الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب واللغات

ميدان اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة:

الرمز في شعر عبد الرحمن الشرقاوي

"مأساة جميلة" أنموذجا

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس نظام جديد
تخصص الأدب العربي

إعداد الطالبة :

بسمة غراف

إشراف الأستاذة :

حنان بومالي

السنة الجامعية:2010 - 2011

بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى

بسم الله الرحمن الرحيم الرحمن علم القرآن خلق الإنسان ، علمه البيان

الشمس والقمر بحسبان والنجم والشجر يسجدان والسماء رفعها ووضع

الميزان ألا تطغوا في الميزان أقيموا الوزن بالقسط ولا تخسروا الميزان

صدق الله العظيم

الآية من 01 إلى 09 سورة الرحمان

تشكر وعرفـــــــان

بســـــــم الله الرحمـــــن الرحيـــــــم

الحمد والشكر لله والصلاة والسلام على رسول الله وآله وصحبه وبعد

باسمك اللهم نحمدك على نعمتك ونستعين بك لتهدي قلوبنا وتنير دروبنا وتجعل خير أعمالنا خواتمها وأن تدفعنا بما علمنا الحمد لله.

عن معاذ بن جبل رضي الله عنه

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : « لله تَعَلَّمْ ، فإن تعلمه لله خشية وطلبه عبادة ومذاكرته تسبيح والبحث عنه جهاد وتعليمه لمن لا يعلمه صدقة وبذله لأهله قربة... لله.»

رأس الحكمة مخافة الله فأحفظ الله يحفظك وأشكرهيزدك وأسأله يُعطيك.

فبعد الشكر لله أتقدم بالشكر الجزيل لإستاذتي المشرفة « حنان بومالي»

راجية من المولى عز وجل أن يطيل عمرها ويحفظ صحتها ويُمددها بالبنين والبنات وأقر بجزيل الشكر والعرفان على الجهود والنصائح التي قدمتها لي ومساعدتها لي في إنجاز هذا العمل المتواضع.

وأسأل الله عز وجل أن تكون في ميزان حسناتها يوم القيامة.

وأشكر كذلك جميع أساتذة قسم الأدب عربي وقسم اللغة العربية كل أستاذ باسم سائلة المولى عز وجل أن يُطيل عمرهم وأن يكون قدوة لنا والأجيال القادمة ولمن قدم لي ولو مساعدة صغيرة في إتمام هذا العمل لينال رضى كل من يحمله ويستفيد منه راجية من المولى عز وجل بأن يوفقني وإياكم لخدمة منفعة بني البشر ولله من قبل ومن بعد.

بسمة

إهـــداء

بسم الله الرحمن الرحيم : « وقالوا سبحانك لا علم لنا إلا ما علمتنا

إنك أنت العليم الحكيم » سورة البقرة

اللهم نور بالعلم قلبى واجعلنى من المفلحين ومن الميسر أمورهم ومن الذين يستجاب

دعاؤهم اللهم انفعنى بما علمتنى وارزقنى علمًا ينفعنى " أمين"

قال الإمام الشافعى : « إن العلم بطىء اللزام بعيد المرام لا يُدرك بالسهام

ولا يرى في المنام ولا يورث عن الآباء والأعمام إنما هو شجرة لا تصلح

إلا بالغرس ولا تغرس إلا في النفس ولا تدق إلا بالدرس. »

فمهما عانيت ومهما كان كل شىء صعبا تبقى أنى ضحيت لأجل اثنين أهدى ثمرة

جهدى طوال سبعة عشر عاما إلى من فارقها قدرى

لو ترجع اليوم لأدفع مهرها عمرى

إلى التى هجرتنى دون وداع إلى روح أمى الطاهرة التى تحيا في البقاع

رحمها الله وأسكنها فسيح جنانه

إلى الذى رآنى قلبه قبل أن ترانى عيناه إلى الذى علمنى أن الحياة ليست فقط آمال وأن

الشرف ليس فقط للرجال

وأن العلم يحكى بالفعال وأن القناعة سيدة الخصال. وأن الرضا لله ورسوله والوالدين ما له

السلام إلى أبى الغالى.

إلى الذى كان أنيس دربى ونور بصرى. ومهجة قلبى

خطـــــة البحـــــث

المدخل : مدخل إلى عالم المسرح

أولا : المسرح بين العرب والغرب

ثانيا : المسرح الشعري

- عند الغرب
- عند العرب

ثالثا : المسرح الشعري في الوطن العربي.

الفصـــــل الأول : الرمز ماهيته وتطوره

أولا : قراءة في المصطلح

أ- لغة

ب- اصطلاحا

ثانيا : مستوياته وأنواعه

1- الرمز الأسطوري

2- الرمز الطبيعي

3- الرمز التراثي

4- الرمز الديني

5- الرمز الثوري

ثالثا : تقاطعه مع مصطلحات الأخرى.

I- الرمز والأسطورة

II- الرمز والإستعارة

الفصل الثاني : تجليات الرمز في مسرحية " عبد الرحمن الشرقاوي "

أولا : تجليات الرمز في مسرحية " جميلة بوحيرد "

1- الجزئي

2- الكلي

ثانيا : البناء الفني لمسرحية " جميلة بوحيرد "

1- اللغة.

2- الصورة الشعرية.

3- الإيقاع.

الملاحق

الخاتمة

قائمة المصادر والمراجع

فهرس الموضوعات

مقدمة

مقدمـــــة :

الأدب المسرحي هو جنس من الأجناس الأدبية الكبرى المتأثرة بالحياة الاجتماعية والثقافية وخاصة السياسية، حيث منذ بدايات النصف الثاني من هذا القرن انطلقت في أقطار مختلفة من الوطن العربي حركات ثورية، بعضها كان موجها لتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية الداخلية، وبعضها كان كفاحًا ضد الاستعمار ولهذا ظهرت مجهودات عديدة من أجل بلورة هذه الأوضاع في قالب فني هو المسرح وتكوين أسس قاعدية يُبنى عليها هذا الفن، إذ أن هذا المسرح يختلف كونه مسرحًا قديما قبل أن يكون حديثا بين العرب والغرب حول مبدأ الأولوية أو الأسبقية أو مبدأ التأثير والتأثر.

وقبل أن نعرج بتعريف المسرحية الشعرية التي هي أساس موضوعنا، وجب علينا إعطاء تعريف عام للمسرحية ؛ إذ هي قصة كتبت لتمثل على خشبة المسرح ؛ أي هي قصة غيب عنها الراوي، وكلمة " المسرحية " عربية تدل على مدلول درامي عند الإغريق أما فيما يخص قلب موضوعنا وهي " المسرحية الشعرية " باعتبارها فن من فنون الأدب واسعة التأثير، حيث أنها تحتوي على جميع العناصر الفنية التي يجب أن تكون متوفرة في الرواية النثرية من عرض ، عقدة ، حوار.

إن المسرحية الشعرية منتشرة في الآداب الغربية انتشارا واسعا ولها أهمية خاصة في توجيه ونقد المجتمع، وهي عريقة في القدم ، لأن تلك الآداب ورثت هذا النوع من الفن من أشعار الأقدمين من اليونان أولا ومن الرومان ثانيا.

فارتأينا أن نختار عنوانا لموضوعنا باختيار جانب من جوانب هذا الفن المسرحي هي المسرحية الشعرية الثورية التي جسدت بطولة " جميلة بوحيرد " واعتبرتها رمز الصمود، وأن نمتحن مدى صدق مقولة " عزالدين اسماعيل ".

استطاع الشاعر المعاصر أن يجعل من شخصية " جميلة بوحيرد " شخصية أسطورية، فهل ارتقت حقا التجربة الشعرية المعاصرة برمز " جميلة بوحيرد " إلى حد الأسطورة ؟ وماذا تمثل جميلة في الشعر المعاصر عامة وفي المسرح خاصة ؟ ، وما مدى توظيف رمز " جميلة بوحيرد " داخل الشعر المعاصر ؟.

هذه بعض أهم نقاط الإشكالية التي هي أساس هذا البحث، ولنا أن نعتبرها "أسبابا" دفعتنا وحببت إليّ الموضوع. وهناك أسباب أخرى دفعتني بهذا الفن الواسع، فحاولتُ تقديم دراسة صغيرة لعلها تكون بداية لدراسات كبيرة تخدم هذا الفن وإلى جانب هذا دوافع أخرى منها تمجيد تاريخ الجزائر وذلك من خلال دراسة رمز البطولة، ورمز المقاومة " جميلة بوحيرد ".

وبالتالي العمل على توظيف قدراتنا، وخبراتنا المعرفية التي تحصلنا عليها طيلة هذه السنوات الثلاث، والكشف عن جملة الدلالات والرموز والأساطير. ثم إنه لا يخفى على أي باحث أن كل دراسة علمية أكادمية لابد أن تستند إلى منهج مناسب يتحدد حسب طبيعة النص في حد ذاته ، فارتأينا أن نختار " المنهج السيميائي " كونه يتناول – وبصفة مباشرة – دلالة Semantique الرمز في العمل المسرحي.

وعند انجازنا هذا البحث العلمي عمدنا إلى تقسيم بحثنا لفصول كانت بدايتنا مجسدة في مدخل : تناولنا فيه لمحة عن المسرح عامة عند كل من العرب والغرب، وكيف نشأ عندهما، ثم انتقلنا إلى الخاص وهو المسرح الشعري عند كل من العرب والغرب، ثم أنهينا هذا المدخل بذكر بعض بلدان الوطن العربي وكيف نشأ المسرح في كل وطن من هذه الأوطان. لننتقل بعدها إلى الفصل الأول بعنوان " الرمز ماهيته وتطوره" اعتمدنا فيه على إعطاء قراءة عامة في مفهوم الرمز بين اللغة والاصطلاح، ثم تطرقنا إلى عرض مستويات وأنواع الرمز من أسطوري ، طبيعي ، تراثي ، ثوري وديني واختتمنا هذا الفصل بالتطرق إلى جملة من المصطلحات وتوضيح مدى تقاطعها مع مصطلحات أخرى مثل الاستعارة والأسطورة. أما الفصل الثاني والذي ولجنا من

خلاله عالم التطبيق الذي هو امتداد للفصل النظري، إذا من خلال هذا الفصل التطبيقي حاولنا تقفي أثر تجليات الرمز في مسرحية " جميلة بوحيرد " من رمز جزئي إلى رمز كلي إلى أن وصلنا إلى البناء الفني بدراسة مختلف العناصر الفنية للمسرحية من لغة وصورة شعرية وإيقاع.

وعند انجاز هذا البحث العلمي اعتمدنا على جملة من المصادر والمراجع كانت لنا العون الكبير في ضبط المادة العلمية وتوسيع المفاهيم من بين هذه المراجع : اعتمدنا على كتاب الثورة الجزائرية في الشعر العراقي لـ " عثمان السعدي " وكتاب الرمز والرمزية في الشعر المعاصر لـ " محمد فتوح أحمد " فهذا الكتاب من أغنى كتب التي خاضت في الموضوع ، ضف إلى ذلك كتاب الشعر المعاصر : قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية لـ : " عزالدين اسماعيل " وهناك مؤلفات أخرى لا تقل أهمية عن هذه أمثال كتاب الصورة الأدبية " لمصطفى ناصف " ولغة الشعر لـ : " رجاء العيد "...وغيرها من المؤلفات التي تناولت رمز جميلة بوحيرد.

وفي هذا الأخير ختمنا هذا البحث بخاتمة كانت محاولة تركيب واستنتاج ما توصلنا إليه في محطاتنا الفصلية والنظرية محاولة من خلال سطورها الإجابة عن بعض التساؤلات التي تم طرحها أثناء دراستي.

وفي ختام هذه الأسطر لا يسعني إلا تقديم الشكر والامتنان إلى الأستاذة المشرفة التي كانت المساندة لي طوال مشواري العلمي هذا وذلك من خلال التوصيات والتوجيهات التي ساعدتني بطريقة أو بأخرى على ارتقاء درجات سلم البحث، فأطال الله عمرها وجعلها ذخرًا لنا...

لك أستاذتي فائق الحب وخالص التقدير

وفي الختام نتقدم بأخص التهاني والتحيات إلى الهيئة العلمية المشرفة

على هذا المركز الجامعي الذي احتضننا طيلة هذه السنوات الثلاث وعلى رأسهما

الدكتورين « محمد زلاقي ورابح الأطرش »

مدخل إلى عالم المسرح

أولاء المسرح بين العرب والغرب

ثانياء المسرح الشعرى

— عند الغرب

— عند العرب

ثالثاء المسرح الشعرى في الوطن العربى

من السهل أن ندرس المسرح ، ولكن ليس من السهل أن نخوض غمار البحث في ميدانه لأنه وبشكل أساسي مباشر أن البحث فيه ليس طرافة علمية بقدر ما نجد فيه الجد والحزم والعزم ، لكونه قوة مفروضة في الأدب العربي والتراث الأدبي والغربي ككُلْ. بحيث ظهرت مجهودات عديدة وآراء للدراسة هذا الفرن (المسرح) وتكوين أسس قاعدية يُبنى عليها هذا الفن ، وقدموا كذلك أفكار لا ينكر جميلهم فيها حتى بلغوا بهذا الفن المسرحي إلى العالم بأكمله وصانوا منهم من الزوال والإضمحلال.

إذ أن هذا المسرح يختلف كونه مسرحًا قديما قبل أن يكون حديثًا بين العرب والغرب حول مبدأ الأولوية أو السبق ،أي أسبقية المسرح الغربي عن المسرح العربي أو العكس أو مبدأ التأثير والتأثر. هذا ما يمكن أن نوضحه في هذا المدخل مع الالتفات إلى مفهوم المسرح الشعري كجناح من الأدب المسرحي عامة.

أولا : المسرح بين العرب والغرب :

هناك فراغ موجود بين المسرح وبين الجمهور العربي ، بفعل تأثير الغزو الثقافي الذي يريد إدخال ثقافات دخيلة وزرعها في ثقافة عربية. " يكون أحد أنماطها المسرح الغربي المستورد". [1] ، لخدمة أغراض الغزو. يأخذ التراث الثقافي العربي المحلي وزرع التراث الغربي.

لقد تعددت الدراسات والاجتهادات حول المسرح العربي ، فهناك من قال أنه ولد أجنبيًا عن المجتمع العربي، " وما هو تقليد للشكل الغربي " [2] ، وإن ظاهرة المسرح في المجتمع والثقافة العربية لها خصوصية تتميز بها عن باقي الفنون الأدبية الأخرى الموجودة في هذه الثقافة ، حيث أنها ولدت غريبة عن الثقافة العربية ، بحيث ذهب بعض الدارسين بالدعوة إلى أن نتخلى عن هذا الشكل المسرحي المتعارف عليه اليوم.

---

(1)- عيسى خليل محسن : المسرح : نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي في المدارس – دار جرير. للنشر والتوزيع سنة 2005 – ص186.

(2)- المرجع نفسه ، ص186.

ونعود إلى الأشكال الأخرى التي تمثل ثقافتنا العربية ، كالمسرح السامر ، أو فن الحكواتي ، أو حتى المسرح الشعبي الاحتفالي ، إن هذه الطروحات تتوافق مع الطروحات تبحث عن التمييز الثقافي العربي ، مما يؤدي إلى وقوع جدل بين الباحثين والدارسين لهذه الثقافة ، لكن في الحقيقة ما هي إلا حدود أفعال.

من الملاحظ على المسرحيين العرب منذ ظهور المسرح العربي الأول ، قبل قرن وربع القرن تقريبا لم يتم تقديم مضمون مسرحي عربي مستقل عن المضمون الغربي للمسرح له سمات وخصائص مميزة إلى حدّ ما.

ولقد أصبح المسرح العربي ذا مضمون عربي في الأغلب. لأن " استعارة بعض الأشكال المصاحبة للعرض المسرحي ، ما هو إلا إثراء وغنى ، لهذا النوع من العمل الفكري لأن الثقافة ما هي إلا أخذ وعطاء."[1]

وكذلك تعددت الاجتهادات حول المسرح الغربي. بحيث يجمع الدارسين على أن تاريخ الدراما الغربية يتجلى في أربع مراحل رئيسية وهي :

1)- المرحلة الأولى تشمل الدراما اليونانية في القرن الخامس قبل الميلاد.

2)- المرحلة الثانية تشمل الدراما الإليزابيثية في إنجلترا في النصف الثاني من القرن 16.

3)- المرحلة الثالثة تشمل الدراما الكلاسيكية الجديدة بداية القرن 17 التي بلغت أوج تطورها في فرنسا.

4)- المرحلة الرابعة وتشمل الدراما الحديثة التي بلغت الربع الأخير من القرن الماضي تقريبا ولا يزال مستمرًا في بلدان أوروبا وأمريكا حتى اليوم.

ومن خلال هذه المراحل يمكن إعطاء تعريف للمسرحية بقولنا :

---

(1)- المرجع السابق ، ص 186.

المسرحية في أصل اللفظة هي لفظة يونانية ويعني حركة وهي فن يُراد به التمثيل أو عرض جانب من جوانب الحياة المختلفة للجمهور بواسطة ممثلين يستطعون أن يتقمصوا مشاعر الآخرين لهم القدرة في تجاوز حدود الأنا. كما يملكون القدرة على التأثر بالجماعة الإنسانية التي يعشون معها والتأثير فيها.

إن المسرحية هي فضاء مرئي ، حين يمثل ويصوّر أفعال الإنسان ، بحيث تتطلب عقدة أو مجموعة من الحوادث والأزمات المتصلة بعضها ببعض. والتي تؤول إلى ذروة التأزم ولابد لها من نهاية.

هذا فيما يخص المسرح القديم أما المسرح الحديث فيتضح من خلال الخصائص التي يتميز بها. بحيث تظهر هذه الخصائص من خلال محاولات التجديد التي قام بها كل من **هنريك إيسن النرويجي وأوجست السرندبرح السويسري.**

وكانت محاولتهم ضد الاتجاه المحافظة والذي من ميزته : الخطب الرنانة واللجوء للأحداث الغير معقولة.

- اعتماد المسرح الأوروبي الحديث على الاتجاه الرمزي ، والفرار من الطبيعة التي كانت الطابع المميز للمسرح القديم.
- الاعتماد على الشكل الأقرب إلى واقية الحياة ، والمضمون الذي يقترب نحو مسرحية الانتفاضات الاجتماعية التي يقوم بها الشعوب.
- الانتقال من تصوير الصراع بين الإنسان ومجتمعه إلى تصوير مواطن الإنسان وعَوَالِمِهِ الداخلية.
- تأثر الدراما الحديثة بعناصر الشكل الروائي لأنها مفعمة بالأحداث والحركة ممّا يُشجع على نقلها من مجال السرد والوصف إلى عالم الحوار الحي في المسرح.

بل أن بعض كتاب الرواية والقصة القصيرة ، قد أسهموا بمسرحيتهم في تيسير الحركة الدرامية الحديثة أمثال : **إميل زولا ، مكسيم جوركي ، تولوستويْ**

كما كان للشعر دور في صياغة الدراما الحديثة إما عن طريق مباشر وذلك باجتذاب الشعراء الغنائيين إلى مجال المسرح مثل : **إيليوث** ، **بريخت ولوركا**. وإما بطريقة غير مباشرة وذلك بإستخدام بعض خصائص الشعر في اللغة النثرية كالرمز والغوص في عمق الشاعر والقضايا الإنسانية.

ويمكن القول بأن في المسرح الحديث كثيرًا من كُتابها المجددين قد استمدوا بعض موضوعاتهم المسرحية من الأساطير اليونانية والرومانية القديمة مثل : **جون بوسَارت**. وقبل أن نعرج إلى المسرح العربي وجب علينا أن نشير إلى أن المسرح الغربي لم يتحرر من قيود المسرح الأرسطي والإنسلاخ عن مفهوم المحاكاة الكلاسيكية إلا في القرن التاسع عشر والقرن 20م. مع مجموعة من المدارس المسرحية والفنية التي استهدفت الثورة على المسرح اليوناني كما نظّر له " أرسطو في كتابه " **فن الشعرية** " كما عملت هذه المذاهب الأدبية على التخلص من الفلسفة العقلانية المغلقة ومبادئ المذهب الكلاسيكي الذي كان يربط المسرح بالعقل والمحاكاة والعقل واحترام قضايا وتصورات المنطق وتمثل الأخلاق والفضيلة. وقد بدأ التجديد المسرحي مع المسرحي الإنجليزي " **شكسبير** " والفرنسي "**فكتور فيجو**" والألماني " **برترولد بريخت**".

وبعض المدارس الفلسفية والفنية كالمدرسة السريالية ومدرسة الوجودية والمدرسة التجريدية التي تسمى بمدرسة اللامعقول.

وبعد هذا الكلام القصير يمكن القول أن كما كان للمسرح جذور في العالم الغربي فإن له جذور في العالم العربي " إذ مرَّ المسرح العربي بتطورات مختلفة سواء على مستوى الشكل، المضمون أو على مستوى المصطلح. فقد أطلق على النص المسرحي في بدايته إسم **الرواية** لإحتوائها على قرينة تشير على أنه نص روائي تمثيلي ، وليس مجرد نص سردي تم استخدام كلمة " **تياتور** " للدلالة على المسرحية. وقد مَّر هذا المسرح العربي بالمراحل التالية : المرحلة الأولى وتتميز بـــ : أن اللبنانيون هم

السباقون في كتابة النص المسرحي بحكم اتصالهم المبكر بالمسرح الأوروبي ، وقد نقل هذا الفن إلى مصر وبلاد الشام فلاقا تجاريًا. كبيرا حكومة وشعبًا ، غير أن المجتمع في بلاد الشام لم يكن متهيأ لتقبل هذا الجنس الأدبي لسيطرة الثقافة العثمانية مثل **مارون النقاش** الذي كتب أول مسرحية له بعنوان " **البخيل** ".

سيطرة الطابع الغنائي والموسيقى والرقص على المسرح العربي ، فلا نكاد نجد مسرحية واحدة في هذه المرحلة لا يُغنى فيها أولا يصاحبها الغناء أو الرقص. وقد أدرك مارون النقاش هذه الصفة في مجتمعه فذهب إلى أن المسرح الغنائي هو الذي يوافق الأسماء ، فَعَدَلَ من المسرح النثري إلى المسرح الشعري الموسيقي.

للمسرحيات مرجعيات مختلفة إستقت منها مادتها وهي الواقع التاريخي ، الواقع الأسطوري ، التراث الأدبي والتراث الشعبي (ألف ليلة وليلة. وبعض السير الشعبية والواقع الاجتماعي المعيشي.).

المزج بين الطابع الغنائي (الشعر) ومعالجة القضايا الاجتماعية الإنتقادية نثرًا وقد مزَّج بين الطابعين هارون النقاش ، إلا أن يعقوب صنوع قد اتجه توجُهًا واضحًا نحو النثر بالإضافة إلى التعليم فالمسرح بمثابة مدرسة في عصر عزَّة فيه المدارس للتعليم اللغة العربية الفصيحة بعد أن فشت اللغة العامية." (*)

فمن خلال هذه المرحلة يمكن القول بأن هدف المسرحيات الإمتاع والنصح والإرشاد عن طريق إبراز عيوب المتلقين من نظر مارون النقاش، من خلال المسرحيات التي استمدت مادتها من الواقع الاجتماعي وغيره.. الواقع الاجتماعي المعيشي.[1]

(*)- مأخوذ من محاضرة الأستاذة بونشادة نبيلة في تاريخ : 2010/03/05

(1)- نبيلة بونسادة ، المرجع السابق.

ويمكن أن نذكر من خلال هذه المرحلة أهم الرواد الذين مثلوا هذه المرحلة أمثال مارون النقاش الذي ألف كوميديا البخيل متأثر بالمسرح الفرنسي للموليار وهي أول مسرحية عربية أبو خليل القباني ، ويعد أبو المسرح الغنائي في دمشق ومصر ، ألف حوالي 15 مسرحية لم تصلنا سوى 08 مسرحيات وهي **هارون الرشد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب.**

- **هارون الرشيد مع أنس الجليس**
- **الأمير محمود نجل شاه العجم.**
- **عنترة بن شداد.**
- **لبان الغرام.**
- **حِيَل النساء.**
- **ناكر الجميل.**[1]

وهنا كذلك خليل الأزجي عنده الخنساء ، وكيد النساء ، والمروة والوفاء. وغيرهم من الرواد الذين ألفوا مسرحيات ومعظم هذه المسرحيات ضاعت فلم يبق إلا القليل.

أما المرحلة الثانية فتتمثل في مرحلة المسرحية الشعرية التقليدية ويتميز بـــ : الإختلاف بين مرجع و آخر أو مصدر وآخر ، حول تاريخ معظم هذه المسرحيات لأنه مثلت أولا ثم طبعة وبعضها لم يظهر.

كتبت معظمها على أوزان الخليلية المعروفة استدعت التراث ولكنها لم يستلهمه لم يوضفه توظيفًا معاصرًا وقد كانت هذه المسرحيات وفيه الموروث تاريخيا وتراثا ولغة أكثر من وفائها للعمل المسرحي حتى غذت المسرحية أقرب للقصيدة القصصية." وزُعت فيها الأدوار.

معظم هده المسرحيات أقرب من الشعر المسرحي منها إلى المسرحية الشعرية وهي إمتداد للشعر الغنائي، كما أنها بنت الشعر القصصي والتاريخي.

---

(1)- نبيلة بونشادة ، المرجع السابق.

الإصرار على استخدام الأساليب القديمة في الشعر ونقلها إلى عالم المسرح ، فهم يستعيرون صورهم وأخيلتهم من القدماء دون الالتفات إلى أن عالم المسرح هو عالم الفرجة لا عالم البيان والبلاغة.

انعدام التمايز بين الشخصيات لغة ووصفًا لأنها لا تملك الحرية في التعبير عن نفسها وصوت الشاعر هو صوت المسيطر على النص المسرحي.

اهتمام الشاعر باللغة الشعرية أكثر من اهتمامه بالحوار والحبكة والصراع المسرحي...ومن أهم رواد هذه المرحلة : **بطرس الخوري** : من مؤلفاته "**فيصل المعلوف**" **عزيز أباضة** الذي ألف " **قيس ولبنى** " و " **شجرة الدُر**". و**أحمد زكي أبو شادي** " **زنوبيا ملكة تدمُرْ** ...إلخ.[1]

وقبل أن نُعرج إلى المسرحية الشعرية سواءا عند الغرب أو العرب وجب علينا. إعطاء تعريف عام للمسرحية حيث إنها عبارة عن " جنس عريق عند الإغريق ، حديث عند العرب ، وهو قصة تمثيلية أساسها الحوار وليس السرد ولا الوصف، والحوار يمكن أن ينطقه شخص واحد ، أو تبادله مجموعة أشخاص، وذو حبكة في عقدة العمل الفني يلقيه الممثلون أمام الجمهور". [2] ، أي أن المسرحية هي قصة كتبت لتمثل على خشبة المسرح أو هي قصة غُيب عنها الراوي، والعمل المسرحي أصعب في انجازه من العمل القصصي لأنه يعتمد على الحوار فقط ، في حين أن القصة تعتمد الحوار والوصف والسرد.

---

(1)- نبيلة بونشادة ، المرجع السابق.

(2)- محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت – لبنان ط1 1993 ، ج2 ، ص 786.

(2)- محفوظ كحوال : الأنيس في المقالة الأدبية ، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع ، مكتبة نوميديا يحيا الكتاب 2005 ص 45.

