

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية  
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي



جامعة محمد بوضياف - المسيلة  
كلية الآداب و اللغات  
قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي: .....

رقم التسجيل: ط1: 0201535098214

رقم التسجيل: ط2: 201535098340

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر تخصص:  
بغنوان:

الأبعاد الفنية والجمالية في مسرحية "فاوست والأميرة  
الصلعاء" لعبد الكريم برشيد

إعداد الطالبتين (ة):

خديت خديجة

لحويبي سعيدة

أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الصفة	الجامعة	الرتبة	اسم ولقب الاستاذ
رئيسا	جامعة المسيلة	محاضر "ب"	د.نورة قطوش
مشرفا ومقررا	جامعة المسيلة	محاضر "أ"	د. أسماء عجاتي
مناقشا	جامعة المسيلة	محاضر "ب"	د.نوال لمديل

السنة الجامعية : 1440 هـ - 1441 هـ / 2019 - 2020



# إهداء

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين

نهدي هذا العمل:

إلى الذي قضى الله سبحانه وتعالى أن يكون الإحسان بهما درجة أولى بعد عبادته  
والدينا العزيزين أطال الله في عمرهما إليكما برا و وفاء ومودة وإحسانا.

إلى من تحملت معنا عناء البحث وكانت الوجد الذي ثبت توازنا خلال هذه المسيرة  
من عناية وتقديم للنصائح ورعاية تامة شاكرين لها صبرها الطويل علينا أستاذتنا  
الفاضلة المشرفة "أسماء غجاتي" تقديرا واحتراما.

إلى كل أفراد أسرنا الذين كانوا السند الذي نتكى عليه، وخاصة إخوتنا فاتح وعلي  
الذين علمونا أن الحياة من دون ترابط وتعاون لا تساوي شيء.

وإلى جموع الأقارب والأصدقاء وجميع من تلقينا منهم النصح والدعم من قريب أو  
بعيد ولو بكلمة طيبة.

# شكر وعرافان

قال رسول الله صلى الله عليه وسلم "من لم يشكر الناس لم يشكر الله".  
نحمد الله حمدا كثيرا طيبا مباركا فيه ونشكره على نعمه التي لا تحصى ثم نتقدم  
بالشكر الجزيل إلى كل من ساعدنا في إنجاز هذا العمل من بعيد أو قريب،  
ونخص بالذكر الأستاذة المشرفة: "أسماء غجاتي" التي يرجع لها الفضل الكبير  
في إخراج هذا العمل، بفضل إسهاماتها الفكرية والعلمية، ونصائحها السديدة  
وتوجيهاتها الصائبة، التي زودتنا بها طيلة فترة العمل والتي أغنت البحث ورسمت  
له مساره الصحيح.

كما نشكر كل أساتذتنا الكرام على توجيههم لنا، وتذليل أهم الصعوبات التي  
واجهتنا في هذا البحث.

كما لا يفوتنا في هذا المقام أن نشكر أعضاء لجنة المناقشة لموافقهم على  
مناقشة هذه الرسالة.

مقدمة

### مقدمة:

يعتبر المسرح العربي محور اهتمام العديد من رجالات المسرح الذين حاولوا جاهدين مسايرة المستجدات التي كانت تطرأ على الساحة العربية من حين لآخر على المستوى الاجتماعي والإقتصادي والسياسي فهذه الأسباب بالإضافة إلى الأسباب أخرى دفعت معظم المسرحيين العرب إلى إعادة النظر في بناء المسرح العربي على مستوى القلب المسرح ببنائه النصية الذي يجب أن تُعرض وفق المضامين الجديدة التي تتعلق بالبيئة العربية.

وضمن هذا النطاق بدأت جهود المبدعين العرب تتوجه نحو التجديد لإرساء مسرح عربي أصيل من خلال مرتكزاته السينوغرافية الأساسية لأن أي حديث عن التأصيل لا يمكن أن يتم في غياب الارتباط البنوي بين العناصر الفنية للعرض المسرحي باعتبارها وحده متجانسة لا تقبل التجزأ وذلك لتحطيم قيودها وملاً ثغراتها اعتماد تقنيات وفنيات حديثة وبالتالي إظهار خاصية جديدة في المسرح ومن ثمة التجديد في الطابع المسرح ذي الذي كان فائده سائداً من قبل وخلق مسرح جديد ومتجدد بجمالياته وتقنياته دون إغفال الجسد المسرحي الذي يعد أساس قيامه الفرجة.

وبناء على كل ما سبق فإن جمالية المسرح تتحقق عندما يخلق المخرج عرضاً متكاملًا متناعماً تتسجم فيه جميع العناصر والمكونات داخل هرمونية فنية متناسقة مما يترك واقعا جمالياً عن المتفرج وقد برزت ضمن هذا المسار نخب قدمت تجارب متميزة في المسرح رغم التحديات المختلفة ونذكر منهم عبد الكريم برشيد الذي دعا إلى تبني قيم فنية وجمالية جديدة في العرض المسرحي باعتباره وحدة عضوية تضم مجموعة من العناصر الأساسية الفنية والجمالية المترابطة المتمثلة في البناء السينوغرافي بما يحويه من المؤثرات التشكيلية والصوتية، وأيضاً العناصر الجمالية مشكلة في مجموعة من العلاقات التي تحدد فاعلية كل عنصر مما يجعل عملية استيعاب العرض وتذوقه عملية واعية وراقية، كما تحقق التواصل بين الذوات وتقدم فرجة قوامها المتعة والفائدة.

## مقدمة

ومن هنا كان منبع التصور العام الذي تمحورت حوله الدراسة، والهاجس الأساسي الذي دفعنا إلى اختيار موضوع الأبعاد الفنية والجمالية كموضوع محوري وعبد الكريم برشيد كعلم من أعلام المسرح العربي عموماً والمغاربي بصفة خاصة، وذلك من خلال هذا البحث الموسوم بالأبعاد الفنية والجمالية في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" لعبد الكريم برشيد حيث كان الاختيار مؤسساً على جملة من الأسباب.

- لاستدراك بعض المفاهيم القائمة في مجال المسرح، وممارسة التحليل من أجل تعميق الفهم من خلال تتبع وكشف التقنيات والجماليات التي أسهمت في تشكيل النص الدرامي.

- توسيع المدارك الثقافية والمعرفية وفهم فعاليات الخطابات المسرحية العربية عامة والمغربية خاصة

- الإلمام قدر الإمكان بأهم النظريات المسرحية العالمية إلى جانب المناهج والآليات المتبعة في دراسة النصوص المسرحية.

وموضوع البحث ليس بالجديد المطلق وإنما هو دراسة قد سبق إليها بعض الباحثون وهي تختلف عنها في الطرح والتحليل، ومن أهم هذه الدراسات نذكر:

- جمالية النص في المسرح الاحتفالي دراسة في المسرح المغاربي رسالة لنيل شهادة الدكتوراه من إعداد بحري قادة.

- المسرحية الاحتفالية لعبد الكريم برشيد (مسرحية ابن الرومي-انموذجا-)، رسالة لنيل شهادة الماستر، من إعداد حسينة بوزاهر.

وانطلاقاً من كل المساعي السابقة كان البحث إجابة عن الإشكالية التالية:

- ما هي الأبعاد الفنية والجمالية في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء؟" حيث تتدرج ضمنها مجموعة من الأسئلة أهمها:

- هل استعمل عبد الكريم برشيد البناء الدرامي المعروف في المسرح الأرسطوطاليسي أم أنه نسق بهذا البناء وعناصره؟

## مقدمة

ولذا اختار لنفسه بناء جديدا وفق توجهه الاحتفالي، هل وفق في خلق انسجام وتناسق بينها بما يخدم القضايا التي تناولها في مسرحيته هذه؟

ما هي القضايا المسرحية التي استثمرها عبد الكريم برشيد وما هي المصادر العالمية والعربية التي ارتكز عليها لتشكيل نصه المسرحي؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية اعتمدنا على العلامة كآلية منهجية يتم من خلالها التحليل البنيوي للنص المكتوب من خلال تحديد عناصره الأساسية ومميزاته الخاصة، بالإضافة إلى الاستعانة ببعض آليات المنهج البنيوي.

وقد حددنا خطة البحث في مقدمة ومدخل وفصلين وخاتمة، وخصصنا المدخل لأهم الجهود التنظيرية لعبد الكريم برشيد التي مهدت لظهور المسرح الاحتفالي، مع ذكر حياة الكاتب وأهم أعماله التي قدمها للمسرح، كما تطرقنا إلى مفهوم المسرح الإحتفالي وأهم عوامل ظهوره، أما الفصل الأول المعنون ب: الأبعاد الفنية في مسرحية " فاوست والأميرة الصلحاء: تناولنا فيه عناصر النص الدرامي والبناء السينوغرافي في المسرحية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان: الأبعاد الجمالية في مسرحية " فاوست والأميرة الصلحاء" اندرجت ضمنه مجموعة من العناصر وهي: البعد الاحتفالي والبعد التراثي والبعد الملحمي والبعد العبثي وذلك من خلال تحليل النص الدرامي.

أما الخاتمة فقد أوجزنا فيما أهم النتائج المتوصل إليها خلال مسار البحث واعتمدنا في هذه الدراسة على مجموعة من المراجع أهمها:

- المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب حسن
- حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد
- في النقد المسرحي لمحمد غنيمي هلال
- المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد
- المسرح المغربي دراسة لمحمد عزام

## مقدمة

---

وإذا كان لكل جهد صعوبات تعترضه فقد واجهتنا صعوبات عديدة في إعداد هذا البحث من أبرزها صعوبة الحصول على المصادر والمراجع، وقلة الدراسات العلمية حول هذه المدونة.

وختاماً نشكر الله عز وجل الذي أعاننا على إتمام هذا العمل، كما لا يفوتنا أن نتقدم بالشكر للمشرفة الدكتورة: " أسماء غجاتي " الذي كان لها الدعم الكبير لنا، وذلك بنصائحها وملاحظاتها وتوجيهاتها القيمة إلى أن أخذ هذا البحث صيغته النهائية، كما نشكر جميع الأساتذة الذين ساعدونا أيضاً بالتوجيه والإرشاد والنصح.

# مدخل:

## عبد الكريم برشيد و جهوده المسرحية

1. عبد الكريم برشيد.
2. بعد عقود من المسرح تأليفا و تنظيرا أو إخراجا.
3. ملخص المسرحية.

## 1- عبد الكريم برشيد:

كاتب صحفي ومؤلف ومخرج مسرحي ولد سنة 1943 م بمدينة أركان شرق المغرب، تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي بمدينة فاس، وفيها حصل على الإجازة في الأدب العربي وعلى دبلوم التربية وعلم النفس سنة 1971م، ثم حصل على دبلوم الدراسات العليا المعمقة في موضوع " الإحتفالية وهزات العصر"، كما تحصل على الدكتوراه بأطروحة في موضوع: فقد تيارات المسرح العربي المعاصر من النشأة إلى الارتقاء.

أما في ميدان الإخراج فقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا (1973) وهو أحد أعضاء اتحاد كتاب المغرب، واستدعي كعضو في لجان التحكيم في كثير من المهرجانات العربية<sup>1</sup>.

وقد مارس "عبد الكريم برشيد" مهنة التدريس في التعليم الثانوي، وفي المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط، إلى جانب تقلده مناصب إدارية عديدة ذات صلة بوزارة الشؤون الثقافية. أما في ميدان الصحافة، كان عبد الكريم برشيد عضوا مؤسسا لمجلة: الثقافة الجديدة، وعضوا بهيئة تحريرها في أواسط السبعينات في القرن العشرين، كما شغل منصب رئيس تحرير نشرة (ربيع المسرح العربي) التي نشرها مهرجان ربيع المسرح العربي (1990- 1993) ومنصب رئيس تحرير نشرة (الموسم) ورئيس تحرير مجلة (تأسيس- دفاتر مسرحية) الصادرة بمكناس سنة 1986، إضافة إلى كتاباته في الجرائد الوطنية المغربية (الاتحاد الاشتراكي العلم المشارق، مغرب اليوم...).

وفي المجال المسرحي، كتب عبد الكريم برشيد أكثر من خمسة وثلاثين نصا مسرحيا كتبت باللغة العربية الفصحى<sup>2</sup>، وترجمت بعض مسرحياته إلى اللغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والكردية، وتجدر الإشارة إلى أن جل نصوصه قدمت في شكل عروض مسرحية بعدد

<sup>1</sup> - ينظر: فاطمة موسى محمود: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ج1، القاهرة، مصر، ط2، 2008، ص 291.

<sup>2</sup> - ينظر: ميلود بوشايب وعبد الرجيم احسيدي: دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، اديسوفت، المغرب، ط1، 2005-

من الدول العربية والأجنبية، ومن بين مسرحياته التي مثلت الإحتفالية نذكر: "عنترة في المرايا المكسرة"، "السرجان والميزان"، "سالف لونجة"، "عطيل والخيل والبارود"، "عرس الأطلس"، "فاوست والأميرة الصلحاء"، "امرؤ القيس في باريس"، "اسمع يا عبد السميع"، "النمرود في هليود"، "الحكواتي الأخيرة"، "رباعيات المجذوب"، "ليالي المتنبّي"، "على باب الوزير"، "الدجال والقيامة"، "خبطانو المجنون"، و"ابن الرومي في مدن الصّفيح"<sup>1</sup>.

وقد أسّس عبد الكريم برشيد جوقة (النّهضة المسرحية) بمدينة الخميسات سنة 1971 حيث قام بإخراج مسرحيات عديدة منها: "رباعيات المجذوب"، "وسالف لونجة والزاوية"، "كما قام بإخراج مسرحيات أخرى لمؤلفين عرب منها "مسافر ليل" لصلاح عبد الصبور، و"حكاية جوقة التّمائل" لسعد الله وتّوس، و"ثوب الإمبراطور" لعبد الغفّار مكاري وغيرها من الأعمال<sup>2</sup>.

وصدرت لـ "عبد الكريم برشيد" كتب تنظيرية ونقدية منها: حدود الكائن والممكن في المسرح الإحتفالي (1985)، المسرح الإحتفالي (1990) الإحتفالية مواقف ومواقف مضادّة، الإحتفالية في أفق التّسعينات، كتابات على هامش البيانات (1990) غابات الإشارات (2000)، الكتابة بالحبر المغربي (2004) وفلسفة التّعبيد الإحتفالي (2012).

وفي منتصف عقده السابع، لا يزال الناقد والمسرحي المغربي عبد الكريم برشيد غارقا في هموم المسرح ومنحازا للإبداع وللسؤال المسرحي والفكري. برشيد - المسكون بهاجس البحث والتنظير - أمضى عقودا في خدمة الركح المسرحي، فألف حوالي ستين كتابا توزعت بين نصوص مسرحية وكتابات نقدية أغنت خزانة المسرح العربي، وتجاوزت الحدود العربية بعد ترجمتها إلى لغات أجنبية.

يرى عبد الكريم برشيد في حوار مع الجزيرة نت أن المسرح العربي الجاد كان دائما ضد الظلم والقهر، وضد تجار السياسة، وفي صف المسحوقين، لافتا إلى ضعف السؤال الفكري والسياسي في مسرح اليوم بسبب انقضاء زمن الحرب الباردة وضعف القضية السياسية.

<sup>1-2</sup> - ينظر: المصدر نفسه، ص 43.

## 2- بعد عقود من المسرح تأليفاً وتنظيراً أو إخراجاً.

كيف يرى عبد الكريم برشيد مسرح اليوم مغربياً وعربياً؟<sup>1</sup>

بالتأكيد فإن مسرح اليوم ليس هو مسرح الأمس، لأن مغرب هذا اليوم هو غير ذلك المغرب الذي كان. لكن روح هذا المسرح وعموده الفقري ومساره الوجودي واحد، ومن المنطقي جداً أن يغير هذا المسرح المتغيرات، وأن يوسع المضامين، وأن يجدد التقنيات، وأن يعمق أسئلته ومسائله الفكرية والجمالية أكثر، وأن يستعير بعض المنهجيات، وأن يفتح على كل مسارح العالم، وأن يتم كل ذلك في الحدود التي لا تخرجه من هويته، ومن غير أن يخون نفسه، أو أن يكون مسرح غيره. في مسرح اليوم تيارات مسرحية متعددة، بعضها تراثي أصولي، وبعضها الآخر حديثي تجريبي، وبعضها الآخر تجاري ينتج الفرجة الخام لمن يريد، وبعضها الآخر يمارس المهنة المسرحية بغير قلق وبغير سؤال مسرحي أو فكري.

وبالتأكيد فإن هذا المسرح قد ازداد اليوم غنى، وأصبحت المهنية فيه أقوى، ولكن روح الإبداع فيه أقل، والسؤال الفكري والسياسي فيه لم يعد بتلك القوة التي كان عليها من قبل، وهذا شيء طبيعي، فنحن لم نعد نحيا زمن الحرب الباردة، ولم نعد نحيا القضية السياسية بنفس تلك القوة التي كانت، والتي أعطت مسرحاً ملتزماً ومناضلاً وحادراً حرارة السياق التاريخي التي ساقته.

أنتم من المنظرين للمسرح الإحتفالي، فما موقع هذا النمط المسرحي اليوم ضمن باقي الأنماط المسرحية الأخرى؟

ما يميز المسرح الإحتفالي هو أنه عرف نفسه وأدرك حدوده، وعرف أنه ليس منهجيات وتقنيات فقط، وأنه ليس كتابات وفرجات مشهدية فقط.

ولكنه أساساً نظام للعيش، وهو بهذا رؤية قبل كل شيء، وهو موقف فكري فلسفي أيضاً، ونحن إحتفاليون في عالم إحتفالي، قبل أن يكون مسرحنا إحتفالياً، ويهمنا أن نبدع فناً يشبهنا، وأن نكون صادقين في هذا المسرح. وأن نقول فيه وجه كل الذي ينبغي أن يقال.

<sup>2-1</sup> - الإذاعة، الجزيرة (الرحلة البرشيدية)، ثقافية فنية، استجواب سناء القويطي المستجوب عبد الكريم برشيد، 2018/2/18.

ولقد آمنّا بأن الإحتفال هو الأصل، وأكدنا دائما على أن الإحتفال الشعبي هو روح المسرح وهو أبوه أيضا، وأنه لا يمكن أن نحتفل نفس الإحتفال في لحظتين مختلفتين أو في مكانين مختلفين أو في عمريين مختلفين، وأكدنا على حيوية الفعل الإحتفالي وعلى راهنيته ولحظيته، وعلى أن لكل لحظة إحتفالية حالاتها ومقاماتها وإيقاعها، ولها معجمها ومفرداتها التعبيرية المختلفة، ولها طقسها ومناخها الخاص.

وبهذا يكون هذا المسرح -في حقيقته- نظاما وجوديا واجتماعيا شاملا ومتكاملا، وفي هذا المسرح لا نريد أن نكون أكثر طبيعية من أو أن نكون فيه أكثر واقعية من الواقع، ونؤكد في بياناتنا وفي كل أدبياتنا على أن فعل الإحتفال هو مجرد حجة.. حجة الإنسان الحي للتححرر من اليومي ومن إكراهات اليومي، وذلك من أجل أن يحيا أحسن، وأن يرى أحسن، ولأننا في هذا المسرح نكلم الناس الأحياء، فقد أكدنا على حيوية اللغة المسرحية وعلى حيوية التلاقي المسرحي، وبهذا فقد كان هذا المسرح الإحتفالي مختلفا ومخالفا، وكان أقرب إلى الناس، كان أقرب إلى إنسانية الإنسان وإلى حيوية الحياة وإلى مدنية المدينة.

**تستدعي في مسرحياتك شخصا من التراث والتاريخ العربي مثل ابن الرومي وعنترة وعطيل وامرئ القيس، لماذا العودة إلى الماضي في كتاباتك المسرحية؟<sup>1</sup>**

أنا لا أعود في كتاباتي المسرحية للتاريخ، ولكن هذا التاريخ هو الذي يعود إلي، أو يعود إلينا جميعا، لدرجة أنه يسكن معنا ونحن لا ندري، أو أنه يقيم داخلنا من غير أن نشعر بذلك، فنحن مخلوقات تاريخية، وهذا التاريخ هو ذاكرتنا الجماعية التي نقسمها، ولا أحد يبدع إلا انطلاقا من الصور التي تختزنها هذه الذاكرة الحية، ويخطئ من يظن أن التاريخ هو الماضي، وأن ذلك الذي نسميه الماضي يمكن أن يمضي، إلى أين، وكل شيء يدور مع هذا الزمن الدوار؟

وأنا في حياتي وفي حياة مسرحي وفكري لا أميز بين الماضي والحاضر، وكل الأبعاد الزمنية تلتقي عندي في هذه اللحظة الحية التي نسميها "الآن"، ومن شرفات هذا "الآن" أطل على

<sup>1</sup>- المصدر السابق.

ذلك الذي كان، وأطل على ذلك الذي سوف يكون، ولولا هذه الرؤية الواسعة والرحبة لكنت مجرد كاتب تقارير، أو مجرد إعلامي أو إخباري فقط.

**شهد العالم العربي في السنوات الأخيرة تحولات عميقة أين المسرح العربي في هذه التحولات؟ وهل قدم جوابا عن الأسئلة التي تطرحها المرحلة؟**

في التحولات التي شهدتها العالم العربي هناك أشياء ملموسة ومحسوسة يمكن أن تراها العين المجردة، وقد عبرت عنها الصحافة ونقلها الإعلام المرئي والمسموع في حينها، وليست هذه من مهام المسرح في شيء.

المسرحي ليس مؤرخا، وليس إخباريا، وليس صحفيا، وليس سياسيا محترفا، ولكنه العين السحرية التي ترى الغائب والبعيد، وترى الوقائع قبل أن تقع، وهو المرصد الذي يرصد التقلبات النفسية والذهنية والوجدانية الخفية في المجتمع.

لهذا فهو لا ينقل الأحداث والوقائع التي وقعت، وليس من مهامه أن يعلق على تلك الوقائع، لأن الأساس هو أن يحسها أولا، وأن يعيها قبل أن تقع، وأن يكون قد تنبأ بها من قبل، وأن يكون بذلك ضمير مجتمعه وضمير لحظته التاريخية، وأن يكشف في إبداعه عن البعيد والغائب وعن الغامض والخفي، وأن يسلط الضوء على الجوانب المظلمة في الصور وفي المشاهد وفي المواقف الملتبسة، وأن يحرك الساكن، وأن يكلم الصامت، وأن يعبر عن المسكوت عنه، وأن يخوض في الممنوع والمحرم بجرأة العالم والفنان والصوفي والمناضل الوجودي، وأن يكون كل ذلك لفائدة الحق والحقيقة، ولحساب الآتي الممكن.

وأعتقد أن المسرح العربي الجاد في العقود الأخيرة قد قام بهذه المهمة أحسن قيام، وكان دائما ضد الظلم والقهر، وضد تجار السياسة، وضد المقامرة والمغامرة بأمن البلاد والعباد، وكان في صف المنبوذين والمسحوقين، ومنحازا إلى الجمال والكمال.

ولأن هذه الحقيقة قد تغيب عن كثير من الأذهان، فإنني أدعو المسرحيين اليوم إلى إعادة قراءة ما كتبه كتاب المسرح من قبل، وما أبدعه كبار المخرجين في مصر وسوريا والعراق ولبنان والمغرب والجزائر وتونس والسودان..

وسيجدون أن عين زرقاء اليمامة قد رأت من قبل كل شيء، وأنها قد استشعرت عن بعد كل هذا الذي نعيشه ونحياه اليوم، وأنها قد تكلمت ولم تصمت. ولكن، هل سمعها أولو الأمر؟ هل استوعبوا رؤيتها التنبؤية؟ ذلك هو السؤال الذي ينبغي طرحه وإعادة طرحه في كل لحظة تاريخية. تخصص عدد من الدول العربية - من بينها المغرب - دعما ماليا للأعمال المسرحية، هل هذا الدعم في نظركم يخدم هذا الفن أم يفسده ويكبله؟<sup>1</sup>

دعم المسرح، كما دعم كل الفنون والآداب في كل المجتمعات الحية، هو جزء من مسؤوليات الدول والحكومات، لأن من أهداف المال العام أن يكون في خدمة المصلحة العامة. وهذا المسرح - في معناه الحقيقي - ليس لهوا ولا مجرد تسلية، ولكنه شكل من أشكال التعليم والتربية ومن حفظ الصحة العقلية والنفسية في المجتمع، ونعرف أنه ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان، وأن الغذاء الوجداني والفكري والروحي لا يقل خطورة عن الغذاء المادي، وأن التعليم في المدارس وحده لا يكفي لبناء مجتمع سليم، ولبناء مواطن سليم.

