مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية محكمة (معتمدة) شهرية

يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

العدد الثالث والستون (مايو ٢٠٢١)

الترقيم الدولي: (2536-9504)

الترقيم على الإنترنت: (2735-5233)

لا يسمح إطلاقا بترجمة هذه الدورية إلى أية لغة أخرى، أو إعادة إنتاج أو طبع أو نقل أو تخزين أي جزء منها على أية أنظمة استرجاع بأي شكل أو وسيلة، سواء إلكترونية أو ميكانيكية أو مغناطيسية، أو غيرها من الوسائل، دون الحصول على موافقة خطية مسبقة من مركز بحوث الشرق الأوسط.

All rights reserved. This Periodical is protected by copyright. No part of it may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without written permission from The Middle East Research Center.

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة

متخصصة

في شئون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (*ARCI*) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت *Clarivate* الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (*ARCIf*) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

العدد الثالث والستون - مايو ٢٠٢١

تصدر شهريًّا

السنة السابعة والأربعون - تأسست عام ١٩٧٤

المطبعة | مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

مجلة بحوث الشرق الأوسط (مجلة مُعتمدة)
دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة (اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رئيس مجلس الإدارة
الأستاذ الدكتور / هشام تمراز
نائب رئيس الجامعة لشئون المجتمع وتنمية البيئة
ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير
الأستاذ الدكتور / أشرف مؤنس
مدير مركز بحوث الشرق الأوسط
والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. محمد عبد الوهاب (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. حمدنا الله مصطفى (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. طارق منصور (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. محمد عبدالسلام (جامعة عين شمس - مصر)
أ.د. وجيه عبد الصادق عتيق (جامعة القاهرة - مصر)
أ.د. أحمد عبد العال سليم (جامعة حلوان - مصر)
أ.د. سلامة العطار (جامعة عين شمس - مصر)
لواء د. هشام الحلبي (أكاديمية ناصر العسكرية العليا - مصر)
أ.د. محمد يوسف القريشي (جامعة تكريت - العراق)
أ.د. عامر جادالله أبو جبلة (جامعة مؤتة - الأردن)
أ.د. نبيلة عبد الشكور حساني (جامعة الجزائر٢ - الجزائر)

إشراف إداري
أ/ عبير عبدالمنعم
أمين المركز

المحرر الفني
أ/ ياسر عبد العزيز
رئيس وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني
أ/ هند علي حسن وحدة الدعم الفني
أ/ رانيا محمد صلاح وحدة الدعم الفني

سكرتارية التحرير
أ/ نهال نوار رئيس وحدة البحوث العلمية
أ/ ناهد مبارز رئيس وحدة النشر
أ/ راندا نوار وحدة النشر
أ/ زينب أحمد وحدة النشر
أ/ شيماء بكر وحدة النشر

تدقيق ومراجعة لغوية
د. تامر سعد محمود

تصميم الغلاف أ.د. وائل القاضي

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: أ.د. أشرف مؤنس، رئيس التحرير
البريد الإلكتروني للمجلة: Email: middle-east2017@hotmail.com

• وسائل التواصل:
جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566
تليفون: 24662703 (202+) فاكس: 24854139 (202+) (موقع المجلة موبايل واتساب): 01098805129(2+)
ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg
ولن يلتفت للأبحاث المرسلة عن طريق آخر

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير أ.د. أشرف مؤنس

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
- أ.د. أحمد الشربيني عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. السيد فليفل عميد معهد البحوث والدراسات الأفريقية السابق - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر رئيس قسم التاريخ السابق - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
- أ.د. أيمن فؤاد سيد رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
- أ.د. جمال شفيق أحمد محمد عامر كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حمدي عبد الرحمن كلية الحقوق - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. حنان كامل متولي وكيل كلية الآداب لشئون التعليم والطلاب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. صالح حسن المسلوت رئيس قسم التاريخ والحضارة الأسبق - كلية اللغة العربية
  فرع الزقازيق - جامعة الأزهر – مصر
  وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
- أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة كلية الآداب - جامعة المنيا،
  ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
- أ.د. عاصم الدسوقي عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
- أ.د. عبد الحميد شلبي كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د. عفاف سيد صبره كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
- أ.د.عفيفي محمود إبراهيم عبدالله كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
- أ.د. فتحي الشرقاوي كلية الآداب - نائب رئيس جامعة عين شمس السابق - مصر
- أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
- أ.د. محمد السعيد أحمد كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- لواء/ محمد عبد المقصود رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
- أ.د. محمد مؤنس عوض كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان
  قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
- أ.د. مصطفى محمد البغدادي كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
- أ.د. نبيل السيد الطوخي كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
- أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

محتويات العدد ٦٣

عنـوان البحـــث	الصفحـــة
١- **صلاح الدين الأيوبي في رؤية المؤرخين الأقباط المحدثين (١١٣٨-١١٩٣م) نماذج مختارة** ..... أ.د. محمد مؤنس عوض	١ – ٢٨
٢- **درب زبيدة من واقع رحلة ابن جبير** ..... د. نواف عبد العزيز الجحمة	٢٩ – ٥٦
٣- **التناص في شعر العباس بن الأحنف** ..... أ.م.د. سوسن صائب المعاضيدي	٥٧ – ٧٦
٤- **الأبعاد الجغرافية للإرهاب وسبل مكافحته فى القارة الأفريقية (دراسة جغرافية)** ..... د. منى صبحى نور الدين	٧٧ – ١٨٠
٥- **المختلف النحوي عند ابن هشام مسألتان للمناقشة** ..... م. ناهدة غازي علوان	١٨١ – ١٩٤
٦- **النشوء التأريخي لموجات الاتجاه النسوي** ..... الباحثة/ زمن كريم حسن	١٩٥– ٢٣٢
٧- **منشأ الحقائق والاعتباريات «دراسة على وفق رؤية العلامة الطباطبائي»** ..... م. عقيل رحيم جرو الساعدي & أ.د. عبد الكريم سلمان محمد الشمري	٢٣٣ – ٢٥٨
٨- **الأخلاق في العصر الهلينستي «المدرسة الإبيقورية نموذجًا»** ..... أ.م. سعد عبد الواحد عبدالله	٢٥٩ – ٢٨٠

تابع محتويات العدد ٦٣

عنــوان البحـــث	الصفحـــة
٩- السارد في الخبر الصحفي وتبئير النص	**٢٨١ – ٣٠٦**
م.م. نزار عبدالغفار رسن & أ.د. حمدان خضر سالم	
١٠- القراءة التأويلية لنص العرض في مسرح الصورة	**٣٠٧ – ٣٤٤**
م.د. حيدر حسن عبيد & الباحث/ لطيف عيدان صبح	
١١- شعرية الثيمة التاريخية في النص المسرحي	**٣٤٥ – ٣٩٦**
م.د. محمد مهدي حسون & م.م. سهى إياد إبراهيم	
١٢- برنامج تعليمي مقترح قائم عن توظيف تقنيات تكنولوجيا التعليم وأثرها في تنمية وتنشيط الذاكرة والإدراك البصري لتدريس مادة المنظور	**٣٩٧ – ٤٣٨**
م.د. محمد عبدالله غيدان	

شعرية الثيمة التاريخية

في النص المسرحي

م.د. محمد مهدي حسون

كلية الفنون الجميلة – مدرس في قسم الفنون المسرحية

جامعة بغداد– تخصص (أدب ونقد مسرحي)

م.م. سهى إياد إبراهيم

مدرس مساعد في وزارة التربية – مديرية تربية

الرصافة – تخصص (أدب ونقد مسرحي)

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص:

تعد الثيمة التاريخية فعلًا مهيمنًا في النص المسرحي بما يبثه من تشكلات الصورة الشعرية داخل النص، فهي تنطلق نحو المساحات الجمالية والشاعرية المنفتحة على التاويل.

ومن هنا، ظهرت الحاجة لكتابة بحث يتطرق للخصائص الجمالية لشعرية الثيمة التاريخية في النص المسرحي وهل يحاكي المسرح التاريخي التاريخ وينقله كما هو أم يتعامل معه كمنجز غير كامل؛ إذ يتحدد هذا البحث في أنه يتقيد بنص محمد علي الخفاجي كعينة قصدية.

أما الإطار النظري، فقد جاء بمبحثين كان المبحث الأول تحت عنوان الشعرية وتقنياتها الجمالية، حيث احتوى على ثلاثة محاور رئيسة تطرق الأول لمفهوم الشعرية، في حين جاء الثاني بعنوان تقنيات الشعرية، أما النقطة الثالثة، فكانت حول جمالية الصورة الشعرية، أما المبحث الثاني، فجاء بعنوان التاريخ وشعرية الثيمة التاريخية، تطرق فيه الباحثان إلى التاريخ ومن ثم فلسفته وانتقلى بعدها إلى مفهوم الشخصية التاريخية ثم النص التاريخي بصورة عامه ومن ثم التاريخ وشعرية الثيمة التاريخية، وبعده ناقش الباحثان مؤشرات الإطار النظري. ومن ثم انتقلى للإطار الإجرائي الذي احتوى على كلا من مجتمع البحث والذي تحدد بنص (نوح لا يركب السفينة) للمؤلف المسرحي محمد علي الخفاجي وعينة البحث وأداته، إذ اعتمد الباحثان على ما توصلا إليه من مؤشرات للإطار النظري أداة في التحليل، ثم اعتمدا على المنهج الوصفي لتحليل العينة؛ إذ تطرقا لحكاية النص ذي الواقعة التاريخية وحكاية النص المسرحي الشعري وتحليل العينة.وبهذا ترتقي بنية النص لأعلى مساحات من التأمل الحسي للصورة الشعرية الجمالية ذات الكثافة العالية. أما فيما يخص أهم استنتاجات البحث، فيتمثل في أن الواقعة التاريخية تحمل بعدًا شعريًّا، وأن لكل نص أسلوبه الخاص في حركة كلماته واستثمارة لمساحات اللعب والانزياح. وأخيرًا أورد الباحثان قائمة بالمصادر والمراجع التي استخدمت للتأسيس للإطار النظري لهذا البحث. وملخص باللغة الإنكليزية.

Abstract:

The historical theme is already dominant in the theatrical text, which transmits it from the formations of the poetic image within the text. It begins towards the aesthetic and poetic spaces that are open to interpretation. Hence the need to write a research that addresses the aesthetic characteristics of the poetry of the historical theme in the theatrical text. Does the historical theater mimic history and convey it as it is? He deals with it as incomplete, as this research is determined by adhering to the text of Muhammad Ali al-Khafaji as an intentional sample.

The theoretical framework came in two sections: the first was under the title of poetry and its aesthetic techniques. It included three main axes: the first dealt with the concept of poeticism; the second came with poetic techniques; the third point was about the aesthetics of the poetic picture; And then moved on to the concept of historical personality, then the historical text in general, and then the history and poetry of the historical theme, after which the two researchers discussed theoretical framework indicators.

M.E.R.C
ISSN 2536-9504

– مشكلة البحث:

تمثل الواقعة التاريخية فعلًا جماليًا واشتغالًا دلاليًا لما فيها من أثر تداولي على المستوى القرائي والإبداعي، في تمثلاتها أبعادها الغنسانية والثقافية بكل ما تفرزه من قيم شمولية وبحث في الكليات الإنسانية خارج حدود النسق اليومي والتقليدي، وهو ما أكد فعلًا شعريًّا على نحو تاريخي انطلاقًا من بنية الحركية الزمنية في مقابل الوعي التأويلي للذات القائمة وقداسة التاريخ.

إن الشكل التاريخي أعلاه تجلى بشكل إجرئي في الخطاب المسرحي بوصف النص الدرامي أثرًا تاريخيًّا يقابله فعل دلالى مجسد في خطاب العرض المسرحي، ومحاكاته التجربة الجمالية، وهو ما يمثل فعلًا متوصلًا، ضمن معطيات وخصوصية الفضاء النص الدرامي، واستحضاراتها لأبعاد الحراك الزمني، عن طريق انصهار العلاقات التاريخية داخل منظومة الثقافي.

لعل النص الدرامي هو من أهم المستويات التي يتشكل في فضائها الفعل التاريخي، مثلما هو مصدر الثيمة التاريخية المفلسفة، بما تصدر، وبما ترجئ، في بانوراما فضاء العرض المسرحي، وخلق الانزياح وتفجير الطاقة الشعرية في المشهد بسيل من الصور الديناميكية المتحولة والمتنوعة المتشابكة، والتي تخلق الإطار الشعري بكثافة المعطى النصي، ومساحة الافتراض والاحتمال الجمالي.

مما ورد أعلاه تتبلور مشكلة البحث بوصفه مقاربة جمالية للبنية الشعرية في النص التاريخي، والذي يستند إلى الواقعة التاريخية، ورصد العلاقة بين حضورية الواقعة التاريخية، والبنيات الشعرية المنبعثة عنها، في فضاء تلك الحضورية، بفعالية التخييل والتأويل، وبما يمكن تلخيصه بالتساؤل التالي: ما الخصائص الجمالية لشعرية للثيمة التاريخية في النص المسرحي؟

– **أهمية البحث والحاجة إليه:**

تتمثل أهمية البحث بوصفه دراسة تحليلية الثيمة التاريخية في النص المسرحي، وبما يسلط الضوء على ميكانيزمات الثيمة التاريخية في بعث الطاقة الشعرية في فضاء النص الدرامي، وخصائصها المرتبطة وظيفيًّا وجماليًا بتركيب البنية النصية، وهو ما يفيد العاملين في حقل الفنون المسرحية،الدارسين والباحثين في فتح الموضوع على أبعاد أوسع، بما يثري الحقل المسرحي جماليًّا وفكريًّا.

– **هدف البحث:** يهدف البحث إلى تعرف خصائص البنية الشعرية للثيمة التاريخية في النص المسرحي.

– **حدود البحث:** يتحدد البحث الحالي بالحدود التالية:

الحدود المكانية: النصوص المسرحية العراقية.

