الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الشهيد حمة لخضر – الوادي

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

توظيف الرمز في مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء" لعبد الكريم برشيد

مذكرة معدة تخرج ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص:أدب حديث ومعاصر

إعداد الطالبتين :

- ناجي سعيدة
- حوامدي عفاف

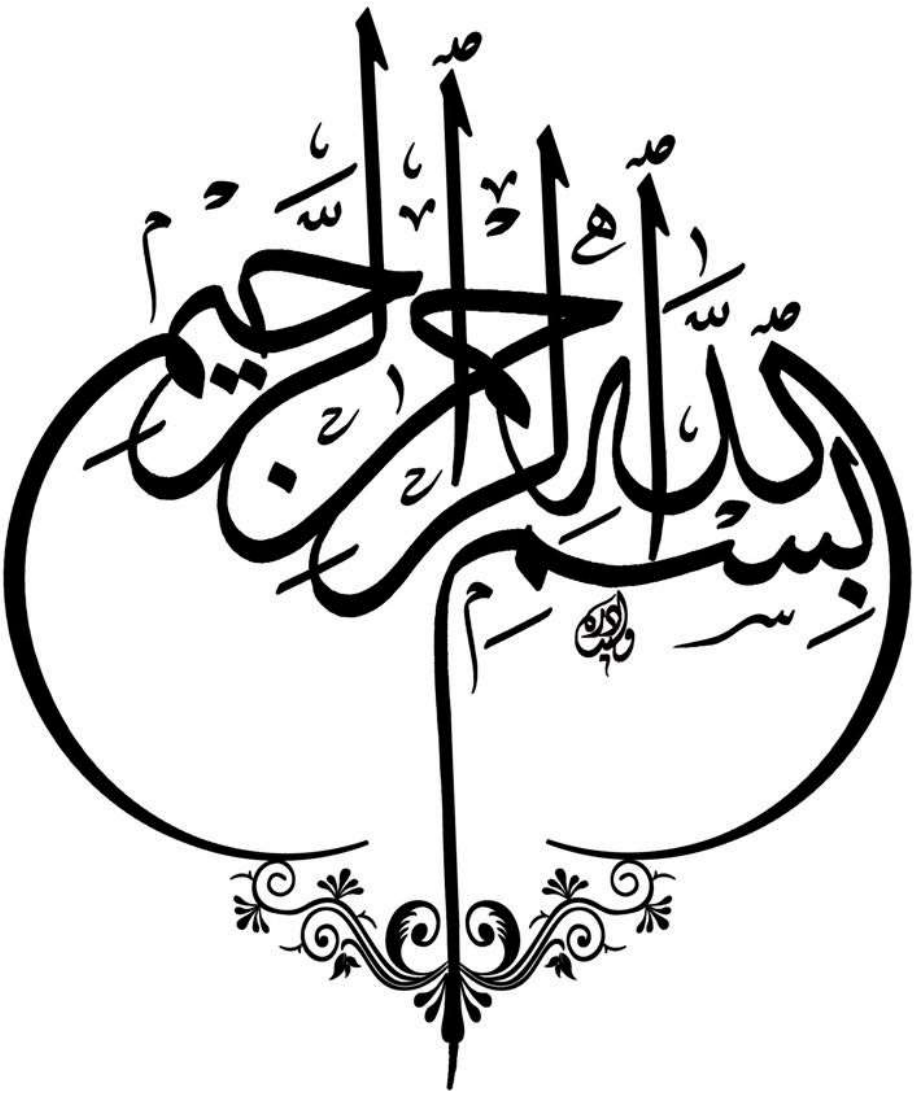
إشراف الدكتورة:

بوجلخة فضيلة

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الصفة	المؤسسة الأصلية
د. فضيلة بوجلخة	أ –محاضر ب	مشرفا ومقررا	جامعة الشهيد حمّه لخضر- الوادي
د. العيد حنكة	أ- محاضر أ	رئيس اللجنة	جامعة الشهيد حمّه لخضر- الوادي
د. العلمي مسعودي	أ- محاضر أ	عضوا مناقشا	جامعة الشهيد حمّه لخضر- الوادي

الموسم الجامعي:1440- 1441 هـ / 2019- 2020م


بسم الله الرحمن الرحيم

شكـــر وعرفـــــــــــــان

بعد

انتهائنا إنجاز هاته الرسالة العلمية المتواضعة

نحمد الله القدير أولا الذي هو معنا من بداية عملنا والذي وفقنا في إنجازه من وضع أول لبنة فيه، ثم بسواعد أساتذتنا الكرام الذين رافقونا منذ بداية مشوارنا الدراسي, والذين نكن لهم كل الاحترام والتقدير لأنهم هم الذين سهروا على إرشادنا وتوجيهنا وتصويبنا نحو المعلومة, والذين نسأل الله لهم التوفيق والسداد وتمام الصحة والعافية .

والشكر موصول إلى إدارة الكلية التي أتاحت لنا كل الظروف المناسبة من وقت ووسائل وهذا إن دل إنما يدل على الحرص من أجل النهوض بالجامعة الجزائرية .

ونشكر كذلك كل من ساعدنا بتوجيهنا وإرشادنا من قريب أو بعيد وخاصة أحبابنا من أهلنا الذين وفروا لنا كل ما نحتاجه لإنجاح هاته الرسالة .

و الشكر الخاص.....

إلى أستاذتنا الدكتورة المحترمة بوجلخة فضيلة التي تعجز ألسنتنا عن الثناء عليها وعلى ما بذلته لأجلنا من أجل تأطيرنا وإشرافها على عملنا , والتي سهرت معنا لإنجاح بحثنا ...فكل الشكر أستاذتنا على ما قدمتيه لنا ونسال الله القدير أن يجازيك خير الجزاء وأن يمدك بالصحة والعافية

إهـــــــــــــــــــــــــداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

بعد جهد متواصل ومستمر طيلة عامين متتاليين وبعمل متفان والوقوف على هاته الشجرة من جنود الخفاء من أحبابنا وأساتذتنا أثمرت ثمرة عملنا هذا والذي طالما كانوا ينتظرون جنيها، فما علينا نحن فريق العمل البحثي المتواضع إلا أن نكرمهم ولو بالذكر والثناء في هذا العمل .....

نهدي هذا العمل إلى والدينا الكريمين ...آباءنا وأمهاتنا الذين هم سبب في وجودنا وينتظرون دوما حلقات مسلسل نجاحنا .

وإلى إخواننا وأخواتنا الأعزاء كل واحد باسمه, الذين نسأل الله لهم التوفيق في مشوارهم الدراسي والعملي .

إلى أساتذتنا الكرام الأوفياء الأحياء منهم أو الذين هم بالرفيق الأعلى الذين ما ادخروا جهدا في حياتنا الدراسية طيلة السنوات الماضية .

إلى زملائنا الطلبة في الجامعة الجزائرية عموما وجامعتنا خصوصا, الذين نهدي لهم هذا العمل عله يكون مفيدا لهم في رسائلهم البحثية .

وفي الأخير نسأله تعالى أن يوفقنا في حياتنا الدراسية والعملية.

عفاف حوامدي – سعيدة ناجي

مقـــدمـــة

مقدمة:

المسرح شكل من أشكال الفنون، فهو فن مركب جديد النشأة، طغى على الساحة الفنية والأدبية، لأنه لون من ألوان النشاط الفكري البشري، فهو المرآة التي يسلطها الكاتب على الواقع والمجتمع، و يفسر طبيعة الإنسان ومشاعره وتاريخه ودوافعه، مما يؤدي في الأخير إلى تطور ورقي المجتمعات .

وقد حالفنا الحظ في هذه الدراسة أن نتعرف على المسرح المغربي وندرس معاييره ومراحله المختلفة إلى أن وصل لمرحلة النضج الفني والجمالي (الذوقي والانطباعي)، وقد عرف المسرح المغربي بالتنظير، لتأسيس وتأصيل مسرح نابع من البيئة المغربية وتراثها الإسلامي والشعبي ...، وهذا ما تبناه جماعة الاحتفاليين .

ولأن المسرح جزء من الحياة، فكان الكتاب يتابعونها لرصد جوانبها المختلفة، فلجأ العديد منهم إلى توظيف "الرمز" لما فيه من إيحاء وتشويق، وقد طغت الرمزية على المسرح المغربي لما يحمله من تشابه في الجمالية والإبداع، ومن حيث الكشف عن المستور وتعرية الواقع وخفايا الروح داخل الوجدان الإنساني، ومنه يعد الرمز من أهم الأدوات التي وظفها الكاتب المسرحي و الغاية منه التخلص من هامشية اللغة، ومنه فالرمز في المسرح يحفز المتلقي ويجعله يشارك الكاتب في العرض .

ومع التجارب الإبداعية الجديدة في المسرح المغربي سلطنا الضوء على أهم مظهر وهي الاحتفالية وقائدها "**عبد الكريم برشيد** "وذلك بدراسة وتحليل مسرحيته الرائعة ذات الرموز والأقنعة "**فاوست والأميرة الصلعاء** "، فكان عنوان بحثنا المتواضع هو "**تمظهر الرمز في مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء لعبد الكريم برشيد**"، وقد أردنا من خلاله أن نبين إلى أي مدى وظف برشيد الرمز في المسرحية ؟ وما السبب وراء ميل برشيد لاستخدامه في هذه المسرحية ؟ومدى تأثيرها على المتلقي ؟.ومنه انبثقت عن هذه "**الإشكالية** "جملة من "**التساؤلات** "أهمها:

– كيف نشأ المسرح المغربي؟ وماهي مراحل تطوره ؟

–ما هو الرمز؟ و ما هي أنواعه وخصائصه؟

–كيف وظف الرمز في المسرح؟

–وهل استطاع برشيد أن يكشف حقيقة المجتمع المغربي والعربي بالرمز؟وهل تقبلها الجمهور؟

ولعل **سبب اختيارنا هذا الموضوع** هو الإجابة عن كل هذه التساؤلات، ورغبة منا التعرف أكثرا عن مجال المسرح وخاصة المسرح المغربي، وكذلك أثر الرمزية الغربية والعربية في المسرح المغربي .

وللإجابة عن هذه الأسئلة اعتمدنا على خطة البحث كالأتي: مقدمة ثم مدخل، وثلاثه فصول (الأول نظري والثاني والثالث تطبيقي)، ثم تلت الفصول خاتمة .

ففي المقدمة تحدثنا عن مجمل موضوع البحث، وفي المدخل شمل نشأة المسرح في المغرب ومراحل التطور والتنظير الاحتفالي عند برشيد .

أما الفصل الأول: مفهوم الرمز وأنواعه وخصائصه، وتجلياته في المسرح، تطرقنا فيه للعناصر التالية : ماهية الرمز وأنواعه وخصائصه، وظهور وتجليات الرمز في المسرح.

أما الفصل الثاني :تمظهر الرمز على مستوى العتبات والشخصيات والأزياء . كالأتي:

أولا :تمظهر الرمز على مستوى العتبات (العنوان).

ثانيا :تمظهر الرمز على مستوى الشخصيات.

1 –ماهية الشخصيات

2 – رمزية الشخصيات

وأخيرا الفصل الثالث :رمزية الفضاء والحوار المسرحي

أولا :رمزية الزمان والمكان

1 –الزمان

2 –المكان

ثانيا :رمزية الحوار المسرحي

1 –الحوار الخارجي

2 –الحوار الداخلي .

وقد استمد بحثنا المادة العلمية من جملة من المصادر والمراجع أهما : "**مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء**"، وكتاب "**بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانيات لمحمد الكغاط** "، وكذلك كتاب "**تاريخ المسرح ومدارسه جميل حمداوي** "، "**حدود الكائن والممكن عبد الكريم برشيد** "، **محمد فتوح أحمد الرمز والرمزية في الشعر المعاصر** "، "**عز الدين إسماعيل الشعر العربي المعاصر** "وغيرهم.

أما المنهج الذي اعتمدنا عليه في هذه الدراسة فهو المنهج " **الوصفي التحليلي** "فهذا المنهج من خلاله تتبعنا مسار الكتابة المسرحية في المغرب، وظهور الرمزية في المسرح، فهذا المنهج ضروري من أجل فهم أفكار الكاتب وكذلك استخراج الرمز وفهم أسراره .

ومن الصعوبات والعراقيل التي واجهتنا في بحثنا المتواضع :

–عدم فهم الموضوع جيدا لأنه جديد

–وعدم وجود دراسة لهذه المدونة من قبل

–كثرة الرموز والدلالات في المسرحية مما حال دون الإلمام بكل أحداثها .

وفي الأخير أريد أن أقدم عبارات الشكر والامتنان للأستاذة المشرفة "**فضيلة بوجلخة** "التي غمرتنا بفضلها حينما أشرفت علينا ووجهتنا، فجزاك الله خيرا وحفظك .

"**سعيدة، عفاف** "

جامعة الشهيد حمه لخضر بالوادي 26، 09، 2020

مـــدخـــل

المسرح في المغرب :

كان لظهور المسرح في الوطن العربي –منذ بداية –صدى كبير لدى الباحثين والنقاد الدارسين، من حيث هو فن مركب يشمل كل الفنون الأخرى، ظهر في مختلف أقطار الوطن العربي عامة، وفي المغرب بصفة خاصة كظاهرة فنية جديدة عام 1923، متأخرا عن الدول الأخرى. هذا راجع للظروف التي عاشها المغرب منها الاجتماعية والسياسية والثقافية والتاريخية والأدبية والعلمية، وحتى العروبة والهوية، هذه الصعوبات والعراقيل كانت من مخلفات الاستعمار الأجنبي (فرنسا) منذ عام 1912 حتى عام 1956، من جهة ومخلفات الحرب العالمية الثانية من جهة أخرى.

اهتم الشعب المغرب – كغيره من البلدان العربية المحتلة– في المسرح وسيلة لتغيير الأوضاع وتحرير البلاد ومنه بدأت تظهر ملامح المسرح المغربي بسبب الفرق العربية التي زارت البلاد، كالفرق المصرية والتونسية و كذلك الفرق الغربية

ظهور وتطور المسرح في المغرب:

مر المسرح المغربي بمراحل مختلفة من الضعف والنضج والتطور والازدهار حتى بلغ أقصى مراحل الإبداع والابتكار، بفضل الدراسات والنظريات النقدية والأدبية الجديد**(المسرح المغربي بدوره عرف مجموعة من المراحل في مساره الجدلي، بنية ودلالة ووظيفة وسياقا ومرجعا، لذا تماثل تطوره الفني والدرامي مع تطور المجتمع المغربي سياسيا، واقتصاديا، واجتماعيا، وثقافيا، وفنيا)**[1] ومن هذه المراحل ما يأتي :

- **مرحلة ما قبل الاستقلال:**

إن مرحلة الاستعمار الفرنسي كانت فترة حساسة في تاريخ المسرح المغربي، والتي كان من أسبابها تدهور وتخلف الحضارة والثقافة في المغرب، مخلفا دمارا وجهلا وتشتتا عانى منه الشعب المغربي، وذالك تحديدا في **(ولم تكن المعاهدات والاتفاقيات التي**

[1] –لطيفة خمان ،النقد المسرحي المغربي ،مخبر النقد والمصطلحات كلية الآداب واللغات ،مجلة إشكالات في اللغة والأدب ، جامعة قاصدي مرباح ورقلة –الجزائر العدد1، مجلد 9،2020،ص340

فرضتها فرنسا على المغرب سوى وسيلة من الوسائل التي اتخذتها هذه للسيطرة على المغرب سنة 1912 بصفة رسمية)[1] إن دخول فرنسا لبلاد المغرب كان هدفا أساسيا لها، بالاستيلاء على حضارتها ومعالمها الثقافية والسياسية والاقتصادية ...وغيرها .هذا ما جعل الشعب المغربي يعيش حالة الخوف والجهل والتهميش والفقر، ولكن كان للاستعمار دور ايجابي في تطور وازدهار البلاد بظهور فنون جديدة، كفن المسرح فهو فن لم ينشأ من فراغ فكان الاستعمار الفرنسي ربما أحد أسباب إقبال المغرب على هذه الحركة الفنية **(بما أن المسرح يعتبر من الظواهر الفنية الطارئة على الثقافة المغربية، فالمغرب لم يعرف الفن المسرحي إلا بعد احتكاكه بالثقافة الغربية من المسرح الفرنسي والإسباني الذي عمل على بناء بعض المؤسسات المسرحية التي ساهمت بشكل أو بأخذ في تعريف المغاربة بهذا الفن وببعض آلياته)**[2] ومنه ظهور المسرح في المغرب كان نتيجة التأثر بفرنسا وأعلامها وهذا سنة **(إلا أن بوادر النهضة المسرحية المرتكزة على ثقافة فرنسا خالصة تبدأ في الظهور منذ عام 1930فتقدم بعض الفرق المسرحية المغربية مسرحيات الفرنسيين كورني وموليير و بومارشيه.)**.[3] هنا بدأت الحركة المسرحية المغربية تنشط وتنمو لدى بعض الكتاب المغاربة فكانت جل مسرحياتهم نقلا عن الغرب من ترجمة واقتباس **(لم يوجه رجال المسرح المغاربة نحو الاقتباس فحسب بل ووجههم كذلك نحو الأدب الفرنسي بالذات وذلك بسبب الحماية التي فرضتها فرنسا على المغرب زهاء نصف قرن من الزمن عملت فيه على نشر لغتها وتركيزها)**[4] ويظهر تأثير البلدان الغربية وخاصة فرنسا جليا في ظهور المسرح المغربي حيث كانت فرنسا تسعى لتأسيس مسرح عربي نابع من

---

[1] – محمد الكغاط ،بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات ،دار الثقافة ،الدار البيضاء ،الطبعة1 ، 1986، ص146

2– محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة ، الطبعة الأولى ،2000 ،ص31.

3– كمال العيد ،سينوغرافيا المسرح عبر العصور،دار الثقافة للنشر ، القاهرة ، د ط،د ت،ص149

1– محمد الكغاط ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب ، ص51

ثقافتها لهذا سعت لتدريب الشباب **(أن أول اتصال للمغاربة بالمسرح غير العربي كان بالمسرح الفرنسي كما أن التداريب التي أقيمت بالمعمورية ابتداء من سنة 1952سهر عليها مدربون فرنسيون)**[1].ومنه كانت فرنسا تبعت الفرق واهم المدربين لتدريب الشباب المغاربة رغبة في نفسها لسيطرة على عقول الشباب وثقافتهم. إلا أن الشباب تفطنوا لفكرة ملحة تدعو لنمو الفكر والوعي بضرورة الكفاح وتحرير البلاد من المحتل فكان فن المسرح وسيلتهم الوحيدة لتحقيق الاستقلال **(لقد تلقى المغاربة الظاهرة المسرحية بشغف كبير وكأنهم كانوا ينتظرون ظهورها بعد أن أصبحت الحاجة ماسة إليها لبلورة فكرهم السياسي من خلالها..)**[2]

كذلك تأثر المسرح المغربي بكتابات "**برتولد بريخت** "الألماني رائد للمسرح الملحمي ذلك المسرح الذي دعا فيه إلى تحرير المسرح من قيود الأرسطية القديمة أي الوحدات الثلاث (الزمان، المكان، الموضوع)، والاهتمام بالمتلقي وجعله مساهما في العملية الإخراجية **(برتولد بريخت فقد أقام مسرحه الملحمي علة تقنيات صينية هي التغريب –في الأداء – والراوي والحكاية و الأمثولة والغناء والرقص والبهلوان والأقنعة)**[3].

فمسرح بريخت نظر إلى المسرح بتنظيرات مختلفة مغايرة للاتجاهات السابقة حيث جعل المسرح لقاء مع الجمهور يعيش معنا لحظة ولادة المسرحية ويحكم عليها بالنقد، وهذا التوجه الجديد ظهر في المسرح العربي وخاصة عند المغاربة حيث **(فقد حدث أن قدمت الفرقة المغربية في نهاية الخمسينات –مسرحية "عمايل حجا "بباريس في مسرح الأمم وقد جاء في الكتابات النقدية أن الفرقة المغربية متأثرة بأعمال المسرحي الألماني، برتولد بريخت و بتنظيراته ...، ينطلقان من منطلق واحد، هو النموذج الأسيوي والإفريقي في**

[1]– محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب ص51

[2] – المرجع نفسه،ص97

[3] –عبد الكريم برشيد ،حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،دار الثقافة ،المغرب ،الطبعة الأولى ،1985،ص44

المسرح .ينطلقان من الحفل الشعبي القائم على الحكاية والغناء والأقنعة والإنشاد والتقليد –عوض التمثيل .والرواية بدل التشخيص)[1] .

إن تأثر المسرح المغربي بكتابات بريخت قد ولد أفكارا جديدة ساعدتهم للتخلص من العلبة الايطالية وجعل المسرح عيدا ولقاء وحفلا تجتمع فيه كل الشعوب ويتجلى ذلك في مسرحيات **(يعد الطيب الصديقي من أهم المخرجين المغاربة الذين ثاروا على المسرح الأرسطي، فاستبدله بالمسرح الملحمي البريختي، حيث ثار علة فلسفة التقمص والإيهام وانزاح على العلبة الايطالية، ووظف أشكال فضائية ميزانسينية جديدة كتشغيل الخشبة الدائرية كما في مسرحيتي (سيدي عبد الرحمن المجذوب) و(السفود))**[2] .

ومنه نستنتج لقد كان للتأثير الغربي وخاصة فرنسا ومسرح بريخت دور هاما في بلورت الفن المسرحي في المغرب وهذا راجع لجهودات التي بدلتها فرنسا في توعية الشباب لفن المسرح، وبناء مدارس لتعليم تقنياته الفنية والأدبية من جهة، وأعمال بريخت التي حررته من سيطرة الغرب وجدرانه الأربعة ليصبح فن مستقل بذاته

وكذلك التأثير المشرقي الذي ساهم بشكل كبير في نمو فن المسرح في المغرب، فالتأثير المشرقي بالمغرب كان ضرورة حتمية لتوطيد العلاقات، ومحاربة العدو. إن علاقة المسرح العربي بالمسرح المغربي تعود لظروف التي عاشتها الشعوب العربية المحتلة **(تعتبر سنة 1923بداية الاتصال بين المسرح المشرقي والتمثيل المغربي، ومما يثير الانتباه في هذا الاتصال انه اتسم بحماس كبير لا نجد نظيرا له إلا في تلك التجمعات التي يهيئها اللقاء المسرحي ويأخذ في إذكائها بواسطة المضامين الحماسية المعروضة بشكل خطابي متوتر، وهذا ما يفسر إقبال الجماهير الغفيرة على عروض فرقة "محمد عز الدين "التي صار برنامج جولتها خاضعا لطلب الجمهور الشيء الذي جعلها تزور أهم المدن المغربية فتترك فيها أثرا عميقا ساعد الشباب المغاربة على تلمس طريقهم نحو ثقافة مسرحية**

[1] – عبد الكريم برشيد ،حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،ص91.

[2] – جميل حمداوي ،الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي ، دن ،دب ، الطبعة الثانية ،2019 ،ص21

صحيحة) [1] إن هذا الاتصال ولد حماس ورغبة كبيرة لدى الشباب جعلهم يكتسبون طرق التمثيل وأدواته .وكل هذا بسبب تلك الفرق المختلفة التي زارت المغرب وقدمت عروضها أمام الجمهور **(ومن حسن حظ الحركة المسرحية المغربية أن توالت الزيارات المسرحية المشرقية للمغرب، لان تلك الزيارات حدث ذو بال في حد ذاته كانت تواكب أحداثا هامة على الصعيد الوطني والقومي...)**[2] وهذه الفرق كانت من بلدان مختلفة أهمها مصر وتونس **(فقد ولدت شرارة زيارات الفرق المسرحية العربية من مصر كما ساهمت الفرق الأوروبية أيضا في بث فكرة المسرح، ولو على نطاق ضيق، في طائفة من المغاربة مكنهم إلمامهم بالفرنسية من متابعة العروض المسرحية .)**[3] غير أن الحماية الفرنسية كانت ضد دخول أي فرق مسرحية للمغرب، فهي تعدها مساهمة خطيرة توقد روح الكفاح وحب الحرية، وثاني فرقة عربية زادت المغرب هي **(زيارة فاطمة رشدي وفرقتها للمغرب سنة 1932، فهذه الفترة كانت ما تزال تعيش رد فعل الظهير البربري الذي تجاوزت أصداؤه المغرب لتجد تجاوبا في باقي أقطار العالم العربي وفي مصر خاصة، ولم تكن فاطمة رشدي تكتفي بأداء دورها على الخشبة كممثلة –وفي هذا الدور ما فيه من مسؤولية –بل كانت تقوم بدور ثان كانت في أدائه اقرب إلى الجمهور حيث لا قاعة ولا خشبة، وإنما منزل أو ناد :كانت تدعو إلى الاهتمام بالمسرح واتخاذه وسيلة لنشر الوعي)** [4]، وفرقة أخرى كان لها تأثير كالفرق السابقة وهي **(ويخبرنا يوسف وهبي انه عندما كان مع فرقته بالجزائر حضر من دعاه لإقامة عروض مسرحية بالمغرب، وهكذا لم يقتصر زيارته على تقديم عروض مسرحية بل رأينا انه اهتم بالتاريخ المغربي وألف مسرحية عن كفاح الأمير عبد الكريم الخطابي ضد الاستعمار)**[5]. وهكذا توالت الفرق

---

[1] – محمد الكغاط ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات ، ص27

[2] – المرجع نفسه، ص28

[3] – علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة 2، 1999، ص467

[4] – ينظر :محمد كغاط ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب ، ص28

[5] – المرجع نفسه ،ص 29

المشرقية زيارتها للمغرب، ومن أشهر الأسماء اللامعة التي بقيت راسخة في ذهن الجمهور المغربي وهي (**لقد تم اللقاء المغربي–المشرقي...، فقد أصبح الناس يقتفون أخبار بعض الفنانين ويرددون أسماء كسلامة حجازي، وسليمان القرداحي وجورج ابيض ويوسف وهبي وفاطمة رشدي)**[1]

نستنتج أن الفرق المشرقية وما أثارته **من** نضج فكري وفني لمفهوم المسرح المغربي كان له صدى كبير، في إنتاج عروضهم المسرحية وضرورة الكفاح، وهنا بدأت تنشط الحركية المسرحية بالمغرب.

وفي العشرينيات بدأت تظهر ملامح التأثر بتلك الفرق في إحدى المدارس الثانوية، حيث أنشا مجموعة من طلبة "**ثانوية مولاي إدريس**" بفاس فرقة مسرحية قامت بعدة تمثيليات، ثم بدأت تظهر فرق أخرى في معظم مدن المغرب **(كانت الفرق الأولى التي تأسست في فاس وطنجة ومراكش والرباط والدار البيضاء وغيرها من المدن المغربية بحاجة إلى نصوص مسرحية ترض طموحها هي استغلال المسرح كواجهة نضالية، وترضي الجمهور المتعطش إلى هذا الفن الجديد فلم تكن تجد أمامها سوى النموذج العربي تتخذ منه منطلقا فكريا وفنيا)**[2]، ومن روادها البارزين محمد القري والمهدي المنيعي ..وغيرهم، حيث قدمت هذه الفرق أول عرض مسرحي وهي مسرحية "صلاح الدين الأيوبي "بفاس عام 1927 كبداية للتمثيل في المغرب، غير أن هذه الفرق لم تأت بجديد بسب الأوضاع التي تعيق العملية الإبداعية، فكانت جل العروض مقتبسة ومترجمة من المسرحيات العربية أو الغربية خاصة من أعمال كورني وموليير ... يقول "محمد أديب السلاوي" **(أن اغلب المسرحيين المغاربة يلجئون إلى الاقتباس لأنهم يفتقرون إلى متطلبات الخلق الفني ويعجزون عن استعمال شروط التأليف المسرحي، لذلك نلاحظ ان حركتنا المسرحية قد نشطت في ميدان**

[1] – محمد كغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب ،26

[2] – المرجع نفسه،ص78

الاقتباس زمنا طويلا .)[1] هنا يحدد أديب نقاط ضعف التأليف المسرح المغربي من صعوبة الخلق والإبداع والابتكار .غير أن هذه الفرق لم تواصل نشاطها لأن فرنسا أمرتهم بحلها وإغلاقها سنه 1940، وهي فترة الحرب العالمية الثانية شهد المغرب مرحلة من الركود والضعف الشديد بسبب الحماية الفرنسية من جهة والحرب العالمية من جهة ثانية، وفي هذا الصدد يقول حسن المنيعي **(لقد عرف المسرح المغربي ركودا عميقا بعد سنة 1940، ذلك لأن الحرب العالمية الثانية والرقابة كانت تعرقلان كل طفرة تصدر من الشباب، وبذلك فان هذه الحالة قد تولدت عنها صعوبات كثيرة)**[2]هذه الفترة نتج عنها صعوبات وعراقيل عرقلت مسار الكتابة والتأليف المسرحي بالمغرب .

ومنه نستنتج أن في مرحلة الاستعمار شهدت بلاد المغرب انطلاقة جديدة لهذا الفن، اثر التأثير الشرقي والغربي.