وكلمة " **مسرحية** " عربية تدل على مدلول درامي عند الإغريق حيث أنها " تؤدي معنى الحَدَث أو الفعل لها محوران : المكان الذي تجرى فيه الدراما ، والزمان الذي يدور فيه الحدث". (1)

المسرحية تختلف عن التمثيلية كون المسرحية تشترط وجود مسرح أما التمثيلية لا تشترط ذلك ، لكن في مفهومنا الحالي لا تختلف الأولى عن الثانية.

حيث يرى بعض النقاد أن المسرحية كانت تمثيلية في عصر من العصور حيث أن هذه المسرحيات التمثيلية يقوم بها بعض الزارعون وقت الحصاد حين موسم القطاف فكان يعبرون عن فرحهم وسرورهم عن طريق هذه المسرحيات التمثيلية ، فلهذا يرى هؤلاء النقاد أن أول بدايات المسرحية التمثيلية عند الإغريق ذات طابع البهجة والسرور مما أدى إلى ظهور الشعر الغنائي ، بحيث تطور إلى البهجة وإثارة الضحك فظهرت الملهاة* أو الكوميديا ، هذا في الأدب الغربي ، أما الأدب التمثيلي في الأدب العربي فقد ظهر في القرن الخامس الهجري " هو لون من ألوان الأدب الملحون الذي لا يخضع لعمود الشعر التقليدي المعروف" (2) حيث هذا الفن انتشر في العالم العربي بعد أن ظهر في الأندلس بحيث أن هذا الأدب " **الملحون** " يعتمد على الألفاظ مصحفّة أو محرفّة وعبر عن ذلك **صفي الدين** بقوله " إعرابها لحن ، وفصاحتها لَكْنٌ ، وقوة لفظها وهن ".

شهد العالم العربي خاصة في القرون الوسطى تَخَلُّفًا وانحراف خلقي وضعف اجتماعي يتمثل في مختلف الأشكال الأدبية المختلفة من نثر وشعر. بحيث أن هذه الفنون الأدبية كانت تعبر عن المجتمع الذي يعيش فيه هذا المبدع بأصدق وصف وبلغة التي يصطنعها شعب ذلك المجتمع ، من هذه الفنون نجد : الموشحات والأزجال...وغيرها.

---

(1)- محمد التونجي : المرجع السابق ص 786.

*- **الملهاة** : هو مصطلح خصص بالمسرحيات الفكاهية التي بقصد الإمتاع والترفيه عن النفس وتدعي أيضا الكوميديا.

(2)- عيسى خليل محسن : المرجع السابق ، ص 187.

وأما فيما يخص المسرحية الشعرية فيمكن أن نعتبرها فن من فنون الأدب الواسعة التأثير، حيث أنها تحتوي على جميع العناصر الفنية التي يجب أن تكون متوفرة في الرواية النثرية من : عرض ، عقدة وحل ، وحوار لكن هذا الحوار هو الكلام الذي يحدث بين أشخاص الرواية على خشبة المسرح والذي يعتبر مادة الرواية التي عن طريقها تُعرض حوادث القصة ويعالج الموضوع فقد يكون في الأولى شعرًا ويكو ن في الثانية نثرًا.

إن المسرحية الشعرية منتشرة في الآداب الغربية انتشارًا واسعًا ولها أهمية خاصة في توجيه ونقد المجتمع وهي عريقة في القدم لأن تلك الآداب وَرِثَّت هذا النوع من الفن من إشعار الأقدمين من اليونان أولاً ، ومن الرومان ثانيًا.

ولقد كان هذا الفن أصل قائم بذاته في الألعاب التمثيلية الأولى عند اليونان فغناء الإله " **باخوس** " – **إله الخمر** – لم يكن إلا مقاطع من الشعر وكانت هذه المقاطع هي التراتيل الأساسية التي يعتمد عليها الكورس وهو الغناء الذي يُغنى بصورة جماعية.

أما في الأدب العربي فإن المسرحية الشعرية من مولدات العصر الحديث دخلت إليه بعد حملة " **نابليون** " على مصر ، وذلك لأن فن التمثيل لم يترعرع عند العرب إلا في وقت متأخر.

لم يشهد الشعر العربي مسرحًا يمثل عليه أدواره ، ولم تكن عند العرب دور التمثيل لا في العصر الجاهلي ولا في عهد الخلفاء ولا عند الأمويين ولا العباسين حتى انقشاع عصر الفترة المظلمة ، ولا ريب أن عدم وجود المسرحية الشعرية في الشعر العربي لا ينقص من قيمة هذا النقد لأن الشعر العربي في طبيعته ملائم كل الملائمة لهذا الباب من فنون الأدب ولأن الشعر العربي في الحقيقة ما هو إلا قصة الحياة العربية في سهول بلاد العرب وهضابها وصحاريها.

وهو بمثابة مرآة التي انعكست عليها آراء المجتمع العربي وفلسفته ومثله وعواطفه ولا أعدوا على حقيقة إذْ قلت أن الشعر العربي مجموعة مسرحيات تمثيلية مثلت فصولها العرب في جميع أدوارهم السياسية والاجتماعية وعبرت على كل لون من ألوان المجتمع في مختلف أقطارهم وبيئاتهم.

ومن أحسن الأمثلة على هذا الشعر قصائد " **عمر بن أبي ربيعة** " وحواره وأوصافه لمَّا يقع له من مغامرات وحوادث غرامية وبالرغم من كل ما تقدم نجد أن الشعر التمثيلي المطبق على قوانين الفن وأصوله الصحيحة الحديثة أي الشعر الذي يكون أداة للتمثيل على خشبة المسرح والذي يُشكل الحوار فيه القسم المهم في رواية ذات حوادث متسلسلة ومنسجمة تأخذ فيها حوادث الواحدة بعنق الأخرى حتى تبلغ شدة تأزمها أو إنفراجها في العقدة التي يعقبها الحل وبالحل تنتهي الرواية.

يمكن القول بأن هذا النوع من الشعر دخل إلى الأدب العربي بتأثير الآداب الغربية واتصال العرب بالأوروبيين بعد الإحتكاك الذي حدث في فجر النهضة الحديثة وقد حمل الإطلاع على نواحي التفكير الغربي للعرب على أن يتجهوا إلى معالجة المواضع التي يفتقر إليها أدبهم ومجتمعهم.

فسرعان ما قامت جماعة من أدباء العرب وخصوصا السوريون منهم ، فنظموا في المسرحية فتأسست الحركة المسرحية في سوريا حوالي سنة 1890 م. أي منذ عهد مارون النقاش ، فتطورت هذه الحركة بفضل جهود **أحمد أبو خليل القباني** " خصص الباحث المسرحي السوري الأستاذ **عدنان بن ذريل** كتابا.[1]

---

(1)- محمود يوسف نجم : البحث عن المفهوم الدرامي في الثقافة العربية. محلة آفاق عربية ، عدد فبراير 1978م

بأكمله لإبانة عن فضل الفنانين والموسقيين والكتاب المسرحيين والممثلين الذين تلقفوا شعلة المسرح منذ يدي **أحمد أبو خليل القباني** وكافحوا من أجل أن يقوم نشاط مسرحي في سوريا من نوع أو آخر." [1] والأستاذ **خليل اليازجي** الذي ألف هذا الأخير المآسي المعروفة بـ : "**المروءة والوفاء**"[2] وهي أول ما ظهر من المسرحيات الشعرية سنة (1856-1889). بحيث تعتبر هذه المسرحية مأساة طويلة تتجاوز عدد أبياتها ألفي بيتًا. نظمها الشاعر بعد أن اقتبس أحداثها من الأدب الجاهلي من قصة معروفة عند العرب القدماء ، ولم يقتصر هذا النشاط على **اليازجي**. وإنما نشط نشط كثير من السوريين كما قلنا سابقا أمثال **أبو خليل القباني** في معالجة المسرحية الشعرية بإدخال عناصر الغناء والإنشاد والرقص كانت ثمة فنون شعبية مسرحية في سوريا ، تقدم فن القراقوز في المقاهي ، مع شيء من رقص السماح. وقد نبع في ميدان القراقوز الفنان **محمد حبيب** ، الذي كان يقدم فصولا تمثيلية ورقص سماح إلى جواز فن القراقوز وظل يفعل هذا حتى انصرف تماما إلى فن القراقوز." [3] وجعل هذه العناصر الفنية العامل الأول لقيام المسرحية ، وكانت النتيجة العملية نشأة البراعم الأولى لفن الأوبريت في البلاد العربية. وبالتالي اعتمد القباني على القصص الشعبية، التي كان قصاصو المقاهي يقصونها على روادهم.

كانت البدايات المسرحية السورية ، تتمثل في العروض البسيطة التي كانت تعرض في المدارس والأندية ، جنبا إلى جنب مع عروض فن **أدراقوز Acrobat** الذي برع فيه الفنان **محمد حبيب** ، حيث كان يقدم عروضه في المقاهي.

---

(1)- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون الآداب – الكويت . ط2 . بيع الآخر : 1420 / آب 1999م. ص 180.

(2)- محفوظ كحوال : المرجع السابق ص 69.

(3)- علي الراعي : المرجع السابق ، ص 181.

إلى جانب هذا الفن ، كان الفنانون المسرحيون والشعبيون من أمثال الفنان " **جورج دخول** " [1] الذي كان يقدم الكوميديا المرتجلة بفواصلها الهزلية في المقاهي والمسارح.

وإلى جانب كل هذا يمكن القول بأن بداية المسرح السوري الجاد في الظهور بقيام ما يسمى بالمسرحية التقليدية الجادة وهي المسرحية التي تخلصت من قيود الرقص والفكاهة والتهريج ، واعتمدت على النص المكتوب فقط.

وقد ظهر بعض كتاب المسرح أمثال الشاعر **سعيد عقل** الذي أصدر مسرحية أسماها " **بذت يفتاح** " ثم التراجيديا الشعرية ، التي أصدرها الأستاذ الدكتور **علي ناصر** في حلب وأسماها " **سلوى** " ثم أصدر الأستاذ الشاعر **عمر أبو رشيسة** مسرحية **(رايات ذي قار)** سنة 1936. ومسرحية شعرية يطلق عليها " **المحكمة الساتيرية** " وأسماها محاكمة الشعراء، ومن يقرأ هذه المسرحيات يلاحظ لأول وهلة أنها تمزج بين الكلاسيكية والرومانتيكية ولا تتسم مذهبا معينا من المذاهب الأدبية الحديثة فأكثرها ليس له طابع مستقل بين مذاهب الأدب[*] ولم يقتصر المسرح في سوريا فقط وإنما عمّ البلاد العربية الأخرى من أمثال لبنان حيث ظهر المسرح اللبناني على يد مارون النقاش وحماسه في نقل المسرح إلى لبنان ، إذ أن النقاش تأكد بأن الشعب العربي بحاجة ماسة إلى فن مسرحي أكثر قربا لنفسه.

ولمّا تبين للنقاش أن " المسرح العربي ، والذهب الإفونجي المسبوك سبكًا عربيًا، لا يكفي وحده لبقاء الفن وليد ، مسعى إلى استخدام المأثور الشعبي من قصص، وأفاد من ظاهرة حب الناس لشعر مرويا ومغنى." [2]

---

(1)- ي الراعي ، المرجع السابق ، ص 181.

(*)-حرب (12/04/ 2006) ظهور المسرحية الشعرية في الأدب العربي – شبكة ومنتديات القمة.

(2)- عيسى خليل محسن الحسيني : المرجع السابق ص 202.

أصدرت مجلة الآداب اللبنانية في يناير 1957 م. عددًا ممتازا كتبه الأستاذ **عبد اللطيف شرارة** تحت عنوان : المسرح اللبناني الحديث ، يقول : " لم يستطع لبنان أن يوجد المسرح كفن ، وإنما استطاع أن يوجده كأدب ، كأثر يقرأ ، كأسلوب في التعبير عن الحياة والنفس...ظلت المسارح التي نشأت في البلاد محصورة ضمن المعاهد العلمية في الأعم الأغلب منها ، ولم يؤثر في حياة الشعب تأثيرا مباشرًا. بحيث يُقبل على العناية بتنشئته ممثلا وممثلين وبناء المسارح ، وتوجيه الأدباء نحو التأليف المسرحي." [1]

يمكن القول بأن هذا القول صحيح ، حيث لو قصرنا النظر على لبنان ، أرض ووطن في حقل المسرح عقب وفاة مارون النقاش ، إذ تبين أن دوام هذا الفن في لبنان أمر بعبد المنال ، لكن الأدباء اللبنانيون لم يتركوا عنايتهم بالمسرح بعد وفاة مار ون النقاش.

لقد مرت الحركة المسرحية في لبنان – كما يقول **عبد اللطيف شرارة** – في أربع مراحل [*] هي:

المرحلة الأولى: على يد مارون النقاش.

المرحلة الثانية : مرحلة الترجمات وفيه عرض لمسرحية شبلي ملاط بعنوان **(الذخيرة)**. المترجمة عن الفرنسية ، ومسرحية (شرف العواطف) مترجمة عن الفرنسية ، وترجم **أديب إسحاق** مأساة (أندروماك).

المرحلة الثالثة هي مرحلة بعث التاريخ الوطني العربي ، وفيها وضع نجيب الحداد مسرحية شعرية تتناول حياة **عبد الرحمن الداخل** عنوانها : **(حمدان)**، ووضع الشيخ **أحمد عباس الأزهري** مسرحية **(السباق بين عبس وذبيان)**.

---

(1)– علي الراعي : المرجع السابق ، ص 206.

(*)– علي الراعي ، المرجع السابق ، ص 207.

ثم كثرت المسرحيات التي تتخذ موضوعاتها من التاريخ العربي، بحيث أنضم العديد من الآباء المسيحيون إلى زملائهم المسلمين في الجهود المبذولة لإستخدام فن المسرح أداة لبعث الروح الوطنية والقومية.

مرحلة الواقعية الاجتماعية : وقد وصلت هذه المرحلة إلى لبنان من وراء المحيط الأطلسي كحركة أدبية نشطة ، هي حركة أدباء المهجر في أمريكا ، والتي شملت المسرح أيضا إلى جانب الفنون الأخرى : كالنقد والقصة...فكتب **جبران خليل جبران** مسرحية : **(إرم ذات العماد)** وكتب **ميخائيل نعيمة** مسرحية **(الآباء والبنون)**. بحيث تحول كُتاب المسرح من البحث في أمجاد الماضي، وتركوا أسلوب الوعظ والإرشاد، وصرفوا عملهم إلى الواقع المعاش.

ومن خلال هذه المراحل يمكن أن نقول أن لبنان شهدت في فترة خلت فنون أدبية كثيرة أهمها المسرح الذي لقي رواجًا كبيرًا. في الأوساط اللبنانيين. ولم يقتصر ظهور المسرح إلا في سوريا ولبنان وإنما شمل أيضا الجزائر، حيث عرف المسرح في الجزائر يقظة حقيقية ، بعد الحرب العالمية الأولى ، ومنذ سنة 1926 ولغاية 1962 بحيث مرَّ بخمس مراحل متباينة هي :

المرحلة الأولى : بدأت هذه المرحلة سنة 1926م ، وهي السنة التي يمكن أن تعتبرها سنة بداية المسرح في الجزائر والتي امتدت حتى سنة 1934 م ، وامتازت هذه الفترة بالعروض الفنية الواقعية ، والإهتمام بقضايا ، ومشاكل الشعب ، والمقاومة السياسية والتي بدأت من سنة 1922 م، وتحدث عنها الكاتب الجزائري **مالك بن نبي** بقوله : "حوالي سنة 1922 ، بدأت في الأرض هيمنة وحركة ، وكان ذلك إعلانا لنهار جديد وبعثًا لحياة جديدة ، فكأنما هذه الأصوات استمدت من صوت **جمال الدين** قوتها الباعثة بل وكأنها صدى لصوته البعيد ، وقد بدأت معجزة البعث تتدفق من كلمات **ابن باديس** فكانت تلك ساعة اليقظة ، وبدأ الشعب الجزائري المخدر يتحرك ، ويا لها من يقظة

جميلة مباركة ، ويقظة شعب مازالت مقلتاه مشحونتين بالنوم ، فتحولت المناجاة إلى خطب ومحادثات وجدل ، وهكذا استيقظ المعنى الجمالي، وتحولت مناجاة الفرد إلى حديث شعب". كان من أهم رجال المسرح في هذه الفترة : علالو ، وداهمون ، اللذان كرسا جهودهما في إقامة الركائز الأولى للمسرح في الجزائر ، وكانت هناك شخصية أخرى كان لها الفضل في إحداث التأثير الكبير ، على الحياة الفنية في الجزائر ، وربما قلبت المفاهيم التي كان معمولا بها من قبل ظهورها ، وهي شخصية **رشيد القسنطيني** الذي تعلق به الجمهور في الجزائر تعلقا شديدا.

المرحلة الثانية : امتدت هذه المرحلة من سنة 1934 ، حتى اندلاع الحرب العالمية الثانية وراح الممثل **رشد القسنطيني** يُزود الفرقة الشعبية التي كان يعمل فيها بمسرحيات نقدية ساخرة لقيت تجاربًا كبيرًا من الجمهور ، وساعدت على خلق علاقة متينة بين المسرح والجمهور.(*)

المرحلة الثالثة : " امتدت هذه المرحلة من سنة 1939م حتى سنة 1945 م ، وهي مرحلة عصبية بالنسبة للمسرح العربي في الجزائر ، نظرا لتدخلات السلطة الاستعمارية ومنْعها للأعمال التي من شأنها أن تثير الروح الوطنية في الجماهير ، فحدث طلاق بين المسرح والواقع ، وبين المسرح والجمهور ، وظهرت المسرحات المترجمة عن الأدب الفرنسي. والتي لا تعالج قضايا الإنسان العربي في الجزائر ، بقدر ما تساهم في طمس معالم الشخصية العربية فيه ، لكن هذا لا يمنع من ظهور مؤلفين ملتزمين بقضايا لوطن والشعب أمثال **محمد التوري** ، **مصطفى عزدرلي** اللذين وجها ضغوطا استعمارية شلت نشاطهما فترة طويلة.

(*)- عيسى خليل محسن الحسيني : المرجع السابق ص 192 ، 193.

المرحلة الرابعة : ابتدأت هذه المرحلة في سنة 1945 م ، حيث انتهت الحرب العالمية الثانية في العالم أجمع ، وابتدأت الحرب في الجزائر، ففي 8 مايو (أيار) 1945 م خرجت الجماهير الشعبية لأول مرة منذ سنة 1830 م ، مبتهجة بتوقف الحرب، وهزيمة النازية الهتلرية وهي لا تدري أو نازية جديدة ، وفي ثوب جديد ، قد ولدت على أنقاضها خرجت هذه الجموع العربية الحاشدة تطالب بفرنسا بتنفيذ وُعودها ، للذين حرروها من الإحتلال النازي ، وكان رد الإستعمار الفرنسي قتل 45 ألف مواطن جزائري ، فكان ذلك إيذانا بنهاية حرب ، وبداية لمأساة شعب ، وكان لهذا الحدث الخطير إنعكاساته على المسرح في الجزائر ، إذ اختفت منه مظاهر الترجمة والتقليد وعاد المسرح الملتزم إلى خشبته وإلى جمهوره الذي بدأت نار الثورة تغلي في كيانه".(**)

المرحلة الخامسة : وهي المرحلة التي بدأت مع الثورة المسلحة ، ففي السنوات الأولى للثورة ظهرت عدة فرق منه فرقة ، الموسيقى العربية ، ومديرها **محي الدين بابشترزي** التي قدمت مسرحيات **لرشيد القسنطيني** ، ونقلي **عبد الله وحسين بردوز** ، **ووضاح محمد**...وظهور المسرح الثوري التابع لجبهة التحرير الوطني الذي صار يقدم أعماله خارج أرض الوطن ، حيث تأسست الفرقة المسرحية التابعة لجبهة التحرير سنة 1958 في تونس ، واعتبرت نواة المسرح الوطني الجزائري الحالي ، وقامت هذه الفرقة بمهمتها النضالية التي أسندت إليها ، وانحصرت دورها الرئيسي مبدئيا في تكذيب دعايات المستعمر، والدعوة إلى الثورة ، وقدمت مسرحيات عديدة منها : (**نحو النور في شهر أيار**) سنة 1958 م في تونس ومسرحية (**ثمن الحرية**) و (**أبناء القصبة**) و(**الخادون**) و(**دم الأحرار**) ومسرحية (**المائدة**). التي قدمها **عبد القادر علولة**.

(**)- عيسى خليل محسن الحسيني : المرجع السابق ص 193.

المرحلة السادسة : " كانت هذه المرحلة بداية لميلاد مسرح عربي في الجزائر، فمع نيل الجزائر استقلالها سنة 1962 م أعلن سنة 1963 م عن إنشاء المسرح الوطني في الجزائر." (17)

من خلال هذه المراحل يمكن أن نلخص إلى أن الجزائر كانت تملك مسرحًا على الرغم من الإيعاقات والصراعات التي صادفتها والسيطرة الإحتلالية على الأدب والفكر والإبداع الجزائري ، وأن الأدباء والمسرحيون لم يخضعوا لهذا الحكم الظاهر بل واجهوه وتصدو له حتى كونوا مسرحًا وأدبًا خاصًا يمثل الجزائر. فقد نعتبر هذه المراحل البداية الأولى لمسرح الجزائر وعلى أساسه قام المسرح الوطني في الجزائر.

أما فيما يخص المسرح المصري العربي ، فقد ظهرت منذ البداية عدة فنون شعبية مسرحية مصرية منها : المسرح الشعبي البشري حيث وردت أقدم إشارة إلى وجود فن مسرحي يؤديه البشر في مصر ، في كتاب الرحالة **(كارستين نيبور)** والمسرح التشخيصي إذ كان هذا المسرح يعتمد على التشخيص المرتجل ، القائم على النص الشفهي غير المكتوب يردده بعض الممثلين على المسارح البسيطة متنقلة أو ثابتة ، أما الفن الثالث فهو مسرح خيال الظل الذي عرفه العرب والشعوب الإسلامية عامة وعرف كذلك أشكالا مختلفة من المسارح ، فقد نجد ثمة إشارات واضحة على أن المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلا واحدا على الأقل من الأشكال المسرحية المعترف بها وهو مسرح **(خيال الظل)**.

حيث من "المعتمد أن العلماء والمؤرخين لم يحفلوا بالمحافظة على مسرحيات خيال الظل لما فيها من ألفاظ فاحشة ، وصور خليعة فاضحة ،وهاهو الشاعر **ابن نباتة المصري** يهجر شعر غيره من شعراء التحامق ، ويمدح نفسه فيقول :

---

(1)- المرجع نفسه : ص 192 ، 193 ، 194.

يزاحمون بأشعار ملفقة كأنها بين أهل الشعر حشوات.

ويطرحون على اليابات في حمق قصائد هي في التحقيق غايات."[1]

فهذا الشاعر يرمي قصائد غيره بأنها ربابة ومعنى ربابة هي القطيعة التي كان يؤلفها شعراء التمثيل العرب وهو مصطلح يطلق على المسرحية أطلقه العرب في العصور الوسطى ويعد ظهور المسرح العربي المصري بمعناه الصحيح مع الحملة الفرنسية إلى مصر سنة 1798 م بقيادة " **نابليون بونابرت** " فتكونت فرقة الكوميدي **افرانسيز** الكوميدية وكان القائد الثالث **(مينو)**هو أول من أقام مسرحًا مبنيًا ، هو مسرح **(الجمهور والفنون)** سنة 1799 م ، ولهذا تعتبر ذا أهمية في الذاكرة وهي أول مسرحية ظهرت في الشرق الأوسط إلا أنها رفضت لأنها إن الحياة المسرحية المصرية قد حطت أول خطواتها بظهور "**صنوع**" حيث كانت مُلِمًا بأكثر من لغة أجنبية كالإيطالية والفرنسية وقد أرسله " **الخديوي سعيد** " إلى إيطاليا لكي يدرس المسرح ثم عاد ليؤسس المسرح المصري ، الذي اكتمل بإتحاد المسرحية الجادة ، والمسرحية الكوميدية الإنتقادية والأوبريت أو المسرحية الغنائية.

لقد ظهرت إرهاصات كثيرة تكاتفت كلما وعملت على ظهور المسرح ، ففي ميدان التأليف تم تأليف أول مسرحية مصرية ، كان اسمها (**صدق الإخاء**) الذي ألفها "**اسماعيل عاصم** " " وهي تسعى إلى تبصير الأغنياء بمضار الترف وتبديد الثروات وتناقش في فصلها الرابع أمور مملكة ما- واضح تماما أنها مصر – مناقشة عصرية جزئية ، تتصدى للحرية والتعليم." [*]

(1)- عيسى خليل محسن ، المرجع السابق ، ص 174.

(*)- علي الراعي : المرجع السابق ، ص 84.

ثم توالى ظهور المسرحيات الاجتماعية في مصر فقد ألف " **فرح أنطون** " مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ، وكما كتب ابراهيم رمزي عددا من مسرحيات تاريخية اجتماعية وغنائية ، أهمها : " **الحاكم بأمر الله** " ،" **أبطال المنصورة** " " **بنت الإخشيد** " ، "**البدوية**" و " **اسماعيل الفاتح** " فكلها من اللون التاريخي.

كما ظهر مؤلف آخر مصري هو **محمود تيمور** الذي ألف مسرحيات " **العصفور في القفص** " ، " **وعبد الستار أفندي** " ، " **الهاوية** " وكما ظهر على المسرح المصري المؤلف " **توفيق الحكيم** " الذي أخرج أول مسرحياته سنة 1919 ومنها : مسرحية "**الضيف الثقيل** " " **والمرأة الجديدة** ".

أما فيما يخص " المسرح الغنائي الذي تزعمه الشيخ سلامة الحجازي ، قدم عاصم بك ثلاث مسرحيات ، لحنها الشيخ سلامة وطبعها بطابعه ، مستخدمًا صوته الفاتن وسيلة جدب للناس لغشيان المسارح بدلاً من المقاهي." [1]

وحين مات الشيخ " **سلامة الحجازي** " سنة 1917 بزغ نجم فنان المسرح الغنائي "**سيد درويش** " في سماء الفن ، وكان ثمرة جهده مسرحية " **(فيروز شاه)** ثم مسرحية " **العشرة الطيبة** " ومسرحة " **شهرزاد** " ، ومسرحية " **الباروكة** ".

وفي الختام يمكن أن نقول أن أدبنا المسرحي قد تأثر بالحياة الاجتماعية والثقافية وخاصة السياسية ، حيث منذ بدايات النصف الثاني من هذا القرن انطلقت في أقطار مختلفة من الوطن العربي حركات ثورية بعضها كان موجها لتغيير الأوضاع السياسية والاجتماعية الداخلية ، وبعضها كان كفاحًا ضد الاستعمار، وأصبحت قضايا " **التحرير** " و " **التحرر** " تشكل هموما على الساحة العربية كلها ، وتستقطب جهود طائفة من كتاب المسرح العرب.

---

(1)- عيسى خليل محسن الحسيني : المرجع السابق ، ص 184.

فيمكن أن نذكر بعض هذه الجهود : مثل مسرحية جميلة **بوحيرد** الكتاب المسرحي **عبد الرحمن الشرقاوي** رحمه الله. ونشرتها دار المعارف بالقارة في عام 1962م وهـذه المسرحية هي مسرحية تقليدية من حيث شكلها وبنائها وهي تقع في خمسة فصول ، وهي رواية طويلة تترابط* فيها الأحداث ترابط سببيًا منطقيًا.

