الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة (1)

كلية الآداب واللغات قسم الأدب واللغة العربية

التاريخي والمتخيل

في المسرحية الشعرية المغاربية

دراسة في التيمات

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب

عزالدين جلاوجي

إشراف الأستاذ الدكتور

رشيد قريبع

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور .....محمد العيد تاورته.....(رئيســـــــا)

الأستاذ الدكتور.....رشيـــد قـــريبع.....(مشرفا ومقررا)

الدكتور.....يوسف وغليسي.....(عضوا مناقشا)

الدكتور.....ذيـــاب قـــديد.....(عضوا مناقشا)

الدكتور.....عـلي خفيـــــف.....(عضوا مناقشا)

الدكتور.....عبد الحميد هيمة.....(عضوا مناقشا)

السنة الجامعية 2013–2014

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قسنطينة (1)

كلية الآداب واللغات قسم الأدب واللغة العربية

التاريخي والمتخيل

في المسرحية الشعرية المغاربية

دراسة في التيمات

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه العلوم

في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالب

عزالدين جلاوجي

إشراف الأستاذ الدكتور

رشيد قريبع

لجنة المناقشة

الأستاذ الدكتور .....محمد العيد تاورته.....(رئيســـــــا)

الأستاذ الدكتور.....رشيـــد قـــريبع.....(مشرفا ومقررا)

الأستاذ الدكتور.....يوسف وغليسي.....(عضوا مناقشا)

الأستاذ الدكتور.....ذيـــاب قـــديد.....(عضوا مناقشا)

الأستاذ الدكتور.....عـلي خفيـــــف.....(عضوا مناقشا)

الأستاذ الدكتور.....عبد الحميد هيمة.....(عضوا مناقشا)

السنة الجامعية 2013–2014

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهداء

إلى والدتي الكريمة تقديرا واعترافا

إلى روح والدي في العليين وقد غاردنا من ستة أشهر جزاء ما علم وربى

إلى الزوجة الغالية وفاء ومحبة

إلى روح ولدي علاء الدين

إلى بناتي سعادة بيتي وحياتي

إلى كل أحبتي

وقوفا أيها الناس...

فهذا صوت هذا العصر

صوت العنف والقسوة

وصوت تجرد الإنسان من كل المثاليات

وحبر كتابة القدر الذي نحياه

نخط به على صفحات هذا الدهر

بأن وجودنا ماض إلى هوة

وأن الموت يحصدنا بلا رحمة كما الحشرات

وأن ضمير هذا العالم المجنون في غفوة

ولم يبق سوى الإرهاب والقسوة

الموت أثناء الرقص

عبد الحميد بطاو

مقدمة

لموضوع بحثي هذا ومنهجه المختار ثلاثة دوافع، كانت بالأساس هي المحفز الأكبر لي على خوض غماره، منها ما يرتبط أساسا بالمدونة، ومنها ما يتصل بتيمة الموضوع، وثالثها يتعلق بالمنهج المختار أساسا.

لقد كان ميلي إلى اختيار المسرح مدونة لبحثي كونه قد شكل في نفسي هاجسا كبيرا، مذ وعيت الفن عموما والأدب على وجه الخصوص، ولست أدري بالضبط ما سبب هذا الهاجس، غير أن العزوف عن المسرح إبداعا ونقدافي بلاد المغرب العربي يعد واحدا من الأسباب الظاهرة، الدافعة لهذا الاختيار، حيث نراه قد خطا في الغرب خطوات عملاقة، وعلى الدرب سار العرب في مصر والشام، غير أن هذا الحضور ظل في المغرب العربي محتشما أحيانا، وضعيفا في أحايين كثيرة، ومأساة المسرح الشعري أكثر إيغالا وأشد وطء، وكل ذلك حدا بي إلى إنجاز محاولات مختلفة إبداعا ونقدا، فقد صدرت ليعشرات النصوص المسرحية، وثلاثة كتب نقدية، هي النص المسرحي في الأدب الجزائري، والمسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، وشطحات في عرس عازف الناي، الذي صدر عن اتحاد الكتاب العرب بسوريا.

وقد اخترت المنهج الموضوعاتي لمقاربة هذه النصوص المسرحية، لأنه منهج يجمع بين المناهج السياقية والنسقية، وينفتح على كثير من الفلسفات والرؤى والعلوم، هدفه الأسمى هو الوصول إلى عمق النص وكنهه، واستجلاء معالمه، وهو على رغم مافيه من إغراء منهج عصي متفلت، ولعل هذا ما جعل اعتماده في الدراسات الأدبية قليلا، وما جعل هذا القليل يخيب في كثير من الأحيان وهو يضيء مجاهيله ويسعى لتطبيقها على النص الأدبي، فكان ذلك دافعا ثانيا شجعني على خوض هذه المغامرة التي أدرك سلفا ما يكتنفها في صعوبات.

وكان الدافع الثالث هو التيمة المكتشفة من خلال هذه المدونات، وهي تيمة العنف، الذي يعد من أقدم سلوكات البشر على وجه الأرض، ورغم سعي الإنسان وهو يتدرج في مدارج التقدم والتحضر للقضاء عليه فإنه ظل يشحذ الظفر والناب، ومع اقتناع الإنسان المعاصر بخطر العنف على الفاعل

والمفعول به معا، عمل على كبحه ومحاصرته بقوانين تحد من غلوائه، فنجا منه الإنسان المتحضر بعد تجربة مريرة خاضها مع الحرب العالمية الأولىوالثانية، غير أن شعوبا كثيرة مازالت تتجرع آلامه وأحزانه، ولا يخفى على أي منا أن العرب والمسلمين هم الأكثر اكتواء به، لقد صرنا نشهد أن دم هذه الأمة هو أرخس الدماء البشرية، يراق بغير حق على قارعة الطريق في وضح النهار، بيد حاكم دكتاتور، أو بيد طائفي مريض، يرى الحق كل الحق إلى جانبه، والشر كل الشر إلى جانب من يخالفه، وهو ما دفعني إلى طرح جملة من الأسئلة، تأخذ برقاب بعضها البعض، مثلت بالنسبة إلي إشكالية كبيرة، لماذا هذا العنف؟ ولماذا هو عندنا بالذات؟ وماهي دوافعه وأسبابه، وهل يمكن أن يتجلى ذلك في كتابات المبدعين؟ بل وكيف تتجلى أيضا؟ وما أشكال هذا التجلي، ووظائفه ودلالاته؟

وقد سعيت إلى اختيار مدونتي من المسرحيات الشعرية المغاربية، مراعيا في ذلك حجم ما أنتجه كل قطر فأخذت من تونس والجزائر نصا لكل منهما لا غير، كون ما أنتج فيهما ووجد طريقه للنشر يعد على أصابع اليد الواحدة، أما النص الجزائري فهو لأحمد حمدي بعنوان "أبوليوس"، وأما النص التونسي فهو للميداني بن صالح "زلزال في تل أبيب"، واخترت من ليبيا نصين أحدهما لعبد الحميد بطاو بعنوان "الموت أثناء الرقص"، وهو شاعر له حضور محترم في المسرح الشعري، وأما الثاني فهو لعبد الباسط عبد الصمد بعنوان "محاكمة العبدان"، ولصاحبه تجارب مسرحية مختلفة، وكان حظ الأسد للمسرح الشعري المغربي بثلاثة نصوص هي على التوالي: "المعركة الكبرى" لعلي الصقلي، و"الصخرة السوداء" لعبد السلام بوحجر، و"نار تحت الجلد" لأحمد بنميمون، وهو حظ أملاه الحضور الكبير لهذا الجنس في المشهد الإبداعي المغربي، إذ تعد نصوصه بالعشرات، مختلفة المشارب، متنوعة الاتجاهات، وكم سعيت للحصول على نص موريتاني واحد فلم أوفق، لانعدام هذا النوع من الأدب في جهود الموريتانيين حسب ما أكده لي كثير من مثقفيهم المختصين، رغم كثرة ما عندهم من الشعراء.

كما حاولت جهدي أن تكون هذه النصوص متنوعة، حيث جاء نص "المعركة الكبرى" ممثلا لحضور القصيدة التقليدية في المسرح، أي ممثلا للتجارب الأولى، ومثلت مسرحية "محاكمة العبدان" حضور الشعر النثري، أما باقي النصوص فاختارت الشعر الحر في مرحلتي المسرحية الشعرية العربية

الثانية والثالثة، إضافة إلى أن النصوص توزعت بين التاريخي الذي مثله نص "أبوليوس" لأحمد حمدي، و"المعركة الكبرى" لعلي الصقلي، في حين ارتادت النصوص الأخرى عالم المتخيل.

ولعل العلاقة بين التيمة والمدونة قوية جدا، إذ أن المسرح الشعري يجمع إليه بين الشعر، وهذا معناه الداخل والخاص والصوت الواحد المرتبط أساسا بذات المبدع، والمسرح، وهذا معناه الخارج والعام وتعدد الأصوات التي تقتضيها تعدد شخصيات المسرحية، وهذا الجمع بين الضفتين في الإبداع يؤهل هذا الجنس، أقصد المسرح الشعري، ويمنحه الشرعية في أن يكون أصدق في التعبير عن حقيقة ما سعينا للكشف عنه من خلال المدونة المذكورة، أقصد تيمة العنف.

اعتمدت في دراستي هذه مجموعة من المراجع تنوعت بين الأدب والفلسفة وعلم النفس ومناهج الأدب، اقتضاها المنهج ذاته، وأهمها الموضوعية البنيوية لعبد الكريم حسن، وسحر الموضوع لحميد لحميداني،والنقد الموضوعاتي لسعيد علوش، والتحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام ليوسف وغليسي، وقد استفدت منها كثيرا غير أني حاولت تلمس خطوات يوسف وغليسي في تحليله لتيمة إفريقيا في شعر الفيتوري.

قسمت بحثي هذا إلى المحطات التالية: تمهيد ومدخل وبابين اثنين، خصصت التمهيد للمنهج الموضوعاتي، تاريخه وأعلامه غربيا وعربيا، ملفتا إلى خصائصه، وإلى الصعوبات الجمة التي لقيها هذا المنهج في تطبيقاته خاصة في النقد العربي، وخصصت المدخل للمسرحية الشعرية العربية مشرقا ومغربا، مركزا على التاريخي والمتخيل فيها، وقد قسمت الباب الأول إلى خمسة فصول، تحدثت في الفصل الأول عن مفهوم العنف ومرجعياته الأدبية والفلسفية والتاريخية وإلى أشكاله وعلاقته بالمسرح، ثم تتبعت في الفصل الثاني تيمة العنف في المدونات بعنوان الكلمة/ الموضوع وهو دافع إلى إيراد الجداول الكثيرة كما أوردها عبد الكريم حسن في بحثه الموسوم بـ: الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، وركزت في الفصل الثالث على هذا الحضور في العتبات النصية، على اعتبار أن ذلك يعطي للكلمة/ الموضوع مصداقيتها وثقلها، وهو ما أثبتنه فعلا، أما الفصل الرابع فكان لنموذج القوة الفاعلة في المدونات المدروسة وحضور العنف فيها، لأصل في الفصل الخامس والأخير من هذا الباب لتتبع

التيمة من خلال المكان المسرحي وسينوغرافيته.

أما الباب الثاني الذي عنونته بـ: أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية، وقسمته إلى أربعة فصول، خصصت الفصل الأول منه لحضور الآخر داخل المدونة وعلاقته بالعنف والعنف المضاد، رابطا ذلك بعلم النفس، وخصصت الفصل الثاني للسلطة وعلاقتها بالعنف مكتشفا الكلمة/ الموضوع الدالة على ذلك، أما الفصل الثالث فكان عرضا لحضور المثقف داخل هذه النصوص وعلاقته بتيمة العنف، ليكون الفصل الرابع للدين في مفهومه وعلاقته بالعنف إيجابا وسلبا، وعرجت في الفصل الخامس على حضور المرأة داخل النصوص المدروسة وعلاقتها الصارخة بالعنف.

ورسوت أخيرا على خاتمة، بسطت فيها جملة من النتائج حاولت ربطها بالمؤلفين أنفسهم، وبكل ما يرتبط بهم، كما ضمنت بحثي جملة من الملحقات قد تكون ذات فائدة للمطلع.

ورغم كل ذلك فإن صعوبات جمة اعترضت بحثي هذا، منها صعوبة الإلمام بالمنهج وإضاءة خباياه، ثم في تطبيقه على النصوص المختارة للدراسة، إن منهجا حرا ومنفتحا كهذا يمكنه أن يفتح البحث على آفاق كبيرة جدا تكاد لا تنتهي، إضافة إلى تجميع الكلمات في جداول وفق موضوعاتها وهي تعد بعشرات الآلاف، وهو ما ثبت بعضه في آخر البحث، كما كان جمع المادة مصدرا ومرجعا أمرا صعبا وقد توزعت على أقطار المغرب العربي المترامية، ناهيك عن ندرتها أيضا، ويلاحظ قارئ هذا البحث أني لم أورد مرجعا تناول هذه النصوص، أو تناول تجارب أصحابها من الزاوية التي تناولتها أساسا أو من غيرها، مما يجعل هذا العمل يتلمس طريقه عاريا من الإسناد.

وقد سعيت أن أستكتب أصحاب المدونات الأحياء، فظفرت بثلاثة ردود كريمة بخطوط أصحابهما، هم الشاعر الجزائري أحمد حمدي، والشاعر المغربي أحمد بنميمون، والشاعر الليبي عبد الحميد بطاو، وهو ما ثبته في آخر هذا البحث، واستعنت به على إضاءة بعض جوانبه.

لا شك أن ما قدمت هو جهد المقل، أعترف منذ البداية أنه يحتاج إلى نفَس آخر وجهد آخر، ليستوي أفضل وأحسن، وكلي ثقة في أن ما يقدمه أساتذتي الأفاضل من توجيهات قيمة، وملاحظات دقيقة سيضع البحث على الجادة، ويجعله أكثر ثراء وعمقا.

ولا يسعدني في نهاية مقدمتي هذه إلا أن أشكركم جميعا، وأشكر أستاذي الكريم الدكتور رشيد قريبع، الذي أغدق علي بتوجيهاته القيمة، وتشجيعاته المثمرة، مع تواضع نبيل، وتفهم عميق، إضافة إلى ما أمدني به من مراجع دعمت بحثي، فجزاه الله عني خير الجزاء، والدكتور يوسف وغليسي الذي وفر لي مجموعة من المراجع خاصة فيما يتصل بالمنهج وتطبيقاته، بارك الله فيه وفي جهوده.

ولعل جهدي هذا أن يكون نافعا

أسأل الله أن يتقبله قبولا حسنا

الباحث عزالدين جلاوجي

5 أفريل 2013

تمهيد

المنهج الموضوعاتي

مفاهيم ومسار

ظل النقد حقبا من الزمن يعتمد الذوق والانطباع في معالجته للنص الأدبي، وماكادت عصور النهضة تهل على البشرية حتى صار لزاما وضع قواعد علمية يسائل بها الناقد النص ويستفزه ويكشف مكنوناته، غير أن هذا الجهد وقف زمنا عند الشاطئ متأملا النص من سياقاته المختلفة، تاريخية ونفسانية واجتماعية، فيما سمي بالنقد السياقي، هذا النقد الذي تعرض لثورة كبيرة زعزعت الكثير منأسسه التي يقوم عليها، لتحل محله مناهج نصانية تتعمق النص وتسائله من داخله بعيدا عن الناص، وعن كل ما يحيط بهما معا، ولم تتنكب هذه المناهج سبيلا واحدا، ديدن الدراسات الإنسانية، فتشعبت بها السبل وتنوعت واتخذت فجاجا مختلفة، بنيوية، سيميائية، موضوعاتية، بعيدا عن المغالطة القصدية والمغالطة التأثيرية، كما يذهب إليه وليام ويمزات (*William Wimsatt*) ومونرو دزلي (*Monroe Beardsley*) في كتابهما المشترك "الإيقونة اللفظية"[1].

ولعل من أهم المناهج النقدية المعاصرة المنهج الموضوعاتي، الذي صار مدرسة كبيرة لها أعلامها وأنصارها، وسأحاول في هذا المدخل أن أعرف بهذا المنهج/المدرسة، انطلاقا من جذوره، بلوغا إلى شاطئ العربية التي استقر بها على عادة كل المناهج الغربية الأخرى.

أ- المنهج الموضوعاتي المصطلح والمفاهيم:

1. مصطلحات لمنهج واحد:

كغيره من المناهج النقدية يتغلغل المنهج الموضوعاتي بعيدا في الثقافة الغربية، خاصة من زاوية الاسم الذي يقف علما عليه، ويظهر ذلك كما يشير يوسف وغليسي، بتتبعنا للمعاجم الفرنسية التي اخترناها أساسا لأن المنهج في حقيقته فرنسي، من حيث أعلامه ومكان ظهوره، فقد وردت كلمة تيماتيك "Thématique" مشتقة من كلمة تيمة "Thème" والتي تعني معان مترادفة منها: الموضوع، والغرض، والمحور، والفكرة الأساسية، والعنوان، والحافز، والبؤرة، والمركز، والنواة الدلالية...الخ[2].

وقد مرت الكلمة "thème" عبر قرون من الزمن بمعان مختلفة، منها المادة والامتحان، ودخلت معارف وعوالم مختلفة منها التنجيم والموسيقى، وهو ماتشير إليه جاكلين بيكوش (Jacqueline Picoche)، في قاموسها التأثيلي "Dictionnaire Etymologique"، قائلة "إن هذه

1 - يوسف وغليسي، مناهج النقد الحديث، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 53.

2-جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية: http://ar.aladabia.net/article-1098.

الكلمة "Theme" كانت تعني في القرن (13م) كل ما تعنيه كلمة " Sujet"مادة أو فكرة أو محتوى أو قضية أو مسألة في العربية"، ثم تطورت في القرنين (16 و17 م) لتدل على امتحان مدرسي "Composition scolaire"، وترجمة "Traduction"، وبعدها دخلت علم التنجيم منذ القرن (17م)، ثم علوم الموسيقى واللغة منذ القرن (19م)، حيث ظهرت كلمة الموضوعاتية "Thématique" في القرن ذاته"[1].

ولا غرابة في ذلك إذ أن تطور معنى الكلمة واختلافها أمر طبيعي في مسار تطور الكلمات والمصطلحات، وهي خاصية ثابتة في هذا المنهج بالأساس، وهو ما يشير إليه حميد لحميداني بقوله "وتعددية الأسماء التي تطلق على هذا المنهج هي مظهر من مظاهر إشكالية تحديد هذا النمط النقدي نفسه"[2].

وإذا كان جل النقاد يستعملون لفظ الموضوعاتية، فإن هناك من فضل استعمال كلمة "objet" بمعنى الغرض، وهو ما يشير إليه عبد الكريم حسن في كتابه المنهج الموضوعاتي، نقلا عن "Grand dictionnaire encyclopédique" يقول" إن كلمتي "Théme" و"Objet" يحملان المعنى نفسه، ولكن الأولى ذات أصل يوناني، والثانية ذات أصل لاتيني"[3].

ويكون انفتاح هذا المنهج على كل المناهج الأخرى سببا رئيسا في اختلاف تسميته، فـ "بعضهم يضم هذا المنهج إلى كل المناهج التي تعتمد التأويل أو التفسير، وهذا الأمر يجعل اختيار التسمية موضوع نقاش"[4].

ومما يفتح هذا المنهج على كثرة المصطلحات، هو ما أشار إليه حميد لحميداني، بقوله: "إن هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظريه، في هذا المجال، فهم لا يتفقون على تسمية واحدة، خلافا

1 – يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، دار ريحانة، الجزائر، 2007، ص 18.

2 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، منشورات دراسات. سال، المغرب، 1990، ص 23.

3 – grand dictionnaire encyclopédique éd. larousse parie 1982-1985 10 volume p .10187 et 7éme volume, p 7512 .

نقلا عن: عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعاتي، نظرية وتطبيق، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 1990، لبنان، ص 37.

4 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 21.

لما هو حاصل بالنسبة للمناهج الأخرى"[1].

ويذهب قاموس علم اللغة الفرنسي إلى أن الموضوع هو الرابط بالجذر اللغوي "La Racine" أي "أن الموضوع هو الجذر اللغوي بعد أن تضاف إليه الحركات التي تجعل منه معنى"[2]، فكأنما الموضوع رابط بين المعنى والشكل، وما الجذر إلا حاضن للمعنى، حيث أن تحققه في شكل معين هو الذي يجعل منه موضوعا[3].

وهذا المصطلح في تحليل الخطاب لدى دومينيك مونغينو (Dominique Maingueneau) يورده مرادفا لمصطلح "Topic"، ويتحدد عنده على أنه بنية كبرى "sémantique Macro–structure" للنص، كما يتحدد في نطاق النقد الموضوعاتي على شكل شبكة من الدلالات أو عنصر دلالي متكرر لدى كاتب من الكتاب، وقد يكون مثل هذا الشكل قريبا من عالم التحليل النفسي، كما هي الحال لدى جون بول ويبر (Jean– paul wiber) الذي يرى أن الموضوع هو الأثر الذي تتركه ذكرى من ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب[4].

وهناك من يجعل للموضوعاتية مرجعا أبعد من ذلك، فالمصطلح موروث من علم البلاغة القديم، الذي يعطي أهمية كبيرة للموضعة "Topos" وهي عنصر مدلولي حاسم في أي نص"[5].

2. مفاهيم المنهج الموضوعاتي:

لا يمكن أن نجد تعريفا واحدا جامعا للمنهج الموضوعاتي، ولا عجب فكل حقول العلوم الإنسانية تستعصي على التعريف الجامع الدقيق، وإلا انتقلت إلى حقل العلوم الدقيقة، والأمر أَوْكَدُ بالنسبة للمنهج الموضوعاتي، بسبب ما يمتاز به من هلامية تجعله يتمدد ليتداخل مع مناهج مختلفة ومتنوعة "تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية الظاهراتية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية"[6].

غير أن أول ما يلفت الانتباه انطلاقا من المصطلح "الموضوعاتية" هو ارتباطه بالموضوع،

1 – المرجع نفسه، ص 21.

2 – المرجع نفسه، ص 40.

3 – حسن عبد الكريم، المنهج الموضوعي، نظرية وتطبيق، ص 40.

4 – يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 18.

5 – دانيال بروجير، النقد الموضوعاتي، مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، عالم المعرفة، العدد 221، 1997، ص 119.

6 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 147.

فالموضوعاتية أو الموضوعية كما يطلق عليها بعضهم "ليست إلا نسبة للموضوع "Thème"، أي "بحث في الموضوع"[1]، مما يضع الموضوع في المقام الأول بين بقية المفاهيم[2]، ولا شيء يمكن أن يعطي له الأولية إلا إصراره على الحضور داخل النص، وذلك ما يشير إليه ميشيل كولو بقوله" إن ما يلفت نظر الناقد إلى موضوع هو تواتره الذي يجب ألا يخلط مع التكرار البسيط"[3]، والأمر ذاته يذهب إليه عبد الكريم حسن، حين يعرف الموضوع بقوله: "فالموضوع هو مجموعة من المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[4]، وهو ما يؤكده ريشار بقوله في محاضرة له ألقاها سنة (1974) بالبندقية: "إن الموضوع –في العمل الأدبي– هو إحدى وحداته الدلالية، أي أحد أصناف التواجد المعروفة بفاعليتها المتميزة داخله"[5]، ويواصل دانيال بريجيز (Daniel Bergez) بعد أن يورد قول ريشار شارحا له، "كل ما يشكل قرينة متميزة الدلالة في العمل الأدبي عن الوجود في العالم الخاص بالكاتب"[6].

ومهما يكن فمن الصعوبة تحديد مفهوم شامل للمنهج الموضوعاتي "نظرا لتعدد مدلولاته الاشتقاقية والاصطلاحية، وتذبذب مفاهيمه من دارس إلى آخر، وكثرة آلياته الاصطلاحية وأدواته الإجرائية بسبب تعدد المناهج التي تحويها المقاربة الموضوعاتية"[7].

ولذلك فـ" لن تكون القراءة الموضوعاتية ناجعة وسليمة إلا بقراءة السياق النصي والذهني للكلمات والمفردات المعجمية المتكررة، ويمكن التسلح في هذا السياق القرائي بمجموعة من الآليات المنهجية كالتشاكل والتوازي والتعادل والترادف والتطابق والتقابل والتكرار والتواتر لتحديد البنيات الدالة المهيمنة

1 – علي زغينة، هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر، محمد مفتاح الفيتوري أنموذجا، دراسة موضوعاتية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب الحديث، بإشراف الأستاذ الدكتور عبد الله العشي، جامعة باتنة، 2003– 2004، ص 40.

2– grand dictionnaire encyclopédique éd. larousse parie 1982–1985 10 volume p 10187 et 7éme volumep 7512.

نقلا عن: بد الكريم حسن، المنهج الموضوعاتي، ص 37

3 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 19.

4 – عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص 32.

5– دانيال بروجير، النقد الموضوعاتي، مجموعة من الكتاب، مدخل الى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 112.

6– المرجع نفسه، ص ن.

7– جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24–02– 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية:
http://ar.aladabia.net/article–1098

والمتكررة في النص"[1].

ولأن الموضوعاتية منهج هلامي فاقد للهوية على حد تعبير يوسف وغليسي، فإنه يتماهى مع مناهج نصانية وسياقية مختلفة، ولذلك "قد ترد تسميته مردفة بوصف منهجي آخر، فيقال "الموضوعية البنيوية"، ولو أن الموضوعاتية ليست حكرا على البنيوية، بل هي منهج بلا هوية، أو ميدان نقدي هلامي تحضر فيه مختلف الاتجاهات الفلسفية والمناهج النقدية –الظواهرية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية...–، التي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط الموضوعات المهيمنة على النصوص، في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها"[2].

وذلك ما يشير إليه ريشار في تعريفه للمنهج الموضوعاتي الذي "يستنطق مدلولات الصياغة اللفظية عبر ألفاظها وتراكيبها، وفق مبدأ التقدم والارتداد وإضاءة المستوى اللغوي بالمستوى النفسي"[3].

وإذا كان من الصعوبة تحديد مفهوم شامل للمنهج الموضوعاتي، بسبب تعدد مدلولاته واختلافها، وتذبذب مفاهيمه من دارس إلى آخر، وكثرة آلياته الاصطلاحية، وأدواته الإجرائية بسبب تعدد المناهج التي تحويها المقاربة الموضوعاتية، كما يؤكد ذلك جميل حمداوي[4]، وكما يؤكد غيره أيضا لدرجة أنهم يجمعون على أن ذلك طبيعة فيه تجعله دوما "ينفلت من التحديد"[5]، وأن "مبدأ الحرية هو الشيء الوحيد الثابت في هذا المنهج"[6]، فإنه يمكن تحديد جملة من الخصائص لهذا المنهج، منها[7]:

1. ينفتح هذا المنهج على فلسفات ومناهج نقدية مختلفة، ويستفيد منها جميعا دون أنانية ولا تقوقع، مما يجعله أكثر ليونة، فهو يغرف من الظواهرية، والوجودية، والتأويلية، والبنيوية، والنفسانية، وغيرها...

2. يقوم هذا المنهج أساسا على استقراء التيمات الأساسية الواعية واللاواعية للنصوص

---

1 – المرجع نفسه.

2 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 8.

3 – عزام محمد، النقد الموضوعاتي، الموقف الأدبي، ع 356، س 30، كانون الأول 2000، ص 22.

4– جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24–02– 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية: http://ar.aladabia.net/article–1098

5 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 22.

6 – المرجع نفسه، ص ن.

7 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 21.

الإبداعية، ثم تحديد محاورها الدلالية المتكررة والمتواترة، إذ يرى رولان بارث (Roland barthes) أن الموضوع مكرر، بمعنى أنه يتكرر في كل العمل، ويعد هذا التكرار تعبيرا عن خيار وجودي.

3. يقوم بتفكيك النص إلى حقول معجمية وجداول دلالية إحصائية لمعرفة الكلمات والعبارات والصور المتكررة في النص أو العمل الإبداعي اطرادا وتواترا.

4. وترصد المقاربة الموضوعاتية كل الكلمات المفاتيح، والصور الملحة، والعلامات اللغوية البارزة، والرموز الموحية، و قراءتها إحصائيا وتأويليا.

5. قراءة السياق النصي والذهني للكلمات والمفردات المعجمية المتكررة.

6. استخلاص البؤرة المعنوية والخلية العنوانية، والجذر الجوهري، والفعل المولد، والنواة الأساسية التي يتمحور حولها النص إسنادا وتكملة، عبر عمليات نحوية إبداعية كالحذف والزيادة والتحويل والاستبدال.

7. ويمكن التسلح بمجموعة من الآليات المنهجية كالتشاكل والتوازي والتعادل والترادف والتطابق والتقابل والتكرار والتواتر، لتحديد البنيات الدالة المهيمنة والمتكررة في النص.

8. واستقراء اللاشعور النصي عند المبدع، وربط صورة اللاوعي بصورة المبدع على المستوى البيوغرافي والشخصي.

ورغم كل ما ذكرنا من أسس رآها النقاد دعائم للمنهج الموضوعاتي، فإنه مازال مضطربا متذبذبا "لا يزال يبحث عن ذاته، وعن أسس ثابته يقوم عليها"[1] كما يقول دانيال بريجز(Daniel Bergez)، وذلك كما يضيف هو ما جنى على المقاربة الموضوعاتية فلم تتحول إلى مدرسة نقدية، بل إن نقادها الأفذاذ قلما تركوا وراءهم خلفا[2].

1- دانيال بروجير، النقد الموضوعاتي، مجموعة من الكتاب، مدخل الى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 131.
2- المرجع نفسه، ص 112.

ب – المنهج الموضوعاتي ظهوره وتطوره وأهم أعلامه في الغرب:

1- ظهور المنهج الموضوعاتي وتطوره:

بمثل التذبذب والاختلاف الحاصل بين متتبعي هذا المنهج في تحديد مصطلحه وتعريفه، فإنهم لا يكادون يتفقون أيضا على أعلامه المؤسسين له[1]، وإذا كان الاتجاه الغالب يؤكد أن المنهج قد رأى النور بفرنسا بداية الستينيات من القرن العشرين[2]، واتكأ على الفلسفة الظواهرية واستمد شرعيته منها، ويعود الفضل في ذلك إلى الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار (Gaston Bachelard) (1884-1962) الذي يشكل المصدر النظري لمفهوم ومصطلح النقد الموضوعاتي...."[3].

وعلى العموم، فقد ظهر النقد الموضوعاتي في أحضان الصراع النقدي الذي شهدته الجامعة الفرنسية بين الاتجاه النقدي اللانصوني الأكاديمي الذي ينافح عنه ريمون بيكار والنقد الجديد الذي يمثله رولان بارت[4]. حيث عد النقد الموضوعاتي في الخمسينيات من القرن الماضي متمثلا بشكل كامل في النقد الجديد الذي يرى النص عالما مغلقا، ويدرسه بعيدا عن مؤلفه وعصره، وهو نقد أثار جدلا حادا بين أنصار وأعداء الحداثة[5].

رغم أن بعضا من المهتمين يجد لهذا المنهج حضورا في النقد الألماني ونقد أمريكا الشمالية الذي يمثله كل من: جوزيف هيليس ميلر، وبول بروتكورب، وفرديماك أيوين،[6]غير أن النقد الموضوعاتي يرتبط أيضا بالرومانسية التي أرجعت العمل إلى الوعي المبدع، حيث "أن نقطة الانطلاق الوحيدة عند جميع الرومانسيين، ومهما تنوعت نقاط وصولهم هي حتما فعل وعي الذات "L'actelaconsciencede"[7]، وهو ما جعل دانيال برجير ينسب النقد الموضوعاتي إيديولوجيا إلى

1 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 21.

2 – جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية:
http://ar.aladabia.net/article-1098

3 – يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص7.

4 – المرجع نفسه، ص ن.

5 – علي زغينة، هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر، محمد مفتاح الفيتوري أنموذجا، دراسة موضوعاتية ، ص41.

6 – جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية:
http://ar.aladabia.net/article-1098

7 – دانيال بروجير، النقد الموضوعاتي، مجموعة من الكتاب، مدخل الى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 98.

الرومانسية، فهو ابنها الشرعي، بل ويعود بمصطلحها إلى أبعد من ذلك، إلى علم البلاغة القديم الذي يعطي أهمية كبيرة للموضعة "Topos"، وهي عنصر مدلولي حاسم في أي نص[1].

2- رواد المنهج الموضوعاتي:

أفرزت حركة النقد بفرنسا تيارين متباينين، أحدهما انصب اهتمامه على الإرث اللانسوني، ورفع الثاني راية النقد الجديد، والفرق بينهما هو توجه الأول نحو الكشف عن حقيقة النص من خارجه، أي النظر إلى العمل الأدبي من خلال صاحبه، في ارتباطه بالعلوم الإنسانية المساعدة، بينما يتوجه الثاني إلى اختراق معنى العمل ذاته والانطلاق منه قبل الالتفات إلى صاحبه، ويندرج في هذا التيار الثاني: جون بول سارتر (Jean-Paul Sartre)، وج.بولي (G.Poulet)، وبلانشو (Blanchot)، وغاستون باشلار (Gaston .Bachlard)، ورونالت بارث (R.barthes)، وستاروبسكي (StarobinskiJean)، وروسي (Jean-Rousset)، وبيكون (Picon)، وج.بلاين (G.Blin)، وج.ب. ريشار (J.P.Richard)، دون أن يعني ذلك أن الأسماء السابقة تدخل في إطار واحد، فهي تتوزع إلى إيديولوجيات: وجودية، وماركسية، وفينومينولوجية وغيرها[2]، بل ويذهب بعضهم إلى إخراج بعض من ذكرنا من دائرة النقد الموضوعاتي فـ "بارت وسارتر مرا بجانب النقد الموضوعاتي، غير أن تأملهما لا يدور حول هذه المرجعية"[3].

ومن ذلك فإن جورج بولي مثلا يحلل الموضوعاتية الأدبية تحت رمز الإلمام بالزمن أو بالفضاء عند الكاتب، بينما يدرس نقاد آخرون علاقة الشاعر بالعالم وبالكائن عبر البنية الموضوعاتية المعقدة لعالمه: وهكذا نجد ج. ستاروبنسكي، وج. ب ريشار، وج. ب. ويبر، كما يشرك ميشال كيومار (M.Guiomar) الذاكرة والتخيل في روح التأمل الباشلارية، ويموضع ميشال مانسي (M.Mansy) محاولاته داخل إشكالية الإلمام بالحياة بواسطة تخيل الكاتب، أما جان بيركوس (J. Burgos) فيرتبط على الخصوص بسيرورة وظيفة الصور، ويقترب باشلار ورايمون (Raymond) وبيكن (A.Beguin) من التحليل النفسي[4].

---

1 - المرجع نفسه، ص 97.

2 - سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، دار بابل، الرباط، 1989، ص 21.

3- دانيال بروجير، النقد الموضوعاتي، مجموعة من الكتاب، مدخل الى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 96.

4 -المرجع نفسه، ص 22.

وإلى جانب هؤلاء ظهر ج. بلين (G.Belin)، (1958)، مستعينا بالفلسفة الوجودية والتحليل النفسي والإدليري (Adlerienne)، وهي فرصة للتأمل في معرفة الذات ومشاكل الإبداع الروائي معا، وقام ج. ب. ريشار وج. بولي خلال الستينيات (1955/56)، بوضع أسس شكل آخر من التحليل النصي يقوم على العمل ذاته، مكونين بذلك قنوات دالة وخاصة بخطابات بروست ومالارمي والرومانسيين، حيث ركز بولي على الأعمال ذات الخط العام والرمزي في الدائرة، في حين ركز ج. ب. ريشار على جرد الموضوعاتية الصغرى المجازية، مبتعدين عن العلاقة المقدسة، بين عمل الكاتب وحياته، تاركين جانبا إشكاليات الرجل/ حياته/ أعماله للانكباب على الدراسة الداخلية للكتابة بواسطة تحليل نصي ضد–لانسوني[1].

ومعنى ذلك أن هؤلاء وإن خاضوا جميعا في حقل النقد الموضوعاتي، فإن ذلك لا يعني أبدا انصهارهم في بوتقة واحدة، وذوبانهم في تيار واحد، يقول دانيال برجيز "إن هولاء النقاد تجمع بينهم أو جمعت بينهم علاقات صداقة وتقدير وفضول يقظ تجاه بعضهم البعض...، ذلك لأن وجهة النظر الموضوعاتية ليست عقيدة على الإطلاق، فهي لا تتمفصل حول مذهب بل تتطور في البحث بدء من حدس مركزي"[2].

3– <u>من أشهر أقطاب المنهج الموضوعاتي:</u>

عشرات هم أولئك الأعلام من الفلاسفة والنقاد الذين ساهموا بقوة في بناء صرح المنهج الموضوعاتي، نذكر منهم:

1. جان بول ويبر (Jean–Paul Weber)
2. جان بيار ريشار (Jean–Pierre Richard)
3. جورج بولي (Georges Poulet)
4. جان روسي (Jean– Rousset)
5. جيلبار دوران (Gilbert Durand)
6. جون ستاروبنسكي (Jean– Starobinski)

1 – المرجع نفسه، ص 31.

2– المرجع نفسه، ص 96.

7. جوج بوليه (Poulet)
8. غاستون باشلار (BachelardGaston)
9. رولان بارت (Barthes)
10. جان بول سارتر (Sartre)
11. رومان إنجاردان (Ingarden).

غير أننا سنقتصر في الترجمة على بعضهم، لما حققوه من شهرة في خدمة هذا المنهج والتنظير له، وهم:

- **غاستون باشلار** (BachlardGaston) (1884-1962):[1]

غاستون باشلار واحد من أهم الفلاسفة الفرنسيين، ولد عام (1884) بفرنسا في أسرة من الإسكافيين وزارعي الكرمة، عمل أستاذا للفيزياء والكيمياء بثانوية في بلدته الأصلية، ثم تحول إلى الأدب والفلسفة، ودرّس بالسوربون، حيث لفت الانتباه إليه، وذلك بجمعه بين العلم والشعر، حتى قيل عنه "أكثر الشعراء فلسفة، والفيلسوف الأكثر شاعرية"، تم انتخابه عضوا بأكاديمية العلوم الأخلاقية والسياسية، كما حصل على الجائزة الوطنية الكبرى للآداب، أصدر أكثر من ثلاثين كتابا، وقضى حياته مخلصا للمعرفة صادقا متواضعا، ينزوي معظم وقته في مغارة كتبه، حتى سماه الناس "السنديانة الشائخة"، واعتبروه أعظم فيلسوف ظاهري، وربما أكثرهم عصرية أيضاً، فقد كرّس جزءاً كبيراً من حياته وعمله لفلسفة العلوم، وقدّمَ أفكاراً متميزة في مجال الابستمولوجيا، حيث تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية، والقطيعة المعرفية، والجدلية المعرفية، والتاريخ التراجعي، مساهمات لا يمكن تجاوزها، بل تركت آثارها واضحة في فلسفة معاصريه ومن جاء بعده، حتى أن بوليه يضع نفسه تحت جناح هذا الفيلسوف الذي يرى فيه مؤسس نقد أدبي جديد وجريء، ينضوي تحت شعار الوعي المعاين في تجسيد الصور، يقول: "لم يعد منذ باشلار بالإمكان التحدث عن لا مادية الوعي، كما يصبح من الصعب ملاحظته إلا من خلال طبقات الصور التي تتراكب فيها... إن عالم الوعي وبالتالي عالم الشعر

1 - ينظر: جورج الطرابيشي، معجم الفلاسفة، ص 143، وسعيد بو خليط، غاستون باشلار نحو نظرية في الأدب، ص 31 وما بعدها، وسعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 23، ودانيال برجيز، النقد الموضوعاتي، مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 114 وما بعدها، وينظر
/http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-pierre-richard.

والأدب، لم يعد بعده كما كان في السابق، الوعي النقدي.

ولعل أهم مؤلفاته في مجال فلسفة العلوم هي: العقل العلمي الجديد (1934)، تكوين العقل العلمي (1938)، العقلانية والتطبيقية (1948)، المادية العقلانيــة (1953).

وقد برز بوصفه واحدا من أهم وأشهر المتخصصين بفلسفة العلوم، حيث درس بعمق الوسائل التي يحصل بها الإنسان على المعرفة العلمية عن طريق العقل، ولكنه فاجأ الجميع عندما ظهر كتابه (التحليل النفسي للنار) عام (1937)، ليست النار كموضوع علمي، ولكن الإنسان المتأمل أمام موقده حينما تلمع النار في وعي منعزل،حيث تحول تماماً من منهجه المعروف في فلسفة العلم إلى موضوع جديد حتى في مجال التحليل النفسي، حيث الإنسان هو ميدان التحليل النفسي للمادة، لقد استفاد باشلار من الفرويدية والظاهراتية وسرعان ما انفصل عن الفرويدية لاعتناق تصور دينامي ومبدع للخيال، وهو بذلك يتفق مع يونغ (Carl Gustav Jung) في عدد من الأفكار الأساسية كفكرة اللاوعي الجمعي، الأكثر حسما من اللاوعي الفردي، والتصور الدينامي والمبدع للحياة النفسية، أما الظاهراتية التي درسها طويلا فقد توصل من خلالها لمفهوم الصور "Images"، وحلم اليقظة "Réverie"، وهو مزيج بين الذات والموضوع، مما يجسد أنا أحلم العالم فالعالم إذن موجود كما أحلمه، لقد حدد باشلار أنماط حلم اليقظة الإنساني بالمادة، وأظهر مدى تحكمه في الكتابة كتجربة مادية للعالم لدى جملة من الشعراء، وقد استفاد باشلار من أرسطو في تمييزه بين العناصر الأربعة، الماء والهواء والنار والتراب، معتبرا أن الخيال منفتح ومراوغ بصورة جوهرية، وأن كل شاعر يدعونا إلى القيام برحلة.

فبعد أن اهتم باشلار بفلسفة العلوم في الجزء الأول من حياته نراه يتحول إلى دراسة التخيل الشاعري وفلسفة الجمال والفن، إذ ابتدأها مع "التحليل النفسي للنار" عام (1937)، ثم "الماء والأحلام" عام (1941)، ثم "الهواء والرؤى"، ثم "التراب وأحلام الإرادة، والتراب وأحلام الراحة" عام (1948)، ثم "جماليات المكان" عام (1957)، ثم كتابه الأخير "شاعرية أحلام اليقظة" عام (1960)، حيث رأى أن الشعر هو فن الدينامية النفسية، الهواء والأحلام، وهو بذلك وريث الفكر الرومانسي الألماني، فهو أول من أكد على الميزة التجاوزية للخيال، الذي يحكم مسبقا تجربتنا بدلا من أن يكون نتاجا لها.

لقد أصبح الموضع الرئيس عند باشلار، في الجزء الثاني من حياته، هو التخيل أو عمل المخيلة، بعد أن كان العقل؛ وأصبح يسعى إلى القيام بدراسة فلسفية شاملة للإبداع الشعري، واستسلم

لدافع لا يقاوم للتواصل مع القوى التي تخلق المعرفة لا التي تُحَصِّلها، والمجال الوحيد الذي يأمل أن يرى فيه تلك القوى، وهي تعمل هو الشعر، لذلك كتب مجموعة الكتب، في الجزء الثاني من حياته، طبق فيها منهجه هذا.

- **جورج بولي** (Georges Poulet) (1902-1991):[1]

جورج بولي كاتب وناقد بلجيكي تأثر كثيرا بباشلار تحت تأثير ج.ب.ريشار، إذ تعود معرفته به إلى سنتي (1933) و(1934)، من خلال كتابات هذا الأخير عن الزمن، ولم يخف إعجابه بإلمامه باللحظة وجدلية الاستمرار، ومفهومه عن الزمن المضاد لبرجسون (Henri Bergson)، ولذا فقد عده الباحثون الأقرب إلى الفكر الباشلاري.

لقد اهتم بوليه بصنفي الإدراك الحسي الكبيرين، الزمن والمكان، وقد عرض في كتابه دراسات حول الزمن الإنساني "Etudes sur le temps humain" تحقيقا واسعا لأنماط الإدراك الحسي بالزمن في تاريخ الأدب، مشيرا إلى هيمنة المنظور الموضوعاتي، معتبرا أن للحظة كل الحدود وكل التجاوزات، فهي بقدر ما تكون هي ذاتها تكون شيئا دون ذلك أو أبعد من ذلك، بمعنى أنها تنغلق على ذاتها مرة، كما تنفتح على كل شيء مرة أخرى، محتوية كل شيء حتى تنعدم حدودها.

والحق أن جورج بولي منشغل أكثر بنوع من الميتافيزيقا، لأنه يسائل الأعمال الأدبية- كفيلسوف- من وجهة الفضاء والزمن، في بحثه عن مواقف الكتاب من هذين النظامين، وهو ما يطرحه بالضبط في كتبه عن: دراسة حول الزمان الإنساني (1950)، البعد الداخلي (1952)، تحولات الدائرة (1961)، الفضاء البروستي (1963)، وهو يبحث عن المواقف الأولية لكل كاتب، حسب طريقته، إذ ينزع المبدع دون وعي منه إلى تنظيم العمل التخيلي.

لقد كان جورج بولي في الكثير من كتاباته يحلل مختلف مظاهر الوعي الأدبي للاستمرارية أو اللحظة، ويتعلق الأمر لديه بوصف مختلف مغامرات الوعي بحثا عن كيفية إدراكه عبر فضاء- زمنية أولية، وانطلاقا من قراءة متأنية وديناميةتظهر من خلال تحليلاتها للوعي الأدبي بالزمن والفضاء مدى الأصالة في بحث ميثية الأدب.

1- ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 26، ودانيال برجيز، النقد الموضوعاتي، في مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 120 وما بعدها، و .http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-pierre-richard/

ويتبين من خلال مداخلة جورج بولي، في ندوة الاتجاهات الحالية للنقد (1966)، والتي جاءت تحت عنوان "النقد الكشفي"، كيف يخلص إلى أن م. بروست هو مؤسس النقد الموضوعاتي، لأن ما يهم جورج بولي ليس هو الصورة المعزولة، بل مجموعة الموضوعات والبنى التي يجمعها الوعي الذاتي، ويضمن لها هوية معينة كيفما كان توزعها والاختلافات التي تعصف بها.

كما خصص بوليه بحوثه عن المكان لأعمال بروست، مناقشا العلاقة بين دائرة الوجود الإنساني القصيرة الأمد، ودائرة الأزلية وهي دائرة لانهائية لاهوتية، وهو ما حافظ عليه الفكر اللاهوتي طيلة القرن السابع عشر، ليفقد مكانته ومعناه بعد ذلك، وهو ما عرض له في كتابه "تحولات الدائرة"، رابطا ذلك بحلم اليقظة والذكرى.

كما خطا خطوات جبـــارة وهو يعرض للشـــاعرين بودلير ورامـــبو، في كتابه "الشـعر المفتت" "La Poésie éclatée"، حيث كان التفتت جامعا للمكان والزمان في ذات التصور الدينامي الذي يلغيهما، وقد شبه بولي أعمال الشاعرين بالانفجارات التي تحطم استمرارية التاريخ الأدبي المزيف وتحذف نقاط الاستدلال الخادعة ببداهة إبداع جديد، فبودلير يشعر بقسوة خضوعه لحتمية الخطيئة الأصلية التي تهدد بحرمانه من أية حرية ذهنية، لذا يتسلط عليه الماضي والندم، ولا يلمح في ذاته سوى أعماق لا حدود لها، أما رامبو فيفيق في كل مرة على وجود جديد، فهو معفى من أي إحساس بالندم، وحر في إعادة ابتكار عالمه وذاته في أية لحظة.

•جان ستاروبنسكي (Jean- Starobinski)(1920- ؟):[1]

ناقد وباحث فرنسي، ولد بجنيف، وهو يتميز بتكوين علمي مزدوج. فهو خريج كلية الطب وبخاصة الطب النفسي من جهة، وخريج كلية الآداب والعلوم الإنسانية من جهة أخرى. بمعنى آخر فإنه جمع العلم من طرفيه: العلم النظري والعلم العملي. وكان أستاذاً للأدب الفرنسي في الجامعات الأمريكية قبل أن يعود إلى جنيف كي يصبح أستاذاً في جامعتها لسنوات طويلة.

باعتماده على تاريخ الطب وعلم النفس التحليلي واللسانيات وتاريخ الفن والجمال والتاريخ الأدبي عامة كان جان ستاروبنسكي على غرار الموضوعاتيين يرى في العمل الفني تجلياً للوعي في العمل

1 - ينظر: سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 29، وينظر http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-pierre-richard/

أثناء الإبداع، وهو يلح على النظرة الفوقية "من أعلى" التي يجب أن يمتلكها الناقد ليتمكن من رصد العلاقات القائمة بين أجزاء العمل الفني مع بقاء العلاقة النقدية ويرمي إلى إقامة مسارات سرية يقترحها العمل الفني ذاته، استهداف الكل، استهداف الحميمية، إنه ذهاب وإياب جدلي، رؤية بانورامية على محيط العمل، على علاقاته بالوسط التاريخي، والاجتماعي، وبمشاركة التجربة الحسية والذهنية التي تتجلى في العمل الفني... تلك هي غاية النقد وأهدافه حسب ستاروبنسكي.

كتب جون ستاروبنسكي، الكثير من الأعمال، نذكر من بينها: الشفافية والعائق (1958)، العين الحية (1961)، السخرية والسوداوية (1966)، وقد لاحق الناقد في أعماله النظرة في أعمال روسو، وكورني وراسين، وستاندال، في استيعاب للتطبيقات الفرويدية، على النقد الأدبي، مادامت "النظرة" تعبر عن "كثافة الرغبة".

ويستخلص ج. ستاروبنسكي، من قراءته أن الكاتب الأول يحس أنه ضحية نظرة مجهولة لمتفرج دون هوية، كما أن بطل الكاتب الثاني يحس أنه في حاجة إلى نظرة تواطؤ الشعوب والأجيال الشاهدة، بينما نجد عند الكاتب الثالث نظرة لا تقتضي المجد ولكتها تجلب الخجل، أما عند الرابع، فإن الاسم المستعار لا يعد هروبا من مجهول، بل فنا للظهور.

من ثم يموضع ستاروبنسكي تحليلاته داخل أعماق تفترض معرفة جيدة بالنظريات الفرويدية، إذ يصبح الخفي هو الوجه الآخر للظهور والحضور، وتصبح سلطة الغياب سلطة لأشياء الواقع، تشير إلى فضاء سحري، لانسياق نظرتنا وراء فراغ يتشكل في الشيء المغري: إنها لا نهاية تبتلع الشيء الواقع، والذي تصبح حساسة بواسطته. وأعلن ستاروبنسكي عن منهجه من خلال تغطية دراسته للأعمال الأدبية في تعبيرها عن واقع خفي: الواقع الخفي مؤقتا، غير أن الإلمام به ممكن بالنسبة لمن يطلب حضوره، مما يستدعي التخطيط في كل حالة لتاريخ النظرة التي تقودها الرغبة، من اكتشاف إلى آخر.

إن نقد ستاروبنسكي لا يقف عند حدود العلاقات الظاهرة أو الخفية التي تجمع الشخصيات بالعالم، والكائنات المحيطة به، بل يضع بحذق علاقات ثنائية في الأعمال المدروسة، ويركز على المواقف النرجسية والأفعال والمواقف وغيرها من خطوط الطول والعرض التي تهم المحلل النفسي خاصة، إن الناقد عند ستاروبسكي هو الذي يواجه الأقنعة والمظاهر الفاسدة، إنه ناقد الأعماق.

•جان بيير ريشار (RichardJean Pierre) (1922- ؟):[1]

فيلسوف وناقد فرنسي، ولد بمرسيليا سنة 1922 درس بجامعة السربون، و كان هاجسه في العمل الأدبي هو البحث عنمعنى ساذج ضمني، أو فوقية لغوية تطابق العمل الموضوع في حيز اللاشعور، وفي مرحلة تنسيق الفكر للصور الأدبية، وعليه فهو لا يريد وصف محتويات الفكرة، بل التطلع إلى المبدإ الذي يعطيها وحدة قارة، وإمساك عملية الإبداع نفسها، ومن ثم، فإن النتاج لا يبدو كحدث فحسب، بل كبنية توحي بباطن الشخص المبدع، إنه يشترك في ذلك مع جورج بولي في محاولة التركيز على اللحظة الأولى التي يولد فيها العمل الأدبي من الصمت الذي يسبقه ويحمله، والتي يتشكل فيها انطلاقا من تجربة إنسانية، وهو يشير في كتابه "إحدى عشرة دراسة حول الشعر الحديث" أن جميع الشعراء الذين تمت دراستهم تمت معاينتهم عند مستوى اتصالهم البدئي بالأشياء، وهو المستوى الابتدائي الأكثر بساطة، أي مستوى الإحساس الصرف والشعور الخام أو الصورة في لحظة ولادتها.

إن ريشار في نقده يسعى لعبور كل الاتجاهات، يجمع بين السطح والعمق معا فيحيل كل مقطع إلى الكل دون تدريجية حقة، وهكذا يمكن للناقد أن يتنقل بين موضوعات العمل الأدبي وجزئياته بمسيرة لا يمكن التنبؤ بنهايتها، ملتقطا كل ما في النصوص من فرص لشحذ الذكاء والمتعة.

و في كتابه "العالم الخيالي لملارمي"،اعتمد جان بيار ريشار، على مبدأين أساسيين هما: التوضيح وإعادة البناء، ومنهجيةتسير وفق خطوات، تقوم على البحث عن الخلية الرئيسية في النص، وحصر محاورها وجذورها ضمن التجسيد اللغوي، ومقارنة مختلف الجذور الدلالية واستخلاص تراكماتها اللغوية وأبعادها الدلالية، وتعميم المقارنة على مختلف نصوص مالارميه انطلاقا من وحدات أساسية تتحدد في نص رئيسي، أو مجموعة نصوص، وذاك ما ظهر في بقية كتبه أيضا، الأدب والحساسية (1954)، الشعر والأعماق (1955)، العالم التخيلي لمالارمي (1961)، دراسات عن الشعر المعاصر (1964).

وهو في ذاك ينطلق من دراسة حياة الكاتب، ثم يدرس أعماله الأدبية، وقد طبق ذلك حين دراسته لعالم مالارميه، حيث انطلق من قصيدة مالارميه الطفولية، ومن سنوات مراهقته، إلى دراسة أشكال

1 - ينظر: دانيال برجيز، النقد الموضوعاتي، في مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 124 وما بعدها، وجميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية:
http://ar.aladabia.net/article-1098 و http://www.universalis.fr/encyclopedie/jean-pierre-richard/

وأدوات الأدب، كما يوظف ريشار في كتاباته الموضوعاتية لغة وصفية إيحائية شاعرية ذات طابع بلاغي فلسفي باشلاري ذات نكهة بارتية، إذ يركز منذ دراساته الأولى على التركيبات الباطنية باعتبارها هي الوسيلة المفضلة للصعود إلى مركز المشاعر وإلى عالم الإحساس واليقظة، كما يضيف هاجسا لغويا أساسيا يطوف حول الأشياء والعالم ويفك عزلتها عن عنق الكاتب والكتابة، مما يحقق تداخلا بين صوت المؤلف وصوت الناقد، فهما يتداخلان ولا يتمايزان إلا لإظهار تواطئهما.

فالنقد الموضوعاتي، كما يتبناه ريشار في العالم التخيلي لمالارمي، هو نقد يفضل سبر غور العمل الأدبي عبر تداعيات اللغة التي تعتبر بالنسبة لهذا النقد الطريق الوحيد والحقيقي للتعبير، إذ تتحول كل قصيدة من قصائد مالارمي إلى رمز.

إن موضوعاتية ريشار (Richard) هي الموضوعية الأدبية التي تعتمد على التواتر اللفظي والعد الحسابي "Recensement"، أي يهتم ريشار بالمواضيع الأكثر تواردا وهيمنة في العمل الأدبي انطلاقا من معيار العد الانطباعي لا الإحصائي، ويلاحظ أن للانطباع الشخصي في موضوعاتية ريشار دورا كبيرا في القراءة والوصف، وتتسم دراسته الموضوعية بالحرية والمرونة في التعامل المنهجي، إذ يقول في هذا السياق: "والخلاصة أنه لا وجود في القراءة الموضوعية لنقطة بدء ونقطة وصول، فالمدخل إلى حقل القراءة الموضوعية مدخل حر مما يضفي عليها شيئا من السحر، وعندما يكتب أحد النقاد الموضوعيين في مقدمة دراسته أنه سيبدأ من نقطة ما، فإن هذه البداية ستكون بداية كتابه هو، لا بداية يلزمه بها منطق حقيقي للموضوع المدروس"[1].

ويظهر أن ج. ب. ريشار يبحث في العمل الأدبي عن المعنى الضمني والساذج، مما يقابل جهد اللاوعي في إيجاد تفكير، فهو لا يصف مضمون فكرة، بل يحاول إيجاد مبدأ وحدتها والإلمام بفعل الإبداع ذاته، إذ يظهر العمل كبنية كاشفة عن شخصية مبدعها.

اقترح ج. ب. ريشار، إذن، عملية مزدوجة تعتمد على الاختزالية أولا، والتي تنطلق مع العمل، لتستهدف الحساسية العميقة للكاتب، وتعتمد ثانية على إعادة تكوين العمل، إذ أن ما يلفت اهتمام هذا الناقد هو نمط آخر من تجربة الحساسية التي تترجمها الميزات الخاصة للصور عند كل مبدع يعتبر كل

1 - جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية: http://ar.aladabia.net/article-1098

كتابة دالة، سواء كانت رسالة/خطاطة/تسويدات، أو عملا مكتملا.

4- الخلفية الفلسفية للمنهج الموضوعاتي:

لا تخلو كل المناهج النقدية من خلفية فلسفية تستند إليها، وتستمد منها حضورها وتواجدها، ولا شك في أن معرفة هذه الخلفية ضرورية لفهم المنهج والتعامل معه، وتعتبر الفلسفة الظاهرية أو الظاهراتية لفيلسوف أدموند هوسرل (1859-1938) خلفية نظرية تسند أغلب المحاولات النقدية التي تسير فيما أسماه التناول الظاهري للأدب، يضاف إليها مجهود الفلاسفة الظاهريين الموجودين من أمثال هيدجر وجون بول سارتر[1].

جاءت هذه الفلسفة ردا على النزعة المثالية، والتجريبية معا، لأن المثالي يستبعد العالم الخارجي كمصدر للمعرفة، والتجريبي يؤكد على الدور السلبي للوعي، أما هوسرل فيرى "أن كلا من الوعي والعالم الخارجي يمثل حقيقة ماثلة، وأن الوعي عندما يفكر في العالم يتجه إليه بصورة قصدية تكون فيها الذات قاصدة والشيء الخارجي مقصودا، لذلك يمكن التعرف على الحقيقة من خلال التعرف على الماهيات الماثلة في الوعي"[2].

ومعنى ذلك أن النقد الموضوعاتي الذي يخلص لرأي هوسرل يبقى مرتبطا بالعمل الإبداعي، محاولا إدراك التجربة الماثلة فيه، أما النقد الموضوعاتي الذي يستفيد من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه هيدجر وسارتر عند تأكيدهما على أهمية وراديكالية الوعي، فيمكن "أن يتحرر من النص أي من التجربة الإبداعية وحدها ليجول في عالم خارج النص والناقد هنا يستعين بقوة حدسه أو بأيديولوجيته الخاصة"[3].

فالإبداع في النقد الظاهراتي/الموضوعاتي، يمثل وعي المبدع، وهذا لا يعني أبدا أن الظاهراتية تنفي اللاوعي، وذلك ما يفسر كيف أن النقاد الظاهراتيين/ الموضوعاتيين استفادوا أحيانا من التحليل النفسي، وأحلام اليقظة البدائية العميقة المترسبة في الذات المبدعة، وهي استفادة "لجأ إليها النقد الموضوعاتي عندما يصادف عالما شائكا من الرموز"[4].

ومعنى ذلك أن النقد الموضوعاتي لا يقتصر على نظرية هوسرل الصارمة رغم أنه ينطلق مبدئيا

1 - حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 23.

2 - المرجع نفسه، ص 24.

3 - المرجع نفسه، ص ن.

4 - المرجع نفسه، ص ن.

من عوالمها، بل "يفتح جميع الآفاق الممكنة من أجل تفسير الإبداع"[1]، إنها تستند أيضا على أسس فلسفية أخرى مثل "الوجودية التأويلية الهرمونيتيكية، وأسسا إبستمولوجية تتجلى في انفتاح المقاربة على علم النفس وعلم المعجميات وعلم اللسان والسيميائيات والنقد الأدبي وعلم الجمال وشعرية التخييل[2].

5- انفتاح المنهج الموضوعاتي:

يتميز المنهج الموضوعاتي بهلاميته وانفتاحه على مناهج وفلسفات مختلفة،أو كما يقول دانيال برجيز "فإنه يمثل أمامنا كإجراء خصب يمنح الحياة للنصوص بنظرته السمحة إليها"[3]، بحيث "تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية الظاهراتية، الوجودية، التأويلية، البنيوية، النفسانية"[4]، إذ أن الهدف الذي يتوخاه الموضوعيون هو كشف عتمات النص بكل الوسائل المتاحة، ولذلك فإنه "ينظر إلى ما يحيط بالأدب كعالم زاخر يمكن أن يمده بضوء كاشف بالنسبة للعملية النقدية"[5]، وذلك لقناعتهم أن الأدب جزء من عالم أوسع، وأنه تابع لهذا العالم محكوم بشروطه، وهو ما يشير إليه جان ستاروبنسكي قائلا: "لكني لا أستطيع أن أتناسى أن الأثر الأدبي جزء من عالم أوسع منه، وأنه يملي وجوده علي بإزاء أعمال أدبية أخرى، وحقائق ومؤسسات مغايرة لا تمت إلى الأدب بصلة"[6].

ومن أهم ما ينفتح عليه المنهج الموضوعاتي الفلسفة الوجودية، وعلاقته بها متينة إلى درجة أن بعض الدارسين عد "جان بول سارتر" واحدا من النقاد الموضوعاتيين، رغم أنه أسسنمطه النقدي الوجودي"[7]، مما يؤكد لنا أن الموضوعاتية قد استفادت من الوجودية أيضا.

كما انفتح الموضوعاتيون أيضا على علم النفس واستفادوا منه بعمق، وخاصة جهود سيقموند فرويد في التحليل النفسي إذ "من المعروف أن غاستون باشلار قد استفاد من فرويد كما استفاد على

1 - المرجع نفسه، ص 25.

2- جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية:
http://ar.aladabia.net/article-1098

3- دانيال بروجير، النقد الموضوعاتي، مجموعة من الكتاب، مدخل الى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 131.

4 -يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 147.

5 - حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 27.

6 - المرجع نفسه، ص ن.

7 - المرجع نفسه، ص ن.

السواء من علم النفس الظاهري"[1].

والفرق بين التحليل النفسي والتحليل الموضوعاتي، هو أن الأول يبحث في اللاوعي الفردي، فيما يبحث الثاني عن الصور في أصولها البشرية العامة، وهو ما رآه باشلار ماثلا في عناصر الطبيعة الأربعة، الماء، والنار، والهواء، والتراب، وهي عناصر تعود إليها كل الأحلام البشرية[2].

كما أن شارل مورون (MouronCharles) في كتابه المهم "من الاستعارات الملحة إلى الأسطورة الشخصية" الذي تلمس فيه طريق فرويد وبروغسون مستعيرا للنقد الموضوعاتي جملة من المسلمات من مثل: اللاشعور وأهمية الطفولة في تشكيل أفكار الشخص البالغ، وآثار بعض الوقائع الراسخة في الذاكرة، ووجود النزوات المتسلطة[3].

إن الاستفادة من علم النفس في النقد الموضوعاتي أمر مجمع عليه بين النقاد الموضوعاتيين، حيث "تشكل الموضوعاتية الأساسية للكاتب يعود إلى مرحلة طفولته، فقد عرفت هذه المرحلة في نظرهم حدثا متميزا أصبحت له مكانة متميزة في وعي المؤلف وفي لا وعيه،[4] وهو ما يؤكده فيبير(.JWeber.P) في تعريفه للموضوع بأنه: "الأثر الذي تتركه إحدى ذكريات الطفولة في ذاكرة الكاتب، وتلتقي فيه كل آفاق العمل الأدبي"[5]، مما أدى إلى استعارة جملة من مصطلحات علم النفس من مثل الصورة الملحة، واللاشعور، والعقل الباطن، والسادية والمازوشية، والوساوس، والرغبة، والحلم، والهذيان، وغيرها كثير.

يهتم النقد الموضوعاتي كثيرا بأحلام اليقظة، ويعد باشلار من أكثر المهتمين بهذه العلاقة، إذ يرى أن أحلام اليقظة في الشعر تساعدنا على الغوص عميقا في ذواتنا فتحررنا من تاريخنا، وتحول وحدتنا الحاضرة إلى تلك الوحدة الطفلية الأولى، تاركةفي النفوس علامات لا تمحي[6].

ويرى باشلار أن الصورة ليست بلاغية ولا جزئية من جزئيات النص، بل هي تيمة للكل، وهي

1 – المرجع نفسه، ص 188–189.

2 – علي زغينة، هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر، محمد مفتاح الفيتوري أنموذجا، دراسة موضوعاتية، ص 47.

3 – جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24–02– 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية:
. http://ar.aladabia.net/article–1098

4 – محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، عالم كاتب ياسين الأدبي، دار القصبة للنشر، الجزائر 2009، ص 11.

5 – دانيال بروجير، النقد الموضوعاتي، مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ترجمة رضوان ظاظا، ص 113.

6 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 31.

تستدعي تظافر الانطباعات الأكثر تنوعا، الانطباعات الآتية من مختلف الاتجاهات، وهي ليست أبدا تأليفا لأجزاء واقعية مدركة، أو لذكريات الواقع المعيش كما هو الحال بالنسبة لثقافة أو لنقد واقعيين، فـ"الفنان الباشلاري ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحظة على أحسن وجه، ولكنه ذلك الذي حلم بصورة جيدة، وأن الصورة هي أثر وظيفة اللاواقعي في النص، إنها تسبق الإدراك بما أنها تصعد لنموذج مثالي وليس إعادة إنتاج للواقع"[1].

ولذا نرى التحليل الباشلاري يتخذ طابعا شعريا لأنه "يريد في الواقع أن يصف معطيات مثالية تقوم عليها الكتابة الشعرية، وأهمها أحلام اليقظة، ونسمي حلم اليقظة معطى مثاليا لأنه يتخذ لدى باشلار دلالة تتجاوز الواقعي، لأن أحلام اليقظة بكل بساطة هي مجانبة لسرد حياة خاصة، أو للتأمل في تاريخ الشخص، إنها إعادة للحظات لم يكن الإنسان قادرا عن التعبير عنها إلا أثناء الحلم الطفولي"[2].

ولم يقف الأمر عند باشلار، في استعمال لغة الشعر في تجليات أحلام اليقظة في الشعر، خاصة وهو "يعالج علاقة أحلام اليقظة في الإبداع بالحياة الطفولية"[3]، بل تجاوزته لكثير من أقطاب النقد التيماتي، وهو ما نلاحظه عند جان بيير ريشار "حيث تتحول اللغة الواصفة إلى إبداع شعري حول الشعر"[4].

1 – المرجع نفسه، ص 30.

2 – المرجع نفسه، ص 31.

3 – المرجع نفسه، ص ن.

4 – المرجع نفسه، ص ن.

ومنه أيضا نقد الأفكارالذي تحدث عنه رينيه وليك (Wellek Rene) وأوستن وارين (Austin Warren)، إنه شكل من أشكال النقد الفلسفي الذي يقترب كثيرا من الموضوعاتية، والمثال الذي قدماه من نقد الكاتب الألماني رودولف انجر وهو نقد يعتمد على موضوعات تشكل منطلق التحليل، يدعوها ذلك الناقد مشكلات، يلتقي بوضوح مع مفهوم التيمة في النقد الموضوعاتي، فكل مشكلة تشكل تيمة ينطلق منها الناقد لدراسة الأعمال الأدبية[1]، وهو نقد يستفيد بالضرورة من تاريخ الأفكار، والمشكلة الأساسية لهذا التاريخ هي تتبع تيمات معينة ورصد التطورات الحاصلة فيها[2].

وبتأمل تطبيقات المنهج الموضوعاتي، يظهر بوضوح طغيان الاهتمام بالأفكار كونها مظاهر للوعي عند الكتاب المدروسين، وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل جون بيير ريشار بشكل خاص.

كما يقترب المنهج الموضوعاتي من النقد المثالي كما سماه ستانلي هايمن، وهو نقد يقترب كثيرا من النقد الموضوعاتي، كونه يعتمد مبدأ حرية التجوال والتأليف بين المناهج، إذ أنه تصور أن هذا النقد سيأخذ من كل منهج جوانبه الإيجابية ويترك سقطاته[3].

ومنه النقد الأسطوري والديني الذي مارسه بيار برونيل (P.Brunel) مستفيدا من بول كلوديل (P. Claudel)، بل ولجأ بعض النقاد الموضوعاتيين أمثال جان ستاروبنسكي إلى نزعة صوفية مغرقة، وقد فسرها جان بيار ريشار بأنها ضرورة يفرضها الموضوع[4].

كما يراعي النقد الموضوعاتي الموقف الحضاري الذي يعمل في إطاره، ويتحرك خلاله، ويعمل جاهدا للانسجام معه، يقول آثيو آرنولد:"إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي فعليه أن يحسب حساب الموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله"[5].

كما يراعي النقد الموضوعي الأيديولوجيا يقول رولان بارت: "عندنا في فرنسا حاليا نمطان من النقد متوازيان، نقد سنسميه جامعيا من أجل التبسيط، وهو يطبق أساسا منهجا وضعيا موروثا عن لانسون، ونقد تأويلي يختلف ممثلوه اختلافا شديدا عن بعضهم البعض، مادام الأمر يتعلق بنقاد من

1 – المرجع نفسه، ص 29.

2 – ريبر إسكاريت، سوسيولوجيا الأدب، ترجمة آمال انطوان عرموني، دار عويدات، بيروت، ط 1، 1978، ص 33.

3 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 27.

4 – المرجع نفسه، ص 26.

5 – المرجع نفسه، ص 27.

مثل، جان بول سارتر، وغاستون باشلار، ولوسيان غولدمان، وجورج بولي، وجان ستاروبنسكي، وجان بول ويبر، ورونيه جرار، جان بيير ريشار، وهم يشتركون فيما يلي: هو أن مقاربتهم للنتاج الأدبي يمكن أن تتصل قليلا أو كثيرا، – ولكن بطريقة واعية في الغالب – بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي، الظاهراتية، وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: أيديولوجي"[1].

ومعنى هذا أن النقاد الموضوعاتيين ليسوا بمعزل عن الإيديولوجيا، وهو ما يشير إليه حميد لحميداني وهو يحلل قول بارت السابق بقوله: "نستفيد من رأي بارت هذا بأن النقاد الموضوعاتيين هم أيضا يحتكمون إلى الرؤية الأيديولوجية"[2].

وفي هذا الإطار من انفتاح المنهج الموضوعاتي على جهود كل المناهج، يستفيد الموضوعاتيون من النقد الأنجلوسكسوني أيضا، يقول حميد لحمداني في كتابه سحر الموضوع: "إن قابلية المنهج الموضوعاتي لتقبل كل جهود المناهج النقدية المعروفة،... تشير إلى إمكانية إدماج بعض المناهج التي تحدث عنها منظرو النقد الأنكلوسكسوني ضمن الممارسة الموضوعاتية"[3].

ويرى يوسف وغليسي أن العودة إلى الأصول الفينومينولوجية للمنهج أمر حتمي مستدلا بما ذهب إليه كتاب مهم في ذلك يقول "حتى أن كتابا رزينا من طينة دليل الناقد الأدبي لا يسمي هذا المنهج موضوعاتيا بل يسميه "النقد الظاهراتي/ الفينومينولوجي"[4] و"غاية الفينومينولوجيا كشف جذور الأشياء انطلاقا من مظاهرها أو ظواهرها الوجودية"[5] "وذلك ينسجم تماما مع الجذر الخفي والموضوع الظاهر... مثلما ينسجم الانطلاق من السطح اللغوي للنص مع الفلسفة الفينومينولوجية في قصرها للمعرفة على الظواهر دون الجواهر ومن غير إنكارها للجوهر، ذلك أن النص إنما يتبلور في ظاهره المعجمي بما هو موضوع إدراك مباشر، ومن هنا كان الاحتفاء بالعائلة اللغوية وما تقتضيه من صلة رحم تربط العائلة

1 – المرجع نفسه، ص 21.

2 – المرجع نفسه، ص 22.

3 – المرجع نفسه، ص 27.

4 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 14.

5 – خليل أحمد خليل، معجم المصطلحات الفلسفية، ط 1، دار الفكر اللبناني، بيروت 1995، ص 117.

بجذورها"[1].

وكل ما تقدم من انفتاح المنهج الموضوعاتي على كل الجهود النقدية، يجْمله الباحث الفرنسي روجي فايول (R.Fayolle) مؤكدا "أن هذا المنهج –الموضوعاتي– يرتبط بممارسات علم النفس، والتحليل النفسي، إلى جانب الفلسفة الوجودية...، ويعتقد أن علم الأفكار يزود الناقد الموضوعاتي بمادة خصبة في التحليل، كما أن الموضوعات تكون مقصودة في كل تحليل يسير في هذا الاتجاه، بحيث يكون شغل الناقد هو تتبع أفكار محددة خلال نتاج مبدع ما"[2].

وكل ذلك يؤكده أيضا حميد لحميداني، معتمدا على أقوال أحد أكبر النقاد الموضوعاتيين وهو جون بيار ريشار، محددا ذلك في نقاط هي[3]:

-الجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن تنحصر هذه العلاقة في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ، وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها.

-نحن نتجنب التحليل النفسي الفريدي ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي، وحتى النقد الجذري ليس غيتو مفضلا، إننا نستعين بكل هذه المحاولات العلمية لالتقاط النبض الأساسي للنص الذي نعتبره واقعا حيا.

-ويذهب جان بيير ريشار بعيدا إلى تأكيد استفادة النقد الموضوعاتي من البنيوية إلى جانب التحليل النفسي، وفي الوقت نفسه يؤكد على استخدام الناقد الموضوعاتي لطاقة الحدس.

-يبدو النقد الجذري تجوالا في النص، وليس إلقاء نظرة أو صياغة موقف.

ولا يتوقف أمر انفتاح المنهج الموضوعاتي على المناهج والاتجاهات النقدية المختلفة التي عرضنا لها فيما سبق، ولكنه أيضا ينفتح على مناهج نسقية مختلفة، تؤمن بأن النص بنية مغلقة مكتفية بذاتها، فيستفيد من جهود الشكلانيين، وجهود غريماس، وكل ما يتصل بالبنائية والأسلوبية والألسنية، نافية عن نفسها الجمود على الموضوع.

وما يهم الموضوعاتي هو استغلال كل وسيلة لإنارة النص، وسبر أغواره، وهو ما ذهب إليهجان

---

1 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص15.

2 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 22.

3 – critiaue litterqire et sciences humaines. Privat, editeur. 1974.p 66-67jean louis cabanes. نقلا عن: حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 25.

ستاروبنسكي وهو يتحدث عن الممارسة النقدية كما يتصورها، فيقول: "وإذا كان لنا في نهاية المطاف أن نحدد المثل الأعلى للنقد، قلنا إنه مركب من الدقة المنهجية، المرتبطة بالتقنيات ووسائلها المحققة، ومن التحرر التأملي، الذي يجعل المرء طليقا حيال كل قيد منهجي"[1].

ومعنى ذلك هو التوكيد على مبدإ الحرية في التعامل مع الموضوع، دون استبعاد كل ما يحيط بالعمل الأدبي، مما يمكن أن يقدم للناقد وسيلة لإلقاء الضوء على العمل المدروس، وبالتالي فإن المنهج الموضوعاتي "يخلق فضاء مشتركا بين أنصار التفسير النصاني الشكلاني النسقي، وأنصار التفسير السياقي التكويني للمعنى، لا تبغي فيه فئة منهجية على أخرى من شأنه أن يكون مخرجا شريفا لصراع منهجي متعصب كان النص الإبداعي الخاسر الأكبر خلاله"[2]، رغم ما يعترض ذلك من مخاطر ومزالق، قد تبعد النقد عن وظيفته في إنارة النص من داخله، وهو ما يشير إليه وغليسي:"إن المشكلة الجوهرية التي ينبغي أن تجابه التأويل الموضوعاتي هي إمكانية النجاح في الكلام عن الموضوعات، أو الأفكار ضمن الأدب دون اختزال خصوصية الأدب، أي دون أن نحيله إلى مجرد نظام بسيط من الترجمة"[3].

ت -<u>المنهج الموضوعاتي في النقد العربي وأهم أعلامه:</u>

1- <u>المنهج الموضوعاتي في العالم العربي:</u>

ظهرت الموضوعاتية في العالم العربي متأخرة عن نظيرتها الأوربية متأثرة بها بعقد من السنوات، وكان ذلك مع تصاعد النقد المضموني، وانتشار القراءات التأويلية والإيديولوجية، وولادة التحليل الوصفي البنيوي واللساني[4]، ويختلف المؤرخون لظهور هذا المنهج في العالم العربي، بين من يغالي في نسبة كل نقد لامس الموضوع إلى المنهج الموضوعاتي، وبين من يضيق المجال فيخرج كل ذلك من دائرته، وسوف ننقل عن حميد لحميداني إشارته إلى كتب تقترب من النقد الموضوعاتي إن مضمونا وإن شكلا، على الرغم من عدم وجود مستندات نظرية ومنهجية توضح طبيعة المقاربة، ونوع النقد المنهجي

1 - حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 26.

2 - يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 16.

3 - Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil.1995.p.640.

نقلا عن: يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 17.

4 - جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية:
http://ar.aladabia.net/article-1098

المطبق، يورد في كتابه: "سحر الموضوع" اللائحة التالية[1]:

فؤاد دوارة في الرواية المصرية سنة (1968)، وعلي الراعي في دراسات في الرواية المصرية سنة (1964)، ويوسف الشاروني في كتابه الرواية المصرية المعاصرة سنة (1973)، ويوسف عزالدين في الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها سنة (1973)، وعبد الكريم الأشتر في كتابه دراسات في أدب النكبة سنة (1975)، وعلي شلق في نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم سنة (1979)، ويوسف الشاروني في الروائيون الثلاثة سنة (1980)، وفاطمة الزهراء محمد سعيد في كتابه الرمزية في أدب نجيب محفوظ سنة (1981)، وفاروق وادي في ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية سنة (1981)، ومحمد أبو خضور في كتابه دراسات نقدية في الرواية السورية سنة (1981)، وعبد الحميد القط في كتابه بناء الرواية في الأدب المصري الحديث سنة (1982)، ومحمد مصايف في الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام سنة (1983).

وإلىالفترة ذاتها يذهب جميل حمداوي، رابطا ذلك بتنامي النقد المضموني الانطباعي واكتساح الأيديولوجيا الماركسية الواقع العربي يقول: "لم يظهر النقد الموضوعاتي في العالم العربي- حسب اعتقادنا- إلا في سنوات السبعين من القرن العشرين مع تنامي النقد المضموني الانطباعي واكتساح النقد الأيديولوجي الواقعي والماركسي للساحة النقدية العربية، وقد استفاد هذا المنهج أيضا من تباشير المنهج البنيوي مع امتداد سنوات الثمانين"[2].

ويسعى إلى تقسيم هذه الدراسات قربا وبعدا من المنهج الموضوعاتي بقوله: "ويلاحظ على أغلب الدراسات الموضوعاتية العربية أنها بمثابة دراسات مضمونية فكرية، تتسم بالسطحية تارة وبالعمق التحليلي تارة أخرى، وهناك أنواع من المقاربات الموضوعاتية في النقد الأدبي العربي: نقد موضوعاتي ذاتي انطباعي، ونقد موضوعاتي موضوعي، وموضوعاتية مضمونية وموضوعاتية شكلية، كما أن ثمة موضوعية تأويلية مرجعية، وموضوعية بنيوية وصفية"[3].

غير أن جميل حمداوي ينفي عن هذه الدراسات سمة الموضوعاتية، كونها في اعتقاده أقرب إلى

1 - حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 51.

2 - جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية: http://ar.aladabia.net/article-1098

3 - المرجع نفسه.

الدراسات المضمونية التي تفتقد إلى التصور النظري والمنهجي والفلسفي والإبستمولوجي بالمقارنة مع الدراسات الموضوعاتية الغربية[1].

ومن أهم النقاد العرب الذين اعتمدوا المقاربة الموضوعاتية لابد من ذكر كل من: الكاتب المغربي عبد الفتاح كليطو في رسالته الجامعية: "موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك" التي قدمت باللغة الفرنسية لتناقش بكلية الآداب بجامعة محمد الخامس بالرباط سنة (1971)، والكاتبة السورية كيتي سالم في رسالتها الجامعية عن "موضوعاتية القلق عند كي دي موباسان" والتي قدمتها بالفرنسية إلى السوربون سنة (1982)، والسوري عبد الكريم حسن صاحب:"الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب"، وعلي شلق في كتبه:" القبلة في الشعر العربي القديم والحديث"، و"المتنبي شاعر ألفاظه تتوهج فرسانا تأسر الزمان"، و"ابن الرومي في الصورة والوجود"، و"أبو العلاء المعري والضبابية المشرقة"، وسعيد علوش في كتابه: "النقد الموضوعاتي"، وحميد لحميداني في كتابه: "سحر الموضوع"، وسعيد يقطين في كتابه: "القراءة والتجربة" على الرغم من انطلاقه منهجيا من التحليل البنيوي السردي"[2]، إضافة إلى يوسف وغليسي في كتابه "التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري: كلام المنهج، فعل الكلام" ومحمد السعيد عبدلي في كتابه "عالم كاتب ياسين الأدبي" والصادر عن دار القصبة سنة (2009)، وكتاب حبيب مونسي "فلسفة المكان في الشعر العربي، قراءة موضوعاتية جمالية" وقد صدر عن ديوان المطبوعات الجامعية، سنة (2011).

ويثمن جميل حمداوي جملة من الدراسات رآها قاربت نصوصا عربية بالمنهج الموضوعاتي منها عمل عبد الكريم حسن المنصب حول شعر السياب، ودراسات عبد الفتاح كليطو التأويلية، وأبحاث علي شلق، ودراسة سعيد علوش لقصيدة "الحرب" لياسين طه حافظ، معتبرا ذلك "من أهم الدراسات الموضوعاتية الحقيقية التي تنطلق من تصورات منهجية ذات خلفية فلسفية ومنهجية دقيقة ومحكمة"[3].

وإلى الاتجاه ذاته يذهب يوسف وغليسي آخذا على حميد لحمداني توسعه في مكتبة المنهج الموضوعاتي في النقد العربي، معتبرا أن من التعسف مثلا نسبة كتاب "دراسات في الرواية المصرية" لعلي الراعي إلى المنهج الموضوعاتي، وحجته أن بعض فصول الكتاب حبرت سنة (1956)، كما

1- المرجع نفسه.

2 - المرجع نفسه.

3 - المرجع نفسه.

يرفض إقرار خلدون الشمعة في كتابه "النقد والحرية"، نافيا أن يكون المنهج الثيمي قد سيطر على النقد العربي الحديث من بداية القرن، على أساس أن معظم أقطاب هذا المنهج لم يولدوا بعد في أوروبا[1].

ويرى وغليسي رأي جميل حمداوي في أن أول محاولة نقدية طبقت هذا المنهج هو ما قام به عبد الكريم حسن في أطروحته الموسومة بـ "الموضوعية البنوية –دراسة في شعر السياب" المناقشة بجامعة السوربون سنة (1980)، بإشراف المستشرق الفرنسي أندريه ميكال، ومناقشة كل من أركون وغريماس ودفيد كوهين والسيدة طوميش، وقد صدرت الدراسة في كتاب سنة (1983)[2].

ويشير سعيد علوش في كتابه النقد الموضوعاتي، أن المنهج الموضوعاتي قد ولد في أحضان الجامعة، من خلال رسائل جامعية..."[3]، ويعدد مجموعة من هذه الدراسات أولها لكيتي سالم بإشراف ج. ب. ريشار، بعنوان "القلق عند غي دوموباسان، والثانية بعنوان الموضوعية البنيوية في شعر السياب، ثم موضوعاتية القدر في روايات فرانسوا مورياك للمغربي عبد الفتاح كليطو والتي قدمها بالفرنسية في جامعة الرباط[4].

ويضيف وغليسي إلى هذين الكتابين دراسة بعنوان "هاجس الذنب في شعر أبي القاسم السهيلي دراسة موضوعاتية بنائية" للدكتور المغربي حسن جلاب، نشرت بمجلة دراسات سال بالمغرب العدد الثاني سنة (88/87)، تناول فيها نصوصا من أشعار القرن السادس الهجري[5].

ودراسة تضمنها كتاب سعيد علوش "النقد الموضوعاتي" الصادر بالمغرب سنة (1989)، الدراسة بعنوان: "النقد الموضوعاتي والقصيدة الحديثة، قصيدة الحرب للشاعر ياسين طه"، عرض فيها لتيمات الصوت والوجه والعين[6].

كما يضيف كتاب "الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري" لمحمد مرتاض الذي يعتبره وغليسي أول تجربة في الموضوع[7]، وقد تناول فيه صاحبه بالدراسة دواوين الغماري، ومحمد ناصر،

1 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 9.
2 –المرجع نفسه، ص 11.
3 –سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 43.
4 –المرجع نفسه، ص 43 وما بعدها.
5 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 12.
6 –المرجع نفسه، ص 12.
7 –المرجع نفسه، ص 13.

وحرز الله بوزيد، ويحيى مسعودي، وكتاب مباحث في الأدب الجزائري المعاصر لشريبط أحمد شريبطفي دراسته التي عنونها بـ "شعرية الطفولة في الشعر الجزائري المعاصر"[1]، وكتبا أخرى لم يشر أصحابها إلى المنهج الموضوعاتي صراحة، ولكنها تقوم عليه بشكل أو بآخر، منها علم الدلالة العربي لفايز الداية[2].

ودراسة يوسف وغليسي التي نشرها أول الأمر مقالة في عالم الفكر بالكويت، العدد 1، سنة (2003)، بعنوان الرؤيا والتأويل الموضوعاتي، ثم توسع فيها لينشرها كتابا بعنوان التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام عرض فيه للتيمة أو الثيمة كما سماها الإفريقية في شعر الفيتوري[3].

غير أن المنهج الموضوعاتي قد استقام في النقد الموضوعاتي على يد جيل من النقاد الأكاديميين الذين احتكوا بالجامعات الغربية، وانفتحوا على لغاتها، واستطاع عوده أن يستقيم تماما بعد تجاربه الأولى التي كانت تتلمس الطريق، ولعل أول تجربة رائدة ومتميزة هي ما أنجزه عبد الكريم حسن ببحثه القيم "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب"، وهو رسالة دكتوراه قدمها الباحث بجامعة السوربون، ومن البحوث في هذا الباب ما قدمه حميد لحميداني في كتابه سحر الموضوع، وهو بحث جمع بين النظري والتطبيقي، ومنها أيضا ما قدمه يوسف وغليسي في بحثه الموسوم بـ"التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري: كلام المنهج، فعل الكلام"، وما قدمه الباحث المغربي سعيد علوش في كتابه النقد الموضوعاتي، الصادر بالرباط عن شركة بابل للطباعة والنشر سنة (1989)، وفي تونس قدم الباحث مبروك المناعي دراسة قيمة بعنوان "الشعر والمال" صدرت عن دار الغرب الإسلامي بلبنان، ثم كتابا آخر بعنوان "الشعر والسحر" صدر سنة (2004) عن الدار نفسها، علما أن كتابه الأول قد حاز جائزة الإبدع في نقد الشعر سنة (2000) عن مؤسسة البابطين، وقد ورد عن الدار قولها في الكتاب "يعتمد على استلهام منجزات النقاد الغربيين في نطاق ما سمي "المنهج الموضوعاتي" وما طرأ عليه من تطوير على أيدي العديد من النقاد الغربيين، وهو يستلهم أيضا منجزات النقاد والبلاغيين العرب القدامى،

1 –المرجع نفسه، ص ن.

2 –المرجع نفسه، ص ن.

3 –المرجع نفسه، ص14.

وموقفهم من المعنى وكيفيات إنتاجه في القول الشعري"[1]، كما يمكن أن نشير إلى كتاب "عالم كاتب ياسين الأدبي" للباحث محمد السعيد عبدلي، والصادر عن دار القصبة بالجزائر، سنة (2009) وهو في حقيقته رسالة دكتوراه، أشرف عليها أحمد منور بجامعة الجزائر.

ولعل الجامعات تزخر بكثير من الرسائل الجامعية التي اعتمدت المنهج الموضوعاتي، ومن أهم ما اطلعت عليه رسالة دكتوراه قيمة ضخمة أنجزها الباحث علي زغينة بعنوان "هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر، محمد الفيتوري أنموذجا".

وهي كلها محاولات انفتحت على التجارب الأوربية لتؤسس لنفسها خصوصيتها كونها "نتاج المثاقفة التي تفاعلت فيها العناصر النقدية العربية التقليدية، بما في ذلك من مرتكزات حدسية، وذوقية، بالعناصر النقدية الغربية المتمثلة في المناهج المحددة بشتى أنواعها سيكولوجية، نفسية وجودية... إلخ"[2].

بعد هذه النظرة العامة لحضور المنهج الموضوعاتي في النقد العربي، نعرض لثلاث تجارب نراها مهمة، تجربة مشرقية كان لها الصدارة عربيا وهي تجربة عبد الكريم حسن، ثم ركزنا على المغرب العربي مادام هو ميدان الدراسة، فأخذنا نموذجين مغربي هو حميد لحميداني ونموذج جزائري هو يوسف وغليسي.

2- أقطاب المنهج الموضوعاتي في العالم العربي:

سنعرض لأهم أقطاب النقد الموضوعاتي في العالم العربي مولين الاهتمام الأول لنقاد المغرب العربي، على اعتبار أن البحث يركز على نصوص مغاربية، ومنهم:

• عبد الكريم حسن:

عبد الكريم حسن باحث وأكاديمي سوري، درّس بالجامعات السورية ثم جامعات البحرين، يعد كتابه الموسوم بـ: "الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب"، رائدا في تطبيق هذا المنهج، وتكاد تكون معظم الدراسات التي تبنت المنهج ذاته قد استفادت منه، وبنت عليه، وفي العنوان انحاز الباحث للفظة الموضوعية بدل الموضوعاتية، ورغم أن البحث في شعر السياب وهو ما أشار إليه الباحث في

1 -مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الفائزون، الجزائر، 2000، ص 12.

2 - حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 66.

عنوان فرعي، وفي تيمة الموت بالأساس، وكان يمكن أن يكون العنوان، تيمة الموت في شعر السياب، إلا أنه انحاز للمنهج، مؤكدا أن الموضوعية التي اختارها هي موضوعية بنيوية، ولعله قصد تمييزها عما شاع قبله من الدراسات العربية التي اهتمت بالموضوع معتقدة اهتمامها بالموضوعة، ولتمييزها عما اتكأ على المناهج السياقية دون النسقية.

استهل الكتاب بتقديم للمستشرق البروفيسور أندريه ميكل (Andre Miquel) أثنى فيه على جهد الباحث مع ملاحظات زرعها هنا وهناك، ثم مقدمة الباحث، ليخصص الفصل الأول للموضوعية البنوية "Thématique Structurale" انطلق فيه من تحديد المنهج بقوله: "منهجنا موضوعي، بمعنى أنه بحث في الموضوع"[1]، ومنه يعرف الموضوع على أنه "مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة"[2]، متكئا على ثلاثة مبادئ تميز العائلة اللغوية، هي: الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية[3]، طارحا تخوفه من الخروج عن مجال الأدب، فالحديث عن الموضوعات والأفكار قد يقلص من خصوصية الأدب[4]، وذلك دافعه الأساس إلى اعتماد البنيوية، التي عدها "منهجا علميا يسمح بقراءة جديدة للموضوع"[5]، وحجته على بنيوية دراسته هي اعتماده الجذور اللغوية في التحليل[6]، دون أن يغفل الانفتاح على مناهج سياقية مختلفة يقول: "إن التحليل عندنا كما هو عند جان بيار ريشار بحث عن المعنى، وهذا البحث وصفي بشكل خاص... ونفسي أحيانا... ولم لا؟ أو ليس التحليل النفسي بحثا عن المعنى الباطني من خلال المعنى الظاهري؟"[7].

مؤكدا أن اتجاهه هذا سيفتح الآفاق أمام الدارسين من بعده ليقاربوا نصوصا عربية بمنهج موضوعاتي منفتح على مناهج نصانية مختلفة، يقول: "ولقد حاولنا في هذا الفصل أن نفتح الطريق أمـــام الباحثيـــن الجدد إلى مناهـج أخرى يمكن أن يلقـــوا الضوء من خلالها على دراسة "الموضوع

1 – عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1972، ص 32.

2 –المرجع نفسه، ص ن.

3 –المرجع نفسه، ص ن.

4 –المرجع نفسه، ص 42.

5 –المرجع نفسه، ص 47.

6 –المرجع نفسه، ص 49.

7 –سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 43.

"Le thème"، ومن هذه المناهج "الموضوعاتية الشكلانية "Lathématique formelle" والموضوعية التوليدية التحويلية "générativeThématique ettransformationnelle"[1].

ليخصص باقي الفصول، من الثاني إلى الثامن للتطبيق الموضوعاتي على دواوين السياب السبعة، حاصرا التيمة بين الموت والحب، منهيا كتابه بخاتمة حدد فيها نتائج بحثه[2].

وبقدر ما استفاد من هذا الجهد المحمود من سار على الدرب بعد عبد الكريم حسن، إلا أنهم لم يتوانوا عن توجيه الملاحظات لهذا الجهد، ومنهم بالخصوص حميد لحميداني في كتابه سحر الموضوع الذي عاب على الباحث عدم ضبط المنهج مرجعا ذلك إلى "عدم نضج الرؤية المنهجية"[3]، كما ينتقل إلى نقد الدراسة التطبيقية التي قام بها الباحث عبد الكريم حسن عن شعر السياب، مؤكدا أنه لم يلمس في الدراسة "سوى حضور الموضوعات وغياب ما يتميز به شعر السياب كخصوصية متفردة"[4].

ويختم حميد لحميداني بحثه باعتقاده أن الحس الاجتماعي قد غلب على الممارسة النقدية العربية من مثل ما قام به عبد الكريم حسن وموريس أبو ناضر وسيزا قاسم، فهم "لم يستطيعوا أبدا فيما يخص التحليل التطبيقي أن يتخلصوا من الرؤية الاجتماعية"[5]، مبرزا النتيجة من مثل هذا التوجه إلى القضايا الاجتماعية الذي "يعكر عليه دائما بحثه العلمي الذي يطمح أن يجعله بحثا علميا خالصا، وربما يرجع ذلك إلى طغيان المشكل الاجتماعي في البلدان العربية على مهام البحث العلمي"[6].

يثني وغليسي على مجهود عبد الكريم حسن واصفا عمله بـ: "أنه مجهود ضخم في حجمه، رائد في منهجيته، دقيق في آلياته، متميز في مسلكه العام"[7]، ثم يقدم جمله من الملاحظات، أهمها تغييب عبد الكريم حسن مبدأ الضمير، خاصة أن منهج الباحث عول على الإحصاء تعويلا مطلقا[8]، هذا الإحصاء الذي شمل مجموعة المفردات التي تنتمي إلى عائلة لغوية واحدة، وتتشعب من العائلة اللغوي

1 –عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، ص 27.
2 –سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 43.
3 –حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 91.
4 –المرجع نفسه، ص 97.
5 –المرجع نفسه، ص 99.
6 –المرجع نفسه، ص ن.
7 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 32.
8 –المرجع نفسه، ص 34.

المشتقات والترادف، والقرابة المعنوية[1]، وما فعله عبد الكريم حسن في نظر وغليسي "إقصاء فادح لا مسوغ له، لأن الضمير قد يكون... أبرز العلامات الدالة على الكلمة/ الموضوع"[2].

وللكتاب ذاته يعرض سعيد علوش، مستكثرا على الباحث عبد الكريم حسن تبشيره بمنهج الموضوعية البنيوية مستشهدا بقوله: "ولقد حـاولنا... أن نفتـح الطريـق أمام الباحثين الجدد إلى مناهج أخرى يمكن أن يلقوا الضوء من خلالها على دراسة الموضوع "Le Théme"، ومـن هذه المناهج "الموضوعية الشكلانية "La thématique formelle" والموضوعية التوليدية التحويلية "Thématique générative ettransformationnelle" على اعتبار أن أساطين هذا المنهج لم يفعلوا ذلك، ومنهم "ج. ب. ريشار لم يرفع في يوم ما علم منهج محدد، على غرار البنيوية والشكلانية"[3]، كما يذهب سعيد علوش إلى أعمق من ذلك حين يقرر أن "الموضوعاتية تتواجد في كثير من المناهج والحقول"[4]، ولا يتردد سعيد علوش في اتهام بحث عبد الكريم حسن بالاضطراب، وذلك بقوله: "ومع أن الرسالة جامعية، فهي تظل متذبذبة في طرحها وتطبيقها"[5].

بل ويذهب بعض النقاد وهم ينقدون عبد الكريم حسن ليس إلى القدح في كتابه أو بعض جوانبه فقط، بل يشككون أصلا في قدرة المنهج الموضوعاتي على مقاربة النصوص، فهو يصل إلى نتائج يمكن الوصول إليها عبر مناهج أخرى بعشر الجهد[6]، ثم هو لا يختلف عن بقية المناهج التقليدية التي تحلل المضامين والموضوعات[7].

<u>حميد لحميداني</u>:[8]

حميد لحميداني مبدع وناقد أكاديمي مغربي، ولد سنة (1950) ببوعرفة، التحق بكلية الآداب

1 –عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب، ص 32.

2 –يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 36.

3 – سعيد علوس، النقد الموضوعاتي، ص 44.

4 – المرجع نفسه، ص ن.

5 – المرجع نفسه، ص 45.

6 –فاضل ثامر، اللغة الثانية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1994، ص 162.

7 –المرجع نفسه، ص 164.

8– عبد الواحد المرابط، حول المسار النقدي للدكتور حميد لحميداني، موقع دروب، ttp://www.doroob.com/archives/?p=43764

والعلوم الإنسانية وبالمدرسة العليا للأساتذة بفاس، حصل على الإجازة في الأدب العربي، وعلى دبلوم المدرسة العليا للأساتذة سنة (1972)، أحرز على دبلوم الدراسات العليا سنة (1982) من كلية الآداب بفاس، كما حصل على دكتوراه الدولة في الأدب الحديث سنة (1989)، وذلك من كلية الآداب بالرباط. يشتغل أستاذا جامعيا بكلية الآداب بفاس.

يتوزع إنتاجه بين الرواية والقصة القصيرة، والسيرة الذاتية، والنقد الأدبي، نشر دراساته بمجموعة من الصحف والمجلات، ويرأس حاليا تحرير مجلة "دراسات سيميائية أدبية لسانية" التي أسسها رفقة محمد العمري سنة (1987)، كما له إسهامات في الترجمة مع غيره منها،"الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة"، لمارسيلو داسكال، "التخييلي والخيالي من منظور الأنطروبولوجية الأدبية" لفولفانغ إيزر، ومن أعماله الإبداعية روايته "دهاليز الحبس القديم"، التي ظهرت سنة (1979).

وقد غطت جهوده النقدية ميادين مختلفة، أولها ميدان النقد الأدبي وله فيه، "من أجل تحليل سوسيوبنائي للرواية– رواية المعلم نموذجا"، "الرواية ورؤية الواقع الاجتماعي– دراسة بنيوية تكوينية، في التنظير والممارسة"، "دراسات في الرواية المغربية،أسلوبية الرواية– مدخل نظري"، "كتابة المرأة– من المونولوج إلى الحوار"، "الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم"، "القراءة وتوليد الدلالة– تغيرُ عادتنا في قراءة النص الأدبي"، وتركز جهده في الميدان الثاني على نقد النقد، وظهر له في ذلك"سحر الموضوع– عند النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر"، "النقد الروائي والإيديولوجيا– من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النص الروائي"، "بنية النص السردي– من منظور النقد الأدبي"، "النقد النفسي المعاصر– تطبيقاته في مجال السرد"، "النقد التاريخي في الأدب– رؤية جديدة"، "الفكر النقدي الأدبي المعاصر– مناهج ونظريات ومواقف".

والذي يهمنا من جهده النقدي هو كتابه الذي وسمه بعنوان "سحر الموضوع، عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر"، ويبرر هذا العنوان في بداية التقديم الذي كتبه لعمله بقوله: "يتجلى الموضوع في الإبداع الأدبي من خلال سحره الخاص"[1]، ثم يضيف مؤكدا أن سحر الموضوع يتولد من "النقطة الهلامية التي يتلامس فيها الذاتي والموضوعي"[2]، على اعتبار أن الموضوعي هو العالم بلا

1 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 3.

2 – المرجع نفسه، ص ن.

محدوديته، والذات هي الموضوع أيضا والمولد للإبداع معا، هذا التماس الذي يخلق الإبداع، هذا الإبداع الذي قد يغيب كنهه عن المبدع ذاته، ويغامر النقد لكشف أسراره، ويدعم حميد لحميداني رأيه بما فعله باشلار الذي استعان بلغة شعرية ساحرة.

قسم الباحث كتابه إلى قسمين، تناول في القسم الأول المنهجية العامة لنقد النقد رسم فيها لنفسه ولغيره أيضا سبيلا، اعتبره "محاولة لوضع منهجية عامة صالحة للتطبيق بالنسبة لكل ممارسة في نقد النقد"[1]، داعيا إلى تخلي ناقد النقد تبني أحد مناهج نقد الإبداع... لأن المجال الحقيقي لبحثه الخاص ليس هو المعرفة بل هو معرفة المعرفة"[2]، مسايرا الناقدة جوهانا ناتالي (Johanna Natali) في تحديد ضوابط الأهداف، منها: الأهداف، والمتن، والممارسة النقدية، الوصف، التنظيم، التأويل، اختبار الصحة.

انتقل بعدها الباحث إلى نقطة ثانية في القسم الأول، عنونها بـ: في أصول النقد الموضوعاتي، تحدث فيه عن حرية الناقد الموضوعاتي، والأسس الفلسفية التي يعتمد عليها هذا المنهج، وانفتاح المنهج الموضوعاتي على المناهج والأسس النقدية الأخرى، وأخيرا ما أسماه الموضوعاتية البنائية، ضاربا أمثلة بجهود ستاروبنسكي، وتودوروف.

عنون الكاتب القسم الثاني من كتابه بـ: النقد الموضوعاتي في العالم العربي، بدأه بجانب نظري مختصر، تحدث فيه عن الجهود العربية الأولى في نقد الرواية والشعر، مركزا على جهد غالي شكري في كتابه "المنتمي"، ثم كتاب الموضوعية البنيوية لعبد الكريم حسن، ومعنى ذلك أن حميد لحميداني لم يقدم نماذج إبداعية طبق عليها المنهج الموضوعاتي كما فعل عبد الكريم حسن ويوسف وغليسي ومبروك المناعي وسعيد علوش، ولكنه خاض تجربة نقد النقد الموضوعاتي، ولعله موضوع جدير بالاهتمام بالنسبة لحضور هذا المنهج في النقد الجزائري.

ومن الذين عرضوا لكتاب حميد لحميداني يوسف وغليسي، مشيرا إلى العنوان، معتقدا أن الربط بين الموضوع وسحره الخاص "هو ربط هلامي، لأن هذا السحر الخاص يظل بحاجة إلى تحديد"[3].

1 – المرجع نفسه، ص 5.

2 – المرجع نفسه،ص 7.

3 – يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 31.

•يوسف وغليسي:

يوسف وغليسي مبدع وباحث أكاديمي جزائري، ولد عام (1970)، درس بقسنطينة، متخصص في نقد الخطاب النقدي العربي المعاصر، يشتغل أستاذا بجامعة قسنطينة، أحرز عشرات الجوائز الإبداعية والنقدية وطنيا وعربيا، أهمها جائزة الشيخ زايد سنة (2009) عن كتابه "إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد".

جاء كتاب يوسف وغليسي "التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج فعل الكلام" الصادر سنة (2007)، ليسد فراغا كبيرا في النقد الموضوعاتي في المشهد النقدي بالجزائر، ولعله يكون أول كتاب لا ينزلق خلف مطبات الموضوع باعتباره مضمونا، وهو ما لمسناه ولمسه وغليسي قبلنا في جهود محمد مرتاض من خلال كتابه "الموضوعاتية في شعر الطفولة الجزائري"، وشريبط أحمد شريبط في كتابه "مباحث في الأدب الجزائري المعاصر"، دون أن نتجاوز كتابا هو في الأصل رسالة جامعية، صدر بالجزائر سنة (2009) بعنوان "عالم كاتب ياسين الأدبي"، لمحمد السعيد عبدلي، وهناك الكثير من الرسائل الجامعية، لعل أهمها، رسالة دكتوراه نوقشت سنة (1992) بجامعة السانية بوهران، بإشراف عبد المالك مرتاض بعنوان "موضوعة جان دارك في الأدب العالمي، دراسة تيماتولوجية مقارنة"، للباحث الأخضر بن عبد الله،ورسالة دكتوراه ضخمة بعنوان "هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر، محمد مفتاح الفيتوري أنموذجا – دراسة موضوعاتية"، للباحث علي زغينة، سنة (2004) بجامعة باتنة.

قسم وغليسي كتابه إلى قسمين، قسم نظري بعنوان "كلام في المنهج الموضوعاتي وتطبيقاته النقدية" بدأه بإطلالة تاريخية لنشوء المنهج، ومسمياته، وفلسفته، وأهم أقطابه، لينتقل بعد ذلك إلى حضور هذا المنهج في النقد العربي ابتداء من جذوره الأولى، مناقشا كل ما ذهب إليه حميد لحميداني وسعيد علوش وعبد الكريم حسن، عارضا في جدول لعشرات المصطلحات التي قابلت كلمتي "Théme" و"Thématique" كان قد عرض لها بشكل أعمق في كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد.

عنون القسم الثاني بـ "ممارسة الكلام المنهجي" ودرس فيه ثلاثية الفيتوري "أغاني إفريقيا، أحزان إفريقيا، عاشق من إفريقيا" بدأها بدراسة الموضوع، ثم دراسة الجذر، ليستفيد في الأخير من علم النفس،

في ربط بين نصوص الشاعر وذاته، ليصل في الأخير إلى أن الفيتوري "شخصية مأزومة نفسيا لكي تحرر ضغطها الداخلي وتسترجع توازنها النفسي، من اللازم عليها أن تقوم بالتفريغ"[1].

3 – الموضوعاتية في النقد العربي واضطراب المصطلح:

اضطرب النقد العربي منذ بدايته الأولى في مواجهة المنهج الموضوعاتي، وهو كعادته يقع في أحبولة المصطلح، وقد أورد يوسف وغليسي مايقارب خمسة عشر (15) مصطلحا مقابل مصطلح "Theme" ومنها "التيمة، الغرض، المضمون، الجذر، المحور، الموضوعة، الموضوع، الفكرة، التيمية، الخيط..."[2]، كما أورد ما يقرب من عشرين (20) مصطلحا مقابل مصطلح "Thématique" ومنها "التيماتيكية، التيماتية، الغرضية، الأغراضية، المضمونية، الجذرية، التيمية، الموضوعاتي، الثيمي، الغرضية، الموضوعية، موضوعاتية"[3].

وقد وصل إلى ذلك من خلال تتبعه لمجموعة من كتب النقد العربي ومعاجمه وأهمها "المعجم المفصل في الأدب لمحمد التونجي، والمصطلحات الأدبية الحديثة لمحمد عناني، ومعجم مصطلحات علم اللغة الحديث لتوفيق بكار، وقاموس اللسانيات لعبد السلام المسدي، ومعجم مصطلحات نقد الرواية للطيف زيتوني، ومعجم اللسانية لبسام بركة، ومعجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة، سحر الموضوع لحميد حمداني، وفن الرواية العربية ليمنى عيد، والنقد والحرية لخلدون الشمعة، والموضوعية البنيوية والمنهج الموضوعي لعبد الكريم حسن، و..."[4].

ومن الذين خاضوا غمار المصطلح أيضا رضوان ظاظا الذي نقل كلمة "Thème" إلى موضوع، وهو نفس ما اعتمده عبد الكريم حسن في كتابيهالمعنونين بـ "الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب"و"المنهج الموضوعي"، أما عبد السلام المسدي فينقلها إلى مضمون[5].

كما أن هناك من النقاد من فضل الكلمة ذاتها كما ينطق بها في اللغة الفرنسية، ومنهم سعيد يقطين الذي اعتمد كلمتي "التيم" و"التيماتية" في قوله: "إن "التيمة" "Thème" كما يرى برنار

1 – المرجع نفسه، ص 111.
2 – يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 152.
3 – المرجع نفسه، ص 155.
4 – المرجع نفسه، ص 156.
5 – المرجع نفسه، ص 26.

دوبربي (B.Dupriez) هي الفكرة المتواترة في العمل الأدبي، وتستعمل أحيانا بمعنى الحافر الكثير التواتر، غير أن "التيمة" أكثر عمومية وتجريدا...[1]، ويقترح جوزيف شريم ترجمة الكلمة الفرنسية "Thématique" إلى العربية مواضيعية تجنبا للالتباس الذي قد تثيره كلمة "موضوعية" والتي تعبر عادة عن الكلمة الفرنسية "Objectivité"[2]، وذهب سامي سويدان إلى إطلاق النقد المداري على النقد الموضوعاتي[3].

وهناك فريق عريض فضل كلمة جذر على ما سواها عَلَمًا على هذا المنهج، فهم يقولون المنهج الجذري بدل المنهج الموضوعي أو الموضوعاتي، ومن الذين ترجموا بكلمة جذر العراقي نهاد التكرلي الذي يقول: "أطلقنا كلمة جذر على المصطلح الفرنسي "Thème""[4] معللا ذلك بأن كلمة موضوعية توهم بالموضوع الذي يوهم بدوره بالمضمون، كما يستعمل فؤاد أبو منصور لفظة الجذريين مع أنه يستعمل أيضا الموضوعاتيين، متأثرا بما ذهب إليه جان بيير ريشار الذي يفضل الكلام عن الجذر، وليس الموضوع[5].

غير أن هناك من يميز بينهما، أي بين الجذر والموضوع، على اعتبار أن الجذر هو "اللمعة أو الخلية الرحمية الأولى للموضوع من حيث أن التفرعات الموضوعاتية تنشق من الجذر بطريقة توالدية"[6]، ويذهب وغليسي في السياق نفسه، إلى أن الجذر هو "البيئة الداخلية التي ينشأ الموضوع فيها... هو توغل الموضوع في أعماق النفس وامتداده فيها، هو القانون السيكلوجي المتحكم في الظاهرة الموضوعاتية، هو النص في ارتباطه بالجهاز النفسي بصاحبه[7].

كما يمكن رصد ملاحظة ذات بال، تدل على أن من أسباب الاختلاف في تحديد المصطلح،

---

1 – جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية: http://ar.aladabia.net/article-1098

2 – حسن عبد الكريم، المنهج الموضوعي، هامش ص 158.

3 – جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية: http://ar.aladabia.net/article-1098

4 – يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 27.

5 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 25، الهامش الرابع، وفؤاد أبو منصور، النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، لبنان، 1985، ص 188، 189.

6 – المرجع نفسه، ص 188-189.

7 – يوسف وغليسي، الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، عالم الفكر، ع 1، مج 32، يوليو سبتمبر 2003، هامش ص 207.

مصدر اللغة التي يترجم عنها، والعرب منقسمون بين الفرنسية والإنجليزية، وهم كذلك ليس لرغبة ذاتية ولا تحيزا علميا مبنيا على قناعة معرفية، ولكنه واقع فرضه الاستعمار الذي قسم العالم العربي بين الفرنسيين والإنجليز، وكمثال على ذلك فإن "الذين يعربون عن الفرنسية يستعملون تيمة والذين يعربون عن الإنجليزية يستعملون... ثيمة"[1]، غير أننا يمكن رد هذا الاختلاف الكبير في المصطلح، بل وهذا التضخم فيه إلى نفسية الناقد العربي الذي يسعى لتحقيق ذاته وإبراز تميزه ولو كان ذلك على حساب الواقع النقدي العربي، ولعل ما سال من حبر في الحديث عن المصطلح لو وجه لتطبيقات المنهج لكان أفيد لنا ولثقافتنا العربية.

غير أن كل المصطلحات تساقطت أمام هرمية الموضوعاتية وعنفوانها، مما جعل منها سيدة دون منازع، وهو ما دفع بكثير من النقاد والباحثين إلى الأصرار على اعتمادها دون غيرها لقطع دابر الفتنة الاصطلاحية، ومنهم الباحث يوسف وغليسي الذي "يفضل الموضوع والموضوعاتية، على سائر البدائل المصطلحية، بالنظر إلى شهرتيهما واتساع نطاقهما الاستعمالي، والقدرة اللغوية للموضوع – في المعجم العربي– على الإحاطة بالمفهوم الغربي إلى حد بعيد"[2]، ومعنى ذلك أنه يقدم مبررين اثنين الأول سعة التداول للفظتين، والثاني اقتراب المعنى فيهما بين لغة العرب واستعمالات المعجم الغربي، مستدلا بورود المعنى في المعجم الوسيط كما يلي: "المادة التي يبني عليها المتكلم أو الكاتب كلامه"[3]، ولعلنا إذا راعينا الشبهة الحاصلة بين الموضوع والمضمون فإن مصطلح "الموضوعاتية" يحتل الريادة دون منازع.

وهكذا نسجل إسراف المعجم النقدي العربي في تلقيه لمصطلح هذا المنهج[4]، ونسجل مدى الاختلاف الكبير بين الدارسين والمترجمين العرب في توظيف المصطلحات والمفاهيم اللغوية لتعريب الكلمة الأجنبية "Thématique"، بالإضافة إلى اضطراب مفهوم الموضوعاتية وتعدد مفاهيمها

1 – المرجع نفسه، ص 28.

2 – المرجع نفسه، ص 30.

3 – إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ط 2، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، ص 1083،مادة "وضع"ا. نقلا عن: يوسف وغليسي، الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، عالم الفكر، ع 1، مج 32، يوليو سبتمبر 2003، ص 31.

4– المرجع نفسه، ص 25.

وتعاريفها حسب النقاد ومطبقي هذا المنهج[1]، ولعل ذلك ما أثر سلبا على هذا المنهج، فلم يحظ بكثرة الاهتمامات والتطبيقات في النقد العربي، وذهب جهد النقاد في ترجمة مصطلحاته وتحديد مفاصيله والاختلاف الشديد بين هذا وذاك بدل دراسة نصوص عربية وفق إجراءاته، وهو على حد قول وغليسي: "دليل واضح على سوء الطالع الذي ابتلي به الفعل الاصطلاحي العربي في غياب التنسيق بين القائمين على هذا الفعل"[2]، رغم أن حميد لحميداني يشير إلى سبب آخر هو أن "الفكر النقدي العربي اهتدى إلى الموضوعاتية في أغلب الحالات عن طريق قراءة خليط من الفلسفات القريبة من المنهج الموضوعاتي كالهيجيلية والوجودية والظاهراتية"[3].

ث – المنهج الموضوعاتي أهميته ومطباته:

1- أهمية المنهج الموضوعاتي:

لاشك أن للمنهج الموضوعاتي مكانة كبرى بين المناهج النقدية الأخرى، ولا أدل على ذلك من أساطين المعرفة الذين أسسوا له، وأقاموا دعائمه، وطبقوه على نصوص الإبداع، ويمكن أن نستشف أهميته من خصائصه التالية، التي ينفرد بها عن سائر المناهج الأخرى:

1- الموضوعاتية منهج منفتح على المناهج النقدية الأخرى، يستفيد بكل مرونة مما سواه كعلم النفس والنقد الأدبي والتحليل الفرويدي والنقد التاريخي والتأويل الهرمونيتيكي والبنيوية اللسانية والشكلانية، والنقد الأسطوري والديني والصوفي، وفي هذا الصدد يقول جان بيير ريشار: "الجذريون لا ينفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن تنحصر، أي العلاقة في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ، وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها"[4]، وهو ما يؤكده يوسف وغليسي بقوله عن المنهج الموضوعاتي "ميدان نقدي هلامي تتداخل فيه مختلف الرؤى الفلسفية والمناهج النقدية الظاهرية الوجودية التأويلية البنيوية النفسانية... التي تتضافر فيما بينها ابتغاء التقاط

1 – جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية:
http://ar.aladabia.net/article-1098

2- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي كلام الفعل.. فعل الكلام، ص 25.

3 – حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 52.

4 – critiaue litterqire et sciences humaines. Privat, editeur. 1974.p 66-67 :jean louis cabanes.

الموضوعات المهيمنة على النصوص في التحامها بالتركيب اللغوي الحامل لها"[1].

2- الموضوعاتية منهج حر، لا يكبت أنفاس مستخدمه بل يحلق به في فضاءات النص مستكشفا باحثا، متمردا على قيود التحديد الصارمة، لدرجة أن الباحثين جعلوا الحرية تاج الموضوعاتية، بل و"الشيء الوحيدالثابت في هذا المنهج"[2].

3- يعد الثراء أهم ما يميز المنهج الموضوعاتي مقارنة بباقي المناهج، وهذا الثراء تحقق للمنهج من حريته وانفتاحه، حيث نجده يطعم نفسه بكل ما يراه مناسبا في باقي المناهج والأفكار والفلسفات دون عقدة، ساعيا إلى مراودة النص، والولوج إلى أعماق أعماقه بكل ما تيسر لديه، لأن النص أكبر من أن يحصر في منهج واحد نقاربه به.

4- جمعه في كف واحدة بين دراسة الشكل ودراسة المعنى، وهي النقطة التي شكلت التحدي الأكبر بالنسبة لهذا المنهج، والمشكلة الجوهرية في "إمكانية النجاح في الكلام عن الموضوعات أو الأفكار ضمن الأدب دون اختزال خصوصية الأدب، أي دون أن نحيله إلى مجرد نظام بسيط من الترجمة"[3]، ويحدد وغليسي الإشكال بدقة حين الحديث عن البنيوية، إذ كيف يتم الربط بين البنيوية المرتبطة بالبنى والدوال والأشكال وبين دراسة المدلولات والأفكار والمضامين[4].

2 - مطبات في طريق المنهج الموضوعاتي:

وكأي جهد بشري يعْتوره النقص وتصوب إليه سهام النقد، فإن المنهج الموضوعاتي لم يخل من نقائص، تتبعها خصومه، بل واعترف بها حتى أكبر متبنيه، ولعل أول المطبات التي تواجه النقد الموضوعاتي هي حسناته ذاتها التي أسلفنا ذكرها، ويمكن تجزئتها فيما يلي:

1- إن انفتاح المنهج الموضوعاتي على كثير من المناهج يعدمه الدقة والانضباط، ويجعله مركبا وطيئا حتى لمن لا يحسنون الركوب، مما جعل غريماس يقول عنه: "الموضوع فضفاض وشديد

نقلا عن: حميد لحميداني، سحر الموضوع، المرجع نفسه، ص 25.

1- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 147.

2 - حميد لحميداني، سحر الموضوع، ص 22.

3 -Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage. Seuil.1995.p.640.

نقلا عن: يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 15.

4 - المرجع نفسه، ص 17.

التفاوت"[1]، وقال ريشار وهو يدرس العالم التخييلي لملارميه أن "لا شيء يبدو أكثر انفلاتا والتباسا من مفهوم الموضوع"[2]، لدرجة أن صار الموضوع غامضا مبهما لا يمكن استيعابه فليس"هناك ما هو أكثر إبهاما من الموضوعاتي"[3].

2- والمطبة الأولى التي ذكرنا تدفع حتما بالمنهج إلى السقوط في المضمونية السطحية الفجة، وإهمال الشكل الذي هو أساسي في المنهج الموضوعاتي، والميل إلى التأويل الفلسفي والنفسي والماركسي والفينومولوجي، وذلك ما يتعارض مع خصوصيات العمل الأدبي ووظيفته الجمالية والشعرية، إن النقد الموضوعاتي بذلك يصير مغامرة كبرى، قد يكون الخاسر الأكبر فيها الأدب، وهو فعلا ما وقعت فيه كثير من التجارب النقدية العربية التي تبنت المنهج الموضوعاتي.

3- تنكبت الدراسات الموضوعاتية طريق باشلار الذي جعل نقده إبداعا ثانيا طافحا بالشعرية، فغالى بعضهم في استخدام الشعرية المجازية وتشغيل التجريد الرمزي، واستعمال التعابير الانزياحية وذلك ما أضر كثيرا باللغة النقدية والتي من أهم مميزاتها أنها لغة وصفية موضوعية.

4- انفراط أجزاء البحث الموضوعاتي، إذ أن ارتياده لعوالم مختلفة لغوية ونفسية وفلسفية، و... يفقده اللحمة التي هي شرط أساس في البحث العلمي، إن كثيرا من الدارسين الذين يعتمدون هذا المنهج يضيعون الوحدة الموضوعية والعضوية والمنهجية في كتاباتهم.

كل ما ذكرنا وغيرها من المطبات لعلها كانت السبب في عزوف الكثيرين عن اعتماد هذا المنهج في دراساتهم، وذلك ما جعل علوش يقول متسائلا عن هذا العزوف: "هل هي أزمة نقد موضوعاتي؟ أم أزمة عدم وجود قراء محتملين له؟ وهل حداثتنا العربية لا تمتلك من القنوات المعرفية غير تلك التي خصت بها وروجت لها جملة من الانتقاءات والتأليفات المكيفة والتبسيطية لهذه الحداثة العربية[4]، بل ولعل ذلك أيضا هو ما دفع كل الذين طبقوا هذا المنهج في دراساتهم إلى التعرض النظري له في بداية بحوثهم من خلال مساره، في نشأته وتطوره، وأعلامه وخصوصياته، ابتداء من

1 - المرجع نفسه، ص 20.

2 - المرجع نفسه، ص ن.

3 - جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي،24-02- 2009، موقع مجلة طنجة الأدبية: http://ar.aladabia.net/article-1098

4 - سعيد علوش. النقد الموضوعاتي، ص 7.

عبد الكريم حسن إلى حميد لحميداني وسعيد علوش إلى علي زغينة ويوسف وغليسي، إما لعدم وضوحه جيدا لديهم وانفلاته الزئبقي من بين أيديهم، كأنما يسعون بهذه المقدمات للإمساك بتلابيبه، أو لأنهم يحسون ذلك بالنسبة لمتلقيهم، فيعملون على لملمة أطرافه أولا، كي يسير القارئ على بينة في متابعته لرحلة المنهج داخل النصوص المدروسة.

مدخل:

المسرحية الشعرية المغاربية

مسار من التاريخي إلى المتخيل

لأن الثقافة الغربية هي المركز الجاذب لكل الثقافات الأخرى، فإن العرب ظلوا يلهثون خلف هذا المركز، كلما برق أمامهم جديد، إما بالمسارعة إلى تقليده ليكون لهم ما للغرب، أو يتهافتون على ماضيهم يقلبون دفاتره علهم يجدون فيه المثيل والشبيه ليصرخوا، هانحن أيضا لدينا ما للغرب، أو هانحن سبقنا الغرب، والحقيقة أن الفنون لا يشترط فيها التشابه لتكسب شرعيتها، بل من الضروري أن تختلف لأنها تعبر عن ذوات مختلفة، وعن ثقافة مختلفة، وكلما تنوعت صور الإبداع لدي شعوب العالم كان ذلك أنفع لها وأثرى.

هذا التجاذب لاحظناه في المسرح أيضا، حيث حاول بعض الباحثين التأكيد على أن العرب قد عرفوا المسرح أيضا قبل أن يفتحوا أعينهم على المسرح الأوروبي، ولذلك حاولوا أن يوجدوا للمسرح العربي خصائص لا يشترط أن تكون هي خصائص المسرح الأوروبي[1]، مستدلين ببعض ما عرفه العرب من الظواهر المسرحية، كخيال الظل والقراقوز وبعض الاحتفالات الدينية، يقول محمد كمال الدين "وقد حوى تراث العرب منذ جاهليتهم وعصور إسلامهم العديد من الفنون، نزعم أن من بينها فن المسرح، وإن كانوا لم ينصوا عليه صراحة، إلا أن الباحث سيجد ملامح الفن المسرحي توشك أن تكون فيه كاملة، وما لنا نطالب بفن مسرحي عربي على غرار فن مسرحي أوروبي؟ أليست لكل بيئة ظروفها الطبيعية والحضارية الخاصة بها؟"[2]، وإلى نفس الاتجاه تذهب هند قواص إلى التأكيد على أن فن التمثيل قد عرفه العرب في زمن المهدي[3]، ثم تعرض لمظاهر الإلقاء الشعري والتباري في الأسواق الشعرية المختلفة، وكذا مجالس الوعظ والإرشاد، لتزعم أن كل ذلك يدل على أن الفن طبيعي في العرب، متأصل في تراثهم...، فالإنسان العربي بطبيعته ولد فنانا موهوبا...[4]، في حين رفض اتجاه ثان هذا الزعم ومنهم نصر الدين الجرة الذي أكد أن كلما قدمه العرب من تجارب لا يرقى إلى أن يكون فنا مسرحيا، على أساس أنه لا يمكن أبدا اعتبار مجرد تقليد أو محاكاة السلوك البشري، وقيام نوع من

1 – ينظر: علي عقلة عرسان، الظواهر المسرحية عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، ط 3، 1985، سوريا، وهند قوص، مدخل إلى المسرح العربي، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1981، ومحمد كمال الدين، العرب والمسرح، دار الهلال، مصر، 1975، ومحمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، دار الهلال، مصر، 1971.

2 – محمد كمال الدين، العرب والمسرح، ص20.

3 – هند قواص، المدخل إلى المسرح العربي، ص 56.

4 – المرجع نفسه، ص 58.

الحوار بين الشخص ونفسه، أو بينه وبين آخر، دليلا على وجود الظاهرة المسرحية[1]، واستمر الجدال بين مثبت للأمر مؤكد له، ورافض له رفضا مطلقا، قرنا كاملا من الزمن[2].

غير أن الثابت هو أن العرب قد تأثروا بالمسرح الأوروبي، في سياق تأثرهم بكل ما هو غربي، إذ ما كاد العرب يستيقظون من سباتهم الطويل، ويفتحون أعينهم على عصر جديد هو عصر النهضة، حتى راحوا يأخذون من الثقافة الغربية، ومنها المسرح الذي بدأت خطواته الأولى ترجمة وتمثيلا مع مارون النقاش، فقباني، فسلامة حجازي، حتى جورج أبيض، وقد أشار إلى ذلك طه حسين بقوله "إنه لا سبيل إلى تأصيل فن الأدب المسرحي في أدبنا العربي الحديث، إلا إذا بدأنا بالأخذ عن اليونان القدماء، ومزج أدبهم بقيمنا الروحية الشرقية"[3]. وإذا كان الشائع في الدراسات المسرحية العربية أن أول نص هو البخيل لموليير، وقد ترجمه مارون النقاش وقدمه سنة (1847)، فإن الجديد فيها يثبت أن أول مسرحية عربية تأليفا ونشرا، هي مسرحية الجزائري إبراهيم دنينوس "نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق"، وقد ولد الكاتب سنة (1798)، وتوفي عام (1872)، وقد طبعت مسرحيته بالجزائر العاصمة سنة (1847)، بخط مغاربي جزائري تقليدي، وتوجد منها نسخة بمكتبة المعهد الوطني للغات والحضارات الشرقية، بباريس تحت رقم (2482)، وعليها إهداء من المؤلف بخطه[4]، ومعنى ذلك أن المسرحية قد كتبت في سنة نشرها أو قبل ذلك.

وإن كان المسرح الغربي قد بدأ شعرا واستمر كذلك قرونا، فلم يتزحزح الشعر عن عرشه إلا بظهور الواقعية، فإن المسرح العربي قد بدأ نثرا ولو شابته بعض خصائص الشعر كالسجع والغناء، والسبب أن رواده الأوائل الذين حملوا مشعله لم يكونوا شعراء كما كانوا عند اليونان، غير أن المسرح العربي ما كاد ينتقل إلى الأدب ويقع في يد الأدباء حتى عاد إلى جادة سبيله فكتب شعرا، بداية من جهود شوقي، بل واليازجي قبله مما يجعلنا نؤكد أن النص المسرحي العربي بدأ شعرا، ويمكن تحديد ثلاث مراحل لتطور المسرحية الشعرية العربية، وهي مراحل "تتقارب زمنيا إذ تستغرق كل واحدة بين

1 – نصر الدين الجرة، أحاديث وتجارب مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1977، ص58.

2 – خالدة سعيد، الاستعارة لكبرى في شعرية المسرحية، دار الآداب، لبنان ط 1، 2008، ص 20.

3 – محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، ط1، عالم الكتب، القاهرة مصر، 1999، ص58.

