



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح - ورقلة

كلية الآداب واللغات

قسم: اللغة والأدب العربي .



الشخصية أبعادها ومرجعياتها في مسرحية أبو دلامة لعلي أحمد باكثير نموذجاً

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر في اللغة والأدب العربي

تخصص: أدب مسرحي ونقده

إشراف الأستاذ:

د أحمد قيطون

إعداد الطالبة:

جيدور كريمة

السنة الجامعية 2016/2015

مقدمة

تعتبر الشخصية المسرحية جزء لا يتجزأ من العناصر الدرامية، وذلك لإرتباطها الوثيق بها، فلا يمكن أن يقوم الحدث الدرامي بدون شخصيات تتم عن رؤى الكاتب وتوضح موضوع المسرحية، وعليه فإن هذه الأهمية التي اكتسبتها الشخصية المسرحية أهلتها بأن تكون عنصر استقطاب ينهل منه الباحثين والنقاد منذ عصور قديمة بداية من أرسطو إلى غاية عصرنا الحالي .

وعليه يجب على الكاتب المسرحي أن يراعي كيفية اختياره لشخصياته في النص المسرحي عامة، وعلى الركح بصورة خاصة، ولا يكون ذلك إلا بمطابقة أساليب التشخيص وتقنياته مع الموضوع المنوط لعرضه. ومن هذا وذاك نتراءى لنا الأبعاد الأساسية للشخصية المسرحية، و المتمثلة في البعد الطبيعي (الجسماني) ويهتم بالمظهر الخارجي للشخصية، والبعد الاجتماعي ويضم المكانة أو الوظيفة وأخيرا والبعد النفسي الذي يوضح مكونات الشخصية وما يختلجها إزاء الأحداث. حيث أن صورة الشخصية المسرحية بهذه الأبعاد الأساسية كفيلة بقيادتنا إلى مرجعيات الكاتب المسرحي حول موضوع المسرحية، والتي يستقيها عادة من واقعه المعاش .

من هذا المنطلق شكلت دراستي لهذا الموضوع والمعنون ب " الشخصية المسرحية أبعادها ومرجعياتها في مسرحية أبو دلالة لعلي باكثير نموذجاً " حوصلة فنية عن الكيفية التي تم الأديب الإعتماد عليها في اختياره لشخصياته.

وقد حاولت من خلال بحثي هذا أن أنهل بعض خصائص الأديب اثناء كتاباته وخاصة في اختياره لموضوعاته من جهة وشخصياته من جهة اخرى . ولعل مسرحيته

أبو دلامة من أكثر المسرحيات التي شكلت نقطة الاستفهام حول موضوعها، ولهذا انتابني الفضول حول معرفة أحداثها الشيقة بالرغم من أسلوبها غير المباشر.

ومع هذا فقد حاولت جاهدة أن أضع حوصلة حول مقتضاها، وقد سبقنتني في الريادة

دراسات أخرى حولها، أذكر منها دراسة للدكتور الزبيدي وتلتها دراسة فنية أخرى

لمسرحيات باكثير للباحثة مها المحمدي. ومع هذا وذاك تبقى المسرحية مطروحة للنقاش حول مغزاها.

ولعل من بين الأسئلة التي أثارته اهتمامي حول هذه الدراسة هي:

هل يمكن اعتبار أساليب التشخيص كنموذج مثالي يعتمد الكاتب المسرحي في اختياره

لشخصياته؟ وهل وفق باكثير في اختياره لشخصياته؟

ما هو مدى مطابقة أبعاد الشخصية المسرحية لموضوعها؟

هل كانت شخصيات باكثير في مسرحية أبو دلامة هادفة؟

ما هي المرجعيات التي اعتمدها باكثير في مسرحيته؟ وهل كانت فكرة المسرحية واضحة؟

ولقد كانت خطتي مقسمة كالآتي:

الجزء الأول عبارة عن مدخل للشخصية المسرحية بشكل عام، من حيث مفهومها

واختلافاتها حسب المدارس النقدية منها الغربية والعربية، مركزة في ذلك على المسرح في

مصر، وكيفية دخول مثل هذا النوع من المسارح الكوميديية عليها.

بعد ذلك عملت على معرفة السيرة الذاتية لهذا الأديب متخذة من نمط حياته سبيلا في كشف بعض الخصائص التي يعتمدها في كتاباته للأجناس الأدبية، كما حاولت أيضا معرفة أهم انخراطاته وميوله، من أجل إسقاط بعض المرجعيات على المسرحية.

بعد ذلك قدمت ملخصا لهذه المسرحية الهزلية.

الفصل الثاني بعنوان أنواع الشخصية المسرحية وأساليب التشخيص المسرحي، ويضم مبحثين، وقد تطرقت في المبحث الأول إلى أنواع الشخصية المسرحية حيث تم تقسيما حسب أهميتها إلى (الشخصية البسيطة - الشخصية المركبة - الشخصية المسطحة - الشخصية الخلفية) ثم قمت باقتناء آلية التصنيف التي يعتمدها الكاتب المسرحي بتصنيف شخصياته من حيث وظيفتها أو دورها، وتنقسم في الصنف الأول إلى (الشخصية المحوري - الشخصية المضادة - الشخصية الكاشفة - الشخصية الناطقة باسم المؤلف) والصنف الثاني حسب عمقها وتطوها الدرامي وتنقسم أيضا إلى (الشخصية المسطحة - الشخصية المجسمة). مع العلم أنني عملت على إسقاط شخصيات المسرحية حول هذا التصنيف.

أما المبحث الثاني فضم عنوان أساليب التشخيص المسرحي وتقنياته المختلفة، بين التشخيص بالفعل إلى التشخيص بالمظهر والإكسوار ثم التشخيص بالصوت، وصولا إلى تقنية التشخيص بالمونولوج، وهنا أيضا قمت بأخذ بعض نماذج من المسرحية مجسدة فيها أساليب التشخيص المسرحي التي اعتمدها الكاتب.

الفصل الثاني وكان بعنوان الأبعاد والمرجعيات في مسرحية أبو دلالة .

مقدمة

يضم المبحث الأول التعريف بالأبعاد الأساسية للشخصية المسرحية وأنواعها منها الطبيعي والإجتماعي والنفسي مع أخذ بعض العينات من الشخصيات المذكورة في المسرحية محددة لكل شخصية بعدها الخاص.

أما المبحث الثاني فيضم التعريف بالمرجعيات، مع ذكر أهم أنواعها أيضا. ثم قمت بعد ذلك بتجسيد بعض المرجعيات الدينية التي اعتمدها الكاتب في مسرحيته ومطابقتها مع الحدث المذكور.

وبعد ذلك قدمت خاتمة تضم أهم عناصر الدراسة وتليها قائمة المصادر والمراجع.

وفيما يخص المنهج المعتمد في هذه الدراسة فقد استعنت بالمنهج التاريخي بالإضافة إلى آلي الوصف والتحليل، فالفصل التمهيدي يتطلب متابعة زمنية لخلفيات الشخصية المسرحية من مذهب لآخر. نفس الشأن لمسيرة الأديب باكثر من خلال تتبع مقتطفات مهمة من حياته وأثرها في كتاباته

أما عن آلية الوصف والتحليل فقد استعنت بها في الفصل التطبيقي وذلك من خلال وصف أنواع الشخصيات المسرحية وتصنيفاتها من جهة، وأساليب التشخيص التي اعتمدها الكاتب من جهة أخرى، إضافة إلى أبعاد الاساسية للشخصية المسرحية ومرجعياتها المرجوة. فهي تتطلب بعض الوصف والتحليل.

بالرغم من أن مسرحية باكثر غامضة بعض الشيء، فقد أثارت جدلا كبيرا في الساحة النقدية فمنهم من ينادي بأنها تعالج القضايا الإجتماعية ومنهم من يرجح الفكرة للجانب السياسي، وعليه ارتأيت أن أوافق أحد الأطراف التي أيدت فكرة القضايا الاجتماعية، مضيئة

مقدمة

عليها الطابع الهزلي الذي أضفى عليها رونقا وأصبحت هادفة لأبعد حد. فالمسرحية جد طريفة وبأسلوبها هذا برعت في كشف بعض المشاكل الاجتماعية بطريقة نقدية تثير المتعة. وهذا من ضمن أهم الاسباب التي أثارت لدي الرغبة الملحة في دراستها. وقد استعنت ايضا من خلال دراستي على مجموعة من المصادر والمراجع أذكر منها الآتي:

أدب باكثير المسرحي - أحمد السعدني/ الشخصية في النص المسرحي - نشأت صليتوا مبارك/ الوافد - للزيدي/ مسرحيات باكثير - مها المحمدي/ أبو دلامة - علي أحمد باكثير/ بناء الشخصية في مسرحيتي المخفر وياقوت الخفاش عماري نور الهدى/ نظرية الدراما من أرسطو الى الآن - رشاد رشدي/ المسرح في الوطن العربي - علي الراعي/. المسرحية الاسلامية في مصر في العصر الحديث - محمود عبد المنعم محمد عبد الكريم/ مرجعيات بناء الشخصية - بوكرس محمد.

وفي الأخير اشكر أستاذي الفاضل الدكتور " أحمد قيطون " الذي قام بإرشادي وتوجيهي حول هذا البحث. واتمنى أن تكون محاولتي هذه جهدا مثمرا لما بعدي الدراسات القادمة بحول الله.

جيدور كريمة

ورقلة في 02-05-2016

مدخل

مدخل: ماهية الشخصية المسرحية

المبحث الأول: مفهوم الشخصية المسرحية

تختلف الشخصية المسرحية عن بقية مكونات العملية المسرحية من حيث مفهومها، ودورها باختلاف العصور بداية من أرسطو الذي «اهتم بسلوك الشخصية وأفعالها، فهو في ذلك لا يرى في الشخصية أكثر من أفعالها وسلوكاتها، كما عزی نجاح وفشل الشخصية إلى طبيعة أفعالها ويقول في ذلك ومن ناحية أخرى لما كان الأمر أمر محاكاة فعل والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون ، لهم بالضرورة أخلاق او أفكار، خاصة أن الافعال الإنسانية تتميز بمراعاة هذه الفوارق ،فإن ثمة علتين طبيعيتين تحددان الأفعال وأعني بها :الفكر والخلق والأفعال هي التي تتجح وتخفق»¹ .

ومن هذا المنطلق ارتأيت أن أتطرق إلى معرفة ماهية هذا المصطلح لغة واصطلاحاً.

أ-لغة: «الشخصية في اللغة تعني(الشخص) سواد الانسان وغيره تراه من بعيد ،وجمعه في القلة (اشخص) ،وفي الكثرة (شخوص) و (أشخاص)و(شخص)بصره من باب خضع فهو (شاخص)اذا فتح عينيه وجعل لا يطرف ،(شخص)من بلد الى بلد اي ذهب وبابه خضع. أيضا»².

هذا فيما يخص مدلول الشخصية المسرحية لغة ،أما من حيث الاصطلاح فقد تنوعت مشاربها كل حسب مذهبه.

¹- فن الشعر لأرسطو ،ابراهيم حمادة ،مكتبة الأنجلو المصرية ،د ط ، ص:19.

²- ،مختار الصحاح ،محمد بن ابي بكر الرازي ،بيروت ،دار العلم للملايين ،ص:331-332.

ب- اصطلاحاً:

ولأهمية الشخصية المسرحية قام العديد من النقاد بتعريفها حسب رؤيته الخاصة فهي « تعد أهم ما في المسرحية، إذ يعرفها فيليب هايمون » بأنها عبارة عن كائنات ورقية « بمعنى أن الشخصية تموت خارج النص. ويعرف آن ابرسفيلد الشخصية المسرحية بأنها « تموضع و تقاطع مجموعتين سيميوطيقيتين هما: المجموعة النصية، ومجموعة

العرض

« أي أن الشخصية المسرحية نتاج تلاقح وتقاطع رؤيوي بين المتخيل المقروء في النص، والمرئي المجسد في العرض. » ويعرفها إبراهيم حمادة بأنها « الواحد من الناس الذين يؤديون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة، أو على المسرح في صورة الممثلين »، وهي عند برايس « لا يمكن تبنيتها بأية طريقة إلا بإلقاء بها في علاقات معينة... فالشخصية المحضنة هي لاشيء مهما أتقن بناءها ¹ ». .

وعلى منواله يلم أرسطوا طاليس بمفهوم الشخصية مصرحاً بقوله: « هي كافة خصائص وصفات القائمين بالفعل » ²

كما نجد أيضاً تعريفاً آخر للشخصية ومتمثل في أنها ذلك : « الوجه أو القناع

PERSONA ومشتق أيضاً من الكلمة الآتينية **PERSONALITY** الشخصية، والذي

كان يظهر به الممثل أمام الجمهور وتعرف ب (الشخصية القناع) هنا مشتقة من معنى

¹ -بناء الشخصية في مسرحيتي المخفر وياقوت والخفاش لأحمد بودشيشة، عماري نور الهدى، رسالة الماجستير، كلية الآداب واللغات، جامعة منتوري قسنطينة، 2011- 2012ص: 32

² -بنية المسرحية الشعرية، عز الدين جلاوي رسالة ماجستير في اللغة وآدابها، جامعة المسيلة، سنة (2008-

(2009)، ص: 120

القناع الذي يظهر به الشخص بصرف النظر عما يخفيه في داخله من صفات داخلية، أي التركيز على قدرة الشخص في التأثير في الغير والأثر الذي يتركه في نفوسهم¹ «
 من خلال التعريفات السابقة نستنتج أن الشخصية سواء بوجودها بين ثنايا النص أو بظهورها على خشبة المسرح، فهي في الأخير تسعى جاهدة لإظهار ملامح معينة تتناسب مع طبيعة الحدث المقدم. يجب على الممثل أن يتمكن من تقمص الدور الذي هو بصدد تمثيله بكل جدارة وتفوق حتى يوصل الفكرة إلى المتفرج وذلك من خلال إيهامه بواقعية الأحداث التي نادى بها أرسطو في كتابه فن الشعر. مما يجعل المسرحية ناجحة من جهة ويدعم أسس البناء فيها.

¹ - أسس بناء الدراما التلفزيونية العراقية، داود سليمان جعفر، رسالة دكتوراه، جامعة سانت كليمش، سنة 2013 ص: 2.

المبحث الثاني: الشخصية المسرحية في منظور النقد الغربي والعربي.

تعتبر الشخصية المسرحية عمود أساسي في النص المسرحي وأداءه، ولا تكتمل أهميتها إلا بتجسيد الحدث، وقد تطور مفهومها حسب الظروف ومع مطلع كل قرن. ومن أبرز رواد القرن الخامس عشر نجد أرسطو الذي يعد منظر الآداب اليونانية.

1- الشخصية في النقد الغربي:

«أصر أرسطو وغيره من فلاسفة اليونان على اعتبار الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات في المسرحية، بل وفي خلق كافة ألوان الإنتاج الفني هو المحاكاة لا الخلق من العدم، والمفروض أن البشر لا يخلقون الطبيعة ولا الحياة، والإنسان لا يمكن أن يخلق شيئاً من لاشيء، والشخص التي تصور الآلهة في المسرحية اليونانية، هي ليست الآلهة وإنما شخص يحاكون الآلهة، ومن ثم فإن خلق الشخصية الإنسانية التي صورتها المأساة اليونانية لا يجوز أن يكون خلقاً من العدم لأن كلمة الخلق من العدم يتنافى مع أصول الفلسفة العامة لهؤلاء»¹

ولقد تحدث أرسطو أيضاً عن الأخلاق ولم يذكر الشخصية، وقد وضع لها شروطاً:»

1- أن تكون ملائمة: ملائمة بين الأقوال والأفعال.

2- أن تكون للشخصية شبيهاً لها بالواقع، حتى تكون مقنعة.

3- أن تكون الشخصية متناسقة مع أفعالها وتصرفاتها.

4- أن تتكلم الشخصية حسب ما تبدوا ضرورياً.

¹ دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار الشروق، 1414 هـ - 1994م، ص: 51.

5- أن تكون غير نموذجية «¹

نظرة أرسطو للشخصية المسرحية مثالية بحيث يكون الواقع هو السبيل لتقييمها، وذلك من خلال محاكاتها له. وعليه نجد أن أرسطو ربط مفهوم الشخصية بالمحاكاة، حيث جعلها شرطا أساسيا في العملية المسرحية، وخاصة إذا جسدت الشخصية الجانب المأساوي، لأن المحاكاة في نظره أنسب إلى تصوير معاناة الشخصية المسرحية وليس الخلق بعينه.