❖ **مرحلة ما بعد الاستقلال:**

أخد المغرب استقلاله سنة 1956 بعد سنوات طويلة من المعاناة والدمار والانحطاط **(يظل المستعمر الفرنسي مستعمرا للبلاد المغربية العربية في الفترة مابين أعوام 1912-1956...تاريخ الاستقلال لكن المستعمر يرحل تاركا بصمات ثقافية فرنسية الطابع في كل نواحي الثقافة والفنون)**[3] بعد زوال كابوس الاستعمار عادت الحياة في المغرب، وبرزت الفرق من جديد بنشاطات مختلفة كمسرح الإذاعة والتلفزيون ومسرح الهواة والمسرح الاحترافي **(إن ظروف الاستقلال وما تحمله من حماس وتطلع نحو أفاق مستقلة جديدة، من شأنها أن تدفع إلى التجديد والابتكار غير أن الظروف وحدها لا يمكن أن تتحقق شيئا ذا بال إذا لم يساعدها التخطيط الدقيق وتكوين علمي، فقد أخذ المسرح المغربي يبحث عن شخصيته بعد الاستقلال مباشرة)**[4]

---

[1]- محمد الكغاط ،بنية التأليف المسرحي من البداية إلى الثمانينات ،ص50

[2] - جميل حمداوي ،تاريخ المسرح ومدارسه ، (دب)الطبعة الأولى ، 2019 ،ص 129-130

[3] - كمال العيد ، سينوغرافيا المسرح عبر العصور،ص149 .بتصرف

[4] - محمد الكغاط ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات ،ص285

وهذه النظرة الجديدة للفن والحياة كانت أهم مرحلة في تاريخ المسرح المغربي حيث نمت هذي الحركة على يد شباب "هواة" و"محترفين" منهم كتاب ومخرجين وممثلين، حيث انشاوأ عدد كبير من الفرق والجمعيات منها **(جمعية الطالب المغربي)** ترأسها **أحمد الطيب العلج**، وفرق منها(**فرقة الأطلس والتيار الذهبي)** و**(شباب الفن)** قدموا عروضا مسرحية منها (**فتح الأندلس)**، **(ومسمار جحا)**، ثم فرقة(**الشباب والرياضة)** التي اهتمت بتكوين الشباب في الرباط، لأن المغاربة كانوا بحاجة إلى إعادة النظر في مؤلفاتهم المتداولة واستبدالها بقوالب جديدة للخروج من ظاهرة الترجمة والاقتباس، وقاموا كذلك بتأسيس(**المركز المغربي للأبحاث)** و منه **(ستحول الدراما المغربية إلى الاهتمام العلمي، إذا سيلجأ البعض إلى التكوين بفرنسا، والبعض الأخر يستفيد من مبادرة الشبيبة والرياضة، وستتطور هذه اللقاءات التدريبية انطلاق من سنة 1950م في شكل أوراش ومختبرات للتأليف وإعداد الممثل والديكور والملابس والإضاءة وإنجاز المناظر)**[1]

ومن هؤلاء الشباب الهواة والمحترفين نذكر منهم : عبد الله شقرون، وعبد الصمد الكنفاوي، والطاهر واعزيز والطيب الصديقي والطيب العلج وعبد القادر البدوي ومحمد الكغاط ..وغيرهم

- ✓ **منابع المسرح المغربي :**

لقد كان المسرح المغربي متأثرا بالمسرح الغربي والمشرقي كتابة وتأليف وإخراج، هذا ما جعل منه حبيس الترجمة والاقتباس من الآخر، ولكن هذا التأثير كان إيجابيا لأنه قدم فكرة هذا الفن ونقطة بداية الظاهرة المسرحية في المغرب، و بفضل جهود المسرح الهاوي والمسرح الاحترافي بدأت تظهر تجارب ودراسات مختلفة تدعو لضرورة إتباع منهج جديد في الكتابة والتأليف، من اجل تأسيس مسرح مغربي ذو ثقافة مغايرة للشكل النموذج، نجده كغيره من البلدان يحفل بأشكال بدائية مختلفة .مارسها الإنسان البدائي في احتفالاته

[1]– محمد صولة ،مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب ،من هاجس التنظير إلى انجاز العرض ،الطبعة الأولى ،2014،ص 33-34

ومهرجاناته وطقوسه النابعة من الحياة اليومية عبر بها عن انفعالات نفسية و فرحه وحزنه، وهذه الأشكال تمثلت في (**مسرح الحلقة ومسرح البساط واحتفال سلطان الطلبة، فإن المسرح بدأ في عشرينيات القرن الحالي في المغرب بالطريقة ذاتها التي بدأ بها في الأقطار العربية الأخرى)**[1] إن هذه الأشكال البسيطة ذهب إليها كتاب المغرب، لأنها تعبر عن الأصالة والثقافة وتراثهم الأدبي والشعبي، ومنه بدأ المغاربة يعكفون ويبتعدون عن الأشكال الجاهزة التي تقدمها البلدان العربية والغربية، وهذا بالعودة لثقافة المغرب القديمة في تقديم عروضهم **(أن يكتشف المرء ذاته من جديد، بعد طول ارتداء لأقنعة مزيفة وملابس غير ملائمة، حاول بها المستعمر الفرنسي أن ينسي المغاربة هويتهم العربية وتاريخهم المجيد)**[2] أي أن رغبة المغاربة في تغيير معالم المسرح وخاصة اللغة العربية والكتابة والإخراج كان لابد منه، لأن بشاعة الاستعمار الفرنسي للمغرب خلف أثارا جسيمة حيث (**أن الاستعمار لا يتجلى في سلب الخيرات المادية فقط، بل أيضا سلب الهوية الثقافية، وذلك من خلال جعل الصيغة الغربية للمسرح هي وحدها النموذج الكائن والممكن ولا شيء يوجد قبلها أو حولها)** [3] فالعلاقة بين العرب والغرب مثل الماء والزيت شيئان لا يمكن أن يجتمعا أبدا، ومنه تبدأ مراحل وإرهاصات جديدة للمسرحية المغربية (**إن هذه الدراسات النقدية الأولى قد ساهمت في ظهور تجارب مسرحية مغربية تبلور معظمها في إطار مسرح الهواة بالمغرب مثل المسرح الاحتفالي، والمسرح الثالث، ومسرح النقد والشهادة، ومسرح المرحلة...)**[4]. **إن** هذه التيارات الجديدة تحمل في دلالتها مصطلح التجريب وفي هذا الصدد نقول **(أن المسرح المغربي يعيش حالة تجريب منطلقا في ذلك من ضرورة الخروج عن الأشكال والنماذج الجاهزة التي فرضت عليه، والبحث عن أشكال**

[1]– علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص467

[2]– المرجع نفسه ،ص468

[3] – عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 43

[4] – محمد فراح، المسرح المغربي ،بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية ،ص33

تعبيرية جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل)[1]. إن رغبة المغاربة في خلق قالب فني ينبع من بيئتهم العربية والحضارية، كان أساس ظهور تيارات ونظريات جديدة، من خلال الدراسات النقدية التي ساعدت الباحثين في فهم هذا الفن وتقنياته .انطلاقا من الرجوع للتراث المغربي باختلاف أشكاله كالموروث الشعبي والتاريخي...وغيرها، من خلال استحضار التراث وإعادة صياغته وفق ما يخدم عصرنا الحالي، فالتجريب ظهر مع بداية الستينيات عند العرب في جميع المجالات الأدبية والفنية وخاصة في مجال المسرح **(وفي إطار التجريب المسرحي ظهرت تجارب مسرحية عديدة، مسرح الشوك في سوريا ...مسرح الناس في المغرب ...المسرح الفردي ...المسرح الوثائقي...المسرح الملحمي..المسرح الفقير. وهي تجارب، فيها شيء من التجديد، وشيء من التقليد ..)**[2] قد غير التجريب في المسرح نظريات عديدة خاصة على مستوى الشكل والمضمون، وهذا ما دعا إليه توفيق الحكيم يرجع للثقافة العربية القديمة التي تجلت في كتابات المسرحيين المغاربة **(فنحن إذا بعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من اسخيلوس وشكسبير وموليير إلى ابسن و تشيخوف حتى بير اندللو و دورنمات ...كما أن في استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو شعبية الثقافة العليا أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى..)** [3]

ومن أهم المنابع التي وظفها المسرحين المغاربة نذكر منها:

1- توظيف التراث : يشكل التراث عنصر فعالا في المسرح إن **(يشكل التراث مصدرا مهما وغنيا في الكتابة المسرحية، إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات ..ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض..)**[4] ، فالتراث هو تعبير عن الأمم

[1] – محمد فراح ،المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية ،ص35

[2] – عبد الكريم برشيد ،حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،ص92-93 بتصرف.

[3]– توفيق الحكيم ،قالبنا المسرحي ، دار مصر للطباعة ، (د ط)، 1988 ،ص16-17بتصرف.

[4] – عبد الكريم برشيد ،حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،ص69

وهويتهم وتاريخهم عبر الأجيال، حيث يعرفه إدوارد الخراط في قوله (**لقد تلقى القارئ العربي، ويتلقى، تراثه منذ ميلاده كلغة وتفكير، ككلمات ومفاهيم، كحكايات وخرافات وخيال، كطريقة في التعامل مع الأشياء، كأسلوب في التفكير، كمعارف وحقائق**)[1] ، ومن النماذج التي وظفت هذا الفن، **منها** مسرحيات الطيب الصديقي (**ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب)** و**(مقامات بديع الزمان الهمداني)**.

2-**الموروث الشعبي** :هو من أهم المنابع التي وظفها المسرحيون، وهو يمثل مجموع المعتقدات والعادات والتقاليد والفنون والقصص والحكايات ...وغيرها التي تعبر عن روح الجماعة، وهو ما يعرف" بالفلكلور" يقول فرحان بلبل: **(هو مصطلح لغوي تعريبي لكلمة الفلكلور الذي يعني الأشكال الاحتفالية الشعبية الاجتماعية المعاشة أو القريبة العهد ...)**[2] ، فهو ظاهرة اجتماعية وشعبية، وذكرته نبيلة إبراهيم في قولها :**(الأدب الشعبي فهو ينبع من الوعي واللاشعور الجمعي ... وعنه تصدر الأفكار والتعبيرات الواعية التي لا يمكن إدراك مغزاها إلا إذا بحثنا عن جذورها النفسية...يحتاج إلى الكشف عن تلك الاهتمامات الروحية التي دفعته إلى الظهور، فالأسطورة الكونية وأساطير الأخبار والأشرار والحكاية الخرافية والحكاية الشعبية واللغز والمثل الشعبي والنكتة، كلها أشكال يختلف بعضها عن البعض الأخر اختلافا جوهريا، وان كانت صفة الشعبية تجمع بينها...)**[3].

إن الموروث الشعبي على اختلاف أشكاله، أخد دورا كبيرا في العديد من الأعمال المسرحية، وخصوصا في كتابات، رائد الاتجاه الاحتفالي عبد الكريم برشيد **(وهذا التصور للعمل المسرحي نجده عند منظر الاتجاه الاحتفالي عبد الكريم برشيد الذي كان**

---

[1] – محمد عابد الجابري ، نحن و التراث ،قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي ، الدار البيضاء ،بيروت ،الطبعة السادسة،1993،ص 22

[2] – فرحان بلبل ،أدباء مكرمون ،من منشورات اتحاد الكتاب ،دمشق ،2003،ص40

[3] – نبيلة إبراهيم ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ،القاهرة ، (د ط،ت)، ص3-4 بتصرف.

يستلهم التراث الشعبي المغربي "سالفة لونجة" والتراث العربي" ابن الرومي في مدن الصفيح"، كما كان في بعض الأحيان يلجا إلى استلهام التراث الغربي كما هو الشأن في مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء)[1]، فبرشيد استفاد من التقاليد الشعبية القديمة في سرد أفكاره وجسدها في مسرحياته التي كانت تعرض في الساحات أمام الجمهور

3-**التاريخ:** هو إعادة استحضار شخصيات أو أحداث من الماضي للحاضر، وهو يختلف حسب طبيعة الحادثة التي يسردها الكاتب ومثال ذلك مسرحية (معركة واد المخازن) التي سجلت بطولات في معركة الملوك الثلاث لطيب الصديقي **(وهي مسرحية اجتماعية وطنية تاريخية انطباعية في لوحات)**[2].

ونجد الكاتب المسرحي "أحمد عبد السلام البقالي" وظف أيضا شخصية نضالية من التاريخ المغربي وهي شخصية" **المولى إدريس الفاتح** " وهناك كتاب آخرون برزوا في توظيف هذه المصادر أمثال محمد تيمود، محمد شهرمان، أحمد العراقي، ومحمد مسكين ...وغيرهم.

ومنه نستنتج أن معظم المسرحيين المغاربة بعد الاستقلال اتجهوا لتوظيف منابع من (التراث والموروث الشعبي والتاريخ...) كوسيلة للعودة بالمسرح إلى المنابع الفكرية للأمة العربية وترسيخها في الشعوب .

- ومن أهم رواد المسرح المغربي هو" **عبد الكريم برشيد**"، الذي هو محور دراستنا، مع مسرحيته الرائعة "فاوست والأميرة الصلعاء" . فبرشيد حاول من خلال بياناته الجديدة تأسيس اتجاهه الاحتفالي بالرجوع للموروث الشعبي والتراث المغربي. قبل الغوص في نظرية الاحتفالية البرشيدية، نقدم تعريف لهذا المصطلح ومنه:

✓ عند العرب: جاء في لسان العرب ابن منظور أن الحفل هو :**(حفل :الحفل :اجتماع الماء في تحفله، تقول :حفل الماء يحفل حفلا و حفولا و حفيلا. ويقال:احتفل الواد**

[1] – محمد فراح ،المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية ، ص33-34

[2] – محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات ،ص175

بالسيل أي امتلئ. وحفل القوم يحفلون حفلا واحتفلوا : اجتمعوا واحتشدوا والحفيل والاحتفال: المبالغة .و التحفل التزين .واحتفلا الطريق : وضحا)[1] ومنه الاحتفالية هي (الاجتماع والتجمع والتزيين والتزين). فلا يوجد حفل بدون جموع من الناس، وهؤلاء الناس يتزينون من أجل هذا الحفل

***عند الغرب** :تعني كلمة الاحتفالية عند الغرب في **احتفال cérémonie**مأخوذة من **اللاتينية caeremonie التي تعني الصفة المقدسة .والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدية يرمي إلى تقديس عبادة دينية كالمقدس، أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج، أو سياسية كالاجتماعات الانتخابية، أو وطنية كالأعياد القومية، أو رياضية كالألعاب الاولمبية ....والاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة وبتالي الاجتماع بالآخرين**[2] . المسرح الغربي عاش مرحلة جذرية تدعوا برفض القديم والتنظير لصيغ جديدة وكان ذلك بالرجوع إلى الطقوس القديمة في مطلع القرن العشرين

***الاحتفالية عند العرب** :وهذا الاتجاه الجديد ظهر **في المسرح العربي في مرحلة الستينات ضمن محاولة ربط المسرح بما هو أصيل من تقاليد المنطقة و تحديد وظيفته في المجتمع، وضمن الرغبة في خلق شكل مسرحي تحريضي، وقد أطلق عليه دعاته اسم المسرح الاحتفالي .وقد ظهر هذا التوجه بالأساس في المغرب ثم في تونس وأعلن عن نفسه وأهدافه من خلال مجموعة من بيانات كتبها المغربي عبد الكريم برشيد(1943 –) وجماعة الاحتفاليين بين عامين 1976 –1979 وفيها يربط برشيد بين الاحتفال والحفلة أو العيد...**[3] هكذا ظهرت الاحتفالية عند العرب بجهود المنظر برشيد وآخرون، في عدد من البيانات والأبحاث نذكر منها (**أصدر عبد الكريم برشيد مجموعة من البيانات الفردية**

---

[1]–ينظر : أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري ،لسان العرب، مادة (ح ف ل)،المجلد الحادي عشر ، دار صادر ،بيروت ،ص 156–157–158

[2]– ينظر :ماري الياس وحنا قصاب حسن ،المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي انجليزي فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت لبنان ،الطبعة الأولى ، 1997 ،ص 03

[3]– ينظر :ماري الياس ،محمد قصاب حسن ،المعجم المسر حي ،ص06

مند بيانه الأول سنة 1976، معلنا تأسيسه لمشروع مسرحي جديد يتمثل في النظرية الاحتفالية والمسرح الاحتفالي . كما ظهرت بيانات جماعية لأعضاء المسرح الاحتفالي لتعريف بالنظرية المسرحية الاحتفالية وبيان مرتكزاتها الفنية والجمالية والفلسفية التي تؤسس لمسرح عربي جديد مغاير للمسرح الغربي، وقد انصبت هذه البيانات الفردية والجماعية على شرح النظرية الاحتفالية، وتوضيح أسسها الدلالية والتقنية في مجال السينوغرافيا والإخراج وتأليف النص الاحتفالي)[1]

✓ **مصادر الاحتفالية:** انطلقت الاحتفالية من عدة مصادر ومنابع هي:

- **المسرح اليوناني:** الاحتفال موجود مند القدم حيث تمتد جذوره إلى **(بداية المسرح اليوناني الذي كان يقدم فرجته الاحتفالية لمباركة الاله ديونيسوس)**[2] كما للمسرح اليوناني طقوس واحتفالات خاصة لتمجيد الآلهة وتقديسها فكانت تقدم هذه الاحتفالات في مواسم الزراعة والحصاد، طغى عليها الأناشيد والرقص والغناء
- وكذلك عند **الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو، و - الكتابات النظرية والإبداعية لأنطوان أرتو و- جاك فيلار:إنه رجل الذي أخرج المسرح من (علبته) إلى الحوار الطلق، والذي اعاد للمسرح وظيفته المنسية، وجعل منها احتفالا يقام من اجل الاعداد الكبيرة ..وآخرون**[3] هذا بالنسبة للمجتمع الغربي أما مرجعياتها العربية فهي **(كالاحتفالات العربية سواء منها التي كانت ثم بدأت، أو تلك التي مازالت بيننا كتظاهرات الشعبية مثل :سلطان الطلبة كما نجدها في احتفالات التعازي ... وكتابات عز الدين المدني. فقد حاول دائما أن تكون مسرحياته احتفالات حية، لها امتداد إلى الوجدان الشعبي والى الآن /هنا .).**[4]

---

[1]-جميل حمداوي ، الاحتفالية في المسرح العربي ،دار الريف للنشر والطبع ،تطوان المملكة المغربية ،الطبعة الأولى ،2019 ص 11

[2]-المرجع نفسه ،ص 23

[3]- ينظر :عبد الكريم برشيد ،حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،ص 164-165

[4]- المرجع نفسه ،ص 166-167بتصرف.

ومن أهم رواد المسرح الاحتفالي نجد المغربي عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وعبد السلام شرابي والتونسي عز الدين المدني والعراقي قاسم محمد و وآخرون.

- ✓ **الاتجاه الاحتفالي عبد الكريم برشيد** : يعتبر المسرح الاحتفالي بالمغرب أهم حركة درامية مغايرة للكتابات السابقة، وقد نمت هذه الحركة، وفق تنظير عبد الكريم برشيد الذي يعد زعيم ورائد الاحتفالية، حيث كانت الاحتفالية هاجس في تفكيره مند زمن طويل **(يمتاز عبد الكريم برشيد عن باقي رجال المسرح المغربي باهتمامه الكبير بالتنظير اتجاهه المسرحي، وإن ظل جل أرائه في حدود النظرية ولم يستطع هو نفسه تجاوزها إلى ميدان تطبيق ...فهو يرى أن المسرح العربي – وهو استمرار طبيعي للتظاهرات الشعبية – لا يمكن أن يكون إلا مسرحا بسيطا كذلك فالراوي الشعبي لم يكن يستعين الا بأدواته الجسمية والنفسية فقط، ولم تكن له ملابس ولا ديكور ولا إضاءة، كل ما يملكه هو طاقته التعبيرية الداخلية)**[1] فهو يدعو لمسرح احتفالي خال من مكوناته الفنية إلى مسرح يجتمع فيه الناس على طبيعتهم ولباسهم العادي . ومازال يبحث في هذا الاتجاه فيقول:**(الاحتفالية مشروع فكري وفني لم يكتمل بعد)**[2].وفي تحديده للاحتفالية فهي تنطلق من كلمتين الإنسان والحياة يقول : **(أن أحتفل، إذن فأنا موجود – كفرض وجماعة –لأن الاحتفال لا يمكن أن يكون إلا" مع" وكلمة (مع)تفيد وجود الأنا ووجود الآخر، كما تفيد المشاركة والحوار والصراع والجدل والتعايش)**[3]. ومن هذا السياق تنطلق الاحتفالية من فكرة "**نحن /الآن /هنا** "

لقد أولى عبد الكريم برشيد أهمية كبيرة بالتراث في جل مسرحياته، سواء على مستوى التنظير أو الكتابة، فقد وظفه في جل أنواعه الأدبية أو الشعبية أو

---

[1]– محمد الكغاط ، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ص 295 بتصرف.

[2]– حسن يوسفي، المسرح و الأنثربولوجيا ، دار الثقافة، الدار البيضاء، (د ب)،الطبعة الأولى ،2000 ص85

[3]–عبد الكريم برشيد ،حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،ص 148

الأسطورية...وغيرها من الأشكال التراثية ، غير أن علاقة عبد الكريم برشيد مع التراث تختلف عن غيره من الكتاب المسرحيين، فالتراث عنده مر بمراحل مختلفة وهي **(يدعو عبد الكريم برشيد، في الحقيقة إلى ما يسمى بالتراث الاحتفالي القائم على الاحتفال والعيد والفرجة الجماعية، بدلا من التراث التأصيلي الإحيائي ويعني هذا أن برشيد يريد منا أن نتملك التراث وعيا وفهما ذكاء، فنغربله جيدا عبر مشرح التفكيك والتركيب، ثم نعيد قراءته ثم نمارس ضده النقد، ثم نتخذ إزاءه موقفا معينا، ولا بدا من تعامل حي وحركي وجدلي مع التراث)**[1] . وقد اهتمت الاحتفالية في احد بياناتها بالكتابة واعتبارها حقيقة وليست حبر على ورق **(إن الاحتفالية كتابة بالأجساد الحية داخل فضاء الحياة، وذلك عوض أن تكون مجرد تخطيط على أوراق أو داخل فضاء سينوغرافي محدود)**[2]حيث تصبح الكتابة مرتبطة بالأجساد لا بالحروف والكلمات فهي حلول في الحياة والفرد والجماعة.

النظرية الاحتفالية قامت على أسس ومبادئ ومرتكزات منها**(المسرح عيد ولقاء مسرح جماعي واجتهاد كلي قوامه تكسير الجدار الرابع، التحدي والتجاوز وإثارة الدهشة فضاء مفتوح وفن شامل متكامل، يمتاز بالتلقائية والمباشرة والحيوية، فعل حي مرتبط بالحياة، وبالشخصية على حساب الأحداث الدرامية، متشبث بالذاكرة التراثية ....)**[3] وهذه من أهم المبادئ التنظير للاحتفالي، أما على مستوى التطبيق فقد ألف برشيد أكثر من 30 نصا مسرحيا، جسد من خلاله مدى تعامله مع التراث الاحتفالي، فكانت جل العناوين تراثية متناقضة وخارقة للعادة، وكانت الشخصيات التي يستعملها تتراوح من شخصية تراثية أو واقعية أو أسطورية أو الشعبية ....وغيرها من أنواع الشخصيات وكذالك استعمل آلية القناع الذي تجسدت في مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء "سنعرضها في الجانب التطبيقي.

---

[1]–جميل حمداوي ،الاحتفالية في المسرح العربي ،ص 29

[2]–عبد الكريم برشيد , حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،ص121

[3] – :لطيفة خمان ،النقد المسرحي المغربي ،مجلة إشكالات في اللغة والأدب،ص348

ومن أعماله الشهيرة كمسرحية ("**الزاوية** "و"**سالف لونجة** "، و"**عرس الأطلس**" و"**السارجان والميزان** "، و"**حكاية العربة**"، و"**منديل الأمان**"، و"**الناس والحجارة** "، و"**ابن الرومي في مدن الصفيح**"، و"**امرؤ القيس في باريس**"، "**فاوست والأميرة الصلعاء** "، و"**عنترة في المرايا المكسرة** "...**وغيرها إلى التركيز على تقنيات العرض، وهنا تناول السينوغرافية، والإخراج، والملابس، والديكور والموسيقى، والخشبة، والقاعة، والجمهور، والممثلين**)[1] فبرشيد وظف تقنيات مختلفة في عرض مسرحياته، منها ما تأثر به من الغرب ومنها ما هو من التراث والثقافة المغربي (**طرح من خلالها تقنيات المسرحيات الغربية كالتغريب والتباعد، والإبهام، والمسرح داخل المسرح، وكسر الجدار الرابع، وكذالك ركز على الأشكال التعبيرية التراثية، كالحلقة والكراكوز، وخيال الظل، الراوية والحكاية، ...، قدم ذلك في إطار فعل اختلط فيه الأسلوب، والشخصيات، والحوار، والصراع، واللغة، والفضاء المسرحي..)**[2]

ومنه نستنتج أن عبد الكريم برشيد حاول من خلال بياناته التنظرية خلق تصورات جديدة في مجال المضمون والشكل والرؤية للمسرحية، فأسس النظرية الاحتفالية التي تدعوا لجعل المسرح عيد ولقاء والعزوف عن كل القواعد والضوابط .فقد ارتبط اسمه باتجاهه الاحتفالي والتنظير له، وقد وظف التراث بشكل مختلف لأنه اعتبره احتفالا، ومنه فالنظرية الاحتفالية هي نظرية تراثية، حيث يرى في التراث احتفال وعيدا من اجل تأسيس مسرح تجريبي تأصيلي.

[1] – لطيفة خمان، النقد المسرحي المغربي ،ص349

[2] – المرجع نفسه ،الصفحة نفسها, بتصرف.

الفصل الأول

مفهوم الرمز وأنواعه وخصائصه وتجلياته في المسرح

أولا :ماهية الرمز.

ثانيا: تجلياته في المسرح.

أولا :ماهية الرمز.

إن الرمز وسيلة من وسائل التعبير، ظهر في الأدب سواء كان شعرا أو نثرا فهو يعبر عن كل ظواهر الوجود انطلاقا من اللغة، فاللغة هي روح الأدب ومنه قول فاليري **(الأدب امتداد لخصائص معينة في اللغة)**[1] ولأن اللغة هي أساس الوجود الإنساني ومنه **(لا يتيسر لنا دراسة الرمز في إطاره اللغوي إلا إذا بدأنا بدراسة اللغة ذاتها من حيث كونها ظاهرة من الظواهر الإنسانية)**[2]، إن اللغة في حد ذاتها جملة من الرموز**(اللغة في أصلها رموز اصطلح عليها البشر معاني وعواطف)**[3] ، تمثل اللغة الواقع و اللغة الرمزية هي الأعمق في وصف هذا الواقع، فيرى عبد الله عوضه **(أن اللغة رمز الواقع والأدب تعبير بالكلام أي الرموز الدالة عن المعاني وبالتالي على الواقع)**[4] حين عجزت اللغة عن التعبير والإيحاء اتخذ الشاعر الرمز كأداة لبعث الحياة فيها من جديد **(ولما كانت اللغة العادية لا تتعدى الشيء المحسوس عاجزة عن نقل الحالات النفسية المبهمة، لجأ الشاعر إلى الرمز لما فيه من قدرة خارقة على ولوج عالم اللاوعي)**[5].إن الرمز يعيد للغة أصالتها وقوتها لتخترق العالم الداخلي والخارجي والخيالي...

لقد التفت الشعراء قديما وحديثا لتوظيف الرمز، لأنهم وجدوا فيه أداة سحرية زادت قصائدهم إيحاء وغموضا أثرت في نفس المتلقي، فالرمز الشعري موجود منذ القدم (العصر الجاهلي) .غير أنه لم يظهر بصورته الكاملة إلا في مطلع القرن التاسع عشر، في تعريف ملا رميه قال: **(الشعر هو التعبير عن المعني العجيب الكامن في الوجود، يتم باتخاذ اللغة الإنسانية واسطة بعد أن ترجع إلى إيقاعها الأصيل فيثبت وجودنا به ويكون مهنتها**

---

[1]– ميادة كامل أسبر، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، الطبعة الأولى، 2011، ص 30

[2]–عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ،بيروت ،لبنان، ،الطبعة الثالثة، 1983، ص58

[3]– محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ،السياب ونازك والبياتي ،دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، الطبعة الأولى ،2003،ص31

[4]– فايز علي ، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي،د ط ،د ت ،ص 58

[5]– جلاء عبد الله خلق ،الرمز في الشعر الغربي ، مجلة كلية الآداب، جامعة ديالي ،كلية القانون والعلوم السياسية ، العدد 97 ،ص 132

الفكرية الوحيدة)[1] ومنه الشعر هو تعبير عن الوجود في سطور، كان أول ظهور للرمز في مجال الشعر عند الغرب نظرا لثقافة المجتمع الغربي وخيالهم الواسع من أجل كشف حقيقة الوجود ومنه **(لقد حفل الشعر الغربي بكثير من الشعراء الذين اعتمدوا الرمز في نصوصهم الشعرية، ليختفوا وراء رموز مجسدة لعواطفهم وأفكارهم ، لأن عظيم الشعر عندهم هو ما خفيت دلالته وغمض معناه، واستغلق فهمه على المتلقي للوهلة الأولى، وتقول الشاعرة الأمريكية (Emily Dickenson) (قل الحقيقة كلها، ولكن قلها بطريقة غير مباشرة))**[2] إن جل الشعراء الغربيين يلجئون للرمز لما فيه من إيحاء وغموض يعيش الشاعر مراحل مختلفة قبل ولادة القصيدة ينتظر الوحي والإلهام **(إن الشاعر الرمزي يجعل نفسه في حالة انتظار أو قلق عندما يستعد لإنشاء لان الحالة الشعرية هي حالة أشبه بحالة إلهام أو وحي)**[3]. فالرمز الشعري يثري التجربة الشعرية للشاعر لقراءة أفكاره الخفية **(فيختار الشاعر الرمز على هواه ليقوم مقام فكرة أو نسق أفكار، وقد يوصف بأنه نوع من القناع يغشي هذه الأفكار)**[4]، ومنه يكون الأداة الواسطة بين المؤلف والقارئ **(الرمز الشعري مرتبط كل ارتباط بالتجربة الشعورية التي يعانيها الشاعر، والتي تمنح الأشياء مغزى خاصا)**[5].

وبالتالي فإن الرموز تنبع من خلال اللغة الحية الخلابة وهذه اللغة الرمزية يخفي وراءها الشعراء معانيهم للتأثير في المتلقي بأسلوب غير مباشر.

وسوف نحاول التعريف بهذا المصطلح ومحاولة الإحاطة لبعض مفاهيمه وأنواعه وخصائصه، لأنه محور الدراسة في هذا البحث .

---

[1]– أنطوان غطاس كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف ،بيروت ،لبنان، (د ط)،1949، ص 99

[2]– جلاء عبد الله خلق ،الرمز في الشعر الغربي ،ص 124

[3]– موهوب مصطفاوي، الرمزية عند البحتري ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع ،الجزائر، (د ط)، 1981 ،ص 173

[4]– سلمى الخضراء الجيوسي ،الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ،بيروت ،لبنان الطبعة الأولى، 2007،ص 781

[5]–عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار الفكر العربي ، (دب)،الطبعة الثالثة، (د ت)، ص 198

1-**الرمز في اللغة :** لقد تعددت وتنوعت المفاهيم اللغوية لكلمة الرمز ومنها ما جاء في معجم لسان العرب **(تصويت خفي باللسان كالهمس، ويكون بتحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة صوت، وإنما هو إشارة بالشفتين، " وقيل أيضا : الرمز إشارة وإماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم .والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه، بيد أو بعين ورَمَزَ يَرْمُزُ ويَرْمِزُ رَمْزًا)**[1] .

وجاء في" **قاموس الوسيط** ": **(رَمَزَ إليه-رَمْزا :أومأ و أشار بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو أي شي كان .وقوله:الرمز الإيماء والإشارة و-العلامة.و- (في علم البيان) :الكناية الخفية)**[2]

وقد ورد عند **الفيروز أبادي : (الرمز، ويضم ويحرك:الإشارة، أو الإيماء بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان ، يرمز ويرمز)**[3] .

و نجده كذلك في **معجم اللغة** بنفس المعنى**(...ترامز المجتمعون: أشار كل إلى صاحبه**" "**دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا)**[4] ومنه الرمز باتفاق جل المعاجم هو الإيماء والإشارة قال ابن فارس في مقاييس اللغة: **(الراء والميم والزاي أصل واحد يدل على حركة واضطراب...يقال ضربه فما أرمز أي ما تحرك)**[5] فهو إذن دلالة على حركات وإيماءات وإشارات للوصول إلى فكرة ومبتغى معين.

---

[1] – أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب، مادة رمز ، المجلد الخامس ،دار صادر بيروت ،د(ط ، ت) ، ص356

[2]– معجم اللغة العربية ،المعجم الوسيط ، مادة رمرم ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ،الطبعة الرابعة ،2004،ص372

[3]– مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي ،القاموس المحيط ، تحقيق :محمد نعيم العرقسوسي ،مؤسسة الرسالة، مادة روز ، بيروت ،لبنان، الطبعة الثامنة ، 2005 ،ص512

–أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ،مادة (ر م ز) ، ،عالم الكتب، القاهرة ،الطبعة الأولى ، 2008، المجلد الثاني ,ص941.

[5]– ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ، تحقيق شهاب الدين أبو عمر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى ، 1415ه، ص422

كما ورد ذكر الرمز في القرآن الكريم بمعنى الإشارة وذلك في قوله تعالى: چڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ں ں ڻ ڻچ[1] وفي تفسير الآية **(أن علامتك عليه ألا تقدر على كلام الناس إلا بالإشارة ثلاثة أيام بلياليهن مع أنك سوي صحيح والغرض أنه يأتيه مانع سماوي يمنعه من الكلام بغير ذكر الله)**[2] وقد شرح الأستاذ محمد الحمصي لفظ الرمز هنا بالمعنى فقال: **(تعجز عن تكليمهم بغير علة، فلا تتفاهم معهم إلا بالإيحاء والإشارة)**[3].

نستنتج أن المعاجم العربية قد فسرت معنى الرمز وشرحته على أنه إشارات يقوم بها الإنسان للتعبير عن شيء خفي فيكون عن طريق الهمس بالصوت والغمز بالحاجب والإشارة بالشفة. ومنه مفاهيم الرمز في اللغة ترادف الإشارة وترادف الإيماء .

ويعود أصل هذه الكلمة إلى **(وأصل مادة الكلمة في اللغة اليونانية sumbolein التي تعني الحرز والتقدير، وهي مؤلفة منsum بمعنى "مع "، وboleil "بمعنى حزر)**[4]

2- الرمز في الاصطلاح:

إن الرمز في المفهوم الاصطلاحي هو آلة أدبية يستعملها الشاعر للتعبير عن أحواله النفسية والاجتماعية ... وغيرها، لقد عرف العالم الغربي والعربي الرمز بكل آلياته الفنية فقد حرصوا على تحديد مفهومه كي يفهمه الناس .

✓ **مفهوم الرمز عند الغرب:** جاء الرمز بمعنى الإشارة. وهذا المفهوم تجلى في تعريفات عديدة منها ما عرفته العلوم النظرية قديما فقد **(كان علم الرمز– في الفلسفة الرواقية**

---

[1]– القرآن الكريم :رواية ورش عن نافع، سورة آل عمران، الآية 41، ص55

[2]– محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير،، دار الفكر،(د ط)، بيروت، 2001، مجلد 1,ص182–

[3]– المصحف الشريف مع أسباب النزول وفهرس المواضيع والألفاظ، تحقيق محمد حسين الحمصي دار الهدى عين مليلة الجزائر، ص55

[4]– محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ، (د ط) ،مصر ،1977، ص 34

– يتضمن المنطق والبلاغة ونظرية المعرفة)[1] أي أن مدلول الرمز يعود لأصول فلسفية .

إن الرمز يتجسد من خلال الصورة الشعرية في جملة من التراكمات التي تمثلت في **(الصور والأخيلة التي تصنع جسما موضوعيا أو ما يسميه ت– س–اليوت المعادل الموضوعي الذي هو في النهاية –لا يعادل إلا العمل الفني نفسه)**[2] .

