البيان
مجلة أدبية شهرية
تصدر من رابطة الأدباء الكويتيين منذ عام 1966
العدد 616 نوفمبر 2021

شعر يعقوب السبيعي قراءة في الإيقاع (١)
أ. د. سالم خدادة

كتابة الوفاء العَصِيَّة!!
عادل عنبر

صورة الغراب وأغراضها الشعرية في قصائد العصر الجاهلي
أحمد حسين حميدان

جمهور المسرح: من المحايدة وعدم التدخل إلى المشاركة والفعل
أحمد السبياع

النص والخِطاب: من أصل الوضع إلى الدلالة الاصطلاحية
عبد الله بن ناجي

شعراء العدد:

موسى سويدان

وليد القلاف (الخراز)

د. عبد الله الشوربجي

العـــــدد 616 نوفمبر 2021

مـجـلـــــة أدبـيـــــة شـهـريـة
تـصـدر مـــن رابـطـة الأدبـــاء الـكـويـتـيين

صدر العدد الأول في أبريل (1966)

رئـيـس الـتـحـريـر
د. خـالـد رمـضـان

سـكـرتـيـر الـتـحـريـر
مـحـمـد خـمـيـس

الـتـدقـيـق الـلـغـوي
سـامـح شـعـبـان

الإخـراج الـفـنـي
مـحـمـد الـخـطـيـب

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت
www.alrabeta.org

قـواعـد الـنـشـر

مجلة «البيان» تعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات في مجالات الآداب واللغة، ويتم النشر فيها وفق القواعد الآتية:

- **في الدراسات والمقالات:**
  - أن تكون ذات قيمة علمية، ولغة بحثية دقيقة ومضبوطة.
  - أن يكون عنوانها محكمًا، وأن يكون للدراسات مقدمة، وخاتمة ونتائج.
  - أن توثّق الأشعار والأقوال المقتبسة من مظانها.
- **وفي التحقيق:** يقبل تحقيق مخطوطات الأدب واللغة صغيرة الحجم، بما لا يتجاوز بعد التحقيق 40 صفحة.
- **وفي مجال الترجمة:** تقبل الأعمال النقدية أو اللغوية المترجمة، ذات القيمة العلمية، ولا تقبل القصائد أو القصص.
- **وفي مجال الشعر والقصة:** تنشر المادة التي تتصف بالأصالة والجدة والمعالجة الأدبية الراقية والرؤية المبنية على مقومات التجربة المتناغمة.
- يشترط ألا تكون المادة قد نشرت من قبل.
- تُقدّم المادة مكتوبةً بواسطة معالج النصوص Microsoft Word، وبخط Arabic Simplified أو Arial، وحجم الخط (14)، وبمسافة واحد ونصف بين الأسطر.
- يراعى عند كتابة الهوامش ما يأتي:
  - إثبات قائمة المصادر والمراجع مرتبةً ترتيبًا ألفبائيًا، كما وردت في المرة الأولى في الهوامش.
  - توثيق المرجع أو المصدر عند ذكره لأول مرة بهذه الصورة:

    عنوان الكتاب: اسم المؤلف، المحقق إن وجد، الدار الناشرة، مكان النشر، رقم الطبعة، سنة النشر، رقم الجزء إن وجد، رقم الصفحة.

    مثال:

    الكتاب: سيبويه، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط3، 1988م، (23/3).
  - الاكتفاء بعنوان الكتاب واسم المؤلف والجزء والصفحة بدءًا من الورود الثاني.
  - الاكتفاء بعبارة (المرجع السابق) مع الجزء والصفحة عند تكرار المرجع في الصفحة نفسها.
  - ترقيم الهوامش آليًا في أسفل كل صفحة.
- **تُرسل المواد إلى بريدَي المجلة:**

elbyan@hotmail.com - elbyankw@gmail.com

مع نبذة تعريفية، وصورة جواز السفر، وصورة شخصية (اختياري).

ثـمـن الـعـدد

دينار كويتي، أو ما يعادله من العملات الأخرى.

المـراسـلات

رئيس تحرير مجلة البيان
ص.ب 34043 العديلية - الكويت، الرمز البريدي: 73251
هاتف المجلة: 22518286 965+
هاتف الرابطة: 22510602 / 22518282
فاكس: 22510603

Al Bayan

LITERARY MAGAZINE ISSUED
BY KUWAITI WRITERS' ASSOCIATION
(616) November 2021

Editor in chief
Khalid Ramadan, PhD.

Correspondence should be addressed to:

The Editor,
Al Bayan Magazine
P.O.Box: 34043 Audilyia - Kuwait
Code: 73251 - Fax: +965 22510603
Tel.: (Magazine) +965 22518286 - 22518282 - 22510602

المحتوى

■ كلمة البيان 5

● قصة القصيدة وقصيدة القصة ..... البيان 6

■ دراسات 9

● شعر يعقوب السبيعي قراءة في الإيقاع (1) ..... أ. د. سالم خدادة 10

● كتابة الوفاء العَصِيَّة!! ..... عادل عنبر 25

● صورة الغراب وأغراضها الشعرية في قصائد العصر الجاهلي ..... أحمد حسين حميدان 43

● جمهور المسرح: من المحايدة وعدم التدخل إلى المشاركة والفعل ..... أحمد السبياع 51

● النص والخِطاب: من أصل الوضع إلى الدلالة الاصطلاحية ..... عبد الله بن ناجي 71

شعر 83

- ارْتِــداءُ الْـحُـزْن ..... وليد القلاف (الخراز) 84
- آخـر مـحطات الـوداع ..... موسى سويدان 88
- الــكــبــريــت ..... د. عبد الله الشوريجي 93

كلمة البيان

قصة القصيدة وقصيدة القصة

في القصة... حين يستغلقُ على القاصِّ حدثٌ، أو تتابُهُ حيرةٌ في كيفيَّة تشكيل بُؤرة قصصيَّة وهو في منتصف القصَّة، فيتوقَّف عن السَّرد، يمكنه أن يفتحَ حوارًا معَ شخصيَّاته، فقد توصلُهُ إحداها إلى أن يمسك طرفَ الخيط ويتابع...

وفي القصيدة... حينَ يستغلقُ على الشاعرِ معنًى، أو تحردُ الصورة من المطابقة لفكرته، يمكنه أن يتوسَّل بمفردة العنصر الأهم في البيت، ويدخله في حقول دلالية جديدة مزروعة بألغام خياله، وينتظر انفجارها، ثم يلملم شظاياها ويزرعها في بيته، ويتابع...

ولكن متى سرقت القصة من ذاكرة شاعر، وهربت القصيدة إلى بيتِ قاص، استبهمت الدلالات وصارت تومئ إلى معنى الشيء لا الشيء نفسه...

أمَّا هذا العددُ فقد تضمَّن:

في **زاوية الدِّراسات** خمس دراساتٍ:

- الأولى بعنوان: (شعر يعقوب السبيعي قراءة في الإيقاع)، للدكتور سالم خدادة، حيث وقفَ عند بعضِ ضروب الإيقاع في شعر الشاعر: كالوزن، والقافية، والتوازي، وشبه التوازي، وقد اقتصر الحديثُ في هذا العدد عن الضربِ الأول، وهو الوزنُ، على أن يتواصل الحديث عن بقية الضروب في العددين القادمين، وقد اعتمدت هذه الدراسةُ الاستقراءَ التام لدواوين السبيعي الأربعة؛ للوقوف على حالات الوزن وبحوره فيها، وبنتْ بعض الأحكام على مبدأ الإحصائيات، لإبراز ميول الشاعر العروضية التي لا تنفصل عن ميوله النفسية، وانتمائه إلى البحور الشعرية الشهيرة في العصر الحديث: كالكامل، والوافر، والرمل، والبسيط، والمتقارب، والطويل، مع مقارنةٍ لطيفة شفافة مع بعض شعراء بلده وعهده: كخالد سعود الزيد، وعبد الله العتيبي، وخليفة الوقيان.

- والثَّانية بعنوان: (كتابة الوفاء العصية.. قراءة نقدية في رواية: على عهدة حنظلة، لإسماعيل فهد إسماعيل)، للكاتب عادل عنبر، بيَّن في البداية علَّة اختيار هذه الرواية للقراءة، ووقف على عتبتها، وتقنيتها، وراقب الصوت السردي فيها، وانتقالات الوعي، ووقف

عند حواشي محمود درويش الثمانية، ورصد الشخوص الرئيسة وغير الرئيسة فيها، وبحث عن الكاتب فوجده في كل مكان، وعاد إلى خارج النص ليربطه بسيميائية الغلاف، ثم ساق -على عادة الدراسات الأكاديمية- مجموعةً من التوصيات بموضوعات نقدية حفل بها النص يرى أنها تستحق الدراسة، وأجاب عن سؤال: هل بقي شيء لم يكتبه إسماعيل؟ وختم بخاتمة مع تنويه لا بنيوي.

- والثالثة بعنوان: (صورة الغراب وأغراضها الشعرية في قصائد العصر الجاهلي)، للكاتب أحمد حسين حميدان، حيث وقف عند هذه الصورة بمختلف تشكُّلاتها، وتوظيفاتها والأغراض التي خدمتها، ولا سيما عند أمية بن أبي الصلت، وكعب بن زهير، وعنترة، وصخر الغي، والنابغة الذبياني، وصفية بنت ثعلبة الشيبانية، وعلقمة بن عبدة، والمرقش وغيرهم، فبانَ تعدُّد المواقف التي شملت المشاهد الحياتية والشعرية معًا، وتعدُّد الأغراض بين: الشكوى من الفراق، وبث الأشواق والحنين، وبين الهجاء والزجر، والتكهن.

- والرابعة بعنوان: (جمهور المسرح من المحايدة وعدم التدخل إلى المشاركة والفعل)، للكاتب أحمد السبياع، فرَّق في بدايتها بين جانبين من جوانب الاهتمام بجمهور المسرح: الأول جانب الدراسة البراغماتية، والثاني جانب الدراسة الأكاديمية، لكن الدراسة اهتمت بجانب واحد هو التحولات التي طالت جمهور المسرح من حيث التدخل في الحدث المسرحي والفعل فيه، أو المحايدة والاكتفاء بالتفرج والتصفيق، فجاء الحديث عن الجمهور الفاعل الأبدي، والجمهور الذي يصفق ويتلقى بأناقة، والجمهور المشارك في الإنتاج مشاركة مباشرة، والجمهور المتدخل بحيث يصبح الفعل مقابل الفرجة، والجمهور الذي يغادر مقعده إلى فضاءات أخرى، والجمهور الذي يتشبَّث بمقعده والمسرحيون يقتلعونه منه، ثم المتفرج الممثل، حيث يأخذ الجمهور دور الممثل، مع التمثيل لكل شكلٍ من هذه الأشكال، والختام ببعض المحاولات العربية لابتكار مساحات تلاقٍ مختلفة مع جمهورها.

– والخامسة بعنوان: (النص والخطاب: من أصل الوضع إلى الدلالة الاصطلاحية)، للباحث عبد الله بن ناجي، هدفت إلى إثبات التباين بين مفهومي النص والخطاب، ولا سيما بعد أن نظر إليهما على أنهما مترادفان، وذلك بالرجوع إلى المعنى اللغوي الوارد في المعاجم العربية، وما ورد حولهما في متون التراث العربي الإسلامي، ثم بالرجوع إلى دلالتيهما في الفلسفة واللسانيات الغربية الحديثة؛ للوصول إلى أن النص غير الخطاب.

وأمَّا **زاوية الشعر** فقد تضمَّنت ثلاث قصائد:

– الأولى: (ارتداء الحزن) للشاعر وليد القلاف (الخراز)، وهي في رثاء مؤرخ الكويت سيف مرزوق الشملان، وقد حملت أمانةَ توثيق الحزن عليه كما حمل هو أمانةَ توثيق أيام الوطن وتراثه وأحداثه وأخبار أهله الأقدمين، وأشعلت مصابيحَ الحب له في ظلام الغياب، وعيون الذكرى التي لا تنام إلا على صورته.

– والثانية: (آخر محطات الوداع) للشاعر موسى سويدان، وفيها يقفُ على شرفة الامتنان لمن أحسنتْ من حيث أخطأتْ، وصرحتْ من حيث أومأتْ، وبقيتْ من حيث غادرتْ، حتى خلَّفت شاعرًا ضليلًا قتيلًا يتوسَّلها أن يعود إلى الحياة على يدي مُديتها، لأسبابٍ غزيرة...

– والثالثة: (الكبريت) للشاعر الدكتور عبد الله الشوربجي، يجمع فيها بين كبريت حسه وريح إحساسه، وَفق معادلة لا يفترق طرفاها حتى يجتمعا على (أنا) الشاعر، الرجل والألف والحبيب، ويبلغا به على حصان العادات الأرض التي تقلُّ امرأة القصيدة، القصيدة التي تقترح عليها أكثر ممَّا تطلب منها.

البيان

دراسات

شعر يعقوب السبيعي
قـراءة فـي الإيـقـاع (١)

أ. د. سالم خدادة *

ليعقوب السبيعي (1945 م – ....) تجربة شعرية متميزة، بدأت ملامحها تتكشف منذ مطلع السبعينيات من القرن الماضي، وأصدر في نهاية هذا العقد (1979م) ديوانه الأول: (السقوط إلى الأعلى)، ثم أصدر بعد ذلك:

- مسافات الروح (1985م).
- الصمت مزرعة الظنون (1989م).
- إضاءات الشيب الأسود (1997م).

* أكاديمي وشاعر كويتي.

كما أن له كتابًا بعنوان (أوراق)، وهو مجموعة من المقالات ضمَّنها رؤاه النقدية، وقد صدر في (1996م).

فضلًا عن بعض القصائد التي نشرها في الصحافة (8 قصائد تقريبًا)، بعد ديوانه الرابع يمكن الرجوع إليها في مظانها[1].

وقد حظي شعره بمتابعة جيدة في الصحافة، ومن قبل بعض النقاد[2].

وبعد النظر في هذه التجربة الشعرية الغنية وفي آراء من احتفى به من النقاد، بدا لي أن شعره يدور في ثلاثة حقول رئيسة تتداخل فيما بينها أحيانًا، وهي: المرأة، والوطن، والزمن... فالمرأة / الغزل / الحب، والوطن المحبوب، الصغير والكبير، وكلاهما (المرأة والوطن) في ظرف من الزمان تختلف فيه المشاعر، قربًا وبعدًا، رخاء وشدة، شبابًا وكهولة وهلمَّ جرًّا، ومن ثم تختلف لغة التعبير في هذه الحقول انسجامًا مع الموقف من هذا الكائن الجميل -المرأة-، ومن هذا المكان الحبيب -الوطن-، ومن هذا الذي احتواهما -الزمن- الذي يسحق بمروه الأيام والليالي.

ولقد توقف بعضهم عند هذه الحقول على نحو ما، وبخاصة في عدد من مجلة البيان (ديسمبر 2010م) الذي جاء توثيقًا لتكريم الشاعر من قبل قسم اللغة العربية بجامعة الكويت.

ويمكن القول: إن حقل المرأة / الغزل / الحب، هو أوسع الحقول لدى الشاعر، فهو يزيد على (60 %) من نتاجه الشعري، بل ربما يتسع هذا الحقل فيجمع في رحابه معظم نتاج الشاعر، إذا ما وسعنا من مفهوم الحب الذي يشمل حب الوطن، وكذلك حب الزمن الذي انطوى على حبيهما.

(1) يمكن معرفة أماكن نشر هذه القصائد بالرجوع إلى صفحة الشاعر في (الدليل الكويتي) لحمد الحمد، الكويت، ط2، 2021م.

(2) للتفصيل عن الشاعر وتجربته الشعرية ينظر:
- الشعر في الكويت، سليمان الشطي، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2007م.
- تاريخ الشعر في الكويت، سليمان الشطي، ذات السلاسل، الكويت، 2020م.
- عدد من المقالات النقدية لكل من: عبد الله العتيبي، وأحمد مطلوب، ومحمد حسن عبد الله، ومختار أبو غالي، وغيرهم... يمكن معرفة أماكن نشرها بيسر من خلال الرجوع إلى صفحة الشاعر في (الدليل الكويتي) لحمد الحمد.

ونحن هنا، في هذه الورقة سنعالج عنصرًا مهمًّا من عناصر الشعرية لديه، يتمثل في ذلك التنوع الإيقاعي الذي لوَّن به إبداعه الشعري في تلك الحقول.

توقف النقاد كثيرًا عند مصطلح الإيقاع، وميزوه من الوزن[1]، فالإيقاع يشمل كل ضروب التكرار، والتقابل، والتوازي، والتجاوب، وغيرها من خصائص صوتية، تشكل ضربًا من الموسيقا في الكلام، شعرًا كان أم نثرًا. أما الوزن فهو ذو صلة مباشرة بعلم العروض وقوانينه. وعلم العروض مرتبط دون ريب بعلم القافية التي هي أيضًا ضرب آخر من الإيقاع، بل هي تاج الإيقاع الشعري كما عبر بعضهم[2]، ومن ثم سننظر في هذين الضربين من الإيقاع في شعر السبيعي، ثم نتبعهما بضربين آخرين يندرجان تحت مفهوم التوازي، وهو مفهوم واسع سنقف عند الجانب الذي نختاره منه.

أولًا: الوزن

على امتداد دواوينه الأربعة لم يغادر السبيعي إيقاع القصيدة العمودية إلا بحدود (7%) من مجمل شعره، وذلك حين كتب بعض القصائد في إطار الشعر الحر (شعر التفعيلة).

وإذا ما نظرنا إلى البحور التي جاءت على إيقاعها قصائده العمودية والحرة في دواوينه الأربعة، فإننا سنكون أمام الإحصائية الآتية:

(1) انظر:
- موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م، ص 60، وهامش ص63.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993م، ص17 وما بعدها.
- العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993م، ص109.
- الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، محمد فتوح أحمد، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1998م، ص119.
- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م، ص17–39.

(2) انظر: القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، 2004م.

السقوط إلى الأعلى

(25 قصيدة):

الرمل: 6

مجزوء الرمل: 3

الكامل: 3

البسيط: 3

الوافر: 2

مجزوء الوافر: 2

المتقارب: 2

المتدرك: 1

الطويل: 1

مجزوء الرجز: 2

مسافات الروح

(27 قصيدة):

المتقارب: 5

البسيط: 4

الكامل: 2

مجزوء الكامل: 1

الطويل: 2

الوافر: 1

مجزوء الوافر: 1

الرمل: 1

مجزوء الرمل: 1

المتدارك: 1

الخفيف: 1

المجتث: 1

المقتضب: 1

مجزوء الرجز: 3

الشعر الحر: رمل 1، رجز 1

الصمت مزرعة الظنون

(21 قصيدة)

الوافر: 2

مجزوء الوافر: 2

الكامل: 3

الطويل: 3

المتقارب: 2

البسيط: 2

المجتث: 2

الرمل: 2

الشعر الحر: رمل 3

إضاءات الشيب الأسود (27 قصيدة)

الوافر: 4

مجزوء الوافر: 2

الخفيف: 5

الرمل: 2

مجزوء الرمل 3

الكامل: 4

البسيط: 2

المتقارب: 1

المتدارك: 1

المجتث: 1

الشعر الحر: رمل 1، كامل 1

القصائد المنشورة بعد الديوان الرابع:

وهي ثماني قصائد، أوزانها كما يأتي:

الرمل: 1، مجزوء الرمل 1

الوافر: 1

البسيط: 1

المجتث: 1

مجزوء الرجز: 1

الشعر الحر: الكامل 1، الوافر: 1

وهـذا يعني أن مجموع الأوزان التي اعتمدها الشاعر في دواوينه الأربعـة (بمجموع مئة قصيدة) فضلًا عما نشر بعدها (8 قصائد) سيكون على النحو الآتي:

الرمل: 12، مجزوء الرمل: 8

الوافر:10، مجزوء الوافر: 7

الكامل: 12، مجزوء الكامل: 1

البسيط: 12

المتقارب: 10

الطويل: 6

الخفيف: 6

المجتث: 5

المتدارك: 3

مجزوء الرجز:6

المقتضب: 1

فضلًا عن تسع قصائد كتبت ضمن دائرة الشعر الحر (شعر التفعيلة)، خمس منها على الرمل، واثنتان على الكامل، وواحدة على الوافر، وواحدة على الرجز.

ولقد استقر الرأي لدى دارسي الشعر العربي الحديث أن محمود سامي البارودي هو من أشعل الرجوع إلى الشعر العربي في عصوره المزدهرة، ووفــق الإحصائيات التي أجراها إبراهيم أنيس نجد أن البحر الطويل هو المتقدم عند البارودي على ما سواه من البحور، وعلى نحو بارز، يليه كل من الكامل والبسيط[1]، والبارودي في ذلك واقع تحت سطوة الإيقاع الأشهر في الشعر العربي القديم، إلا أن الأمر اختلف عند قدوم أحمد شوقي إلى ساحة الشعر، فقد تقدم عنده الكامل على نحو لافت، وجاء الطويل متأخرًا كما هو ملحوظ من تلك الإحصائيات.

ويبدو أن الكامل بعد مجيء شوقي أخذ مكانه المتميز بين الأوزان الأخرى، كما يبدو أيضًا أن الرمل والمتقارب أخذا مكانة متقدمة لدى كل من أحمد شوقي وحافظ إبراهيم وعلي محمود طه وآخرين. أما البسيط والوافر فهما من البحور الخمسة موفورة الحظ في كل العصور[2].

إن إحصائية الأوزان التي أوردناها تشير بجلاء إلى أن يعقوب السبيعي كان في إبداعه الشعري تحت وطأة الإيقاعات كثيرة الـدوران في الشعر العربي، وبخاصة في العصر الحديث: كالرمل، والوافر، والكامل، والبسيط، والمتقارب، ولكن الرمل حاز النصيب الأكبر، وتقدم على بقية البحور تقدمًا لافتًا بثلاث وعشرين قصيدة (بإضافة خمس قصائد كتبت وفق نظام الشعر الحر)، وهذه الكثافة تؤكد ميل الشاعر إلى الإيقاع المسيطر على روح العصر؛ لأن الرمل لم يكن من البحور المشهورة عند القدماء، حيث لم يعتمده الشعراء في قصائدهم إلا نادرًا، بل إن المتنبي خلا شعره من إيقاع هذا البحر حسب إحصائية إبراهيم أنيس[3].

---

(1) انظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط3، 1965م، ص199.

(2) انظر: المرجع السابق، ص191.

(3) انظر: المرجع السابق، ص197.

ومن الغريب أن للمتنبي قصيدة في ديوانه على هذا البحر، ومطلعها:

إنما بدر بن عمار سحابُ هطل فيه ثواب وعقابُ

وربما تكون ندرة هذا البحر لدى الشاعر هي السبب في إعراض أنيس عن ذكره، أو قد تكون الطبعة التي رجع إليها لم تتضمن هذه القصيدة.

انظر: شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980م، ج1، ص261.

ومن الملحوظ أن الرمل ازداد شيوعًا في العصر الحديث، وبخاصة في شعر شوقي الذي كان شعره قبلة الشعراء، فشاع إيقاعه لدى كثير من الشعراء.

يقول إبراهيم أنيس: «أما الرمل فهو ذلك البحر الذي ظل في أشعار القدماء خامل الذكر حتى جاء العصر الحديث، ونهض به نهضة كبيرة أوشكت أن تنزله المنزلة الثانية في أوزان الشعر...»[1].

ويرى أيضًا أن نسبة شيوع هذا البحر قد زادت «بشكل واضح يجعلنا نرجح أن المستقبل لهذا الوزن الذي أصبحت آذاننا تألفه، وتستريح إليه، ووجده الموسيقيون والملحنون أطوع في الغناء، وأقبل للتلحين...»[2].

وحضور بحر الرمل على هذا النحو في شعر السبيعي لا يعني أن قصائده على هذا الوزن متشابهة في إيقاعاتها؛ لأن ما يجري داخل حشو هذا البحر وأعاريضه وأضربه ما ليس يخفى من تغييرات، يضاف لها التغييرات التي تدخل على القافية من قصيدة لأخرى... ولتأكيد هذه النظرة للإيقاع نورد ثلاثة أبيات من مطلع قصيدتين للشاعر على الرمل التام، ونجري عليهما كشفًا إيقاعيًّا لهذا البحر الذي يأتي وزنه في الدائرة، وفي الاستعمال كما يأتي:

فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن
0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/	0/0//0/

والآن لننظر في هذين النموذجين اللذين أشرنا إليهما:

- **القصيدة الأولى (آلام الخطى)**[3]:

1 - هل ترى ما تم لي قد تمَّ لكْ أم ترى بعدي شيء بدلكْ
2 - أنا ما زلت وإنْ جفَّ دمي ذلك القلب الذي كم دللكْ
3 - ذلك القلب الذي يحنو على هدب خبأ لي ألف ملكْ

(1) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص200.

