"المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير
(دراسة تحليلية تاريخية جديدة)"

بحث جامعي

إعداد:

محمد نبيل رفقي

رقم القيد: ١٤٣١٠٠١٥

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج

٢٠٢٠

"المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير
(دراسة تحليلية تاريخية جديدة)"

بحث جامعي

مقدم لاستيفاء شروط الاختبار النهائي للحصول على درجة سرجانا (S-1)

في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

إعداد:

محمد نبيل رفقي

رقم القيد: **١٤٣١٠٠١٥**

المشرف:

محمد أنوار مسعدي، الماجستير

رقم التوظيف: **١٩٨١١٠١٢ ٢٠١٨٠٢٠١ ١ ١٧١**

قسم اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج

٢٠٢٠

تقرير الباحث

أفيدكم علما بأنني الطالب:

الاسم : محمد نبيل رفقي

رقم القيد : ١٤٣١٠٠١٥

موضوع البحث : المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير (دراسة تحليلية تاريخية جديدة)

حضرته وكتبته بنفسي وما زادته من إبداع غيري أو تأليف الأخر. وإذا ادعى أحد في المستقبل أنه من تأليفه وتبين أنه فعلا من بحثي فأنا أتحمل المسؤولية على ذلك ولن تكون المسؤولية على المشرف أو مسؤولي قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ١٩ يونيو ٢٠٢٠ م

الباحث

محمد نبيل رفقي

رقم القيد: ١٤٣١٠٠١٥

تصريح

هذا تصريح بأن رسالة البكالوريوس للطالب باسم محمد نبيل رفقي تحت العنوان المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير (دراسة تحليلية تاريخية جديدة) قد تم بالفحص والمراجعة من قبل المشرف وهي صالحة لتقدم إلى مجلس المناقشة لاستيفاء شروط الإختبار النهائي للحصول على درجة البكالوريوس في قسم اللغة العربية وأدبها كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

مالانج، ١٩ يونيو ٢٠٢٠ م

الموافق

المشرف رئيس القسم اللغة العربية وأدبها

محمد أنوار مسعادي، الماجستير الدكتور حليمي، الماجستير

رقم التوظيف: ١٩٨١١٠١٢ ٢٠١٨٠٢٠١ ١ ١٧١ رقم التوظيف :١١٨١٠٩١٦٢٠٠٩٠١١٠٠٧

المعرّفة

عميدة كلية العلوم الإنسانية

الدكتورة ...

رقم التنظيف :١٩٢٢٠٩١٢١٩٩١٠٣٢٠٠٢

تقرير لجنة المناقشة

لقد تمت مناقشة هذا البحث الجامعي الذي قدمه:

الاسم : محمدنبيل رفقي

رقم القيد : ١٤٣١٠٠١٥

العنوان : المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير (دراسة تحليلية تاريخية جديدة)

وقررت للجنة نجاحه واستحقاقه درجة سرجانا (S-1) في قسم اللغة العربية وأدبها لكلية العلوم الإنسانية بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، ١٩ يونيو ٢٠٢٠ م

لجنة المناقشة	الوقيع
١. الدكتور عبد المنتقم الأنصاري، الماجستير	( )
٢. الدكتور حليمي، الماجستير	( )
٣..محمد أنوار مسعدي، الماجستير ·	( )

المعرّفة

عميدة كلية العلوم الإنسانية

الدكتورة

رقم التنظيف :١٩٢٢٠٩١٠١٩٩٠٠٣٢٠٠٢

استهلال

الحكمة التي أنضجها طول التجارب كالخمر التي عتقها تقادم السنين.

Artinya:

(Kebijaksanaan menjadi matang dengan lamanya pengalaman, seperti anggur, yang berusia bertahun-tahun)

Ali Ahmad Bakasir

إهداء

أهدي هذا البحث الجامعي إلى:

إلى والدي و والدتي

ولن أستطيع أن أعد هذا إهداء لكما

ولن أنطق على ذكر بذلكما إلي

شكرا لكما يا والدتي و والدي أنا احب حبا جما

وإلى أخي المحبوب محمد فهرس وزوجته وأختي المحبوبة دوي فوجي هستوتيك وزوجها

وأختي المحبوبة ليلة نورنية وزوجها

جزاكم الله بتمام الصحة والطاعة وفضلكم الله بطول العمر والسعادة

كلمة الشكر والتقدير

الحمد الله قد تمّ هذا البحث الجامعي تحت العنوان: " المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير (دراسة تحليلية تاريخية جديدة)". لكن الباحث قد اعترف أن هناك كثير من النقائص والأخطأ رغم أنه قد بذل جهدها لإكماله.

تقصد كتابة هذا البحث لاستيفاء شروط الاختبار النهائي والحصول على درجة سرجانا (S-1) لكلية العلوم الإنسانية في قسم اللغة العربية وأدبها جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج. فالباحث يقدم كلمة الشكر لكل شخص يعطي دعمة ومساعدة للباحث في إعداد هذا البحث الجامعي خصوصا إلى:

١- الدكتور عبد الحارس، مدير جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج.
٢- الدكتورة شافية، الماجستير، عميدة كلية العلوم الإنسانية.
٣- الدكتور حليمي، الماجستير، رئيس قسم اللغة العربية وأدبها.
٤- محمد أنوار مسعادي الماجستير، مشرف في تأليف هذا البحث الجامعي.
٥- معرفة المنجية، الذي يرشدني منذ سنة الأولى كالمشرف.
٦- زملاء جيكيتا فاريحا دوي، محمد حب العارفين، إقبال المعيد، راجا نترة النّعيم، أحمد هيرل الأقني، اللائي يسعدني ويعطيني قوة الحياة والتبسم الحلوي.
٧- أخي كبير، التي قد ساعدتني، ورافقتني، وأعطتني الحماسة في انتهاء هذا البحث الجامعي.
٨- كل من الذين لاقدرة لي أن أذكر واحدا فواحدا هنا.

وأخيرا، عسى أن يكون هذا البحث نافعا للباحث ولكل من تفاعل به.

مستخلص البحث

محمد نبيل رفقي (٢٠٢٠)، "المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير (دراسة تحليلية تاريخية جديدة). البحث العلمي، قسم اللغة العربية وأدبها، كلية العلوم الإنسانية جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية بمالانج

المشرف : محمد أنوار مسعادي، الماجستير

الكلمات المفتاحية : تاريخية جديدة، أحمد باكثير، عودة الفردوس

النقد الأدبي للتاريخ الجديد هو أحد الانتقادات والنظريات الأدبية التي تفترض أن العمل الأدبي يجب أن يعتبر نتاج عصر ومكان وبيئة إبداعه وليس كعمل منعزل عبقري

ترنو هذه الورقة إلى المقاربة بين الأحداث التاريخية لاستقلال أندونيسيا كما سجلت على أرض الواقع، وبين الأحداث التي رواها الأستاذ علي أحمد باكثير في مسرحيته "عودة الفردوس"؛ وذلك في سبيل إيضاح رؤيته الخاصة في الحرية والاستقلال والنضال، وتقوم إبداعه وفنه في التعامل مع تلك الأحداث، ومن ثم إبراز إسهامه الأدبي في توثيق تلك المناسبة التاريخية العظيمة، ولم شمل الورقة إبراز التيار الإسلامي في المسرحية باعتبار باكثير رائد من رواد الأدب الإسلامي ، وباعتبار أن هذه المسرحية مرتبطة بقيام أكبر دولة إسلامية في عدد السكان. فكيف صور باكثير مشاعر خمسة وسبعين مليون إندونيسي مسلم إبان استقلال بلادهم ؟ وما هي الرسالة التي يوجهها باكثير إلى الأمة الإسلامية ؟ من خلال هذا العمل الذي يحكي قيام جزء كبير من كيان الأمة في جنوب شرق آسيا.

نتائج هذه الدراسة هي أن هذه الدراما تضم مواطنا أجبر الكاتب على تغيير العديد من الأحداث لتحقيق رؤيته الخاصة، والأهم من ذلك كله، أن الخلافات بين جبهات القتال المسلح والفريق الذي تعاون مع الاحتلال الياباني قد تم الاتفاق عليها مسبقا بين القادة كلا الفريقين بدون أتباعهم.

ABSTRACT

Nabil, Muhamad Nabil. 2020. *"National Resistance in the Play "The Return of Paradise "by Ali Ahmad Bakthir (a new historical analytical study, Arab letters and language, Faculty of Humanities, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang .*

Advisor **:** M. Anwar Masadi, M.A
Keywords **:** New Historicism, Ali Ahmed Bakthir, Return of Heaven

Literary criticism of new historicism is one of the criticisms and literary theories which assume that a literary work must be considered as a product of the age, place, and environment of its creation and not as an isolated work of genius

This research considers the approach between the historical events of Indonesian independence as recorded in the field, and the events narrated by Ali Ahmed Bakthir in his play "Return of Heaven"; This is to clarify his own vision of freedom, independence and struggle, and creativity and art based on dealing with these events, and then highlighting his literary contributions to document this great historical opportunity. This drama is related to the formation of the largest Islamic state in the population. How does he describe the feelings of seventy-five million Indonesian Muslims during the independence of their country? What message did Bakathir send to Muslims? Through this work which tells about the formation of most of the nation's entities in Southeast Asia.

The results of this study are that this Drama includes a citizen in which the writer was forced to change several events to achieve his own vision, and most importantly of all, that the differences between the armed fighting fronts and the team that collaborated with the Japanese occupation had been agreed in advance between the leaders both teams without their followers.

ABSTRAK

Rifqi, Mukhamad Nabil 2020. *"Perlawanan Nasional dalam Drama" Audatul Firdaus "oleh Ali Ahmad Bakthir (sebuah studi analitik historis baru. Skripsi, Jurusan Bahada dan Sastra Arab, Fakultas Humaniora, Universitas Islam Negeri Maulana Malik Ibrahim Malang.*

Pembimbing : M. Anwar Masadi, M.A

Kata Kunci : New Historicism, Ali Ahmed Bakthir dan Kembalinya Surga

---

Kritik sastra new historicism merupakan salah satu kritik dan teori sastra yang beranggapan bahwa sebuah karya sastra haruslah dipertimbangkan sebagai sebuah produk zaman, tempat, dan lingkungan penciptaannya dan bukan sebagai sebuah karya genius yang terisolasi

Penelitian ini mempertimbangkan pendekatan antara peristiwa sejarah kemerdekaan Indonesia sebagaimana dicatat di lapangan, dan peristiwa yang diriwayatkan oleh Ali Ahmed Bakthir dengan judul "Kembalinya Surga"; Ini untuk memperjelas visinya sendiri tentang kebebasan, kemandirian dan perjuangan, dan kreativitas dan seni didasarkan pada berurusan dengan peristiwa-peristiwa ini, dan kemudian menyoroti kontribusi sastranya untuk mendokumentasikan kesempatan bersejarah yang hebat ini. Drama ini terkait dengan pembentukan negara Islam terbesar dalam populasi. Bagaimana dia menggambarkan perasaan tujuh puluh lima juta Muslim Indonesia selama kemerdekaan negara mereka? Apa pesan yang Bakathir kirimkan ke umat Islam? Melalui karya ini yang menceritakan tentang pembentukan sebagian besar entitas bangsa di Asia Tenggara.

Hasil penelitian ini adalah bahwa Drama ini termasuk seorang warga negara di mana penulis dipaksa untuk mengubah beberapa acara untuk mencapai visinya sendiri, dan yang paling penting dari semuanya, bahwa perbedaan antara front pertempuran bersenjata dan tim yang bekerja sama dengan pendudukan Jepang telah disepakati sebelumnya antara pemimpin kedua tim tanpa pengikut mereka.

محتويات البحث

تقرير الباحث.....أ

تصريح.....ب

تقرير لجنة المناقشة.....ج

استهلال.....د

إهداء.....هـ

كلمة الشكر والتقدير.....و

مستخلص البحث.....ز

ABSTRACT.....ح

ABSTRAK.....ط

الفصل الأول.....١

المقدمة.....١

أ- خلفية البحث.....١

ب- أسئلة البحث.....٥

ج- أهداف البحث.....٥

د- فوائد البحث.....٦

ذ- حدود البحث.....٦

ر- تحديد المصطلاحات.....٧

١- المقاومة الوطنية.....٧
٢- المسرحية عودة الفردوس.....٧
٣- التاريخية الجديدة.....٧
ز- الدراسات السابقة ٨
هـ- منهج البحث ٩
١- نموذج البحث..... ١٠
٢- مصادر البيانات..... ١١
٣- طريقة جمع البيانات ١٢
٤- طريقة تحليل البيانات ١٢
الفصل الثاني الإطار النظري ١٤
أ- مفهوم المسرحية ١٤
١- تعريف المسرحية ١٤
٢- عناصر المسرحية ١٦
ب- التاريخية الجديدة..... ٢٤
١- تاريخ التاريخية الجديدة..... ٢٤
٢- مفهوم التاريخية الجديدة..... ٢٧
٣- نظرية التاريخية الجديدة..... ٣٠
ج- القيمة الوطنية..... ٣٦

١– تعريف الوطنية ٣٦

٢– أشكال الوطنية..... ٣٨

٣– القيمة الوطنية..... ٣٩

الفصل الثالث ٤٣

مناقشة وتحليل البحث ٤٣

أ– لمحة كاتب و موجز المسرحية "عودة الفردوس" ٤٣

١– لمحة مؤلف أحمد باكثير..... ٤٣

٢–لمحة كتابة عودة الفردوس ٤٦

٣–باكثير وصلته بأندونيسيا ٤٨

ب– الاستعمارية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير..... ٤٩

١– يوم الاستقلال و الوحدة الوطنية ٥٢

٢– استقلال أندونيسيا بين واقعه التاريخي ورؤية باكثير ٥٦

٣– المغزى الإسلامي للمسرحية..... ٥٧

ج– المقاومة الوطنية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير..... ٦٣

الفصل الرابع ٦٩

الخلاصة والاقتراحات ٦٩

أ– الخلاصة..... ٦٩

ب– الاقتراحات ٧٠

ثبت المراجع ٧٢
المراجع العربية ٧٢
المراجع الأجنبية..... ٧٣

الفصل الأول

المقدمة

أ- خلفية البحث

إنّ الدراسة التاريخية في تحليل الأدب هي إحدى القضايا التي قد يناقش كثيراً عند النقاد الأدبي منذ زمان قديم. لقد بدأ المناقشة عن علاقة بين الأدب والتاريخ حينما يناقش النقاد الأدبي عن صلة بين الأدب والحياة المجتمع. ذهب نقاد الأدبي أنّ الإنتاج الأدبي لاينتج من فراغ الثقافة والإجتماعية ووقائع التاريخية. يقول ريني ووليك (١٩٩٥:١٠٩) إنّ الأدب ينبثق من المجتمع ويكتب له ذلك أنه يمثل الحياة تمثيلا حقيقيا والحياة هي حقيقة الإجتماعية والتاريخية التي يمكن لنا أن ينظرها من خلال الفكر والأدب. لذلك يجب أن ينظر إلى الأدب في علاقته غير المنفصلة بالحياة الإجتماعية وكذلك خلفية التارخية والإجتماعية التي تؤثر في الأديب.

كان الكاتب يصور الأدب كتعبير عن إحساسه بما حوله وبالواقع الذي يصوره في صورة جمالية مؤثرة. وبمعنى آخر، إذا كان الأديب يشكل المادة الأولي الأساسية ليجعل منها علاقة مؤثرا قادراً على نقل الإحساس بالجمال من جهة وإبراز القيم الإنسانية من جهة أخرى. ولذلك، ذهب دامونو (١٩٨٩:٢) إلى أن حقائق التاريخية هي إحدى المصادر إلهام الكتاب لكتابة أعمالهم الأدبية.

من المعروف أن الأدب هو وثائق الإجتماعي يتخذ وسيلة له اللغة التي هي وليدة المجتمع. والأدوات الأدبية التقليدية مثل الرمزية والعروض هي بطبيعتها أدوات اجتماعية. إنها تقاليد ومستويات لم تكن لتنشأ إلا في إطار اجتماعي، بل أبعد من هذا. إن الأدب يحاكي

الحياة، والحياة — في معظمها- حقيقة إجتماعية، رغم أن عالم الطبيعة الخارجي، والعالم الداخلي الذاتي للفرد كانا أيضاً موضوعًا "للمحاكة" الأدبية (وليك ووارين، ١٩٩٢: ١٣١).

بناء على وصف السابق نعرف أن بين حقائق الأدبية والحقائق التاريخية هما شيئان لن تنفصل بينهما. ذهب الحسن (٢٠٠٥: ٧٥) ولو كان وجود الأساسي للأدب هو اللغة، وكل الحقائق التي موجودة في الأدب متخذة من إبداع المؤلف أي تترتب جميع الحقائق في الأدب بناء على مبديع المؤلف وخياله، بينما كان حقائق التي موجودة في عالم المادي من التاريخي هي حقائق الحقيقة بل كلهما لها علاقة وثيقة المكملة لأنّ إبداع الأدبي لا ترتكز على خيال المؤلف فحسب. الخيال في الإنتاج الأدب يختلف عن الخيال في حياتنا اليومي، الخيال في إنتاج الأدب متخذ من حقائق التي موجودة في العالم المادي ونستطيع أن نسمى خيال المؤلف في الأدب شكل من أشكال التفسير المؤلف للعالم المادي. لذلك، الخيال في الإنتاج الأدبي ليس هو خيال المؤلف بل فيها حقائق المادية أيضًا.

لذلك، فإن تخليل التاريخ عن أعمال الأدب هو أمر مهم في دراسة الأدبية لكي حصل على مفاهم الشامل في تحليل الأدب. والمراد بمنهج التاريخ في علم الأدب هو منهج نقدي يركز على العلاقة المتينة بين العمل الأدبي، والزمن الذي يولد فيه، والبيئة التي يتشكل فيها، فضلا عن العرق الذي ينتمي إليه مبدع هذا العمل الأدبي (الرقب، ٢٠٠٧: ٨٤). والنهج التاريخ في تحليل الأدب له مميز وهو يمكن أن يفهم الأعمال الأدبي من خلال السياق الاجتماعي والثقافي والفكري الذي يتضمن بالضرورة سيرة الفنان ومحيطه (الكبيسي،٢٠٠٥: ٢١).

وإحدى مناهج التاريخ في تحليل الأدب الحديث هو منهج التاريخية الجديدة. وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات (١٩٧٠ م —

١٩٨٠ م) على يد عدد من الدارسين في طليعتهم أستاد جامعة كاليفرنيا – بيركلي، ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt). تقدم ستيفن غرينبلات منظورا جديدا في دراسة الأدبية وهو أهمية العلاقة بين النصوص الأدبية بجميع القوى الاجتماعية والاقتصاد والسياسة التي تحيط به في الطيف الحياة البشرية وهو ما يسمى الثقافة (Sugiarti, 2009: 165). والثقافة عند مفهوم غرينبلات هي مجموعة من قدرات وعادات (*Capabilities and Habits*) تقليدها الناس. وأبعد من ذلك إعادة غرينبلات تعريف الثقافة وهي في السلوك والممارسة المكيفة أو المصطنعة تقليدها المجتمع و يقاس بذلك الحجم أو القيمة القياسية تحتوي فيها القيود والتنقل (*Constraint and Mobility*) (Greenblatt, 1995:478).