وجاء في تعريف "ارنست كاسير" الرمز هو: **(وسيلة لتخزين وحفظ التجارب الحسية البسيطة العابرة بحيث تكتسب صفة الدوام التي لا يمكن للخبرة الإنسانية أن تنموا دونها)**[3] وعليه يمثل الرمز عند "كاسير" وسيلة للتخزين تجاربنا لتبقى حية وفعالة .

ويحدده "وبستر" **Webster** في قوله : **(ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما، كمجرد الاقتران، أو الاصطلاح، أو التشابه العارض accidental غير المقصود)**[4] ، حيث يقرب الجانب الخفي (الرمز) للمتلقي بشيء يدل على المعنى المقصود.

يعتبر الرمز قيمة إشارية حسب قول "أدوين بيفان " حيث قسم الرمز إلى نوعين (الاصطلاحي والإنشائي) ومنه يقول: **(الرمز الاصطلاحي ويعني به نوعا من الإشارات المتواضع عليها، كالألفاظ باعتبارها رموز ودلالات، الرمز الإنشائي ويقصد بيه نوعا من الرموز لم يسبق التواضع عليه)** [5] هذه الأنواع تحدد مفهوم الرمز من حيث هو إشارة أو كعنصر جديد مازال غائبا عنا .

---

[1]– مسعد بن عبد العطوي، الرمز في الشعر السعودي ، مكتبة التوبة ، الطبعة الأولى ، الرياض، 1993 ، ص11

[2]– :تشارلز تشادويك، الرمزية ،ترجمة نسيم إبراهيم يوسف،الهيئة المصرية العامة للكتاب ، (د ب) (د ط)، 1992،ص 35

[3]– نهاد صليحة ، المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د ط)، 1994، ص9

[4]– محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص35

[5]– محمد فتوح احمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، ص35، 34 بتصرف.

وفي معنى آخر" ليوقيه" ربما كان أفضل من حاول تحديده حيث يقول :(**الرمز هو بقية التصفية الفكرية، والجوهر الأقصى في كل تشبيه)**[1] هنا يكون الرمز هو النموذج العام للتشبيه .

إن الرمز متعدد المستويات والأشكال، فهناك الرمز اللغوي و النفسي و الأدبي وغيرها ...

أ- **الرمز اللغوي:** نجده عند الفيلسوف" أرسطو " الذي كان أول من تناول مفهوم هذا المصطلح قائلا: **(الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس، والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة)**[2] وانطلاق من هذا التعريف قسم أرسطو الرمز لمستويات هي (الرمز النظري، والرمز العملي، والرمز الشعري أو الجمالي).

ب- **الرمز النفسي:** بما أن الرمز هو الكشف عن الحقيقة الكون فهو كذلك حاول أن يكشف عن خفايا النفس، لما فيها من مكبوتات شعورية وغير شعورية ، وهذا الأخير هو ما حاول الرمز تأكيده انطلاقا من أن أفعال الإنسان ناتجة من حالته لاشعورية وهنا نعود لرائد التحليل النفسي "فرويد " الذي بين أن للإنسان حالتين: **(إحداهما واعية يدركها العقل، الثانية غير واعية لا ندركها ولا نعرف كنهها وهي التي تسيطر علينا، وتحدد تصرفاتنا وتوجهنا من حيث لا ندرى، وفيها يكمن جوهر الإنسان، وبها يمكن تفسير أعماله، وهي بذلك قد تكون الناحية الحقيقية في الإنسان، ويكون الواقع الموضوعي سرابا ووهما)**[3] ، فكان لابد من وجود وسيلة لفك الشفرات الغامضة في النفس البشرية وهو ما سعى إليه الرمز **(يرمزون للحالة النفسية التي يريدون التعبير عنها بعدة رموز ....، لنستطيع أن نتبين معالم تلك الحالة النفسية الغامضة المركبة الغارقة في ضباب النفس البشرية، والتي كثيرا ما تجاوز في أبعادها منطقة العقل الواعي لتضرب بجذورها**

---

[1]-أنطوان غطاس كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث ،ص11

[2]- محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،ص37

[3]- عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،دار الفكر العربي ، القاهرة ، (د ط) ، (د ت) ،ص235

في عالم اللاوعي أو اللاشعور)[1] فالشاعر الرمزي يلجا إلى تحليل وتفسير الجزء المبهم في اللاوعي ، وكذلك تجلى الرمز عند فلاسفة آخرين .....

ج- **الرمز الأدبي:** هذا النوع من الرموز كان جليا في كتابات العديد من الشعراء والأدباء.. فالرمز الأدبي عند "جوته"gaethe : **(ربما كان جوته أول من حدد بطريقة أدبية وحديثة مفهوم الرمز symbol "هي حالات ظاهرة تمثل عديدا من الحالات الأخرى وتستقطبها ...وتؤثر فينا تأثيرا مألوفا أو غريبا، وتجمع بين الذاتي والخارجي وتوحدهما ..فحينها يمتزج الذاتي بالموضوعي يشرق الرمز الذي يمثل علاقة الإنسان بالشيء، وعلاقة الفنان بالطبيعة، ويحقق الانسجام العميق بين قوانين الوجدان وقوانين الطبيعة)**[2] أي أن الرمز الأدبي هو المزج بين الذاتي والخارجي،

وكذلك يرى "أولمان" ullman Stephen أن للرمز قيمة إيحائية في قوله **(فشحنة المعنى التي تحملها بعض الكلمات شحنة تدعو إلى الدهشة حقا)**[3] إن الرمز الأدبي ينتج من خيال الشاعر و فطنته فيترك المتلقي يجول في خياله ليفهم معناه ومنه نستنتج أن الرمز بمختلف اتجاهاته كان له مكانة عالية التأثير في كتابات الغرب من حيث هو إشارة موحية فدرسوا (أشكاله وآلياته وخصائصه وأنواعه ...) وكل ماله صلة بالرمز.

✓ **مفهوم الرمز عند العرب:** لقد عرف أدبنا العربي التعبير الرمزي منذ القدم في مصطلحات وتعريفات مختلفة، منها ما جاء في المعجم الأدبي إن الرمز :**(كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر، من ذلك: العلم رمز الوطن، الكلب**

[1]- محمد مندور ،الأدب ومذاهبه ،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة ، (د ط)، (د ت)،ص124

[2]-محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،ص38 بتصرف.

[3]- أسماء خوالدية ،الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الرباط ،الطبعة الأولى ،الجزائر ،2014،ص21

رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رمز البراءة، الهلال رمز السلام، الصليب رمز المسيحية، والأرز رمز لبنان)[1]

وتعرفه مجلة الآداب البيروتية :**(الرمز هي شي يمثل أمرا مجردا، وإنه حالة خاصة من حالات الإشارة، وهو يناقض التعبير العقلاني الذي يعبر عن فكرة من غير المرور بصورة محسوسة)**[2]

وجاء في معجم المصطلحات الأدبية: **الرمز (علامة تحيل على موضوع، وتسجله طبقا لقانون ما، والرمز "وسيط تجريدي لإشارة إلى عالم الأشياء)**[3].

وقد جاء مفهوم الرمز عند " العرب القدامى" بمعنى الإشارة والتشبيه والمجاز ويعتبر" قدامة بن جعفر" من الأوائل الذين أشاروا إلى الرمز في "كتابه نقد الشعر" بقوله :**(هو الإشارة أن يكون اللفظ القليل مشتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها كما قال بعضهم وقد وصف البلاغة فقال هي لمحة دالة)**[4]، فقدامة يخلط بين المفهومين لهذا اعتبر أن الرمز هو الإشارة.

وقد جاء بعده "ابن رشيق"في كتابة" العمدة "الذي اعتبر الرمز نوع من أنواع الإشارة في قوله: **(وأصل الرمز الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، ثم استعمل حتى صار الإشارة)**[5].

وجاء في "النقد العربي القديم "نجد أن وهب الكاتب (ت272هـ)يعرف الرمز بقوله: **(هو ما أخفى الكلام، وأصله الصوت الخفي، وإنما استعمله المتكلم في كلامه فيما يريد صلبه عن كافة الناس و الإفضاء به إلى بعضهم)**[6].

---

[1]–جبور عبد النور، المعجم الأدبي، مادة رمز ، دار العلم الملايين ،بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ،1979 ،ص123

[2]–مسعد بن عبد العطوي ،الرمز في الشعر السعودي ،ص27

[3]–سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني ،بيروت ،لبنان ،الطبعة الأولى ،1985 ،ص101،102

[4]– قدامة بن جعفر، نقد الشعر، الطبعة الأولى ، قسطنطينية ،1302هـ ،ص55 ،56

[5]– ينظر: ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه،ص187

To PDF: http://www.al-mostafa.com

[6]– زينة قرفة، فنيات التصوير الرمزي في الشعر الصوفي ،مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ،جامعة بابل ،العدد 41،2018،ص178

أما في" العصر الحديث" بدأت تختلف التعريفات وتتنوع، لعله راجع لتطور الاتجاهات والنهضة الأدبية و التأثر بالغرب ، نذكر منهم "عز الدين إسماعيل" في قوله: **(الرمز اللغوي نفسه رمز اصطلاحي، تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة كما تشير كلمة "باب"إلى" الشيء" الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة، ولكن دون أن تكون هناك علاقة حيوية....بين الرمز والمرموز إليه)**[1].

ويعرفه "إيليا الحاوي" في قوله : **(الرمز ينقل الحقيقة المبهمة بإبهامها وليس من حقيقة عميقة، إلا وهي مبهمة)**[2]

ولقد ذهب" أدونيس" لتحديده في قوله:**(الرمز على أنه شيء يتيح تأمل شيء أخر وراء النص، الرمز عنده "معنى خفي وإيحاء)** [3] ..

ومنه كانت المفاهيم الحديثة تصب في حقل واحد هو أن الرمز هو الأداة أو الوسيلة للتعبير عن شيء مبهم وخفي ...غير أن القدامى حددوا الرمز في الإشارة والصورة والعلامة ولكنه غير ذلك تماما.

3-الرمز في المفهوم البلاغي :

- ✓ **الرمز و الإشارة:** إن علاقة الرمز بالإشارة تختلف من شخص لآخر، فمنهم من يعتبر الرمز نوعا منها، ومنهم من قال أن الرمز أوسع وأشمل، ومنهم من قال الرمز هو الإشارة، وهذا ما حاول النقد البلاغي الحديث تفسيره الرمز هو **(فحواه أن يريد المتكلم إخفاء أمر ما في كلامه مع إدارته إفهام المخاطب ما أخفاه، فيرمز له في ضمنه رمزا يهتدي به إلى طريق استخراج ما أخفاه في كلامه، والفرق بينه وبين الوحي والإشارة أن المتكلم في باب الوحي و الإشارة لا يودع كلامه شيئا يستدل به على ما أخفاه لا بطريق الرمز ولا بغيره بل يوحي مراده وحيا خفيا لا يكاد**

[1]- عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية)،ص198 ,بتصرف.

[2]-حسن كريم عاتي ،الرمز في الخطاب الأدبي ، دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع ،بغداد ،الطبعة الأولى 2015،ص،،49،48

[3]-عبد الرحمان محمد العقود ،الإبهام في شعر الحداثة ،عالم المعرفة ،الكويت، (د ط)،2003،ص105

يعرفه إلا أحذق الناس ...)[1] ..ومنه نقول أن الرمز هو الإيحاء دون ذكر وجه الشبه، فالرمز يعرفه إلا أهله على عكس الإشارة تترك قرينة تدل على المعنى.

وهذا ما يؤكده "كارل يانج في قوله: **(ذلك أن الإشارة تعبير عن شيء معروف و معالمه محددة في وضوح، فالملابس الخاصة بموظفي القطارات إشارة وليست رمزا، إذ الرمز أفضل طريقة لإفضاء بما لا يمكن التعبير عنه، وهو معين لا ينضب للغموض و الإيحاء، بل والتناقض كذلك)**[2].

فالرمز يوحي بإيحاءات كثيرة ومتعددة للشيء، لأنه متغير أما الإشارة تنفرد بإيحاء واحد فقط ومنه نستنتج أن الرمز يختلف عن الإشارة، فهما عالمان مختلفان....

- ✓ **الرمز والصورة** : لقد وظف الشعراء المحدثون الصور في قصائدهم لما فيها من وصف وتجسيد للمعاني، فالصورة تؤثر بشكل مباشر في القارئ، ومنه يعرفها "غاستون باشلان" هي :**(الجسد الذي يصل المتلقي بالقصيدة، والخيال الذي يحمله ويرتفع لالتحام بعوالمها)**[3] ، كانت الصور ترسم الواقع فوتوغرافيا، فجاء الرمز وحصرها في صور موحية وخفية، ومنه تعتبر علاقة الرمز بالصورة مختلفة تماما **(إن الرمز صورة والحق أن الرمز شيء والصورة شيء أخر، لان الصورة في جوهرها تتضمن شكلا ماديا والرمز بتحديده صورة تجردت عن كل مادة. الصورة لا تصبح رمزا إلا حين تصفوا أو تحاول أن تصفوا من كل أثر مادي)**[4] ومنه فالصورة هي رمز بتجريدها من المادية، ولكن الرمز ليس صورة . وفي تحديد آخر جمع فيه علاقة الرمز بالإشارة والصورة **(ويختلف الرمز عن الإشارة والصورة في كونه واسطة بين الامحدد والمحدد ومن ثم فإنه يحمل على كليهما ..)**[5]

---

[1]– :أسماء خوالدية ،الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا ،ص19،20

[2]– محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،ص37

[3]–أحمد قيطون ،الرمز وتحديد المستحيل ،مجلة مقاليد ،العدد1،2011، ص122

[4]– أنطوان غطاس كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث ،ص118

[5]– :عاطف جودة نصر ،الرمز الشعري عند الصوفية ،ص111

ومنه يظهر الفرق بين هذه العناصر جليا من ناحية الوظيفة التي يحملها كل عنصر، ولو كانوا متشابهين في المفاهيم ...

ثانيا: أنواع الرمز وخصائصه.

أ- **أنواع الرمز:** للرمز أنواع مختلفة وظفها الشعراء في قصائدهم لما يخدم إبداعاتهم وأفكارهم الفنية، وتحديدا كل الأنواع تمثل تراثنا الشعبي والإسلامي، لأن الحياة شكل للماضي وشكل للحاضر، ذلك الحاضر الذي يمثل الواقع بإبعاده المختلفة، أما الماضي فهو كل ما يحمله تراثنا من موروث شعبي وأساطير ...وغيرها من المصادر التراثية، فهو **(ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد، وعادات، وتجارب، وخبرات، وفنون وعلوم، في شعب من الشعوب، وهو جزء أساسي من قوامه الاجتماعي، والإنساني، والسياسي، والتاريخي والخلقي، ويوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث و إغنائه)**[1] ومنه يعتبر التراث هو أصل الجود، ويستخرج الشاعر من التراث رموزا لشخصياته على مجال دراسته، لأن التراث ينقسم لأنواع مختلفة(التراث الأسطوري والتاريخي والديني والفلكلور والأدبي ...وغيرها من المصادر)التي أصبحت رموزا تراثية، ومنها:

- ✓ **الرمز الأسطوري:** من المعروف سابقا أن الأسطورة حكاية مجهولة المؤلف ؟، فكانت الأساطير تعبر من حقيقة الكون، من طقوس و شعائر، و الخير و الشر، ... وكذلك تمثل وحدة الشعور الجمعي، فهي **(تصور خيالي لنشأة الكون وظهور الحياة واستمرارها،.. وقد عرفت الأسطورة في مصر وبابل(بلاد النهرين)والهند واليونان وغيرها من بلاد الحضارات القديمة)**[2] ومنه الأسطورة هي وحدة الوجود هذا الوجود المبهم الخفي حيث كان للأساطير القديمة نماذج زاخرة جدا للشعراء **استعمل الشعراء المحدثين كثير من الأساطير والنماذج العليا من التاريخ بتفسيرات مختلفة للتجربة الإنسانية مثل سيزيف، برومتيوس، إيكاروس بوليسيس،**

[1]-جبور عبد النور ،المعجم الأدبي، مادة تراث ،ص63

[2]- فايز علي ،الرمزية والرومانسية في الشعر العربي ،ص47 ,بتصرف.

والسندباد، أيوب، الحلاج[1] ومنها أيضا أسطورة **(هابيل وقابيل و أينياس والخضر وعنتر وعبلة وشهريار وهرقل ...أحيانا يستلمون الأسطورة القديمة... كاستلهامهم أسطورة أوديب وأبي الهول أو قصة بنيلوب و أوليس أو خبر نوم الإمام على فراش الرسول . ص . ليلة الهجرة)** [2] ومنه أصبحت الأساطير وسيلة لاستحضار الماضي .

- ✓ **الرمز الصوفي:** إن التصوف كما يصفه "سعد عبيس" فيقول:**(إنها حالة روحية يتصل فيها العبد بربه اتصال المتناهي باللامتناهي، وهي تجربة لا تخضع لمنطق العقل الواعي، وقوانينه وإنما هي حالة من حالات الوجود الباطن، لها رموزها الخاصة، ومن ثم فهي غربة روحية و اعتزال العالم البشري)**[3] أي أن التصوف هو العزوف عن كل الشهوات وملذات الحياة وينفرد بربه فقط، ومن الأدوات الفنية التي طغت على كتاباته هي الرمز، حيث حدد "الطوسي" معنى الرمز عند الصوفية قائلا: **(الرمز معنى باطني مخزون تحت الكلام ظاهر لا يظفر به إلا أهله)**[4] وقد ارتبط الأدب الصوفي بالاتجاه الرمزي نظرا لـ **(معالجة الظواهر الكونية وفي التعبير عن التجربة الروحية التي يمارسها العارفون من الصوفية. إنهم يعتبرون الظواهر انعكاسات لبواطنها وأقنعة لجواهره)**[5]، فكان الشاعر الصوفي يستخدم لغة الرموز لما تحمله من غموض وإبهام **(واللغة عندهم نسق كبير ومتعدد لرموز طابع تصويري غامض وخاص، وتكمل جماليته في قصدية صاحبه وتجربته وما يتعلق بمفاهيم**

---

[1]– ينظر :سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ص 813

[2]– عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية،ص202

[3]–عبد الرحمان محمد العقود، الإبهام في الشعر الحداثة ،ص 37

[4]– بولعشار مرسلي، الخصائص الفنية للرمز عند الصوفية ،جامعة الوادي ،مجلة العلوم العربية وآدابها ،العدد الخامس 2013،291،

[5]– أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب البداهة والإغراب قصد ،ص23

التصوف ألغازا وترميزا وإشارة وإيحاء)[1] ، ومن أبرز الشعراء المتصوفة :أبن عربي، وابن فارض، ورابعة العدوية، والحلاج ...ومن سمات الصوفية، رمز المرأة والطبيعة والخمرة والذوبان في عشق الله.

- ✓ **الرمز التاريخي:** إن التاريخ هو الانتماء والهوية فهو أصل وجودنا، والتاريخ يحمل جملة من. **(الأحداث التاريخية والشخصيات التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة، تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، فإن لها إلى جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية، والقابلة للتجدد– على امتداد التاريخ –في صيغ وأشكال أخرى)**[2] فالتاريخ هو ماضينا الذي نفتخر به وحاضرنا الذي نتخذه كعبرة ومغزى، ومنه فالشاعر **(لجأ إلى التاريخ يتخذ من شخوصه أقنعة ورموز...مثل المتنبي والخيام وأبي العلاء المعري)**[3] وهكذا يصبح التاريخ عبارة عن رموز موحية ومعبرة، وهذه النظرة التاريخية طرحها الشاعر المعاصر بصدد(**استيعاب التاريخ كله من منظور عصره، وفكرة الإنسان كما نعرف فكرة مرنة متنقلة، وهي من أجل ذلك فكرة حية، فهي تنتقل وتتشكل في كل عصر أشكالا مختلفة، وميزة المعاصر دائما في هذا الصدد أنه يستطيع الإفادة من الخبرات الماضية في تشكل المفاهيم الجديدة)**[4]

ومن الرموز التاريخية الشائعة هي شخصية كليوباترا، وصلاح الدين الأيوبي ومجنون ليلى ...وغيرها.

- ✓ **الرمز الديني:** إن الدين هو العقيدة التي من خلالها نفهم الكون وحقيقة الوجود ونميز بين الخير والشر **ومن خلال هذا الرمز الديني وحده تنكشف الحقيقة للإنسان**[5]

---

[1]–زينة قرفة، فنيات التصوير الرمزي في الشعر الصوفي ،مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ،جامعة بابل العدد 41 ، 2018 ،ص180

[2]–علي عشري زايد ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي ،القاهرة ، (د ط) 1997،ص120

[3]–عبد الرحمان محمد العقود ،الإبهام في شعر الحداثة ، ص 50بتصرف.

[4]–عز الدين إسماعيل، الشعر العربي المعاصر،ص14،15

[5]– ينظر :عاطف جودة نصر ،الرمز الشعري عند الصوفية ،ص33

والشعراء يلجاون للدين لأنه مفعم بالرموز المستمدة من المصادر الإسلامية كالقرآن الكريم وغيره من الكتب الأخرى أو من قصص الأنبياء (موسى وعيسى ومحمد وإبراهيم وأيوب ...)، إن أعظم شخصية في تاريخ الإسلام هي لنبينا محمد(ص) **(وقد أخذت شخصية محمد علية الصلاة والسلام دلالات متنوعة كثيرة في قصائد شعرائنا المحدثين، و أكثر هذه الدلالات شيوعا هي استخدامها رمز شاملا لإنسان العربي سواء في انتصاره أو في عذابه)**[1].ومنه الرمز الديني هو الوصول لحقيقة الكون العليا ...

- ✓ **الرمز الطبيعي:** تعبر الطبيعة عن الأشياء الموجودة في الكون، مكان الشاعر يصور جمال الطبيعة بدقة **(تناول الإنسان القديم الطبيعة بوصفها زاخرة بالحياة والجدة الباعثة على الدهشة طفولية، ومن تم لم تكن الطبيعة في تصوره شيئا هامدا ساكتا وإنما بدأت له على نحو ذاتي متشخص مفعم بالوجدان)**[2]. حيث تبعت هذي الصور عن الأسرار الخفية التي في الطبيعة فهي(**روح كاملة تشابه روحنا ..فعلينا أن نرغمها على البوح، اذن يتصل بعض الأشياء بعض على اختلاف مظاهرها، كما أن تنفس الشاعر تتوحد مع الحياة الكونية)**[3] .ولفك شفراتها الجمالية كان لابد على الشاعر أن يستخدم الرمز لأن **(الرموز الطبيعية تتميز بكون قيماها الجمالية متبدلة ومتطورة بشكل مستمر .وهو ما جعل التاريخ قراءتها متواصلا ومتطورا بشكل دائم، وكذلك تتميز الرموز الطبيعية بالدينامية والحيوية التي تعطي للمبدع حرية التصور الفني في هذه الرموز)**[4]. ومنه ساهمت الرموز بشكل كبير في تصوير الطبيعة وجمالها وإحيائها. ومن هذه الرموز الشمس، المطر، الحمام ...

---

[1]– علي عشري زايد ،استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر ،ص78

[2]–عاطف جودة نصر ، الرمز الشعري عند الصوفية ،ص258

[3]– أنطوان غطاس كرم ، الرمزية في الأدب العربي الحديث ،ص105.

[4]– صادق ، ونادر ،الرمز الطبيعي ودلالته في شعر سليمان العيسى (ديوان أن والقدس)،مجلة كلية التربية ،العدد 35 ،2017 ،ص 295 .

ب- خصائص الرمز: يحمل الرمز جملة من الخصائص والسمات تميزه عن غيره من الأشكال الأدبية الأخرى نذكر منها:

❖ **الإيحاء:** يعتبر الإيحاء أهم ركن في الرمز، يعرفه" شارل موريس" وهي **(إن الإيحاء يستطيع مالا يستطيعه الإفصاح، إن الإيحاء لغة العلائق التماثلية والمناسبات الموجودة بين النفس والطبيعة. ولا يكون أبدا غير معني بالشيء ولكنه بطبيعته يبدوا دائما جديدا لأنه يعبر عن الخفي والغامض ومالا تمكن إبانته وبكلمة قديمة يوهمنا أننا نقرؤها لأول مرة)** [1] إن الإيحاء هو تعبير خاص يثير في الشيء صفة الغموض والإبهام، وهذا هو جوهر الرمز ومنه الإيحاء هو الرمز في حد ذاته لما لهما من تشابه، وهذا ما عبر عنه "غنيمي هلال" بقوله :**(إن تسمية المذهب الرمزي خطا فادح فالأصح تسميته بالإيحائي)**[2]ومنه قد حفل الأدب الرمزي بطبيعة إيحائية، وفي تحديد "كانت " قال :**(إن الرمز يوحي الشيء الذي يرمزه، وذلك معول، وفي مدى سعته، على استعدادات القارئ ليشارك المبدع في خلقه)**[3] وبالتالي ارتبط مفهوم الرمز بالإيحاء، لأن الإيحاء يبعث الدهشة والحيرة والغرابة لما يحمله من خيال واسع، وهذا هو سمة الرمز .

❖ **الغموض:** الغموض ظاهرة قديمة في الأدب وخاصة عند البلاغيين والنقاد القدامى، وهذه الظاهرة أثارت جدلا كبيرا بينهم حول مفهومه وأسبابه... وحدد النقاد الغموض في نوعين: **(وقد ميز النقاد بين نوعين من الغموض، غموض عجز وغموض موهبة وإبداع...)**[4] ، وقد عد الغموض سمة الرمز:**(ولم يكن الغموض هدفا من أهداف الرمزيين، بل كان نتيجة طبيعية للجهود الواعية التي صرفوها في الخلق**

---

[1]- موهوب مصطفاوي ، الرمزية عند البحتري ،ص175

[2]-عبد الرحمان محمد العقود ،الإبهام في شعر الحداثة ،ص101

[3]-غطاس أنطوان كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث ،ص78

[4]-أحمد قيطون ، الرمز وتحديد المستحيل،ص125

الشعري. والإنتاج البشري يتراوح بين السهولة والصعوبة القصوى...)[1] إن الرمز يرفض الوضوح والسهولة في الكلام، ولذلك كان ضروريا أن يتأثر الرمز بالغموض، ومنه تصبح اللغة العادية لغة متجددة المعاني، لذلك اعتبر الغموض **(هو المفتاح السحري الذي يفتح باب الأحلام، والحلم في فلسفة الرمزيين يغمر كل شيء والحقيقة عندهم مبطنه بالحلم . لذلك كان الأدب الرمزي يسوده نوع من الغموض وهذا الغموض يرى فيه الرمزيون جمالا لا يتحقق في التعبير الواضح)**[2] وحتى يتخذ الشعر صفة جمالية في التعبير لجا الرمزيون للغموض لتصوير الجهات الغامضة في النفس .

- **الموسيقى:** تمثل الموسيقى في الشعر الأوزان والقوافي عند البلاغيين القدامى، وفي العصر الحديث والمعاصر بدأ الشعراء يبتعدون عن هذه الأساليب، ومنه تغير مفهوم الشعر **(فلم يعد الشعر عبارة عن الكلام الموزون والمقفى وإنما صار تعبيرا موسيقيا رائعا وكشفا عن مواطن الجمال في مجال الطبيعة ومعاني الوجود وألوان الحياة)**[3] ، دعا الرمزيون للاهتمام بالموسيقى لأنها كانت أحد العوامل في نشأة الرمزية **(وقد تأثروا بالموسيقى الألماني "فاجنر" لتوليد الإدراك الرمزي، مما هو جوهري في موسيقى الشعر. يقول "فرلين" في قصيدة له عنوانها: فن الشعر ..عليك بالموسيقى قبل كل شيء ...ثم بالموسيقى أيضا ودائما، وليكن شعرك مجنحا، حتى ليحس انه ينطلق من الروح عابرا نحو سمات أخرى...)**[4] فالموسيقى أداة تجعل الشعر يذوب فيها ويرقص على نغماتها و أصواتها، وكان دور الرمز في انسجام كلمات الصورة الشعرية بالموسيقى ومنه فإن **(دور الموسيقى أن توحي إلينا بما لا يمكن التعبير عنه ؟ ذلك ما جعل الرمزيين يحاولون التقريب بين الشعر**

---

[1]– ينظر: غطاس أنطوان كرم، كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث ، ص103

[2]– تسعديت آيت حمودة ،أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ،ص29 بتصرف.

[3]– تشارلز تشادويك ، الرمزية، ،ص33

[4]–محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ،دار نهضة مصر ، القاهرة ،الطبعة التاسعة ،2008،ص315

وصناعة الألحان)[1] لأن الموسيقى ترسم ألوانا سحرية للكلمات والألفاظ، هذا ما جعل الرمزيين يحررونها من كل قديم فأصبحت غايتها خلق إيقاع صوتي موحي بالكلمات.

❖ **تراسل الحواس:** ظاهرة التراسل هي ظاهرة جديدة تتمثل في رسم الصور بالحواس الخمس (البصر والسمع والذوق والشم واللمس ...) وتتشكل الصورة من تراسلات كثيرة نظرا لخيال الشاعر بالمزج بينها، ويعتبر "شفيعى كدكنى" أول من وضع مفهوما لتراسل الحواس في قوله :**(هو أحد الأوجه البارزة لعبور المعاني من معبر الصور البلاغية ويقول: " تراسل الحواس هو العمل الذي تقوم به قدرة التخيل لأجل تنمية المفردات والتعابير المرتبطة بحس ما، أو بنقل التعابير والمفردات المرتبطة بحس ما إلى حس أخر)**[2] فتراسل الحواس حسب هذا المفهوم هي تشبه صور البلاغة كالتشبيه والكناية ...وتعتمد على حاسة واحدة أو عدة حواس تمزجهم مع بعض. وتمثل الحواس بالنسبة للرمز جوهر التعبير لأنه يستمد منها قوته، ولأن الحواس هي لغة الوجدان **(الألوان والأصوات والعطور تنبعث من مجال وجداني واحد. فنقل صفاتها بعضها إلى بعض يساعد على نقل الأثر النفسي كما هو أو قريب مما هو، وبذا تكمل أداة التعبير بنفوذها إلى نقل الأحاسيس الدقيقة، وفي هذا النقل يتجرد العالم الخارجي من بعض خواصه المعهودة ليصير فكرة أو شعورا، وذلك أن العالم الحسي صورة ناقصة للعالم النفس الأغنى والأكمل)**[3] ومنه كذلك أن الحواس تثير في النفس أفكارا ومعاني لصور خيالية فيها، و بالحواس **(يلعب عالم العقائد والغيب دورا كبيرا في الصور الرمزية، وفيها يختلط الشعور باللاشعور، وعالم الأشباح والأرواح بعالم الناس، لإيحاء بمعالم نفسية دقيقة**

[1]–موهوب مصطفاوي ،الرمزية عند البحتري ،ص175

[2]–مريم ،سهين زاده ،تراسل الحواس ،في قصائد سمين بهبهاني و فروغ فرخزاد،العدد23، 2016 ،ص114

[3]–محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ،القاهرة ، (د ط) ،1997 ،ص395

متأرجحة بين الإبانة والخفاء ، ويلقى الشاعر عليها أضواء تنفذ إلى جوانب منها لا نستوعبها) [1]

ومن هذا الصدد يتضح لنا مدى عمق العلاقة بين الرمز وتراسل الحواس لأن كلا منها يبحث عن الحقيقة في عالم خيالي غيبي... هذه هي السمات التي تطرقنا إليها وتوجد سمات أخرى كثيرة ومختلفة ...

[1]–محمد غنيمي هلال ،الأدب المقارن ،ص317

ثالثا: الرمزية وتجلياتها في المسرح.

❖ **نشأة الرمزية:** الرمزية هي مدرسة ظهرت قي فرنسا في القرن التاسع عشر، وهي مذهب وليد المذاهب الأخرى الكلاسيكية والرومانسية والواقعية... وغيرها. فالرمزية في معجم الوسيط **(مذهب في الأدب والفن ظهر في الشعر أولا، يقول بالتعبير عن المعاني بالرموز والإيحاء، ليدع المتذوق نصيبا في تكميل الصورة أو تقوية العاطفة...)**[1] الرمزية هي مدرسة تعبر بصور غامضة تثير في نفس المتلقي جملة من التساؤلات للوصول إلى المعنى العام. وهي كذلك **(حركة روحية مثالية لدرجة التصوف، و الصلة في إبداعاتها بين الدال والمدلول تحتاج إلى حس مرهف ونظرة ثاقبة لرصدها وتفسيرها)**[2] أي للوصول إلى أفكار الرمزية يجب أن يكون المتلقي ذو خيال واسع .. فالمدرسة الرمزية وليدة الرمز **(تسمية الرمزية مأخوذة من كلمة رمز ويبرز ذلك بكون هذه الحركة قد استخدمت الرمز ووظفته في محاولة الابتعاد عن محاولة للابتعاد عن محاكاة الواقع التصويرية،)**[3] هدف الرموز الابتعاد عن الواقعية في الوصف وهو ما تبنته الرمزية كذلك. ويعرفها "ت، س، البيوت" يقول: **(الطريقة الوحيدة للتعبير عن العاطفة في شكل فني هي إيجاد معادل موضوعي – أي مجموعة من الأشياء أو المواقف أو سلسلة من الأحداث تكون في النهاية هي التركيبة المعادلة لهذه اللاصقة أو هي تركيبة هذه العاطفة على وجه الخصوص)**[4] أي من أجل التعبير عن الأفكار والمعاني يجب على الشاعر إيجاد معادل لها ومنه الرمزية هي حركة جديدة أنتجها شعراؤنا.

