وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:...../.....

رقم التسجيل ط1: 202035074640

رقم التسجيل ط2: 202035070561

مذكرة مقدمة ضمن متطلبات نيل شهادة الماستر في الأدب العربي

تخصص: أدب حديث ومعاصر

بعنوان

القضية الفلسطينية بين التصريح والترميز في مسرحية "سيلفي مع البحر" لسناء الشعلان

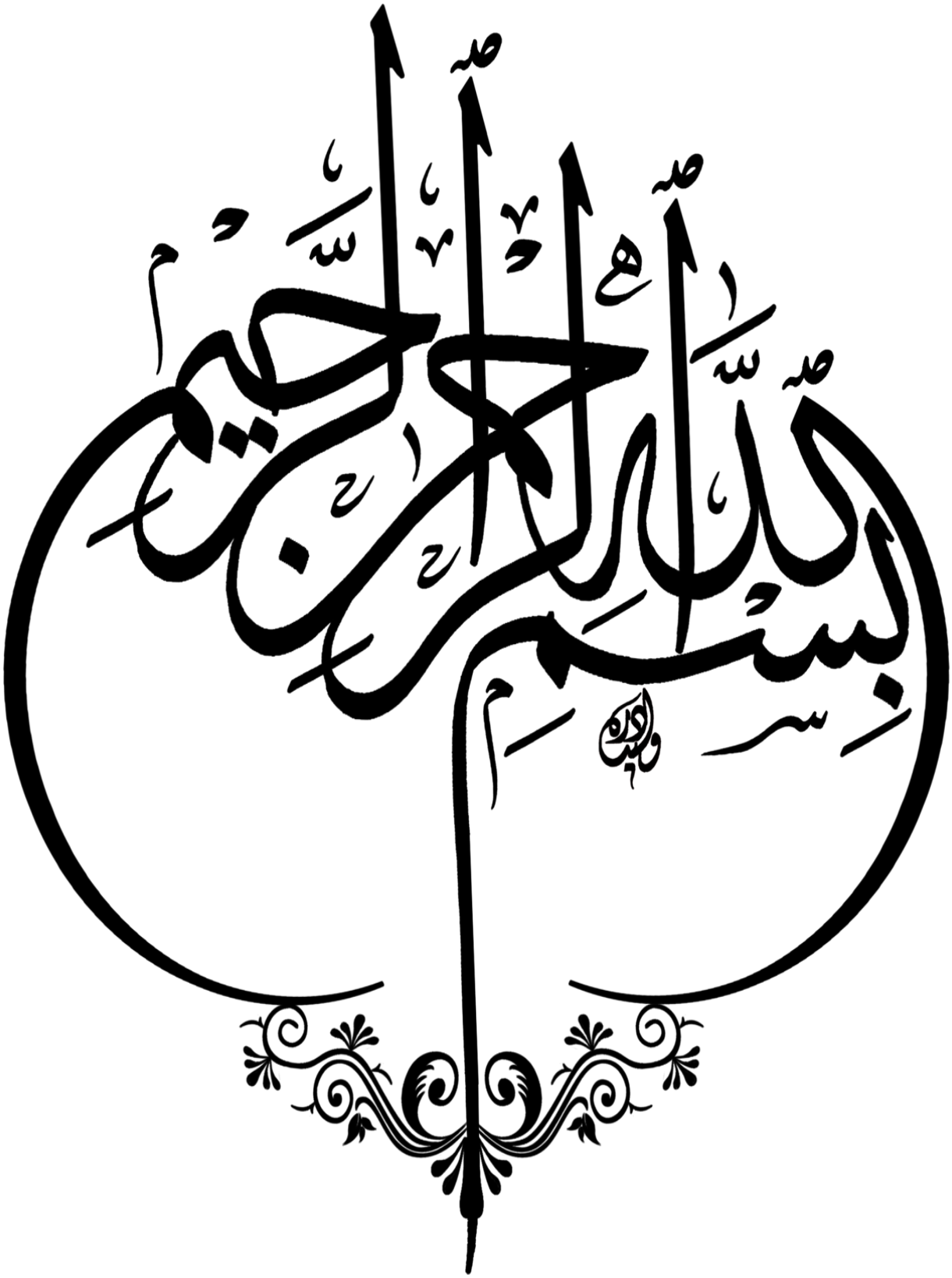
إعداد الطالبتين:

- نزيهة علال
- شهيناز ساكو

- أمام لجنة المناقشة المكونة من السادة الأساتذة:

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
د. عمر عليوي	أستاذ محاضر أ	جامعة المسيلة	رئيسا
أ.د. محمد زعيتري	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	مشرفا ومقررا
أ.د خلوف مفتاح	أستاذ التعليم العالي	جامعة المسيلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024م


بسم الله الرحمن الرحيم

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه

السيد(ة): ..... **الصفة: طالب**

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: .....

الصادرة بتاريخ ../../2023 **عن بلدية:** ..... **ولاية** .....

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات **قسم:** اللغة والأدب العربي.....

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، عنوانها:

.....

.....

.....

.....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في: 02/جوان/2025

إمضاء المعني

عن رئيس المجلس الشعبي البلدي
وبتفويض منه العون الرئيسي للإدارة البلدية

أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

تصريح شرفي

(خاص بالالتزام بقواعد النزاهة العلمية لإنجاز بحث)

أنا الممضي أدناه

السيد(ة): ساكو شهناز ..... **الصفة:** طالب

الحامل(ة) لبطاقة التعريف رقم: 119991017 00879 0001 .....

الصادرة بتاريخ: 2018/05/13 ..... **عن بلدية:** مزدور ..... **ولاية** الوسرة .....

المسجل(ة) بكلية: الآداب واللغات **قسم:** اللغة والأدب العربي ..... خ و معاصر

والمكلف(ة) بإنجاز أعمال بحث مذكرة ماستر، **عنوانها:**

القصة القصيرة جدا بين التصريح والترميز

في مسرحية بسيلفي مع التحية لستار الحلاق

.....

.....

.....

أصرح بشرفي أني ألتزم بمراعاة المعايير العلمية والمنهجية ومعايير الأخلاقيات المهنية والنزاهة الأكاديمية المطلوبة في إنجاز البحث المذكور أعلاه.

المسيلة في : ...../...../.....

2025 جوان 02

إمضاء المعني

أنجزت هذه الوثيقة وفق ملحق القرار رقم: 933 المؤرخ في: 28 -07- 2016، الذي يحدد القواعد المتعلقة بالوقاية من السرقات العلمية ومكافحتها.

شكر وعرفان

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿رَبِّ أَوْزِعْنِي أَنْ أَشْكُرَ نِعْمَتَكَ الَّتِي أَنْعَمْتَ عَلَيَّ وَعَلَى وَالِدَيَّ وَأَنْ أَعْمَلَ صَالِحاً تَرْضَاهُ وَأَدْخِلْنِي بِرَحْمَتِكَ فِي عِبَادِكَ الصَّالِحِينَ﴾ **[سورة النمل، الآية:19]**

نحمد الله ونشكره على توفيقه لنا في إنجاز هذا العمل، وما توفيقنا إلا بالله سبحانه وتعالى

كما نسدي كل التقدير والشكر إلى الأستاذ الدكتور :"محمد زعيتري" الذي تفضل بإشرافه على هذا البحث ولم يبخل علينا بالنصائح والإرشادات وكان أفضل سند لنا فجزاه الله كل خير

كما نتقدم بخالص الشكر والامتنان لأعضاء لجنة المناقشة الكرام

كما نقدم خالص شكرنا إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي بجامعة محمد بوضياف المسيلة، وطاقمه الإداري.

كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساهم في الوصول إلى ما وصلنا إليه

إلى كل هؤلاء تقبلوا منا فائق التقدير والاحترام.

الإهداء

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات وبفضله يفتح كل باب وأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له المعين على كل عسير له الحمد على ما وهبني من قوة وصبر ونور هداني في ظلمات الطريق، فبٱسمه بدأت وبفضله أكملت وإليه أرجع التوفيق والنجاح.

إلى تلك الروح التي آمنت رغم الخوف وسارت رغم التعب، إليك أيتها الصبورة أيتها القوية في الخفاء.

كل الامتنان لصبرك لصمتك لصراعاتك التي لم يرها أحد سواك أهديك هذا التخرج اعترافا بأنك كنت ٱلبطلة الحقيقية...

إلى أمي

يا أول دعاء سكن قلبي ويا حضنا لم يعرف معنى الانكسار كنت النور حين أظلمت الطرق

والصوت الذي يهمس في قلبي ستنجحين حتى حين كنت لا أؤمن بذلك في نفسي كل لحظة

بكيت فيها بصمت وكل مرة خبأت فيها ألمك من أجلي لم تكن غائبة عن روحي، حتى وإن لم أرك أمي هذا التخرج ليس إنجازي وحدي بل هو ثمرة تعبك وامتداد لصبرك وهدية متواضعة أمام ما

قدمته لي عمرا بأكمله لك كل هذا المجد وكل هذا الشكر وكل ما لا يقال بالكلمات.

إلى أبي

يا من حملت عني العالم دون أن أشعر علمتني أن الرجولة موقف وأن القوة صبر كنت صامتا كثيرا لكن صمتك كان لغة ثقة وأمان خطواتي كانت أكثر ثباتا لأنك كنت تمشي خلفي لا

لتسبقني بل لتلحق بي إن سقطت.

إلى إخوتي

رفقاء الدرب أنتم الحضور الجميل الذي رافقني رغم كل شيء، كان دعمكم ودعاؤكم ووقفتكم لن

أملا لا ينكسر أهديكم هذا النجاح كما أهديتموني الحياة بكل حب

مقدمة

المسرح هو أحد أعرق وأشمل الفنون الأدبية ومن بين أقدم النشاطات الإنسانية الّتي يمارسها الإنسان منذ القدم فهو يحتاج إلى نصح الملكة وسعة التجربة من أجل الإحاطة لمشاكل وهموم وقضايا الناس، ليس ذلك لإنه يغوص في أعماق الحقائق الإنسانية ويزيح الستار عنها ويجسد ثقافة الشعوب فحسب، بل لأنه يحمل في جوهره رسالة سامية تسعى لرفع شأن الإنسان والسمو بوعيه وقيمه.

المسرح هو نقطة انطلاق المجتمعات نحو التطور فقد ظهر نتيجة ارتباطه بباقي الفنون عن قضايا فريدة يجمع بين الكلمة والحركة وبين المجرد والمحسوس وينتج عنه تجربة تتخطى الترفيه والمتعة إلى أعمق من ذلك مساءلة الواقع والذات والوجود فهو يسعى إلى إحياء التراث ومعالجة قضايا الإنسان المعاصر بشكل واضح ودقيق، ومن بين القضايا الّتي أخذت حيز كبير في المسرح القضية الفلسطينية فهي من اقدم القضايا السياسية في العالم كانت محور كل الأدباء والشعراء والكتاب غاصوا فيها وحاولوا تجسيد وإيصال معاناتهم الجسدية والنفسية للعالم، فهي ليست قضية احتلال فقط بل قضية عدالة وكرامة إنسانية قصة شعب كافح من أجل البقاء في ظل كل الممارسات القمعية، معاناه الشعب الفلسطيني من تهجير وظلم فتح جرح في القيم الإنسانية فأصبح مصدر يستمد منه الكتاب الهامهم فكانوا شهودا على الحقيقة مدافعين بالكلمة عن حقوق أهدرت وأرض سلبت وشعب كافح وناضل وتشبث بالكرامة

عندما نتكلم عن المسرح وأهم القضايا الّتي عالجها لابد لنا أن نتكلم عن المسرحية فهي جزء لا يتجزأ من المسرح حيث تعتبر النص أو المحتوى الأدبي الّذي يمنح الحياة على خشبة المسرح والتلاقي بين المسرح والمسرحية هو الّذي ينتج عنه تجربة فنية حية تنقل القيم وتثير التساؤلات وتعكس الواقع.

ومع تطور المسرح خلال العصور يبدأ الكتاب في توظيف الرمز كأداة تظفي على النص المسرحي عمقا ودلالة ليمنحها طابعا جماليا يحيل للجمهور المشاركة في العمل واكتشاف رموزه ودلالاته المشفرة، هذا ما جعلنا ندرس مسرحية من مسرحيات سناء الشعلان

الّتي تعد من بين أهم الكتاب الّذين عالجوا أهم القضايا مثل القضية الفلسطينية من خلال توظيف الإيحاءات والرموز الدلالية لتعبر عن قضية معقدة.

حيث أن مسرحية "سيلفي مع البحر" لفتت انتباهنا وحركت فضولنا من خلال الإيحاءات الرمزية الّتي تحتوي عليها.

فقمنا بدراستها وتحليلها تحت عنوان «القضية الفلسطينية بين التصريح والترميز في مسرحية "سيلفي مع البحر" لسناء الشعلان».

وكانت إشكالية البحث كالتالي:

- كيف تمظهرت القضايا الفلسطينية من خلال الرمز في مسرحية "سيلفي مع البحر"؟
- ما مفهوم الرمز؟
- كيف كان دخول الرمز في المسرح؟
- ما هي وظيفة الرمز في المسرح؟
- على ماذا تحتوي المسرحية؟ وكيف استطاع الرمز أن يعالج القضية الفلسطينية؟

اعتمدنا في هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي، فقد استعملنا المنهج الوصفي في وصف حياة "سناء الشعلان" نشأتها وأعمالها، وأما المنهج التحليلي استخدمناه في تحليل مضمون المسرحية ومدى مساهمة سناء الشعلان في القضية الفلسطينية من خلال توظيف الرمز.

وللقيام بهذا العمل قمنا بتقسيم هذا البحث المنجز إلى مقدمة وفصلين وخاتمة بالإضافة إلى قائمة المصادر والمراجع.

تطرقنا في المقدمة إلى تمهيد عام حول المسرح ثم إلى أهم القضايا المعالجة ألا وهي القضية الفلسطينية من خلال توظيف الرمز.

ثم تطرقنا إلى الأسباب الموضوعية والذاتية لاختيارنا لهذا الموضوع ومن خلال هذا طرحنا إشكالية لموضوعنا والّتي تندرج تحته مجموعة من الأسئلة الفرعية.

استخدمنا في دراستنا على منهجين الوصفي والتحليلي مع ذكر المصادر والمراجع المعتمدة وأهم الصعوبات الّتي واجهتنا في دراسة هذا البحث.

جاء في الفصل الأول تحت عنوان "الرمز مفاهيمه ومعالمه" تطرقنا إلى أربعة نقاط:

- مفهوم الرمز لغة واصطلاحا.
- أنواع الرمز
- دخول الرمز في المسرح.
- وفي الأخير وظيفة الرمز.

أما في الفصل الثاني جاء بعنوان: "دراسة تطبيقية لمسرحية سيلفي مع البحر لسناء الشعلان" فقد قمنا بدراسة المسرحية خارجيا وداخليا، أولا قمنا بملخص للمسرحية ثم قسمنا المسرحية إلى فصلين تحت عنوان البناء الخارجي ثم البناء الداخلي الّذي يندرج تحته عدة نقاط: دراسة العنوان، دراسة الزمان والمكان، وكيف كان في المسرحية، اللّغة والحوار والحبكة والصراع.

وأنهينا موضوعنا بخاتمة تحتوي على نتائج حول هذه الدراسة والّتي أتبعناها بقائمة الملاحق وهي عبارة عن نبذة وأعمال الكاتبة وقائمة المصادر والمراجع.

اعتمدنا على أهم المصادر والمراجع من بينها:

- التحليل السيميائي للمسرح لمنير الزامل.
- أيضا في المعاجم لسان العرب لابن منظور.
- أيضا الدراسات السابقة قراءة سيمائية في مسرحية الطاغية لمحمد غمري. معمري فواز مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الادب العربي جامعة المسيلة كلية الآداب واللغات سنة 2014/2013

أسباب اختيار للموضوع:

هناك العديد من الأسباب الموضوعية والذاتية الّتي دفعنا لاختيار الموضوع من بينها الأسباب الموضوعية:

- المكانة المحورية للقضية الفلسطينية في الأدب العربي.
- أهمية توثيق المعاناة الفلسطينية.
- فشل الوسائل التقليدية في التأثير.

الأسباب الذاتية:

- الميل والرغبة في المسرح.
- إيماننا بدور الأدب في تغيير الواقع والمساهمة في تسليط الضوء على الواقع.
- التفاعل العاطفي مع معاناة الشعب الفلسطيني.

واجهنا في دراستنا للموضوع مجموعة من الصعوبات من بينها:

- الغموض المتعمد في الرموز.
- الصعوبات المعرفية والثقافية حول الخلفية للقضية الفلسطينية.
- الإرهاق الذهني بسبب كثرة الإيحاءات.
- الصعوبة في الفصل بين الرأي الشّخصي والتحليل المنطقي.

وفي الختام نتقدم بجزيل الشكر للأستاذ "**محمد زعيتري**" الّذي تولى الإشراف على هذا البحث منذ كان فكرة إلى أن وصل إلى ما هو عليه.

نسأل الله تعالى أن نكون قد وفقنا في تحقيق أهداف هذا البحث وما توفيقنا إلا بالله، وأن يرزقنا الإخلاص فيه وأن يتقبله منا، والحمد لله رب العالمين.

إنّ المسرح من أهم وأرقى الفنون الأدبية الّتي عرفها الإنسان منذ القدم نظرا للدور العميق الّذي يقدمه في ترسيخ الأفكار والقيم في ذهن المتلقي، فهو الّذي يعكس روح الأمم وتجاربها وهو النافذة الّتي تطل على قضايا المجتمع ومرآتها الّتي تعكس همومه ومشاكله وحتى أفراحه، وهنا كلام النّاقدين الّذين اجتمعوا على أن المسرح هو الجامع لجميع الفنون من أدب وشعر وموسيقى وتمثيل بحيث لقب أنّه "أبو الفنون" واستحقه بجدارة، فهو الفن الّذي لا يكتفي بعرض الواقع فقط وإنّما يشاركه مع المتلقي لدرجة انغماس المشاهد فيه يشاركه مع المتلقي لدرجة انغماس المشاهد فيه.