على الرغم من أن التاريخية الجديد لديه رؤية للعودة في التاريخ ولكن لا تعنى هذه عبارة إلى أن التاريخية الجديد يجعل التاريخ مرجع الأساسية في تحليل النصوص مثل مفاهم النقاد الأدبي قبله، أو بمعنى أن التاريخ هو خلفية بناء الأدب (*History As a Background*)، ولا تعنى إلى أن الأدب هو انعكاس (*Literature As a Reflection*) عن الرؤية العالمية أو سمة من فترة. بدلا من ذلك، يصور تاريخية الجديد للنص الأدبي بأنه حالة (*Situation*) داخل المجتمع، والممارسات الاجتماعية، والخطابات التي تشكل الثقافة العامة للوقت ومكان معين التي تتفاعل بها النصوص الأدبية كمنتَج والمنتِج للثقافة و النظم (Abrams, 199: 183).

تعد التاريخانية الجديدة (*New Historicism*) من أهم نظريات الأدب التي ظهرت في فترة (مابعد الحداثة) ما بين١٩٧٠و١٩٩٠م، وقد تبلورت هذه النظرية فعليا ضمن حقل النقد (الرويلي والبازعي، ٢٠٠٢: ٨٠). وتهدف التاريخانية الجديدة إلى فهم العمل أو الأثر الأدبي ضمن سياقه التاريخي، مع التركيز على التاريخ الأدبي والثقافي، والانفتاح أيضا على تاريخ الأفكار. ومن هنا، ارتبطت التاريخانية الجديدة بمفهوم التاريخ والتطور التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخية في ضوء مقاربة تاريخانية جديدة، تهتم

باستكشاف الأنساق الثقافية المضمرة، وانتقاد المؤسسات السياسية المهيمنة، وتقويض المقولات المركزية السائدة.

استنتج باري أن خصائص نظرية التاريخية جديدة هي الطريقة تقوم على قراءة المتوازية (*parallel reading*) للنصوص الأدبية وغير الأدبية، عادة من نفس الفترة التاريخية (*historical period*). وهذا يعني إلى أن التاريخية الجديدة ترفض على جميع الأمتياز للنص الأدبي. وكذلك لم تكون علاقة بين نصوص الأدبية وغير الأدبية مثل علاقة أمامية (foreground) وخلفية (background) والتاريخ خلفية للأدب الذى هو أمامية للتاريخ. بل تجعل تاريخية الجديدة نصوص الأدبي وغير الأدبية مقاماً متساويًا و اعلن بينهم باستمرار أو استجواب بعضهم البعض.(Barry, 2002: 172) والمفهوم بمقام متساوي هو أن التاريخية الجديدة لا تضع الوثائق التاريخية كسياق (Contexts)، بل وضعت التاريخية الجديدة وثائق التاريخة بوصفها كشارك في النص (Co- Texts) التي تدير جنبا إلى جنب مع النص الأدبي. (Barry, 2002: 172)

ونستطيع أن نطبق هذا المنهج في تحليل الأدب الذي يتحدث كثير عن وقائق والقضايات التاريخية منها المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير. كانت المسرحية عودة الفردوس هي مسرحية تتحدث عن تحرير أندونسيا من الاحتلال الياباني والخطة التي أتبعها المناضلين في اندونيسيا لتحريرها. تحاكي هذه المسرحية عن أحداث استقلال جزء عزيز من أجزائها في جنوب شرق آسيا، ألا وهي أندونيسيا كبرى الدول الإسلامية في عدد السكان . وليس غريبا أن يكتب عنها باكثير، وإنما الغريب أن لا يكتب عنها، فهي مسقط رأسه، ومنشأه، وله فيها معارف وأرحام وذكريات جميلة. ومن هنا يستمد هذا البحث المتواضع أهميته، فالمسرحية تمثل وثيقة تاريخية مهمة لدولة إسلامية، فضلا عن قيمتها الأدبية المعبرة عن شخصية صاحبها الأندونيسي العربي المسلم

وفي سبيل المقارنة بين الأحداث التي رواها باكثير مع الأحداث الحقيقية، استعنا بكتاب "صفحات من تاريخ أندونيسيا المعاصر "لمؤلفه محمد أسد شهاب، وهو صحافي أندونيسي، عايش تلك الأحداث وراقبها عن كثب، وعاصر زعماء تلك الفترة، بل كان من المقربين إلى الزعيم سوكارنو الذي تم على يديه الاستقلال (عثمان، ٢٠٠٧: ٣).

بناء على وصف السابق، نعرف أن المسرحية عودة الفردوس هو تمثيل عن أراء المؤلف ووجهة النظرة المؤلف للوقائق التاريخية التي حدثت في عصر المؤلف. لذلك، نستطيع أن نفهم أنّ تصوير المسرحية عودة الفردوس هو تصوير عن حقائق الاريخية لأن عالي أحمد باكثير كمؤلف تل المسرحية يعيش في عصر المقاومة أمة الإندونيسية للاحتلال اليبان وتتحدث تلك المسرحية عن مقاومة الأم الإندونيسية. بناء على هذا الأفكار، بدأ الباحث كتابة هذا البحث تحت الموضوع "المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير (دراسة تحليلية تاريخية جديدة)".

ب- أسئلة البحث

نظراً إلى خلفية البحث السابقة تنفيذ هذا البحث اسنادًا على عدة الأسئلة. وهي :

١- ما صورة الاستعمارية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير؟

٢- ما صورة المقاومة الوطنية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير ؟

ج- أهداف البحث

ويهذف هذا البحث إلى :

١- لمعرفة صورة الاستعمارية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير.

٢- لمعرفة صورة المقاومة الوطنية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير .

د- فوائد البحث

في هذا البحث هناك فائدتان و هما فوائد النظرية و فوائد التطبيقية. يرجو الباحث بمجيئة هذا البحث لتنمية علم اللغة والأدب. أمّا باستخدام دراسة التاريخية الجديدة يرجو الباحث بنتيجة هذا البحث تعطى مساعدة الفكر في تحليل نصوص الأدبية، خصوصا في تحليل المسرحية.

وأمّا فوائد هذا البحث نظريا هو جاء هذا البحث دليلاً في تطبيق نظرية التاريخية الجديدة. وفوائد هذا البحث للقراءه هو أن يكون هذا البحث نافعا ومرجعا للباحثين الآخرين الذين يبحثون في النص المسرحية الشبيهة بهذا البحث.

وفوائد هذا البحث تطبيقيًا هو مساعدة للباحث الأخرى في تحليل المسرحية بدراسة التاريخية الجديدة، و فوائد الأخرى هو زيادة المعرفة للقارءه و أوسع العلم في دراسة علم اللغة والأدب العربى. بجانب الأخرى، جاء هذا البحث لإسهام الأفكار للجامعة مرجعا من مراجع اللغة العربية في جانب لزيادة الكتب المطلوبة للمصادر في مكتبة الجامعة.

هـ- حدود البحث

نظراً من موضوع هذا البحث، نعرف أن المبحث هذا البحث واسع لذلك نحن في حاجة إلى تحديد المشكلة التي سنبحث في هذا البحث لكي نستطيع أن نحصل على مفاهم العميق والشامل في هذا البحث. والحدود هذا البحث هي كان هذا البحث متركز في تحليل الأنواع الإستعمارية اليبانية في تصوير علي أحمد باكثير في المسرحية عودة الفردوس وكذلك صورة المقاومة التي قام بها أمة الإندونيسية لمقاومة الإستعمارية اليبانية.

و- تحديد المصطلاحات

١- المقاومة الوطنية

المقاومة الوطنية هي مصطلح يشير إلى الحراك والسياسيات والدعوات والعمليات التي تدعم مقاوم الاحتلال والاضطهاد والاسعمار، ويستخدم هذا المصلح لوصف تحركات الوطنية المتنوعة. (Gerard, 1970: 8). ويشير هذا المصطلح إلى المعنى الثورات ضد فعل الاحتلال بالكفاح الشعبي المسلح لمقاومة الاحتلال. والمقاومة الوطنية مبدأ عام لمقاومة تقتصر على انخراط المجتمع الشعبي في فعل المقاومة بالوسائل السلمية : كالعصيان المدني، والإضرابات والمظاهرات وغيرها من الأشكال. (رشيد، ٢٠١١).

٢- المسرحية عودة الفردوس

المسرحية "عودة الفردوس" هي واحدة من المسرحيات التي ألفها على أحمد باكثير وتتحدث هذه المسرحية عن أحداث استقلال جزء عزيز من أجزائها في جنوب شرق آسيا، ألا وهي أندونيسيا كبرى الدول الإسلامية في عدد السكان. وليس غريبا أن يكتب عنها باكثير، وإنما الغريب أن لا يكتب عنها، فهي مسقط رأسه، ومنشأه، وله فيها معارف وأرحام وذكريات جميلة.

٣- التاريخية الجديدة

تعتبر التاريخية الجديدة إحدى الإفرازات النقد لمرحلة ما بعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه إبحاث الأنثروبلوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيدولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتضارب حسب

المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ إبرامز. (الرويلي والبازعي، ٢٠٠٢: ٨٠)

ز- الدراسات السابقة

كانت دراسة السابقة لها دور كبير للباحث لتقويم قبل قيام بالبحث، قامت الدراسة السابقة لتعرف الباحث هل سبقت من بحوث التي ستقوم بها. مدى مراقبة الباحث عن بعض البحوث و الإنتاج العلمي التي لها علاقة بهذه المسألة. بناء على التفتيش أجربها الباحثين، ما وجد الباحث بحوثًا التي تبحث عن مسرحية إمبراطورية في المزاد لعلي أحمد باكثير المستخدمة الدراسة التاريخية الجديدة ، بل وجد الباحث البحوث التي يبحثه عن موضوع الأخر بدراسة التاريخية الجديدة، وهي :

أعدّ يوسيف يافي تاوم (Yoseph Yapi Taum) رسالة الدكتوراه بجامعة غاجاه مادا بيوجياكرتا عام ٢٠١٣ تحت العنوان *Representasi Tragedi 1965 : Kajian New Historicism atas Teks-Teks Sastra dan Nonsastra Tahun 1966-1998*. وفي هذا البحث حاول تاوم في كشف صورة انقلاب الحزب الشيوعي بإندونيسية و آراء الأدباء عن ذلك الحادث الممثلة في الأعمال الأدبية وغيرها حول العالم ١٩٦٦ حتى ١٩٩٨. ونتيجة هذا البحث هي كان التصوير الأدباء والأراءهم للحادث ١٩٦٥ ينقسمون إلى قسمان هما الأراء المؤيدين ووالأراء المعارضين. والأراء المعارضين هم تتأثر الدعاية الإعلامية التي تقوم بها الحكومة تحتى قيادة سوهارتو (Soeharto)، نظرًا من بيانات التي تمت جمعها حصل الباحث أن الحكومة فككت التاريخ والدعاية ضد رفض الحزب الشيوعي بوسائل فيلم، وإنشاء النصب، وكذلك من خلال وسائل الإعلام. وأما الأراء المؤيدين للحزب الشيوعي هم يرون أن إجراءات الحكومة ضد الحزب الشيوعي هو فعل من انتهاك لحقوق الإنسان، ويمكن تصنيفها على أنها القتل

الجماعي، وهذا الأراء تتمثل في كثير من الأعمال الأدبي للأدباء الحور الذين هم لا نملك علاقات مع الحكومة. أنشأ هذا البحث تحليلًا عن تصوير الموجود في أعمال الأدبي وأعمال غير الأدبي بمنهج التاريخية الجديدة، وطريقة تحليله بمحاولة على القرأة الأعمال الأدبي ثم يقارن ببيانات التاريخية حتى يحصل إلى فهم عميق للحوادث التاريخة. وينقسم المراحل التاريخية بناء على الخصائص المحددة لتلك الفترة ويسمى تلك الفترة "الابسمتية".

والبحث الأخر للدراسة التاريخية الجديدة هي الرسالة الماجستير التي قامت بها فيروز ممتاز لنيل إلى درجة الماجستير بجامعة ساناتا دارما بيوجياكرتا عام ٢٠١٤. أنشأت الباحثة هذا البحث تحت الموضوع *Membongkar Kubur Sugiarti Siswadi :Sebuah Kajian New Historicism*. حاولت الباحثة في هذا البحث في تحليل جميع الأعمال الأدبي الذي ألفه سوجيارتي سواندي المنتشرة في وسائل الإعلام المختلفة ومختارات القصص القصيرة بعنوان *Sorga Di Bumi* واستخدم الباحثة منهج التاريخية الجديدة في تحليل البيانات موجودة. والنتيجة هذا البحث هي كان الأعمل الأدبي الذي ألفته سجيارتي سواندي يتمثل إلى النضال الطبقي الذي ينقسم إلى أربع طبقات وهي الطبقة العاملة وطبقة الفلاحين، المتعاطفين للحزب، والجنود. ونتيجة الثانية من هذا البحث هي كان أعمال الأدبي لسوجيارتي سواندي تمثيلًا للأيديولوجية التي وضعت في ذلك الوقت وهو الإيديولوجية الاشتراكية المطالبة بحقوق المساواة بين جميع الناس، ظهر هذا الفكر في جميع الأعمال الأدبي لسوجيارتي سواندي لأنها من المتعاطفين مع الحزب الشيوعي.

ح- منهج البحث

إن مفهوم المنهج لغتا هو هو الطريق الواضح والنهج بتسكين الهاء هو الطريق المستقيم كما يقول ابن منظور (دون سنة: ٣٨٢) بأن المنهج هو :بين واضح وأنهج الطريق :

وَضح واستبان وصار نهجا بينا واضحا. والبحث هو النّشاط أو العملية المنهجية يحلّ المسألة وتوجية معلومات لإستنتاج البحث. البحث ليس عملية منعجية فقط. بل يستطيع أن يستعمل المناهج العلمية (scientific methods) (Jabrohim, 2014:1).

لذلك، نستطيع أن نفهم منهج البحث بشكل البسيط هو طريقة في فهم شيئ بخطوات منظمة (Adi, 2011: 224). والمنهج البحث المشهور في عالم البحث ينقسم على قسماني وهما المنهج الكيفي (Qualitative Research) و المنهج البحث النوعي والمنهج البحث الكمي (Quantitative Research).

واستحدم الباحث في هذا البحث منهج البحث النوعي الذي يستخدم عادة في البحث الأدبي. والمراد بمنهج البحث النوعي كما شرحه موليونج بأن منهج البحث النوعي هو المنهج الذي يستخدم في هدف إلى مفهوم الظاهرة التي موجودة في موضوع البحث اعتمادًا على بيانات الوصفي لا ببيانات الإخصائي(Moleong, 2010: 6). البحث النوعي هو الإجراءات البحث بإنتاج البيانات الوصفية بشكل الكلمات المكتوبة أو المنطوقة من الناس والسلوك و الملاحظة فيها (Zuhria, 2006:23).

١- نموذج البحث

يستخدم هذا البحث منهج البجث نوعي، يعني لا يقف الباحث في تحليل البيانات فحسبها بل يبذل جهده في تفسيرها و تأويلها، وكانت البيانات و تخليلها تقرر تقريرا وصفيا لا كميا إحصائيا (محمد، ١٩٨٠: ١٣). و نوع هذا البحث العلمي هو دراسة المكتبية (Library Research)، هي البحث الذي تكون عمليته بايانات و المعلومات من أي نص، إما من الكتب أو المجلات أو الصحف أو الجرائد و غيرها (Kartini, 1996: 33).

يهدف هذا البحث في جمع البيانات و المعلومات بشكل مكتوبة لمساعدة البحث في البحثه، أي كان البحث الذي يسلك بدراسة المكتبية هي محاولة البحث بطريقة المطالعة

الكتب التي المتعلقة بموضوع البحث و المعلومات ذات الصلة المتعلقة بالبحث إمّا تلك المعلومات من وسائل الإعلام المطبوعة مثل المجلات والصحف والمجلات والبحوث أو من وسائل الإعلام الإلكترونية مثل موقع من شبكة الدولية (Mardalis, 2007: 28).

٢- مصادر البيانات

و كان المصادر البيانات في دراسة المكتبية ينقسم على قسمان، وهي المصادر البيانات الرئسية (Primer) والمصادر البيانات الثانوية (Sekunder) (Moleong, 2010: 157). وبيان من المصادران السابقان هما كالأتي:

المصادر البيانات الرائسية : هي المصادر الأولي التي تجمع منها الباحث و استنبطاتها وتوضيحاتها وهي مصدر المرجعي الأساسي الذي يعتمد البحث ببيانات التي موجودة في تلك المصادر. أما المصادر البيانات الرئسية في هذا البحث هي المسرحية عودة لفردوس لعلي أحمد باكثير، أي قام هذا البحث اعتمادّا على ما وجد ذات المعلومات و الوقائق الأصلية من تلك المسرحية.

المصادر البيانات الثنوية : هي المصادر بشكل مكتوبة التي تقوم بدورها لمساعدة البحث وتحليل المصادر البيانات الرئسية وهي المصادر التي تقوم بدورها لمساعدة البحث و تحليل المصادر البيانات الرئسية ويتناول المعلومات في المصادر أساسي بالشرح والتحليل و التفريق وتعلب حيث تساعدهم في توضيح المعلومات الأساسي. والمصادر البيانات الثنوية في هذا البحث هو كتب النقد الأدب ودراسته يبحث فيها منهج التاريخية الجديدة مثل الكتاب ***دليل الناقد الأدبي*** *الذي أفه* ميجان الرويلي مع سعد البازعي. والكتاب الأخر لمساعدة الباحث في تحليل البيانات الرئسية هو الكتب التواريخ حول تاريخ البرطانيا و تاريخ الدول الإستعمارية البرطانية.

٣– طريقة جمع البيانات

وقد اشتهر أن المقصود من دراسة المكتبية هي طريقة البحث بتركيزها في مطالعة الكتب و المعلومات المكتوبة و تحليل البيانات ببيانات المكتوبة أيضا. و استخدم الباحث دراسة المكتبية كطريقة جمع البيانات في هذا البحث. لذلك سلك طريقة جمع البينات في هذا البحث بقراءة المصادر البيانات الرئسية —وهي المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير – ليستخرج منها البيانات التي تتعلق بصراع السياسية في تلك المسرحية وأسباب ظهورها، وبعد أن يجمع بيانات التي ذات صلّة بموضوع البحث، قسم الباحث تلك البيانات بناء على معلوماتها المضمون حول أسكال الصراع، وتأثره، وأسبابه، ثم وصفت تلك البيانات التي موجودة في المصادر البيانات الرئسية ببيانات التي وُجدت في المصادر البيانات الثنوية مثل الكتب الأدب، أو الصحف و المجلات.

٤– طريقة تحليل البيانات

من أجل تحليل البيانات التي قد تناول فيحتاج إلى طريقة الخاصة المستخدم الباخث في تحليل البيانات التي تم جمعها. قام هذا البحث باستخدم منهج البجث الكيفي الوصفى (Descriptive Qualitative) في تحليل البيانات التي تمت جعها. والمقصود بمنهج البحث الكيفي الوصفى هي طريقة تحليل البيانات بشكل وصفي وتفسيري وتأويلي عن البيانات التي قد تمت جمعها، وكانت البيانات و تحليلها تقريرياً وصفياً لا كميا إحصائياً (محمد، ١٩٨٠: ١٣).

وطريقة التي أُستخدمت في تحليل هذا البحث هي قراءة موازية (parallel reading). وهي بمحاولة على تكشيف الحقائق الموجدة في المسرحية إمبراطورية في المزاد لعلي أحمد باكثير ويقارنه بشرح الواقع التاريخ الموجودة كتب التاريخ المعتبر. وحطوات التي سيسلكه الباحث هي كالأتي :

أ) التاريخانية الجديدة كنظرية فى القراءة والتأويل، من حيث إنها سعى إلى أرخنة النصوص (hitoricity of texts) وتنصيص التاريخ (textuality of history).