---

[1]– معجم اللغة العربية ،قاموس الوسيط، مادة رمرم ،ص372

[2]–نبيل راغب ،موسوعة النظريات الأدبية ،الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ، الطبعة الأولى ،2003 ،ص299

[3]–ماري الياس ،وحنا قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص229

[4]–تشارلز تشاد ويك ،الرمزية ،ترجمة نسيم إبراهيم يوسف ،ص 40

- **أصولها:** تعود أصول المدرسة الرمزية إلى مثالية أفلاطون، وهذا ما ذهب إليه " كارليل" في قوله: **(إلى كل ما يحيط بنا رمز، أليس في ذلك رجوع إلى نظرية المثل الأفلاطونية القائلة بان كل ما في الوجود الحسي ظل لعالم تجريدي امثل وأكمل)**[1] ومنه تعتبر هذه المثالية أول خطوة لولادة الرمزية فهي **(مثالية أفلاطون تلك المثالية التي كانت تنكر الحقائق الأشياء المحسوسة، ولا ترى فيها غير صور ورموز للحقائق المثالية البعيدة عن عالمنا المحسوس)**[2] فنظرية المثل العليا جردت العالم من كل محسوس، وفي هذا تتفق مع الرمز .**(إن هذا العالم مادة وجوهر، وتختلف الأشياء المادية في مظاهرها أما في جواهرها فإنها تتقارب وتتشابه، وكل جوهر من هذه الجواهر جزء من الجوهر الأسمى الذي نبعت منه .وهم بهذا يرجعون إلى نظرية (المثل)عند أفلاطون)**[3] .

وترجع عوامل تأسيسها لتأثرها ب: **(-أزهار الشر لشارل بودلير وصدر عام 1857 والقصة الروسية ودخول الفن التصويري)**[4] ، وكذلك "**تأثروا بموسيقى فاجنر لتوليد الإدراك الرمزي)**[5] تعتبر هذي العوامل البوابة التي نشأت منها الرمزية.

1- **الرمزية في فرنسا:** الحركة الرمزية ظهرت في (**فرنسا بدأت الرمزية "حركة "في الشعر في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، كانت نتيجة تطور معقد علي المستويات الثقافية والاجتماعية والفنية عبر السنين)**[6] تعتبر فرنسا قلب العلوم والآداب والثقافة، فهي تبحث دوما عن التطور، هذا التطور الذي شمل الرمزية ويقول "جان ستيوارت" Stewart j أن الرمزية:**(دم غريب تسرب إلى التراث الفرنسي، لما فيها من**

---

[1]-انطوان غطاس كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث ،ص 10

[2]-محمد مندور ، الأدب ومذاهبه، ص 117

[3]-عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،ص 235

[4]-انطوان غطاس كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث ،ص 19

[5]-غنيمي هلال، الأدب المقارن ،ص315

[6]-سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ص 501

غموض يأباه وضوح المنطق الفرنسي واعتداله، ولكنه لا ينسى في الوقت ذاته بالروافد الأجنبية التي ساهمت في خلق التيار الرمزي)[1] ومن أعلامها (شارل بودلير، بول فرلين، آرثر رامبو، ستيفان مالارميه).

2- الرمزية عند العرب: لقد شهد أدبنا العربي هذا الفن الرمزي منذ القدم وبالتحديد في **(عرف العرب التعبير الرمزي في أدبهم قبل الإسلام وبعده، إذ كانوا يتذوقونه بمعناه لا بلفظه الصريح وعرفوه بعد الإسلام مصطلحا نقديا متداولا أحيانا وبما ينوب عنه من المصطلحات في أكثر الأحيان كالإشارة والمجاز والبديع)**[2] وكان العرب يستخدمون أساليب قريبة للرمز، ومن بين الأعمال الخالدة في تاريخنا الأدبي منها **(الأدب العربي من أغنى الآداب العالمة بالأدب الرمزي ...وكتبنا الدينية من أروع الكتب التي تزخر بأدب رمزي لا نظير له... وكتبنا الأدبية كألف ليلة ورسالة الغفران للمعري وحي ابن يقظان والمقامات... بها من الصور الرمزية ما يعد أدبا فدا في بابه .كما أن أدب المتصوفة حافل هو أيضا بالرموز)**[3] ومنه المذهب الرمزي لم ينشأ من فراغ، بل كان نتيجة إبداعات قديمة، وقد ظهرت الرمزية بصورتها الكاملة في لبنان **(الاتجاه الرمزي فلم يبلغ مبلغه إلا خلال عهد الانتداب الفرنسي في لبنان أي بعد عام 1919.وذلك أن الآداب الفرنسية تعممت وغدت أسا من أسس الثقافة، وتوغل أدباءنا في استقصائها، فأحرقوا منها في نفوسهم ما ليس باليسير، ولم ينحصر هذا التأثير في لبنان، فكان لمصر منه نصيب أيضا)**[4] وهذا التأثير كان نتيجة ترجمة الصحف والمجلات والدواوين(**وتأثر الرمزية العربية بالرمزية الغربية جاء عن طريقتين :طريق مباشر من خلال قراءة الشعراء العرب للشعر الغربي الرمزي في لغته الأصيلة وطريق غير مباشر هو طريق الترجمة سواء في لبنان أو**

---

[1]-محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،ص 64

[2]-أسماء خوالدية ،الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا،ص17

[3]-دريني خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ،الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة(د ط)،1999، ص 165

[4]-انطوان غطاس كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث ،ص 115

مصر وغيرهما)[1] ، وأول مجلة كتبت عن المذهب الرمزي هي المقتطف عام 1876 **(ثم أخذت هذه المجلة مند بداية الثلاثينات تفسح صفحاتها لترجمات رمزية من شعر بودلير وفرلين وفاليري وغيرهم، وقد برز فيها من مترجمى هذا الشعر علي محمود طه، بشر فارس، وخليل هنداوى)**[2] ومن أبرز كتاب الرمزية وروادها نجد : "سعيد عقل "و"بشر فارس" و"توفيق الحكيم" و"يوسف غصوب" و"صلاح لبكي" و"أمين نخلة" و"عمر أبو ريشة" و"إسماعيل أدهم " و"زكي طليمات"..إلخ.

فالرمزية لم تقتصر على الشعر الحديث فقط، بل مدت بجذورها للشعر المعاصر كذلك مع ألمع شعرائنا **(يتطور التيار الرمزي في شعرنا المعاصر تطورا يختلف عن نظيره في الشعر الفرنسي، وبخاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وما أحدثته من آثار بعيدة المدى في حياتنا الاجتماعية والثقافية، فمن تحت ركامها نشأ جيل شاعر جديد، استغل وسائل الأداء الرمزي للتعبير عن واقع الحياة المعاصرة على تفاوت في نوعية الرمز الذي يتشكل فيه هذا الواقع، فينها تميل الشاعرة العراقية "نازك الملائكة "إلى استيطان الذات واكتشاف رموز اللاوعي بكل عمقه وجيشانه، يكتفي الشاعر المصري "صلاح عبد الصبور "، بالتقاء رموزه من فوق سطح الحياة النفسية، على حين وجد الشاعر العراقي بدر شاكر السياب بغيه في الأسطورة :myth يبني منها رموزه، ويفسر بها أطوار الحياة العربية ومستقبلها)**[3] ومنه المذهب الرمزي نشأ وترعرع في أقطار العالم العربي، وجل شعرائنا وجدوا في الرمزية أساليب موحية ليخفوا بها معانيهم.

- **الفرق بين الرمز والرمزية :**

(إن الرمز يعد أقدم وجودا من تكوينات النص الأدبي ..على حين تعد الرمزية أحدث عمرا منه، فالرمز له حضور في جميع الأنماط الأدبية، وفي جميع المناهج، والمذاهب الأدبية:

---

[1]–عبد الرحمان محمد العقود ،الإبهام في شعر الحداثة ،ص 105

[2]– محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ،ص175

[3]– المرجع نفسه،ص202، 203

لا على حين الرمزية اقترنت في حضورها الفاعل على حقبة تاريخية معروفة بمسبباتها)[1] وكذلك يختلفان في **(تعتمد المدرسة الرمزية على إثارة مشاعر المتلقي من خلال أصوات الكلمات ورنين الحروف وموسيقاها، بينما الرمزيون يتخذون من القيم المعنوية للألفاظ مجالا لمعاني جديدة)**[2] وهناك اختلافات عديدة بينهما إلا أنهما يتفقان في شيء واحد وهو الإيحاء .

❖ **الرمزية والمسرح:**

لقد تعددت مجالات استخدام الرمز حيث شمل مختلف الفنون **(يعتبر الرمز وسيلة ناجحة للتعبير في مجال الفنون، اثبتت نجاحها من عصر لآخر ومن اتجاه فني لآخر، حيث أن تاريخ الفن لا يزال في عالمنا العربي)**[3]..وظهور الرمز في المسرح يعود إلى بعض القواعد والمبادئ التي حاول الرمزيون النفور منها **(نفور من الواقع المحسوس وبعد عن الموضوعية، ونزوع إلى التجديد، اقرب إلى التحقق في الشعر الغنائي منها إلى المسرح .ذلك أن المسرح كان اخص خصائصه الموضوعية، وتميز الشخصيات وكثرة الحركة، والصراع، ومع ذلك فقد أثرت الرمزية على المسرح تأثيرا واسع النطاق، وذلك في وقت كان بتنازعه اتجاهات أسياسيات هما: الاتجاه الواقعي، الاتجاه الكلاسيكي)**[4].

لقد استخدم الكاتب المسرحي الرمز لما يحمله من إيحاء وإشارة ورؤى تنعش النص المسرحي وتزيده جمالا ..، وتعود أول شرارة في بناء قالب مسرحي جديد للغرب وتحديدا في فرنسا لما طرحه مالارميه في قوله:**(لقد تصور مالارميه لغة مسرحية جديدة تتحرر من قواعد تركيب لجمل معروفة وتمتزج فيها الصورة بالحركة امتزاجا يعبر تعبيرا رمزيا عن الحياة الداخلية والنفسية في إطار مسرحي شعري، وهذه اللغة الجديدة لن تكون واضحة**

[1]–حسن كريم عاتي ،الرمز في الخطاب الأدبي ،ص 35

[2]–أحمد قيطون ،الرمز والتحديد المستحيل،ص 126

[3]–السنان–آل عيسى ،الرمز في الفنون البصرية ،الفن السعودي المعاصر ،المجلة الأردنية للفنون ،مجلد 11، العدد1، 2018،ص52

[4]–تسعديت آيت حمودة ،أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ،ص47

أو مفهومه بالمعنى التقليدي)[1] وتوظيف الرمز في المسرح كان حاجة وضرورة **(لقد شعروا بما شعر به الصوفية من قبل في غيبوبتهم الوجدانية ولجئوا كما لجا الصوفية إلى الرمز)**[2] ومن أهم دعاة المسرح الرمزي هو: **(الكاتب البلجيكي موريس ميتيرلنك الذي كتب الدخيلة عام (1891)، وبالياس و ميليساندر عام (1893)، وحكاية الطائر الأزرق التي كتبها للأطفال عام (1908)وغيرها...)**[3] وعند رائد آخر هو قوله **:(ونجد أثارا للمسرحية الرمزية لدى "ابسن" فقد استعان في مسرحياته بشخصيات أسطورية غريبة رمز بها إلى قوى الشر الكامنة في الإنسان والمجتمع مثل مسرحية "الأشباح والبطة البرية)**[4]. لقد تأثرت الرمزية بالمذهب العبثي في رفضهما للقواعد والمضامين والأشكال القديمة **(المسرح الرمزي ومسرح اللامعقول –وهو في جوهره مسرح رمزي – في كثير من الخصائص الفنية أهمها: رفضهما للمعني المحدد، والمعنى المنطقي، بل يتجهان إلى المعنى الرحب، المعنى الذي يقوم على الصورة والفكر معا، لا كما يمكن للعقل إدراكهما بل كما هما في الوجدان ...كرؤيا الحلم نسجه الخيال ورتبه)**[5]

- **أنواع الرموز في المسرح** : لقد قسم" باكثير" الرموز في المسرحية إلى نوعين هما:

(نوعا يقوم على تجسيد المعاني في أشخاص يكونون رموزا لتلك المعاني... حيث يكون كل شخص في المسرحية وكل حادث وكل شيء رمزا لمعنى أو لشيء أخر،... والنوع الثاني هو ما يكون فيه الرمز كليا عاما شائعا في المسرحية كلها بحيث تكون المسرحية واقعية نابضة بالحياة في حوادثها وشخوصها كأي مسرحية جيدة)[6]. الرمز في العرض المسرحي يحمل دلالات وأنواعا رمزية مختلفة منها **(لا تتكون الرسالة من رامزة واحدة**

---

[1]–نهاد صليحة ،المدارس المسرحية ،ص24

[2]–عمر الدسوقي ،المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص244

[3]–ماري إلياس وحنا قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص 230

[4]– عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها ،ص244

[5]–تسعديت آيت حمودة ،أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ،ص 40

[6]– علي أحمد باكثير ،فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ،مكتبة مصر ،د ط،د ت ،ص 105–106

وإنما من روامز متعددة ومختلفة نوعيا عن بعضها البعض لكنها تساهم جميعا في تشكيل اللغة المسرحية وتحمل المعنى(روامز لونية، روامز ضوئية، روامز حركية روامز لغوية وصوتية، روامز اجتماعية، روامز مسرحية بحتة)[1] ومنه علاقة المسرح بالرمز علاقة لازمة لأن الروامز تثري العرض وتترك الجمهور في ذهول ودهشة لان الرمز هو شيء غامض مبهم يوحي إيحاء.

[1]– ماري إلياس ،حنا قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص231

الفصل الثانـي

تمظهر الرمز على مستوى العتبات والشخصيات والأزياء

أولا: الرمز على مستوى العتبات النصية.

ثانيا: الرمز على مستوى الشخصيات.

ثالثا: الأزياء.

أولا: الرمز على مستوى العتبات النصية.

❖ العتبات النصية

أصبحت العتبات النصية اليوم ذات أهمية كبيرة وبالغة وحظيت باحتفاء أغلب النقاد المحدثين على مستوى التنظير والإجراء، تمهيدا لبناء مواقف جديدة تسهم في صياغتها العتبة، بما تمتلكه من قوة نصية لافتة، تؤدي فيه واجبا سيميائيا بالغ التأثير والخطورة، بحيث من الخطأ تجاوزه أو إهماله، **ولم تكن العتبات تثير الاهتمام قبل توسع مفهوم النص، ولم يتوسع مفهوم النص إلا بعد أن تم الوعي والتقدم في التعرف على مختلف جزئياته وتفاصيله، ولقد أدى هذا إلى تبلور مفهوم التفاعل النصي وتحقق الإمساك بمجمل العلاقات التي تصل النصوص بعضها البعض، وكان التطور في فهم النص والتفاعل النصي مناسبة أعمق لتحقيق النظر إليه باعتباره فضاء، ومن ثم جاء الالتفات إلى عتباته**[1].

لا يمكن فهم معنى العتبات النصية أو النص المحيط **peritexte** من دون فهم النص المحاذي أي النص الموازي لارتباطهم معا بعلاقة الجزء بالكل.

يطلق جميل حمداوي على **مصطلح(paratexte) مصطلح النص الموازي ويقسمه إلى قسمين:**

نص موازي داخلي peritexte ويعرفه بأنه عبارة عن ملحقات نصية وعتبات تتصل بالنص مباشرة (غلاف، مؤلف، عنوان، إهداء.).

نص موازي خارجيEpitexte: كل نص من غير النوع الأول مما يكون بين هو بين الكتاب بعد فضائي وفي أحيان كثيرة زماني أيضا.[2]

---

[1]– ينظر: سهام لسمرائي: العتبات النصية في (رواية الأجيال العربية)، دار غيذاء للنشر والتوزيع، كلية التربية/ جامعة السامراء العراق، ط1، 2016، ص14.

[2]–المرجع نفسه،ص15.

وللعتبات دور مهم في إبراز دلالات النص التي يجيء العنوان في مقدمتها لما يحمل من إيحاء وإغراء ولما له من أثر بالغ في توجيه القراء. إذ يعد العنوان من أهم العتبات النصية الموازية المحيطة بالنص الرئيس ،حيث يساهم في توضيح دلالات النص واستكشاف معانيه الظاهرة والخفية.

- **العنوان**

يرى "جيرار جينيت":(**أن العنوان من بين أهم عناصر المناص (النص الموازي) لهذا فإن تعريفه يطرح بعض الأسئلة ويلح علينا في التحليل، فجهاز العنونة كما عرفه عصر النهضة أو قبل ذلك، العصر الكلاسيكي كعنصر مهم كونه مجموع معقد أحيانا أم مربك، وهذا التعقيد ليس لطوله أو قصره، ولكن مرده مدى قدرتنا على تحليليه وتأويليه،)**[1] فهو يؤكد هوية النص ومضمونه كما يجذب القراء بالاطلاع عليه.

ونجد "محمد الغذامي" يعرفه في كتاب الخطيئة والتفكير فيقول:(**ليست القصيدة هي التي تتولد من عنوانها إنما العنوان هو الذي يتولد منها وما من شاعر حق إلا ويكون العنوان لديه آخر الحركات)**[2] نستنتج أن ما يعنيه بأصلية العنوان يكون آخر أعمال المبدع، وأول عتبات القارئ.

(إن دراسة العنوان وما يحمله من مدلولات وعلاقات توليدية بين الداخل والخارج نصي –ذاتيا وموضوعيا – في أشكال مبهمة وواضحة خفية وجلية ،دراسة بالغة الأهمية في الكشف عن الأبعاد السيميائية والدلالية للعنوان في النص ، والنص في العنوان التي تنتج لكل من السيميائية والتأويلية ممارسة سلطتها على النص في ظل موت المؤلف .فالعنوان والمتن يخضعان لسلطتي التأويل والسيمياء القرائيتين.)[3] يتضح مما سبق أن

[1]– عبد الحق بلعابد : عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)منشورات الاختلاف الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، ط1،2003،ص65.

[2]– عبد القادر رحيم :علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، ط1،2010، ص41.

[3]–محمد صالح يونس:فضاء التشكل الشعري(إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة)،عالم الكتب الحديثة ،الأردن ،ط1،2013،ص95

العنوان يحمل العديد من الدلالات والعلامات الإيحائية، فهو بذلك يغرينا بإعادة قراءته وكأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة.

ويأتي العنوان في أكثر الأحيان مصاغا من بضع كلمات، ولكنه يحمل معاني كثيرة ومكثفة، على المتلقي محاولة تأويليها لفهم ومعرفة النص.

ولعل مسرحية:"**فاوست والأميرة الصلعاء**" للفنان المسرحي المغربي **عبد الكريم برشيد** تحمل في طياتها الكثير من المعاني ابتداء من عنوانها :إن ما يلفت انتباهنا لأول وهلة ونحن نستعرض عنوانها العديد من الإيحاءات و الدلالات، يتكون عنوان المسرحية من أربع كلمات وهي :(فاوست) جاءت خبر لمبتدأ محذوف تقديره هي، وهو اسم بطل المسرحية صوره المؤلف على أنه شخصية انسان عادي ولكنه أسير نزواته الشخصية، خيره بين الواقع والحقيقة، بين الحقيقي والوهمي، فالأوهام قد تكون مغرية ولها غوايتها لأنها جميلة، التي يغلفها الشيطان بالجمال الاجتماعي، ولكن مع ذلك يمكن لفاوست أن يبيع نفسه لشيطان في لحظة ضعف، ولكنه في النهاية لابد أن يسترد انسانيته ومواقفه، وأن يعلن انتماءه للانسان وللحق وللحقيقة وللجمال الكوني الرباني الحقيقي.**(و)** واو المعية جاءت لربط بين شخصيتين مهمتين في المسرحية.**(الأميرة)**جاءت مفعول معه منصوب وتعني بنت الملك وهي مياسة الغجرية الفاتنة فتاة جميلة في الظاهر أحبها فاوست، **(الصلعاء)** نعت منصوب وهي صفة الأميرة أي أنها بدون شعر، ولكنها كانت تخفي ذلك وتضع على رأسها قناع لتخدعهم.

قصة فاوست: "لابد من الإشارة في الأول إلى أن" فاوست" ليست أسطورة ،كما يعتقد بعض الدارسين العرب، وإنما هي حكاية تاريخية ناقصة أو محرفة.

-"**فاوست**" هو شخصية تاريخية، ولد في أوائل القرن الخامس عشر في ألمانيا ،وبالضبط في مقاطعة" فور تمبرج "ومات حوالي سنة 1543 بعد حياة حافلة بالمغامرات العلمية والإجرامية والعاطفية .فقد كان منجما حينا ،وطالب علم حينا أخر، لكن السمة الغالبة على حياته كانت هي الشعوذة والتحايل من أجل الكسب غير المشروع، يمضي" **فاوست**" أربعا وعشرين عاما من المتعة والثروة والمغامرات والقدرات الخارقة، ثم يأتي بعد ذلك الروح ليأخذ

معه "**فاوست**" إلى الجحيم حسب الاتفاق، وفي اليوم الأخير يدعو"**فاوست** "أصدقاءه ومريديه ويقص عليهم قصة الاتفاق، ويفسر لهم السر وراء نجاحه ،ويعبر عن ثوبته وندمه ..توجد أثار دالة على وجود" **فاوست**" التاريخي في عدة **مدن ألمانيا** مثل (جلنهوزن)،ومدينة (براج) **بتشيكو سلوفاكيا**، ومدينة (فينيا) **بالنمسا**.. وغيرهما.

وقد أثرت"**فاوست**" أيضا في الأدب والمسرح العربيين إما بطريقة غير مباشرة كما في مسرحية "**أشطر من إبليس**" لمحمود تيمور، و"**هاروت وماروت**" لعلي أحمد باكثير ومسرحية" **دموع إبليس** "لفتحي رضوان، و"**نحو حياة أفضل**" لتوفيق الحكيم .أو بطريقة مباشرة كما في قصة "**عهد الشيطان**" لتوفيق الحكيم ،ومسرحية "**عبد الشيطان** " لمحمد فريد أبو حديد، ومسرحية "**فاوست الجديد**"لعلي أحمد باكثير، وقد وضعت أغلب هذه الأعمال في إطار إسلامي حيث تعامل هؤلاء المبدعون مع الشيطان انطلاقا من الصورة التي رسمها له القرآن الكريم: قال تعالى چذ ذ ذ ڈ ڈ ڈ ژ ژ ڑ ڑ ک چ[1]

وفي المغرب استلهم عبد الكريم برشيد حكاية "**فاوست** "وكتب مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**" ومن شخصياتها(**فاوست ،مياسة ،الشيطان، الإمبراطور، المصور، العجوز الخياط ، الزيبق، الشحاذ، الأحدب، المجموعة، الحمال، الرجل)** .في خمس أنفاس:

- **النفس الأول:** تحت عنوان "**أيا زمان قل لي بالله** "
- **النفس الثاني:** تحت عنوان "**مات فاوست ...عاش فاوست** "
- **النفس الثالث:** تحت عنوان "**عبد الموجود أنت موجود؟**"
- **النفس الرابع** :تحت عنوان "**أين الشهادة في موت بلا قضية ؟**"
- **النفس الخامس:** تحت عنوان " **كما تمزج الخمرة بالماء الزلال** "

والدارس للمسرحية يخرج بالملاحظات الآتية:

[1]– القران الكريم : سورة الحجر، الآية 39،

- إن عبد الكريم برشيد باستلهامه لحكاية "**فاوست** "قد انفتح على تراث استلهمته أوروبا برمتها انطلاقا من ألمانيا ومرورا بإنجلترا وايطاليا وفرنسا ووصولا إلى النمسا وعالجته بمختلف وسائل تعبيرها من مسرح وشعر وموسيقى ورسم وسينما .
- انفتح أيضا على مسرح العبث ،كما أشار أيضا إلى أسطورة أوديب
- وكذلك تأثره بجوته وبول قاليري من خلال الصورة التي رسمها لفاوست فقد جعل منه موضوع النفس الإنسانية بين الفكر والعقيدة والهوى وبين الفن والعلم والسحر، ثم بين الياس والرجاء والحرمان والغفران.
- قد وظف برشيد في مسرحيته بعض الصيغ والحوارات ذات الطابع المحلي لإضفاء صفة الإقليمية على هذه الحكاية مثل قوله :"**من بلاد سيبريا حتى سوق الأربعاء** "وفي قوله : "**تسقط الزر زور من فوق السور** "**أو قوله** "**لكن مافيديكش**" .إلا انه لم يستطع التخلص من عدد الصيغ و التعابير الملتصقة بالثقافة والتراث الأوربيين كقوله: "**سامحتك السماء** "أو قوله "**صلوا من اجلي** " ،أو كعنوان النفس الثاني :"**مات فاوست...عاش فاوست** "الذي يذكرنا بما كان يقال عند موت الملك في البلدان الأوربية.
- على الرغم من أن برشيد قد استعمل بعض الأسماء العربية التي تحيل على التراث العربي ليوحي لنا بأن الإحداث تدور في مكان وزمان عربيين مثل(**مياسة**) و(**الزيبق**)، و(**تاج الدين**)، إلا أن مجموعة من الإرشادات المسرحية تؤكد لنا أن هذه المسرحية لا تناقش قضايا عربية أو مغربية ،وإنما تعالج قضايا إنسانية عامة...[1])

نستنتج أن العنوان أول منطقة يوجهها القارئ وهو يدخل في النص محللا ومؤولا.

خلاصة القول (**أن العنوان يعتبر أعلى اقتصاد لغوي ممكن كقمة هرم قاعدته النص، وبقدر ما تتوثق الصلة بينهما تنفجر جملة من الأبعاد والدلالات التي تمكننا من**

[1]–يونس لوليدي ،المسرح المغربي والانفتاح على الغرب مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء** "لعبد الكريم برشيد نموذجا ،كلية الآداب ،مكناس

استكشاف بعض منها باعتبار أن النص الإبداعي متعدد الدلالات وبعيد في القراءات الأحادية ولاشك في أن مرسل النص قد اختار عنوانه بدقة واهتمام ،حيث تتشابك خيوط النص وتفرز نصا تتنامى أبعاده كلما زدنا تعمقا في قراءته .)[1]

ثانيا: الرمز على مستوى الشخصيات.

1. **ماهية الشخصية:** تقوم جل الأعمال الأدبية من (القصة والرواية والمسرح ..) على عناصر مختلفة تساهم في تطوير الأحداث ونموها، حيث تجعلنا نغوص في أفكار الكاتب وخياله المجنح . فلا يخلوا أي عمل من هذي العناصر الأساسية كالحدث والشخصيات والزمان والمكان وغيرها. ومن أهمها هو الشخصية، وقد اهتم الأدباء بهذا المصطلح من القديم حتى الحديث فالمعاصر بضبط مفهومه وأنواعه وأبعاده

أ- **المفهوم اللغوي:** اهتمت المعاجم العربية بمفهوم الشخصية وكانت كلها تصب في معنى واحد، منها ما جاء في**(لسان العرب لابن منظور**" قال :"**الشخص :جماعة شخص الإنسان وغيره، مذكر، والجمع أشخاص وشخوص و شخاص. والشخص: سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد. وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه. الشخص: كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص)**[2] نجده في "معجم العين للفراهيدي" ،و"محيط المحيط للبستاني"، و"القاموس المحيط للفيروز أبادي"،"ومعجم الوسيط "وغيرها من المعاجم العربية في بالسياق نفسه، أن الشخصية هي تلك الصفات المكونة للجسم الإنسان التي ميزه بها الله عن غيره من المخلوقات.

ب- **المفهوم الاصطلاحي:** يظهر مفهومها الاصطلاحي في عدة مفاهيم منها تعريف "ماري وحنا قصاب: **(كائن من ابتكار الخيال ويكون لد دور أو فعل ما في كل**

---

[1]- حافظ المغربي : أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر (دراسات في تاويل النصوص)الانتشار العربي ،لبنان .النادي الادبي بحائل السعودي ،ط1.2010،ص246

[2]- ابن منظور لسان العرب ، مادة شخص ،الجزء السابع ،ص45 بتصرف.

الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية)[1] وهنا تصبح الشخصية كائن يحي داخل العمل الأدبي وفق خيال صانعه (الكاتب). وقد جاء في تعريف "حميد لحمداني": **(تكون الشخصية بمثابة دال من حيث أنها تتخذ عدة أسماء أو صفات تلخص هويتها .أما الشخصية كمدلول ، فهي مجموع ما يقال عنها بواسطة جمل متفرقة في النص تصريحاتها، وأقوالها، وسلوكها . وهكذا فان صوتها لا تكتمل إلا عندما يكون النص الحكائي قد بلغ نهايته ،ولم يعد هناك شيء يقال في الموضوع)**[2]. حيث تمثل الشخصية الدال والمدلول(الأسماء والصفات، الأفعال..) في النص الحكائي. ويعرفها "علي عبد الرحمن في قوله :**(فان الشخصية personality كلمة لاتينية من (persona)،ومعناها القناع أو الوجه المستعار الذي يضعه الممثل على وجهه من اجل التنكر وعد معرفته من قبل الآخرين ولكي يمثل دوره المطلوب في المسرحية فيما بعد .وقد شاع عند الرومان استخدام مفهوم الشخصية وهي تعني الشخص كما يظهر بالنسبة لآخرين وليس كما هي حقيقة ،على اعتبار أن الممثل يؤثر على عقلية المشاهد خلال الدور الذي يقوم به وليس بما يتصف به ذاتيا ..)**[3] إن الشخصية حسب هذا السياق هي تقمص (التنكر) ادوار مختلفة حسب ما يتضمنه النص لتأثر في الآخرين الشخصية.

---

[1] – ماري الياس وحنا قصاب حسن ، المعجم المسرحي ،ص269

[2] – حميد لحمداني ،بنية النص السردي (من منظور النقد الأدبي)،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ، المغرب ،الطبعة الأولى ،1991،ص51

[3] – علي عبد الرحمن فتاح ، تقنيات الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل ،جامعة صلاح الدين،مجلة كلية الآداب العدد102 ،ص46

2. رمزية الشخصيات:

مثلا ظهرت الشخصية في الرواية والقصة بقوة كان ظهورها في المسرح أقوى وأعمق من الأنواع السابقة. لأن الكاتب المسرحي لا يمكن أن يكتب على أرواقه نصا بدون رسم شخصياته أولا ومنه **(إن الشخصية في المسرحية كما هو شانها في القصة والرواية ضرورية لتجسيد الفعل أو الحدث إلا أن الفعل لا يكون إلا بوساطة الشخصية لذا فالشخصية هي صانعة الحدث)**[1]إن الشخصيات في المسرح هي رموز يتخذها الكاتب للقيام بالفعل المولد للأحداث، فهي كائنات حيا في العرض وفق خيال كاتبها، فالشخصية والحدث جسر ينبع منه النص المسرحي. وتختلف الشخصية في المسرحية عن شخصيات الأنواع الأدبية الأخرى في كونها **(وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه ،كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار .و المونولوغ والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي)**[2] وهنا يظهر الاختلاف جليا في هذا السياق . فهي تمثل العنصر المشوق عند الكاتب المسرحي لأنها تنبع منها جميع الأفعال التي تساعد على تنامي الأحداث وتطورها وتضخمها وحلها. **(فعالم المسرح صورة للعالم الكبير، لا عزلة فيه. ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات. ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية، المسرحية ،ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث ...)**[3]. على الكاتب المسرحي أن يساعد الجمهور في فهم شخصياته، وهذا يظهر في أبعادها التي تميزها وتحدد ملامح كل شخص **(لكي يوقف الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحد واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل**

---

[1]– نيهان حسون السعد ون ،الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل :دراسة تحليلية ،كلية العلوم الإسلامية ،العدد السادس عشر ،2008،ص 20

[2]– ماري الياس وحنا قصاب حسن،المعجم المسرحي،ص269 –270

[3]– ينظر :محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث، ص568

واحد منهم أبعاده الثلاثة :البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته.)[1] وتظهر رمزية الشخصيات في الدور الذي تمثله على الخشبة **(قد تتخذ الشخصية مظهرا مباشر ،أو تلبس أقنعة رمزية وتراثية للإحالة عن معنى ما. ومن ثم تتأرجح ،الشخصيات المسرحية المثبتة في المسرحية بين الشخصيات واقعية معاصرة، وشخصيات خيالية، وشخصيات خارقة عجيبة وغريبة، وشخصيات تراثية قد تكون تاريخية ،أو أدبية أو فنية أو أسطورية أو خرافية أو فلسفية أو فكرية أو علمية)**[2].

