الجمهوريّة التّونسيّة
**وزارة التّربية**

# كتاب النصوص

## لتلاميذ السّنة الرّابعة آداب

## الجزء الثّاني

## الأدب الحديث


**تأليف**

**عمر بنّــور**
متفقد عام للتربية

**إبراهيم بن صالح**
متفقد عام للتربية

**الهادي بوحوش**
متفقد عام للتربية

**رضا بسباس**
متفقد أوّل

**عماد الحاج ساسي**
أستاذ مبرّز

**تقييم**

**مبروك المنّاعي**
أستاذ التعليم العالي، كلية الآداب والفنون والإنسانيات بمنوبة

**منية قارة بيبان**
متفقدة أولى



المركز الوطني البيداغوجي

©جميع الحقوق محفوظة للمركز الوطني البيداغوجي

# المقدمة

تلاميذ السنة الرابعة آداب

هذا المؤلف جزء ثان من كتاب النصوص الأدبية وهو بعض ثمرة من برنامج جديد في تدريس الأدب العربي بالمرحلة الثانوية.

هو برنامج أفاد من الاختيارات والتوجهات التربويّة ومن المقاربات البيداغوجية التي انبنى عليها "برنامج البرامج" ورُسمت بمقتضاها ملامحُ المتخرج من التعليم الثانوي، واستند إلى مرجعيّات لعلّ أهمها المدرسةُ البنائية التي جعلت من التلميذ طرفا محوريا في بناء المعرفة، و استقام عن بحث في أصول تدريس الأدب العربي التي أصبحت تقليدا في مدرستنا التونسية.

فهذا المؤلف الذي نضعه بين أيديكم هو ترجمة -نرجو أن تكون أمينة-لهذه التوجّهات وتجسيم لهذه المبادئ وإسهام في تحقيق الغايات التي انبنى عليها نظامنا التربوي.وهو امتدادٌ لأجيال من الكتب كان لها فضل في إرساء منهج جديد في تدريس الأدب العربي، وتتويجٌ لسلسلة من الكتب الجديدة اتّبع الخيط الناظم لها وحافظ على روح المنهج القائمة عليه، لكنّه تميّز عنها بما تقتضيه المرحلة الختامية من التعليم الثانوي (السنة الرابعة آداب) من اعتبار لمكتسبات التلاميذ ومراعاة لطور النموّ النفسي والذهني لهم.

وتجسيما لهذا التوجّه فقد انتقينا لكم من أدبنا العربي الحديث نصوصا من جيّد المنثور تعرّفكم إلى بعض طرائق أدبائنا في التعبير عمّا يختلج في وجدانهم من مشاعر وفي عقولهم من أفكار وآراء في الذات والحياة والطبيعة والمجتمع والوجود وتطلعكم على بعض ما أسهم به الأدباءُ العرب المعاصرون في تشخيص الواقع الحضاري العربي وما ابتدعوه من أشكال في التعبير ومناهج في التفكير قصد مواكبة ما صار إليه العالم اليوم.

وأساس الجزء الثاني هذا قسمان كبيران من البرنامج هما قسم الرواية الحديثة وقسم المسرحية.

أمّا قسم الرّواية فقوامه عنوانان من القصّ الحديث هما "**حدّث أبوهريرة قال**" **لمحمود المسعدي و"الشحاذ" لنجيب محفوظ** .وقد أردنا لك بدراسة أحد الأثرين أن تقف على ما يختصّ به كلّ أثر من مظاهر الحداثة وطرافة البناء وقوّة التّرميز وتنوّع ا لمواضيع وراهنيّتها على ما فيها من منزع إنساني كوني .أردنا لك أن تقف على مميّزات الرّواية الذهنية العربية مغربا ومشرقا لتدرك بواعيتك المتبصّرة مسعى الروائيين العرب إلى تأصيل فن الرواية العربية والتبشير من خلالها بشخصية عربية متوازنة الكيان ذات عقل مستنير وإيمان رشيد.

وأمّا قسم المسرحيّة فانبنى على أثريْن هما "**شهرزاد**" **لتوفيق الحكيم** "**ومغامرة رأس المملوك جابر**" لسعد الله ونّوس.

ونحن في هذين الأثريْن بين ضربيْن من المأساة : مأساة يتحلّى فيها البطل بالصدق والتّضحية في سبيل بلوغ المعرفة وإدراك الحقيقة ومأساةٍ يتّصف فيها البطل بالخداع والنفاق والانتهازية .وقد أردنا لك أن تدرس أحد الأثريْن لتعرف خصائص الفنّ المسرحي في فترة تاريخية محدّدة من حضارتنا.

وبناء على هذه القاعدة من تصوّر البرنامج ومقاصده الذهنية والوجدانية واعتمادا على المقاربات البيداغوجية التي ذكرنا بُنيَ هذا الجزء من الكتاب على الأركان التالية :

1- **نصوص تمهيدية** : هي سبيل الدارس إلى المسألة تؤطّرها تاريخيا وفنيّا(مفاهيم-أنماط كتابة -أجناس -الخ...) وتُهيّئ للدرس.

2- **نصوص تكميلية** : هي نصوص نقدية أساسا تتوّج دراسة المحور وتفتح الآفاق وتساعد على التأليف وتدفع إلى التقييم .

3- **ترجمة الأديب**: وقد رُوعي فيها الإيجاز والتركيز على ما له صلة بالأثر موضوع الدرس.

4- **بيبليوغرافيا موجزة**: هي قائمة من العناوين في المصادر والمراجع المختارة عساكُمْ ترجعون إليها لمزيد تعميق

الدرس والاطّلاع علما أنهّا ليست قائمة مغلقة فيمكنكم إغناؤها بما اطّلعتم عليه من وسائط معرفية أخرى كالأنترنات وغيرها.

5- **أنشطة تشخيصية وتأليفية** : وهي أنشطة تدعو إلى استحضار مكتسبات سابقة أو تحفز إلى التجميع والتبويب والتصنيف(ملف المحور) والتأليف لمختلف ما تمّ التعرض إليه في دراسة المحور وتدرّب على الكتابة والنقد والتقييم.

6- **اختبارات**: هي تدريبات في المقال وتحليل النصّ الغاية منها أن تتحقّقوا من درجة تمثّلكم لمختلف جوانب المحور وتتيح لكم الفرصة لتقييم تكوينّي ذاتيّ يعدّكم للامتحان الختامي.

7- **نصوص الشرح** : وقد رتّبت داخل كل باب على نحو يراعي تدرّجها التّاريخي أو تنوّع المواضيع وتكاملها أو منطق ورودها في أثرها الأصلي وبُنيت لها أجهزة بيداغوجية تساعد على شرحها وتأخذ بيد الدّارس لعقد حوار معها،وأركان هذه الأجهزة هي التالية:

أ- **التمهيد** : وهو فقرة قصيرة يُصدّر بها النصّ إضاءة للموضوع المزمع طرقه، وقد اختلفت صيغه من باب إلى آخر باختلاف المواضيع وطبيعة المسائل والمقاصد منها.

ب-**التعريف بالأعلام والأماكن** : وهو تعريف بما ورد ذكره من الأعلام والأماكن في النصوص.

ج - **تخريج الآيات** : وهو ركن يرجع الآيات إلى محلّها من المصحف الكريم سورة وآية.

د - **الشرح**: شرح مفردات من النصّ يساعد على تذليل الصعوبات التي قد تعطّل الفهم وقد روعي فيها التحرّي و الدقّة والسّياق.

هـ - **الفهم والتحليل**: وهو ركن يعتني بالقضايا الفنّيّة والمضمونيّة في النّصّ في شكل أسئلة تساعد على تفكيك النصوص باعتماد قدرات مختلفة مبتدؤها الفهم ومنتهاها التأويل واستخلاص المميّزات التي تتّصل بالموضوع وبالشكل الفني.

و - **النقاش** : هو ركن يقوم على سؤال أو أكثر يدعوكم دعوة صريحة إلى إبداء الرأي في قضية من قضايا النصّ أو التعبير عن موقف شخصيّ ممّا تمّت معالجته ، المقصد منه تنمية الفكر النقدي لديكم وعقد صلة متينة بين النصّ والواقع وبناء معنى للتعلّم.

ز - **بمناسبة هذا النصّ** : هذا ركن متنوّع الفروع والأنشطة وتختلف مكوّناتُه من نصّ إلى آخر تجدون فيه فوائد متنوعة الأغراض الغايةُ منها إغناء معارفكم بما له صلة مباشرة أو غير مباشرة بالنصّ ، وبناء جدل مثمر بين النصوص المختلفة كما تجدون فيه ما يدعوكم إلى محاورة النصّ أو إنتاج نصوص أخرى.

ح- **التنوير** : هذا عنوان لركن يحوي بعض النصوص القصيرة في التاريخ أو الفكر أو الفنّ بما يتلاءم والنصّ المقترح للشرح أو الأثر كما يحوي فقرات قصيرة في أنماط الكتابة والخصائص الفنية للأجناس الأدبية المدروسة، اختيرت من مراجع نقديّة قد لا يتاح للبعض منكم الاطّلاع عليها في مَظانّها وقد تدفع بمن يعثر عليها إلى مزيد البحث وتعميق القراءة، وقد أردناه ركنا يساعد على تدقيق المقاربة التي تمّ تناول النصّ في ضوئها وبيان الجهاز المصطلحي والنقدي المعتمد ، ولقد اخترنا لكم شذرات من آراء مختلفة ومواقف متباينة أحيانا الغايةُ منها أن تعملوا الرأي فيها وتعمّقوا النظر والدرس لبناء مواقفكم الذاتية والانتهاء إلى أنّ القراءة هي في الحقّ قراءات.

على هذا النحو ارتأينا بناء الكتاب وهو ككلّ كتاب مدرسيّ لا يعدو أن يكون أداة في يد المعلّم والمتعلّم. واليد التي تُمسك بالأداة أهمّ من الأداة نفسها . فإذا عرفنا أنّكم قد حصلتم في سنّ التعليم الثانوي من الأدب أصوله وعيونه ومن فنون الكتابة سَمْتهَا وقوانينها أدركنا أنّ المهمّ بالنسبة إليكم في هذا المستوى أن تتعلّموا كيف تبدعون قراءة وكتابة وكيف تعبّرون عن الرأي الحصيف والفكر الثاقب والشخصيّة المستقلّة الواثقة بنفسها والمعتزّة بوطنها وحضارتها في غير ما تعصّب أو انغلاق.

وفي الختام نرجو لكم نجاحا يتوّج ما بذلتموه من جهود شاكرين كلّ من ساعدنا على إنجاز هذا الكتاب.

**المؤلّفون**

# الرّواية العربيّة

- حدّث أبو هريرة قال ...لمحمود المسعدي
- الشّحّاذ لنجيب محفوظ

# أنشطة تشخيصيّة

إيت بأمثلة ممّا درست عَنْ كلّ عنصر من عناصر المقارنة بين الرواية و الأقصوصة الواردة في الجدول التالي :

| العناصر | الرّواية | الأقصوصة |
|---|---|---|
| الحيّز النصّي | الاِتّساع | الضّيق |
| الموضوع | جملة من الشواغل | موقف أو إحساس أو لحظة وعي ... |
| طبيعة مادة الموضوع | تعدّد المكوّنات | وحدة المكوّن |
| المكان | إطار أو موضوع أو مصدر معلومات | عنصر ذو علاقة عضوية دقيقة مع سائر العناصر |
| أسلوب وصف المكان | يختلف باختلاف المذاهب لكنّه قابل عادة للإيجاز و الإسهاب | محكوم بالاقتضاب و الانتقاء و يكون موافقا للمطلوب تماما بلا زيادة أو نقصان |
| الزّمن | ذو حيّز طويل نسبياً ويكون تقدّمه نحو العمل قائما على أهمية المراحل و الأطوار | ذو حيّز قصير عادة ، وحتّى إذا ما تباعد حدّاه (بين البداية و النهاية ) فلا بدّ من انتقاء لمحات سريعة مع التركيز على الاهتمام بـ" اللحظة " |
| الشخصيات | متّصلة أساسا بالواقع، ومعبّرة عادة عن نموذج أوفئة أو طبقة | متصلة أساسا برؤية منشئها أو إحساسه في لحظة معينة |
| وصف الشخصيات | السعي إلى التفصيل و الإلمام بجوانب مختلفة أو بجلّ مكونات جانب معيّن | الاقتضاب و الانتقاء و الاقتصار على ما يوافق وحدة التأثير أو وحدة الانطباع |
| نسق البناء | نسق خطيّ يقوم أساسا على سيرورة الأحداث أوالعلاقات ... | نسق غير خطيّ يغلب عليه الانتقاء و الإسقاط (وحتّى الارتداد) ولا يحكمه إلاّ هاجس بلوغ وحدة الانفعال |
| منطق البناء | الانتلاف و الاطّراد و موافقة المآل النهائي لما هو منتظر | مبدأ التناقض أو الإدهاش أو التّضاد حتّى حصول المفاجأة أو التنوير أو المآل غير المنتظر(نظريّة التحوّل) |
| الإيقاع | نموّ بطيء منتظم متدرّج عادة، مع احتمال وجود درجات من السرعة مختلفة باختلاف الأطوار و الظروف | قفزات لا انتظام في إيقاعها عادة،مع تطوّر بسرعة يكون في النهاية غالبا |
| مركز الاهتمام | التعدّد | الوحدة |
| موضع الذروة أو مركز الثقل | لحظة التعقّد، وهي تقع عادة، قريبا من منتصف العمل وهي النقطة الفاصلة بين آخر التأزّم و أوّل الانفراج | لحظة النهاية، وهي ليست تعقّدا و إنما هي إدهاش أو مفاجأة أو مآل غير منتظر،ولا تكون إلا في نهاية العمل |
| الانفراج أو الانحدار | يكون بعد التأزّم لحلّ "العقدة" | غير موجود لأنّ العمل ينتهي في قمّته |
| لحظة التنوير | غير موجودة | ضروريّة لأنّها أساسيّة |
| الأسلوب | أسلوب نثري محض، وهو قائم أساسا على التصريح والتقرير والتفصيل، | أسلوب نثري أساسا، لكنّه ذو روح شعريّة، وهو قائم على الإضمار والإيحاء أساسا |
| الحيّز المتحكّم في توجيه العمل | بداية العمل حيث يتم تحديد المعطيات ورسم العقدة | نهاية العمل حيث تأتلف جميع العناصر في "لحظة التنوير" التي يضاء بها كلّ ما سبق |

عن الصادق قسّومة. الرواية : مقوّماتها و نشأتها في الأدب العربي الحديث/مركز النشر الجامعي 2000 ص ص51 - 53

# نصوص تمهيديّة

## فنّ الرّواية

إذا ما نحن تأمّلنا البدايات الحقيقية لفنّ الرواية ولفنّ القصة وجدنا أنّ التّيّار الرّئيسيّ فيها وهو تَيّار بوكاشيو في إيطاليا ورابليه في فرنسا وسيرفانتس في أسبانيا، يتميّز بطابع أساسي هو التركيز على سرد مغامرات بطل أو مجموعة من الأبطال وتصوير شخصياتهم وربّما التعبير عن موقف فلسفي من الحياة من خلال تصوير الأحداث فيما يمكن أن نسمّيه إطارا قائما على التسلسل الزمني. وهو المنهج البسيط الذي يعمد إليه الكاتب الفنان باتّخاذ سيرة الإنسان الفرد في الحياة نموذجا له، يحتذيه ويصوّره ويتّخذ منه ما يساعده على البناء الفني.

وقد كانت التهمة الرئيسية الموجَّهة لفن الرواية في العصر الحديث أنَّه فنّ بورجوازي،أي أنّه فنّ ظهر مع ظهور الطبقة المتوسّطة التي ظهر فنّ الرواية ليخاطبها. فمن المعروف أنّ تاريخ الملحمة (أو الرواية بالشعر) وما تفرّع عنها كفنّ الرومانس في العصور الوسطى اقترن ببلاط الملوك والأمراء وبحياة الأشراف والأبطال. وكان الطابع الأساسي لمغامرة الإنسان في فنّ الملحمة هو بطولة الحرب والحبّ وما تفرّع عنها من عواطف ومواقف وأزمات وصراعات قد تكون نفسُ الإنسان، محورا لها في بعض الأحيان. ولكن طابعها الأساسي أنّ محورها كان في الخارج أيْ أنّها كانت صراعا مع الغير. وبالفعل نجد أنّ ظهور الرواية في العالم الحديث أي منذ عصر النهضة الأروبية قد اقترن بانتقالٍ من تصوير هذه البطولة التقليدية، بطولة الملوك والأشراف والفرسان، إلى طبقة أخفض هي الطبقة المتوسّطة، وأخذَ كُتّابُ الرواية يلتمسون مادة بطولتهم في صور الامتياز التي يجدونها في الممتازين من أبناء الطبقة المتوسّطة وأحيانا أبناء الطبقات الفقيرة ...

فالرواية إذنْ سيرة معركة أو مسلسلة من المعارك بطلها الإنسانُ، وهي في ذلك البنتُ الشرعية للملحمة. وإنّما كلُّ ما نستطيع أن نقوله في تبويب مدارس الرواية منذ نشأتها في العصر الحديث إنها مرّتْ في اتجاهين متوازيين اتجاهٍ يركّز على تصوير جهاد الإنسان مع النفس واتجاهٍ يركز على تصوير جهاد الإنسان مع الغير. وبالرغم من تجاور هذين الاتجاهين فإنّ الرواية بحكم أنّها البنتُ الشرعية للملحمة قد ورثت عن الملحمة أهمّ شكل من أشكالها ألاَ وهو البناء الفني عن طريق السرد واعتبار تسلسل الأحداث في الزمن هو الطريق الطبيعي لتصوير سيرة البطل ومن يدور في فلكه. وربّما كان العمل العظيم الذي قام به القرنُ التاسعَ عشرَ وهو عصر القصة بأكمل معنى –ربّما لأنه عصر البرجوازية بأكمل معنى – وهو الاجتهاد للبلوغ بالقالب الفني للرواية إلى أكمل حالة ممكنة. فأدبُ القرن التاسعَ عشرَ في فنّ الرواية ليس إلاّ مجموعة من التجارب تبدأ "بِسْتَنْدَال" وتنتهي "بإميل زُولا" مارّةً بفلُوبير وبلْزاك والكُتّاب الروس، هدفها الأساسي محاولة البلوغ بفنّ الرواية إلى حدِّ الكمال من ناحية البناء الفني في مختلف الاتّجاهات : في اتّجاه تصوير صراع الإنسان مع النفس وفي اتّجاه تصوير صراع الإنسان مع الغير.

... وكانت الثّورةُ الكبرى في فنّ الرّواية هي تلك الثورة التي بدأت في نهاية القرن التاسعَ عشرَ واستمرّتْ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية، تلك الثورة التي بدأت حين اكتشف الإنسانُ اللاوعيَ، فانتقل محورُ الرواية من الخارج إلى الداخل، وبعد أن كان الطابعُ الأساسيّ للرواية هو تسلسل الأحداث بما كان يقتضيه هذا من إسقاط لشخصيّة البطل في الخارج أو تفاعل بين شخصية البطل والخارج أو في اكتشاف العقلِ الباطنِ واكتشاف القوى الرهيبة الخطيرة الخفية التي تسيطر عل فكر الإنسان وشعوره ووجدانه وأفعاله وسلوكه ومعتقداته دون أن

يعرف الإنسان بوجودها أو يحسّ بهذا الوجود إلى ظهور أو على الأصحّ استفحال المدرسة النفسية. وبعد أن كانت الروايةُ النفسية في آثار دوستويفسكي مثلا تنسج من خيوطِ الحياة الباطنية على نَول الحياة الخارجية ظهرت مدرسةٌ جديدة من الكتاب تجاهلتْ العالم الخارجي تماما أو أوشكت أن تتجاهله واعتبرت الحياةَ الباطنية للإنسان هي المسرح الأكبر المكتفي بذاته المعزولُ تماما عن العالم الخارجي : هي النول وهي الخيوط في آن واحد وأصبح الزمانُ نفسُه بغير وجود موضوعي له مقاييس في الخارج (هي الأحداث) وإنّما مجرّد شعور ذاتي باطني داخل نفس الإنسان وعقله. وكانت بداياتُ هذه المدرسة في "دي جاردان" DU JARDIN صاحب "لقد قُطِعت أشجارُ الغار" Les Lauriers sont coupés الّذي لا تخرج روايتُه عن تصوير ما يدور في رأس فتى عاشق وفتاة عاشقة متجالسيْن حول مائدة في مطعم. هذا الخيط التقطه أو اكتشفه وبلغ به القمةَ "مارسل بروست"، ثم بلغ في ذروته العليا "جيمس جويس" و"فرجينيا وولف" Woolf ...

... هناك إذن في رُوبْ جْرِييه" ومدرسته الّتي تسمّى مدرسة الرواية الجديدة ثورة، وهذه الثورة هي ثورة على مدرستين في آن واحد. هي أولا ثورة على المدرسة النفسية ومدرسة التيار الواعي أو اللاواعي لأنّ هذه المدرسة تعتبر الذاتَ مقياسَ الكون. وهي ثورة على المدرسة التقليدية التي تعتبر الإنسانَ وحياةَ الإنسان (الأحداث – الزمان إلخ) مقياس الكون. هذه الثورة تدعو إلى أنّ مادة الفنّ ليست في الذات وإنما في الموضوع، أيْ ليستْ النفسُ الإنسانية ولكن العالم الخارجي بكلّ ما فيه من أشياء مادية أو ما يسمّيه روب جرييه الشيءَ. هذا العالم الخارجي له وجود مستقلّ عن وجود الإنسان. وهو ليس مجرّد أكْسِسْوار في حياة الإنسان. وربّما كان المقياسُ هنا في الرواية الجديدة ليس فعل الإنسان في الشيء وإنّما انفعاله به. وهذا الدور الخطير الذي يلعبه العالم الخارجي كمادة أساسية لفنّ الرواية هو الذي جعل "روب جرييه" وأتباعَ مدرسة الرواية الجديدة يحطّمون الزّمان أيضا كمقياس لمغزى الحياة ويُحِلُّون المكانَ محلَّ الزمان لأنّ وجودَ الأشياء في المكان أوضحُ وأرسخ من وجودها في الزمان. وبهذا تكون هذه المدرسةُ قد ثارت على أهمّ المبادئ التي تطوّر عليها فنُّ الرواية حتى نهايةِ الحرب العالمية الثانية. وكتابُ "روب جرييه" في الرواية الجديدة دعوةٌ حارّة لتجديد "القوالب" والأشكال في الفنّ. وهو يرتكز على نظريّة هامة، وهي أنّ لكل عصر أشكالَه وقوالبَه الخاصّةَ به وأنّ الشكلَ الفني لا يتكرر مرتيْن. ولكن السؤال الذي ينبغي أن نطرحه هو : هل الروايةُ الجديدة مجرّدُ دعوة لشكلٍ جديدٍ أم أنّها دعوى لِمُحتوى جديد ؟

**لويس عوض**. من تقديمه

ترجمة "نحو رواية جديدة" لآلان روب غرييه دار المعارف بمصر. دون تاريخ ص ص 6 / 11

– ما أهمّ اتّجاهات الرّواية عبر تاريخها ؟ حدّد ما يميّز كلّ اتّجاه.

## ظهورُ الرّواية الجديدة

تضافرت محاولاتُ التّجديد لتجسيم الخروج عن مبادئ الرواية السابقة وتبديل سِماتها الرئيسية تبديلا، والانطلاقِ إلى دُروب جديدة يَجمع بينها التجريبُ، وابتداعُ طرائقَ تعبير فذّة، وإيجادُ صيغ لغويّة طريفة، والانفتاحُ على سِجلّات أكثر جدّة، مع تركيز العناية على باطن الشخصية ووعيها ورصدِ صلاتها ببعد اجتماعي بالغ الدقة. وفي هذا التصوّر لم تَعدْ علاقات الشخصية بالمجتمع أداةً لوعيها، وإنما صارت كالمعكس يردّها إلى ذاتها وباطنها، فتغيّرت من ثَمَّ صورة الشخصية ذاتها، وغدتْ أشبهَ بنتف وملامح مشتّتة معبّرة عن التلاشي والغموض وعسر تحديد الهوية. ثم كانت الحربُ العالمية بما آلت إليه من شكّ في القيم (وبالتالي في

العلاقات الانسانية) تدعيما لهذا الاتّجاه، إلى جانب اتّجاه ثانٍ قِوامه التعبيرُ عن قضايا ذهنيّة تتداخل فيها أعماقُ النفس ومقولاتُ الفلسفة وأصداءُ الايديولوجيات. ويمكن أن نعتبر الأعمالَ المنتسبة إلى الرواية الجديدة مآلَ هذه الرحلة التي أكّدت تغيّرا جذريّا في الجنس الروائي.

أوّلُ مَنْ استعمل عبارة "الرواية الجديدة" هو أميل هُنْرِيُو Emile Henriot في مقال نشر بجريدة "لومند" Le monde نقد فيه رواية "الغَيْرَة" La Jalousie لروب قريبي – A. Robbe Grillet وقد ظهر بتاريخ 22/5/1957. والحقُّ أنّ هذه التسمية في الرواية متّصلة بروح جديدة ظهرت في جلّ الفنون آنذاك، وليس من باب الصدفة أن تظهَر عبارةُ "المَوْجَة الجديدة" La Nouvelle Vague في مجلة "الإكْسْبريس" L'Express خريفَ نفس السنة، وقد أطْلِقتْ على جيل جديد من السينمائيين الفرنسيّين.

إنّ عبارة "الرواية الجديدة" لا تعني – كما يظنُّ عادة – مدرسة ولا مذهبا محدّدا ولا حتّى مجموعة، وإنّما هي تطلق على شَتات من أعمال ظهرت بداية من الخمسينات، وهي أعمال لا يجمع بين منشئيها سوى رفضِ المقولات التي كانت تعدّ أساس الجنس الرّوائي : فالشخصيةُ مثلا لم تَعُدْ تنتقى على النحو المألوف، والحبكة لم تعد مطلوبة بمعناها المعروف، والاتّصالُ بالواقع لم يعد له المعنى الذي كان له في السابق، وإنّما صار يعني واقع عملية الوعي بكلّ ما فيها من اضطراب وخفاء وتناقض وتعقّد، وواقع البحث الدائب عن تقنيات الكتابة. ... ومن البديهي أن تضيق تقنياتُ الرواية المألوفةُ عن هذه الغاية الجديدة، وهذا ما يفسّر تسارُعَ بحثِ مُمارسي الرواية الجديدة عن طرائق تعبير جديدة واختبارَهم لأدوات فذّة بعضُها قُدَّ من سجلات لغوية، وبعضُها الآخر آتٍ من المسرح أو مهارات النتاج الصوتي، وهذا ما لخصّته عبارةُ جان ريكاردو Jean Ricardou (وهو من أبرز مُنظّري الرواية الجديدة) المشهورةُ : إنّ الرواية لم تعُدْ كتابةَ مغامرةٍ، وإنما صارت مغامرة كتابةٍ. ويُعدُّ كتابُ "عهد الرِّيبَة" L'Ere du soupçon (1956) أوّل كتاب أبان منطلقات هذه الموجة وقوامَها وأهدافَ ممثليها، وهو يعدّ بمثابة البيان، وقد نشرته صاحبتُه نطالي صَروت Nathalie Sarraute وضمّنته نصوصا كُتِب جلُّها قبلَ تاريخ النشر، والطريفُ أنها لم تكَدْ تستلهم فيه روّاد التغيير من الفرنسيين، وإنما أشادت فيه بأمثال دُسْتوفُسْكِي وكافْكا، وبيّنت أن منطلق هذه الروح الجديدة هو ما وجدته عندهما من عالم قِوامه الخواءُ والخوف والغموضُ وعدم الفهم الشّامل النهائي، كما أكّدت أنّ شخصياتِ "بلزاك" غيرُ ذاتِ قِيمة لأنها مُسرفة في القوة وفي الشفافية، وهما سِمتان بعيدتان عن الواقع عموما وعن واقع عصرِ الرواية الجديدة خصوصا.

ولئن اقتضى مبدأُ البحث الدّائم ورفضُ كلّ تقليد عدَم انضواء ممارسي هذه الموجةِ في اتّجاه واحد توحّدهُم فيه طرائقُ كتابةٍ محدّدة، فإنّهم متقاربون في مبادئ تُعدّ عندهم كالأرضيةِ المشتركة، وأهم هذه المبادئ المقصودة ما يلي :

* إنّ رفض التصوّر السابق القائم على الشخصية الراسخة في علاقتها بالمجتمع (على النحو الموجود عند بلزاك خصوصا) لا يعني ابتعادا عن الإنسان، وإنّما يعني حصرَ الاهتمام في الإنسان وفي منزلته من العالم على نحو لا يقوم على الموضوعية وإنّما يقوم على ذاتية حيّة باحثة لا يُرام منها تقديمُ دلالة جاهزة، وإنّما يُرام منها كسرُ الأنْساق القائمةِ والالتزامُ بالبحث الدائم عن دلالات متغيّرة.

* إقحامُ مشاكل الكتابة في الرواية ذاتها بما يجعل الخطابَ تشويشا للنصوص مناسبا للتّعبير عن تشويش النظام في جميع معانيه.

* إنّ منشئ الرواية لم يَعدْ محكوما بحقيقة موجودة سلفا،وإنما غدا مسكونا بالبحث وملتزما بالاختيار بين ممكنات عديدة .

* إنّ الإنشاء الروائيّ مفتوح على جميع الفنون الأخرى (مثل المسرح والسينما والموسيقى ...)

... لعلّ أهم ما تشترك فيه المحاولاتُ القصصية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية (وآخرها ظهور

الرّواية الجديدة) هو أنّ المجتمع قد نأى عن الفرد، أو أنّ الفرد قد قصّر عن فهم المجتمع والاندماج فيه، والمآلُ واحد على كلّ حالٍ وهو أنّ الفرد لم يعد يرى معنى في امتلاك هوية اجتماعية ما.

إنّ جلّ التّجارب سواء أكانت مذاهبَ أم اتجاهاتٍ فرديةً قد انحسر فيها حقلُ الواقعية تدريجيا، وترك مكانه أحيانا لواقعيّة مِجْهَرية Micro-réalisme.وبالتوازي مع هذه الظاهرة تضاءل الالتزامُ بمعناه التطبيقيّ المنظمُ أكثر فأكثر، وتقلّص استيعابُ القيم الجماعية لتجعل الشخصيات لاهثة وراء إدراك هويتها الفردية ومعها وعيٌ متفرّد وتصوّر خاص للقيم : إنّ مآلها هذا في وجه من وجوهه نِتاجُ تعقّد المجتمع، واستحالةُ إدراكه إدراكا شموليّا، كما هو نتاج حضارة قانونها النّجاعةُ في التنظيم والنفعُ وفق كثرة المتغيرات (الفنيّة والتقنية والثقافية...) ووفقَ نسقٍ في السرعة يعسُر على الإنسان أن يُجاريَه. ومن هنا عرفت الجمالية عامة (والجمالية القصصية خاصة) انفجارا آلٍ فيما آل إليه، إلى تَشَظّي الرواية واتّصالها بتقنيات منتسبة إلى حقول شاسعة أكثر فأكثر.

الصادق قسومة، الرواية : مقوّماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث. مركز النشر الجامعي تونس / 2000 ص ص 66 / 70 .

– أين تبدو مظاهر التّغيّر في الجنس الرّوائي ؟

– ما هي الرّواية الجديدة ؟ ما خصائصها ؟

## اللغة وأشكال السّرد في الرواية

والرّواية من حيث هي جنس أدبي راق ذاتُ بنية شديدة التّعقيد، متراكبة التّشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتضافر لتشكّل لدى نهاية المطاف شكلا أدبيًا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس الحَظِيّ والأدب السَرِي. فاللغةُ هي مادتُه الأولى كمادّة كلِّ جنس أدبي آخر في حقيقة الأمر. والخيال هو الماء الكريم الذي يسقي هذه اللغة فتنمو وتربو وتَمْرَعُ وتُخصِب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المُشْبَعَة بالخيال ثم تشكيلها على نحو معيّن. ولكنّ اللّغة والخيال لا يكفيان، وهما عَامَّانِ في كل الكتابات الأدبية، من أجل ذلك نُلْفي الروايةَ من حيث هي ذاتُ طبيعة سَرديّة قبل كل شيء تنشُد عنصرا آخر هو عنصر السرد أي الهيئة التي تتشكّل بها الحكايةُ المركزية المتفرّعة عنها حكاياتٍ أخريات في العمل الروائي. ولهذا السرد أشكال كثيرة تقليديةٌ كالحكاية عن الماضي، وهي الشكلُ السّردي لرائعة ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والمقامات بوجه عام، وجديدةٌ كاصطناع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة الذاتية والحوار الخلفي والاسْتقْدام والاسْتئخار. أمّا عن الشخصية فحدّث ولا حرج... فكأنّ الشّخصيةَ هي المكوِّنُ الأول للعمل السردي لدى الروائيين وبخاصة التقليديون. ولكن هذا العنصر من بنية الرّواية أنشأ يتوارى قليلا قليلا من الرواية الجديدة حتّى أوشك أن يختفي نهائيّا. وأمّا اللغة في نفسها، فقد عَرفت تطوّرا مذهِلا لم يكن يخطر لبالزاك، ولا للّذين كانوا يكتبون على طريقة بالزاك، على خلد. أمّا الحبكةُ واحترام التسلسل المنطقي للزمن فلم يعودا شيئا ضروريا في بنية الرواية الجديدة التي تحرص أشدّ الحرص على تدمير البنية التقليدية للرواية، وذلك بتدمير البنية الزمنية إمّا بالتمطيط والتطويل وإمّا بالتمزيق والتبديد وإمّا بالتّأخير والتقديم. كما نلفي الرواية الجديدة تميل إلى تدمير الشخصية بإيذائها قصدا ومضايقتها والحدّ من غُلوائها والتشكيك في وجودها والتضئيل من أهميتها، عمْدا.

ولكن الرواية الجديدة ظَلّتْ محتفظة بشيء واحد بل منحته كلّ أهمية وعناية وهو اللّغة التي اتّخذتْ منها المشكل الأول لكل عمل سرديّ.

عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية. عالم المعرفة عدد240 / 1998 ص ص 29/30

– ما هي عناصر الرواية ؟ وماذا أحدثت فيها "الرواية الجديدة" ؟

# محمود المسعدي

# حدّث أبو هريرة قال...

جمعيّة قدماء الصّادقيّة أفريل 2005

# التعريف بمحمود المسعدي

ولد محمود المسعدي بتازركة من ولاية نابل في 28 جانفي 1911. وحرص والدُه الذي كان يشتغل عدلا على تلقينه القرآنَ منذ الصغر فأرسله إلى كتّاب القرية فحفظ نصيبا وافرا قبل أن يزاول تعلُّمه الابتدائي بالفرع الصادقي بالعاصمة من سنة 1921 إلى 1926. ولا يخفى ما للقرآن من أثر عميق في أسلوب المسعدي وتصوّراته الذهنية والفكريّة التي زادتها آثارُ الأدباء العرب القدامى وكتبُ المفكرين المسلمين تعميقا. وقد سنحت فرصةُ التعرّف عليهم بالمعهد الصادقي الذي زاول فيه تعلّمه الثانوي من سنة 1926 إلى 1932 وأحرز به على دبلوم انتهاء الدروس والجزء الأول من البكالوريا. ثم التحق بمعهد كارنو فتحصّل منه على الجزء الثاني من البكالوريا سنة 1933.

ودفعه التعطّش إلى المعرفة والسعي إلى تعميق اطّلاعه على التراث العربي والثقافة الغربية إلى السفر إلى باريس والانخراط منذ سنة 1933 في سلك طلبة كلية الآداب بجامعة الصربون،فتخرّج منها في اختصاص اللغة والآداب العربية بشهادات الإجازة (1936) والدراسات العليا (1946) والتبريز (1947). وسجّل موضوع دكتوراه دولة يتركّب من أطروحة رئيسية حول "مدرسة أبي نواس الشعريّة" وأطروحة تكميلية حول "الإيقاع في السجع العربي" نشرها في تونس سنة 1981.

واضطرّته ظروفُ الحرب العالمية الثانية إلى البقاء في تونس منذ حصوله على الإجازة في الأدب العربي،فدرّس بمعهد كارنو من سنة 1936 إلى 1938 ثم بالمعهد الصادقي من سنة 1938 إلى سنة 1946 كأستاذ مجاز ومن 1947 إلى 1948 كأستاذ مبرّز. وانتدبه مركز الدراسات الإسلامية بجامعة باريس للتدريس منذ نجاحه في مناظرة التبريز إلى سنة 1952 لكن دون أن ينقطع عن التدريس في تونس وبالتحديد في معهد الدراسات العليا الذي كلّف أيضا بإدارة قسم الإجازة في الأدب العربي به من سنة 1948 إلى 1955.

وهذا النشاط المكثّف في ميدان التعليم العالي في تلك الفترة التي كانت أخصب فترات إنتاجه الأدبي لم يمنعه من الاهتمام بشؤون وطنه الرازح تحت نير الاستعمار الفرنسي.

فقد ناضل في صفوف الحزب الْحرّ الدستوري التونسي منذ سنة 1933 وكلّف في نطاق حركة التّحرير الوطني بشؤون التّعليم وانضمّ إلى الحركة النقابية وانتخب رئيسا للجامعة القومية لنقابات التعليم وأمينا عاما مساعدا للاتحاد العام التونسي للشغل منذ تأسيسه سنة 1948 إلى سنة 1954 وكذلك عضوا باللجنة التنفيذية للأمانة المهنيّة العالمية للتعليم (1951 – 1955). وقد أبعدته السلط الاستعمارية بسبب نشاطه السياسي والنقابي إلى الجنوب التونسي يوم 6 ديسمبر 1952 أي غداة اغتيال النقابي فرحات حشاد، وبقي في المنفى إلى ماي 1953 ثمّ شارك كعضو في الوفد التونسي في المفاوضات التونسية الفرنسيّة التي أفضت إلى الاستقلال الداخلي سنة 1955. وتجدر الإشارة في مجال الحديث عن نشاطه السياسي إلى مشاركته بعد الاستقلال في الوفد التونسي لدى الأمم المتّحدة في دورتي 1956 و1957 وإلى انتخابه عضوا بمجلس الأمّة منذ سنة 1959 إلى 1981 ثم رئيسا له من 1981 إلى 1986 فضلا عن نشاطه الحكومي.

فقد حافظ محمود المسعدي بعد الاستقلال على اهتمامه بشؤون التّعليم والتربية فعيّن مديرا للتعليم الثانوي بوزارة المعارف من سنة 1955 إلى سنة 1958 وعُيّن إثر ذلك متفقّدا عامّا للتعليم الثانوي، فعرف عن كثب مشاكل التعليم بتونس وواكب تطوّره وتونسته، وذلك ما أهّله إلى تحمّل مسؤولية إصلاحه والتخطيط لتعميمه وزيرا للتربية القومية، فشغل هذا المنصب طيلة عشريّة كاملة (1958 – 1968) أعدّ فيها مشروع "الإصلاح التربوي" وسهر على تنفيذه ...

وتجدر الإشارة إلى أنّ محمود المسعدي قد أنشأ في الفترة التي قضاها وزيرا للتربية القومية نواة الجامعة التونسية منذ 1960 وأصدر قانونها الأساسي وأحدث كلياتها ومعاهدها العليا المختصة ومراكز البحوث التابعة لها.

ثمّ تحوّل اهتمامه إلى النشاط الثقافي إثر تولّيه وزارة الشؤون الثقافية من سنة 1973 إلى 1976. ومن أهمّ ما أنجزه في تلك الفترة تأسيسه لمجلّة "الحياة الثقافية" التي تصدرها الوزارة منذ 1975. ورغم اختلاف الظروف فكأن المسعدي أراد بها بعثا جديدا لمجلّة "المباحث" التي ترأس تحريرها من 1944 إلى 1948.

والواقع أنّ المسعدي لم يكن حين تولّيه وزارة الشؤون الثقافية غريبا عن دنيا الثقافة إذ كانت له أنشطة مكّثفة في منظّمتي اليونسكو الدولية والألكسو العربية منذ 1958.

فقد تولّى رئاسة اللجنة الوطنية التونسية لليونسكو ورئاسة الوفد التونسي للمؤتمر العام لهذه المنظمة من 1958 إلى 1968 ثم من 1973 إلى 1976.

وبرز في صلب المنظمة بآرائه الداعية إلى تصور ثقافة عالمية تستفيد منها الدول المتقدّمة ودول العالم الثالث على حدّ سواء. فتوّج نشاطه بانتخابه عضوا بالمجلس التنفيذي للفترة الممتدّة بين 1974 و 1978 ثمّ جُدِّدَ انتخابه للفترة الممتدّة بين 1980 و1985 (...)

(...) ولعلّنا لهذه الأنشطة المكثفة في ميدان السياسة الوطنية والثقافة القومية والدولية نفهم أسباب اقتصار المسعدي على عدد محدود من المؤلفات القصصيّة .

فقد لاحظ العديد من النقاد أنّ الآثار القصصية التي اشتهر بها أُلِّفت جميعُها بين 1939 و1945 وأنّ المسعدي لم ينتج منذ ذلك التاريخ آثارا أدبية في مستوى تلك الكتب من الناحية الفنية.

فهذه الأنشطة السياسية والمهنيّة والثقافيّة قد شغلته عن التفرّغ للأدب إذ يحتاج ابتكار آثار فنية إلى كثير من التروّي والتّجويد، ففضّل الانسياق إلى تيّار الأحداث للتأثير فيها بصفة مباشرة بالممارسة الفعلية عوض الاقتصار على التصوّر والتنظير (...)

وإنّ حركة دائبة كهذه من شأنها أن تعمّق تجربة الإنسان الوجودية وتؤهله لخلق قطع فنيّة متميّزة بغزارة الإلهام وإتقان الفنّ لو أمكنه التفرغ له. ألم يقل غيلان : "الحياة وظيفةُ الإنسان في القصّة والعُمرُ مداها" ؟ ألم يردّد قول أساف : "لا تكون الطريقُ طريقا حتّى تكون بلا نهاية" ؟ ...

**محمود طرشونة**

محمود المسعدي . الأعمال الكاملة جمْع وتقديم محمود طرشونة / وزارة الثقافة والشباب والترفيه – تونس 2002 – المجلّد الأوّل ص ص 15 – 20

## مؤلّفات محمود المسعدي

1- السّدُّ : ألّفه ما بين سبتمبر 1939 وجويلية 1940. نُشر سنة 1955 في طبعة أولى وسنة 1974 في طبعة ثانية ثمّ تتالت الطبعات.

2- "حدّث أبو هريرة قال ..." : نشرت بعضُ أحاديثه منذ 1944 بمجلّة "المباحث". نُشر في طبعة أولى سنة 1973 عن الدار التونسية للنشر. ثمّ تتالت طبعاتُه عن دار الجنوب للنشر تونس، وضمن الأعمال الكاملة المجلّد الأوّل سنة 2002.

3- مولد النسيان : الدار التونسية للنشر 1974.

4- تأصيلا لكيان : مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع 1979. يضمّ مقالات ومحاضرات في الأدب والفلسفة والثقافة.

5- من أيام عِمران وتأمّلات أخرى : دار الجنوب للنشر تونس 2002.

6- الإيقاع في السّجع العربي : (النسخة العربيّة) مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع 1996.

# الالتزامُ والوجوديّة

فالّذين يتتبَّعون منكم تطورَ الآداب العالمية يعلمون بدون شكّ أنَّ من أهمِّ مشاغل الأدب والتفكير الفلسفي في عصرنا الحاضر أمريْن هما الالتزامُ من ناحية والوجوديّةُ من ناحية أخرى. ولستُ أعرف معنى هو أشدُّ حاجةً إلى التدقيق والتحليل، ولا لفظا هو أفقرُ إلى الضبط والتعريف، ولا مفهوما هو أجدرُ بالتحديد والتوضيح، مِمَّا يكون شائعا على ألسنة الناس، مثل كلمتيْ "الالتزام" و"الوجودية" وما يُعنَى بهما من معانٍ. فلنحاولْ إذنْ تحديدَهما على أدقّ ما نستطيع من الوجوه قبل أن نمضي قدما في الحديث.

...أمّا معنى الالتزام فعريقٌ في الأدب،قديمٌ مثل قِدم كلّ أدب أصيل وكلِّ تفكير صَميم، ذلك أنَّ الالتزام في الأدب لا يعدو (في معناه الصحيح عندي ) أنْ يكون الأدبُ ملتزما لِجوْهَريّ الشؤون مُنصرفا عن الزخرف اللفظي وعن الزينة الصورية التي هي لغوٌ ووَهْمَ وخِداع. الالتزام هو أن يكون الأدبُ مرآة لِجماع قصة الإنسان وخلاصة مغامراته للكيان، وزبدَة ما يستنبطه من أعمق أعماقه وألطفِ أحشائه من أجوبة عن حيرته وتساؤلاته. هو أن يكون الأدبُ رسالةَ الإنسان إلى الإنسان،رسالةً يستوحيها من الجانب الإلهي من فكره وروحه،ومن هذا الوجدان أو الحدْس الإلهي الذي هو الفكرُ وما فوقَ الفكر والعقلِ وما فوق العقل، والخيال مع العلم،والمعرفةِ مع الانطلاق، والكيان مجربا في كليته وشموله.

فإنْ كان الأدبُ الملتزِمُ هو هذا فإنّ القدماء قد عرفوه قبل أن يعرفهالمُحْدَثون وألَّفوا فيه مثلَ ما ألَّف وأروعَ ممّا ألف المحدثون. ولستُ أعلمُ أنّ مُحْدَثا ادّعى أنّه ألف في الأدب الحديث ما يغطي على آيات الأدب القديم أو الوسيط أو ما هو أروعُ فنا وأبعدُ مدى من رواية "بروميتي في الأَصْفاد" لاسْخِيلوس مثلا أو من روايات "أُوربيد" أو روايات"شكسبير" الخالدة،أو مآسي "برسفال وجوسه عن القرال" أو لزوميات أبي العلاء أو رُباعِيات عمر الخيام وأشعار أبي نواس وأبي العتاهية ولحنها القاتم حول الخمرة والموت.

وإنّ من الأدب الحديث الذي يباهينا به الغربُ لآثارا صالحة من هذه السُّنَة الباقية نجدها عند أمثال "بودلير" "في زهور الشرّ "أو "فاليري" في مقبرته البحرية" أو "أندري مالرو" في روايته "المنزلة الإنسانية" أو "لوي فرديناند سلين" في "السفر إلى منتهى الليل" أو "أرنست همنقوي" في "الشيخ والبحر" أو دستويفسكي في كافة رواياته القصصية .

ثمّ أليس هذا نفسه هو الذي نلمسه في الغرب عند مفكرين وفلاسفة كـ"جان بول سارتر" أو "دي نوييي" في كتابه "المصير الإنساني" أو "برداييف" في كتابه "مصير الإنسان "أو كتابه"طبيعة الإنسان ومصيره" ؟ وما معنى هذا كلِّه إن لم يكن جهدا ممدودا على الدهر، يجهده الأدباء والمفكرون من مختلف البلدان ومختلف العصور حين يُقَلبُون النظر في تصوّرِهم للإنسان وحقيقته ومنزلته في الوجود ؟

...فأين الفرق بين الالتزام والوجودية بعد هذا ؟ وهل بقي لصاحب الفكر ما يفصل به بين "بروميتي في أصفاده" ومأساته الدامية وبين "هاملت" وسؤاله المحرق : "أن نكون أو لا نكون تلك هي المسألة..." ؟

الحقيقة أن هذه الصلة المتينة القريبة جدا التي تربط بين الالتزام والوجودية لتكاد لِقربها أنْ تجعلهما شيئا واحدا.وليس في ذلك أيةُ غرابة.

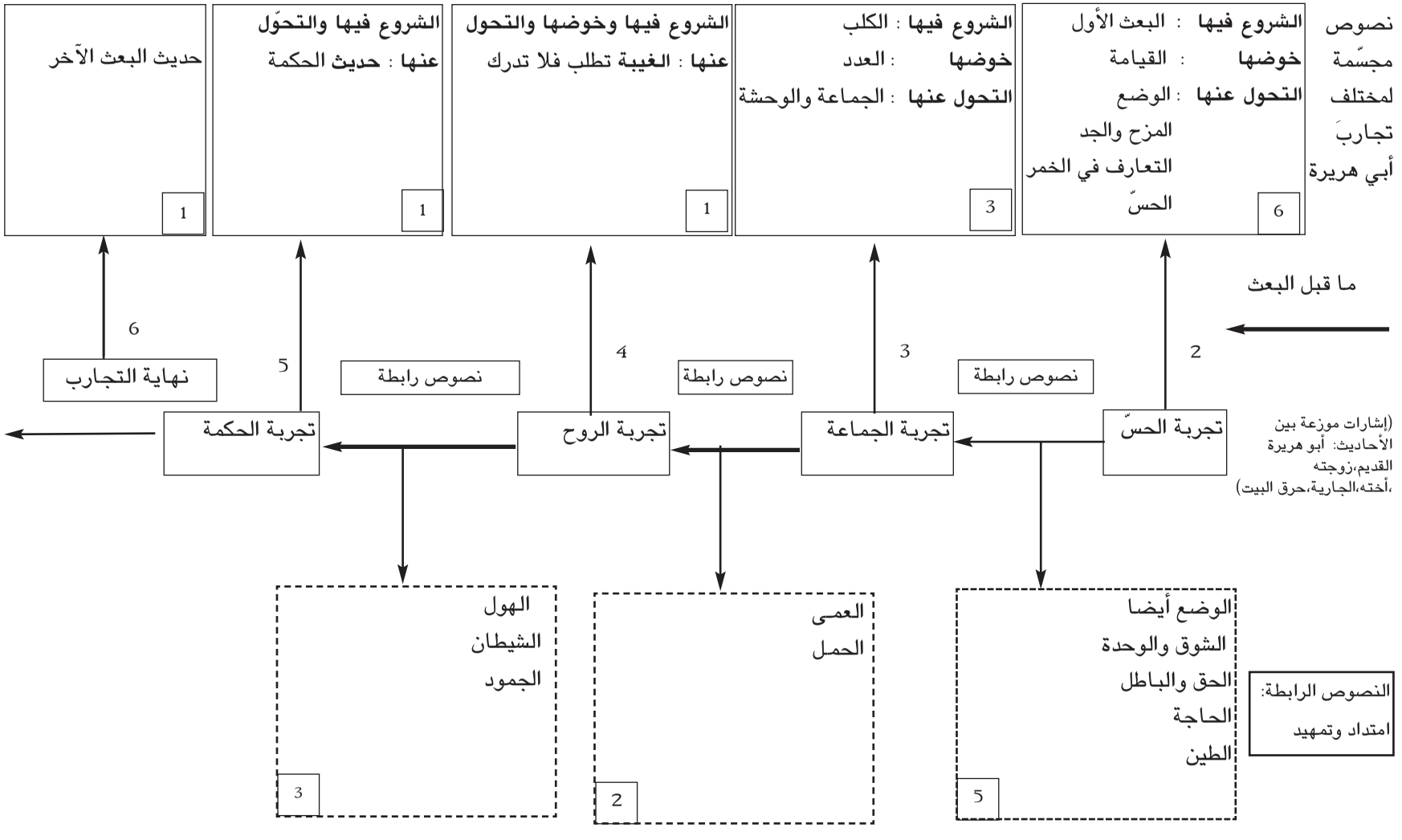
فمِن الظاهر–بل البديهي فيما أَعتقد - أنَّ الإنسان الواعي في حاجة إلى أنْ يؤسس نشاطه الحيوي ويقيم جميع حركاته وسكناته على أسس المعرفة البيِّنَة واليقين من نفسه ومن الكون، ومن نوع صلاته بالكيان والكون، هو في حاجة حيوية إلى أن يعرف ماهيتَه كإنسان، وما هي أغراض نشاطه وطرائقه،وما هي غايات حياته،وما هو مصيره النهائي، وما هي منزلته بين الكائنات، وما هي علاقة نشاطه وفعله بتلك المنزلة. فالتفكير الوجودي يصبح على هذا المعنى لزوميّا للحياة (الحياة التي تتجاوز الحيوانية إلى الإنسانية أي إلى الوعي والمسؤوليّة) بل يصبح شرطا من شروط الحياة التي لا تتحقق بغيره كالتنفس والغذاء في الحياة النباتية أو الحيوانية، ويصبح الالتزام في الأدب هو التعبير عن الرؤية التي يُمَحّصِها التفكيرُ الوجودي ويوجّه بِحَسَبِها نشاط الحيِّ في كليته، وهو قصة المسلك الأخلاقي والنفساني والعملي الذي ينير ذلك التفكيرُ سبيله.

**محمود المسعدي –تأصيلا لِكِيان**

نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله

تونس ط1/1979 ص ص 98–100

# توزيع أحاديث الكتاب حسب مسيرة أبي هريرة




عن النشرة التربوية للتعليم الثانوي سلسلة جديدة. العدد 2 – جوان 1983،ص 20

# الرواةُ في "حدّث أبو هريرة قال ..."

| ترتيب الحديث | عناوين الأحاديث | الرّواة | | المقاطع النصية |
|---|---|---|---|---|
| | | المحدّث الإطاري في السند | المحدّث الداخلي في المتن | |
| 1 | حديث البعث الأول | أبوهريرة | | 3 مقاطع |
| 2 | المزح والجدّ | رجل من الأنمار | ريحانة | 4 مقاطع |
| 3 | التعارف في الخمر | ريحانة | | مقطع واحد |
| 4 | القيامة | أبو المدائن | | 5 مقاطع |
| 5 | الحسّ | ريحانة | | مقطع واحد |
| 6 | الوضع | أبو سعد | | 4 مقاطع |
| 7 | الوضع أيضا | أبو هريرة | | مقطع واحد |
| 8 | الشوق والوحدة | أبو المدائن | | مقطع واحد |
| 9 | الحق والباطل | معن بن سليمان | | مقطعان |
| 10 | الحاجة | أبو المدائن | | مقطع واحد |
| 11 | الطين | أبو هريرة | أبو عبيدة ثابت القيسي | 5 مقاطع |
| 12 | الكلب | كهلان | | 6 مقاطع |
| 13 | العدد | كهلان | | 5 مقاطع |
| 14 | الجماعة والوحشة | أبو عبيدة عن هشام بن حارثة | | مقطع واحد |
| 15 | العمى | أبو اسحاق عمرو السعدي | | مقطع واحد |
| 16 | الجهل | حرب بن سليمان | | مقطع واحد |
| 17 | الغيبة تطلب فلا تدرك | مكين السعدي عن هشام الهذلي | ظُلْمة | 7 مقاطع |
| 18 | الهول | حرب بن سليمان | | مقطع واحد |
| 19 | الشيطان | ابن مسلمة السعدي | | مقطع واحد |
| 20 | الحكمة | أبو هريرة | | 6 مقاطع |
| 21 | الجمود | أبو المدائن | | مقطع واحد |
| 22 | البعث الآخر | أبو المدائن | | 3 مقاطع |
| **مجموع الأحاديث** : 22 حديثا | | **مجموع المحدّثين** : 16 محدّثا | | **مجموع المقاطع** : 61 مقطعا |

**خالد الغريبي،من مقال " وظيفة المحدّث ودلالته في حدّث أبو هريرة قال ... "**

**مجلّة الحياة الثقافية : العدد** 53 **السنة** 1989 **ص ص** 35 / 36

# ملفّ المحور

يمكنك أن تكوّن ملفّك من الوثائق التالية .

1 - **مذكّرات** تسجّل فيها تجارب أبي هريرة ( تجلّياتها / خصائصها ) مدعمة بشواهد دقيقة من الأحاديث ذات الصلة .

يمكنك في تحديد الأحاديث الخاصة بكل تجربة الرجوع إلى الورقة التوجيهية : توزّع أحاديث الكتاب على مسيرة تجارب أبي هريرة

2 - **مذكّرات** تخصّ :

– اللغة والأسلوب في حدّث أبو هريرة قال ...

– مظاهر الجدّة والقِدَم شكلا ومضمونا .

تجمع الملاحظاتُ من خلال شرح النصوص ومن الدراسات المتوفّرة

3 - **مذكّرات** تخصّ المفاهيم الآتية : تحديدُها نظريا وفهم المسعدي لها من خلال النصوص ومن خلال آرائه في الكتب والمجلات .

– الوجودية

– الالتزام

– التصوّف

لمزيد التوسّع والفهم يحسن الاطّلاع على بقية آثار المسعدي وخاصة مسرحية السد وتأصيلا لكيان وتأمّلات أخرى ضمن "من أيام عمران".

4 -**البحث** عمّا يميّز الأدباء والشعراء والفلاسفة وكلّ منْ اتّخذ أقوالا لهم صدّر بها أحاديثه حتى تفهم تأثُّر المسعدي بآرائهم وتوجّهاتهم.

محمود المسعدي

كما يراه حاتم المكي

مجلة الفكر – س 1 – ع 6 – مارس 1956

النّصّ عدد 1

# دعوة الدنيا دعوة الكون

**التمهيد**

يشمل حديثُ البعث الأوّل أولى لوحاتِ كتاب حدّث أبو هريرة قال...وفيه يروي أبو هريرة نفسُه أولى تجاربه الحسيّة وخروجَه من دنيا التقليد والجمود الى دنيا اللّذّة والمتعة وهو ما اعتبره بعثا أوّل غيّر مَجْرَى حياته."

محمود طرشونة من مقال حديث البعث الأول لوحة راقصة –مجلّة الحياة الثقافية العدد 50/1988

"سَنَعلم يومَ نُبْعثُ من بيْن الأموات" إبْسان

]حدّث أبو هريرة قال : ... [ ثمّ التفتُّ إلى صديقي فإذا هو يبكي أحرّ بكاء ! فقلت : واللّهِ إنّك لَغريب الأطوار. أتبكي وما في الأمر غيرُ الفرح ؟ فقال : أتعلم يا أبا هريرة ما قصّتهما(1)؟ قلت : لا واللهِ إنّ بي لَشغفا إلى ذلك. فقال : ضَلّتْ لي مرّة نجيبةٌ (2)كانت أحبَّ إبلي وأحسنها عندي. وافتقدتها فذهبتُ أقصُّ(3) أثرها. وكانت الساعةُ الضُّحى. فإذا هي قد قطعتْ مسافات حتّى وقعتْ على ماء وراء هاته الكثبان. فأتيتُه فرأيتُ تينا وعنبا وخيرا كثيرا. وجُلْتُ فيه فلم أجد به حيّا. وذهبتُ أتبيّن أثَر الناقة حتّى وصلتُ عَريشا (4)من سعف النخل، يجري بقربه ماء وفي الماء تين وعنب. ثمّ إذا أثرُ إنسان أو اثنين. فبينما أنا أستغرب ذلك وأفكّر في من يكون على هذا الماء وليس له بيت، إذ سمعت غناءً. فصرفتُ وجهي إليه.فعنَّا (5)لي منحدريْن من كثيب، وهما يرقصان ويلعبان ويغنّيان. فلمّا قربا منّي وجدتُهما عاريَيْن. وكدتُ أراهما من الشياطين. ثمّ سبقَت الجاريةُ صاحبَها إليّ فأقبلتْ عليّ في خفة الهواء فأخذتْ بيدي فأنزلْتني عن راحلتي وهي لا تنفكُّ تغنّي. وكانت والله من حسن الصورة وإشراق البشرة فيما لم أر مثله قط. ثم أرادتني (6) وقالت : كُنْ زهرةً وغنِّ . فلم أَتمالك والله عن الضحك وقلت : مالكِ ؟ أجُننتِ ؟ دعيني. وتراجعْتُ تخلّصاً منها. فتركتني وطفقتْ ترقص وتغنّي ويغنّي الفتى وأنا أنظر حتّى دخلني من ذلك طرب شديد وأَدركت أنّه سلامٌ وترحيب فاستأنستُ وقلت : واللّه لا أنصرف أو أعرف قصّتهما. وذهبَ عنّي أمرُ الناقة فبقيت حتّى سكنا.

ثمّ جلسا وأجلساني، وجعلا لحْما مشويا وتمرا وعنبا وتينا بين يديّ. وقالا : كُلْ هنيا فهي سرورٌ كلّها. ثمّ تحدّثنا، فإذا هما على أدب كثير، يرويان من الشعر ويقولانه ويقُصّان من أيامنا ويصنعان على البديهة من الأصوات ما لم أسمع والله أمتعَ منه. فسألتهما في انقطاعهما عن النّاس، فقالت الجاريةُ : دُعِيَ الناسُ فلم يأتوا ودُعِينا فجئْنَا. فأقبلتُ على الفتى كالمستفسر. فقال : نعم دعوة الدّنيا، دعوة الكون. ترى هذه الأَشجار وهذا الماء وهذا النّور وهذا الفضاء وهذا الخلاء ؟

ثم قاما عني. ولم يسكُنْ بهما الرقصُ ولا الغناءُ ولا الجذَلُ (7)وأنا أتمتّع بالنظر إليهما حتّى مضتْ لنا في ذلك ساعة . ثمّ ذكرْتُ شأني فانصرفتُ وصوتاهما يشيّعاني بما لن أنساه أبدا من بديع الغناء. وقد أكلا ناقتي وآكلاني منها فما كان فقدانٌ أطيبَ من فقدانها.

وقد ذكرتُهما بعد ذلك كثيرا وعدتُ لاستماعهما والنظر إليهما خِلسة أياما حتّى نشأ لي منه في النفس كالشوق إلى الجنّة وكرهت حياتي بين الأموات.

وسكتَ صديقي فإذا هو قد عاد إليه البكاءُ وكان سكن عنه. ثمّ قمنا وعدنا إلى مكة وبقيتُ عامّة يومي مصروفَ البال إلى أمر الجارية وفتاها وشأن صديقي فيهما. فلمّا كان من الغد جمعتُ عزمي وأعرضْتُ عن الدّعوة وعدتُ إلى الصّلاة فقضيتُها واستغفرتُ اللّه. وكان آخر عهدي بصديقي. فقد سألت عنه بعد أيام فإذا هو قد أخذ جاريةً جميلة وترك أهله وذهب إلى حيث لا يعلم أحد ...

فذهب ذلك بما تصنّعتُ (8)من العزم. وكان البعثُ.

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ...حديث البعث الأول**

**دار الجنوب للنشر تونس ط / 2000 ص ص 47 / 49**

## التعريف بالأعلام والأماكن

* إبسان : نرويجي ولد سنة 1829 وتوفي سنة 1906 (أُنظر الرّافد في ركن بمناسبة هذا النّصّ).

## الشرح

1) **قِصَّتُهُمَا** : قصّة اسم متعلّق بِقَصَّ يَقُصُّ قصًّا وقَصَصًا .قَصَّ عليَّ خبرَهُ : أَوْرَدَهُ، حدَّثني به.القصّة :ج قِصَصٌ: الخبرُ المقْصُوصُ، الحديث،وقد تفيد أيضا الشأن والأمرَ.

2)**نجيبة** : مؤنّث النَّجيب.صفةمشبّهة متعلّقة بنَجُبَ نَجابَةً: كَرُمَ حَسَبُهُ.النّجيبُ : الفاضلُ من كلّ حيوانٍ والنّجيب من الإبل: القويُّ منها، الخفيفُ السّريعُ. يُقال: ناقة نَجيب ونجيبة ج نَجائِبُ.

3) **أَقُصُّ** : قَصَّ، يَقُصُّ الشيءَ : تَتَبّعَ أثَرَه شيئًا بعد شيءٍ.تقَصَّصَ الخبَرَ : تتَبَّعَهُ.

4) **عَرِيشًا** : ج عُرُشٌ: العَريش : المَظالُّ التي تُسوَّى من جريد النَّخْل ويُطرح فوقها الثُمام. شِبْهُ خَيْمَةٍ.

5) **عَنَّا**: فعل في صيغة المثنّى. عَنَّ يَعُنُّ عَنًّا لهُ الشيء : ظَهَر أمَامَه، عَرَضَ لَهُ.

6) **أَرَادَتْنِي** : أَرَادَهُ على الشيءِ : حمَلَهُ عليه.

7) **الْجَذَل** : مصدر متعلّق بِجَذِلَ يَجْذَلُ : فَرِحَ.

8) **تَصَنَّعْت** : تَصَنَّعَ: تكلَّفَ. أظهر عن نفسِهِ ما ليْس فِيهِ.

## الفهم والتحليل

1– قسّم النّصّ إلى مقاطع متّخذا من الأحداث معيارا.

2– ما علاقة السّند بالمتن خاصّة إذا علمت أن السَّارِد هو من شخصيات النّصّ ؟

3– في النّصّ ساردان وقصّة مُضمَّنة. حدّدها وبيّن وظيفتها.

4- كثر استعمال الحرفِ "ثمّ" في النّصّ. ما وظيفتُه في سرد الأحداث ؟ (استعن بالتنوير في السرد 2)

5- في النّصّ مكانان رئيسيان. أقم مقارنة بينهما معتمدا مميّزات كِلَيْهما.إلاَمَ يرمزان ؟ استثمر ذلك في فهم التحوّل الذي سيحدث لأبي هريرة.

6- حدث تحوّل في شخصيّة أبي هريرة في آخر النّصّ. ما هو ؟ كيف حدث ؟ اعتمد في تحليلك على علاقة الشخصيات ببعضها البعض والمساعدات ذات الصلة.

7- ما دلالة قول الجارية "دُعي النّاس فلم يأتوا ودُعينا فجئنا" ؟ وهل ترى في جواب الفتى ما يحيل إلى خلفيّة فلسفيّة محدّدة تؤسّس لتجربة الحسّ ؟

8 -تبيّن المعاني الرمزية الحافّة في هذه الجملة الروائيّة : "حتّى نشأ لي منه في النفس كالشوق إلى الجنّة وكرهتُ حياتي بين الأموات".

9-حصلت لأبي هريرة ولصاحبه خاصة لذّة ومتعة حسيّة. استخرج العبارات الدّالّة على ذلك معتمدا الحواس المذكورة.

10-انغلق النصّ بعبارة "وكان البعث" أي الاستجابة لدعوة الدنيا. هل ترى أنّ أبا هريرة كان مهيّئا لتلبية هذه الدعوة ؟ وضّح ذلك.

## النقاش

■ شكْلُ الحديث غارقٌ في القدم فهو من أعرق أشكال الرواية عند العرب، تقدّمه تصدير هو قول لـ"إبسان" يمثّل الحداثة. وَيرى النّاقد توفيق بكّار أنْ "هكذا يصبح نصّ المسعدي بحكم شكله طرفا في جدلية عميقة بين ثقافتين بل بين عالَمَيْن "شرق وغرب". هل وُفّق المسعدي في ذلك ؟ ادعم رأيك بأدلّة من كامل حديث البعث الأوّل.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | ثمّ : حرف استئناف يفيد معنى الجمع مع الترتيب و التراخي. تمّ استعمال "ثمّ" في النصّ بكثافةٍ.تبيَّنْ دلالتها مستعينًا بالتنوير في السرد 2.<br>كان : "كان البعث" كان وبعضُ أخواتها "قد تكون هذه النواسخُ أفعالاً تامة، فتكفي برفع المسند إليه على أنّه فاعل لها، ولا تحتاج إلى الخبر... فإذا كانت "كان" بمعنى حَصَلَ كانت تامّة تكتفي بمرفوع هو فاعلُها "إنّما أمره إذا أراد شيئًا"أن يقولَ له كُنْ فيكونُ".<br>الغلاييني/جامع الدروس العربية 1995/ج 2 ص ص 275-277<br>-إذا : حرف استئناف" تكون للمفاجأة فتختصّ بالجملة الاسمية وتفيدُ الحالَ لا الاستقبال" .<br>ابن هشام /مغني اللبيب ج 1 ص 87<br>* وردت "إذا وإذ" سبع مرات في النصّ. ما دلالة هذه المفاجآت التي حدثت لأبي هريرة وصديقه ؟ |
| بلاغة | -واللهِ : تكرّر هذا القسمُ في النصّ عديد المرات "وهو إنشاء توكيد الكلام"، وقد استعمل لتقوية المعنى بحجة السلطة. |
| حقل معجمي | استخرج من النصّ المفردات التي تحيل إلى عناصر مجلس أنس. ما علاقتها بتجربة أبي هريرة ؟ |

| | |
|---|---|
| صورة | "شفّت رؤيةُ الكاتب ودقّتْ حتّى أحكمت الصّلةَ بين اللّغة والمعاني الفكريّة والمشاعر... كما يصير الفتى والفتاة في حديث البعث الأوّل رمزا لآدم وحوّاء حيث يقول المسعدي "وعدتُ لاستماعهما والنّظر إليهما خلسة أيّاما حتّى نشأ لي منه في النّفس كالشّوق إلى الجنّة ". فهذه الصّورة المعنويّة أثارت في ذهنه صورة مرجعيّة تعود إلى بدء الخليقة"<br>**فاطمة الأخضر خصائص الأسلوب في أدب المسعدي –مطبعة حنبعل / 2002 ص 116** |
| رافد | "لستُ أذكر أني كنت في ذلك العهد أتصوّر الحياةَ أو الدنيا -كما تشاء - تصوّرا تشاؤميّا، بل كانت الحياة تبدو لي كأنّها عالَمُ السعادة المطلقةِ وأنّه ينبغي أن يندفع الإنسان معها بكليته، إحساسا وفكرا وحركةً وعملا.ذلك هو الذي لا بدّ أن يدركه كلُّ قرّاء آثاري الأدبية. وليس فيما أظنّ هناك شيء أدلّ على ذلك من حديث البعثِ الأول في كتابي "حدث أبو هريرة قال...الذي فيه وصفٌ حاولت أن يكون أبلَغَ وأجمَلَ ما يكون لاكتشافِ جمال وجلال وسعادة الوجود.ذلك الوصفُ يتحدّد أكثرَ في الصّورة التي صوّرتُ فيها رقصة لزوج، فتاة وفتى، معروضة على صفحة السماء في بهجة أنوارِ الفجرِ والصّبح وروعةِ جمال الحبّ..."<br>**محمود المسعدي –مجلة الحياة الثقافية العدد161 السنة 30 جانفي 2005 ص 89**<br>* ثمّ جاء أبْسَن(1828/1906) في النرويج، وسترنبيرج (1849/1912) في السويد–في أواخر القرن التاسع عشر–ليصلا بالتراجيديا إلى أقصى ما يستطيعه كاتبٌ مسرحيّ في العصر الحديث...<br>ذلك أن أبسن يضرب المثلَ على مبدإ استوعبَه وتاثّر به .إن مسرحيته «**عدوّ الشعب**» و«**سيدة البحر**» تؤكّدان بجهد ظاهرِ الحاجة إلى "التحرّر" من نَمَطِ الحياة العامّ والمفروضِ على الفرد، ومن ثَمَّ إقرارُ حريته في الاختيار"على مسؤوليّته الخاصّة". وفي هاتين الحالتين يبدو لنا الإفراطُ في إظهار الكاتب للمبدإ .. إنّ كِلا الكاتبين المسرحيين – سترندبيرج وأبسن–يسهمان، أعْظَمَ ما يكون الإسهام، في كتابة النمط التراجيدي، عندما يحكمهما إحساس حدْسِيّ بما يكون عليه الإنسان في أدقّ لحظاته الحاسمة".<br>**الكوميديا والتراجيديا –سلسلة عالم المعرفة عدد18 سنة 1979 ص 175وص 177** |

## تنوير

**في النصّ**

1: **الحسّ**

"انظروا كيف أنَّ الحديث الأول كان "حديث البعث الأول" في معنى الولادة. خلاصتُه ما هي ؟ هذا شخص كان يحيا حياة ميتة جامدة، لا يشعر بشيء من روعة الوجود،ثم هو يكتشف بواسطة صديق له وجها لم يكن يعرفه من الحياة هو وجهُ الجمال،يكتشفه في صورة الجمال الناشئ. فرمزُ الفجر في الحديث الأول إشارةٌ إلى ابتداء الحياة أو ابتداء المغامرة الوجودية الواعية. وهذه المغامرة يكتشفها هو كما تكتشفونها أنتم في عهد الشباب وفي فجر الحياة .يكتشفها كما تكتشفونها في روعة جمالها وفي اندفاعها المظفر، في هاته القوة المتدفّقة على أنغام التّغنّي بجمال الحياة وبمتعة الحياة وبسعادة الوجود، في أَظْهرِ مظاهرها وأبعدِها عن دَنَسِ الحسّ أو البهيمية. من هنا تنطلق مغامرة أبي هريرة."

**محمود المسعدي تأصيلا للكيان من محاضرة للمؤلف في الأدب عامة وأدبه هو خاصّة ط 1979 ص 69**

2 : **حديث البعث الأوّل: البنية الدلالية**

يخضع"حديث البعث الأول" دلاليا لنفس الجدلية فهي تهيكلُ حقلَ معانيه وترتّبها في مفهومين متقابلين : السكون والحركة. وهما بديلٌ من ثنائية القِدَم والحداثة والشرق والغرب.وقد لخّصتْها ثاني كلمة وردت في جملة العنوان : "البعث". وكما انتصبت هذه الكلمةُ في مدخل الحديث تنصّ على موضوعه كذلك قامت في آخره تتوّجُه وهي بذلك تخطّ دائرة دلالته. وللبعث معجميا مدلولان يتفقان في الانتماء إلى حقل معنويّ واحد هو حقل الدين لأن الكلمة من لغة القرآن. وبذلك يتمّ التكاملُ بين الشكل ومضمونه : إسلامية الحديث وقرآنية البعث. المدلول الأول هو الخروج من الموت إلى الحياة بعَوْدَةِ الروح إلى الرفات يوم القيامة فهو الانقلاب من الضدّ إلى الضد،من جمود العدم إلى فعالية الوجود .والمدلول الثاني هو إرسال الأنبياء بوحي ينزل عليهم من لدن الإله. وهو التحوُّلُ من النقيض إلى النقيض،مِنْ جَهْلٍ يعطّل قوى الذات إلى حقيقةٍ تُطْلِقُها من عِقالها.المدلولان موجودان في النصّ يتعايشان فيه على نحو من الانسجام، وكلّ منهما مُركّب من ثنائية السكون والحركة. ولكن معنى البعث يَظَلُّ في البداية غامضاً. ما المقصود به الحقيقةُ أم المجاز ؟ ومَنْ الباعِث ومَنْ المبعوث ؟ لُغز يكثّفه النصُّ ثمّ يعمل على حلّه. ثمّة إذن منهج تعليمي يتدرّج بنا فيما بين الفاتحة والخاتمة من جهل إلى معرفة ومن سرٍّ إلى حقيقة.

**توفيق بكّار –قصصيات عربية–دار الجنوب للنشر تونس** 2001–**ص ص** 128–129

3- **تصدير حديث البعث الأوّل**

" في وظيفة شرح العنوان وتبريره،يُمكن أن نُدرج تصدير "حديث البعث الأول" : "سنعلم يوم نبعث من بين الأموات" وحديث العمى ...وحديث الشيطان..فنصوصُ هذه الشّواهد لا علاقة لها بمَضْمُون الأحاديث وإنّما يتضمّن اثنان منها لفظا مشتركا مع العنوان، واحتوى الشاهدُ الأوسط من بين الثلاثة نقيض العنوان وهو البصر ولكن في معنى استحالته لا تحقّقه فيكون مُساويا للعنوان "العمي" شارحًا لهُ.

**محمد آية ميهوب –التصدير في "حديث أبو هريرة قال..."**

**مجلة رحاب المعرفة عـ**26**دد سنة** 5 **مارس –أفريل** 2002 **ص** 33

**في الأثر**

وظائف التصدير

حدّد النُّقّادُ للتصدير أربعَ وظائف هي:

– شرح العنوان وتبريره

– التعليق على النصّ

– التأكيد على قيمة صاحب الشاهد لا مضمون الشاهد"فغالبا لا يكون الأهمّ في الشاهد ما يقول بل هويّة مؤلّفه وفعل الكفالة غير المباشرة الذي يضمنه حضوره في النصّ".

– فعل الشاهد : إذْ في أغلب الأحيان يستمدّ الشاهد تأثيره من مجرّد حضوره في النصّ : فالشّاهد هو في ذاته علامة (أي قرينة) على ثقافة،وكلمة سرّ للهويّة الذهنيّة.

وقد وجدنا شواهد تصدير "حدّث أبو هريرة قال.." تتوزّع على هذه الوظائف .

**محمد آية ميهوب "التصدير في حدّث أبوهريرة قال..."**

**مجلة رحاب المعرفة عدد** 26**سنة** 5 **مارس أفريل** 2002 **ص** 33

**في السرد**

1: **الخبر**

الخبر جِنس أدبي تراثي قديم، يقوم على سَنَدٍ وَمَتْنٍ . يهدف السندُ عادة إلى بيان سلسة الرواة الذين تناقلوا الخبر لتأكيد صحته .المتنُ حِكاية ممتعة لا تُملّ ترجع بنا إلى قولة مأثورة هي أنّ الحديث لا يُملّ.

**فتحي الجميل «من مقال من العمى إلى البصيرة قراءة في حديث العمى»**
**"مجلة رحاب المعرفة العدد 54 " نوفمبر ديسمبر 2006 ص 40**

2: **من الأنماط الروائية:رواية الحدث**

وأهمّ خصائصها أنَّ سرد الأحداث فيها يتمّ على طريقة "ثم...وثم"، أي إنّ العلاقات تكون فيها تراكمية أكثر منها سببية، ولذلك تعتمد على غيبة الحبكة، كما أنّ هيمنة الحدث تؤدّي إلى التّقليل من أهمّيّة الشّخصيّات، ويعتمد القاصُّ على إثارة الانفعالات الحادة كالتوقّع والفزع والخوف من أجل شدّ انتباه القارئ وضمان متعته الفنيّة".

**حميد لحمداني –بنية النص السردي/المركز الثقافي العربي**
**الدار البيضاء–بيروت ط2 – 1993ص 17.**

فتعانقا وصوّبا في الكثيب يرقصان معا. (حديث البعث الأوّل)

رسم زبيّر التّركي

**النّصّ عدد 2**

# وأكلنا الرّوح حسّا

**التمهيد**

انطلق أبو هريرة في رحلته بإيقاظ الحسّ وتوغّل في هذه التجربة في حديثي " المزح والجدّ و" التعارف في الخمر " فعاش لذائذ الجسد والخمر والطرب ومازال مواصلا في هذا النّصّ مغامرته مع ريحانة وإخوان له، يروم غايةً يحِسّ أنّه لم يبلغْها بعدُ .

**" متى كانت الحركة بشوق طبيعي لم تسْكُنْ البتَّةَ "**

**أبو حيان التوحيدي**

[حدّث أبو المدائن – وكان من خَاصَّة أبي هريرة – قال ]:

... وجاء العشاءُ فركبتُ فرسا لي يُحْسِن السير على ظلام الليل وخرجتُ إلى ضيعة أبي هريرة وكانتْ بنَجْدٍ لا تصلح لزرع ولا لغيره،وفيها عِضاهٌ (1) كثيرة مبثوثةٌ. فلمّا قاربتُها ألقيتُ البصرَ فلم أرَ نورا فظننتُه أَراد بي عبثا ومزاحا وهممت أنْ ألويَ الفرس،فإذا هاتفٌ يهتف بي. فقصدت إليه حتّى وصلته وتوضحتُ المكان فإذا أشباحُ نفرٍ جلوس وشيءٌ كالهاوية (2) عليه صخور مشرفة .وكان كهْفًا . وتكلّم أبو هريرة فقال : ترجّلْ ففعلتُ وأخذ فرسي شبحٌ ودخل به الليلَ وقلتُ : لن تنتهي واللّه. ما هذا ؟ قال : أنصتْ فستعلم الأمرَ ما فيه. قلت : ومَنْ هؤلاء ؟ قال : جماعة مِن الإخوان يسألون الظلامَ، وهاته ريحانةُ. وإذا بجانبه امرأةٌ مضطجعةٌ على صخرة،مطرِقةٌ كأنّها تصلّي وهي متعلقةٌ به كالغصن بأصله. فلم أرَ إلاّ الصبر.

ومضت ساعةٌ لم نقل فيها شيئا. ثم تكلمتْ ريحانةُ فقالت : يثقُلُ الكونُ إذا همّ أنْ يكون . وتكلّم آخر فقال : ولو لم يكن قُبيل خلقه ثقيلا مُرْهقا لما خُلق. فقال أبو هريرة : لقد كان حينئذ كالألحان قبل الضّرب. وليس أبدعَ من الأوتار تُجسّ. ثم سكتوا. وحدّثْتُ نفسي أنّي وقعتُ في مصابين أوْ سكارى. ومضت ساعة لم يعودوا فيها إلى الكلام،وطال عليّ حتّى كاد يذهب صبري. وبَيْنَا أنا كذلك إذ هتف مزمارٌ همْسا رقيقا نائيا كأنّه الذكرى تتجمّع في أعماق النفس. ثم تعالى فإذا له صلصلةٌ (3) وزفير وانفلاق (4) ودويّ (5) وفيه إلى ذلك تثنٍّ كأنّ الريحَ تحطّه وتُعليه. ثم جُنّ واشتدّ وقامت إليه مزاهرُ (6) ودفوفٌ وصوتُ مغنيّة، فراحت جميعا في الظلام كالبرق. وكانت المغنيةُ ريحانةَ. غنّت :

أسافُ ونائلهْ  أوقدا جذواتي (7)
أسافُ ونائلهْ  وانفيا عبراتي

وسكنتْ. فشدّ عليها المزمار والمزاهرُ واجتمعت إلى ذلك أصواتُ نساءٍ كثيرة قامت من أرجاء الضيعة فردّدْنَ غناءها ثم عادت ريحانة تغنّي وتشدّ عليها المعازف والمغنّيات :

إنّ نفسي لَحميمُ (8) رفرف اللحمُ عليهْ
ودعَاهَا يا سقيمُ ملك العجزُ يديهْ

أســـــافُ ونائلــهْ
أوْقـــــــدا جذواتــي
أســـــاف ونائلــهْ
وانــفـــيا عَبـراتي

هذه الدنيا إنـاث كلها تدعو الذكورْ
يُسْمَع منها لهـاثٌ بدوْه بدء الدهــورْ
أســـــافُ ونائـــلـــــهْ ...
كم أردنا الروح فيْضاً جارفا صخرَ السّدودْ
وأثرْنا النّفس غيْضاً داويا مثل الرّعودْ
أســـــافُ ونائلـــــهْ ...
وأكلنا الروحَ حسًّـا وانفجرنا للهــوى
ثم خفنا منه مسّـا فجعلناها هـــوا
أســـــافُ ونائلــهْ ...
إنّما الجبن بلايــا وسقـام في سقــام
ما لمائي في الهوايـا ذاهب مثل هيامــي
غـار فعلي في النوايا كجبــال في ظـلام

حتّى استوفَتْ شِعرها ثم سَكَنَّ جميعا .

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ... ( حديث القيامة) الطبعة نفسها ص ص** 66 / 69

## الشرح

1) **عِضَـاهٌ** : اسم في صيغة الجمع مفرده عِضَاهَـةٌ وَعِضَهَةٌ : العِضَاهُ ما عَظُمَ من شجر الشوْك وطالَ واشتدَّ شوْكُه كالطَّلْحِ والعَوْسَجِ ممّا لهُ أَرومَةٌ تبْقَى مع الشتاء. تَرْعَاهُ الإبِل يقال : بَعِيرٌ عِضَاهِيٌّ.
2) **الهاويـة** : اسم متعلّق بهوَى يهْوِي : سقط. الهاويَةُ والهوّةُ والمَهْواةُ والأُهْوية. ما بيْن جَبَلَيْن.
3) **صَلْصَلَة** : الصّلْصَلةُ : صفاءُ صوْت الرّعدِ. الصلصلةُ : قوّةُ الصّوْتِ وشدّتُهُ.

4) **انْفلاق** : فَلَقَ اللهُ الفجْرَ : أبَدَاهُ وأوْضَحَهُ . الانْفلاقُ : شدّةُ الوُضُوحِ .

5) **دَوِيّ** : مصدر متعلّق بجذر دوي : الصوتُ وخُصَّ به صوتُ الرّعْدِ .

6) **مَزَاهِر** : مفردُها مِزْهَرٌ : العُود، آلةُ الطّرب المعهود .

7) **جَذَواتِي** : مفردها جَذْوَة : القبسةُ من النار . وقيل : الجمرَةُ .

8) **حمِيم** : من الكلمات الأضْداد. تُفيدُ الماءَ الحارَّ - المطرَ الذي يأتي في الصيف حين تسخن الأرض القيْظ - العرق - وفي النصّ تعني الماء السّخن.

## الفهم والتحليل

1- قسّم النصّ متخذا الشعر والنثر معيارا .

2- ما مكوّنات المشهد (المكان - الزمان - الشخصيات ...) ؟ بم يوحي إليك ؟ هل ترى فيه احتفالا بالجسد ؟

3- هل تجد في النصّ ما يدلّ على نوعيْن متضاربيْن من تفاعل الراوي مع ما يجري من حوله ؟ بمَ تفسّر ذلك ؟

4- أين تبدو لك تجليات التجربة الحسية ؟

5-عرّف بريحانة. ما علاقتها بأبي هريرة ؟ (استعن بحديثي المزح والجدّ والتّعارف في الخمر)

6- إلامَ يرمز حضور " أساف ونائلة " في النصّ ؟ استعن بالتنوير (الأسطورة 1)

7- تخلّل السّردَ حوارٌ قصير. ماقيمته في بناء النّصّ ؟

8-بيّن كيف وُفّق الكاتب في مزج النثر بالشعر. هل يجعل هذا المزج النصّ مُنْتميا إلى السرد القديم ؟

9-اعتمد الرّاوي التّشبيه أداة للوصف. استخرج أمثلة وحلّلها وبيّن قيمة التّشبيه في أداء المعنى وبناء الصّورة.

## النقاش

- هل للجسد روحانيّة خاصّة أم هو ما يشدّنا إلى البهيميّة دائما ؟ علّل جوابك .
- يقول توفيق بكّار في تقديم حدّث أبو هريرة قال ... ( ص 20 ط 2000 ) " فهذه القصّة هي فيما أعرف أوّل نصّ أدبي يطرح بمثل هذه القوّة وهذا العمق الفلسفي قضيةَ الجسد في المجتمع العربي الحديث " . كيف طرحت هذه القضية ؟ استعن بما تدرس في الفلسفة.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **بلاغة** | كاف التشبيه وكأنّ<br>" أداة التشبيه : هي رابط لفظيّ يعقد به المتكلّمُ علاقةَ المشابهة بين الطرفين وهي علامة التكافؤ بين طَرَفَي التشبيه، ولكنّه تكافؤ غير تامّ. وهي أنواع، (حروف) كاف التشبيه، كأنّ... ولأداة التشبيه دور هام في بناء الصورة وتلوين مدلولها، وقد أشار الجرجاني إلى هذه القضية إشارة يبيّن فيها مراتب الدلالة في التشبيه وفق الأداة التي ينعقد بها."<br>**الأزهر الزناد / دروس في البلاغة العربية / المركز الثقافي العربي ط 1 سنة 1992 ص ص 17 / 18** |

| | |
|---|---|
| أسلوب | يقول محمد اليعلاوي في مقاله الشكل في حديث أبو هريرة قال ..." حوليات الجامعة التونسيّة العدد 12 / 1975 "إنّه من المسلّمات البديهيّة أن نقول إنّ محمود المسعدي متأثّر بالقرآن تائق إلى إعجازه . " هل تجد في النّصّ ما يدعم هذا الرّأي ؟ |
| حقل معجمي | استخرج من النّصّ ومن كامل الحديث العبارات الّتي لها علاقة بالنّار وبيّن ما ترمز إليه في سياق التّجربة الحسّيّة . |
| صورة | "من خلال الصور تتسرّب ذاتُ الكاتب لتشكّل أتواقه الباطنية ومشاعره ورؤيته الكون وتصوّره من خلال جمل "حبلى بعدّة معانٍ «فيها صور يأتلف فيها عالم الحسّ بعالم المعنى أو يختلف. فتصطرع عواطفُ الشّوق والحنين مع ثورة الحسّ وهيجان المادّة. يقول في حديث القيامة "وبينما أنا كذلك إذ هتف مزمار همسا رقيقا نائيا كأنّه الذكرى تتجمع في أعماق النّفس".<br>**فاطمة لخضر " خصائص الأسلوب في أدب المسعدي " ص 115** |
| رافـد | * " إنّ الإسلامَ قد نظر إلى الإنسان نِظرةً صادقةً نفاذة،نظرةً بصيرةً واقعية،إذ خاطب فيه – في غير ما تردُّدٍ أو تحرُّج – الجسدَ والروحَ معا . ووفّى لكلٍّ منها حقوقَه ورسم له مَدَاهُ – الإنسان بصفته كُلا،ولا استقامة للكلِّ إلا بسلامة الأجزاء . أرأيتَ كيف ينبّهنا القرآنُ تنبيها إلى المتاع الحسّي في مختلف ألوانه ويدعونا إلى أن " نكرمه" بالإقبال عليه والأخذِ منه في بشاشة وانشراحٍ وقد تهللتْ نفوسُنا غِبطة وأنسا،سُرورا وارتياحا ".<br>**البشير المجدوب "بذور" الدار التونسية للنشر 1968 ص ص 196 – 197**<br>* "يا بنيَّ اسْتمتعْ بشبابك قبلَ أن تندمَ عليه . فما للحياة جمالٌ ولا معنى إلاّ بغرورِ الشباب،ولا بغيْره غلبةٌ على القَدَر والدّهْرِ وثأْرٌ من مأساةِ الوجودِ في مَسيرةِ الحتْمِ نحو الغروبِ "<br>**محمود المسعدي"من أيام عِمران وتأمّلات أخرى" دار الجنوب للنشر تونس 2002 ص 124** |

## تنوير

**في النصّ**

**كان اللقاء اتّحادا وانصهارا**

"عَرَف أبو هريرة "المرأة " قبل أن يلتقي بريحانةَ لكنَّ ريحانة بقيت دُون سائرِ النساءِ تسكُنُه ثلاثا ... إنّها المرأة أوقدت في أعماقه جَمْرة الحياة والفعل ... عرفت ريحانة "الرجل" قبل أن تلتقي بأبي هريرة لكنّ أبا هريرة وحْده بقيَ متغلغلا في ذاكرتها حتّى الموت . إنّه الرجلُ الذي احتفل بغرائزها ووقف على ضفاف الموت والحياةِ فيها ... كان اللقاء بينهما **اتحادا وانصهارا** ... **كان اكتمالا** ...

إنّهما "أُساف ونائلة " يحْتفلان بالخطيئة في ملَكُوت العالَم ... إنّ أبا هريرة لم يتعامل مع الأنثى تعامُلا رومانسيّا، فالتعاملُ الرومانسيّ ضرْبٌ لطاقة الإنسان وقتْلٌ لجوانبِ العنفِ و الحياةِ فيه ...

كان الجسدُ وحْدَهُ طريقَ أبي هريرة إلى الرّوح ... ولمْ تكن الروحُ طريقَهُ إلى الجسد لهذا احتفى أبو هريرة بجسد ريحانة من قبل أن يحتفي بروحها ... "

**محمد الغزّي : الاحتفال بالجسد في حدّث أبو هريرة قال ...**

**مجلة الحياة الثقافية عـ13ـدد جانفي /فيفري 1981 ص 24**

**في الأثـــر**

**التشبيه**

" إن أوّل الوسائل الأسلوبية التي اعتمدها المسعدي لإنشاء صُوَره هذه هي التشبيهُ ... أمّا أدوات التشبيه فقد لاحظنا أن المسعدي لا يستعمل أفعالا من نوع "ماثل" "ضاهى" أو"حاكى" بل هو يميل إلى استعمال الأدوات بدرجة من التواتر تفاضليّة إذ نجد حرف "الكاف" متواترا ... وَكافُ التشبيه جارٌّ يكوّن مع ما بعده مركب جرٍّ يقوم بوظيفتين نحويتين حسَب السياق . فهو إمّا حالٌ مع ما يدل عليه الحال من معنى الكيفية مع التحوّل والتغير والتصرّف . وإمّا مفعولٌ مطلق وهو أيضا يدل على الكيفية بالإضافة إلى تأكيد المعنى . ومعنى التأكيد هذا نجده مع حرف "كأن" الذي تواتر استعماله بنسْبة تأتي بعد استعمال الكافِ ولكنّها أكثرُ من استعمالَ باقي الأدوات ."

**فاطمة الأخضر "خصائص الأسلوب في أدب المسعدي"**
**حنبعل للطباعة والنشر ط 1 / 2002 ص 104**

**الأسطورة**

1 – **أساف ونائلة**

جاء في كتاب الأصْنام لابن الكَلْبيّ ما يلي : "حدّث أبو صالح عن ابن عبّاس أنّ إسافا ونائلةَ ( رجل من جُرْهِم يقال له إساف بن يعلى،ونائلة بنت زيدٍ من جُرْهُم ) وكان يتعشّقها في أرض اليَمَن فأقْبلا حاجّيْن،فدخلا الكعبة،فوجدا غفلة من النّاس وخلوة في البيت،ففجَر بها في البيت فمُسخَا،فأصبحوا فوجدوهما مسْخَيْن،فأخرجوهما فوضعوهما موْضِعَهُما،فعبدتهما خُزاعة وقريش،ومن حجَّ البيت بَعْدُ من العربِ " .

ثمّ يردف صاحبُ كتاب الأصنام قوله :

" لما مُسِخا حَجَريْن وُضعا عند الكعبة ليتّعظ النّاسُ بهما . فلمّا طال مُكْثُهما وعُبدَتِ الأصنام،عُبدا معها وكان أحدُهما بلصْق الكعبة،والآخرُ في مَوضع زِمْزَم،فنَقلتْ قريش الذي كان بلصْق الكعبة إلى الآخر،فكانوا ينْحَرون ويذبحون عندهما " .

2– **الشاعر والأسطورة**

" أمّا الشاعر الحديث الذي عُنِي أكثرَ من سِواه بالأسطورة فإنّه انطلق من توجُّهه نحوَها من الإحساس بحاجة تعيشُها الذاتُ– ذاته الإنسانية – في علاقتها بالعالَم . فإذا كنّا كما رأى السيّابُ "نعيش في عالم لا شعر فيه" أي أن القيم التي تسودهِ قيمٌ لا شعريّة والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح،فإن عودة الشاعر إلى الأساطير بحسَب رؤية السيّاب هذهِ عودة إلى عناصر ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنها ليست جزءا من هذا العالم،وهو أن يعود إليها دائما ليَبْنِيَ منها عوالم يتحدَّى بها منطِق الذهب والحديد . "

**ماجد السامرائي : الأسطورة بين ابتكار الإنسان القديم ورؤيا الإنسان الحديث**
**مجلة الحياة الثقافية العدد 108 / 1999 ص 45**

**في السرد**

1 – **التنازع بين الشعر والنثر**

" التنازعُ بين النثر والشعر انقلبَ حركةً خلاّقةً تسعى إلى محوِ الحواجز بين هذين الجنسين الكبيرين،وقد سارت هذه الحركة في اتجاهين مختلفين ... وأمّا الاتجاهُ الثاني فإن صِلة النثر بالشعر فيه تتحوّلُ إلى صلة تدَاخُل بين الأجناس،وهو تداخل متعدّدُ المستويات،متشعّبُ الأساليب لأن وضع المتلفظ فيه يصبح مزدوَجا جامعاً بين وضع النّاثر ووضع الشاعر ولأن الجنسَ الأدبّي الذي ينتج عن هذا التداخل يصبح جنسا مولدا أو ممزوجا . "

**صالح بن رمضان : الرسائل الأدبية من القرن الثالث**
**إلى القرن الخامس للهجرة / كلية الآداب منّوبة . 2001 ص 309**

2 – **ليس المكان مصطلحا أملس**

"إنّ العلاقة إذن بين وصف المكان والدلالة ( أو المعنى ) ليست دائما علاقة تبعية وخضوع . فالمكانُ ليس مسطحا أملس أو بمعنى آخر ليس محايدا أو عاريا من أيّة دلالةٍ محدّدةٍ بل إنّ الاختلافَ الموجود بين وصفِ الأمكنة في رواية ما قد يسمح أحيانا بإقامة دراسة سميولوجية فعلية . ولقد نبَّهَ " رولاند بونوف " إلى القيمة الرمزية والإيديولوجية المتّصلة بتجسيد المكان وإلى ضرورة دراسة هذا الجانب واعتباره وجها من وجوه دلالة المكان ."

**حميد لحمداني : بنية النصّ السردي . المركز الثقافي العربي**
**الدار البيضاء بيروت ط 2 / 1993 ص 70**

النّصّ عدد 3

# إنّي راحِل عنكِ

**التمهيد**

"لم يعد أبو هريرة يرى في المرأة وإن كانت في فتنة ريحانة إلا فردوسًا كاذبًا ولا في الهوى على عنفوانه إلا سرابَ أبَدٍ.أورثته وليمة الجسد "جوعا " في الروح ...وإنْ أيقن أبو هريرة أنّ سَكرة الحواس أَوْهَى من أنْ تُنسِيَه فاجعته لم يَرَ بدّا من استئناف الرحيل بحثا عن معنى آخر للحياة يراه أخلق بإنسانيته وأدحض للموت."

توفيق بكّار من تقديمه لكتاب حدّث أبو هريرة قال ص ص 25–26

" لأنّه قد صَحَّ * أنّ شأن الحسّ أنْ يُورث الملال
والكلالَ ويحمل على الضَّجَرِ والانقطاع"
أبو حيان التوحيدي

[روي عن أبي سعد - قال ] :

... وعادت ريحانة إلى حديثها قالت :

وكنتُ أَصبْتُ من معاشرته ما صار لي به كلُّ شيء وَضّاحا(1)،وتبرّجتْ لي به الدنيا تبرّجا أكْثرَ (2)النفس،حتّى شرِب المفرَدُ العددَ ورأيتني نورا مشاعًا. فكأنّي البنيانُ ينفي أحجارَه ورُخامَه. أجعل الدنيا بوعائي فلا تفي وأحبّ أن أقصُرَ النفسَ فتأبى. فلمّا تغيّر أبو هريرة ورأيته يتجمّع (3)، أصبح مستحيلا(4) عليّ واختلفْنا .

وجاءني يومًا فقال : إنّي راحلٌ عنك فقلت : وأيّ السّبل اخترْتَ لي ؟ فقال : العقبةَ(5) ياريحانة قلت : وما الراحلُ بك ؟ قال : كُره البيوت، وقد كان يدخل عليَّ أحيانا فيقلّب البصر في البيت ويقول: لقد سكنْتُ البيوتَ من يوم خُلقْت،فلم أصِب منها إلا البابَ أعلم أنّي أدخل أو أخرج منه، أو الجدار أعلم أنّه يردّني لو طلبتُ الخروج منه،أو السقفَ أخشى أن يقع علينا . وإنّ من الخير والشر والسعادة والشقاء لكمثْل بيتٍ نسكنه ونحن نقول : إنّا وجدنا آباءنا فيه – فقلت وقد كنتُ بيتًا فكرهتَه فقال: نعم ولو اكتنفْتِني(6) فاكتفيتُ بك إنّي إذن لَجبان، وقد حذرتُكِ أن تكوني جنّتي. فإن شئْتِ يا ريحانة أن أبقى فلتفْنيْ وإلاّ ارتويتُ فأدركتُ أنّه قد عاوده الجوْس(7) – وكان شديدَ الكره للنزول يرتاد ولا ينزل، ويقتله الطمعُ ويُحييه اليأسُ ويخاف أن يستقرَّ الجهدُ وينقطع الشوقُ فقلت : افعلْ ما ترى فقال : آخذُ عصايَ ثمّ خرج فإذا هو منطلق بأحد مخنّثي(8)

المدينة وكان آخرَ عهده وعهدي .وقد ذهب فنغّص عليّ ما جاء بعده من الدنيا فلم أجِدْ بها طعاما بعدَه وذهب الفجرُ بالأبد .لقد كان دائمَ التّوْق إلى الشمس دائمَ الخوف من طلوعها ويقول : إن استطعتَ فاجعلْ كاملَ حياتِك فجرا .

19 رحم الله أبا هريرة .

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ...(حديث الوضع) الطبعة نفسهاص ص 89 / 90**

* هذه القولة مقتطفة من المقابسة 35 (المقابسات ط 2 1989 ص 136) ومنسوبة إلى أبي سليمان المنطقي.

## الشرح

1) **وَضَّاحًا** : صفة مشبّهة متعلّقة بوَضَحَ يَضِحُ الأمرُ: انكشف وتَجَلَّى .فهْوَ وَاضِحٌ وَوَضّاحٌ.
الوضّاح من الرّجال : الحسن الوجه،الأبيض اللون،البسّام

2) **أكْثَر** : أنْمَى– زكّى.

3)**يَتَجَمَّع** : فعل مزيد بِعُنْصريْن على وزن تفَعَّلَ.وتفيد الزيادةُ هنا الانتساب أو الانتماء إلى الجماعة.

4) **مُسْتَحيلا** : اسم فاعل -متعلّق باسْتَحَالَ (عَليَّ ). كلُّ شيءٍ تَغَيَّرَ عن الاسْتِواءِ إلى العِوَجِ فقد اسْتَحَالَ.

5) **العَقَبَة** : جمعها عِقابٌ وعَقَبَات،الطّريق في الجبَل الوعْر.والعقبة : الجبل الطّويل يعرض للطريق فيأخذ فيه وهو طويل صعب شديد.

6) **اكْتَنَفَنِي** : اكْتَنَفَهُ: أحاط به -صانَهُ–حَفِظَهُ.

7) **الجَوْس** : مصدر متعلّق بِجَاسَ جَوْسًا وَجَوَسَانًا :تردّدَ. الجَوْسُ : طَلَبُ الشيءِ باسْتِقْصَاءٍ.

8) **مُخَنَّثِي** : المُخنَّثُ مَنْ كَانَ فيهِ لينٌ وتكسُّرٌ وتَثَنٍّ فكان على صورة الرّجال وأحوال النّساء.

## الفهم والتحليل

1– "يعدّ العنوان في الدراسات النقدية الحديثة عَتبةً ضرورية تفضي إلى النصّ " . هل ينطبق هذا على "حديث الوضع"؟ بيّن ذلك مستعينا بالحديث الموالي "حديث الوضع أيضا".

2 – وضّح علاقة التّصدير بالنّصّ .

3 – في النّصّ حوار غير مباشر بين أبي هريرة وريحانة. حدّد كمّ التّلفّظ بالنّسبة إلى الطّرفين. بِمَ تُفسّر التّفاوت بينهما ؟.

4 – حدث تحوّل في شخصيّة "ريحانة ". ما هو ؟ وهل هذا غاية ما كانت تطلب ؟

5 – في النصّ مقاطع تحكي أحوال أبي هريرة، ما الذي أضافته إلى ما تعرف عنه ؟

6 – أصبح أبو هريرة مستحيلا على ريحانة. هل تجد تفسيرا لاختلافهما ؟

7– استخرج العبارات الدالة على الرّحيل. ما المقصود به ؟ ما أبعاده ؟ بِمَ يُنْذِر ؟

8– اشرح قول ريحانة" لقد كان دائم التّوق إلى الشّمس، دائم الخوف من طلوعها " موظّفاالرمزَ .

9– لِم تختم ريحانة أحاديثها عن أبي هريرة بالترحّم عليه ؟

## النقاش

■ يقول توفيق بكّار في تقديمه "حدّث أبو هريرة قال" ص26 : " ليست ريحانةُ من النّساء اللاّئي دجَّنَهُنَّ المجتمعُ المحافظُ بشدّة الكوابت، ريحانة امرأة طليقة آبدة كما تهوى روحُه المتمرّدة، ويعشقها ما في ذلك شكّ ولكن هل هي بالنسبة إليه إلاّ أنثى شهيّة ؟ "

ناقش هذا الرّأي من خلال ما استنتجت من طبيعة العلاقة بين أبي هريرة وريحانة.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| رمز | **البيت** :" يرمز البيت أسطوريّا إلى الجسد (الجسد المقدّس) وإلى الكون (الكون المقدّس). وهو عربيّا " بيت اللّه". وحول هذا البيت نجد أوصافا ومطارحات وأخبارا عدّة". **خليل أحمد خليل/مضمون الأسطورة في الفكر العربي /دار الطليعة بيروت ط1/1973 ص** 63<br>ويقول توفيق بكّار في مقدّمة كتاب حدّث أبو هريرة قال ص 27"...**والمرأة** دائما كتلة من الحواس وقرار في المكان (الدّار كما نقول)."<br>*وظّف هذا الرّمز في تحليل النصّ.<br>"فلمّا رأى **الشمسَ** بازغةً قال هَذا ربّي هذا أكبر، فلمّا أَفَلَتْ قال يا قومي إنّي بريء ممّا تُشْرِكون" ( **سورة الأنعام الآية** 78).<br>**الشمس** : تعتبر مع الزهرة والقمر بمثابة الثالوث الكوكبي الإلاهي الرئيسي عند العرب. وكانت الشمس بمثابة بَعْل أو إله أراض معيّنة، حيث عبدها عدد من القبائل العربية في الجزيرة، وتسمّوا باسمها :عبد شمس، امرؤ شمس، عبد شارق، عبد المحرق إلخ..."<br>**خليل أحمد خليل/مضمون الأسطورة في الفكر العربي /دار الطليعة بيروت ط1/1973 ص** 42 |
| لغة | فإن شئتِ يا ريحانة أن أبقى فَلْتَفْنَيْ وإلا ارتويت".<br>إلاّ : مركّبة من إنْ الشّرطيّة ولا النّافية والمعنى هنا حتّى وإن فنيتْ ريحانةُ في حبّ أبي هريرة فإنّه لا يرتوي.<br>قال يا أبت افعل مَا تُؤْمَر" (**سورة الصافات الآية** 102)<br>"فقلت افعلْ ما ترى" (ريحانة لأبي هريرة)<br>* قارن بين الطّلبين |
| كتابة | من خلال هذا الحديث والأحاديث السّابقة له اكتب نصا تلخّص فيه أطوار تجربة أبي هريرة الحسّيّة مبيّنا مختلف تجلّياتها. |
| رافد | طريقُ السعادةِ إلى الروح متعةُ الجَسَدِ خالصة أوْ عذابُ التصوّفِ.<br>**محمود المسعدي من أيام عِمران وتأملات أخرى دار الجنوب للنشر تونس** 2002 **ص** 122 |

## تنوير

**في الأثــر**

1 – **حدّث أبو هريرة في آخر عهده بالدنيا، فقال:**

لقد وضعْتُ من الناس كثيرا وغلبْتُ نفسي عن كثير من متاع الآخرة والدنيا، فلم يكن أشدَّ من وضعي لريحانة. وضعْتُها كماتضع الحاملُ المُعْسِرُ، ولو بقِيتُ معها يوما بعده لطرحْتُها طرْحًا لا عناء فيه.

ثمّ قال : فأنا منها إلى اليومِ أعجزُ الناسِ عن الحبِّ.

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ...(حديث الوضع أيضا) طبعة 2000 ص 93**

2 –**الجنس المقدَّس**

لقَدْ وَلَدتْ ريحانةُ أبا هريرة،غير أنّ أبا هريرة ثَارَ على خالقته وتمرّد عَليهَا وارتَادَ آفَاقًا جديدَةً...

إنّها أسطورة الخلق الأولى يعيدُ كتابتها المسعدي ...

كُلُّ أساطير الخلق القديمة تُقدِّم لنا المرأة كخالقةٍ للرَّجُلِ ثمَّ تقدّم لنا الرّجلَ كمنتصر على أمّه الأولى.

كانت ريحانة جاريةً وقينة، كانت جَسدا ينبُضُ بالرّغبة والشّهوة،كانت وليمة لذّة للنّاس جميعًا. ولأنّها كانت كذلك "قدّسها" أبو هريرة وتعشّقها ثلاثا. أليست هذه المرأةُ قادمةً عليْنَا من عصرٍ كان فيه الجنسُ طَقْسًا دينيًّا يُمَارسُ في المعابدِ تَقَرّبًا من الآلهة ؟

إنّها ثنائيّة الجنس والبعث قديمة في الآداب الشرقيّة وأديانها.

أَلاَ تُخفِي حكايةُ "أساف ونائلة" تلك المُمارساتِ الجنسية الطقوسية القديمة ؟ أَلَمْ تكُنْ عبادة هذين الصنمين في الجاهلية احتفاءا بخطيئتهما ؟

**محمد الغزي : الاحتفال بالجسد في حدّث أبو هريرة قال...**

**مجلّة الحياة الثقافية عدد 13 جانفي /فيفري 1981 ص 25**

3 – **الماء والنار**

نَقِفُ في هذا السّياق على كلمتين وردتا كثيرا في الأحاديث التي تضمّنها كتاب المسعدي وهما : الماء والنّار. وليس غريبا أنّ هاتين الكلمتين تتساويان في الميثيولوجيا العربية من حيث القداسةُ كما تتساويان من حيث الوظيفةُ. ولئن كان للماء في الأسطورة العربية قدسيّةٌ تصوّره على أنّه مصدرُ الحياة والموت فإنّ للنّار كذلك قدسيةً تصوّرُها على أنّها مصدرُ الحياة والموت.

ولم تكن "ريحانة" بالنسبة إلى أبي هريرة إلاّ رمزا لامرأة جمعت بين الماء والنّار، لم تكن إلاّ رمزًا لعالميْن يتصارعان في نفس أبي هريرة، هما عالما : المادّي والرّوحي، الدّنيوي والقدسي، الحلال والحرام.

لذلك كانت "ريحانة" ماءً كلّما نَهَلَ منه أبو هريرة ازدادَ ظَمَأً. كانت ماءً يروي ظمأَه الحسّي إلى حين،لكنّه يَغيضُ كلّما تَوَهَّجَ الرّوحُ وابتهج وآذَنَ بالانعتاق.

كانت نارًا تحييه وتميتهُ في آن، تحيي فيه وَحْشِيَّ الرغبةِ إلى الجسد وتُميتُ فيه نزوعَ الرّوحِ إلى المطلق.

**المنصف الوهايبي من مقال «الإشراقات الصّوفيّة والاحتفال بالله في حدّث أبو هريرة قال...»**

**مجلّة الحياة الثقافيّة عدد13/1981 ص 31**

**في السرد**

**1– تكاثر الأزمنة يكثّف القصصيّة**

يتضاعف زمنُ الرواية بتضاعفِ المحدِّثين في السند : "روي عن أبي سعد،قال : حدَّثتْ ريحانةُ قالت:..." وبديهي أنَّ تكاثر الأزمنةِ يكثّف القصصيةَ في الخبر لأنَّ كلَّ راوٍ– وهذا أعجبُ ما في وظيفة السند -حكايةٌ مسكوتٌ عنها في النصّ. فـ"حدَّث أبو المدائن قال : ..." قِصّة مضمَرة تترك لك حريةَ تَخيُّلِ تفاصيلها وهي قصةُ ظروف روايةِ الخبر وتشتمل عليه كإطار له. كلُّ متن في الخبر يندرج في إسناده كقصة داخلَ قصةٍ ودائرةٍ في دائرةٍ أوسعَ .هذا إذا كان المحدِّثُ واحدا. أمَّا إذا كان اثنين:... تشَعَّبَ تركيبُ الخبر فصار قصةً داخلَ قصة ودائرة في دائرة أوسع في دائرة أوسع!

**توفيق بكّار من مقدمة لكتاب حدّث أبو هريرة قال**

**دار الجنوب للنشر تونس** 1979/**ص** 41

**2- التشكّلات المكانية وأهميتها**

إنّ الأمكنة– بالإضافة إلى اختلافها من حيثُ طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها –تخضع في تشكلاتها أيضا لمقياس آخر مرتبطٍ بالاتّساعِ والضّيق أو الانفتاح والانغلاق،فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة، لأن الزنزانة ليست مفتوحةً دائمًا على العالمِ الخارجيَّ بخلاف الغرفة، فهي دائمًا مفتوحةٌ على المنزل، والمنزل على الشارع. وكلُّ هذه الأشياء تُقدِّم مادةً أساسية للروائي لصياغة عالمه الحكائي، حتَّى أنَّ هندسةَ المكان تساهم أحيانا في تقريب العلاقات بين الأبطال أو خلق التباعد بينهم.

**حميد لحمداني– بنية النص السردي –**

**المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت ط**2/1993

**3– حالات الخطاب في السّرد**

يميّز "جينيت"بين ثلاث حالات للخطاب الملفوظ أو الداخليّ للشخصيات في السّرد وهي على التّوالي:

1–**خطاب مَسْرود أو محكيٌّ وهي الحالة الأكثرُ بُعْدًا والأشدُّ إيجازا** : فبدلاً من أن يُقدّم الراوي مثلا حوارَ الشخصيات يجعل الفكرةَ في عبارة تقريريّة مثل "قرّرت الزواج من العروس" مُغْفِلا الصّراع الداخليَّ الذي يقود لمثل هذا القرار والتحليل التفصيليّ لظروفه.

2–**خطاب منقولٌ بأسلوبٍ غير مباشر**،مثل "قلت لأمّي إنّ عَلَيّ أن أتزوّج من العروس" في حالات الخطاب الملفوظ ،ومثل "فكّرتُ بأنّ عَلَيَّ أن أتزوّج منها" في الخطاب الدّاخلي .وهذه الطريقةُ مع أنّها أكثر محاكاة إلى حدّ ما إلاّ أنّها لا تعطي للقارئ أي ضمان بالأمانة الحرفية للكلمات الواقعية.

3- **خِطاب أكثر محاكاةً** وهو المنقول ويزعمُ فيه القاصُّ أنه يعطي الكلمة حرفيا للشخصية كي تتحدّث بنفسها مثل زقلت لأمّي، أوْ فكّرتُ : عَلَيَّ أن أتزوّج من العروس".

**صلاح فضل /بلاغة الخطاب وعلم النص. تحليل النصّ السردي.**

**سلسلة عالم المعرفة عدد** 164 **أغسطس** 1992 **ص ص** 282–283

النّصّ عدد4

# الحياةُ عبث

**التمهيد**

" ستّة من الأحاديث الأولى من "حدث أبو هريرة قال "،تترنّم كلُّها بأنشودة حبّ أبي هريرة وريحانة،محاولة إبرازه وصفا حيّا كفترة من أهمّ وأروع فترات النّماء الوجودي والانفجار الحيوي واكتمال الآمال والآلام في بهجة الشّباب والحب . ولكنّه يأتي بعد ذلك طور آخر في المسيرة الوجودية فيه تجاوز وتعميق،تعكس صورته عند أبي هريرة بعضُ تلك الأحاديث،حين نراه يحدّث ريحانة بأنّه سينصرف عنها ويرتحل،وأنه بدأ يشعر بشيء من الملل ومن الكلل،لأنّ من شأن الحسّ أن يفضي إلى ما يصرف النفس عنه ويحملها على تجاوزه،لأنّه أصبح غير كاف وحده لتحقيق السعادة . "

محمود المسعدي تأصيلا لكيان ط 1979 ص71

01 حدّث مَعْنُ بنُ سُلَيمانَ قال :

كنتُ أنا وأبو المدائن وأخي حربٌ نجتمع في بيت أبي هريرة كلَّ يوم جمعة عند الظهر. فنتغدّى ونتحدّث ثم نخرج عنه فنذهب إلى المسجد فنصلّي.

فدخلنا عليه مرّة فوجدناه بفناء بيته وقد بسط فيه فرشا خفيفا وجلس فأطرق وسجا(1).

05 فسلّمنا وقلنا وقد أدركْنا فيه همّا (2) باطنا : فيم هذا الوجومُ (3) ؟ وكنّا نعلمه غريبَ الأطوار ينصرف إلى ما لا يخطر ببال. قال : إنّي فقدْتُ السماءَ وارتدَّ عليَّ الهواءُ رصاصا،ونظرت فكلَّ نظري عن مدى العين وارتدّ البصرُ ظلاما. ألا تجلسون ؟ فجلسنا وقلنا : هَوِّنْ عليك .فيمَ هذا الغمُّ (4) كلُّه ؟ قال : ستسمعون خبرا غريبا. هي أختي رحمها الله،وقد ذكرتُها .

ثم أمر بالطعام والنبيذ فجاؤونا بمائدة عليها لحمٌ مشويّ ورُطَب (5) ونبيذ كثير فأصبنا من

10 الطعام وصببنا من النبيذ، وهو مُمْسكٌ لا يمدّ يده إلى رطب ولا شواء ويشرب ولا يقول شيئا. فلمّا فرغنا من الطعام، وهو على وُجومه كالممتلئ بكاءً لا ينفجر،ثقل علينا وأعدانا (6) من غَمّه. فقلنا : قلْها، قد ضقْنا. قال : هل تعرفون للنار معنًى ؟ قلنا : لا والله. قال : يرى الناس نيرانا كثيرة. ولكنّ أكثر الناس لا يفقهون. وللصاعقة ؟ ولظلمات القبر ؟ ولانهيار الصخور في الجبال ؟ وللرياح العاصفات هل تعلمون من معنى ؟ قلنا : كلاّ والله . أيُّ شيء هذا الكلام ؟

15 قال : كانت لي بين السادسة والتاسعة من عمري أخت لم تعشْ إلاّ ثلاثا. وكنتُ أحبّها حبّ الشياطين للشرّ. وكانت ذاتَ عاهاتٍ لا تدَعُها علةٌ إلاّ أصابتها أخرى وكانت إلى ذلك بكماءَ صمّاءَ. أسألُ في ذلك فيقال : هو القضاء. وكنتُ كلّما بكتْ بكاءها عطفْتُ عليها وحفظتُها، فهي بكماءُ حتّى عن مُطْلق البكاء تريده فتتوجّع ولا ينشرح لها. وكنتُ أرعاها فألهيها بما أتعلّم من الألعاب مع أترابي في الحيّ. وكانتْ أمّي تنكرها وتقول : هي من سِقْط (7) أو عبث الأقدار.

20 فلم تزَلْ كذلك ثلاثا حتّى نزلت بها يوما علّةٌ ذهبتْ بعينيها ثم لم تلبث أنْ ذهبت بها، فصحْتُ

وبكَيْتُ وندَبْتُ وطال عويلي وحسِبته الشيطانَ وقالوا : هوالله .

قال معن : فقلت : هذا ليس فيه ما يُحْمِل (8) مثلَ غمّك . فلا تجعلْ نفسك كالجبل يدعو الصاعقة فإذا وقعتْ عليه ارتجّ (9) وأصْدى (10). قال : لقد علّمتْني البكاءَ من القضاء . ثم صبَّ فشرب ثم انفجر فبكى حتّى رأينا الدموع في لحيته . فرقّقنا له وقلنا جميعا : رحمها الله .

25 وصَبّ لنا فشربنا وما زلنا كذلك نشاربه ويبكي حتّى جاء وقتُ الصلاة . فقلنا : نذهب فنصلّي فيذهب ذلك بغمّك .

قال دَعُوني . نُصلّي أوْ لا نُصلّي ونَسعدُ أو نَشْقَى هل ترون فيه من خير أو شر ؟ ثم قال : شرُّ ما في الدنيا أنّ الحياةَ عبث بل لا أدري لعلّه خيرُ ما فيها.

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ... ( حديث الحقّ والباطل )**

**الطبعة نفسها ص ص** 101 / 103

## الشرح

1) **سَجَا** : سَجَا يسْجُو سجْوًا وسُجُوًا، فهو سَاجٍ : سَكَنَ.

2) **هَمًّا** : جمعها هُمُومٌ : الحُزْن،ما يشْغَلُ الفكْرَ .

3) **الوُجُوم** : وَجَمَ الشخْصُ : سَكَتَ وعجزَ عن الكلام من شدّة الغيْظ أو الخوْف،والوجومُ أيضا : عُبُوس الوجه لشدّة الحُزْن .

4) **الغَمّ** : جمعه غُمُومٌ : الحُزْن، الكَرْبُ.

5) **رُطَب** : واحدتُه رُطَبَةٌ : البُسْرُ إذا آنْهضم فلاَنَ وحَلاَ.

6) **أعْدانَا** : أعْدى يُعْدي إعْداءً وعَدْوى أكْسَبَهُ مثْل ما به من علّة أوْ خُلُقٍ.

7) **سِقْط** : السِّقْطُ من المتاعِ : ما لا خيْر فيه.

8) **يُحْمِلُ** : أحْمَلَهُ الشيءَ : جعلهُ يحْمِلُهُ.

9) **ارتجَّ** : تحرّكَ حركةً شديدة. اضْطربَ.

10) **أصْدى** : أصْدى الجبَلُ : ردَّ الصَّوْتَ بالصَّدَى.

## الفهم والتحليل

1– قطّع النصّ حسب الخبريْن المكوّنين له.

2–ما علاقة الخبر المضمَّن (قصة الأخت) بالخبر الرئيسيّ ؟

3– الرّاوي عليم في هذا النّصّ. استخرج العلامات الدّالة على ذلك واستخلص وظيفةً لهذه الرّؤية.

4–ما الحالة الّتي كان عليها أبو هريرة ؟ استخرج العبارات الدالة.

5–قارن شخصية أبي هريرة ببقيّة الشّخصيّات في النّصّ. ماذا تستنتج ؟ ما الّذي يجمع بينها ؟ وما الذي يفرّق ؟

6–استخرج الأطر المكانية والزّمانية، واستخلص علاقتها بأحداث القصّة الأساسيّة.

7– أثار أبو هريرة من خلال تساؤلاته وقصة أخته قضايا وجودية. حدّدها. ما موقفه منها ؟

8– اِشرَحْ قول أبي هريرة "شرّ ما في الدنيا أنّ الحياة عبث. بل لا أدري لعلّه خير ما فيها". هل تحجب هذه النّظرة التشاؤميّة العبثيّة أملا خفيّا ؟

## النقاش

قال الناقد عبد العزيز الهاني :

■ "يواصل أبو هريرة تجربته الوجودية في حديث الحقّ والباطل فيحاول فهم أسرار الحياة وحقيقتها، ثم يعرض قضية موت أخته. وهذه بلا شكّ أي قضية العدل الإلاهي من الأمور التي بعثت به في غياهب الحيرة".

**مجلة الحياة الثقافية العدد** 31 / 1984 ص 57

■ قال الناقد توفيق بكّار :

"يتسلّل الخلل إلى منطق الحياة حتّى صار أبو هريرة لا يرى فيها إلاّ وجه حقّ باطل : عبثًا ولا معْنى،يشتمل عليه من كل ناحية ويُصْليه بنار جحيمه فيبكي من القضاء أو يشرب ليدوخ ".

**من مقدّمة حديث أبو هريرة قال ... ط** 2000 ص 31

**فيم تتفق القراءتان ؟ وفيم تختلفان ؟ ادعم ذلك بشواهد من كامل الحديث،**

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **نحو** | وارتدّ عليّ الهواءُ رصاصا<br>وارتدّ البصرُ ظلاما<br>جاءت عبارتا" رصاصا وظلاما" حالا وذكرتَا للتبيين والتوضيح وأفادتا بيان هيئة الفاعل ( الهواءُ والبصرُ ) زمن وقوع الحدَث ( ارتدّ)<br>ما هي الدلالة الإيحائية للعبارتيْن ؟ |
| **بلاغة** | "وهو على وجومه كالممتلئ بكاء لا ينفجر".<br>"وكنت أحبّها حبَّ الشياطين للشر".<br>**تمعّن في هذين التشبيهين وتبيّن كيف يلتقي فيهما الحسّي بالذهني على بعْد المسافة بين السِّجلّيْن وبيّن وظيفة ذلك.** |
| **معجم** | ابحث عن الدلالة الفلسفية لعبارة "عبث". |
| **حقل المعجمي** | استخرج معجم الحيرة والقلق . وظّفه في بيان تزعزع إيمان أبي هريرة ببعض القناعات.<br>استعن بما درست في مادة التفكير الإسلامي من قضية الجبر والاختيار ومفهوم العدل الإلاهي . |
| **رافـــد** | يقال ما اللذة ؟ الجوابُ : انطلاق الشهوةِ الطبيعيةِ من النفس بلا مانعٍ .<br>**أبو حيان التوحيدي / المقابسات ط** 2 1989 ص 299 |

## تنوير

**من آراء الكاتب**

**1 – الأدب مأساة أو لا يكون**

الأدب مأساة أو لا يكون . مأساة الإنسان يتردَّد بين الألوهية والحيوانية،وتزِفُّ به في أودية الوجود عواصفُ آلام العجز والشعور بالعجز : أمام القضاء أمام الموت أمام الحياة أمام الغيب . أمام الآلهة . أمام نفسه ...

**محمود المسعدي / من مقال "أبو العتاهية كما يراه صاحب الأغاني"**

**تأصيلا لكيان مؤسسات بن عبد الله** 1979 ص 21

2 – رؤية الشرق والإسلام للمنزلة الانسانية

ويليق هنا،فيما يتعلّق بهذه القضية،أنْ نتذكّر ما جاء في أدب الروائي الروسي"دوستويفسكي " الذي شَدَّ ما تأثرتُ به عند تكوُّني،أيْ عندما كنت أتساءل وابحث خلال الآداب العالمية قديمِها وحديثِها،وعند مختلف الكتّابِ والأدباء والشعراء عمّا يُعْطِيني جوابا عن الأسئلة التي كانت تخالجني : ما حياتي ؟ ما وجودي؟ ما معنى الكيان ؟ ما معنى الانسانية ؟

محمود المسعدي . تأصيلا لكيان ط 1979 ص 77

المفاهيم

الوجود يسبق الجوهر

ما معنى كَوْنُ الوجود يسبق الجوهر أو الفكرة المجرّدة ؟

إنّ ذلك يعني أنّ الإنسان يُوجد قبلَ كلِّ شيء، يصادف ويظهر في الطّبيعة والكون. ومِنْ ثمّ يحدّد ويعرّف . . . والإنسان كما تتصوّره الوجودية، ليس له في البدء أيُّ وجود حتّى يمكن تعريفُه وتحديدُه، وأنَّ هذا التعريف وهذا التّحديد لا يصحّ وجودُهما إلا بعد أن يكون الإنسانُ قد وُجِدَ وعلى الشكلِ الّذي يُوجِدَ نفسه عليه ...

جان بول سارتر. الوجودية مذهب إنساني

منشورات دار مكتبة الحياة بيروت ط / 1979 ص ص 44 – 45

في السّـرد

1 – الرؤية من خلف

الرّاوي " الشخصية الحكائية (الرؤية منْ خَلْف) ( Vision par derrière)

يستخدم الحكْيُ الكلاسيكيُّ غالبا هذه الطريقة. ويكونُ الراوي عارفا أكثر ممّا تعرفه الشّخصيةُ الحكائيّةُ. إنّه يستطيع أن يصل إلى كلِّ المشاهد عبر جدران المنازل، كما أنه يستطيع أن يدْرك ما يدور بخلد الأبطال. وتتجلّى سلطةُ الراوي هنا في أنّه يستطيع مثلا أن يدرك رغباتِ الأبطال الخفية،تلك التي ليس لهم بها وعْيٌ هم أنفسهم .

حميد لحمداني : بنية النصّ السردي . المركز الثقافي العربي

الدار البيضاء بيروت ط 2 / 1993 ص 47

2 – مستويات السّرد (niveaux narratifs)

يفرّق جينيت بين مستوى أوّل هو السّردُ الابتدائيّ أو السّردُ من الدرجة الأولى narration primaire ou au premier degré و السّردُ من الدرجة الثانية narration au second degré فعندما يكتبُ مؤلّفٌ روايةً أو أقصوصةً يمثّل هذا العملُ سردا ابتدائيّا للحكاية. أمّا إن أخذَ الكلمةَ داخلَ هذه الرواية أو الأقصوصة شخصيةٌ أو حتّى الرّاوي نفسُه ليقصَّ حكايةً أخرى فذلك هو السّردُ من الدرجة الثانية. ومن المفيد أنْ ندرس العلاقاتِ التي تربط بين هذين المستويين في النّصّ القصصيّ أي أن نبيّن وظائفَ السّرد من الدّرجة الثّانية بالنّسبة للسّرد الابتدائيّ.

سمير المرزوقي وجميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة

الدار التونسية للنشر / ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ط 1 ص 104

النّصّ عدد 5

# خِصب الكثرة

**التمهيد**

، "قضى أبو هريرة في تجربة الحسّ ثلاث سنوات ثم خرج منها أَفْرَغَ ممّا دخلها،فاني الجسد خاوي الشعور عديم الرؤيا واختار لنفسه العزلة ... وذات يوم أيقن أبو هريرة أنّ العزلة التي ناشدها زيف فقرّر أن ينزع عنه عزلته ويعودَ إلى الناس يعاشرهم ويخوض معهم تجربة الفعل،الفعل النافي للعدم ."

**الحفناوي الماجري / المسعدي من الثورة إلى الهزيمة في حدث أبو هريرة قال – ط 2 تونس 1981 / ص ص 74 – 57**

حدّث كهْلانُ (1) قال ...

لـمّا ذهب أصحاب أبي هريرة والكلبُ خَلَوْنا. وكان لا يـزال على بقية من مرضه تباطأتْ به. وكنت على رأسه لا أبرَحُه. فكان يحدّثني حديث الميّت يُبعث كرها ويتوق إلى موته فسألته يوما في شأنه بين الناس فقال : عشتُ في الناس ثلاثين. فلَمْ أر والله في واحدة منها إلا ذئبا ينهش ذئبا أو صاديا (2) يشرب فيشتدّ صداه ... ثمّ قلت : لعلّي أجدُ في بعض الناس مكتفيا (3) لا يزدادُ جوعُه للطعام وصداه للشراب. فعدتُ فأقبلتُ على أحْياءٍ أخرى ذليلةٍ مستكينةٍ (4) عليها أميرٌ عُرُدٌّ (5) مُستبدٌّ. فدعوتهم إلى نخل معاجيلَ (6) كارِعاتٍ (7) وأنهارٍ جارياتٍ وأفنْانٍ وظِلالٍ وإطلاقِ حالٍ وخيراتٍ حِزَالٍ (8). فلمّا أمْرَعُوا (9) قمتُ فقلت : أطابتْ لكم ؟ فصاحوا كلّهم : قد أمْرعْنا وطاب المُقامُ . وتوسّدوا الظِلال فناموا فقلت : كذا أنتم واللّه. لا تعرفون إلاّ الإسلام (10). وأنكرتُه فصِحتُ : أيها الملأ اسمعوا . إنّي وجدتكم كالكلاب على جثة عفنة، تأكلونها نظرا وتتلمّظون (11) لها شِفاها ولا يقربها أحدُكم إلاّ ذهبت به أنياب سيّده أو أخيه. وكُنتمْ في شدّة فأخرجْتكم منها وجئتُ بكم هاته الجنّاتِ والوديانَ . فرأيتكم عليها كمثل شيخ ذي وقار على يهودية عجوز كأنّها الإثم أُريدَ فلم يُدْرَك. تحدّثه وتسقيه وفي عينيها رحمةُ الشيطان لآدم. تكتفون بالصدقات وتنامون . والنعمة لا تدوم بالعطاء . وما أهل لنعمة من كان رَخًا (12). أفأنتم راضون ؟ !

هاته الأرضُ نحن خلقناها. وهاته السماء نحن نصبْنا عمادَها فأقمناها. فهل ملكتُمْ من خيراتها شيئا ؟ لقد قالوا عنكم : ليس لهم إلاّ جزْلةٌ (13) من رغيف ولعبةُ تلهيهم كالصّبيان. وحجبوا الشّمسَ وفيها لكم نورٌ تهتدون. وأمسكُوا العيونَ وفيها لكم حياةٌ. وذبحوا عنكم البقرة الصّفراء. وقالوا : ما يولد منكم اليوم غدا نأكلُ جهدَه ونمتصُّ دمه. وما حرثتم اليوم، إلى أفواهنا من السّاعة سنابلُه. وقالوا : نساؤكم لنا إماء وأرواحُكم مرعَى أيّها

الضعفاء. ثم ألْقوا لكم بعظام مقشرات هزال . فجثوْتُم على الرُّكَب تُصلُّون . وقلتم : طاعة وحمدا يا أولي الأمر فينا. فحشروكم فألقوْكم في الأصفاد (14). أفأنتم راضون ؟ أما آن أن ترتفعوا إلى الشدّة والبأس ؟ ألا تُوقدونها حمراء ليس يردُّها جان ولا إنس ؟

ولم أزلْ بهم حتّى رأينا الجبالَ من حَضْرَمَوْتَ والسَّراةِ إلى طُورِ سِينَا سارتْ وعلى رؤوسها السحبُ وسبيلها فلقُ البرق، فاستدارتْ في السماء دويّا وانشقتْ وانفطرتْ فتطايرتْ قطعا كالرّعد كأنّها تريد السماء أن تجعلها أشلاء.وَرُجَّتْ بنا الدنيا فإذا نحن كتائبُ وقد أزفّتْ (15) بنا السيوفُ زَفًّا. وَفِضْنا أمواجا مُرْعِدةً على الأنجاد (16) والأغوار(17). وانتشرنا كالليل فوقعْنا على الشام وأَثَرْنا بتِهامةَ نقْعا (18) وأصبنا اليمنَ وامتددْنا إلى العَرُوضِ وعِثْنا حتّى تركْناها دماءً. وكدْنا أن نطمس كلّ حَيّ فلا نُبْقِي ولا نذر.

ووجدت في الفعل كمثل سكرة الخمْر وحسِبْتُه من العدد وخصب الكثرة.

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ...**

**( حديث العدد ) الطبعة نفسها ص ص** 129 / 133 ،

## الشرح

1) **كَهْلاَن** : صفة مشبّهة على وزن فعْلان متعلّقة بكَهُلَ يكْهُلُ واكْتَهَل الشخصُ : صار كَهْلاً . الكهلُ من الرجال مَنْ زاد على ثلاثين سنة إلى إحدى وخمسين . وقيل : الكَهْلُ : الحكيمُ العاقِلُ.

2) **صَادِيًا** : صفة مشبّهة متعلّقة بصَدِيَ يصْدَى صدًى : اشتدَّ عطَشُهُ فهو صادٍ وصَدٍ وصَدْيَان .

3) **مُكْتفيًا** : اسم فاعل متعلّق باكْتَفَى : قَنِعَ .

4) **مُسْتكينة** : صفة مشبهة متعلّقة باسْتكان ( جذره ك و ن ) : ذلّ وخضَعَ .

5) **عُرُدٌ** : صفة مشبّهة متعلّقة بعَرَدَ عُرودًا : غَلُظَ . العُرُدُّ والرُّنْدُ : الشديدُ من كلّ شيء .

6) **معاجيل** : جميعٌ مفردُهُ مِعْجالٌ : المِعْجالُ : النخلة التي تُنْتِجُ قبْل أن تستكْملَ الحوْلَ .

7) **كارِعات** جمع مفردُه كارِعَةٌ. المُكْرَعاتُ : النخل التي على الماء . وقيل : هي النخل التي لا تفارقُ أصُولُها الماءَ.

8) **جزال** : جمع مفرده جَزْلٌ. أجزلت له العطاء : أكثرت . يقال : عطاء جزْل وجزيلٌ : عظيمٌ كثيرٌ .

9) **أمْرَعُوا** : أمْرعَ القومُ : أصابوا الكلأَ فأخْصَبُوا. تنعَّمُوا. أرضٌ أُمْرُوعَة : خصيبةٌ.

10) **الإسلام** : الانْقيادُ والاسْتسْلامُ.

11) **تتلمَّظُون** : تلمّظَ الشخصُ : تذوّقَ بقيّة الطعام بفَمِه. التلمّظُ : تحريك اللسان في الفم بعد الأكْل كأنّهُ يتتبّعُ بقية من طعامٍ بين أسنانه.

12) **رخـا** : صفة مشبّهة متعلّقة برَخَا يرْخُو ويرْخَى الرخاءُ : سعةُ العيْش ولينُهُ. الرخاء : ليّن العيش ناعمُهُ.

13) **جَزْلَة** : البقيّةُ من الرّغيف. القطْعةُ.

14) **الأَصْفاد** : جمع مفردُه صفَدٌ وصفْدٌ. صفَدَهُ يصْفِدُهُ وصفَّدَهُ : قيَّدَهُ في الحديد وغيره. الأصْفادُ : الأغْلال.

15) **أَزَفَّتْ** : زَفَّ يزِفُّ زفًّازفيفا وزُفُوفًا وأزَفَّ : أسْرعَ.

16) **الأنْـجـادُ** : مفردُها نجْدٌ. النّجْدُ من الأرض : ما غلُظَ منها وأشْرفَ وارْتفعَ واسْتوى. كلُّ ما ارتفع عنْ تِهامة إلى أرض العراق فهو نجْد.

17) **الأغْوارُ** : مفردُها غَوْرٌ. الغَوْرُ من الأرض : المطمئنُّ. الغَوْرُ : تِهامةُ وما يلي اليمنَ.

18) نَقْعًا : النَّقْعُ : الغبارُ السّاطعُ .

## الفهم و التحليل

1 – ما موقع هذا النصّ من تجربة أبي هريرة الوجودية ؟
2 – قسّم النصّ متخذا تغيّر أحوال الناس معيارا .
3 – في النصّ صورتان للجماعة، حدّدهما. علام رُكِّزَ الوصفُ في كلّ واحدة منهما ؟
4 – يبدو أن أبا هريرة قد حقّق تحوّلا في الجماعة. وضّحه. هل تعتبره نجاحا ؟
5 – قام أبو هريرة في الناس خطيبا. استخرج الأساليب التي استعملها وبيّن أثَرهَا.
6 – ذُكِرت في النص أماكنُ معروفة في خريطة العالم العربي. علام يدلّ ذلك ؟
7 – راوي تجربة الجماعة في هذا النّصّ يساوي الشخصية الحكائية (الرؤية مع). استخرج أدلّة على ذلك . ما قيمته في السرد ؟ (استعن بالتنوير في السرد)
8 – أقرّ أبو هريرة في بداية النّصّ بفشل تجربته مع الجماعة. ورغم ذلك يُعيد التجربة. هل يترجم هذا طبيعة البطل الوجودي ؟ علّل جوابك.
9 – ما علاقة أبي هريرة بكهلان ؟ حدّدها معتمدا كامل هذا الحديث وحديث الكَلْب.

## النقاش

- ألا ترى أنّ التّغيّر الّذي أحدثه أبو هريرة في الجماعة يحمل في ذاته بذور الفشل ؟ ادعم جوابك.
- يقول جان بول سارتر"إنّ الإنسان ليس إنسانا إلا بحريّته. فالحريّة يصحّ اعتبارُها تعريفا للإنسان. وإنّنا إذ نريد أن نجعل حريتنا هدفا نسعى إليه لا يسَعُنا إلاّ أنْ نعتبر حريّة الآخرين هدفا هو أيضا نسعى إليه" (الوجودية مذهب إنساني/مكتبة الحياة ط 1979/ص 82) هل ينطبق هذا القول على أبي هريرة في هذا النصّ؟ وضّح ذلك.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **بلاغة** | الاستفهام<br>– من معاني الاستفهام النفيُ : "يكون ظاهرُ التركيب استفهاماً لكنّ المتكلّم يرمي إلى النفي فإذا عوّضتَ الاستفهام بنفي وجدتَ أنّ الكلام يستقيم " .<br>- من معاني الاستفهام الأمر : " هو استفهام غايتُه حملُ السامع على القيام بفعل على وجه الاسْتعلاءِ .فالسائلُ ينتظر إنجاز مضمون الاستفهام . فالاستفهام هنا له قيمة الأمر الصريح . ومن سِمات المقام الذي يخرج فيه الاستفهامُ إلى الأمر أنْ يكون الطالبُ في موقع عالٍ بالقياس إلى موضِع السامع . "<br>**الأزهر الزناد / دروس في البلاغة العربية / المركز الثقافي العربي ط 1 1992 ص ص 111 – 113**<br>استعن بهذه المعاني في فهم الاستفهامات الواردة في النصّ . |
| **نحو** | " إني وجدتكم كالكلاب على جثّة عفنة تأكلونها نظرا وتتلمّظون لها شفاها " .<br>فلفظا " نظرًا أوْ شِفاها " تمييز منقول عن الفاعل ( يأكلها نظرُهم وتتلمّظها شفاهُهم ) . فجملة التمييز أبلغ وأكثر توكيدا وبيانا وتخصيصا،فضلا عن كونها من الأساليب القرآنية المشهود لها بالإعجاز البلاغي . "<br>**فاطمة الأخضر /خصائص الأسلوب في أدب المسعدي ص 91** |

| | |
|---|---|
| رمز | ″ الكلمات ذات الظاهر والباطن المشبّعة بالمعاني الصوفية والفلسفية كثيرةٌ في آثار المسعدي كالظلّ والنّور والنار والفجر والغروب والرحيل والعدد واليمّ والكثرة . فكلمة العدد مثلا قد يكون الكاتب رمز بها إلى تعدّد شهوات الإنسان التي تمنعه من الاتحاد بالله وتُرجعه إلى الحياة مرّة بعد مرّة وقد يكون المقصود بها الناس أي المجتمع وهذا هو التأويل الأقرب ... ″<br>**فاطمة الأخضر/ خصائص الأسلوب في أدب المسعدي/ تونس ط 1 / 2001 ص 96** |
| تناصّ | **القرآن** ″ والعَادِيَاتِ ضَبْحًا فَالمُورِيَاتِ قَدْحًا . فالمغيراتِ صُبْحًا فَأَثَرْنَ بِهِ نَقْعًا″<br>**العاديات آيات من 1 إلى 4**<br>– **المسعدي** : ″فَوَقَعْنَا عَلَى الشام وأَثَرْنَا بتهامَةَ نَقْعًا وَأَصَبْنَا اليَمَنَ ...″<br>– **المسعدي** :″ لقد قالوا عنكم ليس لهم إلا جَزْلةٌ من رغيف ... أفأنتم راضون ؟<br>فهذا الأسلوب الخطابي تسوده لهجة تتقد حماسةً فلا تختلف في شيء عن لهجة علي بن أبي طالب الذي ذكّر سامعيه بما وقع لهم وحاول أن يثيرهم بذلك التعداد لمختلف مظاهر هزائمهم، ذاك التعداد الذي تَسوده لهجةٌ مَشُوبَة بالغضب وبالسخط وبالتحريض .″<br>**علي بن أبي طالب** : ″ وقد بلغني أنّ الرجل منهم كان يدخل على المرأة المسلمة والأخرى المعاهدة فينزع حِجلها وقُلْبَهَا ورعاثها ثم انصرفوا وافرين ما نال رجلا منهم كلم ولا أُريق له دم. فلو أنّ رجلا مسلما مات بعد هذا أسفا ما كان به ملوما،بل كان عندي جديرا″ **فاطمة الأخضر/ المرجع السابق ص 132**<br>( الحجل : الخلخال - القُلْبُ : السوار - الرعاث ج رعثة القرط )<br>**المسعدي** : ″ لمّا ذهب أصحاب أبي هريرة والكلبُ خلونا ... منهم قوم هؤلاء الستّة ″ ص 129<br>**القرآن** : ″ وكلبهم باسط ذراعيه بالوصيد ″ ( الكهف الآية 18 )<br>″ سيقولون ثلاثة رابعهم كلبهم ويقولون خمسة سادسهم كلبهم ويقولون سبعة وثامنهم كلبهم″ ( الكهف الآية 22)<br>عدْ إلى النصّ وابحث عن مواطن أخرى للتناصّ |
| أسلوب | ″ فكان يحدثني **حديث الميّت يُبعث كرها ويتوق إلى موته** ″<br>″**فرأيتكم عليها كمثل شيخ ذي وقار على يهودية عجوز كأنّها الإثم أريد فلم يدرك تحدّثه وتسقيه وفي عينيها رحمة الشيطان لآدم** ″<br>″ووجدت في الفعل **كمثل سكرة الخَمر** . ″<br>يقول محمد اليعلاوي ″ولكن مقابل هذه الفخامة خيالات لا نعلمها إلا عند المرهفين من الشعراء، فتتأتّى له صور وتشابيه غريبة بتلك الغرابة التي شهد أفلاطون بأنّها أمّ الإعجاب″. (**حوليات الجامعة التونسية العدد 12 / 1975 ص 92**)<br>* **تأمّل هذه التعابير التي تميّز فنّ الكتابة عند المسعدي** .<br>* **لاحظ كيفَ قَرن أداتي التشبيه ( حرف الكاف ولفظ مثل )**<br>* **حلّل هذه الصور . ورتّبها حسب درجة الغرابة فيها** . |
| رافد | ″ على الإنسان أن يخلق وأن يبتدع وأن يعمل وأن ينشط،أي لا يكون وجودُه سلبيا وأن لا يكون وجودُه في الطبيعة معطًى من جملة المعطيات،بل يستوجب أن يكون الإنسان محركا خلاّقًا لعناصر الوجودِ التي أوجدها اللهُ كالخليةِ في الجسد التي هي سرّ الحياة″.<br>**محمود المسعدي / مجلة الحياة الثقافية العدد 161 السنة 30 جانفي 2005 ص 92** |

## تنوير

### في الأثـر

1 – **الحيرة في النـاس**

... ذلك أنّ السعادة الحاصلة بالعشق والوصال لا تكفي مهما امتلأت بها أرجاءُ الكيان ومهما كان بعدُها الروحيُّ الباطنُ لأنّ الإنسان - إذا انحصر كيانُه في حدود الفردية - لابدّ أن يأتي عليه وقت من الأوقات يشعر فيه من أجل ذلك بنوع من العجز أو البتر،ويجد كمثل العاهة أو القصر في ذاته،فإذا هو يتطلّع إلى كيان أوسعَ وأبعدَ وأعلى،ويَروم إشاعةَ روحه وحياته ووجوده إلى كثرة البشر وعددهم حوله،ليشْبِعَ بذلك نفسَه ويشعّها إشعاعا،طلبا للاتّساع عن طريق الاتّصال بالغير،بالعالم،بالطبيعة،بالكون .

وتلك هي التجربة التي عاشها أبو هريرة،عندما مارس أبعاده الاجتماعية وحاول أن يَهَب روحَه ويفتحها لغيره،وأن يكون حاضرا بالكيان الجماعي في منْ عاش معهم،عندما حرَّكهم ليحسِّنوا حالَهم ويبدِّلُوا من منزلتهم ويغيّروا من مصيرهم . وليس أدلّ على ذلك من قول أبي هريرة في "حديث الحاجة " أقول: وما أحوجك يا أبا هريرة إلى غيرك ؟ فيقول : لا أدري،أو لعلّه ضيق محبس النفس الفرد " أو قوله في "حديث العدد ": "إنه يا كهلانُ إذا كره المرءُ الحصرَ والقصرَ طلب كثرة اليمّ واشتاق العدد ... "

**محمود المسعدي / تأصيلا لِكِيَانِ تونس** 1979 **ص ص** 71 – 72

2 – **بين أبي هريرة وكهلان**

يظهركهلان على سطح الأحداث في منتصف القصة وبالتحديد في حديثين : الكلب والعدد،وهما حديثان شكّلا أوجَ التجربة مع الجماعة،فهما من هذه الناحية يمثلان حلقة من الحلقات المحورية في الكتاب،إذ حاول أبو هريرة في هذا الطور تكسيرَ قمقم الذات والنفاذَ إلى الخارج بالبحث عن كيانه في الفعل داخل الجماعة زارعا فيهم أمله عسى أن يتحوَّلوا قيد أنملة عمّا هم فيه من الهوان والإسلام،داعيا إياهم إلى "جنات ووديان وأعناب مهدلة من لؤلؤ ومرجان وتين وتفاح ورمّان وماء مستراح وريحان " فإذا بهم الخواء ورجع الصدى وإذا به"وحشة القطرة من الندى تغني على الغصن صباحا " .

لقد كان كهلان وسط هذه الجموع فردا متميّزا،فقد اتّخذوا وسيلَته للحياة والبقاء والصعلكة،فآمن بالعنف وتعلق بـ "الفعل "خلاصة الفرديّ الذي ينمّ عن أعنف رغبات الوجود والسبق إليه بوساطة"فعل العنف" أو "عنف الفعل " في عالم الحاجة إذ لا بقاء إلاّ للأقوى ولا صلح إلا لمن كان شديدا على نفسه وعلى غيره،وهكذا اكتسب منزلة خاصة في نفس أبي هريرة فحدّثه هذا الأخير وأشهده على عُمْق تجربته مع الجماعة وأوقفه على ما نالته من عقم بسبب جحود مَنْ إليهم تَوجَّه وبفعل ما اعترى الجماعة من ركود وجمود .

"ارحمهم يا كهلانُ ولا تؤمن بهم . السلام عليك يا حبيبي" هكذا تبرز قيمة كهلان المحدّث والشاهد على أقوى فصول التحوُّل في مسيرة أبي هريرة وهو بذلك ينال حظوة أن يكون من المحدِّثين الأوائل كما سبق أن أشرنا ."

**خالد الغريبي / وظيفة المحدّث ودلالته في حدث أبو هريرة قال ...**
**مجلة الحياة الثقافية العدد** 53 / 1989 **ص** 41

3 – **المغامرة السّياسيّة**

... على أنَّ أبا هريرة لم ييأس بسرعة من المجتمع ودخل ميدان السياسة علّه يجد الميدانَ الفسيح لإصلاحه فاتّخذ مَظهرَ الزعيم المخلص ودعا الأحياء المقاتلة إلى جنات له ووديان حتّى يكرعوا وينالوا من النعمة فإذا هم يشبعون فيتنكرون لمبادئه . عندئذ نَفَض أبو هريرة يديه منهم وقال : ( لا يشبع مَنْ روحُه الجوعُ ).

**وفي حديث العدد** عالج قضية الفرد المثقف إزاء مجتمعه . فالعددُ أو الكثرةُ رمز للمجتمع على هذا الاعتبار. ويكون موضوع حديث العدد أراده البطل أن يوقد العزم في نفوس أبناء قبيلته المتخاذلة . ويتفطن في الأخير إلى خطئه واستحالة ما يصبو إليه فيتراجع عمّا أراد خلافا لغيلان بطل رواية السدّ الذي أراد تجاوز كل الصعوبات فلم يستطع وهزمته،ولم يتم بناء السد مع طول المكابدة وصحة العزم .

أما فريد غازي فالتعدّدُ في رأيه كثرة الأهواء التي تكبِّل كلَّ نزعة نحو الصفاء والطهر والوحدة ومهما يكنْ الأمر فالنتيجة واحدة هي تراجع البطل ويأسُه من إصلاح الناس وعدمُ تجاوزه لكثرة العراقيل .

**عبد العزيز الهاني :كيف كان أبو هريرة بطل أحاديث المسعدي .**

**مجلة الحياة الثقافية العدد** 31 / 1984 ص 58

**المفاهيم**

**من مبادئ الوجودية : الحرية والاختيار**

أ) **الحرية** : الحرية في نظر الوجوديين هي جوهر الانسان وبدونها لا يكون الإنسانُ إنسانا . هي عندهم أساسٌ تقوم عليه الحياة الإنسانية،ويتجلّى ذلك بوضوح في رفضهم الرضوخَ إلى الأعراف والتقاليد إلا ما يَسْتسِيغُه الإنسانُ عن طواعية،ولذلك يلحّ الوجوديون على أنْ يتحرّر الإنسان من الماضي ويعيشَ حاضَره وِفق إرادته هو لا إرادة غيره . والإرادةُ الحرّةُ عندهم ترتبط ارتباطا مباشرا بالاختيار .

ب) **الاختيار** : الإنسان في نظر الوجوديين موضوعٌ أمام مجموعة من الاختيارات المختلفة لا يمكن أن يختارها جميعا إذ لا يمكن للإنسان مثلا أن يكون في نفس الوقت رأسماليا وشيوعيا،مؤمنا ومُلْحدا،متحرّرا ومتزمتا. الجمعُ بين المتناقضات غيرُ وارد في فلسفة الوجود كما أنّ الحلول الوسطى غيرُ واردة هي الأخرى عندهم . ومِنْ ثَم على الإنسان أن يختار إمكانية من بين الإمكانيات المتاحة له بكامل الحرية طبعا . والاختيار لا يتمُّ في نظرهم إلا إذا اتّصل الإنسانُ بالعالم الخارجي حتى يفهم ماذا يختار ولماذا يختار . بحيث يعتبر العالم الخارجي مجالهم الحيوي يتنفسون خلاله ويبحثون فيه عما هو متاح لهم ويتبينون بعدهم الإنساني . وترتّب عن ذلك أنّ الإنسان لا يعي ذاته إلا إذا اتّصل بغيره سواء أكان الاتّصالُ بالبشر أو الطبيعة،ليقيس الفرد قدراته. فإذا اختار الإنسانُ ما أراد اختيارَه بكامل الحرية فإنّ اختياره يفرض عليه أن يلتزم بالنتائج ويلتزم أيضا بالدفاع عن قضايا الحرية للإنسانية قاطبة مهما كان الجنسُ الذي تنتسب إليه ومهما يكنْ موقعُها من الكون.

**محمد العياري / دراسات في أدباء البكالوريا وترشيح المعلمين**

**ط** 2 **تونس** 1986 **ص ص** 110 – 111

**في السّرد**

**الرؤيـة مع Vision avec**

الراوي يُساوِي الشخصيةَ الحكائية ( الرؤيـة مع **(Vision avec** : تكون معرفـةُ الراوي هنا على قدر معرفة الشخصية الحكائية،فلا يقدّم لنا أيَّ معلومات أو تفسيرات إلاّ بعد أن تكون الشخصيةُ نفسُها قد توصَّلت إليها. ويستخدمُ في هذا الشكل ضميرُ المتكلم أو ضميرُ الغائب ولكن مع الاحتفاظ دائما بمظهر **الرؤية مع** والواقع أنّ الراويَ يكون هنا مصاحبا لشخصيات يتبادل معها المعرفة بمسار الوقائع. وقد تكون الشخصيةُ نفسُها تقوم برواية الأحداث،ويتجلّى هذا بشكل واضح في روايات الشخصية، سواء في الاتّجاه الرومانسيّ أو في اتّجاه الرواية ذاتِ البطل الإشكالي .

**حميد لحمداني / بنية النصّ السّردي من منظور النقد الأدبي**

**المركز الثقافي العربي ط** 2 1993 **ص ص** 47 – 48

النّصّ عدد6

# كإغراء الآلِ(1) في قِيعةٍ (2)

**التمهيد**

عاش أبو هريرة تجربة جديدة وحاول أن يبذل روحه ويفتحها لغيره محاولا التأثير في " الجماعة " ليحرّكهم فيحسّنوا من حالهم ويغيّروا من منزلتهم ومصيرهم وقد عبّر عن ذلك في حديث الكلب وحديث العدد. وهو هنا في حديث الجماعة والوحشة يُعلن فشله في التجربة الاجتماعية ويأْسَهُ من معاشرة الناس ومن تغيير ما بهم.

حدّث هشامٌ بنُ حَارثةَ عن أبي عُبيْدةَ قال :

افتقدنا أبا هريرة في بعض دهره أمدًا طويلا وانقطعتْ عنّا أخباره، حتّى ساء ظنُّنا بمصيره وقلنا : إنْ كانت ألمّتْ به وفَاتُه فيرحمُه اللّه. وكنّا نتذاكره وتَرِقّ قلوبُنا ونجده في قرارة أنفسنا أنْسا حاضرا وإنْ ضاع شخصُه. وكان كثيرا ما يقول لنا في خير ساعاتِ عشرتنا وحالِ انبساطه للدنيا : إنّما بهذا الأنسِ وهذه الألفة والمحبة صوّر اللّهُ الإنْسَ إنْسا ومتعة.

ومرّت أحقابٌ ثم إذا هو عاد من غيبته الطويلة وتيهه (3) في أحياء العرب، فطلع علينا أشعثَ مِغْبارا (4) قاسيَ الوجه أليماً حتّى كِدْنَا لا نعرفه فعطفنا عليه نسأله في أمره وخافيةِ ما ظهر لنا من بُؤسه وبأسه فيقول أحدُنا : يا أبا هريرة منْ أين عليك كلّ هذا ؟ لقد امتلأتْ قلوبُنا شفقةً عليك ورقة. فيصيح فينا ويُلْوِي (5) : إليكم عنّي يا أبناءَ النُّكْرِ يا بني الإنسان. إنّ شفقتكم لعنة. وَاللّهِ لقد عشرتُ واستأنست أشباهَكم كثيرا، وحسِبت أنّ في العشرة سعةَ النفس واليمُنَ والنعمة، فما كان منه إلاّ خلاءُ الخيبة ووحشة الوحدة. وارتدّتْ إليّ نفسي ضيّقةً حَسيرة (6). وضَلَّ عنّي كياني. وإنّ ذلك لَهو القنوطُ (7) الأشقى : أنْ تُغْرِيَ عِشرةُ الجماعة بظاهر البركة والطّهرِ والكثرة. فتنكشف شرّا ونجاسة وعُقْمًا وشقاوةَ وِحدّة، كإغْرَاءِ الآلِ في قِيعة. وكان يقول وهو يختلج (8) كأنّما أخذته الغصّة.

قال أبوعبيدةَ : ولم يزل أبو هريرة من ذلك العهد كالنَّافِرِ من النّاس. لم نر له قطّ بَعدها عطفةً. فكأنّه مات في باطنه بعضُ ما يكون به الإنسانُ إنسانا أو عَمِيَتْ بصيرةٌ. وكان ذلك أوّلَ انحداره إلى نَحْبِهِ (9).

محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ... (حديث الجماعة والوحشة)

الطبعة نفسها ص ص 137 / 138،

## الشرح

1) **الآلُ** : السّراب، أوْ هو خاصّ بمَا في أوّلِ النهار وآخرِه، يذكَّر ويؤنَّث.

2) **قِيعَة** : مفرد جمعُه قاع وقِيع وقِيعَان، متعلّق بجذر (ق و ع). القِيعةُ : أرض مستوية مطمئنة عمّا يحيط بها من الجبال تنصبّ إليها مياهُ الأمطار فتُمْسكُها.

3) **تيـهه** : مصدر متعلّق بتَـاهَ يتيـهُ في الأرض : ضلَّ وذهب مُتحيّرا.

4) **مِغْبارًا** : صيغة مبالغة متعلّقة بغبَرَ يَغْبَرُ غبَرًا وغَبْرَةً فهو أغْبَرُ : علاهُ الغُبارُ.

5) **يُلْوِي** : أَلْوَى يُلْوِي إلْوَاءً بالكلام : خالف به عن جهته. حوَّلَ الكلامَ من موضوع إلى آخر.

6) **حَسِيرَة** : صفة مشبّهة متعلّقة بحَسَرَ فلانٌ يَحْسَرُ : أَسِفَ. فهو حسِيرٌ وحَسْرانُ.

7) **القُنُوط** : مصدر متعلّق بقنِطَ يَقْنَطُ فهْوَ قَانِطٌ وقَنُوطٌ : يَئِسَ.

8) **يخْتَلِجُ** : يتحرّك ويضْطَرِبُ.

9) **نَحْبه** : أجَلُه. يقال قضَى فلانٌ نَحْبَهُ : ماتَ.

## الفهم والتحليل

1- قسّم النصّ حسب المتكلّمين فيه أو حسَب الحركات السرديّة.

2- يتوسّط السّرد في النصّ حوارٌ غيرُ متكافئ كميّا. حدّده. بمَ تفسّر عدم توازنه ؟ ما وظيفته ؟ (استعن بالتنوير في السّرد)

3- كان أبو هريرة يرى في الإنسان الألفة والمحبّة والمتعة فأمْسَى يرى فيه بعد تجربة الجماعة الوحشة والخيبةَ والشقاوة. بمَ تفسّر هذا الانقلاب ؟

4- ما هي ملامح شخصية أبي هريرة المادية والمعنوية (الفكرية) ؟ ماذا تستنتج ؟

5- ما الأثرُ الذي تركَه أبو هريرة في الجماعة رغم فشله في معاشرتهم ؟ ماذا تستنتج ؟

6- ما هي صورة أبي هريرة في نظر الجماعة وصورة الجماعة في نظر أبي هريرة ؟ استخلص الخلفيّة الفلسفيّة الكامنة وراء ذلك.

7- أبرزْ مأساةَ أبي هريرة وبيّن ما إذا كانت مأساة كلّ بطل وجوديّ .

8- أقرّ أبو هريرة بفشل تجربة الجماعة. ألاَ يتحمّل نصيبا من المسؤولية في ذلك ؟ ارجع إلى حديث العدد.

