مجلة جامعة الملك عبدالعزيز: الآداب والعلوم الإنسانية، م١٧ ع١، ص ص: ٣٩٧-٤٢٩ (٢٠٠٩م/١٤٣٠هـ)

التحويلية واستدعاء الموروث الحكائي للسرد المعاصر: مسرحية "حمزة العرب" لأبي سنة أنموذجا

عبدالرحمن محمد الوهابي

الأستاذ المساعد بقسم اللغة العربية وآدابها

جامعة الملك عبدالعزيز، جدة، المملكة العربية السعودية

المستخلص. يناقش البحث مسرحية محمد إبراهيم أبو سنة *حمزة العرب* مع قصة الأمير حمزة البهلوان الشعبية مستخدما بعض مناهج التحويلية (transtextuality). ويطمح مناقشة بعض العلاقات التناصية بين النصين؛ المعاصر منه والتراثي، مركزا على التناصية، النصية الواصفة، وما وراء النص. وللقيام بذلك سوف يناقش البحث مظاهر من مستويات العلاقات في مسرحية حمزة العرب من خلال محورين رئيسين للدراسة: المحور الأول يناقش فنيا وبنائيا مبدأ التكاملية، وتحول الثقافة الشعبية، وتوظيف الأدب الشعبي، والمحور الثاني يناقش أنماط مستويات التناصية، ويتفرع إلى مستويين، الأول يتعلق بالتناص الوصفي التعبيري الذي يعرض لأنساق التناص، وطرق استخدامها، وانعكاس المنظور التصويري في نقل العملية التحويلية، والثاني يستعرض منظور التناص الدلالي من حيث الحضور والغياب، وكيف تم توظيفه.

١. التحويلية وتداول الثقافة الشعبية

اشتغل جمهرة من النقاد خاصة المهتمين بالشكلانية والمدارس المتأثرة بها -كالبنيوية وما بعدها- كثيرا بالأشكال الأدبية في القضية الشعرية، ولعل أشهرهم باختين وكريستفا[١]، وكان لتغيير أو تطوير لغة وشكل الإبداع الأثر في الفلسفة النقدية الحديثة والمعاصرة، وقننت مفهوم الأجناس والتداخل بينها في نظرية الأدب علميا، وهذا يقبل من المنظور المنهجي، أما القول بذوبان الأجناس فإنه يستحق أن نتجاوزه للقناعة بأن الأجناس لها أشكال عامة وخاصة تتمازج فيما بينها، ولكن لا تنصهر في نظام شبه ثابت، بل متطور فالمسرحية الشعرية تتداخل بين المقروء والمعروض وبين الشعر والنثر، ولكنها تظل تحت سيطرة الوعاء اللغوي للجنس الأدبي عامة وحينها يمكن تحديد تصنيف العمل بوصفه قصيدة أو مسرحية أو رواية... إلخ.

تتناص مسرحية حمزة العرب لأبي سنة[٢] مع قصة "الأمير حمزة البهلوان" المعروف بحمزة العرب[٣] الشعبية التراثية دون إشارة منها للأخير، وهذا التناص المضمر يقود إلى تداعيات مختلفة في مستوى الأنماط التناصية يظهر في النص المسرحي. ولا تتميز المسرحية فقط في ثيماتها الرئيسة التي تنبعث من استدعاء الإرث البطولي الرمزي من التراث الثقافي الأسطوري كمثال براجماتي معتمد على القرينة للخطاب الثقافي (specific cultural discourse)،

---

(١) أبرز أفكارهما ظهرت بالنسبة لباختين في كتاب، *Speech Genres and Other Late Essays*، ولجوليا كريستفا في كتاب *Revolution in Poetic Language*.

(٢) **محمد إبراهيم أبو سنة**، *حمزة العرب: مسرحية شعرية*، الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١م.

(٣) *قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب*، ج ٤ ، المكتبة الثقافية، بيروت، (د.ت.) طبعت القصة أولا عام ١٩٤٨م في مطبعة عبدالحميد حنفي بمصر.

بل إنها تتميز بوصفها نصا مسرحيًا متكاملاً لما تتمثله من تصور قومي هادف، وقدرة فنية عالية في حبكة وترابط البناء المسرحي والدرامي فيها. والصراع الدرامي في المسرحية محور مهم فيها يربطها شكلا بالمسرحية التقليدية، وهو هنا البطولة الرمزية وحاجة الواقع إليها، فضلا عن الصراع النفسي في المسرحية الذي يولد انفعالات من خلال الدراما ومن هنا تكون مسرحية أبي سنة تقليدية من هذا الجانب. وجاءت المسرحية في وعاء الأسلوب الشعري الحر، وهذا الوصف الأخير يميزها لكونها من القلائل التي كتبت بالحر، وتختلف عن تلك التقليدية التي كثرت في توظيف السير في الأدب العربي الحديث والمعاصر(٤). لقد اتخذ الموروث الشعبي مكانة في الأدب العربي الحديث والمعاصر كنوع من المحاكاة الفنية مختلفة الأهداف، وبرزت بوضوح في الأدب العربي الحديث(٥) مع مسرحيات أحمد شوقي الشعرية الثلاثة (مصرع كليوبترة ١٩٢٩م ومجنون ليلى ١٩٣١م وقمبيز ١٩٣١م) التي كانت محاكاة للجنس الأوروبي ضمن المفهوم المقارن، وتعد إسقاطات يسيطر عليها ضمنا فكرة العشق والعلاقة بين الجنسين، عكس مسرحية أبي سنة التي تنبع من الشعور القومي للوطن العربي من خلال التناص مع الموروث الثقافي الواحد، وهكذا توالت فنون المسرح الشعري العربي في أدبنا الحديث وصولا إلى المعاصرة مختلفة في المؤثرات بين الرغبة الفنية والاهتمامات الفكرية.

---

(٤) هناك تفريق بين المصطلحين، فالأدب الحديث هو الإنتاج من عصر التنوير خلال القرن الثامن عشر، والمعاصر هو ما بعد الحرب العالمية الثانية، وهو مصطلح متغير. ويطلق الأدب الحديث في الثقافة العربية على الإنتاج الأدبي منذ عصر النهضة وحملة نابليون.

(٥) يقرر عمر الدسوقي بأن من أوائل المسرحيات الشعرية العربية مسرحية *المروءة والوفاء* لخليل اليازجي التي طبعت سنة ١٧٨٦م ومثلت ببيروت في ١٨٨٨م. ينظر: **عمر الدسوقي**، *المسرحية نشأتها وتأريخها وأصولها*، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ٢٢.

لقد انتقل الأدب الشعبي من المرحلة الشفهية المعتمدة على الإنشاد والحكي إلى الكتابية، ومر خلال ذلك بعوامل التغيير المحتملة حتى أصبح شبه ثابت بصورته التي انتقل بها إلينا. والتراث الشفهي مختلف عن صورته وصيغته الشفهية المتداولة بين الناس حتى الكتابة(٦)، وقراءة الأدب الشفهي تعني انتقال الثاني إلى الكتابة، ومن هنا تكونت عملية التواصل بين نصوص السلف والخلف في المنظور الفني للنصوص الأدبية، وتتغير المعرفة من خلال قدرات وخبرات وذاكرة الاستقبال، وكل هذه العوامل تعمل على تخيل التصورات للمعاني المتعددة.

وتعد النصوص الشعبية نصوصا مفقودة المصادر، فهي شفهية الوصول مختلفة الكتابة، وقد انشغل الكثير من دارسي القصص الشعبي بتفسير التشابه بين علاقات هذه القصص بين الشعوب، والثقافات المختلفة، ومن أبرز ذلك ما قام به فلاديميربروب في توظيف المورفولوجيا للوصول لهذه العلاقات(٧). وتعتمد مصادر ثقافة الشعوب على الطبيعة الإنسانية التي تتشارك في جملة من الصفات الخلقية والخُلقية، وفي مفهوم أصول الأشياء، وتكاد تجتمع مشاركتها في التفكير الجمعي والعقل الجمعي كما عززت ذلك نبيلة إبراهيم مستندة على نظرية يولس القائمة على العقل الجمعي(٨). إذن هناك قوانين مشتركة بين لوازم الثقافات في التفكير والاختراع، فشخصية جحا موجودة لدى الكثير من الثقافات

---

(٦) **محمد الجوهري**، *علم الفلكلور: دراسة في الإنثروبولوجيا الثقافية*، ج١، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٤٥٧.

(٧) **فلاديميربروب**، *مورفولوجيا الحكاية الخرافية*، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادي الثقافي، جدة، ١٩٨٩م، ص ص: ٧٠-١.

(٨) **نبيلة إبراهيم**، *الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق*، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٤م، ص ١٦١.