الحدود الزمانية: سنة ٢٠٠٣

الحدود الموضوعية: شعرية الثيمة التاريخية في النص المسرحي

– **تحديد المصطلحات:**

١. الشعرية اصطلاحًا:

يعرفها (تودوروف)، بأنها "السمة المميزة التي يفترق بها العمل الأدبي عن غيره، فهي الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية"[١]، ويعرفها (ياكوبسون) بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للفن، وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب؛ إذ تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضًا خارج الشعر؛ إذ تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك، على حساب الوظيفة الشعرية "[٢]. ليكون كل من الأدبية والأسلوبية جزاء من الشعرية بالإضافة إلى الانفعال والتخييل. ويعرفها

(أبو ديب) بأنها " وظيفة من وظائف العلاقة، بين البنية العميقة والبنية السطحية، وتتجلى هذه الوظيفة، في علاقات التطابق المطلق أو النسبي، بين هاتين البنيتين، فعندما يكون التطابق مطلقا، تنعدم الشعرية، أو تخف إلى درجة الانعدام تقريبًا، وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين، تنبثق الشعرية وتنفجر بتناسب طردي، مع درجة الخلخلة في النص"(٣). فالشعرية تتناسب عكسيا مع تطابق البنى، لتنطلق بذلك من مساحات البنية العميقة إلى مساحات تخيلية ما بين الإبداع والديمومة. بينما يربط (جان كوهن) بين الشعرية ومجموعة التجاوزات، فيعرفها بأنها "الناتج الدلالي عن الممارسة اللغوية للشعر، وبذلك تصبح الشعرية، هي البحث عن الخصائص المكونة لوجود لغة الشعر، ويرى إنها متوسط التردد لمجموعة من المتجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية بالقياس إلى لغة النثر"(٤). ويعرّفها (جلال جميل) بأنها نتاج "من التفسير والتأويل، وتكون المعاني بمقدار ارتكازها على الشكل التعبيري، الذي لا يتحقق بالاتفاق اللغوي، بل ما يحتّمه الحسّ ويدركه عقليًّا"(٥).

٢. **الشعرية إجرائيًّا:** يعرفها الباحثان، بأنها الانزياح في البنية المعرفية للغة، نحو استكشاف مختلف احتمالات الخطاب...، والتي لا تبدو الأعمال السابقة والأشكال المستخدمة فيها إلا حالات خاصة، ترتسم بعدها تركيبات قابلة للتقدير أو للاستنباط بدوام فعل التأويل.

الإطار النظري

المبحث الأول– الشعرية وتقنياتها الجمالية:

– مفهوم الشعرية:

ولكل عمل أدبي نبضه الخاص وأسلوبه الشعري المميز من خلال مسيرة، وتشابك، كلاماته بكيفية محددة موزونة، نسجها إبداع المؤلف وخبرته وذائقته الفنية في انتقاء كلمات دون أخرى وربطها بعلاقات مع بعضها البعض لتنتج بنية درامية تتسم بالشعرية؛ إذ يعرف (جاكوبسن) الشعرية على أنها "ما يجعل من رسالة لفظية

أثر فنيًّا... فالشعرية هي... معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل"[٦] ؛ إذ لكل عمل قوانينه الخاصة حيث تستثمر هذه القوانين تقنيات الصورة الشعرية، فيتفاوت بذلك النتاج الأدبي في استثمار هذه التقنيات وطريقة الربط، محيلا إلى ولادة معنى جديد متحقق من نسيج شاعري متنامي.

اللغة هي المكون الأساسي للشعرية الكلمات ما هي إلا عبارة عن بديلا عن الأشياء وهي أداة لنقل الخبر عنها. [٧] وبحركة تلك الكلمات وحسن اختيارها والعب بشكل متناسق، وتنامي التشكيلات الدلالية وبمؤشرات إبداعية يحيل إلى ديمومة الصورة الشعرية.

"وقد اهتم النقد الغربي بالفضاء النصي، إن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة؛ إذ ليس للتعبير الأدبي معنى واحد، بل تتضاعف معانيه وتكثُر؛ إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فهناك المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي... والفضاء الدلالي يتأسس بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي. وهذا من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب"[٨]. بشكل واضح إلى وجود معنيين بلغة الأدب معنى حقيقي أو المعنى المعجمي ومعنى آخر هو المعنى المجازي؛ إذ يحيل المعنى بشكل عام إلى مدلولين: أحدهما مدلول لغوي، والأخر مدلول مجازي (الذي يفتح الباب للشعرية بشكل كامل) يوجد بينهما فضاء افتراضي دلالي ومن ذلك نصل إلى أنه لا يمكن تفسير النص وفق منهاج واحد أو طريقة أم دراسة نقدية أو دراسة تحليله، ولكن بتداخل طرق التحليل والتفسير ومساحات التأويل وقرأت ظاهر وباطن النص على حد سواء. والشعرية "اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللغة هي الجوهر والوسيلة في آن واحد"[٩] إذ إن اللغة أداة لنقل المعارف كما أشرنا آنفا. فتبزغ الشعرية بإطلالتها الأولية من داخل الفضاء الافتراضي ما بين المدلول اللغوي والمجازي، وبذلك ارتبطت الشعرية بالإبداع كما ولا يمكن لهذا الإبداع أن يتحقق إلا بوجود لغة، فهي المضمون والشكل في آن واحد،

وهي من تؤسس للخيال، كما ولا تقل أهمية الخيال عن اللغة في تشكيل الصورة فكلما كان الخيال مكتنز كلما كانت الصورة أكثر جمال وتأثير بمخيلة متلقيها كما ويستند الخيال على الحالات التي تؤشرها لغة الخطاب، والخيال لدى منتج النص إما أن يكون خيالًا استرجاعيًا أو يكون خيالًا توليديًّا، الخيال الاسترجاع أي إن منتج النص يسترجع الخيال من ذاكرته، وهي صورة فاقده للابتكار والتجديد، أما الخيال التوليدي، فيعتمد على الصورة المبتكرة تحمل الابتكار والتجديد، وكلما كانت الصورة التوليدية حاضرة، كان الخيال أكثر اتساعًا ونقا وخصوبتنا.

والشعرية ليست لها علاقة بالشعر باعتبارها المفردة الأقرب لمفهوم الشعرية، فكلمة شعرية تتعلق بمجمل النتاج الأدبي، سواء أكان مقطوعة شعرية أم قصيدة نثرية أم مسرحية (كلا النصين المسرحيين الشعري والنثري) أم قصه أم رواية، فتكون حاضرة في مجمل النتاج الأدبي. "لا نعتقد إن الظاهرة الشعرية تنحصر في حدود الأدب... نسعى لإيجاد شعرية عامة تبحث في الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شانها أن تثير الانفعال الشعري"(١٠).

فالظاهر الشعرية أسلوب تعامل وأساس وجود، ولكنها تتركز فيه. فكلنا نتجه إلى حلم واعٍ يحمل مقومات شعرية داخل واقعنا المعاش، فقد تستثير ذائقة المتلقي، داخل الواقع المعاش، سلسلة من المثيرات الخارجية، تعمل على أغناء واكتناز هذه الصورة التخييلية، معتمدة وبشكل أساس على وعي المتلقي، في حين أن الظاهرة الشعرية تكون حاضرة داخل النص الأدبي، وما على المتلقي، إلا الانخراط داخل هذه الفضاءات، والفارق بين المتلقي في الحالتين هو أنه في الأول انتقائي، ولكن كثافة هذه الصور تكون أقل منها داخل النص الأدبي، في حين يكون متلقي النص الأدبي أقل حرية في انتقاءه للصور التخييلية، وذلك لحضور مقومات هذه الصورة داخل بنية النص، إما بمعنى واضح، أو موارٍ. كما ويتم ربط الصورة الشعرية بالانفعال، واعتبارها أساس وجودها، فلولا الانفعال لما تولدت تلك الصورة الشعرية.

إن الواقعة الشعرية داخل النص تعتمد على كل من: الشعرية الصوتية، الصوت بحالاته المختلفة من تكرار، تناغم، تضاد، تداخل، تغير مستوى ارتفاع، انخفاض الصوت، مساحة الصمت، والشعرية الدلالية وتعتمد على الانزياح، المعنى الظاهر والباطن، البلاغة باختلاف صورها.

في حين ركز (جاكوبسون) على التوازي اللغوي بين التراكيب والصور التضمينية وصولًا إلى مثلث متداخل ومتنامي. (١١) ينظر المثلث:

من البلاغة إلى اللسانية

من الشعرية إلى البلاغة من اللسانية إلى الأسلوبية

فالعبارة والمحتوى يحيل للشكل والمادة. أي إن الشكل هو مجموع العلاقات المرتبطة بكل عنصر داخل النسق، وأن هذه العلاقات هي التي يسمح للعنصر بأداء وظيفته اللغوية. أما المادة، فهي الواقعة العقلية أو الانطلوجية، والشكل هو المادة كما تصوغها العبارة. في حين أن الترميز هو المحفز الأول فهو العقل الباطن وهو الموراى عنه في خبايا ذات مبدع النص والكلمات هي أداة التعبير لدى منتج النص والتي بتشكيلها يحاول طرح أفكاره الواعية وغير الواعية، فتستثمر لغة النص الأدبي الرمز وتجعل منه أساسا لتشكيل الصورة الشعرية المستحدثة فيتحول الرمز داخل النص إلى أداة شعرية (لفظ) استحدثها المؤلف، لاستهلكه أدوات التعبير المألوفة محدثا طاقة تعبيرية هائلة قادرة على إرضاء رؤية الفنان الإبداعية، فيتغير معنى الكلمة فتحمل دلالة مغايرة لدلالتها المعجمية يظهر هذا المفهوم من خلال السياق ومن خلال العب بالكلمات على أساس الدراية والتمكن تسعى نحو تأصيل مدرك جديد للعبارات، كما وتسعى هذه اللغة بمطواعيتها إلى دفع المؤلف إلى طرح موقفه الفكري

بحرية بلغة شعرية تتجاوز المباشرة. مادة النص هي الكلمات أو الأصوات ومساحات الصمت إلى آخره من التشكلات والشكل هو العلاقات التي تجمع هذه المكونات التكوينية، أما المعنى، فيتحقق من خلال السياق العام للنص، والشعرية تعمل داخل هاتين المنطقتين، فتستثمر في خلال اختيار الكلمة وتحيى داخل العلاقة. أما فيما يخص الجملة الشعرية داخل النص الشعري فنراها "خاطئة موضوعيًّا، ولكنها صحيحة ذاتيًّا، وهي كما يقول هيكو: "(هو ذلك الشيء الحميمي الموجود في كل شيء) ويقول (ملارمي): (شعرية بالغة الجدة تلك التي يمكن أن أعرفها بهاتين الكلمتين: أن يرسم بدل الشيء، الأثر الذي يحدثه) تترك شعرية من هذا القبيل مجالًا فسيحًا للتأويل الشخصي"[١٢]. وهو ما يشير إلى أن الجملة الشعرية تعمل على تغير المفاهيم أو المعاني محيلتا الخطأ الموضوعي إلى واقع دلالي مستند على المنطقية والممكن والمعقول يشير إلى مدلول افتراضي.

– **تقنيات الشعرية:**

يرى (توماشفسكي) إلى أنه لدراسة منجز أدبي ينبغي الانطلاق "من ضرورة دراسة الحكاية، اعتمادًا على بنائها الداخلي، لا على التصنيف الخارجي أو الموضوعاتي اللذين قام بهما سابقوه. وقد قدم بروب نموذجه (الوظيفي) المقترح الذي يختلف عن نموذج (الحوافز)؛ لأنه يحتوي عناصر ثابتة، وأخرى متغيرة"[١٣]. ومن هنا يمكن أن نفرق أن الهدف من الشعرية هو استخلاص القوانين العامة في حين هدف الأسلوبية هو الكشف عن القانون الخاص. [١٤]. فلكل نص سياقه الخاص وبالتالي صورته الشعرية المتفردة.

لذا يكون لزامًا الحفر في مكونات النص الأدبي، وذلك كون الشعرية تستطيع إثبات ذاتها داخل هذه المكونات وبصورة عامة لاستخراج تقنياتها وبمفهومها العام، ويمكن تحديدها وفق ضوابط تنحصر ضمن قوانين موضوعية. وبما إن الشعرية

تستخلص القوانين التي تنظم النص في حين تبحث الأسلوبية في تفرديه الأديب بتركيزه على تقنيات معينه وإغفاله البعض منها ويعد الأسلوب خطاء، ولكن ليس كل خطاء، هو الأسلوب، فهو الخروج عن المؤلف بالنسبة للقواعد العامة والتحول إلى خصوصية الطرح والفكر.

أي استثمار الأديب لتقنيات معينة لخطاب أدبي من خلال التعبير عن ذاته، كما ويعمد لاستحداث صورة جمالية شعرية متبعا مختلف الوسائط للوصول إلى غايته. في حين يجعل (ليو سبيتزر) من أسلوب الأديب انحرافًا فرديًّا بالقياس إلى قاعدة ما، ولعل عمليات الشعرية تتمثل بمستويين رئيسين:

- المستوى الكمي: يتمثل بالمفردة والجملة ومستويات البلاغة الجناسية والطباقية وغيرها.
- المستوى الكيفي: يتمثل بالمستوى المعالجة وفعل البيان في صياغة نظام الخطاب الجمالي.

وينسحب هذا التطبيق على الجنس الأدبي والنص المسرحي على وجه التحديد، فمجموعة الانزياحات تشير إلى أسلوب النص وإلى شعريته أيضًا، فالشعرية علم كمي يقاس بمقدار الانزياح المولد لنسق معين يشير إلى صورة شعرية متناغمة مع الصياغة العامة للنص أو أسلوبية النص.