تصنف الشخصيات في المسرحية حسب معايير مختلفة، حسب الدور الذي تقوم به في العرض المسرحي. فهناك شخصيات رئيسية أو محورية، وشخصيات ثانوية وشخصيات نامية أو ثابتة وغيرها من الأنواع الأخرى.

وهذا ما سنحاول تطبيقه على شخصيات مسرحية" فاوست والأميرة الصلعاء". قد وظف برشيد عدد من الشخصيات التي اختلفت أدوارها ووظيفتها. ومن أهم هذه الشخصيات نجد:

- **الشخصيات الرئيسية:** ويعرفها شريبط بأنها: **(هي الشخصية الفنية التي يصطفيها القاص لتمثل ما أراد تصويره أو ما أراد التعبير عنه من أفكار وأحاسيس...وتكون هذه الشخصية قوية ذات فاعلية كلما منحها القاص حرية، وجعلها تتحرك وتنموا وفق قدرتها وإدارتها ،بينما يختفي هو بعيدا يراقب صراعها، وانتصارها أو إخفاقها وسط المحيط الاجتماعي أو السياسي الذي رمى بها فيه...)**[3] فالشخصية المحورية هي الأكثر جاذبية لدى الكاتب والمتلقي، فهي بؤرة العرض المسرحي الذي لا تخلوا

[1]– علي احمد باكثير ،فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية،ص74

[2]–جميل حمداوي ،تاريخ المسرح ومدارسه ،ص 192

[3]–شريبط احمد شريبط ، تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ،من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، د(ب،ط)،1998،ص32

منه. وهي الأكثر فاعلية في هذه المسرحية ،فهي التي تنمي الأحداث وتطورها وتأزمها. ومن هذه الشخصيات:

- **العجوز**: فالعجوز هو إنسان كبير في السن، له ملامح واضحة تظهر عليه كالصعوبة في الحركة وتجعد الوجه وضعف النظر وبياض الشعر ....وغيرها من المظاهر التي تدل على الشيخوخة . إن هذه الشخصية ليست شخصية واحدة، بل إنها عدد من الشخصيات داخل هذه الشخصية، لأنها تتقمص شخصيات أخرى ذات أبعاد رمزية مختلفة. فتظهر لأول مرة بشخصية "العجوز" تم بشخصية "**فاوست العالم**" تم بشخصية "**شاب وسيم** " تم في الأخير تعود لشخصية "**العجوز**" . .وتتجسد صورة هذه الشخصية الرمزية في الحوار الآتي في قوله:

- **العجوز:(وحده داخل بقعة ضوء يرتدي لباس ابيض مما يوحي بأنه أصبح عالما يسعل**
- **مياسة :أنت يا سيدي عالم العلامة .أليس كذلك ؟**
- **العجوز: ولكنني لا اعلم شيئا.مطلقا لا شيء.أنا الدكتور فاوست العلم الذي أبحر بين موج الأوراق والكتب المنهرئة. لقد توضأت بالحبر زمنا وما تطهرت بنيت الصوامع من الورق ....)**[1] ومنه يصبح العجوز الدكتور فاوست، فاوست ذلك العالم المشهور لدى الغرب لأنه نابغة في العلم والمعرفة، وقد وظف كشخصية رمزية ذات بعد أسطوري أو بعد تاريخي عند الكثير من الأدباء في روايات وقصص ومسرحيات تحكي قصة هذا العالم .وهذا بالتحديد ما جعل برشيد يلتفت لهذه الشخصية ،ويحاول سرد حكايتها المشهورة .

- **فاوست العالم:** هو شخصية رئيسية تغيرت من عجوز هرم إلى دكتور وعالم ،وقد ذكر برشيد بعض ملامح هذه الشخصية بداية: **(فاوست: أنا الدكتور سلمان الخاسر والمدعو بفاوست...)**[2] حيث صرح باسمه الكامل ،وكذلك في بعدها الفكري فهو رمز للعلم والمعرفة

[1]–عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ، العراق ،مجلة الأقلام العراقية ، العدد6،1980ص209

[2]–المصدر نفسه،ص212

ويتجلى في قوله **(فاوست: أنا فاوست الباحث في العلم والمعرفة...)**[1] وفي قوله أيضا: **(فاوست: لقد أضعت عمري بين المختبرات والكتب .يعيش الناس حياتهم أما أنا فقد قرأت عنها فقط.أردت أن أبيع عمري في العلم والمعرفة...)**[2] فهو بحث عن العلم حتى نسى نفسه وحياته . فبدأ يفكر في أشياء غريبة كعجزه عن معرفة العالم وأسراره وكذلك في عدم قدرته في معرفة ما كان وما سيكون،هذا ما جعله يعيش حالة صراع داخلي .تتصارع فيه الأفكار بين الرفض والقبول بين الخير والشر... فأحس أن ما يبحث عنه لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال السحر الأسود ،باستحضار الشياطين في قوله: **(فاوست :ماذا يفيد كل هذا العلم ؟ماذا تفيد الدواة وماذا يفيد كل هذا العلم ؟وهذه الدنيا رموز والغاز محكمة ؟لا شيء يمكن أن يفك الظلام إلا السحر الأسود. يا أيتها الشياطين ساعديني .ساعديني وخدي ما شئت مني .أيتها الأرواح والأشباح . أين أنت ؟أعطني كتبا في السحر والتنجيم وإحضار الأرواح .أعطني قدرة سحرية لا نفد من عين الإبرة ،و أعيد الأزمان الراحلة .يا أيها الشيطان أغثني أغثني)**[3]. فيطلب حضور الشياطين إليه وفجات يأتيه الشيطان ودار حديث بينهما كان مضمونه مدى رغبة فاوست في تعلم السحر وإحضار الأرواح الشريرة وكيف يصبح منجما وعرافا...لفك الأسرار الغامضة في الحياة والكون ،والشيطان فرح كثيرا لأنه سيخرج فاوست من رحمة الله إلى الكفر والجهل ، ويستولي عليه وعلى أفكاره فطلب من فاوست أن يعقد اتفاق معه لمدة سنوات طويلة مقابل أن يأخذ روحه في أخر يوم من السنة الأخيرة ،وهذا ما يعبر عنه في قوله:

(-الشيطان :خذ هذه الورقة وهذه السكين..

-فاوست :وماذا افعل بالسكين ؟

---

[1]-المصدر نفسه ،ص230

[2]- عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص210

[3] .-المصدر نفسه, الصفحة نفسها

-الشيطان :اجرح ذراعك ،واكتب صك الاتفاق بدمك ،...سأعطيك ألفي سنة من الحياة ...نعم هكذا يا فاوست (يجرح ذراعه) والآن اكتب ..

-فاوست: أنا الدكتور سلمان الخاسر والمدعو فاوست اشهد أنني أعطي روحي مقابل ..)[1]. وهنا يلبس فاوست العجوز قناع لشخصية أخرى وهي شخصية فاوست الشاب الوسيم في مقتبل العمر.ولكن لماذا اختار برشيد شخصية فاوست العجوز؟ لماذا البسها أقنعة مختلفة الرموز والدلالات؟ ربما لان العجوز فاوست لم يعد يقدر على تحمل عبئ الشيخوخة أو لأنه شخصية ضعيفة عاجزة ،أو لأنها لم تتمتع بالحياة ولم تفعل ما تريد ، فكانت فرصة من ذهب أن يعود للماضي ويعيش شبابه من جديد ، فهي شخصية "مفعول بها " ومن أصبح فاوست الآن:

- **فاوست الشاب:** لقد عاد فاوست لطيش الشباب ،من عادات طفولية وشهوات ورغبات مكبوتة ،عجز عن تحقيقها سابقا لأنه كان يسعى لطلب العلم والمعرفة فقط .ومنها رغبته في العيش بحرية حيث لا يحكمه دين ولا عقيدة ،فبحث عن الحب والزواج فدله الشيطان على فتاة اسمها مياسة ابنة الطحان، وعندما التقى بها تفاجئ بجمالها القاتل بوقع في حبها في قوله: **(-مياسة : ونحن يا قزمان ؟.**

- فاوست : نحن ؟ نحن عشاقها وهذا يكفي أنا لا اطلب مالا ولا أرضا ولا حاجبا ولا سلطانا ولا أي شيء .العشق وحده خبزي و أدامي وجاهي وقدرتي ..

- فاوست : أعشقك يا ابنة الطحان ...)[2]. وهكذا أصبح فاوست يعيش قصة حب مع حبيبته مياسة الغجرية ،وفي احد اللقاءات المتواصلة بينهما، اخبرها أنها جميلة جدا وان جمالها يكمن في لباسها وشعرها ، فوضع يده على شعرها وامسكه فكانت الصدمة

[1]- عبد الكريم برشيد ، ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص211-212

[2]- المصدر نفسه ،ص216-222

(– فاوست: ماذا أرى مياسة صلعاء ؟بنت الطحان صلعاء ؟ شعرك الجميل إذن لم يكن غير باروكة...أنت لاشيء .لا شيء غير ما أعطاه الخياط ،ملعون أنت يا مظلوم .حسنك مزيف .وعطاؤك وهم وقبض ربح .لقد خدعتني .

–مياسة: رد لي شعري يا قزمان أرجوك، سيراني الناس .هات شعري)[1]. فجمال مياسة كان قناع مصنع اخفت به شكلها الحقيقي، وهذا كله من فعل الشيطان الذي حولها من فتاة بسيطة إلى أميرة وفاتنة الجمال، هنا شعر فاوست أن الشيطان خدعه وكذب عليه، وفهم أن ما كل ما أعطاه له الشيطان كان مجرد زيف سيزول مع الأيام ،فطلب حضور الشيطان فأتى إليه مسرعا، فاوست اخبره انه ندم ولعنه لأنه باع نفسه له ولكن الشيطان وجد طريقة أخرى لتأثير فيه فأعطاه مشروب وأمره بشربه وسوف ينسى كل شيء، فشرب فاوست وأصبح في حالة سكر وقد دعا أصدقائه للشرب معه "الإمبراطور و الزئبق والحمال "

فقرر فاوست أن يتوب ويطلب المغفرة من الله تعالى لأنه أشرك، به واتبع خطوات الشيطان، ولكن مدة نهاية الاتفاق اقتربت فجاءه الشيطان لقوله :

(–الشيطان:استعد يا فاوست فاليوم استرد وديعتي منك ،فعندما تدق ساعة الميدان اثنتي عشر دقة فأنني سآتي لآخذ روحك المدنس ،وانزل به إلى قعر الجحيم ،موعدنا إذن منتصف الليل .آه ما أعجب هذا الإنسان .انه يسعى دائما للتوبة في أخر لحظة ...

– فاوست :الموت ؟ولكنني مازلت شابا)[2]. فشعر فاوست بالخوف لأنه سيموت وهو لم يطلب المغفرة ، ولم يصلح نفسه ، فجمع أصدقاءه و حكا لهم قصته انه فاوست العالم، ذالك الرجل العجوز الذي باع نفسه للشيطان ،ولكنهم لم يصدقوه و قالوا إنها مجرد حكاية قديمة وفجاة انتابه إحساس غريب في جسده ،وهو بداية خروج السحر منه لقوله:

(– فاوست :إنني أحس به يتبخر ..

[1]– عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص223

[2]–المصدر نفسه،ص230

-الشحاذ :هو ماذا الذي يتبخر ؟

-فاوست :السحر .إنني أحس بالعياء ...

-الزئبق :انظروا .لقد ابيض شعره فجأة .

- فاوست :أنا فاوست قلت لكم .إنني لم اعد أرى أي شيء ،أعطوني نظاراتي حتى أراكم .أين انتم ؟

-الشحاذ :وجهك تجعد أيها الرجل .

- **فاوست :إنني لم اعد اقدر على الوقوف فأعطوني عصاي...)**[1] وعند الساعة الأخيرة عاد فاوست عجوز هرم، فطلب من المصور أن يصوره كي يراه جميع الناس في كل العصور ،وان الشيطان لن يأخذ منه شيء فكل ما يملكه سيتركه لهم ... وبعد لحظات يموت فاوست. وهذه هي قصة العلم فاوست . وقد وشفق برشيد في رسم هذه الشخصية وخاصة في الوقوف على دلالاتها الرمزية، لان شخصية فاوست رمز للإنسان الطموح لدرجة انه يبيع ضميره ودينه وعقيدته للشيطان والأرواح الشريرة، وهذا الطموح كان سبب هلاكه في الأخير، أراد برشيد أن يوصل فكرته للقارئ، التي تدل على أن فاوست هو مجرد رمز ونموذج تاريخي قديم ولكن هذه الحكاية حدثت ومازالت تحدث عند كل الشعوب. ومن الشخصيات الرئيسة الأخرى هي:

- **الخياط(الشيطان):** وهي الشخصية التي تقابل شخصية فاوست أو هي الخصم أو العدو الذي يصنع الصراع الدرامي داخل المسرحية ،وهذه الشخصية تحمل رموز مختلفة حسب الوظيفة التي تؤديها فنجدها في دور"الخياط" ثم تتقمص شخصية رمزية أخرى وهو دور "الشيطان "

[1]- عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص232

– **الخياط:** إن الخياط هو شخصية واقعية موجودة في الحياة ،فالخياط هو الذي يخيط الملابس للناس، وقد وظفه برشيد بنفس المهنة (الخياطة)، وذكر اسمه المدعو:

(–**الخياط :أنا مظلوم بن ظالم الخياط .**)[1] ظهرت هذه الشخصية في السوق ،حيث سيقوم هناك حفل تنكري يجتمع فيه جميع الناس ،وكان يطلب من المارة اختيار ما أعجبهم من لباس ، فكان كل لباس يرمز به إلى فيقول:

(–**الخياط :اليوم أيها السادة يقام حفل تنكري في هذا البلد السعيد،لذلك فقد هيأت للحفل ملابس مختلفة، ملابس لكل العصور والأمم والمهن والطبقات ،الحقيرة والمحترمة ،وما بينهما كذلك...البسوا هذه الملابس المعلقة. تأملوا أنفسكم في المرايا المشروخة .اختاروا ملابسكم وأقنعتكم .اختاروا الأصباغ والألوان.**)[2]. يمثل اللباس رمز يعرفنا بهيات صاحبه ولكن الخياط غير اللعبة، حيث أراد أن يرتدي كل شخص لباس مختلف عن المعتاد، وهكذا تتكرت كل الشخصيات في الحفل. وسرعان ما تتحول شخصية "الخياط" إلى شخصية "الشيطان". ولكن لماذا رمز برشيد للخياط بالشيطان ؟؟ لماذا لم يختر شخصية أخرى لتؤدي دور "الشيطان " ؟ لأنها يمثلان نفس الوظيفة وهي "الخياطة " فالخياط يخيط الملابس وحتى الشيطان يخيط المكايد للإنسان، فالخياط موجود في كل عصر وفي كل امة وفي كل زمان ومكان ،وحتى الشيطان موجود معنا في كل وقت ولكننا لا نراه ولا نشعر به ،أما هو فيرانا ويخيط لنا المكايد والفتن والمعاصي دون أن ندري .ومنه كان اختار برشيد لهذه الشخصية المزدوجة (الخياط ، الشيطان) هدفا واضحا لنظرا لأداء نفس الوظيفة .

– **الشيطان:** إن الشيطان هو إنسان حقيقي، خلقه الله تعالى كسائر عباده من ماء وطين، ولكنه عصى الله تعالى عندما طلب منه أن يسجد "لأدم عليه السلام" لقوله تعالى: چه ۀ ہ ہ ھ ھ ھ ے ۓ ۓ ﭐﭑﭒچ[3] وهذه الآية تؤكد أن

[1]– عبد الكريم برشيد، عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص207

[2]– المصدر نفسه،ص207

[3]– سورة البقرة ،الاية 34،ص6

الشيطان استكبر عن أمر الله، فلعنه وجعل مصيره النار، وقد ذُكر في القران الكريم آيات كثيرة توحي بمدى خطورة الشيطان، فهو رمز للشر والكف والشرك والوسوسة ...وغيرها من الصفات التي وُصف بها .

الصفات الخلقية: فالشيطان معروف عنه انه ذميم المظهر والصورة ولديه ذيل وقرون وهذا ما ذكرت برشيد في ملامحه في قوله :(**فاوست: مازلت أراك بقرون وذيل ومخالب وحواجب نافرة إلى الأعلى)**[1]. وينتمي الشيطان لعالم الإنس والجن وقد وصف نفسه في قوله :(**الشيطان :شيطان كادح من الدرجة الثالثة في المجتمع الابليسي)**[2] .

الصفات الأخلاقية: للشيطان صفات أخلاقية تميزه عن كل الناس ،منها رفضه لذكر اسم الله عز وجل لأنها تحرقه في قوله :

(– فاوست :أعوذ بالله

–الشيطان :(غاضبا)لا لا تعد إلى ذكر هذا الاسم أمامي .أنت تريد أن تحرقني بالنار يا فاوست)[3] وهذه حقيقة منذ عصى الشيطان الله، أصبح الإنسان يدعو عليه "بتعوذ بالله من الشيطان الرجيم "، فهي تحرقه وتمنعه من أن يوسوس له . وفي موضع أخر عندما طلب فاوست من الشيطان انه يريد الزواج لقوله

(– الشيطان :إلا الزوجة. هذا مطلب ليس من اختصاص الشياطين.

– فاوست :ولماذا يا مظلوم ،و أنت الشيطان ؟

– الشيطان :لان الزواج رباط مقدس .ونحن معشر الشياطين أعداء لكل ما هو مقدس، انه رباط وقيد، ونحن ندعو إلى الحرية والانطلاق...)[4] إن الزواج هو طاعة لله تعالى والابتعاد عن المحرمات، فهو رمز مقدس، ولكن الشياطين تكره كل القيود وتدعوا للخبائث

[1]– عبد الكريم برشيد , عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص225

[2]– المصدر نفسه ،ص214

[3]– المصدر نفسه ،ص211

[4]– المصدر نفسه ،ص214

والمعاصي ، فهي تعتبر الحلال حرام والحرام حلال .والشيطان أمر فاوست أن يتخلى عن كل الرموز الدينية، من الدين والأخلاق والتسامح، وفي هذا الصدد قال له:

(-الشيطان :حريتك لا يمكن أن تجدها إلا في الشر . كن مالا يريد الناس

-فاوست: وماذا يريد الناس يا مظلوم ؟

-الشيطان: يريدون كل ما هو خير وجميل وعادل .وأنت حين تأتي بهذه الأشياء فانك لن تكون سوى عبد ،..ليمت القانون والدين و الأخلاق و الأعراف .مزق كل الشباك يا فاوست .فحذار أن تخدعك الكلمات الفارغة .التسامح يعني الضعف يا فاوست .وان تكون طيبا معناها انك مغفل ...لان الخير له ثمن وتعريفة محددة.أما السر فبالمجان)[1]

فمكر الشيطان وأفكاره الخبيثة أثرت على فاوست كثيرا، حين صدقه فخدعه في الأخير، حين اخذ روحه، وكل هذه العبارات والصور والملامح هي رموز للشيطان، فبرشيد رمز للشيطان بصورته الحقيقة كما خلقه الله .والخداع و الخذلان من أهم صفاته لقوله تعالى:

چھ ہ ہ ھ ے ۓ ۓ ﮲ ﮳ ﮴ ﮵ ﮶ چ[2]

ومنه شخصية الشيطان وما تحمله من رموز خلقية وأخلاقية دليل واضحا على مدى بشاعة الشيطان، وعلى شدة كرهه للبشرية جميعا ،وقد ركز عليه برشيد كرمز حاضرا وموجود معنا في كل العصور والأديان .

ومن الشخصية الرئيسية التي خدعت فاوست وزادت من كرهه للشيطان الملعون هي شخصية "مياسة "

- **مياسة:** هي شخصية رئيسية شاركت الحدث الدرامي مع "البطل فاوست "، وهي شخصية رمزية توحي بالأنوثة وبالقوة والسيطرة للمرأة لكل شيء، ويتجسد هذا من خلال ما يرمز إليه اسم مياسة، هو اسم مشتق، وعربي الأصل والجذور، وهو مشهور في دول الخليج العربي ومن مشتقاته **(ميس ،ميساء،ميسا)**

[1]- عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص218-219

[2]- سورة الفرقان ،الاية 29،ص362

وجاء في لسان العرب لفظة مياسة في قوله:(**ميس :المَيْسُ التَّبَخْتُر ،مَاسَ ،يَميسُ مَيْسا68 و مَيسَانًا :تَبَخترَ و اختَالَ .وغصن مَيَّاس :مَائلْ .المَيَّاسَة من النساء ،وهي المختالة ...**)[1] ومعناها المرأة التي تتبختر في مشيتها لتلفت أنظار الرجال.

وقد عبر عنها برشيد بنفس الرموز التي دل عليها الاسم ، كانت مياسة شخصية بسيطة وفقيرة ولكنها دخلت اللعبة وتنكرت هي أيضا بشخصية الأميرة ،لتحقق ما حلمت به بان تسحر جميع الرجال، وقد ساعدها الخياط (الشيطان) بتزيينها بالملابس الفاخرة والمجوهرات الساحرة .

مياسة هي شخصية قوية تدعي دوما الغنى وهي من اكدح الناس، واصلها الحقيقي في هذا الصدد تقول:

(**– مياسة: أنا مياسة الغجرية**)[2] هي تنتمي للغجريات وهو نوع من القبائل الموجود منذ القدم. وقد ذكرت نسبها فأبوها هو الطحان في قولها:

(**–مياسة:لا شيء. مطلقا لا شيء سوى أن أبي هو الطحان**

– الزئبق :الطحان ؟

– مياسة: نعم وهو أغني الناس وأشرفهم وأكرمهم.)[3] .

فهي تعيش في دوار في قوله: (**–الزئبق :لقد رايتك حق ولكن في دوار الدوم**)[4] فالدوار رمز مكاني للحياة البسيطة ، فالحياة فيه صعبة جدا من حيث العمران ويكثر فيه الفقراء والمحتاجين . ولكن مياسة أرادت التحرر من قيود الفقر والتهميش ،لهذا طلبت من الخياط أن يعطيها كل شيء يدل على الغنى والرقي والجمال ، يظهر في حديثها مع الخياط

(**–الخياط:ما تريدين؟**

– مياسة :أريد رداءا مطرزا بالذهب ،لم تلبس مثله الملكات ولا الجنيات .

---

[1]– ينظر: ابن منظور ،لسان العرب ، مادة ميس ،الجزء السادس،ص224

[2]– عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص208

[3]–المصدر نفسه ،ص213

[4]– المصدر نفسه ،ص212

– الخياط :وماذا غير الرداء يا مياسة؟

– مياسة :أريد عطورا سحرية ،أريد قلائد العقيان ،وأساور ذهبية .أريد أن اقتل بالعشق كل الرجال الملاعين .لعبتي المفضلة هي أن أكون عروسا ثم من بعد أرملة، أريد يا خياط ضفيرة طويلة، ورموشها اصطناعية، وأظافر اصطناعية، وعيونا وحواجب اصطناعية.)[1]ذ

ومنه تصبح مياسة في شخصية أميرة، تلك الأميرة التي لبست قناع غير كل ملامحها (الوجه والشعر واللباس)، فتصنعت بالملابس وخرجت تبحث عن المصور كي يصورها وتصبح مشهورة عند كل الناس وكل العصور. وفي هذا المقطع نجدها تتفاخر بنفسها في قولها : (**–مياسة :أنا مشهورة كالقمر ..**

–الزئبق وهل يخفى القمر ؟

– مياسة :أنت تحسن الحديث إلى نساء المجتمع الراقي ،لقد رأيت صورتي في الجرائد ..أو انك رأيتني في السينما ،أو في متحف اللوفر ،لأنني موجودة في كل متاحف الدنيا.)[2]

ولكن الزئبق يعرف أنها مياسة الغجرية، وأنها من دوار، وهي تخدع الجميع بلباسها الفاخر وكي لا يفضحها طلبت منه أن يصبح خادما لها، وهكذا اخفت سرها.

وفي احد الأيام كانت مياسة تبحث عن خادمها الزئبق ،فالتقت بفاوست الشاب الوسيم ودار بينهما حديث ،فأعجب كل منها بالآخر، وفجأة يدخل المصور، فطلبت منه أن يصورهما، ولكن فاوست رفض لأنها فضيحة، أما مياسة أعجبها الأمر واعتبرتها شهرة في قولها : (**–مياسة :جميل جدا ،ويرانا الناس ،كل الناس يا قزمان .وقد يرى صورتي مخرج سينمائي فأصبح نجمة في هوليود .**

– فاوست :فكري في الفضيحة أولا يا امرأة ..

[1]–، عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ص208

[2]– المصدر نفسه ،ص212

– **مياسة :الفضيحة شهرة)**[1]. فمياسة لا تهتم لشيء إلا الشهرة والمكانة المرموقة ،حتى لو كان على حساب شخصيتها أو مكانتها في المجتمع.ولكن فاوست اكتشف خدعتها بنفسه ،فشعرت مياسة بالخوف والضعف، فانعكس الأمر عندما طلب فاوست من المصور أن يأخذ لهما صورة ، فرفضت مياسة وشعرت بالإهانة في قولها:

(–مياسة : انه مصور وسيفضحني في كل البلاد سيحولني كارت بريد..

– فاوست :جميل ،جميل جدا جدا ....

– مياسة :فكر في الفضيحة يا قزمان

– فاوست :الفضيحة شهرة

– مياسة :إلا هذا النوع من الفضيحة .)[2].

ومن هذه الفضيحة شعرت مياسة بالندم، وأدركت مدى حبها لفاوست، فرمت بلباسها المزركش، ونزعت قناع وجهها المستعار، فعادت مياسة الغجرية، الفتاة البسيطة ابنة الطحان، ولكنها هي أيضا ندمت بعد فوات الوقت، لان فاوست في تلك اللحظة مات .ومنه مياسة رمز للمرأة القوية التي تبحث دوما عن الاستقرار والعيش الرغيد ،وتبحث عن الحب .

- **الشخصيات النامية** : الشخصية النامية لها دور اقل من الشخصيات الرئيسية ،فهي تساعد على نموا وتطور الحدث، وتسمى أيضا بالمدورة أو المتحركة أو الدينامكية . وهي **(الشخصية التي تتطور من موقف إلى موقف –بحسب تطور الأحداث ،ولا يكتمل تكوينها حتى تكتمل القصة)**[3] أي أنها شخصية تتغير وتتقمص ادوار مختلفة داخل شخصية واحدة .وهي أيضا :**(كما أنها تتميز بقدرتها الدائمة على المفاجئة بطريقة مقنعة تظهر به جوانبها وعواطفها الإنسانية المعقدة من خلال التكشف**

[1]–، عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ص216

[2]– المصدر نفسه،ص223

[3]– شريبط احمد شريبط، تطور البنية في القصة الجزائرية المعاصرة ،ص33

وتطور المسرحية وتقدمها)[1] ومنه تمثل الشخصية النامية عنصر الدهشة والمفاجئة لدى القارئ، فلا نكاد نفهمها إلى عند نهاية المسرحية .ومن الشخصيات النامية التي عرضت في المسرحية هي:

- **الأحدب:** أن الأحدب هو شخصية نامية ،كان له دور كبير في تفعيل وتطوير الحدث، وأطلق عليه برشيد اسم "الأحدب" كرمز لصفة خلقية فيه لأنه"أحدب".

وجاء في معجم الوسيط معنى هذه الصفة :**(الرجل: ارتفع ظهره فصارا ذا حَدَبَة.ويقال : حَدبَ ظهره. فهو أحْدَبْ ..)**[2] وتعني أن يكون ظهره مرتفعا جدا. ومن ملامح الخلقية كذلك في قوله :**(الإمبراطور :اللعنة عليك أيتها الحياة .الم يكفك أن أكون احْدَباً حتى زدتني العور ؟)**[3]. وقد فاجأتنا هذه الشخصية بواقف عدة منها**(حارس مقبرة)ثم إلى (إمبراطور عظيم)وأخيرا إلى (راعي غنم)** وكل دور له رموزه التي تحدده وهي:

إن الأحدب كان يحرس المقبرة ،وهي مكان يدفن فيه الموتى، وهذا يوضح حالته الاجتماعية، فهو حارس فقير، في قول **(الزئبق: حارس مقبرة من الدرجة السابعة)**[4] .حيث كان يعاني من ضغوطات واضطرابات نفسية بسبب شتم وتهميش الناس له، فقال انه سيصبح إمبراطور وسينتقم منهم في قوله: (– **الإمبراطور:تضحكون علي كعادتكم تسخرون مني، ولكني إمبراطور وسيأتي الوقت لتقبلوا الأرض تحت أقدامي .ساعتها لن ارحم منك أحدا. سأملأ قلبي قسوة وكراهية)**[5]. فذهب للخياط كي يغير مهنته من شخص ينبذه الناس إلى رمز يخافه الناس.وفي حوارهما يقول له:(–**الأحدب :أريد لباس إمبراطور عظيم .**

–الخياط: قل لي يا إمبراطور، وماذا تريد غير الملابس ؟

---

[1]– نيهان حسون السعد ون ،الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل ،ص24

[2]– معجم اللغة العربية ،المعجم الوسيط، مادة حدث، ص159

[3]– عبد الكريم برشيد ، ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص217

[4]– المصدر نفسه،ص207

[5]– المصدر نفسه ،ص207

-الإمبراطور: أريد تاجا وصولجانا وعربة. أريد خيلا وعبيدا وقصورا .أريد هرجانا و سيافا وحاجبا وعرافا.أريد مظاهر العظمة..)[1].وكل هذه رموز للسلطان، فالأحدب من الآن أصبح إمبراطور.

عندما تقمص الأحدب شخصية الإمبراطور الأعظم، فالإمبراطور هو رمز الحكم والسلطة، شاع منذ القدم ،فغير اسمه في قوله :(**-الإمبراطور :تاج الدين، هذا هو اسمي ،تاج الدين الأول)**[2]. وهنا شعر الإمبراطور بالحرية والقيمة وانه إنسان عظيم يحكم جميع الناس في مملكته (المقبرة)التي ينام فيها رموز مختلفة من البشر ،وهو سلطان عليهم . حيث جعله الشيطان حرا طليقا ذو مكانة عالية ،هذا ما جعله يكره الحياة ويصبح صديقا للشيطان في قوله :(**-الإمبراطور :اللعنة عليك أيتها الحياة . تكرهينني بلا شك . ولكن كراهيتي أشد واكبر،، لقد أخذت مني كل شيء .جردتني من الوسامة والحب أيضا، فهرب الناس مني .لم تنصفيني فكان لابد أن أكون في صف عدوك، نعم ،أن أكون في صف الموت .أنت أخذت ،وهو أعطى .أعطاني صولجانا وتاجا ومملكة .أنت أفقرتني ولكن الموت أغناني ،أهداني العلم والحكمة والسلطان .انظري، كل عظماء الأرض والتاريخ ينامون الآن تحث أقدامي وحذائي .ومملكتي أنا لا تحابي احد ،فالكل فيها سواء ،الأمراء والسلاطين في صف واحد مع الصعاليك والشحاذين)**[3]. فصراعه مع الحياة ونظرة الاحتقار من الناس جعلته يكره كل العادات والتقاليد والدين ،ونظر بسخرية وحقد لخالق هذا الكون، وهو يؤكد انه ترك عبارة الله وأصبح يعبد الشيطان الرجيم .ولان كل الموتى تحت قدميه رمز لنفسه انه العادل بين الناس في قوله :(**-الإمبراطور: أنا الإمبراطور الوحيد الذي حقق العدالة في التاريخ)**[4].فهو رمز للعدل والمساواة. وفي الساعة الأخيرة قال فاوست أنني سوف ادفن في مملكتك يا الإمبراطور، فرد عليه انه لم يعد حارس للمقبرة .

---

[1]- عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ص207

[2]- المصدر نفسه،ص207

[3]- المصدر نفسه ،ص217

[4]- المصدر نفسه، ص218

وهنا تظهر شخصية جديدة مختلفة تماما عن الرموز الأخرى وهي "**راعي غنم** ".في قوله:

(-الإمبراطور :أنا ما عدت حارسا للمقبرة يا فاوست

– فاوست وماذا أصبحت إذن ؟

-الإمبراطور :أنا من اليوم راعي للأغنام

– فاوست: أنت؟-الإمبراطور :اصعد للجبال في الفجر ،و أعود للناس عند الغروب كل مملكتي مختصرة في ناي وعصا)[1].