كما أنه « اعتبر الشخصية عنصرا ثانويا بالقياس إلى بقية عناصر العمل التسجيلي وقد انتقل هذا التصور الى الكلاسيكيين الذين رأوا أن الشخصية مجرد اسم يقوم بالحدث «² وبهذا الإجحاف الواضح لدور الشخصية المسرحية وتميزها على حساب الحدث، نجد أن الكلاسيكيين تبنا هذا الرأي ولم يراعوا قيمتها الفريدة، وعلى رأس المؤيدين لهذا المذهب أيضا نجد هوراس الذي « تأثر بأرسطو واهتم بالشخصية قائلا : إذا كنت تريد مستمعا ينتظر مسرحيتك إلى أن ينزل عليها الستار، يجب أن تلاحظ سلوك الناس في مختلف مراحل العمر أن تخصص لكل مرحلة ولكل مزاج صفات مميزة للشخصية «

ونجد التأثير واضحا بشكل جلي في ملاحظة سلوك الناس من حيث أمزجتهم وعلاقتهم ببعضهم، وهذا ما دعا إليه أرسطو أيضا في كتابه فن الشعر.

أما عن مسرح العصور الوسطى فقد انتقل الإنسان في هذه المرحلة من عبادة الأوثان إلى اعتناق ديانات مختلفة، منها المسيحية، وعلى هذا النحو تخلصت المسرحية أيضا من

¹- الشخصية والتلقي في مسرح عبد القادر علولة، مسرحية الأجواد دراسة تطبيقية، خوجة بوعلام، رسالة ماجستير- جامعة وهران، 2011-2012، ص: 15.

²-بنية الشكل الروائي، الفضاء الزمن الشخصية، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط الأولى 1946 ص: 207

الأسطورة اليونانية إلى داخل الكنائس كوسيلة للدعوة إلى التبشير، وأصبحت المسرحيات تعالج موضوعات ذات علاقة بالشعائر، وغدت العديد من « مفاهيم المسرح الكنائسي الى تصوير شخصية الشيطان كما في مسرحية فاوست لمارلوا »¹، ونجد أيضا بن جونسون ومارلوا وشكسبير الذي سعى إلى تصوير الشخصية.

وتبقى الشخصية المسرحية في العصر الوسيط مختلفة بعض الشيء عن ذويها من الشخصيات في العصور التي سبقتها، لتغير وجهة المسرح من حيث الهدف والغاية، فهي تسعى إلى تصوير الجانب الروحي للإنسان بحيث تكون محملة بالقيم الدينية والمفاهيم الهادفة.

« مع بداية القرن التاسع عشر بدأت الشخصية تحتل مكانا بارزا في النص الروائي وهذا ما نلتمسه في كتابات زولا وقد حصر أرسطو الشخصية في بعدها المادي والتجريبي بغية القياس وهذه اهم خصائص المسرحية الكلاسيكية »².

وبما أن قانون المحاكاة هو ما تميز به النقد الكلاسيكي فإن النقد الرومانسي اعتمد على تهكم هذه القيم وإزالتها كقانون عام، وتعتمد على تجسيد العواطف والمشاعر ومحاولة إبرازها في شخصية الممثل ، كما أن موضوعات المسرحية تمثلت في قصص الحب والغرام و« من خصائص ومواصفات جميعها أنها تصب في رؤية الكاتب، واعتماده على إحساسه الذاتي وأفردت مساحة واسعة تحركت فيها المسرحية الحديثة من بعد ولقد

¹ - WWW.unesco.org/manifesto 2000 p11

²-المسرح التجريبي من ستاسلافسكي الي بيتر بروك، جيمز روز أفنرار، ترجمة أنعام نجم، دار مأمون للترجمة، ط1س(د س) ص: 15

برزوا العديد من النقاد والفلاسفة الذين أسسوا للرؤية الرومانسية مثل أوجست وليهيلم شليجم الذي قدم محاضراته المعروفة عن الفن المسرحي في يناير، وفيها استعرض لتاريخ المسرح ، كما حلل العديد من مسرحيات شكسبير بعمق ودراية ¹ .

ومن الشخصية المسرحية الملتزمة بقواعد العقيدة إلى الشخصية المولعة بالحياة الأبدية والتمسكة بالعيش وسط جو يسوده الحب والاهتمام. هذا ما ميز الشخصية الرومانسية في هذه الفترة.

« أما عن المستوى الدرامي كان ديديروا أحد رواد الثورة على قواعد أرسطو طاليس الكلاسيكية حيث نادى بأهمية الشخصية (الممثل بالتحديد) بدلا من الفعل، كما عند أرسطو طاليس. وهذا (الإحلال) إحلال الشخصية محل الفعل، ويمثل أكبر انقلاب في نظرية في نظرية البناء الدرامي، وهو ما يميز المسرحية الرومانسية والمسرحية الحديثة عن الكلاسيكية. ² »

تمثلت نظرة ديديروا في تقديس دور الشخصية على حساب الحدث على عكس ما ذهب إليه أرسطو، حيث تعتبر نظريته لفئة جديدة إلى تبني هذا المذهب.

ومع تماهي الرومانسية في وصف المشاعر والولوع إلى الرغبات العاطفية، ومواضيع ضعف صيتها وظهرت على إثرها الواقعية التي تحاول معالجة الواقع بأبسط الصور، وقد « اختار الواقعيون موضوعات جديدة بعيدة كل البعد عن موضوعات الكلاسيكيين وموضوعات الرومانسيين، كما تبنا أساليب جديدة في الإنشاء والتعبير

¹ نظرية الدراما من أرسطو إلى الان، رشاد رشدي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1، (دس)ص:104

² WWW.unesco.org/manifesto 2000 p44-

،قصد تحقيق شفافية المقروئية وضمان وضوح الدلالة ،وتغيرت وضعية الشخصية الأدبية من حالة النماذج الجاهزة المحنطة إلى وضعية الشخصية الإشكالية المتجذرة في عالم

مأزوم يفتقر إلى اليقينيّات والمعاني الإيجابية ¹.

وعليه نجد أن الشخصية المسرحية عند الواقعيين كانت بمثابة تمرد على القوالب الصامتة التي أقرها ارسطو،وعملت بها كل من الكلاسيكية والرومانسية.ولخلوها من روح العصر لم يعتمدها هذا المذهب.

ولعل من أبرز الشخصيات التي برزت في هذا الاتجاه و« دون منازع الأديب والناقد

الفرنسي شانفلوري 1821-1889 الذي أقر هذا المصطلح ،ويلور هذا المذهب ...إن

شانفلوري وضع مبادئه بطريقة أكثر إيجابية فعلى الروائي قبل كل شيء ،أن يدرس

مظهر الأشخاص ،ويسألهم ويمحص أجوبتهم ويدرس مساكنهم ويستجوب الجيران ،ثم

يدون حججه واضعا حدا لتنتقل الكاتب إلى أقصى درجة ممكنة فيكون المثال الأعلى نوعا

من اختزال مقاصد الأشخاص وسلسلة من الصور بمظاهرم المتنوعة ²»

فشانفلوري قعد لهذا المذهب ،وأرسى قواعد لدراسة الشخصية والتي تمثلت في معاشرتها

برهة من الزمن ،مع دراسة الوسط الاجتماعي الذي تعيش فيه لأنه الأنسب لمعرفة

أحوالها.

ويليه رائد آخر تميز بتفرده في دراسة الشخصية وتفضيلها على الحدث يدعى إميل زولا

الذي اهتم بالشخصية المسرحية و أضاف الأحاسيس كعنصر في دراساته للشخصية

¹-الواقعية في الأدب ،الطيب بودربالة والسعيد جابانه،العدد السابع ،جامعة محمد خيضر ،بسكرة، فيفري 2005 ص: 3

² - ينظر،المرجع نفسه ص:4

قائلاً: « إن الحدث في مسرحيتي لا يكمن ن في قصة ابتكرت خصيصاً لهذا الغرض ،بل في صراعات الشخصيات الداخلية وليس الحوادث هي التي تهمني بل العاطفة والإحساس »¹.

ومن هذا المنبر يمكن اعتبار رأي زولا بمثابة تحدي لما اعتمده ارسطو ،وذلك لدفاعه عن الطبيعة بما فيها الأحاسيس الصادقة التي يستلزم على الشخصية المسرحية تجسيدها والصراعات النفسية على حساب الحدث.

وقد تخطى زولا أيضاً عن الحدث الدرامي، وتعمق في دراسته إلى ولوج عالم الشخصية وهو ما عرف بالواقعية النفسية.²

نجد أيضاً الناقد والأديب ستاسلافسكي ،الذي طالما أفاد تلاميذه بإسهاماته و نصائحه حول دراسة الشخصية ،بشكل معمق من جهة ،ونجاح الفرجة المسرحية من جهة أخرى .هو « أول من أدخل البساطة إلى الواقعية في الأداء في ذلك البلد وعلم تلاميذه أن

يلاحظوا الطريقة التي يعبر بها عن المشاعر في الحياة والواقع »³

فالمشاعر الصادقة تتبع من طبيعة الحدث المعاش،ويجب على الممثل أن يحرص على مطابقة الحدث للواقع حتى يتجسد الإحساس بطريقة ملائمة.

¹ - WWW.unesco.org/manifesto 2000 p55.

² -ينظر ، المرجع نفسه ،ص:55

³ -المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر برووك،جيمز روز أفنز،تر انعام نجم-،الطبعة الأولى،العراق-،بغداد-

كما أنه قام بكتابة رسالة لصديقه يوضح فيها أهمية الوسط الاجتماعي في دراسة خبايا وأحوال الشخصية قائلًا: "ضع الطبيعة دوماً نصب عينيك" ¹. وكتب أيضاً «أدخل إن صح التعبير في جلد الدور الذي تؤديه و أدرس جيداً خلفية الشخصية الاجتماعية أي أدرس طبقات المجتمع كلها، وكان يكرر مراراً لتلاميذه ليس المهم أن تؤدي دورك جيداً أو بشكل جيد، ما هو مهم أن تمثل تمثيلاً حقيقياً» ².

وهكذا فقد تفرعت الواقعية إلى نفسية وأخرى وجودية وتعبيرية و رمزية، كل حسب تصوراته وآراءه.

وصولاً إلى مسرح العبث أو اللامعقول الذي لم يلتزم بقواعد مضبوطة، ولا أهداف معينة ولذلك لم تتضح بؤاده الأولى مباشرة فقد «توهم غالبية الناس أنه ليس هناك مسرح في فرنسا إلا ما أطلق عليه باسم مسرح العبث أو اللامعقول، وتحول فرسان هذا المسرح صامويل بيكيت ويوجين او نسكووتر دا موف (قبل أن يتحول إلى المسرح السياسي) ...بالإضافة إلى الوجوديين من فلاسفة المسرح جان بول سارتر وألبير كامو، وجبريل مارسيل ولم يكن لهؤلاء الطليعيين أساساً في تصوراتهم في العالم الذي يكتبون عنه وراؤهم حوله. وقد كان القاسم المشترك الأعظم بين هؤلاء الكتاب القدامى والذي جمع بينهم وبين كتاب مسرح العبث هو أنهم كفروا بالأسس الثقافية والسياسية للعالم القديم، العالم البرجوازي، عالم الحروب والمنافسات الدموية وأوهام المجد الكاذب... وكانت مشكلة في مسرح الطليعيين القدامى بما فيهم الوجوديين هي أنهم حاولوا دائماً أن

¹-المرجع نفسه ص: 16

²-المرجع السابق، ص: 16

يصارعوا هذا العالم القاسي بالحجة المنطقية وحاولوا أن دائما أن يظلوا مخلصين دائما للقلب شكل المسرح الموضوعي الذي يحاولوا بطريقة أو بأخرى أن يتظاهروا بأنه يشبه الحياة عن طريق اقتطاع وعر لشريحة من هذه الحياة على منصة المسرح، وفي هذين الجانبين كان ضعف المسرح للطليعيين القدامى-مسرح ما قبل العبث، فبينما كانوا يكتبون على منصة المسرح عالما ميكانيكيا متوحش القسوة الى درجة تجعله محروما من كل عقل أو منطق، اذا بهم يكشفون بمناقشة للعقل والحجج المنطقيه استنادا إلى قيم تاريخية، كانوا هم أنفسهم من أبرز من أعلنوا أن تطور العالم البرجوازي قد سحقها في مسيرة الآلية المتجهمة، وبينما كانوا يتحدثون في استحالة التفاهم، وعن ضياع مفهوم الشخصية الفردية المتميزة، وعن تحول الإنسان إلى آلة أو حتى الى جزء أو ترس في آلة، وعن انهزام قيم الحب والبطولة والشرف والتعاطف و انسحاق المؤسسات الفردية الصغيرة التي فيها يجد الإنسان ذاته... ورغم كل ذلك، إذا بمسرحياتهم تقوم على أساس من شخصيات متكاملة ذات أبعاد تقليدية نفسية واجتماعية وذهنية واضحة، وإذا بها تقوم على أساس قدرة هذه الشخصيات على التفاهم باللغة على أساس قدرتها أيضا على الدفاع عن مؤسساتها الصغيرة والفردية، بينما كانوا يحاولون تصوير موقف إنسان هذا العصر باعتباره مأساة هزيمة في دفاعه غير البطولي، وعن تميزه الشخصي وعن حرته وعن ضميره الخاص. ¹ «

¹ -قضايا المسرح المعاصر-سامي خشبة، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، ص:13.

هذه الظروف التي مر بها الإنسان أثناء الحروب جعلت منه إنسان مريض نفسياً ويطمح في الحرية و الاستقرار ولهذا لجأ إلى المسرح كوسيلة للتعبير عن أفكاره، وآراءه المأساوية بطريقة مبهمه .وعليه نجد أن الشخصية المسرحية في ذلك الوقت كانت تجسد معاناته ورغبته في التغيير .

2- الشخصية في النقد العربي:

وهكذا نجد أن مسرح الغرب مر بالعديد من المراحل في تشكيل شخصيته المسرحية التي تختلف بين كل مذهب وآخر. وفيما يخص العالم العربي وخاصة بمصر فقد عرفت هذه الأخيرة المسرح بفضل نابليون بونابرت وذلك « أثناء الحملة الفرنسية على البلاد عام 1798¹ ». حيث كانت تقدم بعض الجلسات الترويحية عن الجنود في ذلك الوقت ،وبعد ذلك أخذ المسرح يرتقي شيئاً فشيئاً في كل عهد ملكي ،كما أن فضل الترجمة عظيم وخاصة ترجمة ابن خلدون لكتاب فن الشعر لأرسطو . فقد مكنوا للفن المسرحي وسعوا إلى تنميته حسب ما تقتضي له حاجة الشعب. وهكذا بزغت بمصر العديد من الأنامل منهم الأدباء والنقاد المسرحيين في هذا المجال. وبما أن أديبنا علي أحمد باكثير عاش في هذا البلد العريق بتاريخه. ارتأيت ان أتلمس بعض النماذج القريبة من المسرحية أبو دلالة وخاصة أن الصفة التي تميزها هي الكوميديا والمرح.وعليه فان علي الراعي هو أول من دعا إلى « في كتابه الى الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري إلى الإفادة من صيغة المسرح المرتجل التي أدخلها إلى مصر الفنان السوري جورج أبيض في الحقبة الأخيرة

¹ -تاريخ اداب اللغة العربية،جورجي زيدان،الطبعة الاولى،الهلال ، القاهرة،ص:103.

من القرن الماضي، وظل يقدمها على شارع المقاهي والمسارح الشعبية حتى عشرينيات القرن

وبفضل جورج أبيض عرف الشعب المصري هذا النوع من الكوميديا التي عرفت ببساطتها نظرا للمكان التي كانت تقدم فيه» وقد عرفت ايطاليا هذا النوع في عصر النهضة وكان يلقى في الشارع وسمي أيضا بالكوميديا المرتجلة¹.

وعليه يستلزم على الممثل الذي سيقدم هذا النوع من الكوميديا أن يكون جديرا بالدور الذي يقدمه، كما أنها تسمح له بأن يكون»...فنانا خالقا إلى جوار كونه مؤديا، تعفيه من مجرد النقل الآلي، وتجعل منه شريكا فعالا في العرض المسرحي.الذي يصبح أقطابه في هذه الحالة المؤلف والممثل والمخرج والجمهور...نعم الجمهور: لأن المسرح المرتجل يشجع ما يسميه النقد الدرامي المعاصر "المشاركة الفعالة من قبل الجمهور".الجمهور الذي يتطلبه هذا اللون من الأداء المسرحي يجب أن يكون يقضا، ذكيا، واعي قادرا على الإسهام في العرض المسرحي بوسائل مختلفة منها: التعليق ومنها الاستحسان أو الاستهجان اللذان يؤديان إلى تطوير نكتة أو موقف أو شخصية لم يرض عنها الجمهور.² «

فالممثل يقوم بعدة أدوار حتى ينجح عرضه. وتصبح الفرجة المسرحية المسرحية ناجحة كما أنه يُشرك الجمهور بعرضه،فالكوميديا المرتجلة تتطلب جهدا إضافيا على غرار الأنواع الأخرى من المسرحيات.وقد عرف هذا النوع شخصيات لامعة ساهمت في تزكية

¹ينظر-أدب باكثير المسرحي، أحمد السعدني، مكتبة الطليعة، أسبوط، ص:45.

