The Quarterly Journal of Lisān-i mubīn
(*Research in Arabic language and literature*)
Print ISSN: 2355-8002
Online ISSN: 2676-3516

Poetic language in the poetic plays of Salah Abdel-Sabour

Case Study: "After the King Dies" play

Abdolali Alebooye Langeroodi [1*], *Leila Sadeghi Naghdeali* [2]

[1 *] Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University,Qazvin, Iran.
[2] Ph.D Student, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvin,Iran

Article Info

Article type:
Research Article

Received:
11/06/2022
Accepted:
26/04/2022

ABSTRACT

The poetic language is a new framework of standard language which deals with art, philosophic and esthetic aspects of language besides its communicative form. Although language of the old plays was in verse, the changes in people's life and other literary works result in poetic language becoming closer to people's language alongside these changes. The present study seeks to review and analyze the language of Salah Abdel-Sabour poem in his last verse play, "After the King Dies". It is an important study due to the fact that it shows the poetic language in the play of one of the most prominent contemporary Arab poets based on a descriptive-analytical approach. According to critics' consensus, his plays are a successful example of integrating "poem" and "drama". Moreover, due to the unique and remarkable characteristics of the plays by this poet, it is necessary to study them from the perspective of the language of the poem. Of the most important findings of this research is: in this play, Abdel-Sabour focused on freedom of thought, expression and humanitarian images and employed symbolic and traditional poetic images drawn from national and universal heritage in the service of social and cultural hopes, which reflect reality of not only the Arab world but also all human beings. The musical image of the play is manifested through the internal rhythm resulting from expressive, subconscious, chromatic and musical repetitions and frequency of five grammatical components (interrogation, imperative, Qualificative, exclamation and Conjunctive of order).

Keywords: *Poetic play, Poetry, Poetic Language, Defamiliarization, Salah Abdel-Sabour, the play "After the King Dies".*

Cite this article: Alebooye Langeroodi, Abdolali., Sadeghi Naghdeali, Leila. *(2023)*. Poetic language in the poetic plays of Salah Abdel-Sabour Case Study: "After the King Dies" play.*Vol. 14, New Series, No.52, Summer 2023*, pages:21-45.
DOI: 10.30479/lm.2022.17372.3412

© The Author(s).
Publisher: Imam Khomeini International University

***Corresponding Author**: Abdolali Alebooye Langeroodi
Address: Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Imam Khomeini International University,Qazvin, Iran.
E-mail: *alebooye@hum.ikiu.ac.ir*

فصليّة لسان مبين العلمية
(بحوث في اللغة العربية و آدابها)
الترقيم الدولي الموحد للطباعه : ٢٣٥٥-٨٠٠٢
الترقيم الدولي الالكترونيكي: ٣٥١٦-٢٦٧٦

اللغة الشعرية في المسرحيات الشعرية لصلاح عبد الصبور
"بعد أن يموت الملك" أنموذجاً

عبدالعلي آل بويه لنگرودي[١*]، ليلا صادقي نقدعلي[٢]

[١*] أستاذ مشارك في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية، قزوين، إيران
[٢] طالبة الدكتوراه في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة الإمام الخميني (ره) الدولية، قزوين، إيران

معلومات المقالة

نوع المادة:
مقالة محكمة

تاريخ الوصول:
١٤٠١/٠٣/٢١
تاريخ القبول:
١٤٠٢/٠٢/٢٦

الملخّص

اللغة الشعرية هي صياغة خاصة للغة المعيارية مع مراعاة الجوانب القيّمة الفنية والفلسفية والجمالية، بدلاً من مجرد التواصل. واللغة الشعرية كواقعة أسلوبية في معناها العام. الشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعاً بل إن لغته شاذة وفيها إنزياح، وهذا الإنزياح هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري. واللغة إحدى العناصر الرئيسية والمهمة في المسرحية. رغم أن لغة المسرحية كانت في المسرح القديم شعرية لكن التغييرات والتطورات في حياة الناس والأعمال الأدبية الأخرى لقد تسبب في أن تقترب لغة المسرح من لغة الناس بالتوازي مع هذه التغييرات. تهدف هذه الدراسة إلى معالجة شعرية اللغة في المسرحية الشعرية الأخيرة "بعد أن يموت الملك" لصلاح عبد الصبور معتمداً على المنهج الوصفي - التحليلي. ومن أهمّ النتائج التي وصلت إليها الدراسة هي؛ لقد ركّز عبد الصبور في هذه المسرحية على الحرّية في التفكير والتعبير والصورة الإنسانيّة للإنسان المعاصر ووظّف التصاوير الشعرية منها الرمزية والتراثية التي استخرجها من التراث الشعبي والعالمي تخدم آمالا اجتماعية وثقافية التي تنقل حقيقة العالم العربي بل جميع البشر. تتجلّى الصورة الموسيقية من خلال الإيقاع الداخلي النتاجة من التكرار البياني واللاشعوري والكروماتيكي والترنمي وتفشّي خمسة مظاهر نحوية (الاستفهام والأمر والنعت والنداء والعطف) في المسرحية.

الكلمات المفتاحية: المسرحية الشعرية، الشعر، اللغة الشعرية، الانزياح، صلاح عبد الصبور، مسرحية "بعد أن يموت الملك".

الاقتباس: آل بويه لنگرودی، عبدالعلی؛ صادقي نقدعلي، ليلا؛(١٤٠٢). *اللغة الشعرية في المسرحيات الشعرية لصلاح عبد الصبور" بعد أن يموت الملك" أنموذجاً*، مقالة محكمة،السنة الرابعة عشرة، الدورة الجديدة، العدد الثانی والخمسون، صيف ١٤٠٢،ص٤٥-٢١.

المعرف الرقمي: 10.30479/lm.2022.17372.3412
الناشر: جامعة الإمام الخميني (ره) الدولية
حقوق التأليف والنشر © المؤلفون.

*- عنوان البريد الإلكتروني (للكاتب المسؤول): *alebooye@hum.ikiu.ac.ir*

١- المقدمة

اللغة الشعرية هي طريقة استخدام اللغة الشائعة واليومية التي تجري في الأعمال الأدبية: الشعر والسرد والمسرحيات، وكذلك في الأشكال الأخرى للخطاب. يتميّز هذا الاستخدام للغة بالتركيز على كيفية قول الأشياء بدلاً ممّا يقال. وتسعى اللغة الشعرية إلى أن تكون معياراً للجمال الفني. ويمكن تحقيق هذا الأمر من خلال تقنيّات وتعديلات مختلفة؛ مثل القافية والموسيقى، والصور الشعرية، والتكرار، أو الأشكال النحوية للجمل غير المعتادة في اللغة اليومية.

يطرح منظّرو اللغة الشعرية العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية على النحو التالي: هل الشاعر ملتزم بمعايير اللغة المعيارية؟ أو كيف تثبت هذه اللغة نفسها في القصيدة؟ ومن ناحية أخرى، فإن مُنظّري اللغة المعيارية يريدون أن يعرفوا إلى أي مدى يمكن استخدام عمل شعري كبيانات لتحديد اللغة المعيارية. بعبارة أخرى تهتمّ نظرية اللغة الشعرية في الدرجة الأولى بالاختلافات بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية، بينما تهتمّ نظرية اللغة المعيارية بشكل أساسي بوجوه التشابه بينهما.

يعدّ صلاح عبد الصبور واحداً من الشعراء الذين قالوا بضرورة اتخاذ الشعر لغة للحوار المسرحي، تطبيقاً وتنظيراً، فهو يرى أنّ الشعر هو صاحب الحق الوحيد في المسرح. وقد وظّف الكلمات الشعرية وأدخلها في اللغة الدرامية. من دواعي اختيارنا لهذا الموضوع الكشف عن شعرية اللغة في المسرحية الشعرية لأنه نصّ شعريّ نثريّ ويتميّز عن غيره من النصوص المسرحية النثرية. تتمثّل أهميّة هذه الدراسة في أنها تكشف عن اللغة وشعريتها في مسرحية أبرز الشعراء المعاصرين في الأدب العربي، وكما يصرّح النقّاد بأجمعهم أن مسرحيات عبد الصبور الشعرية خير مثال للنضج الفني بين الشعر والدراما في المسرحيات الشعرية العربية. وعلاوة على هذا، لإنتاج الشاعر الشعري – المسرحي خصائص لافتة وسمات شديدة التميز والتفّرد لأن تدرس من منظور مستويات اللغة الشعرية. وهذا البحث يكشف عن اللغة وشعريّتها في مسرحية أبرز الشعراء المعاصرين في الأدب العربي، وكما يصرّح النقاد بأجمعهم أن مسرحيات عبد الصبور الشعرية خير مثال للنضج الفني بين الشعر والمسرح في المسرحيات الشعرية العربية. وعلاوة على هذا؛ لإنتاج الشاعر الشعري – المسرحي خصائص لافتة وسمات شديدة التميّز والتفرّد لأن تدرس من منظور مستويات اللغة الشعرية؛ المسألة التي لم تدرس لحدّ الأن. أما المنهج فهو المنهج الوصفي - التحليلي يستند إليه بعض المناهج كالأسلوبية والمنهج الإحصائي بحسب مقتضيات البحث. وتحاول الدراسة الإجابة عن الأسئلة التالية:

- كيف وظفّ صلاح عبد الصبور اللغة الشعرية في مسرحيته الشعرية "بعد أن يموت الملك"؟
- ما خصائص البنية النحوية للغة الشعرية في هذه المسرحية؟
- ما الانزياحات التي حدثت في المستوى البلاغي للغة الشعرية في المسرحية؟

١-١. خلفيّة البحث

كانت اللغة الشعرية مركز اهتمام الكثير من النقّاد القدامى والمحدثين، ولو أن الدراسات والكتب التي تطرقت إلى هذا الموضوع كثيرة، لكن المهم في هذا البحث أن نركز على ما يدور حول اللغة الشعرية في الانتاجات الأدبية النثرية. فمن الكتب التي ناقشت اللغة الشعرية هي؛

– كتاب: «بنية اللغة الشعرية» لجان كوهن(١٩٨٦م)، حيث عالج بنية اللغة الشعرية وأشار إلى أهم مظاهر الانزياح فيه.