لقد كنت أول من دعا إلى دعم الإبداع المسرحي، وكان ذلك في تلك الورقة التي أعدتها للمناظرة الوطنية للمسرح الاحترافي بمدينة الدار البيضاء في أوائل السبعينيات، ولقد أكدت دائما على أن هذا الدعم حق، وليس منحة ولا هبة ولا صدقة، وأنه أيضا ليس شكلا من أشكال الرقابة الخفية التي تتوخى التحكم في خارطة الإبداع المسرحي، بحيث يحجب هذا الدعم عن الضالين والمضلين، ويعطى لمن لا يقول من الكلام غير " أمين".

سؤال الفن والأخلاق يطرح نفسه بشدة، وهو موضوع سجال بين المشتغلين في المجال الفني، كيف تنظرون لهذه الثنائية؟<sup>2</sup>

الفن أساسا جمال، وكل الفنون جميلة بالضرورة، وليس اعتبارا أن أطلق عليها اسم "الفنون الجميلة"، وليس الفنون القبيحة.

<sup>1</sup> - المصدر السابق.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه.

نعرف أن الأخلاق جمال أيضا، وهي جمال نفسي وذهني وروحي بكل تأكيد، وما يقوم به الفنان دائما هو أنه يعطي الناس ما عنده، فمن كان غنيا في داخله انعكس هذا الغنى على شعره وعلى مسرحه وعلى لوحته التشكيلية، أما من كان فقيرا أو كان بداخله قبح وعطب وفراغ وخواء، فإن فنه لن يعكس إلا هذا الخواء ولا شيء غيره.

أعتقد أن هذه القضية هي أساسا قضية مغلوبة، ويثيرها دائما الإعلام وليس أهل الفن والإبداع، والمهم هو أن يكون الفنان حرا، وأن يكون مسؤولا في حريته، وأن يطرح الأسئلة الحقيقية حول الموضوع الحقيقي في التوقيت الحقيقي، وأن يعرف أن المبدع الحق لا يتوخى الإثارة المجانية، وأن وهم كسر التابوهات وقتل الأب وتدمير البنيات الأخلاقية القديمة والتشكيك المجاني في البديهيات وفي المسلمات وفي كل شيء، كلها كلام إعلام وليس كلام فن وفكر وثقافة.

**أنتم من الذين يؤمنون بأن المسرح رسالة، هل ما زالت هناك رسالة؟**

ليس الفن وحده هو الرسالة الوحيدة في هذا الوجود، ذلك لأن كل ما في الطبيعة وفي الوجود وفي هذه الحياة يبذل الرسائل ويبعثها ويتلقاها، وماذا نسمي الرياح والعواصف والبرق والرعد وزقزقات الطيور أليست رسائل أيضا؟ ولماذا أوجد الإنسان اللغة، أليس من أجل أن يبذل الرسائل؟ وماذا يمكن أن يكون الرقص، أليس رسالة بالجسد؟

ولهذا فإنني لا أؤمن بأن يكون الإحتقال المسرحي تجمعا بشريا بلا معنى، أو أن يكون ما يقوله الشاعر والمغني بلا معنى، وأن تكون كل هذه الحياة بلا معنى. وبالرجوع إلى كبار الكتاب المسرحيين في التاريخ سنجد أنهم كانوا دائما أصحاب رسائل ذات معنى، وفي كتابي الأخير " الرحلة البرشيدية " فصل يحمل عنوان " حوارية الرسول والرسالة "، وفيه أطرح مسألة رسالية الفن. بين من يبذل هذه الرسائل ومن يتلقاها، وبين من يريد أن يمنعها، وبين من يقدر قيمتها الحقيقية، وبين من لا يعرف خطورتها الجمالية والوجدانية والفكرية.

**هل نجح المسرح العربي في خلق هوية خاصة به أم أنه غارق في النقل والتقليد؟<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> - المصدر السابق.

هذه الهوية موجودة فعلا، ولقد كانت دائما موجودة، وهي تحصيل حاصل ولا تحتاج لكل هذه الضجة الكبرى، وبالتأكيد فإن ما ينتجه المسرحي هو مسرح بالضرورة، وإن ما يبدهه المسرحي العربي هو مسرح عربي أيضا، ولا أحد يمكن أن يعطي عطاء فنيا جديدا إلا بما لديه، وبما في شخصيته، وبما في ذاكرته، وبما في ثقافته، وبما في تاريخه ولغته وفنونه.

وبالرجوع إلى هذا المسرح فإننا سنجد فيه القضايا العربية والأسئلة العربية، ونجد فيه روح الإنسان وروح المكان وروح الزمان. وهذه الحقيقة -على بساطتها- قد يغفل عنها بعض المسرحيين العرب، ويذهبون للبحث عن مسرحهم خارج شروط هذا المسرح، والتي هي شروط ذاتية وموضوعية في نفس الوقت.

هذه الحقيقة هي التي أدركها الكاتب المسرحي النيجيري " وولي سوينكا " Wole soyinka "، وعبر عنها في مقولته "النمر الأفريقي الذي استعاد نمريته"، والذي اعتقد - لزمنا - أنه من الممكن أن يكون غيره، وأن يصبح دبا روسيا مثلا، وهذه الفكرة نفسها هي التي بنى عليها المثقفان الأفريقيان أيوبولد سيدار سنغور وإيمي سيزير تيار Aimè Sèdar Senghor، و" Cèsaire " الزنوجية " وفاء لزنوجيتهما التي هي المنطلق الأساس في عالمهما الفكري والإبداعي .

ومن الممكن أن نشير إلى أن أكبر مشروع مسرحي وأصدق وأخطر في العالم العربي هو المشروع النهضوي الكبير الذي بدأ مع هارون النقاش.

واستمر مع أحمد شوقي وصلاح عبد الصبور في المسرحية الشعرية، ووصل إلى التيار التأصيلي مع يوسف إدريس وعلي الزاعي والطبيب الصديقي والمنصف السويس ويوسف العاني والمسرح الحكواتي في لبنان وفلسطين والمسرح الاحتفالي في المغرب بزعامة "عبد الكريم برشيد" والتي عززت وجودها ببيانات تنظيرية وإبداعات مسرحية كثيرة.

تعدّ الاحتفالية من أهمّ الإتجاهات المسرحية التي كان لها نشاط كبير على الساحة العربية عموما، والمغربية خصوصا، حيث لاقت رواجاً كبيراً لإعتمادها على الموروث العربي والأشكال الاحتفالية الشعبية، ويضمّ هذا الاتجاه عددا كبيرا من النقاد والباحثين المسرحيين الرواد من أبرزهم:

الطيب الصديقي، والطيب العلي، وعبد الكريم برشيد هذا الأخير الذي أرسى مبادئ الانفعالية تنظيراً وممارسة، وذلك بتأليفه لمسرحيات كثيرة بحثاً عن حداثة للمسرح لا تتعارض مع الهوية من أجل مواجهة التغريب والمركزية الأوروبية، من بينها نجد مسرحية فوست والأميرة الصلحاء التي مثلت الاحتفالية.

### 3- ملخص المسرحية:

تعتبر مسرحية فوست والأميرة الصلحاء صراع دائم بين قوتين هائلتين الخير والشر، فهي عبارة عن حفل تنكري تدعو من البداية إلى تعرية الذات من خلال: أقنعة يلبسها أشخاص، ومضمون هذا الحفل يتمثل في كون مجموعة من الأشخاص العاديين يتفقون على أن يعطيهم الخياط مظلوم بن ظالم ألبسة لشخصيات اجتماعية مختلفة، ليختار كل شخص اللباس الذي يتمنى لو كان حقاً صاحبه، من هنا يصبح الأحدب امبراطوراً، والشحاذ تاجراً كبيراً، والزبيق قاضياً ومياسة العجرية عروساً، والعجوز فوست التي صوت لنا حياته ومن خلالها أراد تحقيق مطامعه وأحلامه وآماله وبدايته ونهايته.

وقد كافح وناضل حتى تحققت مطامعه وأدرك أمانيه، وبلغ من العلم والقوة ما لم يبلغه رجل من قبل، ولكنه بدل أن يستعمل علمه وقوته في سبيل الخير، زهى وتكبر وشمخ بأنفه وتعاضم على غيره وأراد أن يسيطر على كل شيء وأن يخضع لسلطانه كل من هو على الأرض فباع روحه للشيطان وتركه يفعل بها ما يشاء فأودى بحياته إلى التهلكة، كما يصبح الخياط هو الآخر شيطاناً وهكذا يتصرف كل واحد حسب الوظيفة التي يملئها عليه لباسه وقناعه، حيث نجد أن فوست أحب مياسة وأغرم بها وبجمالها المزيف غير أنه يكتشف في الأخير أن هذه الفاتنة ما هي إلا مياسة الصلحاء أما الشحاذ العجوز فيبيع كرامته من أجل المادة، ويصبح الإمبراطور مجنوناً لأنه يريد أن يحقق عظمته على حساب الموتى.

وهكذا تكون أسطورة فوست كما وظفها برشيد دعوة أخرى إلى تمزيق الأقنعة التي تصادر

جوهر الإنسان.

وكان المسرحية تركيب فني لتنظيراته المتعلقة بالواقع والاحتفال أن هذه الدعوة إلى التخلي عن الأقنعة تجسدها المسرحية على شكل خاتمة تبشيرية، فما فاوست غير صوت برشيد الذي يدعو إلى الإلتحام بالآخرين كما هو الأمر في مسرحيات أخرى.

"فاوست... لن تأخذ مني شيئاً أيها الشيطان...مطلقاً لا شيء، بقلبي وروحي وعلمي لهؤلاء الناس وحدهم لن تأخذ غير جثتي هذه، وهي لا شيء لا شيء.."

كما اختار الكاتب كلمة نفس بدل كلمة مشهد التي توحى بالإلتحام والاجتماع.

# الفصل الأول:

الأبعاد الفنية في مسرحية

فاوست و الأميرة الصلحاء

1. البناء الدرامي.

2. البناء السينوغرافي.

## 1- البناء الدرامي:

يتكون النص الدرامي من عنصري متباينين متلازمين هما:

**أولاً:** "نص الحوار" الذي يشمل مختلف العناصر الدرامية، من الصراع الذي يقوم عليه النص، الحبكة\*، الفكرة التي تحمل موقف المؤلف و تصوراتها، الشخصيات التي تحمل الفكرة، بالإضافة إلى كل من زمن و مكان وقوع الأحداث.

هذه العناصر الدرامية لازمة في كل نص مسرحي مهما كان إطاره الفني باستثناء بعض الأطراف التجريبية الحديثة، التي قد تلغي واحدا أو أكثر من هذه العناصر، و تتأثر الأهداف النهائية للنص الدرامي بهذه العناصر و بالتركيز على بعضها دون الآخر. و تتمثل هذه الأهداف في الوصول إلى قيم جمالية و عاطفية و فكرية و أخلاقية.

**ثانياً:** "نص الإرشادات الإخراجية المسرحية" و المقصود به، النص الذي يكتبه المؤلف و لا يؤديه الممثلون، قاصدا منه تسيير فهم المسرحية، و إبراز كيفية تمثيلها، و يتوجه هذا النص للقارئ سواء أكان مخرجا أم ممثلا أم قارئاً عادياً، و هو يشمل فضلا عن أوصاف الشخصية و كيفية سلوكها، معالم الفضاء و الديكورات و الإكسسوارات، و تقسيمات النص من فصول و لوحات و مشاهد...<sup>1</sup>

يتفاوت حضور هذا النص من عصر لآخر، و من اتجاه مسرحي لآخر، بل و من كاتب مسرحي لآخر، فهو قد يتقلص مثلما هو الشأن في المسرح الإغريقي القديم، حيث كان المؤلف في الغالب هو من يشرف على إعداد العرض و إخراجها و قد يتضخم بحيث يحتل الحيز الأعظم من النص الدرامي، فباعتبار فن المسرح يضم نصين ينتمي كل واحد منهما إلى نسق سيميائي خاص به لا يعني أننا أمام عمليتين منفصلتين، لأن النص الدرامي هو أحد

\* الحبكة :عنصر خفي من عناصر النص الدرامي ،وهو ما يدرك عقليا ،وهي عملية تخطيط وترتيب منظم ،يقصد بالمؤلف من خلالها إلي أحداث تأثير المتلقي يتمثل في إثارة العواطف الإنسانية .

<sup>1</sup> ينظر :ماري إلياس وحنان قصاب حسن :المعجم المسرحي ، مكتبة لبنان ، لبنان ، ط1، 1997 ،ص 166 .

عناصر العرض و أشبه بالخطة العامة التي تحتاج إلى تفصيلات تحول كل ما هو موجود إلى شيء مرئي مسموع موجود بالفعل<sup>1</sup> ، كما هو الشأن في بعض الأعمال المسرحية الطليعية المعاصرة، و أبرز مثال لها مسرحية لصامويل بكيت\*، التي تقتصر على الإرشادات المسرحية<sup>1</sup>، و غيرها من طرق التعامل مع هذه المكونات.

و يمكن رصد المكونات الفنية انطلاقا من العناصر الآتية: الحوار و الصراع الدرامي و الزمان و المكان و الشخصيات.

### 1-1- الحوار:

تقوم المسرحية على الحوار، وهو الذي تعرض من خلاله الأحداث، و يخلق الشخصيات و يقيم المسرحية من بدايتها إلى نهايتها<sup>2</sup>. و على هذا الأساس نجد أن الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية، و هو السمة التي تشبع الحياة و الجاذبية في المسرحية، فالتأليف المسرحي يعتمد كليا على الحوار، في حين يمكن لأنواع أدبية أخرى كالقصيدة و القصة و الرواية أن تستغني عنه. فمهما بلغت قوة الفعل من الدلالة بديلا عن الكلام فإن موضوع المسرحية و صراعتها و شخصياتها، لن تقوم لها قائمة إلا بالحوار.

إذا كانت المواقف تتجسد من خلال تفاعل الأحداث و الشخصيات، و البناء المسرحي ينمو و يتطور فإن الحوار هو "وسيلة هذا التفاعل و هو الأداة التي تتواصل عن

---

\*صامويل بكيت: مسرحي وناقد وشاعر إيرلندي (1960\_1989) واحد من كتاب مسرح العبث، اشتهر بتعبيره عن مشاكل الإنسان في أعماله المسرحية.

<sup>1</sup> ينظر: عصام الدين أبو العلا، مدخل لدراسة علم العلامات في اللغة و المسرح، ص80.

<sup>2</sup> توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة مصر الفجالة دار مصر للطباعة، مصر، ط1، 1998، ص140.

طريقها شخصيات المسرحية و تقوم مقام المؤلف في الرواية، و في سرد الأحداث و تحليل المواقف و الكشف عن نوازع الشخصيات"<sup>1</sup>.

و الحوار في نهاية الأمر عبارة عن لغة مسبوكة في قالب تخاطب بين شخصيات المسرحية في النص المسرحي. و بين الممثلين في حالة العرض ويمكن أن يكون بين الممثلين و الجمهور في العرض المسرحي، و لا يمكن لهذا التخاطب إلا أن يكون كلامًا، لأن الكلام يتموضع في لغة مكتوبة تتكون من كلمات تحمل داخلها مواقف و أفكار تأتي على لسان شخوص المسرحية لتحقيق التواصل فيما بينها، ذلك لأن فن المسرح يسعى إلى الإتصال بالآخرين عن طريق عناصر متعددة، تأتي الكلمة في مقدمتها، و الحوار بمنزلة العمود الفقري للعمل المسرحي، بما يتضمنه من كلمات و جمل و عبارات.

فالكلمة في الحوار المسرحي تمتلك قدرة لفظية مشحونة، فالكاتب المسرحي يمكن أن يصيب الهدف بكلمة و يمكن أن يحدد سمات الشخصية في إجابة و يحيط المعنى في عبارة.

كما يرى "بلبل فرحان" أن الحوار هو الذي يقيم التواصل بين الشخصيات و بينها و بين التلقي. و الأخطر من هذا أن الحوار المسرحي يبدو لا معنى له إذا لم يحمل شحنته العاطفية المتولدة عن العلاقات بين الشخصيات"<sup>2</sup>، و من خلال هذه المقولة يمكننا الجزم بأنه بفضل عنصر الحوار نستطيع معرفة كل عناصر البناء الفني في العمل المسرحي و هذا الأخير تكمن قيمته في تجسيد النص المسرحي على خشبة المسرح أو في فضاء الحلقة أمام جمهور المشاهدين.

<sup>1</sup> عبد القادر القط: فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، دار نوبار للطباعة، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص27.

<sup>2</sup> بلبل فرحان: المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، منشورات وزارة الثقافة، سوريا، ط1، 1984، ص103.

و قد ورد الحوار في المسرح سواء كان عرضا على الخشبة، أو نصا مسرحيا على نوعين، و ذلك بغية الكشف عن الحدث المسرحي و الشخصية المسرحية، و قد كان الحوار المباشر هو السائد في التواصل الإنساني، أما في العمل الفني، كالمسرح مثلا فهناك أيضا الحوار غير المباشر الذي يكون بين النفس الإنسانية و بين ذاتها، فأصبح العمل المسرحي يتضمن نوعين من الحوار، كان لهما الأثر المباشر في معرفة الشخصيات المسرحية و الوصول إلى عمقها و استجلاء أفكارها، و عواطفها، و آمالها، و آلامها، و هذين النوعين من الحوار هما :

أ الحوار الخارجي.

ب الحوار الداخلي.

فالأول يكون فيه الحوار بهذه الصيغة "أنا" تخاطب "أنت" بنظام الدور فتوجه شخصية ما للحديث إلى شخصية أخرى فتنصت ثم تجيب بدورها و تتحول إلى متكلم، فهو صوتان لشخصيتين مختلفتين.<sup>1</sup>

أما النوع الثاني "الحوار الداخلي" المونولوج "فهو مخاطبة الذات وفق الصيغة الآتية: "أنا" يخاطب "الأنا"، أو حديث النفس للنفس بطريقة مسموعة أو ملفوظة أو غير مسموعة، تعبر به الشخصية عن أفكارها الباطنية القريبة من اللاوعي، مما يوحي بوجود أفكار تتداعى جراء تراكمات نفسية سابقة، و هي تقنية حوارية يسمح به الكاتب لشخصياته ليعبروا عن دواخلهم بأنفسهم".<sup>2</sup>

فكل من الحوار الداخلي و الحوار الخارجي في داخل المسرحية (جمع بين نوعي الحوار) وجهان لعملة واحدة هي الحوار حيث يعبر به الكاتب عن فكرته، و يكشف به عن

<sup>1</sup> زبيدة بوغواص: الحوار في النص المسرحي لعز الدين جلاوي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد4، ديسمبر 2015، المجلد ب، ص33.

<sup>2</sup> عز الدين جلاوي: الحوار في النص المسرحي، مجلة العلوم الإنسانية، عدد 44، ديسمبر 2015، ص33.

الأحداث المقبلة و الجارية في مسرحيته بين <<الشخصيات و مراحل تطورها>><sup>1</sup>، فهو بمثابة القناة الرئيسية الحاملة للمعاني و الدلالات الموجودة في أي نص مسرحي.

### أشكال الحوار في مسرحية "فاوست و الأميرة الصلحاء":

المونولوج: هو حوار الذات مع نفسها الذي استخدمته شخصيات المسرحية للتعبير عن آلامها و أحلامها، و نجده يتجلى في قوله:

العجوز: ( وحده داخل بقعة ضوء، يرتدي لباسا أبيض مما يوحي بأنه أصبح عالما يسعل، يا شمس قلبي، يا نجمة و قمره، أريد أن أرتقي إلى الأشياء المعلقة، أعرف دربها و أبوابها، شمس قلبي لا تغيب خلف الأفق، لا يلفها الغيم و لا تحتجب، لا تصادها الأيدي و لا تشتري)<sup>2</sup>.

الإمبراطور: اللعنة عليك أيتها الحياة، ألم يكفك أن أكون أحدا حتى زدني العور؟  
تكرهيني بلا شك، و لكن كراهيتي أشد و أكبر لقد أخذتني مني كل شيء...<sup>3</sup>

فالعجوز هنا يخاطب نفسه فهو على الرغم مما وصل إليه من علم، و على الرغم من كبر سنه، فهو مازال ولا زال يحلم و يطمح إلى تحقيق الأكثر، و الارتقاء في كل شي، و كله عزيمة و إرادة.

أما بالنسبة للإمبراطور، فهو يتحسر على حاله و يشتم الحياة، لأنها لم تمنحه شيئا واحدا جميلا، و أنه لم يعيش فيها مثل بقية الناس، فعلى الرغم من فقره زاده العور الذي في جسمه، كما يبدي لنا مدى كراهيته للحياة التي يحيها.

<sup>1</sup> عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1987، ص28.

<sup>2</sup> عبد الكريم برشيد: فاوست و الأميرة الصلحاء، ص209.

<sup>3</sup> المصدر نفسه: ص217.

و قد ركز "برشيد" أيضا في مسرحيته على الحوار الخارجي كثيرا و ذلك للكشف عن الملامح الخارجية و السلوكية للشخصيات الدرامية و تصوير مواقفها، و ذلك منذ اللحظة الأولى من مشاهدة النص الدرامي و يظهر ذلك في قول الكاتب:

الشحاذ: أنا يا مظلوم الخياط ألا تعطيني شيئا؟

الخياط: ما تريد أنت؟ تكلم، هل تريد لباسا مرصعا بالجواهر؟

الشحاذ: أبدا أبدا.

الخياط: و ماذا تريد إذن؟

الشحاذ: أريد بدلة عتيقة ، تزامت فيها الرقع بشكل فوضوي، و تعددت ألوانها و أشكالها، و تباينت أصولها التاريخية و الجغرافية. بدلة توحى بشيء أكبر من البؤس و الفقر.<sup>1</sup>

و قد تميز حوار مسرحية فاوست و الأميرة الصلعاء، بالجمل القصيرة، حيث أنها تزداد طولاً أحيانا لتصبح فقرا و لكنها سريعة الوقع مباشرة في أحيان كثيرة لتصبح في حجم كلمتان أو ثلاثة و تطول لتكون جملا قصيرة، و المقطع التالي يعتبر مثالا لذلك:

الشیطان: أتعرفني يا رجل؟

فاوست: أنت مظلوم بن ظالم الخياط.

الشیطان: صدقت، أنا حقا مظلوم يا فاوست، مظلوم و حق النار الموقدة. لا تصدق ما قيل عن هذا السيد البائس. كلام الناس افتراء و سهام قاتلة، سامحهم يا أبانا الذي في الجحيم...

فاوست: إنني لحد الآن لم أدرك شيئا.

الشیطان: أنا الشيطان يا فاوست.

فاوست: أعوذ بالله.<sup>1</sup>

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص208.

فالهدف من استعمال الجمل القصيرة هنا لتكثيف المعاني في مساحة عقلية صغيرة تستدعي التفات المتلقي و لا تقطع التسلسل الحدتي، و ذلك لتشويق المتلقي لمعرفة معانيها، حيث تتيح الإيجاز كي يتسنى للقارئ التفاعل و التجاوب معها، و عليه يستطيع استيعابها و ترتيبها و فهمها.

كما تلون حوار المسرحية بما يتناسب الإيقاع المعبر عن الحالة النفسية لكل شخصية، فهو يطول في موضع و يبدو قويا في المواقف التي تستدعي ذلك. كما في حوار فاوست مع الشيطان خلال بحثهما عن الحل و هذا جزء من الحوار: الشيطان: سأكون خادمك يا فاوست، أقرب إليك من نفسك، سأتيك بكل ما تريد و لكن في المقابل، و هذا ليس بشرط طبعاً، أريد منك شيئاً بسيطاً، و شيئاً واحداً لا غير. فاوست: (يضحك) و ماذا عساني أعطيك، و أنت الشيطان القادر على كل شيء؟ ماذا أعطيك و أنا لا أملك غير روعي.