²-المسرح في الوطن العربي، علي الراعي، ص:97

صورته ونذكر منهم نعمان عاشور الذي عرف بنضجه في رسم شخصياته على حسب قول علي الدوغري قائلاً:

« والنضج الذي يرسم به الفنان نعمان عاشور شخصياته غير مسبوق في تاريخ

الدراما المصرية ¹ »

فالدراما المصرية حفلت بالعديد من الشخصيات البارزة في هذا الميدان من الكتابة المسرحية، مثال ذلك أيضاً علي أحمد باكثير بمسرحيته أبو دلامة، وقد صرح الزبيدي أيضاً في كتابه الوافد بأن المسرحية فكاهية وقد اتخذت من هذا الطابع سبيلاً للنقد كما أنها « كانت تغلب نظرية الفن للفن والفن للإمتاع على الفن للفائدة والإمتاع ². وعليه فما هي معايير التي يقوم عليها تيار الفن للفن؟ وكيف تجسد الشخصية المسرحية فيه؟ في الحقيقة إن تيار الفن للفن أتى على هيئة « صرخة تعبير ضد ذهنية التجار وقوتهم العقلية على المجتمع الرأسمالي الذي كان يستعيد للسيطرة في القرن التاسع عشر الميلادي، لكن دعاة هذا المذهب في المسرح العربي للأسف لم يفهموا بواعث التيار ولا الظروف التي ولدت بين أحضانها، فتمسكوا به في دراماتهم، ليسمحوا لأنفسهم بكثير من الحرية المطلقة الناشئة على خشبة المسرح المصري في الستينات، أو لتأكيد مقولة خالف تعرف في زمن كان المسرح المصري بقيادة نعمان عاشور يحطم أو يحاول أن يحطم قواعد الرأسمالية في مصر الثورة العربية الاشتراكية ³ »

¹-المرجع نفسه ، ص: 120

²-الوافد، علي الزبيدي، العدد 006، شركة الامارات للطباعة و النشر، (دس)، ص: 178

³-اعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، كمال الدين عيد، دار الوفاء لعنوا الطبع والنشر، مصر، 2006، ص: 219

وعليه نجد أن التيار قام على أساس تمرد ضد السلطة القائمة في البلد، ونفس الأمر بالنسبة للأحداث المسرحية فهي تعالج أيضا تمرد الشعب على النظام السياسي. وعليه فإن الهدف واحد. ولكن ما هي الأسس التي يقوم عليها دراميا؟

فيما يخص الدراما فإن تيار الفن للفن « يستهزئ بالمضامين الدرامية والفنية، وقيمتها ، وهو يقف في وجه القضايا الاجتماعية ويستمرئ معالجتها عن طريق الفن »¹.

فالتيار يقوم بتهميش المضامين على حساب معالجة الواقع بطريقة فنية، وهذا ما نتلمسه لمسرحية أبو دلالة فهي تعالج بعض المشاكل الاجتماعية بطريقة فنية، وتحاول معالجتها بأبسط الطرق. وبالنسبة للأسلوب فإن هذا التيار يعتمد على « حرية التعبير في النظرية، وعدم تقييد الفكر والإحساس فيه، وهي كلها لمسات فنية حرة ، بل ومطلوبة في الفن »².

وعليه نجد أن المسرحية اتخذت أكثر من شكل فقد انتقت من الواقعية جانبا ومن تيار الفن للفن جانبا آخر من أجل معالجة الواقع بطريقة فنية مع إضفاء روح الفكاهة عليها وهذا ما زاد متعتها بشكل أوفر.

المبحث الرابع : ملخص مسرحية أبو دلالة

¹-المرجع نفسه ص 219

²-المرجع السابق، ص: 219

تعتبر مسرحية أبو دلامة لعلي باكثير من أطرف المسرحيات الكوميديية لكونها تعالج بعض المشاكل الإجتماعية والسياسية في عهد الخليفة المهدي ،وقد قام الأديب باكثير بتقسيمها الى « أربعة فصول وعشرة مشاهد،في الفصلين الأول والثاني عرض باكثير لأبي دلامة اللاهي العايب الذي يقضي سحابة يومه بين الحانات وبين مجلس الخليفة يسليه بنواده، وكانت علاقة أبي دلامة بأسرته على شر ما يرام ،فهو دائم الخلاف مع زوجته وابنه دلامة الذي يقف إلى جانب أمه منكرين على الشيخ أبي دلامة تصابيه ومجونه،أما علاقة أبي دلامة وأسرته بالخليفة ،فأبو دلامة لا يعدوا أن يكون مضحكا للخليفة يتسلى بنواده إذا أكربته هموم السياسة ،وقد اتخذت زوجتا الخليفة أبا دلامة وزوجتيه وسيلة للتنافس فيما بينهما،فبينما تنتصر الخيزران لأبي دلامة وتغدق عليه بالأعطيات والهدايا ،فإن ربطة تنتصر لأم دلامة وتقربها وتعينها على أبي دلامة.وهكذا ظلت المرأتان تحرضان كلا من أبي دلامة وزوجتيه على الآخر لتتسليا .أما في الفصلين الثالث والرابع فيحدث تغيير في حياة أبي دلامة وذلك إثر وفاة ولده دلامة حيث يجزع عليه أبو دلامة جزعا شديدا ويحزن حزنا عظيما ،ولكن الخليفة لم يكلف نفسه عناء تقديم العزاء في ولده الحبيب الى نفسه ، فيجن جنون أبي دلامة ويغضب من الخليفة ويجد عليه في نفسه .وهكذا يقرر أبو دلامة في نفسه أمرا فبعد أن كان يستخدم موهبته الكوميديا في إضحاك الخليفة ،متخذا من شكله وأسرته ومعاناته وسيلة لذلك ،إذ بأبي

دلامة يصبح صاحب مبدأ ورسالة إصلاحية نقدية يستخدم موهبته للكوميديا وسيلة لها «

1

و فيما يتعلق بالفصل الثالث والرابع فقد تناول باكثر علاقة الخليفة المهدي بشعبه والأزمة التي تكدر عيشه وهي فتنة الخوارج» وقد كانت أعظم فتنة في ذلك الوقت وهي حديث الناس في كل مجلس فقد أعيا الخليفة أمرهم، ولعلنا ندرك مدى جرأة أبي دلامة هذه إذا علمنا أن الخليفة كان يضرب أعناق العلماء الذين يفنون بعدم جواز حرب الخوارج لأنهم مسلمون، ويذهب أبو دلامة إلى قصر الخليفة ويتخذ من الزي الغريب الذي فرضه الخليفة بإشارة من وزيره الربيع بن يونس-على جنوده ومن يعس قصره للتندر، وحين يصل الأمر إلى مسامع الخليفة يضحك من تنذر أبي دلامة ويأمر بإبطال ذلك الزي الغريب ويوصي قائد الجيش بأن يدفع به في الصف الأول من المقاتلة. وهكذا يخرج أبو دلامة من الجيش للقتال، ولكنه ينجح بدعابته وروحه الفكهة في أن يستميل أحد الشجعان الخوارج إلى جانب الخليفة بعد أن يمينه يغفر الخليفة وأمانه، وأن يكافئه بما هو أهل له، ويقتنع الفارس ويسحب الأمان من القائد، وهكذا رجحت كفة الجيش الخليفة و إنهزم الخوارج وقضي على فتنهم. وبذلك تحول أبو دلامة من ماجن يضحك الخليفة بنوادره ليطييد دراهمه، إلى صاحب رسالة يتفاعل مع هموم أمته، ويستخدم موهبته

الكوميديية في نقد الأخطاء السياسية، وحل المشكلات المستعصية»²

¹-الوافد، علي الزبيدي، العدد 006، شركة الامارات للطباعة و النشر، ص: 174

²-المرجع نفسه، ص: 175

ومع حيل أبو دلامة الطريفة تنتهي المسرحية بصفاء القلوب بين زوجتي الخليفة من جهة، وبين أسرته من جهة أخرى، وبالطبع بعد حيلة هزلية قام أبو دلامة بتنفيذها مع زوجته. من خلال هذا الملخص الموجز لمسرحية أبو دلامة نستنتج أن موضوعها لم يكن واضحاً بشكل مباشر كما في المسرحيات الأخرى، وتذهب مها المحمدي الى الترحيح بأن المسرحية قد « باشرت العمل السياسي مباشرة مصقولة، وقد راوغت العمل السياسي مراوغة الضاحك الباكي، ولعل من مراوغاته مسرحية أبو دلامة...¹ ».

¹ -مسرحيات باكثير، دراسة ثقافية -مها المحمدي، دار النشر ناشري، 2012، ص: 56

**الفصل الأول : أنواع الشخصيات و أساليب
التشخيص المسرحي**

الفصل الأول : أنواع الشخصية المسرحية و أساليب التشخيص المسرحي.

المبحث الأول :أنواع الشخصية المسرحية

تعد الشخصية المسرحية محط أبحاث عريقة وقديمة منذ العهد اليوناني الى وقتنا الراهن، وعليه فمنهم من يزكي اهميتها في العمل الدرامي ومنهم الآخر من ينقص منها ويجعلها كعامل ثانوي، ففيما تتمثل قيمتها يا ترى؟

تعتبر الشخصية المسرحية ذات « أعمدة كبيرة في المسرحية ،وقد جاء بها أرسطو في المرتبة الثانية بعد الحدث لأن المسرحية في نظره تحاكي أعمالا لا اشخاصا ،فالحدث هو الأصل والشخصية هي الفرع وخالفه كثير من المتأخرين واضعين الشخصية في المكانة الأولى لأنها محور العمل والذي يبداوا لي أنها على درجة واحدة من الأهمية لإتصالها الشديد وارتباطها الوثيق فلا قيام للحدث بدون الشخصيات،ولا قيمة للشخصيات إلا في إطار الحدث »¹.

وعليه فإن هذه الأهمية سعت لتقسيمها الى أنواع متعددة « بموجب الرسالة المناطة لها وفق بناء درامي تتوفر فيه معايير من القيمة الجمالية والمسرحية ، وتتنظى الى: »²

أ- الشخصية البسيطة: وهي شخصية مميزة لكونها « تمتلك خاصية واحدة لا أكثر، مع إمكانية امتلاكها لخواص مصاحبة ومتماشية مع الخاصة السائدة ومكاملة لها ،ولا بد ان

¹-المسرحية الاسلامية في مصر في العصر الحديث،محمد عبد المنعم عبد الكريم ،رساله دكتوراه في الادب والنقد،كلية اللغة العربية جامعة الازهر،المنصورة،ص: 22 .

²--الشخصية في النص المسرحي ،نشأت مبارك صليتوا ،رسالة أكاديمية ،مدينه نينوى (العراق) ، 1990-2000 ،ص-

تصور بتميز واضح، لأنها غالبا ما تأخذ دور الريادة في العمل المسرحي ، وتمثل دور الشخصية الرئيسية «¹ . (هذا التقسيم تم نقلا عن الدكتور عبد المرسل الزيدي في كتابه محاضرات في نظريات الدراما)

مثل شخصية أبو دلامة في هذه المسرحية ،فهي تشكل قلب الحدث ، وشخصيته تحمل صفة الحيوية والمرح ، بما في ذلك أيضا مجموعة من الصفات أهلتها بأن يؤثر على ذويه ، ويتأثر بهم .

ب- الشخصية المركبة وهي معقدة نوع ما لكونها « ترتقي بالدور الرئيس أي البطولة كما في سابقتها وامتلاكها لخواص أخرى تعزز من خواصها الأساسي ، وهي غير متكافئة في القوة إلا أنها تخدم الشخصية وبنائها الدرامي ككل »² .

نجد هذا النوع ينطبق مع شخصية المهدي (أمير المؤمنين) الذي شغل حيزا كبيرا في أحداث المسرحية خاصة مع أبو دلامة ، مما عرج على جوانب متعددة من شخصية البطل ويتضح ذلك في كونه مرافق لمعظم أحداث المسرحية .

ج- الشخصية المسطحة: ونادرا ما نكتشفها في أغلب المسرحيات لكونها « لا تمتلك خواص محددة تميزها عن غيرها ، أو قد تمتلك خاصة واحدة دون أن تمتلك خواص أخرى تعززها ، وهذه الشخصية غالبا ما تأخذ الشخصية دورا ثانويا في النص المسرحي »³ .

¹ - الشخصية في النص المسرحي، نشأت صليبيو ، ص: 205.

² - المرجع نفسه ، ص: 218 .

³ - المرجع نفسه ، ص: 218 .

بالإضافة إلى أنها « لا تسهم في بلورة الأحداث ولا تساعد على خلق محفزات جديدة

تضمن للسيرورة السردية التنامي والترابط »¹

ونجد في هذه المسرحية شخصية الخيزران (زوجة المهدي) وريطة (جاريته) لكونهما لم

يسهما في تنمية العمل الدرامي بشكل اساسي، وذلك راجع الى طبيعة وظيفتهما الواضحة

بشكل جلي في احداث المسرحية.

د - الشخصية الخلفية: وهي شخصية أقل من الثانوية بمعنى أنه يمكن تصنيفها على

أنها مهمشة إن صح التعبير لكونها « لا تغير في قصة المسرحية ومسار شخصياتها، لقلة

أهميتها في الحبكة الدرامية ،ولا يبذل الكاتب جهدا كبيرا في تصويرها او تميزها، لكي لا

يعطيها أهمية كبيرة لدى القارئ ،ومهمتها تقتصر على فتح الابواب او قيادة سيارة وغيرها

من المهام الثانوية والمكملة للحدث الدرامي »².

ويقودنا الحديث حول هذا النوع من الشخصيات في مسرحية أبو دلالة إلى العديد منها

، وذلك لكون أغلب أحداث المسرحية جسدت في القصر الملكي ،ومن بين هذه

الشخصيات نجدا (أم عبيدة) وصيفة الخيزران و(لطف) وصيفة ريطة واللذان هما

خادمتان مخلصتان لسيدتهما.

إن هذه الطريقة المبسطة في تقسيم الشخصيات المسرحية بهذا النحو تعمل على «

مساعدة الكاتب بعملية رسم شخصياته ،وتوزيع المهام عليها عدد الحدث فضلا عن

مساعدته في شق طريقه نحو بنائها دراميا بشكل يزيد في قصته عنصرا الإثارة

¹- الشخصية المسطحة الى الشخصية الاشكالية، خان زادا- ثقافة القدس -العدد22 ، عام 2010 ، ص: 10 .

²- الشخصية في النص المسرحي ،نشأت صليتوا مبارك، ص:219

والتشويق»¹ ،بالإضافة إلى هذا فإن الشخصية المسرحية تصنف إلى صنفين أيضا هما:

الصنف الأول له علاقة بالشخصيات المسرحية «حسب وظيفتها أو دورها الدرامي ،والثاني يتعلق بمدى أو درجة عمق الشخصية المسرحية في تطورها الدرامي من خلال أحداث المسرحية وصولا إلى النهاية ويشمل التصنيف الاول (الشخصية المحورية- الشخصية الكاشفة-الشخصية الناطقة باسم المؤلف) «² وسوف نتعرف على كل واحدة منها على حده:

1-الشخصية المحورية:عادة ما يتصف بها بطل المسرحية لكونها «الشخصية التي تتمحور حولها قصة النص المسرحي،وتكتسب أهمية كبيرة لدى المؤلف المسرحي كونها الشخصية التي تتحمل مسؤولية كبيرة داخل سياق النص الدرامي كما أنها تواجه أكبر قدر من الاختبارات والقرارات التي تصنع الاحداث ويدور الفعل حولها وعادة ما تكون الشخصية المحورية فردا واحدا»³.

ونفس الأمر لمسرحية أبو دلامة نجد شخصية الأب تمثل دور البطولة.فأبو دلامة هو محور سير الأحداث في المسرحية لكون جميع الشخصيات الثانوية مرتبطة به.

¹- المرجع نفسه، ص:220.

²-الشخصية في النص المسرحي ، نشأت صليبتوا مبارك ص :219

³- المرجع نفسه، ص:219.

كما أن للمعانات التي تواجهها الشخصية المحورية دور فعال في المسرحية فهي تمثل « الموضوع الأساس أو القيمة التي تدور حولها البنية الدرامية للنص بأكمله »¹

2 - الشخصية المضادة: من خلال تسميتها نستحضر مفهومها فهي « الشخصية التي

تقف موقف الضد من الشخصية المحورية وتدبر لها المكاييد في أغلب الأحيان ،وهذه

الشخصية توازي سابقتها في الأهمية كطرف ثاني من شروط المعادلة لغرض اكتمال

النص المسرحي ومن شأن الشخصية المضادة أن ترصد من وضوح ودقة البنية الدرامية

ووظيفتها الأساسية هي معارضة الشخصية المحورية،ولهذا فإنها يمكن أن تقدم الأساس

لنشوء المعضلة لدى البطل وللمسرحية كلها » .²

ونجد تعريفا مغايرا لهذه الشخصية مع اختلاف طفيف في التسمية فهي تدعى بالشخصية

المعارضة،وتعمل على "كبح جماح البطل المهاجم الذي لا يعرف في هجومه رحمة ولا

هواة ،أنه ذلك الشخص الذي يركز ضده صاحب الشخصية العادية جميع قوته وكل ما

أوتي من حيلة ومن تدبير » .³

من خلال هذا التعريف نجد أن شخصية أم دلالة تمثل الشخصية الكاشفة أو في موضع

آخر بالشخصية المضادة ،إذ أنها تسعى في الوقوف على تحقيق مصالح زوجها

والتصدي لها بكل ما أوتيت من قوة.وقد صورها الكاتب بصورة الزوجة المهملة لزوجها

وأولادها على شكل هزلي يثير كثير من الضحك لدى المتفرج أو القارئ.