9- خاتمة الحديث تنبئ بنهاية أبي هريرة. عن أيّة نهاية يتحدّث أبو عبيدة ؟

## النقاش

- حمّل بعضُ النقّاد التجربة الاجتماعية أبعادا تاريخيّة وسياسية ربطوها بزمن تأليف القصّة (1939). ابحث عن أدلّة في هذا الحديث والحديث السابق له تدعم هذا الرأي. هل توافقهم في ما ذهبوا إليه ؟
- هل ترى في رسم المسعدي لصورة البطل في علاقته بالجماعة – في هذا النصّ وسابقه - ما يدل على تأثّره بمفهوم الإنسان الأعلى في فلسفة نيتشه ( استعن بدروس الفلسفة )

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| نحو | **معاني حروف الجرّ** "فعطفنا عليه نسْأَلُهُ في أمره ..."<br>يقول محمد اليعلاوي "وعَجيبة أيضا معرفتُه بأدقّ معاني حروف الجر،يضع كلَّ حرف موضعَه فيبطل خُرافَة نِيابة بعضِها عن بعض ... " فسألته في شأنه بين الناس " أحسن من " عن " شأنه لأن الجواب حديث طويل يخاض فيه . "<br>**محمد اليعلاوي الشكل في حديث أبو هريرة قال ... حوليات الجامعة التونسية**<br>**العدد 12 سنة 1975 ص 96**<br>**إنْ الشّرطيّة** : "إن كانت ألمّت به وفاتُه فيرحمُه اللّه" قد يدلّ حرف الشرط (إنْ) على حالة ممكنة الوقوعِ في الماضي يتوفّر بتوفّرها وقوعُ الحدث الرئيسي |
| معجـــــــم | استخرج من النصّ العبارات من مادة ( أ / ن / س ) وابحث عن العلاقة بينها. |
| حقل معجمي | استخرج من النصّ العبارات التي لها صلة بجانب الخير في الإنسان والعبارات التي لها صلة بجانب الشرّ فيه. ماذا تستنتج من ذلك ؟ |
| تنّاص | **القرآن** : " والذين كفَرُوا أَعْمَالُهم كَسَرابٍ بِقِيعَةٍ يحْسَبُهُ الظمْآنُ ماءً حتّى إذا جاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شيئا ووَجَد اللَّهَ عنده فوفّاهُ حِسَابَهُ واللّهُ سريعُ الحِسَابِ « سورة النور الآية 39<br>– **المسعدي** : فتنكَشفُ شَرًّا ونجاسَةً وعُقْمًا وشقاوَةً وحدة **كإغراء الآل في قيعة**. |
| كتابــة | اقرأ الأحاديث التي عبّرت عن تجربة الجماعة واكتب نصّا تبيّن فيه بواعثها ومراحلها وتركّز فيه على شواهد دقيقة تدعم استنتاجاتك. |

## تنوير

**في الأثــر**

1-- **المغامرة الاجتماعية**

وتتّسعُ تجربةُ أبي هريرة لتكتسحَ الميدان الاجتماعيَّ فيتّضحُ له بعد طول عشرته للناس أنّهم غيرُ جديرين بالعشرة وأنّ الاهتمامَ بهم مضْيَعةٌ للوقت وانصرافٌ عن الأمور الجليلة . وهذا يذكّرنا بلا شكّ بموقف أبي حيان التوحيدي من العامة والسُّوقة والدَّهْماء في كتاب الإمتاع والمؤانسة وفي رسالة الصداقة والصديق . فشأنُ أبي حيان معهم كشأن أبي هريرة الذي تبرَّم بالناس وفضّل العزلةَ والوحشةَ عن الجماعة والمؤانسة . فيقول ( إليكم عني يا أبناء النُكْر يا بني الإنسان إنّ شفقتكم لعنة . واللّه لقد عاشرت وَاسْتَأنَسْتُ "أشباهكم كثيرا " ويقول أيضا على لسان كَهلان الصعلوك "دعوني يا أوضعَ مِنْ وِهَاد يا أَضعفَ من عباد،يا أحقرَ من بعوض يا بني الإنسان". فبطلنا يعيش توترا اجتماعيا.

**عبد العزيز الهاني** : " **كيف كان أبو هريرة بطل أحاديث المسعدي**"

**مجلة الحياة الثقافية العدد 31 / 1984 ص 58**

2 – **إخفاق تجربة الجماعة**

"ولكنّ هذه التجربة الاجتماعية تُخفق وتفضي به هي الأخرى إلى مرحلة جديدة من مسيرته الوجودية،حين يخاطب الناسَ في " حديث الجماعة والوحشة" بقوله : " والله لقد عاشرت واستأنست أشباهكم كثيرا،وحسِبت أنّ

في العِشرة سعة النفس واليمن والنعمة . فما كان منه إلاّ خلاءُ الخيبة ووحشة الوحدة وارتدتْ إليَّ نفسي ضَيّقة حَسيرة وضلَّ عني كياني " . لقد عاش إذن أبو هريرة التجربة الاجتماعية في حالِ محبّة للناس ورحمةٍ لهم وبعثٍ لهممهم وإصلاحٍ لحالهم وسعي لإسعادهم وتحسينٍ لأخلاقهم وتطهيرٍ لطواياهم . ولكنَّه لا يلقى منهم إلاّ التخاذلَ والبغضاءَ والنهم فيقول : " إنه لا يَشبَعُ مَنْ روحُه الجوعُ " أو يخاطبهم بقوله" أَلاَ إنّكم فؤوسُ الخراب. أفلا تَسْتَحُونَ وَتَرْعَوُونَ ؟ " أو بقوله : "كذا أنتم شرّ ووَهن " . وتكون خلاصةُ تجربته مع الجماعة قولَه لكهلان: " ارحمْهم يا كهلان ولا تؤمنْ بهم " . ولا يلبثُ بعد ذلك أن يتجاوز هذه التجربة لأنّها بدورها لم تَكْفِ لإشباع روحِه ولم تُوقِفْه عند حدٍّ فيه الرضى والسكينةُ وبلوغُ الملأ والطمأنينة . "

**محمود المسعدي / تأصيلا لكيان تونس ط 1 / 1979 ص ص 72 – 73**

**3 – انتهاء تجربة الجماعة**

"هذا الحديث الذي اخترناه هو "حديث العمى " وهو الحديث الخامسَ عشرَ من أحاديث الكتاب . يسبقه "حديث الجماعة والوحشة " الذي يعلن انتهاءَ تجربة الجماعة في نفس أبي هريرة وقد تولّدتْ فيه منها معادنُ الوحشة من المجتمع ويئِس من قيمة العمل بعد أن حَسِب أنَّ " في العشرة سعة النفس واليمن والنّعمة،فما كان منه إلاّ خلاء الخيبة ووحشة الوحدة". وقد أدرك أبو عبيدةَ راوي الخبر ما أصاب أبا هريرة من يأس، فقال معلّقا :

" فكأنه مات في باطنه بعضُ ما يكون به الإنسان إنسانا أوْ عميت بصيرةٌ . وكان ذلك أوّلَ انحداره إلى نحبه "فأعلن بذلك بدايةَ تحوّل البطل من صفاته الإنسانية الأرضية وبَدْءَ تحوّله إلى إنسانية ربَّانية لا تشبه إنسانية غيره من البشر . وهو تبشير ببداية مرحلة أخرى في مسيرته الوجودية لنحت الذات باكتشافها،وهي مرحلة روحية عميقة ستؤدي به إلى الاتّحاد بالذات الإلاهية . فالحديث تمهيد لخوض مرحلة التجريد بعد فشل مرحلة التجريب بالحسّ والعملِ في الجماعة ."

**فتحي الجميل / "من العمى إلى البصيرة قراءة في حديث العمى " مجلة رحاب المعرفة العدد 54 / 2006 ص 38**

**4 – فشل التجربة الاجتماعية**

"ومن الطّبيعيّ أنْ تُخفق هذه التّجربةُ الاجتماعيّة إذْ لم يوجّهها وِجهةً جماعيّة. ورجلٌ وجهُ إقباله على النّاس هذه الوِجهة الفرديّةَ لا يمكن أن يجد ضالّتَه، ولا يمكن أن يفعَل شيئا مُجْدِيًا. فالمنطلق ذاتُه خاطئ من الأساس. فكيف يمكن أن يثمر ؟ لذلك اعتزل أبو هريرة النّاسَ من جديد وهو وَاعٍ أوضحَ ما يكون الوعيُ بغايته من عشرتهم وكثرة عددهم" هذه يا كهلان قصةُ الطالبِ الكثرةَ : جئتهم فسألتهم روحا فإذا هم أَفْرغُ من نَفْخة إسْرافيل وإذا أنَا في وِحشة القطرة من النّدى تُغْنِي عن الغصن صباحا، وها أنا على صداي، أسْمع حفيف الحيّة ونقيق الضّفادع ليلا وتضوّرَ الذئاب نهارا، ثم يضيف في حديث الجماعة والوحشة : **وإنَّ ذلك لـهوَ القُنُوطُ الأشْقَى،أن تُغْرِيَ عشرةُ الجماعة بظاهر البركة والطهارة والكثرة، فتنكشف شرّا ونجاسةً وعُقْمًا وشقاوةَ وحدةٍ كإغراءِ الآل في قِيعَةٍ"** فهو عن نفسِه يبحث لا عن صالح النّاس. وما يأسُه من النّاس إلاّ يأسٌ من ذاته.

**محمود طرشونة / الأدب المريد في مؤلفات المسعدي تونس ط 2 / 1980 ص ص 69 / 70**

**المفاهيـم**

**البطل المأسويُّ**

" البطل المأسويُّ لا يستسلم للأمر الواقع، بل هو في حرب عليه حتّى يحوّر فيه أو يقضيَ عليه. وينشأ عن ذلك أمرٌ واقع جديد يعاني منه البطلُ نفسه... وهكذا تستمرّ حلقات المصير البشري، من غلبة القدر إلى غلبة الإنسان ومن غلبة الإنسان إلى غلبة القدر... وهكذا يستمرّ الوجودُ الإنساني، في الرؤيا المأسوية، في مفارقة

دائمة بين نصر وهزيمة، أو نصر يحتمل الهزيمة وهزيمة تحتمل النّصر. ولـمّا كانت الحياةُ ميدانا دائما لهذه المفارقة، فقد بَقِيَ أبطالُ المآسي اليونانيّة في وعي الحضارة حتّى اليوم فلسفةً وتحليلا وأدبًا وفنونًا مختلفة، إذ هم أبطالُ الإنسان الحيّ المتحرّك لفرض طابَعِه على الكون والمصير. ومايزال أوديب يعاني "عقدة أوديب" في ملايين النّاس، وما يزال "بروميثييوس" يختلس نار الآلهة حبًا ببني الإنسان... "

**أنطوان معلوف / التراجيديا والفلسفة المأسوية**

**المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت** 1982 **ص** 69

**في السَّرد**

**من وظائف الحوار : وظيفة التطوير (Dialogue performatif)**

" تتمّ هذه الوظيفة من خلال أقوال ذات دَوْرٍ رئيسيّ في تطوّر العلاقات بين الشخصيات (مثل الأقوال التي تنشأ منها علاقة جديدة أو تُقوَّض بها علاقة قديمة) أو في تطوّر الأعمال وتقدّمها ... وفي هذا المعنى يقول أحد النقاد إنّ الحوار مطوّر لا بفعل القول ذاته فحسب، وإنّما أيضا بما ينجرّ عن هذا الفعل من نتائج، وكذلك بما يمكن أن ينجرّ عن هذا الحوار من تأثير في مستوى المتقبّل... "

**الصادق قسومة / طرائق تحليل القصّة دار الجنوب للنشر تونس** 1994 **ص** 231

... كان أبو هريرة كالماء يجري. لم نقف له في حياته على وقفة قطّ. (حديث الشّيطان)

رسم زبيّر التّركي

النّصّ عدد 7

# ثمّ لبس الصوف

**التمهيد**

"قضى أبو هريرة سنتيْن في تجربة الجماعة،ثمّ خرج منها على عكس ما دخلها. دخلها مؤمنا بالإنسان فخرج منها كافرا به. وعاش بعد ذلك ضياعا دفع به إلى تساؤلات حادة رأى أنّ الإجابة عنها لا تكون إلا بخوض تجربة الدّين، فلعلّه يظفر فيها بما لم يجده في تجربتي الحسّ والجماعة، فينعم فيها براحة البال وطمأنينة النفس"

الحفناوي الماجري / المسعدي من الثورة إلى الهزيمة . ط 2 تونس 1981 ص 83

**"فقد عرفتُ أنّ سعادة النفس وكمالَها تتْقش بحقائق الأمور الإلاهيّة وتتحدّد بها حتّى كأنّها هي ... "**

**الغـزالــي**

[حدّث مَكينُ بنُ قيْمة السّعدي قال : حدّثني هشامُ بنُ أبي صفرة الهذلي قال :]

قال : قال : حدّثتني ظُلْمَةُ قالت : أوّلُ عهدي بأبي هريرة يومَ طرقَ علينا بالدَّيْر (1) وكان قليلا مَنْ يطرق علينا لمنعةِ الجبل وشدّةِ الديْر وعُسْره وانفصاله عن الأرض. قال : تُريد ديْر العذارى وهو الذي على الجبل فوق أَثايَة العرْج * يراه الحاجُّ في طريقهم ولا يبْلغُه إلاّ النّسورُ ولا يعلم أحدٌ كيف يرتقي إليه رُهبانُه ولا كيف ارتقى إليه أبو هريرة ولا ظُلْمة - قالت : وكنتُ صاحبةَ المفتاح ففتحتُ له وسألته ما حاجتُه قال : حاجة الفارّ الملتجِئ فَحَسِبته متزهّدا مترهّبا فقال وأشار إلى ظلّه : هُروبي من هذا فرأيته يُلوّح إلى ذنوب (2) اعتلقَتْ به. فقلت : إنْ كنت تطلب محْوَها فادخلْ فدخل وتقدّمته إلى رأسِ الدّيْر (3).

ونحن بدهليز الديْر إذ قال،وقد رأى مسْبحتي وتسبيحي : في كم تسبيحةٍ تعمي العينُ ؟ وكنت نَسِيت النّورَ وعينيَّ لشدّة ما كنتُ أصرفهما إلى الغيب. فلمّا سمعتُ كلامه ثنيْتُ بصري إليه فإذا هو من أَوْضَحِ وَأَضْوَى (4) وأحسنِ منْ رأيتُ عينا وإذا عينُه أشدُّ ما رأيتُ شوقًا إلى ما لا تراه غيرُها من العيون. فكأنّها تنشئ مرئيّها إنشاءً وكأنّ روحَه البصرُ . وكانتْ مشيتُه لا تكاد تستقيم كأنّ به خمرا أو نصباً (5) فقلتُ : ما بكَ ؟ قال : سؤالٌ أطلبُ جوابه . أريد أن أعرف أيّهما أصدقُ وجودًا اللّهُ أم الشيطانُ . فقلت واستغفرت : استغفرْ ربّك يا هذا وطهّر نفسك من الدنيا فصاح : لا تستغفري ولسْتُ بمُستغفرٍ، أريد أن أعرف آنا خالقُ الله أم الله خالقي وأردتُّ أن أمسكَه عن كفره فأبى. وسرْنا على شبيهِ بذلك حتّى وقفتُ به عند رأس الديْر فأخبرته بما كان من أمره فأقبل عليه يسأله فكان أبو هريرة ينظر إلينا نظرةً غريبةً ولا يجيب ثم قال : الرّهبانُ أينْسَون ويموتون عن أنفسهم ؟ قال الرأس : نعم ولقد نَسِيَ المسيحُ من قبلنا إن كنتَ

تطلب لدائك دواءً فأنْت أخونا. ثم أحْمَلنيه الرأسُ أُعلّمُه وأُروّضُه فانصرفتُ به يرمي عن جسده ثيابَ أهل الدّنيا فوجدتُ لثيابه ريحاً كريح الدنيا هزّتْ نفسي وكأنّما أدركها أبو هريرة منّي فقال : ألا تُذكّرُك إبلَ الحيّ تكون ضَباعًا ؟ (6) ممن أنتِ ؟ هذا أنفُك يَرْمَع (7) وكان كذلك فكرهتُ أن أجيبه.

ثم لبس الصّوفَ ومكث فينا ستّة أشهر يكدّ نفسَه في رهبنتنا . فلم ينزل من الدَّيْرِ إلاّ بي.

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ... ( حديث الغيبة تطلب فلا تدرك)**

**الطبعة نفسها ص ص 150 / 152**

## التعريف بالأعلام والأماكن

* أَثَايَةُ العرْج : موضع بين مكّة والمدينة. وقيل : هو على أربعة أميال من المدينة. ويقال أيضا أُثايَة.

## الشرح

1) **الدَّيْرُ** : مفردٌ جمعُه أَدْيِرَةٌ وأَدْيَار، ودِيارات. الدَّيْرُ : مُقَامُ الرُّهبان والراهبات.

2) **الذُّنوب** :مفردها الذّنْبُ : الإثْمُ والجُرْمُ والمعصيةُ. والذَنْبُ ما يحجبُك عن اللّه (التعريفات للجرجاني ص 107).

3) **رأْس الدَّيْر** : رئيسُهُ ومُقدَّمُه.

4) **أَضْوى** : صيغة تفضيل مُتعلّقة بضَوِيَ يضْوِيَ ضَوًى : ضعُفَ وهُزِل ودقَّ . الضَّوَى : دقّة العظْم وقلّة الجسم خِلْقةً. الضّاوِي : النّحيف الجسْم.

5)**نَصَبًا** : مصدر متعلّق بنصِبَ ينْصَبُ : تعِبَ وأعْيَا .

6) **ضَبَاعًا** : صفة مشبّهة في صيغة الجمع، مفردها ضبِعَةٌ وضبْعَى. ضبِعَتْ الدّابةُ تضْبعُ ضبعًا : اشتدّت شهوتُها وأرادتْ الفحْلَ.

(7) **يرْمَعُ** : رمَعَ يرْمَعُ رَمْعًا وَرَمعاناً : اضطربَ وتحرّك.

## الفهم والتحليل

1– حدّد خصائص الإطار المكانيّ الذي جرت فيه الأحداث. إلامَ يرْمُزُ ؟

2– ما علاقة التصدير بالنصّ ؟ هل تجد لها مبرّرا ؟

3– استخرج ملامح شخصية ظُلمة من هذا النصّ ومما سبق في بداية الحديث وقارنْها بملامح ريحانة .

4– انطلق كلٌّ من أبي هريرة وظلمة من نقطتين مختلفتين ومتنافرتين ولكنهما وصلا في نهاية المطاف إلى نقطةواحدة . فسّر ذلك .

5– في النصّ حركتان (صعود / نزول). ما هي دلالتهما الرمزية ؟

6– ادرس أقوال أبي هريرة من حيث المحتوى والأسلوب والرمزية الكامنة وراءها.

7– في النصّ تركيز على حاسة البصر . استخرج العبارات الدّالة وابحث عن علاقة تربطها بما يُوحي به لفظُ " ظلمة" ثمّ وظّفها في فهم مصير الشخصيتين. (استعن بالرافِد).

8–بيّن قيمة الفِقْرة الأخيرة من النّصّ " ثمّ لبس الصّوف... " من حيث سردُ الأحداث (السّرد المُجْمل) ومن حيث المضمون.

9– التجأ أبو هريرة إلى الدَّيْر طلبا لإفناء الحسّ من ذاته، لكنّه انتهى إلى إحيائه. هل عاودته تجربةُ الحسّ أم هو يعيش تجربةً وجودية جديدة بين حسّ مشدود إلى الأرض وروح تتوق إلى المطلق ؟

## النقاش

- لِمَ خصّ المسعدي حديثه هذا بإطار لم يكن مألوفا في الأحاديث الأخرى وهو إطار الديانة المسيحيّة ؟ ( الدّيْر - الرهبان - الرهبنة )

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | * آنا : أصلها أَأَنَا ؟ الهمزة الأولى همزة الاستفهام والهمزة الثانية همزة ضمير المفرد المتكلّم ( أنا )، يستغنى عنهما بمدّة ( آ ). الغلاييني **جامع دروس العربية ج 2 ص 147 وما بعدها** .<br>* " ألاَ تُذكّرك إبل الحيّ تكون ضَبَاعًا. ؟ " : يكون الاستفهام في الجملة المنفية في الغالب تذكيرا بشيء معلوم .<br>* " فإذا هو من أوضح وأضْوَى وأحسن من رأيت عينًا،وإذا عينه أشدّ ما رأيت شوقا ... "<br>استثمرْ هذه السلسلة من أفعل التفضيل لبيان حالة ظُلمة وهي تكتشف أبا هريرة. |
| صورة | " اعتمادُ الحواس في صور المسعدي يخضع لعمليّة انتقاء خفية نتبيّنها بفضل الإحصاء. وهي تتمثّل في إهماله لحاسّتين من الحواسّ الخمس هُمَا حاسّة الشمّ وحاسة الذّوق ... ففي حديث الغيبة يقول " فوجدت لثيابه ريحا كريح الدّنيا هزّت نفسي ". فكلمة " ريح " التي شبّهها بريح الدّنيا تفتح مجالا لحاسّة الشمّ يختلف من قارئ إلى آخر. فما ريح الدّنيا هذه ؟ فهي معنى عامّ يناسب العديد من التّأويلات التي تختلف باختلاف تذوّق الأفراد وتجربتهم وطبقتهم ومعتقدهم ."<br>**فاطمة الأخضر / خصائص الأسلوب في أدب المسعدي تونس ط 1 – 2002 ص 110** |
| تناصّ | – **المسعدي** : " ثم لبس الصوف ومكث فينا ستّة أشهر ... "<br>– **أبو العتاهية** في كتاب الأغاني "ثم نزع ثيابه واغتسل ثم لبس ثيابا بيضا من صوف ثم عانقني وبكى، ثم قال : السّلام عليك يا حبيبي وفرحي ..."<br>* الظُلْمَة والظُلَمَةُ : ذهاب النّور، وهي خلاف النّور وجمع الظُلمة ظُلَمٌ وظلماتٌ ( لسان العرب )<br>* " هل يستوي الأعمَى والبصيرُ أمْ هلْ تستوي الظلماتُ والنّور " **سورة الرعد من الآية 16**<br>* " أقْسَى الشقاءِ الكفرُ الأَعمى وأَقصى البلاَدةِ الإيمانُ السَّاذجُ "<br>**محمود المسعدي / من أيام عمران وتأملات أخرى / دار الجنوب للنشرتونس 2002 ص 137 ج 2 ص 3**<br>اربط هذا بسؤال الفهم والتحليل رقم 7 |
| رافد | **السمع والبصر** " وممّا يجب أن يُعْلَمَ أنّ السّمع والبصَرَ أخَصُّ بالنّفس من الإحساسات الباقية لأنّهما خَادِما النّفس في السِّرّ والعلانية ومُؤنِساها في الخلْوة ومُمِدّاها في النوم واليقظة ... "<br>**أبو حيان التوحيدي / الإمتاع والمؤانسة ج 2 ص 83**<br>لاحظ كيف يكثر المسعدي من استعمال الحاسّتين في نصوصه. ما غرضُه من ذلك ؟ |

## تنوير

### في الأثــر

**1 – التصدير**

" ويمكن أن ندرج ضمن الوظيفة الثالثة - التأكيد على قيمة صاحب الشاهد - تصديرَيْن ورد أوّلهما في "حديث التعارف في الخمر" وكان بيتا لأبي نواس، وثانيهما في "حديث الغيبة تطلب فلا تدرك" وكان قولةً للغزالي. فالتصديران، وإنْ كانا على صلة بمضمون الحديثين، فإنّها صلة عامّة لا مباشرة مع أبي نواس وصلة **التناقض والمفارقة** مع الغزالي إذ أنّ أبا هريرة لم يظفر بسعادة في التجربة الدينية حين سعى إليها في الحديث بل سرعان ما عاد خائبا ونزل من الدَّير إلى الأرض. لذلك فإنّ أهميّة هذين التصديرين إنّما تستمدّ لا من علاقتهما بمضمون الحديثين بل من دلالة صاحبيهما وشهرتهما واتّصال آثارهما بالخمر وعلاقة الإنسان بالإله."

**محمد آيت ميهوب : التصدير في حدّث أبوهريرة قال ... مجلة رحاب المعرفة العدد 26 السنة 5 مارس أفريل 2002 ص 34**

**2 – الحيرة في الله**

" معنى ذلك أنّ أبا هريرة اكتشف آفاقا أخرى من مسؤولية الكيان البشري،فانتقل إلى مرحلة أخرى من مسيرته الوجودية : مرحلةٍ فلسفية إن شئتم، فيها شيء من التشاؤم ومن مُرّ التساؤل، وذلك حين أغمّتْ نفسُه وأصابها ما أصابها من الألم والحيرة، فانصرف يتساءل عن سرّ الوجود ومعنى الكيان، وعن معنى ما عاشه من حياته،مستخلصا من تجاربه السابقة ما أفضت إليه من جوع يُخلّف جوعا آخر وسؤالٍ يوَلّد سؤالا،حتى ليشرف على اليأس القاتل ..."

وهي مأساة من يحيا في أعماق كيانه، لأول وآخر مرة في حياته، "طورَ الفاقة الكبرى" التي لا يسدّها إلا إيمان يملأ القلب، وطورَ " العمى" الذي لا يُنجي منه إلاّ نورٌ يقذفه الله في أفئدة مَنْ شاء بهم رحمة. وتلك في الجملة هي قصة تِيه أبي هريرة دهرا طويلا في متاهات المشاكل الماورائية التي سار على دروبها المتشعبة في آلام وعشق وعذاب في صحبة "ظُلمة".

**محمود المسعدي . تأصيلا لكيان تونس 1979 ص 73**

**3 – عالم الرّجُل**

" قتل أبو هريرة الحقبة الأنثوية وسعى إلى المعرفة والمغامرة... لهذا استسلمت الرغبةُ أمام العقل... لهذا خفّ بالتدريج إيقاعُ الشهوة ليحلّ محلّه إيقاعُ الفكر، فكلّما ابتعدنا عن فجر أبي هريرة حيث كانت الرّغبةُ المحرّكَ الأوْحدَ في التّجربة الأنثوية دَخَلْنَا أكثرَ فأكثر عالَم العقل المجرّد...

لقد رحل أبو هريرة وخلّف المرأة. إنّ للذكر رسالةً يسعى إلى تحقيقها ويتوقُ. أمّا المرأة فقد بقيتْ أسيرةَ تُخُومِها الجسديّة. لقد سعى الذّكرُ إلى الهروب من مملكته ،أمّا الأنثى فقد بقيَتْ أسيرةَ مملكتها.

إنّنا مع عالم الرجل صانع الثّقافة الذكريّة القائمة...

لهذا ظلّ أبو هريرة "سيّدَ الأحاديث" و" سَيّدَ الأحداث" و"سيد المغامرة والمعرفة". أمّا المرأة فهي "حدَثٌ" في حياته و" حديث" لقد كانت النافذةَ التي دخل منها إلى العالم غير أنّه رفض أن تصبح لهُ مقرّا وسكنًا.

غريبٌ أن يكونَ أبو هريرة الذي عاش مقموعًا أكثر رحابةً وانطلاقا من هذه المرأة التي عاشتْ خارجَ الأخلاق والقيم السّائدة ! "

**محمد الغزّي / الاحتفال بالجسد في حدّث أبو هريرة قال ... مجلّة الحياة الثقافية عـ 13 ـدد ص 25**

**4 – تجربة الإيمان**

" ما إن أفلست روحُ الجماعة عند أبي هريرة حتّى انساق إلى الوحشةِ وعاوده الحنينُ إلى تجربة الإيمان وقد أخرجها عن التسليم والتلقّي وجعلها بحثا رياضيّا لخّصه في قولتين : «آنا خالق الله أم الله خالقي ؟»

و«أيّهما أصدق وجودا اللّه أم الشيطان ؟» اجتهد أبو هريرة في طلب الإيمان وصارع الجحود والكفر ولكن الشيطان كان يقينا وكان اللّه وهما فأنزل « ظلمة» من دير العذارى إذ لم تزدْهُ الراهبة إلا ظلاما أفقده الإيمانَ المطلق ولم يملأ فيه الوجودَ فولّد الفعلُ الألم ولم تثمر التجربةُ نحتا للكيان . ″

**كمال عمران / من كتاب «الإنسان ومصيره في الفكر العربي الإسلامي»الجزء II منشورات كلية الآداب منوبة تونس 2001**

**في السَّــرد**

**1 – للمكان دلالة**

″ إنّ التلاعب بصورة المكان في الرّواية يُمكن استغلالُه إلى أقصى الحدود. فإسقاطُ الحالة الفكرية أو النفسية للأبطال على المحيط الذي يوجدون فيه يجعل للمكان دلالةً تفوق دورَهُ المألوف كديكور أو كوسط يؤطّر الأحداثَ. إنّه يتحوَّل في هذه الحالة إلى مُحاوِرٍ حقيقيّ ويقتحم عالَم السرد مُحرّرًا نفسَه هكذا من أغلال الوصف″.

**حميد لحمداني /بنية النص السردي المركز الثقافي العربي الدار البيضاء بيروت ط 2 / 1993 ص 71**

**2 - السَّرد المُجمَل (Sommaire)**

″ يكون بسرد أحداثٍ تستغرق من المغامرة زمنا مديدا في فِقَرٍ لا تحتلّ من النصّ إلاّ حيّزا محدودا،ويستعملُ هذا الضربُ من السّرد لغاياتٍ مختلفة .

ومثالا لهذا النّوع من السّرد يمكن أن نورد ما جاء في ″حديث العمى″ : ″ خرج أبو هريرة مُشرّقا فضرب في الأرض زمنا،ثمّ ردّته علينا بعضُ قوافل الغرب كثيرَ الغبار فانِيَ العصا . ″ ففي هذا الحيّز النصّي الوجيز أُجملت تجربةُ أبي هريرة الممتدّة على سِنين طويلة. ″

**الصادق قسومة / طرائق تحليل القصة / دار الجنوب للنشر تونس 1994 ص128**

...فاشترت تيسا وكانت تقول : أرتاح لنبيبه... (حديث الغيبة تطلب فلا تدرك).

زبيّر التّركي

**النّصّ عدد 8**

# انتهى اليومَ جهادي

**التمهيد**

" يفرّ أبو هريرة بمشاكله المستعصية إلى الدّين ليلتمس فيه "الغيبة" ويرقى إلى "دير العذارى" وهو منفصل عن الأرض تقرّبا للسماء فيسأل رهبانه طريقة الفناء في ذات اللّه وكان "ممّن ذهب إيمانُه وحلّت حريّتُه" فيعتكف صائما ويمعن على طريقة المتألّهين من النّصارى في تعذيب جسده تمزيقا بالأظافر لعلّه يخلص منه ومن مقتضياته إلى الملكوت فينسى الأرض وطينها. ولكنّه يطلب نفسَه بعد كثرة الصّلاة والتسبيح فيجدها "حاضرة " بكل أثقالها وإذا هو مع ظلمة "في الشيطان" يملآن المحراب فجورا - كأساف ونائلة - وقد أدرك " أنّ الآلهة لا تقام إذا هوت" وأنّه ما تناسى المرءُ الجسدَ إلاّ " أكلته الخيالات".

**توفيق بكّار من تقديم حدث أبو هريرة قال ... ط 1979 ص ص 35 – 36**

**"فقد عرفتُ أنّ سعادة النفس وكمالَها تتثقش**
**بحقائق الأمور الإلاهيّة وتتحدّد بها حتّى كأنّها هي ... "**
**الغـزالـي**

[حدّث مكينُ بنُ قيْمة السّعدي قال : حدّثني هشامُ بنُ أبي صفرة الهذلي قال :]

قالت ظُلْمةُ : ... ثمّ خرج من مَعْزَلِه وخَرَجْتُ فَجئْتُهُ فإذا هو فَاتِرُ الجسمِ شاحبُ الوجْهِ مَنْهُوكٌ ساهِمٌ (1) مُدْنِف (2)... قلتُ : حدّثني عن الإيمان فأطْرقَ ساعةً كالمُصِيخِ (3) إلى ليلةٍ من ليالي الصَّيْف هادئَةٍ قمْراءَ خالية. ثمّ قال : نعمْ ... كنتُ يا ظلمةُ أرى المؤمن مُرْتاحا كاطمئنان الجمال تَطوي المراحلَ طيّا ولا نصبَ يبدو ولا شكوى ولا عصيانَ فأشْتهي أن أكون مثلَه وأن أعْضُدَ (4)هذه الحيْرة من قلبي كما تُعضَد النخلُ العقيم . وكنت ممّن ذهب إيمانُه فجاءت حيرتُه وليس سواها خليفةً لله في قلوب النّاس. فجئتُ هذا الديْر وقلتُ : لعلّي أرُوّضُ النّفسَ على الإيمان.

وقد انتهى اليومَ جهادي وعلمتُ أنّ الآلهة لا تُقام إذا هوَتْ .

قالت ظلمةُ : فقلت : وهؤلاءِ يا أبا هريرة ؟ أعني الرّهبانَ قال : إنّهم خليطٌ كسُويْقاء (5) المرق.

فيهم الهوائيّون عبدةُ الخيالات أصحاب الأحلام الّذين يريدون الأرضَ أن ترتفع إلى السماء والحقيقةَ إلى الوهم والذاتَ إلى الظلّ . وقد حدّثني بعضُهم يوما فقال : أنْظُر إلى السماء فأراها نورا والأرضِ فأراها ماء ونفسي فأراها شُعاعا . ويقول النجوم إخوتي وزهر الأرض وسادي والشمس طعامي . هل أكلْتَ من الشمس ؟ أنا طائر أو صخر أو سحاب في السماء . فقلت له: فإذا تيقّظتَ ؟ قال : لا أدري في أيّ بلد وقعت وليس من همّي. وطلبت مثل أحلامه. فإذا صاحبُ الأحلام إذا ذهبتْ به قتلَ الدنيا وانقطع إلى الفوق فليس في الكون غيرُه وإنْ هو إلاّ خيال وليس

أكرهَ من الخيال عندي.

وفيهم الأرضيُّ يلْعَن ربّه أنْ ليس مَن طينٍ مثله، ويطلب المغالطة كالذّئب يتصنّع جزّة (6) الغنم فكأنّه يقول : يا ربّ نزعْتُ طيني فانزعْ روحانيتك. ولستُ ممّن يحبّ الطّينَ أن يرتدّ إليه كلّ شيء.

وفيهم يا ظلمةُ الأعرجُ الضّعيفُ النّفس يحبُّ الكاملَ السّالم ويُكْبِره فيعبده ويكره ضعف نفسه فيريد ربّه أنْ يُقْرضه القوّةَ.

وفيهم صاحبُ الشّوق (7) يحنُّ إلى ما يُوَسْوِسُ في صدره من ذكرى القِدَم .

وفيهم يا ظلمةُ الكفرةُ مثلك إيمانُهم خدعة وقد جهدوا أن يعلّموني إيمانَهم . ثم نظرت إليهم يركعون ويسجدون للّه ويكثرون من ذكره ويجعلونه في السّماء يرفعون إليها الأبصار، فلا يذهب ذلك بشيء من كفرهم. فإنّ أكثرهم يلحّون في ذكر اللّه إلحاح الشاكّ أو المنكر، وبعضا منهم يلحّون في ذلك إكثار من ذكر اللّه ولمّا يعرفْه فلمّا خاف أن يجده سكن اللّسانُ .

إنّهم يخلقون ما يعبدون ويطلبون الغيْبة (8) ولكنّهم لم ينْجُوا من أنفسهم بل تفرّد بهم شيطانُ الرّوح وماتوا ميتةً غريبة. أحياءٌ في بواطنهم نيامٌ عن الدنيا. قد اتّسعت نفوسُهم فغطّتْ عليها . أولائك قوم تاهتْ قلوبُهم وأعينُهم وغرّهم ما غرّني من أمر البراهمة (9) بالهند. يظلّ الرّجلُ منهم عامّة دهره يتعبّد حَرّا أو قَرّا ولا يُغيّر من ثيابه ولا يحرّك من طرفه، كأنّما ذهبت حياتُه وذهب جسدُه فكأنّه الفناء أو الاطمئنان الكامل. وليس كذلك. كذا رهبانُ الدّيْر سُكونٌ ولا اطمئنان.

وقد ارْتضتُ رياضَتَهم وتلوتُ الأدعية وصلّيت الصّلواتِ . وأمسكت نفسي أن تكابر اللّهَ. فلمّا انتهيت فقدتُ نفسي. ففرحتُ وقلت : فنيتْ في ربّي. فقلتُ هو اللّه ثم طلبتها فإذا هي حاضرةٌ لم تغبْ. وإنّما انقلب الشّكلُ وإذا روحي لغوٌ من الأناجيل وعقلي نسيجٌ من الحروف وقلبي من الظلمات وربّي وهمٌ من ذلك وليد، وإذا على لساني لعنة ذي المسْغبة (10) يُطْعَم الزقوم (11).

ونظرت إليهم على اختلاف مذاهبهم فرأيتهم يخدعون أنفسَهم أولا يعلمون ما يفعلون، أو يكونون أدخل من الملائكة في الرّوح يطلبون محلّ الآلهة ويقولون : لقد تألّه المسيحُ من قبلنا وهم على ذلك لا يتخلّصون من الحاجة تُنْزلهم إلى الغائط ولا من الطعام يُحرّك فكوكَهم كالإبل تجترُّ ولا من الشّهوة يركَب بعضُهم بعضا، فقلت سُحقا لآلهةٍ كالقردة أو كالحمير وقلت سُحقا لرهبنة لا تكون إلاّ تألّها مستحيلا أو غرورا مؤلما.

ثم خرجتُ عنهم وعنها. قالت ظلمةُ : فقلت : وقد أخرجتني فإذا للجسد مسّ الجديد المُعاد الخلق. فلم يقل شيئا وضمّني إليه.

ثم هبطنا الأرض.

**محمود المسعدي حدّث أبو هريرة قال... (حديث الغيبة تطلب فلا تدرك)**

**الطبعة نفسها ص ص 155 / 159،**

## الشرح

1) **ساهِم** : صفة مشبّهة متعلّقة بسَهُمَ يسْهُمُ سُهُومًا : تغيَّر لونُه من هَمٍّ أو هُزَال،ضَمُرَ .
2) **مُدْنِف** : صفة مشبّهة متعلّقة بأَدْنَفَ المريضُ : اشتدّ مرضُهُ وأشرف على الموت .
3) **المُصيخ** : اسم فاعل متعلّق بأَصَاخَ إليه ولَهُ : أَصْغَى .
4) **أَعْضُد** : عَضَدَ الشجرةَ ونحوَها : قطعها . عَضَدَ الحيْرةَ : مَحَاهَا .
5) **سُوَيْقَاء** : تصغير السُوَيْق : طعامٌ يُصْنَعُ من الناعم من دقيق الحِنْطَة والشّعِير .
6) **جِزَّة** : جمعها جِزَزٌ : ما يُقطع من صُوفِ الشاةِ .
7) **الشَّوْقُ** : نُزُوع النّفْسِ وحَرَكَة الهَوَى .
8) **الغيبة** : " **غَيْبَةُ** القلْب عن عِلم ما يجري من أحوال الخَلْق بلْ من أحوال نفسه بما يرِدُ عليه من الحقّ إذا عَظُمَ الواردُ واستولى عليه سلطانُ الحقيقة، فهو حاضر بالحق،غائِبٌ عن نفسه وعن الخَلْق " .

**الجرجاني – التعريفات ط 3 دار الكتب العلمية بيروت ص** 163

* الواردُ : كلّ ما يردُ على القلب من المعاني الغيبيّة من غير تعمّد من العبد . التعريفات ( 249 )

9) **البراهمة** : واحِدُهُم برْهَمِيّ . طائفة من الهنود لا يجوّزون على الله بعْث الأنبياء ويحرّمون لحومَ الحيوان .
10) **المسْغَبَة** : المجاعةُ مع التّعب .
11) **الزّقُّوم** : شجرة مُرّة كريهةُ الرائحة ثمرُها طعامُ أهل النار . والزقوم كلّ طعام يَقْتُلُ.

## الفهم والتحليل

1– قسّم النصّ متّخذا الطلب وجوابه معيارا .
2– قُطِعَ السّردُ ليُفْتحَ المجالُ لعرض آراء ومعلومات. ما أثر ذلك في تطوّر الأحداث و في تنامي القصّة ؟
3– في جواب أبي هريرة تصنيف وتعديد وإجمال وتفصيل وتعليق. ما الغاية من تقديمه على هذا الشكل ؟
4– فشل أبو هريرة في مجاهدة النفس وترويضها. ما السبب ؟ هل أخطأ الاتجاه ؟
5– أفاض أبو هريرة الحديث عن جماعة ظلمة. استخرج ما يميّزهم عن الآخرين.
6– قدّم أبو هريرة رأيه في إيمان كل مجموعة متبّعا خطة حجاجيّة. بيّنها ثم وظّف ذلك لفهم فلسفته .
7– هل تُعتبر ظُلمة مُساعدا لأبي هريرة في مسيرته أم معرْقلا ؟
8– ما هي منطلقات التجربة الروحية ومراحلها ونتائجها انطلاقا من أقوال أبي هريرة ؟

## النقاش

- " انتهى اليوم جهادي ... " هل ترى في هذا الإقرار دليلا على خيبة تجربةٍ وفشلها أم على بلوغ اطمئنان وإيمان كان يبحث عنهما أبو هريرة أم عليهما معا ؟ وضّح ذلك معتمدا مفهوم الجهاد عند المسعدي.
- هل يمكن للإنسان أن يدرك المطلق وأنْ يفنى في اللّه أم ذلك تألّه مستحيل وغرور مؤلم ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| بلاغة | * " البلاغة إيجاز" والإيجاز كما عرّفه أحمد الهاشمي في كتابه جواهر البلاغة بقوله "الإيجاز هو وضعُ المعاني الكثيرة في ألفاظ أقلّ منها وافية بالغرض المقصود مع الإبانة والإفصاح. " ثم صنّفها إلى إيجاز القصر وإيجاز الحذف. ولا شكّ أنّ إيجاز القصر في أدب المسعدي كثير متواتر... ولا يخلو أثرٌ من آثاره من هذه الجمل البليغة المكتفية بالقليل من اللفظ الموحية المعاني البعيدة الكثيرة."<br>**فاطمة الأخضر / خصائص الأسلوب في أدب المسعدي تونس ط 1 / 2002 ص 100**<br>* ومن إيجاز القِصَر في حديث الغيبة تطلب فلا تدرك :<br>– وإنما كنا في الشيطان<br>– وكانت لنا أيامٌ<br>– فلم ينزل من الدير إلاّ بي<br>– ثم هبطنا الأرضَ<br>* الدعاء : نجد من الأفعال ما يحمل معنى الدعاء كما نجد بعضَ الكلمات التي تقوم مقامَ الأفعال وتوحي بلهجة المتكلّم ... يقول أبو هريرة «فقلتُ سُحْقًا لآلهة كالقردة والحمير. وقلتُ سُحقا لرهبنة لا تكون إلا تألّها مستحيلا أو غرورا مؤلما». فهو بكلمة «سُحْقا» يدعو على الآلهة ويعلن في لهجةِ المتحدّي الثائرِ عن خروجه عنها وإنكارِه لها» .<br>**فاطمة الأخضر / خصائص الأسلوب في أدب المسعدي تونس ط 1 / 2002 ص ص 135 –136** |
| لغــة | " سُحقا ... " هو مصدر منصوب نائب عن فعله<br>المصدر الواقع موقع الدعاء سُقيا لك هو ما يذكر بدلا من التلفظ بفعله مثال ذلك سمعًا وطاعة، سبحانَ اللّه. ومنها مصادر سُمِعت مثنّاةً نحو "لبّيْك " وهي مثناةٌ تثنيةً يراد بها التكثير لا حقيقة التثنية".<br>**الغلاييني – الجامع لدروس العربية ج 3 ص ص 35 – 38** |
| رافد | *" يقال ما الوَهْمُ ؟ الجواب : الوقوفُ بين الطرفين لا يُدْرَى في أيّهما القضيّةُ الصّادقةُ. "<br>*" يقال ما التّوهّم ؟ الجواب : هو مُوَافقة الظنّ للعقل من غير إثباتِ حُكْمٍ . "<br>**أبو حيان التوحيدي المقابسات ط 2 / 1987 ص 288**<br>*"الدّينُ حيرةٌ وسؤالٌ في حِوار دائمٍ مع السماء،وإلاّ فهو بلاَدةُ طبعٍ أو خُدْعَةٌ أو بهتانٌ ".<br>**محمود المسعدي / من أيام عمران وتأملات أخرى – دار الجنوب للنشر تونس 2002 ص 121**<br>هل لك أن توضّح معنى التجربة الدينية التي خاضها أبو هريرة في ضوء ما سبق ؟ |
| تنّاص، | **المسعدي** : " وإذا على لساني لعنة ذِي المسْغبة يُطعَمُ الزقّومُ "<br>**القرآن** : " أوْ إطعَامٌ في يومٍ ذي مَسْغَبَةٍ " سورة البلد الآية 14<br>" إنّ شجرةَ الزقّوم طعام الأثيم " سورة الدخان الآية 43 |
| كتابــة | "مغامرات أبي هريرة تبدأ بالفعل وتنتهي بالألم". آكتب نصًّا تدعم فيه هذا الرأي معتمدا تجربة الروح (الإيمان) . |

## تنوير

### في الأثــر

1 – **المغامرة بين ظلمة وريحانة**

" كانت مغامرتُه مع ظلمة على عكسِ مغامرتِه مع ريحانةَ فهذه أغرقته في الحسّ حتّى اضطرمت فيه أشواقُ الروح وتلك أوغلتْ به في مراقي الروح حتّى فار فيه الجسدُ . ويظلّ أبو هريرة معلّقا بين الروح والجسد والسماءِ والأرض لا يجد في ذا وفي ذاك كاملَ ذاته ."

**توفيق بكّار من تقديم حدث أبو هريرة قال ... تونس** 1979 **ص** 36

2 –**انتشاء الروح بانتشاء الجسد**

"وكان أبو هريرة هو الآخذُ بيد ظلمة لإخراجها من كهف الرّوح وقتلِ شهوات النّفس وإدخالها شيئا فشيئا في دنيا "اللّذة – الألم" سألها في البداية محتارا عن الخالق الحق "أريد أن أعرف آنا خالق اللّه أم اللّه خالقي ؟" ثمّ جرّب إماتةَ أهوائه بمسمع ومرأًى من ظلمة فإذا به يقرّ بعد الخيبة "لعلّي نسيت الألم أمّا اللّذة فلا أدري ..." وعندها تبدأ رحلة ظلمة في اكتشاف انتشاء الرّوح بانتشاء الجسد وتعترف بكبْتها لهذا الدّفق الفطريّ عندما تقول : "كنت من أيّام تيقّظي إلى محاسني ونعومة لحمي أدفعُ الجود بها على الرّجال والوقوع تحتهم والاستكانة إليهم... فكنت أتناساها وأنْفِيها حتّى جاء أبو هريرة وقال : إنّه لا يتناسى الجسدَ إنسانٌ إلاّ أكلته الخيالاتُ ... " وستنتهي ظلمة إلى مثل ما انتهت إليه ريحانةُ أي إلى حقيقةٍ واحدة هي أنّه بإمكان رغبات الجسد أنْ تواجه دائرةَ القلق الخانق "فإذا للجسد مسُّ الجديد المعادِ الخلْق ..." ثمّ تمرّدت على الإلاه والتّقاليد الجائرة وهبطت (مع أبي هريرة ) الأرضَ ..." .

**يوسف الحناشي /صورة لبيد في رواية حدث أبو هريرة قال ...**
**مجلة رحاب المعرفة العدد** 26 **أفريل** 2002 **ص** 22

3 –**المغامرة الدينيّة**

"وأبو هريرة هو الذي حاول بدون جدوى أن يترهّب ويتخلّص من الجسد والشهواتِ وباءتْ محاولاتُه بالفشل إذ أنّ نفسه ما تزال متيقظةً سرعان ما استجابت له لما دعاها فنزل الأرضَ مع ظلمة الهذيلية بعد أن صعد الديرَ المعلّق في جبل ناءٍ مقطوعٍ عن الناس،وفي نزولِه أكثرُ من معنى إذ يمثل خيبةَ أبي هريرة الإنسان الذي وَدَّ الطهرَ وتاقَ إلى السموّ متناسيا شهواتِه طالبا الغيبة فما أدرك من ذلك شيئا. "

**عبد العزيز الهاني / أبو هريرة بطل أحاديث المسعدي / مجلة الحياة الثقافية العدد** 31 / 1984 **ص** 58

### من آراء الكاتب

**الالتزام والوجودية عند المسعدي**

" إنّ الذين يتتبّعون تطور الآداب العالميّة يعلمون أنّ أخصّ ما امتاز به الأدبُ والتّفكير الفلسفي في عصرنا الحاضر ميزتان هما : "الالتزام" من ناحية و "الوجودية"من ناحية ثانية.

الالتزام هو أن يكون الأدب جماعُ قصّة الإنسان وخلاصةُ ما يستنبطه من أعمق أعماقه وصميم أحشائه. هو أن يكون الأدب رسالة الإنسان إلى الإنسان، رسالةً يستوحيها من الجانب الإلهي من فكره وروحه ومن هذا الوجدان أو الحدس الإلهي الّذي هو الفكر وما فوق الفكر والعقل وما فوق العقل والخيال مع العلم والمعرفة مع الانطلاق والكيان مجرّبا في كليته وشموله .

وليس يبدو على وجه من الوجوه غرابة في وجود هذه الصّلة المتينة القريبة جدا الّتي تربط بين الالتزام والوجوديّة والّتي تكاد لقربها أن تجعلهما شيئا واحدا.

فإن كانت الذات الإنسانية محدودةً من جانب فهي منْ جانب آخر ومن قبل اشتقاقها ونبوعها من قدرة اللّه قابلة للانطلاق. فاللّه عندما نفخ في الإنسان من روحه وضع فيه الخاصية الجوهرية الفريدة التي تتصف بها طبيعته الالهية وجعله صورة مصغرة من ذاته الرّبّانيّة المطلقة وأراده بذلك أن يكون علة شخصية قادرة على العمل والخلق والفعل الغائي بما أودع فيها من إرادة حرّة – تلك في الوجود منزلة الإنسان خالقا لمصيره بيده خلقا حرّا، وتلك في الكون منزلته التي كان بها خليفةَ اللّه في الأرض والّتي أتاحها له قبوله " الأمانة" التي عرضها اللّه على الكون فأباها، خوفا وإشفاقا. "

**محمود المسعدي / من مقال يردّ فيه على رأي طه حسين في «السد»**

**" محمود المسعدي وكتابه السّدّ " جمع نور الدين صمود الدار التونسية للنشر ط 3 / 1983 ص ص 60 – 66**

**في السّـرد**

الإيقاف أو القطع المؤقت (**pause**)" والسرعة في السرد

يتمثّل في إيقاف أعمال المغامرة واستمرار الخطاب بمادّة غير سرديّة عن طريق الوصف والتأملات مثلا . إنّه تقدُّم الخطاب دون تقدّم أعمال المغامرة .

ومثالُ هذا الضرب من القصّ يمكن أن نوردَ إيقافَ الراوي سردَه الأحداثَ لتقديم تأملاته في الحياة والوجود أو رأيَه في المرأة أو معلومات عن التاريخ ...

وفي سياق الحديث عن السرعة ينبغي التنبيهُ إلى وجود وَجْهين من السرعة :

– سرعةُ تستنبط من إطالة الرّاوي في السرد أو اقتضابه له .

– سرعةُ تستنبط من مدى وجود المقاطع السردية ( التي من شأنها أن تتقدّم بالمغامرة) بالقياس إلى المقاطع غير السردية ( كالمقاطع الوصفية أو مقاطع التأملات والخواطر ... ) وهي مقاطع تخفّف من سرعة تقدّم المغامرة أو توقفها تماما : فكلّما كثرت الأولى حصل – في الغالب – تسارع في النسق،وكلما كثرت الثانية حصل العكس .

**الصادق قسومة / طرائق تحليل القصّة دار الجنوب للنشر تونس 1994 ص ص 128 – 130**

**النّصّ عدد** 9

# واقتَضَاني الصّفاءُ

**التمهيد**

بعد أن خرج أبو هريرة من تجربة الدين ووجد روحَه خاليةً من كل يقين أحسّ بانسداد السبل أمامه. لقد أتى عليها فاستوفاها. وشيئا فشيئا بدأ يحسّ بالضَياع من جديد. وبدأ يشعر أنه ضياع قد لا يخرج منه، فهو فقد كلّ وسائِل الإدراك.

الحفناوي الماجري . المسعدي من الثورة إلى الهزيمة ط 2 تونس 1981 ص 93

" اعلمْ أنّ اليقظةَ التي هي لنا بالحسّ هي
النومُ والحلمَ الذي لنا بالفعل (*) هي اليقظةُ"
أبو حيان التوحيدي

[حدّث أبو هريرة قال :]

تِهتُ(1) في بعض حياتي وضلَلْتُ (2) السبيلَ فكنت أضربُ في الطرق تطرحني هذه إلى تلك ولا غايةً أطلبُ ولا أملَ يُحْيي. وكان قد بدأني الشكُّ (3) فكنت أُقبل على الشيء أو الأمرِ فلا يملكني إلاّ ساعة ثم يغور (4) همّي فيه وتَنصرف نفسي إلى غيره ثم ازدادَ فكنتُ لا أكاد أهمُّ (5) بالشيء حتّى يسقط همّي فكأنّ العزمَ ذوبٌ (6) شتاتٌ (7) لا يجتمع لي، إلى أنْ أصبحت أهمُّ بالشيء وعكسِه والفعلِ والقعود عنه همّا واحدا، وأشتهي لَو اتّفق لي النور والظلمةُ أو النومُ واليقظةُ أو الشكّ واليقينُ معًا . وبقيتُ كذلك أياما طِوالا لا أعلم ما أصنعُ حتّى كِدت أجنُّ (8) . ثم مرت الأيامُ فاستقرّ واستأنستُ وقلت : ما الدنيا ما هي حتّى تذهب أنفاسنا فيها ؟ وما الآخرة ما هي حتّى تذهب فيها دنيانا؟ ثم أعمل فلا يكون لإنسٍ ولا إلهٍ ولا جان ولا يكون كُفرا ولا إيمانا ولا صلاحا ولا فسادا. وقلتُ : لم يبقَ إلاّ أن أطلب ذاتي مُطلقًا وماهيتي (9) وأعْرِض عن المحمول (10) واللاّحق (11) والعارِض (12). وكذلك ذهبَتْ ساعتي في ساعتي وعزمي في عزمي، كالنور يأكل النورَ أو كالشمع يضيء فيحترق، حتّى لقد ظننتُ أنّ الناسَ لا يجدون لي أثرا إذا مُتُّ. وألحّ عليّ داعي الأوساع إلْحاحا،واقتضاني (13) الصفاءُ (14).

فلمّا تطهّرتُ أقبلتُ على البحر. فهالني (15) البحْرُ .

**محمود المسعدي / حدث أبو هريرة قال ... ( حديث الحكمة ) الطبعة نفسها ص ص** 171 / 172

* التصديرُ مُقْتطَف من المقابسة 26 ( التوحيدي - المقابسات ط 2 / 1989 بيروت،ص 120 ) مع اختلافٍ. فالمسعدي استعمل "الحلم الذي لنا **بالفعل**" في حين أثبت محقّق المقابسات "الحلم الذي لنا **بالعقل**".

## الشرح

1) **تِهْتُ** : تَاهَ يتيهُ تَيْهًا وتِيهًا وتَيَهَانًا في الأرض : ضلَّ وذهب مُتَحيّرًا .
2) **ضللْتُ** : ضلَّ يَضِلُّ ضَلاًّ وضَلالاً وضَلالةَ الطريقَ : لم يهْتَدِ إليه - الظلالُ والضّلالة : ضدّ الهُدى والرشاد .
3) **الشكُّ** : " هو الوقوف بين الشيْأَيْنِ لا يميل القلبُ إلى أحدهما. وهو التردّد بين النّقيضيْن لا ترجيح لأحدهما على الآخر" (التعريفات للجرجاني ص 128).
4) **يَغُورُ** : غَارَ الشيْءُ في الشيْءِ : دَخَلَ فيه .
5) **أهُمُّ** : همَّ بالشيء : عزم على القيام به ولمْ يفْعِلْهُ.
6) **ذَوْبٌ** : مصدر متعلّق بذابَ ذوْبًا وذوَبانًا الثلجُ :سالَ عن جموده. ذابَ السُّكرُ : تحلّل داخل السائل واختفى.
7) **شتاتٌ** : مصدر متعلّق بشتَّ يشِتُّ شتّا وشتاتًا الأمرُ : تفرّقَ. يقال جاء القومُ شتاتًا وأشْتَاتًا.
8) **أُجَنُّ** : جُنَّ جَنّا وجُنُونا : زال عقْلُه. و"الجنونُ اختلال العقل بحيث يمْنعُ جريانُ الأفعال والأقوال على نهج العقل إلاّ نادِرًا " (التعريفات للجرجاني) ص 79.
9) **ماهيَتي** : ماهيةُ : اسم نسبة متعلّق بالجذر (م و هـ) ماهية الشيء : حقيقتُه. ج ماهيّات .
10) **المحْمُول** : هو الأمرُ في الذّهن (التعريفات ص 206). وهو القضيّة عند أرسطو.
11) **اللاّحق** : الثّمرُ بعدَ الثمر الأوّل.
12) **العارضُ** : خلاف الأصليّ والجوهريّ والثابت.
13) **اقْتضاني** : طلبني ؛ دعَانِي.
14) **الصَّفَاءُ** : ما خلَصَ من الكَدَر.
15) **هالَني** : هالَ الأمرُ فلانًا يهُوله : أفْزَعَهُ وأرْعَبَهُ وهالتْ المرأةُ الناظرَ : أعْجبتْهُ.

## الفهم والتحليل

1- حدّد موقع النصّ من الأحاديث . هل تجد علاقة بينه وبين الحديثين السابقين له في الكتاب (حديث الهول وحديث الشيطان) ؟
2- قسّم النّصّ متّخذا التّحول الّذي حدث لأبي هريرة معيارا.
3-للرّاوي وظيفتان. فهو المحدّث في السّند وهو موضوع الحديث في المَتْنِ. وضّح ذلك وبيّن قيمته في السّرد.
4- الفضاء الرّوائي في النّصّ فضاءان : ماديّ وذهنيّ. تبيّنهما وبيّن دورهما في فهم الحركة الرّوائية.
5- عاش أبو هريرة أزمة نفسيّة معرفيّة تطوّرت على مراحل : حدّد هذه المراحل وأعْطِ عنوانا لكلّ منها واستخلص العلاقة بينها.
6- تضافرت العبارة والأسلوب على ترجمة حَيرة أبي هريرة وشكّه. استخرج نماذج منها.
7- تبدو الحياة من خلال النّصّ مجرّد عبث. أين تتجلّى مظاهرُه ؟ وهل تُكسِب مَنْ يُعانيها صفةَ البطل المأسوي الوجودي ؟
8- ما انْفكّ أبو هريرة طيلة مسيرته يفعل (يبحث). لكن هل للفعل في هذا النّصّ معنى ؟
9- هل توحي خاتمةُ النّصّ بانفراج الأزمة ؟ وضّح ذلك.

## النقاش

■ هناك من الدّارسين من تحدّث عن «تجربة الجنون» بدل الحكمة. هل ترى في هذا النّصّ ما يؤيد هذه القراءة ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| نحـــو | * معاني حتّى "لِحَتّى الداخلة على المضارع المنصوب ثلاثةُ معان" : "مُرادفة إلى" و"مرادَفة لكي" التعليليّة و"مرادفةُ إلاّ" في الاستثناء "ما الدّنيا ؟ ما هي حتّى تذهب أنفاسُنا فيه ؟"<br>ابن هشام / مغني اللبيب الجزء I ص 124<br>**ماذا أفادت حتّى في هذا المثال ؟**<br>* المفعول المطلق " ولعلّ احتفاء المسعدي بمتمّمات الجملة كالمفعول المطلق يدخل في نطاق تأثّره بالأسلوب القرآني ... فالمفعول المطلق له تأثير مزدوج على الجملة،على المعنى وعلى الإيقاع فهو يزيدها توضيحا وتأكيدا وبيانا للهيئة كما يكسبها إيقاعا وتنغيما أكثر مما لو خَلَت الجملةُ منه . "<br>**فاطمة الأخضر / خصائص الأسلوب في أدب المسعدي تونس ط 1 / 2002 ص 96 – 98**<br>**هل كان للمفعول المطلق في النصّ هذا الأثرُ المزدوج ؟** |
| بلاغة | * أ – "إنّ المقابلة بين معاني الكلمات على أساس التضادّ لا يقلُّ توظيفُها عند المسعدي عن توظيف التكرار... فهو يقابل بين الموت والحياة وبين الماء والنار... فيُوحي هكذا بالصراع القائم بين أمْرين محسوسيْن... وقد يقابل بين أمرين معنويين أو بين أمرين لهما صلة بالعقيدة وبالوجدان".<br>**فاطمة الأخضر / خصائص الأسلوب في أدب المسعدي تونس ط 1 / 2002 ص 95**<br>استخرج من النصّ أمثلة عن التكرار والتقابل وبيّن أثرهما.<br>*ب - " ما الدنيا ؟ ما هي ؟ ... وما الآخرة ؟ ما هي ؟ ... " أفاد هذا الاستفهام التحقير . |
| تنّاص، | – **المسعدي** : " تِهت في بعض حياتي وضَللت السبيلَ فكنت أضرب في الطرق ... أهمُّ بالشيء وعكسِه والفعل والقعودِ عنه همّا واحدا . "<br>– **الغزالي** : " فلم أَزَلْ أتفكّرُ فيه مُدّةً وأنا بعد على مَقَام الاختيار أصمّم العزمَ على الخروج من بغداد ومفارقة تلك الأحوال يوما وأحلُّ العزمَ يوما وأقدّم فيه رجْلا وأؤخّر عنه أخْرى لا تصدقُ لي رغبةٌ فصارتْ شهواتُ الدنيا تجاذبني بسلاسلها إلى المقام ومنادي الإيمان ينادي الرحيلَ ! الرحيل ! فلم أزل أتردّد بين تجاذب شهوات الدنيا ودواعي الآخرة قريبا من ستة أشهر"<br>أبو حامد الغزالي . المنقذ من الضلال . تعليق وتصحيح محمد محمد جابر<br>مكتبة الجندي مصر ص ص 46 – 47 |
| رافد | * يقال ما اليقظة ؟ الجواب : هي استعمالُ النفس المنطقية لآلات البدن نحو الخارجات عن البدن وتصريفُها الحواسَ نحو محسوساتها.<br>* يقال ما النوم ؟ الجواب ترك النفس المنطقية استعمالَ آلات البدن،من غير مَرَض عارض، والإنسان على طباعه.<br>* يقال ما النوم ؟ الجواب : هو غَوْصُ القوى في عُمْقِ النَّفْس.<br>* يقال ما اليقين ؟ الجواب : سكون الفهم مع ثبات القضية ببرهان، وأيضا هو وضوحُ حقيقةِ الشيءِ في النَّفْس.<br>أبو حيان التوحيدي / المقابسات ط 2 / 1987 ص ص 292 – 293 – 299 |
| رافـد | – لا أعرف إيمانا صادقا لا تَسْنَدُه حَيْرةٌ.<br>– آفة الطمأنينة السؤالُ ؟ والعكسُ بالعكس. |

| | |
|---|---|
| رافد | – الإيمانُ أصدقُه شكُّ الحائرِ الذي لا يزالُ يطلبُ ويطلبُ حتّى يجدَ . وأحمقُه إسلامُ المسلّم الذي لا يطلب ولا يجدُ فيقفَ جامدَ النفس والعقل.<br>محمود المسعدي /من أيام عمران وتأملات أخرى« دار الجنوب للنشر تونس 2002<br>ص ص 122 – 130 – 136 |

## تنوير

**في الأثــر**

1 – **السفر في حدّث أبو هريرة قال ...**

"يفتتح محمود المسعدي" حدّث أبو هريرة قال ... «ببيت شهيرٍ لأبي العتاهية ينصّ على نِشدان المطلق واستحالةِ الشعور بالاستقرار في حركة التجوال الدائمِ عبر فضاءات المكان ...

والنّصوصُ الصّغرى التي صدّر بها المسعدي جلَّ فصول» حدّث أبو هريرة قال ..." تتآلف في التدليل على معنى السفر متعدّدة الأطوار في استحضار سِيرة أبي هريرة، من «حديث البعث الأوّل» إلى «حديث البعث الآخر» التي هي أشبه ما يكون بمسيرة يوم أو عمر إنسان أو تاريخ حياة الإنسانيّة قاطبة ...

**إنّ السفر في أدب المسعدي، مشهد متكرّر، يُرادُ به التدليل على الكائن الذي يُغالب وحشة الوجود ولا يرضى بأشباه الحلول، بل يغامر في الاندفاع خارج سجن الوضعيّة ويُقاوم فيه الحدود ممثّلَة في الجسدِ والعقلِ والذاكرةِ واللغةِ . "**

**مصطفى الكيلاني : سؤال النص الآخر في أدب محمود المسعدي .**
**مجلة رحاب المعرفة السنة 5 العدد 26 أفريل 2002 ص ص 50 – 53**

2 - **حيرة أبي هريرة**

" كان لا يجد طمأنينتَهُ الروحيّةَ إلاّ في الحيرة، فكأنّ الحيرةَ جبلُه الذي به يلوذُ ويعتصمُ . وكانت حيرتُه في البدء حيرةً عقليةً وصفها الأمير عبدُ القادر الجزائري أدقَّ وصف في حديثه عن الناظرين في ذاتِ الله بعقولهم. فهو يُبْرم وينقض، يبني ويهدم، يجزمُ بالأمرِ ثمّ يشكّ في جزمه، يجزمُ بشكّه ثم يشكُّ في شكّه.

لكنّ أبا هريرة تخطّى هذه الحيرة العقلية إلى نوع من الحيرة الصّوفية في الأحاديث الأخيرة من الكتاب، فكأنّه ابنُ الفارض ينادي وقد اهْتزّت الحضرةُ وابتهجَ الرّوحُ :

**" زِدْني بفرط الحبّ فيك تحيّرا وارحمْ حشًا بلَظَى هواكَ تسعَّرا "**

أو كأنّه الحلاّجُ يبتهل :" أسألُك بقُدْسِكَ الذي تخصّصتَ به عن غيركِ وتفرّدتَ به عَمَّنْ سواك أن تسرّحني في ميادين الحيرة وتُنجّيَني من غَمَرات التفكّرِ . "

وهي حيرة باللذّة ممزوجة، فقد بلغ أبو هريرة الذّروة ونزل به من الفرح كنوبة الحمّى وخرج من الظلمات إلى النّور وتجلّت له الذّاتُ الإلهيةُ الّتي ليست إلاّ ذاتَه. "

**المنصف الوهايبي : الإشراقات الصوفية والاحتفال بالله في حدث أبو هريرة قال ...**
**مجلة الحياة الثقافية العدد 13 فيفري 1981 ص 31**

3 – **من طقوس أبي هريرة التّطهّرُ**

" الماءُ والنّارُ والدّمُ والزيتُ والخمرُ كانت جميعُها عناصرَ تطهير للإنسان في حضارات الشرق القديمة ... فالدّخول إلى مملكةِ الجسد لن يكونَ إلاّ في حالة طهارةٍ وإحْرام ...

ولقد دعا الإسلامُ أيْضا إلى التّطهّر قبل الجماع ودعا إلى التقدمة ( ذكر اللّه) تمجيدا لعمليّة الخلق والنّشوءِ وذكرًا لآلاءِ اللّه على الإنسان ...

وإذ عُدْنا إلى" حدّث أبو هريرة " نُلاحظ أنّ كلّ لذّةٍ عند بَطَل المسعدي يسبقها تطهّر :

كان أبو هريرة" إذا أراد الطعامَ تطهّر لهُ كتطهّره للإحرام " ... وحين التقى بطلُ المسعدي بريحانة عَمَّدَها قبْل أن تدْخُلَ معهُ تجربة الحسّ ... فقدْ طهّرها بالخمر ثمّ دعاها إليه،وكان هذا الاغتسالُ باللذّة خلْقًا للمرأة من جديد ... خلْقًا للرجل من جديد ... اللذّة – مهما يكنْ مصدَرُها - عبادةٌ لهذا حدّدتْ لها طقوسٌ وعباداتٌ عند أبي هريرة ... وكذلك عند الإنسان في القديم . "

**محمد الغزّي : الاحتفال بالجسد في حدّث أبو هريرة قال ... مجلة الحياة الثقافية العدد 13 فيفري 1981 ص ص 26 – 27**

**4 – تجربة الجنون**

"لتجربة الجنون موقعٌ رئيسٌ في مسيرة أبي هريرة. فإذا كانت تجربةُ الحسّ لحظةَ التمرّدِ في تدفّقه واندفاعه ينْهلُ من آبار المتعة لا سبيلَ إلى إطفاءِ ناره إلاّ الاستزادة، فإنّ تجربة الجنون هي التمرّدُ في أوْجهِ وقد يئس من الإمساك بالمعنى فاطمأنّ صاحبُه إلى اللاّمعنى واستلذّ القرار خارج القرار.

وكما أنّ الحسّ ثورةُ الجسد على الطّهارة وبراءة الرّوح، فكذلك الجنونُ ثورةُ اللاّوعي وتهكّم صدق عراء الجنون بنفاق أقنعة الحكمة. فلئن فتحت تجربةُ الحسّ عيني صاحبها على الأرض ومُتَعها فكانت مفتاحَ التّجارب فإنّ تجربة الجنون قد أوصلته إلى أقصى تُخوم الجسدِ ففكّت عِقالَه فلم يبقَ إلاّ الصّعودُ إلى عالم السّماء حيث لا عقلَ ولا جسد."

**محمد آيت ميهوب : التصدير في حدّث أبو هريرة قال مجلة رحاب المعرفة سنة 5 العدد 26 / 2002 ص 32**

**5 – تجارب أبي هريرة**

وقد اتفق النّقّاد على أن مسيرة أبي هريرة الوجودية قد اتّخذت أربع تجارب كبرى جسّد بها المسعدي نظرته إلى الإنسان : وهي تجربة الحسّ تعكس البعد الغرائزي، وتجربة الجماعة تعكس البعد الاجتماعي العملي، وتجربة الروح تعكس البعد الرّوحاني، وتجربة الحكمة تعكس البعد العقلي.

**فتحي الجميل من مقال" من العمى إلى البصيرة قراءة في حديث العمى "**
**مجلة رحاب المعرفة السنة 9 العدد 54 / ديسمبر 2006 ص 38**

المفاهيم

**البطل المأسوي**

هو من يخرجُ من حالة القرار والطمأنينة إلى حالة التّساؤل، هو بدايته الحيرة يتلوه رحيل في التسْآل (رحلة في المكان أو في باطن النفس) هي رحلة في طلب المعرفة وهي رحلة يصاحبها من العذاب والآلام ومن معاني القسوة ما لا يثبت لها إلا ذو البأس.

البطل المأسوي لا يتخاذل ولا يلين فهو يَفْضُل بقية الناس بخصائص منها الحيرة والإقدام والألم والصدق في الطلب إلى النهاية مهما كان العذاب. قد يركن غيُره إلى الاستراحة ويمضي هو إلى النهاية. فإمّا الفوزُ بالحقّ وإمّا اليأس والقنوط.

**من درس لتوفيق بكّار " المأساة في أدب محمود المسعدي "**

**في السّـرد**

**دور المحدّث**

" وهكذا نلحظ بوضوح دور «المحدّث الظاهر» في النّصّ باعتباره الراوي المعلن عنه وبوصفه الباني لجوهر الخبر وتفاصيل الأحداث، إلاّ أنّ هذا المحدّث تختلف أدوارُه من حديث لآخر، فهو حينا «المخبر» ومضمونُ الإخبار في آن واحد، يسند إليه الحديث، ويشكّل في الآن نفسه شخصيةً تُعايِش الحدث بل وتُمَحْوِرُه أحيانا، فتكون جزءا لا يتجزّأ منه.

وبهذه الصورة يمكن القول بأنّ للمحدّثِ وظيفةً مزدوجةً بين الإسناد والمتن فهو الشاهدُ الرائي، وهو محلُّ الشهادة والرؤية على أنّ وظيفة المحدِّث تختلف مستوياتُها بين السند والمتن باختلاف شكلِ المساهمة في نقل الحديث وبتفاوت المشاركة في الحدث في مستوى المتن. "

**خالد الغريبي : وظيفة المحدّث ودلالته في حدّث أبو هريرة قال ... مجلة الحياة الثقافية العدد 53 / 89 ص 42**

**النّصّ عدد 10**

# الحكمة الاعتدال

**التمهيد**

أقبل أبو هريرة على البحر فالتقى رجلا غريبا هو أبو رِغال الذي جرّب الناس فذهب إيمانُهُ بِهم ومات مرّتين واعتزلهم طلبا للحكمة التي سيعلّمها أبا هريرة .

" اعلمْ أنَّ اليقظةَ التي هي لنا بالحسّ هي النومُ والحلمَ الذي لنا بالفعل (*) هي اليقظةُ"
أبو حيان التوحيدي

[حدّث أبو هريرة قال :]... فلمّا أخرفْنا (1) سألته **فقلتُ : ما خبرُك وما شأنُك على هذا البحر ... قال : شأنٌ كَلاَ شأنٍ. فيمَ السؤالُ ؟ إنّ السؤال من عِلَلِ الإنسان. أَتحبُّ القَصصَ؟ قلتُ: نعم .قال وتفهمُها قلت : لا أدري. قال : فهي قصّةُ الحكمةِ .وأنا قاصُّها عليك.
جئت هذا البحرَ وهاته الجبالَ التي لا ترى فيها إلاّ صخورا هاوية على صخور هاوية. وقلتُ: أكون(2) أو لا أكون. وكانتْ قبلُ حياتي قبيحةً شوهاءَ لأنّي لم أحذف زواياها ولم أهذّب الناتئ(3) فيها ولم أنزع متناقِضَها. فجُرْتُ (4)حتّى أفنيتُ النّاسَ جميعا في نفسي وخلوتُ بها . فخلقْتُ لي سبيلا فأنا عليها ولا قافلةَ ولا رفيق. فكأنّي قد أضعْتُ ظلّي واستحال عليّ. ألم تر أنّي لا ظلَّ لي. قال أبو هريرة فقلت : لم أر واللّه. فقال: وقفتُ يوما فإذا هو قد تمادى في طريقه كالراحلة(5) تعصيك وتطرحك وتسير، أوْ كَرُوحِ الميتِ. ثم جعل أبو رغال يضحك فيقهقه فأجد منه كالبرد. ثمّ سكت فقال : فلمّا ضاع ظلّي جئتُ البحرَ وخلوت (6)إلى الحكمة.(7) وقلت : لا بدّ أن أخرج من تناقضي(8). فالروحُ والجسدُ كالحوت في الماء أو لا يكونان ويُهلك أحدُهما الآخر. ونظرت فلم أر كاتّحاد الجسد والبحر يتمالكان ويتغالبان ويتلاعبان، فيحمل الجسدَ الماءُ ولا يمنُّ عليه، لا كالروح تحمله وتمنُّ عليه وتكرهه وتقضي عليه. وقلت : الحكمة الاعتدال(9). وقد تمّت لي. قال أبو هريرة فسألته : وما الاعتدالُ ؟ فقال: اعتدالُ الحوت أو الموت يا أبا هريرة. وإنّه ليس كالحركة الدائمة قاتلٌ ولا كالسكون المحض(10) سعادةٌ وشِفاءٌ. فقلت : وما كان منه ؟ قال : أتريد أن ترى ؟ قلت : نعم قال :هات يدك. ثم أخذني من يدي وذهب بي إلى صخور الجبل فقال : انظرها متدليّة في الجوّ لا تُشدُّ إلى شيء وقد غلبتْ تجاذبَ الأجرام كما غلبْتُ الأرضَ بالبحر. فنظرت فلم أر شيئا. فقلت : أنا لا أرى شيئا قال : أنت أعمى(11) يا هذا. أو لا ترى ما نَحَتُّ عليها من صور وأشكالٍ؟ ثم

قال أنت مجنون، فارْتَعْتُ (12) وانزعجتُ حتّى ارتعدّتُ واهتززتُ وخفتُ أن يكون ذلك حقَّ اليوم أوْ غدٍ. فلمّا خَشِيتُ على عقلي قلت : لم يبق إلاّ أن أطلب النهايةَ. وأردت الانصراف فقال: أحبّ أنْ تصبر حتى أُهْدِيَك شيئا. ثمّ غاب في الجبل فجاءني بقلم وقرطاس وقال : قد تحتاج إليها يوما فتجعل عليها خطوطا ودوائر ونُقطا في وسطها بياض. فأخذتها وانصرفت مُظلم العقل والقلب. 25

محمود المسعدي /حدث أبو هريرة قال ... ( حديث الحكمة )
الطبعة نفسها ص ص 174 / 180

* التصدير مقتطف من المقابسة 26 (التوحيدي -المقابسات ط2/1989بيروت ص120) مع اختلاف فالمسعدي استعمل "الحلم الذي لنا **بالفِعل** " في حين أقرّ محقّق الكتاب "الحلم الذي لنا **بالعقل**".

** الضمير في سألته يعود إلى "أبي رغال".

## التعريف بالأعلام والأماكن

أبو رغال : قِيل : إنّ أَبَا رِغال رجل من بقيّة ثمود وإنّه كان مَلِكًا بالطّائف وكان يظلم رعيّته... وقيل : كان دليلاً لقائد الفيل من الحبشة لمّا غزَوْا الكعبة فهلك فِيمن هلك فدُفِن بين مكّة والطّائف... وقيل : أبو رغال اسمُه زيد بن مخلف، كان عبدا لصالح النّبيّ (ص). (عن معجم البلدان).

## الشرح

1) **أخْرفْنا** : دخلنا في فصل الخريف

2) **أكُون** : كان يكونُ كيْنُونَةً : حَدَثَ -وُجِدَ." الكَوْنُ : حُصُول الصورة في المادة بعد أنْ لمْ تكُنْ حاصلةً فيها "والكونُ عبارة عن وجود العالَم من حيث هو عالم لا من حيث أنّه حَق " (التعريفات للجرجاني ص 188).
لاحظ أنّ كان استعملتْ تامّةً.

3) **الناتِئ** : صفة مشبّهة متعلّقة بنَتَأ الشيءُ يَنْتَأُ نَتْأً ونُتُوءًا : انتفخَ. نَتَأَتْ القُرْحَة : وَرِمَتْ.

4) **جُرْت** : جَارَ يَجُورُ جَوْرًا : ظَلَمَ. جَارَ عن القصْد : مالَ وعَدَلَ. جار في الحُكْم : ظَلَمَ.

5) **الرَّاحِلة** : التاءُ للمبالغة في الصّفة. الراحلةُ من الإبل : البعيرُ القويُّ على الأَسْفار والأَحْمَالِ. والراحلةُ : كلّ بعير نجيب. ج رَوَاحِلُ.

6) **خَلَوْتُ** : خَلا يَخلُو إلى الشّيء : تَفَرَّغَ لَهُ.

7) **الحِكْمَة** :"كُلُّ كلام وافق الحَقَّ. وقيل : الحكمةُ هي الكلام المَعْقُول المُصَون عن الحشو." (التعريفات للجرجاني ص 91)

8)**تَنَاقُضِي** : مصدر متعلّق بتناقضَ القولان : تَعَارَضَا واختلَفَا."التّناقُضُ هو اختلاف القَضِيَتَيْن بالإيجاب والسّلْبِ بحيث يقتضي لذاتِه صدقَ إحداهما وكَذِبَ الأخرى" (التعريفات للجرجاني ص 68)

9) **الاعْتِدال** : مصدر متعلّق باعْتَدَلَ : اسْتَقَامَ واسْتَوَى. والاعتدالُ هو توسّط حالٍ بين حَالَيْنِ . وكلُّ ما تناسَبَ فقد اعْتَدَلَ.

10) **المحْض** : صفة مشبّهة متعلّقة بمَحُضَ مُحُوضَةً : صارَ خالِصًا. المَحْضُ : الخالصُ الذي لا يُخالِطُهُ شيء.

11) **أعْمَى** : صفة مشبّهة متعلّقة بعَمِيَ يَعْمَى عَمًى. العَمَى : ذَهَاب البَصر كلِّه. والعَمَى: ذهابُ نَظَرِ القَلْب. وقولهُم "ما أعْمَاهُ" يُرادُ به" ما أعْمَى قَلْبَه".

12) **ارتَعْت** : فعل مزيد جذره (روع). ارْتَاعَ يَرْتَاعُ ارْتِيَاعًا فَزِع.

## الفهم والتحليل

1- مَنْ هو أبو رغال ؟اعتمد هذا النصّ وما سبقه في حديث الحكمة للتعريف به .قارن بينه وبين أبي هريرةكماعرفته.

2- المتحاوران من منزلتين مختلفتين . ما مكانةُ كلّ منهما بالنسبة إلى الآخر ؟ وما أثرُ ذلك في بنية الحوار؟

3- استخرج من النصّ قرائن تؤكّد المنزع التعليمي في الحوار بين الشخصيتين.

4- في متْن الخبر قصّة مضمّنة . بيّن قيمة هذا الشكل القديم في هذا النصّ الحديث .

5- بيّن كيف فهم أبو رغال علاقة الروح بالجسد.

6- توسّع في مفهوم " الحكمة الاعتدال". هل توصّل إليها أبو هريرة ؟

7- إلام يرمز القرطاسُ والقلم وما عليه من أشكال هديةُ أبي رغال لأبي هريرة ؟

8- لِمَ يطلب أبو هريرة النهاية؟ هل وجد السبيل التي ينشدها أم خوفا من فقدان العقل والجنون ؟

## النقاش

- هل تجد شبها بين تجربة أبي هريرة وتجربة الغزالي المتصوّف مجسّمة في أبي رغال .فيم تتجلّى ؟ ما رأيك؟
- يقول كمال عمران "صورة أبي هريرة في كلّ تجاربه لا تخرج عن المكابدة وهي الفعل والألم في آن .بل إنّ بداية كلّ مكابدة عمل وخاتمتها ألم". هل تجد ما يدعم هذا الرأي في حديث الحكمة وفي التجارب الأخرى ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **نحو** | "لا قافلة ولا رفيق" – "لا ظلّ لي "<br>"لا" النافية للجنس هي التي تدلّ على نفي الخبر عن الجنس الواقع بعدها... "فالنافية للجنس تعمل عمل "إن " والنافية للوحدة تعمل عملَ كان،والنافية للجنس للتبرئة فإذا قلت" لا رجلَ في الدّار " فقد نَفَيْتَ جِنس الرّجال ويَصحّ أن نقول بل امرأة،وإذا قلت :" لا رجلٌ في الدّار" فالمُراد لا رجلٌ واحدٌ بل رَجُلانِ أو أكثر."<br>**عبد الغني الدقر –معجم النحو استانبول ص** 297<br>ما قيمة هذا التركيب في توضيح حديث أبي رغال؟ |
| **كتابــة** | يقول أبو هريرة "فلمّا خَشِيتُ على عقلي قلت : لم يبْق إلا أن أطلب النهاية "خِشيةُ أبي هريرة على عقله دليلٌ على الإيمان به. أكتب نصّا تدعم فيه تجربة العقل معتمدا حديث الحكمة خاصة. |
| **تنّاص** | –**أبو رغال** "قلت: الحكمة **الاعتدال**"<br>يقول **الغزالي** :" أعْضَلَ هذا الدّاءُ" [داءُ الشكّ] ودام قريبا من شهرين أنا فيهما على مذهب السفسطة بحكم الحال لا بحكم النطق والمقال، حتّى شفيَ الله تعالى مِنْ ذلك المرض، وعادت النّفسُ إلى الصّحّة **والاعتدال** ورجعت الضّروريات العقليّة مقبولةً موثوقا بها على أمن ويقين. ولم يكنْ ذلك بنظم دليل وترتيبِ كلامٍ بل بنور قذفه اللّهُ تعالى في الصّدر. وذلك النّورُ هو مفتاحُ أكثرِ المعارف، فَمَنْ ظَنّ أنّ الكشفَ موقوف على الأدلّة المُحرَّرَةِ فَقَدْ ضَيّقَ رحمةَ اللّه الواسعة".<br>**أبو حامد الغزالي**."**المنقذ من الضلال**"<br>**تعليق وتصحيح محمد محمد جابر.مكتبة الجندي. مصر ص** 10 **(دت)** |

| | |
|---|---|
| تنّاصّ | – **أبو رغال** قال : أنت أعمى يا هذا.<br>– **القرآن** " وَمَنْ كَانَ في هَذهِ أعمَى فَهُوَ في الآخِرةِ أَعْمَى وأضلُّ سبيلاً ".<br>**الإسراء الآية** 72<br>"فإنّها لاَ تعْمىَ الأَبْصَارُ وَلَكِنْ تَعْمَى القُلُوبُ الّتِي في الصُدُور".<br>**الحجّ الآية** 46<br>–**أبو رغال** " وقلتُ أَكُونُ أو لاأَكُون".<br>**شكسبير** في مسرحية هاملت " أن تكون أوْ لاَ تكوُن". |
| رافد | * قيل : **فما الحكمة ؟**<br>قال: القيامُ بِحَقائِقِ الاعْتِقادِ في العِلْمِ والتَّنَاهِي في الاجْتِهَادِ بِبَذْلِ الوُسْعِ في صَلاَحِ العَمَلِ.<br>يقال ما **الحكمة** ؟ الجوابُ : هي حقيقةُ العِلْمِ بالأَشْيَاءِ الدَّائِمةِ وَوَضْعُ كُلِّ شَيْءٍ في مَوْضِعِهِ الَّذِي يَجِبُ أَنْ يكونَ في ذلكَ الموضِعِ فَقَطْ.<br>**التوحيدي/المقابسات** ط2/1989 ص 288و ص 375<br>* "دائرةُ أدبي حدودُها حدُود انشغال فكري بسؤال لا أزال أَنْشُد الجوابَ عنه .وهو السؤال عن معنى وجود الإنسان وعن الكيفيّةِ التي يمكن لي كموجود أن أحقق بها اكتمالَ إنسانيتي على الوجه الذي أبلغ به احترامَ نفسي".<br>**محمود المسعدي/مجلة الحياة الثقافية العدد** 161 **السنة** 30 **جانفي** 2005 **ص** 95<br>–عجزُ العقلِ الإنساني مفتاحُ الغيبِ والإيمان.<br>**محمود المسعدي/من أيام عمران وتأملات أخرى دار الجنوب للنشر تونس** 2002 **ص** 120 |

## تنوير

**في الأثر**

1– **أبو رغال**

" وإلى جانب ريحانة وظلمة تتدخّل أيضا على دكّة الرّكح شخصيّة " أبي رغال" ذلك الكائن الميثيولوجيّ الذي "مات مرّتين وانبعث مرّتين ورفَضَ حتّى اسمَه وقال "كانوا يسمّونني أبا رغال، أمّا الآن فلا اسمَ لي".
انتظر قومُه أن ينزل عليه الوحيُ لمقامه الرّفيع فيهم وَجاهِهِ إلاّ أنّ الأمر طالَ فكَفَرَ بالحياة والنّاس، وتجبّرَ في قومه وأمْعَن الجوْرَ والظلم، وكان يأمل أن يثور القومُ ضدّه فيردّوه عن بذيء صَنيعِه، إلاّ أنّهم سكتوا عنه وكأنّهم أدركوا بليّته فقدّروا فيه طموحَه، وواصل أبو رغال ضربَ الأعناق وإبادةَ الضّعفاء حتّى خَضَعوا له بدل أن يتمرّدوا "فأمسى فلم يصبح، وكانت موتته الأولى" وسينزل مرّة ثانية إلى القوم من غار حراء ليعلِّمَهُم الفِسْقَ والمجونَ ويدفع بهم إلى أحوالهم من النفاق والارتزاق الحرام،إلاّ أنّ هذه التجربة ستفشل أيضا عندما يكتشف أنّ لكلّ إنسان جهدا في تحقيق توهّم ما، وعندها يُغيّر رأيَه في الناس ويعلنُ : "لم أزل كذلك ذهب إيماني بالناس جميعا ومعاشرتهم وتُقْتُ إلى الوحدة الواحدة..." ثم تذكّر صلةً قائمةً بأمّه "فلمّا انحصرت فيها جئتها فأردتها فكأنّها لم تفهم، ولكنّها ماتت في نفسي فخرجت وقد مِتّ موتتي الثانية..."، وعندها سقط أبو رغال في غياهب العدم، ينشده فلا يدركه."

**يوسف الحناشي: صورة لَبيد في رواية حدّث أبو هريرة قال...**
**مجلّة رحاب المعرفة العدد** 26 **السنة** 5/2002**ص** 22

2 – "حكمة الجنون"

لم يبق لأبي هريرة إلاّ أن يجرّب "حكمة الجنون" على غرار أبي رغال.وما أشبه أبا رغال يَسُوس قومَه بمنطق العَبَث إلى حدّ الظلم الأزرق بكليغولا جَعَلَ حِصانه عضوا في مجلس الشيوخ يستشيره في مصالح الناس وقضايا البلاد.هل معنى الحياة في أن لا معنى لها ؟ وهل"العقل" في أن يواجه المرءُ بطلانها بِالْعَتَهِ؟ ويجفل أبو هريرة من هذا المآل وقد أشرف على تخوم الخُبَال.ولكن المأساة تظلّ تطحنه حتى لَيَسيرَ في الشوارع كالميت بين الأحياء يسأل المارين صفعة تقتله " فتحييه". وهكذا بعد "البعث الأوّل" الذي فتح بصيرته على الوجود "وقع على الدنيا فأفناها " دون أن يصيب امتلاء. فهو الآن أشعرُ بما يكون بنقصان الكيان رغم كثرة المغامرات،فما وجد "حقيقته" كاملة لا في الجسد ولا في الروح ولا في الوحدة ولا في الجماعة ولا في العقل ولا في الجنون."

**توفيق بكّار من تقديمه لكتاب حدّث أبو هريرة قال.../دار الجنوب للنشر تونس** 1979 ص ص36–37

3 – **طلب النهاية**

"أليس ذلك شيئا ممّا كان يطلب أبو هريرة ؟ أو لعلّه كلّ ما كان يطلب.تجاوز العارض الزائف إلى الجوهر المطلق..ولا يكون ذلك إلاّ بتعدّي متناقضات الوجود إلى وحدته .تعدِّي هذا العالم حيث اتّخذ من الأضداد صفة له .فكان فيه الجسد والروح، الحياة والموت، الحاضر والغائب،الشرّ والخير، التعدّي إلى عالم "هو جسد ولا صورة، هو ذات ولا صفات"، عالم ما يسمّيه أبو رغال بالاعتدال. لقد اتّضح السّبيلُ إلى أبي هريرة وتجلّى إليه الهدف.فقال في نفسه قبل أن ينصرف عن أبي رغال "لم يبْق إلا أن أطلب النهاية".

**الحفناوي الماجري : المسعدي من الثورة إلى الهزيمة–تونس** 1981 **ط2/ص** 96

**المفاهيـم**

1– **مَبَاني التصوّف**

يقول الجنيد عن التّصوّف : "هو أن تكون مع اللّه بلا علاقة". والصوفيّ كالأرض يطرح عليها كلَّ قبيح ولا يُخرج منها إلاّ كلّ مليح". ويقول الثوريُّ : " نعت الصّوفي السّكونُ عند العدم والإيثار عند الوجود".ويقول الشبلي : التصوّف "هو العِصْمةُ عن رؤية الكون". ويقول أبو يعقوب المزايلي : " التصوفُ حال تضْمَحِلُّ فيها معالمُ الإنسانية". ويقول الكرخيّ : "التّصوّف الأخذ بالحقائق واليأسُ ممّا في أيدي الخلائق" وغير ذلك كثير، يطول بنا استعراضه وتَقَصِّيه.

فإذا التفتنا إلى تلخيص "مباني المتصوفة المتحققة في حقائقهم" وجدنا في ذلك أربعة أركان، هي :

1– معرفة الله تعالى ومعرفة أسمائه وصفاته وأفعاله.

2– معرفة النفوس وشرورها ودواعيها ومعرفة وساوس العدوّ ومكائده وخصاله.

3– معرفة الدنيا وغرورها وتفتينها وتلوينها وكيف الاحتراز منها.

4– إلزام النفس، بعد توحيد هذه الأبنية، دوامَ المجاهدة وشدة المكابدة وحفظ الأوقات واغتنام الطاعات ومفارقة الراحات والتلذذ بما أيَّدَ من المطالعات.

هذه الأركان الأربعة التي يقوم عليها بناء التصوّف، هي صياغةٌ سلوكية لما رواه البراء بن عازب عن النبي: " إنّ لله عزّ وجلّ خواصَ يُسكنهم الرفيعَ من الجنان كانوا أعقل النّاس، قلنا : يا رسول اللّه، وكيف كَانُوا أعقلَ الناس ؟ قال : كانت هّمتُهم المسابقةَ إلى ربّهم عزّ وجلَّ، والمسارعَة إلى ما يُرضيه، وزهدوا في فضول الدّنيا ورياشها ونعيمها، وهانت عليهم، فصبروا قليلا واستراحوا طويلا ".

**محمد ياسر شرف –التصوّف العربي**

**كتاب الهلال العدد** 381 **سبتمبر** 1982 **ص ص** 134–1354

2 – **أن تكون أو لا تكون**

"إنّ المأساة الوجودية بحثٌ في الإنسان على مستوى منزلته البشرية، يرى الحياة مسألة،ويسعى إلى استكشاف الوضع الملائم للكيان، وهي على وجه من الوجوه إجابةٌ عن السؤال الأبدي الذي طرحه شكسبير " أن تكون أو لاتكون". وفي الإجابة ارتقاءٌ إلى الكينونة وطموحٌ إلى الوجود الجوهري. ولا غرابةَ في هذا الإطار أن نجد المسعدي يقرن بين المأساة والوجودية إذ ليس الجوهر في المأساة ما ورائيّا. إنّه القاعدة الّتي تسطّر الوجود الحسّي."

**كمال عمران / من كتاب الإنسان ومصيره في الفكر العربي الإسلامي ج2**
**منشورات كلية الآداب منوبة تونس2001**

**في السّـرد**

3 - **وظيفة الحوار الإخبار Dialogue informatif**

تتجسّم هذه الوظيفة في حوار مادته الإعلام بأحداث أو معطيات سابقة أو جديدة، صحيحة أو خاطئة. وقد يكون هذا الحوارُ محملَ أمور جديدة على المخاطب أو على القارئ أو عليهما معا، وقد يكون هذا الإخبار فاعلا في الأحداث أو العلاقات اللاّحقة.

**الصادق قسومة/طرائق تحليل القصّة دار الجنوب للنشر 1994 ص 232**

بريشة حاتم المكّي

النّصّ عدد 11

# إلى مغرب الشّمس

**التمهيد**

فشل أبو هريرة في كل تجاربه الوجوديّة. فكلّما قرب من اليقين ازدادت حيرته وانتهى به المطاف إلى أبي رغال الّذي علّمه الحكمة وخلّصه من الضّياع الّذي كان يتخبّط فيه وهداه إلى ما كان يطلب ...

" إنّ دائي الصّدى ..*" بشار بن برد
" الفولاذ يأبى السكون والسلام، و"النار"
تأباه و "بروميتي" يأباه لِأنه مازال لعقل "
" الإنسان درجات عدة لا بدّ له من ارتقائها"
" قبل أن يبلغ الذروة" بوييـــر

[حدّث أبو المدائن قال :]

جاءني رسولُ أبي هريرةَ يوما يقول إنّه يدعوني لساعته (1). فأسرعت إليه وأنا أفكّر في ما عجل به إلى دعوتي وأخافُ أنْ يكون وقع به ما يُكره فلمّا دخلتُ عليه رأيته جالسا وقد جعل بين يديه أوراقا وأقبل عليها وهو مطرِق ساكن كأنّه النَّوْءُ (2) يتمخّض (3) رعدا. وكان بيده قلم. همّ بالأوراق ثم توقّف وقد ذهب حمله. فسلّمتُ وجلستُ فإذا أبو هريرة قد ألقى القلمَ على القرطاس وصرف وجهَه إليّ فابتسم وقال : كمْ سنّك ؟ فضحكتُ وقلت : ألهذا دعوتني ؟ فقال وحرّك رأسَه : ودِدْتُّ والله لو أنّي خلوتُ عن (4) العمر وأخذت سنّي فزرعتها في ريح الصّبا. ألك في يوم ليس من الدّهر ؟ قلت : ومتى كان الدهر محدودا فنخرجَ عنه ؟ قال : لقد كان منذُ اليوم. انظر هذا وأخذ ورقة وألقاها إليّ. فإذا عليها خطوط قائمة ودوائرُ ونقطُ سوداءُ تكبر وتصغر وفي وسَط الورقة بياض ناصع. فقلت : أطلسم (5) أم عبث (6) ؟ قال : بل عنق الزمان وقد ضُرِب أو استفهامٌ ولا معنى. فلم أفهم من كلامه شيئا. ولكنّي صبرت وقلت: وهذا اليوم ؟ صرفا للكلام عن غريباته (7) فقال : نعم . تأتيني غدا قبل الغروب وقد تطهّرتَ قلت : أفعلُ إن شاء اللّه ثمّ قمتُ فسلّمت وعاد إلى أوراقه وانصرفْتُ وأنا حيران . فلما كان الغدُ جئته في ساعته وأنا طاهر كعادتي قبيل الغروب. فإذا هو قد أسرج (8) فرسيْن وقام يتوقّعني. فما كِدت أدخلُ وأسلّم حتّى استوى على فرسه وهمزه، فقام قيامَ النبل فركبْتُ وشرعتُ إثره حتى لحقتُه .فقلت : أين بنا ؟ قال وضحك : إلى مغرب الشّمس. انظر إليها وقد احْمرّت وغربَتْ في عيني . واللّه لا آسف إلاّ على مثلها من الدّنيا وأشار إليها وهي على الجبل كالدّم المُهْراق (9). فَضِقتُ بقوله وقلت : ألا تنتهي ؟ إلى أين ؟ قال: لم أردْ غيرَ الفسحةِ والهواءُ

يسْودُّ والسماء تلين. ما كان من أمر الدنيا اليوم ؟ قلت : لم يكنْ ما يُذكَر . قال ألم تكسبْ مالا ؟ قلت : بلى بعون اللّه، كثيرا فقال : أتعلم أنّي اشتريتُ لي ضيعةً أخرى ؟
قلت : على بركة اللّه. قال نعم على بركة اللّه... وأمّا الأولى فقد جعلتُ فيها من يُحْبِلها حتى تلد وكتبتُها لك. فرأيته مازحا وما كان كذلك إلاّ في شطره فقلت : الحمدُ للّه أنْ عاد لك من التدبير ما قد يئسْتُ منه. وكان لم يكسِبْ في حياته مالا قطّ إلاّ خرج عنه قبل الدّخول. قال: لقد ذهبتْ لي اليومَ فوق الأربعين من السّنين وقدْ آن الرّشدُ.

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ... ( حديث البعث الآخر ) الطبعة نفسها ص ص** 187 / 189

* إنّ دائي الصّدى وإنّ دوائي  شربة من رضاب ثغر برود

## الشرح

1) **لساعتِه** : اسم جذرُه (س و ع). لسَاعَتِه : فوْرا . الآنَ .
(2) **النَّوْء** : مصدر متعلّق بنَاءَ يَنُوءُ. النَّوْءُ : النجمُ إذا مَالَ للغُروب. والنوءُ : الرياح الشديدةُ السُّرعة.
والنّوْءُ : المطرُ ج أنْواء.
(3) **يتمخَّضُ** : تمَخّضَت السماءُ : تهيّأت للمطر . تمخَّض : ولَّد، أنْتج.
(4) **خَلَوْت** : خلاَ يخْلو خُلوًّا عن الأمر : ترَكَه، تبرَّأ منه . خلوْتُ عن العمر : فارقته، تخلّصتُ منه، تركْته.
(5) **طَلْسم** : يُجمعُ على طَلاسِم. الطَّلْسَمُ والطِّلْسَمُ : ما يكتبُه الساحرُ من خطوط وأعداد كلمات غامضة.
والطِّلْسَم : اللّغْزُ.
(6) **عَبَث** : مصدر عَبَثَ يعْبثُ. العبثُ : ارتكابُ أمر غير معلوم الفائدة أوْ ليْس فيه غرَضٌ صحيحٌ لفاعله.
(7) **غريباتِه** : مفردها غريبة. الغريبُ والغريبةُ من كلّ شيء : الغامضُ البعيدُ الفهْم.
(8) **أَسْرجَ** : أَسْرجَ الفرسَ : شدَّ عليه السّرْجَ . السّرْجُ : ضرْبٌ من الرّحال يُوضع على ظهر الدّابة فيقْعُد عليها الرّاكبُ.
(9) **المُهْراق** : اسم مفعول متعلّق بأهْرَق الماءَ يُهْرقُهُ إهْراقًا : صبّهُ ..

## الفهم والتحليل

1- قسّم النصّ متّخذا زمن الأحداث معيارا .
2- تبيّنْ صلة التّصدير بالحديث موضّحا قيمة الجمع بين القديم والحديث.
3- كيف تبدو لك علاقة أبي هريرة بأبي المدائن في هذا النّصّ أوّلا وفي بقيّة الحديث والأحاديث الأخرى ثانيا؟
4 – طغى على النّصّ الحوار. ما هي خصائصه ؟ وما دوره في عمليّة السّرد ؟
5- يتكلّم أبو هريرة لغة اكتنزت رمزا و إيحاءً منها : قلم وقرطاس – الغروب/مغرب الشمس – ضيعة – آن الرّشد. وضّح هذه الرّموز وحاول توظيفها في فهم مسيرة أبي هريرة.
6 – أبرز حالة أبي هريرة وهو يستعدُّ للرّحيل. هل تدلّ على انفراج في أزمته ؟
7- هل يشي النّصّ بالنّهاية ؟ استخرج أدلّة على ذلك.

## النقاش

- لم اكتفى المسعدي بجزء من بيت بشار في التّصدير ؟
- قد تجد شبها بين هذا النّصّ وبين بداية حديث البعث الأوّل. بم تفسّر هذا التّشابه ؟
- أيّهما أقرب إليك أبو المدائن أم أبو هريرة أم ترى في نفسك شيئا من كليهما ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **لغــة** | **الإبْدالُ** : أهْرقَ الماءَ يُهْرقُهُ إهْراقاً على أفْعلَ يُفْعِلُ . الهاءُ في ذلك ليْستْ أصْليةً إنما هي بدلٌ من همزة أرَاقَ ... قال سيبويه : أبدلوا من الهمزة الهاءَ ثمّ ألْزمَتْ فصارتْ كأنّها من نفس الحرف ... **لسان العرب لابن منظور ( مادة هـ ر ق )** . |
| **نحو** | * **حرف الجواب بلَى**<br>أَلَمْ تكْسَبْ مالاً ؟ قلتُ بلَى واللهِ<br>بلَى حرفُ جوابٍ... وتختصُّ بالنّفْي وتفيدُ إبْطالَهُ سواءٌ كان مجرّدًا أم مقرونا بالاستفهام. ألم تكسبْ مالا ؟ بلى = ( نعمْ كسَبْتُ )<br>**ابن هشام – مغني اللبيب ج 1 ص 113**<br>بلى : هو إثبات لما بعد النفي كما أنّ **نعم** تقرير لما سبق من النّفْي .<br>* "**فرأيته مازحا**" رأى من أفعال القلوب المتعدية إلى مفعولين وتدل على اليقين وسميت بأفعال القلوب لأنها إدراكٌ بالحسّ الباطن فمعانيها قائمة بالقلب."<br>**الغلاييني / جامع دروس العربية ج I ص 36** |
| **بلاغة** | " أما الأولى فقد جعلت فيها من يحبلها حتى تلد وكتبتها لك " (يقصد الضيعة) هذه استعارة. بيّن المشابهة بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. |
| **رافـد** | لو لم يكن الوجود مأساةً لَمَا كان اللهُ ملاذاً وملْجأً ومعدنَ الطمأنينةِ والرّوْح.<br>**محمود المسعدي "من أيام عمران وتأملات أخرى "دار الجنوب للنشر تونس 2002 ص 123** |

## تنوير

**في النـص**

**1 – تصدير آخر حديث**

" بَيْنَ تصدير آخرِ أحاديث أبي هريرة وبين مضمون الحديث صلةٌ وثيقة. فبيتُ بشّار المخروم يتقاطعُ مع جزء من تجربةِ أبي هريرة وهو النداء الذي ظلّ يلحُّ على أبي هريرة كالصّدَى. أمّا قولَةُ " بوبير" ففيها إقرارٌ وتزكيةٌ لنهاية رحلة أبي هريرة إلى الأعْلى. وهكذا ابتدأ الكتاب وانتهى بتصديرٍ على صلةٍ بمضمون النّصِّ يوضّحه ويُهيّئ له".

**محمد آيت ميهوب : التصدير في حدّث أبو هريرة قال ... مجلة رحاب المعرفة السنة 5 العدد 26 / 2002 ص 34**

**2 – تحوّل إراديٌّ**

" وهنا يَحيدُ معنى النّهاية عن المفهوم المتعارَف عليه إذ النّهايةُ في هذا الأثر مطلبٌ يسعى إليه وليست قضاءً مسلّطا، فتصبح تحوّلا إراديّا من حالة إلى أخرى من "الظّلمات إلى النّور" كما ذكر أبو هريرة لأبي المدائن، فمن "عالم القذارة" إلى "عالم الطّهارة" أو لم يطلب أبو هريرة من أبي المدائن التّطهر لاصطحابه إلى الجبل حيث سيختفي ؟ بل أليست النهاية بعثا ؟ - إذ وردت في حديث البعث الآخر - فتكون الحياة عملية البعث الثّانية استحالة من كون إلى كون. فبعد بلوغ الحياة في البعث الأول يتجاوز هذا الكون إلى آخر،إلاّ أنّ هذا التجاوز لم يكن وليد اللحظة بل كان في مستوى وعي أبي هريرة أثناء مسيرته. فهو ما فتئ ينزع إلى الخروج من حدود المكان والزّمان بل من حدود الإنسان بشكله العادي".

**محمد الخبوُ : دلالة النهاية في حدّث أبو هريرة قال ... مجلة الحياة الثقافية العدد 38 / 1985 ص 61**

**في الأثــر**

**تصوّر المسعدي للإنسان**

" إن التجاربَ الأربعَ تختزل الكيان الإنساني في شكل مربّع تتكوّن أضلاعُه من هذه الأبعاد : الحسُّ والجماعةُ والروحُ والعقل،وهي تعبّر في الحقيقة عن بعديْن رئيسين هما : **المادة والروح** . ولعلّ الظاهر أنّ تصوّر المسعدي للإنسان لا يخرجُ في جوهره عن التصوّر التقليدي الذي يختزلُ الإنسانَ والكونَ الذي يحيط به ثنائيات ضِدّية: الخير والشر،الجمال والقبح،الخلود والعدم . لكنّ تشقيقَ البعدين في التصوّر التقليدي إلى أربعة أبعاد في تصوّرِ المسعدي يُعَدُّ محاولةً للخروج من حتمية الفرضيتين الرياضيتين في التصور القديم . فالتصوّرُ الثنائيُّ **يجعل الإنسانَ خطيْن متضادين** يؤدي إلى التوازي أو إلى التقاطع مرة واحدة . أما التصورُ الرباعي فيؤدي إلى أربعة تقاطعات حتمية وينفي فرضية التوازي **وهو ما يؤكد أنّ الإنسان عند المسعدي مزيجٌ من الأبعاد، وأنّ الإنسان الحقَّ هو الذي يجرّبُ كلَّ هذه الأبعاد.**

ويكشف هذا التّصوّر توازنا في الرّؤية، لكنّه لا يخلو من ضعف حين تجسّد في شكلِ شخصيّةٍ قصصيّة. فقد خاض أبو هريرة تجاربه المحقّقة للكيان بشكل تدريجيّ ومنفصل، وكأنّ أبعاد الكيانِ منفصلٌ بعضها عن بعض . وهو ما جعل الإنسان الذي جسَّده أبو هريرة كائنا مُفكَّكا إلى مواده الأولية أو إلى أبعاده الكبرى وليس كائنا تَنْصَهِرُ فيه كلُّ أبعاده دفعة واحدة . "

**فتحي الجميل : من العمى إلى البصيرة قراءة في حديث العمى**

**مجلة رحاب المعرفة العدد** 54 / 2006 **ص ص** 43 – 44

**المفاهيــم**

**الزمن التاريخي : فردي وجماعي**

" التاريخ العام لا ينفي التاريخَ الخاصَّ . يقول "قُولْدمَان" : الرواية شيْئان متشابهان : تاريخٌ اجتماعي chronique sociale وسيرةٌ ذاتيّة. لكنّ التاريخيْن يمكن أن يتضادّا، وكم من رواية تُبنى على هذه المفارقة، قد يكون العصرُ عصرَ جمود وسكون وحياةُ البطل مليئة بالمغامرات والحركة بل برحيل لا حدّ له مثل قصة أبي هريرة. كلُّ النّاس راسخون في قرارهم. الزمن لا يتحرك والبطل راحل أبدا يفكر. الناسُ في دورة حياتهم المألوفة والبطلُ خارج عن تلك الدّورة أو داخلها يريد تحطيمها. فالنّاس كالجِمال تطوي المراحل طيّا في اطمئنان لا تشكو تعبا والبطل في قلق مستمر وتسآل لا ينتهي".

**توفيق بكار من درس بعنوان "الزمان والمكان في القصص" - (غير منشور)**

**في السّرد**

**الحوار الروائي**

" الحوار هو اللّغة المعترضَة التي تقع وسطا بين المناجاة واللّغة السّرديّة. ويجري الحوارُ بين شخصيّة وشخصيّة، أو بين شخصيّات وشخصيّات أخرى داخل العمل الرّوائي. ولكنْ لا ينبغي أن يطفُوَ هذا الحوارُ على الشّكلين الآخرين فتتداخل الأشكالُ وتضيع المواقعُ اللّغوية عبر هذا التداخل.

الحوار الرّوائي المتألِّق يجب أن يكون مقتضبا ومكثّفا حتى لا تغدُو الرّوايةُ مسرحيّة وحتّى لا يضيعَ السّاردُ والسّردُ جميعا عبر هذه الشّخصيّات المتحاورة على حساب التّحليل وعلى حساب جماليّة اللّغة، واللّعب بها."

**عبد الملك مرتاض ... في نظرية الرواية بحث في تقنيات السّرد عالم المعرفة عدد** 240 **ص** 134

**النّصّ عدد** 12

# هذا ما كنت أطلبُ

**التمهيد**

"لقد كان أبو هريرة في محاولته تلك مؤمنا بأنّ "سعادة النفس وكمالها أن تنتقش بحقائق الأمور الإلهية وتتّحد بها حتى كأنهّا هي" كما يقول الغزالي. ولكنّه لم يفز بشيء من ذلك، فإذا على لسانه كما يقول "لعنة ذي المسغبة يُطعم الزّقُّومُ "وينطلق مرّة أخرى إلى مرحلة أخرى من مسيرته نحو الهول والموت."

محمود المسعدي -تأصيلا لِكِيان ط 1979 ص 74

" إنّ دائي الصّدى ..*" (بشار بن برد)
" الفولاذ" يأبى السكون والسلام، و"النار"
تأباه و "بروميتي" يأباه لأنّه مازال لعقل
"الإنسان" درجات عدّة لا بدّ له من ارتقائها
قبل أن يبلغ الذّروة". ( بوييـــر)

[حدّث أبو المدائن قال :]

... وعثر فرسي حتّى كِدت أقع على وجهي فنظرتُ فإذا نحن قد وصلنا جبلا حزيزا (1)صَعُودا (2) فقلت : أتريد بنا شرّا ؟ قال : كلاّ. إنّما أطلب النّهايةَ وذهب صاعدا وذهبْتُ وأنا لا أكاد أرى أمامي شيئا لِشدّة الظّلام. وإنّما كانت بالأفقِ الغربي بقايا نورٍ تائهةٌ كأنّها الخير في قلب شيطان. وثَقُلَ عليَّ السيرُ مظلما فأردتّه على الرجوع فقال وأبى : نحن إلى ذلك بعد ساعة ...

قال أبو المدائن :

ومضتْ لنا ساعةٌ. ثم إذا هاتف(3) يهتِف شِعرا في صوتٍ ما سمعت أروعَ منه :

أنا الحقُّ (4)يناديـك
أنا الحبُّ يناغيـــك(5)
أنا الشوق طغى فِيـك
تعالَ على الدّهـــرِ تسامَ إلى سِحْـــري
فأكشفَ عن ستري ضِيا كَضِيا الفجـــر
يُروّيك من ســرّي
أنا الحقّ طغى فيك
أنا الحبُّ يناغيـــك
أنا الشوق يناديك
حبيبي حبيبَ الأَبد تخلّصْ وهيّا نصِدْ

علـــومَ الغيـــب
خـــفـايـــا الـربّ

وقُـــمْ كالـرمـــاحْ إذا مـا عـلَـــتْ
مـــهـبَّ الـــريـــاحْ تُـعـالي الجـبـــل
وطِـــرْ يـا جـنـاحْ فـهـا قـد بَـــدَتْ
شـــواطـــى الأزَلْ(6)

فأسمعُ أبا هريرة يغنّي وكأنّه النارُ اتّقدتْ أو اللّه ينادي في الكون بالبعث :

أيا حـقّ لبّيك(7) تـــبـاركْتَ لـــبّـيك
حبيبي جـــلاليْك
أنا الآن إلـــيْـــك

تـــعـــالَ فـــؤادي
فـهـــذي السّـــماء بِـــأَوج العـــلاء
لـــروحـــي تـــنـادي
وهـــذا خـــليلي
يـــضيء ســـنـــاه ضـــيـاءَ السّمـاءْ
يـــنـــيـــر سبـــيلي

ثم سكت . فإذا أنا أسمعه يقول : هذا ما كنتُ أطلبُ. أتذكر يا أبا المدائن يوم وقفتُ عليك بدكّانك أشتري عنك شيئا فجاءني من أخبرني بمريم وُلدتْ ؟... يعني واحدتَه وقد ماتت صغيرةً. ولم يكَدْ يتمّ كلامَهُ حتّى حثّ فرسَه وأرسله كالرّيح فأسمعُ حوافزه على الصخور كالرعد. وغاب عني في اللّيل. فلم تمضِ هنيهةٌ حتّى سمعْتُ صخورا هاوية وصهيلَ ألمٍ وصيحةً كصيحةِ الفرح تملأ الوادي واقشعرّ لها جلدي، فكأنّ الأمر مأدبةُ شياطين. ثم سكن كلُّ شيء وناديتُ فلم يجبني أحد. فلزمت مكاني إلى الصّباح. فلمّا أصبحتُ نظرت فإذا أنا على قِمّة جبل يكاد يبلغ السّماءَ وإذا دمٌ على الصّخر، فإذا تحتي هاويةٌ يقصر عنها مدى العين.

رحم اللّه أبا هريرة لقد كان أعظمَ منَ الحياة.

**محمود المسعدي / حدث أبو هريرة قال ... ( حديث البعث الآخر )**
**الطبعة نفسها ص ص** 190 / 195

## الشرح

1) **حَزِيرًا** : الحَزِيزُ من الأرض: موضع كثرت حجارتُه وغَلُظت كأنّها السّكاكينُ وقِيل : الحزيزُ ما غَلُظ وصَلُبَ مع ارتفاعٍ قليلٍ. والحزيزُ والحزّازُ من الرّجال الشّديدُ على السَّوْق والقِتال والعَمَل.

2) **صَعودًا** : صفة متعلّقة بِصَعَد صُعُودًا. الصَّعُودُ الطّريقُ الصّاعدُ. والصَّعُودُ : العقبة الشَّاقَّةُ.

3) **هَاتِف** : صفة متعلّقة بهَتَفَ يَهْتِفُ هَتْفًا وهُتَافا. الهاتفُ : الصّوتُ يُسْمع دون أن يُرى شخصُ الصّائِح.

4) **الحقّ** : اسم من أسماء اللّه تعالَى. الحقُّ : الثّابتُ بلاَشكٍّ.

5) **يُنَاغِيكَ** : ناغَتْ الأمُّ صَبِيَّهَا : لاطَفَتْهُ وشَاغَلَتْهُ بالمحادثة والمُلاَعَبَةِ .المُناغاة : المحادثة بمَا يُعْجِبُكَ ويَسُرُّك من الكلام.

6) **الأَزَل** : "استِمْرارُ الوجودِ في أزمنَةٍ مُقدَّرة غير مُتناهيةٍ في جانب الماضي. كَمَا أنَّ الأَبَدَ استِمرارُ الوجود في أزمنة مقدّرة غير متناهية في جانب المُسْتَقْبِل."

7) **لَبَّيْكَ** : مَصْدر متعلقٌ بِلَبَّ بالمكان وألَبَّ بِهِ: أقامَ به ولَزِمَهُ.وألَبَّ على الأمر : لَزِمَهُ ولم يُفارقْهُ. لبّيْك ولبَّيْهِ : دُعاءٌ معناه" لزومًا لطَاعَتك " أو " أنا مُقِيم على طاعَتك." أو "اتِّجاهِي إليْكَ وإقبَالِي على أَمْرِكَ."

8) **جَلاَلَيْك** : مصدر متعلقٌ بِجَلَّ الشّيءُ يجلُّ جَلاَلاً وجَلاَلَةً. فهو جَلّ وجَلِيل وجُلال : عَظُمَ. الجَلِيلُ : من صفات اللّه تقدّس وتعالى وقد يوصف به الأمرُ العظيمُ والرّجل ذو القدر الخَطِير.

## الفهم والتحليل

1- النصّ مقدمة و هاتفٌ ورجعُ صَدًى. حدّد هذه الأقسام وبيّن الصلة بين الطرفيْن الأخيرين.

2- النصّ زاخر بالإشارات الصوفية والعبارات. استخرج نماذج. ما المقصد منها ؟

3- استخرج صورتي العالَم الموجود والعالم المنشود.

4- بمَ تفسّر تذكرّ أبي هريرة لابنته وهو في أوج النّشوة الروحيّة ؟

5- تضافرت الأساليب والتراكيب والعبارات لتسمو بالشّعر إلى طاقة روحيّة خالصة. وضّح ذلك.

6- الجمع بين النثر والشعر سنّة أدبيّة قديمة.
بيّن وظيفتها في النصّ الروائي الحديث.

7- هل كان لأبي المدائن ولأبي هريرة نفس الفهم للنهاية ؟

8- يكتنف نهاية أبي هريرة الغموض. ما العناصر الإيحائية المساهمة في بناء هذا المعنى الغامض ؟

9- كيف تبدو لك العلاقة بين هذه النهاية ومفهوم "البعث الآخر" ؟

## النقاش

- ما رأيك في هذه الخاتمة ؟ هل كنت تنتظرها ؟ هل تراها طبيعية لتجارب أبي هريرة السابقة ؟
- رتّب بعضُ المتصوّفة المقامات وهي سبعة على النحو التالي : الطلب أو الزّهد في الدّنيا/العشق أو المحبّة الشاملة/المعرفة/الاستغناء أو الكفاية والفقر /التوحيد أو الوصولوالوحدة/الحيرة أو الدّهشة / الفناء. هل ترى أنّ أبا هريرة خاض التجربة الصوفية ؟ هل كان مُهيَّأ للمقام الأخير ؟
- يَحضر الشعرُ في الأحاديث في لحظات قمّة النشوة. هل تفهم من ذلك أن المسعدي يرى للشعر وظيفة قد لا ينهض بها النثر؟

طبعة أولى 1973

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **لغة** | **لبّيْكَ** : الياءُ للتنبيه وفيها دليل على النصب للمصدر.وقال سِيبَوَيْهِ: انتصب لبَّيْكَ على الفعل كما انتصب سُبحانَ الله.وفي الصِّحَاح نُصب على المصدر كقولك حَمْدًا للّه وشكرا وثُنِّيَ على معْنَى التوكيد أي إلبَابًا بكَ بعد إلْبَابٍ وإقامةً بعد إقامةٍ. لسان العرب مادة ( لبب) |
| **نحو** | **كَلاَّ** : حرفٌ مَعْنَاهُ الرَّدْعُ والزّجْرُ.والزَّجْرُ هو التّهديدُ والاسْتنكارُ .ويُفيدُ أيْضا الردَّ والنفي بعد الاستفهام .ماذا تفيد كلاَّ في النص ؟ |
| **أسلوب** | * ″ فأردته على الرّجوع **فقال وأبى** : نحن إلى ذلك بعد ساعة″. (المسعدي)<br>″فأردته على الرّجوع **فأبى وقال**: نحن إلى ذلك بعد ساعة″.<br>ألا تَرى طرافة في التركيب الأوّل ؟<br>* **تشبيه** : في النصّ تشابيه طريفة تدعو إلى التفكير لتبين الصورة .اخترْ تشبيها منها وحاول فهمه. |
| **كتابة** | حرّر نصّا تقارن فيه حديث البعث الأوّل بحديث البعث الآخر. |
| **رافد** | **التصوّف**<br>1– التصوفُ سَكْرةُ الحائرِ وجنُونُ العاشقِ لما لا يدركهُ عَقْلُهُ.فبِخمرياتِ ابن الفارض و″ شطحاتِ دراويش مولانا ″ تبدأ رقصات الحيّ التائهِ يغنّي :<br>عَلِّلاَني فَإنَّ بِيضَ الأَمَانِي ** فَنِيَتْ والظلامُ ليسَ بِفَانِي<br>2– الإيمانُ التصوّفُ عِشْقٌ للمطلَق وَتوْقٌ إلى الأبَد.<br>3–هل في الخلُوِّ بالوحدة والغيبةِ بالسُّكْرِ لبُّ التصوّفِ ومأساةُ الإلحادِ المستحيل، أمْ زيفُ الانعتاقِ والمفرّ وحضور الانتحار الخسران ؟<br>**محمود المسعدي / من أيام عمران وتأملات أخرى**<br>**دار الجنوب للنشر ط** 2002 **ص ص** 124–130–137<br>**الحقُّ**<br>″قيل له : **فَمَا الحق** ؟<br>قال: صورةُ العقلِ مشهودٌ بالحسِّ المتناهي، مطلوبٌ بكلِّ عِناية،محفوظٌ بكلّ رِعاية، مؤْثَر بكلّ إيثار، مختار بكلّ اختيار، غايةُ كلّ طالب، ويقينُ كلُّ شاك، وسكونُ كل قلق، وراحةُ كلّ مُتحيّر. بسيطٌ بالعقل، مركّب بالحس، مظنون بالظنّ، موهوم بالوهم، نظامُ كلِّ موجود، وقِوام كلّ محدودٍ، وتَمام كلّ مشهود.″<br>**أبوحيان التوحيدي /المقابسات ط** 2**بيروت** 1989 **ص** 378 |
| **رمز** | **الجبل**<br>تعتَبرُ الأسطورةُ الجبلَ أحدَ محَاور الكون، أو الأَداةَ التي تسمح لإنسان الأرض بالاتصال بالكائن أوْ بالكائنات العليا. فهل يستمدّ الجبلُ قداستَه من ارتفاعه مثلا؟ يَعتبر الإنسانُ الأسطوريُّ أنَّ جَبَلَه -هو بالذات -أكثرُ ارتفاعا (حتى إذا لم يكن كذلك جغرافيا) من جبال الآخرين وهو بالتّالي أقربُ ما يكون إلى السماء. |

| | |
|---|---|
| رمز | كانت الأسطورةُ العربيّةُ تعتبر أنّ الأماكن المقدّسة هي في أعلى مرتفعاتِ العالم (عالمها طبعا) وأنّ جبل أَبي قبيس في الحجاز ليس جبلا عاديا : إنّه ناطق أمين مقدّس .وهذه الحكايَةُ الأسطوريَّةُ تكشف لنا سرّ الجبل وخروجَ الحجر الأسود منه (الحجر المقدّس بدوره كما سنرى) :" بينما إبراهيمُ يبني البيتَ إذْ ناداه جبلُ أبي قبيس : يا إبراهيمُ إنّ لك عندي وديعةً فخذها،فلمّا دنا منه انشقّ الجبلُ وخرج منه الحجرُ الأسود".<br>كما أنّ الجبلَ يتحوّل إلى شيء ثمين ومقدّس لمجرد أنْ يلامسه كائنٌ قدسيّ:" ولما صعد موسى الجبلَ لمناجاة ربّه، صار عقيقا، فلما نزل موسى عاد إلى حالته الأولى".<br>د .خليل أحمد خليل.مضمون الأسطورة في الفكر العربي دار الطليعة بيروت ط1/1973 ص56 |

## تنوير

في النصّ

1– العشق والفناء

" وذلك ما يفضي بتجربته ومغامرته الوجودية إلى آخر مرحلة من حياته، حين يسمو إلى نوع من الكيان كأنّه وسطٌ بين الحياةِ وحياةٍ أخرى، ألا وهو الكيانُ الصوفيُّ الذي يُشرف به على منتهى حدود الحياة البشرية على وجه الأرض من ناحية، ويتسامى به إلى نوع من الاتّحاد بالعالم العلويّ من جهة ثانية، أيْ إلى ذلك " الاتّحاد" الذي توصّل إليه مَنْ لَعلّكم سمعتم على الأقلّ بأسمائهم من أهلِ التصوف في الإسلام، كالغزالي الذي تعرفونه بدون شكٍّ، وكالحَلاّجِ مثلا..."

**محمود المسعدي –تأصيلات لكيان.تونس ماي 1979 ص 74**

2–وغاب أبو هريرة

"يبدو كأنّه [أبو هريرة] اقتنع بأنّ الإنسانَ كائن أبترُ محدودة "منزلته" في الوجود ولا يكتمل إلاّ بتخطّي "عالم النسبة" إلى لا نهاية المطلق. وهذا ما انتهى إليه أبو هريرة بالفعل في خاتمة مسيرته عند غروب شمس آخر يوم من أيامه استجمع فيه ذكريات ما فات من وقائعه في الدنيا "ضرب عنق الزمان" و" خرج من الظلمات إلى النور" في ساعة المغيب...

يناديه " الحقّ" في خلاء جبل أصْخَر شاهق أن يتسامى إلى "سِحْره" فيهمز أبو هريرة فرسَه وينطلق ملبِّيا وما هي إلاّ أن تقرقع الصّخورُ هاويةً وتصهل الدّابةُ من الألم ويصيح أبو هريرة فرحا حتّى يخيّمَ على المكان ظلامٌ موحشٌ. انتهى كلّ شيء على مقربة من أبي المدائن –رمز الرجل العادي – وهو مبهوت أمام هذا المشهد الهائل وكأنّه يحضر "مأدبة شياطين". وغاب" أبو هريرة في أَوْساع الكون."

**توفيق بكار من تقديمه لحدث أبو هريرة قال –دار الجنوب للنشر تونس 1979 ص 37**

3– بلوغ مقام الفناء

" الحيرة حالٌ تعرض للمتصوِّف في مختلف المقامات التي يسلكها .وهي في الوقت نفسه مقام بين التوحيد والفناء، لا يخلُص منها المتصوّف إلاّ إذا بلغ مقامَ الفناء في المطلق (اللّه) أي البقاء في الكلّ. وقد بلغ أبوهريرة ذلك بعد مجاهدة عنيفة وأسفار ورحيل لا يقف عند حدّ أو علية."

**المنصف الوهايبي" الإشراقات الصوفية والاحتفال بالله في حدث أبو هريرة قال..."**

**مجلة الحياة الثقافية العدد13 فيفري 1989 ص 30**

4– أين مضى أبو هريرة ؟

"كلُّ هذه الحالات تقع إذَنْ ضمن بنية "البلوغ والتجاوز". إلاّ أنّ هذا النّزوع إلى النهاية،من قبل أبي هريرة– وهو نزوعٌ ذاتي -يُوازيه نزوعٌ آخر من الخارج "من هاتف" إلى أبي هريرة يناديه ويحثّه على النهاية بل على

الرحيل إلى"**الحقّ**" و"**الشوق**" و"**الحب** "،**إلى** " **شواطئ الأزل**" إذْ العالم الذي كان فيه أبو هريرة لا يوجد فيه "حقّ" ولا "شوق". وفي حركة عنيفة "تتهاوى لها الصخور من الجبل" يتمّ اللقاءُ بين الحركتين، بين حركة أبي هريرة النازعة إلى السمو،وحركة الهاتف النازعةِ إلى عناق أبي هريرة. فيختفي هذا الأخيرُ عن عالم الأرض إلى عالم آخر. أين مضى أبو هريرة ؟ هل بقي حيًّا في السماء على طريقة بعض الأنبياء المخلَدِين ؟ "

**محمد الخبو: دلالة النهاية في حدث أبو هريرة قال...–مجلة الحياة الثقافية العدد** 38/1985 **ص** 60

**5– الاستعداد للتطهّر**

" رحلة أبي هريرة الشاقة قد مرَّت فعلا في بعض "مراحلها" بالسَّعي إلى معرفة النفس. ومعروف أنَّ أوّلَ خطوة في التصوّف معرفةُ الإنسان ذاتَه. وقد استمدَّ الصوفيَّةُ نظريّتهم تلك من القرآن وخاصة الآية عشرين والآية الحادية والعشرين من سورة الذاريات" وفي الأرض آياتٌ للمُوقِنينَ وفي أَنفُسِكُمْ أَفَلاَ تُبْصِرُونَ؟" ومعروف أيضا أنّ التصوَّفَ "تصفيةٌ للروح وجلاءٌ للنفوس وتطهيرٌ للقلوب عن أحكام النفس وتخلّيها عن الأوهام والخيالات". ونجد هذا الاستعدادَ للتطهّر عند أبي هريرة في مرحلة من مراحل رحلته وبالخصوص في موقفه من الطّعام."

**محمود طرشونة : الأدب المُريد في مؤلفات المسعدي ط** 2 **تونس أفريل** 1980 **ص** 50

**في الأثـر**

**الموتُ والحبُّ**

" كانت تجربةُ أبي هريرة إجابةً عن الأسئلة التي طرحتها الفلسفةُ الصوفيّة العربية منذ القرن الثالثِ والتي اختزَلَهَا "كانط" Kant بَعْدَ ذلك في ثلاثةِ أسئلة: ماذا يمكنني أن أعلم ؟ ماذا يمكنني أن أعتقد؟ ماذا يمكنني أن أفْعَلَ...؟

كانت مرحلةُ العلم مع التجربة الحسيّة

وكانت مرحلةُ الاعتقاد مع التجربة الدّينيّة

وكانت مرحلةُ الفعل مع التجربة الجماعيّة

غيْرَ أنَّ هذه الرحلة الطويلة كان بدْؤها الحبَّ ومنتهاها الموتَ،

كان بدْؤُها الفجرَ ومنتهاها انطفاء الموت، إنَّه الصراع القديم بين إيروس (اللذّة والفرح) وغريزة الموت..."

محمد الغُزّي : "الاحتفال بالجسد في حدّث أبو هريرة ..."

مجلة الحياة الثقافية عدد13/ 1981 ص ص 26–27

**المفاهيـم**

**الزمن التاريخي: حقيقي ورمزي**

"يمكن أن نقسّم الزمن التاريخي إلى حقيقيّ ورمزيّ. وحدُّ الزمن الرمزيّ أنّ الأوقات فيه ذاتُ دلالاتٍ من نوع الإشارة .وعلى تلك الدلالات يلعب القصّ. فالزمنُ التاريخي الرّمزيّ ترتبط به مجموعةٌ تزيد أو تنقصُ من المعاني الثانية. فقصةُ حدّث أبو هريرة قال... قصةٌ تعتمد التاريخ، تاريخَ رجل اسمه أبو هريرة من عهد الصِّبى إلى أن غاب في قمة الجبل أي تاريخ حياة، وهي أيضا تاريخ حضارة بأكملها منذ الجاهلية إلى ما قبل العصر الحديث، يعني أنَّ قارئ تلك القصة يجد نفسه في بعض الأحاديث كحديث الكلب أو العدد في عهد الجاهلية مع الصعاليك مع كَهْلان وهو معايش لأبي هريرة مزامن له في القصّة. عصر أبي هريرة ليس عصرا محدَّدا، فيه حديثٌ عن الخمارات كما كان أبو نواس يتحدث ثمّ أحاديث أخرى وكأنّنا في عهد المعرّي أو الغزالي، وإذا أبو هريرة صورة من الرّجلين تَسْكُنه الحيرةُ ويشتدّ به الشكُّ ويتساءل عن الوجود ما معناه."

**توفيق بكّار من درس بعنوان الزمان والمكان في القصص (غير منشور)**

# ورقة توجيهيّة

## أبو هريرة في نظر المسعدي وقُرّائه

1) وقد يحتاج أبو هريرة عندك إلى التعريف ولسْتُ بمعرِّفه لك . وإنّما لك من شأنه ما قد يقع بنفسك عند انتهائك من هذا الكتاب .

**محمود المسعدي حدث أبو هريرة قال ...دار الجنوب للنشر ط 2000 ص 12**

2) هذا الكتاب أغزر مادّة من أن يُحاط به في فصل . ولئن قصرتُ الحديثَ فيه على الجانب الشكليّ فلِعلمي أنّ الحديث يطول عن مضمونه الآخر العميق وعن شخصيّات أبطاله : من أبي هريرة، ذلكم المزيج الشَّجي من فوستFaust وأبي العتاهية، الذي جمع في نفسه الملتهبة جَبرَوت نيتشة وعَبثيّة كامو Camus إلى جانب شطحات الصوفيّين وتمرّدهم.

**محمد اليعلاوي : الشكل في حدّث أبو هريرة قال...مجلة حوليات الجامعة التونسية العدد 12/1975 ص 89**

3) " لا أظنّ قريحتَنا الرّوائية خلقتْ أقوى ولا أبعث على الدَّهش من شخصيّة أبي هريرة. كائنٌ شديدُ الغرابة يمتزج فيه الصّوفيُّ بالمغامر. يَهيم باللاّنهاية كعشّاقِ الحقّ قديما وله وَجْدُهُمْ. جريءٌ يُحبّ المجازفةَ كَهُواة المَخَاطر من هذا العصر. قرّر أنْ يضطلع بمصيره في كامل المسؤوليّة. أنْ يحيا صاحيا مفتوحَ العينين شديدا على ذاته وعلى غيره لا يُمّوِهُ شيئا على نفسه ولا يساوم على ما يعتقده الحقيقةَ ولا يتسامح فيه مع أحد. فهو دائمُ الحيرة لا يَنِي عن التّطواح كأنّما يقلقه في كلّ لحظة إلى حَدِّ الذّعر أن يخطئ الوجود فيفوته. يعيشُ في دوامةِ السؤال لا يَدَعُ أمرا إلاّ استفهم عنه ولا تجربةً إلاّ زَجَّ نفسَه فيها، يشكُّ ويفحصُ ويَختبرُ. متطرفٌ في كلّ شيء في الأفكار والعواطف والمواقف يَهْوَى التَّنَاهي. فإذا طرق سبيلا مضى فيه لا يقف إلى أنّ يبلغ الغايةَ. تَفْتنه الحياةُ ويفجعه الموتُ على السّواء إلى الجنون وهو مَشْدود إليهما كالمعذَّب، تكاد عُراهُ تنفصِمُ من شدّة التّوتّر. يحبّ أنْ يتحدَّى وتُغريه العظمةُ. يريد أن يكون إنسانا. أن يكون الإنسانُ ولا يخلو من عجبٍ قد يصل إلى التّعَنْجُهِ. شخصيّةٌ عتيدة وبلا مراء صُورة مذهلة من قوّة الإبداع. ورغم أنّه طيفُ خيالٍ ونحتُ كلامٍ. خُرافة كبيرة فهو يعيش بيننا كأنّه من الأحْياء جزءا من واقعنا".

**توفيق بكّار من تقديم كتاب حدّث أبو هريرة قال...دار الجنوب للنشر تونس 1979 ص ص 17–18**

4) " ونجد تجسيما آخر للإرادة الحيّة في بَحْثِ أبي هريرة عن المطلَق وبِكْرِ السّبيل، وأعالي القمم، وعن الغيبةِ تطلب فلا تدرك، ثم تُدْرَكُ بعد رحلة روحيّةٍ مُضْنِيَةٍ أولُها بَعثٌ إلى الوجود وعالمِ الحسّ والجمالِ والمتعة وآخرُها معراجٌ، بينَهُما تأمّلاتٌ عميقة في الذّات البشرية وأشواقِها وأهوائها وفي منزلة الإنسانِ في الكون، وفي الحياة والموت، والحقِّ والباطل، والحسِّ والجمودِ، والقضاءِ والقدر، والإيمان والكفر...

فأبو هريرة ذو نَفْسٍ ظَمْأى إلى الإطلاق والحركة الدّائبة، يتوق إلى السّماء لكنْ تَشُدُّهُ إلى الأرضِ قيودُ العقلِ والحسِّ والوهمِ الكبير. تلك مأساةُ كلِّ مَنْ يرفض حياةَ كحياة الأمواتِ..."

**محمد طرشونة : الأدب المُريد في مؤلفات المسعدي ط 2 تونس 1980 ص ص 20– 21**

5) " ومَثَلُ أبي هريرة في نهاية الأمر مَثَلُ كلب السّرك يجري فوق عجلة تدور تحت قدميْه إلى الوراء، يظن أنّه يتقدَّم، وهو لا يتقدّم ولَوْ خطوةً، أوْ كَثَوْرِ الطّاحون يَسير في حلقة بدايتُها في نهايتها ونهايتُها في بدايتها، أَوْ كشخص أراد أنْ يترك في الأرض أثرا فكانَ كلّما ضرَب بفأسه ارتدَّ عليه. فالأرضُ صخرية صلبة صمّاءُ، حتّى أنهكه التَّعبُ ودَميَتْ يداهُ. عِندئِذٍ حمل بفأسه إلى البحر وأخذ يَهْوِي به في الماء فيغوصُ فيه يظنّ نفسَه يحفر وهو لا يحدِث ولو خدشا ".

**الحفناوي الماجري : المسعدي من الثورة إلى الهزيمةفي حدّث أبو هريرة قال... ط 2 تونس 1981 ص 118**

6) " إنّه أبو هريرة رجلٌ لا يَسْتَكِنُّ إلاّ على حيرةٍ ولا يقيم إلاّ على سَفرٍ، مثلُ المتصوّف يَسْتَبِدّ به القلقُ إمَّا عجزَ عن امتلاك الحقيقة المطلقة وقَصُرَت رغبتُه في الاتّحاد باللّه. أو ليس اللّه ذاته كلمةً تعني في أصلها السّامي مبعثَ الحيرة ؟.

يقول عبد الوهاب عزّام متحدّثا عن الحيرة عند المتصوّفة "وفي هذا المقام تتنازع السالكَ أحوالٌ مختلفة فلا يدري ما يصنع، لا يستطيع أن يَهَبَ قلبَه لِهذا الجلال الّذي لا قَبِلَ له به ولا أن يمسكه عنه، بل يَذهل عن نفسه، لا هو مُسلِم ولا هو كافِر، فإنّ دين الحيرة لا حدود له".

**المنصف الوهايبي : «الإشراقات الصُّوفية والاحتفال بالله في حدّث أبو هريرة قال».**

**..مجلة الحياة الثقافية العدد 13 فيفري 1981 ص ص 29 – 30**

7)" لئن كان أبو هريرة نموذجا للإنسان الذي يصنع كيانَه بالفعل المتطرف والخارق ويكفرُ بالخنوع والرضى، فإنّ نهايته كانت إعلانا عن التعالي عن إنسانيته كفرد يعيش ضمن ارتباطات اجتماعية مُعَدّة. فَسُموُّ أبي هريرة وتعاليه في نهاية القصة نبذٌ لحياة الإنسان مع الإنسان في واقع مادّي ملموس يخضع لملابسات معيّنة وإلاّ فكيف نفسِّر هذا السعي الحثيث إلى المطلق والخروج من العالم الأرضي بل وهذه الأحاسيس المفرطة بالسّعادة أثناء عمليّة الخروج وقبلها ؟ يمكن أنْ نفسِّر ذلك بالبنية الثّقافية الّتي كانت تتحكّم في تفكير المثقّف العربي في الفترة التي كتب خلالها المسعدي هذا الأثر والتي هي امتداد لبنية ثقافية قديمة ضاربة في تاريخ الحضارة العربيّة . إن نظرة أبي هريرة للواقع تعكس نظرة المثقّف المتفرّد، المتميّز، والمتعالي بمكانته. هذه النّظرة الّتي ترتبط بنمط سلوكي واجتماعي معيّن إذ أنّ سمة التّعالي والتّفرُّدِ نَجِدُها في العديد من الأصناف الاجتماعيّة والسياسيّة وغيرها ".

**محمد الخبو " دلالة النهاية في حدث أو هريرة قال ..."مجلة الحياة الثقافية العدد 38/1985 ص 62**

8) ''... انّ أبا هريرة وإنْ كان منخرطا في الجماعة فهو متفرِّد في سلوكه وفكره ونظرته إلى الوجود إذ كان أقدرَ من الجميع على تجاوزِ ظاهر الأشياء والغوص في أَغْوارِها ومساءلةِ ما أَشْكَلَ منها. وليسَ هذا بغريبٍ لأنّ المسعدي في رواية حدّث أبو هريرة قال... كان مشغولا بأبي هريرة دون سواه".

**فوزية العلوي " قراءة في حديث " التعارف في الخمر " من رواية حدث أو هريرة قال ..."**

**مجلة رحاب المعرفة : السنة 5 العدد 26 . مارس – أفريل 2002 ص 47**

9) وأبرزُ هذه الشخصيات " أبو هريرة " بطلُ الرّواية وقطبُها المحوريّ، لقد بدأت حياة أبي هريرة هادئةً رتيبة كَهُدْنَة الشرقيّ مع نفسه ومع الكون المحيط به، ثمّ اندفعَ إلى فُسْحَة الحياةِ بل دفع به إليها صديقٌ له " أحبّ أن يصرفه عن الدنّيا عامّة يوما من أيّامه.." فكان أن ضربا في الأرض عبر الصّحراء واكتشفا ذاتَ مرّة الرّوعة العارمة.

... لقد كان أبو هريرة متعطّشا إلى الجديد نابذا المعتادَ محاولا اغتصابَ الحقيقة تَنْتابه أحيانا بذرةُ جنون " نيتشه" و" كان دائم التّوق إلى الشّمس دائمَ الخوف من طلوعها ".

وتلك هي مأساة أبي هريرة : أن يتوق ولا يستطيع أن يدرِكَ.

**يوسف الحناشي / صورة لبيد في رواية حدث أو هريرة قال ...**

**"مجلة رحاب المعرفة" السنة 5 العدد 2002/26 ص ص 20– 21**

10) ثم هي مأساة المُكَابدة لأنَّ الحياة ذاتها عند الوجودي مأساة تدفع الإنسان إلى القلق، لأنّه لم يُخَيَّرْ قبل أن يُوجَد ولأنه وجد النّواميس تحكم قبضتها عليه فلا طاقة له إلا على أن يُوَاجِهَ أو أن يَنسحِبَ. إنّ صورة الإنسان ثنائيّة، إنسان فاعل أو إنسان خامل. الإنسان الفاعل هو الّذي يُولِّد من ذاته شخصيّةً ويكون مُبدعا لوجوده فلا يتضارب هذا المعنى مع فكرة خالق الخلق لأنَّ اللّه خلق الإنسانَ في نظر المسعدي ووهبه ما به يتسنّى أن يولد فتتميّز عن سائر الكائنات. وقد يختار الإنسان الانسحاق فيرضى بما هو موجود ولا يَعِنّ له أن يتحمَّل مسؤولية وجوده. فلا غرابة أن نجد أبا هريرة على هذا النّحو يكابد، كابد في تجربة الحسّ لذّة المتعة وألم الفشل وكابد في تجربة الجماعة لذّة الزّعامة وألم الانفراد المحتوم. وكابد في تجربة دِير العذارى لذّة الطموح إلى الطّمأنينة وألم الفاقة الكبرى ولكنّه لم يجد رقية فهو صورة للمأساوي المكابد .

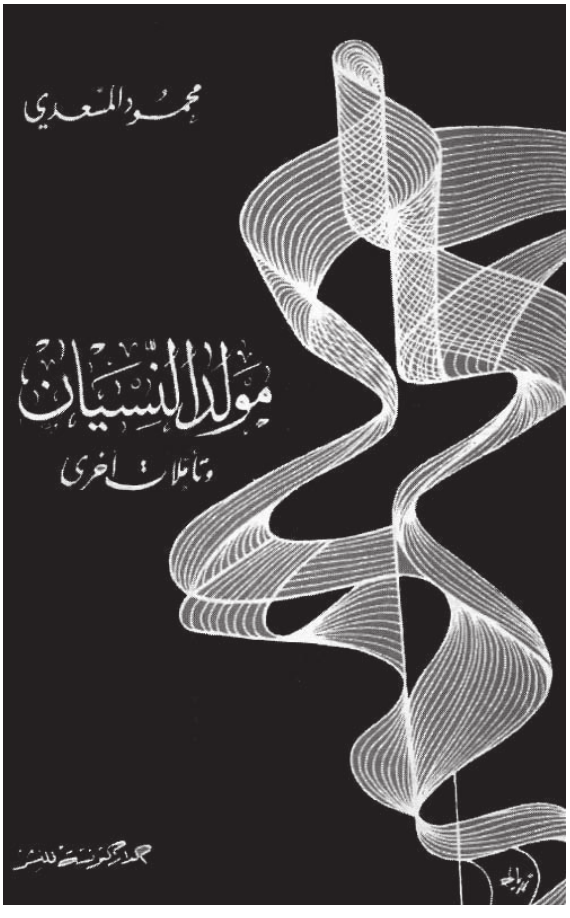
**كمال عمران " من كتاب "الإنسان ومصيره في الفكر العربي الإسلامي"**

**ج II منشورات كلية الآداب بمنوبة تونس** 2001

11) " اتَّخذ محمود المسعدي من أبي هريرة نموذجا لإنسانٍ مُغامرٍ مغامرَةَ طهارة، يجرّب بالرّحيلِ مَا بِهِ يُحَقِّقُ الكيانَ ويتخّذُ مَسْلَكًا إلى الذّات صِدْقا لا زيفا وبُهتانا. فكانتْ مسيرتُه مسيرةَ إنسانية مليئةٍ بالانتصاراتِ والهزائمِ يحرّكها شوقٌ لاَ ينى إلى الرّحيل والتّجريب".

**فتحي الجميل : " من العمى إلى البصيرة ..."مجلة رحاب المعرفة"**

**السنة 9 العدد 54 ديسمبر** 2006



# نصوص تكميليّة

## كيف فهم المسعدي الوجوديّة ؟

عرَّف المسعدي الإنسان الوجوديَّ تعريفا خاصّا نابعا من رؤيته الشّخصيّة لِمنزلة الإنسان في الكون، فربَطَ مفهومَ الوجوديّة بالالتزام في مفهومه الوجدانيَّ وقال :" إنّ الإنسان الواعيَ في حاجة إلى أن يؤسّس نشاطه الحيويّ، ويُقيم جميع حركاتِه وسكناته على أسس المعرفة البيّنة واليقين من نفسه ومن الكون ومن نوعِ صلاته بالكيان والكون. هو في حاجة حيوية إلى أنْ يعرف ماهيته كإنسان، وما هي أغراضُ نشاطه وطرائقه، وما هي غايات حياته،وما هو مصيره النّهائيّ، وما هي منزلته في الكائنات، وما هي علاقة نشاطه وفعله بتلك المنزلة. فالتفكيرُ الوجوديُّ يصبح على هذا المعنى لزوميا للحياة (الحياة الّتي تتجاوز الحيوانية إلى الإنسانية أيْ إلى الوعي والمسؤولية) "...

وهكذا تلتقى مؤلّفات المسعدي بالوجوديّة في معاني الإرادة والحريّة والفعل والمسؤولية والعبث والقلق.لكنّها تختلف عنها في عدة نقاط جوهريّة أوّلُها أنّ الحريّة الإنسانيّة التي يدعو إليها المسعدي حرية اعتزالية لا سارترية، وبالتّالي فإنّ مفهوم المسؤولية الناتجَ عن تلك الحريّة هو غير المفهوم الوجودي الملحد. فلا شكّ أنّ الإنسان في نظر المعتزلة حرّ في اختيار أحد النّجدين -طريق الخير وطريق الشّرّ–وأنّه قادر على تكييف مصيره بنفسه، لكنّه مسؤول عن أعماله أمام اللّه وليس أمام البشر، وحريتُه هِبة من الله وليست من خلقه .لذلك أقرّوا مبدأيْ الوعد والوعيد والعدل. فالأولُ يجعل اللّه صادقا في وعده، صادقا في وعيده والثاني يثبت عدله في جزائه وعقابه.وهو عدل ناتج عن تخيير الإنسان ووضعِه أمام مسئوليته بخلقه حرّا. وأكّد محمود المسعدي هذا المعنى في ردّه على طه حسين قائلا:" فإذا كانت الذّاتُ الإنسانية محدودةً من جانب فهي من جانب آخر ومن قبل اشتقاقها ونبوعِها من قدرة الله قابلة للانطلاق. فاللّه عندما نفخ في الإنسان من روحه وَضَع فيه الخاصيّة الجوهريّة الفريدة الّتي تتّصف بها طبيعتُه الإلاهيةُ وجعله صورةً مصغَّرة من ذاته الربّانية المطلقة وأراده بذلك أن يكون علة شخصيّة قادرة على العمل والخلق والفعل الغائيّ (لا الفعل المجانيّ العابث) بما أَوْدَع فيها من إرادة حرّة. تلك في الوجود منزلة الإنسان خالقا لمصيره بيده خلقا حُرًّا "...

وهكذا انطلق المؤلّف من الوجوديّة في مبادئها العامّة لكنّه كيّفها برؤية إسلامية أساسُها بعض أركان الاعتزال. ثمّ تدرّج بها –خصوصا في نهاية كلّ أثر قصصيّ –إلى حالات صوفية عميقة يتمّ فيها الاتّحادُ والاتّصالُ بين الإنسان وربّه.

وهذا الجانب الصّوفيّ في شخصيّة كلّ الأبطال واضح جدّا،يظهَر في اللّغة والمواقف، وفي التّوضيحات الّتي قدَّمها المؤلف بنفسه. فرحلة أبي هريرة مثلا تنتهي إلى مِعْراج نحو الأبد . والهاتف الّذي سمعه فوق الجبل كان يردّد عبارات "الحقّ"و" الحبّ " و" الشّوق" و"الكشف" و" الغيب" و" الأزل". ولمّا سمِعه أبو هريرة انتشى وصار "يغنّي وكأنّه النّارُ اتّقدت أو اللّهُ ينادي في الكون بالبعث :

| | |
|---|---|
| أيا حقّ لَبَّيْـك | تباركتَ لبَّيك |
| حبيبي جَلاَلَيْك | أنا الآن إليـك |

ثمّ ينزل بفرسه في الهاوية، ويجد رفيقُه أبو المدائن آثارَ الدّم فوق الصّخور وهو بذلك يلتقي مع الحَلاَّج الّذي يعتبر موتَه حياةً حقّ في قوله.

| | |
|---|---|
| اقتلونـي يـا ثِقاتـي | إنَّ فـي قتلي حَيَاتـي |
| ومَماتي فـي حيـاتـي | وحياتي فـي مماتـي |
| إنّ عندي مَحْوَ ذاتـي | مـن أجلِ المكرمـات |
| وبقائي فـي صَفاتـي | مـن قبيح السيّئـات |

ولم يبلغ أبو هريرة هذه " الحال" إلاّ بعد مشقّة وعسر شديد.

**محمود طرشونة –الأدب المُريد في مؤلّفات المسعدي الطبعة 2 /1980-ص ص 49/45**

# بين البعث الأول والبعث الآخر

بين البعث الأوّل والبعث الآخر ينغلق النصّ على ذاته ويتّصل أوله بآخره، وكأنّهما يكوّنان متن الكتاب، وبقية الأحاديث حواشيه فهي توضّح وتفسّر. حياة تمتدّ لكنّها تتّخذ شكلا دائريا، فنقطة الوصول فيه هي نقطة الانطلاق. والانطلاق هو الوصول أو الوصول هو الانطلاق. كذلك حياة الإنسان يولد ويموت فكأنّ شيئا لم يكن. وكذلك حياة أبي هريرة كما أخبرنا عنها هو والرّواة الآخرون وإنْ لم يلتزموا جميعا بالخطّ الزّمني بل كانوا ينتقلون بين الماضي والحاضر والمستقبل فيقدّمون اللاّحقَ من الأحداث على السّابق ويذكرون ما سيكون قبل أن يذكروا ما كان. وهذه كما هو معروف تقنية من تقنيّات القصّ تطلّبها الشّكل الفنّيّ للأحاديث. إلاّ أنّنا نعرف أنّ أبا هريرة قد تخطّى الأربعين سنّ الرّشد والوحي" لقد ذهب لي اليوم فوق الأربعين من السّنين وقد آن الرّشد". وقد جاء في القرآن : "حتّى إذا بلغ أشدّه وبلغ أربعين سنة" *. سنّ الرّشد هل هي سنّ البداية أمْ سنّ النّهاية؟ هي في الحقيقة هذه وتلك. أربعون سنة عاش فيها أبو هريرة تجاربه في الحياة : تجربة الحسّ والحبّ في عنفوان الشّباب وتجربة الحيرة في النّاس عندما تقدّم في السّنّ وتجربة الحيرة في اللّه والعشق والفناء عندما وصل الى سنّ الرّشد حسب ترتيب المسعدي في قراءته لنصّه .والتأمّلُ في مسيرة أبي هريرة هو تأمّلٌ في الزمن كما فهمِه الفيلسوف الفرنسي "برگسون" الّذي ميّز الزّمنَ المَقِيس Le temps من الزمن المعيش. La durée فالأوّل هو ما يقاس بالساعات والأيام والسنوات،والثاني هو ما يعيشه الإنسانُ ويحسّ به في داخله. فالصّلة بين حديث البعث الأول وحديث البعث الآخر هي صلة تحيل على هذا المفهوم للزمن.

أربعون سنة مرّت كيوم واحد أو لِنَقُلْ يوما واحدا طولُه أربعون سنة "تعرج الملائكة والروح إليه في يوم كان مقداره خمسين ألف سنة " **. حدّث أبو هريرة في البعث الأول قال : "جاءني صديق لي يوما فقال : أحبّ أن أصرفك عن الدّنيا عامّة يوم من أيّامك". وحدّث أبو المدائن في البعث الآخر فقال :" جاءني رسول أبي هريرة يوما يقول إنّه يدعوني لساعته فأسرعت إليه ...ألك في يوم ليس من الدّهر ؟ قلت ومتى كان الدّهر محدودا فنخرج عنه ؟ قال : لقد كان منذ اليوم " هذا اليوم بدأ في حديث البعث الأوّل عند الفجر " فلمّا كان من الغد سبق الفجرَ إلي وكنت لا أعهده مِبكارا" وانتهى في حديث البعث الآخر عند الغروب "فلمّا كان الغد جئته في ساعته وأنا طاهر كعادتي قبل الغروب" وبين فجر هذا اليوم رمز الولادة والبداية والانبعاث وغروبه رمز الفناء والنهاية،دارت كلُّ الأحداث التي "زخرت بها الأحاديث،فهذا اليوم ليس كسائر الأيام التي تقاس بالدّقائق والسّاعات، إنّه يوم "ليس من الدّنيا" وليس" من الدّهر". في هذا اليوم نشط أبو هريرة من الفجر إلى الغروب عندما لبّى الدّاعي والهاتف نحو الشّوق والحقّ والحبّ المطلق. في هذا اليوم عاش أبو هريرة تجاربه الوجوديّة فكان مثالا لمسيرة الإنسان في عمله اليومي، وفي هذا المعنى يقول الشّاذلي القليبي حول كتاب السّدّ"المطلق لا يبلغه الإنسان إلاّ في منعرجات الكفاح، العمل اليومي..." وهل لأبي هريرة مطلب سوى طلب المطلق...

**ما صلة أبي هريرة بالآخرين ؟**

إنْ كان أبو هريرة يمثّل مَسيرة الإنسان وقصّته في الحياة فإنّه قد بدا لنا في النّصّ من خلال صلته بالآخرين متعدّدا جَمْعا لا واحدا مفردا. وإنْ كانت علاقتُه بهذا الآخر تختلف قوّة وضعفا فإنّ التمايز بينهما واضح. لعلّ من أقواها علاقته بأبي المدائن ومن أضعفها علاقتَه بأبي رِغال، لذا سنحاول النّظر في هاتين العلاقتين من خلال صلة أبي هريرة بالرّجلين.

* صلة أبي هريرة بأبي المدائن: يبدو أنّ أقرب الناس من أبي هريرة هو أبو" المدائن فعددُ الأحاديث الّتي رواها أبو المدائن عنه تفوق كلّ المحدّثين حتى أبا هريرة ذاته وأنّ هذه الصّلة نشأت منذ الصّغر " أتذكّر صبانا " وامتدّتْ إلى فترة الشّباب " أتذكر يوم التقينا على حبابة المغنية" وتواصلت إلى نهاية أبي هريرة فكان شاهدا على هذه النّهاية في حديث البعث الآخر. والعلاقة متينة بين الرّجلين. فهو من خاصّته " حدّث أبو المدائن وكان من خاصّة أبي هريرة". وهو كثيرا ما ينزل ضيفا عليه، يعرف زوجته ومنزله حتّى أنّه أهداه ضيعة، فقد ذكر أبو هريرة في حديث البعث الآخر مخاطبا أبا المدائن " أتعلم أنّي اشتريت لي ضيعة أخرى ؟ قلت على بركة اللّه : قال : نعم على بركة اللّه... وأمّا الأولى فقد جعلت فيها مَنْ يُحبلها حتّى تلد وكتبتها لك". كلّ هذه العلامات الّتي تدلّ على ودّ وصداقة وانسجام بين الرّجلين تجعلنا نعتقد أنّ أبا المدائن هو وجه من وجوه أبي هريرة. لكنّ هذه العلاقة تخفي في الحقيقة تناقضا بين الرّجلين.

فأبو المدائن تاجر مطلبه الكسب. هو منزّل في واقع الحياة يمارس شؤونه حسب العرف والعادة ويؤدي طقوسه

الدينيّة ويعيش واقعه لا يشعر بحيرة ولا قلق. أمّا أبو هريرة فنراه مستخفّا بصاحبه الحريص على الدّنيا. وهذا وجه من وجوه المقابلة بين الرجلين،المقابلة بين الحرص على الدنيا والانصراف عنها. فأبو هريرة يسعى إلى كسب معنوي لا يريد أن يربح مالا بل يريد أن يحقّق وجود ا،أنْ يعثر على معنى لوجوده، لذا نراه وهو في أوج الفاجعة لا يتخاذل ولا يضعف ولا يخاف بل يضحك طوال الرّحلة وهذا من سمات البطل المأسوي. نستنتج من كلّ ما تقدّم أنّ أبا المدائن وإنْ كان نقيض أبي هريرة فإنّه في حقيقة الأمر يمثّل صورة منه أو وجها من وجوهه، فأبو المدائن هو أبو هريرة الدنيوي الأرضي الرّاضي المطمئن، هو العربيّ المسلم الّذي يؤدّي واجباته دون بحث و لا سؤال. ونعود إلى صاحبنا الغزالي فنقول إنّ أبا المدائن يمثّل النّوع الأوّل من تصنيف الغزالي للإنسان في مجاهدة الهوى " أن يغلبه الهوى ولا يستطيع له خلافا وهو حال أكثر الخلق".

*أمّا أبو هريرة فهو النّوع الثّاني من إنسان الغزالي في مجاهدة الهوى "أن تكون الحرب بينهما سجّالا ... فهذا الرّجل من المجاهدين". نعم من المجاهدين، انظر إليه في "حديث الغيبة" تطلب فلا تدرك "مع ظلمة "حدّثتني ظلمة قالت: أوّل عهدي بأبي هريرة يومَ طرق علينا بالدّير وكان قليلاً مَنْ يطرق علينا لمنعة الجبل وشدّة الدّير وعسره وانفصاله عن الأرض..." وتختم الحديث قائلة : " ثم هبطنا الأرض". طلب أبو هريرة الألوهيّة فتولّت ظُلمةُ " تطهيره" فإذا به يدنّسها ويهبط بها إلى الحيوانية واستمرّ في حيرته "وكنت ممّن ذهب إيمانُه فجاءت حيرته" فكان لا يستقرّ بل " كان أبو هريرة كالماء يجري. لم نقف له في حياته على وقفة قطّ، كالمستعدّ إلى الرّحيل لا ينقضي عنه الرّحيل".

* أمّا أبو رغال فقد ظهر في حديث الحكمة. رجل" كالنّاسك " "مطرق ساكن" كالبيت الحرام " هو في عظمة الفيل وعليه سمة الحكمة والجلال" وهو عارف " بقصة الحكمة " هذه رواها لأبي هريرة عندما التقى به وطابت له صحبته "حتى جاء الخريف وقد طابت لي صحبته فلمّا أخرفنا ..." أي تعارفا عندما دخلا في خريف الحياة وتقدّمت بهما السنُّ وكان أبو رغال آنذاك يعيش خارج الزّمن بعد أن مات أكثر من مرّة وانبعث أكثر من مرّة. يقول محدثا أبا هريرة " نعم هو قبري وقد مرّ عليه رسول اللّه وكانوا يقولون أنت سيّدنا وخليفة اللّه فينا " " فلما ضاع ظلي جئت البحر وخلوت إلى الحكمة " .خَلا إلى الحكمة بعد أن جرّب النّاس وخبر الدنيا وتأمل في الحياة والكون وفكّر حتى أصيب بالجنون أو كاد وقد كان يقول لأبي هريرة " وإنما أردت أن تعلم أنّك أنا وأنّي أنتَ وأنا نحن وأنا غيرنا..." فهو إذن وجه من وجوه أبي هريرة لم يقدر على معاشرته والالتحام به والحلول فيه فكانت العلاقة بينهما ضعيفة، وفي هذا يقول أبو هريرة في خاتمة حديثه : "وأردت الانصراف فقال : أُحبّ أن تصبر حتّى أُهْدِيَك شيئا. ثم غاب في الجبل فجاءني بقلم وقرطاس وقال : قد تحتاج إليها يوما فتجعل عليها خطوطا ودوائر في وسطها بياض. فأخذتها وانصرفت مظلم العقل والقلب". فأبو رغال هو النّوع الثّالث من إنسان الغزالي" أن يغلب هواه... وهذا الملك الكبير والنّعيم الحاضر والحرّيّة التّامة والخلاص من الرِّقّ". لهذا كلّه لم يَقْوَ أبو هريرة على البقاء في تلك الحال كما لم يَقْوَ أبو العتاهية على السلوّ عن الدّنيا ولم يبلغا ما بلغ الغزالي بعد مجاهدة النّفس ومغالبة الهوى والخروج من الحيرة والشكّ. وخلاصة القول إنّ أبا هريرة وأبا المدائن وأبا رغال نسخ لأصل واحد هو الإنسان. فأبو هريرة يمثل الإنسان الواعي بمنزلته في الكون وبمصيره، السّاعي إلى تغيير هذا الوضع والمجاهد لتجاوز مأساة الصّراع الّذي يعيشه بين الحيوانيّة فهو أبو المدائن وبين الألوهية فهو أبو رغال.

ذاك هو الإنسان في منزلة بين المنزلتين لا يستقرّ على حال وذاك هو أبو العتاهية يردّد فاتحة كتاب "حدَّث أبو هريرة قال..."

"طلبتُ المستقرَّ بكلّ أرض  فلم أر لي بأرض مستقرّا ".