الشيطان: و مظلوم، خادمك الأمين هذا... لا يريد غيرها. آخر.

فظيح هذا القول يا مظلوم وكرهه أيضا اطلب أي شيء آخر<sup>2</sup>.

كما جعل للحوار الشخصية تفصح عن نفسها أثناء تحاورها فكشف لنا أن مياسة صاحب سلطة متكبرة، و في الوقت نفسه متعجرفة، فهي امرأة تحب الشهرة و النجومية، كما اكتشفت مياسة طبيعة و عفوية الزيق، و تجلى ذلك في مهارة الكاتب، كما أن الحوار هنا اتسم بالحيوية لأنه أبرز ما يدور في نفسية الشخصية.

و إلى جانب كل هذا يظهر "عبد الكريم برشيد" مقومات الحوار الدرامي الذي لا يكون عبثاً على خشبة المسرح، و النص المسرحي في الحوار صور لنا فاعلية الكلام، من خلال صراع لا يهدأ بين الطبقة الحاكمة التي تمثل (القوة) و الطبقة الكادحة (الضعف).

<sup>1</sup> المصدر السابق: ص211.

كما اتسم حوار المسرحية بما يسمى خاصة "التوالدية" للحوار فهو ينمو و يتوالد بمنطقية و تسلسل من نقطة إلى أخرى، و ذلك لتطوير الحدث لأن الكلام يتوالد بعضه من بعض و قول شخصية لكلام معين يكون سببا في جرّها إلى كلام ناتج عنه، أو سببا لكلام آخر يقال لاحقا، و هكذا فهذا النمو و التوالد في الحوار هو السلاح الرئيسي الذي يتسلح به صاحب الخطاب المسرحي، ليشد انتباه القارئ المتفرج، ويزيد من ارتباطه به.<sup>1</sup>

و أبرز مثال على توالدية الحوار هنا حديث الشيطان مع فاوست حول حقيقة الناس:

فاوست: إلى أين يا مظلوم؟

الشيطان: سنقوم بجولة في السماء يا فاوست، نطل على الناس من فوق و تراهم كما هم من غير أباغ و لا أقنعة، إتبعني سأريك ما لم ترى عيناك من قبل سأريك عالما تحياه و تجهله، اتبعني.

فاوست: حمال عجوز و أعمى

دنياه و أي دنيا؟!

دباجير و أكداس من الظلمة؟<sup>2</sup>

الشيطان: هذه هي دنيا الناس يا فاوست، إما أن تكون الحمال الأعمى، أو المحمول إليه الخيرات. إنها لعبة فيها الرابع و الخاسر ولا شيء غير ذلك.

فاوست: يا أيها الحمال العجوز هل تعرف ما تحمل؟

الحمال: أبدا لا أعرف.

فاوست: قد يكون لباسا أو فاكهة؟

الشحاذ: معي هذا العكاز يا سادة.

<sup>1</sup>خولف مفتاح : شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن، أطروحة مقدمة لنيل شهادة

الدكتوراه،السنة الجامعية 2014-2015م، ص105.

<sup>2</sup>عبد الكريم برشيد: فاوست و الأميرة الصلحاء، ص219.

الرجل: و ماذا غير الحمال: جائز جدا.

فاوست: أو قد يكون أسفارا و كتباً؟

الحمال: من يدري؟

الحمال: ليس من حقي أن أعرف يا ولدي يكفيني أن أحمل و أسير بحملي...

الشیطان: يا فاوست هذه سوق القيم تأملها جيدا - انظر هذا الشحاذ قادم، إن كل ثروته في عكازه الحقيير، لقد وضع بداخله قطعاً ذهبية و هو الآن في الحدود.

الرجل: هل معك شيء ثمين نمزح به أيها الشحاذ؟

الشحاذ: معي هذا العكاز ياسادة . الرجل: وما غيره ؟

الشحاذ: ليس لي ليس لي غير هذا العكاز و هو أعلى من خاتم الملك و لجان السلطان<sup>1</sup>.

و تتم الفكرة إلى غاية نهاية الحوار الذي دار بين فاوست و الشيطان، و في خضم هذا الشد الحواري الذي دار بينهما، حول حقيقة الناس يتدخل الرجل الحمال ليزيد من شدة توتر الحوار و توألدته، و يتواصل التوالد بينهما و ما ينفك هذا الحوار أن ينتهي، حتى يتدخل الشحاذ و الرجل، لتصير أقطاب الحوار هاته مولدة لتوألدية الحوار. فقد عكس لنا هذا الحوار و توألديته حقيقة الناس بطريقة جد راقية، حقيقة الناس التي نحيها و نجهلها، التي تغطيها الأقنعة الخداعة.

و يتسم الحوار في بعض المواضع من المسرحية بالسخرية و الإضحاك و هي من مظاهر الإحتفالية، فهما من الأنماط التعبيرية التي تضيف الفرح و الحيوية على العمل المسرحي من أجل إثارة التناقضات الإجتماعية و بلورتها من خلال تعارض الأقوال و الأفعال في الحوار و مثال ذلك:

الأحدب: أريد لباس إمبراطور عظيم ( ينفجر الجميع ضاحكين ).

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص 220.

الزبيق: إمبراطور حقا، و لكن على الموتى فقط. ( يضحكون إلا الخياط).<sup>1</sup>

فاوست: أنا فاوست ( يضحك الجميع في سخرية).<sup>2</sup>

الرجل: شحاذ يملك ثروة؟ و أين؟

الرجل: في العكاز ( يضحكان ).<sup>3</sup>

و في الأخير نستنتج أن للحوار المسرحي وظيفة مزدوجة لتقديم فكرة ما ، كما أن أول ما يهتم به الحوار في النص المسرحي هو الكشف عن الشخصية و المراحل التي ستمر بها و التي باكتمالها تكتمل المسرحية.

### 1-2- الصراع:

يعد الصراع الدرامي عنصرا جوهريا يقوم عليه المسرح، فهو متعمق بجذوره و ارتبط بنشأته، حيث كان قائما بين الإنسان و الظواهر الطبيعية المختلفة و مجابهته لها، و هو عنصر جد فاعل في تحريك الحدث و الفرص و التعمق فيها و تناميها و "تصعيده من خلال ما يخلقه التصادم و التعارض من أطرافه"<sup>4</sup>، كأن يكون الصراع بين البطل و نفسه أو البطل و طرف آخر، أو بين البطل و قوى الطبيعة، أو بين البطل و قوى غيبية كالقدر و الآلهة"<sup>5</sup>، و ذلك يعني النزاع أو القتال أو الخلاف و صورة من صور المعارك الإنسانية بين البشر و الشخصيات المسرحية، و هو يشبه تلاطم الأمواج، و تضاربها، و كلما تقدمت أحداث المسرحية فإن شخصياتها تواجه سلسلة من التعقيدات خلال محاولتها إتمام ما تريده أو تحقيق أهدافها.

<sup>1</sup> المصدر السابق: ص207.

<sup>2</sup> المصدر نفسه: ص213.

<sup>3</sup> المصدر نفسه: ص220.

<sup>4</sup> فؤاد الصالحي: علم المسرحية، و فن كتابتها، دار الكندي أربد، الأردن، ط1، 2001، ص105.

<sup>5</sup> عادل النادي: مدخل إلى الكتابة في الدراما، ص70.

و هذه التصادمات هي ما يتولد عنها التوتر أو الصراع<sup>1</sup>، " ووجود الصراع ضروري في المسرحية، فهو يولد الديناميكية المحركة للفعل الدرامي، فالموقف الصراعى هو الذي يعطي المبرر لبداية الأحداث الدرامية و يؤدي إلى تكوين الأزمة و يدفع الفعل باتجاه العقدة و الذروة ثم الحل".<sup>2</sup>

و ارتبط الصراع في المسرح بوجود البطل، كذلك تحدد نوعه في المسرحية بنوعية و طبيعة العائق الذي يقف لمواجهة البطل و يمنعه من تحقيق رغبته، و هناك الكثير من الدراسات التي تفسر علاقة البطل بالصراع، فقد ربط فريدريش هيغل **friedrich hegel** كذلك جورج لوكاتش **jurj lukatech** تشكل البطل كالبطل بعملية الوعي الذاتى لديه. و اعتبر أن هذا الوعي لا يتحقق إلا من علاقة صراعية حيث يقف هذا البطل بمواجهة شخصية أو قوى أخرى معارضة له، أو بمواجهته مبدأ أخلاقيا.<sup>3</sup>

فحينما تتحرك جماعة من الممثلين على خشبة المسرح، و الشخصيات في نص المسرحية، فهي لا تحرك لك أفرادا يتغنى كل منهم بعواطفه الذاتية، بل إنها تطرح لك وسطا اجتماعيا يتفاعل فيه الفرد مع الآخر كما يتفاعلون في الحياة، و تصل بينهم وشائج و علاقات تحدد سلوكياتهم و نفسياتهم و أحداث حياتهم. و يلونها الصراع الذي يكون بين الفعل و إرادة تكافح مجتمعا للوصول إلى غاية، أو إرادة تصارع القوة الغامضة للطبيعة.<sup>4</sup>

كما أنه يوجد نوعين من الصراع "الصراع الداخلى" و "الصراع الخارجى"; فالأول يتجلى من خلال الصراع بين عاطفتين صراع بين العقل و العاطفة، و صراع بين فكرة و

<sup>1</sup>سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر و المسرح، منشأة المعارف، مصر، ط1، 1987، ص125.

<sup>2</sup>ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص220.

<sup>3</sup>بلبل فرحان: النص المسرحي الكلمة و الفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2003، ص68.

<sup>4</sup>محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، مصر، د ط،

2005، ص260.

فكرة ما، و هو ما يعرف أيضا بالصراع النفسي و "هو تعرض الفرد لقوى متساوية تدفعه باتجاهات متعددة مما تجعله عاجزا عن اختيار اتجاه معين يترتب عليه الشعور بالضيق و عدم الارتياح كذلك حالة قلق، و هذا ناتج عن صعوبة اختياره، أو اتخاذ القرار بشأن الإتجاه الذي يسلكه".<sup>1</sup>

أي إن الصراع الداخلي هو ذلك الذي ينشأ عندما يجد الفرد نفسه أمام دافعين متساويين في القوة و لا يمكن إرضائهما في الوقت نفسه، و بالتالي يتألم الفرد نتيجة هذا التعارف و عدم قدرته على إشباعهما معا، و هذا ما يولد الصراع لدى الفرد. أما الصراع الخارجي فهو يكون بين شخصية و أخرى مضادة، مع الطبيعة و ظواهرها، مع المحيط أو المجتمع، مع قوى كبرى كالقدر و الموت، و الزمن، و يشكل الصراع من حيث طبيعة التجسيد الدرامي إلى تجسيد مادي و نفسي ( سيكولوجي) و اجتماعي حيث يتجسد الصراع المادي من خلال أفعال مادية تعبر عن تقاطع الإيرادات مثل خصومات بالكف ( صفعات ) قتل بالسلاح كما في مسرحية "روميو و جولييت"، أما الصراع النفسي فغالبا ما يتجسد عن طريق المونولوجات الداخلية، في حين يتجسد الصراع الاجتماعي من خلال أفعال و سلوكات الشخصية التي تبقى بها التقاطع مع أفعال و سلوكات الشخصية المضادة.<sup>2</sup>

و يظهر الصراع في مسرحية "فاوست و الأميرة الصلحاء" بأشكال مختلفة و متعددة حيث حاول "برشيد" من خلال إبراز العديد من التناقضات التي تعيشها شخصيات المسرحية ليخلق من خلالها أزومات و صراعات تعبر عن قيم اجتماعية إنسانية.

<sup>1</sup>أديب الخالدي: في المرجع في الصحة النفسية، الدار العربية لنشر و التوزيع، المكتبة الجامعية، ليبيا، دط، 2001، ص124.

<sup>2</sup>ينظر : فؤاد الصالحي: علم المسرحية و فن كتابتها، ص105.

حيث نجد منها الصراع الخارجي الناتج عن تصادم الشخص أو الطبقات الاجتماعية، كما نجد أيضا صراعا داخليا بين الشخصية و نفسها، و هو ما يمكن استخلاصه من خلال تحليل هذه المسرحية فعلى سبيل المثال نجد:

الصراع الخارجي في اللوحة الثانية: مات فوست، عاش فوست، و هو صراع قائم على تصادم شخصيات ترمز كل منها إلى طبقة اجتماعية و في جوهره هو صراع بين السلطة الحاكمة و الضعفاء لذلك يمكن تسميته صراعا طبقيًا، فالسلطة الحاكمة في هذه المسرحية و في هذه اللوحة بالذات هي سياسة و الطبقة الكادحة أي ضعف يمثلها الزبيق<sup>1</sup>. لقد سعى "برشيد" إلى خلق نوع من الصراع بين شخصيات هذه المسرحية ليعبر من خلالها عن صراعات طبقية اجتماعية تبدو واقعية و مألوفة في حياتنا العادية، مشيرا إلى قضية حساسة أصبحت محل جدل و صراع بين السلطة و أفراد المجتمع و هي الحرمان و الظلم و الاستبداد و احتقار الضعفاء كاحتقار الأعدب و الحمال و الزبيق.

و لا تقتصر طبيعة الصراع و أشكاله في مسرحية فوست و الأميرة الصلحاء على الصراع الخارجي بل تتعداها إلى الصراع الداخلي حيث يظهر في العديد من المواقف التي تعيشها شخصية فوست و غيرها من شخصيات المسرحية و يظهر ذلك جليا في المشهد الخامس في صراع فوست مع نفسه بعد اكتشافه للعبة الشيطان الخبيثة و الماكرة انتابه الشعور بالندم و الحسرة، فأدخله في صراع مع نفسه فراودته الكثير من التساؤلات مع نفسه كيف سحرته تلك المغريات اللعينة التي كان يقدمها الشيطان على أساس أنها ستغير حياته لما يتمناه لما يتمناه هو ثمة صراع فكري بين قوتي الخير و الشر الذي يمثله كل من الشيطان مع فوست و بقية شخصيات المسرحية " الشحاذ ، الحمال، الزبيق بعد اكتشافهم حقيقة الخياط و نزعهم للأقنعة التي ألبسهم إياها".

<sup>1</sup> لبلل فرحان: المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة، ص56.

و يكشف هذا الصراع عن نقيضين متعارضين هما القصد و النية "الشیطان، فاوست" النية في فاوست الذي صدق ما قال له الشيطان من مغريات لأجل استلاب روحه فالشخصية للمسرحية تصدر قرار تخطو به.

خطوات درامية مثال ذلك نزعهم لتلك الأقنعة الدالة عن الزيف و التغييب و الاستلاب، لكن العواقب الناشئة في هذا القرار تصطم الشخصية.

و قد ارتبط هذا الصراع في المسرح بوجود البطل فاوست و كذلك يتحدد نوعه بطبيعة العائق أي البطل "المضاد" الشيطان الذي يقف لمواجهة البطل و يمنعه تحقيق رغباته.

هناك صراع بين الحياة و الموت بعد إدراك فاوست أنه ضعيف تافه، باع نفسه من أجل وهم خادع، و يندفع لبحث عن الشيطان ليسترجعه، فكانت ردة فعله التوتر و القلق و الندم على ما اقترفه، و من هنا بدأت مناجاة فاوست لحقيقة ما يحدث حيث ظن أنه انتصر لكن في

الواقع خسر حياته و منها يتم الاعلان عن النهاية الأليمة لفاوست بواسطة دقائق الساعة.

و نستنتج أن الأمر يتعلق أيضا بصراع بين الخير و الشر التي عكسته عدة شخصيات كالقوة الخيرة، نجدها مع فاوست التي ترمز إلى رجل صاحب نية، طيبة و علم و تقابلها قوة الشر التي نجدها مع الشيطان التي تتخذ رمزا للخبيثة و الآثام الذي قام بمخادعة فاوست لاستلاب روحه.

و نستخلص في الأخير أن المؤلف عبّر بواسطة الصراع عن التناقضات الحادة التي تحدث في حياة الناس.

وقد جاء مختلفا باختلاف المواقف في لوحات المسرحية و اختلاف مضامينها أيضا.

فكلما اشتد الصراع تحددت مواقف الشخصيات بصورة واضحة كما حدث مع فاوست.

اهتم الكاتب والناقد في فن المسرح بالشخصية اهتماما كبيرا، وقد تناولتها مجموعة من الدراسات والأبحاث في قديم الزمان وحديثه، ذلك لأنها تعلي عن قيمة العمل المسرحي، وهي من تقوم بإيصال مجريات الأحداث ونظرا لأهميتها نجد "عبد القادر القط" قد عدها العنصر الثاني من عناصر المسرحية<sup>1</sup> من حيث الأهمية.

واعتبرها تودروف بأنها "كائن ورقي السني" وقد استخدم مصطلح الشخصية في عدة حقول، كعلم النفس، علم الاجتماع، المسرح،.... وغيرها<sup>2</sup>.

أما تعريفها فعرّفها إبراهيم حمادة بأنها الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة ممثلين<sup>3</sup>.

والشخصية رسم فني للكاتب الأدبي بمختلف مجالاته الأدبية ليجعل منها كائنا حيا يحاكي قصصا وحكايات، وهذا ما يوضحه ماري إلياس وحنان قصاب حسن في كتاب المعجم المسرحي " الشخصية " هي ابتكار الخيال يكون لها دور، أو فعل ما، في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة<sup>4</sup>.

تتجلى عبقرية الكاتب المسرحي في قدرته على رسم شخصيات تنبض بالحياة، ولا يتأتى ذلك إلا لصاحب نظرة ثاقبة، وخيال واسع مجنّح قادر على تجسيد الأفكار وتحريكها، وتكتسب الشخصية قيمتها الفنية من مدى ترابطها، وانسجامها مع بقية الشخصيات في العمل الدرامي ذلك أنّ " الشخصية المسرحية هي تلك الدّوات التي تقوم بوظيفتها داخل

<sup>1</sup> - عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، د ط، 1978، ص 18.

<sup>2</sup> - عز الدين جلاوي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، الجزائر، دط، 2007، ص 130.

<sup>3</sup> - يحي البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن ط1، 2004، ص 15.

<sup>4</sup> - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 269.

المتخيّل الجمعي، من خلل التناغم مع ذاكرة الملنقي والارتباط باللاشعور، وذلك بمقتضى حملتها الإيديولوجية والثقافية<sup>1</sup>.

حين يتفنّن الكاتب في رسم شخصيته فإنه يركّز على أحد مكوّناتها أو خصائصها الجسمية، أو النفسية، أو الأخلاقية، أو الاجتماعية، أو الفكرية، حسب ما تقتضيه طبيعة الحدث أو نوعية الصراع<sup>2</sup>.

وذهب عبد الكريم برشيد إلى أبعد من ذلك، حين اعتبر أنّ تسمية "الممثل" أو "اللاعب" فيها نقص ومحدودية، وفضل إطلاق تسمية "المحتفل" على الممثل أو الشخصية الدرامية باعتبار هذه الكلمة إسمًا شامل يتضمّن اللعب والفنّ والتّمثيل معاً، كما أنّ الاحتفال يحقّق المشاركة والمعاشية، إضافة إلى أن المسرح الاحتفالي من مهامه تعرية الأقنعة عن الشخصيات، والأحداث والعلاقات، فالشخصية المسرحية لا يمكن أن تكون مجرد قناع يرتديه الممثل<sup>3</sup>.

وبناء عليه، وسمت أغلب مسرحيات عبد الكريم برشيد بأسماء شخصيات بارزة كان لها صدى في مجال الأدب، أو الدّين، أو التّصوّف، أو التّاريخ، أو الحكاية الشعبيّة، ومن بين مسرحياته مسرحية فاوست والأميرة الصلعاء.

## 1/ شخصية فاوست:

تعتبر شخصية فاوست من الشخصيات الأساسية التي تتمحور حولها المسرحية فهي تأتي كأسطورة في مقدمة الأساطير الشعبيّة التي تعالج علاقة الإنسان بالشیطان، وتبرز

<sup>1</sup> - عز الدين جلاوي: المسرحية الشعريّة في الأدب المغربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص 105.

<sup>2</sup> - ينظر " أحمد بلخيري: المصطلح المسرحي عند العرب، البوكلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط1، 1999، ص 112.

<sup>3</sup> - عبد الكريم برشيد: جيم دال الواقعية الاحتفالية، مجلة البيان الكويتية، الكويت، العدد 108، 1 مارس 1981م، ص 135.

فداحة الخسارة التي يتعرض لها الفرد حين يصدق وعود الشيطان ويقع في براثن الغواية الشيطانية، حين تجسدت شخصية فاوست في هذه المسرحية في الإنسان الذي تحول عن طاعة الله بسبب ملامه بالإحساس بالغرور والمقدرة فتتكر للعلم والمعرفة واتجه إلى السحر كقوله في:

"العجوز، ولكنني لا أعلم شيئاً، مطلقاً لا شيء، أنا الدكتور (فاوست) و(شوشة) العالم الذي أبحر بين موج الأوراق والكتب المتهرئة، لقد توضأت بالحبر زمناً وما تطهرت، بنيت الصوامع من الورق، أحرقت فيها القدر والشمع، أحرقت أناملتي وأشغاري وأجفاني المتعبة، طفت بالدواة سبعا، حتى أخذني الدوار فسقطت في الدواة"<sup>1</sup>.

"العجوز،...ترسبت في أعماقها الغائرة وامتألت رئتاي بالكلمات والمصطلحات والعبارات الفارغة.... لا شيء غير جبال من الورق المسموم. أريد علماً حقيقياً. أريد أن أعرف وأدرك كل الأشياء، أريد....أريد."<sup>2</sup>.

ويظهر أيضاً في حوارهِ مع الشيطان:

"الشيطان: سأعطيك ما تبغي

فاوست: أريد أن تعلمني فن السحر الأسود

الشيطان: لم تطلب محالاً أطلب شيئاً آخر

فاوست: أريد أن تعلمني إحضار الأرواح الشريرة"<sup>3</sup>

فاوست في هذه القصة رجل عجوز باع روحه للشيطان مقابل أن يحقق له آماله العريضة في إبراز أكبر قدر من العلم والمعرفة ويظهر ذلك واضحاً في قوله:

"فاوست: أريد أن أكون منجماً وعرافاً، لأعرف ما سوف يأتي به الزمن الآتي

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص 209.

<sup>2</sup> المصدر نفسه: ص 210.

<sup>3</sup> المصدر نفسه: ص 211.

أريد شرابا سحريا يعيد للعالم الذي كان...

الشيطان: سأكون خادمك يا فاوست،... ولكن في المقابل أريد منك شيئا بسيطا... وشيئا واحدا لا غير.

فاوست: وماذا عساني أعطيك... ماذا أعطيك وأنا لا أملك غير روحي

الشيطان: ومظلوم خادمك الأمين هذا.. لا يريد غيرها<sup>1</sup>.

حيث ينال ذلك العجز ما يتمناه، لكنه يندم بعد معرفته بالثمن الذي دفعه.

ويذكر في مناجاته الأسباب التي دفعته إلى احتقار العلوم المختلفة علما بعد آخر، فهي عقيدة تافهة لا تحقق طموحه ومرامي نفسه العظيمة، ويظهر ذلك بوضوح من خلال قوله:

" فاوست: اطمئن يا مصور، ليس في نيتي أن أموت الآن، لقد أضعت عمري بين المختبرات والكتب، يعيش الناس حياتهم أما أنا فقد قرأت عنها فقط، أردت أن أبيع عمري من أجل المعرفة، فكان أن خسرتها معا، خسرت كل شيء أيها الناس ماذا يمكن أن أعرف وهذا الضباب يغلق كل شيء ويخفي كل شيء؟... أيتها الأرواح والأشباح... أين أنت؟ أعطني كتبا في السحر والتنجيم وإحضار الأرواح، أعطني قدرة سحرية لأنفذ من عين الإبرة وأعيد الأزمان الراحلة، يا أيها الشيطان أغثني أغثني"<sup>2</sup>.

