الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحيي فارس بالمـــدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الموضوع:

الرمزية في المسرح الجزائري المعاصر
مسرحية "الملك يلعب" لـ: محمد بورحلة –أنموذجا–

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

إعداد الطالبة:
* مشنتل هنية

إشراف الأستاذة:
* جوابلية نوال

السنة الدراسية: 2022م/2023م 1444هـ/1445هـ

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة يحيي فارس بالمـــدية
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الموضـــوع:

الرمزية في المسرح الجزائري المعاصر
مسرحية "الملك يلعب" لـ: محمد بورحلة –أنموذجا–

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي
التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

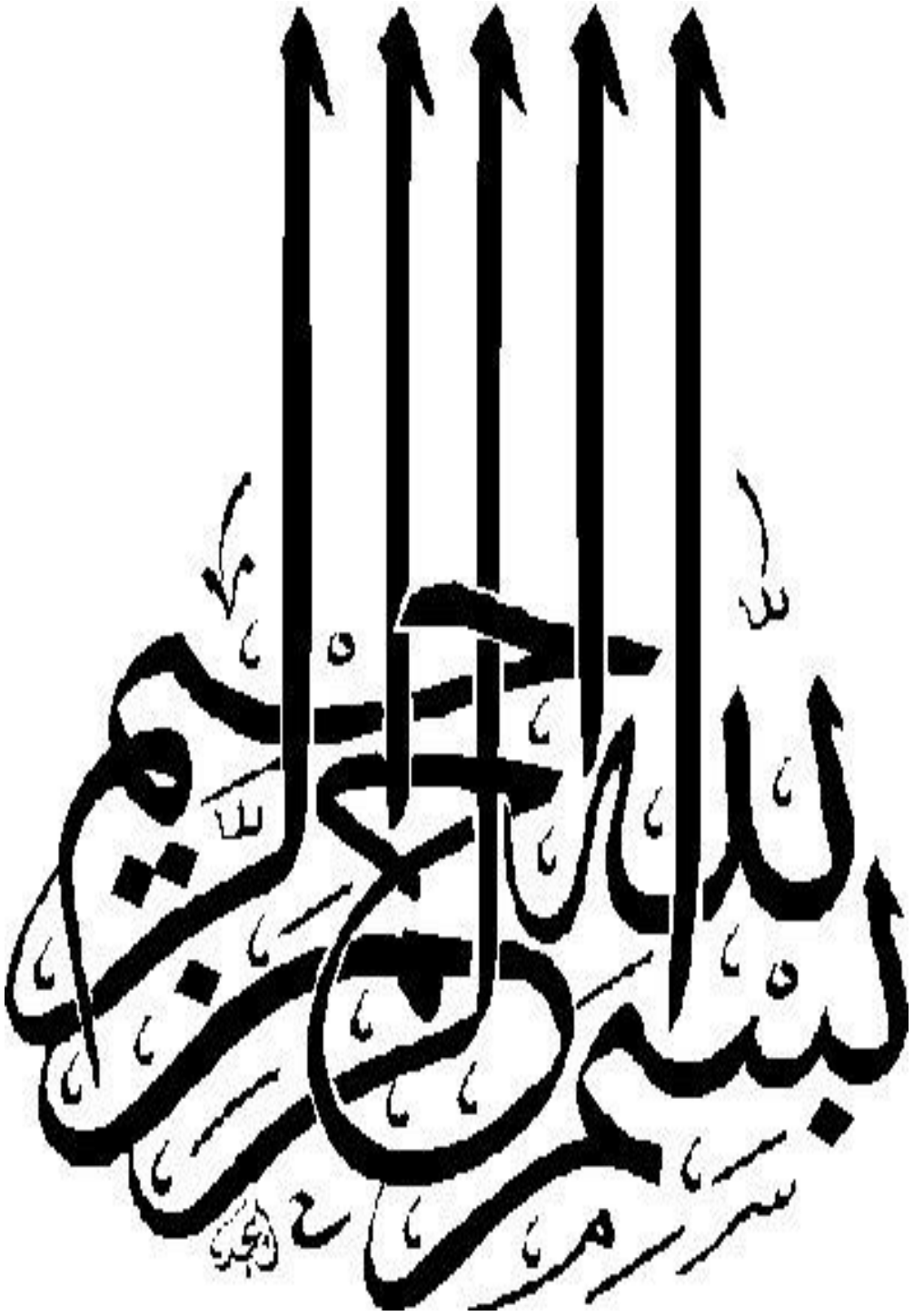
إعداد الطالبة:
* مشنتل هنية

إشراف الأستاذة:
* جوابلية نوال

أعضاء لجنة المناقشة:

الدكتورة عقال فاطمة الزهراء	جامعة يحي فارس بالمدية	رئيسا
الدكتورة عماد سهام	جامعة يحي فارس بالمدية	مناقشا
الدكتورة جوابلية نوال	جامعة يحي فارس بالمدية	مشرفا

السنة الجامعية: 2022م/2023م


بسم الله الرحمن الرحيم

شـــكـــر وعـــرفـــان

الحمد لله الذي وفقني لإكمال هذا العمل فلك الحمد ربي بكل ما تحمله هذه الكلمة من صفات الكمال

ثم إلى التي لم تبخل بنصائحها وتوجيهاتها الأستاذة المشرفة: جوابلية نوال

وإلى كل من ساعدني من قريب أو بعيد على إتمام هذا البحث.

إهـــــداء

أهدي ثمرة جهدي إلى:

الوالدين الكريمين اللذان ســهرا لأجلي ومدا لي العون ماديا ومعنويا وتحملا مشاقا الحياة من أجل أن يحققا لي رغباتي، وإلى عائلة مشنتل كاملة.

مـــقـــدمـــة

مقدمة:

يعتبر المسـرح شـكلاً من أشـكال الفنون وهو يتميز عن غيره بكونه بوتقة يمكن أن تتصـهر فيه أشـكال متعددة من الفنون الأدائية ومن هنا لقب بأب الفنون لعراقته وقدمه، فهو ليس مجرد وسـيلة ترفيهية فحسـب بل هو روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، وعلى ركحه تعبر الأمم عن قضاياها وهمومها وترسم أحلامها وتطلعاتها.

وعليه فإن للمسـرح الجزائري جذورا يعود إلى ما قبل التاريخ – جذور غربية وأخرى عربية – حين لعب دورا هاما في نشر الوعي السياسي ومحاربة الكثير من الآفات الاجتماعية التي واجهتها الجزائر نتيجة لسياسة فرنسا التي سعت إلى محاربة وطمس الهوية الجزائرية.

ولأن المسـرح جزء من الحياة فقد أولى الدارسـون عناية وافية لرصـد جوانبه المختلفة فلجأ العديد منهم إلى توظيف الرمز لما فيه من إيحاء وتشـويق، وقد طغت الرمزية على المسرح الجزائري لما تحمله من تشابه في الجمالية والإبداع، ومن حيث الكشف عن المستور وتعرية الواقع وخفايا الروح داخل الوجدان الإنسـاني، ومنه يعد الرمز من أهم الأدوات التي وظفها الكاتب المسـرحي الجزائري والغاية منه التخلص من هامشـية اللغة، ومنه فالرمز في المسرح يحفز المتلقي ويجعله يشارك الكتاب في العرض.

والتجارب الإبداعية في المسـرح الجزائري كثيرة ومتنوعة فسـلطنا الضـوء على مسـرحية الملك يلعب "لمحمد بورحلة" وذلك بدراسـة وتحليل مسـرحية ذات الرموز والأقنعة، وعلى هذا الأساس اخترنا هذا البحث الموسوم بـ: "الرمزية في المسرح الجزائري المعاصر" واخترنا لذلك "مسرحية الملك يلعب" للمقاربة والكشف عن الرمز في مسرحية الملك يلعب وهي مسرحية من أربع فصول باللغة العربية الفصحى التي كتبت عام2009.

وما دفعنا إلى اختيار هذا الموضوع هو: رغبة منا في البحث في المسرح والمسرح الجزائري خصوصا والتعمق في أغواره واكتشاف جوانبه، والتعرف على مدى انعكاس هذا الفن في بناء النص المسرحي.

أما عن الأسباب الموضوعية فتتمثل في:

- غياب دراسات سابقة لمدونة "الملك يلعب".

- أهمية الموضوع في حد ذاته "توظيف الرمز في النص الأدبي" إذ يعد من كبرى القضايا النقدية التي تثير الكثير من التساؤلات.

وعليه صغنا إشكالية بحثنا هذا والمتمثلة في: إلى أي مدى وظف الكاتب المسرحي محمد بورحلة الرمز في مسرحية الملك يلعب؟ وما هي دلالات هذا التوظيف وأبعاده الفنية؟

وهذه الإشكالية يتفرع عنها إشكالات جزئية نذكر منها:

- كيف نشأ المسرح الجزائري؟ وما هي مراحل تطوره؟

- وما السبب وراء ميل محمد بورحلة لتوظيف واستخدام التراث وشخصياته؟

وقد اعتمدنا في بحثنا هذا على **المنهج الوصفي التحليلي** مدعما **بالمنهج التاريخي**، فالمنهج الأول اعتمدناه لفك جزيئات المسرحية وتحليل دلالاتها المتنوعة عند الكاتب المسرحي، أما المنهج التاريخي لتتبع مسار المسرح الجزائري بداية من نشأته وحتى تطوره وعليه فإن خطة البحث قامت على جانب نظري وآخر تطبيقي تضمنت **مدخلا تمهيديا وفصلين** إضافة إلى مقدمة وخاتمة.

إذ تناولنا في **المدخل:** المسرح الجزائري نشأته قبل الاستقلال وتطوره بعد الاستقلال.

الفصل الأول: حاولنا فيه رصد أهم المفاهيم النظرية المتعلقة بمفهوم الرمز لغة واصطلاحا، وأنواعه، وخصائصه، كما تطرقنا لعلاقة الرمزية بالأدب والمسرح.

أما **الفصل الثاني:** فهو مقاربة خصصناه لدراسة تمظهر الرمز في مسرحية الملك يلعب، الذي تضمن قراءة في عنوان المسرحية وشخصياتها، وأنواع الرمز في المسرحية بالإضافة ملخص للمسرحية ثم أتتمنا عملنا بخاتمة هي نتيجة لكل ما سبق ومن الصعوبات التي واجهتنا في بحثنا هذا: صعوبة تصنيف الرموز لكثرة تداخلها في المسرحية مما حال دون الإلمام بكل أحداثها.

ولأن طبيعة البحث العلمي تراكمية في أصولها فقد اعتمدنا في بحثنا هذا على جملة من المراجع التي نخالها الأرضية التي انطلقنا منها نذكر: المسرح الجزائري النشأة والتطور لأحمد بيوض، تاريخ الجزائر الثقافي لأبي القاسم سعد الله، المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972 لصالح لمباركية، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر لمحمد فتوح، الرمز والدلالة في الشعر المغرب العربي المعاصر لعثمان حشلاف، الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم لتسعديت آيت حمودة.

أما الدراسات السابقة التي اعتمدناها لانجاز هذا البحث نذكر منها: الرمز في مسرحية عز الدين جلاوجي لزبيدة بوغواص، لباشي عبد القادر الرمز الفني في شعر لخضر الفلوس.

وأخيرا نسأل الله التوفيق والسداد فإن أصبنا فبفضل الله وإن أخطأنا فعزاؤنا في ذلك أننا بذلنا جهداً مكتفين في هذه بأجر الاجتهاد، كما نتقدم بفائق الشكر وعظيم التقدير للأستاذة المشرفة ولكل من ساهم في دعمنا ولو بالكلمة الطيبة.

مدخل تمهيدي

المسرح الجزائري البدايات والتطور

I- ملامح المسرح الجزائري.

II- بدايات تأسيس المسرح الجزائري.

III- مراحل المسرح الجزائري.

1- ما قبل الثورة.

2- مرحلة الثورة.

3- مرحلة ما بعد الثورة.

4- مسار المسرح الجزائري المعاصر في الفترة الممتدة (2002-2021).

مدخل تمهيدي: المسرح الجزائري البدايات والتطور

يعد المسرح من الفنون الإبداعية التي استطاعت أن تتبوأ مكانة مرموقة مقارنة بالفنون الأخرى، لكونه يجسد التّجربة الإنسانية، إذ على ركحه ترسمُ التَطَلعات وتُتَرجم أحوال الشّعوب وقضاياهم الاجتماعيّة والفكريّة والسّياسية والثّقافية. ويعتبر ضرورة ملحة في بلادنا العربيّة، وهذا لأن "إرهاصاته الأولى التي عرفها كانت غربية محضة...، بيد أنّ هذا الفن عرف فيما بعد نوعًا من التحول أمام تلك التّغيرات المجتمعية والهزات السياسية في البلاد العربيّة، ما تولّدت عنها اتّجاهات وتيارات ثقافية متباينة كان لها تأثيرها الكبير على الفن المسرحي"[1].

وعليه ما جعل العديد من التساؤلات تساورنا ونحن بصدد الحديث عن هذا الفن في الجزائر: وإثر ذلك نتساءل كيف نشأ المسرح الجزائري؟ وكيف تطور في خضم الوضع السياسي السائد آنذاك؟ ومن هم الرواد الذين عملوا على تطوير هذا الفن وازدهاره؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات كان لابد من تتبع سيرورة هذا الفن في الجزائر وتبيان مسارات تطوره، وهذا لاختلافه من فترة إلى أخرى في التشكيل الفني والدّرامي، وهي كالآتي:

ا: ملامح المسرح الجزائري:

إن الجزائر من الأقطار العربية الإسلامية التي عرفت التمثيل المسرحي متأخرة، وذلك باعتباره فنا أدبيا له مقوماته الخاصة التي تميزهُ عن غيره من الفنون، حتى أن شعبه لم يحس بذلك النقص إلاّ مع مطلع القرن العشرين.

رغم هذا التأخر الذي عرفه المسرح الجزائري، إلا أن ذلك لا يمنع من وجود أشكال مسرحية بدائية لو استغلته جيدا لحققت انطلاقة حقيقية نحو خلق فن مسرحي له مقوماته؛

[1]– ينظر جمعة أحمد قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، وزارة الثقافة والفنون، قطر، ط1، 2004، ص327.

حيث كانت هذه الأشـــكال مرهونة بالممارســـات البدائية الناتجة عن معتقدات دينية وعادات وتقاليد الشـعب الجزائري، ومن أمثال ذلك خيال الظل والقراقوز هذا النوع من المسـرح، أَطلق عليه سعد الله " المسرح التقليدي"[1]، والتي عرفته الجزائـــر مع فترة دخول الأتراك وتطوره إبان حكمهم لها[2]، لكنه مُنع من طرف السـلطات الفرنسـية المحتلة للجزائر الذي اعتبرتهُ كوسـيلة تُستخدم ضدها لتوعية الشعب بقضية وطنه.

حيث تقول الكاتبة " آرليت روث"(Arlette Roth) في كتابها "المسرح الجزائري الناطق بالعامية": "أن بعض الباحثين شـــاهد خيال الظل في الجزائر عام 1835، كما ذكر بوكلير موسكو أن هذا النوع من التمثيل استمر إلى غاية منعه من قبل الإدارة الاستعمارية لأسباب سياسية، وكان ذلك عام1843 لأنه ينتقد الكيان الاستعماري، فخشي الحُكام الفرنسيون أن يصبح أداة للثورة عليهم"[3].

وقد "ظهرت لعبة القراقوز كشكل مسرحي في بعض الأحياء الساحلية (ميناء الجزائر، عنابة)، وإلى جانب حفلات القراقوز كان المداحون يقومون بتشـخيص أبطال قصـص عنترة ورأس الغولة، ورواية بعض الأسـاطير والخرافات الشـعبية، وكانت رواية هذه القصـص تتم بطريقتين إمّا في شكل مسرح الحلقة المعروفة في الأسواق الشعبية، أو بطريقة المداح الذي يقوم بدور المغني ويؤدي مدائح دينية للأنبياء والرسل"[4].

---

[1]– أبو القاسم سعد الله، تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998، ص418.

[2]– ينظر نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، شركة باتنيت، الجزائر، ط1، 2006، ص 60.

[3]– ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره1926–1986، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998،ص12.

[4]– مخلوف بوكروح: (ملامح عن المسرح الجزائري) ، مجلة آمال، ع5، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982،ص10.

وإذا ما غصنا أكثر في التراث الجزائري، فإننا سنجد أشكال تمثيلية شعبية أخرى، التي مهدت لظهور الممثل وولادة المسرح الحقيقي، والمتمثلة في "الاحتفالات الدينية والاجتماعية، والمناسبات الفصلية الفلاحية كالتوزة والحركات الخارقة لعيساوة... وغيرهم"[1].

وهناك الكثير من الدلائل التي تؤكد أن الجزائر قد عرفت المسرح مبكرا، كالآثار القديمة الموجودة في ربوع الوطن باتنة "تيمقاد" وسطيف "جميله"، التي كانت عبارة عن مسارح رومانية.

و"يذكر الدكتور البريطاني "فيليب سادجروف" (Philippe sad grove) المحاضر بقسم الدراسات الغربية بجامعة "أندنير بإسكتلندا" والمتخصص في الأدب العربي، أنه عثر على خطوط المسرحية بمدرسة اللغات الشرقية والمسرحية بعنوان "نزهة المشتاق وغصة العشاق" في مدينة ترياق بالعراق لصاحبها الجزائري إبراهيم دانينوس"[2].

والتي يعدها ذات أهمية إن لم تكن الأولى في العالم العربي مقارنة بمسرحية "البخيل" "لمارون النقاش"، وتبعه في ذلك "أبو القاسم سعد الله" في قوله: "على أنها مسرحية في باب المسرحيات العربية، ولم نؤلف قبلها سوى البخيل لمارون النقاش، وربما تكون نزهة المشتاق سابقة للبخيل"[3].

لذا يصعب تحديد التاريخ الذي عرفت فيه الجزائر المسرح على أراضيها، حيث يرجع "أحمد بيوض" ذلك إلى قلة المصادر والوثائق الموجودة.

---

[1] – ينظر وهبي جروة علاوة: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د ط، 2004، ص 30.

[2] – ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره1926 –1986، ص 12.

[3] – ينظر أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ص 125.

ومع ذلك شـــهد أواخر القرن التاســـع عشـــر بناء أوبرا لكن من طرف الســـلطات الاستعمارية، وكانت متاحة للمستوطنين الفرنسيين فقط وهذا في عـام "1882".

ولعل من أبرز الذين أرسـوا دعامة الفن المسـرحي في الجزائر وحاولوا إدراجه ضـمن الوسـائل التثقيفية في الأوسـاط الشـعبية هو "الأمير خالد"، وبحكم وجوده بفرنسـا للدراسـة فقد اطلع على أهمية المســرح في إيقاظ الأمة، فطلب من الممثل المصــري "جورج أبيض" حين التقى به في باريس سـنة "1910" أن يبعث له بعض المسـرحيات لتمثيلها في الجزائر، وعند عودته إلى القاهرة أرسل عدة مسرحيات سنة "1911"، منها مسرحية "المروءة والوفاء" لخليل اليازجي، ومسرحية "شهيد بيروت" للشاعر حافظ إبراهيم..[1].

II –بدايات التأسيس للمسرح الجزائري:

يؤكد الكثير من الدارسين على أنّ المسرح الجزائري لم ينشأ ويتأسس انطلاقا من تأثره المباشر بالمسرح الفرنسي الذي كان موجودا في الجزائر، حيث عمدت فرنسا إلى بناء مسارح واستقدام عدّة فرق مسرحية من أجل مشروعها الاستيطاني، هذا الشيء الجديد لم يُغر النخبة الجزائرية بل قاطعته بدافع المقاومة، لأن الاستعمار عند إنشائه أول مسرح (دار الأوبرا) سنة "1850" كان أول عرض احتضنته يدور حول موضوع احتلال فرنسا للجزائر.

انطلاقا من هذا الطرح يُرجع جل المهتمين بدايات المسرح الجزائري ونشأته إلى أعقاب زيارة قامت بها فرقة مصـرية للجزائر، بقيادة "جورج أبيض" سـنة1921، فبعد رحيلها مباشـرة أقدم مجموعة من الشباب المثقفين الجزائريين على تأسيس جمعية للتمثيل بتاريخ " 05 أفريل 1921"، أطلقوا عليها اسـم "المهذبة"، والتي ترأسـها "طاهر علي الشـريف"، وكان هو كاتب

[1]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007، ص 37.

نصوصها المسرحية أهمها: الخمر وعواقب الإدمان عليها، الشفاء بعد العناء 1922، خديعة الغرام1923، بديع1924[1].

بعد تأســـيس هذه الجمعية ظهرت جمعيات أخرى، منها جمعية "التمثيل العربي"، جمعية "الموسيقى المطربية" والتي قدمت مسرحيات أهمها: في سبيل الوطن، فتح الاندلس[2].

لم يكتب الاستمرار لهذه الفرق المسرحية، ويعزو "محي الدين بشطارزي" هذا الفشل إلى اللغة الفصحى، وكما أورد " أحمد منور" سببا آخر وهو ضعف مستوى التأليف المسرحي باللغة العربية لدى الكتاب المسرحيين نظرا لثقافتهم المحدودة بهذه اللغة[3].

أعطى الجمود والتوقف الذي عرفه المسرح الجزائري ما بين "1924-1926"، الوقت الكافي للمسرحيين الجزائريين للتفكير مليا في شأن الوضع المسرحي ومحاولة بعثه وإعطائه نفسا جديدا.

تعتبر سنة"1926" سنة عظيمة وبداية فعلية للمسرح الجزائري فابتداء منها عـــــرف "تحولا جـــذريـــا علـــى مستـــوى الشكل والمضمون معا، وكان أبرز مظاهر ذلك التحول هو اســـتعمال العربية الدارجة في الحوار بدل العربية الفصـــحى، والتحول من الدراما الاجتماعية الجادة إلى الكوميديا وكذلك الجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء والرقص أحيانا، وكان

---

[1]- ينظر أحمد حمومي: المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية، ج1، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط، د ت، ص89.

[2]- ينظر أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر دراسة اعمال رضا حوحو، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005، ص14.

[3]- ينظر أحمد منور: (مدخل إلى المسرح الجزائري)، مجلة الثقافة والثورة، ع10، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983، ص76.

علالو (علي ســـلالي) أول من فتح هذا الطريق عندما قدم يوم "12أفريل 1926" بمســـرح الكورسال بباب الواد مسرحية جحا"[1].

فهذا النجاح شجع الكتاب على تأليف مسرحيات أخرى، ففي العام نفسه ألف مسرحية "زواج بوعقلين"، حيث لقيت نجاحًا لا يقل أهمية عن مســـرحية "جحا" التي حررت المجال الإبداعي المسرحي.

III- مراحـل تطور المسرح الجزائري:

1- مرحلة ما قبل الثورة:

ترجع الانطلاقة الفعلية للمســـرح الجزائري مع مجموعة من الهواة أمثال: "علالو" و "بشـطارزي" و"رشـيد القسـنطيني"، لتشـهد الحركة المسـرحية وبالضـبط سـنة "1932" نشـاطا واســـعًا مســـتلهمةً موضـــوعاتها من الواقع الجزائري المعاش وكان ذلك على يد كل من "القسنطيني" الذي قدم عدة مسرحيات بين سنـتي "1932و1933" منها: بوسـيسي، عائشة و بانــدو، وبين سنتي"1934 و1935" جاء "بشطارزي" بأعمال مسرحية هو الآخر مثل: فاقو، البوزريعي في العسـكرية، ليواصـلان بعدها الإنتاج المسـرحي رفقة العديد من رجال المسـرح حتى سنة "1939" لكن ما برز كان مع "بشطتارزي" و"القسنطيني" [2].

وراحت فرنـــسا تعارض المسرح بقـــوة خاصة في سنة "1937" مع مسرحيتي "فاقو" و"على النيف" لبشطارزي، حيث أحست بالخطر، خاصة بعدما رأت إقبال الجماهير عليه.

---

[1]- أحمد منور: مسرح الفرجة والنضال في الجزائر، ص18، 19.

[2]- ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص46.

ليمر المسـرح الجزائري أثناء الحرب العالمية الثانية "1939" بفترة حرجة بعد تضـييق الخناق على مختلف النشاطات، واعتقال العلماء والمثقفين وتجميد الحركة المسرحية في كامل التراب الوطني، رغم كل هذا إلا أن جمعية العلماء المسـلمين حاولت كسـر هذا الجمود من خلال تقديم بعض الأعمال ذات النزعة الإصلاحية. ليعود النشاط سنة"1942" بظهور أعمال مسرحية عديدة "بعضها منتج وبعضها مقتبس مثل امرؤ القيس، "الهـــبال" و "الراقد" اللتين إقتبسـهما بشـطارزي عن أعمال "رشـيد القسـنطيني"، وبعضـها مقتبس عن أعمال موليير مثل "المشحاح الشرف سليمان اللوك" التي اقتبسها بشطارزي والدكتور علال"[1].

ثم يدخل المسرح مرحلة ركود بشكل تـــام من"1943-1945" لـتستأنف الحـــركة المسرحية بمسرحية "ولد الليل"، في 23 فيفري 1945، تليها مسرحيات أخرى معدودة.

"وابتداء من سنة 1947 إلى غاية 1955 مجيء مرحلة الازدهار وخاصة بعد تعيين بشـــطارزي مدير للمســـرح العربي بقاعة الأوبرا"[2]، واكتســـاب الاعتراف من طرف الحكومة الفرنسية لعدة فرق مسرحية "كفرقة هواة المسرح العربي"، وفرقة "المسرح الجزائري" "لمصطفى كاتب" وفرقة "المزهر القسنطيني للموسيقى والتمثيل" لأحمد رضا حوحو[3].

لكن هذا الانتعاش المسـرحي عرف انحصـارا وتراجعا بسـبب الرقابة الاسـتعمارية على النصـوص المسـرحية، حتى أنه كان هناك إعادة في عرض بعض المسـرحيات مثل بابا قدور الطماع لرشيد القسنطيني وبوكريشة لمحمد الثوري[4].

---

[1]- ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص57.

[2] أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط، 2007،ص57.

[3]- ينظر عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط، 2007، ص44.

[4]- ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 70.

2-مرحلة الثورة:

يعد المسرح من بين الفنون التي استخدمتها الثورة التحريرية لخدمتها، "فلقد ألهمت ثورة نوفمبر1954شتى ألوان النشاط الفكري والفني ودفعت بالمبدعين والمسرحيين للتفاعل مع حوادثها ومواقفها، فكانت هاجسهم المركزي الذي يستلهمون منه نبض القلب..."[1].