إن التشبيه هو المستوى الأول من الصورة الشعرية، فهو المماثلة أو المشابهة بين شيئين أو أكثر مع مراعاة وجود علاقة بينهما. والتشبيه أقدم الصور وأقربها إلى الفهم؛ لأنه يستند على دلالات جمعية، بوجود مشبه ومشبه به، في حين تشير المصادر إلى أن الاستعارة هي الجزء الأروع في استحداث الصورة الشعرية، فهي تشبيه حذف إحدى طرفية؛ إذ تكون الاستثارة داخله أكثر تثويرًا، وتصعيدًا إيحائيًّا. كما وتعد الكناية من أبلغ العناصر الشعرية، فهي تقول جملة، ولكنك لا تقصد معنى أخر،

فيكون المعنى الأول صحيحًا؛ ولأنك لا تقصده، وإنما تقصد معنى آخر. ومن تقنيات الصورة الشعرية الأخرى هي كثافة المعنى لمساحات واسعة من التخييل والوهم فهي الملمح الأساسي والملائم للشعرية "فمن هذه الكثافة تنبع وتتفرع جداول الشعرية والجمال"[١٥] ؛ إذ تتركز هذه الكثافة في النص الذي يعتمد الأسلوب الشعري أكثر منه في النص الذي يعتمد الأسلوب النثري. والمقصود بالكثافة كثافة الإيحاء والتنوع وكثافة النوع بحد ذاته، فالشعرية مكتنزه بالمفردات الإيحائية. فالفرق "بين الشعر والنثر كمي أكثر مما هو نوعي"[١٦]. ومن العناصر الشعرية المجاز، هو صورة تلزم الحوار في مجمل النتاج الأدبي، وذلك لكونها عاملًا مهمًّا في توليد الدلالات وخلق الإيماءات ويكون ارتباطه باللغة، كما ويرتبط مفهوم المعنى بمصطلحي التورية والطباق، ولكنهما في حد ذاتهما يعدان تقنيتين مهمتين من تقنيات النص الأدبي محيلتا إلى شعرية الصورة؛ إذ تعد التورية من المحسنات المعنوية، فتعطي معنيين أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة (الموري به) والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفية (المروي عنه)، فيقصد المتكلم المعنى البعيد ويواري عنه بالقريب، فيتوهم المتلقي أنه يريد القريب فيتلاعب بذلك بدلالات الكلمة ويراد منها الإيهام والتخييل. كما ويشير الطباق إلى تغاير معنوي نتيجة للتغاير في الصورة وضدها (الجمع بين المعنى وضده) في ذهنية القارئ من خلال الجمع بين المعنى وضده للمفردات المطروحة داخل بنية النص الأدبي، والصورة المترتب على هذه الأضداد تولد في ذات الوقت إمتاعا ذهنيًّا وشحن للأفكار وإثارة الانتباه وإيقاظ الشعور عاملة جميعها على ترسيخ المعنى. والطباق نوعان:طباق الإيجابي: الجمع بين معنيين متضادين موجبين. وطباق السلب: الجمع بين موجب المعنى وسالبه، أي إثباته ونفيه، أو الأمر به أو النهي عنه. [١٧]

- **جمالية الصورة الشعرية:**

إن مبدأ المحايثة هو مبدأ متجذر في اللسانيات البنيوية كما ويأخذ التحليل السيمائي هذا المبدأ بنظر الاعتبار، فيعتبر النص نظامًا مغلقًا، ويتجنب الوقائع غير

اللغوية؛ إذ يعمد على تفسير النص انطلاقا من علاقاته الداخلية[١٨]. وبهذا ينطلق التحليل السيمائية في النص مرتكزًا على طبيعة العلاقة بين مكوناته، وإن طبيعة تلك العلاقة هي التي تحدد النص سواء أكان شعريًا أو نثريًا. فالمسرح الشعري ما هو إلا عبارة عن المسرحيات مكتوبة شعرا من مثل (سيرانو دوبيرجراك لروستان) ومسرحيات (بيتس) و(كريستوفر فرأي)؛ إذ تودي عملية اللعب وخرق قانون العلاقة ما بين الكلمات إلى تشكيل نص يحيل لتفجير صوره شعرية.

كما ويرجع الفضل إلى الرومانسية بتعميق مفهوم الصورة الشعرية داخل النص المسرحي من خلال تكثيفه لاستعمال هذه الصور داخل النص الرومانسي. ويتم إدراك تلك الصورة الشعرية حسيًّا، فالصورة هي إدراك لمحسوس بمحسوس؛ إذ ترتبط كلمة الصورة بالصورة الذهنية، أما مفهومها، فهو الهيئة أو الشكل. حيث تعمل الصورة على خرق قانون المطابقة، وهي بالنتيجة تعتمد على تحليلنا، وإن سلبية المطابقة شرط لإيجابية الايحاء، وفي الوقت نفسه، لا يمكن أن تحدث استجابة انفعالية وعقلية دفعة واحدة، كما ولن يحصل الانزياح التركيبي، إلا لأجل تأجيج الانزياح الاستبدالي،[١٩] فهي بهذا تكون صورة قابلة للتحول؛ إذ تعني الصورة استخدام لغة التصوير لتمثيل للأفعال والأفكار الموجودة داخل النص أو الخطاب بطريقة تجعلها تحرك حواسنا وتثورها لتتولد تلك الصور، فهي تركيب لغوي لتصوير معانى عقلية وعاطفية متخيلة يتخيلها الشاعر. كما وتستند هذه الصورة بتشكيلها على عواطف منشئها، فهي إشارات وشحنات عاطفية يبثها منتج الصورة إلى المتلقي بمقصديه التأثير أو التعبير محاولا استفزاز مخيلته، ولا يهم مصدرها، فقد تكون نابعة من إطار حياة منتج الصورة أو من حركة مخيلته....إلخ، وهو ليس موضوع البحث، ولكن الذي يهم هو صدق العاطفة في تعبيرها عن ذات مبدع النتاج فبوجود هذه المكونات تكون الصورة الشعرية أكثر جمالًا واستثارة، ومن هذا يتضح لنا وظيفة الصورة التأثيرية بالإضافة إلى الوظيفة النفسية؛ لأنها تعبير عن دواخل الشاعر ووجدانه.

فوظيفة الصورة الشعرية هي في الأصل وظيفة جمالية بالإضافة إلى كونها

مدركًا حسيًّا، ولا يمكن الإمساك بمكونات الصورة الجمالية. وتعد بهذا الجمالية اشتراط لنجاح أي صورة شعرية، فالشعرية قادرة على أن تبرهن على وجودها من خلال عناصر تحقيقها بينما لا تستطيع إن تحدد الجمالية ذلك من خلال عناصرها غير القادرة. [٢٠] إذ تعمل الصورة الجمالية بالإضافة إلى وظيفتها الجمالية التزيينية، وهي خلق الجمال وأشكال تجليه، بوظيفة بيانية وصفية تعمل على إعطاء الحياة للإشكال المجردة.إذ أكد (هوراس) في كتابه (فن الشعر) بأن للجمال غاية، فهو إما للفائدة أو تحقيق المتعة، أو لإثارة اللذة، كما ويقوم بذات الوقت بشرح الحياة[٢١]. حيث إن أفضل نتاج للشعر ما صدر عن فكر ولعٍ بالفن. فالصورة المتحققة من الخيال تحدث لذة ومتعة مثيرة إلى جانب الاستجابة الجمالية الناجمة عن الغموض، فهو إلى الجمالية أقرب منه إلى الفكرة المنطقية، فالإدراك في الجمال حسي ونسبي في نفس الوقت، لا يخضع إلا لقانون واحد، هو قانون التداخل مابين المتلقي والمنجز الفني الدرامي، فهو ليس سمة خاصة بذاته، وإنما هو قدرة النص الدرامي على إيقاظه، وهو التعبير بأرقى مستوى محيلة هذا التعبير إلى مسار جمالي يلامس ذائقة المتلقي، ولا يتم هذا إلا من خلال الشكل العام لبنية الحوار الدرامي الذي تستقطب المعايير الأساسية للفن وهي:العاطفية، الفكرية، الجمالية، فالصورة الجمالية ما يضاف على المدرك ويعتمد على التجانس والتناغم ويخلق عنصري التتابع والتشويق. كما وهناك معيار استثنائي يتم بواسطته مقايسة الجمال، وهو الاعتماد على إجماع الإحساس بالجمال.فالتجربة الجمالية، هي اشتراط بنيوي، لانبثاق الشعرية، كما في الإحساس بالتنوع في وحدة التكرار المنتظم، الذي يشكل البنية الإيقاعية للنص. كما إن هناك صورًا متوالدة، داخل النصوص الأدبية الشعرية،تستند على الإيقاع النبري. وبهذا يعد الإيقاع من المسلمات التي ينبغي الإشارة إليها؛ لأنها تلعب الدور الأمثل في تشكيل الصورة الشعرية، وأن التناظر الصوتي هو من يغلب على "المناخ الإيقاعي داخل النص الشعري ويمنحه ميزة إيقاعية عن طريق الجرس والتناغم، فهو إيقاع نبري يستند إلى معايير متواضع عليها، وهو في الوقت نفسه ليس قيودًا مرتبطة باللغة. وإذا كان الإيقاع الموسيقي في الشعر الموزون يمثل أبرز أشكال الصور السمعية وأكثرها

انتظامًا، فإن قصيدة النثر عندما تعمل إلى تهميشه وتعطيله لا تريد إن تفرغ من جماله، فتقوم بإحلال الصور البصرية محل السمعية وأبرزها بشكل لافت يشبع حاجات التخيل والتذكير"[٢٢].. فالصورة الشعرية تستند إلى عمق المعنى وكثافته وللذين يعملان على إثراء هذه الصورة داخل بنية النص، وهو ما جعل من الصورة الشعرية مركوزًا جوهريًّا في النص الشعري، لانبتائه وظيفيًّا على هاتين الصفتين. فحين تكون الصورة الشعرية أكثر عمقًا داخل بنية النص النثري نحس عندها أنه قد تحول إلى قصيدة نثرية، أو نص شعري، ويعود إحساسنا، هذا، إلى قوة الصورة التي دفعت بالنص النثري إلى الانتقال إلى منطقة النص الشعري، وقد يتعداه في بعض الأحيان متحولا إلى وهج شعري. إذ لا يقترن النثر بالوقتية والسطحية، مثلما هو نص ديناميكي متحرك ومفتوح، وهو مبعث الحالة الشعرية، بديمومة إنتاج المعنى، عبر التخييل ودوام الاحتمال، وهو ما يجعل الشعرية آلية في التجنيس بما تؤثر الصورة الشعرية وكثافتها في طبيعة النص، ومثال ذلك نصوص (تشيخوف) النثرية.

تشير كلمة معنى بشكل عام، إلى ما يحيل إليه الدال من مدلول، وبما يمكن تفكيك المعنى بنائيًّا إلى عنصرين وظيفيين هما: المرجع (أي المشار إليه) وهو الشيء الواقعي، كما هو في حد ذاته، وعنصر الإحالة (أي المقابل النفسي للشيء) والتصور الذهني الذي يدرك من خلاله المرجع. ويحصر أغلب اللسانين المعنى في العنصر الثاني وحده، مع حتمية ارتباطه بالعنصر الأول،[٢٣] فيجعل لشعرية الصورة بعدًا تعبيريًّا وإبلاغيًّا، بالصدور عن الطبع وانبثاقها عن السليقة والإمساك بها إذا ما جاءت عن تصنع وتكلف. وتوظيفه من أجل الإفهام والإبانة. وتجنبه للإكثار والتراكم بلا طائل أو هدف، كما في وصف روميو لجولييت بالقول: أنها تبدو أكثر إشعاعًا من المشاعل مضاءة الزاهية في القاعة .يقول إنه في الليل وجهها يضيء مثل جوهرة مشرقة ساطع ضد الجلد الداكن لأفريقي .من خلال الصور المتناقضة من الضوء والظلام، وغالبًا ما ينحو الحوار الداخلي في النص المسرحي إلى اللغة الشعرية لتوليد الصورة الشعرية الجمالية، لتفجير كوامن الشخصية ولشحن النص بكثافة دلالية ترفده بقوة تخيلية مضاعفة وتعطيه مزيدًا

من الإشارات،[٢٤] وهو ما يجعل من الرواية الشاعرية للنص بنية مؤطرة بصورة تعتمد واقعية الغرابة، لإحداث تأثيرات لدى المتلقي.

إن وعي المؤلف يتمثل بمدى تمكنه من تشكيله للصورة الجمالية الشاعرية والتعبير عنها باستحضاره للكلمات، كما نلاحظ هنا إشارة إلى التقنية اللغوية في إنتاج نمط من الوعي يحيل إلى تشكيل بنائية نصية ذات نسيج محبوك سمته الأساسية تماسكه الشاعري. ونجد من ذلك أن الشعرية تتجه اتجاهًا جديدًا يمكن وصفه بالتمثلية، باعتمادها تمثلات اللغة، وهي التمثلات التي نتجت من حركة الكلمات، والتي يتم استحضارها في مخيلة متلقي النص، تحيل بالضرورة إلى تشكيل صورة شاعرية تتسم بالجمال. ومن خلال التعبير عن تمثلات الصورة الجمالية نحصل على صورة أكثر تكثيفًا وعطاء من مكوناتها. فتجدر الإشارة هنا إلى أن المعنى الانفعالي يرتكز على شيء من المعنى المفهومي لدال داخله، ثم ينطلق به إلى فضاءت الصورة الشعرية. حيث أن الحالة الشعرية، والانغمار بتجربتها الجمالية تختلف باختلاف استجابة متلقي المدرك الأدبي، فتأخذ المتلقي إلى مساحة الصورة الشعرية الجمالية وتجعله جزاء منها، فالصورة الجمالية عبارة عن تردد موجي حسي قابل للتأويل وهو افتراضي ثم تنقله إلى مكانات أخرى تجعله يسبح داخل صورتين أحداهما تخييلية عاطفية تخضع لإرادة منتج النص مستحدثه صوره أخرى، هي صورة تشير إلى صورة أخرى، أي بمعنى إشكالية المنجز في ذاكرة متلقي المنتج عاملة على استثارته لمغادرة واقعه، ليعيش لحظات حلميه تنقله لإدراك حقائق جديد كانت سؤالا غير معلن في خبايا روحه في معاني مستترة غير معلنه حتى في لحظات التأمل، فهي نتاج تراكم ثقافي ديالكتيكي، فهو يخترق الأيقونة، فليس هناك من أيقونه ثابتة تنبع من مصطلح او مفهوم معين محدد، بقدر ما هو منجز متحول، فهذه الصور هي نتاج الفضاء الدلالي، الفضاء ما بين مدلول اللغة والمدلول التأويلي، وهنا تكون الذائقة الجمالية على أوج استحضارها.