4 – إبراهيم دنينوس، نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق، تحقيق وتقديم مخلوف بوكروح، وزارة الثقافة الجزائر، الجزائر، 2007، ص 51.

الأربعين والخمسين سنة، وهي فترة تستطيع أن تجمع أكثر من جيلين مما يهيء لنضج التجربة والرؤية"[1]، وذلك لا يعني أبدا "الفصل الصارم، لأن الأمر لا يرتبط بشيء مادي وإنما بالفن، فقد يظهر كتاب في مرحلة تالية ولكنهم ينتمون جماليا وفكريا لمرحلة سابقة، والعكس صحيح، غير أن العبرة بعموم الظاهرة وغلبتها وسيطرتها، وهو سائد في كل الظواهر الإنسانية والاجتماعية، إن ظهور شعر التفعيلةلم يلغ القصيدة العمودية إلى اليوم، وظهور الرمزية والسريالية لم يلغ الكلاسيكية والرومانسية إلى اليوم أيضا، بل إن بعض كتاب المسرحية ليقف بين مفترق الطرق حيث يجمع بين خصائص مرحلتين في النص الواحد أو في نصوص مختلفة"[2].

أما المراحل الثلاثة فهي على التوالي، مرحلة التأسيس والريادة، وإمامها خليل اليازجي اللبناني، ومرحلة التأصيل والتثبيت، وإمامها شوقي، ومرحلة الإبداع والتجريب، وإمامها صلاح عبد الصبور، مما يعني أن البذرة كانت في الشام، ومنه رحلت إلى مصر لتينع وتثمر، وهو الطريق نفسه الذي خاضه المسرح النثري، الذي ظهر أول أمره في الشام على يد مارون النقاش وخليل قباني، ثم تسلل إلى مصر ليصير دوحا، هذا إذا استثنينا مسرحية إبراهيم دنينوس بالجزائر، والتي كانت عملا فريدا يتيما، لم تسمح له الظروف آنذاك أن يمتد ويؤثر، رغم أنه رأى النور سنة (1847).

وفيما يلي سأعرض ولو بإيجاز للمراحل الثلاثة التي مرت بها المسرحية الشعرية العربية، حيث نشأت في الشام ومصر.

أ- <u>مسار المسرحية الشعرية العربية:</u>

مرت المسرحية الشعرية العربية بداية من نشأتها بثلاث مراحل، هي:

1- مرحلة التأسيس:

وهي مرحلة التلمس الأولى لتأليف نص مسرحي شعري عربي، ويكاد الدارسون يجمعون على أن مسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي تعد أول مسرحية شعرية تؤلف في الأدب العربي، وقد كتبها اليازجي سنة (1876) ببيروت، وقدمتها فرقة القرداحي في مصر سنة (1886)، كما كتب أخرى بعنوان "الخنساء أو كيد النساء" سنة (1877)، ثم ظهر بعده جيل من كتاب المسرحية الشعرية منهم

1 - عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية المغاربية، دار التنوير، الجزائر، 2012، ص 33.

2 - المرجع نفسه، ص 32.

الأب خليل إده في "وفاء السموأل" (1887)، والشيخ عبد الله البستاني الذي كتب "مقتل هيرودوس لولديه" سنة (1889)، وإبراهيم الأحدب في "وهيبة بنت المستكفي"، وكتب الخوري بطرس "المكرزل استير"، وقيصر المعلوف "نيرون"، ويوحنا حداد "إبليس"، ويوحنا البشعلاني "الأسيرة"، وحنا طنوس "أمير لبنان" و"كسرى والبطل الأخرس"، ورشيد الحاج عطية "تبرئة المتهم"، وعيسى اسكندر المعلوف "جزاء المعروف أو جابر عثرات الكرام"، وإلياس عطا الله "شهداء الغرام"، وعدنان مردم بيك بسوريا الذي لم يكن مسرحه سوى "تاريخ موزون مقفى"[1]، حيث ينظم بعض أحداث التاريخ، وينقلها من نثرية الرواية التاريخية إلى منظومة موزعة في حوار، ليكون مصورا فوتوغرافيا ينقل المشهد من صورة إلى صورة، والحقيقة أن هذه الصورة تنطبق على كل مسرحيات التأسيس والريادة، مما يجعل هذه الأعمال أقرب إلى التاريخ من الإبداع، والفرق بينهما واضح، إنهما على حد قول عبد الكريم برشيد: "التاريخ ارتباط بما كان، أما المسرح فهو حياة تقع الآن، وبذلك فهو ينتقل بنا من /كان/ السردية إلى يكون أو سيكون أو يمكن أن يكون"[2].

والملاحظ أن معظم هذه المسرحيات كتبت نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، مع توكيد أن طائفة كبيرة استمرت بعد ذلك في الكتابة على النمط نفسه في الشام والعراق ومصر، ومعظم هذه الأعمال –إن لم تكن كلها– مستوحاة من التاريخ العربي على الخصوص، "وقد التزمت هذه المسرحيات بحور الخليل كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة، واعتمد الحوار فيها على قصائد كاملة مطولة، وعلى قافية موحدة، مما جعل النصوص المسرحية ثقيلة، وقد كانت العناية في هذه المسرحيات بالشعر والغنائية على حساب المسرح، مما يسمح بإمكانية تسمية الجهود الأولى بـ "الشعر المسرحي" لا المسرح الشعري"[3]، ويعد خليل اليازجي إمام هذه المرحلة، وقد كان في نصوصه "متكلفا بعيدا عن الرشاقة اللازمة في الحوار"[4].

1 – خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، س 21، ع 62–61، سنة 2003، ص 163.

2 – عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 84.

3 – عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية المغاربية، ص 35.

4 – ميشال عاصي، الفن والأدب، ط3، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، 1980، ص125.

2- مرحلة التأصيل:

على الرغم من أن شعراء المرحلة الأولى قد استمروا في العطاء بالقيم التي ارتضوها لأنفسهم، إلا أن مرحلة أخرى بدأت تلوح في الأفق، يحمل رايتها الشاعر العربي الكبير أحمد شوقي (1932/1870)، الذي تعود البداية الحقيقية له، وإلى مسرحياته السبع "التي أحدثت ضجة كبرى في حينها، واعتبرت فتحا كبيرا في المسرح"[1]، ولم يتكئ شوقي في كتاباته على من سبقه من أدباء العرب فقط، بل "قد أقبل على المسرح الفرنسي بنهم، وشاهد روائع الأدب المسرحي العالمي، تمثل على أعظم مسارح الدنيا آنذاك، ويضطلع ببطولاتها جبابرة الفن التمثيلي، فتمكن من التقاط الشكل العام للمسرحية، ووجده بذلك مجالا جديدا تجول فيه شاعريته وتصول، ولم ينتظر شوقي العودة إلى مصر، حتى يتفرغ للمسرح، بل سرعان ما اضطلع بمحاولته الأولى، وهو ما يزال في فرنسا يدرس القانون، يتلقى الفن ويرتشفه ارتشافا من منابعه الأصيلة"[2]، غير أن طه حسين اتهم أمير الشعراء أحمد شوقي بأنه: "غنّى... ولم يمثل"[3]، وإلى الاتجاه نفسه ذهب محمد مندور في قوله عن شوقي: "إن المقطوعات الغنائية في مسرحه كأنها قصائد قائمة بذاتها، كثيرا ما تبدو دخيلة على الحوار، وأنها تغن خالص"[4]، أو على حد رأي خالد محيي الدين البرادعي "لم تستطع أن تحقق البعد الدرامي للأحداث والشخصيات، أو تسمو بالنص التراثي إلى بعده الرمزي المفتوح، مما جعل الطابع الشعري يطغى على الطابع المسرحي في مسرحياته بشكل عام"[5].

ومهما قيل عن المسرحية الشعرية عند شوقي، فإنه استخدم خياله ومشاعره في إدارة الحوار بين شخوص مسرحياته وفي رسم هاته الشخوص[6]، كما أسهم في وضع لبنات حية على بوابات المسرح الشعري ليفيد منه جيل جاء من بعده، كما أسهم في تطويع خشونة القصيدة الغنائية وتدجينها لتصبح سلسة سهلة التعامل مع المسرح، ولعل مرد ذلك هو أن شوقيا لم يأت إلى الكتابة المسرحية من درجة

1 - السعيد الورقي، تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002، ص 195.

2 - محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، 1847 -1914، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط3، 1980، ص 302.

3 - عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، منشورات اتحاد العرب، سوريا، 1996، ص14.

4 - المرجع نفسه، ص15.

5 - خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، ص160.

6 - حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، دار النشر سليكي إخوان، 2007، المغرب، ص 51.

الصفر كما فعل الذين سبقوه في المرحلة الأولى، لكنه جاء على أعقابهم، ومن بعد عشرات من التجارب الناجحة والمخفقة في الدراما الشعرية[1]، كما كان مطلعا جدا على تجارب الفرنسين في ذلك خاصة بيير كورني (Pierre Corneille) (1606-1784) الذي كان متأثرا به متبعا خطاه[2].

ومن أهم الأعمال التي قدمها شوقي للمسرح الشعري "علي بك الكبير" أو "دولة المماليك" سنة (1893)، ولكنه لم ينشرها إلا في عام (1932) بعد تعديل فيها، "مصرع كليوباترة" سنة (1929)، "قمبيز" سنة (1931)، "مجنون ليلى"(1931) سنة، "عنترة" سنة 1932.

وعلى آثاره العملاقة سار عزيز أباضة (1973/1898) وحاول أن يضيف شيئا على أستاذه، ومن أعماله في المسرح الشعري، قيس ولبنى، العباسة، شجرة الدر، قيصر، شهريار، لكن أعماله على الرغم من أنها تجاوزت في عددها مسرحيات شوقي إلا أنها "لم تصل إلى مستوى مقارب لشوقي، وربما كان السبب أنه كان مجرد تابع لا يملك القدرة المسرحية الواعية لتجعل مسرحياته حية نابضة"[3]، لكن يمكن أن نشير إلى فضل أباضة في إضافة الكورس إلى المسرح الشعري، وارتياد موضوعات الأسطورة والتاريخ الغربي، كما لامس الحياة العصرية له من خلال مسرحيتي "أوراق الخريف،" و"زهرة"[4].

وبعدهما حمل الراية أحمد علي باكثير الذي استفاد كثيرا من تجارب سابقيه و"دخل ميدان المسرح أولا ثم استخدم فيه الشعر، وهذا ما أدى به إلى أن يقوم بتجربة شجاعة تواجه عمود الشعر القديم وتكسره وتستبدل به بنية جديدة"[5]، لقد أضاف باكثير إلى المسرح الشعري من خلال مسرحيته إخناتون ونفرتيتي، وعيا جديدا ارتبط أساسا بتكسيره لعمود الشعر العربي، ولرتابة البيت والروي، وخاض بالمسرح في غمار الشعر الحر، وإذا كان عزيز أباضة قد أضاف الكورس للمسرح الشعري، فإن باكثير أضاف إليه المونولوق بوعي كبير[6]، كما كان بارعا مدققا من حيث فهمه للمسرح وتطويعه للغة، مما جعله يتفوق في ذلك على شوقي وأباضة[7].

1 - خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، الكاتب العربي، ص159.
2 - المرجع نفسه، ص 159.
3 - أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، دار الهلال، 1905، ص 199.
4 - حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، ص 53.
5 - أحمد شمس الدين الحجاجى، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 205.
6 - المرجع نفسه، ص 208.
7 - حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، ص 56.

وتستمر مسيرة الشعر مع عبد الرحمن الشرقاوي (1920/1987) الذي أعطى للمسرح الشعري نفسا جديدا ابتداء من مسرحيته مأساة جميلة التي نشرها سنة 1962، والفتى مهران (1966)، وثأر الله (1970)، وقد "كان الشرقاوي مهموما بقضية النضال الوطني في مقاومة الاستعمار، وأدى به ذلك إلى أن يركز بشكل أساسي على التاريخ والبطولات الكبيرة التي تحولت إلى رموز للنضال"[1]، لقد تحرر الشرقاوي في مسرحياته من كل ما كان يثقل الحوار في المسرحيات الشعرية السابقة، فتخلص من رتابة القافية، والميل إلى الغنائية، واعتماد الصوت الواحد، الذي هو صوت الشاعر بطبيعة الحال لا صوت الشخصيات، "فأتاح له ذلك حرية لم تكن موجودة من قبل في التعبير عن حوار الشخصيات المختلفة وأفعالها"[2].

والملاحظ في هذه المرحلة هو انطلاق المسرح الشعري من أهم معوقاته، ابتداء من شوقي الذي كان على وعي بفن المسرح ممن سبقه، وعلى الرغم من أنه غنى إلا أنه ساهم في تطور الحوار ورسم الشخصيات، كما خطا الشرقاوي خطوات كبيرة على مستوى إيقاع النص المسرحي، مما جعله أكثر ليونة ومهد الطريق بالتالي إلى جيل قادم سيمثل مرحلة الإبداع والتألق.

3- مرحلة الإبداع:

في هذه المرحلة تحقق النضج التام للثمرة الغربية في المجتمع العربي، و"استطاع المبدعون أن يحققوا أمرين اثنين لا يقوم المسرح الشعري من دونهما، الأمر الأول هو أنهم روضوا الشعر العربي ترويضا تاما للمسرح، حتى صار سلسا منقادا وتشكل لديهم ما يسمى بالشعر الدرامي، الذي يختلف عن الشعر الغنائي، في لغته وإيقاعه وصوره، كما استطاعوا أن يهضموا شيئا يسمى المسرح، بعد أن نبتوا داخله وخبروه وعرفوا أسراره، وقد كان عند أسلافهم وافدا غريبا، يشبه شجرة نخيل في سبيريا"[3].

وكان إمام هذه المرحلة دون منازع الشاعر المصري صلاح عبد الصبور (1931-1981)، الذي "وجد نفسه يقف على جبل من التجارب الشعرية والدرامية، التي عدت ثورة في الأدب العربي في العصر الحديث، هذه الثورة لم تكتف بالإبداع فحسب بل والنقد أيضا"[4]، إضافة إلى إفادته الذكية للهزات

1 - أحمد سخسوخ، الدراما الشعري بين النص والعرض المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005، ص 58.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3 - عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية المغاربية، ص 40.

4 - المرجع نفسه، ص 40.

التي كانت تحدث في الآداب الأوروبية ذاتها، خاصة ما قام به إليوت الذي تأثر به كثيرا، وكذلك الشاعر الإسباني لوركا (1936/1898)[1].

لقد قدم صلاح عبد الصبور باقة من المسرحيات الشعرية هي: مأساة الحلاج، مسافر ليل، ليلى والمجنون، الأميرة تنتظر، بعد أن يموت الملك، وهو جهد قدمه بين سنتي (1964) وسنة (1973)، كان فيها المجدد على مستويات كثيرة أهمها اللغة التي يقول عنها فؤاد دوارة" خطا (عبد الصبور) بها خطوات جادة نحو السلاسة والمرونة، ولغة الدراما المركزة نحو التعبير المقنع عن حياتنا الواقعية المعاصرة"[2]، كما استطاع أن "يحقق طفرة في الجملة الشعرية خرجت بها عن الاستدعاء، وبعدت بها عن تركيبة البيت بعدا تاما"[3]، بل إن الرجل قد قفز بالمسرح الشعري على مستويات عديدة ووثب وثبات ملحوظة... في بناء الأحداث، وإدارة الحوار، ورسم الشخصيات، وتصوير المواقف والصراعات، واستخدام الرموز والأساطير والميثولوجيات[4]، وهو في كل ذلك، وإن ارتبط بثقافته وموروثه، فإنه استفاد من التجارب الغربية، خاصة تجربة إليوت كما سبق القول، "وأهم ماجذب عبد الصبور لإليوت عشق كليهما للأساطير... والاهتمام بالتراث الشعبي لإثراء الأعمال الفنية"[5]، ولم يتوقف صلاح عبد الصبور في تأثره بإليوت عند الأساطير والتراث، بل أخذ منه ماتميز به إليوت من جسارة لغوية "فحاول أن يقتفي أثر إليوت فيها فكان لشعره ومسرحه مذاق خاص"[6].

ومع صلاح عبد الصبور ظهر جيل بكامله حمل على عاتقه السير بالمسرح الشعري العربي أشواطا إلى الأمام، منهم فاروق جويدة، وعزالدين إسماعيل، ومعين بسيسو، ومحمد الفيتوري، ونجيب سرور، وكل ذلك قاد المسرح العربي كي "يحدد أسلوبه ومضامينه، الشيء الذي قاده في بعض نماذجه إلى الارتقاء بالشعر إلى عالم المسرح من خلال توظيفه توظيفا عاليا يكشف عن بنيات فنية جديدة تراعي أهمية الصورة الشعرية، وبعدها الرمزي، كما تحرص على خلق المواقف الدرامية عبر تحريك

1- نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1979،ص63.

2- فؤاد دوارة، صلاح عبد الصبور والمسرح، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب، مصر، 1982، ص131.

3- شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، ص 272.

4- حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، ص 60.

5 - نعيمة مراد محمد، المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور، ص184.

6 - المرجع نفسه، ص ن.

شخوص فاعلة، والتركيز على صراعها الداخلي... والصراع الخارجي"[1].

هذا شأن المسرح الشعري العربي في الشام ومصر حيث كان منبته الأول، ونحن نخصصهما بالذكر، حتى لا نقول الشرق العربي، إذ أن الخليج والحجاز واليمن وحتى العراق كانت بعيدة عن ذلك، ومثل هذه الأمصار كان أيضا المغرب العربي، الذي سنعرض له فيما يلي:

ب- المسرحية الشعرية المغاربية ومراحل نشأتها وتطورها:

رغم تأخر المسرحية الشعرية في المغرب العربي عن شقيقتها في المشرق أقصد الشام ومصر بعقود من الزمن، إلا أنها سارت على الدرب نفسه، وقطعت المراحل نفسها تقريبا رغم ما نرى في هذه المراحل من تذبذب، ويمكن عرضها كالتالي:

1- مرحلة التأسيس:

وهي البداية الأولى التي يمكن أن نؤرخ لها بمسرحية بلال بن رباح للشاعر الجزائري محمد العيد آل خليفة التي كتبت سنة (1938)[2]، لم يلتزم الشاعر محمد العيد آل خليفة فيها بحرا واحدا بل نوع بين البحور فهو ينتقل من البسيط والكامل إلى الطويل والرجز إلى الوافر والخفيف، ومن التام إلى المجزوء والمشطور، هذا التنوع في البحور أضفى على المسرحية خفة وحركية، ونفى عنها الرتابة، كما نوع محمد العيد في حروف الروي لينوع في إيقاع المسرحية، ولم يطل كثيرا في إسناد الحديث إلى الشخصيات الواحدة حتى وصلت في بعض الأحيان إلى حرف واحد، وأحسن مثال على ذلك ما ورد في المشهد الخامس من الفصل الأول.

عقبة : عبد خبيث فكن منه أمية في ارتياب.

أمية : وماذا كان منه؟ فليس عهدي به إلا بصيرا بالصواب.

عقبة : يزور محمدا سرا.

أمية : أحقا؟!

عقبة : أجل وينال منا بالسباب.

أمية : أأنت رأيت ذلك؟

1 - حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، ط 2، 2002،ص 82.

2 - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، مطبعة هومة، الجزائر، 2000، ص126.

عقبة : نعم مرارا وإن حذق التنكر في الثياب.

أمية : إذا هو بي حفي في حضوري –

وخصم لي مبين في غيابي.

لأنتقمن منه.

عقبة : تأن[1].

وقوله في المشهد الثامن من الفصل الثاني:

أميـة : (يتأخر عن بلال ويغمد سيفه)

هلم أبا بكر فسمه أبعكه –

فأنت الذي أغريته بشقاقي.

أبوبكر : بخمس أواق.

أميـة : ما بهذا أبيعه.

أبوبكر : بسبع أواق.

أميـة : لا.

أبوبكر : بتسع أواق.

أميـة: قبلت، فهات الأجر.

أبوبكر : خذه معجلا ...

وثق أن عهد الظلم ليس بباق[2].

وذلك ما يعني أن المسرحية الشعرية المغاربية بدأت من المرحلة الثانية مباشرة، بل يمكن الجزم أنها بدأت وسطا بين المرحلة الثانية والثالثة، فقد كادت تتجاوز شوقي ولكنها تأخرت عن صلاح عبد الصبور.

ثم كتب محمد البشير الإبراهيمي مسرحية سنة (1941)، حين أجبر على الإقامة في آفلو أثناء الحرب العالمية الثانية سماها رواية الثلاثة، في (877) بيتا، وردت في غالبيتها العظمى على بحر

1- صالح الخرفي، محمد العيد آل خليفة، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ص156.

2- المصدر نفسه، ص159.

الرجز، قسمها إلى ثلاث جلسات هي بمثابة فصول مسرحية، شخصياتها المحورية عبد الحفيظ الجنان، ومحمد بن العابد الجَلاّلي، والسعيد بن حافظ"[1]، وهي شخصيات حقيقية إذ أن كل هؤلاء إضافة إلى بوشمال هم من تلاميذة الشيخ، وكلهم يشتغلون بالتعليم في مدارس جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، والتي كان يرأسها الإبراهيمي آنذاك، ولم يضف الشيخ من الشخصيات المتخيلة إلا تلميذين يظهران للحظات ثم يختفيان، وإن كانت الشخصيات حقيقية، إن الأحداث كلها متخيلة، ولعل هذا يعد سبقا للشيخ في كتابة هذا النوع من المسرحيات، غير أن هذا النص يتنازعه "عالمان أو عاملان بمصطلح النحو، العالم الأول هو عالم المسرح بخصائصه وميزاته التي يعرفها المهتمون به والدارسون له، وهو فن أدبي يقوم على الصراع بين شخصيات مختلفة متنافرة، تسعى بالصراع إلى النمو بالحدث في حبكة تنهي عادة بتبليغ الرسالة التي يريد الأديب أن يبلغها للمتلقي، ولأن المسرح لا يكتفي بعالم القراءة وإنما يتلمس العرض فإن كاتبه عادة ما يراعي ذلك سينوغرافيا النص والعرض وذلك من خلال الإرشادات القرائية/ الإخراجية، أما العالم الثاني فهو عالم الإبراهيمي الذي زكا غرسه على الموروث شعره ونثره، وملك زمام اللغة فغدا فيها إماما مفوها، وجلس على عرش المعرفة الدينية والأدبية واللغوية مع خبرة عميقة بالتربية والقيادة والأنساب والقبائل، وخَبِرَ كتابة النثر فكان فيه الفارس الذي لا يشق له غبار، وعالج الشعر فلان له رجزه ليس كما يلين للعلماء في متونهم ولكن سال على لسانه وقلمه شلالا دافقا كما سال في أراجيز الكبار، وكانت الغلبة للعالم الثاني، ليخرج المسرح مهزوما مذموما مدحورا، وينتصر الإبراهيمي لثقافته وتكوينه وسلفيته المعرفيه، وليس المسرح هاهنا إلا مطية ركبها الشيخ وقت الحاجة، قطع بها أرضا ولكن ما أبقى لها ظهرا[2].

والملاحظ أن المسرحية الشعرية في الجزائر قد ظهرت في أحضان الحركة الإصلاحية، إذ أن محمد العيد هو شاعر جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ومحمد البشير الإبراهيمي هو نائب رئيسها وخليفته بعد موته سنة (1940)، وليس بين أيدينا ما يدل على أن الأديبين قد اطلعا على نماذج معينة في المسرح الشعري لنزعم أنهما تأثرا بها، غير أننا نلاحظ بونا شاسعا بين النصين، فنص بلال بن

1 – عبد الملك مرتاض، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، مجلة الثقافة، ع 87، السنة 15، 1985، الجزائر، ص237.

2 – عزالدين جلاوجي، التنازع في مسرحية رواية الثلاثة للبشير الإبراهيمي، مجلة الآداب واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة الأغواط، الجزائر، ع 10، 2012، ص 123.

رباح[1]، رغم قصره أكثر توافقا مع مقتضيات المسرح وشروطه، وقد عمد الكاتب إلى تنويع القافية وتنويع البحور أيضا مما يسمح لنا بوضع هذا النص في المرحلة الثانية من مراحل تطور المسرحية الشعرية المغاربية، ومعنى ذلك أنه أخذ مميزاتها، أما النص الثاني "رواية الثلاثة" فغارق في القديم، يمكن نسبته إلى القصائد الرجزية التي كتبها فحول الشعراء، ولم يشفع لها إلا شكلها المسرحي أولا، وصوغها حكاية تقع لشخصيات مختلفة ثانيا، غير أن كاتبها التزم –تقريبا– بحرا واحدا هو بحر الرجز، وأصر على حضور حرف الروي في الشطرين معا، أما لغته فهي قديمة جزلة في معظمها، لا يمكن التوصل إلى معنى كثير من ألفاظها إلا باستعمال القاموس، إضافة إلى طول الحوار المسند للشخصية حتى ليتحول إلى قصائد طويلة مستقلة، في الوصف أو الحكمة أو السخرية، مما يجعلنا ننسب هذا النص إلى المرحلة الأولى، فهي تشبه إلى حد كبير ما كتبه اليازجي في مسرحيته الوفاء، يقول عنها عبد الله حمادي، مشيدا بالمسرحية في لغتها وأسلوبها، وهي تقتفي آثار الأجداد في تصنعهم "فهي رواية جال فيها جواد البيان ثانيا من عنانه يمر مر الرائح المتحلب... سلك في رجزه مسلك الرجز، وإن شئت فقل طريقة خاصة تستطيع تسميتها بالطريقة الإبراهيمية، التي سلك إليها أصعب السبل، فمن لزوم ما لا يلزم، إلى أمثال سائرة بنت العصر، إلى حكم عربية قحة المزاج، إلى لفظ مثقف الكعوب، معتدل الأنبوب ينضح بماء البديع من جنباته،... قريب المثال، بعيد المنال"[2].

في المغرب الأقصى ظهرت محاولات في القصيدة الحوارية سنة (1941) كما يؤكد حسن الطريبق، في حوار أجراه معه عبد الرحمن بن زيدان، وذكر أن الريادة تعود لمحمد بن إبراهيم المراكشي، في قصيدته المطولة "بين القديم والجديد"[3]، "ثم كتب مولاي علي الصقلي مسرحية "عروس الملك"، عن محاولة استرداد السلطان مولاي إسماعيل طنجة، وقد مهد لها علال الفاسي عندما كان منفيا في طنجة الدولية تقديما مشفوعا بروح النضال والوطنية، ثم كتب علال الهاشمي عن ابن زيدون "ولادة" وكتب محمد الطنجاوي ومحمد عبد السلام البقالي والمهدي زريح في تيطوان سنة (1954)، مسرحيات "فتيان القرية"، و"مصرع الخلخالي و"معجزة"، وهي صغيرة جدا، والمسرحيتان الأولى والثانية

1 – ينظر: صالح الخرفي، محمد العيد آل خليفة، ص149.

2 – عبد الله حمادي، أصوات من الأدب الجزائري الحديث، دار البعث، الجزائر، الجزائر، 2001، ص 58.

3 –موقع عبد الرحمن بن زيدان،

.http://www.benzidaneabderrahmane.ma/conversationsavecdescreateurs3.html

أحرزتا على جائزة "مارويكس""[1].

ولعله يقصد بـ "ولادة" مسرحية "ربة شاعر" لعلال الهاشمي الخياري، التي نشرت أول مرة في مجلة رسالة المغرب فصول سنة (1952)، وأعيد نشرها في مجلة آفاق التي يصدرها اتحاد كتاب المغرب –العدد الخاص بالمسرح السنة الثالثة – العدد الرابع سنة 1966، حيث نشر المشهد الأول من الفصل الرابع، ونشرت كلها في دعوة الحق 9–10يوليو (1967)– 5 أفريل (1967)"[2]، وتعد "مسرحية ربة شاعر أهم عمل أنتجه صاحبه من حيث الريادة، ومراعاة تقنيات الكتابة الدرامية التي تحافظ على بناء النص بواسطة بناء الفصول والمشاهد، والأحداث والحوار الشعري، وتوظيف المونولوق كحديث نفسي للشخوص"[3]، وقد نشرت في طبعتها الأولى سنة (1985)، ورغم أن الكاتب لم يورد القصائد المطولة، إلا أنه التزم كامل البيت والأبيات العديدة في حواراته، لقد تراوحت بين البيت والبيتين إلى المقطوعة الشعرية في الغالب الأعم، وقلما يقسم البيت بين شخوصه، وقلما يسند إليهم القصيدة كاملة، غير أن نصا مسرحيا شعريا آخر يبدو أنه ظهر قبل ذلك ونقصد به مصرع الخلخالي للشاعر أحمد عبد السلام البقالي يقول حسن الطريبق عنها "هذه تمثيلية صغيرة جدا تقع في تسعة وستين بيتا شعريا، وأهميتها تكمن في كونها ازدادت في فترة مبكرة هي سنة (1950) وتعرضت لحادث زلزل أرجاء أصيلة قبل الحماية بعشر سنين تقريبا"[4].

لتظهر بعدها في تونس مسرحية علي بن غذاهم لجمال الدين حمدي سنة (1955)، تشكل "بخطابها الشعري، المشحون بدلالات الرّفض والتمرد والغضب والثورة على الظالم المستبد، العناصر البلاغية التي تقوم بالاشتراك مع العناصر الفنية والزمانية بنحت بنية الرّحم الأمومي المولد لفصول المسرحية، ومقاطعها الفردية المسترسلة التي تدور رسالتها حول الثورة على الباي المستبد، والكفاح المسلح لاسترجاع الأرض المغتصبة بمحاصيلها التي تحولت مداخيلها إلى نياشين توشّح صدر السيد الشهم"[5]، وما يؤسف له أن المسرحية لم تنشر إلى يومنا هذا، وهي بحوزة الأستاذ الأزهر النفطي

1 – المرجع نفسه.

2 – علاّل الهاشمي الخياري، ربة شاعر، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء المغرب، المغرب، ط1، 1985، ص13.

3 – المرجع نفسه، ص ن.

4– حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه، ص 112.

5 – الأزهر النفطي، ثنائية الخطاب الانفعالي في كتابة المسرحية الشعرية عند عبد الرّحمان الشرقاوي وجمال الدّين حمدي، مجلة

بتونس، وقد حاولت مرارا الحصول عليها دون جدوى.

لتتوالى بعد ذلك مسرحيات بالمواصفات نفسها، حتى فترة متأخرة، ومنها أيضا "المعركة الكبرى" لعلي الصقلي، نشرت في طبعتها الثانية سنة (1983)، وأرخ عبد الله كنون تقديمه لها بسنة (1979)، مما يدل أنها كتبت في هذه السنة أو قبلها، والملاحظ أن ما ظهر في الجزائر وتونس كان مجرد طفرة سرعان ماخبت وانطفأت، ليشتد أوارها في المغرب، فالنصوص المسرحية بمثل ما تمتاز بالغزارة، تمتاز أيضا بتمكن أصحابها من الفن المسرحي، حيث كانت نصوصهم أنضج وأعمق.

لقد التزمت هذه المسرحيات بحور الخليل كما هو معروف في القصيدة العربية القديمة، واعتمد الحوار – فيعمومها– على قصائد كاملة مطولة، وعلى قافية موحدة، مما جعل النصوص المسرحية ثقيلة، وقد كانت العناية في هذه المسرحيات بالشعر والغنائية على حساب المسرح، مما يسمح بإمكانية تسمية الجهود الأولى بالشعر المسرحي، وهو ما يشير إليه حسن المنيعي بقوله: "لم تتمكن من اقتحام الدراما الشعرية إلا من خلال نصوص تأسيسية تقول شعرا أكثر مما تتوخى خلق علاقة جدلية بين الشعري والمسرحي، وربما تكون هذه الوضعية مصيرا مشتركا بينه وبين المسرح العربي عموما، حيث ظل هذا الأخير في معظمه... احتفاء بالشعر التعليمي الغنائي وليس بالفعل الدرامي"[1].

وإذا كان المشارقة في انطلاقتهم قد اطلعوا جيدا على المسرح الشعري الغربي، الفرنسي ثم الأنجليزي على وجه الخصوص، فهل فعل المغاربة الأمر نفسه، أم هل اطلعوا على ما كتبه شوقي ومن حذا حذوه، لا نستطيع أن نجيب بالجزم، غير أننا يمكن أن نغلب عدم الاطلاع تماما على المسرح الغربي، بل وحتى المشرقي، ولعل كل ما كان هو تعرف سطحي على هذا اللون، وإلى الأمر ذاته يشير عبد الرحمان زيدان بقوله، متحدثا عن المسرح المغربي: "لقد انطلقت الكتابة المسرحية بالمغرب من فراغ، من غياب تراكمات معرفية في هذا المجال"[2].

2- مرحلة الانطلاق:

في هذه المرحلة تحقق للمسرحية الشعرية المغاربية الانطلاق من قيود القصيدة العمودية، وذلك

الاتحاف، ع 143. 144 سنة 2004، ص20.

1 – حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، ص 82.

2 – عبد الرحمن بن زيدان، بداية المسرح الشعري في المغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة، مجلة المقامة وجيش التحرير المغربي، ع 43، س 1996، المغرب، ص 111.

بسبب ظهور جيل شعري جديد تمرد على العمودي وارتاد عوالم التفعيلة، وبالتالي فقد روض الشعر العربي ترويضا تاما للمسرح، حتى صار سلسا منقادا وتشكل لديهم ما يسمى بالشعر الدرامي.

ولعل عبد الحميد بطاو الليبي المولود سنة (1942)، يعد من أهم وأغزر كتاب المسرح الشعري في ليبيا، ومن أعماله الموت أثناء الرقص (1974)، والجسر (1986)، الزفاف يتم الآن (1986)، معزوفة الكبرياء (2003)، بل هو رائد المسرح الشعري فيها على حد تعبيره، يقول: "أنا أعتبر في ليبيا رائد المسرح الشعري... "الموت أثناء الرقص" هي أول مسرحية شعرية متكاملة في تاريخ المسرح الليبي"[1].

ويزامنه في البدايات الأولى الميداني بن صالح التونسي بمسرحيته "زلزال في تل أبيب" التي كتبها سنة (1974)، وفي المغرب يظهر جيل يحمل مشعل نص مسرحي شعري حداثي، ويمكن أن نضرب مثالا بما كتبه أحمد بنميمون في "نار تحت الجلد" مثلا سنة (1975)، ومسرحية رقصة الدفن سنة (1978)، إضافة إلى نصوصه الأخرى المختلفة ومنها الرجل الضخم والعصافير (1980)، وحتى يستريح الأب (1981).

وأما في الجزائر فيمكن أن نذكر المحاولات التي قام بها جيل ما بعد الاستقلال، استمرارا لجيل الرواد، ومن هؤلاء عمر البرناوي بمسرحيته الشعرية "شاعر بلا قلب"، والتي نشرها سنة (1966)، في أربع حلقات بجريدة الشعب[2]، ووضع تحت عنوانها العبارة التالية "قصة شعرية عاطفية"، وتبادل أدوارها كل منرمضان الشاعر وأمين وعامر ومنى وأمينة، وقد عاشوا قصة حب، وقد التزم فيها الشاعر البيت الخليلي، ومنهم الشعراء الجزائريين أيضا محمد الأخضر السائحي، بنصيه "حكاية ثورة"، و"أنا الجزائر"[3]، نشرهما بعنوان الراعي وحكاية ثورة سنة (1988)، غير أن جهودا أخرى ظهرت بداية التسعينيات، واستمرت إلى يومنا هذا، على أيدي شعراء شباب في غالبيتهم، وقد حظيت بعض هذه النصوص بالنشر ضمن دواوين شعرية، ومن هؤلاء نور الدين درويش الذي كتب نصا بعنوان "الشاعر والملك"، نشره في ديوانه"السفر الشاق" الذي صدر (1992)، عن منشورات إبداع، علما أن الشاعر قد

1 – ملحق/ ث، رقم:3.

2 – ينظر الحلقة الأولى بجريدة الشعب، الجزائر، العدد 1029، بتاريخ 18 أفريل 1966.

3 – عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص130.

كتب نصه سنة (1989)[1]، ويعرض نصه لعلاقة المثقف بالسلطة التي تسعى لتدجينه،ويوسف وغليسي الذي كتب نصه "تغريبة جعفر الطيار"، مضيفا تحت العنوان العبارة التالية "دراما شعرية قصيرة في مشهدين"[2]، مثبتا في آخر النص أنه، كتب بقسنطينة خريف (1996)،[3] ومعنى ذلك أن الشاعر استلهم التاريخ الإسلامي ليسقطه على الواقع الجزائري في عشرية الدم، فإذا الشاعر جعفر الطيار، يحكي رؤيته اليوسفية على النجاشي، باحثا عن تعبير للرؤيا، التي لا يراها إلا في المصالحة الوطنية، وهو بذلك يكون قد استشرف المستقبل.

ومن المسرحيات الشعرية التي لم تحظ بالنشر، وما زالت حبيسة الأدراج، ما كتبه عيسى لحيلح بعنوان "الملك المهاجر" سنة (1992)، وهي مسرحية تعرض للعلاقة مع الحاكم أيضا، وقد نال بها صاحبها جائزة "جمعية الفنون الدرامية والأناشيد ببسكرة"، غير أن هذا النص لم ينشر لحد الساعة،ووصلني منذمنتصف سنة 2013، نص مسرحي شعري للشاعر لحسن الواحدي بعنوان "اليوم العصيب"، وهو نص يعرض للمقاومة الشعب الجزائري للاحتلال الفرنسي.

كما يمكن أن نشير إلى نص أحمد حمدي "أبوليوس" والذي نشره اتحاد الكتاب العرب بسوريا سنة (1990)، ودبج تقديما له الكاتب الجزائري الطاهر بن عيشة سنة (1987)، مما يعني أن هذا النص كتب قبل ذلك أو أثناءه، ويعتبره صاحبه في حواري معه "أول مسرحية شعرية جزائرية من الشعر الحر"[4]، كما يكتب نصا آخر بعنوان ديوان الداي حديث السقوط وتنشره وزارة الثقافة بالجزائر سنة (2007)، ويؤكد الكاتب في المقدمة –التي دبجها لأعماله الشعرية غير الكاملة–أن هذه المسرحية نشرت في مجلة الكاتب الجزائري سنة (2005)[5]، والحقيقة أن "أبوليوس" هي أنضج نص مسرحي شعري جزائري، وقد ساعد على تحقق ذلك احتكاك الأديب أحمد حمدي بالخشبة من خلال عمله بصحيفة المجاهد، يقول: "كنت أتابع كل العروض المسرحية التي تمت في ذلك الوقت، بل ومنذ أن التحقت بأسرة تحرير المجاهد في صائفة (1970) حتى تخصصت في الكتابة عن المسرح وبذلك

1 – نور الدين درويش، السفر الشاق، منشورات إبداع، الجزائر، 1992، ص 49.

2 – يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، 2000، ص 33.

3 – المرجع نفسه، ص 49.

4 – ملحق/ ث، رقم:2.

5 – أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007، ص 11.

عايشت الخطوات الأولى لمهرجان مسرح الهواة وتعرفت على كل الفاعلين فيه، مثل ولد عبد الرحمن كاكي وعبد الحليم الجلالي... ومصطفى كاتب وكاتب ياسين"[1]، ومن أهم المسرحيات الشعرية المغاربية على قلتها، ملحمة القمر الأزرق للشاعر المغربي عبد السلام بوحجر، والصدى أعلى من الصوت للمولدي فروج التونسي نشره سنة (2006)، وسفينة نوح ورحلة الأيام للشاعر التونسي الأزهر عمري، وغيرها.

ولا يفوتنا أن نشير إلى اتجاه آخر في كتابة المسرحية الشعرية، ولكنها هذه المرة على إيقاع الشعر النثري، متمردا حتى على القيود التي ارتضتها قصيدة التفعيلة، وقد مثل هذا الاتجاه الشاعر المسرحي الليبي عبد الباسط عبد الصمد بمسرحياته "محاكمة العبدان" والتي نشرها في طبعة أولى سنة (1979)، ودبج مقدمتها بطرابلس سنة 1978، ومسرحيته الزلزال سنة (1982)، وثورة الفلاحين سنة (1983)، وغيرها.

ت – منابع المسرحية الشعرية المغاربية:

يستقي الفن عموما والأدب منه على وجه الخصوص مادته، إما من الواقع المحيط بالفنان المبدع أو من الماضي القريب والسحيق، وبالتالي فإن الواقع والتاريخ أي المرجعي والتخييلي منبعان مهمان للفن، وخزانان لا ينضبان أبدا، غير أن ما يفرق بين الواقع والتاريخ من جهة وبين الفن هو الخيال دوما، إن الفنان لا يكتفي بما يصل إليه معاينة أو رواية، لكنه يسعى ليرتقي عليهما، فالفن ارتقاء وتجاوز وتسام، إنه "تصوير لأحداث تعرض في الحاضر، أو استعادة لحدث من الماضي، ورغم أن هذا الحدث هو دائما ابتكار من الخيال، إلا أنه مرتبطبالحياة أو بالواقع الإنساني بشكل أو بآخر، حتى في حالات الأعمال المستمدة من الخيال العلمي"[2].

1- التاريخي (Historique) في المسرحية الشعرية المغاربية:

صار من المسلم به اليوم أن كل نص كيفما كان "هو نص جامع تقوم في أحنائه نصوص أخرى في مستويات متغيرة، وبأشكال قد نتعرفها إن قليلا أو كثيرا، هي نصوص الثقافة السابقة، ونصوص

1- ملحق/ ث، رقم:2.

2-ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط2، 2006، ص 116.

الثقافة الراهنة، فكل نص نسيج طارف من شواهد تالدة"[1]، وإن هذا الأمر ليزداد إيغالا حين يكون النص تاريخيا، يستلهم مادته من حادثة تاريخية ما يحقق المفارقة بينها وبين النص الأدبي، على اعتبار أنها سابقة في الزمان، وأنها انعكاس لأحداث وقعت في زمن مضى، مما يجعلها تستند إلى مرجعية، في حين يقوم الأدب أساسا على التخييل، وهو ما دفع بالنقاد إلى طرح مجموعة تساؤلات بخصوص ما هو تاريخي من الأدب، لتحديد هويته، ودوافعه، ونقاط الالتقاء والافتراق بين التاريخي والمتخيل، ويذهب محمد القاضي إلى تحديد "نتيجتين تقربان الشقة بين الرواية والتاريخ، أولاهما أن التاريخ يلتقي مع الرواية في أن كلا منهما خطاب لغوي، وثانيهما أن هذين الخطابين إيديولوجيان ضرورة، فإذا كان الروائي يمثل كونه التخييلي في ضوء قناعاته ورؤيته للكون، فإن المؤرخ يعرض الوقائع الماضية لإبراز القيم الراهنة"[2].

ومهما يكن فلقد كان التاريخ على وجه الخصوص ومازال منبعا حيا لإبداع الإنسان وابتكاره، يضع أمامه كلما اشتدت به المحن، وعصفت به الإحن، مرآة مصقولة يرى عليها نفسه، ويأخذ منها العبرة والاتعاظ، فإذا التاريخ مرب حكيم، ورادع زاجر، ومحفز ملهم[3]، مقدما الروائع الخالدة بهية الحلة، مشرقة الطلعة، خاصة في الملحمة والمسرح والرواية، بل وفي كل الفنون، "ويندر أن نجد كاتبا خلاقا في التاريخ لم يركز على التراث كعطاء يتجمع في التاريخ ليستلهم منه قليلا أو كثيرا في إبداعه المسرحي"[4].

وإن الشعوب لتزداد تمسكا بتاريخها وموروثها حين تحس الخطر يحدق بها من كل جانب، وإن مبدعيها لا يستلهمون هذا التاريخ إلا وهم ينزلونه على الحاضر ويربطونه به، على اعتبار أن "الذكرى ليست أبدا استحضارا للماضي كما كان، ولكن هي إعادة خلقه"[5]، والأديب حسب لوكاتش لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال حاضره، وحمل مشاغل عصره الأساسية، وقضاياه الراهنة، فلا

1–رولان بارت، نظرية النص، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، ع 27/ 1988، ص 81.

2–محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008، ص 67.

3 –عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 54.

4– خالد محي الدين البرادعي، خصوصية المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1986، ص 310.

5–محمد جادور، الخطاب التاريخي، امتدادات الذاكرة وحدود التأويل، مجلة بصمات، ع 1، جامعة الحسن الثاني المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 1988، ص 36.

تصور للتاريخ ما لم يرتبط بالحاضر ارتباطا يجعلنا نعيش التاريخ باعتباره ماقبل تاريخ الحاضر[1]، رغم البون القائم بين التاريخي والمتخيل على اعتبار "إن التاريخ خطاب نفعي يسعى إلى الكشف عن القوانين المتحكمة في تتابع الوقائع، في حين أن الأدب... خطاب جمالي تقدم فيه الوظيفة الإنشائية على الوظيفة المرجعية"[2].

ولقد ارتمى الأدباء المغاربة كما أدباء العرب عامة في أحضانه، فقد كان كتابنا الأوائل الذين أوجدوا تجارب المسرح الأولى قد لجأوا إليه"[3]، خاصة لما اشتدت عليهم وطأة الاستعمار وقسوته، فكان "من الوسائل التي اصطنعها الكتاب، لبعث الأمجاد واستنهاض الهمم وتخفيف الشعور بالضعة والهوان الذي كان يملأ النفوس، وهذا العمل...قد ساعد على خلق أدب جديد، ونتج في ظله أدب مسرحي تاريخي:شعري ونثري"[4].

ولقد دعا كثير من النقاد إلى استلهام التاريخ العربي في الأعمال المسرحية، لقرب هذه الموضوعات من العقلية العربية، ومن ذهن القارئ العربي، يقول الطاهر زنير: "يجب أن تكون مادة الروايات المسرحية، وموضوعاتها مقتبسة من التاريخ العربي الحافل بالوقائع والحوادث، وذلك ليتسنى للحاضرين أن يروا، ويسمعوا أشياء قريبة من فهمهم، ملائمة لتذوقهم، مثيرة لعواطفهم وشعورهم"[5].

ولهذا الاستلهام غايات مختلفة وأهداف متنوعة منها أن المسرحية التاريخية:"تنشأ عادة في الظروف التي يشتد فيها الصراع بين القوميات المتعددة، أو بين الشعوب المضطهدة وبين المحتلين الأجانب، وكذلك حين تبحث الشعوب عن جذورها وانتمائها، وتسعى إلى إثارة النعرة في نفوس أبنائها، فتعود إلى ماضيها تستلهمه، وتكشف عن الفترات المضيئة فيه، تستهدف من ذلك إثارة الحمية في النفوس، وبعث الشعور القومي الكامن في أعماق الناس"[6].

إنها دعوة لتشغيل الذاكرة الشعبية، وتذكيرها دوما بأن تاريخها يختلف كلية عن تاريخ الآخر المستعمر، وأن للشعب خصوصياته، وتراثه، وتاريخه، وثقافته، التي تميزه عن غيره من شعوب الأرض، ودعوة

1- محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، ص 27.
2- المرجع نفسه، ص 116.
3- خالد محي الدين البرادعي، خصوصية المسرح العربي، ص 310.
4- محمد صادق عفيفي، الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900-1965، ص248.
5- محمد مصايف، النقد الأدبي في المغرب العربي، ط 2، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1984، ص193.
6- عبد الله ركيبي، تطور النثر الجزائري الحديث، ص219.

ملحة إلى اليقظة والثورة ضد الاستعمار، والصبر في مكافحته ومجالدته آخذين العبرة من تاريخ الأجداد وبطولاتهم، وهذا كله كان "من شأنه أن يوقظ في النفوس الحمية الوطنية، ويقذف في القلوب شعلة من النور الذي ينبثق عنه إيمان بالماضي الذي هو منطلق لعمل الحاضر، ومتطلع إلى المستقبل"[1]،كما أن اللجوء للتاريخ... هو نتيجة تطورات أخلاقية في الأدب العربي المعاصر، وثمرة مطالب عهد الفتح الثقافي والعلمي الماضي، كما هو نتيجة نشوء الوعي القومي الذاتي وتطوره الفعال وظهور طموحات المحبة للحرية عند العرب"[2]، وفي هذا الإطار بالذات يورد نضال محمد الشمالي جملة من الأسباب الدافعة إلى ارتماء الأدب في حضن التاريخ هي، أسباب تعليمية غرضه تقديم المادة بطريقة مشوقة، وبعث أمجاد الماضي وإحياؤه ليربط الأجيال إليه، واستعادة الذات الضائعة لتأكيد الانتماء، وإعادة قراءة التاريخ ومساءلته[3]، أما هيم حسين فيورد جملة من دوافع العودة للتاريخ بقوله: "قد تكون العودة إلى التاريخ من باب الشغف التاريخي، أو من باب الاستقصاء، أو الإنصاف المتأخر المنشود، أو انطلاقا من رغبة انتصارية أو استعراضية أو تحليليّة أو تفكيكيّة تنبش في الماضي، لترسم خرائط للمستقبل، أو للانتقام من راهن ضبابي مفجع، وقد تغدو... شبه محاكمة تاريخيةلمرحلة تاريخية بعينها، أو ربما من باب التجييش لتاريخ...، وربما تشكلبعض الحوادثالتاريخية ندوبا في الذاكرة لا مجال للاستشفاء منها"[4].

ويمكن أن نشيد هنا بدور المسرحية في هذا الجانب، فقد سبقت كل الفنون الأدبية الأخرى، شعرا، وقصة، ورواية، إذ لم نر هذه الفنون تتعرض للتاريخ، ليكون نبراسا لأبناء الشعب في ظلماته الحالكة وهو يقاوم شراسة الاستعمار[5].

وبتأمل النصوص المسرحية الشعرية المغاربية نلفي أن نصيبا وافرا منها قد استلهم التاريخ، والذي يمكن تقسيمه إلى قسمين: مسرحيات استلهمت التاريخ القديم وأساسه التاريخ العربي الإسلامي منها: بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة، وربة شاعر لعلال الهاشمي الخياري، والمعركة الكبرى وآسي الحي ومأساة المعتمد لعلي الصفلي، وليالي اشبيلية لعبد الكبير العلمي، ومسرحيات استلهمت التاريخ

1- المرجع نفسه، ص205.

2- عبد الرحمن برمو، الرواية التاريخية في الأدب السوري المعاصر، ط1، 1996، ص 9.

3- نضال محمد الشمال، الرواية والتاريخ، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2006، ص 135 فما بعدها.

4- هيثم حسين، الرواية والحياة، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات، 2013، ص 14.

5 - عزالدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص 75.

الوطني مثل: "أبوليوس" و"ديوان الداي" لأحمد حمدي، و"المعركة الكبرى" و"وادي المخازن" لعلي الصقلي، و"بقيت وحدي" لأبو بكر اللمتوني، و"علي بن غذاهم" لجمال الدين حمدي، و"أحبك يا شعب" لمحمد عمار شعابنية، وسنعرض لنماذج من التاريخين فيما يلي.

-التاريخ المغاربي القديم:

إن الإنسان ميال بطبعه إلى التمسك بجذوره، والحنين إلى تراث أجداده وآبائه بذكر مفاخرهم، وأمجادهم لتكون له طاقة دافقة، ويعد التاريخ العربي الإسلامي الملهم الأكبر للأدباء المغاربة حين كتبوا مسرحياتهم، ولا عجب في ذلك لأنّ هذا التاريخ الزاخر بالأمجاد والمفاخر والبطولات هو تاريخهم، وتاريخ آبائهم وأجدادهم، ظلوا يحسّون دوماً تجاهه بالعزة والكبرياء، دون أن ينسوا تاريخ أوطانهم وشعوبهم سواء في تاريخها القديم، كمسرحية "أبوليوس"، أو تاريخهم المتوسط والقريب كمسرحية "المعركة الكبرى" و"بقيت وحدي"، وسنعرض بإيجاز لنماذج من هذه المسرحيات.

- **أبوليوس لأحمد حمدي:**

كتب أحمد حمدي نصه في ثلاث عشرة لوحة، استهلها بمقطع سماه "قبل أن يرفع الستار"، سمح فيها لبطله أبوليوس أن يقدم شيئا عن نفسه، يتوجه به مباشرة إلى الجمهور، وهو بذلك يكسر الجدار الرابع*، ويتمرد على المسرح الأرسطي، منتصرا للمسرح البريختي التعليمي، وقد تجاوز عدد شخصيات المسرحية خمس عشرة شخصية، إضافة إلى الكورس.

يعرض هذا النص لسيرة الفيلسوف والمصلح الجزائري أبوليوس (125/180م)، الذي يجاهر برفضه للوجود الروماني في الجزائر.

أبوليوس: إن الظلم

وإن الزور

وإن البهتان

صور أخرى للإنسان[1].

ويتعرض أبوليوس إلى السجن من قبل الرومان، الذين ضاقوا به ذرعا، خوفا من انتشار أفكارهبين عامة الناس فيثورون، وحلبا لجيب أبيه الذي كان ثريا، وبعد إلحاح الأم يتدخل الأب لفك

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص257.

أسر ابنه، ويهتدي إلى فكرة إرساله إلى روما لمتابعة دراسته.

الأب: سيدي

كل غال يهون

في سبيل الحضارة

والمجد للقيصر

لو سمحتم بإطلاقه

سوف أرسله للدراسة

في أمهات المعاهد

في روما

حتى يعود إلى رشده[1].

ويرحل أبوليوس إلى روما فتخمد الثورة، ولكن نفسه كانت تواقة للعودة والانتصار.

أبوليوس: أماه سأعود

مكللا بالغار والورود

فالظلم لا يدوم

والنفي مرحلة

في هذه الحياة

لا تقلقي كثيرا

إن نوميديا

ستنبت الزهور[2].

في اللوحة التاسعة يظهر أبوليوس في مكتبة أويا منهمكا في المطالعة، غير آبه بأحد حتى بدخول الأميرة بودنتيلا التي يقف الجميع لها، وتعجب به وهي تحاوره، وترى فيه قوة حجته وكثرة إطلاعه فتقع في حبه، ويفاجئنا الكاتب حين تخبر الأميرة أبوليوس أنها أم صديقه دون تمهيد سابق.

1- م ن، ص 179.

2- م ن، ص 307.

ويغضب الرومان لكبرياء أبوليوس فيحيطونه بالمؤامرات.

بودنتيلا: هناك مؤامرة يا أبوليوس

تحاول أن تتصيد أي خطإ

أو كلام

وتلفق أيا من التهم الباطلة[1].

ويقف أبوليوس في المحكمة ليتحول فيلسوفا وخطيبا، وليتحدث عن كتابه الحمار الذهبي وعلى الرغم من كل المحاولات للانتصار لأبوليوس إلا أن المحكمة تحكم بنفيه إلى قرطاجنة فيخسر أبوليوس حبه.

في قرطاجنة يقابل باحتفال جماهيري كبير، ويقام له تمثال ضخم تقديرا له، وتختم المسرحية بخطبة طويلة يلقيها أبوليوس يتحدث فيها عن فلسفته.

للإضافة فإن أبوليوس والذي يسمى أيضا لوكيوس، ولد سنة (124 م) أو (125م) في مدينة مدور (Madaure) التي يطلق عليها اليوم مداوروش[2]، وكان ينسب نفسه إليها "أبوليوس المداوري الإفلاطوني" تميزا له عن غيره ممن كان يحمل الاسم نفسه وهم كثرة، أرسله والده للدراسة في قرطاجنة ثم أثينا، بدد ثروته التي ورثها عن أبيه في رحلاته العلمية في بلاد اليونان وروما وآسيا، كان ملما بعلوم عصره ووضع مؤلفات في الفلسفة والتاريخ والموسيقى والشعر والنحو والحساب والفلك والفلاحة و... ولم يصلنا منها إلا القليل، وقد عد بحق ممثل اللاتينية الإفريقية ووصف بأمير خطباء إفريقيا وأكثرهم نفوذا وشهرة في عصره[3].

- **أحبك ياشعب لمحمد عمار شعابنية:**

مسرحية شعرية من تسع جولات، تمتزج فيها الفصحى مع العامية، التي تسند عادة لعموم الناس غير المتعلمين، وتعتمد تقنية المسرح داخل المسرح، تبدأ بصراع بين طالبين أزهريين، أحدهما يرى واجبه ينحصر في طلب العلم، وثان يرى وجوب الثورة ضد الظلم:

1- م ن، ص331.

2 – مدينة بالشرق الجزائري، وهي مسقط رأس الروائي الجزائري الطاهر وطار..

3 – واسيني الأعرج، مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية،1: محنة التأسيس، الفضاء الحر، الجزائر، 2007، ص 23 وما بعدها.

الطالب الثاني: ... والشعب في شتاته

أحياؤه أقل من أمواته

فهل سيأتي زمن.

يفيق فيه النائم الغارق في سباته؟

الطالب الأول: نعم.. ورغم هذا النفي والإبعاد

حي على الجهاد

حي على النضال إذ يداوم

وعندما يغيب واحد

لابد من أن نكمل الطريق

صف وصفان وشعب كامل يقاوم[1].

تعرض المسرحية لإضراب العمال الذي شنه العمال التونسيون سنة (1937) في منجم المتلوي، والذي أسفر عن قتل وجرح عشرات العمال التونسيين في هجوم ظالم شنه جيش الاحتلال الفرنسي.

صوت: يومنا الرابع من مارس تاريخ دماء وانقلاب

ضد عهد يبست أزهاره

وقست أمطاره

فسليمان الرميك

أسقط الشمس على الظلم الركيك

وتحدى قاتليه الجبناء

مثل كل الشهداء

دمه الأحمر يخضر إذا عاد الربيع

وإذا عاودت الذكرى الجموع

تصبح الشمس سماء

ويحس الناس أن الأرض لا تخضر إلا

1 – محمد عمار شعابنية، أحبك يا شعب، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2002، ص 23.

من أعاصير الشتاء[1].

ولا تكاد تمر سنة حتى يندلع إضراب آخر بقيادة فرحات حشاد، تليها إضرابات أخرى تنتهي بتأسيس نقابة تونسية مستقلة عن النقابات المختلطة، رغم المعارضة الشديدة التي واجهوها من قبل فرنسا جيشا ومعمرين، وينتهي الصراع باغتيال فرحات حشاد شهيدا ورمزا وطنيا، غير أن صيحته لن تغتال.

حشاد: أن أموت

ودمي يسقي تراب الوطن

هو خير لي من الموت المجاني

ودمي منحصر في جسدي[2].

- **بقيت وحدي أبو بكر اللمتوني:**

وهي مسرحية تعرض للنضال المغربي ضد الاحتلال الفرنسي، ولمن تآمر معه من الخونة، لخلع ملك المغرب آنذاك محمد الخامس سنة (1953)، تدور أحداث الفصل الأول بين محمد بنعرفة وأفراد أسرته وحاشيته، بين مؤيد له في توليه منصب الملك مكان محمد الخامس وبين مستنكر ذلك خوفا من ثورة الشعب، وفي الفصل الثاني ينصب بنعرفة ملكا، ويظهر قلقا لثورة الشعب ضده، غير أن الفرنسيين يطمئنونه، خاصة وقد قبضوا على الرأس المدبر للانتفاضة، وتتواصل الفصول بعد ذلك، لتخرج إلى أحداث جانبية، تدور في مكتب ضابط فرنسي وفي المقبرة، ولأن المسرحية قامت على القصيدة التقليدية، ولأن الحوار فيها قد طال كثيرا، "فقد أخذت أحيانا صفة القصيدة الوجدانية، الصرفة"[3].

ومن ذلك ما جاء على لسان الحلاق:

يا زائدا في الصفـــاء على قـــراح الماء

ياحاضرا كل عـرس بوصمة الشيطـان

وراكبـــــا كـــل رأس ومالكا كل شـــان

1 المرجع نفسه، ص 51.

2 – المرجع نفسه، ص 98.

3 – حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب، حدوده وآفاقه، ص 99.

يا منقــذ الظـــــلام من سطوة الظلام[1].

إلى آخر النص الطويل الذي يسير بهذا النفس من الرتابة، خاصة وقد تبنى لغة قاموسية قديمة، والتزم بحر مجزوء الرجز، وهو ملازم للقصيدة العمودية في كل نصه، مورد على لسان شخصياته القصائد الكاملة، مع قاموس قديم، مما يجعل الطريبق يثني عليه بقوله "إن اللمتوني يتوفر على كمالات شعرية ممتازة من حيث فخامة اللفظ، وسلامة الوزن"[2]، والحقيقة أن ذلك لا يعني شيئا في المسرح الشعري، بل هو مسيء له في كثير من الأحيان، خاصة إن كان هو المرتجى من النص، مما جعل عبد الرحمن بن زيدان يقول: "الملاحظة الأساسية التي يمكن رصدها في بقيت وحدي هو أن النص ماهو إلا استمرار للشعر الوطني المغربي في نتاجات ما بعد الاستقلال أوجد له أبو بكر اللمتوني مبررا لوجوده في الشكل المسرحي"[3].

- **المعركة الكبرى لعلي الصقلي:**

مسرحية شعرية كتبها علي الصقلي في ثلاثة فصول، قسم الأول إلى أحد عشر مشهدا والثاني إلى عشرة مشاهد، والثالث إلى ثمانية مشاهد، وهو ينتقل من مشهد لآخر بمجرد دخول شخصية جديدة.

تعود أحداث مسرحية "المعركة الكبرى" لعلي الصقلي إلى القرن الخامس عشر الميلادي، وبالتحديد إلى سنة (1478)، حين ينهض السعديون بالدفاع عن حمى المغرب من طامعين اثنين، الأول آت من الغرب وبالضبط من البرتغال، والثاني آت من التواجد العثماني في الجزائر، مستغلين في ذلك ضعف المغرب ودناءة بعض الخونة والعملاء، وعلى رأسهم المتوكل ابن أخ الملك.

تقع أحداث الفصل الأول ذي الأحد عشر مشهدا في الجزائر، وبالضبط في قصر رمضان الحاكم العثماني، ينحصر الحوار في المشاهد الثمانية الأولى بين مجموعة من النساء منهن زوجة عبد الملك ملك السعديين وهنيدا ابنة رمضان وليس من ذَكَر إلا إسماعيل بن عبد الملك، ويتركز على موضوع الحب بين إسماعيل وهنيدا وحلمهما في الزواج، مما لا يضع المتلقي في جو الحدث، ولا يمهد له.

يقول إسماعيل مرحبا بهنيدا.

---

1 – المرجع نفسه، ص ن.

2 – المرجع نفسه، ص ن.

3 – عبد الرحمن بن زيدان، بداية المسرح الشعري في المغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة، مجلة المقامة وجيش التحرير المغربي، ص 114.

إسماعيل: حدثنيبالله يانجم عن حـ ـب أراه قد مس مني الفـــؤادا[1].

إسماعيل: أهـــلا بزينـــــــة داري وبالضحى من نهـــــــــاري[2].

هنـــيدا : هـون عليك حبيبـــــي ولا تثر ذكـــر نـــــــــاري[3].

في المشاهد الثلاثة المتبقية يتحول الحوار إلى الحرب، وذلك بعد عودة الأب عبد الملك وأخويه أحمد ورمضان من معارك أخرى، وإن كان الظاهر هو توافق بين الأسرة السعدية والحاكم العثماني، فإن المغاربة كانوا يتوجسون خيفة من مكر العثمانيين، مما يعرض حلم الحبيبين لعاصفة تنسفه من أساسه.

في الفصل الثاني تنتقل الأحداث إلى المغرب، حين تغادر الأسرة السعدية الجزائر تاركة النساء ومعهن إسماعيل، كأنهم رهائن أبقاهم رمضان بمكره ودهائه.

دلال: الترك قوم على الأحقاد قد طبعوا

فماؤهم بقذى الأحقاد قد أَجِنَا[4].

وعلى الرغم من مصائب الحرب ومصاب الأسرة الباقية رهينة، نرى عبد الملك يستمع للقيان ويطرب للغناء.

عبدالملك:

دلال هذا أوان اللحن يبعثـــنا من ظلمة كاد يبلي النفس داجيها

لم نحْسُ منذ زمان خمر كوثره فلتسقنا هند من أشهـــى دواليها[5].

في المشهد الرابع من الفصل الثاني يبدأ عبد الملك في استقبال الوفود، والمستشارين، والجواسيس من عرب وعجم استعدادا للمعركة، يدعم أمل النصر فيها انقلاب اسطنبول على رمضان، ووضع آخر مكانه.

أحمد:

أليس تعلم اصطنبول أن لنا من الجزائر دوما حاقدا خصما

1 – علي الصقلي، المعركة الكبرى، جائزة المغرب للآداب والفنون، المغرب، ط2، 1983، ص15.

2– م ن، ص44.

3– م ن، ص ن.

4– م ن، ص 84.

5– م ن، ص 90.

كم ذا نظل قصارانا نكرّمه ليس يرعى قصـــاراه لنا كرما[1].

في الفصل الثالث والأخير تقع المعركة، ويخصص الكاتب المشاهد الثلاثة الأولى للملك الخائن المتوكل –وهو ابن أخ عبد الملك– ولأتباعه.

المتوكل : كـــذاك أنا إلا عـــــلى عمي الذي

سأجـــــزيه عن غدر بكأس حمام

وكم سامني خسفا على القرب والنوى

وأطعمني من ذاك شـــــر طعام[2].

وتقع المعركة في وادي المخازن ويتكبد فيها الأعداء آلاف القتلى ويؤسر قادته وكباره، وينهزم العملاء وعلى رأسهم المتوكل، وهو الملك المخلوع الذي كان غريما للسعديين متعاونا مع البرتغال.

الجندي: (لاهثا) بشر أمير المؤمنين / رضوان بالنصر المبين[3].

وكم تكون الصدمة شديدة حين يسلم عبد الملك الروح في خيمته حتف نفسه، والمعركة دائرة وغبارها لما ينجل، ويتلقى الأتباع الخبر بصبر ويسرعون في مبايعة أخيه أحمد.

للإشارة فإن السعديين هم سلالة من السوس حكمت المغرب الأقصى بين (1540) و(1660)، قضوا على الوطاسيين، وكانت عاصمتهم فاس ثم مراكش، أسسها محمد الشيخ المهدي، من أشهر ملوكها أحمد بن محمد المنصور الذهبي، وأبو مروان عبد الملك المنصور الذهبي، الذي قاد معركة وادي المخازن قرب القصر الكبير، وانتصر فيها على سبستيان ملك البرتغال وقتله سنة (1578م).

ـ التاريخ العربي والإسلامي القديم:

- **بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة:**

وهي مسرحية لم يلتزم فيها صاحبها بالواقع التاريخي حرفيا، بل أدخل على قصة بلال شخصيات ومواقف لم يكن لها وجودٌ أصلا، وكان يهدف بذلك إلى التأثير في نفوس الجماهير التي كانت تهتز وتتأثر بمواقف البطولة والشجاعة التي كان يظهرها الصحابة –رضي الله عنهم–استماتة في سبيل عقيدة الإسلام.

1– م ن، ص 120.

2– م ن، ص 160.

3– م ن، ص 188.

وإذا كان بلال يبدي صبرا قويا جبارا في مواجهة العذاب الشديد، ويرفض أن يغير أو يبدل دينه الذي آمن به، فإنما هو دعوة للشعب الجزائري كي يصبر، ويتمسك بدينه، وبربه، لأنه سيجعل له الأسباب ليخرج مما فيه من إحن، كما هيأ الله تعالى أبا بكر لينقذ بلالا.

ونكاد نسمع الشعب الجزائري وهو يصرخ رافضا الذل والهوان في هذه الأبيات التي يقول فيها بلال.

بلال: آه مـــــن الـــرق آه قد ضقت بالــرق ذرعا

لو أننـــــي كنت حـرا صدعت بالدين صدعا

كيف لخلاصي فإنني وقعت في شق أفعـــى[1].

وليست الأفعى في تصوري إلا الاحتلال الفرنسي الغاشم، وإن كان يمكن للشاعر محمد العيد آل خليفة أن يستثمر مواقف كثيرة داخل المسرحية ليشير ولو من باب التلميح إلى قيمة الحرية، ووجوب التمسك بها، والدفاع عنها بكل غال ونفيس، وليس ذلك بالغريب في شعره[2].

كما كان يمكن للشاعر أن يضيف فقرات يتحدث فيها عن بلال وقد استرد حريته، وصارت له المنزلة الكبرى في المجتمع الجديد، وكيف يشارك في غزوة بدر، ويتقابل هناك مع مستعبده ومعذبه أمية بن خلف، وكيف تدور بينهما المعركة لينهزم فيها أمية أمام بلال، وفي ذلك إظهار للقوة الكامنة في الضعفاء والمستعبدين، لأن انتهاء المسرحية عند تحرير أبي بكر –رضي الله عنه– لبلال فيه نوع من التواكل، كأنما هو دعوة للصبر حتى يأتينا الفرج من خارج ذواتنا.

ولكن مهما يكن فإن مسرحية بلال بن رباح كما يرى أبو العيد دودو "تعتبر نقطة تحول في تاريخ المسرح الجزائري، لا لأنها أول عمل شعري متكامل...وإنما عبرت أيضا عن اتجاه جديد لم يعرفه المسرح العربي (يقصد الجزائري)...قبل أن تظهر هذه المسرحية الشعرية"[3].

- **ربة شاعر لعلال الهاشمي الخياري:**

وهي مسرحية شعرية في أربعة فصول، يظهر في بدايتها شاعر الأندلس ابن زيدون وحده متألما:

1– صالح الخرفي، محمد العيد آل خليفة، ص154.

2– ينظر: قصيدته ليلاي، أو أبو المنقوش، وغيرهما، محمد العيد آل خليفة، ديوان محمد العيد آل خليفة.

3– أبو العيد دودو، نشأة المسرح الجزائري وتطوره، مجلة القبس،ص50.

ابن زيدون: أصبو إلى مجد الحياة ومهجتـــي ولهى ومالـــي في الحيـــاة نصيـــر
بالأمس ملت مع الصبابة والهوى واليوم... دمعي في الجـــفون غزير
واها لغل الحاقديـن ينوشنـــــي والأفـــق ريح ... والجنـــاح كسير[1].

ويدخل عليه ثلة من الشعراء منهم ابن عبدوس الوزير، ورغم أنهم يثنون كثيرا على شعره إلا أنه يظهر أسى وحسرة لما آل إليه وضع الأندلس من تشرذم وتشتت، وتدخل عائشة محاولة قهر الوجوم وبث الطرب في المجلس كما العادة، لكن ظهور ماري الإسبانية المغنية يفسد ذلك، ويضطرب الجميع وهي تغني لابن زيدون، وينفض المجلس فلا يبقى إلا عائشة وابن زيدون حيث تخبره أن الأمير ابن جهور قد سأل عنه بغية توليته الوزارة، وسريعا يدخل رسول الأمير طالبا ابن زيدون الذي تمتلئ نفسه غبطة، وقد راحت أمه تهنئه:

سارة: أبشر... بلغت النصر بعد مشقة ما كان جهد صادق ليضيعا
بشرى لها أختال أفرح أزدهي أحرى بمثلك أن يكون وزيـرا[2].

تنتقل عائشة بعدها إلى قصر ولادة بنت المستكفي التي تجدها في أبهى حلتها غير أنها في قلق شديد بين ابن زيدون وابن عبدوس بأيهما سترتبط بمن يقبله عقلها ابن عبدوس،أم بمن يهواه قلبها ابن زيدون.

ولادة: العشـــــــق والأشعـار والنـــغم هـــذي حياتـــي كـلـها حلـم
كالوردة الريا يفـــــــوح أريجـــها في غصـنها للفجر تبتســـم
كم ساعة للأنس عشت صـــفاءها والأمر أمري... والهوى حكـــم[3].

وتعم الفرحة المكان وقد وصلت أنباء تولية ابن زيدون الوزارة.

في الفصل الثالث يجتمع ابن زيدون بالأمير لحديث عن الشعر وعن أوضاع البلاد ووجوب التكاتف لصد العدو، غير أن الحديث أخذ منحى آخر وهو إخفاء ابن عبدوس قصيدة ابن زيدون التي مدحه فيها، ويؤتى سريعا بابن عبدوس الذي يبرر فعلته بضعف القصيدة على مسمع ابن زيدون الذي كان متخفيا وراء الستار، ومع دخول رسول الأسبان يقرر الأمير إرسال ابن زيدون سفيرا لديهم.

1- حسن الطريبق، الشعر المسرحي في المغرب حدوده وآفاقه، ص 21.
2 - المرجع نفسه، ص 51.
3- المرجع نفسه، ص 55.

وتشحذ سيوف المكر من جديد فتوغر صدر الأمير حقدا على ابن زيدون فلا يرمى إلا بما هو سيء، كانحراف أخلاقه، وتطلعه للإمارة، مما يعجل بسجنه.

العميد: ابن زيدون خائـن وعنيـــد سوف يـــدري مصيره المحتوما

سوف يدري بأننا إن غضبنا أصبح الكون من لظانا جحيما[1].

هذا السجن الذي لا يطول لأن عائشة وولادة تعملان على تهريبه، في وقت يموت فيه الأمير ويعتلي ابنه أبو الوليد الحكم.

فالمسرحية تعرض لحياة الشاعر الأندلسي "ابن زيدون"، وما عاناه في وطنه من كيد ومؤامرة لم تراع مقامه ومكانته، بل زجت به في السجن كما يزج بالمجرمين والمنحرفين، ويعتقد حسن الطريبق أن موضوع المسرحية "لا ينطوي على غاية أخلاقية، أو وطنية بقدر ما ينطوي على رغبة أدبية حرة، تستند إلى استهواء أدبي... أو ربما عن إعجاب شخصي بابن زيدون"[2]، غير أني اعتقد أن النص يرمي إلى أبعد من ذلك، ولو لم يصرح الكاتب به، وبالأساس حاشية السوء التي لا يهمها غير مصالحها فتسعى إلى إفساد القادة والأمراء ليكونوا أداة هدم وتدمير، ويدفع المثقف دوما ثمن هذه المؤامرات والحماقات، ولعل ما يؤكد ذلك قوله في الإهداء "أهدي هذه المسرحية إلى كل شاب، لأنني كتبت فصولها وتسلسل أحداثها سنة (1952)، وبين جوانحي تختلج حيوية وروح الشباب، وهي تصور حياة شاب يتغنى بالمثل العليا ويطمح إلى عالم أفضل"[3].

والسؤال الذي نطرحه في الأخير هو، إلى أي مدى كان التاريخ حاضرا ومسيطرا ومهيمنا في هذه النصوص المسرحية، وما مدى علاقة هذه النصوص بالواقع الذي أنتجها، لقد سعينا إلى تفحص هذه النصوص وفق معايير وضعها محمد القاضي، لنسبة النص إلى التاريخ، حتى نحكم بتاريخيتها فنقول تاريخية أو مسرحية تاريخية، وهي: المحدد المرجعي، والمحدد الوظيفي، والمحدد الدلالي.

حتما إن المحدد المرجعي، الذي يعني "التداخل والمناورة والمجاوزة والاستظلال والتحويل"[4]، قد توفر بحد كبير في النصوص السالف ذكرها، غير أن نسبة ذلك تختلف من نص لآخر، حيث نلفي

1- المرجع نفسه، ص 145.

2 - المرجع نفسه، ص 120.

3- علال الهاشمي الخياري، ربة شاعر، ص 5.

4-محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، ص 80.

طغيان المرجعية التاريخية أحيانا كما في نص بلال بن رباح، ونص "المعركة الكبرى" مثلا، سعيا لمطابقة هذه المرجعية، بينما نلفي طغيان التخييل في نصوص أخرى على حساب المرجعية، كما في مسرحية "أبوليوس" ومسرحية "أحبك ياشعب".

ومن المحدد الأول يمكن أن نخلص إلى الثاني، إذا انطلاقا منه يمكن كشف المحدد الوظيفي، ومعناه تحديد العلاقة بين المرجعي والتخييلي، قد يعلو المرجعي، وقد يسفل ويتبع، وقد يساوي النص المرجعي، ولذلك يمكن أن نقول أن هناك نصوصا إبداعية استغلها التاريخ، وأخرى استغلت التاريخ، وثالثة خدم كلاهما الآخر، إن "بلال بن رباح" و"ربة شاعر" و"المعركة الكبرى" وحتى "بقيت وحدي قد خدمت التاريخ، واستعبدها حين طغى عليها، مضيقا الهامش على التخييل، لقد سعى أصحاب هذه النصوص أن يكونوا أوفياء للحقيقة التاريخية أكثر من وفائهم للإبداع، وبخلاف ذلك نجد الانتصار للمتخيل أولا في نصي "أبوليوس" و"أحبك يا شعب"، ومهما يكن فإن كتابة التاريخ تختلف باختلاف كتابها وباختلاف القوالب التي تصب فيها، بل وباختلاف عصورها "فكل حقبة تعيد كتابة التاريخ وفقا لصورتها، كما أن كل إنسان يقيد تقييم ماضيه حسب مختلف أعماره"[1].

كما أن النص الإبداعي التاريخي قد يجمد على ذاته فيحيل عليها، دون أن يشع على سواه فـ "نحمل الماضي مومياء محنطة على أكتافنا دون أن نتدخل في إعادة صياغته... وفي ذلك نقتل الماضي ونقتل أنفسنا فيما لا جدوى من ورائه"[2]، وقد يرتبط بواقع آخر كان السبب في ميلاده، وهذا هو الغالب في مثل هذه النصوص، إذ أن النص الأدبي التاريخي يرتبط أساسا بالحاضر، فـ "التاريخ يأتي لنجدة الحاضر ليعلق عليه وليوضحه"[3]، أو ما يسميه محمد القاضي المقصد الطارئ[4]، ومما لا شك فيه فإن كل النصوص السابقة ارتبطت بواقع شعوبها التي كانت تعيش الصراع الشرس مع مستعمرها، وبالتالي فإن هذه النصوص تحمل رسالة مشفرة للشعوب المغاربية، إن محمد العيد في مسرحيته بلال بن رباح، كان يسعى أن يربط واقع هذا العبد الذي تمرد على واقعه وافتك حريته بواقع الشعب الجزائري الذي كان يرزح تحت نير الاستعمار الفرنسي، ولعل رسالة نص ربة شاعر، هي كشف المؤامرات التي تحاك عادة على

1-محمد جادور، الخطاب التاريخي، امتدادات الذاكرة وحدود التأويل، مجلة بصمات، ص 36.

2-خالد محي الدين البرادعي، خصوصية المسرح العربي، ص 311.

3-محمد جادور، الخطاب التاريخي، امتدادات الذاكرة وحدود التأويل، مجلة بصمات، ص 41.

4-محمد القاضي، الرواية والتاريخ دراسات في تخييل المرجعي، ص 80.

المثقفين لإبعادهم عن دواليب السلطة، في حين كان معظم النصوص المغربية الأخرى ذات ارتباط بالعرش الملكي تأييدا كما في "المعركة الكبرى"، أو معارضة وفضحا كما في "نار تحت الجلد".

لكنها في عمومها ابتعدت عن دور مهم في المسرح، وهو بذر الوهم في نفس المتلقي، والمقصود أن تقف أمامه الأحكام المختلفة على مسافة واحدة، وهو ما يذهب إليه عبد الله العروي بقوله في تحديد الهدف من المسرح "هو بذر الارتياب في نفس من يظن أنه صاحب الحق"[1]، مؤكدا أن هذا هو واجب المسرح بالأساس، والابتعاد عن ذلك هو سبب خيبة المسرح العربي، يقول: "لابد من أن نرغم المشاهد الذي يظن يقينا أن التاريخ واضح بين، على تبديد هذا الظن، والنظر إلى التاريخ نظرة شك وتساؤل"[2]، كما ابتعدت عن وظيفتي التصحيح والكشف اللتين أشار إليهما فيصل دراج في كتابه "الرواية وتأويل التايخ" وذلك "بتصحيح ما جاء به المؤرخ، وبذكر ما امتنع عن قوله"[3].

2- المتخيل "Imaginaire"في المسرحية الشعرية المغاربية:

إن التخييل لفظة تعني قدرة الإنسان على ارتياد عوالم في ماضيه وحاضره ومستقبله، وهي قدرة ترتبط بالعقل، وقد ورد في معاجم اللغة أن الخيال إحدى قوى العقل التي يتخيل بها الأشياء، جمعه أخيلة وخيلان، والجذر فيها خيل، وقد ورد معناها في معجم مقاييس اللغة بقوله "فالخاء والياء واللام أصل واحد يدل على حركة في تلون، فمن ذلك الخيال وهو الشخص، وأصله ما يتخيله الإنسان في منامه، لأنه يتشبه ويتلون.. وسميت الخيل خيلا لاختيالها.. لأن المختال في مشيته يتلون في حركته ألوانا... ويقال تخيلت السماء إذا تهيأت للمطر ولا بد أن يكون ذلك تغير لون"[4].

ويتموضع مفهوم التخييل في نقطة التماس يتقاطع فيها مع مفاهيم ومصطلحات أخرى من نفس المصدر، كالخيال والتخييل والمخيال، غير أن تباعدها الشكلي نسبيا لا يعكس في الحقيقة سوى صيغ صرفية تحتفظ بخصوصيتها[5].

1-عبد الله العروي، الأيديولجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1995، ص 235.

2-المرجع نفسه، ص ن.

3-فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، 2004، ص 175.

4 - أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، ج 4، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ص 235، مادة "خيل".

5 -آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 2011، ص 17.

وقد خاض الفلاسفة في غمار ذلك، محاولين مقاربة التخييل والعقل والمحسوس والواقع، معتبرين أن "حركة التخييل لا يمكن أن تتم بدون نظام، ولكي تؤدي إلى معنى حقيقي لا بد أن تفتح مباشرة على العقلاني"[1]، واعتبر الخيال لدى الرومانسيين بمثابة "الإنتاج السحري للصور ولكل فعل خلاق، ومن جهة ثانية، فإن مفهوم الصورة كتجسيد سحري للفكر وإرادة الذات، يدل على أن الخيال كقدرة سحرية خلاقة يولد العالم الملموس وينتج الفكر بأشكال وألوان والعالم كمتخيل"[2].

وإذا كانت المسرحية التاريخية، تستند إلى أحداث التاريخ في بنائها، فتوفر للكاتب مادة خصبة، توفر عليه الجهد، فإن المتخيل منها هو ماكانت كل أحداثه من نسج الخيال، حتى لو أخذها صاحبها من واقعه وواقع الناس، وقد عرض النقد العربي القديم للتخييل، واشترط القرطاجني لحسنه اقتراب الشيء المحاكي من الشيء المحاكى، لكنه يستدرك أيضا قائلا "وكلما اقترنت الغرابة والتعجب بالتخييل كان أبدع"[3]، وهو ما يذهب إليه جرار جنيت (Grérard Genette) حين يرى أن "الشعر هو اللغة في وظيفتها الجمالية"[4].

وقد برز التخييل الخالص في المسرحية الشعرية المغاربية مباشرة بعد المسرحية التاريخية إذ كتبت مسرحية رواية الثلاثة للبشير الإبراهيمي سنة (1941)، أي بعد ثلاث سنوات من مسرحية بلال الشعرية التاريخية[5]، غير أن معظمها لامس قضايا وطنية وقومية كبرى، وحمل هموم الإنسان في مقارعة ظلم الاستعمار أو ظلم الحكام، ومن أشهر هذه النصوص، نص "زلزال في تل أبيب" للميداني بن صالح، والزفاف يتم الآن لعبد الحميد بطاو، ومحاكمة العبدان لعبد الباسط عبد الصمد، ونار تحت الجلد لأحمد بنميمون، والصخرة السوداء لعبد السلام بوحجر، وهي النصوص التي نعرض لها هنا.

- **<u>الزفاف يتم الآن لعبد الحميد بطاو</u>:**

ترصد المسرحية واقع الإنسانية على هذه الأرض، وتقدم لوحات مضغوطة، تقارن فيها بين الجياع والمتخمين، والمعذبين والمترفين، والأبرياء والجناة، والفرحين والحزانى، والمتشائمين والمتفائلين.

1 – المرجع نفسه، ص 19.

2 – المرجع نفسه، ص 20.

3 – مجموعة من الكتاب، إشراف محمد القاضي، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010، ص 74.

4 – آمنة بلعلى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، ص 25.

5 – عزالين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 46.

في اللوحة الأولى يقيم أحد الشبان عرسا ابتهاجا بزواجه وهو في غمرة الفرح مع أصحابه، يحضر صافي وهو في حالة سكر محاولا إقناع الجميع بعدم الاستمرار في العرس، لأنه لا معنى أن نفرح ونتزوج ونلد، وهناك ظلم وموت.

صافي: (وهو يشير إلى نفسه)

هذا جناه أبي علي وما جنيت على أحد

هذا زمان للتفرد قد ولدت ولن ألد

أنا لن أزف إلى النساء ولن أعرس يا بلد[1].

ويعترض عليه الجميع متهمين إياه بالتشآؤم والدروشة.

العريس: (وقد فقد أعصابه)

أجل درويش متشائم

إذ أنك منذ عرفناك وأنت تهرول مابين المأتم والعرس

ترفض صرخات النسوة في أيام مآتمنا

وتكشف كل تشاؤمك الممقوت بليلة فرحتنا[2].

فيعرض عليهم –عبر مشاهد مختلفة– الواقع ليؤكد لهم ذلك، حيث ينتقل بهم من مشهد إلى آخر، من مشهد لنعمة الأثرياء وبحبوحة العيش التي يتربعون فيها، مع أطفالهم ونسائهم وحتى كلابهم.

أحدالرجلين: (وقد نظر إلى الطعام المكدس على الطاولة)

أوه الأكل.. الأكل

قد كنا هربنا منه فها نحن نلقاه هنا

يالله

عفنا منظره ومحضره وماعدنا نطيقه[3].

إلى مشهد آخر لموت الفقراء جوعا، أسرة لا يجد معيلها سبيلا إلى الرزق فيعود إليهم في كل مرة خالي الوفاض، لا يحمل إليهم إلا الخيبة.

1 – عبد الحميد بطاو، الزفاف يتم الآن، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1989، ص5.

2 – م ن، ص 6.

3 – م ن، ص 10.

الرجل: (بصوت واهن متعب)

عذرا يامن تقتسمين معي أهوال العمر، طوفت بكل بلاد الله وعدت إليك بنفس الخيبة.

أرهقني التجوال، افترستني الأمراض.

تيبس جسدي من هول الجوع القاتل[1].

لينتقل المشهد لعائلة كانت تنعم بالهناء والسعادة وسط جمال الطبيعة، ليحولها فجأة جنون الأمريكان إلى أشلاء قتلى، ليظهر هؤلاء الجنود في حانة يعربدون، ويتلذذون بقتل الأبرياء وسفك دمائهم، إرضاء لأسيادهم على الرغم من أن بعضهم يؤنبه ضميره.

عاملالبار: (يغني الموال)

شربت الخمر حتى غبت عن دنياي لكن عاد إحساسي

يجسد في ضميري كل مظلمة جناها قلبي القاسي

شربت الخمر لكن عاد لي صحوي وفاجأني

دم القتلى ورعب الموت بين الخمر والكاس[2].

وفي مكان عام يظهر المخبرون يحبسون أنفاس المواطنين ويحسبون دقات قلوبهم، فيملأون بالأبرياء السجون والمعتقلات، تكميما للأفواه ومصادرة للحريات.

الرجلالمضروب: إني المظلوم وإني الراضي بالصمت لكي لا أظلم أكثر

الرجل السليم: لكن الصمت مذله، فاصرخ فيهم بالله عليك لكي لا يظلم غيرك

المخبر: من كان يحرض هذا الرجل الطيب كي يرتكب الشر؟[3].

عند نهاية كل مشهد يظهر صافي ليشهد العريس على ما وقع وليؤكد له صدق رأيه، وفي الأخير يعود بنا الكاتب للمشهد الأول، وقد فشلت محاولات صافي وهو الشخصية الوحيدة التي تحمل اسما، فشلت في إقناع العريس بترك الزوج إيمانا أن الظلم لا يهزم بالانطواء والأحزان، بل يجب أن نتحداه بالأفراح والاستمرار في الحياة.

العريس: (بصوت واضح يعلو على صخب مجموعة الشباب خلفه)

1 – م ن، ص 13.

2 – م ن، ص 18.

3 – م ن، ص 23.

ياسادة

لا تنكمشوا بكراسيكم يأسا أو خذلان

لا يخفي أحد منكم رأسه في الظلمه

لا يقتل وعيه بالخمره

لا ينحاز إلى النسيان

فشعوب الأرض جميعا سوف يوحدها الظلم

وتنحاز إلى الثوره

وسيقتص المقتول من القاتل والجائع من رب التخمه

والمسجون من السجان

ويعم العدل ربوع المعموره

ولذلك ها أنا ذا أكمل عرسي وأزف عروسي[1].

- **زلزال في تل أبيب للميداني بن صالح:**

مسرحية قسمها كاتبها إلى ثلاثة فصول، أعطى لكل فصل عنوانا، فالفصل الأول بعنوان الثورة، والثاني بعنوان الوحدة، والثالث بعنوان الأرض، وذكر في بداية كل فصل شخصياته، وهي شخصيات تتكرر غالبا في المسرحية كلها وبالتالي فإن عدد الشخصيات هي ثلاث عشرة شخصية، إضافة إلى شخصية الهاتف تشبه الكورس في مسرحية"أبوليوس".

في الفصل الأول يتحدث حرب وهو من لاجئي (1948)معكنعان، عن هموم ومعاناة اللاجئين والمشردين.

حرب : فلقد أبعدت يا كنعان عن أرضي وداري

وشجيراتي وأهلي وصغاري

لأعيش التيه والغربة جوعان شريدا

عاري الجسم طريدا[2].

1 – م ن، ص 31.

2– الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974، ص12.

ليعودا باللوم على العرب حكامهم ونافذيهم.

كنعان : ياعم صبرا... كلهم قد أخطأوا الطريق

الملك الشرير

وجنده الأجير

والقائد السفاح والأمير

والخائن الوزير

والمخبر الحقير

والقنصل المشبوه والمبعوث والخبير والسفير[1].

مؤكدين أن طريق النجاة هو الثورة، وهنا تنضم شهلاء الراعي عضو في منظمة ثورية، لتؤكد لحرب أن الشعب على درب النضال، محاولة بذلك أن تزرع الأمل في نفسه المتشائمة.

شهلاءالراعي: أيا أبتاه كفاك اكتئاب

لقد أدرك الشعب فضل التراب

وبالدم والنار فصل الخطاب...[2].

ليتدخل صابر ونضال فيما تبقى من الفصل الأول، ويشتركان في الحوار، مؤكدين على فضل الثورة وأهميتها زارعين الأمل في الانعتاق.

في الفصل الثاني تظهر مجموعة من الشباب الثوري يحكون عن عمليات قاموا بها ضد الصهاينة، ثم يجتمع شمل الجميع لعقد اجتماع متذكرين بطولة الأسلاف الذين مروا بالمكان نفسه، مؤكدين على مواصلة الكفاح المسلح.

محمد: نحن ثرنا نحن أصحاب القضية ...

ثورة يحرسها الشعب الذي كان ...

ومازال الضحية ...

ثورة لن يصمت المدفع والرشاش في أعقابها ...

1 – م ن، ص 14.

2 – م ن، ص 19.

لن يعرف الأغراب في أرجائها سلما

إلى أن ترجع القدس وحيفا

والربوع اليعربية ..[1].

بعد ذلك تقرأ المجموعة وصية الشعب الداعية للصبر والصمود، وينتهي الفصل بإصدار المقاومين بلاغا يدعو لوحدة الجميع.

الهاتف: الوحدة عرس أعياد

والنصر كفاح وجهاد

والعودة عزمة رواد

تحمي أمجاد الأجداد[2].

في الفصل الثالث الذي عنونه الكاتب باسم الأرض، يحضر اللقاء فلاح وعامل وأديب وفتاة ليؤكد تلاحم كل شرائح المجتمع الفلسطيني وكل طبقاته، وبعد التعارف يتم الاتفاق على التوحد والارتباط بالأرض، رافضين تقسيم الوطن، عازمين على مواصلة النضال.

الجميع: لابد أن نعيد ..

لا بد أن نعيد ..

ديارنا ...

حقولنا ...

أوكارنا ...

بالنار والدماء والحديد ...

بالنار والدماء والحديد...[3].

- **<u>الصخرة السوداء عبد السلام بوحجر:</u>**

نص مسرحي شعري قصير للشاعر المغربي عبد السلام بوحجر، هو الجزء الأول من نص طويل عنونه صاحبه بـ "ملحمة القمر الأزرق" بدأ كتابته سنة (1983) الهدف منه "تأسيس أدب ملحمي جديد

1 – م ن، ص 55.

2 – م ن، ص 78.

3 – م ن، ص 119.

مرتبط بالمناجم"[1]، وشكلت لصاحبها قبل سنة (1990) كما قال: "نزيفا أدبيا لا يتوقف"[2].

تتبادل الأدوار في هذا النص –المقسم إلى رحلات، ومشاهد، وإيقاعات– مجموعة من العمال يمثلون الطبقات الكادحة، ومجموعة من المشرفين على العمل يمثلون الأسياد، ومجموعة الكورس، وتبدأ الحكاية حين تتهاوى صخرة كبيرة تحاصر عمال المنجم.

المشرف الأول : ماذا جرى يا أيها الأوغاد في ورش العمل

سلام : الآن قد سقط الجبل

المشرف الثاني: أنتم هنا في العمق مسؤولون
عن هذا التردي
فالصخورلا تستطيع الانهيار لوحدها
إلا إذا لمست جوانبها أياديكم
ومستها المطارق والظهور...!

رمضان : لكن ألفنا هذه الأشياء أن تجري.. وإن
كانت طبيعتها وحدتها أقل
مما نراه.. وكل شيء محتمل

المشرف الثاني: يكفي كلاما.. واستعدوا للعمل
فالصخرة السوداء، تمنع عنكم الخبز الجميل
وإذا انثنيتم
سوف نقطع عنكم الأرزاق
والعمر الطويل[3].

ولا يملك العمال إلا تفتيت الصخرة التي تفتت أبدانهم وأعمارهم، دون أن يستفيدوا شيئا سوى الأوامر الزاجرة.

1 – عبد السلام بو حجر، الصخرة السوداء، ص 7.
2 – م ن، ص 8.
3 – م ن، ص 10.

المشرف الخامس: أنتم هاهنا خدامنا وعبيدنا[1].

وتنهار الصخرة العملاقة، ويتفقد العمال أحد زملائهم فلا يجدونه إلا وقد محي من الوجود، وتناثر أشلاء ومزقا.

رحال: قدم هنا مطحونة

علي: قدم هناك مكسرة

عياد: ويد هنا مسحوقة

حمو: ويد هناك مبعثرة[2].

ويغالي أرباب العمل في العنف، فيأمرون بجمع أطرافه وقطعه في كيس، ثم رميها في مكان مجهول، دون تقديس للجثة، ودون احترام لجهده الذي بذله خدمة لهؤلاء، لقد امتصوا دمه حين كان قادرا على العطاء، ثم رموه كما ترمى الفضلات حين انسحق.

ميلـود: قاموا بدفن الكيس في جهة

شعبـان: بلا غسل

حمـــان: بلا إخبار أسرته الفقيرة[3].

والملاحظ حين مقارنة التاريخي والمتخيل من المسرحيات الشعرية المغاربية، أنها بدأت من التاريخ، ثم تدرجت شيئا فشيئا لصالح التخييل، ولذلك أسبابه ودواعيه أهمها، أن هؤلاء الكتاب الذين جاؤوا من مملكة الشعر يفتقدون لقدرة التخييل التي ترتبط عادة بالسرد، فيقدم لهم التاريخ مادة جاهزة كاملة يجهدون أنفسهم في ترتيبها وصوغها شعرا، وكذا افتقارهم لتجربة مسرحية سابقة عليهم، إذ كانوا يقفون على الأرض، ثم ازدهرت المسرحية المتخيلة لانتفاء تلك الأسباب أهمها ثراء التجربة المسرحية، خاصة بعد تواصلهم مع المشرق، وتطويع الشعر العربي لهذا النوع من الكتابة، بعد ثورة قصيدة التفعيلة، إضافة إلى أن هؤلاء الكتاب بعد تحرر شعوبهم صارت لهم قضايا يحملونها ويدافعون عنها اجتماعية وسياسية وثقافية، وصاروا يساهمون في الحياة اليومية لشعوبهم، بعد أن حصرهم الاستعمار في ركن التاريخ يتباكون على أطلاله.

1 – م ن، ص 43.

2 – م ن، ص 33.

3 – م ن، ص 38.

غير أن هذه النصوص المتخيلة انحصرت في زاوية ضيقة أيضا، وبدل أن ينتصر فيها الجمالي بالأساس فتنفتح على كل العوالم، انحصرت في هموم الإنسان اليومية، فهي في عمومها إما صرخة في وجه الحاكم الطاغية كما في "نار تحت الجلد" و"الصخرة السوداء"، أو صرخة في وجه الآخر بمختلف أشكاله ومنها باقي النصوص المدروسة، مما يجعل أصحابها من الشعراء المسرحيين أصحاب قضية يلتزمون بها ويدافعون عنها.

- **محاكمة العبدان لعبد الباسط عبد الصمد:**

محاكمة العبدان مسرحية شعرية للكاتب المسرحي الليبي، ذي الإنتاج المسرحي الغزير نسبيا، ومن نصوصه المسرحية، ملك يبيع أنفه، وأصحاب الكهف، وثورة الفلاحين، والزلزال...، ويتبين من تاريخ التقديم أو تقدمة المسرحية كما سماها أنها كتبت سنة (1978) أو قبل ذلك.

تنقسم المسرحية إلى افتتاحية وأربع لوحات، وهي صرخة المستضعفين من بني البشر الذين يرزحون تحت نير العبودية والقهر، ولذلك نرى الكاتب يربط أحداث نصه بأحداث تاريخية من عمق الدولة العباسية وبالضبط بعلي بن محمد، أو ما أطلق عليه بثورة الزنج، وهي ثورة على "نظم الإقطاع وعلى ملكية العناصر الأجنبية لإقطاعات واسعة يعمل هؤلاء الفلاحون فيها بالسخرة، إذ أصبحوا رقيق الأرض في ظروف صحية اجتماعية قاسية"[1].

في اللوحة الأولى يجد المتلقي نفسه مع تأوهات وصرخات امرأة زنجية، مصيبتها أنها ستلد زنجيا تقهره العبودية وتسير به إلى المقصلة، ليظهر إلى جوارها عبد يعمق معها مأساة العبودية، مأساة امتدت على جسد التاريخ المثخن بالظلم والتمييز والقهر، فليس من حق العبد الحرية، وليس من حقه الوطن، حتى في الحلم لأن الحلم بالحرية يعني الموت.

المرأة : لم تكن له ديار

لكنه أخطأ التعبير

قال:

إنه حلم ذات ليلة

بأنه أصبح يملك ديارا

1 – على الحسني الخرطوبلي، عشر ثورات في الإسلام، دار الآداب بيروت، ط 2، 1978، ص172.

ويملك مواشي وعبيد
وعندما حكى حلمه
لعبيد مثله
وشى أحدهم به لسيده
رغم أن الواشي كان عبدا
....
وحينما حلم للمرة الثانية
حكم عليه بالموت[1].

•**نار تحت الجلد أحمد بنميمون:**

تعرض المسرحية لواقع الإنسان المغربي بعد انسحاب الاستعمار من أرضه، وعن أحلامه التي انكسرت في الحرية والانعتاق، ففي النص إدانة صريحة مباشرة للسلطة، والقيم التي تبني عليها، وخاصة الدين، إذ يعتبرها الكاتب سلطة دينية تستمد شرعيتها من الله، والسلطة الشرعية معروفة في تاريخ البشرية الأول، ويفترض أنها زالت اليوم، ففي المجتمعات المعاصرة تستمد السلطة الشرعية من الشعب لا من الله، وهما أي السلطة والدين في نظر الكاتب وبال على الشعب لا يشبهه إلا الجدب.

في جهة من أرض المغرب
حيث يخاف الناس
ثالوثا مرهب
السلطة والله وأيام الجدب
اغتالت يد آثمة متجبرة
فلاحا تنضح عيناه بالحب[2].

ولا ذنب لهذا الفلاح المثقف –كما سنعرف فيما بعد– إلا ثورته ضد ظلم الحاكم وجبروته وطغيانه، إنه مثقف عضوي، يمارس الفلاحة، ويعيش مع بسطاء الناس، ويضحي من أجلهم أيضا،

1 – عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص41.
2 –أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 5.

ورغم أن الفلاحين انتفضوا نصرة له إلا أن ذلك لم يكن رأي الجميع فيه، هناك أصوات ارتفعت تتهمه بالمروق عن قيم المجتمع وتقاليده، وبالأخص موروثه الديني.

إني أراه تطرف في أمرين جليلين

إنكار للحق تعالى، وعقوق للأسلاف[1].

وتنطلق مسيرة الثورة، غير آبهة بمن يرفضها ويتحداها، يزيدها حضور زوجة الشهيد ونساء أخريات اشتعالا والتهابا، ويلقى القبض على المالك رجل الإقطاع وهو يحاول اغتصاب سيدة مناضلة، رغم أنه خصي عقيم، تطلب زوجته خلفا له من أحد الفلاحين، ويساق للمحاكمة.

"يهيء الفلاحون الآن نطعا وسيفا ويسوقون المالك إلى حيث ينفذون فيه الحكم الذي أصدرته الأرض حينما يرفع فلاح سيفا ليهوي بها على عنق المالك، يظلم المشهد فتسمع أصوات فرح الفلاحين وتتعالى موسيقى قوية سرعان ما تصبح ناعمة ومثيرة..."[2].

ويلجأ الكاتب إلى تقنية الرجوع إلى الخلف زمنيا، ببعث الشهيد مرات، أو بتقديم مشهد عن تضحيات الشعب العظيمة في ثورة الريف، التي قادها الخطابي ضد التواجد الإسباني.

وأنا من وطن الأبطال

أجيء وحاضرة في ذاكرة دمائي أنوال

منها تلقوا كيف يموتون وقوفا[3].

غير أن تضحياتهم عادت وبالا عليهم، وانتقل السيف المسلط عل رقابهم من يد العدو الأجنبي إلى العدو الأخ.

الإخوة من دمنا صاروا أعداء

طالبنا أن ننصف بعد عناء قتال فقتلنا

طالبنا أن ترفع عنا...

قيود سجون

ألوان مجاعات...

---

1 – م ن، ص 8.

2 – م ن، ص 81.

3 – م ن، ص 68.

وليالي الفقر... فأقبرنا[1].

وفي هذا الجدول أعرض بإيجاز لباقة من المسرحيات الشعرية المغاربية مرتبة ألفبائيا، مع ذكر أصحابها، ونوعها تاريخا وتخييلا وهي كالتالي:

الرقم	العنوان	المؤلف	نوعها
.1	أبوليوس	أحمد حمدي	تاريخ
.2	أحبك يا شعب	محمد عمار شعابينية	تاريخ
.3	أناشيد الأحرار	محمد الطنجاوي	تخييل
.4	آخر أعوام العقم	محمد الميموني	تخييل
.5	بقيت وحدي	أبو بكر اللمتوني	تاريخ
.6	بلال بن رباح	محمد العيد آل خليفة	تاريخ
.7	بين الأمواج والقراصنة	حسن طريبق	تاريخ
.8	الترصيف بالأجساد	عبد الكريم الطبال	تخييل
.9	حتى يستريح الأب	أحمد بنميمون	تخييل
.10	ديوان الداي	أحمد حمدي	تخييل
.11	ربة شاعر	علال الخياري	تاريخ
.12	رواية الثلاثة	البشير الإبراهيمي	تخييل
.13	زلزال في تل أبيب	الميداني بن صالح	تخييل
.14	الزفاف يتم الآن	عبد الحميد بطاو	تخييل
.15	الصخرة السوداء	عبد السلام بوحجر	تخييل
.16	الصدى أعلى من الصوت	المولدي فرج	تاريخ
.17	العهد الأنور	محمد البقالي	تاريخ

1 – م ن، ص 69.

.18	فتيان القرية	محمد الطنجاوي	تخييل
.19	علي بن غذاهم	جمال الدين حمدي	تاريخ
.20	ليالي إشبيلية	عبد الكريم العلمي	تاريخ
.21	مصرع الخلخالي	عبد السلام البقلي	تاريخ
.22	ميلاد ثورة	علي الصقلي	تاريخ
.23	مأساة المعتمد	حسن طريبق	تاريخ
.24	المعركة الكبرى	علي الصقلي	تاريخ
.25	محاكمة العبدان	عبد الباسط عبد الصمد	تخييل
.26	الموت أثناء الرقص	عبد الحميد بطاو	تخييل
.27	نار تحت الجلد	أحمد بنميمون	تخييل
.28	سفينة نوح	الأزهر عمري	تخييل
.29	تغريبة جعفر الطيار	يوسف وغليسي	تخييل
.30	الشاعر والملك	نورالدين درويش	تخييل

الباب الأول

تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية

تبين لنا من خلال متابعتنا لكثير من النصوص المسرحية المغاربية حضور تيمة العنف، وهذا ما سندلل عليه في فصل الكلمة/ الموضوع، ولذلك رأينا من الواجب أن نبدأ بالحديث عن الموضوع/ العنف في حد ذاته، من خلال التعريف به لغة واصطلاحا، وعرض حضوره في الفلسفة الحديثة والقديمة، غير أن حضوره داخل هذه النصوص لا يقتصر على اللفظة الدالة مباشرة، وإنما يتشظى لغيرها، لكأنما ينشر العدوى في كل ما يحيط به.

وقد تتبعنا حضور ذلك داخل النصوص ابتداء من العتبات، مرورا بنموذج القوة الفاعلة الذي ركزنا فيه على البداية والنهاية، ثم انتقلنا لحضور ذلك على مستوى المكان وما يملأه من سينوغرافيا، وهي محطات تمثل مفاصل قوية داخل النص المسرحي، ويمكن أن تشكل بؤرة تتجلى فيها بقوة الكلمة/ الموضوع.

الفصل الأول

العنف ومرجعياته اللغوية والفكرية

تبين لنا من خلال قراءتنا لنماذج النصوص المسرحية الشعرية المغاربية، أنها تنحو نحو العنف بشكل أو بآخر، وهو حاضر بقوة على مستويات مختلفة سنعرض لها جميعا في معرض هذا البحث، غير أننا رأينا من باب أولى أن نتابع هذه اللفظة في لغة العرب أولا، ثم في نثر العرب وشعرهم، ثم نعرج لنظرة الفلسفة لموضوع العنف، في تاريخه وأشكاله والدوافع إليه، وغيرها.

أ- العنف المفاهيم والحضور الأدبي:

1- العنف "Violence" لغة:

العُنْفُ في لغة العرب من جذر عَنُفَ، والعين والنون والفاء أصل واحد يدل على خلاف الرفق كما ذهب إلى ذلك صاحب معجم المقاييس[1]، والأمر ذاته يورده صاحب القاموس بقوله "والعُنْفُ مثلثة العين ضد الرفق، عَنُفَ ككرم"[2]، وفي لسان العرب "العُنْفُ الخرق بالأمر وقلة الرفق به"[3]، وفي معاجم المتأخرين كالمعجم الوسيط، "أخذه بشدة وقسوة"[4]، غير أن المعجم الوسيط يضيف معنيين آخرين هما "لامَه وعيَّره"[5]، وهو ما نجده أيضا في لسان العرب "والتَّعْنيفُ: التَّعيير واللوم"[6]، والفعل عَنُفَ متعد بحرفي الجر على والباء "عَنُفَ عليه وبه"[7]، فنقول عَنُفَ عليه وعَنُفَ به.

ومن مشتقات الفعل عنف أيضا، عنُف يعنُف عُنفا فهو عنيف[8]، فالمصدر عنف على وزن فَعُلَ، واسم الفاعل فيه عنيف، الذي ورد صفة مشبهة على وزن فعيل، والمصدر عَنَافَةً أيضا، والجمع في عنيف، عُنُفٌ[9].

وقد يزاد في الفعل فيقال: أَعْنَفَ، واعْتَنَفَ، وعَنَّفَ، يقول أبوعلي: "اعتنفتَ الشيء، إذا كرهتَه

1- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ج 4، ص 158، مادة "عنف".
2- الفيروزأبادي، القاموس المحيط، ج 2، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، 1983، ص 178، "باب الفاء، فصل العين.
3- ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج 4، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988، ص 903، مادة "عنف".
4- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 2، ص 731.
5- المرجع نفسه، ص ن.
6- ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج 4، ص 903، مادة "عنف".
7- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص 158، مادة "عنف".
8- المرجع نفسه، ص 158، مادة "عنف".
9- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 2،ص 731.

ووجدت له عنفا عليك ومشقة"[1]، وفي لسان العرب "اعتنف الأمر: أخذه بعنف"[2]، ويقول الفيروز أبادي: واعتنف الأمر أخذه بعنف وابتدأه وائتنفه وجهله أو أتاه ولم يكن له به علم، والطعام والأرض كرههما،... واعتنف المجلس تحول عنه...، وطريق معتنف غير قاصد، وعنفه لامه بعنف وشدة[3]، ويضيف "وأعنفته أنا وعنفته تعنيفا والعنيف من لا رفق له بركوب الخيل، والشديد من القول والسير..."[4]، وفي اللسان"والعنيف الذي لا يحسن الركوب، وليس له رفق بركوب الخيل، وقيل الذي لا عهد له بركوب الخيل، والجمع عنف"[5]، والتعنيف: التشديد في اللوم..[6]، وفي مختار الصحاح: عَنُفَ العنفُ بالضم ضد الرفق، تقول منه عنف عليه بالضم عنفا، وعنف به أيضا والتَّعْنِيف التعيير واللوم،[7] وذي المعاني ذاتها يوردها اللسان "اعتنفت الشيء كرهته ووجدت له مشقة وعنفا، واعتنفت الأمر اعتنافا: جهلته "[8]، وفي تاج العروس: "اعْتَنَفَ الأَمْرَ: إذا أَخَذَه بعُنْفٍ وشِدَّةٍ "[9]، ويقال "طريق مُعْتَنَفٌ أي غير قاصد"[10].

وخلاصة القول قد وردت الكلمة بمعان تكاد تكون متقاربة الأصل، فيها الشدة والقسوة، ومن معانيها أيضا اللوم والتعيير، وكره الشيء وهجرانه، كما أطلقت على من يقسو على الخيل حين ركوبها.

ولعل الكلمة عنف توحي بكلمتين هما: عن و نف، ومن معاني الأولى، "عنا له عناء وعنوا: خضع وذل، وعنوة: أخذ الشيء قهرا وقسرا"[11]، ونف: منها "نفه الرجل صار ضعيف الفؤاد جبانا، والجمل ذل بعد صعوبة"[12]، ولا يخفى على متأمل ما في الخضوع والذل والقهر كما في الجبن من عنف.

1- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص 158، مادة "عنف".
2- ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج 4، ص 903، مادة "عنف".
3- الفيروز أبادي، القاموس المحيط، المجلد 3، ص 178، مادة "عنف".
4- المرجع نفسه، ص 178، مادة "عنف".
5- ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج 4، ص 903، مادة "عنف".
6- أحمد بن فارس، معجم مقاييس اللغة، ص 158 مادة "عنف".
7- أبو بكر الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، الجزائر، ط 4، 1990، ص 265، مادة عنف.
8- ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج 4، ص 903، مادة "عنف".
9- محمد مرتضى الزبيدي،تاج العروس من جواهر القاموس، دار مكتبة الحياة ج6، ط 1، سنة 1306هـ، ص 205.
10- ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج 4، ص 903، مادة "عنف".
11- دار المشرق، المنجد في اللغة والإعلام، دار المشرق، لبنان، ط 30، 1988، ص 534.
12- المرجع نفسه، ص 828.

2-العنف في نثر العرب وشعرهم:

إذا كان القرآن الكريم خُلْوا من كلمة عنف فيما أعتقد، فإنها وردت مرارا في الحديث الشريف ومنه قول الرسول -صلى الله عليه وسلم-: "إِنَّ اللَّهَ تَعَالَى رَفِيقٌ يُحِبُّ الرِّفْقَ، وَيُعْطِي عَلَى الرِّفْقِ مَا لا يُعْطِي عَلَى الْعُنْفِ"[1]، أي إن الله تعالى لطيف بعباده يريد بهم اليسر ولا يريد بهم العسر، فلا يكلفهم فوق طاقتهم بل يسامحهم ويلطف بهم.

وقد وردت الكلمة في شعر العرب ونثرهم قديما وحديثا، ومن ذلك قول زياد بن أبيه في خطبته البتراء مهددا خصومه المارقين في البصرة:"...إنى رأيت أن هذا الأمر لا يصلح إلا بما صلح به أوله، لين في غير ضعف وشدة في غير عنف، واني لأقسم بالله لآخذن الوالي بالمولى، والقيم بالظاعن، والمقبل بالمدبر، والمطيع بالعاصي، والصحيح منكم في نفسه بالسقيم، حتى يلقى الرجل أخاه فيقول: انج سعداً فقد هلك سعيد، أو تستقيم قناتكم"[2]،فكان معنى العنف المبالغة في الشدة، والقسوة فيها.

كما وردت في نثر المحدثين، ومن ذلك قول أبي حامد الغزالي في كتابه الشهير إحياء علوم الدين: "الرفق محمود، ويضاده العنف والحدة، والعنف نتيجة الغضب والفظاظة، والرفق واللين نتيجة حسن الخلق والسلامة، وقد يكون سبب الحدة الغضب، وقد يكون سببها شدة الحرص واستيلاءه بحيث يدهش عن التفكر ويمنع من التثبت، فالرفق في الأمور ثمرة لا يثمرها إلا حسن الخلق، ولا يحسن الخلق إلا بضبط قوة الغضب، وقوة الشهوة وحفظهما على حد الاعتدال"[3]، إنها دعوة لنبذ العنف ورفضه، لأنه دوما نتيجة أمراض النفس وانحرافها.

ولعل حضور اللفظة في شعر العرب، كان أسبق وأكثر تجليا، إذ عد الشعر دوما ديوان العرب، ومورد لغتهم، ومما ورد في شعر الجاهليين الأول قول امْرئ القَيْسِ في معلقته يصفُ جواده:

يُزِلُّ الغُـــــلامَ الخِفَّ عن صَهَـــــــــــواتِه

ويُلـــــوْي بأَثْوابِ العَنِيـــــــــــفِ المُثَقَّلِ[4].

والعنيف هنا الشديد القوي، الذي يمكنه أن يروض الجواد القوي، غير أنه يعجز عن ترويض

1- مسلم، صحيح مسلم، دار المغني، دار ابن حزم، لبنان، 1998، ط1، ص 1398.

2- شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، ج 2، العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط 10، 1986، ص 425.

3- أبو حامد الغزالي، إحياء علوم الدين، دار المعرة بيروت، ص 185.

4- امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1989، ص 47.

جواد امرئ القيس.

وظهرت الكلمة أيضا في شعر الإسلاميين (الأمويين) ومن ذلك قول الفرزدق:

إذا جـــــاءني يومَ القِيامـــــة قائـــــدٌ

عنِيـــفٌ وسَوَّاقٌ يَســـــوقُ الفـــــرَزْدَقا[1].

والقائد العنيف هو القائد غير الرفيق ولا اللين، يلجأ لاستعمال العنف.

ومنه أيضا قول جرير، وهو كذلك من شعراء الإسلاميين (الأمويين):

تَرَفَّقْـــتَ بالكِيـــــــرَينِ قَيْنَ مُجاشـــــعٍ

أَنت بهَزِّ المَشْـــــرَفِيّةِ أَعْنَـــــــــــــــفُ[2].

والعَنِيفُ في هذا البيت، هو الذي لا يُحسن الركوب، وليس له رفق بركوب الخيل.

وقال جرير أيضا:

لم يَرْكَبُوا الخيـــــــلَ إلا بعـــــــدَما هَرِمُوا

فهـــم ثِقـــــــالٌ على أَكْتافِها عُنُـــــــف[3].

وقال ابن الأَعرابي ذاكرا العنف بمعنى الكراهة:

إذا اعْتَنَفَتْـــــــــني بَلْـــــدةٌ لم أَكن لها

نَسِيّاً ولم تُسْـــــــــدَدْ عليَّ المَطـــــــــالِبُ[4].

ومن شعراء العباسيين، قال ابن الرومي يهجو كنيزة، وقد كان عاشقا لها ثم هجرته[5].

صوتُها بالقلـــــــوب غـــــــيرُ رفيقٍ

بل له بالقلـــــــوب عُنفٌ وبطـــــش

وتُغـــني فتُورثُ السمـــــــع وقْـــــراً

فَعَلَيْـــــها لمـــــــن تغنّتـــــــه أرْش[1] /[2].

1- الفرزدق،ديوان الفرزدق، قدم له مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ج 2، ط 3، 1999، ص 90.

2- إيليا الحاوي، شرح ديوان جرير، الشركة العالمية للكتاب، ط 2، 1983، ص 460.

3- ابن منظور، لسان العرب المحيط، مج 4، ص 903، مادة "عنف".

4- المرجع نفسه، ص 903، "عنف"، ومحمد مرتضي الزبيدي، تاج العروس، ج 12، ص 400.

5- قنية من اللواتي عرفهن ابن الرومي وهجاهن.

كما وردت اللفظة في شعر شعراء عصر الضعف، ومن ذلك قول الشاب الظريف متغزلا:

العاذل قد عنـــــــف في الحـب ولامْ

مذ عاين قدْ بـــــدا على خـــدك لامْ

يا بدر دجىً قدمتّ في عشقـــــــتهِ

الهَجْرُ حَلالٌ مِنْـــكَ والوَصْلُ حَـــــرامْ[3].

وعنف في البيت بمعنى اللوم بشدة، كأنما أراد أن يقول اللائم قد لام في الحب لوما شديدا.

والحديث عن العنف حاضر في الشعر العربي المعاصر بقوة، كيف لا وهو الشعر الذي واكب حركات التحرر، وأسقط عروش الاستعمار، وكان للشعر الدور الكبير في ذلك، حتى صار لكل ثورة شاعرها، ومن هؤلاء محمود درويش، الذي ظل لسان الشعب الفلسطيني، يقول ناسبا العنف للنسور ذوات البراثن، مقابل الرقة التي يحمل في نفسه، وهي رقة المتفائل، ومعنى هذا أن العنف في قاموسه مقابل التفاؤل، يقول محمود درويش في قصيدته رد فعل:

و طني!

يعلمني حديد سلاسلي

عنف النسور، ورقة المتفائل

ما كنت أعرف أن تحت جلودنا

ميلاد عاصفة.. و عرس جداول

سدّوا عليّ النور في زنزانة

فتوهّجت في القلب..شمس مشاعل[4].

3-العنف اصطلاحا:

يمكن أن نتلمس جملة من التعريفات حاولت أن تحيط بمفهوم العنف، الذي هو في حقيقته

1- الأرش: الدية.

2- ابن الرومي، ديوان ابن الرومي، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، لبنان، 2002، ص 244.

3- الشاب الظريف، ديوان الشاب الظريف، قدم له صلاح الدين الهواري، 1995، ط 1، دار الكتاب العربي بيروت، ص 321.

4- محمود درويش، ديوان محمود درويش، دار العودة، لبنان، ط 11، 1984، ص 239.

"مجموعة من السلوكات تهدف إلى إلحاق الأذى بالنفس أو بالآخر"[1]، ويذهب صاحب قاموس أكسفورد إلى أن العنف هو: "ممارسة القوة البدنية لإنزال الأذى بالأشخاص أو الممتلكات، كما يعتبر الفعل أو المعاملة التي تحدث ضررا جسمانيا أو التدخل في حريته الشخصية"[2]، ويرى ج فرويند أن العنف هو "القوة التي تهاجم مباشرة شخص الآخرين وخيراتهم أفرادا أو جماعات، بقصد السيطرة عليهم، بواسطة الموت، والتدمير والإخضاع أو الهزيمة"[3]، ومعنى ذلك أن هذا التعريف يستبعد العنف المعنوي، كما يستبعد الضرر المعنوي أيضا، أو كاد حيث حصرها في الحرية الشخصية.

في موسوعة لالاند الفلسفية نلحظ أيضا جملة من التعريفات أهمها أن العنف هو "الاستعمال غير المشروع، أو على الأقل غير القانوني للقوة"[4]، وهو تعريف دقيق شامل ومختصر، لكنه بقوله غير قانوني يبيح العنف المتصف بالقانونية، مما يسمح بعنف الدولة مثلا، أو كل فرد أو جماعة تتستر بالقانون، ويواصل لالاند متعرضا لكلمة عنيف بجمله من التعريفات، منها أن العنيف هو "ما يفرض نفسه على كائن خلافا لطبيعته...، ما يجري بقوة عاصفة ضد ما يعترضه...، دوافع خارجة عن الإرادة..."[5]، وهو بذلك يفصل في أشكال مختلفة من العنف.

أما جميل صليبا في معجمه الفلسفي فيرى أن العنف هو "كل فعل شديد يخالف طبيعة الشيء، ويكون مفروضاً عليه، من خارج"[6]، ويعرض لجملة من التفصيلات تشبه ما قدمه لالاند عن أشكال العنف، لكنه يختمه بقوله: "العنف هو استخدام القوة استخداما غير مشروع، أو غير مطابق للقانون"[7]، وهو نفسه تعريف لالاند، أما ر. ريمون فيرى أن العنف هو كل مبادرة تتدخل بصورة خطرة في حرية الآخر، وتحاول أن تحرمه حرية التفكير والرأي والتقرير، وتنتهي خصوصا بتحويل الآخر إلى وسيلة أو أداة من مشروع يمتصه ويكتنفه، دون أن يعامله كصنو حر كفء"[8]، وإلى تعريف متقارب يذهب أ.

1- عصام عبد اللطيف، سيكولوجية العدوانية وترويضها، دار غريب، القاهرة، 2001، ص 97.
2- محمد خضر عبد المختار، الاغتراب والتطرف نحو العنف، دار الغرب، القاهرة، 1999، ص 155.
3- بيير فيو، العنف والوضع الإنساني، مجموعة من الكتاب، المجتمع والعنف، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، ص 140.
4- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفية، ص 1555.
5- المرجع نفسه، ص ن.
6- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 2، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982، ص 112.
7- المرجع نفسه، ص ن.
8- بيير فيو، العنف والوضع الإنساني، مجموعة من الكتاب، المجتمع والعنف، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، ص 142.

بيرو بقوله: "كلما لجأ شخص أو جماعة لهم قوتهم، إلى وسائط ضغط بقصد إرغام الآخرين ماديا على اتخاذ مواقف لا يريدونها، أو القيام بأعمال ما كانوا لولا ذلك قاموا بها"[1].

ب- العنف تاريخه ومرجعياته:

1- تاريخ العنف:

لاشك أن العنف قد ولد في المجتمعات الإنسانية مع وجود الإنسان في هذه الأرض، وهو مرتبط بطبيعته التي تفرض التزاحم والتنافس والتصارع، ونتصور أن ذلك قد بدأ بين طرفي الإنسانية الرجل والمرأة، المتمثلين في آدم وحواء، ولا شك أن القرآن الكريم قد حسم الأمر منذ البداية لصالح الرجل/ آدم "وَقُلْنَا يَا آدَمُ اسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ الْجَنَّةَ"[2]، فالخطاب موجه بالأساس لآدم على أنه السيد والقائد، على حساب المرأة/ حواء، التي يجب أن تكون في مرتبة ثانية، أي مقودة، وتضخم الأساطير القديمة الأمر حين تنسب الخطيئة للمرأة، كأنما فيها اتهام لعقلها في عدم القدرة على القيادة، لقد أخطأت منذ البداية، ويجب أن تخضع للرجل/ آدم صاحب العقل الراجح، وكأنما هي سبب العنف المسلط على الإنسانية، فلتتحمل عنفا آخر يسلط عليها من الرجل.

ولاشك أن هذا العنف قد تسلل إلى الأولاد، لقد بدأ الصراع بينهم منافسة على أخذ الحياة بقوة، غير أن هذه المنافسة تحولت سريعا إلى أنانية وحسد وحقد، حين قتل أحد الأخوين أخاه، قابيل/ هابيل، وهو أول عنف يسجله القرآن الكريم صراحة في تاريخ البشرية "قال الله: "وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ ءَادَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِن أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الآخَرِ قَالَ لأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ (27) لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ (28) إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُوأَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَآءُ الظَّالِمِينَ (29) فَطَوَّعَتْ لَهُ نَفْسُهُ قَتْلَ أَخِيهِ فَقَتَلَهُ فَأَصْبَحَ مِنَ الْخَاسِرِينَ (30) فَبَعَثَ اللهُ غُرَابًا يَبْحَثُ فِي الأَرْضِ لِيُرِيَهُ كَيْفَ يُوَارِي سَوْءَةَ أَخِيهِ قَالَ يَا وَيْلَتَى أَعَجَزْتُ أَنْ أَكُونَ مِثْلَ هَذَا الْغُرَابِ فَأُوَارِيَ سَوْءَةَ أَخِي فَأَصْبَحَ مِنَ النَّادِمِينَ (31)"[3].

ومع تنامي التنافس والتزاحم وازدياد عدد بني آدم، ازداد بينهم العنف صادرا كما أسلفنا عن

1- المرجع نفسه، ص ن.

2- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 167.

3- القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 27-31.

طبيعة فيهم، ولعله أيضا تقليد للطبيعة من حولهم، إذ أن الطبيعة ذاتها تقوم على الصراع والمنافسة، لدرجة أن بعض الفلاسفة لم يروا الإنسان إلا ذئبا لأخيه الإنسان، وفي غياب رادع، تحولت البشرية إلى حالة حرب دائم، يستولي فيها القوي على الضعيف ويبتزه ويستعبده، مما حتم ظهور الدولة كخيار قسري للخروج من حالة العنف، فيكون العنف بذلك مؤسسا للتاريخ إذا افترضنا أن هذا الأخير لا يبدأ إلا مع الاجتماع والمؤسسات والدولة.

ويذهب فرويد بعيدا حين يرى في كتابيه "الطوطم والطابو" و"موسى والتوحيد" أن العنف هو المؤسسة الأولى لنشأة القيم والقانون، ويتصور فرويد أن الأب وقد كان، أبا للعشيرة مستحوذا على نسائها، مقصيا باقي الذكور من أبنائه، الذين لم يجدوا أمامهم من حل سوى الاتحاد لقتله وأكله، ولكن مشاعر الذنب التي أعقبت قتله ومشاعر الخوف من عودته وانتقامه، دفعتهم إلى تحويله إلى طوطم أي تمثال أو رمز للعبادة، كما حرموا على أنفسهم القتل والتشبه بالأب، في الاستحواذ الجنسي على الأم وبناتها أي حظر المحارم...[1].

وانطلاقا من ذلك كانت القيم والأخلاق والدين، وبالتالي فإن العنف كان مؤسسا لذلك إلى جانب تأسيسه للدولة أيضا.

2- أشكال العنف:

يورد الباحثون شكلين من أشكال العنف هما العنف البدني المادي، والعنف الرمزي المعنوي:

- **العنف البدني:** وكانت التعريفات السابقة للعنف قد أشارت إليه، إن لم تكن قد ركزت عليه كلية، إذ هو البارز الظاهر، خلاف المعنوي، ومعنى ذلك أن العنف المادي هو كل ضرر يلحقبجسم الكائن ويدَع أثرا قابلا للملاحظة، ومثل ذلك الضرب والقتل والتعذيب والحرب والتجويع، وهو مما تفعله الطبيعة في كل مستوياتها، الحيواني والنباتي والجامد أيضا، والإنسان إنما يرتكب ذلك لأنه أيضا يشترك مع الطبيعة في وسائل العنف المادي، كقوة الجسم والعضلات، ولم يتوقف الإنسان عند هذا الحد بل بالغ في تطوير قدرته على العنف وإلحاق الضرر والألم بغيره، باختراعه الأسلحة الفتاكة والمدمرة، فصار الإنسان بذلك أكثر وحشية ودموية، شمل أذاه أخاه الإنسان وكل ما يحيط به من مخلوقات.

1- ينظر: سيقموند فرويد، الطوطم والحرام، وينظر: موسى والتوحيد، كلاهما ترجمة جورج الطرابيشي، دار الطليعة بيروت، ط 4، 1986.

- **العنف الرمزي**[1]: وهو كل عنف غير بدني، وقد يكون غير محسوس وغير ظاهر حتى لمن يكون ضحية له، ومن أمثلته الكلام والتعليم والتربية والسياسة والفنون والثقافة والاقتصاد والدين، وحتى العلاقات الأسرية والعاطفية والتجارية، وعلاقات الجوار والقرابة، وهو أخطر في كثير من الأحيان من العنف المادي ذاته، كونه لا تظهر آثاره واضحة للغير، ولا تظهر سريعا، إضافة إلى أن الضحية يتقبل هذا العنف فلا ينتبه له أصلا ولا يمكن أن يواجهه، مما يشجع مرتكبيه على التمادي في اقترافه، وعادة ما تلجأ إليه السلطة الحاكمة والأنظمة الدكتاتورية، وحتى الشعوب في صراعها فيما بينها، ومهما يكن شكل العنف فإن له دوافع مختلفة، ومتعدد، نعرض لها فيما يلي.