فقد انطلقا من الخاص إلى العام " ومن الوطن إلى الأمة ، من دراسة المسرح المصري إلى المسرح في الوطن العربي"(**) إذ "يحاول الباحث المسرحي أن يرسم صورة شاملة لواقع المسرح العربي المعاصر"(-)

ويمكن أن نعرف بالأدب المسرحي في كونه جنس من الأجناس الأدبية الكبرى تأكدت الأهمية من خلال الممارسة في حياتنا الأدبية الحديثة على مدى يقرب من قرن ونصف قرن من الزمن ، وما زالت أهميته تتصاعد خلال الحقبة الأخيرة من هذا القرن حيث أننا بدأنا مقلدين للمسرح الغربي ، ولكن الممارسة الممتدة استطاعت بجهود كتاب وشعراء – أن تؤصل وتدخل هذا الجنس الأدبي في ثقافتنا الحديثة والمعاصرة ، وأن تجعله ركنًا أساسيا في هذه الثقافة.

وعليه ، فالهدف العام من هذه الدراسة هو التعريف بالمسرح الوطني العربي...

(*)- عزالدين إسماعيل : الأدب وقضايا الوطن العربي ، ص 18.

(**)- علي الراعي : المرجع السابق ، ص 14.

(-)- المرجع نفسه ، ص 14.

الفصل الأول الرمز ماهيته وتطوره

أولا قراءة في المصطلح

أ- لغة

ب- اصطلاحا

ثانيا مستوياته وأنواعه

1- الرمز الأسطورى

2- الرمز الطبيعى

3- الرمز التراثى

4- الرمز الثورى

5- الرمز الدينى

ثالثا تقاطعه مع مصطلحات الأخرى

I- الرمز والأسطورة

II- الرمز والإستعارة

و

الرمز

الخافي

المخفى

المتخفى

كالشفرة بين الحدين

وبين الضدين

ينفى

كى يثبت

يثبت

كى ينفى

« من آخر ما كتب الشاعر المصرى محمد يوسف قبل وفاته »

تختلف مفاهيم الرمز باختلاف الباحثين ومجالات اشتغاله ، إذ نحاول أن نُلِمَ بأنواع الرمز وذكر مختلف مستوياته ، ثم علاقته بالأسطورة ، فالاستعارة وأهم ما تفترق به عن الرمز ، وعلى الرغم من أن الفصل النظري. أو كما يفترض له أن يكون. فإن بعض المفاهيم اضطرتنا إلى إرفاق الشواهد الشعرية مأخوذة من مختلف الدواوين للشعراء خاضوا في الرمز وكتبوا فيه.

أولا : قراءة في المصطلح :

I) الرمز :

الرمز مقابل للكلمة الفرنسية (Symbole) [1] المشتقة من الكلمة الإغريقية "Sumbolon" ، بمعنى : علامة "signe" ، وهو " علاقة تمثيلية ، كائن حي أو شيء يمثل شيئا مجردا ".

أما بالنسبة للرمزية فهي مصدر عربي مقابل للمصطلح الفرنسية "Symbolisme" الدال على " نظام من الرمز من الرموز معبر عن معتقدات...". [2]

وقد تعدد استخدام واستغلال الرمز " فهو يظهر كمصطلح في المنطق في الرياضيات في نظرية المعرفة ، في علم الدلالات ، وعلم الإشارات ، كما أن له تاريخا طويلا في عوالم اللاهوت (" الرمز" أحد مرادفات " العقيدة "). والطقوس ، والفنون الجميلة ، والشعر ". [3]

ولتحديد مفهومه الدقيق لابد أن نحدده في اللغة وفي المصطلح.

---

(1)- Petit larousse illustré. Librairie larousse. Paris 1980. P976.

(2)- فاطمة بوقاسة : الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير (شعبة أدب الحركة الوطنية). كلية الآداب واللغات. سنة 2006 ، 2007. ص 18.

(3)- رينيه ويليك وأوستن وارين : نظرية الأدب (تر : محي الدين صبحي) ، مؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت سنة 1987 ، ص 196.

1- لغة :

ورد في لسان العرب : " رمز : الرمز : تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت ، وإنما هي إشارة بالشفتين وقيل : الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم ، والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يُبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين (...) ورمزته المرأة بعينها ترمزه رمزا : غمرته...". (1)

وفي القرآن الكريم قوله تعالى " قال ربي اجعل لي آية قال آيتها ألاّ تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا ، وأذكر ربك كثيرا وسبح بالغشي والإبكار ".(*)

وشرح الأستاذ " محمد الحسن الحمصي " الرمز بمعنى " أن تعجز عن تكليمهم بغير علة فلا تتفاهم معهم إلا بالإيماء ، والإشارة ".(2)

وعليه فإن الرمز في اللغة يعني : إنابة شيء عن شيء آخر. لعلاقة ما بينهما إما علاقة قرابة أو مشابهة أو غيرها. إذ يمكن اعتبار الرمز اللغوي هو رمز اصطلاحي يشير فيه الكلمة إلى موضوع ما إشارة مباشرة ومقصودة. وهو ما يمكن تسميته بالعلامة أي أن الرمز يشمل على دال له مدلولات عديدة.

ومن أجل التحديد الدقيق للمعنى الرمز ، وجب علينا طرح السؤال التالي : كيف نظر اللغويون إلى الرمز ؟.

- ***الرمز عند أرسطو فان*** *(448-380 ق م)* يعد من أقدم الفلاسفة الذين خاضوا في الرمز حيث عرفه تعريفا لغويا بقوله إن " الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز لكلمات منطوقة ". (3)

(1)- ابن منظور : لسان العرب. ج 6. (مادة : رمز) ص 222 ، 223.

(*)- سورة آل عمران الآية 41.

(2)- تحقيق محمد حسن الحمصي : المصحف الشريف مع أسباب النزول ، وفهرس المواضيع والألفاظ ، طبع دار الهدى عين مليلة ، الجزائر ص 55.

(3)- محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ط3 مصر ، 1984 ص 34.

فالكلمات عنده رموز لمعاني الأشياء ، أي أن الكلمات سواء أكانت مكتوبة أو منطوقة هي رموز لمعان مجردة في الذهن.

- **الرمز عند ستيفن أولمان :**

لا يكاد يختلف كثيرا مفهوم ألمان عن مفهوم أرسطو، إذ يقسم الرمز إلى التقليدي وطبيعي: (تقليدي هو الكلمات المنطوقة والمكتوبة ولا علاقة منطقية بين شكلها ودلالتها وهذه العلاقة هي الرمز والطبيعة وهي التي تربطها بما ترمز إليه علاقة ما.

2- اصطلاحا :

يبقى مفهوم الرمز مرتبط بالمجال الذي ينحصر فيه ، بحيث إذا أردنا الوصول إلى المعنى الأدبي المبتغى ، وجب علينا المرور بمفاهيم عديدة له ، بحسب تعدد العلوم التي احتوته ، وكذلك بحسب الخلفية المعرفية لدى الباحث ، فإلى جانب المعنى العام للرمز الذي من رواده " **بيفون** " و " **يبستر** " ، وغيرها من الفلاسفة والباحثين الذين بحثوا عن الرمز وماهيته.

أما مفهوم الرمز عند الأدباء فلم يغب عنهم ، بدءا " **بغوته** " و" **كانط** " و" **كولودج** " وسنتطرق بشيء من التفصيل إلى كل مفهوم على حدة ، حتى يصل في الأخير إلى المعنى الأدبي الذي هو غايتنا.

أ- المفهوم العام للنص :

ونقصد بالمعنى العام للنص، ما هو معناه الإجمالي بالنسبة إلى المفكرين والباحثين أو سنرى أن "مفهوم الرمز بهذا المعنى كان فضفاضا بحاجة إلى التخصيص" [1]

فالرمز عند **إدوين بيفون** مثلا يقسمه إلى نوعين :

(1)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 19.

* **اصطلاحي :**

هو ما اتفق ، وتم وضع عليه من الإشارات كاللفظ الذي يرمز لدلالته [1] فالمحفظة مثلا لفظ " يرمز " لحقيبة الكاتب. والذي جعل اللفظ رمزا لهذه الدلالة دون سواها هو تواطؤ مجموع الأفراد في مجتمع ما على هذا ، وظاهر أن العلاقة بين اللفظ ودلالته علاقة اعتباطية.

* **إنشائي :**

هو عكس النوع الأول، إذ تشترط فيه الجدة ، بمعنى أن تكون الرموز مبتكرة لم يصطلح عليها ، ويضرب " **بيفون** " لهذا النوع مثالا بالرجل الأعمى الذي يتساءل عن ماهية اللون الأحمر، ولعماه ستضطر إلى تصويره له على أنه " يشبه " قوة نفير البرق. [2] والملاحظ أن النوع الأول يستبعد قيمة التشابه التي تعد من خصيصات الرمز، ومادامت العلاقة ومعناه إعتباطية غير مفسرة ولا منطقية ، فهي بالتالي ستخضع إلى " عملية تجريد عقلي ، تختلف تماما عن العملية النفسية التي تصحب استكشاف الرمز واستخدامه ". [3]

أما الرمز في النوع الثاني ، ففيه شيء من الرمز الأدبي لتحقق تشابه المرئي المسموع أو الحسي بالمجرد ، لكنه يفقد بعض قيمته أو أكثرها ، حين يكون أصل الإستشهاد الواقع المعيش لا الواقع الأدبي. [4]

أما الرمز عند **ويبستر** فضفاضا أيضا ، فهو إن كان إيماء شيء إلى شيء آخر إلا أنه مقيد غير مطلق ، إذ تصحبه ثلاثة شروط ليتحقق : الإقتران والإصطلاح والتشابه العرضي غير المقصود [5].

(1)- محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ، ص 34.

(2)- محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ، ص 34.

(3)- عز الدين اسماعيل : في الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ، بيروت ط 3. سنة 1981 ، ص 201.

(4)- محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ، ص 34.

(5)- المرجع نفسه ، ص 34.

فالرمز عنده ، مجرد تداع أو شيء مصطلح عليه أو هو مجرد تشابه عارض لا قصدية فيه ، وظاهر أن هذا المفهوم يتنافى والرمز الأدبي ، الذي تكمن قيمته في غموضه ، وجدته من جهة ، واختلاف دلالاته باختلاف المتلقين له من جهة أخرى ، أضف إلى كل هذا ، تلك العلاقة الباطنية التي تربط الرمز بما يرمز إليه ، وقيمة الرمز – أي رمز – إنما في الأصل هي نتاج قصدية الرامز ، ولا يمكن للرمز أن يتحقق بدون " تفاعل بين الرامز ، والمرموز إليه ".[1]

وهذا ما يتنافى ومفهوم **ويبستر** إلى هنا فـ "الرمز في إيحائه عما يحتويه، لا يعتمد على مبدأ التناظر أو التماثل ، ولا يتوقف عند حدود المشابهة ، بل ينبثق من خلال أبنية العلاقات الباطنية، وما تفرزه من أنماط تناسبية، ونظام لغوي مكتنز بالمحتمل ويدفع بالمتلقي لإعادة خلق ترابط فكري محتدم ، يتجاوز حد الالتقاط المباشر للأشياء." [2]

ومن خلال ما سبق يمكن استخلاص أن الذين اشتغلوا بتحديد " مفهوم عام " للرمز لم يتقيدوا بحقل معرفي معين ، بل درسوه كمعنى عام ، بالتالي كانت النتيجة معنى فضفاضا يحتاج إلى الدقة.

وكذلك اللذين تناولوا الرمز محددين إياه في قالب لغوي جامد حصروه – غالبا – في معنى الإشارية على ما بين الإشارة والرمز من بون واسع ، وذلك أن الرمز إيحاء في حين لا تعدوا الإشارة أن تكون وصفا لموضوع معلوم سلفا ، وقد أكد هذا المعنى " **عزالدين اسماعيل**" حين اعتبر أن الرمز اللغوي اصطلاحي في الحقيقة ، وأنه ينفلت إلى الإشارية أكثر ، مادام اللفظ " يشير" إلى ما يدل عليه ، والرمز اللغوي نفسه رمز إصطلاحي تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة معينة إشارة مباشرة ، ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية.

(1)– مصطفى السعدي: البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، نشأة المعارف ، مصر سنة 1987 ، ص 72.

(2)– رجاء العيد : لغة الشم ، قراءة في الشعر العربي المعاصر ، نشأة المعارف 2003 ص 197.

ب- المعنى السيميائي للرمز :

تعني السيميائية كعلم " يدرس حياة العلامات في الحياة الإجتماعية " [1] كما تعني بعمليات الدلالة والتواصل ، وقد ظهرت في بدايات القرن العشرين ، وهي " علم تصوره رائد المعرفة اللغوية الحديثة في مطلع ذا القرن محددا إياه بالعلم الذي يعكف على دراسة أنظمة العلامات مما يفهم به البشر بعضهم عن بعض." [2]

وقد جعلت السيميائية علما شاملا للعلامة من قبل الرائدين الكبيرين هما : السويسري " **فردينان دي سوسير** " والأمريكي " **شارل ساندرس بيرت** " على ما بين المدرسين الأوروبية والأمريكية من اختلاف في الإيديولوجيا ، وقد ظهرت آراء كثيرة حول هذا الرمز عند كل من :

- **ريتشاردز أوغدن** : العلامة عند **دوسوسير** تنقسم إلى دال ومدلول ، وأن العلاقة بينهما اعتباطية غير مفسرة " والعلامة وفق تصور **دوسوسير** هي كيان نفسي ذو وجهين دال ومدلول والعلاقة بينهما علاقة اعتباطية أي هي علاقة غير معللة ." [3]

وقد جاء كل من " **اوغدن** " و " **ريتشارذز** " بمعارضة شديدة من خلال كتابهما المعنى المعنى " The meaning of meaning " " حيث أشار إلى أهمية التحليل المزدوج الذي يتناول العلاقة بين الكلمات والأفكار من جهة ، والأشياء المشار إليها من جهة أخرى." [4] وخَلَقَا مُثلثا دلاليًا أصبح هو عماد النظرية المنطقية الذي يتكون من : الفكرة والمرجع والرمز.

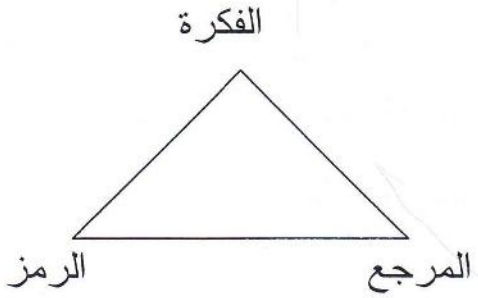
---

(1)- لطيف زيتوني : معجم المصطلحات نقد الرواية ، ص 111.

(2)- عبد السلام المسدي : النقد والحداثة. دار الطليعة والنشر ، بيروت ط1 ديسمبر 1983 ، ص 35.

(3)- أحمد حساني : مباحث في اللسانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر 1994 ، ص 44.

(4)- المرجع نفسة ، ص 45.



إذ اهتمت هذه النظرية بالعلاقة القائمة بين الكلمات وما ترمز إليه هذه الكلمات من أفكار، رموز، والرمز هو الواسطة الرابطة بينهما و " العلاقة بين الرمز والفكرة هي علاقة سببية ، معنى ذلك وجود الفكرة يقتضي بالضرورة وجود الرمز الحامل الحسي لهذه الفكرة فالرمز لا تحيل إلى الأشياء إلا بوساطة الأفكار". (1)

والملاحظ أن الباحثين جعلا " الرمز " دالا لغويا وهذا المعنى فضفاضا لا يتناسب وغايتنا في الإلمام بحقيقة الرمز وجوهره.

أما الرمز عند **شارل سندرس بيرس** فهو فيلسوف أمريكي (1839- 1914) هو الذي أرسى قواعد العلامة اللغوية ، وتختلف عن تلك التي جاء بها **دوسوسير** (1857- 1913). حيث أن **بيرس** قسم العلامة إلى ثلاثة : المؤشر والايقونة والرمز.

" العلامة الإشارية Relation d'index بين الدال والمدلول تقوم على المجاورة الفعلية والوجودية بينهما ، فالإصْبَعْ الذي يشير إلى شيء هو مثال نموذجي للإشارة والعلاقة الأيقونية بين الدال والمدلول (...) " مجرد اشتراك في النوعية " سوى شبه نسبي يشعر به الملتقي مثل رسم رأي للناظر فيه مشهدا." (2)

---

(1)- المرجع نفسه ، ص 46.

(2)- فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون ، المؤسسة الجامعية للدراسات ط 1 بيروت 1993 ص 210.

فالإشارية إذن علامة دال على معلوم ، وتشير إلى مدلول تلازمي ، والعلاقة بين المؤشر وبما تؤشر عليه هي علاقة سببية ، ومن ذلك الدخان الذي يشير إلى وجود النار والأيقونة : هي العلامة التي تبين مدلولها من خلال المحاكاة الأرسطية ، مثل صور الأشياء والصور البيانية.

أما بالنسبة إلى الرمز فهو العلامة التي تطابق مع مدلولها ، وهي تفيد مدلولها على الإصلاح لجماعة من الناس.

ج- المعنى الأدبي للرمز :

اختلف مفهوم الرمز باختلاف الباحثين ، فالأدباء أيضا قد خاضوا في هذا الموضوع فتعددت نظرياتهم وآرائهم حول المصطلح.

*** الرمز عند غوته (1749 م – 1832 م)**

يعتبر أول من نظر إلى الرمز نظرية أدبية ، وكان هذا في عام 1887 حيث اعتبره " امتزاجا للذات مع الموضوع الخارجي ، وحين يمتزج الذاتي مع الموضوعي يُشرف الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء أو علاقة الفنان بالطبيعة. " [1]

فالرمز هو امتزاج الداخل مع الخارج وامتزاج الفنان بالطبيعة ، أو الموضوع الداخل مع الموضوع المادي ، وهذا المفهوم قد فتح المجال أمام باحثين آخرين للبحث في جوهر الرمز الأدبي.

---

(1)- محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ، ص 37.

*** الرمز عند كانط (1724- 1804) :**

عرف عن **كانط** فلسفته للوجود كله بما فيه الأدب " وهو قد اعتبر الرمز كسابقة علاقة تجمع الذات بالموضوع الخارجي إلا أنه حُدِد طبيعة هذه العلاقة ، حيث الرمز عنده مستقل بذاته عما أخذ منه ، فبمجرد انتزاعه من الطبيعة يكتسب طبيعة جديدة لها ميزتها وخصائصها ، وكينونتها ، وهو بهذه الصيغة الجديدة معنى مجرد لا تربطه بما أخذ منه إلا النتائج ، التي لا تشترط أبدا التشابه الحسي بين الرموز وما يرمز إليه فـ " العبرة بالواقع المشترك والمتشابه " [1] أي الذي يتم عليه الإصطلاح ، والتواطؤ من قبل المبدع ، والمتلقي على السواء ، ففلسفة **كانط** " تفسخ مجالا لعالم الأفكار وتصرح بتعذر معرفة العالم الخريج عن غير طريق صوره المعكوسة فيه ". [2] والرمز وسيلة ذلك وأداته."[3]

*** الرمز عند كولردج (1772- 1834)**

يشتهر **كولردج** بنظريته الشاملة في الخيال ، إذ يعتبر الخيال وسيلة للرمز وأداته للتحقق فـ " في الرمز يكشف الفرد عن النوع ، ويكشف النوع عن الجنس ويكشف الجنس عن الكوني ، وفوق هذا كله يشف الفاني عن الأبدى الباقي." [4]

وبالإضافة إلى هذا كله يُمكن أن نعرج على الرمز عند باحثين آخرين أمثال :

---

(1)- محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ، ص 38.

(2)- نسيت نشاوي : المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر سنة 1984 ص 461.

(3)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 30.

(4)- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس . بيروت (د.ت) ص 183.

أدونـــيس : فالرمز عنده هو نص داخل نص ، إنه كالتناص بالمعنى الدقيق يقول " الرمز هو ما يُتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص ، فالرمز هو – قبل كل شـــيء – معنـــى خفي ، وإيحاء إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ، أو هو القصيدة التي تتكـــون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف علما لا حدود لـــه لذلك هو إضاءة للوجود المعتم ، واندفاع نحو الجوهو." [1]

فالرمز هو المعنى الخفي الذي يتكشف لكل منا ، بعد أن يقـــرأ لغـــة القصـــيدة ، فالرمز ليس معنى جاهزا ، بل هو جهد مبذول يَبْذُله القارئ ، بحيث يقوم بتحليل شفرات النص لتساعده على فهم ما يقرا ، ويفك الرموز ليعرف إيحاءات هـــذه الرمـــوز داخـــل النص.

ومما سبق يمكن أن نخلص إلى أن كل هذه المفاهيم المتعلقة بالرمز متابعتها شـــبه مستحيلة. فكثيرون حاولوا إعطاء معاني مختلفة للرمز وأدلوا بدلائلهم ، وكلها في الحـــق معان أدبية لا تبرز بصدق كل جوهر الرمز. وخير ما يمكن أن نختم به هـــذه المفـــاهيم قول " **تاندال**" **"w.y.tandall** " يمكن نقتنع منه بعدم جدوى تفسير ماهية الرمز. ذلـــك " أن أمر الرمز يماثل تماما تلك المقولة التي نطقها الراقص حين قال " لـــو اســـتطعت أن أقول ما يعنيه يقصد الرقص). لما كانت بي حاجة إلى أن أفعله " !! [2]

– إن تَمَثُّل وحدة الرمز يمنحنا معناه ويفهمنا إياه.

(1)– نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الجزائـــر 2000 ، ص 84.

(2)– محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ، ص 43.

" ...وفي الشعر المعاصر عودة أكيدة إلى
ينبوع الأساطير ، لأنه المعني الذي
لا ينضب المشاعر الأولى ، حين
كان الإنسان متحدا مع الكون
ومع الحياة ، يعبر عنهما
بصلة حميمة
حيه لا
انفصام
فيها.

إيليـــــــــا الحـــــــــــــــــــــــاوي

II) مستوياته وأنواعه :

اختلف الباحثون حول تقسيم مستويات الرمز من عام وخاص، وجزئي وكلي. بسيط ومركب ، وهناك من يخلط بين الأنواع والمستويات، وإن كنا قد جعلنا الاهتمام الأكبر على أهم أنواعه ، فقد ورد في كثير من شعراء المعاصرين بأنواع شتى للرمز ما بين طبيعي وأسطوري وديني، وتراثي وقصصي وملحمي...ويرجع هذا التنوع إلى تشعب منابع تكوينه ، وسنتطرق لأهم الأنواع مستشهدين لكل نوع بما يلائمه من النصوص الشعرية.

1- الرمز الأسطوري :

إن الشاعر المعاصر اتخذ من الأسطورة أداة تضمين داخل شعره ، سواء أكان هذا التضمين متخذا شكل الرمز ، حيث أن " الأسطورة منحت مؤلفي المسرح مادة مكنتهم من صياغتها صياغة مسرحية في إطار من الرمز ، وكان هذا الرمز هو ما يحتاجه هؤلاء المؤلفون إذ أن الظروف السياسية (...) لم تكن تعطي المؤلف حرية التعبير عن نفسه ، فكان اللجوء إلى الرمز خير الطرق وأسلمها للتعبير عن رأيه وتقديم أفكاره ، وكان الرمز في الأسطورة جاهزا ومن كان إتجاههم إلى الأسطورة مانحة الرامز ومانحة الموضوع. "[1] ، أو شكل الصور الإستعارية ، أو حتى شكل الإشارة البسيطة العابرة.

وربما يكون أول من وظف الأسطورة في شعره هو الشاعر المعاصر السيّاب حيث وظف الأسطورة عندما كان يُعبّر عن واقعه السياسي والاجتماعي الأليم ، فوجد في الأسطورة أداة فعالة تلائم قصده ، وتوافق غايته.

---

(1)- أحمد شمس الدين الحجابي : قسم دراسة الشرق الأوسط ، جامعة سلفانيا الولايات المتحدة الأمريكية ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة 1983 – 1970. ص 386.

فحين أراد أن يُعبر عن حاله لجأ إلى الأسطورة لعبر عن ألمه ، ومرضه وغربته وحرمانه وتوصل إلى ما توصل إلى ما عجزت الصور " **المادية المستهلكة** ". [1] عن ايصاله ، ومن شعره اخترنا هذه المقطوعة ، يقول في قصديته "**مدينة بلا مطر** "

مدينتنا تؤرق ليلتها نار بلا لهب.

تحمّ دروبها والدور ، ثم تزول حماها.

ويصبغها الغروب بكل ما حملته من سحب.

فتوشك أن تطير شرارة ، ويهّب موتاها :

صحّا من نومه الطينيّ تحت عرائش العنب...

صحا تموز ، عاد لبابل الخضراء يرعاها.

وتوشك أن تدقّ طول بابل ، ثم يغشاها.

صفير الريع في أبراجها وأنين مرضاها.

وفي غرفات عشتار

تظل مجامر الفخار خاوية الأنار.

(...) بطيء موتنا المنسّل بين النور والظلمة.

له الويلات من أسد نكابد شدقه الأدردْ !.

أنا البرق في عينيه أم من شعلة المعبد ؟.

أفي عينيه مبخرتان أو جرتا لعشتار ؟...[2]

---

(1)- فاطمة بوقاسة ، المرجع السابق ، ص 35.

(2)- بدر شاكر السيّاب : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ج 1 1971. ص 486. 488.

تُعد هذه القصيدة من أروع قصائد السيّات والقصائد التي كثرت فيها الأسطورة فالأسطورة " **عشتار وتموز** " لم تُفقد قيمتها ومعناها بفك رموزها داخل قصيدة السيّاب بل يكفي أن تقرأ القصيدة كاملة لتُسقِط جوانب الرمز الأسطوري فيها على واقع العراق الأليم ورغبة الشاعر الوطني في البعث ، وعودة الحياة كما تعود عشتار إلى تموز رغم تعسف الآلهة.

2- الرمز الطبيعي :

يلجأ الشاعر إلى الطبيعة ويرمز بمظاهرها من نخل وتراب وماء وبحر ورعد وليل وشوك وورد... وكذلك يلجأ إلى مخلوقاتها ، وكائناتها ، فتارة يشبه بها نفسه وتارة يحاكيها داخل شعره وتارة يرمز بها مثل الحمام الأبيض فهو يرمز للسلام.

فالشعراء المعاصرين هم الأكثر استغلالا للرموز الطبيعية نظرا للعالم المعاصر وما يسوده منه فوضى ، وعلى سبيل المثال نجد من الشعراء المغرب العربي " **يوسف وغليسي**" الذي أختار شجرة الصفصاف التي مدت جذورها في تربة إبداعاته رمزا " حتى لا نكادُ نراه متسربلاً بالصفصاف..." [1]

لأن الصفصاف " **شجرة الدموع** " كما يدعوه الغربيون ، فإنها كانت دمعة الشاعر التي لم يستطع أن يُظهرها بحسب العرف والتقاليد ، فقد ظهرت دموع الصفصافة نيابة عن دموع " يوسف " ، يقول في قصيدته ، " حديث الريح والصفصاف ".