– وكتاب آخر لسعيد الورقي(١٩٨٣م) بعنوان لغة الشعر العربي الحديث: مقوّماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية. يتناول الباحث فيه مفهوم الشعر الكلاسيكي والحديث وتعريف التجربة الشعرية وتطوّر الخيال والصورة.

أمّا البحوث والأطروحات الجامعية التي ترتبط ببحثنا هذا فنذكر منها ما يلي:

–مقالة: «تعالق التجربتين الشعرية والصوفية لدى صلاح عبد الصبور»، للباحث: علي مصطفى عشا (٢٠٠٩م) التي طبعت في المجلد ٢٥، العدد ١+٢ لمجلة جامعة دمشق. وقد أشار الباحث إلى مزج صلاح عبد الصبور بين التجربتين الشعرية والصوفية.

–الرسالة الجامعيّة: «البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، "مأساة الحلاج" أنموذجاً» لسعاد بوطيبة (٢٠١٠م)، جامعة وهران، الجزائر. أشارت الباحثة في بحثها أوّلاً إلى ماهيّة الشعر وخصائصه الفنية ثم تناولت طبيعة المسرحية الشعرية العربية وخصائصها وأخيراً طبّقت أجزاء البناء الدرامي للمسرحية على مسرحية "مأساة الحلاج".

– مقالة: «بلاغة التدبيج فى مسرحية: بعد أن يموت الملك لصلاح عبد الصبور»، لرانية جمال عطية (٢٠١٩م) المنشورة في العدد ٢٨ لمجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية. أشارت الباحثة في هذا البحث بداية إلى مواقف البلاغيين القدماء من مصطلح التدبيج ثم تناولت دلالات الألوان في العصر المعاصر وأخيراً طبّقت ظاهرة التدبيج وآليات اشتغالها في مسرحية "بعد أن يموت الملك" لصلاح عبد الصبور.

كما نلاحظ هناك دراسات مختلفة عن مسرحيات صلاح عبد الصبور تعالجها من زوايا عديدة. فبالرغم من أهمية هذه المسرحيات وإخضاعها للغة الشعرية أهملها النقّاد والدارسون، فوجدنا من الضروري أن نسلّط الضوء عليها من منظور شعرية اللغة.

٢. الإطار النظري للبحث

٢-١. اللغة الشعرية

اللغة الشعرية هي صياغة خاصة للغة المعيارية مع مراعاة الجوانب القيّمة الفنية والفلسفية والجمالية، بدلاً من مجرد التواصل. إنها طريقة استخدام تهدف إلى إنتاج أعمال فنيّة بالكلمة، والتي تُعرف بالنصوص الأدبية.

تُعدّ اللغة مادة الفن الشعري، حيث يلجأ الشاعر أو الكاتب إليه أثناء التأليف وعبر اللغة تعبّر الشخصيات عن مشاعرها وأفكارها من خلال الحوار، وترافق هذه اللغة مجموعة متنوعة من الزخارف الفنية. اللغة بمعناها العام هي «مجموع الألفاظ والقواعد التي تتعلق بوسيلة التخاطب والتفاهم بين جماعة من الناس. وهي تعبّر عن واقع الفئة الناطقة بها ونفسيتها وعقليتها وطبعها ومناخها الاجتماعي والتاريخي.»(عبد النور، ١٩٨٤: ٢٢٧) لا تنحصر الظاهرة الشعرية في حدود الأدب. واللغة الشعرية كواقعة أسلوبية في معناها العام. والشاعر لا يتحدث كما يتحدث الناس جميعاً بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري. (أنظر: كوهن، ١٩٨٦: ١٥)

يتفق جميع اللغويين للغة الشعرية نمطين من الوظائف حيث يقول: «الوظيفة الأولى هي الوظيفة العادية أو الذهنية أو الإدراكية أو التقديمية فليس من السهل أن نقول ما هي الفكرة أو ما هو التصور أو التقديم لكن يمكننا أن نعرفها

والوظيفة الثانية المسمّاة بالعاطفية والتي يراد بها تأثير فعّال بدون الفكرة.، ويصطلح على الأولى دلالة المطابقة بينما يصطلح على الثانية دلالة الإيحاء، والوظيفة الثانية الأكثر تجليّاً في الشعر.» (كوين، ١٩٩٠: ٢٠١)

تغيّرت اللغة قواعدها المعتادة وتستكشف حدود ما يمكن قوله وكيفية إيجاد أشكال جديدة للتعبير عن المحتويات العميقة للروح البشرية. حيث «تعتمد على الانزياح لبلوغ غاياتها من إثارة وإيحاء وتصوير، ولكن هذا الانزياح لابدّ أن تكون له خلفية يقاس إليها، هذه الخلفية هي اللغة القياسية التي ينعكس عليها التحريف المتعمد للمكوّنات اللغوية، من أجل تحقيق الهدف الجمالي. واللغة القياسية وفق هذا هي النمط أو المعيار الذي يمثّل المستوى العادي غير المنزاح في مقابل اللغة الشعرية.»(بودوخة،٢٠١١: ٢٤) عندئذ «لغة الشعر هي لغة الإشارة في حين أن اللغة العادية هي لغة الإيضاح.»(أدونيس، ١٩٧٩: ١٢٥) يقول إليوت عن اللغة الشعرية: «لا يكون الشعر شعراً إلاّ حين يصل الموقف الدرامي إلى حد من العمق والتركيز يصبح معه الشعر الوسيلة اللغوية الوحيدة للتعبير الطبيعي فهو في هذه الحالة اللغة الوحيدة التي يمكن بها التعبير عن العواطف.»(عناني،د.ت:٣٠)

لقد شغلت اللغة الشعرية اهتمام الكثير من النقّاد والدراسين لأنها مركز الحيوية والفطنة في القصيدة وكذلك في المسرحيات الشعرية، إذ «في كل قصيدة عربية قصيدة ثانية هي اللغة قد تفجّرت من جرّاء التوتر والضغط الذي يعيشه المبدع، فيقوم بتدوين مشاعره بشكل ساحر يستهوي القارئ بجماله.» (العلاق،١٩٩٠: ٢٧)

بناء على كل هذه التعاريف نستنتج أن شعرية أي نص أدبي دون الاهتمام بلغته أمر عبث ودون فائدة. ودراسة اللغة هي أساس كل نص أدبي. واللغة الشعرية هي اللغة التي يستخدمها الشاعر في قصائده حتى تبدو أكثر ثراءً وإثارة للاهتمام. غالباً ما تشتمل اللغة الشعرية على أدوات أدبيّة مختلفة، وغالباً ما تكون أكثر كثافة من اللغة المستخدمة في النثر. يتكلّم الشاعر عن الخيال. ولهذا يجب أن تكون هناك سمة مقابلة في لغة الشاعر حتى يتمكّن من التحدّث عن عوالم غير معروفة وغير تقليدية.

٢-٢. الشعرية لدى النقاد الغرب والعرب

الخوض في مفاهيم «الشعرية» وعلاقاتها قد يؤدي الباحث إلى العموميّة والتعسّف. لذا سنحاول الاختصار والعودة إلى منابع الشعرية عند النقّاد في هذا المجال؛

جاكوبسن: إن الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعمّا سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعلها مؤهلة لموضع الصدارة في الدراسات الأدبية. الشعرية عنده عبارة عن خصيصة عقلانية.(الغذامي، ١٩٩٨: ٢٢)

تودوروف: يرتبط مفهوم الشعرية بالنسبة له بكل الأدب منظوم ومنثور تهتمّ بالبنيات المجرّدة للأدب وهي لا تعمل بمفردها بل تستعين بالعلوم الأخرى حيث تتقاطع معها في مجال الكلام. (١٩٩٠: ٢٧)

أدونيس: «الشعرية لا تكمن في الحروف التي تؤلف الشعر. إنما في الكيان الذي يؤديه ومن ثم فإن قراءة الشعر لم تكن فيما يفصح عنه بل في طريقة إفصاحه.»(١٩٨٩: ٦٠)

كمال أبو ديب: الشعرية خصيصة نصيّة لا ميتافيزيقية؛ فهي قابلة للاكتناه، والتحليل المتقصي والوصف. الشعرية عند أبو ديب ليست الحقل الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري بل وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وميدان اشتغال الفجوة. (١٩٨٧: ١٨)

عندئذ يتّفق النقّاد في أن الشعرية تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي وتجلّياته الجمالية.

٢-٣. مسرحية "بعد أن يموت الملك"

تبدأ مسرحية "بعد أن يموت الملك" بحياة ملك جائر وحاشيّته المكوّنة من: الوزير، والقاضي، والمؤرخ، والجلاد، والشاعر والبهلول، والملكة التي تريد أن يموت الملك وبعد موته تهرب مع الشاعر كي تنجب منه، وتنتهي بنهاية مختلفة كليّاً بوضع ثلاث نهايات مطالبين من الجمهور بأن يختار النهاية الذي يريدها. على الرغم من أن هذه المسرحية تنتمي إلى عالم الخيال والفانتزايا حيث أنها لا تحدّد مكاناً وزماناً معيناً وأشخاصاً حقيقيين، إلا أن جميع شخصياتها موجودة في الواقع في أي وقت ومكان.