3- دوافع العنف:

إن للعنف دوافع مختلفة ومتعددة نظر إليها الفلاسفة والمفكرون من زوايا مختلفة، ارتبطت عادة بقناعاتهم وأفكارهم التي يؤمنون بها، وفيما يلي عرض لأهمها:

أشارت الماركسية[2] إلى أن الصراع الطبقي بين طبقة الأسياد المالكين، وطبقة العبيد/ العمال المستخدمين، هو السبب المباشر للعنف، وما تاريخ المجتمعات البشرية إلا صراع أبدي بين الطبقات، ينتهي في كل مرة بهلاك الطبقتين المتصارعتين معا، أو بهلاك إحداهما، ولم تستطع المجتمعات في العصر الحديثرغم ما حققت من تقدم علمي القضاء على هذا الصراع، ولا يمكن في رأي ماركس دائما إلغاء العنف إلا بإزالة أسبابه ودواعيه، أي إزالة الطبقية والملكية الخاصة لوسائل الإنتاج، وتوقف الإنسان عن استغلال أخيه الإنسان، كما دعا ماركس إلى وجوب سيطرة الطبقة العاملة على السلطة، وهو بذلك يشرعن العنف، أو ما يسمى في أبجديات التيار الماركسي بـ "العنف الثوري"، ليكون طريقا وحيدا لاستيلاء طبقة البروليتاريا على عملية الإنتاج، وإزالة السلطة السياسية تماما كونها أداة للقمع في يد طبقة ضد الطبقة المتسلطة، ويدعو ماركس بدل ذلك إلى إحلال إدارة للأشياء، ومعنى ذلك فإن الماركسية تنتهج العنف وسيلة للقضاء على العنف.

1- بيير بورديو، العنف الرمزي والهيمنة الذكورية، مجموعة من الكتاب، مجموعة من الكتاب، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، العنف، إعداد وترجمة. عزيز لزرق ومحمد الهلالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 2009، ص 37.

2- ماركس أنجلز، العنف كتجلي للصراع الطبقي،مجموعة من الكتاب، مجموعة من الكتاب، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، العنف، إعداد وترجمة. عزيز لزرق ومحمد الهلالي، ص 51.

غير أن توماس هوبز[1] ومن نحا نحوه يرى أن العنف ضرورة حياتية من أجل البقاء، فالإنسان مدفوع بأنانيته ورغبته في البقاء إلى ممارسة العنف،ولذلك يرى باريتو أن القوة والعنف ظاهرتان طبيعيتان موجودتان في كل المخلوقات، وتؤدي النخب دور المحرك للتاريخ، حيث تقضي نخبة على أخرى بعد صراع عنيف، لتحل محلها، ثم يأتيالدور مرة ثانية على المتفوقة وهكذا، إنه صراع دائم حول القيادة والزعامة، وهو الاتجاه ذاته الذي ذهبإليه ابن خلدون في تصارع العصبيات[2]، ويرى بيار كلاستر (P.Klastere) أن العنف خاصية إنسانية جعلت لتأمين البقاء، والحصول على الغذاء[3].

ولعل هذا ما يشير إليه القرآن الكريم في قوله تعالى :"ولَوَلَا دَفعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعضَهُم بِبَعضٍ لَفَسَدَتِ الأَرضُ"[4]، وقوله تعالى: "وَلَوْلا دَفْعُ اللهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَهُدِّمَتْ صَوَامِعُ وَبِيَعٌ وَصَلَوَاتٌ وَمَسَاجِدُ يُذْكَرُ فِيهَا اسْمُ اللَّهِ كَثِيراً وَلَيَنْصُرَنَّ اللَّهُ مَنْ يَنْصُرُهُ إِنَّ اللَّهَ لَقَوِيٌّ عَزِيزٌ"[5].

ويذهب فرويد[6] فيما يذهب إليه إلى أن العنف ناتج عن غريزة التدمير التي تعمل لدى كل كائن حي، فهي تسعى به كي يصل إلى صورته الأصلية من مادة غير حية، ولذلك في اعتقاد فرويد لا يمكن أبدا التخلص من الدوافع العدوانية، لأنها غريزة فينا، ولكن على الإنسانية أن تسعى للتخفيف من حدتها، بمحاولة تعديل اتجاهاتها[7].

ويرجع غير هؤلاء العنف لسعي الإنسان إلى إشباع الرغبات[8]، فالإنسان بطبيعته كائن راغب، وبالتالي فقدر البشرية جميعا ممارسة هذا العنف، ولذلك فهم يسعون في تنافس حاد وتدافع قوي بينهم، وقد يتحول ذلك إلى حروب فتاكة مدمرة، ولذلك رأى جيرار أن العنف الإنساني عنف مُعدٍ: فهو ينتشر

1- جون لويس، العنف كنزعة داروينية، مجموعة من الكتاب، مجموعة من الكتاب، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، العنف، إعداد وترجمة. عزيز لزرق ومحمد الهلالي، ص 15.

2- ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر، تونس- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج 2، 1984، ص 455 .

3- مارسيل غوشيه وبيار كلاستر، أصل العنف والدولة، ترجمة علي حرب، دار الحداثة، لبنان، 1985، ص 23.

4- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 251.

5-القرآن الكريم، سورة الحج، الآية 40.

6- بلقاسم سلاطينة، سامية حميدي، العنف والفقر في المجتمع الجزائري، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2008، ص 28.

7 – ينظر: باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، العدد 337، سنة 2007، الكويت، ص 123.

8-سيغموند فرويد، غريزة العدوانية، مجموعة من الكتاب، مجموعة من الكتاب، مجموعة من الكتاب، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، العنف، إعداد وترجمة. عزيز لزرق ومحمد الهلالي، ص 26.

في الجماعة من فرد إلى فرد،...ويمكن أن يؤدي إلى قيام مذابح جماعية.

وذهب أدلر (Adler)[1] إلى أن العنف الذي يمارسه الإنسان سببه استجابة تعويضية عن الإحساس بالنقص أو الضعف، ويربط آخرون العنف بمدنية الإنسان، معتقدين أن "الإنسان البدائي... عاش في سلام مع العالم المحيط به ومع جيرانه"[2]، ومنهؤلاء ريتشارد ليكي الذي رفض في أبحاثه نظرية القرد القاتل[3]، ويذهب إربك فروم –وهو أحد تلاميذة فرويد– في كتابه "تشريح التدمير البشري"، الصادر عام (1974) إلى أن الإنسان يختلف عن الحيوان "في حقيقة واحدة، وهي أن الإنسان قاتل... فهو الكائن الوحيد من بين الثديات العليا الذي يقتل ويعذب أفرادا آخرين من بني جنسه، وبلا سبب"[4]، ولعل ذلك ما تؤكده شهادة الملائكة في الإنسان حين خلقه الله تعالى "وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلاَئِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الأَرْضِ خَلِيفَةً، قَالُواْ أَتَجْعَلُ فِيهَا مَن يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاء وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ، قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لاَ تَعْلَمُونَ"[5].

وإذا كان الفلاسفة قد اختلفوا في أصل العنف وأسبابه، فقد اختلفوا أيضا في مشروعية هذا العنف من عدمه، وهو ما سنعرض له.

4–العنف والمشروعية:

شرع بعضهم العنف وأباحه[6]، بمعنى سمحوا باستعمال العنف مادام مشروعا، ولا يكون كذلك إلا حين تمارسه الدولة، باعتبار ذلك من خصائص الدولة في تطبيقها للقانون، فلا سلطة دون ممارسة العنف، ولا يُتصور وجود دولة خالية من العنف، مادام هو الكفيل بتنظيم المجتمع وتوجيهه، ومادام غيابه يعني الفوضى والفساد،فلا بد من استعمال الضغط والإكراه والردع، ومعنى ذلك أن الدولة هي

1– الزين عباس عمارة، مدخل إلى الطب النفسي، ط1، دار الثقافة والنشر والتوزيع، بيروت، 1986، ص 194.

2–كولن ولسون، التاريخ الإجرامي للجنس البشري، سيكولوجية العنف البشري، ترجمة، رفعت السيد علي، دار مصر، 2001، ص 75.

3–المرجع نفسه، ص ن.

4–المرجع نفسه، ص ن.

5–القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 30.

6– بيير بورديو، العنف الرمزي والهيمنة الذكورية، مجموعة من الكتاب، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، العنف، إعداد وترجمة عزيز لزرق ومحمد الهلالي، ص 37.

جهاز مؤسس على العنف[1]، عليه تقوم وبه تدوم وتستمر، غير أن السؤال الذي يبقى مطروحا، هو هل يحق لكل دولة أن تستعمل العنف كيفما كان شكل هذه الدولة، ولو وصلت عن طريق العنف أيضا؟، بل وهل يجوز للدولة أن تعبث بمشروعية العنف، وتختفي خلفه؟ يقول فرانسوا لوجاندر "إن لعبة السلطة بالذات تنطوي على عنف تظهره لعبة الجماعات الضاغطة، ولذا يعود للدولة أيضا أن تقرر الحرب، شريطة ألا تكون لعبة في يد قوى تسيطر عليها،... فهي تضمن النظام، وتكرس الحرب، تدين قتل المواطن وتفرض قتل العدو، تدعي معرفة الخير والشر، وحق تصنيف الناس بين صديق وعدو"[2].

كما منحت القوانين الدولية للشعوب المستعمرة والمضطهدة استعمال العنف ضد الشعوب المستعمرة من أجل استرجاع حريتها وكرامتها، ودفع الظلم عنها، ولا تتوقف الشرعية عند الشعوب فحسب، بل حتى على مستوى الأفراد أيضا دفاعا لظلم مسلط عليهم، أو ما يسمى بالدفاع الشرعي.

غير أن تيارا آخر جعل العنف غير مشروع[3]، وعلى رأس هؤلاء غاندي، إنهم يرفضون العنف مهما كان شكله، سواء صدر عن الفرد أم من طرف الدولة، ويعتبر أتباع هذا الاتجاه العنف رذيلة وهمجية، لم تحصل منها البشرية إلا على الويلات، ولا يعني ذلك الاستسلام للفساد والقبول بالاستبداد والظلم، بل لا بد من مواجهتهولكن بوسائل غير عنيفة، وذلك يتطلب تربية روحية عميقة وصبرا وجلدا كبيرا، وقد اعتبر غاندي العنف من خصائص الحيوانات.

ويذكرنا هذا الاتجاه بمواقف النبي عيسى عليه السلام، الذي كان يرفض الرد على العنف بعنف مماثل، ومن مأثوراته :"إذا ضربك أحد على خدك الأيمن فأدر له خدك الأيسر"[4]، بل وهو ما يتفق مع بعض قيم الإسلام "فَمَنْ عَفَا وَأَصْلَحَ فَأَجْرُهُ عَلَى اللّهِ"[5].

1- تيد هندريش، العنف السياسي: فلسفته، أصوله، أبعاده، ترجمة عيس طنوس وآخرون، دار المسيرة، بيروت، ط 1، 1986، ص 32.

2- فرانسوا لوجاندر، وجوه العنف المتعددة، مجموعة من الكتاب، المجتمع والعنف، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، مراجعة أنطون مقدسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 3، 1993، ص 30.

3- غاندي، سياسة اللاعنف، مجموعة من الكتاب، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، العنف، إعداد وترجمة. عزيز لزرق ومحمد الهلالي، ص 37.

4-انجيل متى 5:38-39.

5- القرآن الكريم، سورة الشورى، الآية 40.

5- العنف والفلسفة القديمة:

على كثرة ما ناقش فلاسفة الإغريق من موضوعات، فإن موضوع العنف[1] بقي بعيدا عن مناقشاتهم وحواراتهم، غير أنه يمكن من خلال ما كتبوه تبين رفضهم للعنف، ويأتي على رأس هؤلاء أفلاطون وأرسطو.

ويمكن أن نستدل على ذلك برفض أفلاطون للديمقراطية التي يعتبرها وثيقة الصلة بالفوضى وانقلاب القيم، على أساس أنها عصا الدهماء، التي يشهرونها دائما للوصول إلى السلطة والبقاء فيها، ولذلك يسعى رجل السلطة إلى إرضاء الأغلبية ومسايرتها ولو كانت منحرفة بعيدة عن جادةالصواب، والعكس هو ما يجب أن يسعى إليه، في إقامة العدل والفضيلة، ونشر القيم المثلى ولو عارضت أهواء الناس وأذواقهم وميولاتهم، ولذلك نادى بالجمهورية الفاضلة التي تتحقق فيها المثل العليا، وتغيب فيها جميع مظاهر العنف والصراع، ولا عجب أن تقدم الديمقراطية على إعدام سقراط، فانتصرت للغوغاء، على حساب النخبة والفلسفة والفكر.

ويمكن أن نقف عند فيلسوفين من فلاسفة العرب، هما أبو نصر الفارابي في كتابه آراء أهل المدينة الفاضلة، وابن خلدون في مقدمته، حيت يرى الأول[2]أن الغلبة والقهر من خاصيات المدينة الضالة، مشيرا إلاأن مدينة التغلب، وهي التي قصد أهلها أن يكونوا القاهرين لغيرهم، الممتنعين أن يقهرهم غيرهم، ويكون كدهم اللذة التي تنالهم من الغلبة فقط، مشترطا في قائد المدينة الفاضلة أن يكون محبا للعدل وأهله، ومبغضا للجور والظلم وأهله، يعطي النَصَفَة من أهله ومن غيره ويحث عليه، ويؤثر من حل به الجور مؤاتيا لكل من يراه حسنا وجميلا، ثم أن يكون عدلا غير صعب القياد، ولا جموحا ولا لجوجا إذا دعي إلى العدل بل صعب القياد إذا دعي إلى الجور وإلى القبيحة.

ويرى عبد الرحمن بن خلدون[3] ضرورة وجود الدولة للكف من نزوات الإنسان وأنانيته، ومن ميله إلى ظلم الآخرين سعيا وراء مصالحه ومنافعه الخاصة، فالدولة عنده ترتبط بالقوة والعنف إذ يتعذر إخضاع الناس واستمالتهم بالطرق السلمية.

1- أفلاطون، القوة هي القانون الأسمى، مجموعة من الكتاب، دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، العنف، إعداد وترجمة عزيز لزرق ومحمد الهلالي، ص 37.

2- ينظر: أبو نصر الفارابي، المدينة الفاضلة، موفم للنشر، الجزائر، 1990، ص 108 وما بعدها.

3- ابن خلدون، المقدمة، الدار التونسية للنشر، تونس- المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ج 2، 1984، ص 454.

6- العنف والمسرح:[1]

المسرح فن الحوار، وفن تلاحم الفنون الإنسانية، فهو نتاج تلاحمها وتزاوجها، المسرح وحده هو الفن الذي تتلاحم على صهوته إبداعات الإنسان، فإذا هي إبداع عبقري جديد، وإذا هو ابن مدلل لجميعها[2]، فهل يمكن أن تكون له علاقة بالعنف؟

الحق أن المسرح هو ميدان لصراع الإنسان مع الإنسان ومع غير الإنسان، والصراع هو لبه ونواته وروحه التي لا يمكن أن يحيا إلا بها، ولا يستقيم إلا بتواجدها، والصراع المادي والمعنوي الظاهري والباطني هو شكل من أشكال العنف، إذ أنه مَعْبر لتحقيق الرغبات التي تحدث عنها، ومعبر لاستخلاص الحقوق المسلوبة في صراع الطبقات كما ذهب إليه الماركسيون.

وقد يذهب المسرح إلى أبعد من هذا، حين لا يبقى العنف مظهرا عاما يتجلى في الصراع فحسب كما أسلفنا القول، بل يخصص للعنف أشكالا من المسرح، منه مسرح العصابات "Theatredeguerrilla"، وهو أسلوب مسرحي مستوحى من أسلوب حرب العصابات[3]، والمسرح التحريضي "Theatre de agit-prop"، وهو مسرح سياسي الطابع، يهدف إلى الدعاية، وتغيير الواقع انطلاقا من الأحداث المباشرة والساخنة[4]، والمسرح المضطهد "Theatre de l' opprime"، الذي يقوم أساسا على وجوب تغيير الواقع بدلا من مجرد محاكمته[5]، ومسرح الغضب " Theatre de la colere"، الذي ظهر احتجاجا على الظروف السيئة التي خلقتها الحرب المدمرة، وخاصة في أوساط الطبقة الكادحة[6]، ومسرح القسوة "Theatre de cruaut"،ويطلق عليه أيضا مسرح العنف، حيث يصير النص صراخا وتعاويذ، وحيث يكون المكان أشبه بالمذبح[7].

مما تقدم يتبين لنا الاهتمام البالغ لمعضلة العنف، مما جعل منه إشكالا اختلف فيه المفكرون والفلاسفة، وذهبوا فيه مذاهب متفرقة.

1- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 441 ومابعدها.
2- عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعريةّ، ص 22.
3- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 441.
4- المرجع نفسه، ص 121.
5- المرجع نفسه، ص 451.
6- المرجع نفسه، ص 442.
7- المرجع نفسه، ص 447.

ومهما يكن الاختلاف في العنف من حيث شرعيته وعدمها، ومن حيث تعدد أشكاله وأنواعه، فإنه مما ينفر منه، ومما يسعى لكبحه ومحاربته، ويكفي أن اللغة قد نفرت منه سلوكا حين قدمته بمعنى مخالف لمعنى الرفق، وسنسعى في الفصل الثاني إلى تتبع حضوره في النصوص المسرحية المغاربية، ليكون تيمة بحثنا هذا.

الفصل الثاني

الكلمة/ الموضوع

سنعرض في هذا الفصل للكلمة/ الموضوع، الأكثر تواترا في النصوص المدروسة، بناء على ما قمنا به من إحصائيات، وسنتوسع في تتبع حضور هذه الكلمة في كل المجالات المطروقة داخل هذه النصوص، على مستوى طلائع العنف ورموزه، وعلى مستوى محاربيه، بل وحضوره على مستوى الأسطورة والفن والنصوص المقدسة.

أ-الكلمة/ الموضوع:

الكلمة الموضوع هي النقطة البؤرة، إنها على حد تعبير يوسف وغليسي الموضوع المهيمن، أو مركز الثقل الموضوعاتي[1]، وعلى حد تعبير عبد الكريم حسن الموضوع الرئيسي، الذي عرفه بقوله "والموضوع الرئيسي هو الموضوع الذي تتردد مفردات عائلته اللغوية بشكل يفوق مفردات العائلة اللغوية الأخرى"[2]، وهو ماسعيت إلى لملمته من خلال قراءة سبعة نصوص مسرحية مغاربية، من المسرح الشعري، ارتأيت أن أختارها من أمصار المغرب العربي، ليبيا، تونس، الجزائر، المغرب، وفي مقابل ذلك تعذر علي الحصول على نص مسرحي شعري موريتاني، رغم سعيي الحثيث، وكثرة اتصالاتي مع جم من أصدقائي الأدباء والمسرحيين الذي أكدوا عدم وجود ذلك في موريتانيا.

وقد أحصيت في المدونة المدروسة أكثر من إحدى عشرة ألف (11000) كلمة[3]، كلها تحيل على مفهوم العنف من قريب أو من بعيد، ويمثل هذا العدد الهائل نسبة كبيرة من مجموع كلمات المدونات السبع التي اعتمدتها في الدراسة، تكاد تطغى عليها وتغطي على باقي المعاني.

ثم ركزت الحديث على أربع مئة (400) كلمة تتكرر بصيغ مختلفة أكثر من ثلاثة آلاف مرة، وبالضبط ثلاثة آلاف وأربع مئة وأربع وأربعين (3444) مرة، رأيتها من جهة أكثر تواترا وحضورا من غيرها، ومن جهة أخرى أكثر تعبيرا عن مفهوم العنف بكل أشكاله وأنواعه، وقد توزعت هذه الألفاظ كالتالي:

1- ألفاظ تدل على الفناء ومنها: القتل والشهادة والموت والجثة والدم والذبح والخراب، وما يناداح

1- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام، ص 51.

2- عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر الشياب، ص 34.

3- ينظر الملحق/ أ.

في هذه المعاني المتقاربة، وقد توترات هذه الكلمات حوالى أربع مئة وتسع وستين (469) مرة، يأتي الموت في مقدمتها بمئة وواحد وأربعين (141) مرة، والقتل بمئة وواحد وعشرين (121) مرة، والدم بمئة وخمس (105) مرات.

2- وألفاظ أخرى ترتبط بالفناء أساسا من زاوية أنها وسيلة فاعلة فيه ومؤدية إليه، يستعملها الإنسان كما قد يستعملها غيره في إقامة فعل العنف، ويمكن أن نذكر منها: وسائل معاصرة كالطائرة والرشاش والبندقية والرصاص والصواريخ والقنابل، ووسائل تقليدية استعملها الإنسان منذ الخليقة الأولى، كالسيف والحربة والعصا والسلاسل والخنجر والمنجل والمشنقة والسم والنار وما إلى ذلك، كما أن منها الشرطي والجندي وقد بلغ عدد حضورها حوالى أربع مئة وسبع وعشرين (427) مرة.

3- كما أن للعنف أسبابه الدافعة إليه، ويأتي على رأسها ظلم الإنسان لأخيه الإنسان سواء عن طريق استعماره واستعباده كيفما كان هذا الاستعمار والاستعباد، أم كان عن طريق إقصائه من ممارسة حقه المشروع، ومن ذلك حق اختيار الحاكم والتداول على السلطة، ومن الألفاظ الدالة على ذلك في المدونة المدروسة، كلمات: عبد، أسود، استعمار، سلطان، السلطة، أمير، عدو، حقد، اغتصاب، عصبية، تشرد، جهل، عبودية، وهلم جرا، وقد وردت هذه الكلمات في مجملها ثلاث مئة واثنين وتسعين (392) مرة، ومن أهمها لفظة العبودية التي وردت مئتين واثنين وستين (262) مرة، والحكم ستا وتسعين (96) مرة، والظلم ثلاثا وتسعين (93) مرة، والسواد تسعا وثمانين (89) مرة، والحقد اثنين وستين (62) مرة.

4- وتعرض النصوص لنتائج العنف ونذكر منها: التشرد والموت والشهادة والحزن واليتم والثكل، كما تعتبر ردود الفعل عن هذه السلوك نتائج أيضا ومنها: الرفض والثورة التي تتردد مئة وثمان وثمانين (188) مرة، والرفض اثنين وأربعين (42) مرة، والتمرد أربعا وعشرين (24) مرة.

5- وتغرق النصوص في الأفعال العنيفة بشكل لافت للانتباه، حيث أحصيت ثلاثة آلاف ومئة وخمس وخمسين (3155) فعلا عنيفا، ومنها: الإرهاب والحرب والفتن والرعب والخوف والشر والهدم والحرق والسجن والتشرد واللجوء والغل والجشع والبكاء والفزع والفقر والغربة والصراع والتسيد وعشرات ليس من السهل الإتيان جميعا على ذكرها، ومن أهمها لفظة: العدو سبعا وثلاثين (37) مرة، الشر

اثنتين وستين (62) مرة، الغدر ثلاثا وأربعين (43) مرة، النضال ثلاثين (30) مرة، الحريق ستا وعشرين (26) مرة، الغربة ثلاثا وعشرين (23) مرة، المجرم ثلاثا وثلاثين (33) مرة، السجن واحدة وثلاثين (31) مرة، الثورة مئة وسبعا وسبعين (177) مرة، السيد مئة وأربعا وعشرين (124) مرة.

ويستعير هؤلاء الأدباء من الطبيعة ألفاظا كثيرة عنيفة، حوالى مئتين وست وتسع وستين (269) كلمة، ومنها: الدياجير، والجدب، والسيل، والعتمة، والليل، والعاصفة، والوحوش، والصقور، والغربان، والنسور، وقد وردت مئتين وتسعا وستين (269) مرة، تأتي لفظة الليل في المقدمة بست وستين (66) مرة، فإذا أضفنا إليها كلمة ظلام التي وردت خمسا وثلاثين (35) مرة، صار المجموع مئة وإحدى عشرة (111) مرة، وصخرة باثنين وعشرين (22) مرة، وحجر بتسع عشرة (19) مرة، وجبل بثلاث عشرة (13) مرة، وصحراء بأربع عشرة (14) مرة.

مع ملاحظة أن بعض الألفاظ يمكن أن تحضر في كم من مجموعة، لأنها تحيل على موضوعين فأكثر، وهي تحيل جميعا على العنف، هذه اللفظة التي لم تحضر في النصوص المدروسة غير ست (6) مرات.

ولعل حضور الموت مما يحقق الصدارة في النصوص المدروسة، غير أنه لا يأتي منساقا طوع نفسه، ولا يأخذ الناس حتف أنوفهم، بل يتربص بالجميع في كل منعطف، يكشر عن أنيابه وبراثنه "ولا أجد أمامي غير الموت"[1]، يطل من كل مكان، حتى من العيون التي يفترض أنها للبسمة والمحبة والخير "في عينيك أرى الموت يحدق في"[2]، يسعى إليه الإنسان بسبب أو دون سبب، "إن لم تستطع قتل عدوك/ فلا أقل من أن تدوس ظله"[3]، فإذا هو قتل، وشهادة، وصلب، وتسميم، وانتحار، وذبح، واغتيال يفجع فريسته، يطل على حين غفلة من الجميع، يتربص كالخائن في كل مخبأ ليفاجئ الضحية، التي عادة ما تمثل الضعف أو الثورة والرفض "اغتالت أيد آثمة فلاحا"[4]، بل يعلن عن ذاته في وضح النهار ليصير آلة

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 34.

2- م ن، ص 35.

3- م ن، ص45.

4- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 5.

حصد "وأن الموت يحصدنا"[1]، تستعمل فيه السيوف والحراب، والمقاصل والرصاص والطائرات، والجوع وهلم جرا، يأخذنا فرادى وجماعات "يصبح الموت بالجملة مجانا"[2]، حتى صار الإنسان ذاته موتا "فنحن الموت"[3]، ولا نكاد نجد بين ثنايا النصوص سردا/ شعرا، ولا فعلا ما يوقع الموت قضاء وقدرا.

يأتي الموت في العادة ليقضي على نبض الحياة ويزرع فيها الفناء والخراب، "إن الموت الفاجع عند الناس نهاية ترحال"[4]، بومة سوء تمتص من عصافير السلم رحيق الحياة "قتلت ذات صباح في الأشجار عصافير السلم"[5]، ويتعود عليه الناس ليصير فسحة ويصير بنو البشر مجرد كلاب فـــ "هل تأسف من قتل كلاب مسعورة"[6]، ليصير القتل احتفالا ضخما "يرصعه الدم والسيف في مهرجان الدماء"[7]، "ويمتد الموت إلى كل شيء حتى الجماد "والأرض التي اغتيلت"[8].

ويعيث الموت فسادا، وينتشر في كل مكان "أصبحت أشلاؤنا منثورة"[9]، "أشلاء جثته قد عبثت بها الفئران"[10]، "ولحومه السوداء تلك تكاد تخنقنا روائحها الخبيثة..."[11].

ولا يكتفى بإيراد الموت فحسب، بل يوغل أيضا في العنف البشع، حيث ترمى الجثث في العراء لتنهشها الحيوانات المفترسة "أن تنهش جثتك عقبان أو ديديان"[12]، "فالغربان تأكل جثتك"[13]،بل وفي

1- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 8.

2 - عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان ، ص 57.

3 - م ن، ص 68.

4- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 65.

5- م ن، ص 67.

6- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 24.

7- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 310.

8- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 35.

9- م ن، ص 14.

10- عبد السلام بو حجر، الصخرة السوداء، ص 34.

11- م ن، ص 37.

12- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 64.

13- م ن، ص 76.

التلذذ بالموت أيضا "يجلس فوق الجثث ويضحك"[1].

لكن الموت قد يكون حياة، يشبه الريح السموم التي تهب على النبات فإذا هو هشيم مبدد، لكنه في الآن ذاته ينضج بذورا تحمل في أرحامها حياة مستمرة متجددة، "وأنا من وطن الأبطال/ أجيء وحاضرة في ذاكرة دمائي أنوال/ منها تلقوا كيف يموتون وقوفا"[2]، يمد أصابع حبلى بالحرية، تصنع للأحرار "حبلا نشنق فيه الأصوات والأفكار المكرورة"[3]، "نشنق فيه من يبتز جهود سواعدنا المغلولة"[4]، ليبقى دائما "... موت الثائر الرافض بعث للحياة"[5].

ورغم أن الموت قاتل بطبيعته للأحلام، كما أن الأحلام قد تكون طريقا للموت "لكن الأحلام قد تقتل صاحبها"[6]، فإن الموت أيضا قد يعصف بأولئك الذين"كانوا أشجارا مكسورة هصرتها أعاصير الظلم"[7]، يزرع فيه أحلام الأطفال والأنبياء "إن وراء المقتول أمامكمو أسرار نبي"[8]، يعصف بدياجير الظلام "هذا الميت خلف في ليل الأيام لنا شمعة"[9]، يوقد قناديل الأحلام، وشموع المحبة "يتحرك ركب الأبناء/ في إصرار تمنحه للقنديل النار/ كي يشعل ليل الأيام دما"[10]، يبذر في أيام المحرومين والمضطهدين "فجرا دم الأحرار"[11]، شمعة وقنديل وفجر تذكرنا جميعا بشعلة قنديل غاستون باشلار التي "تجعل الحكماء يفتكرون، وكانت تمد الفيلسوف المتوحد بألف حلم وسانحة،... كانت شعلى القنديل تستدعي أفكارا بلا

1- الموت أثناء الرفض، ص 16.

2- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 68.

3- م ن، ص 10.

4-م ن، ص ن.

5- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 55.

6- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 42.

7- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 12.

8- م ن، ص 6.

9- م ن، ص 10.

10- م ن، ص 13.

11- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 18.

قيود، وتستثير خيالات بلا حدود"[1].

ولا يتوقف الموت عند الحلم، بل يبلغ حد الكمال حين يعانق بصاحبه الخلود،لأن دم الأحرار لا يخبو نوره، ولا يزول عبيره، و"الشهداء مشاعل تحرير/ الشهداء علامة/ وزمان يتكاثر فيه الشهداء قيامه"[2]، إنهم يتَحدون دوما الفناء والزوال ""فالشهداء يعودون الليلة كي... تضج الغابات بأغنية عن فلق الصبح القادم"[3]، فالموت أنفى للموت، وهو ما حاولت أن تثبته الأساطير القديمة، "فالإنسان البدائي الذي ابتكر أساطير الفينيق وعشتار وتموز وغيرها، إنما فعل ذلك ليؤمن لنفسه الخلاص من نهاية محتومة، يتجاوزها للعودة إلى الحياة"[4].

ولاشك أن "التكرار أينما كان دليل على الهوس"[5] على حد تعبير جون بير ريشار، أو العودوية كما اصطلح عليه الناقد الفرنسي رونالد بارث في قوله "إن الموضوع يتصف بالعودوية، وهذا يعني أنه يتكرر على امتداد العمل الأدبي"[6]، إن تردد مفردات مجموعة لغوية بكثرة يدل حتما على أهمية متميزة بالمقابلة مع الموضوعات الأخرى[7].

ويمكن تمثيل هذه الكلمات المتداولة بقوة بالدوائر المنداحة على صفحة الماء، ما إن ترتطم الكلمة الأم، حتى تلحق بها عشرات الكلمات الأخرى، رد فعل قوي لها، والتي عادة ما تكون أقل إضاءة منها كلما كانت أبعد، حتى ولو كانت أكثر عددا، وحتى لو كانت أكبر حجما أيضا.

ويمكن التمثيل للفظة العنف بالشجرة التالية، وقد استعرناها من عبد الكريم حسن، **بعد أن أضفنا**

1- غاستون باشلار، شعلة قنديل، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1995، ص 26.

2- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 65.

3- م ن، ص 6.

4- أحمد المعداوي، أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993، ص 134.

5 -j.p. richard.l'univers imaginaire de malarmé.ed.seuil.p 25

نقلا عن: عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص 33 .

6 -r.barthes , michele par lui méme.p 177

نقلا عن: عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص 34 .

7 - عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب، ص 33.

لها الجذير بداية، والفنن نهاية، مع أننا على يقين أنها تمتد إلى أبعد من ذلك بكثير، فللجذيرات جذيرات أرفع، وللأفنان أفنان أنضر:

الفنـــــــــن	النيران، إعياء، تذوي، أنين، الأحقاد، الهموم، الحرائق، يخاف، رعب، عقاب، ظمأ، تعب، قلق...
الغصـــــن	رعب، الدمعة، جمجمة، الدم، حشرجات، الهلاك، طعنات، الموت، الحرية، الاغتيال، السجن، التشريد، التعذيب، الجهاد، الشهيد، تهزمني، المنفيين، أحقاد، فتن، ذل، نعش، كشر، عليل، فقر، ...
الجـذع	القتل، القسوة، الإرهاب، الحرب، الزحف، الثورة، نهدم، يبيد، صهرت، تزلزل، المذبوحة، مزقت، خربوا، نسحق، القهر، استباحوا، الجرائم، العبودية، الطغيان، ذبح، الثأر، معركة، الأطماع، الزحف، دك، بطش، سحقه، اغتصاب، الذبح، يصلب، حصار، سلب، عذب، جلاد، قسوة، دمر، اعتقال، قمع، كسر، مجرم، قصف، صعق، سفك، هجم، حطم ...
الجـــــذر	استعمار، الباطل، ظلم، الشريد، جيش، اليهود، صهيون، الشر، الغاصب،الهمجيون،الطواغيت، تخدع، الظلم، دياجير، العرش، همج، ضرائب، سلطان، قيد، سوط، الخراب، ...
الجذيـــــــــر	جفاف، جبروت، الرفض، الأحرار، المالك، العرش، التيه، بندقية، رشاش، الجشع، سيف، السلطة...

كما يمكن التمثيل لذلك بالشجرة العائلية من أجل اكتشاف الكلمة/ الموضوع على حد تعبير يوسف وغليسي[1]، ومعنى الموضوع هو انتماء مجموعة مفردات إلى عائلة لغوية واحدة على حد قول

1- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 51.

عبد الكريم حسن[1] في قرابة علنية وسرية، لاشك أن العلاقة بين كلمة عنف من جهة وكلمات قتل ودم وضحية ومقبرة واستعمار وتشرد ونهب وجندي وسيف وسلطان هي من العلاقات العلنية الواضحة التي تستلزم بعضها البعض بمجرد حضور لفظة منها في الذهن، سواء أكان العنف شرا أم خيرا، فعلا أم رد فعل، غير أن كلمات كثيرة قد ترتبط بكلمة العنف ارتباطا سريا، وهذا ما لمسناه في ألفاظ العنف المعنوي خاصة، إن المطرقة وسيلة للعنف حتى لو كانت للإصلاح، والدم عنف حتى ولو كان نتيجة عملية جراحية، والشرطي يمارس العنف حتى ولو كان ردا لعنف أكبر منه، وحماية لضحية من عنف أشد، كما أن الليل والظلام والرعود والسيول والغربة والصمت هي شكل من أشكال العنف كيفما فسرنا نحن هذا العنف.

والقرابات إذن كثيرة جدا منها ما ذكره عبد الكريم حسن، الاشتقاق، والترادف، والقرابة المعنوية[2]، إضافة إلى الضمائر التي أشار إليها يوسف وغليسي وأهملها عبد الكريم حسن[3]، ولعلها أن تكون أكثر حضورا وتواترا من الألفاظ نفسها، دون أن نغفل الألفاظ المبهمة، كأسماء الإشارة والأسماء الموصولة وغيرها.

ولا يمكن أن نكتفي بمخطط الدوائر المنداحة التي أشرنا إليها سالفا، بل يمكن أيضا أن نعمد لشجرة الموضوع التي أشار إليها يوسف وغليسي[4]، هذه الشجرة التي يمكن تقسيمها إلى جذع وجذور وجذيرات وفروع وأفنان وما شئت من التفصيلات، ولا شك أن العنف وكل ما دل عليه كقتل ومات وصرع وذبح وخر وخرب هي جميعا تدل على العنف، وبالتالي فهي الجذع القوي للموضوع، كما لا شك أن وسائل العنف كالرصاص والقنابل والسيف والخنجر والعصا والسم، ومراتب الحكم والسيطرة كيفما كان مستواها كالجندي والشرطي والملك والأمير، ومظاهر العنف في الطبيعة كالرعود والأمطار والذئاب والأسود والصحراء والظلام، كلها أيضا يمكن أن تكون جذورا أو جذيرات تسبب العنف وتغذيه وتدفع إليه، ويمكن أن تكون نتائج العنف أغصانا وأفنانا وحتى ثمارا طلعها كأنه رؤوس الشياطين، ومن ذلك الاستعمار، الاحتلال، النفي، الثورة، التمرد، العبودية، الاضطهاد، الحزن، الخيانة، الذبول،

1- عبد الكريم حسن، الموضوعية البنوية، ص 32.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، ص 163.

4- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 57.

المؤامرة، ومعنى ذلك فإني أسعى إلى اعتماد الإحصاء في الدراسة الموضوعاتية والتي هي على حد قول عبد الكريم حسن "ليست قراءة تأويلية بحتة ولا تفسيرية خالصة، ولكنها وصف شامل، يمكن تسميته بالجرد والتنضيد"[1].

ب-استحضارات أخرى للعنف:

لا يكتفي أدباء المدونات المدروسة، بالألفاظ الدالة على العنف، يستحضرونها بمستوياتها المختلفة، ولكنهم أيضا يستحضرون أسماء أعلام وأساطير، تحيل كلها على العنف، ويمكن تقسيمها إلى ما يلي:

1-طلائع العنف:

ورد عدد كبير من أسماء الأعلام التي ارتبطت بالعنف بشكل أو بآخر، واعتبرت على مر التاريخ رموزا للعنف، سواء أكانت ممارسة له، أو واقعا عليها،ويمكن تقسيم هذه الفئة إلى ما يلي:

-**الأنبياء:** لم يذكر في كل النصوص إلا النبيان محمد وعيسى عليهما السلام، ولا يخفى ما تعرض له هذان النبيان من عنف واضطهاد، حيث مورس عليهما منذ الولادة إن لم يكن قبلها، لقد ولد عيسى عليه السلام والذي يطلق عليه في هذه النصوص اليسوع أيضا، من غير أب، ولأم تعرضت لصنوف من العنف ابتداء من العنف المعنوي/ السخرية، والاتهام بالفحش، إلى العنف المادي والمتمثل أساسا في الطرد والنفي والمقاطعة، وواجه عيسى النبي صنوفا من التكذيب والتعذيب، انتهت أخيرا بحكم الصلب الذي نفذه في حقه جماعة من اليهود حسب الرواية المسيحية، ورفعه الله إليه حسب ما ورد في القرآن الكريم، ومهما تكن الحقيقة، فإن النبي عيسى قد تعرض لأشكال مختلفة من العنف تحمل آلامها وحده لينشر كلمة الله بين البشر، فهل تحقق ذلك؟ وهل سقت تضحيته شجرة المحبة والعدالة والأخوة؟ ذاك ما ينفيه عبد الحميد بطاو صارخا في وجه البشرية.

العدل هراء

العدل هراء

مصلوبا مات يسوع...[2].

---

1 - عبد الكريم حسن، المنهج الموضوعي، ص 100.

2- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 34.

وهو الأمر ذاته الذي يكرره في أخر المسرحية، متسائلا إن كان ضمير العالم قد مات على أيدي الجيوش الظالمة كما مات المسيح وصلب:

هل مات ضمير العالم

هل حقا مات ضمير العالم

...

هل يذبح كالأطفال

...

...

أم يصلب مثل يسوع الطيب؟[1].

ولقد ظل الكثيرون من أتباعه، أو من يزعمون كذلك يستعلمون المسيح عليه السلام ورقة توت تستر عورات عنفهم، وعيوب تجبرهم، والتاريخ القديم والمعاصر يثبت أن هؤلاء تقنعوا بالنبي الكريم ليستعمروا الشعوب وينهبوا خيراتها، وهو ما ينطق به يوسف الراهب البرتغالي مباركا حملة المسيحيين على أرض العرب، محرضا سباستيان ملك البرتغال:

تبارك ملك روما حيث تعلي ... له في المغرب الحصن الحصينا

ونمتشق الصليب حسام حق ... به تغزو العصاة الكافرينا

وتحمله سراجا مستنيرا ... إلى إفريقيا لينبئها اليقينا

إلى دار المسيح ببيت لحم ... وبيت القدس جل بها قطينا

كذا فلنشف في الأعماق داء ... لنا الإسلام أورثه دفينا

وليس على الصلب نخاف دينا ... كدين المسلمين وتب دينا[2].

غير أن هذه الصورة المشوهة سريعا ما نراها تنقلب عند الميداني بن صالح، الذي يرى أن فلسطين هي أرض محبة وتآخ لأنها أرض المسيح تفيض بنوره ومحبته.

أرضنا فيض من النور مريح

1- م ن، ص ن.

2- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 172.

من تراتيل المسيح[1].

وهذا الميل إلى تبرئة عيسى عليه السلام من العنف، وجعله ضحية له، كي يكون قدوة للبشرية قاطبة في أخلاق التسامح والمحبة والإخاء، هو الذي دفع إلى استعمال لفظة المسيح تارة، ويسوع تارة أخرى بدل النبي عيسى، واليسوع كلمة تعني "الله مخلص"، ولقد سمي المسيح باسم "يسوع" حسب قول الملاك ليوسف في الإنجيل، كما كتبه متى، "يا يوسف بن داود لا تخف أن تأتي بمريم عروسك إلى بيتك، لأن الذي هو حبلى به إنما هو من الروح القدس، فستلد ابناً، وأنت تسميه يسوع، لأنه هو الذي يخلص شعبه من خطاياهم"[2]، أما المسيح فهو المخلص، مخلص الإنسانية من عنف أخطائها وانحرافاتها وكفرها.

ويحضر النبي محمد –صلى الله عليه وسلم– داخل النصوص بكثرة أيضا، وكل حضوره مرتبط بالعنف، وسيرته العطرة حافلة به، مذ كان رضيعا وقد خبر اليتم والفقر والتشرد والحرمان، إلى أن صدع بالرسالة ولاقى في سبيلها العنت والألم والتعب، فإذا هو مهدد في نفسه وأهله، وإذا هو مطارد إلى أقاصي الأرض تظمأ إليه سيوف أعدائه العطشى، وهو الذي ظل يردد:اللهم أهد قومي فإنهم لا يعلمون.

لكن محمدا انتصر أخيرا رغم كل الصعاب، وهو لم ينتصر لنفسه لأنه مات فقيرا جوعان يفتقد لطعام يومه، إن انتصاره كان لقضية الإنسان، الإنسان الغارق في ظلمات الجهل والطبقية والتمييز العرقي والضلال، ليخرج إلى نور المحبة والعدالة والمساواة، لا فضل لعربي على أعجمي، ولا لأبيض على أسود إلا بالتقوى والعمل الصالح.

محمد

بصبره انتصر

وأنقذ البشر[3].

وهو من أجل ذلك لم يتحد العنف الجسدي والمادي الذي سلط عليه فحسب، لكنه أيضا تحمل عنف الإغراءات التي ظلت تحاصره، إغراء بالثراء وآخر بالجاه وثالث بشهوات الجنس، وهو لم يفعل ذلك إلا انتصارا لكرامة الإنسان وحريته:

1– الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 20.

2– إنجيل متى1: 20 / 23.

3– الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 110.

محمد تحمل العذاب والألم
لم ينحن
في شمم لأيما صنم
وقال في إباء:
لو أنزلوا الشمس من السما
والقمر المشرق بالضياء
وملكوني الأرض والفضا
لما تركت هذه القضية
قضية الإنسان والحرية[1].

ولا طريق للعرب يسلكونه الآن دفاعا عن كرامتهم ومقدساتهم، وأرضهم المسلوبة خاصة في فلسطين، غير طريق محمد، التحدي والصبر وتحمل الشدائد، والتضحية بكل ما يملكون، إن محمدا الذي ظل صابرا مكابر الجرح أمام عنت السيف، استعمل السيف أيضا لقمع العنف، إنه العنف الإيجابي الذي لا مناص منه، والشر بالشر يفل، وكل انبطاح وازورار عن هذا المنهج خيانة عظمى، وانحراف على درب محمد، وذا الميداني يصيح في أسماع العرب:

واجبهم أن يدركوا
ويعرفوا
بأن شعبا عربيا لاجئا ما بينهم
وأرضه مسلوبه
وأنهم بغدرهم
واسُحقهم
قد أغضبوا محمدا
قد أغضبوا محمدا
وأخجلوا العروبة[1].

1- م ن، ص ن.

وكما أن أرض العرب وفي طليعتها فلسطين هي مهد المحبة المسيحية، هي أيضا مهد المحبة المحمدية، لقد كانت ومازالت وستبقى منارة لهدي النبوة، ومنارة لعبقرية التسامح:

وهي نبع عبقري

دائم الدفق شذى أزلي

من هدايات محمد

وعطاءات النبي العربي[2].

لقد ترددت كلمة محمد بالأساس، كما ذكرتكلمة أحمد مرة واحدة، وكلاهما يحيل على الحمد وعلى معنى المحمود الخصال، المثني عليه، المشكور، المرضيُّ الأفعال، ورَجُلٌ مُحَمَّدٌ:كَثِيُر الخِصَـــالِ الْحَمِيدَةِ[3].

وإذا كنا نلاحظ إصرار عبد الحميد بطاو في مسرحيته "الموت أثناء الرقص" على قصة صلب المسيح عليه السلام، فإن الميداني بن صالح يربط النبي محمدا بالعرب والعروبة، إيمانا منه أن الإسلام بالأساس هو دين العرب.

ولم يحضر غير هذين النبيين في كل المدونات المدروسة، رغم ذكر اليهود كثيرا فيها، ورغم كثرة أنبيائهم أيضا، وتعرضهم لأبشع أنواع العنف.

-أعلام العرب والإسلام:

تظهر في النصوص أسماء أعلام عربية إسلامية كثيرة منها: حيدر، ابن محمد، طارق بن زياد، صقر قريش، خالد بن الوليد، عمرو بن العاص،وهي جميعا ترتبط أيضا بالعنف، سواء أكانوا صحابة كخالد بن الوليد بن المغيرة المخزومي القرشي المتوفى سنة (21 هـ/642 م)، وهو قائد عسكري كبير، ارتبطت حياته في الجاهلية بالفروسية، وكان له الدور الفعال في انتصار قريش على قوات المسلمين في غزوة أحد، وما كاد يسلم حتى أصبغ عليهالرسول –صلى الله عليه وسلم– لقب سيف الله المسلول، وكان له الدور الفاصل في حروب الردة، ثم في فتح العراق والشام، ويعد أحد قادة الجيوش القلائل في التاريخ الذين لم يهزموا في معركة قط، رغم أنه خاض أكثر من مئة معركة، وأمام قوات

1– م ن، ص 65.

2– م ن، ص 20.

3– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، ص169.

تفوقه عددا وعدة، من الإمبراطوريتين الرومانية والفارسية وحلفائهما، بالإضافة إلى كثير من القبائل العربية الأخرى.

ومعنى ذلك فإن رجلا كخالد بن الوليد يمكن أن يمثل رجل العنف المادي بصورة واضحة وجلية، عبر كل مراحل حياته، حتى أنه ليروى عنه أسفه على الموت في الفراش حتف أنفه بدل الموت في ميدان القتال، يقول: لقد شهدت مئة معركة أو زهاءها، وما في جسدي شبر إلا وفيه ضربة بسيف أو رمية بسهم، أو طعنة برمح، وهاأنذا أموت على فراشي كما يموت البعير، ألا فلا نامت أعين الجبناء.

وهو يحضر شخصية قوية أقامت للعرب أمجادهم السامقة، يقول الميداني بن صالح:

وهنا دقت طبول

وهنا خيم فرسان فحول

أبدا ما طأطأوا الراس لجبار معاند

قادهم بالأمس خالد[1].

وتأمل كم هي كثيرة هذه الألفاظ العنيفة المحيطة بالقائد خالد، "دقت، طبول، خيم، فرسان، فحول، طأطأ، جبار، معاند، قاد" تسع كلمات كاملة لتشحن الجو عنفا، كأنما لا تكفي كلمة خالد وحدها.

من الشخصيات الإسلامية الأخرى الحاضرة في النصوص المدروسة، شخصية عمرو بن العاص السهمي القرشي الكناني (578 م/ 664 م)، وهي شخصية جمعت بين العنف الماديوالمعنوي، فقد كان من دهاة العرب، وصاحب رأي وفكر، وفارساً من الفرسان، أرسلته قريش إلى الحبشة ليطلب من النجاشي تسليمه المسلمين الذين هاجروا فرارا بأنفسهم وإيمانهم وإعادتهمإلى مكة لمحاسبتهم وردهم عن دينهم الجديد.

وماكاد يسلم حتى أسندت إليه مهمة تفريق جمع لقضاعة يريدون غزو المدينة، فسار عمرو على سرية "ذات السلاسل" في ثلاثمائة من المهاجرين والأنصار في السنة الثامنة للهجرة، ثم تم إمدادهبمئتي مقاتل بقيادة أبي عبيدة بن الجراح، وفيهم أبو بكر وعمر، واستطاع عمرو بحنكته ودهائه أن يحقق نصرا كاسحا.

كما ساهم في فتح الشام، وكان له الدور العظيم في معركة اليرموك، وفي فتح كثير من مدن

1- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 51.

فلسطين، ليشرف بعدها على فتح مصر، انحاز إلى جانب معاوية في معركة صفين، ويعود إليه رأي تحكيم القرآن ورفعه على السيوف، وكان في حادثة التحكيم مفوضا من معاوية مقابل أبي موسى الأشعري –رضي الله عنه– الذي مثل الإمام عليا بن أبي طالب –كرم الله وجهه–، وماكاد الأمر يستتب لمعاوية حتى عينه واليا على مصر، والتي حكمها عشرين سنة وبها توفي.

وينحصر حضوره في نص "زلزال في تل أبيب" حين يذكر الكاتب دور عمرو بن العاص في فتح الشام، وفي فلسطين بالذات، يقول:

بالأمس هنا خيم بالجند الفاتح

عمرو بن العاص القائد ...

بالأمس هنا خيم جند عربي رائد ...

ورمال الصحراء له كانت... فرشا ووسائد ...

والزاد سهام، أقواس، والفارس صائد...

وحداء الفتية قرآن لحن عربي وقصائد...[1].

إن كلمات خيم، جند، فاتح، القائد، خيم، جند، رمال، صحراء، سهاد، أقواس، الفارس، الصائد، حداء، الفتية، كلها ألفاظ توحي بالقوة والعنف.

من أهم الشخصيات الأخرى، الحجاج بن يوسف الثقفي (41 هـ/95 هـ) وهو سياسي وقائد عسكري معروف، كان له الدور البارز في تثبيت أركان الدولة الأموية، عرف عنه ميله للعنف واستباحته للدماء، حتى عُرف بـ (المبير) أي المبيد، هاجم الكعبة ورماها بالمنجنيق وقتل الصحابي الجليل عبد الله بن الزبير –رضي الله عنه–[2]، ابن أسماء بنت أبي بكر، وعلق جثته على جدار الكعبة وعمره اثنتان وسبعون سنة، ونرى الحجاج يحضر سيفا سفاحا في مسرحية محكمة العبدان، ينشر الرعب في الأجيال المتلاحقة.

نسلا يولد مرعوبا

1– م ن، ص ن.

2– ينظر: علي حسني الخربوطلي، 10 ثورات في الإسلام، دار الآداب بيروت، ط 2، 1978، ص 88وما بعدها.

مضمخ بالخوف من سيف الحجاج...[1].

أما الاسم الأهم والأكثر حضورا وتمثيلا للثورة والعنف فهو قائد ثورة الزنج علي بن محمد[2]، الذي ظهر زمن المهدي من خلفاء بني العباس، وقد صاروا لقمة سائغة في يد الأتراك والفرس، مما أشاع المظالم والمفاسد، وتشكلت في مجتمع دينه يدعو للمساواة طبقية مقيتة سحق فيها العبيد وبسطاء العمال سحقا مقيتا، ووجد علي بن محمد الفرصة سانحة ليلهب ثورة الناس ضد خلفاء السوء، ونسب نفسه لآل البيت، وسواء أكان الأمر حقيقة أم أكذوبة فهو لا يعنينا، وسواء أكان هدفه إسقاط عرش الظلم أم التربع عليه فهو لا يعنينا أيضا، ولكن كل الذي يعنينا أنها كانت ثورة عنيفة بأتم ما تحمل الكلمة من معنى، من حيث طول مدتها التي بلغت عشرين سنة، ومن حيث ما ارتكب فيها من مجازر وما أريقت فيها من دماء، ومازالت وصاحبها مصدرا ثَرا للإبداع، ورمزا من رموز محاربة الفساد والظلم، وصارت كل أفعال ابن محمد ميثاقا يسير على هديه المقهورون في العالم، يقول عبد الباسط عبد الصمد:

لا تكتب الهزيمة على قوم
إلا أرادوها "هكذا"
أجيبوني يا أهل الهزيمة
الرابض فيكم فليخرج من هذا الصف
وليبتر جرحه
ويقدم عنقه
وليحمل سيفا بالكف
الرافض فيكم لأنين الضعف
فليتقدم
ويأخذ ميثاق ابن محمد[3].

إنها صيحة في ضمائر الميتين من المقهورين كي ينتفضوا، كي يرفضوا أنين الضعف، كي يقدموا أعناقهم على مذبح الحرية كما قدمها علي بن محمد.

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 111.
2- ينظر: علي حسني الخربوطلي، 10 ثورات في الإسلام، ص 172 وما بعدها.
3- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 80.

وموته لا يعني نهايته، لأن ابن محمد لم يمت إلا جسدا، لكنه ما زال يبعث فينا كل يوم روحا عبقريا للتمرد والرفض، وامتطاء صهوة العنف لهزيمة العنف، عنف الإيجاب لهزيمة عنف السلب، عنفا يقيم العدالة والمساواة ويبطش بأساطين الظلمة أبالسة العنف السلبي.

فابن محمد مات وقد ترك ذكراه

مات وقد ترك الإرث

ترك مجده

ترك رأسه[1]

هذه الرأس التي مازالت تنز كبرياء ورفضا وتمردا ودعوة للعنف.

يا عبدان يا عبدان

ذاك رأس ابن محمد

"تشير إلى رأس مدمى معلق بأعلى المسرح"

فوق الثوب

مازال الجرح في الرأس ظاهرا

مازال في الرأس عرق ينبض[2].

ومن رأسه يخرج كل يوم كما العنقاء تخرج من رماد، إن الرأس رمز للذاكرة ولكنه أيضا رمز للإباء والسمو والتعالي.

فاتعضوا

وانتبهوا

فابن محمد يخرج إليكم من رأسه

هذا المقطوع

كي يذكركم

وتسخروا من أنفسكم

1- م ن، ص 82.

2- م ن، ص 81.

وها ابن محمد يخرج إليكم

من رأسه

من زمن بني العباس

فالتاريخ برأسه[1].

ويحس الكاتب باليأس من يقظة المقهورين وثورتهم، يحس بخيبة الأمل وقد بهت الدرب أمام المستعبَدين الذين آثروا لقمة خبز مغموسة في ذل عبودية، فيصرخ فيهم:

هذا ابن محمد، قد سمعتم ما قال

فمن يجيب ابن محمد

"صمت"

لا مجيب

عذرا ابن محمد

فهذا جيل الزنج

مصاب بفقدان الذاكرة

وجيل الزنج هذا

يتغابى

يتغابى

معذرة ابن محمد

فالرأس يسقط من كف الأسود

ولا يبالي الأسود[2].

-أعلام أعاجم:

ويختار أصحاب المدونات أيضا العشرات من الأسماء الأعجمية التي تحيل كلها على العنف، وعلى رأسها نيرون الجبار، هذا الذي حكم روما بقبضة من حديد، وبأغلال من الشهوات والانحرافات،

1- م ن، ص 82.

2- م ن، ص 87.

وقتل الأبرياء حتى المقربين إليه كأمه وزوجته ومعلمه، مما أجج نيران الاحتجاجات عليه، وكانت آخر جرائمه حرقه لروما سنة (64 م)، حيث راوده خياله في أن يعيد بناء روما، وبدأت النيران من القاعدة الخشبية للسيرك الكبير حيث شبت فيها النيران وانتشرت بشدة لمدة أسبوع في أنحاء روما، والتهمت عشرة أحياء من جملة أنحاء المدينة الأربعة عشر، وبينما كانت النيران تتصاعد والأجساد تحترق وفى وسط صراخ الضحايا كان نيرون جالساً في برج مرتفع يتسلى بمنظر الحريق الذي خلب لبه، وبيده آلة الطرب يغنى أشعار هوميروس التي يصف فيها حريق طروادة.

وهلك في هذا الحريق آلالاف من سكان روما، فلما اتجهت إليه أصابع الاتهام اختلق ضحية المسيحيين حديثي الظهور في روما، فساقهم أفواجا لإشباع رغبة الجماهير في رؤية الدماء، وعاش المسيحيون في سراديب تحت الأرض وفى الكهوف، وما زالت كنائسهم وشهداؤهم إلى اليوم يزورها السياح.

واستمر الاضطهاد الدموي أربع سنوات، ذاق فيها المسيحيون كل مايتبادر إلى الذهن من أصناف التعذيب الوحشي، ولم ينته اضطهادهم إلا بموته سنة (68 م).

وروما أحرقها نيرون[1].

والنازيون ملأوا صفحات التاريخ دماء وعفونة

وبقايا مدن محترقة وهياكل بشر ماهم بالأموات ولا الأحياء[2].

هل يذبح كالأطفال

بأيدي الفاشيين السفلة[3].

ومن أعلام العجم الحاضرة في النصوص، سقراط (469–399ق. م) (Sōkrátē) وهو الفيلسوف الإغريقي الكبير، الذي آثر أن يموت متجرعا السم على أن يتنازل عما آمن به تحت ضغط الحكام، وقد بقيت كلماته الخالدة ضد العنف قوية الصدى في كل الضمائر الحية،لن أمتنع مادمت حياً، ومادامت لدي قوة عن الاشتغال بالفلسفة وتعليمها للناس،وعن وعظ كل من ألقاه على طريقتي الخاصة..أحب أن تعرفوا أنكم إن أقدمتم على قتل رجل مثلي فقد أسأتم إلى أنفسكم أكثر من إساءتكم

1– عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 34.

2– م ن، ص ن.

3– م ن، ص 69.

لي،لأنكم إن قضيتم علي لن يتيسر لكم أن تجدوا رجلا آخر مثلي، وتم إعدامسقراط بالسم، وسط بكاء عشرات التلاميذ،وقد كان رابط الجأش، ثابت الجنان، وقال لهم اخرجوا وقولوا إنكم تواورون في التراب جسدي فقط، وهو الأمر الذي يشير إليه الميداني بن صالح، متخذا من سقراط نموذج المضحي من أجل قيمه، نموذج البطل الذي يؤثر الموت فرحا بها على أن يتنازل عن مبادئه وقيمه، يقول:

وسقراط مات شاربا للسم[1].

غير أن العلم الأكثر حضورا هو تشيجيفارا (CheGuevara) (1928-1967) الثوري الكوبي الماركسي الأرجنتيني المـــولد، الطبيب والكاتب وزعيم حـرب العصابات، والقائـــد العسكري والشخصية الرئيسية العالمية في كل ثورات الدنيا المناهضة للظلم، الصارخة في وجه العنف الظالم، بعنف ثوري، وصار تشي جيفارا رمزا إبداعيا حضر لدى كل شعراء العالم ومنهم شعراء العربية وأدباؤها.

غادر غيفارا كوبا في عام (1965) من أجل التحريض على الثورات الأولى الفاشلة في الكونغو كينشاسا، ومن ثم تلتها محاولة أخرى في بوليفيا، حيث تم إلقاء القبض عليه من قبل وكالة الاستخبارات المركزية الأمريكية، بمساعدة القوات البوليفية وتم أعدامه.

لا تزال شخصية تشي غيفارا التاريخية تنال الكثير من التبجيل والاحترام، مستقطباً المخيلة الجماعية في هذا الخصوص، والعديد من السير الذاتية والمذكرات والمقالات والأفلام الوثائقية والأغاني والأفلام، بل وعد في استطلاع للرأي من ضمن المئة شخص الأكثر تأثيراً في القرن العشرين، في حين أن صورته المأخوذة من طرف ألبرتو كوردا فقد اعتُبرت الصورة الأكثر شهرة في العالم، يقول عبد الحميد بطاو مذكرا بواجب المناضل العضوي، الذي يسير في ركاب الشعب، وسط الكادحين والمناضلين، بعيدا عن رفاهية الأثرياء، ونعيم قصورهم.

لم نرض أن نبقى وزراء
لم يغرينا بريق المال ولا صولة أهل السلطان
لم نقف بشرفة قصر كي نخطب في الشعب الجائع
لم نتعال أو نستكبر

1- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 109.

بل سرنا في ركب الثورة كي لا يتعثر
أصبحنا أكثر
ورأيت أيادي كل الأحرار بهذا العالم تمتد
إلي أصافحها
وجميع الأصوات تنادي يا جيفارا لا أعرفها
أيقنت بأن أخوة هذا العالم لن تقهر
وبأن الوعي سيحمي الثورة أن تغدر
وجهنا كل بنادقنا نحو الإرهاب ونحو الغدر
أوشكنا أن نتعانق إذ لاحت أنوار الفجر
لكن ملعون هذا الدهر
لكن ملعون هذا الدهر[1].

بل إن شي جيفارا يحضر شخصية مسرحية، لها الدور الفاعل من توجيه الأحداث، حاملا لواء المحبة والأمل، مؤكدا أنه لم يأت حبا في العنف، إنما هو عنف مضاد لعنف أكبر منه، دفاعا عن براءة الأطفال، وضعف العجزة الشيوخ، يقول في مسرحية "الموت أثناء الرقص".

لو أن الدول الكبرى المجنونة
لم تملأ أجواء الدنيا بالنابالم وبالغارات المسعورة
لم تقتل أطفالا كانوا كالبسمة في وجه الزمن العابس
وشيوخا كان تعبدهم ومضة إيمان في ليل الإلحاد الدامس
لكن أبدا
أبدا ما قتلت فينا أمل النصر[2].

وهو يدرك منذ البداية الثمن الباهض الذي سيقدمه هو ورفاقه، دفاعا عن الحق، وطلبا لحياة زاهرة كريمة، لا بأس أن يدفعوا الغالي والنفيس من أنفسهم، مادام ذلك يحقق السعادة للآخرين، ويأتي

1- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 15.
2- م ن، ص 19.

بشمس الحرية والعدالة والمحبة، لتشرق بدفئها على البائسين والمحرومين أيضا.

هيا... هيا

لا تنتظروا

لن يجدي الآن سوى أن نكمل هذا الدرب الصعب

ونعيش جميع مآسي الحرب

كي نأتي بشمس أكثر إشراقا للجيل القادم

لا أمل لنا إلا في الرد على الإرهاب بأعنف منه[1].

وهو لا يفعل بمفرده، بل يدعو كل شعوب العالم أن تمارس معه فعل النضال، وأن تنخرط جميعا في ثورة عارمة ضد الظلم والجور والطغيان، حتى يتغير وجه الحياة، وتشرق شموس العدالة والمحبة والمساواة في كل مكان وزمان.

يا كل شعوب العالم

...

...

لا تلقوا أسلحة الثورة

أمضوا فوق دروب الثورة

شدوا بثبات أسلحة الثورة

...

...

حتى تشرق بعد ظلام الليل شموس الحرية

حتى ينتصر الإنسان الفاضل في كل مكان وزمان

كي تحلو أيام الطفل القادم[2].

1- م ن، ص 20.

2- م ن، ص 58.

-أعلام من الكتب السماوية:

تستحضر النصوص المدروسة أعلاما ذكرت في القرآن الكريم، يأتي على رأسها قابيل وهابيل، ثنائي العنف الأول، حين أقدم أحدهما على قتل أخيه، فبذر مذ ذاك بذرة الشر والعنف، سارقا بفعلته روح المحبة بين الناس.

منذ البدء
منذ انهالت صخرة قابيل على هابيل
وانكسرت أول جمجمة بشرية
فانسكب الدم الغالي فوق تراب الأرض
وابتدأ الذعر الإنساني من اللحظات المجنونة
من ذاك الحين
والشر يمزق هذا الكون
يغتال البسمة في ثغر الأطفال
ويغلف ورد الفرحة بالشوك الجارح
ويمزق هدأة ليل الرهبة بصراخ النسوه
وتموت من الرعب الغنوه[1].

كما ذكر قارون وفرعون وهامان، وهي شخصيات ارتبط وجودها بالعنف، وذكرت في القرآن كما ذكرت في كتب الديانات الأخرى.

-أعراق وأجناس:

نلحظ أيضا حضور أعراق ارتبطت بالعنف ويأتي على رأسها جميعا اليهود، الذين ساد عنفهم المعنوي خاصة كل أنحاء العالم، كما قوبلوا هم في كثير من المرات بعنف مادي فعلي أودى بهم وشردهم في بقاع الأرض، واليهود، اسم نسبة ليهوذا، وهم أتباع الدين اليهودي، أصل مصطلح "يهودي" وطريقة استخدامه في العهد القديم لا يعرف إلا من المصادر الدينية، وخاصة من أسفار الكتاب المقدس، وتشير هذه المصادر إلى أن أصل لقب "يهودي" باسم يهوذا بن يعقوب، في الوثائق الأثرية

1- م ن، ص 36.

تذكر هذه المملكة باسم" بيت داود "نسبة إلى سلالة الملك داود النبي، منذ السبي البابلي أصبح لقب يهودي يشير إلى كل من خرج من مملكة يهوذا، وواصل أتباع ديانتها وتقاليدها، وهناك قول يرى أن كلمة "يهود" هي كلمة عربية ومعناها التوبة، لقوله تعالي على لسان موسى: "إِنَّا هُدْنَا إِلَيْكَ"[1].

وقد تعرض اليهود على مدى تاريخهم الطويل إلى نكبات كانوا في كثير من الأحيان هم سببها بمكائدهم ودسائسهم، ابتداء من تهديم مملكتهم في الشرق القديم، وتفرقهم في العالم، إلى خروجهم من مصر، حتى تصفيتهم في أوروبا خاصة على يد النازية، ومازالوا حتى الآن يخوضون حروبا لا تنتهي، ولعل السبب الكامن وراء ذلك يعود لثقافتهم التي تميل إلى التحجر والتقوقع وعدم الانفتاح على الآخر، على اعتبار أنهم شعب الله المختار الذي يجب أن يشعر بالغلبة، وأنهم خير البشر.

ولعل الصراع العربي الإسرائيلي عرف محطتين مهمتين في تاريخهما المشترك، المحطة الأولى هي صراعهم مع المسلمين الأوائل في المدينة المنورة وإخراجهم منها، والثانية هي اغتصابهم لأرض فلسطين وتشريد أهلها منها، والمتتبع للثقافة الشعبية الجزائرية يلاحظ أن العامة يفرقون بين ثلاثة أنواع من اليهود، النوع الأول يسمون يهود وهم أتباع الدين اليهودي، والثاني هم يهود محمد ويقصد بهم يهود المدينة المنورة، والنوع الثالث هم يهود القدس، والمقصود بهم الإسرائيليون، ولكل فئة مستواها من الحقد والانحراف.

ولقد ارتبط ذكر اليهود في النصوص بالخبث والمكر والجبن، وهو ما يصفهم به علي الصقلي في نصه "المعركة الكبرى":

وإلا فهو فسل شر فسل وما آباؤه إلا اليهود[2].

وبالصفات ذاتها يذكرهم الميداني بن صالح، مقترنين بالشرور والدهاء والمكر الذي لن يجدي نفعا، والذي لن يستسلم له الشعب العربي المقاوم، مهما فعل شذاذ اليهود من قتل وتنكيل وتشريد.

ويل شذاذ اليهود

من شباب شردوا خلف الحدود[3].

والطريق الوحيد الذي يرسمه الميداني هو الصبر والتضحية لاسترداد الأرض المغتصبة.

1- القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية 156.

2- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 149.

3- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 34.

الشعب لم يستسلم

ضحى صبورا لتسلم

ربوع كل الجدود

من شر كيد اليهود

ومن أقاموا الحدود[1].

وهو في قوله: ومن أقاموا الحدود، يشير للعمالة العربية التي مارسها حكام العرب دعما لإقامة دولة إسرائيل، رغم تظاهرهم بنصرة القضية الفلسطينية.

فالرجال

في سجون الطغمة الأوثان أشباه الرجال

من يخافون القتال

خدعوا الشعب وعودا، ونفاقا وكلاما...

زرعوا الأرض فسادا وسموما وخصاما...

أغلقوا كل الحدود...

بكلاب الصيد، بالأسلاك، بالألغام، بالجند

ليرتاح اليهود

وتغنوا:

"سنعود..

سنعود..

سنعود..[2].

لم ينج الترك أيضا من إلصاق صفة العنف بهم، رغم انتمائهم لأمة الإسلام، وهم في حقيقتهم شعوب أوروآسيوية تقيم في شمال وسط وغرب أوراسيا، ويتحدثون مجموعة لغات تنتمي لعائلة اللغات التركية، وقد استطاع الأتراك أن يفرضوا وجودهم في عمق الدولة العباسية، ويتغلغلوا في مفاصلها،

1- م ن، ص 98.

2- م ن، ص 26.

وتكون لهم الكلمة المسموعة، حتى استطاعوا أن يسيطروا على الدولة الإسلامية كلها، مما أدى إلى تأسيس الإمبراطورية العثمانية، التي سادت العالم كله دون منازع، ومع مرور القرون بدأت الشيخوخة تدب في جسد الدولة العثمانية، وتسرب الوهن إلى مفاصلها، وساءت أحوالها،بسبب انتشار الظلم والمفاسد، مما جعل منها لقمة سائغة للمتربصين بها، خاصة العرب الذين كانوا يرون أنفسهم الأحق بالخلافة والقيادة لدولة الإسلام، معتقدين أن الأتراك مغتصبين للسلطة، ويجب مقاومتهم وإسقاطهم، وتزامن ذلك مع حملة غربية صليبية شرسة، وجدت الفرصة سانحة للانتقام من الرجل المريض، مما عجل بإسقاط دولتهم، ولكن للأسف الشديد في يد الاستعمار الغربي.

ويذكرون في المدونات باسم الترك والأتراك واسطنبول وآل عثمان وبني عثمان، وقد انحصر ذكرهم في "المعركة الكبرى"، توكيدا على الصراع الذي كان قائما بين ملوك المغرب الأقصى والأتراك المسيطرين على الجزائر، كونهم كانوا يمدون عيون الطمع إلى أقاصي المغرب، ولذا نراهم يوصفون بالغلظة والعنف:

الترك قوم على الأحقاد قد طبعوا فماؤهم بقذى الأحقاد قد أجنا[1].

وهم ليسوا إلا محل شك وريبة، كلهم دون استثناء.

لكني سأظل جد مسيئة بالترك ظني، مردهم والشيبا[2].

رغم أخوة الدين والعقيدة التي تجمع الكل تحت رايتها.

ولو أنا من آل عثمان يا ابني وهمو إخوة بلونا الأشدا[3].

- **حركات العنف:**

كما ذكرت في هذه النصوص المسرحية حركات كثيرة، ارتبطت بالعنف، حيث مورس ضدها، أو مارسته هي ضد الحكام أو ضد الشعب أو ضد حركات ومذاهب أخرى، ومن أهم هذه الحركات المذكورة في تاريخ العرب والإسلام حركة الزنج[4]، التي قامت عام (255 هـ)، وأنهكت دولة بني العباسعقودامن الزمن، وقد تشكلت الحركة في بادئ الأمر من خليط من العرب المغامرين

1- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 84.

2- م ن، ص 41.

3- م ن، ص 54.

4- ينظر، علي حسني الخربوطلي، 10 ثورات في الإسلام، ص 172 وما بعدها.

من المهالبة والهمدانيين وغيرهم، إضافة إلى أعراق وطوائف مختلفة متنوعة منها الزنج الآبقين عن أسيادهم، والآلاف من العمال والمهمشين والفقراء، إضافة إلى القبائل البدوية والفلاحين الناقمين.

وتصدر كل هؤلاء الجموع علي بن محمد، وهو شخصية غامضة مضطربة حيرت الباحثين والمؤرخين، ووجدوا صعوبة كبيرة في معرفة حقيقته، وذلك بفعل تقلباته السريعة، تبعًا للظروف التي كان يمر بها، غير أن الجميع متفق على أن الرجل ذو طموح وموهبة..

ومافتئت هذه الثورة أن انحرفت عن مسارها الذي رسمته أول الأمر، خاصة بعد الانتصارات الكبيرة التي حققتها في بداية أمرها ضد العباسيين، فأشاعوا الرعب في الناس، وانتهكوا حرماتهم، واغتصبوا أعراضهم وممتلكاتهم، واستولوا على كثير من مناطق الجنوب العراقي، وأقاموا مدنا جديدة، وتوسعوا في الأموال والجواري، وقد أشار إلى ذلك المسعودي بقوله "أُفني من الناس ما... لا يقع عليه الإحصاء، ولا يعلم ذلك إلا عالم الغيب، والمقلل يعد أُفني من الناس خمسمائة ألف نفر"[1].

ومعنى ذلك أن ثورة علي بن محمد أو ثورة الزنج كما عرفت، مثلت بحق أعنف ثورة في تاريخ الإسلام، ومهما اختلف الناس في أحقيتها ومشروعيتها، فإنها صارت رمزا لانتفاضة المهمشين والكادحين في العصر الحديث، واعتبرها كثير من مثقفي الاتجاه اليساري العربي أول ثورة اشتراكية بروليتارية في العالم، واتخذوا من زعيمها علي بن محمد رمزا كبيرا من رموز التحرر والمساواة، ورمزا كبيرا من رموز مكافحة الطبقية المقيتة.

وكان حضوره داخل مسرحية "محاكمة العبدان" لافتا للانتباه، لقد تكررت كلمة زنج أكثر من ثلاثين مرة، فإذا أضفنا إليها كلمة عبد بكل مشتقاتها، وما يقربهما من معان فسيشكل ذلك أيضا تيمة خاصة بهذا النص.

غير أن الزنج هاهنا لا تحضر تاريخا بقدر ما تحضر رمزا يسقط على الواقع، إن ابن محمد حي يرزق بيننا وجرحه ما زال ينز تحد وكبرياء، يدعو غيره للثورة سيرا على دربه.

يازنج هارلم

ياعبدان

1- المرجع نفسه، ص 172 وما بعدها.

إني أستفيقكم، فأجيبوني[1].

متبرئا من كل أولئك الذين خانوا المسيرة، وبدلوا طريق الشهادة والتضحية، طريق العنف الثوري وسيلة أنجع للتغيير

الصامت عن قهر الأبيض

لا يحسب على زنج الأهواز

وزنج البصرة

لا يحسب على ابن محمد

من اختار الرأس المقطوع[2].

والرجل الأبيض المتغطرس لن يفعل شيئا، لأن رؤوس الأحرار أكبر من مقصلته.

فالمقصلة لا تتسع لكل رؤوس الزنج[3].

والواجب على كل المقهورين والمستعبدين أن يحفظوا الوصية، ويورثوا الرسالة لكل الأجيال الأخرى.

سوى أن هذا ميراث الزنج الأول

وعلى كل عبد أن يحفظه ويورثه لأجيال بعده[4].

2-محاريب العنف:

عرضنا فيما سبق لرموز العنف المختلفة فاعلة ومفعولا بها، والآن نعرض لبؤر مثلت محاريب للعنف في العالم، وتحيل المدونات المختارة على عشرات المناطق في العالم مدنا ودولا قديما وحديثا شهدت أعمال عنف مختلفة ومتنوعة منها: البصرة، الأهواز، فلسطين، نوميديا، أثينا، مادورا، روما، قرطاجنة، فيتنام، الكونغو، كمبوديا، أمريكا، الريف، الزلاقة، بوليفيا، وادي المخازن، حلق الوادي، تكساس، هانوي، الأردن، الريف، طرابلس، أويا، الاسكندرية، فاس، اسطمبول، البرتغال، الأسبان، تونس، الجزائر، مراكش، المغرب الأقصى، سجلماسة، طنجة، لشبونة، مدريد، الحمراء، هولندة، إنكلترا،

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 79.

2- م ن، 85.

3- م ن، 22.

4- م ن، 34.

لندن، أفريقيا، وغيرها، ونقسمها إلى قسمين، نعرض في كل قسم لنموذج أو أكثر.

-الوطن العربي:

اشتهرت في التاريخ العربي القديم والحديث بلدان بعينها، لتكون رمزا للانتفاضة والرفض، واستعمال العنف، سواء أكان ضد حاكم متسلط أم على استعمار خارجي، ويكفي أن نذكر في التاريخ القديم ثورة الزنج مثلا، والتي كانت البصرة والأهواز مهدها الأول، ضد حكم بني العباس، لتصير هذه الثورة رمزا لكل ثورات المقهورين ضد ظلم الأسياد والملوك، يقول عبد الباسط عبد الصمد:

أو يكفي أن أسرد على أعتاب مسامعكم
أقصوصة زنج البصر والأهواز؟[1].

ولأن دربهم الذي عبدوه بأشلائهم الرافضة للظلم قد صار دربا لكل الأحرار، ومنارة يقتدى بها، فإن كل صامت عن الظلم لن ينال شرف الانتماء إلى هؤلاء الأشراف.

الصامت عن قهر الأبيض
لا يحسب على زنج الأهواز
وزنج البصرة[2].

وفي العصر الحديث، خاصة مع ثورة الأحرار لتصفية الاستعمار في العالم، مثلت الجزائر منارة مشعة للتحرر بثورتها العملاقة التي قدمت مليونا ونصف ميلون شهيد، بل وصارت بعد ذلك ملجأ الثوار والأحرار في العالم، حتى سميت كعبة الثوار، وبعد التحرر الكبير الذي شهدته هذه الدول، مازالت فلسطين الجرح الراعف في جسد العروبة، وقد شهدت في مسيرتها الثورية مذابح شرسة، طرزت لوحات للبطولة والتحدي، ومنها معركة دير ياسين.

ذبحه السفاحون مع الأطفال بدير ياسين[3].
بل وفي كل شبر من أرض فلسطين، مرموزا إليها بعاصمتها المقدسة القدس.
صلبوه عى أبواب القدس المغتصبة منذ سنين[4].

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 20.
2- م ن، ص 85.
3- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 13.
4- م ن، ص ن.

كما ورد ذكر منطقة الريف كأهم معاقل المقاومة العربية في العصر الحديث، وهي منطقة الشمال المغربي، شهدت مقاومة عنيفة ضد التواجد الأسباني الذي كان يهدف أساسا إلى الاستيلاء على الموانئ الساحلية للمغرب الأقصى، غير أن ظهور المقاومة الباسلة بقيادة المجاهد أحمد بن محمد الريسونيفي منطقة الجبالة والذي حمل لواء الجهاد منذ سنة (1330هـ-1911)، قد أفسد عليهم كل خططهم، وسريعا برز مقاوم آخر أكثر شهرة وعبقرية هو الأمير محمد بن عبد الكريم الخطابي كان له الأثر البالغ في المقاومة ضد الإسبان، حيث خسر المحتلون في تلك المعركة خمسة عشر ألف قتيل، وخمس مئة وسبعين أسيرا، واستولى المجاهدون على مئة وثلاثين موقعا من المواقع التي احتلها الأسبان، وحوالي ثلاثين ألف بندقية، ومئة وتسع وعشرين مدفعَ ميدان، وحولى أربع مئة مدفع رشاش.

وشاءت الأقدار بعدها أن يلقى القبض على الخطابي وينفي إلى جزير لارينيون قرب مدغشقر أواخر سنة (1926)، وفي سنة (1947) لجأ إلى مصر، وبها توفي سنة (1963).

وتحضر منطقة الريف رمزا للمقاومة في المغرب، مقاومة لم يمحها الزمن رغم تقادم العهد، إنها في ذاكرة أبناء الريف، الذين عركتهم الحياة، وصقلتهم الطبيعة، وعلمتهم التجارب أن الإنسان كرامة، ترتل أناشيدها على إيقاع سمفونية رذاذ المطر، وهديل الحمام، وسنابك الخيول، ولنسمع لهذا الحفيد الريفي.

من أقصى جهة في شط المتوسط جئت
مسحت عيني زرقته طفلا
غازلت الأمواج خطاي
...
اسمي، عفوا، فأنا لا أتذكر لي اسما
وصحابي من شهداء الثورة في الريف نهوني عن ذكره
فأنا باسمهمو لاسم الريف أتيت
عرفتني الأرض هناك فتى
أتجول في الغابات
...

فخبرت الصخر، ورثت صمود جبال الريف الراسية المتوفزة

شبت نفسي تكره من يخضع أو يركع

وبذلك كانت تفتح لي في الضوء وفي الدم دروب الثورة[1].

إن النص يبدأ هادئا مسالما، حيث الشط، وزرقة العين، والطفولة، والأمواج تغازل الخطو البريء، لكن النص ما يفتأ يتحدى، يتمرد، تعلو صيحاته، فإذا سماؤه مطرزة بالشهداء، الثورة، النهي، الغابات، الصخر، الصمود، الجبال الراسية الرافضة للخضوع والركوع، المتعطشة لضوء الدم، ودرب الثورة، الراقصة على هدي نبي الثورة، الذي كتب في ألواحه: إن الطامع آت آت، وإن عصافير الحب لابد تهزم براثين البزاة.

وتشاورنا وعرفنا من كلمات نبي الثورة فينا

أن جيوش الغازي الطامع آتية

وهتفنا: النصر أو الموت فلا استسلام

ولتتراجع عنا جيوش الغدر

وفي عين نبي الثورة

كان العصفور –الوعد– الطفل الإنسان

الطالع من أعماق الريف يغني: أغنية الإصرار[2].

ومذ ذاك، منذ آيات نبي الثورة، وأنوال نخيلا يموت الماء ولا تموت، وصهيلا يتعالى دوما كبرياء، أطفالا تمتد قاماتهم أصلها نبع أنوال، وفرعها في سماء أنوال.

وأنا من وطن الأبطال

أجيء وحاضرة في ذاكرة دمائي أنوال

منها تلقوا كيف يموتون وقوفا

كنت الطفل وكل الأطفال

وردوا النبع الأنوالي

1– أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 67.

2– م ن، ص 68.

طلبوا سقياه[1].

وما أقسى أن يعض الإخوة أيادي الإخوة، وأن يدوسوا على أزهار فرح فاح شذاها، وعبق أريجها، ما أقسى أن يخون الإخوة دماء زكية جرفت عن أرضهم أشواك البؤس والذل والخذلان، ولنسمع صيحة الشاعر أحمد بنميمون.

وحسبنا أنا الفقراء سنسعد

ونعيش مع الإخوة أحبابا

لكن ما أقسى ما كان لنا من هول مفاجأة

في آخر هذا الزمن الفاجع

الإخوة من دمنا صاروا أعداء

طالبنا أن ننصف بعد عناء قتال فقتلنا

طالبنا أن ترفع عناصر

قيود سجون

ألوان مجاعات وليالي الفقر... فأقبرنا[2].

-العالم الحر:

ونقصد به بلدان العالم التي شهدت أكبر أشكال المقاومة ضد الاستعمار الغربي، وضد عبودية الإنسان لأخيه الإنسان، وأهم ما يذكر في النصوص المدروسة، بوليفية التي يعود إليها نسب المقاوم العالمي تشي قيفارا، ومنها انطلقت ثورته ضد الغطرسة الأمريكية.

ذاك المقتول بمدرسة ما

برصاص جاويش مخمور

...

ذاك الحامل بين أدغال البوليفية علم الثورة[3].

وتذكر أماكن أخرى مختلفة، لا تكاد تنفصل عن بعضها البعض، منها الفيتنام، كمبوديا،

1- م ن، ص 69.

2- م ن، ص ن.

3- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 56.

الكونغو، أمريكا اللاتينية، هانوي عاصمة فيتنام، هارلم وهو حي للزنوج بنيويورك، كلها شاهدة على بشاعة العنف في نفس الغربيين.

القاتل من قتل ألفا بالكونغ

وألفا بكمبوديا

القاتل من يقتحم الأحياء الزنجية المقهورة[1].

وهي منطلق الثورة في كل العالم ضد الظلم.

ثوار العالم بفلسطين وبالفتنام

بصحارى آسيا ومجاهيل إفريقيا

وجبال أمريكا اللاتينية

بدأوا ثورتهم[2].

ولا يحدد شعراء المدونات أحيانا مناطق بعينها، بل يعممون ذلك على كل الدنيا.

إلى كل أحياء كافة الدنيا[3].

أو يحصرونها في صفة محدد تجمع كثيرا من دول العالم، ككلمة الصغرى مثلا، ويقصدون بها دول العالم النامي الناهض، أو ما سمي بالعالم الثالث.

يجثم كالهم على صدر الدول الصغرى[4].

أو يميزونها عن غيرها، بما تحتوي في باطنها من خيرات وثروات، كالبترول مثلا، مما يجعل منها محطة لأطماع الدول الاستعمارية، والتي تسعى لبث الفتنة وإشعال نار الحرب بين أهلها لامتصاص ثرواتها.

أبحث في كل بقاع الدنيا عن مصدر ثروة

عن أرض بكر تخزن بترولا أو كبريتا أو فسفاتا

كي أشعل بين أهاليها الفتنة[1].

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 110.

2- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 70.

3- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 85.

4- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 17.

ويا أهل الأرض الجوع[2].

3-العنف والأسطورة:

كما حضر العنف على مستوى الأسطورة أيضا، ابتداء من الأسطورة الإغريقية، وانتهاء بالأسطورة العربية، نعرضه لها فيما يلي:

-الأسطورة الإغريقية:

تعد سيزيف من أهم الأساطير الإغريقية الحاضرة في النصوص المدروسة، وهي بحق أسطورة العنف، عنف مارسه سيزيف ذاته، حيث استطاع أن يخدع إله الموت ثاناتوس مما أغضب كبير الآلهة زيوس، ورد فعل عنيف مارسه ضده كبير الآلهة، حين عاقبه بأن يحمل صخرة من أسفل الجبل إلى أعلاه، فإذا وصل القمة تدحرجت إلى الوادي، فيعود إلى رفعها إلى القمة، ويظل هكذا حتى الأبد، فأصبح رمز العذاب الأبدي، وقد صوره هوميروس ومن تلاه من الشعراء، واشتهر لديهم بأنه أمكر وأخبث البشر على وجه الأرض قاطبة وأكثرهم لؤما، أغرى ابنة أخيه، واغتصب عرش أخيه، وأفشى أسرار زيوس خصوصا اغتصاب زيوس لإيجينا، ابنة إله النهرأسوبوس.

يرفض عبد الحميد بطاو أسطرة سيزيف، وما نسجته حوله تأويلات الكتاب والمفكرين والفلاسفة من أنه مجرد أسطورة، تبشر بعبثية الإنسان، ولا معقولية الكون وتفاهة الحياة.

في الديالكتيك العلمي ثمة أوهام
تتراكم في أعماق العقل الباطن
تتحدث عن لا معقولية هذا الكون
وتجسد في تأكيد عبثي
أسطورة سيزيف
وتبشر بالإلحاد ولا جدوى عيش الإنسان[3].

وكأني به يستحضر رأي ألبير كامو، الذي يرى أن سيزيف يجسد هراء وسخفا ولا منطقية ولا عقلانية الحياة الإنسانية، ولكنه يعتبر أن أن سيزيف سعيد مسرور مغتبط بما يفعله، مشبها ذلك

1- م ن، ص 65.
2- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 84.
3- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 62.

بالنضال الذي نخوضه ونسعد من أجله مهما قدمنا من تضحيات، على اعتبار أن النضال والصراع والكفاح ذاته نحو الأعالي والمرتفعات كاف وكفيل بملأ فؤاد الإنسان.

أما عبد السلام بوحجر في "الصخرة السوداء" فيستبعث سيزيف من مواته، من أسطوريته، ليمنح قوته الخارقة للطبقات الكادحة، ليقدروا على مواجهة الصعاب والظلم وعنف الطبقية المقيتة، ليمنحهم دماء في شراييهم، وتوهجا في ذكائهم، وقوة جبار في سواعدهم، يفتتوا بها الصخرة العملاقة.

سيزيف امنحهم شرايين الدماء

سيزيف امنحهم قناديل الذكاء

امنح سواعدهم عناقيد الصراع

حتى يروا من دهاليز الظلام إلى الشعاع

ساعد سواعدهم على تفتيتها

...

حرك قليلا قاع هذي الصخرة المترامية[1].

مذكرا إياه بقدراته الخارقة الجبارة، التي جعلته يحمل الصخر دفعا إلى قمة الجبل، ثم يعيد الكرة والكرة دون ملل ولا كلل.

قد كنت يا سيزيف

يا جبار.. يا عملاق..

تحمل صخرة جبارة.. عملاقة..

فانهض وساعدهم على تحطيمها أو حملها[2].

تحضر أيضا أسطورة التنين وهو كائن ذو شكل أفعواني أو شبيه بالزواحف، وردت في الكثير من الثقافات والأساطير في جميع أنحاء العالم، له أجنحة وفي بعض الأساطير لا يملك أجنحة، ويقال في بعض الأساطير بأنه ينفث النار من فمه، وأكثر التنانين شهرة هو التنين الأوروبي، المستمدة من مختلف التقاليد الشعبية الأوروبية، والتنين الشرقي، مثل التنين الصيني.

1- عبد السلام بو حجر، الصخرة السوداء، ص 15.

2- م ن، ص ن.

وبعتبر التنين من الوحوش التي ألفت فيه الأساطير والتماثيل التي تكاد أنتصدق ويوجد في مناطق الجنوب الصيني من يؤمن بوجود التنانين في معتقداتهم الدينية، لقد قيل في الأساطير القديمة إن التنين كان رمز القوة فهو كان يتمتع بقوة لا حدود لها، جلده صلب، قادر على التحليق بسرعة، زمجرته تثير الرعب، وقد كان يلقب أبطال الكونغ فو في الصين بالتنانين.

.....

بل هو صوتهم كالسيل دوى في أعماقهم

يسري إليك دون أن يسمعوه أحدا

فالخوف كالتنين في رؤوسهم أقام

وأنت عندهم يكاشفونك كالأم[1].

-الأسطورة الدينية:

وهي عند معتنقي هذه الأديان حقيقة لا شك فيها، وقد حضرت في النصوص المدروسة قصة هابيل وقابيل وكنا قد أشرنا إليها من قبل، وهما شخصيتان ذكرتا في العهد القديم، وهما أول ابني آدم وحواء، كان قابيل عاملاً بالأرض، أما هابيل فكان راعيا للغنم، وفي يوم قررا أن يعبدا الله فقدما قربانين، فنظر الرب إلى هابيل وقربانه، وأعرض عن قابيل وقربانه، فأغتاظ قابيل جداً، وغضب بشدة. (تك 4:3-5)، ولم ينظر الرب إلى قربان قابيل لأنه كان مخالفا لما كان يتطلبه وهو الذبيحة الدموية،أما هابيل فقد فعل، يقول الكتاب: بالإيمان قدم هابيل لله ذبيحة أفضل من قابيل، فبه شُهِد له أنه بارٌ إذ شهِد الله لقرابينه.(تك4:11) فقام على أخيه هابيل وقتله، فقال الرب: قابيل أين هابيل أخوك؟ فقال لاأعلم، أحارس أنا لأخي، فقال: ماذا فعلت؟ صوت دم أخيك صارخ من الأرض، فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاها لتقبل دم أخيك من يدك... تائهاً وهارباً تكون في الأرض[2].

فيما تروي المصادر الإسلامية رواية مشابهة[3] تنطلق أساسا من الصراع على الظفر بالزوجة الأجمل، حيث أن حواء كانت تلد في البطن الواحد ابنا وبنتا، وفي البطن التالي ابنا وبنتا، وكان آدم يُزوج ذكر كل بطن بأنثى من بطن آخر، ويقال إن هابيل أراد أن يتزوج بأخت قابيل التي كانت أجمل

1- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 38.

2-سفر التكوين، 9-12.

3- عفيف عبد الفتاح طبارة، مع الأنبياء في القرآن الكريم، دار العلم للملايين، لبنان، ط 13، 1984، ص 53.

من أخت هابيل، لكن قابيل أراد أن يستأثر بها، فأمره آدم أن يزوجه إياها فأبى، فأمرهما أن يقربا قربانًا وهو ما يتقرب به إلى الله، وذهب آدم إلى مكة ليحجّ، وقرّب كل واحد منهما قربانه بعد ذهاب أبيهم آدم، فقرَّب هابيل جذعة سمينة وكان صاحب غنم، وأما قابيل فقرب حزمة من زرع رديء وكان صاحب زرع، فنزلت نار فأكلت قربان هابيل وتركت قربان قابيل، فغضب قابيل غضبًا شديدًا وقال لأخيه هابيل لأقتلنك حتى لا تنكح أختي فقال له: إنما يتقبل الله من المتقين، وهي رواية لا سند لها.

وذات ليلة أبطأ هابيل في المرعى فبعث آدم أخاه قابيل لينظر ما أبطأ به، فلما ذهب إذ هو به، فقال له: تقبل منك ولم يتقبل مني، فقال له هابيل: لا يتقبل الله إلا من المتقين، فغضب عندئذ قابيل، ثم أتاه وهو نائم فرفع صخرة فشدخ بها رأسه، وقيل خنقه خنقًا شديدًا، وهو ما أشارت إليه الآيتان الكريمتان من سورة المائدة: "لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَاْ بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لأَقْتُلَكَ إِنِّي أَخَافُ اللهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ(28)، إِنِّي أُرِيدُ أَن تَبُواَ بِإِثْمِي وَإِثْمِكَ فَتَكُونَ مِنْ أَصْحَابِ النَّارِ وَذَلِكَ جَزَآءُ الظَّالِمِينَ(29)"[1].

وقد استحضر بطاو ذلك في مسرحيته "الموت أثناء الرقص".

منذ البدء

منذ انهالت صخرة قابيل على هابيل

وانكسرت أول جمجمة بشريه

فانسكب الدم الغالي فوق تراب الأرض

وابتدأ الذعر الإنساني من اللحظات المجنونة

من ذاك الحين

والشر يمزق هذا الكون

يغتال البسمة في ثغر الأطفال

ويغلف ورد الفرحة بالشوك الجارح

ويمزق هدأة ليل الرهبة بصراخ النسوه

1- القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 28-29.

وتموت من الرعب الغنوه[1].

-الأسطورة العربية:

ومنها أسطورة العَنْقَاء، الذي هو طائر خيالي ورد ذكره في قصص مغامرات السندباد، وكذلك في الأساطير العربية القديمة، يمتاز هذا الطائر بالجمال والقوة، وفي معظم القصص أنه عندما يموت يحترق ويصبح رمادا ويخرج من الرماد طائر عنقاء جديد.

وقد ذكر المؤرخ هيرودوت، أسطورة العنقاء كما تروى في الشرق، بعض الروايات أشارت إلى البلد السعيد في الشرق على أنه في الجزيرة العربية وبالتحديد اليمن، وأن عمر الطائر خمسمائة عام، حيث يعيش سعيدا إلى أن يحين وقت التغيير والتجديد، حينها وبدون تردد يتجه مباشرة إلى معبد إله الشمس في مدينة هليوبوليس، وفي هيكل رَعْ، ينتصب الفينكس أو العنقاء رافعًا جناحيه إلى أعلي، ثم يصفِّق بهما تصفيقًا حادًّا، وما هي إلاَّ لمحة حتى يلتهب الجناحان فيبدوان وكأنهما مروحة من نار، ومن وسط الرماد الذي يتخلف يخرج طائر جديد فائق الشبه بالقديم يعود من فوره لمكانه الأصلي في بلد الشرق البعيد.

حين تفتح للموت بأجسام الشهداء
ورد الجرح
حتى يتوقف عن نبض في الصدر القلب
قالوا هتفوا في الثورة، طيري أيتها العنقاء
فلك من الأجسام الأخرى من هذا الشعب
قلوب ألهبها الطغيان، استلقي في النار
انبعثي منها في عمر العذراء
نحن هلكنا فانبعثي فيها وانصهري
كوني لأبناء الأم وكوني الحب
وكوني على الطبقيين الحرب ... الحرب
خرجت من ورد الجرح ومن قلب في صدر الشهداء الثورة

1- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 36.

وانصهرت في نار تتأجج في صدر الأبناء

حقا، إن الموت الفاجع عند الناس نهاية ترحال[1].

كما ذكرت أسطورة الغول أيضا، وغيرها من الأساطير، الذي يعد استحضارها استحضارا لطفولة البشرية، التي كانت تعيش القلق الوجودي، بحثا عن إجابات مرضية للعقل آنذاك، مطمئنة لحيرته، على اعتبار الأسطورة "مظهرا لمحاولات الإنسان الأولى كي ينظم تجربة حياته في وجود غامض خفي إلى نوع ما من النظام المعترف به"[2]، ولذا يلاحظ أن معظم الأساطير ارتبطت ببدء التكوين أو بنهاية الإنسان المفجعة، أي بالحياة أو الموت، وما بينهما من صراع من أجل البقاء ومن أجل اكتشاف الكون وترويضه،والأساطير الواردة في نصوص المدونة تحيل أكثر على الصراع السياسي والعنف الممارس خلاله، حيث انتقل الإنسان من "صدام مع قوة غيبية تكمن قوتها في تواريها القدسي، إلى صدام مع منظومة من السلطات المؤسساتية"[3]، فالخوف من الحاكم تنين مخيف، وقابيل ما زال إرهابيا يجز رأس هابيل، لكن سيزيف سيستمر في تحديه، والعنقاء لا بد أن تنتفض يوما لتعيد للمقهورين الحياة العزيزة الكريمة.

4-العنف والفن:

يحضر من الفنانين بوب مارلي وتوم جونس والفيس بروسلي، وهم جميعا من ذوي الأغاني الصاخبة العنيفة، ولعل إمام الثلاثة بوب مارلي (Bob marley) الجامايكي الأم، البريطاني الأب، وقد كان أبوه الكابتن نورفال مارلي (1895-1955) ضابطا بحريا في الخمسين من عمره حين تزوج والدة بوب مارلي السوداء سيديلا بوكر ذات الثمانية عشر ربيعاً، ليولد بوب سنة 1945،لكنه لم ينعم بأبيه أكثر من عام، حيث هجر زوجته تحت ضغوط عائلته الرافضة لهذا الزواج، وفصله من الجيش البريطاني، ليعيش الصغير سنوات من التشرد والفقر والضياع، هاجر إلى أمريكا، جريا وراء الشهرة وقد صار مغنيا، معتنقا عقيدة الرستفارية، وهي عقيدة دينية نشأت في جامايكا في القرن العشرين بواسطة حركة من الشبان السود، تعتبر أفريقيا مهد البشرية، متأثرين بدعوة القومية السوداء التي أطلقها الزعيم

1- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 65.

2- نضال الصالح، النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة، دار الألمعية، الجزائر، ط 1، 2010، ص 12.

3- بوحمالة بنعيسي، في البحث عن بلاغة أساطيرية للقمة المغربية من خلال نموذجي "مساء تلك الظهيرة" لمحمد برادة، و"لاستشهاد" للميلودي شغموم، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع ، العدد الأول، نوفمبر، ديسمبر، 1983، ص. 233.

الجامايكيالشهير ماركوس كارفي(1887-1940).

مات بوب مارلي في الثلاثينيات من عمره، بسرطان أصابه في قدمه، وحظيت أغانيه الصاخبة بكثير من الشهرة، وهو في أشهرها داعيا للسلم والأخوة الإنسانية، كأنما يحمل في نفسه عقدة العنف التي واجهت آباءه السود أولا، وواجهته من والده ثانيا، وواجهته من مرضه وموته المبكر ثالثا.

يورد عبد الحميد بطاو أسماء هؤلاء المغنين، منبها إلى ما في أغانيهم من صخب وعنف، يتصل أساسا بالصوت والحركة.

نحن لا نبغي غير الرقص الصاخب

وأغاني بوب مارلي وتوم جونس والفيس

وحديث الحب وصيد النسوة في الحارات الشعبية[1].

وإذا كان في الرقص عنف، وفي الصخب عنف أيضا، فإن صيد النسوة كالحمائم الوديعة، وفي الحارات الشعبية القذرة، عنف أشد أيضا.

كما نلاحظ حضور جملة من الفنون الصاخبة، خاصة الرقص مثل الهبيز "Heppie"، التي هي حركة شبابية نشأت في الولايات المتحدة في ستينيات وسبعينيات القرن العشرين، ثم ما لبثت أن انتشرت في باقي دول الغربية، وتعتبر هذه الحركة مناهضة للقيم الرأسمالية، حيث ظهرت بين طلاب بعض الجامعات في الولايات المتحدة كظاهرة احتجاج وتمرد على قيادة الكبار ومظاهر المادية والنفعية وثقافة الاستهلاك، وميزوا أنفسهم بإطالة الشعر ولبس الملابس المهلهلة والفضفاضة والتجول والتنقل على هواهم في مختلف الأنحاء، كتعبير عن قربهم من الطبيعة وحبهم لها.

وجدت هذه المجموعات من الشباب في المخدرات والجنس وموسيقى الروك متنفساً لها، وطريقة للتمرد على القيم، وتجربة أشياء جديدة، ووصلت هذه الحركة الشبابية أوجها أيام فرقة الخنافيس الهيبية "بيتلز"، والتي استطاعت استقطاب ملايين الشباب في الغرب.

يافتية هذا الجيل اللاعق شفتيه من الدم

يا جيل الهرب إلى اللاشيء، وجيل الهم

يا جيل الخدر الملعون الساري كالسم

1- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 63.

يا من جسدتم قلق العصر
وخوف البشر من المجهول
بالشعر المرسل
والذقن المهمل
والرقص السلبي
بالهيبز... والبتلز
والنوم على أرصفة الشارع
اخلعوا عنكم أردية الاستعمار
المائعة الصورة
سيروا فوق دروب الثورة
بين صفوف جميع الشعب[1].

ومن الفنون ترد رقصة التشا تشا (Cha Cha)، وهي رقصة كوبية شعبية ذات إيقاع سريع، وموسيقى السامبا البرازيلي (Samba) ، وهي من جذور أفريقية ترافقها رقصة برازيلية قديمة تعتمد الإيقاع السريع، ويتم فيها تحريك الجسم بكامله.

هل أتهم لأني متعت شباب العالم
باللبس الفاخر والموسيقى
والرقصات الصاخبة المرحه
رقصات السمبا والتشاتشا[2].

ويمكن تتبع الكلمة العنف من خلال النماذج المقدمة تحت عنوان استحضارات أخرى للعنف، وهي في حقيقتها لا تغطي كل المقاطع المبثوثة في النصوص[3]، ورغم ذلك فإن كلمة العنف تبدو طاغية.

هراء، هراء، مصلوب، مات، يسوع، مات، مات، يذبح، يصلب، يسوع، روما، الحصن،

1- م ن، ص 72.
2- م ن، ص 67.
3- ينظر إليها بتوسع في الملحق/ أ.

الحصين، الصليب، حسام، العصاة، المسيح، بيت لحم، بيت القدس، دفين، الصلب، تب، فيض، المسيح، محمد، صبر، انتصر، أنقذ، محمد، تحمل، العذاب، الألم، ينحني، لاجئ، مسلوبة، غدر، واسحقهم، أغضبوا، محمد، أغضبوا، محمد، محمد، النبي العربي، فرسان، فحول، طأطأوا، جبار، معاند، خالد، الجند، الفاتح، عمرو بن العاص، القائد، جند، الصحراء، سهام، أقواس، الفارس، صائد، مرعوبا، مضمخ، الخوف، سيف، الحجاج، الهزيمة، الهزيمة، الرابض، يبتر، جرحه، عنقه، سيفا، الرافض، أنين، الضعف، ابن محمد، ابن محمد، مات، مات، عبدان، عبدان، ابن محمد، رأس، مدمى، معلق، الجرح، الرأس، الرأس، عرق، ابن محمد، رأسه، المقطوع، ابن محمد، رأسه، بني العباس، رأسه، ابن محمد، ابن محمد، ابن محمد، الزنج، مصاب، فقدان، الزنج، ابن محمد، الرأس، يسقط، الأسود، الأسود، روما، أحرقها، نيرون، النازيون، دماء، محترقة، هياكل، الأموات، يذبح، الفاشيين، السفلة،سقراط، مات، السم، صولة السلطان، قصر، الجائع، نتعالى، نستكبر، الثورة، يتعثر، الأحرار، جيفارا، تقهر، الثورة، تغدر، بنادقنا، الإرهاب، الغدر، ملعون، ملعون، المجنونة، النابالم، الغارات، المسعورة، تقتل، العابس، شيوخا، ليل، الإلحاد، الدامس، قتلت، النصر، الصعب، مآسي، الحرب، الإرهاب، أعنف، أسلحة، الثورة، الثورة، شدوا، ثبات، أسلحة، الثورة، ظلام، الليل، الحرية، ينتصر، قابيل، هابيل، انكسرت، جمجمة، انسكب، الدم، الذعر، المجنونة، الشر، يغتال، يغلف، الشوك، الجارح، يمزق، ليل، الرهبة، صراخ، تموت، الرعب، شر، اليهود، شذاذ، اليهود، يستسلم، ضحى، شر، كيد، اليهود، شردوا، الحدود، سجون، الطغمة، يخافون، القتال، خدعوا، نفاق، فساد، سموم، خصام، أغلقوا، الحدود، كلاب، صيد، الأسلاك، الألغام، الجند، اليهود، الترك، الأحقاد، قذى، الأحقاد، مسيئة، الترك، آل عثمان، الأشد، زنج، هارلم، عبدان، الصامت، قهر، زنج، الأهواز، زنج، البصرة، ابن محمد، الرأس، المقطوعة، المقصلة، رؤوس، الزنج، الزنج، شهداء، الثورة، الريف، نهوني، الريف، الغابات، الصخر، صمود، جبال، الريف، الراسية، تكره، يخضع، يركع، الدم، الثورة، نبي، الثورة، جيوش، الغازي، الطامع، هتفنا، النصر، الموت، استسلام، جيوش، الغدر، نبي، الثورة، الريف، الإصرار، الأبطال، دمائي، أنوال، يموتون، الأنوالي، الفقراء، أقسى، هول، مفاجأة، الفاجع، دمنا، أعداء، عناء، قتال، قتلنا، قيود، سجون، مجاعات، ليلي، الفقر، أقبرنا، أوهام، عبثي، سيزيف، الإلحاد، سيزيف، الدماء، سيزيف، قناديل، الصراع، دهاليز، الظلام، الشعاع، تفتيتها، الصخرة،

سيزيف، جبار، عملاق، صخرة، جبارة، عملاقة، تحطيمها، السيل، دوى، أعماقهم، الخوف، التنين، انهالت، صخرة، قابيل، هابيل، انكسرت، جمجمة، انسكب، الدم، الذعر، المجنونة، الشر، يمزق، يغتال، الشوك، الجارح، يمزق، ليل، الرهبة، صراخ، تموت، الرعب، الموت، الشهداء، الجرح، هتفوا، الثورة، العنقاء، ألهبها، الطغيان، النار، هلكنا، انصهري، الطبقيين، الحرب الحرب، الجرح، الشهداء، الثورة، انصهرت، نار، تتأجج، الموت، الفاجع، الرقص، الصاخب، بوب مارلي، توم جونس، الفيس، الحارات الشعبية، الدم، الهرب، الهم، الخدر، الملعون، السم، قلق، خوف، المجهول، المهمل، الرقص، السلبي، الهبيز، البتلز، اخلعوا، الاستعمار، المائعة، الثورة، أتهم، الرقصات، الصاخبة، رقصات، السمبا، والتشاتشا.

لاشك أن عدد الكلمات المعبرة عن العنف كبير جدا، وهي تعبر عن كل أنواعه ومستوياته، كما يمكن أن نشكل منها شجرة موضوعاتية كاملة، بجذعها وفروعها وأفنانها، وبجذورها وجذيراتها.

فمن الألفاظ الدالة على العنف المادي مايلي:

مصلوب، مات، يذبح، دفين، العذاب، الألم، ينحني، لاجئ، طأطأوا، صائد، يبتر، جرحه، أنين، معلق، الجرح، المقطوع، مصاب، فقدان، يسقط، أحرقها، دماء، محترقة، هياكل، يذبح، السم، الجائع، الثورة، يتعثر، تغدر، الإرهاب، تقتل، العابس، الحرب، الإرهاب، أعنف، أسلحة، الثورة، أسلحة، انكسرت، جمجمة، انسكب، الدم، يمزق، سجون، سموم، خصام، كلاب، الأسلاك، الألغام، الجند، شهداء، يخضع، يركع، جيوش، الغازي، قيود، سجون، مجاعات، أقبرنا، تفتيتها، الصخرة، تحطيمها، انهالت، انسكب، يغتال، صراخ، انصهري، الجرح، الشهداء، تتأجج، السم.

ومما يدل على العنف المعنوي مايلي:

أغضبوا، أغضبوا، مرعوبا، الخوف، السفلة، نتعالى، نستكبر، ملعون، ملعون، الذعر، الرعب، خدعوا، نفاق، الأحقاد، الأحقاد، الذعر، الرعب، الفاجع، الهم، الملعون، قلق، خوف.

مما يتبين لنا أن هناك تركيزا كبيرا على العنف المادي، والتقليل من حضور العنف المعنوي، رغم أن الثاني أقوى وأشد تأثيرا ووقعا، مع العلم أن الأول أقرب إلى السلوك الحيواني الطبيعي، في حين أن الثاني أسمى وأرقى، يحتاج إلى معرفة وثقافة، فهل هذا الحضور انعكاس لثقافة المبدعين وشخصياتهم؟

ويمكن تقسيم الكلمات الموضوع وفق الشجرة الموضوعاتية كالتالي دون اعتبار للكلمات المكررة، ولا للألفاظ المبهمة الدالة عليها، كالضمائر وأسماء الإشارة والأسماء الموصولة:

الجذع: وسأختار له أهم الكلمات التي مثلت العنف.

مصلوب، مات، يذبح، يصلب، الصلب، العذاب، يذبح، الثورة، يتعثر، تقهر، الثورة، تغدر، الإرهاب، الغدر، تقتل، قتلت، الحرب، الإرهاب، أعنف، الثورة، يغتال، يمزق، شر، كيد، القتال، خدعوا، نفاق، فساد، خصام، مسيئة، عبدان، قهر، زنج، الثورة، نهوني، تكره، الثورة، الغازي، الطامع، الغدر، الثورة، دمائي، يموتون، الأنقتال، قتلنا، الصراع، الظلام، تفتيتها، دوى، انهالت، جمجمة، الشر، يمزق، يغتال، الجارح، يمزق، الرهبة، الرعب، الموت، الحرب الحرب، الثورة، انصهرت، نار، تتأجج، الثورة.

الجذر: ويضم كلمات دالة على أسباب العنف، أو دالة علىنتائجه، ومن ذلك: الأحقاد والفقر والطغيان، كما تضم كلمات دالة على وسائل تحقيق العنف وممارسته، كالجند والسهام والمقصلة، واليهود، والطغمة، ونعرض لأهمها فيما يلي:

مسلوبة، غدر، جند، سهام، أقواس، الفارس، صائد، سيف، سيفا، الرافض، الضعف، السم، الجائع، نتعالى، بنادقنا، ستكبر، الأحرار، النابالم، الغارات، المسعورة، مآسي، أسلحة، أسلحة، السجون، الطغمة، سموم، كلاب، صيد، الأسلاك، الألغام، الجند، اليهود، الأحقاد، المقصلة، جيوش، الأبطال، الفقراء، أعداء، ، أوهام، الطغيان، الطبقيين، الهم، الاستعمار.

الفرع: وتضم النتائج الحاصلة من العنف، سواء أكانت نتائج إيجابية كالثورة، والنصر، أم سلبية وهي الأكثرية الغالبة، مثل: العذاب والموت والهم وما إليها.

العصاة، دفين، صبر، انتصر، أنقذ، تحمل، العذاب، الألم، ينحني، لاجئ، أغضبوا، طأطأوا، مرعوبا، الخوف، الهزيمة، يبتر، جرحه، أنين، مات، مدمى، معلق، الجرح، مصاب، فقدان، الزنج، يسقط، الأسود، أحرقها، دماء، محترقة، هياكل، الأموات، مات، السم، صولة السلطان، ملعون، المجنونة، النصر، الحرية، ينتصر، انكسرت، جمجمة، الدم، الذعر، المجنونة، الرهبة، صراخ، الرعب، شر، يستسلم، ضحى، شردوا، سجون، يخافون، الأحقاد، المقطوعة، شهداء، يخضع، يركع، الدم،، الموت، استسلام، أقسى، هول، قيود، سجون، مجاعات، الفقر، أقبرنا، الدماء، الخوف، الدم، الذعر، المجنونة، صراخ، تموت، الجرح، الثورة، هلكنا، انصهري، الجرح، الشهداء، الدم، الهرب، الهم.

مع ملاحظة أن اللفظة الواحدة يمكن أن توجد في مستويين أو أكثر، العبودية مثلا قد تكون سببا في العنف كما قد تكون نتيجة له، بل يمكن أن تكون هي العنف في حد ذاته.

لقد تبين لنا من هذا الفصل عودوية كلمة العنف، وإصرارها بقوة على الحضور، في الدائرة المركزية وفي كل الدوائر المنداحة، بل وفي كل ما استحضر في هذه النصوص المسرحية المدروسة، فكل الأعلام والأعراق والأجناس، وكل الفنون والأساطير والأوطان، المذكورة في هذه النصوص، ترتبط بشكل أو بآخر بالعنف، بل لا نكاد نلمس حضور ما يماثلها خارج ذلك، مما يدل على الإصرار في إحضار هذه التيمة بكل الأشكال.

وقد استطاعت النصوص المسرحية المختارة تحقيق ذلك على اعتبار أنها تجمع بين الذاتي والموضوعي بين التفرد والتعددية بين الجواني والبراني، لأنها بكل بساطة تجمع بين الشعر والمسرح، بل لأن المسرح ذاته مطلب فردي وجماعي وهو ما تذهب إليه خالدة سعيد "إن التمسرح حاجة فردية وحاجة جمعية، هو إنتاج للمعنى واستهلاك للمعنى في آن واحد، واللعب الجمعي أعظم تثميرا للمعنى وأعظم استهلاكا له، لذلك كان أكثر حاجة للتشفير أو الإصطلاح على شيفرة"[1].

1- خالدة سعيد، الاستعارة لكبرى في شعرية المسرحية، ص 252.

الفصل الثالث

عنف العتبات/ عتبات العنف

بعد تحديدنا للكلمة الموضوع من خلال عملية الإحصاء التي حققت فيها ألفاظ العنف انتصارا كاسحا على ما سواها، وبعد أن تتبعنا ذلك من خلال الكلمات ولواحقها أيضا، سنلج التطبيق على النص، ولا يمكن أن نتجاوز الحديث عن العتبات، التي سنركز فيها على العتبة الكبرى/ العنوان، ثم عتبة الإهداء.

أ-مفهوم العتبة ومكانتها:

إذا كان للمتن مركزيته التي استطاعت عبر قرون من الزمن فرض وجودها في النص الأدبي خصوصا، وفي عالم الثقافة والمعرفة عموما، فإن العنوان لم يكن أبدا بمعزل عن ذلك، لدرجة أن كتبا اشتهرت بعناوينها التي استطاعت أن تلغي حتى مؤلفيها، إن كثيرا منا يعرف ألف ليلة وليلة مثلا، وكليلة ودمنة، والكشاف، دون أن يستطيع ذكر مؤلفيها، وذلك لما بلغته هذه الكتب من الشهرة والرواج.

غير أن الحركة المعرفية والفنية والأدبية في العصر الحديث، كان من أهم خصائصها أنها منجزات معنونة، أي موسومة، لها اسم محدد توسم به في إطار تنوع وتعدد الأسماء والعناوين[1]، بل وصار العنوان علما قائما بذاته، وهو ما أصبح يعرف الآن بعلم العنونة "Titrologie".

ولم يتوقف الأمر عند الاهتمام بالعنوان فحسب، بل تجاوزه إلى كل هوامش النص المركزي، على اعتباره نصا موازيا، أو كما سماها جيرار جينات العتبات والتي هي، ملحقات نصية نطؤها قبل أي فضاء داخلي كالعتبة بالنسبة إلى الباب، و"**يمكن تشبيه العمل الأدبي بالثمرة، لبها هو النص المركزي، وما يغلفها فيعطيها رائحة ولونا وشكلا ويمهد لولوجها هو عتباتها التي تشكل معها كينونتها وحقيقتها**"[2].

وأهم العتبات العنوان الذي هو عنصر هام، و"مفتاح سحري لولوج النص"[3]، فهو أول ما يصادف المتلقي في أية عملية قرائية، وأول ما يداهم بصيرته، يتلقاه بوصفه "بنية مستقلة تشتغل دلاليا في فضاء

1 - عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع سوريا، 2011، ص 16.

2 - عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص357.

3- الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، للدكتور بسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، س 2002، ص 23.

خاص بها"[1]، لا يستأذن في الوصول إلى المتلقي، وإنما "يمسك بتلابيبه رغما عنه ليجره إلى عمق النص"[2]، على اعتبار أنه "علامة دالة على النص"[3]، و"عنصرا من أهم العناصر المكونة للمؤلف الأدبي، ومكونا داخليا يشكل قيمة دلالية عند الدارس، حيث يمكن اعتباره ممثلا لسلطة النص وواجهته الإعلامية"[4]، ومعلنٌ عن طبيعته، ومحدد للقصد الذي انبثق عنه، إما واصفا بشكل محايد، أو حاجبا لشيء خفي، أو كاشفا غير آبه بما سيأتي، لأن العنوان يظهر معنى النص،[5] موجه ومحفز قوي لفعل القراءة الواعية المتفحصة، التي تنطلق من خلفية معرفية تبعد الفهم الساذج، "وتحاول أن تفسر عبارة العنوان تفسيرًا إيحائيًا، بعيدا كل البعد عن المعنى الذي ينتجه التركيب اللفظي"[6]، وهو ما يقتضي الحذر من الناقد الذي يجب أن يتسلح بأدوات معرفية متطورة وبحس نقدي كبير، إنه كالجندي الذي يخطو في أرض ملغومة، "يقتضي قدرات عالية ومهارات فائقة لفك الترميز والشفرات، مما يستوجب اللجوء إلى علوم التأويل"[7]، واضعا في الحسبان دوما أن العنوان زئبقي مخاتل مخادع، يتماهى ويتهرب، وهو في أي نص لا يأتي مجانيا أو اعتباطيا[8]، بل يسعى كما يقول الناقد الإيطالي إيكو "أن يشوش الأفكار لا أن يحصرها"[9]، وعلى قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب، تكون قيمته كما يقول ليسينغ[10].

كما تنفتح العتبة على عوالم أخرى، منها بالأساس الإهداء والعناوين الداخلية، بل وحتى المقدمة والتقديم، إنها جميعا تساهم في إضاءة عتمات النص، مما يساعد المتلقي على التفاعل مع النص، وسبر أغواره، إن ظهور الكلمة التيمة في العتبة يعطيها وقعا أشد وتأثيرا أقوى، ويمنحها السيادة والسيطرة والأولوية، **ويمكن أن نسميها الكلمة العمدة على قياس العمدة لدى النحاة**، إن "الكلمة/

---

1 – محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 8.

2 – عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 357.

3. –شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص 9.

4 –المرجع نفسه،صن.

5 –. المرجع نفسه، ص 10.

6 – يوسف الأطرش، دلالات العنوان في رواية غدًا يوم جديد، لعبد الحميد بن هدوقة، مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، البرج، 2–5 نوفمبر 1999، ص 190.

7– الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، للدكتور بسام قطوس، ص 25.

8– خليل الموسى، قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص 28.

9– الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، للدكتور بسام قطوس، ص 26.

10– المرجع نفسه، ص 25.

العنوان... لها محمول استثنائي"[1]، ولذا اعتبر العنوان مسرحيا من الإرشادات المسرحية فقد ورد في المعجم المسرحي التعريف التالي له: "عنوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيه الكاتب للمتلقي مباشرة، ويعتبر جزء من الإرشادات الإخراجية، له علاقة ما بمعنى المسرحية"[2].

ب-العتبة والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:

وفي المدونة المدروسة تعلن عتبة العنوان بكل صراحة عن تبنيها للعنف، إذ لا يكاد المتلقي يحيد كلمة واحدة، حتى التي تظهر للوهلة الأولى أنها بريئة من ذلك، ولنتأمل العناوين: "المعركة الكبرى"، "زلزال في تل أبيب"، "محاكمة العبدان"، "الصخرة السوداء"، "الموت أثناء الرقص"، "أبوليوس"، "نار تحت الجلد"، ويمكن من البداية أن نتفق أن كلمات: معركة، زلزال، تل أبيب، محاكمة، عبدان، صخرة، سوداء، موت، الرقص، نار، تحت، جلد، هي كلمات كلها ترتبط بالعنف وتحيل عليه، بل بشيء من التأمل يمكن أن نكتشف ذلك من خلال كلمتي أثناء وأبوليوس، إذ أثناء تدفع الخيال مباشرة إلى استحضار الثني والطي، وهو فعل يقتضي استعمال القوة وإحداث العنف، وإذا كان أبوليوس اسما علما على شخصية فكرية وأدبية جزائرية أمازيغية، ولدت ونشأت على أرض الجزائر وبالضبط بمنطقة مداوروش، وقد كانت الجزائر آنذاك واقعة تحت احتلال روما، التي سلبت المجتمع الأمازيغي الكثير من قيمه وخصوصياته عن طريق الترهيب والعنف والإبادة، ولا أدل على ذلك من كثرة الحروب التي خاضها هذا الشعب ضد التواجد الروماني الذي دام قرونا من الزمن، وهو عنف نراه جليا على بطلنا ذاته الذي سلب حتى حق تسمية نفسه باسم أمازيغي، إذ أن أبوليوس اسم لاتيني، وحتى اللغة التي دبج بها الكاتب روائعه وعلى رأسها الحمار الذهبي كانت اللاتينية أيضا، وكل ذلك شكل من أشكال العنف المعنوي الثقافي الذي كان مسلطا على هذا الشعب.

وإمعانا في إضفاء العنف نلاحظ أن كل الكلمات العنيفة تحتل الطليعة، وللكلمة المقدمة في ترتيب الجملة دلالتها، ولعل هذا ما قصد إليه عن وعي أو دون وعي الكاتب أحمد حمدي، رغم أننا نستطيع أن نذهب مذهب المسرحيات الكلاسيكة التراجيدية، حيث يكون عنوان المسرحية اسم علم هو اسم الشخصية الرئيسية، وفي هذا النوع من توجيه لاهتمام الجمهور بهذه الشخصية بالذات، بالإضافة

1- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 52.

2 - ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 324.

إلى أنه يرتبط بمفهوم البطل"[1].

وفي العناوين كما أشرنا كلمات مفتاحية تحمل دلالة العنف بكل قوة، إن لفظة المعركة التي هي الكلمة الأولى في مسرحية "المعركة الكبرى" جذرها عرك، ومن معانيها محو الشيء وإزالته، وعركت الماشية الأرض: جردتها، وعرك فلان عرَكا: كان شديد البطش في الحرب[2]، وقد تكررت اللفظة ذاتها في المدونات أربع عشرة (14) مرة، ولعل ما يزيد من شراسة الكلمة وعنفها وهي في الأصل كذلك، وصفها بالكبرى، لقد وقعت اللفظة عمدة في جملة بتر فيها المسند أو المسند إليه حسب تأويلنا للكلام، وعمديتها تفترض رفعها، مما يفترض رفض درجة العنف فيها.

والمعركة زلزال، وهو الكلمة الأولى من مسرحية "زلزال في تل أبيب" وهو تركيب نحوي يشبه تماما التركيب في العنوان السابق، والزلزال مصدر أصلي من الفعل زلزل، وهو فعل رباعي مضاعف، والتضعيف فيه يزيد من حدته وقوته، ولعل الأصل فيه "زل" الذي يعني انزلق وتنحى عن مكانه[3]، وإذا كان الزلزال هو اهتزاز الأرض واضطرابها بعنف، فإن زلزلة النفَس، تحركه واضطرابه في صدر المحتضر[4]، وقد وردت كلمة زلزال في المدونات ثماني (8) مرات، واقترنت بأكبر مدينة قامت على العنف والإرهاب والاغتصاب وإراقة الدماء، ومازالت تمارس ذلك بكل حدة، مما يؤكد أن الزلزال ليس بمفهومه الطبيعي بل بمفهومه العسكري الحربي، ولا يكتفي الشاعر الميداني بن صالح بالعتبة الكبرى "زلزال في تل أبيب" بل يضيف إليه عناوين داخلية لكل فصل، هي الثورة، الوحدة، الأرض، تكاد تؤدي وظيفة شارحة للعنوان، وإذا كان معنى العنف في اللفظة الأولى جليا، فإنه موجود في الكلمتين الأخريين ولو بجرعة أقل، ولا نتائج للمعارك والزلازل والحروب إلا إراقة الدماء والموت ونشوب نيران العداوة والحقد والبغضاء بين الناس.

وقد تصدرت كلمة الموت عنوان مسرحية عبد الحميد بطاو "الموت أثناء الرقص"، عمدة مرفوعة، لها محل الصدارة في الجملة، وقد ترددت في كل المدونات المدروسة مئة وخمسا وأربعين (145) مرة، مما يجعل منها هاجسا مركزيا داخل هذه النصوص، والموت هو مفارقة الكائن الحيللحياة، ولا شك هو

1 – المرجع نفسه، ص ن.

2 – إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 2، ص 596.

3 – المرجع نفسه،ج 1، ص 398.

4 – المرجع نفسه، ص 397.

شكل من أشكال العنف يقع عليه، ومنه ماتت النار بردت، وماتت الريح سكنت، ومات الطريق: انقطع سلوكه[1]، ويراد بالموت كل ما يضعف الطبيعة الإنسانية ولا يلائمها كالخوف والحزن والأحوال الشاقة كالفقر والذل والهرم[2]، كما في قوله تعالى: "ويأتيه الموت من كل مكان وما هو بميت"[3]، دون أن يخفى علينا أيضا ما في الرقص من طيش وعنف واهتزاز، وبذل للجهد، قد يؤدي بصاحبه إلى الإرهاق وربما إلى الموت.

وتأتي النار كلمة أولى في عنوان مسرحية أحمد بنميمون "نار تحت الجلد" وهي بصيغتها النكرة دلالة على العموم، يمكن أن تحيلنا على أي شكل من أشكال النيران، مادية ومعنوية، وهي كونها تحت الجلد، أكثر غموضا وإبهاما، وأخطر في التأثير لأنها حتما ستكون قاتلة، تمتد إلى مكامن الحياة من الجسم، وقد كبح الجلد بجلده وقوته اندفاعها وابتعادها، وإمكانية التحكم فيها والقضاء عليها.

تكررت كلمة نار في المدونات ستا وثمانين (86) مرة، وعادة ما ترتبط بالحرب، وفي القرآن "..وَأَلْقَيْنَا بَيْنَهُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ، كُلَّمَا أَوْقَدُوا نَارًا لِلْحَرْبِ أَطْفَأَهَا اللَّهُ، وَيَسْعَوْنَ فِي الْأَرْضِ فَسَادًا وَاللَّهُ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ[4]، وفي الحديث الشريف "الآن حمي الوطيس"[5]، والوطيس الحفرة توقد فيها النار، والمعركة تقوى وتشتد، كأنما تلتهب نيرانها، ولا أشد من النار فتكا وضراوة، ولذلك انزاحت في كلام العرب إلى نار الحقد، ونار الغيرة، ونار العشق، وفي كل ذلك مشقة وعنف.

ولاشيء بعد زلزال المعارك ونيران الموت، إلا عبودية يقاد إليها أحد الطرفين صاغرا، أو يقاد إليها الطرفان معا، مكرهين مذعنين، وما الحرب إلا من الحرَب كما قال أبو تمام: والحرب مشتقة المعنى من الحرب.

وقد وردت لفظة العبودية في عنوان مسرحية عبد الباسط عبد الصمد "محاكمة العبدان" والعبدان جمع عبد والذي يجمع أيضا على عَبيد وعُبُد وأَعْبُد وعُبْدَان بضم العين أو كسرها، ورغم أنها تكررت في المدونات مئتين وخمسين مرة، مما يضعها في صدارة كلمات العتبات، فإنه لم تأت في طليعة جملة

1 – المرجع نفسه، ج 2، ص 890.

2– المرجع نفسه، ج 2، ص 891.

3 – القرآن الكريم، سورة إبرهيم، الآية 17.

4 – القرآن الكريم، سورة المائدة، الآية 64.

5 –الألباني، صحيح الجامع، 2752.

العنوان، لقد جاءت تالية لعمدة، مجرورة بالإضافة كما يجر العبيد في واقع الحياة، وارتبطت بلفظة سيدة هي "محاكمة" كأن ذاك هو مصيرهم الذي ينتظرهم دوما، ولا يخفى ما في المحاكمةالتي وردت على وزن مفاعلة من شدة وقسوة وعنف.

والعبودية في لغة العرب خضوع وذل[1]، وفي القرآن الكريم "وَتِلْكَ نِعْمَةٌ تَمُنُّهَا عَلَيَّ أَنْ عَبَّدْتَ بَنِي إِسْرَائِيلَ"[2] أي ذللتهم، ومنه تعبيد الطريق.