الشعبية في مفهوم الشخصية، والشخصية الرئيسة الدراماتيكية في الحكاية أو القصة الشعبية جعلها فلاديميربروب أهم عنصر في دراسة هذا النوع من القصص، ومثل هذه الشخصية تكاد توجد في كل القصص الشعبي(٩)، وحول وصف البطل الشعبي المشترك العناصر تفسر نبيلة إبراهيم ذلك بأنه "نسيج من الوجدان الجمعي. ذلك أن كل مجتمع يعتمد في بقائه على حضور مجموعة من النظم الوجدانية التي تربط بين أفراده برباط وثيق"(١٠) ولا يتوقف الأمر حقيقة عند شخصية رئيسة، بل إننا نجد التداخل بين الشخصيات في الصفات والأفعال والأهداف يتجاوز ذلك في مثل الشخصية الرديفة للبطل والملازمة له وهي شخصيات العيارين والشطار مثل عمر العيار في قصة الأمير حمزة فهي شخصية حاضرة في القصص الشعبي، ولكن بأسماء وصفات مختلفة مثل عمر العيار في قصة علي الزيبق ومسابق العيار خادم الملك سيف بن ذي يزن(١١).

لقد كانت القصة الشعبية في بنائها الدرامي لا الشكلي حاضرة مع أبطال الملاحم الشعرية عند الرومانيين في مثل الإلياذة لفرجيل الشاعر اللاتيني (٧٠-١٩ ق.م)، فضلا عن الدرامية المتلاقية مع الإلياذة والأوديسة عند اليونان(١٢)، وفي غيرها كثرت مع القصص الشعبي النثري مثل الداستانات الفارسية والسير العربية، وهكذا نلحظ التأثير في الأدب العربي مثل قصة الأمير حمزة البهلوان التي تتلاقى كثيرا مع البناء الإغريقي في روايات الفروسية والروايات

---

(٩) **فلاديمير**، ص ٧٦.

(١٠) **نبيلة إبراهيم**، *البطولات العربية والذاكرة التأريخية*، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ١٩٩٥م، ص ١٥٠.

(١١) خير مرجع حول هذا الموضوع ما كتبه محمد رجب النجار، *الشطار والعيارين في التراث العربي*، ذات السلاسل للطباعة والنشر، ١٩٨٩م.

(١٢) **جبور عبدالنور**، *المعجم الأدبي*، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٨٩م، ص ٥٦٩.

السنسكريتية، والبطل هناك من أصل فقير أو غير معروف، ولكن المرأة التي يعشقها دائما من طبقة رفيعة يقع في حبها البطل صاحب المغامرات العاطفية المتنوعة، ويظل في حبه للأميرة ثم يصبح زعيما معروفا، وتنتهي القصة بفرح وسعادة مع التقاء الحبيبين تماما كنهاية القصة الشعبية للأمير حمزة. وحول مفهوم هذا الطرح من التداخل والتأثير النظري يقول صاحب المنهاج: وكانت لهم – أي اليونانيين– "أمثال في أشياء موجودة نحوا من أمثال كليلة ودمنة ونحوا مما ذكره النابغة من حديث الحية وصاحبها"(١٣).

تعتمد كل ثقافة في قصصها على عناصر تشويقية عامة وخاصة فالعامة مثل الاعتماد على الخرافات والأساطير والمغامرات والجن ونحو ذلك، والخاصة مثل ما نجده في القصص العربي من الاعتماد على عنصر الدين الإسلامي والعرق. وهكذا فإن القصص الشعبي عبارة عن ثقافات مشتركة تتناص مع كل الثقافات من جهة في مفهوم يتجاوز المقارنة، ومن جهة أخرى تتفرد في الثقافات الخاصة من خلال جنس أدبي مختلف أو توظيف تصويري. والقصص الشعبي فكرة تنتمي إلى الأدب الإنساني المشترك، وهو بهذا يشبه المجموعات الرياضية غير المنتهية من جهة، ومن جهة أخرى تشبه المجموعات المنتهية المعتمدة على عنصر تبدأ منه وتنتهي عنده، وهذا القصص ليس له عنصر يمكن أن ينسب إليه، وهذا من حيث المصدر، وفي محتوى الجنس الأدبي الذي تقولب وظهر أصلا فيها تماما كسؤالنا عن أصول الشعر عند الإنسان أو القصة ونحو ذلك من الأسئلة التي لا تجد حلا، بل المزيد من التساؤلات الافتراضية.

---

(١٣) **حازم القرطاجني**، *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تقديم وتحقيق محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي، ١٩٨٦م، ص ٦٨.

تعد مسرحية حمزة العرب لمحمد إبراهيم أبي سنة عملا يمكن أن ينظر إليه على أنه نتاج للأحداث السياسية والقومية العربية التي ظهر تأثيرها جملة على إصدارات الفكر العربي عامة، وفي مجال الأجناس الأدبية خاصة منذ فترة الستينيات(١٤). ويمكن أن يكون النص القصصي القديم نتاجا لظروف مشابهة، لأن القصة ربما نتجت أصولها إبان تقلص المد الشعوبي أو القرشي لما تعكسه شخصية الأمير حمزة المكي من مناهضة للفرس، وهذه البغية أو الأمل لم تكن قبل الإسلام واضحة، بل أثناء فترة الحكم العباسي خاصة بعد أن ظهرت سيطرة الفرس السياسية امتدادا من فترة حكم المأمون التي أخذ الفرس فيها وضعا نُحِّي فيه الجانب العربي عن القرار(١٥)، وكأن شخصية حمزة العرب تعني الشخصية العربية الإسلامية التي تقابل المجد الآخر بما في ذلك قصص الأبطال والفرسان في التأريخ القصصي الروماني واليوناني وغيرهما. وقد كتبت المسرحية متكئة على الموروث العربي بتناصية مع قصة الأمير حمزة البهلون الشعبية تحت مجموعة مؤثرات تعاصرت حينها مع دعوة كبيرة للمسرح التجريبي الشعري الممزوج بالخطاب السياسي بريادة توفيق الحكيم(١٦) الذي نال الريادة في توظيف التراث الحكائي، ونقله إلى جنس المسرح نظريا وتطبيقيا مثل السلطان

---

(١٤) **عبدالرحمن أبو عوف**، " *تراجيديا الثورة والقهر في جيل الستينيات*"، *فصول*، م ٢، ع١، ١٩٩٣م، ص ص: ١٦٩-١٨٤.

(١٥) **حسن إبراهيم حسن**، *تأريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي*، م ٢، دار الجيل، بيروت، ومكتبة النهضة، القاهرة، ص ص: ٧٦-٧٧.

(١٦) **محمد رجب النجار**، *توفيق الحكيم والأدب الشعبي: أنماط من التناص الفلكلوري*، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة، ٢٠٠١م، ص ص: ٦١-٦٢، حول حصر آراء توفيق الحكيم في توظيف التراث، **محمد مندور**، ص ص: ٨٠-٨٢.

الحائر[١٧]. وقد كتب أبو سنة مسرحيتين شعريتين هما حمزة العرب في ١٩٧١ وحصار القلعة في ١٩٨٤م. ومن هنا يمكن القول: إن المسرحية تتبع من عاملين اثنين أولهما دلالة التناص في علاقة الرمز البطولي الصادر من التراث، وهذا ما عكسته المسرحية في خروجها للواقع، وثانيهما الموقف الزمني من جنس مادة الشعر المسرحي، ويأتي هذا من خارج النص المسرحي، ومن خلال مفهوم قرينة السياق غير اللغوي (non-linguistics context). وبهذا تكون صادرة من مؤثر خيالي خارجي التأثير ضمن مستويي السياق الزمني للرمز والثيمات. وهذا فيما يتعلق بالمسرحية المعاصرة أما عن النص الشعبي القصصي فكما رأى روسني بن سامه بأن للقصة طابعين رئيسين؛ بطولي وآخر ديني[١٨]. لقد حولت مسرحية حمزة العرب النص النثري القصصي إلى سردي شعري، والمسرحية مع القصة الشعبية نصان اجتماعيان جاءا من خلال مؤثرات الثقافة الشعبية والفلكلورية، والسبب وراء الأولى هو الدافع وراء تحويل النص إلى العربية المعاصرة، ومن ثمة إلى المسرح، وهذا الافتراض جواب على سؤال لم كتبت النصوص المتلاقحة. ومن هنا فإن حمزة العرب القصصي نص ليس له أصول عربية تعرف بمعنى أنه فاقد للأبوة بمفهوم التناصية، وهو في نفس الوقت نص مباح مشاع في الفكرة، والتداخل بين هذه الوحدات الثقافية المختلفة يأتي من خلال فكرة الأمل، وخلق شخصية تخرج من خلاله للخلاص، من منظور الوعي المستمر بالنماذج البطولية في السير العربية التي تشكلت في مستويي الثقافة الشعبية والثقافة الخاصة[١٩]. والنص القصصي ذاته عبارة عن مزيج من

---

(١٧) **النجار**، ١٩٩٣م، ص ص: ٨٩-١٢٠.

(١٨) **روسني بن سامه**، *"القصة البطولية بين الأدبين العربي والماليزي"*، *حوليات التراث*، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، ع ٣، مارس، ٢٠٠٥م، ص ١٠١.

(١٩) **نبيلة إبراهيم**، *البطولات العربية وذاكرة التأريخ*، ص ١٩١.