**عمر بنور : من خبر مخارق في الأغاني إلى حديث البعث الآخر في "حدث أبو هريرة قال..."**
**مجلّة رحاب المعرفة السنة 5 عدد 30 نوفمبر –ديسمبر 2002 ص ص 56/58**

* سورة الجاثية الآية 15

** سورة المعارج الآية 5

# التصدير في " حدّث أبو هريرة قال . . ."

التصدير ظاهرة فنيّة شديدة الحضور في كتابات المسعدي لم يخلُ منها أثر من آثاره الثلاثة : "السدّ" و" حدّث أبو هريرة قال..."و "مَوْلد النّسيان"، إلاّ أنّ " حدّث أبو هريرة قال..." تفرّد بكثافة التّصدير وتواتره. فلم يقنع فيه المسعدي بما فعل مع "السدّ" و"مولد النّسيان" حيث اقتصر التصديرُ فيهما على "الفاتحة "، بل لقد جعله يتخلّل طوايا الكتاب في مفتتح أطوار تجربة أبي هريرة ومنتهاها وفيما بين هذين الطرفين من مغامرات.

تضمّن "حدّث أبو هريرة قال..." خمسة عشر شاهدا توزعت على الفاتحة واثني عشر حديثا .وقد نسب الكاتب هذه الشواهد إلى أعلام في الشعر والأدب والفكر والفلسفة ما عدا اثنين منها أخذ أحدهما من القرآن وثانيهما من الحديث النّبوي.

أمّا مؤلّفو شواهد حدّث أبو هريرة قال..." فهم متنوّعو المشارب مختلفو أدوات الكتابة فمنهم الشاعر (بشّار،أبو نوّاس،أبو العتاهية،عمر الخيام،إبسن) والنّاثر (أبو حيّان التّوحيدي، ابن عبد ربّه)والفيلسوف (الغزالي) والمتصوّف(الراغب الجرجانيّ) والمسرحيّ ( بوبير)، وهم كذلك مختلفو الأجناس والعصور فمنهم العربيّ والفارسيّ والأوروبيّ.

ويمكن أن تنتظم اختلافهم هذا ثنائيتان: الشرق والغرب من جهة والأصالة والمعاصرة من جهة ثانية. والمتأمّل يجد الشقّ الأوّل من كلتا الثنائيتين (الشرق /الأصالة) أوفر حظّا من حيث انتماء أصحاب الشواهد. فمن بين الأحد عشر علَما الذين نسبت إليهم الشواهد لا نجد ممّن ينتمون إلى العالم الغربيّ الحديث سوى شخصيْن...

والتّصدير رحلتان : رحلة النصّ إلى ماضيه البعيد،إلى ما سبقه من نصوص ورحلة النّصوص الأمّ تحضن النصّ الوليد : " لا يستطيع الاستشهاد أن يكون موضوع الكتاب وإنّما حَسْبُه أنْ يمنحه المنطلق والمهرب..."

تلك هي وظيفة التصدير الأولى، أن يكون مجاز التناصّ وشاهدا على تداخل النصوص في " حدّث أبو هريرة قال..." وهذا التداخل ليس واقعا ماثلا فحسب بل هو أيضا واقع واجب الوجود لا يرى المسعدي الكتابة الأدبيّة بمنأى عنه.وحَسْبُنا في ذلك أن نعود إلى قراءة مقدّمة الكتاب ففيها حديث من المؤلّف إلى قارئ الكتاب يشير عليه بضرورة أن يستحضر لفهم أبي هريرة بعضَ النّصوص القديمة. فلنستمع إليه : " وقد يحتاج أبو هريرة عندك إلى التّعريف ولست بمعرّفه لك.وإنّما لك من شأنه ما قد يقع بنفسك عند انتهائك من هذا الكتاب، ولْتذكرْ بيت أبي العتاهية.

" وأيُّ امرئ في غايةٍ ليس نَفْسُه  إلى غايةٍ أخرى سِواهَا تطلّع"

...إنّ كثافة الاستشهاد في هذا التّمهيد وما رافق نصوصه من تكرار لفعل الأمر "لتذكر" يدلاّن بوضوح على أنّ هذه الشواهد برنامج للقراءة يطلبه صاحبُ النصّ من قارئه .وليست القراءة هنا استكشافا من فراغ بل هي إلى حدّ بعيد تذكّر واستحضار نصوص أخرى يرغب الكاتب أن تكون نقطة التقاطع بينه وبين القارئ .ومن هذه النقطة ينطلق القارئ ليصل إلى الكاتب والنصّ لكنّ الكاتب أيضا من هذه النقطة ذاتها انطلق ليصل إلى القارئ والنّصّ.

فهذا التّمهيد هو بمثابة تعاقد يبرمه الكاتب مع القارئ ويبني على أساسه صرح التواصل بينهما. فمن لا يذكر تلك النصوص كما يذكرها الكاتب ومن لم يتشبّع بها كما تشبّع الكاتب، لن يقدر على قراءة النصّ لأنّ القراءة المرجوّة ليست صِنْوا للتلقّي السلبيّ الخطّي بل هي كتابة أخرى تتناصّ والقراءات السّابقة.

لذلك فإنّ شواهد التصدير ليست تزويقا ولا تفسيرا وتبسيطا للدلالة فحسب بل هي كناية عن رؤية المسعدي إلى الكتابة والأدب : نصوصا تتخلّق من نصوص، وجديدا ينبثق من ذاكرة القديم، إنّها القديم يحيى والجديد يتعتّق...

فإذا تأمّلنا الشواهد التي أوجب المؤلّف استحضارها قبل الدّخول إلى الكتاب، ألفيناها متعدّدة الأجناس فيها الشّعر والنصّ المقدّس والفلسفة، تجمع بين الشّرق والغرب والإسلام والمسيحيّة والإلحاد في غير ترتيب ولا مفاضلة وإنّما ملتقاها الإنسان مطلقا وقد تمحّض ذاتًا تعاني آلام الوجود وخلف كلّ ذلك ذات أخرى تعيش الألم الواحد ألميْن : ألم الوجود وألم الكتابة، وهي حين تتحدّث عن مغامرتها لا تجد لها فضاء غير الإنسان الكاتب عامّة : "ستذهب هاته الصحائف فتمضي وتمّحي فهي أنفاس قد ذهبت ولها ريح ما يَبْلَى ويأكله الدّود كجميع الّذين كتبوا من قبل، يظنّون أنّهم خلّدوا وأماتوا الموت. وما خلّدوا، وإنّما هي آلام الإنسان يترامى صداها من قرن إلى قرن ومن جيل إلى جيل".

آلام الإنسان واحدة ونصوص الأدب أصداء تختلف لغاتها لكنّ جوهرها واحد : نقل صيحة الولادة ...

ذلك هو الدّرس الّذي يعلّمنا إيّاه التّصدير في "حدّث أبو هريرة قال..." يتردّد في طوايا الكتاب، يذكّر القارئ بالعقد الّذي أبرمه معه المؤلّف، لا يني يلحّ على أنّ النّصّ المفرد جمع من النّصوص والعالم البكر عوالم شتّى والقراءة الأولى قراءة تختزل قراءات كما الكتابة تدوين فوق كتابة سابقة.

فهل ثمّة مجال لأن نقرأ " حدّث أبو هريرة قال..." قراءة تقسّمه إلى ثنائيّات متضادّة تبحث فيها عن الصّراع بين الشرق والغرب والأصالة والمعاصرة والقديم والحديث ؟

لقد بيّنت لنا دراسةُ خصائص التّصدير ودلالاته أَنْ لا إمكان لهذه القراءة إذ أنّ التداخل بين النصوص ليس سمة للكتاب وحسب،بل هو مكوّنه الإبداعي وعقده القرائبي. فالتناصّ بين نصّ التصدير ونصّ الحديث إشارة ظاهرة إلى تناصٍّ آخر خفيّ داخل النّصّ ذاته : تناصّ بين الأجناس الأدبيّة شعرا ونثرا وقصصا ومقالة، وتناصّ بين الثقافة الشرقيّة والثقافة الغربيّة، وتناصّ بين فعل القراءة وفعل الكتابة، وتناص بين الذات والآخر والمبدع والمتلقّي ...وكلّ قراءة تبتغي أن تلتحق بذرى النّصّ الإبداعي، لابدّ أن تنظر إلى هذا التناصّ في حركته وفعله لا في ثبات أطرافه وسكونه.

**محمد آية ميهوب– التصدير في حدّث أبو هريرة قال... مجلة رحاب المعرفة العدد26**
**السنة 5 مارس، أفريل 2002 ص ص 26–37**

# أنشطة تأليفيّة

**أ– سئل محمود المسعدي** : أي الأدباء القدماء والمُحْدَثين تؤثرونه ؟

أجاب - أبا الفرج الإصبهاني وأبا حيّان التّوحيدي وأبا العلاء المعرّي من أدباء العرب وعمر الخيام من الفرس و"إسْخيلو" و"أوربيد " من اليونان و" شكسبير" من الإنقليز و"رسين" من الإفرنج من القدماء. أمّا المحدثون فكثير منهم النّرويجي " أبسان" والرّوسي "دستويفسكي" والألمانيان "نيتشه" و"جوته" والفرنسيّون "فاليري" و"جيرودو" و" سانت إكسوبري" و "مالرو" والعربيان الشّابي وبعض توفيق الحكيم... الخ.

**تأصيلا لكيان ط 1979 ص 43**

**أين تجد صدى لهؤلاء في رواية حدّث أبو هريرة قال أو للبعض منهم ؟**

**ب - ناقش الأراء الآتية مؤيدا أو مفنّدا بالحجة والدليل .**

*فإذا لم يكن من فَضْل للفعل غير كشف الذّات وحدودها وإمكاناتها فقد كفى. وبذلك يثبت لدينا أنّ أدب المسعدي أدبُ صراع وإرادةٍ بقطع النّظر عن النتائج العاجلة. فالفعل وإن بدا عقيما فلا بدّ أن يثمر في يوم من الأيّام.

**محمود طرشونة**

*تبدأ نصوص المسعدي على اختلافها ملاحِمَ تُشيد بقوة الإنسان وتنتهي مأسي توكّد حدود تلك القوّة. **توفيق بكار**

*لم تكن رحلة أبي هريرة الرّوحية عبثا : إنّما مكّنته من كشف الذّات ومعرفة الصّفات. **محمود طرشونة**

*فأبو هريرة إنسان يعاني انفصاما حضاريا وانفصاما فكريا وانفصاما نفسيا فيكون بذلك أحسن من جسّم الإنسان المُنْبت، كان أدرك آنْبتاتَهُ في لحظة من لحظات حياته فسعى إلى التخلّص منه ولكنّه كان كلما وجد جزءا من ذاته إلا وفَقَدَ جزءا آخر. وفي نهاية مسيرته وصل إلى حلٍّ زاده انبتاتا على انبتات. **الحفناوي الماجري**

* خواتم المسعدي في كامل أثاره متشابهة كلّها تعتمد معني واحدا : " الجواز" في شكل غامض إلى عالم آخر لا نعرف أين يقع. **توفيق بكـار**

* تلك إذن مخاطر الفردية كما تظهر في وظائف أعمال أبطال المسعدي. فكلّهم فشلوا مؤقّتا لأنّهم اختاروا " الأنا" عوض "نحن". **محمود طرشونـة**

* ليس أبو هريرة إلاّ تجسيما لإنسان لم يعش في الوجود إلا تجارب ذهنيّة مجرّدة أبعدته كلّ البعد عن الواقع المادّي وزينت له الحياة في محاولات ذهنيّة تجد روحها الزّائفة بين صفحات الكتب. **الحفناوي الماجري**

# اختبـــارات

## I - مقـالات

1] صدَّر محمود المسعدي " حديثَ الوضع " بفاتحة لأبي حيان التوحيدي يقول فيها : " ... لأنّه قد صحّ أنّ شأن الحسّ أنْ يورث المَلال والكَلال ويَحمل على الضَّجَر والانقِطاع". حلّل هذه القولة مبيّنا مَلَل أبي هريرة من تجربة الحسّ والحلّ الذي ارتضاه واطمأن إليه. **شهادة البكالوريا – جوان** 1986 –

2] ... حدَّث ابنُ مسلمةَ السعديّ قال : كان أبو هريرة كالماء يجري، لم نقف له في حياته على وَقْفةٍ قطّ كالمستعدّ إلى الرحيل لا ينقضي عنه الرحيل." حلّل بواعث الرحيل ومظاهرَه وأبعادَه عند أبي هريرة من مسيرته الوجودية معتمدا في ذلك على شواهد دقيقة. **شهادة البكالوريا – جوان** 1985 –

3] دخل أبو هريرة تجربة الجماعة مُشتاقا إلى العدد وخرج منها ناقما على بني الإنسان. حلّل مظاهرَ هذا التحوّل وأسبابَه مدعما رأيك بأدلة من الأثر. **شهادة البكالوريا – جوان** 1989 –

4] إن قيمة كتاب " حدّث أبو هريرة قال ..." لا تظهر في القضايا الفكريّة التي يطرحها بل تظهر في بنيته الروائية المتفرّدة ولغته الرمزيّة الموحية. بيّن مدى صحّةِ هذا الرأي معتمدا شواهد من الأثر. **شهادة البكالوريا – جوان** 2002 –

## II - تحليل نصّ

## النّـــصّ

" فارْجع البَصرَ هَلْ ترَى مِنْ فُطُورٍ ثُمَّ ارْجِعِ البصرَ كَرَّتيْن يَنْقَلبْ إِليْكَ البصرُ خَاسِئا وهو حَسِيرٌ " قرآن

حدث أبو إسحاق عمرُو بنُ زيادة السعدي قال : خرج أبو هريرة مشْرِقا، فضربَ في الأرض زمنا، ثم ردَّته علينا بعضُ قوافل الغربِ كثيرَ الغبار فانِي العصَا، فسألناه في رحلته فابتسم وقال : لو كنتمْ عِشْتُمْ في مستقبل الدهر لقرأتم ما سيكتبُه ابنُ بطوطةَ من خرافات الصِبيان، وكان يقول : لقد ماتت الجهاتُ الستُّ أو يقول : مَنْ ضاعتْ قبلتُه فَلْيَسِرْ ولا يطلبْ شرقا ولا غربا. فكأنّما ضَاقتْ عنه الدّنيا وفاضَ عنها أو وَقَعَ عليها فأفناها.

**محمود المسعدي حدث أو هريرة قال ... ( حديث العمى)**

الأسئلـة :

– ضِع النصّ في إطاره من تجربة أبي هريرة الوجودية.
– أبرز العلاقةَ بين شكل الرحلة ومضمونِها مركّزا على تطوّر شخصيةِ أبي هريرة فيها.
– ما هي النهاية التي وصل إليها أبو هريرة في رحلته ؟ وبِمَ تفسّر ذلك ؟
– ادرس هيكلَ النصّ مُبرزا مدى خدمته للمحتوى. **شهادة البكالوريا – جوان** 1984 –

**ملاحظة** : راجع تحليل هذا الحديث في عدد خاص عن مَحمود المسعدي من مجلّة الحياة الثقافية عدد 40 جانفي و فيفري 1981( للأستاذ توفيق بكّار)

## II - تحليل نصّ

## النّـــص

حدّثت ريحانةُ قالت : مرض أبو هريرة حتّى أشفقتُ عليه. وكنتُ لا أبرحهُ ساعةً وأبكي وأُوجَع لألمه حتّى كأنّي منه. فيهمس : إبْكِي ما لذَّ لكِ البكاءُ . ويومئ أن ضُمَّيني إليكِ. فأَضمُّه ضَمّا خفيفا، فيلقي بأذني كالحنين ويقول : وجعت أن لستِ في مثل علّتي.

ثم ذهب عنه بعضُ مرضه فدخل إلى الإبلال. سألته : هل عاد لكَ من الصّحّة ما كان ذهب ؟ قال : إنه قد استوى عندي أنْ تذهب أو تبقى، بل كِدت أختارُ العِلّة.

يمرض الناسُ يا ريحانةُ فيطلبون الشِفاءَ، فيثقل المرض فيضني فيذهب سُدًى . وقد طلبتُ الشفاء مثلهم ساعةَ مرض الأولى. ثم وجدتُ في عِلّتي ما لم أَجِدْهُ في الصّحّة وتمتْ لي بها حياتي، فخَشِيتُ أن تعاودني الصّحّة والاستقامة فأموت. كذا نحنُ. ولعلّه لا يبلغ العلةَ من الناس إلاّ القليلُ. قلتُ : وهل في العِلّة غيرُ الإمْحال لا تكون الحياة أبدعَ مما تكون بين العدم والكيان، ولا أقربَ من طمأنينة السعيد .

قالت ريحانةُ : ثمّ ابتسم وسكن. فنظرتُ فإذا دموعُه كقَطْرِ النَّدى على خدِّه وقال : آلمني أن يكون نصفُ متاع الدنيا في حالٍ لا يصيبها الإنسانُ إلا حينًا بَعْدَ حين، إذا سَلِمَ من كثافة الصّحّة. وضَممتُه إليّ وضمنّي إليه . رحم الله أبا هريرة. **محمود المسعدي حدث أو هريرة قال** (حديث الحسّ) ط 2000/ ص79/77

**حلّـل هذا النّـصّ**

# بِيبلِيُغرافيا موجزة


1 – **بكّار توفيق** : أوجاعُ الإفاقة على التاريخ العاصِف : تقديم لحدّث أبو هريرة قـال... دار الجنوب للنشر تونس ط2000 ص ص 15–38.

2 – **بكّار توفيق** : عِمران في مرآة إخوته أو فنّ التّنويع في قصّة الإنسان. قراءة قَدَّمَ بها صاحبها "من أيام عمران". دار الجنوب للنشر تونس ط2002 ص ص 27–41.

3– **بكّار توفيق** : **قصصِيات عربيّة. دار الجنوب للنشر تونس** 2001.

4 – **طرشونة محمود** : الأدب المُريد في مؤلّفات محمود المسعدي ط1/1996.

5 – **طرشونة محمود** : مباحث في الأدب التّونسي المعاصر.ط2/1997.

6 – **الأخضر فاطمة** : خصائص الأسلوب في أدب المسعدي ط1/تونس 2002.

7– **الماجري الحفناوي** : المسعدي من الثورة إلى الهزيمة في حدّث أبو هريرة قال... ط2/تونس1981–ط3/1985.

8 – **قيسومة منصور**: الوجود والبعث فـي حدّث أبو هريرة قـال...واللّصّ والكـلاب. دار سـحر تونس 1999.

9 – **اليعلاوي محمد** : الشّكل في "حدّث أبو هريرة قال.."حوليات الجامعة التونسية العدد12 السنة 1975.

10 – **مجلة الحياة الثّقافية** (تونس)

أ– عدد خاصّ بالمسعدي.جانفي -فيفري 1981

ب– عدد 31 .1984–عبد العزيز الهاني: كيف كان أبو هريرة بطَلَ أحاديث المسعدي .ص ص 56–60 .

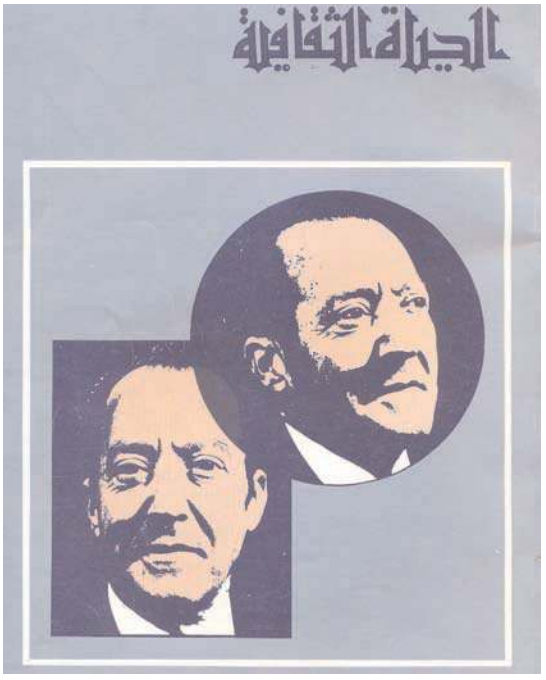
ج– العدد53/1989 ص ص 34/43. خالد الغربي : وظيفة المحدّث فـي حدّث أبو هريرة قـال...

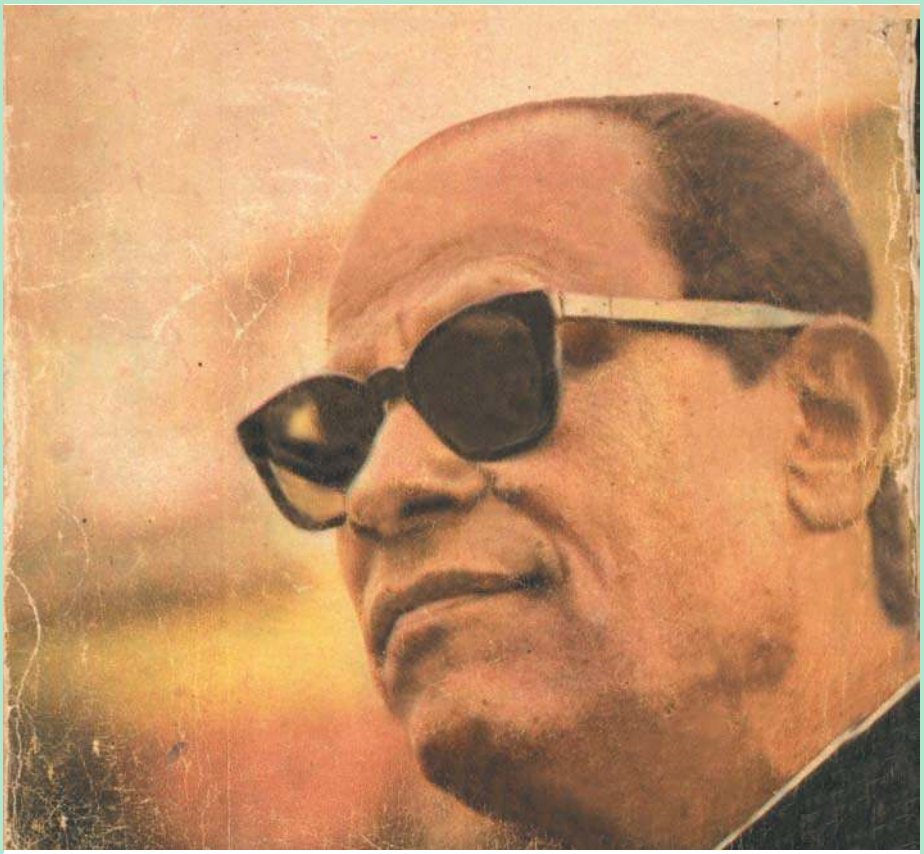
د– العدد161/2005 . جانفي 2005 : محمود المسعدي في حِوَار فريد خاصّ

11– **مجلّة رحاب المعرفة** (تونس)

أ–العدد26.السنة 5. مـارس – أفريل 2005 . عدد ممتـاز : محمود المسعدي في عيون النّقّاد.

ب– العدد54 السنة 9. نوفمبر ديسمبر 2006. فتحي الجميل : قراءة في حديث العمى.



# الشحّاذ

# لنجيب محفوظ

مجلّة الهلال 1970

# التعريف بنجيب محفوظ (1912 م – 2006 م)

**إسمه و مولده**

هو نجيب محفوظ عبد العزيز السبيلجي من مواليد القاهرة سنة 1912، ينحدر من أسرة متوسّطة وكان ميلاده ونشأته بأعرق أحياء القاهرة وأكثرها شعبيّة بين العباسيّة والجمّاليّة.

**حياته و ثقافته**

* شهد نجيب محفوظ ثورة 1919 بمصر وهو ابن السابعة من عمره فشبّ مهتما بقضايا الحرّية والعدالة وعاصر الأحداث السياسية في بلاده والتّحولات الاجتماعية زمن الباشاوات والاستعمار الانجليزي. وإثر إتمام نجيب محفوظ تعليمه الثانوي التحق بكلّيّة الآداب في جامعة القاهرة سنة 1930، تثقف ثقافة عربية وانجليزيّة بالأساس وتخرّج سنة 1934 مجازا في الفلسفة. وبعد ذلك سعى إلى أن يتمّ دراسته العليا في مصر فسجّل موضوعا وهو «علم الجمال في الفلسفة الإسلامية» لنيل درجة الماجستير بإشراف الشيخ مصطفى عبد الرّازق. وعمل نجيب محفوظ طيلة سنتين في إعداد بحثه، لكنّ ظروف الحياة والوظيفة والانجذاب إلى إبداع الأدب صَرفته عن إنجاز رسالته ومواصلة دراساته العليا في الفلسفة.

* بدأ نجيب محفوظ حياته الأدبية كاتبا للدّراسات الفكريّة والفلسفيّة المختلفة منشغلا بعدد من القضايا الكبيرة التي أرَّقته وما انفكّت تُلحّ عليه والتي سيتعرض لها في أعماله الرّوائية فيما بعد.

ولعلّ أهم هذه الدّراسات الأولى مجموعة مقالات فلسفيّة نشرها في مجلة «المجلّة الجديدة» بين 1933 و1939 وفي «المعرفة» وكذلك في "الثّقافة" منها دراسته الجريئة عن اللّه. وقد تناول فيها فكرة اللّه كما عالجها الفلاسفة منذ فجر التّاريخ إلى اليوم مستعرضا أهمّ المواقف مبينا رأيه فيها «معتصما في النّهاية بصخرة الشّك، واقفا من المعرفة الصّوفيّة مكتوف اليدين لأنّها حياة لا يشعر بها إلا من يحياها». أما أهمّ الدّراسات الفكرية الأخرى فلعلّ أبرزها ما اتّصل باهتماماته الأدبية والجماليّة منها اللّغة و الفنّ والثّقافة والكتابة ونشوة الخلق وكلّها مواضيع نجد صداها في رواياته في جلّ مراحل أعماله الأدبية الإبداعية.

* وفي الأثناء التحق نجيب محفوظ بسلك الوظيفة فعمل بوزارة الأوقاف واستعان بوثائق الأرشيف لمزيد قراءة تاريخ مصر وواقعها وعاين رتابة العمل ولكنّ ذلك أعانه على الكتابة في شواغل النّاس وخاصّة منهم أبناء الطبقة الضعيفة وكذلك الطبقة المتوسّطة.

ثمّ انفصل عن الوظيفة ودخل مؤسّسة السّينما المصريّة ودخل عالم الكتابة في السيناريو وزادت شهرته إلى جانب تكليفه بالرّقابة على الصّحافة والكتب في ميدان النّشر. ولقد ظلّ نجيب محفوظ يشغل منصب مستشار في وزارة الثقافة حتّى أحيل على المعاش سنة 1970.

وبذلك يكون الرجل قد دخل الكتابة الرّوائية من أبوابها الواسعة : ثقافة فلسفيّة، وسعة ثقافة أدبيّة باطّلاعه على الأدبيْن العربي والأوروبي، ومعرفة دقيقة بشواغل البلاد، ومعايشة الأوساط الفنيّة ودواليب النّشر والتّأليف.

* لقد عاصر نجيب محفوظ أهمّ الأحداث في تاريخ مصر الحديث (نذكر منها خاصّة ثورة 1919 أحداث 1936 و نكبة 1948 وثورة الضباط الأحرار جويلية 1952 والعدوان الثلاثي على مصر 1956وهزيمة 1967) وشهد نشأة التيّارات السياسيّة (نذكر منها التنظيمات اليساريّة والأصوليّة والأحزاب كمصر الفتاة والطّليعة الوفديّة) والفكريّة والنقديّة بكلّ ما واكبها من قلق وصراع. و تابع في أعماله أصداء هذه الأمور كلّها في نفس الإنسان عبر تجارب مختلفة.

* تكاملت في تكوين نجيب محفوظ روافد كثيرة بحكم دراسته الجامعيّة في الفلسفة واطّلاعه على التّراث الفكري كما اهتمّ بالقضايا المذهبيّة أثناء انضمامه إلى الوفد ثم عند ممارسته الفكر الاشتراكي أثناء اتّصاله بسلامة موسى وهو أول مَنْ صرفه عن البحوث الفلسفيّة وأغراه بالأدب والنقد .هذا بالإضافة إلى متابعته النتاج الروائي العالمي في مشاربه المختلفة.

**آثاره**

* كتب نجيب محفوظ الرواية طيلة خمسة عقود من الزّمن عالج خلالها اتّجاهات مختلفة مختبرا مدى قدرتها على تأدية أطوار الحضارة وشواغل الإنسان والمجتمع وكانت حصيلة هذه الجهود أعمالا روائيّة كثيرة لعلّها اختزلت جلّ ما عرفته الرواية .وقد لاقت أعماله رواجًا كبيرا في الأقطار العربية وخارجها .

وقد واصل نجيب محفوظ إنتاجه حتّى أخريات أيّامه.

## ملفّ المحور

يمكن أن تكوِّن ملفَّك من الوثائق التّالية :

* اقرأ كامل الرّواية (الشّحّاذ) واستخلص أهمَّ الأحداث والمسائل وملامح الشّخصيّات الّتي لم تتّضحْ بالقدر الكافي في النّصوص المدروسة.
* مذكرة عن كلّ شخصيّة من شخصيّات الرّواية تسجّل فيها خصائصها وتصرّفاتها وأفكارها وإلى ما ترمز (عمر الحمزاوي - مصطفى الميناوي - عثمان خليل - زينب - بثينة – إلخ....)
* مذكرة لأهمّ القضايا الّتي عالجتها الرّواية (منزلة الفنّ والعلم في العصر الحديث / أزمة الفنّان / معنى الحياة عند كل شخصيّة من الشخصيّات / قيمة العقل والعاطفة في حياة الإنسان / الجنس والحبّ / الانتماء ودوره في حياة الإنسان).
* مذكرة تجمع فيها شواهد من النّصّ عن الأمكنة ودلالتها الرّمزية والأزمنة / الحوار الباطني / الحُلْم.
* عد إلى فقرات « تنوير» وحاول أن تستجلي منها آراء النقاد في مختلف جوانب الرّواية الفنّيّة والمضمونيّة.
* ملخَّصات للدّراسات النّقديّة الّتي تناولت رواية الشّحّاذ وروايات نجيب محفوظ الذّهنيّة.
* ملاحظات حول روايتي "ثرثرة فوق النيل" و"اللّصّ والكلاب".

# موقع المرحلة الذّهنيّة في أدب محفوظ ومفهومها

يقسّم غالبُ النقاد أدب نجيب محفوظ الرّوائي إلى المراحل التالية :

1 - **المرحلة التاريخيّة الرّومنسية** : وتتضمّن رواياته الأولى التي استوحاها من تاريخ مصر القديم وهي: عبث الأقدار 1936 و رادُوبيس 1937 وكِفَاح طِيبة 1938

2 - **المرحلة الاجتماعية – الواقعية** : وهي المرحلة التي استهلّها برواية القاهرة الجديدة ( 1939) وختمها بالثلاثية : بين القَصْرَيْن 1948 – قَصر الشوق 1950 – السُّكَّرية 1952.وضَمَّت هذه المرحلة رواياته التالية: خان الخليلي 1941 وزُقَاق المِدَّق 1942 وبداية ونهاية 1943، وفيها ركّز نجيب محفوظ اهتمامه على أزمة الطبقة المتوسطة في مدينة القاهرة على الخصوص وفي أحيائها الشعبية بالذات. وهي أزمة يمكن تسميتها "بأزمة التسلّق" و"السقوط"، أزمةٍ نابعة من طبيعة هذه الطبقة الممزَّقة بين طموحها إلى الارتقاء إلى مصافّ الطبقة الأعلى وبين واقعها العاجز عن الوصول بها إلى هذا الحلم فتسقط غالبا وسط الطريق ملطّخة بالعار والفضيحة والانتهازية ...

3 – **أمّا المرحلة الثالثة** فهي كما يسمّيها نبيل راغب «**المرحلة النّفسية المبتورة**» لأنّها تتمثّل في رواية واحدة اعتمد فيها الكاتب التحليل النّفسي. وهي رواية "السَّراب" كتبها في غضون كتابته لروايات المرحلة الاجتماعية - الواقعية أي بين سنتي 1942 و1943 بالتّحديد. ولذلك فإننا لا نعتبرها مرحلة بأتمّ معنى الكلمة.

ومنذ سنة 1952 تاريخ آخر جزء من الثلاثيّة وتاريخ الثورة الناصريّة لازم نجيب محفوظ الصّمت وانقطع عن الكتابة حتى سنة 1959 عندما بدأ ينشر في جريدة الأهرام روايته الرمزيّة "أَوْلاَد حارتنا" مكثّفا فيها التّاريخ الاجتماعي السّياسي الدّيني للبشرية مقدّما الحلّ الّذي يراه للمآسي الاجتماعيّة التي كان قد عالجها في رواياته السّابقة. وهذا الحلّ هو : العِلْم والاشتراكيّة.

لقد طرحت أمام محفوظ مضامين جديدة فرضتها ثورة 1952 وعليه أن يجد لها الشّكل المناسب ومن هنا كانت المرحلة الرّابعة في أدبه.

4 – **المرحلة الرابعة** : تضمّ هذه المرحلة خاصّة اللّصّ والكِلاب (1962) السّمَّان والخَريف (1962) الطّريق (1964) الشّحَّاذ (1965) وثرثرة فوق النيل (1966).

وقد اختلف النقّاد في تسمية هذه المرحلة بِحَسَب الزّاوية التي نظر منها كلٌّ ناقد فسمّاها صبري حافظ وعدد آخر من النقّاد «**المرحلة الواقعية الجديدة**» وسمّاها نبيل راغب «**المرحلة التشكيلية الدراميّة**»، أمّا جورج طرابيشي فقد سمّاها «**المرحلة الفلسفيّة**» وهذا المعنى الأخير هو الذي جعلنا نسمّيها تسمية أوسع أي «المرحلة **الذهنية**» وذلك دون أن نرفض التّسميات الأخرى إذ لها ما يبرّرها في أعمال نجيب محفوظ المعنية ذاتها. أمّا سببُ اختيار هذه التّسمية بالذّات فيعود إلى أنّ الأفكار الذّهنيّة المجرَّدة هي التي حلّت في هذه الرّوايات محلَّ الأشخاص وعوّضت الأطروحةُ الفلسفية العقدةَ الروائية الكلاسيكيّة. وفي ذلك يقول محمود أمين العالم «إنّ روايات هذه المرحلة هي روايات كما يقال ذاتُ أطروحة أو ذاتُ قضيّة محدّدة تسعى لتأكيدها بمختلف الأحداث والشّخصيّات والمواقف. ولهذا جاءت الأحداثُ والشّخصيات والمواقف رموزا وأقنعة للتعبير عن هذه الأطروحة أو القضية وجاء بناؤها خادما بشكل مباشر لهذه الأطروحة أو القضية كذلك»... ويؤكد غالي شكري هذا الرأي بقوله : «في المرحلة الاجتماعية كان المجتمع هو الديكور

الرئيسي ولكنْ في المرحلة الجديدة توارى إلى الظلّ وأصبح «الفكر هو العصب الحيّ. فالبطل زيادة على كونه كائنا اجتماعيا سياسيّا أصبح أيضا فكرة».

هذه المرحلة الروائية قد تميّزت في أدب نجيب محفوظ بالتفاعل الحيّ بين الشكل والمضمون وهو ما لاحظه غالي شكري في قوله : » لابدّ لنا من القول بأنّ أدب نجيب محفوظ لم يشهد وحدة دينامية بين الشكل والمضمون كما شهدها في المرحلة الجديدة بحيث أنّنا نغفل الشيء الكثير ونحن نعرض لأزمة المنتمي وهزيمته إذا لم نعرض للصياغة التعبيرية التي جسّمت هذه الأزمة».

ويرى صبري حافظ أنّ الأدوات التكنيكيّة التي استخدمها محفوظ في هذه المرحلة ليست إلاّ «أحدَ وجوه المضمون الذي قدّمه فيها». ويقول محمود أمين العالم « إنّ روايات هذه المرحلة تكاد تكون قصائد درامية». بل إنّ الدكتور لويس عوض الذي يصف هذه المرحلة بالمرحلة الرومنسية يقول: « لقد كُتِبتْ «اللصّ والكلاب» بأسلوب مركّز جدّا ومحتواها رومنطيقي ثم كَتَبَ «السَّمَّان والخريف» و«الطّريق». وجميعُ هذه الأشياء روايات ميتافيزيقية تظهرنا على القلق الداخلي لابن الطبقة الوسطى العادي ، وخاصة في صفوف المهنيين والمثقّفين. كلّها دراسات في القلق . بوِسْعِك أن تتفحَّصها الواحدة تلو الأخرى وأن تجد أنّ كلاّ منها تحتوي على شخصيتين أو ثلاث تمزّقها مقولات أو اهتمامات مختلفة. ثم أخذ يزداد إبهاما وميتافيزيقية. وفي قصته الأخيرة أصبح صوفيا تقريبا. في الشحّاذ»... في هذه المرحلة الجديدة نجد أنّ المجتمع مازال يهيمن على الأحداث ويؤطِّرها بكلّ وطأته جنبا إلى جنب مع المقولات الفلسفية الميتافيزيقية كالعبث والموت ومعنى الوجود. وكما يقول نبيل راغب فإنّ الكاتب قد ابتعد عن إثارة قضايا المجتمع قليلا واقترب من ميدان الفلسفة وذلك بحكم التزامه بالجانب الدرامي للمواقف والشخصيات، بل اتّخذ محفوظ مادته الرمزية ومضمونه الفني من الفلسفة. وأصبحت الشخصيات والمواقف تمثّل الإنسان عامة وموقفه من أسرار الحياة وألغازها ...

مصطفى التواتي، فنّ الرواية الذهبية لدى نجيب محفوظ. مطبعة تونس قرطاج، 1981 ص ص 3–8

**النّصّ عدد 1**

# يَالَهُ من سجن لا نهائيّ!

**التمهيد**

يعلن نجيب محفوظ في افتتاحيّة «الشّحّاذ» صراحة عن التّقنية التي سيتّبعها في تكوين الشّكل الفنّي لروايته أي الهيئة التّشكيليّة الّتي ينجزها الرّسامُ عند تكوين لوحته وحشدها بالرّموز والإيحاءات واللّمسات المختلفة الّتي تذوب في بعضها البعض، مكوّنة الشّكل العام ذا الطابع الاستقلاليّ الخاصّ. نفسُ التقنية يتبعها نجيب محفوظ في تشكيل مضمونه عندما يستبدل ألوان اللوحة خطوطا دراميّة عريضة تتحكّم في جزئيّات المضمون من أوّل صفحات الرواية حتّى نهايتها ثمّ يستبدل ألوان اللّوحة بالصور الموحية والأجواء المختلفة المكوّنة للشكل العامّ.

نبيل راغب «قضيّة الشّكل الفنّي عند نجيب محفوظ» الهيئة المصريّة العامّة للكتاب. مصر 1975. ص 285

سَحائِبُ ناصِعَةُ البَياضِ تسْبَحُ فِي مُحيطٍ أزْرق، تُظلِّلُ خُضْرَةً تُغطِّي سطْحَ الأرْضِ فِي اسْتواءٍ و امْتِداد، وأبقارٌ تَرْعَى تَعْكِسُ أعْيُنُهَا طُمَأْنِينَةً راسخَةً، ولاَ علامَةَ تَدُلُّ عَلَى وطنٍ مِنَ الأوْطانِ، وفي أسْفل طفْلٌ يَمْتَطِي جَوادًا خَشبِيًّا وَيَتطَلَّعُ إِلَى الأفق عارِضًا جانبَ وجْهِهِ الأيْسرِ وفِي عيْنَيْهِ شِبْهُ بَسْمَةٍ غامِضَةٍ. لِمَنْ اللَّوْحةُ الكَبيرةُ يَا تُرَى ؟ . وَلمْ يَكُنْ بِحُجْرةِ الانْتظارِ أحدٌ سِواهُ. وعَمَّا قَريبٍ يَأزِفُ (1) ميعادُ الطَّبيبِ الّذي ارْتبطَ بِهِ منْذُ عشرَةِ أيَّام. و فَوْقَ المِنْضَدَةِ في وسطِ الحُجْرةِ جَرائِدُ و مجلاَّتٌ مُبعْثَرَةٌ، و تدَلَّتْ مِنَ الحَافّةِ صُورةُ المرْأةِ المُتَّهَمةِ بِسرِقَةِ الأطفَالِ. رَجَعَ يَتَسَلَّى(2) بلوْحَةِ المَرْعَى. الطِّفْلُ وَ الأَبْقَارُ و الأُفقُ. رغْمَ أنَّهَا صُورةُ زينةٍ رخيصةِ القيمةِ وَلاَ وزْنَ إلاَّ لإطارِهَا المُذَهَّبِ المزَخْرَفِ بتَهاويلَ(3) بارِزةٍ. و أحبَّ الطِّفْلَ اللاَّعبَ المُسْتطْلِعَ و الأبْقَارَ المُطْمئنَّةَ وَلكنْ ازْدادتْ شَكْواهُ منْ ثِقلِ جُفُونِهِ و تكَاسُلِ دَقَّاتِ قلْبِهِ.

و هَا هُوَ الطِّفْلُ يَنْظُرُ إِلَى الأُفقِ يَنْطبِقُ عَلَى الأرْضِ. دَائمًا ينْطَبِقُ عَلَى الأرْضِ منْ أيِّ موْقِفٍ ترْصُدُهُ، فيَا لَهُ مِنْ سِجْنٍ لاَ نِهائِيٍّ ! و مَا شَأْنُ هَذا الجوادِ الخَشَبِيِّ ؟ وَلِمَ تمْتَلِئُ الأبْقَارُ بالطُمأْنِينَةِ ؟ ! . ولَفَتَ سمْعَهُ في الخارِجِ حَرَكَةُ أقْدامٍ ثابتةٍ، ثُمَّ ظَهَرَ التَّمَرْجي(4) عنْد البَابِ قائلاً :

– تَفَضَّلْ.

تُرَى هلْ يَتَذَكَّرُ رغْمَ مُرورِ رُبْعِ قرْنٍ مِنَ الزَّمانِ.؟ هَا هِيَ حُجْرةُ اسْتقْبالِ الطَّبيبِ الخَطيرِ، وهَا هُو يَقِفُ وسطَ حُجْرتِهِ باسِمًا، بقامَتِهِ المتوسِّطةِ النَّحيلةِ و الوجْهِ الغامِقِ السُّمْرَةِ والعيْنيْنِ البَرَّاقتَيْنِ و الشَّعْرِ القَصيرِ المُفَلْفَلِ. لمْ يكَدْ يَتغيَّرُ عمَّا كانَ في حَوْشِ المَدْرسةِ (5). ومَا زالتْ زاويةُ فمِهِ تنْحَرفُ في سُخْريةٍ مذَكِّرةٍ بمرحِهِ المَطبُوعِ الَّذِي كانَ يُضاهِي تَفَوُّقَهُ الحاسِمَ.

– أهْلاً عُمَر، تغيَّرْتَ حقًّا وَ لكنْ إِلَى أحْسَن !

– حَسِبْتُكَ لنْ تَذْكُرنِي !

وَ تَصافَحا بحرارةٍ.

– وَ لَكِنَّكَ عمْلاقٌ بكلِّ معْنَى الكلمةِ، كنْتَ طويلاً جدًّا و بالامْتِلاءِ صرْتَ عمْلاقًا...

و كانَ يرْفعُ رأْسهُ إليْهِ وهْوَ يُحادثُهُ فابْتسمَ عُمَر في سُرورٍ و ردَّدَ :

– حَسِبْتُكَ لنْ تَذْكُرَنِي !

– أنَا لاَ أنْسَى أحدًا فكيْفَ أنْساكَ أنْتَ !

تَحيَّةٌ كريمَةٌ مِنْ طبيبٍ خطيرٍ و كثيرونَ يَسْمعونَ عَنِ الطَّبيبِ النّاجِحِ ولكنْ هلْ يعرِفُ المُحامِي الفذَّ إلاَّ أصْحابُ القَضايَا ؟ !.

و ضحِكَ الطَّبيبُ وهْوَ يتفَحَّصُهُ و قَالَ :

– لَكِنَّكَ سمنْتَ جدًّا. كأنَّكَ مديرُ شركةٍ منَ العهْدِ الخالِي(6) ولاَ ينْقُصُكَ إلاَّ السِّيجارُ(7).

ضَحكتْ أساريرُ الوجْهِ الأسْمرِ المُستطيلِ المُمْتلِئِ، و في شيْءٍ من الارْتباكِ ثَبَّتَ نظَّارتَهُ فوْقَ عيْنيْهِ وهْوَ يرْفعُ حاجِبيْهِ الكَثيفيْنِ.

– إنِّي سعيدٌ بلُقْياكَ يا دُكتور.

– و أنَا كذلك و إنْ تكنْ مناسبةُ رؤْيتِي ليْسَتْ بالسَّارَّةِ.

و تقهْقرَ إلَى مكْتبِهِ المُختفِي تحْتَ أطْلالِ مِنَ الكُتبِ والأوْراقِ والأدَواتِ المَكْتبيَّةِ النَّفيسةِ ثُمَّ جلسَ وهْوَ يُشيرُ إليْهِ بالجُلوسِ :

– فلْنُؤَجِّلْ حديثَ الذِّكرياتِ حتَّى نطْمَئِنَّ عليْكَ.

و فتَحَ دفْترًا و أمْسَكَ بالقَلَمِ:

– الاسْمُ:عُمَر الحمْزاوي، مُحام، و السِّنُ ؟

و ضحِكَ الطَّبيبُ عاليًا وهْو يقولُ مُسْتدْركًا :

– لاَ تَخفْ، الحالُ مِنْ بعْضِهِ !

– 45 عامًا.

– عَلَى أيَّامِ المدْرسةِ كانَ الشَّهْرُ يُعْتَبرُ فارقًا في العُمر لَهُ خطورتُه. أمَّا الآنَ فيَا قَلْبِي لاَ تَحزَنْ، هلْ مِنْ أمْراضٍ خاصّةٍ في الأسْرَةِ ؟

– كلاَّ، إلاَّ إذَا اعْتَبَرْتَ الضَّغْطَ بعْد السِّتينَ مَرضًا خَاصًّا.

و شَبكَ الطَّبيبُ ذِراعيْهِ و قَالَ بجِدِّيَّةٍ:

– هاتِ ما عنْدَكَ...

مَسَحَ عُمَر عَلَى شَعْرِهِ الغزيرِ الأسْودِ الّذي لاَ تُرَى شُعيْراتُ سَوالِفِهِ البيْضاءِ إلاَّ بِحَدِّ البصَرِ و قَالَ:

– لاَ أعْتقدُ أنِّي مريضٌ بالمعْنَى المألوفِ.

فازْدادَ اهْتمامُ الطَّبيبِ وهْو يُمْعِنُ فيهِ النَّظرَ باسْتِمْرارٍ.

– أعْني أنِّي لاَ أشْكُو عَرَضًا مِنَ الأعْراضِ المَرَضِيَّةِ المألوفَةِ.

– نَعمْ.

– و لكنِّي أشْعُرُ بخُمودٍ غريبٍ...

– أهَذا كلُّ ما هُنالكَ؟
– أظُنُّ هذا.
– لعلَّهُ مِنَ الإجْهادِ المُسْتَمِرِّ.
– رُبَّمَا و لكنِّي غيْرُ مُقتَنِعٍ تمامًا..
– طبْعًا و إلاَّ ما شرَّفْتَنِي...
– الحقُّ أنَّهُ نَتيجَةٌ لذلكَ الخُمودِ ماتتْ رغْبَتِي في العَمَلِ بحالٍ لاَ تُصَدَّقُ..
– اسْتَمِرَّ..
– ليْسَ تَعَبًا بالمعْنى المأْلوفِ، يُخيَّلُ إليَّ أنِّي ما زِلْتُ قادرًا عَلَى العَملِ و لكنِّي لاَ أرْغبُ فيهِ، لَمْ تَعُدْ لي رَغْبَةٌ فِيهِ عَلَى الإطْلاقِ، تركتُهُ للمُحاسِبِ المُساعِدِ في مكْتَبي، و كلُّ القضايَا تُؤَجَّلُ عنْدِي مُنْذُ شهْرٍ..
– أَلَمْ تُفكِّرْ في القِيامِ بإجازَةٍ؟
فَواصَلَ حديثَهُ و كأنَّهُ لم يَسْمعْهُ:
– و كَثيرًا مَا أضِيقُ بالدُّنْيَا، بالنَّاسِ، بالأُسْرةِ نفْسِهَا، فاقْتَنَعْتُ بأنَّ الحالَ أخْطَرِ مِنْ أنْ أسْكُتَ عنْهَا.
– إذنْ فالمسْألةُ ليْستْ..
– المسْألةُ خطيرةٌ مائة في المائةِ، لاَ أريدُ أنْ أُفكِّرَ أوْ أنْ أشْعرَ أوْ أنْ أتَحرَّكَ، كلُّ شيْءٍ يتَمزَّقُ وَيمُوتُ، فخَطرَ لِي عَلَى سبيلِ الأمَلِ أنّنِي سأَجدُ لذلكَ سببًا عُضْوِيًّا.
قَالَ الطَّبيبُ باسِمًا:
– مَا أجْملَ أنْ تُحلَّ مَشاكِلُنَا الخطيرةُ بِحَبَّةٍ بعْدَ الأكْلِ أوْ مِلْعقَةٍ قبْلَ النَّوْمِ..

نجيب محفوظ . الشّحّاذ دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس، مكتبة مصر. القاهرة 1989. الفصل الأوّل ص ص 8–5

## الشرح

1) يَأزَفُ : أَزِفَ يأْزَفُ أَزَفاً وأُزُوفاً : اقْتَرَبَ. وكلُّ شيء اقْتَرَبَ، فقد أَزِفَ أَزَفاً أَي دَنا وفي الحديث : قد أَزِفَ الوقتُ وحانَ الأَجَلُ أَي دنا وقَرُبَ.
2) يتسلّى : تسلَّى يتسَلّى تَسْلِيةً أي نَسِي همّه.
3) تهاويل : اسم جمع مفردُه تَهْويل ومعناه زينة التّصاوير والنّقوش والوَشْي.
4) التمرْجي : هو الممرِّض، دخيلة لعلّها تركيّة.
5) حَوْشِ المَدْرسةِ : ساحة المدرسة.
6) العهْدِ الخالِي: العهد السابق والمقصود عهد الباشاوات الذي سبق قيام ثورة الضباط الأحرار في مصر .
7) السِّيجار: لفظ معرّب من الانجليزيّة وأصله cigar وهو نوع من التّبغ الجيّد الفاخِر.

## الفهم والتحليل

1 - يمكن تقسيم النصّ إلى مقطعين : وصفيّ وحواريّ .بيّن وجوه الترابط بين القسمين.

2 - ما اللحظة التي يصوّرها النصُّ من مغامرة المحامي في الحياة؟ ولِمَ يُعتبر هذا النصّ «سابقة» في عمليّة السرد ؟ (استعن بالتّنوير 2 في السّرد).

3 - لفت نظر المحامي في اللوحة الطفلُ اللاّعبُ المستطلع والأبقارُ المطمئنّة والجوادُ الخشبيّ . هل لك أن تبيّن ما يرمز إليه كلّ عنصر من عناصر اللوحة وما هو مشترك بينها؟

4 - ادرس الحوارمِنْ حيث أسلوبه وكيفيّة تدرّجه في الكشف عن سمات كلّ من الشخصيّتيْن المتحاورتيْن.

5 -بيّن الوظائف التي اضطلع بها الساردُ في النصّ ثمّ وضّح قيمتها في رسم بناء الرّواية .

6 - جاء على لسان المحامي قوله :

"لاَ أعْتقدُ أنّي مريضٌ بالمعْنى المألوفِ"

"ليْسَ تَعَبًا بالمعْنى المأْلوفِ"

"المسْألةُ خطيرةٌ مائةٌ في المائةِ"

ما قيمة هذه الأقوال في رسم مخطّط الرّواية ؟

7 - ما الفرق بين طريقة نجيب محفوظ في تقديم شخصيّات هذه الرّواية والطريقة الواقعيّة التي اتّبعها في "خان الخليلي" مثلا ؟

8 - استخلص من النصّ ميزتيْن على الأقلّ من مميّزات القصّ الحديث.

## النقاش

- قال المحامي إنّه مصاب بمرض غيرِ مألوف . فهل لك أن تقدّر نوع المرض إن كان نفسيّا أم ذهنيّا أم اجتماعيّا أم وَهْميّا ؟ علّل جوابك.
- إذا كان المحامي واعيا بأنّ مرضه غيرُ مألوف .فلِمَ لجأ إلى هذا الطبيب بالذّات ؟
- هل ترى علاقة بين أزمة المحامي والسّن التي بلغها ؟ وضّح ذلك .

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | – رأى بمعنى ظنّ<br>«تُرَى هلْ يتذكّر رغم مرور رُبْعِ قرنٍ من الزمان ؟»<br>يدل فعلُ رأى -حسب السياق –على معانٍ عديدة منها أَبْصَرَ (رأى الهلال) وحلَم واعتَقَدَ الشيءَ وظنّ. يقال «يا تُرى ويا هلْ تُرى» أي يا رجلُ هل تَرَى وتظُنُّ «ولم يُسْمَعْ مضارع رأى بمعنى ظنَّ إلاّ مجْهُولاً.»<br>وعندما يستعمل المتكلّم تُرى / هلْ تُرَى/ يا تُرى فإنّه يريد أن يعبّر عن **تعجّبه** مع طلب رأي المخاطَب أو السّامِع. |

| | |
|---|---|
| لغة | – صيغة منتهى الجُمُوع<br>تهاويلُ: اسم متعلّق بالجذر (هـ و ل) ورد في صيغة الجمْع على وزن «تَفَاعيل» مفردُه «تَهْويل».<br>يسمّى هذا النوع من الجمع» منْتَهى الجُمُوع« و» صيغة منْتَهى الجُمُوع« وهو جمع تكْسير يكون–بعد ألفِ تكْسيرِه حرفان أو ثلاثة أحرفٍ وسطهَا ساكن (ويـ) . ويجمع على وزن «تَفَاعيل»الأسماءُ المبدوءة بتاءٍ زائدةٍ وما قبل آخرها حرفُ مَدٍّ (ويِ) . و صيغةُ منْتَهى الجُمُوع تجعل الاسمَ غيرَ مُنْصَرفٍ فلا يجوز أن يلحقه تنوينٌ ولا كَسْرَةٌ.<br>عن الغلاييني–جامع الدروس العربية -الجزء 2 ص ص 46/49 |
| في القصّ الحديث | لمْ يحدّد نجيب محفوظ الإطارين الزّماني والمكاني بدقّة : فَبِمَ تفسّر ذلك؟ |
| تقاطع الفنون | صدّر نجيب محفوظ روايته بسابقة سرديّة ، هل لك أن تذكر نماذج من هذه التقنية في الفنّ السينمائي ؟ |
| مفاهيم | **خطاب** : Discours مادة لسانية ترد وفق تركيب مخصوص (disposition) تؤدي محتوى القصّة، ويَحْصُل منها عند المتقبّل تصوّرٌ لعالم المغامرة وإدراكٌ لجملة من المعاني ، ويكون لها تأثير جماليّ معيّن، وعلى هذا المصطلح أطلق طومشفسكي عبارة (sujet)<br>**- تحريك** : Manipulation تطلق هذه العبارة على العملية التي تكون في أوّل أطوار البرنامج السّردي عند قريماس، وهي التي تمثّل منطلقَ البرنامج، وتكون إماّ بالتعبير عن رغبة خارجية في سعي الذّات إلى موضوعها أو بإحساس الذّات داخليّا بهذا السّعي. |

## تنوير

### في الأثر

**1 – بين الكاتب والثورة**

كان نجيب محفوظ في مرحلة السّتينات بمفرده حزبا كاملا فتوالت أعمالُه الرّوائية ابتداء من «اللّص والكلاب» عام 1961 التي أخذها عن حادثة واقعيّة كاد فيها اللّصّ أن يصبح بطلا شعبيّا لأنّه صارع كلاب السّلطة حتّى استشهد بإحدى رصاصاتها، ولأنّ الفنّان أضاف عنصر "الخيانة" التي قلبت كاتبا وطنيّا علّم «سعيد مهران » مبادئ الثّورة وكان هو أوّل من خانها. ثمّ كانت "السَّمَّان والخريف" عام 1962 التي جسّد فيها الصّراع العنيف بين مسار الثّورة القائمة ومسار الوفد حزب الأغلبيّة الشّعبيّة ومسار المناضلين الاشتراكيّين، وأقبلت "الطّريق" عام 1964 نُشْدانًا عميقا للحرّية والكرامة والسّلام ومن بعدها "الشّحّاذ" 1965 الذي ضلّ الطّريق إلى الثّورة الحقيقيّة بانزلاقه في متاهات الصّوفيّة والثّراء والجنس والجنون.

غالي شكري النّهضة والسّقوط في الفكر المصري الحديث . الدّار العربيّة للكتاب 1983 .ص 71

**2 – كيف بدأت الرّواية**

هذه الرواية تبدأ - كالمسرحية الكلاسيكية - والحوادثُ توشك أن تصل إلى قمة تأزّمها، ومن ثمّ تكون مصائرُ الأشخاص قد تحدّدت بصورة قاطعة تقريبا ، ولم يعد أمامها إلا أنّ تحقق ما أريد لها، أي ترتطم بالحائط في نهاية المنحدر لتتناثر شظايا. ولكنّنا نتعرّف على ماضيها من خلال الحوار والحلم والأمنية والتوقّع عن طريق التداعي، وما إلى ذلك من وسائل فنية تقليدية تستعمل للكشف عن الماضي بغير تعسّف أو افتعال.

محمد حسن عبد الله / الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ مكتبة مصر 1978 ص ص 256 – 257

**3 ـ الأشياء في روايات نجيب محفوظ**

أصبحت الأشياء أحدَ العناصر الأساسية في «الرواية الجديدة» حتىّ أصبح بعضُ روّادها مثل «آلان روب قريي»، يرى أنّ الأشياء تطغى على عالمنا طغيانا يتحوّل معه الإنسانُ نفسُه إلى شيء.

أمّا في «الشحّاذ» فإنّ عمر الحمزاوي لا يسترعي انتباهه مِمَّا وجد في قاعة استقبال الطبيب ومكتبه سوى الجرائدِ المبعثرة وخاصة الصورة المعلّقة على الحائط . وقد استغرق منه وصفها أكثر من صفحة . ذلك أنّ هذه الصورة هي بمثابة المعادل الرّمزي لكامل الرواية : إذ ليس الطّفل الّذي تمثّله ممتطيا جوادا خشبيا وينطبق حوله الأفق من كل جانب إلاّ رمزا لعمر الحمزاوي نفسِه والإنسانِ عامة في محنته الوجودية .

**مصطفى التواتي / دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية / تونس الجزائر 1986 ص ص 154 – 158**

**4 – وصف الشخصيات في الشحّاذ**

غدا الوصفُ الصّريح نزرا مبثوثا في مواضع متباعدة من الرّواية، فلا نعرف من الشخصية المحورية سوى ملامحَ قليلةٍ، ولا يُكوِّن هذا الشتاتُ صورة الشخصية بيّنةً راسخة، وإنّما يُعطينا ملامح ضَنينة تعبّر في تباعدها عن تمزّق الإنسان، وفي ضَآلتها عن تضاؤل منزلته. أمّا وصفُ الشخصيات الثانوية، فقد حكمه الانتقاءُ الذي تقتضيه طبيعة الرّواية القائمة على شخصية محورية، فكانت الشخصيات الأخرى أشبهَ بالرّوافد الخادمة لاستكمال خصائص الشخصية المحورية، فتقلّص – لهذا السّبب – مجال وصفها .

**الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحاذ دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص 69**

**في السرد**

**1 ـ تجدّد النزعة الواقعية**

في تاريخ السّرد القصصي، تجد النّزعة الواقعيّةَ حاضرة حضورا قويّا، لكنّ هذه النّزعة تولد ولادة جديدة مع كلّ عصر جديد فتثوِّر الفنَّ القصصيَّ وتغيّرُ من نظرة الإنسان إلى الواقع ومن طريقة فهمه.

**هنري ميتران الموسوعة الكونية 1990**

**2 ـ السّوابق واللّواحِق**

السّابقة عمليّة سرديّة تتمثّل في إيراد حدث آت أو الإشارة إليه مُسْبَقًا، وهذه العمليّة تسمّى في النقد التقليدي بسَبْق الأحداث .أمّا اللاّحقة فعمليّة سرديّة تتمثّل في إيراد حدث سابق للنقطة التي بلغها السّرد وتسمّى كذلك هذه العمليّة الاستذكارَ أي الارتداد إلى ما تجاوَزَه القصُّ واسترجاعه لإعطاء معلومات عن ماضي عنصر من عناصر الحكاية (شخصيّة – إطار – عقدة) أو سدّ ثغرة حصلت في النّصّ القصصي ويسمّى هذا اللّواحق المتمّمة. ومن السّوابق واللّواحق ما هو ذاتي وما هو موضوعي . السّابقة أو اللاّحقة الذاتيّة هي التي تتّصل بالشّخصيّة موضوع السّرد أي التي يروي السّاردُ أفكارهَا وأحوالها. فإن تعلّقت هذه الأفكار والأحوال بالماضي وردت في شكل ذكريات فتلك لاحقة ذاتيّة وإن ذكر السّاردُ التطلّعات المستقبليّة لتلك الشخصيّة ، فتلك سابقة ذاتيّة .أمّا السّوابق الموضوعيّة فأحداث يبشّر بها الساردُ على سبيل التّشويق، واللّواحقُ الموضوعيّة تأتي لتنير عناصر خارجيّة متعلّقة بالتّاريخ.

**سمير المرزوقي وجميل شاكر مدخل إلى نظريّة القصّة الدّار التونسيّة للنشر 1985. ص ص 80 – 83**

**3 ـ الوصف**

تضطلع هذه الأداة ، في الأصل ، برسم الصّور ، وإبراز الملامح والظواهر متحرّكةً كانت أَوْجامدةً ، ويكون مدارُ الوصف عادة على الأشياء والشّخصيّات والأماكن. ولهذا عرّفه «جرار جينَات» بأنّه «تصوير الأشياء والشّخصيّات». ويعدّ الوصف أداةً مشتركة بين جميع أشكال التّعبير بل ويعتبر بعضُ النّقاد خلوَّ النّصِّ القصصي مِنْ الوصف أمرا يكاد يكون مستحيلا، لَكِنَّ دلالته لا تتّضح إلاّ بتدبّر خصوصيّاته مِنْ حيث مدارَه

وكيفيّات وروده، والوظائف التي يؤدّيها بطرق تختلف باختلاف الأعمال القصصيّة.

الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحاذ دار الجنوب للنشر تونس 1992ص 47

**4 - الزّمن**

الزمن، هذا الوتد يشدّ الرواية إلى شخصيّاتها ويحيط بفضاء وقائعها كي يوهم القارئ بواقعيتها المطلقة ويلونها في أحد اتّجاهاته الثلاثة كأنْ تصبح دَوالَّ تكشف عن الماضي والحاضر والمستقبل أو يجمع بين هذه الاتجاهات في نسق واحد. فتتحوّل الرواية بذلك إلى رواية الزمن الكلّيّ منبع الوظائف جميعها، وتنوء بحملها الشخصيات فتضانك الوقائع كلها وتتردّد بين الهزيمة والانتصار ، وقد تصل إلى إحدى الضفتين أو تبقى في غمرة الصراع تنشد الإرساء، ولا إرساء تبحث عن معنى لوجودها في خِضمّ الزمن المرهق المحمل بأتعاب الماضي ومشاق الحاضر وعذابات المستقبل أو أفراحه..إن للزّمن حضورا حتميا في البنية الروائيّة لأنّه مصدر الوعي الإبداعي وهو المجسِّمُ الأوحد لمدى تنامي هذا الوعي وتجذّرِه، وهو الدافع في مسار الأحداث صوبَ غاية قد تتجلّى وقد تختفي ملامحُها وراء معوقات كثيرة وهو ثابت لا يتزحزح وإنْ تعددت أشكالُه وتباينت أنساقُه.

مصطفى الكيلاني الأدب الحديث والمعاصر إشكاليات الرواية . بيت الحكمة .قرطاج .ص 39

نجيب محفوظ يطلّ على العالم من خلال مطالعة الصّحف اليوميّة.

عن مجلّة العربي عدد خاصّ نجيب محفوظ عروبة القلب الوديع ديسمبر 2006.

**النّصّ عدد 2**

# وما أجمل أيّام زمان !

**التمهيد**

في الفصول الأولى مِنْ رواية«الشّحّاذ» يتمّ التّعريف بالشّخصيّة المركزيّة والشّخصيّات الثانويّة التي تحفّ به مِنْ أجل ضبط الإيقاع الداخلي للحكاية ورسم الخطوط العريضة للمعمار الفنّي .

اعْتَدَلَ في جلْستِهِ باسمًا. دُكْتُور حَامِد صبْرِي إنِّي أَعْرِفُ مَا تُرِيدُ. تُرِيدُ طَيَّ رُبْعِ قَرْنٍ مِنَ الزَّمَانِ وَأَنْ تَضْحكَ مِنْ أعْمَاقِ قَلْبِكَ مرَّةً أُخْرَى.

– مَا أَجْمَلَ أيَّامَ زمَان!

– الحَقِيقَةُ يَا دُكْتُور مَا أجْمَلَ كُلَّ زَمَانٍ بِاسْتِثْنَاءِ (الآن).

– صَدَقْتَ، التَّذَكُّرُ شَيْءٌ وَالمُعَانَاةُ شيْءٌ آخَرُ.

– ثُمَّ يَتَبَدَّدُ كُلُّ شَيْءٍ بِلاَ مَعْنَى.

– لَكِنَّنَا نُحِبُّ الحيَاةَ، هَذَا هُوَ المَعْنَى.

– شَدَّ مَا كَرِهْتُهَا فِي الأَيَّامِ الأَخِيرَةِ!

– وَهَا أَنْتَ تَبْحَثُ عَنِ الحبِّ المَفْقُودِ، خَبِّرْنِي أَمَا زِلْتَ تَذْكُرُ أَيَّامَ السِّيَاسَةِ وَالإِضْرَابِ وَ المَدِينَةِ الفَاضِلَةِ (1)؟

– طَبْعًا، وَ قَدْ وَلَّتْ جَمِيعًا، وَلَمْ يبْقَ إلاَّ سُوءُ السُّمْعَةِ.

– وَمَعَ ذَلكَ فَقَدْ تَحَقَّقَ حُلْمٌ كَبِيرٌ، أَعْنِي الدَّوْلَةَ الاشْتِرَاكِيَّةَ.

– نَعَمْ...

الدُّكْتُورُ وَهُوَ يَبْتَسِمُ:

– وَكُنْتَ تَظْهَرُ لَنَا بِأَكْثَرَ مِنْ وَجْهٍ، الاشْتِرَاكِيُّ المُتَطَرِّفُ(2)، المُحَامِي الكَبِيرُ، وَلَكِنَّ وَجْهًا مِنْكَ رَسَخَ فِي ذَاكِرَتِكَ أَقْوَى مِنْ أيٍّ سِوَاهُ، هُو عُمَرُ الشَّاعِرُ!

ابْتَسمَ ابْتِسامَةً عَصَبِيَّةً لِيُدَارِيَ امْتِعَاضًا(3) مُبَاغِتًا وَتَمْتَمَ :

– يَا لَسُوءِ الحَظِّ!

– هَجَرْتَ الشِّعْرَ؟

– طَبْعًا.

– وَلَكِنَّكَ طَبَعْتَ دِيوَانًا فِيمَا أَذْكُرُ.

فَخَفَضَ عَيْنَيْهِ حتَّى لاَ يقْرَأَ فِيهِمَا تَوَتُّرَهُ وَضِيقَهُ وَقَالَ:

– عَبَثُ طُفُولَةٍ لاَ أَكْثَرَ وَلاَ أَقَلَّ.

– بَعْضُ زُملائِي مِنَ الأَطِبَّاءِ الشُّعراءِ يُضَحُّونَ بِالطِّبِّ في سَبيلِ الشِّعْرِ...

ذِكْرى غَبْراءُ (4) كَالطَّقْسِ المَنْحوسِ فَمَتَى يَسْكُتُ عَنْهَا!

وَواصلَ الدُّكتُورُ:

– وَأَذْكُرُ مِنْ أَقْرانِنا القُدامَى مُصْطَفَى المِنْياوِي، مَاذَا كنَّا نُطْلِقُ عليْهِ؟

– الأَصْلَعَ الصَّغِيرَا، مَا زِلْنَا أَصْدِقاءَ لاَ نكادُ نَفْترقُ، وهْوَ اليَوْمَ صُحَفِيٌّ نَابِهٌ وَمُؤَلِّفٌ إِذاعِيٌّ تِلْفِزْيُونِيٌّ...

– زَوْجَتِي مُغْرَمَةٌ بِهِ جدًّا، وَقدْ كانَ مُتَحَمِّسًا مثْلَكَ، وَلَكِنَّ رَأْسَ الحَماسِ كانَ عُثْمَان خَليل بِلاَ جِدالٍ...

تَجَهَّمَ وَجْهُ عُمَر. لَطَمَتْهُ الذِّكْرَى بِقَبْضَةٍ مِنْ حَديدٍ. ثُمَّ غَمْغَمَ:

– إِنَّهُ فِي السِّجْنِ!

– نَعَمْ، عُمْرٌ طَويلٌ في السِّجْنِ، أَظُنُّهُ كانَ زَميلَكَ فِي كُلِّيَّةِ الحُقوقِ؟

– تَخَرَّجْنا فِي عامٍ واحِدٍ، أَنَا وَمُصْطَفَى وَعُثْمَانُ، الحَقُّ إِنِّي لاَ أُحِبُّ المَاضِي!

فَقَالَ بِنبْرَةٍ خِتامِيَّةٍ:

– فَلْتُحِبَّ المُسْتَقْبَلَ.

ثُمَّ وهْوَ يَنْظُرُ في سَاعَتِهِ:

– مِنَ الآن فَصَاعِدًا أَنْتَ أَنْتَ الطَّبِيبُ.

فِي حُجْرَةِ الانْتِظارِ رَفَعَ عَيْنَيْهِ مرَّةً أُخْرَى إِلَى الصُّورَةِ، لَمْ يَزَلْ الطِّفْلُ مُمْتَطِيًا جَوادَهُ الخَشَبِيّ مُتَطَلِّعًا إِلَى الأُفق. وَهَذِهِ البَسْمَةُ الغَامِضَةُ فِي عَيْنَيْهِ أَهِيَ لِلأُفق؟ وَمَا زَالَ الأُفقُ مُنْطَبِقًا عَلَى الأَرْضِ، فَمَاذَا يَرَى الشُّعَاعُ الّذِي يَجْرِي مَلايِينَ السِّنينَ الضَّوْئِيَّةِ؟ وَثَمَّةَ أَسْئِلَةٌ بِلاَ جَوابٍ فَأَيْنَ طَبِيبُهَا؟

وَفِي الخَارِجِ أَمامَ العِمارَةِ بِميْدانِ سُلَيْمان بَاشَا رَكِبَ الكَادِيلاَك (5)السَّوْداءَ ، فَتَحَرَّكَتْ بِهِ كَبَاخِرَةِ عَرُوسِ النِّيلِ.

نجيب محفوظ.

الشّحّاذ. دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس .مكتبة مصر.القاهرة 1989 الفصل الأوّل .ص ص 12-14

## الشرح

1) المَدِينَة الفَاضِلَة : مصطلح فلسفي يوناني قديم هو الجمهوريّة عند أفلاطون، وقد استخدمه بعضُ الفلاسفة العرب مثل الفارابي، وهو في النصّ يدلّ مجازا على الدولة الاشتراكية.

2) المتطرِّف : اسم فاعل معناه من كان في آرائه ومواقفه بعيدا عن القصْد والاعتدال. وإنّ هذا المعنى للكلمة حديث . والكلمةُ ترجمةُ [Extrémiste] وهي كلمة ظهرت حسَب المعاجم المختصّة سنة 1911. وكانت العرب في القديم تستعمل كلمة [الغَالِي] للدّلالة على المعنى نفسِه.

3) امتعاض: مصدر متعلّق بالفعل امْتَعَضَ فلان من الأمر : غضب وشقّ عليه وأوجعه.

4) غَبْرَاء : صفة مشبهة متعلقة بالفعل غَبِرَ والمذكر منها أَغْبَرُ ويقال غَبِر واغْبَرَّ كان بلون الغُبار.
5) الكَادِيلاَك : اسم نوع من أنواع السيّارات الأمريكية الفاخرة .

## الفهم والتحليل

1 – قسّم النّصّ وفق موضوعات الحوار وضع لكلّ قسم عنوانا.
2 – بيّن كيف تدرّج الحوار ليعرّف بالشّخصيّات الحاضرة والغائبة.
3 – استخرج من النّصّ القرائن الدّالة على السمات الشفويّة في لغة الحوار.
4 – أين يظهر القصُّ النفسي في النصّ ؟ وكيف ساهم في تنامي الحوار ؟
5 – ما الفترات الزّمنيّة الّتي أثيرت في الحوار بين الشّخصيّتيْن ؟ وكيف كان انتقال الحديث من واحدة إلى أخرى ؟ وما صلتها بمعنى الحياة مدار الاختلاف ؟
6 – هل ظفر عمر الحمزاوي بالدّواء الذي كان ينتظره من صديقه الطّبيب ؟ علّل جوابك.

## النقاش

- قَالَ الطبيب :"لَكِنَّنا نحبّ الحياة، هذا هو المعنى". هل يكفي حبّ الحياة في نظرك حتَّى يكون للحياة معنى ؟
- يقول عمر الحمزاوي عن السياسة والإضراب والمدينة الفاضلة :"قَدْ وَلَّتْ جَميعًا، وَلَمْ يبْقَ إلاَّ سُوءُ السُّمْعَةِ". فَلِمَ هذا النّعت السّلبي في نظرك ؟ ألا ترى تناقضا في هذا مع إقراره بأنّ الدّولة الاشتراكيّة تحقّقت وتحقّق معها حلمه الكبير ؟
- يتحدّث عمر الحمزاوي عن نفسه عندما كانت سنُّه تناهز سنّك .قارن بين حلمه وحلمك اليوم.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | *من معاني التعجّب المبالغة في الكثرة<br>«شدّ مَا كَرهتها في الأيام الأخيرة»<br>إضافة إلى الصيغ القياسية (ما أَفْعَلَهُ وأَفْعِلْ بِه) يستعين المتكلّمُ للتعبير عن التعجّب بصيغ أخرى من قبيل «أشدّ وأكثرُ وأَعْظِمْ به ولله درُّه» وما شابهها.<br>ومن الصيغ التي يستعملونها في التعجّب : لَشَدَّ ما أو شدَّ ما بمعنى ما أشدَّ.<br>ويخرج تركيب التعجب من معناه الأصلي للدلالة :<br>– **على التأكيد** :قال سيبويه: وَقالوا شدَّ ما أنّك ذاهبٌ كقولك "حقّا أنّك ذاهب" لسان العرب مادة (ش د د)<br>– على **الإكثار** من الفعل أو **المبالغة** في الكثرة. والمبالغة متأتية من «ما الزمانية»<br>– شدّ مَا كَرهتها تقارب **كثيرا ما كرهتها أو أكرهها كثيرا.**<br>* **من أدوات الجواب : طبعا**<br>– «خَبّرني أَمَازلتَ تذكُر أيام السياسة والإضراب والمدينة الفاضلة ؟»<br>– «طَبْعًا ، وقد وَلَّتْ جَمِيعًا».<br>«هجرت الشعر؟»<br>– «طَبْعًا».<br>لاحظ أنّ الاستعمال الحديث قد جَعَلَ من «طبْعًا» حرفًا من حروف الجَواب (أجلْ –نَعَم)<br>**هل ترى أنّ "طَبْعًا" تختصُّ بِمعنى إضافيّ لاتحقّقه نَعَم ؟** |

| | |
|---|---|
| **حقل معجمي** | استخرج من النّصّ ما يتّصل بالجانب النفسيّ وما يتّصل بمجال الأفكار لدى عمر الحمزاوي. ما هو الحقل الطاغي ؟ وبِمَ تعلّل ذلك؟ |
| **نشاط إدماجي** | قارن بين الحوار الوارد في هذا النّصّ والحوار الذي دار بين ابن القارح ورضوان وزفر من حيث اللّغة والبناء. ماذا تستنتج ؟ |
| **في تقاطع الموادّ** | – مَنْ مِنْ الفلاسفة الذين تدرسهم تحدّثوا في معنى الحياة وكيف أجابوا عن سؤال الحمزاوي ؟<br>– ما المقصود بالمدينة الفاضلة لدى الفلاسفة اليونانيّين والفلاسفة المسلمين ولدى اليساريّين من أمثال عمر الحمزاوي الشّاب ؟ |
| **رافد** | قيل : **فما الإنسان** ؟<br>قال :شخصٌ بالطينة، ذاتٌ بالروح، جوهرٌ بالنفس، إلهٌ بالعقل، كلٌّ بالوحدة، واحد بالكثرة، فانٍ بالحسّ، باقٍ بالنفس، ميتٌ بالانتقال، حيٌّ بالاستكمال، ناقص بالحاجة تامٌّ بالطلب، حقير في المنظر، خطير في المخبر، لُبُّ العالم، فيه من كلّ شيء شيء ، وله بكلّ شيء تعلُّق. أبو حيان التوحيدي المقابسات /ص 376 |
| **كتابة** | اكتب نصا حول مرض عمر الحمزاوي وبيّن كيف كان نذيرَ أزمة عميقة سيعيشها. |

## تنوير

**في الأثـــر**

**1 - اشتراكية أبطال نجيب محفوظ**

أمّا محتوى الاشتراكية التي يبشّر بها أبطالُ نجيب محفوظ والتي تمثّل المادة الأساسية لروايتيْ «اللّصّ والكلاب» و«الشحّاذ» خاصة فإنّها مزيج من الليبرالية والنزعة الإنسانية والمذهب الفوضوي ونتفات عديدة من الوجودية. وهذا الغموضُ في رؤيته الإديولوجية والفهم المتشائم للثورة وبالتّالي لسيْر التاريخ، جعلاه كثيرا ما يحشر أبطاله من المثقفين خصوصا في المنافذ المسدودة.

مصطفى التواتي / دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية / تونس الجزائر ط 1986 ص 167

**2 – من مشكلات الرواية الجديدة مشكلتان**

ومن أهمّ مشكلات الرواية الجديدة مشكلتان : الأولى هي خلُوُّها من البطل التقليدي الذي تتركّز حوله المواقف والأحداثُ ... وهذه لم يستعملها نجيب محفوظ في «الشحّاذ» بل جعل من وجدان بطله عمر الحمزاوي بؤرة الإحساس الدرامي في الرّواية كلّها... ولكن نجيب محفوظ استفاد من المشكلة الثانية في الرواية الجديدة وهي تحديد علاقة الإنسان فيها بالعالم الخارجي المحيط به من جمادات وأحياء... ولذلك كانت الرموز الدالة على هذه الجمادات والأحياء ضرورية في إبراز انعكاسها وتأثيرها في نفسية البطل ووجدانه. وهذا ما يفعله نجيب محفوظ منذ أن يخط قلمه أول كلمة على صفحات «الشحّاذ».

نبيل راغب / قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ / دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967 ص ص 272 – 273

**3 – الأزمة النفسية**

اتّصلت النزعةُ الذهنية في هذه الرواية بِأَغْوَار النفس، وقد أشرنا إلى أهميّة أساليب الاسْتِبْطان في إبراز الجانب المتعلّق بالأحاسيس والانفعالات، وهو جانب أساسيّ في فهم أزمة عمر باعتبار أنّ مرضه «حال من أحوال النفس» وأنّ معاناته - في قسم كبير منها - دائرة حول التغيّر الذي طرأ على مشاعره، وأصاب ذاته بركود شامل في كلّ المجالات بعد أن كانت تتقّد حماسا وأصالة .وعلى الجملة، فقد بدا عمر - في المستوى النّفسي وكأنّه كائن ممسوخ، غريب عن ذاته بعد أن انقلبت كلّ مشاعره إلى أضدادها، وصار يكره جميع ما كان يحبّ

دون أن ينجح في الاقتناع بالحاضر .

الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحاذ .دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص ص 93 - 94

**في السّرد**

1 – **القصّ النّفسيّ**

القصّ النّفسي طريقة في كشف باطن الشّخصية وإظهارِ انفعالاتها وهواجسها من خلال لغة السّارد بما تحويه من تراتيب وأساليب مناسبة وأفعال دالّة على الإحساس والتّفكير والظّن مُسندة إلى ضمير الغائب أي أنّ الموضوع يكون متّصلا بالشّخصيّة. أمّا اللّغة والأسلوب فمِنْ أمرِ السّارد. وقد يحتّل القصّ النّفسي مساحاتٍ ومقاطعَ واسعةً في القصّة، وقد يقتصر على جُمَلٍ تربط مقاطع حواريّة لأنّ السّارد قد يركّب المادّة لإبراز معرفته بطباع الشّخصية وأخلاقها ومزاجها ومواقفها.

2 – **متى تكون الرّواية سياسيّة ؟**

يمكن الاعتماد على فكرة « المؤشر الأسلوبي» لتمييز الرّوايات السياسيّة من غيرها. فكلّما تعدّدت الإشاراتُ المباشرة إلى المواقف والأحداث والشّخصيات المائلة في الواقع الخارجي عن النّصّ بأسمائها المعروفة تاريخيّا صبغت العملَ تدريجيّا بصبغة سياسيّة... وعندما تصِل هذه الإشارات إلى درجة محدّدة من الكثافة دون أن تكسر قشرة العمل الفنّي بطابعها التّخييلي فإنّها تزيد هذه القشرة صلابة وشفافيّة في الآن ذاته.

صلاح فضل. مقاربة سرديّة لموقف سياسي .مجلةالعربي العدد 577 ديسمبر 2006 .ص 99

**في التّاريخ**

من أعظم مراحل مصر فائدة وضررا

إنّ المرحلة السابقة كانت من أعظم مراحل مصر فائدة لها وضررا عليها . فلم يحدث في تاريخنا إطلاقا أن قدّمت مرحلةٌ مثل تلك النقلة الجبّارة التي تغيّر بها المجتمعُ المصري .وفي نفس الوقتِ لم يحدث لمصر من قبلُ ما حدث لها في تلك المرحلة من تدهور وتفتّت مازلنا نعاني من رواسبه حتّى الآن ..

لقد نادت هذه المرحلة بإصلاحات ثوريّة لا نظير لها ولكنّها في غالب الأمر نفذت أسوأَ تنفيذ يتصوّره عقلٌ بشري. لقد قَضَتْ على الإقطاع وأنهتْ سيطرة رأس المال على الحكم ولكنّنا فوجئنا بطبقة طفيليّة جديدة تقفز من بين أجهزة التنفيذ ووجدناها أفسدَ من الإقطاعيّين وأفظعَ.. وأنشأت المرحلةُ قطاعا عامّا. وبدلا من أن يكون حافزا لزيادة الإنتاج ورمزا لعدالة التوزيع.. بدلا من هذا أصبح تكيّة لكلّ من يعرف كيف ينهب وينتهز ويسرق.. وفتحت المرحلةُ باب التّعليم للشّعب مجانا.. وتحقّق الحلمُ الّذي كان يتمنّاه كلّ من يريد الخير لمصر.. وبدلا من أن يكون هذا الطّريق الصّحيح لتحقيق الديمقراطيّة وتطوير مصر فسد التّعليم والمتعلّمون والمعلّمون وأصبحت تكاليفُ التعليم في الحقيقة أضعافَ أضعاف ما كانت في الماضي قَبْلَ مجانيّة التعليم.. وبدلا من أن يجد الشّرفاءُ الطريق ممهّدا لبناء مصر وأن يتولّى الأكفاءُ وأصحاب النّزاهة والأمانة ما يتعلّق بشؤون الوطن ومؤسّساته وأجهزته.. وجدنا المجرمين والانتهازيّين وأصحابَ الضمائر الخربة والذّمم الفاسدة يملكون كلّ شيء لمجرّد أنّهم يجيدون التّصفيق ويتفوّقون في ابتداع الشّعارات... بينما الأحرار وأصحاب الرّأي في السّجون والمعتقلات.. وكانت المرحلة أخطرَ وأكبر دعوة للقوميّة العربيّة. وإذا بنا نجد العرب يعانون أخطرَ خصومات فيما بينهم على مدى تاريخهم.. واهتمّت المرحلة اهتماما كبيرا وجبّارا بنشر الاشتراكيّة في بلاد العرب وفي إفريقيا.. وهي سياسة لم تتّبعها روسيا نفسُها إذ عكفت على بناء ذاتها حتّى أصبحت إحدى أعظم دولتين في عالمنا المعاصر. وكانت النتيجة لهذا أن دخلت الاشتراكية اليمن وتزعزعت الاشتراكية في مصر...

نجيب محفوظ . مجلّة الهلال .العدد 203 .مارس 1976 ص ص 19– 21

**النّصّ عدد** 3

## بين العلم والفنّ

**التمهيد**

جرى بين عمر وبثينة حوار حول الشعر ومنزلته ولم يلبث هذا الحوار أن استدعى إلى ذهنه حوارا آخر في الفنّ دار بينه وبين مصطفى . ومن العناصر الفنّية الموظّفة في الرواية الحوار وهو يساهم في تحقيق وظائف كثيرة منها التعريف بوجهة نظر الشخصيّة في مسألة من المسائل المطروحة كما في هذا النصّ .

– مَاتَ القانُونُ قَبْلَ الفَنِّ ، الحقُّ أنَّ مفْهومَ الفَنِّ قدْ تغيَّرَ ونَحْنُ لا نَدْري ، عهْدُ الفَنِّ قدْ مضَى وانْقضَى وفنُّ عصْرِنَا هُوَ التَّسْلِيَةُ والتَّهْريجُ(1)، هذا هُوَ الفَنُّ المُمْكنُ في زمَنِ العِلْمِ ويجبُ أنْ نتَخلَّى عنْ جَميعِ الميَادينِ عدَا السِّيرْكَ(2).

– الحقيقةُ أنّنَا نتَحطَّمُ واحدًا بعْدَ آخرَ.

– بلْ قُلْ إنّنَا بلغْنَا سِنَّ الرُّشْدِ، انْظُرْ إلى نَجاحِكَ في الحَياةِ على سبيلِ المثالِ، وفِي رأْيِي أَنَّ التَّرْفيهَ غايةٌ جليلةٌ لمتْعَبِي القَرْنِ العِشْرينَ، ومَا نَظُنُّ أنّهُ الفَنُّ الحقيقِي لَيْسَ إلاَّ الضَّوْءَ القادمَ مِنْ نَجْمٍ ماتَ مُنْذُ ملايينِ السِّنينَ، فعليْنَا أنْ نَبْلُغَ سِنَّ الرُّشْدِ وأنْ نُولِي المُهرِّجينَ ما يسْتحِقُّون مِنْ احْترامٍ !

– يُخيَّلُ إليَّ أنَّ التَّفلْسُفَ قدْ قَضَى على الفنِّ !

– بلْ قَضَى العِلْمُ على الفَلْسفةِ والفنِّ ، فإلى مَسرّاتِ التَّسْليةِ بلاَ تَحفُّظٍ، ببَراءةِ الأطْفالِ وذكاءِ الرِّجالِ، إلى القِصصِ الخفيفةِ والضَّحكاتِ المُجَلْجلَةِ والصُّوَرِ الغريبةِ، ولْنَتَنازَلْ نِهائيًّا عنْ غرورِ الكبْرياءِ وعَرْشِ العُلماءِ ولْنَقْنَعْ بالاسْمِ المحْبوبِ والمالِ الوفيرِ ..

سَرَّني ذلكَ رغْمَ الحُزْنِ والأسفِ .مارَسْتُ بتألُّمٍ حَقيقِيّ العواطِفَ المُتضارِبةَ. وفكَّرْتُ بذُهولٍ فِيمَنْ ازْدرَدَهُ السِّجْنُ. الأصْلَعُ المَحْبوبُ يَهَبُكَ بلَسَمَ (3)العزاءِ لفشلِكَ وتفوُّقًا غيْرَ مُتوقَّعٍ. مِنْ غدٍ سوْفَ يطْمَحُ إلى القُوَّةِ الّتي امْتَلكَها ولكنْ بوسيلَةٍ أتْفَهَ. كمَا انْقلبَ المُتطلِّعُ إلى سِرِّ الوُجودِ إلى مُحامٍ ثَرِيٍّ غارقٍ في الموادِّ الدُّهْنيَّةِ.

– إنْ يكُنْ العِلْمُ كمَا تتَصوَّرُ، فمَا نَحْنُ إلاَّ طُفيولِيُّونَ (4)على هامِشِ الحَياةِ.

– نَحْنُ رِجالٌ نَاجحونَ ذَوُو سِرٍّ دفينٍ مِنَ الحُزْنِ المكْبوتِ وليْسَ مِنَ الحِكْمةِ أنْ نَنْكأَ(5) الجُروحَ

– العُلماءُ أقْوياءُ بالحقيقةِ ونَحْنُ قُوّتنَا مُسْتمَدَّةٌ منَ المالِ الّذي يَفْقِدُ شَرْعيَّتَهُ يَوْمًا بعْدَ يوْمٍ.

– لِذلكَ أقُولُ لكَ إنَّ المَوْتَ يُمثِّلُ أملاً حَقيقيًّا في حياةِ الإنْسانِ.

نجيب محفوظ

الشّحّاذ. دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس. مكتبة مصر.القاهرة 1989 الفصل الرّابع .ص ص 40 –41

## الشرح

1) التَّهْريج : مصدر متعلّق بالفعل هرّج ومعناه الاختلاط والسرعة في الحركة . والمقصود بالتهريج في النصّ إتيان أعمال تثير الضحك وترمي إلى التسلية .

2) السِّيرْك: لفظ معرّب من الفرنسيّة [cirque] وهو فضاء يضمّ مهرّجين يهدفون إلى تسلية الجمهور.

3) بلَسَم : اسم وهو مادّة صمغيّة تضمّد الجراح .

4) طُفيولِيُّونَ : جمع مفرده طُفيليّ صفة متعلّقة بالفعل طَفَّل ويقال : مازال يُطَفِّل على النّاس، حتى قيل طُفَيْلُ الأَعْرَاس؛ وهو رجل من الكوفة نسب إليه أهل التطفيل وقولهم: طُفَيْلِيٌّ، للذي يدخل وليمةً ولم يُدْعَ إليها.

5) نَنْكَأَ : نَكَأَ فعل مهموز ويقال نَكَأْتُ القَرْحَةَ أَنْكَؤُها نَكْأً إذا قشرتها قبل أن تبرأ.

## الفهم والتحليل

1 – هل يمكن اعتبار الحوار في هذا النّصّ ذا وظيفة تفسيريّة أساسا خاليا من وظيفة الإخبار أو تطوير الحبكة؟ هات قرائن تؤيّد ذلك.

2 – ما هي الأساليب الّتي تبيّن أنّ الرّجليْن المتحاوريْن على خلاف تامّ في وجهات النّظر ؟

3 – حدّد نظرة كلّ من الشخصيّتيْن إلى الفنّ والفلسفة والعلم مبيّنا الأسلوب الذي عُرضِتْ به فجَعل منْ هذه المسائل قضايا حيّة.

4 – ما الذي يجعلك تُحِسُّ بأنّ الحوار واقعيّ؟

5 – ما هي اللّحظة الّتي تأزّم فيها الحوار ؟ وبم تفسّر تعجّل عمر الحمزاوي إنهاءه ؟

6 – حلّل شخصيّة كلّ من المُتحاوريْن باعتماد أقواله وطريقة تحاوره.

7 – هل لك أن تختزل أزمة عمر الحمزاوي في سبب واحد تراه أنت ؟

## النقاش

- هل توافق الرّأي الّذي يرى أنّ خلاف الرّجليْن المُتحاوريْن في النّص يكمُن في قدرة أحدهما على التّكيّف مع الواقع الجديد وعجز الثّاني عن ذلك ؟ علّل جوابك.
- أيْن تكمُن أزمة المثقّف في النّصّ حسب نظرك ؟ أفي تغيّر المفاهيم أم في عدم مواكبة المتغيّرات ؟ وضّح جوابك.
- يقول مصطفى : "نَحْنُ رِجالٌ نَاجحونَ". فما معيار النّجاح في الحياة في نظره ؟ وفي نظرك ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | – الحقيقةُ أنّنَا نتَحطَّمُ واحدًا بعْدَ آخرَ.<br>– بلْ قُلْ إنّنَا بلغْنَا سِنَّ الرُّشْدِ.<br>– يُخيَّلُ إليَّ أنَّ التَّفلْسُفَ قدْ قَضَى على الفَنِّ.<br>– بلْ قَضَى العِلْمُ على الفَلْسفةِ والفنِّ.<br>* ماذا أفادت (بلْ) في هذا السّياق ؟ استخلص من ذلك مدى تجاوب المتحاوريْن. |
| حقل دلالي | * ابحث في الحقل الدّلالي لكلّ من الكلمات التّالية : الفنّ / الفلسفة /الْعِلْم. |
| بحث | * ابحث في تطوّر الشّخصيّة القصصيّة في الرّواية العربيّة. |

| | |
|---|---|
| **رافد** | يقول نجيب محفوظ عن لغة القصّ عنده :<br>" التزمتُ الفصحى لأنّي وجدتها لغةَ الكتابة، ولم تتبلور المسألةُ كمشكلة إلاّ في وقت حديث نسبيّا. وكثيرون يعتبرونها مشكلةً من الدّرجة الأولى وقد تكون كذلك في المسرح أو السّينما. أمّا في الرّواية والأقصوصة فالأمرُ أبسط من ذلك بكثير. والواقع أنّي أشعر بأنّ الاستهانة بلغة تُوَحِّد بين مجموعة من البشر هو في ذات الوقت استهانة بالفنّ نفسه وبالعلاقة البشريّة المقدّسة". نجيب محفوظ |
| **كتابة** | اكتب نصّا تطرح فيه مواقف الشخصيات من العلم والفنّ وأبد رأيك فيها. |
| **مفاهيم** | **توتّر** : (Tension) هو الاضطراب الّذي يطرأ على المغامرة بعد الوضع الأوليّ الّذي تبدأ به، والمتّسِم بضرب من الاستقرار بالقياس إلى ما يليه، ويكون طورُ التّوتّر حركة نحو العقدة والتأزّم، وعليه أطلق تودوروف عبارة (Perturbation). |

## تنوير

### في التاريخ

**التناقض الأليم**

لقد تطوّرت الثّورةُ المصريّة منذ مؤتمر باندونغ عام 1955 إلى عام الوحدة المصريّة السوريّة 1958 مرورا بمعركة السّويس عام 1956 لا على الصّعيد السّياسي فَحَسْبُ بل على الصّعيدين الاقتصادي والاجتماعي أوّلا. وكان اليسارُ العريض في الشّارع الثّقافي هو الّذي استجاب لهذا التطوّر في أدبه وفنّه وفكره، هكذا كان أدبُ الشّرقاوي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس وألْفَرِيدْ فَرَجْ... وقد اتّخذت الثّورة إبّان هذه الفترة أخطرَ قرارَيْن ثقافيّيْن هما مجانيّةُ التّعليم وحقُّ الأديب والفنّان في التّفرّغ للعمل الأدبي والفنّي... فاتّسعت الدّائرة الدّيموقراطيّة من المثقّفين المنتمين إلى طبقات الشّعب الكادح. ولكنّ التّناقض كان أليما حيث نجد المناهج السّلفيّة والمتخلّفة قد فتحت ثغرةً بين عقول الأجيال الجديدة ووجدانها وبين معاناتها اليوميّة وحياتها الدّراسيّة. أمّا المشروع الثّاني الّذي يخصّ أهل الفنّ فقد أتاح الفرصة لكثرة من المرتزقة وحرم الكثرة الأصيلة الخصبة المبدعة من هذا الحقّ.

غالي شكري/ النّهضة والسّقوط في الفكر المصري الحديث دار الطّليعة بيروت 1970 .ص ص 63–65

**من آراء الكاتب**

**1 – مأساة الإنسان**

مأساتان رئيسيّتان في حياة الإنسان هما : مأساته الاجتماعيّة ومأساته الوجوديّة أي مصيره. عن ذلك يقول نجيب محفوظ :

"ما دامت الحياةُ تنتهي بالعجز والموت فهي مأساة ، بل إنّ تعريفَ المأساة لا ينطبق على شيء كما ينطبق على الحياة... ومأساة الحياة مركّبة وليست بسيطة. إنّ تفكيرنا في الحياة كوجود يجرّدُها من كلّ شيء إلاّ مِنَ الوجود والعدم ،ولكنّ تفكيرَنا فيها كمجتمع يُرَينَا مَآسٍ كثيرة مفتعلة من صنع الإنسان كالجهل والفقر والاستعباد والعنف والوحشيّة... ومآسي المجتمَع يمكن معالجتُها، ومعالجتُها قد تخفّف من بلوى المأساة الأصليّة وقد يقع التغلّب عليها".

غالي شكـري مذكّرات ثقافة تحتضر . دار الطّليعة بيروت 1970 ص 271

**في الأثر**

**1 – صلة الفنّ بالحياة**

لم يقل أحدٌ من فلاسفة الجمال بغير الصّلة الوثيقة بين الفّنّ والحياة، وقد وصف الفيلسوف «هربرت ريد» الصّلةَ بين الفنّ والحياة بأنّها ليست مقصودةً ولا متكلّفة ولكنّها تلقائيّة. فالفنّ مظهرٌ من مظاهر النّشاط الاجتماعي المتعدّدة . فإذا جرى على تلك المظاهر تغييرٌ أو تبديل تبعا لضرورة ملمّة فكلّ هذا التّغيير يجري على الفنّ أيضا.

**غالي شكـري /مذكّرات ثقافة تحتضر . دار الطّليعة بيروت 1970 ص ص 135–136**

**2 – شحّاذ .. لماذا ؟**

وصاحب السيارة الكاديـلاك الفارهة والعمارات الثلاثِ ومكتب المحاماة الناجح بمقاييس الحياة الدارجة هو عينُه «الشحّاذ» بمقاييس أخرى لا نقول إنها المثالية، وإنمّا الإنسانية الصميمة، لأنّه يعيش بتلفيق فلسفيّ، وترقيع فكريّ، وتمضي حياتُه تسيِّره ولا يسيِّرها، فيتلقّى النجاحَ بفتور لأنَّه لا يقصده، بل لا يتعمَّده، ويتلقى الهزيمةَ بفتور لأنه لم يعمل لِتلافيها ولم ينظر لأبعد من مواقع قدميْه. عمر الحمزاوي له دلالته الاجتماعية.

**محمد حسن عبد الله / الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ / مكتبة مصر 1987 ص ص 254 – 255**

**3 – علاقة الفنّ بالإنسان والمجتمع**

حاول محفوظ في هذه المسألة أن يفرّع الآراء من مواقف الشخصيات المكوّنة لجدال فكريّ عميق ، فكانت خواطر عمر تعبيرا عن ضياع الفنّ بين آلام الإنسان الذاتيّة والقضايا الكليّة المطلقة، وكانت برامج مصطفى تعبيرا عن الابتذال وانحصار وظيفة الفنّ في التسلية الوضيعة وجاء حماسُ عثمان مؤكدا وجوب ارتباط الفنّ بالالتزام، وكانت بثينة رمزا للجَمْعِ الرائع بين العلم والفنّ.

**الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحّاذ دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص ص 100 – 101**

**4 – التذكّر**

أسلوبٌ يساعد على استرجاع الماضي وفهمِ منشأ الأحاسيس ومسَارِّها ، وقد عبّر الروائي بهذه الوسيلة عن روافد المعاناة وتعدّد الشواغل، فاكتسبت الروايةُ بذلك حظّا كبيرا من الثراء ومن العفوية الراجعة إلى ورود الذّكرى – في الغالب – على نحو تلقائي في إطار تيّار الوعي أو تداعي الخواطر.

**الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحاذ دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص 89**

**5 – من وظائف الحوار في الشحّاذ**

بهذا الأسلوب تتكشَّف لنا مأساة البطل من أول وهلة دون أن يقدِّم الكاتب تقريرا عن هذا بل يترك الحوار يشكّل مجراه الطبيعي. ولذلك لا يحسّ القارئ بافتعال في ثنايا الحوار أو محاولة تدخّل من الكاتب لتوجيهه وجهة معينة... ولذلك نما الشكل العام وتفرّع بما يتفق وطبيعتَه. ولا يكتفي الكاتب بإبراز المأساة من خلال الحوار... ولكنّه يتوغّل في وجدان البطل لكي يبرز الجانب الآخر المناقض لنفسية البطل وما يجتاحه من خمود وركود وملل وسأم... فيقدّم للقارئ من خلال تيار الشعور عند عمر الحمزاوي صورة عثمان خليل المسجون السياسي.

**نبيل راغب / قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967 ص ص 276 - 277**

النّصّ عدد4

# الموجة والزَّبَدُ

**التمهيد**

إنّ قيمة العمل القصصيّ الفنّيّة إنّما تقاس بمقدار ابتعاده عن تصوير الحركة الخارجيّة وإيغاله في رصد الحركة الباطنيّة. لذلك يقول شوبنهاور: "بقدرما تزداد أهميّةُ الباطن في الرّواية تتضاءل أهميّة العالم الخارجيّ وتسمو قيمة الأثر".

الصادق قسومة طرائق تحليل القصّة دار الجنوب للنشر تونس 2002 ص 239

تزَوَّجْتَ قلْبًا نابضًا لاَ حُدودَ لِحيويَّتِهِ وشَخصيَّةً فَاتِنةً حقًّا وتِلْميذَةً مِثاليَّةً للرَّاهِباتِ ، مُهذَّبةً بِكلِّ معْنَى الكلمَةِ ومُدبِّرَةً حكيمَةً كأنَّمَا خُلِقَتْ للتَّدابيرِ والحِكْمةِ، وَقُوّةً دافِعةً للعَملِ لاَ تعْرِفُ التَّوانِي، ونظْرةً ثاقبةً في اسْتِثْمارِ المالِ، ارْتفعْتَ في عهْدِها مِنْ غِمارِ العَدمِ إِلَى التَّفَوُّقِ الفَريدِ والثَّرْوةِ الطَّائلةِ، وَجدْتَ في حَرارَةِ حُبِّهَا عزاءَ الفَشَلِ والشِّعْرِ والجِهادِ الضَّائِعِ ورمْزَ الجِنْسِ والمالِ والشَّبَعِ والنَّجاحِ، فمَاذا جَرَى ؟

وَتقَلَّبْتَ في الفِراشِ عَلَى وجْهِها فانْحسَرَ طَرَفُ القَميصِ عنْ نِصْفِها التَّحْتانِيِّ العَارِي فانْزلقَ مِن الفِراشِ مُتَّجهًا نحْوَ الشُّرْفَةِ .

وَدَخَلَ ثُمَّ أَغْلقَ البَابَ وراءَهُ . طَوَّقَهُ هَواءٌ عاصِفٌ ورأَى الأَمْواجَ وهْي تركُضُ بِجُنونٍ نَحْوَ الشَّاطئِ فتَلْطِمُ بِزَبَدِهَا الفَائرِ أَرْجُلَ الكَبائِنِ(1) تَحْتَ قُبَّةٍ باهِتةٍ. انْتشرَتْ قُطْعانُ السُّحُبِ في جَنَباتِهَا، وغَامَ جَوُّ الصَّباحِ الباكِرِ باللَّوْنِ الرَّمادِي المُشِعِّ مِنْها .ولمْ تَدِبَّ قَدمٌ بعْدُ فوْقَ الأَرْضِ ولمْ تنْفَتِحْ نَفْسُكَ لِشَيْءٍ ولم يُنْعِشْكَ الهَواءُ وحتَّى متَى تنْتَظِرُ الشِّفاءَ .أَيْنَ مُصْطَفَى لأَسْأَلَهُ عنْ معْنَى هذهِ المُتناقِضاتِ ؟ عِنْدهُ مِنَ الأَفْكارِ مُدَّخَرٌ كَثِيرٌ رَغْمَ أَنَّهُ لَمْ يَعُدْ يبيعُ اليَوْمَ إلاَّ اللُّبَّ (2) والفُشارَ(3)، لِماذَا يَجيءُ دَوْرُ زَيْنَبَ بَعْدَ العَمَلِ ؟؟وهَا هِيَ مَوْجَةٌ تَعْلُو عُلُوًّا غيْرَ عَادِيٍّ ثُمَّ تَنْكَسِرُ عنْ أَطْنانٍ مِنَ الزَّبَدِ ثُمَّ تَنْدَاحُ (4) فِي تَدَهْوُرٍ(5) مُسْلِمَةً الرُّوحَ . يَا إِلهِي ! إِنَّهُمَا شَيْءٌ وَاحِدٌ زَيْنَبُ وَالعَمَلُ، والدَّاءُ الّذي زَهَّدَنِي فِي العَمَلِ هُوَ الّذي يُزَهِّدُنِي فِي زَيْنَبَ . هِيَ القُوَّةُ الكامِنَةُ وَراءَ العَمَلِ، هِيَ رَمْزُهُ هِيَ المَالُ والنَّجاحُ والثَّراءُ وأَخيرًا المَرَضُ .ولأَنَّنِي أَتقَزَّزُ مِنْ كلِّ أولئكَ فَأَنَا أَتقَزَّزُ مِنْ نَفْسِي و لأَنَّنِي أَتقَزَّزُ مِنْ نَفْسِي فَأَنَا أَتقَزَّزُ مِنْ كلِّ أولئكَ. ولكنْ مَنْ لزَيْنَبَ غيْرِي ؟ اللَّيْلَةَ المَاضِيةَ كانَ الحبُّ تجْربةً مريرةً ضَمُرَ(6) ونَضُبَ فلَمْ يَبْقَ مِنْهُ سِوى ارْتِفاعٍ فِي الحرارةِ وسُرْعَةٍ فِي النَّبْضِ وزيادَةٍ فِي ضَغْطِ الدَّمِ وتَقَلُّصٍ فِي المَعِدَةِ تَتَلاَحَقُ فِي وحْدَةٍ رَهيبةٍ وحْدَةِ المَوْجَةِ الّتي يَمْتصُّها رَمْلُ الشَّاطِئِ فلاَ يَتَقَهْقَرُ مِنْها إِلَى البَحْرِ شيْءٌ. هِيَ تَتَرَنَّمُ بأَهازيجِ الغَرامِ وأَنَا أَبْكِمُ، هِيَ تُطارِدُ وأَنَا شَارِدُ اللُّبِّ هِيَ تُحِبُّ وأَنَا كارِه، هِيَ حُبْلَى وأَنَا عَقِيم، هِيَ حَسَّاسَةٌ حَذِرةٌ وأَنَا بَلِيد. وقَالَتْ أَنْتَ لاَ تَتَكَلَّمُ كعادتِكَ فَقلْتُ بلْ لاَ يُسْمعُ لي صَوْتٌ وقُلْتُ تَصَوَّرْ أَنْ تَكْسِبَ

القَضِيَّةَ اليَوْمَ فتَمْلِكَ الأَرْضَ ثُمَّ تسْتَوْلِي عليْهَا الحُكومَةُ غدًا .قَالَ : أَلَسْنَا نَعيشُ حياتَنَا وَنَحْنُ نَعْلَمُ أَنَّ اللّه سَيأْخُذُهَا. ورَغْمَ الجفَاءِ والجَفافِ فإِنَّ المَوْجةَ تَعْلُو لحَدِّ الجُنونِ ثُمَّ تَتَكَسَّرُ عنْ الزَّبَدِ ثُمَّ تُسْلِمُ الرُّوحَ ويزْدَرِدكَ قبْرُ النَّومِ بلاَ راحَةٍ ويظَلُّ عقْلُكَ يُتابِعُ هَواجسَه، حتَّى الطَّبيبُ تُفَكِّرُ في زِيارَتِهِ مرَّةً أُخْرَى مُسَلِّمًا بأَنَّكَ تَغيَّرْتَ أكثَرَ ممَّا كُنْتَ تَتَصَوَّرُ فيَا تُرَى ماذَا تُريدُ ؟ أَجَلْ مَاذا تُريدُ الفِقْهُ لاَ يَهُمُّ والحُكْمُ لِصالِحِ مُوكِّلي لاَ يَهُمُّ وإِضافَةُ مئاتٍ جديدةٍ لِحسابِي لاَ يَهُمُّ ونِعْمَةُ البيْتِ السَّعيدِ لاَ تَهُمُّ وقِراءةُ عَناوينِ الصُّحفِ لا تَهُمُّ ،فَما رأْيُكَ في رِحْلَةٍ إِلَى الفضاءِ ،في رُكوبِ الضَّوْءِ ؟ شُكْرًا لسُرْعتِهِ الثَّابتةِ، الشَّيْءُ الوحيدُ الثَّابتُ في هذا الكَوْنِ الّذي لاَ يَعْرِفُ الثَّباتَ، المتَغيِّرَ بِلاَ تَوَقُّفٍ المُتَحرِّكَ في جُنونٍ .

نجيب محفوظ. الشّحّاذ دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس. مكتبة مصر. القاهرة 1989 الفصل الخامس. ص ص 48–51

## الشرح

1) الكَبايِن : ما يسمّى في العاميّة [برّاكة] عن الفرنسيّة [Cabane].

2) اللّبّ : اسم جمع ألباب. اللّبّ من كلّ شيء خالصُه وخيارُه. وهي في النّص من المعنى الدارج ويعني ضربا من البذور يجرش لتمضية الوقت.

3) الفشار : حبوب الذرة تقلى على نار هادئة فتتشقّق وتبيضّ وتؤكل للتسلية.

4) تنداح : مضارع انداح مسند إلى الغائبة - انداح بطن فلان انديا‌حا : انتفخ وتدلّى من سِمَنٍ أو من علّة.

5) تدهْوُرٌ : مصدر متعلق بالفعل الرباعي المزيد ( تَدَهْوَر)على وزن تفعْلل، والتّدهور يفيد الضعف والسقوط. فقد جاء في لسان العرب ما يلي : "دهورتَ الشئَ : جمعته و قذفت به في مهواة".

6) ضمُر : ضمَر فلان وضمُر يضمُر ضُمورا أي صار هزيلا.

## الفهم والتحليل

1– يقوم النّصّ على التّداخل بين العالم الباطنيّ للشخصيّة والعالم الخارجيّ من حولها : قسّمه في ضوء ذلك وضع عنوانا لكلّ قسم.

2– يتّسم الخطابُ السّردي بتنوّع الضمائر: حدّدها ثّم بيّن أثرها في تحفيز السّرد و تناميه.

3– يتضمَّن النّصُّ من اللّواحق ما يجعله معقّد البناء : استخرج هذه اللواحق ثم صنّفها وفق صلتها باللحظة التي انطلق منها السّرد في الرواية و استخلص الغرض من إيرادها.

4–كيف استخدم السّارد عالم الشخصية الباطني؟

5–عقد عمر الحمزاوي مقارنة بينه وبين زوجته: فما أوجه الاختلاف بينهما ؟ وما النّتيجة التي انتهى إليها من هذه المقارنة ؟

6–هَيْمَن على لنصّ الحوارُ الباطني: اذكرمادّته (هواجس وانفعالات/أفكار ومواقف) وأساليب استحضار كل منها.

7– استخلص من النّصّ نتائج تقويم الشخصيّة لما مضى من حياتها.

8– استخلص من النّصّ مميّزات الشخصيّة الرّوائيّة في القصّ الحديث.

## النقاش

■ ورد في النّصّ قول الموكّل :«ألسنا نعيش حياتنا ونحن نعلم أنّ الله سيأخذها ».ما رأيك في هذا الموقف من الحياة ؟ علّل جوابك.

■ لَمْ يمتلئ كيان عمر الحمزاوي بالعمل ولا بالحبّ والرّفاه .فما المشروع الذي يمكن أن يملأ كيان الإنسان ويُشعره بالمعنى في الحياة؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **من معاني النداء**<br>«**يَا إِلَهِي** إنّها شيءٌ واحدٌ زينبُ والعملُ والدّاءُ الذي زهّدني في العمل».<br>يَا إِلَهِي : جُمْلَةُ نداء تتكوّن من أداة نداء للبَعيد ( يَا ) ومنادًى ورد مركّبا إضافيًّا.<br>والنّداءُ عَمَلٌ لغويّ قد يستعمله المتكلّم في غير معناهُ الأصليّ **كالتعجّب** (يَالَهُ منْ كَريمٍ ) **وللتحسُّر** (يَاحَسْرَة) وللإغراءِ (يا مَظْلُومُ)...<br>– ماذا أفاد النداءُ في الجملة (يا إلهِي) ؟ |
| أسلوب | – **هي** القوّة الكامنة وراء العمل /**هي** رمزُهُ/**هي** المالُ والنجاحُ والثراءُ وأخيرا المرضُ/ **وَلأنّنِي** أتقزّز من كلّ أولئك فأنا أتقزّز من نَفْسِي/**ولأنني** أتقزّز من نفسي فأنا أتقزّز من كلّ أولئك...<br>– ما قيمة هذا الأسلوب في بيان الفكرة؟ |
| كتابة | اعتمدَ الكاتبُ تقنية القصّ النفسي الذي يسرد على لسان السارد والحوار الباطني الذي يُسْرَد على لسان الشخصية . اكتب نصّا تبيّن فيه كيف استعمل الكاتب هذه التقنية وادعم ذلك بأمثلة من الرواية. |
| بلاغة | * يؤدّي الاستفهام معانيَ متنوّعة مِنْها الرّغبة في المعرفة بأمر مجهول والحيرة والتّعجّب والنّفي والإنكار والتّقرير و التّمنّي واللّوم.<br>– استخرج من النصّ بعض الاستفهامات التي طرحها البطل وبيّن معانيها. |
| بحث | * طالع رواية "ثرثرة فوق النيل" ثمّ قارن بين بطلها أنيس زكي وعمر الحمزاوي . |
| رافد | عيّنات مختلفة من مخاطبة الشخصية ذاتها في حوارها الباطني :<br>– مخاطبة الشخصية ذاتا منها ماضية مثل قول الحمزاوي مستحضرا ذاته كما كانت يوم لقائه الأوّل بمن صارت زوجته : قلت لها يُسعدني أنك تنازلت بقبول معرفتي...<br>– مخاطبة الشخصية ذاتها بصوت مسموع (وهو ما تسمّيه «كُوهِن» خطابا داخليّا لا حوارا باطنيّا) . ومثاله الفقرة التالية: وقال بصوت مسموع كأنما يخاطب الظلام : خير البرّ عاجله وقبل أن يفيق من دهشته<br>– الشخصيّة تتوجّه بحوارها الباطني توجّها باطنيّا صامتا إلى شخصيّة حاضرة لحظة الحوار الباطني، لكنّ مانعا ما حال دون إبلاغها مادّة الحوار الباطني صراحة ومثال ذلك قول عمر لنفسه كلاما موجّها في الأصل إلى ابنته بثينة وهي مرافقة له في تلك اللحظة: وما ألطفك يا بثينة براعم صدرك تشهد للدنيا بحسن ذوقك ، ولعلي من جيل محافظ ، فماذا أعدّت أمّك؟ وما المانع في هذا المثال هو الحياء ، وقد يكون المانع مجرّد تقيّة |

## تنوير

### في الأثـر

**1 – الطّبيعة كخلفيّة فنّيّة**

يتّخذ نجيب محفوظ من الطّبيعة ما يمكن أن نسمّيه بالديكور البارع في تنشيط الحركة الرّوائيّة. فلدى الكاتب قدرةٌ رائعة في ربط الحدث بمظهر الطّبيعة لمنحه عطاء وثراء في تخصيب الصّورة الرّوائيّة..وهذه الدّفقات الرّومانسية التي تتموّج عَلَى حروفه وتسبح في قطراتها كلماته، ترتبط في الوقت نفسه بالموقف الرّوائي ممّا يجعلنا نحسّ أنّه يحوّل الرّواية إِلَى قصيدة روائيّة إن جاز التّعبير..ثمّ هو يملك طاقة خلاقّة في القدرة القائمة عَلَى السّرد الوصفي أَوْ المونولوج الداخلي . وتارة تراها لغة شاعريّة تعتمد عَلَى النّحت اللّفظي والصقل النّقي تتفجّر في أحشاء حروفها روحُ الشّعر. وتارة تراها كأمواج البحر الهادرة تندفع في انطلاق وعنف وتهدر كالشّلال.

إنّ التّركيب اللغوي بما يشبه الشّحنة الرّمزيّة التي تفجّر ينابيع المعاني في الذّهن نجدها متمثّلة في قدرة الكاتب عَلَى استخدام اللّغة بطاقاتها اللّفظيّة والإيحائية لتعطي مدلولا يتساوق مع الحدث الرّوائي مع استخدام الحوار الدّاخلي الذي يتعانق فيه الماضي مع الحاضر والشّعور باللاّ شعور .

رجاء عيد .دراسة في أدب نجيب محفوظ:تحليل ونقد .منشأة المعارف بالإسكندرية 1974. ص ص 45-48

**2 - وعي الشخصية الرئيسية**

من وعي عمر الحمزاوي نتلقَّى خلفية القهر الاجتماعي والميتافيزيقي التي تجعل مأساتَه هو الفردية ، في ظِلّ زمانه ومكانه، مأساةً حتمية . ففي «الشحّاذ» يعتمد الكاتب اعتمادا كبيرا على المونتاج أو النقلات الزمانية والمكانية، بحيث يصبح هذا الاعتماد هو السِمة الأساسية أو القاعدة الرئيسية للأسلوب ، والمادة تساعده في هذا الاتجاه لأنّ القصة قصة فرد واحد ولأنّ الأحداث الخارجية محدودة ورهينة الأهمية بمدى ما تؤثّر في وعي الشخصية الرئيسية وبمدى ما تشكّل من تشابه أو تضادّ أو تنويعات على ما يضطرم في هذا الوعي .

لطيفة الزيات من مقال الشكل الروائي عند نجيب محفوظ . مجلة الهلال العدد 2 السنة 1970 ص ص 65 – 66

**3 – الانفصام في الشّخصيّة يزيد في حدّة الصّراع**

بهذا الأسلوب يطغى الماضي على الحاضر .. ويحضر في ذهن البطل الوجهُ المناقض للصورة الماثلة بجواره على الفراش ... ويزيد من حدة الصراع أنّ الكاتب يستعمل ضمير المخاطب في حديث البطل إلى نفسه وكأنّه انفصل وتحوّل إلى شخصيتين تُحادِث إحداهما الأخرى مما يؤكد للقارئ الانفصامَ الحادَّ الذي يعاني منه البطلُ ...

انتهى من خيانة القلب النابض والشخصية الفاتنة والتلميذة المثالية للراهبات ، كانت كاميليا أو زينب الآن مهذَّبة بكل معنى الكلمة مدبِّرة حكيمة كأنَّما خلقتْ للتدبير والحكمة ، قوة دافعة للعمل لا تعرف التواني ونظرة ثاقبة في الاستثمار للمال ، وارتفع في عهدها من غمار العدم إلى التفوق الفريد والثروة الطائلة ووجد في حرارة حبّها عزاء عن الفشل والشعر والجهاد الضائع ، رمز الجنس والمال والشبع والنجاح ولكنه يتساءل الآن «ماذا جرى ؟ »

نبيل راغب / قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967 ص 280

**4 – قيمة الحريّة**

تظهر في نزوع عمر إلى التحرّر من كلّ ما قامت عليه حياتُه السّابقة، وهو يعتبر هذا الموقف تدرّجا على درب الفعل الذي يخلق الذات خلقا جديدا ويحقّق لها وجودَها الخاصَّ، وهذا ما لخّصه في قوله : «الفعل الصّادر

عن الحريّة نوع من الخلق»

الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحّاذ .دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص 108

**السّرد**

**1 – لعبة الضّمائر (1)**

ضمير الغائب (هو) ينقلُنا إِلَى الخارج وضمير المتكلّم (أنا) ينقلنا إِلَى الدّاخل . أمّا ضمير المخاطب (أنت) فإنّه يتيح للشخصيّة أن تتعامل مع ذاتها فتخبرنا بواسطة حوارها الذاتي بما يجول في خاطرها. فهذا الضمير هو الذي يجمع بين ضميري الغائب والمتكلّم وهو يخفيهما وراءه ويجعل بينهما اتّصالا دائما .

**2– لعبة الضّمائر (2)**

إنَّ مسألة اختيار ضمير السّرد مسألة جماليّة أو شكليّة قبل كلّ شيء ذلك أنَّ بعض منظّري الرّواية لا يَرَوْن تفاضلا ما بين ضميري الغائب والمتكلّم. بَيْدَ أنَّ هذا الرأي غيرُ مسلَّم به ، ونَحسَب أنّ لكل ضمير خصائصَه الفنية والشعرية ، وحتى التقنية أيضا . ويمكن أن يكون ضميرٌ أليقَ من ضمير في حالة سردية معينة ولا نحسَب أنَّ كلَّ ضمير يمكن أن يحلّ محلَّ صِنوه دون أن ينشأ عن ذلك أيّ أثر من الآثار .

عبدالملك مرتاض في نظريّةالرّواية بحث في تقنيات السّرد عالم المعرفة العدد 240 ديسمبر 1998 ص ص 93 – 95

**3 - الشّخصيّة النّامية والشّخصية المسطّحة**

الشّخصيّة النّامية هي نفسُها الشّخصية المدوّرة أو المكثّفة، وهي الشّخصية المركّبة المعقّدة التي لا تستقرّ على حال، ولا يعرف القارئ مسبقا ما سيؤول إليه أمرُها... هي الشّخصيّة المغامرة التي تكره وتحبّ وتصعد وتهبط وتؤمن وتكفر وتفعل الخير كما تفعل الشرّ.

أمّا الشّخصيّة المسطّحة أو الثّابتة فهي تلك الشّخصيّة البسيطة التي تمضي على حال لا تكاد تتغيّر ولا تتبدّل في عواطفها ومواقفها وأطوار حياتها.

عن عبدالملك مرتاض بتصرف/ في نظريّةالرّواية بحث في تقنيات السّرد عالم المعرفة العدد 240 ديسمبر 1998 ص 101

**4 - الحوار الباطني القديم والقصّ الحديث**

معنى قديم : لا يخلو القصّ القديمُ من «الحوار الباطني». فكثيرا ما كان الراوي ينظّم أقوال الشخصيّة الباطنيّة ويقدّمها بأفعال من قبيل :« فقال في نفسه » مستعملا لغته وأسلوبه . لكن لم تكن هذه الأداة آنذاك متميّزة في لغتها ونظامها عن سائر ما يضطلع به الرّاوي .

معنى حديث : ارتبط هذا المعنى الجديد بجملة من المعطيات والعوامل أهمُّها علمُ النفس والفلسفةُ في الأدب من جهة وظهورُ طرائق إنشاء قصصيّة جديدة من جهة أخرى فصار الحوارُ الباطني بالتقاء هذا كلّه ذا معنى جديد متّصل بعناصر لم تعرف في السابق مثل تيار الوعي وتداعي الخواطر وما إلى ذلك. ومن هذه الزاوية حدّد « دي جَرْدان » وجه الجدّة في هذه الأداة وأساليبها وخصائصِها فاعتبر أنّ الحوار المباشر ( بمعناه الحديث) قائم على نقل الأفكار والخواطر والأحاسيس بأقصى ما يمكن من التلقائيّة والعفويّة وبلا أدنى تدخل ولا تنظيم ولا رقابة وهذا ما يفهم من قوله :« الجدّة الأساسيّة الحاصلة مع ظهور الحوار الباطني متمثّلة في أنّ مداره إثارة التيّار المتواصل من الأفكار التي تخترق باطن الشخصيّة على النحو الذي ينشأ به تباعا ووفق النظام الذي تكون به دون تفسير منطق ترابطها بما يوهم بأنّها تنقل على حالها ».

عن الصادق قسومة طرائق تحليل القصّة .دار الجنوب للنشر تونس 2002 ص 258

**5 ـ الحوار الباطني في روايات محفوظ**

إنّ الحوار الباطني هو «اتّصال لقصة تروى بصيغة المتكلم» حسب تعبير «بُوتُور» وذلك بالإلغاء الوهمي لكلّ مسافة بين زمن المغامرة وزمن القصة، ممّا يسمح بتهديم السّجن الّذي يحبسُ فيه الحوار الدّاخلي الكلاسيكي كما يسمح بتبرير العودة إلى الوراء، والتذكرات بصورة أكثر وضوحا.

وإذا كان السّرد قد تقلّص، في الرّوايات الّتي ندرسها، والرّاوي كاد يختفي، فلأنّهما قد تركا المجال للشّخصيّة تقدّم لنا الرّواية أثناء معايشتها، وبالتّالي فإنّنا نعيش الرواية مباشرة ولا نتلقّاها بواسطة. ولكن بماذا يتميّز هذا الحوار الباطني والذّاتي ؟ إنّه هذيان محموم أو فلتات مجنون. ويتجلّى ذلك خاصة في أحلام اليقظة الّتي كانت تنتاب سعيد مهران وصابر، وعمر الحمزاوي بشكل خاصّ : إذ كان يحلم بأن «يرقص فوق قمّة الهرم أو يقفز من فوق أعلى جسر إلى قاع النّيل أو يقتحم الهلتون عاريا». أمّا سعيد مهران فقد انطلق يحاكم قُضاته بصوت مسموع وهو وَحْدَهُ في بيت نور.

**مصطفى التواتي / دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية .1986 ص ص 134 – 135**

**النّصّ عدد 5**

# لم يبق إلاّ التّسوُّل . .

تضخّمت الجفوة بين البطل عمر الحمزاوي وزوجته زينب وتعاظم إحساسُه بالغربة في الوجود من حوله وراحت ابنته بثينة تسأله عن حقيقة المرأة المزعومة فإذا هو لا يقوى على مصارحتها ولكنّه يواجه زوجته زينب بالحقيقة المرّة.

تهلّلَ وَجْهُهَا فَارْبَدَّ قَلْبُهُ والْتَمَعتْ عيْناهَا بفرْحةٍ ظافرَةٍ فَتجهَّمتْ الدُّنيَا وتَجلَّى الخريفُ في الجوِّ وانْتشر في أعالِي الشَّجرِ اصْفرارٌ باهِتٌ وعَكستْ قوافلُ مِنْ سُحُبٍ بيْضاءَ نَصاعَتهَا فوْقَ الماءِ الرَّصاصِيّ وتَضمَّنَ الفراغُ الخابِي أنْغامًا صَامتةً مِن الرِّقةِ والحُزنِ وأسْئلةً مُضْنيةً عسِيرَةَ الجوابِ وتَضَخَّمتْ كِذْبَتُهُ حتَّى أنْذرتْهُ بالعَدَمِ.

ومِنْ شِدَّةِ ضيقِهِ زارَ مُصْطَفَى بمكْتبِهِ بالمَجلّةِ وتَجدّدَ النِّقاشُ بلاَ نتيجةٍ وقَالَ مُصْطَفَى:

– لقَدْ جارَيْتُكَ وساعَدْتُكَ عَلَى أَمَلِ أَنْ يَتبيَّنَ لَكَ عبثُ المحاولةِ ولَكِنَّكَ غرِقْتَ ..

فَهتفَ مُتنهِّدًا :

– ألاَ تَعْلَمُ أنِّي أعيشُ الفنَّ الّذي تلَهَّفْتُ يوْمًا عَلَى خَلْقِهِ ؟

وأكْملَ مُصْطَفَى صفْحَةً بيْنَ يديْهِ ثمَّ بَعثَ بِها إِلَى المَطْبعةِ، وقَالَ :

– كَثيرًا مَا خُيِّلَ إِليَّ أنَّكَ تُعاني أزْمةً حادَّةً لفنٍّ مكْبوتٍ.

فَرفضَ ذلكَ بِهَزَّةٍ مِنْ رَأْسِهِ وقَالَ :

– لاَ، ليْسَ الفَنُّ، ربَّما هُو ما نلْجأُ بِسببِهِ أحْيانا إِلَى الفَنِّ.

فَتَمَهَّلَ مُصْطَفَى قَليلاً ثم قَالَ :

– لَعَلَّهُ لوْ كُنَّا منَ العُلماءِ الّذينَ يُنْفقونَ عشْرينَ عامًا منَ العُمْرِ في البَحْثِ عنْ مُعادلةٍ لَمَا عَرَفَتْ التَّعاسةُ إِلَى نُفوسِنا سَبيلاً ..

فقَالَ وهْو يَهُزُّ رأْسهُ أسَفًا :

– لَعلَّ سِرَّ شَقائِي أنِّي أبْحثُ عنْ مُعادلةٍ بِلاَ تَأْهيلٍ عِلْمِيٍّ ..

مُصْطَفَى وهْوَ يَضْحك :

– ولأَنَّهُ لاَ يُوجدُ وحْيٌ في عصْرِنا فلمْ يبْقَ لأَمْثالِكَ إلاَّ التَّسَوُّلُ.

– التَّسَوُّلُ ؟ في اللَّيْلِ والنَّهارِ.. في القِراءةِ المُجْدِبَةِ والشِّعْرِ العَقيمِ.. في الصَّلواتِ الوَثَنِيَّةِ في باحاتِ (1) الملاهِي اللَّيْلِيَّةِ في تَحْريكِ القلْبِ الأصمِّ بأشْواكِ المُغامراتِ الجَهَنَّمِيَّةِ.

وتَحدَّثَ مُصْطَفَى عنْ زَيْنَب فقَالَ إِنَّهَا تُعانِي مَرارَةَ الهَجْرِ ومَتاعِبَ الحَمْلِ معًا. أجلْ كَمْ أنَّهَا مَتَوَعِّكةٌ (2) ولَكِنْ مَا لِقَلْبِهِ قَدْ تَحجَّرَ وهْوَ مُسْتعِدٌّ أنْ يَجودَ لهَا بِكُلِّ غالٍ تحْتَ شَرْطِ أنْ تُحرِّرَهُ

مِنْ اسْتِغْلاَلِ حُبٍّ ميِّتٍ ؟

– أجلْ هُناكَ امْرأةٌ مَا دُمْتِ تُصِرِّينَ على أنْ تَعْرِفِي..

والكَراهِيَّةُ نبَتَتْ في مُسْتنْقَعٍ آسِنٍ مُكْتظٍّ بالحِكَمِ التَّقْليديَّةِ والتَّدْبيرِ المنْزِلي. ولاَ عزاءَ فيمَا بلغْناهُ منْ ثَراءٍ ونَجاحٍ، فَالعفنُ قدْ دَفنَ كلَّ شَيْءٍ، وحُبسَتْ الرُّوحُ في بُرْطمانٍ(3) قَذِرٍ كأنَّهَا جَنينٌ مُجْهَضٌ، واخْتنقَ القَلْبُ بالبَلادَةِ والرَّواسِبِ الدَّسِمةِ وذَبُلَتْ أزْهارُ الحياةِ فجَفَّتْ وتَهاوَتْ على الأرْضِ ثُمَّ انْتهتْ إلى مُسْتقرِّها الأخيرِ في مُسْتوْدعاتِ الزُّبالةِ.

– ابْكِي مَا شَاءَ لَكِ البُكاءُ وَلَكِنْ عَليْكِ أنْ تُسَلِّمِي بالأمْرِ الواقِعِ.

فَقَدْ قَتَلَ الضَّجَرُ كُلَّ شيْءٍ. وانْهارَتْ قَوائِمُ الوُجودِ بفِعْلِ بضْعَةِ أسْئِلةٍ وقُلْتُ لَهُ تَصَوَّرْ أنْ تَكْسِبَ القَضِيَّةَ اليَوْمَ وتمْتَلِكَ الأرْضَ ثُمَّ تسْتَوْلِي عَلَيْهَا الحُكُومَةُ غدًا فَقَالَ أَلَسْنَا نَعِيشُ حَيَاتَنَا ونَحْنُ نَعْلَمُ أَنَّ الله سَيَأخُذُهَا ؟

**نجيب محفوظ. الشّحّاذ.**

**دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس. مكتبة مصر.القاهرة 1989 الفصل العاشر .ص ص 88–90**

## الشرح

1) باحاتٍ : جمع مفرده باحة ، باحة الدّار وسطها .الباحة : السّاحة .

2) مَتَوَعِّكةٌ :صفة متعلقة بالفعل توعّك : أصابته الحمّى .

3) بُرْطمان: كلمة فرنسيّة[Appartement] والكلمة العربيّة المستحدثة لتسمية هذا النوع من المساكن هي الشّقّة.

## الفهم والتحليل

1– قسّم النّصَّ إلى مقاطع بحسب الشخصيّات المذكورة فيه . ما الذي يميّز مقطعا عن آخر من النّاحية الفنّيّة ؟

2– في النّصَّ مقاطعُ تنتمي إلى القّصّ النّفسيّ (تفصل بين عدّة مقاطع حواريّة ). ما موضوع كلّ منها؟ وكيف ساعدت على تنمية المسار السردي؟

3– ما غاية عمر الحمزاوي من خوض تجربة مع امرأة غير زوجته ؟

4– لا تتحدّد منزلة الشّخصيّة القصصيّة في النّصّ إلاّ بأوجه التقابل التي تقيمها مع باقي الشّخصيّات. فما أنواع التقابلات التي ساعدت على رسم جانب من شخصيّة عمر الحمزاوي؟

5– حدّد عمر الحمزاوي مشكلته بقوله إنّه «ما نلْجأُ بِسببِهِ أحْيانا إِلَى الفَنِّ».فما سرّ أزمته ؟

6– ما المعاني التي تحملها كلمة «التّسوّل» في النصّ ؟ وما صلتها بعنوان الرّواية وبالأبعاد الذّهنيّة فيها ؟

7– غاب الحديث عن الدّين والإيمان في هذا النّصّ والنّصوص التي سبقته. فَبِمَ تُفسّر هذا الغياب؟

8– كيف ترابط موضوع "الإحساس بالغربة والوحدة" مع موضوع "الحبّ" في النّصّ ؟

## النقاش

- يذهب البعض إلى أنّ عمر الحمزاوي غيرُ سعيد لأنّه متكبّر .فهل توافق على هذا الرأي ؟ علّل جوابك باعتماد هذا النّصّ والنّصوص التي سبقته.
- هل تعتبر الحبّ أنانيّة مستترة أم صلة بين «حرّيّتيْن»؟ وضّح جوابك آخذا في الاعتبار حالة عمر الحمزاوي.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | – من حروف الجواب : أجلْ<br>«أجَلْ هُناكَ امرأةٌ ما دُمْتِ تُصرّين على أنْ تعْرفِي .»<br>أجَلْ حرف جواب بمعنى نعَمْ وقال الأخفشُ : إلاّ أنّهُ أحْسنُ من نَعَمْ في التّصديق ونَعَمْ أحسنُ منه في الاستفهامِ . فإذا قال «أنت سوف تذهب» قلتَ أجلْ ... وإذا قال «أ تذْهب» قلتَ نعمْ .<br>أجلْ تصديقٌ لخبر يُخْبرُك به صاحِبُك فيقول «فعَلَ ذلك» فتصدّقه بقولك له أجلْ. وأمّا نعمْ فجوابُ المستفْهِمِ بكلامٍ لا جحْد فيه : هلْ صلّيْتَ ؟ نعمْ<br>عن لسان العرب لابن منظور – مادة ( أ ج ل )<br>– تعابيـر<br>«هو مستَعدٌّ أنْ يجُودَ لَهَا بكُلّ غالٍ تحْتَ شرْط أن تُحرِّرَهُ ».<br>يبدو أنّ الكاتب متأثّر بتركيب أجنبيّ في أداء معنى الرّبط بين حدَثيْن أو أمريْن. أمّا العربية فتستعمل تعابير من قبيل : شرْطَ / شرْط أنْ / شريطة أنْ . |
| معجم | ما الفرق بين:<br>–(شحذ) و(تسوّل) وأيّ الفعليْن أصدق على عمر الحمزاوي ؟<br>– "ثار" و"تمرّد" وما مدى انطباق كلّ من الفعليْن على البطل ؟<br>– "الحبّس" "التّعاطف" "الشّفقة" "العشق" "الصداقة" وأيّ العواطف أطغى على نفْس عمر الحمزاوي ؟ |
| رافد | الجنس قبل كل شيء لمجرّد الإثارة يعتبر خارج الفنّ إنّما الجنس قد يستغل فنيّا من نواح كثيرة أهمّها : الناحية السيكولوجية - الناحية الاجتماعية - الناحية الفلسفية .<br>نجيب محفوظ مجلة الهلال فيفري 1970 ص 194<br>في أي ناحية تضع الجنس في رواية الشحّاذ ؟ |
| كتابة | عاش عمر الحمزاوي تجربة الحبّ ثم تجربة الجنس بحثا عن معنى لحياته : اكتب نصّا حول التجربتين معتمدا شواهد من الرواية. |
| مفاهيم | مسافة :(Distance ) من معاني هذه العبارة في السردية الدّلالةُ على مدى اتّصال الرّاوي بالمغامرة التي يرويها، فيكون راويا مشاركا Homodiégétique ( فلا فاصل هنا بينه وبينها ) أو غير مشارك (Hétérdiégétique) ( فهو منفصل عنها هنا ) أو هو المدار الرئيسي في مغامرة يقصّها بنفسه(Autodiégétique): وهذا النوعُ في الحقيقة هُوَ مجرّدُ فرع من النوع الأوّل، لكن الرّاوي يتميّز هنا بأهميّته الأولى في المغامرة و - بالتالي بمتانة التحامه بها . |

## تنوير

**في الأثـر**

1 – **أفعال أم انفعالات**

ينبغي أن نعرّف قدرة النّاس الطبيعيّة أي حقّهم الطبيعي لا بالعقل وإنّما بكلّ شهوة تدفعهم إلى الفعل وإلى

حفظ كيانهم ، وإنّي أعترف بأنّ الرّغبات التي لا تجد أصلا لها في العقل ليست أفعالا بقدر ما هي انفعالات. ولكن سواء اهتدى الإنسان بالعقل أو بالرّغبة فَحَسْبُ فإنّه لا يأتي أمرا إلاّ بمقتضى قوانين الطبيعة وقواعدها أي بمقتضى الحقّ الطبيعي... بَيْدَ أنَّ الناس يعتقدون في معظمهم أنَّ الجهلاء يُخلّون بنظام الطبيعة أكثر ممّا يمتثلون له ويتصوّرون منزلة الإنسان في الطبيعة كمنزلة الملك في مملكته... والحال أنّ التجربة أثبتت أنه كما ليس بإرادتنا أن نملك جسما سليما، فكذلك ليس بإرادتنا أن نملك نفسا سليمة.

سبينوزا كتاب السياسة دار الجنوب للنشر تونس 1999.ص 41

2 – **الانسجام بين الشكل والمضمون**

من هنا أطلق عنوان «الشحّاذ» على الرواية... إنَّه يتسوّل النشوة التي ربما غيَّرت مجرى حياته... لأنه لا عزاء له فيما بلغه من ثراء أو نجاح. فالعفن قد دفن كلّ شيء «وحبست الروح في برطمان قذر كأنها جنين مجهض واختنق القلب بالبلادة والرواسب الدسمة. وذبلت أزهار الحياة فجفت وتهاوت على الأرض ثم انتهت إلى مستقرها الأخير في مستودعات الزّبالة ...»

على هذا النهج يستعين الكاتب بحاسته الشّعرية ومهارته في استعمال الرّمز على جعل العلاقات التي تربط جزئيات الشكل الفني للرواية علاقات حية تشد بعضها البعض كما يتحكم الجهاز العصبي في الجسم الحيّ.

لم يحدث انفصال في أي جزء من أجزاء الرواية بين الشكل والمضمون.. بل تحرك الشكلُ ونما في طريقه المرسوم لإبراز الدائرة المغلقة والركود التّام الذي يحيط بالبطل مثل المستنقع الآسن.

نبيل راغب / قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ /دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967 ص 85

3 – **رحلة بحث عن المعنى**

والبناء الروائي يتشابه بدوره في الرّوايات الثلاث بحيث نتلقّى نفسَ إطار البناء باختلاف من رواية إلى أخرى . فالحدث الذي نتلقاه من وعي الشخصية الرئيسية ينطوي في «الطريق» و«الشحّاذ» مثلما ينطوي في «اللصّ والكلاب» على رحلة بحث عن المعنى لها بدايتها الحاسمة المحدّدة. ونهايتها الحاسمة المحددة، «الشحّاذ» تبدأ و«عمر» الحمزاوي يتوقّف ليراجع حياته، وكلمة عابرة يلقيها موكّل من موكّليه تنبهه إلى حتمية الموت المادي الذي ينتظره، دون أن يحقّق لحياته المعنى. ولحظة التّوقّف هذه التي تتفجر منها رحلة «عمر» عند نقطة حاسمة تنتهي إلى نقطة حاسمة. فمن خلال الإخفاق في إيجاد المعنى أو اليقين بلا دليل في الحبّ فالجنس فالتصرّف، يُضْطَرُّ «عمر» إلى العودة إلى واقع الحياة أو إلى النقطة التي بدأ منها رحلته وقد أصبح الآن نصف مجنون.

لطيفة الزيات من مقال الشكل الروائي عند نجيب محفوظ / مجلة الهلال العدد 2 1970 ص ص 64 – 65

4 – **المذهب الإنساني**

"قد يكون بيننا من لا يوافق نجيب محفوظ في تصوّره للعالم كما يجب أن يكون، ولكن المقدّمات التي شاد عليها استنتاجاتِه لا يمكن إلاَّ أن تُقابل بالتَّرحاب حتى من قبل من يعترض على الاستنتاجات. فهذه المقدّمات هي في "حكاية بلا بداية ولا نهاية"، كما في "ثرثرة فوق النيل" و"الشحّاذ" و"الطريق" و"أولاد حارتنا"، مقدّمات المذهب الإنساني الذي لا يستطيع أحدٌ أن يمارِيَ في دوره الديمقراطي التقدمي في مجتمع شرقي، غيبي، لم يعرف ثورة ديمقراطية جذرية".

جورج طرابيشي/غالي شكري – نجيب محفوظ من الجمّالية إلى نوبل. دار الفارابي – بيروت – لبنان 1991 ص ص 105

5 - **السؤال المحيّر**

«ألسنا نعيش حياتَنا ونحن نعلم أنّ الله سيأخذها ؟ » ... إنّ هذا السؤال الذي تسلّط على ذهنه وملك عليه حواسّه إنّما يمثّل بداية الاستيقاظ ، ويظلّ مستمرّا مشكّلا إيقاعا معيّنا ومنبّها إلى المحور الرئيسي الذي تدور

حوله الأحداث . وهو في حقيقته معبّر عن الحمزاوي نفسه حين يكشف الإخفاقات التي تعرض لها .

سليمان الشطي / الرّمز والزمن في أدب نجيب محفوظ . الكويت ط 1 1976 ص 260

**في السّرد**

**الشّخصيّة الرّوائيّة**

ليست الشخصية الرّوائية مجرَّدَ علامات لغوية، لأنّنا لو اقتصرنا على هذا الجانب من التعريف لأفقدنا النّصّ صبغته الإنسانّية ودفعنا به إلى آلية مقيتة. فالشخصيةُ هي علامات لغوية تحمل في طياتها بعض ملامح الشخص المبدع – فكريّا – وليست الشّخص ذاته.إنّ حقيقة الإنسان تكمن في المتحرّك والشّخصيّة مثل الرّواية تترجم عن ماهية الإنسان لأنّها نامية متطوّرة تنزع نحو ما يمكن أن يكون. لذلك كانت أقرب إلى التحول منه إلى الثبوت، تنشد إلى الشخص وتنزع دوما إلى تجاوزه نحو الأفضل والأسمى..هي ذات و موضوع معا، وهي صورة وأداة، وهي بنية ووظيفة. و لا نبالغ إن اعتبرنا الشخصية أهم عنصر في البنية الروائية لأنها شبكة علاقات تمتد عبر الفضاء الروائي لتربط الأشياء بعضها ببعض.والشخصية هي القوّة المولّدة للأحداث تؤثّر فيها وتتأثّر بها.

مصطفى الكيلاني الأدب الحديث والمعاصر .إشكاليّات الرّواية بيت الحكمة .قرطاج .1990 ص 131

«زينب هي القوّة الكامنة وراء العمل والنّجاح والثّراء وأخيرا المرض»

الشّحّاذ الفصل 5 مكتبة مصر ص 54.

الصّورة من مجلّة الهلال فيفري 1970عدد خاصّ

النّصّ عدد6

# نشوة الصّحراء

**التمهيد**

في «ليلة التحوّل العظيم» كما يسمّيها نجيب محفوظ، وفي الحدّ الفاصل بين الضّياء والظّلمة، وفي بيئة صحراويّة «رماديّة» مجهولة الملامح يفيض وعيُ عُمَر الحمزاوي في رواية «الشّحّاذ» مُسَلِّطا أضواءه الكاشفة عَلَى الصور المتراكبة المتزامنة للماضي والحاضر والمستقبل حتَّى تتألّق تلك الصور وتصهر في صورة واحدة فعّالة تَعْبرُ بوَعْيِهِ إِلَى «الكشف الأكبر» وتدفع به إِلَى ما وراء خطّ الرّجعة. هنا تؤدّي صفحة واحدة في دفعة واحدة عَلَى الورق ما لا تؤدّيه الصفحات الطّوال ممّا يسمّى بوصف الواقع أَوْ المعلومات الّتي يمدّنا بها "المؤلّف العليم" في الرّواية التقليديّة .

محمود الرّبيعي "الحلقة الذهبيّة في إبداعه" مجلّة العربي عدد خاص ديسمبر . 2006. ص 76

وَلَبِثَ في المَلْهَى حتَّى الثَّالثَةِ صبَاحًا ثُمَّ انْطلقَ بسيَّارتِهِ - وَحْدَهُ- إِلَى الطَّريقِ الصَّحْراوِي وقَالَ إِنَّ خُروجَهُ وحْدَهُ هذهِ اللَّيْلَةَ يُعْتبرُ تَطوُّرًا ذا شأْنٍ ثُمَّ أَوْقفَ السَّيَّارةَ فِي جانبٍ منَ الطَّريقِ المُقْفِرِ وغادَرهَا إِلَى ظُلْمةٍ شامِلةٍ، ظُلْمةٍ غَريبةٍ كَثيفَةٍ بلاَ ضوْءٍ إنسانيٍّ واحدٍ. لاَ يَذْكرُ أَنَّهُ رأَى منْظرًا مثْلَ هذا منْ قَبْلُ فقَدْ اخْتفتْ الأَرْضُ والفَراغُ ووَقفَ هُوَ مفْقودًا تَمامًا فِي السَّوادِ، ورَفعَ رأْسَهُ قَبْلَ أَنْ تأْلفَ عيْناهُ الظَّلامَ فرأَى فِي القُبَّةِ الهَائلةِ آلافَ النُّجومِ عناقيدَ ووحدانًا وهبَّ الهواءُ جافًّا لطيفًا مُنْعِشًا مُوَحِّدًا بيْنَ أَجْزاءِ الكَوْنِ وبعَدَدِ رِمالِ الصَّحْراءِ الّتي أَخْفاهَا الظَّلامُ انْكتَمتْ هَمساتُ أَجْيالٍ وأَجْيالٍ منَ الآلامِ والآمالِ والأَسْئلةِ الضَّائعةِ وقَالَ شَيْءٌ إِنَّهُ لاَ ألمَ بلاَ سببٍ وأَنَّ اللَّحْظةَ الفاتِنةَ الخاطِفةَ يُمْكنُ أَنْ تَمْتدَّ فِي مكانٍ مَا إِلَى الأَبدِ وقدْ يَتغيَّرُ كلُّ شَيْءٍ إذا نَطقَ الصَّمْتُ وهَا أَنَا أَضْرَعُ للصَّمْتِ أَنْ يَنْطقَ وإِلَى حبَّةِ الرَّمْلِ أَنْ تُطْلِقَ قُواهَا الكامِنةَ وأَنْ تُحرِّرنِي مِنْ قُضْبانِ عجْزِي المُرْهِقِ ومَا يَمْنَعُنِي منَ الصُّراخِ إِلاَّ انْعدامُ مَا يُرْجعُهُ الصَّدى وأَسْندَ جِسْمَهُ إِلَى السَّيَّارةِ ونَظرَ نحْوَ الأُفقِ وأَطَالَ النَّظرَ وَثَمَّةَ تَغَيُّرٌ جذَبَ البَصرَ.

رقَّ الظَّلامُ وانْبثَّتْ فيهِ شفافيَّةٌ وتَكَوَّنَ خطٌّ فِي بُطْءٍ شديدٍ ومَضَى ينْضحُ بلوْنٍ وضيءٍ(1) عجيبٍ كسِرٍّ أَوْ عبيرٍ ثُمَّ توَكَّدَ فانْبعَثتْ دَفقاتٌ منَ البَهْجةِ والضِّياءِ والنَّعْسانِ(2). وفَجْأَةً رقصَ القَلْبُ بفرْحةٍ ثَملةٍ واجْتاحَ السُّرورُ مَخاوفهُ وأَحْزانَهُ وشُدَّ البَصرُ إِلَى أَفْراحِ الضِّياءِ يكادُ يُنْتَزَعُ منْ مَحاجِرِهِ وارْتفعَ رأْسُهُ بقُوَّةٍ تُبَشِّرُ بأَنَّهُ لنْ يَنْثنِيَ. وشَملتْهُ سَعادةٌ غامِرةٌ جُنونيَّةٌ آسِرةٌ وطَرَبٌ رقَصَتْ لهُ الكائناتُ فِي أَرْبعةِ أَرْكانِ المَعْمورَةِ وكلُّ جارحةٍ(3) رنَّمتْ وكلُّ حاسَّةٍ سكَرتْ واندفنَتْ الشُّكوكُ والمَتاعبُ وأَظلَّهُ يقينٌ عجيبٌ ذُو ثِقلٍ يَقْطرُ مِنْهُ السَّلاَمُ والطُّمأْنينةُ ومَلأَتْهُ ثِقةٌ لاَ عهْدَ لهُ بها وعَدتْهُ بتَحْقيقِ أَيِّ شيْءٍ يُريدُ ولَكِنَّهُ ارْتفعَ فوْقَ أَيِّ رغْبةٍ وتَرامتْ الدُّنيا تحْتَ قدميْهِ حَفْنةً مِنْ ترابٍ .لاَشيْءَ لاَ أَسْألُ صحَّةً ولاَ سلامًا ولاَ أَمانًا ولاَ جاهًا ولاَ عُمرًا ولْتأْتِ

النِّهايةُ فِي هذِهِ اللَّحْظةِ فَهِيَ أمْنيةُ الأمانِي .
ولبِث يَلْهثُ ويتقلَّبُ فِي النَّشْوةِ ويَتعلَّقُ بجنونٍ بالأُفقِ، تنَفّسَ تنَفُّسًا عميقًا كأنَّمَا ليسْتَردَّ شيْئًا مِنْ قُوَّتِهِ عَقِبَ شوْطٍ منَ الرَّكْضِ المُذْهِلِ وشَعُرَ بدبيبٍ آتٍ مِنْ بعيد. مِنْ أعْماقِ نفْسِهِ. دَبيبُ إفاقةٍ يُنْذِرُ بالهُبوطِ إلَى الأَرْض. عبثًا حاولَ دَفْعَهُ أَوْ تَجنُّبَهُ أَوْ تَأْخيرَهُ .رَاسخٌ كالقَدَرِ، خَفِيفٌ كالثَّعْلبِ، سَاخِرٌ كالمَوْتِ. تَنهَّدَ مِنَ الأعْماقِ واسْتقْبلَ مَوْجاتٍ مِنَ الحُزْنِ وأفَاقَ والضِّياءُ يَضْحَكُ .

رجَعَ إِلَى مَجْلِسِهِ بالسَّيَّارَةِ ودَفعَهَا بلاَ حماسٍ ونَظَرَ إِلَى الطَّريقِ بِفُتورٍ كأنَّمَا يُخاطِبُ شَخْصًا أمَامهُ :

– هذِهِ هِيَ النَّشْوَةُ.

وقَالَ بَعْدَ صمْتٍ:

– اليَّقينُ بلاَ جدالٍ ولاَ منْطق..

ثُمَّ بصوْتٍ مسْموعٍ أكْثَرَ :

– أنْفاسُ المجْهولِ وهَمسَاتُ السِّرِّ.

وتَساءَلَ وهْو يزيدُ مِنْ سُرْعةِ السَّيَّارَةِ :

– ألاَ يَسْتَحِقُّ أنْ يَنْبُذَ كُلَّ شَيْءٍ مِنْ أجْلِهِ ؟

نجيب محفوظ. الشّحّاذ دار سحنون للنشر والتوزيع تونس .مكتبة مصر.القاهرة 1989 الفصل الثالث عشر .ص ص 119 –120

## الشرح

1) **وضيء** : صفة مشبهة متعلقة بالفعل وَضُؤَ يَوْضَؤُ وَضاءةً فهو وضيءٌ والوضاءة الحُسْنُ.

2) **النَّعْسان** :صفة مشبهة متعلقة بالفعل نعس ينعُسُ، والنّعسان هو من ثقلت جفونه ودبّ إليه النّوم.وفي النصّ يقصد بكلمة النعسان النُّعاس .

3) **جارِحَة** : اسم مفرد جمعه جوارح و جوارح الإنسان هي عوامله من يديه ورجليه.

## الفهم والتحليل

1 – غادر السيارة إلى ظلمة شاملة - رفع رأسه قبل أن تألف عيناه الظلمة - نظر نحو الأفق - ارتفع رأسه بقوّة - تعلّق بجنون بالأفق - رجع إلى مجلسه بالسيّارة.

قسّم النصّ إلى مقاطع في ضوء هذه الأعمال ثم اذكر نوع الحالة النفسيّة التي انتابت عمر الحمزاوي إثر كل عمل أنجزه . هل ترى في الحالات النفسيّة نوعا من التدرّج ؟ وضّح جوابك.

2 – الفضاء صحراء والزمن ليل : ما وجه التّكامل بينهما؟ وما علاقة هذا الفضاء الخارجي بالفضاء الذهني والفضاء النفسي للشخصيّة؟

3 – ما الفرق بين إحساس الشخصيّة وهي تنظر إلى قبة السماء ( في رؤية عمودية) وإحساسها وهي تنظر إلى الأفق ( في رؤية أفقية) ؟ وما رأيك في ذلك؟.

4 – كيف وزّع السارد الأضواء في فضاء النصّ ؟ وما غايته من ذاك التوزيع ؟

5 – اجمع الآثار النفسيّة التي أحدثها خطُّ النور المنبعث من الأفق في نفس عمر الحمزاوي ثم أحْصِها وبيّن

المعيار في تدرّجها والإحساس العام الذي يؤلّف بينها.

6 – كانت الحركة في الفقرة الثانية متجهة من الخارج إلى الدّاخل ( رق الظلام... انبثت ... تكوّن خط) ثم صارت الحركة في الفقرة الثالثة متّجهة من الدّاخل إلى الخارج ( شعر بدبيب آت من بعيد، من أعماق نفسه...) فما دلالة ذلك في نظرك؟

7 – استخرج من النّصّ بعضَ الصور الشعرية التي جاءت مبثوثة في السّرد القصصي ثم بيّن إسهامها في تقريب الفضاء الرّوائي من ذهن القارئ.

## النقاش

- ما الفرق بين سعادة عمر الحمزاوي في مناخ هذا النّصّ وسعادته في مناخات سنّ العشرين؟
- ما قيمة تجربة الوحدة في مسيرة عمر الحمزاوي ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | * من الأسماء الخمسة : ذو/ذا<br>* "إنّ خروجَه وحدَه هذه الليلة يُعْتَبر تطوّرًا ذَا شَأْنٍ"<br>* "وَ أَظَلَّهُ يَقِين عَجِيبٌ ذُو ثِقَل ..."<br>ذُو من الأسماء الخَمْسَةِ وهي "أَبٌ وأَخٌ وحَمٌ وفُو وذو : ترفع هذه الأسماءُ بالوَاوِ وتُنْصَبُ بالألفِ وتُجَرُّ بالياءِ .<br>يُفيدُ ذُو « صَاحِبَ ذلِكَ» ويُستعمل عادة في تركيب إضافي فيكون مضافًا (ذا شأْنٍ / ذو ثِقلٍ) . المثنّى منه ذَوانِ (ذَوَا عِلْمٍ) وجمعهُ مذكّرا ذَوُونَ(ذَوُو عِلْمٍ) أمّا المفردُ المؤنّث منه فَذَاتُ ( ذاتُ جَمَالٍ) والمثنّى المؤنّث فذَاتَا وذَوَاتَا ( ذَوَاتَا جَمَالٍ) والجمعُ المؤنّث ذَوات ( ذَواتُ جَمَالٍ) .<br>*مِنْ قَبْــلُ<br>قَبْلُ "ظَرْفٌ مُبْهَمٌ مَبْنِيٌّ عَلَى الضَّمِّ . قال تعالى « لِلّهِ الأمرُ مِنْ قَبْلُ وَ مِنْ بَعْدُ » الرّوم /4. قال الجوهري : قبْلُ نَقِيضُ بَعْدُ... وهُمَا اسْمَان يكُونان ظَرْفَيْن إذا أُضِيفَا ... فَمَتَى حَذَفَتَ المضافَ إليه لِعِلْمِ المخَاطَب بَنَيْتَهُمَا عَلَى الضَّمِّ . |
| بلاغة | 1– حلّل التّشابيه الواردة في العبارة التّالية من النصّ : «وشعر بدبيب آت من بعيد. من أعماق نفسه. دبيب إفاقة ينذر بالهبوط إلى الأرض. عبثا حاول دفعه أو تجنّبه أو تأخيره. راسخ كالقدر، خفيف كالثعلب، ساخر كالموت».<br>2– استخرج من النّصّ ثلاث استعارات تراها دالّة على خصوبة لغة المؤلّف وشعريّتها. |
| حقل معجمي | استخرج من النصّ الحقلَ المعجمي المتّصل بالفرح ثم علّل كثافته وتنوّعه. |
| بحث | 1– ابحث عن أنواع المقامات الصوفية ودلّ على النوع الذي سينطبق على عمر الحمزاوي وهو في الصحراء.<br>2– هل ترى عمر الحمزاوي شبيها بأبي هريرة المسعدي ؟ ابحث في هذا. |

| | |
|---|---|
| مفاهيم | **مشهد** : ( Scène ) : عبارة تطلق على ما يؤدّيه الوصفُ، فكأنّ المتقبّل يَشهدهُ مباشرة عندما يُمثَّل له تَمثيلا، وتطلق هذه العبارة أيضا على الحوار من حيث هو مشهد متميّز بنَسَق من السّرد مخصوص يتساوى معه حيّز المادّة الزمني في المغامرة مع الحيّز المخصّص لإيرادها في الخطاب. |

## تنوير

### في الأثــر

**1- الثّابت والمتغيّر**

إنّ بعض ثوابته في الشكل تُصبح متغيراتٍ في المضمون في سياق التطوّر المتّصل لعالمه، ولكنَّ بعضَها يظل محتفظا بمنطوقه ومَنْطِقه معا، ليشكل الهيكل العام لهذا العالم الواحد رغم تطوّره وتجدُّده.

الخلاء – مثلا – هو رمز ثابت لا يتغيّر عبْر عالمه كلِّه، منطوقا أو منطقا، فهو الانفراد والتوحّد، والتوحّش والخطر. ولكنّه قد يتلوَّن بدلالات متنوّعة فيصبح حماية لهارب، أو رحلة نهاية لرجل دين، أو أرضا لمعركة مجدبة.

والماضي – مثلا – قد يكون عودة إلى حضن أُمٍّ، أو حلما بسعادة، بطمأنينة، بألفة مفقودة في نافذة قديمة، أو رغبة في انتقام، أو عزلة عن حاضر، وقد يكون سطحا راكدا متجمدا يتجسّد في موظف أرشيف، وقد يتفجّر في مسرحيته «يحيِي ويميت» فيصبح جدارا يساند المقاومة ويلهم الصّمود بل يتحرّك ويقاتل.

محمود أمين العالم من مقال مرحلة جديدة في عالم نجيب محفوظ / مجلة الهلال العدد 2 / 1970 ص 15

**2- امتحان فقدان المعنى**

يُمْتَحَنُ (عمرُ الحمزاوي) بمرض الملل وفقدان المعنى ويصحو ذات يوم على أكذوبة عابثة بعد أن غرق في بناء قلعته المحصَّنة بالنجاح الفردي، فيظلّ يستجدي طوالَ الرواية المعنى والحقيقةَ، لقد انغمس في الحب والجنس وجرَّب النزوة والطبّ والشعر والصداقة، بحثا عن حقيقة كل شيء، وأخيرا غرق في أكذوبة اليقين أو نشوة المطلق، لقد تبدَّت له في صحراء مظلمة على شكل خيط ينضح بلون وضيءٍ عجيب، ولكن ما أسرع أن أدرك أنَّ حقيقة كلِّ شيء تكمُن في اللاَّشيء، إنَّ جذور أزمته الروحية هي في حقيقتها أزمة مصير طبقته التي فقدت الأسانيد الاجتماعية في حياتنا ومَزَّقتها لعبة التوافق والسمسرة.

عبد الرحمان أبو عوف من مقال الزمن الروائي عند نجيب محفوظ . مجلة الهلال العدد 2 السنة 1970 ص 179

**3- عمى البصر وعمى البصيرة**

والمتسوِّل لا يكتمل نموذجيا إلا إذا جمع عمى البصر إلى عمى البصيرة. وحتّى يفقد عمر القدرة على الرؤية فلا بدّ من رؤيا باهرة تعميه أو تجعله كالأعمى. وهكذا خرج مرة بمفرده - بعد أن أصاب النعّاس نشوة الجنس - إلى الطريق الصحراوي باتّجاه الخلاء حول الهرم، ووقف يتأمّل قبيل الفجر قبّة السّماء حيث تتلألأ آلاف النجوم عناقيدَ وأشكالا ووحدانا. وإذا باللحظة الإلهية التي طال انتظارُها تغمره والجود في عناق النشوة.

وبالرغم من أنّ هذه اللّحظة لم تدم إلا ثوان، أو ما دون الثواني، فقد كانت كافية لتبهره ولتجعله يعمى نهائيا عن كل ما حوله ولتحمله على اتخاذ قرار لا عودة فيه بهجران كلّ ما في الوجود سعيا وراء لغز الوجود وأنفاس المجهول وهمسات السرّ.