ب)التاريخية الجديدة في محاولة التحليل النقد الأدبي هي سميكة الوصف (*Thick Description*) الذي يتأثر ذلك النهج من الأفكار يقولها كليفورد غيرتز (Clifford Geertz) في كتابه تفسير للثقافات (Cultures The Interpretation of)

ج) وتستخدم التاريخية الجديدة غيرتز للكشف العديد من المعاني الخفية في الممارسة الثقافية بالتفصيل.

الفصل الثاني

الإطار النظري

أ- مفهوم المسرحية

١- تعريف المسرحية

تعد المسرحية أقدم الفنون التي مارسها الإنسان منذ منذ زمان قديم حيث حاكي الظواهر التي كانت تصدر له في مخياله الفني. كان التّراث اليوناني و الإغريقي القديم هو أول من أوجد الفن المسرحي، ويعتقد بأنه يعود الى العصر المصري القديم (الفرعوني). ولهذا الغرض شكل الفن المسرحي أهم رافد من روافد الفن في العهد الإغريقي. وقد اشتمل في طياته على عدة فنون أخرى، كالرقص، والموسيقى والغناء وغيرها من الفنون .يمكن القول أن فن المسرحية هو من أكثر فنون الأدب تعقيدا وشمولية، لهذا ينبغي على الفنان المسرحي أن يتوفر على ملكة واسعة من الخيال والتجربة الإنسانية. وكذا التركيز من أجل الإحاطة بمشاكل الحياة الإنسانية، وتجسيدها على خشبة المسرح بصورة فنية تؤدي رسالتها من غير نقص ولا إجحاف (العيد، ١٩٩٨ : ٣٢).

وكانت المسرحية تطلق عادة بالمصطلحة دراما التي مأخوذة من كلمة اليونانية دران (Dran) وهي تشير إلى المعنى الفعل (To Do / To Act)، وفي رواية الأخرى تعتبر أن المصطلحة دراما مأخوذة من كلمة اليونانية دراوماي (Draomai) التي تأتي إلى المعنى يفعل- أو عمل يقام به (Dewojati, 2012: 7). وفي رواية الأخري ذهب سرحان (دون سنة: ٢٣) إلى أن أشتق مصطلح (الدراما) من كلمة (دارمينون) اليونانية، ومعناها "عمل الشيئ على خشبة المسرح أو في معمعان الحياة". لذلك فإن مصطلح الدراما أطلق على شكل من العمل

الأدبي معد ليؤديه الممثلون أمام المشاهدين، تشارك في طبيعتها العمل المحمي أو القصصي أو القصيدة ما دامت تكشف عن حدث، أو الشعر الغنائي إذا كان بوحا عاطفيا (الخياط، ١٩٨٢ :١١).

واستخدمت كلمة المسرحية عادة لدلالة على المعنى المكان الذي يقوم فيه العرض، وهذا كما يذهب إليه لويس مالوف (١٩٨٨ : ١٨) في معجمه أن المسرحية هي مكان الذي يقوم به لتمثيل الرواية. وكان المعنى المكان الذي يقوم فيه العرض لبيان الكلمة المسرحية هي متساوية بدلالة التي يستعملون بها الإنجلزيون إذا أطلق الكلمة المسرحية والمراد بها هي المكان الذي يقوم فيه العرض، واستعمل الإنجلزيون كلمة المسرحية "Theatre ". فكلمة "Theatre" مأخودة من يونانية وفي "theatron " التي تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة، وصارت تدل فيما بعد على شكل العمارة. وكلمة مسرح باللغة العربية مأخوذة من فعل سرح وكانت تستعمل في الأصل على مكان رعي الغنم، وعلى فناء الدار (قصاب وإلياس، ١٩٩٧: ٤٢٢).

وبهذا المعنى يصبح لكلمة مسرح معنى حسي ملموس يذهب إلى المكان أو القاعة التي يعرض فيها العمل المسرحي. في سياق آخر تعد كلمة الدراما فكرة مسرحية ظهرت مع ظهور المسرح، فقد عرفها أرسطو بأها "تلك المنظومات (المسرحيات) التي تقدم أشخاصا وهم يؤدون أفعلا (أرسطو، ١٩٧٢: ٧٣).

نلحظ من شرح سابق أن السرحية في مكنونها هي عمل إبداعي مهما تعددت تعريفاته، يستعمل الخيال في صناعة الفرجة ويوحي بالحقيقة وإن كانت نسبية. كما يعتبر المسرح الفن الذي يزاوج بين النص والعرض في غايته، وبين ازدواجية التلقي بين الممثل والجمهور وكذا مكان الأداء.

٢- عناصر المسرحية

تعتمد الكتابة المسرحية بوصفها شكلا من أشكال التعبير، وتتميز المسرحية من إنتاج الأدبي الآحر بناء من بيتها ومن خلالها يستمد النص المسرحي شرعيته الفنية بطريقة تجعله يختلف عن المتون الأخرى المعروفة كالرواية والقصيدة وغيرهما. لذلك تنبني المسرحية على قواعد فنية تسهم في تثبيت النص وتقويته. تعتمد الكتابة الدرامية في جوهراها على عدة عناصر كالفكرة، والشخصيات والصراع والفعل وغيرها، تتألف فيما بينها مكونة النص الدرامي الموجه للقراءة.

كما هو المعلوم أن كل الإنتاج الأدب له البنية التي تبنى بها المؤلف كوسائل التعبيرها وتسمى عادة تلك البنية بالعناصر. وللمسرحية لها العناصر التي تملك المسرحية لكي تستطيع أن طرح الأفكار والمفاهيم في أشكال قصة تعتبر بها المسرحية. وعناصر المسرحية الفكرة، الحبكة، الشخصيات، الحدث، الصراع، الحوار، اللغة.

أ) الفكرة

يقول لابوس (دون سنة: ٤٣) التعريف العام لكلمة الفكرة هي موقف حيوي معين، ويرى أخرون أنها الحس الكوني الشمولي، هذا الحس يمكن أن يجعل الناس متشابهين مجازيا وحتى متماثلين في الكشف مباشرة عن الحالات المتناثرة في أهدافهم. والفكرة عند نقاد المسرحية هي مشروع أو موضوع أو بحث أو أطروحة أو فكرة جذرية أو فكرة أساسية، إلا أن لايوس إيجري يرى أن الفكرة هي المقدمة المنطقية لأنها تشتمل على جميع عناصر العرض

(لابوس، دون سنة: ٤٣). لذلك تعنى كلمة الفكرة عند نقاد المسرحي إلى أنها ما يحاول الممثلون إيصاله للمشاهد.

يقول حمادة (١٩٨٥: ٨٨) أن تعريب الكلمة الأجنبية والإحتفاظ بكلمة " فكرة " لكلمة (Thought Idea) كما أن كثيراً من المثقفين في البلدان العربية يتداولون اللفظة علي صورتها الدخيلة .الثيمة هي الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم إنها موضوعه. والثيمة الدرامية هي المفهومالمجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث.

يقوم كل نص مسرحي على فكرة رئيسة تكون هي المنطلق العام للمسرحية ويحاول الكاتب أن يبرهن على تلك الفكرة بالأحداث والشخوص ويبرهن على صحتها (لأن الفكرة عنصر أساسي في المسرحية تتضمن أفكار الفعل ومعناه العام ودلالته بعدها عنصر له صورة في كافة المسرحيات حتى تلك التي تبدو خالية من القصد) (المرسل، ٢٠٠٤). الكاتب المسرحي يعتمد على البذرة أو الفكرة الأساسية لربط الشخصيات والأحداث وعكس وجهة نظره داخل النص المسرحي أذن فالفكرة الأساسية في المسرحية هي بداية العمل لذا فأن معظم المسرحيات العظيمة والتي نالت شهرة فأنها تستند إلى فكرة موضوعية فمثلاً المقدمة المنطقية لمسرحية روميو وجولييت هي فكرة خالدة أساسها الدعوة بوجوب انتصار الحب على الكراهية (عثمان، ١٩٩٦ : ٢٥).

وليس معنى ذلك أن يلتزم المؤلف المسرحي بأن يبدأ مسرحيةُ بمقدمة منطقية بل إمكانه أن يبدأ بشخصية من شخصيات المسرحية أو حادثة أو بفكرة بسيطة ثم تنمو هذه الفكرة أو الحادثة لتكشف عن الموضوع بأكمله مع نهاية المسرحية، ولابد لكل مسرحية

جيدة من فكرة أساسية واضحة المعالم سليمة التكوين، مهما اختلفت الصياغة فأن الفكرة تبقى ثابتة بحيث لا يجري عليها أي تغيير باعتبار الفكرة أو البذرة هي التي تحدد نوع المسرحية. ومساحة الشخصية داخل الحدث من خلال رسم الخطوط العامة للشخصيات وكذلك الحوار ومجموعة المكونات الأخرى داخل النص.

ب) الحبكة

يقول أرسكو (١٩٧٢: ٥٤) أن تُعد الحبكة بمثابة الجزء الرئيسي في المسرحية وقد وصفها "أرسطو" بأنها نواة التراجيديا والتي تتنزل منها منزلة الروح. هي تتابع الأحداث الحدث يلي الحدث بحتمية درامية بحيث تخلق في وجدان المشاهد شعوراً بأن الأحداث تتبع في طبيعتها ما سبقها من أحداث وتؤدي إلي ما يليها من أحداث أيضا علي أساس من التسلسل المنطقي ويجب أن تكون الأحداث ملتزمة بضرورة وجودها في المسرحية بحيث إذا تم حذف حادثة معينة أو تغير مكانها تصاب المسرحية بخلل في بنائها (النادي، ١٩٩٣ : ٥٦).

فالحبكة فى أبسط تعريفاتها عند الدكتور إبراهيم حمادة (١٩٨٥ : ٩٣) هي التنظيم العام للمسرحية ككائن متوحد. أنها عملية هندسة وبناء الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها بهدف الوصول إلى تحقيق تأثيرات فنية وانفعالية معينة. وعلى هذا فكل مسرحية حتى ولو كانت عبثية لا تخلو من الحبكة أى من الاشتمال المرتب على شخصيات وأحداث ولغة وحركة موضوعة فى شكل معين ومن ثم فإن الحبكة لا يمكن فصلها عن جسم المسرحية إلا نظرياً فقط لأنها هى روح العملية الدرامية.

والتعريف الحبكة عند الغربيون كما هي المكتوب في معجم أكسفورد (The Oxford Advanced Learner's Dictionary) أنها خطة أو ترتيب من أحداث قصة لبناء القصة ممتع.

وكانت الحبكة المسرحية مخالفة بحبكة الرواية حيث يصف المؤلف الشخصيات والحوادث أنهم متورطون في المسرحية في العمل أي لا يصف المؤلف شخصيات القصة و جميع الحوادثها بالكلمة المكتوبة كما نجدها عادة في الرواية. وهذه العبارة تعنى إلى أن الحبكة في المسرحية تتدور بشكل فعلي و قولي لا بشكل مكتوبي. وهذا الأمر كما شرحه غريبانير(Grebanier) الحبكة بقوله أنها عمل من الأعمال التي تتم أثناء القصة (Iwuchukwu, 2008 : 23).

ج) الشخصيات

تعد الشخصية المسرحية من العناصر الأساسية المكونة للمسرحية والوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة القصة المسرحية إلى حركة، فهذه الشخصيات بما تفعل وبما تظُهر داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام، وبما تشترك فيه من صراع، وبما تخلقه من مشاكل، تقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية (الراعي، ١٩٥٩ : ٥٧).

الشخصية كلمة مشتقة من (شخص)، ومعنى الشخصية لغتا هي سواء الإنسان وغيره(ابن منظور، دون سنة: ١١٠). والشخصيات هم الخامة التي يستعملها الكاتب، أو إحدى الأفراد الخيالية أو الواقعية الذين تدور حولهم أحدث القصة. وعلى هذا الأساس، فأنها ترتبط بالحدث ارتبطاً وثيقًا، لذلك تعد الشخصية مسدرا أساسيًا للحدث لأنها تنت أفعالًا تترابط فيما بينها بعلاقات سببية أو زمانية.

يتفق أغلب النقاد على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة أو الحبكة أو الموضوع المسرحي، وهي المقوم الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية، إلا أن أرسطو (١٩٧٢ : ٥٠) في كتابه فن الشعر لم يأت على ذكر كلمة شخصية لكنه ذكر " الأخلاق" باعتبارها جزء

من الأجزاء الستة المكونة للمأساة، حيث يرى أن المواقف والتصرفات التي تصدر عن الشخصيات هي التي تقوم عليها المسرحية، وليست الشخصية بحد ذاتها. كذلك يرى ويليام آرثر أن الشخصية ما هي إلا مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية والمسرحية، لا تقوم بدون فعل ما (بينتلي، ١٩٦٨ : ٦١).

د) الحدث

يعد الحدث عنصرا من عناصر التعبير الدرامي، ويعني الفعل، والمقصود به هو شيء يدفع مجرى القصة إلى الأمام تجاه ذروة وخاتمة، والفعل قد يكون فكرة أو حديث أو حركة جسمانية (رضا،١٩٧٢ : ٤٢). وقيل أنه مجموع الأعمال أو الحزادث التي تأتي وفق طبائع الأشخاص (فينسينت، ١٩٧٧ : ١٧١). وعند تعريف حسين رامز محمد رضا (١٩٧٢ : ٤٣) كان الحدث هو جزء متميز من الفعل في القصة. وهو سرد قصير يتناول موقفا أو جانبا من موقف. فإذا تجتمعت الأحداث وتلاحمت أصبحت سلسلة أحدث في الحبكة.

كما هو المعلوم أن المسرحية هي نوع من أنواع الأدبي تتميز بها من غيرها من طرائق التعبيرها الحوارية منذ بداية القصة إلى نهايتها. ومع ذلك، لا تجعل الدراما ممتعا بالحوار فحسب، إلّا بوود الحدث الذي تدور فيها. ويشتمل الحدث في الدراما على تعبير الوجه (Facial Expression) والإيماءات (Gestures) والحركات(Movements). لذلك، ما يجعل الحوار دراماتيكية هو وجود الحدث لأن الحدث مسرحي يمكن تصور حالات الإنسان حيويتًا (Iwuchukwu, 2008 : 31).

وتعدد الأحداث وتتشعب فيقوم الفنان بترتيبها بطريقة معينة، وهذه الطريقة هي الحبكة، وهي التي تنظم الأحدث. فإذا ما ارتبطت مع بعضها وسارت باتجاه معين فتكون ما

يسمى بالحبكة المتماسكة. أما إذا كان هناك تقديم وتأخير للأحداث، أي أنها تفتقد إلى الترابط فهذا يمكن أن نسميه بالحبكة المفككة (سلام، ١٩٧٢ : ١٣).

هـ) الصراع

والمعلوم حقيقة الدراما هو الصراع في أي شكل من أشكاله (التكريتي، دون سنة : ٩٠)، والصراع يمثل العمة الفقري في البناء الدرامي فمن دونه لا قيمة للحدث، فهو بمثابة المحرك الداخلي لكل ما في الدراما من عناصر (عليوي، ١٩٩٧: ٦٥). والصراع عند مفهوم تنجي (١٩٩٩ : ٥٨٤) في الكتاب المصطلحات الأدبية هو النزاع الذي يجري بجين شخص وآحر، أو بين شخص وقوي آخرى، مما يدفع بالدراما إلى التفاعل الحادّ. فالصراع هو المادّة التي تبنى منها الحبكة. وقد يكون الصراع داخلياً في نفس الممثل.

والصراع الدرامي كما يقوله فتحي (١٩٩٨ :٢٢٢) هو ذلك الصراع الذي ينوم من تفاعل قوى متعارض (أفكار و مصالح وإرادات) تحاول لكل واحدة منها هزيمة الأخرى. وهذا يعني إن الصراع الدرامي صراع إرادي بمعنى أنه ليس عفويا فهو لا يأتي نتية الصدفة المحضة، إنما هو صراع تكون فيه الإردة الواعية المبذولة لتحقيق الأهداف المحددة المفهومة على درات من القوة كافية للوصول بالصراع إلى حد الأزمة (رضا، ١٩٧٢ : ٤٨٥).

ويكون الصراع مؤثرا ومقنعا ويدعو إلى الاهتمام إذا بني على أساس من التوازن والتكافؤ بين أقطابه، وهنا لا نقصد بالتوازن القوة المادية، لأن شرف الشخصيات يكمن في مواجهة مصير مروع قوي وأكبر منها .لكن في المقابل نجد أن هذه الشخصيات حتى لو افتقدت القوة المادية، لا يجب أن تفقد القوة المعنوية والتي تجعلها تتحمل عبء الصراع ومقتضياته (بلبل، ٢٠٠٣ : ٥١).

ما يثير المتعة في الصراع هو عندما تتبادل القوتين المتصارعتين المواقع في سير الحكاية، فيبدو أحدهما مسيطرا في لحظة ثم يصبح مدافعا في لحظة أخرى، وبهذا تتصاعد أنفاس المشاهدين وهم يتابعون هذا الانتقال وهذا التنوع في إيقاع الصراع، وهنا ينحاز المشاهد بالضرورة إلى أحد الأطراف تأييدا لأفكار وقيم والتي ستكون سببا في صراعه مع نقيضه (بلبل، ٢٠٠٣ : ٥٥).

وقد يكون الصراع بين الإنسان والعالم الطبيعي في مجابهة قاسية، كتلك المصاعب التي يلقاها المخاطرون في البحار أو في صعود الباجل، أو ما يلقونه من إعصار، أو موج، أو وحجش، وهذا هو الصراع البدائي. وكثير مثلها عادةً في الأفلام، والمسرحيات. وقد يكون الصراع اتماعيًا، بحيث يري بين الإنسان والإنسان، مجنشؤه التنافس، أو تفاوت طبقي، أو فكري. أما الصراع الأقوى فهو الصراع النفسي الذي يرجي بين الشخص ونفسه، من حيث الرغبات، والاستعداد للمجابهة، والاهتياج من حدث. والصراع الأخير هو الصراع ضدّ القدر والمصير (تنجي، ١٩٩٩ : ٥٨٤).

والصراع الدرامي مثل الصراع في الحياة، منه ما هو داخلي ومنه ما هو خارجي، فأما الداخلي فيتجلى من خلال المنولوجات الطويلة التي تكشف مظاهر القلق والتوتر،فيكون في كنهه صراعا نفسيا عادة. أما الصراع الخارجي فيكون بين شخصيتين، أو بين شخصية و ما يحيط بها من ظواهر الطبيعة، أو صراع مع المجتمع، أو صراع مع قوى كبرى كالقدر، والموت .مثلما هو الحال في الكلاسيكيات القديمة. فالصراعكما يقول وهبة (١٩٧٤ : ٨٥) هو التصادم بين الشخصيات أو الترعات وهذا ما يؤدي إلى تبيان الحدث في المسرحية أو القصة، وقد يكون هذا التصادم داخليا في نفس إحدى الشخصيات أو بين إحدى

الشخصيات وقوى خارجية، كالقدر والبيئة، أو بين شخصيتين تحاول كل منهما أن تفرض إرادتها على الأخرى. ويكون الصراع من جهة أخرى إما مادي محسوس أو نفسي يتجسد من خلال المنولوجات والحوارات الجانبية أو سلوكات الشخصية.