المتناصات المختلفة، فهو أصلا يبني فكرة البطل على النبوءة في خروج من يهدم عرش كسرى من الحجاز كما تنبأ كسرى بذلك[٢٠]، وهذا يتناص مع الكثير من القصص والأخبار حتى الدينية منها، بل إننا نجد صورا متعددة من القصص والأخبار التأريخية نحو ما ذكره الطبري حول النبوءة في قول السائب لكسرى، "ليخرج من الحجاز سلطان يبلغ المشرق؛ تخصب عنه الأرض كأفضل ما أخصبت عن ملك كان قبله"[٢١] ويتبادر هنا خروج الرسول صلى الله عليه وسلم، وهذا النوع من التناص الدلالي يكثر في القصة الشعبية لحمزة البهلوان كثيرا.

وهكذا فإن نص الأمير حمزة البهلوان القصصي التراثي عبارة عن قاطع مشترك ينعت في النظرية التحويلية (transtextuality) بالنص الأولي (primary text)، يتحاكى معه نص أبي سنة أو غيره من خلال المعرفة والثقافة، وبهذا يعد النص المسرحي لأبي سنة النص الثاني (secondary text)، مع كون النص الأول في حقيقته مفقودا في دلالته النصية المعرفية الأولى بمعنى أنه نص متشبع لا يمكن التوصل لأصله لزوال خاصية المعرفة الأولية على حد افتراض أن النص الأولي لا يظهر بسهولة إن لم يكن من المحال. ومن هنا فأسلوب التداخل البنائي المتنوع بين النص العينة في جنسه التصنيفي والآخر (Architextuality) يتفرع بين العلاقات المحتملة في النص الأولي (primary text) مع النص الثاني (secondary text). ويكمن من خلال نوع الجنس الأدبي هنا جنس المسرحية المحول للقصة الشعبية التراثية للأمير حمزة، والتي تقوم عملية إنتاجه على توقعات عند القارئ والمؤلف من خلال السياق النصي في عملية الانتقال بين

---

(٢٠) *قصة الأمير حمزة البهلوان*، ص ٩.

(٢١) **محمد بن جرير الطبري**، *تاريخ الطبري: تاريخ الأمم والملوك*، ج ٢، مكتبة دار الباز، مكة المكرمة، ج١، ص ٤٧٠.

النصين كنوع من (conventions) المفعل للانتقال المتنوع بين الجنسين أو الأجناس من خلال مستويات مختلفة تعتمد على المعرفة (knowledge). وبما أن النظرية التحويلية تعتمد على مفهوم نظرية التلقي (reader response) فإن القارئ/ة يعد متفردا (unique) من حيث إنه يتنقل من خلال مجموعة معارفه بين النصين، وبهذا يأخذ نص القصة التراثية مفهوم النص الأولي، والمسرحية تصبح النصية الواصفة (Metatextuality)، وتكون القصة التراثية بهذا النص العينة، والمتناص معه. ومن هنا فإن كل النصوص تتوالد من مفهوم التناصية في هذا الجانب.

٢. علائقية المستويات التناصية

يعطينا التناص عند أبي سنة في مسرحية حمزة العرب مفهوم التناص الفني المقصود في ذاته الهادف لغيره، بمعنى أننا نواجه متناصات متنوعة، لا يظهر استدعاؤها احتمال التشابه أو التماثل بينها وبين نصوصها الأولى، وهذا ينطلق على كل مستويات المتناصات في المسرحية، وجاءت جميعها في تركيبة فنية عمد أبو سنة إلى توظيفها معتمدا على القارئ كمنفرد للنص أو مشاهد بأن يتوصل إليها أو بعضها من خلال معارفه السابقة، ولا يأتي التناص بمفهوم أن المعاني مطروحة أو الألفاظ مشاعة، بل على المرجعية الكلية للثقافة وإسقاطها مع المجريات المتحركة التي يحاول المبدع أن يصقلها في متناصات الذهن، وهذا يدل على قدرة فنية عالية عند أبي سنة في الانتقاء، والتحوير، والمرجعية الثقافية المعتمدة على القدرة التركيبية، والتناص بهذا يتعلق بالذاكرة طويلة المدى المدعومة بحوافز الدوافع. وتنعكس العلاقات التناصية في المسرحية من خلال الرصد في انتمائها إلى مستويين اثنين؛ وصفي ودلالي، وسوف نظهر كيف انعكس هذان المستويان في المسرحية، ولماذ؟

١,٢ منظور التناص الوصفي

دمر البناء المسرحي البنية التي اعتمد عليها أصلا في النص الشعبي، وخلق لغة تعبيرية تناهض النص الأولي كتقنية دلالية أظهرها جنس المسرح الشعري النثري في إعادة البناء. ويعد الوصف سمة من سمات التعبير المتعلقة بوظائف اللغة العاكسة لمستويات العلاقات في المسرحية، ونص أبي سنة تعبير عن اهتمام، ولكنه صدر بسبب وبكيفية ؟ وحول السبب يحضر إسقاط شخصية الأمير حمزة البهلوان في النص الثاني (secondary text) لما تمثله من بطولة أسطورية ومرجعية ثقافية ظهرت في شكل المسرحية، وبرجماتيا فإن توظيف البطل إجمالاً يساوي أفعال وطموحات البطل الأسطوري في النص الأولي (primary text)، ويكون بهذا السبب في الشخصية، والشكل المسرحي في الكيفية. وتعود المزية للنصوص المتناصة إلى اللغة التي جاء بها النص اللاحق، ومن هنا فإن اللغة هي الجو الذي يمكن من خلاله معرفة حدود العملية التناصية، والعملية الوصفية تعبيريا تدلل على البحث في الظواهر النصية البارزة بين النصين للتوصل لماهية الدوال وأساليبها خدمة لوصول المدلولات، وهذا ما تشير إليه الوصفية التعبيرية في اللسانيات المعاصرة في المفهوم المجمل لها، ومن هنا فإن نص أبي سنة يعمد إلى تكثيف الدوال خدمة للمدلول من الناحية التعبيرية، ويوظف الاستدعاء في مستويات محددة في المسرحية التي تختلف عن القصة الشعبية، بل تناهضها من خلال مدلولات التناص كما سيظهر، فضلا عن بعد فكرة التسلية، والأحداث الاعتباطية، والتقنيات السردية الشعبية، وتهدف بالتعلق الماضوي إلى رمزية البحث عن النجاة والبعد عن يأس الحاضر.

يظهر على أسلوب مسرحية أبي سنة الاستخدام غير المباشر عكس ما يلحظ في قصة الأمير حمزة النثرية، وتنعكس لغويا مجموعة من الأساليب الإنشائية في المسرحية التي توصف بكونها إنشائية أكثر من كونها خبرية، وصفات

الإنشاء تظهر بصور متعددة في استخدام مجموعة من صيغه بصور متفاوتة مثل النفي والنداء والاستفهام، والأخير يأتي في مطلع الاستخدامات، وينعكس بصورة مكثفة في النص، ويخالف الأسلوب التقريري المباشر الذي يغلب على أسلوب القصة الشعبية، ويقلل من الحوار. وقد كثر أسلوب الاستفهام في المشهد الأول من الفصل الأول للمسرحية وبلغ ثمانية عشر استخداما بأسلوب استفهامي بين الصفحات ٧-٢٠، ما يدل على الانفعال والحيرة ليس على مستوى الشخصيات فقط، بل وعلى مستوى المنتج لها. وأكثر المشاهد حظوة بالاستفهام في النص عامة هي تلك الحوارات التي تدور مع حمزة ما يعكس الانشغال الذهني ورغبة المعرفة وتبرير المواقف في مشاهد يتشارك فيها القارئ أو المشاهد للمسرحية في مفهوم ومبادئ حمزة التي انطلق منها للحرب، وحب مهردكار، ونصرة العرب، ومحاربة الظالم، والشعور بالحرية، والدعوة إليها. وقد عمل الاستفهام كتقنية سردية في المسرحية على خلق سرعة درامية، وساعد على خلق مزيد من الحوارات، ومجموعة قضايا يعتمد عليها في الأحداث مثل سؤال والد حمزة الذي استدعى جوابا حواريا من حمزة الذي أصر على الحرب عندما قال له والده: "وقوة الأكاسرة ؟" فرد حمزة: "نردها بقوة العرب، ونحن لا نريد أن نذلهم، نريد أن نحرر الرقاب من قيودهم، فما الذي نخاف ؟ ونحن في الهوان غارقون..."[٢٢] والاستفهام في النص المسرحي يخرج كثيرا عن هدف الاستعلام المباشر والمحض في الدلالة، ويذهب إلى مضامين انفعالية متعددة تدلل عليها معطيات قرائن السياق من المنظور البرجماتي مثل التعجب والتأكيد والتمني كحوار أحد المحاصرين في مكة، "هل من ثقب يفتح تدخل منه ريح

(٢٢) **أبو سنة**، ص ١٣.