– المبحث الثاني– التاريخ وشعرية الثيمة التاريخية:

للتاريخ مفردتان متقاربتان وهما التاريخ والتأريخ، فالتأريخ هو عبارة عن كرونولوجيا، أي تدوين حوادث بتعاقب الأزمان عن طريق نقوش الكلام. كما وتوجب اشتراط الدراسة (تدوين حوادث الماضي ودراستها) كعنصر أساسي من سمات التأريخ، إما التاريخ فهو دراسة وقائع ذلك الماضي وحوادثه بمنهجية علمية بغية الكشف عنه. وظهر مصطلح فلسفة التاريخ لأول مرة في بحث نشره سنة ١٧٥٦ للفيلسوف الفرنسي (فولتير) وكان يعني إن يدرس التاريخ على أسس تحليلية نقدية يلتزم فيها المؤرخ بنوع من التفكير التاريخي يمكنه من تمييز روايات التاريخ، على وفق تلك الأسس، لاستبعاد غير المعقول منها. وهذا المفهوم الذي أراده (فولتير) لفلسفة التاريخ كان يدور في إطار عملية البحث التاريخي، وتوسيع الآفاق الفكرية والنقدية للدراسة التاريخية للوصول إلى تاريخ يعكس طبيعة التقدم المطرد للعقل البشري، ويبتعد عن الأفكار الضيقة للمؤرخين الأوربيين التي تهتم بالحروب والتاريخ السياسي فحسب دون الاهتمام بالتاريخ الحضاري، وتؤمن بمركزية أوربا، وتعتمد قصص العهد القديم كمسلمات ثابتة وقد سبقه إليه ابن خلدون في مقدمته من خلال نقده للمؤرخين، ووضعه لمعايير كتابة تاريخ صحيح – نسبيًّا– يخلو من الأكاذيب والأخطاء والمبالغات. كما ويستند التاريخ على وجود الشخصية التاريخية فهي أساس وجوده وقد صيغ من هذه الشخصية نظرية عرفت ب(نظرية الرجل العظيم) التي ارسي قواعدها المؤرخ اليوناني (ثوكيوديدس). وقد اشترط لحركة عجلة التاريخ وجود بطل فقد تتعطل هذه الحركة وتضمحل نتيجة لافتقارها للأبطال الذين يحركونها. إذ لا تحفل العصور كلها بظهورهم (الأبطال)، ولابد لظهور البطل وقيامه بالدور البطولي المتوخى منه من توفر ظروف معينة داخلية وخارجية تتعلق بطبيعة العصر والمجتمع. فظهور البطل المؤثر في حركة التاريخ يتطلب، فضلا عن المؤهلات الفردية المتميزة ظروفا مواتية خاصة لتمكن البطل من أداء دوره. في حين أشار (توماس كارليل) الإسكتلندي

الأصل في مؤلفاته حول التاريخ من خلال وجهة نظره بأن التاريخ يعد قبل كل شيء سيرة عظماء الرجال وذوي القوة والسلطان منهم. وكان أهم مؤلفاته تلك في هذا المجال كتابه (في الإبطال وعبادة البطولة)، وقد وسع (كارليل) في كتابه هذا مفهوم البطل صانع التاريخ. كما وينسب (كارليل) هذا المصطلح إلى البارزين في المجالات كافة من العباقرة والعظماء، فالبطولة من وجهة نظره لها أشكال وصور عديدة، أقدمها البطل المعبود. وتفسير للتاريخ إنما هو تاريخ من ظهر في الدنيا من العظماء، فهؤلاء هم صانعو التاريخ، وهم من يقفون وراء تحريك الحوادث وتفعيلها. (٢٥).

إن الإنسان هو مقياس للزمن؛ إذ يرتبط بالتوقع والتذكر، وهما صفتان للقياس التاريخي للإنسان؛ إذ إن التوقع والتذكر(المستقبل– الماضي) يجعلان تسلسل الأحداث التي ترتبط بالزمن الذي يفسر خطوات الفعل الزمني. أما (كانط) فيحدده بأنه الصورة المميزة لخبرتنا وهو أعم وأشمل من المكان؛ لأننا لا نستطيع أن نخضع دواخلنا لأنظمة مكانية. إن مفهوم الزمن لدى الكثير من الفلاسفة والنقاد ليس تابعًا للنظم المادية الرياضية مثل حركة الكواكب بل يتعلق مباشرة بالإيقاع النفسي الداخلي أي إنه إطار للفعل الإنساني داخل حدود مكانية ووقوع الواقعة. كما ويصل (كانط) إلى إنه لا واقع للزمن خارج الذات، وبالتالي فإن الزمن إدراك نفسي عنه. في حين يربط (هيدجر) الزمان بالكينونة في حين هناك فريق من الفلاسفة وبعض المثاليين على وجه الخصوص جعل من الزمان والمكان أمرين غير حقيقيين، أما مطلع القرن العشرين، فكان هناك التطور الرياضي الذي أثراه كل من نيوتن وآينشتاين الذي ينظر للموجودات بما فيها الزمان والمكان على أنها كيانات تصورية خالصة من صنع العقل البشري. والزمان عند الوجوديين هو زمان الوجود الشعوري المشخص، أو الانفعالي الوجداني كزمان الفراق أو زمان الانتظار. (٢٦) حيث تنظر الفلسفة الوجودية إلى الحياة على أنها مأساة بطلها الزمان، بينما طور (ريكو) مفهوما للزمن، الزمن فإذا كان الزمن عند (كانط) يمثل مرحلة التفكير بالوجود، فإن (ريكو) يجد الزمن يمثل مرحلة

التفكير بثالوث الوجود الزمن والسرد. وبذلك أصبح للزمن بعدًا مؤنسنا، هو الشعور بالزمن، ليرتبط بحالة الفرد ومدى تعاقب الأحداث أو انعدامها فهو الوسط الذي تجري أو تنعدم فيه جريان الأحداث، وهنا تحدث استطالة للزمن أو اختزال، والفعل هو الأداة الأمثل لاجتياز الزمان وامتداده أو تقلصه. وتلك جوهر المقاربة مع الزمن في المسرح، بما في المسرح من آليات لإظهار سريان الزمان وانتقاله وتعاقب الأزمان، أو التداخل يعبر عنها هنا بالتعتيم والإضاءة، أو بتغيير الملابس وضعية السينوغرافيًا، والتقنية الرقمية والفيديو سبوت. وكذلك

الزمن داخل النص، حيث يمكن أن يقاس أو يحس أو يخمن؛ إذ يعتمد الزمن المسرحي على الذاكرة والمخيلة والابتكار والتجريب الحسي والرؤيا. وإن ما يهم دارس النص هو الطريقة التي تتمثل فيها التجربة الإنسانية للزمن من خلال التنظيم اللساني، فهناك فعل أو حدث يشير إلى زمن الحاضر أو الماضي أو المستقبل ويتم التعرف عليه من خلال علاقة الكلمة بالكلمات الأخرى، وهو زمن أفقي ونتيجة تطور الأحداث والأفعال المصحوبة بمؤشرات داله على الديمومة والحركة والانفعال، ينشئ من الزمن الأفقي زمن آخر هو الزمن العمودي، وهو ما نجده بوضوح في النص الأرسطي الشكسبيري، فهو زمن متصاعد متنامي أما في لنص (البرشتي) فهو زمن عمودي، ولكن باتجاه مغاير أو معاكس للزمن الأرسطي ويخرج زمن آخر متنامي يعود إلى لحظة نشوئه وهو الزمن الدائري معتمدًا على مبدأ التكرار، وهو ما جسده بوضوح المسرح العبثي.

يساهم البطل الدرامي بصورة عامة والبطل التاريخي بشكل خاص بتحريك التاريخ وصناعة حوادثه عبر الزمن، ولولا تأثيره لكان من الممكن أن يسير التاريخ باتجاهات أخرى، كما وتوجد مؤثرات أخرى اجتماعية وسياسية وبيئية تساهم في تغيير مسار التاريخ. ثم تغير مفهوم للشخصية التاريخية ومفهوم البطولة وتم ربطه (الشخصية التاريخية) بالاستبداد، ولم تعد (نظرية الرجل العظيم) مواكبة للامتداد التاريخي "على الرغم من أنها، كما يقول ادوارد تطل برأسها الأخرق بين الحين والآخر"[٢٧]. وبهذا يستند النص التاريخي على الشخصية التاريخية وعلى الواقعة أو الحدث التاريخي. إن من

الإعمال الأدبية ما قد جمعت بين الواقعة التاريخية أو الحدث التاريخي وبين الخيال والتخييل داخل نص أدبي تاريخي، وهذا التركيب الإبداعي بنية جدلية، حدا الجدل فيه هو تقريرية الحدث التاريخي، والمرتبط بالجانب المعرفي، والتخييل التاريخي، الذي يبتني فرضياته الجمالية داخل النص، فبينما الواقعة التاريخية نتاج ناقص غير مفلسف، يكون التخييل التاريخي، قائم على الاحتمال والافتراض الجمالي، ينبني بدوامية الإزاحة للمعطى التاريخي والانزياح المعرفي والجمالي، وهو مبعث الطاقة الشعرية التي تفترض حدود إطارها الفني في النص المسرحي، وإطارها الجمالي بالانغمار في التجربة الجمالية للتفاعل مع ثيماته ودخول الحالة الشعرية في فضاءه. وتلعب ثيمة الزمن الماضي، في النص التاريخي، دورًا حيويًّا في تشكيل فرضيات التخييل التاريخي، انطلاقًا من أن زمن الأحداث هو زمن ماض، لكنه في مدار الافتراض والتخييل له، افتراض وتخييل للحياة الماضية بتفاصيلها، للأخلاق والظروف الاجتماعية وغيرها من التفاصيل. وكثيرًا ما يختار المؤلفون استكشاف الشخصيات التاريخية البارزة في هذه البيئات، مما يسمح للقراء بفهم أفضل لكيفية استجابة هؤلاء الأفراد لبيئاتهم. وأن الجمع بين (التاريخية) و(الخيال) في الأعمال الأدبية هو نتاج كل العصور، فقد نشأ وفي وقت مبكر من الأدب اليوناني والروماني القديم، وكذلك الحضارات الشرقية في شكل تقاليد شفهية وقومية مثل الأساطير والفولكلور، والتي أنتجت الملحمات والروايات والمسرحيات وغيرها من الأعمال الخيالية تصف التاريخ للجماهير المعاصرة. [٢٨] حيث إن معيار الأصالة الإبداعية، هي مدى ابتعاد الواقعة التاريخية عن صلاتها المرجعية الأرشيفية نحو رؤية المبدع، فشعرية النص التاريخي لا تحيى إلا بوجود جانبين المنتج لها وهو المؤلف ومولد الصورة وهو المتلقي، فالواقعة التاريخية لكي تكون نصًّا دراميًّا عليها إن تعتمد على اللغة المستثمرة للانزياح، والتي تحيل للتأويل، متولدا عنها صورة شعرية جمالية تحيل إلى تأويل جديد، مستثمرة مساحة الإزاحة لتولد نصًّا آخر بديل عن الوثيقة التاريخية، أو الواقعة التاريخية الصارمة، هو نص متحرك، متفاعل جدليا مع ديناميكيات الحراك الثقافي للمتلقي، وبهذا تفتح الصورة الشعرية آفاقا رحبة في مخيلة متلقي النتاج الإبداعي، فتتحول الواقعة التاريخية إلى واقعة درامية انطلاقا من جدل المرجعي للواقعة التاريخية، والتخييلي

للواقعة التاريخية. وتعد الإلياذة من أقدم نتاجات التخييل التاريخي؛ لأنها تعمد إلى التعامل مع الأحداث التاريخية، بالافتراض والتخييل أكثر منه بالأصل المرجعي للواقعة، على الرغم من أن هذا النوع من النتاج يعتبر عموما من الشعر الملحمي. ولدراسة شعرية نص ما ينبغي أن نعمل على استثارة مفهوم الصورة الشعرية الجمالية داخل النص التاريخي، المسرح التاريخي هو المسرح الذي نشأ مع النوعين الرئيسين من أنواع المسارح وهما المأساة والملهاة، وقد تبلوره بشكله النهائي بعد ألف سنة من هذين النوعين؛ وذلك لأنه لم يكن واضح الملامح، وغالبًا ما يتم التعامل مع هذا النوع من المسرح على أنه جزاء من المسرح المأساوي. إذ استقت معظم النصوص الأدبية مادتها من التاريخ ومنذ بداية المسرح كانت الواقعة التاريخية حاضرة في مخيلة منتج النص المسرحي. ففي المسرح اليوناني لم يحدد أو يفعّل الإغريق التمييز ما بين الأسطورة والتاريخ؛ إذ دمجوا قصص إلهتهم مع قصص ملوكهم ببنية سردية شاملة. وهي بهذا تختلف عن الفهم الحديث للمسرحيات التاريخية التي تنفي تقديم عناصر خارقة للطبيعة لا يمكن إثباتها كحقيقة. ومع ظهور مسرحيات الغموض حدث تطور كبير في المسرحيات التاريخية خلال العصور الوسطى. كما ونشأ المسرح في العصور الوسطى من التقاليد المحيطة به؛ بسبب الموقف اللاهوتي الأرثوذكسي وغيرها، ومن هذا الامتداد بدأت صناعة المسرح في العصور الوسطى صياغة لمسرحيات أخرى تفضل الروايات الدينية للمسيحية. فكانت المسرحيات حول القديسين، وخاصة القديسين المحليين، وكانت تحظى بشعبية خاصة في إنكلترا. هذه المسرحيات تتفق مع أهداف المؤرخين المعاصرين، وغالبا ما توازي عن كثب حياة القديسين. في وقت لاحق، كان لـ(كريستوفر مارلو) (إدوارد الثاني((١٥٩٢) تأثير عميق في تطوير المسرحية التاريخية، وكان للتاريخ الإنجليزي دور واضح في تطور للنتاج المسرحي للنص التاريخي من خلال نصوص مسرحيات التاريخ الإنجليزي. هذه المسرحيات تؤدي إلى أحداث تاريخية درامية من تاريخ اللغة الإنجليزية؛ إذ كتب شكسبير العديد من المسرحيات التاريخية الإنكليزية، فهي تطرح أحداث تاريخية درامية في تاريخ اللغة الإنكليزية في كلا من (الملك جون) و(هنري الثامن)، فكتب ثماني مسرحيات تغطي الفترة المستمرة من التاريخ بين عهد (ريتشارد الثاني) و(ريتشارد الثالث). إذ يلمح شكسبير

إلى الاعتراف بالتاريخ كنوع مسرحي راسخ في نص هاملت عندما يعلن (بولونيوس) وصول أفضل الفاعلين في العالم، وبعد ذلك أنتج كتاب المسرح الإنجليزي العديد من المسرحيات التي تصور الأحداث التاريخية خارج إنكلترا بما في ذلك (ويليام دافينانت – حصار رودس(و(جون درايدن– الملكة الهندية– والإمبراطور الهندي– الإمبراطورية إلكانا سينل – والإمبراطورة في المغرب). وفي القرن الثامن عشر كتب (جوزيف أديسون(في الكلاسيكية الجديدة، مأساة يمكن تصنيفها على أنها مسرحية تاريخية. على الرغم من أنه، في كثير من الأحيان يعد النص التاريخي أكثر متعة من النص ذي الدراما الداخلية؛ إذ يحتفظ النص في جوهر على حادثة تاريخية.[٢٩].