ومع اندلاع المرحلة الثورية أحس الاستعمار الفرنسي بخطورة الوضع الذي أصبح يهدد كيانه، "بدأ ضغط الاستعمار يزداد على رجال الفن، بحيث أصبح يرى أن وجود فرقة مسرحية خطر يهدد وجوده"[2]، ومع هذا الضغط تحتم على المسرح الجزائري أن يواصل مهامه خارج الوطن وإتمام رسالته النضالية عن طريق استلهام قيم الثورة ومبادئها.

فظهرت عدة مسرحيات من خلال الفرق المسرحية منها: فرقة "جبهة التحرير الوطني" برئاسة "مصطفى كاتب"، حيث تعد سفيرة الثورة الجزائرية في الخارج، "كانت مهمة هذه الفرقة مقتصرة على تعريف الرأي العام العالمي بحق الشعب الجزائري في استقلال بلاده وتقرير مصيره بيده"[3].

3-مرحلة ما بعد الاستقلال:

خرجت فرنسا من الجزائر، مخلفة دمارًا وخرابًا في جميع البنى القاعدية للبلاد، لذلك عملت الدولة على إعادة هيكلتها، وبعث الحياة فيها من جديد، كما برزت أهمية النهوض بالثقافة الوطنية والعمل عليها فكان المسرح من بين أهم الهياكل باعتباره أحد روافدها الأساسية وله أهمية كبرى في توعية وتعبئة الجماهير لمهام التنمية.

---

[1]- أحسن ثليلاني: المسرح الجزائري والثورة التحريرية، ص57.

[2]- وهبي جروة علاوة: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر،2004، ص 49.

[3]- المرجع نفسه، ص50.

وأول قرار اتخذته الحكومة بعد الاستقلال هو تأميم المسرح على مستوى التراب الوطني الجزائري المؤرخ في "08 جانفي 1963" جاء فيه: "أن النهضة المَنُوطة بالمسرح ذات أهمية بالغة لشعبنا، ولا يعقل أن نسمح بأن يكون المسرح بين أيدي المؤسسات الخاصة سواء تعلق الأمر بالمسرح داخل البلاد أو المسرح الذي نصدره[1]". فهذا المرسوم نص على تأسيس فرقة "المسرح الوطني الجزائري" وإنشاء مركز وطني للمسرح يعمل على تنمية وتطوير المسرح عن طريق التكوين وانتقاء الأعمال المسرحية التي تخدم الوطن.

في الفترة الممتدة بين "1963 إلى 1972" أنتج عدد كبير من المسرحيات بلغ عددها ثمانية وثلاثون مسرحية تمحورت حول القضايا الراهنة بين اجتماعية وسياسية، حيث وصفت بالفترة الذهبية، وبرزت خلالها أسماء مسرحية مميزة استطاعت أن تترك بصماتها من بينهم "أحمد عياد" الملقب برويشد" المتشبع بالحس الشعبي الجماهيري، ومن أهم مسرحياته "حسان طيرو" 1964، "الغولة" 1966 بعدها "البوابون" سنة 1968 [2].

فبعد الازدهار الذي عرفه المسرح في فترة الستينيات، سيطرت حالة من الركود في العشر سنوات الموالية من 1972 إلى 1982، بسبب تطبيق قرار اللامركزية الذي نص على إنشاء مسارح جهوية في كل من قسنطينة، عنابة، وهران، سيدي بلعباس وبإشراف وزارة الإعلام والثقافة [3].

ليكون له انعكاسات سلبية رغم الأهداف الجيدة التي جاء بها وهي محور الفوارق الجهوية في كافة الميادين الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، وهو ما أكده "مصطفى كاتب"

---

[1]– أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 97.

[2]– بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د ط، د ت، ص25، 26.

[3]– ينظر بوعلام رمضاني: المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر، ص28.

في قوله: "لا يشـــهد المســـرح الجزائري انحســـارا بقدر ما يعيش حالة من الجمود الانتقالي، فرضتها ظروف المرحلة السياسية الجديدة والمتعلقة بأحداث اللامركزية على مستوى الدولة"[1].

في عام 1982 صدور المرسوم التشريعي الذي تضمن تنظيم الإدارة المركزية لوزارة الثقافة، حيث نصت مادته الخامسة على تولي هذه المديرية مهمة إعداد سياسة وطنية في ميدان الفنون ونشرها، هدفها تطوير الإبداع الثقافي في الفنون السمعية- البصرية وفي صدارتها المسرح "تشجيع الإنتاج المسرحي وتحسين نوعيته، التنسيق مع المسارح المحترفة في ضبط البرنامج السنوي ومتابعته وتنفيذه، ومساعدة هذه المسارح على اكتساب الوسائل الضرورية لنشاطاتها والاهتمام بمسرح الهواة..."[2].

وفي الفترة الممتدة بين "1983 إلى1989"شهد المسرح انتعاشا في الإنتاج سواء كما أو كيفا، حيث أُنتج ما يقارب ثمانين مسرحية قدم منها "المسرح الوطني الجزائري" عشرون، وقد كان أغلبها مقتبسا عن كتاب مسرحيين أوروبيين وعرب أهمها: مسرحية "الدهاليز" التي اقتبسها "علولة" عن "ماكسيم غوركي" 1983، "الأجواد" لعبد القادر علولة سنة 1985، "غابو الأفكار" من اقتباس عز الدين مجوبي سنة 1987[3].

كما عرفت هذه الفترة مشاركة المســـرح الجزائري في مهرجانات عربية ودولية تكللت بالتتويجات، كان أول تتويج عرفه المسرح الجزائري من خلال مهرجـــان قرطـــاج المسرحي

[1]- ينظر أحمد فرحات: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984، ص178.

[2]- ينظر مخلوف بوكروح: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهاما وأعباء، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، د ط، 1995، ص39.

[3]- ينظر أحمد بيوض: المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 143، 146.

الدولي الأول بتونس 1983 من خلال مسرحية "قالو لعرب قالو" التي اقتبسها الثنائي زياني الشريف عياد، وعزالدين مجوبي.

كما شهدت أول تجربة إخراج نسوي في تاريخ المسرح الجزائري، كانت رائدتها "حميدة آيت الحاج" بمسرحية أغنية الغابة 1987 المقتبسة عن الكاتبة السوفياتية "ليسا أوكرانيا"[1].

لتأتي فترة التسعينيات ويتأثر المسرح كغيره من المؤسسات الثقافية بالأوضاع التي عاشتها الجزائر خلال هذه السنوات، خاصة بعد ظهور جرائم الاغتيال التي استهدفت النخبة وطالت إسميين بارزين في المشهد المسرحي هما: "عبد القادر علولة" و "عزالدين مجوبي"، هذا ما دفع بمسرحيين آخرين إلى الصمت، أو الرحيل عن البلد، أو تغيير النشاط أو الاهتمام بالإدارة والتسيير، كما خضع المسرح الوطني لترميم من"1995 حتى 2000"، هذه الأسباب جعلت النصوص المسرحية تتراجع، ففي سنة "1995" سجلت خمس نصوص فقط[2].

4- مسار المسرح الجزائري المعاصر في الفترة الممتدة (2002.2021)

عرف المسرح الجزائري خلال هذه العشرية انتعاشًا واضحًا بدت ملامحه ظاهرة على كافة مظاهر الإبداع المسرحي من تأليف مسرحي، ومهرجانات، وملتقيات وأيام دراسية على هوامشها، وتظاهرات ثقافية، حيث خلقت هذه المظاهر حركية في المسرح الجزائري.

ومن أهم النشاطات التي تدل على الانتعاش: إقامة تظاهرة سنة الجزائر بفرنسا التي بدأ الإعداد لها سنة 2002 وتجسدت فعليا سنة 2003، حيث لعب المسرح دورا هاما في التعريف بالثقافة الجزائرية؛ وقد تم إنتاج عشر"10"مسرحيات نذكر منها: "ميموزا الجزائر"،

[1]- أحمد بيوض المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص146.

[2]- ينظر نور الدين عمرون: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ص 141.

"نجمة وجزائر الشاعر"...، وقد تنقل المسرح الوطني سنة"2004" الى كل من كندا وسوريا، وشـــارك بمســـرحية "التمرين" في مهرجان المسرح المحترف بدمشق حيث فاق كل التوقعات، وكُرم من خلالها المسرح الجزائري[1].

وابتداء من سنة 2006 تم تأسيس وترسيم مجموعة من المهرجانات الثقافية المسرحية منها المهرجان الوطني للمســـرح المحترف والمهرجان الروحي للمســـرح ... منحت هذه المهرجانات ديناميكية جديدة للحركة المسـرحية للجزائر، ليشـهد المسـرح الجزائري المعاصـر سنة 2007 نشاطًا كبيرا، حيث وصل قمة الإنتاج بـ"50" عملا مسرحيا في إطـــار تظـــاهرة "الجزائـــر عاصمة الثقافـــة العربيـــة"، وقد وصلت العروض في نفس السنة إلى أكثر من "775"عرضـــا مســـرحيا موزع على"45" ولاية، وقد ســـعى في هذه الفترة الكثير من المبدعين الجزائريين إلى الارتقاء بلغة المسـرح نصـا وتمثيلا، ومن هؤلاء الشـاعر بوزيد حرز الله الذي ســـاهم بقدر كبير في تدقيق نص مســـرحية "لغة الأمهات" وهي تعد من أنجح المســـرحيات المعروضة التي حظيت بإعجاب المشاهدين لعام 2007، تم عرضها في مهرجان قرطاج [2].

حاز المســـرح الجهوي بمعســـكر على أحســـن عرض متكامل في المهرجان الوطني للمسـرح المحترف عام2013 مع عرض "ذكرى من الألزاس" في إطار خمسـينية الاسـتقلال، ومن الفترة الممتدة من 15 إلى 20 مارس2014م قدم المهرجان الثقافي المحلي للمســـرح المحترف في طبعته الثامنة مجموعة من العروض كعرض مسـرحية "حجرة في الصـباط" من إنتاج تعاونية القناع للفنون الدرامية بقالمة.

[1]– فاطمة سعادة وآخرون: مسيرة المـــسرح الجزائري، مجلة الثقافة، المكتبة الوطنية، ع7، وزارة الثقافة، 2005، ص 177.

[2]– ينظر نورالدين عمرون: مسار المسرح الجزائري إلى سنة2000، ص 273.

وفي موسم 2015 –2017 أنتج المسرح الجهوي لمدينة عنابة عدة مسرحيات نذكر منها: مسرحية "أشرعة حب" من تأليف عبد الحميد قوري وإخراج جمال حمودة سنة2015.

كما أنتج المسرح الوطني الجزائري مسرحية "راجعين راجعين" سنة 2019 للمخرجة حميدة آيت الحاج عن نص مقتبس من رواية "الشهداء يعودون هذا الأسبوع" للروائي الراحل طاهر وطار (1936–2010).

أنتج المسرح الوطني، بدعم من الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب وتطويرها مسرحية "جي بي أس" للمخرج المسرحي والفنان "محمد شرشال" التي نالت جائزة مهرجان المسرح العربي بعمان2020 كأحسن عرض مقدم على الركح.

وعرضت في الجزائر العاصمة مؤخرا النسخة الجديدة لمسرحية "أرلوكان...خادم السيدتين سنة 2021 من إخراج زياتي شريف عياد وتأليف محمد بورحلة، مقتبسة من ترجمة النص الأصلي "لكارلو غولديني" (1707 – 1793).

يتضح مما سبق أن للمسرح الجزائري جذور تمتد إلى أعماق التاريخ، فكما كانت له بدايات أولى تجلت في بعض التقاليد الشعبية، ثم تبلورت بعد ذلك إلى فن مسرحي قائم بذاته وذلك بوقوف بعض الرواد وقيامهم بتأسيس هذا الفن وإرساء دعائمه فقد كان المسرح الجزائري مسرحا شعبيا ارتجاليا قريبا إلى روح شعبه، ما جعله وسيلة فعالة في ترويج الثورة ونشر الوعي بين الأهالي، وقد ساهم في البناء الثقافي والأدبي للجزائر ليحتل مكانة عربية وعالمية في الساحة الفنية والأدبية.

الفصل الأول:

مفهوم الرمز وأنواعه وخصائصه

وعلاقته بالأدب والمسرح

المبحث الأول: ماهية الرمز.

1-المفهوم اللغوي

2-المفهوم الاصطلاحي

المبحث الثاني: أنواع الرمز وخصائصه.

1-أنواع الرمز

2-خصائص الرمز

المبحث الثالث: علاقة الرمز بالأدب والمسرح.

الفصل الأول: مفهوم الرمز وأنواعه وخصائصه وعلاقته بالأدب والمسرح

المبحث الأول: ماهية الرّمز

اختلف علماء اللغة والبلاغة العربية، في تحديد مفهوم دقيق للرمز نظرا لتعدد معانيه واختلافها، لأن معظم المعاجم العربية، ذهبت المعنى الغالب عليه.

1- المفهوم اللغوي:

جاء في لســـان العرب لابن منظور: " رَمَزَ: يَرْمُزُ، يَرْمِزُ، رَمزًا، وهو تصـــويت خفي باللسان كالهَمْس، وَيكون تَحْريكَ الشَفتين بِكلام غَير مَفهوم بِاللَفظِ مِن غَير إبَانة بِصوت، إنَّما هُو إشارة بالشّفتين، وَقِيل الرَّمْزُ إِشَـــارة وَإِيمَاء بِالعَينين وَالحَاجِبَين وَالشَّفَتين وَالفم، والرَّمْزُ في اللّغة كلّ ما أَشرت إِلَيه مِمَا يُبَانُ بِلَفظِ أَي شيءٍ أَشَرت عَلَيه بيد أَو بعين"[1].

وفي التهذيب للأزهري فالرمز يعني: "الحَركة وَالتَحرك(...)كَمَا يُقَالُ للجَارِيَة الغَمَازة بِعينها رَمَازَةٌ أَي تَرْمُزُ بِفَمِهَا وَتَغْمِزُ بِعَينها..."[2]، فالرَّمْزُ بِهَذا المَفهُوم الهَمس بِالصـوت وَالغَمز بِالحَاجب، وَالإِشَارة بِالشَفة، وَيكون الرَّمْزُ هو سَبيل التَّعبِير عَن تِلك الإشارات.

ويحدد الخليل في العين معنى الرَمْزُ أكثر إذ يكون "باللســـان الصـــوت الخفي ويكون الرَمْزُ الإيماء بالحاجب بلا كلام ومثله الهمس"[3].

---

[1]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب، (مادة رمز)، ج5، دار صادر، بيروت، ط4، 2005، ص 222 ،223.

[2]- أبو منصور محمد بن أحمد الازهري: تهذيب اللغة، (مادة رمز)، تح: أحمد عبد العليم البردوني، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، د ط، ص 250.

[3]- أبو عبد الرحمن الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، (باب الراء)، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2003، ص336.

كما جاء لفظة الرمز في قوله تعالى: ﴿ قَالَ رَبِّ ٱجۡعَل لِّيٓ ءَايَةٗۚ قَالَ ءَايَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ ٱلنَّاسَ ثَلَٰثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمۡزٗاۗ وَٱذۡكُر رَّبَّكَ كَثِيرٗا وَسَبِّحۡ بِٱلۡعَشِيِّ وَٱلۡإِبۡكَٰرِ ﴾ آل عمران: ٤١؛ قد شرح الأُســـتاذ (محمد الحمصـــي) لفظة الرَّمْز هنا بمعنى: "أن تعجز عن تكليمهم بغير علّة، فلا تتفاهم معهم إلاّ بالإيحاء والإشارة"[1].

وفي تفسير القرآن العظيم للحافظ ابن كثير قوله: "«إِلاَّ رَمْزًا»، أي إشارة لا تستطيع النّطق مع أنك سويٌّ صحيح".[2]

أما في معجم الصـــحاح تعريف كلمة الرَمْزُ «الرَمْزُ» الإشـــارة والإيماء بالشـــفتين والحاجب، وقد رَمَزَ، يَرْمِزُ، ويَرْمُزُ، إِرْتَمَزَ من الضربة أَي اضطرب منها.[3]

ولا يخرج تاج العروس عن هذه المعاني فقد ورد فيه تعريف الرمز على النحو الآتي: الرَمْزُ هو الإيماء بأي شـيء أشـرت إليه (بالشـفتين)؛ أي تحريكهما بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت، أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان، وهو تصويت خفي بـه كـالهمس، وَيُقَـالُ اِمْرَأَةٌ رَمَّـازَةٌ، أَي غَمَّـازَةٌ، مِن رَمَزَتْـهُ المَرأَة بِعَينهـا رَمْزًا، إذا غَمَزَتْـهُ، ومن المجاز رَمَزَ (فلان بكذا) إذا أغراه به، والرَمِيْزُ (كزبير العصا)؛ لأنه رَمَزَ بِها للضَرب[4].

---

[1] – المصحف الشريف مع أسباب النزول: وفهرس المواضيع والالفاظ، تحقيق: محمد حسن الحمصي، دار الهدى، عين مليلة، الجزائر، ص 55.

[2]– الحافظ ابن كثير: تفسير القرآن العظيم، تح: انس محمد الشامي ومحمد سعيد محمد، مج 1، دار البيان العربي، الأزهر، د ط، 2006، ص473.

[3]– إسماعيل بن حماد الجوهري: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد تامر، مج 1، دار الحديث، القاهرة، 2009، ص465.

[4]– محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: نواف الجراح، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، تلمسان، ط1، 2011م، ص628.

أما عند ابن فارس في المقاييس إلى أن (الراء، الميم والزاي) أصـــل واحد يدل على حركة واضطراب، يقال كتيبة رَمَّازَةٌ تَمُوجُ مِن نَواحيهَا، وَيُقال ضَربة فَما إرْمَأَزَّ؛ أَي مَا تَحَرك[1].

وخلاصـــة القول فالرمز لديه دلالات عديدة فهو عدم الوضـــوح، والإشـــارة، والخفاء، والإيماء للوصول إلى فكرة ومبتغى معين.

2-المفهوم الاصطلاحي:

تعرض مفهوم الرمز لعملية المد والجزر في تحديد دلالته فوردت عدت تعريفات، وقد اختلفت وجهات النظر حوله وكان مجال اســـتخدامه متعددا بتعدد الحقول المعرفية التي عالجته، "فقد تناولته مختلف التيارات مما عرضته إلى الكثير من التناقض في بعض الأحيان وبما أنه مطلب هام من مطالب الدراســـة يجدر بنا أن نتعرض لمختلف تلك التيارات أو الحقول المعرفية التي تناولته"[2].

ونلخص ذلك من خلال العناصر التالية:

1-الرمز في الاصطلاح الأدبي:

وقد جاء مفهوم الرمز عند " العرب القدامى" بمعنى الإشـارة والتشـبيه والمجاز ويعتبر قدامة بن جعفر من الأوائل الذين أشاروا إلى الرمز في "كتابه نقد الشعر" بقوله: "هو الإشارة أن يكون اللفظ القليل مشـــتملا على معان كثيرة بإيماء إليها أو لمحة تدل عليها كما قال

[1] -أحمد ابن فارس: مقاييس اللغة، تح: عبد السالم محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزع، مصر، د ط، 1979، ص439.

[2]- زبيدة بوغواص: الرمز في مسرح عز الدين حلاوجي، مخطوطة رسالة الماجستير في الادب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010\2011، ص 16.

بعضهم وقد وصف البالغة فقال هي لمحة دالة "[1]، فقدامة يخلط بين المفهومين لهذا اعتبر أن الرمز هو الإشارة.

كما يعرفه ابن رشيق القَيرواني بقوله: "ينظر إليه على أنه نوع من أنواع إشارة، ويعده مرادفا للإشارة الحسية وأنه استعمل حتى صار مثلها أو نوع منها"[2]، يرى أن الرمز أصله الكلام الخفي الذي لا يكاد يفهم، وإنه استعمل حتى صار إشارة، أو نوعا منها، وهو الإشارة بالشفتين، ومن أجل ذلك جعل الرمز الأدبي نوعا من أنواع الإشارة الأدبية.

والرمز عند أدونيس هو "اللغة التي تبدأ حين تنتهي القصيدة التي تكون في وعيك بعد قراءة القصيدة، إنه البرق الذي ينتج للوعي أن يستنشق عالما لا حدود له، لذلك هو إضاءة للوجود المفعم واندفاع صوب الجوهر"[3]، يركز أدونيس على اللغة المكثفة لأنها أقوى وأعمق من اللغة البسيطة كما أنها تستفز المتلقي وتجعله يبحث في الدلالات الخفية وراء النص، لأن الرمز قد يتعدى حدود التجربة الشعرية نفسها.

أما الجاحظ فيرى بأن الرمز أو الإشارة هما طريقان من طرق الدلالة، لأنهما إن صحبا الكلام فإنهما يفصحان ويبينان ما يريده المتكلم، لأن حسن الإشارة باليد، أو الرأس، من تمام حسن البيان[4].

---

[1]– قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوائب قسطنطينية، ط 1، 1302، ص55،56.

[2]– ابن رشيق القيرواني: العمدة في مجالس الشعر وآدابه ونقده تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، 1981، ص304.

[3]– أدونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط 3، 1983، ص153.

[4]– الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني): البيان والتبين، تج: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، ج1، د. ط، 1948، ص70.

إذن فالرمز في التيار الأدبي هو كلمة تستعمل لدلالة على أمر ما فالمبدع يستخدمها للتعبير عن غرضه وما يهدف إليه.

2- الرمز في الاصطلاح البلاغي:

يرى البلاغيون أن الرمز شبيه بالكناية، وقد يكون الرمز إشارة حرفية، وقد يكون في المعنى أو في العاطفة ولكن خفية، ومن بينهم:

السكاكي الذي جعل الرمز نوعا من أنواع الكناية معتبرا أن "الكناية تتنوع إلى تعريض وتلويح ورمز، وإيماء، وإشارة"[1].

كما يرى الجرجاني أن الرمز من خلال وروده عرضا في بعض السياقات، أنه يجد معنى الفصاحة والبالغة والبيان والبراعة "كالرمز والإيماء والإشارة في خفاء"[2].

خلاصة الكلام أن الرمز عند البلاغين هو نوع من أنواع الكناية، وفي المجال البلاغي يجب أن نفرق بين الرمز والمصطلحات البلاغية الأربعة كالصورة التي تجمع بينهما علاقة العموم بالخصوص، وأمّا بشأن البلاغة والمجاز فإن علاقتها هي علاقة الترادف، وتبقى ميزة الرمز بين تلك المصطلحات هي الإيحاء المفتوح على التأويلات والقراءة اللامتناهية، فالسياق هو الذي يمنح الرموز دلالات فنية جديدة من خلال توليد علاقات جديدة بين الألفاظ.

3- الرمز في الاصطلاح النفسي:

يرى العالم النفساني وصاحب نظرية اللاشعور "سيغموند فرويد" (Sigmund Freud): "إن الرمز نتاج الخيال اللاشعوري"، ويقول أيضا: "قمة الرمز بمدى دلالته على الرغبات

---

[1]- محمد يعيش: شعرية الخطاب الصوفي الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، كلّة الآداب والعلوم الإنسانة، سايس، فاس، 2003، ص120.

[2]- المرجع نفسه، ص123.

المكبوتة في اللاشـــعور نتيجة الرقابة الاجتماعية الأخلاقي[1]"، وهنا فرويد يحدد الرمز كنتيجة الرقابة للضـغوطات الاجتماعية والأخلاقية التي يمارسـها المحيط على الفرد، وأن الرمز نتاج الخيال اللاشعوري.

كما ذهب "كارل غوستاف يونج" (Carl Gustav Young) إلى أن الرمز" وسيلة لإدراك مالا يستطاع التعبير عنه بغيره، فهو أفضـل طريقـة ممكنـة للتّعبير عن شيء لا يوجد له أي معادل لفظي، هو بديل من شـيء يصـعب أو يسـتحيل تناوله في ذاته"[2]، حسـب "يونغ" فإنه يرى بأن الرّمز هو تلك الوسيلة التي يعبر بها عـــن أشـــياء ليس لها مفاهيم وكلمات تعبر عنها، أوهي كلمات من شــدة عمقها وتلامســها بالواقع لا تســتطيع التّعبير عنها، كما يمكن القول بأن وظيفة الرّمز عند "يونـغ " هـي إيصـال المفاهيم بأسلوب خاص لاستحالة إيصالها بالأسلوب المباشر أي المعادل اللّفظي أو المقابل الذي يتناسب مع المفهوم المقصود.

يمكن أن نخلص أن الرّمز عند علماء النفس هو وســـيلة تعبير عن الجانب الغامض من النفس، وأنه أداة للتعبير عن شـيء لا يوجد له مقابل، أي أنه مجرد متنفس شـعوري أو لا شعوري.

4- الرمز في الاصطلاح اللساني:

لقد أسست السيمائية منذ الخمسينيات من القرن الماضي تيار فكريا أثرى الآراء النقدية المعاصرة، وأمدها بأشكال جديدة بغية فهم وتأويل الخطاب الأدبي بجميع أشكاله، فمع بداية القرن الماضي يشير عالم اللسانيات السويسري "فرديناند دي سوسور" (Ferdinand Saussure)

---

[1]- محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984، ص260.

[2]- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا دراسة فنية تحليلية، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1987، ص 335.

بميلاد علم جديد أطلق عليه "السيمولوجيّة" (Semiology)، مهمته هي دراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية[1].

وقد استخدم دي سوسور كلمة "رمز" لتعيين العلامة الألسنيّة التي يسميها الدّال، كما أنه يشير إلى طبيعة العلاقة في الرمز والتي تختلف عن العلاقة في العلامة اللسانيّة، يقول: "إن للرمز صفة ليست هي بشكل عام اعتباطية أبدا، وهذا الرّمز ليس بفارغ أيضا، إذ أن هناك بعضا من ملامح الرّابط الطبيعي بين الدال والمدلول، ولا يمكن تبديل الميزان، وهو رمز العدالة بأي شيء آخر كالعربة مثلا"[2]، من خلال هذه المقولة يتضح لنا أنه استخدم كلمة رمز لتعيين العلامة الألسنية، والتي يسميها الدال، كما يشير إلى طبيعة العلاقة في الرمز والتي تختلف عن العلاقة في العلامة اللسانية.