الدنيا؟"[٢٣] وقول الأمير إبراهيم والد حمزة صدر المشهد الرابع من الفصل الأول: "أليس أحمقا من يطرح الشباك أمام ألف حوت ؟"[٢٤]، وقول كسرى عندما عرف رغبة حمزة في مصاهرته: "ما الذي تقول؟ مصاهرة العرب: أُصاهر العرب؟"[٢٥] ويكثر ظهور الاستفهام في منولوج الشخصيات مثل حوار حمزة مع نفسه الذي احتوى على مجموعة من التعجبات "أأنت نائمة؟ أم أنه المرض ..هل يمكن ؟ هل يمكن ؟"[٢٦].

يتطلب تحويل النص القصصي إلى مسرحية شعرية مهارة عالية تماما كتحويل النص الروائي إلى سيناريو، وهذا ما عمله أبو سنة بحرفية تمثلت في تحويل النص القصصي إلى لغة مسرحية فصيحة، وعمل النداء على تعزيز الخطاب الذي يعكس مناداة الماضي في استدعاء غير مباشر لأهداف المسرحية، وما يتمثله من أمجاد تتحقق بوجود الشخصية القيادية المرجوة. لقد بدأت المسرحية بحوار من جندي فارسي يضرب عربيا ويتحدث بصيغة النداء ويقول له: "يا كلب العرب الأحمق"[٢٧] وهذا الاستهلال يحمل تنبيها استفزازيا لمتابعة الأحداث، والبحث عن أسباب هذا النعت، وكأن النداء إسقاط لما شملته القصة الشعبية جملة من نظرة دونية كانت تجاه العرب من الفرس، وهكذا يأتي النداء استغاثة من العرب، وهذا جندي يستخدم النداء بأسلوب يستدعي الجغرافية وتضاريسها، عند قوله: "النجدة يا مكة يا صحراء"[٢٨] وتكرر النداء بصيغة

---

(٢٣) *المرجع السابق*، ص ٢٣.

(٢٤) *المرجع السابق*، ص ٣٥.

(٢٥) *المرجع السابق*، ص ٨١.

(٢٦) *المرجع السابق*، ص ١١٤.

(٢٧) *المرجع السابق*، ص ٧.

(٢٨) *المرجع السابق*، ص ٨.

البعيد للجمادات يشعل سلسلة من العواطف الجياشة تجاه المواقع المقدسة، ورمز الثقافة العربية التي عمل النصان على وصفها هدفا للتدمير بغية إقصاء العرب.

وفضلا عن كثرة النداءات وتوظيفها في المنولوج إلا أنه كون آليـــة تقنيـــة للمسرحية وحواریاتها تفيد المرتبة الذهنية، مثل قول عمر لحمزة: "الحظ خادمك يا سيد العرب"(٢٩) ولا نجد في النص المسرحي نداء لشخصية فارسية من عربي تأخذ معنى، بل على العكس عدا ما نلحظه من نداء حمزة لمهردكار وهي ميتـــة وفي حكم الزوجة المنتمية لثقافته بإرادتها. وظهر في أسلوب المناجات مع النفس في مثل منولوج مهردكار وهي تحتضر وترثي حظها وتقول:

يا فؤادي الذي جرعتني مرارة الكؤوس
يا أيها الحب الذي قد أخطأ السبيل
ها أنت في فم الذئاب
يأيها الموت الجميل إليك حبي(٣٠)

وينعكس استخدام الاستفهام مع النداء على أنه معادلة بين وظيفة الأداتين في نص المسرحية، وظهر ذلك صراحة في قول حمزة: "وأين يا أبي الأمـــان؟"(٣١) ولكن المعادلة غير الصريحة ظهرت في المشهد الخامس والأخير من الفـــصل الثالث والأخير من المسرحية، ونلحظ تعدد النداءات بنحو اثنتي عـــشرة مـــرة، وكأن النداء آخر المسرحية جاء جوابا للمعادلة الاستفهامية الثرة التي برزت أول مشاهد المسرحية، ويعد النداء بهذا دعوة وتلبية لخلاص العرب ودعوة للحريـــة كما صدع حمزة بهذا في آخر مشهد النص المسرحي.

---

(٢٩) *المرجع السابق*، ص ٧٠.
(٣٠) *المرجع السابق*، ص ١٤٣.
(٣١) *المرجع السابق*، ص ١٤.

تأتي الدلالة الصوتية والإيقاعية بارزة في مسرحية أبي سنة، حيث تنوع الإيقاع وعدم الالتزام بتفعيلة محددة في المسرحية، والاتجاه الشعري في القصيدة نحو أسلوب النثر، ونرى هذا التداخل في مثل قول عمر العيار:

"أهلا أهلا يا ركب الخير"، وهذا يساوي تفعيلة المتدارك فعلن فعلن، ثم يرد رئيس الجند بقوله:

ومن أنتما؟ وهنا يدخل في المتقارب فعولن فعو ويتواصل رد عمر في قوله:

رفيقاك من جيش كسرى

أتينا لإرشادكم للطريق السوي، وهذا يدخل في المتقارب فعولن فعولن ثم يتغير ليأتي غيره وهكذا.

ويخالف هذا الأسلوب منهج الشعر في القصة الشعبية الذي أخذ الجانب التقليدي من الناحية الإيقاعية المنتمية للعروض. ويتقارب الإيقاع المسرحي مع القارئ المعاصر وكتابة فن الشعر عنده، ويرفع من مستوى القصة القديمة لتتداخل مع المعاصرة حتى على المستوى الفني للشعر، وفي الوقت نفسه يعود المؤلف بالمسرحية إلى أصولها التي بدأت معها بوصفها جنسا أدبيا بدأ مع الشعر(٣٢). ويهتم أبو سنة بالإيقاع بدرجة كبيرة، حيث الملائمة بين المعنى والجرس، ومن هنا نلحظ الإشباع في بعض الضمائر احترازا من القطع في النبر المتوقع، وتكرر ذلك حوالي خمس مرات في المسرحية كظاهرة تنغيمية (intonation) بالحركة والوحدة الصوتية ربما للالتفات والتنبيه خاصة أنها تفيد إضافة صوتية في الفونيم في العرض المسرحي، فضلا عن القرائي مثل قول حمزة: "يا أيها الفرسان من منكمو معي"(٣٣)، وقول رئيس جنود كسرى مكررا

---

(٣٢) **محمد مندور**، *الأدب وفنونه*، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ٦٩.

(٣٣) **أبو سنة**، ص ١٩.

العبارة مرتين: "أليس فيكمو من يحسن الغناء؟"[٣٤]، ومثل قول حمزة: "يرتفع السيف العادل ينحر لكمو البغي" [٣٥]، وقول الوزير بختك: "قد أفسد النعيم منهمو عزائم القتال"[٣٦]. وقد نأت المسرحية تقنيا عن الأسلوب التقليدي المشهور في القصص الشعبي كما في قصة الأمير حمزة البهلوان، ورفعت من مستواها اللغوي إلى مستوى الجدية في تجاهل الجناس والطباق وفنون البديع، ونلحظ في المسرحية غياب الكوميديا والاتكاء على الانفعالات العاطفية الناتجة من الدراما فيها، مع حضور جوانب للسخرية كمظهر لغوي يظهر خصوصا في حوارات كسرى لبختك "الرأي ما تختار، كأنما في جسمك الصغير تقيم حكمة القرون"[٣٧] وقوله له: "ما زلنا نتوكأ فوق مشورتك العرجاء"[٣٨].

يشترك النص المسرحي المكتوب والمعروض في فائدة تضمين المحادثة (implication act) أي أن هناك معان وراء اللغة تظهر من خلال فعل الحوار ومدلول الخطاب، وقد وضع غرايس مبدأ قاعدة التعاون في ذلك بمعنى أن هناك تعاونا بين السامع/ة أو القارئ/ة لفهم الغرض من الرسالة وأن يجتهد للوصول لمعنى المتكلم مثل العلاقة بين الحديث وكميته، ويمكن أن نلحظ ذلك في البناء الكلي لشكل المسرحية المعتمدة على الاختصار والوصول للأهداف فهي لا تتجاوز سبعا وسبعين صفحة بينما القصة تتجاوز ألف صفحة في أربعة مجلدات[٣٩]، وهذا من أهم مظاهر لغة الاختصار في الحوارات المنتقاة. وهنا

---

(٣٤) *المرجع السابق*، ص ٣٢.

(٣٥) *المرجع السابق*، ص ٤٥.

(٣٦) *المرجع السابق*، ص ٧٧.

(٣٧) *المرجع السابق*، ص ٨٤.

(٣٨) *المرجع السابق*، ص ٩٩.

(٣٩) هذا عدد المجلدات المعتمدة في الدراسة، والقصة الشعبية متعددة الطبعات، بعضها من مجلد واحد.

تظهر الدلالة بين الكمية والدلالة، حيث الشعور بالإشباع في إيصال الغرض في النص المسرحي الشعري عند أبي سنة، وأصبحت معادلة الكمية والهدف متكافئة مع كونها تختلف في الزمن والظروف والجنس الأدبي. ويأتي السياق لتوصيل المدلولات في إيحاءات رمزية مكبرة مثل حوار حمزة مع رسول كسرى: "يأيها الرسول فلتخبر السلطان بأن فارس العرب لا يرتدي الحرير لا سيما أن كان نسجه بإبرة الخيانة الصفراء"(٤٠).