وإن أول من رأى أن التاريخ ليس مجرد إطار مناسب يمكن وضع فيه سرد معاصر، بل إنه عبارة عن بيئة اجتماعية وثقافية متميزة في القرن العشرين هو(سكوت) ويعد أول كاتب خيالي انطلق من هذا الفكر، كما ولعبت العديد من الروايات التاريخية المبكرة دورًا مهمًا في صعود الاهتمام الشعبي الأوروبي في تاريخ العصور الوسطى. فظهرت المسرحيات التاريخ في الأدب الغربي للكتاب الألمان)غوته) و (شيلر)؛ إذ قاما بإعداد العديد من المسرحيات التاريخية، كما وبطل في وقت لاحق المؤلف الأيرلندي)جورج برنارد شو(الذي كتب العديد من النصوص التاريخية، ومن أشهر المسرحيات التاريخ في القرن ال٢٠ هي (حياة غاليليو)، ثم من بعده)هوارد برينتون) الذي كتب في المسرحي البريطاني، كما كتب (برينتون آن بولين) مسرحية عن (حياة آن بولين)، الذي يصور (آن بولين) كقوة مهمة في الميادين السياسية والدينية. [٣٠]

مؤشرات الإطار النظري:

١. الشعرية تكتشف مختلف احتمالات الخطاب فلا تقصر اهتمامها على الموجود فقط، لكن تذهب إلى الممكن، فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، بل تتضاعف معانيه وتكثُر؛ إذ يمكن للكلمة الواحدة أن تحمل أكثر من معنى واحد، فما

بين المعنى الحقيقي، والمعنى المجازي هناك فضاء دلالي، يؤسس ما بين هذين المدلولين، والذي من شأنه إلغاء الوجود الوحيد للامتداد الخطّي للخطاب.

٢. تتعلق الشعرية بمجمل النتاج الأدبي، فهي معرفة القوانين التي تنظم ولادة كل عمل. وكلما كان الخيال مكتنز كلما كانت الصورة أكثر جمالًا وتأثيرًا بمخيلة متلقيها، الخيال لدى منتج النص إما يكون خيالًا استرجاعيًّا أو يكون خيالًا توليديًّا.

٣. الواقعة الشعرية داخل النص تعتمد على كل من: الشعرية الصوتية، الصوت بحالاته المختلفة من تكرار، تناغم، تضاد، تداخل، تغير مستوى ارتفاع، انخفاض، مساحة الصمت، والشعرية الدلالية وتعتمد على الانزياح، المعنى الظاهر والباطن، البلاغة باختلاف صورها،والتوازي اللغوي بين التراكيب والصور التضمينية.

٤. الشعرية تعمل داخل منطقتين؛ إذ تستثمر في اختيار الكلمة وتحيى داخل العلاقة، فالجملة الشعرية تسند إلى ألفاظها وظيفة يعجز معنى الألفاظ عن أدائها. الجملة الشعرية خاطئة موضوعيًّا، ولكنها صحيحة ذاتيًّا. فالشعرية هو ذلك الشيء الحميمي الموجود في كل شيء، شعرية يمكن إن تعرفها بهاتين الكلمتين: إن يرسم بدل الشيء، الأثر الذي يحدثه، تشير إلى إن الجملة الشعرية تعمل على تغير المفاهيم أو المعاني محيلة الخطأ الموضوعي إلى واقع دلالي يشير إلى مدلول افتراضي.

٥. استقت بعض النصوص الأدبية مادتها من التاريخ ومنذ بداية المسرح كانت الواقعة التاريخية حاضرة في مخيلة منتج النص المسرحي التاريخي؛ إذ يستند النص التاريخي إلى سرد واقعة تاريخية، ولكن تخضع لشروط مبدعها، فهو ليس بإطار مناسب يمكن وضع السرد التاريخية داخله.

٦. تستند الصورة الشعرية بتشكيلها على عواطف مولدها، فهي إشارات وشحنات

عاطفية يبثها منتج الصورة إلى المتلقي بمقصديه التأثير أو التعبير محاولتا استفزاز مخيلته.

٧. شعرية النص التاريخي تحيى بوجود جانبين المنتج وهو المؤلف ومولد الصورة وهو المتلقي، فالظاهر الشعرية أسلوب تعامل وأساس وجود؛ إذ يحمل متلقي الخطاب مقومات شعرية داخل واقعه المعاش، فقد يستثير النص ذائقة المتلقي، من خلال سلسلة من المثيرات الخارجية، المنتشرة بإشاراتها داخل النص تعمل على أغناء واكتناز الصورة التخييلية المعتمدة وبشكل أساس على وعي المتلقي، فالظاهرة الشعرية تكون حاضرة داخل النص الأدبي، وما عليه إلا الانخراط داخل هذه الفضاءات.

٨. الصورة الشعرية صورة كامنة داخل طيات النص المفتوحة على التأويل الذي يفجر الطاقة الشعرية فيها.

٩. مبعث الشعرية في النص هو جدل التاريخي الواقعي، والتخييلي الافتراضي، وعبر ما تمنحه للقارئ من فرصة لاختبار قدراته في تفكيك صورة وبناء معنى جديد على أنقاض عالم الواقع الذي يكشف عنه المعجم في دلالاته اللغوية.

١٠-مجموعة الانزياحات تشير إلى أسلوب النص وإلى شعريته أيضًا، فالشعرية علم كمي يقاس بمقدار الانزياح المولد لنسق معين يشير إلى صورة شعرية متناغمة مع الصياغة العامة للنص أو أسلوبية النص، فالأسلوب يعتمد على البناء النوعي وليس الكمي، فهو ذو طبيعة نوعية لا كمية.

١١-الصورة الشعرية تستند إلى عمق المعنى وكثافته والذين يعملان على إثراء هذه الصورة داخل بنية النص، وهو ما جعل من الصورة الشعرية مركوزا جوهريًّا في النص الشعري، لبنائه وظيفيًّا على هاتين الصفتين.

الإطار الإجرائي:

- **مجتمع البحث:**حدد الباحثان مجتمع بحثهما بالنص المسرحي الشعري (نوح لا يركب السفينة) للمؤلف المسرحي (محمد علي الخفاجي)، وقد اختار الباحثان هذا النص لما يحمله من بعد تاريخي (يتناص) [٣١] مع نص نبي الله نوح علية السلام وبأسلوب شعري.
- **عينة البحث:** حدد الباحثان عينة بحثهما بنص المسرحية الشعري الأنموذج المثبت في عنوان البحث (نوح لا يركب السفينة) كونه تحمل بعدًا تاريخيًّا وثيمة شعرية مرتكزه على الصورة الشاعرية التي استند عليها مبدع العينة.
- **أداة البحث:** اعتمد الباحثان ما توصلا إليه من مؤشرات الإطار النظري أداة في التحليل
- **منهج البحث:**المنهج الوصفي (التحليلي)
- **تحليل العينات:**

حكاية النص ذي الواقعة التاريخية وحكاية النص المسرحي الشعري وتحليل العينة

حكاية النص ذي الواقعة التاريخية:-

حينما أبدع (محمد علي الخفاجي) نصه المسرحي الشعري الموسوم نوح لا يركب السفية قد أشار إلى اسم سيدنا نوح عليه السلام وإلى الطوفان وإلى السفينة، إذ تعد جميع هذه الإشارات عبارة عن مقاربات واضحة تناصة مع نص القصة الأصلية لنبي الله نوح علية السلام، فكان الطوفان هو العقوبة الإلهية التي قصم الله تعالى بها ظهر الكفر، وكانت السفينة هي مركب النجاة، وقد استثمر محمد علي الخفاجي بذكائه أكثر الرموز دلالة وإشارة إلى النص الأصلي، فثيمة الزمن الأضي لعبت دورًا مهمًا وحيويًا بتشكيل فرضيات النص، وهي قصة سيدنا نوح، فالواقعة التاريخية كما تم الإشارة إليها في العديد من الكتب هي: إثناء احتفال المدينة التي عاش بها نوح عليه

السلام، وبينما كان القوم يقبلون على الأصنام يسجدون لها ويتباركون بها ويقدمون النذور بتشجيع من الكهنة، انطلق صوت نوح قائلًا ﴿فَقَالَ يَا قَوْمِ اعْبُدُواْ اللَّهَ مَا لَكُم مِّنْ إِلَهٍ غَيْرُهُ إِنِّيَ أَخَافُ عَلَيْكُمْ عَذَابَ يَوْمٍ عَظِيم﴾ [الأعراف:٥٩]

وبعد أن وجه النصح (نوح عليه السلام) إلى الناس في عيدهم ولا سيما الكاهن انفض الجميع ورن الحزن على قلوب الذين أهينت إلهتهم وأصنعاهم (ود وسواع ويخوث ويعوق ونسر) ولم يستطيع الأصنام الدفاع عن نفسها.

بهذه الكلمات حرك نبي الله نوح عليه السلام التفكير لدى العامة، لما تذهب أموالهم إلى بطون أغنيائهم الذين استغنوا بمال الفقراء ولا سيما الكهنة، كان أراذل القوم كما أطلق عليهم الأغنياء الفقراء المحرمون أول من أصغى إلى نوح.

أجمع أكابر القوم على إنهاء دعوة نوح عليه السلام وقالوا له: "ما أنت إلا بشر مثلنا" فأجاب نعم إنا بشر مثلكم أرسلني الله إليكم لأنكم بشر ولو فيكم ملائكة لأرسل الله إليكم ملاكًا رسولًا، استمر الجدل وكان نوح عليه السلام يقف في جانب الحق ولا يسخر ولا يشتم ولا يعيب وهو خلف الأنبياء والرسل فطلب سادة القوم وأغنيائهم أن يطرد نوح الفقراء المؤمنين، فقال: كيف لي هذا وهم ضيوف الرحمن ﴿وَمَآ أَنَا۠ بِطَارِدِ ٱلَّذِينَ ءَامَنُوٓاْ ۚ إِنَّهُم مُّلَٰقُواْ رَبِّهِمْ وَلَٰكِنِّيٓ أَرَىٰكُمْ قَوْمًا تَجْهَلُونَ ﴿٢٩﴾ وَيَٰقَوْمِ مَن يَنصُرُنِي مِنَ ٱللَّهِ إِن طَرَدتُّهُمْ ۚ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ ﴿٣٠﴾﴾ [هود ٢٩-٣٠]

فأخذوا يشتمون نوح عليه السلام، استمر نوح عليه السلام يدعو قومه إلى الإيمان ٩٥٠ سنة، فما آمن به إلا قليل قيل ٨٠ وقيل ٧٢ وقيل ١٠ وكان الكفار يزدادون عددًا، ويوحي بعضهم بعضًا إلا تؤمنوا بنوح قال تعالى﴿ وَلَا يَلِدُوٓاْ إِلَّا فَاجِرًا

كَفَّارًا ﴾ [نوح:٢٧] فما بقى إمام نوح إلا أن دعا ربه ﴿ وَقَالَ نُوحٌ رَّبِّ لَا تَذَرْ عَلَى الْأَرْضِ مِنَ الْكَافِرِينَ دَيَّارًا ﴾ [نوح:٢٦]

أمر الله سبحانه وتعالى أن يبني نوح سفينته عظيمة من ألواح الخشب، وألياف الشجر وكانت السفينة بعيدة عن البحر، فأخذ القوم يسخرون من نوح عليه السلام. ولما فرغ نوح من بناء السفينة، أخذ يترقب الطوفان، وكان علامته بئر في المدينة، فإذا فار دل على بداية الطوفان، ففجر الله تعالى الأرض عيونا فالتقى مطر السماء بماء الأرض فحمل نوح من كل زوج اثنين ذكر وأنثى من الطيور والدواب والبهائم ومن أهله إلا من حكم عليهم بالهلاك والمؤمنين، فكانت السفينة معجزة؛ إذ نجت بوسط أمواج كالجبال في ضخامتها فوقعت عين نوح عليه السلام على ابنه كنعان الذي انكب على عبادة الأصنام وقال سآوي إلى جبل يعصمني من الماء فغرق ابنه كنعان وزوجته وأهله وقد ناجى نوح عليه السلام ربه إن ينقذ ولده قال تعالى﴿قَالَ يَٰنُوحُ إِنَّهُۥ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ ۖ إِنَّهُۥ عَمَلٌ غَيْرُ صَٰلِحٍ ۖ فَلَا تَسْـَٔلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِۦ عِلْمٌ ۖ إِنِّىٓ أَعِظُكَ أَن تَكُونَ مِنَ ٱلْجَٰهِلِينَ ﴿٤٦﴾﴾[هود:٤٦]، قال نوح ﴿قَالَ رَبِّ إِنِّىٓ أَعُوذُ بِكَ أَنْ أَسْـَٔلَكَ مَا لَيْسَ لِى بِهِۦ عِلْمٌ ۖ وَإِلَّا تَغْفِرْ لِى وَتَرْحَمْنِىٓ أَكُن مِّنَ ٱلْخَٰسِرِينَ ﴿٤٧﴾﴾ [هود:٤٧]

وأنجى الله المؤمنين ﴿ وَأَنجَيْنَا الَّذِينَ آمَنُوا وَكَانُوا يَتَّقُونَ ﴾ [النمل:٥٣] ﴿قِيلَ يَٰنُوحُ ٱهْبِطْ بِسَلَٰمٍ مِّنَّا وَبَرَكَٰتٍ عَلَيْكَ وَعَلَىٰٓ أُمَمٍ مِّمَّن مَّعَكَ ۚ﴾ [هود:٤٨]

تحمل هذه الواقعة التاريخية منافذ تفتح لعوالم من الخيال والتخيل، فهي قصة تحمل الكثير من الانفعال والعواطف والتعاطف وتعمد إلى تحريك المشاعر وفتح آفاق الخيال والتخيل، مما يحيل إلى رؤى شاعرية عمد (محمد علي الخفاجي) لاستثمرها وبتناص ومن ثم الانطلاق بها نحو مديات جديدة وبوعي جديد من خلال نقله ما

وارى به، وما أضمره من أفكار، تعمد إلى التداخل التام ما بين القارئ والمنجز لتحقيق صورة جمالية تضاف إلى المدركات الانطلوجية معتمدًا واقعة التجانس والتناغم محيله لتتابع وتشويق وتعد اشتراطه بنيوية للنبثاقات الشعرية.