كما نجد أن شخصية فاوست تبرز لنا العديد من التناقضات، وذلك مثلا حين إجرائه لعملية جراحية لذراعه، فنجده يشعر بالتردد بين الإقدام والإحجام، كما بدا لنا فاوست يستشعر الندم لعصيانه لربه وذلك حين يدعو ملك الخير للندم والتوبة في حين يستوقفه ملك الشر إلى اليأس والقنوط وتشتد حدة الصراع في نفسه.

يقول ستين: " والواقع أن التآرجح أمر أساسي في المسرحية فكرة وخاصة فمسرحية فاوست هي مسرحية تناقضات المادة داخل وحدة تركيبية دقيقة حيث الضحك

<sup>1</sup>المصدر السابق : ص 211.

الساخب والألم المبرح والجديّة واللامبالاة ويتماشى هذا التآرجح الفني مع تأرجح البطل، فالتفائل المتطرّف واليأس، الحماس والكرهية، الغرور والخجل، كل هذه كانت رقص الساعة في عالم فاوستس<sup>1</sup>.

وقد كانت نهاية فاوست في هذه المسرحية نهايةً مأساوية وذلك عند انتهاء مدة العقد الذي أبرمه مع الشيطان، وإلقاء روحه في الجحيم، ثم يدخل زملاؤه ويسمعهم شكواه وندمه على إبرام ذلك العقد مما يجعل رفاقه يشفقون عليه.

فعبد الكريم برشيد أراد من هذه النهاية لفاوست توصيل رسالة إلى الإنسان الذي تغلب عليه غروره وعدم اقتناعه بما لديه، ولجوءه إلى طرق وأساليب يدعمها الزيف والخديعة والكذب دون مراعاة لخطورة الأمر ولا مبالاته، مما يفقده القدرة على التوازن والسيطرة وبذلك تؤدي به إلى نهاية مأساوية فظيعة مثل ما حدث لفاوست.

كما يعتبر توظيف برشيد لشخصية فاوست قراءة لسلوك الإنسان والنفس البشرية وهي تعيش لحظة التغيير الحرّ السافر عن آلامها وتطلعاتها، مع تغلب الغرور عليها فتظن أنها تفك قيدها الآدمي وتحقق أعظم أمجادها، وتكتشف في النهاية أن قيدها صار قيوداً بها حملته من وزر وخطيئة وهي توغل في متاهات الوهم والسراب والكذب والخديعة.

ولقد اتخذت شخصية فاوست دوراً ثانياً في المسرحية، يتمثل في دور (قزمان) وظهرت هذه الشخصية بعد إبرام فاوست العقد مع الشيطان، واتخاذها هيئة وحلة جديدة ألبسه إياها الشيطان، أي أنه تحول إلى شاب في مقتبل عمره، شخصية قزمان المضحك (المهرج)، وفي آخر القصة تم كشفه من قبل مياسة بأنه فاوست وليس قزمان.

حيث ترمز شخصية قزمان إلى التنكر والزيف بإخفائه لحقيقته على بقية المجموعة.

<sup>1</sup> - نورة عبد الله ومقبول جميل السفياني: شخصية فاوست في الأدب الغربي والعربي " دراسة تحليلية مقارنة، رسالة دكتوراه، منشورة قسم الدراسات العليا العربية، جامعة أم القرى، السعودية، 1422 هـ / 2011م، ص 71.

## 2/ الشيطان:

يمثل الشخصية المسيطرة في المسرحية، ظهر في هذه المسرحية بصورة الشيطان الشائعة ونزعتة للتدمير والتخريب والقضاء على البشرية، كذلك تميز بدور الغاوي المظل الذي لا يتورع عن استخدام أية وسيلة أو طريقة للوصول إلى هدفه الأعلى من غواية بني آدم إلى ظلمته، وهذا ما فعله مع فاوست حين أغواه بأنه سيتحقق له كل ما يتمناه، فهو اتخذ في هذه المسرحية طابع التشويه والتدمير والإفساد ومن هنا نجد برشيد ينسب هذه الصفات إلى ما يجسد معانيها في الواقع المعاش مثل الحرب والاستعمار، وأسلحة الدمار الشامل وبعض الأمراض الفتاكة، أو بعض الأنظمة الاقتصادية القائمة على الاستغلال الوحشي والاحتكار الإنساني، بالإضافة إلى بعض مظاهر الإباحية والاتجاهات اللا أخلاقية في الآداب والفنون حيث تمثل الشيطان في هذه المسرحية للكيد والخبث والمهارة والنفاق وحب الأذى وكل معنى يناقض الاستقامة والصلاح.

## 3/ مياسة:

ابنة الطحان هي فتاة عجيبة استلهمها الكاتب كشخصية تراثية من قصص ألف ليلة وليلة، وصورها كشخصية واقعية مختلفة نائرة على الأوضاع الاجتماعية، تمثل شابات الجيل الحاضر تنتمي إلى جيل له أحلام ومفاهيم مغايرة، فهي تمثل كل امرأة تحاول تغيير حياتها بوصولها إلى الشهرة والسلطة وبسط نفوذها، وذاع صيتها، حيث وجدت مياسة في هذه المسرحية حظها الأوفر من الشهرة.

ويمكن اعتبارها كشخصية نامية قدمت في صورتين: الأولى تمثلت في أنها مصدر غواية مسكونة بهم واحد وهو الإغراء وإظهار محاسنها للرجال، أما الصورة الثانية فهي جديدة ومغايرة فقد استطاعت إنقاذ فاوست وقطع الطريق على الشيطان، وغوايته له ذلك في قولها:

" مياسة : ستموت إذن؟

فاوست: أنت؟

مياسة: لقد سمعت كل شيء. لا تفرغ. فلن أبوح بهذا السر الرهيب أخبرني أيها الرجل.

أناديك قزمان أو فاوست؟

فاوست: أنا فاوست المعذب

مياسة: يحزنني يا فاوست أن تموت مرتين

فاوست: لا، أنا لا يمكن أن أموت يا مياسة

الموت لعبة غير مبررة

مياسة: ولكنه موجود في كل مكان

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

مياسة: وجودنا في الدنيا جريمة

فاوست: أبدأ، وإذا كان ختاماً فأين المبدأ يا مياسة أنا ما رأيت بعد شيئاً أنه عطب يا

مياسة

مياسة، ولكنه عطب

فاوست نعم... إنه يلحق بأجزاء الحياة يمس الفرع دون الأصل، لتمشي أنا جزء الفاسدة،

وتأتي غيرها، سيرحل عنكم فاوست القدر

مياسة: لا تقل هذا

فاوست: ليأت فاوست الإنسان الموت رهيب يا مياسة..

مياسة: لست أدري كيف نخاف شيئاً لا نراه ولا نلقاه، نحن والموت لا نجتمع أبداً حضورنا

يعني غيابه<sup>1</sup>، ففي كلتا الحالتين نجد مياسة تجسد واقع المرأة المستغلة التي قد تدفعها

الظروف الاجتماعية والسياسية لذلك، فهي ظاهرة عالمية تجسدت عبر التاريخ الإنساني.

---

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد : فاوست و الأميرة الصلحاء ، ص 230 - 231.

فقد أصبح دور المرأة بعد جوته في معظم الأعمال الغربية والعربية مرتكزا أساسيا من مرتكزات الأسطورة التي اعتمدت في الماضي على قطبين رئيسيين هما الإنسان والشيطان، ورغم ازدواجية دورها في تلك الأعمال فقد غلب فيها على المرأة دور الإنقاذ على دور الغواية مثل ما حدث مع مياسة.

#### 4/ الأحدب (الإمبراطور):

هو شخصية من الدرجة الثانية فقد لعب في المسرحية دور حارس المقبرة، له عيب خلقي في جسده، مما يدل على نقص في التكوين الجسدي الذي لا يمكن أن يكون إلا عقابا، فهو رجل اعتاد سخرية الناس له وعدم حبهم له فعاش حياة البؤس والتهميش من قبل المجتمع. وقد اختلفت دلالة في هذه الشخصية وتغيرت من رمز للتهميش كما سبق توضيحه إلى رمز للسلطة، وذلك عندما اتخذ اسم الإمبراطور بارتدائه التاج والصولجان وملكه لمظاهر العظمة فهذه الشخصية تقابل في الواقع السلطة الحاكمة التي تقوم بتسيير شؤون المجتمع والتحكم فيه، ويعكس بالتالي ذلك الشرح في العلاقة بين السلطة الحاكمة والمحكومين (المجتمع) وبالتالي فهي شخصية تنتمي إلى الطبقة المنبوذة والمظلومة.

#### 5/ الزبيق:

هو شخصية كثيرة الحركة في المسرحية، حيث وجدت حظها الأوفر في التمثيل، كما أنها اتخذت البعد الديني وذلك ليبين الكاتب ديانات الشخصيات وإيديولوجياتهم في الحياة، حيث تجلت هذه المرجعية الدينية في هذه الشخصية من خلال استعمالها لألفاظ وأقوال دينية في العديد من حواراتها: مثل قوله: أعوذ بالله، والله على ما أقول شهيد والله العظيم، وفق طرق الشرعية، حفظك الله.

وهذا ما يدل على أنها شخصية دينية تتميز بالموعظة والحكمة، والوداعة، وعادتا ما يكون هذا الشخص متواضعا، ومستقيما ومخلصا، وصريحا، ونجده في تعامله مع الآخرين يظهر التعاون والتعاطف والدفاع عن حقوقهم.

6/ الشحاذ:

هو شخصية تدل على الفقر والبؤس والشقاء إلى الكاتب استخدم هذه الشخصية وأظهر حقيقتها ليوضح لنا دلالات أخرى معاكسة تماما لكلمة الشحاذ، فهو أراد من خلالها أن يبين لنا مدى خداع ومكر وكذب هذه الشخصية وزيفها بإخفائها لحقيقتها وراء مظهرها الذي يوحي بعكس ذلك، فباع كرامته من أجل المادة متخذاً بذلك بعدا اجتماعيا.

7/ المصور:

هو شخصية ديناميكية متفاعلة في المسرحية، هو ذلك الرجل الذي يقوم بنقل اللحظات التاريخية وغيرها والاحتفاظ بها إلى الأبد سواء كانت أحداثا خيرة أو شريرة، لذلك كان جل الشخصيات تهابه خوفا من أن يفضحهم ويبوح بأسرارهم فهو حاضر في كل الأزمان كالموت والمرض، خاصة وأنا نعلم أن الصورة تثبت هذه اللحظات التاريخية بكل تفاصيلها الدقيقة مما يمكن الرائي من اكتشاف ما يمر بسرعة عبر الزمن ولا يمكن تكرار رؤيته.

1-4- الزمان:

للزمن دور جوهري في العمل المسرحي، فهو في كثير من اتجاهات المسرح الحديث يعطي المسرحية صفة الدرامية بفضل العلاقة الجوهرية القائمة بين بنيتها ومعطيات الزمن، وهذه العلاقة مبنية أساسا على نظام دقيق يؤمن بالتتابع الزمني للوحدات الحكائية وهو يتمتع بأهمية كبيرة في تحضير الجو النفسي العام لإستيعاب ظروف المسرحية وأبعاد شخصياتها، وقد لا يكتسب عنصرا الزمن قيمته الجمالية إلا حين يدخل حيز التطبيق بوساطة ممارسة الفنان العملية.

والمقصود هنا كل من المؤلف والمخرج فكلاهما يواجه حيث يريد التعبير عنه وحين يريد التعبير عن الأشياء التي هي جزء منه<sup>1</sup>، إذ تبدو حركة التطور الزمني من خلال الخصائص الإنسانية التي تمزج سماتها الذاتية بفعاليات التطور الاجتماعي والفكري لأن هناك أحوالا وعادات تتغير يوما بعد يوم بصفة دائمة مع المسار الزمني.

" فالزمن هو مقدار من الوقت ضاق أو اتسع، فهو كفيل بالحركة والتغيير، ويتجدد بوقائع حياة الإنسان والظواهر الطبيعية<sup>2</sup>.

وإنه من أهم العناصر الجوهرية التي تميز الدراما عن غيرها من الفنون الأخرى، ونجد أول من أمر على الوحدات مفهومها الجديد كاستلفترو " مترجم " فن الشعر " لأرسطو الذي طالب بأنه يساوي الوقت الذي تستغرقه أحداث المسرحية مع الوقت الذي يقتضيه المتلقي في المسرح، وفي أسوأ الحالات ألا يتعدى زمن المسرحية أربع وعشرين على الأكثر<sup>3</sup>.

وإذا أتينا لمسرحية فاوست والأميرة الصلحاء فلا يمكننا تعيين زمن معين للأحداث، فهي أحداث وقعت وتقع في كل حين إلا أننا نلاحظ أجواء عصرنا فيما يحدث فوق الخشبة، كما أن الانشغال الإنساني لشخصيات المسرحية يدنو من حالات الواقع كشخصية الشحاذ والزبيق.

ف نجد أحداث هذه المسرحية تجري في الماضي والحاضر، لأنه الكاتب استعمل شخصية فاوست وعصرها كخلفية تاريخية ودلالة رمزية من أجل تعريف الواقع العربي في

<sup>1</sup> - عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت، لبنان، ط1، 1974 ص 207.

<sup>2</sup> - محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط4، 1992، ص 189.

<sup>3</sup> - ينظر: عادل النادي: مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1999 م، ص

الوقت الراهن، فالزمن المسرحية هو كل الزمن العربي على حد قول برشيد: " يتجدد كما يتجدد العيد مع كل دورة فلكية، ومع كل دورة زمنية، ومع كل دورة دموية"<sup>1</sup>.

لذلك قام بدمج كل الأزمنة، دمج الماضي بالحاضر لتجسيد رؤيته في معالجة الواقع العربي عموماً، فهو يربط بين زمنين، زمن ينتمي إلى الحاضر، ويظهر ذلك من خلال ارتداء المجموعة ألبسة تمثل شخصيات اجتماعية مختلفة ليختار كل شخص اللباس الذي يتمنى لو كان حقا صاحبه، مثل الأحذب الذي أصبح إمبراطورا، والعجوز فاوست الذي أصبح شابا، وزمن ينتمي إلى الماضي وذلك من خلال ظهور الشخصيات لأول مرة في المسرحية بمكانتها الأصلية، قبل بدء اللعبة " لعبة الحياة " وهذا يدل على أن المجتمع يحكم على الإنسان من خلال مظهره، فبمجرد تغيير ملابسهم تغيرت مكانتهم الاجتماعية.

فقد ربط الكاتب بين الواقع والتاريخ أو التراث (بين الشخصيات الواقعية والتراثية) وذلك من خلال شخصية فاوست الشخصية التراثية ومياسة الشخصية الواقعية، بهدف بعث حياة متجددة تلقائية في مخزون الذاكرة.

و نلاحظ في مسرحية فاوست أن الزمن الماضي يكاد ينعدم في المسرحية أو بالأحرى في شخصية البطل " فاوست " فهو لم يظهر إلا مرة أو مرتين في حوار مع المجموعة عندما تحدث عن ماضيه في كسب العلم والمعرفة، وتجسده على ذلك قائلا:  
" العجوز، ولكنني لم أعلم شيئا مطلقا، لا شيء، أنا الدكتور فاوست (وشوشة) العالم الذي أبحر بين موج الأوراق والكتب المتهرئة لقد توضأت بالحبر زنا وما تطهرت بنيت الصوامع من الورق.

أحرق فيها النذر أو الشمع. أحرق أناملي وأشفاري وأجفاني المتعبة. طففت بالدواء سبعا، حتى أخذني الدوار فسقطت في الدواة"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> - حسينة بوزاهر: المسرحية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد (مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح\_ أنموذجا\_ ماستر، كلية الآداب واللغات، 2015/2016م، ص 67.

فهذا الإختفاء للزمن الماضي في النص المسرحي (فاوست والأميرة الصلعاء) وحضور زمن المستقبل بكثافة له ما يبرزه حتى ولو لم يشعر به المتلقي لأن البطل الحقيقي لا يعيش على اجتزار الماضي بقدر ما ينظر إلى المستقبل.

ومن ناحية أخرى نجد أنّ الكاتب استخدم الكاتب تقنية المسرح داخل المسرح التي تعتبر نموذجا من النصوص، موضوعها عرض النص المسرحي، فالجمهور الخارجي يشاهد عرضا بداخله هو ذاته يشاهد جمهورا من الممثلين عرضا مسرحيا وتعمل هذه التقنية على تنوير الحدث المسرحي ، وقد ظهرت خلال القرن السادس عشر على اعتبار أن العالم كله لعبة درامية أو مسرحا كبيرا يلعب كل إنسان فيه دورا كما جاء في مسرحية " فاوست والأميرة الصلعاء" التي تتضمن تمثيلا داخل تمثيل لمواجهة قوتي الخير والشر، فحوارات المسرحية توحى عن هذه التقنية، فمن خلال هذه التقنية يتضح لنا أن مسرحية فاوست تقوم على زمنين<sup>2</sup>.

حيث يبدأ الأول من بداية المسرحية وذلك عند دخول المجموعة قاعة المسرح " الخشبة " إلى غاية موت ونهاية البطل " فاوست"، أما الزمن الداخلي للمسرحية، فهو يبدأ بداية اللعبة وذلك عند تغيير المجموعة ملابسهم إلى غاية انتهاء اللعبة بكشف حقيقة الشيطان ونزعهم للملابس التكرية، كما نلاحظ وجود زمن آخر في المسرحية وهو مدة حياة فاوست وذلك منذ إبرامه للعقد مع الشيطان إلى غاية إنتهاء مدة العقد وذلك بإنهاء مفعول السحر حينما أسترد وعيه وموقفه وإنسانيته ليواجه مصيره الذي صنعه بيده.

ثم إننا نجد عنصرا آخر عمل دورا كبيرا في تحديد الزمان في المسرحية، إنها الإضاءة التي خلقت نوعا من التواصل جعل المتلقي يخلق في كل الأزمنة والأمكنة، ويعيش زمنا معنويا لا

<sup>1</sup> - عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص 209.

<sup>2</sup> - ينظر: غالبية أحمد: جزائرس، نشر في الجمهورية، الجزائر، د ع، 1316- 2018 م.

حدود له، تدور فيه الأحداث، فقد سخرها الكاتب كأداة لتحديد وقت وقوع الأحداث والإيحاء بجو نفسي معين كما يظهر في المسرحية.

" فاوست (وحده داخل بقعة ضوء)<sup>1</sup>، وهذا دليل على شعور فاوست بالوحدة والحسرة والندم على ما فعله، والتيه والضياع، وذلك من خلال صراعه مع نفسه، عند اكتشافه لحقيقة الشيطان وإدراكه بأن الوقت قد فات ولا يستطيع تدارك الأمر والرجوع إلى الوراء، وإن تسليط الإضاءة في المسرح على شخصية ما يعني أهميتها وأنها سيدة الخشبة في تلك اللحظة الزمنية.

" الزيبق، ولماذا المقبرة؟ في هذا الوقت من الليل؟

الشحاذ: لقد ذهبوا للسؤال على سلمان الخاسر المدعو (فاوست) نريد أن نتأكد، إن مات حقا أو أنه ما زال حيا"<sup>2</sup>.

فلفظة الليل في هذا المقطع هي الوقت الذي خرج فيه سكان البلدة للمقبرة للتأكد من أن فاوست قد مات والليل يدل على بؤرة الهموم ومفتاح المعاناة، كما إن هناك من جعل منه عنوانا للشباب ورمزا للفتوة والحيوية والنشاط، ومنه من رأى خزينة الأسرار، وهذا ما أراده الكاتب من خلال توظيفه لكلمة الليل في هذا الموضع.

كما جسد المخرج الزمان من خلال الإستعانة بالمؤشرات الخطابية في نقلات المتحاورين، إذ يقوم الحوار بمهمة توضيح للزمن من خلال ما يضعه المؤلف في ثنايا المشهد من إرشادات زمنية بغرض إدراك الإطار الزمني الذي تقوم عليه المسرحية.

وهذا ما نجده في المسرحية من خلال حوار فاوست مع الشيطان في النفس السادس حيث يدل هذا الحوار على زمن يقظة فاوست ووعيه بما كان يفعل حين أبرم ذلك العقد مع الشيطان، وكيف استطاع غوايته حيث يقول:

<sup>1</sup> - عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص 224.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه: ص 217.

" فاوست (وحده مع الشيطان وهما داخل بقعة ضوء) هل تعرف يا شيطاني الرجيم أن خمرك هذه وهي من صنع يدك كثيرا ما تصبح ضدك؟

الشيطان: كل الناس والأشياء ضدِّي في هذه الدنيا. أنا مظلوم. مظلوم حقا يا فاوست.

فاوست: أخبرني يا شيطان في حياة الناس وأين السكر؟

الشيطان: لست أدري

فاوست: لقد عشت أزمانا في كامل وعي، فكان ضيعني عقلي وفكري....<sup>1</sup>

فإذا أردنا أن تسقط المسرحية على الواقع الاجتماعي التي خلقت فيها فإننا نلاحظ التطابق التام حيث غيرت المجموعة قدرها بمجرد تغيير ملابسها ظنا منها أنها لبست قدرا جديدا. وهذا ما يطابق في الواقع الإنسان الذي أصبح يحكم عليه من خلال مظهره، فالفقير يحتقر ويهمش من أجل مظهره الخارجي، والغني يقدر ويحترم فلو يرتدي الفقير ملابس فاخرة، تتغير نظرة الناس إتجاهه، وتصبح له مكانة صحيحة والشئ نفسه مع الغني، فقد أصبح الناس لا يهتمون بالجواهر الداخلي للإنسان، بقدر اهتمامهم بمكانته الاجتماعية ومستواه المادي.

### 1-5- المكان:

إن المكان الدرامي هو نظام من العلاقات المكانية المتصفة بحددين الأول يتسم باللموسية الواضحة التي يحددها المؤلف بوضعه جهة أو سطحا أو شكلا من معمارية المكان الكلي متعدد الجهات، وهذه الجهة تمثل وعاء للشخصيات والأحداث والصراع واللغة... أما الحد الثاني فهو يشكل امتداد للمكان الخارجي لا في جهة، وإنما في كل جهات المكان التي تتشكل مستوياته المختلفة والمنسكبة والمتفاعلة مع الحد الأول له من خلال فاعلية الشخصيات والأبطال والأفعال.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> - المصدر السابق: ص 230.

<sup>2</sup> - منصور نعمان: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن ط1، 1998 ص 20.

والمكان المسرحي هو الموضوع أو الحيز كوجود مادي يمكن إدراكه بالحواس وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لأنه يرتبط بالواقع من جهة وبالمتخيل من جهة أخرى<sup>1</sup>.

كما تطلق تسمية المكان على الموضوع المتخيل الذي تجرى فيه الأحداث، والذي تحدده الإرشادات الإخراجية ويسمى مكان الحدث، ينقل إلى الخشبة ماديا بعد تدرك الحواس والديكور<sup>2</sup>.

فالمكان هو التجسيد الدرامي المادي، لكنه الساكن للأفكار والأحداث، وأما البشر والأبطال فهم التجسيد المادي الحيوي للدراما<sup>3</sup>.

ويسمى بالمكان الركحي، وهو المكان المادي الملموس الذي يشاهده الجمهور في العرض المسرحي، ويمكن التعامل مع هذا المكان باعتباره دالا يملك مدلولاً ويحيل على مرجع غائي هو المكان الدرامي<sup>4</sup>.

إن المكان كيفما كان هو عنصر جوهرى تتميز به المسرحية لما له من دور جوهرى فيها<sup>5</sup>، فهو أول ما نتلقاه من علامات على الخشبة وأول شيء يقرأ في النص المسرحي<sup>6</sup>، وهو " التجسيد الدرامي" المادي الساكن للأفكار والأحداث يزودنا بمعلومات عن (العالم المرجعي) بهدف إكساب الوهم ثقله الواقعي<sup>7</sup>.

<sup>1</sup> - ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 473.

<sup>2</sup> - المرجع السابق: ص 473.

<sup>3</sup> - وليد لخلاصي: لوحة المسرح الناقصة، أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة، دمشق - سوريا، ط1، 1997م، ص 134.

<sup>4</sup> - محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرحة المسرحية، دار الأمان، المغرب، د ط، 2006، ص 68.

<sup>5</sup> - مدحت الجبار: البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، ط2، 2009 ص 210.

<sup>6</sup> - عمر بلخير: خليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003 ص 90.