ويعتبر المسرح من بين أعرق وأهم الفنون الّتي أنتجتها الحضارة الإنسانية مما يمنحه خصوصية تميزه عن باقي أشكال التعبير الأدبي من خلال قصصه الواقعية وشخصياته القوية وحواراته الدقيقة ولا ننسى ابدا تكوين شخصية الفرد، فهو يسعى إلى أن يؤثر في جميع مناحيه النفسية والعقلية وحتى الاجتماعية، حيث له فاعلية كبيرة على الفرد وتأثير أكبر على المجتمع فهو قبل أن يطرح الإشكالية ويدرسها خشبيا: يقوم على فكرة تحريض المتلقي ومحاولة تغييره إلى ما هو أفضل بتمسكه بالقيم ومحاولة إيضاح له المشاكل وإيجاد لها حلول وهذا لا يحدث ابدا إلا بعد تحديد الهدف وسلامة الأسلوب واللغة وطرح مواضيع دسمة محاولة تكوين صورة أوضح وأعمق في عين المتلقي، فهو يلعب دورا محوريا في تصوير نبض المجتمع وهمومه، إذ يصبح مساحة تعكس جميع تفاصيل الواقع ويعيد طرحها فنيا بلغة واضحة دقيقة لتؤثر في المتلقي بحيث تجعله يتأثر ويحلل ويفكر من خلال فتح نافذة النقاش والحور ليصبح الحل هو الطريق المنشود لجميع المشاكل، وقد جاء في كتاب معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب على أنّ المسرح هو «البناء الّذي يحتوي على الممثل أو خشبة المسرح وقاعة النظارة وقاعات أخرى للإدارة واستعداد الممثلين لأدوارهم وقد يراد به الممثل وقاعة المشاهدين فقط كلها هي الحال في المسرح العالم»[1].

[1] مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، ط2، ص356-357.

الفصل الأول

الرمز مفاهيمه ومعالمه

أولا- مفهوم الرمز:

1. لغة:

الرمز في اللغة يطلق على الإيماء بالعين أو الحاجبين أو الشفتين أو الفم أو اليدين، حيث أشار ابن منظور في نصه إلى تعريفين لرمز الأول أن الرمز هو الكلام الخفي الذي لا يفهم أما الثاني فهو الإشارة والإيماء، حيث جاء في "لسان العرب" لابن منظور على أنه: "تصويت خفي باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللفظ من غير إبانة بصوت إنما هو إشارة بالشفتين وقيل: الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم والرمز في اللغة كل ما أشرت إليه مما يبان بلفظ بأي شيء أشرت إليه بيد أو بعين ورمز يرمز رمزا"[1]. نتوصل إلى أن ابن منظور من خلال تعريفه أن الرمز عبارة عن كلام لا يفهم وغير واضح حيث أنه عبارة عن إشارة وإيماء عن طريق الجوارح أو اللفظ.

وهو المعنى نفسه الذي نجده في أساس البلاغة للزمخشري بقوله: "رمز إليه وكلمه رمزا: أي أن الرمز يعني الإيماء والإشارة بشفتيه وحاجبيه"[2].

أيضاً ورد في الوافي معجم الوسيط «رمز إليه يرمز ويرمز رمزا أومأ بشفته أو عينه أو حاجبه أو فمه... والرمز والرمز والرمز: الإيماء أو الإشارة وربما أطلق الرمز على ما يشر إلى الشيء آخر ويقال لذلك الآخر مرموز إليه»[3].

وقصر بطرس البستاني في تعريفه للرمز في الإيماء والإشارة فقط، وهذا نلحظه في تعريف في قاموسه محيط المحيط يقول: «الرمز والرمز والرمز إشارة والإيماء»[4].

---

(1) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط3، مج 5، 1994، ص356.

(2) أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج 1، طا، 1998، ص385

(3) عبد الله البستاني، الوافي معجم وسيط اللغة العربية، طبعة جديدة، مكتبة لبنان، بيروت، 1990 م، ص243.

(4) بطرس البستاني، محيط المحيط، الطبعة الجديدة، مكتبة لبنان ناشرون، 1987 م، ص351.

كما نجد في المعجم الوسيط في مادة (رمز): « رمز، رمزا: أومأ وإشارة بالشفتين أو العينين أو الحاجبين، أو إي شيء كان»[1].

وجاء في التنزيل العزيز في قصة سيدنا زكرياء عليه السلام قوله عز وجل ﴿**قَالَ رَبِّ اجْعَلْ لِي آَيَةً قَالَ آَيَتُكَ أَلَّا تُكَلِّمَ النَّاسَ ثَلَاثَةَ أَيَّامٍ إِلَّا رَمْزًا وَاذْكُرْ رَبَّكَ كَثِيرًا وَسَبِّحْ بِالْعَشِيِّ وَالْإِبْكَارِ**﴾[2] ففي هذه الآية يأمر الله نبيه زكرياء بعدم مخاطبته للناس لمدة ثلاث أيام إلا عن طريق الرمز يقصد به الإشارة باليد أو الرأس دون أن يتكلم.

أيضا نجد في معجم قاموس المحيط عن المعاني السابقة يوجد كلامه عن الرمز علة أنه: "الرمز ويضم ويحرك الإشارة والإيماء بالشفتين أو الحاجبين، أو الفم أو اليد، أو اللسان يرمز يرمز"[3].

ففي قول الفيروز أبادي هذا نجد أن معنى الرمز إشارة لشيء ما دون التلفظ بصوت، كون الإشارة طريق من طرق الدلالة فنجدها تساعد على البيان والإفصاح.

نجد كذلك أحمد مختار تكلم عن الرمز في معجمه اللّغة العربية المعاصرة وقال في: "معجم اللغة العربية المعاصرة" على أنه "رمز إلى الشيء بعلامة دل بها عليها، مثله بصورتها أو شكلها أو نموذجها"[4]. أي مثلا الرمز إلى السلام بغصن الزيتون والرمز إلى الوطن بالعلم، ويرمز الكثير من الشعراء بالمطر إلي الخير.

في الأخير نتوصل إلى أن هذه التعاريف تحيلنا إلى أن المعاجم اللغوية كلها تصب في موضوع واحد وهو أن الرمز لغويا الإيماء والإشارة والإخفاء والهمس وهو أيضا مرتبط بالحواس وما يقومون به من حركات، فهو إحدى الطرق لإيصالنا المشاعر والأحاسيس الداخلية.

---

[1] مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 1426هـ-2005م، ص372.

[2] سورة آل عمران، الآية 41.

[3] الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2005، ص284

[4] أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب نشر توزيع طباعة، القاهرة، مج1، ط1، 2008، ص941.

2. اصطلاحا:

استطاع الرمز أن يشغل الناقدين الكتاب فأخذ اهتماما كبيرا السبب يعود إلى مكانته الواسعة في الشعر الحديث والمعاصر، فهو الآن يعتبر من بين العناصر المهمة في القصيدة العربية حيث أن الرمز لم ينحصر ويتقيد بتعريف واحد بل بعدة مفاهيم وتعاريف، فكل باحث ينسبه ويعرفه على ما يتوافق مع منهجه المعرفي.

فالرمز بمعناه الاصطلاحي العام هو الإيحاء أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستثمرة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالتها الوضعية أو هو كل ما يحل محل شيء أخر في الدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التام، وإنما بالإيحاء.

من هذا المنطلق فإن الرمز كلمة موغلة في القدم، ظهرت في الفكر اليوناني وهي مشتقة من (Summboleum) وتعني الحرز والتقدير وهي مؤلفة من (Summ) مع (boleum) بمعنى حرز وهي تعني قطعة من خزف أو إناء ضيافة دلالة على الاهتمام بالضيف[(1)].

وتناول أرسطو الرمز حيث قال: "الكلمات المنطوقة رموز لحالات النفس والكلمات المكتوبة رموز للكلمات المنطوقة"[(2)]، ويعني بهذا أن اللغة مجموعة من رموز للأفكار سواء كانت منطوقة أو مكتوبة.

والرمز عند "محمد بوزواوي" Symbol علامة تعتبر ممثلة لشيء آخر ودالة عليه[(3)].

ويرى سيغموند فرويد "أن ليس للرمز قيمة إلا بمدى دلالته على الرغبات المكتوبة في اللاشعور نتيجة الرقابة الأخلاقية يقول: إن الرمز نتاج الخيال اللاشعوري وأنه أولى يشبه صور التراث، والأساطير"[(4)]، التعريف هنا يؤكد أن اللاوعي هو الجانب الحقيقي للإنسان

---

(1) ينظر، السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط2، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 1429هـ- 2008م، ص24.

(2) محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، د.ط، 1999، ص39

(3) محمد بوزواوي، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب، ص155.

(4) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، د.ط، 1997، ص37

بحيث أن كل أفعاله وتصرفاته مقيدة بهذا الجانب وأن الواقع هو مجرد طيف لا سلطة له، فالرمز له ميزة مهمة وعجيبة في الدخول في اللاوعي.

والرمز "عبارة عن إشارة حسية مجازية لشيء لا يقع تحت الحواس أي أن الرمز ببساطة يستلزم مستويين: مستوى الأشياء الحسية أو الصورة الحسية التي تؤخذ قالبا للرمز، ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها، وحين يندمج المستويان نحصل على الرمز[1]، أي أن الرمز كلمة يستخدمها الشاعر حسب ما يخبئه من مكنونات في الذات الداخلية، فهو يقوم بتزويدها بطاقة إيجابية تحمل دلالات متنوعة ومتعددة.

والرمز كما يقال عنه "فن التعبير عن الأفكار والعواطف بحيث يعتبر وسيلة أدبية لينفد به الشيء المحسوس الذي تجسده الكتابة الحرفية وصولا إلي جوهر المعنى الحقيقي الذي يريده"[2]، أي أن الرمز عبارة عن التلفظ بشيء بغية شيء آخر، فالرمز إيحاء قوي لا يمكن التعبير فهو الّذي يوصلنا إلى جوهر المعنى.

ونجد عز الدين إسماعيل بدوره يعرف الرمز قائلا: "الرمز اللغوي نفسه الرمز الاصطلاحي تشير فيه الكلمة إلى موضوع معين إشارة مباشرة كما تشير كلمة "باب" إلى "شيء" الذي اصطلحنا على الإشارة إليه بهذه الكلمة ولكن دون أن تكون هناك (علاقة التداخل والامتزاج التي تكون بين الرمز الشعري وموضوعاته بين الرمز والمرموز إليه)" [3] يقصد بهذا أن الرمز يقوم أساسا على إخراج اللغة من وظيفتها الأولى التواصل، وإدخالها في الوظيفة الإيحائية, وقال أيضا " ليس الرمز إلا وجها مقنعا من وجوه التعبير بالصورة"[4]، فالرمز ينبعث من علاقة غير مادية بين النفس والشيء المراد به الّذي لا يتحقق إلا عن طريق الإيحاء لا عن طريق الكلام.

---

(1) علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتب ابن سينا، القاهرة، مصر، ط4، 2002، ص105.

(2) السعيد بوسقطة، الرمز الصوفي في فن الشعر العربي المعاصر، ص31.

(3) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العادة، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص198.

(4) علي عشيري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ص105.

ويعرفه كذلك محمد كعوان على أنه هو "ما يحل محل الشيء أخر لدلالة عليه لا بطريقة المطابقة التامة وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية أو متعارف عليها"[1]، نجد أن الرمز يجمل دلالتين، الأولى تعبيرية والثانية إيحائية مثل الذئب رمز للذكاء والأسد رمز للشجاعة.

وجاء في تعريف أخر على أنه "الرمز نوع من التعبير غير المباشر لا يسمى الشيء باسمه بل يتجنب فيه الوصف المستقيم المباشر من أجل أن يخفيه أو يظهر بطريقة لافتة[2] أي استعمال كلمات خاصة في نظام دقيق لنقل المعنى بتأثير خفي، أو غامض والإشارة الدالة على الرمز تكون سريعة وغير مباشرة حيث أنها لا تفصح عن المراد إفصاحا مباشرا.

ويذكر عبد الهادي عبد الرحمان في كتابه لعبة الترميز دراسات في الرموز واللغة والأسطورة أن قاموس أوكسفورد عرف الرمز على أنه «عبارة عن شيء يقوم مقام شيء آخر، أو يمثله أو يدل عليه، لا بالمماثلة، إنما بالإيحاء السريع»[3] ومن ثم فالرمز وسيلة ودليل على شيء متفق عليه.

ويعرفه جبور عبد النور بقوله: «كل إشارة أو علامة محسوسة تذكر بشيء غير حاضر من ذلك: العلم رمز الوطن، الكلب رمز الوفاء، الحمامة البيضاء رمز البراءة، الهلال رمز السلام»[4].

أما عند مجدي وهبة وكامل مهندس «الكائن الحي أو الشيء المحسوس الذي جرى العرف على اعتباره رمزا لمعنى بجرد كالحمامة أو غصن الزيتون رمزاً للسلام»[5].

---

(1) محمد كعوان، التأويل وخطاب الرمز، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010، ص24

(2) مصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، دت، ص131

(3) عبد الهادي عبد الرحمان، لعبة الترميز دراسات في الرمز واللغة والأسطورة، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، 2008م، ص15.

(4) جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، 1979م، ص124.

(5) مجدي وهبة وكامل مهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، 1984م، ص181.

أيضا يعتبر تعريف يستر من التعريفات السهلة بحيث يقول أن الرمز يمكن أن نعرفه بشيء مجرد فتطلق الكلمة على ما يتضمن وما يوحي بمعنى آخر غير المعنى الحقيقي الظاهر مثل الدخان كمؤشر رمزي للنار.[1]

العلاقة يبين أن الرمز ومدلوله هي علاقة الملموس بالمجرد أو هي علاقة العلم بالخاص حيث يفهم الأول عن طريق الثاني وقد تكون قيمته ومدلوله مستمد لون معين يرمز إلى فرح أو حداد لابد على الانفراد والالتزام والانقياد لذلك المعنى ونقيض اللون أيضا يقوم بمعنى ومدلول آخر.[2]

الرموز الأدبية سواء أفعال أو أسماء... الخ نجد أنها تقابلها إيحاءات ومعاني أخرى، فهي تشمل الحياة المادية والمعنوية لتلك الرموز[3]؛ أي أن الرمز يستمد قيمته ومعناه من الناس الذين يستخدمونه؛ فالمجتمع هو الذي يضفي على الرمز معناه بعدما يتم الاتفاق على مدلوله.

فالرموز دائما تكون مشحونة بدلالات الوظائف الإشارية أي لا نقول عن الرمز إلا عندما يكون مصحوبا بالمعنى ومتقيد به.[4]

فالرمز بمعناه العام هو إحياء أو تعبير عن معنى غير مباشر، فهو علامة محسوسة يحيلنا إلى معنى مجرد حيث أن المعنى والقيمة للرمز منبعه المجتمع الّذي يستخدمه.

ثانيا- أنواع الرموز في النّص المسرحي:

عندما تتصل مشارعنا وتجاربنا الحياتية بمشاهد أو أشياء مادية معينة نتيجة لموقف مررنا به أو علاقة خاصة نشأت معها فإن هذه الأشياء تكتسب دلالة رمزية فتصبح محفزا يوقظ في ذاكرتنا تلك المواقف والتجارب ويعد هذا الشكل من الرموز من أبسط أنواع الرمزية إذ يظهر

(1) ينظر، جعفر يايوش، الأدب الجزائري التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، 2007، ص116.

(2) ينظر، أحمد ديب شعبو، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، 2006م، ص40.

(3) ينظر: المرجع نفسه، ص38.

(4) ينظر: جعفر يايوش، الأدب الجزائري الجديد التجربة والمآل، ص116، 118.

في مجالات متعددة أبرزها المجال الطبيعي والتاريخي والأسطوري والديني... ومن هنا يمكن تصنيف الرموز إلى الأنواع التالية:

1- الرموز الشّخصية:

مثلا ظهرت الشخصية في الرواية والقصة بقوة كان ظهورها في المسرح أقوى وأعمق من الأنواع السابقة. لأن الكاتب المسرحي لا يمكن أن يكتب على أرواقه نصا بدون رسم شخصياته أولا ومنه (إن الشخصية في المسرحية كما هو شانها في القصة والرواية ضرورية لتجسيد الفعل أو الحدث إلا أن الفعل لا يكون إلا بوساطة الشخصية لذا فالشخصية هي صانعة الحدث)[1] إذن الشخصيات في المسرح هي رموز يتخذها الكاتب للقيام بالفعل المولد للأحداث، فهي كائنات حيا في العرض وفق خيال كاتبها، فالشخصية والحدث جسر ينبع منه النص المسرحي. وتختلف الشخصية في المسرحية عن شخصيات الأنواع الأدبية الأخرى في كونها (وللشخصية في المسرح خصوصية تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وفي كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوغ والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي)[2]

هنا نلاحظ الاختلاف الموجود فهو العنصر الأهم في حين يحدث عنصر التشويق عند الكاتب لأنَه يتولد منه جميع الأفعال الّتي تساعدنا في تطور الأحداث، (فعالم المسرح صورة للعالم الكبير، لا عزلة فيه. ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات. ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية، المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع

---

(1) نيهان حسون السعدون، الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية، كلية العلوم الإسلامية، العدد السادس عشر، 2008، ص20.

(2) ماري الياس وحنا قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي انجليزي فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1997، ص269-270.

الحدث...)[1]، يتوجب على الكاتب أن يساعد الجمهور في فهم الشّخصيات من خلال مميزاتها وأبعادها حيث أن الكاتب المسرحي لابد من أن يقف على رأسهم الشّخصيات ويحاول فهمهم وأن يتقمصهم لكي لا يكتشفهم ويصل إلى كينوناتهم.

واحد منهم أبعاده الثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته)[2]، ونجد أن رمزية الشّخصية تظهر على خشبة المسرح بواسطة تقمصه للدور الّذي يمارسه، (قد تتخذ الشخصية مظهرا مباشر، أو تلبس أقنعة رمزية وتراثية للإحالة عن معنى ما. ومن ثم تتأرجح، الشخصيات المسرحية المثبتة في المسرحية بين الشخصيات واقعية معاصرة، وشخصيات خيالية، وشخصيات خارقة عجيبة وغريبة، وشخصيات تراثية قد تكون تاريخية، أو أدبية أو فنية أو أسطورية أو خرافية أو فلسفية أو فكرية أو علمية) [3].

2- الرموز الزمانية والمكانية:

أ-رمزية المكان:

المكان هو الشيء الوحيد الّذي لا يمكننا الاستغناء عنه، فهو الجزاء المهم والأهم في وجود الأشياء والكائنات الحية، (حيث يعتبر المكان الوجه الأول للكون، وهو محور الحياة الذي تحيى فيه الكائنات و تتموضع فيه الأشياء، وقد يلعب المكان دورا مهما في تحديد نسق الحياة للكائنات الحية التي تعيش فيه، ومنع أشكال محددة للأشياء المتموضعة فيه)[4].

حدثت اختلافات كثيرة في فهم الفضاء المكاني مثلما وجدوا اختلافات في دراسة الزمان، فالزمان والمكان من أساسيات السرد، (إذ يعد مرآة تنعكس على سطحها صورة الشخصيات كما يمثل المكان إلى جانب الزمان الإحداثيات الأساسية التي تحدد الأشياء

---

[1] محمد فهي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، 1997، ص568

[2] علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دط، د ت، ص74

[3] جميل حمداوي، تاريخ المسرح ومدارسه، (دب)، ط1، 2019، ص192

[4] أحمد مرشد، جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤاد المرعي، مجلة البحوث جامعة حلب، ع22، سوريا، 1992م، ص65.