من هنا يمكن القول أن الصراع ينشأ من القوة المضادة لأنها هي التي تقوم برد الفعل، عندها يبدأ الصراع وببدايته تبدأ حبكة العمل الدرامي وبتأججه تتأجج وتتعقد بها الأخرى وبانتهاء الصراع تنتهي الحبكة .إذ لا حبكة بلا صراع، فإذا نجح المؤلف في خلق جو متوتر مشحون بالصراع وناتج عن صدامات مقنعة ومبررة، فإن هذا كفيل بضمان متابعة واهتمام المتلقي لأحداث المسرحية.

و) الحوار

تعريف الحوار لغتاً هو محادثة بين اثنين أو أكثر عن طريق التناوب، ومن حوارهم تتوضَّح الأفكار. ويوجد الحوار في الرواية والقصة ولا بدّ في الفعل المسرحي، ومهم في بعض المواقف. ومن وراء الحوار يعرف الموضوع، وتكشف آراء المؤلف، والذي هو عمله الأساسي في المسرح، والجانبي في الرواية (تنجي، ١٩٩٩ : ٥٨٤).

يعتمد الحوار الدرامي أساسا على حسن وبراعة التعبير وكثافة اللغة، وكذا على التسلسل المنطقي حسب تسلسل أفكار وحبكة المسرحية رائحا في كل ذلك إلى الاختصار والدقة. وفي هذا الصدد يقول إريك بينتلي أنه لقاء الكلام الرديء الذي نسمعه في الحياة اليومية، يعرض لنا الأدب عامة والمسرح بخاصة الكلام الذي يسرنا ويدهشنا ويثير فينا الاهتمام والانشغال (بينتلي، ١٩٦٨ : ٨١) ، فنحن كمتلقين عندما نذهب لرؤية مسرحية ما، إنما نعيش قصتها التي تعرض أمامنا من خلال رؤية شخصيات وسماع حواراتها.

يكشف لنا الحوار كذلك على طبيعة الشخصيات والمواقف والأحداث المعروضة أمامنا، كما يبين لنا دوافع الصراع، لهذا يجب أن يكون الحوار جيدا ومتماسكا لأنه أقرب عناصر المسرحية إلى قلوبنا، ولهذا على الكاتب المسرحي أن لا يغفل المتلقي أثناء صياغة حواراته لأن هذا الأخير هو المقصد الأول في العملية المسرحية برمتها، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الحوار الدرامي الجيد، هو ذلك الحوار الذي يأتي معبرا عن أبعاد الشخصيات الفيزيولوجية والنفسية والاجتماعية، وحتى الأخلاقية التي يجب أن تظهر بجلاء في صياغة الحوارات الدرامية.

ب- التاريخية الجديدة

١- تاريخ التاريخية الجديدة

تُعَدُّ التاريخانيَّة الجديدة (New Historicism) من أهم نظريات الأدب التي ظهرَت في مدَّة ما بعد الحداثة، ما بين١٩٧٠ و١٩٩٠م، وقد تَبَلْوَرت هذه النظرية فعليًّا ضمن حقل النقد (حمداوي، ٢٠١١ : ٢٣٩). يعد هذا الاتجاه من الاتجاهات النقدية البارزة في الولايات المتحدة الأمريكية (USA) وقد وصفه البعض في أوسط التعينيات بالأكثر أهمية (أبرامز ١٩٩٣ م). وكان هذا الاتجاه قد أخذ في التنامي مع نهاية السبعينيات ومطلع الثمانينيات (١٩٧٠ م – ١٩٨٠ م) على يد عدد من الدارسين في طليعتجهم أستاد جامعة كاليفرنيا – بيركلي، ستيفن غرينبلات (Stephen Greenblatt)، وهو الذي أطلق مصطلح "شعرية أو بويطيقا الثقافة (*Poetics* of *Culture*)". غير أن مصطلحة "التحليل الثقافي" فرض نفسه كتسمية إجرائية ملائمة لهذا الاتجاه (الرويلي والبازعي، ٢٠٠٢: ٨٠).

نشأت التاريخية الجديدة لتعبّر عن تحول في الدراسات الأدبية نحو التاريخ، أعقبت الاتجاهات الشكلانية التي سادت المشهد النقد كالنقد الجديد والبنيوية والتفكيكية. ويشير

المسمى، كما لاحظ غرينبلات (١٩٩٠: ٣) في كتابه تعلم كيف نعلن (Learning to Curse) عام ١٩٩٠، "لا إلى مجموعة من المعتقدة فحسب، بل إلى مسار" بعض الممارسات النقدية المادية والمارطسية والنسوية في سعيها وراء تفسير الأعمال الأدبية في ضوء تعقيدات الواقع التاريخي الذي تنتمى إليه.

وبدأ تأثير التاريخية الجديدة، وهي نظير المادية الثقافة في بريطانيا، واضحا في دراسات عصر النهذة الإنجليزية، كما بدأ وإن بدرجه أقل، في دراسات الرواية، والمذهب الرومانسي في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. ويعتمد نقاد التاريخية الجديدة المخصصون في عصر النهضة على اتجاهات مختلفة في النزرية النقدية الحديثة وعلى الأخص أعمال ميشيل فوكو (Foucault) التوسير (Althusser)، كما يستلهمون أعمال مؤرخي الثقافة مثل إيمانويل لي روي لودري (Emmanuel Le Roy Lourdes) وكارلو جينزبرج (Carlo Ginzburg) ونتالي زيمون ديفيز (Natalie Zemon Davis)، وأعمال الأنثروبولوجيا الإجتماعية وخصوصا أعمال كليفورد جيرتز (Clifford Geertz)، وذلك من أجل قراءة النصوص عبر إسقاط الحواجز بين الأدب والتاريخ. وهكذا، في حدود ما يمكن من تعميم في ظل مثل هذا المجال الواسع والمثنوع، يمكن القول إن النارخيين الجدد يسعون إلى تعريف السياقات التي يجرى فيها تبادل سيميوطيقي بين التاريخ الأدبي والثقافي، وهي سياقات لم تحظ بالاعتراف من قبل (نوريس و أوزبورن، ٢٠٠٥ : ٩٧).

والمشهور عند نقاد الأدب أن أواسط القرن ١٩ هي أبرز الفترة لمذاهب النقد الأدب الجديد (New Criticism)، ويهيمن هذا المذهب لهذاهب النقد الأدب الآخرة. ويتدور في ذلك الوقت، الأفكار التي تعتقد أن التاريخ هو معلومات التي يكتبونها المؤرخون لشرح حقيقة الظواهر أو سلسلة الزمنية عن تطور الحضاري للأمة معينة فحسب. فصار كتب النقد

الأدبي الشكلانية والبنيوية مثل كتب نظرية الأدب (*Theory of Literature*) لريني ويليك (*Rene Wellek*) و أوستن وارين (*Austin Warren*) كتب المقدس لناقد الأدب في ذلك العصر. وصار إتجاهة النقد الأدبي المستخدمة في ذلك العصر كثيرهم يستخدم منهج النقد الأدب الشكلانية أو البنيوية و نقد الأدبي الجديد التي ترتكز في كشف المعنى في نصوص الأدبية فحسب ولا بذل في كشف ولا بذل في كشف العلاقات بالقارئ، والمؤلفين، وقضية تاريخية الماتادور التي تحيط فيها. وهذا لأن شكلانية و نقد الأدبي الجديد يفترض أن الأدب هو غير تاريخي (*Ahistoris*) ومعزولة من علاقاته بالآخرين وكذلك السياق التاريخي. وأدى هذا الأمر إلى فقدان دور نهج التاريخ في النقد الأدبي (Sikana, 1998 : 290). الرفض نقاد الأدب إلى عناصر خارج النص والخلفية التاريخية في نهايتها وصلت إلى ظهور الرفض لدور المؤلف وخلفية التأليفها بناء على ذلك صار نقد الأدب في ذلك العصر مفاهيمياً ويتجاهل عن جوانب السياقية (Ali, 1999 : 1).

بناء على ذلك، تقدم ستيفن غرينبلات منظورا جديدا في دراسة الأدبية وهو أهمية العلاقة بين النصوص الأدبية بجميع القوى الاجتماعية والاقتصاد والسياسة التي تحيط به في الطيف الحياة البشرية وهو ما يسمى الثقافة (Sugiarti, 2009). والثقافة عند مفهوم غرينبلات (١٩٩٥ : ٤٧٨) هي مجموعة من قدرات وعادات (*Capabilities and Habits*) تقليدها الناس. وأبعد من ذلك إعادة غرينبلات تعريف الثقافة وهي في السلوك والممارسة المكيفة أو المصطنعة تقليدها المجتمع و يقاس بذلك الحجم أو القيمة القياسية تحتوي فيها القيود والتنقل (*Constraint and Mobility*).

على الرغم من أن التاريخية الجديد لديه رؤية للعودة في التاريخ ولكن لا تعنى هذه عبارة إلى أن التاريخية الجديد يجعل التاريخ مرجع الأساسية في تحليل النصوص مثل مفاهم

النقاد الأدبي قبله، أو بمعنى أن التاريخ هو خلفية بناء الأدب (*History As a Background*)، ولا تعنى إلى أن الأدب هو انعكاس (*Literature As a Reflection*) عن الرؤية العالمية أو سمة من فترة. بدلا من ذلك، يصور تاريخية الجديد للنص الأدبي بأنه حالة (*Situation*) داخل المجتمع، والممارسات الاجتماعية، والخطابات التي تشكل الثقافة العامة للوقت ومكان معين التي تتفاعل بها النصوص الأدبية كمنتَج والمنتِج للثقافة و النظم (Abrams, 1999 : 183).

وتذهب التاريخية الجديدة إلى أن السؤال عن العلاقة بين الأدب والتاريخ هو السؤال الخطأ. لأنّ هذا السؤال يفترض أن أدب يقوم في جانب الواحد والتاريخ في الجانب الآخر من، و يشير إلى أن الأدب والتاريخ هما نوعان منفصلان. بينما كان يذهب التاريخية الجديدة أن الأدب والتاريخ هما شيئان ترتبطان ببعضها البعض (Bennett & Royale, 2004 : 127).

٢– مفهوم التاريخية الجديدة

تعتبر التاريخية الجديدة إحدى الإفرازات النقد لمرحلة ما بعد البنيوية، وفيها يجتمع العديد من العناصر التي هيمنت على اتجاهات نقدية أخرى كالماركسية والتقويض، إضافة إلى ما توصلت إليه إبحاث الأنثروبلوجيا الثقافية وغيرها. تجتمع هذه العناصر لتدعم التاريخانية الجديدة في سعيها إلى قراءة النص الأدبي في إطاره التاريخي والثقافي حيث تؤثر الأيدولوجيا وصراع القوى الاجتماعية في تشكل النص، وحيث تتغير الدلالات وتضارب حسب المتغيرات التاريخية والثقافية، وهذا التضارب في الدلالات هو مما أخذته التاريخانية من التقويض كما يلاحظ إبرامز (الرويلي و البازعي، ٢٠٠٢ : ٨٠).

كانت النظرية التاريخية الجديدة قد ظهرت منذ أواخر القرن ١٩ ولكن ما زال لم يجد اتفاق كامل بين العلماء النقد الأدب حول تعريف هذه النظرية. هذا بسبب إلى أن غرينبلات كمؤسس لهذه النظرية لا تقدم لمستخدم هذه النظرية تعريفاً واضحاً وملزماً. وما

وجدنا في جميع الكتب التي تأليفها غرينبلات تعريفاً واضحًا عن هذه النظرية إلّا طريقة تطبيق هذه النظرية، لذلك عرف التاريخانية الجديدة طريقة التطبيق هذه النظرية من جميع الكتب والمؤلفات غرنبلات ويجعلها نموذجي النقد الأدبي. في هذه الحالة يقول غرينبلات انه يريد أن يظهر وتفضل منهج التحليل هذه النظرية من مفهومها النظري. وأبعد من ذلك قبل غرينبلات بنفسه أن التاريخانية الجديدة لم يكن صياغة النظرية كاملة (Greenblatt, 2010 :1).

ولو كان ذلك، أعطى كثير من التاريخانية الجديدة بعدغرينبلات تعريف تعريف محدد بناء على مفهومهم، منها تعريف الذي يذهبه برانيغان (*Brannigan*) بأن مفهوم التاريخانية الجديدة هي نَمَط تفسير نقدي، يُعطي الامتيازات لعلاقات السلطة بكونها أهمَّ سياقٍ لجميع النصوص على الإطلاق، وإنها تُعامل النصوص الأدبيَّة بوصفها المكانَ الذي نجد فيه علاقات السلطة تُصبح مَرئيَّة. وإنَّ السلطة المشار إليها هنا هي بالطبع التي طرَحها ميشيل فوكو، والتي تَظهر من خلال الخطابات، حيث تَسمح للشخص بالاعتقاد بأنه حرٌّ وقادرٌ على اتِّخاذ قرارات مُستقلة، ولا بدَّ من دراسة المدَّة التاريخيَّة للنصِّ بالتفصيل؛ لتحديد كيف تَعمل علاقات السُّلطة، (أو بمصطلحات فوكو: تحديد كيف تعمل الممارسات الاستطراديَّة)، وكيف تؤثّر في النص (Carter, 2006 : 134).

ويرى ستيفن جرينبلات كذلك في كتابه (*Resonance and Wonder*) عام ١٩٩٠ أنَّ التاريخانية الجديدة – كما أَفهمُها – لا تَفترض العمليَّات التاريخية على أنها غير قابلة للتغيير وعنيدة، ولكنَّها لا تَميل إلى اكتِشاف حدودٍ أو قيود مفروضة على التدخُّل الفردي (Carter, 2006 : 134). وعليه، يُمثل الأدبُ في مفهوم التاريخانية الجديدة الحِقبةَ التاريخيَّة التي يعيش فيها الكاتب، كما يعكس سياق العصر التاريخي مُحاكاةً وتمثُّلاً، وتَماثُلاً وتَخييلاً، ومِن ثَمَّ

يعيش الكاتب أو المبدع عصرَه، فيَصهره في إنتاجه تمثُّلاً وامتصاصًا وتناصًّا، بعد أن يَستضمره لاشعوريًّا في مُخَيِّلته (Taum, 2013 : 5). هذا الرأي تماشيا مع عن آراء فوكو حول علاقة بين النص و خلفية التاريخية، ذهب فوكو أن يظهر كل النصوص (أدابياً كان أم الخطاب الأكاديمي) في عصر معين بناء على النموذج النظري عصره. لا نمكن أن ينظر إلى أن الأدب هو شيء منفصل عن التاريخ ويسبح في الهواء كأنها تنفر ومنفصلة من الدنيا (Foucault, 2011 : 85).

وشرح غرينبلات أن العالم الذي الموصوف في الأدب هو ليس عالم بديل وإنما هو وسيلة لتكثيف عالم واحد (*single realm*) الموجود في حولنا (Payne, 2005 : 32). عند هذا الحد، تتركز التاريخية الجديد في تكشيف بعض الجوانب من السياسي، والأيديولوجي، ومنتجمنتجات الثقافة.

وإذا كانت التاريخانية القديمة قراءةً ذاتيَّة وأيديولوجيَّة للأحداث التاريخية، وقراءةً غير بريئة، ومُقاربةً شخصيَّة في خدمة الأيديولوجيا السائدة؛ حيث تَعمل على نَشْر الوعي الزائف، وترويج التفكير المغلوط، والعمل على تسييد الأبيض، وتَهميش الأسود، والإشادة بالمؤسَّسات الثقافيَّة والسياسيَّة الحاكمة، والاهتمام بالبطولات الفرديَّة للشخصيَّات الكاريزميَّة والمِلحميَّة، وذلك في إطار مجموعة من المرْويَّات والخطابات السرديَّة التي كانت تتَّسم بالمبالغة والخيال، والكذب والهُراء – فإنَّ التاريخانية الجديدة هي قراءة علميَّة موضوعيَّة إلى حدٍّ ما، تَمتح آليَّاتها المنهجيَّة ومُعطياتها الاستقرائيَّة والاستنباطيَّة من التاريخ، والسياسة، والأنتروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وتَرتكز على

استكشاف الأنساق التاريخيَّة والثقافية المضمرة؛ بُغية تَفكيكها وتقويضها، وتَعْرِية خطابات المؤسَّسات الحاكمة، والمراكز المهيمنة؛ تَشتيتًا وتأجيلاً (حمداوي، ٢٠١١ : ٢٤١).

٣- نظرية التاريخية الجديدة

لقد شرحنا أن التاريخية الجديدة هي منهج التحليل الأدبي المعقد ولها مجالا واسعا للمناقشة. وسبب من هو أن غرينبلات كمؤسس تلك النظرية لم يأعطى مفهوماً شاملاً واضحاً، لذلك التاريخانية جديدة تميل إلى إنشاء طرق بأنفسهم لاستخدامها، فصار تطبيق هذه النظرية متنوعة. استنتج باري أن خصائص نظرية التاريخية جديدة هي الطريقة تقوم على قراءة المتوازية (*parallel reading*) للنصوص الأدبية وغير الأدبية، عادة من نفس الفترة التاريخية (*historical period*). وهذا يعني إلى أن التاريخية الجديدة ترفض على جميع الأمتياز للنص الأدبي. وكذلك لم تكون علاقة بين نصوص الأدبية وغير الأدبية مثل علاقة أمامية (foreground) و خلفية (background) والتاريخ خلفية للأدب الذى هو أمامية للتاريخ. بل تجعل تاريخية الجديدة نصوص الأدبي وغير الأدبية مقاماً متساويًا و اعلن بينهم باستمرار أو استجواب بعضهم البعض (Barry, 2002 : 172).

والمفهوم بمقام متساوي هو أن التاريخية الجديدة لا تضع الوثائق التاريخية كسياق (Contexts)، بل وضعت التاريخية الجديدة وثائق التاريخة بوصفها كشارك في النص (Co-Texts) التي تدير جنبا إلى جنب مع النص الأدبي (Barry, 2002 : 172).

تأتى التاريخانية الجديدة كنظرية فى القراءة والتأويل، من حيث إنها سعى إلى أرخنة النصوص (hitoricity of texts) وتنصيص التاريخ (textuality of history). والنص هنا علامة ومؤشر أسهمت التاريخانية الجديدة فى كشفه حينما أخذت شبكة العلاقات النصوصية

التاريخية فى اعتبارها النظرى نما إنها خطاب مزدوج أن نعرف، كما أنه وسيلتنا الوحيدة إلى التعرف على هذه الأشياء (Veseer, 1989 : 20).

في هذا الحال يعتبر برانيغان (Brannigan, 1998 : 84) أن الموضوع التحليل غرينبلات هو ليس النصوص فحسب ولا سياقه، أي ليس الأدب ولا تاريخها، بل الأدب في بناية التاريخ. لذلك، تنصيص التاريخ يعنى إلى أن نعترض في وجود الخضارة التاريخية، أما أرخنة النصوص إشارة إلى قراءة، وكلهما يتدون في وقت واحد.

بناء على ذلك، وجدنا أن تطبيق هذه النظرية متنوعة وغير متجانسة. لذلك يحدد فيسير (Veeser) (١٩٨٩ :١٨) الافتراضات التي تجمع بين التاريخين الجدد، مع كل ما بينهم من تباينات واختلافات، بخمسة افتراضات هي:

- هناك شبكة من الممارسات المادية تغلف كل فعل تعبيري.
- كل أفعال نزع الأقنعة أو الانتقاد أو المعارضة مهددة بأن تقع ضحية لما تعترض عليه أو تسعى إلى نقده، ذاك لأن الطرفين، الناقد والمنقود والمعارض والمعترص عليه، يستخدمان الأدوات ذاتها.
- ليس هناك حدود فاصلة في حركة تداول هو أدبي وما هو غير أدبي.
- لا يمكن لأي خطاب مهما كان أدبيا أو غير أدبي أن يعطي حقيقة غير قابلة للتغير، ولا أن يعبر عن طبيعة بشرية لا تقبل التبدل.
- أخريراً يقرر فيسر أن الخطاب الواصف والمنهج النقد للثقافة الخاضعة للرأسمالية سيكون بالضرورة مشاركا في اقتصادياتها.