ما كنت إلا ناسكًا حسب الهوى حبلا بربه موصلا فتسلقا.
فإذا به صفصافة ، بغصُونها عصف الزمان معربًا ، ومشرقا.
وبرغم اعصار الزمان برغمه صفصافتي ستظل حلمًا مورقا !! [2]

(1)- نيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 106.

(2)- يوسف وعيلسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار ، دار الإبداع ، ط1، 1995 ، ص 62.

وقد ظهرت " صفصافة " كذلك في قصيدة أخرى مليئة بجزيئات الطبيعة من : النهر والحقل والريح والحقول والإعصار... لتصير رمزا طبيعيًا داخل القصيدة "**ومُعادِلاً موضوعيًا**" يختزن آلام الشاعر وآماله ، يقول في قصيدته : " **فاتحة الأوجاع** ".

صفصافتي تجثو على نهر الهوى
وهواي في حقل المدّى صفصافة...
ريح تهزّ حقولنا ، وقلوعنا.
في موسم الإعصار
في زمن الجوى...
أهديك ...ما أهديك ... (يا ريح الصبا)...
صفصافة مهمومة تتلو انكسار الريح.
في فجر الصبا !... [1]

3- الرمز التراثي :

" يمتاح من ينابيعه السخية ، أدوات يُثرى بها تجربته الشعرية ، ويمنحها شمولا وكلية وأصالة ، وفي في نفس الوقت يوفر لها أغنى الوسائل الفنية بالطاقات الإيحائية وأكثرها القدرة على تجسيد هذه التجربة ، وترجمتها ، ونقلها إلى المتلقي ". [2]

فالشاعر المعاصر وجد تراثا كثيرا أولاه عناية كبيرة ، فأعاد قراءة الماضي ليستفيد ويصحح أخطائه ،فهو الحنين إلى القديم في عالم حديث ومعقد.

غير أن "الحقيقة القديمة لا تستمر حقيقة على لسان شاعر جديد إلا إذا كان الشاعر الجديد قد عاشها مرة ثانية في ظروف تختلف عن تلك التي كُتبت فيها أصلا." [3]

---

(1)- المرجع نفسه ، ص 14.

(2)- علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، 1997 ص 73.

(3)- مصطفى السعدي : المرجع السابق ، ص 10.

فالشاعر لا يأخذ التراث كما هو حرفيا ، بل وجب عليه التجديد في بعض المواطن مع إستغلال بعض من التراث استغلالا فنيا ورمزيا يلائم الحاضر ، وهنا يختلف قدرات الشعراء والأدباء.

حيث نجد من هؤلاء الشعراء المعارضين والنافين للتراث ومنهم المؤيدين له فمن الذين وظفوا التراث العربي ، ورمز " **السندباد** " منه على وجه الخصوص نجد : السيّاب في قصيدته " **رحل النهار** " يقول :

رحل النهار

ها إنّه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار.

وجلست تنتظرين عودة سندباد من السِّقار

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود

هو لن يعود

أو ما علمت بأنّه أسرته آلهة البحار

في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار

هو لن يعود

رحل النهار

فلترحلي ، هو لن يعود [1]

" فالسندباد الذي عودنا على قهر صعاب البحر ، هذا الجواب الذي لا يهدأ إلا ليثور هذا الذي لم يَخْبُ مسعاه يومًا ، يجعله " السياب " رمزًا للفشل ، ولغدر البحر ، فزوجته التي تنتظره – كالعادة – حاملا أنواع اللؤلؤ والمرجان ، تنتظر الساعات ليعود ، وكلمَّا مرّ الزمن الرتيب عاودها حسّها الخفي – أو لعله إحساس المرأة فيها – يسخر منها " هو لن يعود فلترحلي هو لن يعود...!! " [2]

---

(1)– بدر شاكر السيّاب : المرجع السابق ، ص 229.

(2)– فاطمة بوقاسة ، المرجع السابق ، ص 39.

إن قصيدة السياب هي خاتمة لحكايات سندباء الذي لم يفشل مره في رحلاته.

4- الرمز الديني :

إن الإنسان خُلق للعبادة، فجاء في قوله تعالى "وما خلقت الجنّ والإنس إلاّ ليعبدون"[1]

فالدين هو دستور العباد يُشرع الحلال والحرام ، وينظم سير المجتمعات وحدود حريات الأفراد ، حيث أن نظرة الشعراء المعاصرين إلى الدين هي نظرة بالذات ، فقد " كان التراث الديني في كل العصور ، ولدّى كل الأمم مصدرًا سخيًا ، من مصادر الإلهام الشعري حيث ليستمد منه نموذج ، وموضوعاته ، وصورا أدبية " [2]

وإذا كان الله تعالى في القرآن الكريم قد قسم الشعراء إلى فئتين ، فقال سبحانه "والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم ترى أنهم في كل وادٍ يهيمون ، وأنهم يقولون ما لا يفعلون إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكرو الله كثيرا ، وانتصروا من بعد ما ظُلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون." [3]

فالشعراء أيضا تباينت نظرتهم إى الدين الإسلامي منه والمسيحي ، فمنهم من لجأ إلى القرآن وقصصه وملامح الأنبياء فيه ، ليجعلها رموزا خالدة يُسقطها على الحاضر، فكان **محمد** و **أيوب** و **عيسى** و **موسى** و غار حواء وقصة سيدنا **يوسف** وأهل الكهف...إلخ ملجأ بعض الشعراء في إبداعاتهم الرمزية.

---

(1)- سورة الذاريات ، الآية 56.

(2)- علي عشري زايد : المرجع السابق ، ص 75.

(3)- سورة الشعراء ، الآية 224-227.

ومنهم من لجأ إلى الإنجيل ليستوحي منه موضوعاته المحرفة غالبا، والمملوءة بحوادث الصلب والجنس. حيث تعامل هؤلاء الشعراء مع رمز المسيح عليه الصلاة والسلام بكل حرية إزاء شخصيته وحياته " ومن ثمة أطلقوا لأنفسهم العنان ، في تأويل ملامحها وانتحالها لأنفسهم ، ومعظم ملامح السيد المسيح في شعرنا المعاصر ، مستمد من الموروث المسيحي ، وخصوصا " الصلب " و " الفداء " و " الحياة " من خلال الموت (...) وقد إفتتن شاعرنا المعاصر بتصوير نفسه مسيحيا على الصلب. " [1]

وسنتطرق لبعض النماذج عند شاعرين مختلفين من حيث الإيديولوجية لنرى كيف وظف كل منها الرمز الديني :

يقول بدر شاكر السيّاب في قصيدته " **قالوا الأيوب** "

" قالوا لأيوب : جفاك الإله !.

فقال : لا يجفو

من شدة الإيمان ، لا قبضتاه.

ترخى ولا أجفانة تغفو

قالوا له : والداء من ذارماه

في جسمك الواهي ، ومن تبته ؟

قال : هو التكفير كما جناه.

قابيل والشاوي سدى جنته.

سيهزم الداء : إذا أغفو.

ثم تفيق العين من غفوه.

فأسحب الساق إلى خلوه.

---

(1)- علي عشري زايد : المرجع السابق ، ص 75.

أسأل فيها الله أن يعفو.

عكازتي في الماء أرميها.

وأطرق الباب على أهلي..." [1]

والرمز هنا واضح يتمثل في **أيوب** عليه الصلاة والسلام رمز الصبر، حيث وجد فيه السياب وسيلة " للتعبير عن مرحلة من مراحل تجربته ، وهي تلك المرحلة التي اشتدت عليها فيها وطأة المرض في آخريات حياته ، ولم يجد ملجأ يلوذ به سوى الصبر على البلاء والإحتساب الراضي."[2] فهذا الشاعر "السياب" مثل **أيوب** عليه السلام في الصبر واحتسب البلاء إلى الله سبحانه وتعالى ، قال تعالى: " وأيوب إذ نادى ربّه أني مسني الضُرُ وأنت أرحم الراحمين. فأستجبنا له فكشفنا ما به من ضُر وآتيناه وأهله ومثلهم معهم رحمة من عندنا وذكرى للعابدين."[3] إذ أن الله لا يبتلي إلا حبيبه ، وقد استجاب بالله سبحانه وتعالى لدعاء **أيوب** فأعاد إليه عافيته، وأهله ، وماله ، قال تعالى" وأذكر عبدنا أيوب إذ نادى ربه أني مسني الشيطان بنُصُبٍ وعذابٍ ، أركض برجلك هذا مغتسل باردو شراب، وهبنا له أهله ومثلهم معهم رحمة منا وذكرى الأولى الألباب." [4]

في المقطع الشعري السالف لم يتخذ " السيّاب " " **أيوب** " رمزًا مستقلا بذاته عنه بحيث القارىء " يشعر بأن صلة " السياب" بذلك الرمز قد بلغت حدّ الإمتزاج الكامل" [5]

وفي نموذج آخر للشاعر " صلاح عبد الصبور " نلمس الرَمْز الديني ، من خلال قصيدته " **أغنية من فينيا** ".

---

(1)- بدر شاكر السيّاب : المرجع السابق ، ص 296 ، 297.

(2)- علي عشري زايد : المرجع السابق ، ص 90.

(3)- سورة الأنبياء ن الآية 83-84.

(4)- سورة ص الآية 41-43.

(5)- محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ، ص 299.

" أقول : يا نفسي رّاك الله عطسى حين بل عُربتك

جائعة فقوتك

تائهة فمدّ خيط نجمة يضيء لك " [1]

وعليه يمكن أن نقول " إن التوظيف الجيد للرمز الديني ، يجعل القصيدة في بون واسع عن التقريرية والخطابية ، وهو حين يتماهى ، ويذوب في ثنايا القصيدة يرتفع بها إلى جو"روحي" بما يمنحه لها من جمالية ورحابة وانفساح. " [2]

5- الرمز الثوري :

ورد في لسان العرب لإبن منظور مايلي " ثار الشيء ، ثورا وثوورا وثورانا وتثوّر : هاج (...) وثور الغضب : حدثه ، والثائر : الغضبان ، ويُقال للغضبان أهْيجْ ما يكون : قد ثار ثائره ، وفار فائره ، إذا غضب ، وهاج غضبه (...) ، ويقال : انتظر حتى تسكن هذه الثورة وهي الهَيْج " [3]

والثورة في مفهومنا الإصطلاحي هي "أقصى مراحل الرفض للسلبيات"[*] وإذا كان "التمرد حركة لا نتيجة لها في الواقع، واحتجاجًا غامضًا لا ينطوي على نظام أو مذهب فالثورة محاولة لتكييف العمل وفقًا لفكرة ابتغاء تشيل العالم داخل إطار نظري"[4] فالثورة إذن هي فعل إنساني هدفه التغيير الشامل ، والتطهير الكلي إنها الزلزال الذي يقلب ملامح الأرض ويهز الأعماق ويُغير الخرائط ، ويبدل المجتمعات والأفكار.[5]

---

(1)- صلاح عبد الصبور : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط1 1972 ، ص 214.

(2)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 44.

(3)- ابن منظور : : المرجع السابق ، ص 53 . (مادة : ثور)

(*)- عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة الجدية. دار الحدائة ، بيروت ، دار الكلمة صنعاء (ط1) 1981 . ص 75.

(4)- ابراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي ، دار الشهاب ، الجزائر ط1 1985 ، ص 34.

(5)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ص 03.

ويعرفها ميخائيل نعيمة بأنه : " كل اختراع ثورة ، كل اكتشاف ثورة ، كل فكـــرة جديدة ثورة ، كل زي جديد إن في اللباس ، وإن في المأكل والمشرب والمأوى ، وإن في اللغة والأدب وإن في الصناعة والتجارة ، أوفي المدرسة والعبادة ، أو في التقاليد والنظم السائدة ثورة وهذه الثورات هي التي بها تتجدد الحياة من يوم ليوم ومن جيل لجيل." [1]

ويمكن جمل مظاهر الثورة من خلال مقطع من قصيدة " الأوراس " لعبد المعطي حجازي يقول فيها.

" ثورة ...ثوره.

ما أعظمه يوم الثوره

تهتز الأعماق الحره.

(...) تهوى مدن ، يهمي مطر ، تنمو زهرة.

تتعارك مخلوقات النور ، ومخلوقات الحفره " [2]

والثورة بهذه المعاني جزء لا يتجزأ من السياسة فهي تعني " قيام شـــعب بحركـــة سياسية أو عسكرية أو هما معا ، من أجل تغيير وضع راهن سيءْ ، وإبداله بوضع جديد أفضل منه." [3]

وعليه يمكن القول بأن رمز الثورة له علاقة مع الرموز الفنية الأخرى ،

" إن مستويات العلاقة بين الفن والثورة متداخلة ومتشابكة ، فقد سبق الفن ومنه المسرح الثورة ، فيمهد لها ويُحرض عليها ، ويسعى إلى خلقها من خلال الدعوة إلى قيامها." [4]

---

(1)- ميخائيل نعيمة : دروب ، دار صادر ، بيروت ط 5 ، سنة 1968 ، ص 24-25.

(2)- أحمد عبد المعطي حجازي : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ط3 سنة 1982 ، ص 401.

(3)- عبد المالك مرتاض : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائري 1962 .1954 ، منشورات المركـــز الـــوطني للدراسات والبحث في الحركة الوطنية وثورة نزفمبر 1954 ، المطبعة الحديثة للفنون المطبعية. الجزائـــر ص 24.

(4)- حسن تليلالي :الثورة الجزائرية في المسرح العربي [مسرحية ، مأساة جميلة] لعبد الرحمن الشرقاوي ص 18.

ومن هنا يمكن القول بأن " الفن الأصيل لابد وأن يكون لسان الثورة ووسيلة هامة من وسائلها. إذْ لما فرق بين فاعلية الرصاصة وفاعلية الكلمة." [1]

ويمكن القول قبل أن نعرج إلى تقاطع الرمز مع المصطلحات الأخرى ، أن اختلاف الباحثين حول مستويات الرمز ما بين عام وخاص وجزئي وكلي ، وبسيط ومركب واختلفت بالتالي تقسيمات النقاد بما يتناسب أو يتنافر – هذه المصطلحات وكذلك الإختلاف بين أنواعه من اسطوري ، ديني ، تراثي ثوري...إلخ هذا الإختلاف الأخير الذي ركزنا عليه في مضمون فصلنا هذا. غير أن الحقيقة لا تنحاز إلى مسمى دون آخر ما دامت كينونة " الرمز " هي التي تفرض وجوده. لا مسمياته المختلف فيها ، فلا نعترف بإختلاف الأنواع والمستويات مادام يؤدي دوره في العملية الإبداعية ، فلا فرق بين جزئي وكلي أو رمز ديني وترائي.

المهم أن يكون الرمز رمزًا وطالما كان الرمز " الذروة العليا التي يدركها الشاعر حين تنتقض من عقال الحواس ، والمقارنة والتشبيهية ويُقدر له أن يعاني الحقائق الأولى بأم عينه الباطنية "[**] فلا قيمة للتسميات والإصطلاحات ، مادام الرمز رمزًا ، إما أن يوجد أو لا يوجد ، والتركيز على جوهره لا على نمطه أو النوع الذي ينتمي إليه والتركيز كذلك على دوره داخل القصيدة.

ثالثا : تقاطعه مع مصطلحات أخرى :

يتقاطع الرمز مع الكثير المصطلحات والعناصر الأخرى التي يستلهم منها مادته و من أبرز هذه العناصر نجد الأسطورة والإستعارة والقناع...

2- الرمز والأسطورة :

لنوضح العلاقة الموجودة بين الرمز والأسطورة يجب علينا أن نعرج على مفهوم الأسطورة وذكر أهم خصائصها.

---

(1)- عبد الرحمان شرقاوي : المرجع السابق ، ص 19.

(**)- إيليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر الغربي العربي دار الثقافة ، بيروت 1980 ، ص 135.

ا- مفهوم الأسطورة :

تفيد الأسطورة في الغالب " الحادثة القديمة المحفوظة بالمبالغات حتى انحرافات أحيانا وتفيد أيضًا الأقاويل المنمقة المزخرفة التي لا نظام لها ، حتى أنها تشبه الكلام الباطل وهي تتناول مختلف النشاطات الاجتماعية من أدبية وحربية ، وصناعية ، ودينية. وقد وردت في اللغة الفرنسية بمعنى الحادث Histoire ، وفي اللغة الإنجليزية بمعنى التاريخ Historia وقد ورد تفسير آخر للأسطورة في اللاروس تحت كلمة légende إنها خبر تاريخي أو حكاية تاريخية بالغت فيها المخيلة الشعبية أو الإبتكار الشعري." [1]

ويمكن تعريف الأسطورة أيضا أنها كلمة مشتقة من السطر وأسطار وأساطير. ويعني الخط والكتابة كما جاء في المعاجم العربية فهي كلمة ليست مستحدثة في اللغة العربية بل هي معروفة وقت نزول القرآن الكريم ، وتحمل مضمونًا مقاربًا للمضمون الإصطلاحي لها أي تدل على قصة الأوين المكتوبة التي استلهما الرسول صلى الله عليه وسلم من التراث المحكي القديم عند الكهان ورجال الدين وكتبهم في رأي المعارضين له من قريش.

وهذا ما دلت عليه الآية الكريمة " وقالوا أساطير الأولين إكتتبها فهي تملي عليه بكرة وأصيلا. "[*] والأسطورة من المصطلحات الغامضة لإرتباطها ، بجانب معين متعلق بالناحية الروحية والفكرية للإنسان ومتعلقة بفترة زمنية معينة ممّا جعل التفسيرات والآراء حولها متعددة بتعدد وجهات النظر لدى الدارسين وقديما قال عنها القديس الجزائري **أوقستينا** في كتابه " **اعترافات** " " إنني أعرفها جدًا ما هي ؟ بشرط أن لا يسألني أحدٌ عنها ، ولكن إذا سئلت وأردت الجواب فسوف يعترين التنكؤ. " [2]

---

(1)- حسين الحاج حسن : الأسطورة عند العرب في الجاهلية ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت 1998 ص 17 ، 18.

(2)- أوقستينا : إعترافات

(*)- سورة لقمان ، الآية : 05.

ويعرفها **جوزيف كامبل** Campell ; J في كتابه " البطل ذو الألف بوجه " بأنها " الفتحة السحرية التي تنصب منها طاقات الكون التي لا تنفذ إلى مظاهر الحضارة الإنسانية فالأديان والفلسفات ، والفنون ، والأشكال الاجتماعية عند الإنسان البدائي أو الإنسان التاريخي والإكتشافات الكبرى في العالم والصناعة ، وحتى في الأحلام التي تتنافر في النوم كلما تتبع من الدائرة السحرية الأساسية للأسطورة." (1)

فالأسطورة بحسب هذه التعريفات ، تشير إلى قصص الأقدمين باعتبارها جزء من الطقوس الدينية أو أنها أداة " الكتابة الخلافة أو الكتابة الرمزية " (2)

ب- إستغلال الأسطورة في الرمز الحديث :

إن إستغلال الأسطورة في التجربة الشعرية ليس أمرًا ميسرًا للجميع ، فقليل من الشعراء من " يحسنون استغلال الأسطورة في شعرهم ، لأن المقصود منها ليس هو الإتيان بحكاية قد تسرد ، وقد تحْزن ، ولكن هو أن تكون هذه الأسطورة إطارا عامًا يضمن للشاعر العمق الذي يُريد ، ويُضفي على قصيدته نوعًا من الواقعية التاريخية." (3)

وهناك من الشعراء من يأتي بالأسطورة أو الرمز استعراضًا صغيرا ممّا يفقد التجربة الشعرية أو القصيدة قيمتها.

---

(1)- السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماته وطاقاتها الإبداعية ، دار النهضة العربية بيروت 1984 ص 141.

(2)- المرجع نفسه ، ص 141.

(3)- محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب ، المؤسسة الوطنية للكتاب ، الجزائر 1988 ، ص 77.

وسنعرض نموذج " السيّاب " أساء في استغلاله للأسطورة والرمز :

يقول " **بدر شاكر السياب** " في قصيدته " **مرثيه الآلهة** "

كقابيل يغتال الأشقاء ، راكل كأوديب – للخبز الإلهي صافع.

وهذا الإله الأملس الفظ ماجلا لنرسيس يبحثو عنده وهو خاشع

سوى وجه نرسيس الرخامي شابه شحوب يهوذي التلاوين فاقع

وأوفي من الأرباب جيل نيمه على قمة الأولمب – رب المخادع.

ترى " فحم " إذ يلقاه يلقاه راجفًا و " فولاذ " من تلماح عينيه مانع.

ويا عهد كُنَا كابن حلاج : واحدًا مع الله إن ضاع الورى فهو ضائع

أكّل الرجال الجوف أن يملأ وابه خواء الحشا هذا الإله المضارع [1]

هذه القصيدة " للسياب مليئة بالأساطير والرموز إلى " حد التخمة " [2] فض كل بيت أسطورة أو رمز مثل " قابيل " الرمز الديني قاتل أخيه في الشطر الأول ، أوديب قاتل أبيه ثم " نرسيس " النرجسي الذي عشق ظله المعكوس على الماء. واليهوذي الذي باع المسيح بثلاثين درهمًا. " **الأولمب** " جبل تستوطن فيه آلهة الإغريق...وغيره.

قد تعرضت هذه القصيدة " لبدر شاكر السياب إلى نقد لاذع من قبل " ناجي علوشي " حيث كتب تعليق على ديوان " بدر شاكر السياب " موضحا " إنك وأنت تقرأ بعض قصائده تشعر أنّه صرف أيامًا وليالي وهو يجمع الأساطير من كل كتاب حتى يقدمها لك في قصيدة ترابط الهوامش حولها من كل جانب." [3]

وبهذا يمكن أن نستخدم الأسطورة في التجربة الشعرية الحديثة ، كأداة فنية تعطي القصيدة حياتها ، ولا تُميتها.

---

(1)– بدر شاكر السياب : ديوانه : المرجع السابق ، ص 353 . 354.

(2)– فاطمة بوقاسة : المرجع السابق. ص 47.

(3)– بدر شاكر السياب : المرجع السابق

2- الرمز والإستعارة :

هناك خلط كبير بين الرمز والإستعارة ، فأحيانا تضيق الحدود بينهما حتى تندمجا فيصعب على القارىء التمييز بين الإستعارة والرمز ، وقبل أن نذكر أهم الفروق بينهما وجب علينا تعريف الإستعارة.

أ مفهوم الإستعارة :

لقد تم تعريف الإستعرة منذ القدم لأنها كانت موجودة في الشعر القديم حيث عرفها **أرسطو** بقوله " أن تكون سيد الإستعارات الإستعارة علامة العبقرية ، إنها لا يمكن أن تعلّم إنها لا تمنح للآخرين. [1]

الإستعارة هي تشبيه مجازي يجمع فيه بين ما لا يتشابه ، ولا يجمع فهي " تتجاوز المعادلة الواضحة التي تفرق بين المشبه والمشبه به ، أي ظاهرة وأخرى ، تنسب ما لإحداهما إلى الأخرى ، وكأنه قائم فيها قياما فعليا لا افتراض فيه ولا تخمين" [2]

ويؤكد لهذه " ريتشاردز " أن التشبيه إستعارة " بما عقده من تداخل بين طرفيها يكتسب بداخلها دلالة جديدة." [3]

ب- أهم الفروق بين الرمز والإستعارة :

يمكن جمعها فيما يلي :

أولا : أن الإستعارة ضمن الدائرة اللغوية التي يحددها السياق داخل الجملة ، وتكون ثابتة إلا في حالة واحدة " حيث ينبثق بشكل جديد في حقلها الدلالي. " [4]

أما الرمز غهو يخترق هذه الدائرة اللغوية وبتعدد قراءاته ، ولا نهاية لتأويله.

---

(1)- مصطفى ناصف : المرجع السابق ، ص 124.

(2)- إيليا الحاوي : المرجع السابق ، ص 135.

(3)- أحمد بسام ساعي : حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه ص30.

(4)- رجاء العيد : المرجع السابق ، ص 15.

ثانيا : إن الإستعارة مرتبطة بقرنية كصاحبها إما صراحة أو مضمنة أو مضمرة (مخفية) في السياق فهي محددة الدلالة والمعنى مهما تعددت القراءات.

أما الرمز فهو " يعلو على القرين " [1] فهو غير مقيد في السياق وله الحرية التامة داخل النص.

ثالثا : أن الإستعارة " تتجزأ وتتأطر في حدود جملة أدائية " [2] في حين.

أنا الرمز مطلق الحدود لتشكله في " إمتداد مجازية الأداء ، وانفساحة على القصيدة." [3] فيُتيح للرمز الإختزان الأكثر للدلالات المتنوعة.

رابعا : الإستعارة تعتمد على الخيال ، الذي يظهر بمجرد القراءة الأولى.

أما الرمز فهو يعتمد على التصور الذهني أو " الحدس " وليس الفطانة [و] الصور لذلك... [4]

خامسا : " لا تكسر دائرة النسق فهي تظل على المستوى الأدائي نفسه." [5]

وتعتمد الإستعارة على التراتب المنطقي للغة.

سادسا : الإستعارة مرتبطة بثراءها وغِناها بمعلم فردى خاص. [6] فالإستعارة هي تشابه شيء حسي بشيء معنوي أو محسوس وملموس.

إن الإستعارة بمجرد قراءتها تصبح لدّى القارئ فكرة محفوظة ، وهي حين يلتقيها مرة أخرى ، لن تكسر " **أفق انتظاره** " وهذا مصطلح موجود في النقد ، لأنها لن تأتيه بجديد يُبهِرُه أو معنى يجهله.

---

(1)- مصطفى ناصف : المرجع السابق ، ص 15.

(2)- رجاء العيد : المرجع السابق ، ص 15.

(3)- رجاء العيد : المرجع السابق ص 15.

(4)- المرجع نفسه : الصفحة 15.

(5)- المرجع نفسه ، الصفحة 16.

(6)- مصطفى ناصف : المرجع السابق ، ص 157.

أما فيما يتعلق بالرمز ، بحيث عند قراءة أي رمز لن نقول فيه رأيك مباشرة لأنها وإذا كان قد مرّ بك مرة أو أكثر– لا تجد فيه ملامح ما قد قرأت ، إنه جديد ومبهر حتى وإن كانت اللغة التي قرأتها بها أول مرة لم تتغير ، هذا ما جعل الرمز لا نهائي التأويل ، إنه ثري كمًا وكيفًا.

وعليه فعناصر الإختلاف بين الرمز والإستعارة هي كثيرة ومتنوعة ، فلا نزعم أننا ألممنا بكل هذه العناصر ، بل نرى أن ما ذكرناه هو أهمها ، وأن الرمز والإستعارة قد يذوبان تماما في بعضهما ، وأن الفصل بينهما سيكون للسياق وحده ، والذي يحدد الصورة إن كانت رمزًا أو إستعارة.