وهكذا يتم تحوّل عمر النّهائي من مُنْتَمٍ إلى العالم إلى مهاجر عنه. ومع هذا التحوّل، بل هذا الإمساخ، تكون قطيعة عمر مع ماضيه قد بلغت الذّروة . فقبل عشرين عاما كانت النّشوة والشّعر والاشتراكيّة والمشاركة في

صياغة الحياة شيئا واحدا . أمّا الآن فإنّ النشوة هي نشوة التحلّل من كل ارتباط . نشوة العقم مجسدا . وليس من قبيل الصدفة، من وجهة النظر هذه، أن تكون النشوة التي عرفها في خلاء الصحراء قد أتته في نفس اللحظة التي أتى فيها المخاضُ زوجتَه . هذه المقابلة بين الولادتين لا تترك مجالا للشكِّ في العقم المطلق للطريق الذي اختاره عمر .

جورج طرابيشي / الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية /دار الطليعة بيروت ط3/1980 صص58–60

**4- المعاناة الصوفية**

هناك بعد "الثلاثية" مباشرة روايةٌ كاملة تسجِّل رحلةَ المجتمع البشري مع الدين والإيمان منذ بدء الخليقة حتّى سيادة روح العلم ألا وهي «أولاد حارتنا» (1959). وهناك أيضا ذلك التناول الجديد للقضية من خلال منطلقات جديدة أخرى في روايات المرحلة الأخيرة ... أبرزها منطلق المعاناة الصوفية الراغبة في هتك كل الأستار عن هذه الحقيقة السرمدية واستكناه جوهرها . فالمتصوّف - كما يقول بليك - رحّالة عقلي يجري بحثه في مناطق غريبة من الروح الإنسانية، في محاولة منه لتحقيق نزوعه إلى تجاوز الحدود التي عينتها للنوع البشري ماديّتُه حتى يستطيع أن يواصل الفعل الإلهي نفسه - كما يقول «برجسون».

صبري حافظ / من مقال نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة مجلة الهلال العدد 2 السنة 1970 ص ص 125–126

**5- الأماكن في رواية الشحّاذ**

للتّعبير عن أحاسيس الشخصية ومواقفها، يُمكن أن نصنّف الأماكن إلى ثلاث طوائف:

أ – طائفة من الأماكن معبّرة عن الضّيق والرّتابة، وهي وثيقة الصّلة بحياة عمر الأولى ( كالمكتب والبيت...) وقد جاء وصفها ضامرا محدودا مقتصرا على ملامح قليلة، موحيا – في الغالب – بما تجده الشخصية نحوها من نفور وعداء.

ب – طائفة من الأماكن معبَّرة – من خلال الوصف – عن الرّحابة والاتّساع بما تؤدّيه ملامحها من إيحاءات تكثّف معاني الإطلاق والتحرّر، وفي هذه الطائفة يندرج الخلاُء والصّحراء اللّذان يلجأ إليهما عمر هروبا من الضّيق وطلبا لملء الذّات وتوسيع الكيان.

ج– طائفة وسط قوامها أماكنُ لا تُحيل على الواقع الذي ينبذه عمر، ولا تتّصل بالمطلق الذي يتوق إليه، وإنّما هي أماكن يضطرب فيها خلال بحثه المعقّد، فهي ثانوية عابرة بالنّسبة إليه.

الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحاذ /دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص ص 66–67

**في السّرد**

**1- المكان عنصر حِكائيّ**

إنّ الرّواية الحديثة خاصّة منذ بلزاك قد جعلت من المكان عنصرا حكائيا بالمعنى الدّقيق للكلمة. فقد أصبح الفضاء الرّوائي مكوّنا أساسيا في الآلة الحكائية، وهو مثله مثل المكوّنات الأخرى للسّرد لا يوجد إلاّ من خلال اللّغة، فهو فضاء لفظي بامتياز ويختلف عن الفضاءات الخاصّة بالسينما والمسرح أي عن كلّ الأماكن الّتي ندركها بالبصر أو السمع... ذلك لأنّ تشكل الفضاء الرّوائي من الكلمات أساسا يجعله يتضمّن كلّ المشاعر والتّصورات المكانيّة التي تستطيع اللغة التعبير عنها.

هنري ميتـران خطاب الرّوايـة المنشورات الجامعية 1980 ، ص 195

**2 - أثر البيئة في الشخصية**

إنّ البيئة الموصوفة تؤثّر في الشّخصيّة وتُحفزها على القيام بالأحداث وتدفع بها إلى الفعل حتّى أنه يمكن القول إنّ وصف البيئة هو وصف مستقبل الشّخصيّة.

فيليب هامون مدخل إلى التحليل الوصفي المنشورات الجامعية الفرنسيّة 1981 ص 113

**3 - الشخصية والمكان**

عادة ما يحرص الرّوائي عند تشكيل الفضاء القصصي الذي ستجري فيه الأحداث على بنائه بناء ينسجم ومزاج الشخصية وطباعها، وعلى ألا يكون هناك تناقض أو مفارقة بين الطّرفين حرصا على التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان الذي تعيش فيه أو البيئة التي تكتنفها بحيث يصبح بإمكان بنية الفضاء الرّوائي أن تكشف لنا عن الحالة الشعوريّة التي تعيشها الشخصيّة بل وقد تساهم في التحوّلات الدّاخلية التي تطرأ عليها.

**حسن بحراوي / بنية الشكل الرّوائي / المركز الثقافي العربي الدّار البيضاء 1990 ص 30**

**4- المكان في الرواية**

المكان لا يظهر إلاّ من خلال وِجهة نظر الشّخصيّة التي تعيش فيه، وليس له استقلال إزاء الشّخص الذي يتحرّك فيه. وعلى مستوى السّرد فإنّ المنظور الذي تتّخذه الشخصية هو الذي يحدّد أبعاد الفضاء الرّوائي ويرسم طوبوغرافيته ويجعله يحقّق دلالته الخاصّة والفضاء في الرّواية ينشأ من خلال وجهات نظر متعدّدة لأنّه يعاش على عدّة مستويات : مستوى يخصّ السارد بوصفه كائنا مشخّصا، ومستوى يتّصل باللّغة التي يستعملها. فلكلّ مكان لغةٌ وصفية تخصّه، ومستوى يتعلّق بالشخصيات الأخرى التي يحتويها المكان... لذلك يحرص المؤلف على تنظيم هذا المكوّن القصصي تنظيما دقيقا لأنّه يعبّر عن مقاصده بحيث يؤدّي كلّ تغيير فيه إلى تحوّل في الحبكة القصصيّة ومراميها الفنية البعيدة.

**بورنوف وأولاي عالم الرّواية المنشورات الجامعية الفرنسيّة 1972 ص 105**

**5 - الوصف الذاتي**

هو التّوقّف الحاصل مِنْ جرّاء المرور مِنْ سرد الأحداث إلى الوصف أي الذي ينتج عنه مقطع من النّصّ القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية. فالوصف التّقليدي يشكّل مقطعا نصّيّا مستقلاّ عن زمن الحكاية إذ أنّ الرّاوي عندما يشرع فِي الوصف يعلّق بصفة وقتيّة تسلسل أحداث الحكاية أَوْ يرى من الصّالح قبل الشّروع فِي سرد ما يحصل للشّخصيّات توفير معلومات عن الإطار الّذي ستدور فيه الأحداث. لكن من الممكن ألا ينجرّ عن الوصف أيّ توقّف للحكاية إذ أنّ الوصف قد يطابق وقفة تأمّل لدى شخصية تبيّن لنا مشاعرها وانطباعاتها أمام مشهد ما.وهذا ما يسمّى الوصف الذّاتي.

ولذا فإنّ دراسة المقاطع الوصفيّة في نصّ قصصي تتطلب احتياطات منهجيّة أهمّها :

- تحديد المقاطع الوصفيّة بدقّة.
- ضبط مصدر الوصف أي تمييز المقاطع الوصفيّة الذّاتيّة من المقاطع الوصفيّة الموضوعيّة.
- تبيّن وظائف الوصف أي معرفة ما إذا كان وجوده يرمي إلى تقديم معلومات تيسّر له فهم الحكاية أَوْ هو يدخل في نطاق التّجربة الحسّيّة المعرفيّة لشخصيّة ما.

**جميل شاكر وسمير مرزوقي/ مدخل إلَى نظريّة القصّة/ الدّار التّونسية للنّشر. 1985. ص 90 – 91**

**النّصّ عدد 7**

# الإنسان هو الإنسانيّة جمعاء

**التمهيد**

احتفل الرّفاق بخروج عثمان من السّجن، وأثناء المأدبة تعرّفت بثينة إلى هذا «الاشتراكي قبل الأوان» ثم اختلى الأصدقاء الثلاثة عمر ومصطفى وعثمان . وقصّ مصطفى قصّته بصراحة واستهانة وجرأة غير متوقعة، ولم يقنع بذلك فقال مخاطبا عثمان :

– هَا قَدْ وقَفْتَ عَلى أحْوالِنَا ، فمَاذَا يَدُورُ فِي رأْسِكَ الكَبِير ؟

وَكانَ عُثْمَانُ قَدْ عَاد - بعْدَ اخْتِفَاءِ بُثَيْنَةَ - إلى الفُتُورِ والتَّجَهُّمِ فقَالَ :

– عليَّ أنْ أبْدَأَ حَياتِي أوَّلاً كَمُحامٍ.

– إنّما أسأل عمّا يدور برأسك!

– وعَليَّ أنْ أَدْرُسَ مَا حوْلِي ..

– مِنْ حَقِّكَ هَذا، غيْرَ أنَّ مَوْقِفَنَا القَديمَ لمْ يَعُدْ ضَرورَةً حَتْمِيَّةً...

فَقَالَ بغِلْظَةٍ مُتَحَدِّيَةٍ :

– ولَكِنَّهُ ضَرُورَةٌ حَتْمِيَّةٌ.

– أعْنِي أنَّ الدَّوْلَةَ الآنَ اشْتِراكِيَّةٌ مُخْلِصَةٌ وفِي هَذا الكِفَايَةُ...

وظَلَّ عُمَر صَامِتًا يَنْظُرُ نَحْوَ النِّيلِ الّذِي يَجْرِي عَاكِسًا أضْواءَ المَصابِيحِ تحْتَ هِلالٍ مَرْشُوقٍ فِي الأُفقُ، وقَالَ عُثْمان بمرارَةٍ :

– إذا كُنْتَ قدْ تَغَيَّرْتَ فلاَ يعْنِي هذَا أنَّ الحَقِيقَةَ يَجبُ أنْ تَتغَيَّرَ..

– لمْ نَتَغَيَّرْ ولكِنَّنَا تَطَوَّرْنَا..

– إلى الوَراءِ..

– الوَطنُ تَطَوَّرَ إلى الأمَامِ بلاَ شَكٍّ.

– رُبَّمَا ولَكِنَّكُمَا تَطَوَّرْتُمَا إلى الوَرَاءِ.

وظَلَّ عُمَر يَنْظُرُ إلى الهِلاَلِ، أمَّا مُصْطَفى فَسأَلَهُ بِمَرَحٍ :

– أَلَمْ يُقْنِعْكَ مَا ضَحَّيْتَ بِهِ مِنْ عُمُرٍ.

فَقالَ بِحَنَقٍ(1) :

– الحَقِيقَةُ لاَ تُقْنِعُ.

– يَاعَزِيزِي لسْتَ المَسْؤُولَ الوَحِيدَ عنْهَا ...

– الإنْسانُ إمَّا أنْ يكُونَ الإنْسانِيَّةَ جمْعاءَ وإمَّا أنْ يكُونَ لاَ شيْءَ.

فقَالَ مُصْطَفى ضاحِكًا :

– إنَّني لَمْ أَسْتَطِعْ أنْ أكُونَ مُصْطَفى فحَسْبُ، فَكيْفَ يُمْكِنُ أنْ أكُونَ الإنْسَانيَّةَ جمْعاءَ ؟!
– يَا لَفَداحَةِ الفَشَلِ ! .. لاَ أُصَدِّقُ مَا حَلَّ بِكُمَا مِنْ تَدَهْوُرٍ..
لَمْ يَسْتَطِعْ مُصْطَفى أنْ يَتَجَاوَبَ مَعَهُ فِي جِدِّيَّتِهِ ولكنَّهُ أَشَارَ إلى عُمَر وقَالَ :
– دَعْكَ مِنْ عُمَر فَهْوَ يُعانِي أَزْمَةً حادَّةً... لقَدْ كَرِهَ العَمَلَ والنَّجَاحَ والأُسْرَةَ..
نظَرَ عُثْمانُ إلى عُمَرَ مُتَسائِلاً ولكِنَّهُ لَمْ يُحَوِّلْ وَجْهَهُ عَنْ النِّيلِ، فَقالَ مُصْطَفى :
– كأنَّمَا يبْحَثُ عَنْ نَفْسِهِ..
فَقَطَّبَ عُثْمَانُ كَالمُنْزَعِجِ وقالَ :
– أَلَيْسَ هُوَ الَّذِي أضَاعَهَا؟
ثُمَّ خَاطَبَ نَفْسَهُ مُتَأَوِّهًا :
– هَلْ انْتَهَى الحَالُ إلى التَّأَمُّلاَتِ الفَلْسَفِيَّةِ !
فقَالَ مُصْطَفى وكَانَ يُغالِبُ الاسْتِسْلاَمَ للمَرَحِ طَوالَ(2) الوَقْتِ :
– طَالمَا اعْتَقَدْتُ أنَّهُ يُرِيدُ أنْ يَبْعَثَ جَانِبَهُ الفَنِّي المَكْبُوتَ، وحَاوَلَ ذلِكَ ومَازالَ، ولكِنَّهُ يَحْلُمُ أحْيَانًا بِنَشْوَةٍ غَرِيبَةٍ...
– زِدْنِي فَهْمًا..
فَتَحَوَّلَ عُمَرُ نَحْوَهُمَا قائِلاً :
– أرِحْ نَفْسَكَ واعْتَبِرْهُ مَرَضًا..
فَحَدَجَهُ (3) بنَظْرَةٍ ثَاقِبَةٍ وتَمْتَمَ :
– لَعَلَّهُ مَرَضٌ حَقًّا، إذْ أنَّكَ ضَيَّعْتَ جَانِبَكَ الصَّحِيحَ المُعافَى..
فَقَالَ مُصْطَفى :
– أَوْ أَنَّهُ يَبْحَثُ عنْ مَعْنَى لِوُجُودِهِ.
– عنْدمَا نَعِي مَسْؤُولِيَّتَنَا حِيالَ المَلاَيِينِ فإنَّنَا لاَ نَجِدُ مَعْنَى للْبَحْثِ عنْ مَعْنَى ذَواتِنَا.
فَتَسَاءَلَ عُمَرُ مُضْجَرًا :
– تُرَى هَلْ تَمُوتُ الأَسْئِلَةُ إذا قَامَتْ دَوْلَةُ المَلاَيِينِ ؟
– وَلَكِنَّهَا لَمْ تَقُمْ بَعْدُ !
وَنَقَّلَ عَيْنَيْهِ بَيْنَهُمَا ثُمَّ قَالَ :
– وَالعُلَمَاءُ يَبْحَثُونَ عَنْ سِرِّ الحَيَاةِ وَالمَوْتِ بِالعِلْمِ لاَ بِالمَرَضِ !
– وَإذَا لَمْ أَكُنْ مِن العُلَمَاءِ ؟ !
– فَلاَ أَقَلَّ مِن ألاَّ تُثِيرَ فِي وُجُوهِ العَامِلِينَ غُبَارَ النُّوَاحِ والوَلْوَلَةِ..
فقَالَ مُصْطَفى :
– إنَّكَ تَقْذِفُ بِأَلْفَاظٍ مُدَبَّبَةٍ عَلى حِينِ يُعانِي صَدِيقُنَا أَلَمًا حَقِيقِيًّا..
– أَنَا آسِفٌ وأَخْشَى أنْ أَظَلَّ آسِفًا إلَى الأَبَدِ..

نجيب محفوظ.

الشّحّاذ. دار سحنون للنشر والتوزيع تونس .مكتبة مصر. القاهرة 1989 الفصل السادس عشر .ص ص 143 - 146

## الشرح

1) حنق : مصدر متعلق بالفعل حَنِقَ حنَقًا : اغتاظ أشدّ الغيظ .
2) طَوَال : اسم مفتوح الفاء يرد دوما مع ما يضاف إليه في موضع المفعول فيه وهو بمعنى طُول.أمّا طِوَال فهي جمع لِطَويل.
3) حَدَجَهُ : حَدَجَهُ ببصره يَحْدِجُهُ حَدْجاً وحُدُوجاً، وحَدَّجَهُ : نظر إليه نظراً يرتاب به الآخرُ ويستنكره ؛ وقيل : هو شدَّة النظر وحِدَّته. يقال : حَدَّجَهُ ببصره إذا أَحَدَّ النظر إليه ؛ وقيل : حَدَجَه ببصره وحَدَجَ إليه رماه به

## الفهم والتحليل

1 – النّصّ محادثة بين ثلاث شخصيّات. فما الموضوع الذي يتعلّق بكل شخصيّة ؟ وكيف نقل السارد الحوار من موضوع إلى آخر؟
2 – النّصّ ذو صبغة حجاجيّة. استخرج بعض المؤشرات التي تؤكّد ذلك ثم استخلص درجة الوثوق في لهجة كلّ شخصيّة.
3– بالرّغم من اختلاف الشخصيات فإنّ الحوار لم يبلغ درجة كبيرة من الحدّة. بمَ تفسّر ذلك؟
4– في النّصّ مسائلُ خلافيّة. حدّدْها وبيّنْ ما موقف كلّ شخصية من هذه المسائل.
5– مَنْ مِنَ الشخصيات المتحاورة أعجبتك أو أثّرت فيك وَلِمَ ؟
6– استخلص من النصّ خصائص الحوار التي تجعل منه سِمَةً من سِمات الرّواية الحديثة.

## النقاش

- يقول عثمانُ : الإنسان إمّا أن يكون الإنسانية جمعاء وإمّا أن يكون لا شيء. هل توافق على هذا التصوّر للإنسان؟ علّل جوابك.
- لدى مَنْ يوجد الوعي بالذات في نظرك : لدى عثمان خليل أم عمر الحمزاوي ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | – من وسائل التوكيد<br>"الإنسانُ إمّا أن يكونَ الإنْسَانِيَةَ جَمْعَاءَ وإمّا أَنْ يَكُونَ لا شيءَ "<br>الإنسانية جَمْعَاءَ مركّب توكيدي خبر الناسخ الفعلي يكون، يتكوّن من مؤكَّدٍ ( الإنسانية) وتوكيد (جَمْعَاءَ) وجَمْعَاءُ مؤنّث أجْمَعُ وتدلُّ على الإحَاطَةِ والشُّمُول.<br>تقول لَكَ المالُ أَجْمَعُ والحِنْطَةُ جَمْعَاءُ ".<br>– اسم الفعل<br>– عَلَيَّ أنْ أبدا حياتي أَوّلا كَمُحَامٍ.<br>– وعَلَيَّ أن أدرسَ مَا حَوْلِي.<br>« اسمُ الفِعْل كلمة تَدُلّ على ما يَدُلُّ عليه الفِعْلُ غَيْرَ أنّهَا لا تَقْبَلُ عَلاَمَتَهُ ».<br>عَلَيَّ اسمُ فِعْل بِمَعْنى الأمر وهو مَنْقُول من حرف الجرّ ( عَلَى ) والمجرور ( الضمير : ي). فإذا لحِقَتْهُ "الكاف" أمكن التصّرف فيه بحسب المخاطَب إفرادًا وتَثْنِيَةً وَجَمْعًا وتذكيرًا وتأنِيثًا : تقول : عليكَ/عليكما/ عَلَيْكُمْ وتقول : عَلَيكِ/ عَلَيْكُمَا/ عَلَيْكُنَّ.<br>عن الغلاييني . جامع الدروس العربية ج1 ص 158 |

| | |
|---|---|
| لغة | – **فَحَسْبُ** :<br>"إنّني لمْ أَسْتَطِعْ أَنْ أَكونَ مُصْطَفى **فَحَسْبُ** ".<br><br>حَسْبُ : اسمٌ بِمَعْنَى كَافٍ . يقال : مررتُ بِرَجُل حَسْبُكَ من رَجُلٍ وتستعمل اسم فِعْل، يقال: حَسْبُكَ هذا أيْ اكْتَفِ بِه. أمّا فَحَسْبُ فعبارة تستعمل للدّلالة على معنى "فَقَط" أو "لاغَيْرَ" .<br><br>- قال عثمان خليل يجيب مصطفى عن تطوّر الوطن إلى الأمام :"ربّما ولكنّكما تطوّرتما إلى الوراء".<br>– ماذا أفاد حرف(ربّما) ؟ وهل تراه يوقع مستعمله في التناقض مع ما سبق تأكيده من أن الموقف القديم ضرورة حتمية ؟ علّل جوابك.<br>– إيت بحروف تفيد نفس المعنى الذي يدل عليه حرف (ربّما). |
| أسلوب | يقول عثمان مخاطبا صديقيْه :<br>"تطوّرتما إلى الوراء".<br>– ما نوع الأسلوب في العبارة ؟ وما مقصد عثمان منها؟ |
| كتابة | اكتب نصّا تجمع فيه المعطيات التي تعرّفك بشخصية عمر الحمزاوي ( ماضيه وحاضره ) وبيّن التقنيات التي استعملها الكاتب للتعريف بهذه الشخصية على امتداد صفحات الرواية |
| مفاهيم | **رَاوٍ** : Narrateur تطلق هذه العبارة على المضطلع بعملية الرّواية في القصّة، وهو في العادة راوٍ متخيّل ينشئه القاصّ كما ينشئ شخصياته، أو على الأقل يختاره بما يوافق مقاصده .<br>**سرد** : Narration هي عملية اضطلاع الرّاوي بتقديم مادّة القصّة وفق تركيب مخصوص يتيح له وُجوها من التّصرف كمّا وكيفا ( مثل انتقاء النّظام الزمنّي أو تغيير مقادير الرؤية ...)<br>**رؤية** : Vision عبارة تطلق على مدى عِلْم الرّاوي بما يَرْوِي، أو على طبيعة رؤيته للمادة التي يقدّمها . |
| رافد | إنّي ضعيف الإيمان بالفلسفات، ونظرتي إليها فنّية أكثر منها فلسفيّة . ولعلّ الإيمان الوحيد الحاضر في قلبي هو الإيمان بالعِلْم والمنهجِ العلمي . وبقدر شكّي في النظريّة كفلسفة فإنّي مؤمن بالتطبيق في ذاته، بصرف النّظَر عن أخطاء التجريب ومآسيه.<br>نجيب محفوظ |

## تنوير

### في التّاريخ

**1- مأساة المجتمع ومأساة الوجود**

حلُّ مأساة المجتمع قد يحلّ في النهاية مأساة الوجود أو يخفّضها وهي على أيّ حال تُعطي الحياة معنى يستحقّ أن نعيش من أجله .أمّا التركيز على مأساة الوجود مع تجاهل مآسي المجتمع فلن يحلّ مأساة الوجود من جهة ويحوّل العالم إلى عبث وبكاء أو ضحك كالبكاء. غير أنّني لم أغفل أبدا مأساة الوجود ولعلّي أزداد لها انتباها بعد أن استقرّت الاشتراكيّة في العالم.

غالي شكري/ المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ /دار المعارف بمصر 1969 ص 239

**2- المثقف ضمير الجميع**

أخذ المثقّف المصنّف في " اليسار " الكلمة لزمن طويل، مدّعيا لنفسه حقّ الكلام كمعلّم حقيقة وعدالة. يُصغَى إليها باعتباره ممثلا للكلّي، أو هو يدّعي هذا الإصغاء. فأن يكون الإنسان مثقّفا في ذلك الزمن هو أن يكون بمثابة ضمير الجميع. أقدّر أنّنا نجد هنا مجدّدا فكرة مستمدّة من الماركسية، من ماركسية أُفقدت طعمها. فهو شأنه شأن البروليتاريا التي هي بحكم ضرورة موقعها التاريخي حاملة للكلّي ( حاملة له على نحو مباشر ودون التفكير فيه وهي محدودة الوعي بذاتها)، يريد المثقّف أن يكون بحكم اختياره الأخلاقي والنظري والسياسي حاملا لهذا الكلّي ولكن على نحو واع ومتبلور. وهكذا يكون المثقّف الصورة الواضحة والفردية لِكُلّي لا تمثل البروليتاريا إلاّ شكله القاتم والجماعي.

ميشيل فوكو/ السياسة الأسبوعيـة / 29 نوفمبر – 5 ديسمبر 1976 ص 31

### في الأثـر

**1- طبيعة الأزمة**

إنّ أزمة عمر الحمزاوي – في وجه من وجوهها – تعبير عن قلق وجوديّ لأنّها مفتقرة إلى تبرير اجتماعّي مقنع : فالرّجل ذو ثقافة وجاه ومال، وهو سعيد في أسرته، ناجح في عمله... لكنّ هذه المعطيات – على إيجابيتها – لا تستطيع حلّ ألغاز الوجود وصرف الإنسان عن الاضطلاع بمسؤوليته، وهذا ما يفهم من قول مصطفى (متحدّثا عن عمر) : "إنّه يبحث عن معنى لوجوده".

الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحاذ /دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص 107

**2- رواية أزمة المثقفين**

نضع هذه الرواية مع ما سبقها وما لحقها ضمن إطار واحد عنوانه " أزمة المثقفين في علاقاتهم بالسلطة الحاكمة بعد الثورة في مصر "، فهذا هو المحور الذي تدور حوله هذه المجموعة من الروايات.

وهكذا لن يكون الحمزاوي ضحية نفسه وحَسْبُ. إنّ مرحلته التاريخية تدفع بِهِ إلى السلبية والهزيمة الداخلية وجمود الملكات وافتقاد معنى للحياة، والهروب من المواجهة علامة على مرحلة كاملة، وجيل كامل، لا سمة مميزة للحمزاوي كشخص.

محمد حسن عبد الله / الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ /مكتبة مصر 1978 ص ص 260–261

**3- المجموع كيان مستمرّ**

أخذت هذه الأسئلة تنهش هذا الكيان الذي قام فرديا، ومن ثمّ فإنّ الرؤية الفردية له كفيلة أيضا بتحطيمه، وهو إحساس لا يحسّه ذاك الذي يعايش المجموع لأنّ المجموع كيان مستمرّ غير قابل للفناء . أمّا الوجود القائم على هذه الفردية فإنّ نهايته تعني فناءه . ويؤكّد عثمان خليل الجانبَ الصحيح المعافى منه حين يقول له

"عندما نعي مسؤولياتنا حيال الملايين فإنّنا لا نجد معنى للبحث عن معنى لذواتنا".

سليمان الشطي / الرمز والزمن في أدب نجيب محفوظ / الكويت ط 1 1976 ص 260

**4- روايات ذات أطروحة**

إنّ روايات هذه المرحلة (المرحلة الذّهنيّة) هي روايات كما يقال ذاتُ أُطروحة أو قضيّة محدّدة تسعى لتأكيدها بمختلف الأحداث والشخصيّات والمواقف،ولهذا جاءت الأحداث والشخصيّات والمواقف رموزا وأقنعة للتّعبير عن هذه الأطروحة أو القضيّة وجاء بناؤها خادما بشكل مباشر لهذه الأطروحة أو القضيّة كذلك.

محمود أمين العالم /تأمّلات في عالم نجيب محفوظ / الهيئة المصرية العامة للتأليف والنّشر.القاهرة 1970 ص 95

**5- البطل الجديد**

بدلا من توزيع "الأزمة" على عدد كبير من الشخصيّات ربّما بِأَنْصِبَةٍ متفاوتة ولكنّها متساوية القيمة ، يركّز الكاتب في أعماله الجديدة هذه الأزمة بعينها – وفي مرحلة تجعلها أكثر احتداما –على"شخصيّة واحدة" هي البطل الفرد الذي ينطوي تكوينه التراجيدي على قضيّة فكريّة هي انعكاس حادّ للقضايا الاجتماعيّة التي يكتوي بها بقية الأفراد.

إنّ البطل الجديد عند نجيب محفوظ ليس" نموذجا بشريّا"، ليس "نمطا" كهذه الأنماط التي يمكن أن تعكس لوحة اجتماعيّة محدّدة الأبعاد.. وإنّما هو " تجاوز " للّوحة الاجتماعيّة والسياسيّة إلى اللوحة الحضاريّة الأكثر شمولا بوجهيها المحلي الخاص والإنساني العام. ويكاد هذا البطل يصل بنا إلى حافّة الأسطورة، لأنّه يعود بنا من بعض نواحيه إلى البطل الإغريقي القديم ويتّصل من ناحية أخرى بعض الاتّصال بالبطل المعاصر في الأدب الأوروبي.

غالي شكري /المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ/ دار المعارف مصر 1969 ص 362–363

**من آراء الكاتب**

**الشخصيات والأحداث ليست مطلوبة لذاتها**

يقول نجيب محفوظ في إحدى تصريحاته الصحفيّة (اتجاهي الجديد ومستقبل الرواية "مجلّة الكاتب عدد فبراير 1964) : "لم تعد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها. فالشخصيّة صارت أقرب إلى الرمز أو النّموذج، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها بل صارت أشبه بالدّيكور الحديث، والأحداث يعتمد في اختيارها على بلورة الأفكار الرئيسية ، ينبغي أن تأتي الأحداث والأشخاص والجوّ العام للعمل الفنّي بصورة طبيعيّة بعيدة عن افتعال الصّنعة والتّدبير المسْبق ،وهو ما يبعد هذا المنهج في التّعبير عن الأدب الفكري . وفي محاولاتي الأخيرة تنبع أفكاري من الواقع لأنّه هو الّذي يوحي بها وبالتّالي فإنّها تعود إليه دون أن يكون هناك فرض أو تناقض".

هكذا رسمتني أمّ كلثوم
ابنتي من خمس سنوات
.. هذا رأيها
شخصيا في أبيها !

مجلّة الهلال فيفري 1970 عدد خاص

النّصّ عدد 8

# عصر العلم

**التمهيد**

استرسل الأصدقاء الثلاثة عمر ومصطفى وعثمان في الحديث عن قضايا الفنّ والعلم والفلسفة وما طرأ بين هذه الميادين من تناقض صارخ تصدّع به كيان الإنسان.

وَتَسَاءَلَ عُمَرُ:
– ولكنْ ألاَ يُسْعِفُنا القَلْبُ إنْ فَاتَنَا أَنْ نَكُونَ مِنَ العُلَمَاءِ ؟
– القَلْبُ مِضَخَّةٌ تَعْمَلُ بِوَاسِطَةِ الشَّرَايِينِ والأَوْرِدَةِ، ومِنَ الخُرَافَةِ أَنْ نَتَصَوَّرَهُ وَسِيلَةً إِلَى الحَقِيقَةِ، والحَقُّ أَنِّي أَقْتَرِبُ مِنْ فَهْمِكَ، فَأَنْتَ تَتَطَلَّعُ إِلَى نَشْوَةٍ، وربَّمَا إِلَى مَا يُسَمَّى بِالحَقِيقَةِ المُطْلَقَةِ، ولَكِنَّكَ لاَ تَمْلِكُ وَسِيلَةً نَاجِحَةً للبَحْثِ فَتَلُوذُ بِالقَلْبِ كَصَخْرَةِ نَجَاةٍ أَخِيرَةٍ ولَكِنَّهُ مُجَرَّدُ صَخْرَةٍ وَسَوْفَ تَتَقَهْقَرُ بِكَ إِلَى مَا وَرَاءَ التَّارِيخِ وبِذَلِكَ يَضِيعُ عُمْرُكَ هَدَرًا، حتَّى عُمْرِي الَّذِي ضَاعَ وَرَاءَ الأَسْوَارِ لَمْ يَضِعْ هَدَرًا ولَكِنَّ عُمْرَكَ أَنْتَ سَيَضِيعُ هَدَرًا، ولَنْ تَبْلُغَ أَيَّ حَقِيقَةٍ جَدِيرَةٍ بِهَذَا الاسْمِ إِلاَّ بِالعَقْلِ والعِلْمِ والعَمَلِ.
لَمْ يَشْهَدْ الفَجْرَ فِي الصَّحْرَاءِ. لَمْ يَشْعُرْ بِالنَّشْوَةِ الَّتِي تُحَقِّقُ اليَقِينَ بِلاَ حَاجَةٍ إِلَى دَلِيلٍ. لَمْ تُطْرَحِ الدُّنْيَا تَحْتَ قَدَمَيْهِ حَفْنَةً مِنْ تُرَابٍ.
وقَالَ مُصْطَفَى: إِنِّي مُؤْمِنٌ بِالعِلْمِ، والعَقْلِ، ولَكِنْ بَيْنَ يَدَيَّ الآنَ قَصِيدَةٌ كَتَبَهَا عُمَرُ فِي الفَتْرَةِ الأَخِيرَةِ قَبْلَ أَنْ يَنْبُذَ الشِّعْرَ نِهَائِيًّا ، وهْيَ تَقْطَعُ بِثَوْرَتِهِ عَلَى العَقْلِ..
فَقَالَ عُثْمَانُ وهْوَ يَتَمَالَكُ أَعْصَابَهُ :
– يَسُرُّنِي أَنْ أَسْمَعَهَا..
هَمَّ عُمَرُ بِالاعْتِرَاضِ ولَكِنَّ مُصْطَفَى بَسَطَ (1) وَرَقَةً اسْتَخْرَجَهَا مِنْ جَيْبِهِ وَرَاحَ يَقْرَأُ:

لأَنَّنِي لَمْ أَلْعَبْ فِي الهَوَاءِ
ولاَ سَكَنْتُ فِي خَطِّ الاسْتِوَاءِ
لَمْ يَسْتَهْوِنِي شَيْءٌ إِلاَّ الأَرَقُ
وَشَجَرةٌ لاَ تَنْثَنِي لِلعَاصِفَةِ
وبِنَاءٌ لاَ تَطْرَفُ لَهُ عَيْنٌ

وسَادَ صَمْتٌ ثَقِيلٌ .ثُمَّ قَالَ عُثْمَانُ :
– لَمْ أَفْهَمْ شَيْئًا..
وقَالَ عُمَرُ :

– وَأنَا لَمْ أَقُلْ شِعْرًا ، كُنْتُ أُهَلْوِسُ (2) تحْتَ تَأْثِيرِ حَالٍ مَرضيّة.
– فقَالَ مُصْطَفَى :
– ولَكِنَّ الفَنَّ الحدِيثَ عُمومًا يَتَنَفَّسُ فِي هَذِهِ الثَّوْرَةِ.
فقَالَ عُثْمَانُ بازْدِراءٍ :
– إنَّهَا أنِينُ نِظامٍ يَحْتَضِرُ ..
فقَالَ مُصْطَفَى:
– رُبَّمَا كَانَ هَذَا حَقًّا عَلَى المُسْتَوَى الحَضَارِي ولَكِنَّنِي أَقولُ كَفَنّانٍ قَدِيمٍ إنَّهَا أَزْمَةٌ فَنِّيَّةٌ أَيْضًا، أَزْمَةُ فنَّانٍ يَبْحَثُ عنْ شَكْلٍ جَدِيدٍ بَعْدَ أَنْ أَعْيَاهُ المَضْمُونُ ..
– ولِمَ أعياهُ المضمونُ ؟
– لأَنَّهُ كُلَّمَا عثَرَ عَلَى مَوْضُوعٍ وجَدَهُ مُبْتَذَلاً مِنْ كَثْرَةِ الاسْتِعْمالِ .
– ولَكِنَّ الفَنَّانَ يُضْفِي مِنْ نَفْسِهِ عَلَى مَوْضُوعِهِ فَيَصِيرَ جَدِيدًا فِي هَذِهِ الحُدودِ عَلَى الأَقَلِّ.
– ولَمْ يَعُدْ هَذا مُقْنِعًا فِي عصْرِ الثَّوْرَاتِ الجذْرِيَّةِ، عصْرِ العِلْمِ، وقَدْ تَبَوَّأَ العِلْمُ العَرْشَ فَوَجَدَ الفَنّانُ نَفْسَهُ ضِمْنَ الحَاشِيَةِ المَنْبوذَةِ الجَاهِلَةِ ، وكَمْ وَدَّ أَنْ يَقْتَحِمَ الحَقَائِقَ الكُبْرَى ولَكِنْ أَعْيَاهُ العَجْزُ والجَهْلُ وحزَّ في نفْسِهِ فقْدانُ عرْشِهِ فانْقَلبَ "غاضِبًا" أَوْ "عدُوًّا للرِّوايَة" أَوْ "لامَعْقولا" ولَمَّا اسْتحْوَذَ العُلَمَاءُ عَلَى الإعْجابِ بِمُعادَلاتِهِمْ غيْرِ المَفْهومَةِ نَزعَ الفَنَّانُونَ المُنْهَارُونَ إِلَى سَرِقَةِ الإعْجابِ باسْتِحْداثِ آثارٍ شَاذَّةٍ مُبْهمَةٍ غريبَةٍ، وأَنْتَ إنْ لَمْ تَسْتَطِعْ أَنْ تَسْتَلْفِتَ (3) أَنْظارَ النَّاسِ بالتَّفْكيرِ العَميقِ الطَّويلِ فقَدْ تَسْتطيعُهُ بأَنْ تَجْرِيَ في ميْدانِ الأُوبرا عَارِيًا ..
ولأَوَّلِ مرَّةٍ يَضْحكُ عُثْمَانُ عَاليًا واسْتطْردَ مُصْطَفَى:
– وَلِذلكَ اخْتَرْتُ أَبْسَطَ الطُّرُقِ وأَصْدَقَهَا وهْوَ أَنْ أَكونَ مُسَلِّيًا..
وقَالَ عُمَر لنَفْسِهِ لِماذَا أُتْعِبُ نَفْسِي فِي مُنَاقَشةِ أُمُورٍ لاَ تَهُمُّنِي؟

نجيب محفوظ.

الشّحاذ دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس. مكتبة مصر.القاهرة 1989 الفصل السّادس عشر.ص ص 146–149

## الشرح

1) بَسَطَ : بسط الثوب والفراش إذا نشره.
2) أُهَلْوِسُ : هلوس فعل رباعي على وزن فعْلَلَ ويقال هَلَسَهُ المرضُ يَهْلِسُهُ هَلْساً. ورجلٌ مهلوسُ العقل، أي مسلوبُه. وقدهُلِسَ، وهو مُهْتَلَسُ العقل. والتَّركيب يدل على إخْفاءِ شَيْءٍ مِن كلامٍ وغَيْرِه.
3) تَسْتَلْفِت : استلفت فعل مزيد على وزن استفعل ويقال لَفَتَ وجهَه عن القوم: صَرَفَه وتَلَفَّتَ إلى الشيء والْتَفَتَ إليه : صَرَفَ وجْهَه إليه .والمقصود في النصّ طلب اهتمام الجمهور.

## الفهم والتحليل

1 – قسّم النّصّ باعتماد موضوعات الحوار ثُمَّ ضع لكلّ قسم عنوانا.

2 – ما قيمة القلب والعقل عند كلٍّ مِنْ عُمَر الحمزاوي وعُثْمَان خليل ؟ وما الخلفيّة الفلسفيّة التي يستند إليها موقف كلٍّ مِنْهما ؟

3 – هل تجد في تدخّل مُصْطَفَى المِنْياوي ما يحفز الحوارَ وينمّيه ؟ دعّم جوابك.

4 – ما دور القصيدة التي قرأها مُصْطَفَى المِنْياوي في بناء الحوار ؟

5– دارت المحادثة بين ثلاث شخصيّات لكلّ منها وجهة نظر في العلم والحداثة. بيّنها وأبرز وجوه الاختلاف بينها.

6 – استخلص من النّصّ الأبعاد الحجاجيّة وبيّن دور الحجاج في تنمية الحوار.

7 – يعقب نهايةَ كل مقطع حواري تعليقٌ من السّارد : استخرجه ثُمَّ بيّن قيمته في الكشف عن طبيعة العلاقة بين كلّ مِنْ عُمَر وعُثْمَان خليل.

## النقاش

- اختزل مصطفى المنياوي أزمة عمر الحمزاوي في أزمة الفنّ الشعريّ. فهل توافقه على ذلك؟ وضّح جوابك.
- لن تبلغ أيّ حقيقة جديدة بهذا الاسم إلاّ بالعقل والعلم والعمل . ناقش هذا الرأي .
- يرجع عثمان خليل الغموض في الشّعر العربيّ الحديث إلى تطوّر العلم ومنتجاته. فهل توافقه على هذا التّفسير ؟ علّل جوابك مستعينا بما درست من شعر حديث.
- هل توافق مصطفى المنياوي في قوله : إنّ المضمون واحد في الشعر ولكنّ الشكلَ الفني هو الذي تغيّر ؟ أليست هناك قضايا جديدة تقتضي أشكالا فنّيّة مبتكرة ؟ وضّح جوابك.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | * **رُبَّمَا**<br>"فأنت تتَطَلَّعُ إلى نَشْوَةٍ وَ رُبَّمَا إلى ما يُسَمَّى بالحَقيقَةِ المُطْلَقَة".<br>"رُب" : حرف حَفْضٍ لا يجرّ إلاّ النكِرةَ . فإذا لَحِقَتْهُ "مَا" دخلت على المعارفِ والأفْعَال.<br>تُستعمل "رُبّمَا" للدلالة على التَّقليل أو التَّكْثِير، أو الاحتمال حسَبَ سياق الكلامِ .<br>ماذا أفادت ربّما في النّصّ ؟<br>***الفعل الرباعي**<br>و سَوْفَ تَتَقَهْقَرُ بِكَ إلى مَا وَرَاءَ<br>تَتَقَهْقَرُ : فعل في صيغة المضارع المرفوع، ماضيه "تَقَهْقَرَ" فهو فِعْل رباعيٌّ مزيدٌ بِعُنْصِرٍ واحدٍ (التاء) وزنُه "تَفَعْلَلَ"<br>* **من أسماء الكناية : كَمْ**<br>"وَكَمْ وَدَّ أَنْ يَقْتَحِمَ الحقائقَ الكُبْرَى..."<br>أَسْمَاءُ الكناية أَلْفَاظٌ مُبْهَمَةٌ يُكْنَى بِهَا عَنْ مُبْهَم مِنْ عَدَدٍ أَوْ حَدِيثٍ أَوْ فِعْلٍ، ومنها كَمْ و كَذَا.<br>تَتَصَدَّرُ أسماءُ الكناية الكَلاَمَ و تُسْتَعْمَلُ على وَجْهَيْن :<br>– اسْتِفهاميَّة يُكْنَى بِهَا عَنْ عَدَدٍ مُبْهَمٍ يُرَادُ تَعْيِينُهُ : كَمْ عِلْمًا تَحْذَقُ ؟ يكون مَا بعدها مُفردًا مَنصُوبًا على التَّمْيِيز .<br>– و خَبَرِيّة : يكُنَى بِهَا عن العددِ الكثير على جِهَةِ الإِخْبَارِ « كَمْ كتابٍ عِنْدِي » أي عِنْدِي |

| | |
|---|---|
| **لغة** | كُتُبٌ كثيرة . وفي التنزيل "كَمْ مِنْ فِئَةٍ قَلِيلَةٍ غَلَبَتْ فِئَةً كثيرةً بِإِذْنِ الله" البقرة / 249 يكون تمييز كمْ الخبريّة مجرورًا مُفْرَدًا أوْ جَمْعًا، وقَدْ يُجَرُّ بِمِنْ .<br>عن ابن هشام . مغني اللبيب ج1 ص ص 183/184 |
| **كتابة** | * اكتب نصا تبرز فيه آراء مختلف شخصيات الرواية في الفنّ والعلم والفلسفة وقارنها بما تعرف في الفسفة. |
| **حقل معجمي** | استخرج من النّصّ معجم المعرفة ومعجم الفنّ. |
| **رافد** | يقول نجيب محفوظ: "إنّ وظيفة الفنّ أن يسمو بالنفس إلى سموات الجمال وأنْ يلتقي بوجدان الجماعة الإنسانيّة في شعور واحد وأن يسلك بشخصيّة الإنسان في وحدة عامّة تضمّ إليها أعماقَ الأرض وطبقاتِ السّماء وهو لن يؤدّي مهمته أكمل الأداء ما لم يُؤاخ بين نفسه وبين العلم والفلسفة". |
| **مفاهيم** | **شخص** ( ج. شخوص وأشخاص) : Personne تطلق هذه العبارة على الإنسان الذي عاش (أويعيش) في عالم النّاس الحقيقيّ.<br>**شخصيّة** : (ج. شخصيات ) : Personnage تطلق هذه العبارة على الكائن الورقيّ الذي يخلقه منشئ القصّة، ويسند إليه سِمات أو أعمالا يضطلع بها مع غيره في عالم المغامرة المخيَّل. |

## تنوير

**في الأثــر**

**1- أبطال يعبّرون عن الحيرة والتمزُّق**

إنّ كلاًّ من ( عيسى الدباغ ) في «السمان والخريف» و ( صابر الرحيمي ) في «الطريق» و ( عمر الحمزاوي ) في «الشحّاذ »، وأخيرا ( أنيس ) في «ثرثرة فوق النيل »، كلّ هؤلاء يمكن اعتبارُهم نماذجَ روائية تعبِّر بشكل أو بآخر عن الحيرة والتمزّق التي زادتها حنقا قلقلةُ التحولات الاجتماعية التي نعيشها الآن. إنّهم يقفون وجها لوجه أمام وجدان مهمل وعاجز، وأمام عالم عبثيّ صامت ومرهق. ولا شكَّ أنّ النسيج الروائي هنا لا يستجيب لحاجة سرد حكاية وخلق أشخاص ووصف أخلاق وأوساط اجتماعية، فالواقع هنا يقدَّم ككلٍّ يمكن لمسه كاملا في أية ناحية من نواحيه. إنّ نظرة إلى الإنسان والعالم محددة ومجزأة احتلت مكانها لنظرة إدراك الإنسان والعالم بكليتهما، إنّها نظرة معادية للرومانسية الواقعية، فهي تعتمد على الوعى الكامل والصراحة الشاملة وتعطى نوعا من الامتياز لما لا يليق البوح به مهما كان قاتما وخسيسا .

عبد الرحمان أبو عوف / من مقال الزمن الروائي عند نجيب محفوظ / مجلة الهلال لعدد 2 السنة 1970 ص 178

**2- افتقاد الهدف فقدان المعنى**

افتقاد الهدف إذنْ هو صانعُ السؤال الغريب عن معنى الحياة، وقد أدّى فقدانُ الهدف عند الحمزاوي إلى فقدان الثقة وفقدان الأمل، وفقدان المعنى الأعمق للشرف، فكان شحّاذا يتسوّل معنى لحياته ويهرب من معنى خيانته، وإذا كان عثمان خليل قد انتهى – من خلال الحلم – إلى أن يطارد مثلما طورد اللصُّ من الكلاب، فإنّ الحمزاوي نفسه قد انتهى إلى نوع من الجنون هو نتيجة أو المحصلة لفقدان المنطقية والنظام على المستوى الشخصي والمستوى العام أيضا.

لقد حاول أن يتصوّف، بعد أن فشل الفنُّ والجنسُ في جلب السُّلْوان إلى نفسه فضلا عن الوفاق الداخلي، وراح يضرب في الظلام ويلحظ ولادة الفجر بشوق، ويرى بعجب التحام الفكر كرابطة بين السماء والأرض. ولكنَّ هذا

كلّه لم يضمن له السلام الداخلي، بل لعلّه كان لحنَ الختام لرحلة فشله المستمرّ، فهذا التصوّفُ الفكري لا يناسب ختام رحلة الحمزاوي ولو أنه صمَّم على التّصوّف وأحسن الاختيار، فلقد كان أمامه التصوّفُ الاجتماعي، حين يصير الفكر في عناق مع الإنسان وتمهيد طريقه إلى الله، ودمجه بحركة البشرية كلّها عبر المواطن والعصور، لقد كان المتصوفة بمثابة زعماء للشعب، والمدافعين عن حقوقه في فترات تاريخية حاسمة لا تزال ذكراها حية. أمّا ترقّب لحظةِ ميلاد لنفسه الميتة، خلال التطلع إلى الفجر وانتظاره فهو علاج لا يناسب حالة الحمزاوي الذي مرض بالترف، فكيف يهرب إلى الترف الفكري وهو مرضه الأصيل؟ فلم يكن عجيبا أن ينتهي إلى حالة من الانفصال الكامل عن كلّ ما حوله، مناقضا بذلك بدايته القديمة في الفن والسياسة، بل مناقضا المفهوم الأعمق للتصّوف ذاته.

محمد حسن عبد الله / الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ / مكتبة مصر 1978 ص ص 262/261

**في السّرد**

**1- إيديولوجية الخطاب الروائي**

الأيديولوجية لا تتجلّى في المواقف السياسية والاجتماعيّة فحسبُ بل قد تبرز بشكل أو بآخر في قضيّة حبّ وفي رؤية للطبيعة أو في حكاية أسطورة مجردة . فهي الدلالة المؤثّرة للخطاب الروائي أيًّا كان موضوع هذا الخطاب .ولا تتحدّد سلبيةُ أو إيجابية هذه الأيديولوجية بإيجابية أو سلبية المواقف والأحداث والشخصيات داخل الخطاب الروائي ولا بالطبيعة الطبقية لشخصياته، وإنّما بالدلالة العامة للخطاب الروائي ولوظيفته الموضوعيّة المؤثرة . ولهذا قد يغلب الطابع السلبي على المواقف والأحداث والشخصية الأساسية في خطاب روائي معيّن . ومع ذلك تكون دلالةُ هذا العمل دلالة أيديولوجية إيجابية.

محمود أمين العالم / الرّواية العربيّة بين الواقع والأيديولوجيّة/ دار الحوار للنشر والتّوزيع سورية اللاذقية 1986 ص 20

**2- الحوار أداة لطرح القضايا**

لمّا كانت الرّواية قائمة على قضايا نفسيّة وذهنية – هي خلافيّة بطبعها – فقد حظي الحوار في هذه الرّواية بأهميّة كبيرة، وكان الأداة المعتمدة في طرْق مسائل عديدة يمكن أن نقسّمها قسمين :

– قضايا ذات صبغة فكرية : وقد ورد الحوار فيها – غالبا – ذا سمات جدلية حادة، متعلقا بمسائل حدّدتها النّزعة الذهنية كقضية العقل والقلب ومعنى الحياة، ومسألة العلم والفن وقضايا الشعر والثورة...

– قضايا ذات صبغة وجدانية : رمى الحوار المتعلّق بها – في الغالب – إلى استبطان أغوار النّفس.

الصادق قسومة / النزعة الذهنية في رواية الشحّاذ/ دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص ص 77– 78

**3- علاقة السّارد بالحكاية**

* السارد الغريب عن الحكاية

* السارد المتضمّن في الحكاية وهو راوٍ حاضر كشخصية في الحكاية التي يروي أحداثَها، ويلفظ هذا السرد باستعمال ضمير المتكلم.

وهناك درجات على مستوى حضور السارد في الحكاية نميّز منها وضعين ممكنين :

– وضع أول يكون فيه الرواي بطل سرده.

– وضع ثان يلعب فيه الرواي دورا ثانويا ( كملاحظ أو مشاهد).

سمير المرزوقي / جميل شاكر الدار التونسية للنشر – ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر ط1 ص ص 107/106

**4- الأسلوب في الشحّاذ**

لا يترك نجيب محفوظ مجالا للنقّاد حتى يحلّلوا ويشرحوا إذ هو يقوم بهذه المهمّة من خلال تحليل البطل لعوامل مأساته ... ويقعد النقّاد حيَارى... هل يقولون إنّ هذا الأسلوب تقريري وليس من مهمة الفنان أن يقرر ذلك ويحلّل عمله الفني أم يدافعون عن الأسلوب بقولهم إنّ الإنسان في ساعات خُلُوِّهِ إلى نفسه يحاسب نفسه ويفسِّر ظواهرها ؟... هكذا يقف النقّاد حيارى أمام الأعمال العظيمة ...

نبيل راغب / قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ /دار الكتاب1967ص 282

**النّصّ عدد** 9

# أريدُ أن أرى

**التمهيد**

صمّم عمر على مقاطعة الدّنيا وفصم كلّ العلاقات استعدادا للرّحيل نحو المجهول بعد أن أرهقته الوحشةُ في الزّحام فانتهى إلى حالة غريبة بين الوعي والجنون .وفي النصّ نماذجُ من الرّؤى التي تهيّأتْ له أثناء عزْلته. و الحلمُ من أبرز تقنيات المرحلة الجديدة عند نجيب محفوظ ،وهو كفيل بالكشف عن بواطن الشخصيّة والنفاذ إلى أعمق أعماقها رغم أنّه يبدو للوهلة الأولى مجرّد أحجية على حدّ عبارة فرويد.

وَسَهرْتُ اللَّيْلَ كلّهُ في الحَديقةِ. ولمْ يكُنْ مَعي فِي الظَّلامِ شَيْءٌ، و النُّجومُ تُومِضُ في القُبَّةِ. وسَاءلْتُهَا عنْ أشْواقِي. وسَاءلْتُهَا مَتَى يَتحقَّقُ الحُلْمُ المَنْشُودُ. وصَرَخْتُ حتَّى اضْطربَتْ لصُراخِي خَلايَا السَّرْوِ. وَعاتَبْتُ كلَّ شَيْء و لاَ شَيْء. و رَنَوْتُ إِلَى نَجْمٍ مُتأَلِّقٍ بَيْنَ النُّجومِ.

– أُرِيدُ أَنْ أَرَى.

فَهَمَسَ:

– انْظُرْ.

فنَظَرْتُ فرَأَيْتُ فَراغًا لاَ شَيْءَ فيهِ. و لَكِنْ ليْسَ هَذا مَا أَتُوقُ لِرُؤْيَةِ وَجْهِهِ فَهَمَسَ :

– انْظُرْ

فَانْحسَرتْ (1) هَالةٌ(2) منَ الظَّلامِ عنْ رَجُلٍ عَارٍ وَحْشِيِّ المَلامِحِ مُسْدَلِ الشَّعْرِ حتَّى المَنْكِبَيْنِ، يَقْبِضُ بِيُمْناهُ عَلَى عَصًا منَ الحَجَرِ الصَّلْدِ و يَتَحَفَّزُ للقِتالِ. وَوَثَبَ نحْوَهُ وَحْشٌ لَمْ تَرَهُ عَيْنَيَّ مِنْ قَبْلُ كأَنَّهُ تِمْساحٌ ولَكِنَّهُ يَقُومُ عَلَى أَرْبَعِ أَرْجُلٍ طِوالٍ ولَهُ وَجْهُ ثَوْرٍ. وَدَارَتِ بَيْنَهُمَا مَعْرَكَةٌ دَامِيَةٌ انْتَهَتْ بِسقُوطِ الوَحْشِ و تَراجُعِ الرَّجُلِ مُتَرَنِّحًا وَالدِّماءُ النَّازِفَةُ تُخَضِّبُ وَجْهَهُ وَصَدْرَهُ وَتَسِيلُ فَوْقَ ذِراعَيْهِ، وَلَكِنَّهُ رَغْمَ آلامِهِ ابْتَسَمَ.

وَلَكِنْ ليْسَ هَذا مَا أَتُوقُ لِرُؤْيَةِ وَجْهِهِ وَأَنْتَ تَعْلَمُ، فَهَمَسَ:

– انْظُرْ.

فانْجابَتْ الظُّلْمَةُ عنْ فُسْحَةٍ مِنَ المَكانِ تَكْتَنِفُهَا غابَةٌ وَيَنْهَضُ فِي خَلْفِيَّتِهَا جَبَلٌ. وَانْحدَرَ مِنَ الجَبَلِ قَوْمٌ عَرايَا مُدَجَّجُونَ بالأَحْجارِ فَتَصَدَّى لَهُمْ آخرُونَ مِن الغابَةِ لاَ يَقِلُّونَ عَنْهُمْ وَحْشِيَّةً أَوْ رَغْبَةً فِي القِتَالِ. وَدارَتْ مَعْرَكَةٌ عَنِيفَةٌ وَعَلاَ الصُّراخُ وَسالَتْ الدِّماءُ. حتَّى الوُحوشُ الكاسِرَةُ وَلَّتْ لاَئِذَةً بأَعَالِي الشَّجَرِ وَالقَنواتِ وَقِمَّةِ الجَبَلِ. وَانْهَزَمَ أَهْلُ الغابَةِ فَسَقَطَ مِنْهُمْ مَنْ سَقَطَ، وَأُسِرَ مَنْ أُسِرَ وَهَلَّلَ أَهْلُ الجَبَلِ.

وَلَكِنْ لَيْسَ هَذَا مَا أَتُوقُ لِرُؤْيَةِ وَجْهِهِ وَأَنْتَ تَعْلَمُ. فَهَمَسَ:

– انْظُرْ.

فَرَأَيْتُ جُمُوعًا تَعْكِفُ عَلَى الأَرْضِ تَحْرُثُهَا وَتزْرَعُهَا، وَقوَافِلُ تَسِيرُ مُحَمَّلَةً بِالبَضَائِعِ، وَطَائفَةً تَمْتَطِي الخَيْلَ مُدَجَّجَةً بالسِّلاحِ مُتَأَهِّبَةً للْقِتَالِ.

وَلكِنْ ليْسَ هَذا مَا أَتُوقُ لرُؤْيةِ وجْهِهِ وَأَنْتَ تَعْلمُ، فَهَمَسَ :

– انْظُرْ.

فَرَأَيْتُ جَبْهَةً عالِيةً يَرْتَسِمُ التَّفْكيرُ فِي أَخَادِيدِها وَصَاحِبُهَا مُنْكَبٌّ عَلَى أَوْراقٍ يَخُطُّ فَوْقَ صَفَحاتِهَا أَرْقامًا لاَ نهايَةَ لَهَا.

وَ لكِنْ ليْسَ هذا مَا أَتُوقُ لرُؤْيَةِ وجْهِهِ وَأَنْتَ تَعْلمُ، فَهَمَسَ:

– انْظُرْ.

وَلَمْ أَرَ شيْئًا أَوَّلَ الأَمْرِ. وَلكِنِّي شَعَرْتُ بوَثْبَةٍ تُبَشِّرُ بالنَّصْرِ وَشاعَ فِي صَدْرِي شُعورٌ غَامِرٌ بالسّعادَةِ. وَتَذَكَّرْتُ الإِحْساسَ البَاهِرَ الّذِي سَبَقَ الرُّؤْيا سَاعَةَ الفَجْرِ بالصَّحْرَاءِ. وَلَمْ أَشُكَّ فِي أَنَّ النَّشْوَةَ آتِيَةٌ بِمُوسيقَاهَا وَأَنَّ العَرِيسَ سَيَبْزُغُ وَجْهُهُ. وَانْجابَتْ الظُّلْمَةُ عنْ مَنْظرٍ آخِذٍ فِي الوُضوحِ رُوَيْدًا وَالتَّوَكُّدِ، وَخَفَقَ قَلْبِي كَما لَمْ يَخْفِقْ مِنْ قَبْلُ. وَتَمَخَّضَ عنْ بَاقةٍ، هَيْئَةِ باقَةِ وَرْدٍ، غَيْرَ أَنَّ وُجُوهًا آدَمِيَّةً حلَّتْ مَحلَّ وُرُودِهَا. وَمَا لَبِثْتُ أَنْ تَبَيَّنْتُ فِيهَا وُجوهَ زَيْنَب وَبُثَيْنَةَ وَسَمير وَجميلَة وَعُثْمَان وَمُصْطَفَى وَوَرْدَة. ذُهِلْتُ مِن الدَّهْشَةِ وَحمْلَقْتُ فِيها بإِنْكارٍ. وَباخَ (3) حَماسِي مَرَّةً وَاحِدَةً وَتَجَرَّعْتُ غُصَصَ الخَيْبَةِ. ليْسَ هذَا مَا أَتُوقُ لِرُؤْيةِ وَجْهِهِ وَأَنْتَ تَعْلَمُ. أَيْنَ وَجْهُهُ... وَلكِنَّ المَنْظَرَ تَشَبَّثَ بِكَيْنُونَتِهِ. وَازْدَادَ مَعَ الوَقْتِ دِقَّةً وَوُضوحًا. وَتبَادَلَتْ أَشْخاصُهُ الأَلاعِيبَ. تبَدَّتْ زَيْنَبُ برَأْسِ وَرْدَةَ وَوَرْدَةُ برَأْسِ زَيْنَب. وَلَبِسَ عُثْمَانُ صَلْعَةَ مُصْطَفَى وَنَظَرَ مُصْطَفَى إِلَيَّ بعَيْنَيْ عُثْمانِ. وَإِذَا بِسَمِيرٍ يَثِبُ إِلَى الأَرْضِ مُتَّخِذًا مِنْ رَأْسِ عُثْمَانٍ رَأْسًا لَهُ ثُمَّ يَحْبُو نَحْوِي. وَفَزِعْتُ فَعَدَوْتُ وَالكَائِنُ المُرَكَّبُ مِنْ سَمِيرٍ وَعُثْمَان يَتْبَعُنِي. وَكُلَّمَا زِدْتُ مِنْ سُرْعَتِي زَادَ هُوَ مِنْ سُرْعَتِهِ وَإِصْرَارِهِ. وَقَفَزْتُ مِنْ فَوْقِ السُّورِ الأَخضَرِ فَوثَبَ الآخَرُ مِنْ فَوْقِهِ كَجَرادَةٍ. وَرَكَضْتُ بِحِذَاءِ التِّرْعَةِ (4) وَالآخَرُ فِي أَثَرِي كَثَوْرٍ عَنِيدٍ. وَعَدَوْتُ، وَعَدَوْتُ حتَّى سَرَى الإِنْهاكُ فِي عضَلاَتِي وَانْبَهَرتْ أَنْفاسِي وَخَارَتْ قُوايَ وَدارَ رَأْسِي فَهَوَيْتُ إِلَى الأَرْضِ. انْطَرَحْتُ عَلَى وَجْهِي فَوْقَ عُشْبٍ نَدِيٍّ وَقَدَمَا الآخَرِ تَقْتَربانِ مِنِّي فِي إِصْرارٍ وَكَأَنَّهُمَا تَزْدَادَانِ قُوَّةً. عَبَثَ الشَّيْطانُ بالحُلْمِ. وَبدَلاً مِن النَّشْوَةِ حلَّتْ اللَّعْنَةُ وَاسْتحالَتْ الجَنَّةُ مَلْعَبًا للْمُهَرِّجِينَ وَتَخَلَّيْتُ عَنْ فكْرَةِ المُقاوَمَةِ وَاسْتسْلَمْتُ للأَرْضِ المُعْشوْشَبَةِ. وَرَفَعْتُ رَأْسِي قَليلاً لأَنْظُرَ فِيمَا حَوْلِي. سَمِعْتُ صَفْصافَةً تَتَرَنَّمُ بِبيْتٍ مِن الشِّعْرِ. واقْتَربَتْ مِنِّي بَقَرَةٌ قَائلَةً إِنَّهَا سَوْفَ تَتَوَقَّفُ عنْ دَرِّ اللَّبَنِ لِتَتَعَلَّمَ الكِيمِياءَ. وَزَحَفَتْ حَيَّةٌ رَقْطاءُ ثُمَّ بَصَقَتْ أَنْيابَهَا السَّامَّةَ وَرَاحَتْ تَرْقُصُ فِي مَرَحٍ. وَانْتَصَبَ الثَّعْلَبُ حارِسًا بيْنَ الدَّجاجِ. وَاجْتَمَعَتْ جَوْقَةٌ مِن الخَنافِسِ وَغنَّتْ أُغْنِيةً مَلائِكِيَّةً. أَمَّا العَقْرَبُ فَتَصدَّتْ لِي فِي لبَاسِ مُمَرِّضَةٍ.

نجيب محفوظ.

الشّحّاذ دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس. مكتبة مصر. القاهرة 1989 الفصل الثامن عشر .ص ص161 –164

## الشرح

1) **انْحسَرتْ** :فعل مزيد على وزن انفعل بمعنى انكشف والانْحِسارُ: الانكشاف.

2) **هالة** : اسم .دائرة النّور المحيطة بالقمر.

3) **باخَ** : باخَتِ النّارُ والحربُ تَبُوخُ بَوْخاً وبُوُوخاً وبَوَخاناً: سكنتْ وفَتَرَت، وكذلك الحرُّ والغضب والحُمَّى.

4) **الثّرعة** : فَمُ الجدول ينفجر من النّهر.

## الفهم والتحليل

1- في النّصّ سلسلة مِنْ أحلام اليقظة : قسّمه في ضوئها.

2 - حدد الإطارين المكاني والزّماني ثُمَّ بيّن دلالة كل واحد مِنْهما.

3 - معَ منْ يتحاور البطل في كلّ مرّة ؟ دعّم جوابك.

4 - حلّل كلّ حلم من الأحلام التي رآها البطل ببيان مكوّناته ودلالاته الرّمزيّة ثُمَّ وضّح العلاقات القائمة بينها. ماذا تستنتج ؟

5 - استخرج اللوازم التي تردّدت في النّصّ ثُمَّ بيّن دلالتها.

6 - في النّصّ بوادرُ انفراج يعقبها تأزّم :وضّح تجلّيات ذلك واستخلص ما يمكن استخلاصه.

7 - امتزج في أحلام البطل البعد الذاتي بالبعد الموضوعي : كيف تجلّى ذلك مِنْ خلال الصور المتعاقبة.

8 - ما علاقة الحلم بالتجربة الرّوحيّة التي يتهيّأ لها البطل ؟

9 - أكسب نجيب محفوظ الخطابَ الرّوائي رواء الشّعر : استخرج من النّصّ ما يؤيّد هذه الظاهرة.

10- لا يزال البطل يحمل في كيانه الحلم بالاشتراكيّة : هل لك أَنْ توضّح ذلك مِنْ خلال تسلسل الأحلام نفسها؟

## النقاش

- ما رأيك في اعتماد الكاتب تقنية الحلم ؟ هل تراها حقّقت أغراضها الفنيّة والمضمونيّة ؟
- إلاَمَ يرنو البطل في هذه المرحلة من الرّواية حسب رأيك :
  - إلَى التّطهّر مِنْ أعباء الماضي ؟
  - إلَى الكشف عن أسرار الوجود ؟
  - إلَى تكثيف الغربة والعزلة ؟ علّل جوابك .

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | – من حروف الاستئناف حَتَّى<br>حتَّى الوُحوشُ الكاسرةُ ولّتْ لائِذَةً بأعالي الشَّجر<br>حتى حرف استئنافٍ أي حرف تُبتدَأ بعده الجملُ . تتصدّرُ حتّى الجملة الاسميةحتّى الوُحُوشُ ...ولّتْ. كما تتصدّر الجملة الفعلية التي فعلُها في صيغة المضارع حتّى يقولُ الرسولُ والذين آمنُوا معهُ متى نصر الله" البقرة /214، وكذلك الجملة الفعلية التي فعلُها في صيغة الماضي : "حتَّى عَفَوْا وقالوا ". الأعراف /95<br>عن ابن هشام –مغني اللبيب ج 1 ص ص 129/128 |

| | |
|---|---|
| لغة | ■من معاني الزيادة في الأفعال المبالغة<br>"واسْتَسْلَمْتُ للأرض المعْشَوْشِبَة" المعْشَوْشِبَةِ صفة مشبهة متعلقة بفعل "اعْشَوْشَبَ" وهذا الفعل مزيدٌ بثلاثة عناصر وزنُه اِفْعَوْعَل وتدلّ الزيادةُ على المبالغة، تقول "اعْشَوْشبَ المكان" أي كثُرَ عُشْبُهُ.<br>■أكثر الكاتب مِنْ استخدام الأداة "لكن" : بيّن وجوه استعمالها والمعاني التي أفادتها. |
| حقل دلالي | اشرح المعاني المختلفة لفعل "نظر". |
| حقل معجمي | استخرج من النّصّ المعجم الوجداني ثُمَّ بيّن دوره في تصوير ملامح البطل النّفسيّة. |
| رافد | أنا لا أعدّ نفسي من أصحاب الرأي ولكن من زمرة المنفعلين بالآراء ولذلك فمجالي هو الفنُّ لا الفكر ...قضَى ربُّك أن أكون من أصحاب القلوب لا العقول ، ولا مناصَ من الرضا بقضاء الله.<br>نجيب محفوظ |

## تنوير

**في الأثر**

1- **تفسير الحلم**

يعرض لنا محتوى الحلم في شكل رسوم هيروغليفيّة يتعيّن ترجمة علاماتها تباعا إلى لغة أفكار الحلم وسوف نخطئ طبعا إذا نحن أردنا قراءة هذه العلامات كما لو كانت صورا ، لنفرض أنّني أشاهد أُحْجِية (Rébus) تُمثّل بيتا نرى فوق سطحه قاربا ثمّ أشاهد حرفا منفصلا وشخصا لا رأس له يجري الخ. يمكنني القول إنّه لا معنى لهذا المجموع ولا لأيّ جزء من أجزائه إذ ليس لقارب أن يوجد فوق سطح بيت كما لا يمكن لمن كان لا رأس له أن يجري . ولن يكون حكمي بشأن الأُحْجية دقيقا إلاّ عندما أكون قد تخلّيت عن هذه الطريقة في تقدير الكلّ والأجزاء وسعيت إلى استبدال كلّ صورة بمقطع من كلمة أو بكلمة يمكن لسبب ما تمثيلها بهذه الصّورة. فإذا جُمعت هذه الكلمات على هذا النّحو فإنّها لم تعد تخلو من معنى، بل يمكن أن تتشكّل منها بعضُ العبارات البليغة والعميقة. فالحلم إنّما هو أُحْجية، فقد أخطأ أسلافنا حينما أرادوا تأويلها بصفتها صورة، لذلك بدا لهم الحلم أمرا لا معنى له ولا قيمة.

س . **فرويد تأويل الأحلام** ( 1900) **المنشورات الجامعية**1967 ص ص 241 – 242

2 – **الحلم في رواية الشحّاذ**

يقول "بروست" في كتابه "من ناحية منزل سوان" في بحثه عن الزمن المفقود : « إنّ الإنسان الذي ينام يمسك في دائرة حوله بخيط الساعات ونظام السنوات والعوالم . وهو يراجعها غريزيّا عندما يستيقظ. وفي ثانية واحدة يقرأ فيها النقطة التي يحتلّها من الأرضَ والزمن الذي مضى حتى يقظته. ولكن ترتيبها يمكن أن يختلط وينقطع ...وإنّه ليكفي أن يرفع يده حتى يوقف الشمس ويجعلها تتقهقر.»

غير أنّ الحلم في "الشحّاذ" يتجاوز شخص عمر الحمزاوي ليصبح إطارا لانبعاث التاريخ البشري بأكمله. فيرى فيه الأحقابَ الحضارية المتلاحقة منذ عهد الصيد إلى عهد العلم .ويرى فيه البشرَ منذ صورتهم المتوحّشة الأولى حتى صورة أفراد عائلته.

والمكان في الحلم يتكسَّر هو الآخر مثل الزمان ويتخلخل .ولذلك كان الحلم نوعا من الهروب من الواقع المعيش.وهو هروب يمدّ قدميه في الماضي ويتطلّع بعنقه إلى المستقبل.

يقول غالي شكري متحدثا عن دور الحلم في أعمال نجيب محفوظ بأنه هو الذي يبرّر اختلاط الماضي بالحاضر بالمستقبل.

مصطفى التواتي –دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية/تونس الجزائر 1986 ص ص 135–136

3- **الرؤى وأحلام اليقظة** (rêveries)

تلجأ إليها الشخصية لارتياد مجالات غريبة تحول دون ولوجها في العادة قيودُ الزمان والمكان والمنطق، وبواسطتها تروم تحطيم القوانين والنظُم المألوفة وإعطاءَ الأشياء والأشخاص ملامح غير التّي لها في عالم الواقع. وقد كثُر الاعتمادُ على الرّؤى في آخر الرواية، وبها استطاع عمر أن يتحدّى الزمان، فطاف بخواطره قرونا من تاريخ الإنسانية مختزَلَة في ثوانٍ قصار. واستطاع أن يرى الشخصيات وقد استعار بعضُها ملامحَ بعض، وتشكّلت قسماتهُا على نحو غريب، ويمكن أن نعتبر هذه الطريقة أسلوبا مناسبا للتعبير عن أوهام المخيّلة وشطحات الخيال.

الصادق قسومة –النزعة الذهنية في رواية الشحّاذ –دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص ص 88–89

4– **الهرب من التاريخ لعنة**

ولكن مادام الإنسان حيًّا فهل يستطيع من الحياة برءا ؟ وكيف يرحل عن العالم مَن العالم فيه ؟ وقد يستطيع عمر في يقظته أن يغيب عن كل شيء، ولكن هل يملك أن يحول دون حضور كلّ شيء في لا وعيه ؟ وها هي أطياف العالم تطارده في خلوته. مرّة طيف ابنته بثينة ومرّة أخرى طيف مصطفى ومرّة ثالثة طيف عثمان، ومرّة رابعة طيف الإنسان وتاريخ الإنسان منذ أن كان الإنسانُ في طور صراعه مع حيوانيته.

الإنسان في طور صراعه مع الإنسان. الإنسان في طور الحضارة. الإنسان في أرقى مراحل تطوّره : المفكّر. فأنّى لمن كان له هذا التاريخ العريق أن يمسيَ بلا تاريخ ؟ وإذا هجرنا العالمَ فهل يهجرنا العالم ؟ الهرب من التاريخ لعنة لا بركة.

جورج طرابيشي /الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية –دار الطليعة بيروت ط3/1980 ص ص 61–62

5– **الزمن الداخلي في رواية الشحّاذ**

هو الزمن المرتبط بالشخصيّة المحوريّة في الرواية. وإذا كان الزمن الموضوعيّ الخارجيّ هو زمن الحاضر فإنّ الزّمن الدّاخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذّاكرة و"الومضة الورائية" وهو زمن المستقبل المعيش في الحلم بنوعيه : حلم النّوم وحلم اليقظة. وبعبارة أدقّ هو زمن الديمومة أي الزمن الجاري... لا الزمن المقيس. لأنّنا إذا قسنا الزمن فمعنى ذلك أنّا افترضنا توقّفه بين نقطتين والشيء المقيس هو شيء جاهز بينما الديمومة زمن يجري ويتكوّن بل كما يقول "برقسون" هو الذي يجعل كلّ شيء يتكوّن.

أمّا الزمن الداخلي في "الشحّاذ" فهو زمنان : زمنٌ متعلّق بعمر الحمزاوي كشخص ويمتدّ عشرين سنة في الماضي، وزمنٌ متعلّق بعمر الحمزاوي كرمز، ويمتدّ أحقابا كاملة هي التاريخ البشري مقدّرا بملايين "السنين الضوئيّة" ويمتد في المستقبل إلى أحقاب كاملة، أحقابٍ لا تُعقلُ بمفهومنا الزمنيّ المحدود.

الصادق قسومة –النزعة الذهنية في رواية الشحاذ –دار الجنوب للنشر تونس 1992 ص ص 88–89

**في الأسلوب**

**الازدواج اللغوي**

أعتقد أنّ الازدواج اللغوي ظاهرة عامّة في جميع اللغات، فما يقتضيه الفكر من تعبير تحليلي وتفسيري مختلف جدّا عما تقتضيه الحياة اليومية من اقتصاد في التعبير وإعداد له بحيث يعبّر تعبيرا عمليا يلبّي مطالب الحياة اليومية.

ولقد كان الأدب يكتب بلغة الشعر، مسرحا وحكايات وملاحم، وباعد ذلك بين اللغتين، وأكّد الازدواجيّة، ولكنه لم يقلّل من عبقرية التعبير الفني. وما أكثر الذين يكتبون حوارهم بلغة الحياة اليومية، ومنهم من يكتب

النص والحوار بها متجاوزا بذلك مشكلة الازدواج، فهل بلغوا العالمية ؟ الحقّ أنهّم فقدوا العالمية "المحلية"التي تتضمّنها اللغة الفصحى بين البلاد العربية، ولم يصلوا إلى عالمية العالم.

إنّي لا أعتبر هذه الازدواجية مشكلة، فهي طبيعية، بل هي تعبير صادق عن الازدواجية في شخصية الفرد، بل توجد عادة بين حياته اليومية وحياته الروحية.

**غالي شكري – نجيب محفوظ من الجمّالية إلى نوبل /دار الفارابي – بيروت – لبنان** 1991 ص 66

«وزَحَفَتْ حيّة رقطاء ثمّ بصقت أنيابها السّامّة وراحت ترقص في مرح.»

**النّصّ عدد 10**

## بُثينة تنتظر مولودا

**التمهيد**

خرج عمر إلى الرّيف واستلقى على ظهره فوق الحشائش بعد حلم أهوج طوّح به في شتّى أنحاء النّفس المضطربة. وفجأة ظهر له عثمان وهو على تلك الحال ودار بينهما الحوار التّالي :

– أَصْغِ إِلَيَّ يا عُمَر، إنّي فِي مَوْقِفٍ خَطِيرٍ، إنَّهُمْ يَبْحثُونَ عنِّي فِي كُلِّ مكَانٍ وإذا ألْقَوْا القَبْضَ عَلَيَّ هَلَكْتُ..

– إذَنْ فأَنْتَ هارِبٌ هذِهِ المرَّةَ..

– سَأَخْتَبِئُ عنْدكَ حَتَّى أتَمكّنَ مِن الهَرَبِ.

فَتَسَاءَلْتُ فِي حُزْنٍ :

– كَيْفَ جَاءَ بِكَ الشَّيْطانُ ؟

فَأَجَابَ بِلَهْفَةٍ:

– كُنَّا نَعْرِفُ مكانَكَ مِنْ أَوَّلِ يَوْمٍ، وَلَيْسَ ذلكَ بِالمَطْلَبِ العَسِيرِ عَلَى صُحُفِيٍّ مُدَرَّبٍ كمُصْطَفَى. وكَثِيرًا مَا حَامَ مُصْطَفَى حوْلَ مَسْكَنِكَ وَأَوْصَى بِكَ الفَلاَّحِينَ الّذينَ يَجيؤُونكَ بِالطَّعامِ ولَكِنَّنَا لم نُرِدْ أَنْ نُزْعِجَكَ..

فَهَتَفْتُ مُتَأَوِّهًا :

– هُمُ الّذينَ حَالُوا بيْنِي وبيْنَ وجْهِهِ.

– بَلْ لَمْ نُزْعِجْكَ مرَّةً واحِدةً طَوالَ عامٍ ونِصْفِ عامٍ..

– لنْ أُبالِيَ حتَّى إذَا وَضَعْتَ رأْسَكَ مكانَ رأْسِ سَمِيرٍ !

فَقَالَ بِحَسْرَةٍ :

– مَاذَا أَصَابَكَ؟..لاَ.. لاَ.. لَنْ أُصدِّقَ أنَّكَ لمْ تَعْرِفْنِي بعْدُ..

– صدِّقْ أَوْ لاَ تُصدِّقْ.

– أَصْغِ إِلَيَّ ياعُمَر، سَأُصارِحُكَ بحَقِيقَةٍ مُذْهِلَةٍ، لقَدْ تَزَوَّجْتُ مِنْ(1) بُثَيْنَةَ !

– فَلْيَعْبَثْ الشَّيْطانُ مَا شاءَ لَهُ العَبَثُ.

فقَالَ وهُوَ يُدْنِي وجْهَهُ مِنْ وَجْهِي:

– رغْمَ فارِقِ السِّنِّ تزَوَّجْنَا، هُوَ الحُبُّ كَمَا تعْلَمُ، وَفِي بطْنِهَا الآنَ يَنْبُضُ جَنِينٌ هُوَ ابْنِي وحَفِيدُكَ !

– كَمَا كُنْتَ ابْنِي وَعَدُوِّي !
– أَمَا تُوقِظُكَ الأَخْبارُ العَجيبَةُ ؟
– كَمَا لَفَظَتْ الحيَّةُ أَنْيابَهَا السَّامَّةَ ورَقَصَتْ..
– يَا لَلْخَسَارَةِ !
– هذَا مَا أُرَدِّدُهُ دَائمًا ومَا مِنْ مُجيبٍ..
فَرَبَّتَ عَلَى صَدْرِي بِرِفْقٍ وقَالَ :
– عُدْ إِلَى وَعْيِكَ، إِنَّهُمْ فِي أَشَدِّ الحَاجَةِ إِلَيْكَ، لقدْ هَرَبْتُ فِي اللَّحْظَةِ المُنَاسِبَةِ ولَكِنَّهُمْ يَجِدُّونَ فِي البَحْثِ عَنِّي ولقَدْ فَتَّشُوا مَكْتَبَكَ وأَخْشَى أَنْ يُسِيؤُوا بِكَ الظَّنَّ عُدْ لِتُعْلِنَ بَرَاءَتَكَ وَتَرْعَى أُسْرَتَكَ، بُثَيْنَةُ تَنْتَظِرُ مَوْلُودًا ولَنْ تَرَانِي أَبَدًا..
– وأَنَا لَمْ أَرَهُ..
– أَلاَ تُرِيدُ أَنْ تَفْهَمَ ؟
– أَمُوتُ كُلَّ يَوْمٍ عَشَرَاتِ المَرَّاتِ كَيْ أَفْهَمَ ولَكِنَّنِي لاَ أَفْهَمُ .
– أَلَمْ تَفْهَمْ أَنَّنِي زَوْجُ ابْنَتِكَ وأَنَّهُ مَقْضِيٌّ عليَّ بِالاخْتِفَاءِ أَوْ المَوْتِ؟
– اجْرِ حَتَّى تَسْقُطَ إِعْيَاءً وَسَوْفَ تَرَى الخَنَافِسَ وَهْيَ تُغَنِّي..
– يَا لَلْفَظَاعَةِ (2)..
فَهَزَّنِي بِشَيْءٍ مِنَ الشِّدَّةِ وقَالَ بِغَضَبٍ :
– اصْحَ لاَ وَقْتَ لِلْهَذَيَانِ يَجِبُ أَنْ أُفْهِمَكَ كُلَّ شَيْءٍ قَبْلَ أَنْ أَذْهَبَ.
– اذْهَبْ لاَ تُكَدِّرْ صَفْوَ أَحْلاَمِي.
– يَا لَتَّعَاسَةِ.. مَاذَا فَعَلْتَ بِنَفْسِكَ ؟
– سَوْفَ يَيْأَسُ الشَّيْطَانُ مِنِّي
– اصْحَ أُسْرَتُكَ فِي خَطَرٍ إِذَا اتَّجَهَ الشَّكُّ إِلَيْكَ فَسَيَتَعَرَّضُونَ لِلْبَهْدَلَةِ (3)، أَنَا لاَ أَخَافُ عَلَى نَفْسِي فَقَدْ نَذَرْتُهَا لِلْهَلاَكِ ولَكِنْ يَجِبُ أَنْ تَعُودَ إِلَيْهِمْ..
– عُدْ إِلَى الجَحِيمِ فَهُوَ مَقَرُّكَ
وهَزَّهُ مَرَّةً أُخْرَى بِحَنَقٍ قَائِلاً :
يَجِبُ أَنْ أَهْرُبَ وَيَجِبُ أَنْ تَعُودَ
– ابْقَ إِذَا شِئْتَ لِتَرَى بِعَيْنَيْكَ انْتِصَارِي
فَهَزَّ رَأْسَهُ فِي أَسَفٍ وقَالَ:
– يَا لَكَ مِنْ أَحْمَقَ بَدَّدْتَ مَجْدَكَ فِي البَحْثِ عَنْ شَيْءٍ غَيْرِ مَوْجُودٍ
– مَتَى تُصَدِّقُ أَنْتَ أَنَّكَ غَيْرُ مَوْجُودٍ ؟
نَهَضَ الرَّجُلُ قَائِمًا وهُوَ يَقُولُ :
– أَشْهَدُ أَنَّنِي يَئِسْتُ مِنْكَ رَغْمَ أَنَّ اليَأْسَ لَيْسَ فِي قَامُوسِي

– هَلْ قدْ يَئِسَ الشّيْطانُ..

ابْتَعدَ الشّبَحُ في الظّلامِ وَهْوَ يَقُولُ بِحُزْنٍ :

– الوَداعَ يَا أخَا الجهادِ القَديمِ.

نجيب محفوظ.

الشّحّاذ. دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس. مكتبة مصر. القاهرة 1989 الفصل التّاسع عشر. ص ص 166–169

## الشرح

1) **تزوّج من فلانة** : الصّواب تزوّج فلانة

2) **الفظاعة** : مصدر متعلق بالفعل فَظُعَ يفظُعُ الأمرُ بالضّم فَظاعَةً فهو فَظيعٌ، أي شديدٌ شنيعٌ جاوز المقدار.

3) **البهدلة** : كلمة من الدّارجة المصريّة تعني التنكيل .

## الفهم والتحليل

1– ميّز ما ينتمي إلى عالم الواقع ممّا ينتمي إلى عالم الحلم ثمّ بيّن كيف وقع الانتقال من واحد إلى آخر.

2– كيف كان عمر الحمزاوي يربط بين الحلم وماضيه الفردي والجماعي ؟

3– ادرس الحوار من حيث بناؤه وتناميه والطابع الشفوي المهيمن عليه. هل هو حوار مناسب للحالة النفسيّة التي كانت عليها الشخصيّتان المتحاورتان ؟ علّل جوابك

4– إلامَ يرمز كلّ من عثمان وبثينة ؟ وما تفسيرك لزواجهما ؟ وما وجه التكامل الذي يقصد إليه الكاتب ؟

5– ما دور السارد في هذا النصّ؟

6– استخلص الأبعاد الإنسانيّة في النصّ وعلّق عليها .

## النقاش

- ما رأيك في ما وصل إليه عثمان خليل المثقف الملتزم ؟
- هل هروب البطل من الناس والحياة العادية بحثا عن المطلق وعن معنى آخر لحياته هو الحلُّ الأمثل لأزمته أم هو مأزق جديد يقع فيه ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **الاستغاثة**<br>– يَا لَلْخسارة/يَا لَلْفظاعة/ يَا لَتّعاسةِ<br>يتكوّن هذا التركيبُ من حرف النداء (يَا) متْبُوعٍ بلام مفتوحةٍ واسم مجرورٍ بتلكَ اللاّمِ.<br>يفيد هذا التركيب «الاستغاثة» والاستغاثةُ عملٌ لغويٌّ يستعمله المتكلّم لِنِداءِ مَنْ يُعينُ على دَفْعِ بلاءٍ أو شدّةٍ.<br>المطلوب منهُ الإعانةُ يسمّى مُستغاثًا والمطلوبُ لهُ الإعانةُ يُسمّى "مستَغاثًا لهُ".<br>يكونُ المستغاثُ مجرورا باللام (يَا لَلْفظَاعةِ) وهي لامٌ مفتوحة وجوبا ولا تكسرُ إلاّ إذا تكرّر المستغاثُ غير مُقترنٍ بِحرفِ النداء (يا) : "يَالَلْكُهُولِ ولِلشبّان لِلْعَجَبِ" |

| | |
|---|---|
| لغة | أمّا المُسْتَغاثُ لهُ -إذا ذُكرَ في الكلام-فإنّه يجب جَرُّهُ بلامٍ مكسورةٍ دائما "يَالَقَوْمِي لِلْعلْمِ" وقد يُجَرُّ بمِنْ كقول الشاعِر :<br>"يَاللَرِّجالِ ذوِي الألبابِ مِنْ نَفَرٍ" *** لا يَبْرَحُ السَّفَهُ المُرْدِي لهُمْ دينا !<br>عن الغلاييني : جامع دروس العربية ج 3 ص ص 161/158 |
| كتابة | اكتب نصّا تركز فيه على شواهد تبيّن تداخل الواقع بالحلم والحوار الباطني بالحوار العادي بين الشخصيات. |
| بلاغة | – كمَا لَفَظَتْ الحيَّةُ أَنْيابَهَا السَّامَّةَ ورَقَصَتْ ..<br>– سَوْفَ تَرَى الخَنافِسَ وَهْيَ تُغَنِّي ..<br>* ما وجه الاستعارة في العبارتين السابقتين ؟ وما قيمة كلّ منهما في تحديد نغمة النّص ؟ |
| حقل دلالي | * ابحث في مختلف معاني كلّ من (حلم) و(التزم). |

## تنوير

**في الأثر**

**1–تحوُّل حياة البطل إلى كابوس**

كلما تعمّق الخطّ الدرامي تحولت حياةُ البطل إلى نوع من الكابوس يحمل كلَّ مقوماته وخصائصه من لا معقولية وفقدان التوازن وانقلاب المقاييس والخروج عن المألوف والإمعان في العبث.. ولعلَّ البطل يتخيّل أنّ هذه اللامعقولية ربمّا استطاعت أن تطرد الملل والخمود من حياته. ولكنّها مجرد أحلام وأوهام مما يؤكّد للقارئ الهاوية السحيقة التي يندفع إليها عمر الحمزاوي حتّى وصل به الأمر إلى تخيّل أشياء لا يمكن أن تقع لأنّها في حيّزِ المستحيل، وبالتالي أصبح شقاؤه مستحيلا لا يمكن أن ينجو منه كالقدر إلا بالهرب...

نبيل راغب/قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ /دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967 ص 278

**2–الحلم نسيج أساسي في الرواية الجديدة**

سواء كان الحلم حلم نوم أو حلم يقظة فإنّ المادّة الحلميّة تشكّل النسيجَ الأساسي في الرّواية الجديدة عند نجيب محفوظ. والحلمُ في النهاية هو الإطار الذي يُبرّر اختلاطَ الماضي بالحاضر بالمستقبل كما يبرّر تلاشي مقياس الرّسم التقليدي. فالمكانُ يفقد ملامحه المألوفة للذّاكرة الواعية وتتغيّر أشكاله وأحجامه ومواقعه وفق التّغيرات الحلميّة الشّاملة. ولا بدّ للغة هنا مِنْ أَنْ تتّسق اتّساقا كاملا مع هذا الحلم الرّوائي، على النقيض من المرحلة التقليدية في أدب نجيب محفوظ حيث كانت الرّواية الواقعيّة تتطلّب لفنّها انسجاما لفظيّا متقنا مع مقاييس الواقع الخارجي المألوفة للعين المجرّدة.

غالي شكري– المنتمي/ دراسة في أدب نجيب محفوظ– دار المعارف بمصر . 1969 . ص369

**3– قمة المأساة**

هنا تبلغ المأساة قمّتها عندما لا يجد البطلُ أيَّ نوع من التعزية بين أحضان عناصر الطبيعة النقية المتجدّدة.. هذا العزاء الذي وجده الرّومانسيون من قَبلُ وأحسُّوا أنّ في استطاعتهم الهروب من وجه المدينة المعقّد القلق إلى أحضان الطبيعة حيث يمزجون أنفسهم بعناصرها البكر ويصبحون كلاّ واحدا. ولكنّ عناصر

الطبيعة في هذه الصّورة التي يقدِّمها نجيب محفوظ ترمز في جزئيّاتها إلى العاصفة التي ستجتاح حياة البطل وتقتلعها من جذورها...

نبيل راغب /قضية الشكل الفني عند نجيب محفوظ /دار الكتاب العربي للطباعة والنشر 1967 ص 281

**في السّرد**

**1–الوعي الإنساني**

إنّ رقعة الوعي الإنساني تمتدُّ عريضة وعميقة فهي تتغلغل في أقدم الذّكريات ولا يعوقها إلاّ الاصطدام بما هو مطمور في منطقة اللاّوعي، وهي تطفو على سطح الذّهن ولا تتوقّف إلاّ بمرحلة الكلام وفي ناحية أخرى تعجّ بخليط متوازن من الذّكريات الّتي ترفدها على نحو دائم معطيات الحواس الّتي تأتي من الخارج دون توقّف من المرئيّات والمسموعات والمشمومات والملموسات والمذُوقات . ثمّ إنّ هذا الخليط يتفاعل فيصبح قادرا على إضافة عنصر ثالث هو التوقّعات الّتي هي من عمل الخيال . والمهمّ أنّ كلّ ذلك يحكمه قانون تداعي الحواسّ في زمن شعوري يمكن أن يقع الماضي فيه بعد الحاضر أو حتّى بعد المستقبل وذلك لأنّ منطق الشّعور الذي حلّ محلّ منطق الواقع يسمح بذلك دون عوائق .

محمود الربيعي–"الحلقة الذهبيّة في إبداعه"/مجلّة العربي عدد خاص ديسمبر . 2006. ص ص77–78

**2– الحرية والمسؤولية**

إنّ الإنسان، وقد حُكِمَ عليه بأنْ يكون حرّا، يحمل على عاتقه ثقل العالم بأسره : فهو مسؤول عن العالم ومسؤول عن نفسه باعتباره كيفيّة في الوجود. ونحن نفهم لفظ المسؤوليّة في معناه المتداول بما هي " وعينا بكوننا بلا منازع الفاعلين لحدث ما أو لموضوع ما "..لا معنى إذن للتّفكير في التّذمّر بما أنّه لاشيء غريب عنّا قد قرّر ما نشعر به أو ما نحن عليه. ومع ذلك ليست هذه المسؤوليّة المطلقة قبولا فهي مجرّد مطالبة منطقيّة بنتائج حرّيتنا.

جون بول سارتر . الوجود والعدم طبعة قاليمار ص 639

**3 – وظائف الشخصية الروائية**

ومن الباحثين مَنْ سعى إلى تحديد الوظائف الروائية الكبرى التي يمكن للشخصيّة التي تؤدِّيها في إطار ما سمي "بالوضع الدرامي" واختلفوا في مفهوم الوظيفة وعدد الوظائف. لاشكّ أنّ الشّخصيّة الرّوائية قد اختلف معناها عبر تطوّر الفنّ الرّوائي. فكانت في مرحلة من التطوّر نفْسَا ترغب وتكافح لتحقيق الرّغبة وتمرّ بمصاعب وعراقيل جمّة ثم تنتصر أحيانا. فكانت وظيفتها نفسية بالدرجة الأولى.وكانت الشخصية في مرحلة ثانية إشكالية لأنّ قيم المجتمع تغيرت فحلّ "الفرد الإشكالي" محلّ الفرد المنفتح الهادئ النفس المستقرّ البال. ولعلّ ظهور هذا الفرد الإشكالي هو الذي جعل الرّواية يتجذّر بناؤُها وتشقُّ بنجاح كبير طريقَها بين مختلف الأنماط الأدبية وتتضّح هويّتُها بالنسبة إلى الملحمة والحكاية والمسرح والشعر، فأصبحت مسارا نحو الذات ومغامرةً القصدُ منها تحطيمُ القيود التي تشدُّ الإنسان إلى الواقع المتهدّم والسعي الجادّ إلى بناء واقع جديد.

مصطفى الكيلاني –الأدب الحديث والمعاصر. إشكاليات الروائية/بيت الحكمة. قرطاج 1990ص 131

**النّصّ عدد** 11

# إنْ تَكُنْ تريدُني حقّا فَلِمَ هَجَرتَنِي ؟

**التمهيد**

يتواصل التداخل بين الحلم والواقع وبين الوعي واللاّوعي ويتراءى لعمر الحمزاوي الواقع في صورة حلم أو الحلم كأنّه واقع حقّا وتغدو نهاية الرواية أشبه بلغز محيّر لا سبيل إلى فكّ شفرته إلاّ بالتأويل.

وتَرَامَتْ الأصْواتُ مِنْ جَميعِ النَّواحِي المُحْدِقةِ بالسُّورِ، واقْتَرَبَتْ رُوَيْدًا، وَصاحَ صوْتٌ أشَدُّ ازعاجًا من الأوَّلِ :

– المُقاوَمَةُ لاَ جدْوَى لَهَا ولاَ معْنَى لَهَا..

ولَمْ يَرُدَّ المُخْتَبِئُ، وغَمْغَمْتُ (1) :

– كُلُّ شَيْءٍ لهُ مَعْنَى.

وإذَا أضْواءٌ كاشِفةٌ تَجْتاحُ البَيْتَ مِنْ جَميعِ الجهاتِ فَتَجْعَلَهُ شُعْلَةً مِنْ نُورٍ ، وضَاقَ الخِناقُ عَلَى المَكانِ كُلِّهِ، وصَاحَ الصَّوْت :

– سَلِّمْ نَفسَكَ ياعُثْمَان، اخْرُجْ رافِعًا ذِراعيْكَ..

وتَأَوَّهْتَ مُتَمْتِمًا :

– مَتَى تَسْكُتُ عَنِّي أصْواتُ الشَّياطينِ !

وصَاحَ الصَّوْتُ الرَّهيبُ:

– ألاَ تَرَى أنَّ أيَّ مُقاوَمَةٍ عَبَثٌ ؟ !

فَهَمَسْتُ :

– لاَشيْءَ في الوُجودِ عَبَثٌ..

وانْدفَعَتْ أقْدامٌ مَصْحوبَةٌ بِصِياحٍ في النَّاحيةِ الخَلْفيَّةِ للْبَيْتِ الصَّغيرِ. وَخَرَجَ شَبَحٌ إلَى الشُّرْفَةِ الأَرْضِيَّةِ المُتَّصِلَةِ بالحَديقَةِ وزعَقَ(2) :

– انْتَهَى.. انْتَهَى.. قُبِضَ عليْهِ .. وانْتَهَى كلُّ شيْءٍ.

وهَمَسْتُ :

– ليْسَ لِشَيْءٍ نِهايَةٌ.

– وانْدفَعَ عَديدُ الأشْباحِ في الحَديقةِ راكِضينَ نَحْوَ البَيْتِ. وَعثَرَ أحدُ الرَّاكِضينَ بِساقِي فسَقَطَ على وجْهِهِ ، وصَاحَ :

– حَذارِ يُوجدُ آخرون..

وانْطَلَقَ عِيارٌ نارِيٌّ.ونَدَّتْ عنِّي تَأَوُّهةٌ عَميقةٌ. وشَعرْت بألَمٍ حادٍّ كأنَّهُ ألَمٌ حقِيقِيٌّ لاَ عبَث

شَيْطانٍ بِحُلْمٍ .

وتنهَّدْتُ في إعْياءٍ وفَتَحْتُ عيْنَيَّ. مَاذا يعْنِي هَذا الحُلْمُ إلاَّ أنَّنِي لمْ أبْرَأْ بَعْدُ. وكَيْفَ أفكِّرُ فيكَ طيلةَ يَقظتِي ثُمَّ تَعْبَثُ بمَنامي الأهْواءُ ولكنْ مهْلاً .أيْنَ أنَا ؟ أيْنَ النُّجومُ ؟ أيْنَ أعْشابُ الحديقَةِ؟ وأشْجارُ السَّرْوِ ؟ هذهِ سيَّارةٌ تنْطلِق. وأنَا راقدٌ علَى مَقعَدٍ طويلٍ جانبِي يَجْلسُ علَى طَرَفِهِ رجُلٌ وعلَى المَقْعَدِ المُواجهِ لي فِي الجانِبِ الآخَرِ مِن السَّيَّارَةِ يَجْلسُ عُثْمَانُ بيْنَ رَجُلَيْنِ. لاَ شكَّ أنِّي مَا زلْتُ أَحْلُمُ. وثَمَّ أَلَمٌ في منْكِبي(3) يَدْفعُني إِلَى التَّأَوُّهِ. وقَالَ صوْتٌ :

مِن المُؤكَّدِ أنَّ الرَّصاصَةَ اخْترقَتْ التُّرْقُوَةَ (4) ولكِنَّهُ جُرْحٌ سَطْحِيٌّ لاَ خَطَرَ مِنْهُ.

تُرَى مَاذَا يَعْني هذا الحُلْمُ ؟ وأيْنَ يَذْهبُ بِي ؟ ومتَى تَخْتَفِي مِنْ أحْلامِي الدُّنْيا ومَنْ فِيهَا ؟ وتَأَوَّهْتُ رغْمًا عنِّي فقَالَ صوْتٌ:

– اصْبِرْ قَليلا

فَقُلْتُ بِتَحَدٍّ:

– زُولُوا لأَرى النُّجومَ.

– أَنْتَ بِخيْرٍ.

فَقُلْتُ بِعناد :

– إنِّي بِخيْرٍ ما انْتَصَرْتُ عليْكُمْ.

– اهْدَأْ، سَيَراكَ الطَّبيبُ فَوْرًا.

– لاَ حاجَةَ بِي إِلَى إنْسانٍ.

– لاَ تُجْهِدْ نَفْسَكَ بِالكلاَمِ.

فَقلْتُ بِإِصْرَارٍ :

– لقَدْ تَكلَّمَتْ الصَّفْصافَةُ ورَقَصَتْ الحَيَّةُ وغَنَّتْ الخَنافِسُ.

وَمَضَى يُرَدِّدُ ذلكَ بِصَوْتٍ خافِتٍ. وأغْمضَ عيْنَيْهِ ولكنَّ الأَلَمَ لمْ يَسْكُنْ. وتَساءَلَ مَتَى يَرَى وجْهَهُ ؟ أَلمْ يَهْجُرْ الدُّنْيَا مِنْ أجْلِهِ ؟

خَامَرَهُ شُعورٌ بأَنَّ قَلْبَهُ ينْبُضُ في الواقِعِ لاَ فِي الحُلْمِ وبِأَنَّهُ رَاجِعٌ فِي الحَقيقَةِ إِلَى الدُّنْيَا. وَوَجَدَ نفْسَهُ يُحاوِلُ تَذَكُّرَ بيْتٍ منَ الشِّعْرِ. متَى قَرَأَه ؟ وأَيُّ شاعِرٍ غَنَّاهُ ؟

وتَرَدَّدَ الشِّعْرُ في وَعْيِهِ بِوُضوحٍ عَجيبٍ :

– إِنْ تَكُنْ تُريدُنِي حقًّا فَلِمَ هَجَرْتَنِي ؟

نجيب محفوظ.

الشّحّاذ دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس. مكتبة مصر. القاهرة 1989 الفصل التّاسع عشر. ص ص 170–173

## الشرح

1) غَمْغَم : فعل رباعيّ مجرّد على وزن فَعْلَلَ معناه تكلّم بكلام غير واضح.
2) زَعَق: فعل ثلاثي صحيح : زعق فلان يزعَق زَعْقا : صاح صياحا شديدا.
3) المَنْكِب : اسم لمُجْتَمَعِ الكتف والعضُد.
4) التّرقوة : اسم .بين ثغرة النّحر والعاتق.

## الفهم والتحليل

1– ميّز في النّصّ ما يتّصل بالواقع وما يتعلّق بالحلم ثمّ اذكر موضوعات كلّ منهما.
2– ما الجوانب التي كشفها الحلم في الواقع الذي يتحدّث عنه النصّ ؟
3– ادرس المقاطع السرديّة واستخلص منها العلاقة بين الحلم وعالم الطبيعة.
4– ما "معنى الحياة" الذي انتهى إليه عمر الحمزاوي ؟ وما الخلفيّة التي يستند إليها ؟
5– لِمَ اختار الكاتب هذه النهاية لعثمان خليل -وإن تكن - الحلم ؟
6– أعد ترتيب النصوص بحيث تكون متفقة مع بنية الحكاية ثمّ بيّن أوجه تصرّف الكاتب في البنية الزمنيّة للأحداث.

## النقاش

- ما معنى أن تعتبر هذه الرّواية رواية ذهنيّة ؟
- هل يعتبر الكاتب بهذه الرواية شاهدا على التاريخ ؟
- ما رأيك في هذه النهاية ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغـــة | – **من حروف الاستئناف "إذا"**<br>"وإذا أضواءٌ كاشفةٌ تَجْتَاحُ البَيْتَ".<br>إذا حرفُ استئنافٍ يختصُّ بالجملة الاسمية فيَتَصَدَّرُها ليفيد المفاجأة. قال ابن هشام: "ومعناها الحالُ لا الاسْتِقْبَالُ" قال تعالى : "فإذا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَى" طه / 20 فإذا هُمْ خَامِدونَ" يس/29<br>– **اسم الفعل حَذَارِ**<br>"حَذَارِ ، يوجدُ آخرُونَ."<br>حَذَارِ : اسمُ فعل أمر بمعنى اِحْذَرْ. ويُصنَّف ضمن "المَعْدول" وهو قياسيٌّ يُبْنى على وزن "فَعَالِ" من كلّ فعلٍ ثلاثي مجرّد تامٍّ مُتَصَرِّفٍ كقَتَالِ وضَرَابِ ونَزَالِ..."<br>وقد يستعمل على صيغة (حَذَارِ مِنْ) "حذارِ مِنْ رمَاحِنَا. وقد جاء في الشعر حَذَارٍ (بالتنوين) "حَذَارٍ حَذَارٍ من فوارسِ دَارِم" وقالوا "حَذَاريْك"ومعنى التثْنِيَة أنه يُريد "لِيَكُنْ منْكَ حَذَرٌ بعدَ حذَرٍ." |

| | |
|---|---|
| رافد | أيُّ رواية هي مجموعة من السلوك، وأيُّ سلوك هو حركة أخلاقية .فلا يخلو أدب من أخلاقية معيّنة . أحيانا يكون الأديب مؤمنا بمجتمعه فيحكم -بالطريقة التي يختارها - على شخوصه تبعا لأخلاقية جاهزة يؤمن بها. وهناك من يقترب من قيم جديدة ، وقد تبدو لذلك روايته غير أخلاقية، أو أنها جمالية بحتة، على حين أنها تبشر ضمنا بأخلاق جديدة.<br>نجيب محفوظ .غالي شكري : نجيب محفوظ من الجمالية إلى نوبل /دار الفارابي بيروت لبنان 1991 |
| تقاطع الفنون | ما الفرق بين تصوير الحلم في الأدب وتصويره في السينما ؟ |

## تنوير

**في الأثر**

**1- الحلم**

إنّ الإنسان الّذي ينام يمسك في دائرة حوله بخيط السّاعات ونظام السّنوات والعوالم وهو يراجعها غريزيّا عندما يستيقظ. وفي ثانية واحدة يقرأ فيها النّقطة الّتي يحتلّها من الأرض والزّمن الّذي مضى حتّى يقظته ولكِنَّ ترتيبها يمكن أَنْ يختلط وينقطع.. إنّه ليكتفي بأَنْ يرفع يده حتّى يوقف الشّمس ويجعلها تتقهقر.

بروست مِنْ ناحية منزل سوان قاليمار1954 ص11

**2- عالم الرّواية**

يعتبر "لوكاتش" عالم الرواية نافورة تفجّر القيم التي تنبع من :

أ – الهياكل العقليّة والفكريّة المترسّخة في كلّ وعي لدى الفرد والتي تهيكل التفكير العام وتمنحه تأشيرة المسار.

ب – كلّ فترة من فترات تملك مجموعة من القوانين الثوابت لا يملك أي عمل من الأعمال الفنية أو الأدبية إلا أن يعمل داخلها حتى وإن حاول التخلص من قيودها.

ج – الخصوصيّات التاريخيّة رافد من روافد الإبداع والعطاء تساهم في دعم العمق المضموني.

المنصف ونّاس-لوكاتش" والمحاولة الجادّة للتنظير الروائي" الحياة **الثقافيّة عدد**8 **مارس**. **أفريل** 1980**ص**42

**3-"إن تكن تريدني، فلِمَ هجرتَني ؟ "**

إن تكن تريدني، فلِمَ هجرتَني؟ هي الجملة الأخيرة التي تتردّد في وعيه. وهي الجملة الأخيرة في الكتاب وهي حكم نجيب محفوظ الأخير : ليس الطريق إلى جبلاوي أن نهجر العالم وأن نتخلّى، بل أن ننتمي إليه ونشارك في صياغة الحياة. وعمر بهجرانه العالم قد هجر الربّ نفسه. ولم يكن ذلك في خلاء الصحراء وإنّما في خلاء روحه منذ أنْ خلت روحُه قبل عشرين عاما، حين مات في قلبه الشعر والنضال والرّبّ معا.

جورج طرابيشي /الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية –دار الطليعة بيروت ط3/1980 ص 64

**4-لا جدوى من هذا الإنقاذ**

يلوح لي أنّ نجيب قد أنقذ عمر في اللّحظة الأخيرة وهو غير مقتنع بجدوى هذا الإنقاذ أو حتىّ بإمكان حدوثه. لقد أنقذه إصرارا منه على الإيمان بمستقبله، وليس اقتناعا حُرّا منه بهذا المستقبل.

إنّ الكفة تميل –هونا ما– في صالح التشاؤم، فيجيء إنقاذ البطل من مصيره المحتوم بوسائل ميكانيكية، وليس بتفاعل طبيعي حرّ بين الأحداث والأبطال، كأنّما نجيب محفوظ وهو يتأمل الموقف المستحيل الذي انزلق

إليه بطلُه، والّذي جاء نتيجة منطقية وطبيعية لتطوّراته الماديّة والفكرية والرّوحية، كأنما نجيب محفوظ قد قرّر أن يقطع العقدة قطعا تعسّفيا، فمدّ يده إلى البطل وقال :

– هـه..ننقذه والسلام ؟.

**علي الراعي /من مقال مأساة الثائر الفرد عند نجيب محفوظ مجلة الهلال العدد 2 السنة 1970 ص 9**

**5–درب التصوّف مُوصَد**

هذا الدرب إلى الحقيقة باب موصّد ..فالتصوّف في "الشحّاذ" ليس هربا من الواقع، كما يقول كمال عبد الجواد في "الثلاثية" ولا عزوفا عن المشاركة في صياغة الحياة. ولكنّه رغبة ظامئة إلى الاندماج فيها ، وتشوّفٌ دائم إلى الاتّساق معها، ضَلَّ طريقَه القويم بعد ما أعيته الحيلُ فلاذ بمرفأ التصوّف علّه يعثر على الحقيقة من هذا الطريق اليسير، ومن هنا يؤكد نجيب محفوظ أنّ الحقيقة لا تلوح أبدا في نهاية هذا الدرب الموصَد، وأنْ لاسبيل أمام الإنسان سوى الارتدادِ إلى الواقع لا هجرته، والبحث في جوهره عن كلّ الحقائق والنشوات التي يبتغيها.. مقتربا في ذلك إلى حدٍّ كبير من فكرة وحدة الوجود.

**صبري حافظ /من مقال نجيب محفوظ بين الدين والفلسفة –مجلة الهلال العدد 2 السنة 1970 ص ص 126–127**

**6–المكان في روايات نجيب محفوظ**

إنّ المكان في هذه الرّوايات لم يعد إطارا تُوجبُه التعريفات الأكاديمية لفنّ الرواية وإنّما أصبح عنصرا أساسيا قائما بذاته في البناء الروائي..وهو يلعب دور الأشخاص في التركيز على الشخصية المحورية. إنّ نجيب محفوظ يُقيم ثنائية مكانية في كلّ رواية يُضادُّ طرفُها الأول الطّرفَ الثاني ويجعل الشّخصية المحورية بين فكّي هذه الثنائية، وبذلك يبرز ظاهرة الصّراع والتمزّق التي تعيشها هذه الشخصيات.

**مصطفى التواتي –دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية /تونس الجزائر 1986 ص 104**

**في السّرد**

**الرّمز**

يعرّف ابن رشيق الرّمز بأنّه "الكلام الخفيّ الذي لايكاد يفهم" ويعرّفه القزويني بأنّه "حلقة من حلقات الكناية " ويقول إنّ هناك رمزا إذا كانت المسافة بين المعنى الظاهر والمعنى الخفيّ مسافة قريبة .والرّمز عند مورييه " شيء محسوس يُخْتار للدّلالة على إحدى صفاته المهيمنة، كالمياه فهي رمز الانقياد واللّيونة والشفافيّة والطّهارة". وهو عند لوغورن المدلول الثاني المتولّد عن المدلول الأوّل كقولك الجبل دال مدلوله الأوّل هو الأرض الصخريّة المرتفعة ومدلوله الثاني العظمة. والرّمزُ عند تودوروف هو دالّ من الدّوال يحيل على مدلول معيّن بمقتضى السياق الثّقافي أو التاريخي أو الحضاري الذي استعمل فيه رغم القول باعتباطيّة العلاقة بين الدّال والمدلول. فإذا كانت العلامة من تركيب ثلاثي هو الدّال والمدلول والدلالة فإنّ الرّمز من تركيب ثنائي فقط هو الرّامز والمرموز إليه كالصليب الذي يرمز لصلب المسيح وللديانة المسيحيّة، وفي هذا السياق يلفت تودوروف النظر إلى أمر مهم هو أنّ العلامة تعتبر دالا لازما لا يتعدّى حدود مدلوله. أمّا الرّمز فيعتبر دالاً متعدّيا بحكم ارتباطه بالسياقات التي ولّدته وبحكم اختلاف الناس فيه بعامل التنوّع الثقافي والحضاري فالصّليب هو رمز لصلب المسيح وهو أيضا رمز للديانة المسيحيّة التي هي بدورها رمز للحضارة الغربيّة واللّون الأسود رمز للحزن عند قوم لكنّه ليس كذلك عند قوم آخرين فالصينيّون يرمزون إلى الموت والحزن باللّون الأبيض .

**إبراهيم بن صالح وهند بن صالح –"الحكاية المثليّة" دار محمد على الحامي للنشر صفاقس – تونس 2003 ص ص 54–55**

# نصوص تكميليّة

## النّزعة الذّهنيّة في رواية "الشحّاذ"

**طبيعة الشواغل في رواية الشّحّاذ**

نحن في هذه الرّواية أمام شحّاذ من نوع جديد، لا يسأل النّاس مالا ولا جاها ولا مركزا، وإنّما يسأل الكون والوجود نشوة غامضة ويقينا مطلقا ويعذّبه شوق عارم إلى معنى الحياة، ويتوق إلى تجاوز الظّواهر نحو الأعماق وإلى تخطّي الجزئيّات نحو الكلّيات، وإلى استبدال الرّتابة القاتلة بالإحساس الحقيقي، وعندها فقط تموت التفاهة وتتجلّى معاني الأشياء عميقة مُقنعة. وهذه القضية أكثرُ عمقا وتعقّدا من الشواغل الفردية والاجتماعية الّتي كانت محور الرّوايات السابقة. إنّها قضايا ذهنيّة روحيّة هي أقرب - في طبيعتها - من الإطلاق وأبعد عن الاتّصال بمعطيات محدّدة. وهذا ما جعل الطّابع الإنسانيّ المطلق أكثر ظهورا، وجعل الوجه الاجتماعي المحدّد أشدّ خفاء، وحتّى إذا طُرِق في الرّواية فإنّه بدا غارقا في الإيحاء والرّمز، ثريّا بأبعاد تتجاوز المحدود زمنا ومكانا ودائرا في فلك ذهنيّ قطبُه البحث عن موقف مطلق أو عن عقيدة شاملة تفعم القلب باليقين والرّضا، وما الجنس والفنّ والتصوّف إلاّ وسائلُ قلقة رامت بها الشّخصيّة المحوريّة بلوغ اليقين أو المعنى أو الطّمأنينة، لكن هذه الطمأنينة مطمح عسير وألم مضن لأنّ الحمزاوي يرفض أن يكون الوهم التي يرمز إليها الطّفل في لوحة الفصل الأوّل، ويأبى أن تكون طمأنينة المادة التي تمثلها زينب، ولا يقنع بالطّمأنينة العابرة التي تمثلها وردة، ولا يرتاح إلى الطمأنينة الجزئية التي يراها مصطفى في اليسر والتسلية ويراها الطبيب في العلم والعمل، ويراها عثمان في الثورة الأبدية. إنّه يطمح إلى طمأنينة قوامها يقين يشبه المعادلة الشاملة المتجسّدة في جميع ذرّات الكون، إنّه يتوق إلى الانصهار في تناغم رائع بين عناصر الكون كلّها فالرّواية في مدلولها هل رحلة البحث عن جواب شامل، وهي تجسّد هاجسا معقّدا يتجاوز المشاكل الخاصّة ليتغلغل في صميم المشكلة الإنسانية المطلقة.

**أثر النّزعة الذّهنيّة في فنيات الرّواية**

هذه الرّواية ليست رواية أحداث ولا شخصيّات، وإنّما هي قائمة على معالجة فكرة ذهنية. وقد حدّدت هذه الخاصية كلّ الأركان والأدوات، ووجّهتها إلى الإنباء بهذه الغاية. وهذا أكّده نجيب محفوظ بقوله "حين بدأت الأفكار والإحساس بها يشغلني، لم تَعُد البيئة هنا ولا الأشخاص ولا الأحداث مطلوبة لذاتها، والشخصيّة صارت أقربَ إلى الرّمز والنموذج، والبيئة لم تعد تعرض بتفاصيلها، بل صارت أشبه بالديكور الحديث، والأحداث يعتمد اختيارها على بلورة الأفكار الرّئيسية" ( إبراهيم فتحي: العالم الرّوائي عند نجيب محفوظ : ط. دار الفكر المعاصر، 1978 - ص 19) ولا يعسر على الدّارس أن يتبيّن انطباق هذه القولة على رواية الشّحّاذ من خلال آليّات كثيرة اقتصرنا منها على ظواهر ثلاثٍ مترابطة: التركيز والإيحاء وتعدّد الأبعاد.

**التركيز** : يعني اختيار أركان الرّواية بما يساعد على شدّ الانتباه إلى عنصر محدّد وتكثيف المعاني حول قطب رئيسي دون سواه، وتتجلّى هذه الخاصّيّة - على سبيل المثال - في معالجة الشواغل الذهنيّة من خلال شخصية محورية هي محمل الرّواية ومحورها وموضوعها، ولا تظهر الشخصيات الأخرى إلاّ أثناء حضور الشخصيّة المحورية وفي حدود صلاتها بها، فلا نعرف وردة إلاّ عند صلتها بعمر، ولا يظهر مصطفى في النّصّ إلاّ إذا اقترن بأفعال عمر أو بهواجسه، وقد شمل هذا الأمر سائر شخصيات الرّواية فبدت في الحقيقة إشراقاتُها، تماما كعمر الحمزاوي. وقد أدّى هذا المقصد إلى ممارسة الوصف بالألوان والخطوط المتداخلة والإيحاء خلافا للوصف الشامل المتأنّي الذي ألفناه في أعمال محفوظ الواقعيّة.

**تعدّد الأبعاد** : إنّ هذه الرّواية - على أهميّة القضية الذهنية فيها ثرية بأبعاد نفسيّة وبمسائل اجتماعيّة في غاية الأهميّة، وقد أدّى هذا الثّراء إلى تعدّد الوجوه في كلّ المستويات : فأزمة عمر الذهنية لا تنفصل في الحقيقة عن مسار الذّات من ناحية وعن مسار المجتمع من ناحية أخرى، ونكتفي في هذه النقطة بالإشارة إلى ثراء الدّلالة النّابعة من الشخصيات : فشخصيّات هذه الرّواية تمثّل وجوها متكاملة من شخصيّة عمر : الإغراق في الترف المادّي تمثّله زينب، وجانب الشعر وأصالة الحسّ تمثله بثينة، أمّا مصطفى فيبرز من عمر جانب العمل الزائف وسطحيّة النجاح الاجتماعي،

وهو يقف مضادّا لعثمان الذي يمثّل الإصرار على الموقف الفكري بقطع النظر عن تطوّر الأوضاع...

فإذا ما تجاوزنا هذا المستوى إلى قراءة اجتماعيّة صارت الشخصيات معبّرة عن فئات اجتماعيّة مختلفة : فمصطفى هو الانتهازيّ المنحرف الّذي يبيع التسليات الرّخيصة - وهو عينة من طبقة قدّمت سهولة الإسفاف على عناء الإبداع وباعت مصلحة المجموعة بنجاح فردي موهوم - أمّا زينب فهي رمز المال والتدبير والأنانية وهي تجمع في ذاتها كلّ خصائص البرجوازية، أمّا عثمان فيمثل الإصرار على الالتزام وإن عجز عن إيجاد التنظيم الذي يشدّه إلى المجتمع...

وفي مستوى ثالث يمكن أن نفهم الشخصيات في إطار ذهني خالص باعتبارها تقدّم إجابات مختلفة عن السّؤال الأساسي الّذي هو معنى الحياة : فعثمان لا يرى المعنى إلاّ في الثورة والالتزام بشواغل المجموعة، أمّا مصطفى فمعنى الحياة عنده لا يتجاوز النجاح الفردي مهما يكُن العمل تافها، أمّا وردة فإنّها ترى معنى الحياة في الحبّ، وتراه زينب البرجوازية في استثمار المال والمحافظة على الأسرة... ويعمّق اختلاف الشخصيات عسر المعنى الّذي يطلبه عمر، ذلك أنّ القاسم المشترك بين هذه الشخصيات هو تقبُّلها الواقع وسعيُها سعيا فرديّا في إطار السّبُل المسطورة، وانحصارُ المعنى عندها في زاوية جزئيّة هي زاوية الإيحاء وتكثّف الباطن بالظاهر. ونلاحظ في هذا السياق ترابطا جدليّا

بين عالم الطبيعة وعالم الذّات، بين الكون، والإنسان، بين المحيط والمعيش: فعندما ذوت عاطفة عمر إزاء زوجته أحسّ بالقلق وتصارعت المشاعر في نفسه وعندها ظهر الصراعُ بين عناصر الطبيعة، ص 49 " طوّقه هواء عاصف، ورأى الأمواج تركض بجنون نحو الشاطئ... وانتشرت قطعان السّحب في جنباتها، وغام جوّ الصّباح الباكر باللّون الرّماديّ". وعندما طمأن بثينة كاذبا ص 86 : "تهلّل وجهها فاربد قلبه، والتمعت عيناها بفرحة ظافرة فتجهمت الدّنيا، وتجلّى الخريف في الجوّ، وانتشر في أعالي الشجر اصفرار باهت، وعكست قوافل من سحب بيضاء نصاعتها فوق الماء الرّصاصي".

وكثيرا ما يحدّد الإحساس الباطن سمات المكان ويجعله مكمّلا له من خلال التطابق بينهما في الإيحاء، وهذا ما نراه أثناء إقبال عمر على مارقريت " عندما أحاط خاصرتها بذراعه، وهام في وجدانه شذاها حلا اللّيل ورقّت الرّطوبة وازدهرت مجامع الأشجار المتلألئة".

ولعلّ إحساسه بالنشوة في الصّحراء من أفضل الأمثلة لإبراز التوازي بين عالم الطبيعة وعالم النفس فقد بدأ المشهد بظلمة شملت النفس والطبيعة معا فاختفت جميع الكائنات " وانكتمت همسات أجيال وأجيال" ثمّ " رقّ الظلام وانبثّت فيه شفافية وتكوّن خطّ في بطء شديد ومضى ينضج بلون وضيء عجيب" وفي اللحظة ذاتها " انبعثت دفقات من البهجة والضياء والنعسان ... رقص القلب بفرحة ثملة" وهذا الإئتلاف بين الطبيعة والنفس مجانس لما يهفو إليه عمر من اتّحاد بالكون تنتفي منها الحدود وتغيب عنه كلّ عناصر القيم والشّرّ والتنافر، وهذا ما تدور حوله الرّؤية الأخيرة حيث تُنْشد الصفصافة الشعر وتتعلّم البقرة الكيمياء وتتناغم كلّ الكائنات في تآلف عجيب. ومن خلال الملاحظات السّابقة تتبيّن أن الأمكنة والأشياء وعناصر الطبيعة لا ترمي إلى إظهار الصّور المرئية، بل إلى التعبير عن مقصد ذهنيّ من خلال باطن الشخصية، ولهذا كانت تتشكّل بوجوه مختلفة، فلا ندري أحيانا أفي الدّاخل يحصل التغيّر أم في الخارج أو فيهما معا .... وقد أدّى تركيزُ الرّواية على شخصية محوريّة إلى تضاؤل أهميّة الأحداث الخارجية وإلى اتّجاه الرّواية نحو الباطن وما يعتلج فيه من هواجس وأحاسيس وتأمّلات، فازدادت بذلك أهميّة التداعي وما يتصل به من أدوات وتقهقرت أهميّة الحركة الخارجية مقيسة على الحركة الباطنة.

**الرّمز والإيحاء** : لعلّ أهمّ ما في الرّمز تجاوز أساليب القول البسيطة لإثراء الكتابة بأبعاد متعدّدة من خلال كثافة الإيحاء حتّى يصبح المعنى من الأداة، ونعتقد أنّ اللّوحة الّتي افتتحت بها الرّواية من أفضل الأمثلة الدّالّة على كثافة الرّمز، فالسحائب الناصعة البياض والمحيط الأزرق هو حبلى بمعاني الجمال والتناسق والنقاء الطبيعي ورحابة الأفق، لكن الإيحاء الإيجابيّ السابق لا يثبت طويلا، إذ يدبّ إليها النّشاز والغموض من خلال بقية عناصر الصّور : فالاستواء Platitude مرح بالسطحية والخواء، والطمأنينة الرّاسخة تكثّف ما توحي به الأبقار من غفلة وتفاهة وتحيل القارئ على الوجود المنحصر في الترف والمادّة. أمّا الطفل فمعبّر - بتطلّعه - عن التوق والطموح، لكنّ غموض بسْمَتِهِ يُسفّ بهذا

الأمل ويوحي بغموض الإنسان وضياعه في وهْمٍ يتصوّره حقيقة ويدعّم الحصانُ الخشبيّ هذا الوهم لأنّه جماد زائف يتوهّمه صاحبه ركوبة حقيقة قادرة على إبلاغه غايته.

ثمّ يتأمّل عمر الصورة فلا يرى منها إلاّ انطباق الأفق ونفاسة الإطار، وتثور في نفسه أسئلة تتنزل في الحقيقة منزلة الإنسان بين الموجود والمنشود، بين تفاهة الكائن وروعة الحلم، وتُختزل قضيّته في سؤالين ما شأن هذا الجواد الخشبي؟ ولم تمتلئ الأبقار بالطمأنينة؟ ويؤكّد انعدام العلامات ذهنية الشاغل وتجاوزه التحديد زمانا ومكانا من خلال ما توحي به الجملة التالية "ولا علامة تدلّ على وطن من أوطان".

وسترسخ هذه اللّوحة في أعماق عمر، وتعود عناصرها في أكثر من موضع، وكأنّها الإيقاع الّذي يحدّد أبرز أطوار الأزمة، ونعتبر أنّ هذا المدخل الموحي مناسب للرواية لأنّه يختزل أهمّ جوانب القضية المطروحة، وينبّه القارئ - منذ البداية - إلى أهميّة الرّموز وإلى توظيف الأشياء للتّعبير عن تعدّد الأبعاد وتشابك الشواغل، لأنّ قيمة الموجودات تتجاوز الثورة عند عثمان والعلم عند الطبيب والمال عند زينب والحبّ عند وردة، أمّا عمر فإنّه يطلب للحياة معنى ذهنيا مطلقا تنصهر فيه كلّ الجوانب فيبقى يقين كلّي شامل، ولهذا يرفض تصوّر الجماعة المبتورة ويرى أهله أشبه بالطفل الّذي يركب جوادا مزيّفا ويتوهّم في نفسه النضج والقدرة على تحقيق أبعد الغايات.

الصادق قسومة "قراءات في النصّ الأدبـي" دار صامد للنشر والتوزيع صفاقس. تونس. 1993 ص ص 149–156

## عالم الشّحّـاذ

إذا أردنا أن ندخل عالَمَ " الشّحّاذ " ونفهمه فإنّ باستطاعتنا أن نعتمد عدّة مفاتيح تساعدنا على إضاءة هذا العالم وفهمه.

– المفتاح الأوّل في هذه الرّواية هو أنّ البطلَ قد تخلّى عن كلّ الأشياء الحقيقيّة في شخصيّته وبحث عن النّجاح والثّروة، وظلّ يسعى وراءهما حتّى بلغة منهما قدرا كبيرا، ولكنّ بذرةَ الشّقاء كانت كامنة في هذا النّجاح لأنّه نجاحٌ يُحقّق المثل الأعلى للإنسان في المجتمع، ولكنّه لا يحقّق المثل الأعلى للصّدق مع النّفس. كان البطل فنّانا من ناحية وصاحب عقيدة هي الاشتراكيّة غير أنّه ترك الشّعر وترك الاشتراكيّة وشغله النّجاحُ بعض الوقت، ولكنّ النّجاح لا يمكن أن يشغل الإنسان الحسّاسَ إلى الأبد، وهذا ما حدث : لقد حقّق النّجاحُ كلّ أغراضه وهاهو البطل يتساءل أين الحقيقة ؟ لقد كان باستطاعته أن يكون أكثر اطمئنانا وأكثر سعادةً بالحياة لو بقي صادقا مع نفسه أي بقي شاعرا واشتراكيّا.

على أنّ البطلَ لم يترك الشّعر والاشتراكيّة لمجرّد البحث عن النّجاح لأنّ الواقع أيضا قد جعله يتعرّض لهذه الأزمة ويترك حقيقته الصّادقة الأصيلة.

وهذا هو المفتاح الثّاني للرّواية .

إنّ في مجتمعنا الحديث تناقضا أساسيّا بين الشّعر والعلم، فلقد كان الإنسان القديم يستعين بالشّعر والفنّ عموما على اكتشاف أسرار الكون ولهذا فإنّنا كلّما عدنا إلى الوراء في تاريخ الإنسانيّة وجدنا عددًا أكبر من الشّعراء والفنّانين وليست النّسبة العدديّة هي المهمّة فقط، بل إنّ العلماء الآن يملكون من التّأثير في المجتمعات أضعاف ما يملكه الأديب والفنّان...

والفنّان الآن في كلّ أنحاء العالَم يعاني أزمة، وبطل " الشّحّاذ " يعاني هذه الأزمة معاناة حقيقيّة، وأعتقد أنّ هذا الوجه من وجوه رواية " الشحّاذ" هو تصوير لجانب من الجوانب الخاصّة بنجيب محفوظ نفسه. إنّ نجيب محفوظ ولا شكّ يحسّ بهذه الأزمة في قرارة نفسه ويدركها إدراكا حقيقيّا عميقا وقد انعكس إحساسه بهذه الأزمة على رواية "الشّحّاذ " وليس معنى هذا أنّ بطل رواية الشّحّاذ هو نجيب محفوظ ولكن هذا الجانب في بطل الرّواية يصوّر ولا شكّ أزمة فلسفيّة يعانيها نجيب محفوظ.

ولنعد إلى الرّواية نفسها لنسمع مصطفى صديق بطل الرّواية يقول :"لعلّه لو كنّا من العلماء الّذين ينفقون عشرين عاما في البحث عن معادلة لما عرفت التّعاسة إلى نفوسنا سبيلا".

ويردّ عليه عمر بطل الرّواية بقوله :" لعلّ سرَّ شقائي أنّني أبحث عن معادلة بلا تأهيل علمي" ويردّ مصطفى صديق البطل بقوله :" ولأنّه لا يوجد وحي في عصْرنا فلم يَعُدْ لأمثالك إلاّ التّسوّل". ومصطفى صديق البطل هو الذي يُفلسفُ هذه الأزمة العنيفة، لأنّه هو أيضا كان فنّانا مثْل بطل الرّواية ولكنّ البطل لم يجد حلاّ لأزمته، وأمّا مصطفى فقد وجد الحلّ، لقد ترك الفنّ إلى الكتابة الصّحفيّة المسلّية، وله في ذلك فلسفة، إنّه يقول :" الحقّ أنّ مفهوم الفنّ قد تغيّر ونحن لا ندري. عهدُ الفنّ قد مضى وانقضى وفنّ عصرنا هو التّسليّةُ والتّهريج . هذا هو الفنّ الممكن في زمن العلم ويجب أن نتخلّى للعلم عن جميع الميادين عدا السّيرك... وفي رأيي أنّ التّرفيه غايةٌ جليلة لمُتْعبي القرن العشرين وما نظنّ أنّه الفنّ الحقيقيّ ليس إلاّ الضوءَ القادم من نجم مات منذ ملايين السّنين فعلينا أن نبلغ سنّ الرّشد وأن نولي المُهرّجين ما يستحقّون من احترام، لقد قضى العلمُ على الفلسفة والفنّ فإلى مسرّات التّسلية بلا تحفّظ ببراءة الأطفال وذكاء الرّجال، إلى القصص الخفيفة والضّحكات المجلجلة والصّور الغريبة".

هذه هي خلاصة الحلّ الّذي وصل إليه مصطفى صديق البطل، أمّا البطلُ نفسُه فهو يحسُّ بالمشكلة ولكنّه لم يصل إلى حلّ. وهنا تكمن أزمته العنيفة الكبيرة... إنّ الفنّ أصبح على الهامش، والفنّان يبحث عن مكان له في العالم. وهذه محنة كبيرة خطيرة. وإذا كان الحلّ هو أن يتحوّل الفنّان إلى التّسلية والتّرفيه فيا له من حلّ أليم لا يستطيع كلّ فنّان أن يقبله.

أمّا الأزمة الثّانية الّتي يتعرّض لها البطل فهي أنّه اشتراكيّ قديم وها هو المجتمع الاشتراكيّ تظهر ملامحه الأولى في الأفق الاجتماعي فماذا يفعل الآن ؟ ولقد سبق الواقع كلّ أحلام البطل وهاهو حوار يدور بين البطل وصديقه مصطفى. يقول مصطفى :" إنّي أتساءل ما دامت الدّولة تحتضن المبادئ التقدّميّة وتطبّقها أليس من الحكمة أن نهتمّ بأعمالنا الخاصّة؟ " ويردّ البطل مشيرا إلى كتابات التّسلية والتّرفيه الّتي يكتبها مصطفى: " كأن تبيع اللّبّ والفُشار وتتساءل عن معنى الوجود " ويقول مصطفى ردّا على ذلك: " أو أعشق لأبلغ نشوة اليقين" فيردّ البطل :" أو تسقط مريضا بلا علّة ". وفي هذا الجانب تثير رواية الشّحّاذ سؤالا هامّا : ماذا يفعل الاشتراكيّون الّذين عاشوا من أجل الدّعوة إلى الاشتراكيّة عندما تتحقّق دعوتهم بالفعل ؟ إنّه سؤال هامّ، وسؤال يبحث الكثيرون عن إجابة له. وهو سؤال له قيمته الكبرى، لأنّ هناك فرقا بين الدّعوة إلى مبدإ وبين أن يتحوّل هذا المبدأ إلى حقيقة واقعة. إنّ التّبشير شيء والواقع شيء آخر والفجوة بينهما تعتبر من أفجع الفجوات التي يتعرّض لها البشر ونحن نعرف في تاريخنا الوطنيّ عددا من الشّبان الذين كانوا في يوم من الأيّام يعملون ضدّ الانكليز. يقتلونهم ويطلقون عليهم الرّصاص ويلقون عليهم القنابل. لقد عاش هؤلاء فترة طويلة في العنف من أجل بلادهم ولكن ما أشدّ حيرة هؤلاء بعد أن تحرّرت بلادهم وتحقّق هدفهم . إنّ بعضهم لا يعرف ماذا يفعل بعد أن انتصرت قضيّته.

هذان الجانبان يمثّلان جزءا أساسيّا من أزمة بطل "الشّحّاذ".

الجانب الأوّل هو التّناقض بين الفنّ والعلم. والجانب الثّاني هو التناقض بين الحلم والواقع، بين التّبشير بالمبدإ وانتصار هذا المبدإ في عالم الواقع.

والمفتاح الثّالث في هذه الرّواية هو أنّ أزمة البطل ليست أزمة جزئيّة أيّ أنّه لا يشكو من حرمان عاطفيّ أو حرمان جنسيّ، إنّه يشكو من أزمة كلّيّة شاملة، إنّه يريد أن يعرف جوهر الأشياء، المهمّ كما يقول البطل نفسُه :" أن تلمس سرّ أسرار الحياة" وعجزُ بطل الشّحّاذ عن تفسير الحياة يجعله خائفا من الموت. لأنّ صمت العالم عن الإجابة يجعل الكون كلّه سجنا ويجعل النّهاية قريبة ومخيفةً.

لماذا يلحّ الموت على تذكيرنا بنفسه بين كلّ عمل وآخر، لا شيء يبقى في الحياة عندما يفقد كلّ شيء معناه، وعندما يبدو كلّ شيء غامضا بلا تفسير وعندما تعجز العلاقات العائليّة ويعجز الجنس وتعجز كأس الخمر... عندما يعجز هذا كلّه عن إعطاء الحياة معنى كبيرا فماذا يبقى في الوجود إلاّ الموت ؟... إنّه لا يبقى في الحياة إلاّ فعل "يضجر" يقول البطل لنفسه. " ضجر يضجَر اضْجَرْ فهو ضجِر وهي ضجِرة والجمع ضجِرون وضجِرات".

هذا كلّ ما في الحياة بالنّسبة إلى هذا البطلَ المأزوم.

لو كان البطل يبحث عن حلّ جزئيّ محدود مثل الجنس أو العاطفة أو المال لما تعرّض لكلّ هذه الأزمة الرّوحيّة.

ومفتاح رابع لهذه القصّة هو الخوف من تيّار التّفاهة الّتي تزحف شيئا فشيئا إلى حياة عصرنا كلّه. ويبدو تيّار التّفاهة أو على الأقلّ تيّار الحياة السّهلة في هذه العبارة التي يقولها مصطفى صديق البطل"... أمّا ابني عمر الّذي سمّيته للأسف باسمك فمراهق شكس، واهتمامه بالكرة يماثل اهتمامنا القديم بقلب العالم رأسا على عقب..." فالكرة والكتابات السّهلة والبرامج السّهلة في التّليفزيون والإذاعة... كلّ ذلك يشعر البطل بالخوف لأنّ عالم العمق قد راح وأخذ يغوص في التّراب. وهذا مظهر آخر من مظاهر غربة البطل عن العالم الّذي يعيش فيه. أين هذا العالم من كلّ ما يحسّ به البطل من مطالب روحيّة عميقة أصيلة ؟

على أنّ الصّورة الّتي ترسمها قصّة الشّحّاذ ليست خالية تماما من أيّ شعاع من النّور.

إنّ هناك بعض أشعة النّور القليلة في هذا العالم القاتم. ولكن من خلال هذه الأشعّة القليلة يمكن يوما أن يتفجّر النّور الكامل ويجد الإنسان طريقه.

من هذه الأشعّة القليلة أنّ البطل يستمع لابنته بثينة، وهي شاعرة مثلُه، تقول به :" إنّ الشّعر سيظلّ أجمل ما في حياتي " وهنا يقول لها البطل :" ليكُن لن أجادلك ويمكن أن تكوني شاعرة وفي ذات الوقت مهندسة ".أي أن البطل يحلم بالجمع بين الفنّ والعلم في الجيل الجديد. إنّه يريد أن يحلّ التّناقض الذي وقع فيه هو، أن يحلّه بالنّسبة إلى ابنته وبالنّسبة إلى جيلها كلّه. إنّه لا يعرف طريقه لحلّ التّناقض، ولكنّه يحسّ إحساسا غامضا أنّ التّناقض يمكن أن يحلّ.

ومن أشعّة النّور أيضا قراءةُ الشّعر الصّوفي "وفي أوقات تسلّى بقراءة الشّعر هفت نفسه إلى أشعار الهند وفارس".

وهذه الأشعار بالذّات يمتزج فيها الفنّ بالصّوفيّة. فكأنّ التّصوّف الّذي يواجهنا في كثير من روايات نجيب محفوظ مازال مصدرا من مصادر الرّاحة والطّمأنينة بالنّسبة إلى الإنسانيّة لأنّه يخفّف من حدّة القلق ويعطي الإنسان لحظات رضا تساعده في هجر الحياة.

وأخيرا... ألا يوجد في رواية "الشّحّاذ" معنى إيجابي كبير غير هذه اللّمحات البسيطة من النّور ؟ هل تعتبر هذه الرّواية غرقة في اليأس والظّلام الدّامس ؟

في اعتقادي أنّ داخل رواية "الشّحّاذ" وفي أعماقها دعوة إيجابيّة تمسّ روح حضارتنا العربيّة كلّها.

**رجاء النّقّاش/ أدباء معاصرون / كتاب الهلال فيفري 1970 ص ص 235/241**

# أنشطة تأليفية

1 – عيّن النّصوص التي تتحدّث عن أحداث واقعيّة والنّصوص التي تتحدّث عن خيالات وتهويمات.
2 – ميّز النّصوص التي يهيمن فيها الحوار الباطني من النّصوص التي يطغى عليها القصّ النّفسي.
3 – اذكر النصوص التي يضطلع فيها السارد بوظيفة الإخبار أكثر من اضطلاعه بالوظائف الأخرى.
4 – قسّم النّصوص إلى فئات بحسب الأماكن التي تدور في كلّ منها. ما النتيجة التي يمكن أن تخرج بها عن مميّزات الفضاء الرّوائيّ؟
5 – اضبط قائمة بالنّصوص التي تدور أحداثها في الليل والنصوص التي تدور أحداثها في النّهار. ما النصوص الأكثر؟ وهل من دلالة لذلك ؟
6 – صنّف النّصوص المدروسة بحسب مدى تواتر الشخصيّات القصصيّة فيها : من هي هذه الشخصيّات؟ كم ذكرت من مرّة ؟ مع من ذُكرت ؟
7 – اضبط قائمة بالمواضيع الفكريّة التي طرقتها الشخصيّات في مختلف النّصوص.
8 – قارن المواضيع الفكريّة المطروقة في النّصوص بما درست في الفلسفة من هذه المواضيع.
9 – قارن بين حياة عمر الحمزاوي وعثمان خليل. فيم يتفقان وفيم يختلفان ؟ ما رأيك ؟
10 – اجمع الحقول المعجميّة والحقول الدلاليّة المختلفة وابن منها القاموس الرّوائي لنجيب محفوظ في هذه الرّواية.

# اختبارات

**موضوع 1**

ليست الأمكنة والأزمنة في رواية الشحّاذ مجرّدَ أُطُرٍ للأحداث بقدر ما هي رموز وظّفها نجيب محفوظ لمعالجة قضايا ذهنيّة.

حلّل هذا الرأي وبيّن مدى صحّته معتمدا أدلّة دقيقة من الرّواية.

(**امتحان البكالوريا . دورة جوان 1997**)

**موضوع 2**

تنتهي رحلة البحث عن "معنى الحياة" في رواية الشحّاذ كما انطلقتْ : رحلة متوتّرة. بيّن ذلك معتمدا على ما استعمله نجيب محفوظ من تقنيات روائيّة.

(**امتحان البكالوريا . دور جوان 1999**)

**موضوع 3**

يرى البعض أنّ رواية الشحّاذ تمثل قصة الإنسان في الوجود لما لها من بعد إنساني مطلق ،إلا أنّ البعض الآخر يرى فيها رواية مصرية خالصة لأنّ أبطالها يتحرّكون في إطار مكاني وزماني معيّن هو أساس بنائها.

حلّل هذين الرأيَيْن بالاستناد إلى شواهد من الرواية ثم بيّن ما يمكن أن يكون بينهما من تكامل.

(**امتحان البكالوريا . دورة المراقبة 1993**)

**موضوع 4**

ما رأيك في القول الّذي يُقرّ بأنّ رواية الشّحّاذ تكتسب حداثتها من تقنيّات الكتابة القصصيّة لا من رؤية كاتبها إلى قضايا الواقع ؟

دعّم تحليلك بحجج وأدلّة تستفيدها من الرّواية نفسها.

# تحليل نصّ

## خرس الفجر

خَرَسَ الفَجْرُ .عَلَى ضِفَافِ النِّيل أَوْ فِي الشُّرْفَةِ أَوْ فِي الصَّحْرَاءِ خَرَسَ الفَجْرُ وليْسَ مِنْ شاهِدٍ عَلَى أَنَّهُ تَكَلَّمَ ذاتَ مَرَّةٍ إلاَّ ذاكِرةٌ مُحَطَّمَةٌ . وإدامَةُ النَّظَرِ والتَّطَلُّعُ إِلَى أَعْلَى واحْتِرَاقُ القَلْبِ لاَ تُجْدِي شيْئًا والجوانح تنطوي عَلَى لوعة مشتعلة صراخها يصكّ السّموات بلا أمل وسخريات الشّعر وشعر مارجريت الذهبي وعينا وردة الرّماديّتين وطيف زينب الخارج من الكنيسة أشباح شاحبة تهيم في رأس أجوف وضحكات مُصْطَفَى تنعى أي أمل أما صخب عُثْمَان فنذر نبيّ يبشر بالعدم وخاطبت المقاعد والجدران والنّجوم والظلام وخاصمت الخلاء وغازلت شيئا لم يوجد بعد حتَّى أراحني أمل قاتم فوعدني بالخراب الشّامل .وقد هان كلّ شيء ، وتهتكت القوانين التي تحكم الكائنات ، وتعذّر التّنبؤ بطلوع الشّمس . كيف أقبل بعد ذلك أن أنظر إِلَى ملف قضيّة أَوْ أن أناقش مشكلة تتعلّق بميزانيّة البيت ؟.وقد قلت لحجرتي المغلقة :

– أيّ خطأ كان تلك الهدنة التي أرجعتني إِلَى البيت وقلت للقطّة وهي تتمسّح بساقي :

– سمعا وطاعة سأرحل عن المأوى المكتظ بالعواطف المتطفّلة المعوقة ...ولم يعد مِنْ تسليات إلا أَنْ أرقص فوق قمّة الهرم أو أقفز مِنْ فوق أعلى جسر إِلَى قاع النّيل ، أو أقتحم الهلتون عاريا ، ويقينا أنّ روما لم يحرقها نيرون ولكنْ أضرمتها الأشواق اليائسة .كذلك تزلزل الأرض وتتفجّر البراكين وقَالَت وردة في التّيلفون :

– ترى هل نسيت صوتي؟

فقَالَ بفتور :

– أهلا وردة ...ألا تزورنا ولو في السّنة مرّة

– كلا ولكنّي تحت أمرك إن كنت في حاجة إِلَى شيء .

– أنا أحدّثك بلغة القلب

– القلب ؟.. إنّه مضخّة ...

وفي لحظة ألم حاد لعن العِلْم المستعصي عَلَى أمثاله من البشر .وكان يتخفّف مِنْ ألمه بالاستسلام لجنون السّرعة وهو يندفع بسيارته في أطراف القاهرة .وتعدّدت رحلاته بلا هدف إِلَى الفيوم أو القناطر أو طنطا أو الإسكندريّة ويندفع بجنون حتَّى يثير الفزع والسّخط .وكثيرا ما يغادر القاهرة صباحا ثُمَّ يرجع إليها صباح اليوم التّالي دون نوم .وقد يدخل دكان البقال ليسكر أو يجلس في التّريانون لينام أو يشيّع جنازة لا يعرفها ولا تعرفه أو يغلبه النّوم عقب الفجر فينام في السّيّارة أو عَلَى شاطئ النّيل حتَّى الصباح . وذهب مرّة إِلَى مكتبه .وجد عُثْمَان منهمكا في العمل بطاقة مذهلة .وسأله الرّجل :

– أين كنت طوال الأيّام الماضية ؟

فرمقه باستهانة وقَالَ :

– في أماكن لا حصر لها ...

– أَنْتَ مرهق بلا ريب ، ترى ماذا يدور في رأسك ؟

وكان الألم قد حرّره من الحرج والحياء والخوف ، حتَّى خوفه مِنْ عُثْمَان قد اندثر ، فقَالَ :

أفكّر في تفجير الذرّة، فإن تعذّرذلك ففي القتل، فإن تعذّرذلك ففي الانتحار .

نجيب محفوظ. الشّحاذ. دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس .مكتبة مصر.القاهرة 1989 الفصل السّابع عشر .ص ص 150-152

حلّل النّص تحليلا مسترسلا مستعينا بما يلي :

– يعكس النّصّ منعرجا حاسما في مسيرة البطل : وضّحه وبيّن قيمته في بلورة التّوجّه المأسوي للرّواية.

– استخرج الفضاءات المكانيّة والزّمانيّة الواردة في النّصّ وبيّن دورها في شدّه إلى القصّ الحديث.

– ما دور كلّ من القصّ النّفسي والحوار الباطني والحوار في الكشف عن ملامح أزمة عمر الحمزاوي ؟

– بيّن مدى التناغم بين شعريّة النصّ وطبيعة المضامين المثارة فيه.

# بِيبلِيُغرافيا موجزة

**المصدر**

نجيب محفوظ : "الشحّاذ". دار سحنون للنشر والتّوزيع تونس .مكتبة مصر.القاهرة 1989

**المراجع**


* التواتي ( مصطفى) : دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية تونس الدار التونسية للنشر 1986.
* راغب (نبيل ) : قضيّة الشّكل الفنّي عند نجيب محفوظ . الهيئة المصريّة العامّة للكتاب . مصر 1967.
* شكري( غالي ) : النّهضة والسّقوط في الفكر المصري الحديث .الدّار العربيّة للكتاب 1983
* شكري( غالي ) : المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ. دار المعارف مصر 1969
* العالم (محمود أمين) تأمّلات في عالم نجيب محفوظ. الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنّشر. القاهرة 1970.
* عيد (رجاء ) "دراسة في أدب نجيب محفوظ. تحليل ونقد" منشأة المعارف بالإسكندرية 1974
* قسومة(الصّادق) : النّزعة الذهنيّة في رواية الشّحاذ لنجيب محفوظ دار الجنوب للنشر.تونس الطبعة الأولى 1992.
* قسومة (الصادق) : "قراءات في النصّ الأدبي" دار صامد للنشر والتوزيع صفاقس. تونس. 1993
* النقاش ( رجاء ) : أدباء محاضرون - مصر دار الهلال.
* مرتاض (عبد الملك ) : في نظريّة الرّواية بحث في تقنيات السّرد.عالم المعرفة العدد 240 ديسمبر 1998
* مجلة الهلال فيفري 1970. (عدد خاصّ بنجيب محفوظ)
* مجلة العربي. ديسمبر 2006 (عدد خاصّ، نجيب محفوظ – عروبته – القلب الوديع)

# المسرحيّة

- شهـرزاد لتوفيق الحكيم
- مغامرة رأس المملوك جابر

لسعد اللّه ونّوس

# أنشطة تشخيصيّة

تذكّر ما درست من مسرحيات وما عرفت عن الفن المسرحي وحاول أن تأتي بشواهد منها تدعم العناصر التالية.

## I - في بناء المسرحيّة

1- العرض التمهيدي في المسرحيّة.

3- العُقدة المسرحيّة.

## II - في الإشارات الرّكحية : وظائفها

## III - في الشخصية المسرحيّة : الشّخصيّة المسطّحة والشّخصيّة النّامية .

## IV - في الفضاء المسرحيّ

1– الفضاءات التي دارت فيها أحداث مسرحيّة مراد الثالث

2– الفضاء المسرحي في مسرحيّة "السّلطان الحائر"

## V - في الخطاب المسرحيّ : أنواع الحوار التّالية:

– الحوار الثّنائي Dialogue

– الحوار الفرداني Soliloque

– سوء التّفاهم Quiproquo

– الحوار الفردي بالتّوجُّه إلى الجمهور Aparté

– الطِّرادة Tirade

## VI - مِنَ الأساليب البلاغيّة المعتمدة في الخطاب المسرحي:

* ما يدلّ على الطّابع الشفوي في الخطاب.
* ما يقرّب الخطاب المسرحي من الخطاب الشعري.
* ما يثير الضّحك أو الحزن في نفوس المتفرّجين.

# نصوص تمهيديّة
## المسرحية الكلاسيكيّة

التّراجيديا الكلاسيكيّة تُشاكِل المسرحيّةَ الإغريقية القديمة في أنّ موضوعها يحدّد في دقة داخل أزمة معيَّنة ممّا يقع فيه الناس أو الآلهة، ولا تبدأ المسرحية إلاّ وقد تجمّعت عناصرُ هذه الأزمة التي يدركُها القارئ أو المشاهد فيثور في نفسه حبُّ الاستطلاع للطريقة التي ستُحلّ بها هذه الأزمة، أيْ يثور في نفسه عنصرُ التّشويق. ثم تأخذ الأحداث في التطور شيئا فشيئا على أساسٍ من الصّراع الذي يجري في مسرحية «أوديب مَلكًا» بين أوديب نفسِه والحقيقةِ التي تحاول أن تسْحقهَ، ولكنّه يصارعها ويكافح ما استطاع للخلاص من سطوتها الباطشة حتّى إذا بلغ الصراعُ القمة وهي في هذه المسرحية تراكمُ الأدلة ثمّ ظهورُ دليل حاسمٍ تنهار معه مقاومة «أوديب» - تأخذ الأزمةُ في الانفراج والسير نحو الحلّ النهائيّ الذي يتمثّل في هذه المسرحية في تسليم «أوديب» للحقيقة وانتحار «جوكسْتا» وفَقْءِ «أوديب» لِعَيْنَيْهِ.

وقيامُ المسرحية الكلاسيكية على أزمة محدّدة هو الذي أوحى إلى أرسطو بما يسمّى في المسرح الكلاسيكي بالوحدات الثّلاثِ وهي : الموضوع - الزمان - المكان.

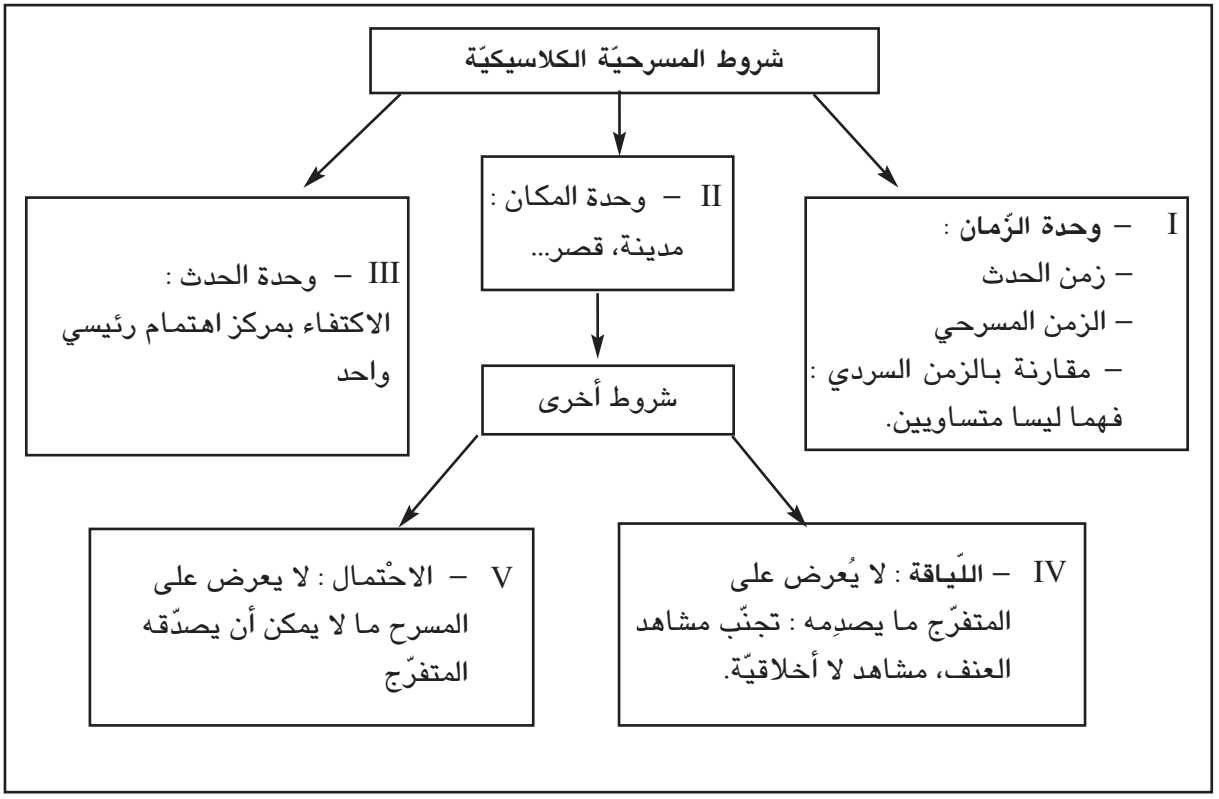
أمّا وحدةُ الموضوع فمعناها ألاّ تشتمل المسرحيةُ إلاّ على أزمة واحدة أي موضوع واحد، لأنّ المسرح الكلاسيكي كالمسرح الإغريقي الروماني القديم، يرفض أن تتحوّل المسرحيّةُ إلى ما نسمّيه بالاستعراض أي مجرّد مشاهد متتالية غير مَحبوكة الاتّصال فيما بينها ولا يترتّب أحدُها على الآخر وِفق منطق داخليّ يوحّد بينها ويجعلها موضوعا واحدا.

وأمّا وحدتا الزمان والمكان فإنّ أرسطو لم يحدّدهما على نحو دقيق ولم يجعلهما أَصْلَيْن إجباريين يجب أن تلتزم بهما المسرحية، وإنّما اكتفى بالقول بأنّه من الضروريّ أن تجري أحداثُ المسرحية في زمان ومكان معقولَيْن.

وجَاء علماءُ النهضة الأوروبية ومفسِّرو أرسطو فحدّدوا هاتين الوحدتين تحديدا ضيّقا وجعلوا منهما أصلا جبْريا ملزما من أصول التأليف المسرحيّ . وبالرغم من أنّ هؤلاء العلماء اختلفوا في تحديد معنى هاتين الوحدتين إلاّ أنّ العالِم الإيطالي «سكاليجر» فسّرهما تفسيرا انتشر في أوروبا بأكملها وبخاصة فرنسا واعتمده الناقد الفرنسي الكبير «بَوالُو» فأصبح مبدأ مقررا يقضي بأنْ يكون الزمن الذي تجري فيه حوادثُ المسرحية في الحياة لا يتجاوز 24 ساعة أو من الممكن أن تقع أحداثُ المسرحية في الحياة في زمن لا يتجاوز هذا القدر. ووحدةُ المكان تعني أن تَجري أحداثُ المسرحية أو يمكن أن تجري في مدينة واحدة، فلا مانعَ مثلا من أن يجري الفصل الأولُ داخل بيت في مدينة، والفصلُ الثاني في شارع أو ساحة في نفس المدينة، والثالث في حديقة مجاورة مثلا. لكنْ لا يجوز أن يجري فصلٌ في مدينة وفصل آخر في مدينة أخرى لا يعقل أن ينقل إليها الأشخاص في حدود الوحدة الزمنية المقرَّرة وهي 24 ساعة.

محمد مندور. الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما – دار نهضة مصر (د . ت) ص ص 23 – 25

**البناء الدرامي للمسرحية الكلاسيكيّة**




**عن عبد الستار شبوح . مساهمة المقاربة التعليمية**
**في تدريس الخصائص الفنيّة للنصّ المسرحي / مرقون / ص 80**

– قارن ما ورد بالنّصّ بما ذكر في هذه الخطاطة.

## تطوّر المسرح في مصر

... ومن الأهمية بمكان أن نقول إنّ مدرسة لطفي السيِّد بنزعتها التحليلية واتّجاهها الواقعي صدّت موجةَ الرومانسية المفرطة التي ظهرت في كتابات المنفلوطي والتي كانت طاغية على الأدب المصري . كما أنّها اتّجهت باللغة نحو السهولة واعتبرت الكاتبَ الحقيقي ليس مَنْ يستسلم للتلاعب اللفظي الذي ينساق إليه الذهنُ بحكم قاعدة التداعي، ولكن هو مَنْ يحسِن إلباسَ الأفكار الجميلة ودقائقَ المعاني والصّور لباسا واضحا تبدو عليه الطرافةُ والانسجام .

قامت بجانب مدرسة أحمد لطفي السيِّد مدرسةٌ أخرى تولّت قيادةَ الأدب المصري في ميدان القصة والمسرحية، وكانت تحليليةً واقعية في اتّجاهها الفنّيّ تماما كمدرسة أحمد لطفي السيد، ولكنْ كانت أغراضُها وَقْفًا على النهوض **بأدب القصص وفنّ المسرحية**، وهذه المدرسة بجهودها وضعتْ الأساسَ لأدب التنظيمات الجديدة التي نراها اليوم في الأدب المصري المعاصر. وكان روحُها وعنوانها المرحومَ محمد تيمور ( 1892 - 1921) ومن أعلامها محمود تيمور وأحمد خيري سعيد وحسين فوزي وطاهر لاشين وحسن محمود.

أمّا محمد تيمور فكان صاحبَ فنّ فيه روحُ البناء والإنشاء، فسرعان ما قدّم مجموعة من القصص عُرفت باسم «ماتراه العيون» كما كتب عِدّة **مسرحيات رفعت المسرحية العربية في مصر من الحدود المحلّيّة التي أوقفها عنده إبراهيم رمزي وفرح أنطون وعبّاس علام وحسين رمزي إلى المستوى العادي للمسرحية الأوروبية.**

كان «العصفور في القفص» أولَ مسرحية حملت اسم تيمور ثّم تلتها مسرحياتُه «عبد الستّار أفندي» و«الهاوية» ثم ظهر له الأوبرا الغنائية «العِشْرة الطيّبة»، وأهمُّ شيء يلفت النظر في هذه المسرحيات البناءُ الفنّي للمسرحية من حيث تهيئةُ الجوّ المسرحي وتحريكُ الشخوص وخلقهم وأسلوبُ العرض ودقّة المحاورة. وطابعُ هذه المسرحيات من ناحية المنحَى أنّها تحليلية وواقعية، ولكنَّ التَّحليل فيها سطحيّ قاصر. ولهذا لا تقف على مواقف كبيرة الانفعالات في هذه المسرحيات.

وإلى جانب هذه المحاولات للارتفاع بفنّ المسرحية نحو المستوى الأوروبي العادي من قبل محمد تيمور، كان خليل مُطْران وهو من ألمع الشّخصيات الأدبيّة في العالم العربي يقدّم للمسرح المصري تراجمَ لمسرحيات شكسبير الخالدة وعلى وجه خاص لمسرحياته الثلاث «عُطيْل» و«مَكْبَث» و«هَامْلت» وكان محمّد لطفي جُمعه المحامي يحاول أن يضع مسرحيات عربية على نمط النماذج المسرحية في الأدب الفرنسي والإنجليزي، وكان يشاركه في هذه المحاولة إبراهيم رمزي وحسين رمزي.