حكاية النص المسرحي الشعري:

رغم إن الكاتب قد تناص بنوح والطوفان والسفينة داخل منجزه الإبداعي إلا إن نوح غير نبي الله نوح عليه السلام وكذلك الطوفان؛ إذ تطمح هذه الدراسة إلى الحرث داخل هذا النص من خلال التناص مع الواقعة التاريخية ومن ثم الانتقال للكيفية التي استثمر بها الكاتب هذه الواقعة ومدى اقترابه أو ابتعاده عنها، كما وتسعى هذه الدراسة التحليلية إلى تفتيت كوامن الدلالات الغائرة في المعنى الموارى من قبل مؤلف النص من خلال الحرث بالبنية السطحية ثم الانتقال للبنية العميقة؛ إذ لم يبح مؤلف النص بمعناه الموارى؛ فعمد على بناء نصه وفق ما تحيله مسحاة التأويل في مخيلة متلقي النص من خلال إغلاقه للمنافذ بإشاراته الاستثارية بين الحين والآخر. فالتأمل هو الإحالة الأولى التي يعمد منتج النص استثمارها لاستشعار الإدراك الحسي لدى المتلقي، من خلال جملة المتماسكة في التركيب والهائمة في ذات الوقت في فضاءات اللغة الشعرية.

ونلاحظ بديتنا اعتماد المؤلف الاختلاف والمغايرة ومشاكسة الواقعة التاريخي يتم من خلال عبارته:-

(نوح يركب السفينة – نوح لا يركب السفينة)؛ إذ يترتب بعد هاتين العبارتين مفارقة جمة وخلخلة في النظام المفهومي لدى متلقي النص، حاول الأديب الشاعر من خلالها مغادرته لتناص الواقعة التاريخية بطرحة لمفاهيم جديدة، إما من حيث المقاربة ما بين نص الواقعة التاريخية ونص (محمد علي الخفاجي) فتكمن بالظروف المحيطة بالشخصية فنوح محط تكذيب وسخرية وازدراء سكان بلدته، الذين ما فتئوا يسمعونه الكلام الجارح ويشككون بأقواله ويسخرون من أفعاله ويقللون من أهمية الحدث الذي

أنذرهم به. فتكون بهذا البذرة الأولى التي يتناص معها المؤلف ويستثمرها في تحديد تقابلات الصراع ما بين قطبين قد يبدوان واضحي الملامح للوهلة الأولى، ثم ينتقل بعد ذلك بتوضيح الملامح ألعامه للشخصيات من خلال معاني سطحية تاركا جوهر ملامح الشخصية مواريه يدركها متلقي النص من خلال الصور الشعرية الجمالية. فالبنية العميقة التي تحيل إلى المعنى الموارى لا تتم إلا من خلال اختزال البنية السطحية أو المفهوم الأولى الذي وارى المؤلف به ما لم يبح به جهارة.

كما ويود الباحثان مناقشة السؤال التالي: وهو كيف استطاع (محمد علي الخفاجي) أن يسحب مساحة القصيدة الشعرية إلى منطقة الدراما؟ أي يقوم بكتابة نص شعري درامي؛ وذلك لأن مواصفات كلا من الجنسين وتقنية عملهما متغايرة عن الآخر، فأسلوبية كتابة النص الدرامي تختلف عن أسلوبية كتابة قصيدة الشعري، وتختلف عن النص الذي يحمل واقعة تاريخية وبأسلوب شعري عامدًا على تكثيف الصورة الشاعرية، فاستنفر عمله بتفجيره لمفاهيم مغايرة لواقعة التاريخية وعرضها بطريقة تزيح ما قبلها لتأتي بمنطلقات مفهوميه جديد تثري ذاكرة متلقي النص من خلال استثارتها وتحفيزها بطرحها لسؤال:– ما الذي يريده (محمد علي الخفاجي) بمشاكسته هذه؟ ومن خلال إعادته للحياة لشخصيات تمر بنفس الظروف ولكن بإبعاد سلوكية جديدة، فتطرح بها أفكار تركز على نقاط جذب جديدة تتمحور داخل إلية العب بالشخصيات إذ يرتكز محور الانزياح لدية في سمات الشخصيات أولًا ومن ثم في علاقات الدلالات بعضها ببعض، وعلى ردود فعلها المختلف تجاه ظاهرية تشابه العوائق، وقد عمد بنصه هذا للانزياح الكمي لتوليد نسق جديد، وقد لا تدخل معظم الانزياحات ضمن أسلوبية النص، فهو نص يحمل كينونة مكتفيًّا بذاته من خلال استحضاره لمفردات إيحائية وكثافة في الصورة والمعنى، كما نلاحظ للنص أسلوبيته الخاصة من خلال تفرد الأديب بتركيزه على تقنيات شعريه معينه.

فنوح المسرحية كهل يعيش في بلدة تطل على شاطئ البحر وفيها مرسى

للسفن، بيوت البلدة متحاذية ومن بينهم بيت نوح، يبدأ المشهد الأول بصوت لأزيز الرياح، وهياج لموج البحر يسمع من بعيد الوقت يشير إلى الغروب.

وأن محور الجذب يتركز حول الشخصية الرئيسة وهي نوح (محمد علي الخفاجي)، ومن ثم ننتقل إلى علاقة الشخصية الرئيسة بالمعطيات الأخرى داخل النص المسرحي الشعري، فكل دلالة داخل النص هي مؤشر انبعاث وولادة لحدث، لفكرة، لمفهوم، لرؤية.

يتحرك الزمن داخل بنائية النص وفق مسارين داخلين للمساحة الترتيبية للأحداث، فهو زمن أفقي وآخر عمودي وكلاهما متواجدان داخل بنائية النص. فأما الزمن العمودي، فيسير وفق مساحة تطور الفعل الدرامي داخل النص؛ إذ يسعى هذا الزمن قدمًا داخل نص (محمد على الخفاجي)، فهو زمن تقدمي وهو متغير نسبة إلى الحدث المتغاير ومتطور في ذات الوقت نسبة لتطوره، ولا يوجد بناء لهذا الزمن إلا بالاعتماد على الزمن الأفقي، في حين يتحرك الزمن الأفقي وفق قاعدة ثلاثية لحركة، فهو زمن الآن وزمن العودة إلى الوراء وزمن رؤيوي مستقبلي زمن اكتشافي ويود الباحثان أن توضح بأن جميع أنواع الأزمان داخل النص عبارة عن أزمان اكتشافيه، فنلاحظه في المشهد الثاني يسير وفق قاعدتين، الأولى الزمن الأفقي؛ إذ يبدأ المشهد الثاني بزمن المستقبل (الطالع مشؤوم) ثم الانتقال إلى فعل يجمع بين الأزمان الماضية والآن والمستقبل (كل مساء) ثم بعد ذلك ينتقل إلى زمن اللحظة السابقة لأن النص زمن الماضي زمن استهزاء وسخرية القوم منه، ثم بعد ذلك ينتقل إلى زمن الماضي (منذ شهور)، هذه التنقلات مابين الأزمان الأفقية تحيل إلى تطور، فهو زمن متغير يؤشر أحداث متغيرة، فهو نسبة متغير إلى متغير، زمن فعال دينامي عاملا على بناء زمن آخر داخل بنية النص، وهو الزمن العمودي، فهو زمن إبداعي يخرج من الواقع المكاني للزمن ما بين ماضي وحاضر ومستقبل ليشير إلى زمن ذهني خاص بالمؤلف فيقتطع منه جزاء ويشتغل علية إبداعيًّا داخل مساحة الصورة المتجددة

عاملا على مساحة الفعل الدرامي محيلا إلى صورة شعرية جماليه تحاكي مخيلة متلقي قارئ النص؛ إذ يشير الزمن العمودي التهيئة للحظة الطوفان الفعل هو حوار بناء لإيصال فكرة إلا جدوى ما بين نوح وزوجه حوار يؤهل لحدث سيقع، وكأنه أراد هنا الإشارة بلا جدوى التغير.

بما إن المسافة الجمالية هي عبارة عن سلسلة من الترددات ما بين المنجز النص وما بين متلقيه، فتكون العملية عبارة عن ترددات انعكاسية مستمرة تسري في الفراغ ما بين المنجز (النص) وما بين متلقيه. حاملة صورًا قابلة للتأكيد والاضمحلال في ذات الوقت. وسيقوم الباحثان هنا باستقراء لبعض الصور البلاغية داخل بنية النص التاريخي الشعري محيلتي تلك الصور إلى صور شعرية جمالية من خلال التطرق للبعض منها، وتتبع مسيرة المسافة الجمالية.

التشبيه:

نوح:....سيفا مختبئا في غمد(٣٢)

تشبيه هدوء البحر وتوقف الموج بالسيف داخل الغمد المتوقف عن القتال؛ إذ تحيل هذه الصورة وبمسافتها الجمالية لريبه والتوجس والحذر.

السكير:...ويشير إلي كمفردة تفرد بين الأقواس

تشبيه السكير بحياته إلا مبالية لعد وجود غاية من وجودة، عامد على خلق صورة شاعريتا تحاكي ثنائية الوجود والعدم، وبهذا سعى المؤلف نحو فتح المدلول عامد لاتساع الصورة.

نوح:... وتظل اكف يدي كالسنة خرساء

تشبيه اليد باللسان الأخرس لا تستطيع فعل أي شيء.

رجل ٢:.... كما ينقع تمر في الماء

تشبيه الفرق أو الموت في الماء وبقائهم كما تبقى التمرة في الماء فتنتفخ وتتعفن

السكير:... فنحن كما تعلم زوجان

تشبيه ارتباطه بالخمر كالرجل وزوجته، معنى واضح

رجل ٣:....يتسحب بالمشية كالنمر المتخفي

كالثعبان الأملس

تشبيهات لبطء جريان البحر بمشية النمر ودبيب الثعبان باستعارة الكاتب لحركة الحيوانات المفترسة ليحيل الحوار إلى مناقلة دلالية، مولدا لصورة تجسيدية تقوم على الركائز الحسية، تهدف إلى تثوير نقله حركية في الموجودات الساكنة وإعطائها فعل الحياة بأبشع صورها الاستفزازية الغرائزيه، أسلوبية المناقلة هذه جزاء من قصديه الكاتب المسرحي يحيل إلى ديمومة وحياة.

رجل ٣:...كان الخوف لصيق بعظامي

كما تلتصق قطعة سمن في اللثة

لقد لجأ الشاعر إلى تعددية في الصورة الشعرية وذلك ليخفي المعنى المورى ويوهم به.

رجل ٤:...كأن ألسنة لكلاب سائبة

تشبيه الأمواج بالسنة الكلاب التي تتهدل في كل مكان.

وهذه حوارات أخرى قائمة على استثمار التشبيه البلاغي للإحالة إلى صور شعرية؛ إذ ينفتح على آفاق الخيال والتخيل وبنائية التكوين، فترتقي بهذا البنية الدرامية إلى أعلى مساحات التأمل الحسي للصورة الشعرية الجمالية، ووصف الأمواج بالسنة الكلاب، ليتوضئ مساحات واسعة من الخيال والتخيل والوهم، فهي الملمح الأساسي والملائم للشعرية فبكثافة المعنى تنبع وتتفرع جداول الشعرية والجمال.

والمقصود بالكثافة هنا كثافة الإيحاء والتنوع وكثافة النوع بحد ذاته، فهي صور مكتنزه بالمفردات الإيحائية، (كالثعبان الأملس– كما تلتصق قطعة سمن في اللثة– تتهدل في كل مكان..)، كما وأن انتقاء مفردة دون أخرى وربط هذه المفردات بعلاقة موزونه من نسج ابداع وذائقة المؤلف تحيل لدلالة معنى جديد وبشاعرية متناهيه.

نوح:....وأظل كقشة عشب

نوح:...وليست هذه الأرض كرقعة شطرنج

نوح:...مثل نسور جائعة

....مثل جناحين من الليل..

تشبيه

نوح:...يثبت الموج على الموج كعرف الديك

والسمك الصدفي كبرق

....كحبات تحت مدق

....كقط بري يتمطى

تشبيه

الكهل:..كمن رنق جفنيه نعاس القيلولة

تشبيه

نوج:...كلسان سافل

تشبيه

نوح:... كأعشاش بين شقوق الجدران

mercj-journals-ekb-eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

وهو تشبيه يحيل إلى مستوى أول للصورة الشعرية (بوجود مشبه ومشبه به)، فهو المماثلة أو المشابهة بين شيئين مثل جفنيه والنعاس وبين اللسان والسافل وبين الأعشاش والشقوق أو أكثر وتكون العلاقة بينهما حاضرة مفهومه تحيل إلى معنى؛ لأنها تستند على دلالات جمعيه. فتتولد الصورة هنا من الإشارات وهي في ذات الوقت تعمل على منح الحياة للمجردات.