أما الرمز عند "شارل ساندرز بيرس" (Charles sanders pierce) كان تمثيل للعلامة اللغوية بتركيزه على ثلاث مجموعات، (الأيقونة، الإشارة، الرمز) حيث سعى للتمييز بين الخصائص الجوهرية لكل منها عن طريق وظيفتي الحوار والتشابه.

- "**فالأيقونة**"(Icone) : "هي علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه بفضل صفات تمتلكها خاصة بها وحدها، فقد يكون أي شيء أيقونة لأي شيء آخر سواء كان هذا الشيء صفة أو كائنا فردا أو قانونا بمجرد أن تشبه الأيقونة هذا الشيء يستخدم علامة له"[3]، ومثال ذلك الصورة الشمسية التي تشير الى شخص بعينه من خلال التشابه بينهما.

---

[1]- سعيد بنكراد: السيمائية مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمان، الرباط، المغرب، ط1، 2003، ص 01.

[2]- فرديناند دي سوسور: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986، ص 88.

[3]- أحمد حساني: مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994، ص31.

– أما "**الإشارة**" (Index) هي علامة تحيل إلى الشيء المشار إليه من خلال التجاوز الواقعي الفيزيقي، مثل الغروب الذي يشـير إلى انقضـاء النهار، او كالدخان الذي يشـير الي وجود النار، فعلاقتها بما تشير إليه علاقة سببيّه.

–أما "**الرمز**" (Symbole) هو علامة تحيل إلى الشـيء الذي تشـير إليه بفعل الاصـطلاح، حيث تعتمد على التداعي بين الأفكار عامة، متجاوز التجاور والتشـابه "فهو كلمة تشـير إلى موضـوع معين مباشـرة على سـبيل الاصـطلاح والتواضـع"[1]، والملاحظ هنا أن بيرس حصـر تحقق الرمز في الاتفاق والعادة وهذا ما جعل الرمز يكون في وحدة دلالية مغلقة.

نستنتج ان الرمز هو الدلالة على ما وراء المعنى الظاهري مع اعتبار المعنى المقصود أيضـا، هو كذلك باب للدخول إلى الغموض دون أن يحس المتذوق إحسـاسـا حادا بالغموض كالغرابة...

[1]– ياسين الأيوبي: مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات: الكلاسيكية، الرومنطيقية، الواقعية)، دار الملايين، بيروت، ط2، 1984، ص40.

المبحث الثاني: أنواع الرّمز وخصائصه

1- أنواع الرّمز:

ظهر الرمز في أدبنا العربي منذ القدم، وتنوع الرموز حسب تنوع طرق التعبير وأغراضه، ويأخذنا هذا التنوع إلى تشعب منابع تشكيله، فالأديب في توظيفه للرمز يستخدم رمزا عامة معروفة لدى الجميع مستلهمة من التراث الإنساني بشكل عام تحمل دلالات معينة، يكسبها الأديب طاقات ايجابية جديدة وينفخ فيها الروح مشكلة بذلك قناع يبث من خلاله أفكاره ويعبر عن مواقفه، ويستخدم تارة أخرى رموزا خاصة يرتقي بها الى مستوى إنساني أشمل فيبعده بذلك عن الذاتية وبالتالي عن الغموض.

1-الرمز العام (التراثي):

الرمز العام هو الذي "يملك أساسا من الدين والتاريخ والأسطورة"[1] وكثيرا ما ترد الرموز العامة عبارة عن شخصيات لها مكانتها وشهرتها سلبا أو إيجابا وقد تكون أحداث تاريخية تقوم بها شخصيات أو تكون أقوالا، وبما أن التراث يعتبر جوهر وجدان الأمة، وجد الأديب كما تراثيا هائلا وشديد الغنى فأقبل عليه وأولاه عناية كبرى ليثري تجربته الأدبية ويمنحها شمولا وأصالة، واستغل معطيات التراث استغلالا فنيا، ورمزيا بما يتلاءم مع الحاضر.

أ-الرمز التاريخي:

لقد كانت معطيات التراث التاريخي صورة رامزة للواقع يخبئ فيها الكاتب فكرة وخطوط رأيه، يعالج من خلالها قضايا الواقع المعيشي أي يستنزل الكاتب الدلالات التاريخية على الأبعاد المعاصرة، حيث يتعامل مع الحوادث التاريخية أو الشخصيات بحذر شديد على حسه

[1]- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، دار الشعب، قسنطينة، ط1، 1987، ص366.

الجمالي ووعيه الحضـــاري بالمشـــكلات الكونية التي يتصـــدى لها، وأبرز الرموز التاريخية تستقي من التاريخ العربي الإسلامي ويكشف لنا الرمز التاريخي عن غايات بعيدة ويعبر عن تجربة إنسانية واسعة وأزلية بحسب قدرة الأديب على صهر رموزه ضمن سياق التجربة الكلية لأمته[1].

ب –الرمز الأسطوري:

لا يكاد يخلو نص أدبي معاصر من تضمين للأسطورة باختلاف أشكالها، سواء أكان رمزًا أو صـورة اسـتعارية أو إشـارة بسـيطة عابرة يكشـف فيها المبدع عن عوالم وحضـارات القرون البائدة من عرب ويونان وفراعنة ... وإســقاطها على الحاضــر عن طريق الإيحاءات والدلالات غير المباشرة يحددها السياق، فنجد في شعرنا العربي توظيف *سيزيف و**أدونيس و***عشـــتار وتموز والعنقاء و****زرقاء اليمامة...، حيث يرى "شـــليغل" (Schlegel):" أن

[1]– ينظر عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في الشعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، 2000، ص5.

* سيزيف: تحكي الأسطورة الاغريقية أن سيزيف كان رجلا ذكيا وماكرا جدا، استطاع أن يخدع إله الموت "ثانتوس" حين طلب منه أن يجرب الاصفاد والاقفال، وما إن جربها إله الموت حتى قام سيزيف بتكبيله، وحين كبل سيزيف إله الموت منع بذلك الناس أن تموت.

** أدونيس: هو أحد القاب الالهة في اللغة الكنعانية – الفينيقية، فالكلمة أدون: تحمل معنى سيد أو إله بالكنعانية مضاف إليها السين للتذكير باليونانية. وهو معشوق الالهة عشتار انتقلت أسطورة أدونيس من الحضارة والثقافة الكنعانية للثقافة اليونانية القديمة، كما يجسد الربيع والاخصاب لدى الكنعانيين والإغريق. وكان يصور كشاب رائع الجمال.

*** عشتار: هي آلهة الحب والجمال، الحرب والتضحية عند حضارات منطقة بلاد الرافدين ونواحيها، هي أنانا لدى السومريين، عشتروت عند الفينيقيين، أطلق عليها السومريون اسم ملكة الجنة، وكان معبدها يقع في مدينة الوركاء، وهي نجمة الصباح والمساء، رمزها نجمة ذات ثماني أشعة منتصبة على ظهرها اسد وعلى جبهتها زهرة، وبيدها باقة زهور.

**** زرقاء اليمامة: هي شخصية عربية جاهلية من أهل اليمامة كانت مضربا للمثل في حدة النظر وجودت البصر، إذ قيل إنها كانت تبصر الأشياء من مسيرة ثلاثة أيام وبهذه القدرة أنذرت قومها بأن وفود حسان بن تبع الحميري ومجموعة قادمة

الأسطورة والشعر شيء واحد لا انفصال بينهما "[1]فرجوع الشعراء إلى الأساطير لا يعد قيمة جمالية وحسب في العمل الإبداعي بقدر ما هي عامل أساس يساعد الإنسان المعاصر على اكتشاف ذاته وتعميق تجربته الفكرية.

ج-الرمز الديني:

ونقصد به كل رمز في الكتب المقدسة، فلقد وحد الأدباء في التراث الديني (الإسلامي، المسيحي، اليهودي) وفي ديانا ت الحضارات القديمة كالفرعونية والإغريقية والفينيقية وغيرها، مجالا ثقافيا يستلهمون منه رموزهم الفنية فالتراث الديني مصدر من مصادر الإلهام لدى كل الأمم، فنجد من الأدباء من لجأ إلى القرآن الكريم والى قصصه، وملامح الأنبياء فيه، واستلهم منها رموزا خالدة يسقطها على الحاضر وهذا ليس بهدف الاسترجاع فقط بل يمنحها بعد جماليا ودلاليا وفي حين نجد من لجأ إلى الإنجيل يستوحي منه موضوعاته المحرفة غالبا، فإذا كان الصنف الأول تعامل بحذر مع الموروث الديني الإسلامي، فان الصنف الثاني أطلق لنفسه العنان في التعامل مع الرموز الدينية بحرية كبيرة حيث "أطلقوا لأنفسهم العنان في تأويل ملامحها وانتحالها لأنفسهم، ومعظم ملامح السيد المسيح في شعر المعاصر مستمد من الموروث المسيحي وخصوصا الصلب والحياة من خلال الموت..."[2].

وهناك صنف آخر نهل القرآن كل ما هو عن المسيح وتجاهل كل ما يتعلق بما هو إسلامي عربي ولعل توظيف الرموز الدينية في الأدب مكن الأدباء من توسيع مكانتهم وتطوير ثقافتهم الدينية، وهذا زاد الأدب جمالا وتوضيحا.

إليهم مستترة بالأشجار تريد غزوهم ولكنهم اتهموها بالخرف ولم يصدقوها، فلما وصل الأعداء الى قومها ابادوهم، وقلعوا غيني زرقاء اليمامة فوجدوها محشوة بالإثمد وهو حجر أسود كانت تدقه وتكحل به، وسميت زرقاء اليمامة بهذا الاسم لزرقة عينيها.

[1]- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب نموذجا)، ط1، 1998، ص81.

[2]- زايد علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، مصر، 1997، ص75.

د –الرمز الصوفي:

الرمز عند الصوفية هو" معنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله"[1] فلقد تعمد المتصوفة ابتكار معجم خاص بهم يقوم على الرمز الصوفي ويحمل خبايا وأسرار اللغة الصوفية، فالقارئ العادي يفهم فقط ما هو ظاهري لكن الصوفي يفهم ما وراء الألفاظ لأنه من أهل الطائفة يلم بالألفاظ والمصطلحات الصوفية، باعتبار لغتهم لغة إشارية، تخضع لقوانينها الذاتية ولتحولات عالمها الخاص، ولا تتمثل اللفظة بحدود المعنى الظاهر، باعتبار التصوف خبرة ذاتية بين العبد وربه، مما جعل منه شيئا قريبا من الفن، والبحث اللذة الروحية، التي لا يمكن التعبير عنها بالألفاظ في معانيها العادية، وفي هذا الصدد يقول الكلاباذي: "اصطلحت هذه الطائفة على ألفاظ في علومها تعارفوها بينهم رمزوا بها، فأدركه صاحبه، وخفي على السامع الذي لم يحل مقامه، فأما أن يحسن ظنه بالقائل فيقبله، ويرجع إلى نفسه فيحكم عليها بقصور فهمه عنها، أو يسوء ظنه به فيهوس قائله وينسبه إلى الهذيان[2]" وكان غاية الأديب من توظيف الرمز الصوفي هو الجمع بين النقضين عالم الواقع وعالم المثال، للوصول إلى نوع من المصالحة بين المادة والروح أو إحداث نوع من التوازن في الشخصية الحاضرة.

هـ –الرمز الأدبي:

لقد اهتم العديد من الأدباء بالرمز الأدبي ووظفوا في أدبهم رمز لشخصيات أدبية وأقوال مشهورة، فقد وجد الأديب العربي" في التنوع التراثي بابا من أبواب التأصيل للظاهرة الأدبية ومسايرة الحداثة والمعاصرة، بشرط أن يخرجه من الدائرة التداولية التي تبقيه واضحا،

[1]– بكر محمد الكلاباذي: التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1960، ص88.

[2]– المرجع نفسه، ص89.

يفتقد لأهم خصـــائص الرمز وهو الغموض والإيحاء، بتفجر طاقاته المخزن والابتعاد عن التقييد الدلالي الذي يقربه من اللفظ اللغوي ذي المدلول المحدد المتفق عليه"[1].

و –الرمز الطبيعي:

لقد وجدت الطبيعة مكانتها الخاصــة والمتميزة ضــمن الأدب العربي وخصــوصــا فيما يعرف الأدب الرومانسي، فقد جنح إليها العديد من الكتاب لينهلوا من مظاهرها الحية والجامدة المتحركة والســاكنة، التي هزت نفوســهم وحركت عقولهم، فراحوا يعبرون عنها بلغة فيها من الإحســـاس والخيال والعاطفة ما يلائم الذوق التعبيري الرفيع، لهذا عمد الأديب إلى توظيف الرموز الطبيعية بكثرة حتى بلغ درجة الغموض، وهذا ما يجعل القارئ حائرا في اكتشـــاف المعاني الحقيقية لها، معنى ذلك أن الأديب يلجأ إلى استخدام مظاهر الطبيعة من أجل شحن الكلمات الدالة على الطبيعة بدلالات شـــعورية عميقة، ومن ثم تصـــبح تلك الألفاظ مجرد إيماءات وإيحاءات تزيد من جمالية العمل الأدبي" فالرموز الطبيعة لها تأثيرها على الشـــعور والخيال والإحســاس والفكر حســب اللحظة النفســية التي يكون عليها الشــاعر"[2] ، فنجد مثلا الرموز الطبيعة في الأساطير الإيرانية القديمة أن "مخلوقات الطبيعة تطورت من جسد يشبه الإنســان، فخلقت الســماء من الرأس، والأرض من القدمين، والمياه من الدموع والنباتات من الشــعر والنار من العقل"[3] فالطبيعة رمزا من رمز التعبير عن التحرر، والانطلاق، والفضــاء الواســـع الذي لا نهاية له، والحركة والنشـــاط والتجديد المســـتمر وانعدام القيود واللامحدود واللانهائي.

---

[1]– زبيدة بوغواص: الرمز في مسرح عزالدين جلاوجي، ص30.

[2]– عبد القادر لباشي: الرمز الفني في شعر لخضر فلوس، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، لمدرسة العليا للأساتذة في الآداب الإنسانية، بوزريعة الجزائر2004\2005، ص60.

[3]– حامد حسن: المكزون السنجاري بين امارة الشعر والتصوف والفلسفة، دار الثقافة دمشق، ط2، 1988، ص 84.

وخلاصة القول ان للرمز (العام) التراثي عدة أنواع استعرضت بعضا على سبيل الذكر لا الحصر وهذا لوجود أنواع أخرى من الرموز الطبيعة والحيوانية وغيرها.

2-الرمز الخاص (الشخصي):

وهو الذي يأتي به الأديب "أصـــالة دون أن يســـبق إليه غيره ليعبر به عن تجربة أو شعور ما"[1] ويعد الرمز الخاص أرحب مجالا من حيث أن الأديب يجد فيه حركية وحرية أكبر حيث أنه يعبر عن المشاعر والأحاسيس التي يرغب الأديب في الإفصاح عنها ومن ثم كان تعبيرا صـادقا عن تطورات الحياة السـياسـية والاجتماعية، فالرمز الخاص محفوف بكثير من المزالق أهمها الغموض الذي يكتنفه، إذ يحول العديد من الأعمال الأدبية إلى طلاسم يصعب حلها، ولكي ينأى الرمز عن الغموض، يقع في مأخذ آخر، وهو التفســـير إذ يلجأ إليه بعض الأدباء قصـــد التخفيف من حده الغموض فيملئون هوامش أعمالهم بالتعاليق والشـــروح التي تفسر مراميهم باستعمال رموز ذات إيحاءات خاصة.

2- خصائص الرّمز:

هناك سـمات وخصـائص تميز الرمز ولا تجعله مجرد إشـارة أو علامة دالّة، وقدم تّم استنباطها من المفاهيم المتعدّدة له، وأهم هذه الخصائص نذكر:

1 -الغموض:

إذا رجعنا إلى مدلول كلمة الغموض في الدّراسات النّقدية، فسوف نجد أن "ابن الأثير" في المثل السّائر يرى أنّ" أفخر الشّعر ما غمض فهو لا يعطيك غرضه إلّا بعد مماطلة"[2]،وما

[1]- يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا، ص355.

[2]- ابن الأثير: المثل السائر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، ج 4، ص07.

يصـدق على الشّـعر يصـدق على النّثر كالروايّة والمسـرحيّة، بحيث إنّنا حين نكتب نصّـا غامضـا، يكون ثريّا من حيث الدّلالة والتّأويل، ممّا يجعله قابلا للاكتشـاف، والانزياح أيضـا، بما يحمله بناؤه اللغوي من إيحاء، ولا مكان في النّص للسّـطحية والتّقريريّة والمباشـرة، بشـرط أن لا يكون الغرض من الرّموز إخفاء الأشـياء من أجل البحث عنها، فيتحوّل النص الأدبي إلى لغز كبير تحار فيه الأفهام، بل لعلّ الأديب نفسـه لا يدري ماذا يريد، وهكذا يكون الغموض من أسباب اختلاف رؤية متلقّي العمل الأدبي ووقوعه في دائرة الاغتراب.

2 –الإيحاء: وهو أن يكون الرمز مفتوحا على دلالات متباينة ومختلفة، حيث أنها عنوان للجمال الفني للتجربة، حيث الكثافة والعمق وتعدد القراءات والتأويل.

3–الإيجاز:

وقد اعتبره درويش الجندي دعامة أسـاسـيّة من دعائم الرّمزية العربيّة الأسـلوبيّة[1]، ويسـقط ابن سـنان الخفاجي الرّمز على الإيجاز في قوله: "والأصـل في مدح الإيجاز والاختصـار في الكلام، أن الألفاظ غير مقصـودة في نفسـها، وإنما المقصـود هو المعاني والأغراض التي احتيج إلى العبارة عنه بالكلام"[2]، فمن سمات الرمز الايجاز والاختصـار في الألفاظ، فالمقصـود منه هو المعنى وليس اللفظ في ذاته، فالكلام الكثير يعبر عنه في ألفاظ موجزة موحية في الوقت نفسه لكي تؤدي الغرض المراد الوصول إليه.

4–الاتّساع:

وهو اللّفظ الذي يتسـع فيه التّأويل وينطبق أيضـا على التّعبير الرّمزي، وقال في هذا "بهاء الدين السّـبكي" بشـأن التّأويل "وهو كل كلام تتّسـع تأويلاته فتتفاوت العقول فيها لكثرة

[1]– درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي الحديث، مكتبة نهضة، القاهرة، 1958، ص20.

[2]– ابن سنان الخفاجي: سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، القاهرة، 1953، ص 251.

احتمالاتها"[1]، فالدّلالة الرّمزية تتســـم إذن بالتّراكم الدّلالي أي طبقات متراكمة من المعاني يتيحها التّأويل.

5-السّياقيّة:

لا يكون للرمز أهمية إذا كان خارج إطار الســياق الفني، "إذ أن الظاهرة الواحدة يمكن أن تتولد منها دلالات لا متناهية ولا محدودة من الرموز فلا غرابة إذا من تناقض رمزان على الجمالي والإيحائي وهما من كينونة وواقعية واحدة"[2]، ومن هنا فإن الســياق أحد خصـــائص الرمز، والذي يكون السياق فيه كالعينات السيميائية فيمن يوجهه ويخلق له فضاءه الدلالي.

6- الحسية:

يكون فيها الرمز مجسدا، أي أن التحول الذي يتم في الرمز لا ينهض بتجربة الأشياء من حسيتها، بل ينقلها من مستواها الحسي المعروف الى مستوى حسي آخر وهي لا تتنافى والايحائية[3]، أي ان الرمز صـورة مجسـمة حسـية، فهو وسـيلة ايحائية يحاول الشـاعر تقديم شعور في هيئة صور واشكال محسوسة يجعلها قادرة على الإيحاء، تتحول من مستوى حسي معروف الى مستوى حسي آخر، بدلا من تغير سياقها الحسي الى معنوي.

نسـتنتج في الأخير بأن سـمات الرمز هي الأسـاليب التي تقوم عليه كل كتابة رمزية، فهي تضفي على النص قيمة فنية عالية والتي يكون فيها الرمز في أحسن مستويات الجمال.

---

[1]- بهاء الدين السبكي: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مصر، ج4، 1937، ص 469.

[2]-سعد الدين كليب: وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د. ط، 1997، ص36.

[3]- تشارلز تشادكيك: الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د ط، 1999، ص36.

المبحث الثالث: الرّمزيه وعلاقتها بالأدب والمسرح

كانت الرمزية (Symbolism) أحد الاتجاهات الهامة في الأدب والفن، ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر على أيدي الشاعرين الفرسنين "ستيفان مالارمية"(Mallarmé Stéphane) و"بول فرلين"(Verlaine Paul) الذين خرجا عن المذهب البرناسي والواقعية الطبيعية وكانت الرمزية "رافضة للرومانسية لانجرافها مع الانسياب التلقائي للأديب، والبر ناسية في شكليتها الضيقة والواقعية في رصدها التسجيلي والفوتوغرافي للواقع"[1].

وإذا أردنا تأمل هذا التعريف جيدا، لا شك أن سؤالا مهما يطرح نفسه، ومفاده هل التيار الرمزي قد ظهر دفعة واحدة أو كان له صدى في تلك المذاهب التي رفضها؟

نقول إن الرمزية الأدبية ظهرت نتيجة نهائية للتطور الذي بدأ بالرومانسية خلال القرن الثامن عشر، وكانت تنطوي على أفكار معقدة، ولم تكن مجرد نزعة عاطفية لا تعبر إلا عن حالات النفس الباطنية في بحث مستمر مع الذات، بحيث فرضت وجودها على أجناس الأدب جميعها، بما فيها من بساطة وتلقائية اعتمادا على الطبيعة التي شكلت للرومانسيين مصدرا ما لرموزهم.

كما ارتبط مفهوم الرمز بفلسفة "الحلم" الذي اهتم بها الرومانسيون خاصة الكاتب الأماني "هيدر"(Herder)، إلا أن هذا الملمح ظل عندهم يتحرك على السطح دون العمق، مع استفادة الرمزيين من هذا الإرث الرومانسي ونظريات "فرويد"(Freud) في معالجة "الحلم" الذي "غدا عندهم ضربا من الممارسة الصوفية"[2].

---

[1] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، مصر، ط 1، 2003، ص299.

[2] إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، 1991، ص76.

وقد دعا الرمزيون إلى الاهتمام بالتعبير عن أســـرار الكون والوجود وما وراء الطبيعة وعالم الأفكار والمشـاعر الغامضـة والشـعور الداخلي، وهي ضـد التقريرية والخطابية، كما اعتمدت الرمزية على خاصـية المزج بين الحواس، والدمج بين وظائفها لكسـر حدود المنطق والعقل اللذين يقيدان عالم الشـــعر والأدب، فترى الأديب يســـمع قدوم الظلام، ويســـمع نور الصـــباح، وقد كان "بودلير"(Baudelaire) أول من طبق نظرية الحواس في شـــعره، ويبرر "محمد مندور" هذا المزج أدبيا فيقول:"... من الواجب على الأديب أو الشـاعر الذي يريد أن يسـتنفذ كل ما في نفسـه وينقله كاملا إلى نفس الغير، أن ينقل ألفاظ من مجال حسـي معين إلى مجال آخر، وهو نقل الأثر النفســـي إلى الغير"[1]، ومفاد هذا القول إن هذا المزج إذا وجد لغير نقل الأثر النفســـي المتولد عن التجربة، عد ذلك تهويما وهذيانا، وما دام الأدب خلقًا وسـحرًا وجمالًا وكشـفاً، فعلى الأديب الاسـتمرار في البحث عن الأسـاليب والطرق الفنية التي تصور الحقيقة وتقدمها للمتلقي في شكل أدبي راق.

كما ميز الرمزيون بين الرموز المصـــطلح عليها وبين الرموز الفنية و رأوا بإمكانية إدماج ما اصـطلح عليه من الرموز في العمل الأدبي، بعد إعادة صـياغتها من جديد، بحيث أن مضـمون الرمز يمكن ترجمته إلى شـيء آخر، فهو متباين في التفسـير والتحليل والدلالة، ولا يقبل أن يســتنفذ معناه، إذ هو عملية ديناميكية متجددة، وبمقارنته مع الأســاليب البلاغية التقليدية كالتشـبيه والمجاز والاسـتعارة يبدوا أنها عملية فكرية تضـع دائما حدا ونهاية لتداعي المعاني؛ فهي تكون بمثابة لغز حله واضـح، في حين يفجر الرمز المعاني والدلالات ويولدها ويجعلها دائما في حالة حركة.

[1]– محمد مندور: الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1960، ص33.

وهكذا يغدوا الرمز لغة شعرية، قائمة بذاتها وليس مجرد أداة للتشبيه والاستعارة والتورية، وهذا ما جسده رائد الرمزية "بودلير" في قصيدته "مراسلات Correspondance" التي أحال فيها كل الأشياء والمعاني إلى رموز بحتة، فكانت مدخلا للتوظيف الفني الجديد للرمز، فالإنسان عند بودلير "كائن رمزي حي يسير وسط غابة مليئة بالرموز وجميع الأشياء الملموسة عبارة عن صدى مجسد للحقائق الروحية التي تحلل في الوحدة المطلقة المظلمة المضطربة التي يتكون منها العالم غير المرئي"[1].

كما يعد "بودلير" من النماذج العليا للتيار الرمزي من خلال ديوانه "أزهار الشـر" الذي صـــدر عام 1957 وكذلك "بول فرلين" في دواوينه "أغنيات دون كلام" ونشـــير إلى "آرثر رامبو"(Arthur Rumbo) الذي اعتمد في بناء القصـيدة على اللاوعي وتداعي الصـور تداعيا حرا تتراسل فيه المدركات على نحو لا يتقيد بالزمان والمكان[2].

وتبلغ الصـــيغة الرمزية ذروتها على يد "مالارميه"(Mallarmé)، بل إنه عند بعض الدارســين يعد المؤســس الحقيقي للرمزية، ومع وفاته ســنة 1898 بدا وكأن التيار الرمزي يحتضـــر بوفاة رائده الأكبر، ولكن ذلك لم يمنع من امتداد هذا التيار، فقد امتد إلى الرواية والمسرحية ليشمل جميع الفنون، ففي الرواية فإن "دستويفسكي" في روايته "البحث عن الزمن الضائع" يمثل خير تمثيل الاتجاه الرمزي.