<sup>7</sup> - عصام الدين أبو العلاء: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2007، ص 176.

من خلال ما سبق فإن المكان يمثل دعامة أساسية من دعائم العمل المسرحي نسا كان أو عرضا على الخشبة، فهو أول عنصر يواجه المتلقي " القارئ" أو المشاهد، لأنه يؤثت المسرحية ويبلورها فنيا وجماليا، ويطلق المكان على الموضع الذي تجري فيه وقائع الحدث المتخيل، وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية في بداية المسرحية وفي بداية المشاهد والفصول ويستكشف من خلال الحوار حيث نجد أنه في مسرحية فاوست والأميرة الصلحاء ليس هناك مكان محدد لها، كما أن أول ما نشاهده في بداية المسرحية هو خشبة المسرح فتظهر لنا أول مرة وهي عبارة عن حبال متقاطعة علقت عليها ألوان مختلفة من الملابس يمكن أن نميز فيها ملابس الجند والرهبان والقضاة والعمال والمساجين والمشعوذين والمهرجين والدرائش فالخشبة هنا تمثل المكان الذي يجمع كل الناس بمختلف مستوياتها الاجتماعية.

والمكان الرئيسي هنا في هذه المسرحية هو الخشبة وهي بدورها تمثل عدة أماكن وذلك من خلال عنصر الإضاءة التي لعبت دورا هاما في تغيير الأماكن على الخشبة، حيث قسمت إلى عدة أماكن بحيث في كل مرة يظهر جزء منها لتدور فيه الأحداث وتلغي باقي الأجزاء في هذا المشهد ويتم ذلك عبر تعميم الخشبة وإضاءة الجزء المراد التمثيل فيه فقط، وتظهر هذه الرؤية جلية من خلال هذه المسرحية في هذا المقطع.

" ظلام تام (تبقى الخشبة فارغة ومظلمة) إذ ينتقل الضوء إلى وسط الجمهور، يشاهد الزبيق وهو يبحث على المصور)<sup>1</sup>.

ومن جانب آخر نجد أن فضاء الخشبة يجسد على أنه أحد مقومات المسرح الإحتقالي المتمثل في بساطة التأثيث، إذ لا نكاد نجد من العناصر الحديثة المؤثثة لفضاء أو المكان سوى عنصر الإضاءة، وذلك لما تلعبه الإضاءة من دور التبئير من خلال الإشارة إلى فضاءات مختلفة تشكل النص الدرامي، حيث يميل التعدد الفضائي إلى تعدد الخطابات

<sup>1</sup> - عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص 217.

والأزمنة فعندما تنطفي الأنوار تكشف لنا الإضاءة عن رجل يخترق صفوف الجمهور مثل ما حدث مع الزبيق والمصور.

المصور: (فجأة تسقط بقعة ضوء وسط الجمهور لترى المصور ينادي بأعلى صوته) ستوب لا يتحرك منكما أحد قفا أنتما كما الآن ليس هناك أجمل من هذا المنظر، ولا الأروع، ولا أبدع<sup>1</sup>.

كما يأخذنا المخرج إلى مكان آخر على الخشبة وهو المقبرة وذلك عندما خرج سكان البلدة لتأكد من موت فاوست وذلك من خلال

" الشحاذ: اسمع يا زبيق العالم، إن سكان البلد قد راحوا الآن إلى المقبرة وقد طلبوا منك أن تحضر أيضا.

الزبيق: ولماذا المقبرة؟ وفي هذا الوقت من الليل؟

الشحاذ: لقد ذهبوا للسؤال عن سلمان الخاسر المدعو فاوست تريد أن تتأكد إن كان قد مات حقا، أو أنه ما زال حيا (تعود الإنارة للخشبة لترى الإمبراطور وهو واقف على قبر ما، يمسك بيده عصاه وعليه بذلته الرسمية)

الزبيق: هيه، أنظر هناك يا شحاذ

الشحاذ: ماذا رأيت؟

الزبيق: هذا الإمبراطور بين القبور، إنه يحتر أحلامه وأوهامه

تعالى لنلتحق بالآخرين (يختفيان في الظلام)<sup>2</sup>

وكلمة المقبرة هي كلمة موحشة تحمل معنى الخوف والفرع من عالم مجهول، وتشير أيضا إلى نهاية دور الإنسان في الحياة، إلا أن عبد الكريم برشيد يرى في القبر رمزا للراحة ونهاية لرحلة العذاب والألم أي أنه ليس شيئا مرعبا ومخيفا، فهو مصير ونهاية كل كائن

<sup>1</sup> - المصدر السابق: ص 212.

<sup>2</sup> - المصدر نفسه: ص 217.

حي، وهكذا فهو يعبر عن المقبرة على أنها مملكة لا تغرب الشمس منها ولا تشرق وهذا دليل على السكون والجمود والنهاية أي لا توجد حركة، وأبوابها مشرعة في وجه الناس جميعا مهما اختلفت مكانتهم، فسيأتي إليها عظماء الأرض والتاريخ الذين كانوا أغنياء يأتون إليها بثوب الفقر والمهانة فهي لا تجابي أحدا ولا يهمها مقامات ودرجات وأوزان الناس، كما يقصد أيضا أنه مهما يفعل الإنسان في حياته من خير وشر ومهما اختلفت مكانته في المجتمع من غني وفقير، ستكون كل الطرق التي يسلكها في حياته تؤدي إلى هذه المملكة " المقبرة " .

وهكذا تصبح علاقة القبر بالكاتب علاقة إيجابية ينسجها بوعي خياله وإحساسه بالمشكلة المؤرقة له، وللكتير من أبناء شعبه فهي الملاذ والسكينة والاطمئنان في مواجهة الخوف والعذاب.

## 2- البناء السينوغرافي:

### السينوغرافيا:

يعرف (باتريس بافيس) **Patric pavis** السينوغرافيا بأنها: " فن تزيين المسرح والديكور والتصوير...."<sup>1</sup>

ويعرفها (مارسيل فريد فون **marsel frid fon**) بأنها: " فن ضارب بجذوره في تاريخ المسرح، وتهدف إلى صناعة وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور وأشكال ومواد وألوان وإضاءات وصوت..."<sup>2</sup>

أي إن السينوغرافيا تعمل في نسق سيميائي (إشاري) بواسطتها تتم عملية التواصل السمعي والمرئي بين المرسل وهو المخرج والمرسل إليه وهو المتلقي وكل ذلك يتم بواسطة أنساق لسانية لغوية، تتمثل في النص وأنساق إشارية وحركية ممثلة في الإنارة والموسيقى والديكور وغيرها من عناصر العرض.

<sup>1</sup> - Patric pavis، dictionnaire du théâtre، p 347.

<sup>2</sup> - مارسيل فريد فون: السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، مصر، دط، ص 08.

2-1- الإضاءة:

تعتبر الإضاءة عنصر مكملا لفنيات العرض المسرحي، ويعتني العرض بوجودها، ويؤثر على نجاح المشاهد، ويضفي جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج، ولا تكتسب الإضاءة أهميتها من تعدد مصادرها ومعانيها أو من تطور تقنياتها بل من التعامل الواعي والمدروس مع كل مفتاح حتى لو اكتفى العرض كاملا بثلاث نقلات أو أكثر أو أقل " فما يمكن قوله عن الإضاءة أنها تلعب دورا هاما في تشكيل وتكوين الممثلين على المنصة المسرحية، وقد استخدمت إما لمحاكاة الطبيعة.

وإما لأن تكون رمزية لخدمة أحداث المسرحية وهكذا تطورت الإضاءة من مجرد أشكال على الخشبة إلى إضاءة فنية تعبر عن الأجواء الفنية التي تمثل نوع العمل الدرامي<sup>1</sup>.

فالإضاءة واحدة من أهم اللغات المسرحية التي تلعب أكثر من دور، فهي تضمن الأنساق بين مختلف وسائل التعبير الركحي، كما أنها تحدد إيقاع المسرحية بالإضافة إلى الحالات النفسية، وبذلك لم تبق وظيفتها تقتصر على إنارة المسرح، بل تطورت وصارت تستخدم بمحنى درامي دلالي<sup>2</sup>، " ومن شروط الإضاءة أن تكون مناسبة لأحاسيس الأشخاص ومناسبة للجو النفسي المحرك للمسرحية"<sup>3</sup> أي أن الإضاءة أصبحت وسيلة جمالية رمزية تهدف إلى كشف الحالات النفسية للشخصيات.

وفي مسرحية (فاوست والأميرة الصلحاء) ركز الكاتب على الإضاءة المحددة في العديد من أحداث العرض المسرحي وذلك بتسليط الضوء على مساحة معينة من خشبة العرض التي تتطلب تركيزا أكثر من قبل الجمهور ونجد ذلك واضحا في العديد من أحداث العرض المسرحي ومثال ذلك ما جاء في:

<sup>1</sup> - عبد المجيد شكير: جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، مجلة الأدبية، فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين .ع20، دت، ص 12.

<sup>2</sup> - ينظر: ماري إلياس و حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 154.

<sup>3</sup> - فيليب فان تيغان: التكتيك المسرحي، تر: يوسف البدوي، دط، دت، ص 49.

" وداخل بقعة ضوء مستديرة.....<sup>1</sup>

العجوز، داخل بقعة ضوء....<sup>2</sup>

فاوست، (وحده داخل بقعة ضوء...<sup>3</sup>

وذلك للدلالة على عمق القيم الدرامية، وشن المنظر المسرحي بجماليات خالصة لا يمكن أن تتوافر لولا حركة الضوء بشدته وحيويته وانتقاله.

فالوظيفة الأولى والمهمة التي لعبتها الإضاءة في هذا العرض المسرحي هي إيضاح الأشكال والهياكل، حيث تعتبر وظيفة جمالية، وذلك من خلال تبيان هيئة الشخصية وشكلها الخارجي وإبراز سماتها، ونجد ذلك جليا في المواضع التالية من العرض المسرحي:

" داخل بقعة ضوء مستديرة ترى رجلا غائم الملامح، وهو يخيظ الملابس بشكل ميمي صامت..<sup>4</sup> فصمت الرجل هنا يشكل حماية لذاته وللآخر في وضعية تتطلب ذلك، وبقعة الضوء المستديرة أبرزت لنا صفات الرجل الصامت وهو يخيظ الملابس فصمته لا يعبر عن الحرس والفرغ بمعنى هو صمت فعال محتسب، يقظ مشحون بالكلام وقوة الحضور.

" العجوز: (وحده داخل بقعة ضوء يرتدي لباسا أبيض مما يوحي بأنه أصبح عالما يسعي"<sup>5</sup>

فقد ساهمت الإضاءة هنا بفاعلية متميزة في إرساء المفاهيم الجمالية والتعبيرية وخلق نوع من الجو النفسي الذي يعبر عن ذلك الرجل العجوز والعالم المسن.

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص 206.

<sup>2</sup> المصدر نفسه: ص 209.

<sup>3</sup> المصدر نفسه: ص 224.

<sup>4</sup> المصدر نفسه: ص 224.

<sup>5</sup> المصدر نفسه: 212.

<sup>6</sup> المصدر نفسه: ص 214 - 215.

<sup>7</sup> المصدر نفسه: ص 215.

(تعود الإنارة فيدخل الزيتق وهو يرتدي سروالا قصيرا يصل إلى ركبتيه وله حذاء كبير بشكل مبالغ فيه يدخل في استحياء)<sup>3</sup>.

كما أنها أسهمت في الإيحاء بجو نفسي معين للشخصية في كل حدث درامي من العرض المسرحي، وذلك وفقا لوظيفة الجمالية التي أدت إلى إضفاء الجو العام في الحدث الدرامي وأضافت عليه أثرا إنفعاليا ونجد ذلك من خلال الحدث الدرامي الآتي:

" يخرجان، تظلم الخشبة تماما بينما تسقط بقعة ضوء داخل الصالة لنرى الزيتق وهو يبحث عن المصور"<sup>4</sup>.

" الزيتق: (ينادي) عبد الموجود أين أنت يا ملعون؟ ابنة الطحان تطلبك حالا...  
بأي شيء توحى حالتي هذه؟ طبعا توحى بالفقر والمسكنة، ولكن الحقيقة غير ذلك....."<sup>5</sup>.

فالزيتق في هذا الحدث الدرامي كان يعبر عن حالته النفسية وعن مدى تأسفه على خداع الناس وتشويه قيمهم في زمن كثرت فيه الأفتنة.

فاوست: " (وحده داخل بقعة ضوء) كم هي ساحرة كل هذه الإغراءات اللعينة؟  
وكم أنت ضعيف وتافه يا فاوست؟ أنت ريشة في مهب الرياح المهاجرة، أنت لا شيء أنت لا شيء، الناس رجلان في هذه المدن؟ هكذا حدثوني قديما. قالوا أن الأول بأنه قاوم حتى الموت، و أن الثاني مات بلا مقاومة وأنا من أنا؟....."<sup>1</sup>

فهنا الإضاءة ساهمت في الإيحاء بالجو النفسي والحالة النفسية المحيطة التي يعيشها فاوست فوق خشبة المسرح حيث ساعدت الجمهور هنا على تيسير رؤيتها وذلك أيضا بعزل الشخصية داخل بقعة ضوء عن غيرها، وذلك للدلالة أيضا على التأثير النفسي المراد تحقيقه من هذا الحدث، وأيضا للفت انتباه الجمهور.

كما دلت الإضاءة في الحدث التالي:

<sup>1</sup> المصدر السابق: ص 224.

(تقل دائرة الضوء شيئاً فشيئاً إلى أن يغرق في الظلام نهائياً، يردد المدى في الخارج... فاوست.. فاوست.. فاوست..<sup>1</sup>)

فهنا يدل إنسحاب الإضاءة وتلاشيها شيئاً فشيئاً في لحظة موت فاوست على صعوبة النهاية التي وصل إليها وذلك أيضاً لتبث في الجمهور روح التفاعل مع هذه اللحظة والتأثر بها إلى أن يختفي الضوء تماماً.

## 2-2- الأزياء:

تعتبر الملابس المسرحية من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي، "فهي الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء لتكمل إحياءاتها وتثري طاقتها التعبيرية مراعية التناسق والهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي"<sup>2</sup>.

وبما أن الممثل من أهم عناصر تشكيل الفراغ على خشبة المسرح بسبب حركاته المستقرة والمتدفقة...<sup>3</sup> "فإن الأزياء المسرحية تكتسب جزءاً كبيراً من جمالياتها نتيجة تلك الحركة المستمرة التي يقوم بها الممثل أثناء العرض المسرحي، حيث تنتقل الأزياء في ذلك الحيز المكاني الذي يرسمه ويحدد إطاره فضاء العرض من خلال حركات الممثل وانتقالاته المستمرة وهو يشغل المكان عبر خطوط حركية تحقق تداخلاً من مجمل عناصر تشكيل السينوغرافيا، لتنتج المعنى المراد بثه عبر خطاب العرض"<sup>4</sup>. فعناصر العرض المسرحي بمجملها تنتج معانيها الخاصة من خلال لغتها وطبيعتها صياغتها الجمالية، وهذا ما يوجب على الممثل أن يتعامل تعاملًا دقيقاً مع أزياء الشخصية التي يمثلها، وذلك من خلال تفاعله معها حتى تبدو الأزياء معبرة بالفعل عن تلك الشخصية فضلاً عن حرصه على التعامل مع

<sup>1</sup> المصدر السابق: ص 223.

<sup>2</sup> عقيل مهدي يوسف: قوانين اللغة البصرية، جريدة الزمان، عدد 2638، بغداد، العراق، 2007/3/8، ص 34.

<sup>3</sup> مجلة التربية الأساسية: تداخل علاقات الأزياء في تشكيل السينوغرافيا العرض المسرحي (الحسين الآن أنموذجاً)، لقاء عادل جواد المجلد 20، ع 83، ص 203.

<sup>4</sup> عقيل مهدي يوسف: القرين الجمالي، في فلسفة الشكل الفني، دائرة الثقافة، الإعلام، الشارقة، 2005، ص 25.

الأزياء ضمن وجودها في منظومة سينوغرافية متكاملة ومنسجمة، حيث إن الأزياء المسرحية تشترك مع بقية العناصر الأخرى لتشكيل (سينوغرافيا) العرض المسرحي، في إطار رؤية فنية تتداخل وتتفاعل فيها عناصر عملية الإبتكار والذائقة الجمالية.

كما تعتبر الملابس من الجزئيات الهامة في العرض المسرحي والإخراجية بما تحمله من أيقونات ودلالات تعبر بطريقة أو بأخرى عن أبعاد الشخصيات المجسدة، لأنها العنصر الذي يحمل صورة ولو جزئية للمتلقي أول ما يرى اللباس الذي ترتديه الشخصية، فضلا عن أنها يمكن أن تعبر عن الفترة الزمنية أو العصر الذي تقع فيه الأحداث، كما أنها يمكن أن تحدد الفترة العمرية للشخصيات.

وتظهر أهمية الأزياء عموما في المسرح من خلال وظيفتها الدلالية وعلاقتها بعناصر العرض الأخرى، كما أنها تساهم في إظهار العلاقات بين شخصيات العمل المسرحي، وتوحي بالفضاء المراد صناعته أو بناؤه.

وفي العرض المسرحي " فاوست والأميرة الصلحاء " غفلت الأزياء المساحة الأكبر إلى جانب باقي عناصر العرض الأخرى، لأن هذا العرض في أصله عبارة عن حفل تنكري. فقد ساهمت الأزياء هنا إسهاما كبيرا في إظهار العلاقات بين مختلف شخصيات العمل المسرحي، كما أن كل شخصية من العرض المسرحي حملت جملة من الدلالات والإيحاءات التي تعبر عن أبعاد الشخصية المجسدة، لأن الأزياء هي العنصر الذي يعطي صورة جزئية للمتلقي أول ما يرى الناس الذي ترتديه الشخصية.

وبذلك تم تشكيل أزياء الشخصيات وفق ما تمتلكه وتتميز به كل شخصية، وبالتالي استطاعت أن تعكس كل شخصية أبعادا اجتماعية، فمثلا نجد أن شخصية " فاوست " قد طغى على أزيائها في النفس الأول من المسرحية اللون الأبيض، بكل ما يحمل هذا اللون من معان وأبعاد ترتبط بالبياض وما يخلقه من انفعالات وإحالات، كوضوح الرؤية والثقة بالنفس وجلال الشخصية ونقائها، كما أن البعد الذي أراده الكاتب من هذا الزي يدل على أن

الشيخ أصبح عالما كبيرا مسنا لأن عادة ما يدل اللون الأبيض ويرمز بل إلى علماء الدين والفقهاء.

وبانتقالنا إلى شخصية مياسة فإننا نجد أن زيتها المطرز بالذهب والذي تعددت فيه الألوان كشف لنا عن خصوصياتها، بما تحمل من سمات ترتبط أساسا بأبعاد شخصيتها كإمرأة راقية، كما عكس ذلك خلال الشخصية وما تحمله من وقار ومهابة، كما أن الذيل الطويل الذي تجره خلفها فهذا يدل على أنها من أصحاب المجتمع الراقى، ويدل تعدد الألوان في الزي الذي ترتديه مزاج الشخصية وحالتها النفسية، فهي شخصية مرحة وسعيدة، فالوظيفة الجمالية التي أداها الزي هنا أنه كشف لنا عن الأفكار غير الظاهرة للشخصية وذلك ما أكد أن لهذه الشخصية حضورا متفردا ومميزا بين شخصيات العرض المسرحي.

كما نلاحظ أن شخصية " فاوست " تظهر في النفس الثاني من المسرحية بثياب فاخرة على عكس ما كانت ترتديه، فهذا يدل على عودة شبابه وحيويته، كما أنه أصبح بإمكانه فعل كل ما يريد تحقيقه والوصول إليه.

ومن بين الأزياء أيضا الأكثر ظهورا في المسرحية زي الإمبراطور الذي يرتديه الأحدث، فهذا يدل على سلطته وجبروته ومدى سيطرته وملكه العظيم وحكمه الشامل.

حيث نجد أيضا الزبيق وهو في زي القضاة في النفس الأول من المسرحية ليدل ويعكس مدى عدله وقضائه بين الناس بحكم الشرع، ليظهر في النفس الثاني من المسرحية مرتديا سروالا قصيرا وحذاء كبيرا لا يناسبه، فهذا عكس لنا مدى تواضعه ونضوجه الفكري وذلك ما يوحي أنه واثق من نفسه ولا يرى أن العبرة في الملبوس بلا في اللابس كما يدل أيضا على شخصيته المستهزة بالنسبة لبقية الشخصيات.

ونصل في الأخير إلى أن الأزياء امتلكت الدلالة الحاصلة لمدلولها الواضح والصريح الذي لا يقبل التشكيك واللبس، كما أن الأزياء هنا منحت المسرحية حضورا مؤثرا في تشكيل

الأثر الفني والجمالي لهذا العرض، كما أنها ساهمت أيضا بشكل جمالي في دعم الفكرة الأساسية للعرض.

### 2-3- الديكور:

يمثل الديكور المسرحي عامل أساسي ومهم جدًا في العرض المسرحي إذ أنه يعطي الجو العام للمسرحية ما يدور من أحداث وحقائق ومفاهيم وأخلاقيات وأحاسيس، وهو الذي يعطي الانطباعة الأولى للجمهور عن كل ما يراد توصيله من مفاهيم وأحاسيس إليه . و "يعرف الديكور بأنه تلك المجموعة من الآليات الخاصة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو من مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي مرتبط في احياءاته ورموزه بمضمون النص المسرحي فهو الذي يعطي للنص المسرحي قيمة جمالية ودرامية"<sup>1</sup>

وتساهم في تكوين الصورة المشهدية للحدث المسرحي وهذا يعني أن الديكور وسائر عناصر السينوغرافيا، ليست وحدات عرضية أو ثانوية في قيام المسرحية، توضع فوق الخشبة اعتباطاً، بل تخضع لمتطلبات السمع والرؤية والنور والظل والأمن الخاصة بالفضاء الأكبر، فضاء قاعة المسرح"<sup>2</sup>.

كما أن "الوظيفة التقليدية للديكور هي تعيين وتحديد مكان وقوع الحدث المسرحي، فهو إذن مرتبط بالمكان الذي هو في الأصل مجموعة من الأمكنة التخيلية في العرض المسرحي التي قد تحضر بشكل متعاقب وقد تحضر بشكل متزامن معا وقد تحضر بشكل متوازن متناوب في الظهور على الخشبة"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>ماري إلياس و حنان قصاب حسن: معجم المصطلحات المسرحية، ص420.

<sup>2</sup> حنان عبد الحميد العناني: الدراما والمسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، الأردن، ط4، 1993، ص49.

<sup>3</sup> عبد المجيد شكير: جمالية الاشتغال التقني في العرض المسرحي، مجلة الأدبية، طنجة- المغرب، 24 مارس 2010، ص13.

في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" نلاحظ أن الديكور مكون من بعض القطع الثابتة غير المتحركة، وهذا ما يمكن الممثل من الحركة بسهولة فوق الخشبة، لأنه أثناء الأداء يحتاج إلى حيز مكاني مناسب يجعله يتحرك بحرية وسلاسة داخل الفضاء السينوغرافي، فلا تكون هناك حركات غير مكتملة أو متعثرة، وهذا ما ينتج للمتلقي صورة مريحة.

ولمكونات الديكور هذه وظائف فنية أيضا، حيث استعملت في تحديد المستويات الأفقية للخشبة، وكذلك استخدمت كمنصات تحمل أجساد الممثلين، مما ساعد في الأداء الحركي للممثلين مثل ما ورد هنا: "أأخذ من يده ويصعد به فوق مصطبة خشبية عالية...".<sup>1</sup>

كما نلاحظ إنه من الممكن أن يكون هناك تناسب معين بين عدد الممثلين وعدد قطع الديكور في العروض المقدمة لهذه المسرحية - لأنه يمكن قراءة النص المكتوب قراءة إخراجية تجعلنا نتوقع ما حدث على خشبة العرض المسرحي انطلاقا من النص وهذا ما حقق توازنا وظيفيا بين الموجودات على الخشبة وقد أحالت تلك البساطة في الديكور على تحكم فني في التصميم.