وكان نتيجةَ ذلك نهضةٌ عظيمة للمسرح المصري، ساعد عليها وجود ممثّلين فنّيين للمرّة الأولى على خشبة المسرح المصري . فقد كان جورج أبيض وعبد الرحمان رشدي وعزيز عيد خِرّيجي معهد التمثيل بباريس أو منَ الذين تتلمذوا على الخريجين، وكان تمثيلهم فنيّا جاريا على قواعد التمثيل الفنية، فتأثّر بتمثيلهم نفر من الذين استهواهم المسرح المصريّ ، فكان نتيجةَ ذلك جيلٌ جديد درس التمثيل على أصوله.

لقد نجح أحمد شوقي والدكتور أبو شادي والدكتور فوزي أن يحمّلوا الشعر العربي فنّ المسرحية ، ولكن لم تكن محاولتُهم شيئا يذكر بجانبِ مَا في آداب الأمم الأوروبية. أمّا في ميدان النثر فقد نجح توفيق الحكيم في أن يرتفع بفنّ المسرحية إلى أفق أعلى من المستوى العادي للمسرحية في الآداب الأوروبية، ومن هنا يمكننا أن نقول إنّ مصر بمحاولات توفيق الحكيم حازت قَصَب السبق في ميدان الفنّ المسرحيّ على بقية بلدان العالم العربي وارتفعت بالأدب المصري من الحدود المحلية إلى آفاق رحيبة واسعة.

إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي/توفيق الحكيم.

نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس ط 1 1986 ص ص 33 – 46

حدّد مراحل تطوّر الفنّ المسرحي بمصر

## استلهام الفنّ للتُّراث

تتعدَّد أشكالُ استلهام الفنّ للتّراث باتّخاذه المواقف التّالية منه :

* أن يجيء العملُ الفني تفسيرا جديدا للتراث (لأحد عصوره أو أحد أشكاله أو إحدى شخصياته أو مضامينه وغير ذلك). وتحكُم هذا التفسيرَ عادة رؤيةٌ جديدة تستمدّ عناصرَها من روح العصر الجديد الذي يحياه الفنان.
* أو أن يتَّخذ العملُ الفني من التراث ديكورا لأحداث معاصرة، قاصدا بذلك إلى المقابلة بين القديم والجديد ، أي أنّ المادة التراثية حينئذ تصبح رمزا بالتضادّ أو بالترادف والتوازي.
* أو أن يقوم العمل الفنّي بتطويع الشكل التراثي لمضمون جديد. والشكل هنا، لا علاقة له بالأحداث والأسماء التي حملها التّراث، وإنّما هو الصياغة الجمالية نفسها كالسّمر الشعبي والموّال والملحمة والأراجوز وخيال الظّل، وما يقابل ذلك في فنون الرقص والموسيقى والنحت والتصوير.

* أو أن يستعير العملُ الفني من التراث مضمونا معيّنا يرى الفنّانُ ضرورةَ استمراره في شرايين العصر والمجتمع الجديد بغَضِّ النظر عن «الموضوع» الذي جسّد هذا المضمون في العصر والمجتمع القديم، وبغضّ النظر - بطبيعة الحال - عن الشكل الذي صيغ فيه.

* أو أن يقوم العملُ الفني بدور وسيلة الإيضاح التربوية المعروفة ، فيقدّم المادة التراثية كما هي في ثوب عصري كالمسرح والرواية، ويبقى جوهرُها ثابتا دون حذف أو إضافة أو تعديل إلاّ بمقدارِ ما يتطلّبه «الإعداد» الحديث، وذلك بقصد توصيل هذه المادة إلى الناس في صورة بعيدة عن القالب المعقّد الذي وصلتنا فيه، سواء كان التعقيد لغويا أو كان مثقلا بالهوامش والإحالات الصعبة.

* أو أن يقدم العملُ الفني التراث كأوعية زجاجية صمّاء جامدة (أقصد الاحتفاظ بالأسماء والملابس والأحداث) غير أنّ ما بداخلها لا علاقة عضوية أو جدلية بينه وبين هذه الأوعية التي عُبِّئ فيها.

هذه الأشكال المتعدّدة لاستلهام التراث قد تنطبق بجملتها على الفن الأدبي، ولكنها لا تنطبق بحذافيرها على بقية الفنون التي ربّما أتاحت لها طبائعُها المختلفة أشكالا أخرى في أسلوب حوارها مع التراث.

غالي شكري : التراث والثورة دار الطليعة . بيروت ط1 / 1973ص ص 226 – 227

هل يستوعب المسرح هذه الأشكال كلّها ؟

## نظرية برشت في المسرح

يُعدَّ مَجيءُ برشت ونهوضُ مسرحه الملحمي والتّعليمي بداية لأفول عصر أرسطو ونظريّته عن الفنّ المسرحيّ. وقد أطلق برشت على عصره إسمَ العصر العِلْمِيّ وقال : "إنّ جماليّات أرسطو تعدّ تراثا قديما يتّسم بالانحطاط الأخلاقي وأصبح يمثّل طبقة طفيليّة". لقد وضع برشت صيغة جديدة للمسرح لا تؤدّي إلى النهوض بمستوى أعلى من مستوى المشاهدين بل يوازي هذا النهوض مستوى مداركهم إذ لا يمكن أن يتحوّل المسرح إلى سُوق لترويج بضاعة عن الفضيلة والأخلاق فقط. كما لا يجوز أيضا أن تكون العودةُ بالمسرح إلى الحضيض ونجعله يتماشى مع عمليّة التّرفيه عن حواس الإنسان، الأمر الذي يؤول بدوره إلى إشاعة الفضيلة ولكننا ينبغي ألاّ نجعل المسرحَ منبرا لتعليم الناس فقط إذ حريّة التّصرّف واحد من أسس المسرح الناجح اليوم.

إنّ نظريّة التطهير لأرسطو التي تسمّى في اللغة اليونانيّة "كاتارْسِيس" (Catharsis) والتي تعني بالضبط تطهير النفوس من الخوف والشّفقة هي عمليّة لم تؤدِّ إلى سلوك الطّريق الممتع بل إلى اتّباع هدف المتعة. وهذا ينطبق على الكبار في السّن وذلك لأنّ العلم الذي يجري تمثيله على خشبة المسرح يعكس لنا أخلاقيّاته وما يفرزه لنا من مغزى اجتماعيّ هو جزء من الواقع الفكري والاجتماعي للمشاهدين أنفسِهم.

إنّ عصرنا الحالي لا يفقه شيئا عن قيود العبادة الدينيّة والاجتماعيّة، فقد برزت لنا على المسرح حقائق جماليّة تمسّ حياة الإنسان اليوميّة.إنّ المسرح الدرامي مازال يعرض لنا قوانين الأخلاق الأبديّة التي تربط الإنسان بالآلهة وصراعه مع القدر الذي يتعذّر تحاشيه.

صحيح إنّ المسرح كان مكانا للتّسلية والتّرفيه ولكنّه أيضا مدرسة وفرصة للمشاهدين كي يتعلّموا منه الفكر الحرّ والتّحليل السّليم والفكرة الجيّدة والشّجاعة المتفانية والشّموخ الإنساني منذ الأزل. والإنسان هو ضدّ أي سلطة غيبيّة خارقة لا تقهر، كما كان اليونانيّون يعتقدون ذلك .

إنّ المسرح يجعل المشاهد يقول مع نفسه في نهاية العرض المسرحي :"صحيح هذا ما أجده عندي وما أحسّه وأعيشه. هكذا إذن أنا".

إنّ مآسي النّاس – كما قال برشت - تُوحي إليّ بعدم وجود طريق لحلّ مشاكلهم.وهذا هو الفنّ الكبير والصحيح. لقد ساعدنا الفكرُ العلمي منذ 100 عامٍ على تشخيص العلل وأمراض المجتمع وعزاها إلى مطامع

الحكّام وأحلامهم التوسّعيّة كنشوب الحروب والمعارك والحصول على المستعمرات .

إنّ الفكر العلمي الحديث يُعْلِمُنا بأنّ الظروف الاجتماعية التي يحكم فيها شخص ويصبح الآخر محكوما ومستَغَلاً ليست من صنع الأقدار ويتعذّر تغييرها بل يمكن تغييرها لأنّها صدرت عن فعل الإنسان ويمكن للإنسان أن يغيّرها مثل القوانين التي يشرّعها الإنسان لخدمة مصالحه حسب مقتضيات الظروف ومصلحته.وهكذا يسنّ بعض الحكّام القوانين لاستغلال الشّعوب والإثراء الشّخصي بوسائل الخداع وكمّ الأفواه والمسرح الدرامي يكشف هذه العورات ويسلّط عليها الضوء. إنّ برشت يتحدّث في كتاباته دائما عن المسرح وليس عن الدراما .

إنّ المسرح لم يعد قادرا على تجسيد حياة الناس الحالية وتصويرها كما أنّ الإنسان لا يمكن تصويرُه ضحيّةً أو موضوعاً في بيئة مجهولة بل هو موضوع في بيئة معروفة وواضحة لأنّ كلّ إنسان هو ثمرة لشروط البيئة الاجتماعيّة والنّظام الاجتماعي بأسره.

إنّ برشت يؤكّد أنّنا نعيش اليوم في مجتمع إنسانيّ مشترك وينبغي أن ندرك أيضا أنّ الأوضاع التي تحيط بنا هي من صنع مشترك. ولذلك فإنّ الشكل الملحمي يعدّ الوسيلة الوحيدة لإدراك هذه العمليّة الدراميّة التي تخدم المسرح كمادّة دَسِمَة تهمّ الإنسان في كلّ مكان وزمان.(..)

وكان برشت يريد تسمية مسرحه بالمسرح الديالكتيكي ولكنّه اختار المسرح الملحمي لأنّ هذا المسرح يصوّر لنا معاناة الإنسان وكفاحه الطويل عبر التّاريخ من خلال حياته اليوميّة .

إنّ المسرح الدرامي يعدّ مسرحا وهميّا إذ أنّ الممثّل، كما يسمح به في التّمثيل، يصبح مشابها ومطابقا لأنموذج الشّخصيّة التي يصوّرها على خشبة المسرح. إنّه لا يحرّك المشاهدين ولا يهزّهم نحو تفكير انتقادي عن أفعاله وأعماله أمامهم. كما أنّ هذا المسرح يضفي الحذر على المشاهد ، وقد أدّى ذلك إلى اعتقاد المشاهد بأنّ أفعاله اليوميّة هي قوانين ثابتة لا يمكن تغييرها والتخلّي عنها.(..)

إنّ المسرح الملحمي يختلف عن مسرح أرسطو إذ أنّه يغيّر الوظائف وينبغي على المشاهدين أن يصبحوا ممثّلين مناهضين للممثّل الذي يظهر على خشبة المسرح.

إنّ الجدار الرابع (الجمهور) هو مجال مثمر للمشاهدين لقطع الصلة بينهم وبين الممثّل ولا يصبح المشاهد هنا خاضعا ومستسلما للممثّلين وللأحداث التي تجري على المسرح دون نقد أو رأي شخصيّ بل يصبح المشاهد ناقدا ويقول مع نفسه : "لم يخطر على بالي هذا الشيء ..لا يجوز أن يقوم المرء بهذا العمل ..أو.. هذا عجيب ولافت للنّظر ولا يمكن تصديقه ..ويجب إيقاف هذا العمل أومنعه.."

أرنولت برشت

ويؤكّد برشت بأنّه لا يوجد أسوأ من الممثّل المسرحي الذي يندمج اندماجا تامّا وكلّيّا في دوره وينسى التصرّف الملحمي والاستعانة بالتغريب. ومن الطبيعي أنّ الممثّل يجب أن يرفّه عن المشاهدين ولكنّ وظيفةً أخرى تنتظره أثناء تقديم دوره وهي الهدف التعليمي الذي يعكسه ليس فقط بواسطة الكلمات بل بواسطة الأمثلة المثيرة المسلّية التي تثير حماس المشاهد وتهزّ عواطفه وتجعله مشاركا للممثّل ولعمليّة الحوار و ناقدا وليس مشاهدا ومستمعا فقط.

**عدنان رشيد**

**مسرح برشت. دار النّهضة العربيّة للطباعة والنشر. بيروت.** 1988.**صص**233–247

1) ما هي وظيفة المسرح الدرامي عند أرسطو؟ وما مبرّراتها ؟ وكيف يتمّ تحقيقها من قبل الممثّل ؟

2) ما هي الوظيفة الجديدة التي يسنّها برشت لمسرحه الملحمي ؟ وما أسسها ؟ وما دور الممثّل في إنجازها؟

# البداية الصحيّة للمسرح العربي

من يدرسْ، ويتتبّعْ بعناية أخبار الروّاد الأوائل في المسرح العربي بين منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، يُدهشُه دون ريب حسّهم العميق بالجمهور، وجرأتُهم على وضع الحلول لما كان يعترض تجربتهم المسرحيّة الوليدة، حلول لم تكن نابعة من تأمّل نظريّ متعالٍ بقدر ما هي انعكاس لارتباطهم الوثيق بالجمهور، وتفاعلهم اليومي معه. وكان العرض المسرحي آنذاك، بما يحويه من عناصر تغريب عفوية، وألوان من الفنون الشّعبية، وارتجال وحميميّة، وموضوعات نابعة من مشاكل البيئة أو محوَّرة حتّى تتلاءم مع مشاكل البيئة، حدثًا اجتماعيًّا حقيقيًّا، في فترة كان المجتمع يتثاءب فيها مُنْتفضا من سكون طويل. وقد رافق المسرحُ هذه الانتفاضةَ، ووعاها بحدود إمكانيّاته وساهم فيها أيضا.

وفي رأيي إننا نفتقر كثيرا للعودة إلى تلك الفترة ودراستها جيّدا حتى نكتشف إلى أي حدّ كانت تلك البدايات طافحة بالصّحة، وإلى أي حدّ كان الرّواد الأوائل يُدركون ولو فطريًّا طبيعةَ المسرح كظاهرة اجتماعيّة تنشأ بين النّاس، وتمتدّ في صفوفهم. ولهذا فإنّهم - على الرّغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة للمسرح كما هو في أوروبا - لم يُربكوا أنفسهم كثيرا بهذه الصيغ، ولم يحفظوا لها قدسيّة مدرسيّة، بل أخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة، لإحساسهم الخاصّ بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيّته ومشاكله. كان في عملهم تلقائيّة مدهشة، تتخطّى القواعد الثابتة الجامدة، وتستقي أشكالَها وصورها التّعبيريّة من النّاس أنفسهم. هؤلاء الذين كانوا يتجمّعون كلّ مساء حاملين أكياس البزر، كما كان اليونانيّون القدامى يحملون سِلال الطعام على المدرّجات الحجريّة ثمّ يجلسون دون طقوس على مقاعد لم تكن مريحة جدّا ، ولا يتورّعون حين تلوح المناسبة عن التدخّل في سياق اللّعبة ، وعن إبداء الرّأي، والنقاش أحيانا .ويحدّثنا الدكتور محمّد يوسف نَجْم أنّه كان لدى مَسرحيّ عظيم كـ( يعقوب صنّوع ) البداهة المدهشة للتجاوب الفوري مع جمهوره ، وإضافة المشاهد المرتجلة أو التي تسوق إليها المصادفات إلى العرض ..في هذه الاستجابة وفي هذا الحوار المستمر اليومي - رغم أنّه يثير اشمئزاز جهابذة المسرح الرّاقي ذي الطقوس– وفي استخدام عناصر غريبة عن العمل المسرحي بغية تطرية الجوّ وسوق المتفرجين إلى حميميّة تواجدهم في جماعة أمام الفرجة، في كلّ ذلك نشهد علاماتِ صحّة وفهما عميقا للمسرح لا كما تعرفه كتب المعاهد - وإنّي لا أكنّ لها أيّة ضغينة - إنّما كما هو في الأصل، وفي الحقيقة، المسرح الذي يدغم جماعة في "فرجة" تعنيهم لأنّها تحكي عنهم، وتنبع منهم، وفوق ذلك تسلّيهم .

يندمج المتفرّجُ بالجماعة ، ويستغرق الجماعة حضور "اللّعبة"، ما دامت ليست غريبة أو أجنبيّة التركيب والمضمون بالنسبة لأوضاع هذه الجماعة وإدراكها . ولقد كان لدى الرّوّاد الأوائل الحسُّ السليم في اقتباس المسرحيّات العالميّة بدلا من تقديمها بحرفيّتها - هذا أيضا سبَّب لهؤلاء الروّاد احتقارَ المسرحيّين المعاصرين فاتّهموهم بتشويه التراث العالمي ، والتفاهة - لقد كانوا(أي الرّوّاد الأوائل) يعلمون أنّ أهمّيّةَ المسرحيّة تكمن في تعبيرها عن بيئة ، وانتساجِها بخيوط هذه البيئة ، ولذا فإنّ تقديم المسرحيّات العالميّة بحرفيّتها ، سيجعلها تبدو غريبة، ومسوّرة بحواجز تمنع متفرّجا عربيّا ، وبخاصّة في تلك الفترة، من التجاوب معها ، أو إثارة اهتمامه مهما كانت مُحكمة البناء، مشوّقة الحوادث.

لقد أدرك الرّوّاد الأوائل هذه الحقيقة، وعرفوا أنّ المسرحيّاتِ العالميّةَ ليست مهمّة إلا بمقدار قابليّتها للاندراج في بيئتهم ، والتكيّف مع واقعهم . ومن ثَمَّ التعبير عن مشاكل متفرّجيهم ، فتناولوها ، وبجرأة تُذكِّر بجرأة برشت إزاء التراث الكلاسيكي، وأعدّوها بحيث تصبح وكأنّها نصوص محليّة تعالج مشاكل محليّة يحسّها المتفرج كل يوم في حياته اليوميّة .(..) وقبل أن أنتهي من الحديث عن قضيّة الاقتباس ، وصبغ المسرح العالمي بصباغ محليّ تتنفس فيه البيئة التي يُقدّم فيها ، كواحدة من ظواهر الصّحّة في بدايات المسرح العربي ، أحبّ

أن أذكّر هؤلاء الذين يحتقرون تلك البدايات ، ويعتبرونها ضرباً من التهريج ، أنّ أهمّ ملامح النّجاح في تجربة مسرحيّة شعبيّة معاصرة كتجربة «الطّيّب الصدّيقي» في المغرب، هو وعيه لبيئته، وقدرته على إعداد نصوص العالميّة إعدادا يجعلها تبدو وكأنّها نابعة من هذه البيئة أو مكتوبة خصّيصا لها ..حين دوّت الصالة في مسرح "الأوديون" خلال "مهرجان مسرح الأمم" بتصفيق حار للصدّيقي وفرقته بعد تقديمه «حِيَل سكابان» لموليير، بعد أن استبدل بشخصيّة سكابان ، شخصيّة شعبيّة عريقة هي جحا ..إنّما كان التّصفيق للأصالة وللبحث الجادّ اللذيْن قام بهما الصدّيقي كي يفتق إمكانيّات جديدة في التراث العالمي وكي يُفاعل بين هذا التراث ومناخ له خصوصيّته، ومشاكله الخاصّة به. لكنّنا هنا.. ما زلنا للأسف بعيدين عن استيعاب هذا الدّرس الذي استطاع أسلافنا رغم فقر ثقافتهم وعسر الجوّ المحيط بهم أن يتمثّلوه بعفوية تُدهش ..

سعدالله ونوس الأعمال الكاملة مج 1 صص27–28–29–30

1) ما هو سرّ نجاح الروّاد الأوائل في تأصيل المسرح العربي لدى الجمهور حسب سعد الله ونّوس ؟
2) لِمَ يسعى الكاتب إلى تحديد وجوه الصحّة في بداية المسرح العربي في نظرك ؟

# مسرحيّة شهرزاد

# لتوفيق الحكيم

## ترجمة توفيق الحكيم (1898/1987)

- وُلد توفيق الحكيم في التاسع من أكتوبر سنة **1898** بالإسكندرية .والدُه «إسماعيل بك الحكيم» من الفلاّحين الأثرياء في بلدة» «دَمَنْهور» مركز مديرية «البُحيرة» ومن رجال السلك القضائي. ووالدتُه بنت أحد ضبّاط الأتراك المتقاعدين، وهي امرأة «تشعر بقوّة شخصيتها وتحسّ بظهور ذاتيّتها ... وتتّخذ الوسائل لإظهار شعورها بالتفوّق ...»
- عاش توفيق الحكيم أيام طفولته في عزبة والده. وفي سنّ السابعة التحق بمدرسة «دمنهور» الابتدائية وأكمل تعليمه الابتدائي حوالي **1915** ثمّ أرسله والده إلى القاهرة ليعيش مع أعمامه ويلتحق بمدرسة «محمد علي» الثانوية وفيها قضى نيِّفا وثلاث سنين متدرّجا في صفوف المرحلة الثانوية .«ويبدو توفيق الحكيم -من بين أقرانه- رزينا عاقلا، لا يعرف الجري والقفز كأبناء سنّه، أغلب ألعابه وملاهيه ذهنية فكرية وتدور حول مطارحة الشعر والمناظرة مع الطلبة ...»
- في مارس **1919** قامت الثورة المصرية جرّاء اعتقال زعيم مصر سعد زغلول بجبل طارق فحرّكت مشاعر الشعب وعواطفه فاندمج توفيق الحكيم في حركات الثورة رغم صغر سنه وقُبض عليه مع أعمامه واعتقلوا في القلعة بالقاهرة بتهمة التآمر ثمّ أطلق سراحهم جميعا بتدخّل من والده «إسماعيل بك الحكيم».
- عاد سنة **1920** إلى القاهرة ليكمل دروسه فنال إجازة الكفاءة ثمّ إجازة البكالوريا المصرية سنة **1921** .
- شاء والدُه أن يلحقه بكلية الحقوق فلم يكن أمامه إلا أن يرضخ لإرادة أبيه رغم ميله إلى الفنون والآداب ونال إجازة الليسانس سنة **1925** . وفي هذه الأثناء أظهر اهتماما بالمسرح فأخرج عدّة مسرحيات سنة **1922** مثّلتها فرقة عكاشة على مسرح الأزبكية ( المرأة الجديدة /العريس/خاتم سليمان/علي بابا).
- ثم سافر إلى فرنسا لدراسة الحقوق والاستعداد للدكتوراه في القانون بموافقة والده «لكنه انصرف عن القانون ومباحثه إلى الأدب المسرحي والقصص يطّلع على روائع آثاره في الآداب الأوروبية عن طريق اللغة الغربية وشُغِف بالموسيقى الأوروبية إذْ وجد فيها ما يرفع نفسه إلى عوالم داخلية سامية فكلِف بموسيقى بتهوفن وموزار وشومان وشوبيرت ...وعاش عيشة فنان بوهيمي في عاصمة فرنسا مدينة النور باريس». عاش توفيق الحكيم في فرنسا من سنة **1925**الى **1928**.
- ولمّا عاد إلى مصر استقرّ بالإسكندرية واتّخذ من إحدى مقاهي الرمال مكانا مختارًا لنفسه وفيها كتب مسرحية «أهل الكهف» **1933** ثم التحق بسلك القضاء المصري في وظيفة وكيل للنائب العام في الأرياف من سنة **1929** إلى **1934** حيث عُيّن رئيسا لقلم التحقيقات بوزارة المعارف العموميّة. استقال من الوظيفة سنة **1943** وعمل في جريدة «أخبار اليوم».
- انتُخب توفيق الحكيم عُضوا بالمجمع اللغوي وعضوا متفرّغا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب كما عمل مندوبا لبلاده لدى منظمة اليونسكو مع الإقامة بباريس.
- توفي الحكيم سنة **1987** .

**مؤلّفاتـه**

* **في المسرح الذهني**

أهل الكهف( **1933**) - براكساه أو مشكلة الحُكم (**1933**) – شهرزاد (1934) – بيجماليون (**1942**)-سليمان الحكيم (**1943**) - الملك أوديب (**1949**) .

* **في مسرح التّوازن (التّعادُل)**

الأيدي الناعمة (1954) -إيزيس( 1955 )-السلطان الحائر (1960) -الطعام لكلّ فم (1963) - الورطة (1966).

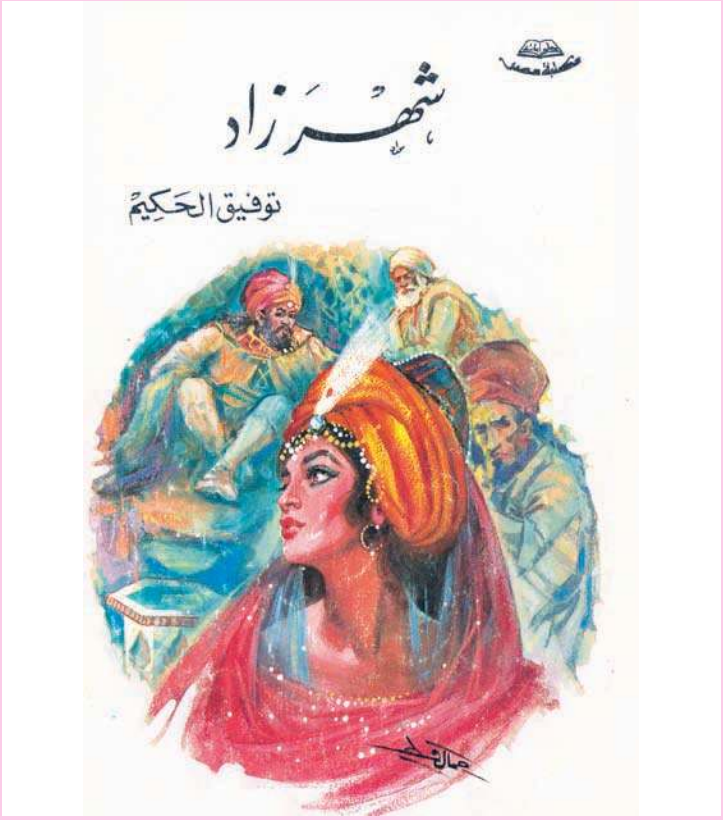
* **في مسرح اللاّمعقول**

مصير صرصار (1966) -كلّ شيء في محلّه (1966)–بنك القلق (1967).

* **في الفكر والأدب**

تحت شمس الفكر (1938) -فنّ الأدب (1952) - التعادلية (1955) -أدب الحياة (1959).

عن إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي : توفيق الحكيم (الباب الثاني)
وعن حوليات الجامعة التونسية .العدد 7–1970 ص ص 113–131



## شهرزاد في ألف ليلة وليلة

استنزل الأستاذ توفيق الحكيم قصّةَ مسرحية شهرزاد من إطار قصة «ألف ليلة وليلة»، تلك التي ترجع في أصلها إلى أصل هندي استنزلت هي منه من جانب، وإطارِ «سفراستير» الذي في العهد القديم من جانب آخر. وهذا الإطار هو أنّ الملكَ شهريار حاكمَ الهند داهم زوجته في أحضان عبد أسود فقتلها وقتله وخرج إلى بلاد أخيه شاه زمان ملكِ سمرقند وفارس، كسيرَ البال حزينًا. ولكنّ حزنه سرعان ما تلاشى إذ رأى أن امرأة أخيه تخونه مع عبد أسود فقرّ في نفسه أنّ الخيانة من دأب النساء جميعهن .. - حتّى نساء العفاريت والجنّ _ فيرجع لبلاده ويأمر أن تُجعل له كلّ ليلة عذراءُ يستمتع بجسدها طيلة الليل ويقتلها مع الفجر ليعود في الليلة الثانية إلى عذراء أخرى يستمتع بها في الليل ثم يقتلها. حتّى لم تبقَ عذراءُ في المدينة تستحمل «الوطء» إلا «شهرزاد» بنتَ الوزير وكانت «شهرزاد» قد قرأت الكتب والتواريخ وسير الملوك المتقدمين وأخبار الأمم الماضية فسعت إلى والدها أن يقدّمها لشهريار عسَى أن يكون لها معه أمر تُخلِّص به عذارى المدينة، فلما تكونُ شهرزاد عند الملك وينال منها أربه تأخذ تحدّثه حديثا شيقا حتّى يقارب اللّيلُ الانتهاء والحديثُ لم ينتهِ فيتركها الملك لليلة التالية حتّى يستمتع بحديثها وقد شوّقه . وهي في كل ليلة تذهب معه في حديث وتنتقل به ليلة بَعد ليلة من قُطر إلى قطر في أجواء شتّى وآفاق سحيقة، من أنحاءِ فارس إلى بلاد الصين أو الهند العجيبة، إلى وادي مصر الخصيب بين أجناس البشر المختلفة الألوان، وبين طبقات المجتمع ونماذج الأفراد على تفاوت الطبائع والدرجات من ملوك ومماليك، وسراة وصعاليك، وتجار وحَمّالين، وصاغَة وصيّادين، ومقاحيم يجوبون القفار ويركبون أهوال البحار، وبين عناصر طبيعية وغير طبيعية، إنسية وجنيّة. كل هذا والملك مأخوذ بحديثها مدهوش بكلامها.

هذه المرحلة التي يعرض لها قصص «ألف ليلة وليلة» لم يعرض لها الأستاذ الحكيم وإنّما خلص منها إلى رحلة باطنة للملك شهريار، رحلةِ نَفْس متحجِّرة القلب غليظة الحسّ، عبد الجسد يبني كل ليلة بعذراء يستمتع بها وفي الصباح يقتلها، وكذلك كان ليلة استقبل شهرزاد يشتهي منها المتعة بالجسد الغضّ. حتّى إذا سمعها تحدثه حديثها الساحر الممتع وتفتح له هذه العوالم من القصص والخيال والشعر ، تفتّحت مغاليق قلبه الموصَد وتحرك جَامِدُه . فإذا هو يحبّها وإذا بهذا الشهواني عبد الجسد يحبّها حبّ القلب والوجدان. غير أنّ آثار العاطفة بدورها لا تلبث طويلا حتّى تخبو وتصفو إلى نور هادئ شاحب، فإذا بشهريار لا يخلد للشعور بل ينشد المعرفة.

إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي. توفيق الحكيم.

نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس ط 1 / 1986ص ص 138 – 140

## مبادئ التعادلية

قلت لك أيضا إنّ سلطان الفكر يجب أن ينهض معادلا لسلطان العمل . فما هو المقصود بالفكر هنا ؟ هل هو العقل وحده؟ هذه نقطة تحتاج كذلك إلى توضيح . فالفكر المعادِل والموازِن للعمل إنّما يشمل عندي القُوى العقلية والقُوى الروحية معا، خصوصا في نطاق الأدب والفنّ . وهذه مسألة تختلف فيها المذاهبُ الأدبية والفنية المعاصرة . فأكثرُها يطرح القوى الروحية أو الدين ولا يستبقي غيرَ القوى العقلية يستمدّ منها وحدها كلَّ عناصر نشاطه، من ذلك وجودية سارتر والواقعية الاشتراكية وغيرهما من المذاهب التي يصفونها بالمادية لأنّها تقصر قوى الفكر فيها على العقل بمنطقه وحده .

أمّا التعادلية فتُطلِق «الفكر » على قوّتين هما العقلُ والقلبُ، أعني«المنطِق» و«الإيمان»، باعتبارهما منْبعيْن للمعرفة البشرية لأنّ الحيوان الذي لا يعقل ولا يؤمن لا يملك غيرَ منبع واحد للمعرفة هو الغريزة. والحيوان لا يؤمن لأنّه كما أشرت لا يدرك معْنَى الأرقى.

فالإنسان – الكائنُ الوحيد الذي يُدرك ويَعِي الأرقى – إنّما يتوسّل إلى هذا الإدراك والوعي بوسيلتين : المنطقِ المنبعث من العقل والإيمانِ المنبعث من القلب. الأوّلُ عكّازُه الدليلُ البيّنُ والآخر عكّازُه الشعور الخفي. وما دامت هاتان الوسيلتان قد منحتا للإنسان فلا بدّ إذن من بقائهما وتقويتهما وإنمائهما والبلوغ بهما أقصى حدود القدرة ، كلّ منهما في مجاله.

وقد سبق أن أشرت كذلك إلى أنّ الخلط بينهما عبث كما أنّ إخضاع كلّ منهما لمقوّمات غيره عبث أيضا. فالعقل يجب أن يشكّ دائما ويطالب بالدليل. والقلب يجب أن يؤمن دائما ويعفَى من الدليل . كلٌّ منهما يجب أن يجري في فلك مستقلّ وفي مجال نشاط مختلف. فالقضاءُ على أحدهما لمصلحة الآخر تعطيل لإحدى ملكات البشرية، وتدخُّل أحدهما لخنق حرية الآخر عرقلة أيضا لسير الإنسانية.

ولقد سبق أنْ بيّنت في كتابي «تحت شمس الفكر» في فصل بعنوان «منطقة الإيمان» كيف أنّ العقل والإيمان يمكن أن يعيشا جنبا إلى جنب في كيان الإنسان دون أن يطغَى أحدُهما على الآخر أو يؤثّر في أسلوبه وهدفه.

وبأشعة العقل ومنطقه وحرارة القلب وإيمانه يستطيع الآدميّ أنْ يحيا حياته الكاملة.

ولعلّ أزمة الحضارة الحديثة علّتها كما قلت أيضا أنّها لم تحقّق للإنسان حياته الكاملة فهو على الرغم من تألّق العقل البشري على نَحْوٍ لم يسبق له نظير، يشعر بنقص. وهذا النقصُ يبعث فيه القلق أو على الأقلّ بعض هذا القلق الذي أصبح من سِمات هذا العصر الذي نعيش فيه.

والآن فلألَخِّصْ لك التعادلية في هذه المبادئ الخمسة :

**أولا** : أنت تعادلي إذا كنتَ تعتقد أنّ الوجود هو التعادل مع الغير. الأرض لا تكون بغير تعادلها مع الشمس. لا يوجد مخلوق وحده. كلُّ كائن وكلّ صفة وكل حالة وكلّ وضع لا يوجد في عالم المحسوسات ولا في عالم المعاني إلاّ بالنسبة إلى غيره. لا بدّ من غيرك لتكون أنت. التعادلية إذن تقوم على الغيرية. والوجود التعادلي يتلخّص في هذه العبارة : «بغير الغير لا يوجد وجود».

**ثانيا** : أنت تعادلي إذا كنتَ تعتقد أنّ الفكر يجب أن يكون معادلا للعمل وأنّ مسؤولية «الفكر» هي في حريته واستقلاله تجاه «العمل». وهذا مخالف لرأي المذاهب التي ترى اندماج الفكر في العمل أو خضوعه له. فالتعادلية متّفقة مع الوجودية ومع الواقعية الاشتراكية وغيرهما من المذاهب التي ترتكز على مسؤولية الفكر في التوجيه والتطوير. ولكنّها تختلف عنها في أنّها تدعو إلى استقلال الفكر عن العمل ولا تبيح لرجل الفكر أن يندمج في العمل، كما هو الحال في وجودية سارتر الذي عمل بنفسه مع زملاء له على تكوين حزب سياسي، كما عمل على مؤازرة أحزاب اليمين تارة وأحزاب اليسار تارة أخرى. كذلك لا تبيح التعادليةُ لرجل الفكر أن يُخضِع الفكرَ للعمل، كما هو الحال في البلاد ذات النظم التي لا تسمح للفكر أنْ يتّخذ رأيا أو موقفا لا يساير الاتّجاه المرسوم. أنت إذنْ تعادلي إذا كانت مسؤوليتك هي أن تجعل من الفكر «قوة» حرّة بأداتها المستقلّة وأسلوبها الخاص لِتعادلَ وتُوازنَ قوّةَ «العمل» بأداته وأسلوبه .

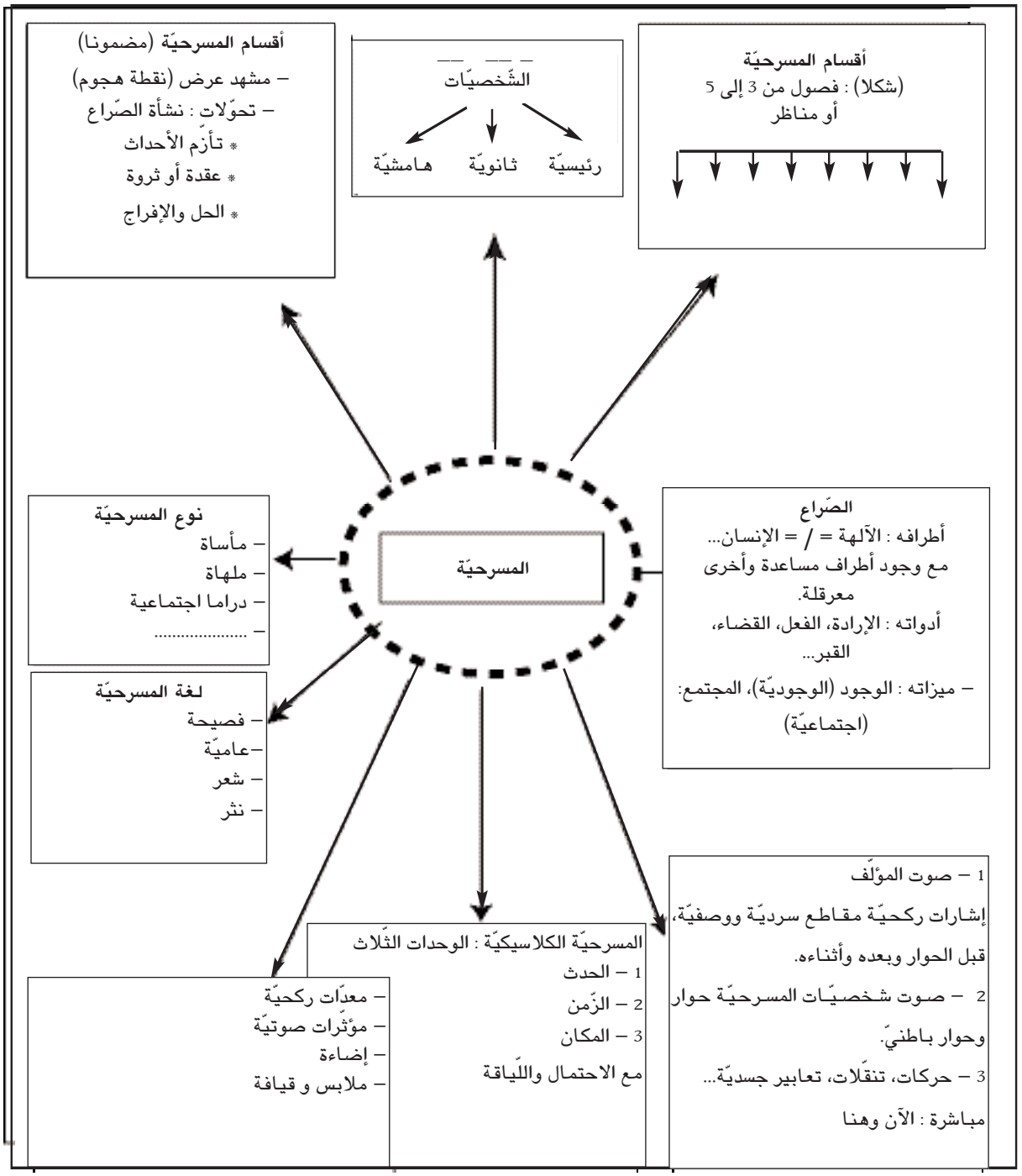
**ثالثا** : أنت تعادلي إذا اعتقدت أنّ الخير والشر وضعان للإنسان وأنّ الخير يجب أن يعادل ويوازن الشرّ وأنّ جزاء الشرّ ليس الاقتصاصَ من حرية الشخص، لأنّه لا موازنة بين الشرّ والحرية ، إذ لا علاقة البتّةَ بينهما . إنمّا العلاقة هي بين الشرّ والخير. فالجزاء إذن هو عمل يوازن ويعادل ما ارتكب من شرّ كما أنّ الضعف والنقص حالات لها كذلك ما يقابلها من قوى معوّضة معادلة على الإنسان أن يستخرجها من مكامنها في نفسه .

**رابعا** : أنت تعادلي إذا كنت تعتقد أنّ العقل بمنطقه وشكّه يجب أن يعادل ويوازن القلب بشعوره وإيمانه، أي أنّ الشك يمكن أن يعيش مستقلاّ موازنا للإيمان.

خامسا : أنت تعادلي إذا كنت ترى أنّ الأثر الأدبي أو الفنّي يجب أن يقوم على التعادل والتوازن بين قوّة التعبير وقوّة التفسير .

**توفيق الحكيم، التعادلية. نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس** 1986 ص ص 69 – 73

# خطاطة لدراسة المسرحيّة




**عن عبد السّتّار شبّوح. مساهمة المقاربة التّعليميّة**

**في تدريس الخصائص الفنهيّة للنّصّ المسرحي / مرقون / ص 111**

**ملاحظة** : يمكن الاستئناس بهذه الشّبكة لدراسة النّصّ المسرحي.

# ملف المحور

1 – وزّعْ المناظر السّبعة لمسرحيّة شهرزاد حسب بناء المسرحيّة كما حدّده الدّارسون.

2 – حدّد القضايا الّتي عالجتْها مسرحيّة شهرزاد وأبدأ رأيك فيها.

3 – تبيّن الخصائص الفنيّة في مسرحيّة شهرزاد من حيث البناء والصّراع التراجيدي وخصائص الحوار والإشارات الركحيّة.

4 – انظر في فقرات «تنوير» وفي النّصوص التكميليّة وبوّبها حسب محاور تختارها، واستخرج منها مختلف مواقف النقّاد وأبد رأيك فيها.

5 – حدّد من خلال ما درست وطالعت مفهوم المسرح الذّهني.

6 – من أشهر المسرحيّات الذهنيّة لتوفيق الحكيم مسرحيّة «شهرزاد» الّتي أثارت قضيّة المكان ومسرحيّة «أهل الكهف» الّتي عالج فيها قضيّة الزّمن. قارن بين المسرحيتين واستنتج بعض مواقف المؤلّف الّتي تشترك فيها المسرحيّتان.

7 – ألّف توفيق الحكيم أكثر من مسرحيّة ذهنيّة. اذكر بعض العناوين وبيّن القضايا الّتي عالجتها.

8 – تبيّن مدى حضور الفكر التّعادلي في مسرحيّة شهرزاد وادعم ذلك بأمثلة.

توفيق الحكيم ونجيب محفوظ وأمّ كلثوم في حفل بجريدة الأهرام

مجلّة العربي عدد خاصّ نجيب محفوظ عروبة القلب الوديع ديسمبر 2006 – ص 126

**النّصّ عدد 1**

**التّمهيد**

# مازال الرجل طفلا

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| الأوّل | العبْد<br>الجلاّد<br>السّاحر<br>العذراء | يُستهلّ المنظر الأوّل بحوار بين الساحر والجارية يوازيه حوارٌ ثان بين العبد والجلاّد، يكشف تخلّي الملك عنْ قتل العذارى واستغناءه عن الجلاّد، كما يكشف موقف العبد من المرأة الّذي يَرى في جسدها مأوًى. ويستمرّ الحوار بين الرجليْن. | طريق قَفْر. منزل منفرد على بابه مِصباحٌ مُضيء. ليل بَهِيم. |

العبد : (**يصيح بغتةً وهو يشير إلى جهة بعيدة** ...) أيّها الجلاّد، اُنظرْ ! ما هذا الضوءُ المتفجِّر هناك ! كأنّه ينبوعٌ من النور !

الجلاّد : (**ينظر إلى جهة الضوء**) تلك حجرة الملك.

العبد : والملكة ؟

الجلاّد : كلاَّ. الملكة لها حجرتها في الجهة الأخرى من القصر.

العبد : عجبا ! لم يعد الملكُ أيضا في حاجة إلى الملكة تَرْوِي له القصص حتّى يدركها الصباحُ فتسكت عن الكلام المباح ؟

الجلاّد : ( **في صوت السرّ** ) الملك مصاب بِخَبْلٍ (1).

العبد : مِنْ حبّها ؟

الجلاّد : بلْ بِخَبْلٍ حقيقيّ.

العبد : كيف علِمت ؟

الجلاّد : يقولون. ثمّ ... تعالَ وانظرْ ...!

العبد : ماذا ؟

الجلاّد : (**يقود العبد بضع خُطًى**) حدّقْ في الشرفة المظلمة هناك ...! ماذا ترى ؟

العبد : لاشيءَ .

الجلاّد : انظر إلى الركن الأيسر من الشرفة !

العبد : نعم ، نعم . أرى شبحا جامدا كأنه عمودُ بناء .

الجلاّد : ذلك هو .

العبد : ( **يتأمل ببصره** ) وما بالُهُ يُطيل النظر في السماء كعُبّاد النجوم ...؟

الجلاّد : ذلك شأنه في مثل هذا الوقت من كل ليلة.وأحيانا يقضي الليلَ كلّه ساهرا جامدا كما ترى .

العبد : عجبًا ! وما سرُّ ذلك ؟

الجلاّد : من يدري ؟
العبد : لا أحد يدرِي ؟
الجلاّد : لا أحد يدري.
العبد : ومتى أُصيب بهذا ؟
الجلاّد : لست أعلم . وما أحسَبه أُصيب بمثله قبل الآن حتَّى في أَعْصَب ساعاتِه : فلقد فاجأ يوما امرأتَه الأولى بين ذراعَيْ عبدٍ خَسِيس (2) فلم يزد على أن قتلها وقتله ثم أقسم أن تكون له في كلّ ليلة عذراءُ يستمتع بجسدها ما شاء ثم يذبحها في الصباح ...
العبد : وماذا كنت تريد أن يفعل أكثر ممّا فعل ؟
الجلاّد : لم يُصب على الأقل بمسّ ولا خَبالٍ.
العبد : صدقت . إذن ما السرّ في أمره هذا ؟
الجلاّد : انظر ...! لقد اختفى من الشرفة.
العبد : نعم ، نعم ، وأُطفِئت الأنوار !
الجلاّد : لعله آتٍ إلى الساحر.
العبد : آت ها هنا ؟ السّاعة ؟ **(يتوارى العبدُ في سرعة البرق)**
الجلاّد : **(يبحث عنه)** أين ذهب ؟
الساحر : (خارجا **من داره في حَذَر فيباغت**) من هو ؟
الجلاّد : العبد .
الساحر : (يطفئ **المصباحَ المضيء بباب داره** ...) قُبْحًا له ! فَلْيَنْأَ عنّا هذا المتسوِّل الفاجر !
الجلاّد : لماذا تطفئ المصباح ؟
الساحر : وأيُّ شأن لك في هذا ؟ وأنتَ، ما يبقيك حتّى الساعة في هذا المكان ؟
الجلاّد : أصبت. ها أنذا أغادر هذا المكان.
**(الجلاد ينصرف، والساحرُ يتبعه بأنظاره حتّى يستوثق من ذهابه ، فيغلقُ بابَ داره ويختفي سريعا في طريق غيرِ طريق الجلاّد)**
العبد : (يظهر) واهًا لِمنْ حُكِم عليه بالسير في الظلام !
صوت : (**الأنّةُ المستطيلة تصدر عن نافذة الدار** : ) آه ...
العبد : (يجْفِل) مَنْ هذا ؟
الصوت : (من **النافذة**) إنسان يراك ويرى بريق عينيك .
العبد : أَوَ يعرفني ؟
الصوت : ويعرف أنك جئتَ قبل ميعادِك شوقا إلى ضوء الشمس .
العبد : أَوَ ما آن لي أن أراها ؟
الصوت : إنْ كنت تريد الحياة فاهربْ في الظلام واحذَر أن يدركك الصباحُ !
العبد : لماذا أيتها العذراء ؟
الصوت : مازال الرجلُ طفلا. وما تعلّم بعدُ إذا رأى أسودَ أن لا يقتله !
العبد : حياتي في خطر ؟
العذراء : اذهب قبل أن تقع عليك عينُ الملك. مازال الملك يذكر أنه ذات يوم رأى عبدا في أحضان امرأته. انجُ بنفسك ! اختفِ أيّها العبدُ ، عُدْ إلى الظلام ..!

العبد : كلمة أيتها العذراء ؟
العذراء : أسرع ...
العبد : أودُّ أن أراها .
العذراء : أجئت من أجلها ؟
العبد : نعم ، وأودّ أن أعرف مَنْ هي ؟
العذراء : هي كل شيء، ولا يُعلَمُ عنها شيء .
العبد : وأنتِ ؟ ألا تعلمين ؟
العذراء : لا أعلم . سألوني عنها كثيرا وتوسّلوا إليّ أن أجيب . لكنّي لست أعلم . فليسألوا رأسي المقطوعَ فقد يجيب . اذهب ...
العبد : كلمة أخرى ؟
العذراء : بل اذهب ! ... قلت لك اذهب ...
العبد : أأنتِ وحدكِ في هذه الدار ؟
العذراء : معي آدمي قد مكث أربعين يوما في دَنٍّ (3) مملوء بدهن السِّمْسِم (4) لا يطعمه الساحر بغير التين والجوز حتى ذهب لحمه وما بقِي منه إلا العروقُ وشؤون رأسه. والليلةَ يخرجه الساحر من دَن الدّهن ويَدَعُه يجفّ عليه الهواء.
العبد : ولماذا فعل به هذا ؟
العذراء : كي يجيب بعدئذٍ عن كلّ ما يسأل.
العبد : يجيب من ؟
العذراء : الملك.
العبد : وماذا يريد الملك أن يعلم ..؟
العذراء : اذهب أيها العبد ! ابتعد عن هذا المكان . إنهم آتون لإطفاء المصباح ..!
العبد : ( **في قلق وخوف** ) المصباح ؟ ألم يطفئه أبوكِ ؟ ! (**يشير إلى مصباح الدار**)
العذراء : ( **تلفظ الآهة الغريبة** ) آه ...
العبد : ( **يجفِل** ) لماذا تُردّدين هذا الصوت النكير (5) ؟
العذراء : إن طاف بك في الظلام غمامٌ أخضرُ فاذكر زاهدة المجنونة !...
العبد : زاهدة ؟ اسمك زاهدة ؟
العذراء : اذهب ...

**توفيق الحكيم شهرزاد .دار مصر للطباعة . د ت . المنظر الأوّل ص ص 20 - 26**

## الشرح

1) **خَبَل** : مصدر متعلّق بخبَل الحبُّ قلْبهُ : أفْسدهُ . الخبْلُ : الفسادُ . والخبْلُ : قطْعُ اليدِ أو الرّجل. والخبْلُ : الجنون. وقيل: الخبْل والخَبالُ جنونٌ أو شبهُهُ في القلب.
2) **خَسيس** : صفة مشبّهة متعلّقة بخَسّ يخَسُّ ويخِسُّ خِسّةً وخَسَاسة : رَذُلَ . الخسيسُ : الدّنيءُ . ج خِساسٌ.
3) **دَنٌّ** : وعاء ضخم للخمر والخَلّ ونحوهِما . ج دِنان
4) **السَّمسم** : نبات يُنْتجُ بزورا يُستخرج منها نوع من الزّيْت .
5) **النّكير** : القبيحُ .

## الفهم والتحليل

### النّصّ وموضعه من المسرحيّة

1 ) قسّم النصّ معتمدا تغيّر إحدى الشخصيتين المتحاورتين.

2 ) اجمع المؤشّراتِ الدّالة على أنّ هذا النّصّ ينتمي إلى مرحلة العرْض من المسرحيّة.

### الحوار

3) محور الحديث شخصيّتان. مَنْ هما ؟ استخرج من النّصّ ما يساعدك على معرفتهما وحاول أن توظّف ذلك في فهم العلاقة بينهما.

4) وردت بعضُ المُخاطَبات في شكل فقْرات طويلة، حدّدها وبيّن دورها في مرحلة العرض.

5) من وظائف الحوار تقديُم الشخصية أو الإخبار. هل نهض الحوار في هذا النّصّ بهاتين الوظيفتين ؟ بيّن ذلك.

### الشخصيات

6 ) بمَ تفسّر هيمنة حضور شخصية العبد ؟ انظر مخاطَباته : ما الذي يُميّزها ؟ عَلام تدلّ ؟

7 ) ما علاقة الشّخصيات الأخرى بالعبد ؟

### الإشارات الرّكحيّة

8 ) اتّسمت الإشارات الركحية بالقِصر. بم تفسّر هذا ؟ هل هو من الخصائص المستحسنة في الكتابة المسرحية ؟

9 ) الإشارات الرّكحية في النّصّ صنفان. ما وظيفة كلّ صنف ؟ ادعم جوابك بأمثلة.

### القضايا

10) ماذا يريد العبد أنْ يعرف ؟ استخرج الإشارات الدالة (أسلوب / عبارات).

11) هل يوحي إليك ما يريد العبدُ معرفتَه بموضوع المسرحية ؟

12) اشرح الدّلالة الرّمزيّة في قول الكاتب «مازال الرّجل طفلا» وبيّن صلتها بمرحلة العرض.

### النّقاش

■ يقول توفيق الحكيم في ملاحق مسرحية «الطعام لِكُلّ فَمٍ» ( ص 171 ) :

«معنى التجديد عندي ليس الإلغاء ولكن الإضافة، أيْ منح الحريّة للفنّان في أن يضيف شيئا جديدا دون أن يُلغيَ قيمةً قديمة». هل تجد في النصّ صدى لموقف توفيق الحكيم هذا من خلال ما تعرف عن حكاية شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» ؟

■ يقول محمد مندور في «الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما» (ص 22 ) : «المسرحية الكلاسيكية لا يرتفع عنها الستارُ إلاّ بعد أنْ تكون عناصرُ الأزمة قد تجمعتْ فيجد المشاهدُ نفسه أمام أزمة متكوّنة فعلا.» هل ترى في النصّ ما يؤيّد هذه الفكرة ؟

■ نقل الكاتب على لسان العذراء صورة بشِعة هي صورة الآدميّ في الدنّ. هل تراها مناسبة لروح المسرح الكلاسيلكي ؟

## بمناسبة هذا النّصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **حرف الجواب والرَّدْع : كلاّ**<br>**الجلاّد : تلك حجرة الملِك**<br>**العبد : والملكة؟**<br>**الجلاّد : كلاّ**<br>**كَلاَّ تكون حرفا لنَفْي الجواب مثلْ «لا» لكنها تُفيد إضافة إلى معنى النفي- رَدْعَ المخاطَب وزَجْرَه وتنبيهَه إلى الخطإ. وتفيد كلاَّ في سياقات أخرى معنى «حقًّا» فتكون بمعنى «أَلاَ» التي يُستفتح بها الكلامُ «كلاَّ إنَّ الإنسان لَيَطْغَى» (أي حقًّا) العلق /6**<br>**الغلاييني-جامع الدروس العربية.ج 3 ص 271**<br>**من استعمالات المصدر المنصوب**<br>**أ - عَجَبًا : مصدر منصوب متعلّق بعَجِبَ مِنْهُ، يَسْتَعملُه المتكلّمُ للتّعبير عمّا يصيبه من الانفعال النفسي عندما يستعظِمُ أمرًا أوْ يسْتغْرِبُهُ أو يستطْرفهُ. قال ابن يعيش في شرح المفصّل (ج 1 ص144) : «هذه المصادرُ أخبارٌ يُخبر بها المتكلّم عن نفسه...»**<br>**ب - قُبْحًا لَه : قُبحًا مصدر منصوب متعلّق بقَبُحَ. يستعمل المتكلّمُ هذا المركّب (قُبحًا لهُ) للدّعاء على المخاطَب بالإبْعادِ عنْ كلّ خَيْر. قُبْحًا لَهُ تُعادِلُ «قَبَّحَكَ اللهُ». جاء في شرح المفصّل لابن يعيش (ج 1 ص114) : «كلُّ هذه المصادر دُعاءٌ عليه أو لهُ وهي منصوبة بِفِعْلٍ مُضْمَرٍ مَتْروكٍ إظْهارُهُ لأنّها صارتْ بَدَلا من الفِعْلِ».** |
| مفاهيم | **المَنْظَر** : بنى توفيق الحكيم مسرحية شهرزاد وفق نظام المناظِر لا الفُصول وجَعَلها في سبعة مناظر. وإذا كان التقطيعُ إلى فُصول يعتمد مِعْياريْ **الوحدة الزمانية والحدث** خاصة في المسرح الكلاسيكي الفرنسي مثلا، فإنّ هيكلة المسرحية في مناظر تستند إلى مرجعية تصويريّة تتعلّق بفنّ الرّسم وصارت تقليدا جماليّا منذ القرن التاسع عشر (مسرح فيكتور هوغوHugo). وتجعل هذه المرجعيّةُ من المنظر **وحدةً مكانيّة** مميّزة لبيئة معيّنة ووحدة«محوريّة **أو موضوعية**Thématique » أكثر منها وحدة حدَثيَّة كما هو الشأن في بناء المسرحية وفق الفصول.ويُوافق كلَّ منظر من مناظر المسرحية ديكورٌ مخصوصٌ.ويترتّب على هذه الرؤية أنْ يُعتبرَ المتفرّج أو المشاهد في المسرح وكأنّه أمام **لوْحة تتتالى فيها المناظرُ والمشاهدُ** لترسم عالَما مَلْحَميًّا لشخصياتٍ ذات علاقة مستقرّة نسبيّا.<br>عن معجم المسرح لـ Dictionnaire de Théâtre /Patrice Pavis Armand Colin 2002p345<br>**العرضُ** Exposition/ Protase<br>يُمثّل العرضُ بداية المسرحية ومدْخلَها، وكثيرًا ما يستغرق المنظَر الأوّل منها أو الفصل الأوّل أو جزءا من ذلك .يضطلع العرضُ بوظيفة إخباريّة إذْ فيه يقدّم الكاتبُ المسرحيُّ الصّراع ويُعلم المتفرّج بهويّة الشخصيات أو يكتفي فيه بإمداد المتفرّج بالبيانات الضروريّة التي تمكّنه من تقييم الوضعية وفهم ما سيُعرض من أحداث.ويشترط في العرض أن يكون قصيرا غيرَ مُمِلٍّ وأن يُبلّغ المعلومات بإيجاز ودقّة في غير تكرار أو نسيانٍ.<br>عن معجم النقد الأدبي ص 110 ومعجم المسرح ص ص 128/129 |

## تنوير

**في الأثـــر**

**1- استهلال المسرحية بالحركة الهادئة**

ما يلاحظ على الأستاذ الحكيم أنّه يبدأ آثاره بحركة هادئة وأنوار باهتة. فهو من هذه الناحية نقيضُ (أندرييف) و (دانتريو) من حيثُ لهما غرام يجعل مستهلّ آثارهما ذا حركة عالية الرنين كثيرة الأصوات. وسرُّ هذا أنّ الأستاذ الحكيم فنّه قائم على شيء من الرمز، فمن هنا كان الهدوء يستلزمها. واستهلالُ مسرحيات (شهرزاد 1934 ) و(أهل الكهف 1933) و(سرّ المنتحرة) و( الخروج من الجنّة) كلّه على نمط واحد، ولا يشُذُّ عن هذا غيرُ مسرحية (رصاصة في القلب) فهي تبدأ بحركة عالية الرنين كثيرةِ الأصوات لأنّ هذا الجوّ مما تستلزمُه فكرة المسرحية.

إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي. **توفيق الحكيم ط 1 /** تونس 1986 **ص** 107

**2-من النقيض إلى النقيض**

كان شهريار قبل أن يعرف شهرزاد جسدا بلا قلب، كان شهوة عارمة ولا شيء غير الشهوة. كان في أقصى الطرف من حياة الإنسان حين يرتبط بالطين وباللحم . وهو من أجل ذلك كان مُعطّلا، إذا صحّ أنّه كان مَوْجودًا على الإطلاق .

قصّت عليه شهرزاد قصصها التي استمرت ألف ليلة وليلة فأخرجته من همجيته، ولكنْ إلى أيّ شيء أخرجته؟ إنّها لم تصنع منه إنسانا عاديا، إذ انتقلت به تلك الأقاصيصُ من النقيض إلى النقيض. لقد جعلت منه لُغزا محيِّرا، إذ تغيّرت نظرتُه إلى الحياة» وكأنّما كُشِف لبصيرته عن أفق آخر لا نهاية له... فهو دائما يسير مفكّرا، باحثا عن شيء ، مُنقبّا عن مجهول... « كلُّ شيء بالنسبة إليه صار موضع تفكير.

**عز الدين إسماعيل . قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دار الفكر العربي ( د. ت) ص ص** 260 – 261

**3- ما الحدث المأسوي في شهرزاد ؟**

لا نعثر في المسرحية على حدث. لا قتلَ فيها، لا خيارَ بين أمريْن كلاهما فاجع . لا يعاني شهريار قهرا من «خارج»، لا يُضطرّهُ ظرفٌ قاس إلى القيام بعمل مصيريّ . لا بدّ إذن من أن يحدث «شيء» في عالمه الماديّ أو الذهنيّ . لم يحدث شيء ما في عالمه المادي . يبقى الذهنُ . ما حدث فيه ؟ وهل ما حدث يصدر عن رؤيا ووعْي مأسويين أو هو يؤدي إليهما ؟ . حَدَث في وعي شهريار تبدّلٌ في الذهن . حصل إذن في «شهرزاد» تبدّل في وعي شهريار فَصَمَهُ عن براءته الأولى - البراءة بمعنى الطفولة أو الهمجية الأولى - وألقاه وجها لوجه أمام لُغز الوجود والكون والمصير . أما الإعداد فقد تمّ ببطء وإلحاح منذ مطلع المسرحية، طويلا قبل أن يظهَر على المسرح شهريار . لا يظهر شهريار في المنظر الأول إلاّ لمحة، عابرا من طريق إلى دار الساحر، وإنّ أهمّ ما في هذا المنظر يدور حول حيرة الناس العاديين، الجلاّد والعبد والساحر بتبدّل الملكِ .

**أنطوان معلوف / المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط 1 / 1982 ص ص** 192 - 193

**فنّ المسرح**

**1-بناء المسرحية الكلاسيكية**

جاءت الكلاسيكيةُ فحذفت الأجزاءَ الغنائية من البناء الدرامي واستبقتْ الأجزاءَ الحوارية التمثيلية فَحَسْبُ لكي يستقلّ فنُّ التمثيل المسرحي بذاته عن غيره من الفنون التي كانت ملحَقَة به عند القدماء، وبالطبع استبقت الكلاسيكيةُ المدخل بعد أن حوّلته هو الآخر إلى حوار تمثيلي وجعلت منه الفصل الأول في المسرحية وحدّدت وظيفتَه فيها بأنّه فصل العرض أي تقديم الشخصيات للجمهور ، وتحديد العلاقات القائمة بينها وخيوط الأزمة ، والصّراع الذي سيحتدم بينها. ومن المعلوم أنّ كل مسرحية من الناحية التحليلية تقوم على أربعة مراحل وهي : عرض متطوّر للأحداث فتأزّم فانفراج وحلّ للأزمة . وبعد فصل العرض الذي كان يسمّى في المسرحية القديمة بْرُولُوجس أي المدخل - تأتي

ثلاثةُ فصول هي الثلاثة أجزاء التي كانت موجودة في المسرحية القديمة ، وكان كلٌّ منها يسمّى إِيبِيزُودُوس أيْ حدثا. وأخيرا يأتي الفصلُ الختامي الذي تنحلّ فيه الأزمةُ بعد أن تكون قد وصلت إلى قمتها في الفصل الثالث والرابع. وعلى هذا النحو تكوَّنت المسرحيةُ الكلاسيكية من خمسة فصول ، تمثل الأجزاء الحوارية من المسرحية القديمة.

**محمد مندور / الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما دار النهضة مصر ( د ت ) ص ص 57– 58**

**2- استلهام التراث**

صرّح أرسطو في الفصل التاسع من كتابه **فن الشعر** بأنّ استخدام الكاتب المسرحي قصّةً مخترعة لمسرحيته لا يعتبر خطأ في حدِّ ذاته، مؤكدا أنَّ بعضا من المسرحيات الإغريقية كُتبت على هذا النحو، ولكنّه أضاف أنّ هناك ميزة في استخدام إحدى الحبكات المسرحية من التراث ، وهي أنّه عندما يعرف المشاهدون أنّ أحداث المسرحية وقعت بالفعل، فإنّه يسهل عليهم تصديقُ ما يشاهدونه من أحداث . ولعلّنا نفسّر ذلك بقولنا إنّ القصة التي تشتمل على سلسلة قوية من تداعي المعاني في أذهاننا - سواء لسابق معرفتنا بها واستجابتنا لها في إحدى الروائع السابقة، أو بسبب إدراكنا أنّها جزء، وربما جزء هام، في التاريخ الحقيقي أو الأسطوري للإنسانية - تكسب لنفسها ابتداء ميزة معيّنة هي احتواؤها على تداعي المعاني أو الخواطر هذه.

**الكوميديا والتراجيديا ترجمة علي أحمد محمود سلسلة عالم المعرفة العدد 18 / 1979 ص 185**

**3-اللغة الثالثة**

مشكلة اللغة تعترضني هنا مرة أخرى ، ومرة أخرى أعود إلى محاولتي في «الصفقة» وغيرها : الاقتراب على قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلّبها حياة بعض الشخصيات العادية أو التافهة ... إنّها تجربة النزول باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتُلاصِق العامّيّةَ دون أن تكون هي العامية ... والارتفاع بالعامية دون أن تكون هي الفصحى . إنَّها اللغة الثالثة ... التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعبُ كلُّه... إنْ لم يكن اليوم ففي الغد .

**توفيق الحكيم / من ملاحق مسرحية الطَّعامُ لكلّ فَمٍ. المطبعة النموذجية بمصر ( د . ت ) ص 174**

**من آراء الكاتب**

**منابع الفنّ المصري**

إنّك تعلم أنّ أساس المأساة الإغريقية هو « القَدَر» ! ... هو ذلك النضالُ الهائل بين الإنسان والقدر ! ... فهل تعلم ما أساسُ المأساة المصرية كما أتصوَّرها ؟ ... أساسُها : «الزّمنُ»، أساسُها ذلك النضال الهائل بين الإنسان والزمن ...اقرأ «كتاب المَوْتَى» تحسّ ذلك للفور ! ... عند الإغريق هو «القضاء والقدر» وعند المصريين هو «الزمان والمكان» ، لكلٍّ من الشعبين تِنّين مخيف كُتب على الإنسان قتالُه ! ... وأنت ترى أنّ « تنيِّن» المصريين وهو «الزمان والمكان» رأسه في هذه الأرض وَذنَبُه في العالم الآخر المجهول ! ... نعم إن «مصر» لا يمكن أن تفكر في غير الخلوص إلى حياة أخرى ... دائما ما وراء الطبيعة ... دائما الفلسفة الدينية ... دائما ذلك الفزع من الموت، وذلك الأمل في انتصار الروح على الزمان والمكان ! ... وذلك الانتصار إنّما هو في « البعث» !... بعث لا إلى عالم آخر، لا يعرف الزمان والمكان، وإنّما بعث إلى عين هذا العالم ونفس هذه الأرض بزمانها ومكانها ... وبَعْدَ هذا تسألني ما الذي حملني على كتابة «أهل الكهف» ؟ ... إنّها صورة ضئيلة وصدى خافت لتلك المبارزة بين الزمن والإنسان. وفي قصتي «شهرزاد «صورةٌ أخرى للمبارزة بين «الإنسان والمكان».

**توفيق الحكيم / تحت شمس الفكر. المطبعة النموذجية مصر ( د. ت) ص ص 105 - 106**

**النّصّ عدد 2**

# إنّكِ بعثتِه

**التمهيد**

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| الثاني | شهرزاد<br>الوزير | ينتهي المنظر الأول بدخول الملك إلى دار الساحر وانصرافِ الجلاّد والعبدِ إلى خان أبي ميْسور. ويبدأ المنظر الثاني بحوار بين الوزير وشهرزاد اتّسم بالغموض الظاهر والوضوح الخفيّ . فهو يرجوها أن تَعْتَنِيَ بالملك وهي تدعوه إلى أن يهتمّ بها . | في القصر : قاعة الملكة ، في وسطها حوض من المرمر ... وقد انتصف الليل . |

شهرزاد : وما يجعلُك تظنّ أني أحبّ شهريار ؟

الوزير : ( **في شبه مرارة خفية** ) وهل يخفى الحبّ !

شهرزاد : عجبا ...! وهل تعرف أنت الحبّ ؟

الوزير : مولاتي ...

شهرزاد : أجبْ ..!

الوزير : أَستأذنُ مولاتي في الانصراف ...

شهرزاد : لا بأس ! فلْنعدْ إلى حديثنا السالف. لماذا تظنّ أنّي أحبّ شهريار ؟ هل رأيتني يوما أقبّله ..!

الوزير : (**في قوة تشوبها حدة**) إنك فعلتِ أكثر من هذا : إنّكِ بعثتِه.

شهرزاد : (**باسمة**) أَميتا كان هو ؟

الوزير : كان أكثر من ميّت. كان جسدًا بلا قلب ومادةً بلا روح.

شهرزاد : (**باسمة**) وماتُراني صنعت به ؟

الوزير : (**في اقتناع**) خَلَقْتِه من جديد.

شهرزاد : (**مازحة**) في سبعة أيام ؟ !

الوزير : (**جادّا**) في ألف ليلة وليلة.

شهرزاد : (**مازحة**) هذا كثير.

الوزير : أليست قِصصُ شهرزاد قد فعلت بهذا الهمجيّ ما فعلته كتُب الأنبياء بالبشرية الأولى!

شهرزاد : ( **تبتسم**)

الوزير : تبتسمين ؟ تسخرين ؟ لا بأس !

شهرزاد : (**في مكر**) أراكَ يا قمر تُسرِف في إطرائي وتَبْخَس (1) قدر صديقك.

الوزير : لم أبخَس قدره.

شهرزاد : (**في مكر**) يخيّل إليّ أنّك نَسيت ما بينكما من ودّ عجيب !

الوزير : (**في حدّة**) لم أنس شيئا.

شهرزاد : (**في خبث**) بلى !

الوزير : (**في حدّة عمياء**) إنّي لم أنس شيئا . إنّما أُبيّن لك لماذا أنت تحبّينه أسمى الحبّ، فلا تزعمي لي غير هذا مرة أخرى. إنّي لست أُخْدَعُ، لست أُخدَع لست أُخدَع ..!

شهرزاد : (**هادئة**) قمر ! ماذا دَهَاك ؟ ! (2)

الوزير : (**يثوب إلى رشده**) مولاتي ! مغفرة .. إنّي ..

شهرزاد : إنّكَ أحيانا لا تملك نفسك.

الوزير : إنّي... أردت أن أقول إنّك غيّرتِه وإنّه انقلب إنسانا جديدا منذُ عرفك.

شهرزاد : إنّه لم يعرفني.

الوزير : لقد قلت لك قبل اليوم إنّ الملك بفضلِك قد أمسى أيضا لغزا مغلقا أمامي وكأنّما كشف لبصيرته عن أفق آخر لا نهاية له ... فهو دائما يسير مفكِّرا، باحثا عن شيء، منقّبا عن مجهول...، هازئا بي كلّما أردت اعتراض سبيله إشفاقا على رأسه المِكدود (3) .

شهرزاد : أتسمّي هذا فضلا يا قمر ؟

الوزير : وأيّ فضل يا مولاتي ! فَضْلُ من نقل الطفل من طور اللعب بالأشياء إلى طور التفكير في الأشياء...

شهرزاد : كلمات ما أبرعكم في اصطناعها... !

الوزير : ماذا تريدين يا مولاتي ؟ إنّي أتمنّى لو أفهم أحيانا ما تريدين.. !

شهرزاد : خيرٌ لك أن لا تحاول هذا.

الوزير : لستُ أحاول شيئا إنّما أردت أن أشِيد بحبّك للملك.

شهرزاد : أيضا ؟ ؟

الوزير : نعم.

شهرزاد : ألا تزال مُصرّا على اتّهامي بحبّه ؟

الوزير : لست أتّهِمُ.

توفيق الحكيم شهرزاد. دار مصر للطباعة. د ت. المنظر الثاني ص ص 34– 38

## الشرح

1 - **تبْخَسُ** : مُضارع بَخَسَ. بَخَسَ فلانٌ حقَّ فلانٍ : نقصَه وظلمَه.

2 - **دهاك** : ماذا دهَاكَ ؟ ما أصَابَكَ ؟. وتُستعمل عادة للمُنْكَرِ .

3 - **المكْدُود** : اسم مفعول متعلّق بكدّهُ الأمرُ : أتْعَبَهُ.

## الفهم والتّحليل

### الحوار

1 - دار الحوار بين الوزير قَمَر وشهرزاد. حدّد موقعَ كلٍّ متحاور من الآخر باعتماد المنزلة السياسية.

2 - بُني الحوارُ على ثنائية الاستخبار والإخْبار. استخرج القرائن الأسلوبية والعبارات الدالة.

3 - وظيفة الحوار هنا إخبارية. عمّ أخبر ؟

4 - موضوعُ الحوار «شهريار». هل أضافَ عناصرَ جديدة تثري معرفتك بهذه الشخصية ؟

5 - اتّسمت المُخاطبات بالقصر. ما أثرها في الفعل الدرامي ؟

6 - لا يخلو الحوار من الشّعريّة. وضّح ذلك.

### الشّخصيّات

7 - ما علاقة شهرزاد بشهريار ؟ ادعم ما تستنتج بأدلَّة.

8 - يُخفي الحوارُ علاقةً ما تربط الوزير بشهرزاد. وضّحها. هل تجد مبرِّرا لانفعال الوزير رغم اختلاف المرتبة بين المتحاوريْن ؟

### الإشارات الركحيّة

9 - بِمَ تفسّر قِصر الإشارات الركحية في هذا النصّ ؟ وما قيمة ذلك فنيّا ؟

10 - استخرج الإشارات الركحية التي لها علاقة بشهرزاد وتلك التي لها علاقة بالوزير . قارن بينها وبيّن قيمتها في تصوير أحوال الشخصيتين.

## القضايا

11 - وردت على لسان الوزير مُخَاطَبة واحدة طويلة. حدّدها واشرحها وبيّن وظيفتها في قسم العَرض.

12 - يقول الوزير «إنّك بعثْتِه» ماذا يقصد ؟ اجمع من النصّ ما يساعدك على فهم هذه المسألة.

13 - لم اعتبرت شهرزاد حبّها لشهريار «تُهمة» ؟ وهل يعيش قمر حالة حبّ ؟

## النّقاش

■ «شهرزاد هي المرأة التي تمّ على يدها بعثُ شهريار هذا، ومن هنا كانت شخصيتها استمرارا لشخصية إيزيس، إلهة البعث في الحضارة المصرية القديمة». إلى أي حدّ توافق «جورج طرابيشي» هذا الرأي ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **حرف الجواب : بلَى**<br>الوزير : (في حدّة) لم أنسَ شيْئًا ؟<br>شهرزاد (في خبث) : بلَى !<br>بلَى حرف جواب عن استفهام فيه حرفُ نفْي (لمْ) يُفيد الإيجاب (نعم لمْ أنسَ شيئًا).وقيل : بلى جوابُ استفهامٍ مقصودٍ بالجَحْدِ.<br>**الحرف المصدريّ لَوْ**<br>الوزير : أتمنّى لو أفهمُ أحيانا ما تريدين.<br>لو حرفٌ موصولٌ أو حرفٌ مصدريٌّ بمنزلة أنْ.يردُ الحرف لو عادة بعْد فِعل مثل ودّ ويكُوِّن مع صِلتِهِ (أفهمُ...تريدين) مركّبا موصوليا وظيفته مفعول به لأتمنَّى. وفي التنزيل «يَوَدُّ أَحدُهُمْ لَوْ يعمَّرُ أَلْفَ سَنَةٍ» البقرة 96). |
| تعرّف | إيزيس : من آلهة مصر القديمة، زوجة الإله أوزيريس الذي قتله أخوه «حُور» (Hor) غَيْرَةً وحقدا وقطّعه إربا إربا ورمى به في النيل لكنَّ إزيس تمكّنت بعد بحث مرير من جمع أشلاء زوجها وتركيبها وبعثه من جديد وأنجبت منه ولدا اسمه حُوريس. |
| مفاهيم | **الإشارات الركحية** Indication Scéniques, Didascalies (texte didascalique)<br>يُطلق هذا المصطلحُ على كلّ نصٍّ -سواء أنشأه الكاتب المسرحي نفسُه أو أضافهُ الناشرُ -لا يتلفّظ به الممثّلون. فهو نصّ ذو غاية منفعية عملية تتلخّص في مساعدة القارئ–أو المخرج - في فهم أحداث المسرحية وأسلوب تقديمها. ويُمكن أن تتعلّق الإشاراتُ الركحية بأسماء الشخصيات ووصفِ الأمكنة التي تجري فيها الأحداثُ وبالدّيكور والملابس وإطارِ الأحداث ونفسية الشخصيات... عن معجم المسرح (ص ص 172/173)ومعجم النقد الأدبي ص 85 |
| كتابة | اكتب نصّا توضّح فيه مفهوم «البعث» عند توفيق الحكيم وصلته بقضيّة المعرفة. |
| تقاطع الموادّ | عُدْ إلى درس الفلسفة وبيّن معنى القطيعة بين الحسّ والمجرّد في بناء المعرفة الإنسانيّة ثمّ ابحث عن صلة ذلك بشخصيّة شهريار الجديدة. |

## تنوير

**في النصّ**

**1–بعث شهريار**

نهل شهريار في طوره الحيوانيّ من عباب هذه المتعة حتّى اكتظّ وسئم وعافتها نفسُه، وصيحته لا تزال تدوي في آذاننا : «شَبعت من الأجساد ! ... شبعت من الأجساد ! ... شبعت من الأجساد ! » فهو كما قالت عنه شهرزاد « آدمي استنفد كلَّ ما في كلمة جسد وكلَّ ما في كلمة مادة من معنى، وقد استحال الآن إلى إنسان يريد الهرب من كلّ ما هو مادة وجسد». ومن هنا كانت قصةُ شهريار على حدّ تعبير الحكيم نفسه هي «قصة الروح التي خرجت من المادة» وشهرزاد هي المرأة التي تمّ على يدها بعثُ شهريار هذا، ومن هنا كانت شخصيتُها استمرارا لشخصية إيزيس، إلهةِ البعث في الحضارة المصرية القديمة. ولقد قالها الحكيم أيضا : «تحت تأثير افتتاني بإيزيس رسمْتُ أشخاص بطلاتي شهرزاد وبريسكا وعنان». فلقد بعثت شهرزاد شهريارًا وحرّرته من حيوانيته،

من طوره ما دون الإنساني، وجعلتْ منه رجلا، وفتحت له بأقاصيصها آفاق عوالم لا حدود لها.

**جورج طرابيشي / لعبة الحُلم والواقع : دراسة في أدب توفيق الحكيم . دار الطليعة بيروت ط 1972 ص 69**

**2-إيـزيـس**

منذ تأليف مسرحية شهرزاد حوالي 1930 وشخصيةُ » إيزيس « تتهيّأ للظهور يوما... وقد ورد ذكرُها بالفعل في نصوص تلك المسرحية القديمة لِمَا بين المرأتين من وشائج الشبه في علاقة كلّ منهما بزوجها. كلتاهما قد فعلت شيئا مَجيدا من أجل زوجها...

إذا كانت الصورةُ المميزة لإيزيس المصرية هي صورة الوفاء الزوجيّ، فإنّ المقارنة بينها وبين «بنيلوب» اليونانية لأمر جدير بالالتفات، فالزوجتان قد اتّفقَتا في وضع واحد : هو أنّ زوجيْهما اختفيا . فما الذي فعلته الزوجتان ؟ ... أما اليونانية «بنيلوب» فقد اكتفت بالجلوس في دارها تنتظر عودة زوجها وتنسج ثوبها المشهور ... وأما المصريةُ إيزيس فلم تكتف بالجلوس والانتظار بل قامت تبحث وتكافح وتناضل ... الوفاء عند » بنيلوب « هو وفاء سلبيّ . أما الوفاء عند » إيزيس « فهو وفاء إيجابيّ ...

توفيق الحكيم / مسرحية إيزيس/المطبعة النموذجية مصر ( د . ت) من البيان ص ص 165 – 166

**3-بئس البديلُ شهرزاد**

وإذا كان شهريار قد استبدل المطلقَ بشهرزاد، أحيانا لظنّهِ أنّها «تعرف كلّ شيء» فإنّه بئْس ما فعل. صحيح أنّها قصّت عليه من قبلُ حكاياتها الشهيرة، فإذا هي كما يقول لها، «تعلم بكلّ ما في الأرض كأنّها الأرض. هي البكر تعرف الرجال كأمرأة عاشت ألف عام بين الرجال، وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة ... » لكن شهرزاد تتوسّل عملها وموهبتها لا لتزيد شهريار علمًا أو سعادة، بل لتنجوَ من سيف جلاّده .

شهرزاد بئس البديلُ عن المطلق . إنّها لا تفعل شيئا حتّى تُنْقِذَ حياة من الموت، وهي من قبل ما ألهت بقصصها الملك إلا لتنْقِذَ حياتها، وهي تمزح، وتسخر من حسن نية الوزير، وتؤثر أن تكون صاحبة جسد جميل على أن تكون «المُنْقِذَة»، وهي تعتبر ما يبدو للوزير من حبّها لشهريار تهمة كاذبة . وهي تعلن في النهاية أنّها قد احتالت لتحيا ... شهرزاد امرأة لا تتمتّع بالنُّبل. إنّها امرأة حكيمة رشيدة خارقة الذكاء ولكنّها أنانية، تهزأ بالمشاعر النبيلة وتعتبر حسن النية حماقة وتعتبر المعاني العالية والقيمَ «كلمات ما أبرعكم في اصطناعها.» ومن العجيب أنّ الوزير لا يصدّق ما سمعت أذناه، فيقول لها بسذاجة الرجل النبيل : «لن أصدق . أكان هذا منك تدبيرا ؟ أكان هذا منك حسابا ؟ ما أنت إلا قلب كبير ... »

**أنطوان معلوف / المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط1 / 1982 ص ص 54 – 56**

**في الأثـر**

**1-التعبير المأسوي و « شهرزاد »**

نقول التعبير في «شهرزاد» دون تحديد بشعر أو بنثر، لأنّ القالب الخارجي للكلام فيها هو «النثر» بمعناه الفجّ أو البدائي، أي ما لم يكن له وزن أو قافية. أمّا في الواقع فإنّ هذا الكلام «المنثور» شعر في الغالب لا غشّ فيه. وإذا كان الشعرُ فنَّ الإثارة لا فنّ «الإيضاح» فإنّ لغة الكاتب تشرق بإثارة ساحرة : الإثارة بالتشبيه، بالاستعارة، بالكناية. الإثارة بالرمز. أي أنّ التعبير فيها غالبا ما هو «إنشائي» لا خبريّ، على لغة أهل البيان. وهذا الشعر يرتدي حُلّة من الإيجاز، يخطرُ فيها برشاقة ورهافة وذوق. إنّه تعبير راقص، لا نراه يسفّ و«يمشي» إلاّ في بعض مواقع التفلسف... وهذا التعبير الشعري هو في النهاية ما يصون الاحتفال من التبدّد والضياع. وهو ما يجعل الحوار في المسرحية رشيق النقلة، لَبِقا، يلامس ذهن القارئ أو أذن المشاهد المستمع - ملامسةً فيها أنس وشفافية. وفي هذه الملامسة لا مجال للإثقال أو الإلحاح النثري على الإيضاح والإسهاب، فتكثر علاماتُ الاستفهام تتوّجُ الأسئلة الكثيرة، وعلامات التعجب تتوّجُ الدهشة هنا وهناك، فتثير أكثر مما

توضِّح، وتوحي بالمعاني وحيا لعلّه في النهاية خير من الشرح والتعليل . والأمثلة على ذلك غالبة. طرحُ السؤال دون الإجابة عنه ، تركُه معلّقا، فليس في المسرحية «لكلّ سؤال جواب» شأن ما نجد في المسرحيات العادية .

**أنطوان معلوف / المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية / المؤسسة الجامعية للدراسات**

**بيروت ط 1 / 1982 ص ص 195 – 196**

**فنّ المسرح**

**1–المسرح الفكري**

ينبغي أن نؤكّد أنّ المسرح الفكريّ أو مسرحية الأفكار ليست هي ذلك النوع من المسرحيات التي يحشد فيها أكبرُ قدر ممكن من الأفكار. وإنّما هي تلك المسرحية التي تتراءى فيها الفكرةُ شيئا فشيئا من خلال ما يدور فيها من صراع، ولا تكتمل هذه الفكرةُ إلاّ بانتهاء هذا الصراع. فليست الفكرة هي الهدف الأصليّ من المسرحية، وإنّما هي تحصل بالضرورة خلال عملية الصراع بين الأقطاب المتقابلة أو المتناقضات. ومن الصحيح أنّ هذا النوع من المسرحيات يتوجّه به مؤلّفوه أوّلا إلى العقول، غير أنّ هذا لا ينبغي أن يطمس حقيقة العمل الفني الأصيل ، وهي أنّه يوحي بالفكرة وليس وسيلة لنقل الفكرة.

**عزالدين اسماعيل / قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر**

**دار الفكر العربي ( د.ت) ص ص 39 – 40**

**2–مهمّة المسرح**

إنّ المهمّة في المسرح هي أن نعيد كتابة كلّ شيء مكتوب وتأثيثَ كلّ شيء مؤثث وتفكيكَ كلّ شيء مركّب وإعادةَ تأسيس كلّ شيء وقع تأسيسه. إنّ الإبداع الحقّ هو أنْ نكتب هذا الواقع كما لم يكتب هذا الواقع في الواقع، وأنْ نعيد صياغة هذا التاريخ، وذلك كما لم يتحقق شيء من هذا التاريخ في التاريخ، وأنْ نعيد كتابة الأساطير، ليس كما فكّر فيها الإنسان قديما. ولكن كما يمكن أن يفكّر فيها الآن بشكل مغاير وأنْ نعيد ترتيب أشياء هذا الوجود ليس كما هو هذا الوجود ولكن كماكان ينبغي أن يكون.

**عبد الكريم برشيد / من مقال كتابتنا المسرحيّة في أفق التّساؤل.**

**مجلّة "الوحدة" السّنة 5 العدد 28 – 59 أغسطس 1989 ص 127**

**3–البعث والزمن والقلب**

الواقع أنّ مصر كانت تؤمن إيمانا عجيبا بانتصارها على الزمن، رمزِ «العدم»، بالبعثِ الدائم ! ...

فها هو ذا النيل في انتظام يحيا ويموت مرّة في كل عام : موت وبعث، وبعث ثم موت ...

... وهكذا إلى أبد الآبدين ... لا الموت يفنى ولا الحياة تفنى... شأن هذا النيل في حياته وموته ! ...

إذنْ البعثُ والزمن من أفكار مصر الثابتة التي تصلح وحيا للأدب المصري الحديث في رأيكم ؟ ...

بلا شكّ، وفكرة أخرى : قوّة القلب ... بغير قوّة القلب ــ أي قوّة الإيمان والحبّ ــ ما كانت مِصرُ تستطيع أن تنشئ هذا الفن العظيم الذي انتصرت به فعلا على الزمن، ولا تزال تنتصر به عليه في كل جيل . وقلب الفنان المصري الذي نحت تمثال «شيخ البلد » أو تمثال «نفرتيتي» ما زال ينبض بالحياة، ويحسّ حياتَه روّادُ متحف «اللوفر» ومتحف «برلين» ... !

**توفيق الحكيم / تحت شمس الفكر الطبعة النموذجية مصر ( د.ت) ص ص 108 – 109**

**النّصّ عدد** 3

# أنا اليوم إنسان شقيّ

**التّمهيد**

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| الثاني | شهرزاد<br>شهريار | يتواصل الحوار بين شهرزاد وقمر ويبوح كلّ منهما بأسراره للآخر. تعترف شهرزاد بأنّ ما فعلته للملك ليس حبّا فيه بل هو إنقاذ لنفسها واحتيال كي تحيا فلا يصدّق الوزير ما يسمع، فهو يرى في شهرزاد القلبَ الكبير ويرى فيها الحقيقة.<br>في أثناء الحديث يصل الملك شهريار فينصرف الوزير على عجل. | عند باب قاعة الملكة، في وقت متأخر من الليل. |

شهرزاد : (**عند الباب**) اعزِفْن أيّتها الجواري ! عينيْ شهريار أريدُ. فيهما أطالِع الخيبةَ والاندِحار (1). الليلةَ يعود إليَّ شهريار، عاجزا مكدودا يائسا، شاعرا بالفناء ككُلّ قوّة في نهايتها.

(**موسيقى خارج القاعة**)

شهريار : (**يصيح من الخارج** ) وَيْلي مِنْ هذا الصداع ! مَنْ أذن لكُنَّ الساعة بهذا الضجيج أيتها الساقطات ..!

شهرزاد : (**في سخرية خفيفة**) لا تدع الغضب يبلغُ منك ياشهريار ! إنّ الغضب علامةُ العجز .

شهريار : (**يظهر**) ما جئتُ كي تهزئي بي . ها أنذا ... ماذا تريدين منّي ؟

شهرزاد : أريد منكَ أن تهزأ أنت بي، أن تعلن إليّ ظَفَرك.

شهريار : أوَ لا يمكن لأحدنا أن يلقى الآخرَ إلاّ ليهزأ به...

شهرزاد : (**تضحك**) هذا كلام جديد ما سمعته منك قبل الليلة. شهريار ! أتدري لماذا دعوتكَ ؟ بي شوقٌ إلى مطالعة عينيكَ. اقترب منّي يا شهريار ...!

شهريار : (**يقترب**) ما الّذي يضحكِ ؟

شهرزاد : خضوع وإذعان ما عهدتهما فيك .

شهريار : (**يبتعد عنها**) خسِئتِ (2) ! إنّي لن أخضع لامرأة.

شهرزاد : أيضا !!

شهريار : أنتِ ما خلقت إلاّ لي. أنا كلّ شيء ... وأنتِ لاشيء.

شهرزاد : كنت أحسَبك قد جاوزت طور الطفولة .

شهريار : أنا في أوج العقل والمعرفة.

شهرزاد : كنتَ في ذلك العهدَ تَسْفِكُ الدماء، وها أنت ذا اليوم تفعل أيضا .

شهريار : كنت أقتل لألهوَ ، واليوم أقتل لأعلمَ . .

شهرزاد : سِيّانِ (3). ومع ذلك، ماذا علمتَ ؟ ماذا أخبرك رأسُ زاهدة المقطوعُ ؟ وبم أفضى إليك ساكنُ دَنّ الدّهن؟ هل كشف لك السحرُ والعلمُ عن سرّ واحد مما تتحرّق لمعرفته من أسرار ؟

شهريار : شهرزاد ، اُسكتِي ..!

شهرزاد : إنّي أقسو عليك !

شهريار : (**في صوت المتعب**) أتوسّل إليك أن تدَعِيني الساعة ..

شهرزاد : أرأيتَ كيف تَضَلُّ السبيلَ بالتجائك إلى السّحرة والكُهّان !

شهريار : ماذا تريدين أن أصنع ؟ لقد أيِست (4) منك ...

شهرزاد : ألا تزال بك رغبة في أن أبوح لك ؟.

شهريار : شهرزاد . .

شهرزاد : لماذا تنظر إليّ هكذا ؟

شهريار : لا تسخري منّي !

شهرزاد : (**هامسة وهي تتأمله**) أنتَ لا تصلح للسخرية منك !

شهريار : ماذا تقولين ؟

شهرزاد : تريد أن تعرف منّي ماذا ؟.

شهريار : أنتِ لا تجهلين ما أريد.

شهرزاد : تريد أن تعرف من أنا ؟

شهريار : نعم .

شهرزاد : (**باسمة**) أنا جسد جميل . هل أنا إلا جسد جميل !

شهريار : (يصيح) سُحْقًا للجسد الجميل !

شهرزاد : أنا قلب كبير . هل أنا إلا قلب كبير !

شهريار : سُحقًا للقلب الكبير !

شهرزاد : أتنكر أنّك عشقتَ جسدي يوما وأنّك أحببتني بقلبك يوما ..!

شهريار : مضى كلّ هذا، مضى ... (**كالمخاطب لنفسه** : ) أنا اليوم إنسان شقيّ.

شهرزاد : (**تدنو منه**) شهريار ، لا تيأسْ يا حبيبي !

شهريار : ابتعدي أيتها الكاذبة ! أنت لا تحبّين إلاّ نفسك.

شهرزاد : أتظنّ هذا ؟

شهريار : امرأة خادعة !

شهرزاد : (**باسمة**) ولماذا تُبْقِي عليّ إذنْ ؟

شهريار : (**كالمخاطب لنفسه**) أيُّ شيطان أتى بي هنا الآن !

شهرزاد : تُبْقِي عليّ لأنك تجهلني.

شهريار : (**متعبا يشيح بوجهه**) ما عدتُ أحْفِلُ بك ولا بشيء.

شهرزاد : تُشيح بوجهك أيها الأعمى ! لو كنت تبصر قليلا ...

شهريار : لقد أبصرتُ أكثر مِمَّا ينبغي.

شهرزاد : أنت غافل يا شهريار

شهريار : (**متعبا**) أنا أطلب شيئا واحدا.

شهرزاد : ما هو ؟

شهريار : أن أموت !

**توفيق الحكيم شهرزاد .دار مصر للطباعة. د ت. المنظر الثاني ص ص 40 - 45**

## الشرح

1 - **الانْدِحار** : مصدر متعلّق بِانْدحَرَ : تـقَهْقَر .

2 - **خسِئْتِ** : خَسَأَ الكلبَ يخْسَؤُه خسْئا وخُسوءًا : طردَهُ وزجرَهُ . والفعل يفيد هنا الدّعاء على المخاطَب .

3 - **سِيّان** : مثنّى مفردُه سِيٌّ للمذكر والمؤنّث وجمعُه أسْواء وسَوَاسِية، السِيُّ : المِثْلُ والنَّظيرُ . يقال : ما هو لك بِسيٍّ أي بنظير. سِيّان تعني في النصّ لا فرقَ.

4 - **أَيِسْتُ** : أَيِسَ يأْيسُ إياسا منه : آنقطع رجاؤُهُ. وفي لسان العرب «أَيِسْتُ منه آيسُ يأسًا لغة في يئِسْتُ منهُ أيْأَسُ يأسًا، ومصدرهما واحدٌ .»

## الفهم والتحليل

### موضوع النّصّ

1 - هل تجد لهذا النصّ منزلةً خاصة مقارنة بما سبقه من المسرحيّة ؟

### الحوار

2 - الحوار ذو طابع حجاجيّ. ما موضوعه الرئيسيّ ؟ وما موقف كلّ طرف منه ؟

3 - ساهم الحوار في نموّ حركة الفعل الدرامي. ما الأساليب المعتمدة في ذلك ؟

### الشّخصيّات

4 - يظهَر شهريار لأول مرّة في المسرحية. اجمع ما عرفت عنه سابقا من خلال حوار بقيّة الشّخصيّات. وهل ساعدتك هذه المعلومات على اكتشاف هذه الشخصية ؟

5 - أبرزْ مظاهر التحوّل في شخصية شهريار.

6 - هل ترى في شخصية شهريار بعض سماتِ الشخصية المأسوية ؟ ادعم إجابتك بقرائن من النّصّ.

7 - لـمَ اعتبر شهريار أنّه اليوم إنسان شقيّ ؟

8 - شهرزاد ليست شخصيّة فَحَسْبُ وإنّما هي كيان رمزيّ. وضّح ذلك.

## الإشارات الركحيّة

9 ـ ادْرس الإشارات الركحية ذات العلاقة بكل شخصية مبيّنا كيف كانت الحالة النفسية لكليهما. علامَ تدلّ ؟

## القضايا

10 - هل شهرزاد مجرّد جسد وقلب ؟ علّل جوابك.

11 - توسّل شهريار في طلب المعرفة بسُبل. ما هي ؟ ولِمَ فشل ؟

12 - يصرّح شهريار بأنّه في أوج العقل والمعرفة وأنّه يبصر أكثر ممّا ينبغي. ما هي القضية التي يثيرها ؟ وهل هو منسجم مع نفسه في اعتباره أنّه إنسان شقيّ ؟

## النّقاش

■ **إلى** أيّ حدّ توافق «أنطوان معلوف» في رأيه القائل «إنّ شهريار يطلب العلم من غير مَظانّه المعروفة وفي غير السبل التي يسلكها العلماء العقلانيون ... إنّه يطلب العلم أو المعرفة بطرق «ملتوية» منها العنفُ والسحرُ ...» (المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية ص 165)

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **لغة** | كلمة «العذاب» ويْل .« ويْلي منْ هذا الصّداع» !<br>الوَيْلُ كلمة تَعْني "حَلَّ الشرّ والهلاك" ويُسمّيها العربُ كلمةَ «عذابٍ» يُدعى بها لمنْ وقع في هلكَة يستحقّها. يقـال : ويلهُ وَوَيْلَكَ وويْلٌ لـهُ .وفـي التنزيل «ويْلٌ للْمطفّفين». سورة المطففين /الآية 1 وفي الندبة : ويْلاهُ.<br>**من معاني هَلْ** – شهرزاد : هلْ أنا إلاّ قلبٌ كبير!<br>في هذا السياق استعملت «هلْ» بمعنى«ما» النافية وكوّنت مع «إلاّ» تركيب حَصْر ( مَا...إلاَّ). جاء في لسان العرب « وهَلْ قد تكونُ بمعنَى مَا ...ولهذا أدخلَتْ لَهاَ إلاّ...» (مادة هـ ل ل )<br>**من معاني لَوْ التمنّي** . شهرزاد : لوْ كنتَ تُبْصِرُ قليلاً...<br>لو : حرفٌ موْصُولٌ تصدَّرَ الكلامَ وأفادَ في هذا السياق معْنَى التَّمنّي. وفي هذه الصورة يقترن جوابُها عادة بفاءِ السَّبَبيّة الناصبة للفعل المضارع : لوْ تأْتِيني فتُحَدِّثَني. |
| **تذكّر** | يُدرَسُ الحوارُ المسرحيُّ بالنظر في المستويات التالية :<br>1 - **أطرافه** : أيْ الشخصيات المتدخّلة في الحوار من حيث مراتبُها وعلاقاتُها.<br>2 – **أنواعه** : من حيث عدد المتخاطبين (فردي /ثنائي /محاورة/..) ومن حيث حجم المخاطبات.<br>3– **نَسَقُه**: حسب لهجة المتحاورين (تصاعديا أو تنازليا).<br>4– **لغته** : الأعمال اللغوية /المعجم /الخصائص التركيبية والأسلوبية.<br>5 - **مواضيعه** : تتنوّع بتنوّع القضايا.<br>6 - **وظائفه** : الوظيفة التصويرية (الكشف عن بواطن الشخصيات)، وظيفة تقديم الشخصية أو الحدث -الوظيفة الإخبارية/الوظيفة الإقناعية/الوظيفة الدرامية /الوظيفة التأثيرية. |

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| رافد | في الشكل : "...إنّها دائما حالة القلق والبحث والتنقيب عن الأسلوب ..." (زهرة العمر) توفيق الحكيم/من ملاحق مسرحية الطعام لكلّ فمّ ص 170 |
| مفاهيم | من أنواع المخاطبات **Replique/ Tirade**<br>الحوارُ هو صيغة التلفّظ المفضّلة في الكتابة المسرحية. وهو عبارة عن مخاطَبات تتبادلها شخصياتُ المسرحية، بمرأى ومسمع من المشاهدين عَدا حالات المناجاة والحوار الباطني أو الحوار الموجّه إلى الجمهور.<br>والمخاطَبة هي النصّ الذي تتلفّظ به شخصيةٌ خلال الحوار إجابة عن سؤال طرحته شخصية أخرى أو عن كلام قالتْهُ.<br>تستمدّ المخاطبةُ أهميتها من شبكة المخاطبات السابقة لها وتلك اللاحقة بها (مخاطبة /ردّ عليها، كلام /ردّ عليه، أحداث/ردود فعل إزاءها). وبالتالي فإن المشاهد يؤول كلّ مخاطبة في سياق التلفّظ المتحوّل باستمرارٍ وباعتماد النغمة وأسلوب التمثيل ونسق الإخراج...<br>تُصنّف المخاطباتُ حسب حجْمها ووظيفتها. فإذا كان التبادلُ بين الشخصيات قائما على مخاطبات قصيرة ذات نسق سريع وفي وقت تتأزم فيه الأحداثُ وتشتدّ العقدة أُطلق عليها اسم « **مخاطبات قصيرة Stichomythie** » وإذا كانت المخاطبات طويلة واستخدمتها الشخصية لعرْض أفكارها في متّسع من الوقت أُطلق عليها اسمُ «**مطارحة** » أو «**طِرَادَة** » أو «**مقطع طويل Tirade**. وتتميز الطِرادة عادة بالحِدّة إلى جانب الطول كما يقوم بناؤها على سلسلة من الأقوال والأسئلة والحجج والإثباتات...<br>عن معجم المسرح لـ Dictionnaire du Théâtre/Patrice pavis Armand Colin 2002 pp301.340.383 |

## تنوير

**في النصّ**

**1–شهريار صاحب وعي مأسوي لا غير**

لقد ألمّ داءُ العقلانيين بشهريار فجفّت في أعماق ذاته ينابيعُ الغريزة، غريزة الحياة، فما عاد يطلب «إلاّ أن يموت» وجفّت ينابيعُ العفوية، عفوية الحياة المنطلقة، فما عاد قادرا على القيام بعمل «مجاني» عفوَ الخاطر أو عفو الطبيعة البشرية أو عفوَ الحماسة أو عفو الحبّ أو عفوَ الإيمان.

نزل شهريار إلى قعر الهاوية. نزل على طريق الذهن إلى الجحيم إلى «الحالة التي تعرفها النفسُ حين تصبح عاجزة عن الخروج من ذاتها ...»

في بعض ميثولوجيات الشرق الأوسط ميثُوس إلهٌ يقتله خصمُه فينزل إلى الجحيم أو قعر الهاوية أو قاع اللُّجَّة، وهناك، في «أسفل السافلين» تتمّ المعجزةُ ، فإذا الإله القتيلُ يقهر الموتَ بالموت ويصعد ويتألّق في «أعلى العلّيين» إلها حيّا، حياته ثمرة موته، وهذا شأن أبطال المآسي. يعاركون أقدارهم، تقهرُهم وتنزل بهم إلى الهاوية، لكنَّهم منْ بعدُ يعتلُون قمة الحياة، ويتألقون أبطالا مجدُهم أنّهم حاولوا انتزاع مصيرهم من يد القدر، فطبعوا القدر الأعمى بخاتم الإنسان.

لكنّ ذلك البعثَ ليس شأنَ شهريار. لقد بلغ نهاية اليأس، وصار يطلب شيئا واحدا وهو «أن يموت» لكنّه لم يمت، لم يمت عن عقله بالإقبال على مغامرة من عمل أو حبّ أوْ إيمان تكسر طوق العقل. بقي في قعر الهاوية. ولم تحدث أعجوبة البعث. بقي صاحب وعي مأسوي ولكنه لم يصر إلى بطل مأسوي.

**أنطوان معلوف / المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية / المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط1 / 1982 ص ص 168 – 169**

**2–شهريار يريد أن يرى بعقله لا بقلبه**

ما من قوّة تحول بين شهريار وقد أصبح رجلا وبين تَوْقِه إلى أن يكون أكثر من رجل ، ما بعد الرجل . ذلك أنّ الرجولة تجاوز دائمٌ . والرجل لا يتجاوز نفسَه إلا بتجاوزه المرأة التي صنعته رجلا. ولسوف يقولها بجماليون فيما بعد : «أكلما فتحت أعيننا العمياء يد، نبدأ أول ما نبدأ بأنْ نراها أصغر ممّا نتخيل ؟» وكذلك فعل شهريار : ما كادت شهرزاد تفتح عينيه فأبصر ، حتى أشاح بوجهه عنها :

شهريار : ما عدت أحفل بك ولا بشيء ...

شهرزاد : تشيح بوجهك أيها الأعمى ! ... لو كنت تبصر قليلا !

شهريار : لقد أبصرت أكثر مِمّا ينبغي ...

كان شهريار شهوة عمياء ، لا يرى ولا يحسّ ولا يعي. وعندما فتحت شهرزاد عينيه، بل قُلْ قلبَه، أضحى إنسانا يشعر ويحسّ، ولكن لا يملك بعدُ أنْ يَعِيَ وهو الآن يريد أن يَعيَ قبل كلّ شيء، يريد أن يرى بعقله لا بقلبه، يريد أن يعرف.

**جورج طرابيشي لعبة الحُلْم والواقع : دراسة في أدب توفيق الحكيم. دار الطليعة بيروت ط** 1972 **ص** 70

**3–من هي شهرزاد ؟**

وفي مسرحية شهرزاد، وهي واحدة من أمتع وأعمق ما كتب توفيق الحكيم من مسرحيات الأفكار، يعرض علينا الكاتب قصة المرأة الفاتنة، اللغز الجميل، شهرزاد وما يجري لها من مواقف بإزاء تفسيرات ثلاثة لما تنطوي عليه من سرّ : أهي عقل كبير أم قلب رحيب أم جسد وفير ؟

**علي الراعي / توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر / كتاب الهلال** 1969 **ص** 44

**في الأثــر**

**1–شهرزاد قصة الحياة**

قصة (شهرزاد) عند توفيق الحكيم ليست قصة الخيال والبذخ والخرافة إنما هي قصة الفكرة والحقيقة العليا. إنّ شهرزاد في قصة الحكيم هي قصّة الحياة التي يدخلها الإنسان وهو طفل يلهو ثم يتدّرج منها إلى رجل يشعر ويحسّ ويتركها كائنا يتأمّل ويفكّر .

حقّا الأستاذ الحكيم في هذه القصّة بلغ قمة فنّه، لقد عرف كيف يعرض إحدى المأساتين ، مأساة الروح ومأساة المادة في هذه الحياة عَرْضا فنّيّا.

**إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي / توفيق الحكيم/ نشر وتوزيع**

**مؤسسات بن عبد الله تونس ط** 1 **/** 1986 **ص ص** 140 – 141

**2–أثر من نور**

إنّ توفيق الحكيم الشاعر والكاتب المسرحي عالج هذا الموضوع الكبير الذي يمسّ جوهر الإنسان بآماله ويأسه معالجةً مَبْعَثُها قوّةٌ داخلية لا تنضُب، وهو لا يستسلم أبدا في التعبير لبريق الألفاظ، ولا يستخدم غير أبسطها، محمّلا إياها من المعاني وممّا لا ندري من أيّ سحر ما يضيئها من الداخل... إنّه قد شيَّد أثرا فنيا من النور دون أن يلجأ إلا إلى ألوان من الظلال.

**ألكسندر أرنو من مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم المطبعة النموذجية بمصر** 1972 **ص** 179

**من آراء الكاتب**

**التراجيديا عند الحكيم**

التراجيديا على وجه العموم هي التعبير عن صراع الإنسان ضدّ قوى أخرى . وهذا سرٌّ من أسرارِ أهمّيّتها ... هذا الصراع عند الإغريق يقوم بين الإنسان وآلهته، وعند الأوربيين مثل (كُرْنـي ورَاسِين)، يقوم بين الإنسان وعاطفته. ولقد رأيت أنّ الصراع في التراجيديا العربية أو المصرية يجب أن يقوم بين الإنسان وزمنه.

الصراع بين الإنسان والزمن ... وما أدّى إليه من فكرة البعث واللجوء إلى التسلّح المادي بالتحنيط والتشييد عند

المصريين القدماء، والتسلّح الروحيّ بالإيمان بجنة الخلد في الإسلام والمسيحية. هذا الصراع بين الإنسان والزمن... أي عوامل الفناء التي تهدّد كيانه وتحلّل شخصيته وتحطّم بنيانه... ألا يجوز أن نتّخذ منه أساسا لنا في إقامة «تراجيديا مصرية عربية» ؟...

**توفيق الحكيم ملامح داخلية المطبعة النموذجية مصر** 1982 ص 19

**فنّ المسرح**

**الصراع بين فكرة وفكرة**

لا جدالَ في أنّ الصراع بين عاطفة وعاطفة أو بين إرادة وإرادة لَمِنْ أيسر أنواع الصراع إخراجا أمام النظارة. من ذلك تتبيَّن الصعوبة في أن نبرز روايات يدور فيها الصراعُ بين فكرة وفكرة على مسرح آخر غير مسرح الذهن، ولكنَّ هذا المسرح الذهني لا بدّ منه ما دامت هنالك موضوعات لا محَيص من إبرازها، تقوم على أفكار مّجردة وأشخاص غير مجسّدة. فالصراع بين الإنسان وبين القوى الخفيّة التي هي أكثر من الإنسان : مثل «الزمن» أو «الحقيقة» أو «المكان» إلخ، لا يمكن تجسيده حتّى يلائم المسرح المادي إلاّ إذا لجأنا إلى طريقة التجْسيد الوثنية التي لجأ إليها «إشيل» مثلا عندما جعل «القوة» و«العنف» و«البحر» أشخاصا قائمة تتكلّم.

**توفيق الحكيم / من ملاحق مسرحية الملك أوديب دار الكتاب اللبناني** 1978 ص 40

شهريار «ما عدت أحفل بك ولا بشيء».

**من كتاب أحلام شهرزاد طه حسين سلسلة اقرأ دار المعارف مصر ص 19.**

**النّصّ عدد 4**

# أريـدُ أن أعـرف

**التّمهيد**

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| الثاني | شهرزاد<br>شهريار | بالرّغم من أنّ المقطع الفاصل بين النّصّين قصير فإنّه مكتنز بالألغاز والمعاني. فشهريار يعترف بأنّه استمتع بكلّ شيء وزهد في كل شيء وإنّ الطبيعة سجّان يُضيّق عليه الخناق . فهو لا يطلب سوى رفع القناع عمّا يبحث عنه. أما شهرزاد فترى في شهريار ملكا تعِسا فقد آدميته . | قاعة الملكة في وقت متأخر من الليل . |

شهرزاد : كلّ البلاء يا شهريار أنّك ملِك تَعِس، فقد آدميتَه، وفقد قلبه.

شهريار : إنّي براءٌ من الآدميّة . براء من القلب. لا أريد أن أشعر. أريد أن أعرف.

شهرزاد : تعرف ماذا ؟ ليس ثَمَّةَ ما يستحقّ المعرفة.

شهريار : كَذِب ومكْر. هاتي الجواب إذن عَمَّا أسألكِ عنه. هذا غاية ما أطلب في الحياة

شهرزاد : سَلْ ما شئت.

شهريار : من أنتِ ؟

شهرزاد : (**باسمة**) أنا شهرزاد.

شهريار : كُفّي عن الخبّ* والدّوران ! أعرف أنّ اسمك شهرزاد، لكنْ مَنْ تكون شهرزاد ؟

شهرزاد : ابنةُ وزيرك السابق.

شهريار : أعرف أن وزيري السابق أنجب شهرزاد كما أعرف أنّ الله خلق الطبيعة كي لا يقال إنّ شهرزاد بنتُ لقيط وكي لا يقال إنّ الطبيعة بنتُ المصادفة. لكنّكِ تعلمين أنّي لستُ مِمَّنْ تُقنعهم هذه الأنساب.

شهرزاد : لماذا ؟ لِمَ لا تريد أن ترى فِيَّ امرأةً ككلّ النساء ذات أب وأُمّ وماضٍ معروف ؟

شهريار : أنتِ لست امرأة ككلّ النساء.. .

شهرزاد : أتمدحني أم تذمّني ؟

شهريار : لست أدري. بل قد لا تكونين امرأة.

شهرزاد : أرأيتَ إلى أيِّ حدّ أصابك الخَبَلُ.

شهريار : قد لا تكون امرأة. مَن تكون ؟ إنّي أسألكِ مَن تكون ؟ هي السجينةُ في خِدْرها (1) طول حياتها تعلم بكلّ ما في الأرض كأنّها الأرضُ ! هي التي ما غادرت خَميلتها(2)

قطّ تعرف مصر والهند والصين ! هي البِكْر تعرف الرجالَ كامرأة عاشت ألف عام بين الرجال وتدرك طبائع الإنسان من سامية وسافلة. هي الصغيرةُ لم يكْفِها علمُ الأرض فصعدت إلى السماء، تُحدّث عن تدبيرها وغيبها كأنها ربيبةُ الملائكة، وهبطت إلى أعماق الأرض تحكي عن مَرَدَتها(3) وشياطينها ومماكهم السفلى العجيبة كأنها بنتُ الجنّ. مَنْ تكون تلك التي لم تبلغ العشرين قَضَتْها كأترابها في حجرة مُسْدَلةِ السُّجُفِ (4) ؟ ما سرّها ؟ أعمرها عشرون عاما أم ليس لها عمر؟ أكانت محبوسة في مكان أم وجدت في كلّ مكان ؟ إنّ عقلي لَيغلي في وعائه يريد أن يعرف ... أهي امرأة تلك التي تعلم ما في الطبيعة كأنّها الطبيعةُ ؟ !

شهرزاد : شهريار ! دَعْ هذا . يداك ترتجفان ويبدو على وجهك تعب هائل !

شهريار : نعم أحسّ التعبَ. لن يهدأ عقلي حتّى أعلم.

شهرزاد : قلت لكَ دعْ هذا ولا تفكّر فيه.

شهريار : أنت امرأتي التي أحبّ... ألستِ امرأتي ؟ هل تحسِبينني أطيق طويلا هذا الحجاب المُسْدَل بيني وبينك ؟

شهرزاد : (**كالمخاطبة لنفسها**) وهل نَحسبك لو زال هذا الحجابُ تُطيق عشرتي لحظة ؟.

شهريار : ماذا تقولين ؟

شهرزاد : لا شيء .

شهريار : أقسم لكِ أنّي في حاجة إلى أن أعرف عنك أكثر مما أعرف.

شهرزاد : اذهب إلى فراشك الساعة. إنّك في حاجة إلى الراحة.

شهريار : (**صارخا**) لن أذهب. أريد أن أعرف الآن. لقد صبرت طويلا ...

شهرزاد : لا تكن طفلا يا شهريار ! أنت تعلم أنّك إنْ ألححت عشرين قرنا فلن تظفر منّي بكلمة.

شهريار : لماذا ؟

شهرزاد : لأنّي لست أملك ما تريد. أنت تطلب المحالَ . أنت رجل ذو رأس مريض.

شهريار : أنت تعرفين. تعرفين كلّ شيء. أنت كائن عجيب، لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفا إلا بتدبير، لا عن هوى ومصادفةٍ. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب، لا ينحرف قيْد شَعْرة، كحساب الشمس والقمر والنجوم. ما أنتِ إلاّ عقل عظيم ...!

شهرزاد : (**باسمة**) أنتَ يا شهريار تَراني في مرآة نفسك.

**توفيق الحكيم شهرزاد .دار مصر للطباعة. المنظر الثاني ص ص 47 – 51**

**شهريار : كُفّي عن الحبّ* والدوران**

*** يبدو أنّ خطأ طباعيّا تسرّب إلى طبعات شهرزاد المتتالية إذْ الأسلم أن يقول : كُفّي عن الخَبّ (بالخاء) أي الخِدَاع.**

## الشرح

1) **خِدْرها** : الخِدْرُ سترٌ يُمَدُّ للجارية في ناحية البيت . الخِدْرُ كلُّ ما وَارَاكَ من بيْتٍ ونحوه . ج خُدُرٌ وأَخْدارٌ .

2) **خميلَتها** : الخميلة الشّجرُ الكثيفُ المجتمعُ الملتفُّ الذي لا يُرى فيه الشيء إذا وقع في وسطه .

الخميلة : كلّ موضع كثر فيه الشجر، ج خَمَائل .

3) **مرَدَتها** : جمع مفرده مَارِدٌ . المارِدُ من الرجال : العاتي الشّديد وأصلهُ من مرَدَةِ الجنّ والشياطين .

4) **السّجُف** : السّتائِرُ .

## الفهم والتّحليل

### موضع النّصّ

1 - نَزِّل النّصَّ ضمن الحركة الدّراميّة من المسرحيّة.

2 - يمثّل النّصّ مشهدا واحدا. حاول أن تقسّمه إلى مقاطع متّخذا من تغيّر نظرة شهريار إلى شهرزاد معيارا.

### الحوار

3 - ميّز مُخاطَبات شهريار من مخاطبات شهرزاد .لمَ جاءت بعض المخاطبات مطوّلة ؟

4 - الحوار خلافي ذو طابع حجاجيّ. ادرس طريقةَ بنائه وأساليبه وأنواع الحجج الواردة فيه. . لِمَ لم يتمكن أيّ طرف من إقناع الطرف الآخر ؟

### الشّخصيّات

5 - اجتمع في شهرزاد جانبان : إنسانّي ورمزيّ . وضّح هذين الجانبين. أيّهما الطاغي على النصّ ؟

6 - شهريار مُتّهم بالتعاسة والجنون. هل كانت شهرزادُ مُحِقَّةً في ذلك ؟ ما دليلها ؟

7 - هناك تقابل في العلاقة بين الشخصيتين، أين يظهر ؟ ما أثره عليهما ؟ هل يوحي بالانفصال مستقبلا ؟ ادعم تحليلك بأدلة من النصّ.

8 - حدّد بعضَ سِمات البطل التّراجيدي كما تتجلّى في شخصيّة شهريار.

### الإشارات الركحيّة

9 - بِمَ تفسّر تقلّص الإشارات الركحية في هذا النصّ ؟

### القضايا

10 - ما سَبيل شهريار إلى المعرفة ؟ هل أوصله إلى ما ينشد ؟

11 - شهرزاد ليست امرأة كَكلِّ النّساء. من تكون ؟

### النّقاش

■ لم تقبل شهرزاد من شهريار قوله «إنّي أرى الحقيقة» وكذلك فعلت مع العبد وقمر. لِمَ تَرفض هذه المواقف ؟. ألا ترى أنّ فشلَ ثلاثتهم في إدراك الحقيقة يَعود إلى سعيهم المنفرد نحوها ؟

■ من خلال هذا النصّ وما سبقه من نصوص، إلى أيّ حدّ وُفّق الكاتبُ فنيّا في تقديم الشخصيات على المسرح رموزا لأفكار «ذهنية» ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **الإشارة إلى البعيد**: ثَمَّتَ. «ليس ثمّةَ ما يستحقّ المعرفة»<br>ثَمَّتَ وثمّة اسمُ إشارة إلى المكان البعيد، مبنيٌّ على الفتْح وموْضعُه موضع نصْب بمعنى هناكَ، وهو للتبعيد بمنزلة هُنَا للتّقريب. ثمّتَ بِمعْنى ثَمَّ (بفتح التاء وفتح الميم وتشديدها).<br>**من الأفعال القليلة التصرّف** (وَدَع). شهريار «قلتُ لك دَعْ هذا ولا تفكّر فيه».<br>لا تستعمل العربُ من جذر (و د ع) فِعلا في صيغة الماضي (وَدَعَ أي ترك ) وإنّما تستعمل منه فِعْلاً في صيغتَيْ المضارع والأمر، يقولون : دعْني في الأمرِ ويَدَعُ في المضارع المرفوع ولا تدَعْهُ في المضارع المنهيِّ وكذلك الشأن مع جذر (وَذَرَ ).<br>**من الأسماء الخمسة** : ذو. «أنت رجلٌ ذو رأسٍ مريض»<br>ذو اسم من الأسماء الخمسةِ (أب -أخ-حَم-فم-ذو) يُفيد«صاحب ذَلِك» يستعمل عادة في تركيب إضافي فيكون مضافا (ذو رأسٍ) .المثنّى منهُ مذكّرا ذوَان(ذوا عِلْمٍ) وجمعه مذكّرا ذُوُونَ (ذُوُو عِلمٍ). أمّا المفردُ المؤنّث منه فذاتُ (ذات جَمال) والمثنّى المؤنّث فذاتَا وذواتَا(ذَواتَا جَمَالٍ) والجمعُ المؤنّث ذوات(ذَوَات جَمَالٍ). وفي التنزيل «واللّه ذو الفضْلِ العظِيم» الحديد / 21 و«سَيصْلى نارًا ذاتَ لهبٍ» المَسَد / 3 |
| مفاهيم | **الإشارات الركحية**<br>تختلفُ منزلةُ نَصّ الإشارات الركحية باختلاف المذاهب الأدبية. فهناك من يعتبره **جزءا أساسيا** من النصّ ككلّ وفي **علاقة تكامُل** مع نصّ الحوار. وفي هذه الصورة على المخرِج أن يتقيّد بما جاء في الإشارات منْ توضيحات عليها يتوقّف بناء المعنى، فتكون الإشاراتُ نصّا وسيطا بين نص الحوار وخشبة المسرح. وهناك من لا يرى في الإشارات الركحية جزءا أساسيا وإنّما هي **نصّ ثانوي** يَسْنُدُ النصَّ الأصليّ : الحوار .وفي هذه الصورة يمكن للمخرج أن يتجاهل هذه الإشارات ويتصرّف عكس ما تنصّ عليه إذ لايتوقف عليها بناء المعنى.<br>**عن معجم المسرح** (ص ص 172/173) **ومعجم النقد الأدبي ص** 85 |
| رافد | «إنّ المجتمع البشري يدرج ويثب متغنّيا بأحلامه ثم يأخذ بعدئذ في سرد أعماله ثم يعمد آخر الأمر إلى تصوير أفكاره» فيكتور هوجو -مقدمة كَرمْوِيل.<br>**عن عزّ الدين إسماعيل /قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر** –**دار الفكر العربي** (د.ت) ص 43 |
| تذكّر | الحوار «يجب أن يكشف الحوار عن الشخصية، فكلُّ حديث لا بدَّ أن يكون حصيلة أبعاد المتكلِّم الثلاثة، فيخبرنا عنه، وعمَّا هو كائن ويلمح إلى ما سيصير إليه».<br>**عز الدين إسماعيل /قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر .دار الفكر العربي** (د.ت) ص 38 |
| كتابــة | اكتب نصا تبيّن فيه الطرق التي سلكها شهريار في طلب المعرفة وأبد رأيك فيها. |

## تنوير

### في النصّ

**1–من هي شهرزاد ؟**

إنّها كالرجل، كشهريار، تتمدّد على مستويات ثلاثةٍ . وكما أنّ شهريار عبد ووزير وملك، غريزةٌ وقلب وعقل في المراحل الثلاثِ من تطوّره، كذلك فإنّ لشهرزاد وجوهًا ثلاثة. ولكنّ الفارق بينها وبينه أنّ وجوهها الثلاثة متزامنة، متضامنة، متداخلة، بينما عاش هو كلَّ مرحلة من مراحله على حِدة، فعرف التطوّر والتجاوز ولكنّه لم يعرف قطّ وحدة الوجود . هذا التداخل، هذا الاختلاط في شخصية شهرزاد هو الذي يغلّفها بسحر اللُّغز، وهو الذي يضفي عليها غموضا وجاذبية. وكما أنّ شخصية شهريار لا يمكن أن تُفهم ما لم تركّب، كذلك فإنّ شخصية شهرزاد لا يمكن أن تستوعب ما لم تحلّل.

**جورج طرابيشي / لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم دار الطليعة بيروت ط** 1992 **ص** 71

**2–حقيقة شهرزاد**

ليست شهرزاد مجرّد امرأة بارعة في حكاية القصص وإنّما هي رمز يرتئيه شهريار في كلّ جزئيات واقعه اليومي دون أنْ تتبلور في مخيّلته نظرة كلية شاملة للسرّ الأعظم الذي يربض في أعماق الكون. وشهرزاد هي ذلك «المجهول» الذي يراه ولا يعرف . وليست الغشاوة التي انجابت عن بصيرته ليقف عند تخوم هذه «الرؤيا» إلاّ ذلك الحاجز بين الشعور الحسّي المباشر والوعي الذهنيّ المتقّد بنور المعرفة . ولقد كانت عذارى الماضي هي خامة الشعور الحسيّ المباشر. أما شهرزاد فهي خامة الوعي الذهني، والمعرفة الكاملة. وفي معظم المشاهد هي «سرّ» يلوح لنا بين السّطور، ماردا عملاقا يتّخذ من العالم مادة للسخرية. من هنا كانت شهرزاد عدة شخصيات في وقت واحد، بمعنى أنّها تراءت لنا نحن القُرّاء، كما تراءت لشخصيات المسرحية ذاتَ أكثر من وجه. تلك هي الصياغة الذاتية لشهرزاد، أنْ تبدو لكلّ منّا بجانب مختلف عمّا يراه الآخر. أمّا الصياغة الموضوعية فهي أنْ تتراءى للجميع في وقت واحد «سرّا» ضخما يداعب عقولنا. ويعنينا في الكثير أنْ نركز على ترجمة هذا السرّ عند شهريار بالعقل الأعظم. وهو قد يتلمّس حدودَ هذا العقل في الطبيعة التي تُبدي لنا من حسنِها وتحجب عناصرَها.

**غالي شكري / ثورة المعتزل دراسة في أدب توفيق الحكيم دار الآفاق الجديدة بيروت ط** 3 **/** 1982 **ص** 221

**3–بين العقل والاعتقال يختنقُ الإنسان**

أراد شهريار أن يفهم حقيقة العالم أو الطبيعة، فما عمل ؟ لـمْ يناصب العالَم العِداء، لم يحاول طبعه بخاتمه واكتفى بالتأمّل فيه ومحاولةِ فهمه بكدّ الذهن وَحْدَه وفاته أن يفهم العالَم .

بقي شهريار حِيال الإنسان ( شهرزاد ) وحيال الطبيعة منغلقا على ذاته. لم يكسر طَوْقَ العقل وينطلقْ في مغامرة من حبّ أو عمل. العقل عدوُّ المغامرة، إذ العقل تحسّب والمغامرة ارتماء في المجهول، والعقل حساب والمغامرة انطلاق دون حساب. للمغامرة من معانيها اللغوية والعملية خوضُ «غمار» الإنسان والعالم . أمّا العقل فمِنْ معانيه اللغوية « الإمساك» والحبْس والقيدُ والاعتقال. وبين «العقل» والاعتقال يختنق الإنسانُ وتموت الحياة.

**أنطوان معلوف / المدخل إلى المأساة المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت** 1982 **ص** 174

**في الأثــر**

**1–شهرزاد هي التوازن**

إنّ مسرحيّة شهرزاد هي التوازن بين هذه القوى جميعا التي هي في نفس شهرزاد. ولكنّها في غير توازن وغير تعادل. مأساة شهريار هي تفضيله العقل. وبالعقل لا يصل إلى شيء !

**محمود أمين العالم / توفيق الحكيم مفكّرا فنّانا شركة الطاهر الحداد للنشر والتوزيع تونس** 1986 ص 71

**2–الشخصية عند الحكيم**

والشخصية عند الحكيم من حيثُ هي وهمٌ زائف. فإنّك تجدها صنِيعَة الظروف والاحتمالات ، ولكن ليس معنى ذلك أنّ النماذج التي يعرضها تحرّكها الحوادثُ لأنّ وهمية الشخصية وزيفَها عنده راجعة لرفض فكرة النموذج الإنساني الثابت. وقد قلنا إنّ سبب ذلك تأثّرُ الحكيم بنظريات فرويد، وهنا نقول إنّ تتبّعَهُ فنّ ماترلنك وبيراندللو وآبسن جعله يخلص بتوجيه ذاتي لأنْ يرى فكرة النموذج الإنساني الثابت وهما. ولهذا تجد أنّ عدم توازن الإحساسات والمشاعر أساس في حياة شخوصه... ومن هنا جاء انقسام شخصيات مسرحياته، ولكنّها لا تبلغ عند ذلك الحدّ الذي تبلغه عند فنّان مثل بيراندللو مثلا.

**إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي توفيق الحكيم ط 1 تونس /** 1986 ص 110

**3–مشكلة التعبير الشعري**

مشكلة التعبير الشعري في «شهرزاد» أنّه إجمالا شعر منفصم عن العمل. إنّه شعر المواقف الجامدة، مواقف التأمّل والتفكير أكثر ممّا هو شعر الحركة، النابع من الحركة نفسها، أو الذي هو حركة في الحركة، شأن ما هو عليه الشعر الدرامي عامة، والشعر المأسوي بشكل خاص. وليس الذنْب ذنبَه، بل هذه آفة مسرحية «ذهنية» يقتل فيها الفكر العمل. إنّه آفة مسرحيّة تقوم أصلا على «الحوار»، حوار ساطع بالدهشة، بالشفافية، لكنّه حوار كلاميّ لا حوار «عملي» ...

**أنطوان معلوف مدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية / المؤسسة الجامعيةللدراسات والنشر بيروت** 1982 ص 197

**من آراء الكاتب**

**الدّافع لكتابة شهرزاد**

إنّ مسرحيّة شهرزاد ردّ فعل لِمَا كانت عليه أروبا في ذلك الوقت من قلق نفسيّ بين إنكار للدّين وإيمان بالعلم الّذي يصل إلى الدّرجة الّتي يحلّ فيها محلّ الدّين... ذلك هو الصّدى الّذي دفعني إلى كتابة مسرحيّة شهرزاد دون أن يكون في البطلة أو البطل أي نوع من «التجسّد المسرحيّ» المتعارف عليه في المسرح التمثيليّ...

**توفيق الحكيم : ملامح داخليّة المطبعيّة النموذجيّة بمصر** 1982 ص 68

**النّصّ عدد** 5

# مرض الرّحيل

**التّمهيد**

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| الثالث | شهريار<br>الساحر<br>قمر | ينتهي المنظر الثاني وقد فعل التعب واليأس بشهريار فعلَهُما فهو مضطرب لا يستقرّ على أمر ولا يريد أن تكشف له شهرزاد عن محاسن جسدها لأنّها تخفي سرّها كالطبيعة وهو في الوقت ذاته يحنّ إلى الجسد الجميل وإلى الحبّ والقلب والشعر. ويغلبه النعاسُ وهو على تلك الحال. يبدأ المنظر الثالث باستعداد شهريار للسفر. | بهو الملك.<br>موسيقى خافتة خارج المكان<br>شمس الصباح تملأ الأرجاء |

شهريار : (**يظهر في نشاط عجيب، يرى الساحر فيصيح به**) ما تصنع هنا يا هذا ؟ لولا يقيني أنّ حياتك لا تساوي درهما لأخذتُها منكَ. اُغرُبْ ! ... عدْ إلى أمثالك ... أيتها الديدانُ الكبيرةُ التي ما خُلقت إلا لتأكلَها صغارُها... !

الساحر : (**يهمس وهو خارج**) وأنت كذلك أيّها الملكُ.. ألن تأكلَك صغارُك !

الملك : ماذا يقول هذا الرجل ؟

قمر : لا شيء يا مولاي. إنه يسأل عفوَ الملك.

شهريار : (**يُصغي إلى الموسيقى خارج المكان...**) ما هذه الموسيقى ؟ إنّها تحبِس نفْسي في حدود ضيّقة. أسكِتْها يا قمر ! أوْ اجعلْ أنغامَها تنطلقُ. تنطلق .. إلى حيثُ لا حدودَ ...

(**قمر يومئ إلى أحد الخدم كيْ يسكت العزف**)

شهريار : أهيّأتم حاجاتِ السفر ؟

قمر : نعم، لكن ..

شهريار : لكن ماذا، يا قمر ؟

قمر : أستسافر حقّا ؟

شهريار : نعم. أوَ مازلت تعارض رأيي ؟

قمر : إنّي لا أرى ما يَحملُك على الرحيل.

شهريار : وما يحملني على البقاء ؟

قمر : هل يحسَب مولاي، لو جاب الدنيا طولا وعرضا، أنّه يعلم أكثرَ ممّا يعلم وهو في حجرته هذه ؟

شهريار : دعْك من الخيال يا قمر. ما جَنَى أحدٌ شيئا من الخيال والتفكير. مضى ذلك العهدُ

السانَجُ . اليوم نريد الحقائقَ يا قمر، نريد الوقائعَ ، نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا.

قمر : لسنا نعيش لهذا يا مولاي.

شهريار : إنْ لم نعش لنعلم، فلماذا نعيش إذن يا قمر ؟

قمر : لنعبدَ ما في الوجود من جمال.

شهريار : وما أجملُ شيء في الوجود ؟

قمر : عينا امرأة

شهريار : أيها المسكين ! عينا امرأة ! هذا كلّ ما في الوجود عندك ! أيها الفتى الجميلُ ، ينبغي أن تكون لك في كل ليلة عذراءُ حتّى تُبصر بعدُ عيناك .!

قمر : لا تسخرْ ! ثقْ أنّ منْ ملكَ في حجرته امرأة جميلة فقد ملك الدنيا كلّها في حجرته.

شهريار : (**باسما**) ستمكُث معها إذن في قصر واحد.

قمر : مع مَنْ ؟

شهريار : مع ذات الأعين الجميلة !

قمر : (**متجهّما**) ماذا تعني ؟

شهريار : أنت وشهرزاد تقيمان ها هنا، تحرسها وتحرص عليها حتّى أعود من سفري الطويل.

قمر : (**في احتجاج**) وهِمتَ.

شهريار : ماذا تقول ؟

قمر : (**في قوة وحدّة**) أقول إنّك واهم .

شهريار : تعصي أمري ؟

قمر : في هذا، نعم، وألف مرة نعم .

شهريار : لن أصطحبك.

قمر : فلْترافقْك الملِكةُ إذن .

شهريار : هي ؟ وفيم الرحيل إذن ؟

قمر : أتراك تتعمّد هجر امرأتك ؟

شهريار : وهجرك أنت أيضا.

قمر : المحبّون لك تهرب منهم !

شهريار : ومن نفسي أيضا.

قمر : يا رحمة الله ..!

شهريار : أودّ أن أنسى هذا اللحم ذا الدود، وأنطلقَ .. أنطلق ...

قمر : إلى أين ؟

شهريار : إلى حيث لا حدود ...

قمر : لست أَفهم معنًى لما تقول.

شهريار : نعم لن تفهم الآن معنَى ما أقول.

**توفيق الحكيم. شهرزاد دار مصر للطباعة. المنظر الثالث ص ص 58 / 62**

## الفهم والتّحليل

### موضوع النّصّ

1 - يمكن أن نُدرج هذا النصّ في مرحلة تصاعد الأفعال في بناء المسرحية. وضّح ذلك معتمدا موقعه من الأثر.

### الحوار

2 - اتّسمت بعضُ مخاطبات شهريار بالطول. حلّلها وبيّن موضوعها.

3 - أبان الحوار بين قمر وشهريار عن موقفين من الحياة. حدّدهما وقارن بينهما. ماذا تستنتج ؟

4 - يبدو أنّ وظيفة الحوار في النصّ إقناعية. وضّح الخطة التي اتّبعها كلُّ طرف. إلام انتهت ؟

5 - طغى على الحوار معجم السّفر. اجمع العبارات ذات الصلة وحاول أنْ تحدد منها مفهومًا للرحيل.

### الشّخصيّات

6 - بيّن دلالة ظهور الساحر وانسحابه بسرعة في بداية النصّ.

7 - في علاقة قمر بشهريار جانب ظاهر وآخر خفيّ، أبرزهما. عَلاَمَ تدلّ العلاقة الخفية ؟

### الإشارات الركحيّة

8 - ساهمت الإشارات الركحية في إظهار الحالة النفسية التي كان عليها المتحاوران. استخرج القرائن الدّالّة. هل دعمت مضمون الحوار ؟

### القضايا

9 - قال شهريار : نعيش لنعلم وقال قمر نعيش لنعبد ما في الوجود من جمال . وضّح هذين الموقفين من الحياة موظّفا ما ورد بالنصّ وما تعرف عن شهريار ووزيره قمر .

10 - في رحيل الملك الذي توهّم أنّه أصبح عقلا خالصا هروبٌ من القلب والجسد . برهِن على ذلك . بم تفسّر إصرار قمر على ألاّ يسافر الملك بمفرده ؟

## النّقاش

- نجحت شهرزاد في إنقاذ بنات جنسها من همجية الملك لكنّها فشلت في الاحتفاظ به لنفسها. ما رأيك ؟ ادعمه بأدلة من النصّ ومن المسرحية.
- يعتقد شهريار أنّ الجسد والمكان يعيقانه على الانطلاق في طلب المعرفة. هل ترى أنّ صراعه للتخلّص منهما حلاًّ لمأساته أم تعميقا لها ؟
- أحقّا ينفصل الزمان عن المكان ؟ أيمكننا أن نتصوّر نوعيْن من الصراع مختلفين ومستقليْن بين الإنسان والزمان من جهة وبينه وبين المكان من جهة أخرى ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **التّعبير عن التخْيير** . شهريار : أَسْكِتْهَا يا قَمَر أو اجْعَلْ أَنْغَامها تَنْطَلِقُ.<br>يُفيد حرفُ الاستئناف "أَوْ" في هذا السياق مَعْنَى تخْيير المخاطب بين أمرين فكأنه قال إمّا أن تُسْكِتَها وإمّا أن تجعل أنغامها تنطلقُ.<br>قال الجوهري :« إذا دَخل الحرفُ أَوْ الأمرَ والنّهْي دَلَّ علَى التَّخْيير وإذا دخل الخبرَ دَلَّ على **الشكِّ والإبهام**.»<br>وقد يُستعمل الحرف أَوْ بمعنى "إلى أنْ" ( لأَضْرِبَنَّهُ أَوْ يَتُوبَ) فينصبُ الفعلَ المضارع بأنْ مُضْمَرَةً ويكوِّنُ مع الفعل مركّبا حرفيا وظيفته مفعول الغايَةِ.<br>من معاني إذَنْ<br>شهريار للوزير : لن أَصْطحِبَكَ.<br>قمر : فلْتُرافِقْكَ الملكةُ إذَنْ.<br>شهريار : هي ؟ وفِيم الرحيلُ إذنْ؟<br>إذن : حرفُ جوابٍ وجزاءٍ في الأَصْلِ، **استعمله الكاتبُ في هذا السياق أداةً للدلالة على النتيجة أو الاسْتنتاج في إطار حجاجيّ** .<br>يعمل هذا الحرفَ النَّصب في المضارع إذا تصدّر الجملة . ويكْتبُ بالنّون (إذنْ) متى دلَّ علَى الجواب والجزاء (تَزُورُني إذنْ أُكْرِمَك) ويرسم بالألف (إذَا) في غير ذلك. |
| تذكّر | الحوار : يصنف إلى ثلاثة أصناف جدليّ (Dialectique) وتعليمي (Didactique) وسِجالي (Polémique)<br>من خصائص الحوار السّجالي :<br>– أنّ كل طرف يدَّعي امتلاكه المعرفة، بل الحقيقة، وينفي هذه الميزة عن الآخر.<br>– أنّ التواصل يقوم على إيهام كلّ طرف الطرفَ المقابل بصدق ما يقول.<br>– أنّ الطرفين لا يختصان بطريقة معيّنة في التواصل.<br>– أنّ الحوار ينتهي إلى خلاف. |
| أسلوب | استعمل الكاتب لفظ «عين» في المثنى «عينا امرأة» وهو الاستعمال السليم لكنّه استعملها في نفس النصّ في صيغة **الجمع** وهو يقصد امرأة واحدة «مع ذات الأعين الجميلة» وفي إهداء المسرحية «إلى ذات **الأعين** الصافية».<br>هل تراه متأثرا باللغة الفرنسية التي ليست لها صيغة خاصة بالمثنى أم ترى لهذا الاستعمال أبعادا أخرى ؟ |
| رافد | «عزيزي أَنْدْ رِيه...لا أحسبك قد نَسِيتَ قهوةَ الدوم والأمريكيةَ **ذاتَ العيون التي تشبه في زرقتها ماء بحيرات الجنة**»<br>**توفيق الحكيم /زهرة العمر –دار الكتاب اللبناني بيروت** 1975 ص 60<br>* التجديد الفني الحقيقي ليس معناه حرية التجرّد من القيود...إنّ معناه الانتقالُ إلى قيود جديدة.<br>**توفيق الحكيم من ملاحق مسرحية الطعام لكل فمّ** ص 173 |

## تنوير

### في الأثــر

**1–بداية رحلة شهريار**

تبدأ رحلةُ شهريار بعبارة يُلْقيها في وجه السّاحر «أيتها الديدانُ الكبيرة التي ما خلقت إلا لتأكلها صغارها». إنّ العقل العظيم الذي يستهدف الملكُ الوصول إليه لا يخرج عن دائرة الحواس، فما جنى أحدٌ شيئا من الخيال والتفكير -يقول شهريار- مضى ذلك العهد الساذج... اليوم نريد الحقائق... نريد الوقائع «نريد أن نرى بأعيننا وأن نسمع بآذاننا». ومعنى ذلك أنّ تحوّل شهريار عن الشعور الحسّي المباشر إلى آفاق المعرفة الواعية وقواها الذهنية، لا يتمّ في فراغ ميتافيزيقي أشبه ما يكون بالحدْس، وإنما يتمّ عبر «التجربة الواقعية» . إلاّ أنه مهما تعدّدت الوسائلُ، فإنّ الغاية العظمى هي «المعرفة» بعد أنْ كانت اللذة الحسّية الغفل هي الهدف الأول والأخير.

**غالي شكري/ثورة المعتزل دراسة في أدب توفيق الحكيم دار الآفاق الجديدة بيروت ط 3/1982 ص 222**

**2–المكان سجن للإنسان**

ونعود إلى «شهرزاد» الحكيم لأنّها المسرحية التي جعل المؤلّفُ فيها نُصب عينيه مشكلة المكان، فارتبطت بها شخوصُ المسرحية وأحداثُها. وليس يخفى على قارئ المسرحية أنّ الهموم التي تعتصر نفسَ شهريار كلّها كانت إلى المكان الذي كان يحسّ بنفسه سجينا فيه.

أيمكن أن يكون «المكانُ» حقّا سِجنا للإنسان ؟ هكذا كان بالنسبة لشهريار. ولوْ لم يكن كذلك لما قامت المأساة. إنّ شهريار لم يشأ أنْ يحقق ذاته في حدود المكان الزماني وإنّما تاقت نفسُه إلى نوع آخر من المكان فتلاشى بذلك من حياته إمكانيّة التوتّر بين الذات والموضوع، أو لنقُلْ لإمكانية الحياة في نطاق الحقيقة الواقعة.

**عز الدين إسماعيل/قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر دار الفكر العربي (د . ت) ص 260**

**3–الهروب مِن كلّ ما هو مادة**

إنّ العبد لا يرى في شهرزاد إلاّ الجسد الجميل، وقمر الوزير لا يرى فيها إلاّ القلب. أمّا شهريار فيرى السرّ الذي يريد أن يكشف عن خَبِيئِهِ بعقله. ويرتحل بحثا عن الحقيقة بعد أن فشل عن كشفها بالسّحر وبالقتل. لقد استحال -على حدّ تعبير شهرزاد- إلى «إنسان يريد أن يهرب من كلّ ما هو مادة وجسد». وأكاد أُضيف «وإيمان أو قلب» أيضا.

**محمود أمين العالم / توفيق الحكيم مفكّرا فنّانا شركة الطاهر الحداد للنشر والتوزيع تونس 1986 ص ص 70 – 71**

**4–البحث عن المطلق**

لقد تمتّع شهريار بكلّ شيء وقد اشمأزّ من كلّ شيء فهو يريد أن ينسى هذا اللحم الذي ستنخره الديدان، وأن يروح ويذهب بعيدا ودائما إلى الأمام، إلى الحدّ الذي ينعدم فيه الأفق. وإنّ هذا السَّأَمَ يدفعه إلى أن يتمنّى الذهاب إلى (موضع آخر) بحثا عن «التفسير» وعن الجديد.

**حمادي بن حليمة/مواضيع المسرح العربي المعاصر الرئيسية تونس 1969 ص 260**

**5–قرار الرحيل**

كان قراره بالرحيل، رحيله أولا عن نفسه في داخل نفسه ، عن «قمر» الثاوي فيه، مثلما رحل من قبل عن «العبد» الكامن فيه. ولقد بدأ شهريار رحلة التجاوز الداخلية هذه قبل أن يلمَّ به داءُ الرحيل حقا . أفلم يلجأ إلى

السحر علَّه يجد فيه مفتاح اللغز وعلّه يروي ظمأه إلى المعرفة ؟ أفلم يقتل الجارية الجميلة زاهدة في اليوم نفسه الذي كانت تقيم فيه عذارى المملكة عيدا لشهرزاد التي أنقذتهن من سيفِ جلاّده الذي كان يجتزّ في كلّ صباح عنق واحدة منهن ؟

**جورج طرابيشي/لعبة الحلم والواقع دار الطليعة بيروت ص 70**

**6–طلب المعرفة بالرحيل**

ونرى شهريار من بعد يريد أن يطلب المعرفة بالرحيل، بالانطلاق. والرحيل من أسباب العلم ، وقد جاء في الحديث «اطلبوا العلم ولو في الصين». ولكن حتّى لا يكون طلبُ العلم بالرحيل موقفا «مائعا» هو أيضا وجب أن يعلم شهريار وأن نعلم نحن، أيّ علم يطلب الملك، وأين، وكيف. وإذا بالملك نفسه لا يعلم، أهو يعلم ولا يقول أو هو يقول ولا يعلم، ويسفح على مذبح هذه الحيرة العمل الدرامي :

شهرزاد : إلى أين تسافر يا شهريار ؟

شهريار : إلى أين أسافر ؟

شهرزاد : نعم إلى أين تسافر ؟

شهريار : إلى بلاد واق الواق...

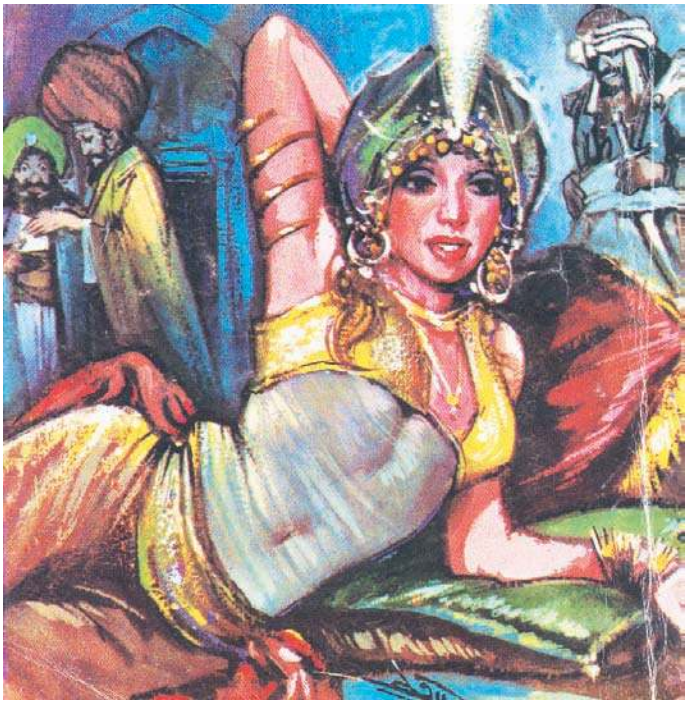
ويرحل شهريار إلى أين ؟ لا نعلم بالضبط . ثم يعود ليرحل من جديد ...

**أنطوان معلوف/المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت 1982 ص 141**

**7–عظمة الإنسان**

إنّ عظمة الإنسان ليست في أن يرى نفسَه الكائن الأعلى الحرَّ الأوحدَ، ولا في أن يرى نفسَه صِنوا للآلهة، وإنّما في أن يَعْترَف بوجود هذه القوى غير المنظورة التي تعترض طريقَه والتي لا بدّ له من أن يناضلها دون هَوادة.

**بابا دوبولو/ من ملاحق مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم المطبعة النموذجية مصر 1972 ص 35**



**شهرزاد : غِلاف كتاب القصر المسحور لطه حسين وتوفيق الحكيم. سلسلة اِقرأ دار المعرف بمصر [د.ت] عدد 356**

**النّصّ عدد** 6

# أنا أعي ولا أشعر

**التمهيد**

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| الثالث | شهرزاد<br>شهريار | تظهر شهرزاد في المنظر الثالث وقد جاءت تودّع شهريار الذي أصيب بمرض الرحيل، وتسأله عن وِجهته في السفر فيسرُّ لها بأنّه ذاهب إلى بلاد واق الواق، وأنّه أصبح سندبادا فلا بدّ من سبع سفرات متلاحقات حتّى يحرّر جسده من عقال المكان. لكنّ شهرزاد ترثي لحاله لأنّها تراه لايزال طفلا صغيرا لا تنفعه أسفاره . ويتواصل الحوار بينهما. | بهو الملك<br>موسيقى خافتة خارج المكان . شمس الصباح تملأ الأرجاء. |

شهرزاد : لا تنفع الصغير أسفارُه ما دام لا قلبَ له.
شهريار : (**ساخرا**) ما وظيفةُ القلب : الحبُّ ؟ !
شهرزاد : مَن يدري.
شهريار : الحبّ ! كيفَ تَلْفَظُ هذه الكلمةَ ؟ لا ريْبَ (1) أنّها كلمة أثرية من بقايا العصور الأولى...
شهرزاد : بل من بقايا ليلةِ الأمس
شهريار : ليلة الأمس فقط ؟ أنتِ تُغالين ! كيف نَسِيتِ إذن مدلولَها بهذه السرعة ! أَصْدُقَك القولَ، معناها عندي معنى تلكَ الموسيقى الهادئةِ، لغةِ العواطف التّي لا أفهمها الآن لأنّي لست أفهم الآن العواطف. أَسْكِتْها يا قمرُ ! ألمْ أقلْ لك أنْ أَسْكِتْها، فهي تحبِس ذاتيتي في حدود المكانيّة.
شهرزاد : على الرّغم من كلّ هذا فإنّ بينك وبين الطفولة خَطوةً.
شهريار : لا بأسَ. لن أعود إلى جسدك الجميل... لن يُسكِرني ريقُ ثغرك ونفحُ شعرك وضَمّات ذراعيك . شبِعتُ من الأجساد ! شبِعت من الأجساد ! شبعت من الأجساد !
شهرزاد : أصبحتَ لا تشعر.
شهريار : لا أريد أن أشعر، كنت قبلُ أشعر ولا أعي ... اليوم أنا أعِي ولا أشعر كالروح.
شهرزاد : الروح ؟ ! ما أبعدَك عن الروح ! تعالَ يا قمرُ ! هذا المسكينُ يحسَب الكلامَ كلّ شيء.
شهريار : (**فجأة** ) شهرزاد ! أزِفَتْ (2) ساعةُ السفر. ألاَ تسمعين ؟ موسيقى هائلةٌ تدعوني إلى الرحيل !...

شهرزاد : (**تهمس لقمر**) ابْقَ أنت يا قمر.

شهرزاد : ماذا تقولين له ؟

شهرزاد : أقول له أنْ يبقى . أمّا أنت فسَافرْ ما شئت أنْ تسافر.

شهرزاد : ماذا تعنين ؟

شهرزاد : يقال إنّ رجلا بقلبه قد يصل إلى ما لا يصل إليهِ آخرُ بعقله.

شهرزاد : (**يبحث بعينه عن قمر الذي انسلّ إلى الخارج**) أستبوحين له ؟

شهرزاد : لست أدري.

شهرزاد : (**في قلق**) شهرزاد ..

شهرزاد : اذهبْ !

شهرزاد : كَذبٌ ومكْرٌ. إنّي أعلمُ بكِ من نفسك. مع ذلك فإنّ قمرا لن يُخفيَ عنّي شيئا. ما عاد قولُك يُغريني. وداعا أيتها الملكةُ ! بل تعاليْ، نَسِيتُ أن أقبّلكِ...

(**يقبلها على عجل لكنّها تستبقيه وتقبّله في حرارة فيقف متأثّرا**... )

شهرزاد : (**تتركه في صمت**) ؟

شهرزاد : شهرزاد !

شهرزاد : (**تلتفت إليه**) ما بكَ ؟ إنّك ترتجف (3).

شهرزاد : كلاّ. هذا ...

شهرزاد : هذا من أثرِ الفراق يا شهريار.

شهرزاد : (**يتحرّك في عزم**) أين قمر ؟ أين أنت يا قمر ؟ السفر، السفر، السفر ...

(**يخرج على عجل**)

شهرزاد : (**لنفسها**) مسكين هذا الإنسان ! ... لَوْ يعلمُ كمْ أرْثي له ؟ ..

**توفيق الحكيم . شهرزاد دار مصر للطباعة . المنظر الثالث ص ص** 66 / 69

## الشرح

1 - **رَيْب** : مصدر جذره (ر ي ب) متعلّق برابني الأمرُ يَريبُني : رأيتُ منه ما أكرهُ. الرّيْبُ. والرّيبةُ : الشّكُّ والظِنَّةُ والتهمةُ. لا ريب فيه. لا شكَّ فيه وفي الحديث : دعْ ما يُريبُك إلى ما لا يُريبُك أي دعْ ما تشكُّ فيه إلى ما لا تشكُّ فيه.

2 - **أزِفَت** : أزِفَ يأزَفُ أزفًا وأزُوفًا : اقترب. الآزفَةُ : القيامةُ . قال تعالى : «أَزِفتْ الآزفة» أي دنتْ وفي الحديث : قد أَزِف الوقْتُ وحان الأجلُ : دنا وقرُبَ.

3 - **ترتجفُ** : ارتجف الشخصُ : ارْتعدَ واضطرب اضطرابا شديدا خوْفا أو فزعًا.

## الفهم والتّحليل

### موضع النّصّ

1 - حدّد موضع النصّ من المسرحية ومن تطور الأحداث فيها.

2 - قطّع النصّ معتمدا تغيّر موضوع الحوار معيارا .

### الحوار

3 - ميّز مُخاطَبات شهريار من مخاطبات شهرزاد.لمَ جاءت بعضُ المخاطبات مطوّلةً ؟

4 - الحوار خِلاَفِيٌّ ذو طابع حجاجيّ. اُدرس طريقة بنائه وأساليبه وأنواع الحجج الواردة فيه. لِمَ لم يتمكن أيّ طرف من إقناع الطرف الآخر ؟

### الشّخصيّات

5 - كيف بدت لك شخصيّةُ شهريار ؟ حدّد ملامحها التراجيدية معتمدا شواهد من النصّ.

6 - في النصّ عبارات وإشارات تَشِي بفشل شهريار في تجربة الرحيل. بيّنها.

7 - ما موقف شهرزاد من الرحيل ؟ بِمَ تبرّره ؟ اعتمد النصّ وما سبقه.

### الإشارات الركحيّة

8 - ما علاقة الإشارات الركحية بالحوار ؟ ما الوظائف التي اضطلعت بها ؟هات قرائن للدعم.

### القضايا

9 - في هذا النصّ وفي مواضع سابقة، كثيرا ما كانت شهرزاد تنعت شهريار بالطفل وبالصغير. اجمع البعض من أقوالها وحاول أن تفسّر هذا الموقف.

10 - بيّن موقفَ شهريار من الجسد والقلب وموقفَه من العقل. إلاَمَ تُرجع الموقفين ؟

11 - رأى شهريار قيودا تشدّه إلى المكان فحاول التحرّر منها. أبرِز هذا الصراع وبيّن ماذا يطلب.

### النّقاش

■ هل ترى أنّ شهريار مثاليٌّ التفكير وهو يزعم أنّه بِتخلّصه من القلب والجسد والمكان يحقّق الوعيَ والرّشد ؟

■ هل ترى في دعوة شهرزاد قمرا إلى عدم السفر تعبيرا عن موقف الكاتب من القلب والعاطفة اللّذيْن يرمز إليهما قمر ؟

### بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | تصريف **تَعَالَى** في الأمر . شهرزاد : تَعَالَ يا قَمَر !<br>تعَالَ : فِعل (تعالَى) مُصرّف في الأمر مع ضمير المخاطَب جَاءَ مفتوح اللاّم(**عين الفعل**) وعلامة جزمه حذف حرف العلّة (لام الفعل) وتصريفُه في الأمر يُعطِي الصّيغ الآتية : تَعَالَيْ (للمخاطبَة) تعالَيا(للمخاطبَيْن) تَعَالَوْا(للمخاطبِين) تعالَيْنَ (للمخاطَبات). قال ابن هشام «والعامّة تقول |

| | |
|---|---|
| **لغة** | تعَالِي بكسرِ اللاّم وعليه قولُ بعضُ المحدثين (أبي فراس الحمداني) :<br>أيَا جَارتَا مَا أنْصَفَ الدّهرُ بيْنَنَا **تَعَالِي أُقاسِمْكِ الهمومَ تَعالِي**<br>والصوابُ الفتحُ... وربّمَا ضُمَت اللاّمُ مع جمع المذكّر وكُسِرتْ مع المؤنّثةِ وبِهِ قرأ الحسنُ البصريُّ في سورة آلِ عمران : «قُلْ يا أَهْلَ الكتابِ تعالَوا.» الآية 64<br>عن شرح شذور الذهب لابن هشام .تحقيق حنّا الفاخوري دار الجيل .بيروت ط1 /1988 ص ص 27/30 |
| **تذكر** | خصائص البطل المأسوي : يمتاز البطل في المأساة بالخصائص التالية:<br>1–الرفض : يشعر بالهوّة التي تفصل بين ما هو كائن وما يجب أن يكون. يرفض الهزيمة أمام العوائق. يرضى البطلُ المأسوي أن يحترق لكنّه يرفض أن يحترق بيد غيره ويرضى أن يكون هو مُشْعِلَ النار بنفسه.<br>2–الكبرياء : هي حاجة لتأكيد الرفض .بها تتحقّق حريّة الفعل واستقلاله وعدم التوقّف عن الفعل مهما كانت العوائق.<br>3–الصدق : هو الصدق الناتج عن المعاناة . والصدق التراجيدي. هو صدق كامل مع النفس ومع العالم. لا سبيل إلى موقف وسط .فشعارُ البطل المأسوي هو أكون أو لا أكون. هو سؤال عن ماهية الوجود. فليس هناك حلّ وسط في الكينونة. |
| **رافد** | سجين شهرزاد<br>شهرزاد (للعبد القائم على رأسها) : هل تمَّ خطف توفيق الحكيم ؟<br>العبد : خطفناه يا مولاتي<br>شهرزاد : وماذا فعلتم به ؟<br>العبد : ألقيناه في جُبّ القصر المسحور.<br>شهرزاد : إنّه ليس مثلك. إنّه خُلِقَ ليبقى إلى جانبي يبادلني الفكر.<br>العبد : فهمتُ، تريدين سميرًا يؤانسك في أوقات الضجر.<br>شهرزاد (كالمخاطبة لنفسها) : نعم، إني الآن في سأم دائم. لأني لا أجد، بعد شهريار، عقلا وخيالاً يبهران عقلي وخيالي.<br>العبد : إنّ الملك شهريار ذهب ولم يعد.<br>شهرزاد (كالمخاطبة لنفسها) : نعم ، لقد أضعته أنا، لقد كان حرّا طليقا مرحًا كالطفل، فأوحيت إليه بأشياء كبرى مستحيلة، ذهب يبحث عنها فلم يعد.<br>العبد : (كَمَنْ نَسِيَ نَفْسَهُ) : وقمر، و أنا...كلّ الناس كانوا أحرارًا قبل أن يعرفوك !<br>طه حسين وتوفيق الحكيم. القصر المسحور.سلسلة اقرأ – دار المعارف بمصر ط 2 العدد 356 ص ص 23/26<br>* يقول الحكيم وطه حسين على لسان شهرزاد «كان شهريار حُرّا طليقا كالطفل...» هل توافقهما الرأي ؟ علّل جوابك. |

## تنوير

**في الأثر**

**1–أطوار شهريار**

شهريار مرّ بكل الأطوار التي تعرفها الحياة الإنسانية، فقد عاش حياة الحيوان يوم كانت تقدَّم له في كلّ ليلة عذراءُ يفتك بها، وعاش حياة القلب يوم عرف شهرزاد فأحبّ جوارها ونَسِي القتل والفتك، ثم عاش حياة العقل يوم أيقظ فكرَه حديثُ شهرزاد واتّسعت أمام بصيرته أفاقُ عوالم ليس لها حدود، فنهض على قدميه وانطلق يهيم

في أجواء الفكر العليا .

**من كتاب «تحت المصباح الأخضر ص 4 « توفيق الحكيم جورج طرابيشي لعبة الحلم والواقع**

**دراسة في أدب توفيق الحكيم 1972 / ص 68**

**2–لِمَ يريد شهريار الموت ؟**

«شهريار يريد الموت لا لأنّه يريد الفناء، بل لأنّه تصوّر فيه خلاصه من كلّ روابطه الجسمانيّة والعاطفيّة بالأرض. إنّها محاولة لترك الأرض أو لترك المكان. وقد تساوى في نظره الموتُ والانطلاق من أسْر المكان، فبرزت عندئذ ضرورةُ الرّحيل والسفر إلى غير نهاية. فماذا استطاع شهريار أن يحقّق من ذلك ؟»

**عزالدين إسماعيل قضايا الإنسان في الأدب المسرحيّ المعاصر دار الفكر العربي ط 2 1968 ص 264**

**3–بين «شهرزاد» و«يا طالع الشجرة»**

بين « شهرزاد» و «يا طالع الشجرة» يمتدُّ حبل الصراع المأسوي بين ثنائيات توفيق الحكيم، وتنفجر المأساة دائما من اختلال التوازن والتعادل بين هذه الثنائيات. أحيانا نكاد نتبيّن أنّ سيادة الطريق الروحي أو طريق القلب هي طريق الوصول، وأحيانا أخرى نحسّ ألاّ طريق إلاّ بالتوازن وأنّ التضحية بأحد طرفي الثنائية هي طريق المأساة والاختلال وفقدان التوازن والتعادل. وقد لا يكون الأمر مجرّد قلق بين هذين الموقفين، وإنّما هو تطوُّر من الموقف الأوّل إلى الموقف الثاني في حياة الحكيم الفنية، وهو تطوُّر يبلغ أحيانا السيادة لطريق العقل والفعل والعلم والحياة.

**محمود أمين العالم / توفيق الحكيم مفكّرا وفنّانا شركة الطاهر الحداد للنشر والتوزيع تونس 1986 ص 70**

**4–أزمة فكر**

ليس ينبغي أن نَضَلَّ الطريق على أيّ حال : فالصراع الناشب بين «الوجود الأسطوري» و«الوجود التاريخي» لا يسيطر على زمام هذا المسرح، إلاّ أنّه يعبّر عن الأزمة التي تسود العالم العربي والإسلامي في القرن العشرين. «توفيق الحكيم» يعيش في صميم المشكلة التي يكابدها الشرق الحديث. فالمسرح لديه يدور حول مصير الفكر الذي يريد أن يكون إنسانا...