٣. الإطار التطبيقي للبحث

٣-١.مستويات اللغة الشعرية في مسرحية "بعد أن يموت الملك"

في الكتابة الفنية يصعب على المؤلف اختيار اللغة بين النثر والشعر حيث أن «لغة الشعر العربي تختلف دائماً عن لغة الحياة اليومية، إنها لغة كلاسيكية تشبه بستاناً جميلاً لكنّه بستان متجمّد والمسرح بتكوينه هو اللغة التي لا تحتمل القوالب الجامدة.» (غنيم، ٢٠١١: ١٧٢) فاللغة في الدراما يجب أن تكون مباشرة غير مضمرة وتتجنب الغموض لأن «المسرح يقتضى لغة ذات طابع مركز ومعبّر تعبيراً مباشراً بلا تعقيد أو لفّ أو دوران، بلا استطراد أو تطويل لغة تنأى عن التراكيب المتداخلة المعقدة فالمتفرج لا يملك الفرصة ليلاحق المعاني في مثل هذا اللون من التعبير.»(تريش، ٢٠١٧: ١٦) ولغة المسرح الشعري تكون لغة شعرية راقية تمتاز بخصائص شعرية «إن جوهر النثر هو الفناء وجوهر الشعر هو البقاء والخلود ذلك لأن مهمة اللغة النثرية هي التوصيل والإبلاغ لذلك فهي لغة مباشرة وكل ما هو مباشر فإنه ينتهي بمجرد انتهاء مهمته، أما لغة الشعر في لغة بلاغة وتعبير وكل ما هو بليغ ومعبّر فهو سهل ممتنع ومتعدد في أوجه التلقي وما هو متعدد أكثر بقاء وخلوداً في المكان والزمان.»(م.ن، ١٧) فإن اللغة في المسرح الشعري تكون دائماً رمزية يعبّر فيها الأديب عن أفكاره ولغة الشعر هي الإشارة واللغة العادية لغة الإيضاح. فلغة المسرح ليست عادية مثل لغة الحياة اليومية بل هي متميزة عنها. واللغات الغنية عند صلاح عبد الصبور هي «اللغة التي تجد فيها رمزاً لكل المدركات الحسية والوجدانية التي يواجهها الإنسان. لا رموز ميتة محنطة في القواميس، ولكن رموز حيّة جارية الاستعمال في الحياة اليومية.»(١٩٧٧، مج٣: ١٧٣) «إذا كان الصراع يظهر من خلال الحركة الدرامية في المسرحية، فإن الحركة تظهر من خلال الشخصيات، ولا تنكشف الشخصيات إلا من خلال الحوار. هذا الأخير الذي تعتبر اللغة وسيلة له، وهو الأداة الفاصلة في أي عمل مسرحي، ودراسة الحوار في أي عمل مسرحي من شأنه أن يساعد في الكشف عن أي جانب من جوانب العمل المسرحي.»(بوطيبة،٢٠١٠:٩٢) بما أن لغة الشعر العربي تتناول الصورة الشعرية والصورة الموسيقية والتجربة البشرية(الورقي، ١٩٨٣: ١٣) نبدأ أولاً بالصورة الشعرية في مسرحية صلاح عبد الصبور الشعرية؛

٣-٢. الصورة الشعرية

قد اهتمّ الباحثون والدارسون في الفترة الأخيرة بالصورة الشعرية حيث نال هذا المصطلح الحيّز الأكبر في الدراسات الأدبية. لقد عرّفها عبد القادر القط بقوله: إنها «الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني خاص ليعبّر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية الكاملة في القصيدة.»(القط،١٩٨٨: ٣٩١)

تتمثّل العناصر الأساسية للصورة الشعرية في اللغة والموسيقى وما ينطوي عليه الوزن والقافية والإيقاع والإيحاء والأفكار والمشاعر والعواطف. الصورة الشعرية مرتبطة بالخيال. إنه نتاج خيال الشاعر وفكره. يسمح الخيال للشاعر بالوقوف وراء الأشياء واستخراج أبعاد المعنى. لأن هذه هي طريقته في جلب ما في قلبه وعقله إلى البيئة الخارجية لمشاركة فكرته مع المتلقي. لذلك يجب أن يكون لدى الشاعر خيال واسع ليتمكن من تفجير أفكاره وإيصالها للمتلقي. وإن «مصادر الصورة وأبرزها الخيال والواقع بنوعيه الحسي والذهني وما يتعلق بها من مؤثرات.»(صالح، ١٩٩٤: ٤٣) كما يقول إحسان عباس في كتابه "فن الشعر":«إن الشعر قائم على الصورة ولكن استخدام الصورة يختلف بين شاعر وآخر.»(عباس،١٩٥٥: ٢٢٠) «فقد حقّقت الصورة طبيعتها المعاصرة بعنصرين من عناصرها وهما الرمز والأسطورة.»(م.ن، ٩٨) عندئذ يختص هذا القسم بدراسة الرموز، التراث والتناص التي وظّفها الشاعر صلاح عبد الصبور في مسرحيته الشعرية "بعد أن يموت الملك" ودورها في تجسيد مشاعر الشاعر وأفكاره.

أ. الرموز والتراث

صلاح عبد الصبور كان مشغولاً بالسياسة دون انتماء لأي حزب، وفي كل مسرحياته دون استثناء سنرى صورة للواقع السياسي والفساد المستشري في المجتمع في ذلك الوقت. ونستطيع أن نقول إن مسرحية "بعد أن يموت الملك" تحرض على الحرب. ولا غرابة في الأمر أن نرى الرموز التى وظّفها في المسرحية وتحديداً في الشخصيات، هى دالة تماماً على السلطة وكل ما يتعلق بها من الثورة والشعب. والشخصيات تقترب للواقع الملموس ويمكن أن نقول بأنها شخصيات مقنّعة تلعب أدواراً رمزية وبما أنها لا أسماء لها فهي شخصيات نموذجية. وهي؛

الملك: رمز السلطة ورفض الآخرين. فهو صورة مجردة تدل على حاكم مطلق وطاغية.

في مشهد موقف الملك تجاه الخياط، يتجلّى مظهر حكمه الذاتي عندما يمنحه الخياط مخملا أبيض ويطلب منه أن يعطي له جزاء ذهبي اللون وينادي الملك الجلاد أن يقتله بسيفه الفضي.

الملك: ماذا تنتظر الآن؟

الخياط: لطفك يا زينة هذا الكون

واجعل لطفك يا مولاي

ذهبي اللون

الملك:بل أجعله فضي اللون

يا جلاد

ضع سيفك في كتفي هذا الوغد.(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٢٧٥)

يذكّرنا هذا المشهد الحكاية الواردة في التراث الشعبي لسنمّار وجزائه. غير أنه قتل سنمار لكن الملك يخفّف الحكم للخياط بعد توسلاته إلى قطع لسانه حتى لا يثرثر بما حدث. لأن حديثه سيكشف سياسة الملك وتسلطه. هنا

يستنهض صلاح عبد الصبور صورة من التاريخ الأدبي القديم حين قطع لسان الشاعر الجاهلي عبد يغوث* في أسره حيث ربط آسروه لسانه بنسغه وهي الخيط الذي يربط الحذاء.

هذا المشهد تمثيل للاختناق الذي يحكم على النظام الاجتماعي المصري. إن تفسير تصرّفات أعضاء الحكومة ينقل الحقيقة المرة وهي أن ظروف الحياة في النظام الناصري الديكتاتوري هي التزام الصمت أو الموافقة على السياسات التي تتبناها الحكومة.

أو عندما يخاطب القاضي:

ما هذا يا قاضى السوء؟

مادمت أنا صاحب هذه الدولة

فأنا الدولة.. أنا ما فيها، أنا مَن فيها

أنا بيت العدل وبيت المال وبيت الحكمة

بل إني المعبد والمستشفى والجبّانة والحبس

بل إني أنتم، وما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو في صور منبهمة

وأنا جوهرها الأقدس.(م.ن، ٢٥٥)

وفي هذا النص الدرامي يتجلّى استبداد وظلم الملك تجاه الشعب بوضوح. الملك صاحب الأمر في كل شيء ويرى نفسه الحق المطلق والجوهر الأقدس ومن وجهة نظره الشعب هم العلامات المؤقتة تظهر في الصور الباهتة وعليهم أن يطيعوه في كل أمر.

كما يتلاعب الملك بعَلَم الدولة ويكون لون الدولة في الأزمنة المختلفة هو اللون الأبيض والبنّي والأرزق.

الملك:منذ متى كان اللون الأبيض لون الدولة؟

...

لم أبدلناه؟

المؤرخ: كنا عندئذ ندعو للنسيان الأبيض

ولطرح الماضي في الأكفان البيضاء

ومواجهة الأيام القادمة بفكر أبيض.(م.ن،٢٦٧-٢٦٨)

صلاح عبد الصبور من الشعراء المحدثين الذين وظّفوا الألوان في انتاجاتهم الأدبية؛ حيث تجلّى هذا التوظيف توظيفاً واضحاً في هذه المسرحية. يوظّف الشاعر اللون الأبيض لترك الماضي فاللون الأبيض هو «لون الأموات وبداية لون الموت» والماضي كميّت يجب أن يلفت بقماش بيضاء ويدفن. ويجب أن يترك الماضي والأفكار القديمة والعادات التقليدية. وكذلك يستعمل الشاعر اللون الأبيض لون الترحيب بالمستقبل لأن «النصر والنعمة»(م.ن،٥٢) في المستقبل والأفكار البيضاء والمنوّرة تنتظرهم وترحب بهم. والأبيض هو «لون العبور»(م.ن،٥٤)؛ عبور من سواد وظلمة الماضي إلى النور والرؤيا وفجر المستقبل. وهذا اللون يتأرجح في المسرحية.

ويبدّل الملك اللون الأبيض بالبنّي للدولة ويختار هذا اللون بدلاً من اللون الأسود:

الملك: ماذا اخترنا بعدئذ من ألوان؟

المؤرخ: اللون البنّي

...