وبعد ذلك سوف نتناول بعض الصور المجازية داخل هذا النص.

نوح:... وهو يشد على الريح جبال الموج

مجاز – ارتفاع الأمواج

نوج:....حتى شربوا من شفتيه

مجاز – الشاطئ أو الضفتين

نوح:...إياك وصمت البحر

مجاز – توقف الأمواج والعواصف

رجل ١:....فالبحر يغط بغفوة نوم..

مجاز البحر الهادئ

نوح:....لا تتخذوا البحر حليفا

مجاز – ليس للبحر أمان

الزوجة:...صمت البحر اليوم؟

مجاز– هدوء البحر

نوح:... يهز شباك الأرض

مجاز – سرعة الموج باتجاه الأرض

نوح:... وبحت حنجرة الناقوس

مجاز – صوت الناقوس

نوج:....والموجة تركب ظهر الموجة

توالي الموجات

رجل ٢:....فالموجة تركب ظهر الموجة

توالي الموجات

السكير:...أغرق في طوفان همومي

كثرة الهموم

عملت الصورة الشعرية المجازية على تفعيل الدلالة؛ وذلك لكونها عاملًا مهمًّا في توليدها وخلق الإيماءات فعمد الكاتب بهذا إلى استحداث جديد في استعمال الكلمات.

التنوع بالصور البلاغية داخل البيت الواحد

نوح:... حتى تنسكب الكلمات كماء

وتظل اكف يدي كالسنة خرساء

في حين كماء وخرساء، سجع. ثم الانتقال إلى صورة أخرى داخل البيت الشعري نفسه تشبيه اليد باللسان الأخرس لا تستطيع فعل أي شيء كما تم الإشارة إليه سابقا.

فالتصور الذهني الناتج عن الإبداع المهاري يحيل بالضرورة إلى إبداع جمالي. فوظيفة الصورة الشعرية وظيفة جمالية يمكن إدراكها حسيًّا، وهو في ذات الوقت اشتراطه لنجاحها، والشعرية متوسط التردد لمجموعة التجاوزات تبزغ من خلال

الفضاء الافتراضي مابين المدلول اللغوي والمجازي.

إما الكناية فتبدو واضحة في الحوارات التالية:

رجل٣:....ودمي يبيض ويبيض من الخوف

ويصير جليدا

يتكسر في ركبي

كناية عن الخوف الشديد، عدم القدرة على الحركة، الانتقال إلى صورة شعرية ذات كثافة في المعنى والدلالة وغزارة في الإشكال البلاغية، كما وتعد الكناية من ابلغ العناصر الشعرية، فهي بمعنى إن تقول جمله ولكنك لا تقصدها، فيكون المعنى الأول صحيح؛ ولأنك لا تقصده وإنما تقصد معنى آخر، ومن خلال خلخلة المعنى والمغايرة بين البنى تنشاء الشعرية؛ إذ تعمل جميعها على استفزاز الخيال والتخيل واستثارت الفعل الدرامي وحث الصورة الشعرية، فتكون الاستثارة داخله أكثر تثوير وتصعيدًا وإيحائيًّا محيله الإبداع وديمومة.

في حين يتمثل الجناس في الأبيات التالية:

عبد الله:...ما كرت إلا فرت

وما غزيت إلا هزمت

جناس غير تام الجمع بين معنيين متضادين موجبين، والجمع بين موجب المعنى وسالبه

نوح:...إن كان البحر بلاد الأسماك

فالبر بلاد السماك

جناس

الهاربون:...أسفا يا أبناء النسل الأشول

أسفا يا أبناء النسل الأحول

جناس

نوح:...وإذ صرخ الطوفان بصوت فض

انتصب الورد الغض

جناس غير تام

واقترب البعض من البعض

جناس تام

كما وتشير هذه الإشكال البلاغية إلى تغاير معنوي نتيجة للتغاير في الصورة وضدها (الجمع بين المعنى وضده) محيلا إلى استثاره في داخل الصورة ذاتها في ذهنية متلقيها من خلال الجمع بين المعنى وضده للمفردات المطروحة داخل بنية النص الأدبي، والصورة المترتب على هذه الأضداد تولد في ذات الوقت إمتاعا ذهنيًا وشحن للأفكار وإثارة الانتباه وإيقاظ الشعور عاملتا جميعها على ترسيخ المعنى تعزيز الصورة.

أما السجع، فله العديد من الأمثلة داخل هذا النص؛ وذلك لكونه يعمل بمستويين في الوقت ذاته. مستوى لحني

نوح:....سيفا مختبئا في غمد
إذ في كل مساء يمتد
ويطلع السنة والشاطئ يريد
يبدر حب الأمواج هنا وهناك ويمتد
وأنا وحدي أعلي السد

سجع

رجل ٢:...ماذا تفعل يا نوح؟

وأنت تجيء هنا وتروح....

نوح: أرفا شق الأرض المفتوح

سجع

رجل ٢:...لم نشهد جبلا أو بيتا أو أحدًا يغرق

فلماذا تقلق

سجع

رجل ١:....ما زالت جانحة عند ضفاف البحر

يقضم فيها الفار

...بقليل من قار

ومسامير ونار

وبعض من خشب النجار

سجع

السكير:...ان لا أقلق

فأنا لا أملك بيتًا كي يفرق

ولا ركنا مثقوبا في زورق

سجع

السكير:....إنا والكأس وثالثنا الشيطان

(بتحدي) فأين هو الطوفان؟

mercj-journals.ekb.eg M.E.R.C ISSN 2536-9504

ثم أنا رجل بيتي الحانة

والحانة بالخمرة ملآنة

..... كل والكأس وشيطانه

فلأدخل هذه الحانة

سجع

السكير:...ثم الق بنا في أي مكان

أو ترضى أن يفرقنا الطوفان

سجع

السكير:...هل هذا الطوفان من الماء أم الخمر

فقد التبس على الأمر...

سجع

السكير:...لقد اتضح الأمر

وإذن هو طوفان من خمر

لأصحو لسكير يغرق في طوفان الخمر

....على أنبوبه

أو صهوة قارورة خمر مثقوبه

سجع

رجل ٤:....وخرافات

كينونات

mercj-journals-ekb.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

وأساطير وصيرورات

سجع

الرياضي:....فلا تصبح من إتباع السلطان

.... هذي من العاب الساحة والميدان

سجع

نوح:...سفن الغربة لا غير

سوف تغد بك السير

طير هجر العش

يظل طوال العمر بلا عش

سجع

نوح:...وسكاكين وغيلان

زبد ودخان

سجع

وقف الورد إمام الطوفان

واشتبك الندان

سجع

نوح:...من عرق الإنسان

اصطرع الضدان

الطوفان وورد الشوفان

mercj-journals-ekb.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

واشتد برأس الأرض الدوران

الكهل:..لكن ظلت نتف من جلد الحيتان

عالقة بمناقير الغربان

سجع

وبقايا ماء منحسر تشربه الخلجان

سجع

الكهل:... وظلال الغربان

تغطي جيف الغيلان

سجع

نوح:...والأرض المبلولة قد جلست في الشمس

لكي تتشمس

لتجف وتيبس باللمس

سجع

الكهل:... كل شيء يعود كما كان

.....كل شيء يعود كما كان

حين عاد المكان

والرضا والأمان

سجع

mercj-journals-ekb.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9904

هناك صورة متوالدة داخل هذا النص الشعرية التاريخي تأسست من الإيقاع النبري من خلال استثمار محمد علي الخفاجي للنغم المتولد عن السجع. فكانت وظيفة الإيقاع من تكرار النبر دعم للمعنى؛ إذ إن الإحساس بالإيقاع المتولد من تكرار النبر داخل بنية النص من المسلمات التي ينبغي الإشارة إليها؛ لأنها تلعب الدور الأمثل في تشكيل الصورة الشعرية، وأن التناظر الصوتي هو من يغلب على المناخ الإيقاعي داخل نص نوح لا يركب السفينة الشعري ويمنحه ميزة إيقاعية عن طريق الجرس والتناغم، فهو إيقاع نبري يستند إلى معايير متواضع عليها من قبل محمد علي الخفاجي محيلا إلى صورة أكثر بصرية مستنده على صورة إيقاعية سمعية وأبرزها بشكل يشبع الحاجات التخيل والخيال فتكون بهذا الصورة المتكونة أكثر عمقًا واتساعًا ونقاء وخصوبة من باقي الصور؛ لأنها تعتمد على موقف معنوي مستحدث مرتكز على النص ودلالته؛ إذ تبنى هذه الصورة على إيقاع الوزن والقافية وعلى الإيقاع المعنوي واللفظي والإيحائي، عامدًا لخلق صورة شعرية جمالية ذات كثافة عالية.

كما ويتحقق الإيقاع نبري من توالي العبارات في مواقع متغايرة من قبل شخصيات مختلفة تحيل إلى تناسق هرموني متوازي، وهو في ذات الوقت يشير لمفهوم معنوي يحيل لتوحد الشخصيات في المخاوف النفسية.

نوج:....والموجة تركب ظهر الموجة

رجل ٢:...والموجة تركب ظهر الموجة

وقد يحدث التكرار للعبارة من قبل الشخصية ذاتها كالحوار التالي:

الكهل:...كل شئ يعود كما كان

..... كل شئ يعود كما كان

وكذلك ينبغي الإشارة إلى عمق المعنى داخل بنية النص، فأي إحساس

جمالي يحيل إلى صورة شعرية. فالصورة الشعرية تستند إلى عمق المعنى وكثافته وللذين يعملان على إثراء هذه الصورة داخل بنية النص من خلال الأثر لذي تتركه هذه الصورة ولذلك تركزت صورة الشعرية في النص الشعري؛ لأنه يحمل هاتين الصفتين بغزارة. فحينها تكون، فالصورة الشعرية أثرت وأثرت في طبيعة النص.

كما يحيل مؤلف النص الكثير من حواراته الدرامية إلى واقعية الغرابة؛ إذ ينحصر المعنى بالمدلول المقابل النفسي للشئ أي الإحالة، بإحالة الدال لمدلول فهي عبارة عن صورة افتراضية تبنى على فرضيه **(السكير:...لقد اتضح الأمر وإذن هو طوفان من خمر، لأصحو لسكير يغرق في طوفان الخمر،....على أنبوبه، اوصهوة قارورة خمر مثقوبه)**، فتتحول الصورة الجمالية لصورة ديناميكية متحركة مفتوحة، ديناميكية تعمل على إنتاج المعنى.

والطباق هو التقنية الأخرى التي نجدها حاضره داخل هذا النص

نوح:....يعطي العسل المر

الجمع بين المعنى وضده تحيل لإمتاع ذهني كما وتعمل في ذات الوقت على إثارة الانتباه وإيقاظ الشعور وتحريك الأفكار، فهو طباق ايجابي. وان هذا لانفتاح دلالي يحيل لاتساع الصورة الشعرية؛ وهذا ما تطرق إليه ياكوبسون بمقاربته بين الانفتاح الدلالي واتساع الصورة الشعرية، إذ تهتم الشعرية بالمعنى الواسع للجملة وهو أحد مرتكزات محمد علي الخفاجي.

ومن خلال ما تم الإشارة إليه آنفًا نجد إن (محمد علي الخفاجي) كان موفقًا في الجمع ما بين الصورة الشعرية وما بين الفعل الدرامي، أما فيما يخص النص التاريخي فيود الباحثان الإشارة إلى إن المؤلف شاكس الحادثة التاريخية بإزاحتها؛ إذ يحول الطوفان مجراه من طوفان لمياه بحر إلى ثورة داخلية داخل بطل لا يركب

سفينة نجاة، وإنما يصر على تغير الذات، فالطوفان هو طوفان الأفكار والمشاعر المعنى الموارى داخل بنية النص؛ إذ تلعب التورية دورًا مهم بتغير المعنى المفهومي مجيلة إلى صورة شعرية، وهي وكما تم الإشارة لها في الإطار النظري، فتعد من المحسنات المعنوية فتعطي معنيين أحدهما دلالة اللفظ علية ظاهرة (الطوفان)، والآخر دلالة اللفظ عليه خفية (الهو)، فيقصد المؤلف المعنى البعيد ويواري عنه بالقريب متلاعبا بذلك بدلالات الكلمة محيلا إلى الإيهام والتخييل.

إذ إشارة وفي أكثر من موضع داخل النص إلى الغريزة السلوكية للطوفان من خلال وصفه بأن له شفتين – كسيف في غمد – يطلع السنة يبذر حبا– صياد متربص– مزاج البحر– كنمر متخفي– كتنين اخرس– بالثعبان، نلاحظ تغاير بالصورة؛ إذ يقربه من الصفات الآدمية ثم يحيله إلى صفات الحيوانية وهذه أزاحه واضحة الغاية منها إشارة إلى الغريزة الحيوانية داخل النفس البشرية، (لا قلب ظلمته بين سريرة نفسي ودخائل قومي).

في حين تكون زوجة نوح هي الشخصية الوحيدة الأكثر عمقًا بمقاربتها للشخصية الحقيقة من الشخصيات الأخرى في للواقعة التاريخية فهي إمراة ذات إرادة، قوية الشخصية، واثقة، مختزلة الحوار، مباشرة المعنى، متمكنة من أمور حياتها، فنراها تضع أسئلة مختصره لا تطيل (إذن الطالع مشؤوم– وتحمل..– وتحذرهم؟– إذن ادع لهم يا نوح– حاول يا نوح) كما هي في الواقعة التاريخية مع تغاير الموقف كأنما أراد (محمد علي الخفاجي) بهذا المعنى الخفي إن يقول بأن المرأة هي هي على مر السنين وتوالي الدهور والأيام.