¹ - المرجع نفسه ، ص : 220 .

² - المرجع السابق،ص:220.

³ - فن كتابة الشخصية ،لاجورس أجري ،تربدريني خشبة القاهرة بيروت (د س) ص:320

3 - الشخصية الكاشفة: من خلال تسميتها يمكن تقييد مهمتها في الكشف عن الصراعات التي تمر بها الشخصية ولهذا يطلق عليها ب"الشخصية التي تكشف عن مميزات شخصية أخرى بفعل تضادها التام معها وقد تؤدي هذه الشخصية دورا رئيسيا في الفعل وتخدمه»¹.

ونجد هذا النوع من الشخصيات في مسرحية أبو دلامة لباكثير متمثلا عند تصويره لشخصية المهدي الذي نجده في كثير من الأحيان غير راض عن أبو دلامة في أقوله وبعض تصرفاته الخاصة بأهله من جهة ،ومع هذا فإن أبو دلامة و بأسلوبه الهزلي مكنه من استمالة المهدي و كسب قلبه،مما حقق له جميع مؤاربه.

4 - الشخصية الناطقة بالمؤلف:وهي الشخصية التي يعتمدها الكاتب لبيت من خلالها على آراءه وأحواله اتجاه موقف معين ، فهي تجسد "لسان حال المؤلف الذي يلجا أحيانا الى وضعها داخل النص تجنباً من إقحام آراءه على حوارات الشخصيات الأخرى»² في مسرحية أبو دلامة لعلي باكثير نجد أن هذا النوع من الشخصيات متمثلا في شخصية البطل الذي كان يعبر عن آراء الكاتب بصورة ضمنية حول بعض الآراء السياسية، ويبقى هذا التصنيف الأولي هو الذي يبنى عليه الكاتب المسرحي شخوصه وكلما تعرف الكاتب المسرحي على شروط البناء الدرامي للشخصيات المصنفة سابقا تمكن من بناءها بشكل مناسب مبينا قوتها الدرامية وعلاقتها وصدقها وواقعيتها فضلا عن وضوحها التام

¹- محاضرات في نظريات الدراما-الزبيدي عبد المرسل-كلية الفنون الجميلة،جامعة بغداد، 2004، ص: 101.

²- الشخصية في النص المسرحي ،نشأت صليتوا مبارك ، ص: 99 .

وتحكمه بأقوالها وأفعالها لكي يبقى اساس الحكم النهائي على الشخصيات النص منطلقا من مدى استيعاب الكاتب لها ومعرفته بها.¹

وعليه فإن اختيار الشخصيات منوط بمدى إستيعاب الكاتب لشخصياته.

أما الصنف الثاني : فهو مرتبط ب "عمق الشخصية وتطورها الدرامي من خلال أحداث المسرحية فيشمل على نوعين من الشخصية هي (الشخصية المسطحة -الشخصية المجسمة). « فكل منهما خاصية مميزة داخل النص المسرحي:

1-الشخصية المسطحة : وهي شخصية بارزة بشكلها ولا تتطلب جهد لمعرفة

لكونها « نمطية وعديمة التطور أثناء الحدث الدرامي ،ويمكان متابعتها التنبؤ بما قد تقوم به خلال أحداث المسرحية،وتسمى أيضا ذات البعد الواحد،وترسم بخطوط عامة،ويمكن التنبؤ بردود أفعالها لكونها نمطية وغير متطورة. «³

نجد في مسرحية أبو دلالة هذا النوع ينطبق على عجلوسة ابنة أبو دلالة التي تعد

شخصية واضحة المعالم حيث يسهل على المتفرج أو القارئ توقع وردود افعالها ازاء

الحدث،كما ان الكاتب صورها بصورة جد بسيطة ولم تتكشف لنا كثيرا ضمن النص

المسرحي إلا عبر ومضات معدودة.

2-الشخصية المجسمة: هذا النوع من الشخصيات له أهمية كبرى في النص الدرامي ،

لكونه يساهم في تحريك الأحداث بكل شفافية ، ولكنها شخصية صعبة بعض الشيء

¹-المرجع نفسه ، ص :221.

²-المرجع نفسه ، ص :221.

³- محاضرات في نظريات الدراما ،الزبيدي عبد المرسل ،ص:100.

لأنها تحوي صراعات نفسية غامضة أثناء العمل الدرامي ويصعب معرفتها كما أنها تدعي « بالمكورة أو ذات الابعاد الثلاثة ،وهي التي تتم مفاضلتها إزاء بقية الشخصيات ورسما على نحو مغاير بإبراز الصفات المميزة لها،وعادة ما تكون هذه الشخصية أكثر تعقيدا من سواها.وتتصارع في داخلها رغبات متناقضة ،مثلما هي الحال في الشخصيات المأساوية التي تعكس شيئا من التعقيد الكائن لدى الأشخاص الطبيعيين »¹.

وخير دليل على هذا النوع من الشخصيات في مسرحية أبو دلامة نجد ابنه دلامة الذي عانى كثيرا من مشاكل والديه مما زاد الأمور تعقيدا في تقبل والده ،وقد صوره الكاتب على شكل شخصية مريضة وشخص مرضها في عدم رضاها بالعيش على هذا النحو. وأصبح التمرد على والده هو السبيل في عيشه ،باعتباره عدوا له ،محاولا التصدي له ،متناسيا بره ،ومن حقه الطبيعي الطاعة العمياء له ،وبعد هذه الصورة القاسية التي آلت إليها الكاتب حول هذه الشخصية ،يحاول باكثر. تغيير وجهتها إلى الأفضل وذلك بتحسين موقفها الفض تجاه الوالد وذلك من خلال اعترافها بأخطائها وإصلاح الوضع ،وهذا ما يجعل من القارئ أو المتفرج تقبلها على هيئتها الجديدة المعتادة للواقع المعاش ويرأف لحالها.

¹ - المرجع نفسه ص: 99.

المبحث الثاني:أساليب التشخيص المسرحي

1- ماهية التشخيص وآلياته.

لصعوبة تحديد المصطلح بدقة تامة فقد « وردت لكلمة التشخيص معان مختلفة ،تتأثرت بين صفحات القواميس والمعاجم ولتحديد معانيها ،تتبعنا واكتفينا بالبحث عن تطور دلالاتها المعجمية إلى السياقية،فقد جاء في لسان العرب أن الشخص سواء الإنسان أو غيره ،تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه ،والشخص كل جسم له ارتفاع وطول.والمراد إثبات الذات »¹.

ومن الشخص إلى الشخصية التي عرفناها سابقا وتمثلت في « القناع أو الدور الذي يؤديه الممثل،ولتقارب الدلالات من ناحية لابد من تحديد الإطار الذي يصب فيه المصطلح أو المفهوم » مع محاولة فهم الخطوط العريضة للحكاية المسرحية،ومن هنا ترتبط الشخصية

بالحدث،إضافة إلى أن بعض الاجناس الأدبية كالقصة والمسرحية ، وغيرهما تركز على عنصر الشخصية ،التي يسند إليها المؤلف أفكاره وآراءه ،وتتجلى بوضوح في أحداث المسرحية »²

وعليه فإن التشخيص يعد « أكبر تحد يقف في وجه الأديب عموما ،والكاتب المسرحي على الخصوص،ومن هذا المنطلق فإن وصول الأديب إلى رسم شخصياته يعد عملا

¹- شعرية التشخيص أساليبه في المسرح الوردية و السيف نموذجاً ،جامعة بوضياف ، المسيلة ،ص :140.

²-المرجع السابق، ص : 142 .

عبقريا لا نملك أمامه إلا أن نقف مشهودين ، وكثيرا ما نجد في الأدب المسرحي شخصيات تخلقها عبقرية الكاتب لا يمكن أن يصل إليها إلا الأشخاص الذين وصلوا الى درجة من التحليل، عن طريق تأملهم في الناس الحقيقيين ، بل ونحس بالعجز التام عن أن نأتي مثل ما أوتوا، حتى ولو كنا على علاقة مباشرة مع تلك النماذج من الشخصيات ، وكثيرا ما نشعر أننا نعرف بعض الشخصيات المسرحية معرفة أفضل من معرفتنا للأشخاص الذين نرتبط بهم ارتباطا وثيقا في الحياة ¹ .

وهكذا يعد التشخيص من أعقد الأمور التي يسعى إليها الكاتب لرسم شخصياته ، وتقديمها على نحو واقعي يقتنع الانسان بها . وكلما كانت هذه الشخصيات واقعية كانت أقرب إلى قلب الحدث .

المبحث الثاني: أساليب التشخيص وطرقه.

1 - التشخيص بالفعل والحركة والإشارة:

يعد الفعل أهم عملية في التشخيص وذلك لكونه يدل على الشخصية المسرحية ويبين مزاجها « ومشاعرها، وعواطفها، وغرائزها ، وميولاتها الطبيعية، وأفكارها، وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي ، ولا يتأتى للأديب ذلك إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها ، وقواها الفكرية ، وغني عن

¹ - بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغربي المعاصر لعز الدين جلا وحي، ص: 121.

البيان أن الفعل يجب أن يقنع المتلقي سواء مشاهدا أو قارئاً بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها، ومعبر عنها¹.

وعليه فإن الممثل يقوم بمجهودات جبارة من أجل إيصال الفكرة المنوطة بواسطة الفعل « والحركة والإيماء وتعبيرية الوجه التي تستثمر في إنتاج العلامات المسرحية هي التي أعطته هذه المكانة الفنية خاصة مع منظري الدراما، حيث شغل عدد من المسرحيين بدءاً من أنتونان آرطوا إلى ضرورة البحث عن لغة تعبيرية عالمية، أو مسرح متعدد الثقافة وكان الجسد هو المنوط به تحقيق ذلك².

وهكذا نجد أن كل من العلامة والإيماء وغيرها من الأمور التي تتركز عملية إنتاج العمل المسرحي لدى الممثل حيث تعتبر لغة تواصلية جد فعالة. وقد « يعمد الكاتب المسرحي والمخرج أيضاً إلى الإكثار من الحركة بالفعل والإعادة ودمجها فيما يسمى بالإيماء التأشيرية كما تتولد حضور الجسد وشغله الفضاء المسرحي نصاً وعرضاً³.

ونلمح هذا النوع من التشخيص متمثلاً مع حوارات أبو دلالة مع أمير المؤمنين التي جاءت على شكل أفعال توحى بالحركة والنشاط، فقد كان كثير التردد إلى قصر المهدي ملحا عليه بطلباته، كما أنه كان يستعمل عبارات التواضع الامتنان كأن يقول: أتسمح لي يا أمير المؤمنين.....ألهمني يا أمير المؤمنين، كما قد يمكن اعتبار أوامر المهدي بحكم أنه

¹-المرجع السابق، ص: 123.

²شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح، مفتاح خلوف ص: 141.

³المرجع نفسه، ص: 141.

أمير دالة على الحركة ..(.يشير اليهما بالجلوس فيجلسان معه¹) وذلك أيضا من خلال تلفظه بالعديد الأفعال الدالة على الأمر كأن يقول: لك الأمان..... أو أخرج... أو...أقتلوه...

ومن بين العبارات التي تعمد الكاتب تكرارها نجد إذا لبس العمامة.

كما نجد أيضا بعض الشخصيات الفاعلة التي تتم أقوالها عن الحركة والفعل، كشخصية أم دلالة تلك المرأة المهملة، والزوجة التعيسة التي لاقت أسوء المعاملات من زوجها لعدم اهتمامها بأسرتها، مما جعل أبو دلالة يفكر بالزواج مرة أخرى، فبعد أن غادر زوجها ليأتي بالزوجة الثانية يثور غضبها و(توصد الباب ثم تدنوا من الباب الثاني وتتادي عجلوسة عجلوسة)².

2- التشخيص بالمظهر والإكسسوار:

يقوم بدراسة الشخصية المسرحية من ناحية شكلها الخارجي وبضم في ذلك « زوايا مختلفة مثلا: شكل الشخصية لونها وبنيتها وقوامها من طول أو قصر، وبدانة أو نحافة، ومن حيث اللباس والملامح العامة و الخاصة كالأثار والندوب والجروح والتشوهات، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية وتحليل مزاجها وطبيعتها ومستواها الفكري، وانتمائها الاجتماعي والديني والعرق والتاريخي، وعلى الرغم من أن العنصر الجسماني في

¹- المسرحية، علي أحمد باكثير، ص: 23.

²- المرجع نفسه، ص: 57.

التشخيص قد اختلف اختلافا هائلا من عصر لآخر، بل ومن كاتب مسرحي لآخر الى أنه ظل مصدرا لا يمكن أن يهمله الكاتب المسرحي ¹. «

وهكذا نجد أن التشخيص بالمظهر مرتبط ارتباطا عضويا بالتشخيص بالفعل، فهو يساعد على إظهار الأبعاد الطبيعية للشخصية المسرحية. بما في ذلك الملامح الخارجية.

« وقد تزيد الوحدات الإكسوارية المستعان بها من طاقة التذليل، وإنتاجية المعنى لدى القارئ والمتفرج، فهي وحدات علامائية تثير خيال المتلقي، وتكمل الشخصية المسرحية، فوحدة الإكسوار في حد ذاتها لا معنى لها إلا في حدود معناها في واقعها الحياتي، ولكن في دخولها في نظم علامائية أخرى، فوق المنصة، خاصة بالزى أو بحركة الممثل، وطبيعة أدائه، ممكن أن تحمل بمعان مختلفة ². «

كما أن للإكسوار دور فعال في تنمية الحدث المسرحي وإيصال الفكرة المسرحية بأبسط الطرق.

«فالتشخيص بالمظهر يتحدد في أسس اجتماعية ثقافية محضه بعكس الوضع والوظيفة³» فشخصية المهدي توحى بالترف والغناء لكون انه ملك وله جنود وشؤون في دولته، على عكس أبو دلامة وعائلته التي توحى بالرخاء والبذخ كنوع ما، فهو يبذر أمواله في الحانات واللهو على حساب انفاق ديونه المتراكمة عليه من طرف الطبيب الفقير عون

¹ -بنية المسرحية الشعرية، عز الدين جلاوي، ص:123.

² -شعرية التشخيص وأساليب التشخيص، مفتاح خلوف ص: 144.

³ المرجع نفسه، ص:143.

ويبرز هذا جليا حين تقدم الطبيب عون « ليطالب أبا دلامة اجرة علاجه التي يحتاج الى

انفاقها على أولاده الجياع »¹ ،وقد كان دار الحوار كالأتي:

عون :أنت هنا يا أبا دلامة؟

أبو عطاء:فأين تريد ان تراه؟في المسجد؟

أبو دلامة :ماذا جاء بك إلى هنا يا عون؟

عون جنئت في طلبك.

أبو دلامة:أفتريد أن تعالجنني في هذه الحانة؟

عون: كلا ذهبت الى بيتك لأعودك فقالوا لي خرج فتوقعت ان تكون هنا فجنئتك.

أبو دلامة: لتشرب معنا عند هذا الجنيد الكريم؟

عون: كلا بل لأقبض أجري.

أبو دلامة :أي اجر؟

عون :ويحك اجر ما عالجتك من علتك فعوفيت.

أبو دلامة :ألا تحب ان يكون اجرك على الله؟

عون : وأولادي يا أبا دلامة من أين انفق عليهم؟

أبو دلامة :ألا تجد ما تنفقه عليهم إلا من أبي دلامة؟

عون: والله لقد تركتهم في الدار يتضرعون جوعا ووعدهم بأني سأقبض اليوم أجري

فأبتاع لهم ما يصلحهم.

¹ - مسرحيات باكثير ،مها المحمدي،ص:66.

أبو دلامة:إن فقد جعلتني اليوم محل رجاء عيالك ،فهم ينتظرون طعامهم ورزقهم من فيض جودي وكرمي!لقد صرت عندهم كالمهدي أمير المؤمنين!!¹.

هذا فيما يخص المكانة الاجتماعية لكل شخص ،أما عن العلامات أو الإكسسوارات التي وظفها باكثير نجد أن كلمة الكأس والخمر قد تكون علامة دالة الشرب والحياة الماجنة التي يعيشها أبو دلامة كنوع خاص لينسى مشاكله العائلية وعلله الصحية والخلقية التي أرهقت كاهله.كما قد تكون حالة للهروب من الواقع ومحاولة في إيجاد متعة ولو مؤقتة،فالإهمال الذي يعيشه من طرف الزوجة جعله يلجأ الى هذه الحانات.ومن بين الوحدات الإكسسوارية أيضا نجد العمامة التي غالبا ما يقوم بإرتدائها أبو دلامة وهي دالة عن الكبر في السن والبساطة في العيش.فقد أعتمدها الكاتب كنوع خاص في جل فصوله المسرحية .