وتتكرر مجموعة من الألفاظ المكرسة لإضفاء مدلولاتها المجازية مثل العبيد والعرب، وهي بكثرة في النص التراثي، والمعاصر على حد سواء، وفي معادلتهما نرى أن الرؤية الإيجابية تظهر في جانب شخصية حمزة التي تعكس ذلك، بينما السلبية تتمثل في نظرة كسرى الذي فشل في تطبيقها بسبب فعل حمزة البطولي والأخلاقي، وهذا ما عكس توظيفه النص المسرحي المطور.

ويتداخل ضمن الوصف التعبيري التصوير الوصفي (description) وقد عمل أبو سنة على إخراج نص مسرحي غير ممل في القراءة لوجود عامل التشويق الذي انعكس من خلال تسلسل الأحداث وتصوير المشاهد والمواقع وحركات الشخصيات مثل (يتقدم الأمير حمزة ويعانقه"(٤١) ونحو "يشير بيديه كما لو كان يحدث أحدا"(٤٢). ومثل هذا كثير يعمد المؤلف على تنصيصه في الكتابة. وينعكس في النص مع بداية كل فصل مسرحي خلال المشاهد وصف لغوي مقروء في أعلى الصفحة يجسد المشاهد ووصف الشخصيات إضافة للتداخل النصوصي كنوع من دلالات ما وراء النص (paratextuality)، ويكفي أن ننظر

---

(٤٠) **أبو سنة**، ص ٩٢، ينظر أيضا في *حوار الأمير إبراهيم*، ص ٣٥، *وحوار مهردكار*، ص ١٢٦.

(٤١) *المرجع السابق*، ص ٣٢.

(٤٢) *المرجع السابق*، ص ١١٠.

إلى وصف مكان المشهد الأول من الفصل الأول والأخير من المسرحية، حيث الشعور بالتجسيد والجو الطبيعي للمسرحية وأحداثها؛ ففي المشهد الأول يظهر المكان مجسدا بشخوصه: "ساحة في مكة. المكان يوحي بأنه موضع سوق المدينة، ويبدو التخريب واضحا على معالم المكان. رجل عربي مصلوب على مرتفع ووقف أمامه أربعة جنود يعذبه ثلاثة بالزي الفارسي والرابع بالزي العربي"(٤٣) بينما يظهر لنا المشهد الأخير في المسرحية بصورة استرجاعية لمشهد سابق في المسرحية كنوع من التنشيط الذهني الاسترجاعي للقارئ/ة، وليس للمشاهد له: "المنظر– رجال وقافلة يستريحون في نفس مكان المنظر الذي تركناهم فيه"(٤٤) وهذا الوصف يقودنا للرجوع في تخيل المشهد المشار إليه، وهو المشهد الثاني من نفس الفصل الذي يوصف فيه المكان بإسهاب(٤٥)، ومن هنا وفر الجنس المسرحي مشاهد محسوسة قرائيا بتقنيات مختلفة. زادت من أسهم نص الأمير حمزة البهلوان القصصي، الذي كان يعتمد جملة على تقنيات الحكي التقليدي الشعبي المعتمدة في أحداثها على المغامرات، والعجائب، والصدف الغريبة، والتصوير المباشر. وتتباين رؤى الأهداف وتظهر في النص المسرحي من منظور البرجماتية المعتمدة على السياقات التركيبية والنفسية، فرغبة حمزة تنعكس فيما شرحه الوزير بختك لكسرى عندما سأل الأخير عن مطالب الأول ومنه:

يرجو هذا الطفل
أن تعفي قومه
من أموال الجزية

---

(٤٣) *المرجع السابق*، ص ٧.
(٤٤) *المرجع السابق*، ص ١٣٧.
(٤٥) *المرجع السابق*، ص ١١٧.

أن تصبح لهم الحرية
ولهم مثل الفرس سواء بسواء
حق في تشكيل الدولة
واستقلال الدين
وتملك الثروة(٤٦)

وبالمقابل تنعكس سياقيا مبادئ كسرى الضمنية بوصفها مضادة للفكر العربي ومبدأ الحرية والاعتماد على الطبقية في مفهوم مناهض للفكر الذي يرومه حمزة العرب تقوم على العنصرية والنظرة الدونية التي جاءت في حوار بختك:

سوف نرد الكيد
كي يعلم أن الفرس
أطول من قامته
أن دماءهم أزكى
أنقى من كل دماء البشر جميعا
نحن شعوب النار
هل يهزمنا حادى أبل أسود؟(٤٧)

وهكذا تظهر الدلالات معاني المقابلات ومفهوم الصراع الذي تعكسه لغة المسرحية المطورة للنص الشعبي، بتعبيرية عالية الجودة في اعتمادها الرئيس على اللغة المجازية بصورة تناهض القصص الشعبي، كنوع من حضور القديم في ثوب الجديد، بيد أن فكرة التمايز بين الأهداف في آلية حضورها وغيابها تظهر معنى في المسح الآتي للتوظيف النصي.

---

(٤٦) *المرجع السابق*، ص ٥٩.
(٤٧) *المرجع السابق*، ص ٨٠.

٢,٢ منظور التناص الدلالي: الحضور والغياب

تعكس المعاني من خلال الألفاظ المكرسة عند أبي سنة لتظهر دلالات تتوالد من النص (hypertextuality) تهدف من توظيف الشخصية التراثية رمزا للخلاص من السيطرة الأجنبية تماثل الرمز المناهض للفرس تراثيا، وغير الفرس غيابا في الواقع أو المستقبل، وهذا ما كان يخلص إليه حمزة العرب الأسطوري القديم بوصفه بدلالته الرمزية، والمعاصر بدلالته الاستدعائية، والتأثير ينعكس في خلق المعاني لا الدلالة، لأن الأخيرة ثابتة، والرمز كما يقرر بارت ثابت لا يتغير، ولكن المتغير هو مستوى المجتمع والحقوق التي تمنح للرمز حرفيا أو تمثيليا أو أخلاقيا أو تأويليا أي من خلال نظرية المعاني الأربعة[٤٨]. ومن هنا يضفي التناص مجموعة من مستويات تفيد حضور المعاني المحتملة (possible meanings)، التي تتبع من خلال السياق الضيق (narrow context)، المدعم بالسياق الواسع (broad context)[٤٩] بمعنى أن المعاني المعطاة من النصين الأولي والثاني دلالية، وهي عبارة عن مجموعة غير متناهية من حيث المعاني الدالة، ومع ما يظهر من معان مطلقة في النصين إلا أن نص أبي سنة خرج لإيصال المعاني المحتملة، وهي ما يمكن أن يقنن العملية الوصفية التعبيرية، ويجعلها غير عبثية في التحليل، وما يظهر من استدعاء

---

(٤٨) **رولان بارت**، *النقد والحقيقة*، ترجمة وتقديم، إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء، ١٩٨٥م، ص ص: ٥٥-٩٥.

(٤٩) تعتمد نظرية اللغة الشعرية على الحوارية من منظور السياق الضيق (narrow context) المعتمد على معاني المفردات دلاليا (linguistics – semantics) أما العام (broad context) فإنه يعتمد على (pragmatic-semantic)، الذي لا يهمل الجوانب السياقية الواقعية المحتملة، حول التفصيل، ينظر:

Arne Merilai, "*Poetics Speech Acts, A Hypothesis of Two Contexts*", *Trames*, Tartu, University of Tartu, 2001, pp: 157-87.

للموروث يفرض استدعاء لمظاهر في النص الثاني، ومن أهم ذلك عنصر المدلولات. وتكرار المعاني له نقطة محددة يعاد إليها كالعدد في المجموعة المتناهية من حيث المعاني المحتملة فهو مقيد غير مطلق الاستدلال. وقد عززت فكرة حدود المعاني عند سبربر وولسن في الفصل الخاص الموسوم بـ "المناسبة واختيار السياق وإيقاف عملية التأويل" فكرة محدودية المعاني وفقا لاختيار المقدمات المنطقية للنظر في إيقاف العملية الاستدلالية، وذلك عند بلوغ نتائج تتوازن مع الجهود المبذولة(٥٠). ولهذا لا يمكن إطلاق عملية الدوال على المدلولات دون قرائن مقنعة من الناحية العلمية، ومن هنا فتناص أبي سنة مقصود في معان محددة تجمل في فكرة البحث في الماضي للخروج من جو الواقع العربي المعاصر من خلال صفات شخصية حمزة العرب، أي عدم الرضا عن الواقع والجواب في سمات الشخصية بوصفها آلية تنقذه.