نجد هناك انتقال للصور الشعرية الجمالية ما بين اليأس والألم والسخرية إلى آخرة للشخصية الرئيسة، محلتنا بحوارات واضحة إلى لا جدوى الكلام، لا جدوا الدعاء فالقوم (أثموا وعدوا في الغي) إشارة إلى عبثية الخلاص، ثم تداخل الموت والحياة

والتنقل بينهما إشارات واضحة إلى عبثية الحياة ولا جدوا الموت.

فشخصية السكير تعد من الشخصيات الأساسية داخل بنية النص وذلك من خلال إفراد المؤلف لها مساحة واسعة على وان هذا الإفراد لم يكن اعتباطيًا، فقد ورأى بها ما أرد طرحة من خلال عبثية الحياة، ولا جدوها فالشخصية تتحدث عن حياتها تارة كأنها شي انتهى ثم تنتقل مرة أخرى بالحديث عنها كأنها مهزله لا تزال قائمة ثم التمسك بها بلا جدوى الوجود الذي هو لها وجود من خلال خلاصها بالغرق بطوفان الخمر.

طارحتا بهذا سلسلة من الصور الجمالية التي تحيل إلى مفاهيم وجوديه، وهي بهذا الجوهر الأساسي للبناء التناغمي لبنية النص العميق التي تم المواراة عنها.

mercj-journal.ekb.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

النتائج:

١. جمع المؤلف محمد علي الخفاجي بشكل موفق ما بين الصورة الشعرية وما بين الفعل الدرامي، أم فيما يخص النص التاريخي فيود الباحثين أن تشيرا هنا إلى المؤلف شاكس الحادثة التاريخية بإزاحتها؛ إذ يحول الطوفان مجراه من طوفان على الكفر والفسق والمعصية وكسر لحدود الله إلى ثورة نفسية داخلية لشخصيات النص، فكل شخصية يشكل الطوفان عندها علامة متغيره ومتفردة.

٢. استندت الصورة الشعرية في نشوئها على شعرية الحدث والواقعة التاريخية، فواقعة الطوفان ليست وثيقة جامدة تستند على مفاهيم محددة تتأطر بلغة محدده، وإنما هي واقعة تاريخية ذات إحداث متشابكه تحمل شاعريتا صوريه في ذاكرة منتج النص المسرحي استند عليها كمادة يستقي منها أفكارًا لنصه تارة، ويشاكسها تارة أخرى.

٣. تستند الصورة الشعرية على عمق المعنى وكثافته وللذين يعملان على إثراء هذه الصورة داخل بنية النص، إذ ساعدت طبيعة العلاقة لمكونات النص الشعري على تعزيز هاتين الصفتين وغزارتهما مما أحال إلى إثراء النص. إذا استندت الصور الشعرية داخل بنية النص على درامية الحدث من خلال حركة الكلمات وحسن اختيارها والعب محيلة إلى تنامي التشكلات الدلالية، فكانت جميع الانزياحات جزاء من أسلوبية النص، فكانت بذلك سلسلة من الانزياحات النوعية، وبذلك اقتربت الشعرية من مساحة النص المسرحي الدرامي.

٤. تشير الإشكال البلاغية إلى تغاير معنوي نتيجة للتغاير في الصورة وضدها (الجمع بين المعنى وضده) فتحمل بهذا الكلمة اكثر من معنى محيلا إلى استثاره داخليه في ذهنية متلقيها، فالصورة المترتبة على هذه الأضداد تولد في ذات الوقت إمتاعا ذهنيًا وشحن للأفكار وإثارة الانتباه وإيقاظا للشعور محيلة إلى خيال تعمل في مساحة التوليد، عاملة جميعها على ترسيخ المعنى وتعزيزه من خلال الدخول في مساحة الممكن، محيلة إلى استكشاف مختلف

احتمالات الخطاب؛ إذ تعد جميع تلك المستثارات أجزاء من الصورة الشعرية.

٥. يتمظهر الزمن داخل بنائية النص وفق مسارين داخليين للمساحة التراتبية للإحداث إحداهما زمن أفقي والآخر عمودى، وكلاهما متواجدين ومتفاعلين في ذات الوقت، مهمتهما تطوير بنائية النص. فالزمن العمودي متطور يسير وفق مساحة تطور الفعل الدرامي وتغيره داخل النص؛ إذ يعد فعلا متغير نسبة لحدث متغير ومتطور، كما ولا يوجد بناء لهذا الزمن إلا بالاعتماد على الزمن الأفقي؛ إذ يتحرك الأخير وفق قاعدة ثلاثية لحركة، فهو زمن الآن وزمن العودة إلى الوراء وزمن رؤيوي مستقبلي، فهو زمن متطور ناتج عن تطور بنائية الحركة ضمن هذه القاعدة، وأن جميع أنواع الأزمان داخل النص عبارة عن أزمان اكتشافيه.

٦. عمد محمد علي الخفاجي على سحب مساحة القصيدة الشعرية إلى منطقة الدراما، بكتابة نص شعري درامي، فأسلوبية كتابة النص الدرامي تختلف عن أسلوبية كتابة قصيدة الشعري. كما تم إيضاح هذا أعلاه، كما وعمد لتفجير مفاهيم مغايرة لواقعة التاريخية وعرضها بطريقة تزيح ما قبلها لتأتي بمنطلقات مفهوميه جديد تثري ذاكرة متلقي النص، ويريد بهذه المشاكسة أعادت الحياة لشخصيات تمر بنفس الظروف، ولكن بإبعاد سلوكية ونفسية جديدة، فتطرح بها أفكار تركز على نقاط جذب جديدة تتمحور داخل آلية اللعب بالشخصيات إذ يرتكز محور الانزياح لدية في سمات الشخصيات أولا ومن ثم في علاقات الدلالات بعضها ببعض، وعلى ردود فعلها تجاه ظاهرة تشابه العوائق والمستثيرات.

٧. عمل محمد علي الخفاجي على تعميق شعرية النص ذي الواقعة التاريخية باستثماره لمساحة التأويل المستثارة من خلال انزياحات اللغة عامدا لخلق صورة جمالية شعرية تولد نصًا آخر بديلا عن الواقعة التاريخية، فتبتعد الواقعة

التاريخية عن كونها قيد متحولة إلى نقطة ارتكاز تنطلق منها الشاعرية إلى مساحات الافتراض والتخييل.

٨. أبدع مؤلف النص في تمثلات لغته الشعرية، وذلك لكونه استطاع ومن خلال ملكته الشعرية إن يبدع في التعبير عن أفكاره من خلال الكلمات التي اختارها وطريقة ضم بعضها إلى بعض، فهو بهذه التقنية العالية استطاع إن ينتج نوعًا من الوعي الحسي متمثلة بمدى تمكن المؤلف من تشكيل صورة شاعرية والتعبير عنها باستحضار الكلمات فالكلمات دلائل التمثلات.

٩. سمات الشخصية التاريخية العامة هي البذرة الأولى التي يستثمرها المؤلف في تحديد تقابلات الصراع ما بين قطبين قد يبدوان واضحي الملامح للوهلة الأولى، ثم ينتقل بعد ذلك بتوضيح الملامح العامه للشخصيات من خلال معاني سطحية تاركا جوهر ملامح الشخصية مواريه يدركها متلقي النص من خلال الصور الشعرية. فهي صورة افتراضية ذات تردد موجي حسي قابل للاستحداث وهي ما تعرف بإشكالية المنجز، تحيل للانتقال للحظه حلمية وهي نتاج مدلول اللغة ومدلول التأويل، فالبنية العميقة التي تحيل إلى المعنى الموارى لا تتم إلا من خلال اختزال البنية السطحية أو المفهوم الأولي الذي وارى المؤلف به ما لم يبح به جهارًا.

١٠. تدخل لغة النص بمجالات استثنائية بترتيبها لاستعمال كلمات ومن خلال إيرادها بمواضع لم ترد فيها من قبل وبأسلوب جمالي، فالجمالية اشتراط لنجاح الصورة الشعرية للواقعة التاريخية.

- **استنتاجات البحث:**

١. تحمل الواقعة التاريخية بعدا شعريا يرتكز عليها المؤلف للانتقال لمديات أوسع، فانفتاح المدلول ثقافيًّا ومعرفيًّا وجماليًّا يحيل إلى اتساع الصورة الشعرية.

٢. النص التاريخي المسرحي يشاكس الواقعة التاريخية، ويختلف عنها فهو ينطلق

منها كقاعدة ارتكاز ومن ثم يبوح بما اخفته الواقعه وما واراه الكاتب.

٣. يتميز النص المسرحي التاريخي بقدرته على استيعاب الأجناس الأدبية الأخرى.

٤. ارتكز النص بشكل كبير بطرح أفكاره على مساحتي الافتراض والتخييل.

٥. لكل نص أسلوبه الخاص في حركة كلماته واستثماره لمساحات العب والانزياح، فقد تحيل كلماته إلى مفاهيم لم ترد بها من قبل نتيجة العلاقة علاقة الكلمة بمجاوراتها من الكلمات ومساحات الصمت، محيلة لشعرية خاصا بهذا الجنس الأدبي.

mercj-journals.ekb.eg
M.E.R.C
ISSN 2536-9504

الهوامش

(١) تودوروف، تزيفتان: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة (الدر البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٠)، ص ٢٣.

(٢) ياكوبسون، رومان: قضايا الشعرية، تر:محمد الولي ومبارك حنون (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر،١٩٨٨)، ص ٣٥.

(٣) أبو ديب، كمال: في الشعرية (بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية، ١٩٨٧)، ص ٥٧.

(٤) كوهين، جان: بناء لغة الشعر، ت: أحمد درويش (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة،١٩٩٧)، ص٢٤.

(٥) جميل، جلال: العلاقة بين الأسلوب والشعرية، جريدة الوئام، ع ٢، بغداد، الثلاثاء ٢٠٠٣/٥/٣٠، ص ٥.

(٦) ياكوبسون، رومان: قضايا الشعرية، مصدر سابق، ص١٩.

(٧) ينظر: كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، ت: محمد الولي، ومحمد العمري (الدار البيضاء: دار توبقال للبشر، ١٩٨٦)، ص٣٧.

(٨) عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي(دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥)، ص٦٩.

(٩) تودوروف، تودوروف: الشعرية، مصدر سابق، ص٢٣.

(١٠) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق، ص ١٠.

(١١) بنظر: أبو منصور، فؤاد: النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأروبا (بيروت: دار الجيل، ١٩٨٥)، ص ٥٤-٥٥.

(١٢) المصدر السابق، ص٢٠٣.

(١٣) عزام، محمد: شعرية الخطاب السردي، مصدر سابق، ٣٧.

(١٤) ينظر: صالح، بشرى موسى: المرأة والنافذة (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠١)، ص١٦.

(١٥) أبو رغيف، نوفل: المستويات الجمالية في نهج البلاغة دراسة في شعرية النثر،(بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٨)، ص٣٩.

(١٦) كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، مصدر السابق، ص٢٣.

(١٧) المصدر السابق، ص٢٢.

(١٨) ينظر: https://fr.slideshare.net/jcdnawal/ss-9187361، تحليل الخطاب السردي، د.محمد القاضي.

(١٩) ينظر: بنية اللغة الشعرية، جان كوهين، مصدر سابق، ص٢٠٥– ٢١٥.

(٢٠) ينظر: ناظم، حسن: مفاهيم الشعرية– دراسة مقاربة في الأصول والمنهج والمفاهيم (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤)، ص٤١– ٤٢.

(٢١) ينظر: هوراس: فن الشعر، ت: لويس عوض (القاهرة: دار النهضة، ١٩٧٠)، ص٨٨.

(٢٢) فضل، صلاح: قراءة الصورة وصورة القراءة (القاهرة: دار المشرق،١٩٩٧)، ص٨٩.

(٢٣) ينظر: كوهين، جان: بنية اللغة الشعرية، مصدر سابق، ص ٧٥–١٩٤–١٩٥.

(٢٤) ينظر: محمود، محمد شيخ موسى إدريس: تقنيات بناء الحوار الداخل والجانبي في المسرحية العربية الحديثة، مصدر سابق، ص١٧.

(٢٥) ينظر: النجار، جميل موسى: فلسفة التاريخ (كندا: مطبعة لبنان،٢٠١٢)، ص ١٠، ١٣، ٥٧، ٦١.

(٢٦) يينظر: مفهوم الزمن في الدراما، عمار الجنابي، مصدر سابق.

(٢٧) النجار، جميل موسى: فلسفة التاريخ، مصدر سابق، ص ٦١.

(٢٨) ينظر: الخيال التاريخي، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة،
.https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_fiction

(٢٩) ينظر: التاريخ والنوع المسرحي، مصدر سابق.

(٣٠) ينظر:الخيال التاريخي، ويكيبيديا، الموسوعة الحرة،
.https://en.wikipedia.org/wiki/Historical_fiction

(٣١) التناص لغتا اسناد الحديث ورفعه إلى فلان، والنص هو مجال استهداف التناص كما ويأتي بمعنى الازدحام، فتداخل النصوص وازدحامها وتكثيف النصوص في نص ما هو الأقرب لمفهوم التناص، منذ الظهور الأول لهذا المصطلح على يد (جوليا كرسيتيفا) (فعملية التناص لديها عميلة مونتاج)، والمصطلح بانفتاح مفاهيمي مستمر، كما وأكد (باختين) على الطابع الحواري بين النصوص، فكانت أراؤه رد فعل تجاه انغلاق النص، ولقد أشار إلى التناص على انه (الوحدة المميزة لخطابات عصر ما)؛ إذ يضف للنص بتميزه بالطابع الشواهدي. في حين أعاد (جيني) تعريف التناص بقوله (عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى)، يراجع كل من لسان العرب، و مفهوم التناص، سلطان حمزة راشد الحميري، و في أصول الخطاب النقدي الجديد، أنجينو مارك، وآخرون.

(٣٢) محمد علي الخفاجي، نوح لا يركب السفينة، ٢٠٠٣، ص.

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal (Accredited) Monthly
Issued by Middle East Research Center

Forty-seventh year · Founded in 1974

Vol. 63 May 2021

Issn: 2536-9504

Online Issn :(2735-5233)