**جورج ألبير آستر/من مسرحية السلطان الحائر لتوفيق الحكيم/المطبعة النموذجية مصر 1972 ص 193**

**5- سَبيلٌ غَلَطٌ إلى عِلْم غلطٍ**

رأيناه في البدء يجعل «آدميا يمكث أربعين يوما في دِنّ مملوءٍ بدهن السّمسم ... حتى ذهب لحمه كي يجيب من بعْدُ عن كلّ ما يسأله الملك.» ورأيناه من بعد يقطع في دار السّاحر رأس زاهدة العذراء... ما شأن العلم بهذا العنف ؟. هذا العنف سبيلٌ **غَلَط إلى عِلْم غَلَطٍ**.

العلمُ بمفهومه الحديث سُبُله التجاربُ العلمية في المختبرات أوْ «على الطبيعة» والموازينُ والمقاييس والأرقام. إنّها في الواقع سُبُل إلى «الهرب» من العقل أو الذات الواعية خاصة إذا تطلّب العقلُ من صاحبه تقديم تضحيات أو إذا هو اصطدم بأحاجي يعجز عن فكّ ألغازها . إذّاك قد يحاول الإنسانُ أن يهرب من نفسه أو على وجه الدقة أن يجعل وعيَه ينام أو عقله يغفو. ومتى نام الوعيُ وغفا العقلُ فأيُ علم يطلب الإنسان إذّاك ؟ حين يقطع شهريار رأس العذراء فإنّه يعوّض إذّاك عن رغبته في قطع رأسه هو علّه يتخلّص من عبء وعيه المأسوي، وحين يجعل رجل الدنّ يذهب لحمه فإنّه يعوّض عن رغبته في أن « ينسى هذا اللحم ذا الدود، وينطلق... »

**أنطوان معلوف / المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية / المؤسسة الجامعية للدراسات**

**والنشر والتوزيع بيروت ط 1 / 1982 ص ص 165 – 166**

**من آراء الكاتب**

**اختلال التعادل**

التعادل الذي كان قائما حتّى مطلع القرن التاسعَ عشرَ بين قوة العقل وقوة القلب ... أي بين نشاط التفكير ونشاط الإيمان قد اختلّ منذ ذلك الوقت بتوَالي انتصارات العلم العقلي واستمرار جمود الجانب الدّيني. فالعلمُ وليد العقل قد ضاعفَ قوته وجدّد وسائله ووسّع آفاقه في حين أن الدّين وليدُ القلب بقي محصورا في أفقه لم يكتشف منابعَ جديدة في أعماق القلب الإنساني، تتعادل مع تلك العوالم الجديدة التي اكتشفها العقلُ البشري.
وكان لهذا الاختلال في التعادل نتيجتُه الطبيعية التي لا بدّ أن تلازم كلّ اختلال في التوازن... وهو القلق. فالقلقُ السائد في النّفوس اليوم مبعثُه هذا الاضطراب في ميزان التعادل بين العقل والقلب... بين الفكر والإيمان.
هذا التعادل واختلالُه بين العقل والقلب في إطار مشكلة الزمن كان موضوع مَسرحيّتي «أهل الكهف» كما أنّ هذا التعادل أيضا واختلاله بين الفكر المطلق ممثّلا في «شهريار» والإيمان العاطفي ممثلا في «قمر» متحرّكا في إطار مشكلة المكان ودورته كان موضوع مسرحيتي «شهرزاد» .

**توفيق الحكيم / التعادلية نشر وتوزيع مؤسسات بن عبد الله تونس** 1986 ص ص 15 – 17

**فنّ المسرح**

**الحبكة المسرحية**

الحبكة المسرحية إمّا أن تكون بسيطة أو مركّبة، إذ أنّ الأحداث التي تعرضها تتّسم بهذه الطبيعة المزدوجة. فالحدَثُ الذي يجري على النهج المذكور، ككلٍّ متّصل، يعتبر بسيطا طالما أنه يحدث التغيير في أقدار البطل غير مصاحب بتغيير في مجرى الأحداث أو الكشف التراجيدي. ويعتبر الحدثُ مركّبا إذا ما انطوى على واحد من هذين أو على كِلَيْهِمَا معا. وينبغي في هذه الحالة أن يتبع كل من التغيير في مجرى الأحداث أو الكشف التراجيدي من بناء الحبكة المسرحية ذاتها، بحيث يأتي كنتيجة، ضرورية أو محتملة، مترتّبة على ما سبقه من وقائع. فهناك فرق كبير بين الشيء الذي يحدث مترتّبا على ما سبقه من أحداث، والشّيء الذي يحدث هكذا دون ارتباط بما سبقه من أحداث.

**أرسطو «فن الشعر، الفصل العاشر» عن الكوميديا والتراجيديا**

**ترجمة علي أحمد محمود سلسلة عالم المعرفة عدد** 18 / 1979ص 141

**النّصّ عدد 7**

# تلك صفات الشّهوة

**التمهيد**

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| الخامس | شهرزاد<br>العبد | تدور أحداث المنظر الرابع في بَيْداء ساعة الغروب ولم يمض على سفر شهريار وقمر يوم . يشعرك الحوار بحضور شبح شهرزاد من خلال تأمّلهما غروب الشمس ويبوح لك بتلك العلاقة التي تربطهما بها.<br>وفي مستهلّ المنظر الخامس ينتقل بنا الكاتب إلى فضاء آخر نتابع فيه حوارا جمع شهرزاد بالعبد . | في بهو الملك<br><br>ليل داجٍ ساجٍ |

( **في بهو الملك** : **ليلٌ داجٍ** (1) **ساجٍ** (2) )

شهرزاد : (**مستلقية تفكّر**) ؟

شهرزاد : (**تجفل**) مَنْ هذا ؟

العبد : ( **يتقدّم هامسا**) لا تخافي ! هذا أنا.

شهرزاد : مَنْ أخبرك أنّي هنا ؟

العبد : (**يدنو منها**) نفْحُك العبِقُ (3). ثمّ هذه النافذةُ أنبأتني أنّ خلفَها جسدا ينتظرُ الغرامَ.

شهرزاد : لا تلْمِسْني ! اذهبْ ..

العبد : (**يتأمّلها**) ما أجمَلك ! ما أنتِ إلا جسد جميل !

شهرزاد : (**باسمة**) حتّى أنت أيضا تَراني في مرآة نفسك.

العبد : إنّي أرى الحقيقةَ.

شهرزاد : دَعُوا الحقيقة في مكانها هادئة. اذهب ..

العبد : لِمَ غادرتِ مَخْدَعِك (4) هذا المساء وجئت ها هنا ؟ ولِمَ هذا الوجهُ العابس الليلةَ؟ أتحزنين لفراقه ؟ شهرزاد : لا أستطيع البقاء معك في هذا البهو.

العبد : مِمّ تخْشَيْن ؟

شهرزاد : لستُ أخشى على نفسي.

العبد : أنتِ تعلمين أنّه الآن في طريقه إلى مصر أو إلى الهند. ومع ذلك ما تَريْنهُ يفعل إذا هو

دخل علينا الساعة ؟

شهرزاد : لا تقلْ هذا.

العبد : أَمَا علّمتِه بعدُ إذا رأى أسودَ أن لا يقتله ؟

شهرزاد : كلاَّ

العبد : لأنّكِ لا تريدين أيتها الخادعة.

شهرزاد : لا أريد أن يُبْقيَ عليك إذا رآك معي ؟ أتُصَدّق ذلك يا حبيبي ؟

العبد : لستُ حبيبَك أيتها الغادرةُ.

شهرزاد : من أنتَ إذن ؟

العبد : شقيّ سوف تَغْدِرين به.

شهرزاد : أيخطُر لك ذلك على بال ؟ لو أنّي أردت الغدْر بك لَمَا دعوتكَ.

العبد : ضميري يحدّثني بأنّكِ تَنْصِبين لي شَرَكًا.

شهرزاد : ضميرك كاذب ..

العبد : أوَ يمكن لمثلكِ أن يَعْشَق عبدا خَسِيسا مثلي !

شهرزاد : ألم تفعل ذلك زوجُ شهريار الأولى ؟

العبد : (**يشير إلى جسمها إلى جسمه**) هذا البياضُ وهذه الرقَّةُ.. وهذا السّوادُ وهذه الغلْظة ..!

شهرزاد : ( **باسمة** ) الزهرة البيضاء الرقيقة تنبُت من الطين الأسود الغليظ.

العبد : وقُبحي وأصلي الوضيعُ. !

شهرزاد : ينبغي أن يكون أسودَ اللّون، وضيعَ الأصل قبيحَ الصورة... تلك صفاتُك الخالدة التي أحبّها ..!

العبد : تلك صفاتُ الشهوة.

شهرزاد : اقترب !

العبد : يخيل إليّ أنّكِ امرأة لا ككلّ النساء. أنتِ لا يمكن أن تعشَقي أحدا.

شهرزاد : لا شأن لك بقلْبي .

العبد : أنتِ إنَّما تلعبين بي. إنّي أخافك.

شهرزاد : أنتَ واهم.

العبد : وزوجُك ؟

شهرزاد : ما شأنك به ؟

**توفيق الحكيم. شهرزاد. دار مصر للطباعة. المنظر الخامس ص ص 75 / 78**

## الشرح

1) **داجٍ** : صفة مشبّهة متعلّقة بالفعل الناقص الواوي دَجَا الليلُ يدْجُو دَجْوًا ودُجُوًّا : اشتدّتْ ظلمتُه وسكونُه. يقال : ليلٌ دَاجٍ ودَجِيٌّ.

2) **ساجٍ** : صفة مشبّهة متعلقة بالفعل الناقص الواوي سجا الليلُ والبحرُ وغيرهما يسْجُو سُجُوًّا وسَجْوًا : سَكَن.

3) **الْعَبِقُ** : صفة مشبّهة متعلّقة بعبِقَ يعْبَقُ عبقًا الشيءُ بالطّيب : انتشرت رائحة الطيب فيه ومنه.

4) **مخْدَعك** : المَخْدع والمِخْدَعُ : حجرةُ النوم.ج مخادعُ.

## الفهم والتّحليل

### الحوار

1 - ما موضوع الحوار الرئيسيّ في النصّ ؟

2 - يدور الحوار بين طرفين غير متكافئين منزلةً لكنّ طابعه سجاليّ. استخرج القرائن الدّالة. بم تفسّر ذلك ؟

3 - مُخاطبات العبد ذاتُ نسق تصاعديّ . تبيّنهُ من خلال الأسلوب المعتمد واذكر دوافعه.

### الشّخصيّات

4 - تتأرجح علاقة شهرزاد بالعبد بين الاتّصال والانفصال. وضّح ذلك باعتماد الأقوال والأحوال. إلامَ ترجع هذا الوضع؟

### الإشارات الركحيّة

5 - بم تفسّر كثافة الإشارات الركحية في بداية النصّ واختفاءها بعد ذلك ؟ ما وظائفها ؟

### القضايا

6 - إلامَ يرمز العبدُ ؟ ادعم جوابك بأدلّة من النصّ وممّا سبق.

7 - يقول العبد مخاطبا شهرزاد « يخيل إليّ أنّك امرأة لا ككلّ النساء». ماذا يقصد ؟ من هي شهرزاد خاصة إذا علمت أنّ شهريار قد وصفها بهذا الوصف سابقا ؟

### النّقاش

- يقول حمادي بن حليمة في« مواضيع المسرح العربي المعاصر الرئيسية» ص 72 «إنّ شخصية العبد في مسرحية شهرزاد تمثّل المرحلة الأولى من حياة الملك شهريار، وتلك هي المرحلة التي كان فيها مستسلما لِنزوات طبيعةٍ بدائية ذات شَرَهٍ ماديّ في أبشع صورة». هل توافقه الرأي ؟
- ما دلالات ظهور شخصيّة العبد في هذه المرحلة بالذّات من تطور الفعل الدرامي وهو الذي يرمز إلى المرحلة الأولى من حياة شهريار ؟

### بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **بلاغة** | **من معاني القَصر**<br>العبدُ(يتأمّلها) ما أجملَكِ ! **ما** أنتِ **إلاَّ** جَسَدٌ جميل!<br>ما ...إلاّ تركيب قائم على النفي (ما) والاستثناء (إلاّ)، يُفيد القَصْر . ويسمّى هذا الضربُ من القَصْر «قصْر الموصوف (أنت) على الصفة (جسد جميل)، يستعمله المتكلم للدلالة على أنّ المخاطب لا يتّصف إلاّ بتلك الصفة في حين يعتقد المخاطب غير ذلك.<br>يقول عبد القاهر الجرجاني : «وأمّا الخبرُ بالنفي والإثبات نَحو مَا هذا إلاّ كذا... فيكون |

| | |
|---|---|
| بلاغة | للأمر يُنكره المخاطَبُ ويشكُّ فيه فإذا قلتَ : **ما هو إلاّ مُصِيب أو ما هو إلاّ** مخطئٌ قلتَه لمن يدفع أنْ يكون الأمرُ على ما قلته»<br>**دلائل الإعجاز . مطبعة المنار –مصر** 1331 **هـ ص** 256<br>**الإتباع** : ليلٌ داج ساج<br>الإتباعُ هو أنْ يأتي المتكلّم أو الكاتبُ بكلمتيْن على وزنٍ واحدٍ تؤكّد أُخراهما الأولى، وتكون الثانية إمّا ذات معنى «هو وسيمٌ قسيمٌ» أو خالية من المعني «حسنٌ بَسَنٌ». |
| رسم | لِمَ هذا الوجهُ العابسُ الليلة ؟ – ممّ تخشَيْن؟<br>ترسَم «ما» الاستفهامية محذوفةً منها الألفُ إذا سُبقت بحرْفِ جرٍّ : لِمَ؟ ممَّ ؟ عَمَّ ؟ فيمَ ؟ بِمَ ؟ علامَ ؟ إلامَ ؟ |
| مفاهيم | **الصراع**<br>والصراع اصطلاحا، يفيد في المسرحية، أن ينشِّط المؤلّف قوّتين متنافرتين للدّفاع عن موقفين متناقضين . ونتيجة لذلك يكون الصّراع نابعا من وجود مشكلة بين طَرَفَيْ الصّراع تؤدي إلى اختلاف وتباين . يقول Patrice Pavis : «يوجد صراع إذا كان شخص يَنْشُدُ شيئا ما (حبّا أو سلطة أو مثلا أعلى ) ووجد من يعارضُه في سعيه (شخصا كان أو عقبة نفسية أو أخلاقية) ويتجسّم هذا الخلاف في صراع شخصيّ أو فلسفيّ تكون نهايته مضحكة، أو تصالحية، وقد تكون مأسويّة، إذا رفض كلّ من الطّرفين المتصارعين التنازل أو رآه مهينا»...<br>ولَوْلاَ الصّراع لكانت أحداث المسرحيّة تسير بشكل رتيب ومملّ ، فالصراع يكثّف الأحداث، ويعطيها نسقا تصاعديّا يبلغ بها الذّروة قبل الوصول إلى الانفراج أو الحلّ. والصّراعُ يحدّد العلاقات بين شخوص المسرحية، وعلاقاتهم بالإطار الذي يعيشون فيه أو الحلّ.<br>**عبد الستار شبوح. مساهمة المقاربة التعليمي في تدريس الخصائص الفنية للنصّ المسرحيفي مرقون ص ص** 67/66 |
| رافد | التجديد في الفنّ– الذي سمِّيَ باللامعقول ليس معناه عندي الغموضَ أو التعبير عن انحلال الإنسان المعاصر ...إنّي أعتبر ذلك أسوأ ما فيه .وكلُّ ما يهمّني منه ليس شطحاته، بل حرية التّحرك فيه.<br>**توفيق الحكيم من ملاحق مسرحية «الطعام لكلّ فم» ص ص** 172-173 |
| كتابة | اكتب نصا تحلّل فيه علاقة شهرزاد بالعبد في هذا النصّ وفي ما سبقه، وأبد رأيك فيها. |

## تنوير

**في الأثر**

**1–شهرزاد الحياة**

يُقبِل شهريارُ وقمرُ والعبدُ على اللّغز مُحاولين حلَّه فتستجيب شهرزاد لكلّ منهم، لأنّها تضمّ بين رحابها كلَّ تفسير. إنّها الحياة بكلّ ما فيها من متناقضات، يحاول الفيلسوف أن يطبعها بطابعه ويسعى العاشق إلى أنْ يضمّها لرصيده ويجد الحسّيّ فيها متاعا يُشتهى .

وهي من الجميع بمثابة الأم حيال أولادها العديدين مختلفي المشارب، كلّ واحد جزء منها، وهي جماعهم. هذا

الموقف الفكريّ بين شهرزاد وتفسيراتها المختلفة لا يقدّمه الحكيم تقديما مُجردا بل يسعى جاهدا لتجسيده وإحاطته بكثير ممّا يشوّق وممّا يمكن ترجمتُه - بصريا - على خشبة المسرح.

**علي الراعي / توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر / كتاب الهلال 1969 ص 45**

**2-شهرزاد آنات ثلاثة في الإنسان**

شهرزاد : دعوا الحقيقة في مكانها هادئة .. اذهب .. شهرزاد هي إذن في مرحلة أولى من تعريفها ثلاثتُهم معا . ولكن من هم هؤلاء الثلاثة ؟ لقد قلنا إنّهم الغريزة والقلب والعقل. ولكننا نعرف أنّ الغريزة والقلب والعقل آنات ثلاثة في الإنسان. وإذا كان الحكيم قد فصل بين هذه الآنات ومثّل لكلٍّ واحد منها بشخصية مستقلة بذاتها، فهذا كي يمارس إحدى الألعاب المحبّبة إليه، لعبة تباين الحقائق من خلال تباين ملكات الإنسان. وكما أنّ من واجب الناقد عادة أن يحلّل ما ركّبه الفنان كذلك فإنّ من واجبه أحيانا أن يركّب ما حلّله الفنان. ومن هنا نقول إنّ العبد والوزيرَ قمر والملك شهريار ليسُوا إلاّ وجوها ثلاثة لإنسان واحدٍ أو مراحلَ ثلاثا من تطور إنسان واحد.

.

**جورج طرابيشي / لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم 1972 / ص ص 67 - 68**

**3-مفهوم الأسلوب عند الحكيم**

تركيزُ الحكيم على قضية الأسلوب لم يكنْ على زخرف اللغة وبهرجها، ولم يكن الأُسلوب عنده مجرّدَ وعاءٍ لغوي تُصبّ فيه الأفكار والمعاني، بل اعتبره مركز كلّ عمل إبداعي، فالأفكار والموضوعات - مهما كان نبلها وأهميّتها _ لا تكتب لها الحياة داخلَ أثر من الآثار إلاّ متى توفر لكاتبها الأسلوب الفنّي الرفيع .

إنّ مفهوم الأسلوب عند الحكيم يعطي تصورا جديدا لجمالية النصّ الأدبي، لا يحصر جمال الكتابة في جمال المفردات اللغوية والصور البلاغية بل يدعو إلى استخدام لغة يسيرة مركّزة لا تقف حاجزا دون عمق الفكرة وقوة البناء. من أجل ذلك، أعاد الحكيم الاعتبارَ إلى بعض الآثار التي ظلّت خارج دائرة الأدب الرسمي كما يقول، كألف ليلة وليلة، وقصص «عنترة» و «سيف بن ذي يَزن» واعتبرها من أروع ما خلّف لنا التراث من أعمال فنية، على الرغم من ضعف الجانب اللغوي فيها.

**الطاهر بن يحيى / قضايا الأدب والمسرح عند توفيق الحكيم دار أمية تونس 1995 ص 97**

**4-شهرزاد امرأة واضحة**

ظلّ شهريار أسيرَ الزمان والمكان لأنّ رحلته لا يمكن أن تتمّ إلاّ في زمان ومكان معينين - كائنا ما كانت الرحلة وكائنا ما كان الرحّالة. قد يقال إنّ شهرزاد ليست امرأة وإنّما هي رمز للأرض، للطبيعة وربّما للمعرفة التي ينظر إليها كلُّ واحد من موقعه. هذا صحيح ولكنّ شهريار قبل كلّ شيء وبعد كلّ شيء إنسان وبالتحديد رجل. وشهرزاد امرأة وبالتحديد أنثى. والرجل توّاق إلى المطلق والمرأة توّاقة إلى الواقع. ولا عجب أن تكون الطبيعة أنثى والأرض أنثى، والمرأة أنثى. والمرأة بتركيبتها البيولوجية وعينيها الواسعتين - سعة الوجود - ألصق بالواقع من الرجل. والواقع مكشوف ولكن الذي يسبغ عليه الغموض هو الإنسان حسب الطريقة التي بها يفهم هذا الواقع، وشهرزاد كذلك واضحة ولكن غموضها متأتٍّ أساسا من نظرة الآخرين إليها كل واحد يراها في مرآة نفسه، هي إذن «ثلاثة في واحد» هي شهريار وهي أيضا قمر ... وهي العبد.

**الطايع هراغي/ محاولة في رصد المسار الفكري لتوفيق الحكيم. مجلة أطروحات العدد الثامن 1985 ص 49**

**من آراء الكاتب**

**الشعور بالعجز حافز إلى الكفاح**

الإنسان عندي ليس إله هذا العالم ، وهو ليس حرّا ... ولكنّه يعيش ويريد ويكافح داخل إطار الإرادة الإلهية ... هذه الإرادة التي تتجلّى للإنسان أحيانا في صور غير منظورة من عوائق وقيود، على الإنسان أن يكافح

لاجتيازها والتغلّب عليها، فالشعور بعجز الإنسان أمام مصيره هو عندي حافز إلى الكفاح لا إلى التخاذل ... «أهل الكهف» كافحوا ضدّ الزمن ... ولبث أحدهم متعلقا بالحياة، يقارع الزمن بسيف بَتّار هو «القلب» إلى آخر لحظة ... و «شهرزاد» جاهدت محاولة أن ترُدَّ إلى الصواب زوجها الذي أراد أن ينبذ أرضه وآدميته وأن تعيد إليه إيمانه ببشريته .. وهكذا كان الإنسان عندي يجاهد دائما ضدَّ العوائق الخفية التي شعر بتأثيرها في حريته وإرادته ومصيره ...

**توفيق الحكيم / التعادلية نشر مؤسسات بن عبد الله تونس 1986 ص ص 25 – 27**

**في المسرح**

**الصراع الدرامي**

يتمثل الصراع الدرامي في أنّ الإنسان مجرَّد نقطة تقاطع لقوى عظيمة، وأفعاله ليست أفعاله. وبدلا من ذلك فإنّ شيئا مستقلاّ عنه يمتزج في نظام مُعَادٍ له، يحسّ بلا مبالاته به دائما، وهكذا يدمّر إرادته. ومن هنا، كانت أفعالُه ليست بكليتها أفعاله كذلك، أمّا ما يحسّ به بصفته طاقته الدافعة الباطنية فيسهم كَوجهٍ من أوجه المركّب العظيم الذي يوجّهه نحو سقوطه، بينما القوة الديالكتية تكاد تنحصر في الفكرة، في المجرّد. فالناس ليسوا سوى بيادق، وليست إرادتهم غيرَ حركاتهم الممكنة، أمّا ما يظلّ غريبا دائما بالقياس إليهم (أعني المجرد) فهو الذي يحرِّكهم. إنّ أهمية الإنسان تكمن فقط في هذا الأمر، أي أنّ اللّعبة لا يمكن أن تلعب بدونه، وأن الناس ليسوا سوى شفراتٍ هيروغليفية، تتألّف منها الوضعيةُ السّريّة ...

**إيريك بينتلي/نظرية المسرح الحديث/وزارة الإعلام العراقية 1975 ص 417**

**شهرزاد «اعزفن أيّتها الجواري ! عينيْ شهريار أريد...»**

**من كتاب «أحلام شهرزاد» طه حسين سلسلة اقرأ – دار المعارف مصر ص 103**

**النّصّ عدد 8**

# الهاربون من أجسادهم

**التّمهيد**

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| السادس | أبو مَيْسور<br>قمر<br>شهريار | يتواصل الحوار في المنظر الخامس ويكشف في نهايته عن موقف شهرزاد من شهريار التي رأت فيه آدميا استنفد كلّ ما في كلمتي«جسد» و«مادّة» من معنى وهجر الأرض ولم يبلغ السماء. وفي بداية المنظر السادس يصل شهريار إلى خان أبي ميسور مصحوبا بوزيره قمر باحثا عن سبيل معرفي جديد. ويدور الحوار التالي. | في خان أبي ميسور. |

أبو ميسور: (**يشير إلى الفراش الخالي**) هيّا اعْتليا جناحَيْ هذا الطير !

(**ينصرف هو الآخر**)

قمر : الطير ؟ أيّ طير ..؟

شهريار : (**وهو يجلس على الفراش**) طيرُ الرُّخِّ (1).

قمر : أتمزَح ؟ إنّي ما إخالُك إلاّ هازلا بمجيئك إلى هذا المكان. أوَ يُعْجِبُكَ كلامُ أنصاف المجانين هؤلاءِ ؟ انظر إلي القاعة الأخرى ! ما بالُهم مُسنَدين إلى حائط الدار هكذا ؟ لا شيء والله أشبهُ حقّا بأعجازِ النخل الخاوية من هؤلاءِ الآدميّين !

شهريار : نُعْماهُم (2)! الهاربون من أجسادهم !

قمر : أوَ لهذا هربْنا نحنُ من ديارنا وهجرنا أهلَنا وطُفنا ببلاد الأرض ! كي تكون هنا خاتمةُ رحلتنا ؟ !

شهريار : رحلتنا ؟ صهْ أيها الأبلهُ ! إنّا ما تحركنا بعدُ.

قمر : (**ينظر إليه في خوف**) مولاي ...

شهريار : لا تخف يا قمر. أتحسَبني مجنونا ؟ كلاًّ، لست بمجنون .. (**يشير إلى ساقيه**) كيف تقول إنّا سافرنا وهذه الأوتادُ (3) تربطنا إلى الأرض ؟ !

قمر : (**ناهضا**) باللّه كُفَّ عن هذا الكلام.

شهريار : اجلس.

قمر : لا أستطيع المكْث هنا لحظة واحدة. لن أَتبعك هذه المرة في هذا الجنون.

شهريار : بل قل إنّك تتحرَّق شوقا إلى رؤيتها.

قمر : ماذا تقول ؟

شهريار : وإنّك لا تُطيق صبرا عن الذّهاب إليها تَوًّا، وقد عدت أخيرا إلى حيثُ تكون.

قمر : أنا ؟ شهريار : ولِمَ الإنكار أيها المسكين ؟ الاضطرابُ يَبينُ عليك. إنّي أغْبِطُك يا قمر ! أما كان ينبغي لك أن توَنّبني أنا على جمودي ؟

قمر : نعم ما أشدَّ موتَ قلبك !
شهريار : أهذا كلُّ ما تُعنّفني به ؟
قمر : أصبتَ. هذا قليل لرجل يعلم أنه وامرأته في بلد واحد بعد غيبة بعيدة وفراق طويل، ثم يأتي يتلكَّأ في هذا المكان !
شهريار : (**باسما**) ومع ذلك أحبّها أكثر مما تحبّها أنتَ
قمر : (**يرتجف**) ؟
شهريار : ما عَسَاك تقول في نفسك ؟
قمر : (**يحاول الهدوء**) مولاي ..! هلُمّ بنا ..
شهريار : قمر، ألم أسألك أن تبقى بجانبها ؟ لِمَ هربت وجريت كي تلحق بي وآثرت أن تتجشّم معي أسفارا وأخطارا ما جُعلت لها ..؟
قمر : لست أدري لماذا فعلتُ هذا ؟
شهريار : أتندم عليه الآن ؟ أأدركت أنّ السفر لم ينتج الذي كنت تريد ؟
قمر : (**في اضطراب**) ماذا كنتُ أُريد ؟
شهريار : مسكين يا قمر ! ظِلُّها كان يتبعك في كلّ أرض ، وصورتها كنت تتعرّفها في كل مكان ! ألا تذكر صيحتك التي دَهَتْ (4) الجميع أمام صورة إيزيس في .
قمر : إيزيس !
شهريار : أنسيت ؟
قمر : إنّك أنت الذي قال لي إنّ إيزيس تشبهها .
شهريار : لست أجحَدُ هذا. لكن ..
قمر : أوَ تمنعني من إبداء عجبي لمشابهة خارقة للعقل ؟
شهريار : وهل كان بيديا أيضا امرأة مثلَها حتّى تصيح صيحتك أمام صورتِه في الهند ؟
قمر : بيديا ؟ نعم إنَّ عينيْ بيديا هما عيناها في صفائهما العجيب .
شهريار : أرأيت ؟ كل شيء عندك شهرزاد . أيها المسكين !
قمر : (**ثائرا**) مولاي ..

**توفيق الحكيم . شهرزاد . دار مصر للطباعة . المنظر السادس ص ص** 85 / 89

## الشّرح

1 - **طيْرُ الرُّخّ** : الرُّخُ طائر خُرافيّ بالغَ القصصيّون القُدامى في وصْفه وفي تصوير قُوّته. وقيل إنّه طائر كبير الحجم جدّا وأنّ بيْضَهُ كالقباب الكبيرة.

٢ - **نُـعْمَاهُمْ** : النُّعْمَى والنّعيمُ والنّعْماءُ والنِّعْمَةُ : الخفْضُ والدّعَةُ والمالُ وهو ضدّ البأْساءِ والبؤْسَى.

3 - **الأَوْتَـاد** : جمع مفرده وتَدٌ ووتِدٌ : ما ثبّتَ في الأرض أوفي الحائط من خشبٍ ونحوِه. وفي النصّ تعني الأرْجُل

4 - **دَهَـتْ** : فعل جذره (د هـ ي) أو (د هـ و). دهَـا الرجلُ يَدْهُـو ودَهِيَ يدْهَى : نزلت به مصيبةٌ. وفي النّصّ تعني : أصابتْ .

## الفهم والتّحليل

### موضع النّصّ

1 – حدّد موضع النصّ من المسرحية ومن تطوّر الفعل المسرحي.

### الحوار

2 – انظر في مخاطبات قمر وتبيّن الأعمال اللغوية الطاغية عليها. بمَ تفسّر هذا الخطاب ؟

3 – يُبين الحوارُ عن علاقة كلّ من قمر وشهريار بشهرزاد. وضّح العلاقتيْن معتمدا خصائص الحوار.

### الشّخصيّات

4 – حدّد موقف كلّ من قمر وشهريار من هؤلاء الهاربين من أجسادهم. لم اختلف الموقفان ؟

### القضايا

5 – أنشأ الحكيمُ في خان أبي ميسور مناخا يوحي بالخروج عن المعقول. استخرج من النصّ ومن بداية المنظر ما يدلّ على عالم عجيب. هل يتناسب وما يطلب شهريار ؟

6 – صارع شهريار المكانَ والجسدَ متّبعا سُبلا متنوّعة لكنّه بقي مشدودًا إلى الأرض. وضّح ذلك. هل وجد في رحلته إلى خان أبي ميسور ما كان ينشد ؟ علّل إجابتك .

### النّقاش

* صدّر الحكيم مسرحيته شهرزاد بقوله على لسان إيزيس «أنا كلُّ ما كان، كلُّ ما يكون، كلُّ ما سيكون، قِناعي لم يكشفه بعد إنسانٌ ...» هل ترى في شهرزاد نسخة منها؟ ادعم رأيك بأدلة.

* يقول قمر «هنا خاتمة رحلتنا» فيردّ شهريار «إنّا ما تحرّكنا بعدُ». ما رأيك في هذين الموقفين ؟ علام يدلاّن ؟

| | |
|---|---|
| لغـــة | **اسمُ الفعل**<br>أبو ميسور : **هيَّا** اعْتَلِيَا جناحيْ هذا الطير!<br>شهريار : **صهْ** أيُّهَا الأبْلَهُ!<br>اسمُ الفعل كلمةٌ تدلّ على ما يدلّ عليه الفعلُ، غير أنّها لا تقبل علامتهُ. ويكون إمّا بمعنى الفعل الماضي (هيهات: بَعُدَ) أو بمعنى الفعل المضارع (أُفٍّ: أتَضَجَّرُ) أو بمعنى فعل الأمرِ (صَهْ: اسْكُتْ، هيَّا:أسْرِعْ، هلُمَّ : أقْبِلْ)<br>اسم الفِعل على ثلاثة أنواع:<br>–**مُرْتَجَل** : ما وُضِعَ من الأوّل لذلك مِثل (شتّانَ: افْتَرَقَ/وَمَهْ:انكفِفْ/)ويلْزَمُ صيغة واحدة للواحد والمثنّى والجمع والمؤنّث والمذكّر ولا تتّصل به علامةُ للمُضْمَرِ المرتفع.(ضمير الرّفع).<br>– **منْقُول** : ما استعمل في غيرِ اسم الفعل ثمّ نُقل إليه كالمَنْقُول من الظرف (دونَكَ أي خُذْ) أو الجارّ والمجرور (عَلَيْكَ أي الْزَمْ وإليْكَ أيْ تنَحَّ) أو المصدر (رُوَيْدَ أخاكَ أي أمْهِلْهُ).ويستعمل هذا النوعُ متّصلا بضمير المخاطَبِ لا غَيْر.<br>– **معدول**: نِزَال وحَذَارِ وهُما معْدولان عن فعليْ انْزِلْ واحْذَرْ. وهذا النوع لا يدلّ إلاّ على الأمرِ. يشترك المرتجلُ والمنقولُ في أنّهما سماعيان في حين يكون المعدولُ قيَاسيًّا ويُبنى على وزن «فِعَال» من كلّ فعلٍ ثلاثي مجرّد تام متصرِّفٍ مثل قِتالِ وضرابِ.<br>عن الغلاييني –جامع الدروس العربية ج 1 ص ص 158/162 المكتبة العصرية للطباعة والنشر لبنان ط 12/1973 |

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| بلاغة | **من طرق توكيد النّفْي**<br>شهريار : لا تَخَفْ يا قمر، أتحسبُني مجنونا؟ **كلاّ** لستُ **بـ**مجنونٍ.<br>يُعتبَر حرفُ الجرِّ (الباء) في هذا التركيب زائدا من جهة اللفظ إذْ لا تتغيّر وظيفةُ المركَّب (بمجنون) فهو خبر للناسخ ليس. أمّا من جهة الدّلالة فيفيدُ الجارّ تأكيدَ نفي الخبر (مجنون). وقد تُزاد الباءُ كثيرا في الخبر بعد «ليس وما المشبَّهة بها». وفي علم البلاغة يسمّى هذا الضربُ من الخبر خبرًا «إنكاريّا »وفيه يكون المخاطبُ منكِرا لِحُكْمِ الخبر، فيحتاج المتكلِّم لإقناعه إلى أنْ يؤكّد له الخبَرَ بمؤكّد أَوْ أكثر (كلاّ...بـ...) تقويةً لِكلامه.<br>وقد تواتر هذا التركيب في القرآن وفي الشعر .قال تعالى : « أَلَيْس اللهُ بكافٍ عبْدَه» الزمر /36 - «وما رَبُّكَ بِظلاّمٍ لِلْعبيدِ». فصلت /46<br>**عن عبد العزيز عتيق .علم المعاني. دار النهضة العربية بيروت ط 1984 ص 64** |
| رافد | شهرزاد : أَوَ لا تعرف أنّهم طلبوا رأسك ؟<br>توفيق : وما ذنبُ رأسي ! أَخْزَاهم الله!<br>شهرزاد : ألم يخرجوا منه ! إنّهم يريدون تحطيم المكان الذي خرجوا منه على تلك الصورة التي لا تُرضيهم ؟!<br>طه : إنّها ستكون قضية «الفكر والأدب»<br>توفيق : والقاضي...<br>شهرزاد : قلت لك هو «الزمن»<br>طه : أظنّكَ لا تطمع في أعدل منه !<br>توفيق : ومتى يوم المحاكمة ؟<br>طه : اصبر ! لئن حكم «الزمن» لك فأيّ انتصار يكون وقتئذ للفكر وحرية التفكير؟ !<br>**طه حسين وتوفيق الحكيم القصر المسحور سلسلة اقرأ/دار المعارف بمصر ط 2 العدد 356 ص ص 204–205**<br>ماذا يقصد طه حسين بأقواله هذه ؟ |

## تنوير

**في الأثر**

**1–الحشيش والعنف والسفر**

نجد على لسان شهريار، ما يعني له السفر، فهو «هجْرٌ» للزوجة والصديق، وهو هرْبٌ من النفس، وهو طَلَبٌ للنسيان، نسيانِ الجسد . ينضمُّ السفر إلى العنف، إذ هو سبيل إلى الهرب من الوعي لا إلى الالتقاء بالعقل، إذ ما نفيد علما من رأس مقطوع وجسد مجرود، وهجر وهرب وطلب للنسيان ؟. أمّا الحشيش في خان أبي ميسور فتفسيرُه في قول شهريار تعليقا على وصف الوزير مدخنّي الحشيش بأنّهم «أنصاف مجانين» قال شهريار: «نُعْمَاهُم ! الهاربون من أجسادهم ! »... وينضمّ الحشيشُ إذن إلى العنف والسفر. إنّها جميعا سُبل لا للعلم كما نفهم العلم بل إلى الهرب من النفس، من الوعي، من الصفاء الذهني حين تكشف المأسوية للذهن عن وجهها

المتألِّق الرهيب ...

لكنّ هذا الهرب من العقل والمنطق أراد به شهريار أيضا «الانطلاقَ من الجسد ومعرفة الحقائق». إنّه يصرّ على طلب المعرفة بالعنف والسفر والحشيش. ويحدّد ما يريد معرفته فإذا هو يطلب أن يعرف من يكون هو، ومن تكون شهرزاد، وما تكون الطبيعة.

**أنطوان معلوف. المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية**
**المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر بيروت 1982 ص 166**

**2-شهرزاد بحث عن المعرفة**

إنّ مسرحية شهرزاد هي بحث طويل عن المعرفة - ليس شهريار وحدَهُ هو الّذي يسعى وراء المعرفة بل كلّ الشخصيات الرئيسية تفعل ذلك : قمر حين يجدُّ في البحث عنها مفتّشا في قلبه، والعبد حين يراها متمثلة في استكشاف الجسد، والساحر حين يلجأ إلى الطلاسم لاعتقاده أنّ الحقيقة موجودة وراء غيوم الغيب.

وهناك خان أبي ميسور حيث تنتهي أسفار الملك وصديقه قمر. هذا الخان الذي يحوي مدخِّني الحشيش من أشباه المجانين بما فيهم أبو ميسور نفسه. إنّ توفيق الحكيم يخلط الجدّ هنا بالهزل ليقدّم منظرا مؤثرا لعالم سفلي تعيش فيه الحكمة والحمق معا. نوع من جحيم : العقلُ فيه ملغى والسيف ثلم والكيف سلطان. أهله أعجاز نخل خاوية قد هربوا من أجسادهم - كما يلاحظ شهريار بارتياح. واتّخذوا أجنحةً من الدخان الأزرق مأوى لهم.

**علي الراعي / توفيق الحكيم فنان الفرجة وفنان الفكر / كتاب الهلال 1969 / ص ص 45 – 46**

**3- في القصة ما يضحك وما يحزن**

نحن أمام محاورة فلسفية من محاورات أفلاطون، لولا أنّ الكاتب الذي فُطر على حبّ الحوار قد صاغ لنا محاورته هذه صيغة أدبية تمثيلية تمكننا من أن نسيغها، ونطرب لها، ونجد فيها لذة الشعور، ولذّة الحسّ أيضًا ففي القصة مناظر حسان، وفيها موسيقى رقيقة خفيفة جميلة النغم. وفي القصة أيضًا ما يضحك، وفيها ما يحزن، بل ما يدفع إلى الحزن العميق. فحسبك بحانة «ميسور» الّتي ما أظنّ إلاّ أنّ الكاتب قد صوّر بها دارا من دور الأفيون في باريس.

**طه حسين/فصول في الأدب والنّقد /دار المعارف بمصر (دت) ص ص 105 – 106**

**من آراء الكاتب**

**1–شهريار بين الأرض والسماء**

في مسرحية شهرزاد صدى الأفكار الكثيرة التي دوّت في ذهني على إثر اتّصالي بالفلسفة الأوروبية، كانت الفلسفةُ الأوروبية في ذلك الوقت تقوم على أنّ الإنسان هو ربُّ هذا الكون، وأنّ «الله قد مات» كما قال نيتشه، وأنّ المتحكِّم في مصائر البشرية هو الإنسان وحدَه، بحريته المطلقة. ولذلك كانت موجةُ الإلحاد وإنكار الدين تغمر المحيط الثقافي الأوروبي عندما ذهبتُ إلى باريس في أعقاب الحرب العالمية الأولى... وقد صدم هذا العقليّةَ الشرقية المتديّنة التي أحملها، فوجدت كلّ هذه الأفكار المتضادة متنفّسا لها في كتابة مسرحية « شهرزاد» : شهريار فيها يمثل النموذج الذي أرادته الفلسفة الأوروبية.. نموذج شخص تحرَّر من كل نزعات الإنسانية أو أراد أن يتحرّر منها، فهو يبحث عن المعرفة من أي طريق وينكر العاطفة إنكارا تاما.. وهو يهرب من إنسانيته بالرحيل والتجوال، وأحيانا بالذهاب إلى حانات الأفيون... كان يريد أن يترك الأرض بكل ضعفها البشري ويحلِّق في السماء ... أي فيما هو أكثر من الإنسان... فكانت النتيجة أن ترك الأرض ولم يبلغ السماء، وصار معلَّقا - كما قالت له شهرزاد - بين الأرض والسماء ينخر فيه القلق ...

**توفيق الحكيم ملامح داخلية المطبعة النموذجية مصر 1982 ص ص 67 – 68**

**2–الحياة تقوم على عمودين**

تقوم التعادلية عند الحكيم على الأخذ والعطاء، الفعلِ وردِّ الفعل بين طرفين متعارضين. هناك تَعارُض بين العلم والإيمان، بين الفكر والعمل، بين العقل والقلب، بين الحرية الإنسانية والإرادة الإلاهية، بين الحكمة والقدرة، بين الفنّ والحياة. ولا توازن ولا تعادل في الحياة بغلبة أحد الطرفين على الآخر. هذه هي مأساة الغرب على حدِّ تعبير الحكيم إنهّا اختلال التوازن لمصلحة طرف واحد هو العلم، وهو العمل، وهو العقل، وهو القدرة ، وهو الحياة . وتوفيق الحكيم يدعو إلى أن تقوم الحياة على عمودين لا على عمود واحد .

**محمود أمين العالم / توفيق الحكيم مفكرا فنّانا/شركة الطاهر الحداد للنشر والتوزيع تونس** 1986 **ص ص** 46 – 47

**فن المسرح**

**1–الأسلوب الدرامي**

عندما نتكلّم عن الأسلوب الدّرامي نعني عادة أسلوبا سريعا حادًّا عاطفيا متحرِّكا. أمّا بالقياس إلى فنّ المسرح بخاصة، فلابدَّ لنا من أن نوسّع كثيرا من معنى كلمة الأسلوب، أو ربّما نفكّر بها بطريقة أخرى مختلفة كلّ الاختلاف. لماذا ؟ لأنّ الأسلوب الشّخصي، شخصيّة الكاتب الدّرامي لا يجب أن تظهر في الحوار (لغة الشّخوص) بل في روح الحكاية ، في معمارها والوسائل التي يستخدمها لتطويرها. فهو، إنْ كان حقيقة قد خلق شخوصا ووضع أناسا وليس ( Mannequin ) على خشبة المسرح، فإنَّ كلاً منهم سيجد طريقته الخاصّة للتعبير عن نفسه. عندئذ ستبدو المسرحية، حين تقرأ، كأنّها ليست بقلم المؤلف فحسبُ. أمّا حوارها المنبعث من حرارة الفعل فقد تداولته الشّخوص الفرديّة دون خالقها.

**إريك بينتلي نظرية المسرح الحديث وزارة الإعلام العراقية** 1975 **ص** 97

**2–الحبكة المثلى تتناول قضية واحدة**

وبذلك يتبقّى النوعُ الأوسط من الشخوص، وهو رجل لا يتميّز بالفضيلة والعدل بشكل ملحوظ، وإنّما تَنزل به البلية ليس من جرّاء رذيلة أو فساد بل كنتيجة لخطأ في حُكْمه، وهو أحد أولئك الذين يُحظون بسمعة سامية وبنجاح ملحوظ من أمثال أوديب وثيستيز وأشباههما من ذائعي الصّيت. وعلى ذلك فإنّه ينبغي للحبكة المثلى أن تتناول قضية واحدة ، وليس اثنتين ( كما يرى البعض)، وبذلك لا يكون التّحوّل في أقدار البطل من الشقاء إلى السعادة، بل على العكس، من السعادة إلى الشقاء. ولا يجوز أن يتأتّى ذلك عن أية رذيلة، بل عن خطأ فادح يقع فيه البطلُ، على أن يكون الإنسانُ ذاتُه إمّا كما وصفناه أو أفضلَ من هذا، ولكن ليس بأسوأ منه قطّ.

**أرسطو –( فن الشعر، الفصل الثالث عشر) عن الكوميديا والتراجيديا. سلسلة عالم المعرفة عـ**18 / 1979 **ـدد ص** 142

**النّصّ عدد** 9

# قمر يفقد صوابه

**التّمهيد**

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| السّادس | شهريار<br>أبو ميسور<br>الجلاّد<br>قمر | في المقطع الفاصل بين النصّ السابق وهذا النصّ تواصل الحوار بين قمر والملك فأنبأنا بأنّ قمرا ينظر إلى الملكة كما ينظر المجوس إلى ضوء النار بينما لا يكترث شهريار بشيء سوى البحث عمّا طلب من أبي ميسور ويختم هذا النّصّ المنظر السادس وفيه يحتدّ الحوار بين قمر وشهريار حول صورة شهرزاد فيبدو الأول محبّا غيورا في حين يظهر الثاني لا مباليا. | في خان أبي ميسور |

أبو ميسور : صاحبك العبدُ ! أهو حيّ بعدُ ؟
الجلاّد : وعمّا قليل يأتي.
أبو ميسور : وما لأخبارهِ انقطعتْ من يوم أن سافر ملك المدينة ! ؟
الجلاّد : كان في سريرٍ من حرير يؤانِس ملكةَ المدينة !
قمر : (يهمّ **بالنهوض هائجا ثائرا**) ؟
شهريار : (**يحول بينه وبين ما يريد**) قمر أفقدتَ صوابك ؟
أبو ميسور : ( **للجلاّد**) عَجبا ! أصاحبُك العبدُ الذي كان يأتي هنا أحيانا فتنفِقُ عليه ؟.
الجلاّد : هو الآن عشيقُ شهرزاد المدلّلُ.
قمر : ( **يثِب غيرَ محتمل ما يسمع** ..) أيّتها الكلابُ القذرة ! أيتها البهائم !
أبو ميسور : (**يلتفت في ذعر**) ؟
شهريار : (**يهدّئ ثورة قمر ويخاطب أبا ميسور**) رفيقي ضاقَ صدرُه انتظارا يا أبا ميسور.
أبو ميسور : أوَ هذه طريقته في الاستعجال ؟ كِدت من الذعر أعودُ إلى جلدي.
شهريار : إنّا ذاهبان.
أبو ميسور : اصْبر هُنيهة حتّى آتي لكما بأدوات أخرى في سرعة الجنّ.
شهريار : (**لوزيره**) قمر! ما بك ؟ ماذا دهاكَ ؟
قمر : ؟
شهريار : ما لوجهك قد تغيَّر ؟

قمر : ؟

شهريار : قمر ! لِمَ تنظرُ إليَّ هكذا ؟

قمر : إنّك لَمسكين !

شهريار : هدّئ نفسك يا قمر، وحدّثني بغير انفعال.

قمر : ما كنت أحسَبك شقيا إلى هذا الحدّ ! ؟

شهريار : ( **يضحك** ) أيّ حدّ ؟

قمر : (**ينظر إليه شزرًا** (1)) أتضحك ؟

شهريار : ومع ذلك أحبّك يا قمر.

قمر : أقسم بمن خلق الإنسان أنّي ما أبْغضْتُكَ وما أصْغرْتكَ بمثل ما أبْغِضُك وأصْغِرك الآن .

شهريار : لا بأس .

قمر : ( **ثائرا** ) إنّي أعلم . أنت تتصنّع الجمود وتتظاهر بالهدوء وتحاول التنصُّل من طبيعتك والترفّع عن آدميتك، وتزعم مزاعمَ وتتصوّر أوهاما . لكنّك رجل ، رجل ، حقير .. حقير ..

شهريار : لا بأس .

قمر : (**تسيل من عينيه عبرات بلا شهيق**). مولاي ...

شهريار : قمر أتبكي ؟

قمر : ؟

شهريار : يا صديقي قمر !

قمر : مولاي ..

شهريار : لا تجزع !

قمر : أهي تستطيع هذا ؟ أهي تُقْدم على مثل هذا ؟ إنّ هذا افتراء(2). إنّه لافتراء .

شهريار : جفّف دموعَك أولا. لا تكنْ أنت أيضا رجلا حقيرا . جفّف عينيك.

قمر : أتسخر منّي ؟

شهريار : حاشا لِلّه ! أوَ تراني خليقا أن أسخر من قلب رجل ؟

قمر : ( **فجأة**). مولاي ! وإذا كان ما سمعنا صحيحا ؟

شهريار : لا تقل هذا الكلام يا قمر. أيمكن لعقلك أن يتخيّل شهرزادَ في أحضان عبد ؟ لا عبدُ نار من المجوس (3) بل عبدٌ أسودُ قذرٌ !

قمر : هبْ أنّ الأمر صحيح، تفعل بلا ريب واجبَك يا مولاي ..

شهريار : أيُّ واجب ؟

قمر : ( **يشير إلى سيف الجلاد**) كما فعلت بزوجك الأولى ..

شهريار : وقتَ أن كنت مثلكَ.

قمر : ماذا تعني ؟

شهريار : قمر! أحقيقةً أنت تحبّها ؟ أنتَ واهم أيها المسكين ! أنت لا تحبّها ...

قمر : مولاي ..

شهريار : ( **يشير إلى جسم قمر**) بل هذا الذي يحبّها.

**توفيق الحكيم. شهرزاد. الفصل السادس دار مصر للطباعة. ص ص 93 – 97**

## الشّرح

1 - **شزْرا** : مصدر متعلّق بشزَرَهُ يشْزِرُه . نظَرٌ شَزْرٌ : فيه إعراض كنظرِ المُعادي المُبْغِض وقيل هو نظر على غير استواء بمُؤخّر العيْن . وقيل هو النظرُ عن يمين وشِمالٍ. وأكثرُ ما يكون النظرُ الشزْرُ في حال الغضبِ

2 - **الافْتراء** :مصدر متعلّق بآفْترَى. يقال : فرَى كذباً وافْتراهُ : اخْتلقَهُ. وفي التنزيل «أمْ يقولون افتراه». الفِرْية : الكِذْبةُ.

3 - **المجوسُ** : جمع مفرده المجوسيُّ : قوم يزعمون أنّ الخيْر من فعل النّور وأنّ الشرّ من فعل الظلمة ويعْبدون الشمس والقمرَ والنّارَ .

## الفهم والتّحليل

### بناء النّصّ

1 - قسّم النصّ باعتماد ثنائية المتخَاطِبين أو باعتماد معيار آخر .

### الحوار

2 - أدّى الحوار بين أبي ميسور والجلاّد ثلاث وظائف (إخبارية/تأثيرية/درامية). وضّح ذلك.

3 - في خطاب قمر لشهريار وللزبائن تجاوز لمنزلته. ماهي القرائن الدّلة على ذلك ؟. بمَ تفسر ذلك ؟

### الشّخصيّات

4 - اتّهم قمر شهريار بأنه تنصّل من طبيعته وترفّع عن آدميته. ابحث عن مبرّرات لهذا الاتّهام مستعينا بما تعرفه عن الشخصيتين وما ترمزان إليه.

### الإشارات الركحيّة

5 - ما صلة الإشارات الركحية بالحوار ؟ ما صلتها بالفرجة ؟ بيّن دورها في بيان الحالة التي كان عليها قمر.

### القضايا

6 - لقمر موقف ممّا روى الجلاّد عن علاقة العبد بشهرزاد.وضّح هذا الموقف وبيّن علاقة «الخيانة» بإنشاء الفاجعة في نهاية المسرحية التراجيدية.

7 - في شخصية شهريار تحوُّل إلى اللاّمبالاة بما حدث في عالم «الجسد». وضّح ذلك معلّلا هذا التحوّل .

## النّقاش

- ما الانفعالات التي يمكن أن تحدثها شخصية شهريار في المتفرّج ؟ (الشفقة والغضب/النقمة والحقد/السخرية والاحتقار /الموافقة والتأييد). علّل ما تراه.
- عبّرت الشخصيات الرئيسية عن حبّها لشهرزاد. هل كان لها نفس المفهوم ؟ حاول باعتماد هذا النصّ وما سبق أن تحدّد طبيعة هذا الحبّ مبديا رأيك.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| بلاغة | **من طرق توكيد الإثبات**<br>قمر : إنّك لَـمِسْكينٌ<br>قمر : إنّه لافْتِرَاءٌ<br>استعمل المتكلّم حرفيْن لتأكيد الخبر أوّلهما الناسخ الحرفيّ «إنّ» وثانيهما «لام التوكيد». ويصنّف مثلُ هذا القول ضمن الخبرِ الإنكاريّ لأنّ المخاطب يبالغ في الإنكار ممّا يضطرّ المتكلّم -قصد إقناعه-إلى تعديد مؤكدات الإثبات.<br>**حرف التنزيه حاشا**<br>قمر : أتسخر منّي؟<br>شهريار : حاشا اللهَ(حاشا اللّهِ)<br>حاشا: يَعتبرها البعضُ فِعلا ماضيا ويعتبرها البعضُ الآخر حرفَ جرّ. وهي في الحالتين أداةُ استثناء تفيد «التنْزِيه والتبْرِئَة» تعمل في الاسم بعدَهَا النّصبَ والجرَّ.والأكثر الجرُّ.<br>**ابن هاشم مغنى اللبيب ج 1 دار إحياء التراث العربي[دت] ص ص 121/122** |
| مفاهيم | أ- العقدة (Noeud)<br>يقوم بناء المسرحية -عادة - على ثلاث وحدات كُبرى هي مشهدُ العَرْضَ والعقدةُ والانفراجُ.<br>العقدة هي المرحلة الوسطى(épitase) وتُعرَّفُ فنيّا بأنّها «كالطريقة أو الأسلوب» الذي يعتمده الكاتبُ المسرحيّ ليُعقّد الحبْكَة الدرامية ويُشعِّب خيوطَها قصد إحداث صراع بين ما تطمح إليه الشخصياتُ وجملةِ العقبات والعراقيل التي تحول دون تحقيق ذلك.<br>وتتمثّل العقدة في كلِّ انقلاب أو تغيّر فجئِي في مجرى الأحداث وكذلك في كلّ ما من شأنه أن يخترق استقرار وضعية الانطلاق وتوازنها ويدفع إلى تطوّر الأحداث في اتّجاه الوصول بها إلى الذّرْوَةِ قبل أن تأخذ طريقها إلى الانفراج والحلّ.<br>**ب- التراجيديا**<br>التراجيديا محاكاةٌ لحدث يتميّزُ بالجديَّة، وبأنّه مكتمل في ذاته، نَظرا لما يتَّسم به من عِظم الشأن، في لغةٍ لها من المحسِّنات ما يمتع، وكُلٌّ من هذه المحسِّنات يأتي على حِدة في أجزاء العمل ، وذلك في إطار درامي وليس قصصيّا. أمَّا الوقائع فهي تثير مشاعر الشفقة والخوف، وبذلك تحقّق التطهير المرجوَّ منها لهذه المشاعر.<br>**فن الشعر لأرسطو، أُكسفورد 1909 عن الكوميديا والتراجيديا.**<br>**سلسلة عالم المعرفة عدد18/1979 ص141** |
| رافد | 1-أعجب ما في عصرنا الحاضر أنّ العقل البشري يتحرّك بسرعة لم تعهدها البشرية من قبلُ. توفيق الحكيم من ملاحق مسرحيّة الطّعام لكلّ فمّ ص 171<br>2- إنّ الكمال في الفنّ وفي الطبيعة هو خلق الحياة النابغة ولا شيء غير ذلك .<br>**طه حسين وتوفيق الحكيم القصر المسحور سلسلة اقرأ دار المعارف بمصر ط 2 ص149** |
| كتابة | اكتب نصًّا تبيّن فيه كيف أنّ العبد وقمر وشهريار مُجْتَمِعِينَ يمثّلون الإنسانَ. |

## تنوير

**في الأثـر**

**1–ماضي شهريار**

وإذا كان الإنسان كلاً واحدا، وحدة متطوّرة لكن غير منفصمة، فإنّ شهريار لا يمكن أن يفهم معنى لسلوكه وللمآل الذي انتهى إليه ما لم يكن ماضيه ماثلا أمامنا. ولكنّ براعة الحكيم شاءت ألاّ نطّلِع على ماضي شهريار بواسطة السرد أو العودة إلى الوراء. وإنّما نحن نجد أنفسنا أمام ماضي شهريار حيّا، منفصلا عنه، متجسّدا في غيره، ماضيه البعيد، أو ما دون الإنساني، في صورة العبد، وماضيه القريب، أو الإنساني، في صورة قمر / وما تريده شهرزاد هو أن تعيده، هو الذي تجاوز نفسه إلى طور جديد، طوره ما فوق الإنساني، إلى ماضيه إنْ لم يكن إلى الماضي القريب فإلى الماضي البعيد، إن لم يكن إلى قمر فإلى العبد.

**جورج طرابيشي لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم** 1972 / ص 68

**2–بين قمر وشهريار**

كان قمر ينظر إلى شهريار كأنّه مجوسيّ يتأمّل النار بكلّ خشوع . ويشبِّه شهريار الوزيرَ قمر ، وهو المدلّه بحبّ شهرزاد بالفراشة التي تعشق النّار ولا ترغب في شيء سواها. فالنار هي كلّ شيء بالنسبة لها، وهي تبقى ملتصقة بها، لا تستطيع الانفصال عنها حتى تحترق عندها حبّا وهياما.

وأمّا شهرزاد فهي الطبيعة نفسها. وهي متّصلة بأشخاص الرواية الثلاثة، وكلّ واحد منهم لا يرى فيها إلاّ صورته الحقيقية. فهي بالنسبة للأسود المتعة الجسدية، وهي بالنسبة للوزير المثال الأنثويّ، وهي بالنسبة للسلطان اللّغز الذي يتحدّى الإنسان.

**حمادي بن حليمة/ مواضيع المسرح العربي المعاصر الرئيسية تونس** 1969ص 261

**3–طبيعة الصراع في أعمال الحكيم الذهنية**

العقلية الإسلامية - حسب الحكيم - ترفض أن يقوم صراع مأسوي بين الإنسان وإلاله كما جسَّده المسرح اليوناني، وترفض أيضا أن يتحرّك الفردُ في عالم خالٍ من كلّ وجود سوى وجوده المادي كما جسَّده المسرح الأوروبي في العصر الحديث.

وهو ما التزم به المؤلف في مختلف أعماله الذهنية، إذ كان الصراع فيها دوما بين أبطال إنسانيين وقوى عليا فوق الإنسان لكنّها دون الإله.

ولئن حاول الحكيم أن يستقلّ بمفهوم جديد للتراجيديا، مطبوع بطابع ثقافته وعقيدته، فقد أبقى على السمات الجوهرية للتراجيديا الإغريقية، وظلّت طبيعةُ الصراع واحدة طبيعة مأسوية تنتهي بهزيمة الإنسان بعد مقاومة وصمود واستبسال.

**الطاهر بن يحيى / قضايا الأدب والمسرح عند توفيق الحكيم دار أمية تونس** 1995 ص 98

**4–الإيمان**

ولمّا كان الاحتفال بالشيء يعني الإيمان به فإنّ ما يعانيه شهريار، في جفاف عقلانيته وانغلاقها الرهيب، إنّما هو «قلة الإيمان»، أو على وجه الدقّة موت الإيمان. والإيمان حركة وجدانية، تلقائية مطلقة لا تحتمل الشكّ إذ هي نفي للشكّ، أصلا. ولمّا كان الشكُّ ابن العقل فإنّ الإيمان ابن الحياة. ولمّا كانت الحياةُ أعجوبة العجائب، والأعجوبة ما يكسر مبدأ السببية، ولا يخضع لمبدأ العلة والمعلول الذي يشدِّد عليه العقلانيون، فإنّ الإيمان من عجائب الحياة الإنسانية. إنّه طفرة فوق العقل، انفلات من المنطق، حركة

«مجانية». صحيح أنّ العقل يقوّي من الإيمان إذا هو اقتنع بدوره بما يؤمن به الإيمان، لكن الإيمان بدوره يشد أزر العقل، يخصبه بالقوى الخلاقة من حماسة وأمل وفرح.
صحيح أن شهريار يبدو مؤمنا بالعقل، بالوعي، أو بقدرتهما على اكتشاف الحقيقة. لكن ما كان يمنعه حين لم يكتشف بالعقل ما سعى إلى اكتشافه، عن التحدّي، تحدّي مصيره المحدود بالعقل، فينطلق منه إلى الإيمان بما يتخطّى العقل ؟

**أنطوان معلوف / المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية المؤسسة الجامعية للدراسات 1982 ص 175**

**5–تأثّر الحكيم بالفلسفة**

فهناك مثلا نيتشه الذي كان له أبلغ الأثر في فكر توفيق الحكيم رغم أنّ فكر توفيق الحكيم المؤمن يتناقض مع فكر نيتشه الإلحادي ! ولكنّهما يلتقيان - المؤمن والملحد - في فكرة «العود الأبدي» التي قال بها نيتشه ونجدها في أكثر من مسرحية من مسرحيات الحكيم وخاصة شهرزاد، بل إنّ فكرة الإنسان الأعلى النيتشوية نجدها عند توفيق الحكيم وإنْ أخذت عنده حجما روحيا دينيا متضخّما. وهناك بيرجسون الذي نجد نظريته في الحدْس كمصدر للمعرفة الحميمة في مواجهة العقل كمصدر للمعرفة العملية المحدودة، أساس من أسس فلسفة الحكيم عامّة، وإنْ عبّر عن الحدْس بالقلب.

**محمود أمين العالم / توفيق الحكيم مفكّرا فنّانا شركة الطاهر الحداد للنشر والتوزيع تونس 1986 ص 36**

**من آراء الكاتب**

**1–بين العقل والقلب**

أمّا أنا فأعترف بالعقل والعلم وحريّة الإنسان، ولكن لا يمكن أن أنكر القلب والإيمان. إنّي لا أعيب على العقل أنْ يشكّ ... لأنّ وظيفة العقل هي الشكّ ...أي الحركة... فإذا انقطع عن الشكّ في بحوثه وقوانينه، ووقف عن الحركة في تقليب الحقائق والنتائج فقد شُلَّ عمله وانتهى أجلُه.
أمّا القلبُ فوظيفته الإيمان أي الثبات . فلنترك للقلب إذن أمر تلك الحقيقة الثابتة التي تستعصي على كلّ حلّ وتستبهم على كلّ تعليل... على أنَّ الحقيقة التي أحبُّ أن تستقرّ في وضعها الصحيح هي أنّي «تعادلي» أي أنّ إرادة الإنسان في كفّتها تعادلها الإرادة الإلهية في كفّة أخرى، والعقل البشري في كفّة يعادله الإيمان في كفة ... بهذا التعادل يعيش الإنسان ويعمل ...

**توفيق الحكيم / التعادلية نشر مؤسسات بن عبد الله تونس 1986 ص ص 24 – 25**

**2–الإيمان بالقلب**

فنحن نسأل العقل أن يصنع لنا صورة للّه فيخفق، فبدلا من أن نضحك ونهزأ بالعقل، نضحك ونهزأ بفكرة الله! فلْنؤمن إذن بالقلب وحده... تلك قوّته. ولْندعْ العقلَ يفكّر في مجاله وحده... تلك أيضا قوته... وهذا التعادل بين القوتين يكفل سلامة الشخصية الإنسانية.
أمّا القلبُ فهو مقتنع بغير دليل ولا حاجة إلى الأدلة في عالم القلب والإيمان، لأنّ الدليل هنا مفسد للاقتناع. بل إنّ الاقتناع نفسَه ليس من وظيفة القلب لأنّ معناه أنّه جاء بعد شكّ. والقلب لا يشكّ لأنه لا يفكّر ... إنّه يشعر ... إنّه فجأة يضيء كمصباح الكهرباء.

**توفيق الحكيم / التعادلية نشر مؤسسات بن عبد الله تونس 1986 ص ص 20 – 23**

**النّصّ عدد 10**

التمهيد

# نهاية دَورَةٍ

| المنظر | الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|---|
| السابع | شهرزاد<br>شهريار<br>العبد | في المنظر السابع والأخير يعود شهريار إلى القصر، إلى مكان البداية ،إلى الأرض ، هذا السجن الذي يدور. يعترف بأنّه لم يسافر ولم يتحرّك بل هوسجين كالماء في الإناء . وهل في تغيير الإناء تحرير للماء ؟ والنصّ هو نهاية المسرحية ستكتشف فيه شهرزاد مدى التحوّل الذي حصل لشهريار . | في خدر شهرزاد |

شهرزاد : شهريار ! ما أشقَّ حياتك الآن. ألا تُهوّن عليك قليلا ؟..

شهريار : فات الأوان.

شهرزاد : اترك ما وراء حياتك يا شهريار. تأمّل وجهَ الرّداء، ودَعْك من البطانة فما فيها غير خيوط.

شهريار : كل الرداء في تلك الخيوط.

شهرزاد : لا شيء يعنيك وراء الرداء

(صمـــت)

شهريار : (**ينظر إلى الستار الأسود في غير اكتراث** ...) ولا شيء يعنيني وراء الستار !

شهرزاد : هذا الستار ؟ لماذا تنظرُ هكذا إلى هذا الستار؟

شهريار : الأسود !

شهرزاد :نعم ، الأسود! !

شهريار : لونُ الظلام ! شدَّ ما أُبغِضُ لونَه ! ..

شهرزاد : ما الذي يمنعك من قتله ؟.

العبد : ( **يبرز فجأة من وراء الستار صائحا**) أيتها الخائنة ! وقتلُك معي.

شهريار : (**في هدوء**) لا تمتهنْ (1) شهرزاد ! لستُ أحبّ مَنْ يمتهن شهرزاد.

العبد : (**خائفا**) مولاي..

شهريار : (**للعبد**) اذهب.

شهرزاد : ألا تقتلْه وتقتلُني ؟

شهريار : كلاَّ.

العبد : (**العبد يخرج فرحا بالنجاة**) ؟

شهرزاد : شهريار !

شهريار : لِمَ تنظرين إليّ هكذا ؟

شهرزاد : أَنتَ رجل هَـالِك.
شهريار : أما كنتِ تعرفين ذلك من قبلُ ؟ **(فجأة، صيحة ذعر ترتفع خارج المكان، ثم صوت استغاثة، ويظهر العبد راجعا أدراجه على نحو غريب وهو منفزع)**
العبد : النجدةَ ! النجدة! الوزير ..
شهريار : الوزير ؟ قمر ؟ ماذا به ؟
العبد : سيف الجلاد ! أطاح رأسَه عن جسده بسيف الجلاّد، إذ أبصرني خارجا من الحجرة.
شهريار : قمر مات ..!
شهرزاد : لا تجزَع (2) يا شهريار !
شهريار : انطفأت حياة قمر!
شهرزاد : وأسفاه !
شهريار : **(بعد لحظة)** لم يعد قمر يستمدّ الحياة من الشمس !
شهرزاد : لأنّه لم يعد يؤمن بها.
شهريار : الإيمان !
شهرزاد : لقد كان رجلا.
شهريار : نعم قد كان رجلا.
شهرزاد : أما أنت يا شهريار ...
شهريار : أنا ؟ من أنا ؟
شهرزاد : أنت إنسان معلّق بين الأرض والسماء ينْخُرُ (3) فيك القلقُ. ولقد حاولتُ أن أعيدك إلى الأرض فلم تُفلح التجربةُ.
شهريار : لا أريد العودة إلى الأرض .
شهرزاد : لقد قلتها يا شهريار. لا شيء غير الأرض.
شهريار : **(يتحرّك)** وداعا إذن يا شهرزاد !
شهرزاد : أتذهب ؟ دعْني أحاولُ مرة أخرى ..
شهريار : (ينصرف **في صمت**) ؟
العبد : ( **يتبعه بأنظاره حتّى يختفي**...) لقد ذهب.
شهرزاد : لا مفرّ له من هذا .
العبد : أقسم أنّها دماء زوجاته ! هي دماء زوجاته ! مضى عهدُ الدماء. لكن هذا ما صار إليه الرجل.
شهرزاد : **(كالمخاطبة لنفسها)** دار وصار إلى نهاية دورة.
العبد : **(يتحرّك فجأة)** أستطيع أنا أن أعيده إليك.
شهرزاد : خيال ! شهريار آخر الذي يعود. يُولد غَضًّا نَديًّا (4) من جديد. أما هذا فشعرةٌ بيضاء قدنُزِعَتْ !

توفيق الحكيم. شهرزاد. دار مصر للطباعة. المنظر السابع ص ص 108 / 112.

## الشرح

1 ) تمتَهِن : امتهن الشيءَ أو الشخص : ابتذَلهُ واحتقره . .

2 ) تجْزَع : جزِعَ يجْزَعُ وجزُعَ يجْزُعُ فهو جازعٌ وجزِعٌ وجزُعَ وجزُوعٌ. الجَزُوعُ ضدّ الصّبور على الشرّ.

3 ) ينْخُرُ : نخَرَ السوسُ وغيرُه الخشب ينْخُرُهُ : فتّتَه.

4 ) نديّـا : صفة مشبّهة متعلقة بندِيَ ينْدَى : ابتلَّ بالنّدى ..

## الفهم والتحليل

### بناء النّص

1) فكّك النّصّ معتمدا معيار نسق الحوار.

### الحوار

2) استخرج من بعض مخاطبات شهرزاد ذات الأسلوب التقريريّ موقفَها من قمر ومن شهريار. هل بقاء العبد معها يدلّ على موقف معيّن ؟ وضّح هذه المواقف.

3) ردود شهريار تنمّ عن الحالة النفسية التي كان عليها. وضّح ذلك من خلال خصائص الحوار (حجم المخاطبات المعجم – الأعمال اللغويّة...) واستخلص مواقفه.

### الشخصيات

4)لاحظ انّ السيف الذي كان الملك يقتل به ضحاياه وقت لهوه وبحثه عن المعرفة فيما بعد هو نفس السيف الذي انتحر به قمر. بَيّنْ إلام يرمز هذا الانتحار في ذات شهريار.

5) تغيّرت شخصية شهريار. وضّح ذلك . هلْ تؤهّلها التحولات لتكون شخصية تراجيديةّ ؟

### الإشارات الرّكحيّة

6) مِنْ وظائف الإشارات الرّكحيّة كشفُ باطن الشّخصيّة والإسهامُ في نموّ حركة الفعل الدّرامي. استخرج من النّصّ أمثلة.

### القضايا

7) ما قيمة كلمة «الإيمان » التي نطق بها شهريار ؟ بيّن أبعادها.

8) يمثِّل هذا النصّ الفاجعةَ في بناء المسرحية. وضّح مظاهرها وأبرز عناصر المفاجأة وإحداث الصدمة.

9)لمْ يعد شهريار صالحا للحياة فهو رجل هالك معلَّق بين الأرض والسماء. حلّل أسباب ذلك ؟

### النّقاش

- حاولت شهرزاد أن تعيد شهريار إلى الأرض. بيّن قيمة المحاولة وأَبد رأيك فيها .
- وضّح قول شهرزاد في نهاية النصّ « شهريار آخر الذي يعود ...» هل ترى في هذا القول أبعادا فكرية تنطوي على دعوة إلى التفاؤل أم إلى التشاؤم ؟
- ما رأيك في هذه النهاية من حيث البناء الدرامي للمسرحية والقضايا التي عالجتها ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **من معاني التعجّب**<br>شهريار : لونُ الظلام ! شدَّ مَا أُبْغضُ لوْنهُ!<br>إضافة إلى الصيغ القياسية (ما أَفْعَلَهُ وأفْعِلْ بِه ) يستعين المتكلّمُ للتعبير عن التعجّب بصيغٍ أخرى من قبيل « أشدّ وأكثرُ وأَعْظِمْ به ولِله دَرُّهُ» وما شابهها.<br>ومن الصيغ التي يستعملونها في التعجّب : لَشَدَّ ما أو شدَّ ما بمعنى ما أشدَّ.<br>ويخرج تركيب التعجب عن معناه الأصلي للدلالة :<br>– **على التأكيد** : « قال سيبويه : وقالوا شدَّما أنّك ذاهبٌ كقولك حقّا أنّك ذاهبٌ» لسان العرب مادة (ش د د)<br>– **على الإكثار من الفعل أو المبالغة في الكثرة** . والمبالغة متأتية من «ما الزمانية» شدّ ما أبغضُ لونَهُ تقارب كثيرا ما أبغضُ لونَهُ أو أبغضه كثيرا.<br>وقد يكون استخدام الحكيم لهذا التركيب تأثّرا باللغة الفرنسية التي تستعمل « الظرف tant » للتعبير عن « الشدّة (intensité ) و « الكثرة(quantité)<br>**الإغـــــراءُ**<br>العبد : النجدةَ! النجدةَ ! الوزير ...<br>الإغراءُ عمل لغويّ ينبّهُ به المتكلّم المخاطَب إلى أمرٍ محمودٍ يُرَغّبهُ في عمله .ويسمّى هذا الأمرُ المحمودُ «مُغْرًى به » (النجدةَ). فغرضُ الإغراء طلبُ المتكلّم الإعانة على دفع شدَّةٍ واقعة.<br>يردُ الإغراءُ في جملةٍ مختزَلَةٍ نواتُها الإسنادية مقدّرة(الزمْ–اطْلُبْ، افعَلْ) ويُعربُ المُغرى به (النجدةَ! النجدةَ !) مفعولا به منصوبًا للنواة المقدّرة . وفي هذه الجملة ورَدَ المفعول به مركّبا توكيديًّا لفظيًّا.<br>**النُّدبة**<br>شهرزاد : وَا أسفاهُ<br>وَا : حرفُ نداءٍ يُفيد الندبَةَ. والنُّدبَةُ عملٌ لُغويٌّ يستعمله المتكلّمُ للإفصاح عن التفجّع على ميّتٍ أو التوجُّع من مَصابٍ أوْ لهُ . يُسمّى المتفجَّعُ عليه والمتوجَّع منه أو لهُ «منْدوبًا» (أَسَفَاهُ)<br>جاء المندوبُ مركّبا إضافيّا .والغالبُ أن يختَمَ بألفٍ زائدةٍ وهاءِ السّكْتِ . (أَسَفَاهُ) |
| مفاهيم | **الانفراج** (Dénouement)<br>الانفراجُ هو القسم النهائيُّ من المسرحيّة، يَحْدُث مباشرة بعد اشتداد العقدة والتغيّر الفجئي في وضعية إحدى الشخصيات . وفي هذه المرحلة من المسرحية ينحلّ الصراعُ إمّا بإزالة العوائق في الملهاة أو بموت أحد أطرافه في التراجيديا.<br>يكون الانفراجُ في المسرحيات القائمة على نظام الفُصول في الفصل الأخير كما هو الشأن في أغلب المسرح الفرنسي من القرن السادسَ عشرَ إلى أوائل القرنِ العشرين.<br>يضطلع الانفراجُ بوظيفة إخبارية تتمثّل في إعلام المشاهد بمصير كلّ شخصية من الشخصيات وكيفيّة انتهاء الأحداث. وإنْ لم يحقّق الانفراجُ ذلك عُدّت المسرحية مختلّةَ البناء.<br>يمكن أن يحدث الانفراج نتيجةَ الأحداثِ ذاتها أو نتيجةَ حصول حدث غيرِ متوقّع (مفاجأة) يغيّر من وضعية الشخصية كما يمكن أن يكون وليدَ تدخّل عنصرٍ خارجيّ.<br>عن معجم النقد الأدبي ص ص 79/80 |

| | |
|---|---|
| رافد | قالت شهرزاد : ...أنا الحريّة كلّها، الحرية التي تُشِيع النشاطَ في العقول وتُذيع الحياة في القلوب وتَبعث الحرارةَ في العواطف والمشاعر والأهواء. أنا الحريّة الخالصة التي لاتعرف حدّا ولا تنتمي إلى نهاية ولا أمدٍ ولا ترجو لشيء ولا لأحد وقارا.<br>طه حسين وتوفيق الحكيم القصر المسحور سلسلة اقرأ–دار المعارف بمصر ط 2 العدد 356 ص ص 163–164<br>هل توافق الكاتبين رأيهما في شهرزاد؟ |

## تنوير

### في الأثــر

**1–ما يعني هذا الإيمان ؟**

بفعل الإيمان تنتهي مسرحيّةُ « شهرزاد». ويبدو واضحا أنّه فعل إيمان شهريار وشهرزاد معا. ومن عجب أنَّ النقاد ممن رأيناهم «مرّوا» بمسرحية الحكيم لم يعيروا هذا الإعلان عن الإيمان التفاتا. ما يعني هذا الإيمان ؟ لا بدَّ قبل الإجابة من النظر في ما يعنيه مذهب «العودة الخالدة» إذ نجد فيه أصل «فعل الإيمان» الشهرياري ...

نجد أصول المذهب في المجتمعات البدائية. يؤمن الإنسان البدائي بأنَّ ما يقدم عليه من أعمال إنْ هو إلاّ إعادة لأعمال شبيهة قام بها في «الزمن الأول» إله أو بطل خارق . لذلك نراه يستعيد طقسا احتفاليا أو كلاما أو مسلكا، وهذه الاستعادة للطقس مثلا تجعل العمل الجديد لا تكرارا للعمل الأول، بل خلقا له مرة أخرى.

**أنطوان معلوف المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية / المؤسسة الجامعية للدراسات بيروت** 1982 ص 177

**2–أمل شهريار**

إنّ أمنية شهريار التحرّر من المكان مهما كان شكلُه. فهو لم يعدْ يريد الجلوس ولا الاستراحة على هذه الأرض وهو سجين المكان كالماء في إناء ولا يستطيع أن يكون له وجود في خارج الحجم الذي ينقله جسده في المكان والزّمان. وهو يريد تحرّرا تامّا ومطلقا - لكنّه فشل من جديد غير أنّ هذا الفشل في هذه المرّة ليس نهائيا إذ يعود شهريار إلى «السفر» مع اليقين بأنّه سيبدأ من جديد الدورَان والطواف حول نفس الحلقة وأنّ الأمل لا يفارقه ما دام على قيد الحياة.

**حمادي بن حليمة /مواضيع المسرح العربي المعاصر الرئيسية تونس**1969 ص 282

**3–التفسير الزائف**

والصّراعُ –الذي يقول به الحكيم تفسيرا لهذه المسرحية ولمسرحية أوديب بين الواقع والحقيقة– تفسير زائف. فالواقع هو الواقع المتحقِّق، أمّا ما يقول عنه بأنه الحقيقة، فهو عنده ليس الحقيقة القلبية أو الإيمان. إنه إذن ليس صراعا بين واقع وحقيقة، بين الواقع والإيمان، بين العقل والقلب.

وهكذا نجد في شهرزاد وأهل الكهف رفضا للعقلانية. في شهرزاد ينهزم العقل، وفي أهل الكهف ينتصر القلب. ولقد ظهرت أهل الكهف في أخطر مرحلة من تاريخ مصر، تحتاج إلى العقلانية، وإلى فهم الزمن فهما إيجابيا وفهم العقل فهما فعّالا خلاّقا. ولهذا فالمسرحيتان رجعيتان، وإنْ كانت شهرزاد تعبّر بنتيجتها السلبية، وهي هزيمة العقل وحدَه ، عن دلالة إيجابية هي ضرورة التوازن بين العقل والقلب والجسد، فإنّ أهل الكهف في النّهاية، ذات دلالة سلبية هي انتصار القلب وحده على كلّ شيء.

**محمود أمين العالم / توفيق الحكيم مفكّرا وفنّانا شركة الطاهر الحداد للنشر والتوزيع تونس** 1986 ص ص 74 – 75

**4-سلطان البعث**

إنّ توفيق الحكيم يصل إلى خاتمةٍ هي أنّ الذهن والروح والعواطف والاعتقادات على أرض الفراعنة كانت في قبضة سلطان البعث، وتشمل أربعة مفاهيم حسب زوايا الأهرام الأربع أعني الموت والزمان والقلب والخلود. أمّا البعث فلكي لا نموت موتا أبديا، وأمّا الكفاح ضدّ الزمن فلكيْ نصل إلى تجدّد نفساني متواصل مستمرّ، وأمّا القلب فلكي ننتصر على مرِّ السنين.

**امبرطو ريزيتانو / ترجمة محمد فريد غازي مجلة الفكر جويلية** 81 19ص 67 - 68

**من آراء الكاتب**

**1-مفهوم الإيمان**

أنا أحسّ بشعوري الداخلي أنّ الإنسان ليس وحده في هذا الكون ... وهذا هو الإيمان. وليس من حقِّ أحد أن يطلب إلى الإيمان تعليلا أو دليلا. فإمّا أن نشعر أو لا نشعر. وليس للعقل هنا أن يتدخّل ليثبت شيئا، وأنّ أولئك الذين يلجأون إلى العقل ومنطقه ليثبت لهم الإيمان إنّما يسيئون إلى الإيمان نفسه. فالإيمان لا برهان عليه من خارجه . إنّي أؤمن بأنّي لست وحدي... لأنيّ أشعر بذلك... ولم أفقد إيماني لأنيّ رجل متعادل .

ولكنّي من جهة أخرى أفكّر بعقلي، لا لكي أدعم إيماني بأنّي لست وحدي... بل لأعرض المسألة أمام تفكيري بعيدا عن الإيمان.

**توفيق الحكيم / التعادلية نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس** 1986 ص ص 18 - 19

**2-عجز الإنسان أمام مصيره**

إرادة الإنسان عندي إذن حرّة في حدود خاصّة. وهذه الحدود هي قوانين، وليست إرادات طاغية. هي نواميس، وليست مصادفات طارئة... فالإنسان عندي عاجز حقا أمام مصيره في النهاية... هذا المصير الذي تدفع إليه قوانين ونواميس يحاول دائما أن يتخطّاها أو يحطمها... نعم إنّ من يمعن النظر في هذه المسرحيات يجد مشلينا يحاول ذلك ويمكث يكافح ليقنع بريسكا بتجاهل عقبة الزمن... ونجد شهريار يحاول تحدِّي النواميس بمحاولة تحطيم بشريته... ونجد سليمان يحاول تحدِّي قانون الحبّ واقتحام قلب بلقيس. وأوديب أراد تحدِّي المجتمع والبقاء مع أمه زوجا. وبجماليون أراد تحدِّي الآلهة وتحطيم التمثال الذي أفسدوا فنّه بما نفخوه هم فيه من روحهم... جميع هؤلاء الأشخاص لم يستسلموا لمصيرهم إلاّ بعد التحدِّي والنضال والكفاح. لقد أرغموا إرغاما على التسليم في آخر الأمر، لأنّ القوى المسيطرة ليست من صنع البشر. ولكن يبقى الكفاح - ولو ضدّ المستحيل - هو وحده واجب البشرية.

**توفيق الحكيم / التعادلية نشر مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله تونس** 1986 ص 62

**3-الكون والإنسان**

يبدو لي أنّ الكون والإنسان وكلّ شيء في الوجود في حالة دوران مستمرّ. الكواكب والنجوم والسدم والإنسان والنبات والذرات كلّها تدور. تسير وتتقدّم وتتغيّر وتتطوّر وهي تدور...

الأسلوب الهندسي للكون هو الدائرة وليس الخطّ المستقيم الذي هو من اختراع الإنسان، لأنّ الإنسان يخطّط على أساس وجوده. وهذا الوجود عنده هو خطّ بين نقطتين . نقطة الميلاد ونقطة الممات. أمّا هندسة الإنسان ككلّ فهي تتبع أسلوب الكائنات الأخرى مثل الكواكب والسدم والذرات فتسير على نظام الدورة وليس الخطّ . ولقد جاءت في كتابي (شهرزاد) هذه العبارة : «ونسأل الطبيعة عن سرّها فتجيبنا باللّفّ والدّوران».

**من حوار مع توفيق الحكيم/ مجلة آخر ساعة العدد** 2089 /28 **أغسطس** 10 **شعبان** 1994

# نصوص تكميليّة

## بين شهرزاد الحكيم وألف ليلة وليلة

وتنتمي المجموعة الثالثة والأخيرة من الأعمال التي حاورت التراث العربي والإسلامي عامة إلى عالم ألف ليلة وليلة والسِّير الشعبية. وهو عالم يختلف عن اسْتِيحاء العصر المملوكي حيث اقتصرت مسرحياتُ كتّابنا على إسقاط مظالم عصرهم على مناخ ذلك العصر، ويختلف عن استيحاء التاريخ الواقعي للرجال الأفذاذ الذي استشهدوا في سبيل الحقّ حيث مدّت مسرحيات كتّابنا خيطا من المواقف المتشابهة التي واجهها هؤلاء الرجال والمواقف التي تواجه المناضلين المعاصرين. تختلف ألف ليلة وليلة والسِير والحواديت والحكايات الشعبية عن هاتين الصورتين من صور الاستلهام بأنّها حرّرت كُتّابنَا من التزامات الإسقاط الحرفي وما يثيره سياسيا من معادلات سطحية بين التاريخ والعصر ، وكذلك حرّرتهم من سيطرة الواقع التاريخي بسيرة الشخصيات الفذة التي عرفتها عصورُ الحضارة العربية الإسلامية المختلفة.

ولقد كانت قصة شهرزاد مع الملك شهريار ولا تزال من أمتع حكايات ألف ليلة وليلة وأكثرها إلهاما للفنّ المعاصر، فهي كحدوتة شعبية مجال خصب للخيال الخلاّق والفكر البصير، سواء كانت إضافته تفسيرا جديدا للحكاية القديمة أو تحريرا لها بما يتناسب مع روح العصر وأفكار الفنان.

وقد كان توفيق الحكيم - كعادته - رائدا في ولوج عالم ألف ليلة وليلة ولوجا مسرحيا، وبالذات إلى دنيا شهرزاد . ويعود الحكيم مرة أخرى في مسرحيته المعنونة بهذا الاسم التي صدرت عام 1934 لأول مرة - بعد «أهل الكهف» بعام واحد - إلى عالم المطلقات الذهنية المجرّدة. فموقف الإنسان من الكون الغامض المحيط به هو ما يشغله في هذه المسرحية. وإذا كان في «أهل الكهف» قد رأى في الزمان محورا لصراع الموت والحياة، هذا الصراع الذي يؤدّي بالضرورة إلى البعث والتجدّد ، فهو في «شهرزاد» يرى أنّ «المكان» هو الوجه الآخر لهذه العملة الفكرية. وهو - في سبيل ذلك - لا يعتمد على أحداث الحكاية الشعبية في ألف ليلة وليلة بل ولا يحاول تفسيرها تفسيرا جديدا بل يبدأ من نهايتها المعروفة ليبدأ رحلة مضنية مع شهريار - الإنسان المعذّب - في مواجهة الغامض المجهول الذي يتراءى أمامه بشرا سَوِيّا في امرأة جميلة هي شهرزاد، يتلمّسُها بحواسه ولا يدركها بعقله. لقد «تحول» شهريار في مسرحية الحكيم من حياة اللحم والدم والشهوة الجنسية إلى حياة العقل والبصيرة والشهوة الصوفية. وليست شهرزاد هي السبب العميق لهذا التحول إلاّ من ناحية الديكور الفني، وإنّما يكمُن السبب الحقيقي في نظرة الحكيم للعالم ، أو النظرة التي يبشّر بها العالم ، أي إنّه يسقط رؤياه الفلسفية - إنْ جاز التعبير - على هيكل الأحداث التي يستكمل بها الحكاية الشعبية المألوفة ، وكأنّه على الصعيد الجمالي أراد أنْ يبني أسطورة جديدة على أنقاض الأسطورة القديمة. وهو ينتهي إلى تعليق شهريار بين الأرض والسماء ينخَر في عظامه سوسُ القلق، وكما قالت شهرزاد إنّ شهريار الذي تعرفه قد آل إلى نهاية دَوْرَةٍ، شعرة بيضاء قد نزعت ليحلّ مكانها غصن نديّ جديد. وهكذا لا يتخلّى الحكيم عن التفكير في الموت والبعث وإنْ جعل من هذا التفكير في « شهرزاد» مجرّد إطار لِتوقّف الإنسان العاجز بالعقل والحواس عن إدراك كُنْهِ الوجود ولُغْز الحياة وغموض الكون. وربّما كان هذا التصوُّر لموقف الإنسان هو مصدر ضعف إيمان الكاتب بحرية الإنسان كما لاحظ بعض النقاد وإنْ ظلَّ الوجهُ الآخر للقضية صحيحا وهو أنّ المسرحية في جوهرها «بحث طويل عن المعرفة». والحكيم على هذا الوجه أوْ ذاك يختلف عن باكثير في استلهامه لنفس المصدر حين كتب مسرحيته «سرّ شهرزاد ».

**غالي شكري** : **التراث والثورة. دار الطليعة. بيروت ط** 1 / 1973ص ص 304 – 306

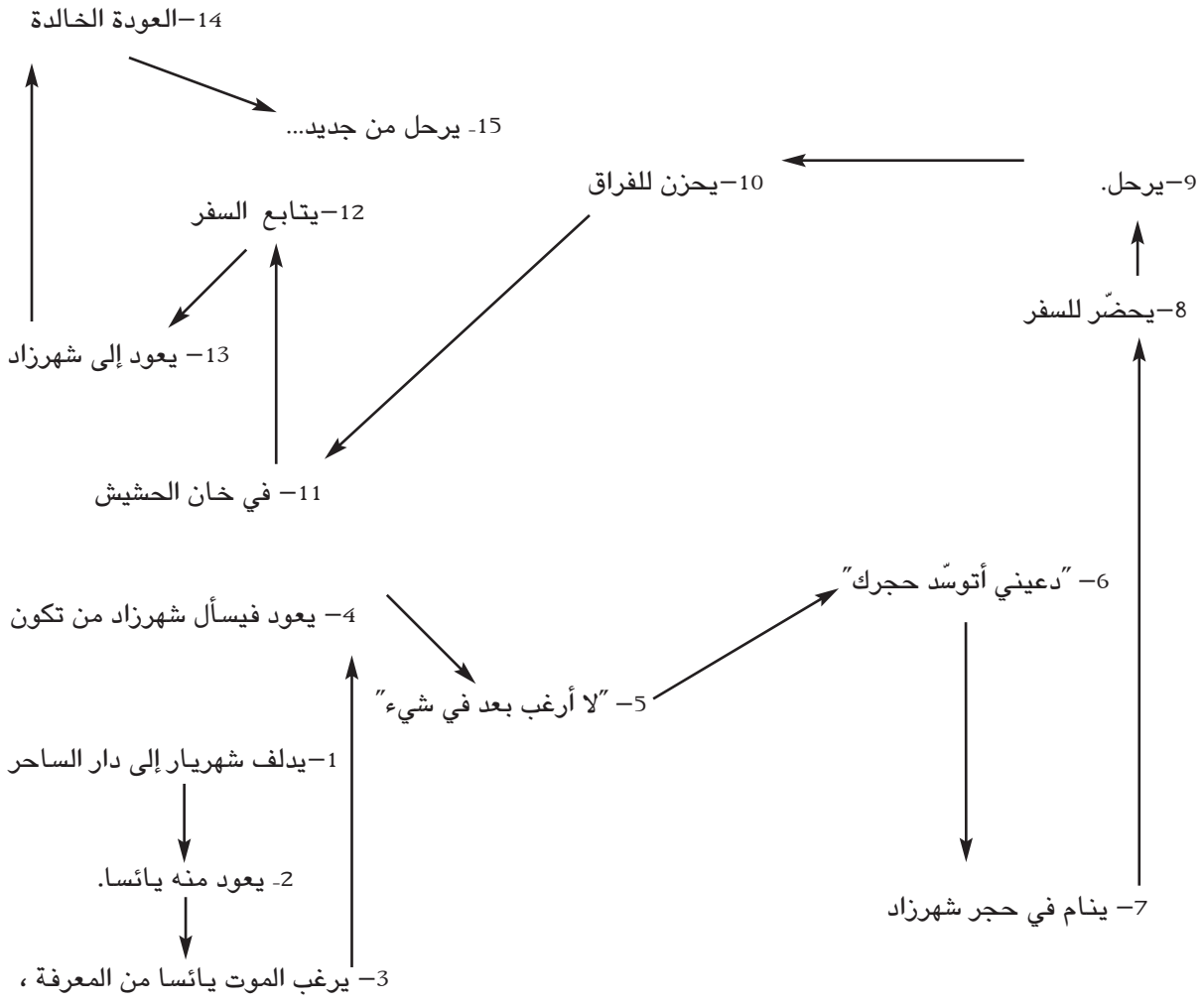
## العمل المأسوي و«شهرزاد»

رأينا العمل المأسوي صراعا مباشرا بين الإنسان وقدره. وهذا الصراع لا يترك مجالا للبطل أن يسترجع أنفاسه. وهو صراع في الذهن والضمير والوعي أصلا، ينعكس رأسا على العالم الخارجي، على الناس. إنّه ركوب فوريّ للمغامرة...أين العمل في «شهرزاد» ؟

إنه عمل ذهني أصلا ينعكس غالبا على نفسه، ذلك لأنّ شهريار منغلق على نفسه، فلا يُشرِّع نوافذها للأمل أو للحبّ أو للعلم. وهو إذا صدِف وانعكس على العالم الخارجي، على الآخرين، فإنّما ينعكس سلبيا، أيْ يتّخذ هيئة «الهرب» من النفس ومن الناس أو السفر عنهم سواء كان السفرُ رحيلا في الأرض أوْ انسلاخا عن الواقع على جناح السحر والعنف والحشيش.

غياب العمل عن المسرحية هو العلّة الأولى في انفصام ما فيها من شِعر عن العمل وعن الحركة، وهو العلّة الأولى في انفصام شهريار عن مصيره، عن مجتمعه، عن التاريخ. وهو العلّة الأولى في اعتبار «شهرزاد» مسرحية مأسوية لا مأساة...

وإذا كان العمل المأسوي يشبه المثلّث الهندسيّ فوق رتاج الهياكل اليونانية، حين يبدأ من الزاوية الأولى ثم يتصاعد إلى رأس الزاوية الوسطى ثم يتنازل إلى نهاية الزاوية الثالثة، فإنّ حيرتنا كبيرة إذا نحن حاولنا أن نرسم لتصاعد العمل في «شهرزاد» أو لنموّه أو لحركته خطًّا هندسيا، هذا علما أنّ العمل فيه ذهنيّ في الغالب. وها نحن نحاول أن نفعل فإذا لدينا هذا الخطُّ المتكسِّر التالي بين صعود وهبوط :



نرى في هذا الرسم «اللاهندسي » أنّ العمل (الذهني غالبا) في مسرحية الحكيم، ينطلق مع شهريار الرقم (1) لينتهي عند الرقم (15). ونرى أنّه يصعد ويهبط عشوائيا، فلا يتصاعد ولا يتناهى. وفي هذا الخواء نتساءل أين أسلوب المسرحية ؟ أين الأسلوب الدرامي الصارم الذي يجعل من المأساة وحدة عضوية ترقى بها عن الدراما العادية ؟

**أنطوان معلوف المدخل إلى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأساوية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط1982/1 ص ص 199/197**

## مشكلة الاغتراب في مسرحية شهرزاد

لئن جاز لنا تعريفُ الاغتراب بأنه تفكّكُ الطاقات الإنسانية ( العقل والشعور والغريزة ) إلى مراكز منفصلة يسعى كلٌّ منها إلى إدراك حقيقة الحياة، فإنّ مسرحية شهرزاد لتوفيق الحكيم تعالج صميم مشكلة الاغتراب. فهي تصوّر ثلاث شخصيات رئيسية، ترمز إلى الطاقات الثلاث وقد تفككتْ وحاولتْ عبثا أن تدرك كُنْه الحياة مرموزا إليها بشخصية شهرزاد . فشهريار يمثّل العقل الميتافيزيقي المجرّد عن الشعور والمتنكّر للجسد، والوزير قمر يجسّد العاطفة ولكنْ بعيدا عن الغريزة وأمّا العبد فيرمز إلى الجسد وغرائزه البحتة. ومن هذا المنظار سنتخلّى عن آراء عديدة لجأ إليها النقّاد كالتحليل الفرويدي عند الأستاذ جورج طرابيشي (في ما يتعلّق بشخصية شهرزاد)، والموقف المأسويّ المتطرّف عند الدكتور أنطوان معلوف، محاولين الاقتراب من روح النصّ الذي يدعو إلى ضرورة توحيد الطاقات الإنسانية ، وصولا إلى معايشة الحياة الحقيقية باعتبارها وحدةً لا تنفصم بين العقل والشعور والغريزة.

**أوّلا : شهريار أو مأساة العقل الميتافيزيقي أو فشل المعرفة**

تتراوحُ علاقة شهريار بزوجته بين ادّعاء المعرفة والعجز الكبير عن معرفة سرّ شهرزاد ورغم أنّ شهرزاد تتستّر بالحجب كي تستثير فضول شهريار إلى المجهول، فإنّها لا تتردّد في الإعلان عن حقيقتها النهائية : «أنا جسَد جميل... أنا قلب كبير»، كي تعود به إلى أرض الواقع بدلاً من التخبّط في تجريدات وهمية . شهرزاد هنا لا تتنكّر للعقل، بحدّ ذاته، بقدر ما ترفض العقل الميتافيزيقي الذي يطلب المستحيل . فالحقيقة أقرب إلينا من حبل الوريد، ولشدّة وضوحها وبدهيّتها لا يتمكن شهريار من التقاط أسرارها. يقول : «الصفاء ...! الصفاء قناعها « ويندفع إلى سؤالها مجددا : «من أنت ؟ »، فتجيبه شهرزاد ملمعة إلى فشل هذه الطريقة في المعرفة، وناعتةً صاحبها بالطفل : «لا تكُنْ طفلا يا شهريار ! أنت تعلم أنك إنْ ألححت عشرين قرنا فلن تظفر مني بكلمة».

لكن ما هي علامات الاغتراب في هذا العقل الميتافيزقي الذي يفكّك الطاقات الإنسانية ليستبقي منها طاقةَ العقل المجرد، العاجز أصلا عن الوصول إلى الحقيقة ؟ .

**العقل مفصولا عن القلب**

ينتقل شهريار في مسرحية الحكيم انتقالاً نوعيًا، فيتحول من مستوى الغرائز العمياء إلى مستوى العقل الميتافيزيقي الباحث لا عن الحقيقة المعيشة، بل عن الحقيقة المجردة من عوامل الزمان والمكان، والمجرّدة - بالتالي - من طاقة الشعور، أي من التجربة المباشرة الحيّة. لقد كان يقتل ليلهو، وها هو اليوم يقتل ليعلَم . فالعقل هدفه الكبير، لكنه العقل مفصولا عن الشعور والحدس. لذلك ينظر إلى شهرزاد (الحياة) وكأنها آلة تسير على نظام عقلي معيّن لا يتدخل فيه الشعورُ أو تشوّشه المصادفة. يقول في عملية إسقاط واضحة : «أنت تعرفين. تعرفين كل شيء . أنتِ كائن عجيب، لا يفعل شيئا ولا يلفظ حرفًا إلا بتدبير، لا عن هوى ومصادفة. أنت تسيرين في كل شيء بمقتضى حساب لا ينحرف قيد شعرة، كحساب الشمس والقمر. ما أنت إلا عقل عظيم ...! »

إنّ المعرفة الشهريارية هنا أبعدُ ما تكون عن معايشة موضوع المعرفة معايشةً حيّة خلاقة . إنّها صورة أخرى عن الذات، ولذلك تظل سجينة النرجسية والتقوقع الذاتي . ومن هنا نفهم إجابة شهرزاد التي تكرّرها كلّ مرة في علاقتها مع الوزير والعبد : «أنتَ يا شهريار تراني في مرآة نفسك » .

والحياة عند شهريار مطيّة للمعرفة كما يفهمها هو يقول للوزير قمر الذي يمثل مبدأ العاطفة العذرية : «إن لم نعش لنعلم، فلماذا نعيش إذن يا قمر» ؟ لكن مأساة العقل عند شهريار تكمن في عملية الفصل التامة بين العقل من جهة والشعور وما يرتبط به من إحساسات جمالية من جهة ثانية هذا العقل المجرد، الذي يذكّرنا بتجريدية ديكارت وقدْ انفصلت عن معطيات المادة والشعور، ما هو في الحقيقة، إلا عقل مريض مغرور يطلب المعرفة العبثية، ذلك لأن العبثية

هنا تقوم على انفصال الطاقات الإنسانية. لذلك تقول له شهرزاد : «لأني لست أملك ما تريد، أنت تطلب المُحال. أنت رجل ذو عقل مريض». وتقول : «كل البلايا يا شهريار أنك ملك تعس، فقد آدميته وفقد قلبه». فيجيبها شهريار مؤكدا على مأساة الانفصال بين العقل والقلب، بين المعرفة والإنسان : «إني براء من الآدمية براءٌ من القلب. لا أريد أن أشعر، أريد أن أعرف».

**العقل مفصولا عن الجسد**

يتجلى اغتراب العقل عند شهريار في عملية قتل الجسد الأنثوي ليعرف أسراره وبعبارة أفصح، يسعى العقلُ عنده إلى أن يجمّد الحياة كي يعرفها ...

واللافت أن اغتراب شهريار يبلغ ذروته عندما أجرى اختبارًا، بمساعدة الساحر على جسد آدميّ إذ جعله يقبع في دنّ مملوء بدهن السمسم مدة أربعين يوماً. ومغزى هذا الاختبار يتشابه مع قتل الجارية زاهدة، وهو يتمثّل في تحويل الحي إلى ميت، أو المتحرك إلى جامد، والتجربة الحيّة إلى مقولات عقلية مجردة. والحقيقة أن أهواء العقل والجنس قد تحولت إلى أهواء العقل المجرد. وشهريار - في الحالين - مثال الإنسان المغترب. فلا الغريزةُ بمفردها تؤمّن المعرفة والسعادة، ولا العقل المجرد أيضا.

ولا تشذ علاقته بشهرزاد عن هذا الإطار فهي، في نظره، عقل ومجموعةُ حسابات مبرمجة كالكمبيوتر، لذلك ترفض شهرزاد هذه النظرة الأحادية وتنبّهه إلى الجانب الآخر من حقيقة الحياة فتقول : أنا جسد جميل، هل أنا إلا جسد جميل ويجيبها شهريار جاحدا مبدأ الغريزة كما رفض من قبل مبدأ الشعور : «سحقا للجسد الجميل ! » ثم تعود وتلفت انتباهه إلى مبدإ القلب : «أنا قلب كبير ؟» فيجيبها : «سحقا سحقا للقلب الكبير! ».

**العقل مفصولا عن معطيات المكان**

ويبلغ اغترابُ شهريار ذروتهُ عندما يلغي الطبيعة ليحلّق فوقها في تهويمات تجريدية على أننا نعرف، كما يقول هيغل، أن اللامحدود كامن في المحدود، والمطلق في النسبي، إذ ليس من انفصال نهائي بين الأبدي والزمني، واللامحدود والمحدود والطبيعة والحقيقة ومع ذلك حاول شهريار إلغاء المحدود وصولا إلى اللامحدود. ومن هنا مرضه الذي تشخصه شهرزاد بأنه ميل طفولي يفتقر إلى الشعور الإنساني الحقيقي : «لا تنفع الصغير أسفارهُ ما دام لا قلب له».

إن العقل لا يستطيع أن يكتشف الحقيقة منفردا، بل للقلب دورُهُ في عملية الاكتشاف هذه ومع ذلك نجد شهريار يعترض على كلمة «حب» قائلا : «الحب ! كيف تُلفظ هذه الكلمة ؟ لا ريب أنها كلمة أثرية من بقايا العصور الأولى » ! بل إنّ الحب يقيده في سجن المكانية الذي يودّ الهروب منه : «لستُ أفهم الآن لغة العواطف . أسكتْها يا قمر ! ألم أقل لك أن أسكتها. فهي تحبس ذاتيتي في حدود المكانية».

إنّ أسباب الرحيل الميتافيزيقي، إن جاز التعبير، تتمثل في الهروب المستمر من الجسد والطبيعة والحب. لكنّ تغييب المكان المادي يختلق مكانا آخر شبحيا هو صورة مشوّهة هزيلة عن المكان الواقعي الحقيقي. من هنا نفهم جيدا شعور قمر بعد الرحيل : «نحن هائمان في فضاء لا نهاية له، ضاربان في قفار لا يصادفنا فيها حي، ولا نسمع في أرجائها غير صدى أصواتنا الضائعة . أسعيد أنت بهذا ؟ كم أنت مبتهج النفس فيما أرى ... ! ».

نلاحظ هنا أنّ طلب اللامحدود من خلال نفي المحدود ينتهي بنا إلى إحساس رهيب بفضاء لا نهاية له .

ومع ذلك فثمة أمل يشع عبر كلمات شهرزاد : «نعم أنت تدور. وأنت الآن في نهاية دورة». ولذلك يكتشف شهريار، في لمحة خاطفة، أن شهرزاد هي الإنسان نفسه في طاقاته الثلاث : أنتِ جسد جميل، أنتِ قلب كبير، أنتِ عقل وتدبير «ثم يقول : أنتِ أنا أنت نحن».

**ثانيا : قمر أو مأساة القلب الميتافيزيقي**

العذرية أو فشل المعرفة

إذا كان شهريار يفصل العقل عن القلب والطبيعة، فإنّ الوزير قمرًا يفصل بين الحب والجسد. ولذلك يهيم الاثنان في أوهام ميتافيزيقية لا صلة لها بالواقع. ومن هنا يبدو قمر عاجزا عن معرفة سر شهرزاد : «لست أريد إلا أن أعرف من أنتِ ؟» ...

ذلك أنّ إنكار الجانب الغريزي في الإنسان المكوّن من جسد وروح، وعقل وغرائز، يقود حتما إلى إفساد الحب نفسه .

فلا عجب أن تتشكك شهرزاد بالحب الذي يكنّه لها قمر، قائلة له : «وهل تعرف أنت الحب» ؟ فالحب بمعناه التكاملي، لا يعرفه قمر الذي تنعته شهرزاد بالمسكين . قمر يعرف شبح الحب. لا الحب نفسه : كما أن شهريار يحاول معرفة شبح الحقيقة، لا الحقيقة نفسها. والاثنان يتخبّطان في دوامة أهواء عنيفة : قمر في أهواء الحب العذري وشهريار في أهواء العقل الميتافيزيقي. وليس عجبا أن يتحيّر قمر، كما شهريار، من صفاء عينيْ شهرزاد. فالصفاء هو الوضوح وهو الحقيقة المباشرة، في حين أنّ قمر لا يملك هذا الصفاء لأنه مشوّش القلب يُسقط على موضوع حبه أخيلةً مثالية ...

**العذرية والموت**

إنّ تفكّك الطاقات الإنسانية يقود قمرا إلى إنكار حقيقة شهرزاد الحسية. فهي في نظره، تتعالى على المادة أو الجنس لذلك ما إنْ يعلن الجلاّدُ أنّ رجلاً «كان في سرير من حرير يؤانس ملكة المدينة» حتى يثور قمر وينعت الحاضرين بنعوت بذيئة تُطلق عند العصابيين على الناحية الغريزية المفعمة بالاحتقار والمهانة :«أيتها الكلاب القذرة أيتها البهائم ! »

على أن تفكك الطاقات الإنسانية ينتهي إلى الألم والموت . وقمر، لنرجسيته الشديدة يموت منتحرا بالسيف لأنه رفض تصديق هذا الجانب المادي في الطبيعة الإنسانية. يقول شهريار : «لم يعد قمر يستمد الحياة من الشمس». فتجيبه شهرزاد : «لأنه لم يعد يؤمن بها» وهذا يعني أنه لم يعد يؤمن بتساميها على الغريزة، فآثر أن تنتهي حياته على أن تنتهي أوْهامُه النرجسية.

**ثالثا : العبد أو مأساة الغريزة الميتافيزيقية**

**الشهوة أو فشل المعرفة**

علينا أن نطرد من أذهاننا، بادئ ذي بدء، فكرةَ العنصرية عند توفيق الحكيم . فهو لا يحتقر الجنس الأسود، كما يخيّل إلينا لأول وهلة، وإنما يستخدم كلمة «العبد » رمزا للجسد وشهواته، مستلهما (ربما) رمزية الأساطير والحكايات الشعبية . وهذا العبد، شأن شهريار والوزير قمر، لا يتمكن أيضا من معرفة سرّ شهرزاد لأنه يتعاطى مع جانب واحد من حقيقتها الكلية، وهو الشهوة يقول لها : «ما أجملك ! ما أنت إلا جسد جميل » فتجيبه، كما أجابت من قبلُ شهريار وقمرا، مشيرة إلى الإسقاط النرجسي عند العبد :«حتى أنت أيضًا تراني في مرآة نفسك ! »

وهكذا فإنّ العبد يُطلّ على الوجود من كوّة الشهوة، ليصبح عنده أداةَ المعرفة وبذلك يغيب الإنسان الكلي، كما غاب من قبلُ مع شهريار الذي أطلّ على الوجود من زاوية العقل المجرد ومع قمر الذي نظر إلى الوجود من منظار العاطفة العذرية ...

**رابعا : خلاصة نهائية**

لئن كانت الشخصياتُ الرئيسية في المسرحية تتخبط في جهل معرفي كبير، فإنّ شهرزاد تقوم بدور المنقذ والوسيط المعرفي الذي يُخْرجها من عماء النرجسية إلى نور المعرفة الكلية والواقعية . لاشك أنّ كل شخصية تنظر إلى رفيقتها نظرةً موضوعية خالصة، لكنّ شهرزاد تظل قطبَ الرّحى في المسرحية . وإذا ما لجأتْ أحيانا إلى التستّر بالحجب أو إلى القسوة والإستهزاء فلكي تزيل الغشاوة عن عيون الشخصيات المعترية التي تنظر إلى الحياة المعيشة من خلال ستار غير شفّاف من الأفكار الميتافيزيقية أو الماهيات المطلقة .

شهرزاد، باختصار، هي نقيض الاغتراب، والعلامةُ الكبرى على الحياة الحقيقية . وآية ذلك أنها تحاول أن تنقذ كل شخصية من أوهامها النرجسية : أما شهريار والوزير قمر فيتأسس اغترابُهما على ثنائية مشهورة في الفلسفة الميتافيزيقية، بدءا بأفلاطون ومرورا بأفلوطين، ووصولا إلى ديكارت وشوبنهاور، فآخر السلسلة إنّها ثنائية العقل/ المادة حيث تتبدى الحقيقةُ من خلال التفاعل بين هذين القطبين.

على أنّ التوحيد بين ثنائية العقل / الغريزة لا يعني أبدا سيادة الغريزة على العقل. فالعبد يمثّل في المسرحية حالةَ الطبيعة البحتة التي لا يقوم فيها العقلُ بدور كبير . وإذا كانت مهمّة العقل أن ينسجم مع الطبيعة أو أن يُطلق سراح المكبوت فلا يعني هذا بحال أن تتصرف الطبيعةُ بمعزل عن العقل.

هكذا تظل شهرزاد، بالنسبة إلى الشخصيات المغتربة الثلاث، موضوعا خارجيّا لا ذاتا داخلية. لذلك تبقى مجهولا وسرا لا يمكن النفاذُ إليه . لكنْ عن طريق التماهي أو الحب تتوحد الذاتُ مع الموضوع. غير أنّ هذا التوحّد يفترض مسبّقا إزالة الحواجز الميتافيزيقية التي تحجب رؤية الواقع كما هو، وهذا يعني أنّ على المثقفين أن يباشروا الوجود كوجود لا كافتراض ميتافيزيقي أو كإسقاط نفسي. وعندئذ تنفتح بوابات الحياة وتتجلى الأسرارُ الكامنة خلفها.

**جان طنوسي : قراءة جديدة في مسرحية «شهرزاد» مجلّة الآداب ج 46 ع 7 – 8 أوت 1998 ص ص 77 – 83**

# أنشطة تأليفيّة

**الشخصيات**

– استخرج من مسرحية شهرزاد ما يساعدك على فكّ رموز الشخصيات التالية - العبد - قمر - شهريار - شهرزاد

– أقم علاقات ثنائية بين هذه الشخصيات - شهريار وشهرزاد / قمر وشهرزاد / شهرزاد والعبد/قمر وشهريار / شهريار والعبد /.

– اجمع الخصائص التي تجعل من شهريار بطلا تراجيديّا مع دعمها بشواهد.

– قارن بين شخصيّة شهريار في مسرحية شهرزاد الحكيم وبين بعض الشخصيات التراجيدية الأخرى التي تعرف

**الحـوار**

– حدّد الوظائف التي نهض بها الحوار في مسرحية شهرزاد وادعمها بشواهد . ما الوظائف الطاغية ؟ ولم ؟ اختر شخصية وتتبّع نسق حوارها منذ ظهورها في النصّ.

– استخرج بعض مميّزات لغة الحوار

**الإشارات الركحية**

هي خطاب ناقل يحدّد : الديكور / الإطارين المكاني والزماني / هيئة الشخصيات / حركة الشخصيات أسماء الشخصيات / ما هي الوظيفة الطاغية في مسرحية شهرزاد ؟ بم تفسّر ذلك ؟

**القضايا**

– صنّف أهم القضايا التي طرحتها مسرحية شهرزاد و مواقف الكاتب منها وادعمها بشواهد .

– استلهم الكاتب في مسرحيته روافد شرقية و أخرى غربية. اذكر بعضها. وإلى أيّهما هو أميل حسب رأيك ؟

# اختبارات

1– بنى الحكيم مسرحية شهرزاد على تصوير مأساة بطل قلق يسعي إلى تجاوز القيود المادية لبلوغ رحاب المعرفة. حلّل هذا الرأي معتمدا شواهد دقيقة من الأثر.

**امتحان البكالوريا دورة** 2001

***

2– قيل " إنّ البطل التراجيدي هو واحدٌ منّا، و وهو ليس بالضرورة شخصا فاضِلا كما أنّه ليس بالضرورة شخصا فاضِلا كما أنّه ليس بالضرورة بريئا من ارتكاب ذَنْب عظيم، وإنّما إنسان يذكّرنا بشدّة بإنسانيتنا ويمكن القبولُ به مِثّلا لنا".

هل ترى هذا القول ينطبق على شهريار في مسرحيّة شهرزاد لتوفيق الحكيم ؟

***

3 – في مسرحيّة "شهرزاد" رؤيا مأساوية غير متكاملة عَكْسَ رؤْيا المآسي، وشهريار ذو وعي مأسوي غير متكامل عكس وعي أبطال المآسي. إذن فليست "شهرزاد" مأساة متكاملة.

حلّل هذا الرّأي وناقشه.

***

4 – مسرحيّة "شهرزاد" قابلة لأكثر من تفسير نظرا إلى طبيعتها التّجريديّة.

ما رأيك في هذا الحُكْم ؟

# بيبليوغرافيا موجزة


1– أدهم (إسماعيل) وناجي (إبراهيم) : توفيق الحكيم .نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله .تونس ط1/1986.

2 – إسماعيل (عزّ الدين ) : قضايا الإنسان في الأدب العربي المعاصر .دار الكتاب العربي مصر

3 بن حليمة (حمادي) : مواضيع المسرح العربي المعاصر الرئيسية .الجامعية التونسية 1969 (بالفرنسية).

4– بينْتلي (إيريك) : نظرية المسرح الحديث .وزارة الإعلام العراقية 1975

5– حُسيْن (طه) : فصول في الأدب والنقد .دار المعارف بمصر (ص ص 80/131) .

6 الراعي (علي) : توفيق الحكيم فنّان الفرجة وفنّان الفكر كتاب الهلال .القاهرة 1969

7– الراعي (علي) : المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة عدد 25/1980

8– الراعي (علي) وآخرون : المسرح العربي بين النقل والتأصيل.كتاب العربي، العدد 18/1988

9– طرابيشي (جورج) : لعبة الحلم والواقع : دراسة في أدب توفيق الحكيم .دار الطليعة بيروت 1972

10– العالم (محمود أمين ): توفيق الحكيم مفكّرا وفنّانا .شركة الطاهر الحدّد للنشر والتوزيع بتونس 1986

11 غالي (شكري ) : ثورة المعتزل : دراسة في أدب توفيق الحكيم .دار الآفاق الجديدة .بيروت 1982

12 فونتان (جان) : الموت والانبعاث في أعمال توفيق الحكيم .دار بوسلامة للطباعة والنشر والتوزيع .تونس 1978 ( بالفرنسية)

13– معلوف (أنطوان) : المدخل إلى المأساة والفلسفة المأسوية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع .بيروت ط1/1982.

14– مندور (محمد) : مسرح توفيق الحكيم .دار نهضة مصر 1966

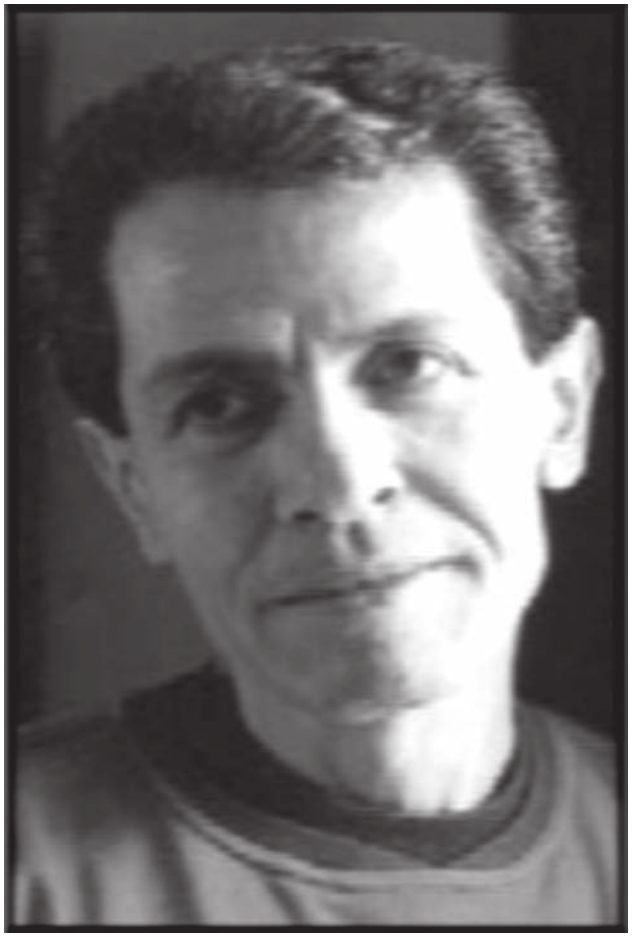
15– ميرشنت (مولوين) : الكوميديا والتراجيديا .ترجمة علي أحمد محمود .سلسلة عالم المعرفة عدد18/1979

–مجلة الهلال العدد 2 السنة 76 فيفري 1968 عدد خاصّ بتوفيق الحكيم.

–مجلّة الآداب : قراءة جديدة في مسرحية شهرزاد (جان طنوسي) الجزء 46.العدد 7 و8 أوت 1998 (ص ص 77–83).

Patrice Pavis: Dictionnaire du théâtre /Armand Colin 2002

Joëlle Gardes -Tamine et Marie -Claude Hubert .Dictionnaire de Critique Littéraire.
Cérès Editions1998



# مغامرة رأس المملوك جابر
# سعد اللّه ونّوس

# سعد اللّه ونّوس ( 1941 - 1997 )

## حياته

* ولد سعد اللّه ونّوس عام 1941 في قرية من قرى شمال سوريا هي " حصين البحر " القريبة من مدينتي "طَرْسوس" و"اللاَّذِقيّة" في عائلة فقيرة. زاول تعليمه الابتدائي بقريته تلك وتعليمه الثانوي بطرسوس ثمّ فاز بمنحة دراسيّة مكّنته من الالتحاق بقسم الصّحافة في كلّيّة الآداب بالقاهرة وكان ذلك في أوج الحكم النّاصري فأمكنه أَنْ يعيش أجواء ثقافية من خلال متابعته الحركةَ الفكريّة التي كان يمثّلها عدد من المفكرين المصريين مختلفي المشارب أمثال لويس عوض (1915–1987) و محمد مندور (1907–1965) وتوفيق الحكيم (1898–1987) وأمكنه كذلك أَنْ يطّلع على أهمّ التّيّارات الفكريّة والأدبيّة من خلال مطالعتهِ لِمَا كان يُترَجَم من آثار سارتر (1905–1980) وأوجين أونيل وأوجين يونَسْكُو (1912–..) وغيرهم.

* سنة 1963 يعود ونّوس إلى سورية وقد أَنْهى دراسته العليا فيكلّف بالإشراف على قسم "النقد" في مجلّة "المعرفة" واستمرّ في عمله ذاك ثلاث سنوات، سافر بعدها (أي عام 1966) في بعثة دراسيّة إلى باريس فبدأت مرحلة مهمّة من مراحل نضجه الفكري والسّياسي وجدت صداها في أعماله المسرحيّة ونظرته إلى الفنّ.

* يبدو أنّ سعد الله ونّوس قبل سفره إلى فرنسا كان قد تأثر **بالفكر الوجودي وتيّار العبث** كما يقول هو نفسه : "كنت أواظب على قراءة مجلّة الآداب ولعليّ تأثّرت عن طريقها ببعض الأفكار الوجوديّة في تلك الفترة وقرأت كل ما ترجم من مسرحيّات سارتر ويونسكو ويبدو هذا التأثير واضحا في مسرحيّات تلك الفترة " الجراد- لعبة الدبابيس - المقهى الزّجاجي - جثّة على الرّصيف".

* في فرنسا يعيش سعد الله ونّوس صدمة الهزيمة التي مُنِيَ بها العرب في حرب 1967. كما يكتشف فيها مظاهر النّضال السياسي والفكري والفنّي وهي على أبواب انتفاضة ماي 1968 التي اندمج فيها المثقفون والفنّانون بالحركة العمّاليّة والتيّارات السّياسيّة الثوريّة اندماجا ولّد حركات فكريّة وفنّيّة وضعت موضع السؤال سلّمَ القيم وركائز المؤسّسات الاجتماعيّة والثقافيّة.

* وفي فرنسا وتحديدا بباريس تتوفّر له فرص الاطّلاع على مختلف ما كان يعرض من عروض مسرحيّة آتية من كل أصقاع العالم وفرص الاقتراب من عدد من رجال المسرح ونقّاده الأوروبيين أصحاب الأثر الجليل في تيّارات هذا الفنّ وصور ممارسته بين ظهرانيهم في تلك الحقبة، نذكر من بينهم بيتر فايس Peter Weiss (1912-1982) والناقد الفرنسي برنار دورت Bernard Dort المتخصّص في برشت ومسرحه والّذي يُقِرُّ سعد الله ونّوس بأهميّة الأثر الّذي تركته تحاليلُ هذا النّاقد وقراءاتُه لأعمال بريشت المسرحيّة في نظرته إلى الفنّ ولصور ممارسته خاصّة، وبرنار دورت كان أستاذه في معهد الدّراسات المسرحيّة التّابع لجامعة الصربون التي كان ونّوس أحد طلاّبها.

* وكان لسعد الله ونّوس نشاط سياسي حثيث في باريس، تجلّى في النضال من أجل القضيّة الفلسطينيّة، خاصّة وقد نشأت منظّمة التّحرير الفلسطينيّة وبدأت نضالها السّياسي وكفاحها المسلّح، فاكتشف أهميّة الفعل السياسي وأهمّيّة الدّور الذي يمكن أَنْ يؤدّيهُ الفنُّ لحركات التحرّر.

ولم يمنعه نضالُه السياسي ذاك من السّعي إلى التفاعل مع التيّارات الفكريّة والقضايا المتعلّقة بموقع المثقّف والفنّان من قضايا المجتمع والإسهام فيها إسهامَ مَنْ له موقف ورؤية. فليس من باب الصدفة أَنْ يكون الحوارُ الذي أجراه مع المسرحي الفرنسي جان لوي بارو J.L.Barrault (1910....) حوارَ مُجادل مدين أحيانا كثيرة لرؤية الرجل للفنّ المسرحي ومواقفه ممّا نادت به حركة ماي 1968. وليس من باب الصدفة أيضا أَنْ يعمد

سعد الله ونّوس إلى ترجمة كتاب جان فيلار J. Vilar (1912 - 1971) مدير المسرح الوطني الشعبي الفرنسي الذي عمد فيه صاحبُه إلى تجميع كتاباته النظريّة التي بها دعّم دعوته إلى اعتبار المسرح " خدمة عموميّة " مع ما يتطلّبه هذا الاعتبارُ من خروج عن السّائد في الممارسة المسرحيّة وثورته على أعراف المسرح وممارسته في فرنسا، وعنوان الكتاب : "في التّقاليد المسرحيّة" «De la tradition» théâtrale». وليس من باب الصدفة كذلك أَنْ يؤسّس سعد الله ونّوس سنة 1969مع بعض المسرحيّين السوريّين مهرجان دمشق المسرحي ويسعى إلى إنجازه في إطار نقابة الفنّانين المسرحيّين ويعمل على دعوة الجمهور المتابع للعروض المبرمجة في هذا المهرجان إلى التدخّل وإبداء الرأي أثناء العرض وبشكل مباشر وعاجل كلّما رأى في المسرحيّة تضليلا له.

* وفي 15 ماي 1997 يرحل الكاتب سعد الله ونّوس عن ستّة وخمسين عاما بعد صراع مرير مع المرض.

**آثاره**

خلّف سعد الله ونّوس **أعمالا مسرحيّة وتنظيرات في المسرح** .

فأمّا **مسرحيّاته** فيمكن توزيعُها إلى مسرحيات ما قبل 1967 ومسرحيّات ما بعد 1967 .

1– مسرحيّات ما قبل 1967

كُتبت أغلبُ هذه المسرحيّات بين سنتي (1962–1965) وهي ناطقة بشواغل ونّوس الشّاب الواقع تحت تأثير ما كان يطالع من مسرحيّات مترجمة. فالتأثّر بيونسكو في مستوى الشّخصيّات التي ابتدع والجوّ الذي أَنْزلها فيه بَيِّنٌ حتّى وإن تعرّضت في بعضها إلى القضيّة الفلسطينيّة شأن مسرحيّة "فصد الدّم" مثلا فإنّها لم تكن تخرج عن النّمط الذي ذكرنا. ولم تجد هذه المسرحيّات طريقها إلى النشر في كتب مفردة إلاّ بعد أَنْ عاد من فرنسا وبعد أَنْ رسم طريقه في التأليف المسرحي. ولقد جمع أغلبَها في كتابين اثنين هما :

– "مأساة بائع الدّبس الفقير" ومسرحيّات أوليس. دار الآداب اللبنانيّة 1978وفيها نشر إلى جانب المسرحيّة المذكورة في العنوان "الرّسول المجهول في مأتم أنتيجونا" (صص43–82) "جثّة على الرّصيف" (صص83–98) "الجراد" (صص99–126)

– "فصد الدّم ومسرحيّات ثانية". دار الآداب بيروت 1978 وفيه نشر إلى جانب المسرحيّة المذكورة في العنوان "المقهى الزّجاجي" و"لعبة الدبابيس".

يضاف إلى هذه المسرحيّات :"مِيدُوزا تحدِّق إلى الحياة" نشرها في مجلّة الآداب" سنة 1962 ولعلّها أولى مسرحيّاته، و"الحياة أبدا" مسرحيّة ميتافيزيقيّة طويلة لم ينشرها ويبدو أنّه لم يكن يرغب في نشرها.

2– مسرحيّات ما بعد سنة 1967

أولى هذه المسرحيّات كتبها سنة 1969 في باريس وهي :

– "حفلة سمر من أجل 5 حزيران "يشترك فيها الجمهور والتّاريخ والرّسميّون وممثّلون محترفون. نشرت لأوّل مرّة في مجلّة "مواقف" اللّبنانيّة شهر مارس1967. ثمّ صدرت عن "جمعيّة المسرح العربي الفلسطيني" في طبعة غير مؤرّخة ثمّ صدرت عن دار الآداب "اللبنانيّة" في طبعات مختلفة منها طبعة 1977. ولقد وجد عرض هذه المسرحيّة صدى كبيرا في الصّحافة العربيّة وفي الكتابات النقديّة في تلك الفترة .فلفتت انتباه النّقاد ورجال المسرح إلى سعد الله ونّوس ومسرحه. وتوالت بعد ذلك مسرحيّاته في شيء من الانتظام طيلة السنوات السبعين:

– "الفيل يا ملك الزّمان" 1969.

– "مغامرة رأس المملوك جابر" نشرهما في كتاب واحد أوّل مرّة في سوريا سنة 1970 ثم ظهرت طبعة ثانية لهما في لبنان عن دار الآداب ببيروت سنة 1977.

– "سهرة مع أبي خليل القبّاني" 1972.
– "الملك هو الملك" نشرت أوّل مرّة سنة 1977 ووصل عدد طبعاتها في دار الآداب إلى أربعة سنة 1983.
ثمّ نشر ونّوس إضافة إلى ما ألّف من مسرحيّات اقتباسا لإحدى مسرحيّات بيتر فايس Peter Weiss أطلق عليها عنوان "رحلة حنظلة من الغفلة إلى اليقظة". نشرها في الحياة المسرحيّة عدد6 خريف 1978 (صص68–86).
– مسرحيّة الاغتصاب (1990)– منمنمات تاريخيّة (1994)– طقوس الإشارات والتّحوّلات (1994)– يوم من زماننا (1995)– ملحمة السّراب (1996)– الأيّام المخمورة (1997)– الحياة أبدأ نشرت عام 2005 بعد موته.
أمّا تنظيراته في المسرح فهي :
* **"بيانات لمسرح عربيّ جديد"** : مقالة نشرها بمجلّة "المعرفة" (السوريّة) عدد104، أكتوبر 1970
* **"ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحي"** : ورد هذا النصّ سنة 1978 مصاحبا للنصّ الذي اقتبسه عن مسرحيّة بيتر فايس Peter Weiss المذكورة آنفا.
* **مقدّمة مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"** التي عَنْوَنَهَا بـ"هوامش للعرض والإخراج".
* **مقدّمة "سهرة مع أبي خليل القبّاني"** ووردت تحت عنوان "بعض الملاحظات الضروريّة".
* **تعقيب على مسرحيّة" الملك هو الملك"** ولقد ورد موسوما بـ"إيضاحات" في خاتمة المسرحيّة في طبعتها الرابعة مارس 1983.
ولقد عمد سنة 1988 إلى نشر مقالة "بيانات لمسرح عربي جديد" في كتاب مستقلّ جنبا إلى جنب مع المقدّمات و التّذييلات التي صاحبت نصوص مسرحيّاته. (دار الفكر الجديد. لبنان 1988)

**عن محمّد المديوني**

**المسرحيّة العربيّة المعاصرة. درس مخطوط 1993 – 1994 ص ص 10 – 15**

## ملفّ المحور

يمكنك أن تكوّن ملفّك من الوثائق التالية :
– مذكّرة تجمع فيها خصائص: المسرح الملحمي - المسرح التجريبي - المسرح الشعبي. رَكِّز على ما يجمع بينها .
– سعد الله ونوس مبدع ولكنّه أيضا منّظر. حاول أن تقف على آرائه النظرية في المسرح، استعن في ذلك بالتنويرات وبمطالعاتك، بيّن إلى أيّ حدّ كان إبداعه تطبيقا لتنظيره.
– حدّد الخصائص الفنية للمسرحية ودعمها بشواهد.
– ادرس القضايا التي عرضت في المسرحية ومنها خاصة علاقة الراعي بالرعية والفتن السياسية - الزمن والتاريخ – توظيف التراث وغيرها من القضايا.
– اكتب نصّا عن موقفك من المسرحية وعن رأيك في هذا المسرح مقارنة بما عرفت من مسرحيات درستها في السنوات السابقة.
– حاول أن تطالع مسرحيات أخرى لونّوس واجمع ملاحظات تدعم توجّه الكاتب الّذي عبّر عنه في مسرحيّة «مغامرة رأس المملوك جابر».
– اجمع في مذكرة ما تعرف عن كتّاب أو مسرحيّات أخرى تنتمي إلى مدرسة سعد اللّه ونّوس المسرحيّة.

# مستلزمات مسرح الشّعب

ما هي الشروط الضرورية لوجود مسرح شعبي حقيقي ؟

سأحاول أن أضع قواعد عامة للإجراءات : علينا أن نتذكَّر أنَّه ليس ثمة قوانين خالدة للتطبيق . القوانين الوحيدة هي تلك التي تصلح لعصر لا يستقرّ على حال، ولقطر يتغيّر. فالفن الشعبيّ بجوهره فنّ متبدّل. الناس لا يحسّون فقط إحساسا يختلف الاختلاف كلّه عن إحساس الطبقة (المثقفة) بل إنّ بين الناس أنفسهم جماعات مختلفة : أناس من هذا اليوم وأناس من يوم غد، هؤلاء الذين ينتمون إلى هذا القسم من مدينة معيّنة، وهؤلاء الذين ينتمون إلى قسم من مدينة أخرى.

أوّل مستلزمات مسرح الشعب هو أنّه ينبغي أن يكون ممتعا ، إذ يجب قبل كلّ شيء أن يقدّم المسرّة واللذة والراحة الأخلاقية إلى العامل المتعب، من عمله اليومي، فضلا عن الراحة البدنية. وسيكون من مهمّة مخططي مسرح الشعب في المستقبل، أن يلحظوا بعين الرعاية المقاعدَ الرخيصة لئلاّ تصبح أدوات تعذيب تعسفي. سيكون من مهمّة الدراميين أن يوفّروا الفرح لإنتاج أعمالهم، وليس الحزن والملل. فأفدحُ الغرور وأشدُّ السخف افتضاحا، هما من المعاذير الوحيدة لتقديم آخر منتجات الفن المنحلّ إلى الشعب، ذلك الفن الذي ينتج مؤثرات شرّيرة تمسّ أحيانا حتى أذهان البلداء. أمّا عذابات (المثقفين) وشُكوكُهُمْ فلهم أن يحتفظوا بها لأنفسهم، لأنّ الشعب له ما يكفيه منها وأكثر. فليس من فائدة لإضافة شيء إلى ما ينوءُ به.

يتوجّب على المسرح أن يكون مصدر قوة : وهذا هو المستلزم الثاني. إنّ التعهّد باجتناب ما هو مشِطّ موهن أمر سلبي تماما. ومن هنا، فالضرورة تقتضي ترياقا، شيئا يعزّز الروح ويرفع من شأنها. فحين يقدم المسرح المتعة للنّاس، يلزمه أن يجعلهم أكثر قدرة على العمل في الغد. إنّ سعادة الناس البسطاء والأصحاء لا يمكن أن تكون متكاملة أبدا، دون فعل معيّن. فَلْيَكُنْ المسرح حلبة للفعل.

فلْيَجعلْ الناس من كاتبهم الدرامي رفيقَ سفر، يقظا، بشوشا، بطلا إن دعت الحاجة، يتّكئون على ذراعه وربّما يأخذون بنظر الاعتبار فكاهته الجيّدة، لينسوا متاعب السّفر. إنّ واجب هذا الرفيق يتجلّى في أن يسير بالناس باستقامة إلى هدفهم – من غير أن يهمل، طبعا، أمر تعليمهم لكي يرصدوا الأمور في طريقهم.

أمّا المستلزم الثالث لمسرحنا الشعبي، على ما يبدو لي، فهو : ينبغي للمسرح أن يكون مرشدا مضيئا للذكاء. عليه أن يسبغ فيضا من النور على ذهن الإنسان الرهيب، المفعم بالظلال والعفاريت، والمتّسم بالضّيق الشديد.

لقد تكلّمنا منذ لحظات عن الحاجة إلى التحفّظ في تقديم كلّ نتاج من نتاجات الفنان إلى الناس، ومع ذلك، لا أريد أن يعني ذلك وجوب استثنائهم من كلّ الحوافز للتفكير. العامل، عادة لا يفكّر، حين يكون جسمُه مشغولا. فمن المفيد ترويضُ ذهنه مهما يكن نصيبُه يسيرا من الإدراك، فذلك الأمر سيرفده باللذة ، تماما كما ترضي الرياضة العنيفة أي إنسان اعتيادي، بعد طول همود. يتوجّب، إذن أن يتعلّم رؤية الأشياء بوضوح كرؤيته لنفسه، حتى يستطيع أن يحكم.

فالفرح والقوة والذكاء هي المستلزمات الثلاثة الرئيسة لمسرحنا الشعبي.

**نظرية المسرح الحديث تقديم وتحرير إريك بينتلي**

**ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت/جمهورية العراق وزارة الإعلام 1975ص 442 – 444**

# الفنّ المسرحي وممارسته عند سعد اللّه ونّوس

ينطلق سعدُ الله ونّوس عند تحديده سمات المسرح العربيّ المنشود من اعتبار «الجمهور المدْخل الأساسي والصّحيح للحديث عن المسرح». وفي توجّهه هذا تعبيرٌ عن نظرة لِطبيعة هذا الفنّ وحدّ لدوره ووظيفته. وفي ذلك كلِّه رسمٌ لأهمّ المسائل التي بالحسْم فيها تدقّق المسالكُ المؤدية إلى "ولادة حركة مسرحية أصيلة ومتطوّرة".أمّا عن طبيعة هذا الفنّ، فإنّ بِربطه "بالجمهور" يتجلّى المسرحُ أولا وقبل كلّ شيء فنّا من فنون **الفرجة** وهو، ثانيا، "حدث **اجتماعي**". واعتبارُه فنّا من فنون الفرجة يؤكّد طابَعه المركّب ويجعلُه يتجاوز مستواه الأدبيّ الفرديّ إلى المستوى الرّكحي الجماعيِّ الإنجازِ بالضرورة. أمّا عن كَوْنه "حدثا اجتماعيّا" فيعْني ذلك ارتباطا بمجتمع وبنظام اجتماعي محدّديْن. وهو بناءً على ذلك فنٌّ لا يخلو من تَعبير عن موقف إزاء ذلك المجتمع وذلك النّظام، فيصبح "تحديدُ جمهور المسرح الذي نريد تأسيسه - حسب تعبير سعد الله ونّوس ... القضيّةَ الأولى التي ينبغي مواجهتُها، لأنّ تحديد هويةِ الجمهور وتركيبهِ الاجتماعي وظروفه الثقافية ومشاكله وصور معاناته ... هو الذي سيحدّد لنا بالتالي الأرضَ التي نعمل عليها ... كما أنّه الخطوةُ الأولى في تحديد ملامح التعبير المسرحيّ الملائم لهذا الجمهور". واختيارُ الجمهور يعني "اتّخاذَ موقف فكريّ واجتماعي وتحديدَ مضمون الأعمال والأفكار التي تحويها." ومن خلال ملامحِ الجمهور المختار وطبيعةِ القضايا التي حدّدها ذلك الاختيارُ تنبني "العلاقة المسرحيّة" التي تعني عند سعد الله ونّوس مجملَ الوسائل الواجبِ استخدامُها" حتّى يتحقّق تفاعلٌ أكيد مع المتفرّجين... وهو الشكل الذي يتوافق مع طبيعة الجمهور المحدّد وأنواع القضايا المتناولة في زمان ومكان محدّدين.

بعد بيان هذه المنطلقات الأساسيّة العامّة، يُحدّد سعد الله ونّوس الجمهورَ الذي يعنيه: «إنّنا نريد مسرحا للجماهير، أي الطبقات الكادحة من الشعب» فيعلن من ثمّةَ انحيازَه الطبقي وتتحدّد، بناء على هذا الانحياز ، المهامُّ التي تنتظره. وتتمثّل الأولى منها في الدّراسة المعمّقة لأوضاع هذه الطّبقات وظروفِها المعيشيّة ومشاكلِها وذلك حتى تتسنّى بعدئذ معرفةٌ عمليّة أساسُها المعايشةُ الفعليّة والتحليلُ الصائب، لا الكليشيات و"الصور الجاهزة". وعلى أساس تلك المعرفة المبنية على تفاعل يوميّ منطلقُه الأرضُ الحقيقيّة للبشر وغايتهُ أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تعبيرات مسرحيّة تشتملُ، بالإضافة إلى المتعة، على تنمية الوعي وتعمِّقُ إدراكَ النّاس لمصيرهم المشترك ولمشاكلهم وقَدَرِهم الاجتماعيّ.

لقد تجلّت من خلال المنطلقات الأساسية العامّة التي وضعها سعد الله ونّوس، في خطابه هذا، ومن خلال ما حدّد في إطارها من اختيار، أنّ لهذا الكاتب نظرةً مخصوصة لتأصيل المسرح العربيّ و"للأصالة" تختلفُ عمّا كان سائدا في خطاب غيره من المسرحيّين العرب. ويتمثّل هذا الاختلافُ أساسا في غياب شامل "العراقة" من معنى الأصالة فيها إذ لم نعثر في هذا الخطاب عن جهد شبيه بما ورد في أغلب النّصوص الأخرى موجّه للبحث عمّا كان يمكن أن يكون جذورا للممارسة المسرحيّة العربيّة لهذا الفن الذي يُجمع المسرحيون على طابعه الوافد. وإنّما لمسنا سعيا إلى إدراج ممارسة المسرح - بناء على المنطلقات التي حدّد الكاتبُ - ضمن صيرورة تاريخيّة تعطي لتلك الممارسة معناها وتحدّد لها وظيفتها«فنحن لا نضع مسرحا، على حدّ تعبير سعد اللّه ونّوس، لكي نثبت فقط أنّنا لاحقون بركب المدنيّة وأنّنا نعرف المسرح كَسِوانا... وفي بلادنا مسارح يذبحُ عليها عطيل ديدمونة ويحاور أنطونيو كليوباطرة... إنّنا نصنع مسرحا لأنّنا نريد تغيير وَتطوير عقليّة وتعميق وعي جماعيّ بالمصير التّاريخي لنا جميعا». ولم يبْدُ البحث عن الشكل المسرحي العربيّ المنشودِ، في هذا

الخطاب، شاغلا جماليّا معزولا وإنّما بدا ذلك بمثابة نتيجة حتميّة للسّعي إلى تحقيق الغايات من هذا الفنّ وتجلّى في صورة تجسيد فعليّ "للعلاقة المسرحيّة" الواجب إقامتُها، في ظلّ تحقيق الغايات تلك، بين المبدعين والجمهور الذي إليه يتوجّهون بأعمالهم الفنيّة.

محمد العيد المدْيُوني/المسرحية العربية المعاصرة درس مخطوط 1993 ص ص 24 / 26

# الجوع إلى الحوار

كلّفني المعهدُ الدولي للمسرح التابع لليونسكو بكتابة «رسالة يوم المسرح العالمي لعام 1996م» وقد كتبت هذه الرّسالة التالية، التي تُرجمت إلى لغات العديد من بلدان العالم، وقرئت على مسارحها :

" لو جرت العادة على أن يكون للاحتفال بيوم المسرح العالمي عنوانٌ وثيق الصلة بالحاجات التي يلبّيها المسرح، ولو على المستوى الرّمزي، لاخترت لاحتفالنا اليوم هذا العنوان «الجوع إلى الحوار» حوار متعدّد، مركّب، وشامل. حوار بين الأفراد، وحوار بين الجماعات. ومن البديهي أنّ هذا الحوار يبدأ من المسرح، ثمّ يتموّج متّسعا ومتناميا، حتّى يشمل العالم على اختلاف شعوبه، سيظلّ ذلك المكان النّموذجي الذي يتأمّل فيه الإنسان شرطَه التّاريخي والوجودي معا. ومِيزةُ المسرح التي تجعله مكانا لا يُضاهى، هي أنّ المتفرّج يكسر فيه مَحارته، كي يتأمّل الوضع الإنساني في سياق جماعي يُوقظ انتماءه إلى الجماعة، ويعلّمه غنى الحوار وتعدّد مستوياته. فهناك حوار يتمّ داخل العرض المسرحي، وهناك حوار مُضْمر بين العرض والمتفرّج. وهناك حوار ثالث بين المتفرجين أنفسهم.. وفي مستوى أبعد، هناك حوار بين الاحتفال المسرحي«عرضا وجمهورا» وبين المدينة التي يتمّ فيها هذا الاحتفال. وفي كلّ مستوى من مستويات الحوار هذه، ننْعَتق من كآبة وحدتنا، ونزداد إحساسا ووعيا بجماعيّتنا. ومن هنا، فإنّ المسرح ليس تجليًّا من تجليّات المجتمع المدني فَحَسْبُ بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع وضرورةٌ من ضرورات نموّه وازدهاره.

وفي هذا الإطار، فإنّ للمسرح دورا جوهريّا في إنجاز المهام النّقديّة والإبداعيّة التي تتصدّى لها الثّقافة. فالمسرح هو الذي سيُدرِّبنا، عبر المشاركة والأمثولة، على رأْب الصّدوع والتّمزّقات التي أصابت جسد الجماعة، وهو الذي سَيُحْيِي الحوار الذي نفتقده جميعا. وأنا أومن أنّ بدء الحوار الجادّ والشّامل، هو خطوة البداية لمواجهة الوضع المُحْبِط الذي يحاصر عالَمنا في نهاية هذا القرن.

«إني مُصرٌّ على الكتابة للمسرح لأنّي أريد أن أدافع عنه وأقدّم جهدي كي يستمرّ هذا الفنّ الضروريّ حيًّا». وأخشى أنّني أكرّر نفسي، لو استدركت هنا وقلت: «إنّ المسرح في الواقع هو أكثر من مكان للفنّ، إنّه ظاهرة حضاريّة مركّبة سيزداد العالم وحْشة وقبحا وفقرا لو أضاعها وافتقر إليها. ومهما بدا الحصار شديدا، والواقع مُحْبِطا، فإنّي مُتيَقِّن أنّ تضافر الإرادات الطيّبة، وعلى مستوى العالم، سيحمي الثّقافة، ويعيد للمسرح ألقه ومكانته .

"إنّنا محكومون بالأمل. وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التّاريخ."

**سعد الله ونّوس** (انترنات)

# مدخل إلى المسرحية : هوامش للعرض والإخراج

أحاول في هذه المسرحيّة(*) تجربةً أخرى من تجارب" مسرح التّسييس" التي بدأتها من قَبْل. ينبغي هنا التّنبيه إلى أنّ هناك فارقا كبيرا بين "المسرح السياسي" و"مسرح التّسييس"، لا مجال الآن للبحث فيه. وأحدّد بسرعة مفهوم هذا "المسرح" على أنّه حوار بين مساحتيْن.الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدّمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره. والثّانية هي جمهور الصّالة الذي تنعكس فيه كلّ ظواهر الواقع ومشكلاته ... وحتّى الآن لا يزال هذا الحوار صعبًا. فمن جهة، هناك التّقاليد المسرحيّة المبنيّة على إلغاء مثل هذا الحوار، أو إقامته بصورة غير مباشرة وضمنيّة. وهناك أيضا - وهذا أهمّ - طبيعة المتفرّجين أنفسهم وموانعهم الدّاخلية التي تحول بينهم وبين مباشرة الحوار والانسياق مع نوازعهم الدّاخليّة للتّعبير عن أنفسهم. لهذا، فإنّنا نقوم بتجربة بعض الوسائل المصطنعة لتقديم مَثَلٍ على إمكانيّة هذا الحوار، كأن نضع في سياق العمل متفرّجين يتحدّثون لحسابهم ويناقشون، ويقدّمون نموذجا لما يستطيعه المتفرّج أو لما ينبغي أن يكون عليه. طبعا، نحن لسنا من السّذاجة بحيث نعتقد – كما ظنّ أحد الكتاب في تعليقه على " حفلة سمر " – أنّ المتفرّجين الحقيقيّين لن يكتشفوا أنّ هؤلاء الذين يجلسون بينهم ويشتركون في النقّاش والحوار، هم ممثّلون مدرّبون على أدوارهم. ولكن كما قلت سابقا : إنّنا نحاول ببعض الوسائل الاصطناعيّة كسْر طوْق الصّمت، وتقديم نموذج قد يؤدّي تكراره إلى تحقيق غايتنا الأساسيّة في إقامة حوار مُرْتجَل وحارّ وحقيقيّ بين مساحتيْ المسرح : العرض والمتفرّج . ومن المؤكّد أنّ هذه الوسائل ليست كافية وحدها، وقد تتحوّل إلى مجرّد مسألة شكليّة وتقنيّة، ما لم يتوفّر الأمرُ الأهمّ والأساسيّ في إثارة الحوار وتشجيعه، وأعني أن تتوفّر في العرض المسرحيّ – أي في المساحة الأولى - الشّروط اللازمة لإثارة الحوار.. كارتباط الموضوع بحياة المتفرّج ومشاكله، ونوع المعالجة وشكلها.. على أنّ هذه الشّروط لا تكفي الموهبة فقط لتحقيقها، وإنّما نحتاج إلى بحث طويل في ظروف البيئة وبنيتها. وللأسف حتى الآن لم نشرع جديّا في هذا البحث.

إنّي أحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان : عرض تشترك فيه الصّالة عبر حوار مرتجل وغنيّ يؤدّي في النّهاية إلى هذا الإحساس العميق بجماعيّتنا وبطبيعة قَدَرِتنا ووحدته.

* هذه المسرحيّة ليست إلاّ مشروع عمل لن يتمّ إلاّ بعد أن تتوفّر له مجموعةٌ متجانسة ولها رؤيتُها. تقوم ببنائه وبلورة إمكانيّاته من خلال بحث دؤوب، لا تتوقّف حدودُه عند الهوامش الجماليّة، بل تتعدّاها إلى المشكلات السياسيّة والاجتماعيّة للواقع. إنّ كلّ تجربة عرض لهذه المسرحيّة ينبغي أن تكون في الوقت نفسه تجربةَ بحث في ظروف البيئة الرّاهنة، وشروط الاتّصال بالمتفرّج والتّفاعل معه. دون ذلك، هذه المسرحيّة تفقد كل مبرّراتها وقيمتها أيضًا.

* عندما أقول إنّ هذه المسرحيّة ليست إلاّ مشروعًا للعمل، فإنّني أعني وجود بعض الثّغرات والمساحات الفارغة التي تُركتْ عمدا كي يملأها " العرض المسرحي" بما يلائم الظّرف والمكان. ليست لهذه المسرحيّة بداية دقيقة، والسّياق نفسُه يمكن ألاّ يتّخذ شكلاً صارمًا ومعماريًّا. نحن في مقهى.. والمقهى ليس مكانا للحدث المسرحيّ، بل هو المسرح نفسه خشبة وصالة. والجوّ الذي يسوده له دور صميميّ في المسرحيّة. فمن خلاله سنعمد إلى كسر الطّوق اليّابس للعرض المسرحيّ ، وسنتخلص من طقوس العمل الدائريّ التّام لنبعث بعد ذلك نوعًا من الألفة بين المتفرّجين، يُتيح لنا تقديم صورة عفويّة تتخلّلها حكاية ذات مغزى. لهذا، فإنّ البداية ليست

مرهونة بساعة معيّنة أو بافتتاح صارم. إنّنا نبدأ فقط عندما يعمّ إحساسٌ منشود بالألفة. وتتلاشى الغرابة الأولى التي يُحسّها المرء حين يجد نفسه وسط جماعة، هي الأخرى بمجموعها تُحسّ بالغرابة إزاء قصّة وشخصيّات ومناظر تراها لأوّل مرّة.

باختصار، إنّي أقترح شكل"سهرة المنوّعات" لعرض مسرحيّ. و لا شكّ أنّ جوّ المقهى يتيح لنا فرصة ممتازة لذلك. وهذا الشّكل لا يلتصق بهذه المسرحيّة فقط وإنّما يمكن التوسّعُ فيه واستنفاد إمكانيّاته في أعمال كثيرة،لأنّ المهمّ في النّهاية أن نتجاوز شكلاً صارمًا لمسرح، حتّى الآن لا يزال المتفرّج عندنا يجد نفسه غريبًا إزاءه، وهو يبذل مجهودًا خاصًّا – مجهودًا ثقافيًّا بالطبع – كي يتلاءم مع هذا الشّكل أو يألفه.

* وباعتبار ما سبق، فإنّ كلّ أحاديث الزّبائن وتدخّلهم في مجريات الأحداث وتعليقاتهم ليست إلاّ اقتراحات، أو ما سمّيته وسيلة اصطناعيّة لتشجيع المتفرّج على الكلام والارتجال والحوار.. ولهذا، فمن الممكن في ضوء أَيِّ إخراج جديد أنْ يُعاد النّظر في هذه الأحاديث أو أن تُبدل صيغتها وتُحوَّل إلى العاميّة...

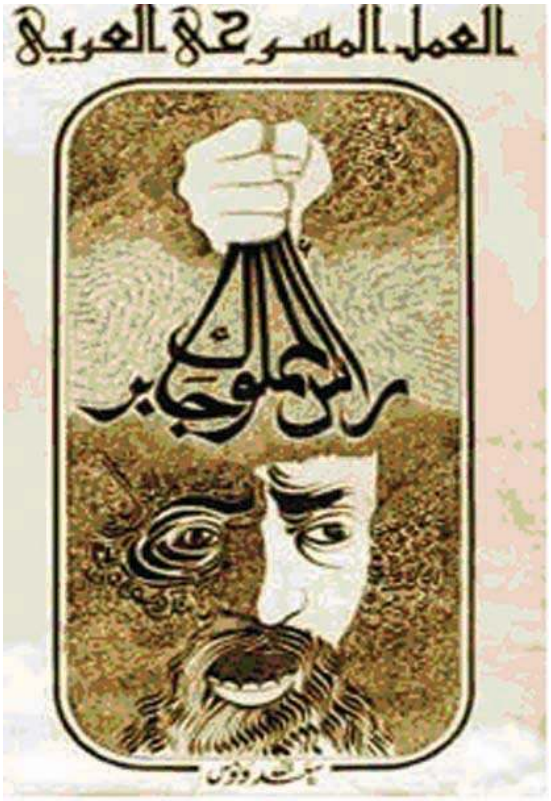
* يمكن تقديم هذه المسرحيّة في أيّ مكان، وفي أيّة مساحة.أنا أضعها الآن في مقهى ، ولكنّ ذلك لا يمنع من تقديمها في أيّ مكان...

* وبكلمة واحدة.. إنّي أبحث عن عرض حيّ لحكاية تهمُّنا جميعًا . ولذا، أتصوّر استخدامَ كلّ الوسائل الممكنة كي نصل إلى هذا العرض الحيّ الذي أتمنّاه "فُرْجة" ممتعة ومفيدة تدفع المتفرّج إلى تأمّل مصيره.

**سعد الله ونّوس**

**الأعمال الكاملة – دار الآداب بيروت 2004 صص233–235**

**(*) مغامرة رأس المملوك جابر**



النّصّ عدد 1

# فِي انتظارِ العمّ مُونِس

التّمهيد

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| * الزبائن والخادم والعمّ مونس الحكواتي | تنطلق المسرحية وقد سعى الكاتب والمخرج إلى رفع الحاجز بين المتفرجين والممثّلين فيوهمان الجميع بأنّهم جالسون في مقهى شعبي وليس في مسرح ينصتون إلى الأغاني وإلى أحاديث الزبائن في انتظار قدوم الحكواتي الذي تعوّدوا سماع حكاياته المشوّقة كلّ ليلة. | * الزّماني : الليل<br>* المكاني : المقهى |

(نَحْنُ في مَقْهَى شَعْبِيٍّ .. ثمَّةَ عددٌ من الزّبائنِ يتفرَّقون على المقاعدِ المُبعْثَرةِ في أرْجاءِ المَقْهَى... مُعْظمهُمْ يُدَخّنُونَ النّرجيلةَ (1) ويشْربونَ الشَّاي .. وبيْنَهُمْ يروحُ الخادمُ ويجيءُ حاملاً صواني الشّاي أو القهوةِ... إنَّهُ لنْ يتوقَّفَ عن الرَّواحِ والمَجيءِ طَوالَ السَّهرةِ.

يُسيْطرُ على المقهى جوٌّ مِنَ الثَّراخي والفوْضى الشَّعبيَّةِ. وتَسُودُ ضجَّةُ الكلامِ مُختلِطةً بقَرْقَرَةِ(2) النَّراجيلِ وبأغانٍ تنْبعثُ مِنْ راديُو عتيقٍ في المقهى.

الأغاني تلعبُ دورًا هامًّا في تهيئةِ الجوِّ لبَدْءِ المسرحيَّةِ. إنَّها ستُتيحُ لنَا الفُرْصةَ لتحْقيقِ التَّآلفِ الّذي يُمهِّدُ للبَدْءِ بحكايةِ السَّهرةِ. ينْبغي أنْ يُحسَّ المُتفرِّجونَ بنَوعٍ مِنَ الاسْترخاءِ، وربَّما الطَّربِ، شأْنُهُمْ في ذلكَ شأْنُ زبائنِ المقهى.

وكما قُلْتُ في الملاحظاتِ السّابقةِ*.. لَيْستْ هُناكَ ساعةٌ معينةٌ للبدْءِ. فالأغاني التي تُذاعُ يُمْكنُ أَنْ تَطُولَ فترتُها، أوْ تقْصُرَ حسب تقديرِ العاملينَ في المسْرحيّةِ. كذلك يتمُّ اخْتيارُ هذه الأغاني في زمَنِ تقْديمِ العملِ، ووفْقا للظُّروفِ التي يُقَدَّمُ فيها...)

زبون 1 : (يُصفِّقُ) يا أبو محمَّد

الخادم : نَعَمْ

زبون 1 : فنجان شاي تقيل ونارة (3).

الخادم : حاضر

(تنتهي أُغْنيةٌ، وتبدأُ أُغْنيةٌ أخْرى .. الضَّوْضاءُ تنْتَشِرُ في المقْهَى. كلامٌ وأحاديثُ جانبيَّةٌ وقرْقرَةُ نراجيلَ وسُعْلاتٌ جافَّةٌ. وأحْياناً نَسمَعُ بعض الحِواراتِ الجانبيَّةِ الّتي تَعْلُو فوْقَ الأغْنيةِ)

زبون 2 : صَحيح.. شُفْت اليوم أبو إبراهيم، وبعَث لكَ سلام معي.

زبون 3 : الله يسلّمك ويسلّمه. كيف حالُه ؟

زبون 2 : مسكين ما يزالُ مهْمومًا، ولا يعرفُ كيف يدبِّر أحواله.

زبون 3 : الله يساعده ويساعدنا. ومَنْ منَّا خالٍ من الهمِّ؟

زبون 2 : في هذه الأيّام .. وَاللهِ لا أحد.

زبون 4 : يا أبو محمد .. هات اثْنين شاي.

الخادم : (مقتربًا بصينيَّة الشّاي مِنْ زبون 1) حاضر.

زبون 1 : الشّاي خفيف.

الخادم : هذا خفيف. والله مثْل الدبس. على كلّ هل تُريد أَنْ أُبدّله؟

زبون 1 : لا. ماشي الحال.

(تسُودُ ضجَّةُ الأغنيةِ فترةً، يبْدو فيها الحاضرون، وكأنَّهمْ يُصْغونَ باسْتمْتاعٍ. تظلُّ الرؤوسُ تتقاربُ في أحاديثَ جانبيَّةٍ.)

زبون 4 : تأخَّرَ مونس الحكواتي. ما القصّةُ ! ؟

الخادم : لا تخفْ .. العمّ مُونس كالسّاعة لا يُقَدِّم ولا يُؤَخِّر. بيْنَ لحظةٍ ولحظةٍ ستراهُ آتيًا يَحْمِلُ كتابَهُ.

زبون 3 : واللهِ نعيشُ مِنْ قلَّة الموْتِ.

زبون 2 : ماذا نفعل؟ الأمر بيد الله والمهمُّ سترة الآخرة.

زبون 1 : نارة..

الخادم : حاضر.

(تنتهي أُغنيةٌ، وتبدأ أغنيةٌ جديدةٌ.)

زبون 5 : ألنْ يأتيَ العم مونس اليومَ ؟

زبون 1 : لم يتخلّفْ يومًا منذُ عرفناه.

الخادم : (وهو يضعُ جمرةً على نرجيلةِ الزَّبون) لا ريْبَ أنّ العم مونس آتٍ كعادته.

(الوَصْلَةُ الغنائيّةُ مُسْتمرَّةٌ، ومعها ضوْضاءُ المَقْهى. الخادمُ لا يكفُّ عَنِ الدَّوران حامِلاً إمَّا صينيّةَ شاي أوْ مَوْقِدَ الفحْمِ)

زبون 4 : اليوم سيبدأ العمّ مونس حكايةً جديدةً.

زبون 2 : حكايةُ البارحةِ كانتْ قاتمةَ النِّهايةِ.

زبون 3 : مِنْ زمان .. ما سمعْنا مِنَ العمّ مونس حكايةً تفرح السّامعَ.

الخادم : (مِنْ طرف المقهى) هاهو العمّ مونس. كلُّ الزبائنِ ينتظرونَ تشريفَك.

أصوات : (تتدافعُ، وتُحْدِثُ جلبةً مُختلطةً)

– أهلاً وسهلاً.

– جاء العم مونس.

– بانَ القمر

– السّهراتُ مُضْجِرةٌ لوْلاَ رواياتُكَ.

**الحكواتي** : (**رافعًا يدَهُ للجميع**) السّلامُ عليكم.

(**يتقدَّمُ بحركةٍ بطيئةٍ، حاملاً بيدهِ كتابًا سميكًا وعتيقًا**).