أما في المسرح فيعتبر الكاتب البلجيكي "موريس ميترلنك" (Maurice Maeterlinck)، مؤســس قواعد المذهب الرمزي في المســرح، فقد أعلن في مقالته "تراجيديا" كل يوم من كتابه

[1]– نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، ص305.

[2]– ينظر نهاد صليحة: المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة)، د ط، 1994، ص21،22.

كنز المتواضع عام 1896، أن مهمة الشاعر هي كشف الخصائص الخفية اللامرئية في الحياة، التي تتيح الكشف عن جوهر الأشياء بخلاف الواقع المادي الملموس.

وتعد مسرحية "الطائر الأزرق" التي كتبها عام 1908 من المسرحيات التي جسدت الرمزية، "وفيها يصور تجربة الإنسان في بحثه الدؤوب عن السعادة، وحقائق تلك السعادة التي يجوب بطل المسرحية بحثا عنها، ليكتشف في نهاية الأمر أنها لا توجد إلا في أعماقه وهو فقط تعوزه تلك القوة والروابط المعنوية التي تصل الإنسان بالآخرين والأشياء، فأبطاله شخصيات غير عادية هشة، هوائية، غامضة، تروح وتجئ في ضوء أثيري فاتن مؤثر، وهي جميعها تمثل رموزا لأحلام الكاتب"[1].

نجد أيضا هذا الاتجاه بوضوح عند "إبسن"(Ibsen) النرويجي، فقد رمز في مسرحياته إلى قوى الشر الكامنة في النفس البشرية بشخصيات غريبة، مثل مسرحيتي الأشباح والبطة البرية[2].

وظهرت الرمزية عند المتأخرين، فقد كتب "جون بول سارتر"(Jean Paul Sartre) مسرحيته الذباب على نهج الرمزية، كما استوحى "أندري جيد"(André Gid) مأساة أوديب عندما كتب مسرحيته التي أطلق عليها الاسم نفسه عام 1932، مازجا العنصر المأساوي بالحياة اليومية، وهي أغلبها رموز أسطورية بعثها أصحابها في قالب مبتكر للتعبير عن تجارب جديدة عاشها أصحابها فأبدعوا فيها.

---

[1]– ينظر مجد القصص: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، منشورات أمانة عمان، مطبعة الرونا، الأردن، 2006، ص100.

[2]– ينظر ماري الياس وحنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص21.

وإذا كانت الرمزية قد وجدت صدى في الأدب الأوروبي سواء كان شعرا أو نثرا، يجب أن نسـأل "ما تأثير هذا الملمح على أدبنا العربي الحديث؟ وما علاقتها بالنص المسـرحي باعتباره محور الدراسة وغايتها؟

إن الرمزية بمفهومها الفلسفي الذي عرف في النصف الثاني من القرن التاسع عشر لم يعرفها الأدب العربي القديم، وإنما عرف رمزية المجاز بألوانه البيانية، المعروفة التي لم يمسها الغموض إلا نادرا، وفي مواقع محددة، ذلك أن الأديب العربي القديم كما يقول "أنطوان كرم": "أميل إلى الوضوح والواقع منه إلى الغموض والتجريد"[1].

وذهب "محمد فتوح أحمد" إلى أن الأدب العربي قد عرف منذ أمد طويل نمطا آخر من أنماط الرموز العامة وهو الرمز الصـوفي، ومنه تتجلى قيم روحية وفنية تصـله بالرمز المعاصر من جهة ويتعدى عنه من جهات، ومفاد ذلك أن كل من الرمز والصوفية يعبر عن حالات وجدانية تتسـم بالغموض والتجريد، فتتمرد على عالم الحس، ليتحد بالمجال الإلهي فتعجز اللغة بدلالتها المتواضع عليها عن استيعاب دقائق تلك الحالات، فلجأت الصوفية إلى المعجم اللغوي للغزل والخمريـات لتقرير تلـك القيم الروحيـة، فكـان القرب والبعـد، الوحش والأنس، الغيبة والحضـور، وكانت بمثابة رموز صـوفية على أن "شـعراء الصـوفية كثيرا ما كانوا يكفون المتلقي عناء البحث عن مضـامين رموزهم حتى مع وجود الاصـطلاح والقرينة، فكانوا يقدمون لشعرهم أو يعقبون عليه، مما يجلو غموضه، ويكشف عن مراميه"[2]، ويتبين من هذه الإشـارة أن الرمز الصـوفي لم ينطبق تماما على معنى الرمز الفني بالمفهوم الحديث لافتقاره إلى الإيحاء والتلقائية وكثرة التأويل.

---

[1]– أنطوان غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، لبنان، 1949، ص11.

[2]– عبد الحكيم حسان: التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، 1954، ص321.

أما الأدب العربي الحديث فقد عرف الرمزية بمفهومها الفلسفي نتيجة الاحتكاك المتواصل مع المنتوج الغربي، فقد قرأ الشعراء العرب الفلسفة الرمزية واطلعوا على نماذجها وتأثروا بها ثم اتخذها بعضهم مذهبا فأبدعوا ما شاء لهم الإبداع من دون أن يفقدوا أصالتهم، فقد سجل "السياب" وخليل حاوي" و "أدونيس: علي أحمد سعيد" و"نازك الملائكة" وغيرهم أعمالا فنية رفيعة عبرت عن هذا التيار الجديد في الأدب العربي الحديث، ويمكن أن يعد هؤلاء الشعراء من المؤسسين لهذا المذهب، وهذا ما ذهب إليه "درويش الجندي" إلى أن الرمزية ومبادئها أقوى وأشد عند شاعرين من شعراء الأدب الحديث حاولا تقليد الفرنسين في المبادئ والإنتاج معا وهذان الشاعران هما "بشر فارس" و"سعيد عقل"[1].

لم تقتصر تأثر الرمزية على الشعر فحسب بل امتدت إلى الأجناس الأخرى، حيث "اعتمدت الرمزية في بداية نشأتها اعتمادا كليا على الشعر، ثم انتقلت إلى المسرحية ثم إلى الرواية واتسع نطاقها ليشمل جميع الفنون"[2].

فعلى مستوى الأدب المسرحي نجد أن أدباء الرمز قد ضاقوا ذرعا بالمسرح الواقعي، الذي لا يهتم إلا بتصوير الحياة اليومية وانتقادها أو تقديم نموذجا من الحياة فوق خشبة المسرح، اعتمادا على كل ما هو تقريري، مباشر وجاهز بدلا من إضافة البعد الجمالي، باعتبار أن الكتابة المسرحية هي صياغة جمالية للواقع[3].

فحاول هؤلاء الأدباء إيجاد مسرح يعبر عن أرائيهم ويعلن عن أفكارهم، وذلك بتخليص المسرح من الأسلوب الواقعي ومن التفاصيل غير الضرورية، والمفاجآت والحيل المسرحية

---

[1]– درويش الجندي: الرمزية في الأدب العربي الحديث، ص35.

[2]– محمد البصير: الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، مذكرة لنيل شهادة الدكتورة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1993، ص31.

[3]– محمد مسكين: (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، مجلة التأسيس المغربية، مطبعة الأنباء، ط 1، يناير1987، ص50.

المفتعلة، واستبدالها بوسائل إيحائية؛ وهكذا دخل الرمز دائرة المسرح سواء في التأليف المسرحي أو تكنيك المنصة أو الديكور.

والحق أنه بوســـع الدارس أن يلاحظ في عدد من النماذج المســـرحية التي أبدعها الأدباء العرب في العصر الحديث سخاء في الرمز، حيث بات هم الأدباء المسرحيين "تجاوز المألوف وتخطي الحد المعلوم، وابتغاء صياغة لغة أخرى وعالم جديد، فأصبح النص انزياحا عن النمط التعبيري المتواضــع عليه وهو الخروج عن الســنن اللغوية"[1]، فالكثير من الأعمال المسرحية مهما تقادمت فهي لازالت تنحت بقاءها في ذاكرتنا، وترسم إشارة استمرارها في أفق الكتابة المسرحية، لأنها استطاعت أن تبني عالما دراميا عميقا بكل العناصر الدرامية التي لا تقوم إلا عليها مثل: الشخصية والفضاء والحوار باعتبارها علامات كبرى تتيح إنتاج دلالات مضاعفة.

ومن النماذج أو المســـرحيات التي ذاع صـــيتها في المســـرح العربي الحديث، نجد مســـرحيّة "الضّـــيف الثّقيل" لتوفيق الحكيم الذي كتبها في مطلع حياته الأدبية والتي رمز بها الى التواجد الإنجليزي في مصر، ويبدو أنّ وطأة الموضوع كانت شديدة على توفيق الحكيم، مما "جعل اللّجوء إلى الرمز أقوى في التّعبير عمّا في مكنونات نفســه من آلام وأحزان"[2]، وإن هذه النّزعة الرّمزيّة ظهرت جليّة عند الحكيم بعد عودته من فرنسا، حيث أصبحت ملمحا يميز مسرحياته، وكانت الأسطورة هي المعين لإنتاجه الرّمزي.

وكذلك مسرح العبـــث "اللاّمعقـــول" يعتبر مصدرًا هامًّا للرّمزية عند "توفيق الحكيم" وبعض المسـرحيين العرب، تأثّرا بمسـرح "صـموئيل بكيت" و"يونسـكو"، هذا الاتّجاه الفكري

---

[1]– إبراهيم رماني: الرمز في الشعر العربي الحديث، ص77.

[2]– أحمد أبو مطر: الرواية في الادب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1980، ص297.

الحديث الذي لا يعترف بالمنطق طريقا للفهم والتفسير، فقد رأى أصحابه أن يكون لهم أسلوبهم الخاص في التّعبير عن إحساسهم الدّرامي والضياع وفقدان الثّقة، حيث الشّعور بالدهشة من الوجود المحيط، ثمّ الشعوربالقلق والحيرة من هذا الوجود، وكان السّعي للخروج من هذه الأزمة هو طريق السّخرية العنيفة من العالم المفعم بالزّيف والكذب، ومن إنسان هذا الوجود الذي يخفي في داخله عالما من البشاعة؛ وإنّ الاتّجاه الرّمزي له صلة وثيقة بهذا النوع، حتى إنّ "إرنست فيشر"(Ernest Fisher) يرجع أصول أدب العبث إلى المذهب الرّمزي الفرنسي وخاصّة إلى الشّاعر "رامبو" (Rimbaud) الذي ينطوي أدبه على عنصر اللاّمعقول وعدم خضوعه للمنطق أو لمفهوم عقلي[1].

كما كتب "صلاح عبد الصّبور" مسرحيته "مأساة الحلاّج" موظفا الرّمز الفنّي الذي استقاه من التّراث الصّوفي الإسلامي، فقد رمز لعذاب الحلاّج بطل المسرحيّة لعذاب المفكرين في معظم المجتمعات الحديثة، قد عبر عن ذلك بنفسه حين قال: "فكانت مسرحية "مأساة الحلاّج" معبّرة عن الإيمان العظيم الذي بقي لي نقياً لا تشوبه شائبة وهو الإيمان بالكلمة"[2].

وعن التّوظيف الرّمزي في المسرح السوري نجد مسرحية " الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونُوس وهذه الحكاية الشّعبية التي أذاب فيها ونوس الزّمان وألغى حدود المكان، ليصيغ بها معادلات موضوعيّة للواقع الرّاهن، ويعرض من خلالها مشكلة السّلطة وعلاقتها بالشعب وعلاقة الشّعب بها في أسلوب رمزي انتقادي ساخر، ممزوج بمرارة الواقع السيّاسي العربي.

وفي هذا الاتجاه الفنّي في الرّمز نجده أيضا عند أكثر من كاتب مسرحي جزائري، ومن بينهم نذكر: الأستاذ المسرحي" عز الدّين جلاوجي" الذي انطلق من الواقع ليتجاوزه إلى

[1]–تسعديت آيت حمود: أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، مخطوط ماجستير، كلية العلوم، جامعة القاهرة، ص29.

[2]– صلاح عبد الصبور: حياتي في الشعر، دار العودة، د ط، لبنان، 1977، ص، 12.

التَّجريـــد، والمُلاحـــظ علـــى الكتّـــاب المســـرحيّين الجزائريّين حين توظيفهم للرّمز في وقت الاستعمار هو للتعبير عن معاناة المواطن الجزائري، كمسرحية " بلال بن رباح" لمحمد العيد آل حليفة الذي عالج واقعا تاريخيًا، إلا أن الرّمز نجد له صـــدى قوي داخل العمل المســـرحي من حيث أن "بلال" هذا الصحابي الجليل رمز للصّمود والتّحدي ضّد الكفر والرّق والعبوديّة، وهو الواقع نفســه الذي عاشــه المواطن الجزائري مع الاســتعمار الفرنســي" وهو دعوة للشّــعب الجزائري كي يصـــبر ويتمســـك بدينه وبربّه، لأنه ســـيجعل له الأســـباب ليخرج ممّا فيه من محن"[1].

ونجد أيضا مسرحية "التّراب" "لأبي العيد دودو" حيث يلفت نظرنا إلى الأرض، الانتماء، الهوية، الثورة...، فالتّراب يرمز" إلى أقصى درجات حبّ الوطن والتمسك بتربته"[2]، وغير بعيد عن حب الوطن نجد مسرحية " تغريبة جعفر الطيار" "ليوسف أوغليسي"، حيث استمد الرمز على مستوى هذا العمل الإبداعي من التراث العربي الإسلامي إما على مستوى الحدث، أو على مستوى الشخصيات أو على مستوى عنصري الزمان والمكان، (جعفر بن أبي طالب، النجاشي، الحبشة، الهجرة...) "ليعبر بهذا الرمز عن واقع سياسي جزائري قائم، ويبشر في الوقت نفسه بموقف سياسي قادم، هو ما عرف بالمصالحة"[3]، فقد حاول "أوغليسي" أن يلبس الموقف الدرامي قناعا رمزيا شفافا.

أيضا مســرحيّة "يوغرطــة" لعبد الرَّحمــن ماضوي...وغيرهم. وإذا رُحنا نحصي الأعمال المسرحيّة التي وظَّفت الرّمز فإن مقامنا هــذا لــن يتَّسع فيه الحديث لأنّ النُّصوص المسرحيّة

---

[1]– عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الادب الجزائري، ص59.

[2]– صالح لمباركية: المسرح في الجزائر، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ص123.

[3]– أحسن ثليلاني: توظيف التراث في المسرح الجزائري، مخطوط لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010، ص110.

كثيرة، غير أنّه ضاع منها الكثيـر لقلّـة التَّدوين إن لم نقل عدم وجوده، ومنه المذهب الرمزي نشأ وترعرع في أقطار العالم العربي، وجل روادها وجدوا في الرمزية أساليب موحية ليخفوا بها معانيهم.

أما أنواع الرموز في المسـرح فقد قسـم" باكثير" الرموز في المسـرحية إلى نوعين هما: "نوعا يقوم على تجسـيد المعاني في أشـخاص يكونون رموزا لتلك المعاني... حيث يكون كل شـخص في المسرحية وكل حادث وكل شـيء رمزا لمعنى أو لشـيء أخر... والنوع الثاني هو ما يكون فيه الرمز كليا عاما شـائعا في المسرحية كلها بحيث تكون المسرحية واقعية نابضـة بالحياة في حوادثها وشخوصها كأي مسرحية جيدة"[1].

والرمز في العرض المسـرحي يحمل دلالات وأنواع رمزية مختلفة منها: "رموز لونية، رموز ضـوئية، رموز حركية، ولغوية وصـوتية، ورموز اجتماعية، ورموز مسـرحية بحتة"[2]، ومنه يمكن القول إن علاقة المسـرح بالرمز علاقة لازمة لأنه يثري العرض ويترك الجمهور في ذهول ودهشة، فهو شيء غامض مبهم يوحي إيحاء.

[1]– علي أحمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د ط، ص105،106.

[2]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص231.

الفصل الثاني

تمظهر الرمز في مسرحية "الملك يلعب"

المبحث الأول: ملخص مسرحية "الملك يلعب"

المبحث الثاني: تمظهر الرمز على مستوى العنوان والشخصيات

1- تمظهر الرمز على مستوى العنوان

2- تمظهر الرمز على مستوى الشخصيات

المبحث الثالث: أنواع الرمز في مسرحية الملك يلعب "لمحمد بورحلة"

1- الرمز التراثي

2- الرمز الأسطوري

3- الرمز الديني

4- **الرمز الخاص**

الفصل الثاني: تمظهر الرمز في مسرحية "الملك يلعب"

المبحث الأول: ملخص مسرحية "الملك يلعب"

مسرحية "الملك يلعب" قصة اجتماعية بأبعاد سياسية، من تأليف محمد بورحلة التي صدرت سنة 2010، تدور أحداث المسرحية في فضاءات متعددة (مهد الملك، ساحة السوق، ديوان الملك، قاعة العرش ...)، موضوع المسرحية يدور حول معاناة ملك يشتكي من صداع دائم وكوابيس مرعبة ومستمرة تمنعه من طعم النوم والراحة، فيقترح عليه مجنون لعبة غريبة لإزالة ألمه وحيرته، كما تحمل في جوفها الصراع من أجل الملك والسلطة بل حب التملك وحب التسلط الذي أصبح مرضا وعادة سيئة يشتهر به الحكام من مختلف الأعراق والأجناس، انطلاقا من الأزمان الغابرة إلى غاية اليوم. تتكون المسرحية من أربعة فصول وعشرة مشاهد:

الفصل الأول: ينقسم إلى مشهدين، تجري أحداثه في مهد الملك صباحا بين سعدون المجنون، الملك والمنشدتان. يدخل الملك في حالة من القلق والحيرة على الحال الذي وصل إليه من فقد للإحساس باللذة وسئم كل شيء.. متسائلا أهو الإرهاق أم المرض أو، ربما، السحر؟، ماذا يجب أن أفعل لأزيل همي وحزني وكربي؟ من ينصحني ويصدقني القول ويدلني على الدواء؟ من.. أه، راجيا أن يتواجد معه سعدون المجنون، الرجل الوحيد الذي يسمح له قول ما يشاء دون أن يحاسبه...، ليدخل سعدون وهو يقول شبيك، لبيك.. إشارة واحدة وسعدون موجود بين يديك !، بعد حوار مطول يقتنع الملك بعلاج الذي اقترحه عليه سعدون المتمثل في "اللعب"، بدور التخلي على الملك لصالح أحد الرعية.

الفصل الثاني: يشتمل على مشهدين، تدور أحدثه في ساحة السوق نهارًا بين سعدون والباعة (الحلاق، بائعة الخبز، بائع الفطائر) والملك "متنكرًا"، حيث يذهب سعدون إلى السوق ليتطقس مدى انتشار الخبر ومدي تصديق الشعب له سائلا كل من التجار ليجد أن الحلاق وبائع

الفطائر جاهلان بالخبر بينما البائعة ملمة به، فيدخل الملك متنكرًا ويستمر الحوار بين الخمسة على من سيصبح الملك الجديد وينشب جدال بين الحلاق وبائع الفطائر على أحقية نيل المنصب.

الفصل الثالث: يفتتح المشهد بالوجهاء (شمس المعارف، سيد العشيرة، شاه بندر التجار، الفارس المغوار) في ديوان الملك مساءً وهم في نقاش حاد حول خبر تنازله عن المُلك، ليتوصلوا في النهاية إلى أن مصلحة المُلك فوق كل اعتبار حتى أنها فوق المَلك.

يبدأ المشهد الثاني: بدخول الملك والكل يرتبك، فيتبادل الجميع أطراف حوار يملؤه التملق المبالغ فيه محشو بالكذب والنفاق والتنصل من المسؤولية ومتظاهرين بقلقهم على مصلحة المُلك والملك محاولين إقناعه بالتراجع عن قراره، وفجأة يأخذ الحوار منعرج أخرا ويشتد النقاش بينهم على الأجدر بالمنصب، وتُرفع الجلسة ويضرب لهم الملك موعدا الليلة في قاعة العرش لتعين المَلك الجديد.

الفصل الرابع: يضم أربع مشاهد، تدور أحداثه في قاعة العرش ليلا بين كل من سعدون، الملك، الحلاق، شمس المعارف، سيد العشيرة، شاه بندر التجار والبنتان.

المشهد الأول: يظهر فيه الحلاق مخاطبا نفسه مقتنعا بأنه الملك الجديد، فيأخذه الحماس ويتخيل حياته كيف ستكون بعد استلام المُلك.

المشهد الثاني: يدخل الوجهاء على الحلاق وهو في أوج نشوته، فيضنوا أنه مجنون يخاطبونه فلا يستجيب إلا بعد تهديد الفارس المغوار له، يدور بين الكل حوار ليعرفوه بمقامه ويفهم أن لا مكان له بينهم، معلنين رفضهم لقرار الملك وتمردهم عليه، يُظهر الحلاق حزنه على الملك فيذكره الفارس المغوار بما فعل لصاحبه بائع الفطائر ويهدده بالقتل إذا رأه مرة أخرى.

المشهد الثالث: يدخل الملك فيسلم، لا يرد أحد باستثناء الحلاق ليسأل الملك لما لا تردون، لما الوجوه عابسة ليعترف الكل بالاعتراض على القرار ويعلنوا تمردهم عليه ويقتلونه.

يبدأ المشهد الرابع بدخول سعدون وهو يترنم بالعامية.. معه بنتان تلعبان لعبة الغميضة..، ثم تشرع البنتان في التمثيل الايمائي، موضوعه ما يترتب عن شغف الانسان بالسلطة.. لتنتهي المسرحية بخروج سعدون وهو يغني

سَعْدُون يا سعدون، يا أيها المجنون يكفــيك للعيش الخبز والزيتون.

المبحث الثاني: تمظهر الرمز على مستوى العنوان والشخصيات

1- تمظهر الرمز على مستوى العنوان:

من المهم أن نقف عند العنوان بوصـــفة العتبة الأولى التي تمتلئ بقيم النص كلها وضرورة كتابته تجسد "سلطة النص وواجهته الإعلامية"[1]، وواحد من النصوص الموازية وأولى العتبات التي نَطؤها قبل الولوج إلى فضاء النص الداخلي، يرد في شكل صغير "يختزل نصا كبيرا عبر التكثيف والترميز والتلخيص"[2].

وليس غريبا أن نبدأ هذه المقارنة بالعنوان والارتكاز عليه، وقد لاحظنا أثناء قراءتنا الأولى للمسرحية أن عنوانها يتمتع بحضور دائم من حيث قدرته على إثارة التساؤلات، سعيا لتحصيل دلالته، "باعتباره مفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها"[3]، وهكذا يغدو النص سؤالا إشكاليا ينتظر حلا، والعنوان بمثابة إجابة عن هذا السؤال الإشكالي وبالنظر إلى الأهمية التي يشكلها العنوان، فإن أسئلة كبيرة تطرح نفسها على الدارس وعن الكيفية التي يتم بها وضع العنوان، وعنوان المسرحية بالتحديد، هل هو تلخيص لما يرد في مضمون المسرحية؟ مأخوذ من المادة النصية؟ أم جاء محض صدفة من مؤلف؟ هل هو بنية تتكرر بشكل موسع في المتن؟ ما نوع الدلالات التي يحملها؟ ما هو باب تسمية الكل باسم الجزء؟ كم تتم عملية التأويل؟ مم يتكون؟ أهو جملة اسمية أو فعلية؟ هل هو أول ما قيل؟ أو آخر ما قيل؟

---

[1] -جميل حمداوي: (لماذا النص الموازي؟)، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية فلسطين باريس، ع 88، 2006، ص 220.

[2]- شعيب حليفي: (النص الموازي واستراتيجية العنوان)، مجلة الكرمل، ع 46، قبرص، 1992، ص 23.

[3]- جميل حمداوي: (السيميوطيقا والعنونة)، مجلة عالم الفكر، ع 3، يناير 1997، ص 96.

وقد لا نلقى لهذه التســـاؤلات إجابة إلا مع نهاية النص، ومهما تكن الإجابة، فالعنوان هو الرحلة الأكثر وعيًا بالنســبة للمبدع وآخر ما ينتج، وربما يكون الشـــيء الذي يتكرر أكثر على لسان الشخصيات أو هو محور الحديث بينهم، أو قد يكون أخر ما قيل لأنه الأرسخ في الذاكرة.

والمؤكد أن العنوان يبقى يسـتفز القارئ الذي يتحول إلى مبدع ومنتج ثان للنص، وبهذا يحقق لهذا المنتج الانفتاح على أكثر من قراءة، مشكلا بؤرة الاهتمام والحديث.

فالمتلقي مطالب بملء فراغات العنوان التي يُصـر أن يُطلَّ بها دائمًا على قرّائه خاصـة في الأعمال الأدبية الحداثية التي بات يُجمَع فيها بين الدرامية والقدرة الفائقة على ممارســـة الإبهام والتضليل بأساليب شتى، الأمر الذي ساهم في تشكيل أفق رؤيا وانتظار للقارئ والقراءة والرمز هو أحد هذه الأســـاليب، ويبدو أن الاتجاه إليه يعد حاجة فنية ملحة تنهض من علاقة الرمز بالانفعال من جهة، ومن علاقة بالتجربة الجمالية التي هي دائمة التطور من جهة ثانية.

والدرامية الحديثة تتجاوز مجرد الرغبة في ترميم اللغة إلى الارتقاء بالمعنى إلى مسـتوى جديد هو إغناؤها بإيحاء ذلك الترميز، حيث يعجز عن ذلك اللفظ المجرد.

وفي ضـوء هذه المداخل النظرية "تأتي لتقارب تحويلات العنونة (Titrolgie) في النص المسرحي، وما لحقه من رمز يرسـخ حداثته ويثري التجربة المسرحية ويؤثر خضـوعها للتحول الإبداعي الفاعل الذي يخطو بها صوب النضج والاكتمال"[1].

وحتى تكون المقاربـة أكثر ثراء وفـاعليـة، نقف عند نموذج مســـرحي بعينـه لنلامس تمظهر فعل الترميز في عنوان المسرحية وهو "الملك يلعب".

[1]– جميل الحمداوي: (السميوطيقا والعنونة)، ص 98.

الأنموذج التطبيقي: مسرحية "الملك يلعب"

من الوهلة الأولى ندرك أن العنوان "رمز سياسي"، "فالمَلك" صفة مشبهة تدل على الثبوت من مَلكَ الذي صيغته فعل من الثلاثي المجرور الصحيح السالم، فالملك صاحب الأمر والسلطة على أمة أو بلاد وهو شخص يحكم أو يتولى المُلك في منطقة بحكم الوراثة ولمدى الحياة، أو "هو المتصرف بالأمر والنهي في الجمهور، وذلك تختص بسياسة الناطقتين، وإذا وصف بها الله تعالى فتعني الذي سيتغنى عن كل الموجودات سواء في ذاته أم في صفاته، ولا في وجوده ولا في بقائه، وهذا هو الملك المطلق"[1].