الفصل الثانى تجليات الرمز في مسرحية « عبد الرحمن الشرقاوى »

أولا تجليات الرمز في مسرحية « جميلة بوحيرد »

1- الجزيى

2- الكلى

ثانيا البناء الفنى لمسرحية « جميلة بوحيرد »

1- اللغة

2- الصورة الشعرية

3- الإيقاع

قالوء « تحدث بالصحى ح من الحديث بغير رمز »

فأجبتهمء « هل عاقل يرمى الكنوز بغير حرزٍ »

« المكزون السنجارى »

قبل الخوض في النتاج الشعري الذي تعتبر محوره الرئيسي، وقبل الاتجاه في الدراسة الفنية لمجموع هذا الشعر وجب علينا معرفة طبيعة الرمز الذي تناوله مختلف الشعراء داخل مسرحية جميلة بوحيرد وذلك بطرح السؤال التالي كيف تناول الشعراء رمز جميلة ؟ فبديهي ألا تتشابه النتاجات الشعرية لدى شاعر واحد، فلكل شاعر مميزاته التي تميزه عن غيره في نظرته إليها وفي طريقته للتعبير عنها، ولذلك كنا مضطرين إلى اختيار تسمية محددة وارتأينا أن تكون **جميلة بوحيرد رمزًا كليا و جزئيا** ، فلم يكن هذا انحيازًا لمسمى دون آخر، ولكن لإيماننا بأن الرمز – في كل أشكاله وأحواله – يبقى رمزًا وكفى، إما أن يوحي أولا يوحي ، إما أن يكون أولا يكون...!! وإن كنا ههنا في هذا البحث البسيط الدراسة الفنية بالدرجة الأولى.

لقد اعتبر شعراء الخمسينات، وما بعدها جميلة بوحيرد رمزًا بطوليًا خالدًا لمعايشتهم مأساتها، ومعاصرتهم وقائع معاناتها، فتصورت في ذهنهم صورة بطولية صادقة تبقى عبرة لتحقيق طموحاتهم الشعبية التحررية. وقناعاتهم الاجتماعية والاقتصادية الاشتراكية، فلقبوها بالأخت الفاضلة ، والرفيقة وغيرها من التسميات المتباينة والمختلفة متتبعين جزئياتها ومعانيها، لتبقى في ذاكرتنا الجمعية ، كي تعدو صورة جميلة فوق كل تلك الصور فتستحق لقب « رمز السلام ، وقدرة الثوار »[1] فجميلة رمز لكل مناظر ضحى بنفسه من أجل بلاده إلا أن بعض الشعراء والكتاب اختلفوا في درجة الولي بهذا الأمر، بل وتباينوا في مستويات توظيف هذه المعاني، مما جعل بعض قصائدهم – وهي قليلة – تنطوي تحت مسمى « الرمز الكلي» أما في الجزء الآخر المتعلق بالرمز الجزئي فسنتطرق إليه بالتفصيل فيما بعد.

(1)– فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 70.

1-جميلة بوحيرد رمزا جزئيا:

كانت أغلب القصائد التي اتخذت جميلة موضوعا لها بتوظيفها توظيفا جزئيا « يتسم ببرود شديد، وسطحية مميتة توحي بأن قائليها أرادوا فقط الظهور إلى السطح بأي شيْ فكان أن "خربشاتهم"على السطح أيضا ، فجاجة و ضعفا..."[1]

فجيل الخمسينات مثلا جيل مشتت مشرد بين قديم موزون بأوزان الخليل"مقتضى" وبين "حديث حر" يتعثر في الطريق يسعى بلا كلل إلى الوصول لقمة الخارطة الشعرية العربية ، لعل الأخطار تصرف نظرها من القديم إلى الحديث.

فاستغلال الرمز في البداية كان استغلالا "بدائيا" إن صح القول، ساذجا، بسيطا وأوليا بحيث ظهر الرمز تحت ركام الخطابية و التقريرية اللتين فرضتهما الواقعية و يكاد الرمز الجزئي يكون أكثر النمطين توظيفا لبساطته و عدم غموضه، و الصورة فيه أقرب إلى الإشارة العابرة لبساطته و خفته.

وفي هذا النوع من الرموز، كانت جميلة معنى لشيء محسوس أو شخصية لها جذور في التاريخ ، فجميلة هي شخصية فذة ، فهي عبارة عن نغمة أو أنشودة أو قمر أو طفلة ، فهي مثل المسيح في فدائه أو الخنساء في تضحيتها ،أو بلال بن رباح المعذب من أجل مبدأ....

وقد قسّمنا الترميز الجزئي إلى قسمين هما:

أ-جميلة بوحيرد رمزا جزئيا مجردا

ب-جميلة بوحيرد رمزا جزئيا مرتبطا بعلم.

---

(1)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 70.

أ-جميلة بوحيرد رمزا جزئيا مجردا:

الرمز الجزئي"ضيق الإيحاء بطبيعته"[1] و لكنه يستمد بعض معانيه و كثافته ببعض الصّور التّي تصل إلى مرتبة التجريد "وجميلة كرمز جزئي اقترنت في نتاج الشعراء بمعان مجردّة سمت بها عن كونها بشرا إلى مصاف القدسية التّي عاشت متنكرة لأنوثتها ومطالب أهوائها ، لأجل فكرة عظيمة ، و مبدأ سام"[2]

فالشاعر " أيوب صبري عباس" مثلا يتمثل جميلة نغمة يتغنى بمعانيها ، أجيال نغمة تفيض عذوبة ورقة ودفء وجلال لكنها صاعقة ورعد بقوله :

« واذكر جميلة نغمة أبدا بها إلاّ الآباد تشدو

إنّي الجميلة ....و الرّبيع أنا به أرج وورد

إني أنا امرأة أشد على الطغاة قد استبدّوا

ماء وبردٌ في الحياة ، و في الوغى نار ووقد

كفي الرقّيقة كف والدة بهار أم و سعد

لكنّها أبدا على الأعداء صاعقة ، ورعد»[3]

ويكاد يتكرّر الرمز ذاته في مسرحية عبد الرحمان الشّرقاوي"مأساة جميلة" إذ يقول في أحد المقاطع.

بيير: لجميلة (لم تختفين وراءها؟ أنا لست عفريتا يخيفك!

أمينة: ماذا تريد؟

بيير: لأمينة وهو يشدّ على كتف فريتز

أنا لا أريدك أنت... خذها من نصيبك

متقدّما لجميلة مغازلا

(1)- محمد فتوح أحمد : المرجع السابق ، ص 226.

(2)- فاطمة بوقاسة ، المرجع السابق ص 71.

(3)- عثمان السعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج1 ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ط2 ، 1985 ص 227.

وتقدّمي يا هذه السّمراء سوف أكون صاحبك العزيز

لم تختبئين وراء كتبك كل هذه الكنوز؟ السحر أسمر!

جميلة: بذعر، ماذا تريد؟ لتبتعد...(*)

ففي هذا المقطع ورد حوار جرى بين جميلة و آمنة وبيير الذّي حاول التعرّض لجميلة وآمنة وكانت رغبته الأكبر في جميلة لإعجابه بها وكذلك عرقلة طريقها ، فكانت ردّ جميلة ردا حادا يُدل على شجاعتها وعدم خوفها حتى إن كانت امرأة. فجميلة رمز للمقاومة ورمز للشجاعة.

فجميلة هي فكرة نبيلة حيّة لا تموت، و لكنّها عاشت من أجل فكرة وهدف و تعذّبت من أجل وطن، فهي خالدة لا تموت.

جميلة : أترى أتى الزّمان الذّي لابد لي فيه من استنفار مثلك أنت الذّي علّمتني مع أوّل كلمات ألفاظ النضّال.

مصطفى: ما بال طفلتي الصّغيرة ثائرة.

ما بال قطّتي الوديعة أصبحت مثل النّمور الكاسرة.

جميلة: أنا لست قطّتك الوديعة بعد، فاتركني لحالي(...)

(...) جميلة أنا لا أبالي سأظلّ أصرخ ثمّ أصرخ كي أحرّك تخوتك و أثير فيك عروبتك قم يا رجل

أطلق صراخ الاحتجاج على الأقل

ما كان هذا الصّمت ... هل هرب الدّم العربي منك؟(1)

إنّ جميلة في هذا المقطع حاولت أن تغرس فكرة النّضال في عمّها مصطفى وتقنعه بضرورة الجهاد وعدم القبول بالمهانة وتحمل العذاب من أجل وطن.

(*)- عبد الرحمن الشرقاوي ، مأساة جميلة أو مأساة جزائرية " مسرحية من الشعر الحر" دار المعارف مصر 1962 ص 100.

(1)- المرجع نفسه. ص 105.

وطن واحد هو الجزائر، فهي ثارت مثل النّسر الكاسر ، بعد أن كانت قطّة وديعة فيها كل صفات الأنوثة و الحنان.

ب-جميلة بوحيرد رمزا جزئيّا مرتبطا بعلم :

حاول شعراء هذا الصنف، أن يجسّدوا قيمة الرمز الحديث المعاصر"جميلة بوحيرد" من خلال الرمز القديم"المسيح ، بلال بن رباح ، الخنساء...

فكما خلّد الشّعراء الرّمز القديم، فالرّمز الحديث له الحق بالخلود أيضا ،"فالأمر ليس مجرد إلصاق اسم بجانب اسم أو تشبيه إنسان بإنسان، و لكن اشتراك هذين الرّمزين في عمل يستحقّ أن يخلّدّ "[1]

فالمسيح عليه السّلام أكثر الرّموز الدّينية تشبيها بجميلة فكلاهما يحمل الحبّ و الخير ، و الأمل و الألم، و يظهر في هذا المقطع ألم ومعاناة جميلة:

بيير: يتقدّم ببطء إلى جميلة وهو يلقي عليها نظرات خاصّة

أيكون مختبئا هنا في حين تختبىء الكنور الباهرة.

يحاول أن يتحسّس صدرها فتقفز جميلة إلى الوراء.

جميلة: تنهره، يا سيّدي!

بيير: إنّي لتعجبني النّهود الثّائرة !

جميلة تقفز للوراء أيضا حتّى تصل إلى حافّة الشّرفة وهو يتابعها

وكذلك تجذبني الظباء النّافرة.[*]

ويمكن أن نستخلص ممّا قلناه أنّ الشّعراء- وبخاصّة "عبد الرّحمان الشّرقاوي" تناولوا "جميلة "كمستوى جزئي- انقسموا إلى قسمين: قسم رّمز مجرّد له صفة التّجريد فرمز جميلة سما إلى درجة القداسة، وانطلق من طبيعته الإيحائية.

---

(1)- بتصرف فاطمة بوقاسة ، المرجع السابق ، ص 76.

(*)- عبد الرحمن الشرقاوي ، المرجع السابق ، ص 100.

2- جميلة بوحيرد رمزا كلّيا :

القصائد الرمزيّة ليست كلّها على مستوى راقي، لكي تجسّد الرّمز أقوى تجسيد ولكي يقدّم لنا ذلك التّعقيد اللّذيذ، و الغموض المغري فقد كان هدف الشّعراء الرّمزيّين من لجوئهم للرّمز، توفير التّعقيد المطلوب في شعرهم، وتكثيف الدّلالة فيه ، فالكثافة عملية ضرورية في استعمال الرّمز أي أنّه لابدّ أن يكون مكثّفا، غير معروف الدّلالة وهذا لا يتحقّق إلاّ مع الرّمز الكلّي أو المركّب، الذّي ظهر جليّا و بوضوح داخل مختلف قصائد جميلة وخاصّة مسرحيّات "عبد الرّحمان الشّرقاوي" في مسرحيّة "جميلة بوحيرد" وهذا مقطع منها في الفصل الثّاني:

جميلة: أنا لا أرى ضوء النّهار

أنا لا أرى إلا الدخّان ولست أسمع غير أصوات انفجار.

وغير ترجيع أنين! وارحمتا لك يا أمينة

إنّي لأعجب كيف مت

صمت...ثمّ تنتفض كأنّها تكلّم خيالا

لم جئت بعد بداية الدّرس؟ اشرحي لي أين كنت

لا.كيف هذا!! كانت كعملاق بطل!

لا...لا محال أن تموتي يا أمينة مثل هذا

دخلت إلينا بعد ذلك الإنفجار

ومدرس التّاريخ يهذي عن بطولة بونابرت

و الطّالبات أمامنا ووراءنا يهزأن بالدّرس الممل

وامتدّ كفّ أمينة لتهزّني وكأنّها يدها تقول

وبعينها ومض هزيل!

وشعرت فوق ملابسي بدم...أجل، دمها النّبيل

دمها؟ أجل دمها يسيل على الكتب

وسألتها ماذا دهاك؟ فلم تجب !ماتت على درجي!

أجل.[1]

وفي مقطع آخر يقول عبد الرّحمان الشّرقاوي:

لم لا تصبح الأرض في وجه المظالم و المجازر

لم لا يصير تموّج النّسمات كالضربات في وجه الطّغاة؟

لم لا يزال اللّيل يصطع بالنّجوم على الجزائر

لم لا يزال الزّهر يذكو هاهنا في حجرتي؟

عاد الرّبيع فما الذّي يرجو الرّبيع؟

مازال زهر الأرض يطفو فوق أمواج الدّموع

والشّمس تشرق رغم مأساة الحياة و لا تبالي

أراه قد زحف الظّلام و ليلتي أنت كتاكلة اللّيالي.[2]

فمن خلال هذين المقطعين من مسرحيّة "جميلة بوحيرد" يُريد الكاتب المسرحي أن يصوّر لنا مدى معاناة الشعب وخاصة النساء والمجاهدات ، وحاول أن يجسد لنا الصورة الحيّة للمجاهدة أمينة التّي عانت من ظلم الإستعمار وفي الأخير ماتت و هي شهيدة و سيبقى تاريخها مثل تاريخ بطولة بونابرت و يبث في المقطع الآخر بعض الأمل في أن تعود بعد غياب طويل مثل الرّبيع الذّي يغيب ثمّ يأتي ليحمل الزّهور ليحمل النّسمات التّي تضرب الطّغاة، وليصطع نور جديد على الجزائر.

جميلة: أنا في الطفولة كنت أحلم أن أكون مجاهدة.

ورأيت أمّي وهي تقتل فوق قبر أبي الشّهيد![*]

---

(1)- عبد الرحمن الشرقاوي ، المرجع السابق، ص 101.

(2)- المرجع نفسه ، ص 102.

(*)- المرجع نفسه ، ص 102.

فمضيت للجبل الأشم وعلى الطّريق ،على مشارف قريتي

قال لي الكبار ارجعي... فغدا يجيء الوقت

(طرقات على الباب)

جاسر:لا تفتحي حتّى نرى من يطرق الباب

جميلة : اطمئن إني لأعرف من يدق الباب من طرقاته !!

(جميلة : تهبط على السلم بثبات وتضيء المستوى الأول من عند آخر درجة وتتجه إلى الباب الخارجي وجاسر يتبعها بنظراته وهو يقول لنفسه).

جاسر : لنفسه (طفلة تحلم أن تنضم للجيش !! وفي كل بلد يحلم الطفل بلعبة أو بأثواب جدد.

إن في أقوالها شيئا حقيقيا هو الصدق الجليل

إنها أروع مما كنت أحسب إن في نظرتها نار الغضب.

إن في أعماقها الثورة ، والحقد النبيل(*)

فالشاعر هنا في هذا المقطع لا يدع صورة جميلة أو يمر عليها كصورة عادية بل يعمد إلى تكثيفها بنقل جزئياتها وتفاصيلها الدقيقة ، يلتمس فيها الأكثر وافعًا ، ويسقطه على الرمز الأصل وهو " **جميلة بوحيرد** " فبطولة جميلة كانت منذ الصغر ، فقد نمت وتربت في أعماقها لتحقق هدف والديها ، فقد رأتهما يموتان أمامها ، قررع حب الجهاد وحب الوطن فكانت رمزًا للفداء وفي وجه الظُلام من حاول حرمانها من السعادة منذ الطفولة.

ومما سبق يمكن أن نقول « إن الرمز الكلي أكثر رحابة وأوسع أفقا خاصة عند عملية التأويل والتفسير، فقد يمنح القصيدة كثافتها وحيويتها وجمالها بحيث يبعد الرمز الكلي جو القصيدة عن التقرير المباشر أو النقل الواقعي.

(*)- عبد الرحمن الشرقاوي ، المرجع السابق، ص200.

«والشاعر جلاء رقيق يُعذب اللغة...»

فاطمة بوقاسة

الشاعر يشعر بتجربته شعورًا مختلفا ، ومن هنا فإن عناصر أدائه التعبيري تعتمد على نسق معقد في استخدام معجم شعري يتولى تجسيد هذا الإحساس والهدف من ذلك نفع المتلقي إلى توحد معه في همومه الذاتية التي هي في الأصل جزء من هموم الإنسان.

إن اللغة الشعرية كمًا يعبر أدونيس : « أكبر من وسيلة للنقل، أو التفاهم، إنها وسيلة استيطان، واكتشاف، إنها تُهامسنا لكي نصير أكثر مما تهامسنا لكي نتلقن، إنها تيار تحولات يشعرنا بإيحائه وإيقاعه ، وبُعده ، هذه اللغة فعل، نواة حركة ، خزان طرقات.»[1]

فاللغة الشعرية إذن هي أكثر من مجرد حروف وكلمات وجمل، فهي أعمق من ذلك بكثير، وهي أعمق كذلك من أن تحصر في دوال ومدلولات إذ « الكلمات فيها أكثر من حروفها وموسيقاها، لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة فهي كيان يكمن جوهره في دمه لا في جلده، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيجاد لا إيضاحا»[2]

فقد تصير الكلمة رمزا لغويا لمعان أي مدلولات يخفيها السياق، فقد تتشكل وتتشابك هذه المدلولات أو هذه الرموز لتعطينا معان أدق ورموز أعلى.

ويقر عز الدين إسماعيل كذلك بأن الشاعر عندما يستخدم كلمات مثل« البحر الريح، القمر، النجم،...إلخ» فإنه يستخدم عندئذ كلمات ذات دلالة رمزية، وربما كانت بعض هذه الدلالات – على الأقل – مشتركة بين معظم الناس ولكن استخدامه لها لن يكون له قوة التأثير الشعري ما لم يحسن الشاعر استغلال العلاقات والأبعاد القديمة لهذا الرمز، وما لم يضف إلى ذلك أبعاد جديدة من كشفه الخاص»[3]

---

(1)– أدونيس : مقدمة الشعر العربي ط، دار العودة بيروت ، ط3 ، 1979 ، ص 79.

(2)– مصطفى ناصف ، المرجع السابق ، ص 160.

(3)– عز الدين اسماعيل : المرجع السابق ، ص 198.

والظاهر أن الرموز اللغوية قد اهتم بها جميع الشعراء، ربما لأنه « من أبسط الأنماط وأقلها إيغالا في الرمز، وبساطة هذا النمط تظهر في إعتماد الشاعر على المفردة اللغوية، واستخدامها استخداما رامزا لتدل على معنى أبعد من دلالتها الظاهرية عن طريق التشابه بين الدلالتين، وهذا النوع من الرموز لا يختلف كثيرا عن استخدام الشعراء القدامى المجاز اللغوي، لولا ما تحمله هذه الرموز من جدة دلالية لأنها تكون عادة تعبيرا عن واقع يعيشه الشاعر...» [1] على أن هذه الرموز لا تكون مستقلة بذاتها ومنطوية على نفسها ، « فجميلة بوحيرد» هي على شكل رموز صغرى تتوزع في القصائد وتتوزع في المسرحية، وهي في ذاتها تحمل معاني كبرى تؤهلها إلى أن تكون رمزا أعلى يصلح لأن يكون عنوان مسرحية وقد لاحظنا في المسرحية الرموز اللغوية إذ تنقسم إلى أربعة أقسام كبرى :

أ- **رموز لغوية – طبيعية** (الليل- الريح)

ويتجلى ذلك في المقطع التالي:

فريتز: من؟! من أين جئت!

مبروك : من السماء!

وفي مقطع آخر: بيير: عزام أنجدنا.

عزام: ماذا أتى بكما هنا في الليل في أمثال هاتيك الجحور؟

مقطع آخر: بيير: يشير مسدسه الملقى على الأرض(هو ذاك ملقى)

وفي مقطع آخر من الفصل الثاني:

لم لا تصيح الأرض في وجه المظالم والمجازر

لم لا يصير تموج النسمات كالضربات في وجه الطغاة؟

لم لا يزال الليل يسطع بالنجوم على الجزائر.

لم لا يزال الزهر يذكر هاهنا في حجرتي؟

(1)-محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث : اتجاهاته وخصائصه الفنية ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت. (1925-1975) ، سنة 1985 ، ص 550.

عاد الربيع فما الذي يرجو الربيع؟

ب- **رموز لغوية مكانية** مثل الأوراس – وهران- فرنسا- ألمانيا

المقطع الأول: بيير: غدا ترى... إن لم تجيء سأجرها بالرغم منها.

أنا عندما احتللنا أرض ألمانيا...أجل

أنا كنت في برلين اليوم.

وفي مقطع آخر عن الرموز المكانية :

فرتيز : وهو ينظر في البطاقة (من أين جئت

أحمد : من مصر جئت.

أبي جاء من مصر من سبعين عامًا.

ج- **رموز لغوية حيوانية** مثل الأسد ، النسر ، الحماقة ، الخنزير ، الذئب

بحيث وردت هذه الرموز في المقاطع التالية :

- بيير : في انهيار (لا يا إلهي ! أنت جاسر !

هو ذاك الذئب الكاسب الشرس المغامر

- عزام هامسًا لبيير دعني أرتب كل شيء وأطمئنه

ولتذهبا ، فهم جميعا ها هنا متحفزون.

ستكون مجزرة نباد جميعا يا بيير

إنا قليل ها هنا وهم كثير

إني أنا أدري بها تيك الحجور.

قد يسحق البطل الفرنسي الموقر هاهنا مثل الذبابة

- جميلة : لكنه قد يذبح الخنزير.

سرحان : ضاحكا (بل قولي الخروف...

- جميلة : كأنها تئن .

لم لم يعد يتواثب العصفور في أرج الخميلة ؟

لم تستحق الزهرات أقدام معربدة ثقيلة ؟!

- مصطفى: ما بال طفلتي الصغيرة ثائرة.

ما بال قطتي الوديعة أصبحت مثل النّمور الكاسرة.

جميلة : أنا لست قطتك الوديعة بعد ، فاتركني لحالي.

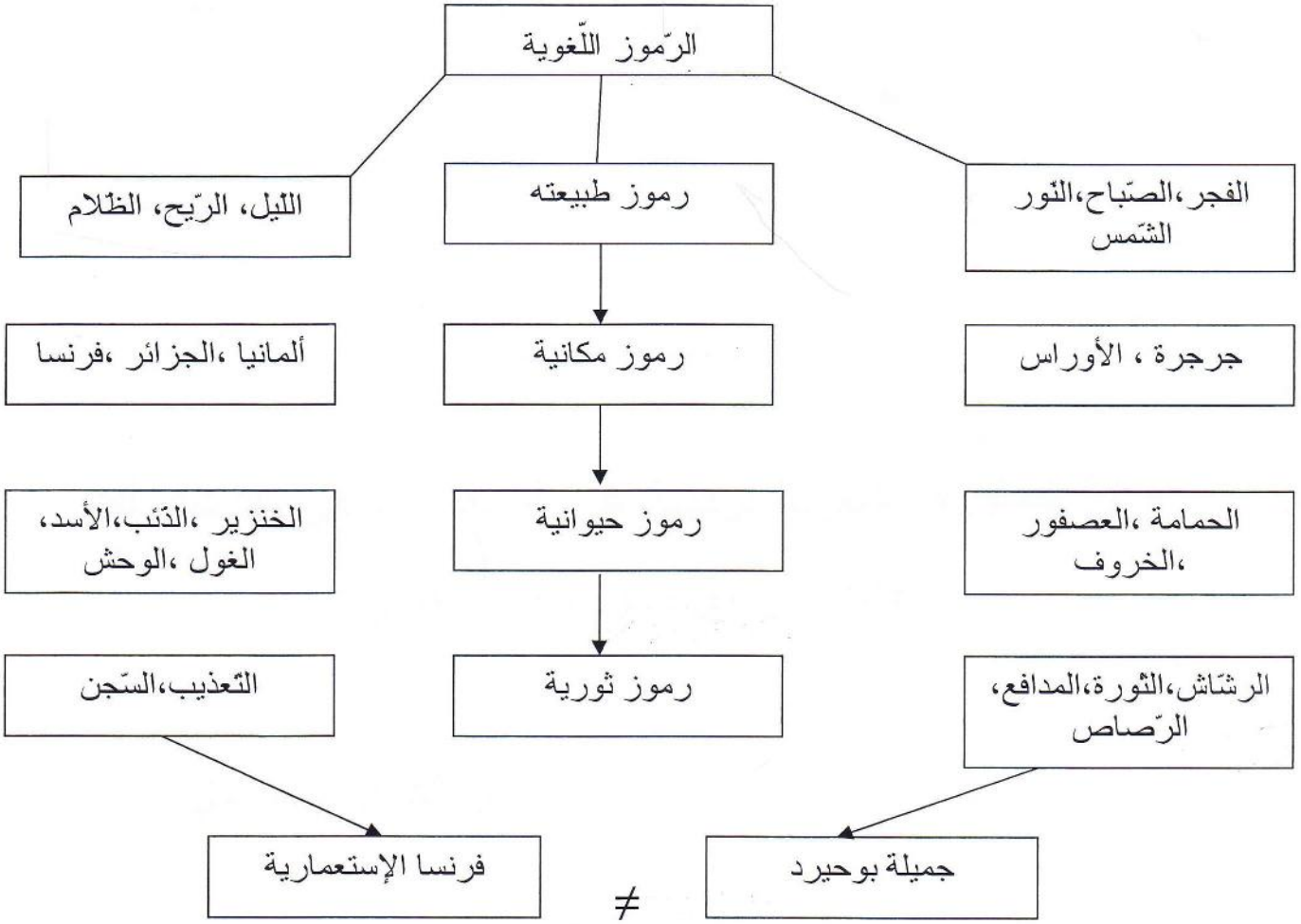
د-**الرّموز اللّغوية – الثّورية** : أمثال : الرّصاص، الثّورة، القتل...إلخ.

- جان : مبروك! ماذا؟! هل جننت

من أين هذا المدفع الرشّاش؟! كيف أتيت به؟

- الرّجال يستعدّون و يخرج بعضهم خناجر و مدّى تفتح بطريقة أوتوماتيكية فتلمح نصالها و بعضهم يخرج بنادق و مسدّسات قديمة يستديرون جميعا ناحية الصّوت...
- هارون : خلف الجدار !حاصرهم ممّا وراء المسجد.
- فهناك سرداب قديم يهرب الثوّار منه !