3- التشخيص بالفكر والرأي:

و لأهمية الفكر كعنصر فعال في عملية تشخيص الشخصية المسرحية فهو يعمل على « الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها، وإطلاعها على أدق أسرارها ومسالكها العقلية، ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف أو التحديات، والأزمات ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى ،ويتضخم هذا العنصر التشخيصي في المسرحيات الفلسفية التي تعنتي بالأفكار أكثر،ويمكن أن يظهر هذا الأسلوب عبر الأساليب المختلفة الأخرى كأسلوب المظهر مثلا، أو الفعل والرأي والكلام ،إنها وسيلة هامة لا يمكن

¹-المسرحية ،علي أحمد باكثير، مكتبة مصر، ص:8.

تجاوزها، غير أنه من الصعب على الكاتب المسرحي أن يكشف عن هذا المستوى من التشخيص، عبر مستويات أخرى¹.

وينم عن معظم الأفكار التي تدور ببال الكاتب ويضمنها شخصياته، بحيث تكون شخصياته المسرحية ناطقة بلسانه حول رأي معين أو قضية ما.

« كثيرا ما يتقمص الكاتب أو المخرج شخصية ممثل معين ليكشف من خلالها أفكاره، ورواه التي يريد أن يوصلها إلى القارئ أو المتلقي أو يريد أن يبيثها في مجتمعه فيستطيع بهذه التقنية أن يكشف لنا أسرار الشخصية الموظفة وتوجهاتها الفكرية ومسالكها العقلية ورواها للواقع. ونجد هذا النوع من التشخيص بكثرة في المسرحيات ذات البعد النفسي والفكري الخالص كما يتجلى ممزوجا مع التشخيص بالفعل وبالرأي والكلام².

كما يمكن أن تتضمن الشخصية المسرحية أيضا نقدا وحكما أخلاقيا عنها³، ونلمح هذا النوع من التشخيص في المشهد الثاني من الفصل الثاني عندما نعتت الخيرزان زوجة المهدي أبو دلامة بعجوز السوء "ويلك يا عجوز السوء....أهديك جارتني لكرمها فتهينها وتعتدي عليها"⁴ ضنا منها أنه اعتدى على جاريتها التي أهدته إياها ليكرمها، فهو في الحقيقة لم يكن المذنب كان ابنه. ورغم هذا نجد أن دلامة يأسف لأنه لم يكن الفاعل. بهذا الحكم الدقيق اكتشفا أخلاق أبو دلامة الخبيثة.

¹-بنية المسرحية الشعرية، عز الدين جلاوي ص124

²- شعرية التشخيص وأساليبه في مسرحية الوردة والسياف نموذجاً-خلوف مفتاح ص: 144 .

³-المرجع نفسه، ص: 144.

⁴-المرجع نفسه، ص: 73.

« إن الشخص مدار المعاني ومحور الأفكار والآراء العامة وفي هذه الحالة يلجأ المؤلف المسرحي إلى تقنية مضبوطة للكشف عن شخصه، بحيث لا يسمح لها ان تستحوذ على نفسها بالتعريف مما يؤهلها أن تكون مجرد سيرة ذاتية لا أكثر. كما أنه يعطي للآخرين وللشخصيات التي تشاركها الحدث المسرحي، أن تقول عنها ما تراه صائباً. إن التشخيص بالرأي هو محاولة إمالة اللثام عن شخصية ما من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها. كما نجد هذا النوع متمثلاً في رأي أبو دلامة حينما لجأ إلي ربطة جارية المهدي يلتمس منها الإعانة للتخفيف من حكم الملك عليه فقد نعتها(وأنت يا سيدتي يا إبنة أبي العباس يا سليلة الأجواد ألا تشفعين لي عند أمير المؤمنين؟ ألا تعطفين على أبو دلامة).¹ فقد كانت سخية وكريمة تعطف على عائلته وترأف بحالهم أكثر منه.

ويتضح هذا النوع أيضاً من التشخيص بالفكر والرأي حينما صرح دلامة برأيه عن عائلته التي ضرب لكل فرد منها مثال يلامس شخصيتها واستوحاه من القران الكريم وذلك بعد أن لجأ الى أمير المؤمنين وعلم أن أخته عجلوسة كانت تتبعه لتتفقد أثره بعد توصية أمها عليه» أعجب ما شئت يا أمير المؤمنين من أهل بيت كاسبهم شيخ كغوى ثمود (مشيرا الى أبيه) وقيمهم إمراة عجوز كعجوز قوم لوط .وخازنهم غلام عاق كغلام نوح (مشيرا الى

¹-المرجع السابق، ص:32.

نفسه)ورقيهم طفلة شوهاء ك...»¹ إلى أن يسكت ويدّعي أنه نسي الآية التي تناسب أخته.

4- التشخيص بالكلام والصوت:

يمتلك الإنسان السوي صوتا يميزه عن غيره، وبفضله نكتشف ما تبوح به نفسه وعليه فالصوت عبارة عن «أثر مسموع ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية، يمتاز بالإرتفاع والإخفاض، التضيق والانتساع، تابع للحالات النفسية والعاطفية والاجتماعية التي تكون عليها الشخصية. فقد تنوح أو تزغرد أو تتأوه، أو تصيح ... فتمتزج في هذا النوع من التشخيص الحالة النفسية مع الصوت. فينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وسائل التعبير التأثير في الآخرين. ولا يمكننا دراسة التشخيص بالصوت والكلام بمعزل عن التشخيص بالحركة والإشارة لأنهما نسق علاماتي هام في الصياغة النهائية للتشخيص في الخطاب المسرحي الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام»².

إن الصوت لها ميزة فريدة في كشف مكونات النفس البشرية، ولهذا يجب على الكاتب المسرحي أن يعتني باختيار الأصوات المناسبة لشخصياته.

«ولهذا أوجد الدارسون مستويات مختلفة من الأصوات، يجب على الكاتب أن يهتم بها في

نصه الدرامي اهتماما كبيرا. فيعنى علامات الوقف عناية تامة، وينتقل هذا الاهتمام إلى

الممثل الذي يحقق بنطقه السليم لها توالد الأحداث وتشخيص الحالات النفسية الاجتماعية

كالغضب والهدوء والفقر والغنى، وذلك بخفض الصوت أو رفعه أو همسه أو الصمت

¹-المسرحية، علي أحمد باكثير، ص:37.

²-شعرية التشخيص وأساليبه في مسرحية الوردة والسياف، مفتاح خلوف ص: 146 .

تماما.وبهذا تصل المرسله الصوتية إلى المرسل تامة،ولذلك وجب على كل من المؤلف والممثل أن يعيا بأهمية علامات الوقف،وترقيمها،فالقاعدة هنا هي أرسم بصوتك صورا

لكلماتك.¹ «

كما أن لعلامات الوقف وصفات الصوت من حيث الجهر والهمس تأثير كبير على صورة الشخصية المسرحية،فعلى الكاتب المسرحي أن يعني بحس الاختيار أيضا.

وعليه نجد أن تقنية التشخيص بالكلام تبين حالة كل شخصية على حده ، فأبو دلامة مرح وقليل ما يختلجه الغضب على عكس ابنه دلامة، الذي عانى من مشاكل أسرته كثيرا وأصبح يخبئ في قلبه ،مما جعل أكثر حواراته تدل على الحسرة والتهكم على والده بأوضاع أسرته، وفيما يخص ربيعة والخيزران فهما دائما على شجار تام لأنهما جاريتان للخليفة المهدي، وكل واحدة منهما تقف ضد الأخرى وتعاندها ،فربيطة مساندة لأم دلامة وتساعددها في التخلص من زوجها وتكيد معها المكائد للتخلص منه. أما الخيزران فتساند أبو دلامة وتفضي عليه بكرمها ساعية منها لإسعاده وتقديم له يد العون،أما عجلوسة هذه الفتاه الطيبة البارة بوالدها تمتاز بالهدوء والطيبة والإخلاص ،فأغلب حواراتها تدل على براءتها،أما أمير المؤمنين فهو رجل شجاع حكيم حواراته فضاة نوع ما فيما يتعلق بأمر الدولة ،وتمتاز بالجدية والصرامة على عكس حواراته مع أبو دلامة وأسرته، التي يغلب عليها طابع الضحك والسخرية.

5- التشخيص بالمونولوج:

¹-المرجع السابق، ص: 147 .

ونعني بها الحوار سواء أكان بين شخصين أو أكثر ،أو بين الشخص ونفسه ،وعليه فالتشخيص بالمونولوج «تقنية يلجأ إليها الكاتب المسرحي للكشف عن أفكار الشخصية ودوافعها بوساطة المناجاة ،ويعتبر هذا النوع من التشخيص من أدق الأنواع وأعقدها ،إذ لا يتوقف دوره في إعلام المتفرج بدواخل الشخصية فقط ،وإنما يتعداه إلى التشخيص الدرامي الأدبي بحيث يصير القارئ والمتفرج مشتركين في الفعل الدرامي،والمونولوج دراميا يقرب المتفرج من الشخصية، أما مسرحيا فهو تخصيص الفضاء المسرحي للممثل واحد بحيث يصبح إدراك المتفرج لازمة للشخصية كمن يطلع على أسرارها،فيخلق المونولوج إتحادا مباشرا بين المتفرج والممثل. ¹»

لقد إحتل المونولوج مكانة هامة في المسرحية، وصار وسيلة سهلة جدا لكشف الكثير من الأشياء عن نفسية الشخصية المسرحية.

« إن المونولوج أو ما يسميه البعض بالمناجاة الذاتية ،هي حيلة مسرحية للكشف عن الشخصية التي يجب أن تعطي مزيدا من الإنتباه الجدي،لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل ،وهي تقربنا من قلب الشخصية كما يقترب الكاتب المسرحي منه،وهي من الناحية المنطقية والعلمية أسلوب لتحدث هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع،وذلك من الأمور

¹ - شعرية التشخيص وأساليبه في مسرحية الورد والسياف ،خلف مفتاح، ص :147.

التي صارت شائعة في عصرنا هذا، وهي تصوير موضوعي للحالة النفسية للشخصية

« .¹

« فالتشخيص بالمونولوج بمثابة توقيف للزمن في لحظة معينة، أو شبه ما يكون أقرب من

الصورة الفوتوغرافية التي تأسرك، فهذه الطريقة تجعل الكاتب المسرحي يجمّد الحدث

والشخصية بصوت مرتفع تفرض به وجودها « .²

وعلى هذا النحو نجد أن الكاتب شخّص حالة أبو دلامة على لسانه وذلك من خلال

إنشاده لبضع أبيات تدل على رأيه الشخصي لحاله وذلك بقوله:

ألا أبلغ إليك أبا دلامة فليس من الكرام ولا كرامة

إذا لبس العمامة كان قردا وخنزيرا إذا نزع العمامة

جمعت دمامة وجمعت لؤما كذلك اللؤم تتبعه الدمامة

فإن تك قد أصبت نعيم قوم فلا تفرح فقد دنت القيامة³

وعلى هذا النحو نجد أن أبو دلامة يصرّح بأخلاقه السيئة بلسانه على سبيل إضحاك

أمير المؤمنين. ونلاحظ أيضا هذا التشخيص في المسرحية حينما صرّح دلامة بأنه أخطأ

في حكمه على أبيه ولجأ الى أمير المؤمنين رغبة في الصلح بعد أن طرق جميع الأبواب

لولوج قلب أبيه، ولكن دون جدوى، إلا الخليفة المهدي الذي يستأنس لأبيه ويلبي

رغباته. فبعد التحية والسلام والصلاة على النبي صلى الله عليه وسلم بدأ تشخيص دلامة

¹ بنية المسرحية الشعرية، عز الدين جلاوي، ص: 125 .

² شعرية التشخيص وأساليبه في مسرحية الورد والسياف، خلوف مفتاح، ص: 147.

³ المسرحية، علي باكثير، ص: 36.

لخطأه(فقد طال الخصام بيني وبين أبي هذا ،وطالما توددت إليه ومددت كفي لمصالحته فلم يقبل وأصر على مجافاتي ومقاطعتي، وهؤلاء شيوخ حينا يشهدون لك أنني طالما وسطتهم بيني وبينه فلم يقبل لهم وساطة ولا شفاعة).¹

وقد لجأ الكاتب إلى هذا النوع في نواحي متعددة ونلمحها بصورة مكثفة بعد موت دلامة ،وتأنيب الضمير الذي آل إليه أبوه ، والحسرة التي لم تغادره على فراقه فنجده يشكي إلى زوجته ندم على المعاملة التي كان يعامله بها، فكم تمنى لو يعود به الزمن الى الوراء ويصلح ذات البين(يا هذه ...إن دلامة شانا آخر ...لقد كنت أقلاه وأظلمه وأظهده وأتمنى موته وما عرفت قيمته عندي حتى مات .إن نفسي لتحدثني يا حميدة إنني قتلتته²).

¹-المسرحية ،علي احمد باكثير، ص5.

² المسرحية، ص89.

الفصل الثاني : الأبعاد و المرجعيات في مسرحية أبو دلالة

الفصل الثاني: الأبعاد والمرجعيات في مسرحية أبو دلامة.

المبحث الأول: الأبعاد الأساسية للشخصية وأنواعها في مسرحية أبو دلامة.

عرج باكثير في كتابه فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية عن الأمور التي يجب أن يراعيها الكاتب المسرحي حتى يتمكن من حسن إختياره لشخصياته قائلا: « لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة، البعد الجسماني أو الشكلي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد يتوقف نجاحه في رسم شخصياته. »¹

وعليه نجد أن الأبعاد لها الفضل في نجاح رسم الشخصيات المسرحية، وعلى الكاتب المسرحي مراعاتها أثناء كتابته.

1- البعد الجسماني: كل ما يرتبط بالجانب الخارجي للشخص من حيث « بنيته وشكله الظاهري (قصير أم طويل، بدين أم نحيف قوي أم ضعيف، سليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات) وهلم جرا لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية »².

ونجد في مسرحية أبو دلامة لعلى باكثير العديد من الشخصيات الرئيسية والثانوية، فمنها ما نلتمس منها إلتماسا واضحا لأبعادها الثلاث ومنها من لا نجد له أثر هذه الأبعاد وعلى

¹ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية-على احمد باكثير، ص: 75.

² -المرجع نفسه، ص: 76.

سبيل المثال شخصية أبو دلامة مرحة كما انه (بمجرد رؤيته يضحك المرء)¹، فقد كان قبيح المظهر على حسب قول زوجته التي رثته بقولها:

« إذا لبس العمامة قردا وخنزيرا إذا نزع العمامة »².

كما نجد أيضا بعض المقاطع التي تبين قبح أبو دلامة، فقد صوره الكاتب على شكل إنسان ذميم الخلقة ليثير الضحك والتسلية ومثال ذلك نستشفه في سخرية أبو دلامة عن نفسه حين ما قابل الملك بالزي الذي أمر جنوده بارتدائه في حرب الخوارج.

- كما ان ابنته الصغرى (قرفة) والتي تبلغ من العمر سنتين تتعته بنفس الصفة قائلة:

أبو دلامة: اسمعي يا قرفة هل انا ابوك؟

قرفة: (محركة رأسها) لا

أبو دلامة: (يشير الى لها عمامته وهو يسويها على راسه) فأي شيء أنا الآن؟

قرفة: خنزير!³

وفي نفس الصدد أيضا نجد براعة أبو دلامة في كونه يخفف من غضب الخليفة المهدي منه وذلك بأسلوبه الهزلي وقد جاء الحوار على النحو التالي:

المهدي: ويلك أنا أمرتك بارتداء هذا الزي فكيف تسخر منه؟

أبو دلامة: أصلحك الله يا أمير المؤمنين أما سمعتني قط أسخر عندك من خلقتي وقبح

شكلي؟

¹- مسرحيات باكثير-دراسة ثقافية، مها المحمدي، ص: 5.

²- المسرحية -علي احمد باكثير -مكتبة مصر- (د س) ص: 55.

³- المرجع نفسه، ص: 152.

المهدي: بلى وأي شي في ذلك؟

أبو دلامة: فهل غضب أمير المؤمنين من ذلك قط ؟

المهدي: لا.

أبو دلامة: فالله عز وجل هو الذي أعطاني هذه الخلقه واختصني من بين عباده بهذا

القبح، أفيغضب أمير المؤمنين إنما سخرت بزى أمرني هو بارتدائه فأطعته، ولا يغضب

إذا هزأت بشكل خلقتي عليه رب العالمين؟¹ «

من خلال هذه الآراء المتقاربة حول قبح وبشاعة شخصية أبو دلامة نتصور رؤيته

الذاتية والمتمثلة في الخلقه الذميمة التي تشبه الحيوان، وقد لجأ إليها الكاتب لتقريب

صورته على قلوب سامعيه وإضحاكهم.