فدعونا للحقد على الماضي، لم نك نبغي حقداً أسود

فالماضي أهون من أن يملأ قلباً بالحقد

وطلبنا منهم حقداً بنيّاً. (عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٢٦٨-٢٦٩)

ترمز ثنائية الأسود والأبيض إلى الظل والنور، النهار والليل، المعرفة والجهل، الين واليانغ، الأرض والسماء.(عبيد، ٢٠١٣: ٦٨) يبدو أن الشاعر لا يريد أن يخيّم الماضي كسواد الليل على نهار المستقبل وبدل أن يختار هذا اللون وظّف لوناً بنيّاً أقرب إلى الأسود لكي لا يملأ قلبه حقداً تماماً على الماضي لأنه عندما يملأ اللون الأسود القلب ويصبح القلب أسود دلالة على «الحقد الكراهية»(م.ن، ٦٨). ووظّف عبد الصبور اللون الأسود لطائر الموت حينما يدخل في جسم الملك وينقره ويسلب روحه. وكثرما نسمع الطائر الأسود سيبادر في الأذهان أنه غراب والغراب يدّل على التشاؤم والمصيبة في الثقافات المختلفة وكثيراً ما يرتبط الغراب بالشيطان والأسود بالألوان الشيطانية (م.ن، ٧١) في الموروثات الشعبية. كأن الشيطان قد حلّ بملك ليميته. وموت الملك رمز لفناء المملكة. ونلاحظ أن يتغيّر طير الموت إلى لفظ عصفور وكذلك يتغيّر لون الطير الأسود إلى الفضي الذي يجري على لسان الملكة وهي لا ترغب في عودة الملك للحياة وقد تكون سعيدة بهذا الحادث.

الملك: ومتى اخترنا اللون الأزرق؟

المؤرخ:

كانت راية دولتنا تنشرها ريح السعد على بحر الآفاق

واسم جلالته يبصره الرائى من كل مكان

منقوشاً بحروف منور وضاء

في ثوب القمر اللبني

أو في أستار السحب الزرقاء

ولذلك كان شعار الدولة

البس ثوباً أزرق

تغدو أقرب للمطلق

الأزرق أعمق الألوان ويسرح فيه إلى ما لا نهاية.

الملك: طيب.. أرني التصميم

إن راق لذوقي استبدلت الأبيض بالأزرق.(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٢٦٧-٢٧١)

وهكذا الملك يعدّ نفسه خارج أي قانون بل فوق القوانين وينفذ أقواله وإرادته دون أي عوائق أو قيود. ويغيّر لون الدولة حسب هواها.

الملكة: رمز الوطن / الأرض. تعلن الملكة استثمار خصوبتها، فتقدّم نفسها للشاعر لأنها تبحث عمّن يمكن أن يعيطها الطفل ويهبها الحياة والحب. فتتمثّل لنا صورة الضحية التي تضحي نفسها. يقدّم صلاح عبدالصبور الملكة تحمل كلّ مواصفات الضحية: الأصل العريق، المكانة الاجتماعية البارزة «ففي التاريخ القديم كانت مكانة المرأة لا تقل عن مكانة الرجل، حيث كان لها سلطة إصدار القرار، وسلطة تنفيذه وأخذت مكانتها في الصعود مع امتزاج

حضورها الحياتي بالأسطوري وهذه القداسة جاءت إليها من وظيفتها الحياتية بوصفها رمز الخصوبة والإنجاب.»(حسانين،٢٠١٧: ٨١٢)

الشاعر: رمز الثورة. وقد تجسّد رمز المثقّف في الشاعر. ونجد هذه الشخصية شاعراً معاصراً لا يمدح الملك وباع روحه للسلطة إلا أنه مع ذلك أكثر التصاقاً بالواقع فهو الوحيد الذي ينكر عليهم محاولتهم لبعث الملك. الشاعر كان قد عشق الملكة قبل أن تقع في الأسر والملك كان غريماً في حبّه ويحرص على ألا يبعث الملك والملكة تفرّ مع الشاعر لكى تنجب منه طفلاً لكنّه يقرّ بأنه منذ باع الحرية بالخبز وظلّ دهوراً في زجاجة العجز والعبودية لايمكن أن يعطى لملكة طفلاً ويشكل وجه المستقبل وكلّ ما يمكنه هو أن يعى ذاته ويتغنّى لحريته ويرقص وطنه على أنغام الحب. وفي الأخير عندما يحضر الجلاد ليعود الملكة إلى القصر ينتصر في صراعه مع نفسه ومع الآخرين، يبارز الجلاد ويقاتله بالمزمار. وحينئذ يسترد الشاعر هويته وأصبح شاعراً فارساً يجرح ويثور ويغيّر شكل الواقع حيث عرف كيف يستولد طفل المستقبل. (أنظر: فضل،د.ت: ١٨-٢٠) وهكذا الشاعر يتحول من شخصية ضعيفة مطيعة سرقت إرادته، وضبط إرادة الملك المستبد الذي يرى نفسه فحسب إلى شخص إيجابي لتحقيق تحسين الذات وتحقيق الهدف يهزم الجلاد بمزماره ويقتله. وبالرغم من عدم تكافؤ القوى، فإنه يأخذ سيفه وبهذا السيف يخضع أركان الدولة لإرادة الملكة التي ستهتم بإرادة الشعب.

الطفل الوهمي: رمز المستقبل. كما ينفتح النص الشعري أيضاً على التراث الشعري العالمي، متناصاً مع لوركا وبخاصة في مشهد الطفل الوهمي في مسرحية (يرما) وحسب صلاح فضل فإن الشاعر قد اختمرت في نفسه تجربة الطفل الوهمي الذي عبر عنها لوركا. فجاءت مسرحية بعد أن يموت الملك تحمل روح لوركا وأشعاره.(أنظر: فضل، د.ت: ٢٢) لقد قدّم الشاعر من خلال هذه الصورة النموذجية مستقبل المجتمع العربي. والمستقبل الموعود يتحقّق بعد موت الملك أي بعد نهاية التخلص الوطن وأبنائه من الظلم والجور. الملكة أي الوطن تحاول أن تنجب الطفل وفي الواقع هي تبحث عن المستقبل عبر الطفل الوهمي.

الخياط: رمز الشعب.

المنادي: الشخصية الوحيدة التي تحمل اسماً (بهلول).

ولقد عاد الشاعر العربي المعاصر إلى التراث فنيّاً ولا تقليدياً، واستثمر التراث في نتاجاته الأدبية وجمع بين الأصالة والمعاصرة «ولجأ إلى استخدام الشخصيات التراثية كمعادل موضوعي لتجربته الذاتية حيث كان يتخذها قناعاً يبثّ من خلاله خواطره وأفكاره.»(عشري زايد،١٩٩٧ :٢٠-٢١) ويقول صلاح عبد الصبور عن التراث: «التراث هو جذور الفنان الممتدة في الأرض والفنان الّذي يعرف تراثه يقف معلقاً بين السّماء والأرض، التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يتأثر به من النماذج فهو مطالب دوماً باختيار سلسلة من نماذج الأدباء والأجداد من أسرة الشعر.»(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٢٥٤) وقد استلهم عبد الصبور في هذه المسرحية من التراث الشعبي والحكايات الفلكلورية في بناء الأحداث وخلق الشخصيات وتحديد مفردات لغتها. وشخصيات المسرحية قريبة من أبطال الحكايات الشعبية، خاصة مع تجردها من الأسماء، والإكتفاء بالألقاب: الملك، والوزير، والقاضي حسب سياقات الجمل، الملك هو المالك الوحيد للدولة وترسخ هذه الفرضية عبر الدلالة التالية:

المرأة الأولى: قال مدير المسرح نقلاً عن المخرج نقلاً عن المؤلف: إن المملكة لم تعرف طوال تاريخها ملكاً غيره. وإن اسمه على الأزمان المختلفة كان أنوبيس الأول وجورجياس التاسع وابن طولون الثالث ولويس الرابع والثلاثين وعبدالرحمن الخامس... إلى آخره.(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٢٣١و٢٣٢)

أنوبيس هو إله الموت في العهد الفرعوني(بدچ،١٩٩٨: ٢٢٠) وجورجياس من دعاة ديمقراطية امتلاك العبيد (روزنتال ويودين،د.ت:١٦٩)، ابن طولون هو من حكم مصر ومؤسس الدولة الطولونية (المديني البلوي،د.ت:١٩) ولويس آخر ملوك فرنسا الذي قامت في عهده الثورة الفرنسية وعبدالرحمن هو الخليفة العاشر للأندلس والحاكم الرابع عشر لها من سلالة الأمويين. يختار عبد الصبور ملك مسرحيته من التراث ونكتشف ثمة تشابه بين هذا الملك والملوك الذين سبقوه، لذلك عندما يدقق الشاعر في التراث يضع يده على نماذج الحاكم المطلق. وتقف جملة «طوال تاريخها» لتحليل على أن السيطرة القمعية زال ولم يزال تجري في الماضي والحاضر، ونموذج الملك المستبد يتكرر عبر القرون تحت أسماء مختلفة.

ومن نماذج الصور الشعرية التي وظّفها عبد الصبور في المسرحية هي؛ صورة طير الموت الأسود التي تتمدد باكتمال تام وتستخدم بشكل موفق للتعبير عن فكرة البعث بعد ذلك - اخراج الطير الأسود من الجسد - ويتضح منها عمق استخدام الشاعر للموروثات الشعبية.