والحرب تقتل الأحاسيس الجميلة، وتنشر اليأس والقنوط في النفوس، وتذيع في بواطنها الخيبة والخسران، وتتنزل عليها مواتا وتصحرا وتصخرا، وهو ما نلمسه في عنوان المسرحية الأخيرة "الصخرة السوداء" لعبد السلام بوحجر، وفي الصخرة معنى الغلظة، والصلابة، وشدة الصوت خاصة صوت الحديد[3]، كأنما في الكلمة قلب مكاني بين الخاء والراء صخر/ صرخ، ولا يبعد المعنى عن سخر لما بين السين والصاد من قرابة صوتية، ولا يخفى ما في السخرية من قهر وإذلال، وفي القرآن "فَاتَّخَذْتُمُوهُمْ سِخْرِيًّا حَتَّى أَنْسَوْكُمْ ذِكْرِي وَكُنْتُمْ مِنْهُمْ تَضْحَكُونَ"[4]، وفيه أيضا "وَرَفَعْنَا بَعْضَهُمْ فَوْقَ بَعْضٍ دَرَجَاتٍ لِيَتَّخِذَ بَعْضُهُمْ بَعْضًا سُخْرِيًّا وَرَحْمَةُ رَبِّكَ خَيْرٌ مِمَّا يَجْمَعُونَ"[5]، وقد ذكرت لفظة الصخرة في القرآن الكريم، في قوله تعالى "قَالَ أَرَأَيْتَ إِذْ أَوَيْنَا إِلَى الصَّخْرَةِ فَإِنِّي نَسِيتُ الْحُوتَ وَمَا أَنسَانِيهُ إِلَّا الشَّيْطَانُ أَنْ أَذْكُرَهُ، وَاتَّخَذَ سَبِيلَهُ فِي الْبَحْرِ عَجَبًا"[6]، ولا إيواء إلالما يحقق المنعة والحماية،كما ذكرت مرادفا لها الحجارة أيضا، بصيغة المفرد في قوله تعالى: "وَإِذِ اسْتَسْقَى مُوسَى لِقَوْمِهِ فَقُلْنَا اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْفَجَرَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ كُلُوا وَاشْرَبُوا مِنْ رِزْقِ اللَّهِ وَلَا تَعْثَوْا فِي الْأَرْضِ مُفْسِدِينَ"[7]، وفي قوله: "وَقَطَّعْنَاهُمُ اثْنَتَيْ عَشْرَةَ أَسْبَاطًا أُمَمًا وَأَوْحَيْنَا إِلَى مُوسَى إِذِ اسْتَسْقَاهُ قَوْمُهُ أَنِ اضْرِبْ بِعَصَاكَ الْحَجَرَ فَانْبَجَسَتْ مِنْهُ اثْنَتَا عَشْرَةَ عَيْنًا قَدْ عَلِمَ كُلُّ أُنَاسٍ مَشْرَبَهُمْ وَظَلَّلْنَا عَلَيْهِمُ الْغَمَامَ وَأَنْزَلْنَا عَلَيْهِمُ الْمَنَّ وَالسَّلْوَى كُلُوا مِنْ طَيِّبَاتِ مَا رَزَقْنَاكُمْ وَمَا ظَلَمُونَا وَلَكِنْ كَانُوا

1 – إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج2، ص 579.

2 – القرآن الكريم، سورة الشعراء، الآية 22.

3– إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، ص 509.

4– القرآن الكريم، سورة المؤمنون، الآية 110.

5 – القرآن الكريم، سورة الزخرف، الآية 32.

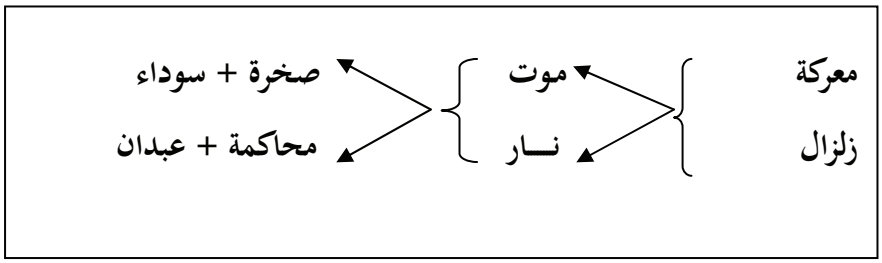
6 – القرآن الكريم، سورة الزخرف، الآية 63.

7–القرآن الكريم، سورة القرة، الآية 60.

أَنْفُسَهُمْ يَظْلِمُونَ"[1]، وقوله: وبصيغة الجمع: "وَإِذْ قَالُوا اللَّهُمَّ إِنْ كَانَ هَذَا هُوَ الْحَقَّ مِنْ عِنْدِكَ فَأَمْطِرْ عَلَيْنَا حِجَارَةً مِنَ السَّمَاءِ أَوِ ائْتِنَا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ"[2]، وقوله: "فَلَمَّا جَاءَ أَمْرُنَا جَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهَا حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ مَنْضُودٍ"[3]، وقوله: "فَجَعَلْنَا عَالِيَهَا سَافِلَهَا وَأَمْطَرْنَا عَلَيْهِمْ حِجَارَةً مِنْ سِجِّيلٍ"[4] وقوله: "قُلْ كُونُوا حِجَارَةً أَوْ حَدِيدًا"[5] والحجر المنع والصلابة والشدة[6].

وكأن الكاتب لا يكتفي بما في لفظة الصخرة التي تكررت في المدونات تسع عشرة (19) مرة، فأضاف إليه كلمة ناعتة لها هي "السوداء" والسوداء تتكرر في المدونات ثمان وثمانين(88) مرة، فيزيد الصخر قتامة وصلابة وغموضا وإيغالا في القسوة والعنف، بل إن الكاتب لا يكف عن إضفاء صفات القوة والشدة على الصخرة كلما ذكرها، من مثل: صخرة سوداء، صخرة عملاقة، صخرة متعالية، صخرة مترامية، صخرة جبارة.

ويمكن أن نمثل لذلك بالمخطط التالي:



وإضافة للوظيفة التعيينية التي قامت بها كل العناوين المذكورة، فإنها اختلفت في حضور الوظائف الأخرى، حيث يمكن أن نلاحظ طغيان الوظيفة الوصفية في مسرحية أبوليوس، والمعركة الكبرى، ومحاكمة العبدان، في حين غلبت على باقي العناوين الوظيفة الإيحائية، والوظيفة الإغرائية أيضا[7]، وهي الوظائف الأربع التي حددها جيرار جينيت للعنوان، وهي وظائف لا يمكن أن تحضر كلية في عنوان واحد، أو على الأقل تظهر ما سماه رومان جاكبسون القيمة المهيمنة في العنوان.

1–القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية 160.

2–القرآن الكريم، سورة الأنفال، الآية 32.

3– القرآن الكريم، سورة هود، الآية 82.

4– القرآن الكريم، سورة الحجر، الآية 74.

5– القرآن الكريم، سورة الذاريات،آية 33.

6 – إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، ص 156.

7 – عبد المالك أشهبون، العنوان في الرواية العربية، ص 19.

وحضر الإهداء في ثلاثة نصوص منها نص "زلزال في تل أبيب" والذي ورد فيه ما يلي "إلى أرواح شهداء الثورة الفلسطينية في معركة التحرير وبناء المصير"[1]، وفي مسرحية "المعركة الكبرى" نقرأ الإهداء التالي "إلى الذين تستهويهم معركة وادي المخازن باعتبارها أعظم معركة في تاريخ الحرية والإسلام بهذه الديار، إلى الذين يرون في شخص بطلها عبد الملك المعتصم السعدي مثلا أعلى للقائد المغربي، ذكاء ودهاء ومضاء ووفاء"[2]، أما في معركة العبدان فيفضل كاتبها إهداءها إلى معمر القذافي بقوله "إلى هذا الإنسان الذي تربطني به كل الأواصر الطيبة العظيمة، القائد معمر القذافي، أقدم هذه المسرحة اعترافا بصدق إيمانه بقضية الإنسان في كل مكان"[3].

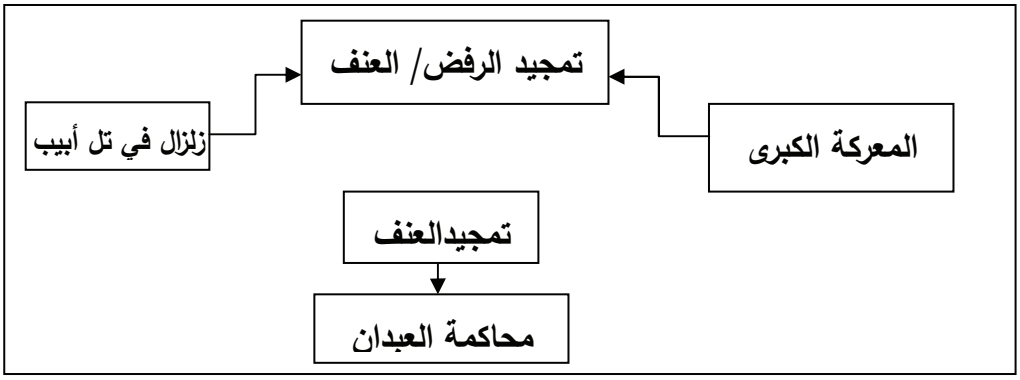
نحن إذن أمام ثلاثة إهداءات، وردت منسجمة تماما مع التيمة السائدة في العتبة الكبرى، وفي البنية الكبرى أيضا، ويمكن أن نعد الألفاظ الدالة على ذلك في الإهداء الأول: "أرواح، شهداء، الثورة، الفلسطينية، معركة، التحرير، المصير" وقد ورد الإهداء عاما توجه به صاحبه إلى كل شهداء الذين قدموا أنفسهم على مذبح الحرية لتحرير الإنسان من عنف الصهيونية وظلمها، إنه تبرير لعنف ثوري يهدف إلى اجتثاث عنف ظالم تدعمه كل قوى الشر في العالم، وفي الإهداء الثاني نقرأ الكلمات التالية"معركة، وادي المخازن، معركة، الحرية، بطلها، عبد الملك المعتصم السعدي، المعتصم، القائد، ذكاء، دهاء، مضاء،" وهو إهداء عام موجه لكل الذين يحملون عبق مقاومة المغرب الأقصى للاحتلال البرتغالي، وانتصاره المعجزة في معركة وادي المخازن، إنه إهداء ينطلق من العموم، "الذين تستهويهم" إلى الخصوص "معركة وادي المخازن، وبطلها عبد الملك المعتصم السعدي"، وفي كلا الإهداءين إضاءات للعتبة الأولى، وكشف لبعض الغموض فيهما، إذ أن "زلزال في تل أبيب" يمكن أن يحيلنا على تأويلات كثيرة، كما أن "المعركة الكبرى" يمكن أن تنفتح على تأويلات لا حصر لها، وفي الثالث نلاحظ الكلمات "القائد/ معمر القذافي، القذافي" لقد انعكس الأمر هاهنا، وصار الإهداء للفرد الواحد بدل المجموع، الفرد الذي يرى الكاتب أن الجميع يحيى به، خلاف الإهداءين السابقين، حيث يضحي الجميع من أجل الجميع، وصار الإهداء لحي يملك ويقود وتحت قبضته عرش ليبيا وأنهارها تجري من تحته، بعد أن كان في الإهداءين السابقين، للجماعة المستشهدة المضحية، وللذين

1 – الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 7.

2 – علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 3.

3 – عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 13.

ما زالوا يحملون ذكرى تقديس ومحبة لهم.



ومن هنا يمكن أن نجزم أن شيوع الكلمة المفتاح في المتعاليات النصية جميعا يمنحها شرعية أكبر، ولكي نمضي أعمق في إثبات ذلك، سنعرض لجملة من كتابات الأدباء أصحاب المدونات لنلاحظ أن تيمة العنف ليست مقصورة على ما اخترناه، وإنما هي ممتدة أيضا في كثير من نتاجاتهم الشعرية والمسرحية، على اعتبار أن "الكلمات / المواضيع "Mots–Thèmes" في تقدير بيار غيرو (P.Guiraud) هي الكلمات الأكثر تواترا في نص ما"[1]، ولا نقصد بذلك النصوص بالأساس، وإنما نقصد عناوينها الكبرى والصغرى، أي عناوين الكتب والدواوين، وعناوين القصائد من الداخل، فالعنوان على حد تعبير شعيب حليفي "مرآة مصغرة لكل ذلك النسيج النصي، تعكس الأفكار والخلجات المختلفة"[2].

لقد أصدر أحمد حمدي أربعة دواوين هي: انفجارات سنة (1977)، قائمة المغضوب عليهم سنة (1980)، تحرير ما لا يحرر سنة (1985)، أشهد أنني رأيت سنة (2000)، وأصدر مسرحية شعرية أخرى بعنوان ديوان الداي حديث السقوط، ولا يخفى على أحد كيف يتكرر العنف في هذه العناوين، انفجارات، مغضوب، تحرير، لا يحرر، ديوان، الداي، السقوط، كلها رفض وثورة وتحد، في الدواوين الشعرية، في حين تعرض المسرحية لحكم الأتراك للجزائر وما مارسوه فيها، وما تكاد تلج عناوين القصائد في كل الدواوين حتى تفاجأ وقد داهمك موج من الألفاظ العنيفة نوردها فيما يلي:

في ديوان انفجارات نقرأ التالي: تائه في مملكة القلق، تحدي، فقير على صليب لوركا، مشكلة،

1 – يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 52.

2 – شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص 11.

هاملت خارج المسرح، سلة دخان، أحاديث الفقراء، انفجارات، الحزينة، القدس، كتابة على الجدران، الفقراء والرماح، وفي ديوان قائمة المغضوب عليهم، نقرأ العناوين التالية: ديك الجن في المنفى، أغنية الوطن والغضب، أقاليم المنافي والغربة، الحب والموت، قائمة المغضوب عليهم، ميدان الموت بيروت، قيثارة الرعد، الشهيد الذي لم يمت، العنقاء، نزول المهدي بن بركة، قصائد إلى بابلو نيرودا، وفي ديوان تحرير ما لا يحرر نجد العناوين التالية: تحرير ما لا يحرر، البحر وراءكم البحر أمامكم، الفصول العاتية، الحصان، هواء خانق، تدوين حافل لحلم مغدور، مفعم بارتكاب المعاصي، وفي ديوان أشهد أني رأيت: وطن يتألم من رأسه، غرنيكا (1988)، عبور جسر التنين، الأساطيل، مجلس الحرب الدولي، الأطفال والحجارة، جثة، عصابة، عذبني، مرثية الحلم الجميل، حفر في قارورة، احتراق، ثلج على الصحراء.

ويمكن أن نلاحظ الكلمات الدالة على العنف حاضرة بقوة، ومنها:

تائه، مملكة، القلق، تحدي، فقير، صليب، لوركا، مشكلة، هاملت، دخان، الفقراء، انفجارات، الحزينة، القدس، الفقراء، الرماح، ديك الجن، المنفى، الغضب، المنافي، الغربة، االموت، المغضوب، الموت، بيروت، الرعد، الشهيد، يمت، العنقاء، المهدي بن بركة، بابلو نيرودا، تحرير، لا يحرر، الحر، البحر، العاتية، الحصان، خانق، مغدور، المعاصي، يتألم، غرنيكا، التنين، الأساطيل، الحرب، الحجارة، جثة، عصابة، عذبني، مرثية، حفر، احتراق، الصحراء.

وليس غريبا كل ذلك على شاعر مثل أحمد حمدي، انطلاقا من قيمه التي يؤمن بها وينتمي إليها، يقول عنه حسن فتح الباب: "وهو صوت مميز في سعيه إلى تجديد أدواته حتى أصبح منافسا لكبار الشعراء العرب،ولا سيما شعراء المقاومة الذين يصوغون رؤاهم في قالب شعر التفعيلة، ويتخذون من فن العربية الأول درعا يصد عن أمتهم ما يحيق بها من مؤامرات"[1]، ويواصل حسن فتح الباب حكمه السابق، مركزا على ديوان الشاعر "قائمة المغضوب عليهم"، يقول: "لم يختر الشاعر أحمد حمدي هذا العنوان للديوان الذي أصدره في عام (1980) للإثارة، بقدر ما تعمده للإيحاء بتعميقه الخط الثوري في شعره، بعد إن كان ديوانه الأول "انفجارات" إرهاصا بهذا الاتجاه"[2].

1- حسن فتح الباب، مجلة الرافد، الشارقة، الإمارت، ع 141، س 2009، ص 75.

2- المرجع نفسه، ص ن.

وهو أمر وجدنا أيضا مشري بن خليفة يشير إليه قائلا: "ولا شك أن الشاعر أحمد حمدي هو نتاج هزيمة حزيران (1967)، ونتيجة الخطاب السياسي المتنامي حينئذ، والذي كان يدعو إلى الاشتراكية والمساواة والعدالة، ومن ثم فعندما نقرأ نص هذه المرحلة ينبغي أن ننطلق من واقعه ورؤيته وإيديولوجيته، وخصائصه التعبيرية"[1].

والأمر ذاته تحيلنا عليه دواوين الميداني بن صالح: قرط أمي، الليل والطريق، الموت الخالد، الزحام والأقنعة، الوحام، ومن بين تسع كلمات تشكل عناوين دواوينه نلاحظ أن خمسا تحيل على معنى العنف وهي: الليل، الموت، الزحام، الأقنعة، الوحام، فإذا تابعنا العناوين الداخلية في ديوان قرط أمي، الصادر عام (1969)، نلاحظ حضور الكلمات التالية ضمن عناوينه الداخلية، كهف، أشباح، الخفافيش، المقابر، الجرذ، ضياع، انتصار، قنديلان، الأعماق، تعزية، وسام، وهي ألفاظ ترتبط بالعنف بشكل أو بآخر، وفي ديوان الليل والطريق وهو الصادر بتونس سنة (1972)، نلاحظ هذا الحضور طاغيا أيضا من خلال الكلمات: قلمي، الليل، الأشبح، أحزان، صيحة، شهيد، نكبة، نواقيس، الخطر، يرقص، الطيف، الحصاد.

ولا عجب فتلك طبيعة الميداني بن صالح الذي يقول عنه عزالدين ميهوبي:"يعجبني هذا الرجل لأنه الوجه الآخر للطاهر بن عيشة، إنما في تونس، فهو مناضل يساري ونقابي ومشاكس باستمـــرار، وكلما التقيته –رحمه الله– إلا وسألني عن صاحبه – يقصد الطاهر بن عيشة – وقال لي: لو اجتمع عشرة مثلنا في بلاد المغرب العربي لأعادوا عقارب الساعة إلى وضعها الطبيعي، كان الميداني... عنيفا وعنيدا، لا يتوقف عن إثارة النزاعات والحروب الثقافية"[2]، وهو ما يلمح إليه محمد العروسي المطوي في كلمته التي دبجها لديوان "قرط أمي"سنة (1969) بقوله: "الشعر عند الميداني بن صالح مساهمة في النضال من أجل شرف الإنسان وسعادته"[3]، ثم يواصل قائلا: "الشعر الثورة... هو الذي اختاره الميداني بن صالح ترنيمة نضال، وأنشودة الصناع والمزارعين، يواكب جماهير المناضلين، وينير

1– مشري بن خليفة، دلالة العنوان في ديوان "أشهد أنني رأيت"، مجلة الأثر، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 2، س 2003، ص 200.

2– عزالدين ميهوبي، http://azzedinemihoubi.com

3 – الميداني بن صالح، قرط أمي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2،1977، ص 20.

درب الشعب، وينشط البناة العاملين، وكان هذا سر النجاح الذي لقيه شعره..."[1].

وكذاداوين أحمد بنميمون: "تخطيطات حديثة في هندسة الفقر"، والذي صدر سنة (1974)، و"مباهج ممكنة"وقد صدر سنة (2008)، و(أصوات الولد الضال)، وصدر سنة (2011)، و"تأتي بقبض الجمر" وصدر سنة (2012).

ولا يخفى أن كلمات الفقر والضال وقبض والجمر هي كلمات دالة بوضوح على العنف، وذلك ما يترسخ أكثر من خلال العناوين الداخلية.

ففي الديوان الأول نجد العناوين التالية: أصوات الرأس والقلب والعين، يشتعل الدمع في عيوني، تولد وردة الهدوء في عينيك، نزول النار إلى مدن في عيوني، لن أغني بهدوء، بطاقات لمحارب في المؤخرة، الغزو، أغنيتان للعبور، بكائية لانطفاء الخضرة وصلاة لاشتعال الرفض، الهجرة إلى قبائل أنوثة... في عيون امرأة، ماذا تقول الشمس في الظهيرة، الموت في شارع الظهيرة، انعكاسات في مرايا التوقعات الخريفية، أصوات في الماء والتربة، من ينقذ طفولتي العائدة... من مجد الصناعة، تقابل، تخطيطات حديثة في هندسة الفقر لعصافير أندلس الريف الغربي.

وفي الديوان الثاني نقرأ العناوين التالية: مباهج ممكنة، الشهداء، زمان تازمامارت، صلاة العابر، البشارة والإشارة، بضعة عناوين لصراخ داخلي، خمس ومضات في ليل طويل، غيم على الساحة،تباشير، البشارة، الربع الخالي، سيدة الموت، بعض احوال العابر، أحلام مشتعلة، الذي زلزلني، أحزان كل الأرض، عطر النسيان، غزل جبلي، ينابيع أخرى، سطور من كتاب الشوق والهجرة، أطلس الأعماق، قال لي، نوبة انصراف، من قام، فقدان الكبير، ديستوبيا، مفاتيح، رعبات منسية، مكابدات.

وفي الديوان الثالث ترد العناوين التالية: أصوات الولد الضال، باب للثورة وباب للاستسلام، سقوط البراءة، نرجس القوقعة ومرايا القمة، منارة لوطن في متاهة، في هجاء البياض والرشد، مخاض للولادة في الاخضرار،أصوات الولد الضال والفراشات، انفجار الخطى المقبلة، إشارات الرغبة والارتواء، خروج قلب بيكر من إشبيلية.

وفي الديوان الرابع ترد العناوين التالية: تأتي بقبض الجمر: المتوالية الأولى حدائق السراب، أغنية النهار الآتي، لغة ضائعة، البديل، سيف الحياد، قاب قوسين، غسق الملاذ، انطفاء، جثة أو

1 – المرجع نفسه، ص 22.

طلقة،شعاع، كف حمراء، بين مساء وصباح، بضع دقائق حرب، استسقاء، حيث تطير الأقدام، عن الأرض البوار، ظل الزهرة، قراءة في كليلة ودمنة،عرس قانا، يقين الخائف، من حصاد العقم... والبهاء، أنجم لا تضيء، بين نارين، مقايضة،الأحفاد،موت في ريف الأندلس،مشاهد من سنة الحجارة الأولى، بيْسان، صور الموت الجديد، استهلال نوبة عشاق الربيع من مقام حرية كبرى، لعبة يومية، دم ودمع ودمار، قبض الحقيقة، حدائق السراب، المتوالية الثانية: كتاب الأسئلة،سؤال الجمر،سؤال الرماد، سؤال الغضب، سؤال السراب، سؤال الخراب، سؤال الانتماء، طريق ليلية أخرى، صوت أحمد الجوماري[1].

ويمكن أن نستخرج منها الكلمات التالية دالة على العنف:أصوات، يشتعل، النار، لمحارب، الغزو، بكائية، انطفاء،الاشتعال، الرفض، الهجرة، الظهيرة، الموت، الظهيرة، الخريفية، ينقذ، الفقر، الشهداء، تازمامارت[2]، صراخ، ومضات، ليل، غيم، الربع الخالي، سيدة، الموت، مشتعلة، زلزلني، أحزان، جبلي، الشوق، الهجرة، أطلس، الأعماق، نوبة، فقدان، منسية، مكابدات، الضال، للثورة، الاستسلام، سقوط، القوقعة، القمة، متاهة، هجاء، مخاض، الضال، انفجار، بيكر، قبض، الجمر، السراب، ضائعة، سيف، غسق، الملاذ، انطفاء، جثة، طلقة، حمراء، حرب، استسقاء، تطير، البوار، قانا، الخائف، العقم، نارين، موت، الموت، حرية، دم، دمع، دمار، قبض، السراب، الجمر،الرماد، الغضب،السراب، الخراب، ليلية، الجوماري.

والأمر ذاته يمكن أن نلاحظه في دواوين عبد السلام بوحجر، وهي أجراس الأمل، إيقاع عربي خارج الموت، أزهار الحصار، قمر الأطلس، ستة عشر موعدا، ولا شك أن كلمات الأجراس، والموت، والحصار، والأطلس، وموعد، يمكن أن تحيل على العنف، أما عبد الباسط عبد الصمد، فيكفي أن ندلل بعناوين مسرحياته، كونه لم يصدر دواوين شعرية، ومن أعماله المسرحية: الزلزال، ملك يبيع أنفه، أصحاب الكهف، ثورة الفلاحين، وتكفي كلمات: الزلزال، ملك، الكهف، ثورة، لتدل على ما ذهبنا إليه.

وكل ما سبق ذكره من عناوين كتب ودواوين، ومن عناوين قصائد، ظهر فيها جليا وبوضوح تام تيمة العنف و"الكلمة متى ظهرت على ملفوظ عنوان النص، كان لها وزن دلالي ثقيل، يتناسب طرديا

1 – أحد الشعراء اليساريين المغاربة، ولد سنة 1939، بمدينة الدار البيضاء، توفي سنة 1995، من دواوينه: أشعار في الحب والموت، أوراق الليل.

2 – تازمامرت منطقة معزولة في صحراء شرق المغرب بها سجن رهيب.

كلما انتقلت من عنوان النص إلى عنوان الكتاب، الذي ينتظم هذا النص، بمعنى أنها تكون أثقل دلاليا في عنوان الديوان منه في عنوان القصيدة الواحدة، ويتضاعف ثقلها الدلالي إذا كانت عنوانا مكررا، كما في حالة العنوان الداخلي لنص ما، حين يصبح عنوانا خارجيا للكتاب كله"[1]، وهو ما بدا جليا في المدونات المدروسة، من جهة، وما بدا أكثر جلاء في الدائرة المنداحة لكتب أصحاب هذه المدونات.

بل ويمكن أن نخرج من هذه الدائرة إلى دائرة أوسع، هي دائرة المسرحيات الشعرية المغاربية كلها، مركزين أساسا على موضوعاتها، في الجدول التالي:

الرقم	اسم المؤلف	المسرحيات/ 48 مسرحية	المضامين
		الألـــــــــــــف	
.1	أحمد حمدي	• أبوليوس • ديوان الداي	• صراع أبوليوس للرومان ونفيه. • الصراع العنيف على الحكم في الجزائر.
.2	أبو بكر اللمتوني	• بقيت وحدي	• خيانة بن عرفة وتآمره مع الاستعمار
.3	ع السلام البقالي	• مصرع الخلخالي	• مقتل الخلخالي باشا أصيلة.
.4	أحمد بنميمون	• نار تحت الجلد • وأعدوا القبول للأحياء • الرجل والعصافير • حتى يستريح الأب	• ثورة الفلاحين ضد الإقطاع والمستغلين. • الصراع بين الأجيال والدعوة لرفض الظلم. • صراع الأجيال وعنف الكبار ضد من يليهم. • سيطرة أجيال الفقه على الأجيال المتحررة.

1- يوسف وغليسي، التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري، كلام المنهج.. فعل الكلام، ص 53.

.5	**الجـــــــــــيم**		
.6	جمال حمدي	• علي بن غذاهم	• مقاومة علي بن غذاهم للفرنسيين.
.7	**الحـــــــــــاء**		
.8	حسن الطريبق	• وادي المخازن • مأساة المعتمد	• انتصار المغرب في معركة وادي المخازن. • مقتل المعتمد بعد معركة الزلاقة.
	العيـــــــــــــن		
.9	علي الصقلي	• ميلاد ثورة • عروس الملك • المعركة الكبرى • موقعة الزلاقة	• انتحار الزرقوطي في سجن الاستعمار. • تآمر بنعرفة مع الاستعمار لاعتلاء العرش. • انتصار المغرب في معركة وادي المخازن. • انتصار ابن تاشفين في معركة الزلاقة.
.10	علال الخياري	• ربة شاعر • مواقف خالدة	• ماتعرض له ابن زيدون من مؤامرات ودسائس. كفاح علال بن عبد الله ضد الاستعمار.
.11	ع الباسط ع الصمد	• محاكمة العبدان	• الثورة ضد استعباد الإنسان لأخيه الإنسان.
.12	عبد الكبير العلمي	• ليالي اشبيلية	• مقتل ابن تاشفين لابن عباد بعد معركة الزلاقة.
.13	عبد الحميد بطاو	• الموت أثناء الرقص • الزفاف يتم الآن	• ثورة الأحرار ضد الاستعمار الغربي. • الازورار من الظلم المسلط على البشرية.
.14	**الميـــــــــم**		
.15	محمد الأشعري	• العيون الزجاجية	• الحرب الأهلية وانهيار القيم الإنسانية.

.16	م البشير الإبراهيمي	•رواية الثلاثة	•البخل البغيض الذي يدفع لنكران الجميل.
.17	محمد العيد آل خليفة	•بلال بن رباح	•مقاومة الصحابي بلال بن رباح وصبره ضد أعدائه.
.18	محمد عمار شعابنية	•احبك يا شعب	•مقاومة النقابي التونسي، واستشهاده.
.19	محمد الطنجاوي	•أناشيد الأحرار •بداية الطريق • فتيان القرية	•تضحيات الآباء ضد الاستعمار. •كفاح علال بن عبد الله ضد الاستعمار. •تحطم قلب يحيى بعد فشله في نيل حبيبته.
.20	محمد البقالي	•العهد الأنور	•مناهضة الشعب لعميل الاستعمار بنعرفة.
.21	محمد الميموني	•آخر أعوام العقم •الغيث	•الدعوة لمواجهة الظلم السياسي. •الدعوة لمواجهة الظلم السياسي.
.22	الميداني بن صالح	•زلزال في تل أبيب	•الصراع العربي الصهيوني.
.23	محمد الحلوي	•أنوال	•معركة الخطابي في الريف ضد الإسبان.
.24	المولدي فرج	•الصدى أعلى من الصوت	•معاناة ابن خلدون في زمن منهار متصارع.

وإذا كانت ثلاثة عناوين على الأقل تؤدي وظيفة التعيين والإعلان عن المحتوى، منها "أبوليوس"، "المعركة الكبرى"، "محاكمة العبدان"، فإن بقية العناوين الأربعة تؤدي وظائف أخرى مختلفة، منها بالأساس الاختزال والتكثيف كما في "الصخرة السوداء"، ومنها الانفعال والإغراء كما في "زلزال في تل أبيب"، و"الموت أثناء الرقص"، و"نار تحت الجلد"، ولكنها جميعا تسعى أيضا على رأي شعيب حليفي إلى "تكثيف المعنى بحيث يحاول المؤلف أن يثبت فيه قصده برمته كليا أو جزئيا"[1].

يتبين لنا مما تقدم في هذا الفصل أن الكلمة الموضوع لم تنتظر إشراق النص لتكون موجودة، بل

1- شعيب حليفي، هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل، ص 10.

استغلت أول أشعته لتعلن عن وجودها، وكأن أصحاب هذه النصوص لم يسعهم الصبر فبادروا بالأمر في عتبات النص، والملاحظ أن هذا الحضور كان قويا ولافتا وطاغيا، ليس على مستوى العناوين فحسب بل حتى على مستوى الإهداءات، والتي يفترض فيها عادة ان تكون حميمية.

الفصل الثالث

نموذج القوة الفاعلة والعنف

ننتقل الآن بعد استعراض العتبات إلى الحديث عن الحدث داخل النصوص المدروسة، ولا يهمنا من كل ذلك إلا علاقته بالعنف، ولأن عرض كل ما ورد في هذه النصوص من أحداث سيفرض علينا توسعا كبيرا، فإننا سنركز على حدث البداية وحدث النهاية، لما لهما من أهمية بالغة، ثم نربط ذلك بالكلمة الموضوع على اعتبار أنها المفتاح والأساس في دراستنا.

أ- نموذج القوة الفاعلة (Modele Actantiel) :

يقوم نموذج القوى الفاعلة على تقصي علاقة التناحر والصراع، التي تربط بين القوى والتحولات التي تطرأ على هذه العلاقة من مرحلة لأخرى أي دينامية الفعل، وقد ظهر انطلاقا من الدراسات البنيوية والسيميولوجية وانطلق بداية من دراسات فلاديمير بروب وغريماس، وبمثل ما طبق في النصوص السردية طبق في المسرح أيضا، على اعتبار أنه يقوم أساسا على محاكاة تتموضع في الحاضر من خلال شخصيات تفعل وتتكلم أمام أعين المتفرجين، عارضة في الأساس حكاية "تشكل المادة الأولية لكتابة المسرحية مهما كان نوعها"[1]، وهذا يحيلنا على فعل الشخصيات أو ما يسمى بالفعل الدرامي الذي هو "محصلة أفعال الشخصيات وتطور الأحداث التي تتم على الخشبة وخارجها"[2]، مشكلا ديناميكية قوية داخل العمل وذلك بانتقاله من وضع لآخر حتى تنتهي المسرحية، وهو ما يذهب إليه عصام الدين أبو العلا بقوله: "والحدث... هو التسلسل المنطقي الزمني للمواقف المختلفة"[3]، معتمدا على تعريف بافيس (Pavis) له بقوله "هو العنصر المتغير أو الدينامي الذي يتيح الانتقال بطريقة منطقية من موقف لأخر"[4].

ومع أن كلمة فعل تحيل أيضا على كلمة حدث وعمل وأداء وموضوع إلا أن النقاد يفضلون كلمة فعل، فهي "أكثر دقة وشمولية لأنها تدل على ما يتأتى عن انتظام قوى فاعلة في مواقع متغيرة ترسم مسار المسرحية"[5].

ويعرفه عدنان بن ذريل بأنه "مجمل الأحداث التي في المسرحية"[6]، وقد رآه أرسطوطاليس بأنه

1- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 171.
2- المرجع نفسه، ص 341.
3- عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 57.
4- المرجع نفسه، ص ن.
5- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 341.
6- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص 9.

روح المسرحية التي لا تقوم إلا به، فالمسرحية عنده خاصة التراجيديا "هي محاكاة لحدث "فعل" جاد تام، له طول محدد"[1]، رغم ملاحظة المتأخرين أن أرسطو كان يخلط بين الحدث والفعل والحبكة، وقد فرق بين عملين للحدث، البسيط والمركب، "العمل البسيط ذلك الذي يكون حدوثه متصلا، وواحدا، ويقع في التغيير دون انقلاب، أو تعرف، وأما الفعل المركب فهو ما يكون فيه التغيير بانقلاب أو تعرف أو بهما معا[2].

وهو بذلك، أي الفعل/الحدث، يختلف عن الحبكة، التي هي حسب أرسطو "ترتيب الأحداث"[3]، إنها الإطار التنظيمي لمسرودية المسرحية، وتنظيم الصراعات، والتنفيذات فيها[4]، إنها مجموعة أحداث تتشابك خيوطها بسبب تعارض رغبات الشخصيات، وهذا التعارض يترجم إلى أفعال يتحدد من خلالها المسار الديناميكي للمسرحية من البداية وحتى النهاية، وبهذا فإن الحبكة ترتبط ارتباطا وثيقا بوجود صراع وعائق أو مجموعة عوائق في العمل[5]، يتداخل تعبير حبكة مع مفاهيم متقاربة كالعقدة والحكاية والفعل الدرامي[6].

ولا يعنينا الفعل المسرحي إلا من زاوية ارتباطه بالعنف والتعبير عنه، مركزين على بداية المسرحية ونهايتها بالأساس محاولين الربط بينهما، ثم نتعمق في باقي هذه الأحداث، متكئين في ذلك على الكلمة/ الموضوع المرابطة في ساحة الفعل العنيف.

ولا يخفى ما للبداية والنهاية أو الفواتح والخواتم من أهمية قصوى في العمل الأدبي، إنهما يشبهان تماما مداخل المدن ومخارجها، إذ أن البداية أول ما تصادف الوافد/المتلقي، وكلما كانت قوية ومؤثرة ومتميزة غنطستنا إلى الداخل، وهو ما نتلمسه في نص الأدبي القديم، حيث كان العرب يرون أن "من البلاغة حسن الابتداء، وهو أن يتأنق المتكلم في أول الكلام، لأنه أول ما يقرع السمع"[7]، يقول السيوطي: "ينبغي أن يؤتى فيه بأعذب لفظ وأجزله وأرقه وأسلسه وأحسنه نظما وسبكا، وأوضحه

1- عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 58.

2 - عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص 10.

3 - عصام الدين أبو العلا ، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص 69.

4- عدنان بن ذريل، فن كتابة المسرحية، ص 9.

5- ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص 166.

6- المرجع نفسه، ص ن.

7- محمد بارزي، العنوان في الثقافة العربية التشكل ومسالك التأويل، دار الأمان، ط 1، المغرب، 2012، ص 48.

وأحلاه في التعقيد، والتقديم والتأخير الملبس"[1]، ويذهب بعض النقاد أن الوقوف على الأطلال في روائع الشعر العربي القديم يدخل في هذا الباب لما في الغزل من ليونة، بل إن القصيدة العربية القديمة كلها كان تسعى دوما لتحسين المدخل، وما التركيز على التصريع إلا لتحقيق ذلك، ولذلك كانت البدايات في أي نص أدبي "من أعقد وأصعب المكونات المتعلقة بالنص الإبداعي، حيث من خلال إحكامها وضبط صياغتها كرؤية لمحتوى العمل بكامله، يجد المتبقي من الأحداث طريقه إلى ذهنية القارئ المتعامل مع النص"[2].

وكذلك النهاية فهي آخر ما تقع عليه العين ويعلق بالذاكرة، وكلما كانت النهاية ساحرة جذابة تركت الانطباع الحسن في النفس، إنها كآخر طعم يتبقى في الفم بعد الطعام، وإذا كانت البداية تلخص العمل وتشي بما سيأتي في اللاحق[3]، فإن النهاية كثيرا ما تجيب عن أسئلة طالما طرحها النص وشوق إليها، أو تفتح النص على أسئلة جديدة، فتزيد في حيرة المتلقي، إنها أشبه بالشاطئ المجهول الذي ترسو عنده السفينة.

ب- <u>نموذج القوة الفاعلة والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:</u>

تبدأ مسرحية "محاكمة العبدان" بصراخ المتمرد وصيحاته معلنا براءته مما أتهم به، رابطا واقعه بواقع ابن محمد زعيم الزنج وقائد ثورتهم.

"يخرج وهو يصيح"

قد قلت:

إني بريء

بريء، كبراءة ابن محمد من دم بني العباس

لكن أحدا لا يصدقني

سادتي

لا تنعقد محكمة[4].

1- جلال الدين السيوطي، الإتقان في علوم القرآن، ج 2، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 1991، ص 231.

2- صدوق نور الدين، البداية في النص الروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط 1، 1994، ص 19.

3- المرجع نفسه، ص 20.

4- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 19.

تعضده الفتاة رافضة اتهامها بالسوء، مدافعة عن عشيقها، وعن فلذة كبدها الذي تشكل في رحمها، نتيجة هذه العلاقة بينها هي البيضاء، وبين عشيقها "المتمرد" الأسود.

أنا عاشقة ومعشوقة

ولا أرى في تصريحي إعلانا عن سر ثوري[1].

إنها بداية تستحضر كل أنواع العنف، ابتداء من العنف العرقي الذي ظل الإنسان الأبيض يسلطه على الإنسان الأسود قرونا من الزمن، إلى العنف الطبقي المتمثل هنا في استحضار قصة ابن محمد في ثورته ضد طغيان بني العباس وجبروتهم، واستغلالهم للطبقات العاملة خاصة في أسباخ الأهواز والبصرة، إلى العنف السياسي حيث استولت أسرة العباسيين على مقاليد الحكم مقدمة الفرس تارة والأتراك تارة أخرى على حساب من كان يعتقد أن له الأولوية في الحكم، وهي أولوية تستند عادة إلى شرعية، إلى العنف العاطفي في وجوب التكافؤ المادي والعرقي ليكون بوابة لتكافؤ القلوب.

تنتهي المسرحية بسقوط ميزان العدل بعد أن جار القضاة في الحكم على العبد المتمرد، متهمين إياه بجريمة قتل الفتاة، أو كونه كان سببا في مقتلها، ولا يملك العبد المتمرد إلا أن يصرخ:

لاتطلبوا العدل ممن يتهمكم

والقانون معه

فالقاضي سيد

السيد لا يحكم لمصلحة العبد[2].

بين الفعلين تقع أفعال مختلفة تنحصر أساسا في ثورة المرأة الأم التي تصير رمزا لكل العبدان

أسائل نفسي مطر الثورة لم يهطل.

لكن هل يدان طفلي؟

إني سميته ووجه التاريخ يشهد:

قلب العبدان

سيف العبدان

1- م ن، ص 23.

2- م ن، ص 23.

كسر القلب

وطعن السيف[1].

وتنتهي في آخر المطاف إلى دعوة العبيد لحمل الرسالة، رسالة التحرر من ربقة العبودية والتمييز العنصري، وفي تقاعس العبيد عن التمرد والثورة ضد أسيادهم، كون الحرية يجب أن تبدأ من الداخل وليس من الخارج، ويجب أن تنبع من قناعات ووعي لا من قوانين تصدر هنا وهناك.

اسمع

اسمع أيها العبد الطيب

ستكون حامل رسالة[2].

ولذلك نرى هؤلاء العبيد يكتفون بمن يعطيهم الخبز، إذا كان في الخبز نجاتهم ولتذهب الحرية إلى الجحيم إن كان فيها هلاكهم وموتهم.

الفتاة : باركوا صيحة العبد الذي مات

وكان يحمل لكم رسالة

باركوه

وباركوا الصيحة

الجوقة: ماذا تعطينا مباركة الصيحة

الفتاة: تعطيكم الثورة

الجوقة: وماذا تعطينا الثورة؟

الفتاة: تعطيكم الحرية

الجوقة: وماذا تعطيكم الحرية؟

الفتاة: في الحرية أمان لكل العبدان

الجوقة: لا يحيى المرء بدون الخبز[3].

كما يتحقق الفعل الثالث في الدعوة لميثاق ابن محمد الذي قتله عبد أغراه الخليفة بمبلغ زهيد

1- م ن، ص 29.

2- م ن، ص 44.

3- م ن، ص 93.

مضحيا بمن سعى لتحريره، ليظهر ابن محمد في الأخير متحدثا عن العبدان من بعده.

ابن محمد: "وهو يظهر في صورة شبح"

رأيت فيما يرى المذبوح

أن العبدان من بعدي

يبيعون بسوق النخاسة رأسي

ويبايعون العباس

والبيعة صارت للسيف[1].

في مسرحية "الصخرة السوداء" تكون البداية بقهر يقع على العمال داخل منجم الفحم حين تتهاوى عليهم صخرة سوداء عملاقة متمردة، ويصاب العمال بالهلع والخوف.

آه.. وفي يوم حزين

كنا كعادتنا نواصل شغلنا

نستخرج الأطنان من فحم الحجر

حتى هوت يا أمنا

بالقرب منا صخرة عملاقة

وعريضة مترامية[2].

وماكاد العمال يبلغون المسؤولين بالأمر حتى هرعوا إليهم بأبشع الصفات والألقاب مهددين متوعدين، يحملونهم مسؤولية ما وقع من أحداث.

ماذا جرى يا أيها الأوغاد في ورش العمل؟

....

أنتم هنا في العمق مسؤولون

عن هذا التردي فالصخور

لا تستطيع الانهيار لوحدها

1- م ن، ص 83.

2- عبد السلام بو حجر، الصخرة السوداء، ص 8.

إلا إذا لمست جوانبها أياديكم

ومستها المطارق والظهور[1].

فالعمال لا يملكون أمام أسيادهم إلا طلب الغفران عن ذنب لم يرتكبوه، خوفا وهلعا، إذ أن لقمة الخبز بأيديهم، ولا يملك المسؤولون إلا الصراخ في وجوههم ممارسين عنفا معنويا شنيعا عليهم، يحملونهم كامل المسؤولية، فالعيب لا يمكن أن يكون بعيدا عنهم، هم وحدهم سبب انهيار الصخرة.

وهو عنف طبقي تمارسه طبقة مالكة بما تحتكر من رأس مال، على طبقة لا حول لها ولا قوة، تبيع دمها وعرقها لتأكل خبزا مغمسا بعرق المهانة والمذلة.

وتنتهي المسرحية بتنبيه العمال المسؤولين أن الصخرة قد سقطت على أحدهم فقسمته إربا، لا حزنا عليه بالأساس بقدر ما هو استدرار للحنان والعطف، ولا يفعل المسؤولون شيئا سوى جمع تلك الأجزاء في كيس بلاستيكي ورميها في مكان مجهول.

آه جمعنا بين أكوام الحجارة والغبار رفيقنا

طرفا وعظما

لحما وفحما

آه وضعنا كل شيء داخل الكيس الملدن

حين انتهينا جاء بعض المشرفين

أخذوه منا قوة

ذهبوا به

هربوا به

صعدوا به يا أمنا

وكما روى بعض الشهود الطيبين

فإنهم

قاموا بدفن الكيس في جهة

بلا غسل...

1- م ن، ص 10.

بلا إخبار أسرته الفقيرة[1].

وما يكاد العمال يطلبون راحة، وعودة إلى ذويهم، بعد ما أصابهم من عناد وحزن، وبعد جهد كبير بذلوه لتفتيت الصخرة حتى يواجهوا بعتو وتجبر كبيرين.

هيا استمروا واصلوا الإنتاج

ثم استخرجوا الأطنان من فحم الحجر

فلقد تركتم يا بقر

زبناءنا يتسولون[2].

وليس لهم أن يحتجوا أو يرفضوا، فليسوا في حقيقتهم إلا خدم وعبيد، ولا يملك العبد إلا أن يلبي أوامر أسياده.

أنتم هنا خدامنا وعبيدنا[3].

ويعكف العمال على الصخرة يراودونها بفؤوسهم ومطارقهم، ويسقونها بعرقهم وأنفاسهم الملتهبة، باذلين قصارى جهدهم من أجل تفتيتها إرضاء للأسياد.

كانالنهار مع الظلام

يتخاصران على سواعدنا

وينسحبان فوق عيوننايا أمنا

لا فرق بين الشرب

والعطش الطويل

لا فرق بين الجوع

والأكل الهزيل

لا وقت للوقت القليل

لافرق بين النوم ليلا أو نهارا

والأرق

1- م ن، ص 38.

2- م ن، ص 40.

3- م ن، ص 43.

لا فرق بين الاغتسال أو العرق

ماء الجباه السود كان مدادنا

وجلودنا كانت دفاترنا التي

نكوي وننقش فوقها مأساتنا

وسط الغبار

وحرارة تكوي الضلوع

فتذيبها في مصهر الدم والدموع[1].

ورغم كل الذي بذلوه ورغم تضحياتهم الجسيمة، لكن لا شيء يرضي أرباب العمل، لا شيء يقنع المشرفين، فيهرعون إليهم مهددين.

يا أشقياء

هل انتهيتم من أداء عقابكم؟

لم ننه بعد مهامنا

ولم ارتميتم فوق أكوام الحجارة

ثم نمتم هانئين وضاحكين

كالمتخمين

قد هدنا التعب الشديد

قد هدنا التعب الشديد

هل تعرفون بأنكم يا أشقياء

تعرضون رؤوس أموال الكبار إلى الكساد

ومصالح الشعب الأمين إلى الفساد؟

...

وتعلموا حب الوطن

لاشيء يعلو فوق مئذنة الوطن[1].

1- م ن، ص 18.

وبمثل ما يهرع العبيد في مسرحية "محاكمة العبدان" إلى التاريخ مستلهمين من نضالات ابن محمد ضد الطغيان والتمييز العنصري، نلاحظ لجوء عبيد العمل هاهنا إلى التاريخ أيضا، إلى الأسطورة يستمدون منها العون:

سيزيف امنحهم شرايين الدماء
سيزيف امنحهم قناديل الذكاء
امنح سواعدهم عناقيد الصراع
حتى يمروا من دهاليز الظلام إلى الشعاع
ساعد سواعدهم على تفتيتها
...
قد كنت يا سيزيف
ياجبار يا عملاق
تحمل صخرة جبارة عملاقة
فانهض وساعدهم على تحطيمها أو حملها
قيل اقترفت جريمة كبرى
لذلك عذبتك الآلهة
لكن أحبتنا الذين يعذبون
ماذنبهم
ما لغزهم
ألأنهم
بالفعل قد أعطوا سواعدهم
لمن هم
دونهم؟[2].

1- م ن، ص 21.
2- م ن، ص 16.

وكم تكون دهشة الجميع كبيرة، وكم تكون مأساتهم فادحة وهم يفجعون في رفيق لهم عجنته الصخرة المشؤومة.

قدم هنا مطحونة

قدم هنا مكسورة

ويد هنا مسحوقة

ويد هناك مبعثرة

الله أكبر إنها لرفيقنا

...

أشلاء جثته، لقد عبثت بها الفئران ياإخوان

آه من رائحتها الكريهة يا إخوان[1].

تفتتح مسرحية "الموت أثناء الرقص" مباشرة بالدعوة للعنف انطلاقا من خلفية المشهد الذي يختارها المؤلف "خلفية المسرح وقد رسم عليه طائرات محترقة في الجو، تبدو تحتها بيوت مهدمة تطل من فوقها رؤوس بشرية كبيرة الحجم مفتوحة العيون مجسدة للرعب والخوف،... يسمع صوت انفجارات وطلقات رشاش..."[2].

لتنطلق بعدها الأصوات صارخة في وجه انحراف الإنسان عن صراط الإنسان.

وقوفا أيها الناس الذين بهذه الصالة

فهذا صوت هذا العصر

صوت العنف والقسوة

وصوت تجرد الإنسان من كل المثاليات

وحبر كتابة القدر الذي نحياه

نخط به على صفحات هذا الدهر

بأن وجودنا ماض إلى هوة

1- م ن، ص 35.

2- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 7.

وأن الموت يحصدنا بلا رحمة كما الحشرات

وأن ضمير هذا العالم المجنون في غفوة

ولم يبق سوى الإرهاب والقسوة

ولم يبق سوى الإرهاب والقسوة[1].

ولست تجد من ألفاظ هذا المدخل المسرحي سوى العنف، فعلا ولفظا، عنف مادي ومعنوي، وينتهي النص بالجميع يحاصر العم سام ورفيقه المرتزق، على صراخ الأم:

يافتية هذا الجيل اللاعق شفتيه من الدم

ياجيل الهرب إلى اللاشيء وجيل الهم

ياجيل الخدر الملعون الساري كالسم

...

اخلعوا عنكم أردية الاستعمار

المائعة الصورة

سيروا فوق دروب الثورة

بين صفوف الشعب

...

شدوا بثبات كل بنادقكم

...

زيدوا إصرارا وحصارا[2].

لقد استهل النص عنيفا ابتداء من مشهد معركة، هتفت تحتها الحناجر بالعنف والقسوة والإرهاب منددة بأفعال بشعة صارت تهدد البشرية، وانتهى النص عنيفا أيضا، بمشهد حصار الأعداء الخصوم، ثم بدعوة الأم إلى المقاومة التي ترددت فيها ألفاظ العنف: الدم، الهم، الخدر، الملعون، السم، اخلعوا، الاستعمار، المائعة، الثورة، شدوا ثبات، بنادقكم، إصرارا، حصارا...، ولم يخل النص المسرحي من

1- م ن، ص ن.

2- م ن، ص 72.

أفعال عنف طيلة مسيرته، حيث تحيل الإرشادات المسرحية منذ البداية على "ركام بيت منهدم، تجلس فوقه امرأة مجللة بالسواد، تخفي رأسها بين كفيها، وغير بعيد تظهر من بين الأنقاض جثة كهل ملتحي وجثة طفل شبه عار، بينما بقع الدم تغطي بعض الحجارة"[1].

في مسرحية "أبوليوس" لأحمد حمدي تبدأ بالمشهد التالي:"ساحة عامة في مدينة مداوروش الرومانية... لكن أحيانا يمر أناس في عجلة من أمرهم يرتدون البرنوس أو القشابية..."[2]، وهم لا يفعلون ذلك إلا مجللين بالخوف والرهبة، من عنف قد يطالهم من أي جهة، إنهم أغراب في وطنهم الذي ناء الاستعمار الروماني على صدره بكلكله فكتم أنفاسه، ومن بين ضباب يلف المسرح ينطلق صوت الكورس في سمع الأرض:

ياسكان الأرض جميعا

هذا صوت من أعماق التاريخ يرن

مازال يرن..

وينادي في أعماقكم الإنسان:

إن المال هو الفتان

وإن الحكم إذا جار هو الطغيان

وإن القمع هو الخسران

وإن الأرض إذا ابتليت بالظلم

صارت أشجان

وإن الفقر هو العدوان[3].

إنه صوت الضمير الإنساني يصرخ في أعماق البشرية الغافلة، يحذرها فتنة الثراء الفاحش الظالم، يحذرها طغيان السلطان، وعاقبة ظلمه، يحذرها الجوع والفقر والعدوان، وكلها أشكال من العنف المادي المتوحش، الذي ابتليت به البشرية ففقدت إنسانيتها.

وينتهي النص المسرحي، باحتفال ضخم يقيمه أهل قرطاجة بإشراف قنصلها الجديد ايميليانوس

1- م ن، ص 8.

2- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 256.

3- م ن، ص ن.

سترابو تكريما للأديب والفيلسوف أبوليوس، الذي ألقى فيهم قبل ذلك خطبة راقية، استظهر فيها براعته اللغوية والفلسفية والمعرفية بالثقافة اليونانية واللاتينية، وفعلا يزاح الستار على التمثال بحضور علية القوم ومنهم على الخصوص بودنتيلا، عشيقة أبوليوس.

ولعل قائلا يسأل، وأين العنف في هذه النهاية السعيدة، غير أني أراه من زاوية مثقف حمل لواء المقاومة ضد التواجد الروماني في مداوروش، ومن أجل ذلك ينفى إلى طرابلس التي تضيق به ذرعا، فينفى من جديد خارجها ليختار بمحض إرادته قرطاجة، وفجأة نراه يرتمي في أحضان قنصلها الروماني الممثل للاستعمار في بلاد المغرب، ويتحول أبوليوس العصي إلى لين طيع، وبذلك فقد مارس عنفا معنويا على نفسه وعلى بلاده وثقافته، وهو العنف الذي أشرنا إليه منذ البداية والمتمثل في اسمه وثقافته ولغته التي كتب بها، كما تمثل أخيرا في ارتباطه بالأميرة بودنتيلا التي هي وجه آخر من وجوه الاستعمار.

والمسرحية لا تبدأ بالعنف فحسب بل تغرق فيه من أول لحظة، في كل أحداثها المتتالية، لقد ظهر أبوليوس مندفعا وسط المدينة المدججة جندا وشرطة وسلاحا، رافضا للظلم والطغيان:

إن الظلم

وإن الزور

وإن البهتان

صورة أخرى للإنسان

إن الذئب لا يجرؤ أن يأكل ذئبا

لكن الإنسان

يفعل ما لا تفعله الذئبان[1].

وهو اتهام بالجملة للإنسان أينما كان الإنسان، إنه متصف بالظلم والزور والبهتان، إنه أشد فتكا وافتراسا من الذئب الذي لا يجرؤ أن يأكل ذئبا مثله.

وسريعا يواجه هذا التمرد وهذا العنف برد فعل أعنف، يمس الاعتقاد ذاته، إن ما نطق به أبوليوس في نظر الكاهن الأعمى كفر صراح يعاقب عليه.

1- م ن، ص 257.

من هذا الكافر؟

ياجنود يا شرطة يا حراس

خذوه[1].

ويسرع رجال الشرطة يجرونه إلى السجن، وينتقل العنف اللفظي المعنوي سريعا إلى عنف مادي متوحش يستعمل السيوف والعصي، ورغم أن الأب كان غارقا في جمع المال وتنمية الثروة، والتقرب من الرومان، وهو الذي يحتل مرتبة دمفير، لكن الأم تثور، صارخة في وجه زوجها.

ابني سجين

أيها الدمفير

فياله من عار

أن يرى مقيدا حزينا

أي جنون؟

أي سخط حل بالبلاد

وعمم الفساد[2].

ويتقاعس الأب حفاظا على ثروته وحفاظا على مرتبته، ولكن الشارع يهيج، فإذا ماداوروش تشتعل غضبا وسخطا، وتفيض عنفا أجاجا، مرددة.

أبوليوس.. أبوليوس

لا رومان

لا مجوس

لا نظام المكوس

أبوليوس.. عاش.. عاش..

أبوليوس.. عاش.. عاش..[3].

ويتلقى سكان المدينة وكل ضواحيها ضربات موجعة أخرى، إنه عنف أشد، ليخرس الأفواه.

1- م ن، ص 259.

2- م ن، ص 270.

3- م ن، ص 288.

جهز الحرس القيصري
لتجوب البوادي
وتصادر كل الحبوب
بناء على الحالة الطارئة
ثم أعلن:
بأن الحكومة
قد قررت
ضرائب أخرى على البربر
إلى أن يعود السلام
لهذي الديار[1].

وتستمر المواجهات بين كر وفر، بين الشعب المحاصر المحتل الأعزل، وبين جنود الرومان، وأخيرا يتخذ القرار بنفي أبوليوس، ولا يثني أصحاب القرار دموع أم مفجوعة القلب، ولا أنصار يهددون بحرق المدينة، ويجد أبوليوس نفسه يجر قدميه المثقلتين بالقيود إلى أويا "طرابلس"، منفيا من وطنه و"لا يبعث الأحزان مصير مثل العيش في المنفى، وكان النفي في العصور التي سبقت العصر الحديث عقوبة بالغة الشدة، فالنفي لا يقتصر معناه على قضاء سنوات يضرب فيها المرء في الشعاب هائما على وجهه، بعيدا عن أسرته وعن الديار التي ألفها، بل يعني إلى حد ما أن يصبح منبوذا إلى الأبد، محروما على الدوام، من الإحساس بأنه في وطنه، فهو يعيش في بيئة غريبة، لا يعزيه شيء عن فقدان الماضي، ولا يقل ما يشعر به من مرارة إزاء الحاضر والمستقبل، ولطالما اقترن المنفى بالفظائع التي يحسها الأبرص، ذلك المنبوذ اجتماعيا وأخلاقيا"[2].

ولم يهنأ أبوليوس في منفاه مطلقا، إذ بمجرد وصوله يجد نفسه أيضا محاطا بعنف الدسائس والمؤامرات متهما بالسحر والشعوذة، ليساق سريعا إلى محاكمة غير عادلة.

ينفى أبوليوس من أويا

1- م ن، ص 277.

2- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 2006، ص 92.

يحرق ما خطه من كتب

يجرد مما كسب

تنفذ هذي الأوامر فورا، وليس هناك طعون[1].

وبعنف ثوري ضد كل مقدس ومدنس، يعلن صاحب "نار تحت الجلد" ثورته العنيفة وهو يفتتح نصه بإعلان الموت اغتيالا، حيث يقف الشاهد وسط القرية، يحيط به جمع من الفلاحين، يصيح فيهم والحسرة تمزقه.

في جهة من أرض المغرب

حيث يخاف الناس

ثالوثا مرعب

السلطة والله وأيام الجدب

اغتالت أيد آثمة متجبرة

فلاحا تنضح عيناه بالحب

رجلا في مقتبل العمر[2].

إن الرعب منبعه ثلاث، رعب السماء، ورعب السلطة، ورعب الطبيعة، وحين تتكاتف كل هذه الجبهات على الطبقات الكادحة، يفغر الموت فاه غولا مرعبا، يعيث في أرواح الناس المقدسة فسادا وخرابا، ويمعن الكاتب في المأساة حين يضيف مباشرة في الإرشاد المسرحي/القرائي، الإخراجي ما يلي "تضاء الساحة، فنرى جثة متكومة على نفسها، بجانبها حطب كثير، وشجرتان مقطوعتان"[3]، وحين يقيم نصه الحواري على ثنائيات ضدية لكل ما ذكر من عنف، فلاحا، تنضح، عيناه، الحب، مقتبل العمر، إنها تعميق للمأساة، تجعل المتلقي ينحاز بسرعة إلى صف الكاتب وللرؤية التي يقدمها، مادام هناك ظلم، والفلاح والفلاحون هاهنا هم مقابل العامل والعمال هناك، حيث الصراع الطبقي في كل مكان، والفارق الوحيد هو مجتمع صناعي مقابل مجتمع فلاحي.

ولا يكتفي النص بالدم الأول، بل ينتهي بدم آخر، عنف يقابله عنف، ودم يقابله دم، وموت فلاح

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 352.

2 - أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 5.

3 - م ن، ص ن.

يقابله موت المالك القاتل، كأن الكاتب يصيح "ولكم في القصاص حياة أيها الفلاحون"، وهو ما نقرأه في الإرشاد المسرحي التالي "يهيء الفلاحون الآن نطعا وسيفا ويسوقون المالك إلى حيث ينفذون فيه الحكم... يرفع فلاح سيفا ليهوي بها على عنق المالك، فتسمع أصوات فرح الفلاحين وتتعالى موسيقى قوية سرعان ما تصبح ناعمة ومثيرة"[1].

وكما البداية أيضا يصر الكاتب أن يستحضر ثنائياته الضدية، فرح فلاحين، موسيقى ناعمة ومثيرة، مقابل حزن المالك وفجيعته، وبكائه وصياحه وفجيعته، كأنما الناص يستهويه أن يتلذذ بفرح المستضعفين وذلة المستكبرين بكل حواسه، يسمع ويرى ويتلمس.

ويتحول الفلاحون من بشر يحبون الأرض، يزرعون في رحمها خيرا وجنانا، ينشرون بهما حبا يملأ البطون الجائعة ويشرق على العيون التعيسة، يتحولون إلى مقاتلين، وهو ما يعرضه الإرشاد المسرحي الأخير "الفلاحون... يرفعون أياديهم بخناجرهم وفؤوسهم وهراواتهم هاتفين بصوت واحد"[2].

وتسود طيلة المسرحية المشاهد الجنائزية حاملة جثة الشهيد على الأكتاف، متحدية كل من يقف في وجه التيار الجارف، تيار الفلاحين والعمال طلبا لحياة آمنة كريمة، ولا تطول غيبة الشهيد فيعود كأنما يلبي أمل زوجته الوفية التي ظلت تنتظره، وظلت تتحدى مراودات المالك، كأنما يلبي دعوة المتعبين المقهورين الذين ينتظرون دمه ليشرق عليهم عدالة وكرامة.

الشهيد: كذبت طير المالك فاللاء

عسل جمعي في شفتي

لو كانت لائي وحدي لقطعت لساني

هي لاء الريح ولاء السيل

هي لاء في وجه التدجيل، وفي وجه الليل

هي لاء من أجل الزمن القادم

هي لاء في وجه السد القائم[3].

ويردد الفلاحون خلفه مؤيدين.

1 – م ن، ص 81.

2 – م ن، ص 84.

3 – م ن، ص 42.

الفلاحون: لاء.. لاء.. لاء[1].

فلا يواجهون إلا بالنار تلتهم ثورتهم وتحديهم وكبرياءهم

الضابط: (في غمرة من الجنون) النار.. النار.. النار..

(تنطلق النار من رشاشات حراسه فيسقط الشهيد مضرجا في دمه على الأرض)"[2].

وقبل أن يقتص من المالك ترتكب زوجته حماقة قتل رجل آخر تطلبه للفراش حين يتأبى عليها، ثم تقتل هي نفسها، كأنما تقتص من المالك ذاته الذي كان عقيما، "الرجل في حيرة من أمره يستدير باحثا عن مخرج تستل المرأة خنجرا فتفاجئه بطعنة من الخلف لا يصرخ، وما يكاد الرجل ينتهي إلى الأرض حتى تطعن المرأة نفسها"[3].

ولا ينسى الكاتب التاريخ فيعود إليه مذكرا بثورة الريف، رابطا اليوم بالأمس، فاسحا المجال لشهيدين من شهداء الريف.

الشهيد الريفي:...

اسمي، عفوا فأنا لا أتذكر لي اسما

وصحابي من شهداء الثورة في الريف نهوني عن ذكره

فأنا باسمهمو باسم الريف أتيت

...

وتشاورنا وعرفنا من كلمات نبي الثورة فينا

أن جيوش الغازي الطامع آتية

وهتفنا: النصر أو الموت فلا استسلام

ولتتراجع عنا جيوش الغدر[4].

ثم ينتقل من المشهد الثامن ليفسح المجال للشهيد الثاني في المشهد التاسع.

تسمع أصوات حرب: طلقات رصاص، وأزيز طائرات تقصف،... نرى تراكم جثث الأعداء في

1 – م ن، ص ن.

2 – م ن، ص ن.

3 – م ن، ص 55.

4 – م ن، ص 66.

أعداد هائلة...

الشهيد الريفي الثاني: وأنا من وطن الأبطال

وأجيء وحاضرة في ذاكرة دمائي أنوال

منها تلقوا كيف يموتون وقوفا[1].

وسريعا يعود الكاتب للحاضر مذكرا بالخيانة التي وقعت.

الإخوة من دمنا صاروا أعداء

طالبنا أن ننصف بعد عناء قتال فقتلنا

طالبنا أن ترفع عنا...

قيود سجون

ألوان مجاعات

وليالي الفقر... فأقبرنا[2].

وبألم شديد تفتتح مسرحية "المعركة الكبرى"حيث تظهر نجم وصيفة عبد الملك تستغيث الله أن يفك كربهم ويعيدهم إلى أوطانهم بعد أن شردتهم الغربة، والحقيقة أن نجم تعاني عنفين، عنف العبودية أولا، ولعله عنف ألفته وتعودت عليه، وعنف البعاد عن أرض نشأت وترعرعت فيها، تقول نجم:

إلهي متى الشمل يجتمع؟

وتأنس بعد الخلا أربع

ويأوي الغريب إلى وكره

وللسعد في ظله مرتع

وفي كل دار يرف السلام

حبيبا إليه الورى تفزع

...

إلهي أنزل على وطني

1 – م ن، ص 68.

2 – م ن، ص 69.

سكينة سلم لها يــنزع[1].

قد لا يخفى على أحد ما في هذا المقطع من توجع وألم وعنف، ولكنه عنف العبيد، الذين لا يملكون أن يثوروا، بل لا يتصورون ذلك، إنما يملكون الاستغاثة والبكاء والاستعطاف.

وتنتهي المسرحية بمعركة حاسمة هي معركة وادي المخازن، ينهزم فيها المتوكل وجيش البرتغال الصليبي، ويلقى القبض على القائدين المتوكل وسباستيان ويساقان لمحكمة شنيعة، تنتهي بانتحار سباستيان، وإذلال المتوكل إذلالا أشنع من الموت، هاهو أحمد الخليفة يصدر عفوا في حق سباستيان.

أحمد: وجديــر بعزيز مثله

ذل عفـو لعـلاه قد رعـــى

فهبوه العفو منا خالصا

رب عفو كالردى بل أوجعا[2].

غير أن الملك البرتغالي تأبى له كرامته أن يقبل هذا العفو مفضلا عليه تجرع كأس الموت انتحارا.

سباستيان: دمي فداؤك يا عرشي ويا وطني

العفو أقتل لي في قبضة الهون

(يخرج من تحت ردائه خنجرا، يغرسه في قلبه، فيموت)[3].

ورغم أن النصر قد تحقق للسعديين، لكنه كان نصرا حزينا وهم يفقدون قائدهم وسيدهم عبد الملك، الذي شاءت له الأقدار أن لا يرى نصر جيشه، الذي لا يحتفل بذلك إلا وهو متعطش للدم رافض للآخر، وهو ما تنتهي به المسرحية في آخر أبياتها:

أحمد: أيها الناس هاهنا قد حفرنا

بيد الحق للصليب ضريــحا

وأقمناه شاهدا أن للظلــ

ـم انهيارا وإن تعالى صروحا

1- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 13.

2- م ن، ص 203.

3- م ن، ص 204.

فليبشر عدونا ما أتــانا

أن قبرا له هنا مفتـــوحا

وبأنا عند اللقاء كــرام

للمعالي نجود جسما وروحا[1].

وبين ذا وذاك على مدار المسرحية، معارك بيضاء وأخرى سوداء، حروب ساخنة وأخرى باردة، مؤامرات تحاك بالجزائر طرفاها الأسرة السعدية اللاجئة للجزائر، وآل الترك الذين كانوا يحكمون الجزائر آنذاك.

زينب: يرانا ويحــه مثل الـ

قذى في العيـن بل شرا

نراوده فيجمــح غير

ر ملتمــس لنا عـــذرا

ونسقيه المودة حـلـ

ـوها فيصيبـــه مـــــرا[2].

وتخوض الأسرة السعدية المعركة إلى جانب الأتراك لاسترجاع تونس من يد الاحتلال الإسباني، حيث كانت معركة حلق الوادي معركة فاصلة بين الطرفين، معركة قصمت ظهر الأسبان ومن والاهم، ويبلي فيها عبد الملك وأخوه البلاء الحسن مما يجعله محط رضى العثمانيين، ولنسمع إلى عبد الملك يصف معركة حلق الوادي:

عبد الملك: رأى الأسبان فتح الحصن فتحا

لتونس لا لحصن الوادي صارا

فما آلـــــوه تحصيـــنا جـدار

من الأتراس قد أخفى جـدارا

وأفواه المـــــدافع عن يميــن

1- م ن، ص 208.

2- م ن، ص 24.

مفتحة تـــــرى وترى يســـارا

وآلاف البنادق لحـــــن غابــا

وراه الحصن أجمعـــــــه تـوارى

ومن تحت الخنادق قد أحاطت

به، كيد أحطـــــــت بها سـوارا[1].

وفي مسرحية "زلزال في تل أبيب" يعطى الفصل الأول من المسرحية عنوان الثورة، ويعرض المشهد كالتالي:"مخيم للاجئين الفلسطينيين: خيام وأكواخ قصديرية، حقق سردينة، علب حليب وجبن فارغة ملقاة على الأرض، كل ما يشاهد بالمخيم يوحي بالألم والبؤس والشقاء"[2]، وهو مشهد يكشف ما وصل إليه وضع اللاجئين الفلسطينين من تشرد وبؤس، يأتي بعد ذلك حوار بين شاب يدعى كنعان، وشيخ يسمى حرب، يكشف عن عمق هذه المأساة التي خلفها التشرد والحرب في نفوس الفلسطينيين:

كنعان: كيف حال العم حرب

حـرب: مثلما قالوا بخير وسلام

أترجى ثورة تؤمن أن النصر والعودة للأرض، فداء، وتحد، وصدام

فلقد أبعدت يا كنعان عن أرضي وداري

وشجيراتي وأهلي وصغاري

لأعيش التيه، والغربة، جوعان شريدا

عاري الجسم طريدا

وسط الصحراء منفي ومعزول

وفي ذي الخيمة السوداء ساكن...[3].

إنها بداية عنيفة، تكشف وجه المأساة التي سلطها الاحتلال الصهيوني على فلسطين الأرض والإنسان، اغتصب الأولى وشرد الثاني، ويكفي أن نعد الكلمة الموضوع لتكشف حقيقة ذلك: مخيم، لاجئين، فلسطينيين، خيام، أكواخ، فارغة، ملقاة، مخيم، ألم، بؤس، شقاء، ثورة، النصر، فداء تحد،

1- م ن، ص 65.

2- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 9.

3- م ن، ص 12.

صدام، أبعدت، التيه، الغربة، جوعان، شريد، عاري، طريد، الصحراء، منفي، معزول، الخيمة، السوداء، وهو عدد مسيطر على ما سواه بشكل صارخ.

وسنكتفي للحديث عن النهاية بآخر مشهد وكنعان يعود من المعركة صائحا:

قلاع الغزاة دخان ونار

وأوكارهم دكها الانفجار

بيافا وحيفا وفي تل أبيب

زلازل، نار

دخان لهيب[1].

ثم يتداول مجموعة من الشباب الحديث بكل حماس هم عيسى، حمدان، سنان، هند، خالد، محمد، سنكتفي بإيراد الجملة الأولى من حديث كل شخصية:

عيسى: النصر بات قريب

حمدان: لتزلزل الأرض في تل أبيب

سنـان : ستزلزل الأرض في كل شبر

هنــد : يا أيها الأبطال

خالـد : بقاهم يا إخوتي/ بأرضنا محال

محمد : سنشتري السلاح

كنعان : سنقطع الجبال

سنـان : سنقطع الموانع

حمدان: سنصنع القنابل المدمرة

هنــد : سننشر الكسوف

خالـد : سننشر الحرائق

عيسى: واجب كل ثائر

كنعان: سنرسل الصواعق

1- م ن، ص 112.

محمد: ثورتنا أهدافها القضا/ على بذور الشر والوبا[1].

ورغم أننا لم ننقل كل كلامهم واكتفينا بالجملة الأولى لكل متكلم في هذا التداول، فإن ألفاظ العنف تحتل الصدارة أيضا، فكلها حروب وزلازل وتدمير وقنابل وكسوف وحرائق، ويمكن في هذا المقطع الأخير أن نعد العشرات منها.

والنص في مجمله مكتنز أيضا بأفعال العنف والعنف المضاد، حيث نرى عرض حال اللاجئين غير الإنساني.

كنعان : كل الملاجئ حشرجات وأنين ودماء

وأغلب الجرحى صغار وشيوخ ونساء

يا لعنة العرب على من خدعوا الشعب

وباعوا الأرض جهرا ويلهم قد أغضبوا حتى السماء

حتى السماء...

ويلهم قد لطخوا تاريخهم بالغدر

أعداء الجماهير لصوص جبناء[2].

ويضبق الجميع من الانتظار، وقد نفد صبرهم فينفجر حرب بعنف في وجه الجميع.

دعيني لقد هدني الانتظار

ومزقني الغدر والاصطبار[3].

عنف آخر أشد وأنكى، هو خيانة الإخوان وغدرهم، والقصد هنا خيانة حكام العرب للقضية الفلسطينية، وتآمرهم مع الصهاينة للقضاء على الفلسطينيين.

صابر : سلب الأوثان من شعبي السلاح

نصبوا الأسلاك في درب الكفاح

خدعوا الشعب وخانوه سنين

حكموا فيه جيوش المخبرين

1- م ن، ص 111 إلى ص 120.

2- م ن، ص 12.

3- م ن، ص 19.

وعصابات اللصوص المجرمين[1].

ولا طريق إلا طريق الثورة ولا ثورة إلا بالوحدة، وهي التي تجتمع عليها كل فصائل المقاومة موجهة نداء لكل أبناء فلسطين.

دون أن يغفل الميداني عن التعريج على التاريخ، حين يستحضر بطولة خالد بن الوليد وعمرو بن العاص وغيرهما.

وقد رصدنا من المقاطع السابقة في هذا الفصل مئات الكلمات الدالة عل العنف، جمعناها فيما يلي:

يصيح، بريء، بريء، ابن محمد، دم، بني العباس، محكمة، ثوري، يتهمكم، القاضي، سيد، السيد، العبد، مطر، الثورة، يهطل، يدان، العبدان، سيف، العبدان، كسر، طعن، طعن، السيف، العبد، صيحة، العبد، مات، الصيحة، الصيحة، الثورة، الثورة، الحرية، الحرية، العبدان، شبح، المذبوح، العبدان، النخاسة، العباس، السيف، حزين، فحم، الحجر، هوت، صخرة، عملاقة، مترامية، الأوغاد، العمل، العمق، التردي، الصخور، الانهيار، المطارق، الحجارة، الغبار، طرف، عظم، لحم، فحم، قوة، هربوا، دفن، الفقيرة، فحم، الحجر، خدامنا، عبيدنا، الظلام، العطش، الجوع، الهزيل، ليل، الأرق، السود، نكوي، مأساتنا، الغبار، تكوي، تذيب، مصهر، الدم، الدموع، أشقياء، عقاب، الحجارة، هدنا، التعب، الشديد، هدنا، التعب، الشديد، أشقياء، الكبار، الكساد، الفساد، سيزيف، الدماء، سيزيف، الصراع، دهاليز، الظلام، تفتيت، سيزيف، جبار، عملاق، صخرة، جبارة، عملاقة، تحطيم، جريمة، عذبت، يعذبون، مطحونة، مسحوقة، مكسورة، مبعثرة، أشلاء، جثة، الكريهة، طائرات، محترقة، مهدمة، الرعب، الخوف، انفجارات، طلقات، رشاش، العنف، القسوة، الموت، المجنون، الارهاب، القسوة، الارهاب، القسوة، الدم، الهرب، الهم، الملعون، السم، الاستعمار، الثورة، بنادق، منهدم، السواد، الأنقاض، جثة، الدم، الرومانية، الطغيان، القمع، الخسران، الظلم، الفقر، العدوان، الظلم، البهتان، الذئب، يأكل، ذئبا، الذئبان، الكافر، جنود، شرطة، حراس، سجين، مقيد، حزين، جنون، سخط، الفساد، رومان، المكوس، الحرس، القيصر، تصادر، الطارئة، الحكومة، ضرائب، البربر، ينفي، يحرق، طعون، يخاف، مرعب، السلطة، الجدب، اغتالت، آثمة، متجبرة، جثة، مقطوعة، نطعا، سيف، يسوق، المالك،

1- م ن، ص 27.

سيف، يهوي، قوية، خناجر، فؤوس، هراوات، قطعت، الريح، السيل، التدجيل، الليل، النار، رشاشات، حراسة، يسقط، الشهيد، مضرج، دم، تستل، خنجر، طعنة، تطعن، شهداء، الثورة، الريف، الريف، الثورة، جيوش، الغازي، الطامع، النصر، الموت، استسلام، جيوش، الغدر، حرب، طلقات، رصاص، أزيز، طائرات، تقصف، جثث، الأعداء، الشهيد، الريف، الأبطال، دماء، أنوال، يموت، دم، أعداء، عناء، قتال، قتلنا، قيود، سجون، مجاعات، ليالي، الفقر، أقبرنا، سلم، ذل، الردى، أوجع، دمي، فداء، عرش، أقتل، الهون، خنجر، يموت، حفر، الصليب، ضريح، الظل،م، انهيار، صروح، عدو، قبرا، قذى، شر، الأسبان، الحصن، الأتراس، المدافع، البنادق، الحصن، الخنادق، كيد، مخيم، اللاجئين، الفلسطينيين، خيام، أكواخ، الألم، البؤس، الشقاء، حرب، ثورة، النصر، فداء، تحد، صدام، أبعد، التيه، الغربة، جوعان، شريد، عاري، طريد، الصحراء، منفي، معزول، الخيمة، السوداء، قلاع، الغزاة، دخان، نار، أوكار، دكها، الانفجار، يافا، حيفا، تل أبيب، زلازل، نار، دخان، لهيب، تزلزل، تل أبيب، تزلزل، الأبطال، السلاح، تقطع، الجبال، تقطع، الموانع، القنابل، المدمرة، الكسوف، الحرائق، ثائر، الصواعق، ثورتنا، الشر، الوباء، الملاجئ، حشرجات، أنين، دماء، الجرح، لعنة، خدعوا، ويلهم، أغضبوا، لطخوا الغدر، لصوص، جبناء، هدني، مزقني، الغدر، السلاح، الأسلاك، الكفاح، خدعوا خانوا، جيوش، المخبرين، عصابات، اللصوص، المجرمين.

وفي هذا الجدول سنحاول تجميع أهم أفعال العنف في نصوص المدونة، مبرزين شكلها، والكلمات الموضوع الدالة عليها.

الرقم	النص	أفعال العنف
01	**محاكمة العبدان**	براءة المتمرد، تمرده على العبودية، رفض الفتاة، ثورة المرأة على نفسها، دعوة المرأة المصلوبة للتمرد، الدعوة لحمل رسالة الثورة، العبد يموت جوعا، الجثة تأكلها العقبان، الدعوة لميثاق الثورة، محاكمة الفتاة، السيد يقتل ابنته، إهانة السود بضعف العقل.
	أهم الكلمات/ الموضوع	ابن محمد، دم، بني العباس، ثوري، العبد، مطر، الثورة، يدان،

		العبدان، سيف، كسر، طعن، السيف، العبد، صيحة، مات، الثورة، الحرية، شبح، المذبوح، النخاسة،، السيف.
02	**الصخرة السوداء**	الانهماك في العمل وسقوط الصخرة، تهديد العمال، تفتيت الصخرة، اكتشاف جثة العامل، جمع أعضائه ورميها، مواصلة العمل.
	أهم الكلمات/ الموضوع	التردي، الانهيار، المطارق، عظم، لحم، فحم، دفن، الفقيرة، الحجر،، عبيدنا، نكوي، مأساتنا، تكوي، تذيب، منصهر، الدم، الدموع، أشقياء، عقاب، هدنا، التعب، أشقياء، الكساد، الفساد، سيزيف، الدماء، الصراع، دهاليز، تفتيت، جبار، عملاق، جبارة، عملاقة، تحطيم، جريمة، يعذبون، مطحونة، مسحوقة، مكسورة، مبعثرة، أشلاء، جثة.
03	**الموت أثناء الرقص**	امرأة فوق أنقاض، تحكي قصة ذبح أسرتها، الثوار يتفقون على المقاومة، غطرسة العم سام، العم سام يزرع الموت، الجندي يحكي مشاهد مفزعة، موت الجندي، يحاصر العم سام ويحاكم، دعوة الأم الشباب للثورة.
	أهم الكلمات/ الموضوع	الكريهة، طائرات، محترقة، مهدمة، الرعب، الخوف، انفجارات، طلقات، رشاش، العنف، القسوة، الموت، المجنون، الإرهاب، القسوة، الإرهاب، القسوة، الدم، الهرب، الهم، الملعون، السم، الاستعمار، الثورة، بنادق، منهدم، السواد، الأنقاض، جثة، الدم.
04	**أبوليوس**	رفض الظلم، الاتهام بالكفر، دعوة الشرطة، اتهام أبوليوس وسجنه، ثورة الأم والشباب، اضطراب الشارع، الانتفاضة والمواجهة، نفي أبوليوس، صراعه في أويا، محاكمته، نفيه لقرطاج.

	أهم الكلمات/ الموضوع	الرومانية، الطغيان، القمع، الخسران، الظلم، الفقر، العدوان، الظلم، البهتان، الذئب، يأكل، ذئبا، الذئبان، الكافر، جنود، شرطة، حراس، سجين، مقيد، حزين، جنون، سخط، الفساد، رومان، المكوس، الحرس، القيصر، تصادر، الطارئة، الحكومة، ضرائب، البربر، ينفي، يحرق، طعون.
05	**نار تحت الجلد**	اغتيال الفلاح، موقف الشهيد، ذكر ثورة الأجداد، كشف قاتل الشهيد، الزوجة تتهم السلطة، المالك يحاول اغتصاب المرأة، محاكمة المالك، الدعوة لاستعمال العنف ضد الثائرين، قتل المالك.
	أهم الكلمات/ الموضوع	مرعب، السلطة، الجدب، اغتالت، آثمة، متجبرة، جثة، مقطوعة، نطع، سيف، خناجر، فؤوس، هراوات، النار، رشاشات، يسقط، الشهيد، مضرج، دم، تستل، خنجر، طعنة، شهداء، الثورة، جيوش، الغازي، الطامع، الموت، استسلام، جيوش، الغدر، حرب، طلقات، رصاص، أزيز، طائرات، تقصف، جثث، الأعداء، الريف، الأبطال، دماء، دم، أعداء، قتال، قيود، سجون، مجاعات، الفقر، أقبرنا.
06	**المعركة الكبرى**	رفض أسرة السعديين لواقعهم، رفض الأم حب ابنها هندا، عودة الجيش من معركة تونس، الصراع بين عبد الملك ورمضان، الصراع بين عبد الملك والمتوكل، وقوع معركة وادي المخازن، انهزام المتوكل والبرتغاليين، موت عبد الملك.
	أهم الكلمات/ الموضوع	ذل، الردى، أوجع، دمي، فداء، عرش، أقتل، الهون، خنجر، يموت، حفر، الصليب، ضريح، الظلم، انهيار، صروح، عدو، قبر، قذى، شر، الأسبان، الحصن، الأتراس، المدافع، البنادق، الحصن، الخنادق، كيد.

07	**زلزال في تل أبيب**	يأس يخيم على سكان المخيم، اجتماع الرفاق إعدادا للثورة، التذكير بالأمجاد العربية العسكرية، الإعلان عن ميثاق الوحدة والثورة.
	أهم الكلمات/ الموضوع	اللاجئين، الفلسطينيين، أكواخ، الألم، البؤس، الشقاء، حرب، ثورة،، فداء، تحد، صدام، التيه، جوعان، شريد، عاري، طريد، الصحراء، منفي، معزول، السوداء، الغزاة، دكها، الانفجار، تل أبيب، زلازل، نار، دخان، لهيب، تزلزل، الأبطال، السلاح، تقطع، الموانع، القنابل، المدمرة، الحرائق، ثائر، الصواعق، الشر، حشرجات، أنين، دماء، الجرح، لعنة، خدعوا، ويلهم، أغضبوا، لطخوا، الغدر، هدني، مزقني، الغدر، السلاح، الأسلاك، الكفاح، جيوش.

لقد ارتبطت مطالع هذه النصوص كما خواتمها، بتيمة العنف، بل وامتد ذلك إلى تضاريس النص، مما يجعل النص كله ساحة للعنف المادي والمعنوي، وقد أظهرنا من خلال الجدول السالف أهم الكلمات/ الموضوع التي تجلت بوضوح في كل أفعال العنف المدروسة.

الفصل الرابع

عنف المكان وسينوغرافيته

من أهم عناصر المسرحية المكان، وما يظرف فيه، إذ أن كل ذلك يتحول، يصير علامة سيميائية لها دلالتها، كون المسرح إمبراطورية للعلامات، إضافة إلى أن للمكان أهمية قصوى في الدراسات الموضوعاتية، ويكفي أن علما كبيرا وقطبا عظيما في هذا المنهج، قد اهتم اهتماما بالغا بالمكان وخصص له كتابا كما خصص آخر للزمان، أما العلم فهو غاستون باشلار، وأما كتاباه فهما "جماليات المكان" و"جدلية الزمن"، وللمكان وبعض مظروفاته خصصنا هذا الفصل.

أ-المكان (Lieu) ودلالاته:

إن أول مكان يحس الإنسان بوجوده هو رحم أمه، ولعل هذا هو السبب في ذلك الحنين إلى الأم، وشدة الارتباط بها، وما يكاد الإنسان يخرج للحياة حتى يستغني عن الرحم ليكون جلده هو مسكنه الجديد، يوفر له الحماية، ويحقق له الاستقلالية والقدرة على الاستمرار في الحياة، ويمكن أن نتدرج بعد ذلك في تحدد المكان بعدا وقربا، حيث يأتي البيت في مرتبة ثالثة، فالحي، فالمدينة، فالوطن، فـ... الكرة الأرضية، وهكذا.

وليس المكان مجرد أبعاد هندسية باردة جامدة، وإنما هو روح يرتبط بالذكريات والتاريخ والثقافة والموروث، إن البيت مثلا عند غاستون باشلار: "يحمي أحلام اليقظة... ويتيح للإنسان أن يحلم بهدوء... إن الأماكن التي مارسنا فيها أحلام اليقظة تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد"[1]، ودون ذلك فنحن عرضة للضياع، وعرضة للنهب والسلب، حيث يصبح الإنسان "كائنا مفتتا"[2] وتمنحه اللغة بعدا آخر أشد عمقا داخل النص الإبداعي، فإذا هو أعمق من الفضاء الورقي في النص، والفضاء الركحي على خشبة المسرح، ولذلك فإن المكان "يساهم في تطوير العقدة،... وفي بعض الأعمال قد يتجاوز وظيفة تأطير الحدث ليصبح ذاته عنصرا بنائيا"[3].

وحين الحديث عن المكان المسرحي نجد أنفسنا وجها لوجه أمام نوعين، مكان يتخذ الحياة منطلقا كالبيت والمؤسسة والمقبرة والطبيعة، وهو بذلك يشبه المكان في الأعمال السردية، مما يجعل

1- غاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 2، 1984، ص 37.

2- المرجع نفسه، ص 38.

3- حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، ص 159.

المتلقي/ القارئ بالخصوص يتخيل الأحداث في واقع الحياة، وقد حضر في "المعركة الكبرى"، و"زلزال في تل أبيب"، ومكان يرتبط مباشرة بالخشبة، فالمؤلف لا يحيلنا إلا عليها إضاءة وإظلاما، وستارا، مما يجعل المتلقي القارئ يتخيل خشبة المسرح، والسبب أن المؤلف هنا يضع في حسبانه المتلقي/ المخرج والممثل والمشاهد، وقد ظهر في "الموت أثناء الرقص"، وهناك من يحاول المزج بينهما، ينطلق من الواقع ولكنه يرتبط بالخشبة أيضا، وهو ما نلاحظه في أبوليوس، ونار تحت الجلد، والصخرة السوداء، ومحاكمة العبدان.

ولعل الاختلاف السابق الذكر هو ما عدَّدَ مصطلحات المكان في المسرح ومنها: المكان المسرحي، والفضاء المسرحي، والفضاء الدرامي، وهناك مصطلحات أخرى تقترب من الأولى وتتصل بها ومنها: الموضع والحيز والركح والخشبة... والسينوغرافيا وغيرها[1].

وسنحاول أن نعرض لكل من هذه المصطلحات بإيجاز، فالمكان المسرحي هو الموضع أو الحيّز كوجود مادّيّ يمكن إدراكه بالحواسّ، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالمتخيل من جهة أخرى[2]، كما تطلق تسمية المكان على "الموضع المتخيل الذي تجري فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، ينقل إلى الخشبة ماديا بعلامات تدرك بالحواس ومنها الديكور"[3]، فـ"المكان هو التجسد الدرامي المادي، لكنه الساكن، للأفكار والأحداث، وأما البشر أو الأبطال فهم التجسيد المادي الحيوي للدراما"[4]، ويسمى أيضا المكان الركحي، وهو المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولا ويحيل على مرجع غائب هو المكان الدرامي"[5].

أما الفضاء المسرحي"Espace théàtral" فإنه "ذلك الجزء من الفضاء المتخيّل الذي يتحقق بشكل ملموس ومرئي على الخشبة، أي أنه مكان الحدث... الذي يتم تصويره على الخشبة بعناصر

1 – عزالدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص 191.

2 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص473.

3 – المرجع نفسه، ص ن.

4 – وليد إخلاصي، لوحة المسرح النّاقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص 134.

5محمد التهامي، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص68.

الديكور والإكسسوار وحركة الممثل"[1]، ويعرفه قاموس المسرح الفرنسي بأنه "المكان الذي يطرحه النص، ويقوم القارئ بتشكيله بخياله، أو الذي تراه على خشبة المسرح، ويدور فيه الحدث، وتتحرك فيه الشخصيات"[2]، فالفضاء إذن أكثر اتساعا من مفهوم المكان الذي يحيلنا على الجانب المادي أو العلبة الإيطالية أو الفضاء المحدود، سواء أكان منغلقا أم منفتحا، أو كان ذلك الفضاء في حلبة داخلية أو ممتدا في رقعة خارجية.

وأما الفضاء الدرامي "dramatiqueEspace" فـ ."هو الفضاء التقديري الخاص بالنص، وينشأ من مفهومين: المفهوم الخاص بالفضاء النصي الذي يمكن أن يحدد الفضاء المادي للنص المسرحي، المطبوع أو المكتوب على الآلة، كما يظهر على الورق، بنظامه الخاص (حوارات، إشارات إخراجية/ قرائية)، والفضاء الوهمي المشكّل انطلاقا من النص، ويوحي به النص، سواء ظهر أم لم يظهر على المنصة."[3]، "فهو لا وجود له خارج ذهن المتفرج، فهو بناء ذهني يخلقه المتفرج بنشاطه التخييلي، وتكفي قراءة النص الدرامي لإدراكه إلا أنه يتخذ في العرض المسرحي بعدا بصريا ودعامة مادية هي المكان الركحي"[4]، وهذا الفضاء المرئيّ على الخشبة يشكّل نقطة التلاقي بين النصّ والعرض، وبين الفضاء المسرحيّ والفضاء الدراميّ ويدركه المتفرّج بحواسّه، وهو فضاء دالّ يتشكّل من مجمل علامات العرض وله وظيفة إرجاعيّة، ذلك أنّ المتفرّج، وعلى مدى الامتداد الزّمنّي للعرض يتعرّف على العناصر الموجودة على الخشبة مهما كان وضعها، ويرجعها إلى شيء ما في الواقع[5].

ومما تقدم يتبين لنا الفارق بين المكان على الخشبة "الفضاء المسرحي" والمكان على النص "الفضاء الدرامي" فخشبة المسرح، مهما كان شكلها أو طريقة تكوينها، هي المكان المادي الذي ستقع عليه أحداث المسرحية، أي أن العملية المسرحية تتمثل في تحويل المستحدث المتخيل إلى الواقعي الملموس، بينما المسرحية أدبيا هي تحويل الواقع إلى متخيل[6].

وللمكان بعده النفسي داخل النص، وداخل الصورة الشعرية إلى جانب وظائفه الفنية وأبعاده

1 – عواد علي، المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي، ص49.

2 – المرجع نفسه، ص ن.

3 – المرجع نفسه، ص51.

4. –محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 68.

5 – ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص339.

6 – وليد إخلاصي، لوحة المسرح النّاقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص132.

الاجتماعية والتاريخية والعقائدية التي ترتبط بالمكان ولا تفارقه، حتى أننا نسترجع هذه السياقات والأبعاد عند استرجاعنا للمكان نفسه أو ما يرتبط به[1].

إن المكان كيفما كان هو عنصر جوهري تتميز به المسرحية لما له من دور جوهري فيها[2]، فهو أول ما نتلقاه من علامات على الخشبة، وأول شيء يقرأ في النص المسرحي[3]، هو "التجسد الدرامي المادي الساكن للأفكار والأحداث، يزودنا بمعلومات عن الغائب فوق المنصة "العالم المرجعي" بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعي"[4]، من هنا كانت جماليات المكان جماليات تشكيلية وظيفية يقدم حلا للمبدع حين يريد الهروب، أو حين يعمد إلى عالم غريب عن واقعه ليسقط عليه رؤاه التي يخشى معالجتها، وهنا يتحول المكان إلى رمز وقناع يخفي المباشرة، ويسمح لفكر المبدع أن يتسرب من خلاله، وقد يكون المكان تقنية مستقبلية يتجاوز بها المبدع مكانه وواقعه، فيصعد إلى السماء والفضاء، وقد ينزل إلى أعماق الأرض والبحار[5]، "إن الإحساس العميق بالمكان، هو الذي يلعب دورا خطيرا في تفجير الدراما حيويا ويعطي العين متعة المعرفة المرئية ذات الدلالات الهادفة، وكلما فقد ذلك الإحساس عمقه، تحول المكان إلى مجرد أبعاد هندسية وباردة"[6]، و"إن عدم القدرة على فهم دور المكان في المسرح، يعني الدليل القاطع على فقر مخيلة أولئك الذين يصنعون مثل ذلك المسرح، والبرهان على أنهم يساهمون في تخريب مخيلة المشاهد وذائقته الجمالية"[7].

ولأهمية المكان رآه البعض "واحدا من أبطال المسرح الحقيقيين والفعالين"[8]، بل إن أهميته في المسرح الشعري تزداد أكثر، فجماليات المكان في المسرح الشعري ذات طبيعة مزدوجة، فهي من ناحية تتعامل مع المكان كإطار يشترك مع الزمن، ومن ناحية ثانية تتعامل مع المكان داخل الصورة

1 – مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص211.

2 – المرجع نفسه، ص210.

3 – عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف،ط 1، الجزائر، 2003، ص90.

4– عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص176.

5 – مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص212.

6 – وليد إخلاصي، لوحة المسرح النّاقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص135.

7 – المرجع نفسه، ص 139.

8 – المرجع نفسه، ص 137.

الشعرية"[1]، ودعا الدارسون إلى وجوب الاهتمام بالمكان شعريا أيضا، مادام المسرح شعريا، أي أن نتعامل مع المكان في المسرحية الشعرية بتعامل الشعر معه لا بتعامل المسرح،فيفقد المكان والزمان القيمة الفعلية والمادية لهما، وينطبعان بانطباع الشعر الذييُضفيعلى الزمان والمكان قيمة ما ورائية، أو قيمة عاطفية، أو قيمة تأويلية وتفسيرية، وما أقرَب هذه الحالة من مسرح كمسرح العبثأو المدرسة السريالية، ومن التجريب.

ففي حالة قراءة النص الدرامي "يشكل المكان جزء من البنى الخيالية الممكنة التي يلمح إليها الحوار، كما تلمح إليها النصوص غير الكلامية"[2]، أما ركحيا فيمكن استحضار المكان بالأنساق السمعية كاللغة والموسيقى والمؤثرات الصوتية... فالخشبة تستطيع الإحالة على أمكنة مختلفة لا تتناسب بالضرورة مع حدودها المادية ومع مظاهرها الملموسة، وذلك بناء على مواضعات فنية وثقافية متعددة ومتباينة.

وهناك تداخل كبير بين المكان والزمان مما جعل أحد الدارسين يقر بأن المكان زماني والزمان مكاني "وليس بمقدورنا إدراك الزمان الدرامي إلا بالمكان"[3]، "فلا مكان بدون زمانه"[4]، بل ومما جعل بعض الدارسين يعرفون المسرح بربطه بالمكان والزمان، فهو "عمل فني يتم توصيله بالضرورة في المكان والزمان معا"[5].

إن المكان المسرحي يحيل على كل شيء، ويمد ظلاله على كل شيء أيضا، على الشخصية والأحداث والسينوغرافيا وعلى اللغة كذلك، مما يترك الانطباع القوي على المتلقي/ القارئ، المشاهد، ويشكل وعيه وعواطفه ومشاعره، يرتقي بها أحيانا لتكون لحنا صافيا أزليا، مفعما بالمحبة والخير، ويدَّارك بها أحيانا أخرى فيملؤها شرورا وعنفا.

ب- المكان والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:

وفي المدونات المدروسة يحضر المكان بشكل لافت، ابتداء من موطئ قدم كأصغر مكان إلى

1 - مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص212.

2. -عصام الدين أبو العلا، آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم، ص178.

3 - وليد إخلاصي، لوحة المسرح النّاقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، ص134.

4 - مدحت الجيار، البحث عن النص في المسرح العربي، ص211.

5- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص11.

كون وآفاق كأوسع مكان، ويصير بطلا فعليا داخل النص، خاصة داخل النص المركزي نص الحوار، مما يجعل منه مكانا شعريا بالأساس، في حين يكون الالتفات إليه على مستوى النص الموازي أقل.

وفي إحصائنا لكلمة الأرض والوطن والبلاد والديار بكل تجلياتها ومعانيها التي تحيل عليها، لاحظنا أنها بلغت مئتين وتسعين (290) مرة، مما يجعلها الكلمة المركز، لدرجة أنك لا تلاحظ خلو صفحة واحدة من ذلك في بعض النصوص، ولا عجب فالنصوص المسرحية الشعرية المغاربية هي نصوص مقاومة بالأساس، مهمتها استرجاع الأرض المغتصبة، واللجوء إلى العنف العادل الذي يدفع عنفا ظالما.

وقد وردت كلمات كثيرة جدا دالة على المكان المرتبط بالعنف منها: الزنزانة والسجن والحبس والمخفر وقفص وكهف وغار وباطن ودهليز وغيهب وعمق والمحكمة والتي ترددت ستا وخمسين (56) مرة، وقصر وعرش ومحكمة خمسا وستين (65) مرة، مقبرة، مشنقة، ست (06) مرات، ملجأ وقلعة، وأدغال، ومنفى ووكر وخيمة وبادية وصحراء وقمة وغابة جبل سبعا وستين (67) مرة، منجم وورشة وزقاق ومزبلة وجهنم خمس (05) مرات، مما يجعل عددها الإجمالي مئة وتسعا وتسعين (199) كلمة، دالة على المكان في علاقته بالعنف.

وستكون انطلاقتنا في الحديث عن ذلك من الإرشادات القرائية/ الإخراجية، فهي أهم محطة في حقيقة الأمر لضبط المكان وتحديده، ومن خلال تتبعنا لها في المدونات المدروسة لاحظنا الأمكنة التالية: مدينة (ساحة عمومية)، مخفر شرطة، بيت، مكتبة، قصر، محكمة، صحراء، مخيم، خيمة، ميدان معركة، بحر، باطن الأرض، مقبرة، فخذ، وما يثير الدهشة فعلا في هذه الأماكن أنها جميعا ودون استثناء ترتبط ارتباطا وثيقا بالعنف، وحتى ما يتبادر إلى الذهن أنه للاطمئنان والهدوء، وحتى ما يفترض فيه أن يكون كذلك، وسنقسمها إلى قسمين أماكن مفتوحة، وأماكن مغلقة.

1- <u>الأماكن المفتوحة:</u>

ومنها الأماكن التالية: مدينة، مخيم، صحراء، ميدان معركة، مقبرة.

- <u>المدينة</u>:

يورد أدباء المدونات عشرات المدن في متن الحوار غالبيتها العظمى حقيقية، كنا قد عرضنا لها في بداية هذا البحث، ولن نجد مبررا للعودة إليها إلا ما اقتضته الضرورة، والمدينة في كلام العرب

"المصر الجامع، وجمع مدائن ومدن"[1]، ويرتبط ذلك عادة بالحضارة والتقدم، ولذلك يقال تمدن فلان: أي عاش عيشة أهل المدينة وأخذ بأسباب الحضارة، والمدنية: الحضارة واتساع العمران[2]، وقد تجلى معنى من هذه المعاني أو أكثر في مكان المدينة المذكور في المدونات، فهي أمصار جامعة بها خلق كثير، ومن ذلك مدينة مداوروش في مسرحية أبوليوس، حيث كثرة السكان وازدحامهم "السكان يرتدون أزياء رومانية، لكن أحيانا يمر أناس في عجلة من أمرهم"[3]، يرتادون تجمعات ضخمة، ويتحركون في أمواج متدافعة، تختلط فيها الأعمار والأجناس "مظاهرة ضخمة، وجوه متحفزة، نساء أطفال، شبان أشداء"[4]، "الساحة العامة في مدينة قرطاجنة.. حشود جماهيرية"[5]، كما أن من صفات المدينة التوسع في مظاهر الحضارة والتمدن وهاهي مدينة مداوروش بأبهتها وعظمة بناياتها "تحفها الأقواس والأعمدة التي تشتهر بها الهندسة الرومانية"[6]، وتحيطها الأسوار العالية المنيعة "أمام الباب الشرقي لمدينة مداوروش ذات الأسوار الحصينة"[7] والتي يمكن أن تظهر للرائي من بعيد، "من بعيد تظهر مدينة مداوروش المحاطة بأسوار ضخمة"[8].

وإذا كان التمدن يعني التواصل والتلاحم والأنس مما يهذب الطباع ويقوي عواطف المحبة والترابط والتعاون، وذلك نقيض البادية التي تعني الجفوة والقسوة وفي الحديث "من بدا جفا"[9]،فإن المدينة هاهنا متوحشة عنيفة، بداية من خلال مظاهرها الرومانية التي لا تمت للوطن بصلة، فهي رمز للتواجد الاستعماري، هندستها رومانية، ومعظم سكانها رومان أيضا، في حين يعيش فيها أهل الأرض الأصليين الشرعيين خائفين متوجسين، رغم تمسكهم بقيمهم وأصالتهم، ولعلهم يأتونها لماما لقضاء بعض مصالحهم "... لكن أحيانا يمر أناس في عجلة من أمرهم يرتدون البرنوس أو القشابية.."[10]،

1- إبراهيم أنيس وآخرون،المعجم الوسيط، ج 2، ص 859.
2- المرجع نفسه، ص ن.
3- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 256.
4- م ن، ص 286.
5- م ن، ص 362.
6- م ن، ص 256.
7- م ن، ص 311.
8 - م ن، ص 315.
9 - الإمام أحمد، مسند الإمام أحمد، 357/1.
10- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 256.

ولعلهم أحيانا يأتونها من أطرافها القريبة والبعيدة حيث يعيشون في قراهم وبواديهم ليمارسوا الضغط بالتجمعات والمظاهرات مطالبة ببعض حقوقهم، وقد لفحت الشمس الحارقة أجسادهم، فأكسبتها سمرة، كما أكسبتهم خدمة الأرض قوة وصلابة، "شبان أشداء أغلبهم فلاحون، لفحتهم الشمس، فازدادوا قوة وفتوة"[1].

إضافة للأسوار العالية المنيعة، التي تحيط بالمدينة، ويمكن أن تتراءى للناظر من بعيد، وإنما تقام هذه الأسوار حول المدن الخائفة المتوجسة من هجوم مباغت، وعدو متربص، كأنما مداوروش تقوم وسط موج من العنف والغضب والحقد، "مدينة مداوروش ذات الأسوار الحصينة"[2]، "ومن بعيد تظهر مدينة مداوروش المحاطة بأسوار ضخمة"[3]، ولا تخلو هذه المدن من قوة للردع والزجر، وسيلتها الوحيدة في التعامل مع الناس هي العنف بمختلف طرقه ووسائله، وهم بمثل ما يتواجدون في الطرقات والأحياء يقفون على الأسوار عينا حارسة " الحراس فوق الأسوار.."[4]، كما لا تخلو من رد فعل عنيف "وجوه متحفزة"[5]، وتؤثر كل تلك المظاهر القاسية على نفسية الكاتب فيسعى أن ينقل الصورة القاتمة إلى المتلقي فيزيد لكل ذلك عنف الطبيعة أيضا "الجو ربيعي، ولكنه ينذر بعاصفة كبيرة.."[6]، وكل ذلك مظهر من مظاهر العنف الصارخ الذي ظهر في مجتمع المدينة، وكان يفترض فيها أن تكون منبعا صافيا للمحبة والتسامح والتعاون والأخلاق الإنسانية العالية.

ولا تبعد لفظ القرية معنى عن لفظ المدينة أيضا، وقد ورد في المعجم الوسيط "القرية: المصر الجامع، وكل مكان اتصلت به الأبنية واتخذ قرارا"[7]، وقد ذكرت في مسرحية "نار تحت الجلد" فضاء للتجمع ولكنه تجمع من نوع خاص، كأنما مهنة سكانها الحقيقية هي الفلاحة "الشاهد يتوسط ساحة في قرية مغربية ويحيط به جمع من الفلاحين..."[8]، ولم ترتبط في هذا الإرشاد إلا بالعنف، حيث تظهر

1- م ن، ص 286.
2- م ن، ص 311.
3 - م ن، ص 315.
4- م ن، ص 311.
5- م ن، ص 286.
6- م ن، ص 311.
7- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 2، 732.
8- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 5.

"جثة متكومة على نفسها"[1]، وحيث تقام مجزرة في حق الطبيعة بدل العناية بها، مقرونة بالهلع والخوف "بجانبها حطب كثير وشجرتان مقطوعتان يبدو أنهما كسرتا على عجل، وبكيفية تكشف أن الذي قام بقطعهما كان خائفا ومرتاعا"[2].

وعودة إلى عناوين المدونات نلحظ أن المكان يحضر في واحد منها على الأقل، وهو "زلزال في تل أبيب" للميداني بن صالح، وتل أبيب مدينة أقامها الصهاينة عاصمة لهم على أرض اغتصبوها قوة وعنفا من أهلها الشرعيين.

- المخيم:

ومن التجمعات السكانية أيضا المخيم، وهو المكان تنصب فيه الخيم، والخيمة كل بيت يقام من أعواد الشجر، يلقى عليه نبت يستظل به في الحر، والبيت يتخذ من الصوف أو القطن، ويقام على أعواد، ويشد بأطناب...[3]، وقد ورد في نص "زلزال في تل أبيب" مقاما للفلسطينين المشردين، ولا يحيطه الكاتب إلا بما يوحي بالمأساة التي عصفت بهذا الشعب المشرد "مخيم للاجئين الفلسطينيين، خيام وأكواخ قصديرية، حقق سردينة، علب حليب وجبن فارغة ملقاة على الأرض، كل ما يشاهد بالمخيم بوحي بالألم والبؤس والشقاء"[4]، ولا شك أن ما ذكر من علب وحقق فارغة ملقاة على الأرض هي من المساعدات الدولية التي تعطى لغرض أو لآخر لهذا الشعب، وتناثرها يوحي بالفوضى والفقر والأوساخ التي تكتسح المكان.

وقد وردت لفظة المخيم وما يشتق منها تسع عشرة (19) مرة اسما أحيانا: خيمة مخيم، وفعلا أحيانا أخرى: خيم يخيم، وترتبط الكلمة بعائلة كبيرة منها: الصحراء والبيداء والليل، ولا عجب أن تقول العرب خيم الليل، وضرب بجيرانه.

- الصحراء:

الصحراء هي أوسع وأضخم مكان ذكر في الإرشادات المسرحية/القرائية، الإخراجية، وهي في المعجم "أرض فضاء واسعة فقيرة الماء، جمعها صحارى وصحاري، ومنه صحر الطعام، طبخه،

1- م ن، ص ن.

2- م ن، ص ن.

3- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ص 267.

4- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 9.

وصحرته الشمس آلمت رأسه"[1]، وبالتالي فإنها لغة مرتبطة بالقسوة والشدة، وهي في مخيلة الإنسان تحيل دائما على ما يخيف، من شدة حر، وتيهان، وأمواج رمال بالعة، وحياة لاسعة سامة، ووحوش مفترسة، وقد ذكرت في مسرحية "أبوليوس" "عند مدخل الصحراء"[2] مقترنة بالتيهان والضياع وانعدام الاتجاهات "حيث ينعدم الاتجاه، وتختلط المسالك، يظهر من السراب حارسان يقودان أبوليوس"[3]، وكأن كل ذلك لم يكف أبوليوس المنفي من وطنه، التائه في أوطان غيره، فأضاف له الكاتب سرابا مخادعا وحارسان قويان.

وقد ذكرت في المدونات إحدى عشرة (11) مرة، مفردة وجمعا، وهي ترتبط بعائلة كبيرة من الألفاظ: كالرمل والجدب، والظمإ والرعب والخوف والسراب...

- المقبرة:

لفظة مقبرة على زنة مفعلة، وهي اسم مكان من فعل قبر، وإضافة التاء في آخره دلالة على المبالغة والكثرة، والقبر: المكان يدفن فيه الميت، جمعه قبور وأقبر، والمقبرة: مجتمع القبور جمعه مقابر، ولا يخفى علينا ما يرتبط بالقبر من آلام وحسرة وبكاء وفناء ودموع وحسرات، وفي "محاكمة العبدان" مقبرة ولكنها من نوع خاص "المكان مقفر تنتشر فيه الأوراق وهياكل الموتى وأوساخ والمشهد يوحي بمكان لمقبرة قديمة تنتشر الهياكل فيها بلا قبور"[4]، ويزيد المكانا رعبا وعنفا إضافة الكاتب "... والمنظر في عمومه ينطق بالفظاعة وقدم الزمن"[5].

ترد كلمة مقبرة فعلا واسما مفردا وجمعا إحدى عشرة (11) مرة، ومثلها ضريح.

كما تنضاف إلى الأماكن السابقة بحر، وميدان معركة، وهما يوحيان بالعنف، ويرتبطان به ويحيلان عليه، كما نجد حضورا لافتا لألفاظ الوطن، والبلاد، والأرض، وما في معانيها، دلالة لتعلق أصحاب المدونات بأوطانهم.

1- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 1، ص 508.

2- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 353.

3- م ن، ص ن.

4- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 27.

5- م ن، ص ن.

2- الأماكن المغلقة:

كما تتوارد الأماكن المغلقة في المدونات أيضا ومنها ما يلي:

- **القصر:**

تختلف البيوت باختلاف ساكنيها، وهي ليست مجرد جدران تقام، ولا أسقفة تثبت، ولا أثاثا يملأ فراغها، ولكنها ثقافة ووعي وانتماء طبقي وروحي وأيديولوجي، وترمز القصور عادة للطبقة الغنية الثرية، وهي ألصق بالملوك والأمراء والطبقة الحاكمة تمييزا لهم عن غيرهم من الناس العاديين، يورد أحمد حمدي فضاء قصر قنصل روما بقوله: "دار القنصل ليانوس.. ذات طراز روماني فخم.. تتناثر فيه التحف والتماثيل.."[1].

كما يورد أحمد بنميمون فضاء لقصر آخر "يبدو أن المكان في إحدى جنبات قصره التي يبدو أنه يوجد في مدينة، كما تفضح ذلك الأنوار التي تتلألأ خلف النوافذ التي تكسوها ستائر حريرية هناك آثار فاخرة في المقصورة"[2]، وتبدو الأبهة بارزة في القصرين معا من خلال الفخامة في التحف والتماثيل، والستائر الحريرية، غير أن الشائع في عالم المترفين هو أن يكون القصر جنة من خارجه، ومن قبله العذاب، حيث المؤامرات والدسائس والانقلابات والتنافس من أجل الكسب والسلطة، ولذلك يضيف أحمد حمدي لوصف قصر القنصل ما يلي:"قلق يسود الجو.. كبير الشرطة في حالة ارتباك"[3]، أما في قصر بنميمون فيسبق بحديث الفلاحين المدين للمالك:

هذي إحدى جرائمه الشنعاء

موشاة بطلاء الجشع الطبقي الحاقد[4].

ثم تليها العبارة التالية، يقدم من خلالها ضباط وحراس المالك تقريرهم:

المالك: يدعونا آخرُ تقرير منكم للحيطة

وينادي بصوت مسموع: أن نحذر

ضابط أول: سحب العصيان تظللهم يا مولاي ونخشى أن تمطر

1 - أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 295.

2 - أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 44.

3- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 295.

4- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 44.

هبت في الدهماء رياح لا ندري..

كيف تغلق دون تسربها الأبواب،...[1]

-مخفر الشرطة:

يرتبط حضور الشرطة عادة بالقصر، وهي تمثل العصا التي يضرب بها، والقبضة التي يلكم بها، والسياج المتين الذي يحمي به مصالحه، والحقيقة أن ذلك لا يقتصر على الحاكم فحسب، بل يمتد إلى الطبقة التي أثرت في ظله، والعادة تقتضي أن يكون بين الاثنين تواطؤ كبير لحماية مصالحهما، وهم دائما يمثلون الغطرسة "كبير الشرطة جالس على أريكة فخمة.. الوقت مساء.. شرطي يتثاءب.. يدخل شرطي ثان"[2]، ويمثلون القوة القمعية التي تمتلك كل أنواع الأسلحة "أضواء باهرة، أبوليوس في مخفر الشرطة... حوله حراس مدججون بالسيوف والعصي، وتبدو عليهم مظاهر القسوة والطغيان"[3]، "مخفر الشرطة.. شرطي مدجج بالسلاح.."[4].

وقد وردت كلمة الشرطي والشرطة أربعا وثلاثين (34) مرة، ووردت كلمة مخفر مرتين (2)، ويدل هذا الحضور القوي للشرطة على توكيد حضور القسوة والعنف على اعتبار أن الشرطة وسيلة قمعية لا فرق بينها وبين وسائل الموت الأخرى.

- **المحكمة:**

وتتحول المحكمة في الأنظمة القمعية إلى وكر للقمع وتكميم الحريات وتهديد الضمائر الحية، كي لا ترفع صوتها عاليا بالرفض، وهي في هذا النوع من الأنظمة تكيل بمكيالين، طبقة تحت القانون، وأخرى فوقه، ويتكشف ذلك من وصف أحمد حمدي لمحكمة رومانية حيث التمييز حتى في أماكن الجلوس: "محكمة أويا تقع في المسرح الروماني.. الصفوف الأولى للأعيان.. قضاة، محامون في لباس رسمي.. أبوليوس في قفص الاتهام، بودنتيلا تجلس هي وابنتها بونتيانوس وحيدتين، رئيس المحكمة يتحدث مع مستشاريه وأعوانه ثم يتحدث إلى القاعة"[5]، وفي مسرحية "محاكمة العبدان" وصف آخر لا

1- م ن، ص 45.

2- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 275.

3- م ن، ص 262.

4- م ن، ص 275.

5- م ن، ص 336.

يكاد يختلف أيضا، حيث التمايز في أماكن الجلوس، والتشابه في هيئة المحكمة وأقفاص المتمردين، يقول عبد الباسط عبد الصمد: "ينكشف الإظلام عن ضوء خافت.. حيث توجد قاعة محكمة مكتملة ويقف مجموعة من العبدان في الجانب الأيسر الأسفل، وسيوف قد صوبت فوق رؤوسهم بينما يقف المتمرد في قفص لوحده، في مواجهة هيئة المحكمة من الجهة اليمنى المقابلة لمجموعة العبدان، والضوء بلون أحمر يركز على المتمرد بالقفص وعلى مجموعة العبدان، وعلى هيئة المحكمة يركز الضوء العادي،..."[1]، ولا يكاد الأمر يختلف أيضا في "الموت أثناء الرقص" "ترفع الستارة عن المسرح وهو منسق على أساس هيئة محكمة وهي على النحو التالي منصة ارتفاعها لا يقل عن نصف متر توجد فوقها منضدة طويلة...."[2].

وقد حضرت لفظة المحكمة ومشتقاتها اثنين وثلاثين (32) مرة، ولفظة قاضي ثمان وأربعين (48) مرة، ولفظة سجن ثلاثا وثلاثين (33) مرة، ورغم ذلك لم يوجد السجن مكانا مسرحيا قائما بذاته.

- **البيـــت:**

البيت في لغة العرب المسكن، والجمع أبيات وبيوت وجمع الجمع بيوتات، وهي من الفعل بات: في المكان أقام فيه ليلا، وقولهم بيت القوم: أي أوقع بهم ليلا بغتة، وبيت الأمر: أي دبره ليلا، ومنه قوله تعالى: "بَيَّتَ طَائِفَة مِنْهُمْ غَيْر الَّذِي تَقُول"[3]، ومعنى ذلك أن كلمة بيت رغم أنها تعني النزول والاستقرار، فإنها ترتبط بظلام الليل أساسا، وتحمل معنى الريبة والتوجس غالبا وقد ظهر البيت في المدونات المدروسة طبقات، منه بيت الأغنياء، كبيت والد أبوليوس الذي كان يحظى برتبة دمفير[4]، ويحوز الأموال الطائلة، والتجارة الواسعة "بيت فخم.."[5]، ولأنه يمثل نصف العمالة أو العمالة كلها، فبيته خليط من التراث الأمازيغي والروماني "...يختلط فيه الأثاث البربري بالأثاث الروماني.."[6]، وليس يهمه كل ذلك، إنما همه جمع المال "الأب منهمك في جمع المال"[7].

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 105.
2- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 53.
3- القرآن الكريم، سورة النساء، الآية 18.
4- رتبة كان يعطيها الرومان لمن يوالونهم من أبناء الشعوب المستعمرة.
5- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 267.
6- م ن، ص ن.
7- م ن، ص ن.

وهو حتما ما يجعل البيت حيزا للقلق والحيرة والاضطراب، إذ أن الجانب المادي لا يمكنه أن يكون كافيا لتحقيق السعادة القلبية والراحة النفسية، وهو ما نراه واقعا لأم أبوليوس وهي في بيتها "منزل أبوليوس.. الأم تحدث نفسها في حالة عصبية.. تذرع الغرفة جيئة وذهابا"[1].

يورد علي الصقلي البيت مرتين، ليجعله مقاما لأسرة السعديين اللاجئة لدى الأتراك في الجزائر، وهو يصفها دائما بالبسيطة، وأن أثاثها خليط بين الأثاث المغربي والتركي، كأنها في مقابل الأمازيغي والروماني "قاعة ليست بالفخمة ولا بالمتواضعة، أثاثها تركي، يظهر في جانبيها بابان متقابلان"[2]، وفي ذلك إشارة إلى الوضع غير المريح الذي كانت تعاني منه أسرة عبد الملك السعدي بالجزائر، وما كانت تتعرض له من عنف معنوي.

ورغم أن البيت في مسرحية "نار تحت الجلد"، لأسرة في المغرب، تظهر عليه عناية وتنسيق مع بساطة، يقول أحمد بنميمون واصفا: "غرفة في بيت قروي، بسيط الأثاث لكنه نظيف، ومنسق بذوق وعناية، في وسط الغرفة توجد مائدة صغيرة وضعت عليها آنية استعملت كأص للأزهار، المكان يؤدي إلى الخارج، بواسطة درج نراه، نصبح خارج الغرفة بتجاوزه"[3]، لكن حتى ذلك لا يمكن أن يحقق السعادة، مادامت صاحبته تنتظر زوجها الذي طال غيابه، وتخاف عليه من مكر نظام الحكم وزبانيته، "المرأة الموجود في الغرفة هي زوجة الشهيد التي يبدو أنها انتظرته الليل كله، ومازالت تجلس قلقة في انتظاره حتى أخذتها سنة نوم"[4].

في مسرحية "زلزال في تل أبيب" يذكر البيت مرة واحدة، لكنه مكان عنيف، يبعث على الرهبة، أولا لخلوه من الأثاث، "بيت به كرسي"[5]، وثانيا لأنه يتخذ مخزنا للذخيرة الحربية "...وبعض الأسلحة والخرائط المعلقة على الجدران، وعلى المكتب أوراق وملفات"[6].

أما بطاو فيستوحي البيت من بقايا الحروب، حيث الأنقاض وركام ما تهدم منه، وحيث جثث

1- م ن، ص 304.
2- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 13.
3- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 18.
4- م ن، ص 18.
5- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 81.
6- م ن، ص ن.

الأبرياء ودماؤهم المراقة ظلما وعدونا"إضاءة كاملة فيبدو وسطه مليء بركام بيت متهدم"[1]، ولا يدفع هذا المنظر البئيس إلا للسواد والحزن والألم العنيف "تجلس فوقه امرأة مجللة بالسواد تخفي رأسها بين كتفيها، وغير بعيد منها تظهر من بين الأنقاض جثة كهل ملتح وجثة طفل شبه عار، بينما بقع الدم تغطي بعض الحجارة"[2]، وإذا كانت هذه المناظر تدفع للألم والحزن والحسرة، فإن الطغاة لا يزدادون بها إلا غطرسة وعنفا "ويجلس وسط المسرح على الأنقاض بينما يضع رجليه على جثة الكهل"[3].

وتذكر الخيمة أيضا بديلا للبيت، لكنها لبيت بائس، وهي ليست خيمة مصطافين لطبقات غنية ميسورة، ولا خيمة لباحثين مستكشفين، ولكن خيمة للبؤس والشقاء، بؤس مقاتلين لاسترجاع الأرض المسلوبة، وشقاء شعب شرد ظلما وعدوانا في الفيافي والقفار والشتات، فكيف نتصور هذه الخيمة غير"خيمة ممزقة متآكلة.."[4]، ويعمق الكاتب المأساة حين يلف الخيمة بخيمة الليل البهيم يعبث ساخرا بمصباح بئيس، وحين يصف كل ما فيها بالحزن والبؤس "ليل مظلم لا ينيره إلا ضوء مصباح بترولي... كل ما يشاهد يوحي بالحزن والبؤس... منضدة قليلة الارتفاع تتوسط الخيمة... الجلوس يكون على الأرض"[5].

- **المنجم:**

تجري كل أحداث مسرحية "الصخرة السوداء" في باطن الأرض، ولذا فالمكان الوحيد الذي يشير إليه الكاتب هو هذا المنجم الرهيب الذي يمتص شباب العمال وقوتهم، ويفني أعمارهم "تجري الأحداث في باطن الأرض بين مجموعة من العمال عددهم عشرة وبين خمسة من المشرفين"[6]، ويكفي كلمة باطن الأرض لتثير الخوف والرهبة والهلع، إنها عنف ينتظر عنفا مضادا أيضا، ولذلك نلاحظ أن الكاتب بمجرد أن يذكر المكان "باطن الأرض" يردفه مباشره بالحزن والتأوه.

آه.. وفي يوم حزين

كنا كعادتنا نواصل شغلنا

1- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 8.

2- م ن، ص ن.

3- م ن، ص 16.

4- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 43.

5- م ن، ص ن.

6- عبد السلام بو حجر، الصخرة السوداء ص 8.

نستخرج الأطنان من فحم الحجر

حتى هوت يا أمنا

بالقرب منا صخرة عملاقة[1].

ولا نكاد في الإرشادات المسرحية نلفي مكانا للأمن والدعة والسكينة والأحلام الوردية، حتى ما نتوهمه كذلك، في مسرحية "أبوليوس" يذكر الكاتب في آخرها لجوء بطله إلى مكتبة طرابلس، رغبة في الاستزادة من المعرفة والعلم، وهروبا من ألم منفاه، وسعيا للتمويه والاندماج في هذا الآخر الذي يصر دائما أن يبقى مختلفا: "مكتبة أويا قاعة كبيرة، بعض القراء منهمكون في المطالعة، أبوليوس هو الآخر منهمك في المطالعة والكتابة، تدخل بودنتيلا الجميلة إلى المكتبة، فيقف الجميع إجلالا واحتراما لها ما عدا أبوليوس الذي لم ينتبه إلى ما يجري حوله.. مسؤول المكتبة يوجه الكلام إلى أبوليوس باستنكار تام"[2]، إن كلمة استنكار وحدها كافية أن تعبر عن العنف، فما بالك إن أردفها بقوله متحديا أبوليوس:

أيها الغبي.. فلتقم.

أو لتخرج من هذه المكتبة[3].

ويكاد الفخذ ينقذ الموقف في مسرحية "الموت أثناء الرقص" وما أجمله مكانا نرتمي عليه لننام، ونهدأ ونطمئن، خاصة إن داعبت شعرك أنامل حانية، قد تكون لأم أو أب أو زوجة أو حبيبة، أو صديق، فما بالك إن كنت جريحا في معركة، تتلهف نفسك لمن يضمك بكل جوارحه، ولكن كم يكون الأمر مؤسفا وقد فات الأوان، لقد أمضت الحرب إرادتها وسرقت بسمة الحياة "ثم يرتمي بين الثائرين من جديد حيث يلفظ أنفاسه الأخيرة هذه المرة بينما يحدق فيه كل منهما مذهولا ويتركه الثائر الفتنامي ينام على فخذه هامد الجثة في حين يقف الثائر الفلسطيني ببطء ويدير وجهه إلى الناحية الأخرى وقد نكس رشاشه حزينا"[4].

ويمكن أن نمثل بالخطاطة التالية جامعين بين النوعين معا، المكان المغلق والمكان المفتوح، كما

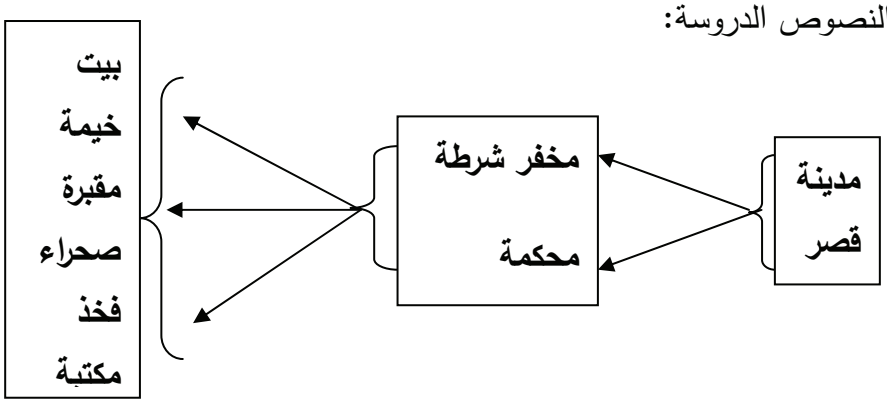
1- م ن، ص ن.

2 - أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 317.

3- م ن، ص ن.

4- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 34.

وردا في النصوص الدروسة:



بل ويمكن أن نعدد الكثير من الأماكن المغلقة الأخرى، كالقبر مثلا، أو بطون العقبان، وكلها ترتبط بالعنف، بشكل أو بآخر.

ت- سينوغرافيا المكان ودلالته:

في هذه الأماكن المذكورة آنفا عادة ما تظرف أشياء، تتناسب مع المكان، ومادام قد أحال على العنف، فلا شك أنها ترتبط به بشكل أو بآخر.

الشيء في معاجم اللغة هو الموجود، هو كل ما يتصور ويخبر عنه[1]، وهو في العمل الأدبي ما يظرف في الزمان والمكان من غير الشخصية، ولم تعد هذه الأشياء تعرض في العمل الأدبي ديكورا ميتا لا معنى له بل صار لها دور إيجابي مهم في خدمة البناء الفني، إن الأشياء على حد تعبير ألان روب "ليست مجرد وجود منفصل عنا، بل تستمد أهمية وجودها من وظيفتها بالنسبة إلينا، فالإنسان ينعكس في الأشياء، والأشياء تنعكس في الإنسان"[2].

لقد تكاثرت الأشياء في حضارتنا اليوم تكاثرا مذهلا، بحيث أصبحت تتحكم في الإنسان، وتؤطر حياته[3]، بل ويذهب آلان روب إلى أبعد من ذلك حين يرى الأشياء تطغى على عالمنا طغيانا يتحول معه الإنسان نفسه إلى شيء...مجرد شيء وهو ما يعرف بالمدرسة الشيئية[4]، وتكاد تختفي دلالة هذه الأشياء النفعية لتصير رموزا وعلامات داخل النص وعلى الخشبة، يقول أمبرتو إيكو :"عندما نجعل من

1 - إبراهيم أنيس وآخرون،المعجم الوسيط، ط2، ج1، ص502.