كما استطاع الديكور هنا أن ينقل لنا الحوار المسموع بأيقوناته المرئية، حيث شكّل لنا انطبعا أوليا عاما عن المسرحية منذ الوهلة الأولى:

"فتطالعنا أول مرة وهي عبارة عن حبال متقاطعة، علق عليها ألوان مختلفة من الملابس، يمكن أن نميز فيها ملابس الجند والرهبان والقضاة والعمال والمساجين والمشعوذين والمهرجين والدرائش...".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد: فاوست، والأميرة الصلحاء ص219.

<sup>2</sup> المصدر نفسه: ص206.

فمنذ البداية يتبين من خلال الديكور بأن المسرحية عبارة عن حفل تنكري يحظر فيه عامة الناس وبمختلف المستويات من الجند، والقضاة، والمساجين، والمشعوذين، وال دراويش، والمهرجين...، فهو هنا عكس لنا المستوى الاجتماعي لكل شخصية من العمل المسرحي. كما ساعد على الإيحاء بالجو العام للمسرحية وهذا كله يعتبر من الأبعاد الفنية التي ساهم الديكور في توضيحها.

والى جانب كل هذا أدى الديكور وظيفة جمالية ووظيفة درامية.

وقد عبر بشكل كبير عن القيم الجمالية والدرامية لمضمون المسرحية، واستطاع أن ينقل الحياة الحقيقية على المسرح، وذلك من خلال حسن تعامل الممثل مع مختلف قطع الديكور على أنها حقيقية رغم أنها غير واقعية إذ لا تفصيل دقيق في تقديمها على الخشبة، كما أنه أعطى قيمة فنية وجمالية من خلال الخطوط والألوان الموجودة على الخشبة.

## 2-4- الموسيقى:

"إحتلت الموسيقى مكاناً هاماً في العملية المسرحية على المستوى العرض، إذا إستخدمت كفاصل بين المشاهد المسرحية، واستعملت ضمن نسق الأحداث والمواقف من أجل المساعدة على إبراز الجو العام للمسرحية والحالات التي تحياها الشخصوس على ركع المسرح، كما إنفردت الموسيقى بوظيفة جمالية متميزة، باعتبارها تجسد الحالة النفسية للشخصيات داعمة الإيقاع العام للمسرحية، مبرزة الإنفعالات ومغذية لها، وهذا ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح اليوناني."<sup>1</sup>

"كما تستخدم الموسيقى مؤثراتها الصوتية في الإيحاء بالواقع، وكذلك لرفع قيمة الأثر الدرامي بذلك جواً ملائماً للأحداث المسرحية، مقوية الموقف الدرامي وموضحة إياه، كما

<sup>1</sup> لينظر: أرسطو: فن الشعر، ترجمة ابراهيم حمادة، ص160.

## الفصل الأول: الأبعاد الفنية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلحاء

تزيد الموسيقى وتتقص مثلها مثل الحوار الدرامي، مبتكرة نوع من الوجدانية التي تنقل المتلقي إلى عالم الأحداث التي يراها أمامه على خشبة المسرح<sup>1</sup>

يرصد المؤلف عبد الكريم برشيد البث الموسيقي في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء، يقوم بتكريرها خمس مرات من ناحية استخدامه، ومثال ذلك:

"المجموعة: (تغني وهي تغير ملابسها):

أيا زمان قل لي بالله

كيف الإنسان يصبح سواه

كيف الغراب يصبح طاووسا؟

كيف السفينه يصبح فقيها؟

أيا زمان أين الأمان<sup>2</sup>

الشحاذ: (ينشد بشكل ترتيلي):

إلى حتفي تسعى قدمي

أرى قدمي أراق دمي

فما انفك من ندمي

وهان دمي وها ندمي<sup>3</sup>

هذا الإرشاد الذي استعمله عبد الكريم برشيد تؤدي وظيفة فنية هي إثارة التشويق لدى المتلقي، وتساعد المتفرجين بالإستمتاع بالعرض، فهكذا يتلقاها بآلية تجعله يدرك من خلالها فكرة المسرحية وصراعها فهي ساهمت في نقل المتلقي من حالة إلى حالة وذلك من خلال ما تتركه في نفسيته من إحساس، فيعيش معها مختلف أجواء المسرحية.

<sup>1</sup>ينظر: أبو الحسن سلام: الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، د ط، 2004، ص90.

<sup>2</sup>عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص209.

<sup>3</sup>المصدر نفسه: ص233.

كذلك تساعد الممثل على أن يبرز طاقاته، حيث نجد المجموعة تقوم بالغناء لكسر الروتين لكي لا يصاب المتلقي بالملل والضجر، فهي تقوم بتغيير إيقاع المسرحية حيث لا تبقى علة نفس السياق من بدايتها إلى نهايتها.

فهو فن يستجيب له العقل بطريقة فنية هزت مشاعر المتلقي.

# الفصل الثاني:

الأبعاد الجمالية في مسرحية

فاوست و الأميرة الصلحاء

1. البعد الإحتفالي.

2. البعد التراثي.

3. البعد العبثي.

4. البعد الملحمي.

يعتبر المسرح روح الإنسان وعقله، حيث يساعده على التعبير عن مكوناته ومختلف انتماءاته العاطفية كانت أو الإنسانية، وكل هذا يترجمه العرض المسرحي الذي هو في مفهومه وحدة عضوية تضم مجموعة من العناصر الأساسية المترابطة ذات أبعاد جمالية. ونحن ندرس نصوصا مسرحيا " فاوست والأميرة الصلحاء" من خلال تشكيله الفني وجدنا أن أهمية العمل المسرحي لا تكمن فقط في الجوانب التقنية الفنية، بل تمثله مجموعة من الأبعاد الجمالية نشير إلى بعضها:

1- البعد الإحتفالي

2- البعد الملحمي

3- البعد التراثي

4- البعد العبثي

### 1. البعد الإحتفالي:

قبل النظر إلى هذا البعد في المسرحية واستنتاج معالمه يجب أن نشير على مفهوم الإحتفالية والمسرح الإحتفالي:

يرى "مصطفى رضاني" بأن المسرح الإحتفالي "هو تجربة تختزل جزءا من عمر المسرح العربي -ومنه المغربي طبعاً- وهذا أنه يعني أنه يمثل في حد ذاته ريبورتورا معرفيا وفكريا وجماليا"<sup>1</sup>، إذ تعبر هذه التجربة عن تصورات نظرية اصبحت مرجعا للخطاب الجماعي الإبداعي والنقدي، وتمثلت مع المبدع المسرحي "عبد الكريم برشيد" الذي كان أول من وضع خطوات تنظيرية للمسرح الإحتفالي.

ولا يمكن التسليم بوجود نظرية أو تيار أو اتجاه في غياب كم إبداعي يعكس هذا التنظير. ويقول "عبد الكريم برشيد": "... عرف المسرح العربي قفزة جديدة، وستبقى كذلك جديدة إلى أن يظهر ما يعطيها صفة القدم، وقد تجلّت هذه القفزة في الإجتهد والتجريب

<sup>1</sup> مصطفى رضاني: مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز، مطبعة نزيهة بركان، ط1، 2007، ص06.

والبحث ومحاولة المزوجة بين النظرية الفكرية والممارسة العلمية، وبهذا ينتقل المسرح العربي إلى المرحلة الثالثة، أي مرحلة البحث عن نظرية فكرية ذات بعد فكري وجمالي<sup>1</sup> حيث نجد عبد الكريم برشيد يعرف الإحتفالية في قوله: "إن الإحتفال إذن، وفي معناه العام، هو الديوان الذي يتضمن كل ثقافات الشعوب والأمم المختلفة، فهو يتضمن الكلمة، ويتضمن الصورة الحية ويتضمن الحركة، ويتضمن الرقص، ويتضمن الغناء، ويتضمن الإنشاد الديني، ويتضمن الإشارة ويتضمن العلامة، ويتضمن الرمز، وهو بهذا عنوان ثقافي وحضاري لا يمكن أن يخلو منه أي مجتمع من المجتمعات.<sup>2</sup> ويظهر لنا أن الإحتفالية رؤية تركز بالأساس على اعتبار الظاهرة الجماعية تشكل أهم المصادر التي تفرز محتوى أشكال التعبير بواسطة الإحتفال وإن الإحتفال عند عبد الكريم برشيد وعند جماعة المسرح الإحتفالي جوهر الحياة في كل تجلياتها، فهو "رؤية للوجود، وهو موقف حيوي له معناه ومغزاه بكل تأكيد وأيضا له وظائفه الوجودية والاجتماعية والاقتصادية والنفسية والذهنية والعلاجية التي يقوم بها"<sup>3</sup>. وهو بذلك "المعادل الموضوعي للحياة - كل الحياة - وذلك بحيويتها وفي حركتها وفي تحولاتها"<sup>4</sup>، وجاء في البيان الأول لجماعة المسرح أن الإحتفال هو "لغة أوسع وأجمل وأعمق من لغة اللفظ، ومن لغة اللحن ولغة الإشارات، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة والوجدانية والفعالية"<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد: أشكال المسرح العربي، مجلة البيان، الكويت، ع4، سنة 1984، ص.180

<sup>2</sup> عبد السلام لحبابي: عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الإحتفالي، اديسوفت، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2015، ص123.

<sup>3</sup> عبد الكريم برشيد: فلسفة التعييد الإحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012م، ص74.

<sup>4</sup> المصدر نفسه: ص74.

<sup>5</sup> جماعة المسرح الإحتفالي: البيان الأول، مجلة البيان الكويتية، الكويت، العدد:163، 1 أكتوبر 1979.

## الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلحاء

ولذلك فإنّ الإحتفال حسب تصورهما لا يقتصر على الأفراح والمسرات بل يتجلى أيضا في التعازي والأفراح، فالإحتفال "لا يعني دائما الفرح إنه الحياة في تناورها وتناقضها وفي أشكالها المتباينة"<sup>1</sup>.

ويقوم الإحتفال على التحدي وكسر رتابة الحياة، لذلك ربط برشيد بين الإحتفال والحفل أو العيد، على أساس أن الناس في العيد يخرقون ملل الحياة العادية، وأنّ الحفلة هي لحظة فيها زخم خاص لأنها تفترض نوعا من التمرد.<sup>2</sup>

كما يدعو الإحتفال إلى التحرر من قيود الزمان والمكان لخلق زمن مغاير يخفي فيه الماضي والحاضر والمستقبل ليحل محله الزمن الإحتفالي الذي لا تقيد حدود الزمان والمكان.

ويلخص برشيد مفهومه للإحتفال في قوله: "إن الإحتفال إذن، وفي معناه العام، هو الديوان الذي يتضمن كل ثقافات الشعوب والأمم المختلفة، فهو يتضمن الكلمة، ويتضمن الصورة الحية ويتضمن الحركة، ويتضمن الرقص، ويتضمن الغناء، ويتضمن الإنشاد الديني، ويتضمن الإشارة ويتضمن العلامة، ويتضمن الرمز، وهو بهذا عنوان ثقافي وحضاري لا يمكن أن يخلو منه أي مجتمع من المجتمعات"<sup>3</sup>.

والإحتفالية بذلك هي محاولة لتأسيس مسرح يكون مغايرا للمسرح الراهن ومتميزاً عنه، فهو إذن لقاء عام يدعو إلى المشاركة الوجدانية، والتحرر، تتلاشى فيه القيود لكسر رتابة الحياة سعيا لخلق عالم جديد.

إنّ المسرح الإحتفالي يعمل على إحياء فعل ما، ويعزز الظاهرة بمشاركة الجميع على عكس المسرح الملحمي "البريختي" الذي ينعت به بأنه يروي الفعل الإنساني، ويستعمل أسلوب

<sup>1</sup> ريمة الشايب : مسرح عبد كريم برشيد بين الإحتفالية وصناعة الفرجة ،ص65.

<sup>2</sup> ماري إلياس وحنان قصاب حسن : المعجم المسرحي ،ص6.

<sup>3</sup> عبد السلام لحبابي: عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الإحتفالي، ص123.

الحكي لما هو كائن أو ما كان، في حين المسرح الأرسطي (الدرامي) يركز على حدث وقع في الماضي، وتوصل إلى أن المسرح الإحتفالي يقوم ويبنى منطلقاته لأجل رفع الحواجز بين حقيقة الواقع وخيال الوهم.<sup>1</sup>

وعلى العموم يمثل المسرح الإحتفالي -كأحد اتجاهات المسرح العربي- مسيرة تحمل تحديات ذات صيرورة تاريخية ترتبط بفترات زمنية طويلة.

وقد "أصبح تيارًا مسرحيا متكاملًا، وذلك مع إغتنائه بتجارب وأسماء من العالم العربي، ومع ظهور مسرح السرداق في مصر ومسرح الفوانيس في الأردن، ومع صدور بيانات، وإجتهادات تنظيرية وإبداعية متعددة".<sup>2</sup>

ويتجلى مما سبق الحرص الدائم من رائد الإحتفالية، والمسرح الإحتفالي عبد الكريم برشيد الدفاع عن التظير لهذا التيار المسرحي كزّد على المشككين والرافضين لهذا الاتجاه، عبد كريم برشيد قائلاً: "الإحتفالية عرفت أوج قوتها وبروزها مع انتصارات 1973م، وبعدها بدأت بالإنكسار...".<sup>3</sup>

يسعى المسرح الإحتفالي إذن لتأسيس مسرح عربي ينبع من طابع الخصوصية الناتج عن الظروف التاريخية التي عاشتها المجتمعات العربية بحكم أن لكل مجتمع مواقفه، ووسائله الإحتفالية اليومية التي تميزه، وهذه الخصوصية "هي التي تشكل بحق، هوية المجتمع العربي ومن هنا كان على الإحتفالية أن تلجأ إلى إعادة النظر في المسرح السائد بوصفه مسرحاً شكلياً وسلبيًا، لا يعبر عن طموحات الإنسان العربي، ولا يستجيب لطبيعة

<sup>1</sup> ينظر: عبد الكريم برشيد: المسرح الإحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1989-1990، ص14.

<sup>2</sup> عبد الكريم برشيد: الإحتفالية وهزات العصر، منشورات الفن والثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص38.

<sup>3</sup> نادر القنا (حوار مع الباحث) بمناسبة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، بتاريخ 29 ماي 2011.

## الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلحاء

التحديات والرهانات التي يمر بها الوطن العربي في الوقت الراهن، وبهذا تعد الإحتفالية في أساسها ثورة على كل الأشكال التعبيرية المهادنة، وعلى المبتذل والسلبى<sup>1</sup>.

أي إن رواد المسرح الإحتفالي حاولوا إيجاد البديل وذلك بالتمرد على شكل المسرح السائد من خلال تجاوز الشعرية الكلاسيكية التي نَظَر إليها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، وقد تم وضع مجموعة من الخصائص يتفرد بها المسرح الإحتفالي ويمكن حصرها فيما يلي وفق البيانات الثلاثة الأولى للإحتفالية:

### التواصل الوجداني وإشراك الجمهور:

يمثل فعل التواصل الخاصة الأساسية لهذا المسرح من خلال رحلة البحث عن جوهر الظاهرة المسرحية باعتبار الإحتفال هو شكل من أشكال التعبير الإنساني، إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض، ومن هنا كان ديوانا ناطقا ومتحركا للوجدان الإنساني عبر التاريخ إنه تعبير آني وتلقائي<sup>2</sup>.

ويؤكد عبد الكريم برشيد بأن: "المسرح الإحتفالي بحث عن الطريق الأقصر إلى الجمهور، الطريق الذي يحقق التواصل والمشاركة الوجدانية، ويملك أكثر من سواه إمكانية تعرية الواقع وكشف الزيغ عنه"<sup>3</sup> كما أنه يرفض ولا يزال يرفض ما دعا إليه برتولد بريشت في المسرح الملحمي بتعطيل الحواس التي تمثل مجموع الدوافع التي ترسخ المشاركة الجماعية، وذلك بتغليب استحضار العقل في الخطاب المسرحي، وقد ورد في مقام مخاطبة شعور الإنسان على لسان محمد عزام: "أن كل وعي يدخل العقل مباشرة ويغير مرور على الحواس يبقى مجرد تفكير، فمعرفة الإستغلال مثلا، معرفة نظرية، لا يمكن أن تغيّر شيئا"<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> ابن ذهبية بن نكاع: التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، دكتوراه دولة، جامعة وهران، 2006/2005، ص123.

<sup>2</sup> عبد الكريم برشيد: المسرح الإحتفالي، ص49.

<sup>3</sup> المصدر نفسه: ص150.

<sup>4</sup> محمد عزام: المسرح المغربي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، دط، 1987، ص151.

تحرير المتلقي (المشارك) من المشاهدة الآلية:

يتميز المسرح الإحتفالي عن باقي الإتجاهات المسرحية الأخرى، سواء ما يتعلق بالمسرح الأرسطي أو المسرح الملحمي، بكونه يهدف إلى تحقيق عملية التحفيل وهي محاولة إعادة الحفل -الإحتفال- من طرف الجمهور الذي يعتبر أساس العملية المسرحية الإبداعية ويؤكد في هذا الصدد "برشيد": "وبذلك يكون مسؤولاً على ما يقع ولأنه شاهد فهو مطلوب بالشهادة، أي أن يكون جزءاً من الحدث الذي لا يمكن الإكتفاء بالتفرج عليه كما يقع في المسرح التقليدي"<sup>1</sup>.

ونستخلص سمات المسرحية الإحتفالية عند عبد الكريم برشيد من خلال معرض تشخيص للمسرحية الإحتفالية في النقاط التالية:"

- (1) تتسم ببنية غير بسيطة، وغير تقليدية، وغير مدرسية.
- (2) أنها إبداعات مركبة ومعقدة، يتجاوز فيها الشعري والنثري، ويتقاطع فيها المعرفي والجمالي، وتتكامل فيها الصناعات الأدبية والفنية المختلفة، ويتعايش فيها الواقعي والتاريخي، ويتداخل فيها الملحمي والأسطوري.
- (3) هي مسرحيات لا تلتزم بما هو متداول من القواعد.
- (4) حققت الإثارة والإدهاش من خلال عناوينها الغريبة، ومواضيعها الجادة والجديدة، ومضامينها الفكرية والفلسفية ذات البعد الإنساني والكوني والشمولي.
- (5) هي مسرحيات لكل الأجيال ولكل الطبقات ولكل الأزمان ولكل الأجناس"<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> عبد الكريم برشيد: مدخل لفضاء المسرح الإحتفالي، مجلة كلمات، فصيلة تصدر عن أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، ع7، 1986، ص144.

<sup>3</sup> ينظر: عبد الكريم برشيد: فلسفة التعييد الإحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص15.

ونلاحظ في الأخير أن مسرحيات عبد الكريم برشيد غلب عليها طابع الإحتفال الذي هو لقاء عام يدعو إلى المشاركة الوجدانية، والتحرر، تتلاشى فيه القيود لكسر رتابة الحياة سعيا لخلق عالم جديد.

وظف عبد الكريم برشيد في مسرحية "فاوست و الأميرة الصلحاء" المنحنى الإحتفالي بكل أبعاده ومستوياته، وذلك من خلال الشخصيات المتواجدة في هذه المسرحية وجعلها تعانق هموم الإنسان المعاصر، مطعما إياها بمظاهر الإحتفالية المختلفة. ومن مظاهر الإحتفالية التي إلتسناها تقسيم المسرحية إلى خمسة أنفاس إحتفالية، حيوية ناضجة بالحياة والحركة، وليس إلى فصول ومناظر ومشاهد كما في المسرحيات الكلاسيكية، مثال ذلك:

النفس الأول: - أيا زمان قل لي بالله<sup>1</sup>

النفس الثاني: مات فاوست...عاش فاوست.<sup>2</sup>

النفس الثالث: أين أنت موجود؟<sup>3</sup>

وذهب عبد الكريم برشيد إلى أبعد من ذلك حيث اعتبر أن تسمية مشاهد ومناظر مجرد لوحات مادية نراها ونسمعها دون أن نحياها على عكس تسمية نفس التي يرى أنها إستجابة حقيقية لمضمون الإحتفال لأن الأساس في الحفل هو "نحن" إحساسا وفكرا وتصورا وزمنا كما لو إن "نحن" لا تعبر عن حياتها إلا بتعاقب أنفاسها الحارة.

ونلاحظ توظيف برشيد لمصطلحات درامية دالة على الإحتفال، مثال ذلك:

يسمع قرع أجراس صغيرة.<sup>4</sup>

تتدلى من فوق لافتة كتب عليها (مرحبا بالجميع في الحفل التنكري)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص206.

<sup>2</sup> المصدر نفسه: ص212.

<sup>3</sup> المصدر نفسه: ص.217.

<sup>4</sup> المصدر نفسه: ص206.

وذلك من أجل كسر الرتابة فلا يحس المتلقي بالملل والضجر، كذلك ساهمت على تغيير إيقاع مستويات المسرحية ومساعدة المتلقي للإستمتاع بالعرض.

ومن مظاهر الاحتفال التي وظفها برشيد أيضا "السخرية والاضحاك":

الأحدب: أريد لباس إمبراطور عظيم(ينفجر الجميع ضاحكين)

الزبيق: (بالعامية) أو لني أش كيقول هذا السفية؟ ضاحكين)<sup>2</sup>

الزبيق: راه مامولاك ما والو ، ما فيتينك غير بهار الدربلة خذاها وهنينا هاك اربح بها،

أوكن أنت مولاي وسيدي الزبيق: راه ما مولاك والو أمولى (يضحك الجميع)<sup>3</sup>

مياسة: ولما لا؟ أنا إبنة الطحان مياسة، هوايتي زرع الألغام في الأرض وفي صدور

الرجال أيضا أنني أطحن عشاقني (تضحك في سخرية) أنني أقرأ الخوف في عينيك أيها

الغريب، لقد صدقتني (تضحك) نسيت أن أخبرك بأنني أحب المزاح، ليس مع كل الناس

طبعاً، ولكن فقط مع الأقرباء مثلك، لم تخبرني بعد من أين أنت أيها الغريب؟<sup>4</sup>

وإن السخرية والإضحاك من الأنماط التعبيرية التي تضيفي الفرح والحيوية على العمل

المسرحي من أجل إنارة التناقضات الاجتماعية وبلورتها من خلال تعارض الأقوال والأفعال.

ومن جانب آخر نجد أن برشيد بنى مسرحيته على تقنية المسرح داخل المسرح من

بدايتها إلى نهايتها، من منظور أن كل شخصية لا تمثل نفسها، وأيضا أن هذه التقنية

مرتبطة كل الارتباط بالتراث الشعبي من خلال أشكاله المختلفة كالحلقة والراوي الشعبي،

ويتضح ذلك من خلال قوله: "فتدخل مجموعة من المدعوين، يرتدي الجميع ملابس غير

مسرحية.<sup>5</sup>

<sup>1</sup>المصدر السابق:207.

<sup>2</sup>المصدر نفسه:208.

<sup>3</sup>المصدر نفسه: ص209.

<sup>4</sup>المصدر نفسه: ص216.

<sup>5</sup>المصدر نفسه: ص206.

## الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلحاء

الخياط: لنستأنف اللعبة إذن ليلبس كل واحد ما شاء، البسوا أعماركم وأقداركم الجديدة، كونوا ما شئتم...<sup>1</sup>.

وقد استخدم في ذلك إجراءات عديدة منها: إظهار تناقضات الشخصية مثل شخصية فاوست التي بدت لنا في بداية المسرحية شيخا طاعنا في السن، ثم تحولت إلى شاب في مقتبل العمر وهنا يظهر تناقض في هذه الشخصية.

كما نجد شخصية مياسة التي كانت في بداية المسرحية مجرد امرأة غجرية بسيطة لا تمتلك صفات الجمال وتحولت إلى امرأة ملكية فائقة الجمال ذات سلطة ونفوذ. ونجد كذلك شخصية الأحذب الذي كان مجرد حارس مقبرة وتحول إلى إمبراطور عظيم.

والشيطان الذي كان في بداية المسرحية عبارة عن إنسان "خياط" ثم تحول على شيطان ماكر.