كذلك يستطيع الشاعر أن ينقذ مسرحيته-جزئياً- من التجريد المكاني باستخدام الموروث الشعبي الفرعوني الذي تكشف عنه الكلمات التالية في بداية الفصل الثاني على لسان النساء الثلاث: «كان من أهل عادة أهل هذه المدينة – التى تقع فيها الأحداث - أن يلبسوا الميّت أزهى أثوابه، ويمددوه على فراشه الوثير أو الفقير أربعين يوماً كاملة يطوف فيها أصحابه واحباؤه حوله ويعرضون عليه كل ما كان يحب في حياته من طعام أو شراب وثياب ورياش ولهو ومتعة. لعل هناك أمنية مازالت في نفسه بعينه الطمع في الاستحواذ عليها مرة ثانية على أن يستجمع قوته ويطرد من جسده طائر الموت الأسود.» (م.ن:٦٥)

كذلك دعوات الملكة - في المنظر الأول من الفصل الثاني – أَشبه ما تكون بالأناشيد الفرعونية. ونسمع النساء وهن ينشدن: «نحن قوارير العطور أن كشفتها أثارت الميول لمتع الحياة الرقص والغناء والتقبيل.» نتذكر الحديث النبوي «رفقاً بالقوارير» وقد نماه الشاعر وأعطاه دلالة حسية ساخنة، فلم تعد النساء مجرد زجاج هش ينبغي الرفق به كى لا يتكسر، وإنما أو أن تختزن عطر الحياة ومتعها الحسية.(فضل،د.ت:٢٦) ونتتبع استخدام الشاعر للموروثات الدينية في مشهد المبارزة الرمزية بين الشاعر والجلاد بسيفه، نجد الملكة تهتف بعد انتصار الشاعر:

ما أجمل أن تأتيني روح الكون هنا، تنصح في السر
امتلىء بروح الكون كما تمتلىء الثمرة بالشهد
حتى أن حان الموعد
جئت إلى جذع الشجرة
وهززت إلى الأغصان المخضرة
عندئذ ..
لن أحتكم واياهم للدم
سأشير إليه .. ليتكلم.(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٢٧)

ب. شعرية التناص

ظهر مصطلح "التناص" (Intertextuality) للمرة الأولى في الغرب على يد "جوليا كريستيفيا" عام ١٩٦٦م، وهي ترى «أن كل نص هو عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، أدمجت فيه بتقنيات مختلفة.»(مفتاح،١٩٩٢: ١٢١)

هذه الظاهرة شهدت حضوراً كثيفاً في مسرحية "بعد أن يموت الملك" مركزة على التناص مع القرآن الكريم. واضح في الأبيات أعلاها الاستخدام الذكي لقصة مريم العذراء، خاصة من القرآن الكريم الذي يستمدّ منه شاعرنا كثيراً من صورة (فَأَرْسَلْنَا إِلَيْهَا رُوحَنَا فَتَمَثَّلَ لَهَا بَشَراً سَوِيّاً.. وَهُزِّي إِلَيْكِ بِجِذْعِ النَّخْلَةِ تُسَاقِطْ عَلَيْكِ رُطَباً جَنِياً.. فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئاً فَرِيّاً.. فَأَشَارَتْ إِلَيْهِ) (مريم، ١٧ -٢٩)

وهذا التضمين للآية القرآنية: (وَالْتَفَّتِ السَّاقُ بِالسَّاقِ)(القيامة، ٢٩)

وتقترب الساق من الساق، ويدعو الميل الميل.(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٢٥١)

واستمراراً لتعالي "الأنا" نرى كيف تنظر إلى الآخر/الشاعر/صاحب الكلمة:

الملك: هل تدري لم أطعمك وأكسوك؟

تأكل كالثعبان إلى أن تغلبك التخمة والإعياء

وتعبّ الخمر كأنك أرض عطشى للماء

آمر لك بالأقلام وبالأوراق وبالبحر

وبالنزهة في شط البحر.(م.ن، ٢٤١)

إنّ جملة «لم أطعمك وأكسوك؟» بوصفها جملة مفتاحية تعج بالدلالات المختلفة فتحيل إلى مل خصّ نفسه بالإطعام والكساء وهو الرزق التي إختص به الله تعالى نفسه وهذا المعنى يمثل تناصاً مع سياقات قرآنية متعددة منها قوله تعالى في سورة الأنعام (قُلْ أَغَيْرَ اللَّهِ أَتَّخِذُ وَلِيّاً فَاطِرِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَهُوَ يُطْعِمُ وَلَا يُطْعَمُ)(الأنعام، ١٤) فالإطعام هنا مسند إلى الله سبحانه تعالى كما ورد على لسان سيّدنا ابراهيم (الَّذِي خَلَقَنِي فَهُوَ يَهْدِينِ/ وَالَّذِي هُوَ يُطْعِمُنِي وَيَسْقِينِ)(الشعراء، ٧٨-٧٩)

إن جملة "لم أطعمك وأكسوك؟" مشحونة بدلالات، منها:

-الملك يطعم الشاعر ويكسوه خوفا منه، أو طمعاً في كلماته

-الشاعر لا يمدح الملك -حبا - بل هو غريمه كما سيتبين / أشرنا آنفا

-الشاعر يخضع لسلطة الملك خوفاً

-الشاعر يؤمن بقوّته وقوّة كلماته

الإطعام والكساء والخمر والنزهة والنوم وهذه العطاءات مقابل الشعر/الكلمة ويؤكد صلاح فضل ذلك حين يقول ثم نأتي إلى قناع الشاعر فنجده شاعراً معاصراً لا يمدح الملك وإنما يغنى له لذائذة ويستثير فحولته، يأكل ويشرب ويعب الخمر وينام حتى العصر كي ينظم للمحظيات من الشعر ما ينعش به جسد الملك الخائر فهو في هذه المرحلة مثال الفنان الذي باع روحه للسلطة إلا أنه مع ذلك أشد الموجودين في الحاشية التصاقاً بالواقع، فهو الوحيد الذي ينكر عليهم محاولتهم لبعث الملك.(أنظر: فضل، د.ت: ١٨)

٣-٣. الصورة الموسيقية

تشير الصورة الموسيقية في الشعر إلى البنية الموسيقية كمزيج من الإيقاعات. ولا يوجد أي نص شعري مهما يتجاهل الوزن، أن يتخلى عن الإيقاع، لأنه وسيلة تعكس الحركات الدقيقة للنفس البشرية. والإيقاع قائمة على الألحان والانسجام والتناسق التي تؤثر على النفوس من خلال عنصري التركيب والتكرار. لقد ارتبط الشعر منذ نشأته الأولى بالإيقاع. يرى يورى لوتمان أن الإيقاع أساس البنية الشعرية وذلك حين اعتبر «الإيقاع في القصيدة هو العنصر الذي يميز الشعر عما سواه.»(لوتمان،١٩٩٥: ٧١) ويؤكد صلاح عبد الصبور على أهمية البناء الداخلي للقصيدة الحديثة، حيث يقول: إن القصيدة التي تفتقد التشكيل تفتقد الكثير من مبررات وجودها. وتنبع فكرة التشكيل من الإقرار أن القصيدة ليست مجرد مجموعة من الخواطر أو الصور أو المعلومات لكنها بناء متدامج الأجزاء، منظماً تنظيماً صارماً. ويضيف مؤكدّاً أنه يجب التفريق بين نوعين من البناء، بناء تركيبي مفروض بحكم القواعد الفنية وهو ما نراه في المسرحية والملحمة واللوحة المركبة ومعمار الكنيسة وبناء أو تشكيل أخر يتميز بالبساطة والأصالة وهو ما نراه في القصيدة الغنائية.»(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٣١-٣٤)

أ.التكرار

التكرار أسلوب تعبيري والمفتاح الذي ينشر الضوء على الصورة لاتصاله الوثيق بالوجدان. والمتكلم لا يكرّر إلا ما يثر اهتمامه وهو يحب في الوقت نفسه أن ينقله إلى نفوس مخاطبيه أو من هم في حكم المخاطبين ممّن يصل إليهم القول على بعد الزمان والمكان.(السيد، ١٩٨٦: ١٣٦) يعد التكرار من الخصوصيات الجمالية في النص الأدبي وله دور مهم في الأدب، خاصة في شعرية اللغة. فالتكرار «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها.»(الملائكة، ١٩٦٧: ٢٤٢) «يلعب التكرار دوراً مهمّاً في بثّ الموسيقى الداخلية؛ كما أن له وظيفة مزدوجة الأداء «تحمل مع التوثيق للمعنى، ودفع المساهلة في القصد إليه، قيمة صوتية وفنية تزيد القلب له قبولاً، والوجدان به تعلقا.»(بلاوي،١٣٩٦: ٦) فنأتي هنا ببعض الشواهد من المسرحية من التكرار البياني والتكرار اللاشعوري والتكرار الكروماتيكي والتكرار الترنمي.

ب.التكرار البياني:

يعد التكرار البياني أبسط أنواع التكرار، وهو الأصل في كل تكرار تقريباً، والغرض العام في هذا النوع هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة.(ملائكة،١٩٦٨: ٢٤٦) في المشهد التالي قد تكرر صلاح عبد الصبور الاسم (أنا) بكثافة و«تكرار الأسماء يترك بصمة في ذهن القارئ، من خلال تواتره في النص وتوصيفه الحال الشعورية بثبات واستقرار وتنام جمالي.»(بلاوي،١٣٩٦: ١٧ عن شرتح،٢٠١١: ١٦٤)

مادمت أنا صاحب هذه الدولة
فأنا الدولة.. أنا ما فيها، أنا مَن فيها
أنا بيت العدل وبيت المال وبيت الحكمة
بل إني المعبد والمستشفى والجبّانة والحبس
بل إني أنتم، وما أنتم إلا أعراض زائلة تبدو في صور منبهمة
وأنا جوهرها الأقدس.(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٢٥٥)

تكرار ضمير متكلم الوحده «أنا» ٨ مرّات يدلّ على الأنانية والدكتاتورية التي تعتبر نفسه مستقلة عن الشعب. الملك يرى نفسه الدولة وصاحبها بل صاحب كل شيء. حيث إنه لا يؤمن حتى بوجود أشخاص مستقلين ويعتبر نفسه إياهم بل الأعلى منهم والجوهر الأقدس. هذا اللفظ يدل على مركزية ووحدانية «أنا:السلطة» وإخضاع بيت العدل وبيت المال وبيت الحكمة والمعبد والمستشفى(الشعب) أمامها وهو الجوهر الأقدس وما دون ذلك أعراض زائلة.