2 - مصطفى تواتي. دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 155.

3 - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 85.

4 - مصطفى تواتي. دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، ص 154.

شيء ما علامة فإننا نفعل ذلك بناء على بعض خصائصه"[1]، بل وينتج النص بعدا أيديولوجيا وجماليا، وهي كلما تكررت كانت دلالتها أعمق وأكبر.

وبدهي لذلك أننا لم نعد نمر مرورا سريعا على الأشياء في العمل الأدبي غير آبهين بها أبهتنا بالحدث والشخصية والحوار، بل صار لزاما علينا أن نقف طويلا أمام كل شيء يعترضنا لنسأل أنفسنا ما هو الدم الذي يضخه هذا الشيء في العمل الإبداعي؟ وماذا يضيف؟ وما هو الدور الذي يؤديه؟ وما هو الرمز الذي يقف خلفه؟ ما معنى السيف والزهرة والخنجر والكتاب والكأس والقيم؟ ما معنى هذا اللون وذاك؟ ولماذا هذا الشكل دون غيره؟ إنها أشياء لم توجد عبثا قطعا، ولم تقع بصورة مجانية، بل لها دلالاتها وإيحاءاتها، أدركها الكاتب بشعوره أم غاب عنه الأمر وأدركه لا شعوره، وفي كلتا الحالتين وجب على الناقد الذكي الحصيف أن يدرك ذلك ويتذوقه.

والمسرح في حقيقته فضاء فارغ، وما إن نضع فيه شيئا في حالة استعمال مسرحي حتى يصير ذلك الفضاء ممتلئا، وحتى يصير ذلك الشيء علامة دالة، وهذا الشيء يحيلنا على السنوغرافيا التي هي "فن تنسيق الفضاء المسرحي، والتحكم في شكله بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث، وهي فن تصميم مكان العرض المسرحي وصياغته وتنفيذه، ويعتمد التعامل معه على استثمار الصورة والأشكال والأحجام والمواد والألوان والضوء، وهي فن تشكيل المكان المسرحي أو الحيز الذي يضم الكتلة والضوء واللون والفراغ والحركة، وهي العناصر التي تؤثر وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكل البصري العام، وبإيجاز هي الفن الذي يرسم التصورات من أجل إضفاء معنى على الفضاء"[2].

وقد حاول الباحثون والدارسون النظر إلى العلامات المسرحية من زوايا مختلفة ومتنوعة، منهم من قسمها إلى ثلاثة أنواع، علامات إيقونية، وعلامات أمارية إشارية، وعلامات رمزية، وهناك من قسمها إلى قسمين علامات طبيعية وعلامات اصطناعية، وآخر قسمها إلى علامات مكانية وأخرى زمانية.

ث- سينوغرافيا المكان والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:

وسأكتفي في هذا الفصل بالحديث عن جزء مما يملأ هذا الفضاء النصي والركحي وأقصد به

1 - محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 9.

2 - المرجع نفسه، ص11.

الأشياء كما أشرت إليها سابقا.

لقد استطعت أن أعدد في المسرحيات السبع تردد ما يقرب من مئة وخمسين (150) شيئا[1]، غالبيتها العظمى ترتبط ارتباطا وثيقا بالعنف، وهي في الغالب وسيلة فاعلة فيه ومؤدية إليه ومنها: مطرقة، رصاص، صخرة، سيف، درع، بندقية، قيد، قذيفة، بارود، مدفع، فأس، سوط، حبل، أغلال، نصل، سهم، سكين، خوذة، طائرة، نابالم، صاروخ، سلاح، بارود... وغيرها من الألفاظ التي سنعرض لأهمها بالتفصيل حسب التقسيم التالي، وقد وردت في النصوص داخل الحوار وداخل الإرشادات المسرحية ما يقرب من ثلاث مئة (300) مرة:

1-أشياء دالة على أسلحة قديمة: ومنها السيف، والرمح، والدرع، وقد ظهر السيف بأسمائه المختلفة والمتنوعة ثمان وعشرين (28) مرة، أهمها بلفظ السيف، ولكن ذكرت مرادفات أخرى، كالصارم، والبواتر، والشفار، والحسام، والمهند، وأخرى لها معان أقرب كالسكين والعصا والهراوة، وإذا أردنا أن نوسع الدائرة أضفنا إليها لفظة صخرة وحجر فقد وردتا ثلاثين (30) مرة.

2-أشياء دالة على أسلحة حديثة:ومنها الطائرة، والرشاش، والمسدس، والمدفع، والبنادق، والقنبلة، والعبوة، والألغام، والصاروخ، والقذيفة، والبارود، وقد تجاوزت في مجموعها خمسا وستين (65) مرة، أهما على الإطلاق الرشاش الذي حضر سبع عشرة (17) مرة.

3-أشياء دالة على العبودية والقهر: وقد وردت أكثر من خمس وأربعين (45) مرة، تأتي على رأسها كلمة قيد بست عشرة (16) مرة، ومنها أيضا سلاسل، حبل، غل، سوط، طوق، زمام، أصفاد، أسلاك.

كما ذكرت لفظة سلاح أربعا وعشرين (24) مرة، ولفظة نعش ثماني (8) مرات.

وسنختار من كل ماتقدم السيف والبندقية والرشاش والقيد والسوط وذلك لكثرة تداولها في النصوص المدروسة.

يحضر السيف في هذه النصوص بهذه اللفظة، مدعومة بمرادفات أخرى تقترب منها قليلا أو كثيرا، ومنها "الحسام، الصارم، الشفار، النصل، البواتر"، ومعه تحضر وسائل عنف تقليدية أخرى أهمها السوط، وحديثة أيضا يأتي على رأسها حضورا البندقية والرشاش، وقد ارتبط السيف في كل

1 - ينظر الملحق/ ب.

حضوره بالعنف، بدء من عنف الحاكم الذي لا يمكنه أبدا أن يصل إلى الكرسي ويجلس عليه، ويبتز من الأمة مباركتها، ويحصل على شرعيتها إلا بالقوة فـ:

"البيعة قد صارت للسيف"[1].

وبه يحقق حماية مكتسباته، للاستمرار على عرش الحكم، وبه يوطد أركان حكمه ويحمي جنبات كرسيه، ولا حرج عنده أن يصيح في الجميع.

أيها الناس في حمى السيف بويع / ت وفي ظل خافقات البنود[2].

وحتى لو تمت زحزحته بقوة السيف فإنه عائد إليه لا محالة بقوة السيف أيضا.

وماذا تراهم فاعلين غدا وقد/ رجعت لعرش لي بحد حسامي[3].

وهي جميعا تقليدية أم حديثة وسائل للعنف، وسائل للاستعباد والقهر، ونشر المظالم والفاسد، وهو ما يؤكده الميداني بن صالح متهما حكام العرب بالجور والظلم والطغيان.

واستعبدوا شعوبهم بالسوط والإغواء[4].

وهو ما يدعو إليه الكاهن محرضا الحاكم وزبانيته لممارسة العنف ضد الشعب الرافض للظلم.

خذوه.. وغلوه

بالسوط علموه[5].

ومع تعاقب السنين وتوالي القرون ترسخت ثقافة السيف واستحكمت قوية عنيفة، كأنما سرت في جيناتهم وخلاياهم، وتسللت إلى وعيهم الجمعي، وصار الجيل:

"نسلا يولد مرعوبا

مضمخا بالخوف من سيف الحجاج وسياف بني العباس في الأهواز[6].

ولم يعد حاضر الناس إلا موتا قاتلا مخادعا، لا هم له إلا اقتناص لحظات الفرح، واغتيال الرجال الكبار من الفرسان، إنه.

---

1 – عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 83.

2 – علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 207.

3– م ن، ص 160.

4– الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 28.

5– أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 260.

6– عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 111.

"سيف يطعن فرسان قبيلتنا علنا"[1].

وإنه قاتل الإنسانية في قلب الإنسان.

... هنا يعمل سيفه في الأعناق

ويضطهد الإنسان الكامن فينا[2].

إنه عنف أول ارتبط أساسا بالسلطة، ويأتي رد الفعل عنه عنفا أيضا، يستعمل السيف طريقا للخلاص، وهو ما نسمعه في صرخة أبوليوس في مسامع أمته.

يا أمتي

طريق الخلاص

ودرب النجاة

يرصعه الدم والسيف

في مهرجان الدماء[3].

هو طريق النجاة إذن، ودرب الخلاص، يراه الشاعر مهرجانا للدماء يحتفى فيه بسيف مزين بالدم، وأي عنف هذا الذي يصير فيه الدم عيدا، ويصير فيه السيف حلية يتزيى بها، والأمر ذاته يؤكده الميداني بن صالح، مستبدلا كلمة سيف بكلمة بندقية، ليصيرا معا الدرب الوحيد للنصر.

للنصر درب وحيد

تخطه البندقية[4].

كما يستعمل فيه الرشاش أيضا، فهو أمل الثوار ودربهم الوحيد لانتزاع الحرية، واسترجاع حقوقهم المسلوبة، بعد أن فقدوا كل أمل آخر، ليؤنسن الرشاش هنا، ويصير غاضبا هادرا بين الأغوار.

لم يبق لنا من أمل غير الثورة والثوار

وصدى الرشاش الغاضب يتردد بين الأغوار[5].

1- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 27.

2- م ن، ص 81.

3- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 310.

4- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 57.

5 - عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 10.

وبه وحده يمكن اغتيال الخوف الكامن في النفوس، فعلى إيقاعه سيغني الثوار أغنية النصر وأغنية الانتصار، ضد ليل الظلم والعدوان.

الخوف يزول إذا ما تم تلاحمنا في لهب

الحرب.

يتلاشى حين نشد إلى أيدينا الرشاشات

ونغني أغنية النصر الآتي من ليل الظلم[1].

ومادام العنف هو الطريق الأوحد الذي يدعو إليه الجميع، نسمع شخصية الأم في مسرحية عبد الحميد بطاو تصيح في مسامع الجميع.

شدوا بثبات على بنادقكم[2].

ويذهب الميداني إلى تعميم العنف على كافة أبناء الشعب، فهو لا يقصره على الشباب القادرين، ولا على المقاتلين فحسب، بل يوجب أن يكون الرشاش حاضرا بقوة إلى جانب كل وسائل الحياة الأخرى، وفي يد كل الطبقات، ضاربا مثلا في ذلك بالفلاح، الذي يحمل الفأس ومعه بندقية، يقول:

جموعنا الثورية

بالفأس والبندقية

لبت نداء القضية[3].

ويقول في موضع آخر، مستبدلا الرشاش بالبندقية:

يمسك الفأس باليمين

وبيسراه يا أحبة رشاش

مجهز للرماية[4].

ولا يختلف المثقف عن باقي طبقات الشعب، إنها دعوة إليه كي ينخرط في الكفاح العام، دعوة إليه كي يكون مثقفا حركيا، أو مثقفا عضويا على حد غرامشي، لذا نرى الميداني يؤكد وجوب تحول

1 – م ن، ص 18.

2– م ن، ص 72.

3– الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 99.

4– م ن، ص 91.

القلم إلى زناد بندقية.

قلم الكاتب في موطننا الثائر

قد أضحى زناد بندقية[1].

ووجوب تحول الشعر إلى رصاص وقنابل وضربات فؤوس ومناجل، ووجوب أن يصير أنشودة للزحف المقدس من أجل تحقيق النصر.

شاعر حر شجاع ومناضل

يكتب الأشعار ألحان رصاص

وانفجارات قنابل

وترانيم فؤوس

وأهازيج مناجل

شعره أنشودة الزحف

لأجيال النضال[2].

وهو ما يدعو إليه أيضا بطاو، حين يصرخ في المثقفين لينزلوا من أبراجهم العاجية، إلى الناس، ويعيشوا معهم همومهم، ومآسيهم، لتحقيق الغد الأفضل، غد تشرق فيه شمس الحرية والعدالة والمحبة.

لن يجدي الآن سوى أن نكمل هذا الدرب الصعب

ونعيش جميع مآسي الحرب

كي نأتي بشمس أكثر إشراقا للجيل القام

لا أمل لنا إلا في الرد على الإرهاب بأعنف منه[3].

فدرب الحرية يجب أن يسقى بالدم، فالدم وحده قادر على ترصيع جنبات هذا الدرب ليزهر وينتصر، سيف ينتصر على سيف، وحقد يجابه حقدا، وحديد يفل حديدا، ولا لوم، فـ:

من ... شاهد ابنه طفله يذبح بين يديه

ويخر صريعا يتلوى تحت السكين[1].

1- م ن، ص 108.

2- م ن، ص 173.

3 - عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 20.

لا يملك إلا ينتصر لنفسه بالدم أيضا، ولا يملك إلا أن يرد عنفا بعنف.

ويصير السيف وساما يتزيى باسمه الفرسان والأبطال، ليصيروا هم ذاتهم سيوفا مسلولة في الوغى على أعدائهم، وهو ما يحضر في نص علي الصقلي:

هو خائض غمر الوغى في معشر / ندبوه سيفا في الوغى مسلولا[2].

والبنادق تصير لحنا من الغاب أو غابا من اللحن، تكفي بقدرتها السحرية على أن تخفي حصنا كاملا، ليتوارى خلفها فلا يبين.

وآلاف البنادق لحن غابا / وراه الحصن أجمعه توارى[3].

ولذلك فليس كل إنسان يمكنه أن يحمل سلاحا يدافع به عن نفسه، وليس كل ذوات المخلب السبع كما قال المتنبي، لذلك نرى عبيد الفكر وعبيد النفس يعتذرون عن حمل السلاح لأنهم لم يخلقوا له، يقول أحد العبيد في نص "محاكمة العبدان".

أنا لا أفلح أن أحمل عصا

في وجه سيد أبيض آخر

فكيف بي أن أحمل بندقية[4].

ولعله يلجأ أحيانا إلى الأنين الذي لا يجدي فتيلا، كاشفا عن آثار العنف المسلط عليه.

انظر آثار سياطهم وحروق النار على صدري[5].

كما أن ليس كل من يحمل السلاح لقتال الناس هو عنيف أو مجرم، بل قد يدفع إليه دفعا، ويفرض عليه فرضا، وهو ما يقوله أحد الجنود الذين يدفعهم العم سام لقتال الناس.

إذ أن السادة يا أماه

جعلوني رشاشا أعمى[6].

مقابل أسلحة العنف التي ذكرنا، وهو عنف إيجابي، تظهر أسلحة أخرى من نوع آخر، إنها

---

1 – م ن، ص 9.

2 – علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 36.

3– م ن، ص 65.

4– عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 52.

5– الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 30.

6 – عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 9.

أسلحة العنف السلبي، وسنمثل لها بالقيد كونه أكثر حضورا في النصوص، وهي تظهر بداية وسيلة للعنف السياسي، ووسيلة لعنف الآخر أيضا، حيث يتم اللجوء إلى القيود لتقييد أرجل الأحرار، ومنعهم من المطالبة بحقوقهم، وهو ما يبديه أحد هؤلاء شاكيا.

ووضعوا في أرجلي القيود والأثقال

وفي يدي يا أخي الأصفاد والأغلال[1].

ويبالغ العتاة في استعمال صنوف العذاب وألوان التنكيل، ليكون القيد وسيلة لتحقيق ذلك، يواصل الميداني بن صالح قائلا:

وتركوني عاريا دون كسا

في زمهرير البرد في ليل الشتا

وعلقوني مثلما تعلق الشياه

وانتقموا من جسدي بالكي والمياه[2].

غير أن الأحرار من بني البشر يضجون ضد القيود، يتمردون عليها، يأنفون من أن يكونوا خاضعين لها تعض زنودهم ومعاصمهم، ولو كانت هذه القيود من ذهب خالص.

هيهات أرضى قيده/ حتى أظل به قنوعا[3].

فهم لا يرضون بالقيود، ويسعون دوما لفكها وتحطيمها كي ينعموا بنعيم الحرية وينشقوا عبيرها، بل يسعون لفك القيود عن كل أسير.

فإن وجدوه أسيرا سعوا أن يفكوا

بكل القوى عنه وزر القيود الثقال[4].

كون الخضوع لها يفقدهم مروءتهم وأصالتهم، ويبتز منهم أصالتهم ورجولتهم، ولا يحقق ذلك فيهم إلا تحطيم الأغلال والقيود.

لم يعد فينا أصيل

1- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 30.

2- م ن، ص ن.

3- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 162.

4- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 26.

إن بقينا هكذا عهدا طويلا

دون ثأر

دون تحطيم القيود[1].

وهو ما يقر به أبوليوس في مسرحية أحمد حمدي حين يدعى للخطابة فيعتذر، كون الخطابة لا يمارسها إلا الأحرار.

من أين لي صوت الخطيب؟

وأنا المكبل بالقيود[2].

وإذا كانت القيود مدعاة للحزن والمأساة، فإن تكسيرها والخروج عن طوقها مدعاة أيضا للفرح والتباهي وتبادل التهاني.

هنيئا لنا قادة وجنودا هيئا لنا قد كسرنا القيودا[3].

إن هذه الأشياء المتداولة في النصوص المدروسة هي علامات سيميائية، ومعظمها إنما يستعمل أيقونة، كونالعلامات الإيقونية "Signes iconiques" علامات سينوغرافية يتماثل ويتطابق فيها المكان المتخيل مع المكان الحقيقي لأننا نفقد معها الشعور بأنها ليست الأشياء ذاتها[4]، فالعلاقة بين الدال والمدلول في هذه العلامات السينوغرافية هي المشابهة الإيقونية.

والمبدأ الذي يتحكم بالعلامات الإيقونية هو الشبه، فالإيقونية تمثل موضوعها أساسا بواسطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها، إنه قانون عام إلى حد كبير، ذلك أن أي شبه يقوم بين العلامة وموضوعها يكون كافيا من حيث المبدأ لإقامة علاقة إيقونية.

فالإيقونة علامة ترجع إلى الموضوع الذي تدل عليه حقيقة بفضل ما تملك من خصائص مميزة لها...، ومن أمثلة العلامات الإيقونية التي ذكرها بيرس نفسه الرسم التصويري، إنه إيقونة إلى حد كبير نفتقد معه الشعور بأنها الشيء عينه والتصوير الفوتوغرافي، وقد ميز بين ثلاثة أنواع من الإيقونة:

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 274.

2- م ن، ص 289.

3 - علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 206.

4 - محمد التهامي العماري، مخل لقراءة الفرجة المسرحية، ص 11.

الصورة، التخطيط، الاستعارة[1].

وأضاف آخرون لغة الممثل التي تعمل إيقونة حالما يتلفظ بها الممثل، لأنه يصبح آنئذ تمثيلا لشيء ما مساوق له فرضا[2]،وعد كير إيلام أن اللغة تقوم بدور إيقونة وصفية زائفة في تصوير المشهد الدرامي، وأعطى مثالا بوصف إيزابيلا لمكان في الطبيعة[3].

كما تأتي هذه العلامات أمارية/ إشارية "Signes indéxicals" أيضا والتي تسمى الشاهد، وهي العلامات التي ترتبط بالمشار إليه ارتباطا سببيا، أو أنها موصولة عرضا بمواضيعها، وكثيرا ما يكون هذا الوصل طبيعيا أو من خلال التجاور، فالأمارة هي علامة تميل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل وقوع هذا الشيء عليها في الواقع[4].

وليست الأمارات كيانات مستقلة بل هي وظائف، مثلها مثل الإيقونات، فاللباس قد يدل حقيقة على زي لباس النموذج الدرامي، ولكنه يقوم في الوقت نفسه شاهدا على مقامه الاجتماعي أو مهنته، ومثل ذلك قد تمثل حركة الممثل في المسرح فعلا من العالم الدرامي، وفي الوقت نفسه قد تشير إلى حالة الشخصية الدرامية النفسية، أو إلى مقامها ودلالة الضمائر وأسماء الإشارة مثلا[5].

وتكاد النصوص تخلو من العلامات الرمزية "Signes symboliques"، والتي تعني قيام شيء مقام شيء آخر لا بالمماثلة ولكن بالإيحاء، والعلامة الرمزية هي التي تكون فيها العلاقة بين الدال والمدلول عرفية وغير معللة.

وهناك نمطان من العلامات الرمزية في السينوغرافيا، الأول نمط العلامات الرمزية الشائعة التي أصبحت مقيدة بمدلولات ثابتة لكثرة تداولها في الفن، فالهلال والمطرقة والمنجل والجمجمة والحمامة البيضاء وغصن الزيتون كلها علامات معروفة، أما النمط الثاني فهو العلامات الرمزية المبتكرة التي يبتكرها الفنان فتكون خاصة به، ويحاول المتلقي لها تحليلها وتفسيرها وتأويلها وفق قدرته وتسمى

1 -. المرجع نفسه، ص ن.

2 - المرجع نفسه، ص39.

3 - المرجع نفسه، ص41.

4 - علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص90.

5- المرجع نفسه، ص37.

العلامات الرمزية المبتكرة أو الصاعدة[1].

ومن أمثلة هذا الحضور مايحضر في مسرحية "الصخرة السوداء" في دلالة الصخرة ذاتها، إذ تتحول من علامة إيقونة وعلامة إشارية إلى رمز للطغيان والجبروت، ورمز للعنف المسلط على الطبقات الكادحة، ومثل ذلك الشجرة المقطوعة في مسرحية أحمد بنميمون "نار تحت الجلد"، ورغم عدم التعامل معها داخل النص وعدم الإشارة إليها تماما إلا أنها تتحول إلى رمز مفعم بالدلالات ترتبط بموت الشهيد، وبالعنف الحاصل ضد الفلاحين بل ضد الشعب كله، يركز أيضا عبد الحميد بطاو في مسرحيته "الموت أثناء الرقص" على صور لطائرات وصواريخ يحملها العم سام على صدره، توحي بالقوة المادية التي يحملها، والتي يسعى لاستظهارها في كل مرة.

إضافة إلى رموز أخرى مختلفة، وعلامات متنوعة مما يجعل المسرح بحق إمبراطورية للعلامة، بل يجب أن نشير أن العرض المسرحي ككل يمكن اعتباره رمزيا، نظرا إلى أن المشاهد ينظر إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استنادا إلى الاتفاق وحده[2].

وإذن فلا خلاف فيما للمكان وما يظرف فيه من مكانة كبيرة في المسرح، وقد تتبعنا حضور ذلك في النصوص المدروسة، وتبين لنا مدى عمق ارتباطها بالعنف، من حيث المكان ظهرت المقبرة والصحراء ومخفر الشرطة والمحكمة والمنجم، ودلالتها على العنف ظاهرة، بل وكشفنا ذلك في أماكن يفترض أن تكون للدعة والراحة كالقصر والبيت والمدينة ومثلها القرية، ولم يختلف الأمر مع الأشياء الحاضرة في هذه الأماكن والتي غلب عليها حضور الأسلحة، وكل وسائل العنف الأخرى.

1- المرجع نفسه، ص 92.

2- كير إيلام، سيمياء المسرح والدراما، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت 1992، ص 45.

خاتمة الباب الأول

عرجنا في هذا الباب على التعريف بالعنف، وقدمنا جملة من الأفكار والرؤى التي حاولت أن تقارب العنف فلسفيا، ومن ثم تهجينا النصوص المدروسة بحثا عن ذلك في تضاريسها، وقد تبين أن النصوص مترعة بالكلمة/ الموضوع، مما شكل الشجرة الموضوعاتية تشكيلا واضحا ابتداء من الجذيرات حتى الأفنان، ولم يظهر ذلك على مستوى الكلمة الحاملة لذلك المعنى فحسب، بل تعدته إلى تمثلات أخرى، كالأعلام والأساطير وحتى الفنون أيضا.

توقفنا طويلا عند العتبة باعتبارها تكثيف للنص، وتبين لنا جليا حضور الكلمة/ الموضوع أيضا، مما يؤكد الإصرار على التيمة من بدايتها، كما تجلى الأمر واضحا أيضا من خلال نموذج القوة الفاعلة لقد ارتبطت النصوص في أحداثها وأفعالها بالعنف، وقد ظهر التركيز على ذلك من خلال بداية النص ونهايته، كما أكدنا ذلك من خلال تتبع المكان وما يملأه وقد انحصر ذلك في المخيم والمقبرة والصحراء ومخفر الشرطة والمنجم، من حيث المكان إلى السيف والرشاش والبندقية والسوط والقيد من حيث الشيء الذي يعد جزء مهما في سينوغرافية النص.

الباب الثاني

أقانيم العنف

في المسرحية الشعرية المغاربية

تبين لنا في الباب الأول تجسد تيمة العنف في المدونة المختارة للدراسة، بل وتشظيها لكل نصوص المسرحيات الشعرية، وقد تتبعناها من خلال الكلمة الموضوع، وحضور هذه الكلمة/ العنف في العتبات بالذات، ثم من خلال نموذج القوة الفاعلة، وأخيرا من خلال المكان المسرحي وسينوغرافيته.

وفي هذا الباب نسعى لنكتشف تجسم هذه التيمة، وقد لاحظنا أن ذلك تمثل في خمسة أقانيم، كان لها الحظ الوافر من الحضور، والحظ الأوفر أيضا في حضور تيمة العنف، وهي على التوالي:

-الآخر من العنف إلى العنف المضاد.

- السلطة والعنف.

-المثقف والعنف.

- الدين والعنف.

- المرأة والعنف.

وسأحاول أن أعرض لكل واحد على حده، متتبعين تيمة العنف فيها، بادئين أول الأمر بتعريف نظري، نراه مساعدا للفهم.

الفصل الأول:

الآخر

من العنف إلى العنف المضاد

كي يقتنعوا بأني الأعظم والأقوى
كي يستجدوا على بابي لقمة عيش
أحرقت جميع مزارعهم بلهيب النار
أقفلت عليهم باب الرزق بكل مكان في الدنيا
سخرت عليهم طير أبابيلي الفولاذية
ترميهم بالنابالم وبالغازات
فتطاير لحمهم القذر على جدران بيوتهم المهدومة

الموت أثناء الرقص

عبد الحميد بطاو

لأن الأدب انعكاس للحياة فإنه يقوم أساسا على الصراع كما تقوم هي أيضا، ويعتبر الآخر أحد أهم هذه الأقطاب، ولذلك نراه قد شغل النقاد والباحثين في الرواية والشعر والمسرح، كون هذه الأجناس الأدبية هي إحدى وسائل المقاومة التي اعتمدتها الشعوب المستعمرة، في علاقتها بهذا الآخر، وفي هذا الفصل نعرض لهذا الحضور من خلال النصوص المسرحية المدروسة.

أ- ماهية الآخر "Autre":

شاع مصطلح الآخر كثيرا في الدراسات الأدبية والفكرية العربية منذ مطلع القرن العشرين، وهو مصطلح انتقل إلينا من الثقافة الغربية، بدء من الفكر اليوناني الذي أقام رؤيتهللعالم على ثنائية الإنسان والطبيعة، ثم الفكر المسيحي وثنائية الأب والابن، واللاهوت والناسوت، وأخيرا الفلسفة الأوربية الحديثة حيث الإنسان "الأنا" ذات في مقابل العالم الذي هو موضوع لها، ومن هنا كان كل وجود غير وجود "الأنا" هو "آخر" بالنسبة إليها، وما بين الأنا والآخر صراع ومصادمة دائمة، يقول الفيلسوف اللاهوتي العالم الفرنسي، بليز باسكال (Blaise Pascal) (1623 – 1662): "للأنا خاصيتان، فمن جهة هو في ذاته غير عادل من حيث أنه يجعل من نفسه مركزا لكل شيء، وهومن جهة أخرى مضايق للآخرين من حيث أنه يريد استعبادهم، ذلك لأن كل "أنا" هو عدو،ويريد أن يكون المسيطر على الكل"[1]، ومعنى ذلك أن لا حضور للآخر إلا على أساس وجود طرفين، تقوم العلاقة بينهما "على قاعدة غالب ومغلوب، ومن دون هذه القاعدة يضمحل الآخر ويصبح عدما[2].

من هنا يتضح أن مفهوم "الأنا" مبني علىالسيطرة، سيطرة الذات على ما تتخذه موضوعا لها، سواء كان هذا الموضوع أشياء الطبيعةأم أناسا آخرين، ورغم ذلك فإن الآخر ضروري للأنا الذي يجد فيه محفزا قويا للبقاء والاستمرار، "إن الأنا والآخر وجهان للواقع الإنساني"[3]، ووعي الآخر ضروري أيضا لتحفيز الأنا ونقده وتقويمه وفكه من عقاله، ولا شك أن أخطر مقتل يصيب الأنا هو الانكفاء على الذات دون الالتفات إلى الآخر، والتاريخ يحدثنا أن العرب قد انكفأوا على أنفسهم يجترون موروثهم معتقدين أنه

1- أندريه لالاند، موسوعة لالاند، ص 824.

2- دلال البزري، الآخر المفارقة الضرورية، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999، ص 103.

3- بشير بويجرة محمد، الأنا والآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية، دار الأديب، الجزائر، 2007، ص 10.

الحق المطلق، وأن كل ما دونه هو الشر المطلق، حتى إذا أطل عليهم نابليون بحضارة الغرب "الآخر" أصيبوا بالدهشة، فكان هذا الآخر حافزا قويا للنهضة الحديثة والمعاصرة، وللأسف مازالت كثير من الخطابات ترسخ فكرة السلبية على الآخر، وتبذر الخوف والرهبة منه، سعيا منها إلى الانكفاء على الذات، داخل القوقعة الجغرافية أو الدينية والثقافية، وهي طبيعة الإنسان في عمومه على اختلاف دياناته وأجناسه، إذ هو في العادة "ينزع حيثما كان إلى إدراك العالم المحدود الذي يحيا داخله على أنه فضاء تسود خارجه قوى الظلام الغاشمة وقوى الفوضى والسديم، ولذلك نرى العالم الذي يأنسه الإنسان يحتل مركز الكون ويحتل محوره متحصنا وراء قلاعه الحقيقية أو الموهومة"[1]، ويمكن أن ننصت لأديبة فرنسية لتقدم شهادتها الحية عن تعصب الشعب الفرنسي لذاته، محتقرا شعبا عظيما يشترك معه في كثير من الخصائص والقيم هو الشعب الألماني "ففي النصف الأول من القرن التاسع عشر قامت الأديبة الفرنسية المعروفة مدام دو ستال بزيارة طويلة لألمانيا، وذلك في وقت تصاعد فيه العداء وسوء الفهم بين الشعبين الفرنسي والألماني، وأثناء الإقامة فوجئت بمدى سوء الفهم والجهل الذي يعاني منه الفرنسيون لألمانيا، رغم الجوار الجغرافي، فقد تحقق لها أن الفرنسيين يجهلون أبسط الأمور المتعلقة بالمجتمع والثقافة والأدب والطبيعة في ألمانيا، فرسموا في أذهانهم صورة لشعب فظ غير متحضر، يتكلم لغة غير جميلة، ليس له إنجازات أدبية، أو ثقافية تستحق الذكر، إنها باختصار صورة يرسمها شعب لشعب آخر يعده عدوا له"[2].

ولقد أثبتت التجارب أن الحضارت الكبرى في تاريخ البشرية هي الحضارات التي تنفتح على غيرها، وكلما كانت إنسانية كانت أبقى وأثبت، وهو ما وقعنا في نقيضه في عصرنا هذا حيث "يوجد دائما خلال معركة البحث عن مخرج، من يتصورون أن الخلاص في القفز إلى الأمام وإسدال الستار الكثيف على الماضي... ويوجد من يرون الخلاص... في داخل الأمة... ويتصورون أن مركز الكون هو داخلهم، ويوجد أيضا من يرون موقعهم من العالم، ومن يرون أنفسهم وسط العالم، ومن يتطلعون إلى داخلهم بنفس العمق ونفس المدالذي يتطلعون به إلى الخارج"[3].

1- أسماء العريف بياتريكس، الآخر أو الجانب المعلون، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999، ص 89.

2- غالي شكري، المنتمي، دراسات في أدب نجيب محفوظ، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط 3، 1982، ص 34.

3- ماجدة حمود، صورة الآخر في التراث العربي، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010، ص 11.

لا يمكن إذن إلغاء الآخر، كما لا يمكن إلغاء الصراع معه، لأن معنى ذلك إلغاء للحياة التي لا تستمر إلا بوجود الطرفين، حتى في الكائنات الحية، وفي النبات والجماد، إنها سنة الحياة التي لا حياة دونها، "وَلَوْلا دَفْعُ اللَّهِ النَّاسَ بَعْضَهُمْ بِبَعْضٍ لَفَسَدَتِ الْأَرْضُ وَلَكِنَّ اللَّهَ ذُو فَضْلٍ عَلَى العَالَمِينَ"[1].

مما سلف نخلص إلى أن مفهوم الأنا هو ما نؤمن به ونعتقده من قيم ومبادئ، وما أنتجناه من ثقافة، وما استقر عليه إيماننا وقناعتنا عبر القرون، أما مفهوم الآخر فهو مفهوم يرتبط بالمخالف، أي هو ما يؤمن به غيرنا ويعتقدونه، وما أنتجه هذا الآخر من ثقافة، واستقر عليه إيمانه وقناعته وتوارثه عبر القرون، ومعنى ذلك أنه مفهوم عام، قد يقوم فيها الاختلاف على الجنس أو اللغة أو الدين أو القومية، أو الطبقية أو المذهب والطائفة، أو الجغرافيا أو اللون، والتاريخ يحدثنا عن أنهار من الدماء جرت جراء التمييز العنصري بين البيض والسود، ولعقود كان الأوروبيون كما يقول ولير فورس "يحومون حول الشاطئ الإفريقي كالطيور الجارحة يعيشون على الدماء"[2]، وقد أشار إلى ذلك كارل ماركس في كتابه رأس المال بقوله: "وقد كان اكتشاف الذهب والفضة في أمريكا، وإبادة السكان البدائيين واستعبادهم ودفنهم في المناجم، وبداية غزو واغتصاب جزر الهند الشرقية وتحويل إفريقية إلى مصيدة لذوي الجلود السوداء... بادرة إشراق عصر زاهر للإنتاج الرأسمالي"[3]، كما يحدثنا التاريخ عن حروب طاحنة جرت باسم الدين، وعداوات وبغضاء قامت بين كل أديان البشر ومنها اليهودية والإسلام والمسيحية والبوذية والهندوسية، ينظر كل منهم للآخر على أنه الشيطان الأكبر، فبالنسبة للإسلام مثلا فقد "كانت أوروبا النصرانية في القرن الثامن تنظر إليه كدين جعله قربه الطبيعي وتحديه المستمر للغرب يبدو بمظر الشيطان العنيف"[4] وقد ظلت هذه الصورة مرسومة إلى اليوم، حيث يعني الإسلام "نهاية الحضارة... الإسلام مضاد للإنسان، للديمقراطية، للسامية ومضاد للعقلانية"[5].

وإن شئنا التدقيق فإن الآخر في قناعاتنا هو الأوروبي دون غيره من الشعوب التي تختلف عنها،

1- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 251.

2 - أحمد محمد عطية، دفاع عن الزنوج، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر، ص 98.

3 - المرجع نفسه، ص 98.

4- إدوارد سعيد، الإسلام في عيون الغرب ومقالات أخرى، ترجمة حيان الغربي، دار الهدى للنشر والطباعة والتوزيع، 2005،ص 17.

5- المرجع نفسه،ص 10.

ولعل سبب ذلك قرب هذا الأوروبي منا وصراعنا الطويل معه، بل الملاحظ هو أن لكل شعب منا آخره الذي يعتقد أنه يختلف عنه، ويحب أن يحذر منه، إن الآخر عند الجزائري هو الفرنسي ولعله عند السوداني الإنجليزي، ولعله عند الأفغاني الأمريكي، وهكذا...، وغالبا ما يكون الدين هو المحدد لهذا الآخر، فهو عندنا المسيحي واليهودي، وهو عندهما المسلم، ومن ذلك يمكن توكيد أن "الأديان عموما والأديان الكتابية على وجه أخص، دعوات للإجماع... وهي التي أسست أو أنشأت صورة للآخر المختلفة عقديا بإعطائها صفات سلبية كاملة، مثل الكفر والخروج والإثم والإبليسية... إلخ، وأصبح الإيمان أو العقيدة معيار تمييز وامتيازا للمؤمنين مقابل الآخر، لذلك كان اليهود شعب الله المختار، وخوطب المسيحيون بأنهم ملح الأرض ونور العالم، أما المسلمون فهم خير أمة أخرجت للناس"[1]، وانطلاقا من ذلك ظل الشرق ينظر إلى الغرب نظرة دونية متهما إياه بالانحراف والوحشية والكفر، وظل "الغرب من عليائه يتهم الشرق بأنه متعصب وغير عقلاني"[2].

وقد حفل الشعر والرواية خاصة بحضور الآخر، الذي تجلى بصور مختلفة، فهي إما رمز للشر المطلق الذي يجب محاربته ومعاداته، كونه نقيض الأنا والمتربص بها يسعى لتدميرها وتغريبها والكيد لها، فتبتعد العلاقة بين الطرفين عن التآثر الإيجابي، لتحل محلها علاقة الصدام والصراع والعدوانية، وهذه النظرة السلبية تؤدي دوما إلى تضخيم الأنا حفاظا على الذات، مما يهيئ لظهور جدلية السيد والعبد حسبما ذهب إليه هيجل، وهو إما رمز للخير المطلق، الذي يجب أن تفتح له القلوب قبل الأوطان، للاستفادة من تجاربه ومعارفه وخبراته، فنظرة الأنا هنا نظرة انبهار وإعجاب، والسعي للذوبان في الآخر، كما قد تكون نظرة متوازنة، تبتعد عن السطحية والسذاجة، فالآخر له ما له وعليه ماعليه، ولذا يجب الانفتاح على الآخر بما يخدم الأنا ولا يلغيه.

فكيف تجلت صورة الآخر في المسرحيات الشعرية المغاربية المدروسة؟ وما علاقة هذه الصورة بمثيلتها في المسرح عموما، وبالأدب بكل أجناسه، في المغرب والمشرق العربيين؟

1- حيدر إبراهيم علي، صورة الآخر المختلف فكريا، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999، ص 113.

2- أسماء العريف بياتريكس، الآخر أو الجانب المعلون، صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه، تحرير الطاهر لبيب، مركز دراسات الوحدة العربية، 1999، ص 95.

ب- الآخر والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:

أول ما نلاحظه هو أن الآخر في النصوص المسرحية المدروسة انحصر في الترك، الرومان، الأمريكان، اليهود، الاستعمار الغربي بصورة عامة، بل وتجلت أيضا في صورة الآخر/ الذات أو الهو/ الأنا.

وقد تركز حضور الآخر الترك في مسرحية "المعركة الكبرى" لعلي الصقلي، كون المسرحية تدور أحداثها في القرن الخامس عشر، "الزمان: 1478 م"[1]، بين الجزائر والمغرب، حيث كان الأتراك يسيطرون على الجزائر، ويحاولون مد أذرعهم على المغرب أيضا، الذي اضطرت الظروف أسرتها الحاكمة أسرة السعديين إلى اللجوء إلى الجزائر فرارا من عنف الصليبيين المهاجمين للمغرب داعمين للأسرة الموالية لهم، والمستقوية بهم، لقد كان لجوء أسرة السعديين إلى الجزائر لجوء اضطراريا، غير أن ذلك أوقعهم بين شقي الرحى، شق بني عمومتهم في المغرب، أسرة المتوكل، وشق الأتراك المسيطرين على الجزائر وكان يمثلهم، "رمضان: والي الجزائر من قبل الأتراك"[2]، وهو ما يمثل الآخر/ الأنا، وذلك ما تبوح به الأميرة زينب لأفراد أسرتها متوجسة خيفة من الترك، خاصة لابنها إسماعيل الذي وقع في حب هندا ابنة رمضان، تقول زينب، كاشفة عن سوء ظنها بالترك كلهم:

زينب: لكنني سأظل جد مسيئة

بالترك ظني مردهم والشيبا[3]

واصفة إياهم بالغلظة والشدة، وبالخديعة والمكر.

زينب: غلف القلوب غلاظها فكأنهم

صم الحجارة أو أشد قلوبا

يتربصـون بنا الدوائـر بكرة

وعشـية كيما تدور قريبا[4].

ويستغل الكاتب فرصة هذا الصراع بين الأسرتين في الجزائر والمغرب ليعمم هذا الصراع كأنما

1- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 12.

2- م ن، ص 11.

3- م ن، ص 41.

4- م ن، ص 42.

يحاول إسقاطه على أيامنا هذه، إذ يعتبر الجزائر عدوا لدودا، وخصما دائما، دلت على ذلك "لنا من الجزائر دوما"، يقول الكاتب على لسان أحمد شقيق عبد الملك أمير السعديين:

أحمد: أليس تعلم أصطنبول أن لنا

من الجزائر دوما حاقدا خصما

كم ذا نظل قصـارانا نكرمـه

وليس يرعى قصاراه لنا كرمـــا[1].

كما انحصر ذكر اليهود في مسرحية "زلزال في تل أبيب"، حيث يصفهم الكاتب بشتى الأوصاف القبيحة، فهم أشرار.

بعد الذي دبره الغزاة والأشرار[2].

وهم شذاذ:

ويل شذاذ اليهود..[3].

يتصفون بالحقد والمكر والغدر مما جعل منهم قطعانا هائمة في شتى أقطار الدنيا، يقول الميداني بن صالح مستبدلا كلمة يهود بكلمة صهيون:

الصهيونية أحقاد

سوداء لها الغزو شعار

وجموع لصوص ماكرة

لفظتها شتى الأقطار

قطعان وحوش غادرة

سلبتنا المسجد والدار[4].

توزع حضور الآخر/ الرومان في كل من مسرحيتي "أبوليوس" و"المعركة الكبرى"، فهم مصدر المكائد والدسائس، وإثارة الفتن والقلاقل، وهو ما تؤكده أم أبوليوس لزوجها غاضبة:

1- م ن، ص 120.

2- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 16.

3- م ن، ص 34.

4- م ن، ص 95.

الأم: (مستعطفة)

يا حبيبي..

لا تصدق

إن للرومان

إن خالفهم شخص

حكايات مثيرة

ووشايات كثيرة

واتهامات خطيرة[1].

أما في مسرحية "المعركة الكبرى" فتظهر روما المصدر الروحي لكل الشعوب الغربية في عدائها للعرب والمسلمين، وهو بالضبط ما يدفع البرتغال لغزو المغرب:

كاسبارو: بلى مولاي لكن صوت روما

تملك نفسه وغـــــزاه روحـــا

فلم يسطع لها عصيان أمـر

وكيف؟ وقطبها أمسى النصوحا

ويملأ نفسه أملا ليمســـي

غدا بطل المسيحيـــة الصريحـــا[2].

في مسرحية "محاكمة العبدان"، يكاد الآخر ينحصر في أمريكا، التي ينسب إليها الكاتب كل الشرور والمآسي في هذا العالم، فهو مخادع وظالم، وهو قاتل للأبرياء، مصادر لحرية الآخرين، وهو ما يتهمه به مناهضوه.

المتمرد: القاتل من قتل ألفا بالكونغو

وألفا بكمبوديا

القاتل من يقتحم الأحياء الزنجية المقهورة[1].

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 269.

2- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 125.

وقد لا يكون الآخر عرقا أو جنسا، بل يكون دينا أو مذهبا، وهو ما تجلى في التذكير بالحروب الصليبية ضد المسلمين، إن الآخر هو أيضا الصليب وهو المسيحية مهما تغير المكان والزمان:

من كل صوب ينسلون على هدى

رب الصليب تنافروا استعداء[2].

ولا تكتفي النصوص بمواجهة الآخر الحاضر، بل تتعداه لاستحضار الآخر الغائب، أي الآخر التاريخ، على أساس أن الآخر الحاضر هو استمرار للآخر الماضي، ويتجلى ذلك مثلا في التتار، وفي الغرب بصورة عامة:

قهر الغرب والتتار

على أرض فلسطين بالأمس

لم تفدهم جميعا جيوش وحشية ومكائد[3].

ت- <u>الآخر والعنف المرضي:</u>

ويستعين الكتاب أحيانا بعلم النفس، حيث يظهرون الآخر مريضا، ومن أهم الأمراض السادية، والسادية هي حب تعذيب الغير، عكس المازوشيةالتي تعني حب تعذيب الذات.

السادي بحاجة إلى إحداث الأذى بالآخرين أو رؤينهم يتعذبون لكي يتمكن من الوصول إلى نشوته الجنسية، والسادية يمكن أن تكون فزيائية أو أخلاقية، وتتمثل في الضرب والجروح والتمزيق والحرق والوخز، ويمكن أن تؤدي حتى إلى الموت، كما يمكن أن تقتصر على المساس بالقيم الأخلاقية، كالشتم، والإهانات..[4]، ومهما يكن فالغريزة السادية حسب فرويد هي "غريزة تدمير موجهة ضد العالم الخارجي، وضد الكائنات الحية الأخرى"[5].

والسادية الكبرى تتطلب القيام بأعمال فضيعة وقاسية جدا من أجل بلوغ مرحلة الإشباع الجنسي،

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 110.

2- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 126.

3- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 94.

4- بيير داكو، الانتصارات المدهشة لعلم النفس، ترجمة، بوجابي محمد الشريف، مراجعة: محمد شلبي، دار الهدى، الجزائر، 2007، ص 392.

5- باربرا ويتمر، الأنماط الثقافية للعنف، ترجمة ممدوح يوسف عمران، ص 124.

ومن أمثلتها التقطيع، وأكل لحوم البشر[1]، نموذج ذلك في النصوص شخصية العم سام، الذي لا يعنيه ما يحيط به من مأساة وآلام، يتمادى في غطرسته، يوزع الحقد من كل ما فيه، من لباسه الأسود تماما، إلى قميصه الملطخ بالدم، إلى قهقهات الاستهزاء التي ظل يطلقها باستمرار، إلى هياكل الأسلحة التي يحملها، ولم يكفه هذا ويشف غليله، فراح يجلس بكل سعادة على أنقاض بيوت دمرتها أسلحته، ويضع قدمه على جثة الكهل وجثة الطفل، "تسمع من وراء الكواليس ضحكات مجلجلة تنضح بالسخرية والاستهزاء يدلف بعدها صاحب هذه الضحكات... بلباسه التقليدي الشهير القبعة السوداء الطويلة والمعطف الأسود الطويل الذيل، بينما قميصه الأبيض يلوح ملطخا بالدم وقد ضم إلى صدره هياكل لطائرات وصواريخ حيث يتقدم ويجلس... على الأنقاض بينما يضع رجليه على جثة الكهل ويكوم هياكل الطائرات والصواريخ فوق جثة الطفل ويقول من بين قهقهاته المزعجة"[2]، إنها قمة القسوة، وقمة السادية أيضا.

ولا يكتفي الكاتب بعرض هذه السادية على مستوى النص الموازي، أي نص الإرشادات القرائية/ الإخراجية، بل يعرضها أيضا على مستوى الحوار حين يعترف العم سام بذلك في قوله:

كي يقتنعوا بأني الأعظم والأقوى
كي يستجدوا على بابي لقمة عيش
أحرقت جميع مزارعهم بلهيب النار
أقفلت عليهم باب الرزق بكل مكان في الدنيا
سخرت عليهم طير أبابيلي الفولاذية
ترميهم بالنابالم وبالغازات
فتطاير لحمهم القذر على جدران بيوتهم المهدومة[3].

وتكفي الجملة الأخيرة وحدها لتوكيد ذلك، وهو يصف لحمهم المتطاير على بيوتهم المهدمة بالقذر.

ولقسوة هذه المشاهد، إضافة إلى شراسة الحروب التي يخوضها الجنود، فإنهم يصابون بانهيارات عصبية رهيبة، تجعلهم يتذكرون الوقائع المؤلمة التي لم يستطيعوا تحملها، وهاهو الجندي يحكي للعم

1- المرجع نفسه، ص 392.
2- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 16.
3- م ن، ص 21.

سام مشهدا مؤثرا.

وقد تمثلت

لكن الصورة

كانت في يده وكان يحدثني عنها

والطفل الأول إذ سموه ربيع

فضحكت وقلت الطفله

قال أسميها أزهار

لكن أسكته طلق النار

فتهاوى فوق تراب الأرض يقبل صورتها الحلوه

حاولت أشده لكن يا مولاي الدم[1].

ثم يدخل في حالة انهيار رهيبة، لا تتردد أمام عينيه، وعلى لسانه إلا لفظة الدم:

...

الدم... الدم... الدم...[2].

الملاحظ أن المسرحيات المدروسة غيبت الآخر المتسامح، والآخر المتعاون، كما غيبت الحوار مع الآخر، ومقابلته بالحجة، وإنما سعت إلى تقديمه بكل ما ينفر منه كاشفة عن كل سوءاته، وحصرت الآخر في الغرب، مقصية الآخر الآسيوي، والآخر الإفريقي، ولعل ما يثير التساؤل حقيقة هو، أين الآخر الفرنسي؟ لقد استعمرت شعوب المغرب العربي استعمارا قمعيا وحشيا إرهابيا خاصة الاستعمار الفرنسي للجزائر، وخط المغاربة لوحات خالدة للبطولة والتضحية في سبيل استرجاع كرامتهم وعزتهم، غير أن ذلك لم يظهر، أو على الأكثر كان حضوره باهتا جدا، ومقابل ذلك تم التركيز على اليهود كما في مسرحية الميداني بن صالح، وعلى الأمريكان كما في نصي عبد الحميد بطاو وعبد الباسط عبد الصمد، في حين توزعت دماء الغرب قديمه وحديثه على المسرحيات الأخرى (الرومان، الأسبان، االبرتغال...)، وذكر الترك باعتبار الآخر/ الأنا ذكرا يكاد يكون عابرا في مسرحية علي الصقلي، وظل

1- م ن، ص 25.

2- م ن، ص ن.

الدين الإسلام/ المسيحية عاملا مهما، ومنطلقا أساسيا في النظر إلى الآخر الشرقي "النحن" والغربي "الهم"، وكان ذلك "دوما يحيل إلى انسداد في منابع الفكر الذي يلجأ إلى هذه الأحكام، ويكشف ضمنيا عن رفض ثقافة الآخر وهويته بحجة طبيعة عقيدته التي قد تصور بأنها مناقضة للعقل، أو مهددة للحرية، أو مناوئة للديمقراطية"[1].

غير أن ما ذكرته من أمراض نفسية ظهرت في بعض شخصيات مسرحياتالمدونة، يمكن أيضا أن نعطفها على المبدع ذاته، على اعتبار أن "ليس هناك عمل فني إلا وله ماض في نفس صاحبه، هذا الماضي هو تجربة قديمة مرت بهذا الشخص، فتركت آثارا عميقة في نفسه، هذه الآثار قد تختفي من السطح، ولكن هذا لا يعني أنها انتهت"[2]، ثم هي تنعكس في واقع الشخصيات، فيسبغ عليها الأديب "ملامح نفسية متسربة من العقل الباطن... بحكم كون التقمص آلية نفسية لا شعورية، تكون بمثابة قناة لعبور الرغبات المكبوتة من حدود اللاشعور بعد خضوعها لعمليات التكثيف والترميز التي تطمس ملامحها المأساوية الآثمة"[3].

ولعل تعمقنا في حياة الأدباء أصحاب المدونات سيكشف ذلك دون شك، وهو ما دعا ناقدا موضوعاتيا كجان بول ويبر أن يدعو النقاد الموضوعاتيين إلى "الاطلاع على السيرة الذاتية للأدباء الذين يرغبون في دراسة آثارهم الأدبية"[4]، وهو ما حاولته وإن بشكل أضيق من خلال طرح جملة من الأسئلة يرتبط بعضها بطفولتهم، وقد تبين بما لا يدع مجالا للشك أنها كانت طفولة بائسة شقية، يطبق عليها الفقر والمرض والاستعمار واليتم أحيانا بفكي ضيغم، وهو ما نلمسه في اعتراف أحمد بنميمون "عشنا مرحلة صعبة، هذا أمر لا ينكر أو يختلف في شأنه، ولكن الاستجابة لقسوة الواقع كان يتغلب عليها أحيانا بالتحدي وعدم الاستسلام"[5]، وهو الأمر ذاته يؤكده أحمد حمدي متحدثا عن وضعه الاجتماعي وهو طفل "كانت الظروف الاقتصادية أشد وطأة على السكان إضافة إلى انتشار

1 – محمد الطيبي، من أجل نظرية معرفية للإرهاب، دار النديم للنشر والتوزيع، ط1، 2008، ص 211.

2 – مصطفى سويف، العبقرية في الفن، الهيئة المصرية للكتاب، مصر، 1973، ص 76.

3– محمد مسباعي، التحليل النفسي للرواية، نجيب محفوظ نموذجا، دار هومة، الجزائر، 2009، ص 63.

4–محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياسين الأدبي، ص 12.

5–ملحق/ ث، رقم: 1.

الأوبئة الفتاكة، فقد كانت المنطقة تعيش على حافة المجاعة"[1]، ثم يضيف متحدثا عن أثر الاستعمار القريب والبعيد عليه "اشتدت الحرب، فألقي القبض على الشيخ لعروسي وزج به في غياهب السجون، كان الوضع سيئا جدا في الجديدة، فهي بلدة حمة الأخضر، القائد العسكري لجيش التحرير في المنطقة، وبلدة الشيخ مبروك عمارة القائد السياسي، وقد كانت ميدانا لعدة معارك... لقد كان صدى حرب فلسطين على الألسنة، وقد بادر عدد معتبر من سكان المنطقة بتنظيم قوافل للالتحاق بالمجاهدين في فلسطين"[2]، ولا يختلف عن ذلك عبد الحميد بطاو الذي يقول: "ولدت والعالم يتجهز للحرب العالمية الثانية... ولدت في حي فقير... اضطرتني ظروف العائلة الصعبة أن أدخل العمل الحكومي كعامل صغير عام (1955)... نحن الجيل المخضرم الغريب الذي عاش كل ثورات العرب وانتفاضاتهم"[3].

كما يمكن تتبع مجمل الحوارات التي أجريت مع أصحاب المدونات للوقوف على ذلك أيضا، بل وتتبع النصوص الموازية أو المناص والذي تندرج تحته كل الخطابات الموجودة خارج النص والمتعلقة بالأديب" ومنها: الاستجوابات والمراسلات والشهادات والحوارات والتعليقات والدراسات النقدية[4].

ث- <u>الكلمة/ الموضوع والآخر:</u>

وقد تتبعت المقاطع التي ارتبطت بالآخر، وحددت منها الكلمات /الموضوع وهي كثيرة نوردها فيما يلي:

الرقم	الآخر	الكلمات / الموضوع
1	**الترك**	مسيئة، غلف، غلاظها، صم، الحجارة، يتربصون، حاقدا، خصما.
2	**اليهود**	شذاذ، اليهود، كمين، جيش، الصهاينة، الغاصبين، سلاحهم، يحرسنا، الجواسيس، الكلاب، الإرهاب، والتعذيب، الأغراب، الإرهاب، التعذيب، سطو، لص، حاقد، عنصري، مجرم، مغامر، غريب، نار، رصاص، يبيد، قرصان، دخيل، صيحاتنا،

1- ملحق/ ث، رقم: 2.

2- ملحق/ ث، رقم: 2.

3- ملحق ث/، رقم:3.

4-محمد السعيد عبدلي، عالم كاتب ياين الأدبي، ص 12.

		تهز، تزلزل، قلاع، الغزاة، قلاع، نفايات، جيش، حقود، يخيف، الغزاة، ينذر، رعب، تزلزل، تل أبيب، تهتز، ترتج، ذعرا، قلاع، الطغاة، يتحدى، عزم، جيش، صهيون، جن، قهر، الغرب، التتار، فلسطين، جيوش، وحشية، مكائد، الصهيونية، أحقاد، سوداء، الغزو، لصوص، ماكرة، لفظتها، وحوش، غادرة، سلبتنا، سمموا، أحرقوا، فجروا، شوهوا، زيفوا، فضحت، عصابة، الصهاينة، الثوار، الأشرار، القنابل، المدمرة، الفتائل، المفجرة، العبوات، الناسفة، الألغام، الشراك، مصيدة، الغزاة، مقبرة، الطغاة.
3	**الروم**	اتهامات، خطيرة.
4	**الأمريكان**	تاريخ مغلوط، الرق، السيد، العبدان، المقهورين، القاتل، يقتحم، الزنجية، المقهورة، ذبحوا، ذبحوه، قساة، وحوش، الغابة، ضعفه، داسوا، الأحذية، القذرة، مات، وقاحتكم، صفاقتكم، حشرات، تنخر، ظلام، يحجب، الهمجية، الجثث، سفاح، قاتل، يهدم، سلاحا، دمار، البومة، الجثث، سفاح، مجنون، المجنونة، النابالم، الغارات، المسعورة، تقتل، العابس، الإلحاد، الدامس، قتلت، الأعظم، القوى، يستجدوا، أحرقت، لهيب، النار، أقلت، أبابيل، الفولاذية، النابالم، الغازات، تطاير، القذر، المهدومة، التدمير، الجوع، الموت، النار، سجدوا، ركعوا، الأعظم، والأقوى، المغرورون، الملعونون، المغرورون، الملعونون، دمرنا، المغضوب، دمرنا، الألوية، قتل، كلاب، مسعورة، البارود، تدمرني، تحرق، تشوهني، تكرهني، تكرهني، تفجر، قنبلة، صرخة، الثأر، انفجرت، أشحذ، سكين، الثورة، ركام، أخرق، شيطان، ماكر، لهب، النيران، الدم، دم، أتقيأ، دم، يفور، غزيرا، مذبوح، تعس، يقتل، يمزقني، دمعة، حزن، ثكلى، أموت، المحروقين، الغازات، المسعورة، جردت، سلبوني، اقتلعوا، فولاذ، الأسلحة، أغرقناهم، الفولاذ، المتفجر، التهبت، نار، الفتنة، الشر، الشيطان، الملعون، لعنتنا، نقمتنا، وصمة، عار، الفتنة، الغزاة، الأشرار.

وبين الأنا والآخر تراشق بصفات العنف، واتهام باقترافها، يمكن حصرها فيما يلي علما أننا حذفنا المكرر منها:

عنف الآخر: يوصف الأنا الآخر بالصفات التالية: المحتل، الرق، القاتل، قتل، غلف، غلاظ، صم، يتربصون، يكيدون، ولغوا، عاث، سلبا، نهبا، حاقد، خصما، الأذى، ذبحوا، قساة، وحوش، داسوا، دمار، سفاح، مجنون، تدمرني، تشوهني، تكرهني، سلبوني، اقتلعوا، الشر، لعنتنا، نقمتنا، وصمة، عار، الغزاة، الأشرار، شذاذ، الغاصبين، الجواسيس، الكلاب، الأغراب، الإرهاب، لص، عنصري، مجرم، مغامر غريب، قرصان، دخيل، الطغاة، جن، وحشية، مكائد، أحقاد، ماكرة، غادرة، أحرقوا، فجروا، زيفوا، عصابة، الأشرار، اللئام.

وسنقف عند أهم النوافذ التي يطل منها الأنا على الآخر، وهي في الأساس كلها نوافذ سلبية مظلمة كالحة، إنه:

• **محتل مستعمر**: إن الصراع الطويل المدى القائم بين الأنا والآخر، وتبادل أدوار الاحتلال والاستعمار، أدى دوما إلى بذر روح العداوة والبغضاء بين الطرفين، غير أن ما يظهر للسطح أساسا هو الكَرة الأخيرة التي كان فيها الغرب مستعمرا لبلاد الشرق المريض المنهك، فما الغرب إلا ظالم محتل "حتى كان جلاء المحتل..."[1].

• **لا إنســـــاني**: وأهم صفة يسبغها الأنا على الآخر المحتل هي أنه فاقد لمشاعر الإنسانية، يمكن أن يلجأ لكل السلوكات الهمجية لتحقيق مصالحه، وعلى رأسها القتل بوحشية "القاتل، من قتل ألفا بالكونغو/ وألفا بكمبوديا/ القاتل من يقتحم الأحياء الزنجية المقهورة..."[2]، وليت الأمر توقف عند القتل الذي يمكن ان يكون مريحا للمرء، لكنه يبالغ بهمجية في التعذيب والتنكيل دون وازع، فكل سلوكه "بطش قيود وسياط/ وسجون واغتيالات/ كلاب وكلاليب... وأصناف المتاعب/ وخداع وتلاعب..."[3]، ولم يسلم منهم حتى العزل من أطفال ونساء وشيوخ "لكن ذبحوا ولدي... حتى هذا الكهل المملوء وقارا ومهابة/ ذبحوه قساة القلب وحوش الغابه/ ما رحموا ضعفه/ داسوا ذقنه بالأحذية القذرة حتى مات"[4]، ولم يتوقف عنف الآخر عند الإنسان بل تجاوزه لكل حي علىالأرض، فلـ"قد سمموا العيون والآبار/ وأحرقوا الحقول

1- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص73.

2- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 110.

3- الميداني بن صالح،زلزال في تل أبيب، ص 53.

4- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 9.

والأشجار/ وفجروا الديار/ وشوهوا الآثار/ وزيفوا القرآن/ والإنجيل/ والأفكار..."[1]، مما يدفع الأنا صائحا متألما "لماذا تزرع البارود في لحمي تدمرني/ وتحرق بعض أعضائي تشوهني/ لماذا أنت تكرهني/ لماذا أنت تكرهني؟..."[2].

•**مزور للحقائق:** ولا شك أن الغرب قد سعى دوما إلى قلب الحقائق وتزوير التاريخ وتقديم نفسه دائما بأنه المنقذ والمخلص، وبأنه الناشر للعدالة والمحبة والديمقراطية، مقابل الشرق الذي لا يمثل إلا قيم النقيض، من تخلف وشرور ودكتاتورية، ويشير عبد الباسط عبد الصمد أن تحرير العبيد في أمريكا ما هي إلا لعبة قام بها إبراهام لنكولن للتخلص من عبء اليد العاملة بعد اختراع الآله، يقول: "إبراهام تاريخ مغلوط/ لا زلتم الرق للسيد الأبيض/ مازال هارلم حي العبدان المقهورين..."[3]، ويؤكدها مرة ثانية متعجبا كيف انطلت الحيلة على الجميع "خدعة أضلكم بها إبراهام/ أتذكرونه وتنسون ديبوس الزعيم الحر؟"[4].

• **ســـــادي:** وليت الأمر توقف عند الحد المذكور آنفا، بل هو يفعل ذلك بمتعة كبيرة، إنه يضحك ملء فيه، وهو يرى الدماء تسيل والرؤوس تقطع والأرواح تزهق، "يحمل بين يديه سلاحا فيه دمار الكون/ يجلس كالبومة فوق الجثث ويضحك سفاح مجنون"[5].

<u>العنف المضاد</u>: ويرد عليه الآخر بصفات أخرى أيضا منها: بربري، نفي، سذاجتكم، وقاحتكم، صفاقتكم، حشرات، تنخر، ظلام، همجية، يستجدوا، المغرورون، الملعونون، مغضوب عليهم، كلاب، مسعورة.

وسنقف عند أهم النوافذ التي يطل منها الآخر على الأنا، وهي في الأساس كلها نوافذ رفعة وتعال، فهو:

• **الدونـيـة:** ظل الغرب كما أسلفنا ينظر إلى الشرق، نظرة دونية واحتقار، ولذلك فهو يمارس عليه كل صنوف التعالي، فهم في نظره يمثلون السذاجة والهمجية والظلام والتخلف، بل ما هم إلا حشرات لا ترقى إلى مستوى البشر "يضحكني عمق سذاجتكم/ ووقاحتكم وصفاقتكم/ ياحشرات تنخر جسم البشرية/

1- الميداني بن صالح،زلزال في تل أبيب، ص 96.
2- عبد الحميد بطاو،الموت أثناء الرقص، ص 30.
3- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 78.
4- م ن، ص 78.
5- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 17.

ياعصر ظلام يحجب نور المدنية/ يا كل رموز الهمجية"[1]، وماهم إلا كلاب مسعورة يستحقون الموت "المغرورون الملعونون/ المغرورون الملعونون"[2].

والملاحظ مما تقدم فإن وابل الأنا من التعيير هو أكبر بكثير من تعيير الآخر، الذي يحسن أن يفعل، في حين يحسن الأنا أن يقول، كما تتضمن صفات الآخر في نظر الأنا أفعالا عنفية فعلية، وهي الغالبة، منها القتل، النهب، الذبح، التدمير، التشويه، الغصب، بالإضافة إلى العنف المعنوي، مثل حاقد، عنصري، اللئام...، في حين جاءت جل صفات الأنا في نظر الآخر منحصرة في العنف المعنوي، مثل السذاجة، المغرورون، المغضوب عليهم...

وفيما يلي نتتبع حضور الآخر وعلاقته بالعنف داخل النصوص، مؤشرين على المفردات الدالة على ذلك: (الكتابة الغليظة يمثل رؤية الآخر للأنا)

- حتى كان جلاء المحتل... نار تحت الجلد، ص 73.
- إبراهام تاريخ مغلوط/ لا زلتم الرق للسيد الأبيض/ مازال هارلم حي العبدان المقهورين... محكمة العبدان، ص 78.
- خدعة أضلكم بها إبراهام/ أتذكرونه وتنسون ديبوس الزعيم الحر... محاكمة العبدان، ص 78.
- القاتل، من قتل ألفا بالكونغو/ وألفا بكمبوديا/ القاتل من يقتحم الأحياء الزنجية المقهورة... محاكمة العبدان، ص 110.
- لا تصدق/ إن للرومان/ إن خالفهم شخص/ حكايات مثيرة/ ووشايات كثيرة/ واتهامات خطيرة... أبوليوس، ص 269.
- **أما أصحابه الهمجيون/ فليحبسوا دون أدني انتظار...** أبوليوس، ص 303.
- **قد دخلت إلى الحي/ يا بريري بلا رخصة...** أبوليوس، ص 263.
- لكنني سأظل جد مسيئة/ بالترك ظني مردهم والشيبا... المعركة الكبرى، ص 41.
- غلف القلوب غلاظها فكأنهم/ صم الحجارة أو أشد قلوبا... المعركة الكبرى، ص 42.
- يتربصون بنا الدوائر بكرة/ وعشية كيما تدور قريبا... المعركة الكبرى، ص 42.
- ما ائتلى البرتغاليون والأسبا/ ن يكيدون في الضحى آه كيدا... المعركة الكبرى، ص 54.

1- م ن، ص 16.

2- م ن، ص 21.

- ولغوا في دمانا بل لقد صا/ عر كل لنا، هنالك خدا... المعركة الكبرى، ص 54.
- عاث فيها الأسبان سلبا ونهبا/ بين قوم رعوهمو كالسوام... المعركة الكبرى، ص 57.
- أليس تعلم اصطنبول أن لنا/ من الجزائر دوما حاقدا خصما... المعركة الكبرى، ص 172.
- وإلى الصليب وقطبه أدناهمو/ قلبا يثور لمن سواه عداء... المعركة الكبرى، ص 172.
- وليس على الصليب نخاف دينا/ كدين المسلمين وتب دينا... المعركة الكبرى، ص 172.
- سنحطم ركنه مهما تسامى/ لكي ينحط أسفل سافلينا... المعركة الكبرى، ص 172.
- أيها الناس هاهنا قد حفرنا/ بيد الحق للصليب ضريحا... المعركة الكبرى، ص 208.
- لكن ذبحوا ولدي... حتى هذا الكهل المملوء وقارا ومهابه/ ذبحوه قساة القلب وحوش الغابة ما رحموا ضعفه/ داسوا ذقنه بالأحذية القذرة حتى مات... الموت أثناء الرقص، ص 9.
- **يضحكني عمق سذاجتكم/ ووقاحتكموصفاقتكم/ ياحشرات تنخر جسم البشرية/ ياعصر ظلام يحجب نور المدنية/ يا كل رموز الهمجية...** الموت أثناء الرقص، ص 16.
- من يجلس فوق الجثث ويضحك سفاحقاتل/ من يلتذ برؤية بيت يهدم ليس بعاقل... الموت أثناء الرقص، ص 17.
- يحمل بين يديه سلاحا فيه دمار الكون/ يجلس كالبومة فوق الجثث ويضحك سفاح مجنون... الموت أثناء الرقص، ص 17.
- لو أن الدول الكبرى المجنونه/ لم تملأ أجواء الدنيا بالنابالم وبالغارات المسعورة/ لم تقتل أطفالا كانوا كالبسمة في وجه الزمن العابس/ وشيوخا كان تعبدهم ومضة إيمان في ليل الإلحاد الدامس/ لكن أبدا/ أبدا ما قتلت فينا أمل النصر... الموت أثناء الرقص، ص 19.
- **كي يقتنعوا بأني الأعظم والأقوى/ كي يستجدوا على بابي لقمة عيش/ أحرقت جميع مزارعهم بلهيب النار/ أقفلت عليهم باب الرزق بكل مكان في الدنيا/ سخرت عليهم طير أبابيل يالفولاذية/ ترميهم بالنابالم وبالغازات/ فتطاير لحمهم القذر على جدران بيوتهم المهدومة...** الموت أثناء الرقص، ص 21.
- **ولكن رغم التدمير ورغم الجوع ورغم الموت ورغم النار/ أبدا/ أبدا ما سجدوا لي/ ما ركعوا عند حذائي وقالوا عفوك يا/ مولانا الأعظم والأقوى/ المغرورون الملعونون/ المغرورون الملعونون...** الموت أثناء الرقص، ص 21.

- **مولاي لبينا أمرك/ دمرنا كل بيوت البلد المغضوب عليها/ لم نترك فيها حيا يتحرك/ دمرنا كل الألوية.. وكل الأبنية.. وكل/ الأدمغة وكل وكل وكل...**الموت أثناء الرقص، ص 22.
- **هل تأسف من قتل كلاب مسعورة؟...** الموت أثناء الرقص، ص 24.
- لماذا تزرع البارود في لحمي تدمرني/ وتحرق بعض أعضائي تشوهني/ لماذا أنت تكرهني/ لماذا أنت تكرهني؟...الموت أثناء الرقص، ص 30.
- تفجر ألف قنبلة على بيتي وأطفالي/ على حقلي، على زرعي، على حلمي وآمالي/ فأطلق صرخة الثأر التي انفجرت بأعماقي/ وأشحذ كل سكين لدي وأعلن الثورة/ لأحمي ما تبقى من ركام البيت والحقل/ ونبدأ معا دورة الجهل... الموت أثناء الرقص، ص 30.
- ما الحكمة من تحويل الإنسان إلى قفاز أخرق/ تتحرك من داخله أصابع شيطان ماكر/ تأخذها النشوة حين ترى لهب النيران وبقع الدم، دم الشرفاء... الموت أثناء الرقص، ص 34.
- إني أتقيأ حين أرى دم الإنسان/ يفور غزيرا من جسد مذبوح/ وأحس بتعس الإنسانية حين أرى بشرا يقتل/ ويمزقني مشهد دمعة حزن من أم ثكلى/ وأموت مع الأطفال المحروقين من الغازات المسعورة... الموت أثناء الرقص، ص 37.
- جردت من الإحساسات الطيبة الحلوة/ سلبوني عمق الحس بلحظات العشاق/ اقتلعوا من قلبي الأشواق/ اجتثوا من نفسي كل طباعي الفطرية/ زرعوا ما بين ضلوعي قلبا من فولاذ... الموت أثناء الرقص، ص 45.
- **بل زادوا في طلب الأسلحة/ فأغرقناهم في الفولاذ المتفجر/ والتهبت نار الفتنة...** الموت أثناء الرقص، ص 46.
- بل رمز الشر بهذا الكون/ ورسول الشيطان الملعون/ أبدا.. أبدا ما أنت بسيدنا/ بل لعنتنا/ بل نقمتنا/ بل وصمة عار في تاريخ حضارتنا... الموت أثناء الرقص، ص 48.
- **أبحث في كل بقاع الدنيا عن مصدر ثروة/ كي أشعل بين أهاليها الفتنة...** الموت أثناء الرقص، ص 65.
- بعد الذي دبره الغزاة والأشرار... زلزال في تل أبيب، ص 16.
- ويل شذاذ اليهود... زلزال في تل أبيب، ص 34
- نصبنا كمينا، لجيش الصهاينة الغاصبين... زلزال في تل أبيب، ص 47.

- سلاحهم يحرسنا/ من العيون، والجواسيس، وقطعان الكلاب... زلزال في تل أبيب، ص 49.
- ... لو أن من البطش قيود وسياط/ وسجون واغتيالات/ كلاب وكلاليب... وأصناف المتاعب/ وخداع وتلاعب... زلزال في تل أبيب، ص 53.
- لن يعرف الأغراب في أرجائها سلما... زلزال في تل أبيب، ص 55.
- وصية الشعب الذي يواجه الإرهاب والتعذيب/ وسطو لصحاقد، وعنصري مجرم/ مغامر غريب... زلزال في تل أبيب، ص 56.
- وأنا أعلنها وحدة جيل/ أبدا، ما طأطأ الرأس، لقرصان دخيل... زلزال في تل أبيب، ص 68.
- تزلزل كل قلاع الغزاة/ قلاع نفايات جيش حقود... زلزال في تل أبيب، ص 69.
- يخيف الغزاة وينذر برعب/ وتهتز ترتج ذعرا قلاع الطغاة... زلزال في تل أبيب، ص 90.
- جيش صهيون الذي جن... زلزال في تل أبيب، ص 91.
- لم تفدهم جميعا جيوش وحشية ومكائد... زلزال في تل أبيب، ص 94
- الصهيونية أحقاد/ سوداء لها الغزو شعار/ وجموع لصوص ماكرة/ قطعان وحوش غادرة/ سلبتنا المسجد والدار... زلزال في تل أبيب، ص 95.
- قد سمموا العيون والآبار/ وأحرقوا الحقول والأشجار/ وفجروا الديار/ وشوهوا الآثار/ وزيفوا القرآن/ والإنجيل/ والأفكار... زلزال في تل أبيب، ص 96.
- قد فضحت عصابة الصهاينة/ فلسفة الأشرار... زلزال في تل أبيب، ص 97.
- وننصب الشراك للئام/ حقولنا مصيدة الغزاة/ ودارنا مقبرة الطغاة... زلزال في تل أبيب، ص 114.

لقد حضر الآخر في المدونات المدروسة بشكل لافت، وتركز حضوره هذا في عنفيته، أو في ما يجب أن يواجه به من عنف أيضا، وقد غلب العنف المادي العنف المعنوي في كل نقاط التصادم بين الأنا والآخر، وقد كاد يغيب الآخر الفرنسي، في حين تركز الحضور على الآخر القديم، الرومان مثلا، أو الآخر المعاصر، إسرائيل وأمريكا.

الفصل الثاني:

السلطة والعنف

نحن إذا أحصينا ضيوف سجون بلادنا في الحاضر
ونقدم إحصاء من ماضي السجن بهذي الأرض
ألفينا أن الجلادين همو نفس الجلادين
ألفينا السجانين همو نفس السجانين فماذا تغير؟
ما أقسى السوط بأيدي الأهل

نار تحت الجلد

أحمد بنميمون

قد لا يختلف شخصان في أن السلطة وثيقة الصلة بالعنف، بحيث لا يمكن تصورها بمعزل عنه مطلقا، كيفما كانت الزاوية التي ننظر منها للعنف، شرعيا أم غير شرعي، وذلك ما نتابعه في النصوص المسرحية المدروسة، بادئين بمفهوم نظري للسلطة، والأسس التي تقوم عليها.

أ- **مفهوم السلطة** "Autorité": السلطة لغة هي السيطرة والتحكم[1]، ويعرفها جميل صليبا في معجمه الفلسفي بأنها "الأجهزة الاجتماعية التي تمارس السلطة"[2]، ومعنى ذلك أنه يربطها ببعدها الاجتماعي، ويعددها جميل صليبا في السلطة السياسية والتربوية والدينية والقضائية، وتشير الموسوعة الفلسفيّة إلى أنّ السلطة، "مفهوم... يشير إلى النفوذ المعترف به كليّاً لفرد أو نسق من وجهات النظر أو لتنظيم مستمدّ من خصائص معيّنة أو خدمات معيّنة مؤدّاة، وقد تكون السلطة سياسيّة أو أخلاقيّة أو علميّة"[3]، والموسوعة تشترط للسلطة الشرعية المعترف بها.

ويعرّفها جان وليام لابيار رابطا ذلك بأهميتها ووظائفها داخل المجتمع، قائلاً: "السلطة هي الوظيفة الاجتماعيّة التي تقوم على سنّ القوانين، وحفظها، و تطبيقها، ومعاقبة من يخالفها، وهي التي تعمل على تغييرها وتطويرها كلّما دعت الحاجة، إنّها الوظيفة التي لا غنى عنها لوجود الجماعة ذاته، لاستمرارها، ولمتابعة نشاطها...، إنّها تلك الوظيفة القائمة على اتّخاذ المقررات التي يتوقّف عليها تحقيق الأهداف التي تتابعها الجماعة، فـ... التنظيم، والتقرير، والحكم، والعقاب، هي المهامّ التي تنتظر السلطة، في أيّة جماعة كانت"[4]، ومعنى ذلك أن لها مهمة جليلة، عليها يتوقف حاضر الأمة ومستقبلها، بل وحتى حفظ ماضيها، فهي تسعى دوما إلى "وضع سياسات المجتمع والأمة، وتحريك جميع السلطات وفئات الشعب للعمل ضمن برامج وقواعد ومبادئ وفلسفات ونظريات ونماذج، بغية تغيير المجتمع والأمة نحو الأفضل، ومن وسائلها في التغيير الرقي بالثقافة، من ثقافة سلبية معيقة

1- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، الجزء 1، ص 443، مادة سلط.

2- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج 1، ص 670.

3- مجموعة من الكتاب، الموسوعة الفلسفيّة، بإشراف: م. روزنتال؛ ب. يودين، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، الطبعة السادسة، تشرين الأول1987، دار صادر، بيروت، دون تاريخ، ص 248 . 249.

4- جان وليام: السلطة السياسيّة، ترجمة إلياس حنّا إلياس، منشورات عويدات، باريس/بيروت، الطبعة الثالثة 1983م، ص 49.

للتنمية إلى ثقافة التنمية، وبها تنمو جميع المشاريع التنموية المجتمعية"[1].

ويرى فوكو أنها علاقة قوى، فكل علاقة من هذا الشأن هي سلطة، معتبرا أن العنف ملازم للقوة، وبهذا فهو أقرب إلى نيتشة وماركس[2].

وفي بعض كتابات فقهاء المسلمين، يربطون ذلك بالقوة والغلبة، دون اعتبار للشرعية، ولا لما تقدمه السلطة من خدمات، وما تقوم به من وظائف، يُروى عن الإمام أحمد بن حنبل أنّه قال: "ومن غلب بالسيف حتّى صار خليفة و سمّي أمير المؤمنين، لا يحلّ لأحد يؤمن بالله واليوم الآخر أن يبيت ولا يراه إماماً عليه، برّاً كان أو فاجراً، فهو أمير المؤمنين"[3]، وروى البيهقي عن حرملة: قال: "سمعت الشافعي يقول: كل من غلب على الخلافة بالسيف حتى يسمى خليفة ويجمع الناس عليه فهو خليفة"[4].

وفي روضة الطالبين للنووي: "أما الطريق الثالث فهو القهر والاستيلاء فإذا مات الإمام فتصدى للإمامة من جمع شرائطها من غير استخلاف... فإن لم يكن جامعاً للشرائط، بأن كان فاسقاً أو جاهلاً فوجهان أصحهما انعقادها وكان عاصياً بفعله"[5].

وقال ابن تيمية: "إما بطاعتهم أو بقهره فهو ذو سلطان مطاع"[6]، وأما ابن عبد الوهاب فقد ادعَى إجماع الأئمة على ذلك[7]، وقبله قال ابن حجر: "وقد أجمع الفقهاء على وجوب طاعة السلطان المتغلب والجهاد معه، وأن طاعته خير من الخروج عليه"[8].

ب- السلطة والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:

وقد حضرت السلطة في المسرحيات المدروسة بشكل جلي، وارتبطت ارتباطا كليا بالعنف والقهر، وقد ظهرت في أشكال مختلفة منها، سلطة الآخر، سلطة الحاكم، سلطة المالك، سلطة المثقف، سلطة

1-رشيد زرواتي، إشكالية الثقافة في التنمية بالبلدان المتخلفة، راعياش للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2011، ص 211.

2- جيل دلوز، المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1987، ص 77.

3- محمد بن الحسين الفراء، الأحكام السلطانية، صححه وعلق عليه، محمد حامد الفقي، دار الكتب العلمية، لبنان، 2000، ص 23.

4- أحمد بن الحسين البيهقي، مناقب الشافعي، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث، مصر، ط 1، 1970، ص 448.

5- يحيى بن شرف النووي، روضة الطالبين وعمدة المفتين، المكتب الإسلامي، ج 10، 1991، ص 26.

6- ابن تيمية، منهاج السنة النبوية، ج 1، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، ط 1،1986، ص 142.

7- عبد الرحمن بن محمد النجدي، الدرر السنية في الأجوبة النجدية، ج 7، دار الكوثر، القاهرة، 1996، ص 239.

8- أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، فتح الباري بشرح صحيح البخاري، ج 13، دار المعارف، لبنان، ص 7.

الفقيه، سلطة الحبيب.

لقد ظهرت سلطة الآخر في مسرحيات "أبوليوس"–الروماني–، و"محاكمة العبدان"، و"الموت أثناء الرقص"،–الأمريكي–، و"المعركة الكبرى"، –الأتراك والبرتغال–، وكنا قد عرضنا لسلطة الآخر في الفصل الأول من الباب الأول، وظهرت سلطة الحاكم في مسرحيات "زلزال في تل أبيب"–السلطة الأردنية–، و"نار تحت الجلد"–السلطة المغربية–، وتجلت سلطة المالك في مسرحية "الصخرة السوداء"، ومسرحية "نار تحت الجلد"، أما سلطة المثقف فكادت تنحصر في مسرحية "أبوليوس"، وكذا سلطة الفقيه/ الكاهن، وفي "المعركة الكبرى" وإن بشكل أقل –علماء الدين–، وتجلت سلطة الحبيب في بودنتيلا حبيبة أبوليوس، وهندا حبيبة إسماعيل في "المعركة الكبرى"، وهي سلطات أهم ما يميزها هو العنف بكل أشكاله.

وإذا ركزنا على حضور سلطة الحاكم بالذات، فقد قدم الميداني بن صالح النظام الأردني بأنه نظام عميل لإسرائيل، عمل كل ما في جهده لحصار الفلسطينيين وإبادتهم.

وطاردتنا فرق من اللفيف الهاشمي العربي
بل فرق من اللفيف الهمجي الأجنبي فرق وحشية
خائنة مأجورة مغرورة
أصابع الأشبال من أبنائنا قد أصبحت مقطوعة
مبتورة
والبعض من أطفالنا
بطونهم مبقورة
وجثث الأحرار من ثوراتنا
قد شوهت
وأصبحت مسحولة مجرورة
وأحرقت ومزقت[1].

إنه يمعن في وصم النظام الأردني بارتكابه لأعتى المجازر ضد الفلسطينيين، وهم إنما يفعلون

1– الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 14.

ذلك عمالة وخيانة لليهود ليحافظوا على عروشهم، متظاهرين بالنضال من أجل استرجاع الأرض المسلوبة.

فالرجال...
في سجون الطغمة الأوثان أشباه الرجال
من يخافون القتال
خدعوا الشعب وعودا ونفاقا وكلاما ...
زرعوا الأرض فسادا وسموما وخصاما...
أغلقوا كل الحدود...
بكلاب الصيد بالأسلاك بالألغام بالجند
ليرتاح اليهود
وتغنوا
سنعود...[1].

والميداني بن صالح لا يكتفي بالإشارة إلى الحاكم الأردني فقط، بل يعمم ذلك على حكام العرب الذين يراهم سبب مأساة الأمة، واصفا إياهم بأقذر الصفات، فهم مهرجون حقيرون، يحكمون بالرعب والعنف، يقول:

مأساتنا النكراء يا صديق
مصدرها الإرهاب والتحريق
مصدرها العاهل والأمير
والحاكم المهرج الحقير
وساسة قد حكموا بالرعب والإغراء
واستعبدوا شعوبهم بالسوط والإغواء
وسخروا أفكارهم للزيف والريا
والفكر إن أصبح زيفا صار كالبغا[1].

1- م ن، ص 26.

كما يهاجم أحمد بنميمون النظام المغربي، كونه خان شعبه، الذي انتقل من احتلال الأجنبي إلى احتلال بني جلدته.

هل حاربنا كي ننقل أعناق الناس

من حبل عدو مكشوف لحبال أعاد فينا يتخفون[2].

مركزا على السجون التي ظلت عامرة بالنزلاء، بل ازدادت امتلاء في زمن استقلال البلد، ورحيل الاستعمار.

نحن إذا أحصينا ضيوف سجون بلادنا في الحاضر

ونقدم إحصاء من ماضي السجن بهذي الأرض

ألفينا أن الجلادين همو نفس الجلادين

ألفينا السجانين همو نفس السجانين فماذا تغير؟

ما أقسى السوط بأيدي الأهل[3].

وفي النص نفسه تظهر سلطة المالك الإقطاعي المتعاون مع سلطة الحاكم، والذي لا هم له إلا الجشع والطمع ليملأ خزائنه ذهبا وفضة ولو على حساب كدح البائسين وعرقهم وشقائهم، فهو مذل للإنسان قاتل لكرامته:

من رأس المالك امتدت أيد كي تقتل فينا

وعيا يتفتق كالأكمام عن الزهر[4].

وذات الأمر تطرحه مسرحية "الصخرة السوداء"، إذ لا يعني السادة المالكين في مناجم المأساة إلا تحقيق الربح، لا فرق بينهم وبين غلظة الصخر.

فإلى الشمال كنا نرى عرفاءنا

متوترين يحاربون كلامنا

وإلى اليمين كنا نرى رؤساءنا

1- م ن، ص 28.

2- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص71.

3- م ن، ص ن.

4- م ن، ص 79.

مستنفرين يحاصرون عيوننا

ووراءنا كنا نرى بعض الكبار يحاصرون حضورنا

يتأففون ويندبون

وينفخون ويصرخون

ويصرفون لعناتهم وأمورهم

كي تنتهي نارا

مسلطة على أرقابنا[1].

ويوغلون في العنف إلى درجة انعدام الإنسانية تماما، يتجلى ذلك في مشهد سقوط الصخرة على أحد العمال، وتحويله إلى قطع متناثرة، ولا تتحرك عواطف المالكين، بل تصرخ فيهم.

هيا اجمعوا أدواتنا المفقودة المتضررة

ثم اجمعوا أطرافه المتناثرة

وعظامه المتكسرة

ولحومه السوداء تلك

تكاد تخنقنا روائحها الخبيثة[2].

وتوضع الجثة في كيس أسود، ثم ترمى في مكان مجهول دون أدنى احترام لكرامة الإنسان، فإن حاول العمال التأفف صرخوا فيهم:

أنتم هنا خدامنا وعبيدنا[3].

وعليهم أن يستمروا في العمل والإنتاج، لأنهم بذلك يعرضون مصالحهم للإفلاس..

هل تعرفون بأنكم يا أشقياء

تعرضون رؤوس أموال الكبار إلى الكساد

ومصالح الشعب الأمين إلى الفساد[4].

1- عبد السلام بو حجر، الصخرة السوداء، ص 11.

2- م ن، ص 37.

3- م ن، ص 14.

4- م ن، ص 21.

لاشك أن هذه القسوة، بل والتمتع بهذه القسوة يكشف عن سادية رهيبة في نفس المالك، الذي يمكن أن يلجأ لأي سلوك عنيف، كاشفا عن انهياره النفسي، ودليل ذلك أيضا لجوء المالك لاغتصاب القاصر في مسرحية "نار تحت الجلد".

ألقينا القبض على المالك

إذ فاجأناه بإحدى ضياعه

كالثور الهائج كان يهتك سترا عن قاصر[1].

رغم أن الكاتب حاول أن يعطي لها مبرر الحقد الطبقي، فهو لا يغتصب إلا مدفوعا بهذا الحقد الأعمى.

هذي إحدى جرائمه الشنعاء

موشاة بطلاء الجشع الطبقي الحاقد[2].

ولا يمكن أن يواجه هذا العنف من قبل كل السلطات إلا بالعنف أيضا، إنه العنف المضاد، يصيح أحمد بنميمون في الجميع، راسما طريق الانتصار.

أن ترفعوا رايات الثورة والعصيان

في وجه التيار الحاكم والعاتي[3].

والأمر ذاته نلفيه لدى عبد الحميد بطاو في مسرحيته "الموت أثناء الرقص"، حين يصيح قائلا:

لن يجدي الآن سوى أن نكمل هذا الدرب

الصعب

ونعيش جميع مآسي الحرب

كي نأتي بشمس أكثر إشراقا للجيل القادم

لا أمل لنا إلا في الرد على الإرهاب بأعنف منه[4].

المتتبع لصورة السلطة داخل النصوص المدروسة يراها قاتمة، وأقصد بها طبعا السلطة السياسية،

1- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 33.

2- م ن، ص 44.

3- م ن، ص 7.

4- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 20.

فهي مثال للخيانة والعمالة للآخر اليهودي والغربي، وهي مثال للغدر والخديعة، استولت على السلطة لتحل محل الاستعمار الراحل، وتتصرف بتصرفاته نفسها، مطلقة أيدي الملاك والأثرياء ليعيثوا في أعراض الشعب، وفي أملاكه وخيراته، متخذين منه عبيدا، ساعية دوما لإبعاد النخب المثقفة "ليفسح فيها المجال لعصب شبه متعلمة لتتكفل بمصير الأمة وتحيط النظام بالوصايا التعسة التي تنتهي دوما إلى مآزق وأزمات وفتن"[1]، ولكنغاب عن هذه المسرحيات إظهار محاسن السلطة التي أقامت دولا من فراغ بعد خروج المستعمر، كما غاب النقاش الفكري في مواضيع السلطة، ولعل هذا الأمر طبيعي خاصة بالنسبة للمثقف العربي، الذي كثيرا ما يحسن الهدم، ويحسن الصراع المادي بمعني العنف المادي، بدل الحوار الهادئ البناء، ولذا كثيرا ما تدخل الشعوب العربية في ثورات وحروب تأكل الأخضر واليابس، وهو قصور في وعي المثقف العربي، فإذا كان الحاكم عنيفا فإن المثقف عنيف أيضا، ومتسرع وعاجز عن تكوين جبهة واعية تؤمن بأفكاره وتسعى لحمل الأنظمة على قبولها، وصار "الحلم بانتصار الجماهير يصل أحيانا إلى حدود دعم أطروحات فوضوية"[2]، وهي غوغائية طالما جنت على العالم العربي، ومازال إلى يومنا هذا يجني ثمارها حسكا وقتادا وحنضلا.

كل ذلك كان منذ قرون سببا في الانحطاط الثقافي والمعرفي الذي تشهده مجتمعاتنا، وهو انحطاط شمل كل الميادين، وفسح المجال للطحالب كي تنمو وتعرش، وتفرض آفكارها العرجاء، "إن تراجع المدنية العربية وانحصار إشعاع الحواضر والهجرة التي عرفتها النخب قوضت شأن السياسة، وكادت تحولها إلى محرم من المحرمات، وتحاصرها بجملة موانع وتشكك في فاعلية أفكارها، لقد جرمت السياسة في مجتمعات العصبيات العربية قرونا، وأقفل فيها من دون غيرها أحيانا باب الاجتهاد السياسي الذي قامت على قواعده حضارة المسلمين، واكتفى أهل الحل والعقد بمشورات العشائر وما تعلموه من إرث المشايخ"[3].

ت- الكلمة/ الموضوع والسلطة:

وفي المقاطع التي ارتبطت بالسلطة في هذه النصوص يمكن أن نرصد الكلمة/ الموضوع كالتالي:

1-محمد الطيبي، من أجل نظرية معرفية للإرهاب، ص 217.

2-الملحق ث/ 1.

3- محمد الطيبي، من أجل نظرية معرفية للإرهاب، ص 216.

الشرطة، السلطة، الحاكمة، سيدي، مسجون، مات، الجوع، الأمن، السجن، تجتاحه، الفوضى، أطرد، سأطردهم، العبيد، الأمن، الطوارئ، اضربوا، يتجاسر، اقتلوا، مارق، المكس، الضرائب، السجن، الرعاع، ينفى، الظلم، القهر، دولتهم، اسكتن، مارق، خطير، عتمات، الظلام، فلج، الشباك، العبء، ملك، العرش، مدحرج، راسفا، قيده، يلتاع، المفجوع، اهتز، عرش، ملكي، الثورة، العصيان، التيار، الحاكم، العاتي، جشع، المالك، المالك، المالك، الأقدار، ضغوط، سيدك، الغاصب، التيار، الزاحف، طلقات، طائشة، الجشع، الحاقد، رشاش، أخرق، حارس، السلطة، القبض، المالك، الثور، الهائج، يهتك، قاصر، جرائم، الشنعاء، الجشع، الطبقي، الحاقد، العصيان، نخشى، الدهماء، تسرب، شبت، الحرس، قاتل، شنتهم، هتك، المطعون، شر، تصادم، الغوغاء، هول، الصراع، الليل، عتمات، سجون، السجن، الجلادين،الجلادين، السجانين، السجانين، السوط، حاربنا، حبل، عدو، حبال، المالك، تقتل، تهاجمنا، كلاب، السلطة، الكلب، عاثوا، فسادا، الكلب، مسؤولون، التردي، الصخور، الانهيار، المطارق، عرفاءنا، متوترين، يحاربون، رؤساءنا، مستنفرين، يحاصرون، يحاصرون، يندبون، ينفخون، يصرخون، لعناتهم، نارا، مسلطة، عبيدنا، الكساد، الفساد، متطفلين، تتطاولون، تخربون، كافرين، تخونون، البطولات، زحمة، الإضراب، الفوضى، جوعا، كلاب، الأزقة، المزابل، الذباب، المفقودة، المتضررة، المتناثرة، المتكسرة، السوداء، تخنقنا، الخبيثة، دفن، الفقيرة، يتسولون، يتألمون، ظلما، البرد، الشديد، عبيد، الفحم، عبد، مقهور، الفرار، السيد، السيد، تموتين، جثتك، الغربان، سيد، الواشي، عبدا، فعوقب، العبد، جرمه، التهمته، الغربان، المشينة، يملك، يحامي، العبد، يخضع، الثورة، العبدان، العصيان، ذنبي، عبد، أقاضي، جريمة، عبد، القاضي، سيد، السيد، يحكم، العبد، جثة، عبد، صرعه، الجوع، مأساة، العبد، يموت، جوعا، مأساته، قبرا، موته،فليمت، العبدان، مثواه، العقبان، مات، الضعف، قاتله، مات، والذل، طاعنه، الجوع، نجأر، عاطلين، السيد، الرافض، أنين، الضعف، ابن محمد، العزة، عبد، انتصر، الضعف، يموت، المقطوع، المقطوع، السيد، عبدا، العبد، سيد، البطولة، البطولة، جوع، الجوع، غول، العبدان، الحرية، عبدان، الحرية، الجوع، عبدان، عبدان، العصيان، دنسها، عبد، عبد، يغتصب، سيدة، اللعنة، اللعنة، سيدة، تلد، عبدا، شرذمة، بائسة، تنفى، سيدي، القاضي، المتهم، المجادل، عبيدا، قتلها، سيدة، السيد، السيد، هدمت، المدافع، المسعورة، شتت، البيادق، طاردتنا، فرق، اللفيف، فرق، اللفيف، الهمجي، فرق، وحشية، خائنة، مأجورة، مغرورة، الأشبال،مقطوعة، مبتورة، مبقورة، جثث، الأحرار، ثوراتنا، شوهت،

مسحولة، مجرورة، أحرقت، ومزقت، الملك، الغدار، جند، عصابة، الأشرار، سجون، الطغمة، الأوثان، القتال، خدعوا، نفاقا، فسادا، سموما، خصاما، كلاب، الصيد، الأسلاك، الألغام، الجند، مسحوقة، تسام، الرقيق، السجن، التعذيب، التحريق، مأساتنا، النكراء، الإرهاب، التحريق، العاهل، الأمير، الحاكم، الحقير، ساسة، الرعب، استعبدوا، السوط، الزيف، الريا، البغا، مشرد، مكبل، تلوكه، الأحزان، المخبر، الجلاد، السجان، سحقهم، السجون، الغدر، الحشيش، الأفيون، يا ويلهم، وجمدوا، طاردوا، أطفأوا، المشتعلة، ويلهم، حرقوا، الكهربا، عاريا، زمهرير، البرد، ليل، الشتا، القيود، الأثقال، الأصفاد،الأغلال، علقوني، تعلق، الكي، سياطهم، حروق، النار، قيودهم، ويل، الظالم، ويل، الظالم، الظالم، الليل، سوط، السجان، الظالم، يسحق، الظالم، حصاد، الملوك، أباطرة، هدموا، الملوك، قياصرة، الملك، الجزار، الساسة، عصبة، الإجرام، الأشرار، مأساتنا، مأساة، ساسه، خداعا، انتقاما، شراسة، البائس، كبشا، فداء، مطية، عبيدا، جواري، ظلم، إجرام، رعب، طوارئ، المسلوبة، المغصوبة، التحجر، المظالم، القيود، السياط، المشانق، زيفوا.

ويمكن ملاحظة أن هذه الألفاظ قد تركزت على الطبقة الحاكمة من جهة، وعلى الطبقة المحكومة من جهة أخرى، محددة لكل طرف صفاته ووسائل عمله، يمكن أن نرصدها كالتالي:

- –**الحاكم**: أخذ تسميات مختلفة، منها: الملك، والقيصر، والعاهل، والأمير، ومنها الرئيس والحاكم والسيد، والمالك.

ومن صفاته: الظلم، القهر، الجشع، الحاقد، الهائج، شر، قاتل، نار، الطغمة، الأوثان، نفاق، فساد، سموم، الإرهاب، ظالم، الإجرام، الأشرار، شراسة.

ومن الأفعال المرتبطة به: أطرد، اضربوا، اقتلوا، ينفي، اسكتن، يهتك، شتتهم، هتك، تهاجمنا، عاثوا، تخنقنا، يحكم، يغتصب، تنفي، شتت، شوهت، أحرقت، مزقت، خدعوا، استعبدوا، جمدوا، طاردوا، أطفؤوا، حرقوا، يسحق، زيفوا.

وسائله المستعملة: الشرطة، السجن، الأمن، المكس، الضرائب، الطوارئ، الشباك، طلقات، رشاش، حارس، الجلادين، السجانين، السوط، حبل، كلاب، المطارق، الغربان، المدافع، الأسلاك، الألغام، الجند، المخبر، الحشيش، الأفيون، الكهرباء، البرد، الليل، الشتاء، القيود، رعب، الأصفاد، الأغلال، المشانق.

●-**المحكوم:** كما أخذ المحكوم تسميات مختلفة أيضا منها: العبد، السجين، العبدان، القاصر.

ومن صفاته: الجوع، الفوضى، مارق، الرعاع، العبء، حمول، متدحرج، راسف، قيده، المفجوع، الثورة، العصيان، الدهماء، المطعون، الغوغاء، الرافض متوترين، مستنفرين، الكساد، الفساد، متطفلين، المتضررة، المتناثرة، المتكسرة، الخبيثة، الفقيرة، مقهور، العصيان، شرذمة، بائسة، المتهم، المسعورة، الهمجي، وحشية، خائنة، مقطوعة، مبتورة، مبقورة، مسحولة، مجرورة، المغصوبة، البائس، مطية، جواري.

ومن الأفعال المرتبطة به: مات، تجتاحه، اهتز، تخشى، حاربنا، يصرخون، يندبون، تتطاولون، تخونون، تخربون، يتسولون، يتألمون، عوقب، يخضع، صرعه، يموت، فليمت، طاعته، تجأر، طارتنا، تسام، قتلتها، هدمت.

وسائله المستعملة: لايكاد يذكر للمحكوم وسيلة للدفاع عن نفسه، رغم وجود دعوة للثورة والانتفاضة ضد السلطة.

كما يمكن أن نلاحظ صلة القرابة بين الدين والسلطة، فرجل السلطة يسعى دائما أن يجد لعنفه مبررات دينيه، من أجل أن يقنع بها غيره، إنه يصل إلى السلطة بالعنف، ويتشبث بها بالعنف، ويبيد معارضيه به أيضا، ولذلك نرى الرابط الوثيق بين رجل السلطة ورجل الدين، وهي ظاهرة لازمت البشرية منذ وجودها، وتجلت خصوصا في الميثولوجيا وفي الملاحم الأولى بالأساس، على اعتبار أن "الميثولوجيا تشكل مفتاحا لدراسة تاريخية العنف السياسي"[1].

وسأحاول أن أقف عند أهم ما يميز السلطة وعند أهم وسائلها في تحقيق أهدافها، ثم نعكس الأمر لنطل على المعارضين وما هي وسائلهم العنيفة في مواجهة السلطة، التي تتصف بما يلي:

● **الظلم والطغيان:** وهي صفة ملازمة للسلطة كيفما كان نوعها وطبيعتها، إن كل من يمتلك السلطة أيا كانت هذه السلطة يميل بالطبيعة مباشرة إلى الظلم والطغيان، ولعل هذا ما عبر عنه القرآن الكريم بقوله "إن الإنسان ليطغى أن رآه استغنى"[2]، وهو أيضا ما عبر عنه أبوليوس بقوله "دعيهم يا أماه/ فالظلم من شيمهم/ والقهر من شرعتهم/ والحق لا يقرب من بيئتهم/ والعدل لا تعرفه دولتهم"[3].

● **استغلال الدين:** تستغل السلطة الحاكمة كل ما من شأنه أن يحقق أهدافها في تخدير الناس

1- تركي علي الربيعو، العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1995، ص 9.
2-القرآن الكريم، سورة العلق، الآية 6-7.
3- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 306.

وتنويمهم، واستسلامهم لأمرها، وعلى رأس ذلك كله الدين، ولذلك فإن السلطة ما فتئت أن تؤول الدين لحسابها، مستغلة علماءه وفقهاءه ليصوغوا لها نصوصا على حسابها، مستبعدة كل ما يهدد كيانها وبقاءها، "سيقول الكلب الثاني:/ إنا خالفنا قرآن الله وتشريعاته/ ونزعنا عنهم أردية ألبسهم إياها الله"[1]، ولا شك أن هذه أول حطوة نحو الانحراف بالدين، وقد وقعت في اليهودية والنصرانية، وحتى في الإسلام الذي حرمهم من تبديل النص، بحكم حفظه، فسعوا إلى تبديل معناه ولي عنقه ليناسب أغراضهم وأهدافهم.

- **سبل أخرى:** قد تنفلت بعض الأصوات الحرة عن التدجين والتشويه والتنويم فتلجأ السلطة إلى أساليب أخرى متنوعة ومختلفة، منها أساسا الترهيب بالقتل "أعلنوا حالة للطوارئ/ واضربوا كل من يتجاسر/ واقتلوا كل مارق"[2]، وإرهاق النفوس بالضرائب "ولا ينبغي أن تقولوا كلاما عن المكس/ أو عن سداد الضرائب"[3]، واتهام كل من يخالفها بشتى التهم، أولها تهمة إثارة الفوضى "فتهاجمنا لا شك كلاب السلطة/ سيقول الكلب الأول:/ ناس عشقوا الفوضى عاثوا في حق الغير فسادا"[4]، وأخطرها خيانة الوطن "يكفي الكلام تحركوا ياكافرين/ يا من تخونون الأمانة والوطن/ والله والشعب الأمين"[5].

وهكذا يتكشف لنا أن السلطة تسعى بكل ما أوتيت من قوة للإبقاء على سطوتها، مستغلة كل الوسائل، على اعتبار أن العنف السياسي هو: "مختلف السلوكات التي تتضمن استخداما فعليا للقوة أو تهديدا باستخدامها من أجل تحقيق أهداف سياسية مباشرة أو أهداف اقتصادية أو اجتماعية أو ثقافية ذات دلالات وأبعاد سياسية"[6].

كما نلمس عنف خصومها فيما يلي:

- **الثـــورة:** وهي استعمال القوة في مواجهة قوة أكبر وأشد رغبة في إزالة الظلم واسترجاع الحقوق المسلوبة، وهي الطريقة الأوحد في مواجهة السلطة المتغطرسة "أن ترفعوا رايات الثورة والعصيان/ في وجه التيار الحاكم والعاتي"[7]، وهو فعلا ما يزعج الحاكم ويقلقه فلا شيء يرهب الحاكم كثورة الشعب، "سحب

1- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 82.
2- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 281.
3- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 82.
4- م ن، ص 297.
5- عبد السلام بو حجر، الصخرة السوداء، ص 22.
6- حسنين توفيق إبراهيم، العنف السياسي في الوطن العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 2012، لبنان، ص 8.
7- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 7.

العصيان تظللهم يا مولاي ونخشى أن تمطر/ هبت في الدهماء رياح لا ندري/ كيف نغلق دون تسربها الأبواب ونوقفها عنهم"[1]، والمقصود بالثورة هنا مفهومها العام، ومعنى ذلك فإنه يندرج تحتها، التظاهرات والشغب والإضرابات والتمرد المسلح والاغتيالات وما إليها.

وفيما يلي نتتبع حضور السلطة وعلاقتها بالعنف داخل النصوص، مؤشرين على المفردات الدالة على ذلك: (الكتابة الغليظة تمثل نظرة السلطة).

- **أنت تهزأ بالسلطة الحاكمة...** أبوليوس، ص 263.
- **سيدي/ أن مسجونا جديدا/ مات بالجوع/ وإن الأمن في السجن/ وفي الشارع/ تجتاحه حالات من الفوضى...** أبوليوس، ص 275.
- **سوف أطرد خمسين فلاحة/ وسأبقي على خمس عشرة/ وستين شابا/ لا../ بل سأطردهم كلهم/ وأشتري بالأجور العبيد...**أبوليوس، ص 268.
- **إذن انصرف.. واحفظ الأمن/ واستعمل جميع الوسائل...** أبوليوس، ص 276.
- **أعلنوا حالة للطوارئ/ واضربوا كل من يتجاسر/ واقتلوا كل مارق...** أبوليوس، ص 281.
- **ولا ينبغي أن تقولوا كلاما عن المكس/ أو عن سداد الضرائب...** أبوليوس، ص 297.
- **لقد كان في السجن/ لكني آثرت إطلاقه/ كي يرد الرعاع إلى الرشد/ قبل أن ينفى...** أبوليوس، ص 302.
- دعيهم يا أماه/ فالظلم من شيمهم/ والقهر من شرعتهم/ والحق لا يقرب من بيئتهم/ والعدل لا تعرفه دولتهم... أبوليوس، ص 306.
- **يا طويل اللسان/ اسكتن...**أبوليوس، ص 306.
- ولكنه مارق وخطير... أبوليوس، ص 324.
- أنكم جئتم قصد تنفيذ ما قد تقرر في عتمات الظلام... أبوليوس، ص 351.
- وإن له عيونا ليس تحصى / فلج في الأرض أو فطإ السماكا/ فما يغنيك ذاك إذا أقاموا / وهم عدد النجوم لك الشباكا... المعركة الكبرى، ص 64.
- خليفة رب الأرض في الأرض إنه / لعبء جميع المسلمين حمول... المعركة الكبرى، ص 68.

1- م ن، ص 45.

- وغدا له ملك المغارب كلها / مثل المشارق يستتم... المعركة الكبرى، ص 80.
- أن ترفعوا رايات الثورة والعصيان/ في وجه التيار الحاكم والعاتي... نار تحت الجلد، ص 7.
- هل تدرك يا هذا جشع المالك / تحريف المالك للواقع إن طالبناه بشيء/ في زعم المالك أنا يجب/ أن نرضى بحكم الأقدار... نار تحت الجلد، ص 8.
- يبدو أنك تحت ضغوط الوهم/ إخلاصا منك لسيدك الغاصب/ تتصور أنك تقوى على رد التيار الزاحف... نار تحت الجلد، ص 12.
- طلقات طائشة موشاة بطلاء الجشع الحاقد/ من رشاش أخرق يحمله حارس/ لا يدري ما دوره بل يطلقه إن جاءه أمر... نار تحت الجلد، ص 15.
- **فالسلطة قائمة كي تحميه...**نار تحت الجلد، ص 16.
- ألقينا القبض على المالك/ إذ فاجأناه بإحدى ضياعه/ كالثور الهائج كان يهتك سترا عن قاصر... نار تحت الجلد، ص 33.
- هذي إحدى جرائمه الشنعاء/ موشاة بطلاء الجشع الطبقي الحاقد... نار تحت الجلد، ص 44.
- **سحب العصيان تظللهم يا مولاي ونخشى أن تمطر/ هبت في الدهماء رياح لا ندري/ كيف نغلق دون تسربها الأبواب ونوقفها عنهم...** نار تحت الجلد، ص 45.
- شبت فيهم شائعة قالت:/ إن الحرس المخلص قاتل... نار تحت الجلد، ص 45.
- شتتهم، هتك أستار النسوة منهم/ عن حرمات المطعون فيها/ وستائر أكواخ عن أطفال/ لا ترحم منهم شيخا أو شابا... نار تحت الجلد، ص 46.
- **أو نعرف منهم بضع رؤوس نتخلص منها/ وبذلك ننجو من شر تصادمنا مع الغوغاء...** نار تحت الجلد، ص 47.
- فأنا شاهدت من هول الصراع/ بين زوجي وجيوش الليل إذ كاشفها/ باقتراب الصبح يجلو عتمات/ عن عيون سوف تبصر... نار تحت الجلد، ص 60.
- نحن إذا أحصينا ضيوف سجون بلادنا في الحاضر/ ونقدم إحصاء من ماضي السجن بهذي الأرض/ ألفينا أن الجلادين همو نفس الجلادين/ ألفينا السجانين همو نفس السجانين فماذا تغير؟/ ما أقسى السوط بأيدي الأهل... نار تحت الجلد، ص 71.

- هل حاربنا كي ننقل أعناق الناس/ من حبل عدو مكشوف لحب الأعاد فينا يتخفون... نار تحت الجلد، ص71.
- من رأس المالك امتدت أيد كي تقتل فينا/ وعيا يتفتق كالأكمام عن الزهر...نار تحت الجلد، ص 79.
- فتهاجمنا لا شك كلاب السلطة/ سيقول الكلب الأول:/ ناس عشقوا الفوضى عاثوا في حق الغير فسادا... نار تحت الجلد، ص 82.
- سيقول الكلب الثاني:/ إنا خالفنا قرآن الله وتشريعاته/ ونزعنا عنهم أردية ألبسهم إياها الله... نار تحت الجلد، ص 82.
- **أنتم هنا مسؤولون/ عن هذا التردي فالصخور/ لا تستطيع الانهيار لوحدها/ إلا إذا لامست جوانبها أياديكم/ ومستها المطارق والظهور...** الصخرة السوداء، ص 10.
- فإلى الشمال كنا نرى عرفاءنا/ متوترين يحاربون كلامنا/ وإلى اليمين كنا نرى رؤساءنا/ مستنفرين يحاصرون عيوننا/ ووراءنا كنا نرى بعض الكبار يحاصرون حضورنا/ يتأففون ويندبون/ وينفخون ويصرخون/ ويصرفون لعناتهم وأمورهم/ كي تنتهي نارا/ مسلطة على رقابنا... الصخرة السوداء، ص 11.
- **أنتم هنا خدامنا وعبيدنا...** الصخرة السوداء، ص 14.
- **هل تعرفون بأنكم يا أشقياء/ تعرضون رؤوس أموال الكبار إلى الكساد/ ومصالح الشعب الأمين إلى الفساد...** الصخرة السوداء، ص 21.
- **أنتم هنا لا تستحقون الأمان/ والرفق يا متطفلين لأنكم/ تتطاولون على حساب شؤوننا/ وتخربون حياتنا...**الصخرة السوداء، ص 22.
- **يكفي الكلام تحركوا يا كافرين/ يا من تخونون الأمانة والوطن/ والله والشعب الأمين...**الصخرة السوداء، ص 22.
- **تلك البطولات التي كنتم بها تتفاخرون/ في زحمة الإضراب....والفوضى/ وإلا سوف تنتشرون جوعا يا كلاب/ عبر الأزقة والمزابل كالذباب...**الصخرة السوداء، ص 23.
- **هيا اجمعوا أدواتنا المفقودة المتضررة/ ثم اجمعوا أطرافه المتناثرة/ وعظامه المتكسرة/ ولحومه السوداء تلك/ تكاد تخنقنا روائحها الخبيثة...** الصخرة السوداء، ص 37.

- قاموا بدفن الكيس في جهة/ بلا غسل/ بلا إخبار أسرته الفقيرة... الصخرة السوداء، ص 38.
- **فلقد تركتم يا بقر/ زبناءنا يتسولون/ ومواطنينا فترة يتألمون/ ظلما من البرد الشديد...**الصخرة السوداء، ص 40.
- **لقد استرحتم يا عبيد الفحم مافيه الكفاية...** الصخرة السوداء، ص 41.
- أنا عبد مقهور/ الفرار من السيد الأبيض/ والعودة إلى السيد الأبيض... محاكمة العبدان، ص 30.
- تموتين وتصلي على جثتكالغربان... الصخرة السوداء، ص 32.
- وشى أحدهم به لسيده/ رغم أن الواشي كان عبدا/ فعوقب العبد على جرمه... الصخرة السوداء، ص 41.
- حتى التهمته الغربان/ جزاء فعلته المشينة/ إنه حلم بالحرية/ حلم أنه يملك وطنا إليه/ وأهلا إليهم يرجه اسمه/ وكرامة عليها يحامي...الصخرة السوداء، ص 42.
- إن العبد لا يقدر إلا أن يخضع... الصخرة السوداء، ص 45.
- وزع أوراق الغصن/ فهي أوراق الثورة السرية/ اجعلها إخطارا للعبدان بالعصيان... الصخرة السوداء، ص 46.
- فما ذنبي في أني عبد؟/ هل أقاضى بجريمة أني عبد... الصخرة السوداء، ص 53.
- ولكن القاضي سيد/ والسيد لا يحكم للعبد... الصخرة السوداء، ص 53.
- جثة عبد صرعه الجوع/ ومأساة العبد لا في أن يموت جوعا/ مأساته في أنه لن يجد قبرا بعد موته... الصخرة السوداء، ص 63.
- فليمت كغيره من العبدان/ وليكن مثواه بطون العقبان... الصخرة السوداء، ص 64.
- وهو مات والضعف قاتله/ مات والذل طاعنه... الصخرة السوداء، ص 64.
- حتام نحن في الجوع نجأر؟/ أنظل هكذا عاطلين؟/ فمن يطعم الصغار/ خبزا وماء وسكر... الصخرة السوداء، ص 71.
- نقبل أن نتقاضى نصف الأجر/ على أن يعفو عنا السيد... الصخرة السوداء، ص 72.

- الرافض فيكم لأنين الضعف/ فليتقدم/ ويأخذ ميثاق ابن محمد/ فلا والعزة/ لا يتقدم عبد منكم إلا انتصر/ يا أهل الضعف/ لا يموت أحدكم حتى يترك إرثا... الصخرة السوداء، ص 80.
- اختاروا الرأس المقطوع/ اختاروا الرأس المقطوع... الصخرة السوداء، ص 86.
- لا السيد يصبح عبدا/ ولا العبد يصبح سيد... الصخرة السوداء، ص 89.
- **فلتعلم يا ذا العقل الراجح/ أن الجوع غول للعبدان...**الصخرة السوداء، ص 93.
- كنا سنطالب بالخبز/ فعلمونا أن نطالب بالحرية... الصخرة السوداء، ص 93.
- **إني أخيركم يا عبدان بين الحرية وبين الخبز/ فمن أراد الحرية فليطلب الجوع...**الصخرة السوداء، ص 94.
- **ابنتي دنسها عبد/ عبد يغتصب سيدة/ اللعنة/ اللعنة كيف أصدق أن سيدة تلد عبدا؟...** الصخرة السوداء، ص 100.
- **شرذمة من مخلوقات بائسة الطوية/ ليس لها عبقريات في التاريخ/ أن تنفى خارج هذا التاريخ/ أجدى للإنسانية...** الصخرة السوداء، ص 112.
- **سيدي القاضي/ إن الإدعاء للمرة الثانية/ يطالب بإسكات هذا المتهم المجادل في البينة/ وليس منهم العبقري/ فليظلوا عبيدا راضين على عهدهم...** الصخرة السوداء، ص 120
- **قتلها لأنه يحفظ كرامتها كسيدة...** الصخرة السوداء، ص 121.
- والسيد لا يحكم ضد السيد... الصخرة السوداء، ص 123.
- هدمت بيوتنا المدافع المسعورة/ وشتت جموعنا البيادق المأجورة/ وطاردتنا فرق من اللفيف الهاشمي العربي/ عفوا أبي/ بل فرق من اللفيف الهمجي الأجنبي فرق وحشية/ خائنة مأجورة مغرورة/ أصابع الأشبال من أبنائنا قد أصبحت مقطوعة/ مبتورة/ والبعض من أطفالنا/ بطونهم مبقورة/ وجثث الأحرار من ثوراتنا/ قد شوهت/ وأصبحت مسحولة مجرورة/ وأحرقت ومزقت... زلزال في تل أبيب، ص 14.
- كي لا يفاجئ الجميع الملك الغدار/ بجنده المأجور من عصابة الأشرار... زلزال في تل أبيب، ص 16.

- فالرجال.../ في سجون الطغمة الأوثان أشباه الرجال/ من يخافون القتال/ خدعوا الشعب وعودا ونفاقا وكلاما .../ زرعوا الأرض فسادا وسموم اوخصاما... / أغلقوا كل الحدود.../ بكلاب الصيد بالأسلاك بالألغا مبالجند/ ليرتاح اليهود/ وتغنوا/ سنعود... زلزال في تل أبيب، ص 26.
- في بلد شقيق/ جموعنا مسحوقة.. تسام كالرقيق.../ فشعبنا معرض.. للسجن والتعذيب والتحريق... زلزال في تل أبيب، ص 27.
- مأساتنا النكراء يا صديق/ مصدرها الإرهاب والتحريق/ مصدرها العاهل والأمير/ والحاكم المهرج الحقير/ وساسة قد حكموا بالرعب والإغراء/ واستعبدوا شعوبهم بالسوط والإغواء/ وسخروا أفكارهم للزيف والريا/ والفكر إن أصبح زيفا صار كالبغا... زلزال في تل أبيب، ص 28.
- بالأمس تاجروا بنا... وضيعوا الأوطان/ فشعبنا مشرد مكبل تلوكه الأحزان/ يحكمه السمسار والمخبر والجلاد والسجان... زلزال في تل أبيب، ص 29.
- يا سحقهم/ قد أغمضوا العيون/ وفتحوا السجون/ واحتجبوا وسط قصور الغدر والمجون/ بين صنوف الخمر والقمار والحشيش والأفيون/ وبائعات اللذة النكراء والفتون... زلزال في تل أبيب، ص 29.
- يا ويلهم قد أسكتوا الأصوات/ وجمدوا في شعبنا الطاقات/ وطاردوا الأفكار والأحرار والخبرات... زلزال في تل أبيب، ص 29.
- قد أطفأوا في جسدي/ يا صابر السجائر المشتعلة/ واتخذوه ويلهم مطفأة ومنفضة/ وحرقوا بالكهربا/ أجزاءه المستترة/ وتركوني عاريا دون كسا/ في زمهرير البرد في ليل الشتا/ وضعوا في أرجلي القيود والأثقال/ وفي يدي يا أخي الأصفاد والأغلال/ وعلقوني مثلما تعلق الشياه/ وانتقموا من جسدي بالكي والمياه... زلزال في تل أبيب، ص 30.
- انظر آثار سياطهم وحروق النار على صدري/ انظر آثار قيودهم/ يا ويل الظالم لو يدري... زلزال في تل أبيب، ص 30.

- يا ويل الظالم لو يدري/ لو يدري الظالم ما يبذر/ في الليل بسوط السجان/ لو يدري الظالم ما يبذر/ إذ يسحق روح الإنسان/ لو يدري الظالم لو يدري/ ولكل حصاد إبان... زلزال في تل أبيب، ص 30.
- ثاروا على الملوك/ ليصبحوا أباطرة/ وهدم واالقصور/ وشيدوا من جديد فاخره/ ثاروا على الملوك/ وأصبحوا قياصره... زلزال في تل أبيب، ص 39.
- الملك الجزار/ وجده السمسار/ والساسة التجار/ وعصبة الإجرام والأشرار... زلزال في تل أبيب، ص 59.
- يا إخوتي/ مأساتنا مأساة ساسه/ حسبوا النصر خداعا/ وغرورا وانتقاما وشراسه/ تاجروا باسم القضيه/ جعلوا من شعبنا البائس كبشا/ وفداء ومطية/ ساسة قد حسبوا كل الجماهير عبيدا وجواري/ عهدهم ظلموا جرام ورعب وطواري... زلزال في تل أبيب، ص 60.
- واجبهم حماية الموارد المسلوبه/ والثروة المغصوبه/ واجبهم أن يرفعوا التحجر/ من عالم التفكير/ ويرفعوا المظالم/ وتختفي القيود والسياط والمشانق... زلزال في تل أبيب، ص 63.
- من تاجروا بشعبنا/ وزيفوا التاريخ والنضال والأفكار... زلزال في تل أبيب، ص 87.

لقد شكلت السلطة هاجسا كبيرا للإنسان العربي منذ عرف نشأة الدولة، وأشعل من أجل ذلك الحروب فأسال الدماء وأزهق الأرواح، وعد المثقف ثنائية ضدية بالنسبة للسلطة يتوجس كل منهما خيفة من الآخر.

وقد تجلت داخل هذه النصوص ابتداء من المبدعين أنفسهم، الذين كشفت لنا سيرهم أن غالبيتهم عاشوا صداما عنيفا مع السلطة بمفهومها الواسع، ويمكن أن نحصر ذلك في بوحجر وبنميمون وبطاو والميداني، وحتى حمدي أيضا، كما تجلت من خلال شخصيات المسرحية التي ناضلت في جل المسرحيات من أجل إسقاط السلطة، وقد استعمل الطرفان المتصارعان كلاهما في هذا الصراع العنف المادي والمعنوي معا.

الفصل الثالث:

المثقف والعنف

شاعر حر شجاع ومناضل
يكتب الأشعار ألحان رصاص
وانفجارات قنابل
وترانيم فؤوس
وأهازيج مناجل
...
شعره أنشودة الزحف
لأجيال النضال
وسط الأحراش بالغابات
بالبيد وقمات الجبال

زلزال في تل أبيب
الميداني بن صالح

شغل حضور المثقف في الأجناس الأدبية جميعها النقاد والباحثين، ولعله يحظى بحصة الأسد في هذا الحضور، والسبب هو أن الكتاب ذاتهم يمثلون جزء من هذه الشريحة، وهم ذاتهم يؤمنون الإيمان العميق أن لا تغيير سليما وعميقا ما لم يقده المثقفون أنفسهم، ولوعي الطبقة الحاكمة بذلك فقد ناصبتهم العداء وسعت إلى تهميشهم وإقصائهم، في هذا الفصل سنسعى لتتبع هذا الحضور في النصوص المسرحية المدروسة، مقرنين ذلك بحضور تيمة العنف.

أ- <u>المثقف، تعريفات ومفاهيم:</u>

لعل كلمة مثقف من أكثر الألفاظ التي اكتسحت ساحة التداول العام والخاص، ولعله أيضا في ظل حالة الإحباط التي صار المجتمع العربي يعيشها، لعله صار حبل النجاة، وسفينة النجدة، والمهدي الذي ينتظره الجميع ليأخذ بأيديهم إلى الجنة الموعودة، ولذلك توسع الباحثون في تقديم تعريف محدد له، باختلافاتهم المعرفية والأيديولوجية، فرأى بعضهم أن "مصطلح المثقف يستوعب جميع منتجي الأفكار وناشريها وحملتها ومستهلكيها بمن فيهم علماء الدين والأدباء والكتاب والإعلاميون والفنانون بل وجميع خريجي الجامعات والمتعلمين تعلما مرموقا"[1]، وهو بالضبط ما يذهب إليه العالم الأنثروبولوجي البريطاني إدوارد تايلور في تعريفه للثقافة بأنها "ذلك الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع"[2]، وتعدى بعضهم الجانب المعرفي، إلى الجانب الفعلي الحركي، حيث لا يكفي كي تكون مثقفا أن تحمل كما معرفيا، بل لا بد أن تكون حركيا أيضا، ومن هؤلاء مالك بن نبي الذي يرى بأن الثقافة "طريقة سلوك الفرد وتصرفه أمام مشكلات الحياة"[3]، وبرهان الدين غليون الذي يرى أن المثقف "فاعل اجتماعي فنحن نشير إلى قوة محركة وديناميةاجتماعية لا إلى مبدع فكري"[4]، وهو ما يذهب إليه أيضا محمد الدقس حيث يعرف الطبقة المثقفة بأنها التي "تمتهن الثقافة المادية والفكرية، ولها تأثير قوي على

1- زكي العليو، المثقف مداخل التعريف والأدوار، الانتشار العربي، لبنان، ط 1، 2009، ص 21.

2- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2007، ص 30.

3- مالك بن نبي، مشكلة الثقافة، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، لبنان، 1969، ص 10.

4- مجموعة من الكتاب، المثقف العربي: همومه وعطاؤه، برهان غليون، تهميش المثقفين ومسألة بناء النخبة القيادية، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 1995، ص 86 . وزكي العليو، المثقف مداخل التعريف والأدوار، ص 23.

المجتمع من خلال الوعي الاجتماعي"[1]، وهي اختلافات تؤكد أن التعريف "تمدد وأخذ شكلا أكثر تركيبا من الميكانيكية الغرامشية، على مستوى المجتمع وأوسع أبعادا على مستوى علاقة المجتمع برمته مع العالم الخارجي، وضغوطاته فقد أصبحت لدينا تعريفات إضافية مثل المثقف الناقد، والمثقف التبريري، والمثقف الداعية"[2].

ومهما يكن فإن للمثقف دوره في الحياة عموما، وفي مجتمعه على وجه الخصوص، مهما اختلفنا في نوع هذا الدور وشكله، فهو الإكسير الذي يعطي للحياة دوما طعمها، ويجدد فيها الروح والحياة، ومعنى ذلك أنه عدو الركود والاجترار، وأنه عدو النكوس والجمود، وإلى الطبقة المثقفة وحدها يرجع الفضل في ما حققته البشرية من تطور على سلم الحضارة، غير أن الانحراف قد يتسرب إلى هذه الطبقة، فتستغل صفتها لاستغفال الناس ومخادعتهم، وتتحول من مدافع عن كرامة الإنسان وقيم الإنسانية الكبرى إلى مخدر ومنوم، يدفع بالناس إلى الإيمان بالأوهام والأكاذيب، ويتحول المثقف "إلى بوق سياسي ومحام يدافع عن النظام السياسي الحاكم ويحمل إيديولوجية السلطة القائمة على شؤون البلاد، ويوصلها بعد ذلك في خطاب ديماغوجي إلى الجماهير الشعبية دفاعا عنها وتبريرا لها قصد أن يعطي لها المشروعية والصلاحية، ويغطي بغربال الفكري والسفسطائي أخطاء وهفوات الطبقة الحاكمة"[3].

وهذا يظهر جليا في مجتمعاتنا العربية المعاصرة، خاصة على مستوى رجل الدين، الذي رأى أنه المتكلم باسم الله، وأن له الحق المطلق في أن يحل أو يحرم، وله الحق في أن يسير المجتمع نحو الحقيقة الوحيدة التي يراها، مما ساهم في خلق مجتمع يطبق ويجتر ولكنه لا يناقش، ومما خلق أيضا –كما يذهب إليه حيدر حب الله في تقديمه لكتاب المثقف مداخل التعريف والأدوار– ما يسمى بالمثقف الديني، أو المثقف المتدين، وذلك بسبب قصور المؤسسة الدينية عن مواكبة العصر، ورفضها اعتماد آليات بحث جديدة، وحصل بين الطرفين تراشق بالاتهامات، سببه الأساس خوف كل طرف من إلغاء الطرف الآخر له، أو بالأحرى تجاذب المظلة التي يجب أن يقف تحتها الجميع[4].

1– زكي العليو، المثقف مداخل التعريف والأدوار، ص 24.

2– المرجع نفسه، ص 20.

3– جميل حمداوي، جدلية المثقف والسلطة، مجلة الصحيفة الشعبية المستقلة الشاملة، المغرب، ع 168، 2007، ص6.

4– المرجع نفسه، ص 9 وما بعدها.

كما أن المثقف عندنا لم ينزل إلى الميدان، ولم يخض تجربة تغيير الواقع ماديا وعمليا، وإنما اكتفى بترديد نظريات هي أقرب للشعارات، كأنما هو يطالب غيره من عامة الناس بتطبيقها، وإلى حمله على الأكتاف ووضعه على هرم السلطة لقيادة المجتمع، بل كثيرا ما نجده يدعو بالويل والثبور على السلطة ذاتها التي لم تحتضنه، ولم تفسح له المجال ليكون خادما خالصا لها، وهو هنا يكون قد تخلى عن دوره الحقيقي، وتحول من مثقف مهمته النقد والتصحيح والرفض يعمل على أن "يذود عن منظومة قناعته، وأخلاقه، يحكم على نفسه بالعيش في الظلم، دافعا ضريبة موقفه غالية"[1]، أو على حد قول إدوار سعيد: "من واجب المثقف أن يكون معكرا لصفو السلطة"[2]، إلى مجرد متعلم، له كفاءة لتطبيق ما يطلب منه.