– وفي الختام يمكن أن نترجم ما قلناه في المخطّط التّالي


الرّموز اللّغوية
رموز طبيعته
الليل، الرّيح، الظّلام
الفجر،الصّباح،النّور الشّمس
رموز مكانية
ألمانيا ،الجزائر ،فرنسا
جرجرة ، الأوراس
رموز حيوانية
الخنزير ،الذّئب،الأسد، الغول ،الوحش
الحمامة ،العصفور ،الخروف
رموز ثورية
التّعذيب،السّجن
الرشّاش،الثورة،المدافع، الرّصاص
فرنسا الإستعمارية
≠
جميلة بوحيرد

« إنّ الصّورة الشّعرية تركيبة غريبة معقّدة ، هي بلا شك أكثر تعقيدا من أي صورة فنيّة أخرى »

-عز الدّين اسماعيل-

3- الصّورة الشّعرية وبناء الرّموز :

1- مفهوم الصّورة الشّعرية :

إنّ الصّورة الفنيّة تميّز النّص الشعري عن النّص النّثري ، لأن الصّورة الفنيّة تمنح النّص قوّة تسحر عيون المتلقّي ، وتجذب نظره ، ولأجل ذلك " إنشاء الصّورة الفنيّة التّي تبرز فيها من خلال الخاص و الفرد ما هو عام ومحتمل و ضروري يتطلّب من الكاتب عملا معرفيّا عظيما ، وخيالا مجنحا و قوّة تخيّل مبدع، فإذا كانت مهمّة المؤلّف العلمي التّحدث عمّا كان و عمّا هو كائن، فإنّ المؤلّف الأدبي يتحدث عمّا يكون دائما أو عادة في العالم "[1] ، ولقيمة هذه الصّورة فقد تشعّبت آراء النّقاد واختلفت في تعريفها ، فالنّاقد "ازراباوند" يرى أنّها " تلك التّي تقدّم عقدة فكرية و عاطفيّة في برهة من الزّمن وهي توحيد لأفكار متفاوتة "[2] ويرى كذلك "...أنّها تقديم مركّب ، تعطيك لحظيّا ذلك الإحساس بالتّحرّر من قيود الزّمان و المكان ، وذلك الإحساس بالنّمو المفاجئ الذّي نجده في حضرة روائع الفن العظيمة."[3]

ويرى بعض النقّاد أمثال عبد المالك مرتاض أنّ الصّورة هي " شيء يجنح نحو تقريب حقيقتين متباعدتين "[4] في حين يعرفها النّاقد الحداثي "نعيم اليافي" «وحدة تركيبية معقدّة تتنبأ فيها شتّى المكوّنات : الواقع و الخيال ، اللّغة و الفكر ،الإحساس و الايقاع الدّاخل و الخارج ، الأنا و العالم...إلخ. يتناسج الجميع و يتشابك ليؤلّف "التّوقيعة " أداة الشعر الرئيسية ووسيلته الوحيدة لتحقيق أديبته و تجسّده خلقا معبّرا وسويّا » [5]

---

(1)- فؤاد مرعي : مقدمة في علم الأدب ، دار الحداثة ، بيروت ، 1984 ، ط1 ، ص 23.

(2)- رينيه ويليك وأوستن وارين : المرجع السابق ، ص 195.

(3)- السعيد الورقي : المرجع السابق ، ص 30.

(4)- عبد المالك مرتاض : المرجع السابق ، ص 49.

(5)- نعيم اليافي : أوهاج الحداثة ،ص 174.

و يعرّفها " ابراهيم أمين" الزرزموني حيث يعتبر الصّورة الفنيّة "استدعاء للألفاظ و العبارات و الحقيقة ، والخيال ، والموسيقى مع مزج ذلك بعاطفة الشاعر ووجدانه.»[1]

وفيما معناه أن الصورة الفنية لم تعد مجرد تشبيهات واستعارات ومجازات فقط « بل أصبحت مركبًا معقدًا يشمل كل له علاقة بالخيال والحقيقة ، والموسيقى والأصوات...»[2] ولم تعد الظاهرة اللغوية كل أساس الصورة ، بل صار « للفكر الذي تجسده دور ومعنى ودلالة ، وللخيال الذي تتخلق في رحمه وفاعلية ، ولإيقاع الذي تشارك في صنعه حيز ومكانة ، وللإحساس أو الانفعال الذي تصدر عنه أساس وسبيل.»[3]

4-علاقة الرمز بالصورة وأهم الفروق بينهما :

إن شساعة مساحة الصورة الفنية جعلتها تقترب من الرمز حتى لا تكاد تميز عنه « إلا بنصيب كل منهما من التجريد والتركيب.»[4] على الرغم من أن نقطة الانطلاق في عملية التصوير ، ترتكز في جوهرها على « نوع من التشابه analogie بين الصورة وما تمثله والرمز وما يوحى به.»[5]

---

(1)- ابراهيم أمين الزرزموني : الصورة الفنية في الشعر الجارم ، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، مصر 2000 ص 200.

(2)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 135.

(3)- نعيم اليافي : المرجع السابق ، ص 175.

(4)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 135.

(5)- محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص 140.

بينما تبقى الصورة « على قدميها من الحسية والمحدودية، يتوق الرمز إلى الخروج عن المألوف وهذا الذي يمنحه قوة الإيحاء ويفتح فضاء أرحب للتأويل.»[1]

وعلى الرغم من هذا الاختلاف الجوهري في ماهية الصورة والرمز، إذ أن الصورة « ارتقت من المحدودية الحسية إلى مستوى التجريد في الرمز أو هبط الرمز من علياء التجريد إلى جمال الحسي في الصورة »[2]

وقبل أن نختم هذا الجزء من الصورة الشعرية، يمكن أن نستخلص بعض الصور من مضمون المسرحية ما يلي:

م1- بيير: في إنهيار(لا يا إلهي! أنت جاسر!

هو ذاك ذئب الكاسبا الشرس المغامر!

همهمة بين الرجال.

م2: جان: مبروك! كيف إنتحلت اسما كهذا؟! إنه عمل خطير

لا! لست جاسر! لست جاسر أنت مجنون كبير!

م3: عزام : هامسا لبيير(دعني أرتب كل شيء واطمئن. ولتذهبا، فهم جميعا هاهنا متحفزون.

ستكون مجزرة نباد بها جميعا يا بيير

إنا قليل ها هنا وهم كثير.

إني أنا أدري بهاتيك الجحور.

قد يستحق البطل الفرسي الموقر هاهنا مثل الذبابة.

وتلطخ الأوحال تيجان المهابة!

اذهب ودع لي كل شيء واطمئن والآن عودا في سلام

وسنلتقي في حان سيمون العزيزة بعد حين.

---

(1)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 135.

(2)- المرجع نفسه ، ص 136.

جميلة : أنا لا أرى ضوء النّهار

أنا لا أرى إلا الدخّان ولست أسمع غير أصوات انفجار

وغير ترجيع الأنين ! وارحمتا لك يا أمينة(*)

فهذه المقاطع من مسرحية "جميلة بوحيرد" غنيّة بالصّور الفنيّة المتناثرة التّي تكشف عن جو نفسي و معاناة كبيرة و جو عصيب يعيشه الشّعب الجزائري مثل: مجزرة ، نباد ، بهاتيك الجحور ، ضوء النّهار ، انفجار ، الأنين ، ذئب ، الشّرس...إلخ

(*)-عبد الرحمن الشرقاوي : المرجع السابق ، ص 04-05-06-07.

« الشعر موسيقى ذات أفكار»

فاطمة بوقاسة

4- الإيقاع :

1- رحابة المفهوم الموسيقي :

إذا كان من أهم الميزات التي يفرق بها النص الأدبي عن أي نص آخر هو " الصورة الشعرية " فإن" الصورة الموسيقية " تعد من أبرز خصائص النص الشعري وهي التي تميزه عن النصوص الأدبية الأخرى.

وفي حقيقة الأمر لم تعد " للموسيقى الشعرية " هي" الوزن" و "البيت" و" القافية " بل صارت الموسيقى أعلم من هذا كله فقد أصبحت تضم" الجرس" وألوانا إيقاعية أخرى وأصبح الوزن هو آخر ما يمكن أن يقاس عليه نجاح القصيدة أو فشلها.

ولهذا سنصطدم في شعر جميلة وفي مسرحيتها بصور موسيقية شتى تختلف باختلاف الحالات الشعورية لدى الشاعر.

وسنتطرق إلى دراسة مقاطع مسرحية جميلة بوحيرد ولكن بعد توضيح بعض المفاهيم وعناصر الصورة الموسيقية

أ- الوزن أو الموسيقى الخارجية:

يعتبر الوزن من أهم القواعد والأسس التي تقوم عليها القصيدة العربية وإن جاء منظروا وشعراء " الشعر الحر" هذا الأساس وغيروا قواعده، إلا أنهم على مادة البناء الأصلية.

ويعرف« ريتشاردز» الوزن بأنه « الوسيلة التي تمكن الكلمات من أن يؤثر بعضها في البعض الآخر على أكبر نطاق ممكن، ففي قراءة الكلام الموزون يزداد تحديد التوقع زيادة كبرى(...) وعلاوة على ذلك فإن وجود فترات زمنية منتظمة في الوزن يمكننا من تحديد الوقت الذي سيحدث فيه ما نتوقع حدوثه»[1]

---

(1)- حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء النقد الحديث ، دار الأندلس لبنان ، ط2 ، 1992 ص 159.

أما الوزن عند كولردج فـ« بالنسبة لأي غرض من أغراض الشعر يشبه الخميرة، لا تساوي شيء، ومسيخة في ذاتها، ولكنها تمنح الحيوية والروح للمسائل التي تضاف إليها بالنذر المناسب»[1]

ذلك أن الوزن في تكراره المنتظم لعدد من التفعيلات لا فضل له بذاته بقدر ما يكون مجرد مشحون ، بالأحاسيس ، وما يختزنه من مشاعر.

ب- الموسيقى الداخلية :

الموسيقى الداخلية هي موسيقى كامنة في عمق القصيدة ، بين ألفاظها ، عباراتها لكي تشكل " دندنة " نحسها ولا نرى ، كما يمكن أن تكون « عبارة عن أفكار تتقابل عن طريق التضاد أو التشابه أو التوازي أو غير ذلك من حالات الازدواجية وهذا ما يسمى بالموسيقى الفكرية أو الرجع.»[2]

فالموسيقى الداخلية هي « حلية الشاعر التي يلبسها هذا النظم ولا يتم له ذالك إلا بإيلاء اهتمامه للحركة والصوت وحتى السكتة التي تختزن أيضا نوعا من الإيقاع الغامض.»[3]

ت- **الجرس :**

فهو شكل من أشكال الإيقاع الداخلي، ويطلق لفظ الجرس على « موسيقى الكلمات والحروف ((لا البحور)) ، ويقصدون به وقع تلك الحروف والكلمات على الأذن لا غير (...) ولا يُدرك الجرس إلا عن طريق حاسة السمع ، الأذن»[4] أما حسين بكار فيعتبر الجرس مخصوصا باللفظ فيقول «الجرس اللفظي»

---

(1)- حسين بكار : المرجع السابق ، ص 159.

(2)- يحي الشيخ صالح : شعر الثورة عند مفدي زكرياء ، ص 294 ، 295.

(3)- فاطمة بوقاسة : المرجع السابق ، ص 152.

(4)- يحي الشيخ صالح : المرجع السابق ،ص 295.

تأتي بعد الوزن والقافية ، ويدخل فيها الجناس والطباق، وسائر المحسنات اللفظية مع تركيب الكلام، وتركيب الكلمات، وتخيرها، وكل ما من شأنه أن يعين على تجريد البنية والرنين في أبيات القصيدة.[1]

والحقيقة أن مفهوم الجرس عند " حسين بكار " ينطبق على الإيقاع الداخلي ككل لا على الجرس، ونحن نفصل تخصيص الجرس للأصوات ، لا للعبارات أو الكلمات.

2-الإيقاع :

الإبداع الشعري لا يقاس بجمال الصورة وحدها فحسب، بل بنجاح العمل الفني ويتم ذلك بتناسق العناصر الفنية ووجودها داخل العملية الشعرية.

ولأن " ارتباط هذه العناصر هو ارتباط حيوي، فمن المنطقي إذن أن يلتحم المعجم الشعري بموسيقى النص، وايقاعه خصوصا وأن الظرف الذي يتم فيه إبداع القصائد تحكمه عوامل شتى أهمها : طبيعة الموضوع في حد ذاته.[2]

فنحن لن نخرج عن الموضوع بالدليل على علاقة الحروف بالحالة الشعورية أو علاقة البحور بذلك، لأن مبثوث بتفاصيله في مؤلفات شتى ولكننا سنحاول التمثيل بمسرحية " جميلة بوحيرد " رمزا ثوريا تتوزع أصداؤه – هذه المرة – ايقاعا وموسيقى منبعه اللفظ والحرف والوزن.

فمعظم مقاطع المسرحية على الشكل الجديد " الشعر الحر " وهي قد ارتبطه بالمنوال الشعري الحديث ، فيمكن لنا أن نمثل من أبيات قليلة من كل مقطع، لبنين كيفية بناء هذه المسرحية من ناحية البحور والأوزان والقوافي.

المقطع الأول :

فريتز : نفد أوامره إ اتفهم ياغبي !

بيير : هو ذا يحرضهم عليّ !

---

(1)- حسين بكار ، المرجع السابق، ص 197.

(2)- فاطمة بوقاسة ، المرجع السابق ، ص 164.

جان : أنا منذ عشر دقائق في راحتي !

بيير في راحتكْ

تقطيع البيت الأول :

فرتيز : نفذ أوامره أتفهم يا غبي

0//0/0/ / 0// 0/// / 0// 0/0/

متْفاعلن / متفاعلن / متْفاعلن

بيير : هو ذا يحرضهم علىّ

/0// 0/// 0// 0// 0/

متفاعلن

جان : أنا منذ عشر دقائق في راحتي

0///0 / 0 ///0/ / // 0// / 0 /0//

متْفعلن / متْفعلن / مفاعلُ / مفاعلْ

بيير : في راحتك

0 // 0/0/

متْفاعلن

كتب هذا المقطع على وزن بحر الكامل الذي مفتاحه : إن البحور يزينها الكامل

متفاعل متفاعل متفاعلن

ونلاحظ من خلال هذا المقطع أن كل تفعيلة داخل البيت لم تخلو من الزخافات. ففي البيت دخل على التفعيلة زحاف الإضمار(*) والبيت الآخر دخل عليها زحاف الإضمار وزحاف الطي(**) ويسميان بزحاف الخزل.(***)

(*)- الإضمار : تسكين الثانية المتحرك.

(**)- حذف الرابع الساكن.

(***)- ويكون باجتماع الإضمار والطي.

وكذلك زحاف الكف(*) وزحاف القبض(**).

وأما البيت الأخير فدخل على التفعيلة الإضمار.

وفي مقطع آخر من هذا المسرحية نجده كذلك مكتوب أو منظوم على وزن بحر الكامل : مثل :

جاسر : وخذي أخافْ

/// 0 // 0

متفاعلن

سرحان : من أين يعرفنا

0///0//0/0/

متفاعلُن متفا

جميلة : في زهو كطفلة هوّ ليس يعرف غيراسمي...

0/ 0//0/0/ 0//0/// 0/0// 0//0// 0 // 0/// 0/

علْ متفاعلن مفاعل مفاعلن متفاعلن متْ...

هذا المقطع منظوم على وزن بحر الكامل، فيه تفعيلات دخلت عليها بعض الزحافات والعلل، ونلاحظ من خلال هذين المقطعين أن الشعر الحرُ لا ينتهي عند نهاية البيت بل هو عبارة عن سلسة متماسكة وهذا ما لاحظناه في التفعيلات في نهاية البيت تستكمل في بداية البيت الذي يليه.

وفي بيت آخر لمقطع آخر تقول جميلة.

أنا لا أرى ضوء النّهار

0//0/0/ 0//0/0/

متفاعلن متفاعلن

(*)- حذف السابع الساكن.

(**)- حذف الخامس الساكن.

البيت على وزن بحر الكامل، لكن دخلت على تفعيلاته زحاف الإضمار.

وقد تخرجنا في هذا الجزء التطبيقي إلى نقاط هامة وهي :

- أن البحور التامة، والأوزان الطويلة. والأصوات الصارخة مجتمعة تشكل صدّى إيقاعيا للرمز الثوري " جميلة ".
- محاولة الخروج عن الوزن التقليدي، بكسر بعض قواعد النظام الإيقاعي (كما رأينا في مقاطع المسرحية) وهذا يفسر إلا بالروح الثورية الطاغية لدى الشاعر، وظروف كتابة المسرحية.
- وأن المسرحية خرجت عن القالب التقليدي ودخلت في قالب الشعر الحرْ. إذ حاول الشاعر " عبد الرحمن الشرقاوي " بناء شكل المسرحية بما يتلاءم ومسمى الشعر الحرّْ

خاتمة

خاتمـــــة :

ها نحن وعند هذه الأسطر نضع رحالنا بعد أن شدت قبل ثلاث ســنوات... هــي سنة الله في خلقه...ها نحن اليوم نقف على مشارف الحياة العملية بعد رحلة معرفية فــي ربوع الأدب...والإبداع.

محاولين فيها – الرحلــة الشــاقة – دخــول عــالم المســرح، ســابرين غــور الكلمة...والصورة الفنية المبدعة...واضعين الخطوات الأولى على سلم البحث الأكاديمي معتصمين بالمنهج السيميائي متخذين منه سبيلا للوصول إلى درجات أرقى فــي الفكــر والمعرفة...ولما كان بحثنا يشتغل على المسرح عامــة والمســرح الشــعري خاصــة، محاولين تتبع صورة " الرمز " ومستوى الإحساس به، وقد خرجنا بجملــة مــن النتــائج نذكرها في النقاط التالية :

1- إن الرمز باعتباره قيمة جمالية ، لا يرتبط حتما بالرمزية بوصفها " مذهبا أدبيا" ولنا أن نعتبر " الرمز " أوسع وأرحب من أن يقعد له أو يحصر في تقنيات ما.

2- إن الشعراء المعاصرين اتفقوا على جعل " جميلة " رمزًا ثوريا وسعوا إلى تخليــدها لكنهم تفاوتوا في قدرتهم على تحقيق هذه الغاية ، تبعا لتفاوت قــدراتهم الفنيــة، ومــدى شعورهم بالتجربة الفنية.

3- كانت " جميلة " في الجزء الأعم من المسرحية رمزا جزئيا بسيطا، إما يلبس ثيــاب التجريد التي تبعد به عن الواقع المحسوس، وإما مقرونا باسم إحدى الشخصيات النمطية العابرة للزمان والمكان.

4- أما على مستوى البناء الفني وخاصة الصورة الشعرية فتباينت مقدرة الشعراء فيهــا وتباينت أنواعها ، إذ أن الصورة الشعرية رفعت المسرحية عن جو الخطابية والتقريرية.

5- أما على مستوى الصورة الموسيقية أو الإيقاع فلاحظنا أن الشعر الحر موزون على البحور الخليلية، واعتماد المسرحي " عبد الرحمن الشرقاوي" في كتابة مســرحيته علــى

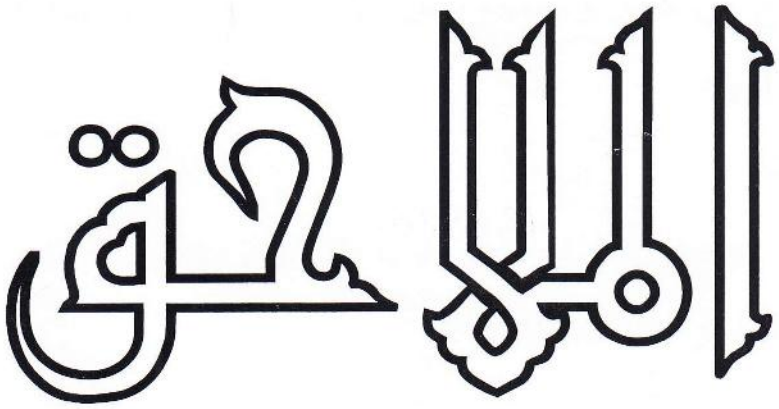
البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة، وأن نهاية تفعيلة البيت الأول تستكمل في بداية البيت الذي يلي.

6- دخول بعض الزحافات والعلل على البحور الصافية، وذلك من أجل اعطاء نغمة ونبرة داخل البيت الشعري.

7- سيطرة القوافي الجهورية ، والأصوات الصارخة على فصول المسرحية لتشكيل أصداء إيقاعية قوية للرمز الثوري " جميلة ".

هذه أهم النتائج التي خرجنا بها من بحثنا، وهو بحث يحتمل الصواب، ويحتمل الخطأ، ورغم أني قدمت بحثًا صغيرا ليس بالشساعة الكبيرة إلا أنه يظل قاصرا عن تتبع كل خصائص " الرمز " في الشعر المعاصر. وهذا ما يفتح أمام الباحثين باب تناوله بمناهج جديدة وطرق نقدية أخرى ، تتيح الحصول على نتائج قد توافق ما توصلنا إليه أو قد تخالفه.

وصلي اللهم على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين إلى يوم الدين.



أولا – من هو الشرقاوي ؟

I) – عبد الرحمن الشرقاوي الكاتب المصري : حياته وأدبه.

كان عبد الرحمن الشرقاوي من الأدباء المصريين الذين طرقوا كثيرًا من المجالات الأدبية من الشعر والمسرح والمسرحية الشعرية والقصة القصيرة والرواية. والكتابات الدينية والمقالات الأدبية والنقدية إذْ يمتاز هذا الأدب لشرقاوي رغم تنوعه بالإخلاص والأصالة والجدة في تعبير عن العواطف والحقائق ، وإن كانت هذه الآثار تختلف من ناحية التكنيك الفني ولكن الشرقاوي قد جعل في رأس كل آثاره عنصر الوطنية وهو دفاع عن الحق والحقيقة وعن الإنسان وعن الشخصية المصرية ، وقد بقيت هذه الآثار خالدة لجيله.

1- مولده ونشأته :

" ولد عبد الرحمن الشرقاوي في قرية الدلاتون مركز شبين الكوم محافظة المنوفية في 10 نوفمبر عام 1920." [1]

" تلقى تعليمه بالمدرسة الأولية بالبلدة وحفظ أجزاء القرآن الكريم على يد شيخ القرية وفقيهها ، وقبل ذهابه إلى المدرسة الابتدائية ، كان لا يزال يستحم في النزعة الصغيرة ، بل كان يُمرغ جسده على التراب ويكسوا وجهه ورأسه بالطين ، ليبدوا شكل العفريت مع الصغار أمثاله سواء من الأولاد أو البنات...ثم يقفزون إلى النزعة الصغيرة في الماء المثقل بالطمي" [2]

إن البيئة التي يعيش فيها الإنسان، لها دور أساسي في تكوين شخصيته الذاتية وهي قد تجعل الإنسان عاجزًا أمام المصاعب والمشاكل، وقد تجعله قادرًا على التأثير في البيئة.

---

(1)- عبد الرحمن الشرقاوي : الأرض ، مكتبة الأسرة ، مصر ، 1998م.

(2)- عبد الرحمن الشرقاوي : الحسين ثائرًا والحسين شهيدًا ، دار الكتب ، الطباعة والنشر ، القاهرة ، سنة 1969م.

في الحقيقة تعد البيئة مدرسة تصنع وتخلق الفكر ، وهذا الفكر يبقى في أذهان الأجيال القادمة ، كما نرى هذا التأثير في حياة عبد الرحمن الشرقاوي فيما يلي : " كان كل إخوته الذين يكبرونه يتلقون تعليمهم بالقاهرة ، ويعودون إلى القرية كل صيف ومعهم كتب يقضون إجازتهم في قراءتها ، واستطاع أن يقرأ عناوين هذه الكتب وأسماء مؤلفيها وعرف منها أسماء **طه حسين وعباس محمود العقاد وأحمد شوقي والدكتور محمد حسين هيكل ومصطفى المنفلوطي**" [1] قد أثرت في ذاكرته ، وقد أخذها نماذج لأعماله السياسية والأدبية فيما بعد.

" وعندما شبّ بالمرحلة الثانوية من التعليم في المدرسة المحمدية الثانوية، كان يتعود أن يصفي كل أربعاء من الأسبوع إلى قراءة حديث الأربعاء لعميد الأدب العربي الدكتور **طه حسين** الذي كانت تنشره جريدة السيّاسيّة ، ومن خلال حديث الأربعاء ظهرت أمامه عوالم سحرية باهرة في حياة الشعراء العرب في العصور الماضية وبعد إكمال المرحلة الثانوية ، أحبّ أن يلتحق بكلية الآداب ، ولكن كان والده وإخوته يحبون ويُلحون كثيرا أن يلتحق بكلية الحقوق ، لهذا انضم إلى كلية الحقوق ولكن لم يقطع علاقته وصلته بالأدب ، كان يحضر الجلسات التي تنعقد أحيانًا في كلية الآداب وأيضا المحاضرات الأسبوعية للدكتور **طه حسين**."[2]

" تخرّج من كلية الحقوق بجامعة القاهرة عام 1943 م واشتغل بالمحاماة لمدة عامين"[3] إلا أنه قد قرر أن يكون كاتبًا. فقد صرّح في إهداء كتابه " **علي إمام المتقين** " الذي أهداه إلى أخيه الدكتور عبد الغفار بهذا الموضوع ، وبحبه للأدب رغم متاعبه ، حيث قال فيه :

---

(1)- يوسف الشاروني : القصة نظريا وتطبيقا ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، سلسلة الثقافية سنة 1977م.

(2)- الطاهر أحمد ملكي : القصة القصيرة ، دراسات والمختارات ، ط1 دار المعارف ، سنة 1978م.

(3)- الغرب يسرى : القصيدة الرومانسية في مصر : الهيئة العامة للكتاب ، مصر ، 1986م.

" كنت تشفق عليّ ونحن صغار من أن يصرفني الأدب عن طلب العلم ، فلما أنهيت من دراستي بكلية الحقوق خفت أن يصرفني الأدب عن الاشتغال بالقانون ، كما كان يريد أبونا رحمه الله ، فلما أَدْرَكَتْنِي حرفة الأدب عانيت من جرته على الحرفة من عسف وسخط وكيد ، ثم تعودّت أن تلومني لأني رفضت كثيرا من المناصب الكبرى والرئاسة لكي أتفرّغ للأدب وحده بما يتطلبه من إنشغال البال بالقراءة والتفكير والتأمل وهموم التعبير ، ولكم شقّ عليك هذا ، عسى أن تجد في هذه الصفحات العوض عمّا سبب لي اشتغالي بالأدب عن متاعب ومشقات."[1]

وأيضا يقول عن طفولته :

" كنت وأنا على الساقية أسترجع ما قرأت في الصيف...كنت أسترجع دائما كتاب الأيام وابراهيم الكاتب وزينب، وكنت أرى في قريتي أطفالا عديدين أكل الذباب عيونهم كالقرية التي عاش فيها صاحب الأيام ، وتمنيت لو أن قريتي كانت هي الأخرى بلا متاعب كالقرية التي عاشت فيها زينب...الفلاحون فيها لا يتشاجرون على الماء، والحكومة لا تحرمهم من الريّ ولا تحاول أن تنتزع بالكرابيج والأطفال فيها لا يأكلون الطين ولا يحط الذباب على عيونهم الحلوة...كانت قريتي هي الأخرى ، جميلة كقرية زينب وأشجار التوت الجميلة تمتد على جسرها وتُلقي ظلالها المتشابكة على ماء الزهر...وفي حوض الترعة في قريتي ، حيث تنتزع الحكومة الأرض كانت الحقول مجللة بمساحات رائعة من القطن وعلى حوض الجسر تمتد أسماء بلا نهاية فوق حضرة متموّجة...على أن قرية زينب لم تعرف طعم الكرابيج كما عرفت قريتي ، ولم تذق قرية زينب إضطراب مواعيد الري، ولم تجرِّب بول الخيل يصيب من الأفواه ، ولم تعرف قرية زينب زهوّ النصر وهي تتحدى القضاء والإنجليز والعمدة وتنتصر لبعض الوقت...وزينب التي لم تكن أبدا على الرغم من كل شيء جميلة" [2]

---

(1)- خفاجي عبد المنعم : الأدب العربي الحديث ، مكتبة الكليات الأزهرية ج4 ، قاهرة. لاتا

(2)- محمد زغلول : المسرح والمجتمع في مأته العام ، سلام منشأة معارف بالإسكندرية ، لاتا.