والملك ضربان: ملك هو التملك والتولي، وملك هو القوة على ذلك، تولى إن لم يتول. فمن الأول قوله تعالى: ﴿ إِنَّ ٱلْمُلُوكَ إِذَا دَخَلُوا۟ قَرْيَةً أَفْسَدُوهَا وَجَعَلُوٓا۟ أَعِزَّةَ أَهْلِهَآ أَذِلَّةً ۖ وَكَذَٰلِكَ يَفْعَلُونَ ﴾ **النمل: ٣٤**، والثاني قوله تعالى: ﴿ إِذْ جَعَلَ فِيكُمْ أَنۢبِيَآءَ وَجَعَلَكُم مُّلُوكًا وَءَاتَىٰكُم مَّا لَمْ يُؤْتِ أَحَدًا مِّنَ ٱلْعَٰلَمِينَ ﴾ **المائدة: ٢٠**، فجعل النبوة مخصوصة والملك عامًا، فإن معنى الملك ههنا هو القوة التي بها يترشح للسياسة، لا أنه جعلهم كلهم متولين للأمر، فذلك مناف للحكمة كما قيل: لا خير في كثرة الرؤساء.

أما كلمة "يلعب" مرتبطة بالمَلك وتوحي بأن المَلك هو المتحكم والمتلاعب والمسيطر، ولكن إذا ما ولجنا إلى العرض المسرحي وتعمقنا فيه، سيتجلى لنا أن الملك لم يلعب إلا ببخته؛ وتم التلاعب به فنرى:

- أن سعدون استغل الثقة التي منحها له الملك، فقد جعله كالدمية في يده أو كتمثال جامد لا يعرف كيف يتصرف دون استشارته.

[1]– ابن منظور، لسان العرب، (مادة ملك)، ص 573.

- الوجهاء أو الحاشية قاموا باللعب به من خلال الكذب والسخرية وإخفاء ما يدور حول الرعية وإظهارهم له خلاف ما يبطنون متظاهرين بالولاء، كما جعلوه كحجر الشطرنج يقومون بتحريكه كما يريدون في سبيل خدمة مصالحهم كالأحمق.

أما من حيث التركيب فالعنوان عبارة عن جملة اســـمية "الملك يلعب" كون أن "الملك" مبتدأ مرفوع وعلامة رفعه الضمة الظاهرة، أما "يلعب" فعل مضارع مرفوع وعلامة رفعه الضمة والفاعل ضـــمير مســـتتر تقديره هو، والجملة الفعلية في محل رفع خبر المبتدأ، والرابط لجملة الخبر بالمبتدأ الضمير المستتر. فالجملة الإسمية تدل على الثبات والاستقرار، وقد تخرج عن هذا الأصـــل في بعض الحالات فتدل على الحدوث والتجدد، إذ كان خبرها جملة فعلية مبدوءة بفعل مضارع مثلا دلت على حدوث الأمر واستمراره في المستقبل.

وعليه يمكن القول إن العنوان يرمز إلى الحركية بتغير الأدوار والوجوه، ويفيد الدوام والاســـتمرارية والتكرار، بمعنى حتى وإن تغير المَلكْ فإن اللعب والصـــراع على المُلك يبقى مستمرا.

2- تمظهر الرمز على مستوى الشخصيات:

تمثل المســـرحية طبقة للدلالات المســـتقلة ذات بنية والتي لا يمكن عزلها عن مجموع الرسالة، وأهم عنصر هذه البنية نجد الشخصية، التي تعد بكل تجلياتها القطب الذي يتمحور حوله الخطاب المسرحي، والعمود الفقري الذي ترتكز عليه.

وعلى هذا الأساس، فإن دراسة الشخصية المسرحية تعد محورًا أساسيًّا في الدراما الأدبية الحديثة، باعتبارها آلية من آليات التشـــكيل الحداثي، وحتى نســـتطيع أن نتطلع إلى دراســـة هذه البنية يجدر بنا أن نقف عند مفهوم الشـــخصـــية أولا، وبيان أهميتها في الإنتاج المسرحي ثانيا.

وباعتبار المبحث سيتخصص لتناول الشخصية كرمز مشحون بدلالة والإيحاء هذا المعنى الذي يجاور نظرة "فيليب هامون" (Hamon Philip) إلى الشخصية " كمورفيم فارغ في البداية سيمتلئ تدريجيا كلما تقدمت القراءة"[1]، مما يعني أن النص الأدبي ما هو إلا مدونة كلامية وعلاقته بلغة التداول علاقة مرحلية، ثم تفسح المجال للتشكيل الأسلوبي، الأمر الذي جعل الكتابة الأدبية أكثر إيحاء ورمزية بدلالتها وتراكيبها، عما هو تقريري، مباشر بمعنى "أن الشخصية نتاج قراءة يعيد بناءها القارئ كما يقوم النص بدوره ببنائها"[2] وهذا ما يحيل حتما على نظرية القراءة والتلقي، الذي يحدد فيها القارئ الشخصية، ويعيد بناءها حسب مرجعيته الثقافية والمعرفية فهي "وليدة مساهمة الأثر السياقي، ونشاط استذكاري يقوم به القارئ"[3].

ومن هنا فإن الحديث سوف يركز على ما توحي به الشخصية المسرحية باعتبارها تشكل رموزا ذات دلالات كثيفة، انطلاقا من تلك النماذج التي أبدعها خيال الكاتب ويعيد بناءها القارئ أو المشاهد، ويحق لنا أيضا أن نطرح أسئلة نراها تفرض نفسها في هذا المقام، هي كيف حقق المؤلف الإيحاء والانزياح الدلالي على مستوى شخصياته؟ وماذا حققت تلك الشخصيات من الرموز على مستوى الواقع الذي اهتم به المؤلف وجسده، إما على مستوى أنواعها، وإما على مستوى التسمية، باعتبارها عملية قصدية تحمل رموزا توحي بدلالات إيديولوجية واجتماعية وسياسية تمنح من تقنية الأسماء؟

ويمكن أن نحدد مستوى الدراسة على أساس المحاور الآتية:

- مفهوم الشخصية (لغة واصطلاحا).

---

[1]– فيليب هامون: سيميولوجية الشخيصات الروائية، تر: سعيد بن كراد، دار الكلام، المغرب، 1990، ص 117.

[2]– المرجع نفسه، ص182.

[3] -Roland Barthes : Poétique du Récit, Ed, Seuil, paris, 1997, P 117.

- أهمية الشخصية في البناء المسرحي.
- بنية الشخصية الرمزية في مسرحية الملك يلعب محمد بورحلة.

1- 2 مفهوم الشخصية:

أ- المفهوم اللغوي:

تعد الشخصية من المصطلحات التي وجد فيها الباحثون على جميع المستويات صعوبة في تحديد ماهيتها وبيان طبيعتها، وذلك لما تتسم به من تكامل وعدم قابليتها للتفكيك والتجزئة، ومع ذلك فقد وجدت لها تعاريف في قواميس اللغويين العرب القدامى، وكذلك المحدثين من الغرب يعرفها لسان العرب لابن منظور فيقول أن الشخصية «لَفظَة مُشتَقة من مَادَّة (شَخَصَ)، فكل شَخْص رأيت جسمه فقَد رأَيتَ شَخْصَهُ والشَّخْص كلُّ جِسم لَه ارتفاع وظهور والُمرادُ به إثْبَاتُ الذات، فاسْتُعيرَ لَفظُ الشَّخْصِ وشَخُصَ الرَّجُل بالضم فَهُو شَخِيُص أي جَسيِم وشَخُصَ بَصَرُ فلانٍ فهو شاخصُ إذا فَتَحَ عَيْنَيه وجَعَلَ لا يَطرِف"[1] نلاحظ أن التعريف لا يخرج عن مجال اللغة، فهو يقيد الشخصية بما هو مادي ملموس.

ويعرفها قاموس اللسان الفرنسي على لسان "جون دي بوا"(Jean Du Bois) :"الشخصية مجموعة العناصر التي تشكل ردود أفعال لأشخاص ما إزاء المواقف الحياتية[2]"، هذا المفهوم للشخصية نراه يتجاوز حدود اللغة ليقترب من منطقة علم النفس، يجعل المصطلح يتشكل معادلا موضوعيا للنمط السلوكي الذي يستجيب به الإنسان للآخرين مشكلا له هويته وتميزه عن المتميزين.

---

[1]- ابو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الافريقي المصري: لسان العرب، (مادة: حرف الشين -شخص)، ج8، دار صادر، بيروت، ط 4، 2005، ص 280.

[2] -Jen du Bois: dictionnaire de l'linguistique Larousse, Paris, 1973, P 320.

وغير بعيد عن هذا المعنى نجد الشخصية عند المحدثين من الفلاسفة هي جملة من "الخصائص الجسمية والوجدانية والنزوعية والعقلية التي تحددها هوية الفرد"[1].

إن العامل المشترك بين هذه التعريفات الثلاث أن الشخصية ليست واحدة، وإنما هي تتعدد بتعدد الجسماني منها والمعنوي.

وفي العهد الإغريقي القديم كانت "تدل على القناع (Persona) الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء الدور المسند إليه، ثم صار بعد ذلك يدل على الدور نفسه"[2]، ليمتد مفهوم القناع في اللاتينية ليشمل أي شخصية من شخصيات المسرحية، ثم أطلق على أي فرد في المجتمع، معنى هذا أن القناع كان مرتبطا بالشخصية وأيضا المسرح، وحيث لا يزال الكاتب المسرحي يستخدمه في إنتاجه الإبداعي، ولكن لوظيفة جديدة، فنراه يُلبس شخصياته قناعا معنويا "حتى يقول كل شيء دون أن يعتمد على شخصه أو صوته الذاتي بشكل مباشر، لأنه سيلجأ إلى شخصية أخرى يتقمصها أو يتحدث بها، أو يخلقها خلقا جديدا أو سيحملها آراءه ومواقفه"[3] ؛ واستنادًا إلى هذا القول فإن الشخصية تتحول من مجرد اسم إلى كائن خاضع للوصف والتحليل والتأويل، باعتباره يشكل قناعًا يخفي الكثافة الدلالية ليستدعي قارئا افتراضيًا، يفضح هذه الدلالات، وكأنه رمز غير مقصود لذاته، "يلجأ إليه الكاتب المعاصر عندما تطوله الضغوط السياسية والاجتماعية فينأى به عن التصريح"[4].

---

[1]– جميل صليبا: المنهج الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، ج 1، 1991، ص692.

[2]– محمد التونجي: المعجم المفضل في الأدب، ص 546.

[3]– شجاع العاني: البناء الفني للرواية العربية في العراق – بناء السرد –، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1964، ص187.

[4]– المرجع نفسه، ص112.

هذا وإن مفهوم الشخصية عند الأدباء والنقاد المعاصرين لم يلق هذه الدقة في التحديد وذلك لاختلاف المدارس اللغوية واللســـانية، التي لم تتبن تعريفا واحدا، فتشـــعبت الاتجاهات والتنظيرات لهذا المصطلح.

ب- المفهوم الاصطلاحي:

شـكلت الشـخصـية القاسـم المشـترك بين جميع الفنون الأدبية، وهو ما جعل "شـارل بودلير"(Charles Baudelaire) يســـميها "أخت الفنون ولعل هذا من أبرز عوامل غموض مقولة الشخصية، إذ تشارك في استخدامها فنون مختلفة، كالسينما والمسرح والرواية والشعر"[1].

وقد عرفها المعجم المسرحي "لماري إلياس وحنان قصاب حسن" بأنها "كائن من ابتكار الخيال ويكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة، مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية"[2].

إذن فالشخصية في المفهوم الفني من نسيج الخيال، أو هي كائن ورقي، كما عبر عن ذلك "بارث" و "تودوروف"، لها دور في النص الأدبي، تقوم على مبدأ المحاكاة، ومرة أخرى، فهي مدلول قابل للتحليل والوصـــف، وهذا ما ذهب إليه الناقد "فيليب هامون" في كتابه "من أجل قانون سيميولوجي"، حين عرف المصطلح بأنه: "وحدة دلالية باعتبارها مدلولا متواصلا، ويفترض أن هذا المدلول قابل للتحليل والوصف، وأن الشخصية تولد من المعنى، والجمل التي تتلفظ بها، أومن خلال الجمل التي يتلفظها غيرها من الشخصيات"[3]، ومن هذا المنطلق صار ينظر إلى الشخصية في العمل المسرحي من جهة النقد المعاصر على أنها علامة(Signe)

---

[1]- عبد الوهاب الرقيق: في السرد -دراسات تطبيقية-، دار محمد علي الحامي، تونس، د. ط، 1998، ص 125.

[2]- ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص296.

[3]- فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص20.

بدال (Signifiant) ومدلول (Signifié)، وفي هذا يقول حميد الحميداني "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، أو بواسطة تصريحاتها وأقوالها وسلوكها"[1].

فإذا نظرنا إلى التعريفين معا، نجد أن أقوال وسلوكيات الشخصية هي السبب المباشر في إنتاج الفعل الذي يدعم تصاعد الأحداث، فيمد النص المسرحي بالحركية، ونراها خصوصية تميزها عن غيرها من الأجناس الأدبية الأخرى كالرواية والشعر إضافة إلى "كونها تتحول إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة، من خلال جسد الممثل وأدائه، كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[2].

ومن التعريفين –اللغوي والاصطلاحي– يتبين أن ثمة فرقا بين الشخص والشخصية فالشخص هو الكائن البيولوجي الذي له وجود فعلي خارج النص، بينما الشخصية كائن تمثيلي لا يمكن أن يكون له وجود إلا داخل النص وفي مخيلة قارئ النص، يقول عبد الملك مرتاض "يختلف الشخص عن الشخصية في الأعمال السردية والغربيون يميزون بسهولة بين (Personne) و(Personage)"[3]، ومع أن عبد الملك مرتاض خص الحديث عن الشخصية

---

[1]–حميد الحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 51.

[2]–ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 270.

[3]– عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية –سيميائية مركبة) لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995، ص 86.

الروائية، "إلا أن ذلك ينطبق على الشخصية في أي جنس أدبي آخر، ونقصد –حتما– النص المسرحي، ففي المسرح والسينما يوجد فرق بين الشخصية والممثل والشخص"[1].

ومع هذا الاختلاف تبقى الشـخصـية من أهم العناصـر المكونة للنص الأدبي، ومنه المسرحية، وتبقى "شخصية إنسانية ولكن بعد أن تم عزلها ونقلها من الواقع إلى المسرح، وإن هذه النقلة كفيلة بأن تحدث كثيرا من التغييرات والإضافات للشخصية التي تصبح دالا ومدلولا وتصـبح رمزا ومعنى"[2]، وهذا اعتراف آخر على بأنها "تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص[3]"، وذلك حسـب –رأينا– لا يتحقق إلا بفهم طبيعة العلاقة الجدلية القائمة بين الدال والمدلول، أو بين ثنائية الحضـور والغياب، كما أنه تأكيد على أن الرمز والمعنى يشكلان جزءا أساسيا في العمل المسرحي ككل، ومع ذلك لا زلنا نتساءل عن أهمية ومدى مركزتيها في النسيج الدرامي.

2– 2 أهمية الشخصية في النص المسرحي:

لم تلق الشخصية كعنصر إستراتيجي هام في العمل الإبداعي الاهتمام الخاص، ولم يعط لها الحد الأقصى من الظهور إلا في العصر الحديث، وهذا مقارنة لما كانت عليه في الشعرية الأرسطية، إذ لم تكن تمثل إلا ضلا للأحداث التي نقوم بها، فالمؤلف يهتم بالأحداث أولا، ثم يختار الشخصيات التي تناسبها، حيث يرى أرسطو "أن المأساة محاكاة فعل نبيل (...) وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة حكاية"[4] ومع أن هذا التعريف

---

[1]– ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، تر: صبحي حديدي، منشورات عيون للمقالات، المغرب، ط 2، 1986، ص 11.

[2]– محمد مسكين: (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، ص 56.

[3]– فيليب هامون: سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 181.

[4]– أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، لبنان، ط 2، 1973، ص 18.

للمأساة يعطي الأهمية والضرورة لوجود الشخصية التي لا يقوم الحدث إلا بها، إلا أن أرسطو يفضل الحدث على الشخصية، "لأن المأساة عنده لا تحاكي الناس بل تحاكي الفعل والحياة"[1].

ويرجع "محمد مندور" سبب تغليب الحدث على الشخصية عند أرسطو إلى اعتماد المسرحية على الأساطير، حيث يقول: "إن شخصيات تلك المسرحيات كانت أسطورية غير محددة الأبعاد، وكان دورها في المسرحية يقتصر على تجسيد أنواع من السلوك، لذلك لم يتحدث عنها وعن أبعادها "أرسطو"[2].

وقد أكد أرسطو أن الفعل والحدث موضوع الدراما، وأن الشخصية لا يمكن أن تكون في ذاتها مادة الدراما، بل إن كيانها يرتبط ارتباطا عضويا بالحدث، وفي هذا التأكيد لـ أرسطو "تكون طبيعة الأعمال هي التي تتحكم في رسم صورة الشخصية والمأساة بهذه الصورة لا تحاكي عمل من أجل أن تصور الشخصية، ولكن محاكاتها للعمل تتضمن محاكاة الشخصية"[3] فأرسطو لم ينكر وظيفة الشخصية كعنصر فعال في التمثيل الدرامي إلا أنها لا تحتل الأهمية القصوى فيه.

وقد استمر هذا التصوير عند المنظرين الكلاسيكيين الذين كانوا يرون أن الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث وفاء منهم لرؤية "أرسطو"، إلا أن هذا الترتيب في العمل الدرامي من حيث عناصره لم يستمر بعد أرسطو والكلاسيكيين؛ حيث أعيد للشخصية اعتبارها، فبعد أن كانت ثانوية خاضعة للحدث، اكتسبت بعدا نفسيا، وغدت كيانا قائما بذاته، غير تابع للحدث و"الأساس الذي يحرك العرض المسرحي، بحيث لا يستطيع تقديم حبكة مسرحية دون وجود

---

[1]– أرسطو طاليس: فن الشعر، ص18.

[2]– محمد مندور: الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، د. ط، 1980، ص 48.

[3]– ديفيد ديتشس: منهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف، دار صادر، بيروت، 1967، ص 250.

شـــخصـــية تتفاعل مع الأحداث عن طريق الحوار، لكي توصـــل القضـــية التي يريد المؤلف طرحها على الجمهور"[1]، وهذا الأســـاس في الفعل المســـرحي يؤيده البناء المســـرحي ذاته، فمسرحيات شيكسبير مثلا، لا يمكن فهمها إلا بالعودة إلى شخصياتها وفهم منحنيات نفوسها وتجاعيد ملامحها، وذلك –حتما– لا ينقص من قيمة الحدث، فكل من "الحدث والشـــخصـــية ليسا في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة، كما يقولون"[2].

فالشخصية هي التي تخلق الحدث، فلكل عمل مسرحي مضمون وفكرة يؤديها، وأداته في ذلك هو عرض شخصيات تتفاعل وتتحاور وتتصارع "فعالم المسرح صورة للعالم الكبير، لا عزلة فيه ولا حياة فيه للمسرحية، ما لم تتفاعل الشخصيات، ومن هذا التفاعل في شتى صورة تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني، دقيق محكم يبدو من دقة إحكامه تلقائي، طبيعي[3]".

ويؤكد "دريني خشبة" بدوره على أهمية الشخصية المسرحية بقوله: " تعد الشخصية أهم ما في المسرحية كلها، لأنها تعد المصدر الذي تنبع منه جميع الأفعال، وعلى تصرفاتها تقوم العقدة"[4].

فالشـــخصـــية هي أســـاس الحدث الدرامي و"الحبكة ما هي إلا نتاج طبيعي لصـــراع الشخصيات، فالشخصيات تعطي للحبكة معناها ومغزاها وحياتها، ويضرب أصحاب هذا الرأي مثالا بأن الإنســان عندما يشــاهد عملا فنيا، فإنه يحتفظ في ذهنه بالشــخصــية المحورية وقد

---

[1]– أحمد صقر: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1998، ص208.

[2]– دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، مصر، ط1، 1999، ص11.

[3]– محمد غنيمي هلال: في النقد الأدبي الحديث، ص586.

[4]– المرجع نفسه، ص586.

ينسى قصتها"[1]، وإن هذا القول يعني بصفة خاصة العرض المسرحي أو الفيلم السينمائي، وهذا لا يمنع من إسقاطه على النص المسرحي، باعتبار العتبة التي نلج منها إلى العرض أو الركح المسرحي، وفعلا فالذاكرة مهما تقادم عهدها، فهي لازالت تحتفظ بروائع شخصيات "سوفوكليس" و"يوربيدس" وشكسبير" وغيرهم من عمالقة المسرح العالمي.

ومما تقدم نستخلص أن مصطلح "الشخصية" يشكل بؤرة مركزية في الإنتاج المسرحي، لا يمكن تجاوزها أو تجاوز أهميتها، وكل عناصر البناء الدرامي الأخرى هي خدمة لهذه البؤرة المركزية، إذ لا يمكن الحديث عن وجود مسرح في غياب الشخصية؛ فمسألة حضوره وغيابه مشروط بحضور وغياب الشخصية، فهذا الالتحام بين الشخصية والمسرحية يعطي للشخصية قيمة دالة، وهو ما عبر عنه "محمد مسكين" بقوله: "إن الشخصية المسرحية، هي المحور الدال الذي تتحرك حوله الكتابة المسرحية ككل"[2].

فهي العمود الفقري للمسرح، وهذا ما جعله يؤكد مرة أخرى أنها "العلة الأنطولوجية، أي الوجودية للكتابة المسرحية ككل (...)إذا كان الوجود يأخذ معناه ودلالته من الإنسان فإن المسرح يأخذ أبعاده من الشخصية وغيرها، لهذا فلا مسرح بدون شخصية، ويمكن أن يغيب الحوار ويستمر المسرح، ويمكن أن يغيب الحدث ويستمر المسرح، لكن لا يمكن أن يخلو المسرح من الشخصية"[3].

---

[1]–شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 2007، ص85.

[2]– محمد مسكين: (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، ص 56.

[3]– المرجع نفسه، ص56.

ولعل هذا التأكيد يحيلنا على مسرح العبث أو اللامعقول لـــصموئيل بكيت، ومن سار في ركابه من "يوجين يونشـــو" و"أرتو أنتونين" هؤلاء الذين نادوا بموت النص والاعتماد على الإيماء والإشارة، ولكن لا غنى عن الشخصية.

3- 2 بنية الشخصية في مسرحية الملك يلعب:

1- أبعاد شخصية مسرحية الملك يلعب:

إن النص المسرحي "الملك يلعب"، يحمل دلالات مختلفة اقتصادية اجتماعية وسياسية بالدرجة الأولى، لأن هدفه تغيير واقع مرير تعيشه بعض الشعوب المغلوبة على أمرها، مجسدا أفكار إيديولوجية لمحمد بورحلة في رؤيته لعالمه، من خلال عودته إلى توظيف التراث وشخصياته مثل الملك، الحلاق، شاه بندر، سيد العشيرة ...، هذه الشخوص التي تعيدنا إلى أجواء "ألف ليلة وليلة"، لكن بتوظيف جديد وإسقاط على الواقع الراهن، وهوما يجعل هذا النص يقوم على عبق التاريخ الثقافي العربي لتصوير معاناة مجتمعه على اعتبار أن المجتمع يحمل صفات فكرية مفتوحة على الاحتمالات التي تستمد شرعيتها من التاريخ عبر التأويل وإعادة ترتيب الحوادث، ومن المستقبل الذي يعتبر حقيقة حتمية تكشف عنها صيرورة الحاضرة.

وقد ظلت شخصيات مسرحية "الملك يلعب" رهينة الحكاية التاريخية والحدث المسرحي، فلم تكن غنية في ذاتها، لكنها غنية بالأفكار التي تؤدها، وقد انقســـمت إلى ثلاث مجموعات هم الملك وســـعدون المجنون من جهة والوجهاء من جهة ثانية، والباعة من جهة ثالثة، كل منهم يدلي بأفكاره وهذه الشخصيات هي:

أ- شخصية الملك:

يبدو الملك في هذه المسرحية معجب بنفسه جدا، متكبر، ومغرور، استغلالي وانتهازي، متغافلا عن قضـــايا شـــعبه، ويظهر ذلك في قوله: "فعلت كل ما أردت.. نعم، كل ما أردت!،

تذوقت نشـــوة الحكم إلى حد الجنون.. حدثت والناس طأطأت الرؤوس..."[1]، "... اســـتمتعت بالحرية والحكم المطلق، ...حتى خيل إلى، في بعض الفترات، أنني لم أعد بشـــرًا، بل كائنا فوق ذلك.. كائنا معصـوما"[2]. كما نجده يعتمد على غيره في كل شـيء، غير قادر على اتخاذ القرار، ويفتقر إلى روح المبادرة، ويظهر ذلك بقولـه:" أقنعوا النـاس بـأنني على حق.. والنـاس اقتنعت أو تظاهرت.. لكنها ســـكتت...، كذبت.. لكن العلماء برروا والرعية صـــدقت.. بل صفقت وابتهجت!"[3]. لكن رغم كل هذا الجبروت والتسلط إلا أن الأيام أصبحت مخيفة بالنسبة له بســـب الكوابيس المخيفة التي تراوده، وهو يقول:" ما هو ســـر هذه الكوابيس المرعبة التي تهاجمني؟ كل ليلة"[4]، تبدو حالة الملك النفيسة غير مستقرة، لأنه يريد الهروب من حقيقة يأبى تصديقها عن حاشيته.

نرى للملك بُعد أخر بعد تنكره، فنجده متحمســا لذهاب إلى الســوق ومرافقته لســعدون متوهما أن اللعب سينقذه مما هو فيه، من قوله:" كف عن الكلام الزائد، قلت لك إنني سأفعل! يرد سعدون: إذن هيئ نفسك، سنخرج اليوم بحثا عن الملك الجديد.. نبدأ بالسوق حيث يوجد عامة الناس...، لكن لا تغضب، إنه اللعب!"[5].