الفيزيقية، فنستطيع أن نميز بين الأشياء من خلال وضعها في المكان)[1]، يعتبر المكان هو الأساس في السرد فلا يمكننا إزاحته عن العمل السردي ولا يمكننا تصور قصة معينة دون معرفة مكانها.

يعرفه الدكتور جميل صليبا المكان قائلا: (المكان الموضع وجمعه أمكنة وهو المحل المحدد الذي يشغله الجسم وهو مرادف للامتداد ويرادفه الحيز)[2]، وينظر "هنري متران" إلى المكان على أنه هو (يؤسس الحكي لأن المكان يجعل القصة المثيلة ذات مظهر مماثل بمظهر الحقيقة)[3]، الإطار المكاني مهم في سرد وتصور الأحداث فليس من المعقول أن يكون هناك هيكلة سردية بدون عنصر المكاني.

تواجد المكان في الأعمال الفنية يحيلنا إلى عدة تعريفات نجد أن الناقدة سامية أسعد ترى المكان: (يتخذ أهمية خاضعة في القصة القصيرة، لأن هذه القصة تعتمد على التركيز في كل شيء لاسيما وصف مسرح الحدث أو الأحداث و من ثم يتحتم على الكاتب أن يحسن اختياره وأن يصفه بإيجاز بقدر الإمكان، و أن يبرز سماته الأساسية المرتبطة بالقصة ككل)[4].

أما عند الناقد عبد الملك مرتاض، (الذي قال بمصطلح "الحيز" كون مصطلح الفضاء قاصر بالقياس إلى الحيز، فالفضاء يدل على الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله إلى الوزن والثقل والشكل...، و ينظر إلى الحيز من إطار الوجهة الجمالية لا من الوجهة التقنية)[5] إذ نفهم (أن الفضاء في هذا التصور على أنه الحيز المكاني في الرواية أو

(1) محمد بوعزة، تحليل النص السردي–تقنيات ومفاهيم–، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص99.

(2) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان، 1982، ص412.

(3) حميد لحميداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000، ص74.

(4) أحمد زنيبر، المكان في العمل الفني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، 9221م، ص13

(5) عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد، 240، د.ط، ديسمبر، 1998، ص126، 125 بتصرف.

الحكي) [1]، نستنتج أن هناك اختلافات عدة حول ماهية الكلام بحيث أن استعماله تعددت منها المقام، الموضع، المحل...الخ.

حيث أن المبدع والقارئ بينهما نص يحتوي على علامة المكانية، فهو يعتبر الرابط بينهما وكلما كان المكان مرتبطا بالأحداث كلها كانت هناك دلالات وإيحاءات مشحونة، فنجد العرض المسرحي تواجد المكاني فيه يضفي إيحاءات وجماليات ليس على المستوى الجغرافي بل أيضا على المستوى النفسي والفكري، فالمكان له خاصية مهمة في العرض فهو يساعد على فهم أحداث هذه المسرحية.

ويتم (توظيف المكان من أجل إطلاع المتلقي على جماليات هذا المكان وعجائبيته)[2] ففي المكان توظف عناصر أخرى تجعل من النص المسرحي ساحة رحبة لممارسة سلطتها داخله تكمن وتتضح صورة المكان.

ب- رمزية الزمان:

عنصر الزمن طرح جدلا واسعا بين أوساط الفلاسفة والمفكرين وحتى العلماء في شتى المجالات، هذا مجمل مفهومه بتعدد ويتنوع من عالم إلى أخرى.

عندما نقول بنية النص لابد من أن نجد عنصر الزمان فهو أحد المكونات الأساسية، (إذ لا يمكن أن نتصور حدثا سواء أكان واقعيا أو تخيليا خارج الزمن، فالزمن عند "تودوروف" هو الذي يسمح لنا بالانتقال من الخطاب إلي التخيل)[3].

أما عند جيرالد برنس (فهو الفترة أو الفترات التي تقع فيها المواقف والأحداث المقدمة "زمن القصة"، "زمن المروي"، "والفترات التي يستغرقها عرض هذه المواقف والأحداث "زمن الخطاب"، "زمن السرد")[4]، فالزمن هو الوقت أو الفترة التي تتحرك وتتشكل فيها الشخصيات

---

(1) حميد لحميداني، بنية النص السردي في منظور النقد الأدبي، ص53.

(2) صلاح صالح دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة)، مجلة فصول، العدد3، مجلد12، جدة، 1993، ص277.

(3) إدريس أبو ديبة، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د.ط، 2003، ص155.

(4) جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر، السيد إمام، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص201.

والأحداث، وذلك باعتبار الزمن ظاهرة لا يمكن الاستغناء عنه في العمل الروائي بصفة عامة والمسرحي بصورة خاصة.

عندما نقول بنية النص لابد من أن نجد عنصر الزمان فهو أحد المكونات الأساسية، إذ يقول (التراجديا تحاول جاهدة أن تكون تحت دورة شمسية واحدة، وألا تتجاوز ذلك إلا قليلا)[1]. فالزمن يحاول أخذ أربع وعشرين ساعة من زمن المسرحية ككل، (أما المشاهد عندما يذهب إلى المسرح يدرك تمام الإدراك أنه ذاهب ليقضي ثلاث ساعات، وبالتالي لا سبيل لإقناعه بأنه من خلال هذه الساعات قد مضت أيام وشهور أو سنوات)[2]، نجد أن المسرحية كلها لا تستغرق أكثر من ثلاث ساعات كحد أقصى لكن حواراتها الفعلية تمتدي إلى أكثر من ذلك.

أما العصر الحديث فالزمن فيه لم يقتصر على أنه مجرد زمن في الدراما الإغريقية والكلاسيكية الجديدة، (إذ أصبح الزمن نسبيا وقد بين الكتاب المحدثون أن قيمة الحدث لا تكمن في كونه حدثا في منظومة الزمن التي تحدده ساعة الحائط، بل استجابة شعورية داخلية خارجة عن إطار الزمن المألوف، قد تمتد وتتعمق داخل إحساس الفرد لتلغي في النهاية وحدات الزمن المعروفة المتسلسلة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل)[3]، يمكننا القول أن الزمن يكون وفق الضرورات المسرحية و حسب ما تقتضيه الحاجة لذلك.

لقد أصبحت الكتابات السردية ليدها الكفاءة التامة التلاعب بالزمن من خلال تقنيات زمنية الّتي أدرجت في الكتابة لأن (السرد لا يتم دون سيولة الزمن فإذا فقد الحركة تجمد السرد عند نقطة لا يمكن أن يستمر لذلك ينساب الزمن الروائي مرنا يتحرك إلى الأمام وفي لحظة يسترجع الماضي أو يستشرف المستقبل لذلك يعد الزمن بحركته وانسيابه وسرعته

---

(1) أرسطو، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة، ص58.

(2) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971، ص201.

(3) عادل النادي، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987، ص100-101.

وبطئه هو الإيقاع النابض)[1]، يعتبر السرد زمن والوصف أيضا قد يكون زمنا والحوار وتشكيل الشّخصية يكون عن طريق الزمن يقول...، يقول محمد زغلول: (والزمن ضابط الفعل به ليتم، وعلى نبضاته يسجل الحدث ووقائعه، ونحن وإن كنا لا نستطيع أن نفصل بين الحدث والزمن، إلا أننا نتبين أثر الزمن عاملا فاعلا في كثير من القصص الطويلة والروايات).[2]

3- الرمز الصوتي:

حلل سوسير الرمز إلى مكونيه الدال Signifier والمدلول Signified والدال هو الجانب الصوتي من المادي من الرمز حيث يمثل الصوت في حالة اللغة المحكية أو الحرف المكتوب في حالة اللغة المكتوبة أما المدلول فهو الجانب الذهني فهو لا يشير إلى الشيء يرتبط الرمز بصورة ذهنية أو فكرة مجردة، ويؤكد سوسير على أن الرمز يتكون من عنصرين لا ينفصلان الدال والمدلول، كوجهي ورقة واحدة لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر دون أن يفقد معناه.

ويقتصر استخدام الرموز على اللّغة فقط بل يتسع ليشمل كل ما يمكن أن ينقل معنى خارجها، كالإشارات والصور، والحركات الدينية، غير أن ما يمنح الرمز معناه ليس ككله الظاهري فقط بل السياق الثقافي الّذي يفهم ضمنه، فالإماءة الوحيدة قد تعني شيئا في ثقافة ما، بينما قد تكون بلا معنى في ثقافة أخرى، ولهذا فإن عملية التأويل تعتمد على اتفاق مشترك بين المرسل والمتلقي، حيث يتطلب فهم الرمز وإشارته وجود هذا التفاهم المسبق.

مثل التمييز الّذي قدمه سوسير بين المحورين التزامي (Synchronic) والتتابعي (Diachronic) تحولا في دراسة اللّغة كنظام قائم في لحظة معينة دون النظر إلى تاريخها

---

[1] مها حسن القصراوي، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000، ص42.

[2] محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت، ص13.

بينما يهتم المحور التعاقبي بتتبع تطور اللّغة عبر الزمن وقد رفض سوسير المنظور التاريخي معتبرا أن فهم الكلمة في سياقها الحاضر أدق من ربطها بتغيراتها السابقة مشبها ذلك بمشهد لا يمكن فهمه عن وجد بل يفهم من خلال حركته كما تفهم اللّغة من خلال بنيتها الراهنة لا ماضيها.

4- الرموز الطبيعية:

يعتبر الرمز الطبيعي من بين الرموز الأشمل لأنّها مرتبطة بعمقها فهي أكثر صلة بالإنسان، فمنذ القدم إلى الآن الطبيعة ملهمة كل الشعوب لأنّها تحتوي مناظر ساحرة متجددة دائما، "وقد مثلت الرموز الطبيعية قاسما مشتركا بين جميع الشعوب في العالم إذ أنها ترتبط بالذاكرة الجماعية العالمية، التي احتفظت لنا بصور ظلت راسخة في أعماقنا تطفو للسطح (الوعي) حينا بعد حين"[(1)] أي أن الطبيعة مرتبطة بالإنسان، فهي تحدد قوانين حياته وتضع ضوابطها كما أنها الوسط الذي يعيش فيه وتضمن ديمومته، غير أن الأمر يختلف في المجال الأدبي إذ يغرق الشاعر فيها يتعايش مع عواطفها، ورعودها وزلزالها فهو ابن الطبيعة وجزء منها، كما قال يانج "فهم يسقطون حيويتهم وأحاسيسهم على مشاهدة الطبيعة"[(2)].

تعتبر الطبيعة العامل الأول في شد انتباه الأديب كونها معقدة ومركبة يستلهم منها الروائي عدة إيحاءات ودلالات رمزية، فالطبيعة كونها عامل يتجاوب ويأخذ قيمتها من الإنسان أخذت هذا الحيز المهم..

5- الرموز التاريخية:

يتميز الرمز التاريخي من غيره من الرموز بارتباطه بمجال معرفي محدد يستمد منه مداليله، يعود إليه المؤول كلما أراد فك شفرته [الرمز]، "وإن الأحداث التاريخية والشخصيات

---

(1) المنجي بن عمر، الرمز في الرواية العربية المعاصرة، المركز الديمقراطي العربي للدراسات الإستراتيجية والسياسية والاقتصادية، ألمانيا، برلين، ط1، مارس 2011، ص112

(2) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص309

التاريخية ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل إن لها إلي جانب ذلك دلالتها الشمولية الباقية والقابلة للتجدد، على امتداد التاريخ في ضيع وأشكال أخرى، فدلالة البطولة في قائد معين أو دلالة النصر في كسب معركة معينة تظل بعدها انتهاء الوجود الواقعي لذلك القائد أو تلك المعركة باقية وصالحة لتحمل تأويلات وتفسيرات جديدة"[(1)] ونقصد به التوظيف الرامز لأحداث تاريخية أو أماكن معينة، فنجد في توظيف الرموز التاريخية في شعرنا العربي نجد مثلا محمود درويش يستخدم شخصية قابيل رمزا للقاتل والظلم الأخوي في المقابل هابيل الّذي يمثل البراءة

6- الرموز الأسطورية:

الأسطورة هي عبارة عن قصة تحتوي على عناصر إلهية خالصة، فهي تعتبر رمز لقوى الطبيعة والظواهر الّتي تحيط بالإنسان، فهي الآن أصبحت عبارة عن معتقد ديني، "ينبغي بادئ ذي بدء أن يعرف بصعوبة الفصل بين الأسطورة والدين، فليس من السهل أبدا أن نقرر أيهما أسبق ظهور حيث انبثقت الأسطورة مغلفة بالدين كما نشأ الدين ملفوفا بطابع الأسطوري"[(2)]، يعد الرمز من الرسائل التعبيرية الأكثر حضورا في الأدب العربي لما يتيحه عدة دلالات تتجاوز المعنى الظاهري وقد لجأ الكثير من الأدباء إلى توظيف شخصيات رمزية من الأساطير والتاريخ مثل لسيزيف رمز العذاب الأبدي وأدونيس رمز التجديد والتجدد.

ومن الرموز الأسطورية الشائعة تلك الخاصة بتفسير ظواهر الطبيعية المتنوعة، وقد ألمحنا فيما سبق إلى أن الإنسان القديم لم يدرك هذه الظواهر إلا بعد وصفها مجالا للقدسي المحمل بالمعنى والقوة، ونطاق تتجلى فيه القوى الروحية الحسية المنبثقة في الطبيعة"[(3)].

---

(1) علي عشيري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1978، ص120

(2) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عن الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1978، ص31

(3) المرجع نفسه، ص38- 39.

وقد وظف الروائيون والأدباء الرموز الأسطورية في كتاباتهم، فاتخذوها أقنعة لموضوعات عصرية حديثة ومرموزات لها.

أي أن الأديب لا يعيد كتابة الأسطورة كما هي بل يعيد صياغتها وفق ما يخدم زمنه أي يزيح عنها ثوبها القديم لتواكب العصر وفي هذا يقول الدكتور محمد منذور الن نستطيع أن نخلق من أسطورة معروفة قيما فنية جديدة ما لم نتمثلها حتى تصبح جزء من أصالتنا"[(1)] وذلك يكون بـ "شخصيات والأحداث والمواقف الوهمية إلى الشخصيات وأحداث ومواقف عصرية"[(2)].

وقد كان الأدباء المعاصرون السابقون في توظيف الرمز الأسطوري مثل عن ذلك أفروديت وهو إله الحب عند الإغريق أيضا أوزوريس إله مصري قديم يقتل ويبعث من جديد، إله إيزيس هو رمز وله الأمومة والوفاء والحب الأبدي.

7- الرموز الدينية:

إن التجربة الدينية لا يمكن التعبير عنها إلا عن طريق الرمز، هكذا عبر عنها أغلب الفلاسفة والديانات، فالديانات كلها تتحدث عن المجهول وعن المخفي بحيث أن العقل لا يستطيع إدراكها إلا عن طريق إيحاءات ودلالات هذا ما نجد عليه الرموز مستعملة بكثرة في أعمالهم، "يعتبر أفضل تجل للسماء يعبر عن مجموعة من الأعمال، والطقوس التي تعبر مباشرة عن السماء من حيث علاقتها بالمقدس، فقيم الخير والشر وما ارتبط بهما من صفات أو معان إيجابية أو سلبية في الحقيقية تمثيل السماء المقدس، إلا أننا لا ندرك الخير قيمة إيجابية حميدة، والشر قيمة مرذولة إلا من خلال رموزهما المتعددة يتعدد المعتقدات وتنوعها"[(3)]، بمعنى أن كل الرموز مستوحاة من الكتب السماوية.

---

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص103

(2) المرجع نفسه، ص288

(3) المنجي بن عمر، الرمز في الرواية العربية المعاصرة، ص325

ومن بين أهم الرموز الدينية الّتي وظفها الأدباء آدم وحواء رمزا البدانة الخطيئة الأولى ولطرد من الجنة حيث أن استخدام آدم وحواء إشارة إلى أصل الإنسان والصراع بين الطهارة والرغبة.

ومن قصص الأنبياء نجد قصة نبينا يوسف عليه السلام، فهو رمز على الابتلاء والصبر وأيضا على الخيانة والغدر من طرف إخوانه، حيث أن هذه الرموز أسماء دلالة على المعنى المراد إيصاله بدون ذكر قصصهم.

8- الرموز الصوفية:

التصوف هو العكوف على العبادة والتمسك بكل ما جاء به الله تعالى والابتعاد عن ملذات الدنيا حيث أن التصوف يقوم على ثلاثة خصال، الزهد، والذكر، والتأمل، والفناء، والبقاء، "والرمز الصوفي أشمل من أي رمز فهو متغير من صوفي لأخر ومن سياق لأخر، ودرجة الألغاز فيه أعمق وأغور فهو ستمد طاقته من ذاتية صاحبه"[1]، المتصوفة يستعملون الرمز كطريق يمهد لهم أفكارهم ويساعدهم على إيصال معلوماتهم بطريقة غير مباشرة عن طريق التلميح، و"يتعلق الرمز الصوفي بالسماء تعلق صريحا، فهو يعبر عنها من حيث صلتها بالباطن الخفي الذي يتجلى في الظاهر المحسوس، ذلك أن الصوفي يتوسل الرمز أداة يفصح من خلالها عن مكنونات النفس التي يحدوها الشوق إلي الإتحاد والحلول والتوحد، فالسالك إلي التجربة الصوفية يؤثر الانصراف بكليته إلي الذات الإلهية، منجذبا إليها انجذابا ناشدا تحقيق السعادة والفناء"[2]، فالمتصوفة يكون عملها الوحيد عبادة الله والتفرد به، حيث يبتعد عن ملذات وشهوات الدنيا وكل ما يعمل عليه هو التأمل والتدبر في خلق الله، فتعبيراته تكون عميقة نابعة من الذات والمشاعر الداخلية لا يستطيع أن يحس بها ويفهمها إلا من كان متصوفا مثلهم.

---

(1) أسماء خوالدية، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان الرباط، بيروت، لبنان، ط1، 2014، ص22 -23

(2) المنجي بن عمر، الرمز في الرواية العربية المعاصرة، ص359

والرمز الصوفي هو الرمز استخدمه أقطاب الصوفية في أشعارهم للتعبير عن عوالمهم الخاصة، حتى اشتهر بينهم ثم انتشر وأصبح معروف لدى أهل التصوف بالمصطلحات الصوفية، فنجد مثلا: مصطلح الخمرة يرمز إلى اللذة الوصول ونشوته"[1]، وصف اللذة هي الهدف الّذي يسعى إليه كل متصوف أيضا ترمز إلى تعلقهم وحبهم لله بحيث تعبيراتهم تكون نابعة من الذات متصوفة.