(2) المرجع السابق، ص202.

(3) السقوط إلى الأعلى، يعقوب السبيعي، ذات السلاسل، الكويت، 1979م، ص63.

ورموز وتفاعيل هذه الأبيات مع بيان التغييرات في بعضها هي كما يأتي:

1 - /0//0 /0//0/0 /0//0/0
فاعلا فاعلاتن فاعلاتن
حذف سليمة سليمة

/0//0 /0///0 /0//0/0
فاعلا فعلاتن فاعلاتن
حذف خبن سليمة

2 - /0/// /0///0 /0///
فعلا فعلاتن فعلاتن
خبن+حذف خبن خبن

/0//0 /0//0/0 /0//0/0
فاعلا فاعلاتن فاعلاتن
حذف سليمة سليمة

3 - /0//0 /0///0 /0//0/0
فاعلا فاعلاتن فاعلاتن
حذف سليمة سليمة

/0/// /0///0 /0///0
فعلا فعلاتن فعلاتن
خبن+حذف خبن خبن

● **أما القصيدة الأخرى فهي (أنا والليل)[1]:**

1 - هرم الليل ومازلت فتيّا أصل النجم وإن كان قصيّا
2 - أستمد العمر من تلك التي أسلمتني ليد الشوق صبيّا
3 - كيف لا تعبد روحي طلعة نسي الليل بعينيها الثريّا

وأما رموز هذه الأبيات وتفاعيلها والتغييرات التي طرأت عليها فهي كما يأتي:

1 - /0/// /0/// /0/// /0/// /0/// /0///
فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن
خبن خبن خبن خبن خبن خبن

2 - /0//0/ /0//0/0 /0//0 /0//0/0 /0///0 /0///
فاعلاتن فاعلاتن فاعلا فاعلاتن فعلاتن فعلاتن
سليمة سليمة حذف سليمة خبن خبن

(1) السقوط إلى الأعلى، يعقوب السبيعي، ص77.

3 - 0/0//0/	0/0///	0//0/	0/0///	0/0///	0/0//0/
فاعلاتن	فعلاتن	فاعلا	فعلاتن	فعلاتن	فاعلاتن
سليمة	خبن	حذف	خبن	خبن	سليمة

إن هذين النموذجين يكشفان ذلك الاختلاف في مواقع الإيقاع، على الرغم من أن الإيقاع العام للبحر هو المسيطر على موسيقا النص، إلا أن هذه التفاصيل الكاشفة عن ذلك الاختلاف تبين حيوية الإيقاع، وعدم ثباته كما هو متصور لدى كثيرينَ ممن يعتمدون على الإيقاع العام للبحر، ولحازم القرطاجني رأي مهمٌّ في هذا المجال، حيث أعطى الزحاف ميزة إحداث التنوع في الإيقاع، وكسر رتابة الوزن؛ لأن النفس جديرة أن تسأم التمادي على الشيء الذي لا تنوع فيه...[1]، ولعل التغييرات الحادثة في الحشو، حيث (فاعلاتن) تتحول بالخبن إلى (فعلاتن) هي أقل بروزًا ممَّا حدث في العروض والضرب؛ لأن القصيدة الأولى صورة للرمل مختلفة في إيقاعها في هذا الموضع عن الصورة الأخرى في القصيدة الأخرى، فالأولى من الرمل الذي يدخل الحذف عروضه وضربه، على حين تمثل الصورة الأخرى في (أنا والليل) صورة للرمل تكون فيها العروض محذوفة، والضرب سليمًا مع جواز دخول الخبن عليهما معًا، مع وضعنا في الاعتبار التصريع الذي يدخل غالبًا البيت الأول في القصيدة.

وعلى الرغم من أن القصيدتين من الغزل، فإنَّ التعبير الشعري الذي اعتمد على إيقاع الرمل فيهما جاء في صورتين من الاختلاف أو التنوع في الحشو والعروض والضرب؛ لأمور ذات علاقة -فيما أتصور- بحركة الروح الشاعرة، وتموجاتها في اللحظات التي أنتجت هذين النصين في فترتين مختلفتين، بينهما ما لا يقل عن أربع سنوات (1970م - 1975م)... وإذا كانت وظيفة الوزن أو الإيقاع عمومًا هي التطريب والتأثير النفسي والعاطفي، وإذا كان الجرس الموسيقي صدى للمعنى كما يقولون[2] فإن هذا المعنى العاطفي قد يتغير من حين إلى حين، ومن لحظة إلى أخرى، وينعكس

(1) انظر: شكل القصيدة العربية في النقد العربي، جودت فخر الدين، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984م، ص139.

(2) انظر: فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، ص36-38.

في لغة الشاعر لحظة الإبداع، وهي لغة يتحكم فيها المتحرك والساكن، وهما يشكلان بنية التفاعيل التي ستتأثر بدورها بحركة الروح الشاعرة وتموجاتها المتنوعة.

ومن ثم فإن هذه الاختلافات بين صور التفعيلات في إطار البحر الواحد ناشئة من حركة النفس الشاعرة، وما تعانيه من توتر لحظة الإبداع، وهو توتر أدى إلى هذا التنوع الذي لاحظناه في تفاصيل الإيقاع الرئيس لبحر الرمل، ويمكن أن نواجه هذا التنوع في البحور الأخرى إذا ما قمنا بالتجربة ذاتها.

على أن نتاج السبيعي الشعري لم يقف عند هذا المستوى من التنوع في إطار بحر الرمل التام على ما بيَّناه في السطور السابقة، وإنما أضاف لذلك أمرين في إطار الإيقاع نفسه، وهما: مجزوء الرمل، وقد كتب على إيقاعه ست قصائد تحمل في حشوها وعروضها وضربها بعض ما ذكرنا من تنوعات، أما الأمر الآخر فهو ما كتبه من الشعر الحر (شعر التفعيلة) على إيقاع هذا البحر، فله فيه ست قصائد يشير إليها الشكل الكتابي عند النظرة العجلى، ولم نجد السبيعي ميالًا فيما يبدو إلى هذا الشعر الحر، مقارنة بمن جايله من الشعراء، كخليفة الوقيان مثلًا، إذ يبدو الوقيان مع مرور الزمن أكثر ميلًا للشعر الحر، بل غلب على نتاجه بشكل واضح كما بدا في مختاراته الشعرية التي ضمت كل قصائد دواوينه الأربعة تقريبًا[1]، فمن بين خمسين قصيدة، نجد تسع عشرة قصيدة عمودية فقط، على حين نجد لدى السبيعي من بين مئة قصيدة (في دواوينه الأربعة) ثلاثة وتسعين منها من الشعر العمودي، وسبعة منها -كما سبق أن ذكرنا- من الشعر الحر، ويبدو أن الشاعر لم يستطع التخلص من الإيقاع القوي للقصيدة العمودية، فهو واقع تحت تأثيره، وهو يكتب شعر التفعيلة، بل إن إحدى قصائده التي كتبت وفق هذا الشكل وعنوانها (الشهيدة س)[2] ما هي إلَّا قصيدة عمودية على إيقاع مجزوء الرمل، وعلى نظام المقطوعة منوعة القوافي، ونستطيع أن

(1) انظر: ديوان خليفة الوقيان، مختارات، دار الآداب، بيروت، 1996م.
وللشاعر ديوان بعنوان (تدروشوا تعمموا) صدر بعد المختارات عن دار ذات السلاسل، الكويت، 2017م، وهو يشتمل على (8) قصائد، منها (4) من الشعر الحر.

(2) إضاءات الشيب الأسود، يعقوب السبيعي، طبع بدعم من المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1997م، ص25.

نختار أبياتها الأكثر إيهامًا بالشعر الحر، وأعني المقطعين الأول والثاني ونكتبهما على وفق نظام الشعر العمودي وعلى النحو الآتي:

هيئي لي من سنى عيـ ـنيكِ زادًا لمسافرْ
واسكبي الإيمان في عيـ ـنيَّ إن الليل كافرْ
إن بعضي حين يرقى لك من بعضيَ نافرْ
آه ما أبقيت منِّي غير ناب وأظافرْ
هيئي للشمس يا عا صفة الألوان ثلجَا
شيدي في جبهة التَّا ريخ ممَّا صار بُرجَا
إنَّ أرض الله أضحت لك إيماضًا ووهجَا

وإذا ما غادرنا بحر الرمل المهيمن على شعر السبيعي فإننا نواجه البحر الوافر، وهو من البحور المتقدمة لديه، بل يكاد ينافس الرمل حسب الإحصائية التي أوردناها إذا استبعدنا قصائد الشعر الحر من الرمل.

والوافر له حضوره المتميز في التجربة الشعرية عنده، وبخاصة أنه ينسجم مع ما أورده بعض العروضيين عن علاقته بدلالات معينة تناسب إيقاعه، إذ يرون أنه غالبًا ما يكون مجالًا للأداء العاطفي، وأشاروا إلى الغزل من بين الأغراض التي تناسب إيقاعه[1]. وعند الحديث عن ربط بعض المعاني ببعض الأوزان على ما راح يردد بعض العروضيين، فإنه يمكن القول إنه ربما اتفق لدى هؤلاء أن كثيرًا من هذه المعاني التي أشاروا إليها ذات علاقة ما ببعض البحور، وهي علاقة غير حاسمة، كما بيَّن ذلك بعض النقاد[2]، ولكن من باب الاستئناس برأي من ربط بين بعض الأوزان وبعض المعاني نجد ما يستحق الإشارة إليه في شعر شاعرنا يعقوب السبيعي، وبخاصة في هذا البحر (الوافر)، فعند النظر في دواوينه الأربعة نجد أن أول قصيدة في أول

(1) انظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993م، ص107.

(2) انظر: موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، ص15–19.

دواوينه (السقوط إلى الأعلى) جاءت على إيقاع الوافر من خلال قصيدته (كويتية) التي اعتمد فيها على مجزوء الوافر، كما جاءت آخر قصيدة في ديوانه الرابع (إضاءات الشيب الأسود) على الوافر التام من خلال قصيدته (إن لها رفاقًا). وهذا حضور متميز لهذا البحر دون ريب، يشد أعطاف النتاج الشعري للشاعر من أطرافه، وكأن إيقاع الوافر ما زال يداعب ذاكرته على امتداد رحلته الشعرية. والقصيدتان من الغزل الذي غلب على نتاج الشاعر، بل إن هذا البحر كان مجالًا خصبًا لغزلياته، ولعواطفه الجياشة نحو حب الوطن في معظم ما كتب من شعر على إيقاعه، وهذا أمر قد يتَّسق مع وجهة نظر بعض العروضيين ممن أشرنا إليهم.

وإذا كانت الإحصائية التي أوردناها للأوزان تشير بوضوح إلى انتماء السبيعي إلى البحور الشهيرة في موسيقا الشعر في العصر الحديث: كالكامل، والوافر، والرمل، والبسيط، والمتقارب، فإنه لجأ إلى الوزن الغالب لدى القدماء، وهو البحر الطويل، فله فيه ست قصائد، على حين لا نجد لدى خالد سعود الزيد في دواوينه الثلاثة، ولا لخليفة الوقيان في دواوينه الأربعة، أية قصيدة على هذا الوزن[1]، بينما نجد مثلًا بيتين يتيمين في ديوان (مزار الحلم) لعبد الله العتيبي، و لكنَّ الشاعر العتيبي مال إلى الطويل في قصيدته (طائر البشرى)، وكذلك في مطولته (قال المعنى)[2]، وذلك حين احتاج إلى النفس الملحمي الذي يتغنى فيه الشاعر بالتاريخ والفخر والحماسة، وهي معان يناسبها إيقاع الطويل كما ذهب بعض العروضيين[3]، ووجود هذا العدد من القصائد على الطويل لدى السبيعي يشير إلى جانب من تأثره بشعر القدماء، ولكنه

(1) ولكن تجدر الإشارة إلى أن للزيد ثلاث قصائد قصيرة على الطويل، نشرت ضمن أعماله الشعرية الكاملة.
انظر: الأعمال الشعرية الكاملة، خالد سعود الزيد، جمع وتقديم: د. عباس الحداد و د. علي عاشور، الكويت، 2005م، ص198، 209، 233.

(2) انظر: مزار الحلم، عبد الله العتيبي، شركة الربيعان، الكويت، 1988م، ص125.
وانظر: طائر البشرى، عبد الله العتيبي، الكويت، 1993م، ص29.
وانظر: قال المعنى، عبد الله العتيبي، جريدة القبس: 25 / 2 / 1996م، 29 / 2 / 1996م، مع ملاحظة أن الشاعر بدأ (قال المعنى) بأبيات على مجزوء الكامل، ثم اعتمد الطويل إلى نهاية النص. ومن الجدير بالذكر أن محمد الفايز-وهو ذو نتاج غزير- كان ممن مالوا إلى الطويل، وقد رصدنا له في ديوانه (النور من الداخل) أربع قصائد على هذا البحر.

(3) انظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، ص103.

يشير أيضًا إلى أن ارتباط الأوزان بالمعاني قد لا يكون دقيقًا على النحو الذي ذهب إليه بعض النقاد، فالقصائد الست التي أبدعها الشاعر على هذا الوزن جاءت خمسة منها في الغزل، وواحدة في حب الوطن، على حين يرى من ذهب هذا المذهب من العروضيين أن البحر الطويل هو أكثر الأوزان صلاحية للأوصاف الملحمية، وهو بحر الجلالة والنبالة، وهو أيضًا بحر العمق، إلى آخر هذه الأوصاف التي ألحقوها به، ولكنهم حين واجهوا نماذج الغزل الكثيرة على الطويل لكبار الشعراء تراجعوا، فقالوا: إنه لا يصلح للعبث الغزلي، وإنما يصلح للغزل إذا مازجته نفحة من جد وعمق[1]، وهذا ذكاء في الاحتياط من مواجهة الواقع الشعري الذي قد لا تقوى تلك الأوصاف على مواجهته، ولعله -هذا الذكاء- يسمح لنا أيضًا بالقول: إن نماذج الغزل التي جاءت على الطويل لدى الشاعر يعقوب السبيعي تتسم بنفحات من الجد والعمق.

ومن الملاحظ في الإيقاع لدى السبيعي غياب بعض البحور عن تجربته الشعرية، مثل: السريع، والمديد، والهزج، والمنسرح، والمضارع.

وإذا كنا لا نجد تفسيرًا لغياب السريع الذي ورد شيء منه لدى كل من الزيد، والعتيبي، والوقيان، فإن غياب المديد قد يعوضه سيطرة الرمل على شعره، وقد يسوغ غيابه رأي لإبراهيم أنيس الذي يقول عن المديد: «هذا بحر اعترف أهل العروض بقلة المنظوم منه، وعللوا هذا في بعض كتبهم بأن فيه ثقلًا... وفي الحق أن هذا البحر يستحق دراسة خاصة في ضوء بحر الرمل، فربما أمكن نسبة ما نظم منه إلى بحر الرمل»[2]، على أن أنيس لم يقف عند صور كثيرة للمديد ذكرها بعض العروضيين[3].

أما الهزج فربما يغني عنه مجزوء الوافر، وقد ورد لدى السبيعي بشكل ملحوظ، بل إن بعض الشعراء قد يخلط بين مجزوء الوافر والهزج في القصيدة الواحدة، وذلك

(1) انظر: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، ص103.

(2) موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص110.

(3) انظر: في عروض الشعر العربي، محمد الطويل، نادي أبها الأدبي، 1984م، ص108.
موسوعة موسيقى الشعر، عبدالعزيز نبوي، دار اقرأ، القاهرة، 2004م، ص75.

للتشابه الكبير بين الإيقاعين، وبخاصة إذا استمر العصب في مجزوء الوافر أو اختفى الكف من الهزج[1].

والمنسرح من البحور التي غابت عن نتاج السبيعي الشعري، وهو من البحور التي كان لها حضور لدى القدماء، حيث نجده عند أبي نواس والبحتري وأبي فراس الحمداني، والمتنبي، ولكنه يكاد يختفي في العصر الحديث، لولا تلك العودة القوية إليه في ديوان كامل هو (زهرة النار)، لعبد اللطيف عبد الحليم[2].

ولشعراء آخرين إسهام في إعادة الحياة لهذا البحر، والواقع أن بعض الأوزان قد يحسن إيقاعها ووقعها وحضورها الجميل لدى المتلقي بسبب الإبداع المتميز لبعض الشعراء[3].

أما غياب البحر المضارع فالسبيعي فيه معذور؛ لأنه وزن لم يكن حضوره في الشعر العربي إلَّا من قبيل نظم شديد التكلف، هذا البحر يقول عنه حازم القرطاجني: «فأما الوزن الذي سموه المضارع، فما أرى أن شيئًا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه؛ لأن طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها... خطرت صورته على فكر من وضعه قياسًا، فيا ليته لم يضعه، ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله، ولا العمل عليه أصلًا»[4].

والخلاصة في الأوزان عند السبيعي أن الشاعر كان يدور في فلك الإيقاعات المشهورة في القديم أو الحديث، ولم يذهب قسرًا إلى الأوزان نادرة الاستعمال، بل إنَّ واقع الموسيقا الشعرية لديه يشير إلى أنه لم يترك من هذه الأوزان سوى السريع والمنسرح والمضارع، أما الهزج والمديد فلهما ما يشبههما في الإيقاع على النحو الذي بيناه فيما سبق.

---

(1) انظر: موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، ص110.

(2) فاز بوصفه أفضل ديوان بدورة مؤسسة البابطين في الجزائر في (3) نوفمبر، (2000م).

(3) للشاعر تميم البرغوثي قصيدة متميزة على (اليوتيوب) مطلعها:

إن سار أهلي فالدهر يتبعُ يشهد أحوالهم ويستمعُ

(4) منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م، ص243.

المصادر والمراجع

- إضاءات الشيب الأسود، يعقوب السبيعي، طبع بدعم من المجلس الوطني للثقافة، الكويت، 1997م.
- الأعمال الشعرية الكاملة، خالد سعود الزيد، جمع وتقديم: د. عباس الحداد و د. علي عاشور، الكويت، 2005م.
- تاريخ الشعر في الكويت، سليمان الشطي، ذات السلاسل، الكويت، 2020م.
- تدروشوا تعمموا، خليفة الوقيان، دار ذات السلاسل، الكويت، 2017م.
- الدليل الكويتي، حمد الحمد، الكويت، ط2، 2021م.
- ديوان خليفة الوقيان، مختارات، دار الآداب، بيروت، 1996م.
- الروافد المستطرقة بين جدليات الإبداع والتلقي، محمد فتوح أحمد، مطبوعات جامعة الكويت، الكويت، 1998م.
- السقوط إلى الأعلى، يعقوب السبيعي، دار ذات السلاسل، الكويت، 1979م.
- شرح ديوان المتنبي، وضعه عبد الرحمن البرقوقي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1980م.
- الشعر في الكويت، سليمان الشطي، مكتبة دار العروبة، الكويت، 2007م.
- شكل القصيدة العربية في النقد العربي، جودت فخر الدين، دار الآداب، بيروت، ط1، 1984م.
- طائر البشرى، عبد الله العتيبي، الكويت، 1993م.
- العروض وإيقاع الشعر العربي، سيد البحراوي، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993م.
- فلسفة الإيقاع في الشعر العربي، علوي الهاشمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2006م.
- في عروض الشعر العربي، محمد الطويل، نادي أبها الأدبي، 1984م.
- القافية تاج الإيقاع الشعري، أحمد كشك، دار غريب، القاهرة، 2004م.
- قال المعنى، عبد الله العتيبي، جريدة القبس: 25 / 2 / 1996م، 29 / 2 / 1996م.
- مزار الحلم، عبد الله العتيبي، شركة الربيعان، الكويت، 1988م.
- منهاج البلغاء، حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، 1981م.
- موسوعة موسيقى الشعر، عبدالعزيز نبوي، دار اقرأ، القاهرة، 2004م.
- موسيقى الشعر العربي، شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط2، 1978م.
- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ط3، 1965م.
- نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، علي يونس، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1993م.

كتابة الوفاء العَصِيَّة!!

قراءة نقدية[1] في رواية (على عهدة حنظلة)[2] لإسماعيل فهد إسماعيل

عادل عنبر *

مقدمة: لماذا هذه الرواية ؟!

مساء الاثنين (22) من كانون الثاني (يناير) (2018م)، حضرتُ معرض الكاريكاتير

---

* كاتب كويتي.

(1) المصادر غير الورقية لهذه القراءة:
- الجلسة الحوارية عن هذه الرواية مع كاتبها. [انظر المقدمة]. رابط الفيديو على اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=I2lnEJaH3vk
- جلسة خاصة مع رفيق إسماعيل فهد إسماعيل: محمد جواد الجاسم (بو مازن) صباح يوم الأحد (20) تشرين الأول / أكتوبر (2019م).
- مراجعات وقراءات النقاد والقرَّاء على الشبكة العنكبوتية.
- لقاء الإعلامي الكويتي عبد الرحمن النجار (وهو أخو الدكتور غانم النجار، المذكور في هذه الرواية، أستاذ العلوم السياسية في كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الكويت) مع ناجي العلي على قناة الكويت في البرنامج الشهير وقتذاك (شبكة التلفزيون). رابط الفيديو على اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=3Gc8ikdRqWA
- فضلًا عن تأملاتي وتدقيقاتي وفهمي الخاص للرواية ولأعمال إسماعيل فهد إسماعيل ودراساته الأدبية التي قرأتها.

(2) الطبعة الأولى صادرة عن دار العين للنشر، القاهرة، 1438هـ - 2017م، في (184) صفحة.

والحوار المفتوح: (**أنا وناجي وحنظلة**)، في منصة الفن المعاصر (**كاب**[1]) الذي أداره الروائي إبراهيم فرغلي[2]، سُعدتُ كثيرًا بما دار فيه من حوار صادق ومسترسل بلا تكلف مع قامة كبيرة مُخلِصة كإسماعيل فهد إسماعيل[3]، في حديث حول إرهاصات هذه الرواية، وحيثيات صدورها في الذكرى الثلاثين لرحيل ناجي العلي[4]، وتعريف بشخصية هذا المناضل الفنان، وجرى في اللقاء عرض بعض رسوماته الثائرة بسخريتها اللاذعة.

ولما جاء أوان اختيار الروايات المراد عمل قراءة نقدية لها في ختام ورشة مختبر السرديات[5] لم أتردد في اختيارها؛ لما تحمل لي هذه الرواية من ذكرى غالية في حضرة ناجي وأبي فهد[6].

وقد ألقي جزء من القراءة النقدية على مسرح الشيخة سعاد الصباح في رابطة الأدباء في الكويت، في الأمسية التي أقيمت يوم الأربعاء (6) نوفمبر (2019م)، وكانت تحت عنوان: (قراءات نقدية في السرد)[7].

---

(1) Cap Kuwait: Contemporary Art Platform

(2) إبراهيم فرغلي (1967م): كاتب صحفي وروائي مصري، عمل محررًا في مجلة العربي الصادرة من دولة الكويت، له العديد من الروايات والمجموعات القصصية، أورده إسماعيل فهد اسماعيل في روايته: (طيور التاجي)، الصادرة عن دار نوفا بلس، الكويت، بالتعاون مع منشورات ضفاف، الطبعة الأولى، 2015م.

(3) إسماعيل فهد إسماعيل (1940 – 2018م): كاتب قصصي وعميد الرواية الكويتية بل الخليجية، متفرغ للكتابة منذ عام (1985م)، له ما يزيد عن (40) مؤلفًا في الرواية والمسرح والقصة والدراسات النقدية.
تُنظر ترجمته في:
معجم أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين، إعداد: طلال الرميضي وأبرار ملك، إشراف: د. ليلى محمد صالح، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 2015م، ص22 – 23.
دليل الأدباء المعاصرين في الكويت (الشعر – السرد)، إعداد: منير العتيبي ومحمد المغربي وجاسم مال الله، بإشراف: سهل العجمي، إصدار إدارة الثقافة والفنون بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 2011م، ص69 – 70.

(4) ناجي العلي (1937 – 1987م): رسام كاريكاتير فلسطيني، تميزت رسوماته بالنقد اللاذع للواقع العربي والفلسطيني، عمل في صحف لبنان والكويت ولندن التي هُجِّر إليها، واغتيل فيها، ابتكر في سنة (1969م) شخصية حنظلة في جريدة السياسة الكويتية، وأصبح بمثابة توقيع له على رسوماته وشاهد على الخيبة العربية.

(5) ورشة أدوات السرد والتحليل النقدي (أكتوبر – نوفمبر 2019م) في رابطة الأدباء في دولة الكويت، إعداد وتنظيم: مختبر السرديات الكويتي ونادي هيباتيا، تقديم: الناقد فهد توفيق الهندال والناقدة والروائية هديل الحساوي.

(6) كنية إسماعيل فهد إسماعيل هي: أبو أسامة، ولكن اشتُهر بمناداته: أبو فهد.