ويفيد توظيف الاستدعاء التراثي القصصي دلالات مختلفة من خلال مستويات العرض في الحضور والغياب، ويظهر اختيار الجنس المسرحي لأبي سنة انتقاء مستوى الجنس الأدبي المرتبط بالعرض والتمثيل غير ممارسته التي تقع تحت التأثير الزمني والسياقي، وفكرة انتقال المفهوم الدلالي للنص الأولي من الواقع المبسط للقصة إلى جنس المسرح المرتبط بالمدنية والحضارة، وتمثل المسرحية بذلك إعادة صياغة القصة التراثية في شكل مسرحية منتقاة في سرد يستدعي ويغيب قضايا لا تدخل ضمن دائرة الاعتباطية ومساحة الكتابة، فتحضر من خلال السياقات معطيات دلالية ومكونات ثقافية وتناصات تراثية ملفتة للنظر. وقسمت المسرحية إلى ثلاثة فصول أجملت محتويات قصة الأمير حمزة

---

(٥٠) **آن روبول وجاك موشلار**، *التداولية اليوم: علم جديد في التواصل*، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٣م، ص ص: ٨٦-٨٨.

ضمنا، وعملت الفصول دورا في الانتقاء والتوظيف للمضامين المتناصة. ونلحظ أن الفصل الأول هو أهم وأطول الفصول، ويمثل ثلث المسرحية، وقد بلغ حوالي ٦٠ صفحة من أصل ١٥٣، وهذا يجعل المسرحية لا تنعت بالملهاة (الكوميديا) التي عرفت بطول وأهمية الأحداث في فصلها الثاني، بل إن حوارات شخصيات مسرحية أبي سنة خاصة حمزة العرب، تعمل على تداخل جنسها الأدبي مع مفهوم الملحمة التي تتكئ على البطل الفارس ودوره، وهذا ما انعكس في المسرحية.

تعكس قصة الأمير حمزة البهلوان الشعبية صورا بطولية مختلفة منها رغبته في النساء حتى يظهر كأنه زير نساء تزوج الكثير منهن، وتعد هذه السمة من السمات التي تضفي مزيدا من الفحولة وقيمة للفروسية، فالإناث رمز للمكافأة عند النصر مثل زواج حمزة من مريم ابنة قيصر، وسلوى أخت دعاس ملك صيدا، ويغلب أن تظهر المرأة في التراث الشعبي بصور قد لا نقبلها في المنظور المدني الحاضر والإنساني العام، حيث هي مصدر خداع ومكر، ومحطة للمتع. وتمثل قناصة بنت النعمان في قصة الأمير حمزة البهلوان الجانب السلبي فهي صاحبة مكر وحيل قتلت زوجها بالحيلة، وهي في سياق العمل للذود عن ملك والدها، ويعلم حمزة العرب بذلك ويقتلها بصورة وحشية (ضربة بالسيف على وسطها فانقطعت إلى نصفين)[٥١]. لقد تجاهل أبو سنة مفهوم وضع المرأة السلبي المنتشر في السير وثقافتها العامة للمرأة بصورة عامة؛ بطلة أو غير بطلة، ورغب عنه بصورة حضارية مناهضة كما انعكست الصورة في المسرحية في دور النساء عدا العرافة كنوع من الموازنة والعرض للشخصيات الإنسانية، وبعدت المسرحية عن الفوضى الجنسية، والشبق الذي يمكن أن

(٥١) *قصة الأمير حمزة البهلوان*، ج١، ص ٥٤.

يوصف حمزة القديم به لكثرة زيجاته، وهكذا يكتفي أبو سنة بأن يعكس شخصية حمزة في رمزها البطولي والحضاري والإنساني بأن جعله محبا وفيا لمهردكار في صورة أبدية الوفاء، وتظهر حبيبته مخلصة ومدافعة له، ومع كثرة شخصيات المرأة في السير إلا أن جانب السلبية هو الطابع الثقافي حولهن، ومع تهذيب هذا التصور في المسرحية يوازن أبو سنة بطلات السير المتفردات بالإباء مع جملة جنس النساء.

لقد هذبت المسرحية المدلول الشعبي للبطل وأصبحت خالية من الصور الهزلية والجنسية وصارت نصا هادفا جديا في الطرح، وانتقل عنصر التشويق والتسلية المرتبط بمثل هذه الأحداث إلى عنصر التشويق الذهني المرتبط بجو المسرحية العام في القراءة، والعرض المحتمل، بينما القصة الشعبية تعتمد على المرأة كنوع من المتع التشويقية للعنصر الذكوري. وتظهر المرأة بصورة حضارية تختلف عن القصة الشعبية كما ذكرنا، ففي منولوج لحمزة يقع في حب بنت كسرى التي تراسله، ويتخذ قرارًا بتأجيل الهوى لما جاء من أجله، ويخاطب نفسه قائلا: ترى هل قطعت هذه القفار لكي تجيئني رسائل الهوى... فالوقت ليس للهوى، الوقت للحراب والسهام[٥٢]. ومع هذا فإن حمزة يظهر بصفته إنسانيا في العاطفة يتشارك في حب مهردكار، وتظهر تضحياته المنطقية في المسرحية لأجلها، وهذا عكس ما في القصة الشعبية من مبالغة، فقد ترك كل شاغل له من أجل أن يحظى بها، وقاتل لكسرى في كل أقطاع الأرض، ولكن المسرحية جعلت حمزة يقدم شعبه على حبه دون تردد حتى أنه قرر أن يعيد مهردكار لوالدها بعد أن هربت، كي يحقن دماء العرب ويكسبوا الحرية كما وعد كسرى.

وتوصف الشخصيات النسائية بالاعتدال في المسرحية، وفي الموازنة التناصية يجعل أبوسنة شخصية المرأة الثانوية في السرد، تتناص مع

---

(٥٢) **أبو سنة**، ص ص: ٦٩-٧٠.

الشخصيات النسائية المتفردة بالبطولة في السير، مثل ذات الهمة والزباء وبلقيس وغيرهن كرمز للمرأة الإيجابية المتفردة(٥٣)، وتستدعي شخصية مهردكار في النصين المعاصر والقديم أهم شخصية نسائية في الأدب الشعبي، وهي شخصية شهرزاد بطلة "ألف ليلة وليلة" وتتناص الشخصيتان في مجمل أن الحب يخلق إنسانية لدى الإنسان كما حصل مع الملك في "ألف ليلة وليلة" وإحجامه عن قتل شهرزاد التي هذبت إنسانيته بقصصها حتى شاركها الحب، وهذا يتقابل مع حمزة العرب الذي أحب شهرزاد وقدم من أجلها الكثير كما في المسرحية بعد أن عرضت عليه حبها من خلال رسائلها أول الأمر(٥٤)، وقد اقترح حمزة فكرة الزواج منها لحقن الدماء تماما كما أوقفت شهرزاد في "ألف ليلة وليلة" قتل النساء من الملك بسبب استمرار قصصها المتتابعة التي تقف كل مساء عند حدث يستدعي المواصلة في الليلة اللاحقة حتى توقف الملك عن ذلك بسبب حبه لها، وتجنب قتل النساء. وتجعل المسرحية مهردكار تنتحر خوف الرجوع إلى والدها الملك بينما هي في القصة تموت مسمومة في أول مجلد، وتظهر في آخر القصة في المجلد الرابع بعد أن تَخفَّت في صورة فتى عاش مع شيخ في مزرعة(٥٥)، ولكن مسرحية أبي سنة تتجاهل هذا الطرح المخل للأحداث والعجائبي بنوع من الجدة في الطرح المسرحي وخلق الأحداث الدرامية، ففيها تموت مهردكار ميتة واحدة يحزن من أجلها حمزة، ويواصل طريقة في تحرير العرب. ويلاحظ أن هناك شخصيات كثيرة غير موجودة في المسرحية مثل بنت النعمان وأبناء كسرى ومقبل البهلوان وقيصر وابنته مريم والملك دعاس ملك صيدا وملكا مصر أسكاما وورقا وزوبين الغدار وغيرهم كثير، ومواقع مثل سرنديب وطرابلس وصور والقاهرة وطهران ومدينة الدواليب وغيرها. وفي المقابل نجد

---

(٥٣) **أسماء عبدالرازق سليمان**، "سيرة المرأة في القصص الشعبي والأساطير العربية"، *المرأة والحضارة*، ع٢، القاهرة، ص ص: ٩٢-٩٧.

(٥٤) **أبو سنة**، ص ٧٢.

(٥٥) *قصة الأمير حمزة البهلوان*، ج٤، ص ٣٩٥.

في المسرحية أن الحضور تمثل في شخصيات محدودة تصل إلى عشرة مع بعض الشخصيات الأخرى القليلة، والشخصية الرئيسة والمطورة في المسرحية هي شخصية الأمير حمزة وعدا ذلك شخصيات مسطحة.