كما نجد أيضا زوجته أم دلامة التي صورها الكاتب على أنها عجوز مسنة، قبيحة الهيئة

على حسب رأي زوجها الذي قال فيها مخاطبا المهدي: « إن تكدرت فقد رأيت اليوم وجه

شيطان !أريت عافاك الله -كيف تزدد أم دلامة قبحا يوما بعد يوم!! «²، ونجد أيضا قول

أبو دلامة مخاطبا إبنيه:

« ويلك يا ابن السوء ،إني عرفت أمك الشوهاء قبل أن تكون لك أما.»³

دلامة ابنه العاق والذي يبلغ من العمر السابعة عشر ،وقد صوره الكاتب أيضا على نحو

ممثائل لوالديه أو بالأحرى العائلة الذميمة ،فهو كما يبدو على حسب ما رأي أمه به

¹- المرجع السابق ص: 105 .

²- المرجع السابق ص: 34.

³-المرجع السابق،ص: 67.

مخاطبة الجارية التي تريد أن تزوجها له قائلة: « فان ابني دلامة لأسود مثل أبيه ،ولكنه فتى مليح ،خفيف الروح يعجبك! »¹

« الخليفة المهدي كان جوادا ممدحا ،مليح الشكل محببا الى الرعية ،حسن الاعتقاد تتبع الزنادقة وأفنى منهم خلقا كثيرا »².

عجلوسة هذه الإبنة التي تبلغ سنة التاسعة من عمرها ،وقد صورها الكاتب على أنها ابنة ذميمة أيضا على حد قول أبيها :« من يرأف بهذا الشقي البائس غير هذه الجوهرية الذميمة أنبتها الله نباتا حسنا ورزقها الذرية الصالحة...ذرية لا تمت إلى آل أبيها اللؤماء ،ولا إلى أمها الآلام).³ أو بالشوواء على حسب قول أخيها :"(مشيرا الى أخته)ورقيهم طفلة شوواء ك .."⁴

وأما عن باقي الشخصيات بما في ذلك زوجة المهدي (الخيرزان) وجاريتها (ريطة) والجاريتان (نعمة وعنابة) والصديقان المخلصان (جنيد وابو عبيدة) وباقي الشخصيات الأخرى فلا نجد تصوير واضحا ولا تلميحا عن بعدها الطبيعي والمتمثل في ملامحها الخارجية.

2- البعد الاجتماعي: كل ماله علاقة« بالمحيط الذي نشأ الشخص فيه والطبقة التي ينتمي إليها،والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها فإن لكل ذلك أثرا في تكوينه »⁵.

¹ - المرجع السابق ص: 59

² - مسرحيات باكثير ،مها المحمدي،ص: 58.

³ المسرحية، علي أحمد باكثير،ص: 48.

⁴ -المرجع نفسه ص: 48.

⁵ فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية،علي باكثير ،ص: 76.

ويقودنا الحديث هنا إلى شخصية الخليفة المهدي الذي تملك بمركزه ومكانته قلوب شعبه ،فقد كان حاكما عادلا،يستمتع الي شعبه ،سخيا وكريما في العطاء وهذا يوضحه أطراف حديثه مع زوجته الخيرزان ويبين إنشغاله بهموم شعبه ومحاولة إيجاد حلول مرضية:

"الخيرزان :مابالك لم تخرج إلى المجلس؟هل تشكو شيئا.

المهدي : لا رغبة لي في الخروج اليوم.

الخيرزان:أي شيء يشغل بالك فاني أراك مهموم؟

المهدي :شؤون الدولة وما ينبغي أن تشغلي بها بالك.

الخيرزان:بل أشركني بها لعلي أستطيع أن أسري عنك.

المهدي : فتنة الخراسانيين.....

الخيرزان : أوقد ثاروا مرة أخرىويمضي الحديث

المهدي : والله لا أدري ما أتى وماذا أدع،فالتاليون من جانب والزنادقة من جانب وهذه

ثالثة الأثافي اليوم فتنة خراسان.ما الناس ومالي؟ألا يسعهم حلمي وكرمي؟ليس خير لهم

ان ينعموا بالدعة والأمن؟¹ «

نجد أيضا شخصية ابن يسار مساعد المهدي يسعي لمساعدته في تخطي أزماته،وذلك

بتقديم الحلول الممكنة لإراحته من هموم الحروب.وهذا حوار بينهما يبين مدى إنسانية ابن

يسار مع المهدي حين ما أراد أن يعرض عليه عمله ووجده يتألم من رأسه ،

فأقترح قائلا :

¹مسرحيات باكثير، مها المحمدي،ص: 64.

"ابن يسار: هل يرى أمير المؤمنين أن يستريح ويؤجل النظر في هذه الرقاعة؟

المهدي لا بل ينبغي أن نفرغ من هذه اليوم فقد تجد غدا أمور.

ابن يسار: لكن أمير المؤمنين بحاجة إلى الراحة .

المهدي كلا يا معاوية والله ما اورثني الصداق غير هؤلاء المارقة وما ألقى من مشايعهم

ولن يستريح بالي حتى أفرغ منهم.

ابن يسار: ثق يا أمير المؤمنين بالنصر القريب ،فئن يلبث روح بن حاتم أن يضي على

أولئك المخدولين ويقطع دابرهـم نحقا لقد إخترت لأمرة جيشك الليث عاديا!

المهدي: لكني لا يعجبني في هذا المهلبي تسويفه وطول أناته ...ووددت لو سار الهم قبل

اليوم فأراحنا منهم !

ابن يسار :من الخير يا أمير المؤمنين أن تدع له رأيه فيما هو بسبيله حتى يستقل

بالتبعية فيما اضطلع به. ¹ «

ونلمح جانبا آخر أيضا يتمثل في المشورة والأخذ والعطاء بالرأي ، خاصة فيما يتعلق

بأمور الدولة ،فالمهدي يصغي لمساعديه ويأخذ برأيهم حتى ولو كان مخطئا.وقد صوره

الكاتب في مسرحيته على أنه رجل حكيم فطن ،لا يهتم لحاله بقدر ما يهتم بأمور دولته.

كما أن مساعده ابن يسار شخصية جد حساسة تسعى لإرضاء الملك والوقوف بجانبه

حتى ولو بالكلمة الطيبة.

¹-أبو دلامة،علي أحمد باكثير، ص: 102

بين المساعدات أو الخدم أيضا في قصر المهدي نجد الوصيفة أم عبيدة جارية الخيزران، والتي صورها الكاتب في مسرحيته على أنها خادمة مطيعة، وقد دار الحوار الآتي الذي يبين مكانتها في قصر الخليفة :

« الخيزران: هل جاء نبأ من أمير المؤمنين يا أم عبيدة؟

أم عبيدة: لا يا مولاتي لما يأتي شيء... لعل أمير المؤمنين وجد صيدا كثيرا فاستأخر.

الخيزران: (يبدووا في وجهها العبوس) لا أظفره الله بشيء!

أم عبيدة: فيم يا مولاتي؟ دعي أمير المؤمنين يفرح بصيده.

الخيزران: ويحك أما يلذ له الخروج للصيد الا في نوبتي؟

أم عبيدة: (مبتسمة) لو تتصفين يا مولاتي لوجدت خروجه في غير أيام نوبتك أكثر!

الخيزران: (بعد صمت قصير) إذهبي فابعثي الساعة من يعرف لي خبره!.

أم عبيدة: سمعا يا مولاتي، ما أحسب الغلام الذي سأبعثه إلا ملاقيا أمير المؤمنين في

الطريق. ¹ «

وبين هذا وذاك يقودنا السياق إلى شخصية الجنيد النحاس الذي يعمل في ملهى للهو

والسمر، الذي عادة ما كان يرتاده أبو دلامة للترويح عن نفسه، وهذا مقطع قصير بينهما

يبين طبيعة العمل في حانته :

«الجنيد: (يدخل) نعم؟

أبو دلامة : أنجدنا بالكباب!

¹-المرجع السابق، ص: 139.

الجنيد: ويلك يا أبا دلامة أتريد أن تخرب بيتي؟ من أين أجيء لك باللحم ولما تدفع لي ما عليك من قبل؟

أبو عطاء: حسبنا ما أكلنا يا أبا دلامة، فمره يحضر لنا باطية أخرى من الشراب.
أبو دلامة: أغثنا بالشراب يا جنيد!.

أبو عطاء: ألم تكفكما (باطية)¹ واحدة وما عندكما دائق من المال؟

أبو دلامة: لتحضرن الباطية يا نخاس أو لأرفعن إلى الخليفة أنك تبيع الخمر بإسم النبيذ!
الجنيد: لا... لا تفعل يا أبا دلامة سأتيك بما تريد².

وبين طبيعة عمل النخاس والطبيب عون شأن آخر، فعون شخصية قنوعة بسيطة صورها الكاتب في مسرحيته على أنها جد بريئة تسعى لكسب قوتها من أجل اطعام عيالها، وقد دار الحوار الآتي يبين التشخيص الواضح لطبيعة عملها وبراءتها في هذا الشأن:

« عون: أولم أنك عن شرب الخمر؟

أبو دلامة: دعني من نهيك ووعظك. إني اليوم بخير وفي وسعي أن أشرب عشرين باطية* .

عون: إني قد نصحتك فإن عاودك المرض فلا تلومن إلا نفسك.

أبو دلامة: ستذوقها الساعة فتكف عن لومي تقريعي .

عون: كلا والله لا أشربها فأفسد بها صحتي.

* جاء في لسان العرب الباطية هي الناجود، وهو الذي يُجعل فيه الشراب.

²-المسرحية-علي باكثير ص 5

أبو دلامة:ويلك ماذا تفيد من صحتك وطبك بل ما نفع حياتك أن حرمت لذة الكأس؟. ¹ «

3- البعد النفسي :وهو الذي يضم البعدين السابقين وما ينتج عنهما « من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية.وكلما تعمق الكاتب في التعرف على شخوصه كان خليقا أن يكتب مسرحية جيدة ² «
ولقد ورد تعريف آخر للبعد النفسي يوضح أهميته في نمو الشخصية وتطور الحدث وهو ما « تُفصح عنه الإنعكاسات التي ترد على لسان الشخصية وفيما تفعله،ونوعية اللغة التي تتحدث بها ،وطريقة حديثها ،وشدة صوتها ³ «

ومنه نكتشف الجوانب المكبوتة للشخصيات وذلك من خلال تصرفاتها أو من ما تصرح به، فالبعد النفسي يبين حالة الشخصية المسرحية،مما يسهل تشخيصها.

تعد شخصية أبو دلامة متوازنة نوع ما ،لأن شخصيته كانت تمشي بوتيرة واحدة طوال أحداث المسرحية سواء كان حزينا أو سعيدا، فهو لم يفقد روحه المرحة في إضحاك المهدي وذلك من خلال حديثه في أي موضوع حتى ولو خاصا بينه وبين زوجته التي نقل شكواه منها الى المهدي و« معاناته مما في سريرها من القمل والبق والبراغيث وما

¹-المرجع نفسه،ص:10.

²- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ،علي أحمد باكثير، ص:7.

³-دراسات في المسرح،فؤاد علي حازم الصالحي،دار الكندي للنشر ،الطبعة الأولى،1990، ص:53.

شاء الله أن يخلق. وذلك في معرض محاولاته للحصول على الجارية، يضحك الملك حتى يستلقي على ظهره ويقول: قاتلك الله. ما أظرفك راضيا وغازبا لقد والله سررت عني¹.
وعن شخصية ابنه دلامة نجدها غير متوازنة فبعد أن كان ابنا بارا بوالديه، أعرب عند المهدي عن حقه لأبيه، فشب الصراع بينهما وبلغ حده لما تزوج بجارسته المهداة من الخيزران فزاد نعمة الحقد بينهما، فلجأ الى المهدي لفظ النزاع. وهذا الحوار يبين شرارة العداة بينهما:

« المهدي: ما خطبكما؟

أبو دلامة: هذا ملعون ابن الملعونة اعتدى اليوم على جاريتي يا أمير المؤمنين.

الخيزران: الويل له أن فعل .. إنها لجاريتي قبل أن تكون جاريتك.

دلامة: مره يا أمير المؤمنين يرسل عنقي.

المهدي: خل عنه يا أبا دلامة...

أبو دلامة: فسيهرب يا أمير المؤمنين.

دلامة: ويلك يا أحرق كيف تظنني أهرب من بين يدي أمير المؤمنين؟

ويستمر الحديث إلى أن يشكي أبو دلامة: غلبنني؟ هذا ذبحني وقطع أجلي... هذا كوى قلبي

وقصم ظهري² «

ويشتد الصراع بينهما بقولهما :

¹- مسرحيات باكثير، مها المحمدي، ص: 75.

²- المسرحية، علي باكثير، ص: 62.

أبو دلامة:ويلك يا ابن السوء إني عرفت أمك الشوهاء من قبل أن تكون لك أما.

دلامة:أو ما بقيت معها يا شيخ السوء حتى بعد أن صارت أمي؟

أبو دلامة : وأي شيء في ذلك ؟ إنها زوجتي.

دلامة: أجل انها نعجتك ، فكلها وأشربها هنيئا مريئا لا اعتراض لي عليك،ولكن ليس من

العدل أن تأكل النعجتين معا وتتركني أموت جوعا!¹

وفي المشهد الأول من الفصل الثالث تتبع عاطفة الأبوة المكبوتة بعد موت دلامة،فيجش

قلب أبو دلامة حزنا وتضرعا لفقدانه،ساخطا على نفسه من قسوة المعاملة،ومن هنا

بالذات"كانت نقطة الهجوم في المسرحية التي ارتكز عليها باكثر في المرحلة الثانية من

شخصية أبو دلامة التي تبين التحول في نظرتة لابنه بعد موته، ولموقف الخليفة منه،

والتي ولدت بعد ذلك بعدا مستقبليا ظهر في اتحاده مع أم دلامة للإتفاق على الخليفة

وزوجتيه في إداء موت كل منهما ليستعطف الخليفة ،ويناالا من الجميع العون المادي،

وردا إنفعاليا على عدم اهتمام الجميع بتقديم العزاء في دلامة،وهذا نص الحوار الذي دار

بين أبو دلامة وزوجته:²

أبولامة: وأحسرتاه عليك يا دلامة!أفي مثل هذا السن تموت ؟

أم دلامة : (تجفف دمعها) هذا قضاء الله وقدره يا أبا دلامة ،ولكل أجل كتاب.

أبو دلامة(يتهدج صوته)هلا عمره كما عرف جده الشقي،وأباه الأشقى لأنه الأجدر بطول

العمر من هذين الخنزيرين!

¹ - المرجع نفسه،ص: 63.

² مسرحيات باكثر، مها المحمدي ، ص: 92.

(ينتحب باكيا)

أم دلامة : تمسح دموعه بطرف كمها هون عليك، يا زندا يا بعلي الغالي فلن يجدي الحزن عليه فتيلًا.

أبو دلامة: ويحك يا حميدة وهل يجديني الضحك لو ضحكت!

أم دلامة: الصبر يا زوجي خير، لقد ذهب.

وبعد استمرار في الحديث حول وجد الأب لفراق ابنه ، وتذكر بعض المواقف بينهما تقول
أم دلامة:

(بعد صمت قصير) هذا الضحى قد متع يا أبا دلامة ، أفلا تقوم إلى الآن فترتدي ثيابك

وتذهب إلى أمير المؤمنين ، فلعلك تجد في مجلسه ما ينسبك بعض همك ويعزيك وتنال
لنا شيئًا من بره؟¹

وفي دوامة الحزن التي يعيشها أبو دلامة بعدما فقد ابنه ، تنفجر داخله رغبة الإنتقام من
المهدي الذي لم يحم بتعزيتته» على هذا التحول في الحدث في المسرحية شمل:

1- تحول مشاعر أبي دلامة اتجاه ابنه فبعد كيد بينهما كان موت الابن كفيلا بتفجر
عاطفة الابوة والترحم على ما فات من أيام.

2 - تحول نظرتة إلى القصر ورجاله ونسائه في شعور منه بالدونية ، ترجمته أحاسيسه
النفسية وانفعالاته العاطفيه والتي تبعها تأملات ذهنية في الحال التي هو عليها مما

¹-المرجع نفسه، ص:93.

أعقب غضبه على الخليفة ومن معه بمعنى ان الصراع في شخصية أبي دلامة ظهر في أكثر من خط بعضه مستقيم والآخر متعرج ¹.

اتصفت شخصية أبي دلامة بالازدواجية في كليتها، حين فقد ابنه وانقلبت الموازين في صراعه فانتقل الصراع من داخلي أي بين زوجته وأهله إلى صراع بينه وبين المهدي. وعليه استطاعت أم دلامة ان تكسب هذا التحول الطارئ لمصلحتها ، وذلك من خلال إصلاح زواجها وإخماد لهفة أبو دلامة على تركها.