(7) المشاركون هم: آمنة أشكناني، آمنة عثمان، سندس الخطيب، عادل مرشد، فلاح العتيبي.
ورابط الأمسية على اليوتيوب: https://www.youtube.com/watch?v=Fo9C65MySeU

على عتبة النص

تأخذنا الرواية في حوار افتراضي فانتازي بين ناجي العلي وشخصية توقيعه الخالد: (حنظلة)، خلال فترة موته السريري[1] في مدينة الضباب لندن، حيث مكث في غيبوبته زهاء (37) يومًا[2] جرَّاء عملية الاغتيال التي تعرض لها هناك عام (1987م) في أثناء توجُّهه لمكتب عمله في جريدة القبس الدولي. في الرواية تجري الأحداث في الأسبوع الخامس والأخير من حياة ناجي الذي ظل ما يربطه بالحياة اتصاله بالأجهزة الطبية. «**يا وداد يعز عليَّ أن أكون بمثل هذا الضعف، الموت السريري صنف ضعف مطلق لا قيام بعده**»[3].

(1) ويُعبَّر عنه أيضًا بالموت الإكلينيكي: وهو توقف جريان الدم خلال الجسم، ما يعني توقف الدورة الدموية، ومن ثم توقف الوظائف الحيوية في جسم الإنسان، ويقوم الأطباء أحيانًا بوضع أجهزة دعم حياة للمريض خلال هذه المرحلة، حيث تقوم هذه الأجهزة بالعمل عوضًا عن القلب والرئتين من أجل المحافظة على حياة المريض لحين علاجه أو زراعة عضو بدلًا من العضو التالف، ومعروف طبيًا أنه إذا انقطع الدم عن خلايا المخ أكثر من (6) دقائق فإن المخ يموت نهائيًا (الموت البيولوجي).

(2) من (22) تموز (يوليو) حتى (29) آب (أغسطس) (1987م).

(3) كل المقبوسات المماثلة هي من الرواية ما لم ينص على خلاف ذلك.

موجز النص أن تكون هذه الفترة زمان الحكي، وأن تكون غرفة العناية المركزة في المستشفى اللندني هي مكان الحكي، على أن ينفتح اثناهما على أزمنة وأمكنة متنوعة من ماضٍ قريب وآخر بعيد، ومن غير موضع في فلسطين المحتلة: لبنان، الكويت، بلغاريا، ومدينة لندن. يحملنا النص إلى جغرافيات منافي المدن ومتاهات الوجع والألم. رسم الألم في الرواية أشكالًا وشخوصًا ومسيرة.

هذا السرد أشبه بمرثية لناجي، وإلقاء الضوء على القضية الفلسطينية دون تشنجات. سرد لم يكترث بخرافات ذاعت عن مقتله، بل آثر الاحتفاء بشجاعة هذا الفنان وإبداعه على هيئة سيرة متخيلة تستمد تفاصيلها من حياة ناجي الخاصة.

تقنية النص

بواقعيته السحرية ومن خلال تقنيًات: المونولوج[1] الداخلي [التداعي (تيار الوعي)]، والتكثيف.. يستذكر إسماعيل فهد بعض المحطات الخاصة من الحياة المُغتربة لهذا المناضل الاستثنائي، وبعضًا من مواقفه وخصاله الشخصية، وتزوره -خلال هذه المحنة- مجموعة من الشخصيات الواقعية بلا استثناء.

وكعادة إسماعيل فهد المُتيَّم بالتجريب الكتابي والتجديد[2]؛ نراه في هذه الرواية -كما كل رواياته ومجموعاته القصصية، بل ودراساته النقدية- ينحو منحى تكثيف الجمل والكلمات بالاختصار والبتر، وتداخل الأصوات والضمائر، معتمدًا على علامات الترقيم الخاصة بالوقف (،.) في الفصل شكليًا بين عناصر العمل الروائية، دون أن يستعين بالأخرى المتعلقة بالاستفهام والتعجب والنبرة الصوتية، جميع ذاك كان باختزال غير مُخلٍّ، كأنه يطلب من متلقي نصِّه أن يكون جادًا ذكيًا وقارئًا نوعيًا، يشاركه في الكتابة. فالكلمات البعيدة والمعاني الكامنة لا تقترب إلا بجهد القارئ.

للنص مبدع آخر وهو المتلقي كما يؤكد إسماعيل[3].

(1) حوار (حديث النفس)، ويكون في الروايات والقصص قائمًا بين الشخصية وذاتها (ضميرها)، وهي كلمة يونانية مكونة من مقطعين: (مونو) بمعنى فرد أو فردي، و(لوج) بمعنى أداء أو إلقاء.

(2) للتعمق أكثر حول لغة إسماعيل فهد السردية تُراجع الدراسات النقدية حول كتابات إسماعيل فهد، وهي متوفرة في المجلات الأدبية، أو الكتب الخاصة، أو أطروحات الماجستير والدكتوراه، أو كمقدمة لبعض رواياته وأعماله.

(3) مقدمة الشاعرة والصحفية سعدية المفرح لروايته: في حضرة العنقاء والخل الوفي، ص5 – 8.

الصوت السردي

ناجي مستغرق في لا وعي ظاهر، برزخ بين الحياة والموت. تتكشف لنا عوالمه الخفية من خلال نسج حوار أشبه بالكشف الروحاني مما وراء الطبيعة (الميتافيزيقا) بين الفنان المسجَّى في السديم الهلامي وكائنه الافتراضي حنظلة، فيما يشبه الإفاقة من الغيبوبة. وعلى نحو متخيل يكون حنظلة واعيًا بما حول ناجي وبمن يزورونه، يراجعه في كل شيء يخص حياته الخاصة، وقد ضمَّن إسماعيل حنظلة جزءًا من شخصية ناجي لكي يجد مبررًا لحوار درامي يمتد حتى آخر الرواية في بقعة اللاوعي بأقصى درجات الحضور الواعي. نسج خيالات واقعية، والتنقل بين هذا وذاك بسلاسة لا تخلو من عمق، والمسرود هنا هو فاعلية تقويم الصمت.

هي رواية صوتية إذن مشروطة بغياب الصوت الحواري (الديالوج) «**أنت مذ كاتم الصوت صرت بلا صوت**»، وحضور صوت الضمير الخفي (**المُعاقِب**) و(**المحاسب**) و(**الصديق المُناكف**) صوت حنظلة فقط الذي يمثل: الرابط التفاعلي / الشطر المتمم للذات، بل الأكثر بقاء منها / القرين الملازم العارف بناجي تمام المعرفة، والمتداخل معه صوتيًا: «**أنا شئت أم أبيت منك إليك**»، «**أنت هويتي**»، «**ما سأرويه لك لا يعدو كونه نقلًا حرفيًا عنك**»، فصحَّ حينئذٍ أن تكون هذه النقولات شهادة عن ناجي على عهدة حنظلة ومن خلال سرده؛ ذلك ما يشير إليه عنوان الرواية.

بداية الرواية والسرد كانت عبر ناجي على نحو السارد المتكلم الذاتي، يسعى ناجي جاهدًا للتعرف على هويته وماهيته؛ من هو؟ وأين هو؟ ولم هو هنا؟ «**يحيرني إحساسي بانقطاعي في لا زمان ولا مكان مدركين لي**»، «**يزعجني أكثر إحساسي بغربتي تجاهي**».

لكن الرواية بعد ذلك تنحو منحى الراوي / السارد العليم، في موارد كثيرة طاغية وغالبة منها، وقتها يكون السرد عمومًا خارج فضاء غرفة العناية المركزة (خارج فضاء الموت السريري)، فالحال تقتضي هنا الإسراع في ذكر الأحداث والوقائع؛ كذكر أحداث رؤيته لثمرة الحنظل في بر العراق، ذكريات مخيم عين الحلوة في لبنان،

حيثيات المشاهد والذكريات الكويتية، لقاءات مع قياديين فلسطينيين وتلقي التهديدات منهم، ونحو ذلك.

ذكاء وظفه إسماعيل فهد بأن يكتب ناجي روائيًّا كي يبقي القارئ ملتبسًا عن قصد وكأنه أراد أن يقول ما لا يمكن إدراجه في دائرة اليقين.

انتقالات الوعي

ونشاهد في الرواية أن ناجي ذا الموت المعلق يتنقل بين مراحل وألوان ثلاث في استعادات شحيحة لوعيه وذاكرته؛ إذ يتنقل عائمًا من محيط هلامي كثيف ذي لون حليبي أبيض، حيث يكون الدماغ أقرب إلى الاستيقاظ والقدرة على التذكر والاستعادة، لكنها ذاكرة وقتية ذات ارتباط بزمن محدد في كل مرة يحصل فيها التداعي. هذه الحالة تحصل عادة في الصباح حينما تزوره زوجته وداد قرابة التاسعة صباحًا، وليلًا حينما تزوره صديقته حنين الكويتية بعد منتصف الليل. يسعى ناجي إلى مراوحة وعيه وإبقائه على هذه الحالة أطول زمن ممكن، برجاءات عدة من حنظلة وزوجته وحنين.

هذا البياض يمثل (**انقشاع الآخرين**) في قاموس ناجي العلي، كما أكد حنظلة، توصيف غريب لربما يشير إلى حب الفنان لحالة السكون والهدوء والصفاء الخارجي والنفسي، مقتضيات العزلة التي يحرص عليها المبدعون والفنانون بشكل عام (**المبدع صانع حياة**).

انتقالًا إلى اللون الأسود، حيث يكون اللاوعي التام، الذي يمثل حضور الآخرين بشكل خاص، زحمة البشر والأصوات حوله، سواء كان ذلك في أثناء تفقد الأطباء للأجهزة، أم في أثناء فترة الزيارات عمومًا. لون أسود كظلام الليل الحالك وريح تهب من بعيد البعيد: «**غبت عن الوعي أو غبت فيه.. أشبهني كمن رحل غفلة في عدم غير محدد ليعود منه**». وبين هذه وتلك حالة رمادية تمثل حالة الانتقال بين اللونين، وهي

غالبًا ما تكون سريعة وخاطفة، تتكرر هذه الانتقالات على مدار الرواية شاعرًا بها ناجي بأنها: «**التكرار في لا معقوليته**»!.

حواشي درويش الثمانية

خارج نص الرواية وعلى بداية كل فصل جديد من الفصول الثمانية يطالعنا شعر حر حديث لمحمود درويش يتحدث فيه عن ملامح رمزية تخص ناجي العلي، يمكن عدُّها بمنزلة حاشية فاصلة ومرتبطة بأحداث كل فصل.

محمود درويش شاعر كبير، وشعره يهفو إلى قضايا الإنسان الكبرى، وحمله ثقيل لقضايا فلسطين على وجه الخصوص، تطالعنا نصوصه في هذه الرواية في ليونة وايقاع جاد، وعلى الرغم من الخلاف الشهير والمعروف الذي دب ونشب بين هذين المبدعين في الثمانينيات إلا أن إسماعيل لم يتطرق في الرواية لهذا الخلاف لعدم وجود المناسبة، وترفيعًا للنص عن الشخصنة الذاتية والإطار الضيق، فكلاهما مبدع متوفًى، والإبداع شيء والمواقف السياسية شأن آخر، والاثنان من أسرة مبدعي فلسطين الواحدة.

سيرورة الشعر مع كل فصل:

النص الأول يؤكد أوحدية ناجي؛ كونه سرًا بسيطًا يفضح نفسه يوميًا من خلال رسوماته، لكنه يبقى على الرغم من هذا الانكشاف معجزة وسرًا لا يشبه أحدًا، وهو ما نلحظه في **الفصل الأول**، حيث يشهد بدايات ناجي الحياتية وتشكُّل وعيه، مرورًا بمراحل ولادة ضميره وتوقيعه حنظلة الذي يُرسم بوساطة حبر رخيص في ظاهره، لكنه عميق في داخله لا يُضارع.

رسومات ناجي الصباحية كل يوم تحدد مناخ صباحات درويش؛ إذ هي بوصلة الناس تُجاه المأساة بكل ما تحمله من ألم ووجع بشري، بوصلة تذكير مستمر ذلك مفاد **النص الثاني** الممهد **للفصل الثاني**، حيث مأساة ومعاناة الهم الفلسطيني المتمثل بالوطن البديل.. مخيم عين الحلوة اللبناني، وعلى الرغم من هذه المآسي

هناك من يساوم ويخون القضية غير عابئ بكل ذلك!. ينقل النص عن إميل حبيبي في هذا **الفصل**: «**كلما أخذتنا مشاغلنا اليومية التافهة بعيدًا عن همومنا الوطنية طلع علينا رسامكم العبقري ناجي العلي بواحدة من رسماته الصادمة مثل حقيقة عارية ليولد لدينا إحساسًا بالذنب يعيد لنا وعينا بنا**».

وعلى هذا المنوال جرى إسماعيل رابطًا بين بقية أشعار كل فصل ومحتواه آخذًا بقارئه إلى هذه المواءمة والمشاكلة.

الشخوص في النص

تطالعنا في النص شخصيات ثقافية عامة، استعان بها إسماعيل لتخليص النص من حيزه الضيق، وتوسيعًا للفضاء وتمطيطه من خلال الشخوص التي ألقت أبعادًا مضافة لشخصية ناجي العلي. شخصيات جيل عانى ويلات الصراع العربي الصهيوني.

فهناك شخصيات كويتية ثقافية تمثل زمن التنوير الكويتي إبان الستينيات والسبعينيات، زمن النضال والهمِّ الكويتي تجاه قضايا العرب، زمن اتسم بالبراءة وقبول الآخر، زمن ثوري مسالم: محمد جاسم الصقر، د. غانم النجار، د. أحمد الربعي، سيدة كويتية حولت شقة ناجي لمتحف[1].

وشخصيات عربية: نور الشريف، إميل حبيبي، غسان كنفاني، الصحفي القصصي مصطفى أبي لبدة[2]، مدير تحرير جريدة السياسة الكويتية، سعد اللّه ونوس، بشير الديك... إلخ.

ترصيع سردي قام به إسماعيل لزخرف النص كعلامة ثقافية أكثر من حضورها المتعين؛ لأن الجوهري في الإبداع الفني هو الالتباس الحاذق بين الواقعي والمتخيل، وهي من سمات الطريقة الإسماعيلية. «**قلائل يكادون يعدون على أصابع اليد الواحدة أولئك الذين تشاركهم مكنوناتك دون قلق من إفشاء**».

(1) انظر: على عهدة حنظلة، إسماعيل فهد إسماعيل، ص82.

(2) انظر: المصدر السابق، ص116.

ولا يغيب عنا محورية حضور شخصية حنين الكويتية الغامضة في الرواية، وطاقة الرمز والنستلوجيا في اسمها. حنين ومجيئها المتكرر تبدأ بوصل الجسد الراقد مع زمنه الخاص، وتعيد نبش ذاكرتهما المشتركة بين الكويت ولندن. حنين الفنانة الرسامة الحيوية المتقدة، الفتاة المتحررة التي لا تلجم. وقد أخبر إسماعيل في لقاء (كاب) أنها شخصية حقيقية أخفى اسمها الحقيقي لضرورة الأعمال الأدبية طبعًا، اجتمع معها في الكويت وسمع منها كل ما يخص فترة غيبوبة ناجي في لندن؛ حيث كانت تزوره في وقت متأخر من الليل بعد رحيل أهله وزائريه عن المشفى، وتمكث عنده بغرفة العناية المركزة إلى ساعات متأخرة من الليل. تستحق هذه الشخصية دراسة روائية عنها وعن مواقفها وآرائها وآراء ناجي عنها في الرواية.

بعد التهجير للندن تحول ناجي إلى شخص غير مرغوب فيه، حنين قرين لحب غير مكتمل تستعيد له الحياة والثقة والحب، امرأة المساحة الخاصة، صداقة لم ترتقِ إلى علاقة حب كاملة، ولا تنتصر على حضور. وداد زوجته، اسم وداد دلالة رمزية واضحة، المسافة بين وداد وحنين هي كالمسافة بين الوطن الأم والوطن البديل!.

ويلفت النظر لغة التهديدات والطريقة الأستاذية في التعامل التي كان سلكها بعض القياديين والمسؤولين الفلسطينيين الذين أوردتهم الرواية في تعاملهم مع ناجي العلي وفكره وأطروحاته الفنية! فناجي على لسان مسؤول فلسطيني هو عبارة عن: **صداع نصفي يؤرق كل من يتعاطى الشأن الفلسطيني!**، وقال آخر: **هذا الرسام دمل محرج ينبغي التخلص منه جراحيًّا!**.

وهذا جانب آخر يستحق الاهتمام والتركيز أيضًا، وهو كما نرى جانب مأسوي وكارثي ومضحك، كوميديا سوداء في التعاطي مع القضية الفلسطينية، ولا حول ولا قوة إلا بالله.

أين إسماعيل فهد في الرواية؟!

«أنا موجود في كل أعمالي وليس حصرًا في إحداثيات زمن العزلة، موجود بشكل أو بآخر هنا أو هناك»[1].

على هذا البيان والتبيين من حوار الناقد فهد الهندال مع إسماعيل يحق لنا التساؤل: أين اختبأ الكاتب داخل نصه هذا، ووراء أي قناع من أقنعة السرد يمكن العثور عليه؟!

الجواب في الفصل الأول من هذه الرواية **«كنت تجالس صديقًا لك في غرفة الاستقبال من شقتك المطلة على شارع موسى بن نصير / منطقة النقرة..»**[2] إذ هو الصديق المعني -كما أكد في لقاء (كاب)- الذي شاهد ثمرة الحنظل الجافة على الطاولة الخشبية لمكتب ناجي، ومن ثم يكون هو الشاهد على الولادة الأولى لفكرة حنظلة عام (1969م) في جريدة السياسة الكويتية بعد ترك ناجي العمل في مجلة الطليعة.

«استوحيت تسميتي منها، تابعت تروي له.. العمل في صحيفة يومية تتطلب وحيًا إلزاميًّا يوميًا أيضًا، الحيرة والإحساس بالمحاصرة.. ثمرة الحنظل بجلدتها المجعدة واصفرارها الباهت بمواجهتي.. الحنظل بمرارة لا تغتفر، أدقق النظر فيها واقع حال الكاريكاتير ظرفيًّا يستدعي سخرية مريرة، أمعن نظري أكثر، استدارتها باستدارة رأس طفل، الفكرة والتحقق عبر اللحظة، لوحتي الأولى لجريدة السياسة جاءت مذيلة برسمة طفل..».

فلسطين عائدة.. سيميائية الغلاف

ظلام حالك مُهيمن على كل شيء. واقع حال أمتنا العربية والإسلامية. **«على حطة إيدك»** كما قال الدكتور غانم النجار في الرواية. يتبدى لنا حنظلة محاطًا بامرأة مُتشحة بالكوفية الفلسطينية، زي الفلاحين الفلسطينيين في السابق، التي باتت رمز

(1) إسماعيل فهد إسماعيل.. ضفاف أخرى، فهد توفيق الهندال، دار الفراشة، الكويت، ط1، 2019م.

(2) على عهدة حنظلة، إسماعيل فهد إسماعيل، ص16.

الهوية الفلسطينية، بل تعادل العلم الفلسطيني في رمزيته. هذه المرأة هي القيم الإنسانية والمُثل والمبادئ القائمة والأفكار النضالية الثابتة تجاه قضيتنا المركزية فلسطين. المرأة من موقع الحياة، هذه المرأة تحيط حنظلة بذراعها اليسرى، مما يشي بالحنو والعطف والرحمة والشفقة على رمزنا وضمير ثورتنا، تظهر على هيئة المرأة الحامل ذات البطن البارز التي تنتظر مولودها، حاملة في رحمها أولادًا (ذكورًا أو إناثًا) دلالة إكمال مسيرة لا تنقطع بموت صاحبها، فأمتنا ولّادة اكتسبت صفة الديمومة والبقاء، وهي -المرأة في حالها هذا- مصوبة نظرتها إلى السماء تجاه الهلال، قوس مضيء رفيع يولد أوائل كل شهر من الشهور العربية يمثل هنا: الكوَّة / المنفذ / الموصل للنور الأوسع على الرغم من الظلام المحيط، نور موصل للوطن. فالنور فوق / هناك في الأعلى، وديمومة الحياة داخل رحم الأمة[1].. هكذا يكون انتظار حلم العودة.

إضاءة لمواضيع نقدية تستحق الدراسة

هناك كثير من الإضاءات التي حفل بها النص، والتي ينبغي أن تكون محل اهتمام ودراسة النقاد في دراساتهم عن هذه الرواية بشكل خاص، والكتابة الإسماعيلية بشكل عام، لا يسعفنا الوقت لدراستها والتعمق فيها، أذكر منها:

1 - بين ناجِيَين.. ناجي التاريخي وناجي الرواية!

بشخصيته البسيطة بساطة ابن المخيم، العميق بعمق الحقيقة، وبروح ثائرة واستفزازية مشاكسة وسريعة الانفعال، وطبع حاد جريء ومتهور، عُرف ناجي العلي في أوساط محبيه ومناوئيه. هذا الفنان المشتت عربيًّا ولندنيًّا، النضالي بالريشة والقلم، مثلما نضال من ناضل ويناضل بالحجارة والدم، نراه في هذه الرواية نهب حالة تِيه

(1) ويلفت النظر أيضا تلوين كلمة (رواية) باللون الأخضر ذي النقاط الحُمر، لربما هو دلالة على أن هذا النص وأضرابه مدعاة أمل وحب وسلام وبداية جديدة متجددة في تذكيرنا بالقضية العادلة، محاطة بنقاط حُمر (فوق وتحت) تعبيرًا عن وجود عاطفة وحب انتماء مركوز داخل مثل هذه النصوص الإنسانية والمستحقة.

و«**فقدان غير موقوت**».. «**جسد هامد كليًّا**» وشعور بالضياع والقلق يقول: «**أبذل قصارى جهدي أتذكرني من أنا**» و«**لستُ مرتاحًا لوجود منزوع الفعل في المطلق**».

ناجي المُرحَّل عن فلسطين عام (1948م)، خروج من مخيم عين الحلوة بعد الاجتياح الإسرائيلي، والمُرحَّل ثانيًا عن الكويت التي تعلق بها، هجر شقته بمنطقة (حولّي) تاركًا أصص زرعِهِ على شرفةٍ صغيرة تموت واقفة!.

ناجي الإنسان اليساري الطليعي الحساس المرهف الذي تسكن القضية الفلسطينية وجدانه وضميره، حمل لواء مواجهة الظلم بالفن، فواجه الظلمة بالرصاص، وما زالت قضيته بأمراضها وهزائمها المتوالية. ناجي ذلك الإنسان الطفولي الذي أوكل مهمة تدبير شؤونه وشؤون المنزل المختلفة لزوجته المخلصة وداد، وتفرغ تمامًا لقضايا وطنه الأم «**الفن مزاج والفنان كائن عصي التطبيع**».

لا يملك من أمره –في الرواية– سوى حاسة السمع، متقاطعًا مع صوت حنظلة، يذكره ويعرفه على نفسه: «**أنت لم تختبر شعور الواحد عندما يتحول من مُبادر فاعل مؤثر إلى عالة مرتهنة بتلقي مبادرات الآخرين**». «**أنا لا أعرفني البتة**».

في الرواية نستشرف بعضًا من العوالم الباطنية المدهشة، توترات فنَّان وهشاشة إنسان وتقلبات رسَّام، فضلًا عما تحفظه الذاكرة الجمعية من صورة بطل قومي شهيد الرأي والقلم.

وقد كان سبق لإسماعيل فهد إيراد ناجي العلي في روايته الفخمة الموجعة: (في حضرة العنقاء والخل الوفي)[1].

فكيف وصفه إسماعيل هناك وهنا؟ وفي أي سياق ومنحى سردي جاء ذكره فيهما؟!.

(1) رواية: (في حضرة العنقاء والخل الوفي)، مع مقدمتها للشاعرة والصحفية سعدية مفرح، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط3، شباط 1435هـ – 2014م، ص24 و30 و33.

2 - بين حنظلتين.. حنظلة ناجي وحنظلة سعد الله ونوس المسرحي!

من بغداد إلى البصرة ورؤية الحنظل، حنظلة شخصية فنية مقترنة بالمرارة؛ مُرٌّ بما يوازي مرارة اللاجئين المتوزعين على مساحة الكرة الأرضية بعد فقدان الوطن... الملازم لرحلة الفقد المتواصل التي يواجهها بإدارة ظهره لنا، وكأنَّ ما يدور في العالم من تواطؤ وتهميش للقضية الفلسطينية من قبل الحكومات لا يعنيه، فهو لا يستغرب ذلك منهم ولا يُفاجئه. لم يكبر؛ لأن نصرتنا للقضية الفلسطينية لن تشيخ، بل ستظل فتية في قلوبنا كما حنظلة.