ومنه شخصية الأحدب تميزت بمواقف و أفعال مختلفة ،رمز بها برشيد إلى معانات الحارس ،المهمش وكرهه للحياة، وكيف تُأثر هذه المكبوتات فيه لدرجة يتفق مع الشيطان ، إلا انه يصبح في الأخير راعي غنم.

- **الشحاذ:** وهو كذلك من الشخصيات النامية التي ساهمت في تطوير الأحداث، إن الشحاذ هو صفة ورمز عُرف به الشحاذين والمحتاجين والمتسولين..، وهي رموز لطبقة الكادحة في المجتمع، وقد ظهر هذه الشخصية بمواقف عدة منها

"**الشحاذ**": رمز للفقر الشديد. ثم "**تاجر** " وهو رمز البيع والشراء. ثم "**المؤمن التقي**" فهو رمز للإنسان المسلم الذي يخشى الله تعالى .فبرشيد وظف هذه الرموز، ليسلط الضوء على هذه الفئة من الناس، وبيان أن ما يظهر إلينا مجرد وهم وخداع والحقيقة عكس ذلك، وهذا ما عبر عنه برشيد بهذه الرموز.

وتبدأ القصة لما طلب من الخياط أن يخيط له لباس و يعطيه عكازا في قوله :

(-الشحاذ: أريد بدلة عتيقة ،تزاحمت فيها الرقع بشكل فوضوي، وتعددت ألوانها وأشكالها، وتباينت أصولها التاريخية والجغرافية ،بدلة توحي بشيء اكبر من الفقر والبؤس. وأريد أيضا عكازا عتيقا يوحي بالعجز والتشرد...

-الخياط :وما حجتك بالعكاز يا رجل ؟

[1]- عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ، ص232

-**الشحاذ :أتوكأ عليه طبعا ولي فيها مآرب أخرى)**[1].فلباس التجار والعكاز حولت هذه الشخصية من شحاذ إلى تاجر كبير ،وكي لا يكتشف أمره انه أغنى الأغنياء استعمل العكاز كرمز للعجز والكبر والتشرد من جهة و ليخفي الملايين فيها من جهة أخرى.في قوله :(-

الرجل:هل معك شيء ثمين

-الشحاذ معي هذا العكاز يا سادة

-الرجل وماذا غيره؟

-**الشحاذ :ليس لي غير هذا العكاز وهو أغلى من خاتم الملك وصولجان السلطان....،فكل ثروتي موجودة في هذا العكاز.**)[2] وهنا يعترف الشحاذ انه غني جدا ويتظاهر بالفقر، وكل ملايين الدنيا في العكاز، هو رمز لكل طرق الاحتيال والنصب، ولان الشيطان الخبيث يسعى دوما للفتن والتعريض ،أراد أن يقدم رموز وأدلة على أن الإنسان بطبعه منافق ومخادع ، فأخذه يتجسس على الناس ،فصعد معه إلى السماء، فرأى فاوست الشحاذ فاكتشف حقيقته في قوله :

(- فاوست :الملعون .الشحاذ إذا رجل غني ،ومهرب أيضا .

- الشيطان :نعم وكل غني شحاذ أيضا...) وانطلاقا من هذه الفكرة أراد الكاتب أن يعرض أصناف الناس وان كل إنسان في داخلة رموز من الشخصيات الأخرى التي تعمل في الظلام ، ثم يرتدي الشحاذ لباس المؤمنين ،إن المؤمن رمز للعبادة وطاعة الله ولباسه رمزا للطهارة ...،ولكن الشحاذ غايته من هذا اللباس هو إخفاء أعماله السيئة، في قوله:(-

فاوست :انظر ماذا يفعل ذلك المؤمن التقي

-الشيطان :المؤمن والتقي انه الشحاذ يا فاوست ولكنه هذه المرة في لباس المؤمنين

-فاوست :انه يخبئ المال في الحذاء

---

[1]- عبد الكريم برشيد، ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ص208

[2]- المصدر نفسه،ص220

–الشيطان :انه مهرب يا فاوست وتاجر مخدرات أيضا)[1].

ونجده يصرح انه ليس شحاذا وان الملابس تخدع في قوله(–**الشحاذ :انتم واهمون أيها الناس .غرتكم ملابسي بلا شك .الشحاذ وظيفتي .وظيفة تنتهي داخل الوقت الإداري أنا صاحب الملايين مهرب خطير للعملة تاجر في السوق السوداء والصفراء كذلك)**[2].

فسخرية أصدقائه منه واستفزازه جعله يفضح نفسه ،ولكنه يحدث معه أمر فضيع عندما قال الزئبق توجد عجوز ماتت ومازالت لت تدفن ،فيقول فاوست هي أمك يا شحاذ فصدمه الخبر ورمي بنقوده، فتحدث بحزن كبير في قوله: (–**الشحاذ:اهو ضروري أن تموت أمي العجوز لتخفق قلوبكم؟ هو ضروري لن يكون مصيري اسود حتى تشفقوا علي؟..هذا العكازي الحقير يختزن في جوفة كل ذهب الدنيا .انظروا (يخرج من العكاز قطعا معدنية ويأخذ في إلقائها من حوله) تحولي يا أموالي خبزا يطعم كل الفقراء ،تحولي انهارا من الخمر تسقي كل أشقياء الدنيا ،افرحوا يا خلاني على حسابي ،واشربوا نخب كل الأشقياء والمحزونين، واشربوا وغنوا معي)**[3]. وفي الأخير تخلى الشحاذ عن العكاز والنقود.

ومنه شخصية الشحاذ شخصية رمزية توحي برموز عديدة منها أن الإنسان مهما وصل للكمال، سيأتيه يوم يرجع للتراب ولا تشفع له النقود ولا المباني ولا أي شيء .وهذه الشخصيات الديناميكية التي ترمز لأكثر من رمز ، وتوجد شخصيات أخرى لعبت دور واحد من البداية إلى نهاية المسرحية .

- **الشخصيات الثابتة:** تمثل الشخصيات الثابتة تلك التي لا تتغير في سلوكها ولا أفعالها أو حركتها، إذ تبقى ثابتة ولا تتطور من البداية إلى النهاية ونعرفها :(**وهي الشخصية التي تبنى حول فكرة واحدة أو صفة لا تتغير ولكن لها الدور في حركة**

[1]– عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص220

[2]– المصدر نفسه،ص227

[3]– المصدر نفسه ،ص228

المسرحية لذا لابد أن تكون حياتها ضمن وحدة التطور)[1]. أي أنها تبقى كما هي ولكنها تنشط الأحداث ،ومن هذه الشخصيات نجذ:

- **المصور**: تمثل شخصية المصور القلب النابض للمسرحية ،حيث كان لها دور فعال كل الشخصيات الأخرى وخاصة" فاوست "،إن المصور رجل فقير مصور،ارتبط اسمه بها كرمز لمهنته، فكانت صوره عبارة عن رموز فوتوغرافية لأحداث المسرحية ليشاهدها كل الناس، ومن ملامح هذه الشخصية "الاسم " حيث صرح برشيد باسمه الحقيقي في قوله: (-**المصور: أنا عبد الموجود المصور، هذه لحظات تاريخية لذلك حضرت لتسجيلها. إن هذا الصندوق السحري سيحتفظ بهذا الزمن إلى الأبد)** [2] فهو حضر الحفل التنكري، يحمل أداة التصوير معه، وصور كل اللحظات ليشاهدها العالم كله، ومنه ملامحه الخارجية قول: (-**الزئبق : أين أنت يا عبد الموجود...أما رأيتم المصور أيها الناس ؟ماذا ؟ تسال عن أوصافه ؟ اسمع إذن حفظك الله انه ليس طويلا وليس قصيرا أيضا ،وليس اسود وليس اسمر ولا أشقر)**[3].فبرشيد لم يعطيه ملامح مباشرة وواضحة ،وقد جمع في صندوقه السحري أجمل الصور الشخصيات من موافق وصراع وحب وخداع وشهد كذلك على موت فاوست ،ليذكره الناس في كل العصور .وكلها رموز تاريخية وأسطورية
- **الحمال:** إن الحمال شخصية ثابتة الموفق والحركة ،حيث ظهر في المسرحية في انه رجل عجوز أعمى يحمل كيسا ويسير به، في قوله: (- **فاوست :حمال عجوز وأعمى)**[4] وهذه من الملامح التي صرح بها الكاتب .ولكن الغريب في هذه الشخصية كيف لأعمى وعجوز أن يكون حمالا ؟، وهو حتى لا يعرف ماذا يحمل في قوله: (-

[1]- نيهان حسون السعد ون ،الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل،ص 26

[2]-عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص208

[3]-المصدر نفسه ،ص218

[4]-المصدر نفسه،ص219

الحمال: ليس من حقي أن اعرف يا ولدي .يكفيني أن احمل و أسير بحملي .أنا كالثور الذي يحمل الأرض .انه يجهل قيمة ما يحمله.يجهل انه يحمل علما وجهلا وفقرا وحروبا وبشاعة. يحمل السفك و الزنى والتصعلك والتمرد...)[1].وفي احد الأيام قرر الحمال أن يرى ما يحمله لأنه تعب من هذا الكيس الذي تسبب له في العمى في قوله: **(-الحمال:ملعون أنت أيها الحمل الثقيل ،لقد أتعبتني زمنا طويلا .كنت سجين العمى أيها الناس .افتحوا هذا الكيس .**

-الشحاذ :هذه ملابس مختلفة يا حمال

-الإمبراطور :نعم ،كانت موجهة بلا شك إلى حفل كرنفال آخر .لتكون أساس لعبة جديدة..

-الحمال: مزقوها إذن ،قبل أن تمزقنا ،أبعدوها عنا قبل أن تبعدنا عن بعضنا .مزقوها)[2]**.**

ومنه فهم الأصدقاء اللعبة وان هذه من فعل الشيطان ،الذي مزال يدبر المكايد للإنسان في كل وقت وفي أي فرصة يجدها، ومنه ترمز شخصية الحمال الإنسان الأعمى الذي باع روحه للشيطان، حين اتبع أوامره صار أعمى لأفعاله الشريرة ، فالأعمى ليس من فقد بصره ولكن العمى من بارع قلبه وضميره للشيطان .

- **الزئبق:** وهو شخصية بسيطة وفقيرة عمل خادما لدى مياسة الغجرية، لأنه اكتشف أمرها، وهو شخصية تتذمر كثيرا لسوء حاله، لقوله:

(-الزئبق:اخبريني يا مولاتي .ماذا جنيت في ملك الله حتى أكون خادما مع أنني أصوم واصلي ؟

-مياسة لست ادري .

[1]- عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص219

[2]- المصدر نفسه ،ص229

-الزئبق: وأنت ؟ماذا صنعت حتى أكون -أنا الزئبق بن رضوان الكريم الجدود العريق النسب- خادمك، وكنت أنت مولاتي)[1]. وهكذا حتى أخر المسرحية يبقى الزئبق سجينا وخادما عند مياسة.

إن مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء "تحمل من المعاني والرموز ما يجعل القارئ يقف عاجزا في تحليلها وفهمها، وهذا هو المميز في أسلوب برشيد، فهو يتلاعب بالشخصيات ويعطيها رموز مختلفة ،يتداخل فيها الرموز الأسطورية مع التاريخية والدينية والصوفية ،تتصارع فيها قوى الخير والشر والوهم والحقيقة.

[1]- عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص213

ثالثا: الأزياء.

إن اللباس هو جوهر الإنسان وأصالته ،فهو موجود مع الإنسان منذ القدم ، وخاصة في الاحتفالات الدينية القديمة، واللباس هو(**الملابس بأشكالها المميزة،كما ترتديها مختلف الشعوب في مختلف الأزمان، وهي مظهر من مظاهر القومية التي تصور الشعب ،وهي وليدة المجتمع ، فلكل امة طابع خاص بها في الملبس ويرجع إلى أحوال جوهرها وتقاليدها ودينها ونتائجها ....والغرض من الملابس هو ستر الجسم والحفاظ على ما يحتاجه الجسم من الدفء والوقاية من الخدوش ،والأناقة وستر العيوب**)[1] ومنه يمثل اللباس معالم الإنسان، وستر وجمال .وقد سيطرت الملابس على الأعمال الفنية منذ زمن ،حيث لا يخلو أي جنس أدبي من توظيف اللباس ولو بصورة قليلة ،ولكنه يطغى على الدراما عنصر أساسي للممثل.

تعد الملابس في المسرح من أهم العناصر الفنية المكملة للعرض المسرحي، فهي تربط بين عناصر العرض الحية والجامدة، إن الملابس هي لغة الأجساد التي من خلالها يتعرف الجمهور على هذه الشخصية، حيث نجد تفاعلا كبيرا بين الممثل والزي الذي يرتديه فمن خلاله تتضح حركات الجسد وأبعاده من "العمر والجنس، والمكان والزمان الذي ينتمي له هذا الشخص ،والطبقة الاجتماعية من غنى أو فقير أو شحاذ أو مهرب ،وحتى الحالة النفسية من فرح أو حزن ،قلق أو حب ...." ويختار المصمم الملابس للشخصيات من خلال الأدوار والصفات التي رسمها لها الكاتب. وتعرف الأزياء في المسرح بأنها :(**إن تاريخ الأزياء المسرحية أقدم بكثير من الديكور، فالتمثيل يعني تقمص "شخصية "،وتقمص الشخصية يعني ارتداء زي بل إن كل قصة يؤديها الإنسان البدائي في طقوسه تتطلب زيا مناسبا، أو التنكر على شكل حيوان .بمعنى أن الممثل يتظاهر بأنه رجل أخر. وهذا الرجوع**

[1]–عبد اللطيف هاشم علي الكعبي ،توظيف الأزياء المسرحية في التشابية الحسينية ،كلية الفنون الجميلة ،قسم التربية الفنية ،جامعة البصرة ، مجلة دراسات البصرة ،السنة التاسعة ،العد2014،18 ،ص162

إلى الواقعية يمثل في الواقع نفس تاريخ الأزياء المسرحية..)[1]. ومنه تمثل الملابس الحياة الجديدة التي يعيشها الممثل داخل المسرحية اهتم برشيد بالتنسيق بين الملابس المسرحية لشخصياته، حيث طغى عنصر التنكر والقناع كثيرا، لهذا كانت الملابس هي أيضا كثيرة ومتنوعة. تميزت برموز خادعة ومضللة من حيث المظهر المصنع ،ولكنها تتكشف من خلال تطور الأحداث الدرامية ،وتظهر الشخصية الحقيقية . ومن الملابس التي استعان بها برشيد لتتنكر الشخصيات من دور إلى دور أخر. وعليه سوف نحاول استخراج بعض الملابس ورموزها :

- **الرداء:** يمثل الرداء ذلك الشيء الذي تضعه المرأة تتزين به ، يختلف لونه وحجمه حسب نوع تصميمه ،مثلا يكون لعينة بسيطة من الناس بشكل عادي ،أما إذا كان لعينات راقية وغنية يكون فاخرة من حيث الشكل واللون وحتى نوع القماش ، وهذا ما أرادت مثله مياسة أن يكون جميلا جدا وتزينه بالذهب وهي تقول : **(-مياسة :أريد رداء مطرزا بالذهب)**[2] ومنه يمثل الرداء هنا حسب هيئة مياسة رمز للرقي والتفاخر.
- **السروال:** إن السروال لباس قديم جدا، تلبسه كل الشعوب والأمم ولكل الأجناس رجل أو امرأة ،كبيرا أو صغيرا، طويلا أو قصيرا ،غنيا أو فقيرا ، فهو رمز للستر ما حرم الله ظهوره من الجسم، وكذلك رمز لطبقات المجتمع وأخلاقهم وعقائدهم مثلا: السروال القصير رمز عند الصوفيين ، وقد ذكر السروال في المسرحية عند الخادم الزئبق في قوله : **(-الزئبق:وهو هذا السروال المختصر جدا جدا ..)**[3] وقوله كذلك: **(-الزئبق: تماما كهذا السروال الحقير الذي لا يمكن أن يجعل مني خادما تافها)**[4]. وهنا رمز السروال لحالة الزئبق والطبقة التي ينتمي إليها (خادم)،ومن المعروف لدينا

---

[1]-ينظر :عبد العزيز شويط ،المسرح وفن الأزياء (تصميم ملابس)بين الماضي التراثي والحاضر دراسة في حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلها ،جامعة جيجل ،مجلة العلامة ،العدد الثاني ،2016،ص142

[2]-عبد الكريم برشيد، ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص208

[3]-المصدر نفسه،ص212

[4]-المصدر نفسه ،ص217

أن لباس الخدم مختلف عن لباس الناس العاديين ،فهو موحد من حيث الشكل و اللون كرمز لهم .

- **القميص:** ويعرف القميص انه عبارة عن ثوب، يصممه الخياط حيث يحدد فيه فتحة الرقبة واليدين، والطول إلي منتصف الجسم، وله أنواع منها التي ترمز للشتاء تكون طويلة لليدين ونوع القماش خشن ومنها رمز للصيف تكون قصيرة ونوع قماشها رقيق، ويستعمله جميع الناس. وقد ذكره فاوست في قوله:(**–فاوست: إنني أخيط التوب واصنع منه قميصا**)[1] وهو رمز لإخفاء معالم الجسم العلوي .
- **العمامة:** إن العمامة لباس يرتديه الإنسان فوق رأسه ،وهو معروف عند العرب ونعرفها **(تعد العمامة من أقدم ألبسة الرأس عند العرب حتى أصبحت تراثا موروثا وينظر للرجل الذي يبدوا عاري الرأس من العمامة وكأنه تارك الآداب وكانوا لا يحبذون خلع العمامة ويكشف الرأس إلا في المناسك تعبدا الله وجلاله، وقد وصفها أبو الأسوة الدؤلي بقوله "جنة في الحرب ،ومكنة من الحر ،ومدفأة من القر ووقار في الندى، وواقية من الأحداث، وزيادة في القامة ،وهي تعد عادة من عادات العرب)**[2] **ومنه فالعلامة رمز تراثي له دلالات مختلفة حسب الشخصية والموقف.** والعمامة في المسرحية لباس اصطنع به الشحاذ دور المؤمن التقي لقوله: (**–الزئبق :هو أن العمامة لا تصنع المؤمن**)[3]. وهنا ترمز العمامة للرمز الديني، ذلك الرمز الذي تتولد عنه دلالات رمزية أخرى كالقداسة والطهارة والنقاء والصفاء.
- **لباس الأسود:** إن الملابس تختلف ألوانها ،لان الإنسان قد ميز هذه الألوان، ودمج بينها، فأصبح لكل لون له قيمته ورموزه الخاصة، ومن أنواع الألوان ذكر برشيد اللون "**الأسود**" يمثل الأسود من أجمل الألوان التي يهتم بها الإنسان لأنه يخفي دلالات

[1]– عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص215

[2]– عبد اللطيف هاشم علي الكعبي ،توظيف الأزياء المسرحية في التشابية الحسينية ،كلية الفنون الجميلة ،ص164

[3]– عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص217

ورموز منها: هو رمز للموت والشر ورمز للمرأة المسلمة بلباس العباية والنقاب عند المسلمين، ورمز للعتمة والموت وكذلك رمز للرهبان والقص عند المسيح ،ورمز لليل ورمز لبذلة في الأماكن الرسمية... وغيرها .

وفي المسرحية رمز برشيد للشيطان باللباس الأسود وهي حقيقة لقوله: **(–فاوست: يا أيتها الشياطين أغثني أغثني يخرج إليه مظلوم الخياط وهو في لباس اسود)**[1].

لان الشيطان يلبس الأسود ويعشقه ،و الأسود هو مصدر القوة للشيطان ،فيستغل وجوده في الظلام ليقوم بأعماله الشريرة كالظلم والسحر والخداع لأنه يعيش في الخفاء ومنه يرمز الأسود هنا للقوة والطغيان والموت والسحر.

[1]– عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص210

الفصل الثالث

تمظهر الرمز على مستوى الفضاء والحوار

أولا: رمزية المكان والزمان

ثانيا: رمزية الحوار

أولا: رمزية المكان والزمان

1- المكان:

إن المكان شيء لا يمكن إخفاءه و لا يمكن العيش بدونه، فهو مرتبط بوجود الأشياء، بما فيها الإنسان **(حيث يعتبر المكان الوجه الأول للكون، وهو محور الحياة الذي تحيى فيه الكائنات و تتموضع فيه الأشياء، وقد يلعب المكان دورا مهما في تحديد نسق الحياة للكائنات الحية التي تعيش فيه، ومنع أشكال محددة للأشياء المتموضعة فيه)** [1]

وقد اختلف الدارسون في معالجتهم للفضاء كاختلافهم في تحليل ودراسة الزمان، لأنه من المكونات الأساسية للسرد،**(إذ يعد مرآة تنعكس على سطحها صورة الشخصيات كما يمثل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء الفيزيقية، فنستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان)**[2]، حيث يمثل المكان بؤرة العمل السردي فلا يمكننا فصله عن باقي عناصر السرد إذ لا يمكننا تصور حكاية من دون مكان.

والمكان في الأدب يعرفه الدكتور جميل صليبا قائلا: **(المكان الموضع وجمعه أمكنة وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم وهو مرادف للامتداد ويرادفه الحيز)**[3]، وينظر" هنري متران" إلى المكان على أنه هو**(يؤسس الحكي لأن المكان يجعل القصة المثيلة ذات مظهر مماثل بمظهر الحقيقة)**[4] فمن غير المعقول تصور أحداث بدون إطار مكاني، فهو أول عملية يقوم بها السارد لبناء هيكله الروائي.

---

[1]- أحمد مرشد: جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤاد المرعي، مجلة البحوث جامعة حلب،ع 22 . سوريا، 1992 م، ص 65.

[2] -محمد بوعزة: تحليل النص السردي-تقنيات ومفاهيم-، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص99.

[3] - جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان، 1222،ص412.

[4] حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،ص74.

ويأخذ المكان في العمل الفني تعريفات متباينة فمثلا الناقدة سامية أسعد ترى أن المكان: **(يتخذ أهمية خاضعة في القصة القصيرة، لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء لاسيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث و من ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان، و أن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل).** [1]

أما في نظر الناقد عبد المالك مرتاض، **(الذي قال بمصطلح "الحيز" كون مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، فالفضاء يدل على الخواء والفراغ ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى الوزن والثقل والشكل ...، و ينظر إلى الحيز من إطار الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية)**[2] إذ نفهم **(أن الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو الحكي)**[3] ، بناء على هذا نلاحظ اختلافا في الآراء حول تحديد مفهوم الكلام، فهناك عدة استعمالات منها: الحيز، والمقام، والموضع، والمحل...الخ.

ولكل نص علاماته المكانية، التي تكون وسيطا بين المبدع والقارئ، وكلما ارتبطت الأحداث بهذه العلامة المكانية، إزدادت إيحاءاتها.

فمثلا العرض المسرحي يلعب المكان فيه دورا جماليا ووظيفيا نتيجة ما يشغله من أهمية، ليس على المستوى الجغرافي فحسب بل على المستوى الفكري، حيث يعكس المكان أفكار العرض.

ويتم **(توظيف المكان من أجل إطلاع المتلقي على جماليات هذا المكان وعجائبيته)**[4] ففي المكان توظّف عناصر أخرى تجعل من النص المسرحي ساحة رحبة لممارسة سلطتها داخلهُ تكمن وتتضح صورة المكان.

---

[1] – أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، 9221 م، ص 13

[2] –عبد المالك مرتاض: في نظرية الرواية)بحث في تقنيات السرد(، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ،240،(د ط)، (، ديسمبر، 1998 ، ص 125،126.بتصرف.

[3]– حميد لحميداني: بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي،ص53.

[4] –صلاح صالح دراسة المكان الصحراوي في)فساد الأمكنة(،مجلة فصول، العدد3، مجلد12 ، جدة،1993، ص 277.

وسنورد فيما يلي دراسة لرمزية المكان في نص مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق، واستنتاج إيحاءاته ودلالته .

أ- الأماكن المفتوحة:

وتتمثل في الأماكن العامة، التي يجد الفرد فيها نفسه حرا في أفعاله والتعبير عن أفكاره، و يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم حيث **(تنفتح بعض الأماكن على العالم الخارجي وعلى تعدد الشخصيات التي تتفاعل بينهما، منتجة علاقات اجتماعية).** [1]

والمكان المفتوح في المسرحية يتمثل في

- **السوق:** يعد السوق مكانا مفتوحا لاختلاط البشر واجتماعهم فيه، اذ **(تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة...)**[2]، يقصده الناس لاقتناء حاجياته أو العمل فيه، فهو مكان للبيع والشراء، **(يباع كل شيء فيه ويشترى)**[3] و بؤرة للالتقاء ولتبادل الأفكار مساحته مفتوحة لا تحده حدود ضيقة، فالسوق له أهمية كبيرة عند العرب منذ القدم

وهو مكان عام يشعر فيه الإنسان بالحرية.

شكل السوق حيزا هاما في المسرحية ففي المسرحية يجعل عبد الكريم بورشيد من السوق مكانا لالتقاء الناس حيث يلتقي فيه الفقراء والأغنياء، الكبار والصغار، المواطنون العاديون و رجال السلطة، و نجد في المسرحية الشيطان محاورا فاوست قائلا)'(**-يا فاوست هذه سوق القيم، تأملها جيدا، أنظر هذا الشحاذ قادم، إن كل ثروته في عكازه الحقير، لقد وضع بداخله قطعا ذهبية وهو الآن في الحدود، نرى الشحاذ وهو يقف بجوار شخصين وهما في زيي رجال الجمارك)** [4]

---

[1] -حميد لحميداني، بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي ، ص 27.

[2] -عبد الحميد بورايو: منطق السرد(درسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د-ط) ، 1994 ، ص90.

[3] -شاكر النابلسي: جماليات المكان الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1 ،2003، ص 35.

[4] -عبد الكريم برشيد،فاوست والأميرة الصلعاء، ص219.

فهنا لم يشر إلى السوق كفضاء جغرافي محدد وإنما لمح إلى القيم المتواجدة فيه إذ يظهر لنا في هذا المقطع اختلاف في الروافد الفكرية والقيم الإنسانية ويضرب لنا مثلا الشحاذ.

ب- الأمكنة المغلقة:

(الأماكن المغلقة أماكن محددة بواسطة أبعاد معلومة، وهي ترمز للنفي والعزلة والكبت، إذ الانغلاق في مكان واحد تعبير عن العجز وعدم القدرة على الفعل أو التفاعل مع العالم الخارجي، وهي توحي بالعزلة والخصوصية، إذ يحتضن المكان المغلق عددا محدودا من البشر ونوعا من العلاقات البشرية)[1]، ومن الأمكنة المغلقة في المسرحية نجد :

- **المقبرة:** تعد المقبرة في المسرحية مكانا مغلقا، والمقبرة كما هو متعارف عليها مكان يدفن فيه الموتى، اذ يعتبر القبر هو المثوى الأخير للإنسان، حيث السكينة والصمت ينام نومه الأبدي، فهي ملجأ الانسان في نهاية حياته.

ولكن في المسرحية تظهر لنا أنها ليست مكانا للأموات فحسب، وإنما أيضا مكان لبعض الأحياء الذين ضاقت بهم سبل الحياة فاتخذوها مسكنا ومصدر رزق، مثل ما فعل الأحدب حارس المقبرة، الذي تحول بعدها إلى إمبراطور.

(-الامبراطور يقف بين القبور وهو يجتر أحلامه وأوهامه: اللعنة عليك أيتها الحياة، ألم يكفك أن أكون أحدبا حتى زدتني العور أتكرهينني بلا شك ولكن كرهي أشد و أكبر، لقد أخذت مني كل شيء، جردتني من الوسامة والحب أيضا، فهرب الناس مني).[2] يشكي لها معاناته ويفرغ مكبوتاته ويصف حاله .

[1] – ينظر :عبد الحميد بورايو، منطق السرد، ص146،147.

[2] –عبد الكريم برشيد، فاوست والأميرة الصلعاء، ص217.

2- رمزية الزمان

أثار عنصر "الزمن " كثيرا من الجدل الفكري عند الفلاسفة والعلماء والمفكرين في جميع الميادين حيث لا نعثر على مفهوم واحد للزمن عند الدارسين أو الباحثين، بل نجد مفاهيم كثيرة متداولة.

الزمن أحد المكونات الأساسية التي تشكل بنية النص، **(إذ لا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أو تخيليا خارج الزمن، فالزمن عند "تودوروف" هو الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلي التخيل)** [1]

أما عند جيرالد برنس **(فهو الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة زمن القصة)، (زمن المروي)،(والفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث) زمن الخطاب)، (زمن السرد))**[2] ، فالزمن هو الوقت أو الفترة التي تتحرك وتتشكل فيها الشخصيات والأحداث، وذلك باعتبار الزمن ظاهرة لا يمكن الاستغناء عنه في العمل الروائي بصفة عامة والمسرحي بصورة خاصة.

تحدث أرسطو عن الزمن في العمل المسرحي في كتابه (فن الشعر) حيث أفرد له حيزا معتبرا من تحليله، إلا أنه لم يكن صارما مع وحدة الزمن إلى حد كبير، إذ يقول **(التراجديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة ، وألا تتجاوز ذلك إلا قليلا**[3]**)** فالزمن يحاول أن يأخذ آخر أربع وعشرين ساعة من الزمن الكلي للمسرحية، **(أما المشاهد عندما يذهب إلى المسرح يدرك تمام الإدراك أنه ذاهب ليقضي ثلاث ساعات، وبالتالي لا سبيل لإقناعه بأنه من خلال هذه الساعات قد مضت أيام وشهور أو سنوات)**[4] ، إذ أن

---

[1]- إدريس أبودبيبة: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية)د ط(، 2003 ، ص155.

[2]- جيرالد برنس: قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة،ط1، 2003 ،ص201.

[3]- أرسطو: فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، ص58.

[4]- درايدن: نقلا عن رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة،1971، ص201.

عملية تمثيل المسرحية لا تتجاوز الساعتين في حين تستغرق حوادثها الفعلية مدة من الزمن قد تمتد إلى أربع وعشرين ساعة.

أما في العصر الحديث فلم يعد الزمن مجرد زمن الوحدات في الدراما الإغريقية والكلاسيكية الجديدة، **(إذ أصبح الزمن نسبيا وقد بين الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن في كونه حدثا في منظومة الزمن التي تحدده ساعة الحائط، بل استجابة شعورية داخلية خارجة عن إطار الزمن المألوف، قد تمتد وتتعمق داخل إحساس الفرد لتلغي في النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل)**[1] ،يمكننا القول أن الزمن يكون وفق الضرورات المسرحية و حسب ما تقتضيه الحاجة لذلك.

لقد أظهرت الكتابات السردية القدرة في التلاعب بالزمن، وذلك عبر إدخال تقنيات زمنية على مستوى الكتابة لأن **(السرد لا يتم دون سيولة الزمن فإذا فقد الحركة تجمد السرد عند نقطة لا يمكن أن يستمر لذلك ينساب الزمن الروائي مرنا يتحرك إلى الأمام وفي لحظة يسترجع الماضي أو يستشرف المستقبل لذلك يعد الزمن بحركته وانسيابه وسرعته وبطئه هو الإيقاع النابض)**[2] ، فالسرد زمن، والوصف في بعض حالاته زمن، والحوار زمن وتشكيل الشخصية يكون عبر الزمن وهو الذي يسجل الأحداث ويضبط الأفعال، يقول محمد زغلول: **(والزمن ضابط الفعل به ليتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث ووقائعه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن، إلا أننا نتبين أثر الزمن عاملا فاعلا في كثير من القصص الطويلة والروايات)**[3].

اتفق النقاد على أن الزمن في العمل الروائي يمكن تقسيمه إلى زمنيين هما:

---

[1] – عادل النادي: مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987، ص100-101.

[2] – يمها حسن القصراوي: الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، لبنان،ط،1 ، 2004، ص42.

[3] – محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة)أصولها، اتجاهاتها، أعلامها(، منشأة المعارف، الإسكندرية، د ط، د ت، ص 13.

"زمن القصة"، و"زمن الخطاب" حيث يتمثل الأول في المفارقات الزمنية للسرد، والثاني في تقنياته.

أ- المفارقات الزمنية:

يعرفها" جيرار جنيت " بقوله:**(هي دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، بمقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السردي بنظام تتابع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصة)**[1]، وهي الخروج عن الترتيب الطبيعي للزمن والتسلسل المنطقي للأحداث، سواء بعودة الأحداث إلى الوراء، أو محاولة استشراف مستقبل الشخصية، وهي نوعان: الاسترجاع(الاستذكار)، والاستشراف (الاستباق).