وبين مرارة البوح بما يختلج قلبه من غيظ للمهدي وحزنه للمهدي ، برع الكاتب في تصوير مشاعره التي استطاعت الى توغل في أعماق المتلقي الشعور بالحزن والتأسف لحاله ،ومساييرته على أفعاله. وتتجلى بوضوح نبرة صوته الحزينة عندما قام كل من جنيد وأبو عطاء بزيارته ، والقيام بالواجب. كما انهما أطلعاها عن آخر الاخبار الحاصلة في قصر الملك وجيشه، فقام أبو دلامة ولأول مرة باعتراض رغبة الملك في محاربة الخوارج، وكان رده كالاتي:

"أبو دلامة: ما أدري والله لماذا يريد محاربتهم وهم مسلمون مثلنا يشهدون أن لا اله إلا الله وأن محمدا رسول الله، ألا يتركهم وشأنهم؟

الجنيد : (يسكته بصوت منخفض)صه، لو سمعك أحد من رجاله تقول هذا ما سلمت من العقوبة.

¹-المرجع السابق، ص:97.

أبو عطاء: ...نعم حذار يا أبا دلامة»¹.

وهكذا تعد دراسة الشخصية المسرحية من أعقد الدراسات لتتشابك الأبعاد فيما بينها» فهي تشكل إحدى العناصر الدرامية المهمة في تكوين النص المسرحي، وتتجلى بوضوح في بنية النص الدرامية لتثير لدى المتلقي لذة المتابعة والترقب والتجسس وأولى هذه الخصائص نلمسها من خلال المفاصل التي تكونها منها ما هو طبقي (كالبينة والهواية والمزاج ...) ويعتمده الكاتب لإظهار طبيعة الشخصية وتصرفاتها وسلوكها ضمن أحداث النص «². وعادة ما يغيب عنصر على حساب العناصر الأخرى .

وعليه يجب على الكاتب المسرحي أن يراعي كيفية خلق شخصياته، ومدى مطابقتها للواقع فكما كانت متماشية مع الأحداث المعاشة، كلما برز هدفه بشكل واضح. ومنه فإن الشخصية المسرحية تتشكل من « إعادة المؤلف لرسم واقعها المعاش بسعته وتنوعه، كما يرسم بيئتها باختلاف ثقافتها للوصول إلى أهدافها، فتتقاطع الطرق وتبنى شبكة من العلاقات والصراعات و التصالحات المتعددة لتحديد مسيرة الشخصية ومكانتها في نسيج النص الدرامي المعقد وتظهر سماتها ومبررات وجودها، وتعلن خطابها الدرامي في قالب ذو أحداث وأفعال تتمحور حول علاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بالمجتمع. »³

¹-المسرحية، علي باكثير، ص: 97.

²-الشخصية في النص المسرحي، نشأت صليبتوا، ص: 212.

³-المرجع نفسه، ص: 212.

المبحث الثاني: المرجعيات في مسرحية أبو دلامة

المطلب الأول: مفهوم المرجعيات وأنواعها.

يَعْمَدُ الكَاتِبُ المَسْرُحِي أثناء كتابة مسرحية ما على تجسيد مؤثر معين، قد يكون ماضيا قدم الزمن أو حاضرا، فيضمّنه في عمله المسرحي ويدعى بالمرجع حيث يعد « موروثا عبر منظور عصري، ويصاغ بأبعاد فكرية وسياسية وفلسفية جديدة، وبذلك يتحول النص المرجعي إلى موضوع عام، يعالج قضايا إنسانية مما يزيد من فاعلية النص ، وينتج قراءات تأويلية، وانفتاح النص الى احالات نصية لا حصر لها »¹.

ومن خلال هذا الموروث يصبح النص المسرحي حيوي ويفتح مجالات متعددة للدراسة والتلقيب حول فحواه ومراده.

وعليه فما هي الغاية التي يسعى إليها الكاتب المسرحي من خلال إسقاط مرجعيات معينة في عمله المسرحي؟

بما أن المرجعيات « هي المصدر الذي يأخذ منه الكاتب مادته² » فإن مهمة الكاتب منوطة بإختيار شخصيات معينة حيث يقوم بتلوين شخصياته « بألوان رؤيته وفكره للأمر ليخرجها بحلة خاصة انطلاقا من مذهبه الأدبي، وطرائقه الجمالية وطبيعة

¹-مرجعيات النص المسرحي،فاطمة بدر،مجلة الاداب،العدد الرابع،ص: 15.

²-المرجع نفسه،ص: 14.

تجاربه...ومن هذا إعتبار هوية الشخصية حاصلة من مجموع ما يراد لها في القصة

1.«

ومن هنا يمكن اعتبار الشخصية المسرحية مرجعا لذات الكاتب ،وقد تم تقسيمها إلى

نوعيين تاليين:

1 - شخصيات ذات مرجعيات ثقافية غير متصلة بشخص الكاتب :وهنا لا تخص

الشخصية القصصية فحسب» بل تتعداها إلى ما هو خارج عنها ،حيث تأخذ بعض

سماتها وخصائصها،وبها تكون في بعض الأعمال متوقعة أو بعيدة عن التوقع ،وتشمل

المرجعية الثقافية مرجعيات مختلفة أهمها»²

شخصيات تتصل بالتاريخ :وهذه الشخصية لا بد أن تكون حاضرة فعلا في تاريخنا بحيث

تتفرع مرجعيتها» إلى عدة أنواع كالسياسية والثقافية والدينية،كما يمكن أن تضم جميع

هذه الأنواع في الوقت نفسه»³

وغالبا ما تكون هذه الشخصيات مأخوذة من الأساطير ،وتجسد أحداث معينة،بحسب

موضوع المسرحية ،فإن كان الموضوع إجتماعيا فقد يحمل جميع هذه المرجعيات.

ونفس الشيء ينطبق على مسرحية أبو دلامة لعلي باكثر فشخصه أبطال مجدهم

التاريخ،كشخصية أبو دلامة التي إستوحاها الكاتب من» زند بن الجون هذا وهو أحد

1- مرجعيات بناء الشخصية،بوكراس محمد،رسالة جامعية مقدمة للماجستير ،جامعة وهران ،2011-2012، ص: 20.

2-المرجع السابق، ص: 20.

3-المرجع السابق، ص: 20.

الضرفاء أصله من الكوفة»¹، وشخصية المهدي إستوحاها أيضا من « أبو عبد الله محمد بن منصور، وقد كان جوادا ممدحا وأول من أمر بتصنيف الكتب الجدل في الرد على الزنادقة والملحدين»²

« شخصيات تتصل بالأسطورة: وهي الشخصيات التي تحيل الى الاساطير كالألهة التي نجدها في الملاحم اليونانية (الالياذة و الأوديسه)»³.

«شخصيات تتصل بالمجتمع: وهي الشخصيات التي تحيل نماذج وطبقات اجتماعية

مختلفة مستقاة من الواقع ولها وجود فعلي»⁴.

-شخصيات تتصل بالفكر: وهي شخصيات تحيل إلى أفكار ايديولوجية أو إجتماعية أو فلسفية.⁵

2 - شخصيات ذات مرجعيات متصلة بشخص الكاتب: وهي شخصيات تكون لها علاقة

بالكاتب و « حياته ومزاجه. كما أنها لا ترتبط بالثقافة ولا تتصل بالمعارف الموجودة عند

القراء، وإنما هي مؤشر حضور الكاتب ولابد من الإشارة الى أن سمات الشخصية، يمكنها

أن تكون متصلة بعوامل أخرى⁶ « كالعامل النفسي مثلا.

¹-مسرحيات باكثير، مها المحمدي، ص:57.

²-المرجع السابق، ص:57.

³-مرجعيات النص المسرح، فاطمة بدر ص: 20 .

⁴-المرجع نفسه، ص: 21 .

⁵-المرجع نفسه، ص: 20.

⁶-المرجع نفسه، ص: 20.

المبحث الثاني: مرجعيات مسرحية أبو دلامة :

وعليه فإن تعدد المرجعيات كفيل بمعرفة ثقافة الكاتب وميوله، وذلك من خلال اختياره لشخصياته المسرحية وحسن تجسيده للأحداث. وهذا ما نجده في مسرحية أبو دلامة لعلّي أحمد باكثير التي تحكي عن اوضاع وسط سادت فيه بعض المناوشات من قبل بعض الفرق كالخوارج وهي عبارة عن "حزب سياسي وفرقة دينية التي عانت منها الخلافة الراشدة والعباسية والاموية. ومن خالفهم استحق القتل".¹

وقد استمد الكاتب مرجعيته من التاريخ و الدين فمنها ما هو مقتبس من النص القرآني ومنها ما هو متداول ومعروف من ثقافتنا حول الرسل والانبياء ،ونجد معظم توظيفاته تكون مناسبة لحدث المسرحية ومقصودة على سبيل الضحك والسخرية ،ومنها نذكر قول ابو دلامة حينما تبولت ابنته في حجره فهجاها ببعض الابيات قائلاً:

بللت على - لا حييت ثوبي فبال عليك شيطان رجيم

فما ولدتك مريم ام عيسى ولا رباك لقمان الحكيم²

نفهم من خلال الابيات ان ابو دلامة ينعل ابنته لكونها نجست ثوبه، ثم يسخر من امها وعفتها ويعظم ذكرى مريم العذراء ثم يسخر من نفسه لعدم حكمته وسوء تربيته وتقديره للامور كنبينا لقمان الحكيم.

¹-مسرحيات باكثير ،مها المحمدي، ص :76.

²-المسرحية ،علي باكثير، ص :15.

نجد ايضا توظيف بعض المفردات الخاصة القران الكريم في بعض المواقف المضحكة المتعلقة بابي دلامة ومحاولته في التخفيف عن المهدي من مشاكل الزنادقة وهمومه التي تذكره ،ومنها نجد:

الخيرزان خيرا يا أمير المؤمنين ...هل أتاك ما كدرك؟

المهدي هؤلاء الزنادقة !والله لقد حيروني!

أبو دلامة: ما أدري يا امير المؤمنين علام يهكم أمرهم ؟

المهدي: ماذا تقول وبيك ؟

ابو دلامة : يعز علي يا أمير المؤمنين أن تجهد نفسك في تعقبهم واستتابتهم ،هلا تدعهم

يدخلون النار من أي أبوابها شاءوا؟ اني أعدك وعدا صادقا لأن صرت إليهم هناك لا

أكلهم ولا أسليهم ولا أشغلهم عن أكل الزقوم وشرب الغسلين لحظة واحد!¹

« بين الإعتراف الخفي بأنه منهم بدلالة إمكانية أن يكون معهم وبين إدراكه لحقيقة

يصعب تغييرها في سوء معتقد هذه الفئة حتى بتتبع السلطة لهم ينصح الخليفة بعدم

الإهتمام بهم لدرجة الهم والكدر بادراك منه حقيقة سوء مقلبيهم في الآخرة ،والذي سيزيده

هو عدم تسليتهم وإشغالهم عن اكل الزقوم وشرب الغسلين لحظة واحدة،فانقلب كدر

الخليفة إلى ضحك من ناذرته إنها سخريه مريرة من الخليفة أيضا وضحكة ماكرة «².

¹-مسرحيات باكثير ،مها المحمدي، ص75

²-نفس المرجع، ص: 76.

ما أعجبه من دلامة حقا فهو شخصية تهزأ بنفسها حتى في خيالها ولو كانت في جهنم ،برع الكاتب في تصويره وتقديمه الى المتلقي سواء كان قارئاً او متفرجا على احلى حلة

مضحكة

وعلى نفس المنوال ايضا نجد تلفظ ابو دلامة ببعض الايات القرانية حينما اراد تبرير موقفه للمهدي لحظة وقوفه مع الجنود من اجل تعزيز نفوذهم وبث روح الجهاد فيهم،ومنه يقول:

المهدي :ثم ماذا فعل الجنود ويلك؟

أبو دلامة: مالبثوا يا أمير المؤمنين أن اقبلوا نحوي كمنل سليمان من كل حذب ينسلون، فوالله لقد عالني عددهم ،وعجبت كيف يطعم امير المؤمنين كل هؤلاء وما له لا يتركهم يضربون في مناكبها إبتغاء رزق الله بعمى ولا كسح ولا عجز!¹

ف نجد هنا أن الكاتب استخدم العديد من الايات القرانية كمرجع لمسرحيته وذلك حسب ما يوافق احداثه ومطابقتها ،ففي سورة سليمان لم يجتمع النمل عليه في امر معين كما في مسرحية ابو دلامة فالجنود تكاثفوا عليه مثل النمل من اجل اضحاكهم بنوادره المسلية، فقد وصف الكاتب خاصية النمل ليدل بها على الكثرة وقد نجح بذلك في تقديم فكرته ببسط مثال ،ويتمثل ايضا في المشهد الثاني من الفصل الاخير في قول المهدي حين ما عرف بحيلة ابو دلامة في ادعاء موته قائلاً:

¹-المسرحية ،علي باكثير، ص:108.

المهدي : (في نشوة فرح) حمدك اللهم !الآن حصص الحق هذه فاقرة من فواقر ابي

دلامة ينهض من مجلسه فيصفق بيديه مناديا يا غلام !يا غلام !.¹

"يبدو ان القصة القرانية جاءت متناغمة مع النص المسرحي الذي وظفت فيه،وقد نجح

الكاتب في التغيرات التي أجراها"²فقد أضفى على النص دلالة واضحة وذلك من خلال

إقحام بعض الايات مع تناسب الحدث مما تزكي المعنى لدى القارئ أو المتفرج.

¹-المرجع نفسه ،ص147.

²-مرجعيات النص المسرحي ،فاطمة بدر،ص:5.

خاتمة

خاتمة:

وفي آخر الدراسة خلصت إلى الملاحظات الآتية:

اتخذ المذهب الكلاسيكي نظريات أرسطو حول الشخصية المسرحية نموذجا لقواعده ،وقد تمثلت في كون أن الحدث الدرامي له قيمة افضل من الشخصية المسرحية.وسار على منواله المذهب الرومانسي مع تغيير طفيف في تجسيد الموضوعات للشخصيات للمسرحية.

اعتبر المذهب الواقعي بمثابة ثورة على القواعد التي جاء بها أرسطو حول الشخصية، فبعد أن همشها هذا الاخير على حساب الحدث،قام كل من شفلوري وستانفسلكي على إعادة بلورة هذه الأهمية للشخصية المسرحية بقية عناصر العمل الدرامي الاخرى.

تتفرع الشخصيات المسرحيات حسب اهميتها بين المحورية والكاشفة والناطقة على لسان المؤلف،ي كما أنها تصنف حسب عمقها ووظيفتها الى صنفين،ويمكن أن تحمل شخصية مسرحية ما عدة صفات مغايرة للشخصية أخرى في العمل المسرح الواحد.

تعتبر بعض من تقنيات التشخيص وآلياته في مسرحية أبو دلالة عنصر مساعد في تقريب صورة الشخصيات المسرحية لدى القارئ،وذلك من خلال تجسيد الكاتب للمؤثرات الخارجية بشكل مكثف في احداث المسرحية.

خاتمة

يعد البعد الطبيعي و الاجتماعي للشخصية في مسرحية أبو دلامة من بين أهم الأبعاد التي وظفت على حساب البعد النفسي ، وذلك لكونهما متلازمين،حيث يجعلها الشخصية المسرحية تأخذ مجرى بارز في الحدث الدرامي.وأما البعد الديني فهو متضمن بشكل واسع في الجانب النفسي للشخصيات المسرحية.

نجد أن شخصيات باكثير كانت موفقة لأبعد حد وذلك لقرب صورتها الى نفسية المتفرج أو القارئ،حيث جعلته يعيش معها الأحداث وكأنه عضو في المسرحية. تعد المرجعيات التي يعمد الكاتب على تجسيدها في مسرحيته مؤثرا بارزا، ويجب أن يعنى عناية فائقة لمعرفة وفهم أحداث المسرحية.لكونه مادة حية يستقي منها موضوعه.وعليه نجد أن مرجعيات باكثير كانت تاريخية بالدرجة الاولى مع براعة مزج كاتبها للجانب الديني بطريقة جد هادفة مما أثارت المتعة بأسلوبها الهزلي والتممكن. ولعل ما يميزها هو توظيفه للبعد الديني بأسلوب هزلي.

تعتبر مسرحيته أبو دلامة من بين أطرف المسرحيات ،لكونها تعالج بعض المشاكل الاجتماعية بطريقة جد فكاهية من جهة، وتجسد بعض أحداث التاريخ بأسلوب ساخر. وعليه نجد أن أحداث المسرحية ضمت العديد المرجعيات بين التاريخي والديني والاجتماعي مما صعب تحديد مغزاها.

المصادر و المراجع

قائمة المصادر والمراجع:

قائمة المصادر:.

1- علي أحمد باكثير: أبو دلامة، دار مصر للطباعة والنشر.