**الزّبائن** : (**معًا، وبشكْلٍ مُتفاوِتٍ**) وعليكم السّلام ورحمة الله وبركاته.

**زبون 2** : إِيْ والله.. لولا العم مونس ما كنَّا نعرفُ كيف نقضي السّهرة.

**الحكواتي**: مِنْ أَلْطافكم.

(**العمّ مونس رجلٌ تجاوزَ الخمسينَ .حركاتُهُ بطيئةٌ . وجهُهُ يشْبِهُ صفْحَةً مِنْ الكتابِ القديمِ الذي يتأبّطُهُ. التَّعابيرُ في ملامحِهِ ممْحُوَّةٌ ، حتَّى لَيُحِسَّ المرْءُ بأنّهُ إزاءَ وجْهٍ مِنْ شمْعٍ أغْبرَ. عيْناهُ جامِدتَا النّظرةِ، ورغْمَ اختباطِ لونيْهِما، فإنّهُما تُوحيان بالحيادِ البارِدِ. على العموم... أهمُّ تعبيرٍ يمكنُ أَنْ نلحظَهُ في وجْهِ مونس الحكواتي هو الحيادُ البارِدُ الذي سيحافظُ عليْهِ تقريبًا خلالَ السّهرةِ كلِّهَا**).

**زبون5** : أَقْفِلْ الراديو ما دام العم مونس قدْ وصلَ.

**الخادم** : سنُقْفلهُ .. سنُقْفلهُ. ولكنْ دعُوا العم مونس يشْرَبُ فنجانًا مِنَ الشاي ويرتاح قليلاً قبْلَ أَنْ يبدأَ

**الزبائن** : – والله حقٌّ.

– شاي للعم مونس.

– وهات لنا أيضا شاي.

(**تخْفُت الأغنيةُ ثُمَّ تتوقَّفُ بعْدَ وقْتٍ، يأْخذُ العم مونس مكانَهُ ويضعُ كتابَهُ في حجْرِهِ مواجِهًا الزَّبائن الذينَ بدؤُوا يُعَدِّلون مِنْ أوضاعهِمْ ويُزيحونَ الكراسي كَيْ يكونوا في مواجهةِ الحكواتي وأكْثَرَ تهيُّؤًا للاستماعِ إليْهِ .كلُّ شيْءٍ يتمُّ بعفويَّةٍ ، الخادمُ يُحْضر الشاي للعمّ مونس**)

**زبون** : هات نارة يا أبو محمد .

**زبون2** : (**وهو يُخْرج مِنْ جيبه ورقةً ملفوفةً**) وخُذْ هذا التنباك ..حضِّرْ لي نَفَسًا على ذوقك

(**الخادم يروحُ ويجيءُ موزِّعًا كلمةَ "حاضر" لكُلِّ طلبٍ جديدٍ**)

**زبون 3** : أي ..وماذا يحملُ لنا العم مونس هذه الليلةَ ؟

**زبون 2** : هذه المرّة جاء دورها.

**زبون 3** : تقْصِد السِّيرةَ ؟

**زبون 2** : طبْعًا سيرة الظاهر بيبرس* .نفذ صبْرُنَا، ونحن ننتظرُهَا.

**زبون 1** : إِيْ واللِه صار أوانُ سيرةِ الظاهر بيبرس.

**زبون 3** : يا عيني على أيَّام الظاهر.

**زبون1** : أيّام البطولاتِ والانتصاراتِ.

**زبون 2** : **هَذِهِ المرّة جاء دورُها.**

85 **زبون 3** : أيّام زمان وعزّ النَّاس وازدهار أحْوالها.

**زبون 2** : مِنْ زمان ونحن ننتظرُ سيرة الظاهر .

**زبون 1** : إيْ ياعم مونس.. هلْ تحْمِلُ سيرة الظاهر أم لا ؟

الحكواتي :(**بهدوءٍ، وهْوَ يشربُ الشّاي**) ما جاء دوْرُ الظاهر بعْدُ ! .

الزبائن ( **أصواتُهُمْ مختلطةٌ**) : – ما جاء دور الظاهر بعْدُ؟

– ننتظرُها مُنْذ نهاية الصَّيْف الماضي

– كلّ مرّة نطلبها تقول ما جاء دوْرُ الظّاهر بعد ؟

– بالله قُلْ لنا ..متى سيأْتِي دوْرُ الظاهر إذن ؟

**سعد الله ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر**

**الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت 2004.ص ص 236– 239**

*الملاحظات السابقة يعني بها ما ورد في مقدّمة المسرحيّة تحت عنوان "هوامش العرض والإخراج". (انظر ص 257).

## التّعريف بالأعلام

* **الظّاهر بيبرس** :

هو الملك الظاهر ركن الدين بِيَبرْس البندقداري ( ولد سنة 1223م – توفّي سنة 1277 م) من أقدر سلاطين المماليك البحرية في مصر.امتاز في خدمة جيش الملك الصالح نجم الدين الأيُّوبي وتوران شاه. برز في معركة المنصورة 1258م التي مُنِي فيها الصليبيّون بهزيمة منكرة وفي معركة عين جالوت 1260م، ومعارك أخرى ضدّ المغول. أعاد إلى الخلافة العباسية مقامها الرّوحي في القاهرة بعد سقوط بغداد في قبضة المغول.قضى عدّة سنوات يحارب الصليبيين في فلسطين وسورية (1265م–1272م)، فحطّم قواهم، ووسّع حدود مملكته ( 1272م–1277م). غزا قوّاده بلاد النوبة. خلّف عدّة آثار رائقة، أهمّها مسجده بالقاهرة. مات ودفن بالظّاهرية بدمشق.

عن الموسوعة العربيّة الميسّرة مجلّد 1ص453.

## الشرح

(1) **النّرجيلة** : أو النَّارجيلة هي جهاز لتدخين التُّنْباك له قصبةٌ قابلةٌ للالتواء يمرُّ منها الدّخان بواسطة قُمْقُمٍ مليءٍ بالماءِ.

(2) **قَرْقَرَة** : صوت الحمام أو صوت البطن والمقصود في النصّ الصوت الصادر عن النّرجيلة عند العبّ منها .

(3) **نارة** : لفظ عاميّ يطلق على الجمرة من الفحم.

## الفهم والتحليل

### الإشارات الرّكحيّة

1) حرص الكاتب في الإشارات الركحيّة على توصية المخرج بإشاعة جوّ معيّن قبل بدء العرض. ما نوع هذا الجوّ ؟ ولِمَ حرص الكاتب عليه ؟
2) ميّز المرئي من المسموع في المشهد المعروض وبيّن أوجه العلاقة بين الصنفين وصلة ذلك بموضوع المسرحيّة
3) هل سمح الكاتب للمخرج ببعض الاجتهاد في بناء الجوّ الخاص بالمسرحيّة ؟ وهل تعرّضت إلى مثل هذه الملاحظات في مسرحيات درستها ؟

### الحوار

4) مَنْ هي الشخصيّات المتحاورة ؟ لِمَ لَمْ تذكر بأسمائها حسب نظرك ؟ ما دلالة ذلك ؟
5) كيف تدرّج الحوار ؟ وما أساليب ارتباط المخاطبات بعضها ببعض ؟
6) استخرج العبارات العاميّة من النّصّ ثمّ علّل استعمالها.

### الشخصيات

7) ما هي شواغل الشخصيات ؟
8) قارن انتظاراتِ جمهور الزبائن بِرَدِّ فعل العمّ مؤنس.
9) كيف رسم الكاتب شخصيّة الحكواتي ؟ بِمَ توحي لك ملامحه ؟

### القضايا

10) ما الذي تراه في النّص يربط بين حكايات الرّاوي وواقع الزّبائن المعيش ؟
11) بِمَ تفسّر عدم استجابة الحكواتي لرغبة الزّبائن ؟

### النّقاش

- ما رأيك في بداية هذه المسرحية مقارنةً ببدايات المسرحيات الكلاسيكية ؟
- ألا ترى أن شخصية الحكواتي أقرب إلى فنّ السرد منها إلى فنّ المسرح ؟ لِمَ اختارها الكاتب إذن ؟

## بمناسبة هذاالنّصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **حرف الجواب إيْ**<br>زبون 2 إيْ والله... لولا العمّ مونس ما كنّا نعرف كيف نقضي السهرة : إيْ (بكسر الهمزة وسكون الياء) حرف جواب بمعنى نعم، يكون لتصديق الخبر ولإعلام المستخبر.<br>قال الزجّاج : "بمعنى نعم، إلاّ أنّها تختصّ بالمجيء مع القسم." (إي والله). وزعم ابن الحاجب أنّها إنّما تقع بعد الاستفهام نحو «ويسألونك أحقّ هو، قل إيْ وربّي إنّه لحق». يونس/ 53<br>**عن مغني اللبيب لابن هشام الجزء الأوّل ص 76**<br>**الأسماء الخمسة بين الإعراب والبناء**<br>زبون 1 : يا أبو محمد<br>زبون 2 : شفت اليوم أبو إبراهيم<br>يا أبو محمّد : أبو محمّد منادى، ينبغي أن يكون منصوبا لأنّه ورد في تركيب إضافي. وأب من الأسماء الخمسة ينصب بالألف (يا أبا محمّد).<br>شفت أبو إبراهيم : مركّب وظيفته مفعول به، ينبغي أن يكون منصوبا (جزؤه الأول مضاف وجزؤه الثاني مضاف إليه). فالصواب أن يقول : شفت اليوم أبا إبراهيم.<br>لاحظ أن العربية المحكية المعاصرة تميل إلى بناء الأسماء الخمسة (ازدهرت أبوظبي – سافرت إلى أبو ظبي...) |
| كتابة | * راجع نصّ مقدّمة مسرحيّة (مغامرة رأس المملوك جابر) "هوامش العرض والإخراج" لسعد الله ونوس واكتب نصّا تستخلص فيه أهمّ مقوّمات الفضاء المسرحي ودورها في إقامة الحوار بين العرض المسرحي وجمهور الصالة. |
| تذكير | **الحكاية**<br>قد تستمدّ الحكاية في النّص المسرحيّ من التاريخ. فتُقدّم الحوادث التاريخيّة الحقيقيّة، وتستغلّ خلفيّة لبناء صراع درامي بين شخصيّات تاريخيّة و/ أو خياليّة.<br>**الإشارات الركحيّة**<br>الإشارات الركحيّة خطاب مضمّن (لا يُسمع في العرض المسرحيّ) وتشاهد مراجعه على الرّكح وتساعد القارئ على تصوّر ما يجري عليه. |
| تعرّف | الحكواتي<br><br>الحكواتي قصّاص شعبي يتّخذ مكانه على سدّة عالية في صدر المقهى. والاستماع للحكواتي عادة قديمة، يجتمع في المقهى عددٌ من الناس ، يختلف بحسَب نوع القصة وشهرتها وجودة القصّاص أيضا. وهي روايات حماسية تمثّل الشجاعة والكرم والحميّة والوفاء والصدق والمروءة والجرأة وحفظ الذمم ورعاية الذمار والجار... إلى آخر ما هنالك من المكارم التي ينسبونها إلى أبطال الرّواية، ويجعلون النصر لهم والدائرة على مُناوئيهم، ويصفونهم بالجبن والكذب والبخل والرياء والغدر والخيانة والنكث بالعهد، إلى آخر ما هنالك من المفاسد.<br>وتقدّم تلك الروايات على أقسام، كل يوم قسم. ويتوقّف الحكواتي عادة في موقف حرج من الرواية ، ممّا يربط المستمع ويشدّه في اليوم التالي لمتابعة ما حدث للبطل.<br>منير كيال، "رمضان وتقاليده الشامية". دمشق 1976 (أنترنات) |

## تنوير

### في الأثر

### مسألة العاميّة في المسرح

يستقي المسرح نماذجه من الواقع لكنّه يضعها في مواقف وآفاق شرطيّة بحيث لا يصبح عيْبًا أن يتحدّث النّادل بالفصحى لأنّه نادل. قد يوجد العيبُ لأنّ البناء مُتَخَلْخِلٌ وغير مقنع أو لأنّ المواقف سطحيّة وسخيفة.لكن العيب لا يبرز أبدا بسبب الفصحى.

وما دمنا بإزاء فنّ له خصوصيّته وله وضعيّته فعلينا أن نقبل أيضا أن تكون له لغتُه المسرحيّة أي اللّغة الحيّة الديناميكيّة القادرة على تطوير الحوار والمواقف. بهذا المعنى ليست المشكلة في الفصحى أو العاميّة، وإنّما في بناء المسرحيّة والمشاكل التي تعالجها.ففي اللّحظة التي تكون المشكلة المطروحة فيها حيّة، ولها امتداداتها في الواقع الذي يعيشه المتفرّج، فإنّ هذا المتفرّج يجتاز حاجز اللّغة بسهولة ويركّز انتباهه ويستوعب كلّ ما يقال، دون أن يشعر بالبعد أو المسافة بينه وبين القواعد اللغويّة التي تضبط حوار هذا أو ذاك من الممثلين.

سعد الله ونوس الأعمال الكاملة مج 3 ص 124

### من آراء الكاتب

**1- المسرح حدث اجتماعي**

يمتاز المسرح عن بقيّة مظاهر النّشاط الثّقافي بأنّه في جوهره "حدث اجتماعي". كان ذلك منذ نشأته ولا يزال. (على الرّغم من انكماش هذا المفهوم في المسرح البورجوازي ذي الخشبة الإيطاليّة). ولهذا، فإنّ تقليص الظاهرة المسرحيّة إلى دراسة أدبيّة للنّصوص، أو أحكام جماليّة تتناول بقيّة عناصر العرض المسرحي مفردة، أو متراصفة، إنّما ينطوي على جهل بطبيعة المسرح كظاهرة اجتماعيّة، ويؤدي فوق ذلك إلى تمويه مضمونه الاجتماعي، والانحراف بالدور الذي ينبغي أن يلعبه في حياتنا. ولو قمنا بدراسة معمّقة لتاريخ المسرح، لوجدنا أن الظاهرة المسرحيّة هي في أصلها وبأبسط أشكالها : متفرّج وممثّل قد يندغمان معا في احتفال، أو يظلاّن الواحد منهما في مواجهة الآخر. ولكنّ المسرح يبدأ فعلا عندما يتوفّر ممثّل ومتفرّجون يتابعون لعبة الممثّل، أو يشاركونه فيها. وغيابُ أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحيّة، في حين أنّ كلّ العناصر الأخرى التي انضافت إلى الظاهرة، خلال مراحل متدرّجة من تاريخ تطورّها : النّص.. الإخراج.. المؤثّرات.. إلخ.. لا يؤدّي غيابها إلى نفي الظاهرة المسرحيّة بمعناها الأساسي.

سعد الله ونّوس الأعمال الكاملة مج 3 ص 19

**2- المسرح والسياسة**

كان التقليديّون من القائمين على الحركة المسرحيّة يعتقدون أنّ المسرح هو بالدرجة الأولى فنّ، وبالتالي فإنّ اهتمام المسرح بالقضايا والشّؤون السّياسيّة إنّما يشكّل عدوانا على فنّيّة المسرح، أو يؤدّي إلى ضمور الشحنة الفنّيّة فيه. لا بدّ من اكتشاف ما هو بديهي، وأعني أنّ المسرح منذ نشأته كان سياسيًّا. بعد عدد من المساجلات والنقاشات، ومع تواتر الدّراسات التي توضّح العلاقة العضويّة بين المسرح والسياسة، أصبح هناك اتّفاق عامّ، ولو على مَضَض، بأنّ للمسرح علاقة بالسياسة وأنّ المسرح لا يستطيع أن يدير ظهره للأحداث السياسيّة القائمة في مجتمعنا.

سعد الله ونّوس. الأعمال الكاملة مج 3 ص 125

### فنّ المسرح

**مداخل إلى دراسة المسرحية**

يمكن أن تُدرَس المسرحية، في مدلولها العام، على أنّها نمط أدبي، أو على أنّها شكل من أشكال الفنّ الحيّ، فهي، باعتبارها نمطا أدبيّا، يمكن أن تدرس من حيث نوعها : مأساة، أو ملهاة، أو مسْجاة (ميلودراما). ويمكن أن تدرس من زاوية مذهبها الجمالي : كلاسيكية، أو رومانسية، أو واقعية وما إلى ذلك. ويمكن أن تدرس من زاوية عناصرها الفنية : من حبكة، أو شخصيّات، أو حوار، أو مكان. ويمكن أن تدرس المسرحيّة أيضا – شأنها

في ذلك شأن جميع الآثار الأدبية – من الزاوية الاجتماعية، أي من خلال ارتباطها بحياة العصر الذي أُنْتِجَتْ فيه، والفكر الذي كان يَسُودُه. ويمكن أن تدرس المسرحيّة من زاوية ارتباطها بمؤلفها، أي على أنها تعبير عن شخصيّة مبدعها ونظرته إلى الحياة.

**ميليت وبنتلي فنّ المسرحيّة دار الثقافة بيروت.** 1966. ص 13

2 – من خصائص بناء الشكل المسرحي أنّه يقوم على العناصر والمراحل التالية :

| الشكل الدّرامي | الشكل الملحمي |
|---|---|
| 1– يقوم على الفعل ( action ). | 1– يقوم على السّرد ( narration ). |
| 2– يورّط المتفرّج في الفعل المسرحي. | 2– يجعل من المتفرّج ملاحِظا. |
| 3– يستنفد نشاطه الفكري. | 3– يوقِظ نشاطه الفكري. |
| 4– يستثير شعوره. | 4– يحمله على اتّخاذ موقف. |
| 5– تجربة معيشة. | 5– نظرة للعالم. |
| 6– يغرق المتفرّج في أمر ما. | 6– يضع المتفرّج أمام أمر ما. |
| 7– إيحاء. | 7– تعليل عقلي. |
| 8– يترك المشاعر على حالتها. | 8– يدفع بالمشاعر دفعا تتحوّل معه إلى وعي. |
| 9– المتفرج داخل الأحداث. | 9– المتفرّج أمام الأحداث. |
| 10– يشارك [ فيها ويعاني معاناة الشخصيات]. | 10 يدرسها ويمعن النظر فيها. |
| 11– يفترض أنّ الإنسان معروف. | 11– الإنسان موضوع بحث. |
| 12– الإنسان غير قابل للتغيّر. | 12– الإنسان [فاعل] للتغيّر و[ قادر على] التغيير. |
| 13– شغف بحلّ العقدة. | 13– شغف بسير الأحداث [ في ذاتها ]. |
| 14 كلّ مشهد مرتبط بالذي يليه. | 14– كل مشهد قائم بذاته. |
| 15– نموّ عضوي [ الأحداث، الوضعيات] | 15 تركيب ( Montage ). |
| 16– سير [ الأحداث] حسب منطق خطّي. | 16– سير [الأحداث] بصورة ملتوية. |
| 17– تطوّر متّصل. | 17– قفزات. |
| 18– الإنسان باعتباره معطى ثابتا. | 18– الإنسان باعتباره صَيْرورة (Processus ). |
| 19 الفكر يحدّد الوجود. | 19– الوجود الاجتماعي يحدّد الفكر. |
| 20– شعور. | 20– عقل. |

**عن محمّد المديوني. المسرحيّة العربيّة المعاصرة**

**دروس المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر** 1993/ 1994 **(مخطوط)**

**النّصّ عدد 2**

# سرُّ الأمانِ

**التمهيد**

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| * الحكواتي والزبائن<br>* أهل بغداد (ثلاثة رجال وامرأتان). | يرفض العمُّ مونس رغبة الزبائن (الممثلين) الاستماع إلى سيرة "الظاهر" لأنّ وقت الحكايات المفرحة لم يَحِنْ، وما إنْ يشرع في رواية ما جرى ببغداد في قديم الزمان حتى يفتك منه الكلمة مجموعةٌ من الرجال يمثلون أهالي بغداد في ذلك العصر فينقلب السرد إلى مشهد مسرحي. | * المكاني : المقهى / بغداد<br>* الزماني : ليل / قديم الزمان |

**الحكواتي** : قال الرّاوي.. كانَ في قديمِ الزَّمانِ وسالف العصْر والأوانِ خليفةٌ في بغدادَ يُدْعى شعْبان المُنتصر بالله* ولهُ وزيرٌ يُقال لهُ مُحمَّد العبدلي*. وكان العصر كالبحر الهائج لا يستقرُّ على وضْعٍ. والنَّاس فيه يَبْدُون وكأنَّهُمْ في التّيهِ. يَبِيتُونَ على حالٍ ويسْتيقظُونَ على حالٍ. تعِبُوا منْ كثرةِ ما شَهدوا منْ تقلّباتٍ، وما تعاقبَ عليهم مِنْ أحْداثٍ. تنْفجرُ مِنْ حوْلهم الأوْضاع فلا يعْرِفون لماذا انْفجرتْ، ثُمَّ تَهْدأُ حينًا مِنَ الزَّمنِ فلا يعْرفُون لماذا هدأتْ. يتفرَّجون على ما يجْرِي، لكنَّهم لا يتدخّلون في ما يجْري. ومع الأيَّام اعتقدوا أنَّهُمْ اكتشفوا سرَّ الأمانِ في مِثْلِ هذه الأزمان، فقَنِعُوا بما اكْتَشفوا، ورتَّبوا حياتهم على أساسِ ما اعتقدوهُ أَسْلَمَ الطُّرُقِ إلى الأمان.

(يدخل خمْسةُ مُمثلين... ثلاثة رجال وامرأتان.. يُمثّلون جميعا أهالي بغداد في ذلك الزَّمان. يتقدَّمون من الزَّبائن، ويتوزّعون أمامهُمْ)..

**الرَّجلُ الأول** : عندما يجْلسُ على العرشِ الخليفةُ لاَ أحدَ يطلُبُ منْ عامَّةِ بغْداد رأْيًا أوْ نصيحةً.

**الرَّجلُ الثَّاني** : وعندما يسمّي الخليفة وزيرَه يأْمُرنا بطاعتِه.

**المجموعة** : فنُطِيعُـه.

**الرَّجلُ الثَّالث** : وإنْ غَضِبَ الخليفةُ مِنْ وزيرِهِ، وأفْلحَ في عزْلِه.

**المجموعة** : أيَّدْنا الخليفةَ، وأعْرَضْنا عنْ وزيره.

**الرَّجلُ الثاني** : وكذلك الحالُ بالنّسبة لقاضي القُضاة.

**الرَّجلُ الثَّالث** : وكذلك الحال بالنّسبة للقوّاد والوُلاة.

**المجموعة** : لا يَطلُبون مِنْ عامّة بغداد رأْيًا أوْ نصيحةً.
**الرَّجلُ الأول** : يأْمرونَنَا بالبيْعَةِ.
**المجموعة** : فنُبايعُ.
**الرَّجلُ الثاني** : ويأمُرُوننا بالطَّاعة.
**المجموعة** : فنُطيعُ.
**المرأة الأولى** : ذلك هو سرُّ الأمانِ في هذا الزّمانِ.
**الرَّجلُ الثَّالث** : تعلّمنَاهُ من الجلاَّدينَ وسِياطِهِمْ المُرصَّعةِ بالمَسامير.
**الرَّجلُ الأول** : وَمِنْ حِرابِ(1) الحرَّاس وعيونهم الزُّجاجيّةِ.
**المرأة الثانية** : وَمِن السُّجون الّتي لا تنْفَتحُ أبوابُها إلاَّ إلى الدَّاخل.
**المرأة الأولى** : مِنْ أيْن نُطْعِمُ أولادنا، إنْ اهْتراَ رِجالُنا تحْت السِّياط ووخْزِ الحِرابِ؟
**المرأة الثانية** : وماذا نفْعل إنْ انطبَقَتْ أبوابُ السُّجونِ على أحبَّتنا؟
**الرَّجلُ الثَّالث** : وتعوَّدنا تغيُّر الأوضاع.
**الرَّجلُ الثاني** : وتَعاقُبَ الخُلفاءِ والوُزراءِ.
**المرأة الثانية** : وقَتْلَ الرِّجالِ لأتْفَهِ الأسْبابِ.
**المرأة الأولى** : وغيابَ رجالٍ لِكذْبةٍ أوْ وِشايةٍ.
**الرَّجلُ الثَّالث** : مالنَا نَحْنُ وشؤُونَ السَّادة ؟
**الرَّجلُ الأول** : يأْمُرونَنا أَنْ نُبايعَ.
**المجموعة** : فَنُبايع.
**الرَّجلُ الثَّاني** : يأْمُرونَنا أَنْ نُطيعَ
**المجموعة** : فَنُطيع.
**الرَّجلُ الثَّالث** : وفي هذا العَصْر المُضْطرب، مَنْ يَعْرفُ اليَقينَ؟
**المجموعة** : ونَحْنُ عامَّةَ بغداد آثرنا السَّلامةَ والأمانَ. نَنْزِفُ دماءَنا اللَّيْلَ والنَّهارَ بحْثًا عنْ لُقْمةِ العيْش. ومحظوظٌ مَنْ تتوفَّرُ لهُ في بغداد لُقْمةُ العيْش.

**(بحركاتٍ بطيئةٍ ينْسحب الممثلون خارجين مِنَ المكان).**

**زبون 2** : إي والله كأنّ الأحوال لا راحت ولا جاءت.
**زبون 3** : ياسيدي مِنْ زمان هذا هو طريقُ الأمان.
**زبون 4** : هات واحد شاي كمان(2).
**الخادم** : حاضر.
**الحكواتي** : هكذا كان حالُ النّاس في بغدادَ في سالفِ العصْرِ والأوانِ حينَ كان الخليفةُ شَعْبانُ المُنْتصرُ بالله ووزيرُهُ مُحمّد العبْدلي على وِفاقٍ. وكذلك كان حالُهُمْ حينَ بدأَ بيْنهُمَا الخِلافُ والشِّقاقُ. وفي البداية كان الخلاف سرًّا، ثُمَّ انفجرَ، وبدأَ يَشِيعُ في ردهاتِ (3) القُصورِ، وينْتقلُ مِنْها إلى المدينةِ وأَسْماعِ النَّاس.

سعد الله ونوس / مغامرة رأس المملوك جابر / الأعمال الكاملة دار الآداب بيروت 2004.ص ص241–243

## التّعريف بالأعلام

* شعبان المنتصر باللّه : المقصود هنا المُسْتَعْصِم باللّه وهوأبو أحمد عبد اللّه بين المستنصر باللّه آخر الخلفاء العبّاسيين وهو الخليفة السّابع والثّلاثون من الخلفاء العبّاسيّين، بُويع له بالخلافة بعد وفاة أبيه المستنصر باللّه في يوم الجمعة لعشر خلون من جُمادى الآخرة سنة أربعين وستمائة(640 هـ). وكان متديّناً متمسّكاً بمذهب السُّنّة والجماعة، وحسّن له أصحابه جمْع الأموال والاقتصار على بعض مَنْ ببغداد من الجُند، وقطْع الباقي، ومسالمة التتار وحمْل القطيعة (أيْ طائفة من أرض الخراج) إليهم ليكفّوا عنهم، وقالوا له : "هؤلاء ملكوا معظم بلاد الإسلام ولم يقف أحدٌ من الملوك أمامهم" ! فأذعن إلى ذلك.

وفي سنة ثلاث وأربعين وستمائة (643هـ) قصد التتار بغداد، حتى انتهوا إلى ظاهرها ونهبوا ما مرّوا عليه من البلاد، فخرجت إليهم العساكر الخليفتيّة فأجّجوا النيران بالليل ورحلوا، ودامت أيام المستعصم بالله إلى أن ملك التتار بغداد.

* **مُحمَّد العبدلي** : محمد بن محمد بن علي أبو طالب الوزير المدبر مؤيد الدين ابن العلقمي البغدادي الرّافضي وزير المستعصم، ولي الوزارة أربع عشرة سنة. وكان رافضياً خبيثاً حريصاً على زوال الدولة العباسية ونقل الخلافة إلى العلويين، يدبر ذلك في الباطن ويظهرللخليفة المستعصم خلاف ذلك، وما زال يثير الفتن بين أهل السّنة والرّافضة حتى تجادلوا بالسّيوف، وقتل جماعة من الرّافضة ونهبوا، فاشتكى أهل باب البصرة إلى الأمير مجاهد الدين الدوادار وللأمير أبي بكر ابن الخليفة فتقدّما إلى الجند بنهب الكرخ، فركبوا من وقتهم وهجموا على الرّافضة بالكرخ وقتلوا منهم جماعة وارتكبوا معهم العظائم، فحنق الوزير ابن العلقمي ونوى الشّر في الباطن وأمر أهل الكرخ الرّافضة بالصّبر والكفّ عن القتال، وقال لهم: أنا أكفيكم فيهم.

## الشرح

(1) **حِرَابٌ** : جمع مفرده حَرْبة سلاح دونَ الرُّمْح.

(2) **كمانْ** : لفظ عامي يعني الزّيادة.

(3) **ردهات** : جمع مفرده ردْهة أي البيت العظيم الذي لا يكون أَعظمُ منه.

## الفهم والتّحليل

## بناء النّصّ

1) قسِّم النصَّ معتمدا أصناف المتخاطبين معيارا.

2) أجرى الكاتب الفعل المسرحي في فضاءين ركحيّيْن مختلفيْن. ما هي مميّزات كلّ منهما ؟ وما العلاقة التي أقامها بينهما ؟ ولماذا ؟

## الحوار

3- حدّد الأطراف المتحاورة في كلّ من الفضاءيْن المسْرحيّيْن.

4- شهد الحوار نسقا تصاعديّا. ما القرائن الدّالة و العوامل المساعدة على ذلك ؟

5- عيّن المخاطَبات الّتي يمكن ضمُّ بعضِها إلى بعض بحيث تبدو لك كالمخاطبة الواحدة ؟ بِمَ تعلّلُ لجوء الكاتب إلى هذا الأسلوب في بناء المخاطبات ؟

6- تكلّمت المرأة الأولى أكثر من مرّة. فكيف ارتبطت مخاطبتُها بما يسبقها كلّ مرّة لفظيّا ومعنويّا ؟

7- ما يميِّز كلامَ المجموعة من بقية المخاطبات ؟

8- استخرج من كلامَ الرّاوي أبرز أساليب الحكْي التقليدي.

9- ما الفرق بين مخاطبات الشّخصيّة الفرديّة ومخاطبات الشّخصيّة الجماعيّة ؟

10- إلاَمَ تُرْجِعُ حيّزَ الحوار الضّيّق الذي خصّصه الكاتب للزّبائن مقارنة ببقية الشخصيات ؟

## الشّخصيّات

11-لم يحدّد الرّاوي هويّة الشخصيات بدقّة ؟ استخلصها من وضعية التلفّظ وبيّن نوع العلاقة التي تجمعها.

12- ما علاقة الحكواتي بالراوي ؟

13- أَوْكل الحكواتي عمليّة التلفّظ للممثّلين ثمّ استردّها. ما قيمة ذلك من الناحية الفنّيّة ؟

## القضايا

14- أوحت بعضُ المخاطبات بأنّ هناك تطابقا بين الماضي والحاضر (الزمن والتاريخ). حدّدها وأبرز أوجه الشّبه بين العهديْن في علاقة الرّاعي بالرّعيّة.

15- ما هي اللحظة التاريخيّة التي التقطها الكاتبُ لتكون منطلقا للفعل المسرحي ؟ وبِمَ تفسّر ذلك ؟

## النّقاش

■ هناك من ينفي الشّعريّة عن النّص المسرحي لأنّ رهانَه الإبلاغُ والتّواصل. ويرى البعض الآخر أنّ لكلّ نصّ مسرحيّ شعريّتَه الخاصّةَ. هل تجد في النّصّ ما يدعم أَحَدَ الرّأيين ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | تعدية فعل نَسَبَ<br>الرجل الثاني : وكذلك الحال بالنسبة لقاضي القُضاة<br>* الرجل الثالث : وكذلك الحال بالنسبة للقوّاد والوُلاَة<br>من الأخطاء الشائعة تعدية فعل "نسب" ومشتقّاته بحرف الجرّ اللاّم والصواب أن يعدّى بحرف الجرّ إلى.<br>يقال نسبت فلانا إلى أبيه، ويقال انتسب إلى أبيه، ويقال بالنسبة إلى كذا. |

| | |
|---|---|
| **تذكير** | **ترابط المخاطبات**<br><br>تترابط المخاطباتُ في النّصّ المسرحي بأشكال مختلفة منها التكملةُ والتعليق والاستئناف والاعتراض والالتفات إلى مخاطب جديد. وتستعين المسرحية علي إظهارتلك الأشكال بالإشارات الركحيّة وبخصائص الكلام الشّفوي منقولة إلى المكتوب. وتظهر أشكال الربط بين المخاطبات أسبابَ تدخّل الشخصية في الحوار والطريقة التي بها أخذت الكلمة ودرجة احتكارها لها أوالتناوب عليها مع غيرها وتصوّر كيفيّة تعامل شخصيات المسرحية والمتقبّل مع أقوالها. |
| **مفاهيم** | **التّغريب ظاهرة حياتيّة**<br><br>في رأي برشت أنّ التّغريب ظاهرة حياتيّة نمارسها يوميّا دون أن ندري. فبالتغريب يعي الإنسان مختلف الظواهر ويعمل على مساعدة الآخرين لكي يفهموها متبعا نفس الوسيلة . ويُستخدم التغريب كأداة للتعليم في المحاضرات والمؤتمرات. إنّه في بساطة –الأسلوب الذي يرمي إلى تحويل الشيء العادي المطروح أمامنا بصفة مستمرة إلى شيء فريد، له خصوصيّة كأننا نراه لأوّل مرّة فيسترعي الانتباه الآن ويستوجب إعادة النظر والبحث والفحص من جديد وبأسلوب فريد. والشيء البديهي يبدو بفضل التغريب غامضا وبحاجة إلى الشرح والتوضيح ولكنّه بفضل التغريب أيضا يصبح مفهوما على نحو أوضح إذ يتمّ استيعابه من جوانبه كافّة بعد أن ألقي الضوء على بعض جوانبه الخفيّة أو المهملة... على أنّ التّغريب يتمّ أحيانا بالتظاهر بعدم الفهم. ويهدف هذا التظاهر بطبيعة الحال إلى زيادة الفهم أي إلى نفي النفي. فتكديس الغموض أو تكويمه أكواما فوق أكوام يسهّل عمليّة إزالته دفعة واحدة ليحلّ محلّه الوضوح التام المصحوب بالدهشة والانبهار. ويمكن أن يحدث التّغريب أيضا بتقديم صورة استثنائيّة شاذّة للشيء على أنّها هي الأنموذج والذي يقاس عليه بقيّة الأشياء. وهناك وسيلة أخرى للتّغريب تتمثل في فهم الشيء من خلال شيء آخر قد يكون مناقضا له تماما. ولهذا السبب تتكرّر في أحاديثنا دائما عبارات مثل "إنّي لا أعني كذا ..بل"، و" إنّني لم أفرح بل حزنت حزنا بالغا"، وهكذا.<br>**أحمد عثمان/قناع البرشتيّة دراسة في المسرح الملحميمن جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة**<br>**مجلّة فصول م 2.عدد3. أفريل .ماي .جوان 1982 ص 78**<br><br>**الحوار** : ليس دائما ثمرة خطابيْن متناقضيْن أوْ ضميريْن متصادميْن. فقد نجد حوارا يقوم على مخاطبات متكاملة حتّى أنّها تبدو كالمخاطبة الواحدة تقولها شخصيّة واحدة<br>جون بيار رينغارت/مدخل إلى تحليل المسرح<br>بورداس 1991 ص 89<br>Jean Pierre Rynguert<br>Introduction à L'analyse du théâtre<br>Bordas 1991. p89 |
| **مقارنة** | قارن ما يؤدّيه أهلُ بغداد من مخاطبات بالجوقة في المسرح الكلاسيكي. ماذا تلاحظ؟ |

## تنوير

**مسرح مغاير**

تُقدّم الذّاتُ المبدعة لسعد اللّه ونّوس شكلا مسرحيا مغايرا للمسرح السائد بإيديولوجيّة مختلفة وذلك في مسرحية(مغامرة رأس المملوك جابر). فالنّصُّ لم يكتب لممثلين يتحرّكون في إطاره على خشبة المسرح وإنّما لصالة المتفرّجين . فالحوار بين المتفرّج في النّص والممثّلين على المسرح هو إيماءة وعلامة خفيّة لحوار مفترض في العرض المسرحي بين المتفرّج الحقيقي الجالس على الكرسيّ والممثّلين على خشبة المسرح.

**نور القحطاني / المصدر: منتديات سوالف ليل (أنترنات)**

**من آراء الكاتب**

**1- التّراث والتّاريخ**

يقول سعد اللّه ونّوس : "لم يكن التّراث بالنسبة إليّ إلاّ وسيلة أو شكلا ساعدني على الاتّصال بصورة أعمق بالراهن، وأنا ضدُّ هذه الدعاوى التراثيّة التي تبحث عن الأصالة لمجرّد استعادة قصّة من التّاريخ العربي، أنا أستعير الحكاية التّراثيّة لكي أتحدّث عن الآن، الحكاية في سياقها التاريخي لا تعنيني في شيء، وكذلك أشكال الفرجة التي كانت موجودة هي أيضا لا تعنيني إلاّ بمقدار ما تستطيع أن تزيد فعاليّة عملي الفنّي الآن، بالنسبة للحياة الراهنة."

**عنْ جريدة "القدس العربي" / حزيران ( يونيو) 2004**

**2- مفهوم "التسييس" في المسرح**

يتحدّد مفهوم "التسييس" من زاويتين متكاملتين : الأولى فكريّة وتعني أنّنا نطرح المشكلة السياسيّة من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصاديّة والسياسيّة، إنّنا نحاول في الوقت نفسه استكشاف أفق تقدّمي لحلّ هذه المشاكل. إذن بالتّسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي. إنّه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيّا تقدميّا. ومن نافل القول، إنّ الطّبقات الفعليّة التي تحتاج إلى التسيس هي الطّبقات الشعبيّة لأنّ الطبقة الحاكمة مُسيَّسة...أمّا الزّاوية الثانية في مفهوم التّسييس فهي تلك التي تهتمّ بالجانب الجمالي. إنّ مسرحًا يريد أن يكون سياسيّا تقدّميّا يتّجه إلى جمهور محدّد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أنّ وعيَه مُسْتَلَبٌ وأنّ ذائقته مخرَّبة، وأنّ وسائله التعبيريّة تُزيَّف وأنّ ثقافته الشعبيّة تُسلب، إنّ هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لا بدّ له من البحث عن أشكال اتّصال جديدة ومبتكرة لا يوفّرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتّى ولو كان هذا المسرحُ يحمل مضمونا سياسيّا تقدّميّا.

**سعد اللّه ونّوس : الأعمال الكاملة مج 3 ص ص91-92**

**3- الدعوة إلى مسرح سياسي**

**يقول فيصل درّاج :**

يدعو ونّوس إلى مسرح سياسي ويفتّش عن السّياسة في مواطنها الحقيقيّة. إنّها تتجلّى في صمت المواطن الرّهيب وفي تماسك المجتمع أو في تداعي البشر وأسباب الهزائم المتواترة. والسّياسة، كما يفهمها المبدع السّوري، تقوم على مستويَيْن، العلاقة بين "المتفرّج" والسّلطة المسيطرة الّتي تُحدِّد طبائعه والبحث عن "المتفرّج الآخر" الذي يتبنّى رسالة العرض المسرحي، ويترجمها إلى وقائع عمليّة.

**سعد الله ونّوس : الأعمال الكاملة مج 3 ص769**

**فنّ المسرح**

**تجارب مسرحيّة**

كان المسرح العربي على امتداد نصف القرن الأخير مسرحاً قائماً على الاختلاف وعلى التّضادّ. وهذا يعني أنه كان جزءاً من الصراع السياسي والإيديولوجي والحزبي في الساحة العربية. وهذا الاختلاف في المضامين جسّد تنوعاً في وسائل التعبير من خلال ما وفد إلينَا من مدارس واتجاهات، ومن خلال ما استخدم من عناصر ذاتية كالاحتفالية والموروث والأساطير الشعبية والحكايات. فالبرشتية كانت الوجهة الأكثر حضوراً في العالم العربي. وإلى جانبها، كمرادف أو كنقيض، برزت أيضاً العبثية ومدارس أخرى... كلّ هذه الاتجاهات الغربية وجدت في فترة واحدة متراصّة ومتقاربة، ممّا أفضى إلى تصادمها وإلى تمازجها وتواترها وتقلُّبِ المسرحيّين بينها. والمهمّ أنّ هذه الاتّجاهات المتناقضة في مضامينها أصلاً وظّفت جميعها للمقاربة المسرحيّة السياسيّة بمناحيها النقديّة والاحتجاجيّة وحتّى الإيديولوجيّة فاختلطت العناصرُ الجماليّة والتقنيّة بالمحتويات السياسيّة. وهذا يعني أنّ كلّ شيء تحوّل "سياسيّا" في المسرح، حتّى اللاّ سياسي. هذا التّوظيف المباشر للمعطيات الغربيّة في التعامل مع الواقع اليومي أو "المطلق" لم يؤدّ عموماً إلى انفصام بين الشكل والمضمون عند كثير من المسرحيّين العرب ومنهم سعد الله ونّوس.

**عن ورقة بول شاؤول في مهرجان دمشق (أنترنات)**

**الحكواتي القديم يتأبّط كتابه**

**الحكواتي يسرد القصّة على الشّامعين**

**النّصّ عدد 3**

# لِكُلِّ عُملَةٍ وَجهَانِ

**التّمهيد**

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| *الحكواتي والزبائن<br>* جابر ومنصور | من تقنيات الإخراج في هذه المسرحية تنقّلُ الممثّلين بين رُكْحيْن مختلفين : الأول يعكس الزمن الحاضر ويظهَر عليه الحكواتي والزبائن، والثاني ينقل التاريخ ويظهر عليه في هذا النصّ مملوكان من مماليك الوزير في حوار حول الأزمة التي تعيشها بغداد وموقف كل واحد منها . | * المكاني : المقهى ورواق من أروقة القصر<br>* الزّماني : ليل/قديمُ الزّمان |

**الحكواتي** : وكانَ عنْدَ الوزيرِ محمّدٍ العبدلي مملوكٌ(1) يقالُ لَهُ جابرٌ. ولدٌ ذكيٌّ.. وذكاؤُه وَقّاد. أيْنما حلَّ يحلُّ معه اللّهْوُ والمُجون. وكان كأهْل بغداد آخرَ مَنْ يَعْنيهِ ما يَجْري بيْنَ الخليفةِ وسيّدِهِ الوزيرِ.

**(يدْخلُ مُمثّلان يحْمِلان قِطَعَ ديكورٍ بسيطةٍ جدًّا، تُمثّلُ ما يُشْبِهُ رِواقًا في قصْرِ بغْداد. ويُمْكن هنا وفي كلّ المشاهدِ التّاليةِ الاستعاضةُ عَنْ قطعِ الدّيكورِ بلوْحاتٍ مرْسومةٍ، بعْد تركيبِ المشْهدِ. يلتقي الممثّلان في المُقدّمة. الأوّلُ يُمثّلُ المَمْلوكَ جابر. شابٌّ تجاوزَ الخامسةَ والعشْرين منْ عُمرِه، مُعتدل القامةِ، شديدُ الحيويّةِ، يمتازُ بملامحَ دقيقةٍ وذكيّةٍ. وفي عيْنَيْهِ يتراءى بريقٌ نفّاذٌ يوحي بالفطنةِ والذّكاءِ. أمّا الثّاني فهُوَ المَمْلوكُ مَنْصورٌ في حوالي الخامسةِ والثّلاثينَ منْ عُمرِهِ أوْ أكثرَ قليلاً. قامةٌ قصيرةٌ، وبُنْيةٌ قويّةٌ. ملامحُ وجْهِهِ تَشِفُّ عنْ وداعةٍ وطيبةٍ).**

**جابر** : ( **يتقدَّمُ نحوَ رفيقِهِ لاهيًا.. مُدْنِنًا** (2)) عنْدما أُصْبِحُ للمسلمينَ خليفةً، سأُسَمِّيك وزيرا للدَّوْلة.

**منصور** : هِسْ(3).. لوْ سمعكَ سيّدنا وهو في هذه الحالةِ لأَمَرَ بجَلْدِك حتَّى يهترئَ جِلْدُك.

**جابر** : (**يَفْرُكُ مُؤَخَّرَتَهُ بباطن كفٍّ، وكَأَنَّهُ يُساط فعلاً**) ولم كفى الله الشّر؟

**منصور** : ألا ترى ما يجْري؟ سيِّدنا الوزير متكدِّرُ المزاج للغاية.

**جابر** : أعرف أنَّه متكدِّرُ المزاج وأنَّ الحظَّ يبتسمُ لجَارِيَتِهِ شمْس النَّهار.

**منصور** : ولماذا يبتسمُ الحظُّ لجَارِيَتِهِ شمْس النَّهار؟

**جابر** : (**هامسًا في أُذنه، وعلى وجْهه تتخايلُ ابتسامةُ الخُبْث**) لأنَّ سيِّدنا الوزير لا يَشْبَعُ مِنْ وِصالِهَا عنْدما يتكدَّرُ مزاجُه. لَوْ استمرَّ الحالُ كذلك، فستُصْبِحُ شمس النَّهار

سيِّدَةَ كُلِّ شيْءٍ في هذا القصْرِ.

منصور : (**يهُزُّ رأسَهُ**) كُفَّ عَنِ الهذار يا جابر.

جابر : وحياتِكَ ليْسَ هذرًا. خادمتُهَا زُمرّد هي التي تنْقُلُ إليَّ الأخبارَ. لقَدْ روَتْ لي أشياءَ وأشياءَ (**تبْرُقُ عيناه**) آه.. مِنْ هذه البنْت يا منْصور! لها طريقةٌ لاَ تُجارَى في روايةِ الأخبارِ. (**يؤَدِّي مع الكلامِ حركاتٍ تمثيليَّةٍ**) تغْمِزُ، وتضْحَكُ، ويتثنَّى جسدُها مع الكلامِ حتَّى يَغْلي دمُ السَّامعِ . في كُلِّ مرَّةٍ أراها تجعلنِي أخُورُ كالثَّوْرِ. إنَّها مُحنَّكَةٌ كسيِّدتها. تُمَنِّينِي بالوُعودِ، لكنَّها لاَ تتْرُك لي سبيلاً للوصالِ.

**منصور** : (**متأفِّفًا**) انْظروا ماذا يشْغلُهُ الآن؟

**جابر** : وماذا تريد أنْ يشْغلني؟

**منصور** : ألا ترى أنَّ الأمورَ لا تجري على ما يرام؟

**جابر** : ومتى كانت الأمورُ تجري على ما يرام؟

**منصور** : هذه المرَّةَ يختلف الحال. تعقّدَ الوضعُ وأصبح في غاية الاضْطراب.

**جابر** : يستطيعُ الوضع أنْ يتعقَّد ويضطربَ حتَّى يصبح كمياهِ دجْلة*، ولكنْ بعيدا عنِّي.

**منصور** : بعيدًا عنْكَ! الأحوالُ تضطرب بيْنَنا ومِنْ حولنا. إنَّ الخلافَ على أشُدِّهِ بين الخليفة والوزير.

**جابر** : وما لنا نحن! هلْ تريد أنْ نمنعهما مِنَ الاختلاف ؟

**منصور** : ومَنْ نحن حتَّى نتدخلَ بين الخليفة والوزير!

**جابر** : إذنْ.. ليختلفا وليْفقأْ كلٌّ منهما عيْنَ الآخر. لنْ أَلْطِمَ خدِّي وأُمزِّقَ ثيابي لأنَّ الخليفة والوزير مُخْتلفان.

**منصور** : هِسْ.. (**ويتلفتُ حوْلَهُ خائفًا أنْ يكونَ حوْلهُمَا سامعٌ**) اغْسِلْ فمكَ وإلاَّ رمَوْا عنقَكَ. لنْ أنْدهشَ لوْ رأيتُكَ يومًا مقطوعَ اللِّسان.

**جابر** : وأنا لَنْ أنْدهِشَ لوْ رأيتكَ مشنُوقا لأسبابٍ سياسيَّةٍ. أمْ نسيتَ أنَّ المشانقَ في بغْداد لاَ تُنَشِّطُها إلاَّ الأسبابُ السياسيَّةُ. ما الذي يعنِيكَ في خصامِ الخليفة والوزير حتَّى تنْشغلَ إلى هذا الحدِّ؟. (**لحظة، وبحيويَّةٍ**) اسْمَعْ.. لقدْ بدَّلْتُ رأْيِي.

**منصور** : بدَّلْتَ رأيَك ؟

**جابر** : لاَ يُعجبنِي اهتمامكَ بهذهِ الشُّؤون. ستكونُ بارعًا في حَوْكِ المؤامراتِ لوْ سمَّيْتُكَ وزيري.(**يبْدَأُ منصور بالتَّأفُّفِ، ويُحاولُ مُقاطعتَهُ، لكنَّ "جابرًا" يُتابعُ بنَفْسِ المرَحِ**) عنْدما أُصْبحُ خليفةً، سأَبْحثُ عنْ وزيرٍ غبيٍّ وأمينٍ. ذلكَ أضْمَنُ.

**منصور** : هُو.. هُو.. باللهِ دعْنا مِنْ مُزاحِكَ.

**جابر** : ولكنْ لا أفهمُ لماذا تبْدو كالصُّوصِ الغارقِ في الماءِ! كلُّ هذا لأنَّ الخليفةَ والوزيرَ مُخْتلفان.

**منصور** : وصلَ الخلافُ حدًّا شديدَ العُنْفِ.

**جابر** : ينبغي أنْ يكونَ الخلافُ شديدَ العنفِ كيْ يليقَ بخليفةٍ ووزيرٍ.

**منصور** : وإذنْ لا تُقَدِّرُ الخطرَ الذي يُحيطُ بنَا. النَّتيجةُ هي الأُخْرَى ستكونُ عنيفةً. مَنْ رأى سيِّدنا الوزيرَ يخرجُ مِنَ الدِّيوان أمْس، حَسِبَ أَنَّ عاصفةً تَهُبُّ. كانَ قانِي العيْنيْنِ، كامِدَ الوجْهِ، يقْضَمُ شاربَهُ بأسْنانِهِ.

**جابر** : إذا بدأَ سيِّدنا الوزيرُ يَقْضَمُ شاربَهُ بأسْنانِهِ، فهْوَ ينْوِي شيْئًا مُريبًا دونَ شكٍّ.

**منصور** : فَوْرَ خروجِهِ بادرَ إلى الاتصالِ بأصْحابِهِ. لاَ أحدَ يعلَمُ ما يجْرِي، إلاَّ أنَّنِي أشُمُّ رائِحةَ خطرٍ عظيمٍ.

**جابر** : لوْ ذبحَ أحدُهما الآخر فستصبحُ في بغداد وظيفةٌ شاغرةٌ.

**منصور** : ونحن ؟ .. هلْ فكَّرْتَ ماذا سيحلُّ بنا ؟.

**جابر** : ماذا سيحلُّ بنا ! نتْزَوي جانبًا ونتفرَّجُ.

**منصور** : قدْ تتفرَّجُ على جهنَّم قبْلَ ذلك.. باللهِ كيف تُريدُنا أنْ نتفرَّجَ على فتْنَةٍ تقعُ بيْن الخليفة وسيدّنا الوزير.

**جابر** : كما يتفرَّج كلُّ النَّاس.. نفتحُ أعْيُننا ونتسلَّى بمتابعةِ ما يَجْري.

**منصور** : ويريد أنْ يتسلَّى أيْضا! أمَّا مجنون! فكِّرْ في مصيرنا لوْ شبَّت نارُ الفتْنة(4).

**جابر** : وما علاقةُ مصيرنا؟ قدْ تنفجرُ مرارةُ سيِّدنا الوزيرِ مِنَ الكمد أوْ يتوقَّفَ قلْبُ مولانا الخليفة مِنَ الغضبِ. أمَّا نحن، فلنْ تنفجر لنا مرارةٌ أوْ يتوقف لنا قلبٌ.

**منصور** : من السّهل أن تقول ذلك، ولكن لو اندلعت النار فسنكونُ الحطبَ الذي يُغذِّيها.

**جابر** : يُغذّي النار مَنْ أوقدها. اسْمع.. ولِمَ لا تتدفَّأُ بالنَّار بدلاً مِنْ أنْ تُحْرَقَ أصابعُكَ بها؟

**منصور** : لَنْ نستطيعَ. سيجرُّوننا وراءَهُمْ، وسنجدُ أنْفُسنا فجأةً وسَطَ اللّهبِ. في النّهايةِ نحن مَنْ يدْفعُ الثّمنَ.

**جابر** : وما أدْراك ! قدْ نقبضُ بدلاً مِنْ أَنْ ندْفعَ.

**منصور** : أهذا ما تأْملُه ؟

**جابر** : ولِمَ لا ؟ لِكُلِّ عُمْلةٍ وجْهان. والمهمُّ أَنْ تميلَ في الوقتِ المُناسبِ إلى الوجْهِ الكاسِبِ..

**زبون 1** : ابنُ زمانه.

**زبون 2** : هذا المملوكُ شيطان.

سعد الله ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر الأعمال الكاملة. دار الآداب بيروت 2004.ص ص 243–247

## التّعريف بالأماكن

* دِجْلة: اسمٌ عَلَم معرفة لنهر بالعراق، وفي الصِّحاح: دِجْلة نهرُ بغداد، قال ثعْلَب: تقول عبرت دِجْلة، بغير أَلف ولام. ودُجَيل: نهر صغير متشعِّب من دِجْلة.

## الشرح

(1) **مملوكٌ** : صفة متعلقة بالفعل ملَكَ والمملوكُ العبْدُ.

(2) **مُدنْدِنًا** : صفة متعلّقة بالفعل دنْدَنَ يُدنْدِنُ دنْدنَةً. والدَّنْدنة أَن يَتكلَّم الرجل بالكلام تسمع نَغْمته ولا تفهمه عنه لأَنه يُخْفيه، والهَيْنمة نَحْوٌ منها ؛ وقال ابن الأَثير : والدَّنْدنة أَرفع من الهيْنمة قليلاً.

(3) **هس** : .هُسْ وهِس : زَجْرٌ للشَّاة. والهَسُّ : زجْر الغنَم و هَسَّ يَهِسُّ هَسّاً : حدَّث نَفْسَه. وهَسَّ الكلامَ : أَخفاه. وهَسُّوا الحديثَ هَسِيساً وهَسْهَسُوه : أَخْفَوْه.

(4) **الفِتْنَة** : الفِتْنة الاختبارُ والمِحْنة. والفِتْنةُ اختلافُ الناس بالآراء. والفِتْنة : الضَّلال والإِثم. وقوله تعالى : والفِتْنةُ أَشدُّ من القَتْلِ ؛ معنى الفِتْنة هاهنا الكفرُ.

## الفهم والتّحليل

### الإشارات الرّكحيّة

1– كيف قُدِّمت شخصيّةُ كل من جابر ومنصور؟ قارن بين الشخصيتين اعتمادا على ما ورد في الإشارة الرّكحية الأولى.

2– هل تعتبر المعلوماتِ الواردةَ في الإشارة الرّكحية الافتتاحية مفيدة للقارئ أم للمتفرّج أم للمخرج؟ علّل جوابك.

3– ماهو نوع الأثاث الذي اقترحه الكاتب ؟ وما مدى خدمته لدلالة النصّ؟

### الحوار

4 – ما العلاقةُ بين كلام الحكواتي في أوّل النّصّ وبين كلام الزّبائن في آخر النّصّ ؟

5 – كيف تدرّج الحوار بين الشخصيّتين حتىّ انتهى إلى قول "جابر": "لكلّ عمْلة وجْهان" ؟

6 – الحوار ثنائي صِرْف. فكيف ارتبطت المخاطباتُ بعضُها ببعض؟ وما الأشكال والصيغ التي تمّ بها الانتقال من موضوع إلى آخر ؟

7 – استخرج المعجم المهيمن في الحوار واستخلص دلالاته الذاتية والموضوعيّة.

### الشّخصيّات

8 – جاء في الإشارة الرّكحية الافتتاحية أنّ جابرا مملوك فطن ذكيّ وأن منصورا مملوك وديع طيّب. هات قرائن نصّيّة من الحوار تؤكّد ذلك.

9 – فِيمَ يتجلّى الجانب الكوميدي في شخصيّة "جابر" ؟ وما دوره في الحبكة المسرحيّة ؟

10 – قال الزبون 1 معلّقا على "جابر" في آخر النّصّ : "ابنُ زَمَانه". فماذا يقصد بذلك ؟

### القضايا

11 – ما هو الموضوع الرّئيسي الذي طرقه كلٌّ من " جابر " و " منصور"؟ وما موقف كلّ منهما من هذا الموضوع ؟ وما صلة ذلك بالقصّة الأصليّة ؟

12 – بمَ تفسّر إعجاب الجمهور بشخصيّة "جابر" ؟

### النّقاش

- هل توافق على قول "جابر" : "المهمّ أن تميل في الوقت المناسب إلى الوجه الكاسب" ؟ علّل جوابك.
- تحدّث النّصُّ عن خلاف الخاصة الحاكمة. هل ترى له أثرا في الرعيّة ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | من معاني أمْ<br>جابر : وأنا لن أندهش لورأيتُك مشنوقا لأسباب سياسيّةٍ أمْ نسِيتَ أنّ المشانِق في بغْدَادَ لا تنشّطُها إلاّ الأسبابُ السياسية.<br>أمْ تكُونُ حرف استئْنافٍ يربط بين جمْلتين، وتكون بمعنى حرفِ الاستفهام ( أ )، وتكون بمعنى حرف الإضراب (بل).<br>ما المعنى الذي أفادته «أمْ» في كلامِ جابر ؟ |
| كتابة | وظّف كثيرٌ من المبدعين التراث .اكتبْ نصًّا في ما ميَّز ونّوس من غيره في هذا المجال باعتماد ما تقدَّم في المسرحية وما ورد في البيان الذي وضعه لها . |
| معجم | قال "جابر" :"وما لنا نحن! هلْ تريد أنْ نمنعهما مِنَ **الاختلاف** ؟"<br>وردّ "منصور" : "وصلَ **الخلافُ** حدًّا شديدَ العُنْفِ".<br>فما الفرق بين "الخلاف" و "الاختلاف"؟ |
| تذكير | خطاب الشّخصيّة المسرحيّة<br>*يمكّن خطابُ الشّخصية المسرحيّة من كشفِ طبيعتها المركّبة من ميول ودوافع وتصوّرات.. ومن تبيّنِ وظيفتها في تطوير الفعل المسرحي ومن ضبط نمطها ومرجعيّتها الاجتماعيّة والأخلاقيّة... |
| مفاهيم | **ديكور** Décor كل ما يظهر على الركح في إطار الفعل بوسائل تصوير وتشكيل ومعمار .<br>**التغريب والتلْحيم**<br>لقد رادف برشت بين "التغريب والتلحيم" فَهُما لفظان متطابقان تماما. ويصف برشت الملحميّة في مسرحه باستخدام الفعل الذي يدلّ على معنى الإشارة أو التوضيح كما يفعل المدرّس في قاعة الدرس وهو يشرح شيئا ما على السّبورة. وهكذا يفعل الممثّل الملحمي في إطار استراتيجيّته العامّة المسمّاة "التّغريب". ومن الجدير بالذّكر أن هذه الكلمة تترجم الفرنسيّة بأحد الألفاظ التالية : Dépaysement, Etrangement<br>**أحمد عثمان /قناع البرشتيّة : دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة /مجلّة فصول م 2.عدد3.أفريل.ماي.جوان 1982ص ص 83–84** |
| فرجة وإخراج | لو طُلِب إليك أن تساعد المخرج في إخراج هذه المسرحية فما نوعُ الملابس التي كنت تقترحها؟ ما معاييرك في اختيارها ؟ |

## تنوير

**فنّ المسرح**

**1 – التعبير عن الانفعال**

بما أنّ الممثّل لا يستطيع فصل التّعبير الجسدي عن الانفعالي، فإنّه يشحن الكلمات بعواطف وانفعالات تجعلها حيّة، إلا أنّ تلك العمليّة تتطلب أوّلا استيعابَ الانفعالات التي يوحي بها مضمونُ الوحدات اللغويّة، وتتطلب ثانيا مرحلةَ خلق حالات نفسيّة أخرى. ومن هنا يتّضح لنا أنّ الانفعال عمليّة باطنيّة تنفث الحياة في الدّور.

وهكذا يكتسي الانفعال أهميّة قصوى إذ يترجم الوسائلَ الخفيّة التي لا يمكن أن تعرض بالصوت أو الحركة. وممّا لاشكّ فيه أنّ الممثّل الجيّد ينجح في تجسيد ألوان عديدة من الحالات النفسية، وبذلك يقيم ثلاثة أنواع من

التواصل هي:

أ– التواصل مع ذاته.

ب– التواصل مع صديقه فوق الخشبة.

ج–التواصل مع المتفرّجين.

**نوال بن براهيم /ديناميّة التلقّي لدى المخرج والممثّل/عالم الفكر الكويت المجلد 25 العدد سبتمبر 1996 ص 90**

**2 – الحركـة**

إنّنا لا نسأل أنفسنا في الحياة إذا رأينا إنسانا يرفع رأسه، أو ينقر على المائدة أو يعْبث بيده في ملابسه أو رأسه أو أصابعه الأخرى، لماذا فعل هذا ؟. وعلى العكس من ذلك الممثِّل الذي يأتي بمثل هذه الأشياء التافهة، فإننا نسأل توًّا : ما معنى هذا أو ذاك من الحركات والإشارات ؟، فإذا حكّ رأسه فلأنّه في دهشة، وإذا نقر على المنضدة فلأنّ شيئا أزعجه وأثار قلقهُ، وإذا عبث بملابسه فلأنّه في حيرة... وهكذا. وذلك لاعتقادنا أنّ كلّ شيء يصدر عن الممثِّل له معنى ومغزى.

وعلى هذا فالحركاتُ على المسرح يجب أن تمثَّل بدقة، وفي المواضع الضرورية. فالحركةُ غير الضروريّة ليست عديمة الجدوى فحسْبُ ولكنّها مضرّة ومؤذية ومحطّمة للاطّراد. إنّ الأشياء الصغيرة، مثل الإشارات التي لها معنى والتي تكون مفتاح الشّخصيّة أو تكون دليلا على تطوّر التمثيل، يجب أن تترك للممثل أو المخرج يتصرّف فيها، إذ ليس مطلوبا من المؤلّف المسرحي أن يحدّد كلّ حركة وكلّ إشارة.

**عمر الدّسوقي المسرحيّة دار الفكر العربي د.ت.ص. 411**

**3 – الرّوح الكوميديّة**

إذا أردت أن تصنع صورا كاريكاتوريّة دراميّة فعليك أن تبحث عن أنواع المجاز التي تخاطب السمع أو البصر، تلك التي تضمن أحداثًا يمكن تمثيلها على خشبة المسرح. ولابدّ أن تكون مثيرة للضحك وعلى نحو مبالغ فيه. ويمكنك أن تفعل هذا باختيار أنواع من المجاز تحطّ من القدر أقصى ما يمكن (هي نوع من المبالغة المعكوسة) دون أن تثير الاشمئزاز أو أيّ عاطفة جادّة. ولابدّ أن تشتمل هذه الأنواع على شيء من العبث. وعليك أن تحطّ من قدْر كلّ شيء وتسخّفه دون أن تمسّ الشّبه الّذي يربط المجاز بالشّيء الّذي تَقْصِدُ..

**مولوين ميرشنت و كليفورد ليتش /الكوميديا والتراجيديا/**

**ترجمة علي أحمد محمود . عالم المعرفة جوان 1979-9 ص 115 / 116**

**4 – الصراع الجدلي في المسرح البرشتي**

إنّ مسرح برشت لم يعد مثل مسرح أرسطو يعتمد على القدر والآلهة التي يخضع لها مصيرُ الإنسان بل هو مسرح الرّجالات والبطولات، وهو أيضا مسرح بطوليّ وجدليّ وملحميّ. فالحمّالُ يجادل التّاجر في القاعدة والاستثناء ويدخل معه في صراع دراميّ (جدليّ) وملكُ السّويد يتحدّث عن انتصارات جيشه في حين يتحدّث الخادم عن غلاء الملح وهنا أيضا يظهر لنا الصّراع الدّراميّ أي الصّراعُ بين نقيضيْن. والصّراعُ بين النّقيضيْن يولّد نقيضا ثالثا وهذا هو جوهر الصّراع الدّرامي أي الجدليّ (الدياليكتيكيّ). لقد وضع برشت في مسرحه الإصبع على الجرح واستطاع أن يخلق لنا مسرحا جديدا يتميّز بتبنيّه لنظريّة وأسلوب جديديْن على المسرح العالمي.

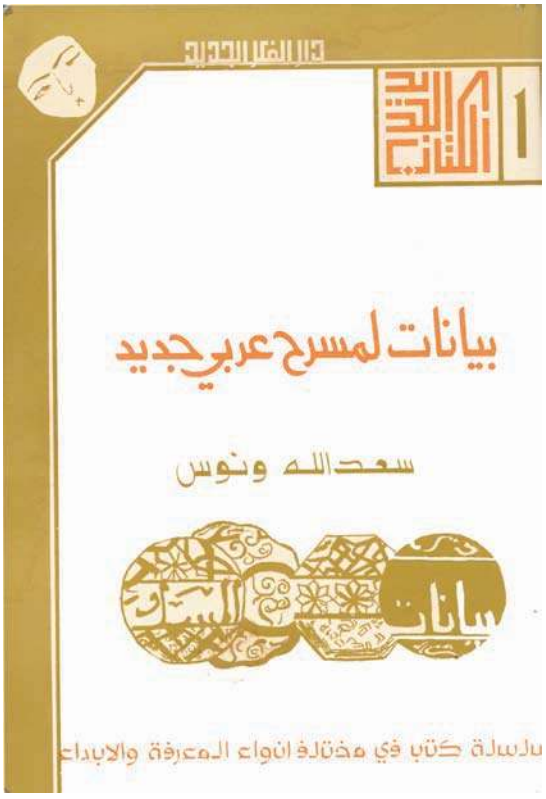
**عدنان رشيد /مسرح برشت /دارالنهضة العربيّة للطباعة والنشر. بيروت. 1988.ص 247**

**من آراء الكاتب**

**بين برشت وونّوس**

قد استخدم برشت في معركته ضدّ المسرح البرجوازي المتيبّس في أوروبا بعض التقنيات وبنْية في الكتابة هي بمثابة إشارات أسلوبيّة، لدى المتفرّج الغربي قابليّاته الخاصّة ورصيده المسرحي الذي يسمح له باستقبالها وفهمها ، في حين أنّ الأمر عندنا ليس كذلك.فنحن جمهور طازج ليست لديه – وهذا امتياز– تقاليد مسرحيّة ثقيلة تكبّله، وتفرض عليه استجابة سلبيّة، هي التي ثار برشت ضدّها. جمهورُنا غيرُ متيبّس، وقد نقل عاداته الشعبيّة في الفرجة إلى الصالات المبنيّة حديثا. لذلك فإنّ التجديدات التي اقتضت الكثير من الجهد والوقت لدى برشت مبذولة لنا بشكل تلقائي. لقد ابتكر برشت تجديداته وفي ذهنه متفرّج معيّن. هو هذا البرجوازي الصّغير، الذي يعيش في مدن أوربا الصّناعيّة ، والذّي يؤمّ المسرح وسط طقوس شكليّة وأنيقة. إنّه ذلك المتفرّج الذي يجلس جلسة مريحة، ولا يسمح لنفسه بأن يعطس أو يسعل أو يتكلّم. يتّخذ وضعية سلبيّة أمام المرآة، مرآة الوهم المسرحي، هذا الوضع غير موجود لدينا. ولهذا فإنّ الصّعوبة في تقديم برشت والإفادة منه، ليست في مضمون المسرحيات وإنّما في البنية الشكليّة التي تقوم عليها. ومن هنا وجدت ضروريّا أن نبحث، في واقعنا، عن أشكال توفّر لنا الفعاليّة التي يتوخّاها برشت وتحقّق الاتّصال الذي ينشده.

**سعد الله ونوس .الأعمال الكاملة مج 3 ص ص 96–97**



**النّصّ عدد 4**

# الخُبزُ والجُبنُ

**التّمهيد**

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| * الحكواتي والزبائن<br>* أهل بغداد ( أربعة رجال وامرأتان والفرّان ) | يختفي الممثلان ( جابر ومنصور ) وما أن يستأنف الحكواتي حديثه حتى يدخل الممثلون الخمسة الذين رأيناهم من قبل يمثلون أهل بغداد وهم يحملون معهم قطع الديكور ويركبونها أمام المتفرجين وبعد إعداد المنظر على الركح يبدأ التمثيل فيصبح المسرح بمثابة الميدان الذي يلتقي فيه الممثلون فيتفاعلون كما يلتقي الناس في الحياة الواقعيّة. | * المكاني :المقهى وشارع من شوارع بغداد.<br>* الزّماني : ليل /نهار . |

**المرأة الأولى** : (**ساقاهَا ترْتَجِفان فتجلِسُ**) آه.. لا تحْمِلُني ساقايَ بعْدُ.

**المرأة الثّانية** : عمْري ما رأيتُ سِحْنَةَ الحرّاس مُخِيفةً مِثْل اليوْم.

**المرأة الأولى** : سِحْنتهُمْ دائما مخيفة حتَّى ولوْ لم ينظروا إليْنَا.

**الرّجل الأوّل** : (**بما يُشْبهُ الحنَقَ**) أرأَيْتَ إنْ كان ضروريًّا أَنْ نسْأل!

**الرجل الثّاني** : لماذا لَمْ تسألْهُمْ عنْ سببِ الخلافِ؟

**الرّجل الثّالث** : ولكنَّك تتَصرَّفُ بفطْنَةِ أيُّها الرَّجلُ.

**الرّجل الرّابع** : وحقِّ الله أخافُهُمْ مثْلَكُمْ.. وشعَرْتُ قلْبِي يكادُ أنْ يتوقَّفَ.
لكنْ أنظلُّ كالعِمْيانِ لا نعْرِفُ إلى أيَّةِ مهاوٍ(1) تدفعُنا الأحداثُ.

**المرأة الأولى** : (**بعُنْفٍ**) إذا كُنَّا عِمْيانًا ونحنُ بيْنَ أهلنا، أَفْضَلُ مِنْ أنْ نَعْمَى في ظلامِ الزِّنْزاناتِ.

**المرأة الثّانية** : باللهِ عليْكَ كَفَى.. أَلَمْ ترَ بعينيْكَ! سنشْتَري خُبْزنا، وننْزَوي مع أهلنا في بيوتِنَا.

**الرّجل الأوّل** : لدى السَّادة دائمًا أسبابٌ كافيةٌ للخلافِ. أمَّا نحنُ فلا ناقَةَ لنا ولا جمَلَ ..(**لغطٌ**(2) **بيْنَ الزَّبائن، ثُمَّ يتوضَّحُ**..)

**زبون 1** : هو بعيْنِه..

**زبون 2** : الشَّخْصُ الذي كانَ مع المملوك جابر.

**زبون 3** : وما يزالُ يحْمِلُ السُّلَّمَ على ظهْرِه.

**زبون 1** : (**بصوْتٍ عالٍ**) أخي نزِّلْ هذا السُّلَّم عنْ ظهْرِك.

**الرّجل الرّابع** : (**يقْطَعُ التَّمثيلَ مُلْتَفِتا إلى الزبائن**) آه.. لوْ أستطيعُ!

**زبون 3** : هذه "سُوسة" (3) إذا سكَنت الرأْسَ صعْبٌ انتزاعُها.

**الحكواتي** :(**يعْلُو صوْتُه، ليُسيْطِرَ على الموْقِفِ، فيَمْنعُ انْقطاعَ خيْطِ الحكايةِ بالنِّقاشِ**)

وتَناولَ الرَّجلُ العجوزُ الكلامَ، فأوْردَ ما علَّمَتْهُ الأيَّامُ.

**الرّجل الثّالث** : سأقولُ لك شيئًا.. عشْتُ عُمُرًا طويلاً يكْفِي لكيْ يتعلَّمَ المرءُ كيْفَ تجْرِي الأمورُ هنا. مهْمَا اشتدَّت الخلافاتُ بيْنَ سادتِنا، وفرَّقَتْ بينهُمُ المصالحُ، فإنَّهُمْ يظلُّون مُتَّفقين على شيْءٍ واحدٍ. أتعْرِفُ ما هو أيُّها الرَّجلُ الذي لا تنْقُصُه الفِطْنةُ؟

**الرّجل الرّابع** : أتمنَّى أنْ أعرفَ ما هو..

**الرجل الثالث** : هو ألاَّ نتدخَّلَ نحن العامَّةَ في شُؤونهِمْ وخِلافاتهِمْ.ولوْ فعلْنَا لتوحَّدُوا فوْرًا، واتَّجهوا بكلِّ قُواهم نحْوَنا.

**المرأة الأولى** : وبَعْدَئذٍ تمتلئُ السُّجونُ.

**الرّجل الثّاني** : ويخْتفي الرِّجالُ.

**الرّجل الرّابع** : وحقِّ الله وأنا عشتُ طويلاً. ما فاتَ مِنَ العُمُرِ أكثرُ ممَّا بقيَ. أعْرِفُ أنَّ ما تقولُهُ صحيحٌ. أعرفُهُ كما أعرفُ سُجُونَ بغداد وسياطَ جلاَّديهَا.

**المرأة الثّانية** : هلْ كنتَ في السِّجْنِ؟

**الرّجل الرّابع** : أيْ وحقِّ الله كنتُ فيه.

**المرأة الأولى** : ليْسَ غريبًا أنْ تعرفَ السُّجون ما دُمْتَ تُحِبُّ كثيرًا طرْحَ الأسئلةِ.

**الرّجل الثّاني** : (بانْتصارٍ ولوْمٍ) أرأيْتَ.. هذا كُلُّ ما يَجْنيه المرءُ في النِّهايةِ.

**المرأة الثّانية** : وبِمَا أنَّكَ خرجتَ اعْتبرْ نفْسَك موْلودًا، وتعلَّمْ الابتعادَ عن المشاكل.

**الرّجل الرّابع** : كُنْتُ مثلكُمْ أعتقد أنَّ هذا ما ينْبَغي أنْ يتعلَّمَهُ الإنْسانُ كيْ يجدَ طريقَ الأمانِ.

**الرّجل الأوّل** : ثُمَّ وسْوَسَ لكَ الشَّيْطانُ، فبدَّلْتَ اعتقادَك، فاسْتضافتْكَ السُّجونُ.

**الرّجل الرّابع** : أيْ وحقِّ الله قضيْتُ فترةً ليستْ قصيرةً في السُّجون. ومع هذا فقدْ ازددْتُ يقينًا بأنَّ ما تقولونَهُ لا يقودُ إلاَّ إلى ما نحْنُ فيهِ. نهْترِئُ كالنِّفاياتِ، ونَجْرِي قلِقِينَ كالكلابِ الملْدُوغةِ، وندْفعُ ضريبةَ خلافاتٍ لا نعْرِفُ أسبابَها ولا مغْزاهَا.

**المرأة الأولى** : تلْكَ قِسْمتُنا.

**الرّجل الثّاني** : ستَعودُ حتْمًا إلى السِّجْنِ.

**المرأة الثّانية** : تُريد أنْ تُودي بنا جميعًا.

**المرأة الأولى** : إيْ والله هذا ما تريدُ أنْ تفعلهُ.

**الرّجل الأوّل** : نحنُ لا نُحِبُّ السُّجون.

**الرّجل الرّابع** : وحقِّ الله وأنا مثلُكم لا أحبُّ السِّجْنَ، ولا أتمنَّى أنْ أتذكَّره.

**الرّجل الأوّل** : إذنْ اترُكْ هذه الشُّؤونَ، وابْتَعدْ عنْهَا ما اسْتطعتَ.

**الرّجل الرّابع** : إلا أنِّي لا أحبُّ أيْضًا عِيشَةَ الكلابِ التي أعيشُها. كما لا أُحِبُّ أنْ أدْفعَ رأْسي ثمنًا لاضْطرابٍ لا رأْيَ لي فيه.

**الرّجل الأوّل** : وماذا يستطيعُ أنْ يفْعَلَ مثلُك ومثلي! لخلافٍ يدِبُّ بيْنَ الخليفةِ ووزيرِه.

**(هنا ينْقسِمُ الممثِّلونَ الخمْسة إلى مجْموعتيْنِ تتوزَّعان الحوارَ الشبيهَ**

**بالمُونولوج. إنَّهُمْ جميعًا في مُواجهةِ الرَّابع...)**

**المجموعة 1** : مَوْلانا الخليفةُ عنْدَهُ حرَّاسهُ وقُوَّاتُه.

**المجموعة 2** : وسيِّدنا الوزير له حرَّاسهُ وقُوَّاتُه.

**المجموعة 1** : قدْ يقعُ الصِّدامُ بيْن لحظةٍ ولحظةٍ.

**المجموعة 2** : فلماذا نَرْمِي بأنْفُسنا إلى التَّهْلُكَةِ !

**المجموعة 1** : الخلافُ بيْن وزيرٍ وخليفةٍ.

**المجموعة 2** : لكُلٍّ منْهُما قصْدٌ وخُطَّةٌ.

**المجموعة 1** : أمّا نحنُ فلا ناقةَ لنا ولا جَمَلَ.

**الرّجل الرّابع** :(يحاولُ **أنْ يحتفظَ بهُدوئِه**) أراكُمْ تنْسَوْنَ أيُّها النَّاسُ الطيِّبون أنَّهما يتعاركان فوْقَ رؤوسِنا.

**المجموعة 2** : وَ لهذا ، خيْرُ ما نفْعله هو أنْ نُخْفي رؤوسَنا بيْنَ أكتافنا.

**المجموعة 1** : لا رَأَيْنَا.. ولا سَمِعْنا.

**المجموعة 2** : ننْتَظرُ ونَرْقُبُ النَّتائجَ.

**المجموعة 1** : ومنْ يتزوَّجْ أمَّنا نُنَاديهِ عمَّنا.

**المجموعة 2** : هذا هو.. منْ يتزوَّجْ أمَّنا نُنَاديهِ عمَّنا.

**(تتدافعُ مِنَ الزَّبائنِ تعليقاتٌ تخْتلطُ بها احْتجاجاتُ الرَّجلِ الرَّابع)**

**زبون 1** : والله.. عيْنُ الصَّواب.

**زبون2** : هذا مقالُ مَنْ يُريدُ راحةَ البالِ.

**زبون 1** : صرْعَةٌ ما لَنَا فيها.

**الرّجل الرّابع** : لا.. لنْ تنْجُوَ رؤوسُنا.

**زبون 3** : طريقٌ مأمونٌ مِنْ قديم الزَّمان.. مَنْ يتزوَّجْ أمَّنَا نُنَاديهِ عمَّنَا.

**الرّجل الرّابع** : فوْقَ رؤوسِنا يتَعاركان. فوْقَ هذه الرؤوسِ البائسةِ ستنْزِلُ أقْسى الضَّربات. إنَّنا نتخلَّى عنْ رؤوسنا. نُسلِّمها إلى الجلاَّدين، وأسْوأ مِنَ الجلاَّدين.

**زبون 1** : انْتبهوا.. يُحرِّضكُمْ على الفِتْنة.

**زبون 3** : نوْعٌ مِنَ الرِّجال يُحِبُّ إثارةَ المشاكل، لكيْ يتفرَّجَ بعدئذٍ على المشاكلِ.

**المرأة الثّانية** : بالله عليْكَ افْتَحْ جِرابَكَ الخطيرَ بعيدا عنَّا.

**الرّجل الثّالث** : إذا شئتَ يُمكنكَ أنْ تتَصرَّفَ برأْسِكَ كما يَحْلو لك.

**المجموعة** : (**تُقَلِّدُ طريقتَهُ بالكلامِ**) وحقِّ الله فكرةٌ. لكَ رأْسٌ كسائِرِ النَّاسِ. فافْعَلْ به ما يحْلو لك، واتْرُكْ رُؤوسنا لنا.

**المرأة الأولى** :(**صائحةً، تقفُ فجْأةً**) أتَشُمُّونَ! رائحةُ الخُبْزِ..

**أصوات** : الخُبْزُ.

جاءَ الخُبْزُ.

دوْري أنا!

أخيرا بعْد هذا الانْتظارِ.

(ينْهضونَ جميعًا باسْتثناء الرَّجلِ الرَّابعِ، الذي يُتابعهُمْ بعينيْنِ حزينتيْنِ. يتدافعونَ أمامَ شُبَّاك الفُرْنِ في هِياجٍ وتَعَجُّلٍ).

صوت الفرّان : لِمَنْ الدَّوْرُ ؟

المرأة الأولى : أوْلادي وحْدَهُمْ في البيْتِ مُنْذُ الصَّباحِ.

الرّجل الثّاني : وراءَنَا جميعًا أهْلٌ ينْتظرونَ في البيْت. جِئْتُ قبْلَ الكُلِّ.

صوت الفرّان : اتّفقوا على الدَّوْرِ أوَّلاً.

الرّجل الثّاني : لي. بالتأْكيد لي. تذكَّرْ ألَمْ أكُنْ أوَّلَ مَنْ جاء يَطْلبُ خُبْزًا.

صوت الفرّان : رُبَّمَا. ولكنْ المُهمُّ أنْ تكونوا بالدَّوْرِ.

المرأة الأولى : (راضخةً، تقفُ وراءَ الرَّجلِ الثَّاني) لمْ تعُدْ هناكَ شفقةٌ.

الرّجل الثّالث : (يقفُ آخِرَ الصَّفِّ، بيْنما يظلُّ الرَّجلُ الرَّابعُ جالسًا) لِيَأْخُذْ كُلٌّ دَوْرَهُ، ذلك أفْضَلُ (يبْدأُ الجميعُ بالانْتظامِ في صَفٍّ أمامَ الشُّبَّاك. كُلُّ واحدٍ يشْتري خُبْزَهُ ويمْضي).

الرّجل الثّالث : (للرّابع) انْهَضْ وخُذْ دوْرَكَ قبْلَ أنْ يأتيَ مَنْ يأْخُذهُ.

الرّجل الرّابع : وحقِّ الله. ليْسَ هذا هو طريقُ الأمانِ.

الرّجل الثّالث : اشْتَرِ خُبْزَكَ. وتحصَّنْ في بيْتك. لَنْ تُصْلِحَ العالَمَ على كُلِّ حالٍ.

الرّجل الرّابع : لاَ أسْتطيعُ بمُفْرَدي أنْ أُصْلِحَ ولوْ زاويةً صغيرةً في غُرْفَةٍ.

الرّجل الثّالث : إذنْ خُذْ مكانَكَ. و اشْتَرِ خُبْزَكَ.

(يشْتَري النَّاسُ خُبْزَهُمْ ويمْضون مُسْرعين. يُصْبح الرَّجلُ الثَّالثُ عنْد الشُّبَّاكِ، فينْهَض الرَّجُل الرّابعُ مُتثاقلاً. ويقفُ وراءَهُ مُنْتظرًا دَوْرَهُ)

زبون 2 : أيْ انهضْ أخي.. انهَضْ. ذلك أفْضَلُ.

(يشْتري الرَّابع بضْعَةَ أرْغِفةٍ، يدُسُّها في كيسِهِ. ثُمَّ يُلْقِي نَحْوَ الزَّبائنِ نظْرَةً عاتبةً وحزينةً).

الرّجل الرّابع : (وهْوَ يمْضي) وحقِّ الله. ليْسَ هذا طريقَ الأمانِ.

الحكواتي : هذا ما كانَ مِنْ أهْلِ بغداد. مَنْ استطاعَ منْهُمْ اشْترى خُبْزَهُ ومضَى مُسْرعًا إلى بيْتِهِ. أمَّا قصْرُ الوزيرِ محمّد العبدلي فلَمْ تكنْ تهْدَأُ فيهِ الحركةُ. مماليكُ ينْزلونَ إلى المدينةِ، ويعودونَ إلى الوزيرِ بالأخْبَارِ. يدْخلونَ ديوانَهُ، ويخْرجونَ مُرْتعدينَ يتْبَعُهُمْ السِّبَابُ والصِّياحُ الغاضِبُ، لكنْ لا يمُرُّ بعضُ الوقتِ حتَّى يأْتي الأمْرُ بالنُّزولِ مرَّةً أُخْرى إلى المدينةِ، فيذْهَب مَنْ يتسقَّطُ الأنباءَ، ويُراقبُ مجْرَى الحالِ. وشاعَتْ في الأروقةِ أخبارٌ وحكاياتٌ. وكان الجميعُ يتمنَّوْنَ لَوْ تظلُّ الأحداثُ بعيدةً عنْهُمْ، فلاَ تقربهُمْ أو تُصيبهُمْ. لكنَّ "جابر" سمعَ خبَرًا سالَ

سعد الله ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر
الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت 2004.ص ص 258–263

## الشرح

(1) **مهاوٍ** : جمع مفرده مَهْواةٌ والمَهْواةُ: موضعٌ في الهواء مُشرفٌ ،ما دُونَه من جَبَلٍ ونحوِه ، وقيل فُرْجة بيْن جبليْن.

(2) **لغْط** : اللَّغْطُ واللَّغَطُ: الأَصْواتُ المُبْهَمة المُخْتَلطة والجَلَبةُ لا تُفهم.

(3) **سوسة** : السُّوسُ والسَّاسُ: لغتان، وهما العُثَّة التي تقع في الصوف والثياب والطعام.

## الفهم والتّحليل

## الحوار

1) ما أصناف الشخصيّات المتحاورة؟

2) ما محلّ حوار الزبائن من حوار بقيّة الشخصيّات؟ وما وظائفه؟

3)كيف ارتبطت مخاطبات الزبائن بمخاطبات الممثّلين ؟ وما قيمة ذلك ودلالاته ؟

4) ميّز في النصّ الأساليبَ الدّالة على الثقة بالنفس من الأساليب الدّالة على الضعف والخنوع . ماذا تستنتج؟.

5) هل تقدّم الحوار بين المتحاورين؟ وهل أقنع الرّجل الرابع بقية الشخصيات بوجهة نظره؟ علّل جوابك

6) حوار الرجل الرابع مع بقية الشخصيات ذو طابع حجاجيّ . بِمَ تفسِّر عدم قدرته على إقناع المجموعة بوجهة نظره رغم وجاهتها ؟

## الشّخصيّة المسرحيّة

7) استخلص من النص ملامح الشخصيات النسائية والشخصيات الرجاليّة والرّجل الرّابع والشخصية الجماعيّة.

8) ماهي الوظائف التي اضطلع بها الحكواتي في آخر النصّ ؟

## الإشارات الركحيّة

9) ما حجمُ الإشارات الرّكحية بالنسبة إلى المخاطبات؟ وبمن اتّصلت من الشّخصيات المسرحيّة؟

10) ما هي الوظائف التي أدّتها الإشاراتُ الرّكحية في هذا النّصّ؟ ومن الذي يستفيد منها أكثر : القارئ أم المتفرّج أم المخرج ؟ علّل جوابك.

## القضايا

11) ماهي الرّوافد التراثية التي اعتمدها الكاتب في بناء نصّه؟

12) كيف تبدو لك من خلال النصّ علاقة المثقّف بالمجتمع ؟

13) للكاتب اختيارٌ فنّي أساسُه جعلُ المتفرّج يسْهِم في حلّ مشاكله. فيم يتجلّى هذا الاختيار في هذا النّصّ ؟

## النّقاش

- جاء على ألسنة المجموعتين 1 و 2 : "خيرُ ما نفعله هو أن نخفي رؤوسَنا بين أكتافنا" /"لا رأيْنا ولا سمِعْنا"/ "ننتظر ونرقبُ النتائجَ". ما رأيك في هذا الموقف؟
- لِمَ اعتمد الكاتبُ التاريخَ في بناء نصّه بدلا من اعتماده الأساطيرَ والخرافاتِ كما فعل غيره؟ علل جوابك معتمدا ما تعرف عن توجّهات الكاتب الفكرية والفنية

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | 1– من حروف القَسَم<br>– باللّه عليْكَ كَفَى /– وحقِّ اللهِ / واللَّهِ<br>القسَمُ يَمِينٌ يحْلِفُها الإنْسانُ باللّهِ تعالى وبغيْرِهِ وتُستعمل حروفٌ للجرّ لتأدية معنى القسَم منها «الباءُ» و «الواو» «التّاءُ».<br>لا تدخلُ «الواو» إلاّ على الاسم الظاهر ( واللّه / وحقِّ الله)<br>ولا تدخل «التّاء» إلاّ على اسم الله تعالى «تالله لأكيدَنَّ أصْنامَكُم». الأنبياء/57 |
| تذكير | **سجلّات الكلام وآثار القول في خطاب الشّخصيّة**<br>* تستخدم الشّخصيّةُ في النّصّ المسرحيّ اللغةَ في سجلّات للكلام تُعبّر بها عن مراجعها الاجتماعيّة وما تحملُها من تصوّرات عن نفسها وعن الآخرين وعن العالم والأشياء... وتُعتمد سجلّاتُ الكلام في تنميط الشخصيّات وتصنيفها وفي تمييز الواحدة من الأخرى في النّص المسرحيّ.<br>* تُنجز الشّخصيّة المسرحيّة اللغة كلاما فيرد أشكالا تعبّر عن فكرها وإرادتها وشعورها وحقولا معجميّة تُعبّر بها عن فكرها وإرادتها وشعورها وحقولا معجمية تُظهِر بها إدراكا لوضعيّةٍ تُواجهها ولقضيّةٍ تتفاعل معها... |
| تقاطع المواد | استفد من درس الفلسفة في تعريف الوعْي والوعْي التاريخيّ. ثم ابحث عن أصداء ذلك في النّصّ. |
| حقل معجمي | استخرج من النّصّ الحقل المعجمي المتّصل بالمجال السياسي ثم بيّن السّمة المميّزة له. |
| رافد | إننا نصنع مسرحا لأننا نريد تغيير عقلية وتطويرها وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعا.<br>**سعد الله ونّوس بيانات لمسرح عربي جديد ص** 25 |

## تنوير

**فنّ المسرح**

**1 – المسرح وسيلة معرفية وجمالية**

يقول برشت : "لا يستطيع المسرحُ أن يقوم بثورة أو أن يبدّل بنيان المجتمع". وقد أدرك سعد الله ونّوس أنّ فعالية المسرح ليستْ في إنجاز الثورة وتغييرِ حركة التاريخ ولكنّها جزءٌ من هذه الجهود اليوميّة وإمكانٌ متواضع من إمكانات التغيير. وتتمثّل فعاليةُ المسرح العميقة في : "أن يكون وسيلةً معرفيّة توسّع أفق المتفرّج معرفيّا، وأن يكون وسيلة جماليّة تُوقِظُ بذهن المتفرّج قابلياتِ التذوّق المختلفة، وتتقاطع مع القيم الجماليّة التي يعمّمها الفنّ والإعلام السائدان.".

**عبلة الرّويني / السؤال الدّيموقراطي في مشروع سعد الله ونّوس/**

**مجلّة فصول مج 16 العدد** 1997/1 .ص 400

2 – **مسْعى ونّوس**

سعى ونّوس في مرحلته الثانية (1967–1987) إلى دفع جمهوره إلى فضاء المسرح ليبحث عن دور له في هزائم الواقع وانتصاراته، وإنْ ظلّ هذا الجمهورُ (كمًّا) غيَر ذي ملامح خاصّة، يحاول أن يتخلّص من الرؤية الرومانسيّة لمواثيق النّخبة الثّورية المثقّفة التي منحته ألقابَ المعلّم والقائد دون أنْ تسمح له بقيادة مجتمعه، بل شكّكت قبْلاً في قدرته على الحياة الحقّ ذاتها، فزيّفت وَعْيُهُ، وأبقته ساكنا في صالة المسرح يشاهد الفنَّ المزيّف لواقعه، أو تركته صاخبا على كراسي المقهى يستمع للحكواتي يقصّ عليه حكايات من الموروث، مجتزأة ومؤوّلة وفق سياق الواقع الآني.

حسن عطيّة/ الوعي التّاريخي ومعادلة المثقف - السّلطة /مجلّة فصول. مذكور ص 346

3 – **الممثّل والتّغريب**

إنّ التّغريب وسيلة للمسرح الملحمّي أي أنّ الممثّل يبلور الحدث الصغير من خلال أهمّيّته ويجعله غريبا ومدهشا .ويذكر برشت عدّة طرق للممثّل لتجسيد التغريب على المسرح منها:

* ازدواجيّة الدّور .
* الجمع بين الماضي والحاضر.
* اللّجوء إلى التّعليقات في الحوار.

عدنان رشيد /مسرح برشت –دار النّهضة العربيّة للطباعة والنشر. بيروت. 1988.ص 243

4 – **بين الكاتب وجمهوره**

وعندما يختار رجلُ المسرح متفرّجيه، يختار معهم مشاكلَهم ومطامحهم. وعِندئذٍ لا مفرّ من أن يتبنّى رأيا في هذه المشاكل والمطامح وأن يبحث من ثمّ عن وسيلتهِ الخاصّة للتّعبير عن هذا الرّأي...مواقف تتسلسل، ثمّ تتداخل لتندمج وتشكّل «الظّاهرة المسرحيّةَ» وبالتّالي قيمتها وفعاليتها.

**سعد الله ونّوس. بيانات لمسرح عربيّ جديد**
**دار الفكر الجديد** 1988

## في الأثــر

1 – **حلم ونّوس المسرحي**

يقول فيصل درّاج :

"كان سعدالله ونّوس يحلم بمسرح يزحزح العلاقات الظالمة عن موقعها، يحلم بمسرح متحرّر من القيود يحرّر البشر من قيودهم المتوارثة، لأنّ مسرح ونّوس هو مسرح العقل أو ( المسرح – العقل ) الذي يتطلّع إلى تحويل وعي البشر كي يقوموا بتحويل واقعهم ."

**عن القدس العربي حزيران** 2004.

2 – **أعمال تعيد خلق الحاضر**

تقول بُثَيْنَة شعبان :

الجرأة والصّدق هما صفتان لكاتب أسّس ليس فقط لمسرح عربيّ وإنّما لثقافة عربيّة ولإنسان عربيّ مؤهّل أن يأخذ مكانا رياديّا بين الأمم، وكيف لا، وفِكرُ سعد الله ونّوس يسبر عمق التاريخ، فتعيد أعمالُه خلقَ الحاضر من خلال البحث في أغوار الماضي، وتعيد كتابةَ الماضي من خلال فهم أصدق وأدقّ وأجرأ، فتراه نسيجا متّصلا بالحاضر، يسلّط الأضواء على أوجاعه وهمومه والهمّ الأوّلُ والأخير في كلّ هذه المعادلة الصعبة هو الإنسانُ وخاصّة الإنسان المثقّف لأنّه يبقى الأمل في عالم يتصدّى ويتداعى.

**سعد الله ونّوس. الأعمال الكاملة المجلد الثالث ص** 778

**من آراء الكاتب**

**التفاؤل والتشاؤم في الأدب**

قد تكون هذه مناسبة لشرح وجهة نظري بهذه القضيّة، التي تتلخّص في مسألتين:

1– علاقة التسييس بالوعي.

2– ما اتّفق على تسميته بالتفاؤل والتشاؤم في الأدب.

فيما يخصّ المسألة الأولى، كان مهمّا بالنّسبة إليَّ دائما– وُفّقْتُ أم لم أُوفّقْ، لكن هذا هو ما كنت أريده – ألاّ أعطي وعيا جاهزا. وبناءُ الوعي يمكن أن يتمّ عبر عرض ما هو سلبي، أي أن تُعلّم عبر السّلب. تأخذ عيبا من العيوب وتضخّمه وتُظهر عواقبه وآثاره، وتكون بذلك قد قدّمت أُمثولة أو درسا تطبيقيّا لهذه الحالة. ويجب ألاّ ننسى أنّ المسرح في النّهاية هو عمليّة جدل، وأنّ الخلاصة ليست فيما يُطرح على الخشبة فقط، وإنّما فيما يتمخّض عنه الجدلُ بين الصالة والخشبة. في تقديري، إنّ ردّ فعل المتفرّج هو إمّا الغضب أو التعبير العامي "واللّه.. بِتسْتاهْلُوا" وهذا موقف نقديّ. وإمّا : "واللّه بالفعل الأمور كلّها هِيكْ، كلّنا هِيكْ". ردودُ الفعل هذه لو حلّلناها بعمق لاكتشفنا أنّها إيجابية. إذن أين موضع السّلب هنا ؟ هل نكتفي بتحليل العمل كما يبدو ظاهريّا أم بتحليله عبر العلاقة الجدليّة بينه وبين المتفرّج ؟...

النّقطة الثانية ، مسألة التفاؤل والتشاؤم في الأدب، أرى أنّها ترتبط بالنّقطة السّابقة، إذ الانتصار على خشبة المسرح هو تبسيطٌ للصّراع، وهو جزئيا إعطاءُ وعي جاهز للمتفرّج، إضافة إلى أنّه ينطوي على مُطامنة سلبيّة له: فهو يخرج من المسرح مرتاحا. ثمّة نصر ما. ولا يغيّر من الأمر أنّ هذا النّصر تمّ على مستوى الصّورة الشعريّة أو المسرحيّة. إنّ تفاؤل العمل أو تشاؤمه لا ينبع من مدى احتوائه على شخصيات إيجابيّة متفائلة أو سلبية متشائمة، وإنّما يتمّ من خلال مُجمل العمل وبنيته. هل يسير هذا العمل نحو أفق مسدود تشاؤمي، أم أنّه يشير إلى أنّ هناك أفقًا آخر، شرط أن تبدّلوا عاداتكم في التفكير والسلوك والنّضال ؟ وبهذا المعنى، أرى أنّ هذه الأعمال إيجابيّة أكثر بكثير ممّا لو وُضعت فيها شخصيّات متفائلة وبطوليّة تقلب معادلة المسرحيّة وتُحقّق انتصارات على الخشبة وتوزّع انتصارات وهميّة على المتفرّجين.

**سعد اللّه ونّوس. الأعمال الكاملة مج 3 ص ص 106 –107**

النّصّ عدد 5

# قضيّة حياة أو موت

التّمهيد

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| *الحكواتي، الزبائن * الوزير / عبد اللطيف/الحارس | على الركح الأول يواصل الحكواتي حديثه عن المملوك جابر وعلى الركح الثاني (ركح التاريخ) ينهمك ممثلون في وضع ديكور يمثّل ديوان الوزير. وما أن ينتهوا حتى يظهر الوزيرُ وصاحبهُ عبد اللطيف، وقد سكت الحكواتي، ويواصلان هما الحوار لوضع خطة تطيح بالخليفة وهي الفكرة التي يحاول الكاتب المسرحي أن يبرهن عليها بالأحداث والأشخاص الذين سيجسّمونها. | * المكاني : المقهى /ديوان الوزير. * الزّماني : ليل /قديم الزمان. |

**الحكواتي** : والمملوكُ جابرٌ ذكيٌّ وذكاؤهُ وقّادٌ. لمحَ الفُرصةَ تُواتِي، فانْقضَّ عليْها بلاَ تراخٍ. يُؤْمنُ أنَّ الفرصةَ قد لا تأْتي مرّتَيْن. وسِرُّ الفطنةِ ألاَّ تُحتاجَ الفرصةُ مرَّتَيْن. وإنْ أسعفهُ الخيالُ، صارت الأماني سهلةَ المنالِ. ماذا يَعْنيهِ ما يجْرِي في بغداد مادامَ هو الرَّابحُ في الختام ؟ ونزلَ إلى أبوابِ المدينةِ مرَّاتٍ وعادَ.. وأعْملَ الفِكْرَ، ونقَّبَ عنْ حيلةٍ أوْ سرٍّ. وجابرٌ ذكيٌّ وذكاؤُهُ وقّادٌ. إذَا أَكَدَّ ذهْنَهُ فهو لا ريبَ بالغٌ مرادَهُ..ولمْ يزلْ في تفكيرٍ حتَّى وجدَ التَّدْبيرَ. عندئذٍ أشرقَ وْجهُه بالسُّرورِ، وطلبَ بالعجلِ الدُّخولَ على الوزيرِ..

**(خِلاَلَ كلامِ الحكواتي تُوضعُ قِطَعُ ديكورٍ تمثِّلُ ديوانَ الوزيرِ. قاعةٌ فاخرةُ الرِّياشِ والأثاثِ. يظهر في الديوان الوزيرُ ومعه أحدُ أصحابه. إنّه عبدُ اللطيف أحدُ أمراء بغداد ذوي الغنى والنفوذ. الوزيرُ تجاوَزَ الأربعينَ، وهو بَدينٌ، وفي تقاطيعِ وجههِ لؤْمٌ قديمٌ ومُزْمِنٌ. مُنْقبضُ الأساريرِ، يَمُورُ(1) في عينيْهِ حقدٌ كظيمٌ.. يبْدُو شديدَ القلقِ والانفعالِ.. يجلسُ لحظةً، ثُمَّ ينهضُ بعصبيَّةٍ فيدورُ في أرجاءِ القاعةِ. وبحركةٍ لا إراديَّةٍ يمُدُّ شفَتَهُ السُّفلى، فيتناول شَعْرَةً مِنْ شاربِهِ يَقْضِمُها بأسْنانِهِ. ثُمَّ يتفُّ.. ومِنْ حينٍ لحينٍ يُخرجُ مِنْ جيْبِ صُدْريَّتِهِ عُلْبَةَ نُشوقٍ(2)، فيتناول بين إصْبعيْهِ قليلاً مِنْها يدُسُّه في فتْحَتَيْ أنْفِه، ويعْطسُ.. نراه يفعلُ ذلك مرَّتيْنِ على الأقلِّ قبْلَ أنْ يدخلَ عليْه الحارسُ. عبداللطيف هو الآخرُ لا يَقِلُّ عصبيَّةً عن الوزيرِ، لكنَّهُ يُحاولُ أنْ يتماسكَ في مقْعَده. يدْخُلُ الحارسُ ويقتربُ مِنَ الوزيرِ).**

**الحارس** :سيّدي.. على البابِ واحدٌ مِنْ مماليكِكُمْ يطلبُ المثُول بيْنَ أيديكُمْ.

**الوزير** : ماذا يريدُ؟

**الحارس** : لَمْ يُفْصِحْ عَنْ قصْدِه، لكنَّه يُلِحُّ في مُقابلتِكُمْ على انْفِرادٍ.

**الوزير** : (**بحركةٍ ضجِرَةٍ**) دعْهُ ينْتَظِرُ.

**الحارس** : سمْعًا وطاعةً.

( **ينْسَحبُ مِنَ الدِّيوان**)

**الوزير** : (**وهو يدورُ قاضِمًا شاربَهُ بأسْنانِهِ**) والآنَ..

**عبداللطيف** : لنَعْترفْ أنَّهُمْ كسَبُوا نقطةً. لَمْ يتخيَّلْ أحدٌ أنَّ الخليفةَ سيتحرَّكُ بهذه السُّرْعةِ.

**الوزير** :(**بعُنْفٍ**) أمَّا أنا فقد تخيَّلْتُ. منذُ فترةٍ وتحرُّكاتُ أخيهِ عبدالله تزدادُ وتتَّسِعُ. هو الدِّماغُ الذي يُدَبِّرُ كُلَّ شيءٍ. اتِّصالاتٌ بكبارِ التُّجَّارِ. رسائلُ إلى الولاياتِ. اجتماعاتٌ سرِّيَّةٌ بالخليفةِ. (**يتحوَّلُ صوتُهُ صياحًا**) كان ينبغي أنْ نتوقَّعَ ضربةً مفاجئةً على رؤوسِنَا.

**عبداللطيف** : هَوَتْ الضربةُ قبْلَ أنْ نجد الفرصةَ لتوقُّعِهَا.

**الوزير** : كانتْ لدينا كُلُّ الفرصةِ، ولوْ أصغيْتُمْ إليَّ لَمَا فقَدْنا المُبادرةَ.

**عبداللطيف** : مَنْ كان يعلمُ أنَّ الأحداثَ ستجري بهذه السُّرْعةِ؟

**الوزير** : لا.. لنْ تأْتِيَ الآن لتقولَ لي مَنْ كان يَعْلَمُ. نَبَتَ الشَّعْرُ على لساني وأنا أستحثُّكُمْ. كان واضحًا أنَّهم يريدون تصْفِيتي وتشْتِيتَ الأمراءِ المؤيِّدينَ لي، وأنْتَ على رأْسِهِمْ. ذلك سبيلُهُمْ الوحيدُ كيْ ينفردُوا بالحُكْمِ ويُديروا الدَّفَّةَ على هواهُمْ. لا .. لا تَقُلْ لي مَنْ كان يعلم! الأوراقُ مكشوفةٌ حتَّى قبْلَ انفجارِ الأزْمةِ الأولى. ولوْلاَ تردُّدُكُمْ لابْتلعَهُمْ إبليسُ قبْلَ أَنْ يجدوا الوقتَ لتطْويقِنا.

**عبداللّطيف** : ليس سهلاً أن تطلب غزوًا أجنبيًّا دون تقديرٍ جيِّدٍ للموْقِفِ. أنْتَ تعرفُ ماذا يعني الجيشُ الغازي عنْدما ينتصرُ. إنَّهُ خرابٌ طائشٌ، قد تستحيلُ السَّيطرةُ عليْهِ.

**الوزير** : ولكنَّ الجيشَ الغازيَ يأْتِي ليَحْمِيَ مصالحنا ويُجَهِّزَ لنا كُرْسِيَّ السُّلطةِ. فماذا يهمُّنَا بعد ذلك!؟ بالتَّأكيد سيكونُ هناكَ خرابٌ. لنْ يدخلَ الجيشُ بالدُّفوفِ والغناءِ، ولنْ يُوَزِّعَ الوردَ والعطورَ. هذه حربٌ.. سيقتلونَ. ويُخرِّبون. طبْعا لنْ يبْقَى مِنْ ذُرِّيَّةِ الخليفةِ حَيٌّ، وستصبحُ قصورُهُ خرائبَ. كما لنْ يُوفِّروا المدينةَ. هي الأُخْرى سينْهبونَها. على أيِّ حالٍ هذه ضريبةُ الانْتصارِ. أمَّا نحنُ فماذا يُخيفُنَا؟ يأْتونَ ليدْعَمُوا لنا السُّلْطةَ. فهلْ نطلبُ أفْضلَ مِنْ ذلك !

**عبد اللّطيف**: المُهِمُّ.. كان لابُدَّ مِنْ دراسةِ الظروفِ المُحيطةِ بنا.

**الوزير** : ليست الظُّروفُ المحيطةُ بنا لُغْزًا مُسْتعصيًا. الصِّراعُ واضحُ الأبعاد. وأمامنا اخْتياران لا ثالثَ لهُمَا. إمَّا أنْ نقْبَلَ تَصْفيتَنا أوْ نطلبَ عونًا خارجيًّا يحْسِمُ لنا الصراعَ.

**عبد اللطيف**: أنْتَ نفسك تمهَّلْتَ، ووافقتَ على أنَّ الأمرَ يحتاجُ إلى اسْتعدادٍ.

**الوزير** : بالتَّأكيد.. كان ضروريًّا أنْ نضمنَ ولاءَ عددٍ مِنَ القوَّاد وأنْ نتَّخذَ بعْضَ الترتيباتِ. كيف نُغْريهِمْ بالغزْوِ إنْ لَمْ نضمنْ لهُمْ النَّصرَ هنا!

**عبد اللطيف**: على كُلِّ حالٍ.. لا فائدةَ الآنَ مِنْ تبادُلنا اللَّوْمَ. لقَدْ حزمْنَا الرَّأْيَ في النِّهاية. وأجْمعنا على أنْ تُبْعَثَ الرِّسالةُ.

**الوزير** :(**يتناولُ نُشُوقًا، ويعطِس**) نعمْ.. حزَمْنَا الرَّأْيَ عنْدما أفْلتَتْ مِنْ أيْدِينا المُبادرةُ.

(**يعطسُ مرَّاتٍ مُتلاحقةٍ.. ويسُودُ قليلٌ مِنَ الصَّمْتِ المتوتِّرِ**)

**عبد اللطيف**: قُلْ لي .. هل تعتقد أنَّهَمْ اكتشفوا خُطَّتنا أمْ هي مُجرَّدُ احتياطاتٍ وقائيَّةٍ؟

**الوزير** : مِنَ المؤكَّدِ أنَّهُمْ يرْتابون. عند عبد الله جهازٌ مِنَ العُملاء والمُخْبرين لا يُسْتهان به. ألَمْ تُلاحظْ أنَّ الفِرْقةَ التي استخدَمُوها لإغْلاقِ بغداد هي فرْقَةُ القصر التي يُشْرف عليْها عبدُ الله بنفْسِهِ. أيْ.. الفِرْقة التي ليْسَ لنا فيها أعوانٌ. ربَّمَا لا يعرفون الخُطَّةَ بتفاصيلها، ولكنْ مِنَ المؤكَّدِ أنَّهُمْ يرْتابون ويحْتاطون لكُلِّ احتمالٍ.

**عبد اللطيف**:إذا كانوا يعْرِفون حقًّا، فسيعجِّلون إذنْ بالصِّدام. وقدْ تكونُ تلك خُطْوتهمْ التَّالية.

**الوزير** : الصِّدام! لا..(**ينْشُقُ ويعْطسُ**)لنْ يُقامروا الآنَ. عبد الله دقيقٌ في الحسابِ. وهْوَ يعرفُ أنَّ النَّتائجَ غيْرُ مضْمونةٍ. (**لحْظة**) خطْوتُهُمْ التَّاليةُ مكشوفةٌ. سيُحاولون قبْلَ كُلِّ شيْءٍ الاتِّصالَ بحُكَّامِ الولاياتِ وضمانِ الإمْداداتِ(3). سيُقدِّمونَ كُلَّ التَّنازلاتِ التي يطلبُها الولاةُ. سيمْنحونَهُمْ الاستقلالَ إذا لزِمَ الأمْرُ مقابلَ أنْ يضْمنوا وُصولَ القُوّاتِ. أمَّا قبْلَ ذلك، فلَنْ يُقامِرُوا بالصِّدام. سيكون أمامنا الآنَ فتْرَةٌ مِنَ التَّرقُّبِ والهدوءِ المُحْقَنِ.

**عبد اللطيف**: ومع ذلك مِنَ المُفيد أنْ نتَّخذَ بعضَ الاحتياطاتِ. هناك دائمًا مُفاجآتٌ غيْرُ محسوبةٍ. ومَنْ يدري، قدْ تَسْتغلُّ العامَّةُ هذه الظُّروفَ، فتُشْعلَ نارَ الشَّغبِ. حينئذ لا أحدَ يعرفُ كيفَ يتحوَّلُ الموْقفُ.

**الوزير** : (**باحْتقارٍ**) العامَّة! ومَنْ يُبالي بالعامَّةِ؟ لا.. هؤلاءِ لا يُثيرونَ أيَّةَ مخاوفَ. يكْفِي أنْ تُلوِّحَ لهمْ بالعَصَا حتَّى يمَّحُوا، وتبْتَلعهُمْ ظلماتُ بيوتِهِمْ.

**عبد اللطيف**: وخطيبُ الجامعِ! أيَّ موْقفٍ سيتَّخذُ في رأْيك ! إذا شاءَ يستطيعُ أنْ يُهيِّجَ العامَّةَ وأنْ يلعبَ دوْرًا مؤثِّرًا. لا أكْتُمُكَ.. أنا لسْتُ شديدَ الثِّقةِ بهِ.

**الوزير** : لا تخَفْ.. أعْرِفُ خطيبَ الجامعِ أكْثرَ مِنْكَ. إنَّهُ دقيقُ النَّظرِ وبعيدٌ في حساباتهِ. لا يُورِّطُ نفسَهُ، ولا يمْشِي خُطْوةً إلاَّ إذا كان واثقا أنَّ خطَّ الرَّجْعةِ مأْمونٌ. ستكونُ خُطْبَةُ الجمعة أدقَّ مِنْ إبْرةِ الميزانِ. وسيخْتارُ كُلَّ كلمةٍ بحيْثُ لا يوحي بأيِّ انْحيازٍ.(**تعبيرُ ازْدراءٍ على وجْهِهِ**) لا.. كُلُّ هذه المسائلِ ثانويَّةٌ، ولا ينْبَغي أنْ نُضَيِّعَ وقتنا فيها. أمامنا فترةٌ قصيرةٌ مِنَ الهدوءِ. لكنَّنَا في سباقٍ مع الوقت. لوْ نجحوا في اتِّصالاتِهِمْ قبْلَنا، فلنْ تكونَ السُّيوفُ رحيمةً. سيقْطعون رؤوسَنا واحدًا بعْدَ الآخر وسيُعَلِّقونها في ساحاتِ بغدادَ كمشاعلِ النَّصْرِ. أتَسْمعُ! رأْسي، ورأْسُكَ، ورؤوسُ الآخرين.. ستُعلَّقُ في السَّاحاتِ،

والدَّمُ يقْطُرُ منْهَا على وجوهِ الرَّاقصينَ حوْلَهَا. إنَّنا في سباقٍ مع الوقْتِ. والمبادرةُ في أيديهِمْ. هذا هو وضْعُنَا.

**عبد اللطيف**: وضْعٌ دقيقٌ تَحُفُّهُ المخاطرُ. كلُّ شيْءٍ مرْهونٌ بالرِّسالةِ. ولكنْ..

**الوزير** :(**مقاطِعًا بحِدَّةٍ**) دعْنَا مِنْ هذه الـ"لَكِن". إذا لَمْ تخرُجْ الرِّسالةُ مِنْ بغداد فقُلْ علينا جميعًا السَّلام. قضيَّةُ حياةٍ أوْ موْتٍ. ينْبَغي أنْ تنفَّذَ الخُطَّةُ مهْمَا كانَ الثَّمنُ. لمْ يَعُدْ مُهِمًّا. سنقْبَلُ كُلَّ المخاطِرِ كيْ تخرجَ هذه الرِّسالةُ مِنْ بغداد.

**سعد الله ونوس - مغامرة رأس المملوك جابر**

**الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت** 2004 .**صص**268–273

## الشرح

(1) **يَمُورُ** : مضارع الفعل المجرّد الثلاثي الأجوف مارَ يَمورُ مَوْراً إذا جعل يَذْهَبُ ويجيء ويَتَردّد.

(2) **نشوق** : النَّشْقُ: صَبّ سَعوط في الأَنف. ابن سيده : النَّشُوق سَعُوط يجعل أو يُصَبّ في المُنْخُرين.

(3) **إمدادات** : جمع مفرده إمداد .اسم متعلق بالفعل أمدّ يمدّ إمدادا ويقال : أَمْدَدْنا فلاناً بجيش. قال الله تعالى: أَن يمُدَّكم رَبُّكُمْ بخَمْسَةِ آلاف. وقال: وأَمْدَدْناكم بأَموال وبنين، فالمَدَدُ ما أَمْدَدْتَ به قومَك في حرْب أَو غير ذلك من طعام أَو أَعوان. الأَمداد: جمع مَدَد وهم الأَعوان والأَنصار الذين كانوا يَمُدُّون المسلمين في الجهاد.. وكل ما أَعنت به قوماً في حرب أَو غيره، فهو مادَّة لهم.

## الفهم والتّحليل

### الإشارات الرّكحيّة

1–ما هي المظاهر الجسميّة التي ألحّ عليها الكاتبُ في التعريف بشخصيّة الوزير ؟ وماذا يقصد من إخراجه على هذه الصورة ؟

2–حدّد نوع الحركات التي يأتيها الوزيرُ وتواتَرها ثم قدّر أثرها في المتفرّج وصلتَها بما يكشفه الحوارُ من سمات هذه الشّخصيّة.

### الحوار

3–طريقتان يُطوِّرُ بهما الحوارُ الحبكةَ المسرحيّة هما :

أ– مصاحبة الفعل الذي يدور فوق الرّكح.

ب– ورواية الفعل الذي يدور بعيدا عن الرّكح.

هات قرائن تؤكّد اعتماد الكاتب الطريقتين.

4– يبدو أنّ لغة الحوار لا تتناسب والفترة التاريخية المقصودة .استخرج عباراتٍ وكلمات تؤيّد ذلك وبيّن قصدَ الكاتب من هذا الاستعمال وأثرَه في نفوس الزبائن.

5–فيم تتمثّل العقدةُ في هذا النصّ؟ وما الحلّ الأوّلي الذي ارتآه لها الكاتب؟ وما مقصده من ذلك ؟

## الشّخصيّات

6– قارن شخصيةَ جابر بشخصية الوزير .هل في تقديمهما ما يوحي بمستقبل الأحداث؟

7– في نهاية النصّ السابق وبداية هذا النصّ ينمّ حديثُ الحكواتي عن تعاطف الراوي مع المملوك جابر. استخلصْ من الأساليب اللغوية والبلاغية ما يدعم ذلك. هل كان له أثر في نفوس الزبائن؟

## القضايا

8–جاء الحديث عن المملوك جابر على لسان الحكواتي بينما قدّمتْ الإشاراتُ الركحية الوزيرَ. هل تجد مبرّرا فنيا أو/و مضمونيا لهذا الاختيار ؟

9–ماهي المواضيع التي تطرّق إليها المتحاوران؟

## النّقاش

- يعرف الوزيرُ عواقب الغزو الأجنبيّ على البلاد والعبادِ، ومع ذلك هو مقدم عليه. ما رأيك في هذا السائس؟
- هل ترى العلاقةَ بين الوزير والمملوك جابر مناسبةً لخطة الوزير في الخلافة العبّاسيّة ؟ أيّد جوابك بقرائن من النّصّ ومن المراجع التاريخيّة.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **التّعبير عن التّخيير**<br>الوزير: إمّا أن نَقبلَ تَصْفيَتَنَا أَوْ نطلب عَوْنا خارجيًّا...منْ مَعَاني "إِمَّا" التَّخييرُ.وفي هذه الصورة تتكرّرُ إما : "إمَّا أن تُعَذبَ وإمَّا أنْ تتّخذَ فيهمْ حُسْنا" الكهف/الآية 86<br>قال ابن هشام في مغني اللبيب (ج1 ص 60) : "وقَدْ يُسْتغْنَى عَنْ إمّا الثانية بذكِر مَا يُغْنِي عَنْهَا" فتُعَوَّضُ بِـ "أو" أو بِإلاَّ " إِمَّا أنْ تتكلَّمَ بخيْرٍ وإلاَّ فاسْكتْ". |
| كتابة | اكتب نصّا في بناء النصّ المسرحي تبيّن فيه التناوبَ بين السرد والحوار والتداولَ بين المحكِيّ والمرئيّ وادعمه بأمثلة من المسرحية. |
| تذكير | **في الحبكة المسرحية**<br>* من المسرحيّات ما يقوم على التّرابط السببيّ بين الحلول والمشاكل فيكون في حلّ مشكلةٍ ما مشكلةٌ جديدة وهكذا... ومن هذا التّرابط تتشكّل حبكةُ المسرحيّة التي هي عبارة عن أحداث متداخلة في مسار مواجهةٍ وصراعٍ لتَعارضِ رغبات الشخصيات وتَباعُدِ مواقفها وتَباينِ مشاريعها..<br>**أقوال الشّخصية**<br>* تُعْلَم حقيقةُ الشّخصية في النّصّ المسرحيّ من أقوالها فتكشفُ ، من مشهد إلى آخر، صفاتها ومواقفَها وتصوّراتِها... ويظهر دورُها في تطوير الفعل وقدرتها على الإقناع والتأثير وتُعْرَف من أقوالها مرتبتُها الاجتماعية وَقيمُها...<br>**من وظائف الحوار المسرحيّ**<br>الحوار هو الأداة المسرحيّة الأساسيّة. يتّصف، عادة، بالتّركيز والإيجاز، ويُفْصِحُ عن الطبائع ويوضّحُ المواقف. |

| | |
|---|---|
| تذكير | وللحوار وظائفُ منها :<br>– تقديم الحدث والشّخصيّات وملامحها وتطلّعاتها.<br>– الإيماء إلى الدوافع والرّغبات.<br>– سرد وقائعَ مَضَت تفسّر ما يحدث في الحاضر .<br>– الكشف عن ذات الشخصيّة وباطنها في تدرّج .<br>– الإخبار عن منزلة الشخصيّة وأفكارها وعواطفها.<br>– الإبانة عن علاقة الشخصيّة بغيرها من الشخصيّات.<br>أيّ الوظائف أدّاها الحوار في هذا النّص؟ |
| مقارنة | * ما الفرق بين تقديم القصّاص للشخصيّة القصصيّة وتقديم المسرحيّ للشخصيّة المسرحيّة ؟ |
| تقاطع الموادّ | * إيت من درسك الفلسفي بنصٍّ لميكيافيلي ينطبق على حالة الوزير ويؤكّد مقولة :"الغاية تبرّر الوسيلة". |

## تنوير

**فنّ المسرح**

**1– التّعبير الجسديّ في المسرح**

إنّ حركات الجسد تستطيع أنْ تكشف حدث المسرحيّة وتجلُو سمات الشّخصيّة الخارجيّة والداخليّة، بل تستطيع أنْ تُرتِّب ظهورَها بشكل منسّق يُلائم عناصر الموضوع ويتكيَّف معه. ومع ذلك، فإنّ التقليد المسرحي الكلاسيكي كان يعتبرها أداةً بدائيّة تخدم الكلمة ويرفض اعتبارها تعبيرا مستقلاً يضمن بزوغ المعاني.

إنّ الحركة تعدُّ إجراء إبداعيّا، يتّجه نحو تقطيع الوحدات اللغويّة النّصية، لتبثّ نصا حركيّا يمكن أنْ يخضع بدوره لتقطيع دلالاته واستخلاص سماته الخاصّة. وكما لا يخفى علينا، فإنّ المتفرج يتّجه إلى تفكيك المتواليات الحركيّة، لا ليضبط طرقها الحركيّة المتعدّدة، ولا ليقف عند تداخلاتها وتمفصلاتها، بل لَيَجْلُوَ عالم الشخصيات الخياليّ ويفهم ظواهره المختلفة.

وقد يضحّي المتفرّج العادي بعمليّة تحليل تركيبات الحركة المختلفة لأنّه لا يتذوّق الخطاب الذي تشكّله، ولا يفهم أنّ التّعبير الجسديّ هو موضوع خطابات متعدّدة، كما يلتفت إلى كفاءة الممثّل الجسديّة التي تنتهج أسلوبا ظاهرا يبعد الحركة عن العشوائيّة.

**نوال بن إبراهيم–ديناميّة التلقّي لدى المخرج والممثّل/عالم الفكر الكويت المجلد 25العدد سبتمبر 1996 ص 88**

**2– العمل والحركة**

العمل أقوى دلالة من القول . هذه حقيقة مفروغ منها، لكنَّ كلمة (العمل) فيما يختصّ بالمسرح قد أسيء فهمُها. حقا إنّ المسرحية من غير عمل لا يمكن أن تتصوّر، بل فيها تناقض، لأنّ المسرحيّة كما عرفت ( قصّة تُمثّلُ أو شيءٌ يُعمل)، والمسرحيّة التي تتخلّلها فتراتٌ طويلة من غير عمل مملّة، وغير تمثيليّة. بيدَ أنّ هذا لا يعني سلسلة غير منقطعة من الحركات . فالعمل لا يعني بالضرورة – كما يزعم بعضُ أصحاب النظريّات المسرحيّة – حركة، فقد يكون السكونُ التام غنيا بالرّوح المسرحيّة التمثيليّة، بينما تكون الحركة في أغلب الأحيان خالية من تلك الروح.

**عمر الدّسوقي–المسرحيــة/دار الفكر العربي د. ت. ص410**

**3-الفرق بين المسرحيّة والفنّ المسرحي**

يمكن إدراكُ الفرق بين المسرحيّة والفنّ المسرحي بوجه عام. فالمسرحيّة - سواء استغرقت خمس دقائق أو خمس ساعات- هي شكل معيَّن من أشكال الفنّ المسرحي. وقد لا تتضمّن المسرحيّة الحبكة والشخصيّة والمكان والحوار،ومع ذلك فإنّه يظلّ لدينا شكل من أشكال الفنّ المسرحي، شريطة أن تتوفّر فيه عناصرُ التمثيل والتشخيص والفعل. أمّا عندما نتكلّم عن الفنّ المسرحي بوجه عام، فإنّنا نعني جميع ما أنتجه الإنسانُ من مختلف أنواع المسرحيّات على مدى تاريخه المسطور، وعندما نستعمل الصفة "مسرحي" أو "درامي" فإنّنا نعني الاستعمال الحقيقي لهذا الاصطلاح، وليس التطبيق المجازي غير الدقيق. فالمسرحيّة، في مدلولها العام، هي أنموذج أدبي أو شكل فني يتطلَّب، لكي يُحدث تأثيره الكاملَ، اشتراكَ عدد كبير من العناصر غير الأدبيّة. وهذه العناصر اللازمة هي الممثِّلون، والملابس، والمكان، وربط هذه العناصر بعضها ببعض وهو ما يعرف بالتوجيهات أو الإشارات الرّكحية.

**ميليت وبنتلي-فنّ المسرحيّة/ دار الثقافة بيروت. 1966. ص 22**

**4- شخصيّة الممثّل**

ليس من الصّعب أن نميّز بين فئتيْن من الممثّلين: فئة يُخضعُ أفرادها شخصيّاتهم للأدوار التي "يقومون" بها، وفئة لا يفعل أفرادُها أكثر من استغلال شخصيّاتهم. ويحتاج التّمثيل الحقيقي، من غير شكّ، إلى شخصيّة من الفئة الأولى، وإنْ كان تاريخ المسرح مكتظًّا بالأمثلة على الممثّلين (وإن كانت الممثّلات أكثر في هذا المجال) ذوي الشخصيّات الجذّابة، إلى حدٍّ استطاعوا معه أن يساهموا مساهمة كبيرة من رصيدهم الشّخصي دون أن يحتاجوا إلى التّمثيل.

ميليت وبنتلي-فنّ المسرحيّة/ دار الثقافة بيروت. 1966. ص 23

**5-النّصّ المفتوح**

الممثّل في اتّصاله العميق بهذا النصّ يعيد صياغته ، ويفجِّر دلالاتِه وأشكالَه ومعانيه.لكنَّ هذا النصّ ليس بريئا، بوصفه فضاء مفتوحا على نصوص سابقة ولاحقة (عملية التناص)، يترك هامشا لفعالية الارتجال، يفرض نفسه على المخرج ببنيته المفتوحة، ويقدِّم تساؤلات واقتراحات أكثر مما يؤكّد حقائق مطلقة. لذلك لا يقول الحقيقة بل يحاكي العالم بالواقع عبر آليات التشابه والاختلاف وغالبًا ما يتضمن نصّ الحوار ونصّ الإرشادات الإخراجية. وهذه هي ميزة النصّ المسرحيّ المفتوح لأنه نصّ مرن ومفتوح على احتمالات إخراجية عندما يتوفر لهُ مخرجٌ مبدع، وأهميته أنَّه لا يكتمل إلاّ بالإخراج.

**عبد الناصر حسو-النصّ المسرحي بين الكتابة والإخراج-(أنترنات)**

**من آراء الكاتب**

**تأصيل المسرح**

لم تخطر ببالي أبدا مسألة تأصيل المسرح عبر استلهام حكاية من الموروث الشعبي أو التاريخي. فقد كان لديّ منذ البدء الوعيُ بأنّ استلهام حكاية من التراث أو التاريخ العربي لا يكفي بحدّ ذاته لتأصيل المسرح. لماذا ؟ أوّلا : لأنّ المسرح منذ نشأته كان يعتمد على حكايات سابقة. المسرح الإغريقي اعتمد على تراث الحكايات الموجودة في "الإلياذة" و"الأوديسة" وعلى تراث الأساطير التي كانت شائعة زمنا طويلا قبل نشأة المسرح. وكذلك فعل الكتّاب اللاّحقون منذ القباني، وحتى توفيق الحكيم. فمعظمُ مسرحيّات الحكيم مستمدّة من الحكايات الشعبيّة أو التراث أو التاريخ أو الأساطير. إنّ استلهام حكاية من التراث أو من التاريخ العربيّ لا يكفي لإبداع مسرحيّة عربيّة الهويّة وأصيلة.

**سعد اللّه ونّوس .الأعمال الكاملة مج 3 صص99-100**

النّصّ عدد 6

# التّدبير جاهز يا مَولاي

التّمهيد

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| * الحكواتي، الزبائن<br>* المملوك جابر، الوزير | هناك عوامل كثيرة ومتنوّعة تساعد على نموّ أحداث المسرحيّة منها أن يقفز حدثٌ غيرُ منتظر وسط الحركة العاصفة فيغيّر مسار الحكاية كلّها. هذا ما فعله جابر عندما أعلن للوزير عن حيلته. | * الزّماني : الليل<br>* المكاني : المقهى |

**جابر** : التّدبيرُ جاهزٌ يا مولاي.

**الوزير** : (**لشدّةِ انفعاله، يتناولُ نُشُوقَهُ أيْضا..**) هاتِ ما لديْكَ بالعَجَلِ إنْ كانَ ما تقُولُهُ صَحيحًا.

**جابر** : (**بابتسامَةٍ خبيثة**) إنْ كانَ ما أقُولهُ صحيحًا ؟ !

**الوزير** : فسأُجْزِلُ(1) لك العطاءَ.

**جابر** : لا أبْتغي إلاَّ مرْضاةَ سيِّدي، إلاَّ أنِّي أجدُ نفْسِي ضعيفًا أمامَ كرمِهِ.

**الوزير** : لا تُساوِمْ. سأعْطِيكَ ما تُريدُ.

**جابر** : أيَمُنُّ على عبْدِهِ بمركزٍ يرفعهُ مِنْ ضعَتِه ؟

**الوزير** : أُعْطيكَ ما تُريدُ لوْ بلغتْ رسالتِي.

**جابر** : ويُكْرمني فيُزوِّجَني زُمُرُّدَ خادمةَ سيِّدتي شمْس النَّهار ؟

**الوزير** : (**نافدَ الصَّبر**) هي لك.. وفوقها مالٌ كثيرٌ. ولكنْ أَرِنا أوَّلا تدبيرَكَ.

**جابر** : (**ينْحني مُقتربًا من الوزير.. لهجةٌ بطيئةٌ مع تشديدٍ على الكلماتِ**) إنِّي أَهبُكَ رأْسِي يا مَوْلاي.

**الوزير** : تهبُني رأْسكَ؟ وماذا تُريدني أَنْ أفعلَ برأسِك! مرَّة أخرى أحذِّرك أيُّها المملوك. إن كنت تعبث فسأجعل من جلدك طبلاً ودربكةً.

**جابر** : لوْ لمْ يكن رأسي نافعا ما قدَّمْته لمولاي..

**الوزير** : وما نفْعُه لي؟

**جابر** : راقبتُ الحرّاسَ ساعاتٍ طويلةً يا مولاي. رأيتُهم كيْف يُفتّشون، وكيْف تتغلغلُ أصابعهُمْ كالثّعابين في كُلِّ شيءٍ. يُمزّقون الثّيابَ. يُقطّعون الأحذيةَ. يُؤْلمون النَّاس وهُمْ يغْرسون أظافرَهُمْ في كلِّ بُقْعة مِنْ أجسادِهِمْ. البُطون، والظّهور.. وأحيانا ما

بَيْن الأفخاذ.. ولكنَّ أحدًا مِنْهُمْ لمْ يَخْطر ببالِه أَنْ يُفتّش تحْتَ شعْرِ الرأس.

**الوزير** : (**ببلاهةٍ**) وماذا سَيَجدون تحْتَ شَعْرِ الرأْس سِوى القَملِ والبَراغيث؟

**جابر** : قدْ يجدون الرِّسالةَ الّتي يُفتِّشون عنْهَا يا مولاي.

**الوزير** : (**مُنْدهشا.. تتوقّفُ يدُه التي تبْحَثُ عنْ بعْضِ النُّشوق..**) الرِّسالة! (**لحظةٌ تلْتَقي فيها العيونُ وهْي تَبْرق**) أتعْني !

**جابر** : نعمْ يا مولاي.. (**يلتفِتُ حوْلَهُ بحذرٍ**) أرْجُو ألاَّ تكون حوْلَنا آذانٌ فضوليّةٌ.

**الوزير** : مَنْ يجرؤ على الاقْترابِ مِنَ الدِّيوان.

**جابر** : إذنْ إليْكُم التّدبيرَ.. نُنادي الحلاّقَ، فيحْلِقُ شَعْرِي . وعنْدما يُصْبح حِلْدُ الرَّأس ناعمًا كخدِّ جاريةٍ جميلةٍ يكتُبُ سيّدُنا الوزيرُ رسالتَهُ عليْهِ. ثُمَّ ننْتظر حتَّى ينْمُوَ الشَّعْرُ ويَطول، فأخْرُج مِنْ بغداد بِسلامٍ. (**يلْهَثُ الوزير مُنْفعلاً.. يَضَعُ النُّشوق في أَنْفه.. ولشدَّةِ انفعالِهِ لا يعْطس. فيُصْبح وجْهُه كالقِناعِ المدْعُوك**(2). **تثُور همْهَمَةٌ، وتعليقاتٌ بيْن الزبائن..**)

**زبون1** : يحْرِزْ دِينَك..

**زبون 2** : مِنْ أَيْنَ وجدها؟

**زبون 3** : الله يحْميه!يا عيني عليه! ماهذه الفطْنة!

**زبون 1** : إيْ هيك تكون الرّجالُ. مِثْلُهُ يستطيعُ أَنْ يلْعَب بدولةٍ.

**زبون 2** : ابْن زمانه.. قلْتُ لكُمْ مُنْذ رأيْتُه أَوَّلَ مرَّة، هذا ابْنُ زمانه.

**الوزير** : (**يحاولُ التّخلُّص مِنْ انفعاله**) انْتظر.. انْتظر.. نَحْلِقُ شَعْرَ رأْسِك أَوَّلاً...

**جابر** : إيْ نعمْ.

**الوزير** : ثُمَّ نكتبُ الرِّسالةَ عليْهِ.

**جابر** : أَيْ نعمْ

**الوزير** : ونَنْتظرُ حتَّى يكْتَسي الرّأْس مَرّةً أخرى بالشَّعْرَ وتخْتَفي تحْتَ سوادِهِ الكلماتُ.

**جابر** : أَيْ نعمْ..

(**يُحمْلِقُ الوزيرُ فيه بعينيْنِ مُنْدهشتيْنِ وكأَنَّ ذُهولاً قدْ ألمَّ بهِ. فجْأةً يَعْطسُ بشدّةٍ**)

**زبون 3** : يبدو الوزيرُ وكأَنَّهُ لا يُصدِّق.

**زبون 2** : أَجْزِلْ له العطاءَ إذنْ.

**زبون 1** : فكرةٌ تُساوي كنْزًا.

**الوزير** : (**مُقتربًا مِنْ جابر وفي وجهِهِ خلْفَ الذُّهولِ حنانٌ**) وَاللهِ وجَدْتَها أيّها المملوكُ.

**جابر** : (**بنظْرَةٍ ذاتِ معْنَى**) لعلَّ مولاي لاَ يندَمُ علي وُعودِهِ ما دامَ قَدْ أعجبَهُ تدبيرُ مملوكِهِ.

**الوزير** : (**عيناهُ سارحتان، يَخْفقُ فيهمَا فرحٌ وتشَفٍّ**)لا تخفْ..الوعودُ محْفوظَةٌ.

(**بَعْدَ أنْ يُلْقِي بإهْمالٍ هذه العبارةَ ،يدُور في أرجاءِ القاعةِ وكأنّهُ يُتابعُ عينيْهِ**

السَّارحتيْن )

**زبون 3** : مُنْذُ قليلٍ كان يبْدُو كفأْرٍ في مِصْيدةٍ.

**زبون2** : بعْدَ تدبيرِ جابر تغيَّرَ الحالُ.

**الوزير** : كسَبُوا نُقْطةً ..رُبَّما ..ولكنْ ها أنذا أَكْسِبُ الجوْلَةَ .تسلَّمْنا المُبادَرةَ منْهُمْ، وإنِّي أُمْسك المُنْتصِرَ وأخاهُ في قبْضَتي ..سأَعْصرُهُمَا .سأَعْصرُهُمَا.. (**يَشُدُّ قبْضتَهُ**) حتَّى يُصْبِحا عجينًا فاسدًا. ستكونُ المفاجأةُ كبيرةً هذا المساء. لكنْ أصبحَ الحذرُ ضروريًّا لنُتابع الخُطَّةَ ولْنَتحسَّسْ جيّدًا مواطئَ أقدامِنا.

**جابر** : (**مُتعجّلاً**) هلْ يأمُرُ مولاي بالبَدْءِ. كلَّمَا أسْرَعنا كان ذلك أفْضَلَ.

**الوزير** : (**ينْتَبهُ مِنْ شُروده**) حقًّا.. ينْبغي ألاَّ نُضيِّعَ دقيقةً واحدةً .إنَّنَا في سِباقٍ معَ الوَقْتِ ..(**يقفُ قُبالتَهُ ويَنْظُرُ إليْهِ بإعجابٍ وفرحٍ، ثُمَّ يمُدُّ يدَهُ إلى رأْسِهِ، ويعْبَثُ في شَعْرِهِ بحركةٍ غريبةٍ**) سيكونُ لتدبيرِكَ شأْنٌ في المستقبلِ أيّها المَلِكُ جابر.

**جابر** : ما يَهُمُّني هو أنْ يكونَ مولاي راضيًا وأنْ يشْمَلني عَطْفُه وكرمُهُ.

**الوزير** : (باسمًا) خَلْفَ جَميلِ المقالِ أنْتَ لَجُوجٌ (3). كأنّكَ تشُكُّ في عهودي !

**جابر** : مَعاذَ الله !

**الوزير** : قلتُ لكَ.. عندما تَبْلُغُ الرِّسالةُ نُعْطيكَ مِنَ المراكزِ ما تُريدُ وفي بغداد ستَنْتظرُكَ المرأةُ التي تشْتَهي وَكُومٌ مِنَ المالِ.

**جابر** : أمدَّ الله في عُمُرِ مولاي وجعلَ أيّامَهُ موْصولةً بالظَّفرِ والمَسرَّةِ..

**الوزير** : والآن ..إليْنا بالحلاَّقِ..

**جابر** : أجلْ إليْنَا بالحلاَّقِ ولْيَحْمِلْ مِنَ الأمْواسِ أحدَّهَا.

**(يخْفُتُ الضَّوْءُ في القاعةِ، بيْنَما يشْتدُّ على الكُرْسيِّ الذي يجلسُ عليها الحكواتي، يتمُّ المنْظَرُ على شكْلٍ تمثيليٍّ إيمائيٍّ وطقْسِيٍّ، فالحركاتُ ذاتُ إيقاعٍ بطيءٍ يزيدُهَا صمْتُ الممثِّلين ثِقْلاً حتَّى لتُصْبحَ شبيهةً بطقوسٍ غامضةٍ وَسحريّةٍ).**

سعد اللّه ونّوس – مغامرة رأس المملوك جابر

الأعمال الكاملة دار الآداب بيروت 2004.صص276–279

## الشرح

(1)**أُجْزِلُ** : مضارع الفعل المزيد أجْزَلَ أي أكْثَر.

(2) **المَدْعوك** : صفة متعلّقة بالفعل دعَك يدْعَكُ دَعْكًا الثوبَ باللبس: أَلانَ خُشُنَتَه.

(3) **لَجُوجٌ** : صيغة مبالغة متعلّقة بالفعل لجَّ يلِجُّ ويلَجُّ في الأمر لجًا ولجاجًا ولجَاجَةً: تمادى عليه وأبَى أن يَنْصَرِفَ عنه.

## الفهم والتحليل

### الحوار

1–انبنى الحوارُ بين الشخصيّتين على طريقة الاستجواب . ما العلامات الدّالة على ذلك ؟ وما الّذي دعا إلى مثل هذا البناء ؟

2–ما هو رهان هذا الحوار ؟ وما العوامل التي ساعدت على تحقيقه؟

3–كيف ساهم جمهور الزّبائن في تنمية الحوار ؟ وما قيمة الجدل الذي أقامه الكاتب بين الرّكحين؟

4- ماهي مظاهر التّنامي في الحوار الدائر بين الوزير ومملوكه جابر ؟ وما الغاية التي يرمي إليها هذا التنامي؟

5–في الحوار مخاطَبات مختصرة جدّا. ما الذي دعا الكاتب إليها ؟

6–لم ترد في الحوار مخاطبات دالة على الصّدام. ما سبب ذلك ؟

7–ما أساليب التشويق في النّصّ؟ وهل كانت في مستوى انتظارات جمهور الزبائن ؟

### الشّخصيّات

8– ما هي مميّزات كلّ من شخصيّة الوزير وشخصيّة المملوك "جابر" ؟

9–استخرج من النّصّ قرائن تبيّن بها التفاوتَ بين منزلتي الشّخصيّتين.

10–أبرز الجانب الكوميدي في شخصيّة جابر ثم بيّن أثره في شخصيّة الوزير.

### الإشارات الرّكحيّة

11–ماهي المعلومات التي قدّمتها الإشاراتُ الرّكحية؟ وبِمَنْ تعلّقت أكثر؟ وبأيّ جانب من جوانب الشّخصيّة المسرحيّة ؟

12–ميّز الإشاراتِ الرّكحية التي تفيد القارئ من التي تفيد المخرج .

### القضايا

13–بِمَ تُفسّر إعجاب الزبائن بالمملوك جابر ؟

14– هل ما يطمح إليه جابر يبرّر مغامرته ؟

### النّقاش

- قد تختلف المواقف من شخصية المملوك جابر بحسب وِجهات النظر. ما موقفك منه؟ وبمَ تبرّر هذا الموقف؟
- قد يكون إقحامُ الزبائن في المسرحية وسيلةً لربط التاريخ بالزمن .ما رأيك ؟

### بمناسبة هذاالنّصّ

| | |
|---|---|
| لغة | *المصدر الميميّ<br>جابر: لا أَبتغي إلاّ مَرْضاةَ سيّدي<br>مرضَاة مصدر متعلّق بفعل رَضِيَ ، وزنُهُ مَفْعَلَةٌ. يُسمّى هذا المصدر مصدرًا ميميًّا وهو مصدر مبدوءٌ بِميمٍ زائدةٍ وله معنى المصدر الأصلي .(رِضًى)<br>يصاغ المصدر الميمي من الفعل الثلاثي على وزن مَفْعَل إلاَّ إذا كانتْ فاءُ الفعل حرفَ علَّة فيُصاغ على وزْن مَفْعِل (مَوْقِعٌ)، وقد تُزاد على المصدر الميمي تاءٌ مربوطة (مَرْضاةٌ–مَوْعِظَةٌ) |

| | |
|---|---|
| لغة | ***من معاني الزيادة في الفعل**<br>جابر: راقبتُ الحراس ساعات طويلة يا مولاي .رأيتهم كيف يُفَتِّشُون وكيف تَتَغَلْغَلُ أصابعهم في كلّ شيءٍ. يُمَزِّقون الثياب. يُقطِّعون الأحذيةَ...<br>الأفعال المسطّرة مزيدة بعُنْصر واحد هو تضْعيف عيْن الفعل.وتُفيد الزيادة فيها المبالغة في القيام بالفعل.<br>***من أساليب الدّعاء**<br>الوزير : (باسما) خَلْفَ جميل المقالِ أنتَ لَجُوج كأنّك تشكّ في عهودي !<br>جابر : معَاذَ الله!<br>مَعَاذَ: مصدر ميميّ متعلّق بفعل عَاذَ يَعُوذُ عَوْذًا وعِيَاذًا أي لاذَ بِهِ ولَجَأَ إليه واعتصمَ بِهِ.<br>وَرَدَ هذا المصدَرُ منصُوبًا وأفادَ الدّعاءَ فكأنّه قال أَعُوذُ بالله معَاذًا وفي التنزيل: "مَعَاذَ الله أن نأخُذَ إلاّ منْ وَجَدْنَا مَتَاعَنَا عِنْدَهُ". يوسف/79<br>وللتعبير عن المعنى ذاته يسْتَعمِل العربُ : معاذَةَ اللهِ!ومعاذ وجهِ الله! ومعاذَة وجْه اللهِ !<br>* من صيغ الاستفهام :<br>* يقول جابر :"إن كان ما أقوله صحيحا ؟" "ويكرمني فيزوّجني... ؟"<br>ويقول الوزير : "تَهَبُني رأسك ؟"<br>– هذه صيغ استفهاميّة ولكنها لا تفيد الاستفهام . لماذا ؟ |
| كتابة | اكتب نصا تبيّن فيه بالأمثلة الوسائلَ التي اعتمدها الكاتب في نموّ الحركة المسرحية |
| تذكير | **المحاورة**<br>ميّز النقّادُ بين المحاورة (Dialogue) وهي القائمة بين طرفين أو أكثر وبين "الحوار الباطني" (Monologue) وهو الذي يقوم على خطاب إفرادي لا ينتظر من ورائه المتلفّظُ جواباعلى عكس "الديالوغ" القائم أساسا على تبادل الكلام.<br>"الوحدة الدنيا القائمة على هذا النوع من الخطاب مزدوجة بالضرورة إذْ لا بدَّ فيها من كلام وردّ على الكلام، أي هي فعل وردّ فعل. لذلك غالبا ما يعتبر هذا النوعُ من المحاورة التجسيدَ الأمثلَ للخطاب المسرحي، وهو ما يجعل البحثَ في منطق تبادل الردود (Les répliques) ونسقه مسلكا هاما للوقوف على أسس التواصل القائمة بين شخصيات المسرحية وبينها وبين المتلقي وعلى ميزاتِ النزاع القائم في المسرحية وطبيعة القوى المتواجهة فيها.<br>عن محمد المديوني –المسرحية العربية المعاصرة /دروس مخطوط<br>**الإشارات الركحيّة والحوار**<br>يسعى النصّ المسرحيّ، بالإشاراتِ والحوارِ، إلى بناء مشاهدَ بطريقة تقرّبها إلى ذهن القارئ وفهمِه من ناحية وتضمَنُ استيعابَ الممثّل للشخصيّة فيتيسّر عملُه من ناحية أخرى. |
| معجم | * ما الفرق بين : الحوار - المحادثة - الاستجواب - النقاش - العرض الشفوي - الخطبة ؟ |

## تنوير

### فنّ المسرح

**1- الشخصيّة الواقعيّة**

يختلف الواقعيُّ عن الرومانسي والكلاسيكيّ اختلافا بَيِّنا في تصويره للشخصيّات. فالشخصيّاتُ عنده أكثر تعقيدا ممّا كانت عليه في المسرحيّات القديمة، وهي مؤلَّفة من عدد كبير من النّوازع المختلفة والمتناقضة، وغالبا ما تفشل في تحقيق الانسجام الذي كانت تمتاز به شخصيّاتُ المسرحيّة الكلاسيكيّة. وتختصّ المسرحيّة الواقعيّةُ بنظرتها إلى الشّخصيّة على أنّها وليدةُ صراع لا ينتهي.

**ميليت وبنتلي-فن المسرحية /دار الثقافة .بيروت. 1966 ص 336**

**2- خيال الظّل فلسفة حياة**

ولست أدري لماذا أغفل الباحثونَ في فنّ التصوير العربي أو الإسلامي هذه الرّسومَ الخاصّة بخيال الظلّ، والتي كانت تَعتمدُ بصورة عمليّة على معرفة كبيرة بالضوء والبصر، ومدى قدرة الأجسام على التظْليل، ودرجات استيعابها للضوء، ومظاهر الألوان التي تنفذ منها. وَحسْبِي أن أشير هنا إلى أنّ ازدواج التمثيل المباشر وغير المباشر، إنّما كان ترجمةً صحيحة لفلسفة الحياة التي غلبت على العرب والمسلمين حقبة طويلة من الدّهر. فليس يكفي أن يقال اصطناعُ الخيال يدلّ على كراهة للتشخيص الإنساني، ذلك لأنّ ارتباط العلّة بالمعلول وعلاقة الفعل بالفاعل والحركة بالمحرّك يقصد إلى معنى كبير في حياة المسلمين.

**عبدالحميد يونس-مجلة العربي العدد 19 حزيران 1960**

**3-من خصائص المسرح الملحميّ**

إنّ التحوُّلَ المباشر من العَرْض إلى الشَّرح والتعليقِ هو من أهمّ خصائص المسرح الملحميّ. وهو مازال أحدَ العناصر المعترف بها بسهولة في التطبيق على كل شارع.إنّ المطبق يستطيع أن يتجاوز حدود المحاكاة كلمّا شعر بذلك الدافع بغية أن يقدِّم توضيحات (لما يريد فعله ).ففي المسرح الملحمي تقوم الجوقةُ والمبرزات الوثائقية ومخاطبةُ الممثلين للجمهور مباشرة بعملية التَّوضيحات هذه أساسا.

**نظرية المسرح الحديث -تقديم وتحرير إريك بينتلي -ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت العراق 1975 ص 83**

**4-المسرح الملحمي مسرح فني**

والحقّ أنّ المسرح الملحمي هو مسرح فنّي بمعنى الكلمة، لا يمكن التفكيرُ فيه بغير الفنّانين والخيال والأصالة الفنية والفكاهة وروح الزمالة .وهو يتعذّر على الممارسة بدون هذه العناصر وغيرها أيضا لاَ بدَّ له أن يكون ممتعا وتعليميا كذلك.

**نظرية المسرح الحديث -تقديم وتحرير إريك بينتلي -ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت العراق 1975 ص 84**

**5- النصّ هو الوجود الإنساني**

يرتبط النصُّ المسرحي ارتباطا وثيقًا بالمجتمع ويستجيبُ لمتطلّباته، وهو في حالة كُمُونٍ، يقول برشيد "الأساس في المسرح الاحتفالي ليس النّصّ، لكن في الموقف منه. وهذا هو الّذي يفجِّر الحياة الخاصّة في النصّ ويعطيه المعاصرة.. لأنّ النّصَّ ليس بُنية لغوية، إنّما هو هذا الوجود الإنساني كلّه في ثوابته ومتغيراته وجزئياته، إنّه صيغة مركّزة ومكثّفة من الواقع اليومي". كثيرٌ من المخرجين لم يهتموا بالنصّ سوى أنّه مادة أولية أو مقترح يُغري القارئ لاكتشاف الزّمان والمكان وأشكال التعبير فيه. لذا يعدُّ هذا النّوعُ من النّصّ مستباحا حيث يترك الكاتبُ إمكانياتٍ واسعة لحرية الحركة حين تجسّد على الخشبة، يقول سعد اللّه ونّوس : "النّصّ المكتوب مجرّدُ سيناريو المسرحية حتى يكشف ويستعيد كلّ بدائع فنّ المسرح، أعني الكتابة، الإيقاع،

صدق طباع الشخصيات، أو جنونها، إضافة إلى الجانب القدري والموضوع". كانت فتراتُ ازدهار المسرح عندما ابتعد هذا المسرحُ عن النّصّ المكتوب وخلق سيناريو لنفسه وكوَّن النّصُّ مادّة مباحة، فإنه وفّر لقارئه فرصة انتهاكه لأنه ليس مكتوبًا لكل زمان ومكان.

**عبد الناصر حسو - النصّ المسرحي بين الكتابة والإخراج (انترنات)**

**6- التغريب وأداء الممثّل**

شاهد برشت، في موسكو، الممثّل الصيني ماي لان فانج Mei Lan Fangوهو يمثّل دوره دون ماكياج ودون ملابس مسرحيّة أو حيل الإضاءة المعروفة، وفهم برشت من ذلك أنّه أمام ممثّل يقف على مَبْعَدة من الأحداث الدراميّة التي يشخّصها بل يتعمّد أن يراه النّاس كذلك وهم في حالة وعي كامل. وفي هذا الأسلوب الصيني للتّمثيل وجد برشت مبتغاه ورأى فيه أساسا صالحا لمسرحه الملحمي المنشود.

وبعد عودته من موسكو وصف برشت تفصيلا أسلوب ماي لان فانج في أوّل مقالاته عن التّغريب حيث أوضح أنّه ينبغي على الممثّل أن يظهر للمتفرّجين كما لو كان يقف على خشبة المسرح بمحض الصدفة ليصف لهم حادثة ما. وعليه أن يتذكّر دائما ردود فعله الأولى عن الشّخصيّة التي يمثّلها وأن يظلّ يقدّم الحادثة من وحيها. ويجب عليه كذلك أن يرى الشّخصيّة من زاوية اجتماعيّة نقديّة. ومن ثمّ فعليه أن يقدّم للمتفرّج وجهة نظر الشّخصيّة، وأن يعامل القصّة التي يمثّلها لا على أنّها إنسانيّة عامّة وخالدة بل بوصفها حادثة تاريخيّة فرديّة وقعت واندثرت وانتهى أمرها.

وصفوة القول، على الممثّل أن يفعل ما يفعله الممثّل الصّيني أي أن يقف في حدود المسافة الواقعة بين الجمهور والدّور الّذي يؤدّيه وأن يحتفظ دائما بهذا الجمهور خارج هذه الحدود ويصدّه عن محاولة الدّخول حتّى لا يفقد وعيه أو يستغرق في الأحداث والشخصيّات.

**أحمد عثمان. قناع البرشتيّة : دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة**
**مجلّة فصول م 2.عدد3. أفريل. ماي. جوان 1982 ص 85**

النّصّ عدد 7

# المناورةُ أساسُ الحكمِ

التمهيد

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| * الحكواتي، الزبائن<br>* الخليفة، عبد الله | "بعد الاستراحة" وكأنّها فترة قسّمت المسرحيةَ إلى جزءين،يظهَر على الركح الأول الحكواتي وقد عاد إلى كتابه والزبائن يترجّونه أن يرويَ لهم غدا سِيرة الظاهِر.وعلى الركح الآخر يظهر الخليفةُ وأخوه عبدُ الله في نفس ديكور ديوان الوزير يخطّطان لكسب المعركة ضدّ الوزير .وبغداد وعاصمتها بين الخصميْن كرقعة شطرنج.<br>سعد الله ونوس - مغامرة رأس المملوك جابر ص288 | * المكـاني :المقـهـى /ديوان الخليفة<br>* الزّماني :ليل /نهار |

**(أثْناءَ كلامِ الحكواتي يدْخلُ المُمثِّلان اللّذان قامَا بدوريْ الوزيرِ والأميرِ عبد اللَّطيف.. هما الآن يُمثِّلانِ دوريْ الخليفةِ المُنتصرِ بالله وأخيهِ عبد الله. يضعانِ ما يَحْملانِ مِنْ قِطَعِ ديكورٍ بسيطةٍ تُمثِّل ديوانَ الخليفةِ، وهْوَ شبيهٌ جدًّا بديوانِ الوزيرِ. يتَّخذانِ مكانيْهِمَا، وينْتظران سكوتَ الحكواتي.. بعْد لحظاتٍ)**

**عبدالله** : أصْبَحت اللحظةُ مناسبةً للخطوةِ الحاسمةِ.

**الخليفة** : أَوَاثِقٌ من النتائجِ؟

**عبدالله** : لَوْ لَمْ أَكُنْ واثقا مِنَ النتائج ما كنتُ لأقولَ.. أصْبَحت اللحظةُ مناسبةً.

**الخليفة** : لا تنْسَ أنَّ له أعوانا مُخلصينَ داخلَ قياداتِ الحرَسِ.

**عبدالله** : **(يلوّحُ برسائلَ في يدِهِ)** وهلْ أجْهَلُ ذلك؟! ما قيمةُ هؤلاءِ الأعوانِ بعْدَ أَنْ أثمرتْ مراسلاتُنا؟!

**الخليفة** : **(لا يُخْفي ضِيقَهُ)** مراسلاتُنا ! بَلْ قُلْ تنازلاتُنا التي ستُجرِّدُنا تقريبًا مِنْ مُعظمِ ولاياتِنا.

**عبدالله** : **(باحْتدادٍ)** لنْ نَعودَ لنُناقشَ هذهِ النُّقطةَ. أحْيانًا مِنَ الضَّروريّ أَنْ تتَنازلَ عَنْ شيْءٍ كيْ تكْسِبَ شيئًا أهمَّ. دونَ تنازلاتٍ ما كانَ مُمْكناً أنْ نُقْنِعَ بعضَ الوُلاةِ بإرْسالِ إمْداداتِهِمْ. وبلاَ إمْداداتٍ لنْ يكونَ سهْلاً أنْ ننْتَصرَ عليْهِ. قُلْ لي.. أَتريدُ أنْ ننْفُضَ أيْدينَا ونَتْرُكَ الوزيرَ يَسْرَحُ ويَمْرَحُ في بغْدادَ، يُدعِّمُ قُواه ويُعزِّزُ مراكزَه، وحينَ تُواتيهِ الفُرْصةُ ينْقَضُّ علينْا ويُصَفِّينا؟

**الخليفة** : **(يخْتَبِطُ وجْهُهُ)** لاتستفزَّني. أنْتَ تَعْرفُ أنِّي مُصِرٌّ هذه المرَّةَ على ألاَّ نتراجعَ. ماعُدْتُ

أحتملُ أنْ يكونَ في بغدادَ خليفتانِ وقيادتانِ. سيُصيبني الشَّللُ لوْ اضْطُرِرْتُ بَعْدَ كلِّ هذا إلى اسْتقبالِهِ في ديواني ورُؤْيةِ وجهِه المُريبِ.

**عبدالله** : إذنْ لماذا نَتردَّدُ ؟ المُناورةُ أساسُ الحُكْمِ. نُوقفُ بعضَ العداواتِ لنتفرَّغَ لعداوةٍ أهمَّ. وبَعْدَها سيكونُ لكلِّ حادثٍ حديثٌ. إنَّنا نُمْسكُ بالخيْطِ. قطعْنا عليهِ كُلَّ فُرصةٍ للاتِّصالِ بالخارجِ وأقْنَعْنا ولاةً أقوياءَ بالانْضمامِ إلينا. الآنَ لديْنَا قواتٌ تنْتظرُ إشارةً، وأعتقدُ أنَّها اللَّحظةُ المُناسبةُ كيْ تُصْدِرَ لها الأوامرَ بالتَّحرُّكِ إلى بغداد.

**الخليفة** : ومعَ هذا أُريدُ أنْ تكونَ حساباتُنا دقيقةً. وضْعُنا لا يحْتملُ خطأً أو هفْوةً.

**عبدالله** : تَعْرفُني بارعًا في الحسابِ. إنِّي أُؤَكِّدُ لكَ أنَّ الفُرْصةَ حانتْ كيْ نتخلَّصَ مِنْهُمْ ونُعيدَ للسُّلطةِ حزْمَهَا ومرْكزَها.

**الخليفة** : أتعلمُ ! مجيءُ هؤلاءِ الوُلاةِ الطَّامعينَ على رأْسِ قواتٍ كبيرةٍ يُقلقني رغْم ضرورتِه. أخْشَى أنْ نَخْلُصَ مِنْ شرٍّ لنقَعَ في شَرٍّ آخرَ. لَوْ أيْقَظَ النَّصْرُ شراهتَهم، فسنواجهُ مُساومةً(1) غاليةَ الثَّمنِ.

**عبدالله** : اتْرُكْ لي هذا الأمرَ. بَعْدَ أنْ ننتهيَ من الوزيرِ ونُعيدَ لقُواتِ بغداد وحْدتَها سيكونُ سهلاً أنْ نُواجهَ احتمالاتٍ طارئةً كهذهِ. ولا تنْسَ أنِّي أعرفُ التَّناقضاتِ القائمةَ بينَ الوُلاةِ أنْفُسِهِمْ. مِنَ اليسيرِ دائمًا أنْ نُشْعلَ بينهُمْ مَعاركَ تستنْزِفُهُمْ وتُضْعِفُهُمْ. حتَّى التَّنازلاتُ يُمكنُ أنْ تكونَ مؤقَّتةً.

**الخليفة** : إنَّها مواثيقُ (2) يا عبدَ الله.

**عبدالله** : القُوَّةُ هي ميثاقُ كلِّ المواثيقِ يا خليفةَ المُسْلمين. وعلى كُلٍّ، الوقتُ مُبكِّرٌ للخوْضِ في هذا الحديثِ. ماتزالُ أمامنا المُهِمَّةُ الأساسيَّةُ: أنْ نخلُصَ منَ الوزيرِ وأعوانِهِ. وهذهِ هي اللَّحظةُ. فأصدِرْ الأمْرَ لوُلاتِك بالتَّحرُّكِ نحْوَ بغداد. أمَّا نحْنُ فعليْنَا أنْ نُهَيِّئَ ما يحتاجُه قدومُها. أمامنا ترتيباتٌ كثيرةٌ لابُدَّ منْ اتِّخاذها، والوقتُ لا يرْحَمُ.

**الخليفة** : (**مفكّرًا وساهمًا.. بعْدَ فتْرَةٍ**) هلْ تتَخيَّلُ ما تحتاجُه قواتٌ كهذه تأتِي لتحلَّ في بغداد؟ أنْتَ تعرفُ أنَّ بُطونَ العساكرِ كالبراميلِ لا تَشْبعُ ولا تَرْتَوي.

**عبدالله** : هو ذا واحدٌ من التَّرتيباتِ التي تنتظرُنا.

**الخليفة** : الخزينةُ لا تشكُو التُّخمةَ يا عبدَ الله.. وحتَّى ثرواتُنا الخاصَّةُ لا تكْفِي. فمِنْ أيْنَ سنُسدِّدُ نفقاتِ إقامتِهم ومكافآتِهم؟

**عبدالله** : لنْ نَعْدِمَ وسيلةً لتدبيرِ المالِ وتَسْديدِ كلِّ النَّفقاتِ.

**الخليفة** : أتعتقدُ أنَّ التُّجارَ لنْ يبْخَلُوا.

عبدالله : التُّجارِ!