ج.التكرار اللاشعوري:

ترى نازك الملائكة أن هذا الصنف لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الإنسانية. وتعتقد أن شرط هذا التكرار أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة. ومن ثم فأن العبارة المكرّرة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور. ويغلب أن تكون العبارة المكرّرة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقاً مريراً على حالة حاضرة تؤلمه أو اشارة إلى حادث مثير يصحي حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة.(الملائكة،١٩٦٧: ٢٥٣) وعليه يرتبط التكرار اللاشعوري بصفة عامة بالحالة النفسية والشعورية التي يحاول الشاعر ترجتمتها فى إنتاجه الأدبي ومن جهة أخرى ترتبط التكلم مع النفس من قبل الوالدين اللذين ليس لهما طفل بالحالة النفسية والشعور بالأمومة والأبوة تؤثر بشكل مباشر وغير مباشر على الحالة النفسية والشعورية.

سأنال الطفل

سأنال الطفل

سأنال الطفل.(م.ن،٣٠٩)

تتجلّى بنية التكرار اللاشعوري في النص أعلاه في تكرار جملة «سأنال الطفل» ٣ مرات الذي يجرى على لسان الملكة تتكلّم مع نفسها بمجرد موت الملك. قد تتردد في ذهن الملكة عبارة قد انبعثت من أعماقها اللاشعور. هذه العبارة تتردد اتوماتيكياً من تلقاء نفس الملكة وتعبر عن فرح الملكة القلبية بإنجاب الطفل وتحقيق الحلم الذي عاش معه لسنوات عديدة.كأنها ترى تحقيق حلمها أقرب وأقرب بعد موت الملك. إنه تكرار لاشعوري وهذا الذي يبرّر وقوف الشاعر عند تكرار ٣ مرات للعبارة الذي وظّفها في النص.

د.التكرار الكروماتيكي:

ما أفقره من لا يجد من الكلمات لكي يتحدث عن فرحته ..

حين يضم بعينيه من يهواه

ما أفقره من لا يجد من الكلمات لكي يتحدث عن حبه

حين تكون حبيبته جنبه

الا، أن يهتف يا حبي.(م.ن،٣٥٦)

نرى نوعاً من التكرار الكروماتيكي من خلال تكرار الكلمات شكلاً ومضموناً على طول المقطع حيث لم يقع التغيير إلا في الكلمة الأخيرة مع الحفاظ على العلاقة الدلالية بين الكلمة الأصل والكلمة الجديدة.(غريب،٢٠١٣: ٢٠٧) فقد تكررت الكلمات شكلاً ومضموناً وحصل التغيير في الكلمة الأخيرة مع العلاقة الدلالية بين مفردتي «فرحته» و«حبّه». ويمكن تمثيل ذلك على النحو التالي:

الثابت	المتغير
ما + أفقره + من + لا + يجد + من + الكلمات + لكي + يتحدث + عن	فرحته حبه

الجدول رقم (١)

وبهذا الطريق استطاع الشاعر تحقيق المستوى الفني بتقنية التكرار، بعيداً عن أي قوالب نمطية أسلوبية، مع إجراء تغييرات بسيطة في النص، والتي تعتمد على صدى وتكرار المعاني التي يريد التأكيد على المقاطع التي يحدث فيها التكرار.(م.ن،٢٠٨) فالإيقاعية التصاعدية الحاضرة في النص ليس لها سلطة كروماتيكية تؤثر في النفس عبر موسيقى الحرف وتواشجاته فحسب، ولكن سلطة شعورية دلالية على تعاسة الإنسان الذي لا يستطيع أن يعبر عن سعادته وحبه عندما يجلس بجانب حبيبته.

ه.التكرار الترنمي:

التكرار الترنمي تطغي فيه الصورة السمعية، ويراد به تقويم النغم. ولهذا النوع من التكرار قيمة فنية لدى الشعراء الكبار. ومن أنواع التكرار الترنمي ما نجده في التكرار الصوتي / الحروفي.(بلاوي،١٣٩٦: ٦) فتكرار الحرف «من أبسط أنواع التكرار وأقلها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله.»(الكبيسي،١٩٨٢: /١٤٤)

عندما ينادي المنادي (بهلول) ويتماوج في ندائه الصوت والصدى وتتبلور نوع من السخرية وتراجيكوميديا:

يا مولاي ..لاي.. الخياط الملكي.. كي.. كي..

يستأذن أن يدخل.. خل.. كي يعرض

يا مولاي.. لاي.. لاي.. بعضاً من.. من.. من.(م.ن، ٢٥٠)

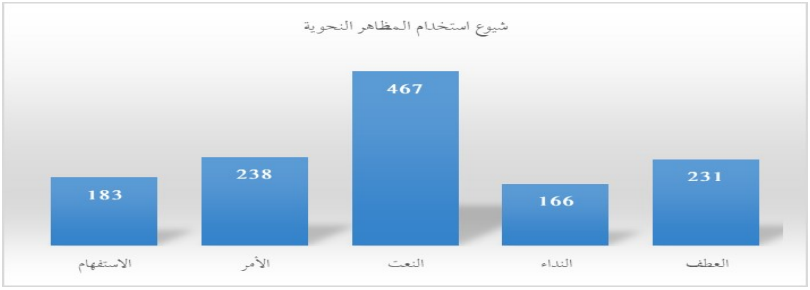
قد تكرر المقطع الأخير من الكلمات وهو مجموعة من الصوت (آ و ي) والمصوت (من)، حيث ساهم هذا التكرار في ايجاد نوع من النغم والإيقاع كأن المتلقي يتصور هذا التكرار هو صدى يخرج من مكبّر الصوت.

و.شعرية النحو

لوحظ في مسرحية بعد أن يموت الملك احتفاظ النص بخمسة مظاهر نحوية بارزة، هي: الاستفهام والأمر والنعت والنداء والعطف. نعرض شيوع استخدام هذه المظاهر النحوية في الفصول الثلاثة للمسرحية في الجدول التالي:

الفصل الأول					الفصل الثاني					الفصل الثالث				
استفهام	أمر	نعت	نداء	عطف	استفهام	أمر	نعت	نداء	عطف	استفهام	أمر	نعت	نداء	عطف
٦٧	١٢٨	٢١٦	٨٨	١٠٣	٧٢	٧٦	١٥٩	٤٤	٨٨	٤٤	٣٤	٩٢	٣٤	٤٠

الجدول رقم (٢)



الرسم البياني رقم (١)

ومن خلال الجدول والرسم البياني السابقين يتبيّن ما يلي:

– أن النعت بنوعيه الحقيقي والسببي تواتر ۴۶۷ مرة وأول ظاهرة نحوية قد اعتمد عليه صلاح عبد الصبور في مسرحيته الشعرية.

– وفعل الأمر بنوعيه (المخاطب والغائب) ورد ٢٣٨ مرة وظاهرة ثانية قد شاعت في المسرحية.

– وحروف العطف التي قد اعتمدت المسرحية عليها هي؛ (واو، فاء، ثم، حتى، أم، أو، لكن، بل) حيث وردت ٢٣١ مرة.

– وأدات الاستفهام (أ، هل، ما، ماذا، كم، كيف، متى، أي، أين، والتنغيم) قد استعملت ١٨٣ مرة. وردت الهمزة بنسبة ضئيلة وقد دخلت على الفعل أكثر من الاسم. وأداة «هل» كانت أكثر شيوعاً في المسرحية التي تعبر عن الصراع الداخلي الذي تعاني الشخصيات منه.

٣-۴. التجربة البشرية

نشأت فكرة الحرية والالتزام والثورية في الشعر العربي الحديث نتيجة لاحتكاك الأديب بمشكلات الحياة التي يعيشها وإدراكه لخطورة الدور الذي يقوم به ازاء هذه المشكلات، فأصبح الشاعر العربي الحديث من ثم مطالباً من قبل التزامه بموقفه بأن يتفهم الحياة قبل أن يكتب وذلك من خلال تجربته فيها ومعاناته الصحيحة لها، وانخراطه في هذه التجربة وهذه المعاناة إلى أبعد مدى حتى يدرك دقائق الحياة وتفصيلاتها وحتى يقف فيها على العناصر الجوهرية الكامنة في أغوارها والمسببة لوجودها.(الورقى،١٩٨٣: ٢٦٣-٢٧٠) التجربة الشعرية اتخذها صلاح عبدالصبور كموضوع من الموضعات العديدة التى يتناولها. فاستطاع صلاح عبد الصبور أن يعبّر بالحزن عن تجربة الغربة والبحث عن المثل التي عاشها.

وجه آخر من وجوه مشاعر الحزن في الشعر العربي المعاصر نراه في رحلة صلاح عبد الصبور للبحث عن الذات، نتيجة لاحساسه بالضياع وفشله في تحقيق هذه الذات. وهو واحد من الجيل الذي عاش وسط الانذهال والحزن والرتابة خلال مرحلة التمزق العميق والتناقض بين معطيات التراث المقدسة وثورة الجيل المتمرد المهزوم. إنه واحد من هذا الجيل الذي عايش بداية مرحلة التوتر بين الذات والوجود في المجتمع العربي وما نتج عنها من هموم فردية وجماعية.(م.ن، ٣٠٢-٣١٠)

يتجلى ظاهرة الموت عند عبد الصبور كنتيجة ضرورية، وليس كمجرد اقتراح حل كما كان في مرحلته الأولى. لقد أصبح الوجود في رؤيا الشاعر خطيئة كبرى لاسبيل إلى التخلص منها إلا بشنق المادة وتدمير الحياة فيصرخ الشاعر من خلال صوت الملكة:

أغفى الطائر في ناعم قشه

بالله عليكم .. بالله عليكن

لا توقظن الطائر حتى يدفىء عشه.(عبد الصبور، ١٩٧٧، مج٣: ٣٢٤)

النتيجة

لقد كشف هذا البحث عن تجليّات اللغة الشعرية في المسرحية الشعرية "بعد أن يموت الملك" للكاتب والشاعر صلاح عبد الصبور ومن أهم النتائج التي خلّصنا إليها؛

– صلاح عبد الصبور من روّاد الشعر الحرّ ويتمثّل تجديده في اللغة الشعرية في مسرحياته الشعرية بما فيها وظّف الشاعر الرموز والتراث فيها وهذا الأمر أدى إلى خلق صور منتزعة من هذه الرموز، وتوظيف التراث في جميع عناصر لغته. ولقد تمكن من إقامة علاقة ذات مغزى بين تراث الماضي والعالم المضطرب اليوم ومنح هذا التراث لوناً فنياً. لقد اختار جزءاً من التراث أكثر توافقاً مع الاحتياجات الاجتماعية اليوم وحالته العقلية.