9- الرموز السياسية:

الرمز السياسي هو رمز الّذي يعبر عن القضايا ووجهات النظر السياسية توجد في أماكن متعددة مثل الجرائد، المجلات، الخطابات، والإعلام...الخ. "يمكن أن نعتبر التعارض القائم بين الحاكم والمحكوم سببا رئيسيا لظهور هذا الأسلوب الفني منذ القديم . فقد جل الحاكم العربي على الصوت الواحد والرأي الأوحد استبد بالسلطة وقمع كل معارضيه، ولم يجد المبدعون سبيلا لمقاومته إلا عبر الذي يلمح ولا يصرح"[2]، هنا الرمز الروائي يكون الرمز خادمة في استعماله تعبر عن رأي يكون ضد السلطة، فالرمز هو الوجه أو المرآة العاكسة إلى ما داخل الروائي فيعبر عن شعوره دون الخوف من سلطة ظالمة.

"ويمثل الرمز محورا هاما من محاور الرواية العربية المعاصرة فقد اعتمدوه ليقوا شر السلطان غالبا"[3]، فاستعان به الروائيون بغية أن يعبروا عن ما آلت إليه بلادهم في خضم الاستعمار الغربي.

ويعتبر "مرجعا هاما بالنسبة إلى جل الروائيين اللذين عايشوا في رواياتهم ذلك السقوط المذل لتلك الأنظمة المستبدة التي لم تفلح إلا في استعباد شعوبها ولم يجد هؤلاء المبدعون أفضل من الرمز للتعبير عن مواقفهم ورؤاهم"[4] فالروائي الّذي مركز اهتمامه واستلهامه الواقع يكون

---

(1) واضح عبد الحميد، الممارسة التأويلية في الخطاب الصوفي عند محي الدين ابن عربي، دار الحامد لنشر التوزيع، ط1، 2016، ص82

(2) المنجي بن عمر، الرمز في الرواية العربية المعاصرة، ص221.

(3) المرجع نفسه، ص221.

(4) المرجع نفسه، ص221.

في مستطع بالواقع العسكري المستبد الّذي يخاف أن يكون العقاب قاسي فيتوجه الرمز ليوحي به عن أفكاره.

ثالثا- تجليات الرمزية في المسرح عند العرب:

يمتاز الأدب العربي بجميع أجناسه بحضور الرمز بشكل لافت، حتى غدا اسمه تميزه عن سائر الآداب العالمية ويتجلى ذلك بوضوح في كتبنا الدينية وفي روائع الأدب مثل ألف ليلة وليلة وكتابات ابن المقفع ورسالة الغفران لأبي العلاء المعري والمقامات وغيرها من المؤلفات الأدبية الّتي تجلت فيها الرمزية بشكل لافت.

تأثرت الساحة الأدبية الحديثة في الوطن العربي بالتحولات العنيفة الّتي أعقبت الحرب العالمية الثانية ما دفع المثقف العربي إلى التمسك بموروثه الأدبي، مع الانفتاح على التيارات الغربية الوافدة خاصة الرمزية الّتي ظهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وقد وجد فيها وسيلة للتعبير عن الواقع المأزوم لما تتسم به من غموض وعمق دلالي ينسجم مع ما كانت تطمح إليه النخب المثقفة آنذاك، «فأنشأت الرمزية العربية كمذهب أدبي وتوضحت معالمها في النصف الثني من القرن العشرين»[1]، حيث أحداث فرق وصدى من قبل الأدباء اللذين قد أثر فيهم الاتجاه الرمزي بالخصوص في فرنسا بحيث أن اختلاف ظهور هذه الحركة في الأدب العربي يختلف كليا عن الحركة الرمزية في الغرب نجد الدكتور سلمى الخضراء أن سبب ظهور الرمزية العربية، «لم نتيجة ردود الفعل الاجتماعية والنفسية التي كانت وراء ظهورها في الغرب ولم تكن ردة فعل طبيعية على الحشو اللغوي الرومانسي والميوعة العاطفية، أو على الأسلوب المباشر عند الكلاسيكية الحديثة، لأن الرمزية الفرنسية كانت احتجاجا على الروح البورجوازية، وكانت احتجاجا ضد الفلسفة الوضعية والمادية،

---

(1) نسيب نشاوي، المدارس الادبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1984، ص469.

وضد الواقعية العلمية وردة فعل ضد البارناسيين ولم تكن التجربة العربية الرمزية نتيجة تطور طويل»[1].

ظهرت بوادر الاتجاه الرمزي في الشعر العربي الحديث لأول مرة عندما نشرت مجلة "المقتطف" عام 1928 قصيدة "سيد السكون" للشاعر أديب مظهر كما برز بهذا الاتجاه في لبنان والعالم العربي من خلال شعراء مثل بشر فارس الّذي تخصص في دراسة الرمزية وسعيد عقل الّذي أشار إليها في مقدمة مجموعته الشعرية "المجدلية" عام 1937 بالإضافة إلى العديد من الشعراء الآخرين.

الرمز أخذ بعد آخر ومنحى متغير فهو أيضا امتد للفنون الأخرى غير الشعر حيث «اعتمدت الرمزية في بداية نشأتها اعتمادا كليا على الشعر، ثم انتقلت إلى المسرحية ثم إلى الرواية واتسع نطاقها ليشمل جميع الفنون»[2].

في بداياته اعتمد المسرح على نقل الواقع كماهر، مستمدا أحداثه من الحياة السياسية والاجتماعية، وقدمها بصورة مباشرة ومع تطور الحياة برز الاتجاه الرمزي، الّذي لجأ إلى استخدام الرمز للتعبير عن الواقع بطريقة غير مباشرة تعكس عمق التجربة الإنسانية وتفتح المجال لتأويلات متعددة فأصبحت الكتابة المسرحية لا تكتفي بنقل الأحداث بل تسعى لتجسيد المعاني الخفية من خلال الرموز والدلالات.

فالمسرحية الرمزية لا تقدم معنى واحد للحدث أو سيره بطرق مختلفة لا نهاية لها فنجد مثلا تجربة يمكن تعريفها على وجه التحديد بل معنى يمكن تفسيره بطرق مختلفة لا نهاية لها فنجد مثلا «هذه النزعة الرمزية جلية في مسرحيات" توفيق حكيم" حيث أصبحت ملحما يميز مسرحياته وكانت الأسطورة هي المعين الأثر لإنتاجه الرمزي، وقد تنوعت مصادره

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية وبيروت، 2007، ص501

(2) محمد البصير، الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر1993 ص31

الأسطورية تنوعا كبيرا يشمل القصص المستمدة من التاريخ والتراث الإسلامي مثل مسرحيات "أهل الكهف" أو سليمان الحكيم والشهرزاد" و"السلطان الحائر" و"الملك أوديب" أو المأخوذة من الأساطير الفرعونية "ازيس" أو من الأساطير المستمدة من الفولكلور الشعبي كما هو الحال في مسرحية "يا طالع الشجرة" وهو في هذا يعيد تشكيل الأسطورة تشكيلا خاصا ويضيف لها أبعاد جديدة بعيدا عن المحاكاة الخرافية»[1].

ونجد كذلك" سعد الله ونوس" اتخذ من التراث مصدرا لمسرحية "الفيل يا ملك الزمان" بالإضافة إلى "محمد مسكين" الذي اتسمت أعماله المسرحية بالطابع الرمزي مثل مسرحية "صبر يا أيوب" ومسرحية "لقاضي الفئران"، ونجد في المسرح الجزائري مسرحيات كتبت في قالب رمزي مثل مسرحية "بلال بن رباح" لمحمد العيد آل خليفة" وهي مسرحية موجهة للطفل على الوجه الخصوص، فجعل من الصحابي "بلال بن رباح" رمزا تاريخيا للصمود والتحدي يعالج به الواقع المعاش في الجزائر خلال فترة الاحتلال الفرنسي بالإضافة إلى "عزالدين جلاوجي" هذا الكاتب الذي كانت السمة البارزة في إبداعاته هي توظيف الرمز سواء على مستوى العناوين أو على مستوى عناصر البناء الدرامي بكل أشكاله وأنواعه مثال على ذلك مسرحية "التناعس والناعس" الذي وظف فيها الرمز الأسطوري، ومسرحية "البحث عن الشمس" وغيرها من الأعمال الأدبية العربية التي اعتمدت على الرمزية في مسرحياتها.

ونستخلص من هذه الدراسة أن الرمز يختلف عن الرمزية بالرغم من التأثيرات والاستفادة المتبادلة بينهما، فالرمز هو طريقة في الأداء الفني تعتمد على الإيحاء بالأفكار والمشاعر، ذو طبيعة إيحائية تجريدية تجعله يأبى على التحديد والتعيين ويعلو على التأطير والمواصفات المحددة، أما الرمزية فهي مذهب أدبي «يتجه اتجاها مثاليا، ويتخذ فيه الغموض والإيحاء أسلوبا في التعبير لتجسيد ما تنم عنه النفس من أعماق وعوالم بعيدة لا تستطيع اللغة العادية أن تفي بمحتوياتها وغوامضها والتواءاتها المعقدة»[2].

---

(1) زبيدة بوغواص، الرمز في المسرح عز الدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2010/2011، ص41

(2) نهاد صليحة، التيارات المسرحية المعاصرة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001، ص10.

رابعا- مفهوم البناء الدرامي:

البناء الدرامي مصطلح مركب من لفظتين ولتقديم مفهوم محدد لابد من الغوص في مفهومي البناء والدراما والبداية بـ:

1: مفهوم البناء

تعددت مفاهيم مصطلح "البناء" لغويا واختلفت مدلولاتها من معاجم ومراجع ومعناها في القرآن الكريم، مثلا في ظاهره يمكن القول أن:

«البناء في حقيقة الوضع اللغوي يدل على معنى الرفع والإقامة والتشييد، ويطلق على ما رفع وشيد من الدور والهياكل والأجسام ونحوها»[(1)].

أما البناء في الدراما فيعد «مجموعة الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها البعض وبالكل العام»[(2)].

2: مفهوم الدراما:

دائما كان هناك تضارب حول مفهوم المسرح لتعدد تعاريفه ومفاهيمه، لحد الآن لا يوجد فهم دقيق للمسرح، فالمسرح هو شكل من أشكال الفنون الأدبية يعتمد على التمثيل بواسطة نص مكتوب عن طريق مجموعة من الممثلين يؤدون عرض وأدوار أمام جمهور حي ويتم ذلك تحت قواعد وإطارات منذ زمان ومكان محددين مما يفتح لنا تساؤلات عدة حول مفهوم النص المسرحي من القدم إلى عصرنا الحالي.

هناك فرق بين المسرحية والمسرح، فالمسرح هو الركح أو المكان الّذي يعبر عن عدة جوانب سواء اجتماعية سياسية ترفيهية...الخ، تكون أجزاء المسرحية مكملة لبعضها البعض.

ليس سهلا أن نحدد مفاهيم لهذا المصطلح ذلك راجع لارتباطها بالزمان والمكان.

نجد أنه من الصعب أن نحدد مفهوم الدراما الّتي أخذت هذه الكلمة حيزا أو مكان عند النقاد والأدباء فتعددت وتنوعت منذ القدم أي منذ قدوم الفن المسرحي إلى الآن.

---

(1) زرادي نور الدين، البناء الفني في شعر أحمد سحنون، رسالة ماجستير، اشراف بشير بويجرة، جامعة وهران، د.ط، 2002-2003، ص2.

(2) فؤاد الصالحي، علم المسرحية وفن كتابتها -دار الكندي- الأردن، ط1، 2001، ص68.

وكلمة (الدراما) كانت تطلق على "ما يكتب للمسرح أو على مجموعة من المسرحيات أو أي نص آخر ينطوي على صراع"[1]، ما أدى بتشعبها إلى اختلاف مفهوماتها لدى الغرب والعرب، متخذة اتجاهات في كل عمر من العصور القديمة، فقد بدأت الدراما في "عصر النهضة تتطور وتأخذ كيانا جديدا، والمصدر لهذا الكيان إحياء الفن والأدب الكلاسيكي وروح العصر نفسه وفلسفته الاجتماعية وقوى أخرى عديدة "[2].

كما شهدت الدراما عند شكسبير في عصر النهضة في مسرحياته نجد أنها أخذت منحى جديد وعديدة غيرت لنا مسار المسرح في عدة عصور.

المعنى العام: مصطلح drama يقصد به الأدب المسرحي في مقابلة الأدب القصصي والشعر الغنائي[3]، نجد أن رغم كثرة أشكالها إلى أن الدراما كلمة إغريقية تعني العمل أي ما تقوم به الشخصيات أشياء القيام بعرض معين على المسرح.

وتطلق كلمة دراما على كل "الأعمال المكتوبة للمسرح مهما كان نوعها[4]، فتعددت أنماط الدراما من "الدراما الإليزابيثية ودراما عصر التنوير، والدراما الرومانسية و الدراما الطبيعية، والدراما الهندية "[5]، وغيرها.

خامسا- وظيفة الرمز في البناء المسرحي:

يمكن الكشف عن الوظيفة التي يؤديها الرمز في السياق الأدبي بالسؤال عن الحاجة إلى استعمال الرمز، ولعل جزءا من الإجابة يكمن في سمات الرمز نفسه، بما يحمله من قدرة على الإيحاء، وتزيد قيمة الرمز ويزداد تأثيره بعده تعبيرا لا شعوريا يمثل الضمير الجمعي، فيتجاوز الواقع إلى الإيحاء، خصوصا ما تعلق بالفن الذي يحل فيه الرمز محل

---

(1) وليد البكري، موسوعة أعلام المسرح والمسرحية والمصطلحات، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص6-7.

(2) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، هلا للنشر والتوزيع ط1، ت، 200، ص، 65.

(3) محمد فتوح أحمد، في الأدب المسرحي المعاصر دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2011م، ص37.

(4) ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفهوم ومصطلحات المسرح وفنون العرب، مكتبة لبنان ناشرون، د.ط، د.ت، ص، 194.

(5) المرجع نفسه، ص194.

الأشياء والموضوعات، ولعله ينطلق من الواقع لكنه لا يجسده، بل يرد إلى داخل الإنسان، وهناك تحديدا تزول العلاقات المادية الطبيعية، وتتشكل علاقات أخرى تتعلق برؤية الذات[1].

إذن، فوظيفة الرمز، لا تقتصر على الوظائف المحددة، التي تقدمها تلك الرموز للإنسان في مكان وزمان معين وإنما تتجاوزها إلى القيام بوظائف ذات طبيعة مطلقة لا تتقيد بحدود نسبية الزمان والمكان"[2].

إنه مجال تعبير واسع ومتعدد ومتلون يقوم بوظائف عدة لا يحصرها الزمان ولا المكان، يجد فيه الأديب ضالته من أحاسيس وأفكار لتفسح المجال بذلك لمخيلة القارئ في البحث عن الدلالات المختلفة فهي "فن التعبير عن الأفكار والعواطف وليس بصورة مباشرة، ولا بتعريفها بموازنات واضحة في صورة محسوسة وإنما التعبير عنها بإعادة خلقها في ذهن القارئ بواسطة رموز غامضة"[3].

---

(1) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ص140.

(2) محمد الذوادي، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، عالم الفكر، ع3، 01 يناير 1997، ص10.

(3) عبد الرحمن نصرت، في النقد الحديث- دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ط1، عمان، الأردن، 1979، ص152.

الفصل الثاني

دراسة في مسرحية "سيلفي مع البحر"

لسناء الشعلان

أولا: تلخيص المسرحية

تعتبر مسرحية سيلفي مع البحر لسناء الشعلان من بين المسرحيات الّتي حاولت أن توقظ الإنسانية وتحفز المشاعر وتسلط الضوء على القيم والمبادئ والأخلاق في عصرنا الحالي.

فالمسرحية تدور أحداثها على سطح البحر أبطال هذه المسرحية ضابط، مجندة، ولاجئين أرادت سناء الشعلان أن تصور لنا مشهدا صادما حول انعدام الرحمة والضمير لدى هذه القوة البشرية، كل الأحداث تدور حول كيفية معاملة الضابط والمجندة للاجئين من جهته والإرادة والعزيمة والقوة الخفية لدى اللاجئين من جهة أخرى.

في بداية المسرحية يكون هناك نزاعات بين الضابط والمجندة حول حقيقتهم الّتي أخفوها عن الجميع وفي هذا الأثناء يصل لهم خبر إمساك اللاجئين وتوقيفهم، البعض كأن الموت مصيرهم والبعض الآخر أمسكوا بهم وهم امرأة شابة ورضيعة، رجل عجوز، ورجل الداهل وأيضا رجل الإغاثة، يقومون بالتحقيق معهم هنا يجري صراع كبير حيث اعتبروا أن اللاجئين يشكلون خطر وتهديد لهم لابد من القضاء عليهم لكن اللاجئين لم ينحنوا ولم يستسلموا بل بالعكس قاوموا إلى آخر نفس لديهم هنا كان لرجل الداهل الشعر والكلام البليغ والوجيه والغناء سلاحه لدى المستعمر، فأوصل بكلامه ولامس المشاعر بشعره وغنائه هذا ما أضاف للمسرحية لمسة جميلة.

أكمل المستعمر عمله في التحقيق مع اللاجئين ومارس معهم التعذيب النفسي تمثل في السخرية منهم والاستخفاف بمشاعرهم والتصغير منهم فكانوا يتلذذون بمعاقبتهم لم يرحموا لا كبيرا ولا صغيرا في نهاية المسرحية قاموا بقتلهم جميعا.

ثانيا- الدراسة الخارجية للمسرحية:

1- الفصل الأول:

يبدأ الفصل الأول من بداية المسرحية إلى غاية رفع الآذان من طرف الرجل العجوز.

تجري أحداث الفصل الأول من المسرحية "سيلفي مع البحر" على منظر كارثي تحتبس فيه الأنفاس حيث يسوده فوضى وهلع كبير لا توجد فيه أي مقدمات أو بداية افتتاحية حول تمهيد للمسرحية بل مباشرة إلى عمق الصراع، وهذا نتيجة تحطم قارب اللاجئين الّذين يعتبرون من الشخصيات الرئيسية في المسرحية الّذين عانوا القمع والاضطهاد وعدم الأمن والأمان لدرجة هروبهم من بلادهم إلى بلاد رسموا فيها أحلامهم وآمالهم في أن يعيشوا بسلام واستقرار، لكن هذا لم يتحقق بل سرعان ما غاصوا في البحر وجدوا أنفسهم أنهم تم القبض عليهم من طرف القوة العسكرية الّذين أخذوا الأوامر من الضابط الدكتاتوري الظالم لا يوجد في قلبه لا رحمة ولا ضمير، معه المجندة تمثلت هنا على أنها يده اليمنى الّتي تقوم بتنفيذ أوامره والاستلذاذ والاستمتاع بها، أثناء جلب اللاجئين الّذين نجوا من الغرق تمثلوا في: الرجل العجوز والمرأة الشابة والرجل الداهل ورجل الإغاثة والطفلة الرضيعة حدث صراع بين المجندة والضابط حول حقيقة أسمائهم التي تخفي هويتهم هذا الصراع أدى إلى إفشاء عدة حقائق صادمة حول أنهم يريدون وتعذيب اللاجئين بدل من إنقاذهم.

في الأخير توصلوا إلى حل بأن يتفقوا حول إخفاء وتستر على أسمائهم الحقيقية.