حنظلة تلك الشخصية الغامضة التي تبرز شعيرات رأسه كأنها تحتج على ما يحدث من حوله، ولا يعرف أحد تفاصيل وجهه أصلًا، وقدماه كل واحدة في اتجاه. ذو الأعوام العشرة، مرابط على تخوم وعي ناجي العلي، لا اسم له في الأوراق الثبوتية[1] «**وحده لا يتعب. لأني كائن افتراضي**»!.

هو الراوي المتسلل إلى عتمة الموت السريري التيه المطلق ليكون وسيطًا أمينًا بين العالمين، حنظلة لم يعط ناجي ظهره كما يفعل في الرسومات! «**نحن صنوان**».

يقول ناجي في لقائه التلفازي مع الإعلامي عبد الرحمن النجار حينما سأله: أتحب هذا الولد الصغير؟!، أجاب بلهجته الفلسطينية الجميلة في اعتزاز وفخر، وبعد هنيهة خجل: (**هذا أنا، وبتصور الإنسان في أعماقه أناني مهما تواضع بيحب روحه يعني**).

نجد في الرواية دفاع حنظلة عن نفسه وشخصيته ورفضه لمشروع مسرحته من قبل الشاعر المسرحي الكبير سعد الله ونوس[2] أن يجري تحويله لشخصية أخرى لا يعرفها، ويخشى ألا تكون على الكيفية التي ظهر بها في رسومات ناجي[3]!.

(1) انظر: على عهدة حنظلة، إسماعيل فهد إسماعيل، ص11.

(2) نشر إسماعيل فهد إسماعيل دراسة لبعض نتاجاته المسرحية في كتابه: الكلمة – الفعل في مسرح سعد الله ونوس (دراسة)، دار المدى، دمشق، سوريا، ط2، 1996م.

(3) انظر: على عهدة حنظلة، إسماعيل فهد إسماعيل، ص145–147.

مسرحية (**رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة**) التي كتبها ونُّوس على أن يجري التدرب عليها في دمشق، والعرض في تونس وبغداد، بدا حنظلة الراوي غير متقبل لها بدءًا من تسميتها، وما توحيه كلمة (الغفلة) من الجهل بالشيء، وحنظلة يأبى هذه السمة عليه. هذا يضاف إلى أن ناجي شخصية إشكالية صدامية يصعب الكتابة عنه في حياته؛ فلن يسلم ونُّوس من قلمه في حياته.

فكيف جاءت المسرحية، وفي أي سياق تاريخي في حياة الأمة العربية؟!.

يقول ماهر الشريف[1]: «ويمكن القول إن تلك المرحلة في تجربة سعد الله انتهت مع مسرحية (**رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة**)، التي كتبها سنة (1978م)، وحاول فيها أن يرصد الرحلة الشاقة التي ينبغي على الإنسان العربي البسيط أن يقطعها كي يتوصل إلى الاقتناع بأن قول (امشِ الحيط الحيط وقل يا رب السترة) لا يقود إلى السترة، وأن سبب آلام حنظلة هو حنظلة نفسه، وأن حياة حنظلة لا يغيِّر مجراها إلَّا حنظلة، الذي عليه أن يدرك أن كل ما حوله يعنيه لأن فيه مصيره»[2].

3 - رسوماته التي تُعمِّق -عبر اجتذابها للانتباه- الوعي الرائد

كان من المناسب إيراد بعض من رسومات ناجي العلي المرتبطة بحوارات وسياق الرواية، ستعطي حينها زخمًا فنيًّا واحتشادًا بصريًّا ومداليل كثيرة، ولا نعرف وجهة نظر إسماعيل لعدم قيامه بذلك.

وبالعودة لما يشير للرسومات في الرواية، ففيها:

دفتر رسومات معرض أول وأخير «**لا شيء يستحق**»، رسم على الجدران (ص40)، رسمات حنين (ص43)، رسمة 1 (ص23) «**تسقط جارة كندا**»، رسمة 2 (ص44) «**عمبكتب وصيتي**»، رسمة 3 (ص68) «**مد رجلك على قدر لحافك**»، جريدة السفير وأزمة رسمة

(1) مؤرخ فلسطيني ورئيس قسم الأبحاث في مؤسسة الدراسات الفلسطينية – بيروت.

(2) مقالة منشورة على صفحات الشابكة، تحمل عنوان: مسرح سعد الله ونوس.. مفكر عربي حر.

(ص87)، رسمة 4 رسمة الشماتة (ص88) قبل الاجتياح الإسرائيلي (1982م)، رسمة حنظلة بالحجم الكبير، رسمة 5 (ص128) بحاجة لقهوة ثالثة، رسمة 6 (ص152).. «**رجب شعبان رمضان**»، رسمة 5 رسمة بورتريه لناجي «**مطلوب حيًّا أو ميتًا**» (ص106)، رسمة 7 (ص174).

من الواضح جدًّا أن ناجي العلي لا يرسم الشماتة أو للشماتة عمومًا؛ فهو إنسان أخلاقي ذو مبدأ، ورسوماته المشار إليها بحاجة لدراسة سياق ورودها ومداليلها وزخمها البصري والنفسي المراد إيصاله في هذا النص.

4 - أبيات المتنبي الأربعة في (ص105 و108 و124).

5 - النصوص المختارة لـ إميل حبيبي

تتقاطع السمة الغرائبية في نص حبيبي مع غرائبية اللحظة التي يعيشها ناجي المسجَّى، يزور حبيبي ناجي في المشفى، ويهديه مخطوطة سرايا بنت الغول؛ حكاية شعبية فلسطينية. إميل حبيبي يغيب ويحضر في مساحات غير قليلة في هذا العمل، ذو حضور طاغ.

يبين حنظلة بتقاطعية بعض صفات إميل بناجي من قبيل «**كلاكما خارج التوقع**»، «**يشبهك جنونًا**»، و«**يمتلك كمًّا من الحب..**»!.

تركيب (بو فهد) في النص بالمزج بين مقاطع مختلفة من النصين؛ لتأكيد مفارقة الغياب والحضور، نروي عن الغائبين ونطالعهم في حالة الحضور الفذ الذي لا يمكن محوه، قدرة النص على مواجهة كل أشكال المحو الدائم للذاكرة. المسرود هنا هو فاعلية تقويم الصمت.

إميل حبيبي (1921–1996م) الذي يحمل مشاعر الفلسطيني المنفي داخل حدود وطنه، مسيحي من أهالي القدس، له نشاطه السياسي البارز وسط عرب الداخل،

من مؤسسي الحزب الشيوعي الإسرائيلي (راكاح)، عمل أيام شبابه في إذاعة القدس العربية، واشتغل بالصحافة لسنوات قبل أن ينتخب عضوًا في الكنيست الإسرائيلي. تطَّبع أدبه بروح السخرية بصفتها سلاحًا يحمي الذات من ضعفها، توفي إميل حبيبي في الناصرة، ودُفن -بناءً على طلبه- في حيفا، بعد أن كان قد أوصى أن تكتب على قبره عبارة: باقٍ في حيفا.

تقتبس الرواية (9) نصوص لإميل من كتابه: (**الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**)...

- أربعة نصوص متشائل: نص1 وقائع (ص59): ثمن عودة الأرض بعد انتظار طويل 2000 سنة، نص2 الوقائع (ص94): سترة الوقاية من البرد، قبض ريح، وهم وكابوس مراوغ، نص3 (ص95) من المتشائل: جلوس على رأس خازوق! جلوس على علو شاهق، التسلية بمجاذبة الصدى كما حال ناجي وكائنه في الرواية!، نص4 من كتاب المتشائل (ص118): سجن وتهديد ملاحقة، لا حرية ولا سلامة ولا أمان!.

- ثلاثة نصوص خرافية: نص1 من كتاب الخرافية (ص133 - 134 - 135)، نص2 (ص155)، تيار الحزن (ص156)، نص3 (ص176).

هل بقي شيء لم يكتبه إسماعيل؟!

على نحو الجزم أكد إسماعيل في لقاء (كاب) أن ما يراد أن يقال في هذه الرواية قيل، وأن الموضوع هو بهذا الشكل، والرسالة المضمنة قد وصلت، فلا تحتمل الابتعاد كثيرًا في التفاصيل، وعليه فلا مبرر حينئذ من الإفاضة فيها أكثر من ذلك؛ كيلا يُقضى على جمالية النص، مشددًا أن هذا الأمر يتأكد في النصوص التي تكتب بالراوي الضمني.

وأكد أنه مرَّر النص لعائلة ناجي العلي لكيلا يصبح هناك مسٌّ بشخصيته أو إساءة غير مقصودة، وكانوا مرتاحين إليه مما يكشف عن إبداء موافقتهم على الطباعة والنشر.

رحيل باقٍ!

سرنا في هذه الرواية متماهين مع هامش غير متوافق مع ما حوله، يبحث عن زمن أفضل، لينتهي النص بتوقف حياة ناجي المُرَّة والمرتحلة دائمًا في شتاتها، «**سيتوقف قطارك في محطة منسيَّة حيث يكثر نبات الحنظل لتجدني بانتظارك**». ناجي رحل إذن. حنظلة تيتم الآن: «**لم يدارِ حنظلة نبرة الحزن في صوته.. رعب حنظلة من فكرة رحيل صانعه.. سألته: ما المصير الذي ينتظرك لو أني فارقت الحياة نهائيًّا. فجعني رده. سأكون حبرًا على ورق**».

ويبقى العزاء في ذروة هذا الشتات الفلسطيني والعربي بأن حنظلة «**فكرة، والأفكار لا تموت بموت أصحابها**».

خاتمة مع تنويه لا بنيوي[1]!

كنا مع مرثية وسيرة غيرية لناجي العلي، من وحي الذاكرة وحنين الماضي بزمالة القلم وخنجر الريشة قدَّم لنا فيها إسماعيل فهد إسماعيل حكاية لا تشبه إلا صنعته الكتابية التجريبية، صنعة حرص من خلالها أبو فهد على الانحياز للهامش والمهمشين في الحياة الإنسانية، ينقش في تفاصيلهم حتى يجعلهم متبوئين موقع المتن كله، إنه الكاتب المؤرخ للوجع العربي بشكل خاص والإنساني في شكله العام، لا يمكننا الإحاطة بمشروعه الخطابي إلا بدراسة منجزه الثقافي والأدبي ككل، بعين التحقيق والتدقيق والتعمق حتى تتبلور لنا وللأجيال القادمة أبعاد خطابه الأدبي، وكذا يجرُّنا الحال إلى الخطاب الكاريكاتيري المُنجز في رسومات ناجي العلي، كتابات إميل حبيبي، مسرحيات سعد الله ونوس، وكل مبدع ورد ذكره في هذه الرواية، وقدَّم ما يمكن تقديمه ليجعل من الهامش متنًا.

(1) البنيوية منهج نقدي يستخدم في عدة تخصصات علمية، برز في مطلع القرن التاسع عشر، وهو في القراءات النقدية الأدبية: طريقة وصفية في قراءة النص الأدبي من الداخل باعتباره نسقًا لغويًا، دون التأثر بأي مرجعية خارجية. من أبرز منظري هذا الاتجاه: رولان بارت، تزفيتان تودوروف، جيرار جينيت، بليخانوف.

يقول أبو فهد: «**فالكتابة عن الجانب الإنساني بصفته حضورًا متحققًا في العام عصية على الإنجاز -بالشكل الذي يلائم المتلقي- بمعزل عن التعرض للعوامل والظروف الذاتية على الإنجاز وراء نضج الشخصية إنسانيًّا وإبداعيًّا**»[1].

نعم ذلك مبدأ إسماعيل فهد إسماعيل: «**الفعل الكتابي وظيفة إنسانية.. بالأساس**»[2].

(1) من مقدمة كتاب: ما تعلمته الشجرة.. ليلى العثمان، رابطة الأدباء، الكويت، ضمن سلسلة مدارات أدبية (25)، ط1، 1426هـ - 2005م، ص10.

(2) العبارة موجودة في ملحق كل جزء من أجزاء السباعية الإسماعيلية: إحداثيات زمن العزلة، تحت عنوان: هوامش غير ضرورية!

المصادر والمراجع

- إحداثيات زمن العزلة، سباعية روائية، إسماعيل فهد إسماعيل، دار نوفا بلس، بدعم من المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط3، 2013م.
- إسماعيل فهد إسماعيل.. ضفاف أخرى، فهد توفيق الهندال، دار الفراشة، الكويت، ط1، 2019م.
- دليل الأدباء المعاصرين في الكويت (الشعر - السرد)، إعداد: منير العتيبي ومحمد المغربي وجاسم مال الله، بإشراف: سهل العجمي، إصدار إدارة الثقافة والفنون بالمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، 2011م.
- على عهدة حنظلة، إسماعيل فهد إسماعيل، دار العين، القاهرة، ط1، 1438هـ - 2017م.
- في حضرة العنقاء والخل الوفي، إسماعيل فهد إسماعيل، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط3، شباط 1435هـ - 2014م.
- الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس (دراسة)، دار المدى، دمشق، سوريا، ط2، 1996م.
- ما تعلمته الشجرة.. ليلى العثمان، رابطة الأدباء، الكويت، ضمن سلسلة مدارات أدبية (25)، ط1، 1426هـ - 2005م.
- معجم أعضاء رابطة الأدباء الكويتيين، إعداد: طلال الرميضي وأبرار ملك، إشراف: د. ليلى محمد صالح، منشورات ذات السلاسل، الكويت، ط1، 2015م.

صورة الغراب وأغراضها الشعرية في قصائد العصر الجاهلي

أحمد حسين حميدان *

عبر العصور المتعددة تبلورت المواقف الإنسانية من الكائنات التي تعيش معها، ومن ضمنها الطيور التي أحبت بعضها إلى درجة جعلت لها قفصًا داخل بيتها؛ لتبقى على مقربة منها في حين أنها كرهت بعضها الآخر، وكان في مقدمة الطيور المكروهة لديها البوم والغراب، وهذا الأخير الذي يعنينا في هذه المقاربة، راعها منه سواد لونه، ونعيق صوته، وأكله للجِيَف، الأمر الذي أثار نفورها منه، وإطلاقها عليه ما شاءت من صفات الشؤم ونُذُر الخراب والفراق

* كاتب سوري.

والخبث؛ وشعراء العصر الجاهلي لم يخرج من اعتمد منهم على ثقافة النقل عن أُطر هذه الرؤية، ومن بينهم أمية بن أبي الصلت الذي ما رأى في الغراب غير اللؤم والخبث قائلًا:

بـآيـةِ قـــامَ يـنـطـقُ كـــلُّ شـيءٍ وخـــان أمـانـةَ الـدِّيـكِ الـغـرابُ[1]

ضمن هذا الفحوى يظهر جليًّا تفضيل (الديك) الذي نسب إليه الشاعر صفة الأمانة على (الغراب) بعد اتِّهامه له بعدم الوفاء والخيانة.. وينطلق كعب بن زهير من هذا الاتهام ذاته جامعًا بين عدم أمانة الغراب والذئب في قوله:

غـــرابٌ وذئـــبٌ يـنـظـران متـى أرى مُـنـاخَ مـبـيـتٍ أو مَـقـيـلًا فـأنـزِلُ
أغـــارا عـلـى مـا خـيَّـلَـتْ وكـلاهـمـا سيخلفه منِّي الـذي كـان يـأمَـلُ[2]

وهو ما يتفقُ الحطيئة به مع كعب بن زهير مرددًا ومؤكدًا معه عدم أمانة الغراب:

ويُمسي الـغـراب الأعـور العين واقعًا مـع الـذئـب يعتسَّان نـاري ومِـفـأدي[3]

كل ذلك شكَّل شبه إجماع على صورة غير محمودة للغراب، انطلق منها العديد من شعراء العصر الجاهلي، ومضوا في استثمارها لصالح أغراضهم الشعرية ولصالح الكشف عن مكابداتهم، مما أصابهم من هجران، وعدم لقاء الأحبة، رابطين بين الغراب ومعاناتهم العاطفية وعذاباتها المستعرة وغير المنتهية، وكان في مقدمة هذه الأغراض الشعرية الفراق الذي ساق عنترة العبسي إلى القول:

ظـعـن الـــذيـــن فـــراقَـــهُـــمْ أتـــوقَّـــعُ وجـــرى بـبـيـنِـهـمُ الـــغـــرابُ الأبـقـعُ
إنَّ الـــذيـــن نـعـقـتَ لـــي بـفـراقِـهـم هـم أسـهـروا ليلي التَّـمـامَ فـأوجـعـوا[4]

(1) ديوان أمية بن أبي الصلت، تقديم سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار الفكر اللبناني، بيروت، 2010م، ص23.
(2) ديوان كعب بن زهير، شرحه علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م، ص70.
(3) ديوان الحطيئة، شرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م، ص54.
(4) ديوان عنترة، شرحه الخطيب التبريزي، تقديم حمدو طماس، ومجيد طراد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992م، ص36.

ويمضي عنترة جراء ذلك إلى معاتبة الغراب، معتبرًا إياه السبب في غياب عبلة عن وصاله مخاطبًا إياه:

غـــرابَ البـيـنِ مـا لـكَ كـلَّ يـومٍ تـعـانـدنـي؟ وقـد أشـغـلـتَ بـالـي
كـأنـي قـد ذبـحـتُ بـحـدِّ سيفي فِـراخَـكَ أو قـنـصـتُـكَ بـالـحـبـالِ
بـحـقِّ أبـيـكَ داوِ جـراح قلبي وَرَوِّحْ نـارَ قـلـبـي بـالـمـقـالِ
وخَـبِّـرْ عـن عُـبـيـلـةَ أيـن حـلَّـتْ ومـا فـعـلـتْ بـهـا أيـدي الـلـيـالـي؟[1]

إنَّ ما مضى إليه عنترة في سياقه الشعري لم يتوقَّف عند حدود اتِّهام الغراب بحمله نذر الفراق والشؤم إلى المكان الذي يحلُّ به، بل تعداه مع شعراء آخرين إلى حدود أخرى، بلغت به وبهم حالة آسرة من القلق والخوف، لمجرَّد سماع صوت نعيقه؛ وقد أقرَّ هو نفسه بذلك، وأفضى به لعبلة، وهو يخاطب بُعْدها عنه:

يـا عـبـلُ كـم يُـشـجَـى فـؤادي بالنَّوى ويروعني صـوتُ الـغـرابِ الأسـودِ[2]

وهذا الخوف من مشاهدة الغراب ومن سماع صوته له علاقة بالسوية الثقافية والمعرفية المرتبطة بمعطيات عصرها، التي لم تكن مرتكزة آنئذٍ على التطورات العلمية اللاحقة، وهو ما يفسر حالتها الجمعية التي أشرنا إليها، وهي التي أشار إليها الشاعر صخر الغي مؤكدًا في إحدى قصائده خوف الجاهليين وتشاؤمهم من حضور الغراب وصوته في مكان إقامتهم قائلًا:

يُـرَوَّعُ مـن صـوتِ الـغـراب فينتَحِي مسامَ الصُّخورِ فهو أهـربُ هـاربِ[3]

ولم يتردد الشعراء الجاهليُّون إزاء ذلك من استخدام طائر الغراب بصورته المكروهة والمنبوذة في هجاء شخصيةٍ أو قوم لا يؤدون لهم الغرض المطلوب والمأمول منهم،

(1) ديوان عنترة، ص148.
(2) المصدر السابق، ص108.
(3) ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1965م، ج2، ص53.

فينسبون وجود هذا الطائر إليهم، ويجعلونه مقيمًا في ديارهم؛ للحط من قدرهم فرادى وجماعات؛ وفي مقدمة الشعراء الذين قاموا بذلك عنترة حين استجار بخالد ابن مالك، ولم يُجِره، فسخط منه، وقام بالحط من قدر مكانته، ومن قدر مكانة زوجته، مستخدمًا الغراب في رسالةِ هجائه لهما، التي جاء فيها:

ما خالدٌ بعدما قد سرتُ طالبَهُ ... بخالدٍ لا ولا الجيداءُ تفتخرُ

ولا ديارُهُمُ بالأهلِ آنسةٌ ... يأوي الغرابُ بها والذِّئب والنَّمِرُ[1]

ويذهب النابغة الذبياني في هجائه إلى ما هو أبعد من ذلك، فيبلغ حدَّ هجاء مستقبل يحمل فيه بشائر الغراب التي ليس فيها غير أخبار البعد والرحيل عن ديار الأهل والأحبة والبعد والغياب، مردِدًا لمن حوله في سياق ذلك:

زعمَ الغرابُ بأنَّ رحلتنا غدًا ... وبذاكَ خبَّرنا الغُداةُ الأسودُ

لا مرحبًا بغدٍ ولا أهلًا به ... إنْ كان تفريقُ الأحبَّةِ في غدِ[2]

إن استخدام الغراب بغرض الهجاء لم يكن حكرًا على الشعراء وحدهم، بل كان للشاعرات حصتهن فيه أيضًا، وتعد صفية بنت ثعلبة الشيبانية في طليعة هؤلاء الشاعرات اللواتي استخدمن هذا الطائر للنيل من الخصم، وذلك حين استجارت بها وبقومها هند بنت النعمان من كسرى الذي أرادها لنفسه بعدما أغراه جمالها، وأرسل جيشًا بقيادة قائد يدعى منصورًا؛ ليأخذها عنوة إليه، فهاجمته صفية، وهجته باسم فرسان قومها، بعدما أجارت هندًا مصوبة نعيق الغراب نحوه، ونحو حملته، ومخاطبة إياه في مطلع قصيدتها له:

قولا لمنصورَ لا درَّتْ خلائفُهُ ... ما صاحَ فيهم غرابُ البين أو نعقا

يا ويحَ أمِّكَ يا منصورُ إنَّ لنا ... خيلًا كرامًا تصون الجارَ ما علقا[3]

(1) ديوان عنترة، ص113.

(2) ديوان النابغة الذبياني، شرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م، ص105.

(3) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، بشير يموت، المطبعة الوطنية، بيروت، ط1، 1934م، ص14.

وما تخاطب به خولة بنت الأزور الكِنْدية الغراب في شعرها تخرج من خلاله عن مألوف عصرها، فهي حين تسمع نعيق الغراب ونعيبه تتأمله، وتنتظر منه بشائر الخير في رجوع الغائبين واللقاء بهم، وليس الْبُعد والغياب وأخبار السوء كما كان يرى سواها من الشعراء والشاعرات؛ وعبَّرت عن هذه الرؤية بقولها:

ألا مخبرٌ بعدَ الفراق يُخبِّرْنا فمن ذا الذي يا قوم أشغلكم عنَّا
ألا يا غرابَ البين هل أنت مخبري فهل بقدوم الغائبين تُبشرنا[1]

إن ثقافة الخوف من الغراب كان لها بالغ الأثر على عامة الناس، ومعها العديد من شعراء العصر الجاهلي، بلغ بهم حدَّ الوهم الذي دفع بهم إلى الاعتقاد بأن زجر هذا الطائر أو التحدث عنه بسوء فيه حلول للموت والدمار والخراب، وفيه مجلبة للخطر، ونُذر لمصيبة لا محال من وقوعها، وهو ما دفع بعض الشعراء إلى النهي عن مطاردة الغربان، ونعتها بما يسيء لها، قال علقمة بن عبدة محذرًا من زجرها:

ومن تعرَّض للغربان يزجرُها على سلامته لا بدَّ مشؤومُ
وكلُّ حصنٍ وإن طالت سلامته على دعائمه لا بدَّ مهدومُ[2]

إن ما أضافته معتقدات وثقافة العصر الجاهلي من صفات وقدرات لطائر الغراب ألحقت بقصائد شعرائها أغراضًا إضافية اسْتُخدمت فيها هذه القدرات والصفات بما سمي بالعيافة والطيرة والتطير، والذي رشح عنه التكهن وتشوُّف حاضر المجهول ومستقبله أيضًا، وبلغ في هذا المنحى زهير بن أبي سلمى مبلغ اليقين، مما يحمله الغراب ويُنبئ عنه، وطالب مَنْ مضى لتحقيق غايته بالتراجع إذا كان في مُضيه ما يخالف به ما أخبر عنه الغراب قائلًا:

فَعدِّ عمَّا ترى إذ فات مطلبُهُ أمسى بذاك غرابُ البينِ قد نعقا[3]

(1) شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، بشير يموت، ص172–173.
(2) ديوان علقمة بن عبدة، تقديم سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م، ص69.
(3) ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م، ص74.