**الخليفة** : ولمَ لا! يعنيهُم الأمرُ مثْلَنا. إنَّنا نَحْمي مصالحهُمْ أيْضا.

**عبدالله** : الحقيقةُ ينبغي أنْ نقتصدَ في استنْزافِ التُّجَّارِ. لَمْ يبْخَلُوا أبدًا، وخزائنُنا شاهدةٌ.

**الخليفة** : إذنْ.. مِنْ أيْنَ سنَجِدُ ما يُسدِّدُ نفقاتِ هذهِ العساكرِ ؟

**عبدالله** : مسألةٌ بسيطةٌ للغايةِ.. لماذا تأتي هذهِ القُواتُ ؟ إنَّها لا تأْتي لتتنزَّهَ وتتفرَّجَ على عاصمةِ المُسلمينَ بغدادَ، وإنَّما لتُؤَدِّيَ واجبًا مقدَّسًا ! إنَّها تأتي لتَحْمِيَ للمسلمين خليفتَهُمْ، وتحفظَ لهُمْ وحْدَتَهُمْ. حمايةُ الخليفةِ واجبٌ على كلِّ مُسْلمٍ. فمِنْ قوَّتِهِ يستمدُّونَ القُوَّةَ، ومِنْ ضُعْفِهِ تدِبُّ إليهم الفُرْقَةُ والشِّقاقُ. ولهذا فعَلى الجميعِ أنْ يُسْهموا بنَصيبِهِمْ في حمايةِ الخليفةِ وصَوْنِ خلافَتِهِ. ذلك أوَّلُ واجباتِهِمْ كمُسلمين.

**الخليفة** : (مبهورا) أوْضِحْ لي ماذا تعْنِي؟

**عبدالله** : ألَمْ تفهمْ ما أعْنِيهِ! سنفرضُ ضريبةً (1) مقدَّسَةً على النَّاسِ في بغداد، وبذلكَ نوفِّرُ كلَّ النفقاتِ اللازمةِ.

**الخليفة** : (باسمًا) ضريبةٌ مقدسَّةٌ ! حمَانَا الله مِنْ دهائِكَ. هي فكرةٌ معقولةٌ، لكنَّها لا تخْلو مِنْ مزالقَ. أخْشى أنْ تُثيرَ الضَّريبةُ تذمُّرَ النَّاسِ. وفي مثْلِ هذا الظَّرْفِ مِنَ السَّهلِ أنْ يتحوَّلَ التَّذمُّرُ إلى فِتْنَةٍ. حينئذٍ قدْ تنقلبُ الأمورُ رأسًا على عقبٍ.

**عبدالله** : فِتْنَةٌ! عامَّةُ بغداد تُحدِثُ فتنةً ! (تلوحُ على وجهه أبْشعُ علاماتِ الازْدراءِ)... ينْقُصكَ يا خليفةَ المُسلمينَ أنْ تعْرفَ رعيَّتَكَ. أمَّا أنا فأعرفُهُمْ جيِّدًا.. قَدْ يتذمَّرُون، ولكنْ ما أنْ يَرَوْا وجْهَ حارسٍ حتَّى يمْضَغُوا تذمُّرَهُمْ ويبْلعُوهُ مع ريقِهِمْ. وفي النِّهايةِ يُهرْولونَ لينْبُشُوا الأرْضَ مِنْ أجْلِ تسْديدِ الضَّريبَةِ.

**الخليفة** : كمْ تبْدو واثقًا مِنْ خُططِكَ وتقديراتِكَ !

**عبدالله** :تعرفُني بارعًا في الحسابِ. والبارعُ في الحسابِ لا يُضيعُ اللَّحظةَ المُلائِمةَ للتَّحركِ. كلُّ شيْءٍ محسوبٌ وهذهِ هي اللَّحظةُ. فأصدِرْ يا خليفةَ المُسلمينَ أوامرَكَ، ولْنَتهيَّأْ للضَّربةِ الفاصلةِ.

الخليفة : مادُمْت واثقًا إلى هذا الحدِّ.. فلْتكُنْ مشيئةُ المَوْلَى.

زبون : مشيئةُ المَوْلَى أمْ مشيئةُ هذا الدَّاهيةِ !

**سعد الله ونوس – مغامرة رأس المملوك جابر**

**الأعمال الكاملة دار الآداب بيروت** 2004.صص288–292

## الشرح

(1) **مُسَاوَمة** : مصدر متعلّق بالفعل المزيد ساوَم يُسَاوِمُ مُسَاومَةً والمُساوَمَةُ: المجاذبة بين البائع والمشتري على السِّلْعةِ وفصلُ ثمنها.

(2) **مَوَاثيق** : جمع مفرده ميثاق والميثاقُ: العهد.

(3) **ضريبة** : ما تستخلصه الدولة من معاليم على الأملاك والمرتّبات، سنويّا، لتوفير ميزانيّتها وضمان ازدهار مشاريعها.

## الفهم والتّحليل

### الإشارات الرّكحيّة

1) لِمَ اختار الكاتبُ أن يؤدّي دوريْ الوزيرِ وصاحبهِ عبدِ اللّطيف نفسُ الممثّليْن اللّذيْن يؤدّيان دوريْ الخليفة وصاحبه عبدالله؟

2) بمَ تفسّر التّشابه بين ديوان الخليفة وديوان الوزير ؟

3) ما مقصد الكاتب من تكليف الممثّلين بجلب قطع الدّيكور وتثبيتها ؟

4) تقلّصت الإشاراتُ الرّكحية داخل النّصّ كمّا ونوعا. بمَ تعلّل ذلك ؟

### الحوار

5- ما موضوع الحوار بين الشخصيّتيْن؟

6- من تكلّم أكثر في هذا الموضوع ؟ وبمَ تفسّر ذلك ؟

7- قامت خطّة "عبدالله" الحجاجيّة على أسلوب المحاصرة وسدّ الذرائع لإقناع الخليفة ببدء السيطرة على بغداد. فهل لك أن توضّح ذلك ؟.

8- يبدو نسقُ الحوار بطيئا في هذا النّصّ.ما القرائن الدّالة على ذلك ؟ وما دلالاته ؟ وهل يعود ذلك في نظرك إلى طبيعة الموضوع أم إلى طبيعة المتحاوريْن أم إلى اشتراطات الظرف ؟ علّل جوابك.

9- استعمل عبدالله طرائقَ الإقناع والتأثير والاستمالة كي يصل إلى تحقيق رهانه. هات قرائن نصّيّة تؤكّد ذلك.

10- يتّسم خطابُ "عبداللّه" بالوثوق بينما يتّسم خطابُ الخليفةِ بالحذر والتردّد. ما أسباب ذلك ودلالاته ؟ وما هي الأساليب التي اعتمدها الكاتب لتأدية هذين الخطابيْن؟

### الشّخصيّات

11- استخرج من مخاطبات الخليفة مؤشّرات ضعف شخصيّته ومن مخاطباتِ عبد اللّه مؤشرات تجاوز منزلته وحدوده.

12- أظهر "عبدالله" الكثير من الحرص على مصلحة الخليفة وسلطانه. ما هي القرائن الدّالة على ذلك ؟ وما مدى اقتناعك بسلوكه ؟

### القضايا

13-رغم اختلاف الخاصة في ما بينها فإنّ لها نفسَ الموقف من العامّة ،فلم يفكّر أيُّ طرف في الاستعانة بها. بم تفسِّر هذا الوضع؟

14- "ينقصك يا خليفة المسلمين أن تعرف رعيتك .أمّا أنا فأعرفهم جيّدا". ماذا يعرف عبد الله عن الرعية ؟

### النّقاش

■ جاء على لسان شخصيّة عبد اللّه : "أنّ المناورة أساس الحكم والقوّة هي ميثاق كلّ المواثيق وحماية الخليفة واجب على كلّ مسلم." علام تقوم هذه السياسة ؟ مارأيك فيها ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | * الخليفة : ومَعَ هَذَا أريدُ أن تكون حِسابَاتُنا دقيقةً...<br>مَعَ : اسمٌ يُفيد المصاحبة واجتماع شيْئَيْن. عندما تستعمل في تركيب إضافي تكون ظرْفًا وتفيد ثلاثة معان :<br>– موضع الاجتماع، ولهذا يخبر بها عَنْ الذوات (وقال اللّه إنّي مَعَكُمْ) المائدة 12<br>–زمانَه: جِئْتكُمْ مع العصْر<br>–مرادفةَ عنْد (هذا ذِكْر مَنْ مَعِي وَذِكْرُ مَنْ قَبْلِى) الأنبياء/24<br>ومعَ هذا : تستعمل في اللغة الحديثة كرابط منطقيّ في سياق الحجاج لأداء معنى رغْمَ – بالإضافة إلى–علاوة على...<br>* عبد الله : هو ذَا واحدٌ من الترتيبات الّتي تنْتَظِرُنَا.<br>ترتيبات : جمْعٌ مفردُه ترْتِيبٌ. جُمِعَتْ كلمة ترتيب جَمْعًا مؤنّثا سالِمًا لأنّها مَصْدرٌ منْ فِعْلٍ مزيدٍ (رتَّبَ). |
| تذكير | **من مميّزات الخطاب المسرحي**<br>* تنزع المخاطباتُ في النّصّ المسرحيّ نحو الحجاجِ وتتصارع فيها وجهاتُ النظر والمواقف والأطروحات فتعمل كلُّ شخصيّة على أن تُظهر خطابَها للأخرى متماسكا قادرا على الإقناع مستخدمة إمكانات اللغة الخطابيّة في وضعية تفاعل وتواصل حيّ مباشر وعناصر غير لغوية تشير إليها الكتابة في حيّز الإشارات الركحيّة وعلامات التنقيط.<br>* تضطلع المواضيع الخلافيّة التي يدور عليها الحوار في وضعيّات حجاجيّة بتنمية الفعل الدراميّ مثل قضايا الحكم والسلطة، والقانون... |
| معجم | * استخرج المعجم السياسي والمعجم الديني الواردين في النصّ ووضّح صلة كلّ واحد منهما بالآخر. |
| فرجة | *حرص الكاتب على التعريف بكل من "الوزير" وصاحبه "عبداللطيف في نصّ" قضيّةُ حياةٍ أوْ موْتٍ"، ولكنّه سكت على ذلك في هذا النّصّ. هل ترى تبريرا لذلك ؟ |
| تقاطع الموادّ | * القوّةُ والحقُ والقانونُ من مفاهيم الفلسفة السياسيّة الحديثة. وضّح هذه المفاهيم وحاول توظيفها في فهم قضايا المسرحية. |

## تنوير

**فنّ المسرح**

**1–الممثّل والشخصية**

والواقع أنّ المخرج يوجّه الممثّل إلى تقصّي مشاعر الشّخصيّة وأخلاقِها ومواقفها لا ليتعلّق بالدور وينفّذه بكفاءة عالية فحسبُ، وإنّما لينزع إلى استغلال طرق خلق انفعالاتٍ أخرى متنوّعة تبحث عن الميول المتناقضة لكي تعمل على توحيدها.

نوال بن إبراهيم–ديناميّة التلقّي لدى المخرج والممثّل

عالم الفكر الكويت المجلد 25 العدد سبتمبر 1996 ص 87

2- المسرح الواقعيّ

المكروهُ بل غير الجدير بالمسرحيّة الواقعيّة أن تكون بوقا من أبواق الدعاية لنظام مُعيَّن، لأنّها بذلك تُجافي الفنّ وتدجل على الذهن وتمسخ حريّة الفكر. وأجملُ المسرحيّات الواقعيّة ما كانت صادرة عن فكرةٍ إنسانيّة تعود بالخير على عقول الناس وقلوبهم وأذواقهم وتزيدهم إنسانيّة وترهف فيهم مشاعرهم الفنيّة وتضاعف فيهم الإحساس بالجمال والحقّ والخير. وكلّما كانت المسرحيّةُ الواقعيّة تطبيقا أو عرضا لمشكلة من مشاكل الحياة العمليّة أو نقدا لوضع من الأوضاع العامّة العالميّة كانت مسرحيّةً ناجحة.

دريني خشبــة-أشهر المذاهب المسرحية /مكتبة الآداب مصر د ت ص. 164

3- المذهب الرّمزي

الأدب الرّمزي هو ذلك الأدب الذي يقرؤه القارئ العاديّ فلا يفهم منه إلاّ ظاهرَه، أمّا القارئ المتأمّل فيفهم منه هذا الظاهر، ولكنّه لا يقف عنده بل هو لا يكاد يمضي في القطعة الأدبيّة الرمزيّة حتّى يبهره ما تحت سطحها... وما تحت هذا السّطح لُباب الأدب الرّمزي، ومن أعاجيب هذا اللُّباب أنّه يتخايل بصور مختلفة في ذهن القارئ المتأمّل... صُوَرٌ تتفاوت في مقدار ما فيها من الجمال والمعاني والأهداف... والأعجبُ من هذا أنّ قارئا متأمّلا آخر قد تتخايل له صورٌ ذهنيّة جديدة غيرُ الّتي مرّت بذهن القارئ المتأمّل الأوّل.

دريني خشبة-أشهر المذاهب المسرحيّة/مكتبة الآداب مصر د.ت. ص 165

4- التفاعل بين المسرح وجمهوره

أما الخاصيّة الأخيرة الّتي تمتاز بها حركة مسرحيّة كالّتي نبشّر بها فهي كونها عمليّة تفاعل مستمرّ بين المسرح وجمهوره. إنّها تتعلّم من جمهورها كما تعلّمه. تأخذ وتعطي في حركة جدلية يغتني محتواها وتتسع حدودها يوميا. ولا شك أننا بذلك نعيد للظاهرة المسرحية زخمها وإلهامها الأول منذ كانت احتفالاً . أكثر من ذلك... نعيد لها فعاليّتها الأولى، وأصالتها ووجهها الاجتماعي.

سعد اللّه ونوس / بيانات لمسرح عربي جديد دار الفكر الجديد 1988

في الأثر

1 - من هواجسي الرئيسية...

إنّ مسألة تَبنّي الإنسان العربي لمشروعه بنفسه كانت أحدَ الهواجس الرئيسيّة بالنسبة إليّ. هذا واضح في "مغامرة رأس المملوك جابر" التي كانت عبارة عن محاولة - ويجب ألّا ننسى أنّ المسرح فنٌّ شرطيّ - لتقديم الأمور في حدودها القصوى، أيْ أنْ نقدّم تخاذل الجماعة الإنسانية حتّى نهايته، وأن نقدّم العقليّة المتخاذلة بكلّ تراثها من الأمثلة الشّعبيّة والحكم والمقولات ثمّ نقدّم في مواجهتها أيضا المحاولة المناقضة التي لم تتبلور بعدُ في تيّار فعّال في المجتمع وقادر فعلا على أن يمسك المبادرة. إنّه ما زال في حدود التعليم والتبشير. لذلك يبدو في المسرحيّة غيرَ مؤثّر لأنّي أراه غير مؤثّر في الواقع.

سعد اللّه ونّوس. الأعمال الكاملة مج 3 ص102

من آراء الكاتب

2- الرّغبة في التعبير

مسرحياتي هذه كتبت كلُّها في جوٍّ ضاغط من الهزيمة، وفي جوّ من الشعور بالانقباض والإحباط والرغبة في التغيير. إذنْ لم تكن المسألةُ هي أن نعكس الواقع فقط، كما هو، وإنّما أن نحاول عبر عكسِ هذا الواقع أن نشير إلى آفاق أخرى، إلى واقعٍ آخر يمكن الوصول إليه عبر التّخلّي عمّا يقيِّدنا من سلبيّات ومن وعي زائف

وطرائق في السلوك متخلفة.

لم أكن أريد في مسرحياتي أن أقدّم وعيا جاهزا. وكان هامًا بالنسبة إِليَّ أن أنقد وأحلّل وعيا سائدًا، هو بالذات الذي يقود إلى الهزيمة أو إلى الاستسلام لها. ومن ناحية ثانية كنتُ ومَا زلت أعتقد أنَّ العمل الفنيّ غيرُ مطلوب منه أن يحقّق الانتصار وأنَّ تفاؤل العمل إنما يكمُن في الكيفية التي يطرح بها المشاكل وفي الآفاق التي يطرحها أمام المتفرّج.

**سعد الله ونوس/ بيانات المسرح عربيّ جديد .دار الفكر الجديد ط 1988 ص 129**

**النّصّ عدد 8**

# جَابِر وَزُمُرُّد

**التّمهيد**

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| . الحكواتي، الزبائن<br>. جابر، زمرّد، الحارس، الوزير | يظهر على ركح التاريخ جابر وزمرّد في مشهد عاطفي نقل المتفرّجَ من تركيز الاهتمام على "رأس جابر" إلى "قلبه". وقد يبدو هذا للوهلة الأولى خروجا عن موضوع المسرحية ، لكنْ ألم تؤثر المرأة في الأحداث السّياسيّة عبر التاريخ ؟ ألَمْ تشُدّ المغامراتُ العاطفيّة المتفرّجَ أو القارئ إلى النّصّ ؟ | . المكاني: المقهى / السّجن.<br>. الزّماني :ليل/نهار . |

**الحكواتي**: وكانَ المملوكُ جَابِرٌ ما يزالُ في الغُرْفةِ المُظْلمةِ، لاَ يدخلُ إليهِ الضَّوءُ إلاَّ منْ نافذةٍ صغيرةٍ كفتحةِ العيْنِ. ينتظرُ أَنْ ينمُوَ شَعْرُ رأسهِ كيْ يخرجَ منْ حبْسِهِ ، ويرحلَ حاملاً الرسالةَ. (أثناءَ كلامِ **الحكواتي يجْرِي تركيبُ غرفةٍ على المسرحِ لها بابٌ ونافذةٌ ضيِّقةٌ جدًّا. النّافذةُ مشبَّكةٌ بالحديدِ، والبابُ مغلقٌ يقفُ عليْهِ حارسٌ**)

وكانَ الوزيرُ وكأنّهُ على جمْرٍ. يبدو نافدَ الصّبْرِ. وفي كُلِّ يوْمٍ ينفتحُ لهُ بابُ الغُرْفة (الحارسُ ينْحَني ويفْتَحُ البابَ أمامَ الوزيرِ الّذي يَدْخُلُ) فيدخل على جابرٍ. يمْسَح بيدهِ على رأْسِهِ، ويَقيسُ نُمُوَّ شَعْرِهِ، ولوْ ملَكَ لأَمَرَ الشَّعْرَ أَنْ يطولَ لساعَتِهِ ويُصْبِحَ كجدائلِ(1) امرأةٍ. لكنَّه كان يخرُجُ كُلَّ يوْمٍ ضيِّقَ الصَّدْرِ، يحْمِلُ في يدهِ عُلْبَةَ نُشُوقِهِ، ويَمْضِي لينْتَظِرَ يوْمًا آخَرَ. (**يخْرُجُ الوزيرُ. تحيَّةٌ احتفاليَّةٌ منَ الحارسِ. يَنْغَلِقُ البابُ**) ولمْ يكُنْ أحدٌ يستطيعُ أَنْ يزورَ جابرًا في عُزْلتهِ، أَوْ يقتربَ منْ غُرفته. فأَمْرُ الوزيرِ صارمٌ وغضبُه عاتٍ لوْ علِمَ.. لكنَّ للنِّساءِ حيلَهُنَّ. وقدْ استطاعتْ زُمرّد بعْد تعبٍ وجَهْدٍ، أَنْ تجعلَ الحارسَ يُغمِضُ عيْنَيْه وأَنْ تَسْرِقَ لحظاتٍ منْ وراءِ النَّافذة. تتحدَّثُ خلالها معَ المملوكِ الذي يَخْفُقُ قلْبُهَا لمُجونِهِ وحُسْنِ كلاَمِهِ.

(**تكُونُ زُمرّد قدْ ظهرتْ، واقتربتْ بخطواتٍ حذرةٍ منَ النّافذةِ الصّغيرةِ. تَبْرُزُ مشْيَتُهَا مفاتنَ صبيّةٍ يَضِجّ جسدُها بالحياة. على وجْهِها نقابٌ** (2) **نِصْفي لا يُخْفي جمالَ عيْنَيْها ولا القلقَ الّذي يَطْلِي سوادَهُما..**)

**جابر** : (**يتدافعُ صوتُهُ بفرحٍ منْ وراءِ النَّافذة**) زُمرّد ! لمْ يُخطئْ إحْساسي إذنْ. قبْلَ أَنْ تصِلي عرفْتُ أَنَّكِ تَأْتينَ. تلْكَ هي العلامةُ. فجأةً الْتهبَ رأْسي، وانْتفضَ كُلُّ ما في جسدي، فأيْقنْتُ أَنَّكِ تأْتينَ. وها أَنْتِ ذي بلحْمِكِ ودمِكِ.. لمْ تُفارقي خيالي يا زُمرّد.

دائمًا معي في هذه الغُرْفة. أرى عيْنَيْك تُضيئَان العتمَةَ وجسَدَك يتثنَّى حوْلِي نَضِرًا، حيًّا، معطَّرًا. أتُصدِّقين.. أحيانا أحِسُّ عطْرَكِ ينْفُذُ إلى مَسامِي، فتأخذُنِي رَعْشةٌ كاللّذَّة. ينْتفِضُ جسدي ويرْتعِشُ كما لوْ كنْتُ أحْتويكِ.. ولكنْ بحقِّ الله ارْفعِي هذا النِّقاب.

زمرّد : **(القلقُ والحزْنُ واضحان في صوْتِها ونَظْرتِها)** جئْتُ مُتَستِّرةً، و ينْبغي أَنْ لاَ يلْمَحني أحدٌ. تعبتُ كثيرًا حتَّى نجحْتُ في الوُصولِ إليْكَ.

جابر : ولِمَ؟ ألاَ يعْرِفونَ أنَّكِ أصبحتِ لي ؟

زمرّد : لَمْ يُصبِحْ لكَ شيْءٌ بعْدُ.

جابر : ماذا تقولين؟ وافقَ الوزيرُ وكانتْ وعودُهُ صريحةً.

زمرّد : رُبَّما وافقَ ووعَدَ.

جابر : **(بعُنْف)** لا تقولي.. رُبَّما. بلْ وافقَ بالفعْل.

زمرّد : أُصدِّقُكَ. ولكنْ لَمْ يُصْبِحْ لكَ شيْءٌ بعْدُ. أَنْتَ الآن سِرٌّ محبوسٌ في غرفةٍ مغلقةٍ.

جابر : كُلُّها فترةٌ وتمرُّ.. عندئذٍ سأحْتوي هذا الجسَدَ الذي يكْوِيني، ولَنْ أدعَهُ يُفْلِتُ منِّي إلاَّ بالمَوْتِ. فعلتُ كلَّ هذا مِنْ أجلكِ يا زُمرّد. أَنْتِ مَنْ أَوْقَدَ ذهْنِي، ومدَّنِي بالإلْهامِ. كُنْتُ أحْلُمُ بكِ عنْدما لَمَعتْ في ذهْني الفكرةُ. أصبحْتِ لي.. كُلُّ هذا الجسدِ الدَّافئِ لِي.

زمرّد : **(غائمةَ العيْنَيْن)** ما تزالُ بيْنَنا مَسافةٌ مَحْفوفةٌ بالمخاطِرِ.

جابر : ماذا تعْنِينَ؟ لَمْ أسمَعْكِ مرَّةً تتحدَّثينَ بهذه الجديَّةِ. أعرِفُ صوْتَكِ يَغْنَجُ (3) مرَحًا، والكلماتُ تنْزَلِقُ بيْنَ شفتيْكِ لاهيةً مُثيرةً. ماذا هُناك؟

زمرّد : هذه الرِّحلةُ !

جابر : أتَخافينَ عليَّ ؟ سأَنْهَبُ الأَرْضَ كالخيَال، وسأكونُ أَسْرَع مِنْ طيْرٍ. لَوْ بدأْتِ زينَتَكِ فسأكُونُ إلى جِوارِكِ قبْلَ أَنْ تفْرَغي منْهَا.

زمرّد : إنّي قلقةٌ يا جابر.

جابر : ولِمَ القلقُ ؟

زمرّد : لا أدْري.. أحيانًا يعْصُر قلبي إحساسٌ غريبٌ. إنّي أحبُّكَ يا جابر.

جابر : آه.. لوْ سمعتُ هذا التّصريحَ في ظرْفٍ آخرَ ! ولكنْ بحقِّ الله ارْفعي هذا النِّقابَ.

**(تتلفَّتُ زمرّد حوْلها قلقةً، ثمّ تفكُّ طرَفَ النِّقابِ، فيظهرُ وجْهُها الجميلُ المتناسقُ التَّقاطيع).**

زمرّد : لوْ لمحَني أحدٌ، فسيسْلخُون جلْدَ الحارس.

جابر : لِيسْلخُوا جلْدَه، وجلْدي أيْضا إذا شاؤُوا. ثمنٌ عادلٌ لرؤيةِ هذا البهاءِ **(يتحلَّبُ الرّيقُ في صوْتِه، ويمدُّ يدَهُ)** لوْ أستطيعُ أَنْ ألمسَ هاتينِ الشَّفتيْنِ النَّديَّتيْن، أوْ هذا العُنقَ الشَّفَّاف. **(تصْطدمُ يَدُهُ بالقُضبان)** لعنَةُ الله على هذه النَّافذة. لكنَّها أيَّامٌ وأعود.. حينئذ ستحرقُ شفتاي كُلَّ ثنيَّةٍ في هذا الوجه.

**زمرّد** : أشْعُر بقلبي يَنْقبِضُ، ويتقلَّصُ. كان من الأفْضَلِ ألاَّ تزجَّ بنفْسِك في هذه القصّة.

**جابر** : أفْعَلُ ذلك مِنْ أجلنا. هلْ تريدينَ رجلاً بلاَ طموحٍ وبلاَ قيمةٍ ! كنْتُ أظنُّكِ فَخورةً بي. ستتزوَّجينَ رجلاً رفيعَ المَقامِ ولديْهِ ثرْوةٌ. وسأعْرِفُ كيف أوظِّف هذه الثَّروةَ. الذَّكاءُ لاَ ينْقُصنِي. وبالذّكاءِ يسْتطيعُ المرْءُ أَنْ يُصْبحَ خليفةَ بغداد يا زمرّد.

**زمرّد** : إلاَّ أنَّ ما حولنا غامضٌ ومليءٌ بالمهالِكِ. أصْبحَ القصرُ كالقلعة. الحراسةُ شديدةٌ، والأوامرُ صارمةٌ، والجميعُ يحملون أسلحتهُمْ استعدادا لطارئٍ أوْ مفاجأةٍ. العُبوسُ يُخيِّم حولنا. وكلُّ واحدٍ يضعُ يده على قلبه خائفا.. حتَّى سيِّدتي شمْس النَّهار بدأت تُهمل زينتَها. يدخلُ عليها الوزيرُ مهموما يُزمجِر، (**يتحوَّل صوتُها هامسًا**) وأحيانا تُفْلِتُ منْهُ كلماتٌ يتطايرُ منْها الهولُ. الواقعةُ بيْن الخليفةِ والوزيرِ يا جابر.

**جابر** : فخّار يكسّر بعضه يا زُمرّد. المهمُّ أَنْ أُبلغ الرِّسالةَ، وأنالَ مكافأتي.

**زبون 1** : مثلكَ يربح ولا يخْسر.

**زبون 3** : يفهمُ سرَّ الحياة وأصولَها.

**زمرّد** : هلْ تعرفُ ما تحتويه الرِّسالةُ؟

**جابر** : وماذا يعْنيني ما تحْتويه الرِّسالة؟ لاشكَّ أنّها مليئةٌ بالحماقات. أعرفُ كيف تكونُ مراسلاتُ الحكّام. ولكنْ لِيكْتُبْ ما يشاء. تَعْنيني المكافأةُ لا مُحتوى الرّسالة.

**زمرّد** (**مترددةً بقلق**) لا أدري.. كنتُ أتمنّى ألاَّ تورّطَ نفسك . ومَنْ يعرف! لو افتضح الأمر، فلن تلمسني إلاَّ يدٌ باردةٌ ميّتةٌ.

**جابر** : لا تقلقي. ستكونُ يدي مشتعلةً بالحياة عندما تلمسك. لستُ ذبابةً حمقاءَ تسقط في أيِّ فخٍّ. الأمرُ أبسطُ ممَّا تتصوَّرين. سأَنْطلقُ كالرِّيح. أبلغ الرِّسالةَ، وأعودُ لئلا نفترقَ بعدئذ.

**زمرّد** : إنِّي خائفةٌ يا جابر. لابدَّ أنَّها خطيرةٌ. ولعلَّها تمسُّ مولانا الخليفةَ. لوْ علم أحدٌ..

**جابر** : وتشغلينَ نفْسَكِ بالخليفة والوزير! فخّار يكسّر بعضه يا زمرد. لَنْ نحملَ همومَهُمْ أيضا. مستقبلنا أهمُّ. تصوَّري فجأةً وجدتُ أمامي فرصةَ عمري، فهلْ أتركُها ! أكونُ مجنونا لوْ لمْ أثبْ عليها. كلُّ الفرْقِ بين الفشل والنّجاح هو أَنْ يعرفَ المرءُ كيف يقبضُ على الفرصة. لا.. لا تخافي. المهمّةُ سهلةٌ و لا مبرّرَ للقلق. سأعودُ.. وستكونُ أمامنا كلُّ الأيّام أيّاماً حافلةً وبهيجةً.

**زمرد** : (**شبحُ ابتسامةٍ على وجهها**) أدْعو الله أَنْ يكونَ صحيحًا ما تقول. تروادُني هواجسُ ثقيلةٌ.

**جابر** : اطْرُدي هذه الهواجس، ودعي وجهك يُشْرِقُ كعادته. أحبُّه مشرقًا كالصّباح. سأُخَبِّئُ صفاءَ عينيْكِ، وإشراقةَ وجهكِ في صدري. وسيَمُدَّاني بالقوّةِ طوالَ الرِّحلة.

**زمرد** : أواثقٌ حقًّا أنَّه لا خطرَ عليك؟ !

**جابر** : هناكَ خطرٌ واحدٌ فقط.

**زمرد** : (**بلهفة وجديّة**) ما هو؟

**جابر** : أَنْ تُبالغي في التَّثَنِّي حينَ تسيرين في أرجاء القصر. لوْ فعلتِ فسيكتشفُ الوزير نفْسُه أَنْ لك إليتيْنِ تتلاحقُ لهما الأَنْفاسُ. كأَنِّي أراه ..سيتناولُ نشُوقَهُ ويسوقُكِ إلى مخْدَعِه حينئذ لنْ يبقى للمسكينِ جابر إلاَّ أن يموتَ كَمَدًا .

**زمرّد** : (**باسمة**) متى تتعلَّمُ الحشمةَ!

**جابر** : كلُّ هذه المفاتنِ أمامي وتُريدينَ أنْ أحتشمَ ! (**يضربُ بيده على القُضْبان... متحَسِّرا**) لولاَ قضبان النَّافذةِ .. ولكنِّي عائدٌ فوْرَ خروجي . ابْدئي زينتَكِ عندما أعودُ، ينبغي أنْ أَشُمَّ عطْرَك على بعد فراسخَ (4) منْ بغداد.

(**يظهرُ الحارسُ ويتَنَحْنحُ**)

**زمرّد** : (**بحركةٍ عاجلةٍ ترفعُ نقابَهَا، وتربطُهُ**) حانَ الوقتُ يجبُ أنْ أمضيَ . كُنْ حذرا يا جابر وتحاشَ المخاطرَ سأقضي الوقت كلَّه أبتهلُ لعودتك. فحافظْ على نفسك.

**جابر** : لا تخافي.. سأسْبِقُ طيورُ البراري.

(**إشارةُ وداعٍ.تغادر النَّافذةَ، وهي تلتفتُ مِنْ وقتٍ لآخر ناحيةَ جابر غامزةً وباسمةً**).

**سعد اللّه ونّوس - مغامرة رأس المملوك جابر**
**الأعمال الكاملة دار الآداب بيروت 2004.صص295-300**

## الشّرح

(1) **جدائل** : جمع مفرده جَديلة وهي ضَفيرة الشّعر، والجَدِيل : حَبْل مفتول من أَدم أَو شعر يكون في عُنق البعير أَو الناقة.

(2)**النّقابُ** : هو القِناع على مارِنِ الأَنْفِ، والجمع نُقُبٌ. ويقال تَنَقَّبَتِ المرأَةُ وانْتَقَبَتْ. والنِّقابُ على وُجُوهٍ؛ قال الفراء : إذا أَدْنَتِ المرأَةُ نِقابَها إِلى عَيْنها، فتلك الوَصْوَصَةُ، فإِن أَنْزَلَتْه دون ذلك إِلى المَحْجِرِ، فهو النِّقابُ، فإِن كان على طَرَفِ الأَنْفِ، فهو اللِّفَامُ.

(3) **يَغْنَج** : مضارع الفعل المجرّد الثلاثي غنَجَ غنْجاً : دلّ وتدلّل. فهي غَنِجة ومِغْناج.

(4) **فراسخ** : جمع مفرده فرسخ وهو لفظ فارسي مُعرَّب. والفرسخ في الأَصل هو السُّكون. والفرسخ : ثلاثة أَميال أَو ستّة، سمّي بذلك لأَنّ صاحبه إذا مشى قعد واستراح من ذلك كأَنه سَكن.

## الفهم والتّحليل

### بناء النّصّ

1) جاء حديثُ الحكواتي في بداية النصّ سردا مطوَّلا. هل تجد له مبرّرا في نموّ الحركة المسرحية ؟

2) بيّن عناصر الخطّة التي اتّبعها الرّاوي ليجعل قصّته مشوّقة للسامعين.

## الإشارات الرّكحيّة

3–حرص الكاتب في خطاب الحكواتي على توفير نوع من التّكامل بين المحكي والمرئي. وضّحه ثمّ بيّن ما دعا إلى قَصْرِ المشهد على الحركة دون الحوار.

4–ما وظيفة الإشارات الرّكحية التي تتقدّم مخاطبات المتحاوريْن ؟

## الحوار

5– بيّن كيف تولّدت مخاطبات المملوك جابر من مخاطبات زمرّد.

6–بمَ تفسّر طول مخاطبات جابر وقصر مخاطبات زمرّد ؟

7–حلّل مخاطبات زمرّد لغة وتركيبا ودلالاتها الرمزيّة واستخلص منها الحالة النفسية التي كانت عليها.

8–يُعتبر هذا الحوار من النّوع الذي يجمّد الفعل المسرحي. هل مِنْ تفسير لذلك؟

9–يكشف الحوار عن صراع عاطفي وصراع طبقي، هل لك أنْ توضّح ذلك وأنْ تبيّن غرض الكاتب من جمع هذيْن اللونيْن من الصّراع ؟

10– في بعض مخاطبات جابر نوع من الشّعريّة. استخرجها وبيّن غرض الكاتب من اعتمادها.

11–ما الحجج التي كان جابر يستند إليها ليُطمئن "زمرّد" ؟

## الشّخصيّات

12–ماذا تستنتج من تعليق الزبونين على موقف جابر ؟

13– قارن شخصية جابر بشخصية زمرّد. إلاَمَ أنتَ أميلُ ؟ ولِمَ ؟

14–هل تعتبر "زمرد" معرقلا لجابر في تحقيق مشروعه أم طرفا مساعدا له ؟ بيِّن ذلك.

## القضايا

15– ما طريق السّعادة في نظر جابر؟ وما الذي يحمل المتفرّج على الضّحك منه أو الإشفاق عليه؟

16–ماهي المادّة الإخبارية التي يقف عليها المشاهد أو القارئ في حوار زمرّد مع جابر؟ وماهي الاستراتيجية التي توخّاها الكاتب في ذلك؟

17– بمَ رمز الكاتب إلى ثنائيّة القيد والحرّية في النّص ؟

## النّقاش

■ قال جابر "فَخَّار يكسِّر بعضه يا زمرّد. المهمّ أن أبلغَ الرسالةوأنالَ مكافأتي." هذا موقف سياسي .أبد رأيك فيه.

■ ما أقدم عليه جابر من عمل سياسي كان دافعُه الحبَّ. كيف ترى الصلة بين الأمرين ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **من أسماء الإشارة ذِي**<br>جابر : وَهَـاأَنْتِ ذِي بِلَحْمِكِ ودَمِكِ<br>ذِي اسمُ إشارة للمفردة المؤنّثة .ويُقابِلُهُ ذَا للمفرد المذكّر . واسمُ الإشارة هو مادَلَّ علَى مُسَمًّى وإشارةٍ إلى ذلك المُسَمَّى : تقول ذِي المرأةُ وَذَا الرَّجُلُ. |

| | |
|---|---|
| لغة | قال الأصمعي : والعربُ تقول لا أُكلِّمُك في ذِي السَّنَةِ وفي هَذي السنة ولا يقال في ذَا السّنةِ وإنّما يقال في هَذِهِ السّنةِ.<br>وليْسَتْ "هَا" من جملة اسم الإشارة وإنّما هي حرف جيءَ به لتَنْبِيه المخاطَب على المشار إليه. |
| كتابة | اكتب نصّا عن وظائف الإشارات الركحية في هذه المسرحية مركّزا على مَا تجد لها خصوصيات. |
| تذكير | روح الهـزل<br>* لا يخلو المسرح من الطرافة والدعابة. وقد يُوظَّف الإضحاك في المواقف والمفارقات والأقوال ولا يتحرّج الكاتبُ المسرحي أحيانا من "المسّ" ببعض "الممنوعات". |
| معجمم | * استخرج من النّصّ الحقول المعجميّة المتّصلة بالحبّ والعنف والخوف. |
| أسلوب | * يقول جابر : "سأنهب الأرض كالخيال وسأكون أسرع من طير. لو بدأت زينتك فسأكون إلى جوارك قبل أن تفرغي منها". بيّن كيف توحي هذه الصورة بكفاح المملوك جابر ضدّ قدره. |
| مقارنة | * ما الفرق بين العبد الأسود في مسرحيّة "شهرزاد" لتوفيق الحكيم والمملوك جابر في هذه المسرحيّة ؟ |

## تنوير

فنّ المسرح

1- الأثر السحريّ

كثيرا ما تكلّم "أ. أرتو" عن "السّحر" "والأثر السحري" للمسرح المنشود، وغالبا ما سخر سخريّة عنيفة من المسرح النّفسيّ والاجتماعيّ السّائد ودافع دفاعا مستميتا عن المدى الأسطوري في المسرح المنشود وعمّا يتولّد عن هذا المدى من أبعاد إيحائيّة رمزيّة مفعولُها على المتفرّجين أبعدُ وأدقُّ.

محمد المديوني- إشكاليّات تأصيل المسرح العربي/بيت الحكمة .قرطاج 1993 ص 483

2-وظيفتا التعليم والإمتاع

لقد اتّجه التطوّرُ إلى المزج بين الوظيفتين : التعليم والإمتاع .إذا كان لمثل هذه المشاغل أن يكون لها أيُّ معنى اجتماعي، فلا بدّ لها في النهاية من أن تعين المسرحَ على تبريز صورة للعالم بوسائل فنية: نماذج من حياة الناس كالّتي تستطيع أن تساعد المتفرّج على فهم محيطه الاجتماعي للسيطرة عليه عقلانيا وعاطفيا.

نظرية المسرح الحديث: تقديم وتحرير إريك بينتلي

ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت العراق 1975 ص 94

3- شروط الصراع

ولا يكون الصراع صراعا حتّى تتوفّر بعض الشّروط، منها:

* وجودُ طرفين متناقضين.
* أن يكون لكلّ منهما موقفٌ يجسّمه موضوعٌ يختلفان فيه.
* أن يحدّد كل طرف منهما غايةً يهدف إلى بلوغها ويرفضُ التراجع عنها.

* وجودُ ميدان يدور فيه هذا الصّراع، يحدّد مجاله ، ويكون، في المسرح الذّهني ، فكريّا.
* ارتباط الصّراع بإطارٍ زمانيّ ومكانيّ ، قد يكون ماديا معلوما، وقد يكون رمزيّا.
* أن يكون لكلّ طرف سلاحٌ يستعمله ويستعين به على تحقيق غايته.
* أن يتّبع هذا الصّراعُ مراحلَ ، منها : البدايةُ، وربّما النّهايةُ،وأن يعرف تطوّرًا تجسّده خلافات أو صدامات، ومعاركُ بين الطرفين المتصارعين تسير في اتّجاه تصاعديّ.
* امكانيةُ وجود طرف ثالث في هذا الصّراع قد يكون عنصرا مساعدا أو معرقلا لهذا الطّرف أو ذاك ووجود هذا الطّرف يؤثّر حتما في مدّة الصّراع وفي نتيجته.
* نتيجة الصّراع : انتصارٌ أو هزيمة، أو تواصل تجسّمه خاتمة مفتوحة.

**عبد الستار شبوح**

**مساهمة المقاربة التعليمية في تدريس الخصائص الفنية للنصّ المسرحي (مخطوط) ص 66-67**

**من آراء الكاتب**

**الشّخصيّة المسرحيّة المعاصرة**

الشخصيّة المعاصرة في المسرح - والمسرح فنّ شرطيّ مرتبط بتاريخه الخاصّ - هي ليست دائما تلك التي تعيش بيننا في المجتمع الحالي. في تقديري أنّ جابرًا وأبا خليل القباني وزاهدة وعبيدًا هم شخصيّات معاصرة ...لعلّك تريد أن تسأل لماذا لا أتناول "حدوتة" واقعيّة من الواقع الراهن ؟ هذه مسألة في رأيي محض شكليّة. فالمسرحي يستطيع أن يكتب عبر غلالة التاريخ أو يكتب عبر غلالة الأسطورة أو الحكاية القديمة. والمهمّ هو أن يكون فيما يكتبه معاصرا وقادرا على طرح إشكاليّات الواقع الراهن بعمق ووضوح.

**سعد اللة ونّوس .الأعمال الكاملة مج 3 ص113**

**في الأثر**

**4- التاريخ مادة تسمح بمعالجة قضايا الحاضر**

قال محمّد إدريس (مسرحيّ تونسي) :

مثل برشت يعالج ونّوس التاريخ، لا كغاية بحدّ ذاتها، بل كمادّة مجازيّة تسمح له بمعالجة قضايا الحاضر، بعمق وقوّة. لكنّ ونّوس، على الرّغم من هذا الاختيار الجمالي الذي التزمه منذ تجاربه الأولى، بقي منفتحا على التّجارب المختلفة التي خاضها مسرحيّون آخرون، في تونس على وجه الخصوص. فهنا يفضّل أهلُ المسرح "الواقعيّة اليوميّة"، الفجّة والعنيفة غالبا، على "الواقعيّة الرمزيّة" التي انتمى إليها، والتي لا تفتقر أبدا إلى الشعريّة والعمق الفلسفي.

**سعد اللّة ونّوس /الأعمال الكاملة مج 3 صص762-763**

**النّصّ عدد 9**

# بَينَ يَدي المَلِكِ

**التّمهيد**

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| *الحكواتي/الزبائن<br>* الملك منكتم بن داوود / هلاوون ابن الملك، المملوك جابر، لَهَب الجلاّد | أنْ يحافظ المؤلف والمخرجُ على نفس الديكور لِثلاثة أماكنَ مختلفة وأنْ يُوكِلَ لنفسِ الممثّلين تقمّص شخصيات متخاصمة إدراكٌ منهما بأنّ المتفرج يعي أبعاد هذا الخيار الذي قد يساعد هذا المتفرج على توقّع نهاية للبطل قبل أن تحدث الفاجعةُ وتختلف ردودُ الفعل عليها. | * المكاني: المقهى / ديوان ملك العجم<br>* الزّماني : ليل / نهار |

**الحكواتي** : وبعْدَ طولِ تعبٍ ومَخاطرَ، وَصلَ المملوكُ جابرٌ إلى بلادِ العَجَمِ. ومِنْ شدَّةِ لهْفَتِهِ للإيَابِ، لمْ يُحِسَّ بالتَّعبِ ولاَ بمشقَّةِ الطَّريقِ. اتَّجهَ مِنْ فوْرِهِ إلى قصْرِ الملكِ س منْكتمس يطْلُبُ المثول بين يديْه. وكان يقول في نفسه.. عندما أخرجُ منْ هذا القصرِ أكونُ رَجلاً ذا شأنٍ. وتناولَهُ حارسٌ منْ حارسٍ في دهاليزِ قصْرٍ كالمتاهةِ حتّى دخل على ديوان الملكِ الذي تهتزُّ لسطْوَتِه القلوبُ وأقدامُ أشْجعِ الرّجال.

**(يظهرُ ديوانُ الملكِ منكتم بن داوود.. وهو فاخرُ الرّياشِ وشبيهٌ بديوان كلٍّ مِنَ الخليفةِ والوزير. الملكُ منْكتم يجلسُ على العرش، وإلى جِوَارِهِ ابْنُه هلاوون. يؤدّي الدَّوْرَيْن المُمَثِّلان اللَّذان أدَّيَا أوّلاً دَوْرَيْ الوزير وعبد اللّطيف، وثانيًا دَوْرَيْ الخليفةِ وعبدِ الله. تتَّسِمُ ملامحُ الملكِ منكتم بالغطرسَةِ واللُّؤْم).**

**جابر** (**التّعبُ بادٍ عليه.. ينْحني بإجلالٍ كبير**) السّلامُ على مولاي.. ملكِ المُلوكِ وسلطانِ السلاطينِ منكتمِ بنِ داوود.

**الملك** : مَنْ أنْتَ ؟ وماذا تَحْمِلُ؟

**جابر** : أنا عبدُكُمْ جابر.. وأحمِلُ رسالةً مِنْ سيِّدي وزيرِ بغداد محمَّد العَبْدلِّي.

**الملك** : رسالةٌ مِنْ وزيرِ بغداد ! هلْ انتهى أخيرًا من التّردُّدِ وضَرْبِ الأخماسِ بالأسْداس؟

**جابر** : عبدُكمْ لا يعرف شيئا ممَّا هو مَخْطُوطٌ في الرِّسالةِ.

**الملك** : هاتِهَا إذن (**يتردَّدُ جابر، وهو يُراقب هلاوون**) ماذا تنْتَظر؟

**جابر** : الرِّسالةُ سرٌّ خطيرٌ.. وأوْصَاني سيِّدُنا الوزيرُ أنْ أسلِّمهَا لمولاي المَلِكِ على انْفِرادٍ.

**الملك** : (**يغْضَبُ**) أتُمْلُون عليْنَا شُروطا! هذا ابْني هلاوون، ولا أُخْفي عنْهُ شيئا، فهاتِ الرِّسالةَ بالعَجَلِ، قبل أن أجْعَلَ رأسَك بيْنَ قدَميْك.

جابر : (مرتعدًا) العفوُ يا مولاي.. ما أَرَدْتُ إثارةَ غَضَبِكُمْ أو إساءةَ الأدبِ أمامكُمْ.(يتقدَّم مبالغا في الاتِّضاع والتأدُّب) هُو ذا رَأْسي. الرِّسالةُ مَخْطوطةٌ عليْهِ.. وإنْ حُلِقَ الشَّعْرُ بانَتِ الكلماتُ.

الملك : (مندهشًا) الرِّسالةُ مَخْطوطةٌ على رَأْسِكَ ! فكرةٌ ظريفةٌ والله. الحَذَرُ لا ينْقُصُ وزيرَ بغداد.. ولعلَّ وراءَ حَذَرِهِ ما يَسُرُّ مِنَ الأَنْباءِ. هلاوون.. هاتِ مُوسى، واحْلِقْ شَعْرَ هذا المملوكِ لِنَرَى ماذا خَطَّ لَنَا وَزيرُ بغدادَ!

هلاوون : في الحال يا أبَتِ.

(يتجَمَّدُ المشْهَدُ كلُّه على صوت الحكواتي. يخرجُ هلاوون، ثُمَّ يعود.. وتتمُّ الحلاقةُ بحركاتٍ قاسيةٍ وعبْرَ مَشْهَدٍ إيمائي، تُلاحِقُ الحركاتُ فيه كلماتِ الحكواتي).

الحكواتي : وخرجَ هلاوون وعادَ يَحْمِلُ مُوسى. وبيَدٍ يُعَجِّلُهَا الفُضولُ حلَقَ لجابرٍ شَعْرَهُ، فبانَتْ تَحْتَهُ رسالةُ الوزير مخطوطةً بمِدَادٍ لا يُمْحَى. قرأ الملك "منكتم" الرِّسالةَ ثُمَّ أعاد قِراءتَهَا، وجابرٌ مُطْرِقٌ في الأرضِ حَابِسٌ أنفاسَهُ وحالمٌ بالعوْدةِ. وهَمَسَ المَلِكُ لابنهِ بكلماتٍ لم يَسْمَعْهَا أحدٌ، فخَرَجَ هلاوون مرَّةً أخرى مِنَ الدِّيوان.

الملك :(مُبْتسمًا، والخُبْثُ يلوِّنُ لهجتَه) قرأنا الرِّسالةَ أيُّها المملوكُ. وسننفِّذُ ما يطْلُبُهُ وزيرُكُمْ منَّا؟ قُلْ.. أَمَا زالَ يُحِبُّ النُّشُوقَ كَما أَعرفُهُ؟

جابر : إي واللهِ يَا مولاي عُلبَةَ النُشوق لا تُفَارِقُ جَيْبَهُ. وأفْضَلُ هديَّةٍ تُرْسِلونَهَا مَعَ الجَوَابِ، هِيَ صُنْدُوقٌ مِنَ النُّشوقِ العَجَمِيِّ. لَنْ يَنْسَى هديَّتَكُمْ مَا عَاشَ.

الملك : سنُرْسِلُ لَهُ إذنْ كُلَّ ما في بِلادِ العَجَمِ مِنَ النُّشوقِ. ولكِنْ هلْ تَسْتَطِيعُ أَنْ تحْمِلَهَا؟.

جابر : مِنْ أَجْلِ مولايَ المَلِكِ، وسيِّدي الوزيرِ، مُسْتَعِدٌّ لِتَحَمُّلِ كُلِّ الصِّعابِ. لَكِنْ أَرْجُو أَنْ يَتَكَرَّمَ مولاي فَيَسْمَحَ لي بالعَوْدَةِ سريعا إلى بغداد.

الملك : أَتُحِبُّ بغداد إلى هذا الحدِّ !؟

جابر : هناكَ مَنْ ينتظِرُني فيها.

(يدخلُ هلاوون، ومعَهُ سلهبٌس وهو رجلٌ ضخْمُ الجُثَّةِ أقرَعُ الرَّأْسِ، لهُ شاربان كثَّان وَوَجْهٌ جامدُ الملامحِ مُخيفٌ..)

الملك : (بابتسامتِهِ الخبيثةِ) إذَنْ.. قُدْهُ إلى بَغْدادَ يا لَهَب..

لهب :(مُنْحنيًا انْحناءةً خفيفةً لا تُخْفي قَسْوَتَهُ) سمْعًا وطاعَةً يا مولاي.

جابر : (حائرًا) مولاي .. ولكنِّي..

(لهبٌ يُمْسكُهُ مِنْ ذراعِهِ بعُنْفٍ، ويَجُرُّهُ وراءَهُ. جابرٌ مشْدوهٌ (1) لا يعرفُ ما يَقُولُ. يبْقَى في الدِّيوانِ الملكُ وابْنُهُ) .

الملك : أَصْبَحَت الرِّيحُ مُواتِيَةً للسَّيْرِ إلى بَغْدادَ يا هلاوون.

هلاوون : أَنْتظِرُ هذه الرِّيحَ مُنْذُ وقْتٍ طويلٍ. هلْ أَجَهِّزُ الجَيْشَ؟

**الملك** : تبْدُو مُتَلَهِّفًا للحرْبِ؟

**هلاوون** : لَنْ أكونَ قائدا جَديرا بجيْشِ الملكِ منكتم بنِ داوود، قبْلَ أنْ أَدُكَّ صُروحَ بَغْدادَ.

**الملك** : إذَنْ.. جَهِّز الجَيْشَ، وأعِدَّ العُدَّةَ. ستكونُ لك بغداد. وسينعقدُ لك لواءُ القيادةِ. إنَّما أريدُ أَنْ يتمَّ كلُّ شيْءٍ بسِرِّيَةٍ. ولا ينبغي أنْ تُشيعَ أبدا أنْباءَ حمْلتِنَا. سيكونُ هجومُنا صاعقًا ومُباغِتًا، لا يُنْبِئُ عنْهُ غبارٌ، ولا حامِلُ أخبارٍ. وبما أَنَّ لدَيْنَا مَنْ يفتحُ الأبوابَ فستفقدُ بغداد هَيْبتَها وتنْهارُ تحْتَ حوافرِ خيولِنَا.

**هلاوون** : معْنَى هذا أنَّهُ ليْسَ أمامنا وقتٌ طويلٌ للوداع.

**الملك** : معَ الفَجْرِ ينبغي أَنْ يزحفَ الجيشُ بكامل عُدَّتِهِ وعتَادِهِ. جيشُنا في تعبئةٍ دائمةٍ، وتكفي ساعاتٌ قليلةٌ لاستكْمالِ كُلِّ شيْءٍ. الإسراعُ يسهِّلُ علينا القضاءَ على الإمْداداتِ في الطَّريقِ أَوْ مُحاصرتُها. وعنْدما تُصْبِحُ بغداد قريبةً، ينبغي أنْ يستريحَ العسكرُ مختبئًا في النَّهار، ثُمَّ يسيرُ في الليْلِ. هذه هي الطريقةُ المُثْلى كيْ نضمَنَ المباغتةَ.

**هلاوون** : هلْ يمكنُ حقًّا الاعتمادُ على الوزيرِ ورجالِهِ؟

**الملك** : سيكونونَ كالكلابِ.. يلْعَقونَ أحْذيتَنَا، ويطلبونَ مَرْضاتنا. أسوارُ بغداد عاتيةٌ يا بُنَيّ، وإذا لَمْ أضمَنْ هدْمَهَا مِنَ الداخل، لاَ أرْمي بجيشِنا إليْهَا يهلَكُ، وهْوَ يُناطحُ حجارتَها.

**هلاوون** : لَمْ يبْقَ إذنْ إلاَّ أَنْ ننْفُخَ بوقَ النَّفير(2).

**الملك** : يومٌ مشهودٌ...بغدادُ العظيمةُ ترتَخِي وتتمدَّدُ بكُلِّ بهائِها أمامَ جيوشِ ملِكِ العَجَمِ. حُلْمٌ قديمٌ لمنكتم بن داوود ولوالدِه مِنْ قبْلِهِ. تعالَ يا بُنَيّ.. سأنفخُ البوقَ معَكَ في هذا اليوْمِ العظيمِ.

**(يُمْسِكُ الملِكُ منكتم يدَ ابْنِه هلاوون، ويخْرُجان معًا..)** .

سعد اللّه ونّوس .مغامرة رأس المملوك جابر / الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت 2004.ص ص310–313

## الشرح

(1) **مشْدُوهٌ** : صفة متعلقة بالفعل شَدَهَ وشُدِهَ الرّجلُ شَدَهاً وشُدْهاً: شُغِل: وقيل: تَحَيَّر . وقيل شُدِهَ الرجلُ دُهِشَ، فهو دَهِشٌ ومَشْدُوهٌ شَدَهاً.

(2) **بوقُ النَّفِير** : النفير :الحربٌ، والبُوقُ: الذي يُنْفَخ فيه ويُزْمَر، وبوقُ النّفير بوقُ الحرب .

## الفهم والتّحليل

## الإشارات الرّكحيّة

1– ميّز الإشاراتِ الركحية المتعلّقة بالشخصيات من الإشارات الفاصلة بين فقرات الحوار. ما وظائفها ؟

2– هل أوحت الإشارات الركحية المتعلقة بـ "لهب" بمصير جابر ؟ وضّح ذلك .

## الحوار

3- ما هي الوسائل اللغوية والتقنية التي اعتمدها الكاتب في إشعار المتفرّج/ القارئ بتقدّم زمن الفعل المسرحي؟

4- استخرج من النّصّ ما يؤكّد الوظيفة الإخباريّة للحوار.

5- قارن طبيعةَ الحوار الذي دار بين الملك وابنه بحوارَيْ الخليفةِ والوزير مع مساعديْهما. ماذا تستنتج ؟

## الشّخصيّات

6- لِمَ أسند الكاتبُ دوري ملك العجم وابنه إلى نفس الممثّلَيْن اللّذَيْن مثّلا دوري الوزير وعبد اللطيف ودوري الخليفة وعبد الله ؟ إلام يرمز ؟

7- استخرج من النصّ ما يدلّ على دهاء الملك منكتم بن داوود وعلى سذاجة جابر.

8- قارن علاقة الملك الأعجمي بابْنِه بعلاقة الخليفة العبّاسي بوزيره.

9- هل تثير شخصيّة جابر العطف أم الشماتة ؟ علّل جوابك.

## القضايا

10- بمَ تفسّر خروج سعد الله ونّوس عن وحدة المكان في قانون المسرحيّة كما سطّره أرسطو؟

11- ما الذي يدلّ على أنّ الحدث في هذا النّص يهيّئ لنهاية المسرحيّة ؟

## النّقاش

■ يطرح النصُّ علاقةَ العرب بالعجم . ابحث في ظاهرها وباطنها وأبدِ رأيك فيها.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| **مثل** | الملك : ... هل انتهى أخيرا من التردّدِ **وضَرْب الأخماس بالأَسْدَاس** ؟<br>يقال في المثل : ضَرَبَ أَخْمَاسًا لِأَسْدَاس.<br>الأَخْمَاسُ جمعُ خِمْس والأسداسُ جمعُ سِدْس وهُمَا مِنْ أَظْمَاءِ الإبل (أشدّها عطَشا). وأصلهُ أنّ الرجل إذا أرادَ سَفَرًا بَعيدا عَوَّدَ إِبِلَهُ أَنْ تَشْرب خِمْسًا أَيْ مرَّة كلّ خَمْسةِ أيّامٍ ثمّ سِدْسًا، حتّى إذا أخذتْ في السَّيْرِ صبرَت على الماءِ. والمعنى رَقَّى إبلَه من الخِمْسِ إلى السِّدْس.<br>يُضرب **هذا المثلُ لِمَنْ يَسْعَى في الْمَكْرِ**.<br>عن المنجد ( فرائد الأدب) |
| **كتابة** | *حرّر نصّا تبرز فيه خروج الكاتب في هذا النّصّ خاصّة والمسرحيّة عامّة عن التوجّه الدّرامي الأرسطي المحرّك للوجدان إلى دعوة القارئ ضمنيّا إلى الوعي بقيمة التاريخ وربط الماضي بالحاضر. |
| **تناصّ** | * هات بعض الشواهد الشعريّة من محور "الحماسة في القرنيين الثّالث والرّابع" تتعرّض لعلاقة العرب بالعجم ثمّ قارن ذلك باستقواء الوزير بالأعاجم في مسرحيّة سعد اللّه ونّوس. |
| **مقارنة** | *عد إلى محور الحماسة وادرس بعض الخطط الحربيّة الواردة فيه وقارنها بخطّة الملك في غزو بغداد . |
| **حقل معجمي** | *استخرج من النصّ الحقل المعجمي المتّصِل بالحرب وبيّن السّمة المميّزة فيه . |

## تنوير

### في الأثر

**قراءة تتجاوز النقد إلى إعادة التكوين**

قال أدونيس : تنهض رؤية سعد الله ونّوس، في مسرحه، على قراءة المجتمع العربي في بُنَاهُ العميقةِ وفي سيرورته وصيرورته. إنّها قراءة أفقيّة وعموديّة، تتلاقى فيها أبعادُ الزّمن ماضيا وحاضرا ومستقبلا. وهي، تبعا لذلك، قراءةٌ تتجاوز النقد إلى نوع من الإحاطة تتضمّن نوعا من إعادة التكوين، لا في ما يتعلّق بالمجتمع وحده، بل في ما يتّصل أيضا بالفرد ووعيه.

وهو، في هذا كلّه، كمثل المبدعين الكبار، يقارب الحياة والأشياء بطريقة جديدة، وجماليّة جديدة. وهو، كمثلهم أيضا، يفتح في إنتاجه فضاء آخر لكتابة تاريخ آخر.

**سعد اللّه ونّوس. الأعمال الكاملة مج 3 ص** 761

**من آراء الكاتب**

**دور المتفرج**

مِمّا لا شك فيه أنّ المتفرج يستطيع أن يقوم بدور إيجابي كبير في توجيه المسرح، وعلينا أن نعلِّمه كيف يقوم بهذا الدور وأن نشجّعه على الاضطلاع به بشكل فعّال حتى يتحقّق لنا فعلاً توجيهُ المسرح وتقويم أساسه...

ولكي يقوم المتفرّج بهذا الدور ينبغي أن يتغيّر هو نفسه وأن يمارس دوره كمتفرج بطريقة جديدة ومختلفة عما نعرفه حتى الآن في متفرجينا...

أولاً : ينبغي أَنْ يعيَ المتفرج أهميّته في أيّ عرض مسرحي... فكلُّ ما يدور على الخشبة يستهدفه... ويتوجَّه إليه بمعنى أنّ قيمة هذا العرض مرهونة بالموقف الذي يتّخذه المتفرج منه.

وثانيًا : ينبغي أن تنتهي سلبيّةُ المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها. ينبغي أن يدرك جيدًا أنَّ كلّ ما يدور أمامه يعنيه ويهمه، وعليه أنْ يتخذ موقفًا منه...

ثالثًا : على المتفرِّج أن يحسّ بالمسؤولية وبأنّ لموقفه من أي عملٍ ثقافي بشكل عام ومن أية مسرحية بشكل خاص نتائج هامة وخطيرة أيضاً عليه وعلى أوضاعِ بلاده.

**سعد الله ونّوس / بيانات لمسرح عربي جديد / دار الفكر الجديد** 1988 **ص** 42

**فنّ المسرح**

1– **من مميزات المسرح الملحمي: التغريبُ**

نأتي الآن إلى أحد العناصر ممّا يتميّز به المسرحُ الملحميُّ، وهو ما يُدعى بتأثير التّغريب. ونقصد هنا تقنيةً تتناول الأحداث الاجتماعية الإنسانية المطلوبُ تصويرها وتسميتها، على اعتبارها شيئا يدعو للتّفسير والإيضاح، لا مجرد أمر طبيعي مألوف. والغرضُ من هذا "التأثير" هو السّماح للمتفرّج أَنْ يلجأ إلى النّقد بشكل بنّاء من وجهة نظر اجتماعيّة.

**نظرية المسرح الحديث / تقديم وتحرير إريك بينتلي**

**ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت – جمهورية العراق – 1975 - ص 82**

2– **الأقنعـــــة**

هذه الأقنعة أسطوريّةً كانت أو تراثيّةً لم يكن مَقصدُ المبدعين المسرحيّين التّعبيرَ عنها . فليس المقصد استعادةَ الأسطورة أو التراث لإحيائه فتلك ليست إلاّ قراءة منبتّة عن حاضر القراءة . هذه الأقنعة وسائطُ عبّر بها المبدعون عن هموم حضاريّة ذاتيّة اجتماعيّة، لكن نلاحظ أنّ التّعبير بالقناع يختلف في قربه من حقيقة القناع أو في ابتعاده عنه. هذا الاقتراب أو الابتعاد يمثّل وظيفة إبداعيّة. فهذه الأقنعة مبدعة بالقراءة (قراءة المبدع).

**عن عبد العزيز شبيل – درس جامعي مخطوط**

3- **مسرح الحكواتي**

بيان (مسرح الحكواتي) الّذي أصدره "روجيه عَسَّاف" في لبنان عام 1979، والذي لَخَّصه عبدُ الرحمن بن زيدان بالنواحي التالية :

1- كَسْرُ الإيهام المسرحي بإزالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح وكلِّ ما هو خارجه إنْ من ناحية مكانِ العرض وإنْ من ناحية الواقع الاجتماعي.

2- تقديم حفل في طور التشكُّل وليس تقديم نصّ جاهز ثابت.

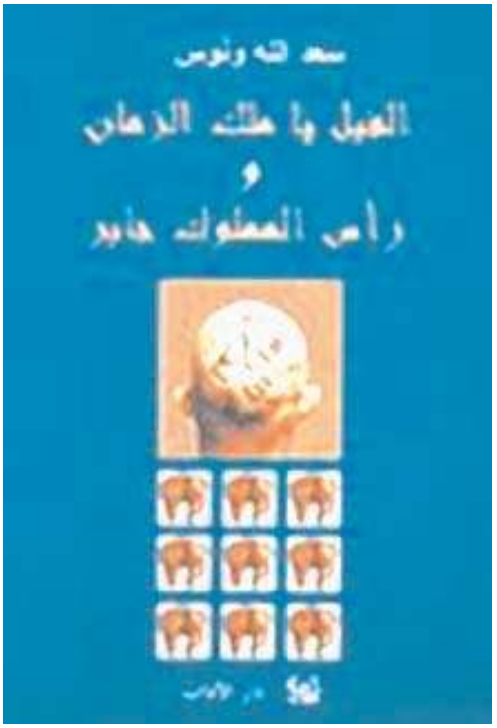
3- تحويل الحفل إلى عروض متداخلة إلى درجة يُلغى فيها مبدأ الانفصال بين المُشَاهِدِ والممثِّل

4- تركيب هذه العروض من مشاهد مبنية على التراث الشفوي الحرّ كما يُرى ويُعاش وكما يتجلَّى من خلال تمظهراته في الحياة اليوميّة.

5- تحرير إمكانات جسد الممثِّل وقدراته لكي يحرّر ويتحرّر ويلغي المسافة بينه وبين القاعة.

6- الابتعاد عن التعليمية التي مورست في الحركة المسرحية السابقة ، مع زعزعة الثوابت التي كانت تحافظ على فردية الفرد وعلى التطهير بمفهومه الأرسطي.

فرحان بلبل / المسرح التجريبي العربي / أنترنات



**النّصّ عدد** 10

# المصير الفاجع

**التّمهيد**

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| * الحكواتي/الزبائن<br>* المملوك جابر / لهب الجلاّد | المأساة سلسلة من الأفعال يتلو بعضُها بعضا ،وينتهي بها البطلُ إلى قَضائه المحتوم . وواجبُ الأديب أن يحبك هذه المراحلَ حبكا محكما بحيث يبدي لنظّارته بجلاء لا يقبل الشكّ أنّ البطلَ سائر في طريقه ذاك مسَّيرا بتلك القوّة العليا. وما تلك القوّة العليا بالطبع إلاّ ما تتعلّق به عقيدةُ العصر . | * المكاني : المقهى / غرفة لهب<br>* الزّماني : ليل... |

**زبون** 1 : وَجابِرٌ!

**زبون** 3 : ماذا حَدثَ لَهُ ؟

**الحكواتي** : ولمْ يكنْ جابرٌ يعْرِفُ مَنْ هُوَ هذا الرَّجُلُ الذي يُمْسِكُهُ بقَبْضَةٍ مِنْ حديدٍ، ويجُرُّهُ وراءَهُ غَيْرَ عابِئٍ بذهُولِهِ أوْ قلقِهِ. ومِنْ دهليزٍ إلى دهليزٍ، حتَّى وصَلَ بهِ إلى غُرْفةٍ بدَتْ غَريبَةً. تمْتلِئُ بالسِّياطِ والسَّلاسِلِ والبَلْطاتِ(1) . وكانَ س لَهَبُس نفْسُهُ تفوحُ منْهُ رائحةٌ شبيهةٌ برائحةِ المقابِرِ. وكُلَّمَا سرَقَ جابرٌ نَظْرَةً إلى وجْهِهِ المَعْدنِي أوْ تطلَّعَ في الغُرْفةِ حوْلَهُ شَعَرَ بقَلْبِهُ يَغوصُ في أعْماقِهِ وبالصَّمْتِ ثقيلاً يزيدُ الغمَّ غمًّا، والخوْفَ خوْفًا. وحاولَ جابرٌ أَنْ يُبدِّدَ رهْبَةَ الجوِّ، فراحَ يتكلَّمُ آملاً أَنْ يجْعَلَ قسْوَةَ مُرافقِهِ تلينُ، لعلَّهُ يفْهَمُ ما يحْدُثُ لهُ.

**(غُرْفَةُ "لهب".. حجْرَةٌ ضيّقةٌ مُعَتَّمَةٌ، ذاتُ لوْنٍ قاتمٍ صَدِيءٍ فيهَا سلاسلُ وبلْطاتٌ وسياطٌ وقاعدةٌ خشبيَّةٌ ثقيلةٌ مُلطَّخةٌ بألْوانٍ حمْراءَ وسوْداءَ. على أحدِ الجُدْرانِ ثمَّةَ رأسٌ معلَّقٌ. وعلى حائطٍ آخرَ عُلِّقَ قِناعٌ مُخيفٌ.. يجولُ جابرٌ ببصرِهِ في أرجاءِ الغُرْفةِ، فترْتعشُ ملامحُهُ رُعْبًا ويبدَأُ بالتَّعرُّقِ.**

**"لهبٌ" صامتٌ، جامدٌ، وجهُهُ معدنٌ باردٌ. ويبْدُو شديدَ اللامبالاةِ..."**

**جابر** :**(يتكلَّمُ بلاَ ضابطٍ.. الخَوْفُ والذُّهولُ يمُوجَانِ في عيْنَيْهِ، ويخْتلجانِ في صوْتِهِ)** أعرفُ.. أعرفُ.. صحيحٌ أنَّ بلادَكُمْ بعيدةٌ. ولكنْ سمعتُ منْ بعْضِ الرَّحالةِ والمُسافرينَ كثيرًا عنْ عاداتِكُمْ. لا تتْرُكونَ زائرًا يُغادرُ بلادكُمْ الجميلةَ، قبْلَ أنْ تُكْرِمُوهُ، وتعْرِضُوا لهُ ما لديْكُمْ مِنْ تُحَفٍ وأشْياءَ نادرةٍ. وَاللهِ أعتقدُ أنِّي سمعتُ أيْضًا

عنْ هذهِ الغُرْفةِ. لا شكَّ أنَّ لها قصَّةً هائلةً، يَشِيبُ لهَا الشَّعْرُ..(**لهبٌ لا يكْتَرِثُ بهِ.. فبعْدَ أنْ يُغْلِقَ بابَ الغُرْفةِ بالمِزْلاجِ**(2) **ينْصَرِفُ إلى تحْضيرِ بعْضِ الأدواتِ**) تُرْوَى في بغداد قصصٌ مشوِّقةٌ وجميلةٌ عن بلادِ العجمِ ! يتحدَّثُ النَّاسُ أيْضًا بلُعابٍ يسيلُ عَنْ لذيذِ مآكلِكُمْ وعاداتِكُمْ في الكرمِ وفي إجْبارِ الزَّائرِ على تناوُلِ كُلِّ ما يُقدَّمُ لهُ، حتَّى ولوْ صارَتْ مَعِدَتُهُ كبطْنِ الحاملِ. وَاللهِ كنْتُ أتمنَّى لوْ أبْقَى هُنَا وقْتًا طويلاً أتفَرَّجُ على بلادِكُمْ وأتعَرَّفُ إلى عاداتِكُمْ. لاَ بُدَّ أنَّها عاداتٌ لاَ مثيلَ لَهَا. (**لهبٌ يُسِنُّ بهدوءٍ بَلْطَةً كبيرَةً**) ولكنْ تنْتظِرُنِي في بغدادَ أشياءُ لا تقْبَلُ التَّأْجيلَ (**يُحاولُ أنْ يَضْحكَ بأُلْفةٍ. فتأْتِي ضِحْكتُهُ صفْراءَ**) إنَّ إمرَأَةً يَدُوخُ المرْءُ بمُجَرَّدِ النَّظرِ إليْهَا، تتَزَيَّنُ الآنَ في بغدادَ انْتِظارًا لعَوْدَتِي. وأقولُ لكَ. مُنْذُ اللَّحْظَةِ الّتي سَلَّمْتُ فيهَا الرِّسالةَ، لمْ أعُدْ مملوكًا كسائرِ المَماليكِ. لقَدْ أجْزَلَ الوزيرُ في مُكافآتي. يُهيِّئُ لي مرْكزًا مرْموقًا، ويُزَوِّجُنِي، ويُعْطِيني ثرْوَةً (**يُرَبِّتُ على كتفِهِ بتوَدُّدٍ، ويبْتَسِمُ**) مكافأةٌ مغريةٌ لا يحلمُ بها رجلٌ! (**يهمسُ وكأنَّه يتقرَّبُ منْهُ**) أنا الذي دبَّرْتُ الحيلةَ للخروجِ بالرِّسالةِ مِنَ المدينةِ، رغْمَ شدَّةِ الحرَّاسِ على أبوابِها. كمْ كانَ سرورُهُ عظيمًا! لوْ ترى عِناقَهُ لي عنْدما أردْتُ الرَّحيلَ. لقدْ عانقني. تَصوَّرْ.. واللهِ الوزيرُ نفْسُه عانقني كمَا أعانِقُك الآنَ.(**يُحاول أنْ يُعانقَ "لهب" مُتظاهرًا بالمرحِ، لكنَّ الآخَرَ يدفَعُهُ بقسوَةٍ فيرْمِيه جانبًا**). يا اللهِ.. ما أقْوى ذراعَكَ! ولكنْ لا تبْدو مرِحًا.(**ينْهضُ لهبٌ، ويُهيِّئُ القاعدةَ الخشبيَّةَ، كمَا يُحْضِرُ السلاسلَ. يُتابعُه جابرٌ جاحظَ العيْنَيْنِ**) أعْرِفُ.. أعْرِفُ. كُلُّ إنسانٍ ولهُ طبْعُهُ. ولكنْ هلْ فهمتَ الآنَ سِرَّ عجلَتِي. إنِّي لاَ أستطيعُ حتَّى أنْ أبيتَ ليلتي هُنَا. إنَّها الآنَ تتزيَّنُ وتنْتَظِرُ. تعْرِفُ! المرأةُ تضْجَرُ بسرعةٍ منَ الانْتظارِ ( **بعْدَ أنْ ينتهي لهبٌ منْ إعدادِ كُلِّ شيْءٍ. يُمْسكُ جابرًا مِنْ ذراعِهِ. وبقسْوةٍ يَرْبطُ يديْهِ بالسَّلاسلِ ويُوثقُهمَا خلْفَ ظهْرِهِ.. يَمْتقِعُ جابرُ. يتشتَّتُ بصرُهُ، ويتلعْثَمُ لسانُه بالكلماتِ**) ولكنْ.. ماذا تفعلُ؟ باللهِ عليْكَ ماهذا. لاَ شكَّ أنَّ مَوْلايَ الملكَ مُنْكَتِمٌ يُريدُ أنْ يُمازحني.(**لهبٌ يطْرَحُ جابرًا أرْضًا.. يُجْبِرُه على الرُّكوعِ، ويُوثِقُ رِجليْه أيضا. جابرٌ يصرُخُ كمَا لوْ أنَّهُ يُحَشْرِجُ**) يا اللهِ.. ماذا تفعلُ؟ . أنا الآنَ رجُلٌ رفيعُ المقامِ، ولِي زوجَةٌ وثرْوَةٌ.بلّغتُ الرِّسالةَ على أحسنِ وجهٍ، وسأعودُ لأنالَ المكافأةَ. مكافأتي. الرَّحْمةَ.. الرَّحْمةَ.

(**يختفي الصَّوْتُ، وإنْ كنَّا لا نزالُ نرى جُحوظَ عينيْ جابرٍ وحركاتِ فمهِ وهْوَ يصرخُ، ويستغيثُ.. يحاولُ الإفْلاتَ.. ولكنَّ الأَوْثِقَةَ مُحْكمةٌ.. يستمرُّ المشْهدُ ويتمُّ إيمائيًّا على صوْتِ الحكواتي..**)

**الحكواتي** : ولمْ يعرفْ جابرٌ أنَّ هذا الرَّجلَ الذي يُنادونه"لَهَب" هو بالذات سيّافُ ملكِ بلادِ العجمِ. والسيّافونَ يتّصفون دائما بالدِّقةِ. لا يهملون شيْئًا، ولا يُحبُّون الكلامَ. وما

إنْ أصبحتْ كلُّ الأدواتِ جاهزةً، حتَّى أمسكَ لَهبٌ بيده المعدنيَّةِ رأسَ المملوك جابر. وضَعهُ على القاعدةِ المُلطَّخةِ بالدَّمِ اليابسِ. وبضربةٍ مِنْ بلْطتِهِ المسْنونةِ فصَل رأسهُ عنْ جسدِهِ.

(يتمُّ ذلك إيمائيًّا، وأمام المتفرِّجينَ. ينتشر اللَّغطُ بين الزبائن.. ثم ترتفع الاحتجاجات).

زبون 2 : ما هَذا؟

زبون 3 : يقْطَعُون رأْسَهُ بعْدَ كُلِّ ما فعَلَ!

زبون 2 : لا يَجُوزُ.

زبون1 : ما هذا الجَزاءُ!

زبون 4 : قلتُ لكُمْ، يُمْكِنُ أنْ تنْتَظرَهُ أيْضًا أسْفَلَ المَراتِبِ.

زبون 2 : إنَّنا لا نَقْبَلُ.

زبون 1 : نِهايةٌ غيْرُ عادلَةٍ.

زبون 3 : يَنْبغِي أنْ يَنالَ ما تسْتَحِقُّهُ فطْنَتُه.

الحكواتي:(يعْلُو صوْتُهُ، ويُحاولُ السَّيْطرَةَ على الضَّوْضاء). وبعْدَ أَنْ تدَحْرَجَ رأْسُ المملوكِ جابر، حمَلَهُ السَّيَّافُ س لَهَبُس، والدَّمُ يَقْطُرُ مِنْهُ وتأمَّلَهُ طويلاً ثُمَّ انْفجرَ يُقَهْقِهُ.

(السَّيَّافُ يتقدَّمُ مِن الزَّبائِنِ، حاملاً الرَّأْسَ المَقْطوعَ.. ينْظُرُ إليْهِمْ ويُقَهْقِهُ).

زبون 2 : أَعوذُ بالله مِنْ هذهِ الخِلْقَةِ.

زبون 1 : هيئةُ عزْرائيلَ.

زبون 3 : قطَّعَ الله يَدَكَ.

السّياف : (يتوقَّفُ عن القهْقَهَةِ. يتفرَّسُ فيهِمْ بعيْنَيْهِ الحجريَّتَيْنِ، فيفْرِضُ عليْهِمْ الصَّمْتَ والرَّهْبَةَ، يضعُ الرَّأْسَ بيْنَ راحتيْهِ ويُقَرِّبُهُ منْهُمْ).

كانَ مَوْتُهُ تَحْتَ فَرْوَةِ رَأْسِهِ،

ولَمْ يَدْرِ.

قَطَعَ البَرارِي يَحْمِلُ قَدَرَهُ على رأْسِهِ،

ولَمْ يَدْرِ.

كانَ يَحْلُمُ بالعَوْدَةِ رَجُلاً عاليَ الرُّتْبَةِ،

تَنْتَظِرُهُ زَوْجَةٌ وثَرْوَةٌ.

لَكِنْ بَيْنَ المَوْتِ وهذِهِ العَوْدَةِ،

المَسافَةُ سُؤالٌ.

الحكواتي: وَلَمْ يَسْأَلْ السُّؤالَ.

(تنْفَجِرُ قهْقَهَةُ السَّيَّافِ كَقهْقَهَةِ عفْريتٍ... ثُمَّ يَرْمي الرَّأْسَ للْحكواتي، فيلْتَقِطُهُ

**ويضَعُهُ بيْنَ يديْهِ.. بيْنَما يَخْرُجُ السَّيَّافُ حامِلاً معَهُ الدِّيكورَ).**

85 **زبون 1** : أعُوذُ بالله. هاتِ شاي يا أبو مُحمّد.

**زبون 3** : وأنا أَعْطِني فنْجانًا من القهْوَةِ.

**سعد اللّه ونّوس .مغامرة رأس المملوك جابر**

**الأعمال الكاملة .دار الآداب بيروت** 2004.**ص ص** 313–317

## الشرح

(1) **بلْطات** : جمع مفردهُ بلطة وهي عاميّة . أمّا الفصيحُ فهو البَلْطُ والبُلْطُ: المِخْراطُ، وهو الحديدة التي يَخْرُطُ بها الخرَّاطُ.

(2) **المِزْلاج** : اسم آلة متعلّق بالفعل زلَج ويقال زلجْتُ وَأَزْلَجْتُ البابَ، أَي أَغلقْتُه. والمِزْلاج المِغْلاق، إلاّ أَنه يُفْتَحُ باليد، والمِغْلاق الذي "لا يُفْتَح إلا بالمِفْتاحِ"، سُمِّيَ بذلك لسرعةِ انْزِلاجه.

## الفهم والتّحليل

### موقع النّصّ

1 – لو نزل الستارُ في نهاية هذا النصّ، هل تعتبر المسرحيةَ قد انتهت ؟

2 – ما منزلة هذا المشهد من مغامرة جابر ؟ وهل تراه محقّقا للمأساة بمعناها الأرسطي؟ علّل جوابك.

### الحوار والإشارات

3– ما وجوهُ تَضافُر الحوار والإشارات الركحيّة في رسم المصير الفاجع لشخصيّة "جابر" ؟

4– حلّل بناء الطِرادة التي وردت على لسان المملوك جابر واذكر المواضيع التي أثارتها وما دعا إلى إثارتها.

5 – هل تدّل هذه الطِرادة على سوء تفاهم بين المملوك جابر ولهب، أم هي هذيان نتيجةَ خوفٍ ومعرفةٍ بالمصير؟ بيّن نوع الهزل الذي يطبعها.

### الشّخصيّات

6- جعل الكاتب شخصيّة "لهب" شخصيّةً تفعل ولا تتكلّم إلاّ في نهاية المشهد .بِمَ تفسّر ذلك؟

7– حرص الكاتب على إيجاد رابط بين الفضاءيْن المسرحيّيْن. كيف تمّ له ذلك ؟ وما الأثر الرّمزي الذي يرمي إلى تحقيقه في علاقته بالمتفرّجين في القاعة ؟

8– ما هو ردّ فعل جمهور الزّبائن على الفاجعة التي آل إليها "جابر" ؟ هل فيه إجماع أم خلاف ؟ لماذا ؟

9– ما الوظيفة الجديدة التي اضطلع بها الرّاوي في هذا النصّ ؟ ما المقصد منها ؟

10– هل تلاحظ تغيرًا في موقف (الزبون 1و الزبون 3) في تدخّلهما الأول وتدخّلهما الأخير؟

### القضايا

11– تداخلت الفضاءات المسرحيّة وتشابكت الحواراتُ بين الممثّلين والحكواتي والزّبائن. فما غاية سعد اللّه ونّوس من ضمّ هذه العناصر بعضها إلى بعض ؟

## النّقاش

■ * هل ترى شخصيّة جابر ضحيّةَ اختياراتها أم ضحيّة عوامل موضوعيّة ؟
* ما رأيك في مختلف العلاقات السياسية التي تربط الأطراف التي ظهرت على الركح في المسرحية ؟

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | **من معاني لَـو**<br>– كنتُ أتمنَّى لَوْ أَبْقَى هُنَا وَقْتًا طَوِيلاً.<br>– لَوْ ترى عِناقَهُ لِي عندما أردت الرَحِيلَ .<br>في الجملة الأولى، جاءت لَوْ حرفًا مصدريّا بمنزلة أَنْ فكوّنتْ مع صِلَتها ( أبقى ... طويلاً ) مركّبا موصوليا وظيفتُه مفعول به لفِعل "أَتَمَنَّى".<br>وفي الجملة الثانية تصدّرت لَوْ التركيب فأفادت التَمَنِّي . |
| كتابة | اكتب نصّا تحدّد فيه استفادة الكاتب من الشكل الملحمي في بناء المسرحية . استعن بالعناصر الواردة في التنوير. |
| تقاطع الموادّ | * حلّل مصير جابر في ضوء مقولة الحرّية كما درستها في مادّة الفلسفة. |
| أدوات | *استخرج من النّص الأدوات المذكورة التي ساهمت في تأثيث الفضاء المسرحي وبيّن دلالاتها الرمزيّة. |
| رافد | المدارس المسرحية هي في الوقت نفسه مدارس فكرية، و الأشكالُ هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معيّنة. وإنّ موقفها من هذه المدارس لابدّ أن يكون نقديًا.<br>سعد اللّه ونّوس - بيانات لِمسرح عربي جديد– ص 27 |

**في الأثر**

1- **الشّخصيّة والجمهور**

يجب أن لا يتعاطف الكاتبُ المسرحي مع شخصيّاته، وإنْ تعاطف فسيجد نفسَه راكضاً وراءها، وهذا ينعكس على الكتابة المسرحية بحيث يتعاطف المتفرّجُ مع الشخصيّات الشريرة، والفاسدةِ في حال العرض. قَدَّم جواد الأسدي في بداية الثمانينات مسرحيّةَ «رأس المملوك جابر» للكاتب سعد اللّه ونّوس، حيث تعاطف المتفرّجُ مع شخصيّة جابر الانتهازيّة، وهذا يعتبر خللاً في التواصل المسرحي يتحمّل نتيجته المخرجُ والممثّل الذي أدّى دور جابر (فارس الحلو)، لكنْ عليه أن يمتلك الصدق في التعامل مع هذه الشّخصيّة، فالصدقُ والمعايشة هما أساس نجاح أيّ عمل مسرحي. غالبيّةُ الكتاب الهواة نجدهم يهتمّون بالشّخصيّة الرئيسيّة. وفجأة يجد شخصيّةً ثانويّة أفلتت منه، وبدأ يلطخ بياض الورق، فكلّ شخصيّة في المسرحيّة مبررّة، وإنْ كانت عشوائيّة أو زائدة، فلا حاجة لها، وهذا يعني أنّ الكاتب تعاطف معها من منطق العَطْف وليس من منطق الظهور.

عن الأنترنات

2– **حكاية المسرحيّة**

حُكِي أنّ الوزير العلقمي لمّا كان يكاتب التتار تحيّل مرّة إلى أن أخذ رجلاً وحلق رأسه حلقاً بليغاً وكتب ما أراد عليه بوخز الإبر كما يُفعل بالوَشْم ونفض عليه الكحلَ وتركه عنده إلى أن طلع شعرُه وغطّى ما كُتِب فجهّزه

وقال إذا وصلت مُرْهُمْ بحلق رأسك ودَعْهُم يقرأون ما فيه وكان في آخر الكلام اقْطعوا الورقة فضُربت رقبته. وهذا غاية في المكر والخزي والله أعلم.

**صلاح الدّين الصفدي / الوافي بالوفايات**

**3– الرغبة في إنشاء مسرح ديمقراطي**

إنّ رغبة سعد الله في إنشاء مسرح ديمقراطي عربي في مسرحياته المتتالية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران ومغامرة رأس المملوك جابر وسهرة مع أبي خليل القباني" على أنقاض ديمقراطية المسرح الإغريقي القديم كما يمكن الاستنتاج سطحيًا بالمقارنة مع مسرحيته السابقة حكايا جوقة التماثيل، إنما هي رغبة استفاد منها المسرح العربي فنيًا ربّما، أقصد بتوظيف أشكال الفرجة المحلية لكسر الحاجز التقليدي بين مكان العرض ومكان التفرج بأسلوب يتجاوب وطبيعة الكتابة المسرحية أو طقسها المتعارف عليه في تراث الحكي العربي، لكنها فشلت في المقابل أن تحقق غايتها أو هدفها في خلق تقاليد لذلك، وقد يكون الواقع السياسيّ المستبد من أهم الأسباب التي أعاقت سعد الله في إبداع أشكال إخراجية غير تلك التي سمع بها أو رآها، هي ذات الأسباب التي عانى منها أبو خليل القباني ولكن بتجليات أكثر خفاء.

**وعي الهزيمة - قراءة في أعمال سعد الله ونوس المسرحية ( أنترنات )**

**من أراء الكاتب**

**1– تجربة مسرح التسييس**

"مغامرة رأس المملوك جابر" كانت الخطوة التالية في سياق التجربة تجربة مسرح التسييس . هنا حاولت أن أوضّح عملي بصورة أعمق. تناولت همًّا سياسيًا، وتخيّلتُ شكلاً مسرحيًا جديدًا يتيح للمتفرج الدخول في التجربة والتحاور معها، النّموّ بها وتنميتها في الوقت نفسه .كان ذلك حلمًا ولم يتحقق الحلم . ربّما كان هناك خطأ في العمل أو في الحلم نفسه وربما كان هناك كسلٌ في تحقيق التجربة ومواصلتها بالنّسبة إلّي، لم أتصوّر أبدًا أنّ "مغامرة رأس المملوك جابر" عملٌ يقدَّم على خشبة المسرح التقليدي ولكنها للأسف لم تُقدَّم حتى الآن إلا في مسارح تقليدية. كنت آمل دائمًا ومنذ كتابتي لها أن تكون مشروعاً يتكامل. لكنّي حتى الآن لم أر أي تكامل، وإنّما رأيت تكرارًا لما هو مشروع. وحتّى عندما اقترحتُ بضعة حوارات للمقهى، لا تأخذ سياقها إلا إذا نمت وتعمّقت واتّسعت بين ليلة وأخرى عبر هامش الارتجال، رأيت هذه الحوارات تُؤخَذ حرفيًا، وتُكرّر على أنها الإمكانية الوحيدة للحديث في المقهى. وهذا أفقرَ التجربةَ وأدّى في معظم الأحيان إلى تفكّكِ العرض. (ولعلّ الاستثناء الوحيد في هذا المجال، في حدود العروض التي أتيح لي أن أراها، هو الجهد الإبداعي الذي تتميزّ به إخراج جواد الأسدي لهذه المسرحيّة منذ سنتين).

سعد اللّه ونّوس – بيانات بمسرح عربي جديد/ دار الفكر الجديد 1988 ص 117/118

**2– الانطلاق من الجمهور**

فإذا كان الجمهور هو العنصر الأساسيّ الّذي لا يتمّ مسرح بدونه، يغدو من الطبيعي إذن أن ننطلق في كلّ بحث لمشكلة المسرح، وربّما الثّقافة بشكل عامّ، من الجمهور نفسِه، لا سيّما وإن منطلقًا كهذا سيصحِّحُ كثيرا من الأوضاع الدّائريّة الّتي نجد أنفسنا فيها وسيبدّل طبيعة الأسئلة التي تتظاهر حول المسرح العربي، فيسقط زائفها، ويتمّ تجاوز المظلّل والهامشي منها.

**سعد اللّه ونّوس - بيانات لمسرح عربي جديد دار الفكر الجديد 1988 ص ص 20– 21**

**النّصّ عدد** 11

# الرّسالة

**التّمهيد**

| الشخصيات | التقديم | الإطار |
|---|---|---|
| * الحكواتي والزبائن والخادم<br>* زمرّدة ، أهل بغداد، والرجل الرابع | المهمّ في الملهاة والمأساة ألاّ يكون الحلّ مفتعلا وليدَ الصّدف والمقادير ولكنّه نتيجةُ تسلسل الحوادثِ ومنطقيّتها وأن تتقبّله عقولُ النظّارة من غيرعناء وأن يمهّد له المؤلّف تمهيدا يجعله طبيعيّا.<br>عمر الدسوقي. المسرحيّة. دار الفكر العربي .ص 419 | * المكاني :المقهى وشوارع بغداد.<br>* الزّماني : ليل / ليل |

**الحكواتي** : (**ينْظُرُ إلى الرَّأْسِ ويقْرَأُ ما هُوَ مخْطوطٌ عليْه**) يَقولُ وزيرُ بغْدادَ في رسالتِهِ: "مِنَ الوزيرِ محمَّدٍ العبْدلي إلى الملكِ منْكتم.. نُعْلمُكمْ أنَّ الوقتَ حانَ وفتْحَ بغدادَ صارَ بالإمْكانِ. فجَهِّزُوا جيوشَكُمْ حالَ وُصولِ الرِّسالةِ إليْكُمْ. ولْيكُنْ هجومُكُمْ سِرًّا، وتحْتَ سترٍ مِنَ الكِتْمانِ حتَّى تَتِمَّ المُفاجأةُ بفتْحِ بغْدادَ. وإنْ وجَدْتُمْ في الطَّريقِ عساكِرَ تمْشِي إليْنَا فاقْضُوا عليْهَا لأنَّها إمْداداتٌ للخليفَةِ. ونحْنُ هنَا نتكَفَّلُ بالعوْنِ وفتْحِ الأبْوابِ" ثُمَّ يُضيفُ الوزيرُ حاشِيةً (1) صَغيرَةً..

"وكيْ يَظلَّ الأمْرُ سرًّا بيْنَنا اقْتُلْ حامِلَ الرِّسالةِ منْ غيْرِ إطالَةٍ". (**لحْظةٌ ويكَرِّرُ الحكواتي**) وكيْ يَظلَّ الأمْرُ سرًّا بيْنَنا اقْتُلْ حامِلَ الرِّسالةِ منْ غيْرِ إطالَةٍ.

**زبون** 3 : الغدَّارُ اللَّئيمُ.

**زبون** 1 : هوَ الوزيرُ إذنْ..

**زبون** 2 : لعنةُ اللهِ عليْهِ. يغْدُرُ ولاَ يحْفظُ عهْدًا.

**زبون** 3 : باللهِ تَكَدَّرَ مزاجِي.

**الحكواتي** : وكانتْ جيُوشُ العَجَمِ تزْحَفُ كعاصِفَةٍ هوْجاءَ نحْوَ بغدادَ. وفي طَريقِهَا خرّبَتْ كُلَّ ما هُوَ قائِمٌ. وكانَ الوزيرُ يُوالي الاتِّصالَ بقُوَّادِهِ، ويُرَتِّبُ معهُمْ خُطَطَهُ. وفجْرَ يوْمٍ اسْتفاقَ النَّاسُ في بغْدادَ على الهوْلِ.. جُيوشٌ تُهاجِمُ المَدينةَ، وطُبولُ الحرْبِ تُدَوِّي، وهُمْ لا يعْرِفونَ ما يجْرِي. يُهرْولونَ مذْعورينَ، ويَطْلُبونَ العوْنَ مِن العلِيِّ القديرِ. وانْفتحتْ بعْضُ الأبوابِ. واقْتحمَت الجُيوشُ الأَسْواقَ. وأهْلُ بغدادَ لا يعْرِفونَ ما يجْرِي.. وعمِلَ البتَّارُ(2)، وطلعَ الغُبارُ، وقصُرَت الأعْمارُ، وسالَت الدِّماءُ كالأنْهارِ. وحَسِبَ النَّاسُ أنَّها القيامةُ. الجُثَثُ تتكدَّسُ، والأعْراضُ تُهْتَكُ، والنَّارُ تشتعلُ،

والبيوتُ تنهدمُ.. وارتفعَ الأنينُ من بغدادَ كأنَّهُ سحابةٌ من الغبارِ أو الدُّخانِ.

**(تتمُّ روايةُ هذا المقْطَعِ، على صوْتِ خَبَبِ الخيولِ وصليلِ السُّيوفِ وصيْحاتِ الرُّعْبِ. بيْنَ حينٍ وآخرَ، يندفعُ بعْضُ الذينَ نعْرِفهُمْ مِمَّنْ مثَّلوا عامَّةَ بغدادَ أوْ سِواهُمْ. الرَّجلُ الأوَّلُ، الثَّاني، الثَّالثُ، الرَّابعُ، المرْأةُ الأولى، الثَّانيةُ، ياسرٌ، أحدُ الحرَّاس.. كلُّهُمْ يدْخُلونَ وهُمْ يصْرُخونَ، ويُمثِّلونَ إيمائيًّا تَلَقِّي الطَّعناتِ أوْ هتْكَ العِرْضِ. المرأةُ الثَّانيةُ تمثِّلُ عمليَّةَ الهتْكِ، وتسْقُطُ ممزَّقَةَ الثِّيابِ مفْتوحَةَ السَّاقيْنِ.. يتكوَّمونَ بعْضُهُمْ فوْقَ بعْضٍ أمامَ الزَّبائنِ، جُثَثًا وأجْسادًا مهْتوكَةً. يُغادرُ الحكواتي وهْوَ يَرْوِي هذهِ المقاطعَ كُرْسِيَّهُ ويجُولُ بيْنَ الأجْسادِ التي تتكدَّسُ)**

**الحكواتي** : كانَ يوْمًا مُروِّعًا لمْ تشْهدْ بغدادُ مثْلَهُ. عمَّ الحُزْنُ، وانْتشرَ الموْتُ كالهواءِ. لقِيَ كثيرُونَ حتْفَهُمْ دونَ أنْ يعلَمُوا ما يجْرِي حوْلهُمْ. وأصْبحتْ الشَّوارعُ تسُدُّها الجُثثُ والخَرائبُ وبقايَا الجَرْحَى. ذلكَ اليوْم.. هبطَ اللَّيلُ على بغدادَ مُبكِّرًا ومُثْقَلاً بالويْلِ والأهْوالِ.. وانْتَشرَ الظَّلامُ عميقًا، ثقيلاً كأنَّهُ نهايةُ الزَّمانِ.

**(يعمُّ الصمْتُ فترةً مديدةً، ثمَّ ينْهضُ الرَّجلُ الرَّابعُ منْ بيْنِ القتْلى ويقفُ قُرْبَ الحكواتي، بعْدَ قليلٍ تظْهَرُ زمرُّد في الطَّرفِ الآخرِ، فيُنَاولُهَا الحكواتي رأسَ المملوكِ جابرٍ.. تحْتضِنُهُ وتُقبِّلُهُ. وبحركاتٍ بطيئةٍ كالطُّقوسِ، يتقدَّمُ الثَّلاثةُ من الزَّبائنِ، تتوسَّطُهمْ زمرُّد التي تحْملُ الرأْسَ بيْنَ يديْهَا. ووراءَهُمْ كُومُ الجُثَثِ..)**

**الجميع** : **(معًا إلى الزَّبائنِ والجُمْهورِ)** مِنْ ليْلِ بغْدادَ العميقِ نُحدِّثُكُمْ. مِنْ ليْلِ الويْلِ والموْتِ والجُثَثِ نحدِّثُكُمْ. تقُولونَ.. فَخَّار يكسَّرْ بعضه.. ومَنْ يتزوَّجُ أُمَّنَا نُناديهِ عمَّنا.. لاَ أحدَ يستطيعُ أنْ يمْنَعكُمْ مِنْ أنْ تقولُوا ذلكَ. لكلِّ واحدٍ رأْيٌ. وتقولونَ.. هذا رأْيُنا.

لاَ أحدَ يسْتطيعُ أنْ يمْنعكُمْ منْ أنْ تقولُوا.. هذَا رأْيُنا. لكنْ إذا الْتَفَتُّمْ يوْمًا، ووجدتُمْ أنْفسكُمْ غُرباءَ في بُيوتِكُمْ.

**الرّجل الرّابع** : إذا عضَّكُمْ الجوعُ ووجدْتُمْ أنْفسَكُمْ بلاَ بيوتٍ.

زمرّد : إذا تدحْرجَتِ الرُّؤُوسِ واسْتَقْبلَكُمْ الموْتُ على عتبَةِ صبْحٍ كئيبٍ.

**المجموعة**: إذا هبطَ عليْكُمْ ليْلٌ ثقيلٌ ومليءٌ بالوَيْلِ.

لا تنْسَوْا أنَّكُمْ قُلْتُمْ يومًا..

فخّار يكسَّر بعضه.. ومَنْ يَتزوَّجُ أُمَّنا نُناديهِ عمَّنَا.

مِنْ ليْلِ بغدادَ العَميقِ نُحدِّثكُمْ.

مِنْ ليْلِ الويْلِ والموْتِ والجُثثِ نُحدِّثُكُمْ.

**(.. ينْهَضُ الممثِّلون المُكدَّسُون على الأرْضِ ثمَّ ينْسحبُ الجميعُ بعْدَ لحظاتٍ من الصمْتِ. يأْخذُ العمُّ مونس كتابَهُ ويتأهَّبُ للخروجِ..)**

**الحكواتي**: **(وهْوَ ينْصَرِفُ)** كانت تلْكَ حكايتَنَا لهذهِ السَّهْرةِ.. وغدًا نلْقاكُمْ بخيْرٍ معَ حكايةٍ

أُخْرَى.

**زبون 1** : ماهذه الحكايةُ ؟

**زبون 3** : إنَّها قاتمةٌ كحكايةِ البارحةِ ؟

**زبون 2** : إذا كانتْ حكاياتُك لمْ تتغيَّرْ يا عمّ مُونس، سنبْقَى في بيُوتِنَا.

**زبون 3** : يأْتِي الواحدُ هُنَا ليفرِّجَ كرْبَهُ ويُسرِّي عنْ نفْسِهِ، لا ليكْتَئِبَ ويَحْزَنَ..

**زبون 2** : إذا لم تبدأْ سِيرةَ الظَّاهرِ غدًا فلَنْ أَسْهَرَ بعْدَ الآن في هذا المقْهَى.

**زبون 3** : كلُّنا مثْلُكَ.. (**للحكواتي وهْوَ يخْرجُ**) ماذا قُلْتَ يا عمّ مونس.. هلْ تبْدؤُها غدًا؟.

**الحكواتي** : لا أدْرِي..رُبَّما.. الأمْرُ يتعلَّقُ بكُمْ.

(**يخْرجُ.. ويتبادلُ الزَّبائنُ النَّظرَ بحيْرةٍ وكآبةٍ..**)

**زبون 1** : يتعلّقُ بنا!

**زبون 3** : أمَا غريبٌ هذا العمّ مونس!

**زبون 1** : غدًا.. لنْ نقْبَلَ حكايةَ غيْرَ حكايةِ الظَّاهِرِ.

**زبون 2** : غدًا يفرجُها اللّه.. هلْ نمْضِي إلى النَّوْم ؟

**الزبائن** : (**بأصْواتٍ مُتفاوِتةٍ**) – إيْ وَاللّهِ.

– حانَ الوقْتُ.

– إلى النَّوْمِ

(**ينْسَحِبُ الزَّبائنُ واحدًا بعْدَ الآخَرِ وهُمْ يُحيُّونَ "أَبو محمَّد". لا يبْقَى سِواهُ. يُرتِّبُ الطّاولاتِ قليلاً.. ثُمَّ يقومُ بحركةِ إغْلاقِ المقْهَى..**)

**الخادم** : ( **وهْوَ يُغْلِقُ المقْهَى، للجمْهُور**) أَنْتُمْ أيْضًا.. تُصْبِحُونَ علَى خيْرٍ وإلى الغَدِ..

(سِتار) سعد اللّه ونّوس. مغامرة رأس المملوك جابر

**الأعمال الكاملة. دار الآداب، بيروت 2004.ص ص317-321**

## الشرح

1– **حاشِيَة** : حاشِيَةُ كل شيءٍ: جانبه وطَرَفُه.

2 – **البتّار** : صيغة مبالغة متعلّقة بالفعل بتَرَ يَبْتَرُ بَتْرًا. والبَتْرُ : قَطْعُ الذَّنَب ونحوه إذا تمَّ استئصَاله. والمقصود في النّصّ القتلُ.

## الفهم والتّحليل

### بناء النّصّ

1) قسّم النصّ بحيث يكوِّن حديثُ الحكواتي نصّا مُستقلا .

2) تختلف علاقةُ حديث الحكواتي بالحوار في هذا النصّ عن علاقةِ حديثِهِ بالحوار في نصوص أخرى. بيّن هذا الاختلافَ .أيّ العلاقتين تنسجم أكثر مع الكتابة المسرحية ؟

3) ادرس الآليّات التي حرص الكاتب على إجرائها بين الرّكحيْن ؟ وما مقصده الجمالي والفكري من ذلك؟

## الإشارات الرّكحيّة

4) جاءت بعضُ الإشارات الركحية نصوصا مطوّلة. هل تجد لها مبرّرا فنّيّا ومضمونيا ؟

## الحوار

5 – ما الشّكل الفنّي الذي تخيّره الكاتبُ لبناء خطاب مجموعة الممثلين في الرّكح الثّاني ؟ وما هي الوظائف المختلفة التي يؤدّيها ؟

6 – عيّن مواطنَ الترديد في ملفوظ الممثلين ثمّ بيّن قيمته التأثيريّة .

7 – ما هو أثر الحكاية في جمهور الزّبائن ؟ هل حقّق لهم العمُّ مونس انتظاراتهم ؟ لماذا ؟

8 – أيّهما أشدّ وقعًا وأبلغُ تأثيرا ما يرويه الحكواتي في الرّكح الأوّل أم ما يجسّده الممثّلون على الرّكح الثاني ؟ علّل جوابك.

## الشّخصيّات

9 - كي يظلَّ الأمرُ سِرّا بيننا اقتل حاملَ الرسالة ... « حلّل هذه العبارة مبيّنا سلوك الوزير السائس.

10 - بدأ الحكَوَاتي في جُلِّ نصوص المسرحية قارئا محايِدا لكنَّه شذَّ عن القاعدة في هذا النصّ. ابحث عن أدلة وعن تفسير لهذا الموقف.

## القضايا

11– ما هي الرّسالة التي يرمي الكاتب إلى إيصالها عبر الممثّلين إلى جمهور الزبائن ومن ثمّ إلى جمهور القاعة ؟ علّل جوابك. لِمَ اختار الكاتب هذا الحلّ ؟

12– هل تعتبر نهاية المسرحيّة ذات منزع تشاؤمي ؟ لماذا ؟

13– رَدَّ الحكواتي عن تساؤل الجمهور حول سيرة «الظّاهر بيبرس» بقوله «لا أدري ... ربّما ... الأمر يتعلّق بكم» ماذا يقصد ؟ وما أبعاد هذا القول بالنظر إلى مهمّة المسرح حَسَب سعد اللّه ونّوس ؟

## النّقاش

- هل ترى أنّ الغرض من المشهد الأخير تطهيري أم توعويّ تعليميّ؟ دعّم جوابك .
- هل تجد في هذا النصّ بعضَ مقوّمات مسرح " التّسييس" كما نظر لها سعد اللّه ونّوس ؟ هل تراه وفّق في تحقيق اختياراته الجماليّة والفكريّة ؟
- إلى أيّ حدّ تساهم هذه النّهاية في تنوير العقول وإيقاظ الضمائر ؟ هل ترى أسلوبا فنّيّا آخر أقدر منه على تحقيق ذلك؟ دعّم جوابك.

## بمناسبة هذا النصّ

| | |
|---|---|
| لغة | من حروف الموصول كَيْ<br>كَيْ يظلَّ الأمرُ سرّا بيْنَنَا اقْتُلْ حاملَ الرسالةِ<br>كَيْ : حرفٌ مصْدريّ أو حرفٌ موصولٌ ينصبُ الفعلَ المضارع ويُمحّضُهُ لزمن الاستقبال، يكوّنُ مع صِلتهِ ( يظلَّ ... بيننا) مركّبا موصوليا حرفيا وظيفتُه مفعول لأجلهِ لفعل (اقْتلْ). |

| | |
|---|---|
| لغة | وفي حالة النّفْي، يأتي حرفُ النفي بعْدَهُ وقدْ يتّصلُ به في الكتابة : حَذّرْتُكَ كي لا تفْعلَ ما فعَلْتَهُ . قال تعالى : «لِكيْلا تأْسَوْا علَى مَا فَاتَكُم» **الحديد/** 23. |
| كتابة | * حرّر نصّا تلخّص فيه أهمّ أحداث المسرحيّة . |
| تذكير | **نهاية المسرحيّة**<br>* نهاية المسرحيّة هي اللحظة التي يكتمل معها البناء الفنّي والفكري الذي يقوم عليه مجمل عمل المبدع. |
| بلاغة | * ميّز السّجع من الازدواج في كلام الحكواتي ثمّ بيّن سبب تكثيف الكاتب لهما في نصّ مسرحيّ حديث. |
| فرجة | * لو كنت حاضرا بين الزبائن لحظة عرض المسرحيّة ما القول الذي كان يمكن أن تتدخّل به تعليقا على أحداثها ؟ |

## تنوير

**في الأثر**

**بين خشبة المسرح والجمهور**

إنّ مِيزة سعد الله ونّوس فيما قدّم من نصوص أنَّه كسر الحدود بين الخشبة والجمهور، خاصة في بلد لم تتكوّن فيه بعدُ تقاليدُ مسرحية راسخة، في محاولة منه لإقامة صلة بين العرض والمتلقّي ولإشراك الجمهور في اللعبة المسرحية، كمساحة للتفاعل والحوار، وأيضا لإعطاء مخرج النصِّ هامشا من الحريّة في قراءة النّصّ ثمّ إخراجه.

لقد حرص هذا الكاتب على مقدارٍ غير قليل من العفويّة والمرونة في النّصّ، أي أنّ النّصّ يتغيّر ويتطوّر تبعا لحجم العلاقة المتبادلة بين الصالة والخشبة، وتبعا لرؤية المخرج الذي يتعامل مع هذا النّصّ لأنّ المسرحَ، كما يراه سعد الله ونّوس، هو العرض بالدرجة الأولى، ولذلك يتأثّر بالزمان والمكان من أجل الوصول إلى الحوار المطلوب، ومن شأن هذا الحوار، إذا بدأ، أن يؤدّي إلى التفاعل، أيْ زعزعة القناعات السّائدة وطرح الأسئلة.

**عبدالرحمان متيق لوعة الغياب**

**المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر. المركز الثقافي للنشر والتوزيع ط. 2 ص 15**

**فنّ المسرح**

**1 – حقيقة المسرح**

تقول آن أوبيرسفيلد : Anne Ubersfeld"المسرح فنّ أبديّ (قابل لإعادة إنتاجه، وتجديده إلى ما لا نهاية)، وفنّ وقتيّ (لا يمكن إعادة إنتاجه مطابقاً لذاته)، إنّه إنتاج أدبي مكتوب، وعرض مسرحي ملموس في آن، ثابت لا يكتمل" .

**آن أوبير سفيلد . قراءة المسرح "Anne Ubersfeld "Lire le théâtre**

**2 – تعدّد قراءات النصّ المسرحيّ**

يرى سعد اللّه ونّوس أنّ النّصّ «لا يمكن أن يعطيَك إلا بمقدار ما تُعطيه من جهد وبحث». وهذا يعني أنّ النّصَّ يقبل قراءات متعدّدة واحتمالات لا نهائيّة. وطالما يقبل القراءات فهو نصّ فنيّ يسعى إلى الانفتاح في مواجهة القراءات، لأنّه يتشكّل عبر التّماثل والاختلاف مع العالم. هذا النّصُّ الذي يسعى المخرجُ إليه ، وهو نصّ مفتوح على العلوم الإنسانيّة وعلى العالم، يطْرح أسئلةً باستمرار في كلّ الأزمنة «يتيح النّص المسرحي لقارئه

(المخرج) مادّة للأسئلة والشّكوك أكثر مما يعطيه إجابات قاطعة». ومنْ سِمات النصِّ المفتوح قابليتهُ للتعديل وإعادةِ الصياغة دون الإخلال ببنيته، فيكون أقربَ إلى مزاج كلّ عصر وبلد، ويُعطي لكل جيل حقّ إعادة صياغته ليُناسب ذوق المتفرّج المعاصر، وتكمن أهميته في حيويّته وديناميّته.

الأنترنات

3 – **الفصاحة في الحوار**

على الكاتب الدرامي، إجمالا، أن يكتب بفصاحة، أي أنّ عليه أن يحقّق مستوى من الكلام أعلى بكثير من كلامنا في الحياة... أتيح لي مرّة أن أسأل«جَان فيلار» ما الذي كان في مسرحيات » بُول كلُودِيل «حتى تمكّن من إيصالها إلى عمّال المناجم غير المثقفين. فأجاب : "الفصاحة"، وأضاف أنَّ الفصاحة هي الشيء الذي لابدّ منه في أيّة مسرحية صعبة يراد إيصالها إلى الجمهور. وفي المسرحية أيضا اتّجاه مضادٌّ حين يبالغ الكاتب في الإرشادات المسرحية التي قد تشير إلى أنَّ المؤلف روائيّ لم يجد نفسه بعدُ. وبالعكس فإنّ المسرحيّ بالفِطْرة رجل في غنى عن الإرشادات المسرحية .فالحقيقةُ كما يراها - أو ذلك الجزء الذي يراه منها - يمكن ضغطُها في الحوار والتعبيرُ عنها به، في وقت واحد.

**أريك بنتلي /ترجمة جبرا إبراهيم جبرا/**

**المؤسسة العربية للدّراسات والنشر بيروت 1982 ص ص 80–83**

**من آراء الكاتب**

1 – **دور المسرح**

إنّ للمسرح دورَهُ ، وهو، في الفترات التي يسود فيها الكبتُ أو «اللاّتسييسُ» المنظَّم، يمكن أن يكون تعويضا باهرا، فهو من خلال جماعيته وعملِه اليومي وعلاقتِه الحاضرة والمباشرة مع الناس إنّما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسي. ولا يستطيع المرءُ إلاّ أن يشعر بقوة عظيمة إذ يستطيع أن يهزَّ ولو جزئيا جدار «اللاّتسييس»المعدني.

المسرح العربي الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة هذه : أن يعلّم ويحفز متفّرجَهُ هو المسرح الذي لا يُريح المتفرِجَ أو ينفّس عن كربته ... بل على العكس هو المسرح الذي يُقلق ، يزيد المتفرج احتقانا ، وفي المدى البعيد يهيِّؤه لمباشرة تغيير القدر .

**سعد الله ونّوس بيانات لمسرح عربي جديد . دار الفكر الجديد 1988 ص 40**

2 – **مسرح تجريبي**

يجب قبل كلَّ شيء أنْ أُزيل الالتباسات التي تحيط بكلمة تجريبي. وأوّلُ هذه الالتباسات هي تحديدُ الفرق بين ما تعنيه في أوروبا وما تعنيه بالنسبة إلينا. إنّ «التجريب» في أوروبا هو محاولة لإنقاذ المسرح الذي يموت أو هو محاولة للخروج من الباب المسدود الذي يواجه الثقافة البورجوازية . أما بالنسبة إلينا فإن التجريب يعني البحث عن مسرح أو خلق مسرح أصيل وفعّال في المناخ الاجتماعي - السياسي الراهن . إنَّ نسخ التجارب المسرحية الأوروبيّة لا يفيدنا إلاَّ في تعميق تبعيتنا للغرب، كما أنّ الانكفاءَ على الذات والبحثَ عن الأصالة في أرشيف الفولكلور يبدو لنا ساذجا وتبسيطا سطحيا للمسألة. الفولكلور لا يستطيع أن يبني ثقافة على حَدِّ تعبير العروي.

**سعد اللّه ونّوس بيانات لمسرح عربي جديد. دار الفكر الجديد 1988 ص 96**

3 – **الكتابة المسرحيّة وممارسة الفعل المسرحي**

كلُّ كتابة نظريةٍ حول المسرح لا تَنبع من ممارسة فعلية للعمل المسرحيّ ومن الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية تَظَلُّ مجرد جهد ذهني قاصرٍ، لا يستطيع أن يكتشف جوهر هذه الظاهرة وطبيعتها المركّبة كظاهرة اجتماعية وثقافية، كما لا يمكنه أن يكشف لها الطريق لنموٍّ صحّي سليم.

**سعد اللّه ونّوس بيانات لمسرح عربي جديد. دار الفكر الجديد 1988 ص 17**

# نصوص تكميليّة

## الكتابة المسرحيّة بين التّأصيل والتّجريب

لا تخلو الموضوعات التي يختارها سعد اللّه ونوس من البحث عن أصيل النّصوص و طريف الحوادث. يقول ونّوس متحدثا عن ظروف إنتاج "مغامرة رأس المملوك جابر" : "عثرت على حدوتة "المملوك جابر" صدفة، عندما كنت أقلب في الطبعة الشعبية من سيرة الظاهر بيبرس". كانت الحدوتة مروية بصفحة، أو صفحة ونصف. هالتني دلالتها، وبدأت أفكر في عمل مسرحي."

و لا شكّ في أنّ ونّوس على وعي تامّ بخطورة الانزلاق في متاهة محاكاة التراث أو استعادته موضحا ذلك في قوله: "كنت أحسّ حين كتبت "المملوك جابر" أنّي أكتب مسرحية معاصرة، هي الخطوة التالية مباشرة بعد "حفلة سمر" و في سياقها. التّاريخ لم يكن قيدا لي، ولم أبال ببحثه، أو باستعادة حكايته، ولكن من جهة أخرى، هناك مشكلة معقّدة وعميقة. أعني مشكلة إلى أيّ حد ينطوي الشكل أو المادة التراثيّة على مضمون تراثي أو شحنة تراثيّة ما ويخلص سعد اللّه ونّوس إلى موقف مفاده "على الفنّان أن يكون واعيا جدا، وألاّ يتناول الأشكال دون تمحيص، لما تنطوي عليه هذه الأشكال من مقولات وذكريات، قد تكون متعارضة تماما مع مضمونه، أو مع المقولة التي يريد أن يعمّمها".

إنّ ما عبّر عنه سعد اللّه ونّوس من خلال أقواله إنّما هو موقف وتصوّر يتجاوز بهما مجرّد التنظير إلى ضرب من ضروب البحث المسرحي يشمل الأشكال والمضامين، فليست الصدفة، وحدها، هي التي أنتجت مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" وإنّما الوعي بالتراث– بوصفه قيمة فنيّة وتاريخيّة ذات أبعاد متعددة، محكومة بطبيعة مادّتها المعقّدة التي يمكن أن تفضي إلى حالة من الاستلاب والجمود، إن نحن لم نملك رؤية عميقة وممحّصة للمادّة التراثيّة - هو الدافع لكتابة المسرحية المذكورة.

إنّ النّظر إلى هذه المسرحية من جهة كونها نصّا ينهل من الأدب الشّعبي المقترن في خطابه بالشّفاهيّة ومن جهة كونها عملا فرجويّا مجسّدا مسألة في غاية الأهميّة وذلك لأسباب أهمّها:

1– العلاقة الوطيدة بين الخطاب الشّفوي والخطاب الممسرح عن طريق أداء الممثّل، وما يمكن أن ينتج عن هذه العلاقة من سهولة التقبل وهي ظاهرة تخصّ علاقة الجمهور بالمسرح كثيرا ما أكّدها سعد الله ونّوس في أقواله وبحوثه المسرحية.

2– تأكيد الصلة بين الأشكال والمضامين، فلا مضمون للمسرح دون شكل، بل إنّ الأشكال في حدّ ذاتها تعكس إلى حدّ كبير المضامين التي يخلقها المبدع المسرحي والتي تكشف بدورها عن رؤية الكاتب الأيديولوجية وَمواقفه من مسائل التّراث و الحداثة والتّاريخ والواقع.

3– إن اعتماد ونّوس حكاية قديمة (حدوتة) لا يمكن أن ينفصل عن طبيعة اتّجاه ونّوس المسرحي وتعلّقه خاصة بالمسرح البرشتي الملحمي الذي يولي الحكاية أهميّة أساسيّة في العمل المسرحي، لا باعتبارها مضمونا فحسب، وإنّما بوصفها تقنية فنيّة تتجاوز الطبيعة الأرسطيّة للمسرح الدرامي الكلاسيكي أيْضا.

4– إن انشداد ونّوس إلى هذه الحكاية القصيرة إنّما هو نتيجة ما يبدو في الحكاية الأصلية من معان سياسيّة ثاوية في أعماقها، مرتبطة بمسألة جوهرية هي علاقة الحاكم بالمحكوم وما تفرزه من كشف عن أوضاع "العامّة" من جهة والتّنافس على الحكم من جهة ثانية. بهذا المعنى ، فالمسرحيّة تنخرط في صميم رؤية ونّوس القائمة على ما اصطلح عليه بـ"مسرح التسييس". يقول ونّوس في مقدّمة مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر": "أحاول في هذه المسرحيّة تجربة أخرى من تجارب مسرح التّسييس التي بدأتها من قبل..إنّه حوار بين مساحتين، الأولى هي العرض المسرحي.. والثّانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع و مشكلاته".

ولعلّ مدخلنا في تحليل مضمونها، إنّما يبدأ من هذا المفتاح أي ما تشيعه المسرحية من قضايا سياسيّة في سياق تاريخي موسوم بالفوضى هو نهاية الحكم العباسي و ما اتّسم به من صراع على الحكم بين الخليفة ووزيره "العلقمي" و ما آل إليه هذا الصراع من استنجاد الوزير بالمغول. وفي ذلك أكثر من إشارة ودلالة معاصرة، فضلا عن تصوير ما يعيشه الشّعب من تهميش وتغييب بسبب الفقر الذي يعيشه وغياب حريّة التعبير.

ومدار هذه القضايا المحمولة على الرّمز قسمان، إطارهما الرّكحي: المقهى بوصفها فضاء تمسرح يفضي حضورها إلى بروز ما يصطلح عليه بالمسرح داخل المسرح، وداخل هذا الفضاء يلعب "الحكواتي" دورا مهما في حكاية الأحداث على لسان الكاتب الأصلي ولا بدّ في هذا السياق من التّذكير بما تعنيه صفة الحكي من بروز شكل المسرح الملحمي (البرشتي)، في قالب عربي أطلق عليه تسمية "مسرح الحكواتي" فضلا عن الوظيفة التجسيديّة للممثّل التي يقوم بها في شخص الحكواتي ذاته وروّاد المقهى الذين يضطلعون بوظيفتي التقبّل والبث في الوقت نفسه.

إنّ هذا التداخل بين زمنين : الماضي بوصفه متن الحكاية سمغامرة رأس المملوك جابرسوالحاضر من خلال تقبّل الحكاية هو ما يعدل بالمسرحيّة من مجالها التاريخي إلى مجالها السياسي الرمزي باستخدام تقنيات فنيّة ألمعنا إلى بعضها تنهض بالأساس على تأصيل المسرح والاستفادة من المنجز المسرحي الحديث بكسر انتظام الخطّ الزّمني للحدث ورسم المسافة بين الممثل والجمهور من جهة وبين الممثل والدّور الذي يضطلع به من جهة ثانية ولعلّ متابعتنا لمسار المشاهد من شأنه أن يؤكد منحى التّداخل بين الأزمنة والأمكنة والشّخوص والأحداث.

خالد الغريبي جدلية الرؤية والكتابة في مسرح سعد الله ونّوس(بحث مرقون )

## وضعيّة الرّاوي في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"

لعلّ أسلوبا من الأساليب الموظّفة في المسرح لم يحظ باهتمام المسرحيّين، مبدعين ومختصيّن في التّنظير المسرحي، مثلما حظي به ضرب من ضروب التّضمين هو المسرح في المسرح. ومن المسرحيات التي اشتملت على هذا الضرب من التّضمين مسرحية سعد اللّه ونّوس "مغامرة رأس المملوك جابر" المؤلفة سنة 1970.

وللتضمين في هذه المسرحية وجهان : خارجيّ وداخلي. ويتمثّل الأول في أنّ فضاء المسرحيّة الرئيسيّ، وهو فضاء المقهى، يحتوي فضاء المتقبّلين الاجتماعي ويختصره، أمّا الثّاني فمفاده أنّ فضاء المسرحيّة هذا يحتوي بدوره فضاء التّراث المجسّد في نمط من الأنماط الاحتفاليّة القائمة على الحكاية. هكذا يعكس أحدهما الآخر ويشرحه في شكل حوار بين الذات وموضوعها.

ويتبوّأ الراوي في كل هذا المرتبة الرئيسيّة، ويعدّ القطب الذي تلتئم حوله المسرحيّة بتفرّعاتها جميعا. وتقتضي دراسة وضعيّته تعرُّفَه من حيث هو ذات حاليّة يتمتّع بكفاءة معيّنة، ومن حيث هو ذات فاعلة، يتركز فعله أساسا على الكلام، ويقوم بوصفه ذاك بأدوار غرضيّة.

**أ – فضاء المقهى ووضعيّة المتقبّلين :**

تجسد القهوة البؤرة الفضائيّة التي تتجمع فيها الرؤى ويجري الاختبار. ويرتبط فضاء القهوة بالفضاء الخارجي المحيط به ارتباط المحتوى عليه بالمحتوي، وذلك في مستوييْن : أفقيّ وعموديّ ، فيضمّ فضاء القهوة أفقيّا شرائح من المجتمع تنتمى إلى وسط متواضع، ويختصر في حيّزه المحدود المغلق الفضاء الاجتماعي المنفتح. وآية ذلك ما يشيع فيها من مظاهر الفوضى المألوفة في الأحياء الشعبيّة.

ثمّ إنّ الشخصيّات لا تعين بأسمائها، ولا تعرف بهويّاتها الذاتيّة، على نحو يوحي بأنّها رموز تحيل على المجتمع العربي، وتثير ما يُسميه بارت "صدى الواقع"، إذ يداخلنا شعور بتآلف الفضاء الداخلي والخارجي وتداخلهما.

وفي المستوى العمودي يستفاد من الإشارات العرضية الواردة في بداية النّص على لسان "الزبائن"، والمتضمّنة شكواهم من هموم الحياة وقسوة الأوضاع التي يعانونها، أن هؤلاء، ومن خلالهم المجتمع بفئاته العريضة، يعيشون قطيعة مع قائم بفعل غير مشخّص، ولكنّنا نستخلص أنّ علاقتهم به تنتظم في مستوى الثّنائية : مُسَيْطِر/ مُسَيْطَر عليه، ضمن "القطب التّواتري" السّياسي. والقطيعة مردها إلى أنّ المسيطر سلبهم الإرادة، تحقيقا لمآرب تعارض مصلحتهم.

ب- دور الرّاوي الغرضي عند المتقبّلين :

إنّ الرّاوي يضطلع عند المتقبّلين بدور غرضي ينبني على شبكة صوريّة تحوي معالم اللّهو والمتعة والنسيان والاستغراق في الماضي الأسطوري. ولْنُشِرْ عرضا إلى أنّ الرّاوي هو الشّخصيّة الوحيدة في فضاء القهوة المضمّن المعينة باسم هو العمّ مؤنس. ولعلّ اختيار هذه التسمية ليس بريئا، فتحليل سريع لدلالته اللغوية يفيد بأنّه يتألف من الوحدات المعنويّة الصغرى التّالية : (حضور مألوف + مرغوب فيه + مُبْعد السآمة + موسوم بعلامة إيجابية). فإذا عمدنا إلى التّلاعب بمواضع الحروف وتغيير ترتيبها انتهينا إلى تأليف لفظ شبيه بلفظ "النسيان"، أما كلمة "عمّ" فإضافة إلى ما تدلّ عليه عادة من تقدّم في السّنّ، تتضمّن دلالة حافّة ذات مدى عاطفيّ روحيّ وبذلك تكرّس التسمية خلاصة الدور الغرضي الموكول منهم إليه واختصارا له.

ومن حيث كفاءة الرّاوي فإنه يبدو - على حسب ما يستفاد من أقوال الزبائن - عارفا بالحكايات القديمة مطلعا عليها اطّلاعا واسعا وهو إلى هذا راغب في الاتصال بالزبائن وإمتاعهم بحكاياته.

غير أنّ ما صرّح به بعضهم من أنّ العمّ مؤنس يُؤْثر منذ مدّة قصّ حكايات تنتهي بخاتمة مأسويّة يشعرنا باحتمال إنجاز الرّاوي مشروعا ثانويّا خفيّا لا يستجيب لأفق انتظار الحاضرين وتوقّعاتهم. ثمّ إنّ نظام الحقيقة الدّاخل المؤسس للنّص يفترض بسط المشروع النقيض المؤهّل.

ج- العدول عن السّنن والخطّة البيانيّة :

يبدو القصّ في قسمه الأكبر مستجيبا لسنن النّوع المعروفة كما ألمعنا، فالرّاوي يقصّ حكاية تتضمّن أحداثا ومغامرات مشوّقة، والحاضرون يبدون اهتماما بالحكاية فيعلّقون على هذه الأحداث ويعبّرون عن إعجابهم بمغامرة البطل وذكائه. ومع ذلك تطالعنا في المستوى السّطحي وجوه ثلاثة من العدول عن هذه السّنن:

– أوّلا، أنّ طريقة عرض الرّاوي لأحداث الحكاية تختلف اختلافا بيّنًا عمَّا تفيدنا به مصادر قديمة من أنّ للرّاوي حضورا فاعلا في فضاء الحفل، إذ يتعمد القيام بحركات وإشارات، ويتفنّن في ذلك إيهاما بأنّه يحاكي ما وقع حقاً، فيؤثر في الحاضرين ويثير حماستهم.

– ثانيا ، إذ كان القصاص قد درجوا على توثيق رواياتهم بإسنادها إلى محدّث تفترض فيه الأمانة، إيهاما بواقعيّة الأحداث، فالسّنة المتّبعة في القصّ هي رواية حكايات تكتسي طابعا أسطوريّا بعيدا عن الواقع، فيما تدل القرائن على وجود تشابه بين بُنَى الأوضاع القائمة في كلا الواقعين : واقع المتقبّلين وواقع الرّواية المحكيّة. وقد فطن المتقبّلون لهذا التّشابه دون أن يستخلصوا النتائج المنطقيّة لفهمهم، ويهتدوا إلى الرّوابط الخفيّة بين الأسباب والنّتائج.

– ثالثا، أنّ الحكاية تنتهي - خلافا لما جرت به العادة – على نحو مأسويّ. ولا شكّ في أنّ العدول عن السّنن الموروثة ليس من قبيل التّرف الفنّي، ولكنّه يندرج ضمن ما يعرف بالخطّة البيانيّة. وتعرّف الخطّة من الوجهة البراجماتيكية بأنّها جملة الأساليب اللّغوية والبلاغيّة والمنطقيّة التي يتوسّل بها المخاطب ويعتمدها في خطابه، انطلاقا من موقعه من المخاطب، ووفقا للملابسات الحافّة بالخطاب ، ولوضعيّة الطّرفين في مستوى الكفاءة، وذلك بغية التّأثير في المخاطب وإقناعه بفائدة تبنّي وجهة النّظر المعبّر عنها، والتّصرف بمقتضى ما تمليه عليه.

– الراوي محكوم في وضعيّته بعاملين : الأوّل أنّه كسائر أفراد المجتمع في وضع المسيطر عليه، لا يمتلك القدرة الماديّة على مواجهة المُؤْتى الضدّ الخارجي، المسيطر والقادر. لذا وجب أن يتوخّى قدرا من الحيطة والحذر في خطابه لأصحابه. ويتلخّص العامل الثّاني في أنّه ليس له على هؤلاء سيطرة فعليّة، وغاية ما يمتاز به عليهم الإرادة والمعرفة. ويستوجب ذلك أخذهم من حيث يرغبون، وبوسائل تعليميّة بيداغوجيّة، حتّى يستخلصوا بأنفسهم الأسباب التي ترتّبت عليها النّتائج السيّئة، ويهتدوا إليها تلقائيّا.

ويتشكّل جماع وجوه التّضمين في الصّورة التّالية: المؤلف سعدالله ونوس - أ– يقدّم للجمهور - ج – الذي تربطه به وضعيّة تاريخيّة - س - عُلْبة مجسّدة في الأثر المسرحي - د - وهذه العُلْبة تحوي بدورها عُلْبتيْن:

كبرى وصغرى، تتضمّن الأولى صورة مصغّرة للأطراف الخارجيّة المذكورة، حيث المؤلف يجسّده الرّاوي - أ ش- والجمهور يحيل عليه الزّبائن - جص - وهذان الطرفان تضمّهما وضعيّة تاريخيّة - سش - شبيهة بالوضعيّة التّاريخيّة الحافّة بالجمهور والمؤلّف. وتحوي الثّانية المُجسَّدة في الحكاية المرويِّة الأطراف الثلاثة موضوعة في ظروف مباينة مكانيًا وزمانيًا للأولى:

– أ شص- يُشخِّصه الرّجل الرّابع المعادل الموضوعي للرّاوي وللمؤلّف جصص (يمثّل شرائح من المجتمع تحيل على زبائن القهوة وعلى الجمهور من خلالهم). سشص (يجسد الوضعية التّاريخيّة التي يعيشها الرّجل الرّابع ومجتمعه التي تحيل على الوضعيّة التّاريخيّة الحافّة بالرّاوي والزّبائن ومن خلالهم بالمؤلف والجمهور).

**محمد النّاصر العجيمي**

**مجلّة فصول 1– 2/ ماي 1989 صص 200–205**

## قراءة في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"

لقد شكا سعد الله ونّوس من سلبيّة الجمهور في تقديمه لمسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر"، برَغْم أنّ ونوس يلجأ إلى كثير من الوسائل التي تساعد على كسر طوق الصمت بين المتفرّجين والخشبة .وفي رأي ونّوس أنّ على المتفرّج أن يؤدّي دورًا مهمًّا يوجزه في ثلاث نقاط، أوّلاً أن يعي أهمّيّته بوصفه طرفًا أساسيًا في العرض لا يقوم له قائمة دون وجوده، وثانيا أن ينهي سلبيّته لأنّ ما يدور أمامه يستهدفه ومن ثمّ لابدّ من موقف، وثالثًا أن يشعر بمسؤوليّته وبأنّ لموقفه من أيّ عمل ثقافي بشكل عام ومن أيّة مسرحيّة بخاصّة نتائج خطيرة عليه بوصفه فردًا وعلى وطنه أيضا . ولذلك يحرّض ونّوس الجمهور موحيًا إليه بأن يكون جريئا يُقاطع العرض، إن حاول تخديره أو يتدخّل ليلقّن الممثّلين درسًا عن المجتمع، وإن كانوا يهربون منه ومن همومه.

إنّ سعد الله ونّوس في بياناته يعي عمله ودوره ويجمع بين الهاجس الجمالي وهواجس جماعته العامّة. فكيف تجلّى هذا الوعي في إبداعه؟

في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" نحن مع عمل تغريبي من طراز خاصّ، امتزجت فيه البنية التاريخيّة مع عناصر فولكلوريّة كثيرة. فإذا نحن نتحرّك في مستتويين هما مستوى الواقع التّاريخي المتسربل بالأسطورة ومستوى الواقع العيني الصلب الذي نكتوي بلظاه.

إنّ هذه المسرحيّة تتجاوز تقديم أمثولة شعبيّة تبسيطيّة هينة وضرب من الوعظ المفارق للمتعة الجماليّة إلى خلق كون مسرحيّ عريض متشابك العلاقات نلهث فيه مع الحدث الذي يتنامى دراميًا نحو نهاية تبدو طبيعيّة. إنّ الإنسان في هذه المسرحيّة إنسان ينفعل ويصارع ويرتعش بالشّهوة والموت..

ويلجأ ونّوس إلى تحقيق التغريب بكثير من الوسائل التي أفادها من برشت. فهو لا يكتفي بخلق "المسرح داخل المسرح"، أو توظيف أدوات التراث الفولكلوري، بل يلجأ إلى وسائل أخرى مختلفة، نحاول إيجازها في النّقاط التّالية :

* الحدث يُحْكى دون حرص على التشويق أو على تناميه. وفي هذه الحالة يستخدم ونوس الفعل الماضي توخيا للتغريب التاريخي. وحرصًا على أن تظلّ هناك مسافة ما بين الأحداث المحكيّة والمتفرّج، ففي الأخير الاندماج مع البطل وتقمّص شخصيّته.

* التّعريف بالشّخصيات وتحديد علاقاتها بعضها ببعض، في تقديم درامي واضح وغير متضمّن في الحوار.

* استخدام اللافتات التي تشرح المشهد أو تومئ إلى دلالته الفكريّة. وهذه اللافتات تحدّد لنا الأحداث أو تعلّق عليها وأحيانا يلجأ ونوس إلى التذكير بما قدّمه لنا في بداية المسرحيّة ، وذلك حينما تتطوّر الأحداث إلى نقطة مهمّة ستترتّب عليها نتائج خطيرة.

* تكرار شخصيّة الممثل في أكثر من مشهد، فهو يحرص على إخبارنا بأنّ الممثّلين الذين قاما بدور الوزير

وأحد أعوانه هما الآن يمثلاّن دوريْ الخلفية المقتدر بالله وأخيه عبد اللّه ولا يقف التّكرار عند شخصيّة الممثّل بل يتعدّاه إلى تكرار الموقف بدلالته دون كلماته. وهذا ما نجده في سخرية الوزير من عامّة بغداد وسخريّة الأمير عبد الله مِنْهُمْ. وكأنّ ونّوس هنا يؤكّد معنى فكريًّا يشير إلى عدم وجود خلاف بين المتصارعين على السّلطة.

* المشاهد الإيمائية، وهي وسيلة برشتيّة، استخدمها برشت في عدد من مسرحيّاته.. ويحرص ونّوس في ملاحظاته للمخرج في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر" على أن يكون مشهد خلق شعر المملوك جابر إيمائيًّا.

هكذا استطاع ونّوس أن يقدّم تغريبًا مسرحيًّا، في محاولة منه لصياغة رؤية فكريّة يتوجّه بها إلى الجماهير. فإلى أيّ مدى تضافرت هذه التقنيّات المسرحيّة مع رؤيته وعالمه ؟

يتمحور عالم سعد الله ونّوس المسرحي حول السّلطة، والتّمحور حول السّلطة يقود إلى اختزال عناصر الواقع وعلاقاته المعقّدة المتراكبة في مجرّد رمز تبسيطي لهذا الواقع، بحيث يمكن القول إنّ الإلحاح على هذا الرّمز يجعله متصدّرا المشهد، فتبدو السّلطة بوصفها مؤسّسات سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة وكأنّها منفصلة عن الشّروط الموضوعيّة التي أنتجتها وصاغتها على هذا النّحو أو ذاك. وإذا كانت السّلطة - ممثّلة في المؤسّسة السياسيّة - تعبيرا عن موقف اجتماعي وقيمي وثقافي وقانوني فإنّها من جانب آخر أداة للقهر، بمعنى أنّها تعمل على تدعيم نظام ونسق فكريّيْن، متوسّلة إلى تحقيق هذه المهمّة بخلق أجهزة سياسيّة وثقافيّة وقانونيّة يمكن أن يمرّ الإصلاح من خلال قنواتها.

لقد فرض توظيف أدوات التراث الشعبي التشكيليّة والجماليّة على نصّ ونّس المسرحي النسق العام لهذا التراث وبشكل خاصّ نسق الحكاية الشعبيّة.. كما قدّمه كلود بريمون مع تعديل بسيط :

تدهور ؟ ارتقاء ؟ رذيلة ؟ عقاب

فجابر مملوك ذكيّ، شجاع مغامر ، يحاول الصّعود من هذه العبوديّة والفقر المتردّي إلى موقف يمتلك فيه حرّيته ويحوز زوجة فاتنة وثروة. لكنّه في محاولة صعوده يرتكب رذيلة الصعود الفردي على حساب خدمة عدوّه الطبقي ووطنه، فيكون جزاؤه في نهاية المسرحيّة القتل.. إنذ العقاب ينزل بجابر، لأنّه هو الذي سعى بنفسه إلى عدوّه، عارضًا عليه خدماته، متصوّرا أنّ في ذلك خلاصًا له من نقصه.

**محمّد بدوي "تجلّيات التغريب في المسرح العربي" "قراءة في سعد الله ونّوس"**

**مجلّة فصول م 2.عدد3. أفريل .ماي .جوان 1982 صص92–101**

# أنشطة تأليفيّة

**في بناء المسرحيّة**

1) ممّ استوحى الكاتب مادّة نصّه ؟
2) ماهي الخطّة التي اتّبعها الكاتب في بناء نصّ المسرحيّة ؟
3) ما مميّزات العرض التّمهيدي في هذه المسرحيّة ؟
4) اذكر أنواع الأزمات التي ساهمت في التقدّم بعمليّة التّعقيد في المسرحيّة.
5) ماهي لحظة الذّورة في المسرحيّة ؟ وكيف كان الحلّ ؟
6) ما رأيك في نهاية المسرحيّة؟ وهل ترى الكاتب وفّق في إبلاغ رسالته إلى جمهور المتفرّجين؟

**في الشّخصيّة المسرحيّة**

1) صنّف الشّخصيّات بحسب أهميّة أدوارها في المسرحيّة.
2) حدّد أنواع العلاقات بين شخصيّات المسرحيّة.
3) مَنْ هي الشّخصيّات الفرديّة والشّخصيّات الجماعيّة؟ وما صلة كلّ صنف بالصّنف الآخر؟
4) ضع قائمة بأوجه الائتلاف وأوجه الاختلاف بين شخصيّات المسرحيّة.
5) إيت بأمثلة عن طرائق تقديم الشّخصيّة التّالية :
   – الشّخصيّة تُعرّف بنفسها على لسانها.
   – الشّخصيّة تُقدَّم بواسطة أفعالها.
   – الشّخصيّة تُقدَّم بواسطة الإشارات الرّكحيّة. وما العناصر التي وقع الإلحاح عليها في تقديم الشّخصيّات؟
6) صنّف الشّخصيّات إلى شخصيّات نامية وشخصيّات غير نامية.
7) إلى أيّ مدى تعتبر الكاتب موفّقا في اختياراته المتعلّقة بالشخصيّة المسرحيّة ؟

**في الحوار المسرحي**

1– إيت بأمثلة عن أصناف الحوار المعتمدة في المسرحيّة.
2– ما هي الحوارات التي ساعدت على تطوير الحبكة المسرحيّة ؟
3– ما هي الحوارات التي ساعدت على التّعريف بالشّخصيّات المسرحيّة ؟
4– إيت بأمثلة عن حوارات ساهمت في تشويق المتفرّج.
5– إيت بأمثلة عن حوارات مصاحبة للفعل المسرحي وأمثلة عن حوارات تروي أفعالا بعيدة عن خشبة المسرح.
6– ما هي الحوارات التي لا يمكن للمخرج أن يرفقها بالفعل المسرحي ؟
7– أذكر طرائق نما بواسطتها الحوار.
8– ميّز الحوار القائم على الخلاف من الحوار القائم على التّكامل والانسجام. ما الحاجة إلى كلّ نوع ؟

**لغة الخطاب المسرحي**

1– إيت بأمثلة عن مختلف الوظائف التي أدّاها الحوار المسرحي : الإخبار/التّأثير/السّرد/الحجاج/التّفسير...
2– إيت بأمثلة عن ضروب المجاز المستعملة في الحوار المسرحي.
3– ما هي المواطن التي تداخلت فيها العاميّة بالفصحى ؟ وما سبب ذلك ؟
4– اذكر مقاطع حوارية كانت فيها المخاطبات :
   – خلافيّة
   – متعاظلة

– قصيرة
– ذات طابع شفويّ.

5– هل ترى الكاتب حلّ قضية ازدواجية اللّغة في المسرح بما توخّاه من اختيارات لغويّة ؟

**الفضـــاء المسرحي**

1– احص أسماء الأماكن التي دارت فيها أحداث المغامرة باعتبارها أساس النّص المسرحيّ.

2- ماهي المشاهد المسرحيّة التي تتداخل فيها الفضاءات ؟ اذكر نوع كلّ فضاء وبيّن وجه التّداخل بينه وبين غيره.

القضايا المسرحيّة

1– ماهي القضايا الموضوعيّة والقضايا الذاتيّة التي أثارها النّصّ المسرحي ؟

2– استخلص من النّصوص المدروسة رسالة الكاتب إلى جماهير المتفرّجين في هذا العصر.

3– ميّز المواقف التّراجيديّة من المواقف الكوميديّة في المسرحيّة ثمّ بيّن غاية الكاتب من الجمع بينها في نصّ واحد.

4– ماهي العناصر التّراثية التي استغلّها الكاتب وتراه أحسن توظيفها في نصّه ؟

5– ماهي أوجه التّقاطع في نظرك بين الماضي وأحداث التّاريخ المعاصر ؟

# الاختبارات

موضوع 1 :

"لقد أرسى سعد الله ونّوس في مسرحيّته "مغامرة المملوك جابر" أسس مسرح جديد يرمي إلى تنوير العقول وإثارة الأذهان".

توسّع في تحليل هذا القول مبرزا مدى نجاح الكاتب في تحقيق مراميه الفنّيّة والفكريّة.

موضوع 2 :

لا تكمن قيمة مسرحيّة "مغامرة المملوك جابر" في أسلوبها الفنّي المتميّز فحسب وإنّما في الرّسالة التي بثّها كاتبها إلى الجمهور في ثنايا المشاهد المتلاحقة المثيرة أيضا. برهن على صحّة هذا القول باعتماد شواهد منتخبة من هذه المسرحية.

موضوع3 : يرى ونوس أن النّصّ "لا يمكن أن يعطيك إلا بمقدار ما تعطيه من جهد وبحث" وهذا يعني أن النصّ يقبل قراءات متعددة واحتمالات لا نهائيّة. حلّل هذا الرأي، وهل تجد في مسرحية رأس المملوك جابر ما يدعمه؟

## تحليل النصّ

**الرَّجل الثَّاني** : كلُّ الظّواهر تؤكّد أنَّ العاصفةَ ستهُبُّ بين لحظةٍ وأخْرى.

**المرأة الأولى** : ارحمْ عبادَك يا ربّ.

**الرَّجل الثَّالث** : وإذا هبَّتْ العاصفةُ، ماعليْنا إلاَّ أنْ نَدْخُلَ بيوتنا، ونُغْلقَ نوافذَها جيِّدًا.

**الرَّجل الأوّل** : أَلَمْ ترَ الحُرَّاسَ وهُمْ يجتاحون الشَّوارعَ!

**الرَّجل الرَّابع** : أي وحقِّ الله رأيتُهُمْ، وتعوَّذْتُ مِنْ رُؤْيتهمْ.

**الرَّجلُ الأوَّل** : والتَّوتُّر! ألمْ تسمعْ بأنَّ الوضْعَ مُتوتر.. وأنَّ الخلافَ شديدٌ بيْنَ الخليفةِ والوزير.

**الرَّجل الثَّاني** : كلاهُما متصلِّبٌ أكثرَ من الآخر. ولاَ يبْدُو أنَّ هناكَ سبيلاً للوفاقِ أَوِ التَّراجعِ.

**الرَّجل الرَّابع** : أي وحقِّ الله سمعتُ عن هذا أيْضًا.

**الرَّجلان الأوّل والثَّاني** :(**معًا وبغيْظٍ**) ما الذي تجْهلهُ إذنْ ؟

**الرَّجل الرَّابع** : ما أجهلُه كثيرٌ. كنتُ أسْألُ إنْ كان بيْنكُمْ منْ يعرفُ سببَ الخلافِ أو توتُّرِ الأوْضاعِ.

**الرَّجل الأوّل** : يَسْألُ عَنْ سببِ الخلافِ.

**المرأة الأولى** : وكيْفَ يُمْكنُ أنْ نعرفَ لماذا يختلفُ السَّادةُ.

**الرَّجل الثَّالث** : وما علاقةُ أمْثالنَا في ذلكَ.

**المرأة الثَّانية** : إنَّهُمَا مُخْتلفان والسَّلام. المُهمُّ أنْ يُخلِّصنَا الفرّانُ، ونذْهَبَ إلى بُيوتِنَا.

**الرَّجل الرَّابع** : وحقِّ الله.. من الضَّروري أنْ نسألَ عنْ سببِ الخلافِ، وأنْ يكونَ لنَا رأْيٌ فيهِ.

**الرَّجل الثَّالث** : أيُّها الرَّجلُ.. تُثيرُ شؤونًا خطيرةً، عاقبةُ البحْثِ فيها وَخيمَةٌ.

**المرأة الأولى** : هلْ تُريد أنْ تدَهْورَ النَّاس ؟

**المرأة الثَّانية** : بالله عليْكَ.. الْعَبْ بهذهِ الشُّؤُونِ المُفْزعةِ بعيدًا عنَّا. مَنْ نَحْنُ حتَّى نسألَ عَنْ سببِ الخلافِ بيْنَ وزيرٍ وخليفةٍ.

**الرَّجل الثَّالث** : الضَّروريُّ بالنِّسبةِ لنَا هوَ الخبْزُ والأمانُ لاَ سببُ الخلافِ.

**المرأة الثَّانية** : أي والله، هذَا كلُّ شيْءٍ.. الخبْزُ والأمانُ.

**المرأة الأولى** : سلامةُ أولادِنا أغْلى منَ الدُّنيا كلِّها.

**الرَّجل الثَّاني** : وما علاقتُنا ! ابْعدْ عن الشَّر وغنِّ لَهُ.

**الرَّجل الرَّابع** : (**دائمًا هادئَ اللَّهجةِ، واثقًا منْ نفْسهِ**) وحقِّ اللهِ لاَ أُخالفكُمْ الرَّأْيَ.. ولكنَّ طريقَ الخُبْزِ والأمانِ وا أسفاهُ يمُرُّ في هذا السُّؤالِ.

**المرأة الثَّانية** ( **هامسةً للأُولى.. يبْدُو الضِّيقُ وكذلكَ الدهْشةُ علَى وجوهِ الجميعِ**) ويُلِحُّ في إثارةِ شؤونِهِ.

**المرأة الأولى** : قلتُ لكُمْ.. يُريدُ أنْ يُدهْورَنَا.
**الرَّجل الأول** :ولماذا يمرُّ فيه! أتأْمَلُ أنْ يكونَ الخلافُ مِنْ أجلِ تخْفيضِ الضَّرائبِ!
**الرَّجل الثَّاني** : أوْ مِنْ أجْلِ تحْسينِ أحْوالِ الرَّعيَّةِ !
**الرَّجل الثَّالث** : عشْتُ عُمرًا طويلاً، يَامَا رأيْتُ سادةً يعلُونَ وآخَرينَ يُوَلُّونَ. أمَّا عامَّةُ بغدادَ فَحالُهُمْ هُوَ هُوَ، وإنْ ضَمنُوا السَّلامةَ كانَ فوْزُهمْ عظيمًا.
**الرَّجل الأوّل** : أمْرٌ معروفٌ.. لا يختلفُ السَّادةُ منْ أجْلِ عامَّةِ بغداد (لحْظةً.. هامسًا) ربَّما كانت الخزينةُ تزْرَبُ(1).
**الرَّجل الثَّاني** : أوْ كانَ نزاعًا على قيادةِ العسْكرِ.
**الرَّجل الأوّل** : أوْ على تعيينِ الولاةِ.
**المرأة الثَّانية** (**قلقة، تحاول أن تقطع الحديث**) بالله أبعدونا عن هذا الحديث.
**الرَّجل الأوّل** : المُهمّ.. لا يختلِفُ السَّادةُ منْ أجْلِ عامَّةِ بغداد.
(**يظهر في الشَّارعِ حارِسان مُدَجَّجان بالسِّلاحِ. يبْدُو أنَّهمَا يَقومان بأعْمالِ الدَّوْريةِ. تلْحظُهما المرأةُ الثَّانيةُ، فيرْتعشُ وجْهُها بالخوْفِ، وتَرْتبكُ.. تُمْسكُ الرَّجلَ الأوَّلَ منْ طرفِ سُتْرتِهِ، لتُنَبِّهَهُ..**)
الرَّجل الرَّابع :( وكان مُطرقًا) و حقِّ الله... ما تقولونَهُ..
**المرأة الثَّانية** : (برُعْبٍ، والحارسان يقتربان)همسّ..
**الرَّجل الرَّابع** : (**ينتبهُ إلى اقترابِهما.. يُغيِّر الكلامَ، ويُواصلُ دون تلعثُمٍ.. يُتابعه الآخرون بخوْفٍ ودهشةٍ**) فلمّا حطَّ الحمّالُ حُمُولته على تلك المِصْطبة ليستريحَ، خرج عليه من الباب نسيمٌ رائقٌ (**كلّما اقْتربَ الحارسان يَعْلُو صوتُه**) ورائحةٌ ذكيَّةٌ، فاستلذَّ الحمَّالُ ذلك، وجلس على جانب المِصْطبة، فسمع نغمًا وأوتارا وعودا وأصواتا مُطْربةً (**يتوقّف الحارسان قُرْب الجماعة**) فعندئذ تعجَّبَ وتقدَّمَ يتْبَع الصوت . دفع الباب. ودخل.. فوجد أمامَهُ بستانا عظيما، ورأى فيه غلمانا وخَدَما وحَشَما، ثمّ هبطتْ عليه رائحةُ أطعمةٍ زكيَّةٍ من جميع الألوانِ المختلفةِ والشَّراب الطيِّبِ، فرفع طرْفهُ إلى السَّماء، وقال : ماذا قال؟ (**يتوقَّفُ لحظةً، وكأنَّهُ يُشوِّق السّامعين**).
**الحارس 1** : يتَسلَّون، ويرْوُونَ حكاياتٍ.
**الحارس 2** : أشْعُر بالجوعِ.
**الحارس 1** : لَمْ تنْتَهِ النَّوْبةُ.. هيَّا بنَا..
**الرَّجل الرَّابع** :( **يُوالِي.. بيْنمَا يبْتعدُ الحارسانِ**) قالَ.. سُبْحانكَ يا ربُّ يا خالقَ. وعندها لمحَ صبيَّةً ذاتَ حسْنٍ وبَهاءٍ.
(**يخْتَفي الحارسان، فَيتوقفُ الرَّجلُ الرَّابعُ. يتنَّهدُ الجميعُ بارْتياحٍ، وكأنَّهُمْ خَرجُوا منْ مِحْنَةٍ . بعْضُهُمْ يُجفِّفُ حبّاتِ عرقٍ تفَصَّدتْ مِنَ الوُجوه**).

سعدالله ونوس .مغامرة رأس المملوك جابر الأعمال الكاملة .دار الآداب. بيروت 2004.صص255–258

الشرح
(1) تزْرَبُ : مضارع الفعل المجرّد الثلاثي زَرِبَ يَزْرَبُ زَرْبًا الماءُ : إذا سالَ. والزِّرْبُ: مَسِيلُ الماء والمقصود في النّصّ الخزينة تتسرّبُ منها الأموال.

**حلّل النصّ تحليلا مسترسلا مستعينا بما يلي** :
– ضع النصّ في إطاره من المسرحيّة.
– وضّح وجوه الخلاف والاتفاق بين شخصيّات النّصّ من خلال الحوار والإشارات الركحيّة وبيّن مقاصد الكاتب الفنّية والمضمونيّة من وراء ذلك.
– ادرس الجوانب الرمزيّة الموظفة في النّصّ (الخبز/ الحارسان...) وبيّن الغرض منها.
– ما هي القضيّة التي يثيرها الكاتب من خلال هذا المشهد من المسرحيّة ؟ وما مقصده من ذلك؟

# بيبليوغرافيا موجزة

## المصدر

1) مغامرة رأس المملوك جابر .سعد الله ونّوس ؛ الأعمال الكاملة، طبعة دار الآداب. بيروت 2004.

## المراجع

1)ونّوس (سعدالله) : بيانات المسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، لبنان 1988

2 )عثمان (أحمد ) : قناع البرشتيّة.دراسة في المسرح الملحمي من جذوره الكلاسيكيّة إلى فروعه العصريّة .مجلّة فصول مجلّد 2. عدد 3. أفريل. ماي. جوان.1982

3) دوارة ( فؤاد) : حوار مع الكاتب سعدالله ونوس. مجلّة الهلال أفريل1977.

4) الزبيدي ( قيس) : مقالات في منهج بريشت الفنّي. دار ابن رشد .بيروت 1983

5) المشايخ (محمد) : المسرح الحديث عندسعدالله ونوس. مجلّة الأقلام عدد6. 1980.

6) المديوني (محمّد) : إشكاليات تأصيل المسرح العربي. بيت الحكمة . قرطاج .1993.

7) المديوني (محمّد) المسرحية العربية المعاصرة، درس مخطوط (المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمرّ بباردو) 1993 و 1994.

8) العجيمي ( محمد النّاصر) : وضعيّة الرّاوي في مسرحيّة "مغامرة رأس المملوك جابر" لسعد الله ونّوس مجلّة فصول 1– 2/ ماي 1989.

9) حفارة(نبيل) : حوار مع ونّوس. الأعمال الكاملة مجلّد 3 دار الآداب .بيروت 2004

# الفهرس

## محور الرّواية العربيّة


| | | |
|---|---|---|
| المقدمة | | 3 |
| أنشطة تشخيصية | | 6 |
| **نصوص تمهيدية** | | 7 |
| – فنّ الرواية | لويس عوض | 7 |
| – ظهور الرواية الجديدة | الصادق قسومة | 8 |
| – اللغة وأشكال السرد في الرواية | عبد الملك مرتاض | 10 |
| التعريف بمحمود المسعدي | محمود طرشونة | 12 |
| – مؤلفات محمود المسعدي | | 14 |
| – الالتزام والوجودية | محمود المسعدي | 15 |
| – توزّع أحاديث الكتاب حسب مسيرة أبي هريرة | النّشرة التّربويّة | 16 |
| – الرواة في حدّث أبو هريرة قال... | خالد الغريبي | 17 |
| – ملف المحور | | 18 |
| **– النصوص** | | |
| – دعوة الدنيا دعوة الكون | محمود المسعدي | 19 |
| – وأكلنا الرّوح حسّا | محمود المسعدي | 25 |
| – إنّي راحل عنك | محمود المسعدي | 30 |
| – الحياة عبث | محمود المسعدي | 35 |
| – خصب الكثرة | محمود المسعدي | 39 |
| – كإغراء الآل في قيعة | محمود المسعدي | 45 |
| – ثم لبس الصوف | محمود المسعدي | 50 |
| – انتهى اليوم جهادي | محمود المسعدي | 55 |
| – واقتضاني الصفاء | محمود المسعدي | 61 |

| | | |
|---|---|---|
| – الحكمة الاعتدال | محمود المسعدي | 66 |
| – إلى مغرب الشمس | محمود المسعدي | 72 |
| – هذا ما كنت أطلب | محمود المسعدي | 76 |
| – ورقة توجيهية : أبو هريرة في نظر المسعدي وقرائه | | 82 |
| – نصوص تكميلية | | 85 |
| كيف فهم المسعدي الوجودية ؟ | محمود طرشونة | 85 |
| بين البعث الأول والبعث الآخر | عمر بنّـور | 86 |
| التصدير في حدّث أبو هريرة قال | محمد آية ميمون | 88 |
| أنشطة تأليفية | | 89 |
| اختبارات | | 90 |
| بيبليوغرافيا موجزة | | 91 |

| | | |
|---|---|---|
| التعريف بنجيب محفوظ | | 93 |
| ملف المحور | | 94 |
| – موقع المرحلة الذهنية في أدب ومفهومها | مصطفى التواتي | 95 |
| النصوص | | 97 |
| – ياله من سجن لا نهائي ! | نجيب محفوظ | 97 |
| – ما أجمل أيام زمان ! | نجيب محفوظ | 104 |
| – بين العلم والفن | نجيب محفوظ | 109 |
| – الموجة والزبد | نجيب محفوظ | 113 |
| – لم يبق إلا التسوّل | نجيب محفوظ | 119 |
| – نشوء الصحراء | نجيب محفوظ | 124 |
| – الإنسان هو الإنسانية جمعاء | نجيب محفوظ | 130 |
| – عصر العلم | نجيب محفوظ | 136 |
| – أريد أن أرى | نجيب محفوظ | 141 |
| – بثينة تنتظر ولدا | نجيب محفوظ | 147 |
| – إن تكن تريدني حقا فلم هجرتني ؟ | نجيب محفوظ | 152 |
| نصوص تكميلية | | |
| النزعة الذهنية في رواية الشحاذ | الصادق قسومة | 157 |
| عالم الشحّاذ | رجاء النقاش | 159 |
| أنشطة تأليفيّة | | 162 |
| اختبارات | | 162 |
| بيبليوغرافيا موجزة | | 164 |

# محور المسرحيّة


| | | |
|---|---|---|
| أنشطة تشخيصية | | 166 |
| **نصوص تمهيدية** | | 167 |
| – المسرحية الكلاسيكية | محمد مندور | 167 |
| – تطوّر المسرح في مصر | إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي | 168 |
| – استلهام الفنّ للتراث | غالي شكري | 169 |
| – نظرية برشْت في المسرح. | عدنان رشيد | 170 |
| – البداية الصّحيّة للمسرح العربي | سعد الله ونوس | 172 |
| التعريف بتوفيق الحكيم | عن إسماعيل أدهم وآخرين | 175 |
| – شهرزاد في ألف ليلة وليلة | إسماعيل أدهم وإبراهيم ناجي | 177 |
| – مبادئ التعادلية. | توفيق الحكيم | 177 |
| – خُطاطة لدراسة المسرحية. | عبد الستّار شبّوح | 179 |
| – ملف المحور | | 180 |
| **النصوص** | | |
| – مازال الرجل طفلا | توفيق الحكيم | 181 |
| – إنّك بعثته | توفيق الحكيم | 188 |
| – أنا اليوم إنسان شقي | توفيق الحكيم | 194 |
| – أريد أن أعرف. | توفيق الحكيم | 201 |
| – مرض الرحيل | توفيق الحكيم | 207 |
| – أنا أعي ولا أشعر | توفيق الحكيم | 213 |
| – تلك صفات الشهوة | توفيق الحكيم | 219 |
| – الهاربون من أجسادهم | توفيق الحكيم | 225 |
| – قمر يفقد صوابه | توفيق الحكيم | 231 |
| – نهاية دورة | توفيق الحكيم | 237 |

## نصوص تكميلية


| | | |
|---|---|---|
| بين شهرزاد الحكيم وألف ليلة وليلة . | غالي شكري | 243 |
| العمل المأسوي وشهرزاد. | أنطوان معلوف | 244 |
| مشكلة الاغتراب في مسرحية شهرزاد | جان طنوسي | 245 |
| أنشطة تأليفية | | 248 |
| اختبارات | | 248 |
| بيبليوغرافيا موجزة | | 249 |

| | | |
|---|---|---|
| **التّعريف بسعد اللّه ونّوس** | عن محمدّ الديوني | 251 |
| **ملف المحور** | | 253 |
| – مستلزمات مسرح الشعب | إريك بينتلي | 254 |
| – الفن المسرحي وممارسته عند سعد الله ونوس | محمد المديوني | 255 |
| – الجوع إلى الحوار | سعد الله ونوس | 256 |
| – مدخل إلى المسرحية هوامش للعرض والإخراج | سعد الله ونوس | 257 |
| **النصوص** | | |
| – في انتظار العم مونس | سعد الله ونوس | 259 |
| – سرّ الأمان | سعد الله ونوس | 267 |
| – لكلّ عملة وجهان | سعد الله ونوس | 274 |
| – أُريد الخبز والجبن | سعد الله ونوس | 281 |
| – قضية حياة أو موت | سعد الله ونوس | 289 |
| – في التدبير جاهز يا مولاي | سعد الله ونوس | 296 |
| – المناورة أساسُ الحكم | سعد الله ونوس | 303 |
| – جابر وزمرّد | سعد الله ونوس | 310 |
| – بين يَدَي الملك | سعد الله ونوس | 317 |
| – المصير الفاجع | سعد الله ونوس | 323 |
| – الرّسالة | سعد الله ونوس | 329 |

نصوص تكميلية


– الكتابة المسرحية بين التأصيل والتّجريب خالد الغريبي 335

– وضعية الراوي في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر محمد الناصر العجيمي 336

– قراءة في مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر محمد بدوي 338

الأنشطة التأليفية 340

اختبارات 341

بيبليوغرافيا موجزة 343