- **الاسترجاع(الاستذكار):**

يتمثل في إيقاف السارد لمجرى تطور الأحداث، ليعود لاستحضار وقائع ماضية. يقول حسن بحراوي: **(إن كل عودة للماضي تشكل، بالنسبة للسرد استذكارا يقوم به لماضيه الخاص، ويحيلنا من خلاله على أحداث سابقة عن النقطة التي وصلتها القصّة).**[2]

ويعرفه جيرار جينيت في كتابه خطاب الحكاية بأنه: "ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي تحل فيها من القصة" ، وهو أن يعود راوي للأحداث الماضية التي تسبق بداية أحداث القصة، ومن أمثلة الاسترجاع الموجودة في المسرحية نجد:

- **المثال الأول:**

(-حين قال العجوز: ولكنني لا أعلم شي، مطلقا لا شي. أنا الدكتور فاوست (وشوشة) العالم الذي أبحر بين موج الأوراق والكتب المتهرئة. لقد توضأت بالحبر زمنا وما تطهرت، بنيت الصوامع من الورق، أحرقت فيها النذر والشمع، أحرقت أناملي و أشفا

[1] - سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي- السرد- الزمن- التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط.1 1997، ص76.

[2] - حسن بحراوي، ببنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، ط1، 1990م ، ص 121.

ري وأجفاني المتعبة طفت سبعا حتى أخذني الدوار فسقطت الدواة) [1]حيث يلخص لنا فيه مشواره العلمي متذكرا الصعوبات والتعب الذي ناله ولم يجن منه فائدة غير أنه ضيع زمنا من عمره.

وهذا الاسترجاع أحدث مفارقة زمنية للنص بسبب عودته للماضي، ومن القرائن الدالة عليه كثرة الأفعال الماضية(توضأت، تطهرت، بنيت،أحرقت، طفت، أخذني) حيث كان منزعجا من الماضي ويحلم بمستقبل زاهر.

المثال الثاني:

(-الحمال الأعمى:كان يقرأ كتابا فطوحت به الشياطين بلا شك.

الزيئبق: أصيب إذا وقت العمل...

الحمال: لقد جئت داره بحمل من الكتب القديمة، طرقت بابه في المرة الأولى فلم يجبني أحد، وطرقت في المرة الثانية.

الزيئبق: ولم يجبك أحد أيضا...)[2]

لعب هذا الاسترجاع دورا مهما في تشكيل الأحداث، إذ نجد في هذا المثال محاولة تسليط الضوء عن السبب الذي كان وراء اختفاء فاوست والبحث عنه.

المثال الثالث:

نجد استرجاعا آخر في تصوير فاوست لتفكير الديك للحياة حين قال: (**-ذلك الذي كان كلما أذن في الفجر، رأى من حوله الشمس تطلع، فأعتقد الذي يوجد الفجر والصباح هو آذانه وبذلك فقد داخله الزهو والغرور لأنه أصبح في اعتقاده مانح التجديد و الاستمرار للحياة فكر في أن يضرب عن الصياح المباح، ليعتقل الليل إلى ما نهاية، وتسود الظلمة وحدها هذا الكون، ولما جاء اليوم الثاني كان اليوم التالي لم يصح الديك،**

[1] -عبد الكريم برشيد، فاوست والأميرة الصلعاء، ص209.

[2] -المصدر نفسه، ص213.

ولكن النور جاء في موعده، جاء الفجر يا إمبراطور رغم صمت الديك)[1] ، وكان الغرض من هذا الاستذكار هو إعطاء درس ومعلومات للإمبراطور عن سير عجلة الحياة، على أنهم لا يقدرون على فعل شي وعلى أنهم عبارة عن وقود لتسير الحياة والأحداث وليس بيدهم شيء.

المثال الرابع:

(-الشحاذ: كانت لي عمارات شاهقة تناطح السحاب المسكين، كانت تدر عليا ربحا وفير كل شهر) [2] وهنا يتذكر الشحاذ ما كان يملك في الماضي، فلا شي يدوم حيث انقلبت الموازين رأسا على عقب من غني إلي شحاذ.

المثال الخامس:

(-فاوست: لقد عشت أزمانا في كامل وعيي، فكان أن ضيعني فكري وعقلي)[3]، الهدف من الاسترجاع هو فتح إطلالات على الماضي قصد اختزال شريط الزمن القصصي على الرغم من طول زمن الحكاية.

- **الاستباق(الاستشراف):**

وهو تقنية من تقنيات المفارقة الزمنية معادلة لتقنية الاسترجاع ولكنها أقل انتشار منه وفيها يقوم الكاتب بالتطلع إلى المستقبل وما هو متوقع أو محتمل الحدوث في القصة. تعرفه ميساء سليمان على أنه: **(التطلع إلى الأمام أو الإخبار القبلي، يروي السارد فيه مقطعا حكائيا يتضمن أحداث لها مؤشرات مستقبلية،" فالاستباق"عملية سردية، تتمثل في إرادة حدث آت أو الإشارة إليه مسبقا)**[4] ، ومن خلاله يتم التكهن بمستقبل إحدى الشخصيات والتطلع إلى ما سيحدث من مستجدات.

---

[1] – عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء ،ص225.

[2] – المصدر نفسه، ص226.

[3] –المصدر نفسه،230.

[4] – سمير مرزوقي، شاكر جميل: مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط2،1985 ،ص85.

ومن بعض الاستباقات الموجودة في المسرحية على كثرتها نذكر:

المثال الاول:

(–سأعطيك ألفي سنة من الحياة، نعم وكل سنة تساوي ملايين السنوات، وبعد ذلك سآتيك في منتصف الليل وآخذ الوديعة وأنصرف في صمت)[1]

هنا استباق لما سيحصل بعد ألفي سنة فالقارئ هنا يكون متشوق لمعرفة كيف مرت هذه الأيام وما إذا اكتملت الأحداث، وكيف سيموت فاوست.

المثال الثاني:

(الزيبق: ستدرك وحدك، وتفكر وحدك، وتمشي وحدك، سوف لن تجد أحدا سيصدقك، سيعتبرونك مشعوذا أو مهرجا، سيحلون دمك)[2].

هنا استباق الزيبق لما سيصيب فاوست في المستقبل والاحتمالات التي سينظر له المجتمع فيها.

المثال الثالث:

(ستكونون كلكم كالحيوانات الحقيرة)[3]

المثال الرابع:

(غدا سترون أنفسكم)[4]

المثال الخامس:

(سأعطيكم صورا بديعة)[5]

المثال السادس:

[1]–عبد الكريم برشيد: مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء، ص208.

[2] – المصدر نفسه ص210.

[3]– المصدر نفسه ،ص229.

[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] –المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

(سأرفع عني كل هذه الحجب)[1]

تظهر الاستباقات في الأمثلة التالية واضحة من خلال الأفعال الواردة(ستدرك، سيعتبرونك، سترون، سأعطيكم، سأرفع...)، تدل على التطلع والتكهن بالمستقبل.

نلاحظ أن الاستباق يمثل تشويقا وتحفيزا للقارئ لمتابعة ومعرفة الأحداث.

وهكذا فإن المفارقة الزمنية إما أن تكون استرجاعا لأحداث ماضية أو تكون استباقًا لأحداث لاحقة.

إن **(أي مفارقة يمكنها أن تعود إلى الماضي أو إلى المستقبل وتكون قريبة أو بعيدة عن لحظة "الحاضر" أي عن لحظة القصة التي يتوقف فيها السرد من أجل أن يفسح المجال لتلك المفارقة، ويمكن للمفارقة أن تعطي نفسها مدة معينة من القصة تطول أو تقصر وهذه المدة هي ما نسميها "باتساع المفارقة.)**[2]

ب- تقنيات زمن السرد(الاستغراق الزمني):

يرتبط الاستغراق الزمني بوتيرة سرد الأحداث في الرواية من حيث درجة سرعتها أو إبطائها، وقد اختلف النقاد العرب في ترجمة هذا المصطلح **(لأن الأمر يتعلق في الواقع بالتفاوت النسبي – الذي يصعب قياسه – بين زمن القصة، وزمن السرد، فليس هناك قانون واضح يمكن من دراسة هذا المشكل)**[3]

ولضبط الإيقاع الزمني يجب أن نميز بين أربعة تقنيات أساسية من حيث التسريع والإبطاء التي حصرها "جرار جنيت" وهي : الوقفة – المشهد – المجمل – الحذف.

(وقد وضع لهذه الحركات الأربع صيغا رياضية تبين القيم الزمنية [4]**:**

[1] – عبد الكريم برشيد: مسرحية فاوست والأميرة الصلعاءص,229.

[2] –حميد لحمداني، بنية النص السردي،ص74–75.

[3] – المرجع نفسه، ص76.

[4] –ينظر، جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص109.

فرمز لزمن القصة (زق)، وزمن الخطاب (ز خ) الوقفة : زخ = ن – المشهد : زخ = زق المجمل: زخ > زق – الحذف : زخ =0 ،زق = ن.)

وهذه الحركات تكشف عن مظهرين للسرد تتمثل في :

– تسريع السرد من خلال: المجمل والحذف.

– إبطاء السرد من خلال: الوقفة والمشهد.

➢ **تسريع السرد:**

– **المجمل (الخلاصة):**

(هي تقنية تمثل وحدة من زمن القصة تقابل وحدة أصغر من زمن الكتابة، تلخص لنا مرحلة طويلة من الحياة المعروضة)[1]، وهي عبارة عن تلخيص لحوادث جرت خلال أيام أو سنوات، أو أشهر في عدة صفحات فقط، دون الغوص في أعماقها.

نجد هذه التقنية في المسرحية، نذكر منها الأمثلة الآتية:

المثال الأول:

تلخيص عمر فاوست الذي دام ألفي سنة في صفحات لم تتجاوز أربعين صفحة بعد أن باع نفسه للشيطان ووقع على شرطه.

(–الشيطان: (اجرح ذراعك واكتب صك الاتفاق بدمك، اكتب يا فاوست،...نعم هكذا يا فاوست (يجرح ذراعه) والآن اكتب..

فاوست: أنا الدكتور سلمان الخاسر والمدعو بفاوست أشهد أنني أعطي روحي ..) [2]وهو أهم تلخيص للحدث في المسرحية.

المثال الثاني:

تلخيص فاوست ليوم الديك في فقرة قصيرة حين قال: **(ذلك الذي كان كلما أذن في الفجر، رأى من حوله الشمس تطلع، فاعتقد أن الذي يوجد الفجر والنهار هو آذانه و**

[1] –حسن البحراوي بنية الشكل الروائي، ص145.

[2] – عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء ، ص211–212.

بذلك فقد داخله الزهو والغرور، لأنه أصبح في اعتقاده أنه مانح التجديد والاستمرار للحياة.) [1]وكان الهدف منه إعطاء درس للإمبراطور في الحياة ودوره فيها حين يضرب له هذا المثال باختصار، إذ يلخص الحياة بالضبط وبأننا كوقود للحياة وهي تسير.

المثال الثالث:

تلخيص فاوست لمعاناته في مشواره الدراسي والعلمي الذي دام سنوات في فقرة صغيرة، قال فيها: **(أنا الدكتور فاوست،العالم الذي أبحر بين موج الأوراق والكتب المتهرئة ، لقد توضأت بالحبر زمنا وما تطهرت بنيت الصوامع من الورق أحرقت فيها النذر والشمع**

أحرقت أناملي و أشفاري و أجفاني المتعبة طفت بالدواة سبعا حتى أخذني الدوار فسقطت في الدواة.) [2]

المثال الرابع:

تمثل في تلخيص الإمبراطور ليومه في سطرين فقط، قال: **(أصعد الجبال في الفجر، وأعود للناس عند الغروب، كل مملكتي مختصرة في ناي و عصا)** [3]

نستنتج أن تقنية الخلاصة عملت على تسريع السرد في المسرحية من خلال المرور السريع على مراحل زمنية طويلة ، و تلخصيه في أسطر قليلة.

- **الحذف:**

يعد الحذف تقنية زمنية تشترك مع الخلاصة في تسريع وتيرة السرد ، والقفز به في سرعة وتجاوز مسافات زمنية، وهو **(حذف فترة زمنية طويلة، أو قصيرة من زمن القصة، أي أن يكف الروائي على مرحلة أو مرحلة زمنية، ويكتفي بالإشارة إلى ذلك بعبارات مثل "بعد مدة زمنية" أو مثل "مرت سنوات عديدة "وما إلى ذلك من العبارات التي تدل على**

[1] – عبد الكريم برشيد: مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ، ص225.

[2] –المصدر نفسه ،ص209.

[3]– المصدر نفسه، ص232.

الحذف الزمني وقد يحدث أن يكون هذا الحذف ضمنيا لا يصرح به الكاتب مباشرة، وإنما يكتشفه القارئ)[1]

يقوم الكاتب بحذف الزمن الذي يؤثر على سير النص، وتطور الأحداث.

وأمثلة ذلك في النص كثيرة نذكر منها :

المثال الأول:

(الحمال: ملعون أنت أيها الحمل الثقيل، لقد أتعبتني زمنا طويلا كنت سجين العمى أيها الناس) [2]في هذا المثال يحكي الحمال معاناته، وتجاوز فترة زمنية طويلة تظهر من عبارة (زمنا طويلا) وهو حذف ضمني اكتفى بالإشارة إليه وطوله دون تحديده والتصريح به.

المثال الثاني:

(لقد عشت أزمانا في كامل وعيي، فكان أن ضيعني عقلي وفكري.)[3] ، يبدو أنها فترة زمنية طويلة (عشت أزمانا)، لأنها لم تحدد بدقة ومنه يبرز لنا أن السارد قام بتقصير المدة الزمنية التي طالها الإسقاط.

المثال الثالث:

(الشيطان: ولكنك بعد قليل ستصبح شيخا عجوزا كما كنت)[4]

يبدو لنا في الأول بأنه مقطع واحد لا حذف فيه ولكن بعد القراءة الثانية يتبين لنا من خلال لفظة بعد قليل أنه ركز على أهم الأحداث التي أخذت وقتا فقط، تم الإسقاط ولم يعلن عنه لكن يفهم من سياق الكلام.

المثال الرابع:

(إن اشتغالي بالموت زمنا معينا قد أعطاني قدرا من المعرفة) [5]

---

[1]– إدريس أبو ديبية: الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار،ص108.

[2] – عبد الكريم بوشيد، فاوست والأميرة الصلعاء، ص 229.

[3] – المصدر نفسه، ص230.

[4] –المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] – المصدر نفسه، ص 231.

من الملاحظ في هذا المقطع أن لفظة زمنا معينا تبين أن السرد تجاوز فترة زمنية تبدو طويلة، وقام بقصر المدة الزمنية لتسريع زمن السرد فحذف أحداثا يعتبرها ثانوية.

نستنتج أن الهدف من المحذوفات هو تجاوز الأحداث الثانوية والوقت الزائد في السرد.

تقوم كل من تقنيتي) الخلاصة والحذف (بتسريع وتيرة السرد، حيث يتقلص زمن السرد، ويختزل في عبارات وجيزة على عكس المشهد والوقفة، اللتان تقومان على التفصيل لكل كبيرة وصغيرة ،فيعملان على إبطاء السرد.

- **إبطاء السرد:**

- **المشهد:**

المشهد عكس الخلاصة، حيث تكون فيه الأحداث مفصلة بكل دقائقها و(**لقد وضح جيرار جينيت هذه التقنية، التي يطابق أو يكاد، زمن الحدث بزمن السرد ويناقض الخلاصة ، لأن المشهد عبارة عن قص مفصل، والخلاصة عبارة عن قص ملخص، مما يؤدي إلى تعارض المحتوى الدرامي والمحتوى غير الدرامي**)[1] ، يقصد بالمشهد: (المقطع الحواري الذي يأتي في كثير من الروايات في تضاعيف السرد، إن المشاهد تمثل بشكل عام اللحظة التي يكاد يتطابق فيها زمن السرد بزمن القصة من حيث((**مدة الاستغراق**))[2] ، وهذا ما نجده في الحوار حيث يميل المشهد الحواري في الغالب إلى التفصيل فيعمل على إبطاء السرد، ويتبين في المسرحية من خلال الأمثلة التالية:

المثال الأول:

(مياسة: أنا مياسة الغجرية

الخياط: وماذا تريدين

مياسة: أريد رداء مطرزا بالذهب لم تلبس مثله الملكات ولا الجنيات.

الخياط: وماذا غير الرداء يا مياسة؟

[1] – إدريس بودبية – الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار،ص111.

[2] – حميد لحمداني: بنية النص السردي،ص78.

مياسة: أريد عطورا سحرية، أريد القلائد والعقبان وأساور ذهبية...وحواجب اصطناعية) [1]

نلاحظ من خلال هذا المشهد هو أن السرد تراجع لصالح الحوار، الذي دار بين مياسة والخياط عن اللباس أو بالأحرى القناع الذي تريده والذي تتمنى أن تكون حقا صاحبته. إذ أدى هذا الحوار إلي إبطاء السرد.

المثال الثاني:

(الزيبق: ستشقى بعلمك يا فاوست، اسألني أنا المجرب.

فاوست: وكيف ذلك؟

الزيبق: ستدرك وحدك، وتفكر وحدك، وتمشي وحدك سوف لن تجد أحدا يصدقك، سيعتبرونك مشعوذا أو مهرجا، سيحلون دمك، من يدري؟ أو...كما يسير الناس.

فاوست: لا أستطيع.

الزيبق: إن العبقرية أكبر جرم في عرف الناس الناقصين، وما أكثرهم في هذا الوجود نريد أن تدرك.

فاوست: ولكن الإدراك غير ممكن، وهذه الملابس اللعينة تخلق الحقائق، يعذبني أني مكبل بالقيود، لحظتي هذه تبعدني عن كل اللحظات، تبعدني عن فاوست الذي كان و الذي سوف يأتي، أنني في كل حين أدفن شيئا مني عجبا.)[2]

وهنا أيضا نرى انزياحا للسرد تاركا المجال للحوار بين فاوست والزيبق الذي يبين له عن غلطه الكبير في اتباعه العلم، ومحاولة فاوست فهمه من الأسئلة التي يطرحها.

[1] –عبد الكريم برشيد: مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء، ص208

[2] –المصدر نفسه ، ص210.

المثال الثالث:

(الزيبق: قزمان أين أنت يا قزمان، يا مضحك الوالي على مآسي الناس في كل الأزمان؟ أين أنت لا تخف يا قزمان (بالعامية) غير أظهر و بان عليك الأمان فأنا رجلا مسالي و طابي أيضا.

فاوست: ماذا تريد مني أيها الخادم؟

الزيبق: عندي لك أشياء مهمة ولكنني في المقابل أريد أن أسألك سؤالا محددا اتفقنا؟

فاوست: اسأل ما تريد و لكن بسرعة...

فاوست: أخبرني أولا هل لديك استعداد لتضحك الآن؟)[1]

وهنا كذلك حوار آخر لفاوست والزيبق ولكن موضوعه يختلف عن السابق، حيث يريد الزيبق في هذا الموضوع من فاوست أن يضحكه، فدار بينهما هذا الحوار الطويل مما أدى إلى إبطاء السرد.

نستنتج أن الحوار يعمل على كسر رتابة السرد و يمنح مجال للشخصية للتعبير عن رؤيتها من خلال لغتها المباشرة، والمشهد الحواري يميل إلى التفصيل أحيانا، وهذا يعمل على إبطاء السرد.

الوقفة الوصفية(الاستراحة):

تعد الوقفة الوصفية من أهم التقنيات التي تبطئ السرد، **(فهي تمثل بدورها مساحة للاستراحة التي يتوقف عندها السارد ويفسح المجال للوصف والتصوير، والوصف يقتضي عادة انقطاع السيرورة الزمنية، ويعطل حركتها)**[2] مما يعمل هذا على ابطاء السرد.

(الاستراحة عند جنيت (الوقفة) وعند PAUSE تودوروفIANALYSE وعند صلاح فضل التوقف، وهي عبارة عن توقفات معينة يحدثها الراوي بسبب لجوئه

[1]– عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء ، ص221.

[2] – ينظر حميد لحميداني: بنية النص السردي، ص 76.

إلى الوصف، –عادة – فالوصف يقتضي انقطاع السيرورة الزمنية، غير أن الوصف في الرواية الحديثة أصبح لازمة فنية، خاصة عندما يتحول البطل إلى سارد، ويقف على أعماق النفس البشرية، مصورا الانطباعات و الأحاسيس العميقة)[1] ،

وهي تحدث نتيجة لقيام السارد بالوصف أو التعليقات الهامشية إذ تظهر الوقفة عند لجوء الراوي إلى قطع السيرورة الزمنية للأحداث المسرودة والانشغال بالوصف.

وأهم الوقفات الموجودة في المسرحية نجد:

في بداية المسرحية حين يعطي وصفا دقيقا للخشبة فقال:**(أما الخشبة فتطالعنا أول مرة وهي عبارة عن جبال متقاطعة، علقت عليها ألوان مختلفة من الملابس، يمكن أن نميز فيها ملابس الجند و رهبان والقضاة و العمال والمساجين والمشعوذين والمهرجين و الدراويش)**[2]، وكذلك من خلال وصفه للخياط حيث قال: **(في إحدى زوايا الخشبة وداخل بقعة ضوء مستديرة نرى رجلا غائم الملامح وهو يخيط الملابس بشكل ميمي صامت تتدلى من وفقه لافتة كتبت عليها (مرحبا بالجميع في الحفل التنكري)**[3]) **(وكذلك في وصف الزيبق، حين يقول في مدخل النفس الثاني: (تعود الإنارة فيدخل الزيبق وهو يرتدي سروالا قصيرا يصل إلى ركبته، وله حذاء كبير بشكل مبالغ فيه (يدخل في استحياء))** [4]

ونجد وقفة أخرى في الحوار الذي دار بين فاوست ومياسة عن الشيخ الذي أحب ابنة النصارى، قالت مياسة عنه: **(لقد كان المسكين إماما في مسجد المدينة تقيا ورعا أمينا إلى أن كان اليوم الذي رآها))**[5].

ونجد وقفة في آخر المسرحية في وصف الزيبق لكلمة الموت ماذا تعني، **(فاوست يا سيدتي الغبية مات ومات تعني في اللغة العربية أنه كف عن الحركة والكلام والأكل**

[1] – محمد شعبان عبد الحكيم: الرواية العربية الجديدة، ص.112

[2] – عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص206.

[3] –المصدر نفسه ،ص206.

[4] –المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

[5] –المصدر نفسه ،ص222.

والشراب والكذب أيضا وأنه دخل كفنه وسد عليه قبره وقال للناس من خلف الحجارة وداعا وداعا زوروني كل سنة مرة أو مرتين). [1]

يدكننا القول بأن هذه الوقفات الوصفية في المسرحية عملت على إبطاء زمن السرد باعتبارها تقنية أساسية في خدمة بناء النص.

نخلص إلى أن المشهد والوقفة الوصفية يعملان على إبطاء زمن السرد، إذ يتم تعطيل زمن الحكاية فيؤدي إلى اتساع زمن الخطاب.

[1] – عبد الكريم برشيد: مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص231.

ثانيا: رمزية الحوار.

إن الحوار هو شكل من أشكال التواصل، فالحوار ضروري للإنسان لأنه يساهم في تطوير وفهم مجريات الحياة ،وهو كلام بين شخصين أو أكثر..، ويعتبر وسيلة للكشف عن طموحاتنا ورغباتنا وعن صراعاتنا مع الآخر، وتتعدد مجالات استخدامه في حياتنا اليومية وهو أيضا من أهم العناصر الفنية الجمالية للسرد وخاصة في المسرح، فلا يوجد عرض مسرحي بدون حوار، ويعرف الحوار بأنه(**من أهم العناصر التي تشكل الخطاب الدرامي وهو أساس التواصل الإنساني والبشري، كما يعكس الصراع الإيديولوجي بين الشخصيات ويجسد ميول الشخصيات ومواقفها، ويفرز تقنيات الممثلين ورؤاهم للعالم**)[1] فالحوار في المسرح يبعث الحيوية في الشخصيات التي من خلال حواراتهم نتعرف عليهم فردا فردا لأن (**جوهر الدراما هو التعبير عن السلوك الإنساني، والكشف عن الدوافع النفسية والفكرية للشخصية ،من خلال الفعل المجسد(الأداء التمثيلي)فهذا لا يتم إلا عبر الحوار أو المونولوج ،ويعتبر الحوار الدرامي ذو طبيعة مزدوجة عاطفية /غنائية وملحمية**)[2] والحوار بين الشخصيات يساعد الجمهور على فهم البداية والنهاية والفصول وأنواع الشخصيات ومواقفها (حب، كره، غضب)، وحالتها (غناء، فقر، تشرد) ،وعقيدتها(مسلم، كافر)وأبعادها المختلفة، (**والحوار من العناصر التي تساهم في الإيحاء بأن ما يجري على الخشبة يجري هنا /الآن. وهذه هي طبيعة المحاكاة الخاصة بالمسرح كما حددها أرسطو(محاكاة الفعل بالفعل**)[3].

ومنه يمثل الحوار الجزء المهم عند الجمهور لاستيعاب أحداث المسرحية، وللحوار أنواع وأشكال مختلفة منها:

---

[1]–جميل حمداوي،تاريخ المسرح ومدارسه ،ص200

[2]–محمد حامد –عثمان جمال ،العناصر الدرامية في سرديات إبراهيم اسحاق،جامعة السودان للعلوم والتكنولوجيا ،مجلة العلوم الإنسانية ،مجلد 15، 2014،ص191

[3]–ماري الياس ،وحنا قصاب حسن ،المعجم المسرحي ،ص176

- **الخارجي:** هو حوار مباشر بين الشخصيات.
- **الداخلي:** هو الحوار الذاتي للشخصيات.

وقد لاحظنا من خلال دراستنا لمسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء**"، أن برشيد استعمل حوار الشخصيات ليسلط الضوء على الفكرة الأساسية لهذه المسرحية، والتي تدعو الشعوب العربية عامة والمغربي خاصة إلى إسقاط جميع الأقنعة (ثنائية الوجه والقناع) والعيش بشخصياتهم الحقيقة، ومحاربة كل مظاهر السيطرة والقهر والاستبداد وعدم تقليد الأعمى ...كلها رموز ودلالات سنحاول توضيحها من خلال تحليل الحوارات .

هذه بعض النماذج حسب نوع الحوار:

1. **الحوار الخارجي:** يستعمل الكاتب المسرحي الحوار الخارجي، للكشف عن أبعاد الشخصية، من مشاعر ومواقف وأفكار...ومنه الحوار الخارجي هو **(الذي يعرض عقدة المسرحية وصراعها الدرامي ،ويتموقع بين الاستهلاك والانفراج ،و يأخذ الحوار مساحة نصية كبرى من حجم العمل ،وعبره يستعرض الكاتب العقدة، و به تتعدد الأزمة المتوترة، وبه ينكشف الصراع العاملي ،ومن خلاله تتجاوب ثنائية الذات والموضوع ايجابيا وسلبيا، وعبره يتقابل المساعد والمعاكس على مستوى الصراع)**[1] ومن الحوارات الخارجية نجد:

لقد بدأ برشيد في بداية المسرحية بحوارات رمزية لأفكار ومكان الحدث الذي يمثل الحفل تتكري، تجتمع فيه جميع الناس، وكان سيد هذه اللعبة هو الخياط ،حيث يقدم للجميع ملابس مختلفة الألوان والعصور والأزمان، كان يرمز لكل شخص برمزية مختلفة عن واقعه ويظهر هذا من خلال هذا المقطع :

(-الخياط :آه كم يفرح هذا القلب العاشق للخير والمحبة ،أن يراكم هكذا كلكم أنتم ضيوفي الليلة يا أحبتي

[1]- جميل حمداوي ،تاريخ المسرح ومدارسه،ص201

- **الزئبق: لقد جاء الجميع كما طلبت أيها الغريب.**
- **الشحاذ :ولم يتخلف هنا أي أحد.**
- **الخياط :وهذا يعني طبعا أن اللعبة جدا مغرية.**
- **العجوز :نعم ،ولأجل هذا جاء الكل إليك.**
- **الأحدب ،حتى الشيوخ جاءوا أيها الغريب.**
- **الزئبق :حتى الأطفال والنساء الحوامل ،حتى العجزة والعميان والصم والبكم والمرضى، الكل جاء..)**[1] ، وهكذا يحضر كل الناس ،واختلط الوهم بالحقيقة ،فتقمصت كل الشخصيات أدوارا أخرى حسب رمزية اللباس والقناع الذي يرتديه.

وقد شكل هذا الحوار رموزا دلالية وفكرية تخاطب العقول الفارغة التي تلبس القناع.

تشكل ثنائية الوجه والقناع صدى كبيرا في هذه المسرحية ،وخاصة للشخصية البطلة(فاوست) ذلك العجوز الذي باع نفسه للشيطان ،مقابل أن يعيش لرغباته وشهواته ،وهو رمز للضعف والهزيمة وامتلاك القوة الشريرة، فاوست غاب عن أصدقائه فترة من الزمن ،فما كان منهم سوى البحث عنه، وحين لم يجده أحد، قالوا إنه مات، والحوار الآتي يوضح هذا:

(-الشحاذ : تعني أنه اختفى

- الزئبق آه اختفى .ولكن كيف ؟هل هو إبرة أو منديل ؟

- الحمال الأعمى :كان يقرأ كتابا في السحر ،فطوحت به الشياطين بلا شك

- الزئبق : لقد كنت أعرف أن حكاية هذا الرجل لا يمكن أن تنتهي بسلام ..لقد كان دائما شخصا غريبا، يتعاطى التنجيم والسحر ويدعي تحضير الأرواح وتسخير الشياطين والجن)[2]ومنه هذا الحوار كشف أمر فاوست للجميع أنه تعامل مع الأشباح، وأنها سبب وفاته، فخرج لهم فاوست الشاب وأخبرهم بكل القصة ولكنهم لم يصدقوه، وبعدما تمتع كل

[1]-عبد الكريم برشيد ،فاوست والأميرة الصلعاء ،ص206-207

[2]-عبد الكريم برشيد ،فاوست والأميرة الصلعاء ،ص213

منهم بالشخصية التي يريدها حان وقت تمزيق الأقنعة ، حين أثار الفضول الحمال الأعمى لمعرفة ما يحمله، وأمر أصدقاءه بفتح الكيس فوجدوا بداخلها ملابس، وفهموا اللعبة الجديدة للشيطان ،فمزقوها وغضب الشيطان لقوله:

(الشيطان :ماذا تفعلون أيها الناس ؟إنكم تعبثون بملابسي الملونة .إنكم تجهلون قيمة ما أعطيتكم .لقد منحتكم الحياة بكل ما فيها من ألوان وأضواء وأشكال هندسية ..

-فاوست (ضاحكا في انتصار)آه أخيرا تتحقق تلك الرغبة الحمقاء

-الشيطان أية رغبة؟

-فاوست: أن أرى الشيطان الرجيم وهو يبكي(يقلده بشكل ساخر) هيئ هيئ هيئ)[1]

فكان الشيطان هنا رمزا للسخرية، بعدما كان سيد اللعبة، وفي هذا الحوار يتجلى الرمز في أن الشيطان ضعيف جدا إذا احتقره الإنسان.

وتمر الألفي سنة (الزمن) ويعود الشيطان لفاوست من أجل أن يأخذ روحه، غير أن فاوست نسي الأمر، لأن الإنسان بطبعه ينسى وهي غريزة طبيعية، فندم فاوست لأنه صدّق الشيطان الرجيم، ومياسة سمعت الحوار فحزنت كثيرا على فاوست وهي تقول :

(-مياسة :ستموت الليلة إذن ؟

-فاوست: أنت ؟-مياسة :لقد سمعت كل شيء .لا تفزع .فلن أبوح بهذا السر الرهيب . اخبرني أيها الرجل .هل أناديك قزمان أو فاوست ؟

- مياسة: يحزنني يا فاوست أن تموت مرتين

- فاوست: لا . أنا لا يكمن أن أموت يا مياسة، لأن الموت لعبة غير مبررة

- مياسة: ولكنه موجود في كل مكان

[1]- المصدر نفسه ،ص229

– فاوست: ولو..لست أدري لماذا الموت يا مياسة ؟فإذا كان عقابا فأين الجريمة والذنب؟

– مياسة: وجودنا في الدنيا جريمة)[1] يبحث فاوست عن سبب الموت، لماذا الإنسان يقتل نفسه وهو مازال حيا؟ لماذا نرتكب الجرائم والذنوب وساعة الموت نسأل لماذا نموت ؟ كلها تساؤلات ترمز لحالة فاوست المعذب .