في هذه اللحظات الصراع تحول من المجندة والضابط إلى صراعهم ضد اللاجئين الّذين استطاعوا أن يمسكوا ويأتوا بهم إلى مكان يشبه غرفة الاستجواب، هنا استطعنا أن ندرك كل شخصية وحكايتها وذلك من خلال البوح الصريح والانفعال والصراخ من الواقع الأليم الّذي أدى بهم إلى أن يخوضوا هذه الرحلة الّتي قد تؤدي بهم إلى الموت، لكن رغم هذا لم يلتفتوا للوراء بل بنوا أحلاما على بصيص أمل صنعوه في مخيلتهم، البعض منهم

حملوا المسؤولية على إسرائيل والبعض الأخر حتى ولم يتكلموا كان صمتهم عبارة عن آهات الغاية منها معاتبة جميع دول العالم الّتي تخاذلت وخانت ضمائرهم وإنسانيتهم في إنصافهم.

ينمو الصراع بين الشّخصيات بشكل تصاعدي ليس فقط من أجل النجاة بل من أجل كرامتهم وهويتهم الّتي سلبت منهم بالقوة، هنا يحدث الاستجواب من طرف الضابط والمجندة ومن جهة أخرى اتهامات ولوم من طرف اللاجئين فتحولت المسرحية من مشاهد عادية إلى مشاهد تحرك الإنسانية والمشاعر فتطرح تساؤلات عدة داخل نفسية المتلقي أيضا توجد مشاهد إيحائية ترمز على ألم النفسي والجسدي الّذي عبروا عنها بوسائل مختلفة مثل الشعر الّذي أخذ نصيبه من المسرحية فكان الرجل الداهل سيفه لغته البليغة وأشعاره الحكيمة الّتي تمثل الأمل والنجاة من هذه الحياة.

تتوالى الأحداث والمشاهد من نزاعات وصراعات بين الحق في الحياة وبين طمس وإلغاء الوجود إلى أن أحدثت الطفلة الرضيعة رغم صمتها إلّا أنّها أحدثت خلخلة في التوازن وجوها الصامت يثير الشفقة والحسرة والتعاطف أيضا وكذلك القلق من المستقبل المجهول.

في خضم هذا الفرق الوجودي وأيضا في خضم الطفلة الرضيعة الّتي كانت حية وميتة في آن واحد مجسدة مستقبل يضم جيل متعذب في خسارة نفسه وجسده، ليس لديه أي ذنب غير أنّه يتعاقب من طرف أشخاص فقدوا حسهم الإنساني وضميرهم وإيمانهم.

تنتهي أحداث الفصل الأول دون أي إشارة حول النجاة أو الموت يغلق الكلام على صورة إنسانية موجعة يتم فيها رفع الآذان.

2- الفصل الثاني:

يبدأ بمشهد صادم لم يكن في الحسبان، مشهد موجع ومؤلم وهو موت الطفلة الرضيعة الّتي كانت مصدر أمل رغم الألم، كانت النجاة رغم الصراع، استمرارية الحياة رغم القسوة والحقيقة المفزعة. الطفلة هي إشارة لاستمرار الحياة والدافع القوي من أجل إكمال الطريق رغم الفوضى والجوع والعطش، قاومت إلى أن قُتلت، موتها ليس مشهدا عابرا بل

لحظة الذروة الّتي توحي لنا عن هشاشة الشعب الفلسطيني بحيث أن الطفلة الرضيعة هدمت الحلم في النجاة واسترجاع الحياة.

عبروا عن ألمهم بطرق مختلفة منهم من صرخ ونادى ومنهم من بكى وتألم ومنهم من التزم الصمت في لحظة ذهول المشاعر والأحاسيس، كانت مختلطة عبروا بطرق مختلفة فكان الموضوع واحد وكأنهم هم من ماتوا.

الطفلة الرضيعة برمزيتها العالية مثّلت وجسدت الشعب بأكمله وهي البراءة الّتي لم تنجو من الوحوش الإنسانية، فلسطين الأم الوالدة لبراءة لم تنموا ولم تحلم ولم تتحقق آملها ولا أهدافها.

اغتيلت بطريقة بشعة قبل حتى أن تنطق بكلمة لتدرك أن البحر هو نهايتها فتنتهي قصتها معه، هذه اللحظة القاسية أدت إلى انهيار تام في الشّخصيات المفارقة، كانت هنا في الشّخصيات حيث تحولت الحوارات والصراعات السطحية إلى محاكمات قاسية جعلت كل شخصية ربما تطرح في داخلها أسئلة: هل الحياة بعد الرضيعة هي حياة؟ ما الجدوى من الحياة إن ماتت فيها؟ هذه التساؤلات مرآة عاكسة لنفوس اللاجئين فتظهرهم ككائنات هشة منكسرة لا تملك لا سلطة ولا قوة داعمة تنقذهم لدرجة أن سلطتهم في الموت لا توجد من كثرة التعود على الضحايا.

تتوالى الأحداث وتصبح كل المشاهد عبارة عن صرخات وانتفاضات وعدم القبول والخضوع للمستعمر، حاولوا اللاجئين بكل ما أوتوا من قوة أن برزوا إيمانهم القوي وثقتهم أن الفرج قريب وأن أرض الياسمين أرضهم ومستقرهم إلى يوم الدين، حاول الضابط والمجندة أن يخضعوا اللاجئين بكل الطرق لأنّهم شعروا بأنّهم تحت التهديد وخطر لابد من قتلهم تحت مظلة وشعار زائف عنوانه حمايتكم، لم تنطلي أفكارهم عليهم من قوة إيمانهم فرفع الآذان كان متواجد بقوة في المقطع الثاني وذلك دليل على إيمانهم وثباتهم القوي وأيضا الغناء والشعر الّذي حضر بكثرة يوحي ويرمز إلى النصر والعزة الأنفة.

صورة السيلفي الّتي كان لها أيضا دور في المسرحية الّتي أرادوا بها توثيق جرائمهم وأخذ صورة للقتلى الّذين كانوا سببا في موتهم.

الموت، الألم، التنكير والانكسار، كلها جمعت في صورة واحدة القصد منها توثيقها والافتخار بها.

الصراع والصراخ والاحتجاج لم يتوقف إلى غاية المشهد الأخير الّذي قتل فيه جميع باللاجئين بطلقات من الرصاص ليعم في أنفسنا وجع كبير وحسرة على ما آلت إليه فلسطين، فهم ضحايا لوحوش بشرية استمدت قوتها من قوات عسكرية كبرى، العالم لم يتحرك لنصرتهم والتصرف بعدل ومنطق.

مشهد كبير صادم ومؤلم لخص في فصلين من مسرحية هادفة، الغاية منها إيقاظ الضمير البشري والتوقف عن الشعارات الكاذبة، فالوضع يستحق أفعالا أكثر من كلام على ورق.

ثالثا- الدراسة الداخلية للمسرحية:

1- مفهوم العنوان:

أ- لغة: إنّ العنوان هو أول ما يلفت نظر القارئ في النّص قبل الخضوع في أعماقه، وقد فسره ابن منظور في لسان العرب بما يلي: «قال ابن سيده: العُنوان والعِنوان سمة الكتاب وعُنونة عنونة وعنوانا وكناه: كلاهما: وسمه بالعنون وقال أيضا والعنيان سمة الكتاب وقد عناه وأعناه وعنونت الكتاب وعنونته قال يعقوب: وسمعت من يقول أظن وأعن أي عنونه واختمه، قال ابن سيده: وفي جبهته عنوان من كثرة السجود أي أثره»[1].

«فالعنوان وفق ما سلف هو ما يعلو الكتاب أو النّص ويحمل سمة المعنون (مسرحية، قصة، رواية، كتاب نص...) وهو أثر له أهميته الدلالية في حمل إيديولوجية النّص لما يتمتع به من استراتيجية تعمل كمساعد أو كالوحدة الإشهارية لماهية النّص وتدشين النّص يكون به لأنّه أداة الربط المكثفة لعملية القراءة قبل الشروع بها فهو بمنزلة الرأس للجسد وموقعه اللائق في العنوان يعطيه أبعادا جمالية»[2].

ب- اصطلاحا: «يمتلك العنوان كينونة خاصة فهو نقطة التقاطع الاستراتيجية المكثفة الدلالات والكثيرة الإيحاءات ويحث المتلقي أن يلج بالنّص»[3].

«فالعنوان هو احتشاد ترسانة من العلامات المطبقة في النّص يشكل بإحدى سيروراته إحالة على مستوى المضمون النّصي، فيقدم النّص هويته، وبه يكتسب النّص شرعيته بالوجود الفعلي وإظهاره إلى العالم وبسببه يتداول النّص ويذيع سببه ويمتاز بوظيفيته التعيينية والإشهارية حيث يرتبط بالنّص ارتباط الصفة بالموصوف، فاذا كان النّص هو الموصوف فإن العنوان هو الصفة والقاعدة النحوية تقتضي التماثل بين الصفة والموصوف، فالصفة

---

(1) ابن منظور، لسان العرب، طبعة جديدة ومحققة مجلد 10، دار صادر، بيروت، ص312.

(2) منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان -سيميائية الشخصيات -سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2014، دمشق، سوريا، ص24.

(3) المرجع نفسه، ص24.

تتبع بالموصوف تقتضي هذه العلامة معرفة صفة النص (الموصوف) من خلال العنوان الّذي يؤدي دور الصفة»[1].

2- وظائف العنوان:

أ- الوظيفة التعيينية:

«المتعارف عليه أن العنوان (اسم/Nom) للكاتب به يعرف كما جرت عليه العادة في التسمية، فتسمية طفل ما تعني مباركته فمتى أعلن عن اسمه سيتم تسجيله به دون النظر إلى العلاقة الاعتباطية الموجودة بينه وبين اسمه، كذلك أن تسمي كتابا يعني أن تعييه/ تعنينه (Désiqner) كما نسمي شخصا تماما... فلا بد للكاتب أن يختار اسما لكتابه ليتداوله القراء»[2].

ب- الوظيفة الوصفية:

«ويسميها "جينيت" الوظيفة الإيحائية Connotation لأن التقابل الموجود بين النمطين الموضوعاتي والخبري لا يحددان لنا التقابل موازيا بين وظيفتين الأولى موضوعاتية والثانية خبرية تعليقية غير أن هذين النمطين في تنافسهما واختلافهما يتبادلان نفس الوظيفة وهي وصف النص»[3].

ج- الوظيفة الإغرائية:

«تعد الوظيفة الإغرائية من الوظائف المهمة للعنوان المعول عليها كثيرا على الرغم من صعوبة القبض عليها فهي تغرر بالقارئ المستهلك بتشجيعها لقدرة الشراء عنده وتحريكها لفضول القراءة فيه»[4].

---

[1] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص25.

[2] عبد الحق بلعابد، العتبات، تقديم سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، ص78.

[3] المرجع نفسه، ص82.

[4] المرجع نفسه، ص84.

3- دراسة العنوان في المسرحية:

إن العنوان مفتاح وسمة تدل على الكتاب وما يحتويه، فهو يعد بمثابة فكرة عامة تشرح ما يدور في النص من أفكار وأهداف يرمز إليها المرسل فهو رسالة يتبادلها المرسل والمرسل إليه تتم فك شفراتها حسب ثقافة المتلقي «الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية والمذهبية وذلك نظرا للأهمية الّتي يعطيها في معرفة وفهم مدلولات النص، فنجد أن الكثير من العناوين تجذب وتستهوي القراء وذلك من خلال محاولتها ومناقشتها، فهم محتواها الداخلي».[1]

العنوان هو العتبة الأولى والركيزة الأساسية وأول ما يشد انتباه المتلقي وهو النقطة الأولى الّتي يلتقي فيها القارئ مع النص فسره منير الزامل على أن «العنوان وفق ما سلف هو ما يعلو الكتاب أو النص ويحمل سمة المعنون (مسرحية، قصة، رواية، كتاب، النص... الخ) وهو أثر له أهمية دلالية في حمل أيديولوجية النص لما يتمتع من استراتيجية تعمل لمساعدة أو كاللوحة الإشهارية لماهية النص وتدشين النص يكون به لأنه أداة الربط المتينة لعملية القراءة قبل الشروع بها فهو بمنزلة الرأس للجسد»[2].

عنوان "سيلفي مع البحر" نلاحظ أنه مصاغ من جملة اسمية تتكون من مبتدأ سيلفي وخبر شبه جملة "مع البحر" سيلفي كمفردة هي كلمة إنجليزية Selfie أدرجت حديثا في العربية وتعني الصورة الذاتية الّتي يقوم بها الفرد لالتقاطها سواء لنفسه أم مع مجموعة من الأشخاص، القصد منه توثيق الحدث من أجل الافتخار بها والاعتزاز ربما، أيضا أو من أجل الاحتفاظ بذكرى وربما تتخطى هذا إلى غايات أخرى، أما حرف الجر "مع" هو حرف قام بالربط بين الأنا والذات وبين البحر وهو المكان الّذي التقطت فيه الصورة.

---

[1] معمري فواز، قراءة سيميائية في مسرحية الطباعية لمحمد عمري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة المسيلة، كلية الآداب واللغات، سنة 2014/2013، ص38.

[2] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص24.

"البحر" في مطلقه يرمز إلى عدة رموز من بينها: العمق، التحرر، الأمل، الفضاء الواسع... الخ.

عنوان المسرحية "سيلفي مع البحر" كجملة ترمز في المسرحية على القصدَّية في القيام بالفعل هنا سناء شعلان أرادت من خلال العنوان أن توضح لنا أن كل الأحداث الّتي جرت في المسرحية من بشاعته للفعل والقول كله كان مقصودا وكله ناتج عن رغبة ذاتية في فعله «يمثل العنوان كينونة خاصة فهو نقطة التقاطع الاستراتيجية المكثفة الدلالات كثيرا والإيحاءات»[1]. استغلت سناء شعلان هذا مركزتا على ضرورة صياغة عنوان محكم يجعل المتلقي متحمسا لقراءة المسرحية وإحكام عقله وضميره فيها.

العنوان مشحون بالدلالات والإيحاءات الرمزية في المسرحية من بينها الحداثة، الهوية، والاغتراب، فهي تجمع بين العصر الحالي من خلال كلمة سيلفي التي تمثل الأنا والشخصنة الهوية السطحية وأيضا بين البحر الّذي يرمز للعمق والغموض هذا التناقض بين السطحية والعمق إشارة واضحة على تعامل الفرد مع القضايا الاجتماعية بطريقة سطحية غير مبالية، فالعنوان هنا عبارة عن صرخة ضد الواقع وما يجري فيه فاختزل الواقع الوجودي في لحظة موثقة أيضا: عنوان "سيلفي مع البحر" يأخذ منحى آخر فهو يكشف لنا الفجوة بين الإنسان وعمقه وتفضح خواء العلاقة بينهما فتختزل قضية اجتماعية إنسانية مهمة في صورة سطحية عابرة.

هنا نلاحظ أن العنوان يقدم لنص قيمة جمالية وفنية يظهر هذا من خلال ما يوضحه ويبرزه من دلالات وإيحاءات ورموز تجعل القارئ يشعر بوجوده فتتحقق بذلك عملية التواصل بين المرسل والمرسل إليه فيبقى العنوان في المتلقي مرهونا بمدى ما يحمله العنوان من دلالات وشفرات من جهة وما يحمله من مخزون من جهة أخرى.

---

[1] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص24.

4- دراسة الزمان في المسرحية:

أ- مفهوم الزمان:

زمن: الزَّمن والزَّمانَ، اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي الحكم الزَّمن والزَّمانَ العصر، والجمع أزمن وأزمان وأزمنة، وزمن زامن: شديد وأزمن الشيء: طال عليه الزَّمان، والاسم من ذلك الزَّمن والزمنة؛ عن ابن الأعرابي، وأَزْمن بالمكان أقام به زماناً، وعامله مزامنة وزماناً من الزَّمن[1].

والزمن هو الإطار المحدود الذي تجرى فيه أحداث المسرحية فهو يعتبر ركن أساسي ومهم للمسرح.

ب- دراسة الزمان في المسرحية:

تلعب رمزية الزمان في مسرحية "سيلفي مع البحر" دورا مهما في إبراز الصراع النفسي لدى الشّخصيات بحيث أن الزمن هنا لا يختصر فقط كونه إطار زماني تتعاقب فيه الأحداث، وإنما لديه أبعاد أكبر وأعمق من هذا ألا وهو التصوير الداخلي لتحولات الّتي يمر بها الشّخصيات.

مسرحية "سيلفي مع البحر" استعمل فيها زمن الحاضر المستمر الّذي يعبر عن المرحلة الّتي يعيشونها اللاجئين من عنف وتهميش وسلب للحق والكرامة وتصوير لأبشع الصور في حق الإنسانية، فالزمان هنا كان عبارة عن حلقة مغلقة تتوالى فيه الخيبات والمعاناة وهذا يعكس الفراغ النفسي الّذي يعيشه اللاجئون من انكسار وشتات ألم وخيبة أمل وبين المجهول المرتبط بالعبور عبر البحر أملا في حياة أفضل لكن يبقى حلم وبصيص أمل ربما يتحقق وربما لا وهنا صور لنا المعاناة النفسية والأسئلة الداخلية لدى اللاجئين بين ما كان وما سوف يكون.

زمن الحاضر كان بارزا في المسرحية ومن بين الأمثلة على ذلك:

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، مج7، ص60.

«المجندة (بحماس، وهي تراقب البعيد من البحر عبر منظارها اليدوي): لقد ألقى رجالنا القبض عليهم.

-الضابط (باهتمام): جميعهم؟

المجندة (ببرود): بعضهم سقط في الماء.

-الضابط (بحنان متصنع): يا لهم من مساكين! إن الماء بارد في هذه الليلة الشتوية»[1].

أيضا: مثال آخر:

«المجندة: انا أراقب الموتى أما أنت فلطالما صنعت الموت هناك.

الضابط: (غاضبا): اخرسي. أنا الملوم؛ لأنني أخبرتك بكل هذه الأمور الخطيرة. كم أنا أحمق وثرثار!» [2].

مثال آخر: المجندة وهي تحاور الضابط حول موضوع اللاجئين فتقول:

«-المجندة (باستهزاء): لماذا لا تقرأ عليهم بعض القرآن الذي حفظت بعض آياته كي تتخفى خلفه يا حاج عمران؟»[3].

5- دراسة المكان في المسرحية:

أ- مفهوم المكان:

المكان بمفهومه العام مائز بشموليته وكليته، فهو يشمل الإنسان ويحتويه بداء من أنطولوجيته نفطة في رحم أمه وانتهاء في وجوده الأخير في القبر، لذلك هو كلي للإنسان من نقطة البداية مرورا بفترة البرزخ التي يحي بها الكائن الإنساني إلى نقطة النهاية والفناء.[4]

---

[1] سناء شعلان، مسرحية سيلفي مع البحر، أمواج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2019، ص74.

[2] المصدر نفسه، ص78.

[3] المصدر نفسه، ص79.