ويؤكد عبد الله بن الزبعري فكرة تنبؤ الغراب بالحوادث، وأنه لا يخطئ في هذا التنبؤ فيقول:

يـا غـراب البـين أسـمـعـت فـقـلْ ... إنـمـا تـنـطـق شـيـئًـا قـد فُـعـلْ
إنَّ لـلـخـيـر ولـلـشـرِّ مـدًى ... وكِـلا ذلـك وجـهٌ وقُـبـلْ[1]

ويوظف الراعي جحيش الهمداني هذا اليقين بما يأتي به الغراب، الذي يعده القوم حجة ودليلًا غير قابل للشك، فيستخدمه وسيلة للفخر في نسبه مخاطبًا أبناء القبيلة التي يعمل عندها:

يـقـولُ غـرابٌ غـدا سـانـحًـا ... وشـاهـدُهُ جـاهـدًا يـحـلِـفُ
بـأنِّـي لـهَـمْـدانَ فـي غُـرِّهـا ... ومـا أنـا جـافٍ ولا أهـيـفُ
ولـكـنَّـنـي مـن كـرامِ الـرجـالِ ... إذا ذُكِـر الـسَّـيِّـدُ الأشـرفُ[2]

إنَّ هذه البصيرة النفَّاذة وهذه القدرات التي نَسبها الجاهليون إلى الغراب جعلت عنترة يستأنس به، ويبدل مواقفه السابقة منه، معتبرًا إياه عاشقًا مثله، بعدما كان يرى فيه فأل الشؤم والفراق والخراب، وأخذ يتمنى عليه بما أوتي من معرفة وبصيرة أن يرافقه في رحلة بحثه عن حبيبته عبلة، لعله يرشده إلى مكان وجودها، أو يأتي منها بخبر، وفي ذروة الشوق يعلو منه صوت البوح في القول:

وقـفـتُ بـه والـشـوق يكـتـب أسـطـرًا ... بـأقـلام دمـعـي فـي رسـومِ جَـنـانـي
أُسـائـلُـهُ عـن عـبـلـةٍ فـأجـابـنـي ... غـرابٌ بـه مـا بـي مـن الـهـيـمـانِ
ألا يـا غـرابَ البينِ لـو كنتَ صاحبي ... قـطـعـنـا بـلادَ الله بـالـدَّورانِ
عسى أن نـرى مـن نـحـوِ عبلةَ مخبرًا ... بـأيـةِ أرضٍ أو بـأيِّ مـكـانِ[3]

إن سؤال التمنِّي من عنترة للغراب لمرافقته في البحث عن المكان الذي غابت فيه عبلة يعيد إلى الأذهان سؤال الأمل الذي بثته للغراب ذاته؛ ليكون ناقل خبر عودة الغائبين من

(1) ديوان عبد الله بن الزبعرى، تقديم يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1980م، ص41.
(2) مجمع الأمثال، الميداني النيسابوري، تقديم محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، 1995م، ج1، ص334.
(3) ديوان عنترة، ص180.

الأهل والأحبة، وفي كلا السؤالين إرهاصات لمواقف جديدة تُفضي إلى تبرئة هذا الطائر مما اتُّهِم به من نُذر السوء والشؤم، وتعيد له صورته الحقيقية والموضوعية، كطائر مثل سائر الطيور، وهو ما نجم عنه انتقال عدد من شعراء العصر الجاهلي من ثقافة النقل إلى ثقافة العقل، أكسبت قصائدهم مضمونًا شعريًّا مختلفًا بلغ فيه الشاعر ربيعة بن مقروم حد الفخر بنفسه التي أسقطت عنها الأوهام التي نسبوها للغراب ونعيبه قائلًا:

لا سانحٌ من سوانح الطِّير يُثـ ـنيني ولا ناعبٌ إذا نَعبا[1]

ويمضي الشاعر (المرقش) مطالبًا مَنْ حوله بالتخلص مما علق بهم من أوهام، سواء من الغراب أو غيره، وحثهم على التحلِّي بعزيمة الإقدام؛ لبلوغ ما يصبون إليه بلا خوف أو تردد، وَلِبَثِّ روح هذه العزيمة فيهم بدأ خطابه بقصيدته إليهم:

لا يمنعنَّكَ من بُغا ءِ الخيرِ تَعقادُ التَّمائمْ
ولا التَّشاؤمُ بالعطا سِ ولا التَّيمُّنُ بالمقاسمْ
وكذاك لا خيرٌ ولا شرٌّ على أحدٍ بدائمْ
قد خُطَّ ذلك في الزَّبو رِ الأَوَّليَّاتِ القدائمْ[2]

لقد تعددت المواقف وتنوعت من الغراب في العصر الجاهلي، وهذا التعدد شمل المشهد الحياتي، وكذلك الشعري، وهو ما جعل صورة الغراب تتعدد أغراضها في قصائد شعرائه بين الشكوى من الفراق، وبث الأشواق والحنين، وبين الهجاء والزجر، والتكهن، والتي ظُلِم فيها الغراب في غالب الأحيان بعدما جرى إخراجه من صورته الواقعية والحقيقية إلى صورة أخرى، أضاف الوهم والخيال إليها ما أخرجها من ملامحها، وعلى الرغم مما أكدته العديد من الأبحاث والدراسات العلمية عن حياته، وما تخضع لها من أعراف وتقاليد تخص أبناء جنسه، وتنفي عنه كثيرًا مما أشيع عنه، إلا أنه بقي بلونه الأسود، وصوت نعيبه، مثارَ ألفِ حكاية وحكاية.

(1) ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، تقديم عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط1، 1999م، ص22.

(2) ديوان المرقشين، تقديم كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م، ص76–77.

المصادر والمراجع

- ديوان الحطيئة، شرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م.
- ديوان المرقشين، تقديم كارين صادر، دار صادر، بيروت، ط1، 1998م.
- ديوان النابغة الذبياني، شرحه حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، ط2، 2005م.
- ديوان الهذليين، دار الكتب المصرية، القاهرة، 1965م.
- ديوان أمية بن أبي الصلت، تقديم سيف الدين الكاتب وأحمد عصام الكاتب، دار الفكر اللبناني، بيروت، 2010م.
- ديوان ربيعة بن مقروم الضبي، تقديم عبد القادر فياض حرفوش، دار صادر، بيروت، ط1، 1999م.
- ديوان زهير بن أبي سلمى، تقديم فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980م.
- ديوان عبد الله بن الزبعرى، تقديم يحيى الجبوري، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1980م.
- ديوان علقمة بن عبدة، تقديم سعيد نسيب مكارم، دار صادر، بيروت، ط1، 1996م.
- ديوان عنترة، شرحه الخطيب التبريزي، تقديم حمدو طماس، ومجيد طراد، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1992م.
- ديوان كعب بن زهير، شرحه علي فاعور، دار الكتب العلمية، بيروت، 1997م.
- شاعرات العرب في الجاهلية والإسلام، بشير يموت، المطبعة الوطنية، بيروت، ط1، 1934م.
- مجمع الأمثال، الميداني النيسابوري، تقديم محمد محيي الدين عبد الحميد، دار المعرفة، بيروت، 1995م.

جمهور المسرح: من المحايدة وعدم التدخل إلى المشاركة والفعل

أحمد السبياع *

مقدمة

لجمهور المسرح تاريخ من الوقائع والتحولات مثله مثل المسرح ذاته؛ ولقد ظلت هذه الوقائع والتحولات خارج الاهتمام والدراسة لفترة طويلة، إلى أن برز الاهتمام بالمستهلك للمنتجات الصناعية، وللمتلقي في مجال الأدب والفنون، فتحولت العناية من الأثر الأدبي والفني إلى متلقي هذا الأثر ذاته، وذلك مع عديد من النظريات والطروحات أهمها نظرية جمالية التلقي والنظرية التأويلية وغيرها. وفي مجال المسرح برز الاهتمام بالجمهور من جوانب عدة، لعل أبرزها: الدراسة البراغماتية، ثم الدراسات الأكاديمية.

* كاتب ومسرحي وسيناريست مغربي.

وتحدث الدراسة البراغماتية لأهداف استثمارية بالأساس؛ حيث عادة ما تجري بتكليف من قبل هيئات ومؤسسات معينة لغاية معرفة المزيد من المعطيات عن جمهور المسرح، بهدف حثه على القدوم إلى المسرح واقتناء المزيد من التذاكر. وعن هذا النوع من الدراسة تقول سوزان بينيت: «توجد دراسات أمبريقية أخرى على نطاق ضيق، جاءت لتساعد بعض المؤسسات المسرحية القائمة في البحث عن جمهور جديد حتى تستمر في العمل، من خلال تحديد المشتركين subscribers المحتملين، أو من خلال اختبار مدى مقروئية مسرحيات معينة»[1]، وتعتمد هذه الدراسات على الإحصاء والاستمارات والاستبانات، وعلى مداخيل شباك التذاكر، بالنظر إلى أنواع المسرحيات وأشكالها.

أما الدراسات الأكاديمية فهي تلك التي تعتمد مناهج محكمة ودقيقة لمقاربة موضوع الجمهور بنوع من الشمولية، والنظر المنفتح لكل مناحي الموضوع. نذكر من هذه الدراسات، كتاب سوزان بينيت، الذي يعد مرجعًا في هذا الباب، (جماهير المسرح: نحو نظرية في الإنتاج والتلقي)، يحاول، بعد الإحاطة بموضوع جمهور المسرح من جوانبه المتعددة، اقتراح نظرية لمقاربة قضايا الإنتاج والتلقي في المسرح، وكتاب «المسرح والجمهور» للناقدة هيلين فريشواتر، حيث لا تعلن صاحبته عن منهج محدد، بل تشرع مباشرة في طرح عناوين ترتبط بالموضوع، من قبيل إشكالية تعريف «الجمهور» ذاته، ثم إمكانات مقاربته المتعددة، ثم علاقة الجمهور بالسياسة عمومًا. وهناك دراسة قيمة أخرى تخصصت في جانب واحد، وهي مراقبة الجمهور في أثناء الأداء المسرحي، وداخل بناية مسرح ذات هندسة مؤثرة، وهو كتاب الناقد إيان مكنتوش (المعمار، الممثل، والجمهور).

وتهتم هذه الدراسة بجانب واحد هو التحولات التي طالت جمهور المسرح، من حيث التدخل في الحدث المسرحي والفعل فيه أو المحايدة والاكتفاء بالتفرج والتصفيق.

(1) Susan Bennett, Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception, Routledge London and New York, 2nd edition, 2001,2003, p 89.

وقد تأرجح الجمهور على مر التاريخ بين هاتين الوضعيتين: الاكتفاء بالمشاهدة، والتدخل في الحدث المسرحي، مع الاختلاف في نسبة التدخل وأهميته.

1 - الجمهور الفاعل الأبدي في المسرح

ينبغي التنصيص على أن (التفرج السلبي) -هذه العبارة التي تدوولتْ كثيرًا في حقل دراسة جمهور المسرح، وكذا النظريات المسرحية- عبارة غير دقيقة؛ لأننا نرى أنه لا وجود لتفرج سلبي، ولا لجمهور غير فاعل، حتى إن اكتفى بالتفرج والتصفيق فقط. يقول الأردس نيكول «لقد بين لنا التاريخ أن أحسن المسرحيات هي تلك التي أخرجت لجمهور غير متجانس - الجمهور الذي كان يتكون من الطبقة الأرستقراطية وطبقة أصحاب الحرف من أهل أثينا، ومن طبقة صبيان أصحاب الحرف وطبقة الأشراف في إنجلترا في عصر إليزابيث، أما عندما ينقسم جمهور النظارة إلى فئات منفصلة، مستقل بعضها عن بعض، وحينما لا يستظل المسرح بظل الجميع كهيئة واحدة، بل يكون في رعاية طبقة بعينها، حينئذ تصبح المسرحية الموضوعة لهذا المسرح ضعيفة خائرة لينة العود»[1].

وهكذا، فإن الفنان المسرحي يضع دائمًا في الحسبان نوعَ الجمهور الذي يقدم له مسرحيته، فحينما يكتب فإنه يكتب وفق الشكل الذي يروق الجمهور ويجتذبه، وأسلوب لعب الممثل يسير في المنحى نفسه أيضًا. حتى إنَّ جودة مسرح فترة ما، يعزوها الأردس نيكول إلى التنوع الشديد في تشكيلة هذا الجمهور، وضعف مسرح فترة ما، يعزوها أيضًا إلى توجه هذا المسرح إلى طبقة واحدة، ترعاه ويرضي رغباتها الضيقة. وهذا تأثير عظيم للجمهور على المسرح.

وهناك طبعًا مسرحيون ثاروا على رغبات الجمهور، وأغضبوه في كثيرٍ من الأحيان، من قبيل كتاب مسرح العبث. ولا نرى هنا أن هؤلاء ألَّفوا وأظهروا مسرحياتهم في تجاهل

(1) علم المسرحية، الأردس نيكول، ترجمة دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص289.

تام لجماهيرهم، بل ربما كانوا أكثر ارتباطًا بالجمهور من أولئك الذين انصاعوا لميولاته. فالمسرحي الثائر يتجاوز أفق توقع جمهوره، وهو لذلك يعرف جيدًا حدود ذوق جمهوره؛ لأنه إن لم يعرفها جيدًا فلا يمكنه تجاوزها. وهو بهذا يعمل بمشاركة هذا الجمهور وتأثيره.

وأيضًا يؤثر الجمهور القابع في مقعده في الظلام والمكتفي بالتصفيق على العمل المسرحي بطريقة أخرى يفصلها فيليب فات تيغيم كما يأتي: «إن الاحتكاك بالجمهور يتقرر أحيانًا في أيامنا وفقًا لطريقة مختلفة تعود إلى عادات العصور السابقة، فالمسرحية، بدون حفلة أولى خاصة، وبدون أمسية للنقد، تسلم مباشرة للجمهور العادي الذي يفضل المؤلف والمخرج والممثل أن يكون هذا الاتصال الأول به، إذ كان يخشى من ناحية الاختصاصيين ردود فعل متحفظة على الأقل إن لم تكن معادية. (...) ويحدث أن تمثل أولًا في الريف، ثم بعد ذلك في العاصمة، وتكون قوية بأول نجاح في ليون، وبوردو، وستراسبورغ، وقد صقلها الاحتكاك بالجمهور»[1]، فالاحتكاك بالجمهور حتى إن اكتفى بالتصفيق فقط يطور المسرحية، ويدفع الممثلين إلى إجادة أدائهم وتصحيح هفواتهم.

2 - الجمهور الذي يصفق: التلقي بأناقة

عرف تاريخ المسرح في كثير من فتراته هذا النوع من الجماهير، الذي يجلس في مقعده في اتزان وأدب، لا يعلق بالكلام، ولا يتدخل، ولا يفعل أي شيء سوى الضحك في لحظات الكوميديا، والتألم في وقت الحزن، والتصفيق في نهاية المسرحية، وأحيانًا داخل المسرحية حسب تقاليد التفرج في كل بلد. ولعل هذا هو المسرح السائد والأكثر حضورًا في كل البلدان. ويرجع سر هذا الحضور إلى عدة أسباب، منها:

- الركون إلى العادة: اعتياد الجمهور على هذه التقاليد؛ حيث إنها واضحة ومعروفة لدى الجميع بحكم العادة، فالمتفرج يعرف أن عليه أن يرتدي ملابس

(1) تقنية المسرح، فيليب فان تيغيم، ترجمة بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط 1، 1973، ص129 – 130.

أنيقة، وأن يقتني تذكرة، وأن يدخل المسرح من بابه المُشرع، وأن يجلس في المقعد الذي دفع ثمنه، وأن ينتظر انزياح الستار وانطلاق المسرحية، وليس عليه حينها سوى متابعة ما يجري، وتسليم نفسه للقصة وتطوراتها، ليجد نفسه يضحك، ويحزن ويتشوق للنهاية، ثم في الأخير عليه أن يصفق بحرارة وأن يخرج من الباب المشرع ذاته.

- التوجس من تجريب ارتياد مسارح تخرج عن هذه التقاليد؛ لأنه لا يعرف ما الذي ينتظره في هذا النوع من المسرح؟.
- الاطمئنان إلى الجمهور الآخر؛ حيث تفد على هذا النوع من المسارح فئات متشابهة، وهكذا يجد المتفرج نفسه ضمن أشباهه من المتفرجين، وهذا حافز من محفزات ارتياد هذه المسارح.
- الشعور بالاطمئنان والتصالح مع الذات والعالم الذي يوفره هذا النوع من المسرح عادة، حيث يخرج المتفرج وهو سعيد لما رآه على خشبة المسرح من أحداث مضحكة ومشوقة وواضحة، وقد يزدهي بمعرفته؛ لأنه في أثناء سير المسرحية، كان يجد نفسه أكثر معرفة من كثيرٍ من الشخصيات.

ويبقى أيضًا أن المسرح بوصفه مؤسسة يبذل قصارى جهده ليحافظ على جمهوره القديم، وليجلب جمهورًا جديدًا، وذلك بالانصياع إلى رغبات جماهيره ومسايرة أهوائهم، تماشيًا مع المنطق الاقتصادي، حيث على المسرح أن يقدم منتوجًا مرغوبًا ليحصِّل رأسمال إنتاجه وأرباحه لغاية الاستمرار.

وينبغي التنصيص على أن الجمهور لم يكن دائمًا صامتًا ومهذبًا، فقد كان يعلق على الأحداث أحيانًا ببذاءة، ويلقي ما بيده على الممثلين، ويغضب فيصفر. وكان للجمهور أيضًا موقع على خشبة المسرح، حيث كانت هناك دائمًا بعض الكراسي للنخبة. ولقد غادر (جاريك) (ممثل إنجليزي) البلاد لمدة عامين بعد أن ملَّ قانون الغوغاء، واقتنع

بأن ثقافة الجمهور جعلت حياة الممثل لا تطاق، إلا أنه فاز فيما بعد في المعركة طويلة الأمد، حيث أزاح الجمهور عن خشبة المسرح، وبدأ عملية إبعاد الممثل عن الجمهور»[1]، وقد تطلب هذا الانتصار على عادة الجمهور المشاغبة ستًّا وستين ليلة من المواجهات العنيفة بين رجال الشرطة وإدارة المسرح من جانب، والجمهور الغاضب من جانبٍ ثانٍ، حيث احتجَّ الجمهور على التصميم الجديد لمسرح (كوفنت جاردن)، الذي يضم كثيرًا من الشرفات الخاصة، ومقاعد جيدة، لكن ذات أسعار غالية. وقد عانى المسرحي الروسي كونستانتين ستانيسلافسكي من مشاكل شبيهة، وقد عمل هو وفريقه في مسرح الفن بموسكو على ترويض الجمهور على التلقي الرصين والمتزن، يقول: «فكيف يا ترى نستطيع الليلة مواجهة هذا الجمهور القديم، وما الحيلة في ترويضه في هذا اللقاء المفاجئ، (...) واضطررنا اضطرارًا إلى تعليم هؤلاء السادة الجدد منذ افتتاح الرواية كيف يجلسون في هدوء.. وكيف يحسنون الإصغاء دون أن ينبسوا ببنت شفة، وكيف يحضرون إلى المسرح في الميعاد المناسب.. وألا يدخنوا، وألا يأكلوا البندق (...) في أثناء التمثيل، وألا يحضروا معهم الأطعمة مهما كان لونها لكي يتناولوها في المسرح»[2].

ومن المرجح أن عادات الجمهور تغيَّرت مع بداية القرن العشرين، إذ بدأت تميل إلى التنظيم المحكم من قبل إدارة المسارح، حيث على المتفرج أن يكون في الوقت المحدد جالسًا بهدوء في مقعده المحدد سلفًا. ويبقى أن إظلام قاعة المسرح ساهم بشكل فعال في شكل التلقي الحالي الذي يُمنع فيه الجمهور من التعليق والتدخل، ويُطلب منه الانكفاء في مقعده في صمت. ويرصد صاحبا (المرجع في الدراما) أول عمليات إظلام القاعة في تاريخ المسرح، والتي تعود إلى سنة (1882م)، (1892م) لرباعية (فاغنر) الأوبرالية، حيث إنه وقبل هذا التاريخ لم يكن إظلام القاعة معروفًا لدى رواد المسرح إلا أن الإدارة قد رأت أن الظلام في أثناء العرض يعمل على تهدئة الجمهور بشكل ملحوظ[3].

(1) المرجع في فن الدراما، جون لينارد، ماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2006م، ص300.

(2) حياتي في الفن، ستانسلافسكي، ج2، ترجمة دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ص493 – 494.

(3) انظر: المرجع في فن الدراما، جون لينارد، ماري لوكهارست، ص301.

3 - الجمهور المشارك في الإنتاج مشاركة مباشرة

هناك عدة تجارب مسرحية حاولت إشراك الجمهور في عملية الإنتاج ذاتها، نذكر منها عادات المخرج والمنظر الروسي فيزفولد مايرهولد حيث كان «يدعو الجمهور لحضور التدريبات المسرحية. وهذا ما حصل بالفعل فقد دعا ما لا يقل عن ثلاثين شخصًا لحضور التدريبات المسرحية، ولم يسبب ذلك له إزعاجًا أو يلهيه عن عمله، بل كان غالبًا ما يقترب منهم؛ ليتشاور معهم ويسألهم: هل يعجبكم هذا؟ هل تفهمون المشهد جيدًا؟»[1].

وينبني هذه النوع من المشاركة على قناعة تُكْبِر الجمهور، وترفض أن يجري العمل المسرحي في عزلة عنه، وأن يجري الاكتفاء فقط بدعوته لمشاهدة العمل المسرحي، وقد نضج وأصبح جاهزًا، وما عاد بالإمكان تعديله. وهكذا فإنَّ التجارب التي آمنت بحق الجمهور في التدخل في العمل المسرحي في أثناء فترة إنتاجه كثيرة، منها مسرح الشمس Le Théâtre du Soleil حيث كانت الفرقة تدعو مجموعات من العمال إلى التدريبات بهدف المشاركة في تطوير العمل وتحسينه، قبل عرضه على خشبة المسرح[2]. ففي مسرحية (المطبخ) لمؤلفها أرنولد وسكر، قامت الفرقة، بدعوة عدد من عمال المطابخ لمشاهدة تدريباتهم، وإبداء ملاحظاتهم وانتقاداتهم[3].

وهناك تجربة أخرى فريدة في هذا الباب، في مدينة نيويورك، حيث إن اللقاءات الأولى للفرقة تجري في مكان عام، وهو المقهى. حتى إن اسم الفرقة هو ذاته اسم المقهى WOW Cafe التي كانوا يجتمعون بها، وهي فرقة تهتم بالمسرح الذي يطرح مواضيع تتعلق بالمرأة، ففي اجتماعات هذه الفرقة العلنية بالمقهى، يكون مسموحًا لجميع الناس بحضور الاجتماع، وبالإدلاء باقتراحاتهم وأفكارهم[4].

(1) فيزياء الجسد ميرهولد.. ومسرح الحركة والإيقاع، فاضل الجاف، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2006م، ص184.

(2) Susan Bennett, Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception, p 114.

(3) انظر: نحو مسرح شعبي: أريان منوشكين ومسرح الشمس، دافيد ويتون، من الكتاب الجماعي: التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى، تحرير: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م، ص211.

(4) Susan Bennett, Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception, p 115.

4 - الجمهور المتدخل: الفعل مقابل الفرجة

لقد ثار العديد من المسرحيين على شكل المسرح التقليدي والتلقي الصامت، حيث إنهم تأملوا مسرح عصرهم، ورأوا أنه غارق في الابتذال والتكرار، وأنه لا يطالب جمهوره سوى بالضحك والتصفيق وثمن التذاكر، فقرروا ابتكار مسرحهم الخاص الثائر على السائد من التقاليد والمواضعات، والبحث عن آفاق جديدة للفرجة، لا يكتفي فيها الجمهور بالمشاهدة والاطمئنان لما يشاهده، بل يذهب أبعد من هذا، حيث عليه أن يفكر وأن يفعل، وقد ناهض هؤلاء الثوار ليس المسرح التقليدي فقط، بل المجتمع والسياسة. من هؤلاء أنطونان أرطو، فيزفولد مايرهولد، برتولد بريشت، جيرزي جروتوفسكي، بيتر بروك، وأوغوستو بوال.

ابتكر المسرحيون الثائرون أشكالًا جديدة من المسرح، عدَّلوا بواسطتها كثيرًا من عناصر المسرح التقليدي، فتعاملوا مع نصوص مبتكرة، وغضوا النظر عن الديكور الواقعي، فنسجوا أشكال سينوغرافية وتعبيرية فريدة، وطالبوا الممثل بالكثير، فتوقعوا منه أن يرقص وأن يدخل في تشكيلات فنية مع قطع السينوغرافيا ومع زملائه الممثلين، كما ابتكروا هندسة جديدة لفضاء اللعب وفضاء الجمهور، وطالبوا جماهيرهم بالحركة، فمنعوا عنهم المقاعد المريحة، وأجبروهم على التفكير، وعلى الفعل في أثناء سير المسرحية وخارجها.