المناهج الأخرى التي تستخدمها التاريخية الجديدة في محاولة التحليل النقد الأدبي هي سميكة الوصف (*Thick Description*) الذي يتأثر ذلك النهج من الأفكار يقولها كليفورد غيرتز (Clifford Geertz) في كتابه تفسير للثقافات (The Interpretation of Cultures) عام ١٩٧٣. وتعديل غرينبلات أراء غيرتز في نظريته التاريخية الجديدة في قوله سميكة الوصف هو الفرز من هياكل الدلالة – ما يسمى بإنشاء الرموز عن عن تعبير مضلل إلى حد ما، لخفض الضوضاء غير ضرورية– وتحديد أرض الواقع الاجتماعية والاستيراد (Gallagher & Greenblatt, 2000 : 20).

وقد اشتهر أنّ الطرق التي يسلكها غيرتز هي الطرق الاثنوغرافيا. ويستخدمها غيرتز للكشف العديد من المعاني الخفية في الممارسة الثقافية بالتفصيل. ينظر غيرتز أن السلوك البشري للأعمالهم في الممارسات الثقافية يمكن أن ينظر إليها على أنها رمزية. ولذلك، فسر غيرتز أساليب الأنثروبولوجية مثل نقد الأدب (Budianta, 2006).

لذلك، ذهبت بوديانتا (Budianta) (٢٠٠٦) إلى أنّ منهج التحليل التاريخية الجديد هي الجمع بين النص الأدبي المعتمد ونص الهامشية أو بمجموعة المتنوعة من الممارسة الثقافية التي ترتبط بالتاريخ — وهذا ما يجعل تاريخية الجديدة مختلفة من ممارسة التخليل التاريخية القديمة التي تنظر التاريخية القديمة النص الأدبي المعتمد فحسب وتجاهل عن نص الأدبية الهامشية– ويستخدمهم لكشف كيف تعمل أيديولوجية في المجتمع.

من المعلوم أنَّ التاريخانية الجديدة بمثابة نصوصٍ وخطابات، تَحمل في طيَّاتها أنساقًا جماليَّة رمزيَّة، بيد أنها تَحوي رسائلَ مُضمرة ومَقصديَّات مباشرة أو غير مباشرة، تُحيل على سياقها الثقافي والاجتماعي، والسياسي والأيديولوجي.

ومِن ثَمَّ، فهذه الكتابات النصيَّة والخطابيَّة تَعبيرٌ حقيقيعن حِقبة تاريخيَّة مُعيَّنة، وذلك بكل أبعادها الأيديولوجيَّة، ومَخاطرها السياسيَّة، وصراعاتها الطبقيَّة، ومِن ثَمَّ تَستكشف التاريخانية الجديدة كلَّ الأنساق الثقافيَّة المضمرة، وذلك في علاقة بمرجعها الخارجي والثقافي والتاريخي.

وهكذا يُعرِّف جون برانيغان في كتابه "التاريخانية الجديدة والمادية الثقافية"(١٩٨٧م) مفهومَ التاريخانية الجديدة بأنها: نَمَط تفسير نقدي، يُعطي الامتيازات لعلاقات السلطة بكونها أهمَّ سياقٍ لجميع النصوص على الإطلاق"، و"إنها تُعامل النصوص الأدبيَّة بوصفها المكانَ الذي نجد فيه علاقات السلطة تُصبح مَرئيَّة.

وإنَّ السلطة المشار إليها هنا هي بالطبع التي طرَحها ميشيل فوكو، والتي تَظهر من خلال الخطابات؛ حيث تَسمح للشخص بالاعتقاد بأنه حرٌّ وقادرٌ على اتِّخاذ قرارات مُستقلة، ولا بدَّ من دراسة المدَّة التاريخيَّة للنصِّ بالتفصيل؛ لتحديد كيف تَعمل علاقات السُّلطة، (أو بمصطلحات فوكو: تحديد كيف تعمل الممارسات الاستطراديَّة)، وكيف تؤثِّر في النص.

ويرى ستيفن جرينبلات (*Stephen Greenblatt*) كذلك في كتابه "الصدى والأعجوبة" (١٩٩٠م) أنَّ: التاريخانية الجديدة كما أَفهمُها لا تَفترض العمليَّات التاريخية على أنها غير قابلة للتغيير وعنيدة، ولكنَّها لا تَميل إلى اكتِشاف حدودٍ أو قيود مفروضة على التدخُّل الفردي.

وعليه، يُمثل الأدبُ في مفهوم التاريخانية الجديدة الحِقبةَ التاريخيَّة التي يعيش فيها الكاتب، كما يعكس سياق العصر التاريخي مُحاكاةً وتمثُّلاً، وتَماثُلاً وتَخييلاً، ومِن ثَمَّ يعيش الكاتب أو المبدع عصرَه، فيَصهره في إنتاجه تمثُّلاً وامتصاصًا وتناصًّا، بعد أن يَستضمره لاشعوريًّا في مُخَيِّلته.

وإذا كانت التاريخانية القديمة قراءةً ذاتيَّة وأيديولوجيَّة للأحداث التاريخية، وقراءةً غير بريئة، ومُقاربةً شخصيَّة في خدمة الأيديولوجيا السائدة؛ حيث تَعمل على نَشْر الوعي الزائف، وترويج التفكير المغلوط، والعمل على تسييد الأبيض، وتَهميش الأسود، والإشادة بالمؤسَّسات الثقافيَّة والسياسيَّة الحاكمة، والاهتمام بالبطولات الفرديَّة للشخصيَّات الكاريزميَّة والملحميَّة، وذلك في إطار مجموعة من المرْويَّات والخطابات السرديَّة التي كانت تتَّسم بالمبالغة والخيال، والكذب والهُراء، فإنَّ التاريخانية الجديدة هي قراءة علميَّة موضوعيَّة إلى حدٍّ ما، تَمتح آليَّاتها المنهجيَّة ومُعطياتها الاستقرائيَّة والاستنباطيَّة من التاريخ، والسياسة، والأنتروبولوجيا، والفلسفة، وعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الثقافة، وتَرتكز على استكشاف الأنساق التاريخيَّة والثقافية المضمرة. بُغية تَفكيكها وتقويضها، وتَعْرِية خطابات المؤسَّسات الحاكمة، والمراكز المهيمنة، تَشتيتًا وتأجيلاً.

هذا، وتُحاول التاريخانية الجديدة دراسةَ النص الأدبي، لا باعتباره وثيقةً تاريخية، بل تُدرسه على أنه بِنية جمالية وشكليَّة، تتضمَّن بِنًى تاريخيَّة وثقافيَّة لاشعوريَّة، يُمكن استكشافها وتحليلُها تحليلاً علميًّا مَبنيًّا على التفكيك والتركيب، مُستعملة في ذلك البنيويَّة، والتأويليَّة،

والتَّفكيكية، وجماليَّة التلقِّي، وغيرها من المناهج النقديَّة والفلسفيَّة الصالحة لمقاربة النصوص الأدبية والخطابات الإبداعيَّة.

ويعني هذا أنَّ التاريخانية الجديدة قد تجاوَزت مفهوم الانعكاس الواقعي والماركسي المباشر، وقراءة النصوص قراءةً تاريخيَّة تقليديَّة، تَعتمد على التوثيق والتحقيب، ورَبْط النصِّ بسياقه التاريخي المباشر.

إنَّ التاريخانية الجديدة قراءةٌ تَفكيكيَّة وتَقويضية لِما يَطرحها النص من بنيات وأفكار، وتأويلها تأويلاً تاريخيًّا بمشرح التشتيت والفَضح والتَّعْرية، ولا يَعني هذا أنَّ التاريخانية تُعنى بالجمال والفن، بل هي تهتمُّ فقط بالأنساق التاريخيَّة والثقافية والسياسية، والاقتصاديَّة والاجتماعية، ليس إلاَّ.

وتأسيسًا على ما سبَق، تَدرس التاريخانية الجديدة النصَّ الأدبي في سياقه التاريخي والثقافي؛ لاستكشاف الأيديولوجيا، ورَصْد القوى الاجتماعيَّة التي تُشَكِّل النصَّ؛ لأنَّ الدَّلالات داخل النص أو الخطاب الأدبي، تتغيَّر حسب المتغيرات التاريخيَّة والسياسيَّة، والثقافية والاجتماعية، وبالتالي تعمل التاريخانية الجديدة على تفكيك تلك الدَّلالات المتضاربة والمتناقضة والمختلفة، وذلك بالتشتيت والتقويض والتأجيل.

ومن هنا، فالمقصود بالتاريخانيَّة الجديدة: تحليلُ الخطاب في ضوء المقاربة الثقافية والتاريخية والسياسيَّة، والمقصود بالخطاب هنا ليس بالمفهوم اللِّساني والسيميائي على أنه نصٌّ مُنسجم ومُتَّسق يتجاوز الجُملة، بل هو بمفهوم ميشيل فوكو، أي: هو شبكة مُعَقَّدة من العلاقات الاجتماعيَّة والسياسية والثقافيَّة التي تتحكَّم في إنتاج الخطاب، والتعبير عن

علاقات السلطة والقوة، والهَيْمنة والمخاطر، فالكاتب الذي يُنتج خطابًا إنَّما يَنتقي ما تُريده المؤسَّسة الثقافية الحاكمة وتَرتضيه.

ومِن ثَمَّ، فالتاريخانية الجديدة مقاربةٌ تَقوم على تأويل النصوص والخطابات، اعتمادًا على خلفيَّاتها التاريخيَّة والاجتماعيَّة، واستكشافًا للأيديولوجيا السائدة في الحِقبة التاريخيَّة التي يَنتمي إليها الكاتب، وتحديد القوى السياسيَّة المتحكِّمة في دواليب المجتمع، مع رَصْد مُجمل الصراعات السياسيَّة والحزبيَّة والاجتماعية، التي كان لها وَقْعٌ في تلك المدة التاريخيَّة؛ استعانةً بآليَّات التفكيك والتقويض والتشريح.

ج- القيمة الوطنية

١- تعريف الوطنية

يعبّر مفهوم الوطنيّة عن الإحساس بالارتباط والالتزام لأمّة معيّنة، أو دولة، أو مجتمع سياسيّ، وغالباً ما يعتبر مفهوم القوميّة الذي يعبّر عن الولاء للأمّة مرادفاً لمفهوم الوطنيّة الذي يعني لغةً حب الوطن، إلّا أنّ مفهوم الوطنيّة قد نشأ قبل ظهور مفهوم القوميّة بألفين عاماً؛ حيث ظهرت القوميّة في القرن التاسع عشر. يعرف عدد من الباحثين الوطنية بنسبتها إلى الوطن " وهو مكان إقامة الإنسان ومحل ولادته الذي عليه نشأ وبسمائه استظل وعلى أرضه درج . (ملا، ١٩٩١: ٨)

وتعرف الموسوعة العربية العالمية الوطنية بأها تعبير قويم يعني حب الفرد وإخلاصه لوطنه الذي يشمل الانتماء إلى الأرض والناس والعادات والتقاليد والفخر بالتاريخ والتفاني في خدمة الوطن ويوحي هذا المصطلح بالتوحد مع الأمة (مؤسسة أعمال، ١٩٩٦ : ١١)

يطلق الوطنية في الغة الإنجليزية بالمصطلحة "Nationalism" المأخذة من كلمة اليونانية "Nation" بمعنى الأمة. والأمة يُفهم من ناحيتان وهما الناحية الأنثروبولوجيا الاجتماعية والناحية السياسية. يُفهم الأمة من ناحية الأنثروبولوجيا الاجتماعية بأنها مجموعة مستقلة من الناس وكل عضو يشعر بوحدة العرق واللغة والدين والتاريخ والعادات. بنما كان الأمة يفهم من ناحية السياسية بأنها المجموعة من الناس الذي لذيهم مساواة في الفهم يخضعون لسيادة بلدهم كسلطة عليا في الخارج وداخلها (Bakry, 2010 : 141).

واستخد هذا المصطلح في بعض من الأحيان في المعنى المواقف والإجراءات للتغلب على الاستعمار وطرده والقضاء عليه (Kartodirjo, 1992 : 32). وهذا المعنى مستخدم في سياق المقاومة الأمة لغيرها في الشكل المادي. الوطنية هي ظاهرة نفسية في شكل إحساس بالمساواة لمجموعة من الناس التي تثير الوعي كأمة. القومية هي نتيجة لتأثير العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية التي تحدث في البيئة الثقافية من خلال العمليات التاريخية (Rochmadi, 2007: 23).

لذلك، يمكن أن نفهم الوطنية بأنها الفهم المواطن التي توحد الشعب ويطمح إلى إنشاء الاستقلال السيادي الكامل والدفاع عنه وملئه، والسعي إلى الكفاح من أجل المصالح الوطنية. وتظهر الوطنية بسبب الرغبة في التضحيّة لغاية تعزيز مصلحة الوطن. قلقاً خاصّاً حول صلاح وخير الوطن. الشعور بتطابقاً شخصياً بين الشّخص ووطنه. تعلّقاً خاصّاً بالوطن.

والوطنية في حقيقتها عاطفة قديمة نشأت في صدر الإنسان منذ صار له منزل يقيم فيه، ومرعى يسرح فيه مواشيه، وأرض يزرعها. والوطنية ارتباط وانتساب الفرد أو الجماعة إلى

قطعة معينة من الأرض والتعلق بتا وحب أهلها وأصحابها والحنين إليها عند لتغرب عنها والاستعداد للدفاع عن كيانها ضد الأخطار التي تهددها.(ناصر، ٢٠٠٢: ٢١٨)

٢- أشكال الوطنية

كما قد سبق ذكره أنّ الوطنية هي حب المرء لبلاده، ويتضمن فيه عاطفة أو تعلق وجداني بالبلد، وقلق واهتمام خاص برفاهية وخير البلد، والإحساس بهوية خاصة مع البلد، والاستعداد لتقديم تضحيات تعزز من مصالح البلد، أي المصالح القومية. وفي ناحية الأخرى تظهر الوطنية في كثير من الأنواح إمّا من ناحية لأنثروبولوجيا الاجتماعية والناحية السياسية. لذلك، كان الوطنية تشكل في كثير من الأشكال. ذهب ليسيارتي (٢٠٠٧ : ٢٨) إلى أن الوطنية تشكل في ستة أشكال وهي :

أ) الوطنية المدنية

وهي الوطنية التي تحصل فيها الدولة على الصواب السياسي من المشاركة الفعالة لشعبها. عضوية الأمة طوعية. تم بناء هذا الشكل من القومية في الأصل من قبل جان جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau) وأصبح مادة الكتابة الخاصة به.

ب)الوطنية العرقية

ويُطلق في كثير من الأحيان بالمصطلحة الإِثْنية العِرْقِيَّة هي المكان الذي تستمد فيه الدولة الصوابية السياسية من الأصل العرقي أو الثقافي للمجتمع. عضوية أمة وراثية.

ج) الوطنية الرومانسية

شكل من أشكال الوطنية العرقية التي تكتسب فيها الدولة الحقيقة السياسية على أنها طبيعية وتعبير عن البانسا أو العرق. تركز القومية الرومانسية على الثقافة العرقية وفقا للمثالية الرومانسية

د) الوطنية الثقافية

الوطنية الثقافية هي الوطنية التي تستمد فيها الدولة الصواب السياسي للثقافة المشتركة وليست وراثية مثل لون البشرة

هـ) الوطنية الدولة

وهي شكل من أشكال التباين القومي للقومية والذي غالبا ما يقترن بالقومية العرقية. في القومية القومية هي شائعة تساهم في صيانة وقوة الدولة.

و) الوطنية الدينية

القومية التي تستمد منها الدولة شرعيتها السياسية من المساواة الدينية.

٣- القيمة الوطنية

لقد أكد الباحثون أن قيمة رئيسية في الوطنية هي حب الوطن، أي يعتمد الوطنية في حب المجتمع للبلادهم. لذلك، كان حب الوطن قمة أساستًا التي يجب أن يمكلها جميع السكان في البلاد وأسبح هذه القيمة قيمة الشخصية. الى جانب ذلك، فإن القيمة الوطنية كثيرة ومتنوعة يذهب عنها الباحثون والعلماء ويظهر أراء الكثيرة المتنوعة عن أشكال القيمة الوطنية. ذهب كارطوجيرا (١٩٩٤: ١٦) إلى أنّ قيمة الوطنية حمسة وهي: الوحدة، والحرية،

والمساواة، شخصية، و الإنجاز. وذهب ذياب المالكي إلى أنّ قيمة الوطنية أربعة وهي الأخلاق، والمساواة، والحرية، والعدالة. وشرح عن قيمة الوطنية هي كالأتي:

أ) الأخلاق

والأخلاق صفة جامعة لصفات لا يستطيع الإنسان حصرها، لكثرتها وتداخلها حتى أن الحرية والعدل والمساواة –التي تعتبر من قيم ومبادئ المواطنة – تدخل تحت مسماها، ناهيك عن الصدق، والأمانة، والوفاء، والثقة،والصبر، والتعاون..الخ. (الحفظي، ١٤٢٦ : ٣٥-٣٦)

والأخلاق–بهذا المعنى – مبدأ أساسي من مبادئ المواطنة، فكيف يتعايش الناس في أمن واستقرار ويتشاركوا ويتعاونوا لولا صفة الأمانة ؟ وكيف تكون الثقة بالعلوم والمعارف والأبحاث العلمية لولا فضيلة الصدق؟ وكيف تتكون جماعة عظيمة منتجة ومتماسكة لولا العدل والرحمة والإحسان ، ولولا صفة الشجاعة لم يرد ظلم الظالمين. (الحفظي، ١٤٢٦ : ٣٦)

ب)الحرية

هي الإمكانية في عمل كل شئ لا يضر بالغير، كما ورد في الدستور الفرنسي، وهي تساوي الوجود الإنساني عند أحمد لطفي السيد. (مبيض، ٢٠٠٣: ٥٩٢)

ومن الشائع أنه توجد نوعان من الحرية، حرية إيجابية وحرية سلبية، فالحرية الايجابية هي حرية فعل الخير، وأما الحرية السلبية فهي عدم وجود قيود خارجية، فالمرء حر مادام لا يوجد أحد أو قانون أو عادة، يمنعونه من عمل ما يريده، أو يجبرونه على مالا يريده. (بيلي،٢٠٠٤: ٢٦٧)

يقصد بالحرية في هذه الدراسة :تلك الممارسات التي يمارسها التلميذ داخل المدرسة أو خارجها في حدود التعاليم الدينية والعادات والتقاليد الاجتماعية.