كما نجد في هذه المسرحية المونولوج بوفرة فهو خاصة من خصائص المسرح داخل المسرح ومثال ذلك:

"الإمبراطور: اللعنة عليك أيتها الحياة، ألم يكفك أن أكون أحدبا حتى زدتنى العور؟ تكرهينني بلا شك، ولكن كراهيتي أشد وأكبر، لقد أخذت مني كل شيء، جردتني من الوسامة والحب أيضا"<sup>2</sup>.

"فاوست: (وحده داخل بقعة ضوء) كم هي ساحرة هذه الإغراءات اللعينة؟ وكم أنت ضعيف وتافه يا فاوست؟ أنت ريشة في مهب الرياح المهاجرة. أنت لا شيء لا شيء"<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص208.

<sup>2</sup>المصدر نفسه: ص217.

<sup>3</sup>المصدر نفسه: ص224.

## الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فوست و الأميرة الصلحاء

الزبيق: (ينادي) عبد الموجود أين أنت يا ملعون؟ ابنة الطحان تطلبك حالا حالا...آه ابنة الطحان، قالوا عنها جميلة لأن الجمال يشتري.

قالوا كذلك ابنة الطحان نكية لأن الذكاء موجود في السوق، وقالوا بأن ابنة الطحان بنت الحسب والنسب لأن كل شيء يشتري في هذا البلد السعيد".<sup>1</sup>

أظن أن الأمر يتعلق بالاندماج الوجداني لأن هذه الأغاني أو الأناشيد تجعل المتلقي يقظا بما يحدث من حوله على الخشبة مما يساعده على فهم الواقع و تعريته وبالتالي التفاعل معه - ولكن ليس على الطريقة البريختية بما يعرف بالتهريب-، مما يؤدي إلى تحرير الإنسان من التمثيل والسكونية.

وتظهر لنا ميزة أخرى ألا وهي خاصية الإنشاد حيث نجدها في هذه المسرحية بوفرة أيضا ومثال ذلك:

"المجموعة (تغني أمام الجمهور وهي ترتدي الملابس المسرحية أمام الجمهور)

أيا زمان قل لي بالله.

كيف الإنسان يرجع سواه؟

كيف جلادي يصبح قاضيا؟

كيف الغراب يصبح طاووسا؟

كيف السفية يصبح فقيها؟

أيا زمان؟ أين الأمان؟<sup>2</sup>

الشحاذ (ينشد بشكل ترتيلي)

"إلى حتفي تسعى قدمي

أرى قدمي اراق قدمي

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص215.

<sup>2</sup>المصدر نفسه: ص208.

فما أنفك من قدمي

وهان ندمي وها ندمي"<sup>1</sup>.

فقد استخدمها برشيد لأنها جسدت لنا حقيقة التواصل المشترك بين الشخصيات والمتلقين، فهي المنظور الإحتفالي يعمل الغناء على تحقيق الاندماج الوجداني لأن هذه الأغاني أو الأناشيد تجعل المتلقي يقظاً بما يحدث من حوله على الخشبة مما يساعده على فهم الواقع وتعريفه وبالتالي التفاعل معه، ولكن ليس على الطريقة البربختية بما يعرف بالتغريب، مما يؤدي إلى تحرير الإنسان من التمثيل والسكونية.

كما أنه ساعد على تحقيق متعة المشاهدة والتأثير على المتلقي، لأن الجمهور بطبعه يحب جمال الأدب، وتجذبه حالة الطرب، والصوت الجميل، والمعاني الجميلة التي يضعها الغناء. ثم إن هذه الأغاني المختارة حاملة لرسائل معينة تتعلق بمواقف وأفكار معينة يريدتها برشيد.

فهو تقنية فنية جمالية ساهمت في تدعيم الرسالة المسرحية الإحتفالية.

ومن مظاهر الإحتفالية التي نجدها في هذه المسرحية كسر الجدار الرابع والخط الأرسطي، وذلك من خلال رفض الطريقة الكلاسيكية وتجاوزها بعدم الخضوع للتركيب الثلاثي: مقدمة، وعرض و خاتمة، وعدم تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد - كما سبق الذكر - لأن الإحتفاليين يسمون الفصل المسرحي بالحفل أو النفس.

النفس الأول:- أيا زمان قل لي بالله -

النفس الثاني: -مات فاوست - -عاش فاوست.

تظهر فكرة كسر الجدار الرابع من خلال مدى اندماج الجمهور بالممثلين في تقديمهم حفلهم الدرامي، من خلال المشاركة الوجدانية بينهم.

"المصور: لا تلتفتوا إلي أيها الناس تصرفوا بشكل طبيعي، اشتغلوا ودعوني أشتغل"<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص233.

"الزيبق: (للجمهور) أرجوكم، لا تضحكوا أيها الناس، لأن العبرة في الملابس -وهو أنا- لا في الملبوس"<sup>2</sup>.

## 2- البعد التراثي:

يؤدي التراث دورًا أساسيًا في ترسيخ وتأسيس ثقافة الأمم السابقة وتاريخها، بإعتباره الوعاء الحافظ الذي من خلاله تستمر تلك الثقافات، لاسيما التراث الشعبي الذي يعد وعاءًا للقيم، والعادات والتقاليد، والمعارف.

يجد المسرح في التراث ما يضمن له تحقيق أهدافه التي يسعى لتحقيقها ألا وهي غالبًا ما تكون التعبير عن الواقع المعاش.

ومن هنا نجد أن "عبد الكريم برشيد" استسقى من مختلف المصادر التراثية في مسرحه، فنجد أن أغلب المصادر لها أثر كبير في مسرحه، ولم يكن توظيفه للتراث بدرجة واحدة.

كما نجد أن بعض الشخصيات في المسرحية تدافع عن أفكارها من منطلق ديني، لما تملكه الفكرة الدينية من تأثير ثابت في أذهان الناس مثل ما قال:

- الزيبق: ...إسمع إذن حفظك الله...<sup>3</sup> أعوذ بالله ما بيني وبينك غير الحق<sup>4</sup>
- أعوذ بالله من الجهل والأمية<sup>5</sup>
- الزيبق: ...أقول إن ذلك تم بالطرق الشرعية...<sup>6</sup>

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص212.

<sup>2</sup>المصدر نفسه: ص208.

<sup>3</sup>المصدر نفسه: ص217.

<sup>4</sup>المصدر نفسه: ص218.

<sup>5</sup>المصدر نفسه: ص231.

<sup>6</sup>المصدر نفسه: ص215.

فكل هذه الألفاظ إن دلت على شيء فهي تدل على مدى قوة الوازع الديني لدى الزبيق ومدى تشبثه به.

فبهذا الأسلوب أوصل "برشيد" أفكاره، فبدت قريبة من ذهن المتلقي "المتفرجين" ووجدانهم، وفي الأخير نلاحظ أن اللفظ الديني والأفكار الدينية حاضرة بوفرة في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" لأنها ساهمت في تيسير الحدث وتوضيح مغزاه، كما أنها تؤثر في نفسية القارئ، لاسيما أن الإنسان العربي أدمن سماعها.

ويعتبر التراث من أهم مصادر المسرح الإحتفالي لأنه "مسرح شعبي بالأساس، ولما كان التراث بكل ما يحمل من تنوع وخصب يمثل ذاكرة الشعب، فقد كان لا بد أن يكون له مكاناً مهماً في إبداعنا المسرحي. إن المسرح كما رأينا لغة، ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته، هذه اللغة التي تخزن عليته وروحه وتطوراته، هذه أشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال التراث العربي"<sup>1</sup>

وذلك أن يتم استلهام كل ما من شأنه أن يساعد على كسر ماكان من نظريات أصبحت غير مقبولة من منظور المسرحيين العرب، وهي موجودة في الأصل في التراث العربي، كالفرجة، والمشاركة، والإجتماع... وغيرها من العناصر.

وإن من مظاهر التراث الشعبي في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء"

غياب عنصر الزمان والمكان الذي يعتبر من مظاهر "التراث الشعبي" تحديداً في "الحكاية الشعبية"، فالحكاية الشعبية لا يعرف لها زمان، ولا يمكن أن يحدد لها مكان فالفضاء بالنسبة لها مفتوح، وهذا ما لاحظناه في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" وذلك لأن القضية إنسانية تهتم المتفرج في كل مكان وزمان.

<sup>1</sup>محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي، (كتاب متضمن لمجموعة بيانات المسرح الإحتفالي من تقديم محمد السيد عيد)، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، 1994، ص 61.

كما نلاحظ من ميزاتنا أيضًا تعدد العوالم، لأن عالم الحكاية الشعبية من نسج خيال الإنسان الذي بإمكانه أن يصنع العالم ويحقق لنفسه كل ما يريده. ذلك أنه: عنها يخرج الإنسان بالافتراضات الخيالية لبناء فكر آخر يغيّره أو يماثله<sup>1</sup> وهذا تمامًا ما رأيناه في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" عندما غير كل واحد من الشخصيات قدره وفق ما كانت تمليه عنه مخيلته، وتعايش مع تلك الحياة الوهمية التي كان يفترضها ومثال ذلك:

"الإمبراطور: أريد تاجًا وصولجانًا وعربة..."<sup>2</sup>

وقد استخدم الكاتب هنا إحياءات، وقناعا يستحضر من خلال المستقبل الممكن عن طريق الخيال، وكذلك حرّته من التقيّد بالزمان والمكان، حيث وجد فيها ما يضمن له تحقيق هدفه وهو التعبير عن الواقع المعاش.

كما وظف أيضا من مظاهر التراث حوار بعض شخصيات المسرحية مع الجمهور وهذا يعتبر من مظاهر الأشكال التراثية المعروف في البيئة العربية كالراوي الشعبي، والمداح....

الزيبق: "وحتى إذا جلست هكذا، وأخذت أدرش مع هذه الوجوه الكريمة فالمفروض أنني أشتغل (بالعامية) كإين أسيدي ولا لالا هناك شيء أيها الناس يجب أن تضعوه في أذهانكم الموقرة، قولوا ما هو؟ والله لن أقول شيئًا إلا إذا سألتموني ما هو..."<sup>3</sup>

يعتبر الإرتجال فن مسرحي قديم، ظهر مع الإنسان البدائي الذي كان يعبر عن حاجاته الذهنية والوجدانية والحركية عبر التنشيط الذاتي، وإبداع فرجات إرتجالية عفوية وتلقائية وطبيعية تعبر عن مدى حريته الشخصية والفطرية والتلقائية وال عفوية والفورية.

<sup>1</sup>صفوت كمال: التراث الشعبي وثقافة الطفل، المركز القومي لثقافة الطفل، القاهرة، مصر، د ط، 1995، ص14.

<sup>2</sup>عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص207.

<sup>3</sup>المصدر نفسه: ص215.

## الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلعاء

الإرتجال من الآليات الدراما تورجيا لعرض فرجة مسرحية وهو في الحقيقة أول خطوة يلتجئ إليها الممثل لبناء شخصية فنية، وبناء ذاته فوق خشبة الركح ويستلزم الإرتجال أن يكون صاحبه ذا موهبة فنية عالية، وذا نكاه إجتماعي مميز من أجل أن يقدم فرجاته الدرامية للراصدين الحاضرين بشكل ممتع ومفيد.

مثال ذلك:

المصور: لا تلتفتوا إلي أيها الناس تصرفوا بشكل طبيعي، اشتغلوا ودعوني أشتغل.

الخياط: من يكون هذا الرجل؟

المصور: أنا عبد الموجود المصور، وأعتذر إن كنت قد تأخرت بالحضور، يمكنكم أن تستمروا في الإحتفال. إنني لا أريد استعدادا بليدا للتصوير لأن التصنع يقتل الحياة في الصورة.<sup>1</sup>

من خلال هذا المثال يتضح بأن النص المسرحي هو مجرد تخطيط يعطي فرصة للإرتجال بين الجمهور والتحاور معهم، وذلك حتى يتحقق للفعل المسرحي آنيته وحيويته وانتسابه إلى اللحظة وإلى الناس وقضاياهم الحية.

وظف عبد الكريم برشيد في مسرحية "فاوست والأميرة الصلعاء" تقنية مسرح داخل مسرح لأنها تخلق علاقة الفرجة التقليدية التي تبني على الإيهام وعلى تقمص الممثل للشخصية، وعلى الفصل بين الممثل والمتفرج.

فالممثل في هذه البنية يبتعد عن الدور الذي يؤديه ويتحول أمام الجمهور إلى متفرج ومثال ذلك:

الزيبق: (للجمهور) أرجوكم، لا تضحكوا أيها الناس، لأن العبرة في الملابس -وهو أنا - لا في الملبوس.

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلعاء، ص208.

وهو هذا السرور المختصر جدا جدا... إن حقيقتي، والله على ما أقول شهيد، أكبر وأعظم وأجل من أن تدل عليها ملابس كيفما كانت.<sup>1</sup>

وغايته من هذا التوظيف خلق جو إحتفالي يتسم بالحيوية والمشاركة.

### 3. البعد العبثي:

نجد أن هذا المسرح آثار الإلتباس في تسميته بمسرح العبث كانت مجافية لحقيقته "وقد أوجد له تسمية جديدة وهي مسرح اللامعقول كبديل للإسم الأول، وكان أول من أطلق هذا المصطلح هو مارتن إيسلن، ولكن هذه التسمية أيضا لم تجد لها قبولا، لأنها ترى بأن المسرح الجديد يجافي العقل.

كذلك هناك مصطلح جديد وهو مسرح اللامعني البسيط الظاهر، بل يتميز بالعمق الظاهر، والهدف منه هو دفع الناس إلى العمق وعدم الاكتفاء بما هو سطحي، فهو غير محدود في معناه، وغير مقيد بالمعنى الواحد، ووصفه بمسرح اللامعنى يعد تأملا ناقصا. "كذلك سمي بالمسرح الدائري ومسرح الطليعة فيرى يونسكو أن حركة الطليعة كعدو يحاول بث البلبلة بين أهل المدينة لمجابهة النظام السائد المتميز بالتأخر والرجعية، وهدف هذا المسرح الذي يحاول أن يبين عجز أعراف المسرح التقليدي عن التصور الحقيقي لحالة الإنسان الغربي".<sup>2</sup>

من خلال هذا نجد بأن هذه التسميات كلها تصب في مصطلح واحد وهو مسرح العبث ومسرح اللامعقول فهما يوضحان بجلاء أسس هذا المسرح وفلسفته التي ترى بأن الحياة عبث من جهة ومن جهة أخرى الاسمين يشكلان وجهين لعملة واحدة وهي زيف الحياة ومنطقيتها.<sup>3</sup>

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص212.

<sup>2</sup> فتحة شغيري، خصائص مسرح العبث في الأدب العربي، مسرح توفيق الحكيم نموذجا، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص23.

<sup>3</sup>المصدر نفسه: ص25-26.

ومنه فإن رواد هذه الحركة المسرحية يضربون من خلال هذه المبادئ تقنيات المسرحية التقليدية، وهدفهم وراء ذلك هو إثارة عواطف المتفرجين وإفعالهم بما يجري على المسرح، ثم إن الأساس في ذلك هو التعبير المسرحي عن عدمية الحياة وخلوها من أي معنى.

ومن رواد مسرح العبث نذكر:

- صمويل بيكيت **Samuel Beckett**

- يوجين يونسكو **Eugene Ionesco**

- مارتن إيسلين **Martin Aisleyne**

- هارولد بنتر **Harold Pinter**

إن مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" لا تنتمي إلى مسرحية العبث إلا أنها تتوفر فيها سمات المسرح العبثي:

فالشخصية في المسرح العبثي يمكنها أن تكون كل شيء، أن تكون سلبية كجثة أو مملوكة كالمسحورة، فينسجم الأداء من حيث كونه خلقا إبداعيا خاصا يتحرر من الإنتماءات الإجتماعية وتشبيد عالم مستقل بمنطقه وتماسكه الداخلي، وهذا ما لاحظناه في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء"، من خلال بعض الشخصيات مثل شخصية فاوست عندما باع نفسه للشيطان، فأصبح يتصرف حسب ما يمليه عليه الشيطان، وكأنه مملوكا أو مسحورا من قبل الشيطان. ونجد أيضا شخصية الشيطان ولكن شخصية الشيطان حافظت على أوصافها المعروفة بها، فمن خلال تقلبات هذه الشخصيات في المسرحية يظهر العبث، وذلك لتمثل كل شخصية موقف إنساني فهي شخصيات نمطية لا فردية.

كما نلاحظ في المسرحية أن "عبد الكريم برشيد" مزج بين الكوميديا والتراجيديا، وقد ساعد هذا على الوصول إلى عقل المتفرج وتحليل الواقع من أجل كشف الزيف والوصول

إلى حقيقة أنّ الواقع مؤلم وذلك أيضا لأنها متعلقة بالمسائل الذاتية التي تتصل بالإنسان ومشاعره ، ثم إنّ الحياة كلا الوجهين .

حيث نلتمس الكوميديا في المسرحية من خلال قول الكاتب:

"الأحدب: أريد لباس إمبراطور عظيم (ينفجر الجميع ضاحكين)

الزيبق: (بالعامية) أولي أش كيقول هذا السفية؟"<sup>1</sup>

- الرجل: في العكاز (يضحكان)

- الشحاذ: ... (يضحكان بينما يخرج الشحاذ)<sup>2</sup>

- الزيبق: اسمع هل سبق مرة أن تحسست بيدك البطيخ.

- الحمال: ليس مرّة واحدة وإنما هي مرّات...

- الزيبق: إذن يمكن أن تتصور الآن أن رأس مولاتي بطيخة من الحجم المتوسط.

فقد وظف برشيد الكوميديا في هذه المواضع أساس بهدف تحقيق الترفيه والتسلية وإثارة الضحك لكي يستمتع الجمهور بالعرض وهو في الوقت نفسه وسيلة لدعوة الجمهور إلى التفكير، فعلى الرغم من أنّ هذه المسرحية ضاحكة لكن يغلب عليها الطابع الجاد لأنها تثير أحيانا في مشاهدها ضحكا خفيفا مبعثه الذهن لأنها تنتقد في كثير من الأحيان السلوك الاجتماعي المعاصر دون مغالاة أو عنف.

كما نلتمس عنصر التراجيديا في المسرحية الذي نشاهده في المسرحية لحظة موت

فاوست:

"فاوست: مجروح أنا وأعتز بالجراح، تمام، إخوتي كالأنبياء الشهداء... (تشكل المجموعة

نعشا وهميا وتسير بشكل ميمي تحمل تحفاً وأعلاماً سوداء. تغمهم بتراتيل غير مفهومة)"<sup>3</sup>

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص207.

<sup>2</sup> المصدر نفسه: ص220.

<sup>3</sup> المصدر نفسه: ص223.

فقد وظفها لأنها متعلقة بالواقع والكون والحياة والموت، وذلك لأن نهاية المسرحية كانت نهاية مأساوية تراجمية أي بالمسائل الأبدية.

كما تحررت مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" من بنائها التقليدي أي عنصري الزمان والمكان، وذلك لخلق زمن مغاير جديد يختفي فيه الماضي والحاضر والمستقبل ليحل محله الزمن الإحتفالي الذي لا تقيده حدود الزمان والمكان، كما سبق ذكره في البعد الإحتفالي.

#### 4- البعد الملحمي:

المسرح الملحمي *Théâtre épique*: هو حركة مسرحية ولدت في ألمانيا في بداية القرن العشرين والجزء الكبير من نشأة هذه الحركة هي "نتائج نظريات التطبيقات المسرحية لبيرتولد بريخت والتي كانت مختلفة عن المسرح الأرسطي، حيث كتب بريخت في أحد من تنويراته أن المسرح الملحمي يهتم في المقام الأول بسلوك الإنسان اتجاه بعضه البعض، حيث يعرض هذا السلوك على الأهمية التاريخية الاجتماعية (حيث أنه يعتبر نموذجا) وحيث يبرز فيه المشاهد، حيث الإنسان يتصرف مثل الطريقة التي يراها المشاهد، القوانين التي تنظم الحياة الاجتماعية وفي الوقت نفسه ينبغي للمسرح الملحمي تحديد العمليات الاجتماعية من منظور عملي ويعني توفير التعاريف التي تغطي وسائل الإجراءات واهتمامه لممارسة المنحنى إلى حد كبير".<sup>1</sup>

فالمسرح عند بريخت قائم على تحرير الفن المسرحي البرجوازي ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي بخلق نموذج جديد يتماشى مع متطلبات عصره، يتمثل في المسرحية التعليمية التي

<sup>1</sup> عجوج خلاف: أثر المسرح البريختي في المسرح المغربي، ماستر، قسم الفنون، كلية الآداب واللغات، جامعة أبي بكر قايد تلمسان، 2016/2017، ص7.

## الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلحاء

ساعدته على رفع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي الذي يتطلب شكلاً جديداً مغايراً للشكل الأرسطاليسي.

ولا يعتمد بريخت في نصوصه على الأسلوب التعليمي فحسب، بل الترفيهي أيضاً لأننا في الوقت الذي نجده يقترب من قاعة المحاضرات التي يحضرها الناس ليستفيدوا من معلوماته، نراه يقترب أيضاً من ساحة السيرك، حيث يستمتع المشاهدون بما يرونه دون أن يتقمصوا الشخصيات، إلا أن الفارق بين المسرح وبين قاعة المحاضرات وساحة السيرك هو أن المسرح يقدم عرضاً إنسانياً لأحداث تاريخية أو مقصورة جرت في الماضي، ولا يرمي إلى وعظ الناس بقدر ما يرمي إلى تعليمهم واستفزازهم، يقول بريخت: " أن الهدف في بحوثنا يركز على إيجاد الوسائل الكفيلة لإزالة الظروف الاجتماعية المذكورة التي يصعب تحملها".<sup>1</sup>

### مفهوم التغريب:

إذا كان أرسطو في كتابه "فن الشعر" قد اعتمد على مفهوم التطهير (Catharsis) محور النظرية من أساسها وطرح البديل النظري لها من أجل مسرح حديث متميز ببنائه النصية من جهة وجمالية من جهة أخرى.

فإن مفهوم التغريب (Distanciation) هو "جعل المؤلف غريباً، والتوصل إلى تغريب الحادثة والشخصية يعني فقدانها إلى كل ما هو بديهي ومألوف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها".<sup>2</sup>

ففي التغريب يصبح الاعتيادي والمعروف ملفتاً للانتباه ومفاجئاً والبديهي غامضاً وذلك من أجل أن تصبح الأمور واضحة أكثر وهذا العمود الأساسي في التغريب.

<sup>1</sup> بريخت برتولد: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل ناصيف، بيروت، عالم المعرفة، د ط، د ت، ص 116.

<sup>2</sup> المرجع نفسه: ص 124.

ومن أجل الحصول على تأثير التغريب حسب بريخت يتعين على الممثل "أن ينسى كل ما تعلمه عندما كان يحاول أن يحقق بواسطة تمثيله للإندماج الإنفعالي للجمهور بالشخصيات التي يخلقها، فإن كان الممثل لا يهدف إلى الوصول بجمهوره إلى حالة من النشوة والوجد، عليه من باب أولي أن لا يقع هو نفسه في هذه الحالة".<sup>1</sup>

إمّتك "برشيد" زمام الاتجاه الملحمي، وتبلورت لديه النظرية الملحمية، وبدأ يعبر عن هذا الوعي والإستيعاب في مسرحياته التي اتخذت طابعاً ملحماً في كثير من جوانبها، إذ كان تأثيره بالمسرح الملحمي استجابة تلقائية منه لما كانت تخضع لضرورات البحث عن قالب فني يلائم القضايا العربية، ومن ثمّ كان تأثيره بتقنيات المسرح الملحمي بوصفها من الوسائل للتعبير عن هموم المجتمع العربي، ويتجلى أثر النظرية الملحمية بشكل واضح في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" وأهم تقنياتها وأسسها الفنية.

عد برشيد إلى كسر الجدار الرابع "الوهمي" الذي يفصل بين الجمهور والممثلين داخل صالة العرض وفي النص المكتوب العلامات الدالة على ذلك من خلال طريقة الكتابة الجديدة أيضاً، واعتبر كسره وسيلة من وسائل الوصول إلى تقنية التغريب في النظرية الملحمية، لأن هذه المشاركة بين الجمهور والممثلين ضرورية فهي تعتبر أساس هذه التقنية، من خلال الحديث المباشر مع الجمهور وتبادل الحوار معه وكذا الرد المباشر له ومثال ذلك في المسرحية: حوار الزيبق مع الجمهور.