2- حياته الاجتماعية والسياسية : " أفكاره وانتماؤه السياسي والاجتماعي والديني "

كانت رؤية الشرقاوي في كل منتجاته الأدبية ، رؤية سياسية اجتماعية ، يرى القرية من خلال كفاح أهلها في سبيل العيش ، وكفاحهم الاقتصادي مرتبطة بالسياسة الظالمة في عهد " صدقى ".

في الحقيقة كان الشرقاوي أول من جعل موضوع القرية والفلاحين موضوع رواياته ، ويقارن قريته بالقرى الأخرى ، يكتب عن قضايا الواقع في مجتمعه ، يعتقد بالإصلاح المجتمع وتغيير النظام الفاسد ، ويستمر الحديث عن هذه الوقائع الاجتماعية والسياسية طوال حياته ، يؤمن بوظيفته في الحياة وينظر إلى الطبيعة الإنسانية ، نظرة الإصلاح ، ويرى أن الإصلاح تغيير الأنظمة الفاسدة ممّا هو دائرة الإمكان إذْ يقول : "إذ كنت أنتمي إلى الذين يمكن أن يستشهدوا دفاعًا عن الحقِّ والحرّية والخير والإخاء وكل ما أؤمن من أجله ، وإذ كنت أصاول بروح الشهيد وبالإرادة التي يحرص على الحياة فما بالي إذن لا احتمل الآلام مهما تكن جسامتها وغلظتها في سبيل التعبير بالكلمة عمّا أعيش من أجل تحقيقه ، حرّية الإنسان أن يُصبح الإنسان بحقٍ أخًا للإنسان وانتصار العدل"[1] أيضا قد تبين قصده من عن الكتابة بهذه الكلمات : " إني منذ أخذت الكلمة أداة للتعبير (أعيش وما أنا من هؤلاء الذين يكتبون ليعيشوا) من أجل ذلك قد عانيت أهوالا من ألوان العذاب في أيام منعي من الكتابة أو امتناعي مرغمًا عن الكتابة ، ويومًا بعد يوم تحولت الآلام النفسية إلى آلام جسدية هائلة ، وكلما أمسكت القلم لأكتب داهمتني آلام جسام لا يطفيها بشر كأنّها عذاب الحريق." [2] قد مُنع الشرقاوي من الكتابة أكثر من مرة وفي الحقيقة يرجع إتجاهه الأدبي إلى جذور أفكاره.

---

(1)- محمد عباد شكري : القصة القصيرة في مصر ، دراسة في تأصيل فن أدبي : ط2 ، دار المعارف سنة 1979م.

(2)- عزيزة مريدن : القصة والرواية ، دار الفكر ، بيروت سنة 1980م.

ومن أهم الظروف السيّاسية التي سادت مصر في أيام شبابه وهي :

أ- الظروف السياسية التي مرّ بها العالم العربي في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، من مأساة فلسطين عام 1948م ، وثورة يوليو 1952م ، وثورة الجزائر ضد الإستعمار الفرنسي والمعارك في تونس إلى حرب السويس عام 1956م ، وفي ظل الأوضاع الاجتماعية الناجمة عن تلك القضايا كان على الشاعر أن يكتب عن قضايا عصره وهذا ما قد فعله الشرقاوي.

ب- حركة المدّ الماركسي وموقف الشرقاوي منها ، وفي تلك الفترة قويُت الحركة الشيوعية وحاولت أن تجد لها أنصارًا في الوطن العربي وتأثر بعض الشعراء وفي مقدمتهم الشرقاوي." [1] وفي أعماله المسرحية نجد اهتمامه " للوطن وللبلاد والتي تهم الوطن وترتبط به وشائج وإن كان في هذه الأعمال ما يدّل على طموح المؤلف يقصد إكسابه الصفة العالمية." [2]

كما نجد الهمَّ في قصائده السياسية والاجتماعيةً التي يبلغ عددها تسع عشرة قصيدة تشير إلى أن الشَّاعِرْ لم يعش بمعزل عن مجريات الواقع من حوله، وإنما تأثر بالأحداث السياسية الدائرة وكان له موقف منها ، انعكس على تجربته الشعرية...وقصائده في الشعر السياسي. تشير أن الهمّ السياسي كان شاغلا أساسيًا في حياته...وضحّ فيها موقفه ضد ممارسات القمع والإستغلال والتواطؤ مع المستعمر".[3]

---

(1)- محمد عباد شكري : المرجع السابق.

(2)- عبد الرحمن الشرقاوي : أرض المعركة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر سنة 1978م.

(3)- ثريا العسيلي : أدب عبد الرحمن الشرقاوي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مصر ، 1995م.

إن عبد الرحمن الشرقاوي " كشعراء جيله تأثر بالشيوعية وانتمائه إلى اليسار حيث كان عضوًا في جماعة أنصار الإسلام اليسارية آنذاك ، لكنه في تصريحاته الأخيرة في أواخر حياته كان يؤكد عدم انتمائه للشيوعية في أي وقت مضى...وكرّر ذلك أيضا في لقاءات معه بأجهزة الإعلام المصري والعربي." [1]

يقول في إهداء كتابه " **علي إمام المتقين** " الذي أهداه إلى أخيه الدكتور عبد الغفار: " إنّها صفحات عن إنسان عظيم تعوّدنا أن نحبه منذ الصغر وحفظنا عنه كلماته الجميلة مازالت قلوبنا...تخفق بحبه لا لأنه آبائنا علمونا أننا من ذرية ابنه الحسين فحسب ولكن حين تعرّفنا عليه أكبرنا فيه تلك الفضائل الرائعة التي تجعل الإنسان قادرًا على أن يدافع عن الحق والحرية والعدل مهما تكن صولة الباطل".[2] وفي إهداء كتابه " **الحسين شهيدًا** " يقول : " إلى ذكرى أبي التي علمتني منذ طفولتي أن أحب الحسين ، ذلك الحب الحزين الذي يُخالطه الإعجاب والإكبار".[3] وفي إهداء كتابه " **محمد رسول الحرّية** " يقول: " إلى ذكرى أبي الذي غرس في قلبي منذ الطفولة حب محمد صلى الله عليه وسلم."[4]

يقول إبنه .د.شريف الشرقاوي حول أيامه الأخيرة "كان في الأيام الأخيرة دائم الصلاة والبكاء عند سماعه للقرآن." [5]

توحي دراسة أدب الشرقاوي إلى أنه يكتب ليعبر عن آرائه في القضايا السياسية والاجتماعية الهامة في عصره ، فيعبر عنها بالكلمات التي تصف صدق عاطفته وإخلاصه وبهذه الكلمات الصادقة يشجع جيله على مطالبة حقوقهم المفقودة.

---

(1)- عبد الرحمان الشرقاوي : ديوان " من أدب مصري إلى رئيس رومان " ، دار النشر هاتيبية ، 1986م.

(2)- عبد الرحمن الشرقاوي : " ديوان تمثال الحرية وقصائد منسية ، " الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1988م.

(3)- رشدي رشاد : فن القصة القصيرة ، مكتبة الأنجلو مصرية ، ط3 ، مصر ، 1970م.

(4)- محمد علي جمال : عبد الرحمن الشرقاوي : العلاج الثائر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، سنة 1990م.

(5)- عبد الرحمن الشرقاوي : علي إمام المتقين ، دار القارئ ط2 ، سنة 2007م.

3- آثاره الأدبية :

عبد الرحمن الشرقاوي يحتل مكانة متميزة في مصر وذلك بفضل بصماته الإبداعية في مجالات : **الشعر الحديث ، والرواية ، المسرحية والتراجم الإسلامية.** مما جعل أعماله تشكل جزءًا " من الصحوة والوعي الوطني وتسهم في تكوين الضمير العام "[1] فهو صاحب رواية " الأرض " التي نشرتها صحيفة المصري في البداية عام 1953 بعد ثورة يوليو 1952.

كما يُعد عبد الرحمن الشرقاوي فارس الشعر الحديث أو ما يسمى الشعر الحر. " فهو صاحب القصيدة الشهيرة " **من أب مصري إلى الرئيس ترومان** " التي عبرت عن مرحلة من الوعي القومي "[2]

فضلا عن الإبداع الرائد في مجال الشعر فإن المؤلفات المسرحية لعبد الرحمن الشرقاوي شكلت هي الأخيرة أعمالا هامة للمسرحية الشعرية المصرية والعربية ، فقد كتب ست مسرحيات بين 1962 إلى 1982 أولها مسرحية " جميلة بوحيرد " ، وهي عن الثورة الجزائرية ، وذلك من خلال استحضار شخصية المجاهدة جميلة بوحيرد واعتبارها رمزا ثوريا وألف كذلك مسرحية **الفتى مهران** في 1966. ثم **وطني عكا** في 1970 و**الحسين الثائر** و**الحسين شهيدا** في 1969 و**النسر الأحمر** عام 1976 و **أحمد عرابي** في1985.

وبالإضافة إلى هذا الإبداع المسرحي ، فقد تميز الشرقاوي في مجال كتابة التراجم الإسلامية وقد بدأ بكتاب " **محمد رسول الحرية** " ثم كتاب " **الفاروق عمر** " و" **علي إمام المتقين** " وهي مؤلفات فريدة في بابها.

---

(1)- عبد الرحمن الشرقاوي : المرجع السابق ، ص 42.

(2)- المرجع نفسه : ص 43.

وبالرغم من أن الشرقاوي توفي في نوفمبر عام 1987 فإن أعمالـــه الإبداعيـــة تعتبر " علامة فارقة يؤرخ بها في التاريخ الثقافي المصري والعربي ، كما أنها شـــكلت شحنة من الوعي أيقظت الضمير والوجدان العام."[1]

فعبد الرحمان الشرقاوي هو شخصية أدبية نادرة مثله مثل توفيق الحكيم وأحمـــد شوقي...وغيرهم. فهو أديب ومسرحي قدم لأدبنا المعاصر خدمة خليلة في تثبت أســـس هذا الفن الأدبي وهو المسرح.

---

(1)- القصير أحمد " عبد الرحمن الشرقاوي نهر من الإبداع " جريدة الأخبار الأدب ، مصر عدد 673 ليوم 2006 /06 /04.

ثانيا : من هي جميلة بوحيرد ؟

1- نبذة عن حياة جميلة بوحيرد (*) :

جميلة بوحيرد !! هي عودة للحديث عن جميلة بوحيرد بالذات والحديث عنها صعب وذو شجون نظرًا للحجم المهول الذي تحتله في أعماقنا ، وفي خبايا ذاكرتنا الجمعية. فهي " أسطورة " والأساطير مغلفة دوماً بهالة كثيفة من الغموض."[1]

جميلة بوحيرد ، واحدة من ثلاث جميلات جزائريات خضضن العالم ، ورجحنه واستطعن مسح الحدود الإقليمية عنه.

* جميلة بوحيرد... * جميلة بوعزة (**) * جميلة بوباشا...(***)

نساء ثلاث من بطون جزائرية حرة ، خلدن كفاح المرأة الجزائرية ، فخلدتهن الإنسانية !

- **جميلة بوعزة** : من مواليد العفرون ، ولاية البليدة عام 1937 ، انخرطت بالثورة عام 1956 وهي طالبة ثانوية عملت بالمجموعات المسلحة بالعاصمة ، وضعت القنابل اعتقلت ففي أفريل 1957 ، عذبت إلى حدّ الجنون ، خرجت من السجن عام 1962 أم لثلاثة أطفال.

- **جميلة بوباشا** : من مواليد 1938 بالعاصمة ، انضمت إلى الثورة عام 1955 وهي تلميذة كان دورها نقل الأدوية والوثائق ، وإيواء الثوار ، اعتقلت يوم 1960/09/09 عذبت ببشاعة أطلق صراحها عام 1962 ، اشتغلت عضوا بالمجلس التنفيذي لمنظمة المجاهدين بعد الإستقلال أم لثلاثة أولاد.

(*)- استقيت هذه النبذة بتصرف عن حوار أجرى مع جميلة بوحيرد عام 1968. منشور بمجلة الحدث العربي والدولي عدد 2002.24.

(1)- مجلة الحدث العربي والدولي ، ص 39.

* من هي جميلة بوحيرد

جميلة بوحيرد فهي من مواليد عام 1935 بالعاصمة ، فتحت عينيها في بيت يعشق أهله الوطن ، فاكتسبت النضال والوراثة ، فأهلها " من عائلة وطنية...إخوتها (إخوة أمها) وأبناء عمومتها كانوا منتمين إلى مختلف الأحزاب الوطنية ، وأحدهم سجن وعذب وكان عمره ستة عشر سنة فقط [1].

كان إنضمامها إلى جبهة التحرير الوطني صعبًا – باعترافها – وتم عن طريق إحدى الصديقات المناضلات في أحد الأحزاب ، ويُعد التاريخ 1956 نقطة التحول الكبرى في مسار حياتها ، حين قررت ترك معهد الخياطة – الذي كانت إحدى طالباته – لتلتحق بالثورة ، ولم يتجاوز عمرها آنذاك العشرين عامًا. كفلها بادئ الأمر عمها مصطفى بوحيرد بخدمة وإطعام ياسف سعدي ، وعلي لابوانت وعليلو ، لتصبح فيما بعد فدائية متمرسة في رمي القنابل ، حيث كان منزلها بالقصبة مصنعًا لها ، كانت أهم عملية لها تلك التي استهدفت ملهى ميلك بار يوم 26 جانفي 1957م. وهي العملية التي جعلتها من المطلوبين من حبل السلطات الإستعمارية ليتم القبض عليها يوم 09 أفريل 1957م بعد أن أصابتها رصاصة المظليين الفرنسيين في رجلها إثر عملية مطاردة رهيبة في شوارع القصبة وقد عثر بحوزتها على وثائق هامة تخص جبهة التحرير الوطني ووثائق أخرى موجهة إلى المجاهد المعروف " **عبان رمضان** " مبلغ مالي معتبر قدره 800.000 فرنك فرنسي.

ومن هذا التاريخ يبدأ مأساة جميلة فقد تعرضت لأبشع التعذيب ، وأكثرها استفزازًا تقول : " لقد تعرضت في 29 أفريل 1957م إلى استنطاق ، وتعذيب متواصلين وذلك في المشفى العسكري بمايو ، لقد قاسيت لمدة 3 أيام عذابات الضرب العنيف والكهرباء (...) إلى أن أغمي علي فصرت أهذي..."[2]

---

(1)– مجلة الحدث العربي والدولي ، ص 40.

(2)– عبد الوهاب حقي : جريدة الأحرار ، العدد 241 ليوم 01/02/2006/ ص 16.

وليس كل شيء فقد تعرضت إلى ملامستها ملامسات داعرة على مـــرأى من الجميع من طرف الفرنسيين، تقول " ولمّا استنكرت ضربوني على جرح يـــدي(...) وأبقوني هكذا أتعذب كل يوم بل كل ساعة ، ولم يجلبوا لي طبيبا ليكشف علـــي إلا بعـــد أشهر فأعطى تقريرا خاطئًا عن إصابتي رغم وجودها ، ووجود آثارها..."[1]

ولمّا لم تنل منها فرنسا شيئا ، صدر الحكم بإعدامها مع زميلتها جميلة بـــوعزة وهذا يوم 13 جويلية 1957م. ولم يعلن الحكم إلا في يوم 15 من الشهر نفسه ، بســـبب عطلة 14 جويلية ذكرى الثورة الفرنسية.

تقول جميلة واصفة ذلك اليوم : " كان أجمل يوم في حياتي لأنني كنت مقتنعـــة بأنني سأموت من أجل أروع قصة في الدنيا (...) ومازلت أذكر أننا عـــدنا مـــن قاعـــة المحكمة إلى السجن وصرخ الإخوة المساجين يسألوننا عن مضمون الحكم...أجبنا بالنشيد الذي ينشده المحكومون بالإعدام ، ومطلعه : " الله أكبر ، تضحينا للـــوطن " كنـــت أنـــا وجميلة بوعزة (...) وكانت لحظة مؤثرة فآلاف وآلاف الأصوات رددت معنـــا النشـــيد محاولة تشجيعنا..."[2]

وكان من الممكن أن يمُرَّ قرار إعدام جميلة ، كما تمر حوادث الإعدام الأخـــرى ،لو لم يظهر أجد أشهر محامي العالم ، السيد **جاك فرجيس**.[*]

ليتولى الدفاع عن جميلة وهو المحامي الذي قابله القاضي بـــالرمز ، بـــل تـــم التخطيط لإختطافه ومحاولة إغتياله ، خصوصا بعد تمرد جميلة بوحيرد على المحكمـــة وامتناعها ورفضها عن الإجابة.

---

(1)- المرجع نفسه . ص 16.

(2)- مجلة الحدث العربي والدولي ، ص 40.

(*)- جاك فرجيس : كثيرون يخطئون عندما إعتبروه فرنسيًا ، فهو من جزيرة " رينون " المختلة هي الأخرى من قبل فرنسا ، وهي حياته للدفاع عن حقوق الأفراد والشعوب المستعمرة ، بدءًا بالجزائر ووصولا إلى فلسطين ، وقـــد ألف عن جميلة كتابا بعنوان " جميلة بوحيرد " وهذا بالتعاون مع الكاتب الفرنسي جورج آرنو.

وبقيت جميلة سجينة إلى غاية الاستقلال ، بسبب العاصفة الهوجاء التي ظهرت في أوساط الرأي العام العالمي ، هذا ما أدى بفرنسا بإلغاء إعدام جميلة. وتم نقلها هي ورفيقتها إلى باريس، وهناك تم الإفراج عنهن.

أما عن زواجها الأول من محاميها فرجيس وهو الأمر الذي لم يفهمه ، ولم يغفره لها البعض باعتباره مسيحيًا ، فترد قائلة " لقد وصلتني مئات الرسائل من جميع بلدان العالم الإسلامي حتى من باكستان...لقد كانوا يعتبرونني ملكا عاما ، وليس ملكا لنفسي ، وأنا أفهمهم ولكن الحقيقة أن فرجيس...أعتنق الإسلام قبل أن أتزوجه، وما كنت لأزوجه أبدًا لو لم يُسلم."[1]

*** متفرقات عن حياة جميلة بوحيرد بعد الاستقلال ***

كانت جميلة بوحيرد محبوبة ومعشوقة في أغلب الدول العربية ومختلف الشعوب فمن الأردن إلى العراق إلى مصر إلى الكويت إلى سوريا كانت جميلة " **معبودة الجماهير**"(*)

* تعتبر جميلة مواطنة شرف في سوريا والعراق ، وتحمل رتبة شرفية في الجيش السوري(**).

* عرض على جميلة أن تكون " نائبة " لكنها رفضت ترك مقعدها لمن هو أكفأ منها واكتفت بتوجيه الانتقادات إلى الرئيس بن بلة ، وهواري بومدين.(***)

* شاركت في عام 1982م في مظاهرات احتجاجًا على قانون الأحوال الشخصية الذي ظلم المرأة حقها.(****)

---

(1)- فاطمة بوقاسة ، المرجع السابق ، ص 57.

(*)-المرجع نفسه، ص57.

(**)- المرجع نفسه ، ص 57.

(***)- المرجع نفسه ، ص 58.

(****)- المرجع نفسه ، ص 58.

وقفت مرات كثيرة في وجه بن بلة بسبب الإعدامات التي تمت مباشرة بعد الاستقلال.

عندما سئلت لماذا لم تكرم في بلادها ، وفي كثير من الدول العربيـــة لا تخلـــو مدينة من مدرسة تحمل اسمها ؟ رددت " أبدًا ، فأنا ، مازلت حية للأســـف ، والتكـــريم للشهداء"[1]

كانت جميلة موضوع كتابات كثيرة شعرًا ونثرًا. بحيث كتب عبد الوهاب حقـــي مسرحية عنها ، سماها باسمها ، وأخرجها بنفسه لفرقة " أصداء المسرح " فـــي ولايـــة " دير الزور" ومُثلت في أكثر من سبع ولايات ، وقد حضر حفل الافتتاح رئيس الجمهورية " أمين الحافظ " شخصيًا ، وتم التبرع بريع الحفلات إلى جيش التحرير الوطني.

اعتزلت جميلة بوحيرد الأحاديث الصحفية عام 1963 ، وذلك بعـــد أن أدلـــت لصحافة المصرية بحوار ، فنشروا في اليوم التالي أشياء أخرى ، وكانت نصيحة الرئيس **ماوتسى تونغ** لها : " اسمحي لي أتيها الرفيعة أن أقول لك كرفيق درب عجـــوز إذا لـــم تتحدثي عما قمت به ، فسيأتي آخرون ليتحدثوا بدلا عنك عمّا لم يقوموا به "[2]

" جميلة هي أكبر الجميلات سنًا وأكثرهن شهرة إنها الشهيدة الحية والأســـطورة الأبدية."[3]

هذه النبذة الموجزة عن جميلة بوحيرد ، على الرغم من أنها لا تزال حية ترزق رفقة ولديها " **إلياس** " و " **مريم** " وإن اختارت فرنسا (!) مقرًا لإقامتهـــا تاركـــة بـــلادًا ضحت لأجلها بأجزاء غالية من جسمها.!!!

---

(1)- مجلة الحدث العربي والدولي ص42.

(2)- مجلة الحدث العربي والدولي : ص 39.

(3)- عبد الرحمن الشرقاوي ، المرجع السابق ، ص 45.

صبرية حسو: " جميلة " (*)

تموت جميلة

بنار فرنسا الذليلة

وهذا الأريج

ونفح البطوله

وذكرى تهز الجبال

ويسرح فيها الخيال

كجاندارك لاحت جميلة

كجاندارك تهوى قتيلة

بنار الطغاة

وظلم البغاة

فيا أمتي لتحيا جميلة

ويا أمتي فاخري ففيك جميلة

جميلة التي عذبتها فرنسا بأسياطها

وتصدر حكمًا بإعدامها

وما عملت ويحها

هتاف الملايين : عاشت جميلة

بأوراس ألف جميلة

وفي دجلة الصاخب

وفي النيل ، في بردى الغاصب

(*)- عثمان سعدي : المرجع السابق ، ص 32-33.

وفي الجبل الأخضر اللاهب

ملايين تهتف عاشت جميلة

تلوح للصامدين الأباة

لينزعوا حقها في الحياة

فلبيك ، فلبيك أنت البطولة

ستبقين ذكرى جميلة

نرددها في الليالي الطويلة

لتبعث فيها الحياة

وتلهب نفح البطولة

صالح الظالمي : عذبوا جميلة (*)

كبلوها...أو ثقوا أذرعها بالقيد قسوا
حملوها كل ما يرهقها هما وبلوى...
لا تعيدوا شبحا يختال فوق النجم زهوا
أتركوا السوط على العاتق قسرًا يتلوى
ودعوا أضلعها باللهب اللاذع تكوى
واخنقوا الآهة تنساب على الظلمة صحوا
واخمدوا الصوت الذي في مسمع الأجيال دوى
واحذرها من طيفها ما دام للثوار نجوى
واحذروا القلب الذي يشغله الإيمان مأوى
اصنعوا ما شئتم فيها...وزيدوا دون جدوى
إنها الفكرة...والفكرة عنف ليس يلوى

(*)- عثمان سعدي : المرجع السابق ، ص 20.

شاكر جويد أطميش « إلى المجاهدة الجزائرية »[*]

أجميلة يا ذات الكفاح ومن بها تتفاخر الآباء والأبناء
يتباهى فيك المشرقان بأسره وتفاخرت بالفضل منك نساء
لولا جهادك يا جميلة لم تكن أرض الفداء بلادك الغناء
ولسوف يعلو في بلادك خافقًا رغم العداة الغاصبين لواء

* * *

يا مرهفًا قد سل من غرماتها ريعت له من هوله الأعداء
يا ومضة الإيمان شع لهيبها فتوهجت من نورها الأرجاء
يا من بوجهه الظلم قد سبقت به لتشير : هذي الصورة الشوهاء
ولتعطي درسًا للبغاة بأنهم عند التلاقي في الوغي جبناءُ
والعرب في شرف الجهاد ضياغم دون الحفاظ وللحمى أكفاء

* * *

قد نلت يا رمز الفداء مكانة حسدتك فيه الشهب والجوزاءُ
فبكل أرض مديحك صيحة وبكل قطر من شذاك ثناء
وصداك هزّ الغرب من أركانه فتحطمت لهم أسس وبناء
وتلطخت تلك الحياة بخزيها لمّا بدت أفعالها النكراء
وبها تجاوبت المحافل كلها وبذكرها تتسابق الأبناء
فلأنت إن عد الكرام كريمة وعظيمة إن ينكر العظماءً
كابدت من ألم العذاب أمره من دون أن تتخاذل الآراء
وصبرت صبر المخلصين على الأذى كالطود هبت حوله النكباء

(*)- عثمان سعدي : المرجع السابق ، ص 452-453.

لتحطمي الأغلال من شعب به تتلاعب الأطماع والأهواء

ولكي تشاد من الجماجم والدما رغمّ العداة الدولة الشماء

وتذل رغم الدهر دولة فاخر وتهان منه الطغمة الجمقاء

يا من أنرت إلى الجهاد سبيله كالبدر شع فسال من ضياء

شاذل طاقة : الجزائر والفجر والشهيد (*)

الليل تطويه ، وتنشره المقابر و المدنية

ثكلى...وخلف قبورها ينداح الأفق

وعل الجراحات الدفينة

وهو أن أغفت، والجزائر، والصحاري.

من قبل ألف ... والرمال يحضنها المجد التوق

والثائرات على الذرى ينسجن للثوار غارا

للصامدين الكل عملاق يهز النجم زهوًا ، وانتصارًا

وعلى الجراحات الدفينة

وهران أغفت ، وهي تحلم بالشهيد وبالشهيدة

بالباذلين يضمهم شعب...وتتبعهم عقيدة

من مات من أبنائها...من غاب من أقمارها

ما حف من أزهارها

ما أظلم من أنوارها

والليل تطويه ، وتنشره المقابر والمدينة

غضبي ليست على الجراحات الدفينة

والفجرات لا محالة يا جزائرنا الحبيبة

يا أرض أجدادي الحزينة

إخوتي ... يا أهل ودي ... يا قرابين العروبة

من قلب مقبرتي ... إلى أعماق سجنك يا جميلة

(*)- عثمان سعدي : المرجع السابق ، ص 444 إلى 445.

تتداح رايات النضال

وتزف في الأجواء أغنية نبيلة

يا نجمة الثوار ... يا أختي جميلة

يا أخت كل شهيدة ضم التراب لها جذيلة

يا أخت كل الثائرين...من العمومة والخؤولة

يا لغز ثورتنا...يا ألق العروبة

يهمي من الأوراس ، يمسح دمعة الأرض الخصيبة

يا نجمة الثوار...يا أختي يا جميلة

يا ليل ، يا ليل الطغاة العابثينا

أطبق وختم بالضغينة

وأجثم على وهران...والبيت القصي من المدينة

أطبق على الأطفال ، والأم الحزينة

أطبق على بيت الشهيدة مجلجلاً ...حرق سكونه

الباب أغلق منذ ساعات

فما من قادم له يفتحونه

وأبوه ما آب بعد سفاره...لكنه وفي ديونه

لا شوق

لا أحلام...غير بشائر الفجر الذي سير قبونه

وحكاية الأم الحزينة

عن مقلتين مع الصباح

على الظلام يمزقونه

وعلى التراب يُقبلونه

وعلى الشهيد يوسدونه

في واحة حضراء...في قلب الفلاة

أطبق وخيم...إن فجر الشعب آت

يا ليل

يا ليل الطغاة العابثينا

حسن البياني : بطاقة معايدة إلى جميلة (*)

يا جميلة

أنا لا أملك إلا الكلمات

وهي أشياء كبيرة

مال من هول صداها

ألف ركن للطغاة

ألف " باستيل " تداعى

ألف " نيرون " تلاشى

غير أن الكلمات :

أحرف النار ، وحبات الضياء

لم تزل تعبر أفاق الحياة

لم تزل ثورة سقراط وعيسى ومحمد

وأبي ذر ، وفولتير ، وماركس ، ولنينين

وألون الناقمين ، المصلحين

لم تزل ثوراتهم تنبض في قلب الزمان

في شفاه الأحرف الزرق أغان

تضفر الشمس أكاليل ضياء

لبني الإنسان في كل مكان

لملايين الرجال الطيبين

يرتقون

(*)- عثمان سعدي : المرجع السابق ، ص 306-307.