كما بدى جليا تغير طباع الملك وهو متقمص لدور المواطن العادي في السوق متعجبا من نفسه وهو يضحك ويظهر ذلك في قوله: "أنا اضحك؟! صحيح، أنا أضحك، أنا أضحك..

---

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، دار النشر" نونو للاتصال"، الجزائر، ط1، 2010، ص15.

[2]– المصدر نفسه، ص16.

[3]– المصدر نفسه، ص16.

[4]– المصدر نفسه، 15.

[5]– المصدر نفسه، ص40.

يا سعـــ.."[1]، لكنه ما لبث أن تحول إلى شخص غاضب يريد أن يرد عن القذف الذي يتعرض له، فيعترض طريقه سـعدون وتعم الفوضـى..، نلاحظ ذلك في حواره مع الحلاق الذي يسـعى للمُلك لقوله:

- الحلاق:" كف عن النظر إلى كأنك أنت الملك! ...، حســـب ملامح وجهك، لم يعجبك الأمر! أتراني لست أهلا بالملك؟ ..قل.

- الملك: أبدا، أبدا.. لا تسيء الظن بي!، ...أنا، أنا جاهل وخادم "[2].

ليتفطن الملك أن ثمن الخبر أضـعاف ما يدرك وأن شـراء اللحم حلم بل أمنيه بالنسـبة لرعيته، ويظهر ذلك في قول بائعة الخبر: "أين تعيش أيها الرجل؟ .. نعم، نعيش بالتمني لأن كل شيء بعيد عنا، أصبحنا نخشى حتى اليوم الذي يغلق فيه صمام الأكسجين.. كأنك لست منا"[3]، يظهر لنا أن سكان مملكته لا يثقون به.

ما يمكن أن يشـار إليه أن شـخصـية الملك شـخصـية نامية تحمل الكثير من الأبعاد الاجتماعية والنفسـية، حيث ظهر ذلك حينما أخذ بنصـيحة سـعدون باللعب طمعا في توقف الكوابيس، من أجل التأكد من مدى وفاء شـعبه وقطع الشـك باليقين، فسـارت الأمور عكس ما يشـتهي، فالملك وقع ضـحية مكر سـعدون، حين اقتنع بفكرة اللعب بالمُلك ضـانا أنها طوق نجاته غير مبالي بالعواقب فانتهى الأمر بهلاكه.

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص62.

[2]– المصدر نفسه، ص73.

[3]– المصدر نفسه، ص80.

ب- شخصية سعدون المجنون:

يبدو "سعدون المجنون" في هذه المسرحية شخصية متلاعبة، ذكية، وماكرة، يتمتع بالدهاء والقدرة على فهم منطق العديد من المواقف التي لا يستطيع الأخرون استيعابها، كما يتمتع بمهارات التمثيل، لتحقيق أهدافه في الحياة؛ بمعنى أخر تمكن بذكائه أن يخُلق شخصية تلبي توقعات من حوله، ولكن في نفس الوقت تعمل على تلبية متطلباته، كما يظهر في المسرحية متحكما في مشاعره لكنه متلاعب بمشاعر الأخرين متظاهرًا بالسذاجة والجنون مرتديًا ثوب المعتوه المختل مخفيا مكره، متقنًا لدوره. ويظهر ذلك في قول الحلاق وهو في حوار مع سعدون.. "بدأت الأمور تسوء، أشم رائحة لم تعجبني، رائحة الخطر والمكائد، رائحة الدخلاء والمؤامرات (يلتفت إلى سعدون) أنت، نعم"[1]..، "أنت خطير، تريد ان تورطنا، تريد..."[2].

وفي قول الملك: "أسكت، أسكت.. أصبحت تخيفني، أيها المجنون.. أحيانا أشم فيك رائحة المؤامرة.. الخديعة، التواطؤ، الخطر، كل كيد.."[3].

ت- شخصية الحلاق:

يبدو الحلاق شخص طماع وأناني، يحب نفسه، والمال، ومصالحه لا يهمه من حوله، يسعى لتحقيق رغباته المادية حتى ولو كانت على حساب أرواح الأخرين، ويستغلهم حتى يحصل على ما يريد دون الشعور بالذنب؛ يضع المال أولى الأولويات، دون الاهتمام بمن حوله تماما، ويظهر ذلك في قوله: "زم ولا تضف كلمة، أيها البائع النتن، الجرذ العفن، المسمم المعلوم.. وإلا أجهز عليك! .. المُلك لي، لي وحدي.. حك الملح... يمسك الحلاق سكينا

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص52.

[2]– المصدر نفسه، ص 89.

[3]– المصدر نفسه، ص33.

فيهرب البائع.."[1]، نلاحظ أن الحلاق سفسطائي لا يتقبل النقد أبدا وبدى ذلك واضحا في الحوار الذي دار بينه وبين الباعة والملك، حيث كان يلجأ للغضب والانزعاج عندما يواجه معارضة لأفكاره من قبلهم، كما يعتقد أنه أفضل من بائع الفطائر وبائعة الخبر ويبالغ في إنجازاته التي يقوم بها حتى وإن كانت غير صحيحة.

حيث وضح بورحلة في المشهد الثاني من الفصل الرابع أن الحلاق قتل صديق عمره طمعا في نيل المُلك، صدق من قال: "الطمع يفسد الطبع" و"الطمع ضر، ما نفع".

وإذا تأملناه من جانب أخر، فهو شخصية نامية في هذا النص، نجده يتحول ولا يتطور، فقد تحصر من عدم تحقيق أهدافه متوجسا من سخرية الأخرين، في قوله:" كيف أقف، بعد اليوم، أمام بائعة الخبز، كيف أتحمل نظرتها، سخريتها.. أعطوني شيئا زهيدا ولكم مني الولاء إلى يوم القيامة"[2].

ث- شخصية بائع الفطائر:

يمثل بائع الفطائر الشخصية الساذجة الأمية، الإمعة، الخنفشاري الذي يدعي معرفة كل شيء ولا يعجزه أي شيء بسبب جراءته في الكذب وبلاغته في الحديث، ويظهر ذلك في قوله:".. قرأت مرة كتابا مذَهبا، يقول صاحبه أن رجلا عبقريا في جزيرة القبقاب.."[3].

كما نلاحظ أنه إذا تواجد مع الأخرين يأخذ دور المصغي، ولا يعلق كثيرا على الحوار؛ وإذا تحدث وتكلم، يتكلم بأمور بعيدة كل البعد عن مجرى الحوار القائم، ويتحدث حول ما يعرفه.

---

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص92.

[2]– المصدر نفسه، ص 194.

[3]– المصدر نفسه، ص48.

ج- شخصية بائعة الخبز:

شـــخصـــية ثابتة في مواقفها، متحفظة، ذات واعي عالي، عقلانية ومتزنة، تتمتع بقدرة على فهم الأمور المحيطة بها، منطقية ويظهر ذلك في قولها:" مســـرحية مملوءة بالدمى.. لا نعلم من يحرك خيوطها! .. دمى من لحم ودم، تظن أنها تفعل ولكنها لا تفعل، تظن أنها تعيش ولكنها لا تعيش ولكنها تموت،.. لكنها ليست في طول الحبل أو عرضه"[1]، بالإضافة إلى أنها ترجوا تحسن الأوضاع لتتمكن من العيش الكريم هي وباقي الرعية.

ح- شخصية الفارس المغوار:

شخصية دكتاتوريه عسكرية، متسلط، ومتحكم يريد فرض سيطرته حسب رغبته، إذ يرى أنه الوحيد الذي يمتلك الصواب وجميع الأخرين على خطأ، سريع الغضب ومعتمدا على القوة ويظهر ذلك في قوله: "أســـكت يا ناكر الخير، تجرؤ على مقارنة المال بالدم، بالعرق، بالتضحية! .. فالقوة أساس كل شيء.. تصنع الرجال والأموال والأسواق والعشائر وتصنع حتى العلم والمعرفة! أنظروا، أنظروا.. إشارة واحدة مني.."[2].

وهو شخصية ثابتة لا يطرأ عليه أي تطور، همه الوحيد مصلحته، ومصلحة المُلك.

خ- شخصية شمس المعارف:

"شمس المعارف" هو عنوان يحمله كتاب للسحر والشعوذة، واختيار محمد بورحلة هذا الاسم لهذه الشخصية لم يكن صدفة، حيث أن الشخصية في هذه المسرحية تمثل مرجع العلم والمعرفة وهذا يرمز إلى الجهل المتفشـي في هذه المملكة، لأنه عرف عبر الزمن كلما انتشـر

[1]– محمد بورحلة: مسرحية الملك يلعب، ص51.

[2]– المصدر نفسه، ص115.

الجهل بين الناس اتبعوا وصدقوا السحرة والمشعوذين، وقد عبر عن ذلك في قوله:" أنا أحسن التبرير! أبرر كل شيء.. بالأرقام، بالبروج..."[1].

د- شخصية سيد العشيرة:

يمثل سيد العشيرة في المسرحية شخصية سياسية، مهتم بشؤون المُلك والسلطة، والجماعة يأمن برابطة الدم وتبجلها، فقطرة الدم عنده أولى من ألف صاحب ويظهر ذلك في قوله:".. وأنا ماذا أقول أنا! فللعشيرة حَييت ولأجلها عشت.. فلا يصمد عندي أمام العشيرة عهد ولا ودّ، ولا تمر قبلها مصلحة ولا حلف.. أرى ما يرى الدم وأسمع ما يسمع.. وكل اعتبار آخر لا معنى له.."[2]، كما يرى نفسه أحق بالمُلك من المَلك.

ذ- شخصية شاه بندر التجار:

تعني كلمة "الشابندر" او "الشاه بندر" او "الشهبندر" في الدولة العثمانية لقب قنصل الدولة، وتاريخيا يطلق على رؤساء غرف التجار في بعض المدن العربية المطلة على البحر الأبيض المتوسط وبعض المدن العربية مثل القاهرة وبيروت والشام مصطلح شاهبندر التجار، وهو اسم تركي من أصل فارسي معناه: شيخ التجار أو رئيس تجار الميناء أو كبير التجار.

والاسم مركب من كلمتين؛ شاه تعني الملك، وبندر ويعني الميناء، وقد تطور المعنى في العصر العثماني، فأُطلق على جامعي الضرائب ومدير الميناء والقنصل في الدول الخاضعة للحكم العثماني، وهو أغناهم وأفضلهم سمعة وأشهرهم صيتا، له جاه ومعرفة واسعة وحضور قوي في المجتمع، حيث له دراية بأمور وقضايا التجار والأسواق.

---

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص109.

[2]– المصدر نفسه، ص94.

يمثل "شاه بندر التجار" في المسرحية محل الدراسة الشخصية المادية، همها الوحيد اكتساب المال من أجل التفاخر بمكانته، فالعلاقات عنده مصالح وليست مشاعر، كما يمثل القوة الاقتصادية المتحكمة في السوق، يعمل على سلب الناس ومصادرة ما يملكون حتى تملأ الخزائن، ويمثل الفساد الاقتصادي.

ر- البنتان:

هما منشدتان، يقومان بدور لعبة الغميضة.

وانطلاقا مما سبق نجد حالة الاستلاب تسيطر على معظم شخصيات المسرحية فالملك لا يكاد يستطيع التعرف على حقيقة من حوله، بينما يبدو سعدون الماكر أكثر وعيا إذ يكاد يتلاعب بالجميع، أما الحلاق الأناني فإنه يوهم نفسه بنفسه، فقد قتل صديق عمره طمعا في مُلك زائف، وفي الجهة المقابلة يمثل بائع الفطائر والبنتان المنشدتان نسبة استلاب أقل، وحتى بائعة الخبر لا تظهر حالات استلاب كبيرة. بينما الحاشية (سيد العشيرة، الفارس المغوار، شمس المعارف، شاه بندر التجار) الانتهازيين فإنهم يستلبون ويختلسون المُلك من المَلك، لغرض منافعهم ومصالحهم الشخصية متظاهرون بالولاء وولاءهم للمُلك وليس للمَلك الذي يرونه مجرد لعبة، وعليه يمكن القول بأن الحاشية ترمز إلى الطبقة الدكتاتورية والمتسلطة حيث تمارس هذه الطبقة حكمها حسب إرادتها دون اشتراط موافقة الشعب على القرارات التي يتخذونها، فهم ينضرون إلى الآخرين على أنهم أعلى منهم، فهم يشعرون بأن إرادتهم أعلى من كل إرادة.

أما الحاشية فهم يرمزون إلى الطبقة الدبلوماسية التي تهدف إلى خدمة المُلك.

أما الباعة فهم يرمزون إلى الطبقة الكادحة وما عليهم إلا الخضوع لأوامر الطبقة الحاكمة.

أما الملك فهو يرمز للحاكم الغافل المتوهم المستغل من طرف الحاشية وسعدون حيث يعتمدون عليه لتحقيق أهدافهم.

ويمكن تلخيص كل ما سبق ذكره عن الشخصيات من حيث صفاتها، انتماءها، نوعها، أبعاد وأثرها. من خلال الجدول الاتي:

الشخصية	الصفات	الانتماء	النوع	البعد	أثرها في النص
الملك	متكبر، مغرور، غافل بمعاناة وآلام شعبه وقضاياهم، همه مصلحته، لا يشعر بالمسؤولية ولا يتمتع بيقظة الضمير الحي.	سياسي	نامية	نفسي اجتماعي	يمثل السلطة والغرور، والتكبر.. وهوالشخصية الاولى تتمحور حوله الأحداث، لكنه يتميز بنقص الحيلة والدهاء.
سعدون المجنون	متلاعب، ماكر، ذكي، يتظاهر بالجنون رغم وعيه.	اجتماعي عاطفي	ثابتة	نفسي اجتماعي سياسي	يعد شخصية فعالة متحكم في سير المسرحية، يتميز بأسلوب مفعم بالحكمة والأفكار الجديدة تمزج بين الفكاهة والجنون.
الحلاق	أناني، مزيف، مادي، طماع، عديم الذكاء والحيلة.	اجتماعي	نامية	اجتماعي	يمثل الطبقة الكادحة المستغلة، لكنه شخص مشكك محب للمال، استغلالي وطماع.

بائع الفطائر	مندفع، ساذج، طماع.	اجتماعي	ثابتة	اجتماعي	يمثل الطبقة الكادحة التي لا يهمهم حياتها او مماتها، كما يمثل الحلقة الأضعف.
بائعة الخبز	عقلانية، متفهمة، متوازنة، واضحة وذات مبادئ.	اجتماعية	ثابتة (واعية، حكيمة)	اجتماعية	تمثل الشريحة الواعية والمتفهمة في المجتمع، حاملة للولاء، تهتم باليتامى وهي شخصية ذات حكمة.
الفارس المغوار	متسلط، متكبر، متجبر.	عسكري سياسي	ثابتة	اجتماعي عسكري	تحقيق الترابط بين الأحداث، كما يمثل الظلم والقوة والاستبداد والدهاء الحربي في الدولة.
شمس المعارف	متوهم للمعرفة، محب لمصلحته.	سياسي علمي	ثابتة	اجتماعي ثقافي	تحقيق التكامل بين أحداث المسرحية، وهو شخصية واقعية استشارية يتمتع بالفكر والعلم.
سيد العشيرة	تبجيل الروابط الدموية،	سياسي	ثابتة	اجتماعي	تحقيق التكامل بين مستويات النص، كما يمثل شخصية

					تهتم بأمور ومصلحة العشيرة.
شاه بندر التجار	حريص على ملأ خزائن المملكة على حساب العامة، محب للمال.	اقتصادي سياسي	ثابتة	اجتماعي	تعزيز الأفكار الفرعية من أجل تكامل النص، كما يعكس الشريحة الفاسدة في المجتمع.

إن الملاحظ في الجدول أعلاه أن شخصيات المسرحية تحمل أسماء اختيرت بعناية وهي طريقة اعتمدها الكاتب لإيصال رؤيته للمتلقي عن طريق الرمزية داخل العمل الدرامي، ونراها تكشف عن نفسها من خلال الدال وحده، وهي تستدعي مدلولا قابلا للتأويل والانزياح، فهي تشكل رموزا لا يمكن فك شفراتها إلا داخل الإطار العام للنص، كما نلاحظ أن الكاتب قد أعطى لشخصيات المسرحية أبعادا نفسية واجتماعية وسياسية نتيجة إلى العمق والتعقيد كلما توغلنا في القراءة والاستقصاء.

3 – تمظهر الرمز على مستوى الفضاء (المكاني والزماني)

1– الفضاء المكاني:

قد ينشأ الفضاء المكاني في النص الدرامي من فعل ووجهات نظر أو جوازات بين التي تقوم الشخصيات باختراعات للأمكنة، إضافة إلى أن المتلقي يقوم بإعادة مسرحة الأمكنة الواردة ويربطها بأمكنة في ذاته أو يتخيلها، وهذا ما يجعل من المكان أقطاب الإرسال يتجاوز وظيفته الاعتيادية بوصفه مكانا لوقوع الأحداث إلى فضاء واسع تتفاعل فيه أقطاب الإرسال.

وسنورد فيما يلي دراسة لرمز المكان الوارد في نص مسرحية "الملك يلعب" من زاويتي الفضاء المفتوح والفضاء المغلق.

أ- الأماكن المفتوحة:

وتتمثل في الأماكن العامة، والتي يختلط فيها البشر فيما بينهم رغم اختلافهم، فيجد الفرد نفسه حرا في أفعاله والتعبير عن أفكاره، وعند تفحصنا للنص الدرامي أمكن لنا رصد النماذج للأمكنة المفتوحة الواردة في نص "الملك يلعب" وفق ما يلي:

- ساحة السوق:

يعد السوق مكانا مفتوحا لاختلاط البشر واجتماعهم فيه، إذ تلتقي فيه أنواع مختلفة من البشر، ويزخر بأشكال متنوعة من الحركة، يقصده الناس لاقتناء حاجياته أو العمل فيه، فهو مكان للبيع والشراء، وبؤرة للالتقاء ولتبادل الأفكار مساحته مفتوحة لا تحده حدود ضيقة، فالسوق له أهمية كبيرة عند العرب منذ القدم وهو مكان عام يشعر فيه الانسان بالحرية.

شكل السوق حيزا هاما في المسرحية ففي المسرحية يجعل محمد بورحلة من السوق مكانا لالتقاء الناس حيث يلتقي فيه الفقراء والأغنياء، المواطنون العاديون ورجال السلطة، ونجد في المسرحية ورود فضاء السوق أربع مرات، فالأول في الفاصل الأول من المشهد الثاني على لسان سعدون المجنون وهو يخاطب الملك للخروج إلى السوق "إذن هيئ نفسك، سنخرج اليوم بحثا عن المَلك الجديد.. نبدأ بالسوق حيث يوجد عامة الناس.."[1]، والثاني في المشهد الأول على لسان سعدون وهو يدور على الباعة "... يا أهل السوق، يا أهل السوق .. هل سمعتم الخبر؟"[2]، أما الثالث فنجده في المشهد نفسه على لسان بائعة الخبز وهي تصرخ وتبكي، وتجري وراء الحلاق "يا أهل السوق، جن الحلاق، يا أهل السوق.. جن المسكين،

[1]- محمد بَورحلة: مسرحية الملك يلعب، ص40.

[2]- المصدر نفسه، ص45.

أوقفوه.. قبل أن يصـيبه مكروه!"[1]، بينما الرابع نجده على لسـان شـاه بندر التجار وهو يخبر المَلك بأوضاع السوق وهو متعجب من سؤاله " السوق قائمة.. تحتاج الهدوء فقط! "[2].

فهنا لم يشـر إلى السـوق كفضـاء جغرافي محدد، وإنما هو فضـاء يدل على الحركية وعدم الثبات كما يرمز إلى تواجد الطبقة الكادحة، المهمشـة، فهو تحتوي على عامة الناس فلا نجد فيه من الشخصيات المسرحية إلا الباعة والتجار.

- ديوان الملك:

وهو المكان الذي يجتمع فيه الشـخصـيات المهمة في المملكة، ويدور فيه نقاش حول مصالح المملكة باجتماع الملك وولاة الأمر، كما جاء في المشهد الأول:

دخول الوجهاء وهم في نقاش حاد..

شمس المعارف:

إنه العجب العجاب يا سيد العشيرة.. أنا مرجع العلم ولم يستشرني..

سيد العشيرة:

وأنا يا شمس المعارف، وأنا.. ماذا أقول أنا..

شاه بندر التجار:

عجيب وغريب ومحير.. يتنازل الملك عن الملك.. ويجعلنا في نفس مستوى الرعية وقد يتنازل عن الملك لأحد أفراده[3].

---

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص64.

[2]– المصدر نفسه، ص103.

[3]– المصدر نفسه، ص 45.

- قاعة العرش:

وهو المكان الذي يتواجد فيه الناس من جميع الطبقات والمستويات، حيث تدور الأحداث حول انتظار قرار المَلك بتنازله عن المُلك، وتحميل المسؤولية والمهام الملكية للشخص الذي يقرره الملك، ومن بين الأحداث التي دارت بين الشخصيات نجد:

الحلاق:

توقف، سأخبر البدلاء.. الملك يتنازل الليلة عن الملك وأنا هنا لأجرب حظي

سيد العشيرة:

إذن أيها المغرور.. الليلة، موعد التنازل عن الملك وأنت تطمع أن تكون..

الحلاق:

نعم، أطمع أن أكون.. لا تخف..[1]".

حيث ترمز قاعة العرش إلى طموحات، ورغبات، ومصالح الحاشية المشترك.

ب- الأماكن المغلقة:

أغلب استعمال الأماكن المغلقة في النص "الملك يلعب"، محصورة بالقصر الملكي، وهي تلك الأماكن المحدودة التي تحدد للفرد المجالات التي يتحرك فيها، وهي ترمز للعزلة والكبت، الفراغ، والخصوصية..، ومن الأمكنة المغلقة في المسرحية نجد:

- مهد الملك (القصر):

وهو مقام الملك الذي يجد فيه حريته المطلقة في التعامل مع نفسه ومخاطبتها

[1]- محمد بورحلة: الملك يلعب، ص 136.

ومعاتبتها، ووصف كل الأحاسيس والمشاعر التي يمر بها من إحباط وأسى، لكن هنا يحيلنا مهد الملك (القصر) إلى المكانة، والسلطة والرفاهية، العظمة والقوة والجاه الذي يعيشه الملك وحاشيته.

2- **الفضاء الزماني:**

الزمن مفهوم خاضت فيه شتى العلوم، كونه يرتبط بحياة الإنسان ووعيه، وقد أهتم الفلاسفة من القدم بوضع الزمن في الأدب والفن، إذ ميز أرسطو المسرح عن غيره من الفنون والأجناس الأدبية من خلال الزمن.

وتحديد ماهية الزمن في المسرح ليس بالشيء السهل، ذلك أنه فن مرتبط بعناصر عديدة ومتنوعة منها تحديد التي ترجع عليها الحكاية أبعاد الزمن في العمل، زمن امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل الدرامي، وكذلك فترة التاريخية التي ترجع إليها الحكاية، إضافة إلى علامات أخرى دالة على الزمن كإيقاع النص والعرض وإيقاع الكلام والحركة على الخشبة...إلخ، ويمكن تقصي زمن الحدث في النص وفق ما يلي:

- **زمن الخلق:**

ويقصد به الفترة الزمنية التي أخرج فيه الكاتب علمه، قصد ربطه بسياقاته المختلفة التاريخية والاجتماعية والسياسية ...من أجل تحديد مرجعياته الفنية والفكرية فالمبدع باعتباره عين الواقع نجده يساير الظروف ويعبر عنها.

ومسرحية "الملك يلعب" كتبها محمد بورحلة في فترة ساد فيها الصراع من أجل الملك والسلطة بل حب التملك وحب السلطة والمصلحة الشخصية على حساب الأخرين، التي أصبحت عادة يشتهر بها الحكام في الواقع الراهن، ويتجلى ذلك في عدد الحكام العرب الذين لم يغادروا كرسي السلطة الى يومنا هذا، وكأنهم مخلدون أي باقون على ما هم عليه من

الشـباب والغضـاضـة والحسـن، لا يهرمون ولا يتغيرون، ويكونون على سـن واحدة على مر الأزمنة، حيث عالج النص هذه القضية من خلال الأوضـاع الثقافية والاجتماعية والاقتصـادية الظاهرة التي باتت تهدد كل المجتمعات من حيث بقاء نفس السـياسـة ونفس القرارات ونفس الأوضاع المزرية التي تعيشها الشعوب في مختلف جوانبها.

- **الزمن الخارجي:**

هو الزمن الواقع عند طرفي الحكاية المسـرحية من البداية إلى النهاية، وعليه فهو موضوع مرتبط بالزمن التاريخي، وبصيغة أخرى هو التوقيت القياسي للأحداث الجارية بصيغة الحاضـر، فأحداث مسـرحيتنا تبدأ والملك جالس على الكرسـي، منحني الرأس، في حيرة من أمره..، وهو يشـتكي من صـداع دائم وكوابيس مخيفة تهاجمه، وفي نفس الوقت يطلب النصـح والإرشاد، مستحضرا صورة سعدون المجنون، ففجأة يدخل عليه وهو يقول شبيك، لبيك..، فبعد حوار مطول دار بينهما اقترح سـعدون المجنون لعبة غريبة تخلص الملك من آلامه.. وكوابيسه، وهي التخلي عن المُلك، ليقتنع بهدف شفائه من معاناته، لينتشر الخبر بين الرعية والحاشية، بين مصدق ومكذب، لتعم الفوضى بعدها وتتسارع الأحداث وتتعقد الأمور، وتسقط الأقنعة لتظهر الوجوه الحقيقية لكل شـخصـية، ويتفطن الملك لحقيقة من حوله ويدرك أنه كان يعيش وهما.

يصـل سـعدون إلى مبتغاه، كما ينجرف الحلاق مع طمعه فيقتل صـديقه، لتتضـارب مصالح الوجهاء مع قرارات الملك ويقررون قتله.

- **الزمن الداخلي:**

هو الزمن المرتبط بالشخصية المحورية، فإذا كان الزمن الموضوعي الخارجي هو زمن

الحاضر فإن الزمن الداخلي هو زمن الماضي المستحضر بواسطة الذاكرة وهو أيضا زمن المستقبل الذي تعيشه الشخصية في الحلم بنوعيها: حلم النوم حلم اليقظة [1].

ومن أمثلة الزمن الماضي المستحضر ما قاله الملك:" فهمت الآن سر الكوابيس المرعبة والديدان التي كانت جاثمة على صدري.."[2].