وتستحضر المسرحية في المشهد الخامس قصيدة أبي تمام "السيف أصدق إنباء من الكتب" في أسبابها وأحداثها، وانتصار المعتصم للمرأة العربية وقتاله للروم، وتكذيبه للعرافين(٥٦)، وهو تناص إيحائي غير مباشر يصور فيه أمجاد العرب في شخصية تتحاكى مع حمزة العرب الأسطوري الذي يعمل لنصرة العرب واستقلالهم من الفرس. وانعكس ذلك في حديث العرافة التي تحذر مهردكار من القادم والدماء والحروب إن رفضت الزواج من بختيار أخو الوزير بختك(٥٧)، وترفض مهردكار رأي العرافة وتستسلم لقلبها الذي يرفض بختيار، وتنتظر القادم الذي دلل عليه قلبها. وفي المشهد الثاني من الفصل الثاني يخطط الوزير بختك كما في المسرحية لقتل حمزة حيلة، وأشار بختك الوزير أن يهدي كسرى ثوبا مسموما لحمزة "يتساقط جسمه يتآكل قطعا قطعا"(٥٨). وهذا يستدعي مقتل أمير الشعراء امرئ القيس ذي القروح، الذي حيكت عليه مكيدة بأنه تغزل في ابنة قيصر الروم وأنه سوف يشهر بها، فأهدى قيصر لامرئ القيس حلة مسمومة منسوجة من الذهب كانت سبب موته(٥٩).

---

(٥٦) **فائزة إسماعيل أكبر**، *التأريخ السياسي للخلافة العباسية: ١٣٢-٦٥٦/١٢٥٨-٧٥٠*، مطبعة الثغر، جدة، ٢٠٠٣م، ص ١٩٠. **والسيوطي** في *تأريخ الخلفاء*، دار المعرفة، بيروت، ص ص: ٢٩٢-٣.

(٥٧) **أبو سنة**، ص ٥٢.

(٥٨) *المرجع السابق*، ص ٧٩.

(٥٩) **شوقي ضيف**، *تأريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي*، دار المعارف، ط٨، القاهرة، ص ص: ٢٣٩-٤٠.

هناك تناصات مختلفة تستدعي الموروث العربي بصور مختلفة في حدود أكبر من النص الأولي كنوع من التناص الضمني لمفهوم المجد العربي الأول ما يدلل على فكرة انطلاق تناص الفكرة منطلقا باستناد على حماسة قومية، فيتناص الفصل الأول مع مشاهد تأريخية متنوعة في الفكر الإسلامي حيث يخرج البطل من مكة ويتناص مع منطقة خروج الإسلام منبع الثقافة العربية، وهند أم حمزة وزوجها أمير مكة فيه إسقاط مع هند بنت عتبة وأبي سفيان سيد مكة، كما أن انقسام مكة بين الرغبة في حرب الفرس والرغبة عن ذلك في المشهد الثاني في الفصل الأول، والانقسام إلى فرقتين يستدعي انقسام معاوية وعلي في جيشهما حتى التحكيم. ويبدأ التصويت عند الخلاف في المسرحية ويفوز جانب حمزة على والده في اختيار الحرب، ويتراجع والده الذي كان يفضل السلم والمنهج السياسي، وهنا يسقط فحوى قصة موقعة صفين والصلح بين علي ومعاوية رضي الله عنهما، ورفع المصحف على الرمح من قبل عمرو بن العاص(٦٠).

وفي ذات المشهد يبرز حصار مكة من الفرس ما يزيد عن ثلاثة أشهر حتى ظهر الجوع ومات الأطفال، وتعكس بداية المشهد الجوع في حوار بين شخصيتين لدرجة أن الشخصية الأولى تهذي لفقدان الزاد وتقول في صوت خافت: "هل في جيبك تمرة تطفئ لي نار الجوع؟"

بينما الشخصية الثانية ينعكس التجسيد في حوارها من شدة الجوع والهذيان وترد: "أوشك أن أمضغ من فرط الجوع لساني"

وفي هذا المشهد تناص مع حصار المسلمين في مكة من قريش، حتى أكل المسلمون بسببه أوراق الشجر، وذكر أن حصارهم استمر حوالي ثلاث سنين

---

(٦٠) *تأريخ الإسلام*، ص ص: ٣٠٢-٣٠٣.

بعد أن قويت شوكتهم بإسلام حمزة ثم عمر، وخافت قريش من ازديادهم، وائتمرت بينها بألا ينكحوا إلى بني هاشم ولا يبتاعوهم(٦١).

ويوظف في النص المسرحي غزوة بدر وسببها، وهنا لا يسقط عندنا شخصية حمزة العرب فقط، بل حمزة عم الرسول أيضا بما عرف من شجاعة في القتال، وربما كان اختيار اسم حمزة في النص الأولي واقع تحت هذا التأثير وليس اعتباطي الاختيار. وحمزة العرب شخصية من أشجع الشخصيات القتالية في التأريخ العربي، وقد يكون إسقاط اسم حمزة الأسطوري غير اعتباطي إذا ما أخذنا في الذهن شخصية حمزة بن عبدالمطلب، وكلتا الشخصيتين من مكة وكلاهما فارسان، وقد يكون هذا نوعًا من استحضار الرمزية للنص الأولي الذي هو هنا سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم المعتمدة من القصة الشعبية ومن المسرحية على حد سواء، حيث لا توجد في التأريخ المعروف ضمنا شخصية بطولية اسمها حمزة عدا حمزة بن عبدالمطلب الذي يلتقي مع لوازم حمزة البطل. ولا يجعل أبو سنة ما في القصة الشعبية مرتكزا بكل جوانبه، حيث لم يتكئ إلا على فحوى الشخصية وجوانبها الإيجابية. ففي المشهد الثالث من الفصل الأول يتجلى تناص مع وقائع غزوة بدر، فقد كانت قافلة الفرس تحمل مؤن جيش كسرى الذي يحاصر مكة في استراحة، ويخدع كل من عمر العيار وسعد الساقي المتنكرين بزي الفرس حرس القافلة، وتؤخذ إلى مكة بينما الجند فيما بين لهو ونوم، وهذا تناص مع فعل رسول صلى الله عليه وسلم في التعرض لقافلة قريش القادمة من الشام، وكانت بقيادة أبي سفيان ومعه سبعون من تجار مكة وسلك طريق الساحل من جهة البحر بعد أن أخبر قريش بخروج المسلمين إليه، وكانت هذه الحادثة السبب لغزوة بدر(٦٢). ومثل هذه المتناصات

---

(٦١) **الطبري**، ص ص: ٥٤٩-٥٥٢.

(٦٢) *المرجع السابق*، ج٢، ص ص: ٢٠-٢١.

الخارجة عن النص الأولي يختلقها أبو سنة بغرض الإيغال في الثقافة العربية التأريخية ومصدرها الإسلامي بأحداث تتلاقى مع الماضي، تهدف إلى الارتباط بالجذور العريقة ومجدها. كما يحضر الاستدعاء التراثي في قصة هدم الكعبة في قصة أبرهة ويوم جبلة الذي مات فيه(٦٣) في القصة الشعبية عندما طلب زوبين من كسرى أن يأمره بتدمير مكة والكعبة، حقدا على حمزة الذي أخذ حبيبته مهردكار منه والمسير خلفهم "واتباعهم إلى مكة وإهدام ذلك البيت"(٦٤)، والمسرحية نقلت هذا التناص بصورة غير مباشرة، فجيش كسرى يحاصر مكة ويرغب في تدمير مكة وتخريبها.

لقد احتوت المسرحية على ثلاثة فصول ظهر في أربعة مشاهدَ منها تناص تضميني مع القران الكريم تستحضر الحالة التي هي في النص القرآني للتلاقي مع المشهد السردي في المسرحية من الناحية النفسية مثل قول حمزة: "يا أبت ماكنت لأعصي لك أمرا"(٦٥) مع رد موسى للخضر عند اشتراط الأول عدم السؤال: "قال ستجدني إن شاء الله صابرا ولا أعصى لك أمرا"(٦٦) وهنا تحضر قصة الخضر وموسى عليه السلام وتحضر المقولة التي تقول بأن الخضر هو الإسكندر الأكبر، وبين الإسكندر وحمزة العرب تداخل في الأحداث، فكلاهما شخصيتان فارستان، ورحلا إلى مواقع كثيرة متشابه كما في القصة الشعبية مثل صور والهند والقاهرة(٦٧)، وتعد شخصية الإسكندر الأكبر (٣٥٦-٣٢٣ ق.م) شخصية عادلة دعت إلى الفضيلة وعملت على محاربة الفرس الذين حاربهم

---

(٦٣) *المرجع السابق*، ج١، ص ص: ٤٤٠-٤٥٢.

(٦٤) *قصة الأمير حمزة البهلوان*، ج١، ص ٣٦٩.

(٦٥) **أبو سنة**، ص ٢٣.

(٦٦) سورة الكهف، الآية ٦٩.

(٦٧) *الموسوعة العربية الميسرة*، بيروت، ص ص: ١٥١-١٥٢.

حمزة العرب. وهذا التناص المعنوي يأتي بصورة إيحائية لا نبالغ إن قلنا: إنها منتقاة بعناية من أبي سنة الذي هو على ثقافة دينية واسعة، حيث تخرج من الأزهر، فضلا لما للقصة من حضور في الدراسات الأدبية المقارنة. ونلحظ في مثل قول عمر في صدر المشهد الثالث من المسرحية: "هذا يوم الفصل إما أن تهلك مكة أو تنقذها الحيلة"(٦٨)، استدعاء للآية الكريمة: "هذا يوم الفصل جمعناكم والأولين"(٦٩)، وتأتي هنا الموازنة في هول الموقف بين المشهدين الأول يتعلق بيوم القيامة، والثاني كما في المسرحية متعلق بالذود عن مكة والحيلولة دون تدميرها من الفرس، فجاء التعبير متجاوزا الحماسة اللفظية إلى الدلالة التي تقف خلف هذه الألفاظ.