"الزيبق:... (ينادي من جديد) عبد الموجود، أما رأيتم المصور أيها الناس؟ ماذا؟ تسأل عن أوصافه؟ اسمع إذن حفظك الله انه ليس طويلاً وليس قصيراً أيضاً، وليس أسوداً وليس أسمرًا ولا أشقرًا، جاء الدنيا قبل القبل وبعد البعد، هل فهمت شيئاً؟ لا؟ حتى أنا لم أفهم. "ينادي" عبد الموجود....<sup>2</sup>

<sup>1</sup> عبد الكريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص 217.

<sup>2</sup> المرجع نفسه: ص 235.

والغاية التي أَرادها "برشيد" من ذلك هي كسر الحاجز النفسي بين الجمهور والممثلين لينخرط المشاهد فعلا في العملية المسرحية، أي تزول بذلك الرهبة التي تمكنه من المشاركة الفعالة في المسرحية، وهو ما يجعله عنصراً فعالاً ومساهمًا أساسياً في الحدث المسرحي، فيصبح المسرح بذلك ناشطاً اجتماعياً، يجمع الممثلين بالجمهور للمناقشة والتعاون فيما بينهم، محاولة منهم لتغيير الواقع والبحث عن البديل، وهذه وسيلة تعتبر الطريق الأسهل للوصول وتحقيق التغريب\*، فكان على الممثل أن يبين للجمهور أنه يقوم برواية الأحداث وأنه ينفصل انفصلاً كلياً عن الشخصية الممثلة، فيجب عليه أن يعتبر نفسه غريباً عن الدور الذي يؤديه، ويجب عليه عدم إظهار التعاطف مع الشخصية لئلا يتيح للمشاهد إمكانية التفكير والتحليل، إضافة إلى ضرورة مواجهة الممثل لجمهوره بصورة مباشرة، إذ لا يوجد جدار رابع يفصل الخشبة عن الصالة.

فقد لجأ "برشيد" إلى تقنية "التغريب" وذلك من أجل الوصول إلى عقل المشاهد، يتفرج على الممثل ولا يندمج معه في الدور بحيث يبقى يقظاً يُراقب ويُحاكم ما يجري أمامه من حوادث فقط، ولا يسمح لانفعالاته بأن تسيّره، ولكي يحقق "برشيد" عنصر "التغريب" على مستوى نصه "فاوست والأميرة الصلحاء"، لجأ لبعض الوسائل الأساسية للتغريب وللمسرح الملحمي عموماً والتي يمكن تحديدها في عدة نقاط منها:

#### - فضح اللعبة المسرحية:

يُعتبر فضح اللعبة المسرحية من وسائل التعريب حيث يصرح فيها الكاتب للمتلقّي أو الممثل للجمهور بأن ما يحدث ليس حقيقة، وإنما الهدف هو الاعتبار والاتعاض، ففي

---

\* التغريب: "هو جعل المؤلف غريباً، والتوصل إلى تغريب الحادثة و الشخصية يعني فقدانها لكل ما هو بديهي ومؤلف وواضح، بالإضافة إلى إثارة الدهشة والفضول بسبب الحادثة نفسها.

فهو تقنية تقوم على إبعاد الواقع المصوّر بحيث يتبدى الموضوع من خلال منظر جديد يظهر ما كان خفياً أو ما يلفت النظر ما صار مألوفاً فيه لكثرة الإستعمال .

## الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلحاء

مسرحيتنا "فاوست والأميرة الصلحاء" نلاحظ التصريح على أنّ ما يحدث ويعرض أمام الجمهور هو عبارة عن لعبة مسرحية.

يؤديها ممثلون من أجل مساعدتهم على فهم بعض ما يجري في الواقع، حيث يبدأ العرض بتقديم جاء فيه:

"ليس هناك بداية يمكن أن تنطلق منها المسرحية، وليس هناك أيضا مكان محدد، ذلك أن مظاهر اللعبة تصادفنا ابتداءً من مدخل المسرح...".

"الخياط: وهذا يعني أن اللعبة جد مغرية".<sup>1</sup>

"الخياط: لنستأنف اللعبة إذن ليلبس كل واحد ما شاء، البسوا أعماركم، وأقداركم الجديدة، كونوا ما شئتم...".<sup>2</sup>

فهذا يساعد و يهيئ المتفرج لمشاهدة العرض وهو يعلم أن هؤلاء ممثلون على خشبة المسرح، يحاولون إيصال أحداث المسرحية التي تحمل من ورائها هدفا ما.

### الموسيقى والأغاني:

للموسيقى دور هام في تحقيق التغريب في المسرح الملحمي، إذ يستخدمها "برشيد" كوسيلة يقطع بها سياق المسرحية أي يكسر السيرورة الحديثة، ويمنح المشاهد فرصة للتفكير والتأمل، فهي لا تستخدم كعنصر مكمل أو مصاحب، أو معمق للأحداث، كما يحدث في المسرح الدرامي، فقد استخدمها "برشيد" لنقد أو تعليق على موقف من المواقف، ونلتمس ذلك في المسرحية من خلال المقاطع الغنائية الآتية:

" المجموعة: (تغني وهي ترتدي الملابس المسرحية أمام الجمهور).

أيا زمان قل لي بالله

كيف الإنسان يرجع سواه

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص206.

<sup>2</sup>المصدر نفسه: ص208.

كيف جلادي يصبح قاضيا؟

كيف الغراب يصبح طاووسا؟

كيف السفية يصبح فقيها؟

أي زمان أين الأمان؟"<sup>1</sup>

"المجموعة: (تغني بصوت واحد وهي تتهادى بفعل السكر)

يا بديع الدل والغنج

لك سلطان على المهج

إن بيتا أنت ساكنه

غير محتاج إلى السرج

وجهك المأمول حجتنا

يوم يأتي الناس بالحجج"<sup>2</sup>

ومن خلال هذا الاستخدام نستنتج أن الموسيقى والأغاني، لا تخدم النص ولا تقويه كما في المسرح الدرامي - كما سبق الذكر - بل تصبح عنصرا مستقلا بذاته، وله موقفه الخاص من الأحداث، كما أنها تحمل حكمة ما أو موعظة.

ونلمس عنصرا آخر من عناصر التغريب التي تميز به المسرح الملحمي وهو توظيف

"برشيد" البرولوج.

الإستهلال:

الإستهلال: Prologue "هو المقطع الذي يسبق دخول الجوقة، أي أنه يأتي في البداية الفعلية للتراجيديا". وقد تغير شكل الاستهلال بالإضافة إلى وظيفته عبر الزمن من إعطائه المعلومات الضرورية لفهم المسرحية، إلى طرح مفهوم الحدث ورواية الحكاية، إلى تقديم

---

<sup>1</sup>المصدر السابق: ص208.

<sup>2</sup>المصدر نفسه: ص288.

إهداء وشكر للملك أو الشخصية الهامة التي ترعى الفرقة، إلى عرض لرأي المؤلف بالفن المسرحي بشكل عام أو بالمسرحية التي كتبها، على اتخاذها شكل مقدمات كخطة حول الفن المسرحي، كما كان الإستهلال وظيفة تشبه عملية فتح الستارة في المسرح المعاصر، حيث ينبه إلى بداية المسرحية، ويحث الجمهور على الهدوء، ومنه فإن كلا من المسرح الطبيعي والمسرح الواقعي لم يعتمدا على الإستهلال ذلك أنهما يرتكزان على مبدأ جعل المسرح صورة عن الواقع وتحقيق الإيهام، ثم عاد مع المسرح الملحمي كوسيلة من وسائل التغريب.<sup>1</sup> فالمشاهدون على معرفة سابقة بشكل المسرحية (مجرد لعبة) التي تستعرض أمامهم، مثل ما جاء في مسرحيتنا "فاوست والأميرة الصلحاء".

وداخل بقعة ضوء مستديرة، نرى رجلا غائم الملامح، وهو يخيظ الملابس بشكل ميمي صامت، تتدلى من فوق لافتة كتب عليها (مرحبا بالجميع في الحفل التنكري).<sup>2</sup> الخياط: لنستأنف اللعبة، إذا ليلبس كل واحد ما شاء، البسوا أعماركم وأقداركم الجديدة، كونوا ما شئتم...".<sup>3</sup>

فالهدف الذي يرميه من خلال استخدامه لهذه الخاصية، هو منع اندماج الجمهور بالعرض عملية الترقب، وبالتالي يتيح الفرصة للمشاهد أن يشغل ذهنه، وفكره ليبي الأسباب التي تسببت في هذه المشكلة والنتائج التي ترتبت عنها.

### التكرار:

ونقصد بالتكرار إزدواجية الأحداث والشخصيات وليس الممثل، فقد وظفها "برشيد" من أجل كسر العلاقة الأحادية بين الدور والشخصية، فالشخصية الواحدة يمكن أن يلعب عدة أدوار مثل ما حصل مع الشخصيات في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء"، فلقد

<sup>1</sup> لينظر: ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، ص 29-30.

<sup>2</sup> عبد كريم برشيد: فاوست والأميرة الصلحاء، ص 206.

<sup>3</sup> المصدر نفسه: ص 208.

## الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلحاء

لعب العالم فاوست دورا ثانيا يدعى فيه "قزمان"، إذ تختلف شخصيته في كلا الدورين فخصية فاوست العجوز الكبير اليأس من الحياة، عكس شخصية "قزمان" الشاب المضحك الذي يحمل كل الحيوية والنشاط.

ونجد أيضا شخصية "الخياط" الذي لعب دور "مظلوم بن ظالم"، "الخياط" الرجل المسكين الذي يخيط الملابس، وكذلك دور "الشيطان" الشرير الذي يمثل جانب الشر في المسرحية.

فهذه المسرحية تحتوي على خمسة أنفاس، وكل نفس يرتبط بأحداث النفس الذي يليه، والتكرار هنا لم يأتي به "برشيد" للمتعة بل هو للنقد والإيحاء للجمهور، فإبامكانيته تغيير الحدث والشخصية، ورؤية المواقف من عدة جوانب، وذلك من خلال عرض الحدث ثم الرجوع إليه، يتبين أن برشيد لم يعتمد على التكرار، بل اهتم بالقيم الشعورية والعواطف الإنسانية كذلك.

فهذا كله من أجل حرص الشخصيات الشديدة على تأكيد عدم الاندماج سواء من جانبها أو من جانب المشاهد بل نجدها تقف لمخاطبة الجمهور مباشرة. فالشخصية الواحدة يمكن أن تمثل أكثر من نفسها.

ثم إنَّ عبد الكريم برشيد قد استقى نصه من الحكاية الألمانية الشعبية، حيث إنَّ شخصياتها الرئيسية الدكتور يوهان جورج فاوست الذي يحقق نجاحا كبيرا ولكنه غير راض عن حياته فيتعاقد مع الشيطان حيث يسلمه روحه مقابل الحصول على المعرفة المطلقة وكافة الملذات، فبرشيد يحقق بهذا الاستلهام شيئا من تغريب المشهد، إذ يعيد إلى الأذهان هذه الحكاية من الماضي. وكأن هذا الماضي بات يكرر حياته وقصصه وخياله، يمكن أن يكشف عن وضع مرير لا يحيل بأمل في المستقبل.

# خاتمة

### خاتمة:

بناء على ما قمنا بعرضه في فصول هذا البحث، يمكننا أن نسجل أهم النتائج التي توصلنا إليها ونوجزها في الآتي:

يقوم المسرح الإحتفالي على دمج الأزمنة والأمكنة في بناء مركّب يجمع المتناقضات، الواقع والخيال، الظل والحقيقة، الحلم والوعي، الحاضر والماضي.

استند "برشيد" في تحديد مرجعيات المسرح الإحتفالي إلى مصادر غربية وأخرى عربية كان المنطلق والأساس للإبداعات المسرحية التي تجسد الإحتفالية.

يدعو المسرح الإحتفالي إلى تفجير الزمن الآلي، وخلق زمن أسطوري، دائري، تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، تنتقي فيه نقطة البدء والختام.

تميزت الشخصيات في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" بأنها شخصيات مركبة ومتجددة ونامية لا تعرف الثبات والجمود يتداخل فيها الواقع والخيال، التاريخ والحداثة، وهي تنتمي إلى ثقافات مختلفة.

تتسم اللغة في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" بالتعدّد والتداخل والشمولية، حيث اعتمد على لغة متنوعة، إضافة إلى العناد والإيماء، والإنارة والديكور.

أخذ الحوار في مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" أشكالاً مختلفة تتلائم وطبيعة الشخصية وأبعادها. بما فيها الحوار الداخلي (المونولوج) الذي يوحي ببعد الحالة النفسية لدى الشخصية إلى جانب الحوار الخارجي.

نوعية الصراع الذي تناوله واختاره برشيد في مسرحيته "فاوست والأميرة الصلحاء" هو صراع يتناول مشاكل المجتمع والحياة الإنسانية معتمداً في ذلك شخوصاً تمثل وجهات النظر المختلفة، مستعينا بقوة الحوار.

## خاتمة

حاول "برشيد" في هذه المسرحية الجمع بين التراث العربي والعالمى حيث تجسد التراث العربى فى توظيف التراث الدينى، والغناء، والحكاية الشعبية، أما التراث العالمى برز فى توظيف أسطورة فاوست باعتبار فاوست شخصية تراثية غربية. يمكن حصر أهم خصائص الإحتفالية فى مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" فى تحقيق التواصل وإشراك الجمهور فى العملية المسرحية، وتحرير المتلقى من المشاهدة الآلية بغية تحقيق المتعة، وذلك من خلال عدة علامات يتضمنها النص الدرامى (المكتوب) نتوقع من خلال تجسيدها على الخشبة أن تُلغ الحواجز بين الخشبة والصاله (أى بين الممثل والجمهور)، بحيث يمكن أن يشارك كلاهما فى الإحتفال، وبالتالي يكسر الجدار الرابع.

اتضح المنحى الإحتفالى كذلك من خلال لغة المسرحية التى اعتمدت الإيحاء والمفارقة والسخرية فى صرف الواقع وكشف زيفه، كما زواج "برشيد" فى هذه المسرحية بين العامية والفصحى مبرزاً بذلك الرؤية والجانب الواقعى للمسرحية.

إن "عبد الكرىم برشيد" لم يكن هدفه فى المسرحية توظيف التراث فحسب، وإنما استغلال هذا الزخم الحضارى فى بناء شخصية الفرد العربى الذى ينصهر فى روح الجماعة، شخصية لا تشبه غيرها، تختزل الماضى والحاضر والمستقبل، شخصية لا تعرف المستحيل، تتخطى العقبات، وتطمح لاستيراد المجد الضائع.

تأثر "برشيد" فى المسرحية بالمسرح الملحمى، من خلال اعتماده على المؤثرات الملحمية كالتغريب وكسر الجدار الرابع، وكذلك طريقة تعامله مع النص فهو يلغى النص.

قائمة المصادر

والمراجع

## قائمة المصادر و المراجع

### قائمة المصادر و المراجع

أولاً: المصادر.

1. عبد الكريم برشيد: فاوست و الأميرة الصلحاء، مجلة الأقلام، ع 6 (عدد خاص) ، تصدر عن وزارة الثقافة و الإعلام ،بغداد، العراق ، 1980.

ثانياً: المراجع العربية.

2. أبو الحسن سلام، الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، دار الوفاء لنديا الطباعة والنشر، الإسكندرية-مصر، د ط، 2004.

3. أحمد بلخيري: المصطلح المسرحي عند العرب، البويكلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة-المغرب، ط1، 1999.

4. أديب الخالدي: في المرجع في الصحة النفسية، دار العرب للنشر والتوزيع، المكتبة الجامعية ليبيا، د ط، 2001.

5. توفيق الحكيم: فن الأدب، مكتبة مصر، مصر، ط1، 1998.

6. حنان عبد الحميد العناني: الدراما و المسرح في تعليم الطفل، دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع، الأردن ، ط4، 1993.

7. سامي منير عامر: من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأة المعارف، مصر، ط1، 1987.

8. صفوت كمال: التراث الشعبي وثقافة الطفل، المركز القومي لثقافة الطفل، القاهرة-مصر، ط1، 1995.

9. عادل النادي: مدخل إلى فن الكتابة الدرامية، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ط1، 1999.

## قائمة المصادر و المراجع

10. عبد السلام لحبابي: عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2015.
11. عبد القادر القط: فن المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2005.
12. عبد القادر القط: من فنون الأدب المسرحي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، د ط، 1978.
13. عبد الكريم برشيد: الاحتفالية وهزات العصر، منشورات الفن والثقافة مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2007.
14. عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا، ط1، 1989-1990.
15. عبد الكريم برشيد: فلسفة التعييد الاحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، دار توبوقال للنشر، الدار البيضاء-المغرب، ط1، 2012.
16. عبد، الراجحي: التطبيق الصوفي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت-لبنان، د ط، 1998.
17. عز الدين إسماعيل: الفن والإنسان، دار القلم، بيروت-لبنان، ط1، 1974.
18. عز الدين جلاوجي: المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012.
19. عز الدين جلاوجي: النص المسرحي في الأدب الجزائري، وزارة الثقافة، د ط، 2007.
20. عصام الدين أبو العلا: آلية التلقي في دراما توفيق الحكيم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط2007، 1.
21. عصام الدين أبو العلا: مدخل لدراسة علم العلامات في اللغة والمسرح، الهيئة المسرحية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2007.

## قائمة المصادر و المراجع

22. عقيل مهدي يوسف: القرن الجمالي في فلسفة الشكل الفني، دار الثقافة والإعلام، الشارقة، د ط، 2005.
23. عمر بلخير: تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2003.
24. فرحان بلبل: النص المسرحي الكلمة والفعل، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، د ط، 2003.
25. فؤاد الصالحي: علم المسرحية فن كتابتها، دار الكندي أريد، الأردن، ط1، 2001.
26. محمد التهامي: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، المغرب، د ط، 2006.
27. محمد السيد عيد: الإحتفالية في المسرح العربي (كتاب متضمن لمجموعة بيانات المسرح الإحتفالي من تقديم محمد السيد عيد) ، مطبوعات ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، 1994.
28. محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث واتجاهاتهم الفنية، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، مصر، د ط، 2007.
29. محمد عابد الجابري: بنية العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط4، 1992.
30. محمد عزام: المسرح المغربي دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق-سوريا، د ط، 1987.
31. مدحت الجبار: البحث عن النص في المسرح العربي، دار النشر للجامعات المصرية، مصر، ط2، 2009.

## قائمة المصادر و المراجع

32. مصطفى رضاني: مسرح عبد الكريم برشيد التصور والإنجاز، مطبعة تريفية بركان، الغرب، ط1، 2007.
33. منصور نعمان: المكان في النص المسرحي، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998.
34. ميلود بوشايب وعبد الرحيم أحسيدي: دراسة لمسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد"، أديسوفت، المغرب، ط1، 2005-2006.
35. وليد الخلاصي: لوحة المسرح الناقصة أبحاث ومقالات في المسرح، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، دمشق، سوريا، د ط، 2005.
36. يحيى البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ط1، 2004.
- ثالثاً: المصادر والمراجع المترجمة.

37. Paris Pris, Dictionnaire du theatre.

38. أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلومصرية، مصر، د ط، 1989.
39. برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمي، تر: جميل نشيف، عالم المعرفة، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
40. فيليب فان تيفان: التكنيك المسرحي تر: يوسف البديري، د ط، د ت.
41. مارسيل فريدفون: السيتوغرافيا اليوم -معالم على الطريق، تر: إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة مصر، د ط، د ت.

## قائمة المصادر و المراجع

رابعاً: المعاجم والقواميس.

42. ابن منظور "محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين": لسان العرب، دار صادر، بيروت-لبنان، المجلد 11، د ط، د ت.
43. فاطمة موسى محمود: قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط2، 2008.
44. ماري إلياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، ناشرون، بيروت-لبنان، ط1، 1997.
45. مجدي وهبة، كامل مهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، بيروت-لبنان، ط2، 1984.
- خامساً: المجلات والدوريات والجرائد.
46. مجلة الآداب الأجنبية، تشرين الأول، دمشق-سوريا، 1975.
47. مجلة البيان الثقافية، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، البحرين، ع20، 1999.
48. مجلة التربية الأساسية، المجلد 20، العدد 83.
49. مجلة البيان، الكويت، ع 4 ، 1984.
50. مجلة كلمات، تصدر عن أسس والكتاب، البحرين، ع7، 1986.
51. جريدة الزمان، ع2638، بغداد-العراق، 2007/03/08.
52. المجلة الأدبية، طنجة، المغرب، 24 مارس 2010.
53. مجلة العلوم الإنسانية، العدد 44، المجلد ب، ديسمبر 2015.
54. الإذاعة، الجزيرة، القويطي، المستجوب، عبد الكريم برشيد، 2018/2/18.
55. مجلة حوار الباحث بمناسبة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، ط1، 2017/05/29.

## قائمة المصادر و المراجع

---

سادسا: الرسائل الجامعية.

56. بن ذهبية بن نكاع: التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، 2006/2005.
57. خلوف مفتاح: شعرية الحوار في الخطاب المسرحي الجزائري من 1962 إلى الآن، رسالة دكتوراه، جامعة باتنة-الجزائر، 2014-2015.

## قائمة المصادر و المراجع

---

فهرس

المحتويات

## فهرس المحتويات

إهداء	
شكر وتقدير	
أ - د	مقدمة .....
مدخل: عبد الكريم برشيد وجهوده المسرحية	
06	1- عبد الكريم برشيد .....
08	2- بعد عقود من المسرح تأليفا و تنظيرا أو إخراجا .....
15	3- ملخص المسرحية "فاوست و الأميرة الصلعاء" .....
الفصل الأول: الأبعاد الفنية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلعاء	
18	1- البناء الدرامي .....
19	1-1- الحوار .....
27	1-2- الصراع .....
31	1-3- الشخصية .....
39	1-4- الزمان .....
43	1-5- المكان .....
47	2- البناء السينوغرافي .....
48	2-1- الإضاءة .....
51	2-2- الأزياء .....

54	..... 2-3- الديكور
56	..... 2-4- الموسيقى
<b>الفصل الثاني: الأبعاد الجمالية في مسرحية فاوست و الأميرة الصلحاء</b>	
59	..... 1- البعد الإحتفالي
70	..... 2- البعد التراثي
73	..... 3- البعد العبثي
76	..... 4- البعد الملحمي
86	..... خاتمة
89	..... قائمة المصادر و المراجع
97	..... فهرس المحتويات
	..... الملخص

## ملخص:

تتناول هذه الدراسة مسرحية "فاوست والأميرة الصلحاء" لعبد الكريم برشيد، وذلك من خلال رصد مجمل الآليات التي اعتمد عليها في الاشتغال على التراث من خلال التأليف، وتتجلى خصوصية البناء الدرامي في هذه المسرحية فهو بناء مغاير غير خاضع للبناء الأرسطي (كالوحدات الثلاث وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد...). كما إنها تتضمن جماليات تجمع بين الأشكال التعبيرية الشعبية المعروفة في التراث العربي الإسلامي، ومن بين التقنيات الغربية كالمسرح الملحمي، والمسرح الشعبي، ومسرح العبث... وهي حافلة بالمكونات الاحتفالية كاستغلال الحكاية الشعبية والأفئعة والتصرف الواعي للأحداث والشخصيات.

## الكلمات المفتاحية:

البناء الدرامي، التراث، المسرح الاحتفالي، عبد الكريم برشيد.

**Summary :**

This study deals with Abdel–karim Berrechid’s play “Faust and the Bald princess” by mentioning the entire mechanisms that he relied on will working on heritage throw authorship.

The peculiarity of the dramatic structure is evident in this play, as it is different building that is not subjected to the Aristotelian structure (Such as the three unites and the division of the play into chapters and scenes...).

In addition to that, it includes aesthetics that combines popular expressive forms, which is known in the Arabic and Islamic heritage; with some western techniques such as: the epic theater, the folk theater and the theater of absurd.

Furthermore the dramatic structure is full of ceremonial components, such as the utilization of folktales, masks and the conscious organization of events and characters.

**Key words:**

Dramatic structure, Heritage, Ceremonial theater, Abdel–Karim Berrechid.