ومثل ذلك نجده في قول شاه بندر التجار مخاطبا الملك:" أنت مخطئ على طول الخط.. أنت كنت تنوب عن المُلك فقط.. تجمع مصالحه، تحافظ على بقائه، تدافع عنه.. ومبايعتنا كانت له وليس لشخصك، فلما ضيعت المصالح وهددت البقاء وخنت الأمانة والمُلك وعارضته.."[3].

ومثل ذلك أيضا نجده في قول سيد العشيرة وهو يخاطب الملك:" كنت تعتقد أنه يمكنك أن تتنازل عن المُلك.. هكذا، ببساطة، لأول شخص يطرق باب القصر.. مثل هذا المعتوه.. الحلاق"[4].

وقد استحضر الكاتب الزمن الماضي ليرمز به إلى تعرض الملك للخيانة والغدر فكل ما راوده من كوابيسه لم يكن من خياله بل كانت انعكاسا لمخاوفه وشكه في حاشيته التي تبين أنها حقيقة لا مفر منها.

---

[1]– ينظر عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، ص151.

[2]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص157.

[3]– المصدر نفسه، ص154.

[4]– المصدر نفسه، ص152.

المبحث الثالث: أنواع الرمز في مسرحية الملك يلعب لمحمد بورحلة

1- الرمز التراثي:

يعد التراث "مرادفًا لكل ما احتضنته الذاكرة العربية سواء على مستوى اللغة أو العمارة، أو الموسيقى أو العلاقات الاجتماعية، أو التاريخ (المروى/المكتوب) أو غير ذلك من المكونات، فقد أضحى حضوره ملحًا لا للاحتماء من الآخر ولكن من أجل تصحيح الوضع الراهن"[1].

فالتراث هو شيء من الماضي لا زالت الذاكرة الجماعية العربية تحتضنه سواء كان مدونا أو مرويا، يشكل بالنسبة لها جزءًا من تاريخها وثقافتها، إذ تتصل بنشاط الإنسان العربي في إطار الثقافي العام، مع تعدد مصادره وتشعب أنواعه، حيث أن استحضار هذا التراث هو إلحاح من أجل قراءة الواقع للحاضر، مع تباين في درجة الاستفادة من هذه المادة التراثية، فهي عند "سعيد يقطين" لا تخرج عن ثلاثة أنواع هي: "المحاكاة والتحول والمعارضة"[2]، وإذا التحمت هذه الأنواع الثلاثة فإننا نقرأ الواقع بالعودة الى الماضي للتطلع نحو المستقبل.

ويقوم تعامل "محمد بورحلة "مع التراث على عنصر التجاوز والتحويل والاستكشاف وإبراز المواقف والأحداث المسكوت عنها، انطلاقا من رؤية معاصرة للماضي، فقد انطلق " بورحلة " من الحاضر في اتجاه الماضي وليس العكس، وبدون هذه الرؤية "لا يمكن مقاربة

---

[1]- محمد سالم محمد الأمين طلبة: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 238.

[2]-سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، من اجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1992، ص102.

التراث واستجلاء بنياته العميقة ورصد اشتغال علاماته وفك رموزه وشفراته"[1]، في تعاملنا مع المتن المسرحي للكاتب وجدنا حضورا متفاوتا لأنماط الرموز التراثية يمكن حصرها في:

أ-الأمثال والحكم:

تعد الأمثال والحكم من أهم المصادر التي استقى منها الأدباء رموزهم، ولم يكن يغفل محمد بورحلة عن هذا المصدر المهم في بناء صورة درامية لما يتميز به من روعة القول والحُكم الصحيح المسلم به في إيجاز دون تكلف.

ففي مسرحية "الملك يلعب" حاول الكاتب من خلالها أن ينتقد الأوضاع السياسية والاجتماعية غير المنضبطة، لم يلجأ إلى المباشر في التعبير، وإنما تَخَير الأسلوب الرمزي وتقنية القناع لتوجيه سهام نقده إلى استمرار نفس السياسة ونفس القرارات الفساد.

- **المثل الشعبي:**

ونجد ذاك في قول بائع الفطائر:".. عين على المقلي وأخرى على المشوي، وعين على الخبز وأخرى على شؤون القصر والكرسي.."[2]، ويدل هذا المثل الشعبي على التفطن والحرص والحذر مما حوله.

وقول الحلاق: محقورتي، يا جارتي.. أنت يا "امشرك الفم"، أنت واحدة من الدمى..[3]، فقد وظف بورحلة هذا المثل لإظهار أن الشخص الأضعف هو المعرض للظلم والإهانة.

---

[1]- محمد جلال اعراب: خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، ص81.

[2]- محمد بورحلة: الملك يلعب، ص47.

[3]- المصدر نفسه، ص 51.

وفي قول بائعة الخبز:" كحمو، كدقيش.. كأنكما توأمان!"[1]، فنجد من خلال هذا المثل الشعبي الذي وظفه بورحلة أنه يضرب للتشابه بين شخصية الحلاق وبائع الفطائر في خصالهما السيئة وطمعهما من أجل المُلك والمنصب.

ونجد كذلك قول شمس المعارف: "العصا لمن عصى"[2]، حيث استعمله محمد بورحلة لدلالة على استعمال القوة لمن خرج عن الطاعة، وهذا دليل على الفساد في الدولة، كما ترمز العصا هنا إلى العقاب "الضرب"، فللعصا مكانة كبيرة عند العرب، وشأن عظيم في التراث العربي، حيث تلخص تاريخ العرب وثقافتهم، وهي ترتبط بأبعاد سياسية واجتماعية... فهي تعبر عن السلطة والجاه، والسيطرة والحكم الفاسد من جهة وعن نمط عيش وثقافة من جهة أخرى.

يتضح لنا الأثر الثقافي بارزا في النص المسرحي من خلال حضور المثل الشعبي، الذي يعكس الوضع المرزي للمجتمع، كونه موضوعا يستمد من أصالة وتراث الشعب الجزائري، كما يعكس الثقافة الشعبية للمجتمع.

كما قام محمد بورحلة بإدراج الكثير من المصطلحات الشعبية " اللغة العامية" في مسرحية "الملك يلعب"، لإيصال فكرة للطرف المراد استهدافه من خلال هذا العمل، وهي عبارات تحمل معاني ظاهرة ومعاني خفية.

ومن العبارات والمقولات الشعبية نجد:

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص66.

[2]– المصدر نفسه، ص102.

الشخصية	العبارة	المعاني الخفية
الحلاق	محقورتي، يا جارتي.. انت يا مشرك الفم، انت واحد من الدمى..	هنا الرعية مدركون للأوضاع المحيطة بهم، لكنهم خاضعون بإرادتهم.
بائعة الخبز	يامَا..	تدل على الدهشة.
الحلاق	يا وطب طب.. دز معاهم..	يدل هذا المصطلح على عدم الاحترام ولامبالاة عند الرعية.
الحلاق	درت لسان، يا خنفسي.. كبرت وبان شأنك!	يدل هذا المصطلح على الاستهزاء والاستصغار.
الحلاق	انت اسكت واعط الريح لرجليك!	يدل هذا المصطلح على الطرد وعدم تقبل أراء الاخرين.
بائع الفطائر	أصبح لك رأي، يا مقلوعة الدلال! ..ياو طز عليك.	يدل على الإهانة والاحتقار.
الحلاق	مسكونة المسكينة، ملطومة..	يدل هذا المصطلح على قلة الوعي والمستوى الثقافي للرعية، والمس الشيطاني.
بائع الفطائر	طار قرميده.	يدل هذا المصطلح على الجنون...
سعدون	يا ناس راني مجنون.. ماني ذيب ماني لفع ماني عض ماني صفع ماني مكار ماني غدار.	تدل هذه العبارات على التبرير وتبرأ الذات من كل مكر وخديعة.

جدول يمثل: المصطلحات الشعبية "اللغة العامية"

الأغنية الشعبية:

تعد الأغنية الشعبية من التراث الشعبي القديم قدم الإنسان لما تحمله من أفكار ورؤى ظلت راسخة في ذاكرة الزمن، ولعل أهم الفنون توظيفا لهذا النوع من التراث هو المسرح،" لذلك كان المسرح منذ البدء أغنية، والالتزام بأصالة الفن الشعبي يستدعي دراسة مضمون الأغاني والحركات المصاحبة "[1]. ولذلك وجدنا الأغنية بأنواعها وظفت في المسرح العربي، والأغنية هي "نمط من أنماط التعبير الشعبي يؤدي وظيفة خاصة في حياة الشعب"[2].

ولعل الأغنية الشعبية تندرج حسب الوظيفة التي تؤديها إلى ثالثة أنواع: أغاني المناسبات الاجتماعية، أغاني العمل، الموال، وهي عموما تتسم بالمرونة والقدرة على التعبير، وقرب مضمونها من وجدان الجماهير.

إذا كانت الأغنية الشعبية قد ارتبطت بحياة الإنسان منذ القديم، وصاحبته في البراري والوديان والجبال يَنفثُ عبر نغماتها الهموم والمآسي تارة، والأفراح والسعادة تارة أخرى، فإن توظيف بورحلة لها يحقق غايتين: الأولى تتعلق بالنص" فالأغنية تخدم مضمون النص، وتساعد على كشفه، وكشف طبيعة شخصياته كون الأغنية تمثيلا صادقا لشريحة كبرى من شرائح المجتمع العربي سواء المتعلم منه أم الأمي"[3]، أما الغاية الثانية شد المتفرج إلى العمل المسرحي؛ لما تمتلكه الأغنية الشعبية من قدرة على التأثير والاستقطاب بين الجماهير، باعتبارها آلية من آليات الضرب على الأوتار الحساسة لوجدان المتلقي.

---

[1]– طلعة فؤاد: فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية، مكتبة مصر، القاهرة، ط1، 1984، ص 13.

[2]– عصام الدين حسن أبو العلا: مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1989، ص28.

[3]– مأمون عبد القادر الصمادي: جمال الغيطاني والتراث دراسة في اعماله الروائية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1992، ص205.

لذلك حفلت مسـرحية محمد بورحلة بالمقاطع الغنائية الشـعرية التي تتردد على لسـان سعدون والبنتان، والشيء الرائع في توظيفه لها ارتباطها العميق بطموحات الشخصية وأفكارها، والتعبير العفوي عن الأوضاع المزرية التي يعيشها الشعب، وهذا ملمح من ملامح المسرحية، التي انتقد من خلالها حياة العصر الحديث وماديته البشعة من أجل السلطة وحب التملك.

ونجد ذلك في دخول سعدون وهو يترنم بالعامية معه البنتان:

يا ناس راني مجنون، فاقد كل شي إلا عقلي

كلامي ما هو مسموم...

يا ناس راني مهموم، حامل نعشي فوق كتافي

عايش وحدي مع هبالي، عايش وحدي بين الغاشي

قليل اللي فهم حوالي، ما نبغي الدود في معاشي

ماني ذيب ماني لفع...

ما نبغي ظلم ما نبغي جور

سبب لعتي خويا المحقور[1].

لقد اسـتطاع محمد بورحلة من خلال توظيفه لهذه الأغنية توضـيح حقيقية شـخصـية سـعدون، فقد قام بتلميع صـورة سـعدون وتبرئته من كل الصـفات المذمومة. كما تشـرع البنتان في الغناء بنفس البيت الذي قام سعدون بغنائه وهذا تأكيد على صحته العقلية وعدم جنونه.

[1]– محمد بورحلة: مسرحية الملك يلعب، ص158.

تستمر البنتان بالغناء برفقة أصوات من وراء الستار يروون قصته ويؤكدون حسرته مبررون فعله واصفون لوعته ونافون عنه الطمع في المُلك فهمه الوحيد هو تحسين أوضاع الشعب.

ونجد ذلك في إنشاد البنتان:

مالي حاجة في الجاه ولا بالمال

ماني نبحث على المحال...

أنا اللي كوات قلب نار الغربة...[1]

ووصولا إلى المقطع الأخير حيث تطرقوا إلى الحديث عن شغف الإنسان بالسلطة وذكرو عدم فهم المَلك للعب فكلفه حياته.

ويظهر ذلك في المقطع الأخير:

الملك الزين ما فهم اللعب

زلقت رجل حتى ادربى

حب الكرسي نساه لحباب...

ما نفعُ كرسي، ما نفعت موال

ما نفعه رجال...[2].

[1]– محمد بورحلة، مسرحية الملك يلعب، ص159.

[2]– ينظر: المصدر نفسه، ص161.

2- الرمز الأسطوري:

إن الإنسان المعاصر استطاع أن يبلغ مستويات كبيرة في مجال الحضارة والتقدم متجاوزا المستوى البدائي، فقد حقق تقدما هائلا في التفكير والمنطق، ولكن ذلك لم يمنع من أن تعيش الأسطورة في عصر العقل، حيث نلمس توظيف الأسطورة في الفن والأدب ومحاولة الكتاب ربطها بالراهن، وهذا لا يعني أن الكتاب قد عادوا الى المرحلة البدائية في حياة الإنسان يردون الأساطير نفسها، وإنما عادوا إليها ليستعملوها رموزا ويبنوا منها عوالم تعبر عن واقعهم.

والأسطورة اتخذها المبدع كقناع يتيح له حرية الخلق والإبداع والنقد اللاذع دون رقيب ولا حسيب، حيث وظف محمد بورحلة في مسرحيه "الملك يلعب" الرمز الأسطوري ليعبر عن تطلعاته الدائمة إلى التغير الجذري والثورة على ما هو مسكوت عنه.

ونجد الرمز الاسطوري في قول سعدون:".. ثم إنهم يخافون.. يخافون ولا يظهرون إلا لما يطمئنون.. يخافون الغول عندما تطرق الأبواب ليلا.."[1]، وهنا يستلهم الكاتب من الخرافة الأسطورية شخصية "الغُولُ" فقد ورد في معجم لسان العرب على "أنه المَنيَّة والحَيَّة، والصُّدَاع، والمَشَقَّةُ، والخيَانَةُ، والجَمع (أَغْوَالٌ) و(غِيلانٌ) وَكُلهَا على بَعضهَا تَعني الغَضَب والهَلاك والمَوت"[2].

فالغُولُ عبارة عن شخصية قدرت الهلاك للبشر، شخصية بهيئة إنسان وعقل غُول لا يرحم تجرد من كل إنسانية ليصنف ضمن الوحوش، ليقدم من خلالها حبكة درامية تصور

[1]- محمد بورحلة: مسرحية الملك يلعب، ص23.

[2]- ابن منظور: لسان العرب، (مادة غول)، ج11-12، ص102،101.

قضية الظلم السياسي وجنـــوح السلطة السياسية نحو قمع شـــعبها وظلمهم علـــى اعتبـــار أن "الغول" هو رمز للبشاعة والوحشية والنزوع الدموي.

كما وظف محمد بورحلة رمز أسـطوري أخر، في قول سـعدون وهو يخاطب الملك:" يا ســـــلام، الملك طباخ ماهر...، تشـــوي لنا القلوب ونأكله، تطبخ لنا الرأس ونأكله! نبتلع كل شـــيء...، نأكل ونشـكر، هات يدك لأقبلها، هات أيها العفريت! ...، أيها العفريت ماذا فعلت لنا، قل ماذا فعلت؟" [1].

فالعفريت ينتمي إلى عالم الجن فقط، لكن هنا تغير العفريت ليصـــبح رمزا للإنســـان الذي يفسد ولا يصـلح، ويهدم ولا يبني، ويبدد ولا يصـون همه الوحيد نفسـه ومصـلحته ومُلكه، فالملك يمثل العفريت الطاغوت الذي يميزه الجبروت، فهو يبعث فســـادا في مملكته دون رادع أو وازع.

3- الرمز الديني:

إلى جانـــب توظيـــف الرمـــز التراثي والرمز الأسطوري وظف الكاتب "محمد بورحلة" الرمز الديني والذي نعي به أولا القرآن الكريم، مع توظيف مفرداته وآياته اقتباسـا، كما يسـتقي منه الأدباء رموزهم لتعبير عن تجاربهم الإبداعيـــة الجديـــدة، دون أن نغفل عن الحديث النبوي الشريف.

وفي مســـرحيتنا هذه نجد محمد بورحلة قد وظف الرمز الديني في قول ســـعدون وهو يخاطب الملك:" الأتباع يتبعون كالعادة! ألم تقل إنهم لو رأوك حاملا كوب خمر، لقالوا إنه لبن! ما يهمك خوفهم، لا رأيهم.. فلو أحللت لهم الحرام، لأجازوه ولو حرمت الحلال.."[2]، هنا

[1]- محمد بورحلة: الملك يلعب، ص32.

[2]- المصدر نفسه، ص38.

يرمز للخضـــوع من خلال أفعاله وأقواله مع الحاشـــية، والامتثال والانصـــياع لهم، حتى أنهم مستعدون لتحريف شرع الله وإرضاء المَلك ومصالحهم.

ومن الألفاظ القرآنية أيضـــا نجد" شـــجرة الزقوم" التي وردت في ســـياق النص الدرامي، ويظهر ذلك في قول سـعدون المجنون وهو يقول:" تذوقته، فهو مر زقوم، سـم قاتل.. لا ترياق له ولكن لا تخف، رغم ذلك سنأكله بنهم.."[1].

فكلمة "الزقوم" اشـتقت لغويا من تزقم، وتزقم الشـــيء تعني: ابتلعه، وتزقم اللبن: أي أكثر من شـربه، وأزقمه الشـــيء: أي أبلعَهُ إيّاه، وقيل: الزقوم هي حلوى في الجاهلية، تصـنع من التمر والزبدة، وهنا استخف أبو جهل بهذه الشجرة عندما نزل من قوله تعالى:﴿ إِنَّ شَجَرَتَ ٱلزَّقُّومِ ﴿٤٣﴾ طَعَامُ ٱلۡأَثِيمِ ﴿٤٤﴾ ﴾ الدخان: ٤٣ - ٤٤، فقال أبو جهل حينها: أن التمر والزبدة نتزقمه.

إنها شـــجرة ملعونة؛ أي مذمومة لا خير فيها، جعلها الله تعالى في موضـــع العذاب، وهي ملعونة وبعيدة عن الرحمة، وهي نار جهنم، وملعونة تعني مكروهة، مثلما يقول العرب عن الطعام المكروه: هو ملعون، والزقوم تعني أن مذاقها مر وكريه، ويتزقمه أهل النار: أي يبتلعونه لنتانته وكراهية مذاقه، حيث ترمز هنا عن أكل حقوق الشعب بالباطل، وهي تعبر عن جحيم السلطة والمنصب.

كما اســتعمل الكاتب لفظة "الجنة" الذي ورد في ســياق النص الدرامي ضــمن الحوار الآتي: "لا شـــيء.. ابق معنا فقط، أنت جنتنا وســـنفعل كل ما تريد.. انت لم تخطئ في التصـــرف، بل لم نكن نحن في مســـتوى التضـــحية المطلوب! ...وانت لم تخطئ في التصور...وانت لم تخطئ في الاختيار، بل لم نكن نحن في المستوى المطلوب!"[2].

[1]– محمد بورحلة: مسرحية الملك يلعب، ص31.

[2]– المصدر نفسه، ص33.

فالجنة مصطلح يدل على مكان فيه رخاء ونعيم وحياة رغيدة كاملة الملذات، وهي دار النعيم في الآخرة، لكن هنا قصد سعدون من استعمال هذا اللفظ "الجنة" ما دمنا خاضعين لك فإنا نعيش جنة رضاك، أما في حال عصيانك سنعيش جحيم غضبك.

4- الرمز الخاص:

يعتمد الرمز الخاص المفردة الواحدة التي تحمل طاقات تعبيرية وإيحائية كبيرة، حيث "أصبح الرمز الذي يتبلور في كلمة واحدة من أكثر الأنماط استخداما عند أدباءنا، وهو فيما نحسب من أبسط الأنماط وأقلها ايغالا في الرمز، وبساطة هذا النمط تظهر في اعتماد الأديب على المفردة اللّغوية واستخدامها استخدامًا رامزً لتدل على معنى أبعد من دلالتها الظّاهرية عن طريق التشابه بين الدلالتين"[1].

حيث يقر "محمد ناصر" ببساطته، لكن مع بساطته ليس سهل المنال لارتباطه أكثر بالتجربة التي يعايشها الأديب وخصوصيته الشديدة، حيث يغدو معها هذا الرمز شيئا مستقلا في ذاته تقريبا، مما يجعل دلالته تتجاوز الأديب إلى قدرة المتلقي وكفاءته في القراءة، وهذا ما عناه (إليوت) بقول:" إن الرمز يقع في المسافة بين المؤلف والقارئ، لكن صلته بأحدهما ليست بالضرورة من نوع صلته بالآخر، إذ أن الرمز بالنسبة للأديب محاولة للتعبير، ولكنه بالنسبة للمتلقي مصدر إيحاء"[2].

يأخذ دلالته من السياق والتجربة الإبداعية للمبدع، إنه رمز جديد من ابتكار الأديب، يعتمد بعض القرائن الدالة عليه، والبحث عن العلاقات الخفية بين (الرمز/ الكلمة)

[1]- محمد ناصر: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1985، ص550.

[2]- ينظر محمد أحمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، ص140.

و(الدلالـة / المعـنى الخـاص) الـذي يرمـي إليـه الأديـب مـن وراء هـذا الرمز الخاص وهو بحاجة إلى تأويل وكشف عن إيحاءاته الخفية.

حيث نجد أن الكاتب محمد بورحلة قد وظف الرمز الخاص توظيفا يجنح فيه أحيانا إلى الكثافــة والغمــوض إلى حــد الإبهام، فنراه يمثل اسقاطات واقعية أداتها التأويل، إذ الرمز أداة فضح ومعالجة المجتمع بعد أن كان هروبا لبناء عالم من المثالية في المجتمع الإنساني.

ففي مســرحية "الملك يلعب" وظف محمد بورحلة مجموعة من المفردات، أضــحت في السياق الدرامي رموزا خاصة تعتمد التجريد والإيحاء:

بائعة الخبر:

أنتم وأنا ونحن.. إلى حد الآن، كلنا دمى، كلنا هنا دمى!

سعدون:

عرفنا الدمى.. والان، من يخبرني عمن يحرك الخيوط، هيا من يخبرني؟

بائع الفطائر:

العنكبوت، العنكبوت.. هو الذي يحرك الخيوط عندما ينقض على فريسته!

الحلاق:

أسكت يا بابا عجينة...، أشم رائحة لم تعجبني، رائحة الخطر والمكائد...[1]".

فهو يستعمل "العنكبوت" كرمز للقوة والسيطرة على الرعية، فالحشرات رمز لإهــــدار قيمـة الإنسـان عنـدما تسـقط الأقنعـة، وتتدنى قيمـة كـل مـا هـو إنسـاني وتحل محلها انعدام

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص 52.

الفائدة أو النفع، وكان الكاتب يوجه دعوة إلى ضـــرورة تحكيم العقل في اتخاذ القرارات التي تخدم المجتمع وعدم التلاعب بالرعية كأنهم دمى لا فائدة منهم ولا نفع.

- كما استعمل رمز "البوزنزل" في قول الحلاق:

أبدا، أبدا! هكذا، بهذه الســـهولة.. ملك يتنازل عن ملكه ويبحث عندنا عن الملك القادم...، قصـــوا الحكاية على بوزنزل ربما يصـــدق! هذه حيلة ولن تنطلي علي.. أنا الحلاق..، دكاني مدرسة، بل جامعة... أنا لا أمزح مع المستوى!"[1]

وفي قول اخر:

الملك: ظننت الملك أفنى حياته في خدمتكم، إنه لا ينام من أجلكم، إنه..

بائع الفطائر: ياو طب طب!

الحلاق: أحك القصة لبوزنزل![2].

استعمل رمز "بوزنزل" ليدل به على السذاجة والغفلة، فهو معنى مجازي يبرز فطنت المتلقي، للقرارات المستبدة، والظالمة اتجاه الشعب.

- كما استعمل رمز "الطباخ" في قول سعدون وهو يخاطب الملك:

سعدون: لقد أصبت أنت طباخ ...، أنت طباخ لكن طعامك مر..

الملك: ما أدراك؟

سعدون: تذوقته، فهو مر زقوم، سم قاتل.. لا ترياق له ولكن لا تخف، رغم ذلك سنأكله بنهم.. الطعام مر، لكننا نأكل ولا نشـــبع.. في كل الأوقات، برفقة الديدان وقطيع الغنم وجحافل

[1]– محمد بورحلة: الملك يلعب، ص48.

[2]– المصدر نفسه، ص 86.

الذئاب، بعملنا أو دونه.. نأكله ونضـــحك، نأكل ونرقص ونصـــفق، ونموت والثناء لا ينقطع والمدح لا يتوقف..، يا أيها الناس... الملك طباخ ماهر..[1]

فهو اسـتعمل "الطباخ" ليوحي به على السـلطة والامتيازات الذي يتمتع بها الملك، كما استعمل كلمة "الديدان" التي ترمز إلى قدرة تأثير الحاشية على الملك وقراراته.

أما "الذئاب" ترمز إلى أفراد من الحاشية الذين ينتظرون سقوطه لينقضوا عليه.

بينما "الغنم" يرمز إلى الرعية المهمشـة الكادحة، التي اختارت مجاراة الملك والخضـوع لأوامره على الانتفاضة والمقاومة خوفا من أن تسوء الأحوال أكثر.

نقول إن أنواع الرمز" التراثي والأســـطوري والديني والخاص" التي وظفها الكاتب في مسـرحيته "الملك يلعب" قد سـمحت لها بالتحليق في فضـاءات بعيدة منحتها دلالات عميقة، وأضافت على العمل الدرامي الأصالة، ومنحت الرؤية الفنية والدرامية نوعا من الشمول والكلية جعلها تتخطى حدود الزمان والمكان، كما جسدت تلك الرموز مبدأ الابتكار.

[1]– محمد بورحلة: مسرحية الملك يلعب، ص31.

خـاتـــمـــــة

بعد رحلة بحث كان فيها الكثير من العناء الممزوج بالمتعة، نحط الرحال في محطة أسمها الخاتمة التي دأبت على جمع المتفرق وتلخيص النتائج التي تم التوصل إليها خلال تلك الرحلة ويمكن بيانها في الآتي:

– يمتاز النص المسرحي عند محمد بورحلة بالسمة الساخرة وهذا ما يلاحظه كل مطلع على هذا الإنتاج الذي جاء غزيرا وافراً ينم عن عقلية منتجة وممتعة في المجال لذا الفن الأدبي.