أ - برتولد بريشت: الثورة بعد الخروج من المسرح

يقول برتولد بريشت منتقدًا المسرح التقليدي: «فلندخل إحدى هذه الدور لنلاحظ الأثر الذي تتركه على النظارة، حين ننظر حولنا نجد أجسامًا لا حراك بها، متصلبة في أوضاع غريبة، (...) وهم لا يتفاهمون أو يتصلون مع أحدهم الآخر إلا فيما ندر، والعلاقات القائمة بينهم، أشبه ما تكون بتلك التي تقوم بين مجموعة من النيام الذين يحلمون في قلق»[1].

(1) الأورجانون الصغير، برتولد بريخت، ترجمة فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للإبداع العربي، ص37 – 38.

لقد أقلقت العلاقة القائمة بين المسرح وجمهوره بريشت قلقًا بالغًا؛ فهو يرى أن للمسرح دورًا مهمًّا يجب عليه القيام به، وهو دور التغيير، ومقاومة استبداد السياسيين، والوقوف ضد القاهرين. وقد نظر بريشت إلى المسرح التقليدي بوصفه مكرسًا للأوضاع السائدة، حيث إنه لا يعدو كونه جرعة من التسلية الخفيفة، تهدئ المواطن الغاضب وتصالحه مع واقعه، وتسليه عن همومه الكثيرة، وتحوِّل اهتمامه عن أخطاء الحكام وخداع السياسيين. ويشبِّه بريشت جمهور المسرح التقليدي بالطفل الذي يستهويه الركوب على الحصان الخشبي، ويسعد بامتلاكه لهذا الحصان، وبامتلاكه القدرة على امتطائه دون أن يلاحظ أن رحلته فوق الحصان الخشبي لا تتعدى دائرة صغيرة[1]، ويلوم بريشت المسرح التقليدي الذي حول الجمهور إلى (طفل يلعب).

لذلك، يقترح بريشت مسرحه الجديد، المسرح الملحمي، والذي يُشغِّل العديد من الوسائل، حتى يظل المتفرج يقظًا، يحلل ما يحدث، ويقارنه بحياته، ويتحفز للفعل خارج المسرح من أجل التغيير، وقد عدل بريشت جميع عناصر العمل المسرحي لخدمة هذه الرؤيا، فبدل أن يندمج الممثل في الدور عليه أن يكشف عن كونه يمثل، يقول بريشت: «لا ينبغي للممثل مطلقًا أن يصل في أدائه إلى التحول الكامل إلى الشخصية التي يؤديها. فالعبارة المشهورة «لم يكن يمثل لير، كان لير» يجب أن تكون بمثابة ضربة قاتلة له. كل ما عليه هو أن يرينا الشخصية، وهذا يتطلب أكثر من مجرد «لبس الدور» أو «الدخول تحت جلد الدور»، إلا أن هذا لا يعني أن يظل باردًا، إذا كان يؤدي أدوارًا تحتاج إلى عاطفة مشبوبة، كل ما ينبغي عليه ألا تظل عواطفه في الأعماق عواطف الشخصية التي يؤديها، وذلك حتى لا تصبح عواطف الجمهور في الأعماق هي الأخرى عواطف الشخصية»[2]، وقد طال كشف التمسرح هذا جميع عناصر العمل

(1) الأورجانون الصغير، برتولد بريخت، ص 39 – 40.

(2) المرجع السابق، ص52.

المسرحي، حيث على الديكور أن ينأى عن الواقعية، وأن يكشف عن نفسه بوصفه قطعة من لعبة مسرحية، وبخصوص النص المسرحي فإنه بالنسبة لبريشت ليس ذاك النص المنتهي الذي لا يمكن الحذف منه أو الزيادة عليه، بل هو خاضع بشكل دائم للتعديل حسب ظروف كل عرض مسرحي على حدة، كما أنه لا ينبغي أن يدفع الجمهور إلى التماهي مع القصة والانغماس في حياة الشخصيات، بل على النص عند بريشت أن يتوقف فجأة؛ ليعلن عن أنه مسرحية أعدت من أجل اللعب المسرحي. وقد أطلق بريشت على كشف التمسرح هذا (التغريب).

ومن ثم فإن بريشت توقع استجابة مختلفة من جمهوره، يقول في مقارنة بين المسرح الملحمي الذي ابتكره والمسرح الواقعي:

«**الجمهور في المسرح الدرامي يقول:** نعم، لقد سبق لي أن شعرتُ بمثل هذا، أنا هكذا أيضًا، هذا طبيعي، الأمور ستكون هكذا دائمًا، لقد آلمتني معاناة الشخصية؛ لأنها لا تملك أي مهرب من هذه المعاناة، هذا فن عظيم: كل شيء يحدث من تلقاء نفسه، لقد بكيت في لحظات البكاء، وضحكت في لحظات الضحك.

الجمهور في المسرح الملحمي يقول: ما كنت لأتوقع هذا، ليس على الناس أن يتصرفوا هكذا، هذا فعلًا غريب وغير معتاد، يكاد لا يصدق. يجب أن يتوقف هذا، معاناة الشخصية آلمتني؛ لأنه يحتمل أن هناك مخرجًا من هذا الألم. هذا فن عظيم: لا شيء يحدث من تلقاء نفسه. لقد ضحكت عن طريق البكاء، وبكيت عن طريق الضحك»[1].

يريد بريشت أن يخلخل استجابة المتفرج. لذلك، فشخصياته ذات عمق اجتماعي، وهذا لا ينفي العمق النفسي أيضًا. لكن بريشت اهتم دائمًا بالدوافع الاجتماعية

(1) Bertolt Brecht, THEATRE FOR LEARNING, Translated by Edith Anderson, BRECHT SOURCEBOOK, Edited by Carol Martin and Henry Bial, Routledge London and New York, p 23.

والسياسية للشخصيات التي تفعل لظلم اجتماعي حاق بها، كما تفعل أيضًا لدوافع نفسية محضة، كالعشق مثلًا. ومعلوم أن النقاد يقسمون مراحل الحياة الفنية لبريشت إلى ثلاث مراحل: حيث هاجم في المرحلة الأولى جمهور المسرح البرجوازي بعنف، ومالت أعماله إلى الفكر أكثر من الجماليات، وفي المرحلة الثانية توجه إلى جمهور البروليتاريا، والجمهور الذي يتفق مع آرائه عمومًا، لكن في المرحلة الثالثة قرر بريشت أن يستهدف كل أشكال الجمهور، وبالضبط أولئك الذين يخالفونه في الرأي، ولا يميلون إلى مسرحه من الناحية الجمالية. ولعل هذه هي أنضج مراحل الحياة المسرحية لبريشت، حيث إن التوجه إلى جمهور متعدد ومختلف، كان دائمًا علامة على الجودة الفنية، إذ كان على بريشت أن لا يكون مباشرًا في قول الرسائل، ولا عنيفًا في مهاجمة عادات جمهور المسرح البرجوازي، وكان عليه أن يقدم مسرحًا ممتعًا، جميلًا، ومشوقًا.

ب - المسرح الفقير: الجمهور يبحث عن مكان للتفرج

تقوم نظرية المسرحي البولندي جيرزي جروتوفسكي على التجريد من كل العوالق، وذلك بالنسبة للممثل والمتفرج، فقد جرد جروتوفسكي الممثل من كل معارفه السابقة و(الكليشيهات) التي اكتسبها من خبرته الطويلة، وطالبه ببذل جهد إضافي للإتيان بالفعل المسرحي الجديد، كما جرده كذلك من شتى المحسنات التي تساعده على خشبة المسرح، فقلص (الديكور)، وألغاه أحيانًا، وقلص الملابس إلى الحد الأدنى، وتخلى نسبيًا عن المؤثرات الصوتية والضوئية، ثم جرَّد المتفرج كذلك من خبراته السابقة في التفرج، فاقتلعه من مقعده المريح في قاعة المسرح، وألقى به في فضاءات مبتكرة، يحار المتفرج أي مكان سيجلس فيه، ثم عرض عليه عملًا مسرحيًا مختلفًا عمَّا اعتاد مشاهدته من قبل، لذلك فخبرة المتلقي السابقة تعد غير ذات نفع له في فهم وتذوق مسرحيات جروتوفسكي.

وبذلك، قلص صاحب نظرية المسرح الفقير المسرح إلى حديه اللذين لا يمكن أن يجري المسرح دونهما، وهما: الممثل والجمهور. وبتخليه عن الإمكانات التعبيرية الأخرى فإن جروتوفسكي يطالب هذين الحدين ببذل المزيد من الجهد لتحقيق الفرجة المسرحية، واستكشاف الإمكانات التعبيرية والآفاق الجمالية التي يتيحها هذا التلاقي العاري من كل الزخارف، تلاقي الممثل بالمتفرج.

ويفرق جروتوفسكي بين صنفين من الممثلين؛ الممثل الطاهر والممثل المومس، يقول: «الفرق بين الممثل الطاهر والممثل المومس هو الفرق ذاته بين مهارة المومس والعطاء والقبول الناجمين عن حب حقيقي. بعبارة أخرى -التضحية بالذات- إن الجوهريَّ في الحالة الثانية هو أن يكون الممثل قادرًا على إقصاء كل العناصر المشاغبة بهدف أن يصبح قادرًا على تجاوز كل الحدود الممكنة»[1]، وبهذا فإن جروتوفسكي يرفض بقسوة الممثل الذي يعتمد ترسانة من الحيل والخدع التي اكتسبها من أدواره السابقة، التي يعرف بالتجربة أنها قادرة على اجتذاب الجمهور وإرضائه.

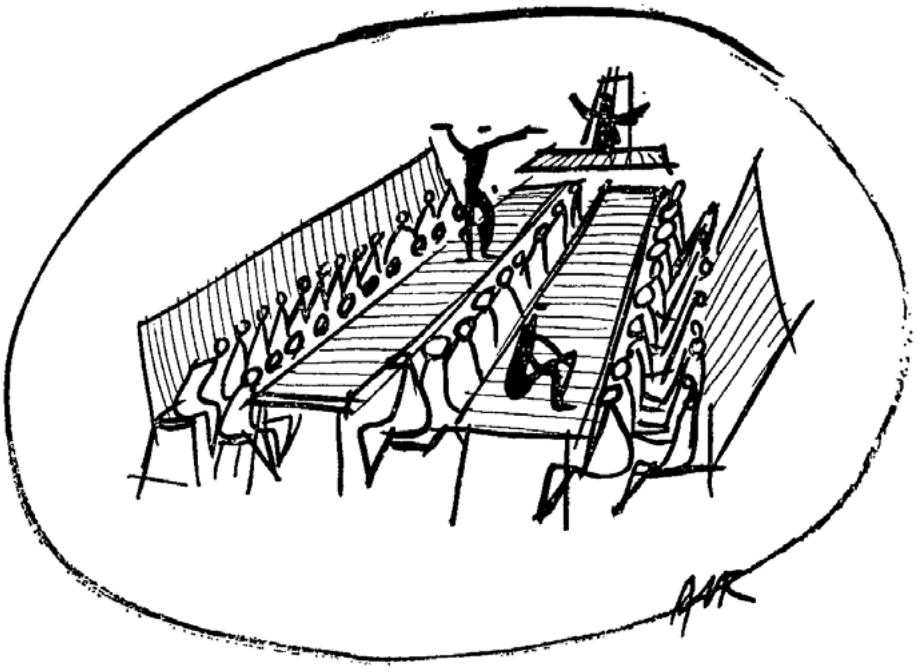
وبالمقابل فإن جروتوفسكي يطرد من مسرحه الجمهور الكسول الذي يأتي إلى المسرح لتلبية (احتياجات ثقافية)، ولا يطلب سوى التسلية، وتزجية الوقت والراحة بعد يوم من العمل المرهق، فالمتفرج الذي يأتي للمسرح «ليجد ما يحكيه لأصدقائه أو ليقول إنه رأى هذه المسرحية أو تلك ولقد كانت ذات جاذبية»[2] لا يرحب به جروتوفسكي في مسرحه. والجمهور الذي يستهدفه المسرح الفقير هو «الذي يملك احتياجات روحية أصيلة، والذي يرغب حقًّا بتواجهه مع الفرجة في تحليل ذاته... والذي يتجه قلقه إلى البحث عن الحقيقة حول ذاته ورسالته في الحياة»[3].

(1) Jerzy Grotowski, Towards a Poor Theatre, Edited by Eugenio Barba, Routledge Taylor & Francis Group, p 34.

(2) Ibid, p 40.

(3) Ibid, p 40.

لذلك، فقد اقترح المسرح الفقير أشكالًا جديدة ومبتكرة لفضاء اللقاء بين الممثل والمتفرج، الذي ليس مسرحًا بخشبة هي حيز اللعب وصالة هي حيز المشاهدة. من قبيل «دكتور فاوست (1963) Dr. Faustus لمارلو حيث جرى إجلاس الجمهور على مقاعد طويلة (...) حول موائد ثلاث للطعام، وكانت هذه الموائد تؤدي وظيفة الخشبة المسرحية، (...). وعند دخول المتفرجين القاعة قام فاوست (...) بدعوتهم لأن يتخذوا أماكنهم كضيوف فيما بدا وكأنه العشاء الأخير أما الطعام الذي قدمه فاوست للجمهور لم يكن إلا (مونتاجًا) لمشاهد من حياته قام بتمثيلها أمامهم على موائد الطعام»[1].

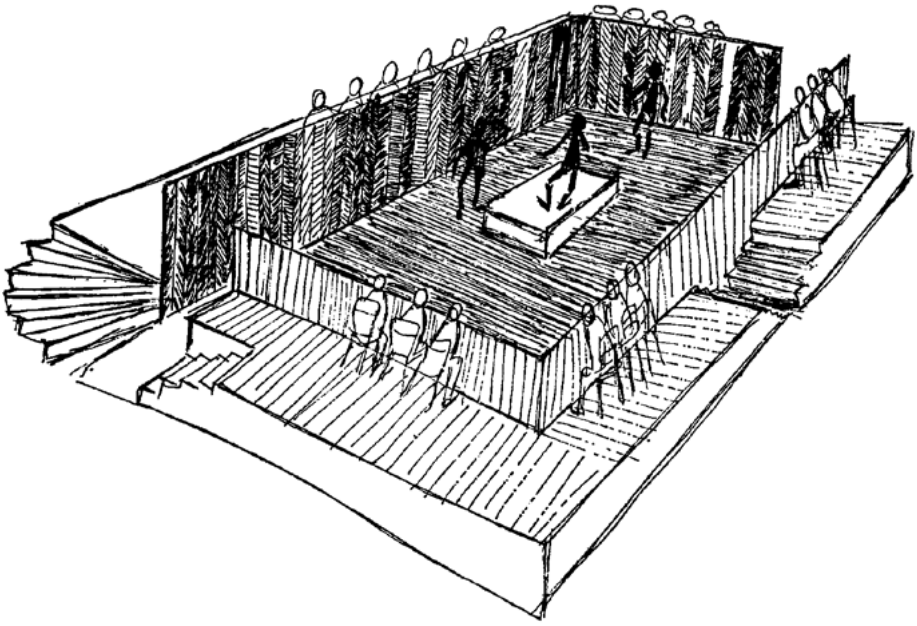


تصميم حيز الممثلين وحيز الجمهور في العمل المسرحي
د. فاوست، الممثل باللون الأسود، والجمهور باللون الأبيض[2]

(1) المسرح الطليعي من 1892 حتى 1996، كريستوفر أينز، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، ص287–288.

(2) Jerzy Grotowski, Towards a Poor Theatre, p 164.

كما قدم جروتوفسكي تجربة فريدة أخرى في العبث بفضاء اللعب وفضاء الجمهور في عمله المسرحي الموسوم بـ (الأمير الصامد 1968م)؛ حيث كان المتفرجون يجلسون خلف متاريس خشبية، ثم يتلصصون أو يختلسون النظر نحو الخشبة، وبدون هذا التلصص لا يحصلون على الفرجة. وبذلك طالبهم المخرج بفعل معين للحصول على الفرجة.



تصميم حيز الممثلين وحيز الجمهور في العمل المسرحي
الأمير الراسخ الممثل باللون الأسود، والجمهور باللون الأبيض[1]

هذه التصميمات الجديدة لحيز اللعب وحيز الجمهور تنم عن رفض قاطع للمسرح التقليدي وتقاليد التفرج السائدة، وتنم عن قلق دائم في استكشاف حياة أخرى للممثل وجمهوره لا تحدها البناية التي تعزل الممثل عن الجمهور، وتطالبهما بالعمل، كلٌّ في فضائه الخاص.

(1) Jerzy Grotowski, Towards a Poor Theatre, p 164.

5 - حينما يغادر الجمهور مقعده إلى فضاءات أخرى: الجمهور يتشبث بمقعده والمسرحيون يقتلعونه منه

لقد دأبت العديد من التجارب المسرحية على دفع الجمهور إلى فضاء اللعب، بعضها كان غاية في الغرابة والاختلاف، نذكر من هذه التجارب تجربة العمل المسرحي (الإيقاع أو Rhythm O) بنابولي 1974م، حيث أتاحت الممثلة مارينا أبراموفيتش جسدها للجمهور ولمدة ست ساعات، مع اثنين وسبعين من أدوات خطيرة وضعت على طاولة لكي تستعمل من قبل الجمهور على جسد الممثلة، من قبيل ريشة، عطور، فأس، قلم رصاص، شوكة، سلاسل، مسامير، مقص، سلاح ناري. عند الساعة الثالثة كان أفراد من الجمهور قد قطعوا جميع ملابسها بشفرات الحلاقة، وقاموا بشق قطع من اللحم من رقبتها، بعدها، وضع أحدهم سلاحًا ناريًّا محشوًّا في يدها ودفع فوهته اتجاه رأسها[1].

وقد بلغ شغف المسرحيين بنزع الطمأنينة عن جمهورهم، وزعزعة استقرارهم فوق مقاعدهم الوثيرة، إلى حدود غريبة ومجنونة «ففي المسرح التجريبي في السبعينيات والثمانينيات تعرض الجمهور مرارًا وتكرارًا لممارسات: كالجلوس عليهم والتحرش بهم، وحتى إعطائهم لفافات الماريجوانا، وفي حالة واحدة على الأقل (في فنلندا) تعرضوا للتبول عليهم»[2].

كل هذه التجارب تنطلق من رغبة متأججة في انتقاد وضعيات التفرج في المسرح التقليدي، وتعبر عن رفض لزخارف هذه المسارح وعاداتها المتأنقة. بل إن الانتقاد يطال السياسة والمجتمع اللذين أفرزا هذه العادات، فكل هذه التجارب هي صرخة ضد مجتمع الاستهلاك والحروب والعدائية والتفاوت الطبقي.

---

(1) Helen Freshwater, theatre and audience, palgrave macmillan, 2009, p 62.

(2) مسرح اليوم: «نحن لا نعبر النهر ذاته مرتين»، روبرت كوهين، مجلة المسرح، ع 11، أبريل 2013م، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ص19.

6 - المتفرج - الممثل: حينما يأخذ الجمهور دور الممثل

لقد خطا المسرحي والمنظر والناشط السياسي البرازيلي أوغوستو بوال خطوة إضافية مهمة في مشاركة الجمهور في الفعل المسرحي، وذلك في مسرحه الذي أسماه (مسرح المقهورين)، حيث إنه طالب الجمهور بمغادرة فضاء التفرج نحو فضاء اللعب، وطالبه بالتمثيل بدل الممثلين. وقد استند في ذلك إلى قناعة إنسانية بحق الجميع في التمثيل واللعب، وعلى نظرة مجددة لمفهوم المسرح ذاته، حيث يغدو المسرح فن الجميع، يمكن اقتحامه من قبل الجميع دون احتقار لقدرتهم ودون النظر إلى مواهبهم، وهو بذلك عدل مفهوم الفنان المسرحي، حيث ما عاد هو ذلك النجم المشع الذي نهفو إلى أخذ الصور معه، بل صار فردًا يمكن أداء دوره من قبل متفرج عادي، وصار قريبًا من الناس يلاعبهم، ويلتصق جسده بجسدهم، ولا يحجبه عنهم لا ظلام الصالة ولا تقاليد التفرج التي تنص على الوقار بين المتفرج والممثل. يقول بوال «بالنسبة لي هكذا ينبغي أن يكون الساحر: في البداية يجب أن يعرض سحره من أجل أن يبهجنا، ثم عليه أن يلقننا حيله. هكذا ينبغي أن يكون الفنان، يجب علينا أن نكون مبدعين، ويجب علينا كذلك أن نعلم الجمهور كيف يكونون مبدعين، كيف يصنعون الفن، من أجل أن نستخدم نحن جميعًا هذا الفن بطريقة تشاركية»[1]، وقد ابتكر بوال مصطلحًا جديدًا ليصف به هذا الفاعل الجديد في المسرح، وهو المتفرج الذي يمثل، يتركب هذا المصطلح من spectator وactor، حيث تكون النتيجة Spect–Actor، أي المتفرج – الممثل.

يقول بوال «أنا، أوغوستو بوال، أريدُ من المتفرج أن يأخذ دور الممثل، وأن يقتحم الشخصية، وكذلك الخشبة، أريد منه أن يغادر فضاءه الخاص، وأن يقترح الحل عن طريق أخذ موقع على الخشبة، يملك المتفرج – الممثل the Spect–Actor القدرة على تقديم مشهد، وبكل مسؤولية. وتصبح الخشبة فضاء لعرض الواقع، والمتخيل fiction.

(1) Augusto Boal ,Games for actors and non-actors, Translated by Adrian Jackson, Routledge, Second edition, 2005, p 17.

لكن المتفرج – الممثل ليس خياليًا، إنه موجود في المشهد المسرحي وخارجه، في واقع مزدوج»[1].

وقد صمم بوال من أجل تحقيق هذا الشكل من مشاركة الجماهير، أشكالًا جديدة من المسرح تنضوي كلها تحت مظلة (مسرح المقهورين)، ولعل أبرز هذه الأشكال وأكثرها تأثيرًا، هما مسرح المنتدى Forum Theatre والمسرح المتخفي أو اللامرئي Invisible Theatre. فأما مسرح المنتدى، فهو عبارة عن مسرحية تطرح موضوعًا عن قهر ما يعانيه المتلقي، وحينما تصل المشكلة إلى ذروتها فإن الحل يبدأ في البروز في فضاء اللعب، وهو الحل الذي لا يرضي عادة الجمهور، فيُطلب من المتفرج أن يوقف المسرحية حينما يرى أن الأمور تسير نحو منحى لا يوافق عليه، ثم يقترح الحل الذي يرتضيه، ثم عليه بعد ذلك أن يقتحم فضاء اللعب، وأن يمثل الحل الذي اقترحه رفقة الممثلين الآخرين. مع تنظيم محكم ومرن من قبل الجوكر The Joker، وهو الشخصية التي تنظم مجمل اللعبة المسرحية، ولا ينبغي أن يسوق الموضوع المطروح المسرحية نحو السطحية، بل إن التعقيد الدرامي، والحيل الجمالية، وقوة الأداء والطرح، هي أمور يركز عليها بوال كثيرًا.

وتبقى الغاية من مسرح المنتدى هي طرح الإمكانات المتعددة لفك القهر المطروح في المسرحية، وتدريب المتفرج على فك القهر في حياته، وبنفسه، حيث إن المتفرج هو من يقترح الحلول وهو من يجسدها في فضاء اللعب. يقول بوال: «ليس الهدف من مسرح المنتدى هو الفوز، ولكن لنتعلم ولنتدرب. عن طريق لعب أفكارهم الخاصة، يتدرب المتفرجون – الممثلون spect–actors على الفعل في الحياة الحقيقية. إن الممثلين والجمهور على حد سواء يكتشفون، عن طريق اللعب، النتائج الممكنة لأفعالهم، إنهم يتعرفون دوافع القاهرين the oppressors ليختبروا الخطط والإستراتيجيات

(1) Augusto Boal, Theatre of the oppressed, Translated from Spanish by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer, Pluto Press , 2008, p xxi.

الممكنة للمقهورين the oppressed»[1]، فمسرح المنتدى بمثابة «التدريب الذي يسبق الفعل الحقيقي في الحياة»[2]. إنه بصيغة أخرى تمرين المقهورين على فك قهرهم ومجابهة قاهريهم.