يلتقي أبو سنة مع التناص في موضوع فكرة الأمير حمزة في فكرة الإحياء للعروبة وكسر واقعها المعاصر من خلال التصوير الخيالي بوصف ذلك نوعا من الأُمنية، وهذا ما بثه النص في آخر حوار في مشاهد المسرحية على لسان حال الأمير حمزة في قوله:

فإنما رسالتي
أن تصبح العدالة التي تريدها السماء
شعار هذي الأرض
قانون هذه البلاد
وسوف يصبح العرب
رجال عالم جديد
فلتحرقوا إلى الأبد

---

(٦٨) **أبو سنة**، ص ٢٧.

(٦٩) سورة المرسلات، الآية ٣٨.

شعار دولة العبيد

شعار دولة العبيد[٧٠]

وتحمل هذه الخاتمة شحنات درامية بما تحمله من عواطف منهمرة وحماسة، حيث نهاية المشهد بالحصر بإنما والتوكيد بأن الداخلة على فعل الرجاء، وتطول الجملة في نفسها العاطفي الوجداني بانفعال، ويأتي الخبر في الشطر الثاني مكررا مردوفا بفعل رجاء آخر مسبوقا بالتسويف، وتنعكس هنا بأمنية الإصباح الذي تنجلي فيه ضبابيات الآماسي السابقة، والظهور على السطح وكسر شعارات العبودية كرمز للتبعية، وشعور بالاستعلاء يقع على أبي سنة بوصفه استحضارا للمد التأريخي الفكري والحضاري للعرب المتمثل في حمزة الشعب. وفي المقابل نرى الخاتمة في قصة الأمير حمزة البهلوان تنتهي بسعادة لصالح كسرى الذي يسترد ملكه بفضل حمزة الذي ساعده على ذلك، ويأخذ الأخير زوجته بينما يعود مهردكار إلى مكة. وهذه الخاتمة لا تظهر موقفا من الفعل البطولي لحمزة مع ما تحمله من قيم الشهامة والرجولة، ولكنها مواقف تحكمت بها فكرة السرد الحكائي الشعبي الذي يبحث عن النهايات السعيدة، وحجب المواقف، ولكن ما أظهرته المسرحية في بنائها المعاصر يختلف عن ذلك في مفهوم المواقف، والقيم الإنسانية والبناء غير الاعتباطي.

الخاتمة

عنيت مسرحية محمد أبي سنة الشعرية *حمزة العرب* بتناص مجموعة من المستويات في السرد المعاصر وشكلت نوعا من الحنين للماضي، وتطويره شكلا، والدعوة للحرية، والموقف من الحياة ثيميا، وأصلت المسرحية القصة في

---

(٧٠) **أبو سنة**، ص ١٥٣.

ثوب مسرحي معاصر. ونجح أبو سنة في الإستدعاء وهذبه حضاريا، ولم يجعل المتناص مهيمنا على نصه، بل صير مستويات التناص تتلألأ في جنبات المسرحية بصور مختلفة. وما قدمته المسرحية نتاج فكر معاصر للأحداث ومعاناة لجأت للقديم طلبا للدعم الفني، والامتثال بسمات لا تخرج عن الفضيلة.

والسؤال هل الإحباط كان سببا خلف خلق هذه المسرحية أيضا، وهل الأدب وسيلة خطاب للإقناع؟ لقد قررت المسرحية في تناصها أن الشخصية هي الأمل المرجو للنجاة من أي واقع يمس أي أمه، وأن القيادة هي الأمل الذي يمكن من خلاله سرد الخير وقمع الفساد، وهنا التداخل مع نزع الشر بالسلطان. ويأتي مع هذا التوظيف عرض الأدب بوصفه مادة تنموية فكرية تأخذ من الثقافة الجمعية لإصلاح الحال وتهذيب المآل، وتتجاوز وظيفته الأولية في مرحلة التمتع به.

المراجـــع

أولاً: المراجع العربية

إبراهيم، نبيلة (١٩٩٥م) *البطولات العربية والذاكرة التأريخية*، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

-------- (١٩٩٤م) *الدراسات الشعبية بين النظرية والتطبيق*، المكتبة الأكاديمية، القاهرة.

أبو سنة، محمد إبراهيم (١٩٧١م) *حمزة العرب: مسرحية شعرية*، الهيئة العامة للتأليف والنشر.

أبو عوف، عبدالرحمن (١٩٩٣م) "تراجيديا الثورة والقهر في جيل الستينيات"، *فصول*، م ٢، ع ١، ص ص: ١٦٩-١٨٤.

أكبر، فائزة إسماعيل (٢٠٠٣م) *التأريخ السياسي للخلافة العباسية: ١٣٢-٦٥٦/١٢٥٨-٧٥٠*، مطبعة الثغر، جدة.

بارت، رولان (١٩٨٥م) *النقد والحقيقة*، ترجمة وتقديم إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الدار البيضاء.

بروب، فلاديمير (١٩٨٩م) *مورفولوجيا الحكاية الخرافية*، ترجمة أبو بكر باقادر وأحمد نصر، النادي الثقافي، جدة.

الجوهري، محمد (١٩٧٧م) *علم الفلكلور: دراسة في الإنثروبولوجيا الثقافية*، دار المعارف بمصر، القاهرة.

حسن إبراهيم (د.ت.) *تأريخ الإسلام السياسي والديني والثقافي والاجتماعي*، دار الجيل، بيروت، مكتبة النهضة، القاهرة.

الدسوقي، عمر (د.ت.) *المسرحية نشأتها وتأريخها وأصولها*، دار الفكر العربي، القاهرة.

روبول، آن، وجاك موشلار (٢٠٠٣م) *التداولية اليوم: علم جديد في التواصل*، ترجمة سيف الدين دغفوس ومحمد الشيباني، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت.

السيوطي، جلال الدين (١٩٩٦م) *تأريخ الخلفاء*، علق عليه محمود رياض الحلبي، دار المعرفة، بيروت.

ضيف، شوقي (١٩٧٧م) *تأريخ الأدب العربي: العصر الجاهلي*، دار المعارف، ط٨، القاهرة.

الطبري، محمد بن جرير (د.ت.) *تاريخ الطبري: تاريخ الأمم والملوك*، مكتبة دار الباز، مكة المكرمة.

عبدالنور، جبور (١٩٨٩م) *المعجم الأدبي*، دار العلم للملايين، بيروت.

القرطاجني، حازم (١٩٨٦م) *منهاج البلغاء وسراج الأدباء*، تقديم وتحقيق محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الإسلامي.

قصة الأمير حمزة البهلوان المعروف بحمزة العرب، (د.ت.) ٤ مجلدات، المكتبة الثقافية، بيروت.

مندور، محمد (١٩٩٦م) *الأدب وفنونه*، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة.

النجار، محمد رجب (٢٠٠١م) *توفيق الحكيم والأدب الشعبي: أنماط من التناص الفلكلوري*، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، القاهرة.

-------- (١٩٨٩م) *الشطار والعيارين في التراث العربي*، ذات السلاسل للطباعة والنشر.

الموسوعة العربية الميسرة (١٩٨٦م) دار نهضة لبنان للطبع والنشر، بيروت.

سامه، روسني (٢٠٠٥م) "القصة البطولية بين الأدبين العربي والماليزي"، *حوليات التراث*، كلية الآداب والفنون، جامعة مستغانم، ع ٣، ص ص: ١٠١-١٢٢.

سليمان، أسماء عبدالرازق (د.ت) "سيرة المرأة في القصص الشعبي والأساطير العربية"، *المرأة والحضارة*، ع ٢، القاهرة، ص ص: ٩٠-٩٨.

أولاً: المراجع الإنجليزية

Merilai, A. (2001) "*Poetics Speech Acts. A Hypothesis of Two Contexts*", *Trames*, Tartu, University of Tartu, pp: 157-176.

Transtextuality and Recalling a Traditional Narrative Telling: "*Hamzat al-Arab*" Play by Abu-Sinnah

Abdulrahman M. al-Wahhabi

Assistant Professor of Literary Criticism
Department of Arabic and Literature
King Abdulaziz University, Jeddah, KSA

Abstract. This paper examines two texts, namely, the modern play *Hamzat al-Arab* by Muhammad Abu Sinnah and the traditional folk story *Hamzah al-Bahlawan*, using some methods of the modern transtextuality theory. The paper intends to explore certain relationships in the play, particularly, intertextuality, metatextuality and paratextuality. It discuses types of relationship in the play *Hamzat al-Arab* through two approaches. The first involves a study of artistic and structural transtextuality, cultural transference and employment of the folk literature. The second which is divided into two parts, investigates the types of intertextuality. The first is related to descriptive and visual intertextuality, showing how intertextuality contexts are used. The second is related to semantic intertextuality in terms of how the appearance and the disappearance of meaning are employed.