قسم التاريخ في عزم كبير

* * * * *

يا جميلة

أنا لا أملك إلاّ كلماتي

وهي من أعماق ذاتي

نبعث من دفقة إحساس ، ونور

من هنا أبعثها

من حفرة أعمق من سجن كبير

لك يا أخت ، على جنح غمامه

وبمنقار حمامه

تحمل الطيبة ، والحب إلى عينيك

يا مشعل ثورة

من هنا أبعثها في يوم عيد

وطني المؤمن بالإنسان

ليستقيل – رغم الليل – فجره...

* * * *

يا جميلة

لست وحدي

كل شعبي في حنايا كلماتي

كل شعبي نسج الحب هدايا

وتحايا

لك يا رمز البطولة

يا جميلة

جواد البدري ، أنا فكرة (*)

أقتلوني

أنا فكرة

في العقول النيرة

في النفوس الخيرة

في دموع الكادحين

في قلوب الطيبين

عبر آلاف السنين

مستقره

أنا فكره

* * * * * *

أقتلوني

أنا فكرة

وتغنيها الشفاه

بلحون خالدات

سوف تبقى كضياء الشمس

تزهو بالحياة

تحرق الظالم والظلم

وأحداث الطغاة

مثل جمرة

(*)- عثمان سعدي : المرجع السابق ، ص 280 إلى 283.

أنا أنوار ونار

أنا فكرة

أسحقوني

أنا زهرة

عطرها تنثره الأنسام

في كل مكان

ترتدي منها الملايين

عبير النسمات

تبعث النشوة والدفء

وأحلام الأمل

لبني الأرض جميعا

والمسره

إسحقوني

أنا زهرة

أقتلوني

أنا فكرة

* * * * *

إسألوا التاريخ

واستوحوه ذكره

كم فتى حر كريم

مزق الجلاد ملعونا

ولكن

بقي الأحرار فكره

أقتلوني

أنا فكره

أنا إن قيدني الباغي

بقيد من حديد

وتدمي جسدي العاري

بضربات البليد

بسياط ولهيب

فلأني رمز شعب لا يحيد

ولأني حرة تأبى الخضوع

والمذلّة

أنا حرة

أقتلوني أنا فكرة

إسحقوني أنا زهرة

*　　*　　*　　*

أنا رمز لنضال الشعب من أجل السلام

وشعار الود ، ولإخلاص في دنيا الوئام

أنا إن ضحيت بالنفس ، وغايات المرام

فلأجل الحق أمضي ، وأضحي

بثباتي

وبعزمي

سوف أمضي في طريقي مستمرة

إسحقوني أنا زهرة

عذبوني أنا حرة

جلال الحنفي : جميلة بوحيرد وزهرة (*)

تعيكها بغداد إذْ يفتر صحبها *** من الشوق عن بشر وعن بسمات

وترنو كما يرنو أخو الوجد من جوى *** ترقرق منه العين بالعبرات.

كذلك تهتز النفوس وتنتشي *** غداة اجتماع الشمل بعد شتات.

آلا إن قلبا خافقا في ضلوعها *** نفتتن من سحر به نفثات.

فيا طالما حنت إلى قول شاعر *** يُحدثها عنكن عن بطلات.

تبيت لما كنتن تلقين عن أذى *** تقطع منها نفسها حسرات.

صبرتن يم البأس ، وقد نبت *** سيوف بأيدي قادة وكماة.

وفي كل ساحٍ ثار بالحرب نقصها *** تثبتن عمر الله كل ثبات.

وأقسمت – لا أقسمت إلا مصدقا *** بما دنته في الدين من حرمات.

لأنتن ولو قد أنصف الدهر أهله *** لتفدين من فتيانه بمئات.

وأنتن والتاريخ أصدق شاهد *** وضعتن في صرح العلى لبنات.

ولم أر أخرى من شباب تقاصرت *** عزيمته في عالم العزمات.

تلفت تلهو في الحياة ، ولم يكن *** إلى غير أمر اللهو ذا الفتات.

فإن تبلغ اليوم الجزائر حقها *** فذاك بما جالته من جولات.

ومن بات يرعىِ الحق منتصرا له *** فلابُد من نصر هنالك آتٍ.

أجد كما قد زرتما اليوم بلدة *** معطرة الأرجاء ، والعرصات.

فإن تنشقا من غاليَات عبيرها *** فما هو إلاّ طيب النفحات.

بناها بنو العباسي للمجد موئلا *** وللدين حصناً سامق الشرفات.

مشت في معانيها المعالي كما مشت *** عرائسها في سابغ الحيرات.

(*)- عثمان سعدي : المرجع السابق ، ص 270-271-272.

وأورق فيها المجد حتى تنفضت *** منابته عن أطيب الثمرات.

فباتت تجر الذيل تيها على الدنا *** وتشمخ من عجب على عرفات.

ألا فانزلا في أرضها فهو منزل *** لكل فتى من يعرب وفتاة.

ويا مرحبا ما استطعت أن أبلغ المدى *** بكن من الترحيب في كلمات.

أحمد مختار الوزير : " جميلة بوحيرد " (*)

وسارت جميلة بين الشعاب *** تنفل كالظبية العادية.

وعانقها النور ، نور الضحى *** وأبصرها فذة غانيه.

وأبصر من عينها راميا *** ألا حبذا الأعين الرامية.

وأبصر من نهدها قائما *** ترجرجه الخفة اللاهية.

وأبصر من حضرها رقصة *** تحامي بها العثرة الكابية.

وباركها النور ألوانه *** وألبسها حلة زاهية.

وسارت ترنح مختالة *** على صخرة الأطلسى النابية.

فوجه سني ، وروح أبي *** وحب سخي ، وهناهية.

جميلة أنت الوجود بما *** تريدين مختارة راضية.

وأنت الحياة ، وأكوانها *** بما فيك من عزيمة ماضية.

وذلك الإله السخي السناء *** يبارك أحلامك الزاكية.

هو الحب كوثر زاخر *** وأثمار جنته دانية.

فكوني لقومك كوني لهم *** من الحب أيته العالية.

(*)- مجلة الآداب : السنة السابعة ، العدد الأول ، كانون الثاني (يناير) ، 1959 ، ص 92.

منذ أتى القرصان حلت أوجه الأحزان.

يا ويلتا بطولها لم يبتسم إنسان

لم تبتسم جميلة

لم تفترش عشبا بجنب عاشق تحت القمر

لم تعرف اللثما

لم تعرف الغرام إلا خاطرا ، حلما

فقد مضى كل فتى في سنها إلى الجبال.

لم يبق منهم واحد تكلمه

لم يبق إلا أن تشد نحوهم في كل يوم رحلها

حاملة رسالة من التلال.

إلى مخابىء الرجال في المدينة !

* * * *

رسالة في يدها ، وكلمة في فمها

من ههنا !

وكلما مرت على جماعة من قومها

يُتمتمون في أسى مرير

كادت تصيح : " إنني من جهة التحرير !

وإنني أعلم من رجالنا الكثير

وإنني لست خائفة !"

وكلما تذكرت يا سيف.

كادت تطير.

يا سيف تحت الأرض يمسك المدينة

يا سيف من خمس سنين لم ينم

يا سيف عندما يراها يبتسم.

يجب ترديد اسمها

يسألها عن أمه ، عن أمها.

وانطلقت رصاصة.

مضت تسير

رسالة في يدها ، وكلمة في فمها.

من ههنا !

رصاصة ثانية تمددت في عظمها.

وثالثة !

قديستي اتغسلت في دمها.

قديستي إصلت لأجلها مدائن.

دقت نواقيس ، وكبرت مآذن.

طارت طيور في النواحي باسمها !

* * * *

جميلة الجميلة

تعلم أن حولها ألف رسول

سيحملون بعدها الرسالة

لكن ترى من غيرها يقول :

" أهواك يا سيف! "

سليمان الهادي طعمة " إلى أختي جميلة " (*)

من سنى عينيك... من أرض البطوله.

تسكبين الضوء كالشمس " جميلة "

والنسيمات العليلة.

تغمر الأرجاء دفاءًا وحنانا.

وتثير الحب شوقا وافتتانا.

ياجميلة ...يا جميلة.

من كوى السجن تنيرين لأبطال الجزائر.

مشعل الحق ، وفي قرية " وهران " الجميلة.

تصنعين المجد للفجر الجديد.

حي أبطال الجزائر.

حي من دك قلاع المجرمين.

وأطاح المارد الأرعن في أرض البطولة.

يا جميلة...يا جميلة.

مثل تاريخك المشرق لم يلق مثيله.

قد أطاق البغي ألوان الرذيلة.

أنزل الحقد على أبناء " باديس " الذليلة

* * * *

حيوا أبطال الجزائر

حرروا الأرض الخصيبة

(*)- عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، ج1 . ص 437 إلى 438.

أرض أجدادي الحبيبة.

كم أريف الدم في ساحاتها.

واستطال الغدر أعوامًا طويلة.

يتحدى كل ثائر.

* * * *

وأنا من موطني أرسل ألحاني هدية.

وصبابات وأحلام الندية.

للدم المسفوح في أوراس...للشعب المناضل.

وأغني...يا جميلة.

وأنا في " دجلة " الوسنان...في ظل الخميلة.

أسكب اللحن على الجرف سيهوي نخيلهُ.

من عراقي موطن الأحرار أشدوا يا جميلة.

- كربلاء 1959 -

أيوب صبري عباس : " يقين فتصميم " (*)

إن التردد في الحياة لمهلك ، ولأمر جد.
والشك أقتل ما يكون إذا طغى ، والموت بعد.
إن شئت عيش ، فاليقين ، فغاية ، فالخير ورد.
إرجاع حق أو مؤاساة...وكل العيش جهد.

* * * *

وأذكر (جميلة) نغمة أبدأ بها الأباد تشدو.
إني الجميلة...والربيع أنابه أرج وورد.
إني أنا إمرأة أشد على الطغاة قد استبدوا.
ماء وبرد في الحياة ، وفي الوغي نار ووقد.
كفي الرقيقة كف والدة بها رأم وسعد.
لكنها أبدًا على الأعداء صاعقة ، ورعد.
رشاشتي بيدي ، وقلبي من رصاصتها أشد.
إني أرش بها الردى...لابد مما ليس منه بد.
أعدوا على عصب العدو بعزيمتي ، والموت يعدو
الموت حم لا يرد ، وإن عزمي لا يرد.
أنا لبوة في جرأتي ، وعن الشرى الأعدا أرد.
لكنني إنسانة أبدا ، وعاصفة ، وورد.
إنني أنا بيت " الجزائر " والعروبة لي تمد.
ما غايتي إلا التحرر ، والعلا هدف ، وقصد.

(*)- عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ج1 . ط22 سنة 1985 ص 228.

وأخي معي أبدًا يشد على العدا ، وأنا أشد.

إنا للبنيان يشد ببعضه ، والعرب سد.

إنا نحارب للحياة ، نريدها أو تسترد.

سلهم لماذا دوننا وقفوا ، وللأبواب سدوا ؟!.

قتلوا النساء الآمنات لذاك قد قتلوا ، وأردوا.

قد مجدوا " جاندارك " هلا مجدوني ؟ وهي ند.

الحق شيء واحد في ذاته ، والمجد مجد.

سرا التطاحن ، والحروب لها أثاروا ، واستعدوا.

الحق حق هاهنا ، وهناك بطل لا يعد.

بدر شاكر السيّاب : إلى أختي جميلة " (*)

لا تسمعيها...أن أصواتنا
تخزى بها الريح التي تنقل
باب علينا من دم مقفل.
ونحن في ظلمائنا نسأل
من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟
من يصلب الخبز الذي نأكل ؟.
نخشى إذا واريت أمواتنا.
أن يفزع الأحياء ما يبصرون.
إذ يقفزْ الكهف الذي يأهلون.
إن عربد الوحش الذي يطمعون.
ما أكبد الموتى ، فمن يبذل ؟.

* * * *

يا أختنا المشبوحة الباكية.
أطرافك الدامية.
يقطرن في قلبي ، ويبكين فيه.
يا من حملت الموت عن رافعيه.
من ظلمت الطين التي تحتويه.
إلى سماوات الدم الواريه.
حيث إلتقى الإنسان والله ، والأمواتْ والأحياء في شهقة.

(*)- بدر شاكر السيّلي : ديوانه -. المرجع السابق ص 388.

في رعشة للضربة القاضية.

الأرض أم الزهر ، والماء ، والأسماك والحيوان ، والسنبل.

لم تبل في إرهاصها الأول.

من خضة الميلاد ما تحملين.

ترتج قيعان المحيطات من أعماقها ، وينسج فيها حنين.

والصخر منشد بأعصابه – حتى يراها – في انتظار الجنين.

الأرض ، أم أنت التي تصرخين ؟.

في صمتك المكنظ بالآخرين ؟.

في ذلك الموت المخاض ، المحب المبغض ، المنفتح المقفل.

ونحن أم أنت التي تولدين ؟.

أسخى من الميلاد ما تبذلين.

الموت أقسى منه كل ما عاناه أجيال من الهالكين.

أن الذي من دونه الجلجلة.

والسوط ، والسجان ، والمقصلة.

أن الذي يفديك أو تقتدين

غير الذي آذوه بالنار أو بالعار والماء الذي تشربين.

عبء من الآجال ما أثقله

كم حاول الجلاد أن ينزله

كم ود أن تلقيه إذ تعجزين.

مشحوبة العينين عبر الظلام

يأتيك من وهران – يا للزحام !.

حشد مشع باشتعال المغيب.

يأتيك كل الناس ، كل الأنام.

يرجون مما تبذلين الطعام.

والأمن ، والنعماء ، والعافية.

وأنت مثل الدوحة العارية.

لم يبق منك البغي إلا الجدور.

الموت واه دونها ، والنشور.

فيها ، وتجري دونك الساقية.

ما شب في وهران من برعم.

أو أزهرت في أطلس عوسجة.

إلا ودبت في مسيل الدم.

نمنعه منعشة مبهجة.

توحي بأن الأرض ظلت تدور.

طاحونة للقاتل المجرم.

تسحق منه واهن الأعظم.

وأن ألوان الأذى ، والعذاب.

دخولنا نجلوه يوم الحساب.

نسقي به الباغين ، نروي التراب.

من لفحه – أن الهوى والشباب.

لم يذهبا...أن البعاد اقتراب.

أن مع الدمع الذي تسكبين.

أسلحة في أذرع الثائرين.

جاء زمان كان فيه البشر.

يفدون من أبنائهم للحجر :

" يا رب عطشى نحن ، هات المطر.

رو العطاشى منه ، روالشجر ".

وجاء بالأنغام ما تحبسى السماء في أعماقها من قدر.

وجاء عصر سار فيه الإله.

عريان ، يدمى ، كي يروي الحياة.

واليوم يفدي ثائر بالدماء

الشيب ، والشبان ، يفدي النماء.

يفدي دموع الأيم الوالهة.

بالأمس دوى في ثرى يثرب.

صوت قوي من فقير نبي.

ألوى يبغى الصخر لم يضرب.

وحطم التيجان ، أي انطلاق.

في مصر ، في سورية ، في العراق.

في أرضك الخضراء ، كان انعتاق !.

بالأمس وأرى قومك الآلهة.

عشتار أم الخصب ، والحب والإحسان ، تلك الربة الوالهة.

لم تعط ما أعطيت ، لم ترو بالأمطار مارويت : قلب الفقير.

لم يعرف الحقد الذي يعرفون

والحسد الأكل حتى العيون.

نحن بنو الفقير الذي يزعمون.

في كل عصر أنهم وارثوه.

قابيل فينا ما تهاوى أخوه.

من ضربة الحقد التي يضربون.

يوم ابتدأنا كل عبء السماء.

ملقى على أطلس.

يزحمه بالمنكب الأملس.

ثم أرتقى " ايفل "تم البناء.

فانحط ذاك العبء حينا عليه.

ثم انطلقنا نحن من جانبيه.

حتى حملنا عبئها ، كل ما فيها من الأبراج والأنجم.

يا أختنا (المشبوحة) الباكية.

أطرافك الدامية.

يقطرن في قلي ، ويبكين فيه.

لم يلق ما تلقين أنت المسيح.

أنتِ التي تقدين جرح الجريح.

أنتِ التي تعطين...لا قبض ريح.

يا أختنا يا أم أطفالنا.

يا سقف أعمالنا.

يا ذروة تعو لأبطالنا.

ماخر سوط البغي في ساعديك.

إلا وفي عيبو به الأنبياء.

أحسست أن السوط ، أن الدماء.

أن الدجى ، أن الضحايا هباء.

من أجل طفل ضاحكته السماء.

فرحان في أرضه.

وبعض فرحان من بعضه.

أحسسته يحبو على راحتيك.

سمعته يضحك في مسمعيك.

يهتف : يا " جميلة

يا أختى النبيلة.

يا أخت القتيلة.

لك الغد الزاهي كما تشتهين.

أنت إذا أحسست ، إذ تسمعين.

تعلو بك الآلام فوق التراب.

فوق الذرى ، فوق إنعقاد السحاب.

تعلين حتى محفل الآلهة.

كالربة الوالهة.

كالنسمة التائهة.

* * * *

لا تسمعيها... إن أصواتنا.

تخزي بها الريح التي تنقل.

باب علينا ، من دم مقفل.

ونحن نحصى ، ثم أمواتنا.

الله لولا أنت يا فادية.

ما أثمرت أغصاننا العارية.

أو زنبقت أشعارها القافية.

أو زنبقت أشعارنا القافية.

إنا هنا في هوة داجية.

ما طاف لولا مقلتاك الشعاع.

يومًا بها : نحن العراة الجياع.

لا تسمعي ما لفقوا ، ما يُذاع.

ما زينوا ، ما حظ ذاك اليراع.

إنا هنا كوم من الأعظم.

لم يبق فينا من مسيل الدم.

شيء نروي منه قلب الحياة.

إنا هنا موتى ، حفاة ، عراة.

لا تسمعيها إن أصواتنا.

تخزي بها الريح التي تنقل.

باب علينا من دم مقفل.

ونحن في ظلماتنا نسأل :

" من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل ؟ "

يا نفحة من عالم الآلهة.

هبت نفحة من عالم الآلهة.

هبت على أقدامها التائهة.

لا تمسحيها من شواظ الدماء.

إنا لسنمضي في طريق الفناء.

ولترفعي : أوراس " حتى السماء.

حتى تروي من مسيل الدماء.

أعراق كل الناس ، كل الصخور.

حتى نمس الله حتى نثور.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع :

- القرآن الكريم ، برواية ورش.

المصادر :

- عبد الرحمان الشرقاوي : " مأساة جميلة " أو " مأساة جزائرية " ، دار المعارف بمصر ، 1962.

المراجع :

1- أحمد بسام ساعي حركة الشعر العربي الحديث في سوريا من خلال أعلامه.

2- أحمد حساني : مباحث في اللسانيات ، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، سنة 1994.

3- أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979.

4- أحمد شمس الدين الحجالي : قسم دراسة الشرق الأوسط ، جامعية " سلفانيا " بالولايات المتحدة الأمريكية ، دار الثقافة للطباعة والنشر بالقاهرة ، سنة 1983.

5- ابراهيم أمين الزرموني : الصور الفنية في الشعر الحارم، دار قباء للطباعة والنشر وتوزيع مصر ، 2000.

6- ابراهيم رماني : أوراق في النقد الأدبي ، دار الشهاب ، الجزائر ، ط1 ، سنة 1985.

7- إيليا الحاوي : الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي ، دار الثقافة ، بيروت سنة 1980.

8- ثريا العسيلي : أدب عبد الرحمن الشرقاوي ، الهيئة المصرية العامة لكتاب مصر سنة 1995.

9- حسن التيلاتي : الثورة الجزائرية في المسرح العربي [مسرحية : جميلة بوحيرد] لعبد الرحمن الشرقاوي.

10- حسين بكار : بناء القصيدة في النقد العربي القديم في ضوء التقديم الحديث دار الأندلس لبنان ط2 ، سنة 1982.

11- حسين : الأسطورة عند العرب في الجاهلية المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ، سنة 1998.

12- خفاجي عبد المنعم : الأدب العربي الحديث ، مكتبة الكليات الأزهرية ، ج4 القاهرة ، " لاتا ".

12- عبد الرحمن الشرقاوي : الأرض ، مكتبة الأسرة ، مصر ، 1998م.

13- عبد الرحمن الشرقاوي : الأرض المعركة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر سنة 1978م

14- عبد الرحمن الشرقاوي ، علي إمام المتقين ، دار القارىء ط2 سنة 2007م.

15- رجاء العيد : لغة الشعر ، قراءة في الشعر العربي المعاصر، نشأة المعارف 2003.

16- رشيد رشاد : فن القصة ، مكتبة أنجلوا المصرية ط3 ، مصر 1970م.

17- السعيد الورقي : لغة الشعر العربي الحديث مقوماته وطاقاته الإبداعية ، دار النهضة العربية ، بيروت.

18- عبد السلام المسدي : النقد والحداثة ، دار الطبيعة والنشر ، بيروت ط1 ، ديسمبر 1994م.

19- الطاهر أحمد ملكي : القصة القصيرة ، دراسات والمختارات ، ط1 ، دار المعارف سنة 1978م.

20- عثمان سعدي : الثورة الجزائرية في الشعر العراقي ج1 المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ج22 سنة 1985.

21- عز الدين اسماعيل : الأدب وقضايا الوطن العربي.

22- عز الدين اسماعيل : في الشعر العربي المعاصر ، دار العـــودة ، بيـــروت ، ط3 سنة 1981

23- العزب يسرى : القصيدة الرومانسية في مصر ، الهيئـــة العامـــة للكتـــاب مصـــر 1980م.

24- عزيزة مريدن : القصة والرواية ، دار الفكر ، بيروت ، سنة 1980م.

25- عبد العزيز المقالح : أزمة القصيدة الجدية ، دار الحداثة ، بيـــروت ، دار الكلمـــة صنعاء ، ط1 ، سنة 1981.

26- عيسى خليل محسن : المسرح نشأته وآدابه وأثر النشاط المسرحي فـــي المـــدارس دار جرير للنشر والتوزيع ، سنة 2005.

27- علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، سلسلة ثقافية شهرين يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ط2 ربيع الآخر 1420 آب 1999م.

28- علي عشري زايدي : استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر دار الفكر العربي ، القاهرة 1997.

29- فاطمة الطبال بركة : النظرية الألسنية عند رومان جاكبسون المؤسســـة الجـــامعي للدراسات ط1 ، بيروت 1993م.

30- عبد المالك مرتاض : دليل مصطلحات ثورة التحرير الجزائـــري 1962-1954. نشورات المركز الوطني للدراسات والبحث فـــي الحركـــة الوطنيـــة وثـــورة نـــوفمبر 1954.المطبعة الحديثة للفنون المطبعية ، الجزائر.

31- محمد حسن الحمصي : المصحف الشريف مع أسباب النزول وفهرس المواضـــيع والألفاظ ، طبع دار الهدى عين مليلة ، الجزائر.

32- محمد زغلال : المسرح والمجتمع في مأته العام ، سلام منشأ معارف الاسكندرية.

33- محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية في الشـــعر المعاصـــر، دار المعـــارف ، ط3 مصر سنة 1984.

34- محمد عباد شكري : القصة القصيرة مصر ، دراسة في تأصيل فن أدبي ، ط2 دار المعارف سنة 1979م.

35- محمد علي جمال : عبد الرحمن الشرقاوي ، العلاج الثائر ، الهيئة العامة للكتاب سنة 1990م.

36- محمد مصايف : دراسات في النقد والأدب ، المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر 1988.

37- محمد ناصر : الشعر الجزائري الحديث اتجاهاته وخصائصه الفنية ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت 1925 – 1975.

38- محفوظ كحوال : الأنيس في المقالة الأدبية ، نوميديا للطباعة والنشر والتوزيع مكتبة نوميديا ، يحيا الكتاب ، 2005.

39- مصطفى ناصف : الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، د..ت.

40- نسيب نشاوي : المدارس الأدبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر سنة 1984.

41- نسيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري ، إصدارات رابطة ابداع الجزائر .2000

42- نيمة بوصلاح : تجلي الرمز في الشعر الجزائري المعاصر.

43- يوسف الشاوي : القصة نظريا وتطبيقا ، كتاب الهلال ، دار الهلال ، سلسلة الثقافية سنة 1977م.

44- يوسف وغيلسي : أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، دار الغبداع ، ط1 1995.

الكتب المترجمة إلى العربية :

- رينيه ويليك ، وأوستن وارين : نظرية الأدب (تر : محي الدين صبحي) مؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت سنة 1987.

قائمة الدواوين :

- أحمد عبد المعطي حجازي : ديوانه ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ،سنة 1982.
- بدر شاكر السيّاب : ديوانه ، دار الصورة ، بيروت ، ج1 ، 1971.
- عبد الرحمن الشرقاوي : ديوان تمثال الحرية وقصائد منسية " الهيئة العامة للكتاب القاهرة ، 1988م.
- عبد الرحمن الشرقاوي : ديوان " من ان مصري إلى رئيس تروما ن " دار النشر صاتيية 1986م.
- صلاح عبد الصبور : ديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1972.

قائمة المعاجم :

- لطيف زيتوني : معجم المصطلحات نقد الرواية.
- محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان 1993 ج2 ، ط1.
- ابن منظور : لسان العرب ، ج6.

قائمة المجلات والمقالات :

- لطيف زيتوني : معجم المصطلحات نقد الرواية.
- محمد التونجي : المعجم المفصل في الأدب ، دار الكتب العلمية ، بيروت لبنان 1993 ج2 ، ط1.

قائمة المجلات والمقالات :

- القصير أحمد : عبد الرحمن الشرقاوي - جريدة أخبار أدب مصر 673 ليوم 04/06/2006.
- عبد الوهاب حقي : جريدة الأحرار ، العدد 2410.
- مجلة الآداب : السنة السابعة ، العدد الأول ، كانون الثاني (يناير) 1959
- مجلة الحدث العربي الدولي عدد / 24-2002/

قائمة المذكرات والمحاضرات :

- فاطمة بوقاسة : الرمز الثوري في الشعر العربي المعاصر، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير (شعبة أدب الحركة الوطنية) ، كلية الآداب واللغات سنة 2006-2007.
- نبيلة بونشادة : محاضرات الأدب الحديث ، بجامعة ميلة في تاريخ 2010/0365 سنة 2010-2011.

المواقع الإلكترونية :

- ظهور المسرحية الشعرية في الأدب العربي، شبكة منتديات القمة.

- Petit larousse illuatre libraire – paris – 1980.