أما المسرح المتخفي Invisible Theatre، فيقوم على خلق حدث مسرحي داخل فضاء وأجواء واقعية؛ حيث يؤدي ممثلون موقفًا ما مع أشخاص حقيقيين، وبمتابعة من قبل الناس الذين يكتفون بالمتابعة والتساؤل وأحيانًا يتدخلون دون أن يعرفوا أنهم إزاء لعب مسرحي، وحتى حينما ينتهي اللعب المسرحي، لا يقال لهم أي شيء، ويتركون يتابعون حياتهم وهم يظنون أن ما شاهدوه واقعة حقيقية. ومن أمثلة هذا المسرح؛ يدخل ممثل مطعم فندق فخم، فيطلب طعامًا، ثم يتذوقه، فينادي على النادل ويشرع في التذمر من الطعام الرديء. ثم يأتيه النادل بوجبة 'Barbecue à la pauper' التي تكلف 70 صول soles، ولأن الثمن غالٍ فإن النادل يخبر الزبون (الممثل) بالثمن حتى يكون على بينة من أمره، ثم يأكل الممثل الوجبة اللذيذة والغالية، لكن في النهاية، يخبر النادل أنه ليس معه نقود، ألا يحق له أن يأكل طعامًا فاخرًا وهو الفقير، ثم يقول إنه سيدفع لكن بالعمل، حيث يقترح أن يعمل في الفندق مقابل مبلغ الوجبة، ثم يسأل الممثل عن أجر العامل في الفندق، فيرفض النادل الإفصاح عن الأجور، فيثار بهذا موضوع الأجور المنخفضة للعمال[3]. ولتأجيج الموقف يتدخل بعض الممثلين، الذي يدخلون المطعم ويطلبون وجبة طعام سلفًا، ثم يحدث أن يتدخل زبائن حقيقيون، ويتصاعد الموقف إلى دروب من الصراع البعيدة المدى، ثم يخبو نحو النهاية غير المتوقعة ولا المدروسة. وبعد أن ينتهي الموقف يكون هناك أشخاص حقيقيون طرحوا أسئلة اجتماعية هامة، وتناقشوا وتحدثوا، ثم عادوا إلى حياتهم الاعتيادية دون أن يعرفوا أنهم كانوا جزءًا من مسرحية.

ولقد عرف مسرح المنتدى بشكل خاص انتشارًا واسعًا في العالم كله، وطبع بصبغة

(1) Augusto Boal ,GAMES FOR ACTORS AND NON-ACTORS, p 244.

(2) Augusto Boal, The Aesthetics of the Oppressed, Translated by Adrian Jackson, Routledge, 2006, p 6.

(3) Augusto Boal, Theatre of the oppressed, p 123- 124.

البلد الذي انتشر فيه. ففي العالم العربي مثلًا، هناك فرق متخصصة في مسرح المقهورين، وفي شكل مسرح المنتدى بشكل خاص، نذكر منها فرقة (عشتار) الفلسطينية، ثم فرقة (المسرح المحكور) بالمغرب، ثم المسرحية المصرية نورا أمين التي تتلمذت على أوغوستو بوال نفسه، ثم قدمت عدة تجارب من مسرح المقهورين بمصر.

خاتمة

لقد بقي هوس المسرحيين في تثوير علاقة المسرح بجمهوره منحصرًا إلى حد ما داخل المسارح التجريبية، وفي الفضاءات التي اصطفاها المسرحيون لتجريب أفكارهم. ويعرف المسرح التجريبي عمومًا، وذاك الذي يجرب على مستوى العلاقة بين المسرح وجمهوره بشكل خاص، إقبالًا جيدًا في عدد من بلدان أوروبا وفي إنجلترا، ففي فرنسا ينظم مهرجان أفينيون الشهير الذي تعرض فيه كثيرٌ من التجارب غير التقليدية واللافتة للنظر، وفي فضاءات غير تقليدية أيضًا، ويعرف هذا المهرجان إقبالًا هائلًا، حتى صار معلمة من معالم فرنسا يأتيها الجمهور من كل بقاع العالم. غير أن المسرح الذي يعرف انتشارًا أكبر هو المسرح التقليدي، الذي يلتزم بشروط إرسال وتلقٍّ تقليدية يطمئن إليها الجمهور، وتهفو نفسه إلى تكرارها دونما الإقدام على ركوب مغامرة تلقٍّ مسرحي مختلف، لا يعرف الجمهور خلاله ما الذي سيُطلب منه، وما الذي سيتحتم عليه فعله.

وفي العالم العربي حاولت عدد من التجارب من قبيل فرقة عشتار الفلسطينية ونورا أمين، والطيب الصديقي وسعد الله ونوس، وفاضل الجعايبي وجواد الأسدي وربيع مروة وسليمان البسام وفرق شابة من قبيل فرقة (دابا تياتر) وفرقة (نحن نلعب) للفنون بالمغرب أن تبتكر مساحات تلاقٍ مختلفة مع جمهورها وأن تقتحم فضاءات غير معتادة، لكن كل هؤلاء المبدعين يواجهون منافسة شرسة من قبل المسرح التجاري بشكل خاص، الذي سُمح له باقتحام القنوات التلفازية حتى صار المسرح الذي يعرفه جمهور العامة، فيقبلون عليه وينزوي المسرح التجريبي الجاد في الهامش ويستقطب جمهورًا نخبويًّا محدودًا.

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية

- علم المسرحية، الأردس نيكول، ترجمة دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري.
- الأورجانون الصغير، برتولد بريخت، ترجمة فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للإبداع العربي.
- حياتي في الفن، ستانسلافسكي، ترجمة دريني خشبة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، ج2.
- فيزياء الجسد ميرهولد.. ومسرح الحركة والإيقاع، فاضل الجاف، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2006م.
- تقنية المسرح، فيليب فان تيغيم، ترجمة بهيج شعبان، منشورات عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1973م.
- المرجع في فن الدراما، جون لينارد، ماري لوكهارست، ترجمة محمد رفعت يونس، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2006م.
- المسرح الطليعي من 1892 حتى 1996، كريستوفر أينز، ترجمة سامح فكري، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون.
- التفسير والتفكيك والأيديولوجية ودراسات أخرى، تحرير: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2000م.
- مسرح اليوم: «نحن لا نعبر النهر ذاته مرتين»، روبرت كوهين، مجلة المسرح، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ع 11، أبريل 2013م.

المراجع باللغة الإنجليزية

- Augusto Boal ,Games for actors and non-actors, Translated by Adrian Jackson, Routledge, Second edition, 2005.
- Augusto Boal, The Aesthetics of the Oppressed, Translated by Adrian Jackson, Routledge, 2006.
- Augusto Boal, Theatre of the oppressed, Translated from Spanish by Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride and Emily Fryer, Pluto Press, 2008.
- Bertolt Brecht, THEATRE FOR LEARNING, Translated by Edith Anderson, BRECHT SOURCEBOOK, Edited by Carol Martin and Henry Bial, Routledge London and New York.
- Helen Freshwater, theatre and audience, palgrave macmillan, 2009.
- Jerzy Grotowski, Towards a Poor Theatre, Edited by Eugenio Barba, Routledge Taylor & Francis Group.
- Susan Bennett, Theatre Audiences, A Theory of Production and Reception, Routledge London and New York, 2nd edition, 2001,2003.

النص والخِطاب: من أصل الوضع إلى الدلالة الاصطلاحية

عبد الله بن ناجي*

تقديم:

في اللسانيات، عرف مصطلح الخطاب انتشارًا واسعًا بعد تراجع البنيوية لصالح اللسانيات التداولية، وعلى الرغم من أن العديد من الدارسين يجعل من مصطلح الخطاب مرادفًا للنص، باعتبارهما يحيلان، معًا، إلى ممارسات خِطابية، فإنَّ بين هذا وذاك تباينات مفهومية؛ ذلك أن النص والخطاب، حتى وإن كانا يتلازمان على مستوى الحضور في الدراسات اللسانية، فإنه من غير المنطقيِّ اعتبارهما مصطلحين يدلان على المفهوم نفسه، وإلَّا كان وجودُ أحدهما أمرًا لا مُبرِّر له. للوقوف على التباينات التي أفترضُ وجودها بين النص والخطاب، ارتأيتُ تناول دلالة كليهما بالرجوع إلى

* شاعر وناقد مغربي، باحث في النقد الأدبي ولسانيات الخطاب.

المعنى اللغوي الوارد في المعاجم العربية، وإلى ما ورد حولهما في متون التراث العربي الإسلامي، ثم دلالتهما في الفلسفة واللسانيات الغربية الحديثة.

أولًا - مفهوم النص:

يُعد مفهوم النص من بين أكثر المفاهيم اللسانية إثارة للجدل، حيث تعددت تعاريفه بتعدد زوايا النظر التي تولَّد عنها مأزق الضبط المعرفي لهذا المصطلح، ويمكن إرجاع أسباب التضارب حول مفهومه لعوامل عديدة، منها: التطور السريع الذي شهدته فروع اللسانيات وتباين مرجعياتها التأسيسية، وانفتاحها على جملة من المعارف خارج إطار هذا العلم، وتعدد أشكال النصوص. فهل النص مجموعة من العلامات اللغوية؟ هل هو امتداد أفقي لهذه العلامات؟ هل النص يعني اتساق الملفوظات وانسجامها؟ هل للحجم دور في تحديد ماهيته؟ ثم ما علاقته بمقام التلفظ؟ وإجمالًا، ما الأسس التي يقوم عليها؟ هذه أسئلة، وأخرى، سأحاول ملامستها بحثًا في مفهوم النص لغويًّا وفلسفيًّا ولسانيًّا.

1 - النص في أصل الوضع:

جاء في مقاييس اللغة لابن فارس أن «النون و الصاد أصل واحد يدل على رفع وارتفاع وانتهاء في الشيء»[1]. وفي اللسان: «النص: رفعك الشيء. نصَّ الحديثَ ينصُّه نصًّا رفعه. وكل ما أظهر فقد نُصَّ (...). وأصل النصِّ أقصى الشيء وغايته (...). والنص التوقيف، والنص التعيين على شيء ما (...). ونصَّ الرجلَ نصًّا إذا سأله عن شيء حتى يستقصي ما عنده. ونصُّ كلِّ شيء منتهاه. ومنه قول الفقهاء: نصُّ القرآن ونصُّ السنة أي ما دلَّ ظاهرُ لفظهما عليه من الأحكام»[2]. وفي التعريفات: «النص ما ازداد وضوحًا على المعنى الظاهر لمعنى في نفس المتكلم، وهو سوق الكلام لأجل ذلك المعنى، فإذا قيل: أحسنوا إلى فلان (...) كان نصًّا في بيان محبته»[3].

(1) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، 1979م، ج2، ص356.

(2) لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، ج7، مادة (ن ص)، ص97، 98.

(3) التعريفات، علي الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004م، ص202، 203.

بناء على ما سبق من تعاريف يمكن القول: إن مفهوم النص لغة يتراوح بين الرفع والارتفاع والانتهاء والظهور، وأقصى الشيء وغاية الشيء وتعيين الشيء، والاستقصاء والبيان والتقرير.

2 - النص في التراث العربي الإسلامي:

كان لمصطلح النص حضورٌ مركزيٌّ في الثقافة العربية الإسلامية؛ لأنه شكل محور حضارتها، فكان بدهيًّا أن تتعدد تعريفاته بتعدد التفسيرات والتأويلات التي اتخذها في مختلف مقارباته.

النص عند اللغويين والنحاة ارتبط بالفعل والحدث. فقد ذكر السيوطي في الاقتراح أن النص من مسالك العلة، وذلك «بأن ينص العربي على العلة»[1]؛ «فهو نص من العرب، والمراد في هذا المسلك الإثبات»[2]. وإذن، يكون معنى النص إثبات الشيء وتقريره. وورد في الخصائص أن «إجماع أهل البلدين إنما يكون حجة إذا أعطاك خصمك يده ألا يخالف المنصوص والمقيس على المنصوص»[3]، وهو ذات المعنى بالتقرير والإثبات. ونفسه عند ابن هشام حين قال: «ونصَّ جماعة على منع ذلك كله»[4].

عند الفقهاء وعلماء الأصول، تحول النص من الدلالة على الفعل إلى الاسمية، وهو ما يعني خروجه إلى الدلالة الاصلاحية؛ فهو في التعريفات: «ما لا يحتمل إلا معنًى واحدًا. وقيل ما لا يحتمل التأويل»[5]؛ وهو في الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة «ما دلَّ دلالةً قطعيةً»[6]. وقد حدد التهانوي أربعة معانٍ للنص: «الأول كلُّ ملفوظٍ مفهوم المعنى من الكتاب والسنة (...). والثاني ما ذكر الشافعي فإنَّه سَمَّى الظاهرَ نصًّا (...). والثالث، وهو الأشهر، هو ما لا يتطرق إليه احتمال (...). والرابع ما لا يتطرق إليه

(1) الاقتراح في علم أصول النحو، السيوطي، تعليق: محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2006م، ص310.

(2) المرجع السابق، ص311.

(3) الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، دت، ج1، ص189.

(4) مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، 1969م، ج1، ص253.

(5) التعريفات، علي الجرجاني، ص203.

(6) الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، زكريا الأنصاري، تحقيق مازن المبارك، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1991م، ص68.

احتمال يعضده دليل»[1]. وبهذا يكون معنى النص عند الأصوليين على أربعة معان هي: النص بمعنى الكتاب والسنة، والنص بمعنى الظاهر القطعي الدلالة، والنص بمعنى ما لا يتطرق إليه احتمال، أو ما يتطرق إليه احتمال مخصوص.

عمومًا يمكن القول: إن دلالة النص في التراث النحوي واللغوي ارتبطت بالفعل والحدث، وحين اتخذت معنى اصطلاحيًّا -عند الأصوليين- دلَّت على شكل من أشكال الكلام، قرآنًا أو سنة أو صفة لكلام قطعي ظاهر لا يقبل التأويل أو يقبل تأويلًا مخصوصًا.

3 - النص في الفلسفة الغربية الحديثة:

يقول بول ريكور: «لنُسمِّ نصًّا كل خطاب ثبتته الكتابة»[2]. لكن هذا التعريف يجعل الكتابة مؤسسة للنص، ويطرح إشكالَ (علاقةِ النص بالكلام)، فإذا كان الكلام عند دو سوسير هو «تحقق اللغة في خطابٍ ما»[3]، فإن «كل نص هو في موقع إنجاز للكلام»[4]، وتعد الكتابة، بذلك، تاليةً للكلام، أو هي كلام مُثبت؛ ويَحلُّ التثبيت بالكتابة محل الكلام؛ لأن ما «أُثبت بالكتابة (...) خطاب كان بإمكاننا أن نقوله»[5]؛ ومنه نخلص إلى أن النصَّ هو تدوين للخطاب. فالكتابة «إنجازٌ شبيه بالكلام، موازٍ للكلام، إنجاز يحتل مكانَه ويحجبه؛ لذا قلنا: إن ما يأتي إلى الكتابة، هو الخطاب، بصفته نيَّة في القول، وإن الكتابة تسجيل مباشر لتلك النية، حتى وإن كانت الكتابة قد بدأت، تاريخيًّا ونفسيًّا، بتسجيل علامات الكلام تخطيطًا. وتحرر الكتابة هذا، الذي يضعها موضع الكلام هو شهادة ميلاد النص»[6].

إن النص فلسفيًّا، عند بول ريكور يأخذ مكان الكلام مرورًا بالكتابة. فبالكتابة نعبر من خطاب كان بالإمكان قوله إلى خطاب مُثبت في نص؛ بمعنى أنَّ النص هو كلام مكتوب.

---

(1) موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م، ج1، ص1696.

(2) من النص إلى الفعل، بول ريكور، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، مكتبة دار الأمان، مطبعة الكرامة، الرباط، ط1، 2004م، ص95.

(3) المرجع السابق، نفسه.

(4) المرجع السابق، نفسه.

(5) المرجع السابق، ص96.

(6) من النص إلى الفعل، بول ريكور، ص96.

4 - النص في اللسانيات الحديثة:

ضَبْطُ مصطلح النص شكَّل بؤرة الاشتغال المنهجي في حقل لسانيات النص، كما كان محور اهتمام اللسانيات التداولية؛ لذلك اكتسب النص قِيَمًا متغيرة؛ فهو في معجم اللسانيات: «مجموع الملفوظات اللغوية القابلة للتحليل، أي ممارسة لغوية جزئية مكتوبة أو منطوقة، ويعطيه هلمسليف معنى أوسع باعتباره كل ملفوظ منطوق أو مكتوب طويل أو قصير قديم أو حديث»[1]؛ وهو من منظور هاليداي «لا يمكن أن يكون إلا وحدة دلالية تمثل اللغة في التواصل. فقد يكون كلمة أو جملة أو عدة جمل»[2]. ويعرف اللغوي الألماني هارولد وين ريتش النص بأنَّه «كلٌّ يشتمل على عدد من العناصر التي ترتبط فيما بينها بعلاقة تبعية متبادلة»[3]. والنص بهذا المعنى ليس مجرد تتابع لوحدات معجمية أو متواليات من الجمل، بل هو بنية متماسكة تربط بين مكوناتها علاقات منطقية ونحوية ودلالية.

يبدو التباين واضحًا بين مجموع هذه التعاريف، فقد حصر البعض مفهوم النص في الملفوظ من زاوية نظرٍ، بينما يعده آخرون متوالية لغوية، ويعززها بعضهم بمفهوم الوحدة المتكاملة، ويوسع آخرون مفهومه بإضافة عنصر الكتابة، أو هو -كما يرى البعض- وحدة معنى، وليس وحدة شكلية.

أُجْمِلُ كل ما قيل متجاوزًا كل الإشكالات لأعدَّ النص: بنية لغوية متماسكة مستقلة بذاتها مكتملة الدلالة، معزولة عن سياقها وظروف إنتاجها.

ثانيًا - مفهوم الخطاب:

الخطاب شأنه شأن النص والجملة، اتَّخذ معانيَ متعددة؛ لأنه شكَّل نقطة تقاطع مجالات علمية تراثية وحديثة، وإن كانت لسانيات الخطاب المجال الذي حظِي فيه الخطاب بالدراسة الأوفر تنظيرًا وتطبيقًا؛ كما أن الخطابات ليست واحدة، إذ تتنوع

(1) Dictionnaire de linguistique، Dubois (J), et autres، Larousse ،Paris, 1973، P: 486 .

(2) المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط2، 2010، ص17.

(3) مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص70.

بتنوع المتكلمين، وبطبيعة المواقف الاجتماعية التي تَصدُر عنها، مما يزيد من صعوبة التحديد الدقيق لمفهوم الخطاب، ولمحاولة تَبَيُّنِ الأمر نقف على دلالته لغويًّا واصطلاحًا في التراث العربي الإسلامي، وفلسفيًّا ثم لسانيًّا في الدراسات الغربية الحديثة.

1 - الخطاب في أصل الوضع:

ورد في مقاييس اللغة أن «الخاء والطاء والباء أصلان: أحدهما الكلام بين اثنين، يقال خاطبه يخاطبه خطابًا، والخطبة من ذلك (...). والخَطْبُ الأمر؛ وإنما سمِّي بذلك لما يقع فيه من التخاطب والمراجعة. وأما الأصل الآخر فاختلاف لَوْنَيْنِ»[1]؛ وفي اللسان: «الخطاب والمخاطبة مراجعة الكلام، وقد خاطبه بالكلام مخاطبة وخطابًا وهما يتخاطبان (...). والمخاطبة مفاعلة، من الخطاب والمشاورة»[2]؛ وفي الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة: «الخطاب: توجيه الكلام نحو الغير للإفهام»[3]؛ وعليه، تكون دلالة الخطاب في أصل اللغة: الكلام بين اثنين وهو التخاطب، ومراجعة الكلام، وتوجيه الكلام نحو الغير بقصد الإفهام.

2 - الخطاب في التراث العربي الإسلامي:

ورد عند التهانوي أن الخطاب «هو بحسب أصل اللغة توجيه الكلام نحو الغير للإفهام، ثم نُقِل إلى الكلام الموجه نحو الغير للإفهام، وقد يعبر عنه بما يقع به التخاطب»[4]، وحين نُقل الكلام من دلالته الفعلية، باعتباره توجيه الكلام إلى دلالته الاسمية خرج إلى المعنى الاصطلاحي باعتباره كلامًا حدُّه أنه موجَّهٌ لإفهام الغير. غير أن الخطاب يأخذ معنى أكثر تخصيصًا عند الجُوَيني في كتابه (الكافية في الجدل)، حيث يقول: «الكلام والخطاب والتكلم، والتخاطب، والنطق واحد في حقيقة اللغة وهو ما به يصير الحي متكلمًا، وقد قيل: حقيقته ما يُفهم منه الأمر والنهي والخبر، ومتى

(1) معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، ج2، ص198، 199.

(2) لسان العرب، ابن منظور، مج1، مادة: (خطب)، ص361.

(3) الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، زكريا الأنصاري، ص68.

(4) موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، ج1، ص749.

فُهم منه أحد هذه فقد فهم الكل. فإن كل أمر: نهي وخبر. وكل نهي: أمر. وكل خبر: أمر ونهي. ولو اقتصرت في تحقيقه على واحد فقلت: ما فُهِمَ منه الأمر أو النهي أو الخبر أو الاستخبار لاستقامَ، والكتابةُ والعبارةُ لا يفهم منها ذلك، وإن فُهِم بهما؛ فلذلك لا يكونان على الحقيقة كلامًا (...). ويسميان كلامًا مجازًا؛ لأنه يُفهم بهما الكلام»[1]؛ إذن الخطاب عند الجُوَيني: الكلام الذي يفهم منه الأمر والنهي والخبر والاستخبار، وأخرج من حده الكتابة والعبارة؛ لأنه يُفهم بهما ولا يُفهم منهما، وإن استعملا بمعنى الخطاب فهو من قبيل المجاز، وليس على الحقيقة. واعتبر الآمدي حدَّ الخطاب القائل: «هو الكلام الذي يَفهم المستمع منه شيئًا»[2]، تعريفًا غير مانع؛ لأنه «يدخل فيه الكلام الذي لم يَقصد به المتكلمُ إفهام المستمع»[3]، ويضع حدًّا للخطاب مفاده أنه «اللفظ المتواضع عليه المقصود به إفهام من هو متهيئ لفهمه»[4]؛ وهو بذلك أخرج الحركات والإشارات والألفاظ المهملة وربطه بالقصد وبحال المُخاطب. وما دام «الكلام يطلق على العبارة الدالة بالوضع على مدلولها القائم بالنفس. فالخطاب إمَّا الكلام اللفظي أو الكلام النفسي الموجه نحو الغير للإفهام»[5]. وعليه يمكن القول: إن مفهوم الخطاب في التراث العربي الإسلامي اصطلاحًا هو: الكلام اللفظي أو النفسي المُوَجَّه لمن هو متهيِّئٌ للفهم أمرًا أو نهيًا أو خبرًا أو استخبارًا.

3 - الخطاب في الفلسفة الغربية الحديثة:

حسب بول ريكور «يعتبر الخطاب نفسه، من جهة، بمثابة حدث: أي أن شيئًا ما يحدث عندما يتكلم أحدنا»[6]. وعند القول: إن الخطاب حدث، فإن ذلك يعني أنه يتحقق زمنيًا؛ ويحيل إلى متكلمه، أي إلى مرجعيته؛ ويتضمن عالمين: عالم المتكلم وعالم المخاطب؛ إلا أنَّ هذه السمات التي تجعل منه حدثًا «لا تظهر إلا في حركة

(1) الكافية في الجدل، الجويني، تقديم وتحقيق وتعليق: فوقية حسين محمود، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، 1979م، ص32، 33.

(2) الإحكام في أصول الأحكام، الآمدي، تعليق عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، ط1، 2003م، ج1، ص131.

(3) المرجع السابق، ج1، ص132.

(4) المرجع السابق، نفسه.

(5) موسوعة كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، ج1، ص749.

(6) من النص إلى الفعل، بول ريكور، ص71.

إنجاز الكلام في الخطاب، في تفعيل قدرتنا اللسانية في الإنجاز»[1]. إن سمة الخطاب الأصلية والأولية هي أنه «مكون من مجموعة من الجمل التي يقول فيها شخص ما شيئًا لشخص آخر بصدد شيء ما»[2]. فبينما «تُوقِف اللسانيات البنيوية نفسها على وضع الكلام والاستعمال بين قوسين، ترفع نظرية الخطاب القوس وتطرح وجود لسانيتين تقومان على قوانين مختلفة. فإذا كانت العلامة (الصوتية والمعجمية) وحدة أساس اللغة، فإن الجملة هي وحدة أساس الخطاب»[3]. إن الخطاب بمعنى الحدث يشير إلى الاستعمال الذي عُبِّر عنه بالإنجاز، كما أنه مرتبط بمقصود المتكلم وبموضوع الكلام، وحال المخاطب أيضًا. كما أنه يعتمد الجملة وحدة أساسية، وهو عكس اللغة فعل غير قابل للانقسام إلى علامات، إنه «التجلي المنفلت للغة»[4]، باعتباره مرتبطًا بمرجع فوق لساني للملفوظات. تتحكم فيه ظروف إنتاجه وسياقات مقاماته الاجتماعية والثقافية.