ج) المساواة

تعني المساواة إلى أنه المعاملة المتماثلة بين التلاميذ في الحقوق والواجبات وفق تعاليم الدين الإسلامي وما نص عليه النظام المدرسي. ولقد جاءت المساواة في الإسلام بصورة مطلقة بغض النظر عن اللون أو الجنس، أو يا أيها الناس إن ربكم واحد وأن أباكم واحد، (اللغة أو المولد وفي ذلك يقول الرسول ألا لافضل لعربي على عجمي ولا أسود على أحمر إلا بالتقوى خيركم عند الله أتقاكم (البيهقي، ج ٤ : ٢٨٩)

والمساواة من المبادئ التي نادى بها الإنسان منذ القدم. ودعت إليها جميع الشرائع السماوية والفلسفات، واستخدمتها الدساتير الحديثة للتعبير عن مفهوم مؤداه) أن الأفراد أمام القانون سواء، دون تمييز بينهم بسبب الأصل أو الجنس أو الدين أو اللغة، أو المركز الاجتماعي في اكتساب الحقوق وممارستها، والتحمل بالالتزامات وأدائها. (عبد المنعم ،٢٠٠٢: ١)

د) العدالة

والمفهوم العدالة ارتباط وثيق بمفهوم الحرية والمساواة، وتنبع المشكلة الأساسية في بحث مفهوم العدالة عن تقديم فكرة الحق، وإعطائها أهمية أكثر من فكرة الحرية . (مبيض، ٢٠٠٣: ٩٠٨)

ويقول بيلي،(٢٠٠٤: ٣٤٥) أن العدالة مفهوم متعدد الجوانب، شغل المفكرين السياسيين منذ القدم، وثمة فئتان رئيسيتان في الكلام العادي :العدالة الإجرائية، والعدالة الاجتماعية، فالعدالة الإجرائية تتعلق بقواعد الإجراءات القانونية، التي تتضمن المحاكمات

العادلة، والإجراءات القانونية الصحيحة، أما العدالة الاجتماعية أو "العدالة الموضوعية" فهي تهتم بمجتمع عادل أو منصف أو متوازن، وتثير التساؤل حول المعايير التي يتم تطبيقها للحصول على مجتمع من هذا القبيل ؟ وحول من الذي يقرر كيفية تطبيق هذه المعايير.

الفصل الثالث

مناقشة وتحليل البحث

أ- لمحة كاتب و موجز المسرحية "عودة الفردوس"

١- لمحة مؤلف أحمد باكثير

أحمد باكثير هو علي بن أحمد بن محمد باكثير الكندي، ولد في ١٥ من ذي الحجة سنة ١٣٢٨ م الموافق ٢١ من ديسمبير ١٩١٠ م، في مدينة سورابايا بأندونيسيا الأبوين عربيين من حضرموت. وحين بلغ العاشرة من عمره سافر به، أبوه إلى حضرموت لينشأ هناك نشأة عربية إسلامية مع إخواته لأبيه فصول مدينة سيئون بحضرموت في ١٥ من رجب سنة ١٣٣٨ هـ الموافق ٥ أبريل ١٩٢٠ م. وهناك تلقى تعليم في مدرسة النهضة العلمية ودرس علوم العربية والشريعة على يد شيوخ أجلاء منهم عمه الشاعر اللغوي النحوي القاضي محمد بن محمد باكثير.

وظهرت مواهبة مبكرا فنظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره، وتولى التدريس في مدرسة النهضة العلمية وتولى إدراها وهو دون العشرين من عمره. تزوج باكثير ولكنه فجع بوفاتو توجه وهي في غضارة الشباب ونضارة الصبا فغادر حضرموت حوالي عام ١٩٣١ م وتوجه إلى عدن ومنها إلى الصمول والحبشة واستقر زمنا في الحجاز، وفي الحجاز نظم مطولته نظام البردة (كما أول عمل مسرحي شعري وهو) همام أو في بلاد الأحقاف (وطبعهما أول قدومه إليها).

وضل بكثير إلى مصر سنة ١٣٥٢هـ الموافق ١٩٣٤م، والتحق بجامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة حاليا) حيث حصل على ليسانس الأدب قسم اللغة الأنجليزية عام ١٩٣٩م، وقد ترجم عام ١٩٣٦م أثناء دراسته في الجامعة مسرحية روميو وجولييت (لشكسبير بالشعر المرسل، وبعدها بعامين – أي عام ١٩٣٨ م – ألف مسرحيته) أخناتون ونفرتيتي بالشعر الحر ليكون بذلك رائد هذا النوع من النظم في الأدب العربي. التحق باكثير بعد تخرجه في الجامعة بمعهد التربية للمعلمين وحصل منه على الدبلوم عام ١٩٤٠ م. كذلك سفار باكثير إلى فرنسا عام ١٩٥٤م في بعثة دراسية حرة. إشتغل باكثير بالتدريس خمسة عشر عاما منها عشرة أعوام بالمنصورة ثم نقل إلى القاهرة . في سنة ١٩٥٥م انتقل للعمل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي بمصلحة الفنون وقت إنشائها، ثم انتقل إلى قسم الرقابة على المصنفات الفنية وظل يعمل في وزارة الثقافة حتى وفاته.

تزوج باكثير في مصر عام ١٩٤٣ م من سيدة مصرية لها ابنة من زوج سابق، وقد تربت الإبنه في كنف باكثير الذي لم يرزق بأطفال. وحصل باكثير على جنسية المصرية بموجب مرسوم ملكي في ٢٢ أغوستس ١٩٠١ م. حصل باكثير على منحة تفرغ لمدة عامين (١٩٩١–١٩٩٣) حيث أنجز الملحمة الإسلامية الكبرى عن الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه في ١٩ جزءا، وتعد ثاني الطول عمل مسرحي عالمية، وكان باكثير أول أدي يمنح هذا التفرغ في مصر. كما حصل على منحة تفرغ أخرى أنجز خلالها ثلاثية مسرحية عن غزو نابليون لمصر، الدودة والثعبان – أحلام نابليون – مأساة زينب طبعت الأولى في حياته والأخريين بعد وفاته.

كان باكثير جيد من اللغات الإنجليزية والفرنسية والملاوية بالإضافة إلى الغته الأم العربية. تنوع أنتاج باكثير الأدبي بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية، ومن أشهر أعماله

الروائية، وإسلاماه والثائر الأحمر ومن أشهر أعماله المسرحية الحاكم بأمر الله وسر شهر زاد التي ترجمت إلى الفرنسية ومأساة أوديب، التي ترجمت إلى الإنجليزية. كما كتب باكثير العديد من المسرحية السياسية والتاريخية ذات الفصل الواحد وكان ينشرها في الصحف والمجلات السائدة آنذاك، وقد أصدر منها في حياته ثلاث مجموعات وما زالت البقية لم تنشر في كتاب حتى الآن. أما شعرد فلم ينشر باكثير أي ديوان في حياته وتوني وشعره إما مخطوط وإما متناثر في الصحف والمجلات التي كان ينشره فيها. وقد أصدر الدكتور محمد أبو بكر حميد عام ١٩٨٧ ديوان باكثير الأول (أزهار الربي في أشعار الصبا) ويحوي القصائد التي نظمها باكثير في حضرموت قبل رحيله عنها.

زار باكثير العديد من الدول مثل فرنسا وبريطانيا والإتحاد السوفيتي ورومانيا، بالإضافة إلى العديد من الدول العربية مثل سوريا ولبنان والكويت التي – طبع فيها ملحمة عمر. كذلك زار تركيا حيث كان ينوي كتابة ملحمة مسرحية فتح القسطنطينية ولكن المنية عاجلته قبل أن يشرع في كتابتها. زار باكثير العديد من الدول مثل فرنسا ويرطانيا والئغتحاد السوفيتي ورومانيا ، بالإضافة إلى العديد من الدول العربية مثل سوريا ولبنان والكويت التي طبع فيها ملحمة عمر. كذلك زار تركيا حيث كان ينوي كتابة ملحمة مسرحية عن فتح القسطنطينية ولكن المنية عاجلته قبل أن يشرع في كتابته. وفي المحرم من عام ١٣٨٨ هـ الموافق أبريل ١٩٩٧ م زار باكثير حضرموت قبل عام وفاته. توفي باكثير في مصر في غرة رمضان عام ١٣٨٩ هر الموافق ١٠ نوفمبر ١٩٩٩ م، ودفن بمدافن الإمام الشافعي في مقبرة زوجته المصرية"(باكتثير، ١٩٨٥).

كان باكثير يؤلف كثيرا من الأعمال الأدبية وغيرها وانقسمت أعماله إلى قسمين فهي:

أ) النثرية هو الكلام الذي لم ينظم في أوزان وقواني أو الأداة المثلية للمسرحية ولا سيما إذا أراد بها أن تكون واقعية (على أحمد باكثير، ٢٠٠٤:٨).

١- الرواية

- سلامة القيس (تصور من تاريخ العصر الأموي)
- و إسلامه (تحكى من عصر القرامطة)
- وسيرة شجاعية (تصور من عصر القرامطة)
- وليلة النهر والثائر الأحمر (تصور من تاريخ العصر الفاطمى)

٢- المسرحية

- مسمار جحا
- الزعيم الأوحد
- وحبل الغسيل
- إله إسرئيل
- أصحاب الغار
- مولد النور
- عودة الفردوس

ب) الشعرية هي الكلام الموزون المقفي القائم على العواطف والخيال والنغمات والجرس والعقول.

ت) وتتكون في البيوت والقصائد في تجانس ايقاعى عذاب.

٢- لمحة كتابة عودة الفردوس

عن الكتابة عودة الفردوس قبل أن يبحث الباحث مختصر المسرحية عودة الفردوس، يبحث الباحث في الكتابة المسرحية. أما تفصيلها فكما يلي:

- الوضوع : عودة الفردوس
- المؤلف : علي أحمد باكثير
- المطبعة : مكتبة الاسكندرية
- مدينة المطبعة : مصرية
- عام المطبعة : ١٩٤٦
- عدد الأبواب : ٤ الأبواب
- حجم الكتاب : ١٠٠

قصة قصيرة عودة الفردوس واحد من الأعمال بين العديد من أعمال باكثير هو تصوير مشكلة حياة المسلمين الإندونيسيا هي مسرحية "عودة الفردوس". الدراما التي تحكى قصة نضال القاعدة الإندونيسيين في الاستيلاء على الاستقلال. في هذا العمل، يحاول باكثير أعرب عن رأي مفاده أن استقلال إندونيسيا كان نتيجة لنضال الشعب الإندونيسي نفسه وليس هبة من الحلفاء واليابان كما تدعي اليابان. في الحوارات الذي تلعبه الشخصيات الدرامية، يبدو وكأنه المقاتلين تحاول إندونيسيا الفوز بالاستقلال من خلال طرقها الجديدة جسديا وسياسيا. طرق عرض الكفاح المسادي من خلال حوارات الصحرا ويين بينما الطرق السياسية عرض من خلال تمثيل أتباع سوكارنو(جعفر مواردي، ٢٠٠٣: ١٢٣).

٣- باكثير وصلته بأندونيسيا

الحديث عن صلة باكثير بأندونيسيا حديث يقترن بذكر صلة الإسلام بتلك البلاد، إذ إن باكثير ينتمي إلى الحضارمة وهم المستوطنون في حضرموت جنوب اليمن، وهو عربي قح بنتسب إلى كندة وهي من أعرق الأسر في حضرموت وأكثرها إيغالا في العروبة (حميد، ١٤٢٢:١٥). والحضارمة هم الذين حملوا الإسلام إلى الجزر الحاوية على جناح التجارة منذ القرن الأول الهجري (الألوسي، ١٩٨٨: ٥٢)، فكانوا غزاة فاتحين بالتزامهم الإسلامي، غزوا القلوب وفتحوا الأفئدة بالقدوة الصالحة.

ومن هؤلاء التجار الذين استقروا في الجزائر الأندونيسية رحل يدعى أحمد باكثير، استقر وزوجته في مدينة سورابايا، فأحد بدير تحارته ويرعى فيها دعوته، وفي عام ١٩١٠ م ولد لأحمد باكثير وزوجه مولود ذكر أسمياه عليا.

ويحدثنا الدكتور أبو بكر حمياء عن فترة نشأته الأولى في سورابايا فيقول: (حميد، ١٨٢٩: ١٥) "تربي في كنف والديه وتعلم القرآن و العربية، فقد كانت سورابايا مر كرا من أهم مراكز خدمة العرب الحضارم في الجزر الأندونيسية وكانت لهم فيها مدارسهم ومعاهدهم وصحفهم ومحلاتهم، وكان من الممكن للفتي علي أحمد باكثير أن يتقن العربية وتعلم علوم الدين هناك بيسر، ولكن كان للحضارم هناك سنة اتبعها آباؤهم في مهاجرهم البعيدة وهي إرسال أولادهم إلى مواطنهم الأصلية لإتقان اللغة من منبعها وتعلم القرآن بلا الكنة أو عجمة".

ولم يكن ذلك آخر عهده بأندونيسيا وأهلها، إذ رحل عنها وما زال في قلبه الشوق للعودة إليها، فتحقق له ذلك عام ١٩٢٧ م، حيث قام بزيارة والدته ومكث عندها قراية العام، و كانت تلك آخر زيارة له الأندونيسيا. ولكن قلبة ظل وفيا لها ولأهلها حتى آخر حياته، إذ كان على اتصال بأشقائه وهو في مقيم في مصر، وزاره بعضهم مثل شقيقه حسن. ومثل صهره عمر العمودي الذي رحل من أندونيسيا إلى مصر للدراسة وهو لم يزل صبيا، فقد كان باكثير يرعاه رعاية أبويه مع غبرد من طلاب البعثة الحضرمية الأندونيسية بالقاهرة، ويحدثنا العمودي أن باكثير كان يتجشم عناء السفر إلى القاهرة من مسكنه بالمنصورة تلبية لدعوة السفارة الأندونيسية والجاليات الأندونيسية للمشاركة خشيه وشعره في احتفالاتهما قبل الاستقلال و يعده، فكان يحثهم على الجهاد و مقامة الاستعمار(عمر عثمان، ص. ١٤٨، ١٩٨٠).

ولا شك أن مسرحيته "عودة الفردوس" التي أهداها إلى الشعب الأندونيسي بمناسبة استقلالهم، و النشيد الوطني الأندونيسي الذي ترجمة من الأندونيسية إلى العربية، لا شك أما بعدان شهادتين على وفاء باكثير لموطنه أندونيسيا.

ب- الاستعمارية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير

رزات أندونيسيا بالاستعمار الهولندي فترة ليست بالقصيرة قبل الاستعمار الياباني لها، حيث عانت في تلك الفترة معاناة شديدة جراء إحكام المستعمرين الأوربيين قبضتهم الحديدية على حريتها، واستغلالهم البغيض لثرواتها، فلم يلبث أن جأر شعبها بشكواهم مستغيثين بالدولة العثمانية، إذ هي واجهة الإسلام وراعية المسلمين آنذاك، وبثت تلك

الشكاوى المريرة إلى مجلة المنار التي كان يصدرها السيد محمد رشيد رضا بمصر، علها تستطيع أن تبلغ الأمانة إلى الدولة العلية، وكان مضمون تلك الشكاوى التي نشرت بأقلام أصحابها المضطهدين، مليئا بذكر صنوف الإذلال والقمع من قبل الحكومة الهولندية المستعمرة، وهاك نموذجا منها، والخطاب فيه موجه لصاحب المنار : (أبو شوك، ٢٠٠٦: ٤٥٨) "اعلم أيها الفاضل أننا معاشر الحاويين ليس قصدنا بأن تكون ترقيتنا على يد الدولة العلية، ولكن غرضنا الوحيد هو مساعدة الدولة العلية لنا في فك الأغلال التي وضعتها حكومة هولاندا في أعناقنا، وقيدت ما أرجلنا، وضيقت علينا في كل أمر تقصده، فليس لنا مدارس، وليس لنا أساتذة، وتداخلت في كثير من أمورنا الدينية، كعقود الأنكحة، وتعطيل المساجد من إقامة الجمعة، بعدما استمرت فيه، والتضييق في شأن الاجتماع، فيمتنع أن يجتمع أكثر من سبعة نفر بدون إذن الحكومة، ولو لقراءة المولد الشريف، أو وليمة زواج، ونحو ذلك".

فهذا مضمون شكوى فرد من أفراد الشعب الإندونيسي المضطهد، أو قل صورة من صور الاستعمار الهولندي الآثم الأندونيسيا، صورها ضحية من ضحاياها بكل مرارة وأسى.

أما باكثير فلم يهمل عرض هذه الصورة القائمة في التاريخ البشري، فراح يسجلها في بناء مسرحيته بأسلوبه الأدبي الفذ، ليجليها واضحة للعيان، منددا بما على ألسنة أبطاله، ومتجاوزا بذلك حدود الزمن الذي حدده للمسرحية، إذ إن أحداثها تبدأ من سنة ١٩٤٣ م كما بين في مقدمتها، وهذه فترة الاستعمار الياباني لا الهولندي، ولكن براعته في خلق الأحداث، هي التي جعلت تناول تلك الصورة ممكنا، دون أن يخل بالوحدة الزمنية لعمله، أو يقع في الافتعال المذموم. فلقد استهل المسرحية مشهد الهولنديين الهاربين من قبضة اليابانيين،

واللذين لجئا إلى أحد أوكار المقاومة الوطنية الإندونيسية للاحتلال الياباني، فكانت فرصة مناسبة لإظهار مساوئ الاستعمار الهولندي، وذلك في أثناء الحوار الدائر بين اللاجئين وزعيم الوكر عز الدين حال استجوابه لهما ، تمهيدا لإيوائهما ، وهذا نموذج من الحوار:

فان مارتن : هل تستطيعون أن تنكروا فضلنا في إدخال أسباب الحضارة إلى هذه البلاد، ووسائل الرفاهية الحديثة ؟

عز الدين : ما أدخلتم هذه الوسائل والأسباب إلا من أجل تلك الحقنة من الهولنديين المستعمرين التستكملوا أسباب اللذة والسعادة، و تنقلبوا في أعلاف النعيم على مشهد من عيون الملايين من هذا الشعب المنكود، يعيشون في الجوع و الشقاء والحرمان والا عزاء لهم عما يرون من التفاوت البعيد بن حاكم و حال جلادهم الهولندي إلا أن يعلموا أن ما يتمتع به هذا الجلاد إنما هو من خيرات أرضهم، و ثمرات كدهم، وعمل أيديهم المتخشبة وعرقهم المتصبب !"(باكثير، ١٩٨٥: ٢٣).

ويكشف باكثير على لسان عز الدين عن خطورة هذا الاستعمار، حينما تبجح الهولندي بأفضال دولته على أندونيسيا، ومن تلك الأفضال – كم زعم – أن سياسة هولندا قائمة على التسامح الديني و احترام حرية العبادة للشعوب التي تحكمها(باكثير، ١٩٨٥: ٢٥)، وهذا يخالف مضمون الرسالة المنشورة في المنار والتي استشهدنا بما آنفا على الاضطهاد الديني الهولندي، لذا نجد باكثير يرد على هذه الأكذوبة على لسان عز الدين بقوله: (باكثير، ١٩٨٥: ٢٤) "هذه كلمات تطنطنون بها. أما الواقع فهو أن الروح الصليبية

التي حملت أجدادكم على شن الحروب الدينية على المسلمين في الشرق الأدن، ما تزال تحري في دمائكم بكل ما فيها من أدران الحقد والبغضاء، فتوحي إليكم بمحاربة الإسلام في هذا الوطن الإسلامي الكبير الذي أوقعه سوء الطالع في برائن استعمار كم البغيض، ففتحتم مدارس التبشير في كل مكان لتفتنوا أهله عن دينهم الحنيف بوسائل الترغيب والترهيب، حتى يكونوا مطية ذلولا لأغراضكم الاستعمارية"

لقد كان لزاما على باكثير أن يعرض صورة الاستعمار الهولندي في مسرحيته، وإن كانت خارجة عن إطار المسرحية زمنيا، ذلك لأنه يرى بأن الاستعمار هو الاستعمار و إن تعددت أساليبه أو اختلفت جهاته، فعندما علل الياباني استعمار بلاده الأندونيسيا بحجة تعزيز مركزها في صراعها العالمي ضد دول الغرب، وأنه متى وضعت الحرب أوزارها فسيتمتع كل شعب في آسيا بحريته واستقلاله، أجابه عز الدين : (باكثير، ١٩٨٥: ٣٩) "إنكم تمنونا بالمستقبل لتخادعونا به عن الحاضر، وما في هذا إلا مقلدون للدول الاستعمارية الغربية في أساليبها الخداعة ووعودها الكاذبة". وقد عبر عز الدين أو قل باكثير عن هذه الرؤية الثاقبة من قبل بقوله : (باكثير، ١٩٨٥: ٣٨) "ولكنا لا نرضى أبدا أن نستبدل بالاستعمار الغربي استعمارا شرقيا".