[4] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص153.

ب- المكان في المسرحية:

يعتبر المكان من بين أهم العناصر الّتي يتكون منها البناء المسرحي لأنّه يساهم في تغيير الشّخصيات والأحداث بحيث له رمزا ودلالة معينة مرتبطة بالمسرحية عند قراءة النص المسرحي "سيلفي مع البحر" وجدت نماذج لأمكنة منها:

1- البحر:

يعتبر المكان الرئيسي الّذي تدور حوله جميع أحداث المسرحية، فهو تعدى أن يكون فضاء جغرافيا فقط بل أصبح يرمز إلى عدة دلالات فهو نقطة تحول بين الموت والحياة والواقع والحلم وصراع نفسي ذاتي يعبر عن المجهول فأصبح عنصر حي يتفاعل مع الشخصيات ويعبر عن حالتهم النفسية ويجمع بين نقيضين الأمل والخلاص والهروب من الواقع المرير لمحاولة إيجاد مأوى ومكان يحتضنهم ومن جهة أخرى يمثل الموت والمجهول والانتحار.

استمرارية المشاهد في البحر ليس أمرا اعتباطيا بل في حالة قصدية لكي يوصل لنا المعاناة النفسية وحتى الجسدية أثناء غرق اللاجئين، كذلك يدل مكان البحر على الفضاء المحدود الّذي جعل اللاجئين في قلق دائم في إمكانية عبور هذه الحدود والخلاص ورؤية الأمل والنجاة أم البقاء لحتفهم وهو الموت.

مثال:

«المجندة (بحماس، وهي تراقب البعيد من البحر عبر منظارها اليدوي): لقد ألقى رجالنا القبض عليهم.

- الضابط (باهتمام): جميعهم؟

- المجندة (ببرود): بعضهم سقط في الماء.

- الضابط (بحنان متصنع): يا لهم من مساكين! إن الماء بارد في هذه الليلة الشتوية»[1].

[1] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص74.

مثال آخر:

«- الضابط (باشمئزاز): أولئك الحمقى موظفو البعث الإنسانية الذين يجوبون البحر، وينقذون الحمقى الذين يلقون بأنفسهم في هذا البحر المظلم الغاضب هرباً من ديارهم راكضين خلف حلم الوصول إلى أرض الأحلام والأمن في أوروبا»[1].

2- الوطن:

هنا في المسرحية لم يذكر المكان بشكل واضح ومباشر بل يفهم من سياق الحوار على أن هناك وطنا قد سلب بالقوة من اللاجئين، فهو ليس مكانا وفضاء جغرافي بل كيان روحي يشمل الهوية والمعاناة.

جسد المكان على أنّه مركز المعاناة والألم النفسي بدل أن يكون البلاد والوطن والأمن الّذي يحتضن أولاده فتحسر اللاجئين على من فقدوه ما ذكريات لطفولتهم وبقايا بلادهم.

الوطن كما يظهر في المسرحية ليس فقط الأرض الّتي سلبت منهم بالقوة بل هو أيضا مجموعة من التساؤلات حول الكرامة والهوية والانتماء وهو الصوت الداخلي للاجئين الّذي لم ولن يتوقف بحثا عن جواب ينصفهم.

مثال ذلك في المسرحية:

«- الضابط (بحزم): ليس هناك أي حليب أو دفء قبل أن تعترفوا بهوياتكم الحقيقية.

- المرأة الشابة (بهلع): أليس في قلوبكم رحمة؟ من أنتم؟

- المجندة (بخبث ولؤم): نحن من سنعيدكم إلى الجحيم هناك من حيث هربتم.

- المرأة الشابة (بذعر): لا، لن نعود إلى هناك، إنه الموت في كل مكان. لم يعد هناك وطن، لم يعد هناك أهل، جميعهم ماتوا، حتى سالم قد مات»[2].

ومثال آخر في المسرحية:

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص75.

[2] المصدر نفسه، ص92.

«- المرأة الشابة: لقد كنت أحدثكم عن الوطن. أنتم سألتم عن وطني. ووطني هو سالم وأرض الياسمين.

- الضابط (بحماس): نعم، الوطن، هذا هو بيت القصيد، من أين أتيتم؟

- المرأة الشابة: أتينا من كل فج من أوطان الياسمين.

- المجندة (بغيظ): سالم وأوطان الياسمين. ما هذا الهراء كله؟

- الضابط (موجها كلامه إلى المجندة، وهو يتصفح قائمة أخرجها من جيبه): أين هي أوطان الياسمين هذه؟ هي غير مدرجة في قائمتي، القائمة تحتوي على أسماء الأوطان جميعها التي سندمرها إلا وطن الياسمين هذا»[1].

3- الضفة الأخرى (أوروبا):

هنا ذكرت أوروبا في المسرحية على أنّها الملجأ والخيار الأخير لدى اللاجئين والمكان الّذي نافذته تطل على الأمل والخلاص، لكن ربما تحمل في طياتها وعودا كاذبة لا أساس لها من الصحة، ربما ستكون أكثر قسوة وانعدام لرحمة والإنسانية لكن قرار اللاجئين للهروب نحوها ليس من عدم وإنّما كان تحت ضغط انعدام الرحمة والأمن والأمان أملا منهم على الأقل أن يعيشوا في سلام، فنجد ضفتين متعاكستين؛ الأولى تحمل البلد الّذي سُلب ودمر وقتل أهله والضفة الأخرى هي منارة الأمل لدى اللاجئين من سلم وسلام.

مثال ذلك في المسرحية:

«- الضابط (مترنحا): أين أولئك الحمقى عنهم؟

- الجندة (بفضول): من تقصد؟

- الضابط (باشمئزاز): أولئك الحمقى موظفو البعث الإنسانية الذين يجوبون البحر، وينقذون الحمقى الذين يلقون بأنفسهم في هذا البحر المظلم الغاضب هرباً من ديارهم راكضين خلف حلم الوصول إلى أرض الأحلام والأمن في أوروبا»[2].

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص92-93.

[2] المصدر نفسه، ص75.

6- الشخوص:

«تمثل الشخصية العصب الأساسي لمسار البنية الدرامية، حيث تتحرك الشخصية في المسرحية وفق حافز مضمر لإنجاز برنامج يتوخاه الكاتب من الواقع وخاصة في المسرح السياسي، والذي يعالج قضايا سياسية أقرب ما تكون إلى أرض الواقع، إلا أن الشخصية كإنات على ورق فهي مفهوم انبثق من مخيلة المؤلف لتتجسد في أسماء وتتخذ معنى».[1] وبالتالي فإن الشّخصيات في العمل المسرحي تلعب دورا مهما في ترجمة الواقع ومحاولة نقل الأحداث بصورة واضحة ومشاركتها مع الجمهور فيكون نقلا حيا عن مجريات الأحداث، فارتباط المسرح بالشخصيات ليس اعتباطيا بل لأن الشّخصيات جزء لا يتجزأ من المسرح لنقل رسالة وترجمتها في الواقع، ففي البنية الدرامية لأي نص مسرحي وانطلاقا من مزايا يرسمها المؤلف للشخصية من جميع النواحي سواء نفسية أو اجتماعية ...الخ يستطيع بها أن يوصل مشاعر حقيقية تلامس المتلقي فيتفاعل ويؤثر به، فالشخصيات تعتبر من الوسائل المبهمة الّتي تستطيع بها الكاتبة أن تجسد قضايا وتحفز التفاعل وتؤثر بالمشاعر وتطرح قضايا دسمة لإيجاد الحل لها.

إن الشّخصيات في العمل المسرحي "سيلفي مع البحر" تصور لنا واقع ظالم ومستبد اتجاه اللاجئين لا يملكون من القوة شيء بحيث سلطت الضوء على هذه الفئة الّتي بدون ضمير وبدون إنسانية الغاية منها تحفيز وإيقاظ الضمير الجماعي.

1- شخصية الضابط:

الشّخصية الرئيسية في المسرحية، يمثل السلطة البيروقراطية والشخصية المستبدة، الّتي لا تظهر أي تعاطف مع اللاجئين فتعتبرهم مجرد أرقام وإحصائيات لأرواح بشرية، كما أن لديه صرامة وقوة وانضباط في تطبيق الأوامر بحيث يتجنب أي تدخل في قراراته مما يعكس

[1] منير الزامل، التحليل السيميائي للمسرح، ص86.

عدم المبالات وانعدام الإنسانية والرحمة داخله وهو قد يرمز في المسرحية أيضا على السلطة الأوروبية الّتي تواجه قوافل اللاجئين عند حدود الحلم الغربي.

ومن الأمثلة على هذه الشّخصية حوار الضابط مع الجندة:

«- الضابط (بنبرة آمرة، وهو يضع زجاجة الويسكي على الطاولة): هيا اطلي من الجنود أن يدخلوهم إلي مباشرة.

- المجندة (وهي تؤدي له الطاعة بشكل عسكري): حاضر، سيدي.

- الضابط: هيا اسرعي، هلمي بالنساء الجميلات »[1].

ومثال آخر:

«- الضابط: لا تلقوا به في البحر، أحتاج إلى تسلية هذا المساء، وهو سيكون تسليتي لهذه الليلة، ثم نحن نحتاج إلى بعض اللاجئين الهاربين لنردهم إلى بلادهم، وندلل على وفائنا لجيوش حزب (الناتو)، ونزعم كذباً بعد ذلك أننا كنا نشارك في إنقاذ الهاربين من الموت المؤكد في البحر.

- الرجل العجوز: أيها الكاذب الغشاش، ها أنت تعرف كل شي، فلماذا تزعم أنك تجهل كل شيء؟

- الضابط: هكذا علمني شعبي؛ أن أتغابي، وأن أتجاهل، وأن أخفي الحقائق؛ هذا منهجي ومنهج شعي في الحياة؛ الكذب الموصول والدجل الموصول. شعاري المفضل في الحياة هو حكمتنا الشهيرة أستر ذهبك ومذهبك وذهابك»[2].

2- المجندة:

تعتبر الركن الأساسي في المسرحية، فهي من بين الشّخصيات الرئيسية الّتي تعتمد عليها أحداث المسرحية، وهي الوجه الثاني للسلطة البيروقراطية.

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص96.

تتسم هذه الشّخصية بانعدام الرحمة وغياب الضمير الإنساني، فهي تتعامل مع اللاجئين بقسوة ولا مبالاة لدرجة أنّها تأخذ صور السيلفي أمام الموت بدون أي شفقة.

تعد اليد اليمنى لضابط الّتي تنفذ جميع أوامره بدون اعتراض محاولة منها في نفس الوقت إرضاء وإشباع غرائزها الّتي لا تكاد أن تنتهي لتمارس العنف وكأنها فقدت صلتها بالبشر هي أداة للبطش والتعذيب متجردة من جميع أخلاقها هنا إبراز واضح للنظام العسكري القمعي، فهي تعتبر رمزا للسلطة الغاشمة مؤدية دورها العسكري ببرود شديد، فتكتسب أهميتها من كونها امرأة في موضع سلطة هذا ما يعمق التناقض النفسي الفكري في المسرحية، فالمرأة تمثل الجانب الوجداني الّذي يتصف بالرحمة والشفقة والحنان لكم هنا ظهرت بصورة أخرى صورة خالية من المشاعر والأحاسيس، هذا ما يثير صدمة لدى المشاهد والمتلقي ويبرز أهمية الرسالة وهي كيف للسلطة أن تجرد الإنسان من أحاسيسه وتجعله آلة باطشة ومتمردة.

ومثال ذلك:

«– الرجل العجوز: كان حياً، لقد ألقيتم به في البحر حيا.

– المجندة (بعصبية): هيا اعترفوا بكل شيء، ونقدم لكم الطعام والدفء»[1].

ومثال آخر:

يجري حوار بين الضابط والمرأة الشابة محاولة منه نفي أوطانهم الّتي دمروها فتتدخل المجندة هامسة له: «– يا لك من أحمق! هي تقصد الأوطان ذاتها التي دمرناها.

– الضابط: فهمت الآن.

المجندة (باستهزاء): أخيرا فهمت؟»[2].

مثال آخر:

«– المجندة (بحماس): سآخذ معهم صورة (سيلفي) قبل أن تلقي بهم إلى البحر.

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص89.

[2] المصدر نفسه، ص94.

- الضابط (باشمئزاز): ما حاجتك إلى صورة (سيلفي) معهم وهم سيموتون بعد قليل ؟

- المجندة: أحب أن ألتقط الصور مع الموتى.

- الضابط : يا لك من امرأة شريرة!

- المجندة (تلمز الضابط): غيري يحبون أن يصنعوا الموت يا حاج عمران»[1].

3- الرجل العجوز:

من بين الشّخصيات المذكورة في المسرحية الّتي تمثل رمزا للرجل العربي الشهم الّذي يتصف بروح المقاومة وتشبعه بالكرامة والثبات النفسي والروحي والعقائدي في وجه المستعمر، فهو صوت الإيمان والعزة والنخوة.

يتحدى الاستعمار بكلامه القوي وروحه الثانية ومواقفه الرجولية الّتي تبين صلابة وقوة الرجل العربي، فهو لا يكتفي بالتمسك بعقيدته بل يحاول الدفاع والافتخار بها ويحاول أيضا أن ينقذ بكلامه كل الأسرى، فينسى نفسه من خلال الدفاع عن اللاجئين الّذين كانوا معه، هنا نلاحظ الصراع الموجود في المسرحية بين قيم روحية إنسانية من جهة وقمع وتجرد من كل الإنسانية من جهة أخرى، فالرجل العجوز رغم كبر سنه لا يزال يملك من القوة والثبات ما عجز عنه الجبابرة.

في مشهد قوي نلاحظ كيف لرجل عجوز أن يرفع الآذان لكن يطلب منه أن يصمت فيتحدى المستعمر ويكمل في أذانه وكأنه يتحدى بصوته المرتفع وإيمانه القوي وإنسانيته كل مستعمر، فهو ليس مجرد نداء للصلاة وإنما إعلان للمقاومة وتشبث بالهوية وتشبع بالإيمان.

ومثال ذلك في المسرحية:

«- الضابط: لا تلقوا به في البحر، أحتاج إلى تسلية هذا المساء، وهو سيكون تسليتي لهذه الليلة، ثم نحن نحتاج إلى بعض اللاجئين الهاربين لنردهم إلى بلادهم، وندلل على وفائنا

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص124.

لجيوش حزب (الناتو)، ونزعم كذباً بعد ذلك أننا كنا نشارك في إنقاذ الهاربين من الموت المؤكد في البحر.

– الرجل العجوز: أيها الكاذب الغشاش، ها أنت تعرف كل شي، فلماذا تزعم أنك تجهل كل شيء؟»[1].

ومثال آخر:

«– الضابط (ساخرا): يا عجوز النحس، أنت معتقل على متن سفينة عسكرية، لا سائحا في منتجع سياحي.

– الرجل العجوز: ألستم تزعمون أنكم ها هنا لإنقاذنا؟ إذن انقذونا بحق.

– الضابط (بجقد): قلت لك مرارا وتكراراً أننا هنا كي نردكم إلى الجحيم، لا كي ننقذكم!

– الرجل العجوز (هازئا): وأين هو الجحيم هذا؟

– الضابط (ساخرا): في أوطانكم، في أوطان الياسمين كما تسمونها .

– الرجل العجوز (بأسى): لم تكن جحيماً، كانت جنة الله على الأرض، أنتم من أحرقها، وأحال نهارها ليلا»[2].

ومثال آخر:

«– الضابط (بعصبية): دعكما من هذه الخرافات، إنه مأفون قد سرق البحر عقله. لا وجود لشيء اسمه لعنة.

– الرجل العجوز: أنتم من سرقتم الأوطان»[3].

وأيضا مثال آخر:

«– الضابط (بانزعاج): اسكتوا هذا العجوز.

– المجندة: الطفلة لي.

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص96.

[2] المصدر نفسه، ص97.

[3] المصدر نفسه، ص107.

- الرجل العجوز (بصوت أعلى): الله أكبر . . . الله أكبر

حي على الصلاة

حي على الفلاح»[1].

4- المرأة الشابة:

من بين الشّخصيات الّتي لعبت دورا مهما في إبراز الصراع بين اللاجئين والمستعمر، بحيث معاناة الوطن والهوية والكرامة المغتصبة، فهي الجانب الضعيف في المسرحية الّذي سلط عليه الضوء يعكس صراع امرأة ضعيفة جريئة في عالم مليء بالخذلان دورها كان دورا رمزيا، جوهريا، يعكس أبعادا كبيرة كانت الصوت الخفي الّذي يندد وبطالب باسترجاع الحرية والكرامة المهدورة، المرأة الشابة كانت رمزا للوطن المنتهك أو القضية الّتي استباح هتكها وتدميرها، فنجد من خلال حوارها مع الضابط والمجندة كمية الألم والحزن الّتي تحملهم في داخلها رغم هذا لا تظهر ضعفها أمامهم بل بالعكس تماما هناك صلابة وقوة وعدم استسلام ومحاولتها لتغيير ما يجري من ظلم ففي داخلها إرادة وتمرد على كل ما هو مغتصب فهي قدوة للمرأة الناضجة المناضلة القوية الّتي ترفض بكل الطرق وكل التعذيب أن تكون امرأة ضعيفة مسلوب منها حقوقها وأن تعيش دور الضحية برهنت أنه رغم الضعف الخارجي لا يمكن أن يلغي قوتها الداخلية الّتي تنبعث منها شرارة الأمل والعزة والكرامة الّتي تبين أن التحرر الحقيقي يبدأ من الداخل وأن النهوض والوقوف بكرامة لا يكون إلا حين يقرر الإنسان المواجهة بوعي وشجاعة، فالمرأة الشابة رغم وجود ابنتها الرضيعة الّتي كانت نقطة ضعفها إلا أنّها قاومت بشتى الطرق ولم تستسلم.

وأمثلة ذلك في المسرحية:

«- المرأة الشابة (بإصرار): كلنا سنذهب معك لإعادتها إلى الوطن.

- موظف الإغاثة (بتعاطف وحماس): يجب أن نسترد رجاء»[2].

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص120.

[2] المصدر نفسه، ص144.

ومثال آخر:

«المرأة الشابة والرجل العجوز (بصوت واحد)

: هدي يا بحر هدي،

طولنا في غيبتنا

ودي سلامي للأرض اللي ربتنا

وسلم لي على الزيتونة

على أهلي إللي ربوني

وبعدا أمي الحنونة بتشمشم بمخدتنا»[1].

مثال آخر:

«المرأة الشابة: كنت أعيش في دمشق، لا كنت أعيش في حيفا، لا، أنا من مدينة عدن، ربما أنا حقيقة من بغداد، أو لعلي من حوريات الإسكندرية، ربما أنا من بقايا الفنييق في صيدا وقرطاج، أو لعلي من أميرات الطوارق، ومن جميلات الأطلس، لست متأكدة من أين أنا، لكنني من وطن الياسمين الممتد من الماء إلى الماء، كنت الأسعد، الأجمل، الأكثر سعادة بزواجي وأولادي»[2].