تسقط الأقنعة في الأخير وتعود كل الشخصيات لطبيعتها ،إلا فاوست الذي سيموت وتنتهي الحكاية ،ليصبح رمزا أسطوريا وتاريخيا تشهد له كل العصور والأمم ،تقترب ساعة الرحيل ،فقال لأصدقائه من خلال هذا الحوار: **(فاوست :أما أنا فما عدت أملك نفسي يرعبني يومي وغدي لم يبق سوى أن يأتي الشيطان ليقودني للجحيم**

– المصور: المهم يا فاوست هو قلبك

– فاوست: قلبي لكم ..

–الشحاذ: واعتقادك ؟

–فاوست: إن العدالة ممكنة ،وإن الحب عبادة ،وإن الإيمان بالناس والخير وروح هذا الكون وراحة .

–الحمال: يمكن أن تطمئن إذن يا فاوست ،لأن الشيطان لن يأخذ منك شيئا

–الزئبق: لن يأخذ غير جثة هامدة .أما أنت ..

–فاوست أنا لكم، بودي لو أصبح شاعرا وأصوغ تجربتي وعذابي لفظا وعبارة وأنادي على مليون طفل مشرد ،وأعطي كل واحد فلسا وحمامة، وأقول سيروا كالطوفان في كل الدروب واكتبوا صرخاتي على الجدران ...) [2] فقد قدم فاوست كل شيء يملكه لأصدقائه، وعاد إليه نور الإيمان ، ونظرته للكون والناس.

[1]– عبد الكريم برشيد،فاوست والأميرة الصلعاء ،ص230

[2]– عبد الكريم برشيد ،فاوست والأميرة الصلعاء ،ص232

ترمز لحظة الموت عند فاوست للندم والطهارة والنقاء، وهنا حافظ برشيد على رمزية عادات وتقاليد المسلم عند حضور الموت، وقد رمز برشيد لفكرة المسرحية في جملة رائعة تلخص كل الأحداث في قوله :**(الأصلع الحقيقي يا مياسة هو من كان أصلع من الداخل هو من كانت نفسه صحراء لا ظل فيها ولا شجر ،لا أنهار ولا سواقي)**[1] ونستنتج من هذه الكلمات جملة من الرموز تتداخل فيها الأبعاد والمعتقدات والمواقف . . تدل على أن الصلع صلع القلوب والمشاعر...صلع موت الخير وطغيان الشر، صلع الكفر والجهل والكره والحقد ....لأن الإنسان إذا مات فيه الإيمان أصبح أصلعا حقيقيا .

2-الحوار الداخلي: يصف الحوار الداخلي الشخصية من خلال بعدها النفسي، فيعرفنا على الجوانب الغامضة والمظلمة في النفس، ينتج عنها صراع داخلي يؤثر تأثيرا سلبيا على الشخصية، ويمكن تعريفه:**(المنولوج هو حوار داخلي ذاتي يعكس الصراع النفس الشعوري واللاشعوري ...كلام منطوق من طرف شخصية بمفردها أو تعتقد أنها وحدها ،أو من طرف شخصية مسموعة من طرف الآخرين، لكنها لا تخشى أن يسمعها الآخرون)**[2] ومنه المنولوج هو تحليل نفسية الشخصية من انطباع وانفعال نتيجة ضغوطات قاهرة من طرف الآخر، ولعل من أهم هذه الحوارات الرمزية هو الكشف عن صراع الشخصية البطلة ومواقفها التي تنمي الحدث الدرامي، الذي ورد فيه :

(-العجوز :(وحده داخل بقعة ضوء ،يلبس لباسا أبيض مما يوحي بأنه أصبح عالما يسعل) يا شمس قلبي ،يا نجمة ويا قمره.أريد أن أرتقي إلى الأشياء المعلقة ،أعرف دربها و أبوابها ،شمس بقلبي لا تغيب خلف الأفق ،لا يلفها الغيم ولا تحتجب ،لا تصادرها الأيدي ولا تباع و لا تشترى)[3] يعكس هذا الحوار البعد النفسي لشخصية العجوز، حيث تخبرنا عن الأزمة التي تمر بها وهي(حب المعرفة)، فهي تناجي الشمس والقمر والنجوم كي ترأف بها

[1] -المصدر نفسه ،ص228

[2] - جميل حمداوي ،تاريخ المسرح ومدارسه،ص:202، بتصرف

[3] - عبد الكريم برشيد ،فاوست والأميرة الصلعاء ،ص209

وتحررها من عجزها لتبحث عن الحقيقة والمعرفة ،وتواصل هذه الشخصية مخاطبة الشمس في منتصف النهار لعل نور الشمس الساطع يحررها ويخرجها من ظلمات الحياة ،فيقول في حواره:**(فاوست:(يتسلل الجميع خارجين من غير أن يشعر بهم فاوست ويخرج المصور أيضا)يا شمس الظهيرة .مازالت الدنيا غارقة في عباءة الظلام ،لم تغيري شيء بعد .لا شيء)** [1]اعتمد الكاتب في الحوارين على تقنية التكرار في كلمة(الشمس) للتأكيد على صراعه المستمر مع الحياة، وقد رمز لحالته بالشمس لأن الشمس هي نور يخفي الظلام، وهو حلم العجوز أن يخرج للنور و يتكشف الأسرار المظلمة.

ويظهر فاوست في مونولوج آخر معاتبا وصارخا على نفسه المعذبة بعدما كان يدعو ويترجى الشيطان أن يحضر إليه ويساعده ويحرره ، ولكنه الآن يسأل عن وجوده وعن وعلمه وروحه ...فلم يجد غير السراب لقوله:**(فاوست:(وحده داخل بقعة ضوء)كم هي ساحرة كل هذه الإغراءات اللعينة؟ وكم أنت ضعيف وتافه يا فاوست ؟أنت ريشة في مهب الرياح المهاجرة .أنت لا شيء لا شيء. الناس رجلان في هذه المدن ؟هكذا حدثوني قديما قالوا عن الأول أنه قاوم حتى الموت .وأن الثاني مات بلا مقاومة....يا أيها الناس هل قتلتموني أو قتلت نفسي ؟هل بعتموني أو بعت نفسي ؟بعتك للشيطان يا فاوست ،ومن أجل ماذا ؟من أجل وهم خادع وبريق كاذب ملعون ..)** [2]هنا يخاطب ضميره بعبارات قاسية ترمز كل هذه التساؤلات لحكاية فاوست، وعذابه الأكبر حين شعر أنه لا شيء، وأن كل الذي عاشه مجرد كذب وخداع، وهذا رمز حقيقي لكل إنسان غير دينه ومعتقداته من أجل رغباته العابرة.

وفي مقطع داخلي آخر عند مياسة ابنة الطحان تصف نفسها قائلة: **(مياسة: (مخاطبة نفسها) لقد لبست أجمل أثوابي ورصعت صدري بالجواهر ولم يعد ينقصني سوى**

[1]–المصدر نفسه ،ص210

[2]عبد الكريم برشيد: مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ،ص224

حضور المصور، أريد صورا تخلد هذا الجمال وكل مظاهر الغنى والنعمة..)[1] وهذا الحوار يصف كيد النساء، لأن مياسة اشترت جمالها وسترت به عيوبها ،فهي رمز للمرأة المخادعة والمنافقة التي تسحر الرجال، فهي تفتخر بجمالها المصطنع، ويكرر الكاتب هذا الحوار ولكن على لسان الزئبق: **(الزئبق: (ينادي)عبد الموجود أين أنت يا ملعون؟ ابنة الطحان تطلبك حالا حالا ..آه ابنة الطحان ،قالوا عنها جميلة لأن الجمال يشترى. وقالوا كذلك ابنة الطحان ذكية لأن الذكاء موجود في السوق. وقالوا بأن ابنة الطحان بنت الحسب والنسب لأن كل شيء يشترى في هذا البلد السعيد..)** [2] ومنه أدرك الجميع أن مياسة تعيش حالة نقص وكبت مادي ،فلم تجد غير الشيطان وملابسه لتخفي بهما هذا العجز والفقر ،وتتحرر من قيود السخرية التي تستفزها عندما تسمع اسم والدها "ابنة الطحان"، أو عندما تعود لدوار الدوم لتعيش قسوة الحياة... فمياسة رمز للمرأة المقهورة و المنبوذة من المجتمع.

وهكذا استعمل "عبد الكريم برشيد" الحوار بنوعيه(الخارجي والداخلي)، وتميزت لغته بالرمزية البعيدة عن العادية والسطحية، فكانت جل الحوارات من ثقافته الشعبية الاحتفالية بالمغرب، ولاحظنا في بعض الكلمات أنها ذات بيئة غربية ، وهذا لأن المسرحية في أصلها غربية فبرشيد استمد فكرة فاوست من الغرب.

أراد من خلالها كشف الحقيقة المبهمة عند البعض ، فهي رسالة هدفها تمزيق الأقنعة مهما اختلفت رموزها ،وقتل كل مظاهر السيطرة والغصب والاستبداد في المجتمع.

[1]– المصدر نفسه ،ص213

[2]–لمصدر نفسه ،ص215

خـــاتمـــة

لقد تناولنا في موضوع بحثنا هذا ظهور الرمز وتمظهره في العرض المسرحي، وأهم الخصائص الفنية والجمالية التي تميزه.

ومن خلال عرضنا لمجال المسرح اكتشفنا جوانبه الخفية ،التي لطالما اعتبره الإنسان مجرد مكان للتسلية والترفيه، ولكنه يحمل أبعادا رمزية أعمق وأقوى من الترفيه، فهو مرتبط بالإنسان والدين والمجتمع ...وحاول من خلال معطيات الحياة أن يقدم لنا حصيلة معرفية تتكشف من خلالها كل الأقنعة، ليضع الجمهور في حالة ذهول ودهشة وسط صراعه الداخلي فيبحث عن نفسه بين هاته الشخصيات .

استطعنا أن نحصر مجموعة من الاستنتاجات نذكر منها :

- المسرح شكل من أشكال الفنون الأدبية ، وهو كيان فني مركب بين النص والعرض يرتبط بالجمهور .
- إن المسرح لم يظهر عند العرب منذ البداية بل بعد سنوات عديدة، بعدما تشبع به المجتمع الغربي واكتملت معالمه الفنية والجمالية من مكونات وعناصر(الحدث الشخصيات ،الفضاء، الأزياء والديكور ...)،ثم بدأت تنشط الحركة المسرحية العربية في مراحلها الأولى من ترجمة واقتباس حتى أصبح فنا مستقلا عن غيره من الفنون .
- إن المسرح في المغرب له جذور تمتد لفترة الحماية الفرنسية للمغرب ،فحال وجود الاستعمار من دخول الفرق المشرقية من أجل تعريفها بهذا الفن الراقي ،ولكن بعد الاستقلال بدأت تجوب البيئة المغربية مختلف الفرق ،وبدأ الكتاب المغاربة يهتفون من أجل التأسيس والتأصيل له ،لما يزخر به من أشكال شعبية قديمة (الحلقة ،البساط سلطان الطلبة ..).
- توظيف الرمز في المسرح كان قصد الاستعانة بالطاقات الإيحائية للرمز ،وكذلك للتعبير عن أفكارهم ومشاعرهم المكبوتة.
- لجأ بعض الكتاب المسرحيين للرمز لما يحمله من قناع فني، حاولوا به تعرية الواقع ونقده، لأن الفن ساعد الكتاب بكل الوسائل والأدوات الفنية لتحقيق غاياتهم .

- لقد تجلى الرمز في المسرح بمختلف أنواعه وخصائصه الفنية، وخاصة (الأسطوري والتاريخي والديني والصوفي) من أجل إضفاء صفة المعاصرة، وجعلها تحيا من جديد فوق خشبة المسرح .
- لقد أبدع الكاتب المغربي عبد الكريم برشيد في التعبير عما يريده، وفي تجسيده للشخصيات وأسماءها وأفعالها ولباسها حين استعمل الرمز، لأنه أدهش الجمهور بتلك الرموز التي زادت المسرحية تشويقا وإيحاء.

أخيرا وليس آخرا أشكر الله عز وجل لأنه سخر لنا كل وسائل المعرفة والعلم ، لنحقق حلمنا الذي هو ثمرة بحثنا، نرجو أن يكون بداية لدراسات جديدة تكمل ما بدأناه وما غفلنا عن ذكره.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

أولا :المصادر.

1. أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري ، لسان العرب، دار صادر، بيروت.
2. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد الثاني ،عالم الكتب، القاهرة، الطبعة الأولى، 2008
3. جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، دار العلم الملايين ،بيروت، لبنان، الطبعة الأولى ،1979.
4. جميل صليبا: المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان،1222.
5. ابن رشيق القيرواني ،العمدة في محاسن الشعر وآدابه

To PDF http://www.al-mostafa.com

6. سعيد علوش ،معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ،دار الكتاب اللبناني ،بيروت لبنان ،الطبعة الأولى ،1985.
7. عبد الكريم برشيد ،مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء ، مجلة الاقلام العراقية ،بغداد العراق ،العدد6، 1980.
8. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة ،تحقيق شهاب الدين أبو عمر، دار الفكر، بيروت، الطبعة الأولى ، 1415هـ.
9. قدامة بن جعفر، نقد الشعر، الطبعة الأولى ، قسطنطينية ،1302هـ.
10. مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي ،القاموس المحيط ، تحقيق :محمد نعيم العرقسوسي ،مؤسسة الرسالة ،بيروت ،لبنان، الطبعة الثامنة ، 2005.
11. محمد علي الصابوني، صفوة التفاسير، المجلد 1، دار الفكر، بيروت،(د ط)، 2001.

12. المصحف الشريف مع أسباب النزول وفهرس المواضيع والألفاظ، تحقيق محمد حسين الحمصي دار الهدى عين مليلة الجزائر.
13. معجم اللغة العربية ،المعجم الوسيط ، مكتبة الشروق الدولية ، القاهرة ،الطبعة الرابعة ،2004.
14. نبيل راغب ،موسوعة النظريات الأدبية ،الشركة المصرية العالمية للنشر، القاهرة ، الطبعة الأولى ،2003.

ثانيا: المراجع.

1. إدريس أبوديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية(د ط)،2003.
2. أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة.
3. أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الرباط، الطبعة الأولى ،الجزائر،2014.
4. أنطوان غطاس كرم ،الرمزية في الأدب العربي الحديث، دار الكشاف ،بيروت ،لبنان، (د ط)،1949.
5. تشارلز تشادويك ،الرمزية ،ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ب) (د ط)،1992
6. توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، (د ط)، 1988.
7. جميل حمداوي، الاحتفالية في المسرح العربي ،دار الريف للنشر والطبع ،تطوان المملكة المغربية، الطبعة الأولى ،2019.
8. جميل حمداوي، الفضاء الركحي والسينوغرافي في المسرح المغاربي ، دن ،دب ، الطبعة الثانية،2019.
9. جميل حمداوي، تاريخ المسرح ومدارسه ، (دب)الطبعة الأولى ، 2019

10. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر :السيد إمام، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة ،الطبعة الأولى، 2003.
11. حافظ المغربي ،أشكال التناص وتحولات الخطاب الشعري المعاصر (دراسات في تأويل النصوص)الانتشار العربي ،لبنان .النادي الأدبي بحائل السعودي ، الطبعة الأولى ،2010.
12. حسن بحراوي، ببنية الشكل الروائي(الفضاء- الزمن- الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت- لبنان، الطبعة الأولى ، 1990.
13. حسن كريم عاتي ،الرمز في الخطاب الأدبي ، دار المؤلف للنشر والطباعة والتوزيع، بغداد ،الطبعة الأولى ،2015.
14. حسن يوسفي، المسرح والأنثربولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء، (د ب)، الطبعة الأولى ،2000.
15. حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الثالثة ،2000.
16. درايدن، نقلا عن رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة (د ط)،1971.
17. درينـي خشبة ، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات ،الدار المصرية اللبنانية ،القاهرة(د ط)،1999.
18. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الثانية ، 1999.
19. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي –السرد –الزمن –التبئير، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة الأولى ، 1997.
20. سلمى الخضراء الجيوسي ،الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث ،ترجمة عبد الواحد لؤلؤة ،بيروت ،لبنان ،الطبعة الأولى، 2007.
21. سمير مرزوقي، شاكر جميل، مدخل إلى نظرية القصة، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر ،الطبعة الثانية،1985.

22. سهام لسمرائي، العتبات النصية في (رواية الأجيال العربية)، دار غيذاء للنشر والتوزيع، كلية التربية/ جامعة السامراء العراق، الطبعة الأولى ، 2016.
23. شاكر النابلسي، جماليات المكان الروائي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الأولى،2003.
24. شريبط احمد شريبط ،تطور البنية الفنية في القصة الجزائرية المعاصرة ،من منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (د ب) ،(د ط) ،1998.
25. عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس،الطبعة الأولى ، 1987.
26. عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس ،بيروت ،لبنان، ،الطبعة الثالثة، 1983.
27. عبد الحق بلعابد ، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص) منشورات الاختلاف الجزائر الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان،الطبعة الأولى ،2013.
28. عبد الحميد بورايو، منطق السرد(درسات في القصة الجزائرية الحديثة)، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر(د ط) ، 1994.
29. عبد الرحمان محمد العقود ،الإبهام في شعر الحداثة ،عالم المعرفة ،الكويت، (د ط)،2003.
30. عبد القادر رحيم، علم العنونة، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، سوريا، الطبعة الأولى ،2010.
31. عبد الكريم برشيد ،حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ،دار الثقافة ،المغرب الطبعة الأولى، 1985.
32. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية(بحث في تقنيات السرد)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد ،240،(د ط) ،1998 .
33. عز الدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر(قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية) دار الفكر العربي، (دب)، الطبعة الثالثة، (د ت).
34. علي أحمد باكثير ،فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ،مكتبة مصر ، (د ط) ،(د ت)

35. علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، (د ط)، 1997.
36. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفكر العربي ، القاهرة (د ط)، (د ت).
37. فايز علي، الرمزية والرومانسية في الشعر العربي، (د ط)، (د ت)
38. فرحان بلبل ،أدباء مكرمون ،من منشورات اتحاد الكتاب ،دمشق ،2003.
39. كمال العيد ،سينوغرافيا المسرح عبر العصور، دار الثقافة للنشر، القاهرة ، د ط، د ت.
40. ماري اليأس وحنا قصاب حسن ،المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي انجليزي فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون ،بيروت لبنان الطبعة الأولى، 1997.
41. محمد الكغاط ،بنية التأليف المسرحي بالمغرب من البداية إلى الثمانينات ،دار الثقافة ،الدار البيضاء، الطبعة الأولى،1986.
42. محمد بوعزة: تحليل النص السردي–تقنيات ومفاهيم–، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.
43. محمد صالح يونس، فضاء التشكل الشعري(إيقاع الرؤية وإيقاع الدلالة)،عالم الكتب الحديثة، الأردن، الطبعة الأولى،2013.
44. محمد صولة، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب ،من هاجس التنظير إلى انجاز العرض، الطبعة الأولى، 2014.
45. محمد عابد الجابري، نحن والتراث ،قراءات معاصرة في تراثنا الفلسفي ، الدار البيضاء، بيروت، الطبعة السادسة،1993.
46. محمد علي الكندي، الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ،السياب ونازك والبياتي ،دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، الطبعة الأولى ،2003.
47. محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ،دار نهضة مصر ، القاهرة ،الطبعة التاسعة 2008.

48. محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث ، دار نهضة مصر ،القاهرة ، (د ط) 1997.
49. محمد فتوح احمد ،الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف ، (د ط) مصر،1977.
50. محمد فراح، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة ، الطبعة الأولى ،2000.
51. محمد مندور ،الأدب ومذاهبه ،دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة (د ط)، (د ت).
52. مسعد بن عبد العطوي، الرمز في الشعر السعودي ،مكتبة التوبة ،الطبعة الأولى الرياض،1993.
53. مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2004.
54. موهوب مصطفاوي، الرمزية عند البحتري ،الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، (د ط)، 1981.
55. ميادة كامل أسبر، شعرية أبي تمام، منشورات الهيئة العامة السورية، دمشق، الطبعة الأولى، 2011.
56. نبيلة إبراهيم ،أشكال التعبير في الأدب الشعبي ، دار نهضة مصر ،القاهرة ، (د ط) ،(د ت).
57. نهاد صليحة ،المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،(د ط)، 1994.
58. يونس لوليدي ،المسرح المغربي والانفتاح على الغرب مسرحية "**فاوست والأميرة الصلعاء** "لعبد الكريم برشيد نموذجا ،كلية الآداب ،مكناس.

- **المجلات :**

1. أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، 1992

2. أحمد قيطون، الرمز وتحديد المستحيل ،مجلة مقاليد ،العدد1، 2011.
3. أحمد مرشد، جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤاد المرعي، مجلة البحوث جامعة حلب، سوريا، العدد 22، 1992.
4. بولعشار مرسلي ،الخصائص الفنية للرمز عند الصوفية ،جامعة الوادي ،مجلة العلوم العربية وآدابها ،العدد الخامس ،2013.
5. جلاء عبد الله خلق ،الرمز في الشعر الغربي ، مجلة كلية الآداب، جامعة ديالي كلية القانون والعلوم السياسية ، العدد 97.
6. زينة قرفة، فنيات التصوير الرمزي في الشعر الصوفي ،مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية ،جامعة بابل ،العدد41، 2018.
7. السنان–آل عيسى ،الرمز في الفنون البصرية ،الفن السعودي المعاصر ،المجلة الأردنية للفنون ،مجلد 11، العدد1، 2018.
8. السنان–آل عيسى ،الرمز في الفنون البصرية ،الفن السعودي المعاصر ،المجلة الأردنية للفنون ،مجلد 11، العدد1، 2018.
9. صادق، ونادر ،الرمز الطبيعي ودلالته في شعر سليمان العيسى (ديوان أن والقدس)،مجلة كلية التربية ،العدد 35 ،2017.
10. صلاح صالح دراسة المكان الصحراوي في(فساد الأمكنة)،مجلة فصول،جدة، مجلد 12، العدد3، 1993.
11. عبد العزيز شويط، المسرح وفن الأزياء (تصميم ملابس)بين الماضي التراثي والحاضر دراسة في حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلها ،جامعة جيجل مجلة العلامة، العدد الثاني،2016.
12. عبد اللطيف هاشم علي الكعبي ،توظيف الأزياء المسرحية في التشابية الحسينية كلية الفنون الجميلة، قسم التربية الفنية ،جامعة البصرة، مجلة دراسات البصرة السنة التاسعة، العدد18، 2014.

13. علي عبد الرحمن فتاح ، تقنيات الشخصية في رواية ثرثرة فوق النيل ،جامعة صلاح الدين ،مجلة كلية الآداب ،العدد102.
14. لطيفة خمان، النقد المسرحي المغربي، مخبر النقد والمصطلحات كلية الآداب واللغات، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، جامعة قاصدي مرباح ورقلة الجزائر، المجلد 9 العدد1، 2020.
15. مريم ،سهين زاده ،تراسل الحواس ،في قصائد سمين بهبهاني وفروغ فرخزاد،العدد23، 2016.
16. نيهان حسون السعدون ،الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية ،كلية العلوم الإسلامية ،العدد السادس عشر ،2008.

الملاحق

سيرة عبد الكريم برشيد :

"برشيد كاتب ومؤلف ومخرج مسرحي ،ولد سنة 1943 بمدينة أبركان شمال المغرب ،عضو اتحاد كتاب المغرب ،شغل مهمة مستشار لوزير الثقافة د.سعيد بلبشير سنة1983 ،ويشغل حاليا مهام مندوب إقليمي لوزارة الثقافة على إقليم (محافظة)الخميسات، ورئيس تحرير مجلة التأسيس –دفاتر مسرحية ،والتي أصدرت من مدينة مكناس سنة1986، عبد الكريم برشيد كاتب مسرحي نذر حياته للمسرح إبداعا ونقدا وتنظيرا، وهو الأب الروحي للاحتفالية في المسرح، ذلك انه إلى جانب كونه مبدعا متميزا بنصوصه المسرحية ذات الطابع التجريبي قد قدم التنظير على شكل بيانات تحمل اسم "**بيانات المسرح الاحتفالي** "،وقد جمع هذه البيانات في كتاب سماه" **المسرح الاحتفالي**"، تم تلت ذلك كتب نقدية تحمل سمات التنظير أهمها :**الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي** و الاحتفالية :"**مواقف ومواقف مضادة** "و"**الاحتفالية في أفق التسعينات**" و"**غابة الإشارات** "

مؤلفاته: له أكثر من ثلاثين نصا مسرحية .كتبت كلها باللغة العربية الفصحى –كتب العديد من النصوص المسرحية التي ترجم بعضها إلى الفرنسية والى الانجليزية والى الاسبانية والى الكردية ومن أهمها :**عنترة في المرايا المكسرة /الحرمات /السرجان والميزان /سلف لونجة /الزاوية /منديل الأمان /حكاية العربية /ابن الرومي في مدن الصفيح /الناس والحجارة /عطيل والخيل والبارود /عرس الأطلس/فاوست والأميرة الصلعاء /امرؤ القيس في باريس** .....[1]" وعناوين أخرى كلها أسماء من الموروث الشعبي.

[1]–كتاب في جريدة ،العدد77، بيروت لبنان ،2005، ص3.

هذه المسرحية تجسد تجليات الحياة داخل المسرح ،حيث تصف كل حالات الإنسان من ثنائية (الموت والحياة)، (الوهم والواقع) و(الحقيقة والخيال)، فعبد الكريم برشيد يدعو للثورة والتمرد والعصيان ضد أي نوع من التصنع والقناع .

جرت أحداث المسرحية بشكل حفل تنكري أقيم في البلد، وتبدأ اللعبة حين دعا "مظلوم بن ظالم الخياط "جميع الناس لحضور هذا الحفل، فلبى الجميع الدعوة ،وقال لهم ماذا لو غيرنا أقدارنا ولباسنا في هذا الحفل العظيم؟، فواقف الجميع واختار كل منهم لباسه الخاص فاختار الأحدب لباس إمبراطور، ومياسة الغجرية ابنة الطحان لباس أميرة ساحرة الجمال واختار أصحاب الملايين لباس الشحاذين والخدم (الشحاذ ،الزئبق) وهكذا تقمص الجميع أدوارا غير أدوارهم الحقيقية وهنا بدأت الحفلة، ونجد سلمان الخاسر (فاوست) يعيش الوحدة والألم مع نور الشمس الساطعة، ويبحث عن الحلقة المفقودة للحياة والكون ،من أسرار ورموز والألغاز، فلجأ إلى الشياطين والسحر الأسود يأمرهم بالمجيء إليه ومساعدته ،وفجأة حضر الشيطان ،فصدم فاوست: أنت الخياط ،نعم أنا الشيطان الآن ،فأخبره فاوست عن كل ما يحلم به ، يرد :سوف أساعدك يا فاوست ولكن بشرط أن آخذ روحك وعلمك هذه ورقة اكتب بدمك الاتفاق ليشهد الجميع على اتفاقنا ،أمامك ألفي سنة يا فاوست وبعدها سوف آخذ روحك، وفجأة يظهر أمامهما "عبد الموجود "المصور ويلتقط لهما صورة تبقى في التاريخ، وهكذا يرجع فاوست بالزمن للوراء، شابا وسيما غنيا ،في حين يبحث الجميع عن العجوز(فاوست) وحين لم يجدوه قالوا إنه مات، وعندما عاد إليه الشيطان مرة أخرى أخبره أن يعطيه بيتا وزوجة، ولكن الشيطان رفض لأن الزواج يعني القيود وهو يريده أن يكون حرا، وطلب منه أن يبحث عن الفتاة الغجرية مياسة، لأنها فائقة الجمال، وحين التقى فاوست بها دار بينهما حديث طويل ،وأصبح يحب كل منهما الآخر، وذهب فاوست للحفل ورأى أصدقاءه لكنهم لم يتعرفوا عليه ،فأخبرهم أنه صديقهم وأنه فاوست العجو، ولكن لم يصدقوه وسخروا منه، وأخبروه أن صديقهم فاوست قد مات وهذه شهادة الوفاة، فشعر فاوست بالوحدة

والحيرة وجاءه الشيطان مستغلا الفرصة وأمره بالابتعاد عن البشر لأنهم سيؤون وعليه أن يعيش حياته الجديدة ، وحاول أن يوسوس له بأن يكره ويحقد على البشر، وبقي فاوست على تلك الحالة لا يعلم أين يسير، فذهب عند مياسة لعلها تخفف ألمه بخسران أصدقائه وطلبت منه أن يعمل خادما عند أبيها ،فرفض الموضوع وهو يتغزل بجمالها القاتل وحين أمسك ظفيرتها سقط شعرها فوجدها صلعاء، وأن جمالها مجرد خداع وزيف من الخياط اللعين ،فزاد عذاب فاوست ووجعه، وشعر بالندم لم يجد أمامه غير التوبة ،ولكن الشيطان يقاطعه ليذكره بموعد الاتفاق، فصدم فاوست: أنا مازلت شابا كيف أموت الآن ؟ ويسخر الشيطان منه وقائلا سوف آتيك في منتصف الليل لآخذ روحك ،فطلب فاوست حضور الجميع إليه لأنها نهاية اللعبة، وأمرهم بتمزيق أقنعتهم وأن يأتوا إليه بملابسهم وصفاتهم الحقيقية ،وهكذا بدأ السحر يغادر جسد فاوست ليعود عجوزا أعمى غير قادر على الحركة فقال لأصدقائه إن قلبي وروحي لكم والشيطان الرجيم لن يأخذ مني شيئا إلا جسدي وتترد الأصوات مرتفعة مات فاوست.

"ولكن اللعبة لن تنتهي لأنه في كل مكان يوجد إنسان أصلع "

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

شكـر وعرفـــان.....

إهـــــــــداء.....

مقدمة: .....أ

مـدخـل: المسرح في المغرب

ظهور وتطور المسرح في المغرب: 6

الفصل الأول 23

مفهوم الرمز وأنواعه وخصائصه وتجلياته في المسرح 23

أولا :ماهية الرمز. 24

1-الرمز في اللغة..... ..26

2-الرمز في الاصطلاح: 27

ثانيا: أنواع الرمز وخصائصه. 35

ثالثا: الرمزية وتجلياتها في المسرح. 43

الفصل الثاني: تمظهر الرمز على مستوى العتبات والشخصيات والأزياء

أولا: الرمز على مستوى العتبات النصية. 51

العتبات النصية 51

العنوان 52

ثانيا: الرمز على مستوى الشخصيات. 56

1. ماهية الشخصية: 56

2.رمزية الشخصيات..... 58

ثالثا: الأزياء..... 79

الفصل الثالث: تمظهر الرمز على مستوى الفضاء والحوار

أولا: رمزية المكان والزمان 84

1-المكان: 84

2-رمزية الزمان 88

ثانيا: رمزية الحوار..... 103

1. الحوار الخارجي..... 104

2-الحوار الداخلي 108

خـاتمـة 111

قائمة المصادر والمراجع 114

المـلاحـق..... 123

فهرس المحتويات 129

ملخص الدراسة:

احتوت هذه الدراسة موضوعا عن الرمز في النص المسرحي ،وكان النموذج للكاتب المغربي المسرحي عبد الكريم برشيد .

حيث شمل هذا البحث على جملة من المحطات :بداية كان تمهيد لنشأة المسرح في المغرب ثم جاء الفصل الأول تحت عنوان الرمز مفهومه وأنواعه وخصائصه وتجلياته في الأدب والمسرح

ثم تطرقنا لأهم عنصر جاء في الفصل الثاني وهو الجانب التطبيقي :تحث عنوان تمظهر الرمز على مستوى العتبات والشخصيات والأزياء في مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء

ثم الفصل الثالث تمظهر الرمز على مستوى الفضاء والحوار المسرحي .

حيث حاول الكاتب من خلال مسرحيته تعرية المجتمع من الأقنعة، فاستخدم الرمز كأداة للكشف عن الحقائق الخفية.

ثم أعقبنا هذا الفصل بخاتمة لعرض لهم النتائج ثم إلى ملحق يترجم حياة المؤلف واهم أعماله

الكلمات المفتاحية: المسرح – الرمز – التوظيف – الشخصيات

Study summary:

This study contained a topic on the symbol in the theatrical text, and the model was for the Moroccan playwright Abdel Karim Berrechid.

As this research included a number of stations: First, it was a prelude to the emergence of theater in Morocco, then the first chapter came under the title of symbol, its concept, types, characteristics and manifestations in literature and theater

Then we touched upon the most important element that came in the second chapter, which is the practical aspect: The title prompts the manifestation of the symbol at the level of thresholds, characters and costumes in the play Faust and the Bald Princess

Then the third chapter shows the symbol on the level of space and theatrical dialogue.

Where the writer tried through his play to strip society of masks, using the symbol as a tool to reveal hidden facts.

Then we followed this chapter with a conclusion to present the results to them and then to an appendix that translates the life of the author and his most important works

Key words: theater - symbol - employment - characters