– لقد حطم عبد الصبور بناء المسرحيات الشعرية السابقة واستبدل الهيكل الجديد بأسلوب شعر (التفعيلة) ليقترب إلى التوازن بين الشعر والدراما معتمداً على البساطة والسرد والحكي والتوقف دون استجابة لإغراء الغنائية وسيطر على هذه المسرحية من البداية حتى الختام السخرية (Irony) التي قامت على سخرية المواقف والمشاهد.

– لقد ركّز صلاح عبد الصبور في مسرحية «بعد أن يموت الملك» على الحرّية في التفكير والتعبير والصورة الإنسانيّة للإنسان المعاصر وهذا ما جعل جماليّة لغة شعره منبعثة من هذا الاهتمام بالمضمون، إذ يشاهد بصماته في جميع أجزاء لغته الشعرية.

– من أهم ينابيع الصورة الشعرية عند عبد الصبور التي تغترف منها هي: الرموز المختلفة التي وظّفها الشاعر في الشخصيات المقنّعة والنموذجية للتعبير عن أفكاره ومشاعره وآمال شعبه لأن الشعر عنده وسيلة من وسائل تغيير المجتمع وكلّ هذه التصاوير الشعرية منها الرمزية والتراثية التي استخرجها من التراث الشعبي والعالمي تخدم آمالاً اجتماعية وثقافية التي تنقل حقيقة العالم العربي بل جميع البشر وأثبت أن التراث ليس منفصلاً عن الحاضر.

– لقد نزح عبد الصبور في هذه المسرحية عن البلاغة القديمة وأعرض أنماطاً متعددة من التشكيل والتخيل. وأدمج فيها اللغة الغنائية باللغة الدرامية التي يسهل على المتلقي فهمها.

– استند مسرحية "بعد أن يموت الملك" على التناص القرآني ومنهج أرسطو ولوركا وشكسبير وبريخت وإليوت المسرحي وتشابهت إلى حد كبير الموضوعات والمضامين المسرحية فيما بينهما.

– تتجلّى الصورة الموسيقية في هذه المسرحية من خلال الإيقاع الداخلي النتاجة من التكرار البياني واللاشعوري والكروماتيكي والترنمي وتفشّي خمسة مظاهر نحوية (الاستفهام والأمر والنعت والنداء والعطف) في الفصول الثلاثة للمسرحية وتتميز اللغة في هذه المسرحية بموسيقى عذبة متناغمة بعيدة عن الزحاف وآفات الموسيقى.

الهوامش

عبد يغوث بن وقاص الحارثي، شاعر جاهلي ومن سادة الجاهلية وله قصيدة شهيرة بدواوين العرب. كان عبد يغوث فارس وسيّد لقومه بنو الحارث بن كعب وكان قائدهم في يوم الكلاب الثاني على بني تميم، وفي ذلك اليوم أسر وقتل. جمعت مذحج، من أهل اليمن، جموعها وأحلافها في جيش عظيم، وساروا يريدون بني تميم، فوقعت بينهم وقعة يوم الكلاب الثاني، فانهزمت مذحج، وقتل من الفريقين. وقتل من بني تميم النعمان بن مالك بن الحارث بن جساس، وأسر عبد يغوث، وكان قائد قومه مذحج، وأراد أن يفدي نفسه، فأبت بنو تميم إلا أن تقتله بالنعمان بن جساس، ولم يكن عبد يغوث قاتله، ولكن قالت تميم: قتل فارسنا ولم يقتل لكم فارس مذكور. وكانوا قد شدّوا لسانه لئلا يهجوهم، فلما لم يجد من القتل بدا طلب إليهم أن يطلقوا عن لسانه، ليذم أصحابه وينوح على نفسه، وأن يقتلوه قتلة كريمة، فأجابوه، وسقوه الخمر وقطعوا له عرقا يقال له الأكحل، وتركوه ينزف حتى مات (التبريزي،لاتا:١٥٥).

المصادر والمراجع

العربية

- القرآن الكريم.
- أبو ديب، كمال. (١٩٨٧م). **في الشعرية**؛ بيروت: مؤسسة الأبحاث العربية.
- أدونيس، علي أحمد سعيد. (١٩٧٩م). **مقدمة للشعر العربي**؛ الطبعة الثالثة، بيروت: دار العودة.
- بدچ، والاس.(١٩٩٨م). **آلهة المصريين**؛ ترجمة محمد يونس يونس، القاهرة: مكتبة مدبولي.
- بلاوي، رسول. (١٣٩٦ش). «*مثيرات التكرار الترنمي في شعر هارون هاشم رشيد (ديوان وردة على جبين القدس أنموذجاً)* »؛ **فصلية لسان مبين (بحوث في الأدب العربي)**، السنة الثامنة، المسلسل الجديد، العدد السابع والعشرون، ١-٢٦.
- بودوخة، مسعود. (٢٠١١م). **الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية**؛ الأردن: عالم الكتب الحديث.
- بوطيبة، سعاد.(٢٠١٠م). **البناء الدرامي في المسرحية الشعرية العربية، مأساة الحلاج أنموذجا؛** رسالة ماجستير قسم الفنون الدرامية، جامعة وهران، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.
- التبريزي. (لاتا). **المفضليات**؛ تحقيق وشرح: احمد محمد شاكر وعبدالسلام محمد هارون، الطبعة السادسة، القاهرة: دار المعارف.
- تريش، أسماء. (٢٠١٧م). **خصائص المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، مسرحية الأميرة تنتظر - عينة -؛** رسالة ماجستير قسم اللغة والأدب العربي، جامعة قاصدي مرباح - ورقلة، الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.
- حسانين، سهير. (٢٠١٧م). «*الأنساق الثقافية في مسرح صلاح عبدالصبور «بعد أن يموت الملك ومأساة الحلاج» نموذجا*»؛ **مجلة كلية الآداب**، العدد الواحد والثلاثون، ج٢، ٨٠٢-٨٣٥.
- روزنتال.م، وب. يودين (د.ت). **الموسوعة الفلسفية**؛ ترجمة سمير كرم، بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.
- السيد، عزالدين على. (١٩٨٦م). **التكرير بين المثير والتأثير**؛ بيروت: الطبعة الثانية، عالم الكتب.
- شرتح، عصام. (٢٠١١م). **موحيات الخطاب الشعري/دراسة في شعر يحيى السماوي**؛ الطبعة الأولى، دمشق: دار الينابيع نقلاً في بلاوي، رسول. (١٣٩٦ش).

- صالح، بشرى موسى. (١٩٩٤م). **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**؛ الطبعة الأولى، بيروت: المركز الثقافي العربي.
- طودورف، تزفيطان.(١٩٩٠م). **الشعرية**؛ ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الطبعة الثانية، المغرب: دار توبقال للنشر.
- عباس، احسان. (١٩٥٥م). **فن الشعر**؛ بيروت: دار بيروت.
- عبد الصبور، صلاح. (١٩٧٧م). **ديوان صلاح عبد الصبور**؛ المجلد الثالث، الطبعة الثالث، بيروت: دار العودة.
- عبد النور، جبور. (١٩٨٤م). **المعجم الأدبي**؛ الطبعة الثانية، بيروت: دار العلم للملايين.
- عبيد، كلود. (٢٠١٣م). **الألوان: دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيتها، دلالتها**؛ الطبعة الأولى، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.
- عشري زايد، على. (١٩٩٧م). **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**؛ القاهرة: دار الفكر العربي.
- العشماوي، محمد زكى. (١٩٩٤م). **دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن**؛ القاهرة: دار الشروق.
- العلاق، على جعفر. (١٩٩٠م). **في حداثة النص الشعري.** بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة.
- عناني، محمد. (د.ت). **دراسات في المسرح والشعر**؛ القاهرة: دار غريب للطباعة.
- الغذامي، عبدالله محمد. (١٩٩٨م). **الخطيئة والتفكير من البنيوية إلى التشريحية: نظرية وتطبيق**؛ الطبعة الرابعة، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- غريب، أسماء. (٢٠١٣م). **تجليات الجمال والعشق عند أديب كمال الدين**؛ بيروت: الطبعة الأولى، منشورات ضفاف.
- غنيم، غسان. (٢٠١١م). «*ظاهرة المسرح عند العرب*»؛ **مجلة جامعة دمشق**، المجلد ٢٧، العدد الثالث والرابع، ١٥٧-١٨٠.
- فضل، صلاح. (د.ت). **إنتاج الدلالة الأدبية**؛ الطبعة الأولى، القاهرة: مؤسسة مختار للطباعة والنشر.
- القط، عبدالقادر. (١٩٨٨م). **الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر**؛ مكتبة الشباب.
- الكبيسي، عمران خضير حميد. (١٩٨٢م). **لغة الشعر العراقي المعاصر**؛ الكويت: الطبعة الأولى، وكالة المطبوعات.
- كوهن، جان. (١٩٨٦م). **بنية اللغة الشعرية**؛ ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، الطبعة الأولى، المغرب: دار توبقال للنشر.
- كوين، جون. (١٩٩٠م). **بناء لغة الشعر**؛ ترجمة أحمد درويش، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة.
- لوتمان، يوري. (١٩٩٥م). **تحليل النص الشعري**؛ ترجمة محمد فتوح أحمد، القاهرة: دار المعارف.
- المديني البلوي، أبى محمد عبد الله بن محمد. (د.ت). **سيرة أحمد بن طولون**؛ القاهرة: مكتبة الثقافة الدينية.
- مفتاح، محمد. (١٩٩٢م). **تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)؛** الطبعة الثالثة، بيروت: المركز الثقافي العربي.