وثورة المثقف لا تقتصر على ما هو خارجي، السلطة والمجتمع والواقع الذي يحيط به، وهي جبهات كلها تسعى إلى الاستقرار، بل يصل بثورته إلى نفسه ذاتها، إنه كأعماق الأرض في كفاح داخلي مستمر، يبحث دائما عن تجديد أفكاره بمساءلة قناعاته، ويعكس ذلك على أتباعه ومريديه، حيث يبث فيهم الحيرة والقلق والرفض الدائم، قناعتهم الأساسية هي اللاقناعة، وزادهم الأكبر هو طرح الأسئلة باستمرار، وهو الأمر ذاته الذي يشير إليه إدوار سعيد بقوله: "أبعد ما يتصور وجود مثقف يسعى إلى جعل جمهوره يشعر بالرضى والارتياح، فالمقصد الحقيقي هو إثارة الحرج والمعارضة بل والاستياء"[3].

ب- <u>المثقف والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:</u>

وعلى مستوى النصوص يطل علينا المثقف بداية من الأدباء أصحاب النصوص أنفسهم، الذين سعوا إلى تبليغ رسالة محددة من خلال ما كتبوه، ولعل صورة المثقف داخل هذه النصوص هو انعكاس لصورة هؤلاء الأدباء، ويمكن من خلال ذلك أن نميز بين نوعين من المثقفين، مثقف تقليدي منسجم مع التاريخ متناغم معه، ومع القيم الدينية والفكرية التي أفرزته، وهو ما نلاحظه جليا في مسرحية "المعركة الكبرى" لعلي الصقلي، والتي يمكن أن نثبت أن دفاعه عن شرعية السعديين في حكم المغرب حكما ملكيا، وإيمانه المطلق بفكرة التوريث داخل الأسرة الحاكمة، هو دفاع عن الميكانيزمات ذاتها التي تمارس بها أسرة العلويين الحكم بالمغرب، رغم عدم إشارته لشرف الأسرة، ولحقها الإلهي في الحكم،

1 - إبراهيم اليوسف، المثقف والسلطة، ثنائية الوئام والتناحر، جريدة الزمان العراقية، العدد 1373، 2002/11/25، ص 9.

2 -إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، ص40.

3 -المرجع نفسه، ص 45.

لكن ما يدعم قولنا أن الكاتب هو مدبج كلمات النشيد الوطني المغربي سنة 1956، والذي ينهيه بالشعار المعروف في المغرب "الله، الوطن، الملك"، إضافة إلى المسؤوليات السامية التي تقلدها في ظل النظام المغربي.

وعلى النقيض من ذلك نلاحظ أن كتاب النصوص المسرحية الأخرى، وهم في عمومهم ينتمون لجيل يأتي بعد جيل علي الصقلي، حملوا أفكارا ثورية مناقضة تماما لما حمله علي الصقلي، إما لأنهم انتموا فكريا لليسار العربي، أو على الأقل نشأوا في دول حملت الأيديولوجيا الثورية، فجاء خطابهم منسجما مع توجه السلطة العام، إيمانا منهم بذلك، أو مسايرة له، ولذلك ظهرت شخصية المثقف في هذه النصوص شخصية حركية متمردة ثائرة، وتقابلها أحيانا الشخصية التقليدية، وهي شخصية رافضة للتغيير، متمسكة بالبالي من الأفكار.

والجدول التالي يعرض بالتفصيل لهذه الشخصيات وحضورها في المسرحيات المدروسة:

الرقم	المسرحية	الكاتب	شخصية المثقف	نوعية المثقف
1	المعركة الكبرى	على الصقلي	-علي السكتاني يوسف الفاسي أحمد المنجور -يوسف	-علماء دين/ إسلام -عالم دين/ مسيحية
2	نار تحت الجلد	أحمد بنميمون	-الشهيد، الشاهد -الشيخ الفقيه	-مثقف حركي -مثقف تقليدي
3	أبوليوس	أحمد حمدي	-أبوليس -الكاهن	-مثقف حركي -مثقف دين/ مسيحي
4	زلزال في تل أبيب	الميداني بن صالح	-خالد اليافي	-مثقف حركي
5	الموت أثناء الرقص	عبدالحميد بطاو	-جيفارا -القاضي	-مثقف حركي -مثقف قانوني
6	محكمة العبدان	عبد الباسط عبد الصمد	-المتمرد -ابن محمد	-مثقف حركي -مثقف حركي

ويمكن تقسيم المثقفين في هذه النصوص إلى الأقسام التالية، مثقف الانسجام، مثقف الرفض، مثقف القطيعة:

-**مثقف الانسجام:** وهو المثقف المنسجم مع القيم العامة، التي يؤمن بها المجتمع، والمحددة بأطره الدينية والعرفية، وحتى أطر السلطة الحاكمة لأنها في العادة تساير عامة الناس لتكسب رضاهم، وعادة ما يكون كذلك المثقف الديني، الذي يتوافق مع نظرة السلطة، ونظرة المجتمع، ويصير ناطقا رسميا باسمهما يعطيهما شرعيتهما الدينية والدنيوية، هذا التناغم بين الطرفين نلمسه في مسرحية "المعركة الكبرى"، حيث لا يراهم الأمير عبد الملك إلا سرجا هادية في السلم والحرب.

عبد المالك: قد دعوناكم مصابيح الهدى

والوغى نقبس منكم أجمعين[1].

والأمر ذاته نلاحظه على لسان يوسف، الراهب المسيحي، الذي يقف محرضا روما على قتال المسلمين، معتبرا ذلك واجبا دينيا، يستحق التبريك:

يوسف: تبارك ملك روما حيث تعلي

له في المغرب الحصن الحصينا

وتمتشق الصليب حسام حق

به تغزو العصـــــــاة الكافرينا[2].

كما نجد هذا النوع من المثقفين في مسرحية أبوليوس، والمتمثل في شخصية الكاهن، يصوره الكاتب بأنه "أعمى يسترشد بعكاز"[3]، وهو أول من يواجه شخصية المثقف أبوليوس، معترضا على أفكاره التي صدع بها، رافضا ظلم الإنسان لأخيه الإنسان.

الكاهن: من هذا الكافر؟[4].

وسريعا يلجأ إلى تحريض الشرطة والجنود ضده لمصادرة أفكاره، وإلجام ثورته ورفضه، بحجة أنه قد يزرع في الناس الرفض، وذلك من عمل الشيطان.

1- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 14.

2- م ن، ص 171.

3- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 258.

4- م ن، ص 258.

الكاهن: صوت غريب

ياجنود.. ياشرطة.. ياحراس

خذوه..

قد يزرع في قلوب الناس

وساوس الخناس[1].

بل لأن لاحق له في الكلام أصلا، فالكلام لا يباح إلا للسادة الأعيان، أما العامة من أبناء الشعب المحتل فعليهم أن يلزموا الصمت، وعليهم بالسمع والطاعة، وهو ما يردده في موضع آخر.

الكاهن: (يأمر)

خذوه وغلوه

بالسوط علموه

إن الكلام للسادة والأعيان

والسمع والطاعة للعبدان[2].

ويسبغ عليه أبوليوس جملة من الصفات، هو عميل الشرطة، وهو عجل الحكومة، وهو كاهن الظلام.

ولا يقتصر الأمر على المثقف الديني/ رجل الدين فحسب، بل يتعداه إلى أتباعه من المقلدين، ممن يمكن أن نطلق عليهم المثقفين التقليديين، وقد ظهر هذا في شخصية الشيخ، الذي يتشفى في مقتل الشاهد لا لسبب إلا لأنه أنكر القيم الدينية السائدة في المجتمع، منها الإيمان بالله أولا، والثورة على المتوارث من الأسلاف.

شيخ من الفلاحين: إني أراه تطرف في أمرين جليلين

إنكار للحق تعالى وعقوق الأسلاف

ولهذا فمصيره لا يزعجني بل يرضيني[3].

غير أن هذا الشيخ يجد نفسه محاصرا بمسيرة التغيير التي يقودها المثقفون المستنيرون، ويسير

1- م ن، ص 259.

2- م ن، ص 260.

3- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 8.

خلفها كل أبناء الجيل الجديد، وإذ هو لا يستطيع الانضمام إلى الحشود الزاحفة، لابد له أن ينسحب بالموت:

فالأرض موت حول زمني

والخطو في وحل من الأتعاب ساخ[1].

والملاحظ مما تقدم أن أهم ما يميز المثقف الديني/ رجل الدين، والمثقف التقليدي التابع لرجل الدين، أيا كان الدين الذي يتبعه هو العنف، سواء أكان العنف ماديا أم معنويا، وإن كان في الغالب منفذا بغير أيديهم، فهم محرضون عليه، وموجدون التبريرات الدينية الشرعية، خدمة للسلطة الحاكمة وتحقيقا لمصالحهم أيضا، إن هناك توافقا تاما بين السلطة الدينية، والسلطة السياسية لخدمة أغراضهما.

-**مثقف الرفض:** المثقف الثائر على الاستعمار، الرافض لهيمنة السلطة، المكافح لكل أشكال الظلم، المنسجم مع قيمه الروحية والفكرية، ومع كرامته مثقفا وإنسانا، حيث أن "من المهام المنوطة بالمثقف أو المفكر أن يحاول تحطيم قوالب الأنماط الثابتة والتعميمات الاختزالية التي تفرض قيودا شديدة على الفكر الإنساني وعلى التواصل بين البشر"[2].

وقد تعدد حضور هذا كثيرا في المدونة المدروسة، ويمكن أن نذكر أبوليوس، خالد الوافي، جيفارا، المتمرد، ابن محمد، ومعظمها شخصيات حقيقية، من واقع الناس وعصرهم كجيفارا أو من تاريخ هذه الأمة البعيد كأبوليوس، وابن محمد.

ونلمس هذا في نص "أبوليوس" حين يبث البطل/ المثقف الرعب في نفس الكاهن/ رجل الدين، الأول يسعى إلى التغيير، والثاني يصر على الثبات والاستقرار، حيث يتهم رجل الدين الأعمى المسترشد بعكاز أبوليوس بالافتراء على حقائق الناس.

الكاهن : (أعمى يسترشد بعكاز يدخل قائلا):

من هذا؟

1- م ن، ص 15.

2- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ترجمة محمد عناني، ص 19.

أسمع صوتا مفتريا[1].

خشية أن يزرع الشك في يقين الناس.

الكاهن: "مستغربا"

صوت غريب؟

قد يزرع في قلوب الناس

وساوس الخناس[2].

ويندفع أبوليوس ثائرا رافضا لرجل الدين، متهما إياه بالعمالة للسلطة الحاكمة، ولوسائلها وأدواتها ومنها الشرطة.

ياعميل الشرطة

يا عجل الحكومة[3].

وبأنه ناشر للظلام، منحرف عن قيم السماء التي جاءت محبة ومساواة وأخوة وعدالة بين كل البشر.

أبوليوس: ياكاهن الظلام

الله خلق الإنسان

وعلم اللسان

والنطق والبيان

والحق والحرام

والعدل والطغيان[4].

ورغم كل ذلك فإن السلطة تحاول استغلال صوت المثقف لإسكات الناس، وثنيهم عن ثورتهم ضدها، وفي نص أحمد حمدي يغري الرومان أبوليوس بإطلاق سراحه مقابل إسكات ثورة الجماهير.

اخرج الآن.. تخطب فيهم كعادتك

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 258.

2- م ن، ص 259.

3- م ن، ص ن.

4- م ن، ص 260.

ولكن لتنصحهم بالرجوع إلى الرشد

والرجوع إلى ما يؤدونه من عمل[1].

وفعلا يلبي أبوليوس الدعوة لا ليكون بوقا للسلطة، بل ليهاجمها، محذرا من مخاطرها.

(يصعد أبوليوس على الأكتاف.. يصفق له الجمهور كثيرا.. تهليلا بإطلاق سراحه وشعورا بالانتصار)[2].

من أين لي صوت الخطيب؟

وأنا المكبل بالقيود

يا أيها الوطن الأسير

وأيها الشعب المجيد

إن اندفاعا في الظلام

أمر خطير[3].

يسند الميداني بن صالح مهمة المثقف المبدع لخالد الوافي، الذي يسبغ عليه باقة من الصفات، فهو شاعر، حر، شجاع، مناضل، كلماته رصاص، وانفجارات قنابل وفؤوس ومناجل، وشعره أنشودة زحف، ترددها أجيال النضال ضد الاستعمار.

شاعر حر شجاع ومناضل

يكتب الأشعار ألحان رصاص

وانفجارات قنابل

وترانيم فؤوس

وأهازيج مناجل

...

شعره أنشودة الزحف

لأجيال النضال

1- م ن، ص 183.

2- م ن، ص 288.

3- م ن، ص 289.

وسط الأحراش بالغابات

بالبيد وقمات الجبال[1].

ويحضر أيضا جيفارا في نص "الموت أثناء الرقص"، يمارس نضال القلم إلى جانب نضال الرشاش، من أجل تحرير البشرية جميعا من ربقة الاستعمار والظلم، دون أن يخدش قيم المجتمعات، كما يقدمه عبد الحميد بطاو، متألما لما فعلته الدول الاستعمارية.

جيفارا: لو أن الدول الكبرى المجنونه

لم تملأ أجواء الدنيا بالنابالم وبالغارات المسعورة

لم تقتل أطفالا كانوا كالبسمة في وجه الزمن العابس

وشيوخا كان تعبدهم ومضة إيمان في ليل الإلحاد الدامس

لكن أبدا

أبدا ما قتلت فينا أمل النصر[2].

-**مثقف القطيعة:** المثقف الثائر ضد كل قيم المجتمع البالية ومنها الدين، وضد السلطة، كونهما تعاونا معا على استغلال الناس، وقمع حرياتهم وتطلعهم نحو حياة عادلة، ثائر ضد الماضي برمته، لاعلاقة له إلا بالحاضر الذي سيشرق على المستقبل، ثائر ضد الدين، وضد أحلام وردية يزرعها رجال الدين وتزرعها السلطة من أجل نيل الآخرة تنازلا عن الحق في الدنيا.

وأجاهد ألا تمتد الأيدي الأصوات من الماضي

كي تنخر في جسد الحاضر

الرغبة في الثورة من أجل غد زاهر

كان ينادي بآلاف الأصوات

أن نطعن فكر الماضي

أن نخرس صوت الماضي

كي تتكلم في الإنسان الرغبات المكبوتة بالقمع الغادر

1- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 86.

2- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 19.

حتى نتحرر من وهم سماوات سبع أو عشر

حتى نتحرر من هيمنة الماضي والحاضر[1].

ولذلك يواجه هذا النوع من المثقفين أعتى أنواع الإقصاء، وأقسى أنواع الحصار والتهميش، كي لا يزرعوا في نفوس الناس الرفض.

وسنبطش بدءا بلسانك حتى لا تمتد

منك إلى غيرك لاؤك

هذا أمر من مولانا الحاكم[2].

لكن هيهات، لقد سرى الرفض من المثقف إلى كل طبقات الناس، وكل متحرك في الحياة، حتى الريح وحتى السيل.

كذبت طير المالك فاللاء

عسل جمعي في شفتي

لو كانت لائي وحدي لقطعت لساني

هي لاء الريح ولاء السيل

هي لاء في وجه التدجيل وفي وجه الليل

هي لاء من أجل الزمن القادم

هي لاء في وجه السد القائم[3].

ولم ينج المثقف من عقد نفسية كما وقع لرجل السلطة وللمالك وللآخر، يتجلى ذلك في نرجسية شخصية أبوليوس، هذا المثقف الذي نسي دوره الطليعي في الدفاع عن شعبه، وارتمى في أحضان حب بودنتيلا أولا.

إذن

أنت متهم بالسحر

ومتهم باستيلاء عفيف

1- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 8.

2- م ن، ص 41.

3- م ن، ص 42.

على قلب بودنتيلا

ومتهم باصطياد العواطف

لبعض الشباب[1].

وانشغل ثانيا بمناظرات فكرية، استظهر فيها كثيرا من عضلاته المعرفية.

معذرة سيدتي فقد كنت في حضرة سقراط وأفلاطون[2].

بل لقد نسي شعبه تماما وهو يقف منتشيا أمام تمثال أقيم له بمدينة قرطاجنة، حيث يقبل محاطا بالقنصل وزوجته وبودنتيلا، وكلهم رومان.

"الساحة العامة في مدينة قرطاجنة... حشود جماهيرية في انتظار إزاحة الستار عن تمثال أبوليوس"[3].

وهو لا يفعل له ذلك إلا لأنه "صديق حميم للقنصل إيمليانوس الأثير في روما وأثينا"[4]، ويعطى أبوليوس الكلمة ليلقي كلمة طويلة ينهي بها المسرحية، لا يذكر فيها شعبه المكافح، ولا يتذكر وطنه الجريح، بل يركز فقط على الحديث عن الشاعر فيلمون (Philemon) (362-262) ق.م وهو من كبار شعراء الملهاة الإغريقية، وهو يفعل ذلك متناسيا الوعد الذي أعطاه لأمه ومن خلالها لأمته.

أبوليوس: أماه سأعود.

مكللا بالغار والورود

فالظلم لا يدوم

....

لا تقلقي كثيرا

إن نوميديا

ستنبت الزهور[5].

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 340.

2- م ن، ص 317.

3- م ن، ص 362.

4- م ن، ص ن.

5- م ن، ص 306.

إن تمجيد المثقف لذاته وأفكاره، ومحاولة إقصاء الأفكار المختلفة، وتقديم نفسه على أنه الرسول المعصوم، كثيرا ما تكون قاتلة له، بل إن كثيرا من ممارساته، خاصة حين يوضع على محك التجربة، تجعل برجه ينهار أمام الجميع، وحقيقته هي أنه "فاعل ثوري ملتزم بالمبادئ التي يؤمن بها، يقوم بوظيفة التوعية والتنوير والتأطير ويتحول إلى رمز ثوري ومناضل بروميثيوسي"[1].

وفيما تقدم يظهر المثقف الديني والمثقف التقليدي مثقفا سلبيا بالمطلق، منسجما مع السلطة، ومنسجما مع القيم السائدة، في حين يظهر المثقف المناوئ لهما متحررا من هيمنة كل ذلك داعيا للتحرر على كل المستويات خاصة المستوى الفكري والثقافي.

ولقد سبق أن أشرت إلى أن المثقف يشمل المبدعين لهذه النصوص أيضا، وعرضنا سريعا لأحد هؤلاء وهو علي الصقلي، ورأينا كيف أن النص كان انعكاسا لذاته وأفكاره التي يؤمن بها رغم أن النص تاريخي، على اعتبار أن النص التاريخي يرتبط بالواقع أساسا، ومهما سعى "إلى التوغل في الماضي يظل على صلة بالحاضر لا يمكن أن يتملص منه"[2]، أو كما أشار إليه لوكاتش الذي يرى بأن الكاتب "لا يلتفت إلى الماضي إلا من خلال قضايا حاضره"[3]، واللأمر ذاته نجده مع الكتاب الآخرين الذين نشأوا نشأة بائسة تحت هيمنة استعمار غاشم، اغتال فيهم فرح الطفولة، وشحنهم بدل الحب حقدا خالصا، وهو ما يذكره أحمد حمدي "ولدت والعالم يتجهز للحرب العالمية الثانية... كانت منطقة وادي سوف تعيش ظروفا صعبة جدا، فهي منطقة حدودية، شهدت عدة معارك جوية بين أطراف الحرب العالمية الثانية، كما كانت ملجأ لعدد من الفارين من الحرب، وكذلك شهدت انتشارا فضيعا للأسلحة من كل نوع"[4].

وما كادت شعوبهم تحصل على حرياتها حتى تبنى هؤلاء جميعا فلسفات ثورية، استمدموها من اشتراكية الغرب، أو من قومية الشرق، لقد كان بنميمون مناضلا يساريا، تعرض جراء ذلك مع كل رفاقه لصنوف من القهر ومن العنف البدني والمعنوي،[5] والأمر ذاته مع الشاعر الجزائري أحمد حمدي، الذي

1- عز الدين جلاوجي، المثقف والسلطة وأغلال الموروث، في مقال نشر لجريدة الخبر الجزائرية يوم 2005/09/22.
2- محمد القاضي، الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي، ص 26.
3- المرجع نفسه، ص 27.
4- الملحق/ ث، رقم:2.
5- الملحق/ ث، رقم: 1.

نشأ بمنطقة وادي سوف بالصحراء الجزائرية نشأة محفوفة ببطش الطبيعة والاستعمار "وكانت الظروف الاقتصادية أشد وطأة على السكان، إضافة إلى انتشار الأوبئة الفتاكة مثل السل وخاصة التيفوييد"[1]، ووجد الشاعر نفسه عضوا مناضلا في اتجاه يتبنى الخط الاشتراكي، وهو ما لسمناه أيضا لدى عبد الحميد بطاو الذي ذاق مرارة الفقر القاتل "كان الفقر محطة كئيبة مؤلمة، جعلت طموحاتنا تتقزم وتندثر في داخلنا"[2]، ويؤكد ذلك كتاب "أعلام من مدينة درنة" بقوله مترجما لعبد الحميد بطاو: "دخل كتاب الجبيلة... ثم مدرسة النور في في العاشرة من عمره، وكان يشتغل فترة ما بعد الظهر والعطلات ليعمل حمالا بسوق الخضراوت بالمدينة القديمة، كما اشتغل نادلا في بعض مقاهي المدينة"[3]، ويواصل الكاتب شهادته مؤكدا أن عبد الحميد قد عين للعمل في محطة كهرباء درنة وعمره لا يتجاوز الثالثة عشر، وكان عمله... مسح الزيوت المحترقة التي تسيل على الآلات الضخمة المولدة للكهرباء أثناء تشغيلها"، مما جعله يتعرض لصعقة كهربائية أدخلته غيبوبة استمرت أكثر من ثلاثة أشهر[4].

والحالة نفسها عاشها في صباه الشاعر الجزائري أحمد حمدي، متحدثا عن طفولته البائسة "ولدت في حي فقير"[5].

ولم يتوقف الأمر عند أثر الفقر وأثر الاستعمار، ولا عند تأثير الفلسفات الثورية، بل تعدته إلى الخيبة التي عصفت بكل الأحلام إلى اليوم، إن وطنيا كما يشير بنميمون "كان الصراع الأيديولوجي حاضرا في كل هذه المراحل، وكان الحلم بانتصار الجماهير يصل أحيانا إلى حدود دعم أطروحات فوضوية"[6]، وإن عربيا أيضا، حيث فقد الجميع الثقة في انتصار يتحقق، وهو ما يشير إليه بطاو بقوله: "نحن الجيل المخضرم الذي عاش كل ثورات العرب وانتفاضاتهم... ولكننا نكتشف بعد فوات الأوان أن كل هذه الثورات الفقاعات لم تكن فيهن الثورة الحلم"[7]، لقد انتمى بطاو لحركة شباب القوميين العرب،

1- الملحق/ ث، رقم:2.
2- الملحق/ ث، رقم:3.
3- فتح الله محمد محمد أبو عزة، أعلام من مدينة درنة، ج 1، ليبيا، 2007، ص 108.
4- المرجع نفسه، ص 109.
5- الملحق/ ث، رقم:2.
6- الملحق/ ث، رقم:1.
7- الملحق/ ث، رقم:3.

وسجن بسبب ذلك بسجن طرابلس المركزي عامين متهما بمحاولة قلب نظام الحكم[1]، والأمر ذاته يشير إليه بنميمون أيضا بقوله: "وعلى المستوى العربي كان المثقفون المغاربة يتأثرون بما يحدث من هزائم تتابعت..."[2].

ومما تقدم أيضا نلاحظ أن هؤلاء الكتاب أيضا، ولدوا وترعرعوا في جو مشحون بالعنف والعنف المضاد، وحفرت الخيبات المتتالية في نفوسهم مرارة قاسية لا يمكن أن تولد إلا العنف أيضا، كيفما كان شكل هذا العنف، وتولد في نفوسهم الالتزام بقضايا مجتمعاتهم، حتى صار هذا الانتماء قدرا على حد قول غالي شكري[3]، وهذا ما ترجمته نصوصهم المسرحية التي درسناها.

ت- <u>الكلمة/ الموضوع والمثقف:</u>

وبتتبع المقاطع التي حضر فيها المثقف يمكن أن نرصد الكلمات الموضوع التالية:

مصابيح، الوغى، نقبس، زيفا، كالبغا، سلبوا، المذبوحة، الظلام، ليل، الغدر، الإفك، حر، شجاع، مناضل، رصاص، انفجارات، قنابل، فؤوس، مناجل، الزحف، النضال، الأحراش، الغابات، البيد، الجبال، شجاعة، أحرقها، نار، الثورة، الثوار، الأحرار، ترجم، الظالم ، انسحقت، عصابة، الأشرار، الزيف، رصاص، سهام، ندب، القبور، يلوكون، بغي، تنز، نتانة، الزيف، الإفك، الخوف، الحاكم، الباغي، المجرم، الطاغي، القهر، الحيف، المجون، رفضوا، السلطان، الغيد، الغلمان، الزيف، البهتان، رفضوا، المجون، عصارة، الألم، تحد، الطغاة، حداة، صولة، السلطان، الجائع، نتعال، نستكبر، الثورة، يتعثر، الأحرار، الصعب، مآسي، الحرب، الإرهاب، أعنف، أتألم، أتقيأ، الشريرة، يسحقني، القلق، القاتل، المدفون، الأقنعة، البشعة، أقنعة، الزيف، الداعر، الكذب، الفاجر، الظلم، الغادر، أسلحة، الثورة، الثورة، شدوا، ثبات، أسلحة، الثورة، المرتزقة التكساسيين، القتله، صهيون، السفله، ظلام، الليل، زحف، الليبراليين، السلطة، الراديكاليين، المندسين، الحكم، المتفسخ، البورجوازية، الارستقراطيين، المرضى، المنبعجين، المتقعرة الجوفاء، الممجوجة، أسلحة، هبوط، يخاف، مرعب، الجدب، اغتالت، آثمة، متجبرة، المقتولين، المصلوبين، الشهداء، تضج، الغابات، فلق، ينهار جدار، العتمة، ممسوحة، أجاهد، تنخر، الثورة، الثورة، العصيان، التيار، الحاكم، العاتي، أجاهد، تنخر، الثورة، نطعن، نخرس، المكبوتة،

1- فتح الله محمد محمد أبو عزة، أعلام من مدينة درنة، ج 1، ص 110.

2- الملحق/ ث، رقم:2.

3- غالي شكري، المنتمي دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص 82.

القمع، الغادر، نتحرر، وهم، نتحرر، هيمنة، تطرف، عقوق، الميت، ليل، ألهبنا، فلنطفئها، نغرق، بحر، العتمة، تكره، قائدنا، ضد، الإكراه، أموت التعب، يجرني، يجرني، ميتة، أغرق، التعب، ذابلة، عجفاء، موت، وحل، الأتعاب، ساخ، نبطش، مولانا، الحاكم، كذبت، المالك، الريح، السيل، التدجيل، الليل، السد، ثقاب، مولاي، يحرق، الليل، هول، الصراع، جيوش، الليل، العتمات، فاض، غاض، فاض، غاب، صخور، سيفيض، أعمى، عكاز، جنود، شرطة، حراس، خذوه، غلوه، وساوس، الخناس، عميل، الشرطة، عجل، الحكومة، الشرطة، الرعب، يقيدون، السلاسل، الظلام، الطغيان، المكبل، القيود، الأسير، اندفاعا، الظلام، خطير، الشداد، أمن، الشر، كشر، نواجذ، الدم، القمع، يغمر، الطوفان، القتل، قذف، المنجنيق، الحراب، انحنوا، الريح، هبت، عتية، الظلم، زائل، نفيه، الظلم، الأحزان، لوعة، الهجر، حزين، جراحي، جرح، النفي، أقوى، الجمر، الحزن، عسف، القيود، عبد، الحكام، السحر، متهم، استيلاء، اصطياد، معركة، شائكة، قاتلة، منفي، الحرية.

صفات المثقف:

وسنحاول الآن أن نقف عند أهم ما يميز المثقف:

- **الوعي:** أول ما يجب أن يتصف به المثقف هو الوعي، والقدرة على تمييز الأشياء، كي يستغل ثقافته فيما يجب أن يكون، ولعل الوعي هو ما يفرق بين المثقف والمتعلم، وهو ما يجعلهم في نظر الميداني بن صالح يرفضون أن يكونوا مجرد مادحين للحكام والسلاطين، "كتابنا الواعون/ قد رفضوا المديح/ والحمد والتسبيح/ ليضحكوا السلطان/ والغيد والغلمان/ بالزيف والبهتان"[1].
- **النضال**: والمثقف مناضل، منحاز دوما لقيم الخير والمحبة والجمال والعدالة، رافضا للظلم، قلمه حربة يسددها في قلوب الطغاة، ورصاصة تفجر قلوب الظالمين "أديب/ شاعر حر شجاع ومناضل/ يكتب الأشعار ألحان رصاص/ شعره أنشودة الزحف"[2]، ولذلك فهم وحدهم من يحدون الناس للنضال من أجل استرداد كرامتهم وحرياتهم "قد دعوناكم مصابيح الهدى"[3].
- **الإنسانية:** لا يمكن للمثقف أن يكون محصورا في أفكار ضيقة، أو في عصبية مقيتة، بل يسعة دوما أن يكون خادما للإنسانية في قيمها العامة، إنها "رسالة القلم/ عصارة للحب والألم/ تؤمن

1- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 108.

2- م ن، ص 86.

3- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 14.

بالإنسان بالعدل والقيم"[1].

وفيما يلي نعرض لحضور المثقف وعلاقته بالعنف مؤشرين على المفردات الدالة على ذلك:

- قد دعوناكم مصابيح الهدى... المعركة الكبرى، ص 14.
- الفكر إن أصبح زيفا صار كالبغا... زلزال في تل أبيب، ص 28.
- سلبوا من شعبنا حق الكلام/ قراء كف ودمى في مسرح الظل/ مذاييع/ دراويش على الشاشة/ كتابا... زلزال في تل أبيب، ص 60.
- أديب/ شاعر حر شجاع ومناضل/ يكتب الأشعار ألحان رصاص/ شعره أنشودة الزحف... زلزال في تل أبيب، ص 86.
- لو تصبح الأشعار/ أحرفها من نار/ تهتف للثورة والثوار/ تمجد الأحرار/ وترجم الظالم والسمسار/ لانسحقت عصابة الأشرار... زلزال في تل أبيب، ص 87.
- أترى الكتاب يا خالد/ قد صاروا يعيشون القضية/ أتراهم تركوا الزيف وتزويق الكلام/ أترى أحرفهم صارت رصاصاوسهام؟/ يغنون السلاطين الكسالي في القصور/ ويعيشون دراويش على ندب القبور/ ويلوك ونبغي القول/ وينادون بأن الأدب الحق/ خيالات أكاذيب طيوف ورؤى...زلزال في تل أبيب، ص 107.
- حدثنا/ عن القصاص والناقد والناثر/ أما زالت حروفهم/ تنز نتانة الزيف/ وطعم الإفك/ والخوف... زلزال في تل أبيب، ص 108.
- كتابنا الواعون/ قد رفضوا الخيال والتجريد والمجون/ قد رفضوا المديح/ والحمد والتسبيح/ ليضحكوا السلطان/ والغيد والغلمان/ بالزيف والبهتان/ كتابنا الواعون/ قد رفضوا الخيال والتجريد والمجون... زلزال في تل أبيب، ص 108.
- رسالة القلم/ عصارة للحب والألم/ تؤمن بالإنسان بالعدل والقيم... زلزال في تل أبيب، ص 108.
- إنما الفكر تحد للطغاة/ ونداء للحياة... زلزال في تل أبيب، ص 109.
- ورجال الفكر/ إن هم أدركوا الواجب/ للشعب حداة... زلزال في تل أبيب، ص 109.

1- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 108.

- لم نرض أن نبقى وزراء/ لم يغرينا بريق المال ولا صولة أهل السلطان/ لم نقف بشرفة قصر كي نخطب في الشعب الجائع/ لم نتعال أو نستكبر/ بل سرنا في ركب الثورة كي لا يتعثر/ ورأيت أيادي كل الأحرار بهذا العالم تمتد/ إلي أصافحها... الموت أثناء الرقص، ص 15.
- يا من جسد فيكم فكر العصر وفلسفة العصر/ يا من طعمتم بالأفكار الواردة المرفوضة/ يا من تتبنون الفلسفة المتقعرة الجوفاء الممجوجة/ يا حملة أسلحة الكلمة يا كتاب وياشعراء/ يا من تتعالون على أبناء الشعب البسطاء/ فهبوطا من برجكم العاجي/ نحو جميع فئات الشعب... زلزال في تل أبيب، ص 70.
- من أين لي صوت الخطيب؟/ وأنا المكبل بالقيود... أبوليوس، ص 289.
- أيها الغبي فلتقم/ أو لتخرج من هذه المكتبة... أبوليوس، ص 317.
- معذرة سيدتي فقد كنت في حضرة سقراط وأفلاطون... أبوليوس، ص 317.

يبقى أن نشير في نهاية هذا الفصل إلى أن كثيرا ممن يزعمون أنهم مثقفون عندنا ماهم إلا آلة مبرمجة غربيا، مهمتها فقط أن تسعى إلى نشر ما يرغب الغرب في نشره، بل وما عجز عن نشره أيضا، محاولا استلهام خصائص المثقف الغربي، والتي يسعى المثقف الشرقي المسلم إلى تقليدها، وهي اللادينية، والقومية، والجنوح إلى الجماهيرية على حد قول علي شريعتي[1]، الذي يورد كلاما مطولا لسارتر يأخذه من كتابه "المنبوذون في الأرض": "كنا نحضر رؤساء القبائل وأولاد الأشراف والأثرياء والسادة من إفريقيا وآسيا، ونطوف بهم بضعة أيام... فتتغير ملابسهم، ويلتقطون بعض أنماط العلاقات الاجتماعية الجديدة،... وكنا ندبر لبعضهم أحيانا زيجة أوروبية،... كنا نوحي ونلهم في أعماق قلوبهم الرغبة في تغريب بلادهم، ثم نرسلهم إلى بلادهم،... كانت أبوابها مغلقة دائما في وجوهنا، لم نكن نجد منفذا إليها، كنا بالنسبة إليها رجسا نجسا،... كنا واثقين أن هؤلاء لا يملكون كلمة واحدة يقولونها غير ما وضعناه في أفواههم،..."[2]، وانطلاقا من هذا يدعو علي شريعتي إلى صناعة المثقف المحلي، المرتبط بقيمه وجذوره، يقول: "لا يمكن للمثقف أن يظهر أبدا عن طريق الترجمة والنسخ والتقليد... إن المثقف هو إنسان يفكر بطريقة جديدة، وإن لم يكن متعلما،... لكن يحس عصره ويفهم الناس،... ويفهم

1- على شريعتي، مسؤولية المثقف، ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا، ط 2، دار الأمير، 2007، لبنان، ص61 وما بعدها.
2- المرجع نفسه، ص 114.

كيف ينبغي له أن يحس بالمسؤولية"[1].

ومهما كان الاختلاف في تحديد مفهوم المثقف، فإنه ظهر هنا بقوة بثلاثة أشكال كما تبين معنا في هذا الفصل، ولكن يمكن في العموم تقسيم هذه الطبقة إلى قسمين، طبقة المثقف الديني، وهو في العادة رجعي سلفي مؤيد للسلطة مناهض لكل حركة نحو المستقبل، وطبقة المثقف التقدمي الطلائعي الذي يسعى بقوة لتغيير واقع مجتمعه نحو المستقبل، سلاحه في ذلك العلم والمنطق، ولكن كل هؤلاء ارتبطوا بالعنف سلبا وإيجابا، ولذا فقد خلت النصوص من المثقف المتزن الساعي نحو التغيير السلمي لواقعه.

1- المرجع نفسه، ص ن.

الفصل الرابع:

الدين والعنف

كان الرجل المغتال يقول

لسنا نصارع قدرا في الأعمال

بل إنا نصارع إنسانا يبتز قوانا وسواعدنا المجهودة

ولهذا دعانا للعمل على دفع الاستغلال

نار تحت الجلد

أحمد بنميمون

لا يمكن تصور الإنسان في حياته الاجتماعية دون دين يؤمن به ويؤثر في حياته وسلوكه، حتى المجتمعات الراقية التي تبنت العلمانية نهجا لحياتها، فالدين موجود في وعينا وثقافتنا وسلوكنا، مهما حاولنا التخلص منه ونبذه، ولعله يكون السبب الأول في كل صراعات المجتمعات، أو على الأقل يكون المغلف لمثل هذه الصراعات، حتى ولو كانت دوافعها مادية، فما الدين؟ وما حضوره في المدونات المدروسة؟

أ- <u>الدين مفهوم ووظيفة:</u>

الدين في لغة العرب يأخذ معان مختلفة ومتشعبة أيضا، ولكنها تلتقي جميعا عند معنى القهر والسلطان والذل والإكراه[1]، والديان هو القهار، فكلمة الدين تعني القهر والقيد، واستشعار الإنسان قوة قوية قاهرة غالبة مسيطرة عليه[2]، يرتبط في ممارساته عادة بـ ."الإلزام والإذعان والخضوع"[3].

والدين في مفهومه العام هو مجموعة المعتقدات والشعائر والنظم التي يعتقد أصحابها أنها منزلة من الله، وبذلك فهي تكسب عندهم القداسة المطلقة، وبالتالي فهم يقابلونها بالولاء المطلق، ولأن الدين ظاهرة في حياة البشرية لها تأثيرها العميق والبليغ، على مستوى الفرد وعلى مستوى المجتمع أيضا، وإليه يرجع تحديد العلاقات البشرية من سلم وحرب، ومحبة وضغناء، ويكاد رجل الدين هو ملك الملوك الذي يمسك بزمام الأمر كله بيده، كل ذلك دفع العلماء إلى دراسة هذه الظاهرة نفسيا واجتماعيا بالأساس، وجعلهم لا يقفون في صعيد واحد للحكم عليها أيضا.

ولم يتفق الباحثون في تعريفهم للدين، انطلاقا من اختلاف مذاهبهم وأفكارهم واعتقاداتهم، يرى ماكس ميلر أن "الدين هو محاولة تصور ما لا يمكن تصوره، والتعبير عما لا يمكن التعبير عنه..، هو التطلع إلى اللانهائي، هو حب الله"[4]، ويرى سالمون ريناك أن الدين هو"مجموعة التورعات التي تقف

1- نبيل محمد توفيق السمالوطي، الدين والبناء الاجتماعي، ج 2، دار الشروق، لبنان، ط 1، 1981، ص 17.

2- هشام علي صادق، تاريخ النظم القانونية والاجتماعية، الدار الجامعية للطباعة والنشر، لبنان، 1982، ص 67.

3- نبيل محمد توفيق السمالوطي، الدين والبناء الاجتماعي، ص 19.

4- شفيق جرادي، مقاربات منهجية في فلسفة الدين، معهد المعارف الحكمية للدراسات الدينية والفلسفية، لبنان، ط 1، 2004، ص 39.

حاجزا أمام الحرية المطلقة لتصرفاتنا"[1]، ويرى كانط أن الدين هو "الشعور بواجباتنا من حيث كونها قائمة على أوامر إلهية"[2].

كما اختلفوا في دوره لإسعاد البشر والرقي بهم، فهو في رأي بعضهم مصدر كل ما نعرفه من ثقافة عليا، وهو منبع كل الأشكال الثقافية المتعالية، إنه تجسيم لأعلى الطموحات الإنسانية وأسماها، فالقيم الدينية هي قيم إنسانية تهدف إلى السمو بمكانة الناس أفرادا وجماعات، وهي حصن من الأخلاق، ومصدر أساسي لأمن الجماعة، وسلام داخلي للأفراد ومكون حضاري راق بالنسبة إلى الإنسانية جمعاء[3].

لكنه عند غيرهم معرفة زائفة بالواقع والتاريخ، ومؤشر سلبي يقف ضد تقدم المجتمعات وتطورها، وعامل تشجيع على التعصب وعدم التسامح وتفشي الجهل والخرافة، "ومسندا مريحا للكسل العقلي"[4]، بل ما هو في النهاية إلا أفيون الشعوب[5].

وسواء نظر إليه من الزاوية الإيجابية أم من الزاوية السلبية، فإن أثره بالغ في حياة الإنسان، وهو ما يؤكده ماكس فيبر (Max Weber)، من "أن هناك تفاعلا متبادلا بين جميع النظم، ذلك التفاعل يبرز أهمية النظام الديني أو العقدي وأثره الواضح على بقية النظم الاجتماعية الأخرى، الأسرية والاقتصادية والسياسية والعقابية والتربوية..."[6]، بل واعتبره كولن ولسون ضروريا لأي رجل علم مؤكدا "أن الفنانين والفلاسفة العظماء في أي عصر يجب أن يكونوا علماء ورجال دينه في الوقت نفسه، ويجب أن يكون كل عالم قادرا على الحصول على الإدراك الديني كقدرة الراهب على فهم نظرية الكم في الفيزياء مثلا"[7]، ويذهب أبعد من هذا حين يعتبر أن الحضارة الغربية فقدت بوصلتها بظهور

1- المرجع نفسه، ص ن.

2- المرجع نفسه، ص ن.

3- عبد الباقي الهرماسي، الأصول الاجتماعية التاريخية للظاهرة الدينية، مركز دراسات الوحدة العربية، الدين في المجتمع العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 2، 2000، ص 16.

4- غالي شكري، المنتمي، ص 208.

5- المرجع نفسه، ص 20.

6- نبيل محمد توفيق السمالوطي، الدين والبناء الاجتماعي، ص 17.

7- كولن ولسن، سقوط الحضارة، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، لبنان، ط 3، 1982، ص 133.

اللامنتمي، وذلك في رأيه "لأن حضارتنا فقدت دينها"[1]، وهو في رأيه ما يجعل "التاريخ الحديث يتجه نحو التدهور"[2].

والدين أديان إن صح التعبير، أو هو مستويات مختلفة ومتنوعة حد التنافر والتناحر، منها الدين الرسمي، والدين الطائفي، والدين الجماعاتي، ودين المجتمع، وانطلاقا من ذلك يظهر الاختلاف في النظر إلى الدين، ويكمن التعامل معه من جهة، والتعامل به من جهة أخرى، حتى ليصل الأمر في كثير من الأحيان إلى حد التناقض المطلق.

والملاحظ أن الدين في عمومه مرتبط بالخوف من قوة عليا، لقد "ظهرت العقيدة الدينية لدى الإنسان البدائي نتيجة لعوامل متنوعة، كالخوف من بعض ظواهر الكون، أو مخاطر الحياة، أو الدهشة من الظواهر التي لا يجد لها تعليلا يعيه عقله أو تدركه حواسه"[3]، ولذلك نرى الإنسان يندفع لعبادة هذه القوى من أجل استرضائها، ومن هنا كان لتعبده شقان، اعتقاد وطقوس.

وفي علاقة الدين بالعنف فإن أتباع كل الديانات يعلنون رفضهم للعنف، ويبرئ كل منهم –على الأقل– الدين الذي يؤمن به ويعتنق قيمه من هذه الصفة، ويؤكد أن دينهلا يمارس العنف ولا يدعو إليه، وهي ادعاءات سرعان ما تنهار حين الانتقال من النظرية إلى التطبيق، بل بمجرد التفتيش في الخلفيات النظرية، ففي الإنجيل نجد "لاَ تَظُنُّوا أَنِّي جِئْتُ لِأُلْقِيَ سَلاَماً عَلَى الأَرْضِ، مَا جِئْتُ لِأُلْقِيَ سَلاَماً بَلْ سَيْفاً"[4]، ونقرأ في لوقا "أَمَّا أَعْدَائِي أُولَئِكَ الَّذِينَ لَمْ يُرِيدُوا أَنْ أَمْلِكَ عَلَيْهِمْ فَأْتُوا بِهِمْ إِلَى هُنَا وَاذْبَحُوهُمْ قُدَّامِي"[5]، وفي القرآن الكريم قوله :"قَاتِلُواْ الَّذِينَ لاَ يُؤْمِنُونَ بِاللّهِ وَلاَ بِالْيَوْمِ الآخِرِ وَلاَ يُحَرِّمُونَ مَا حَرَّمَ اللّهُ وَرَسُولُهُ وَلاَ يَدِينُونَ دِينَ الْحَقِّ مِنَ الَّذِينَ أُوتُواْ الْكِتَابَ حَتَّى يُعْطُواْ الْجِزْيَةَ عَن يَدٍ وَهُمْ صَاغِرُونَ"[6].

وإذا كانت الأديان وحيا من الله، فليس من المعقول أن تكون دعوة للعنف والدم، وماهو بين

1– المرجع نفسه، ص 134.

2– المرجع نفسه، ص ن.

3– هشام علي صادق، تاريخ النظم القانونية والاجتماعية، ص 67.

4– إنجيل متى 10: 34.

5– لوقا 19: 27.

6– القرآن، سورة التوبة، الآية 30.

أيدينا، إما أن يكون منحولا مضافا لهذه الكتب السماوية، إذ لا يعقل لنبي مثل عيسى مثلا أن يدعو للعنف، وهو الذي تحمل كل صنوف العذاب انتصارا للحقيقة والمحبة، وإما أن تكون قراءة لنص بعيدا عن سياقه، ومن ذلك سياق الآية الكريمة، إذ نجد القرآن الكريم في آية أخرى يرفض حتى العنف المعنوي/ الإكراه "لا إِكْرَاهَ فِي الدِّينِ قَدْ تَبَيَّنَ الرُّشْدُ مِنَ الغَيِّ فَمَنْ يَكْفُرْ بِالطَّاغُوتِ وَيُؤْمِنْ بِاللَّهِ فَقَدِ اسْتَمْسَكَ بِالْعُرْوَةِ الْوُثْقَى لا انفِصَامَ لَهَا وَاللَّهُ سَمِيعٌ عَلِيمٌ"[1].

غير أننا لا يمكن أن ننكر أن معظم الحروب التي اندلعت في العالم يقف الدين من ورائها بشكل أو بآخر، وهو الشاحذ لهمم المقاتلين إيمانا منهم أنهم يملكون الحقيقة المطلقة، في حين يقف غيرهم في صعيد الضلال والتيه، وهذه هي الأصولية التي جنت على البشرية، تتبناها حتى الشعوب المتحضرة، والتاريخ يحدثنا عن الإبادات التي حدثت باسم الدين في الأندلس، وفي الشام أيام الحرب الصليبية، كما يحدثنا عن الحروب الدينية في أوروبا، وهي سلسلة من المعارك الأوربية حدثت في القرنين السادس عشر والسابع عشر الميلادي بعد ظهور حركة الإصلاح البروتستانتية، وقد استمرت الحروب الدينية بصورة متعاقبة بين عامي (1517-1648)، أي لمدة مئة وواحد وثلاثين سنة، وجرت في سويسرا، فرنسا، ألمانيا، النمسا، هولندا، إنكلترا، سكوتلندا، أيرلندا، والدانمارك.

وحاضرنا يحدثنا عن جرائم حرب فضيعة، ثارت هنا وهناك، وأزهقت آلاف الأرواح، منها التي وقعت بين اليابانيين والصينيين، حيث اقتحم الجيش الياباني إحدى مدن الصين، وحين اختلط الجنود بالمدنيين، أبادوا جميع الذكور، واغتصبوا أكثر من عشرين ألف امرأة، ثم قاموا بقتلهن، واتخذوا الأطفال شارة للرمي[2].

والواقع الآن يحدثنا عن حروب صليبية جديدة خاضتها أمريكا في كثير من مناطق العالم بدوافع دينية معلنة وغير معلنة، وشاهد العيان ما يقع الآن على أرض فلسطين، وهذا التحالف بين إسرائيل وأمريكا، وقد اشتد أمر ذلك باعتلاء بوش الابن سدة الحكم، الذي زعم أن الله هو الذي أوصله للحكم كي يحارب محور الشر[3]، بل إن بوش بمجرد وصوله للسلطة فرض أمورا جديدة في البيت الأبيض،

1- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 256.

2- كولن ولسون، التاريخ الإجرامي للجنس البشري، سيكولوجية العنف البشري، ص 69.

3- إدفولياميي، بوش والحرب الأهليه، مجموعة من الكتاب، ذهنية الإرهاب لماذا يقاتلون بموتهم؟ إعداد وترجمة بسام حجار، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2003، ص 147.

مثل "جلسة شرح الكتاب المقدس، والصلاة في مستهل كل اجتماع لمجلس الوزراء، والزوج والزوجة يصليان معا قبل النوم"[1].

ولسنا بمنأى عن هذه الأفعال الشنيعة، وقد صرنا نسمع اليوم فتاوى الموت والإباة باسم الإسلام، إباحة لدم المخالف، ولو كان الخلاف مذهبيا اجتهاديا لا غير، ولو كان في صحة ثبوت حديث أو دلالته، ورغم هذه المآسي فإن العالم العربي لم يستطع التخلص من ذلك على اعتبار "أن التدين من العناصر الأصلية في تكويننا الحضاري، والتدين أحد الأسلحة الخطيرة في أيدي اليمين"[2]، والتاريخ الإسلامي الطويل يحدثنا عن انقسامات فضيعة، وتطاحن دموي رهيب حصل مباشرة بعد موت النبي –صلى الله عليه وسلم–، منها مقتل عمر وعثمان وعلي رضي الله عنهم، وحرب الجمل وحرب صفين، ثم ظهور الفرق والنحل والطوائف، التي كان من أشرسها الحشاشون وهي الكلمة التي نقلت إلى الفرنسية بمعنى القتلة، والقرامطة، إلى ما يسمى اليوم بالجماعات الإسلامية، والجماعات الجهادية، وعلى رأسها القاعدة، ذلك كله "جراء التشققات التي تصيب أمة بعقيدتها حيث يكثر تأويل النصوص، وتتنامى نزعات احتواء الجديد فيها وتلوينه بالثقافات العتيقة التي تغذيها زعامات وإثنيات لا تحويها القيم الجديدة، ولقد انتشرت هذه الملل والنحل، وتوزعت فرقا تعاطت مع المقدس تعاطيا جمع بين نزعات الفكر وترهات العقل ومغامرات الزعامة ومناورات القوى المندسة، فلجأ بعضها أحيانا إلى التأسيس للإرهاب كعنف فعل وقول لمجابهة قوة المؤسس الذي تسير عليه الأغلبية، فعنف الملل إشهار للهوية الساقطة وللأفكار البائرة، وتهريج للسلع الكاسدة"[3].

ب– <u>الدين والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:</u>

ولم يغب الدين عن المسرحية الشعرية المغاربية، وبكل المستويات التي أشرنا إليها سالفا، وقد ظهر توظيف شخصيات دينية عديدة، منها كاهن المسيحية، في مسرحية أبوليوس، وهو رجل أعمى يستعين بعكاز، يدافع عن روما، ويقدم التبريرات لأفعالها ويدعو لوجوب طاعتها، لأن المروق عنها مروق عن الدين، وفي مسرحية "المعركة الكبرى" يظهر رجل الدين في الإسلام أو ما يطلق عليه عالم الدين، ويتجسد في علي السكاني، ويوسف الفاسي، وأحمد المنجور، الذين تشير إليهم الإرشادات القرائية

1– المرجع نفسه، ص 154.

2–غالي شكري، المنتمي، ص208.

3–محمد الطيبي، من أجل نظرية معرفية للإرهاب، ص 219.

في بداية المسرحية أنهم علماء دين، كما يضيف شخصية دينية مسيحية هي شخصية يوسف لا يطلق عليها الكاتب وظيفة عالم لكنه يسميها "راهب"، ووظيفتها تحريضية انطلاقا من الدين أيضا، أما أحمد بنميمون فلا يوظف في نصه عالم دين، ولكنه يوظف شخصية يطلق عليها لقب "الشيخ" ولعلها كذلك، ولعلها لا تحوز على معرفة دينية واسعة، ولكنها رمز للتقليد الديني الرافض لكل تجديد.

فالدين أكسير المقاتلين لنصرة الحق، والوقوف في وجه الظالمين، حيث نجد عبد الملك السعدي، يوصي رجاله بتلاوة القرآن وأحاديث النبي قبل خوض المعركة تلمسا لبركتهما في تحقيق النصر.

عبد الملك: حيث تتلى من الكتــاب على الرا ية

آي بشيـــــرة بالظـــــــــهــور

وعليها تطوف من روض طـــــه

من صحيح الإمـــــــــام خير ظهور

ويكون الـــــــــوداع ثم دعـــــاء

يتعالـــى لله بالتكبـــــــــيـــــــــر[1].

كما نجد البطل في مسرحية "أبوليوس" يتحدى الكاهن، رافضا استغلاله للدين، معتبرا أن الدين إنما هو للحق والصدق.

أبوليوس: أولم تعلم بأن القول حق؟

وبأن الكلم الصادق بدء[2].

في إشارة منه لما ورد في الإنجيل، في البدء كانت الكلمة[3].

وأن الله مصدر المحبة والسعادة، ومصدر كل الخيرات.

أبوليوس: (محتجا متهكما)

يا كاهن الظلام

الله خلق الإنسان

وعلم اللسان

1- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 151.

2- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 259.

3- "في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله" وكان الكلمة الله" إنجيل يوحنا 1: 1 و 14.

النطق والبيان

والحق والحرام

والعدل والطغيان

(يجرونه قبل أن يكمل كلامه خارج الحلبة)[1].

ولا يجد الكاهن/ رجل الدين من بطاقة حمراء يشهرها في وجه كل معارضيه، إلا الاتهام بالكفر بالله والمروق عن تعاليمه، لإقناع العامة بإقصائه وحربه، وهي بطاقة طالما أشهرت في كل الديانات، وفي كل الأزمان والعصور، وكثيرا ما أريقت بسببها الدماء وأزهقت الأرواح.

الكاهن: من هذا الكافر؟[2].

ولا حجة يقدمها هذا الكاهن سوى أن الكفر حسب زعمه مدعاة للخراب والفتن والاضطرابات، وانكسار سلم القيم الذي يقوم عليه المجتمع، وتؤدي فيه كل طبقة دورها راضية بما قدر الله لها وما قسم من رزق، وهو الشعار نفسهالذي يرفعه المالك في مسرحية "نار تحت الجلد"، مما يعني تكاتف طبقة الدين وطبقة الملاك في تثبيت القيم ذاتها حفاظا على المصالح المشتركة، وبمثل ما أن الرزق من الله تعالى، فكذلك الفقر قضاء وقدر على أصحابه أن يصبروا ويصابروا في مواجهته.

الشاهد: في زعم المالك أنا يجب

أن نرضى بحكم الأقدار

فالله تعالى فضل بعضكم على بعض في الرزق[3].

رغم أن الطبقة الكادحة المقاومة لا ترفض الله أصلا، بل ترفض ما يرتكب ضدها باسمه، ولذا عداؤها ضد من يستغل الدين، وحربها ضد من يبتزها باسم الله.

الشاهد: كان الرجل المغتال يقول

لسنا نصارع قدرا في الأعمال

بل إنا نصارع إنسانا يبتز قوانا وسواعدنا المجهودة

ولهذا دعانا للعمل على دفع الاستغلال[1].

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 260.

2- م ن، ص 260.

3- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 9.

غير أن هذا الدين ذاته يصير وسيلة لطمس الحقيقة والضحك على الناس واستغلالهم، يتبدى أساسا من رجاله الذين غالبا ما يتصفون بفقد البصر، ليكونوا للبصيرة أفقد، وقد تجلى ذلك في شخصية الكاهن الأعمى في مسرحية "أبوليوس"، والذي يظهر مدافعا عن روما وظلمها وغطرستها، ساعيا لإسكات كل صوت ثائر بذريعة أنه ضد الله، وهو ما يتجلى في هذا المقطع بين الكاهن وأبوليوس حيث يتهمه بالافتراء، عما يمتلكه من حقيقة إلهية، يرى ما عداها ضلالا مبينا:

الكاهن: (أعمى يسترشد بعكاز.. يدخل قائلا)

من هذا؟

أسمع صوتا مفتريا

إن الإنسان ظل الرب[2].

ويتهمه في مقطع آخر بالكفر

الكاهن: من هذا الكافر؟[3].

ويحرض في النهاية جنود السلطان وشرطته لإلقاء القبض عليه، والزج به في غيابات السجن، لئلا يزرع في قلوب الناس وساوس الشيطان وشكوكه.

الكاهن: (مستغربا)

صوت غريب؟

ياجنود.. ياشرطة.. ياحراس

خذوه..

قد يزرع في قلوب الناس

وساوس الخناس[4].

أبوليوس: (متهكما)

ياعميل الشرطة

1- م ن، ص ن.

2- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 258.

3- م ن، ص ن.

4- م ن، ص 259.

ياعجل الحكومة

أولم تعلم بأن القول حق؟

وبأن الكلم الصادق بدء[1].

الكاهن: خذوه.. وغلوه

بالسوط علموه

إن الكلام للسادة والأعيان

والسمع والطاعة للعبدان

(تلتف فرقة الشرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب، ويقيدونه بالسلاسل)[2].

وبالتالي فإن المسرحيات تطرح حلين مختلفين، الحل الأول وهو كشف الحقيقة، وفضح كل من يتاجر باسم الدين، غير أن هناك اتجاها آخر يتطرف في رد فعله فيطالب بإزالة الدين كله.

الشاهد: سيقول الكلب الثاني:

إنا خالفنا قرآن الله وتشريعاته

ونزعنا عنهم أردية ألبسهم إياها الله

وبذلك يرفع أو يستعمل في كل زمان هذا الله

في أوجهنا شارة إرهاب[3].

الفلاحون: ولكي نبني دنيانا بلا آلهة

نمحو تاريخ الوهم ونبدأ تاريخ الفعل

نطلب من هذا الله وأنصاره والأتباع

أن يخرجوا من هذا العالم

أوليس لهم جنات تجري من تحتها الأنهار[4].

1- م ن، ص ن.

2- م ن، ص 260.

3- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 83.

4- م ن، ص 84.

والملاحظ أن حضور الدين في المسرحية الشعرية المغاربية ارتبط أساسا بالعنف، هذا العنف الذي يرتكب باسمه وبمباركته، ويرتكب لنصرته وحمايته، مما يحتم عنفا مضادا يهدف إما للحد من غلوائه وتقويم انحرافه، وإما لإزالته وإبعاده بالمطلق، وهو ما يذهب إليه إدوارد سعيد في كتابه المثقف والسلطة بقوله: "إن على المفكر أن يشتبك في نزاع مدى حياته مع الأوصياء على الرؤية المقدسة أو النص المقدس، فضروب عدوانهم لا يحصيها العد، وهراواتهم الغليظة لا تقبل أي خلاف ولا تسمح قطعا بأي تنويع أو تعددية"[1]، وما ذهب إليه أيضا غالي شكري بقوله "إن الدين عندنا كان وما يزال، مؤسسة قوية من مؤسسات اليمين"[2].

ويمكن خلال هذا الجدول ذكر كل رجال الدين بما فيهم الأنبياء وتوزيعهم في النصوص المدروسة، مع تحديد أديانهم، وعلاقتهم بالعنف.

الرقم	المسرحية	الكاتب	شخصية المثقف	
1	المعركة الكبرى	على الصقلي	• علي السكتاني يوسف الفاسي أحمد المنجور • يوسف	• من علماء الدين إسلامي، حرضوا وشاركوا في العنف. • عالم دينمسيحي حرض على العنف وشارك فيه.
2	نار تحت الجلد	أحمد بنميمون	• الشيخ الفقيه	• رفض الرأي الآخر وسعى لطمسه ومصادرته.
3	أبوليوس	أحمد حمدي	• الكاهن	• رجل دين مسيحي، أعمى، حرض السلطة ضد أبوليوس.
4	زلزال في تل أبيب	الميداني بن صالح	• محمد	• نبي الإسلام، تعرض لكثير من العنف والاضطهاد.

1- إدوارد سعيد، المثقف والسلطة، ص 151.

2- غالي شكري، المنتمي، دراسة في أدب نجيب محفوظ، ص 210.

			• عيسى • خالد • عمرو بن العاص	• نبي المسيحية تعرض لكثير من العنف والاضطهاد. • الصحابي، ساهم في العنف مقاتلا وقائد جيش. • الصحابي، ساهم في العنف مقاتلا وقائد جيش.
5	محاكمة العبدان	عبد الباسط ع الصمد	• يحيى • سالومي	• النبي، تعرض للموت بأبشع صورة • المرأة التي أغرت الملك بقتل يحيى والتنكيل به.

ويمكن أن نتتبع الشخصيات الدينية الموجود بهذا الجدول لنكتشف علاقتها بالدين وفهمها له، ومما عرضنا آنفا يمكننا تحديد الخصائص التالية:

-ارتباط رجل الدين بالسلطة، وتزكيته لأفعالها، والسير في ركابها مع استعمال العنف المادي كما في دور علي السكتاني، ويوسف الفاسي، وأحمد المنجور، المسلمين والذين شاركوا جميعا في المعركة جنودا في جيش الملك المغربي عبد الملك.

أيها النـــــاس هاهنا قد حفـــــــــرنا

بيد الحـــق للصليب ضـــــــــريحا[1].

وفي دور يوسف رجل الدين المسيحي الذي كان جنديا في الجيش البرتغالي لحرب المسلمين والقضاء عليهم، يقول:

وليس على الصليب نخـــــــاف دينا

كديـــــن المسلمـــــين وتـــــب دينا

سنحطـــــــم ركنه مهما تسامـــــــى

لكي ينحـــــــــط أسفـــــــل سافلينا[1].

1- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 208.

أو العنف المعنوي وهو ما تجلى في أقوال وتصرفات الكاهن في مسرحية أبوليوس، الذي كان يدعو الجيش والشرطة إلى اعتقال ومعاقبة أبوليوس بحجة أنه ضد الله.

يا جنود ياشرطة يا حراس

خذوه

قد يزرع في قلوب الناس

وساوس الخناس[2].

-سعي رجال الدين لنشر ما يؤمنون به بالقوة، فالكاهن الأعمى يحمل عكازا، ولا شك أن وظيفته ليست الاهتداء إلى الدروب الملتوية أو المستقيمة على الأرض بعد أن عمي عن الاهتداء إلى الصواب، ولكن له وظيفة ترهيبية عنفية أيضا، والعصا لصيقة برجال الدين في كل انتماءاتهم، وما يؤكد ذلك في سلوك الكاهن هو تحريض السلطة/ الشرطة والجنود على أبوليوس ليكمموا فاه ويرموا به في السجن.

الكاهن: خذوه.. وغلوه

بالسوط علموه

إن الكلام للسادة والأعيان

والسمع والطاعة للعبدان

(تلتف فرقة الشرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب ويقيدونه بالسلاسل)[3].

-رفض الصوت الآخر المخالف واتهامه بالمروق عن جادة الصواب، عن قيم المجتمع ودينه، وقد ظهر هذا مع الكاهن الذي اتهم أبوليوس بالافتراء "أسمع صوتا مفتريا"[4]، وبالكفر "من هذا الكافر؟"[5]، ومع الشيخ الفقيه في مسرحية "نار تحت الجلد"، حيث يتهم الشهيد المقتول بيد السلطة أنه أنكر وجود الله تعالى، وتمرد على ميراث الأجداد.

الشيخ: إني أراه تطرف في أمرين جليلين

1- م ن، ص 172.

2- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 259.

3- م ن، ص 260.

4- م ن، ص 258.

5- م ن، ص 258.

إنكار للحق تعالى وعقوق الأسلاف[1].

وهذا في رأيه يشكل خطرا جسيما على الأمة، يخرجها من دينها

الشيخ : حتى نتبعه

يستوجب هذا أن نتدين بالرفض لكل الملل المتبعة

حتى نتوصل أن نرفض ذاتنا والأرض وهذا العالم[2].

لذلك فهو يتهمه بالردة "وهذا عقاب العاصي المرتد"[3]، ومصيره القتل الذي يسعده ولا يزعجه "مصيره لا يزعجني، بل يرضيني"[4].

إنه استغلال للدين لتحقيق مآرب دنيوية، واستتار خلف شجرته لإدانة الآخر وإقصائه، والحقيقة أن "تسخير المقدس في اتخاذ القرار السياسي ضد الآخر وإظهار الفوقية الدينية تجاهه وتجاه عقيدته، كان دوما يحيل إلى انسداد في منابع الفكر الذي يلجأ إلى هذه الأحكام، ويكشف ضمنيا عن رفض ثقافة الآخر وهويته بحجة طبيعة عقيدته التي قد تصور بأنها مناقضة للعقل، أو مهددة للحرية، أو مناوئة للديمقراطية"[5]، وهو ما نلمسه واضحا في قول الحاكم ضد الطبقة الكادحة في نص "الصخرة السوداء".

قمنا بمعروف كبير لا يقوم به البشر

إنقاذ روح جاحدة

كادت تروح إلى جهنم ملحده

لولا تداركنا لها

لولا عنايتنا بكم

ياجاحدين وملحدين[6].

-أهملت المسرحيات الشعرية المدروسة استحضار رجل الدين المتسامح والمضحي، ورجل الدين

1- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 8.

2- م ن، ص 9.

3-م ن، ص9.

4-م ن، ص8.

5- محمد الطيبي، من أجل نظرية معرفية للإرهاب، ص 211 .

6- عبد السلام بو حجر، الصخرة السوداء، ص 41.

الداعي للمحبة الإنسانية وتجاوز الخلافات الدينية، والتركيز على الدعوة لمكارم الأخلاق، كما أهملت رجل الدين المعارض للسلطة، المكافح من أجل تكسير شوكتها وتحطيم سطوتها، ولعل السبب في ذلك يعود إما إلى انسجام الكاتب مع خطاب السلطة وخطاب رجل الدين المنسجم مع السلطة أيضا، وإما لأن منهم من يتبني أفكارا ومذاهب ترفض الدين أصلا وتعتبره أفيون الشعوب.

-ليست لدينا في المسرحيات الشعرية المغاربية مسرحيات دينية بأتم معنى الكلمة، يكون الدين أو رجل الدين محورها الأساس، كما شاهدنا في المشرق العربي مثلا، ولكن الدين كان حاضرا بقوة في كل النصوص المدروسة تقريبا، غير أنه قدم من زاويته السلبية فقط، فالدين دعوة للتخلف، ودعوة لتثبيت السلطة مهما كانت ظالمة، ولذا نرى في بعض المسرحيات دعوة لإبعاد الدين عن حياة الناس، ونرى احتفاء برموز عدت في كثير من الدراسات عدوة للدين، مثل تشي جيفارا، وابن محمد قائد ثورة الزنج، أو على الأقل تثبيت الجانب الثوري فيه، فقد تم الاحتفاء فيها بمحمد وعيسى -عليهما السلام- من زاوية ما قدما من تضحيات جسام لانتصار الخير والحب والجمال، رفضا للظلم والطغيان.

ت- <u>الكلمة/ الموضوع والدين:</u>

لقد تمكنا من إحصاء الألفاظ التالية، والتي حضرت في حقل الدين مرتبطة بالعنف.

أعمى، عكاز، مفتري، الكافر، غريب، جنود، شرطة، حراس، خذوه، وساوس، الخناس، عميل، الشرطة، عجل، خذوه، غلوه، السوط، السادة، الأعيان، الطاعة، العبدان، الشرطة، الرعب، يقيدونه، السلاسل، محتج، متهكم، كاهن، الظلام، الحرام، الطغيان، يجرونه، مقاطعا، غاضبا، الخراب، الفتن، الاضطراب، العبد، الحر، تزول، يفتك، الدعارة، الأقدار، المالك، المغتال، نصارع، قدرا، نصارع، يبتز، قوانا، سواعدنا، المجهودة، الاستغلال، الرفض، نرفض، النار، عقاب، العاصي، المرتد، أموت، الإعياء، التعب، موت، وحل، الأتعاب، ساخ، الكلب، إرهاب، الفقراء، ينتزعون، أعداء، الطغيان، نمحو، الوهم، نطرد، كلابهمو، تنهشنا، الخيل، قوانا، تهزم، مرابطهم، ازدحمت، بالخيل، خناجرهم، فؤوسهم، هراواتهم، ينذر، خدعة، الشيطان، خلعه، سلاحين، ملك، روما، الحصن، الحصين، تمتشق، حسام، تغزو، العصاة، الكافرينا، نخاف، تب، سنحطم، ينحط، يقتل، قتل، مات، طحا، الجراد، محا، الظلام، الثغور، استغاثوا، تخريبا، استغثنا.

1- حقول العنف في الكلمة الموضوع:

ويمكن من خلالها أن نستنبط حقولا منها: أفعال العنف، ووسائله ورموزه.

أفعال العنف:ومما يدل عليه ما يلي: يقيدونه، يجرونه، تزول، يفتك، يبتز، ينتزعون، نمحو، نطرد، تنهشنا، تهزم، ازدحمت، ينذر، خلعه، تمتشق، تغزو، نخاف، تب، سنحطم، ينحط، يقتل، مات، طحا، محا، استغيثوا، تخريبا، استغثنا.

وسائل العنف:وتدل عليها الألفاظ التالية: عكاز، السوط، السلاسل، سواعدنا، النار، وحل، الكلب، كلابهم، الخيل، سلاحين، حسام.

رموزالعنف: وتظهر بجلاء في الكلمات الآتية: جنود، شرطة، حراس، عميل، الشرطة، عجل، العبد، المالك، الفقراء، الشيطان، ملك، وهي رموز عامة، خلت تماما من رموز تاريخية أو دينية معروفة.

2- صفات رجل الدين في المدونات:

وسأحاول الآن أن نقف عند أهم ما يميز رجل الدين في المدونات المدروسة:

- **الضلالة:** رغم أن رجال الدين ينصبون أنفسهم دعاة لهداية البشر وإرشادهم إلى طريق الخير، طريق الأنبياء عليهم الصلاة والسلام، غير أن الكثير منهم لا يحملون إلا مشاعل الضلال والتيه، ولا ينشرون في الناس إلا ما يبعد بهم عن الصراط القويم، تحقيقا لأغراض دنيوية، وتثبيتا لدعائم أنظمة متعفنة، وهو بالذات ما يمثله الكاهن في مسرحية "أبوليوس" "الكاهن، أعمى يسترشد بعكاز"[1].
- **العمالة:** ولأن رجل الدين يسعى في أكثر الأحيان للتقرب من رجل السلطة لتقاسم خيرات الأمة، وهو ما لمسناه في كثير من الحضارات، حيث يتم التقارب الكامل بين الطرفين، فلا سلطة سياسية إلا برضى السلطة الدينية، والعكس صحيح أيضا، وهو ما يتهم به أبوليوس الكاهن "ياعميل الشرطة/ ياعجل الحكومة/ أولم تعلم بأن القول حق؟/ وبأن الكلم الصادق بدء"[2].

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 258.

2- م ن، ص 259.

- **العنف:** يلجأ رجل الدين في كثير من الأحيان إلى استعمال العنف، مباشرة أو عن طريق الحاكم، وهو يستعمل العنفين معا، المعنوي والمادي، ويتمثل الأول في تكفير الخصوم، واتهامهم بالمروق على شرعة الله، تمهيدا لنبذ المجتمع لهم أو قتلهم، والتاريخ يحدثنا عن نماذج كثيرة، ومجازر ارتكبت باسم الدين، "من هذا الكافر؟"[1]، ويتمثل الثاني في استعمال السلاح مباشرة لقتل الخصوم والتنكيل بهم، أو تحريض دهماء الناس وتهييج عواطفهم، أو تحريض السلطة الحاكمة ضدهم "ياجنود.. ياشرطة.. ياحراس... خذوه.. وغلوه/ بالسوط علموه/ إن الكلام للسادة والأعيان/ والسمع والطاعة للعبدان[2]، وهي عادة ما تلبي، إرضاء لهم وللدهماء كي يستتب الأمن ويستمر حكمهم.

  سنحطم ركنه مهما تسامى لكي ينحط أسفل سافلينا[3].

- **الطبقية:** جاءت الأديان دعوة للمحبة والمساواة بين الناس، وحربا على الفقر وعلى الطبقية المقيتة، غير أن رجالا منه لووا عنق نصوصه، فصارت دعوتهم صريحة للرضى بالطبقية المقيتة، وبالفروقات الصارخة، تحت مبرر أن الله هو مقسم الأرزاق، وهو ما أشار إليه أحمد بنميمون "في زعم المالك أنا يجب/ أن نرضى بحكم الأقدار/ فالله تعالى فضل بعضكم على بعض في الرزق[4].

- **الخداع:** يلجأ رجال الدين حين تعوزهم الحجة والبينة لإقناع الناس بما يذهبون إليه، ويشيعونه في الناس إلى استعمال أساليب الخداع، وهو شكل من أشكال العنف المعنوي، وذلك بقلب الحقائق وتزييفها، أو بإيهام الناس أوهاما غيبية تقنعهم وتخادعهم.

  وليس الهلال وليس الصليب / سوى خدعة سرها يظهر[5].

1- م ن، ص 258.

2- م ن، ص 260.

3- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 172.

4- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 9.

5- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 77.

- **التشفي:** وهي من أهم صفاتهم، فهم سريعا ما يبادرون إلى التشفي في خصومهم والدعوة عليهم بالويل والثبور، والدعوة عليهم بغضب الله والخلود في العذاب المبين، وهاهو رجل الدين المسيحي يعلن سعادته لتناحر المسلمين.

قد شفا القلب أن غدا اليوم بعض / من بني المسلمين يقتل بعضا

بل شفا القلب أن كـــلا يرى قتـــل أخيه ابـــن أمه عاد فرضا[1].

وفيما يلي نتتبع حضور رجل الدين وعلاقته بالعنف داخل النصوص، مؤشرين على المفردات الدالة على ذلك: (الكتابة الغليظة تمثل نظرة رفض رجل الدين)

- **الكاهن، أعمى يسترشد بعكاز...** أبوليوس، ص 258.
- من هذا؟/أسمع صوتا مفتريا/ إن الإنسان ظل الرب... أبوليوس، ص 258.
- من هذا الكافر؟... أبوليوس، ص 258.
- صوت غريب؟/ ياجنود.. ياشرطة.. ياحراس/ خذوه../ قد يزرع في قلوب الناس/ وساوس الخناس... أبوليوس، ص 259.
- **ياعميل الشرطة/ ياعجل الحكومة/ أولم تعلم بأن القول حق؟/ وبأن الكلم الصادق بدء...** أبوليوس، ص 259.
- خذوه.. وغلوه/ بالسوط علموه/ إن الكلام للسادة والأعيان/ والسمع والطاعة للعبدان... أبوليوس، ص 260.
- تلتف فرقة الشرطة حول أبوليوس بشكل يثير الرعب، ويقيدونه بالسلاسل... أبوليوس، ص 260.
- **يا كاهن الظلام/ الله خلق الإنسان/ وعلم اللسان/ والعدل والطغيان...** أبوليوس، ص 260.
- يجرونه قبل أن يكمل كلامه خارج الحلبة... أبوليوس، ص 260.
- إذا ما سكتنا على هؤلاء/ يعم الخراب/ وتحتدم الفتن.. والاضطراب/ ويختلط الحر بالعبد/ حتى تزول الحضارة/ ويفتك بالدين/ نسل الدعارة... أبوليوس، ص 261.

1- م ن، ص 174.

- **في زعم المالك أنا يجب/ أن نرضى بحكم الأقدار/ فالله تعالى فضل بعضكم على بعض في الرزق/ كان الرجل المغتال يقول/ لسنا نصارع قدرا في الأعمال/ بل إنا نصارع إنسانا يبتز قوانا وسواعدنا المجهودة/ ولهذا دعانا للعمل على دفع الاستغلال...** نار تحت الجلد، ص 9.
- حتى نتبعه/ يستوجب هذا أن نتدين بالرفض لكل الملل المتبعة/ حتى نتوصل أن نرفض ذاتنا والأرض وهذا العالم/ .../ فنعود لنقبل بالنار وهذا عقاب العاصي والمرتد... نار تحت الجلد، ص 9.
- **أموت في التعب/ والعالم الجديد لم تعد سماؤه تسح ماء/ يغسل الإعياء عني والتعب/... / تخلى عني حينما غادرني الأبناء/ أصبحوا آباء/... / فالأرض موت حول زمني / والخطو في وحل من الأتعابساخ...** نار تحت الجلد، ص 15.
- **سيقول الكلب الثاني:/ إنا خالفنا قرآن الله وتشريعاته/ ونزعنا عنهم أردية ألبسهم إياها الله/ وبذلك يرفع أو يستعمل في كل زمان هذا الله/ في أوجهنا شارة إرهاب...** نار تحت الجلد، ص 83.
- **سنقول بأن الفقراء سينتزعون/ عن وجه الله ملامح ألبسها إياه/ أعداء الإنسان/ حلفاء الطغيان/ ولكي نبني دنيانا بلا آلهة/ نمحو تاريخ الوهم ونبدأ تاريخ الفعل/ نطلب من هذا الله وأنصاره والأتباع/ أن يخرجوا من هذا العالم/ أوليس لهم جنات تجري من تحتها الأنهار...** نار تحت الجلد، ص 84.
- **لا يكفي أن نتحاور معهم بالحجة والبرهان/ حتى نطرد من دنيانا الله وأنصاره والأتباع/ فكلابهمو سوف تجيء لتنهشنا/ وإذا كنا عقدناالعزم على أن ننهي الدرب/ ولا نتوقف/ فلنا أن نتهيأ... لا مربط للخيل لكن قوانا/ لاشك ستهزم كل مرابطهم مهما ازدحمت بالخيل/ الفلاحون يقتربون أكثر... يرفعون أياديهم بخناجرهم وفؤوسهم وهراواتهم...** نار تحت الجلد، ص 84.
- **وباسم الهلـــــــال تعلل ذا/ وذا بالصليـــب أتى ينذر**

  وليس الهلال وليس الصليب / سوى خدعة سرها يظهر... المعركة الكبرى، ص 77.
- وهم الذين بخلعه أفتوا فلم / يأخذهمو في الله أي ملام... المعركة الكبرى، ص 140.
- يوسف: تبارك ملك روما حيث تعلى / له في المغرب الحصن الحصينا

  وتمتشق الصليب حسام حق / به تغزو العصاة الكافرينا... المعركة الكبرى، ص 171.
- وليس على الصليب نخاف دينا / كدين المسلمين وتب دينا

سنحطم ركنه مهما تسامى / لكي ينحط أسفل سافلينا... المعركة الكبرى، ص 172.

- قد شفا القلب أن غدا اليوم بعض / من بني المسلمين يقتل بعضا

بل شفا القلب أن كلا يرى قت/ ل أخيه ابن أمه عاد فرضا... المعركة... الكبرى، ص 174.

- إن من في سبيل ربك قد ما/ ت فحي تحدوه روح طليقه... المعركة الكبرى، ص 192.
- لو رأى كيف ثبت الله أقدا / م الأقلين حاملين لواه

وطحابالجراد من خدم البا / با فلقـــاهم الذي لقاه

ومحا آية الظلام ليـــــبدي / أية ساطعا في عـلاه... المعركة الكبرى، ص 194.

- باعوا الثغور ليشتروه فهل دروا / أن قد رضوا بدل الهلال صليبا

فإن استغاثوابالصليب وحــزبه / كي يوسعوا أوطانـــهم تخريبا

فقد استغـــــثنا بالذين قد ائتلوا / ليظل دين محمـــــد مكتوبا... أبوليوس، 42.

استغل الدين في الغالب من قبل كهنته لتحقيق مآرب دنيوية، كما استغل من قبل الحكام للبقاء في السلطة ومحاربة خصومهم، وإيجاد المبررات الكافية لمحاربتهم وقلتهم، وفي المسرحيات المختارة ظهر رجل الدين بشكلين، فهو إما شخصية متخيلة حاضرة في النص كالكاهن في أبوليوس مثلا أو الشيخ الفقيه في نار تحت الجلد، وكلاهما مثل السلفية المقيتة التي تسخر الدين لخدمتها وخدمة السلطة الحاكمة، وإما شخصية مستحضرة من التاريخ كالنبيين محمد وعيسى فيمسرحية "زلزال في تل أبيب"، ويحيى في مسرحية "محاكمة العبدان"، وهي شخصيات لأنبياء قدمت تضحيات جليلة لتحرير الإنسان من العبودية، ولكنهم جميعا ارتبطوا بالعنف، سواء أكان نابعا منهم أو مسلطا عليهم.

الفصل الخامس:

المرأة والعنف

الحكيم بن الحكيم

قال:

إن المرأة والموت صنوان

يستحيل أن تكف عن التفكير في الصنوين

محاكمة العبدان

عبد الباسط عبد الصمد

لا يمكن تصور حياة دون امرأة، فإن وجدت فهي جحيم لا يطاق، كما لا يمكن أيضا تصور إبداع بمعزل عن المرأة، ولا غرابة فالحياة إبداع أكبر، والمرأة حياة صغرى، ولذلك ظلت حاضرة في كل الإبداعات، ومثلت حجر الزاوية في الإبداعات العالمية الخالدة، وكانت حاضرة بقوة في الأدب العربي، انطلاقا من المقدمة الطللية في القصيدة الجاهلية.

أ- **المرأة المفهوم والمسيرة:**

المرأة ما يقابل الرجل، كما أن الرجل ما يقابل المرأة في الجنس البشري، فهي زوجه كما هو زوجها، وهي أنثاه كما هو رجلها، ولعل لفظة المرأة في لغة العرب مستلهمة من الحسن واللطف والنفع، فقد ورد في معاجم اللغة، مَرُؤَت الأرض أي حسن هواؤها، وطعام مريء حسن نافع حميد[1]، وفي القرآن "وَآتُوا النِّسَاءَ صَدُقَاتِهِنَّ نِحْلَةً فَإِنْ طِبْنَ لَكُمْ عَنْ شَيْءٍ مِنْهُ نَفْسًا فَكُلُوهُ هَنِيئًا مَرِيئًا"،[2] ولا عجب أن يربط القرآن الكريم بين هناءة الطعام والمرأة.

وقد شكلت المرأة للرجل هاجسا كبيرا، منذ الأمد البعيد، وارتبطت في الكتب السماوية بالخطيئة، فقد ورد في سفر التكوين "فرأت المرأة أن الشجرة جيدة للأكل، وأنها بهجة للعيون، وأن الشجرة شهية للنظر، فأخذت من ثمرها وأكلت وأعطت رجلها أيضا فأكل، فانفتحت أعينهما وعلما أنهما عريانين، فخاطا أوراق تين وصنعا لأنفسهما مئزرا، وسمعا صوت الرب الإله ماشيا في الجنة عند هبوب ريح النهار، فاختبأ آدم وامرأته من وجه الرب الإله في وسط شجر الجنة، فنادى الرب الإله آدم فقال له: أين أنت؟ فقال: سمعت صوتك في الجنة فخشيت، لأنني عريان فاختبأت، فقال: من أعلمك أنك عريان؟ هل أكلت من الشجرة التي أوصيتك ألا تأكل منها؟ فقال آدم: المرأة التي جعلتها معي هي أعطتني من الشجرة فأكلت، فقال الرب الإله للمرأة: ما هذا الذي فعلت؟ فقالت المرأة: الحية غرتني فأكلت، فقال الرب الإله للحية: لأنك فعلت هذا ملعونة أنت من جميع البهائم ومن جميع وحوش البرية، على بطنك تسعين وترابا تأكلين كل أيام حياتك، وأضع عداوة بينك وبين المرأة وبين نسلك ونسلها، هو يسحق رأسك وأنت تسحقين عقبه، وقال للمرأة: تكثيرا أكثر أتعاب حبلك بالوجع تلدين أولادا، وإلى رجلك يكون

1- إبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج 2، ص 860.

2- القرآن الكريم، سورة النساء، الآية 4.

اشتياقك وهو يسود عليك"[1]، وهو مقطع تتهم فيه المرأة بالخطيئة والإغواء، وتعاقب بالخضوع للزوج، حيث كانت "خطيئة آدم عابرة وعرضية يمكن أن يمحوها بذبح عظيم، أما حواء فخطيئتها أصلية وأزلية وتشكل بنية وجودها، فقد خلقت من ضلع أعوج ومن ميسرة الرجل، وتحالفها مع الشيطان هو انعكاس لحقيقتها ونتيجة لأصل لتكوينها"[2].

ورغم التكريم الذي حظيت به المرأة في ظل الإسلام، إذ أن القرآن الكريم يورد القصة ذاتها، قصة الأكل من الشجرة، مع فرق أساسي هو تحميل الخطيئة للإنسان ذكرا وأنثى معا "وَيَٰٓءَادَمُ ٱسْكُنْ أَنتَ وَزَوْجُكَ ٱلْجَنَّةَ فَكُلاَ مِنْ حَيْثُ شِئْتُمَا وَلاَ تَقْرَبَا هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةَ فَتَكُونَا مِنَ ٱلظَّٰلِمِينَ، فَوَسْوَسَ لَهُمَا ٱلشَّيْطَٰنُ لِيُبْدِيَ لَهُمَا مَا وُورِيَ عَنْهُمَا مِن سَوْءَاتِهِمَا وَقَالَ مَا نَهَاكُمَا رَبُّكُمَا عَنْ هَٰذِهِ ٱلشَّجَرَةِ إِلاَّ أَن تَكُونَا مَلَكَيْنِ أَوْ تَكُونَا مِنَ ٱلْخَٰلِدِينَ، وَقَاسَمَهُمَآ إِنِّي لَكُمَا لَمِنَ ٱلنَّٰصِحِينَ، فَدَلاَّهُمَا بِغُرُورٍ فَلَمَّا ذَاقَا ٱلشَّجَرَةَ بَدَتْ لَهُمَا سَوْءَاتُهُمَا وَطَفِقَا يَخْصِفَانِ عَلَيْهِمَا مِن وَرَقِ ٱلْجَنَّةِ"[3].

غير أن ذلك لم يشفع لها، فإن نصوصا أخرى جعلتها تابعة للرجل كونها –حسب الحديث الشريف– ناقصة عقل ودين، فقد روى البخاري بسنده "عن أبي سعيد الخدري –رضي الله عنه– أنه قال: "خرج رسول الله –صلى الله عليه وسلم– في أضحى أو في فطر– إلى المصلى، فمر على نساء فقال: يا معشر النساء، تصدقن، فإني أريتكن أكثر أهل النار، فقلن: وبم يا رسول الله؟ قال: تكثرن اللعن، وتكفرن العشير، ما رأيت من ناقصات عقل ودين أذهب للب الرجل الحازم من إحداكن. قلن: وما نقصان ديننا وعقلنا يا رسول الله؟ قال: أليس شهادة المرأة مثل نصف شهادة الرجل؟، قلن: بلى، قال: فذلك من نقصان عقلها، أليس إذا حاضت لم تصل ولم تصم؟ قلن: بلى، قال: فذلك من نقصان دينها"[4].

ولم يشفع لها تقدم الإنسان في مدارج التحضر، فقد ظلت تتعرض للامتهان والعبودية، حتى القرن التاسع عشر، ومثال ذلك أن الملك هنري الثامن أصدر سنة (1850) أمرا بتحريم مطالعة الكتاب المقدس على النساء، وأنهن غير معدودات من المواطنين، ولا حق لهن في أموال عملهن، وحتى في

1– سفرالتكوين، الاصحاح الثالث، مقطع –1–20.

2– تركي علي الربيعو، العنف والمقدس والجنس في الميتولوجيا الإسلامية، ص 106.

3– القرآن الكريم، سورة الأعراف، الآية 19–20.

4– صحيح البخاري (بشرح فتح الباري)، كتاب: الحيض، باب: ترك الحائض الصوم، (1/ 483)، رقم (304).

ملابسهن[1].

غير أن الأمر بدأ يتغير تدريجيا مع القرن التاسع عشر ببروز فلسفات دعت إلى تحرير المرأة، ومساواتها بالرجل، مما مكنها من احتلال الدرجات الرفيعة، في كل مناحي الحياة، العلمية والسياسية والاجتماعية، غير أن ذلك لا يعد إلا خطوة أولى مازالت تحتاج إلى خطوات عملاقة، تستدعى فيها علوم الطب والنفس والاجتماع لتقول كلمتها، من أجل رفع الغبن عن المرأة التي مازالت تعاني كثيرا من الضيم والإقصاء، خاصة في المجتمعات المتخلفة، حيث مازال للرجل هيمنته القصوى، وما زال الجميع واقعا تحت تأثير المعتقدات البالية، والأفكار الرثة المتهاوية، بل وحتى في المجتمعات المتقدمة أيضا، حيث ظلت المرأة ومازالت لغزا دفينا حير حتى عالم النفس الكبير سيغموند فرويد الذي ظل يؤكد أن المرأة هي لغزه الأكبر، وقد اشتهر بتعريفه الذي أطلقه سنة (1932) بقوله: "ليست المرأة رجلا، ليست رجلا لأنها لا تملك قضيبا... ما عدا ذلك تستطيع المرأة أن تكون كذلك كائنا بشريا"[2].

ب- <u>المرأة والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية:</u>

لم نعثر في عالم المسرح الشعري المغاربي على نص بقلم امرأة، ولا نخال ذلك قد وجد في كل الوطن العربي، حتى وإن وجد وغاب عنا فهو لا يمثل حضورا قويا، وهو لا ينحصر في المسرح الشعري فحسب، بل هو عام في كل الأجناس الأدبية، وفي كل أشكال الإبداع، كما لم تحضر المرأة محور اهتمام نص مسرحي شعري كامل، ولا حتى حضرت على مستوى العنوان، وهذا لا ينفي طبعا حضورها القوي داخل هذه النصوص، ويمكن أن نعدد هذا الحضور بالنسبة لكل مسرحية في الجدول الآتي:

الرقم	المسرحية	الكاتب	أهم الشخصيات النسوية
1	المعركة الكبرى	على الصقلي	زينب، هندا.
2	نار تحت الجلد	أحمد بنميمون	زوجة الشهيد، قاصر، امرأة المالك.
3	أبوليوس	أحمد حمدي	أم أبوليوس، بودنتيلا.

1- عفيف عبد الفتاح طبارة، روح الدين الإسلامي، دار العلم للملايين، لبنان، ط 23، 1974، ص 357.

2- أني أنزيو، المرأة أأنثى بعيدا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، ترجمة طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1،مصر، 1992، ص 103.

4	زلزال في تل أبيب	الميداني بن صالح	شهلاء الراعي.
5	الموت أثناء الرقص	عبد الحميد بطاو	المرأة، الأم.
6	محاكمة العبدان	ع الباسط ع الصمد	المرأة، الفتاة، سالومي.

ظلت المرأة تحتل مكانة دونية في ظل مجتمع ذكوري، يتربع فيه الذكر على مكان الريادة والسيادة، رغم الخطوات العملاقة التي حققها البشر على سلم التحضر، نلمس هذه المكانة الدونية في حكم والد أبوليوس على زوجته التي تصدع رأسه بعواطف الأمومة الخائفة على ابنها من بطش روما، فيندفع قائلا:

إن النساء شرنا الجميل[1].

وهو موقف قديم في الثقافة العربية يذكرنا بالقول المنسوب لعلي كرم الله وجهه، في نهج البلاغة: "المرأة شر كلها، وشر ما فيها أنه لابد منه"[2].

وهي في مسرحية "نار تحت الجلد" أفعى في نظر المالك، وكون المرأة أفعى متواجد في الثقافات القديمة، وقد أورد الرافعي، أن أفعى قيل لها ما الفرق بينك وبين المرأة؟ فقالت: لافرق بيننا غير أن سمي في نابي وسمها في لسانها، ولعل ذلك مرتبط بالأفعى التي حملت إبليس إلى الجنة في جوفها ليوسوس للمرأة فتغري الرجل، حسب رواية التوراة والإنجيل، وهو ما نلمحه في نص بنميون، حيث يفزع المالك حين يرى كوكبة من النساء منهن زوجه الشهيد، ويصيح قائلا:

ياللعنة

إني أبصر هذي اللحظة قدامي عشر أفاع[3].

وهي في مسرحية "محاكمة العبدان" لعبد الباسط عبد الصمد موت وفناء، يستدعي ذكرها وحضورها الموت دوما.

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 272.

2- علي بن أبي طالب، نهج البلاغة، ص 238.

3- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 31.

الحكيم بن الحكيم

قال:

إن المرأة والموت صنوان

يستحيل أن تكف عن التفكير في الصنوين[1].

ولا يتردد الأب/ الرجل الأبيض السيد في قتل ابنته، وقد حبلت من رجل أسود، بعد أن داس على عواطف الأبوة فيه، ضاربا عرض الحائط بكل حقوق المرأة في اختيار شريك حياتها، فالدم في نظره هو ما يطهر شرفه الذي دنسته:

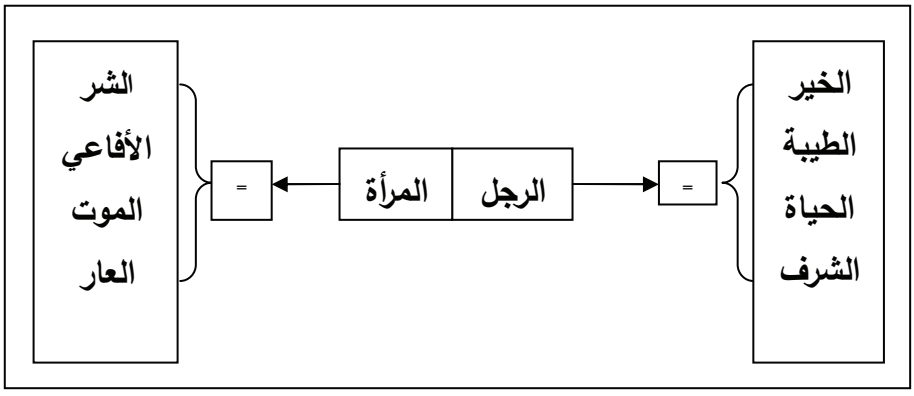
"يصرخ في وجهها"

اخرجي يا ملعونة

اخرجي

اخرجي، فالموت يكفيني عارك[2].

إن كلمات شر، أفاع، موت، عار، وهي الكلمات التي وصف بها الرجل المرأة لتكشف عن عنفية الرجل تجاه المرأة، ونظرته المتعالية عليها، احتقارا لجنسها، وتدنيسا لمكانتها، ويمكن في هذا المخطط أن نحدد هذه النظرة.



ت- <u>تمثلات المرأة في المسرحية الشعرية المغاربية:</u>

<u>المرأة والحب:</u>

يشتغل أبوليوس في نهاية المسرحية بالحب، حين يتعلق قلبه ببودنتيلا الرومانية، أم صديقه في

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 35.

2- م ن، ص 99.

أويا، والحقيقة أنها هي التي أغرته بهذا الحب، وأوقعته فيه، مقدمة له عذرا أشبه بالتهديد.

إنني الآن

قررت أن نتزوج

أو سوف تنفى من أويا بلا رجعة[1].

مظهرة له أنها فضلته على الجميع الذين يتنافسون عليها، ويرغبون في الارتباط بها، لدرجة أن حقدهم قد زاد عليه.

قد زاد حقدهم عليك

لأنني أحببتك

وكلهم يريدني لنفسه[2].

لقد حقدوا عليه أولا لأنه نوميدي، وثانيا لأنه ثائر ضد روما، منفي من وطنه بسبب ذلك، وثالثا لأنه كان يتعالى عليهم باستعراض عضلاته المعرفية، وأخير لأنه اقتنص منهم الجميلة الأميرة بودنتيلا.

غير أن هذا الحب كان على حساب الوطن، وكان على حساب شعب نوميديا، لقد نسي أبولويوس كل شيء ورماه وراء ظهره، وتعلق بامرأة هي في الأصل ابنة روما التي استعمرت أرضه وشعبه، والتي نفته وحاصرته، لقد كان فرحا بهذا الحب منتشيا به، فهل يعذر المحب العاشق امرأة جميلة حين يخون وطنه وينساه؟

وأمر أبوليوس لم يتوقف عند هذا الحد فحسب، وإنما تجاوزه من شهوة المرأة إلى شهوة الشهرة ونرجسيتها، لقد قدمت له روما الأمرين معا فنسي شعبه وأرضه، وإذا هو منتش بما حقق وهو يستحوذ على قلب امرأة في أويا، ثم يرى نفسه تمثالا مجسدا للخلود والعبقرية في قرطاجنة، فيندفع خطيبا مظهرا نرجسيته المعرفية.

وبالتالي فإن هذا الحب قد ارتبط بالعنف من زوايا مختلفة، أساسه العنف الخفي الذي مارسته بودنتيلا متضمنا معنى التهديد والإكراه، وظاهره الإغراء الذي أوقع قلب الشاب في حبها رغم فارق السن بينهما فهي أم صديقه.

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 332.

2- م ن، ص 333.

وحتى حب هنيدا لإسماعيل في نص "المعركة الكبرى" كان أيضا محاطا بأسوار العنف، إذ لم يكن حبها خالصا، بل كان مشوبا بالطمع، تعترف به هنيدا:

تـــنبـــأ فـــالي بـــأني أرى

غدا في المراقي- العلـــى صاعده

وبي سوف يســـــر إلى وطن

أكـــون به الملكـــة القائـــــده

ومن فوق عرش رفيع العماد

تخـــــر لـــــه أمم ساجـــــــده[1].

وهو حب محاط بالريبة والشك، نلمس هذا في هواجس الأب عبد الملك، والأم زينب التي لا ترى في الترك إلا:

غلف القلوب غلاظـــها، فكأنهم

صم الحجـــــارة أو أشد قلوبا[2].

مشهد آخر للحب، أقحم إقحاما في مسرحية "الموت أثناء الرقص"، في صفحتين لا غير، كأنما نزل وحيا من السماء في غابة من العنف، ففي الوقت الذي يشهر فيه الأعداء المتقاتلون رشاشتهم في صدور بعضهم البعض، يتجمدون وقد ارتفعت حولهم موسيقى حالمة، ووصلت آذانهم كلمات شعرية راقية طافحة بالحب، يتبادل فيها العاشقان الشاب والفتاة نجوى الحب للحظات ثم يختفي المشهد لتسمر مشاهد العنف[3].

المرأة والثورة:

تتعرى المرأة في المسرحية الشعرية المغاربية من أوراق العواطف الجياشة، عواطف المحبة والتسامح، ومن عواطف الحنان والأنوثة، لتصير لبؤة جريحة تزأر دوما بالثورة، نلمس ذلك في مسرحية "أبوليوس"، إذ مايكاد ينتهي إلى الأم نبأ سجن ابنها حتى تخرج صائحة في الشباب ليشعلوا الثورة.

ابني سجين؟

1- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 21.

2-م ن، ص 42.

3- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 42-44.

سأخرج صائحة بالشباب

هلموا إلى سجن ما دورة

حيث زين الشباب

تحت نصل الحراب[1].

وهو ما نلمسه في مسرحية "الموت أثناء الرقص"، حين يتساءل الكورس النسائي عما ينتظره الناس بعد الظلم الواقع عليهم.

ماذا بعد التشريد ونهب الأرض وهذا الذل وهذا العار؟[2].

ويأتي الرد سريعا من المرأة التي كانت تلتحف بالسواد، تجلس فوق ركام بيت مهدم، تضع رأسها بين كفيها قريبا من جثة كهل ملتح، وجثة طفل شبه عار، بينما يغطي الدم الحجارة[3]، تقول المرأة وقد اختارت درب العنف.

لم يبق لنا من أمل غير الثورة والثوار

وصدى الرشاش الغاضب يتردد بين الأغوار[4].

وبنفس الدعوة تنتهي المسرحية، دعوة للعنف المضاد، ردا على العنف الحاصل، على الشعوب المقهورة، ولكنه الآن يأتي على لسان الأم، ورغم أن كلمة الأم لا توحي في حقيقتها إلا بمشاعر الحب والحنان والعواطف الجياشة، ولذلك نسمعها تصرخ بالثورة.

اخلعوا عنكم أردية الاستعمار

سيروا فوق دروب الثورة[5].

وفي موضع آخر أيضا، تؤكد على أهمية السلاح لمواصلة الثورة.

شدوا بثبات على بنادقكم

ولتمضوا في تضييق الحلقة حتى تستحكم[1].

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 271.

2- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 10.

3- م ن، ص 8.

4- م ن، ص 10.

5- م ن، ص 72.

وفي مسرحية "زلزال في تل أبيب" تصيح فينا الفتاة "شهلاء الراعي" ناشرة بشرى ثورة الشعب، منتشية بهدير المدافع، فرحة لمشاركة المرأة في النضال المسلح.

لقد ثار شعبك يا حرب أبشر

لصوت المدافع هلل وكبر

فحتى الفتاة غدت في النضال

تسابق جيش الفدا للقتال[2].

وتستغل المرأة الفرصة في مسرحية "زلزال في تل أبيب"، لتعلن ثورتها حتى على القيم المجتمعية والدينية التي تراها بالية، بل وتراها استعمارا بشكل آخر، إنها لباس الحشمة الذي ترتديه المرأة.

كل فتاة يا أبي

قد أصبحت ثائرة مقاتله

جندية مناضله

ترفض عن وعي.. حجاب الذل والحريم والوصايه

وتحسن التطبيب والتضميد والقتال والرمايه[3].

لكن هذه المرأة تبقى دوما في حاجة إلى الرجل، لا يمكن أن تمارس حياتها الطبيعة بمعزل عنه، حتى وهي تدعو للعنف أو تمارسه، لاحظنا أم أبوليوس تستنجد بالشباب "سأخرج صائحة بالشباب"[4]، والمرأة في "الموت أثناء الرقص" تسند أملها لثورة الثوار "لم يبق لنا من أمل غير الثورة والثوار"[5]، وشهلاء الراعي توجه خطاب العنف لزميلها حرب أولا، ثم لمن تسميه "أبي"، وهو الاضطراب الذي يعصف بزوجة الشهيد وقد طال انتظارها له "... زوجة الشهيد التي يبدو أنها انتظرته الليل كله ومازالت تجلس قلقة في انتظاره حتى أخذتها سنة من نوم..."[6].

وحين تمارس المرأة العنف إنما تمارسه غدرا، معلنة عن ضعفها في مواجهة الرجل "الرجل في

1- م ن، ص ن.

2- الميداني بن صالح، زلزال في تل أبيب، ص 17.

3- م ن، ص 22.

4-أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص271.

5-عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص10.

6- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 18.

حيرة من أمره، يستدير باحثا عن مخرج تستل المرأة خنجرا فتفاجئه بطعنة من الخلف لا يصرخ،... وما يكاد الرجل ينتهي إلى الأرض حتى تطعن المرأة نفسها"[1].

-المرأة والحزن:

لا عجب أن ترتبط المرأة بالحزن والبكاء، فالمرأة بكاءة بطبيعتها، تغلب عليها العواطف الجياشة، والمشاعر الدافقة، نلمس هذا في عموم إبداع المرأة، والتاريخ الأدبي يحدثنا عن الخنساء وعن ابيضاض عينيها من البكاء، وكل ما أوصله لنا الرواة من شعرها هو رثاء وبكاء.

ويتغلب سلوك الحزن والبكاء على المرأة في المسرحيات المدروسة، نلحظ هذا المشهد في نص موت أثناء الرقص، منسجما مع جانب من سينوغرافيا الفضاء، حيث "وسطه مليء بركام بيت متهدم تجلس فوقه امرأة مجللة بالسواد تخفي رأسها بين كفيها"[2].

وهي صفة طالما نعتت بها المرأة في كامل النصوص المدروسة، مقدمة مبررات لهذا الحزن، أساسها الترمل والثكل، على اعتبار أن المرأة أكبر من يتأثر بالحرب وبنتائجها.

أيتها الأم المحزونة

يا من في لحظة زمن واحدة قاسيت الثكل

وذل اليتم يا أرملة في عز شبابك[3].

وهي ذاتها تقدم هذا العذر، إذ ليس من السهل أن تفقد المرأة ابنها فلذة الكبد، وزوجها الحامي والمعيل، تقول:

لقد ذبحوا ولدي.. ولدي.. ولدي..

حتى هذا الكهل المملوء وقارا ومهابة

ذبحوه قساة القلب وحوش الغابة[4].

وهو ما نلمسه في مسرحية "أبوليوس" أيضا، حين تتحول الأم إلى باكية ومستبكية، تبكي مصابها، وتحث نفسها على البكاء أيضا، كأن ما تفعله لا يكفي للتعبير عن همها وحزنها.

1- م ن، ص 55.

2- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 8.

3- م ن، ص 9.

4- م ن، ص ن.

ياعيني ابكي

اذرفي الدمع الغزير

زين الشباب

يساق كالسراق

للمنفى المرير[1].

ويمكن أن نحدد هذا الحضور في الجدول الآتي، وهو حضور باهت بالنسبة لحضور الرجل الطاغي على شخصيات المسرحية، حيث تجاوز عدد الشخصيات الرجالية المئة (100) شخصية، واقتصر حضور المرأة على ست عشرة (16) مرة فقط:

الرقم	المسرحية	الشخصيات النسوية	حضورها داخل المسرحية
1	المعركة الكبرى لعلى الصقلي	• زينب • هندا	• زوجة الأمير حزينة ثائرة قلقة على زوجها وأسرتها من الغدر. • عاشقة لإسماعيل ابن الأمير طامعة في الملك.
2	نار تحت الجلد لأحمد بنميمون	• زوجة الشهيد • قاصر • امرأة المالك	• حزينة لفقد زوجها، ثائرة ضد المالك والسلطة. • تتعرض لاغتصاب المالك. • تسعى كي تنجب من أحد الفلاحين كون زوجها عقيما.
3	أبوليوس أحمد حمدي	• أم أبوليوس • بودنتيلا	• حزينة لما لحق ابنها، ثائرة محرضة على الثورة. • أميرة عاشقة لأبوليوس راغبة في الزواج منه.
4	زلزال في تل أبيب	• شهلاء الراعي	• ثائرة فلسطينية داعية للثورة.

1- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 307.

	الميداني بن صالح	• هند نزال	• ثائرة فلسطينية داعية للثورة.
5	الموت أثناء الرقص عبد الحميد بطاو	• المرأة • الأم • الفتاة	• صوت رافض لظلم الإنسان لأخيه الإنسان • محرضة على الثورة. • عاشقة.
6	محكمة العبدان ع الباسط ع الصمد	• المرأة • الفتاة	• مثلت الحزن والألم، إنها ضمير الإنسانية المعذب. • عاشقة للأسود متمرد على التمييز العنصري مقتولة في الأخير.

ولعل الجامع الأساس بين كل النساء المذكورات في النصوص المدروسة هو الثورة والرفض، وهي ثورة ضد سلطة الاستعمار أو ثوة ضد سلطة الحاكم، ولا وجود للمرأة المتمردة الثائرة على القيم البالية، والرافضة للأفكار المتخلفة الساعية لسجنها وراء قضبان العادات والتقاليد، كما لم نجد نصا مسرحيا خصص للحب مظهرا ما تقدمه المرأة في سبيل ذلك من صدق وإخلاص ووفاء.

ث- <u>الكلمة/ الموضوع والمرأة:</u>

وقد تتبعنا المقاطع التي أسندت للمرأة في النصوص المدروسة، واستخرجنا منها الكلمات/ الموضوع التالية، والتي شكلت نسبة عالية جدا مقارنة بباقي الكلمات.

شرنا، سجين، صائحة، سجن، الحراب، دهاليز، السجون، ثاكلات، جراحي، الدامية، الخوف، إلها، مستبدا، يحبس، رمحا، يداجي، الموت، الطغيان، الرومان، الحزين، ثأر، القيود، الخراب، السخط، الجوع، الأمراض، الفساد، يفتك، ابكي، اذرفي، الدمع، يساق، السراق، المنفى، المرير، الأسير، الأغلال، عتمة، الفقر، يجثم، الفاسد، قاع، تقتحمون، العسكر، النتنة، تتصيد، التهم، الباطلة، حقدهم، إبليس،المكر، الشرور، يشيب، ركام، متهدم، السواد، المحزونة، قاسيت، الثكل، اليتم، أرملة، تبكي، بكاء، ذبحوا، ذبحوه، قساة، وحوش، الغابة، التشريد، الذل، العار، الثورة، الثوار، الرشاش، الغاضب، الأغوار، مات، مات، يذبح، الفاشيين، القتلة، الدم، الهم، الخدر، الملعون، السم، قلق، اخلعوا، الاستعمار، الثورة، تضييق، تستحكم، ثار، حرب، المدافع، النضال، جيش، الفدا، القتال، الثوار، دم، الأحرار، عذابا، حزنا، ثائرة، مقاتلة، جندية، مناضلة، الذل، القتال، الرمايه، الشهيد، الليل، قلقة،

اختطفته، الحزن، المتعب، الحزن، نار، إطفاء، الجرح، انهمرت، سيول، الدم، إسعاف، الليل، المعتم، شائكة، الظلمة، الليل، قلقها، ألسنة، الدم، حمراء، نيرانه، أفاع، تقتل، حزنك، أقتل، الجدب، الميت، خوفي، قتلك، أغرق، دمائك، الليلة، موتك، موتي، حيرة، تستل، خنجرا، بطعنة، يصرخ، تطعن، صارخة، الليل، جمر، أشعلت، ليل، الخوف، اشتعلت، اعولت، ظلام، الليل، عويل، رياح، بكاء، يصاعد، بكاؤه، أعداءه، الليل، بكاء، ليلي، الخوف، غل، المالك، يسرق، السلطة، يبتز، الفقراء، حزن، رياح، المهتاج، الغيم، الثقيل، الميتم، أحشائي، سوداء، مصلوب، أنين، إدانة، يدين، نائحة، يجوعون، شيوخ، تتصبري، تموتين، عبد، تموتين، جثتك، الغربان، الموت، الهزيمة، حنطوه، العبد، العبدان، العبدان، عصيان، أثور، الضعف، طوفانا، الضعف، مقطوعا، بطولة، ابن محمد، ابن محمد، يصرخ، ملعونة، الموت، عارك، سالومي، مأساة، دم، يحيى، سالومي، قطع، العبدان، الثورة، أقتلها، يقتل، العبدان، يرفض، يرفض، يرفض، يرفض، الكافر.

من هذه الكلمات ما ارتبط مباشرة بالأنثى فورد على صيغة المؤنث، أو نعت صفة فيها، وجميعها دلت على صفات ارتبطت بالعنف، منها: صائحة، ثاكلات، الدامية، ابكي، اذرفي، مقاتلة، لمحزونة، الثكل، أرملة، تبكي، تقتل، اختطفته،أحشائي، ثائرة، تستل، صارخة، مقاتله، تتصبري، تموتين،أشعلت، اشتعلت، اعولت، عويل، جندية، مناضلة، صارخة، قلقة، نائحة، أقتلها، اختطفته، أفاع، مأساة، ملعونة.

إن الكلمة/ الموضوع والمرأة أكثر حضورا داخل النصوص المدروسة مما أسلفنا ذكره، حتى ليكاد العنف يغطي كل الصفات المعنوية التي يسم بها المرأة، وبالتالي فهي تحيل على:

- **<u>الخبث والشرور</u>**: وهي صفة مترسخة في موروثنا وثقافتنا خاصة الشعبية، حيث توسم المرأة عادة بالمكر والخديعة، "في عالم المكر لها مكانه"[1]، والقدرة على الانتصار حتى شبهت بالأفعى "يا للعنة../ أني أبصر هذي اللحظة قدامي عشر أفاع"[2]، بل وبإبليس أيضا "أنت أنت يا إبليس/ رأس، ولكن دونه رؤوس"[3]، بل ولها القدرة حتى على الانتصار عليه، كيف لا وهي التي سجنته في قارورة، كما هو شائع في ثقافتنا الشعبية، كما شبهت بالموت الذي لا يبقي ولا يذر "إن المرأة والموت صنوان/ يستحيل أن تكف

1- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 34.

2- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 31.

3- علي الصقلي، المعركة الكبرى، ص 28.

عن التفكير في الصنوين"[1]، ورغم كل ذلك فإن إغراءها لا يقاوم "إن النساء شرنا الجميل"[2]، لا يمكن التخلص منها إلا بالموت "اخرجي يا ملعونة/ اخرجي/ اخرجي، فالموت يكفيني عارك"[3].

- **المبالغة والتهويل:** وهي صفة متداولة اجتماعيا في أن المرأة قد لا تنقل الحقيقة كما هي، ولعل هذا هو السبب في تثنية الشاهدتين في القرآن الكريم، "أَنْ تَضِلَّ إِحْدَاهُمَا فَتُذَكِّرَ إِحْدَاهُمَا الْأُخْرَى"[4]، يقول أبو أبوليوس "يجعلن من حكاية صغيرة/ مسألة كبيرة"[5].

- **التحريض على العنف:** والمرأة وإن لم تكن قادرة على ممارسة العنف المادي بحكم ضعفها الفزيولوجي، فهي تلجأ عادة للمكر كما أسلفنا، كما تلجأ أيضا للتحريض، والتاريخ يحدثنا عن دور هند في معركة أحد، تقول أم أبوليوس "ابني سجين؟/ سأخرج صائحة بالشباب"[6]، كما تحرض المرأة على العنف في مسرحية "محاكمة العبدان" داعية للثورة، "سيروا فوق دروب الثورة"[7]، وأن يعدوا لذلك القوة، لأن النصر لا يتحقق إلا بذلك "شدوا بثبات على بنادقكم/ ولتمضوا في تضييق الحلقة حتى تستحكم"[8].

- **البكاء:** ولعل السلاح الفتاك بل والوحيد الذي تملكه المرأة هو دمعها، تستدر به العطف والحنان، وتكسب به في الغالب معركتها ضد الرجل، وهاهي أم ابوليوس تلجأ إليه في مواجهة زوجها لتدفعه إلى الاهتمام بابنها، وفي مواجهة الجماهير لتدفع بها إلى الثورة ضد الرومان، "ياعيني ابكي/ اذرفي الدمع الغزير"[9]، والأمر ذاته نلفيه مع زوجة الشهيد، حين تنتظره الليل كله، وحين تيأس من عودته ويتسرب الخوف إلى قلبها، يرتجف قلبها وتهمي دموعها مدرارا "انطفأ الشمع وأدلج قلبي في ليل الخوف/ واشتعلت عيناي بالدمع/ أم كان بكاء يصاعد من قلبي"[10]، ولكن قد لا يجدي الدمع مهما كان "لا تبكي فإن بكاءك

1- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 35.
2- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 272.
3- عبد الباسط عبد الصمد، محاكمة العبدان، ص 99.
4- القرآن الكريم، سورة البقرة، الآية 282.
5- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 272.
6- م ن، ص 271.
7- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 72.
8- م ن، ص ن.
9- أحمد حمدي، الأعمال الشعرية غير الكاملة، ص 307.
10- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 57.

لا يجدي"[1]، وهو بكاء يذكرنا ببكاء الخنساء الذي استمر سنوات طوال، حتى أخذ منها جهدها وصحتها، وقد وجدت له في جاهليتها عذر الفراق، كما وجدت له في إسلامها أعذارا أخر أيضا.

- **الحزن:** وحين لا ينفع البكاء في الصدمة الأولى، ويأبى الفرح أن يزور "وأبت أن تشهد في وجهي ورد الفرحة/ الآن ومن قبل"[2]، تنكفئ المرأة على نفسها، حزينة كئيبة، تلزم مكانها، لا تبالي بما حولها "فوقه امرأة مجللة بالسواد تخفي رأسها بين كفيها"[3]، يرتعش قلبها مع ارتعاشة حبيب غائب "قلبي...قلبه في نار لا تعرف إطفاء/ كالجرح انهمرت منه سيول الدم/ يستجدي نظرة إسعاف/ أوما آن لزورق قلبينا/ أن يثبت في مرساة؟"[4]، ثم ما يفتأ أن يركن قلبها إلى حزن عميق حين يشرب الألم حتى الثمالة "أواه.../ رباه... / والحزن تسرب هذي المرة نحو الأعماق من القلب"[5]، كيف لا وقد تجرعت كل الهموم "أيتها الأم المحزونة/ يا من في لحظة زمن واحدة قاسيت الثكل/ وذل اليتم يا أرملة في عز شبابك"[6].

- **الألم وتحمل الظلم:** لكن المرأة التي هي خزان للعواطف النبيلة، والأحاسيس الدافقة، لا ترتمي في أحضان البكاء والحزن، إلا حين تقاسي مرارة الظلم "أيتها الأم المحزونة/ يا من في لحظة زمن واحدة قاسيت الثكل/ وذل اليتم يا أرملة في عز شبابك"[7]، حين تفقد أعز الناس إليها، ابناءها "لقد ذبحوا ولدي ولدي ولدي"[8]، أو زوجها "هل يذبح كالأطفال/ بأيدي الفاشيين القتله"[9].

- **القتال:** غير أن كل ما تقدم، لا يعني انعدام الاستثناء الذي يقدم المرأة قوية مقاتلة، "فحتى الفتاة غدت في النضال/ تسابق جيش الفدا للقتال، تحلم أن تكون منجبة للأبطال الذين يحلمون دوما بمعانقة الشمس، "يا صوت الآتي الطالع من أعماقي/ ياسرا أودعه محبوبي في أحشائي/ يا نار أشعلها الغائب في قلبي/ اصعد من رحمي نحو الشمس"[10]، تحلم بأخذ الثأر من الذين أورثوها الحزن والألم "والرغبة في

1- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 9.
2- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 20.
3- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 8.
4- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 20.
5- م ن، ص ن.
6- عبد الحميد بطاو، الموت أثناء الرقص، ص 9.
7- م ن، ص ن.
8- م ن، ص ن.
9- م ن، ص 69.
10- أحمد بنميمون، نار تحت الجلد، ص 23.

قتلك/ لن تفلت مني كما انفلتت هي/ وسأغرق في كأس دمائك هذي الليلة/ أملأ منه أطباق غسيل تتجدد فيها ذاتي/ وأجرب أن أبدأ من موتك أو موتي"[1]، وفعلا هو ما تفعله "تستل المرأة خنجرا فتفاجئه بطعنة من الخلف لا يصرخ،... وما يكاد الرجل ينتهي إلى الأرض حتى تطعن المرأة نفسها"[2]، تطعن نفسها وفاء وفاء للحبيب الذي لا تريد أن تتخلف وراءه لتتألم أكثر "وأنا في الحلم شريكته في الرحلة/ لا أطلب أن أبقى بالخلف ولكني لا أتعجل/ وأبت أن تشهد في وجهي ورد الفرحة/ الآن ومن قبل"[3].

إن كل ما عرضنا له، يكشف تورط المرأة في العنف مستعملة كل أسلحتها وعلى رأسها ضعفها ودموعها، فهل حقا "أن جميع تصورات اللذة والعنف، والخلق والإبادة، تسيل من هذه الحقيقة الأولى، المرأة، بشكل جوهري، قابلة للاختراق، إنجاب وتدمير، بشكل حميمي"[4]؟

وفيما يلي نتتبع حضور المرأة وعلاقتها بالعنف داخل النصوص، مؤشرين على المفردات الدالة على ذلك: (الكتابة الغليظة تظهر الموقف من المرأة).

- **إن النساء شرنا الجميل...** أبوليوس... ص 272.
- **يجعلن من حكاية صغيرة/ مسألة كبيرة...** أبوليوس... ص 272.
- ابني سجين؟ أبوليوس... ص 271.
- سأخرج صائحة بالشباب... أبوليوس ص 271.
- يانساء ثاكلات... أبوليوس، ص 273.
- ياعيني ابكي/ اذرفي الدمع الغزير... أبوليوس، ص 307.
- إنني الآن/ قررت أن نتزوج... أبوليوس، ص 332.
- قد زاد حقدهم عليك/ لأنني أحببتك/ وكلهم يريدني لنفسه... أبوليوس، ص 333.
- دلال أنت أنت يا إبليس... المعركة الكبرى، ص 28.
- في عالم المكر لها مكانه... المعركة الكبرى، ص 34.
- **سدت أماكن شغلنا يا أمنا...** الصخرة السوداء، ص 8.

1- م ن، ص 55.

2- م ن، ص ن.

3- م ن، ص 20.

4- أني أنزيو، المرأة الأنثى بعيدا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، ترجمة طلال حرب، ص 215.

- تجلس فوقه امرأة مجللة بالسواد تخفي رأسها بين كفيها... الموت أثناء الرقص، ص 8.
- أيتها الأم المحزونة/ يا من في لحظة زمن واحدة قاسيت الثكل/ وذل اليتم يا أرملة في عز شبابك... الموت أثناء الرقص، ص 9.
- لا تبكي فإن بكاءك لا يجدي... الموت أثناء الرقص، ص 9.
- لقد ذبحوا ولدي ولدي ولدي... الموت أثناء الرقص، ص 9.
- فحتى الفتاة غدت في النضال/ تسابق جيش الفدا للقتال... زلزال في تل أبيب، ص 17.
- كل فتاة يا أبي/ قد أصبحت ثائرة مقاتله/ جندية مناضل... تحسن التطبيب والتضميد والقتال والرمايه... زلزال في تل أبيب، ص 22.
- زوجة الشهيد التي يبدو أنها انتظرته الليل كله...نار تحت الجلد، ص 18.
- تجلس قلقة في انتظاهره حتى أخذتها سنة من نوم... نار تحت الجلد، ص 18.
- وأنا في الحلم شريكته في الرحلة/ لا أطلب أن أبقى بالخلف ولكني لا أتعجل/ فالرحلة في الليل المعتم شائكة... نار تحت الجلد، ص 20.
- المرأة تتحرك بما يكشف عن تصاعد حيرتها...نار تحت الجلد، ص 22.
- تضع يدها على بطنها، تتحسس الجنين وتصيح بما يدل على تزايد قلقها... نار تحت الجلد، ص 22.
- ياسرا أودعه محبوبي في أحشائي/ يا نارا أشعلها الغائب في قلبي/ ها إنني أدرك ألسنة منها تتحرك تحت الجلد/ تتصاعد في الدم/ تكاد ترفرف أجنحة حمراء/ ياصوت السر المشتعل للأيام الآتية الحبلى/ اصعد من رحمي نحو الشمس ... نار تحت الجلد، ص 23.
- **يا للعنة../ أني أبصر هذي اللحظة قدامي عشر أفاع...** نار تحت الجلد، ص 31.
- لن تفلت مني كما انفلتت هي/ وسأغرق في كأس دمائك هذي الليلة/ أملأ منه أطباق غسيل تتجدد فيها ذاتي/ وأجرب أن أبدأ من موتك أو موتي... نار تحت الجلد، ص 55.
- تستل المرأة خنجرا فتفاجئه بطعنة من الخلف لا يصرخ... نار تحت الجلد، ص 55.
- وما يكاد الرجل ينتهي إلى الأرض حتى تطعن المرأة نفسها... نار تحت الجلد، ص 55.
- فقد كنت أصلي/ لأجل الطفل الميتم في أحشائي قبل أن يولد... محاكمة العبدان، ص 22.

- امرأة سوداء مصلوبة على شجرة زيتون...محاكمة العبدان، ص 27.
- المرأة : "في أنين"/ وجهي إدانة/ من قال إن الوجه يدين صاحبه؟... محاكمة العبدان، ص 28.
- في كل بلد نائحة سوداء ... محاكمة العبدان، ص 31.
- فخلاصك في أن تتصبري/ أو تموتين كأي عبد... محاكمة العبدان، ص 32.
- تموتين وتصلي على جثتك الغربان... محاكمة العبدان، ص 32.
- **الحكيم بن الحكيم/ قال: إن المرأة والموت صنوان/ يستحيل أن تكف عن التفكير في الصنوين...** محاكمة العبدان، ص 35.
- صرت أعانق دمية وليس طفلا/ لكن عزائي أنه كان طفلي/ صرت أرضع للدمية حليبا آدميا... محاكمة العبدان، ص 36.
- **لا لم أقتلها/ كيف يقتل المرء روحه/ هي من وهبتني نسلا من العبدان/ يظل يرفض يرفض يرفض/ يرفض أن يصير الإنسان لعبة التاريخ ومسلاة/ الزمن الكافر...** محاكمة العبدان، ص 110.

لقد حضرت المرأة في كل النصوص المسرحية المدروسة حضورا قويا، والملاحظ أنها لم تحضر جسدا، ولم تقدم على أنها منبع الغواية والإغراء ما عدا في إشارتين عابرتين مع هندا وبودنتيلا، لكنها في العموم حضرت صاحبة قضية، تحمل رؤية وفكرة، تناضل من أجل تحقيقها، مضحية بكل ما تملك من أجل القضاء على الظلم والطغيان، ظلم الرجل للمرأة، وظلم الإنسان لأخيه الإنسان، وقد ارتبط حضورها بالعنف المسلط عليها، مناضلة وأما وزوجة وحبيبة، كما لم تخل هي أيضا من عنف سعت إلى اجتراحه ضد الرجل، خاصة في مسرحيات بنميمون وبطاو وعبد الباسط عبد الصمد.

غير أن المرأة هنا قد حضرت بعيون الرجل، لا بعيونها، بمعنى أن كتاب المدونات هم رجال، وهنا تقوم إشكالية المرأة متحدث عنها ومتحدث باسمها، فإلى متى تكون المرأة مجرد "عبور للرجل والطفل"[1]، ومتى تبدع هي فتتحدث عن نفسها؟

1- أني أنزيو، المرأة أأنثى بعيدا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي، ترجمة طلال حرب، ص 6.

خاتمة الباب الثاني

لاحظنا من خلال النصوص المدروسة وغيرها من المسرحيات الشعرية المغاربية، إصرارا على حضور أقطاب داخلها ترتبط مباشرة بالعنف إيجابا أو سلبا أو بهما معا، وقد تجلى ذلك في الآخر، والسلطة، والمثقف، والدين، والمرأة.

وهي استحضارات تجعل من أصحاب هذه النصوص وإن انطلقوا من تجاربهم الشخصية، يرتبطون بواقع مجتمعاتهم وبالتالي "تكون الكتابة جزء من التجربة الأكثر خصوصية، فهي تتبنى البنيات بقصد تحويلها وتعديلها، فلماذا الكتابة إذا لم تكن كما يقول رامبو: "لتغيير الحياة ، ولاكتشاف عالم نكون فيه فعلا في العالم؟"[1]، وهو ما ذهب إليه أحد أكبر أساطين الموضوعاتية وهو جان بيار ريشار قائلا: "نتفق اليوم عامة، على الاعتراف للأديب بوظيفة وسلطة، تفوق بكثير دوره القديم في الإمتاع والتمجيد والتوشية، لأننا نحب أن نرى فيه التعبير عن الاختيارات والاستحواذات والمشاكل المتموضعة في قلب الوجود الشخصي"[2].

وقد ظهر الآخر من حيث جانبه المظلم، مستعمرا ظالما مبيحا للدماء والحرمات، مستوليا على الحقوق والخيرات، ممارسا للعنف الذي يجب أن يواجه بعنف أشد وأشرس، وكذلك الأمر بالنسبة للسلطة التي تتهم دوما بالخيانة والعمالة وتوسم بالدكتاتورية، خاصة في مواجهتها لرجل الثقافة الذي ظل يعرج إلى أبراجه العاجية، معتقدا امتلاكه للحقيقة المطلقة، ولذا فالصراع العنيف ظل محكما بين الطرفين، يستخدم فيه الدين خاصة من قبل المثقف الديني الذي لا يتوانى أن يخدم السلطة ولا تتوانى السلطة عن استغلاله في مواجهة المثقف الطليعي التقدمي، مفتيا بجواز استعمال العنف، وزهق الأرواح وإراقة الدماء وقطع الرقاب باسم الدين، دون أن تنسى المدونات المرأة التي ظلت على مدى تاريخنا الطويل الخاسر الأكبر أمام عنف المجتمع الذكوري الذي لا يحسن إلا ممارسة الإقصاء ضدها باسم الدين تارة وباسم العادات والتقاليد تارة أخرى.

1- سعيد علوش، النقد الموضوعاتي، ص 114.

2- المرجع نفسه، ص 113.