في مؤلَّف آخر، يقول بول ريكور: «يتطلب الخطاب إشارتين أساسيتين هما الاسم والفعل (...) ارتباطهما وحده هو الذي يحقق الرابطة الإسنادية التي يمكن أن تُسمى خطابًا»[5]. والمعنى المستفاد هنا، أن الخطاب هو ناتج العلاقة الإسنادية بين الفعل والاسم. وانطلاقًا من تمييز دو سوسير بين اللغة والكلام، يمكن القول: «إن الخطاب هو الواقعة اللغوية»[6]. و«إذا تحقق الخطاب كله بوصفه واقعة، فُهم الخطاب كله بوصفه معنى»[7]؛ ومعنى الواقعة أن شخصًا ما يتكلم، والمعنى ما يعنيه هذا المتكلم، أي ما يقصد أن يقوله، غير أن كل ما قيل لا يخرج عن كون الخطاب هو: اللغة في حالة استعمال، وهو ذات المفهوم الذي يأخذه الخطاب لسانيًّا، كما سيتبين.

(1) من النص إلى الفعل، بول ريكور، ص72.

(2) المرجع السابق، نفسه.

(3) المرجع السابق، ص71.

(4) المرجع السابق، ص144.

(5) نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م، ص24.

(6) المرجع السابق، ص34.

(7) المرجع السابق، ص38.

4 - الخطاب في اللسانيات الحديثة:

بالرجوع إلى معجم اللسانيات، يمكن الوقوف على مفاهيم عديدة، ارتبطت بمصطلح الخطاب، نذكر منها التحديدات الآتية[1]:

- **الخطاب:** اللغة أو اللسان في حالة استعمال من طرف المتكلم، وهو بهذا المعنى مرادف للكلام.
- **الخطاب:** وحدة لغوية تساوي أو أكبر من الجملة. تتألف من متتالية تتضمن رسالة لها بداية ولها نهاية.
- **الخطاب:** كل ملفوظ أكبر من الجملة، مع ضرورة اعتبار قواعد الترابط بين متواليات الجمل.
- **الخطاب:** من زاوية نظر تحليل الخطاب، مصطلح خطاب لا يعدو أن يكون مرادفًا للملفوظ.

إن الخطاب وفق هذه التعاريف، يعتبر مرادفًا للكلام، أو لمتوالية من الجمل، أو مرادفًا للملفوظ. لكن مانغونو يقدم اعتراضات جوهرية على ذلك؛ فإذا كان الخطاب مرادفًا للكلام، ففي هذه الحالة «لن يكون للحديث عن الخطاب أي أساس (...)؛ لذلك يمكن القول: إن الخطاب يتأسس على [الكلام، وليس مرادفًا له]»[2]. والخطاب ليس هو الملفوظ؛ لأن المدرسة الفرنسية تميز بين الملفوظ والخطاب، و«تُعرِّف الملفوظ باعتباره متتالية من الجمل تتخللها فراغات دلالية، أي وقفات تواصلية. وتعرف الخطاب، باعتباره ملفوظًا مقترنًا بظروف الإنتاج»[3]. فالنص بنيويًّا هو الملفوظ، والنص مقترنًا بظروف إنتاجه هو الخطاب. وحسب بنفنيست، يقتضي التلفظ تحويلًا للسان إلى خطاب؛ وهو المُقتضى الذي يمنح للخطاب معنى عامًّا باعتباره: «كل تلفظ يقتضي وجود طرفين؛ متكلم يتوجه إلى مخاطب بنية التأثير»[4]. إن الخطاب بهذا المعنى يشكل وحدة تواصلية مرتبطة بظروف إنتاج معينة؛ بمعنى آخر، هو ارتباط نص

(1) Dictionnaire de linguistique, Dubois (J), et autres, PP: 156, 157.

(2) Initiation aux méthodes de l'analyse du discours, Maingueneau (D), Hachette université, France, Edit: 04, 1987, P: 5.

(3) Ibid, P: 11.

(4) Ibid, P: 11.

ما -باعتباره ملفوظًا- بسياقه. إنه نِتاج استعمال اللسان من طرف المتكلم في سياقات تواصلية اجتماعية بهدف الإبلاغ والتأثير. وفي معجم تحليل الخطاب يرفض باتريك شارودو ودومينيك مانغونو مسألة تجاوز الخطاب للجملة، فإذا كان الخطاب يفترض حصول تنظيم يتجاوز الجملة، فإن ذلك «لا يعني أن كل خطاب يتجلى في تتابعات من الكلمات حجمها يفوق الجملة حتمًا»[1].

مهما يكن من اعتبار الخطاب ملفوظًا أو نصًّا أو لسانًا مقترنًا بسياقه، فإن مؤداها واحد، وبدهيٌّ أن تكون مسألة الحجم خارجة عن محدداته؛ لأن الخطاب قد يكون جملة، وقد يكون أكثر من ذلك. وللخطاب خصائص منها أنه موجَّه؛ لأنه يُبنى «حسب غاية، ويعتبر سائرًا نحو جهة ما»[2]؛ وهو شكل من أشكال الفعل على اعتبار «أن كل ملفوظ هو عمل يهدف إلى تغيير وضعية»[3]؛ ثم إنَّه نشاط تفاعلي، وأوضح تَجَلٍّ لهذه التفاعلية «هي المحادثة، حيث ينسق المتكلمان بين ملفوظاتهما، ويتلفظ كلاهما حسب موقف الآخر»[4]، مع أنه ليس بالضرورة أن يكون الخطاب في وضعية محادثة؛ والخطاب مظروف بمقامه، حيث «لا يمكن أن نُعَيِّنَ معنى لخطاب خارج المقام»[5]؛ والخطاب مُتكفل به، بمعنى أنَّه «يرجع إلى جهة تعرض نفسها باعتبارها مصدر التحديدات الشخصية والزمانية والفضائية»[6]. والخطاب محكوم بمعايير، إذ «يخضع ككل سلوك اجتماعي لمعايير اجتماعية عامة جدًّا (...)، ومحكوم كما تبين ذلك قوانين الخطاب[7]، بمعايير خصوصية»[8]؛ والخطاب واقع بين الخطابات، حيث «لا يكون للخطابات معنى إلا داخل عالم خطابات أخرى يشق لنفسه طريقًا خلالها»[9].

(1) معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو و دومينيك مانغونو، ترجمة عبد القادر لمهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، (د ط)، 2008م، ص182.

(2) معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو و دومينيك مانغونو، ص182.

(3) المرجع السابق، نفسه.

(4) المرجع السابق، ص183.

(5) المرجع السابق، نفسه.

(6) المرجع السابق، نفسه.

(7) قوانين الخطاب كما حددها أ. ديكرو ستة، هي: قانون الاستيعاب، وقانون الإخبارية، وقانون الاقتصاد في الجهد، وقانون كناية التقليل، وقانون المنفعة، وقانون التسلسل، انظر: معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو و دومينيك منغونو، ص347.

(8) معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو و دومينيك منغونو، ص183.

(9) المرجع السابق، ص184.

إن هذه الخصائص هي محددات للخطاب، إذ لا يمكن النظر إلى الخطاب خارجها، غير أنه يمكن إجمالها في خصيصة واحدة، هي الوظيفة التواصلية باعتبارها معيارًا خِطابيًّا يتضمن هذه المحددات جميعِها: القصد، والفعل، والتفاعل، والخضوع للمعايير الاجتماعية في ارتباطها بظروف مقامية.

خاتمة:

يتبين إذن أن هناك تباينات مفهومية بين النص والخطاب، فإذا كان مفهوم النص لغة يتراوح بين الرفع والارتفاع والانتهاء والظهور، وأقصى الشيء وغاية الشيء وتعيين الشيء، والاستقصاء والبيان والتقرير، فإن دلالته في التراث النحوي واللغوي ارتبطت بالفعل والحدث، وعند الأصوليين دلت على شكل من أشكال الكلام، قرآنًا أو سنة أو صفة لكلام قطعي ظاهر لا يقبل التأويل أو يقبل تأويلًا مخصوصًا، بينما ينحو فلسفيًّا نحو أن يكون معادلًا لكل كلام مكتوب، ولسانيًّا يتحدد باعتباره بنية مادية مجردة، ذات نسق داخلي تربط بين عناصره علاقات منطقية ونحوية ودلالية؛ في المقابل تتحدد دلالة الخِطاب، في أصل اللغة العربية، باعتباره كلامًا بين اثنين، أو التخاطب، ومراجعة الكلام، وتوجيه الكلام نحو الغير للإفهام، وحين نُقِل الكلام من دلالته الفعلية إلى دلالته الاسمية، خرج إلى المعنى الاصطلاحي باعتباره، عند علماء الأصول، كلامًا لفظيًّا أو نفسيًّا حدُّه أنه موجَّه لإفهام من هو مُتَهَيِّء للفهم أمرًا أو نهيًا أو خبرًا أو استخبارًا؛ أما مفهوم الخطاب فلسفيًّا ولسانيًّا في الدراسات الغربية الحديثة فهو لا يخرج عن كونه واقعة لغوية، أي هو إنجاز وتفعيل للقدرة اللسانية، بمعنى أنَّه اللغة في حالة استعمال، أو الملفوظ في علاقة بظروف إنتاجه.

وإذن، يمكن القول: إن النص غير الخطاب، فالنص لا يعدو أن يكون شكلًا فيزيائيًّا وبنية مادية مجردة شأنه شأن الجملة، بينما يمثل الخطاب نصًّا مقرونًا بظروف إنتاجه وسياقه الاجتماعي، أي وحدة معنى ذات أبعاد قاعدية صورية وأبعاد تواصلية وتداولية.

المصادر والمراجع

المراجع باللغة العربية:

- الإحكام في أصول الأحكام، الآمدي، تعليق عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض، ط1، 2003م.
- الاقتراح في علم أصول النحو، السيوطي، تعليق: محمود سليمان ياقوت، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2006م.
- التعريفات، علي الجرجاني، تحقيق: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، القاهرة، 2004م.
- الحدود الأنيقة والتعريفات الدقيقة، زكريا الأنصاري، تحقيق مازن المبارك، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 1991م.
- الخصائص، ابن جني، تحقيق محمد علي النجار، دار الكتاب العربي، بيروت، (د ت).
- لسان العرب، ابن منظور، دار صادر، بيروت، لبنان، (د ت).
- الكافية في الجدل، الجويني، تقديم وتحقيق وتعليق: فوقية حسين محمود، مطبعة عيسى الحلبي، القاهرة، 1979م.
- كشاف اصطلاحات الفنون والعلوم، محمد علي التهانوي، تحقيق: علي دحروج، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1996م.
- مدخل إلى علم النص ومجالات تطبيقه، محمد الأخضر الصبيحي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
- المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب: دراسة معجمية، نعمان بوقرة، عالم الكتب الحديث، إربد، ط2، 2010م.
- معجم تحليل الخطاب، باتريك شارودو و دومينيك مانغونو، ترجمة عبد القادر لمهيري وحمادي صمود، دار سيناترا، تونس، (د ط)، 2008م.
- معجم مقاييس اللغة، ابن فارس، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر، دمشق، 1979م.
- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، ابن هشام، تحقيق: مازن المبارك، ومحمد علي حمد الله، دار الفكر، دمشق، 1969م.
- من النص إلى الفعل، بول ريكور، ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، مكتبة دار الأمان، مطبعة الكرامة، الرباط، ط1، 2004م.
- نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006م.

المراجع باللغة الفرنسية:

- Dictionnaire de linguistique- Dubois (J), et autres- Larousse -Paris, 1973.
- Initiation aux méthodes de l'analyse du discours- Maingueneau (D)- Hachette université- France- Edit: 04- 1987.

شعر

ارْتِـداءُ الْـحُـزْن

وليد القلاف (الخراز) *

لَقَـدِ ارْتَدَيْنـا حُزْنَنـا حيـنَ ارْتَـدى

سَـيْفُ بْـنُ شَـمْـلانَ الْـمَـنِـيَّةَ مُجْهَدا

وَتَوالَـتِ الْعَبَـراتُ خانِقَـةً .. وَهَـلْ

بِـسِـوى تَـواليـهـا الْـرُّقـادُ تَـبَـدَّدا؟

* شاعر كويتي.

ظَلْماؤُهـا مَلَكَـتْ عَلَيْنـا صُبْحَنـا
وَسَـقَـتْ قُـلـوبَ النَّـادِبـيـنَ تَـوَجُّـدا
تَـــاللهِ إنَّ رَحـيـــلَهُ صَـعْـــبٌ عَلـى
مَـنْ كـانَ بِـالْـخُـلُـقِ الـرَّفـيـعِ مُـــزَوَّدا
لَقَـدِ انْقَضَـــتْ أَيَّامُـــهُ .. وَهُـــوَ الَّذي
بِـمَـسـيـرِهـا صـــانَ الـتُّـــراثَ وَأَيَّـــدا
فـــي ذِمَّـــةِ اللهِ الَّـــذي رَحَـمـاتُـــهُ
تَـسَـعُ الْـخَـلائِـقَ رُكَّـعًـا أَوْ سُـجَّـدا
فَـوْقَ الرِّقابِ نَـراهُ مَحْمـولًا .. وَمَنْ
حَـمَـلَـتْـهُ فَـهْـوَ بِـحُـبِّـهـا قَـدْ خُـلِّـدا
كَـمْ كانَـتِ النَّظَـراتُ تَمْلَؤنـا بِـهِ
وَبِـمِـلْـئِـنـا الْأَلَـــمُ اسْـتَـبَـدَّ وَعَـرْبَـدا
وَمَشـى الْأَنـامُ وَراءَهُ وَجَميعُهُـمْ
يَـسْـتَـرْحِـمـونَ لَـهُ الْإِلـهَ الْأَوْحَـــدا
كُلُّ الْقُلـوبِ غَـدَتْ لَهُ قَبْـرًا .. وَفي
أَنْـحـائِـهـا شَـجَـرُ الْـمَـثـوبَـةِ وَرَّدا

لا شَـكَّ أَنَّ الْحُـبَّ وَحَّدَنـا بِـهِ
وَالْـحُـبُّ أَجْـمَـلُ ما يَكـونُ مُـوَحِّـدا

إِنْ غـابَ عَنَّـا فَالـرُّؤى سَـتُعيدُهُ
قَـمَـرًا نَـراهُ كَـما يَـرانـا إِنْ بَـدا

وَمَشـارِقُ الذِّكْـرى سَتَرْسُـمُهُ لَنـا
شَـمْسًا بِطَلْعَتِها الـصَّباحُ تَـجَدَّدا

مَـنْ لِلتُّـراثِ بِمِثْلِـهِ قَلَـمًا إِذا
دَعَـتِ الْكِـتـابَـةُ سـارَ سَـيْـرًا جَيِّدا

صَفَحاتُـهُ امْتَلَأَتْ بِـكُلِّ حَقيقَةٍ
وَكَـفـى بِـذلِـكَ لِـلْـحَـقـائِقِ مِسْنَدا

يَـبْقى مُـؤَرِّخَـنـا وَنَـحْنُ نُـجِـلُّهُ
وَكَـذلِـكَ الـسَّـاري يُـجِـلُّ الْـفَـرْقَـدا

إِنْ كـانَ يُسْـعِدُنا ارْتِقـابُ لِقائِـهِ
فَـالْـمَوْتُ مـا مَنَعَ الْـخَيالَ الْمُسْعِدا

وَكَذلِـكَ الْأَنْـوارُ تُسْـعِدُ مَـنْ يَـرى
إِقْبالَـها يَـمْحو الـظَّـلامَ الْـمُـجْـهِـدا

وَالْمَـوْتُ عاقِبَـةُ الْحَيـاةِ .. وَلَمْ يَمُتْ
مَـنْ كـانَ فـي عَـيْـنِ الْـوَفـاءِ مُجَسَّدا
طوبى لَهُ فَكَمِ اسْـتَقى الْأَحْـداثَ مِنْ
أَجْـدادِنـا وَلِـذاكَ أَصْـبَـحَ مَـوْرِدا!
وَأَنـارَ لِلْمُتَعَلِّميـنَ تُـراثَـنـا
وَمِـنَ السَّماحَةِ كَمْ كَساهُ الْعَسْجَدا!
هُـوَ مِنْ رِجـالاتِ الْكُوَيْـتِ .. وَيا لَهُ
رَجُـلًا بِـمـا يُـرْضـي الْإِلـهَ تَـقَـيَّـدا
وَيَرى خُطـى الْماضي لِحاضِرِنا خُطًى
وَمِـنِ انْسِجامِهِما إلى الْـغَـدِ يُهْتَدى
سَـنَظَلُّ نَذْكُـرُهُ .. وَنَذْكُـرُ نَهْجَـهُ
ما كـانَ أَجْـمَـلَ نَـهْـجَـهُ الْـمُـتَـوَقِّـدا!
وَلَـهُ دَعَوْنـا ذا الْجَـلالِ تَضَرُّعًـا
حَـتَّـى يَـكـونَ لَـهُ الـصِّـراطُ مُـمَـهَّـدا
وَيَكونَ مِـنْ أَهْـلِ الْيَمينِ وَمَـنْ يَكُنْ
مِـنْـهُـمْ فَفي الْـخُـلْـدِ اسْـتَـقَـرَّ مُخَلَّدا

آخر محطات الوداع

موسى سويدان *

شكرًا

لأنَّكِ قد قطَعتِ بكائي

ورَحَلتِ

قبلَ شماتةِ الأعداءِ

ونسَلتِ ثوبَكِ من يدِي

في غفلةٍ

ووقَفتِ

بين عواطفي وإبائي

يا أوَّلَ امرأةٍ

تدوسُ برجلِها قلبي

فتأخذُهُ لغارِ حِراءِ

* شاعر سوري.

يا آخرَ امرأةٍ
تهزُّ كواكبي عتبًا،
وتجرحُ بالرُّموشِ سَمائي

يا من رحلتِ
وتحتَ جفني دمعةٌ
ما كانَ أحوجها إلى الإيماءِ

ومشيتِ
لا تدرينَ أيَّة دمعةٍ
خلَّفتِها
تمشي على استحياءِ

وعلى ظلالِك لهفتي
وعلى ثيابِك مهجتي
وعلى يديك دمائي

فيداكِ
أنعمُ مُديةٍ عربيَّةٍ
مرَّت على جسدي
مرورَ الماءِ

مهلًا عليَّ
فإنَّ كلَّ قصائدي ثارَت على روحي
بلا استثناءِ

لم تتركي أثرًا يُسيء
فحاجتي لك،
حاجتي إذ غبتِ للإغماءِ

أحرقتِني وذهبتِ..
أينَ يداكِ؟
ليسَ بمُستطاعِ سواهُما إطفائي

ولَّعتِني بهما ورحتِ..
فداكِ ما أبقيتِ
بين حشاشتي وحَشائي

فتفرُّقُ الأحبابِ مثل تكسُّرِ البلَّورِ
مثل يديك دونَ عطاءِ

وتفتُّتُ الأكبادِ بعضُ طبائعِ العشاقِ
بعضُ الغيرةِ العمياءِ

أنا واضحٌ كالشَّمسِ
ليس يُخيفني عَيبي،
وليستْ تنتهي أخطائي

أحببتُ قبلك
إي نعم أحببتُ كلَّ مليحةٍ
إنَّ الجمال بلائي

لكنَّني إن قلتُ:
- أنت حبيبتي
فلقد صدقتُ،
وما كذبتُ اللَّائي..

ما كنتُ أكذبُ
والزَّمان يجرُّني طفلًا
فكيف الآن
وهو ورائي!

حسبي بأنَّكِ
قد ختمتِ مواسمي ومشاعري
بشفاهِك الحمراءِ

وطويتِ ماضيَّ الطويلَ
بنظرةٍ
وسكنتِ كلَّ قصيدةٍ عصماءِ

فوحقِّ عينيكِ
اللَّتين هما هما
لن تستطيعَ سواكِ شمَّ هوائي

لولاكِ ما ضحكَ العذولُ
ولا انثنى قلبي،
ولا ذقتِ الهوى لَولائي

ولقد خبِرتِ جراءتي
وحدودَها وشقاوتي،
ولقد خبرتِ نقائي

ما كان يمنعُ
أن أراودَ نجمةً
لو كنتُ مثل بقية الشُّعراءِ؟

أو أن أجاملَ وارداتِ جداولي
في غفلةٍ
عن أعين الرُّقباءِ!

شقِّي على صدري،
فإنَّ مروءتي تُغنيكِ
عن أفكارك الجوفاءِ

رجلٌ أنا
رجلٌ زماني جاءَ بي خطأً
إلى هذا الزَّمانِ النائي

رغمَ انشغالِ الناسِ
بالأمواتِ
قال الدهرُ:
- أهلًا بالخلودِ الجائي

وطوى كتابَ زهيرَ
والضِّلِّيلِ
وابنِ العبدِ
والعبَّاسِ
والوأواءِ

ورمى عليكِ الليلَ
دون نجومِهِ
وأعادَ لي صبحي،
وردَّ ضيائي

ماذا فعلتِ؟
ومن أضعتِ؟
وهل ترى تجدينَ
لو عمرينِ عشتِ كفائي!

بكِّي عيونَكِ
قدرَ ما شاءَ النوى
ولتصبغي كفَّيكِ
بالحنَّاءِ

إني سقيتُكِ
من كؤوسِ محبَّتي
فتذوَّقي
من قسوتي وبلائي

أنا طائرٌ حرُّ الجناحِ
وهذه أرضي،
وذا جوِّي،
وتلك سمائي

ولأنتِ أجوائي
التي قدَّستُها
فلمَ انقلبتِ عليَّ
يا أجوائي!

لو كان ليلُ الهجرِ
يعدلُ بيننا
لدعا عليكِ
بكفِّهِ السَّوداءِ

الكبريت

د. عبد الله الشوربجي *

أنا الرَّجلُ الذي مازالَ مُحتفظًا

بسرِّ الرِّيحْ

يراودُ

علبةَ الكبريتِ في جسدي

عناقُ الرُّوحْ

فأهبطُ فيكِ مثلَ الوحي..

أصعدُ للسماءِ مسيحْ

فهل

تتعلَّمُ الشَّفةُ الجليدُ

الآن كيفَ تبوحْ؟

...

أنا ألفٌ

وأنتِ اللَّامُ..

نحن نُعرِّفُ الأشياءْ

وأعرفُ

أنكِ امرأةٌ

* شاعر مصري.

أتتْ
في لحظةِ استثناءْ
أتتْ حوريةً للبحر
تغسلُ شَعْرَها
في الماءْ
وترشوني
بشوقِ الشِّين..
أحضنها
بهيت الهاءْ
...
دعيني
أستفز التين
والزَّيتون
كيفَ يليقْ
أفسِّرُ فيكِ أنتِ
الآنَ
رؤيا يوسفَ الصِّدِّيقْ

وأشعِلُ فيكِ
شوقَ العُمْر..
شوقَ الكأسِ
للإبريقْ
دعيني
أغسل الأيَّامَ
في امرأتي
ببعض حريقْ
...
أحبك
أستريحُ الآن
من حزني
فلا أبكي
سأخلدُ
ساعةً للحُبِّ
فوق سريرِ خَدَّيكِ
أقشرُ شهوتي

للموتِ..
أخرجُ فيكِ
من شكِّي
وأعلنُ
دعوتي جهرًا ..
ومعجزتي بعينيكِ
...
حصاني
يشتهي الصَّحراءَ ..
مشغولًا ببعض الضيْ
كسرتُ
زجاجةَ العاداتِ
فافترضوا الحماقةَ فيْ
وأعرفُ
أنَّ بعضَ النَّارِ
لم تحرقْ
ثيابَ نبيْ

فجئتُ
أهزُّ جذعَ النار
في شفتيكِ..
أرجعُ حيْ
...
أمامكِ
فرصةٌ كبرى
لكيْ لا تدخلي التابوتْ
دعي شفتيكِ
في شفتيَّ
تكتملا بسرِّ التُّوتْ
لأعرفَ
ما رواهُ الشَّمعُ
عن صوفيَّةِ الكبريتْ
أمامكِ فرصةٌ كبرى
لكيْ أحييكِ..
ثمَّ أموتْ
...

أمامكِ
قُبلةٌ أخرى
لكيْ تنمو قصائدُنا
أمامكِ
أستفزُّ الوقتَ..
ثمَّ يضمُّنا غدُنا
وننسى غربةَ الجسدين
في جسدٍ يُوَحِّدُنا
نعيشُ بقُبلةٍ كبرى
ونوقدها
فتوقدُنا
...
يظلُّ الوقتُ
محدودًا
بحجم عقاربِ الساعاتْ
فلا تتخيليني الصبرَ ..
أيوبُ الهوى
قد ماتْ

تركتُ
عباءةَ القديس
تبكي
في شِتاءِ الذَّاتْ
وقررتُ الدُّخولَ إليكِ
مُهرًا
رائعَ النزواتْ
...
لقد
أقرأتكِ التاريخَ..
لا تنسيْ قراءاتي
كآخر سورةِ الإخلاصِ
تعرفني حبيباتي
ونسوةُ يوسف الصِّدِّيق
عطرٌ في مخدَّاتي
فهل تأتينَ قافيةً
تقدُّ قميصَ أبياتي؟