5- الرجل الداهل:

وهي الشّخصية الّتي لعبت مفارقة كبيرة في مسرحية "سيلفي مع البحر"، فهو الرجل الّذي أدى دورا مهما وبارزا من خلال أشعاره وبلاغة كلامه، وكان سيفه أمام وجه المستعمر، شعره وغناؤه العذب الّذي يوحي برسائل مشفرة، فكان رمزا للمقاومة والقوة والنضال بحيث كانت كل حواراته يتغنى بوطنه ويفتخر بأرضه والبحر الّذي أتى منه سماه الصواري الذي يحمل معجزات الماضي، كانت تحمل نبرة صوته التحدي والقوة والمقاومة، فهذه الشّخصية تمثل الصراع الداخلي والبحث عن الذات من خلال علاقته مع البحر

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص145.

[2] المصدر نفسه، ص152.

وذكريات الماضي الّذي خلدها التاريخ، فأصبحت بالنسبة له القوة الخفية الّتي جعلته يتحدى المستعمر ويقف وجها لوجه معه ويذكر بأصله وحقيقته الكاذبة وأن أرضه لا يستطيع أي أحد أن يسلبها منه رغم انتهاكها إلا أن الماضي والحاضر سيشهد أن إسرائيل لا وطن ولا أرض ولا خارطة في العالم سيثبت وجودها وأن أرضه محمية بخالقها ورجالها.

ومن أمثلة ذلك في المسرحية:

«- الرجل الذاهل (واجما): أنا جئت من البحر.

- الجندة (بضحكة خليعة): أعرف ذلك. نحن من أنقذناك منه، ولكن من أين أتيت قبل أن تركب البحر؟

- الرجل الذاهل: لقد جئت من ذات الصواري.

- المجندة (بدهشة): وما هي ذات الصواري؟

- الرجل الذاهل: لقد انهزمتم هناك، هزمكم البحر، هزمكم الهلال، هزمكم البدو الذين يحملون الله في قلوبهم، والإيمان على سنان سيوفهم»[1].

وأيضا في قوله:

«- الرجل الذاهل: بحرنا لا يخوننا.

- الضابط: لكن هذا البحر هو بحرنا.

- الرجل الذاهل: هناك بحرنا، سنعود إليه. إنه ينتظرنا.

- الضابط (بسخرية): إذن عد إليه، وغادر بحرنا.

- الرجل الذاهل: كم هو خائن بحركم!

- الضابط (بتحد): إذن عذ إلى بحرك، أيها المتعجرف المأفون.

- الرجل الذاهل:

- شاعر البحر إلى البحر يعود بالهوى المشبوب والروح المريد»[2].

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص98.

[2] المصدر نفسه، ص99.

ومثال آخر:

«- الضابط (بعصبية): هذا كلام غير صحيح، أنا وطني إسرائيل.

- الرجل العجوز (باحتقار): وأين إسرائيل هذه؟

- الرجل الذاهل: لا وجود لشيء اسمه إسرائيل. إنها موجودة فقط في الوهم وفي عقول الخونة واللصوص»[1].

6- المجندون:

يظهرون في المسرحية بشكل بسيط بحيث يقومون بتطبيق الأوامر دون أي اعتراض منهم فهم اليد اليمنى لضابط بحيث يتدخلون في مواقف عدة من أجل السيطرة وفرض الهيمنة وإغلاق زاوية النقاش لدى اللاجئين فيساهمون في رفع شدة التوتر والصراع الدرامي لدى الشّخصيات، فبدل من أن يكونوا شخصيات أمنين هما كيانات رمزية يمثلون سلطة لا تعترف لا بالإنسانية ولا الضمير، فنلاحظ صراع سلطوي مستبد بين المستعمر واللاجئ المهدد بهويته وبلده.

ومثال ذلك في المسرحية:

«- الضابط (موجها سؤاله لأحد المجندين، وهو يدير عينيه فيمن دخلوا إلى خشبة المسرح في حركة بحث عن النساء): هل أولئك هم الناجين كلهم لهذا المساء؟

- المجند ١: نعم سيدي. لم ينج غيرهم.

- المجند ٢: هم قاوموا الغرق حتى آخر لحظة.

- الجند ١: كان هناك ناج آخر معهم، لكنه لفظ أنفاسه الأخيرة في القارب، فألقينا به في البحر ليكون عشاء لأسماك البحر.

- الجند ٢: لا حاجة لنا به»[2].

مثال آخر:

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص109.

[2] المصدر نفسه، ص84.

«- الضابط (بالشماتة ذاتها): ويا لسحر الرجال الوسيمين في هذا المساء الشتوي البارد!

- مجند ١: أوامرك، سيدي. ماذا نفعل الآن؟»[1].

7- موظف الإغاثة:

من الأشخاص الّذين لعبوا دورا مهما في نهاية المسرحية وتأزمها بحيث يجري حوارا طويلا مع الضابط من أجل إطلاق سراحه، كان منفعلا متحديا الاستعمار لا يوجد خوف في نبرة صوته بل بالعكس تماما كان دائما يذكره بالتاريخ وكيف سيعاقبونهم لأن التاريخ لا يرحم وأن الأشراف من الناس لا ينسون ما فعلوا بهم من ظلم وقهر وتعذيب، بالإضافة نجد موظف الإغاثة في حواراته أنه مستعد أن يضحي بنفسه من أجل اللاجئين الآخرين، فيطلب خلاصهم ويذكر بأنهم لا حول لا قوة لهم، فكان الضمير الإنساني طاغي لديه لدرجة أنه يحس بمسؤولية الآخرين وكأنها على عاتقه، فهو ما دام يتنفس عليه واجب أن يحمي كل ضعيف وهذا ما كان يميزه طيلة المسرحية.

مثال عن ذلك:

«- موظف الإغاثة (بغضب وانفعال): اطلق سراحنا، أيها المجرم. سوف تنال عقاباً شديدا على ما تفعله الآن.

- الضابط (باستهتار): من سيعاقبني يا ترى؟

- موظف الإغاثة (بثقة): سيعاقبك التاريخ »[2].

ومثال آخر:

«- موظف الإغاثة (يشير إلى المرأة الشابة والرجل العجوز والرجل الذاهل): وما ذنب هؤلاء لتلقي بهم إلى البحر بدل أن تقدم المساعدة لهم؟

- الضابط: هم من اختاروا حتوفهم بأيديهم عندما بغوا البحر.

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص85.

[2] المصدر نفسه، ص138.

– موظف الإغاثة: بغوه هرباً من أمثالك من الوحوش، لا كي يلتقوا بك وبهم من جديد.»[1].

مثال آخر:

«– موظف الإغاثة (بإصرار، وبصوت مرتفع): أنا إنسان، ومن واجي أن أساعد البشر المحتاجين إلى مساعدتي.

– الضابط: لكنني أريد أن أفنيهم عن بكرة أبيهم.

– موظف الإغاثة: لأنك وحش لا بشر»[2].

8– الطفلة الرضيعة:

هنا شخصية الفتاة الرضيعة صورت بأبشع الصور من جوع وألم وفقدان للحيلة والعجز لم يكن اعتباطيا، بل الغاية منه إيصال رسالة وتوضح الصورة الضبابية للمستعمر الهمجي الّذي لم يرحم لا كبير ولا صغير، فهي تمثل براءة الشعب الفلسطيني الّذين لطالما دفعوا ثمن الصراع والحرب وغياب الضمير والعدل.

تعتبر الطفلة رمزا للأمل والنقاء والصفاء، ذنبها الوحيد أنّها ولدت في مكان أناسها لا رحمة لهم لا إنسانية فهم هنا فيحوم هنا على الرغم من حضورها البسيط في المسرحية وصمتها إلا أنّها أضافت الشيء الكبير فحركت الضمير وأيقظت المشاعر وأوضحت خطورة المستعمر الغاشم، فهي تعتبر المستقبل الّذي دمر قبل أوانه، حضورها في المسرحية جعلت المتلقي يطرح عدة تساؤلات في داخله: هل الأمر يستحق هذا؟ هل هناك أمل في أن يعيش الطفل طفولته؟ ما ذنب رضيع في غياب الضمير؟

مثال عن هذا:

«– المجندة (بعصبية): هيا اعترفوا بكل شيء، ونقدم لكم الطعام والدفء.

– المرأة الشابة: ابنتي الرضيعة ستموت من الجوع والبرد»[3].

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص138–139.

[2] المصدر نفسه، ص139–140.

[3] المصدر نفسه، ص89.

ومثال آخر:

«– الرجل العجوز (باكيا): لماذا ألقيتم به في البحر؟ كان لا يزال على قيد الحياة.

– المرأة الشابة (وقد تعالى بكاء الرضيعة الصغيرة التي تحملها): إنها في حاجة إلى الحليب، ستموت جوعاً إن لم تأكل سريعاً، منذ يوم كامل لم تذق الطعام»[1].

7– اللّغة والحوار:

أ– اللّغة:

«إنها أكثر الوسائل انتشارا للتفاهم والتعبير، فاللغة تأثر في نفوسنا وتعتبر رمزا لإنسانيتنا وهي في عمق درجات وأفضلها الفصحى»[2].

استخدمت سناء شعلان اللّغة العربية الفصحى لأنها أكثر شيوعا وانتشارا وأكثر سهولة للمتلقي من أجل استيعاب الفكرة والمشهد ككل، هنا كانت المسرحية مزيجا بين اللّغة العربية الفصحى مع تعبيرات درامية مشحونة بمشاعر القلق، الخوف، اللؤم، الألم، الغضب... إلخ، هذا ما يعكس عمق الألم والمعاناة لدى اللاجئين بالإضافة إلى أن سناء شعلان استخدمت اللّغة المهذبة والغير المهذبة.

تمثلت اللّغة الغير مهذبة في عدة مقاطع من المسرحية من بينها الحوار الّذي كان يجري بين الضابط والمجندة حول عدد الناجين من اللاجئين.

«–الضابط (باهتمام لئيم، وهو يفرك يدا بيد): هل بينهم نساء؟

– المجندة (بتقزز): يا خبيث، لا أستطيع أن أحصي عدد الناجين بعد.

– الضابط (مترنحا): أين أولئك الحمقى منهم؟

– المجندة (بفضول): من تقصد؟

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص88–81

[2] تواتي نورة، الرمز في المسرح التاريخي الجزائري بين الفترتين 1938–1952، مذكرة ليسانس في اللّغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند اولحاج، البويرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربية، 2013/2012، ص21.

– الضابط (باشمئزاز): أولئك الحمقى موظفو البعث الإنسانية الذين يجوبون البحر، وينقذون الحمقى الذين يلقون بأنفسهم في هذا البحر المظلم الغاضب هرباً من ديارهم راكضين خلف حلم الوصول إلى أرض الأحلام والأمن في أوروبا»[1].

ومثال آخر:

«– المجندة (بغضب): قلت لك ألف مرة أن لا تناديني باسم (ادل) يا (نوعام).

– الضابط (بقلق): اخفضي صوتك يا حمقاء، أنا اسمي (مارك) لا (نوعام)»[2].

ومثال آخر:

«– الضابط (بتقزز): نساء ماكرات!

– الجندة: الآن أصبحت من النساء الماكرات؟ البارحة كنت ملاكك الجميل الذي تقبل قدميه فضلا عن تقبيل...

الضابط (مقاطعا كلامها بتقزز): اخرسي، من قال إنني قد قبلت قدميك؟»[3].

أيضا كانت للغة المهذبة نصيب في المسرحية وتجلى ذلك في عدة حوارات منها:

«– المجندة (بلؤم): لا تراهن على ذلك يا (نوعام).

– الضابط (رافعا سبابته في وجه المجندة بشكل تحذير وتهديد): ما هو اسمي يا هذه؟

– المجندة: عذرا منك. لقد نسيت اتفاقنا.

– الضابط (بغيظ): اسمي (مارك)، اسمي (مارك). هل فهمت ذلك؟»[4].

أيضا مثال آخر:

«المجندة (بحماس بعد أن راقبت الوضع بالمنظار اليدوي): لقد وصل القارب إلى السفينة.

– التصق بالسفينة.

– ربط رجالنا القارب بالسفينة

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص74–75.

[2] المصدر نفسه، ص76.

[3] المصدر نفسه، ص77.

[4] المصدر نفسه، ص82

– إنهم الآن ينقلون الناجين من الغرق من القارب إلى السفينة.

– بعضهم يسير مترنحا على قدميه، والبعض الآخر هو محمول على الأكتاف.

– لقد وصلوا أخيرا.

الضابط (بجماس): أخيرا وصلت النساء الحسناوات»[1].

ب– الحوار:

يعتبر أيضا عنصرا هاما وفعالا في المسرحية، فهو المحرك الأساسي الّذي تقوم عليه الشّخصيات وهو الوسيلة الّتي من خلالها توصل لنا مجموعة من الأفكار، فهو يعتبر من أرقى أشكال التعبير، نلاحظ أن في مسرحية سناء شعلان لم تكتفي باللغة العربية الفصحى بل كان الحوار مبنيا أيضا على الشعر والأناشيد لتضيف طابعا جديدا أكثر بلاغة وعمقا الهدف منه التأثير على مشاعر ونفسية المتلقي، فنلاحظ أن الحوارات كانت حوارات خارجية قائمة بين الشّخصيات من بداية المسرحية إلى نهايتها، وكمثال على ذلك نذكر هذا المقطع في المسرحية:

«– الرجل الذاهل (لا ينظر إليها، ويبعد يديها عنه، ويحدق في البعيد دون أي انفعال على ملامحه، ويترنم ببعض أبيات قصيدة يحفظها غيباً):

أنت سفينة تبحث عن ميناء

رحلتك لن تتوقف أبداً

لأن بحرك لا يكف

عن الهذيان والطوفان (١)

– المجندة (بتودد): نعم، أنا كذلك. أخيرا هناك من يفهمني»[2].

ومثال آخر:

«– المرأة الشابة والرجل الذاهل (يغنون بصوت واحد مع الرجل العجوز):

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص83.

[2] المصدر نفسه، ص89–90.

هدي يا بحر هدي،

طولنا في غيبتنا

ودي سلامي للأرض اللي ربتنا

وسلم لي على الزيتونة

– الضابط (بعصبية): اخرس، يا عجوز النحس. اخرسوا جميعا»[1].

8- الحبكة:

«إن الحبكة لا يمكن الاستغناء عنها في العمل الدرامي لأن العقدة تبنى من أجل تقديم بعض الصعوبات والمخاطر الّتي يواجهها البطل للتغلب عليها، والحبكة الجيدة ذات السبك الجيد هي من تربط المتلقي بالعمل الدرامي والّتي تقم بداية ووسط ونهاية»[2].

تعتبر الحبكة في العمل الدرامي جوهره وأساسه إذ يقول أرسطو: «الحبكة إذن هي الجوهر الأول في التراجيديا بل لها في منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي»[3].

المعترف به أن الحبكة تتألف من ثلاث مراحل وهي البداية، الوسط، والنهاية، في البداية يكون تمهيد عام أو نظرة شاملة للموضوع فيها يتم التعرف على الشّخصيات والموضوع بشكل عام، ثم في الوسط يكون هناك بداية التأزم والعقدة الّتي تجري حولها الأحداث، ثم النهاية وهي النقطة الّتي تفيض الكأس وتحبس أنفاس المتلقي.

في مسرحية "سيلفي مع البحر" البداية تكون بتعريف المكان والشخصيات بحيث نأخذ صورة شاملة ونظرة كاملة حول الموضوع ألا وهو المستعمر واللاجئ، حيث يوجد مجموعة اللاجئين الّذين حاولوا الفرار والنجاة بأنفسهم بحثا عن بصيص أمل لكي يعيشوا بكرامة وأمان، مفرهم يكون عبر البحر في مقابل يكون هناك ضابط ومجندة يسعون لإيجادهم

---

(1) سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص104.

(2) جبوري إيمان، الحبكة الفنية والدرامية في المسرحية العربية، الخادمة والعجوز للسيد حافظ أنموذجا، مذكرة شهادة الماستر تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات، 2018/20/07، ص08.

(3) أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية، ص102.

والقبض عليهم ومعاقبتهم، ثم في الوسط تتأزم الأحداث وذلك بالقبض على اللاجئين فيشتد الصراع بينهم محاولين تعذيبهم واستجوابهم وهم في حالة مزرية من البرد والجوع والألم، في النهاية وهي اللحظة الحاسمة الّتي تحبس للمتلقي أنفاسه يتم إطلاق النار على اللاجئين في نهاية مؤسفة معبرة يسودها صمت رهيب.

9- الصراع:

«يأتي الصراع بعد معرفة الكاتب بشخوصه وحسن اختياره لها في الموضوع الّذي يعالجه والفكرة الأساسية الّتي يدور عليها، بحيث تكون هذه الشّخصيات متباينة ومتناقضة ليتولد بينها الصراع الّذي لا تقوم المسرحية إلا به، إذن فالصراع هو القوام الأساسي للبناء الدرامي للمسرحية والوصول إلى الصراع يعد هدف وبه ينجح العمل الفني»[1].

أما في مسرحية "سيلفي مع البحر" فكان عنصر الصراع قائما بحيث أن سناء شعلان مسرحياتها كانت مليئة بالمواجهات والصراعات بين الضابط والمجندة أولا وبين الضابط والمجندة واللاجئين ثانيا.

يبدأ الصراع في المسرحية منذ اللحظات الأولى لبدايتها عندما تشاجر المجندة والضابط حول أسمائهم الحقيقية، قام الضابط بمناداة المجندة باسمها "آدل" هذا ما جعل المجندة تنفعل وتوجه له عبارات تنفي حقيقتها يتجلى هذا في الحوار التالي:

«- الضابط: لا، يا (ادل)، نحن نرد الكثير منهم إلى أوطانهم ليموتوا ببطء، أو يموتوا سريعا على أيادي العصابات هنا وهناك.

- المجندة (بغضب): قلت لك ألف مرة أن لا تناديني باسم (ادل) يا (نوعام).

- الضابط (بقلق): اخفضي صوتك يا حمقاء، أنا اسمي (مارك) لا (نوعام)»[2].

---

[1] فادية سعيدي، اسمهان حافظي، البناء الدرامي في مسرحية عز الدين جلاوجي هستيريا الدم أنموذجا، مذكرة الماستر في الأدب العربي، جامعة صالحي أحمد، النعامة، كلية الآدب واللغات، قسم اللّغة والأدب العربي، 2023/2022، ص28.

[2] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص76.

هذا الصراع القائم في بداية المسرحية له دلالة عميقة تتجاوز الظاهر من أجل طمس الهوية وتشويه الكرامة وسلب للحقوق، فهذه التفاصيل الصغيرة بين المجندة والضابط حول الأسماء تحيلنا مباشرة إلى علامات استفهام في داخلنا ما يبرز لنا أزمة الهوية والقمع الفكري للذات.