١- يوم الاستقلال و الوحدة الوطنية

يوم السابع عشر من أغسطس عام ١٩٤٥ م كان يوما مشهودة لكل الأندونيسيين، حيث أعلن فيه استقلال بلادهم وتخلصهم من ربقة الاستعمار الياباني الغاشم، ليفتحوا بذلك أولى صفحات البناء والتشييد، وينضموا إلى ركب الأمم المتطلعة إلى التقدم والرقي.

فهو يوم لا يمكن نسيانه بالنسبة لهم، كما لا يمكن محوه من سجلات التاريخ، لذا كان أيضا غاية حتمية لمسرحية باكثير التي تحكي معاناة هذا الشعب ونضاله في سبيل حريته.

وقد بدا هذا اليوم وما قبله في عين التاريخ كما يلي: "وكانت اليابان التي احتلت أندونيسيا في بداية الحرب العالمية الثانية قد استسلمت للحلفاء يوم ١٤ أغسطس ١٩٤٥. وفي يوم ١٥ أغسطس اجتمع أهل الحل والزبط من زعماء أندونيسيا في جاكرتا و تباحثوا في الموضوع وفيما يجب أن يتخذ من خطوات، وجرى نقاش حاد عجز المجتمعون خلاله عن الوصول إلى اتفاق. وانقسموا إلى فريقين، فريق يدعو إلى إعلان الاستقلال حالا، وفريق يدعوا إلى التريث و انتظار ما ينجلي عنه الموقف الحاضر بعد انتهاء الحرب، ولم ترق هذه الحال لبعض الشباب الأندونسيين المتحمسين، فهاجموا مقر الاجتماع واختطفوا الزعماء المجتمعين واقتادوهم إلى قرية صغيرة تبعد ثلاثين تبعد ثلاثين كيلو مترا عن جاكرتا. وكان من بين هؤلاء الزعماء المخطوفين سوكارنو و شما. حتى، وطالب الشباب باعلان الاستقلال حالا، وضغطوا على الزعماء المختطفين حتى أقنعوهم بصياغة وثيقة الاستقلال و توقعيها.

وهكذا اجتمع المواطنون يوم ١٧ أغسطس ١٩٤٥، وكان موافقة لشهر رمضان، في ساحة الاستقلال بمدينة جاكرتا حيث تليت عليهم وثيقة الاستقلال، وأعلن قيام حكومة الجمهورية الأندونيسية.

بيد أن باكثير لم يشأ أن يختم مسرحيته بهذه الخاتمة المعهودة كما سجلها التاريخ، والتي يشترك في معرفتها أغلب الناس، بل شاء أن يفجر ذلك الصراع الذي أثاره في الفصول السابقة حتى يضع حدا مؤثرا اله، وحلا مقنعا للعقدية التي بدت وكأنها لن تنتهي إلى حل.

وهنا تكمن المفارقة الكبرى للمسرحية، حيث يميط الكاتب اللثام عن تصوره ورؤيته الخاصة تجاه هذا الحدث العظيم.

وهذه المفارقة أفصح عنها با كير بعد ملال يحرق الأعصاب، ويشوق النفوس، فجاءت على لسان أهم شخصية في المسرح وفي الحقيقة معا، ألا وهو الزعيم سو كرنو، إذ جعله طب في ذلك اليوم خطبة عصماء، أعلن فيها عن سر رهيب: (باكثير، ١٩٨٥: ١٣٧-١٣٨)

سو كرنو : إن تاريخ الجهاد القومي الحديث لهذه البلاد لينطوي على سر لا يعرفه إلا نفر قليل من أبنائها، أخذت عليهم العهود ليكتمنه حتى بين أوان إفشائه ، وقد أن اليوم أن يكشف الستار عن هذا السر الرهيب.

(تسمع همهمة في الجموع)

ص . س : لا لا يخيفن أحدا منكم سماعه، فما به ما ينافي العزة القومية أو يمس الكرامة الوطنية، بيد أنه سيثير فيكم الدهشة أولا حتى ليصعب عليكم تصديقه، ثم لا يلبث أن يملأ قلوبكم بالفخر، ثم يجمعكم في النهاية على قلب واحد في خدمة وطن واحد سماه الله أندونيسيا! (همهمة في الجموع) ها أنتم أولاء تتحرقون شوقا لمعرفة هذا السر، فاعلموا الساعة أني أنا وسوتان شاهر بر كنا على اتفاق تام بينا في الحملة قبل أن تطأ أقدام اليابانين تربة هذه البلاد، وما كان الخلاف بيننا إلا تدبيرا لجأنا إليه وتواطأنا عليه للوصول بسفينة الوطن إلى هذا المرفأ الأمين ... وإني

أترك الآن لصديقي سوتان شاهرر أن يزيدكم إيضاحا وبيانا، فيزيد قلوبكم ثقة واطمئناناة.

حمودة : عجبا .. أفكانا متفقين و الناس لا يعلمون ؟

زينة : ما أعجبها من خطة وأحكمه من تدبير! إن في أندونيسيا والله لرجالا!.

إذن، بعد كل ذلك الصراع المحتدم فيما سبق، اتضح هنا بأنه كان مجرد صراع بين الأتباع دون الزعماء، فزعيم المقاومة سوتان شهارير والدكتور سو كرنو الذي بدا في أعين المقاومة متواطئة مع اليابانيين كانا متفقين على ذلك كله، ولكل منهما نفس المبررات والأسباب، وهذا ما تأكد على لسان زعيم المقاومة سوتان شاهرير: (باكثير، ١٩٨٥: ١٣٩) "أجل لقد صدق الزعيم سوكرنو فيما قال. لقد آن لكم أن تعرفوا أننا كنا متفقين اتفاقا تاما على هذه الخطة التي سلكناها في خدمة وطننا العزيز. إنا تشاطرنا العمل فقمت أنا وأصحابي بالمقاومة السرية للمحتلين اليابانيين حتى نحفظ البلاد حقها في حريتها واستقلالها، إذ كنا جميعا مؤمنين بأن الدول الديمقراطية ستنتصر في هذه الحرب لا محالة ما شككنا في ذلك قط، فبنينا خطتنا على هذا الأساس. وتكفل سوكرنو وأصحابه بالتعاون الظاهر مع اليابانيين المحتلين ليبقي على كيان البلاد ويصون مصالح أهلها ورفاهيتهم في أثناء هذا الاحتلال، حتى ينقذ ما يمكن إنقاذه من حقوق الأمة والوطن. فلولا سوكرنو لما نشأ هذا الجيش الأندونيسي الباسل الذي يدافع اليوم عن كرامة أندونيسيا ضد هؤلاء اليابانيين".

على أن هناك مواطن أخرى للمفارقات التي أحدثها باكثير في المسرحية، وأهمها اثنان:

الأول : أنه جعل اليابانيين يقبضون على سو كرنو ذلك اليوم الثلا يحضر المؤتمر، فجئ به على رؤوس الشعب بعدما قامت الثورة في وجوه اليابانيين (باكثير، ١٩٨٥: ١٦٣)"، في حين اتضح لنا من خلال الرواية التاريخية السابقة، أن زمرة من الشبان الأندونسيين المتحمسين للاستقلال هم الذين حبسود مع مجموعة من الزعماء حتى يقنعه هم باعلان الاستقلال في أسرع وقت.

والثاني : تخيير الشعب رئيسهم بين اثنين وهما سوكرنو و شاهرير، بينما يصرج، شهاب أنه "عندما تم اختيار سوكرنو رئيسا للجمهورية الأندونيسية قبل إعلان استقلالها في عام ١٩٤٥ كانت الأحزاب والقوى الوطنية والتي كانت معظمها حركات إسلامية ترى أن تختار سوكارنو ومحمد حتى إرضاء لغير المسلمين و تكتيلا للقوى المعارضة المناضلة. وهكذا فإن وثيقة الاستقلال التي أعلنت يوم ١٧ أغسطس ١٩٩٠ موقعة من قبل كل من سوكرنو ومحمد حتى"(محمد أسد، ١٨٧٠: ١٣٦).

٢- استقلال أندونيسيا بين واقعه التاريخي ورؤية باكثير

ليس جرما في حق التاريخ أن يضيف الكاتب المسرحي أحداثا وشخصيات لم يعهدها التاريخ نفسه، فالأديب ليس بمؤرخ أو راو ينتظر منه الحقائق التاريخية بتفصيلاتها، بل هو "في حل من أن ينسب إلى الشخصية التاريخية من الأفعال والأقوال ما لم يسجله التاريخ وما لا يتعارض مع وقائعه المعروفة لكي يبرز معالم تلك الشخصية كما يدركها هو وكما يريد أن ينقلها إلى المشاهد بتفسير جديد ورؤية متفردة تلتفت إلى بعض الوقائع دون بعض، من

ناحية، وتضيف وقائع مبتكرة من ناحية تؤكد هذا التفسير وتلك الرؤية". (عبد القادر، ١٩٩٨: ٥٢)

بيد أن هذا الحق المشروع للأذيب ليس على إطلاقه، فليس له أن يغير في الأحداث الكبرى أو النتائج المسجلة تغير جذريا فيحول الهزيمة إلى نشر مثلا، وإنما له الحق في تغيير دلالاتها المعروفة عند الناس، دون المساس بجوهرها المتفق عليه، أو لوي أعناقها بما يشوه صورتها الحقيقية.

وهكذا فعل باكثير في هذه المسرحية، فقد نقل لنا أحداث استقلال أندونيسيا بكل دقة وأمانة، وسجل عنها كل صغيرة وكبيرة، والتقط لها كل شاردة وواردة، ولا غرو، إذ كان معاصرا لها، وشاهدا التفاصيلها. كما كان في الوقت ذاته فنانا مبدعا بما ابتكر لها من وقائع وأحداث، وبما سجل من تعليلات وتفسيرات على لسان شخصياقا المبتكرة والحقيقية على حد سواء، وكل ذلك من أجل التعبير عن رؤيته الخاصة تجاه قضية النضال والاستقلال، مساهمة منه في إرساء مبادئ الإسلام التي التزم با منهجا وسلوكا، و تأدية لمهمة الأديب الحضارية تجاه أمته.

وللوقوف على ملامح المقاربة و المفارقة بين تصور باكثير للأحداث وواقعها، يجدر بنا أن نقسم المسرحية إلى ثلاثة أجزاء وإن كانت تشتمل على أربعة فصول، إذ الغرض من هذا التقسيم هو تسهيل استعراض التاريخ الأندونيسي الذي تناوله باكثير من خلال عمله هذا.

٣- المغزى الإسلامي للمسرحية

ترى ما الذي حدا بباكثيرا إلى خلق تلك المفارقات التي تخالف المعهود مما سجله التاريخ وشهده الناس؟ أكان ذلك مجرد ترف فني منه لا أكثر ولا أقل؟ أم هو هدف رسمه قبل الشروع في عمله هذا؟ أما أن يكون ذلك مجرد ترف فني فذلك بعيد وغير متوقع من أديب إسلامي مثله، بل هو رائد الأدباء في طرح التصور الإسلامي من خلال رواياته ومسرحياته كما يرى الدكتور حلمي القاعود، إذ "كان بحسه الثقافي ووجدانه القومي من أقدر كتابنا الذين فهموا التصور الإسلامي فهما يتجاوز مرحلة التسجيل التاريخي للأحداث، إلى مرحلة التفسير والتحليل والتنبؤ وفق منهج الإسلام وأصوله الجوهرية" (حلمى محمد، ١٨٩٨: ٩٩).

وأما أن يكون الهدف المرسوم مسبقا هو الذي حدا به إلى تلك المفارقات، فهذا أقرب بالأخذ والاعتبار، وهو ما أشار إليه فاروق خور شيد بقوله: (فاروق، ١٩٨٠: ٩٩) "وهذا المؤمن بمصر وبالحضارة الإسلامية والأدب العربي لا يمكن أن يكون خامل الفكر بارد الروح، بل إن هذا الموقف لا بد أن يكون وراءه روح ثائرة لا تدأ وقلب وثاب لا يستنيم، و نفس شامخة تؤمن بالتحاد ياد و تؤمن بأن اليوم لا يبنى إلا بالإيمان بالأمس العظيم".

وليس من الصعب على المتأمل في مسرحية "عودة الفردوس" أن يتلمس تلك الخطوط التي تمديه إلى دوافع تلك المفارقات، ومصادرها التي استقى منها، ففهم التصور الإسلامي الذي أشار إليه القاعود، والإيمان بالأمس العظيم كما أشار خورشيد، لمن أقوى الدوافع، وأنقى المصادر الإبداعه و ابتكاره.

وحسبنا في هذا المقام، أن نستشهد بما أنطقه على لسان سو كرنو في ذلك اليوم الأغر لنعرف الهدف الذي رمى إليه من وراء هذه المسرحية: (باكثير، ١٩٨٥: ١٤١)

أصوات : نريد إعلان الاستقلال:

ص . س : هل أنتم مستعدون للدفاع عن هذا الاستقلال؟

أصوات : نعم! ... نعم!

ص . س : إن للاستقلال تبعاته الثقيلة، وأيسرها أن يستعد الأندونيسيون جميعا رجالا ونساء ليموتوا في سبيل الوطن، فهل أنتم مستعدون؟

أصوات : نعم! نعم! سنموت من أجل الوطن! كلنا للوطن فداء!

ص . س : إننا في هذا الموقف إنما نعاهد أنفسنا أمام ربنا الواحد القهار الذي يعلم ما خفي وما نعلن، وأمام نبينا الصادق الأمين الذي استشاءت هذه البلاد بنورد – ذلك النور الذي انبثق من مكة و تلألأ في المدينة ثم فاض على العالم من أقصاه إلى أقصاه – نور الحرية والكرامة، ونور الحق والعدل والسلام، ونور الإخاء والمساواة بين بني البشر. إنكم في هذا الموقف التعاهدون الله على هذا، فهل أنتم قادرون على الوفاء بهذا العهد؟

أليس في هذا الخطاب توجيه المفهوم الاستقلال توجيها إسلاميا، بعدما كان قاصرا على سيادة الأرض، وحرية التصرف، وحق الانتماء فقط؟ أليس في هذا تذكير للمسلم

مسؤولية الاستخلاف التي وكل ما، و بالحياة الآخرة التي هي أهم من الحياة الدنيا عند كل مسلم؟

إذن كان المغزى الإسلامي يقف وراء هذا العمل، فهو بمثابة الهدف أو الغاية التي أراد باكثير من قرائه أن يتوصلوا إليها بأنفسهم، ويعزز هذا ما نلقاه في المسرحية على لسان أبطالها وتصرفاقم من قيم رفيعة حث الإسلام عليها، كبر الوالدين، وصلة الأرحام، الإيمان بالقضاء والقدر، وكذلك الاعتزاز بتاريخ الإسلام ورموزه، و الذي اتضح بكل وضوح و بيان في هذا النص من المسرحية:

ص . س : أما وقد صممتم على القيام بتبعات الاستقلال و الدفاع عن حياة الكرامة والعزة حتى الموت، فأبشروا إذن بالحياة. عمده بشرى خليفتكم الأول أبي بكر الصديق رضي الله عنه أر فيها إليكم من وراء أربعة عشر قرنا، فقاد روى فى علماء كم أنه قال "الها الموت توهب لكم الحياة!

أصوات : قد سمعنا وعايناك يا أبا بكر: سلطالب الموت حتى توهب لنا الحياة !

فلقد استدعى الكاتب وهو في معرض الإقرار بحقيقة النضال الوطني شخصية أبي بكر الصديق (رضي الله عنه) من خلال مقولته المشهورة تلك، ليقيم في الأذهان حق الدفاع عن الوطن، وأنه يمثل موقف الإسلام في الحث على الجهاد.

ويستدعي رمزا آخر من رموز الإسلام الخالدة، ولكنه هذه المرة يستعين بالتصوير البديع، والتشبيهات البليغة:

ص . س : انظروا إلى هذه الشجرة التي تظللكم بغصونها و أوراقها. ما أشد اخضرارها وأعظم ازدهارها. وما كانت لتكون هكذا لولا ارتواؤها بالماء، فكذلكم شجرة الحرية لا تزدهر وتحضر حتى ترتوي بالدماء. أما الماء فمن السماء، ولكن السماء لا تعود بالدماء، فهل تنوون أن تعودوا على شجرة الحرية بدمائكم؟

أصوات : نعم .. نعم. سنرويها بدمائنا؟

ص . س : انظروا كرة أخرى إلى هذه الشجرة التي تظللكم بعتوا و أوراقها. إنها لابنة تلك الشجرة الخالدة، شجرة الرضوان التي بايع النبي صلى الله عليه وسلم أصحابه تحتها على الموت في سبيل الحق والحرية.

النسوة الأربعة: صلى الله وسلم عليه.

ص . س : والتي قال عنها عز وجل في كتابه الكريم: "إن الذين يبايعونك تحت الشجرة إنما يبايعون الله يد الله فوق أيديهم". فاستشعروا في نفوسكم أنكم حين تبايعون تحت هذه الشجرة على الحرية والاستقلال والموت في سبيلهما، إنما تبايعون بيد الله، فهل أنتم قادرون على البر بهذه البيعة المقدسة؟

أصوات : نعم . نعم !

"لقد أحسن باكثير تمام الإحسان حين استدعى هذين الرمزين في تلك الصورة الرائعة الجميلة، ذلك لأن المقام يقتضي بشدة استدعاء هما، فأبو بكر (رضي الله عنه)

وشجرة الرضوان رمزان إسلاميان جدير بالمسلمين أن يتذكر و هما دائما، ولاسيما عند تحديد العهد لولي الأمر والمبايعة له، إذ أن أحدهما يمثل رمز، القيادة الحسنة الخاضعة لأحكام الله والمتمثلة لسنة رسوله صلى الله عليه وسلم، وأما الثاني فهو رمز للطاعة المثالية التي تقر بأن طاعة ولي الأمر من طاعة الله ورسوله، والاستدعاء حد ذاته وسيلة فنية تمثل أصواتا يستطيع الأديب" من خلالها أن يعبر عن كل أتراحه وأفراحه، وأن يستشرف النصر وبرهص به في أفق لم تكن تلوح فيه بارقة النصر، وأن يتعنى للحرية أعذب العناء وأنبله"(علي عشري، ١٩٩٧: ٧)

وهكذا نجد أن تعاليم الإسلام نيك في هذا العمل المسرحي في عنوية ولا تكلف، بعيدا عن الخطابية والتقرير المباشر، وكأن الكاتب هنا يمارس عمل الداعية بتلك المضامين الإسلامية، ولكنه يعمل في هدوء واتزان، مراعية فنية العمل المسرحي قبل كل شيء، فهذا شرط مهم من شروط الكتابة المسرحية الناجحة المؤثرة، فإذا اختل بطغيان المضمون على الشكل، وازدادت حماسة الكاتب للدعوة، فأولى به أن يكون خطيبا أو صحافيا لا كاتبا مسرحيا على حد تعبير باكثير نفسه، إذ يقول: (باكثير،١٩٩٧: ٣٦) "ولكن ينبغي لمثل هذا الكاتب المسرحي ألا ينسى وهو يلتهب حماسة للدعوة التي يدعو إليها أن المسرحية عمل فني قبل كل شيء فيجب ألا يجور على فنيتها خال من الأحوال، بل ينبغي أن يحرص الحرص كله على سلامة عمله من الوجهة الفنية، وأن يدرك أن ذلك هو السبب الوحيد لجعل الرسالة التي ينطوي عليها بليغة التأثير في الجمهور الذي يشاهد. والخلاصة أن على الكاتب أن يجعل الداعية فيه خادما للفنان المسرحي فيه، لا سيدا له، وإلا فليتخذه أداة أخرى غير الكتابة المسرحية كاخطابة أو الصحافة ".