– حاول الكاتب تفعيل الرمز في هذ المسرحية على جميع مستويات الإنتاج الدرامي وعناصره ابتداء من شخصيات المسرحية، فالفضاء.

– إن المسرحية الناجحة هي التي تقدم طبيعة الأفراد ومقوماتهم النفسية والاجتماعية والإنسانية، مستعينة بخيال الأديب في رسم نماذج تحاكي الواقع؛ بحيث إذا شاهدناها أو قرأنا عنها أحسسنا أنها ذات قسمات واضحة لا تنسى ويكتب لها الخلود والبقاء وهذا ما يتجلى في مسرحية الملك يلعب.

– لقد كشفت مسرحية "الملك يلعب" عن امتلاك الكاتب لرؤية درامية ورسالة فكرية يود إيصالها من خلال اعتماد الرمز باعتباره أحد الأدوات الفنية التي تسهم في بناء مسرح ذي طابع شعبي وتحميله رؤية سياسية واجتماعية لعصر مليء بالمتناقضات؛ عن طريق كشف السلبيات المتفشية في الواقع من خلال تقديمه للنماذج السلبية، لكن في الوقت نفسه قدم نماذج إيجابية مثل شخصية بائعة الخبر.

–عالجت مسرحية "الملك يلعب" قضايا سياسية واجتماعية نابعة من العصر، فجاءت مشاهدها ملئ بهذه القضايا.

– خلق الرمز عند الكاتب جواهر من المعاني يحسن بالمتلقي أن ينزع اللثام عنها لما تحمله من مضامين فكرية توعوية لا يحسن السكوت عنها.

– هدف محمد بورحلة من خلال عمله المسرحي "الملك يلعب" هو خدمة الفرد الجزائري بصفة خاصة والعربي بصفة عامة من خلال تطرقه لقضايا الإنسان الجوهرية والحياة العامة اليومية.

– لقد تعددت مســـارات الرمز في مســـرحية الملك يلعب، فهناك الرمز التراثي، ثم الرمز الأســـطوري، فالرمز الديني، وأخيرا الرمز الخاص حيث تظافرت جميعا لتؤدي مدلولات واقعية أو فكرية.

ومن ثمة يحســـن القول إن النص المســـرحي للكاتب محمد بورحلة بحاجة الى قراءات أخرى، لما يتميز به من غزارة مادته الدلالية التي تكتنزها لغته الموحية، والتي تفتح باب واسعاً أمام الشغوفين بكشف خفايا هذه اللغة، وفق مقاربات لسانية أو سيميائية مثلاً.

الملحق

نبذة عن حياة الروائي محمد بورحلة:

محمد بورحلة مثقف عصـامي وإطار إداري سـابق، من مواليد قصـر البخاري"27 أوت 1950"، غادر المدينة سـنة 1977. زاول تكوينه المهني بمركز التكوين الإداري "الجزائر العاصـمة" (1973-1977) ثم المعهد العالي للتسـيير والتخطيط برج الكيفان "الجزائر العاصمة" ومدارس خاصة متخصصة في تسيير الموارد.

محمد بورحلة مفكر، وكاتب مسـرحي، وروائي، وقاص، ومترجم، وصـاحب مقالات صـحفية. كان نشطا مسرحيا اثناء السبعينيات بمدينتي الجزائر- العاصمة وقصر البخاري. يكتب باللغة العربية والفرنسـية، له عدة مؤلفات نذكر منها: "الخبز والادام"، "قبل البدء حتى"، "جبانة الغربة"، وبالفرنسية "le pire des mots" الذي يقول عن أسلوبه الأستاذ يعقوب العربي، مفتش اللغة سـابقا بقصـر البخاري: "فيه الوصـف الدقيق للكاتب بلزاك - والواقعية لاميل زولا- والسخرية لفولتير- والكاركاتور للجاحظ".

في المسرح، نذكر مسرحية "الملك يلعب" التي نال نصها جائزة أحسن نص أصلي في الطبعة السـابعة للمهرجان الوطني للمسـرح المحترف 2012، وفي "انتظار المحاكمة " التي كانت موضـوع دراسـة من جامعة ألزاس العليا بفرنسـا، ومسـرحية "عودة الولي" المقتبسـة عن رواية الطـاهر وطـار "الولي الطـاهر يعود الي مقامـة الزكي"، والتي يقول عنهـا المسـرحي عمر فطموش ان محمد بورحلـة " فجر فيهـا مفهوم الاقتبـاس". يقول عن الكـاتـب محمـد بورحلـة الدكتور وحيد بوعزيز، من جامعة الجزائر، انه " كاتب بعيد عن الميديا لا بد ان يكتشـف"، ويضـيف الدكتور سـليم حيولة من جامعة المدية "الحديث عن كتابات بورحلة حديث عن تحولات هامة في الرواية الجزائرية المعاصرة فمن "الخبز والادام وقبل البدء حتى،" le pire des mots"، ومسـرحية الملك يلعب"، اسـتطاع بورحلة ابن مدينة قصـر البخاري؛ مدينة المثقفين

والكتاب ان يحدث تحولا في السرد الروائي المعاصر، هو حقا كاتب شخصية محمد بورحلة وكتاباته تذكرنا بالكتاب الجزائريين الكبار أمثال محمد ديب ومالك حداد. في مجال الترجمة، ألف بورحلة " الزاد قاموس "فرنسي–عربي في مصطلحات تسيير الموارد البشرية 1998، وترجم كتاب الأستاذ ازراج عمر" أحاديث في الفكر والادب" الى الفرنسية "الفصل المتعلق بالمسرحي عبد القادر فراح "2018، كانت روايته بالفرنسية " froiville ترجمته لروايته قبل البدء حتى..."

كما أنه صحح، تطوعا، طبعة القرآن الكريم بالفرنسية الصادرة عن مجمع الملك فهد لطباعة الصحف الشريفة بالمدينة المنورة 2008 فنال عمله رسالة تقدير وشكر من السلطات السعودية عن طريق الملحقية الثقافية لسفارة المملكة العربية السعودية بالجزائر. "2010" نشط عدة محاضرات في الفكر، وأطر عدة ورشات في الكتابة الأدبية والمسرحية، كان عضوا في لجنة التحكيم الطبعة العاشرة للمهرجان الوطني للمسرح المحترف " الجزائر" 2015 ومستشارا للمخرج المسرحي زياني شريف عياد في عدة مشاريع فنية. أعماله كانت محل دراسات جامعية عديدة. مما في رصيده 17 نصا مسرحيا، روايتان بالعربية، ديوان 10 قصص بالفرنسية، رواية بالفرنسية الخ.

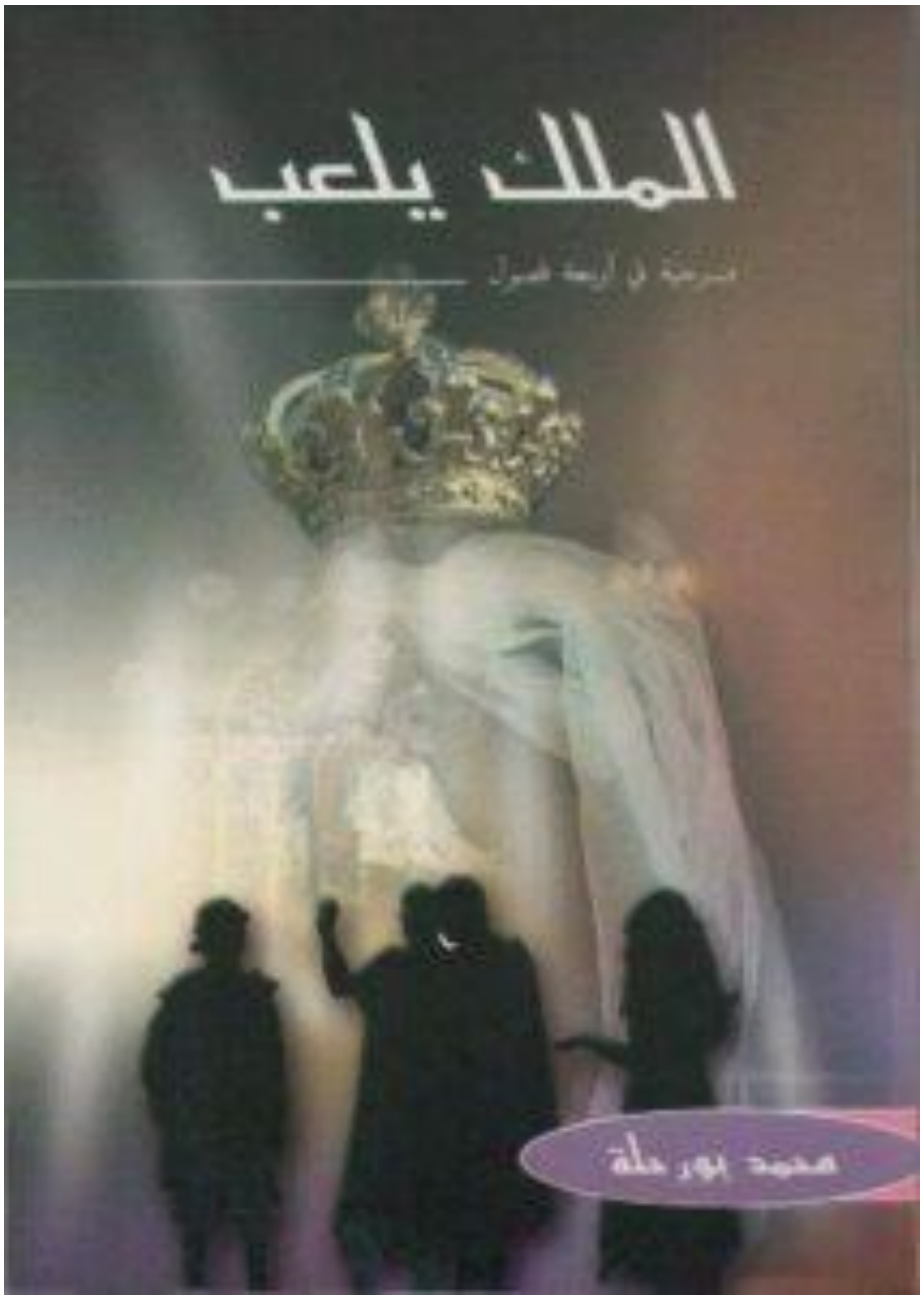
كما نال محمد بورحلة من شهادات تقديرا لعمله: شهادة تكريم محافظة المدية للمهرجان الوطني للمسرح الفكاهي 2010، شهادة تكريم وتقدير من طرف جامعة باتنة قسم اللغة الادب العربي والفنون 2015، شهادة تقدير من طرف وزارة الثقافة الجزائرية 2017.

من أهم مؤلفاته: رواية الخبز والادام 2006.

- le pier des mots "أوراق"
- le laurier-rose "قصص قصيرة".

– وصيتي إليك يا بني.. "أدب تعليمي".

– مسرحية الملك يلعب التي صدرت سنة 2010 وتحصلت على جائزة أحسن نص مسرحي أصلي سنة 2012.



قائمة

المصادر والمراجع

-القرآن الكريم:

مصحف المدينة النبوية للنشر الحاسوبي، برواية حفص بن سلمان بن مغيرة الأسدي الكوفي مجمع الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، الرياض.

أولا: المصادر

1. محمد بورحلة: الملك يلعب، دار النشر" نونو للاتصال"، ط1، الجزائر،2010.

ثانيا: المعاجم والموسوعات

1. ابن كثير الحافظ: تفسير القرآن العظيم، تح: انس محمد الشامي ومحمد سعيد محمد، مج 1، دار البيان العربي، الأزهر، د ط، 2006.
2. ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم الإفريقي المصري: لسان العرب، مادة رمز، ج5، دار صادر، بيروت، ط4، 2005.
3. الازهري أبو منصور محمد بن أحمد: تهذيب اللغة، (مادة رمز)، تح: أحمد عبد العليم البردوني، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، د ط.
4. التونجي محمد: المعجم المفضل في الأدب، دار الكتاب العلمية، لبنان، ج2، ط2، 1999.
5. الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر الكناني): البيان والتبين، تح: عبد السلام محمد هارون، القاهرة، د ط، ج1، 1948.
6. الجوهري إسماعيل بن حماد: الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية، تح: محمد محمد تامر، مج 1، دار الحديث، القاهرة، 2009.
7. راغب نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، مصر، 2003.
8. الزبيدي محمد مرتضى الحسيني: تاج العروس من جواهر القاموس، تح: نواف الجراح، دار الأبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، تلمسان، ط1، 2011.

9. الفراهيدي الخليل بن أحمد أبو عبد الرحمن: كتاب العين، تح: عبد الحميد هنداوي، (باب الراء)، ط1، دار الكتب العلمية، لبنان، 2003.

10. الياس ماري وقصاب حنان: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997.

11. ابن فارس أحمد: مقاييس اللغة، تح: عبد السالم محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزع، مصر، د ط، 1979.

ثالثا: المراجع

- **المراجع باللغة العربية**

1. ابن الأثير: المثل السائر، تح: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، ج 4، مصر.

2. أبو العلا عصام الدين حسن: مسرح نجيب سرور، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1989.

3. أبو القاسم سعد الله: تاريخ الجزائر الثقافي، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط1، 1998.

4. أبو مطر أحمد: الرواية في الادب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط1، 1980.

5. ادونيس: زمن الشعر، دار الفكر للطباعة والنشر، لبنان، ط 3، 1983.

6. اعراب محمد جلال: خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة، تريفة بركان، المغرب، ط1، 2009.

7. أنطوان غطاس كرم: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار الكشاف، لبنان، 1949.

8. الأيوبي ياسين: مذاهب الأدب (معالم وانعكاسات: الكلاسيكية، الرومنطيقية، الواقعية)، دار الملايين، بيروت، ط2، 1984.

9. باكثير علي أحمد: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، د.ط.

10. بنكراد سعيد: السيمائية مفاهيمها وتطبيقاتها، منشورات الزمان، الرباط، المغرب، ط1، 2003.

11. بوكروح مخلوف: المسرح الجزائري ثلاثين عاما مهاما وأعباء، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، د ط، 1995.

12. بيوض أحمد: المسرح الجزائري نشأته وتطوره1926-1986، منشورات التبيين الجاحظية، الجزائر، 1998.

13. ثليلاني أحسن: المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط، 2007.

14. جلاوجي عز الدين: النص المسرحي في الأدب الجزائري دراسة نقدية، عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، د ط، 2007.

15. الجندي درويش: الرمزية في الأدب العربي الحديث، مكتبة نهضة، القاهرة، 1958.

16. حسان عبد الحكيم: التصوف في الشعر العربي، مكتبة الأنجلو مصرية، 1954.

17. حساني أحمد: مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د ط، 1994.

18. حسن حامد: المكزون السنجاري بين امارة الشعر والتصوف والفلسفة، دار الثقافة دمشق، ط2، 1988.

19. حشلاف عثمان: الرمز والدلالة في الشعر المغرب العربي المعاصر، منشورات التبين الجاحظية، الجزائر، 2000.

20. حمومي أحمد: المسرح في وهران خلال الفترة الاستعمارية، ج1، وزارة الثقافة، الجزائر، د ط.

21. الحميداني حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي لبنان، المغرب، ط2، 2000.

22. دريني: أشهر المذاهب المسرحية، ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية، ط1، 1999.

23. الخفاجي ابن سنان: سر الفصاحة، تح: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح، القاهرة، 1953.

24. الرقيق عبد الوهاب: في السرد –دراسات تطبيقية–، دار محمد علي الحامي، تونس، 1998.

25. رماني إبراهيم: الرمز في الشعر العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية، الجزائر، 1991.

26. رمضاني بوعلام: المسرح الجزائري بين الحاضر والماضي، المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط، د ت).

27. السبكي بهاء الدبن: عروس الأفراح في شرح تلخيص المفتاح، مصر، ج4، 1937.

28. شكري عبد الوهاب: دراسة تحليلية لأصول النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية للنشر والتوزيع، مصر، 2007.

29. صقر أحمد: توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، 1998.

30. صليبا جميل: المنهج الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، لبنان، ج 1، 1991.

31. صليحة نهاد: المدارس المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب (مكتبة الأسرة)، د ط، 1994.

32. الصمادي مأمون عبد القادر: جمال الغيطاني والتراث دراسة في اعماله الروائية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط1، 1992.

33. طلبة محمد سالم محمد الأمين: مستويات اللغة في السرد العربي المعاصر، مؤسسة الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2008.

34. طلعة فؤاد: فنون الضمة والفنون الشعبية المسرحية، مكتبة مصر، ط1، القاهرة، 1984.

35. العاني شجاع: البناء الفني للرواية العربية في العراق (بناء السرد)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1964.

36. عبد الصبور صلاح: حياتي في الشعر، دار العودة، د ط، لبنان، 1977.

37. عشري زايد علي: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، مصر، 1997.

38. علاوة جروة وهبي: ملامح المسرح الجزائري، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2004.

39. عمرون نور الدين: المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، باتنة، الجزائر، ط1، 2006.

40. فتوح محمد أحمد: الرمز والرمزية في الشعر العربي المعاصر، دار المعارف، مصر، ط3، 1984.

41. فرحات أحمد: أصوات ثقافية، الدار العالمية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1984.

42. قاجة أحمد: المدارس المسرحية وطرق إخراجها، منشورات وزارة الثقافة والفنون، قطر، ط1، 2004.

43. قدامة بن جعفر: نقد الشعر، مطبعة الجوانب قسطنطينية، ط 1، 1302.

44. القصص مجد: مدخل إلى المصطلحات والمذاهب المسرحية، منشورات أمانه عمان، مطبعة الروزنا، الأردن، 2006.

45. القيرواني ابن رشيق: العمدة في مجالس الشعر وآدابه ونقده، تح: محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، لبنان، ط5، 1981.

46. الكلاباذي بكر محمد: التعرف لمذهب أهل التصوف، دار الكتاب المصري، القاهرة، 1960.

47. كليب سعد الدين: وعي الحداثة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د. ط، 1997.

48. لمباركية صالح: المسرح في الجزائر النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، دار بهاء الدين للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2007.

49. مرتاض عبد الملك: تحليل الخطاب السردي (معالجة تفكيكية – سيميائية مركبة) لرواية زقاق المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط1، 1995.

50. مندور محمد: الأدب وفنونه، دار النهضة، مصر، 1980.

51. مندور محمد: الشعر المصري بعد شوقي، دار نهضة مصر، القاهرة، 1960.

52. منور أحمد: مسرح الــفرجة والنضال في الجزائر دراسة أعمال رضا حوحو، دار هومة للطباعة والنــشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2005.

53. ناصر محمد: الشعر الجزائري الحديث، دار الغرب الإسلامي، ط1، بيروت، 1985.

54. هيمة عبد الحميد: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، (شعر الشباب نموذجا)، د. ن، د.ب، ط1، 1998.

55. يحي الشيخ صالح: شعر الثورة عند مفدي زكريا دراسة فنية تحليلية، دار البعث للطباعة والنشر، قسنطينة، ط1، 1987.

56. يقطين سعيد: الرواية والتراث السردي، من أجل وعي جديد بالتراث، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 1992.

- **المراجع المترجمة**

57. أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، لبنان، ط 2، 1973.

58. تشارلز تشادكيك: الرمزية، تر: نسيم إبراهيم يوسف، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، د. ط، 1999.

59. ديفيد ديشس: منهج النقد الأدبي، تر: محمد يوسف، دار صادر، بيروت، 1967.

60. فردناند دي سوسير: محاضرات في الألسنية العامة، تر: يوسف غازي ومجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر، 1986.

61. فيليب هامون: سيميولوجية الشخيصات الروائية، تر: سعيد بن كراد، تقديم، عبد الفتاح كيليطو، دار الكلام، المغرب، 1990.

62. ميشيل زيرافا: الأسطورة والرواية، تر: صبحي حديدي، منشورات عيون للمقالات، ط 2، المغرب، 1986.

المراجع باللغة الاجنبية

1. Jen du Bois: dictionnaire de l'linguistique Larousse, Paris, 1973.
2. Roland Barthes : Poétique du Récit, Ed, Seuil, Paris, 1997.

رابعا: المجلات والدوريات

1. منور أحمد: (مدخل إلى المسرح الجزائري)، مجلة الثقافة والثورة، ع10، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1983.

2. حمداوي جميل: (لماذا النص الموازي؟)، مجلة الكرمل، مؤسسة الكرمل الثقافية فلسطين باريس، ع 88، 2006.

3. سعادة فاطمة وآخرون: مسيرة المسرح الجزائري، مجلة الثقافة، المكتبة الوطنية، ع7، وزارة الثقافة، 2005.

4. مسكين محمد: (مفهوم الكتابة المسرحية النقدية)، مجلة التأسيس المغربية، مطبعة الأنباء، ط 1، يناير 1987.

5. مخلوف بوكروح: (ملامح عن المسرح الجزائري)، مجلة آمال، ع5، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1982.

6. حمداوي جميل: (السيميوطيقا والعنونة)، مجلة عالم الفكر، ع 3، يناير 1997.

خامسا: الرسائل الجامعية

7. آيت حمود تسعديت: أثر الرمزية الغربية في مسرح توقيف الحكيم، مخطوط ماجستير، كلية العلوم، جامعة القاهرة.

8. البصير محمد: الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، مذكرة لنيل شهادة الدكتورة، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، 1993.

9. بوغواص زبيدة: الرمز في مسرح عز الدين حلاوجي، مخطوطة رسالة الماجستير في الادب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة، 2010\2011.

10. ثليلاني أحسن: توظيف التراث في المسرح الجزائري، مخطوط لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي الحديث، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة، 2010.

11. لباشي عبد القادر: الرمز الفني في شعر لخضر فلوس، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، لمدرسة العليا للأساتذة في الآداب الإنسانية، بوزريعة الجزائر2004\2005.

12. يعيش محمد: شعرية الخطاب الصوفي الرمز الخمري عند ابن الفارض نموذجا، كلّة الآداب والعلوم الإنسانة، سايس، فاس، 2003.

ملخص:

قامت هذه الدراســـة حول البحث في فن من الفنون الأدبية العريقة ألا وهو المســـرح وكانت نقطة الارتكاز حول المســـرح الجزائري، حيث يهدف هذا البحث إلى فك جزيئات مســـرحية محمد بورحلة المعنونة بـ: الملك يلعب ما يحمله هذا العنوان من دلالات وما ينطوي تحته من رموز وشـيفرات تقودنا إلى الغوص في أغوار هذه المسـرحية من خلال الرمزية التي كانت تنسـجه الشـخصـيات عن طريق الأحداث التي تجسـد لنا الصـراع الأبدي الذي كان ولا يزال يعيشـه الانسـان مع نفسـه ومع القوى الخارجية، وهو صـراع من أجل الملك والسـلطة بل حب التملك وحب التسلط.

حيث أخذ هذا العنوان بعدا سـياسـيا اسـتطاع فيه محمد بورحلة أن يعكس لنا واقع الشـعوب المضـــطهدة والمغلوب على أمرها، من خلال عودته إلى توظيف التراث وشـــخصـــياته مثل الملك، الحلاق، شاه بندر، سيد العشيرة ...، هذه الشـخوص التي تعيدنا إلى أجواء "ألف ليلة وليلة"، لكن بتوظيف جديد وإسقاط على الواقع الراهن.

الكلمات المفتاحية: المسرح الجزائري، الرمزية، الصراع، مسرحية محمد بورحلة.

Abstract

This study was based on research in one of the well-known literary arts, which is theater The focal point was around the Algerian theatre, where this research aims to decipher the particles of Muhammad Bourahla's play entitled: The King Plays the semantics of this title and the symbols and ciphers that it implies that lead us to dive into the depths of this play through The symbolism that was the character's attitude through the events that embody our eternal struggle What man was and still is living with himself and with external powers, and it is a struggle for kingship and power, rather the love of possession and the love of domination.

Where this title took a political dimension in which Muhammad Bourahla was able to reflect the reality of the oppressed and helpless peoples through his return to employing the heritage and its personalities such as the king, the barber Shah Bandar, the master of the clan.... These characters take us back to the atmosphere of a thousand Night and Night", but with new employment and a projection on the current reality.

Keywords: Algerian theatre, symbolic conflict, the play of Muhammad Bourahla.

فـــهـرس المـــوضـــوعـــات

شكر وعرفان	
إهداء	
مقدمة	أ-ج
مدخل تمهيدي: المسرح الجزائري البدايات والتطور	5
I - ملامح المسرح الجزائري	5
II - بدايات التأسيس للمسرح الجزائري	8
III- مراحل تطور المسرح الجزائري	10
1- مرحلة ما قبل الثورة	10
2- مرحلة الثورة:	12
3- مرحلة ما بعد الاستقلال:	12
4- مسار المسرح الجزائري المعاصر في الفترة الممتدة(2002.2021)	15
الفصل الأول: مفهوم الرمز وأنواعه وخصائصه وعلاقته بالأدب والمسرح	20
المبحث الأول: ماهيّة الرّمز	21
1- المفهوم اللغوي	21
2- المفهوم الاصطلاحي	22
المبحث الثاني: أنواع الرّمز وخصائصه	28
1- أنواع الرّمز	28
2- خصائص الرّمز	33
المبحث الثالث: الرمزية وعلاقتها بالأدب والمسرح	35
الفصل الثاني: تمظهر الرمز في مسرحية "الملك يلعب"	46
المبحث الأول: ملخص مسرحية "الملك يلعب"	47
المبحث الثاني: تمظهر الرمز على مستوى العنوان والشخصيات	50

1- تمظهر الرمز على مستوى العنوان	50
2- تمظهر الرمز على مستوى الشخصيات:	53
2-1 مفهوم الشخصية	55
2-2 أهمية الشخصية في النص المسرحي	59
2-3 بنية الشخصية في مسرحية الملك يلعب	62
3- تمظهر الرمز على مستوى الفضاء (المكاني والزماني)	73
1- الفضاء المكاني	77
2- الفضاء الزماني	80
المبحث الثالث: أنواع الرمز في مسرحية الملك يلعب لمحمد بورحلة	81
1-الرمز التراثي	81
2- الرمز الأسطوري	87
3- الرمز الديني	88
4- الرمز الخاص	90
الخاتمة	93
الملحق	96
قائمة المصادر والمراجع	100
ملخص	109
فهرس الموضوعات	111