لم يتوقف الصراع هنا فقط بل تطور إلى ما أبعد من ذلك بين اللاجئين وبين الضابط والمجندة بعد القبض على اللاجئين، بدأ الصراع بحيث أن هناك ناجٍ لكنه لفض أنفاسه الأخيرة في القارب فألقوه في البحر:

«- الضابط: هذا خير ما فعلت.

- الرجل العجوز (وهو يرتجف من البرد): الله ينتقم منكم، لم يكن ميتاً، كان لا يزال يتنفس عندما ألقيتم به في الماء.

- الضابط (باشمئزاز): اهدأ، أيها العجوز. هذا ما كان ينقصني في هذا المساء البارد: عجوز غاضب. أين زجاجة الويسكي؟ قربوها مني؛ لأنسى همومي بها»[1].

يتوالى الصراع والحوار إلى أن أكثر فأكثر:

«- الضابط (بنبرة آمرة قاسية): من أنتم؟

- الرجل العجوز (بحزن شديد): حسبي الله، ونعم المولى ونعم الوكيل، لقد كان على قيد الحياة، وأنتم من ألقيتم به في البحر. لماذا

فعلتم ذلك أيها المجرمون؟ ألستم ناشطين في العمل الإنساني؟ فلماذا قمتم بإلقائه في البحر حيا؟

- المجندة (بسخرية): ها قد عرفت الحقيقة سريعا، نحن لسنا ناشطين في العمل الإنساني، نحن ناشطون في العمل الإجرامي.

- الرجل العجوز (بانفعال أكبر): الآن بدأت أعرف من تكونون.

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص84-85.

– الضابط: لا داعي للتفكير طويلا فيمن نكون، سأقصر الدرب عليك، وأخبرك من نكون، نحن من جنود حزب (الناتو)، ومهمتنا تنحصر في إعادتكم إلى بلادكم، ومنعكم من اللجوء إلى دول أوروبا.

– المجندة (بخبث): ولنا مهام أخرى سرية.

– الرجل العجوز (بدهشة): لكن لماذا قتلتم ذلك الشاب المسكين؟

– الضابط: دعك منه. إنه لا شيء. إنه حشرة مثلكم جميعا.

– المرأة الشابة (ترتجف): نحن سنموت من البرد. نحتاج إلى الدفء.

– الرجل العجوز (باكيا): لماذا ألقيتم به في البحر؟ كان لا يزال على قيد الحياة.»[1].

هنا التفاوت بين السلطة والضحايا بارز بشكل كبير بحيث الضابط يمثل السلطة القامعة والصوت غير المبالي والإنسان الحاقد الغاشم الّذي لا يتمتع بصفات الرجولة ولا حتى الإنسانية مقابل فتح سلاحهم أملهم وعزتهم وروح الإنسانية الّتي كانت بداخلهم، هذا يدافع عن هذا رغم معاناتهم القهرية هذا الصراع يوضح لنا الفجوة الأخلاقية الكبيرة لدى المستعمر فهو يعتبر اللاجئين تهديدا لابد من القضاء عليه.

بالإضافة إلى المنحى الآخر الّذي يأخذنا إليه الصراع وهو غياب العدل والعدالة والقيم الإنسانية، هذا المشهد القوي يختزل لنا معاناة شعب كامل بدون رحمة ولا إنسانية، فنجد أن الصراع هنا «صراع خارجي وهو الّذي يبنى على شخصيات المسرحية في البنية أو المحيط بها ويكون طويل المدة أحيانا ومركزيا مصيريا»[2].

---

[1] سناء الشعلان، مسرحية سالفي مع البحر، ص87-88.

[2] فادية سعيدي، اسمهان حافظي، البناء الدرامي في مسرحية عز الدين جلاوجي هستيريا الدم أنموذجا، ص31.

الخاتمة

في ختام هذا البحث سندرج ما توصلنا إليه من نتائج واستنتاجات نجملها فيما يلي:

1- الرمز هو إشارة أو علامة يستخدم لتمثيل معنى غير معناه الحرفي.

2- للرمز أنواع ووظائف عدة يستخدمها الكاتب حسب الموضوع الّذي يحدد الغموض فيه.

3- "سيلفي مع البحر" من المسرحيات الّتي عالجت قضية تاريخية سياسية.

4- تندرج كل الرموز الموضحة في المسرحية في سياق دلالي يعكس الظلم والقهر الّذي تعرض إليه الشعب الفلسطيني.

5- جاءت كل الرمز في المسرحية ذات دلالات متعددة لتفتح لنا المجال في التفسير والتأويل وإعمال الجانب العقلي في الموضوع.

6- المكانة الكبيرة الّتي حظيت بها القضية الفلسطينية في أعماق ووجدان الكاتبة.

7- سناء الشعلان اختصرت الكثير من الأحداث داخل قوالب إيحائية رمزية جعلت الموضوع رغم قصره بالا أنه يوصل معاناة طويلة المدى.

8- وظفت سناء الشعلان اللّغة الشعرية المجازية بغية أن تلامس مشاعرنا فتخلق تواصل شعوري بين المؤدي والمتلقي.

9- اعتمدت الكاتبة سناء الشعلان في إيصال رسالتها عن طريق حالات جسدت في أرض الواقع لتوصيل الرسالة بشكل بليغ وأعمق.

10- الدور الفعال أولا للمرأة وثانيا للمسرح في الكشف عن المواضيع والقضايا الإنسانية.

الملاحق

1- نبذة عن حياة سناء شعلان:

سناء شعلان أديبة أكاديمية وروائية وقاصة كاتبة أطفال ومسرح، أصل العائلة من قرية "بيت نتيف" التابعة لقضاء الخليل أردنية الجنسية، حصلت على البكالوريا في اللّغة العربية وآدابها من جامعة اليرموك عام 1998[1].

عملت مدرسة للغة العربية للمراحل الأساسية العليا لمدة 7 سنوات في عمان، مراسلة صحفية لبعض المجلات العربية وناشطة في قضايا وحقوق الإنسان والمرأة والطفولة والعدالة الاجتماعية[2].

تحصلت أيضا على الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية عام 2003 والدكتوراه في اللّغة العربية من الجامعة نفسها عام 2006، أستاذة في الجامعة الأردنية[3].

2- أهم أعمالها:

- مؤلفاتها:

الكتب الصادرة من أمانة عمان الكبرى:

- "السقوط في الشمس" رواية 2004.
- قافلة العطش، مجموعة قصصية، 2006.
- الجدار الزجاجي، مجموعة قصصية، الجامعة الأردنية، 2005[4].

---

(1) غريد الشيخ محمد، معجم أعلام النساء الفلسطينيات، ص171.

(2) المرجع نفسه، ص171.

(3) المرجع نفسه، ص171.

(4) المرجع نفسه، ص171.

مؤلفاتها (قصص الأطفال):

- صاحب العلق الذهبي، مؤسسة جائزة أنجال هزاع بن زايد آل نهيان لأدب الطفل، 2007.

القصص الصادرة عن نادي الجسيرة الثقافي قطر:

- هارون الرشيد، 2008.
- الخليل بن أحمد الفراهيدي، 2008.
- ابن تيمية شيخ بالإسلام ومحي السنة، 2008.
- الليث بن سعد الإمام المتصدق، 2008[1].

الكتب النّقدية:

- السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن، 1970.
- 2002 صدر عن وزارة الثقافة الأردنية عمان، 2004.
- الكتب الصادرة عن دار أمواج "غيوم رمادية مبعثرة"، 2005.
- الكتب الصادرة عن دار الهلال "أنا الطفل" كتاب يتناول معاناة الطفل، 2013، حين يتحول الوجود إلى ورقة وقلم.
- مقالات 2014، لست وحيدا 2014.
- قصة حلم، رواية دار المعارف، 2019.

[1] غريد الشيخ محمد، معجم أعلام النساء الفلسطينيات، ص171.

3- صورة لغلاف مسرحية سيلفي مع البحر ومسرحيات أخرى:

قائمة

المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع

أ- المصادر

1.سناء شعلان، مسرحية سيلفي مع البحر، أمواج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 2019.

ب- المعاجم والقواميس:

2.أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، لسان العرب، دار صادر بيروت، لبنان، ط3، مج 5، 1994.

3.أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد الزمخشري، أساس البلاغة، تح محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، مج 1، ط1، 1998.

4.أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، عالم الكتب نشر توزيع طباعة، القاهرة، مج1، ط1، 2008.

5.بطرس البستاني، محيط المحيط، الطبعة الجديدة، مكتبة لبنان ناشرون، 1987م.

6.جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط1، دار العلم للملايين، 1979م.

7.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الشركة العالمية للكتاب، مكتبة المدرسة، دار الكتاب العالمي، لبنان، 1981.

8.جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر، السيد إمام، ميرت للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

9.عبد الله البستاني، الوافي معجم وسيط اللغة العربية، طبعة جديدة، مكتبة لبنان، بيروت، 1990م.

10.الفيروز أبادي، القاموس المحيط، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج2، ط1، 2005.

11.ماري الياس وحنا قصاب حسن، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي انجليزي فرنسي)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت لبنان، ط1، 1997.

12.**مجدي وهبة وكامل مهندس**، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ط2، مكتبة لبنان، 1984م.

13.**مجمع اللغة العربية**، المعجم الوسيط، ط4، مكتبة الشروق الدولية، 1426هـ-2005م.

14.**محمد بوزواوي**، معجم مصطلحات الأدب، الدار الوطنية للكتاب.

15.**وليد البكري**، موسوعة أعلام المسرح والمسرحية والمصطلحات، دار أسامة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

ج- المراجع:

16.**أحمد ديب شعبو**، في نقد الفكر الأسطوري والرمزي، ط1، المؤسسة الحديثة للكتاب، 2006م.

17.**أحمد زنيبر**، المكان في العمل الفني، مجلة عمان، أمانة عمان الكبرى، 2011م.

18.**أحمد مرشد**، جدلية الزمان والمكان في روايات عبد الرحمان منيف، فؤاد المرعي، مجلة البحوث جامعة حلب، ع22، سوريا، 1992م.

19.**إدريس أبو ديبة**، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، د.ط، 2003.

20.**أرسطو**، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو مصرية.

21.**أرسطو**، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي لطباعة والنشر، القاهرة.

22.**أسماء خوالدية**، الرمز الصوفي بين الإغراب بداهة والإغراب قصدا، دار الأمان الرباط، بيروت، لبنان، ط1، 2014.

23.**جعفر يايوش**، الأدب الجزائري التجربة والمآل، المركز الوطني للبحث في الانثروبولوجية الاجتماعية والثقافية، وهران، 2007.

24.**جميل حمداوي**، تاريخ المسرح ومدارسه، (دب)، ط1، 2019.

25.**حميد لحميداني**، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط3، 2000.

26.**رشاد رشدي**، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، 1971.

27.**السعيد بوسقطة**، الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ط2، منشورات بونة للبحوث والدراسات، عنابة، الجزائر، 1429هـ- 2008م.

28.**سلمى الخضراء الجيوسي**، الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، مركز دراسات الوحدة العربية وبيروت، 2007.

29.**صلاح صالح** دراسة المكان الصحراوي في (فساد الأمكنة)، مجلة فصول، العدد3، مجلد12، جدة، 1993.

30.**عادل النادي**، مدخل إلى كتابة فن الدراما، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 1987.

31.**عاطف جودة نصر**، الرمز الشعري عن الصوفية، دار الأندلس ودار الكندي، بيروت، ط1، 1978.

32.**عبد الحق بلعابد**، العتبات، تقديم سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون.

33.**عبد الرحمن نصرت**، في النقد الحديث- دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية، ط1، عمان، الأردن، 1979.

34.**عبد المالك مرتاض**، في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، العدد، 240، د.ط، ديسمبر، 1998.

35.**عبد الهادي عبد الرحمان**، لعبة الترميز دراسات في الرمز واللغة والأسطورة، ط1، مؤسسة الانتشار العربي، 2008م.

36.**عز الدين اسماعيل**، الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العادة، بيروت، لبنان، ط1، 2007.

37.**علي أحمد باكثير**، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، دط، د ت.

38.**علي عشيري زايد**، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1978.

39.**علي عشيري زايد**، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتب ابن سينا، القاهرة، مصر، ط4، 2002.

40.**فؤاد الصالحي**، علم المسرحية وفن كتابتها –دار الكندي– الأردن، ط1، 2001.

41.**محمد بوعزة**، تحليل النص السردي–تقنيات ومفاهيم–، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.

42.**محمد زغلول سلام**، دراسات في القصة العربية الحديثة أصولها، اتجاهاتها، أعلامها، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط، د.ت.

43.**محمد غنيمي هلال**، النقد الأدبي الحديث، دار النهضة، مصر، القاهرة، د.ط، 1999.

44.**محمد فتوح أحمد**، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط3، 1984.

45.**محمد فتوح أحمد**، في الأدب المسرحي المعاصر دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، ط1، 2011م.

46.**محمد فهي هلال**، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة، (د ط)، 1997.

47.**محمد كعوان**، التأويل وخطاب الرمز، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

48.**مصطفى ناصف**، دراسة الأدب العربي، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، د ط، دت.

49.**المنجي بن عمر**، الرمز في الرواية العربية المعاصرة، المركز الديمقراطي العربي **للدراسات** الإستراتيجية والسياسية والاقتصادية، ألمانيا، برلين، ط1، مارس 2011.

50.**منير الزامل**، التحليل السيميائي للمسرح، سيميائية العنوان –سيميائية الشخصيات – سيميائية المكان، دار مؤسسة رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، 2014، دمشق، سوريا.

51.**مها حسن القصراوي**، الزمن في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2000.

52.**نسيب نشاوي**، المدارس الادبية في الشعر العربي المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1984.

53.**نهاد صليحة**، التيارات المسرحية المعاصرة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2001.

54.**واضح عبد الحميد**، الممارسة التأويلية في الخطاب الصوفي عند محي الدين ابن عربي، دار الحامد لنشر التوزيع، ط1، 2016.

د- المجلات والمقالات:

55.**محمد الذوادي**، في الدلالات الميتافيزيقية للرموز الثقافية، عالم الفكر، ع3، 01 يناير 1997.

56.**نيهان حسون السعدون**، الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل: دراسة تحليلية، كلية العلوم الإسلامية، مجلة دراسات موصلية، جامعة الموصل مركز دراسات الموصل، العدد السادس عشر، 2008.

هـ- رسائل التخرج:

57.**تواتي نورة**، الرمز في المسرح التاريخي الجزائري بين الفترتين 1938-1952، مذكرة ليسانس في اللّغة والأدب العربي، جامعة أكلي محند اولحاج، البويرة، كلية الآداب واللغات، قسم اللّغة العربية، 2013/2012.

58.**جبوري إيمان**، الحبكة الفنية والدرامية في المسرحية العربية، الخادمة والعجوز للسيد حافظ أنموذجا، مذكرة شهادة الماستر تخصص أدب حديث ومعاصر، جامعة محمد بوضياف بالمسيلة، كلية الآداب واللغات، 2018/20/07.

59.**زبيدة بوغواص**، الرمز في المسرح عز الدين جلاوجي، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة 2011/2010.

60.**زرادي نور الدين**، البناء الفني في شعر أحمد سحنون، رسالة ماجستير، اشراف بشير بويجرة، جامعة وهران، د.ط، 2002-2003.

61.**فادية سعيدي**، اسمهان حافظي، البناء الدرامي في مسرحية عز الدين جلاوجي هستيريا الدم أنموذجا، مذكرة الماستر في الأدب العربي، جامعة صالحي أحمد، النعامة، كلية الآدب واللغات، قسم اللّغة والأدب العربي، 2023/2022.

62.**محمد البصير**، الرمز الفني في الرواية العربية المعاصرة، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر 1993.

63.**معمري فواز** ، قراءة سيميائية في مسرحية الطباعية لمحمد عمري، مذكرة مكملة لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي، جامعة المسيلة، كلية الآداب واللغات، سنة 2014/2013.

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات:

شكر وعرفان

إهداء

مقدمة .....أ-ج

تمهيد **05**

الفصل الأول

الرمز مفاهيمه ومعالمه

أولا- مفهوم الرمز.....**07**

1. لغة.....**07**

2. اصطلاحا.....**09**

ثانيا- أنواع الرموز في النّص المسرحي **12**

1- الرموز الشّخصية **13**

2- الرموز الزمانية والمكانية **14**

3- الرمز الصوتي.....**18**

4- الرموز الطبيعية.....**19**

5- الرموز التاريخية.....**19**

6- الرموز الأسطورية.....**20**

7- الرموز الدينية.....**21**

8- الرموز الصوفية.....**22**

9- الرموز السياسية.....**23**

ثالثا- تجليات الرمزية في المسرح عند العرب **24**

رابعا- مفهوم البناء الدرامي **27**

1: مفهوم البناء **27**

2: مفهوم الدراما.....**27**

خامسا- وظيفة الرمز في البناء المسرحي.....**28**

الفصل الثاني

دراسة في مسرحية "سيلفي مع البحر" لسناء الشعلان

أولا: تلخيص المسرحية.....**31**

ثانيا- الدراسة الخارجية للمسرحية.....**32**

1- الفصل الأول.....**32**

2- الفصل الثاني.....**33**

ثالثا- الدراسة الداخلية للمسرحية.....**36**

1- مفهوم العنوان.....**36**

2- وظائف العنوان.....**37**

3- دراسة العنوان في المسرحية.....**38**

4- دراسة الزمان في المسرحية.....**40**

5- دراسة المكان في المسرحية.....**41**

6- الشخوص.....**45**

7- اللّغة والحوار.....**56**

8- الحبكة.....**59**

9- الصراع.....**60**

- الخاتمة.....**64**

الملاحق.....**66**

- قائمة المصادر والمراجع.....**70**

- فهرس المحتويات

- الملخص

ملخص:

الفكرة من هذا البحث هو الغوص في إحدى الفنون الأدبية وهو المسرح الّذي يعتبر أحد الفنون الأدبية الّذي عالج أهم القضايا مثل القضية الفلسطينية، ومن بين الّذين عالجوا القصة الكاتبة سناء شعلان الّتي تناولتها بأسلوب بليغ عميق من خلال الإيحاءات الرمزية، دراستنا كانت تحت عنوان "القضية الفلسطينية بين التصريح والترميز في مسرحية "سيلفي مع البحر" لسناء شعلان أنموذجا.

الكلمات المفتاحية: الرمز– المسرحية– سناء شعلان– سيلفي مع البحر.

Abstract:

The idea of this research is to delve into one of the literary arts, theater, which is considered one of the literary arts that has addressed important issues, such as the Palestinian cause. Among those who have addressed the story is writer Sanaa Shaalan, who addressed it in an eloquent and profound style through symbolic connotations. Our study was titled "The Palestinian Cause: Between Expression and Symbolism in Sanaa Shaalan's theater "Selfie with the Sea," as a Model.

Keywords*: Symbol, theater, Sanaa Shaalan, Selfie with the Sea*