ج- المقاومة الوطنية في المسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير

وإذا ما انتقلنا إلى فترة الاستعمار الياباني، فإننا سنجد كذلك أن باكثير كان أمينا في تسجيل هذه الفترة العصيبة من تاريخ أندونيسيا، ولو عمدنا إلى مقارنة أحداث هذه الفترة كما هي في المسرحية مع واقعها التاريخي فإننا سنجد ملامح ذلك الصدق الفني بوضوح وجلاء.

ولعل الوثائق التاريخية أو السجلات الصحافية تعد من أفضل المواد الإجراء هذه المقارنة إن لم يكن أجداها، فهي تسجل الحدث فور وقوعه وتثبته بما التقطته عدسات الصحافيين وأقلامهم. ومن تلك الوثائق المهمة في هذا الصدد ما سجله الصحافي الإندو نيسي محمد أسد. شهاب الذي عاين تلك الأحداث عن قرب، وما يهمنا منها تلك التي سجلها في أوائل سنة ١٩٤٣ م إلى يوم ١٧ أغسطس سنة ١٩٤٥ م، فهي الفترة التي حددها باكثير الأحداث مسرحيته.

ونبدأ مع بداية الغزو الياباني الأندونيسيا، حيث نجد عند شهاب ما يلي: (محمد أسد، ١٩٧١: ٣٠٢)

"١٩٤١ : أول مارس – آذار، بدأ اليابانيون بإنزال قواتهم في جزيرة جاوا.

١٩٤١ : ٨ مارس – آذار، استسلمت القوات الهولندية المرابطة في أندونيسيا للقوات اليابانية بقيادة الجنرال أمامورا بدون قيد ولا شرط في قرية بجاوا الغربية. كما أطلق سراح الزعماء الأندونيسيين المعتقلين.

١٩٤٢ : ألفت اليابان جيش من الأندونيسيين باسم "جيش الدفاع الوطني" ودربتهم على حمل السلاح. وهذا الجيش صار نواة لجيش الجمهورية الأندونيسية. ثم ألفوا كذلك بجلسة استشاريا، يعين أعضاؤه من قبل حكومة اليابان وليس للمجلس حق التشريع. ومنذ ذلك الوقت بدأ التعاون الياباني الأندونيسي، غير أنه كان هناك جماعة يعارضون ذلك، منهم سوتان شهرير وجماعته.

وعلى هذا النحو من السرد التاريخي كان تناول الصحافي محمد أسد شهاب للقضية، إنما مجرد معلومات مرتبة تاريخية، لا تلبي حاجة القارئ النهم المتطلع إلى معرفة تاريخ تلك الفترة، وما كان وراءه من أسباب ومترات، ولاسيما ما كان يدور في مجالس الإندونيسيين وأنديتهم من انطباعات.

أما باكثير فقد وجد من أحداث هذه الفترة مادة دسمة لإيجاد عنصر الصراع الذي هو قوام مسرحيته، وهو المحور الأساس لجميع أحداثها، فعليه رسم شخصياتها، وحدد معالمها، ومن أجله أنطقهم بما نطقود. و نلقى بذور هذا الصراع عند باكثير في الموقف الذي حدده اعز الدين إزاء الدكتور سوكارنو الذي كان من ضمن الزعماء الاندونيسين الذين أطلقت اليابان سراحهم، وهو المعين من قبل الحكومة اليابانية، فقد قال عنه: (باكثير، ١٩٨٥: ٣٩) "لا ريب أن الدكتور سوكارنو هو خير رجالنا ولا نشك في وطنيته ، ولكننا لا نرضى تصرفه ولا نؤيده ولا نعترف بحكومته. ولئن كان له عذر في قبوله هذا الوضع فعذره أنه يحاول تخفيف وطأتكم الاستبدادية على أهالي البلاد حتى لا تبيدوهم بعسفكم وتوحشكم. أما السلطة الشرعية ففي أيدينا نحن المدافعين عن سيادة بلادنا هذه ضد كم

وضد الهولنديين على السواء. وسنظل نقاومكم وتقاوم الحكومة الوطنية التي افتعلتموها حتى يجيء اليوم الذي تخرجون فيه من بلادنا سواء بأيدينا أو بأيدي غيرنا".

وهكذا انطلق الصراع محتدمة بين الطرفين، طرف المقاومة السرية التي عبر عن رأيها عز الدين قبل قليل، ويترأسها سوتان شاهرير الذي يظهر في الفصل الثالث والرابع من المسرحية، وطرف الحكومة الأندونيسية المعينة من قبل اليابانيين وعلى رأسهم الزعيم سو كرنو و الذي يسمع صوته في القتال الرابع والأخير.

وإلى هنا نجد أن أحداث المسرحية وشخصياتها – خلا شخصية عز الدين – متوافقة مع ما ذكر عند شهاب، غير أن تبريرات الطرفين لموقفهما لم تتضح لدى الصحافي كما اتضحت عند الأديب، وهنا تكمن المفارقة، حيث إن باكثير قد بين تلك التبريرات ودوافع كل من الطرفين على لسان بطليه الشابين، وهما: سليمان أحد مجاهدي حركة المقاومة، والآخر ماجد الذي يعمل مأمورا في أمن العاصمة، وقد جاء حوارهما في الفصل الثاني معتمدا على هذا الأساس من الصراع الذي يدل على تأزم الموقف، وتشنج كل طرف، ولكنه في الوقت ذاته يفصح عن رأي كل فريق، مدعوما بالحجج والبراهين التي جاءت على لسان البطلين: (باكثير، ١٩٨٥: ٦٩)

ماجد : إنكم تتجاهلون الحكومة الوطنية القائمة، وأها ما كانت لتقوم على هذا الوضع وتدير شئون البلاد بأيدي أبنائها الأندونيسيين لولا الجهود التي بذلها وما يزال يبذلها الزعيم سو كرنو والدكتور حتى وغيرهما من قادة البلاد المخلصين. أما هذا الاحتلال العسكري فما أردناه ولا جلبناه

ولسنا مسئولين عنه، ولو كان لنا قبل بدفعه لدفعناه، ولكنه وقع على بلادنا نتيجة للحرب العالمية الحاضرة. وليس الاحتلال الهولندي الذي طال على هذه البلاد قبله خير منه.

سليمان: كلا، بل كان الاحتلال الهولندي على طوله وعسفه أهون شر وأخف وطأة، لأننا كنا جميعا نقاومه بقلب واحد و يد واحدة، ولم يستطع أن يقسمنا شطرين هذا يقاومه وهذا يؤيده كما هو حالنا اليوم مع هذا الاحتلال الياباني البغيض.

ماجد: من قال إننا نؤيد الاحتلال الياباني ؟

سليمان :سبحان الله! أتريدون منا أن ننتظر كم حتى تشهدوا على أنفسكم بألسنتكم؟ إن تعاونكم مع المحتلين هو نفسه تأييد لاحتلالهم.

ماجد : هذا رأيكم أنتم فابقوا عليه واعلموا بمقتضاه. أما نحن فلنا رأي آخر، فدعوا لنا رأينا ولكم رأيكم".

وفي شأن الجيش الذي أسسه اليابانيون من أبناء أندونيسيا باسم "جيش الدفاع الوطني، والذي أصبح نواة للجيش الأندونيسي فيما بعد كما جاء في تقرير السحان شهاب السابق ذكره، أحد باكثير يذكر هذا أيضا على لسان ماجد في معرض رده على سليمان دفاعا عن هذا الجيش: (باكثير، ١٩٨٥: ٧٦) "أوليس جيشا أندونيسيا على كل حال؟ أليس كسبا للبلاد أن يدرب هذا العدد الضخم من أبنائها أحسن تدريب على ضروب أعمال القتال، ويجهزوا بجميع أنواع الأسلحة الحديثة، حتى علت الروح المعنوية في نفوسهم،

وانتعش الشعور القومي في صدورهم بعد أن أحماده الاستعمار الهولندي طوال ثلاثة قرون و تزيد؟ "غير أن سليمان لا يسلم له بذلك فيقول: "أي كسب للبلاد في أن تسخر هذه الألوف المؤلفة من زهرة شباما لا ليخدموا أهدافها الوطنية بل ليدافعوا عن محتليها الغاصبين؟"

والملاحظ فيما سبق من حوار بين البطلين هو تكافؤ شخصيتيهما في القوة والتصميم، فكلاهما صعب المراس، ولا يسلم للآخر بسهولة، ولعل هذا ما أطال حوارهما، إذ هما في حاجة إلى إبطال الدليل بالدليل، وإقامة الحجة على الحجة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على اهتمام باكثير في بناء الحوار، أو قل على براعة باكثير في إجراء الحوار، مما قد يؤدي به أحيانا إلى السفسطة واللجاجة.

وكل ذلك قد أدى إلى تصاعد الصراع تدريجيا، وإلى احتداده، "وخير الصراع ما كان منه صاعدا ينمو ويتطور ويشتد حتى تتأزم الأحداث وتصل إلى نهايتها" (الدسوقى، ص. ٣٣٦، ١٩٩٨٠). ولقد جعل الصراع يحتدم ويتصاعد أكثر حينما جعله يسري من البطلين إلى حياتهما الشخصية، فكلا منهما قد خطب أخت الآخر، وبذا تتعقد القضية، وتتسع رقعتها لتشمل الصراع الأسري أو العاطفي، فتداخل الأحداث مع بعضها البعض التشكل العقدة التي ينتظر حلها في النهاية غالبا.

والذي نخلص إليه في هذه المرحلة، هو أن الصراع كان محتام جول طريقة المقاومة والنضال ضد الاحتلال الياباني، ففريق آثر الكفاح المسلح، وآخر فضل الجهاد السلمي، ولكل الفريقين حججه و مبرراته، لذا كانت كفتا الميزان متساوية تقريبا فيما بينهما، ولعل

كان مقصودا بحد ذاته عند الكاتب، وكأنه يريد أن يجعل القارئ في حيرة بين الفريقين: فأيهما أحق بالاتباع؟ وأي الرأيين أصوب؟ وما ذلك إلا تمهيدا منه للحل و تشويقا له.

الفصل الرابع

الخلاصة والاقتراحات

أ- الخلاصة

بعد ما بحث الباحث في هذا الموضوع فوصل الإتنباطات كما يلي:

١- كان باكثير حريصة كل الحرص على نقل الأحداث الكبرى لاستقلال أندونيسيا بكل دقة وأمانة، مما يمكننا من تشبيه هذه المسرحية بالمسرح التسجيلي من هذه الناحية. ولكنه من ناحية أخرى لم يتلق أو ينساق وراء تسجيل تلك الأحداث تسجيلا ماديا بحتا، بل اعتمد في سردها على الدراما القائم على هامش الأحداث الأساسية.

٢- تناول باكثير فترة الاستعمار الهولندي على الرغم من أن زمن المسرحية لا يشملها، وذلك لأهمية هذه الفترة وخطورة أثرها على الشعب الإندونيسي، وكذلك لأنها مرتبطة ارتباطا وثيقا بموضوعه، وكان تناول تلك الصورة منطقيا لديه بفضل الحبكة التي حافظت على سلامة الوحدة الفنية للعمل.

٣- اعتمد باكثير اعتمادا كبيرا على عنصر "الصراع" في الحديث عن فترة المقاومة والنضال ضد الاحتلال الياباني، ليصور انقسام الأندونيسيين إلى فريقين: فريق الكفاح المسلح، وفريق الجهاد السلمي، فكان موفقا في ذلك بالتركيز على الحوار، وإبراز حجج وبراهين كل فريق.

٤- اشتملت المسرحية على مواطن اضطر فيها الكاتب إلى تغيير بعض الأحداث تحقيقا لرؤيته الخاصة، وكان أهمها على الإطلاق، أن الاختلاف الحاصل بين جبهة

القتال المسلح و الفريق المتعاون مع الاحتلال الياباني كان متفقا عليه مسبقا بين زعماء الفريقين دون أتباعهم.

٥- حملت المسرحية روح الإسلام ممثلة في المفاهيم الإسلامية التي طرحها الكاتب حول النضال و الشورى والبيعة، وممثلة كذلك في القيم الإسلامية النبيلة كرضا الوالدين عن المجاهد، والاهتمام بأسرى الحرب. وكل ذلك في قالب فني بعيد عن التقرير أو الخطابية.

٦- انطوت المسرحية على وصف الحالة الاجتماعية للشعب الأندونيسي، إلى جانب ذكر مآسيهم أيام الاستعمار، فلم تخل من وصف دقيق لمظاهر الحياة آنذاك، حيث وفق باكثير في نقل عادات الأندونيسيين وتقاليدهم في المأكل والمشرب، وفي اللباس والزينة. ولكننا نؤأخذه في نقل صورة المصافحة بين الرجال و النسبياء، ولعل ما دفعه إلى هذا، أنها عادة شائعة في أندونيسيا حتى الآن، فأراد و أن ينقلها كما هي، إلا أنهما بالطبع ليست الصورة الوحيدة، وكان له إن كان حريصا على واقعية المسرح أن يضيف إلى هذه الصورة صورة أخرى مع فيها أحد أشخاصها عن المكافحة التزاما بالتعاليم الإسلامية.

ب- الاقتراحات

ثم هذا البحث التكميلي بعون الله وتوفيقه تحت الموضوع "المقاومة الوطنية في المسرحية "عودة الفردوس" لعلي أحمد باكثير (دراسة تحليلية تاريخية جديدة)". واعتقد الباحث أن هذا البحث التكميلي بعيد الكمال وعلى هذا يرجو الباحث من القراء أن

تندموا التعليقات والصلاحات الرشيدة. وأخيرا نسأل الله تعالى أن ينفعنا به في الدراين، أمين.

ثبت المراجع

المراجع العربية

ابن منظور، جمال الدين. دون سنة. ***لسان العرب***. مجلد الثاني. بيروت. دار صادر.

الحسن، إحسان محمد. ٢٠٠٥. ***مناهج البحث الاجتماعي***. عمان. دار وائل للنشر.

رشيد، منصور أحمد. ٢٠١١ **تطور مفهوم المقاومة في الفكر السياسي الوطني الفلسطيني (حركة فتح نموذجاً)**. رسالة الماجستيرية في العلوم السياسية. كلية الاقتصادية والعلوم الإدارية. جامعة الأزهر بغزة.

الرقب، أحمد. ٢٠٠٧. ***نقد النقد***. عمان. دار اليازوري للنشر

الرويلي، ميجان وسعد البازعي. ٢٠٠٢. ***دليل الناقد الأدبي***. ط. ٣ .المغرب. دار البيضاء.

عثمان، رحمة بنت أحمد الحاج. ٢٠٠٧. ***نافذة على تاريخ أندونيسيا من خلال مسرحية عودة الفردوس لعلي أحمد باكثير***. إسهامات اللغة والأدب في البناء الحضاري للأمة الإسلامية.

الكبيسي، طراد.٢٠٠٥. ***مدخل في النقد الأدبي***. عمان. دار اليازوري للنشر.

محمد، توفق. ١٩٨٠. ***علم اللغة العام***. القاهرة. مكتبة وهبية.

وليك، رنيه و أوستن وارين. ١٩٩٢. ***نظرية الأدب***. بترجمة عادل سلامة. الرياض. دار المريخ.

بك، محمد صالح، تاريخ المسرح عبر العصور القاهرة : الدار الثقافية للنشر ، ط ١ ، ٢٠٠٢ م)، ص ٩٤.

الكيلان، بحيب، "**على طريق الالتزام**"، علي أحمد باكثير في مرآة عصره، جمع محمد أبو بكر حميد (مكتبة مصر، د. ت)، ص ١٣٤.

حميد، محمد أبو بكر، "**صفحات مجهولة، على أحمد باكثير، النشأة الأدبية في حضرموت**"، الأدب الإسلامي، ١٩٢٢ م ٢٠٠١ / م، العدد ٢٩، ٨٦، ص ١٥.

الألوسي، عادل محيي الدين، **العروبة والإسلام في جنوب شرقي آسيا**، (بغداد: دار الشؤون النقابة العامة، ط ١، ١٩٨٨ م: ص ٥٢).

الفقط، عبد القادر، **فن المسرحية** (القاهرة: الشركه المصرية العالمية للنشر – لو خمان، ط ١، ١٩٩٨ م)، ص ٥٠٢.

أبو شوك، أحمد إبراهيم، **الآثار الكاملة لمجلة المنار** (كوالالمبور الجامعة الإسلامية العالمية بماليزيا، ط ١، ٢٠٠٩ م)، ج ١، ص ٤٥٨.

الدسوقي، عمر، **المسرحية نشافا و تاريخها وأصولها** (القاهرة: دار الفكر العربي، د.ت، ص ٣٣٩.

شهاب، محمد أسد، **صفحات من تاريخ أندونيسيا المعاصرة**، مرجع سابق، ص ٣٠٣

المراجع الأجنبية

Abrams, M. H. 1999. ***Glossary of Literary Terms***, Seventh Edition. Boston : Thomson Learning. Inc.

Adi, Ida Rochani. 2011. ***Fiksi Populer : Teori dan Metode Kajian***. Yogyakarta. Pustaka Pelajar.

Barry, Peter. 2002. ***Beginning theory : An introduction to literary and cultural theory***. Manchester. Manchester University Press.

Brannigan, John. 1998. ***New Historicism and Cultural Materialism***. London. Macmillan Press Ltd.

Damono, Sapardi Djoko. 1989. Sosiologi Sastra Sebuah Pengantar Ringkas. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.

Gerard, Chaliand. 1970. La Résistance palestinienne, Marxist Revolutionary League, France**.**

Greenblatt,Stephen. 1995. ***Critical Terms for Literature Study***. Chicago: University of Chicago Press.

Jabrohim. 2014. ***Teori Penelitian Sastra***. Yogyakarta. Pustaka Pelajar

Kartini. 1996. ***Pengantar Riset Sosial***. Bandung. Bandar maju.

Mardalis. 2007. ***Metode Penelitian - Suatu Pendekatan Proposal***. Jakarta. Bumi Aksara.

Moleong, Lexy J. 2010. ***Metode Penelitian Kualitatif***. Bandung. PT. Remaja Rosdakarya.

Sugiarti. 2009. ***Analisis Kritis New Historicism Terhadap Novel Indonesia Modern Dalam Kerangka Sejarah.*** Jurnal LITERA, Volume 8, Nomor 2, Oktober 2009.

Veeser, H. Aram (ed). 1989. ***The New Historicism***. London. Routledge.

Wellek, Rene & Austin Warren. 1995. *Teori Kesusastraa.* Cet.IV. Jakarta : Gramadia.

Zuriah, Nurul. 2006. ***Metodologi Penelitian Sosial Budaya*.** Jakarta. Bumi Aksara.