الملاحـــــــــق

الملحق/ أ

الكلمة/ الموضوع

ملحق/ أ، رقم:1

مسرحية أبوليـــــــوس

6	* أبوليوس//								
النص	ص								
أبوليوس	255	حازم	جهوري	اعتداد	صرامة	ارتعدتم	الحبل	يسقط	
	256	مداوروش	الرومانية	الرومانية	رومانية	عجلة	الضباب	يرن	يرن
		ينادي	الفتان	الحكم	الطغيان	القمع	الخسران	ابتليت	الظلم
		الفقر	العدوان						
	257	مندفع	أعماق	جهوري	صمتا	صمتا	صمتا	الظلم	الزور
		البهتان	استنكار	إصرار	الذئب	يجرؤ	ذئبا	الذئبان	
	258	أعمى	عكاز	مفتريا	رب	الحرب	الكافر	الكفار	
	259	صوت	غريب	جنود	شرطة	حراس	خذوه	وساوس	الخناس
		متهكما	عميل	الشرطة	الشرطة	صوت	فجأة		
	260	خذوه	غلوه	السوط	السادة	الأعيان	علموه	السمع	الطاعة
		العبدان	الشرطة	الرعب	السلاسل	محتجا	متهكما	كاهن	الظلام
		الحرام	الطغيان	يجرونه	الحلبة	شتات	رعب	يستولي	
	261	مقاطعا	غاضبا	الخراب	تحتدم	الفتن	الاضطراب	يختلط	العبد
		الحر	تزول	يفتك	الدعارة	الظلم	ما أقساه	تنطفئ	يسدل
	262	باهرة	مخفر	الشرطة	حراس	مدججون	السيوف	العصي	القسوة
		الطغيان							
	263	صيد	مهددا	لف	دوران	الكاهن	متهم	الشغب	تهزأ
		السلطة	الحاكمة	بربري					
	264	محتجا	آلة	الحرب	أخشى	الشرطة			
	265	مادهاك	الشغب	سلطة	الرب	الغضب	الشرطة	خذوه	الزنزانة

		يجرونه	اللئام	أثينا	عصابة	العصاة	المارقين	صمت	الخراب
	266	ذهول	الفقراء	تنطفئ	يسدل				
	267	فخم	منهمك	شحيحة	كسالى				
	268	اطرد	العبيد	تذمر	تهكم	الرومان	ينغص	المهلكة	المزعجة
		السفلة	قائد	مادورا	العصبة	المارقة	عصاة	أثينا	
	269	متهم	الخروج	متهم	السحر	معاكسة	الكهنة	الرومان	وشايات
		اتهامات	خطيرة	العبيد	خشوع	سيدي	السجن	الكلاب	الحراس
	270	السجن	مادورا	تظاهروا	السجن	اطلاق	سراحه	هلع	سجين
		الدمفير	عار	مقيدا	حزينا	جنون	سخط	الفساد	ليانوس
	271	تقلقي	العبد	سجن	نصل	الحراب			
	272	شرنا	العبد	العبد	سيدي	كفانا	صراخا	السجن	مضطهد
		حزين	الحراسة	الحراسة					
	273	مستغربة	الحراسة	بؤس	خساسة	الضعفاء	دهاليز	السجون	هائمين
		ثاكلات	جراحي	الدامية	الخوف	إلها	مستبدا	يحبس	يمتد
		رماحا	يداجي						
	274	الموت	الطغيان	الرومان	الحزين	ثأر	تحطيم	القيود	جنائزيا
		زائغ	ضائع	ارفض	الذل	انتفض	تنطفئ	يسدل	
	275	مخفر	شرطة	شرطي	مدجج	السلاح	الشرطة	فخمة	شرطي
		الشرطي	سيدي	مسجونا	مات	الجوع	الامن	السجن	الفوضى
		امتعاض	الامن	غ مستتب	واخجلتاه	جنود	السلاح		
	276	دفاعا	الروم	القيصر	قهر	الأعادي	يقاطعه	انصرف	الامن
		سلاحه	الشرطة	الشرطي	الحرس	القيصري	البوادي	تصادر	الطارئة
		الحكومة							
	277	ضرائب	البربر	دمفير	مادورة	فخامتكم	نرفزة	الشرطة	عصبية
		الشرطي	ضابط	روماني	عصبية				
	278	صرامة	يقاطعه	البربري	القيصري	يردع	الجند	مخالف	شغب
		قلاقل	البالية	الجامحة	ايزيس	اوزيريس	الفتن	تهدد	أمن
	279	الشرطة	مكر	يهون	المجد	القيصر	يستجدي	اطلاقه	روما
		الشرطي	الشرطي	الليالي					
	280	مهموما	بربري	بابل	عطشان	حيرة	الظمآن	متشابكة	ضجيجا

		عاصفا	صراخا						
	281	قتلة	قتلة	سفاحون	سفاحون	اضرب	اضرب	غليظ	فج
		نحرق	نحرقكم	سفلة	جحوركم	جهلة	تشابكا	الشرطي	مذعورا
		مضطربا	الجبال	الصحارى	شرذمة	لصوص	تحاصر	مادورا	سيدي
		الطوارئ	اضربوا	يتجاسر	اقتلوا	مارق			
	282	سيدي	قتلاهم	الموت	الضرائب	الضرائب	الاضطراب	كلاب	كلاب
		مقيد	الشرطي	الانتصار	المظاهرة	فك	القيود	فكوا	القيود
		قلاقل	اضطراب						
	283	الاضطراب	الرعاعي	حزم	تظاهرهم	القمع	الاضطهاد	الضرائب	الضرائب
		شرطي	مذعور	يلهث	الشرطة	تفاقم	قتل	جنودنا	
	284	يأمر	الحراب	القذائف	شددوا	القصف	الرومان	هجمة	الأوغاد
		الرعاع	خائفا	القمع	القتل	يلهب	نارا	الوباء	دمارا
	285	تهدأ	الشرطي	الشرطة	عصبي	تنطفئ	يسدل	غامضة	
	286	مداوروش	متحفزة	لفحتهم	قوة	فتوة	الصبر	انزعوا	قيود
		ارفضوا	الطغيان	البليد	رافضا	فداء	دماء	روح	الضحايا
		ظلم	قهر						
	287	جهوري	حماسي	المحاصر	القيود	البغيضة	الأوامر	مصائب	القبيح
		ضرائب	القمع	الارهاب	قاوم	قاوم	قاوم	قاوم	روما
		ينهبون	قاوم	قاوم					
	288	دماء	روح	الضحايا	ظلم	قهر	اطلاق	سراحه	الانتصار
		رومان	مجوس	المكوس	مهدئا	الشرطة	مدججة	السلاح	تطويق
	289	المكبل	القيود	الأسير	اندفاعا	الظلام	خطير	عاصف	الشداد
		نوميديا	الشداد	فلتحفظوا	أمن	الشر	كشر	نواجذه	عناد
		الدم	القمع	يغمر	الطوفان	أسوار			
	290	القتل	قذف	المنجنيق	الحراب	انحنوا	الريح	هبت	عتية
		الظلم	زائل	هرج	مرج	رفضه	الغاضب	يرتفع	نستكين
		نهادنكم	انهزاما						
	291	انهزاما	لن ارضى	يتامى	الظلم	احذر	الطغيان	أوزيريس	الشر
		كشر	نواجذه	احتداما	عزل	فداء	دماء	روح	الضحايا
		ظلم	قهر						

	292	بفاوض	عجل	الحكومة	القمع	الغلاء	ارتفاع	الضرائب	
	294	تخفت	يسدل						
	295	القنصل	ليانوس	روماني	فخم	قلق	يسود	الشرطة	ارتباك
		حزم	الحراس	يقلقوا	سيدي				
	296	الأغبياء	رعاع	دعهم	الحارس	القنصل	ليانوس	الحارس	الحراس
		الاشداء	السيد	القنصل	هموم				
	297	الصبر	رعاة	الصحارى	لصوص	الجبال	سيدي	القنصل	نرفزة
		المكس	الضرائب	الأمن	الطاعة	تحد			
	298	تفاقم	الخراب	السخط	الجوع	الامراض	الفساد	يفتك	عصبية
		الأمن	الرعاع	حرق	نهب				
	299	الضباب	جنائزي	الطواغيت	الحراب	سيل	الدماء	الرديء	انفضوا
		الذل	ضباب	كثيف					
	300	عارية	المساكين	الأشقياء	حجرية	جرداء	أكوام	الحجارة	الأشواك
		فقرهم	يسرقون	ينهبون	أشواك	الحارس	الاضطراب	سيدي	القيصر
	301	سيدي	الحرب	الفرس	الرومان	لهيبا	قرطاجنة	مولانا	قيصر
		الشرطة	رئيسهم	دمفير	مادورة				
	302	نفيه	الشر	السجن	الرعاع	سيدي	مصقع		
	303	سحرك	سيدي	نفيه	الغروب	نوميديا	الهمجيون	فليحبسوا	حزينة
		انطفاء	اسدال						
	304	عصبية	يفحم	الرومان	العبد	العبد	مسرعا	سيدتي	سيدتي
	305	أخشى	الشر	عنيد	الحديد	يتحدى	الحاكم	الظالم	الطغيان
		الشر	أقزام	سيدتي	أقوى	اقوى	حماقات	الرومان	الحر
		يحتل	طرق	عنيف	يركض	العبد	الشرطة	سلاحك	أطلقوه
		أطلقوه	السفلة						
	306	مهددا	اغلقي	نغلقه	عنوة	الظلم	القهر	دولتهم	اسكتن
		استخفاف	ذهول	الغار	الظلم	النفي			
	307	لا تقلقي	نوميديا	يجرونه	كئيبة	تجهش	باكية	أبكي	أذرفي
		يساق	السراق	المنفى	المرير	الأسير	ضاع	الأغلال	عتمة
		الفقر	الفاسد	مهموما	متهدج	حزين			
	308	طردوا	أبولي	نفوه	حقير	قائد	الشرطة	المادورية	نوميديا

		تحدى	هدد	أمن	المارقين	قتصلنا	سخيف	سخيف	
	309	سخيفا	ظلم	الرومان	ضباب	عتمة	الخراب	يفتك	الكلاب
	310	الدم	السيف	الدماء	تهزمي	الدم	يسدل		
	311	مداوروش	الاسوار	الحصينة	عاصفة	الحراس	الاسوار	منهمكون	سيدي
		سيدي	أويا						
	312	قرطاجنة	سيدي	قرطاجنة	الاهوال	الامطار	العواصف	المخاوف	سيدي
		الليل	القرار	يملك	يلوي	الراكد	القوة		
	313	القوة	قوتنا	سيدي	الصبر	مستنكرا	الكسالى	يأكل	جندي
		مسلح	التعب						
	314	أويا	قرطاجنة	الصعاليك	المنفيين	حراستكم	حذرا	حازما	صارما
		عاقب	بلا رحمة	مخالف	قائد	قتصل	أويا	المنفيين	مقيدين
		السلاسل	التعب	الارهاق	غلظة	المنفيين	الهروب		
	315	متحديا	تحرير	مادورا	حازما	كفى	هذرا	البربري	اللعين
		تنطفئ	مداوروش	اسوار	ضخمة	الرحيل			
	316	الصبر	دمائي	الأحزان	لوعة	الهجر	حزين	جراحي	جرح
		التفي	أقوى	الجمر	دمي	شب	لهيبا	تهزم	الأحزان
		تنطفئ	يسدل						
	317	أويا	طرابلس	اجلالا	استنكار	الغبي	فلتقم	بودنتيلا	بودنتيلا
		الغريب	بودنتيلا	سيدتي	سقراط	أفلاطون			
	318	نوميدي	البذيء	النوميدي	أويا	مفتخرا	سيدتي		
	321	تبجح	الغرور	النوميدي	يتفجر	الغيظ	أويا		
	322	منفي	مادورة	الاسكندرية	الشرطة	مسؤول	بودنتيلا	منحنيا	سيدتي
		بودنتيلا							
	323	مستنكرة	تقتحمون	العسكر	النتنة	أويا	مقدسة	الشرطي	مذهولا
		بودنتيلا	عصبية	سقراط	طاليس	فرجيل	فيتارغورس	سيدتي	عبد
		مسؤول							
	324	بودنتيلا	حزم	الشرطي	صرامة	قصري	يكتم	غيضه	مارق
		خطير	نفيه	مادورة	حزم	رديء			
	325	سيدتي	حائر	أويا	منبهرا	المفاجأة	سيدتي		
	326	روما	أثينا	بودنتيلا	سيدتي	مسؤول	جامدا	تنطفئ	

	327	بودنتيلا	الحمار						
	328	ليل	واهنة	لصوص	الهارب	موت	غارقة	أسن	يتحدى
		الفتن	يختفي						
	329	الغريب	الحزن	عسف	القيود	عبد	الحكام	الرذيل	بودنتيلا
		الضرس	الحمار	أبولي	بودنتيلا				
	330	تقاطعه	الحمار						
	331	منهمكا	بودنتيلا	حزينة	مفعمة	المآسي	يقاطعها	مؤامرة	التهم
		الباطلة	يقاطعها	غيهم	يعمهون				
	332	اويا	الحكم	الحاكمين	القهر	الظالمين	اويا	مؤامرة	
	333	تقاطعه	جادا	حقدهم	مفسدة				
	334	تقاطع	التصدي	المؤامرات	سريعا	سيدتي	اويا	الغريب	
	335	انطفاء	اسدال						
	336	محكمة	اويا	الروماني	الاعيان	قضاة	رسمي	قفص	الاتهام
		بودنتيلا	المحكمة	السادة	دهاليز	المحاكم	القضاة		
	337	الوقار	سيداتي	سادتي	اويا	عصاة	المغامر	النفايات	العصاة
		المارقين	السادة	حكمتم	الفوضى	أعماق	السادة	السطو	النهب
		هتك	الحرمات						
	338	اقتناص	ساحر	السحر	البربر	اويا	منفي	بودنتيلا	سحره
		عبدة	بودنتيلا	استنكار	المحكمة	السادة	بودنتيلا	رئيس	محتجة
		الساحر	السحر	السحر	الخطير	السحر	الحمار	بتر	الداء
	339	استئصاله	العقوبات	بودنتيلا	يتجاهلها	بودنتيلا	ضحية	ضغط	السحر
		افتخار	مادورا	الفقراء	سيدي				
	340	متهم	سحر	استيلاء	عنيف	بودنتيلا	متهم	اصطياد	سادتي
		قضاة	المحكمة	اويا	الابية	تجريم	معاقبة	همهمة	
	341	يضرب	الصمت	الصمت	الصمت	سيدي	الحرية	الموت	حمار
		محكمة	اويا	الهمجية					
	342	سيدي	بولا	نتنا	الشر	الهمهمة	اضطر	حسادي	متحمسون
		هستيري							
	343	محكمة	ضجيجا	دفاعك	دفاعه	سيدي	السلطة	الحرية	الحمراء
		الفوضى							

	344	الحراس	أخرجوه	يسحبه	الحراس	المحكمة	دفاعك	الافتخار	الاعتداد
	347	المحكمة	السفسطة						
	348	يسرق	سيدي	القاضي	الشائكة				
	352	إهانة	اعتداء	هيبة	المحكمة	خطير	ينفى	يحرق	يجرد
		طعون	المحكمة	القضاة	همهمة	احتجاج	غامض	الشرطة	يقودوه
		مذهولة	الحكم	الجائر	يتجمهر	مظاهرة	صاخبة	يسدل	
	353	الصحراء	ينعدم	تختلط	السراب	حارسان	أمر	المتاهة	مقاطعا
		شائكة	قاتلة	انعدم	همي	المنافي	العسير	احقادهم	تآمرهم
		البلاء	الخطير	المتاهة	لئيمة				
	355	ظلام	المتاهة	طردك					
	356	الحارسان	تائها	ضباب	مرارة	سخرية	حزين	الفراغ	السراب
		لا يلين							
	357	الظلم	اضرب	تخدع	الغائب	الظلم	الطغيان	المغلوب	ينتصر
		المنكر	التحرر	الفقراء	الصحراء				
	358	تائها	وحيدا	منفي	نفيت	الحرية	الطغاة	الحكام	العبيد
		الاحرار							
	359	الاحرار	نفيت	الضرب	الضرائب	الرومان	نفيت	تحررت	أسرها
		الميز	الطغيان	التيجان	الاعيان	اتهمت	السحر	المحاكمة	
	360	المحكمة	اضطراب	يشتد	الظالمون	يلوذون	البحر	البحر	يلتهم
		الهاربين	يقذفهم	جثثا	جندتهم	دهاقنة	الحكم	اختلسوا	عتمة
		الليل	خفي						
	361	اسرع	تنطفئ	يسدل					
	362	حشود	جماهيرية	ازاحة	الستار	الهرج	هرج	سيدي	الحرية
		الاحرار	المطارد						
	363	الحرة	إيمليانوس	قتصلنا	يقاطعه	عصبية	الجماهير	تصفيق	
	364	الجدل	شحذ	الهمم					
	368	نزيح	الستار	تموت	تنطفئ	ستار			

ملحق/ أ، رقم:2

مسرحية زلزال فى تل أبيب

3	*زلزال/ تل ابيب// ** أرواح/ شهداء/ الثورة/ الفلسطينية/ معركة/ التحرير/ المصير// الثورة/الوحدة/ الأرض/								
النص	ص								
	9	مخيم	اللاجئين	الفسطينيين	خيام	أكواخ قصديرية	حقق سردين	علب حليب	ملقاة
زلزال في تل أبيب		المخيم	الألم	البؤس	الشقاء				
	10	شيخ	فلسطيني	لاجئ	عكة	1948	شاب	فلسطيني	الثورة
		اللاجئين	المقاومة	العسكرية	المحتلة	فلسطينية	كفر راعي	ثورية	اللاجئين
		الثورة	الفلسطينية	المقاومة	الفلسطينية				
	11	حرب	الخيمة	حرب	ثورة	النصر	فداء	تحد	صدام
	12	التيه	الغربة	جوعان	شريد	عاري	طريد	الصحراء	منفي
		معزول	السوداء	الشرد	الجرحى	اللاجئين	غارات	لصوص	البدو
		جيش	المجرمين	الملاجئ	حشرجات	انين	دماء	الجرحى	شيوخ
		لعنة	خدعوا	باعوا الأرض	ويلهم	اغضبوا	ويلهم	لطخوا	لصوص
		جبناء	حرب	النصر	صبر	ضحايا	فداء		
	13	غدرهم	مر	الضر	غدرهم	مر	خيانة	ضر	حرب
		صبرا	هدمت	المدافع	المسعورة	شتت	طاردتنا	اللفيف	اللفيف
		الهمجي	الاجنبي	وحشية	خائنة	مأجورة	مغرورة	الاشبال	مقطوعة
		مبتورة	مبقورة	جثث	الأحرار	ثوارنا	مسحولة	مجرورة	
	14	احرقت	مزقت	الملاجي	اشلاؤها	منثورة	غضب	صه	يكفيني
		ترديني	صبرا	الشرير	جنده	القائد	السفاح	الامير	الخائن
		المخبر	الحقير	ثورتنا	جبارة	ثورتنا	جبارة		
	15	النار	تأمر	الأشرار	الظلام	احترقوا	الغدر	الآثام	ثورتنا
		التحرير	التعصب	المقيت	الأحقاد	الأضغان	الدم	السلاح	الصبر
		الكفاح	انصهرت	الثورة	رافضة	الأحرار	الثوار	المجازر	الرهيبة

		الطعنة	الماكرة	الغادرة	حرب	الفداء	الثوار		
	16	الغزاة	الأشرار	الغدار	جنده	عصابة	الأشرار	حرب	حرب
		الغروب	الغربة	خيام	الذل	الألام	الشقاء		
	17	حرب	غيبوبة	مزقت	الهموم	الظلم	هدني	التشريد	التغريب
		الإعياء	ثار	حرب	المدافع	هلل	كبر	النضال	جيش
		الفدا	القتال	حرب	فلسطين				
	18	نور	شعاع	حرب	الثوار	الفجر	الأحرار	الثوار	الأحرار
	19	نضالاتي	حرب	روح	عذاب	حزن	هدني	مزقني	الغدر
		الاصطبار	اكتئاب	الدم	النار	فؤوس	مساح	مناجل	
	20	دمانا	قدس	النور	المسيح	محمد	تحرير	العزم	النضال
		العروش							
	21	الأحزان	الهموم	حملتنا	حمتنا	الرجوم	النضال	حرب	ثائرة
		مقاتلة							
	22	جندية	مناضلة	حجاب	الذل	الحريم	الوصاية	التطبيب	التضميد
		الوصاية	القتال	الرماية	جدودي	فلسطين	فيض	تمزقك	الشجية
		البغية	عكة	الدير	صفورية	حرب	البلية	حزين	
	23	حرب	يقهر	جيش	الغزاة	عزمنا	حرب	فلسطين	حرب
		أحزانه	فاضت						
	24	فلسطين	احضني	الناصرة	الجليل	الخليل	القدس	يسوع	أحمد
		حرب	شرود	صابر	نضال	الخيمة	الشوهاء	صابر	كثبان
		شارد	مشدوه	حزين	حفرت				
	25	عكة	أضناه	الكفاح	النكبة	النكسة	غدر	خيانات	مكر
		دماء	جراح	حرب	اشجع	الكفاح	شريد	جائع	عريان
		الخيمة	العجفاء	هوج	الرياح	صابر	شريدا	خيام	كهوف
		ملاجئ	شيوخ	صغار	فتات	صابر			
	26	الليل	نضال	سجون	الطغمة	القتال	خدعوا	نفاقا	فساد
		سموم	خصام	كلاب	الصيد	الاسلاك	الالغام	الجند	اليهود
		صابر	عجاف	جوعان	شريد	القدس	نابلس	غزة	
	27	سلب	السلاح	الاسلاك	الكفاح	خدعوا	خانوه	جيوش	المخبرين
		عصابات	اللصوص	المجرمين	سحقا	جرذان	الخنادق	جرذان	النجاسة

		اللاجئ	التعاسة	جوع	عري	خصاصة	الملاجئ	جنود	الحراسة
		مسحوقة	تسام	الرقيق	السجن	التعذيب	التحريق		
	28	مأساتنا	النكراء	الارهاب	التحريق	العاهل	الأمير	الحاكم	الحقير
		ساسة	حكموا	الاغراء	استعبدوا	السوط	الإغواء	سخروا	الزيف
		الرياء	زيفا	بغاء	حبسوا	خربوا	حكموا	المجرم	المخبر
		النخاس							
	29	ضيعوا	مشرد	مكبل	تلوكه	الأحزان	السمسار	المخبر	الجلاد
		السجان	سحقهم	أغموا	السجون	احتجبوا	الغدر	المجون	قصور
		الخمر	القمار	الحشيش	الافيون	بائعات اللذة	النكراء	الفتون	ويلهم
		اسكتوا	جمدوا	طاردوا	الاحرار	اطفأوا	صابر	المشتعلة	ويلهم
		مطفأة	منفضة						
	30	حرقوا	الكهرباء	عاريا	دون كساء	زمهرير	البرد	ليل	الشتاء
		القيود	الاثقال	الاصفاد	الاغلال	علقوني	تعلق	انتقموا	الكي
		سياطهم	حروق	قيودهم	ويل	الظالم	الظالم	الليل	سوط
		السجان	الظالم	حصاد	حصاد	حصاد			
	31	القيود	السجون	السياط	العذاب	الغدر	الإرهاب	النور	الدخان
		الحريق	الدخان	الحريق	صابر	نضال	حرب	حرب	اشبال
		حرب	الشرد	الخيام	الأويئة	السوداء	رعب	عذاب	اغتراب
	32	الظلم	حجاب	متاهات	العذاب	احزان	كحلت	تشع	النور
		فيض	الغربا	ضاعت	عافتنا	حرب	النكبة	المرة	النكبة
		حرب	خدعوا	نضال					
	33	الثائرين	كتائب	ثورتنا	المصير	الثورية	اشجع	الابطال	النضال
		القتال	النفي	السجون	العذاب	الصهاينة	نازية	جلادة	مشبوهة
		خائنة	الدما						
	34	فاتك	المرعب	الأعداء	نضال	جف	اصطباري	الثوار	الجبال
		مسارب	نضال	صابر	الليل	جند	اسود	خدعوا	خانوا
		ويل	شذاذ	اليهود	شباب				
	35	الثوار	الليلة	النكبة	اغتيلت	حرب	حرب	حرب	الثورة
		الثورة	غرر	الثورة	الثورة				
	36	ثائر	ثورة	اهتززنا	ثورة	ثائر	الثورة	غدرا	خداع

		شعارات	تخدير	الجياع	الثورة	انسحاقا	المشرد	نكبة	مآسي
		النصر	نكسة	مكيدة	مأساتنا	ثورة	مأساتنا	ثائر	
	39	يقاد	المملوك	مأساتنا	ثائر	صعلوك	ثاروا	الملوك	أباطرة
		هدموا	ثاروا	الملوك	قياصرة	ثاروا	الاقطاع	غرروا	الجياع
		الاقنان	الاتباع	ثار	ثورة	الثورية	النصر	سنا	القادسية
	40	الثورة	جبار	العار	الموج	الهدار	النار	الثورة	رشاش
		هادر	مفتول	قادر	أفاك	غادر	الثورة	الأدغال	لص
		دجال	الثورة	أمجادا	مفقودة	تخدير	تقتيل	مشانق	تغتال
		تضليل	سجونا	الأبطال					
	43	خيمة	ممزقة	متآكلة	ليل	مظلم	مصباح بترول	الحزن	البؤس
		الخيمة							
	44	اللاجئين	الثورة	الفلسطينية	المقاومة	الفلسطينية			
	45	صابر	نضال	الخيمة	فاتك	صابر	إصراركم	تكتحل	الأحداق
		لظى	سلاحكم	تنفتق	ترتج	تهتز	قلاع	الغدر	الطغاة
	46	صابر	القتيل	الجريح	الشريد	السجين	اللاجئ	جنود	الاعادي
		جيش	شتتونا	كتاب	صهيون	لفيف	كتائبه	لصوص	البوادي
		متعبة	جن	الظلام	مهملة	منسية			
	47	دمنا	يحضننا	ليلة	عاصفة	سود	الاعدا	القناص	فاتك
		القناص	الثائر	فاتك	فاتك	الرماية	فاتك	كمينا	جيش
		الصهاينة	الغاصبين	الرصاص	شظايا	القنابل	تحصدهم	فجأة	
	48	تطاردهم	المسارب	الغدر	هارب	النصر	الثوار	الشجعان	الغزاة
		الغاصبين	الطغاة	خيم	الظلام	السبات	صابر	الخيمة	الحراس
		ثوارنا	صابر						
	49	الجنود	عسكروا	خندقوا	اسد	تهاب	الوديان	سلاحهم	يحرسنا
		الجواسيس	الكلاب	الخيمة	حجب	الظلمة	الخيمة	الخيمة	الخيمة
		حصر	بالية	مصباح بترولي	سلاحكم	سلاحكم	البنادق	سلاحنا	
	50	حاصدة	سدادة	سلاحنا	الطلق	البرق	قنابل	مسدسي	خنجري
		الثورة	رشاشتي	تريش	الظلام	الليل	الآلام	تل أبيب	الحائرة
		يافا	الثائرة	الناصرة	قناصة				
	51	الغزاة	اللئام	الخيمة	ثورية	رشاشتي	تريش	الظلام	تحصد

		خيم	الجند	الفاتح	عمرو بن العاص	القائد	خيم	جند	رمال
		الصحراء	سهام	اقواس	الفارس	الصائد	دقت	خيم	فرسان
		فحول	طأطأوا	جبار	معاند	قادهم	خالد		
	52	مأساة	صابر	فلسطين	اللاجئين	صحراء	الضياع	تائهين	جياعا
		هائمين	دماء	الابرياء	شهقات	الشهداء	الضحايا	حشرجات	دماء
		آمنوا	نضالا	امتطاء	المصاعب	البطش	فيود	سياط	سجون
		اغتيالات							
	53	كلاب	كلاليب	المتاعب	خداع	تلاعب	لا يرهبون	الموت	جند
		الفدا	الفر	العدا	اللصوص	المجرمين	الغربا	الدما	الوفا
		صابر							
	54	الالغام	الالغلم	نهدم	الارهاب	الغدر	حاكته	احقاد	بني صهيون
		اعداء	وحوش	العنصرية	صابر	الميدان	صفد	زعتر	المزرعة
		فلسطين	عرعرة	ثوارنا	الغاصبين	ويلهم	ويل	سبتمبر الاسود	المجزرة
		فلسطين	ثورتها	العزم	المعركة				
	55	خيانة	مكر	غدر	مهزلة	خيانة	مكر	غدر	مهزلة
		ثرنا	ثورة	يحرسها	الضحية	ثورة	المدفع	الرشاش	الأغراب
		سلما	القدس	حيفا	صابر	فاتك	صابر	يحرسك	العزم
		موت	ثائرال	الرافض					
	56	صابر	فاتك	فاتك	الارهاب	التعذيب	سطو	لص	حاقد
		عنصري	مجرم	مغامر	غريب	فاتك	الدم	الكفاح	الحمراء
		اشلاء	ضحايا	جراح	حشرجات	نواح	السلاح	صيحات	تعالت
		الكفاح	السلاح	نواح	الشجية	النصر	نار	رصاص	يبيد
	57	ثار	ثار	الشريد	فجرته	النصر	البندقية	ثار	الشريد
		الشريد	يموت	الفدائي	فاتك	الدماء			
	58	فاتك	الفدا	كتائب	حداء	الحرب	خصام	النصر	انقسام
		مخدرا	غزاه	لص	دخيل	شريدا	ذليل	الفنا	اشبال
		الجهاد	العناد	فلتبعثوه	جيش	الفدا	الوحدة		
	59	النصر	المضيق	الوحدة	فجر	وحدتنا	الثورة	الثورة	المخصاب
		انقسام	عجاف	هتاف	سموم	التفرقة	خان	الملك	الجزار

		السمسار	الساسة	عصبة	الاجرام	الاشرار			
	60	سلبوا	المذبوحة	استار	الظلام	يخيطون	ليل	الغدر	الافك
		ثورة	انقسام	ماساتنا	ماساة	ساسة	النصر	خداعا	غرور
		انتقام	شراسة	البائس	كبشا	فداء	ساسة	الجماهير	عبيدا
		ظلم	إجرام	رعب	طواري				
	61	مأساتنا	العميقة	الثوار	السمسار	الحاكم	السفاح	الجلاد	الجزار
		الاشرار	الثوار	الأحرار	ينهار	التقسيم	القمار	لعنة	
	62	التقسيم	القمار	لعنة	النار	الثورة	سلاح	عتاد	عدد
		الثوار	حماية	النضال	السلاح				
	63	الملاجئ	اشبالها	ابطال	حماية	المسلوبة	المغصوبة	التحجير	المظالم
		يرفعوا	القيود	السياط	المشانق	السجون	معصوبة	إجهاضة	ساستنا
		شيده	حكامنا	مهزلة	أكذوبة	واحسرتاه	زيفوا		
	64	استنزفوا	شوهوا	نضالنا	اخجلوا	السارق	السمسار	الألعوبة	غريبة
	65	الغوث	نشحذها	اباحوا	شتت	منهوبة	لاجئا	مسلوبة	غدرهم
		واسحقهم	اغضبوا	محمدا	اخجلوا	مزقت	السم	الحريق	
	66	فجرت	فاتك	الزلزال	تسحق	الظالم	الغاصب	الدجال	تسحق
		الظالم	الغاصب	الدجال	شردنا	الظلم	فلسطين	الشهيدة	اللقطا
		ضاعت	جياعا	غربا	ضاعت	القدس	عافتنا	الاحرار	وحدة
		الثور							
	67	وحدة	النكبة	شتتنا	النكسة	الثورة	صهرتنا	الشريد	اللاجئ
		ظلام	الملاجئ	ثورة	اتحاد	ارواحهم	الجهاد	اتحاد	
	68	مصير	السلاح	الوحدة	عزما	الثوار	ليل	كفاح	الايتام
		الغدر	دماء	الثورة	قرصان	دخيل	وحدة	الرشاش	
	69	المدفع	كبّر	الاردن	الغاضب	القدس	الشكي	المحزون	الوحدة
		احرار	الوحدة	الوحدة	الوحدة	الوحدة	فجر	صيحة	ثوار
		نصر	وحدتنا	حر	ابي	ثائر	زند	الفدائي	زنود
		صيحاتنا	تهز	الحدود	تزلزل	قلاع	الغزاة	قلاع	نفايات
		جيش	حقود	سينفتق	اتحدنا	نصر	هفت	صمود	
	70	الجنود	الجنود	الجنود	النار	ثوار	أبطال	قدس	ثوار
		أبطال	أشبال	التيه	النكبة	الغدر	النكسة	النصر	الوحدة

	71	النصر	الوحدة	انعتاق	انطلاق	فاتك	الجبار	ثائر	أبي
	72	نضال	فجر	النصر	الوحدة	نضال	فاتك	الوحدة	فجر
		دم	الثوار	عمق	الجراح	الملاجئ	الاوكار	الرفض	فاتك
		السلاح	الصراع	والكفاح					
	73	تعود	السليبة	قدسنا	آثارنا	ثورتنا	السليبة	نصر	جيش
		فداء	تحرر	الاحرار	الثوار	الانصار	اللد	الرملة	يافا
		اللطرون	صفد	مجدل الكروم	عجلون	اوكارنا	المذبوحة	يزلزل	
	74	يرتوي	دم	ثورانا	صاحوا	عائدون	الخلايا	السرايا	ثائرا
		رافضا	وحيد	الثورية	عميقة	الثورة	الثائر	الثائر	الحر
	77	الليل	عسعس	الظلام	ستار	الاحرار	فجر	انوار	الوحدة
		فجر	النصر	رصاص	وسلاح	العودة	صبر	وكفاح	سجن
		اسلاك	جراح	الوحدة	نور	نار	جبار	النصر	جحافل
		ثوار	العودة	عزمة	أحرار				
	78	الوحدة	النصر	نضال	صمود	العودة	تصميم	جنود	الوحدة
		النصر	كفاح	جهاد	العودة	عزمة	القدس	المفقود	تحمي
	81	الأسلحة							
	83	الثورة	الطارق						
	84	طارق	دقاته	الشجعان	الصبر	العتاد	الجهاد	المقاومة	
	85	الغزاة	الأغراب	النار	الرصاص	الالغام	الحراب	الثورة	جبل الكرمل
		البذل	الفداء	النضال	السليبة	تكتحل	زحفة		
	86	حر	شجاع	مناضل	رصاص	انفجارات	قنابل	فؤوس	مناجل
		ثارت	تحمي	الثورة	الزحف	النضال	الاحراش	الغابات	البيد
		قمم	الجبال	شجاعة	أحرقها	نار	تهتف	الثورة	ثوار
		الاحرار	ترجم	الظالم	السمسار				
	87	انسحقت	عصابة	الاشرار	زيفوا	النضال	حيفا	سرية	الثورة
		زند	تحارب	حيفا	العبرية	خطورة	الثورة		
	88	المحتلة	جبار	اصرار	نسور	انخدعت	تحدت	هول	الاعصار
		ليل	وحشي	جهم	غدار	النسر	يدافع	شمم	يموت
		أوكار	يافا	الأحرار	الثوار	المحتلة	جيش	النصر	الجبار
		فجرها	التهويد						

	89	التعذيب	التحريق	الامنا	قيودنا	وحدتنا	وحدتنا	وحدتنا	نسور
		السليبة	التحدي	فلسطين	صبرتم	تحديتم	الرعب	فلسطين	صبرتم
		تدق	النواقيس	حزينا	يدوي	آهات	الضحايا	صبرتم	فوانيس
	90	ريح	السموم	اعصار	ليل	الشتاء	العتيد	صبرتم	أضأتم
		الله اكبر	فجر	ثورتنا	صبرتم	السلاح	قصف	المدافع	انبلاج
		الصباح							
	91	المناضل	قدس	يتحدى	الاعصار	نار	الدم	الدمع	جوعان
		عائل	حصاد	نار	الحقد	جيوش	الغزاة	تقتلع	تحرق
		صبر	حرقوه	يتحدى	عزمه	جيش	صهيون	جن	التحدي
		الفاس	رشاش	الرماية					
	92	ثورة	أيقظت	حمتنا	غدر	المناضل	الاغراء	الاغواء	التهويد
		التسخير	التسخير	الاعدا	النار	الدماء	الثائر	يهاب	التنكيل
		التعذيب	الإرهاب	السدود					
	93	نهدم	النار	يخاف	الحراس	الألغام	الأشواك	الثوار	تركب
		السليبة	ثورية						
	94	التحرير	النضال	الفدا	الدما	الصبر	الغريب	السليب	قهر
		الغرب	التتار	فلسطين	جيوش	وحشية	مكائد	هزموا	عزمة
		الشدائد	حرروا	القدس	حيفا	يافا	ثورة	فلسطين	
	95	ثورة	الفداء	جيوش	كمين	قائد	عزة	مصير	الثورة
		حداء	الثوار	أزيز	رصاص	هتاف	حاكم	دولة	الغزاة
		صهيون	مستسلم	مخدر	جبان	محايد	الصهيونية	أحقاد	سوداء
		الغز	لصوص	ماكرة	وحوش	سلبتنا			
	96	سمموا	احرقوا	فجروا	شوهوا	فرقوا	خربوا	زيفوا	هدموا
		خربوا	اختلسوا	شوهوا	هدموا	سياسة	التهويد		
	97	سياسة	التهويد	سياسة	الإفناء	التشتيت	التشريد	دياجير	الظلام
		الرهيبة	طريدة	غريبة	شنقوا	فضحت	عصابة	الصهاينة	الثوار
		الأشرار	الأحرار	ثار	الجبار	يستسلم	ضحى	صبورا	
	98	ثار	المارد	الجبار	يستسلم	ضحى	صبورا	شر	كيد
		اليهود	كتائب	الثوار	النار	تفدي	فتح	كيد	الغزاة
		المعجزات	الطغاة	الثورية					

	99	الفاس	البندقية	القدس	طبرية	صهرتنا	العذاب	غدر	الملوك
		سطو	الذئاب	حكموا	مصير	الفنا	الحروب	الضياع	سرقوا
		الجياع	وحدتنا	العذاب	غدر	الملوك	سطو	الكلاب	ثورتنا
		ثورتنا	مجت	الدجال	ثورتنا				
	100	النضال	المدفع	الرشاش	المرير	الاهوال	التلغيم	التفجير	الاشعال
		نموت	نحيا	نحمي	نموت	نحيا	النور	نموت	نحيا
		نموت							
	101	نحيا	القدس	ليل	التيه	البلوى	يخدرنا	افيون	آهات
		الذل	الشكوى	احرقنا	نار	الغدر	النكبة	مزقنا	ليل
		الظلم	النكسة	الغدر	ليل	المكر	القهر	يحترق	النار
		الموت	الثار						
	102	القيادة	السلاح	ملازم	السرية	جنود	خيانة	التهويد	التشتيت
		التحطيم							
	103	التهويد	التذويب	التخدير	التسميم	الأسلاك	رفات		
	104	ابطال	خيانة	تقطع	سياسة	الأغراب	فتحوا	الغاصب	استعبدوا
		النار	الارهاب	ويلهم	النار	الزلزال	الطوفان	ثورتنا	فضحت
	105	الدخيل	المجرم	القرصان	الصاخبة	المشحونة	خائنة	مجرمة	ملعونة
		مرهونة	عزيمة	الثوار	الشجعان	تحرر	تسحق	الغاصب	المخذول
		الجبان	المغصوبة	جنود	المسلوبة	احموا	النار	الثوار	
	106	زند	زند	يسأم	خبا	الافعوان	زند	يافا	حيفا
		عكا	الزيف	رصاص	سهام				
	107	السلاطين	ندب	القبور	يلوكون	بغى	يافي	أكاذيب	بغية
		نتانة	الزيف	الافك	الخوف	الحاكم	الباغي		
	108	المجرم	الطاغي	القهر	الحيف	رفضوا	المجون	رفضوا	السلطان
		الغيد	الغلمان	الزيف	البهتان	المجون	عصارة	الالم	الثائر
		زناد	البندقية	رشاش	جنود	وكر	نيرانا	نور	
	109	ثارت	التحرير	جيوش	الغدر	المكر	العنصرية	تحد	الطغاة
		حداة	الرافض	الثائر	سقراط	السم	ينحني	شمم	محمد
		صنم	إباء	انزلوا	الشمس	المشرق	الضياء		
	110	ملكوني	الحرية	محمد	صبره	انتصر	انقذ	محمد	صبره

		انتصر	انقذ	الجهاد	الثورة	تغريبا	سجنا	عذابا	اضطهاد
	111	الثورة	الثوار	الأحرار	المغامر	قلاع	الغزاة	دخان	نار
		أوكارهم	دكها	انفجار	يافا	حيفا	تل أبيب		
	112	زلازل	نار	دخان	لهيب	النصر	النصر	تل أبيب	نار
		دخان	لهيب	تزلزل	تل أبيب	الجليل	تزلزل	غزاه	الدخيل
		الأبطال	النصر	الصمود	القتال	مجرمة	الزوال		
	113	السلاح	الدم	الأرواح	نقطع	عزمة	الثوار	الجنود	نقتلع
		الأشواك	نقطع	الجبال	نعبر	الاحراش	الأدغال	السلاح	الكفاح
		نقطع	ننسف	نهدم	غاصب	حقود			
	114	القنابل	المدمرة	الفتائل	المفجرة	العبوات	الناسفة	الألغام	الشراك
		اللئام	نهدم	نمنع	مصيدة	الغزاة	مقبرة	الطغاة	الكسوف
		نقطع	الخسوف	الأعدا	الحرائق	المشانق	النصر	الاحرار	
	115	ثائر	نطارد	الاعداء	ثائر	نطارد	الاعدا	الصواعق	المواحق
		نقطع	الخنادق	الدما					
	116	المسلوبة	الثوار	ثورتنا	القضاء	الشر	الوباء	العدا	بؤرة
		الإجرام	الحقد	الخصام	دولة	طاردوا	الصهاينة	مزقوا	جيوشهم
		شنتوا	جموعهم	هدموا	قلاعهم	اشعلوا	النيران	اللهيب	بؤرة
		الغزاة	تل أبيب	طهروا	النار	الأشرار	دولة		
	119	النار	الدماء	الحديد	النار	الدماء	الحديد	نقهر	الارهاب
		النار	الأنوار	النار	الحراب	الدمار	بؤرة	الاشرار	
	120	العادون	نسحق	الاشرار	قدسنا				

ملحق/ أ، رقم:3

مسرحية الصخرة السوداء

2	* الصخرة/ السوداء//								
النص	ص								
	8	باطن الأرض	حزين	فحم الحجر	هوت	صخرة	عملاقة	سدت	
الصخرة السوداء	9	الخطير							
	10	سقط	العمق	الانهيار	المطارق	الصخرة	السوداء	نقطع الارزاق	
	11	مستنزفون	محاصرون	متوترين	يحاربون	مستنزفين	يحاصرون	يحاصرون	يتأففون
		يندبون	ينفخون	يصرخون	لعناتهم	نارا	مسلطة	الصخرة	العملاقة
		المترامية							
	12	الصخرة	المتعالية	تنداح	تحاصرنا	شموخها	عملاقا	يحاصرنا	جنونه
		غضب	مخالبه	المفر	متطايرا	مروعا			
	13	معذبون	ومرهقون	العملاقة	اقطعوها	انشروها	حركوها	كسروها	صرفوها
		حجر	احفروا						
	14	اخرجوها	بخروجكم	أخرجتموهم	احفروا	كسروا	خدامنا	عبيدنا	
	15	سيزيف	شرايين	الدماء	سيزيف	امنحهم	امنحهم	امنح	دهاليز
		الظلام	الشعاع	سواعدهم	حرك	تفتيتها	الصخرة	المترامية	العذاب
		شيدتها	حكمتها	يموج	سيزيف	جبار	عملاق	صخرة	جبارة
		عملاقة	انهض	تحطيمها	جريمة	عذبتك	الآلهة		
	16	يعذبون	ذنبهم						
	17	الصخرة	تكسيرها	المطارق	الجلمود	جبروته	الطرق	يذيب	يطرق
		التكسير	الحفر	قارون	بحار	نهر			
	18	الظلام	العطش	الجوع	الهزيل	الأرق	السود	نكوي	ننقش
		مأساتنا	الغبار	حرارة	تكوي	تذيبها	مصهر	الدم	الدموع
	19	الصخرة	العملاقة	المتعالية	تنكسر	جبل	هدّ	العياء	
		الغبار	أكوام	الحجارة	المعاول	المطارق	سقطت	ثقلها	العصي

	20	خائرين	حائرين						
	21	عقابكم	أكوام	الحجارة	المتخمين	هدنا	التعب	الشديد	هدنا
		التعب	الشديد	أشقياء	الكساد	الفساد	العابثين		
	22	متطفلين	تخربون	الفساد	الهدم	الفوضى	مخربين	كافرين	تخونون
		المطارق	المعاول	احفروا					
	23	كسروا	بطولات	الاضراب	الفوضى	جوعا	الازقة	المزابل	الذباب
	24	فالق	فرج	حزننا	ليلنا	ملاذنا	رصاصات	العنا	الضنى
	25	الجراح	ضرباتنا	تهوي	تخوننا	الهلاك	الرياح	تذوي	تغلي
		الصخرة	المتعالية	متمادية	غيها	جنونها			
	26	طرقاتنا	ألامنا	الصخرة	السوداء	تشكو			
	27	الاعتداء	جياع	خائفين	جعتم	العنف	الدم	يحرمون	ظالمين
		مجرمين							
	28	تكسيركم	عناء	شقاء	ضرباتكم	طعناتكم	أغلالكم	أرماحا	تكسرون
		تحفرون	تصرفون	خاضعين	عبيد				
	29	الصخرة	السوداء	تصغر	انهالت	مطارقنا	تضاءلت	تشققت	منقادة
		ليلنا	الحجر	حجر	حجر	الليل	النار	تنشق	هبط
		الظلام	الظلام						
	30	التحدي	الباهر						
	31	الصخرة	الجبارة	العملاقة	تهوي	ثقلها	احفروا	طاقة	يعلو
		طاقات	تمادى	الصلابة	العناد	همنا	عذابنا	دهاليز	العذاب
	32	العمق	اللعين	صعقنا	حطمت				
	33	الحجارة	متهالكة	الحجارة	الحجارة	خوذة	متآكلة	متسخ	مطرقة
		كريهة	مطحونة	مكسرة	مسحوقة	مبعثرة			
	34	سقطت	الصخرة	الجبارة	العملاقة	المترامية	اطرافه	لحمه	عظامه
		المجهول	يصارع	الفحم	اللعين	سقطت	طحين	اشلاء	جثة
		عبثت	الفئران	الكريهة					
	35	مصيبتنا	حزنا	حسرة	جبال	الفحم	صخرة	صخرة	
	36	التكسير	الحفر						
	37	المفقودة	المتضررة	اطرافه	عظامه	المتكسرة	السوداء	تخنقنا	الخبيثة
		عظام	لحوم						

	38	الحجارة	الغبار	عظما	لحما	فحما	قوة	هربوا	دفن
		الفقيرة							
	39	البسالة	الصمود	الانتصار					
	40	فحم	الحجر	بقر	يتسولون	يتالمون	معطلة	طاقتنا	الحفر
		التكسير	تسرقون						
	41	تعبنا	هدنا	التعب	الشديد	خمولكم	عبيد	الفحم	فككنا
		الحصار	روح	جاحدة	جهنم	ملحدة	جاحدين	ملحدين	مآسينا
	42	المتطفلون	اشقياء	المطارق	احفروا	كسروا	فحم	الحجر	خدامنا
		عبيدنا							

ملحق/ أ، رقم: 4

مسرحية محاكمة العبدان

5	* محاكمة/ العبدان//							
النص	ص							
محاكمة العبدان	19	المتمرد	بريء	بريء	ابن محمد	دم	بني العباس	سادتي	محكمة
	20	حكم	الادانة	البراءة	بريء	البراءة	بريء	مولاتي	سوء
		مولاتي	يصلم	مولاتي	مولاتي	زنج	البصرة	الأهواز	مولاتي
		يجوس	عبد	سيد					
	21	مولى	عبد	سيدي	عبدا	عبدا	العبدان	الهيئات المتحدة	بريء
		عفوا	استرحم	ينفي					
	22	ينفي	المقصلة	الزنج	تظلم	المتمرد	لا بأس	ثوري	المحكمة
		أرفض	مجروحة	تطفأ					
	27	يخلع	سوداء	مصلوبة	مقفر	هياكل موتى	أوساخ	مقبرة	قديمة
		هياكل	قبور	الاحمر	الفظاعة	قدم الزمن	أنين	إدانة	
	28	العبد	إدانة	السوداء	إدانة	يدين	بطل	باطل	يبطل
		الإدانة	باطل	يبطل	الإدانة	تخفض	الحر	يصلب	ضعف
		العبد	مصلوب	يدين	يبطل	الإدانة	يبطل	تقتل	يراق
		دم	الأمن						
	29	مطر	الثورة	يهطل	يدان	العبدان	سيف	العبدان	كسر
		طعن	السيف	عبدان	يصلب	زنجي	يصلب	يقطع رأسه	يصلب
		عبد	أسود	مهلهلا	رثا	السوداء	العبد		
	30	الباطل	الباطل	عبد	مقهور	الفرار	السيد	السيد	عبد
		يتضور	قهرا	موتا	نائحة	تبكي	المائت	مزقا	أشحذ
		نائحة	ثكلى	أشحذ	شحاذ	يشحذ	يشحذ	نائحة	سوداء
	31	يجوعون	شيوخ	يتضورون	الباطل	الباطل	المصلوبة	سوداء	مصلوبة
		عار	العبدان	جثة	عقيمة	تصبري	العبد	منقذا	العبد

	32	المنقذين	اتئدي	اتئدي	خلاصك	تتصبري	تموتين	عبد	مات
		تموتين	جثتك	الغربان	تموتين	تموتين	اتئدي	المصلوبة	العبدان
	33	المالك	أباطيل	الباطل	سيدة	عدوي			
	34	الزنج	المنكوب	العبدان	عبد	الموت	أهرب		
	35	الانتحار	كافر	الراس المقطوع	ملعون	ملعون	الموت	اللعنة	عبدا
		الموت	الموت	يحدق	اللعنة	عبد	يعج	الثورة	إيه
		تلعن	ابن العتيق	النخاسة					
	36	الهزيمة	حنطوه	السادة	جعلوه	قشا	قشا	السوداء	قتل
		السود	ضحية	الرفض					
	37	الميتين	شهادة	ستفض	أفك	الصلب	تهربين	تفك	صلبي
		أهرب	هروبه	أهرب	الفرار	ملجأ	العبد		
	38	الفرار	الموت	عبدان	الصلبان	صلبك	العبدان	السيف	الأهواز
	39	اجتراح	الثورة	العبد	خيانة	زيغ	الحجر	السوداء	عبد
	40	هربت	الموت	تهربون	يصمد	أيهرب	العبد	تغريه	السيد
		العبد	تهربون	يهرب	يصمد	عبد	أنهكه	أتعبك	
	41	العبد	يملك	عبيد	عبيد	سيده	عبدا	وشى	واشي
		عوقب	العبد	جرمه	حكم	الموت	اخاف	العبد	الهارب
		نفاه	منيته	تصرعه					
	42	التهمته	الغربان	المشينة	الحرية	كرامة	يحامي	تقتل	قتل
		العبد	الهارب	العبدان	مصرع	فارس	العبدان	العبدان	صقر قريش
	43	النضال	ع الرحمن بنمحمد		بطولة	خافتة	قوية	العبد	العبيد	الأغلال
		أسود	سوطا	يضرب	العبيد	قفص	عبدان	يسوقهم	عبد
	44	العبيد	سيف	نعش	السيف	عبدان	نعش	نعشا	النعش
		العبد							
	45	العبد	يخضع	العبد	قتل	عدوك	تدوس	قتل	عدوك
		دس	أضعف	الجرأة					
	46	عبد	الثورة	السرية	العبدان	العصيان	لا يهزم	جنائزية	ترتفع
		نعشا	الجنائزية	يفغر	العبيد	العبد	العبدان		
	47	ينتكب	العبدان	تنتكس	مسقوك	العبد	هزيمة	النعش	النعش
		تطفأ	يسقط	الأحمر	تطفأ	يخيم	الظلام		

	51	معتم	العبد	منهمكا	يرتمي	مطعون	العبد	العبد	يركله
		العبد	سيدي						
	52	يغمض	غلبني	صريعا	يغلبني	النعاس	القذر	التفتيش	تفتيش
		عبد	هارب	الحرب	سيدي	هربت	حرب	فيتنام	كمبوديا
		إنكارك	عصا	سيد	بندقية				
	53	أقاضي	أجرمت	عبد	جرم	ذنبي	عبد	أقاضي	جريمة
		عبد	قضاة	التحكيم	يقضي	العبدانية	الضعف	جريمة	أقاضي
		جرم	جرم	العبد	ثرثرة	القاضي	القاضي	المحكمة	القاضي
		سيد	السيد	يحكم	العبد				
	54	يحكم	يتهم	السيد	السيد	العبد	متهم	العبد	محكوم
		العبد	الحكم	يجهله	التنفيذ	العبد	صه	العبد	ضربه
		العبد	العبد	عبدان	عبدا	ميتا	الميت	العبد	
	55	صمتك	الميت	عبد	قتله	الجوع	مقتله	الجوع	يقتله
		يموت	الموت	يخشى	الموت	يخجل	العبدان	الجائع	جائع
	56	الموت	العبدان	يموت	عبد	نخشى	يموت	عبد	عبد
		يموت	عبدان	البصرة	الدفن	دفن	الميت	يقتل	
	57	جثمان	يدفن	يموت	تموت	الموت	بأس	الموت	الباطل
		مدفون	عبد	تجوع	الدفن	يدفنك	الموت	سادفن	جثتي
		العبد							
	58	العبد	النخاسة	العبد	العبد	السيد	عبد	يجوع	عبد
		بتظلم	قهر	مقهور	ذليلا	المهانة	سوداء	مصلوبة	السوداء
	59	تظلم	العبدان	ارحل	رحلت	العبدان	توسلت	انقذها	اخلصها
		الصلب	أبت	فك	صلبي	العبدان	يقاتلون	عبدان	يجوعون
		عبدان	طوفان	يحمي	العبدان	السوداء			
	60	ماتت	يموت	طعنت	يطعن	اعتضبت	يغتصب	سجنت	يسجن
		أحرقت							
	61	يحرق	يطعن	يغتصب	يسجن	أسريت	الغضب	حزن	الحزن
		أه	آه	القلق	الضعف				
	62	النجدة	النجدة	النجدة	يضعف	النكسة	الغافي	النجدة	النجدة
		الاسود	التقهقر	ضعف	حزنا	أه	افقدك	الموت	أه

		منقذ	عبدان	منقذ					
	63	العبدان	سلطان	يعدمه	مواليه	سدنته	عبدا	اسطوريا	العبدان
		ينسحب	الجثة	العبد	الجثة	جثة	عبد	صرعه	الجوع
		مأساة	العبد	يموت	جوعا	مأساته	قبرا	موته	العبد
		مقابر	العبد	قبر	يموت	العقبان	دفنه		
	64	دفن	العبد	فليمت	العبدان	بطون	العقبان	يدفن	مات
		موت	مات	ميت	الضعف	قاتله	مات	الذل	طاعنه
		ذليل	جبان	جثته	تعدمها	الغربان	العقبان	الديدان	تنهش
		جثتك	عقبان	ديدان					
	65	تموت	جثته	جثته	الجثة	العبد	المصروع	حزنك	منفى
		موتك	رفض	رفض	رفض	رفض	رفض	تمرد	تمرد
		تمرد	الرفض	نفي	التمرد	نفي	المغبون	أحزان	السود
		أنفي							
	66	أنفي	المقرور	أنفيه	دعة	المقتول	أنفيه	أنفي	نائحة
		سوداء	صلب	أسودها	خصيا	ليلة	أبكيك	أسود	سوداء
		أسود	الأسود	أسود	أسود	أسود	أسود	أبكيك	منكوبا
		أنفيك	الحزن	الأسود	أنفي	أتمرد	أتمرد	جثتك	العبد
		الحزن							
	67	تموت	حزنك	الغربان	تأكل	جثتك	تأكل	حزنك	الحزن
		أنفي	أنفي	أتمرد	أتمرد	المشلول	الفارغة	الأسود	الأسود
		الموت	المشلولة						
	68	الحزن	خذني	خذني	خذني	الموت	الموت	الموت	يجهش
		البكاء	يرتمي	الجثة	نحيبه	إظلام			
	71	العبدان	القرفصاء	وجوم	الجوع	نجأر	عاطلين	عطلي	يشقيني
		أجرمنا	نطرد						
	72	نطرد	العبد	نستجدي	سيدنا	التنازل	التنازل	السيد	نتقاضى
		السيد	جياع	الضياع					
	73	تقاومون	السيد	سيد	قانعون	خطيئة	خطيئة	نعصي	سيدنا
		خطيئة	عصيته	سيدة	السيد	السيد	الطاعة	عصيته	جريئة
		جريئة	سيدة	جريئة					

	74	المسكنة	الذل	خطيئة	خطيئة	نعصي	سيدنا	خطيئة	عصيان
		عصيان	العصيان	أثور	القانع	الضعف	طوفانا	عصيان	غضب
		العبدان	عصيان						
	75	مارد	مسقوطا	يسقط	مسقط	مسقط	ذل	ضعف	السقوط
		يسقط	جبان	يسقط	جبان	أحرار	القوة	الضعف	السيادة
		العبدانية	عارا						
	76	أحرارا	عبدانا	العبدان	عبد	سيد	بطلا	ذليلا	عبدا
		الاذلاء	سيدا	السيد	ضعفكم	العبدان			
	77	الشقاء	تذلوا	قتلتموه	الضعفاء	السيد	الشقاء	الموت	العبد
		العنيد	عبيدا	إبراهام	إبراهام	الدم	إبراهام	تحرير	الزنج
	78	إبراهام	مغلوط	الرق	السيد	هارلم	العبدان	المقهورين	إبراهام
		حرر	زنجا	رق	الزنج	اسياد	اسياد	العبدان	رقيق
		ولوا	الفرار	إبراهام	احرار	خدعة	خدعة	أضلكم	إبراهام
		ديبوس	الزعيم	الحر	ديبوس	ديبوس	الزنجية	الارادة	الزنج
	79	العبدان	مغصوب	الغاصب	يقتادنا	كمبوديا	فيتنام	الموبوءة	نطرد
		نطرد	نطرد	العبادة	نصبر	نصبر	ديبوس	حررنا	يحرر
		زنج	البطالة	بطالة	بطالة	تقتلوا	زنج	هارلم	عبدان
		أقفالها							
	80	يقودنا	الذل	عزيمة	تعدينا	البطالة	الهزيمة	الهزيمة	الهزيمة
		يبتر	جرحه	يقدم عنقه	سيفا	الرافض	أنين	الضعف	ابن محمد
		العزة	عبد	انتصر	الضعف	يموت			
	81	الضعف	البطولة	مجد	مقطوعا	بطولة	فارس	عبد	تسخرين
		العبدان	اسخر	ضعف	يسبيكم	عبدان	عبدان	ابن محمد	مدمى
		الجرح	ينبض						
	82	ابن محمد	مات	مات	عبد	العبدان	السياف	نفض	قطع
		ابن محمد	المقطوع	تسخروا	ابن محمد	بني العباس			
	83	العبدان	تسقط	المقطوع	المعلق	اسود	جلده	الأسود	شبح
		شبح	المذبوح	العبدان	يبيعون راس	النخاسة	يبايعون	العباس	البيعة
		السيف	العبدان	البيعة	ابن العباس	أغرى	عبدا	تلقفها	العبد
		الزنج	تسقط	سقط	العبد	البطولة			

	84	تضرجت	دم	السود	يصيحون	عويل	يخنقهم	ذل	الاسود
		يغريه	ابن العباس	يسقط	العبد	ابن العباس	يرمي	يسقط	العبد
		ابترا	البصرة	الاهواز	الجوع	الاسود	ماساة	ابن محمد	المقطوع
		عبد	ظلم	سيد	هارلم	الأسود			
	85	الرافض	قهر	السيد	ذل	العبد	زنج	الكافر	زنج
		استبيحوا	دم	القهر	يصفد	الصامت	قهر	زنج	الأهواز
		زنج	البصرة	ابن محمد	المقطوع				
	86	يقهر	معصية	يقتل	يقتل	اسود	عبد	المقطوع	الزنج
		العبدان	زنجي	المقطوع	المقطوع	المقطوع	يتلاشى	الشبح	
	87	العبدان	ابن محمد	ابن محمد	ابن محمد	ابن محمد	الزنج	ابن محمد	يسقط
		الأسود	الأسود	سقط	إحباطا	هزيمة			
	88	يتسلطن	ذل	زنج	عبدان	الفاجر	ابن محمد	ابن محمد	العبدان
		يستوقفها	يتلوى	الجوع	اللعنة	الجوع	كافر	يغتالكم	الجوع
		السيدة	عبدان	سيدة	السيد	العبداني			
	89	استفيقكم	السيدة	تسخري	السيد	عبدا	العبد	سيدا	استكانة
		العبدان	العبدان	عبدان	اترفضون	المقهورين	العبدان	أعباءكم	ابن العبد
		حرا							
	90	انتزعوا	الحرية	انتزاعا	كفانا	ذلا	سقوطا	العذاب	يثور
		الخنوع	يتمرد	وزعوا	الثورة	تعاقرون	البطالة	البائس	الزنج
		حرموا	اغتصاب	حرم	المتمرد	معانقي	العبدان	يغلب	ضعفه
	91	السيد	ثورة	مسموما	هدم	أتمرد	يهدم	الجوع	طردني
		عبدان	هارلم	توعدني	الموت	يتشاءم	الأسود	يتذمر	تصمتون
		تصمتون	السيد						
	92	البطولة	البطولة	البطولة	جوع	صيحة	العبد	مات	الصيحة
		الثورة	الثورة	حرية	الحرية	الحرية	العبدان		
	93	اذلكم	صمتا	عبدان	السيد	اتخشون	تخشون	الجوع	يخشى
		الجوع	تهكم	الجوع	غول	العبدان	السيدة	ويلك	ويل
		السود	الحرية	الحرية	الحرية				
	94	الحرية	الحرية	عبدان	الحرية	الحرية	الجوع	الحرية	الحرية
		تتهافتون	الاسود	موت	اتقامرون	اصمتي	الحمقاء	عبدان	يخضعوا

		زنجي	كمبوديا						
	95	فيتنام	الكونغو	البطالة	هارلم	عبدان	عبدان	العصيان	تستفيقوا
		الموبوء	جياع	نجوع	نجوع	الجوع	الحرب		
	96	الجوع	يلاحقكم	الذل	فليشحذ	العبدان	العصيان	الحرب	كمبوديا
		القهر	ثائرا	اصمت	السوداء	قتلتنا	العبدان		
	97	قتلنا	الزيف	قتلنا	كسرى	قتلنا	الحاكم بأمر الله	فليسحب	عبد
		فليسحب	عبد	السيد	فيتنام	الكونغو	الهيئات المتحدة	العبدان	الفرمان
		يقطع دابر	السود	الزنج	العبدان				
	98	يصرخ	العبدان	ابيتم	رفضنا	قهرك	العبد	عبد	يتألم
		يجوع	الجوع	الجوع	العبدان	الجوع	كافر	الفجيعة	الملوث
	99	تكتئب	الهزيمة	الظفر	تكتئب	تكتئب	البطولة	محاصرة	يصرخ
		ملعونة	الموت	عارك	متقهقرة	سالومي	مأساة	دم	سالومي
		اخاف	قطع	العبدان	الثورة				
	100	دنسها	عبد	عبد	يغتصب	سيدة	اللعنة	اللعنة	السيدة
		عبدا	السيدات	العبيد	يلدن	تلد	اللعنة	اللعنة	السيدة
		يتململ	العبدان						
	101	تلد	سيدة	عبدا	سوداء	عبدا	العبد	سوداء	سيدة
		عبدا	ساقتل	فيضانه	قهرك	العصيان	السادة	العصيان	يحرم
		العبدان	سنتصدى	يقهرنا	سنتحدى	سنتحدى	سنتحدى	محكمة	الدولة
		عبدان							
	102	زنج	يحاكم	الزنج	عبدان	تطفأ	جلبة	ضوضاء	قتل
		السيد	قتل	العبدان	مطفأة	صراخ	الحمراء	الإطفاء	إطفاء
	105	الإظلام	محكمة	العبدان	سيوف	المتمرد	قفص	المحكمة	العبدان
		احمر	المتمرد	القفص	العبدان	المحكمة	أسود	اشباح	راس مقطوعة
	106	بشاعة	تحدي	حنط	شبح				
	107	المحكمة	إظلام	حراس	حارسان	ضجة	الضجة	اوقفوا	اوقفوا
		معتوه							
	108	الزنج	القاضي	الزنج	اوقفوهم	الحارسان	سيدي	القاضي	مولاي
		المتهمون	اقتراف	جريمتهم	عبدان	قتل	تمرد	جريمتان	يعاقب
	109	النفي	القتل	العدل	العبد	جريمتين	عقوبة	القتل	الجريمة

		المحكمة	الرادع	قاس	سريع	شرذمة	عبدان	جرائم	العبد
	110	قتل	السيدة	اقتلها	يقتل	اعدم	العبدان	يرفض	يرفض
		يرفض	يرفض	الكافر	القاتل	اقتلها	المتمرد	القاتل	القاتل
		قتل	الكونغو	كمبوديا	القاتل	يقتحم	الزنجية	المقهورة	
	111	اغتصب	السوداء	مرعوبا	الخوف	مضمخ	سيف	الحجاج	سياف
		بني العباس	الأهواز	القاتل	الزنج	البصرة	هارلم	السوداء	القاتل
		القاتل	جلاد	الزنج	الهزيمة	المسجيين	سياط	القهر	بارود
		العراك	المقتول	العبدان	سقط	سيدنا	جريمة	يقتل	اسود
		الفجيعة							
	112	السوداء	صمتا	شرذمة	بائسة	تنفى	الاسود	الاسود	السيد
		قرد	دب	اسكات	الاسود	المحاكمة	جرم		
	113	الجريمة	انكارها	عبد	اسود	ولاء	العبدانية	محاذير	سيدي
		القاضي	الزنجي	ترضخ					
	114	حسبك	العبد	اصمت	المحكمة	برجوازي	يحكمها	استقراطي	محكمة
		محكمتكم	السيد	السيد	عبد	خضوعك			
	115	الرفض	الجريمة	القاضي	مولاي	العبد	العبدان	مضطهدة	العبدان
		مهضومو	العبدان						
	116	عبد	سيد	سيدا	عبدا	العبدان	ناقصي	العبدان	الجرائم
		الازعاج	اقتراف	ابشع	الجرائم				
	117	الافيون	المخدرات	الرزايا	خرقا	فضائع	نجرم	اجراما	القهر
		الذل	الاسود	العبد	المحكمة	باطل	باطل	حكمكم	سادة
		بطل	بطل	بطل	عبد	يتحدى	حكما	القهر	
	118	العبد	عجلنا	الحكم	الحكم	الاسياد	اقتل	العبدان	النسيان
		القهر	العبدانية	سيدي	القاضي	اسكات	المتهم	المجادل	
	119	سيدي	القاضي	متهما	السود	يتظلم	سوداء	يقهرها	ذنب
		سود	سود	السود	اسود	موالي	عبيد	النخاسة	السود
		المستجلبين	الجوع	الموت					
	120	استجلابهم	موت	عبيدا	زيغ	افتراء	الساديون	يحتقرون	يكفي
		العبد	يضرب	السيد	ماتت	العبدان	قتلها	السيد	القتل
		سيد							

	121	يدنسها	عبدان	بائسة	قتلها	سيدة	ماتت	السيدة	العبدان
		جريمة	التمرد	المتمرد	ناقم	رافض	الرفض	جريمة	يعاقب
		المتمرد	المتمرد	لص	ينهب	بطلا	الاسياد	المتمرد	مجرما
		سيد	سيدي	القاضي	المتهم	اقتراف	جرم	القتل	ملعون
		السوداء	تتجاسر	تنتهك	جرمة	سيدة			
	122	عبدها	ملعون	ملعون	الحكم	لاعنك	لاعن	السود	سيدي
		القاضي	الحكم	الدولة	مفضوحة	محاكمة	القضاء	القاضي	سيد
		السيد	يحكم	السيد	السيد	يحكم	العبد	صمتا	اتهام
		الاتهام	تعاقب	جريمة	التمرد	اقتل	بوهيميا		
	123	سيدي	القاضي	يعجل	الحكم	المتهمون	الحكم	الحكم	المحكمة
		الحكم	الحكم	الحكم	الحكم	الحكم	سيد	الحكم	الحكم
		الحكم							
	124	عبد	حكم	الحكم	قفصه	العبدان	الحكم	الحكم	الحكم
		اسود	اسود	اسود	يسقط	القاضي			

ملحق/ أ، رقم:5

مسرحية المعركة الكبرى

7	* المعركة/ الكبرى ** معركة/ وادي المخازن/ أعظم/ معركة/ الحرية/ الإسلام/ بطلها/ الملك/ المعتصم/ السعدي/ القائد/ دهاء/ مضاء/ وفاء								
النص	ص								
المعركة الكبرى	13	منهمكة	إلهي	الخلا	الغريب	أدمع	تفزع	إلهي	
	14	بلقع	قيعة						
	15	آه	أسير	أمير	امير				
	16	المعنى	سهاد	القيادا	سنى	وقادا	عصاه	يتحدى	
	17	الجرح	ضمادا	الغريب	الغريب	سهما	رمى	أصماه	جلاد
		صعب	الشداد	نكاد	أعشاه	سوادا	الموجعون		
	18	الصبابة	رباط	اسرى	طحا	قفرا	يقرع	غاص	
	19	جفته	الأميرة	الأمير	يخشع				
	20	المجد	سهمكما	عرش	فاس	تاج	المليكة	يصدع	العرش
		العرب	الترك	الصحاري	الرمل	الصحراء			
	21	الرمل	يسرى	المراقي	الملكة	القائدة	عرش	رفيع	العماد
		ساجدة	اسوس	ارعى	احمي	حمى	جاهدة	حاشدة	دولته
		تصطاد	الآبدة						
	22	تجثو	العدى	راصدة	الملك	مولاتي	سيدتي		
	23	مولاتي	فدى	سيدتي	المغاور	قصر	الهلوع	الخنوع	نسرج
		خيول	سافر						
	24	يجاهد	لعقد	شزرا	ويحه	القذى	شرا	نراوده	مرا
		تعلقه	جسرا	الريح	البحر	البر	وقرا		
	25	كفرا	ضاريا	سترا	خسرا	خسرا	جار	ضرا	يأسهم
			عسرهم						

	26	الحروب	خوضهن	اسطنبول	قائدها	القائد	ليل	الصبر	الصبرا
		ظلمته	غدر	اسطنبول	سرا	فرية			
	27	ارجاف	الغدر	مرجف	مضرم	الضغائن	نارا	نفارا	
	28	سلافة	السخافة	ابليس	معضلة	يسوس	سياسة	تدليس	تشقى
	29	همي	قتال	روع	بعلها	ذراه	الأشم	السياسة	حكم
		حكم							
	30	نافذ	سهم	الترك	حزم	تتلاطمن	يم	اطماعها	
	31	عزم	مشاكل	دهم	حرب				
	32	حرب	سجال	الرمال	الصحراء	مكر	الثعلب	حيلة	الذئب
		الحية	الرمل	ويلي					
	33	مولاي	الموج	سار	الدجى	شب	مستعرا		
	34	آه	المعضلات	حسبك	المكر	مولاي	الريح	هزيم	الرعد
	35	انفطرا	ضغث	يفتري	الليالي	الشرور	يشيب	يذهل	صبرك
		عيل							
	36	عيلا	صفرة	ذبولا	التشاؤم	التشاؤم	عليلا	ريحا	موات
		مجاهد	يبلي	بلاء	جهاد	خائض	غمر	الوغى	سيفا
		الوغى	مسلولا						
	37	الملك	العرش	ذليلا	البطل	الاسبان	تجرع	الوغى	مر
		الهزيمة	حنظلا	تخشي	يقضي	الجهاد	اخشى	جهاده	مبذولا
		أخشى	غادرا	اغتيلا					
	39	أخشى	المخاطر	غولا	أوهام	مجاهد	غادر	كائد	خائف
		الاتراك	تجنيهم	دولة	مشبوب	أمطروه	مننا	من	يضنوا
		المنايا	غيلة	ضغن	موتة	أدمت	المجن		
	40	رهن	سجن	شطط	شطط	اشتبكت	التبست	السياسة	التقتيل
		التاريبا	السياسة	تنكيبا	حقد	يشب	لهيبا	مكرنا	ولائنا
		سلاحنا	المرهوبا						
	41	سلاح	ذو حدين	اخشى	انتضى	سيفا	عرك	الخطوب	كوالحا
		خطوبا	دولة	مسيئة	الترك	الشيبا	سليبا	حفت	ذئاب
		عرشه	مغصوبا	بئس	غصبوه	الخيانة			
	42	الثغور	صليبا	استغاثوا	الصليب	تخريبا	استغثنا	أه	مستغيثا

		ذيبا	الاتراك	ضم	غلف	غلاظها	صم	الحجارة	يتربصون
		الدوائر	تدور						
	43	قهرنا	مخروبا	شرا	المدارية	الهاوية	الصروف	الداهية	الطواغيت
		طاغية	لاغية	طاغيه	الحرباء				
	44	قطوفها	داهية	رهن	إسار	نار	تكوي	سعار	نار
		ليلي							
	45	عار	اوحشت	همي	كربي	الكرب	اللوعة	هز	يخفي
		أخفاه							
	46	حمى	مهجتي	طلا	أسر	سر	الولي		
	47	اعجلي	عجل	الفشل	اوقدوا	فتنا	شرها	المعضل	الضياغم
		اخماد	نار	مستصرخ	معول	يقتحم	الغمر	اشد	اهول
		العرش	دان						
	48	العرش	زل	الدرك	الاسفل	المرجفون	دهاقنة	المكر	الدجل
		جشعين	قانت	مختتل	مشعل	الوغى	المشعل	السم	دس
		صراع	الشياطين	دول					
	49	السذج	الغرير	الخطير	رأب	صدع	جبر	الكسير	انثالت
		جيش	النصرا	جرع	دولة	الاسبان	هزيمة	نكرا	سال
		حاشد	الابطال	جيشك	غرا				
	50	انفقوا	يقضي	آه	مجدور	المحزون	الجيش	النصر	المدد
	51	الوغى	فقدوا	اسد	فاس	ضرتها	يأس	جرمون	
	52	مسهب	يشفي	الغليل	قميص يوسف	الصحاري			
	53	ذاب	ظهيرا	وقدا	سلاف	فرط	قادحا	سخطا	حقدا
		عشش	الظلم						
	54	برم	تباروا	نارين	يوري	ناره	زندا	البرتغاليون	الاسبان
		يكيدون	أه	كيدا	رادع	الجهاد	ولغوا	الدماء	صاغر
		فرعون	هامان	أه	المصطلين	نارا	تلظى	ملك	طغى
		خصم	تعدى	آل عثمان	الأشدا	قضى	سوء	غورا	نجدا
	55	ملوك	العدو	الألدا	بارق	سيف	إثخاننا	غمدا	شر
		عدو	العداوات	يحتلك	صبرك	الملك	سيدتي	حشود	قادة
		جنود	ابي مروانا	سيدنا					

	56	البطولة	العز	الرجولة	غليله	النصر	الفوز	المكين	الجهاد
		بطل	حلق الوادي	النصر	عز	دهاء	اسطنبول	بابها العالي	
	57	دونك	السلطانية	رفعة	شانية	الخليفة	تنسحب	سيد	السادة
		السراة	نصر	مبين	صوب	غمام	شدة	أوام	عاث
		الاسبان	سلبا	ونهبا					
	58	الأمير الحفصي	ويلاه	شرهم	الحسام	هوت	الغروب	جيشنا	يطير
		تونس	النسر	يزجي	الصفوف	حملة	حملة	نثرت	اقدام
		الصفوف	جيشنا	اللواء	جيشنا	الإعظام	اسطنبول		
	59	حمى	الخليفة	دولته	نصير	عقدته	سليم	طوقني	الباب العالي
		اسطنبول	سليم						
	60	ابي مروانا	منارة	سراج	وهاج				
	61	استوحشا	الخوف	فشا	غمرت	اجلال	يقد	تقد	قصية
		ملاذ	حمية	أه	هجاء	شقاء			
	62	ملك	عاهل	بني عثمان	يقضي	اعزازه	ذليلا	اذلاله	عزيزا
		دعك	عاهل	الرحى	عرشه	قضاء	قضاء	مساوي	العرش
	63	ريحا	حليف	البرتغال	عدوا	تباريحا	دولته	الموطأ	غاب
		المستجير	يهتز	اعصابا					
	64	لج	الشباكا	اسطنبول	عناكا	سنان	حصار	حصن	أحصن
		الحلق	فك	الحصارا					
	65	تمادى	الحصن	النصارى	حيدر	فتح	حصن	ناءا	البطلين
		تحصينا	جدار	الاتراس	فتح	الحصن	فتحا	حصن	الحلق
		كيد	أحطت	سوارا	جدارا	المدافع	البنادق	الحصن	الخنادق
		درعا	معاركنا	العثارا	فيالقنا	نارا			
	66	شجاعة	مدلهم	أنارا	جيش	خدعة	الغمارا	جيشنا	سنانا
		حصن	ح الوادي	معركة	الأعادي	حصن	المعركة	غادر	محمدبنالحسن
		دولته	الحصن	اعتصما	ذماما	كمائن	أسرنا	رهائن	
	67	أسى	احاطونا	حصنهم	حجر	يند	السر	الحصن	الخطير
		فتح	الفتوحا	يغل	روحا	النصرة	السلاح	يصول	طوى
		طي	خائن	عزيز					

	68	الاسبان	فتح	فتح	رب	عبء	حمول	داء	اسطنبول
		عويل	شكا	عسكر	خيول	صابرا	الله	ينكث	المغربالاقصى
		أذاه	شروره						
	69	أمير	أميره	يكوى	بنار	الاسد	الورد	الاطماع	سرا
		أعدائنا	اللد						
*	70	واحر قلباه	حقد	المستبد	دفاعا	باذلا	الجهد	اسطنبول	فرضا
		مقدسا	الجند	المر	الجرد	قدس			
	71	تخلبه	سافك	عاقر	عاهر	زوره	ماكر	يصبيه	دم
		جرى	فائر	قتلوا	حسامه	الباتر	ارداهم	غدرا	بئس
		المجرم	الغادر	ظالم	جائر	ناصر			
	72	تنعقد	قطوف	مراكش	قصورها	الشماء	الروح	فيض	
	73	اعزاز	عرش	اعزاز	الحضيض	نزول	رحلينا	البحر	مهول
		دولة	المجد	العلى	بحر	غبتا	يحكم	الخصم	
	74	العرش	شاخصا	اسلست	القياد	حشاشتي	دفاعا	السم	أجرعه
		سمه	تصدع						
	75	شرر	خبث	المخبر	أكنّ	أكنّ	أخفى	الأكدر	كتوم
		خدائعه	برقها	سيده	العاهل	سادة			
	76	السياسة	الذئب	يكشر	يزر	يكفر	أغواه	أغواره	اسبر
		تسبر	وعيد						
	77	يركبني	مطيته	ضم	يقدر	خطران	الخطرين	نحذر	يتقي
		خصمه	الدرع	الخنجر	غيور	عرشه	تاجه	أغير	صلينا
		لظى	تسعر	جحيمين	ينذر	خدعة			
	79	نصارع	نمكر	خطر	يتقي	الأخطر	نبرم	ولاء	نغدر
		الظلم	طوق	نكسر	يغامر	المجاهد	يتأفف	يضجر	عرشا
		الشهيد	فدى	موت	مولاه				
	80	بئس	القصر	حارس	ملكه	ياويله	الخليفة	لوائه	ظللت
		ملك	اسطمبول	هوس	بلاه	الأتراك	سلطانهم	يراوغ	يصارع
		مات	بلواه	المذل	أعز				
	81	رداه	النار	جرمون	حمونا	سر	ملم		
	82	قصر	اسطمبول	ظله	نزيل	شفاعة			

ف 2	83	المليك	الوصائف	الجامدة	القصر	سيدي	هموم	كاسدة	أغريه
		الحزنا							
	84	ظلم	الهموم	الهم	هم	الرهينين	ذابت	لهمهما	المليك
		المفتدى	شجنا	الغريبين	بكيا	ابكيا	عناء	الغربة	إسار
		المليكة	عز	التاج	الأمير	الترك	الأحقاد	قذى	الاحقاد
		أجنا							
	85	حكمهم	الردى	جبنا	مولاي	حقدهم	نارا	خار	وهنا
		غبنا	الجيش	اللهام	سوء	سفها	سر	الغيب	
	86	ثعلبة	الصحراء	حية	حمراء	حية	ثعلبة	مولاي	ملكه
		غاص	أساه	لجه					
	87	آه	مراد	علجه	الأسى	الصبر	جلاده	حبل	اللظى
		سواده	قيد	نأي	اغتراب	القيامة	ملوك	يطرق	
	88	مأزق	الستر	يحزنه	معقود	لاذ	صمت	حصحص	شيخ
	89	سيدي	تهمي	الحيا	سجلماسة	رفت	السنا	قطوف	داجيها
	90	نحس	خمرة	الوصائف	غريب	الغريب	تناءى	نأي	الغريب
		الغريب	وجيب						
	91	مولاي	ابو العباس	فاس	آه	غما	بؤسا	مولاي	الانكد
	92	هبت	عاصفة	هالت	الاسوَد	موتور	يترصد	العبد	سموما
		لهيب	ثار	أخمد	اراجيف	الغر	قلعتك	الشماء	موصد
		الاراجيف	نتن	يفوح	ضلال	مولاي	ريح	الترهات	خطر
		جد	الجد						
	93	كشر	الشر	الانياب	الهول	ريح	المعركة	هبت	غضويا
		المملكة	ملوك	الدول	فليب	سيباستيانا	هووا	فيض	مولاي
		معتكر	سراج	نور	ولي	وارث	السر	العظيم	
	94	مبتئس	يند	الخلافة	مولاي	يضيء	مولاي	البرتغالي	هارون
	95	خديمي	مولاي	الهمام	الحرب	بومة	شؤم	درن	طنجة
		انهزام	معركة	لشبونة	النصر	قيد	زمام	توجست	خيفة
	96	خليفة	العبد	ويحه	استغاث	بجيفه	المخازي	غرير	الملك
		يؤرقها	الخطير						
	98	القصور	متوج	تاج	يستجير	حليفنا	عدو	الد	اعدانا

	العبد	سر	السر	العبد	عبد	لشبونة	ثغر		
	مملكة	العبد	الجهر	ويلاه	تاجا	زائف	أصيلة	حيك	
	يحاك	الشر	الخرقاء	غدر	دبر	الغرور	المخلوع	مكر	
	الجمر	الصبر	مولاي	الذعر	تكالب	دولة	الكفر	تستغيث	
	ضحية	الاسر	قصت	قص					
	صيحة	الفجر	القهار	قهر	الاغلال	كسر	جحافل	عسكر	
	مجر	امواج	الحقد	الوزر	قصركم	الخسر	جشع	أطماعه	
	القبر	أحلف؟	عسر	مولاي	بئس	الجار	الجور	حلفا	
	ضم	صقر	ذئب	القسر	هون	غريرا	ساء		
	أعمى	أعمى	المخاطر	هضما	الإقدام	أدهى	مغامرة	أدمى	
	الغازين	خاض	الظلماء	يما	رمى	صيدا	أصمى	غازينا	
	اخسأن	شر	غازي	اللثام	امطن	مغازي	مغرور	عزة	
	الحروب	النصر	نصرا	مجللا	المخازي	الحرب	باز	خاض	
	غمرها	شاهر	السيف	العكاز	عابث	هازي	جد	غم	
	غمة								
	زورا	عارا	وصمه	الظلوم	يخفي	ظلمة	أصمه	العرش	
	يهدد	غزو	مغامرة	الحرب	الضروس	دفاع	مهاجم	قناة	
	مثواه	الزلاقة							
	غول	فاغرا	الترك	يحمون	دفاع	الوغى	نتحاماه	جهاد	
	لواء	مطاياه	المستجير	عرشنا	عنيد	تحدى	تحداه	الظلم	
	دهاقا	انكى	بلاياه	الموبقات	مصاعرا	كبر	عظيم	تراه	
	خلعه	هازئا	خطاياه						
	الاريكة	العار	ملكه	العرش	قصره	وكر	يعج	تخنثا	
	تاجه	صهباه	مستخف	سفاها	السوس	لائذا	العرش	اقتحامها	
	لظى	الكردينال	انريكي	كاتالينا					
	باذلا	الجمت	غلواه	انريكي	كاتالينا	الحرب	موقدة	ايقادها	
	حثالة	الردى	يجرعها	الثمالة	وباله	سباستيان	حثاله	تستغيث	
	خبيث								
	عاث	يعيث	حكم	جائر	السم	النفيث	حثيث	مستعصم	
	رثيث	سره	للائذين	مغيث	مدريد	يخون			

	110	الغر	ضونيا خوانا	يستلين	الخداع	اللعين	الحقد	أج	داء
		دفين	حصون	غرناطة					
	111	جدعا	اخطر	الريبة	الشيخ	مريب	أرابك	ثعلب	صدعا
		الحمراء	البرتغال						
	112	المكر	مولاي	الاجناد	لشبونة	الجزعا	يعضد	ضلعا	الممذوق
		بئس	طاروا	الملح	جنون				
	113	جند	درعه	زعزعت	تمكين	اسهامه	نفروا	الباب	تحريضه
		المجنون	يهون	اسر	طي	الحشا	مكنون	تسوّه	الملاحم
		تقد	بحر	محترب					
	114	يهوي	المغانم	دولة	الاسبان	الطليان	الالمان	البرتغال	ساقها
		السوائم	المدافع	الخيول	الجرد	الاداهم	مضرجا	دمائه	ضربا
		طعنا	مولاي	المهاجم					
	115	يتوج	الملك	تاج	المفاخر	العظائم	الصمصام	موسوما	الفتح
		الجيش	المداهم	كريكوريو	روما	تفشي	المظالم	تجرع	العداء
		ناقم	فتنة	الطاغوت	آثم				
	116	مولاي	اصيلة	ترسو	الغزاة	الجواري	طنجة	موقد	نار
		القصر	وادي المخازن	الشيطان					
	117	اسطنبولا							
	118	كرب	عليل	العتاب	سياطه	نقمة	معزولا	عكر	ويحه
		ذحولا	عزله	الكريه	سدولا				
	119	موثوق	مرائي	جهما	الدغالي	الغري	أسرا	السر	أتون
		البلاء							
	120	أخمد	الاتون	عاهلنا	ثار	ثورة	موتور	ثورته	السيل
		الجراف	طما	شر	جهلا	تجاوز	الشجا	الصمصام	محتكما
		اطاح	برجه	طغيانه	اسطنبول	حاقدا	خصما		
	121	نمحضه	سقما	المجنون	تشد	ازر	يقارع	الحقد	مضطرما
		حقدا	المجانين	نقما	سحقا	شر	الغلاة	عاهل	يقلقه
		معركة	الظلم	الظلما	درع	يشمتن	اعداء	مغتنما	
	122	مولاي	حث	الاقيال	حمى	حرب	مولاي	خديمك	كاسبارو
		الخديم	السيد	قصر					

	123	يقصر	عاهل	مولاي	العرش	طحا	جياش	الاسى	اليم
		الحسرات	مستطير	العزمات	نكبات	تغشاكم	ظلام	حالك	وغى
		شر	الموبقات						
	124	الهول	صيحتنا	صيحة	جوفاء	فلاة	نأى	اصم	جهلا
		ويحه	فلنول	ضغن	ترات	شر	العثرات	التويه	اللف
	125	الحيف	خوانا ضونبا	المغرور	مولاي	روما	عصيان	النصر	الادهى
		بطل	عدت	صروحا					
	126	مولاي	الملوك	بغزو	العرش	غزو	بأسا	أشدهم	احدهم
		النائبات	دهاء	عداء	ينسلون	تنافروا	استعداء	فداه	تنافسوا
		فداء	عاهلكم	كاسبارو	مولاي				
	127	بلاء	تمرد	مستفحل	هولاندا	شب	دماء	يسومها	سوء
		العذاب	ولاء	العرش	شوك	لوعة	شقاء	يستأصلون	الداء
		مليكها	متصيدا	غزوكم	الأريكة	استوى			
	129	مأزق	استغناء	قداسة	البابا	سرا	كاسبارو	سر	كئيب
		رمى	شر	سهم	شر	زلزل	روما	مستخفا	الحرم
		شق	تمادت	البأس	الخلاف	هم	الشغاف	الملكة	اليزابيت
	130	السيل	الجراف	النصر	تراشق	أنكى	اعتساف	ضروسا	سلطان
		لندن	روما	اسرج	خيله	جند	انكلترا	خصومهم	ثار
		ثائر	يدفع	وصوما					
	131	الحرب	سجال	يخشى	أصر	كلوما	يناجزكم	أمر	مناجزكم
		هموما	تداهمه	النار	الطمع	يحدوه	شعب	عرائشنا	
	132	غمرة	حرب	الغر	تسيل	الغزاة	يهاجمنا	سرب	سرب
		العرائش	شر	يغامر	الجيش	شغب	شر	خطب	مولاي
		السيف	خاض						
	133	خديمنا	مولاي	مليكا	حلوكا	الملوكا	شجاعة	همة	الدهاء
		سبيكا	حماة	حامي	الحمى	رعاة	راعي	الوغى	نقبس
	134	السيف	النصر	أسى	شره	يفري	الوتين	عبوس	الدجى
		الشر	غراب	ناعق	صداه	الشؤم	محموم	الرنين	منذر
		الويل	غزونا	ويلهم	ينفرون	جنفا	جم	تلظى	الحقد
		لهبا	مستعرا	رماهم	أتون	الوغى	طمع	تحتار	توج

		ملك	مكين	علاه	افريقيا	الولاء	فرض	تدين	حرم
		الحصن	الحصين	صاغرة	شر	طنين	يبتلى	شر	شيطان
		لعين	الهون	ذنبنا	شر	هون	الحبل	المتين	درعا
		قناة	لا تلين						
	136	هموا	شر	مهين	جرم	ناسف	صرح	عظام	مقترفو
		العبد	الخؤون	يداجي	يمين	همه	العرش	سقط	ياويله
		الغر	عرش	مولاي	المخلوع	العرش	عرشك	متبوع	
	137	العرش	مدحرج	راسفا	قيده	يلتاع	المفجوع	مولاي	مر
		تطع	اقطع	سيف	بغى	مستبدا	العبء	حاصدا	حسرة
		الندامة	حصدا	الظلم	الحكم	الحكم			
	138	ثقيلا	إدا	رقيب	يستغيث	الخطب	استجبتم	الجمرات	مسهد
		السيف							
	139	هب	زحف	قذيفة	القذائف	التحطيم	النسف	يتهدد	خسف
		المخدوع	المخلوع	حيف	نصر	الظلم	زيف	الظلم	استسلام
		العبد	اقتيد	اسياده	زمام				
	140	جنى	صان	ذمام	ملكه	الذام	خلعه	إبرام	اهتز
		عرش	انجاب	قاتم	حرام	مقارعة	محصحصا	الزور	الأوهام
		متحرشا	الكفر	العصيان	الإجرام	وابل	سخائم	سفها	خلعه
	141	إثمه	الآثام	مولاي	القذف	وليمة	قذفه	إيلام	قاذف
		شتام	ظلام	العبد	الإفحام	الإنصاف			
	142	ويحه	سح	غمام	أعمى	متعامي	إبليس	غوى	ضل
		مولاي	سفه	سلطانا	عرشه	خلعه	بهتانا	محصحص	
	143	ويحه	الملك	مالك	ملكا	ذلا	عداتها	هوانا	أغضى
		مستحييا	خجلانا	ضج	الحمى	الحمى	يذود	الظلم	العدوانا
		يصلون	حر	الوغى	نيرانا	يقتتل	حربه		
	144	الهزيمة	أنفق	انثنى	عجلانا	يدقّ	المخاطر	حرما	يصن
		استعدى	نخر	إذعانا	واها	يوهن	إيهانا	يسوم	سرا
		شر	الأذى	يسومهم	شانا				
	145	أعداءنا	يسترقوا	إذلالنا	دك	خزي	حاميا	خزيانا	صدى
		شر	الغزاة	هانا					

	146	نصر	همة	الوغى	يستحر	قتالا	تستجيش	استنفار	
	147	القواد	يجفلوا	إجفالا	النفير	حماه	الجهاد	الخصم	أسطولا
		مولانا	أمره	الفعالا	قتالنا	يستعجلون	استعجالا	جيشهم	الجراد
		مخربا	سيالا	أسطولهم	يحمي	الغزاة			
	148	القصر	الزاحفين	فيالق	رعال	مولاي	مليكهم	حمي	الوطيس
		جيشه	أشد	نضالا	طارقا	الفاتحون	جنوده	أخشى	عدة
		رجالا	جيشنا	مليكهم	سيرهم	قهرا			
	149	الادبار	اشعلوا	حربا	اللقاء	الثبات	مولاي	تفضي	الملك
		الغرير	الغر	الثبات	أسود	اليهود	شر	الهيجا	عنيد
		كتائبه	رفرفرت						
	150	الموت	امير	الاشاوس	الجهاد	احتشاد	جيش	ربه	الجيش
		مقودا	المنصور	مولاي					
	151	التكبير	الاستنفار	النفير	قدير	قصر	كوخ	منجد	مغير
		جاهل	أمير	استجيروا	الخطوب	مجير	الروع	معاقل	
	152	الظلم	الذل	الجهاد	الجهاد	مولاي	كدور	جهاد	رباط
		عبده	ثغور	الجيش	النصر	حالكات	الستور	الجيش	الجيش
		السلاح	الجيش	سلاح					
	153	القائد	كسير	جبرا	العزم	رياحا	عاتية	الدهماء	إعوال
		تهب	اعتكرت	يعصف	عاصفها	زلزال	اراجيف	مروعة	الموج
		رعب	فزع	أنكى	الحرب	أهوال			
	154	قائده	الحرب	المكدود	الجهاد	قواد	ظالمه	العاني	تفك
		المغلول	أغلال	قائدها	النصر	أبطال	آل		
	155	المعركة	مولاي	الحرب	رحاها	طحنا	طحان	شرارتها	المأزق
		الضنك	اليأس	ينهشني	ثعبان				
	157	مولاي	جيشك	النصر	يحصنه	الجيش	سلطان	مولاي	جيشك
		صه	اتنكأ	جرحي	مولاي	دفاع	غاصب	عدوان	الظلم
		أرهقني	شيطان	مولاي	عميان				
	158	خسف	وارحمتاه	نسف	تقتيل	حرمان	كرهوا	أعزوا	هانوا
		اهتز	عرش	ملكي	نكث	عصيان	يناجزهم	حريا	تشب
		نيران	نواجذه	بهتان	همي				

	159	مولاي	الملك	غصبا	الملك	غلبا	القهر	الملك	ملك
		الليل	حطبا	ارجف	ويله	افكا	مضطربا		
	160	افكه	الملك	نفوذه	جريمته	عرش	حسامي	العرش	يحفون
		غدر	حمام	سامني	خسفا	شر			
	161	اثأرت	الشيخ	غور	قبره	ذام	غاظه	طريد	لئام
		نجدة	لص	ظلام	زمام	أشق	زمام	مولاي	الزمام
		مضيعا	وجلا	جزوعا	درعي	الدروعا			
	162	عرش	حصن	منيع	اللواذ	ظلم	خضوعا	تحرير	الحمى
		قيده	مذلة	عطشا	جوعا	العز	الجحيم	توقدها	
	163	المأزق	الجياش	غيبتنا	الخواض	النار	نصرة	جيشي	الضاري
		النصر	الانهزام	الظلم	العار	ملك	الملوك	جلالة	السلطان
	164	الاضرام	الحرب	الاقدام	مستحكم	الابهام	الفوارس	تحدو	حدوك
		همام	العجاج	موج	ظلام	بروقا	صارم	متجلد	مقدام
		تعنو	غر	الأشاوس	الصمصام	فارس	ضرغام	تغشى	الوغى
	165	جلد	تخور	ملمة	أفدح	الالام	جندك	الابطال	ملحمة
		الظلم	يعتو	ينسف	الظلم	جهل	جهل	ظلم	النصل
		القتل	قتل						
	166	الظلم	ملك	استنجدت	منكر	ترامى	ظهيرا	الغوث	مغاضبا
		شجاع	السيف	الظلم	الظلم	الامرّين	نصيرا	الحرب	لائذ
		الدما	ظامئا	ويلاه	دمه				
	168	الحقد	سحقه	سحق	المشفي	ارغامه	نكصوا	الخوف	بطش
		العرش	الاسى	الخوف	خصمك	الهوان	نجمي	الحر	
	169	ملك	الملوك	دمه	فداه	متظلما	ملك	عليل	وفائه
	170	دمانا	الوفاء	المدافع	مدافعنا	هديرها	النصر	الجيش	المناوئ
		النصر	تثخن	المستنجدونا	سار	سراه			
	171	نجدة	الفتح	المجد	يصبو	جان	سبتة	ملكا	مكينا
		حكم	الحلف	العرش	الحلف	ينقض	شينا	ملك	الحصن
		الحصينا	نمتشق	حسام	تغزو	العصاة	الكافرينا	سراجا	
	172	المسيح	بيت لحم	بيت القدس	فلنشف	داء	نخاف	تب	نحطم
		عدو	الظالمين	المسرفين	بابا	رهينا	جند	مسخرينا	اخترقنا

		ابطال	شداد	ولوا	تفيض	رعبا			
	173	الثبات	الجهاد	صلب	السهم	يمرق	جندي	خرط	القتاد
		يطاعن	قتلوه	اودى	اودى	المهج	الصوادي	الرهبان	عاد
	174	غدا	يقتل	يضمر	بغضا	قتل	الملك	المخلوع	ذمة
		نقضا	برقه	خلبا	خادعا	ومضا	خان	ذمة	حذرنا
		نتوقاه	نخشى	أذاه					
	175	أسأت	أثقالا	منى	استمطرت	اسر	ضغنا	سلم	الحرباء
	176	ظلم	ندفع	ظلموه	الغبنا	رهنا	الليل	غدره	ملك
		استرهنوه	الرهن	حرا	حرة				
	177	العرش	أعلاه	حاميا	جرعا	الغدر	مرّ	الاسر	ظلمة
		مكفهرة	قبضة	أسره	جيشنا	المظفر	النصر	المغتر	
	178	الجهد	الاعياء	رويدك	رويدا	جهدا	تعجل	أشد	الميدان
		الحر	الشمس	شر	أدهى	وقدا			
	180	النصر	النصر	لحدا	عرشي	وتاجي	جلدا	أعز	المجد
		جبار	تحدى	الطاغين	العاتين	صدا	الميدان	الوغى	اعتلال
		أكر							
	181	صحت	تراموا	للنضال	الله أكبر	دوت	دمدمة	الصواعق	الشجاعة
		ضربت	الجلاد	الاحتمال	هبوا	الصقور	مروعات	وكروا	الاسود
		الاقتتال	ريحنا	نجرع	حنضل	الانخذال	الميدان		
	182	رباه	اموت	فريسة	الداء	العقام	موعبي	غول	الحمام
		الملاحم	الشهادة	اموت	جوادي	الزحام	البواتر	القنا	أجنادي
		الله أكبر							
	183	حماك	رباه	أموت	زحام	الجبان	الذل	بذام	قضاؤك
		الهي	اقضه	غوث	الضعيف	المستضام	فالق	الساري	تخبط
		الظلام	أطاح	السقام					
	184	الروح	صارمي	الملكا	عدونا	اللدود	هلكا	فلولا	اقتفائها
		امحائها	امره	مطاع	الصراع	ميتا	كتمان	موت	ياويلي
		ويلي							
	185	رب	مات	سمعا	مولاي	اكتمها	قواد	الجيش	الملك
		المنصور	صدعا	الثبات	الصبر	لا يغرنكم	نصر	نافذ	احتال

	مكر	عدوكمو	فر	كر	مندفعا	الذئب	الخصم	انقض	
	مصطرعا								
186	فل	قتال	شيخا	جزعا	حاذروا	تخوضوا	غنائمه	طمع	
	تزل	القواد	السلطان	العز	الممات	تودي			
187	حاذرت	ينهار	جيش	شتات	مت	النصر	تعرج	كتمان	
	الوفاة	النصر	رهن	سر	فضحه	الهنات	سراب	حثثت	
	المطايا	عجلت	النصر	العناء	تكتحل	البلاء			
188	لواك	يهفو	النصر	وقاد	الدهاء	الوهاج	الاقوياء	المعركة	
	بشر	امير	النصر	الجيش	أثخن				
189	اعداءنا	ضريب	طعين	نافق	الكلب	لجته	دفين	كمين	
	هالك	مات	ويلاه	الاتون	القائد	لواء	الاعلى	الملك	
	القواد								
190	روحك	عز	الهي	روح	تطير				
191	المجاهدين	المعركة	القواد	لبيك	مات	مات	مات	مات	
	العظيم	أسرى	رب	ملكا	النصر				
192	ربك	تحدوه	طليقه	ويهوي	الحضيض	يموت	موتة	خزيان	
194	بث	الجيش	تطر	الوغى	شهم	الجهاد	أه	جنى	
	النصر	كبو							
195	أحكم	أتقنا	رحم الله	حكم	الوفا	حرية	بايعنا	بايعنا	
	مبايعون	مبايعون							
196	المخاطر	بايعنا	بايعنا	بايعنا	أس	الملك	ينهار	منسوفا	
197	المجاهدين	جيشنا	الجرار	الفخار	النصر	ثل	عرشا	ملكا	
	يحيا	الملك	اغتصابا	النصر	روما	البرتغال	دما		
198	شدنا	وادي المخازن	ذرى	العرش	الجهاد	الأوج	القواد	المجاهدين	
	الشم	آساد	العرين	شيطان	لعين				
199	يحيا	حيي	الذل	آذاه	اقتلوه	اقتلوه	يقتل	أحرقوه	
	الهم	رهين	شياطين	الدمار	أوزارهم	الشرار	الموت	الشفار	
200	سهاما	أدمت	ظلم	اثم	جرم	الغادر	الظلم		
201	الساخر	هاجمنا	طاغ	كافر	خزيان	حقد	ساعر	اقتلوه	
	أيم	الأيامى	عاجلوه	أيتم	اليتامى	سخطي	أمير		

	202	خائنا	الجحيم	الله أكبر	الله أكبر	اعتلى	النصارى	جار	ويلاه
		جارا	العدى	إنذارا					
	203	حكموا	قصاص	ظلما	ذل	الردى	أوجعا	عدو	صدعا
		ملكي	عرشا	الدون	مغبون	السلاطين			
	204	ويلي	ألوثه	عارا	يؤذيه	يؤذيك	أصم	مزدريا	مت
		سقم	يباب	توجني	تاجه	أخلعه	دمي	فداؤك	عرشي
		أقتل	خنجرا	انتحر	الخطر	الذنب	انطفأ		
	205	النصر	اصلتوا	السيف	السيف	سلاحا	النصر	ليل	نهبا
		مستباحا	الشرر	النصر					
	206	الجراحا	قادة	جنودا	كسرنا	القيودا	عاهلنا	نسودا	يمت
		ربه	جهاد	شهيدا	روح	الشهيد	المليك	وارث	سره
		اهتفوا	مليكا	عرش	ملكا	ملكا			
	207	بطلا	القائد	بطلا	حمى	السيف	الجهاد	أزغ	وادي المخازن
		الله أكبر	الله أكبر	الله أكبر	الله أكبر	ضريحا	حفرنا	الظلم	عدونا
		انهيارا	عدونا	قبرا					

ملحق/ أ، رقم: 6

مسرحية الموت أثناء الرقص

1	* الموت/ أثناء/ الرقص//							
النص	ص							
	7	الظلام	أحمر	محترقة	مهدمة	مفتوحة العيون	الرعب	الخوف	انفجارات
الموت أثناء الرقص		رشاش	نور خاطف	البرق	العنف	القسوة	طلقات		
	8	الموت	يحصد	الإرهاب	القسوة	الإرهاب	القسوة	يخفت	خفوت
		الانفجارات	الطلقات	الإرهاب	القسوة	الصمت	يضاء	إضاءة	ركام
		متهدم	مجللة	السواد	تخفي	جثة	جثة	عار	الدم
	9	المحزونة	قاسيت	الثكل	اليتم	أرملة	ذبح	الارهاب	الارعن
		المجللة	السواد	تهب	غاضبة	تحشرج	البكاء	ذبحوا	ذبحوه
		قساة	وحوش	ضعفه	داسوا	قذرة	مات	يذبح	يخر
		صريعا	السكين	المرهوب	يقطع	يحطم	الذلة	يهزم	
	10	الارهاب	الذبح	هدم	التشريد	نهب	الذل	العار	إصرار
		الثورة	الثوار	صدى	الرشاش	الغاضب	ضربات	ثائر	فلسطيني
		الصاعقة	ثائر	فيتنامي	رشاش	الثائر	جيفارا	الثائر	الفلسطيني
		الثائر	الفتنامي						
	11	المجللة	السواد	الثائر	الفتنامي	الثائر	الفتنامي		
	12	لثامك	يخفي	الثائر	الفلسطيني	الثائر	الفلسطيني	ينفجر	غاضبا
		سحاب	الظلم						
	13	مات	مات	ذبحه	السفاحون	دير ياسين	صلبوه	القدس	المغتصبة
		مجللة	السواد	المذبوحين	المذبوحين	ليل	ليل	ليل	الثائر
			الفتنامي						
	14	المخدوعين	المذعورين	الاذلال	الحرب	تقتل	تقتل	النصر	
	15	جيفارا	نتعال	نستكبر	الثورة	الاحرار	جيفارا	تقهر	الثورة

	تغدر	بنادقنا	الارهاب	الغدر	أنوار	ملعون	ملعون		
	مجلجلة	السخرية	الاستهزاء	يدلف	العم سام	الدم	طائرات	صواريخ	
	الانقاض	جثة	هياكل	الطائرات	الصوراريخ	جثة	قهقهاته	المزعجة	
	وقاحتكم	صفاقتكم	تنخر	ظلام	يحجب	نور	الهمجية	قهقهة	
	الجثث	سفاح	قاتل						
	يهدم	جيفارا	غاضبا	الفزاعات	يفزعكم	يفزعكم	سلاحا	دمار	
	البومة	الجثث	سفاح	خوف	ملعون	يجثم	الهم	الفاني	
	المأفونة	السرطان							
	أقساه	الخوف	الخوف	لهب	الحرب	الرشاشات	ليل	الظلم	
	الشمس	المجنونة	النابالم	الغارات	المسعورة	العابس	ليل		
	الالحاد	الدامس	اسلحة الذرة	التدمير	الجهل	استعباد	قتل	هزم	
	الجهل	قهر	طائرة	الموت	الموت	الموت	الموت		
	انفجارات	طلقات رشاش	الثائران	جيفارا	الصعب	مآسي	الحرب	الارهاب	
	أعنف	الثائران	جيفارا	العم سام					
	أحرقت	لهيب	النار	طيرا أبابيل	فولاذية	النابالم	الغازات	تطاير لحمهم	
	المهدومة	التدمير	الجوع	الموت	النار	سجدوا	ركعوا	المغرورون	
	الملعونون	المغرورون	الملعونون	موعوب					
	يصرخ	الدم	الدم	الدم	الجيوش	مغبرا	منكوشا	خوذته	
	رشاشه	حزام	الملطختين	الدم	رعب	يصرخ	الدم	الدم	
	العم سام	الدم	دمرنا	المغضوب	دمرنا	العم سام	الجندي		
	الجندي	الملطختين	الدم	الدم	نبض شراييني	جيش	قاتل	تكتم انفاسي	
	الجندي	المعركة	العم سام						
	مات	مات	شهقات بكاء	العم سام	جند	الأعداء	قتل	مسعورة	
	الجندي	شهقات بكاء	طلق النار						
	تهاوى	الدم	الدم	الدم	الدم	الدم	الدم	الدم	
	الجندي	رعب	الدم	الدم	الدم				
	داوية	دقات	مضاء	إضاءة	نور أحمر	رعب	تدحرجت	الدمع	
	متخشبة	بندقية	هابطة	التوى عنقها	دامية	أشباح	شبح	قلق	
	حزين	رثائي							
	تقتلني	البارود	تدمرني	تحرق	تشوهني	تكرهني	تكرهني	انفجارات	

		طلقات رشاش	تتهاوى	صرخات	الحزين	تفجر	قنبلة	اطلق	صرخة
		الثأر	انفجرت	سكين	الثورة	ركام	الجهل	الجهل	الجهل
	31	الخفوت	يضاء	الأشباح	الثائر	الفلسطيني	جندي	ينزف	دما
		يتأوه	جيفارا	اشعل	قلق	أقاتل	أكرههم	رشاشا	أعمى
		نيرانا	تحرق	تصلاه					
	32	أقتل	تموت	بموتي	تقرح	الدمعة	جراحه	يتهاوى	الثائرين
		يشبح	جيفارا	متالما	السيجار	الجندي	المغمى	يحق	الموت
		تتساقط	قشور	الزيف	الممقوتة	تطفو	خوف	الإحراج	خوف
		اللوم	طمع	خادع					
	33	الحرية	حرية	يخشى	الموت	الجندي	غيبوبته	يتأوه	تأوهات
		واهن	أموت	غريبا	مأفون	أكرههم	قتلوني	قتلوني	قتلوني
		قتـ...	الثائرين	يحدق	مذهولا	الثائر	الفيتنامي		
	34	هامد	الجثة	الثائر	الفلسطيني	يدير	نكس	رشاشه	حزينا
		شيطان	ماكر	لهب	النيران	الدم	دم	الثائر	الفيتنامي
		ينفجر	الثائر	الفيتنامي	منفعلا	الجندي	مصلوب	مات	يسوع
		روما	احرقها	نيرون	دماء	عفونة	محترقة		
	35	هياكل	الأموات	جيفارا	الحرية	هراء	هراء	جيفارا	جيفارا
		سيجاره	الثائران	جثة	الجندي	نشازى	عواء	ذئاب	عاصفة
		ريح							
	36	عوى	الذئب	الذئب	عوى	أطير	الثائرفلسطيني	الثائر فلسطيني	انهالت
		صخرة	قابيل	هابيل	انكسرت	جمجمة	الدم	الذعر	المجنونة
		الشر	يمزق	يغتال	الشوك	الجارح	يمزق	ليل	الرهبة
		صراخ	تموت	الرعب	سخرية	مريرة	الثائر	الفتنامي	
	37	ينفجر	جيفارا	غاضبا	الثائرين	الظالم	يغتال	نركع	الرهبة
		اسلحة	الثورة	أسلحة	ثورته	ألم	مرارة	دم	يتقيأ
		يفور	غزيرا	مذبوج	تعس	يقتل	يمزقني	دمعة	حزن
		ثكلى	أموت	المحروقين	الغارات	المسعورة	سفاح	شرير	
	38	الثائر	الفتنامي	الاشرار	نقتل	القتل	قنابل	نار	مجنون
		حرب	الضرب	الصعب	تأوهات	الجندي	العم سام	الدم	الدم
		الممزقة	الدم	المنكوش	خوذته	رشاشه	الإعياء	الثائرين	جيفارا

		أقسى	الغربة	تيه	صحراء				
	39	جفاف	المسروق	أقتل	أحرق	أهدم	أتهدم	أموت	إعياء
		أبشع	الشدة	جفاف	بدون الماء	لو جرعة ماء	لوجرعةماء	الثائر	الفتنامي
		الجندي	ملهوفا	نهم	تسرع	يندلق	الملطخة	الدم	جيفارا
		محدقا	الجندي	الثائرين	رعب	خوف			
	40	الثائر	الفيتنامي	نتألم	الجندي	الثائر	الفتنامي	الجندي	أحقاد
		الجندي	الثائر	الفتنامي	الثائر	الفلسطيني	الثائر	الفلسطيني	سوء
		حقد	شر	يضمر					
	41	دقات	تركض	مسرعة	مدو	الموت	الأعداء	الموت	الأعداء
		ينتفض	الجندي	الثائر	الفتنامي	رشاشه	الثائر	الفيتنامي	الثائر
		الفلسطيني	أسلحتهما	الجندي	الشرر	جيفارا			
	42	رعشة	سأم	صخرة	جيفارا	الصبار			
	43	عذبني	أضم	يضم	الثائران	الجندي	جيفارا	مبهوتين	مذهولين
		العميق	تتراخى	رشاشهم	تسقط	اندمجوا	ليلات	القاتل	القاحل
	44	ليل	الحرمان	يمزقني	يلهب	الشاب	الشابة	يتجمدان	يتفجر
		حشرجات	البكاء	الجندي					
	45	سلبوني	عمق	اقتلعوا	اجتثوا	فولاذ	ترسا	صدئا	مشط رصاص
		رشاش	ظالم	قتلوا	قتلوا	ماعدت أحس	ما عدتأحب	ما عدتأحب	ما عدتأحب
		قهقهة	السخرية	القهقهات	العم سام	يحضن	اسلحة	الدمار	صواريخ
		طائرات	حربية						
	46	أسود	غامض	يحجب	سوداء	ثقوب	مبهوتين	المفاجأة	يتجاهل
		العم سام	الغامض	قهقهة	رهيبا	الأسلحة	الفولاذ	المتفجر	التهبت
		النار	الفتنة	معركة	دامية	حسمت	انتصروا	العم سام	العم سام
		العم سام	الغامض	الغامض	المنتصرين				
	47	البطل	ينفجر	الثائر	الفلسطيني	غاضبا	رشاشه	العم سام	الغامض
		العم سام	المفاجأة	الثائر	الفلسطيني	ماحقركم	ماحقركم	يشهر	الثائر
		الفتنامي	رشاشه	الفلسطيني	الغامض	مستسلما	العم سام	المفاجأة	العم سام
		أسلحة	أقتل	برصاص	تعتقلوني	رعب	الجندي	مذهول	مستعطفا
		يعتقلوني	تعتقلوا	الجندي	سلاحه	يشهره			
	48	العم سام	يتفجر	حقدا	الشر	الشيطان	الملعون	لعنتنا	نقمتنا

		وصمة	عار	الثائران	العم سام	الغامض	يشهران	اسلحتهما	يتصلب
		الجندي	سلاحه	العم سام	مذعورا	يضم	بقوة	هياكل	صواريخه
		الشاب							
	49	المذعورين	الظلم	يركن	الاذعان	الثورة	تسقط	الإرهاب	الثائران
		العم سام	الغامض	الجندي	جيفارا	الشاب	الشر	العدوان	
	53	محكمة	ابيض الذقن	العم سام	الغامض	الثائران	الفلسطيني	الفيتنامي	الجندي
		حراس	القاضي	طبيبة	المتهمين				
	54	العم سام	المائعين	السلاسل	المجلد	القاضي			
	55	جيفارا	القاضي	القاضي	القاضي				
	56	ثورتكم	جيفارا	المقتول	رصاصة	مخمور	الزيف	الامبريالي	الادغال
		البوليفية	الثورة	الأمريكي	القاضي				
	57	أتألم	أتقيأ	الشريرة	المدفون	الأقنعة	البشعة	أقنعة	الرعب
		أقنعة	الزيف	الداعر	الكذب	الفاجر	الظلم	الغادر	أقنعة
		تفضح							
	58	محنتكم	اسلحة	الثورة	الثورة	اسلحة	الثورة	المرتزقة	التكساسيين
		القتلة	صهيون	السفلة	ظلام	الليل	الحرية	الغيب	رهيب
	59	جيفارا	استعلاء	غطرسة	الامبريالية	البيروقراطية	القاضي	القاضي	
	60	القاتلة	زحف	الليبراليين	السلطة	الراديكاليين	المندسين	الحكم	المتفسخ
		القاضي	القاضي	القاضي					
	61	البورجوازية	الارستقراطيين	المرضى	المنبعجين	حدة	غموضا	القاضي	القاضي
		القاضي							
	62	يحدق	خائف	يسعل	جهوري	اوهام	تتراكم	سيزيف	القاضي
	63	شباب	القاضي	القاضي	القاضي	العم سام	الصاخب	الرقص	الشباب
		بوب مارلي	توم جونس	ألفيس	صيد	شاب	القاضي	التيار	الماجن
		القاضي							
	64	استجواب	المتهمين	المتهم	الغامض	القاضي	المحكمة	تهمتك	المزرية
		البشعة	الفتنة	تشعلها	نار	حقدهم	المكنون	مجنون	يضيع
		يحدق	العم سام						
	65	تدحض	ضد	أقوى	العم سام	الفتنة	حروب	تعساء	حفاة
		يمتص							

	66	القاضي	العم سام	تهمتك	المخجلة	القذرة	سرقتك	العم سام	مذهولا
	67	تهمة	رب	صواريخ	شباب	الصاخبة	التشاتشا	السامبا	يرقصون
		العم سام							
	68	آلام	حروب	الهمجية	سامبا	تشاتشا	الشباب	الرقص	صراخ
		العم سام	الغامض	الشباب	الراقص	الصراخ	القاضي	الشباب	الراقص
		مبهوتين	الثائر	الفلسطيني	الثائر	الفتنامي	الجندي	العم سام	رشاشاتهم
		العم سام	هياكل	صواريخ	طائرات	يحدق	رعب		
	69	مجنونة	تمزقت	تهدلت	التعب	الإرهاق	تحدق	واهن	مات
		مات	يموت	يذبح	الفاشيين	القتلة	يسحق	السفلة	كعوب الجند
		يصلب	يسوع	يحرق	البوذيين	المنتحرين	هانوي		
	70	الضائع	الصاخب	الصاخب	الصاخب	المتقعرة	الجوفاء	الممجوجة	أسلحة
		ثوار	فلسطين	فيتنام	صحارى آسيا	مجاهل افريقية	جبال أ اللاتين	ثورتهم	هبوطا
	71	الشباب	الراقص	تهزهم	الدم	الهم	السم	قلق	خوف
		الرفض	السلبي	الهيبز	البتلز	اخلعوا	الاستعمار	المائعة	
	72	الثورة	الشاب	الرقص	الثائران	الجندي	العم سام	سواعدهم	المتصلبة
		الأسلحة	بنادقكم	تضييق الحلقة	تستحكم	عدو	اصرار	حصار	الشباب
		الثائران	الجندي	العم سام					
	73	الثورة	التحم	الباطل	الزحف	المنتصر	السلطان	الممسوخين	الطاعن
		قناع	الراقص	جنود					

ملحق/ أ رقم: 7

مسرحية نار تحت الجلد

4	* نار/ تحت/ الجلد// دم/ فقراء/ يحطم//								
النص	ص								
نار تحت الجلد	5	يخاف	مرعب	السلطة	الله	الجدب	اغتالت	آثمة	متجبرة
		جثة	متكومة	مقطوعتان	كسرتا	عجل	خائفا	مرتاعا	
	6	الحرية	المقتولين	المصلوبين	الشهداء	الليلة	الغابات	فلق	ينهار
		جدار	العتمة	يظلم	المقتول	الدم	مضمخة	تقتل	تغتاله
		الظلمة							
	7	الثورة	العصيان	الهم	اغتالت	الحاكم	العاتي	الصم	البكم
		نفيض	فجرنا	أنعى	ممسوخة	أجاهد	تنخر	الثورة	
	8	نطعن	نخرس	المكبوتة	القمع	الغادر	يجاهد	يربطنا	نتحرر
		نتحرر	الشهداء	تلتف	الجثمان	تطرف	جليلين	انكار	عقوق
		مصيره	يزعجني	ساءك	المغتال	ناضل	التحريف	جشع	المالك
	9	المالك	المالك	الاقدار	تعالى	المغتال	نصارع	قدرا	نصارع
		يبتز	قوانا	المجهودة	الاستغلال	الرفض	الرفض	الرفض	يرفض
		نرفض	ينقصف	النار	عقاب	العاصي	المرتد		
	10	ترفض	تهدم	الميت	ليل	الهبنا	فلنطفئها	نغرق	يحر
		العتمة	نخرس	نجدل	البطل	المغرور	حبلا	نشنق	نشنق
		يبتز	المغلولة						
	11	هزوا	يرفض	ينساق	ينقاد	قاسية	فاسدة	نكرهك	قائدنا
		الاكراه	الوهم	ضغوط	الوهم	سيدك	الغاصب		
	12	التيار	الزاحف	إظلام	ملتهب	مكسورة	هصرتها	أعاصير	الظلام
		إعصار	الثورة	مطفاة	أشعلها	آلمها	الألم	دمعا	فجره
		المشبوية	الظمأ	العار	صمت	ملتهب			
	13	مفرغة	مجرودة	جمود	الخوف	الإرهاب	إصرار	القنديل	النار

		خشبي	منخور	الصمت	ليل	صمت	الحجر	الصلد	الصامد
		تتحطم	تنهار	سجوف	الظلمة	يهتكها	دمهم	إصرار	
	14	يهذي	أموت	التعب	الإعياء	التعب	ميتة	أغرق	التعب
		تزحف	المجهول	تشتعل	حمراء	ذابلة	عجفاء		
	15	موت	وحل	الأتعاب	ساخ	الدائب	القاتل	يسفك	دم
		بريء	قتله	طلقات	طائشة	الجشع	الحاقد	رشاش	أخرق
		حارس	يطلقه						
	16	الجندي	نخشى	السلطة	عقاب	السلطة	جريمته	شكوى	السلطة
		السلطة	تحميه	اعتقلنا					
	17	نختطف	المجرم	نحاكمه	إجرامه	الحكم	المقتول	جريمته	الأعمى
		نيران	القاتل	تظلم					
	18	الشهيد	الليل	قلقة	أوه	اختطفته	المجهولة	أواه	
	19	تسرب	نار	أعماق	إطفاء	الجرح	سيول	الدم	إسعاف
		يطوي	الليل	المعتم	شائكة	ضلت	حاصرها	الوحل	ضلت
		الحزن	الحزن						
	20	الظلمة	الليل	تحترق					
	21	البعد	الهجر	تذبل	تذبل	الأصفر	تذبل	الظمأى	ذبلت
		ويلي	الورس						
	22	تذبل	صارخة	مهرولة	حيرتها	قلقها	نار	الغائب	تحت
		الجلد	الدم	ترفرف	المشعل	أصعد			
	23	تهرب	النار	تتصاعد	حمراء	قبسا	دم	موت	سيف
		يطعن	الموت	الغائب	نتأوه	غيبته	اضيعنا		
	24	مشدوهة	حائرة	الصبح	هواجس	الليل	مصلوب	الليل	النبضة
		الطرقات	خشب	اسقطتها	خشب	منخور	الخوف		
	25	أخرسني	اصرخ	ساصرخ	يهبط				
	26	الليالي	اسيرا	يفكوا	القوى	وزر	القيود	الثقال	عاجزة
		العجوز	نسترخص	نشعل	ظلمة	الليل	الفلوات	تتوهج	
	27	خفية	منسلة	حذر	تسعف	تعب	موت	يغتال	سيف
		ميت	نتأوه	اضيعنا	تظلم	رعب	خوف	شديد	يضطرين
		الشهيد	المالك						

	28	مخترقات	كواسر	نكره	جهرا	يضرم	نيرانه	تأكل	مشوية
		أضرمت	نارا	ناري	نيران				
	29	سخرية	فلتحذرن	النار	غضب	تحد	الليل		
	30	يسقط	البغض	اغرب	غضبه				
	31	سيزعزع	صخر	العتمة	الليل	مهوى	الناهض	القمة	قمقم
		ليل	المقموعين	المقهورين	فلتسكتن	يا للعنة	أفاع	يغطي	حراسه
		غضب	ظاهر	جازم					
	32	يخترقوا	سخرية	سخرية	أشد	بركان	وهج	مصابيح	الضالين
		ذبلت	النار	يظلم					
	33	قرنا	قضاة	نزحف	نهزم	أشباح	الخوف	يدحر	الاقطاع
		القينا القبض	المالك	فاجأناه	الثور	الهائج	يهتك	قاصر	الملك
	34	موثقان يديه	كمامة	إجرامه	سنحاكمه	المالك	تحالف	الطغيان	تناصر
		السلطة	حاكمناه	نحاكم	السلطة	الطغيان	السخرة	خدمته	نجني
		الاكواخ	تيجان	الشوك	الجرح	النار	جرائمه	الشنعاء	
	35	النار	الظالم	الشهيد	متكوما	جثة	هامدة	صعقت	تخلخلت
		برجفة	حر	مشتعل	رفض	طوردت	الاعماق	محاصرة	
	36	الأعماق	فتنتك	الوهاجة	أربدت	فجرت	الكشف	خجل	تعجلت
		اتسور	المالك	حطم	بالقهر				
	37	ينتفضوا	المالك	سجنا	يسجن	بحرا	نغوص	بحرا	نخوض
		عباب	عباب	نجيع	ذبولها	الذبول	الخوف	انفلتنا	غاصبيك
		الافول							
	38	السيل	الريح	همهماتها	العليلة	يهتفون	الريح	هتاف	مقهورين
		سعير	البؤس	القيود	مصفدين	السيل	الدوي	أعماقهم	الخوف
		التنين	الخوف	يدفعهم	السجن				
	39	ملعون	ناصب	الكتمان	الأسوار	خافوا	يخافون	تدوي	إنذار
		رعب	ضابط	المالك	حراسه	جبلا	الشهيد	الضابط	حراسه
		الشهيد	حازمة	تخترق					
	40	الشهيد	النازف	المستنزف	المالك				
	41	التحريض	تنج	الريح	همهمة	السيل	السيل	مجاريه	السيل
		هاجم	يكتسح	السد	يبطش	سنبطش	الحاكم		

	42	المالك	قطعت	الريح	السيل	التدجيل	الليل	يهتفون	تضايق
		الضابط	صراخ	الجنون	النار	النار	النار	تنطلق	النار
		رشاشات	حراسه	يسقط	شهيد	مضرجا	دمه	يظلم	المسحوقون
		المالك							
	43	اسقط	شهداء	وجرحى	نملك	نملك	نملك	نهدم	أسوار
		حبست	اغتالت	الشوك	الفقراء	الدم	المسحوقون	المسحوقون	المسحوقون
		الدم	الدم						
	44	المالك	موتورا	إجرام	جرائمه	الشنعاء	الجشع	الحاقد	المالك
		ضباط	حراسه	قصره	تكسوها	ستائر	نحذر	العصيان	الدهماء
		رياح							
	45	اغتيل	قتله	نار	الفتنة	شبت	قاتل	المأفون	يحرق
		الفتنة	تخمد						
	46	خرقاء	تتنازعني	ملكية	الضابط	ألسنة	النار	المأفون	بغضب
		نرفزة	شتتهم	هتك	مطعون	لا ترحم	لا تعفو	لا تعفو	المالك
		الضابط	الضباط	الضابط	أعداؤنا	فلتقطعوا	الفتنة		
	47	حرس	نتخلص	ننجو	شر	تصادمنا	الغوغاء	الفشل	الفاضح
		خطير	خطير	يظلم					
	48	يطعن	يطعن	يغضبهم	نضال	مغتصبا	القتل	عريانا	الليل
		الليلية							
	49	أبكي	تذبل	صاخبة	تغرقني				
	50	حزنا	تعبا	أف	أكره	تتصخرن	تجهش	باكية	يفر
		فخ							
	51	حزنا	غامر	الجدب	تقتل	حزنك	اقتل	الجدب	الميت
		يتفجر							
	52	تتنازع	أملاكه	يسلبه	عقيم	غضب	القصر	الإجرام	
	53	اندهاش	يقتلني	مشدوهة	اصرار	استغراب	نار	شبت	اخمدها
		تعاليت	المستنقع	الاشباح	حيوانية	غلظة			
	54	كلبي	المسعور	ناري	متقدة	كلاب	نيران	وحوش	الوحش
		ليقتلك	عدوانية	بغيضة	قتلي	شنقت	يأس	غضب	
	55	ذعر	انفلتت	فرت	خوفي	قتلك	تفلت	انفلتت	دمائك

		الليلة	موتك	موتي	حيرة	تستل	خنجرا	تفاجئه	طعنة
		يصرخ	تطعن	يظلم	عمق	تصرخ			
	56	الشهيد	الليل	جمر	اشعلت	بكاء	انطفأ	أدلج	ليل
		الخوف	اشتعلت	عيناي	الدمع	اعولت	اعماق	المتصاعد	ظلام
		الليل	عويل	رياح	بكاء	يصاعد			
	57	بكاؤه	أعداءه	الليل	بكاء	ليلي	الخوف	هاجر	مات
		شهيد	ذبولا	اهتراء					
	58	الموج	عنف	القاع	غل	يثورون	ضيم	المالك	يسرق
		السلطة	يبتز	الفقراء	حزن	رياح	الغيم	الثقيل	البحر
		الدمع	بكيتم	اغتصبوها	يهاجر	أعماقه			
	59	الغامض	سرايا	خوف	الحجابا	تطرد	الليل	ينهش	الفقراء
		سقط المتاع							
	60	عدو	الليل	هول	الصراع	جيوش	الليل	يجلو	عتمات
		قتيلا	تنتحب	فاض	غاض	فاض	غاب	سيفيض	الصخرة
		الصبر							
	61	الصخرة	دمائي	لاقتحام	النار	النار	الدمع	الدمع	الشهادة
		الهجس	الثوري	الليل	أضل	لقتلي	تبكين	دمع	موتا
		الموت	جيوش	النار					
	62	البكاء	ابكي	خذلتم	اذرف	دمعي	دمي	الموت	يمت
		مجرى	غاض	يهطل	السيل	نبعي	يفيض	النبع	قهر
		الليل	الليل						
	63	النار	الغيم	البحر	البحر	الليل	اغتياله	صاخبة	عمق
		جثمان	الشهيد	الجثمان					
	64	تنتحب	خشوع	إظلام	الشهيد	الشهداء	الشهيد	الموت	الشهداء
		الجرح	هتفوا	الثورة	طيري	العنقاء	الهبها	الطغيان	النار
		الأعداء	الحرب	الحرب					
	65	الجرح	الشهداء	الثورة	انصهرت	نار	تتأجج	الموت	الفاجع
		موت	الشهداء	الشهداء	المحبوسة	التزييف	الطغيان	فساد	الثورة
		الشهداء							
	66	شهداء	الثورة	الريف	الريف	الغابات	الغابات	الجبل	فجرت