- الملائكة، نازك. (١٩٦٧م). **قضايا الشعر المعاصر**؛ الطبعة الثالثة، بغداد: منشورات مكتبة النهضة.
- الورقي، السعيد. (١٩٨٣م). **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقاتها الإبداعية**؛ الطبعة الثانية، القاهرة: دار المعارف.

References:

- **The Holy Qur'an**.
- Abbas, Ihsan. (1955). **The Art of Poetry**; Beirut: Dar Beirut.
- Abdel Nour, Jabbour. (1984). **Literary Dictionary** ; Second Edition, Beirut: Dar El Ilm Lilmalayin.
- Abdel-Sabour, Salah. (1977). **Diwan of Salah Abdel-Sabour**; The third volume, third edition, Beirut: Dar Al-Awda.
- Abu Deeb, Kamal. (1987). **in the Poetics**; Beirut: Arab Research Foundation.
- Adonis, Ali Ahmad Said. (1979). **Introduction to Arabic Poetry**; Third edition, Beirut: Dar Al-Awda.
- Al-Alaq, Ali Jaafar. (1990). **in the modernity of the poetic text**. Baghdad: The General House of Culturel Affairs.
- Al-Ashmawi, Muhammad Zaki. (1994). **Studies in theater criticism and comparative literature**; Cairo: Dar El-Shorouk.
- Al-Ghadami, Abdullah Muhammad. (1998). **Sin and Thinking from Structural to Anatomical**: Theory and Application; Fourth Edition, Cairo: The General Egyptian Book Authority.
- Al-Kubaisi, Imran Khudair Hamid. (1982). **The language of contemporary Iraqi poetry**; Kuwait: First Edition, Publications Agency.
- Al-Madaini Al-Balawi, Abi Muhammad Abdullah bin Muhammad. **Biography of Ahmed bin Tulun**; Cairo: Religious Culture Library.
- Al-Malaika, Nazik. (1967). **Qaḍāyā al-shi‘r al-mu‘āṣir**; Third Edition, Baghdad: Al-Nahda Library Publications.
- Al-Warqi, Al-Saeed. (1983). **The language of modern Arabic poetry**, its artistic components and creative energies; Second Edition, Cairo: Dar Al Maaref.
- Anani, Muhammad. (N.D). **studies in theater and poetry**; Cairo: Dar Gharib for Printing, Publishing and Distribution .
- Ashry Zayed, Ali. (1997). **Summoning traditional characters in contemporary poetry**; Cairo: dar elfikr elarabi.
- AS-Sayyid, Izz al-Dīn ʻAlī . (1986). **Refining between stimulus and effect**; Beirut: Second Edition, Alamalkotob.
- Balavi , Rasoul. (2017). “*Triggers of chanting repetition in the poetry of Harun Hashem Rashid (Case Study*: "Rose on the Forehead of Jerusalem"); **The Quarterly Journal of Lesān-E Mobeen (Research in Arabic Literature),** Year 8, new consecutive, number 27 , 1-26.
- Boudokha, Masoud. (2011**). stylistics and features of poetic language**; Jordan: Book's World Modern.
- Boutiba, Souad (2010). **The dramatic structure in the Arab poetic play**, Case Study: "the tragedy of Al-Hallaj"; Master's Thesis, Department of Dramatic Arts, University of Oran, People's Democratic Republic of Algeria.

- Budge,Wallis. (1998). **Legends of the Egyptian Gods**; Translated by Muhammad Yunus Younis, Cairo: Madbouly Library.
- Cohen, Jean. (1986). **The structure of poetic language**; Translated by Muhammad Al-Wali and Muhammad Al-Omari, first edition, Morocco: Dar Toubkal Publishing.
- Cohen, Jean. (1990). **The structure of poetic language; Translated by Ahmed Darwish**, Cairo: The General Authority of Cultural Palaces.
- Fadl, Salah. (N.D). **production of literary significance**; First Edition, Cairo: Dar elmokhtar for pulishing and distribuion.
- Gharib, Asmaa. (2013). **The manifestations of beauty and love according to Adib Kamal Al-Din**; Beirut: First Edition, Difaf Publishing.
- Ghoneim, Ghassan. (2011). "*Theatrical Phenomenon of the Arabs*"; **Damascus University Journal**, Volume 27, Issue Three and Four, 157-180.
- Hassanein, Soheir. (2017). *Cultural patterns in Salah Abdel-Sabour's theater Case Study: "After the King Dies and the Tragedy of Al-Hallaj*". **Journal of the College of Arts,** Issue Thirty-One, Volume 2, 802-835.
- Lotman, Yuri. (1995). **Analysis of the poetic text**; Translated by Muhammad Fattouh Ahmed, Cairo: Dar Al Maaref.
- Muftah, Muhammad. (1992). **Analysis of poetic discourse (intertextuality strategy)**; Third Edition, Beirut: The Arab Cultural Center.
- Obeid, Claude. (2013). **Colors: their role, classification, sources, symbolism, significance**; First Edition, Beirut: majd pub.
- Qiṭṭ, Abd al-Qādir. (1988). **The emotional trend in contemporary Arabic poetry**; ash shabab Library.
- Rosenthal.M, and B. want. . (N.D). **philosophical encyclopedia**; Translated by Samir Karam, Beirut: Dar Taliaa.
- Saleh, Bushra Moussa. (1994). **The poetic image in modern Arabic criticism** ; First Edition, Beirut: Markaz Thakafi Arabi.
- Shartah, Essam. (2011). **Inspirations of poetic discourse: a study in the poetry of Yahya al-Samawi** ; First edition, Damascus: Dar Al-Yanabi`, quoted in Balavi , Rasoul. (2017). "*Triggers of chanting repetition in the poetry of Harun Hashem Rashid (Case Study: "Rose on the Forehead of Jerusalem");* **The Quarterly Journal of Lesān-E Mobeen (Research in Arabic Literature)**, Year 8, new consecutive, number 27 , 1-26.
- Tabrizi.(N.D).Mufaddaliyat**; Investigation and explanation**: Ahmed Mohamed Shaker and Abdel Salam Mohamed Haroun, sixth edition, Cairo: Dar Al Maaref.
- Todorv, Tzvetan. (1990). **Poetics**; Translation of Shukri al-Mabkhout and Rajaa bin Salama, second edition, Morocco: Dar Toubkal Publishing.
- Trish, Asmaa. (2017). *Characteristics of the poetic theater of Salah Abdel-Sabour, Case Study: the play "The Princess Is Waiting*"; **Master's Thesis**, Department of Arabic Language and Literature, University Of Kasdi Merbah - Ouargla, People's Democratic Republic of Algeria.

فصلنامه علمی لسان مبین
(پژوهش زبان و ادب عربی)
شاپای چاپی : ۸۰۰۲-۲۳۵۵
شاپای الکترونیکی : ۳۵۱۶-۲۶۷۶

زبان شعر در نمایشنامه‌های منظوم صلاح عبدالصبورمطالعهٔ موردی: نمایشنامهٔ "بعد أن یموت الملک"

عبدالعلی آل بویه لنگرودی[1*]، لیلا صادقی نقدعلی[2]

[1*]دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران.
[2]دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۱/۰۳/۲۱

پذیرش:
۱۴۰۲/۰۲/۲۶

چکیده

زبان شعر، پیکره‌ای نو از زبان معیار است که به جنبه‌های هنری، فلسفی و زیبایی شناختی زبان در کنار شکل ارتباطی آن می‌پردازد. زبان شعر به عنوان یك سبك در معنای عام آن تلقی می‌شود. شاعر بسان مردم صحبت نمی‌کند، بلکه زبانش هنجارگریز است و زمینهٔ بوجود آمدن سبك وی را فراهم می‌سازد؛ از این رو «زبان شعر» علم سبك شاعرانه است. زبان یکی از مؤلفه‌های اصلی و مهم نمایش‌نامه را تشکیل می‌دهد. اگرچه زبان نمایش‌نامه‌های قدیم، منظوم بود، تغییر و تحولات در زندگی مردم و دیگر آثار ادبی باعث شد که زبان نمایش‌نامه به موازات این تغییرات به زبان مردم نزدیك شود. پژوهش حاضر بر آن است تا به تحلیل زبان شعر صلاح عبد الصبور در آخرین نمایشنامهٔ منظوم خویش «بعد أن یموت الملك» بپردازد. از جمله مهمترین یافته‌های پژوهش این است که؛ عبدالصبور در این نمایشنامه بر آزادی اندیشه، بیان و تصاویر انسان دوستانه تمرکز داشته و تصاویر نمادین و سنتیِ شاعرانهٔ برگرفته از میراث ملی و جهانی را در خدمت امیدهای اجتماعی و فرهنگی به کار گرفته است؛ امیدهایی که علاوه‌بر باز نمود واقعیت جهان عرب، بازتاب واقعیت تمام بشریت است. تصویر موسیقایی این نمایشنامه از طریق ضرباهنگ درونی ناشی از تکرارهای بیانی، ناخودآگاه، کروماتیك و موسیقائی و تکرار پنج مؤلفهٔ نحوی (استفهام، امر، نعت، ندا و عطف) تجلّی می‌یابد.

کلمات کلیدی: نمایشنامهٔ منظوم، شعر، زبان شعر، آشنایی زدایی، صلاح عبد الصبور، نمایشنامهٔ «بعد أن یموت الملك».

استناد: آل بویه لنگرودی، عبدالعلی؛ صادقی نقدعلی، لیلا. (۱۴۰۲). *زبان شعر در نمایشنامه‌های منظوم صلاح عبدالصبور مطالعهٔ موردی: نمایشنامهٔ «بعد أن یموت الملک»*، سال چهاردهم، دورهٔ جدید، شمارهٔ پنجاه و دوم، تابستان ۱۴۰۲، ص۴۵-۲۱.

DOI : 10.30479/lm.2022.17372.3412

ناشر: دانشگاه بین‌المللی امام خمینی(ره)

حق‌مؤلف © نویسندگان

* - نشانی پست الکترونیکی نویسنده مسئول: *alebooye@hum.ikiu.ac.ir*