		الصخر	صمود	جبال	الريف	الراسية			
	67	تكره	يخضع	يركع	الدم	الثورة	قتلت	سقطت	خيول
		الريف	الثورة	جيوش	الغازي	هتفنا	النصر	الموت	استسلام
		جيوش	الغدر	الثورة					
	68	الريف	الإصرار	حرب	طلقات	رصاص	ازيز	طائرات	تقصف
		جنود	فرار	مهرولين	جثث	هائلة	الشهيد	الشهيد	ضحايا
		هجوم	الأعداء	الشهيد	الريفي	أسمالا	رثة	مات	تعذيب
		وحشي	الأبطال	دمائي	يموتون				
	69	تسلحنا	نحمي	قتال	هزمت	ثورتنا	نهزم	دحرنا	المحتل
		الطامع	الفقراء	ما اقسى	هول	المفاجأة	الفاجع	دمنا	أعداء
		عناء	قتال	قتلنا	قيود	سجون	مجاعات	ليالي	الفقر
		أقبرنا							
	70	الهجوم	الريف	جباله	صرخات	طلقات	رصاص	غزيرة	ازيز
		طائرات	أشد	تقصف	بقسوة	بلارحمة	شيوخا	الشهيد	مخدوعين
		اسلحة	المحتل	فقئت	ساخت	انفقأت	يبست	نرسب	غيهب
		بئر	الجهل	اخضعنا	غصبا	التجهيل	محتج	غاضب	نصرخ
		التعذيب							
	71	التعذيب	التقتيل	نبكي	القاتل	اليأس	القاتل	سجون	السجن
		الجلادين	الجلادين	السجانين	السجانين	ما اقسى	السوط	الاستغلال	حارنا
		المحتل	السوط	حارنا	حبل	عدو	حبال	أعاد	مخدوعين
	72	الثورة	الفجر	اربدت	مانبصر	ما نبصر	المخدوعين	بزيف	المبهورين
		وهم	خنا	اجهضناه	غضب	اصرار	حازم		
	73	الحقد	طلقات	بنادقنا	الحرب	الطعن	الحرب	المحتل	جيش
		مخدوعين	انطلت	الحيل	اخطاء	لنجترج	الغضب	إظلام	الشهيد
		محاكمة	المالك	الشهيد					
	74	الموت	الريح	جروح	تتشرد	نار	ثائرة	غاضبة	الساعد
		المنجل	الثورات	تخشى					
	75	تنكسر	هادرة	الصخر	مشتعل	غيمة	الظمأى	دمعة	الغابات
		المشبوب	تتحسر	هجس	المصلوب	الذابل	اتناثر	ارفض	اتشرد
		المجهول	ارفض	المسلوب	اسري	الليل	أعدو	الرفض	المتوهج

	76	الغيم	النهر	الموج	الموج	الموجة	غاضبة	يذبل	يدفن
		ثوراتها	القاتل	القاتل	غيهب	سجن			
	77	املك	عزم	إصرار	العزم	نطرد	الليل	نقتل	دمانا
	78	انبجست	دمعة	الموت	تسقط	تسقط	الدمع	جفاف	ملتهب
		الصراخ	الصريحة	أعماقنا	سياجا	باعد	المساجين	الظلام	الشهيد
		النار	الاغتصاب	أكره	الجبن	الجبناء			
	79	قوقعة	يتعفن	نجبن	دوخنا	المالك	تقتل	يخرق	بعقاب
		غيبي	المخروقة	خوف	طمع	النار	اخافتنا	النار	
	80	تفتقت	المثقل	فلتهو	فؤوسكم	تجتث	عفونة	يأسركم	شظف
		الفاقة	تنساقوا	النهر	نطعا	سيفا	يسوقون	المالك	الحكم
		سيفا	يهوي						
	81	المالك	يظلم	قوية	إظلام	جثة	المالك	العراء	وقتلنا
		الجشع	الأسود	سوداء	سيفه	يضطهد	جهاد	الجشع	نجتثها
	82	المالك	طفيليا	الجشع	المالك	قتله	قتله	النصر	حبسنا
		قيد	جثة	المالك	الجثة	نتن	الجثة	تهاجمنا	السلطة
		الكلب	الفوضى	عاثوا	فساد				
	83	الثورة	الأعداء	فوضى	فساد	الكادح	قتل	الاستغلال	الثورة
		نفضح	الفوضى	عاث	الفقراء	فساد	النهب	السرقة	الكلب
		إرهاب	الفقراء	سينتزعون	أعداء	الطغيان			
	84	نمحو	الوهم	فليبتعدوا	نطرد	لتنهشنا	عقدنا	العزم	للخيل
		ستهزم	الخيل	خناجرهم	فؤوسهم	هراواتهم	هاتفين		
	85	تنتصر	النار	نار	الدم	مشتعلا	الثورة	ديجور	الظلم
		رجس	الماخور						

الملحق/ ب:

جدول أهم علامات النصوص

الرقم	الصنف	1	2	3	4	5	6	7	
.1		الموت أثناء الرقص	الصخرة السوداء	زلزال في تل أبيب	نار تحت الجلد	محاكمة العبدان	أبوليوس	المعركة الكبرى	المجموع
.2	سيف				81/27	/29/29 /44/44 /111/83	310/262 /	/55/36 166/138 /205/ 207/205	17
.3	درع	7						/77/65 135/135 /161/	6
.4	المدافع							65	1
.5	البنادق	72/29		/49/13 /99/57 /108		/52		/98/65	8
.6	طوق							79	1
.7	قيد			/30/30 /52/31 63	/82/26		282/274 /289/ /329	137/137 /162/ 206/177 /	16
.8	حبل				/10			207/135	3
.9	قناة							182/135	2
.10	قذيفة						284	/139	2
.11	أغلال		28	30	58	/43		/154	4
.12	حسام							160	1

.13	الزمام							2
.14	الصارم							1
.15	النصل							1
.16	مدفع				/55/13 90			05
.17	سهم							02
.18	البواتر							1
.19	الشفار							1
.20	طائرة	/16/16/7 /45/19 /68/						07
.21	السكين	/8/						1
.22	رشاش	/18/10/7 /22/20 /34/31 /41/38 43		/42/15	/51/50 /91/55 /108/			17
.23	صاروخ	/16/16 /68/45/						04
.24	سلاح	/37/17 /41/37 /47/46 /66/47 /72/	/27/		/49/45 /49/49 /56/50 /68/56 /113/81/		275/275 /288/ /305/	24
.25	قنبلة	38			/86/50 114/114			

.26	صخرة	/42	11/10/8 /15/12/ /17/15 /25/19 /29/26 /34/31 /35/35		/75				16
.27	رصاص	56/47/1		/85/56 /86	/70				07
.28	فحم		38/17/8 42/40/						05
.29	حجر		/19/13 /29/29 /33/29 /33/33 38						09
.30	عصا		19			/52	/262		3
.31	أسلاك			27/26					2
.32	الألغام			/85/26 /114					3
.33	السوط			/30/28 /30/30 /63/52	/71	111/43	/260		10
.34	الأصفاد			/30					1
.35	مسدس			/50					1
.36	حراب			85			290/284		03
.37	منجل			86					1

38.	العبوات			/114				1
39.	نعش			/44/44 /44/44 /46/44 /47/47				08
40.	بارود			/111				1
41.	سلاسل			260		/314		2
42.	رمح					/273		1
43.	هراوة			84				1

الملحق/ ت

جدول في أشكال العنف وأسبابه ووسائله

الرقم	الصنف		1	2	3	4	5	6	7	
			الموت أثناء الرقص	الصخرة السوداء	زلزال في تل أبيب	نار تحت الجلد	محاكمة العبدان	أبوليوس	المعركة الكبرى	مجموع
.1	الإنسان / الفناء	شهداء	00	00	02	29	00	00	03	34
.2	الانسان/ الفناء	موت	24	00	09	23	61	05	19	141
.3	الانسان / الفناء	قتل	21	00	03	31	48	07	11	121
.4	الانسان / الفناء	جثة	10	01	01	10	06	01	00	29
.5	الانسان / الفناء	دم	32	03	22	18	07	10	13	105
.6	الانسان / الفناء	ذبح	07	00	02	00	00	00	00	09
.7	الانسان / الفناء	يخر	01	00	00	00	00	00	00	01
.8	الانسان / الفناء	صريعا	01	00	00	00	03	00	00	04
.9	الانسان / الفناء	يصلب	03	00	00	00	11	00	01	15
.10	انسان/ الفناء	الخراب	00	02	03	00	00	04	01	10
.11										**469**
.12	وسيلة	رشاش	16	00	08	02	00	00	00	26
.13	وسيلة	بندقية	03	00	04	01	01	00	00	09
.14	وسيلة	طائرة	05	00	00	00	00	00	00	05
.15	وسيلة	رصاص	03	01	07	02	00	00	00	13
.16	وسيلة	صواريخ	05	00	00	00	00	00	00	05
.17	وسيلة	قنابل	02	00	04	00	00	00	00	06
.18	وسيلة	الذرة	01	00	00	00	00	00	00	01
.19	وسيلة	أسلحة	13	00	20	01	00	06	06	46
.20	وسيلة	نابالم	02	00	00	00	00	00	00	02
.21	وسيلة	طلقات	05	00	01	06	00	00	00	12
.22	وسيلة	غازات	01	00	00	00	00	00	00	01

23.	وسيلة	خوذة	02	01	00	00	00	00	00	03
24.	وسيلة	حزام	01	00	00	00	00	09	00	10
25.	وسيلة	سكين	02	00	00	00	00	00	00	02
26.	وسيلة	بارود	01	00	00	00	01	00	00	02
27.	وسيلة	فولاذ	03	00	00	00	00	00	00	03
28.	وسيلة	ترس	01	00	00	00	00	00	00	01
29.	وسيلة	سلاسل	01	00	00	00	00	02	00	03
30.	وسيلة	حراب	00	00	02	00	00	04	00	06
31.	وسيلة	سيف	00	00	00	05	10	02	12	29
32.	وسيلة	رمح	00	01	00	00	10	01	00	12
33.	وسيلة	مطرقة	00	07	00	00	00	00	00	07
34.	وسيلة	معول	00	02	00	00	00	00	00	04
35.	وسيلة	خنجر	00	00	01	02	00	00	02	05
36.	وسيلة	نصل	00	00	00	00	00	01	01	02
37.	وسيلة	عصى	00	00	00	02	15	04	03	24
38.	وسيلة	نار	08	02	29	35		01	17	82
39.	وسيلة	عصا	00	01	00	00	01	01	01	04
40.	وسيلة	مشانق	00	00	04	03	00	00	00	07
41.	وسيلة	نطع				02				02
42.	وسيلة	هراوة				01				01
43.	وسيلة	حجر		13		01	01	01	03	19
44.	وسيلة	لهب	05		03	02		03	03	16
45.	وسيلة	قذيفة						01	02	03
46.	وسيلة	فؤوس			04	02				06
47.	وسيلة	شعله	02			04			03	09
48.	وسيلة	قيد			05	04		11	04	24
49.	وسيلة	منجل			02	01				03
50.	وسيلة	قفص					04	01		05
51.	وسيلة	الجمر				01		01	02	04
52.	وسيلة	سم	01		07		01		05	14

53.	**وسيلة**	**جندي**	28	00	12	02	00	06	09	57
54.	**وسيلة**	**بطل**	01	00	07	02	10	00	11	31
55.	**وسيلة**	**شرطي**	00	00	00	00	00	34	00	34
56.	**وسيلة**	**العرش**			01				20	21
57.										**427**
58.	**السبب**	**سواد**	06	02	06	02	66	01	06	89
59.	**السبب**	**قصر**	00	00	01	02	00	01	13	17
60.	**السبب**	**ظلم**	07	01	14	14	05	16	36	93
61.	**السبب**	**استعمار**	10	00	00	00	00	00	00	10
62.	**السبب**	**قتصل**	00	00	00	00	00	07	00	07
63.	**السبب**	**سلطان**	01	00	02	00	01	00	08	12
64.	**السبب**	**السلطة**	01	01	00	09	00	03	00	14
65.	**السبب**	**أمراء**	00	00	02	00	00	00	12	14
66.	**السبب**	**حكم**	04	01	07	09	43	20	12	96
67.	**السبب**	**القاضي**	23	00	00	00	18	01	03	45
68.	**السبب**	**عدو**	05	00	03	11	03	01	14	37
69.	**السبب**	**حقد**	04	00	05	02	00	01	13	25
70.	**السبب**	**اغتصب**	01	00	00	03	01	00	02	07
71.	**السبب**	**عبد**	00	04	03	00	231	14	10	262
72.	**السبب**	**خدام**	00	02	00	01	00	00	00	02
73.	**السبب**	**مولى**	00	00	00	00	01	00	00	01
74.	**السبب**	**عصبية**	00	00	03	00	00	08	00	11
75.	**السبب**	**عاص**	00	00	01	01	00	04	04	10
76.	**السبب**	**سلب**	02	00	03	02	00	00	01	08
77.	**السبب**	**مشرد**	01	00	18	02	00	00	00	21
78.	**السبب**	**جهل**	07			01	01	01	05	15
79.	**السبب**	**لصوص**	00	00	11	00	00	03	00	14
80.	**السبب**	**قمع**				02		06		08
81.	**انسان/ نتيجة**	**سحق**	01	01	09	04			03	15
82.	**انسان/ نتيجة**	**حزين**	05	02	10	06	11	11	02	47

83.	**انسان/ نتيجة**	**يتم**	01	00	00	00	00	01	02	04
84.	**انسان/ نتيجة**	**ثكل**	02	00	00	00	01	00	00	03
85.	**انسان/ نتيجة**	**ترمل**	01	00	00	00	00	00	00	01
86.	**انسان/ نتيجة**	**نصر**	04	00	25	02	00	00	40	71
87.	**انسان/ نتيجة**	**الثورة**	46	00	107	20	13	00	02	188
88.	**انسان/ نتيجة**	**رفض**	01	00	07	11	19	04	00	42
89.										**141**
90.	**فعل العنف**	**الثورة**	46	00	107	20	13	00	02	188
91.	**فعل العنف**	**رفض**	01	00	07	11	19	04	00	42
92.	**فعل العنف**	**الإرهاب**	10	00	07	02	00	01	00	20
93.	**فعل العنف**	**عنف**	02	01	00	01	00	02	00	06
94.	**فعل العنف**	**حرب**	07	00	28	05	04	03	19	66
95.	**فعل العنف**	**حراس**	01	00	03	06	03	14	01	28
96.	**فعل العنف**	**الاستعمار**	10	00	00	00	00	00	00	10
97.	**فعل العنف**	**قتصل**	00	00	00	00	00	07	00	07
98.	**فعل العنف**	**سلطان**	01	00	02	00	01	00	08	12
99.	**فعل العنف**	**السلطة**	01	01	00	09	00	03	00	14
100.	**فعل العنف**	**أمراء**	00	00	02	00	00	00	12	14
101.	**فعل العنف**	**حكم**	04	01	07	09	43	20	12	96
102.	**فعل العنف**	**القاضي**	23	00	00	00	18	01	03	45
103.	**فعل العنف**	**عدو**	05	00	03	11	03	01	14	37
104.	**فعل العنف**	**حقد**	04	00	05	02	00	01	13	25
105.	**فعل العنف**	**فتن**	03	00	00	03	00	03	02	11
106.	**فعل العنف**	**جندي**	28	00	12	02	00	06	09	57
107.	**فعل العنف**	**بطل**	01	00	07	02	10	00	11	31
108.	**فعل العنف**	**رعب**	09	00	04	03	00	02	02	20
109.	**فعل العنف**	**خوف**	09	00	02	13	01	02	04	31
110.	**فعل العنف**	**الشر**	08	00	14	01	00	08	31	62
111.	**فعل العنف**	**شرطي**	00	00	00	00	00	34	00	34
112.	**فعل العنف**	**شرد**	00	00	05	02	00	00	00	07

113.	فعل العنف	ذل	03	00	05	00	16	02	11	37
114.	فعل العنف	غدر	03	00	25	02	00	00	13	43
115.	فعل العنف	جن	05	00	00	01	00	00	00	06
116.	فعل العنف	شيطان	02	00	00	00	00	00	06	08
117.	فعل العنف	إبليس	00	00	00	00	00	00	02	02
118.	فعل العنف	سخر	03	00	01	04	04	01	01	14
119.	فعل العنف	حصار	01	01	00	00	00	00	02	04
120.	فعل العنف	هدم	06	01	09	02	02	00	00	20
121.	فعل العنف	حرق	06	00	13	01	02	04	01	27
122.	فعل العنف	سجن	00	00	10	08	03	09	01	31
123.	فعل العنف	جنازة	00	00	00	00	02	02	00	04
124.	فعل العنف	نعش	00	00	00	00	07	00	00	07
125.	فعل العنف	اغتصب	01	00	00	03	01	00	02	07
126.	فعل العنف	عبد	00	04	03	00	231	14	10	262
127.	فعل العنف	خدام	00	02	00	01	00	00	00	02
128.	فعل العنف	مولى	00	00	00	00	01	00	00	01
129.	فعل العنف	مزق	06	00	08	00	01	00	00	07
130.	فعل العنف	مشرد	01	00	18	02	00	00	00	21
131.	فعل العنف	كشر	00	00	00	00	00	02	02	04
132.	فعل العنف	صدام	00	00	01	00	00	00	00	01
133.	فعل العنف	لاجئ	00	00	17	00	00	00	00	17
134.	فعل العنف	عصبية	00	00	03	00	00	08	00	11
135.	فعل العنف	عاص	00	00	01	01	00	04	04	10
136.	فعل العنف	سلب	02	00	03	02	00	00	01	08
137.	فعل العنف	نضال	00	00	27	01	00	00	02	30
138.	فعل العنف	جهاد	00	00	05	03	00	00	25	23
139.	فعل العنف	لصوص	00	00	11	00	00	03	00	14
140.	فعل العنف	صراخ	07	01	00	00	03	02	00	13
141.	فعل العنف	صياح	00	00	04	08	03	00	00	15
142.	فعل العنف	عليل				01			03	04

143.	فعل العنف	جشع				06			06
144.	فعل العنف	خمد				02			04
145.	فعل العنف	غل		01	03		01	04	09
146.	فعل العنف	دمع	03	01	01	10		01	16
147.	فعل العنف	بكى	04			04	01		09
148.	فعل العنف	صهر		01	03	01			05
149.	فعل العنف	كدح				01			05
150.	فعل العنف	عذب	01	06	08		01	01	17
151.	فعل العنف	جلاد			03	02	01	03	09
152.	فعل العنف	حصد	01		02			02	04
153.	فعل العنف	قسوة	06			03	02		11
154.	فعل العنف	انقسام			05				05
155.	فعل العنف	قطع	01	02	06	02	04	01	16
156.	فعل العنف	فزع	03					01	04
157.	فعل العنف	سعار	03		01	01		01	06
158.	فعل العنف	دمر	05		01				06
159.	فعل العنف	تأوه	04			02			06
160.	فعل العنف	جهل	07			01	01	05	15
161.	فعل العنف	شبح	04			02	03	01	10
162.	فعل العنف	تهاوى	03			01			04
163.	فعل العنف	فقر		01		13	09		23
164.	فعل العنف	مضرج				01	01	01	03
165.	فعل العنف	معضلة						03	03
166.	فعل العنف	اعمى	01			01	01	04	07
167.	فعل العنف	كره	04			05		01	10
168.	فعل العنف	عقاب		01		03			04
169.	فعل العنف	حريق	06		13	01	03	01	26
170.	فعل العنف	اعتقال				01			01
171.	فعل العنف	دفن	01	01		01	10	02	15
172.	فعل العنف	انهيار		01				01	02

173.	فعل العنف	ندب		01	01				02
174.	فعل العنف	شجاع		07				04	11
175.	فعل العنف	قمع			02		06		08
176.	فعل العنف	ظمأ			03		01	01	05
177.	فعل العنف	عظام		04				02	06
178.	فعل العنف	جشع			06			02	08
179.	فعل العنف	شتت			07		01	01	09
180.	فعل العنف	كسر	01	13	03			07	24
181.	فعل العنف	عذب	01	03					04
182.	فعل العنف	مجرم	01	01	09	01	25	05	33
183.	فعل العنف	فلق		01		01		01	03
184.	فعل العنف	سرق	02	01	02	02		02	09
185.	فعل العنف	غربة	02		08			09	23
186.	فعل العنف	شبح	04			02	05		11
187.	فعل العنف	صرع		01	04	03		04	12
188.	فعل العنف	طرد			02	03	06	01	15
189.	فعل العنف	خان			07			02	09
190.	فعل العنف	خدع	02		06	04	02	04	19
191.	فعل العنف	عسكر			02			02	05
192.	فعل العنف	فاتك			16			03	19
193.	فعل العنف	غصب				01		02	03
194.	فعل العنف	جحافل			01			01	02
195.	فعل العنف	قبر			02	01	04	03	10
196.	فعل العنف	عليل				01		03	04
197.	فعل العنف	طغى			01			06	07
198.	فعل العنف	تعب		02	01	05		03	11
199.	فعل العنف	ذبل				09			09
200.	فعل العنف	اطفأ			02	05	09	02	31
201.	فعل العنف	صعق	01	02		02			05
202.	فعل العنف	رماية			03		01		04

203.	فعل العنف	قصف			01	03		01		05
204.	فعل العنف	كيد			03				03	06
205.	فعل العنف	لغم			05					05
206.	فعل العنف	غامض	11			02		01		14
207.	فعل العنف	نفي			16		02	15		33
208.	فعل العنف	كافر		01			06	01	04	12
209.	فعل العنف	تمرد					23		01	24
210.	فعل العنف	النفير							04	04
211.	فعل العنف	ثورة	60		90	15	10		01	177
212.	فعل العنف	إدانة					07			07
213.	فعل العنف	زنج					31			31
214.	فعل العنف	لعن	01	01	04		08			14
215.	فعل العنف	هرب	01			01	09			11
216.	فعل العنف	فر	01		01	01	08		01	12
217.	فعل العنف	خان			03					03
218.	فعل العنف	سفك				01				01
219.	فعل العنف	طعن		01		05		02	02	10
220.	فعل العنف	شلل					02			02
221.	فعل العنف	صبر			16	04	04		10	34
222.	فعل العنف	سيد				01	77	36	10	124
223.	فعل العنف	مضطهد					01	02		03
224.	فعل العنف	ضرائب						09		09
225.	فعل العنف	قمع				01		06		07
226.	فعل العنف	مؤامرة						03		03
227.	فعل العنف	سحر						12		12
228.	فعل العنف	حرية	05		30	06	25	04		70
229.	فعل العنف	غريب	01		09			04	08	22
230.	فعل العنف	سقط	02	04		8	18	01	01	34
231.	فعل العنف	سوء	01				01		04	06
232.	فعل العنف	همج	02	01					02	05

233.	فعل العنف	أعمى	01			01		01	03	06
234.	فعل العنف	العرش			01				20	21
235.	فعل العنف	خزي							04	04
236.	فعل العنف	جبار	04		10				01	15
237.	فعل العنف	جبان		01	03	04	02		02	12
238.	فعل العنف	أسير				01		02	03	06
239.	فعل العنف	حفر		02	01				01	04
240.	فعل العنف	هجم				04	01		04	09
241.	فعل العنف	سفح	04		02			02		08
242.	فعل العنف	شيخ			03	01	01		04	09
243.	فعل العنف	جرح			03	06	04		01	14
244.	فعل العنف	حطم	01	02		02		01	01	07
245.	فعل العنف	غضب	05	01	04	12	02	04		28
246.	فعل العنف	خيمة			13					13
247.	فعل العنف	تغتال	00	00	02	02	00	00	01	05
248.	فعل العنف	إجهاض			01	01				02
249.										**3155**
250.	طبيعة/ عنف	دياجير			01					01
251.	طبيعة/ عنف	جدب				03				03
252.	طبيعة/ عنف	فحم	07					01		08
253.	طبيعة/ عنف	سيل				07		01	04	12
254.	طبيعة/ عنف	العتمة				04		03		07
255.	طبيعة/ عنف	ذنب		01			02		02	05
256.	طبيعة/ عنف	عوى	03							03
257.	طبيعة/ عنف	ذبل				10				10
258.	الطبيعة/ عنف	جبل	01	02	04	04	00	02	00	13
259.	الطبيعة/ عنف	صحراء	02	00	03	00	00	04	05	14
260.	الطبيعة/ عنف	ليل	08	00	16	32	01	04	05	66
261.	الطبيعة/ عنف	ظلام	03	04	09	07	04	03	05	35
262.	طبيعة/ عنف	صخرة	02	14	00	06	00	00	00	22

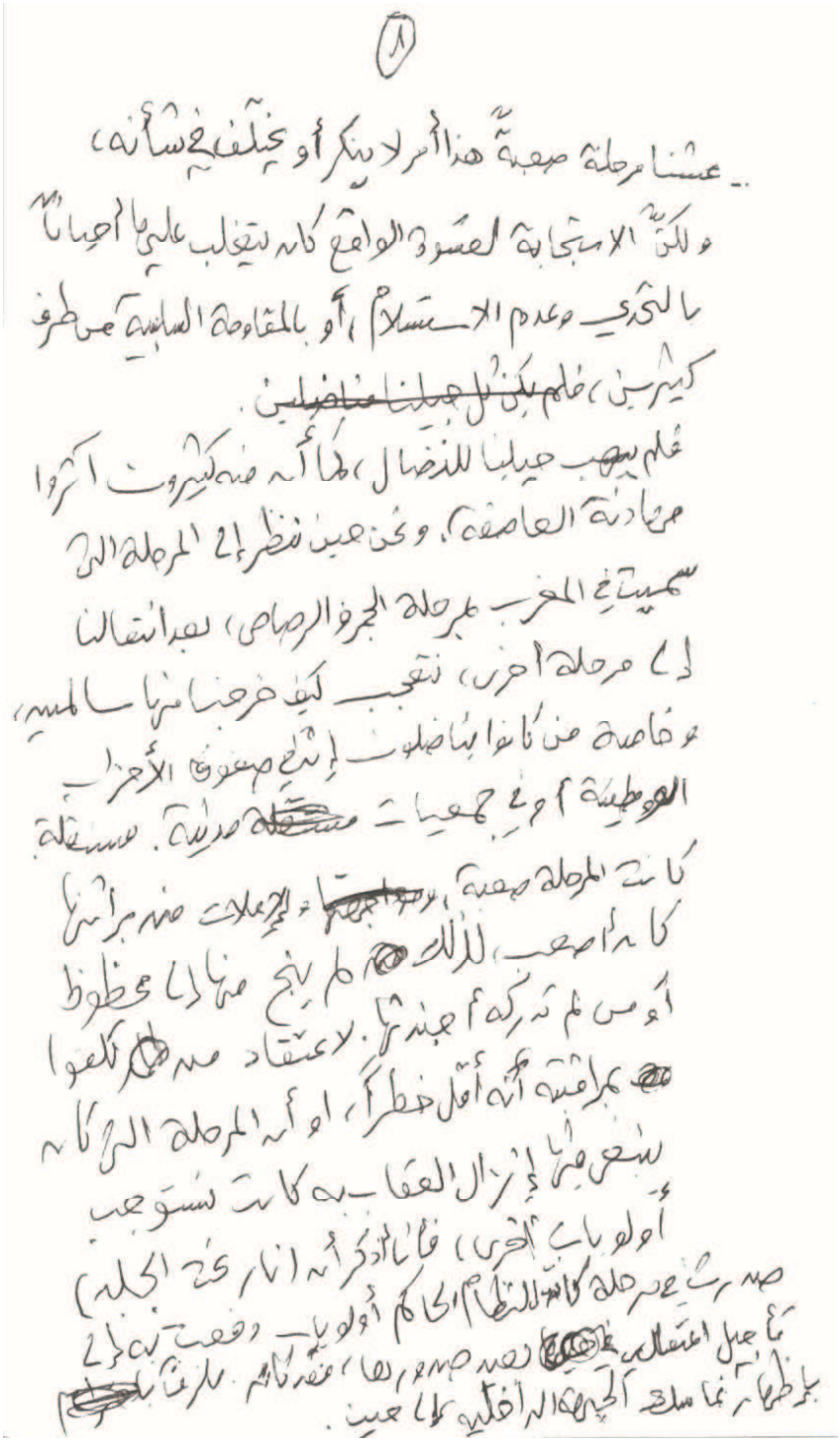
263.	**طبيعة/ عنف**	**جبل**	01	02	04	04	00	02	00	13
264.	**طبيعة / عنف**	**موج**	00	01	01	04	00	00	04	10
265.	**طبيعة/ عنف**	**عتمة**				04		03		07
266.	**طبيعة/ عنف**	**رمل**	00	00	02	00	00	00	04	06
267.	**طبيعة/ عنف**	**عاصفة**	01	00	01	00	00	04	03	09
268.	**طبيعة/ عنف**	**وحوش**	01	00	05	03	00	00	02	11
269.	**طبيعة/ عنف**	**صقر**					01		01	02
270.	**طبيعة/ عنف**	**غربان**					03		01	04
271.	**طبيعة/ عنف**	**عقبان**					04			04
272.	**طبيعة/ عنف**	**نسر**			03				01	04
273.	**طبيعة/ عنف**	**حجر**		13		01	01	01	03	19
										269
										3424

الملحق/ ث:

حوار مع بعض أصحاب المدونات بخط أيديهم

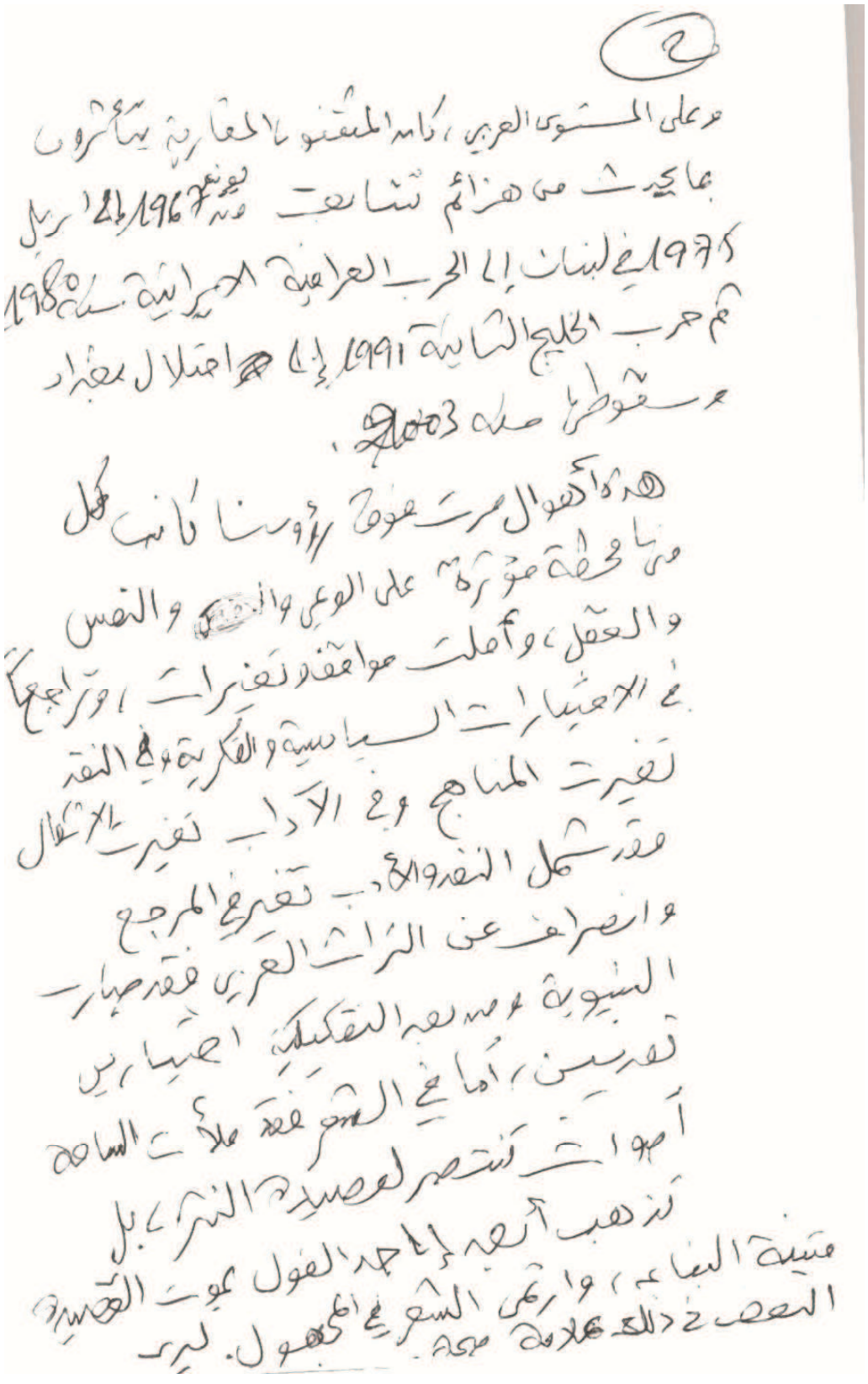
ملحق/ ث، رقم: 1.

حوار مع الشاعر المغربي أحمد بنميمون

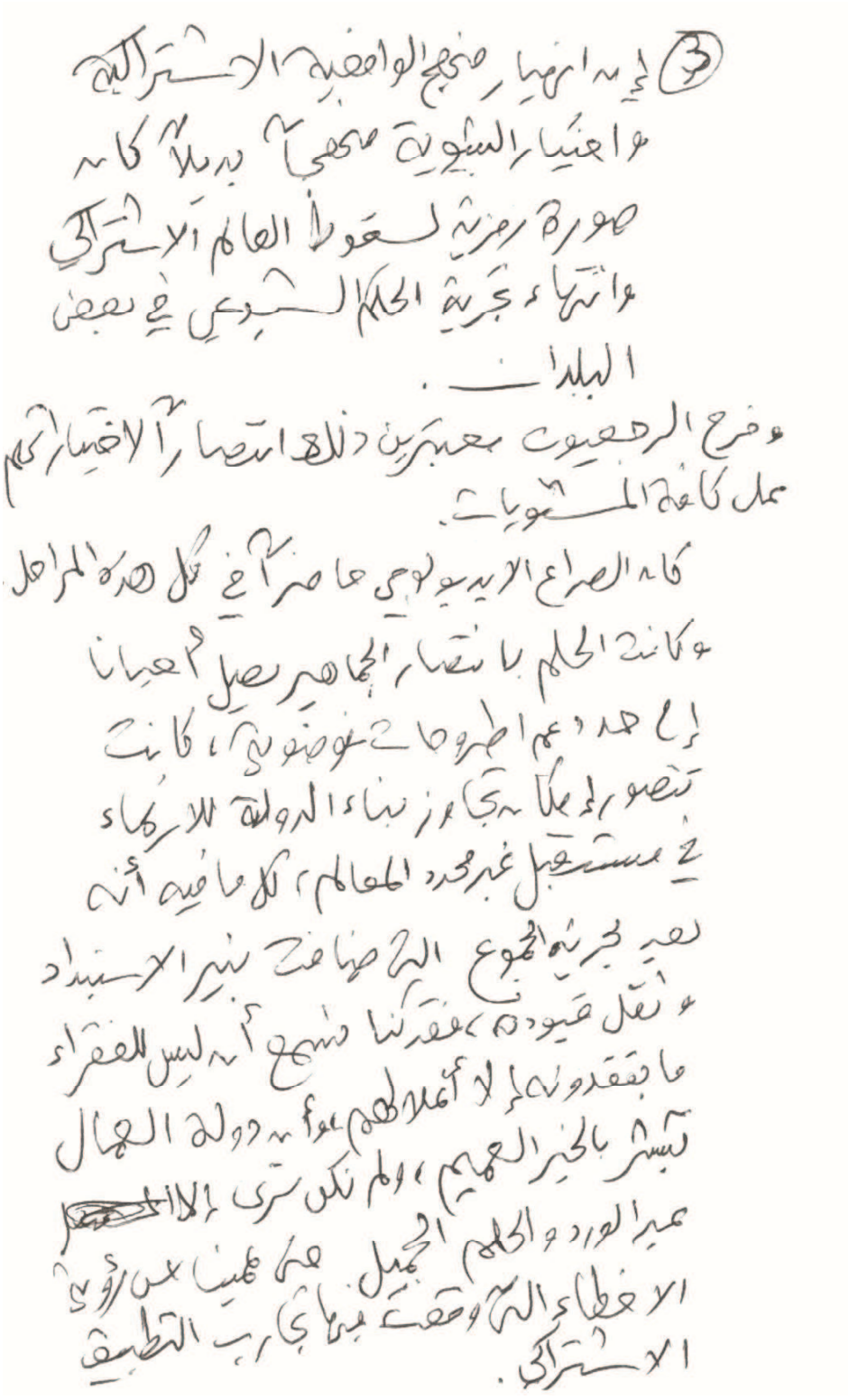


(٨)

.. عشنا مرحلة صعبة، هذا أمر لا ينكر أو يختلف في شأنه،
ولكن الاستجابة لصوت الواقع كانت تتغلب علينا أحيانا
بالتأني وعدم الاستسلام، أو بالمقاومة السلبية من طرف
كثيرين، فلم يكن كل جيلنا مناضلين.
فلم يهب جيلنا للنضال، فما أكثر من كثيروت آخروا
مهادنة العاصفة، ونحن حين ننظر إلى المرحلة التي
سميت في المغرب بمرحلة الجمر والرصاص، بعد انتقالنا
إلى مرحلة أخرى، نتعجب كيف خرجنا منها سالمين،
وخاصة من كانوا يناضلون إلى جانب صفوف الأحزاب
الوطنية أو في جمعيات ~~مستقلة~~ مدنية. مسألة
كانت المرحلة صعبة، ~~وحياتنا~~ والاعتقالات منهارة
كانت أصعب، لذلك لم ينج منها إلا محظوظ
أو من لم تدركه أعينهم. لاعتقاد من ~~اعتقلوا~~
بمراقبته أنه أقل خطرا، أو أنه المرحلة التي كانت
تستعد فيها لإزالة العقبات التي كانت تستوجب
أولويات أخرى، فإنا أذكر أنه أثناء تحديد الكلمة
صدرت عن مرحلة كانت النظام الحاكم أولويات وضعت له
مع جميل امتنان ~~الشعب~~ بعد صدورها، فقد كانت ملزمة بالحفاظ
بما سلف الحياة الأفضل لما حين.



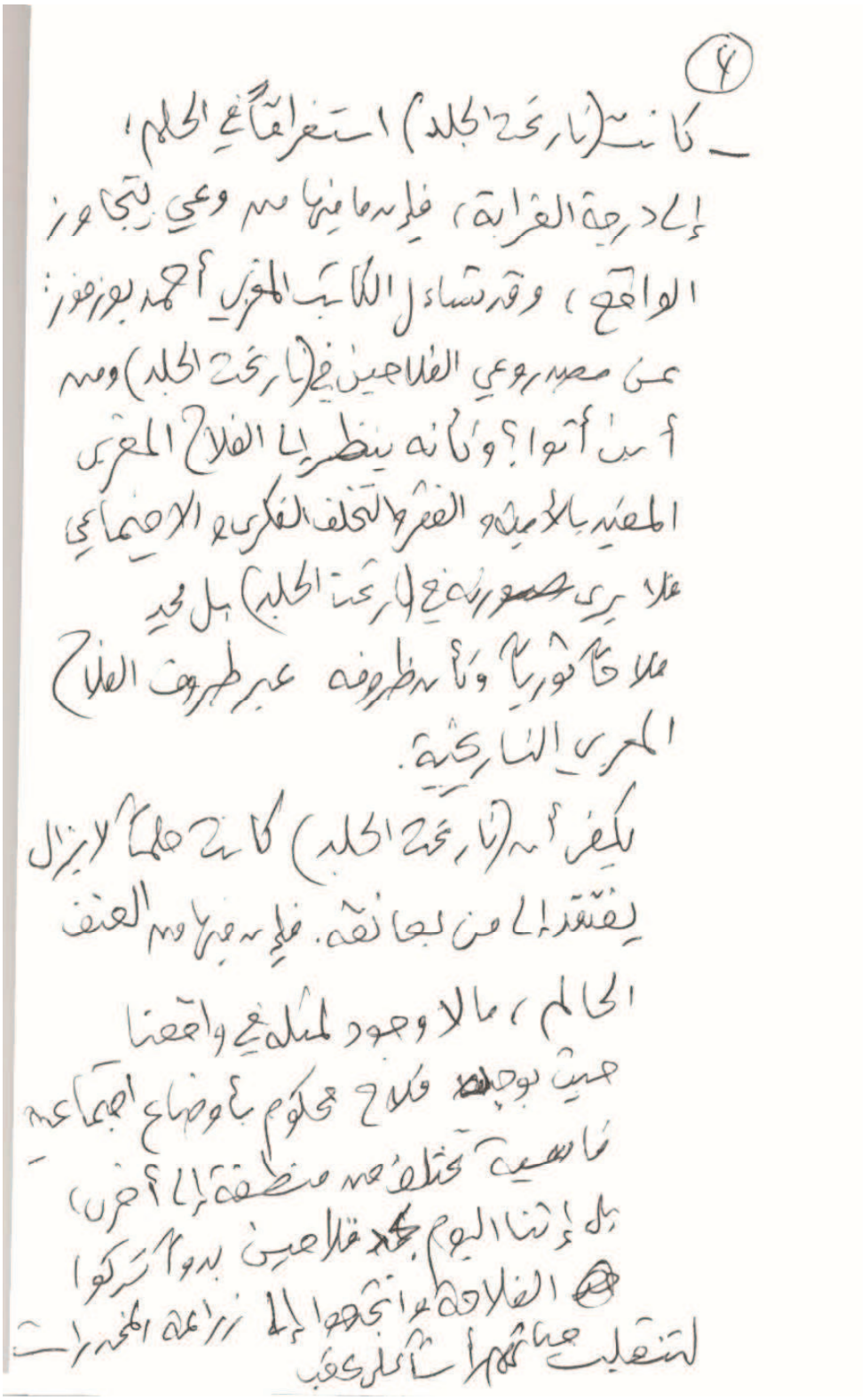
- 425 -



(3) لقد ارتبط منهج الواقعية الاشتراكية واعتبار السلوية منهجاً بديلاً كان صورة رمزية لسقوط العالم الاشتراكي وانتهاء تجربة الحكم الشيوعي في بعض البلدان.

وفرح الرجعيون معتبرين ذلك انتصاراً لاختيارهم عمل كافة المستويات.

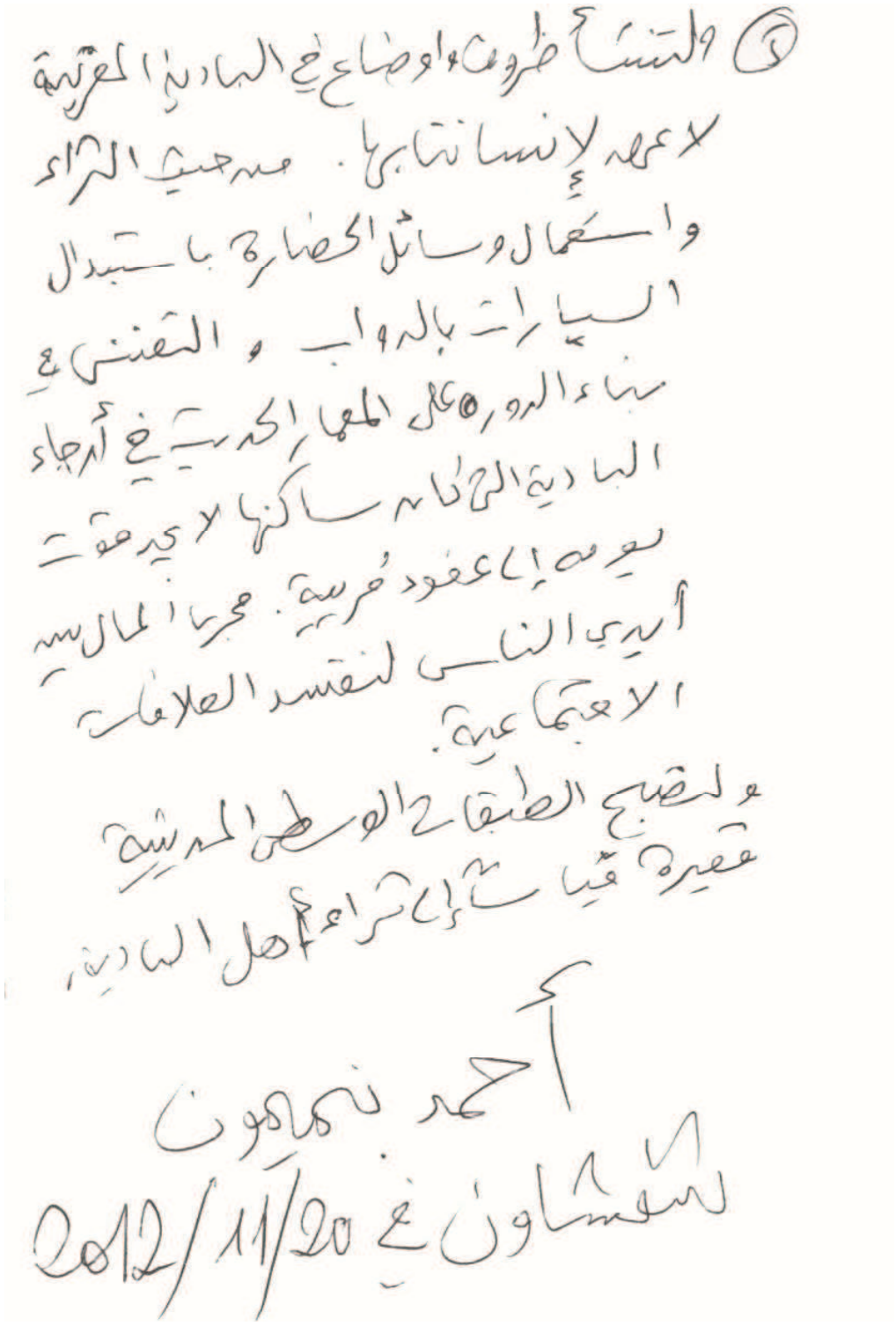
كان الصراع الايديولوجي حاضراً في كل هذه المراحل وكانت الحلم بانتصار الجماهير يصل أحياناً إلى حد وهم اطروحات غوغوية، كانت تتصور إمكانية تجاوز بناء الدولة الاشتراكية في مستقبل غير محدد المعالم، كل ما فيه أنه يعيد تجربة المجموع الذي ضاعت نبرة الاستبداد وثقل قيوده، فقدنا شعور أنه ليس للفقراء ما يفقدونه إلا أغلالهم وأن دولة العمال تبشر بالخير العميم، ولم نكن نرى إلا الحلم الجميل وهي حلمنا عن رؤية الأخطاء التي وقعت فيها تجارب التطبيق الاشتراكي.



(٤)

ـ كانت (تاريخة الجلد) استغراقاً في الحلم،
إلى درجة الغرابة، فلم يعانيها من وعي يتجاوز
الواقع، وقد تساءل الكاتب المغربي أحمد بوزفور:
عن مصير وعي الفلاحين في (تاريخة الجلد) ومن
أين أتوا؟ وكأنه ينظر إلى الفلاح المغربي
المحيط بالأمية والفقر والتخلف الفكري والاجتماعي
فلا يرى حضوره في (تاريخة الجلد) بل يجد
ملاحاً ثورياً وكأن مطروحة عبر ظروف الفلاح
المغربي التاريخية.

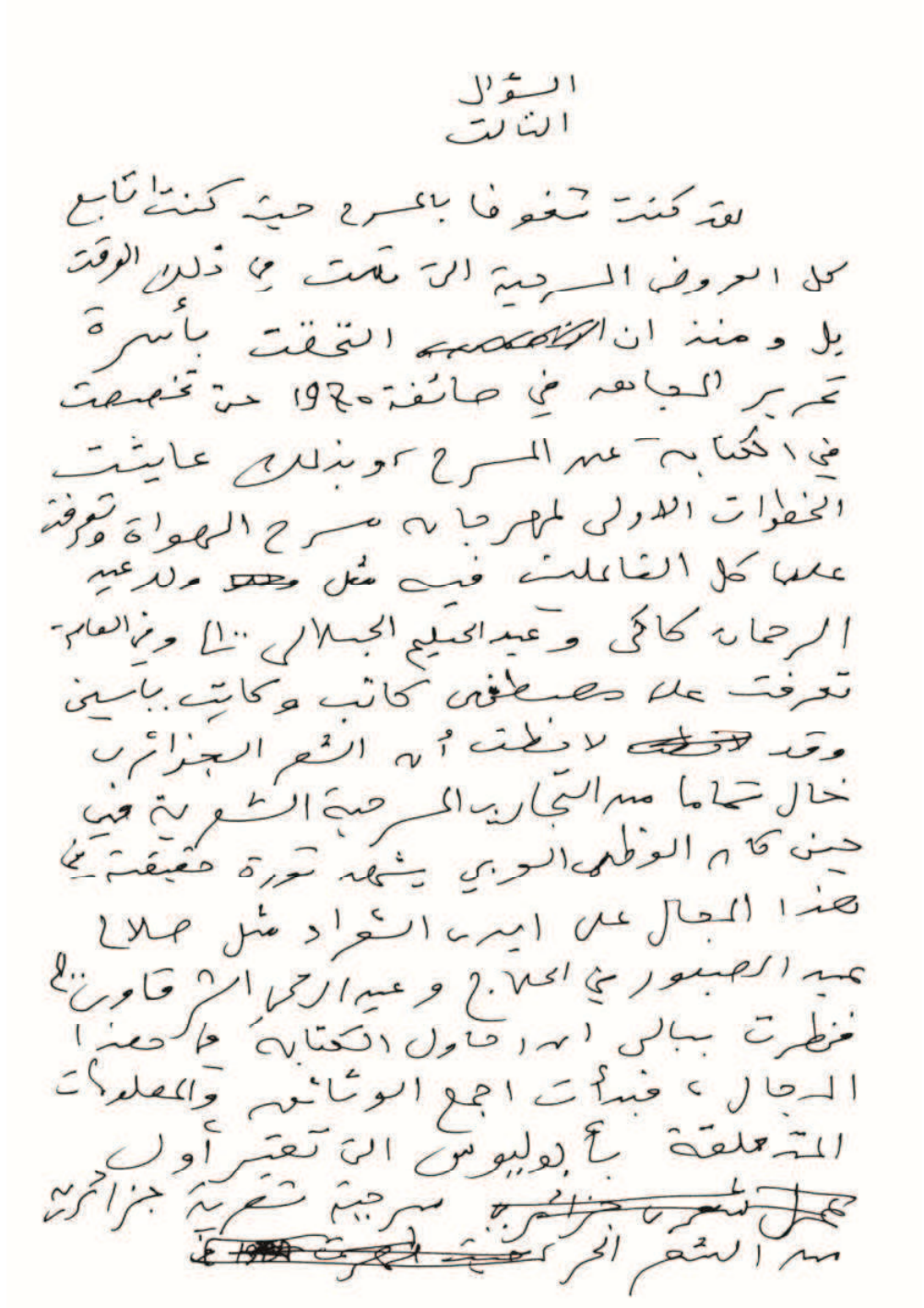
يكفي أن (تاريخة الجلد) كانت حلماً لا يزال
يفتقد إلى من يحققه. فلم يجرأ من العنف
الحالم، ما لا وجود لمثله في واقعنا
حيث يوجد فلاح محكوم بأوضاع اجتماعية
قاسية تختلف من منطقة إلى أخرى،
بل إننا اليوم نجد فلاحين بدوا تركوا
الفلاحة واتجهوا إلى زراعة المخدرات
لتقلب عيشهم الشاق وكسب


⑤ والتشبث ظروف وأوضاع في البادية العربية
لا تعمد لإنسانيتها. مع حب الثراء
واستعمال وسائل الحضارة باستبدال
السيارات بالدواب، والتفنن في
بناء الدور على المعايير الحديثة في أرجاء
البادية التي نامت ساكنها لا يجد قوت
يومه إلا عقود عرسية. مجرد المال بين
أيدي الناس لتفسد العلاقات
الاجتماعية.
ولتضيع الطبقة الوسطى المدينية
فقيرة فيما تزايد ثراء أهل البادية.

أحمد بنميمون
للعشاوين في 2012/11/20

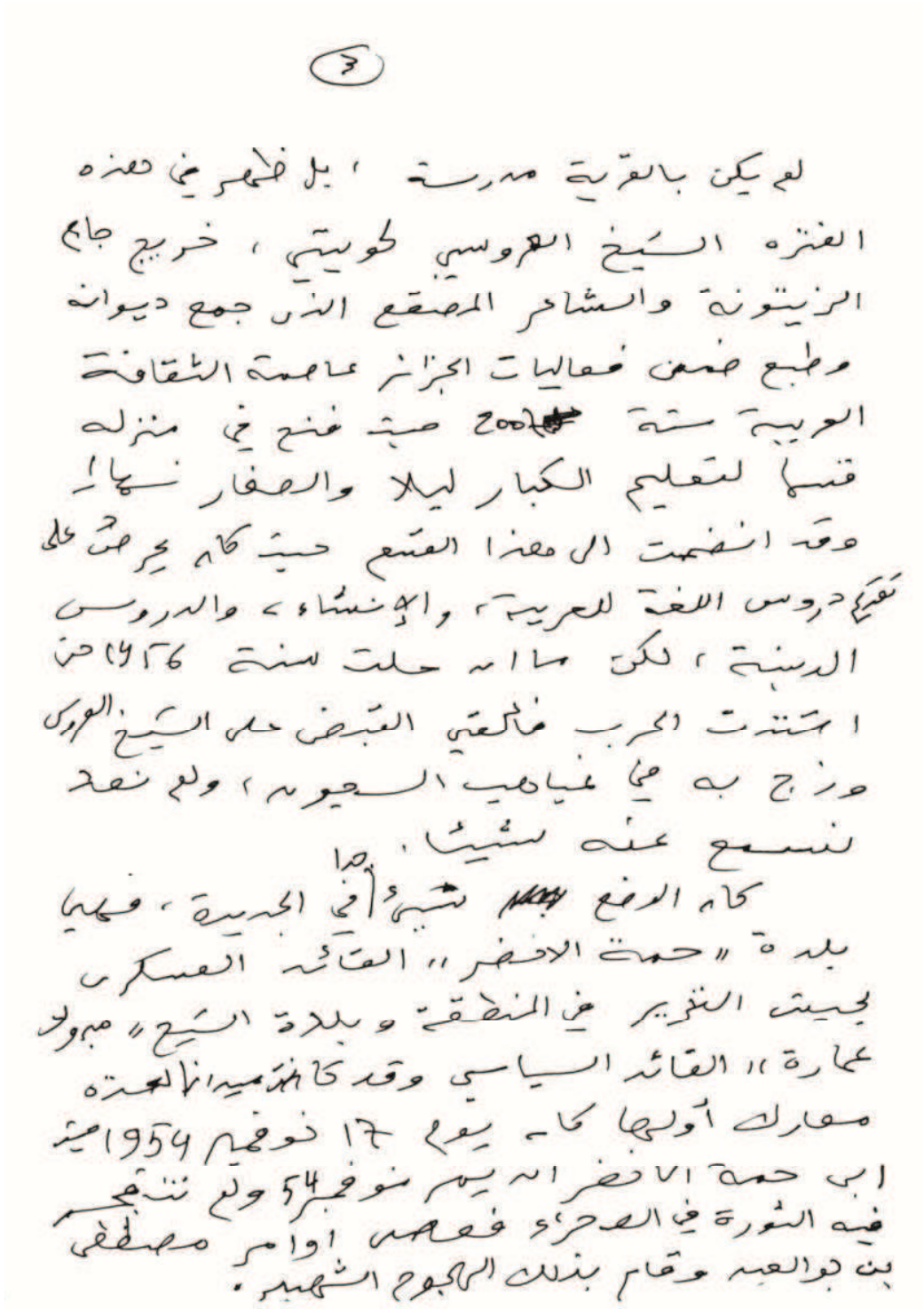
ملحق/ ث، رقم: 2.

حوار مع الشاعر الجزائري أحمد حمدي



السؤال
الثالث

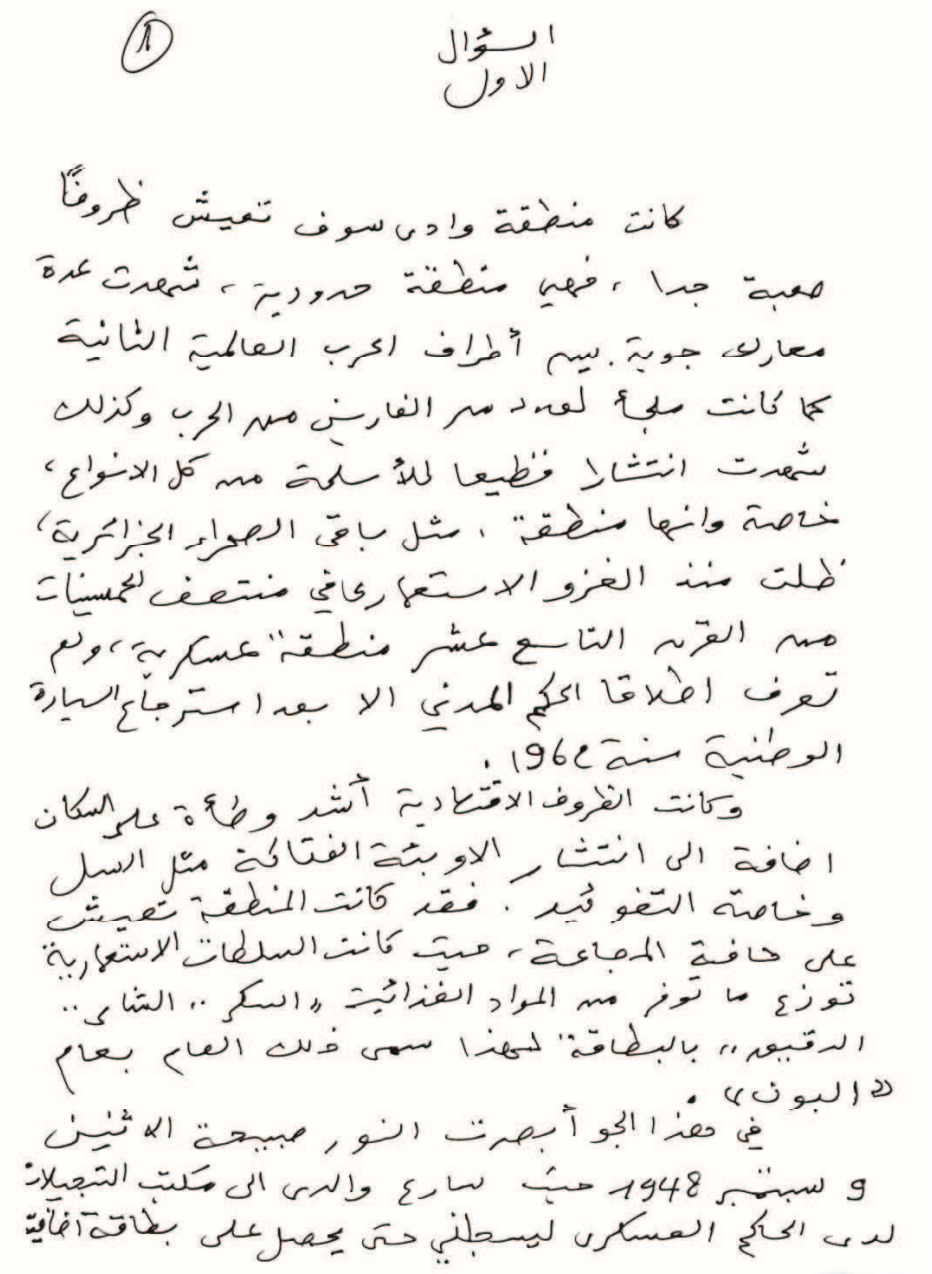
لقد كنت شغوفا بالمسرح حيث كنت أتابع
كل العروض المسرحية التي قدمت في ذلك الوقت
بل و منذ ان التحقت بأسرة
تحرير الجماهير في حانفة 1970 حيث تخصصت
في الكتابة عن المسرح و بذلك عايشت
الخطوات الاولى لمهرجان مسرح الهواة و تعرفت
على كل العاملين فيه مثل [redacted] و عبد
الرحمان كاكي و عبد الحليم الجلالي ... الخ و في العاصمة
تعرفت على مصطفى كاتب و كاتب ياسين
و قد لاحظت أن الشعر الجزائري
خال تماما من التجارب المسرحية الشعرية في
حين كان الوطن العربي يشهد ثورة حقيقية في
هذا المجال على ايدي الشعراء مثل صلاح
عبد الصبور في الحلاج و عبد الرحمان الشرقاوي في
غونترت بيالي ... و حاول الكتابة هو كهذا
الرجال ، فبدأت اجمع الوثائق و المعلومات
المتعلقة بأجاكس لوليوس التي تعتبر أول
عمل [redacted] مسرحية شعرية جزائرية
من الشعر الحر [redacted]



(3)

لم يكن بالقرية مدرسة ، بل ظهر في هذه
الفترة الشيخ العروسي كويتي ، خريج جامع
الزيتونة والشاعر المصقع الذي جمع ديوانه
وطبع ضمن فعاليات الجزائر عاصمة الثقافة
العربية سنة 2007 حيث فتح في منزله
قسما لتعليم الكبار ليلا والصغار نهارا
وقد انضممت الى هذا القسم حيث كان يحرص على
تقديم دروس اللغة العربية ، والإنشاء ، والدروس
الدينية ، لكن ما ان حلت سنة 1954 حتى
اشتدت الحرب فالتقيت القبض على الشيخ العروسي
وزج به في غياهب السجون ، ولم نعد
نسمع عنه شيئا .

كان الوضع جد سيئ في الجزيرة ، فهنا
بلدة « حمة الاخضر » القائد العسكري
لجيش التحرير في المنطقة ، وبلدة « الشيح » مقر
عمارة » القائد السياسي وقد كانت هذه المنطقة
معارك أولها كان يوم 17 نوفمبر 1954 أي
أي حمة الاخضر ان يسبق نوفمبر 54 ولم تنتهي
فيه الثورة في الصحراء فعاصمة اوامر مصطفى
بن بوالعيد وقام بذلك الهجوم الشهير .



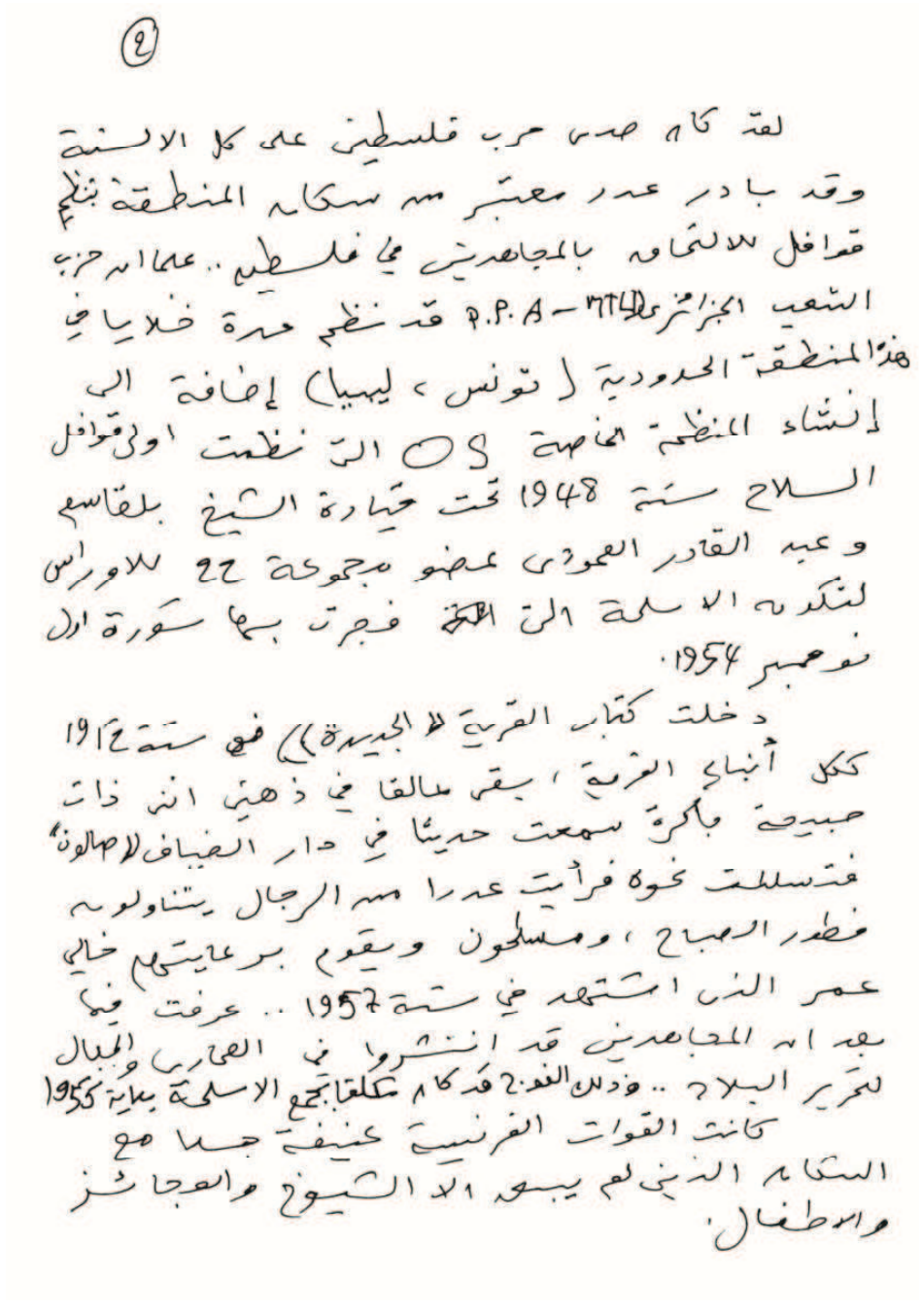
السؤال
الاول

كانت منطقة وادي سوف تعيش ظروفا
صعبة جدا ، فهي منطقة حدودية ، شهدت عدة
معارك جوية بين أطراف الحرب العالمية الثانية
كما كانت ملجأ لعدد من الفارين من الحرب وكذلك
شهدت انتشارا فظيعا للأسلحة من كل الأنواع ،
خاصة وانها منطقة ، مثل باقي الصحراء الجزائرية ،
ظلت منذ الغزو الاستعماري منتصف الخمسينات
من القرن التاسع عشر منطقة "عسكرية" ولم
تعرف أطلاقا الحكم المدني الا بعد استرجاع السيادة
الوطنية سنة 1962 .
وكانت الظروف الاقتصادية أشد وطأة على السكان
اضافة الى انتشار الاوبئة الفتاكة مثل السل
وخاصة التفوئيد . فقد كانت المنطقة تعيش
على حافة المجاعة ، حيث كانت السلطات الاستعمارية
توزع ما توفر من المواد الغذائية ، السكر ، الشاي ،
الدقيق ، بالبطاقة" لهذا سمي ذلك العام بعام
« البون » .
في هذا الجو أبصرت النور ، صبيحة الاثنين
9 سبتمبر 1948 حيث سارع والدي الى مكتب التجنيد
لدى الحاكم العسكري ليسجلني حتى يحصل على بطاقة اعفاء

السؤال
الثاني

لا شك ان هزيمة 1967 قد كان لها
الاثر البارز في الأدب العربي وخاصة
منه الشعر، وكان صدى ذلك جليا ايضا
الادب الجزائري المكتوب باللغة العربية، الذي بدأ
في هذه الفترة يتلمس خطاه نحو التجديد
في مجال الشعر، ووضع اللبنات الأولى لأسس
القصة القصيرة بينما الفن الروائي لم يظهر
بعد..

في هذه الاثناء ظهر ما صار يعرف فيما
بعد بجيل الستينيات.. خاصة اثناء الاسبوع
الثقافي الفلسطيني. ويمكن ان اسجل هنا ان
جيل الستينيات قد ظهر بالخصوص في الاسابيع
الثقافية التي كانت تنظمها البلديات والولايات
بينما كانت حركة النشر تكاد تكون منعدمة
بل ولا توجد الا يومية "الشعب" واسبوعية "المجاهد"
وبعض مطبوعات للنسخة العربية لجريدة
الانصار.



⑨

لقد كان صدى حرب فلسطين على كل الالسنة
وقد بادر عدد معتبر من سكان المنطقة بتنظيم
قوافل للتضامن بالمجاهدين في فلسطين.. علما ان حزب
الشعب الجزائري P.P.A – MTLD قد نظم عدة خلايا في
هذه المنطقة الحدودية (تونس، ليبيا) إضافة الى
إنشاء المنظمة الخاصة OS التي نظمت اولى قوافل
السلاح سنة 1948 تحت قيادة الشيخ بلقاسم
وعبد القادر العمودي عضو مجموعة 22 للاوراس
لتكديس الاسلحة التي الغيت فجرت بها ثورة اول
نوفمبر 1954.

دخلت كتاب القرية ((الجديدة)) في سنة 1912
ككل أبناء القرية، يبقى عالقا في ذهني انني ذات
صبيحة باكرة سمعت حديثا في دار الضيافة ((صالون))
فتسللت نحوه فرأيت عددا من الرجال يتناولون
فطور الصباح، ومسلحون ويقوم بتوعيتهم خالي
عمر الذي استشهد في سنة 1957.. عرفت فيما
بعد ان المجاهدين قد انتشروا في الصحاري والجبال
لتحرير البلاد.. هذا النفوذ قد كان تكلفا بتجميع الاسلحة بداية 1955
كانت القوات الفرنسية تخيف جدا مع
السكان الذين لم يسعدهم الا الشيوخ والعجائز
والاطفال.

ملحق/ ث، رقم: 3.

حوار مع الأديب الليبي ع الحميد بطاو بخط يده

-١-

الطفولة : ولدت والعالم يتجهز للحرب العالمية الثانية وكنت فأل خير على مدينتي درنه حيث خرجت منها قوات الفاشست الايطالي خروجاً نهائياً عام ١٩٤٢ وهو تاريخ ميلادي عام 1942 في منتصف شهر أبريل ولدت في حي فقير من أكبر أحياء مدينة درنه وهو حي (الجبيلة) وكلمة الجبيلة تصغيراً لكلمة جبله أي مرتفع صخري

وتلقيت تعليمي الأول بكتّاب الجبيلة حيث تعلمت فيه مبادئ الكتابة والقراءة وحفظت جزء من القرآن الكريم ودخلت المدرسة وأنا كبير حيث تجاوزت التاسعة فحصلت على الشهادة الابتدائية عام 1959 م

أضطرتني ظروف العائلة الصعبة أن ادخل العمل الحكومي كعامل صغير عام 1955 وكنت أقرأ في المدرسة صباحاً وأعمل بعد الظهر في محطة كهرباء المدينة امسح الزيت عن المكن التي تولد الكهرباء

كنت أعشق الشعر من صغري وكانت لي محاولات في الشعر الشعبي العامية ولم أعتمد في ثقافتي على الدراسة المنهجية فاستفدت من مكتبة المعارف الحكومية التي كنت أستعير منها روايات الكتب ودواوين الشعراء الجاهليين وشعراء الهجر وقد تأثرت بشكل خاص في البدايه بإيليا أبو ماضي ثم في منتصف الستينيات تعرفت على ديوان بدر شاكر السياب انشودة المطر واعتبر تعرفي على شعر السياب بدايتي الحقيقية في دنيا الشعر ولم اقتنع باصدار ديوان الا بعد أكثر من عشر سنوات من كتابتي الشعر التي كانت البدايه عام 1964 م وصدر ديواني الأول (تراكم الأمور الصعبة) عام 1976 في مطبعة متواضعة بمدينة درنه وعدد النسخ (٢٠٠) نسخة فقط وتكلفة الطباعة (٢٠٠) دينار كانت تكلفه باهضه في ذلك التاريخ

نحن الجيل المخضرم الغريب الذي عاش كل ثورات العرب وانتفاضاتهم
بداية من ثورة (عبد الناصر) عام 1952م وحتى هذا الذي سموه الربيع العربي
عشنا فرحة انفجار كل ثورة في هذا الوطن العربي الكبير حيث كان يزيد رصيدنا
من الحلم بحياة أفضل وغد أكثر اشراقاً لهذه الأمة العظيمة ولكننا نكتشف
بعد فوات الأوان أن كل هذه الثورات الفقاعات لم تكن فيهن الثورة الحلم
صحى جيلنا على هزيمة الجيوش العربية أمام العصابات الصهيونية وعاش تجربة
اغتصاب وطن وتشريد أهله أمام بصر كل المنظمات الدولية التي تأسست من أجل
العدل وحماية الضعيف فتعلم جيلنا أن الحق مهما كان حقاً لا بد أن تحميه القوة
عاش جيلنا كل مذابح العسكريين الطغاة من مذابح الموصل التي قادها الطاغية
قاسم العراق إلى مذابح العسكريين الليبيين في معسكراتهم وتعليق المواطنين
الأبرياء في حبال المشانق في ميادين المدن عاش جيلنا هزيمة الجيوش العربية
مرة ثانية عام 1967م وكيف أبتلع الاخطبوط الصهيوني كل سيناء وجبل الشيخ
ومرتفعات الجولان عاش جيلنا كل تلك الخلافات المخجلة والتقاتل العربي
العربي فشعر بسقوط القيم والمثل والمبادئ وانتصار الاحباط والأطماع
الشخصية لهؤلاء العسكريين المرضى الذين انتشروا في الجسد العربي المريض
أصلاً فزادوه رهقاً سرقت أجمل سنوات العمر من جيلنا فعاش الحقد
والعسف والإرهاب وأوشك أن يكفر بكل شيء كان من جيلنا ذلك الشاعر
الفلسطيني الذي قال معبراً عن وضعنا

تقضي البطولة أن نمد جسوفنا جسراً عقل لرفاقنا أن يعبروا

نحن جيلنا كان هو هذا الجسر الذي بُني من اللحم والدم والاعصاب لكي تعبر عليه
هذه الأجيال التي أشرق بها الربيع العربي ولعل في ذلك عزاؤنا الوحيد
وكنت أنا أيضاً قد آمنت بهذه القاعدة التي تقول أن جيلنا بكل انتكاساته
ومخازيه ربما الحسن الوحيدة له أنه ظهر من أصلابه هذا الجيل الفدائي

-3-

فكتبت قصيدة جعلت عنوانها (مرثية ذكر العنكبوت) قلت مقدماً لأنه من المعروف أن أنثى العنكبوت تفترس الذكر حال ما يكمل تلقيحها وقلت في جزء منها

سيدة العشق الرجل الميّت كان بذار
الرجل الميّت كان مع رعشات الموت
يدس ببطنك طفلاً سوف يكون غداً
ريحاً عاصفة تخلع كل جذوع الشجر الميّت
كل فروع العوسج تأتي بالأمطار

من المحطات المؤلمة التي أثرت في حياتي السجن والنفي داخل الوطن وداخل الذات كان الظلم واضحاً وكنا نرى حقوقنا ولكننا لا نصل إليها بل لا نستطيع أن نشير إليها من هول العسف والظلم

كان الفقر محطة كئيبة مؤلمة جعلت طموحاتنا تتقزم وتندثر في داخلنا كان راتبي هزيلاً بائساً لا يتبقى لي منه سوى ستون ديناراً فاضطررت أن أعمل عجلاً (تاكسي) لكي أوفر الحد الأدنى من العيش لأسرتي وخلال مرحلة (التاكسي) تعرضت لكثير من المغريات التي تُغني موقفي ولكنني رفضت وبقيت فقيراً بلغ العسف بي أن أحالوني للعمل بالأمن الداخلي فاضطررت الى تكبير سني تزويراً لكي احال على التقاعد وفعلاً أحلت على المعاش منذ 1991م حيث انقطعت صلتي وعلاقتي بدولة العقيد القذافي والتزمت بيتي لا أبرحه كانت كل الايديولوجيات التي نادى بها الحكام العسكر لا معنى لها ولا يمكن تطبيقها على الواقع عن الفكر الاسلامي التزمت حتى الاشتراكية التي تنادي بازالة الفوارق بين طبقات المجتمع كانت كل هذه الايديولوجيات زائفة وغير صادقة وكانت مجرد مطية لكي توصلهم الى كرسي الحكم

أنا اعتبر في ليبيا رائد المسرح الشعري حيث تكريمي أكثر من مره على هذا الأساس
وكانت المسرحيات الشعرية التي كتبتها منذ عام 1973 م وحتى الآن هي
(1) الموت أثناء الرقص - وهي أول مسرحية شعرية متكاملة في تاريخ المسرح الليبي
(2) مسرحية (الجسر) وهي من المسرح الشامل النثر والشعر والغناء والمواويل
(3) الزفاف يتم الآن - مسرحية شعرية متكاملة
(4) في انتظار جوداس - » » »
(5) معزوفة الكبرياء - » » » تحصلت على جائزة افضل نص في مهرجان
المسرح التجريبي الثاني بالبيضاء ليبيا
(6) عفواً تكلم الآن - » » »
(7) المختار القادم - » » » لم تطبع مخطوط
(8) عروس البسوس - » » » » » »
كل هذه المسرحيات ومن عناوينها تدعوا الى عدم اليأس وأن الأمل سيكون
ولا شك في الاجيال القادمة التي سترفض الهزيمة وتحقق النصر
شاركت في مسابقة في التأليف المسرحي عام 1989 م وفازت مسرحيتي
التي كانت بعنوان (طوفان الأطفال) بالجائزة الأولى

الدواوين التي صدرت لي من عام 1976م وحتى 2013 هي

(1) ديوان ـ تراكم الأُمور الصَّعبه ـ صدر عام 1976

ويحوي القصائد التالية

(1) مدخل من الكلمات المقاتله

(2) حوارٌ داخلي في الزنزانه

(3) عيناك ثورة

(4) غداً نلتقي

(5) الحرباء تدقّ الطبول

(6) تراكم الأُمور الصعبه

(7) مرثية رجل مات قبل أن يموت

(8) الخراب والسكارى

(9) أغنية للوطن الجريح

(10) تهنئة

(11) أنشودة السَّأم

(12) الحنين الداخلي

لملحق ج/

تراجم أصحاب المدونات المدروسة

1- أحمد بنميمون

أحمد محمد بنميمون شاعر مغربي ولد بشفشاون شمال المغرب سنة 1949، تخرج من جامعة محمد الخامس، سنة 1972، واشتغل بالتعليم حتى تقاعده سنة 2009، له إسهام قوي في المشهد الثقافي المغربي، ونشر أعماله الشعرية في كثير من الصحف والمجلات المغربية والعربية منها العلم والمحرر والبيان وأنوال وآفاق والثقافة الجدية والمناهل والمشكاة وفضاءات مغربية وأقلام المغربية والأقلام العراقية والحياة الجديدة الفلسطينية والزمان اللندنية والقدس العربي، كتب في الشعر والمسرح الشعري، ومنها:

في الشعر: تخطيطات حديثة في هندسة الفقر، مباهج ممكنة، أصوات الولد الضال، تأتي بقبض الجمر، لؤلؤ أو هباء.

في المسرح الشعري:نار تحت الجلد، الرجل الضخم والعصافير، حتى يستريح الأب، رقصة الدفن.

2 - أحمد حمدي

الأستاذ الدكتور أحمد حمدي من مواليد 1948/9/9 بالدبيلة، ولاية الوادي الجزائر، أكاديمي وكاتب وشاعر جزائري، يعتبر أحد رواد حركة التجديد في الشعر الجزائري، وأبرز شعراء ما يعرف بجيل السبعينيات في الأدب الجزائري، صدرت له عدة مؤلفات، في مجالات الشعر والمسرح والبحث الأكاديمي، نذكر منها:

في الشعر: انفجارات، قائمة المغضوب عليهم، تحرير ما لا يحرر، أشهد أنني رأيت.

في المسرح: أبوليوس، ديوان الداي حديث السقوط، حصن الأحرار، المقصلة اليومية، وقت للضرب ووقت للطرح.

في الدراسات والبحوث: واقع السينما في الجزائر، الثورة الجزائرية والإعلام، ديوان الشعر الشعبي.. شعر الثورة المسلحة، دراسات في الصحافة الجزائرية، جذور الخطاب الإيديولوجي الجزائري، الخطاب الإعلامي العربي.. آفاق وتحديات

3-عبد الباسط عبد الصمد

عبد الباسط عبد الصمد مخزوم القذافي، من مواليد 1957 بمصراته، درس الآداب والفلسفة، وتخرج سنة 1980، كتب في المسرح والفلسفة والدراسات الإسلامية، ونشرت أعماله في كثير من الصحف والمجلات، أسس مكتب جمعية الدعوة الإسلامية ببون ألمانيا، وتولى رئاسته لمدة سبع سنوت، من أعماله:

في المسرح: محاكمة العبدان، ثورة الفلاجين.

4-عبد الحميد بطاو

ولد عبد الحميد بطاو بمدينة درنة في منتصف الشهر الرابع من عام 1942م صدر له أول ديوان بعنوان تراكم الأمور الصعبة قام بطبعه على حسابه الخاص بدرنة، قدم من خلاله نفسه للناس، ثم انتسب عام 1973م لفرقة المسرح الوطني بدرنة وتعلم بعض تقنيات المسرح على يد الخبير المسرحي المصري حسن عبد الحميد، حيث كتب عبد الحميد بطاو أكثر من ستة نصوص في مجال المسرح الشعري منذ عام 1973 م.

شارك في الكثير من النشاطات الثقافية على مستوى ليبيا، كما شارك ضمن الوفود الثقافية إلى العراق والمغرب وتونس ومصر واليونان وتركيا، حيث أضافت هذه المشاركات في تكوين اسم الشاعر عبد الحميد بطاو على المستوى العربي، له أعمال كثيرة في الشعر والمسرح.

في الشعر:تراكم الأمور الصعبة، بكائية جالبة المطر، عندما صمت المغني، مرثية مرائية، أشجان هذا الزمان

في المسرح الشعري:الموت أثناء الرقص، الجسر، معزوفة الكبرياء، الزفاف يتم الآن.

يعتبر رائداً للمسرح الشعري في ليبيا، حيث كتب أول مسرحية شعرية متكاملة، وقد عرضت كثير من أعماله المسرحية على الخشبة وتحصلت نصوصه على كثير من الجوائز.

5-عبد السلام بوحجر

شاعر مغربي ولد عام 1955 بالمغرب، درس بوجدة وفاس، عضو اتحاد كتاب المغرب، كتب الشعر والمسرح الشعري، حاصل على جوائز أولى وطنية وعربية، له:

في الشعر: أجراس الأمل، إيقاع عربي خارج الموت، أزهار الحصار، قمر الأطلس، ستة عشر موعدا.

في المسرح: مسرحياته الصخرة السوداء

6 - علي الصقلي

ولد في 15 ماي 1932 بفاس، تابع تعليمه بجامعة القرويين حيث حصل على الإجازة في الأدب سنة 1951 وعين أستاذا بنفس الجامعة، التحق سنة 1956 بالديوان الملكي، حيث عين مستشارا بوزارة الخارجية فأستاذا ملحقا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط سنة 1964، يعمل منذ سنة 1971 مفتشا عاما بوزارة التربية الوطنية، انضم علي الصقلي إلى اتحاد كتاب المغرب سنة 1967، حصل سنة 1981 على جائزة المغرب عن مؤلفه "المعركة الكبرى"، يهتم بالكتابة للأطفال وبالتأليف المدرسي، توفي علي الصقلي سنة (1984)، من أعماله.

في الشعر:همسات ولمسات، أنهار وأزهار، نفحات ولمحات، أرواح وأدواح، حروف وقطوف، أضواء وأنواء

في شعر الأطفال: من أغاني البراعم، أنغام طائرة، ريحان وألحان، مزامير ومسامير,

في المسرح:مع الأسيرتين، المعركة الكبرى، الفتح الأكبر، الأميرة زينب، رسالتي (ملحمة شعرية على لسان ابن بطوطة)،

كما أنه صاحب النشيد الوطني للمملكة المغربية، وسلطنة عمان.

7 - الميداني بن صالح

الدكتور الميداني بن صالح من مواليد 1929 بنفطة، شاعر وأديب تونسي، درس في جامعة الزيتونةوجامعة بغداد، والسربون، أستاذ مجاز في التاريخ، إضافة لكونه شاعرا وأديبا كان لبن صالح

نشاط كبير في المجتمع المدني فقد ساهم في تأسيس الإتحاد العام لطلبة تونس سنة 1956، اتحاد الكتاب التونسيين سنة 1971، الرابطة التونسية لحقوق الإنسان سنة 1977، انتخب سنة 1991 كرئيس لاتحاد الكتاب التونسيين وبقي في منصبه إلى وفاته، كما عين سنة 2005 في مجلس المستشارين، قلده الرئيس زين العابدين بن علي بخمسة أوسمة مختلفة، كتب عشرات المقالات في التاريخ والاقتصاد والاجتماع والاقتصاد، توفي عام 2006، من أعماله.

في الشعر: قرط أمي، الليل والطريق، من مذكرات خماسي، الموت الخالد، الزحام والأقنعة

في المسرح:زلزال في تل أبيب

خاتمة

وبعد هذه الرحلة الشيقة الشاقة في واحات وأغوار النص المسرحي الشعري المغاربي لا أملك إلا أن أحط عصا ترحالي عند خاتمة أضمنها بعضا من النتائج التي خلصت إليها، عساها تلخص الجهد، وتدفع جهودا أخرى بعدها للاستمرار في البحث في ذات المدونة كونها أرضا مترعة بالكنوز المخبوءة، ومن هذه النتائج ما يلي:

-مازال المنهج الموضوعاتي في نقدنا العربي متعثر الحظ، قليل اهتمام الطلبة والباحثين به،وما ذاك إلا لما يكتنفه من صعوبات جمه، تجعل الاقتراب منه محفوفا بالمزالق، غير أن أهميته البالغة لما يمتاز به من حرية ومرونة وانفتاح، تجعل وجوب الالتفات إليه ضرورة نقدية لا مناص منها، خاصة وهو يجمع بكل الحب بين المناهج النسقية والسياقية، وبالتالي فهو يجمع بين الاهتمام بالنص وخارج النص.

-لقد دفعتنا جملة من المعطيات الخارجة عن النص لافتراض وجود نص عنيف، يعكس الوجود الفعلي المحيط بالأديب، ومنها بالأساس ما نشاهده من عنف شرس في عالمنا العربي الذي لا يصبر على التدمير أكثر من نصف قرن، كأنما هو ينام عليه بعين واحدة.

-غير أن هذا العنف ليس وليد اللحظة، ولا ابن الآن، وإنما يرجع لأسباب أعمق من ذلك، أساسها ما يكتنز في وعينا الجمعي، لقد مرت أمتنا بعقود من العنف والإرهاب منذ نشأتها الأولى، وتوارثتها بعد ذلك جيلا فجيلا، ولست أتهم في ذلك الآخر عدوا ومستعمرا فحسب، ولكني أعتقد أن فرقتنا وفرقنا ومذاهبنا قد أسست لذلك ورسخته، وأنتجت له نصوصا أحاطتها بالقداسة المطلقة فأباحت بها الدم، فكان النص المقدس مدانا بقدر إدانة التاريخ، بقدر إدانة الآخر، بقدر إدانة إديولوجيات أثرت بشكل أو بآخر في إنتاج هذه النصوص، وقد كشفنا ذلك من خلال متابعة انتماءات الكتاب الإديولوجية، بل ومن خلال حالاتهم النفسية، التي تجلت في نصوصهم أيضا.

-ولقد أثبتنا الكلمة/ الموضوع من خلال إحصاء آلاف الكلمات المحيلة عليها، من خلال الجذع ارتقاء إلى الغصن والفنن، ونزولا إلى الجذر والجذيرات، ومعنى ذلك هو رصد الظاهرة مع تحديد أسبابها ونتائجها، من خلال الكلمة/ الموضوع، التي يمكن أن تنقل بين كل هذه المستويات أيضا.

-ولم يتوقف الأمر عند سيادة الكلمة/ الموضوع فحسب بل تعدته إلى مستويات أخرى تجلت في

أسماء الأعلام كلها دون استثناء، بل ولامست حتى الأسطورة والفن.

-ولم تنتظر الكلمة/ الموضوع النص لتظهر بقوة بل عجلت بالظهور على مستوى العتبات، انطلاقا من العتبة الكبرى/ العنوان، فالعتبات الأخرى كالإهداء، مما يمنحها قوة الظهور والسيطرة، ولم يتوقف الأمر عند عتبات المدونات المدروسة بل طال أيضا كل عتبات ما أنتجه أصحابها شعرا ونثرا على السواء، بل وبرهنا على حضور ذلك حتى على مستوى عناوين نصوص مسرحية شعرية لم نعرض لها بالبحث.

- وإذا كان المسرح هو محاكاة من خلال شخصيات تفعل فإن الفعل في المدونات المدروسة قد ارتبط أساسا بالعنف، وقد دللنا على ذلك من خلال دراسة البداية والنهاية، ومن خلال عرضنا لأفعال داخل النصوص، وما وجدنا أبدا نصا يخلو من عنف، وعنف مادي يدوي بالأساس، مما جعل النصوص خلوا من صراع فكري أو ثقافي.

-وتجلى ذلك أيضا من خلال الفضاء المسرحي وما يظرف فيه، على اعتبار أن المكان هو شخصية مهمة في الفعل المسرحي، وعلى أساس أن المسرح هو إمبراطورية العلامة، وقد أحصينا كل الأماكن، وركزنا على الشيء في السينوغرافيا، فتجلى لنا ارتباط ذلك كله بالعنف، ومن الأماكن المقبرة والصحراء ومخفر الشرطة والمحكمة والمنجم، ومن الأشياء الحاضرة السيف والرشاش والبندقية والقيد.

- وقد تتبعنا صورة الآخر في المدونة فلم يظهر إلا بوجهه الكالح، الذي يتربص بنا الدوائر، والذي يحمل في قلبه براكين من الحقد الذي لا يبقي ولا يذر، ولذلك خلت هذه النصوص من عرض إيجابيات الآخر، ولا من إمكانية التحاور معه، بل ظهرت فيها الدعوة ملحة إلى العنف المضاد.

-والأمر ذاته كان مع السلطة، التي ظهرت في صورة الحاكم المتغطرس والحاكم الخائن، أو في صورة المالك الذي لا تهمه إلا مصلحته، وإنماء ثروته، وفي كل النصوص دعوة لاستعمال العنف ضد عنف طالما مارسه هو ضد المستضعفين والكادحين.

-وكان المثقف دوما في الطليعة المواجهة للعنف، سواء أكان من الآخر أم من السلطة، ولذا نراه أكثر المتضررين من عنف هؤلاء جميعا، ولكنه هو أيضا لا يعرف إلا العنف سبيلا، ولذا خلت النصوص من المثقف المعتدل ومن المثقف المحاور، فهو إما مثقف ثائر بعنف ضد العنف، أو مثقف تابع منهزم للعنف كما في المثقف الديني.

-كما شكل الدين ورجاله أتونا حامي الوطيس للعنف، يمارسونه ضد كل من خالفهم، ويشهرون عصاه الغليضة في كل مناسبة، مكفرين الاختلاف، ومهدرين الدم، ولا يعني ذلك إلا أن يواجهوا بعنف أشد وأصلب.

-وآخر محطات العنف في هذا البحث ارتبطت بالمرأة، وهي مخلوق لم يُحَط مذ خلق على ضعفه إلا بالعنف، ولذا كانت صاحبة أكبر التضحيات على مدار التاريخ، وكيفما كان شكل حضورها في النصوص حبيبة أم زوجة أم أرملة أم أمة فهي دوما ضحية للعنف، تستسلم له بضعفها وغلبة عاطفتها أحايين كثيرة، وتقاومه بشراسة أحيانا أخرى.

وفي آخر كل هذا لا يسعني إلا أن أعترف بجهد المقل الذي بذلته، كما لا يسعني إلا أن أنوه بكل من وقف معي لاتمام هذا البحث، وأخص بالذكر المشرف الدكتور رشيد قريبع، وكل أفراد أسرتي وأصدقائي.

قائمة المصادر وأهم المراجع

المصـــــــــادر

القـــــــــرآن الكـــــــــريم

1. أحمد بنميمون، **نار تحت الجلد**، مطبعة الأندلس، المغرب، ط 1، 1976.
2. أحمد حمدي، **الأعمال الشعرية غير الكاملة**، وزارة الثقافة، الجزائر، 2007.
3. عبد الباسط عبد الصمد،**محاكمة العيدان**، المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط 2، 1986.
4. عبد الحميد بطاو، **الموت أثناء الرقص**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1989.
5. عبد السلام بو حجر، **ملحمة القمرة الأرزق الصخرة السوداء**، مطبعة دار قرطبة، المغرب، ط 1، 1993.
6. علي الصقلي، **المعركة الكبرى**، جائزة المغرب للآداب والفنون، المغرب، ط2، 1983.
7. الميداني بن صالح، **زلزال في تل أبيب**، الدار التونسية للنشر، تونس، 1974.

أهم المـــــــراجع

أ- الكـــــتـــــــب

الألف

1. آمنة بلعلى، **المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف**، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، ط 2، 2011.
2. إبراهيم دنينوس،**نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق**، تحقيق وتقديم

مخلوف بوكروح، وزارة الثقافة الجزائر، الجزائر، 2007.

3. إبراهيم أنيس وآخرون، **المعجم الوسيط**، دار الفكر، ط 2، لبنان.
4. ابن تيمية، **منهاج السنة النبوية**، ج 1، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، السعودية، ط 1،1986.
5. ابن خلدون،**المقدمة**، منشورات مؤسسة الأعلى للمطبوعات بيروت لبنان.
6. ابن الرومي، **ديوان ابن الرومي**، شرح الأستاذ أحمد حسن بسج، دار الكتب العلمية، لبنان، 2002.
7. ابن منظور، **لسان العرب المحيط**، دار الجيل، دار لسان العرب، بيروت، 1988.
8. أبو نصر الفارابي، **المدينة الفاضلة**، موفم للنشر ،الجزائر، 1990,
9. أبو بكر الرازي، **مختار الصحاح**، دار الهدى، الجزائر، ط 4، 1990.
10. أبوحامد الغزالي، **إحياء علوم الدين**، دار المعرة، بيروت.
11. أحمد بن الحسين البيهقي، **مناقب الشافعي**، تحقيق السيد أحمد صقر، دار التراث، مصر، ط 1، 1970.
12. أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، ج 13، دار المعارف، لبنان.
13. أحمد بن علي بن حجر العسقلاني، **فتح الباري بشرح صحيح البخاري**، ج 13، دار المعارف، لبنان.
14. أحمد بن فارس، **معجم مقاييس اللغة**، تحقيق وضبط عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان.
15. أحمد سخسوخ، **الدراما الشعري بين النص والعرض المسرحي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2005.
16. أحمدشمس الدين الحجاجى، **المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث**، دار الهلال، مصر،1905.
17. أحمد محمد عطية، **دفاع عن الزنوج**، الدار القومية للطباعة والنشر، مصر.

18. أحمد المعداوي،**أزمة الحداثة في الشعر العربي الحديث**، منشورات دار الآفاق الجديدة، المغرب، ط1، 1993.

19. إدوارد سعيد، **المثقف والسلطة**، ترجمة محمد عناني، دار رؤية للنشر والتوزيع، لبنان، ط 1، 2006.

20. امرؤ القيس، **ديوان امرؤ القيس**، دار الجيل، بيروت، ط 1، 1989.

21. أندريه لالاند، **موسوعة لالاند الفلسفية**، تعريب خليل أحمد خليل، منشورات عويدات بيروت – باريس، ط 2، 2001.

22. أني أنزيو،**المرأة أأنثى بعيدا عن صفاتها، رؤية إجمالية للأنوثة من زاوية التحليل النفسي**، ترجمة طلال حرب، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1،مصر، 1992.

23. إيليا الحاوي، **شرح ديوان جرير**، الشركة العالمية للكتاب، ط 2، 1983.

الباء

24. باربرا ويتمر، **الأنماط الثقافية للعنف**، ترجمة ممدوح يوسف عمران، عالم المعرفة، العدد 337، سنة 2007، الكويت، 2007.

25. بشير بويجرة محمد، **الأنا والآخر ورهانات الهوية في المنظومة الأدبية الجزائرية**، دار الأديب، الجزائر، 2007.

26. زكي العليو، **المثقف مداخل التعريف والأدوار**، الانتشار العربي، لبنان، ط 1، 2009.

27. بلقاسم سلاطينة، سامية حميدي، **العنف والفقر في المجتمع الجزائري**، دار الفجر للنشر والتوزيع، 2008.

28. بيير داكو، **الانتصارات المدهشة لعلم النفس**، ترجمة: بوجابي محمد الشريف، مراجعة: محمد شلبي، دار الهدى، الجزائر، 2007.

التاء

29. تركي علي الربيعو، **العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية**، المركز الثقافي العربي، لبنان، 1995.
30. تيد هندريش، **العنف السياسي: فلسفته، أصوله، أبعاده**، ترجمة عيس طنوس وآخرون، دار المسيرة، بيروت، ط 1، 1986.

الجيم

31. جلال الدين السيوطي، **الإتقان في علوم القرآن**، ج 2، دار الكتب العلمية، لبنان، ط 2، 1991.
32. جميل صليبا، **المعجم الفلسفي**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1982.
33. جورج الطرابيشي، **معجم الفلاسفة**، دار الطليعة، 2006.
34. جان وليام: **السلطة السياسيّة**، ترجمة إلياس حنّا إلياس، منشورات عويدات، فرنسا/ لبنان، الطبعة الثالثة، 1983.
35. جيل دلوز،**المعرفة والسلطة مدخل لقراءة فوكو**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1987.

الحاء

36. حسن الطريبق، **الشعر المسرحي في المغرب**، دار النشر سليكي إخوان، المغرب، 2007.
37. حسن المنيعي، **المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة**، دار الأمان للنشر والتوزيع، المغرب، ط 2، 2002.
38. حسين علام، **العجائبي في الأدب، من منظور شعرية السرد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2010.

39. حسنين توفيق إبراهيم، **العنف السياسي في الوطن العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، لبنان، 2012.

40. حميد لحميداني، **سحر الموضوع**، منشورات دراسات. سال، المغرب، 1990.

41. حنا أراندت: **في العنف**، ترجمة إبراهيم العريس، دار الساقي، لبنان، 1992.

الخاء

42. خالدة سعيد، **الاستعارة لكبرى في شعرية المسرحية**، دار الآداب، لبنان ط 1، 2008

43. خالد محي الدين البرادعي،**خصوصية المسرح العربي**، اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1986.

44. خليل الموسى، **قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000.

45. خليل أحمد خليل، **معجم المصطلحات الفلسفية**، دار الفكر اللبناني، لبنان، ط 1، 1995.

الدال

46. دار المشرق، **المنجد في اللغة والإعلام**، دار المشرق، لبنان، ط 30، 1988.

47. دنيس كوش، **مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية**، ترجمة منير السعيداني، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2007.

راء

48. ريبر إسكاريت، **سوسيولوجيا الأدب**، ترجمة آمال انطوان عرموني عويدات،لبنان، ط 1، 1978.

زاي

49. رشيد زرواتي، **إشكالية الثقافة في التنمية بالبلدان المتخلفة**، راعياش للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2011.
50. زكي العليو، **المثقف مداخل التعريف والأدوار**، دار الانتشار العربي، بيروت لبنان، ط1، سنة 2009.
51. الزين عباس عمارة، **مدخل إلى الطب النفسي**، ط1، دار الثقافة والنشر والتوزيع، لبنان، 1986.

سين

52. سعيد بوخلط، **غاستون باشلار نحو نظرية في الأدب**، دار الفارابي/ منشورات الاختلاف، لبنان، 2011.
53. سعيد علوش، **النقد الموضوعاتي**، دار بابل، الرباط، المغرب، 1989.
54. السعيد الورقي، **تطور البناء الفني في أدب المسرح العربي المعاصر**، دار المعرفة الجامعية، مصر، 2002.
55. سيقموند فرويد، **الطوطم والطابو**،ترجمة جورج الطرابيشي، دار الطليعة،لبنان، ط 4، 1986.
56. سيقموند فرويد، **موسى والتوحيد**، ترجمة جورج الطرابيشي، دار الطليعة،لبنان، ط 4، 1986.

شين

57. الشاب الظريف، **ديوان الشاب الظريف**، ط 1، دار الكتاب العربي،لبنان، 1995.
58. شعيب حليفي، **هوية العلامات في العتبات وبناء التأويل**، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2004.

59. شفيق جرادي، **مقاربات منهجية في فلسفة الدين**، معهد المعارف الحكمية للدراسات الدينية والفلسفية، لبنان، ط 1، 2004.

60. شوقي ضيف، **تاريخ الأدب العربي**، ج 2، العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط 10، 1986.

صاد

61. صالح الخرفي، **محمد العيد آل خليفة**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الحزائر، 1986.

62. صدوق نور الدين، **البداية في النص الروائي**، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط 1، 1994.

عين

63. عبد الرحمن برمو، **الرواية التاريخية في الأدب السوري المعاصر**، دار الشجرة لخدمات الطباعة، سوريا، ط 1، 1996.

64. عبد الرحمن بن محمد النجدي، **الدرر السنية في الأجوبة النجدية**، ج 7، دار الكوثر، القاهرة، 1996.

65. عبد الكريم برشيد، **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

66. عبد الكريم حسن، **الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب**، المؤسسة الجامعية للدراسات وللنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1972.

67. عبد الكريم حسن، **المنهج الموضوعاتي، نظرية وتطبيق**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، 1990.

68. عبد الله حمادي، **أصوات من الأدب الجزائري الحديث**، دار البعث، الجزائر،2001.

69. عبد الله العروي، **الأيديولجيا العربية المعاصرة**، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 1995.

70. عبد الله ركيبي. **تطور النثر الجزائري الحديث**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1982.

71. عبد المالك أشهبون، **العنوان في الرواية العربية**، محاكاة للدراسات والنشر والتوزيع سوريا، 2011.

72. عدنان بن ذريل، **فن كتابة المسرحية**، منشورات اتحاد العرب، سوريا، 1996.

73. عزالدين جلاوجي، **المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر**، دار التنوير، الجزائر، 2013.

74. عزالدين جلاوجي، **النص المسرحي في الأدب الجزائري**، مطبعة هومة، الجزائر، 2000.

75. عصام الدين أبو العلا، **آليات التلقي في دراما توفيق الحكيم**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 2007.

76. عصام عبد اللطيف، **سيكولوجية العدوانية وترويضها**، دار غريب، القاهرة، 2001,

77. عفيف عبد الفتاح طبارة، **روح الدين الإسلامي**، دار العلم للملايين، لبنان، ط 23، 1974.

78. عفيف عبد الفتاح طبارة، **مع الأنبياء في القرآن الكريم**، دار العلم للملايين، لبنان، ط 13، س 1984.

79. علاّل الهاشمي الخياري، **رية شاعر**، مطبعة النجاح الجديدة الدار البيضاء المغرب، ط1 ، 1985.

80. علي حسني الخربوطلي، **10 ثورات في الإسلام**، دار الآداب،لبنان، ط 2، 1978.

81. على شريعتي، **مسؤولية المثقف**، ترجمة إبراهيم الدسوقي شتا، ط 2، دار الأمير، 2007، لبنان.

82. عمر بلخير، **تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية**، ط 1، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2003.

83. عواد علي، **المعرفة والعقاب، قراءات في الخطاب المسرحي العربي**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، 2011 .

غين

84. غاستون باشلار، **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط 2، 1984.
85. غاستون باشلار، **شعلة قنديل**، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 1، 1995.
86. غالي شكري، **المنتمي، دراسات في أدب نجيب محفوظ**، منشورات دار الآفاق الجديدة، لبنان، ط 3، 1982.

فاء

87. فاضل ثامر، **اللغة الثانية**، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، 1994.
88. فؤاد أبو منصور، **النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا**، دار الجيل، لبنان، 1985.
89. فؤاد دوارة، **صلاح عبد الصبور والمسرح**، المكتبة الثقافية، الهيئة العامة للكتاب 1982.
90. فتح الله محمد محمد أبو عزة، **أعلام من مدينة درنة**، ج 1،ليبيا، 2007.
91. الفرزدق، **ديوان الفرزدق**، قدم له مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ج 2، لبنان، ط 3، 1999.
92. الفيروز أبادي، **القاموس المحيط**، المجلد 3، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان.
93. فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، لبنان/ المغرب، 2004.

كاف

94. كولن ولسون، **التاريخ الإجرامي للجنس البشري، سيكولوجية العنف البشري**، ترجمة، رفعت السيد علي، دار مصر، مصر، 2001.
95. كولن ولسن، **سقوط الحضارة**، ترجمة أنيس زكي حسن، دار الآداب، لبنان، ط 3، 1982.
96. كير إيلام، **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة رئيف كرم، المركز الثقافي العربي، بيروت.

ميم

97. ماجدة حمود، **صورة الآخر في التراث العربي**، الدار العربية للعلوم ناشرون، 2010.
98. مارسيل غوشيه وبيار كلاستر، **أصل العنف والدولة**، ترجمة علي حرب، دار الحداثة، لبنان، 1985.
99. ماري إلياس، وحنان قصاب حسن، **المعجم المسرحي**، ط 2،مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، 2006.
100. مالك بن نبي، **مشكلة الثقافة**، ترجمة عبد الصبور شاهين، دار الفكر، لبنان، 1969.
101. مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، **الفـــائزون**، الجزائر، 2000.
102. مجموعة من الكتاب، **دفاتر فلسفية، نصوص مختارة، العنف**، إعداد وترجمة. عزيز لزرق ومحمد الهلالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1، 2009.
103. مجموعة من الكتاب، **الدين في المجتمع العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 2، 2000.
104. مجموعة من الكتاب، **ذهنية الإرهاب لماذا يقاتلون بموتهم؟** إعداد وترجمة بسام حجار، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 1، 2003.
105. مجموعة من الكتاب، **المثقف العربي: همومه وعطاؤه**، بيروت مركز دراسات الوحدة العربية، ط 1، 1995.

106. مجموعة من الكتاب، **المجتمع والعنف**، ترجمة الأب إلياس زحلاوي، مراجعة أنطون مقدسي، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 3، لبنان،1993.

107. مجموعة من الكتاب، إشراف محمد القاضي، **معجم السرديات**، دار محمد علي للنشر، تونس، 2010.

108. مجموعة من الكتاب،**الموسوعة الفلسفيّة**، بإشراف م. روزنتال، ب. يودين، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة، بيروت، الطبعة السادسة، تشرين الأول1987م، دار صادر، لبنان،.

109. محمد بارزي، **العنوان في الثقافة العربية التشكل ومسالك التأويل**، دار الأمان، ط 1، المغرب، 2012.

110. محمد بن الحسين الفراء، **الأحكام السلطانية**، صححه وعلق عليه، محمد حامد الفقي، دار الكتب العلمية، لبنان، 2000.

111. محمد بوعزة، **تحليل النص السردي، تقنيات ومفاهيم**، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط 1، 2010.

112. محمد التهامي، **مدخل لقراءة الفرجة المسرحية**، دار الأمان، المغرب، 2006.

113. محمد خضر عبد المختار، **الاغتراب والتطرف نحو العنف**، دار الغرب، مصر، 1999.

114. محمد الدالي، **الأدب المسرحي المعاصر**، عالم الكتب، القاهرة مصر،، ط1، 1999.

115. محمد السعيد عبدلي، **عالم كاتب ياسين الأدبي**، دار القصبة للنشر، الجزائر 2009.

116. محمد صادق عفيفي. **الفن القصصي والمسرحي في المغرب العربي 1900-1965**، دار الفكر، لبنان، 1971.

117. محمد الطيبي، **من أجل نظرية معرفية للإرهاب**، دار ابن النديم للنشر والتوزيع، الجزائر، ط 1، 2008.

118. محمد عزيزة،**الإسلام والمسرح**، ترجمة رفيق الصبان، دار الهلال، مصر، 1971.

119. محمد عمار شعابنية، **أحبك يا شعب**، دار صامد للنشر والتوزيع، تونس، 2002.

120. محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الإتصال الأدبي**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

121. محمد القاضي، **الرواية والتاريخ، دراسات في تخييل المرجعي**، دار المعرفة للنشر، تونس، 2008.

122. محمد مسباعي، **التحليل النفسي للرواية، نجيب محفوظ نموذجا**، دار هومة، الجزائر، 2009.

123. محمد مصايف،**النقد الأدبي في المغرب العربي**، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر،ط 2،1984.

124. محمد مرتضى الزبيدي، **تاج العروس من جواهر القاموس**، دار مكتبة الحياة ج6، ط 1، سنة 1306هـ.

125. محمد كمال الدين، **العرب والمسرح**، دار الهلال، مصر، 1975.

126. محمد يوسف نجم، **المسرحية في الأدب العربي الحديث**، 1847 –1914، دار الثقافة، لبنان، ط1980،3.

127. محمود درويش،**ديوان محمود درويش**، دار العودة، لبنان، ط 11، 1984.

128. مدحت الجيار، **البحث عن النص في المسرح العربي**،دار النديم للنشر والإعلام والصحافة، مصر، 1988.

129. مركز دراسات الوحدة العربية،**صورة الآخر، العربي ناظرا ومنظورا إليه**، تحرير الطاهر لبيب، 1999.

130. مركز دراسات الوحدة العربية، **الدين في المجتمع العربي**، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط 2، 2000.

131. مسلم، **صحيح مسلم**، دار المغني، دار ابن حزم، لبنان، ط1998،1.

132. مصطفى تواتي،**دراسة في روايات نجيب محفوظ الذهنية، اللص والكلاب، الطريق، الشحاذ** ، الدار العربية للنشر،تونس،المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر، ط1، 1986.

133. مصطفى سويف، **العبقرية في الفن**، الهيئة المصرية للكتاب، 1973.

134. الميداني بن صالح، **قرط أمي**، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2،1977.

135. ميشال عاصي، **الفن والأدب**، مؤسسة نوفل، لبنان، ط3، 1980.

نون

136. نبيل محمد توفيق السمالوطي، **الدين والبناء الاجتماعي**، ج 2، دار الشروق، ط 1، لبنان، 1981.

137. نعيمة مراد محمد، **المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ، 1979.

138. نصر الدين الجرة، **أحاديث وتجارب مسرحية**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1977.

139. نصر الدين الفارابي، **آراء أهل المدينة الفاضلة**، دار ومكتبة الهلال، مصر، 1995.

140. نضال الصالح،**النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة**، دار الألمعية، الجزائر، ط 1، 2010.

141. نضال محمد الشمال، **الرواية والتاريخ**، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2006.

142. نور الدين درويش، **السفر الشاق**، منشورات إبداع، الجزائر، 1992.

هاء

143. هشام علي صادق، **تاريخ النظم القانونية والاجتماعية**، الدار الجامعية للطباعة والنشر، لبنان، 1982.

144. هند قواص، **المدخل إلى المسرح العربي**، دار الكتاب اللبناني، لبنان، 1981.

145. هيثم حسين، الرواية والحياة، دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، الإمارات، 2013.

واو

146. واسيني الأعرج، **مجمع النصوص الغائبة، أنطولوجيا الرواية الجزائرية التأسيسية،1 محنة التأسيس**، الفضاء الحر، الجزائر، 2007,

147. وليد إخلاصي، **لوحة المسرح النّاقصة، أبحاث ومقالات في المسرح**، وزارة الثقافة، سوريا، 1997.

ياء

148. يحيى بن شرف النووي، **روضة الطالبين وعمدة المفتين**، ج 10، المكتب الإسلامي، لبنان، 1991.

149. يوسف وغليسي، **التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج فعل الكلام**، دار ريحانة، الجزائر، 2007.

150. يوسف وغليسي، **تغريبة جعفر الطيار**، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، فرع سكيكدة، الجزائر،2000.

151. يوسف وغليسي، **مناهج النقد الأدبي**، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

ب – الرسائل الجامعية

152. علي زغينة، **هاجس الحرية في الشعر العربي المعاصر، محمد مفتاح الفيتوري أنموذجا**، دراسة موضوعاتية، أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه دولة في الأدب الجديث، بإشراف الأستاذ عبد الله العشي، جامعة الحاج لخضر، قسم اللغة العربية وآدابها، باتنة، 2003–2004، الجزائر.

ت – المجلات والجرائد

153. إبراهيم اليوسف، المثقف والسلطة، ثنائية الوئام والتناحر، **جريدة الزمان العراقية**، العدد1373 بتاريخ: 2002/11/25، العراق.

154. أبو العيد دودو. نشأة المسرح الجزائري وتطوره، **مجلة القبس**، ع 5، السنة 3، 1969، الجزائر.

155. الأزهر النفطي، ثنائية الخطاب الانفعالي في كتابة المسرحية الشعرية عند عبد الرّحمان الشرقاوي وجمال الدّين حمدي، **مجلة الاتحاف**، ع 143. 144 سنة 2004.

156. باربارا ويتمر، الأنماط الثقافية والعنف، ترجمة: ممدوح يوسف عمران، عالم **المعرفة**، العدد 337، سنة 2007المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

157. بوحمالة بنعيسي، في البحث عن بلاغة أساطيرية للقمة المغربية من خلال نموذجي "مساء تلك الظهيرة" لمحمد برادة و"الاستشهاد" للميلودي شغموم، **مجلة فصول**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، المجلد الرابع ، العدد الأول، نوفمبر، ديسمبر، 1983، مصر.

158. جميل حمداوي، جدلية المثقف والسلطة، **مجلة الصحيفة الشعبية المستقلة الشاملة**، ع 168، 2007، المغرب.

159. خالد محيي الدين البرادعي، تجليات التراث في المسرح الشعري العربي، **الكاتب العربي**، مجلة فصلية تصدر عن الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، س 21، ع 62–61، سنة 2003، سوريا.

160. عبد الرحمن بن زيدان،بداية المسرح الشعري في المغرب بين الهدف الوطني وتجريب الكتابة، **مجلة المقامة وجيش التحرير المغربي**، المغرب،ع 43، س 1996، المغرب.

161. عبد الملك مرتاض، خصائص الخطاب في رواية الثلاثة، **مجلة الثقافة**، ع 87، السنة 15، 1985،الجزائر.

162. عزالدين جلاوجي، التنازع في مسرحية رواية الثلاثة للبشير الإبراهيمي، **مجلة الآداب**

واللغات، كلية الآداب واللغات، جامعة لغواط، الجزائر، ع 10، 2012، الجزائر.

163. عز الدين جلاوجي، المثقف والسلطة وأغلال الموروث، في مقال نشر لجريدة **الخبر** الجزائرية، يوم 2005/09/22، الجزائر.

164. عزام محمد، النقد الموضوعاتي، **الموقف الأدبي**، اتحاد الكتاب العرب، ع 356، س 30، كانون الأول 2000، سوريا.

165. رولان بارت، نظرية النص، ترجمة منجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، **حوليات الجامعة التونسية**، ع 27/ 1988، تونس.

166. الطيب بودربالة، قراءة في كتاب سيمياء العنوان، للدكتور بسام قطوس، **محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي**، جامعة محمد خيضر بسكرة، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم الأدب العربي، س 2002، الجزائر.

167. محمد جادور، الخطاب التاريخي، امتدادات الذاكرة وحدود التأويل، **مجلة بصمات**، ع1، جامعة الحسن الثاني المحمدية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، المغرب، 1988، المغرب.

168. مشري بن خليفة، دلالة العنوان في ديوان "أشهد أنني رأيت"، **مجلة الأثر**، كلية الآداب والعلوم الانسانية، جامعة ورقلة، الجزائر، ع 2، س 2003، الجزائر.

169. يوسف الأطرش، دلالات العنوان في رواية غدًا يوم جديد، لعبد الحميد بن هدوقة، **مجموع محاضرات الملتقى الوطني الثاني**، قراءات ودراسات نقدية في أدب عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة، البرج، 2-5 نوفمبر 1999، الجزائر.

170. يوسف وغليسي، الرؤيا الشعرية والتأويل الموضوعاتي، **عالم الفكر**، ع 1، مج 32، يوليو سبتمبر 2003، الجزائر.

ث - المواقع الإلكترونية

171. http://www.universalis.fr/**encyclopedie**/jean-pierre-richard/

172. موقع وكيبيديا http://ar.**wikipedia**.org/wiki

173. موقع **عزالدين ميهوبي**، http://azzedinemihoubi.com

174. جميل حمداوي، المقاربة الموضوعاتية في النقد الأدبي، **موقع مجلة طنجة الأدبية**: http://ar.aladabia.net/article-1098

175. موقع **اتحاد كتاب المغرب**،/http://uemnet.free.fr

176. عبد الواحد المرابط، حول المسار النقدي للدكتور حميد لحميداني، **موقع دروب**،

177. ttp://www.doroob.com/archives/?p=43764

178. موقع **العربية**، http://ar.aladabia.net/article

179. موقع **عبد الرحمن بن زيدان**،

180. http://www.benzidaneabderrahmane.ma/conversationsavecdescr eateurs3.html

الفهـــــرس

مقدمة	**6**
تمـــــــهيـــد:	**12**
المنهج الموضوعاتي مفاهيم ومسار	**12**
أ- المنهج الموضوعاتي المصطلح والمفاهيم	**13**
1 -مصطلحات لمنهج واحد	**13**
2-مفاهيم المنهج الموضوعاتي	**15**
ب- المنهج الموضوعاتي ظهوره وتطوره وأهم أعلامه في الغرب	**18**
1- ظهور المنهج الموضوعاتي وتطوره	**18**
2- رواد المنهج الموضوعاتي	**19**
3- من أشهر أقطاب المنهج الموضوعاتي	**21**
-غاستون باشلار	**22**
-جورج بولي	**24**
-جون ستاروبنسكي	**25**
-جان بيار ريشار	**26**
4- الخلفية الفلسفية للمنهج الموضوعاتي	**28**
5- انفتاح المنهج الموضوعاتي	**30**
ت-المنهج الموضوعاتي في النقد العربي وأهم أعلامه	**36**
1-المنهج الموضوعاتي في العالم العربي	**36**

2–أقطاب المنهج الموضوعاتي في الوطن العربي 41
–عبد الكريم حسن 41
- حميد لحميداني 44
- يوسف وغليسي 46
3–الموضوعاتية في النقد العربي واضطراب المصطلح 47
ث–المنهج الموضوعاتي أهميته ومطباته 51
1–أهمية المنهج الموضوعاتي 51
2–مطبات في طريق المنهج الموضوعاتي 52
مـــــــدخـــــل: 54
المسرحية الشعرية المغاربية 54
مسار من التاريخ إلى التخييل
أ– مسار المسرحية الشعرية العربية 57
1 –مرحلة التأسيس 57
2 –مرحلة التأصيل 59
3 –مرحلة الإبداع 61
ب– المسرحية الشعرية المغاربية ومراحل نشأتها وتطورها 63
1 –مرحلة التأسيس 63
2 –مرحلة الانطلاق 68
ت–منابع المسرحية الشعرية المغاربية 71
1–التاريخي في المسرحية الشعرية المغاربية 71

-التاريخ المغاربي القديم والحديث	75
*أبوليوس لأحمد حمدي	75
* أحبك يا شعب لمحمد عمار شعابنية	77
* بقيت وحدي لأبو بكر اللمتوني	79
* المعركة الكبرى لعلي الصقلي	78
-التاريخ العربي الإسلاميالقديم	82
*بلال بن رباح لمحمد العيد آل خليفة	82
*ربة شاعر لعلال الهاشمي الخياري	83
2-التخييل في المسرحية الشعرية المغاربية	87
* الزفاف يتم الآن لعبد الحميد بطاو	88
* زلزال في تل أبيب للميداني بن صالح	91
* الصخرة السوداء لعبد السلام بن حجر	93
* محاكمة العبدان لعبد الباسط عبد الصمد	96
* نار تحت الجلد لأحمد بن ميمون	97
الباب الأول:	101
تيمة العنف بين المرجعية والحضور في المسرحية الشعرية المغاربية	101
الفصل الأول:	103
العنف ومرجعياته اللغوية والفكرية	103

ا–العنف : المفاهيم والحضور الادبي	**104**
1–العنف لغة	**104**
2–العنف في نثر العرب وشعرهم	**106**
3–العنف اصطلاحا	**108**
ب–العنف تاريخه ومرجعياته	**110**
1–تاريخ العنف	**110**
2–أشكال العنف	**111**
–العنف البدني	**111**
–العنف الرمزي	**112**
3–دوافع العنف	**112**
4–العنف والمشروعية	**114**
5–العنف والفلسفة القديمة	**116**
6–العنف والمسرح	**117**
خلاصة القول	**118**
الفصل الثاني:	**119**
الكلمة الموضوع	**119**
أ–الكلمة الموضوع	**120**
ب–استحضارات أخرى للعنف	**128**
1–طلائع العنف	**128**
–الأنبياء	**128**
–أعلام العرب والإسلام	**132**

-اعلام الاعاجم	**137**
-أعلام الكتب السماوية	**141**
-أعراق وأجناس	**142**
-حركات العنف	**145**
2-محاريب العنف	**147**
-الوطن العربي	**147**
-العالم الحر	**151**
3-العنف والأسطورة	**153**
-الأسطورة الإغريقية	**153**
-الأسطورة الدينية	**155**
-الأسطورة العربية	**157**
4-العنف والفن	**158**
خلاصة القول	**164**
الفصل الثالث:	**165**
عنف العتبات / عتبات العنف	**165**
أ-مفهوم العتبة ومكانتها	**166**
ب-العتبة والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية	**168**
خلاصة القول	**182**
الفصل الرابع:	**183**
نموذج القوة الفاعلة والعنف	**183**

أ–نموذج القوة الفاعلة	**184**
ب–نموذج القوة الفاعلة في المسرحية الشعرية المغاربية	**186**
خلاصة القول	**213**
الفصل الخامس:	**214**
عنف المكان وسينوغرافيته	**214**
أ–المكان ودلالته	**215**
ب–المكان والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية	**219**
1–الأماكن المفتوحة	**220**
–المدينة	**220**
–المخيم	**223**
–الصحراء	**223**
–المقبرة	**224**
2–الأماكن المغلقة	**225**
–القصر	**225**
–مخفر الشرطة	**226**
–المحكمة	**226**
–البيت	**227**
–المنجم	**229**
ت–سينوغرافيا المكانودلالته	**231**
ث–السينوغرافيا المكان والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية	**232**
–أشياء دالة على أسلحة قديمة	**233**

- أشياء دالة على أسلحة حديثة	233
- أشياء دالة على أسلحة العبودية والقهر	233
خلاصة القول	**242**
خاتمة الباب	**243**

الباب الثاني:	**244**
أقانيم العنف في المسرحية الشعرية المغاربية	**244**

الفصل الأول:	**246**
الآخر من العنف إلى العنف المضاد	**246**
أ-ماهية الآخر	**247**
ب-الآخر في المسرحية الشعرية المغاربية	**251**
ت-الآخر والعنف المرضي	**254**
ث-الكلمة/ الموضوع والآخر	**258**
1-عنف الآخر	**260**
2-العنف المضاد	**261**
خلاصة القول	**265**
الفصل الثاني:	**267**
السلطة والعنف	**267**
أ-مفهوم السلطة	**268**

ب–السلطة والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية 269
ت–الكلمة/ الموضوع والسلطة 275
1–الحاكم 277
2–المحكوم 277
خلاصة القول 286

الفصل الثالث: 287
المثقف والعنف 287
أ–المثقف تعريفات ومفاهيم 288
ب–المثقف والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية 290
1 –مثقف الانسجام 292
2 –مثقف الرفض 294
3 –مثقف القطيعة 297
ت– الكلمة/ الموضوع والعنف 302
خلاصة القول 306
الفصل الرابع: 307
الدين والعنف 307
أ– الدين مفهوم ووظيفة 308
ب– الدين والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية 312
ت– الكلمة/ الموضوع والدين 321
1– حقول العنف في الكلمة الموضوع 322

-أفعال العنف 322
-وسائل العنف 322
-رموز العنف 322
2- صفات رجل الدين في المدونات 322
-الضلالة 322
-العمالة 322
-العنف 323
-الطبقية 323
-الخداع 323
-التشفي 324
خلاصة القول 326
الفصل الخامس: 327
المرأة والعنف 327
أ-المرأة المفهوم والمسيرة 328
ب-المرأة والعنف في المسرحية الشعرية المغاربية 330
ت-تمثلات المرأة في المسرحية الشعرية المغاربية 332
1 -المرأة والحب 332
2 -المرأة والثورة 334
3 -المرأة والحزن 337
ث-الكلمة /الموضوع والمرأة 339
خلاصة القول 344

خاتمة الباب الثاني	**346**

ملاحق	**347**
الملحق: أ	**348**
الكلمة الموضوع	**348**
ملحق/ أ، رقم:1 – مسرحيةأبولويس	**349**
ملحق/ أ، رقم:2 – مسرحية زلزال في تل أبيب	**356**
ملحق/ أ، رقم:3 – مسرحية الصخرة السوداء	**366**
ملحق/ أ، رقم:4 – مسرحية محاكمة العبدان	**369**
ملحق/ أ، رقم:5 – مسرحية المعركة الكبرى	**378**
ملحق/ أ، رقم:6 – مسرحية الموت أثناء الرقص	**393**
ملحق/ أ، رقم:7 – مسرحية نار تحت الجلد	**399**
الملحق ب/	**406**
جدول أهم علامات النصوص	**406**
الملحق ت/	**411**
جدول في أشكال العنف وأسبابه ووسائله	**411**
الملحق ث/	**422**
حوار مع بعض أصحاب المدونات بخط أيديهم	**422**
ملحق/ ث، رقم: 1. حوار مع أحمد بنميمون "المغرب" بخط يده	**423**
ملحق/ ث، رقم: 2. حوار مع أحمد حمدي "الجزائر" بخط يده	**429**

ملحق/ ث، رقم: 3.حوار مع عبد الحميد بطاو "ليبيا" بخط يده **435**

ملحق ج/ **441**

تراجم أصحاب المدونات

خاتمة **446**

قائمة المصادر والمراجع **450**

الفهرس **469**

ملخص البحث

اعتمدت في بحثي هذا سبعة نصوص مسرحية شعرية مغاربية، انتقيتها وفقا لحضور هذا الجنس في كل قطر مغاربي، وقد بدأت بحثي هذا بعرض سريع للمنهج الموضوعاتي، تاريخه ومفاهيمه، وأهم أعلامه في العالمين الغربي والعربي، وعرض ثان أكثر إيجازا عن المسرحية الشعرية في المشرق والمغرب، ومراحل التطور فيهما، مقدما تلخيصا لأهم المسرحيات الشعرية المغاربية بين ما اتكأت على التاريخ في استنباط أحداثها، وبين ما هو خيال صرف.

في الباب الأول من البحث عرضت لمفاهيم العنف، ثم تتبعت حضوره خلال الكلمة/ الموضوع، واستخرجت من النصوص آلاف الكلمات الدالة على ذلك محيلا إياها على أقسام الشجرة الموضوعاتية، وتتبعتها بعد ذلك عبر كل حضورها المختلف والمتنوع، ركزت بعدها على هذا الحضور من خلال العتبات المتاحة، كالعناوين والإهداءات، ثم على القوة الفاعلة داخل النصوص، ثم على المكان وسينوغرافيته.

تتبعت في الباب الثاني حضور الكلمة الموضوع من خلال حضور، الآخر، والسلطة، والمثقف، والدين، والمرأة، على أساس أنها الأقانيم الأكثر ارتباطا بالكلمة الموضوع.

ثم أنهيت بحثي بمجموعة من الملاحق، اعتبرتها ضرورية، تضمنت الكلمة الموضوع في كل النصوص، وملحقا لأهم العلامات، وآخر في أشكال العنف وأسبابه ووسائله، وأخيرا بملحق لحوارات أجريتها مع ثلاثة شعراء من المغرب وتونس والجزائر بخطوط أيديهم.

وأنهيت بحثي هذا بخاتمة ضمنها أهم النتائج المتوصل إليها في بحثي هذا.

J’ai adopté dans la présente recherche sept textes théâtraux maghrébins que j’ai sélectionnés suivant la présence de ce genre dans chaque pays maghrébin. J’ai commencé la présente recherche par exposer rapidement l’approche thématique, son historique et ses concepts, ses auteurs à l’occident et dans le monde arabe. J’ai exposé en deuxième lieu la pièce de théâtre poétique avec ses développements à l’occident ainsi qu’à l’orient, en présentant un résumé de toutes les pièces de théâtre poétiques magrébines. J’ai basé sur l’histoire en concevant leurs évènements.

Dans le premier chapitre de la recherche, j’ai exposé les concepts de l’agressivité. En suite, j’ai suivi sa présence au niveau du mot/sujet. J’ai extrait des textes des milliers de mots signifiant l’agressivité, je les ai mis dans les parties de l’arbre thématique. En suite, je les ai suivis pendant leurs présences pièce théâtrale poétique différentes. J’ai mis en évidence cette présence à travers les seuils disponibles tels que les titres et les dédicaces, puis, la force active dans les textes, ainsi que le lieu et sa cinégraphie.

Dans le deuxième chapitre, j’ai suivi la présence du mot/sujet à travers la présence de l’autre, l’autorité, l’intellectuel, la religion, la femme, étant donné comme des mots clés les plus reliés au mot/sujet.

J’ai achevé ma recherche par des annexes que je vois nécessaires comprenant le mot/sujet dans tous les textes, et une annexe des marques les plus importantes, une autre sur les formes, les causes et les moyens de l’agressivité, et une annexe des interviews tenus avec trois poètes du Maroc, Tunisie et l’Algérie, écrite par leurs mains.

End dernier lieu, j’ai terminé la recherche par une conclusion comprenant les résultats obtenus les plus importants dans la présentes recherche.