قائمة المراجع:

1. ابراهيم حمادة: فن الشعر لأرسطو ، مكتبة الأنجلو المصرية، د ط.
2. أحمد السعدني: أدب باكثير المسرحي، مكتبة الطليعة، اسيوط، 1920.
3. جورجى زيدان: تاريخ اداب اللغة العربية ، الطبعة الاولى، الهلال ،القاهرة.
4. جيمز روز أفنرا: المسرح التجريبي من ستاسلافسكي الي بيتر بروك ، ترجمة، أنعام نجم، دار مأمون للترجمة ، ط1(د س).
5. حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي ،الفضاء الزمن الشخصية ،المركز الثقافي العربي،بيروت، الدار البيضاء، ط1 1946 .
6. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، مكتبة الأنجلو المصرية، ط1.
7. الزيدى عبد المرسل: محاضرات في نظريات الدراما، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2004 .
8. علي احمد باكثير: فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ،مكتبة مصر.
9. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة-1923-1990، الكويت.
10. فن كتابة الشخصية ،لاجورس أجري -ترديريني ، خشبة، القاهرة ،بيروت، (د س) .
11. فؤاد علي حازم الصالحي دراسات في المسرح : دار الكندي للنشر والتوزيع، 1999، الطبعة الاولى.

12. قسامي خشبة: قضايا المسرح المعاصر ، منشورات وزارة الاعلام ،الجمهورية العراقية،

13. كمال الدين عيد: أعلام ومصطلحات المسرح الأوروبي، دار الوفاء ،مصر .

14. محمد زكي العشماوي:دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، دار الشروق، 1414 هـ -1990.

15. مها المحمدي :مسرحيات باكثر ، دراسة ثقافية ،دار النشر ناشري ،2012.

البحوث الاكاديمية:

1. بوكراس محمد: مرجعيات بناء الشخصية، رسالة جامعية مقدمة للماجستير ،جامعة وهران 2011-2012 .

2. خوجة بوعلام: الشخصية والتلقي في مسرح عبد القادر علولة ،مسرحية الاجواد دراسة تطبيقية : ، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2011-2012 .

3. داود سليمان جعفر :أسس بناء الدراما التلفزيونية العراقية، رسالة دكتوراه ،جامعة سانت كليمش،سنة 2013.

4. عز الدين جلاوي :بنية المسرحية الشعرية: رسالة ماجستير في اللغة وادابها،جامعة المسيلة،سنة (2008-2009).

5. عماري نور الهدى :بناء الشخصية في مسرحتي المخفر وياقوت والخفاش لاحمد بودشيشة ، رساله الماستر ،كلية الاداب واللغات ،جامعة منتوري قسنطينة،2011.

6. محمد عبد المنعم عبد الكريم :المسرحية الاسلامية في مصر في العصر الحديث ،رساله دكتوراه في الادب والنقد ،كلية اللغة العربية جامعة الازهر ،بالمنصورة.

7. مفتاح خلوف: شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح الوردية والسياف نموذجاً، جامعة بوضياف المسيلة.

8. نشأت مبارك صليتوا-الشخصية في النص المسرحي، رسالة اكاامية مدينه نينوى،
العراق، ++ 1990-2000.

قائمة المعاجم:

1. ابن منظور: لسان العرب، مجلد الاول، دار صادر- بيروت.
2. محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، بيروت، دار العلم للملايين.

المجلات:

1. أنيس منصور: صحيفة الأخبار، القاهرة، نوفمبر 1979.
2. خان زادا: الشخضية المسطحة الى الشخضية الاشكالية -- ثقافة القدس - العدد 22 -
عام 2010 .
3. الطيب بو درباله والسعيد جابالله: الواقعية في الأدب، العدد السابع، جامعة محمد
خضير بسكرة، فيفري 2005.
4. علي الزبيدي: الوافد، العدد 006، شركة الامارات للطباعة والنشر، (دس) .
5. فاطمة بدر: مرجعيات النص المسرحي، مجلة الاداب، العدد الرابع.
6. نور الدين الماقي: مجلة رؤى، العدد الخامس عشر ليبيا، افريل 2015.

المواقع الإلكترونية:

1. WWW.unesco. org/manifesto 2000.

الملاحق

مقتطفات من حياة الأديب علي أحمد باكثير.

يعد الأديب باكثير أحد رواد الأدب بالدرجة الأولى، وقد ذاع صيته بشكل جلي في عالمنا العربي وذلك من خلال إنتاجاته المتنوعة في الشعر والقصة والمسرح، مع العلم أنه ليس من أصول عربية. ففيما تتأصل عروقه يا ترى؟

1- ميلاده وتعلمه:

«ولد أحمد علي باكثير في جزيرة سورابايا الأندونيسيا في 21 ديسمبر 1910 لأبوين يمينيين من حضر موت (لأم أندونيسيا في قول آخر)، انتقل مع والده في التاسعة من عمره تقريبا إلى مدينة سينون الحضرمية، وتعلم بها حتى تولى وهو في العشرين من عمره إدارة مدرسة النهضة العلمية وإصدار مجلة التهذيب مع بعض الأدباء الشباب، وفي سنة 1932 اتجه الى عدن ومنها الصومال والخشبة والحجاز، ثم هاجر إلى مصر سنة 1932، التحق بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة حاليا) ثم التحق بمعهد التربية للمعلمين في القاهرة، وتخرج منه سنة 1935، فعمل مدرسا للغة الانجليزية سبعة أعوام بالمنصورة ثم خمسة أعوام بالقاهرة.»¹

وكانت رغبته في تعلم اللغة الإنجليزية ملحة لكونها « غنية بالشعر، فقد كانت غايتي إذ ذاك بعد لأن أصقل موهبة الشعر عندي وأعد نفسي لأكون شاعرا كبيرا، وعسى أن

¹-صفحات مجهولة من حياة علي باكثير، محمد أبو بكر حميد، صحيفة الجمهورية، 17 ابريل 2010.

تفتح لي هذه الدراسة آفاقا جديدة في الشعر،فالتحقت بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب ...»¹

فبعد أن كانت ثقافته عربيه الأصل زاد شغفه في حب الإطلاع على الثقافات الاخرى ، وخاصة عند دخوله الى مصر.

2- ميولاته وشغفه:

فقد أعجب باكثر شعر شوقي ومسرحيات شكسبير بشكل جلي ،مما جعلت كتاباته المسرحية منها والشعرية لها نكهة شوقية ،وقد أشار إلى ذلك بقوله :« كان إطلاعي على هذه المسرحيات الشوقية أثر كبير في نفسي فقد هزني من الأعماق ،وأراني لأول مرة في حياتي كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع في الحياة حين يخرج عن نطاق ذاتية قائله إلى عالم يتسع لكل قصة في التاريخ أو حدث من الأحداث »²

« بل أن أديبنا نفسه أكد في حوار أجراه في بيروت مع ابراهيم عبيدة الخوري أنه يلجأ الى التاريخ والأسطورة ليعالج من خلالها مشاكل عصره وواقعه الحاضر.»³

3-الجوائز المحصل عليها:

وعليه نجد أن باكثير نال العديد من الجوائز التقديرية لجدارته في كتابة الرواية والشعر بصفة عامة ،و المسرحية خاصة.ولكن رغم هذه التفوق لم ينل شهرة كفاية دوليا ،مع أنه

¹- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية،علي احمد باكثير،مكتبة مصر ،(د س)،ص:5

²-المرجع نفسه ،ص: 7

³-مجلة روى ،نور الدين الماقتي، العدد الخامس عشر ، ليبيا ، أبريل 2015، ص 95

كان مرشحا لنيل جائزة الدولية. إذن فلماذا لم تقدم له الجائزة بالرغم من انتاجاته المتنوعة
والجديرة بالنجاح؟

«رشح لجائزة الدولة التقديرية سنة 1979 ولم يحصل عليها لأن الترشيح تم بعد وفاته
في حين تشترط لوائح الجائزة أن يتم الترشيح على قيد الحياة. كما انه نشر شعره " شعره
متفرقا في الصحف والمجلات، وبعد وفاته في حين تولى د-محمد أبو بكر تحقيقه ونشره
في دواوين أزهار الرياحين في شعر الصبا (دار المنهل - بيروت) سحر عدن وفخر اليمن
مكتبة كنوز المعرفة - جدة)»¹

4- بعض الآراء الخاصة بالكتابة المسرحية لباكثير:

ففيما تتمثل بعض آراءه حول المسرحية وعناصرها يا ترى؟ أو كيف يستقي شخصياته
المسرحية أمن الواقع أم من نسيج خياله؟

من بين آراءه الواضحة حول اختياره لشخصياته المسرحية نجده يقول "لا ينبغي لشخصية
أن تعبر عن نفسها التعبير الواضح، إلا إذا كان في مقدورها أن تفعل ذلك في واقع
حياته»².

وهذا إن دل على شيء، فإنه يدل على أن شخصيات باكثير لا تعرف على نفسها
مباشرة، بل أنه يعتمد تقنية الكشف عنها عن طريق قارئاتها من الشخصيات الأخرى فهذا

¹-المرجع السابق، ص:97.

²-فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي باكثير، ص:90.

النوع لا يبعث الملل لدل المتفرج أو القارئ وإنما يستهويه لإكمال المسرحية ومعرفة شخصياتها بشكل واضح.

وهذا ما أفاد به علي باكثير بقوله: « وليس المقصود أن تذكر هذه التفاصيل في المسرحية بالتصريح، بل يكفي أن تكون كامنة هناك في أطواء لنص بحيث يمكن أن يوجد فيه جواب لكل سؤال يعلن لأحد أن يسأله »¹

وعن الحوار يقول: « ينبغي أن يكون الحوار واقعياً ينبع من الشخصية ذاتها فيكشف عنها ويحمل خصائصها... والمراد بواقعية الحوار أن يلتزم الكاتب حدود الشخصية المرسومة فلا ينطقها بما لا يتلاءم معها، سواء أوتيت أو لم توت الإفصاح عن نفسها »².

ينادي الكاتب بمطابقة الحوار للشخصية، وذلك من خلال إلزام الكاتب المسرحي بتحديد مواصفات شخصياته بكل دقة، ويضفي عليها الحوار المناسب لمظهرها وطريقة عيشها.

5- بعض أعماله التي نالت شهرة :

لقد كان لكتاباتهِ النثرية المسرحية حظ واسع، فهل شملت الشعرية منها أم لا؟ وما هي أسمى الأعمال في كتاباته للمسرحية الشعرية؟

« فمن نصوصه الدرامية التي نالت شهرة واضحة (إختانون و نفريتي) ،التي كتبها أواخر ثلاثينيات القرن الماضي بالشعر المرسل المنطلق، وفي وقت كان بناء مصر منقسمين

¹-المرجع نفسه،ص: 77.

²-المرجع السابق،ص: 90.

فيما يخص علاقتهم بتراثهم وبالعروبة ،وينبغي لهم الاهتمام بتراثهم الفرعوني وإحياءه وقطع أي صلة لهم بالمسلمين،في حين ذهب فريق آخر إلى أن أبناء أرض الكنانة وأن الفراعنة أجدادهم الأقدمين ،وقد أعزهم الله بالسلام ،وتعربوا منذ أن رحبوا بالفاتحين ، وقبلوا الدين الجديد ،لذا عليهم نصره الإسلام والعروبة ،وقطع علاقاتهم بالفراعنة وقد لقي باكثر رائد الفريقين متطرفين معا،فوقف في مسرحيته هذه موقفا وسطا من الدعوتين بأن دعا المصريين إلى الجمع بين الأمرين على نحو مقبول ،وعدم إقصاء أي منها ،مؤكداً أن التاريخ الفرعوني ينطوي على جوانب إيجابية يمكنهم الأخذ بها دون التفريط في العروبة والإسلام في الآن نفسه ¹.

لقد نالت مسرحيته هذه حصة الأسد في الشهرة فما هي أهم مناظرها يا ترى؟وما هي أهم الدوريات التي قامت بتحقيقها ونشرها؟

"وقد حصل باكثر بمسرحيته هذه الواقعة في خمسة مناظر عناوينها هي (المؤامرة ،في مدينة الافق ،الإحتظار)،جائزة المباراة الأدبية القومية بمصر عام 1940و تجري احداثها في مدينتي طيبة واختانون المصريتين العريقتين ،في القرن 14 ق وقد خلف باكثر اكثر من عشر مسرحيات تاريخية طويلة ،علاوة على ملحمة عمر ن وعشرات من المسرحيات التاريخية القصيرة ذات الفصل الواحد التي كان بشرط في الدوريات والصحف المصرية وغيرها ،مثل جريدة الإخوان المسلمون اليومية التي استمرت عامين فقط ،بسبب

¹-مجلة رؤى- نور الدين الماقي ،ص :100.

المضايقات والعراقيل التي كانت توضع في طريقها والضغط التي تعرض لها مؤسسها الشيخ حسن البناء الذي اغتيل 1949. ¹ «

6- باكثير والمسرح الشعري:

« وقد أصدر من هذه المسرحيات في حياته مجموعتين ضمت كل منهما سبع نصوص هما من فوق سبع سموات ، وهكذا لقي الله عمر، وإن تركيز باكثير في مسرحه الشعري التاريخي على مصر وماضيها ليس بمعناه انه لم يستوح تاريخ بلدان أخرى ربطته بها صلات ، بل وجدناه في بعض مسرحياته، يستلهم أحداث تاريخ مسقط رأسه ووطنه الأم وغيرهما ، كما في مسرحيته عودة الفردوس التي صور فيها نضال الشعب الاندونيسي ضد الاستعمار الهولندي والياباني، وترجم في خاتمتها النشيد القومي الأندونيسي الذي ألفه شاعر أندونيسيا الكبير سوبراتمان إلى اللغة العربية تحت عنوان نشيد أندونيسيا الكبرى ² « من خلال هذه المبادرة الطيبة لسرد معانات شعبه ، نالت هذه المسرحية الجدارة بكل تفوق حيث نلتمس بين ثنايا سطورها شغفة وخوفه عن وطنه.

7- باكثير والقضية الفلسطينية:

وبما أنه أفرغ شحناته العاطفية في مسرحية شعرية عبرت عنه ، فهل يعقل ان يكون قد تناول مواضيع وقضايا أمته؟ وهل جسد نزعة الإنسانية اتجاه شعوب أخرى؟

¹-المرجع نفسه،ص: 100.

²-المرجع السابق، ص: 100.

« وقد خص باكثر القضية الفلسطينية بقسط وافر من مسرحيته سواء الشعرية أو النثرية الطويلة أو القصيرة قبل وقوع النكبة أو بعدها لأنها كانت تجري منه مجرى الدماء في عروقه حتى أنه كان ينشر عنها مسرحية قصيرة في كل أسبوع ، حتى بلغت 50 مسرحية قصيرة وخمس مسرحيات مطولة وقد عد أجمد السعدي باكثر اول أديب يعالج قضية فلسطين دراميا في المسرح العربي، وذلك بمسرحيته الطويلة شيكوك الجديد، أول قسمها المشكلة و الحل وبصنيعه هذا عدّ كذلك أول من قسم المسرحية قسمة ثنائية، وهي مؤلفة سنة 1944، وتتأ فيها بهزيمة العرب أمام الإسرائيليين وقيام دولة الصهاينة على أرض فلسطين وإضطراب أهاليها الى ترك وطنهم للعيش لاجئيين في غير وطنهم، وكتب باكثر مسرحيته المطولة الثانية عن تلك القضية عام 1956 بعنوان شعب الله المختار، وهي كوميديا من أربعة فصول تكشف للقارئ حقيقة ذلك الشعب اللقيط الذي كان في الشتات إلى وعي من قبل الحركة الصهيونية »¹.

وهكذا نجد أن باكثر بادر بتأليف مسرحيته التي تساند الشعب الفلسطيني في أزمتة التي تعبر عن التعاطف الروحي للكاتب مع شعبه.

8-وفاته:

« توفي باكثر في مصر في غرة رمضان عام 1398هـ-الموافق 10

نوفمبر 1969م، ودفن بمدافن الإمام الشافعي في مقبرة عائلة زوجته المصرية »².

¹ - مجلة رؤى، نور الدين الماقي ص: 100.

² - الوافد، للزبيدي، ص: 101 .

يعد باكثر اء اءام الأءب الءن لم ٱسءوفهم الأارٱء ءقه بالرءم من مءوءاءءهم القبمة
فب ءمبب الأءناس الأءببة، وءءا ما صرء به أنبس منصور بءوله «لم بئل ءقه ما
بسءقه من الأءبب... ولبس العبب فبه وإنما العبب فب زمانه والناس والقضايا البب
بعرضها وببوضءها أى بءافع عنها ءبى لا بمبب فب ءنبا الصراء والمءسوببة
والعصاباء الفكربة وءبر الفكربة»¹ .

¹-صءبفة الأءبار، أنبس منصور، القاءرة، نوبمبر 1979.

	مقدمة
09	مدخل: ماهية الشخصية المسرحية
09	المبحث الاول: مفهوم الشخصية المسرحية لغة واصطلاحا
12	1- الشخصية في النقد الغربي
21	2- الشخصية في النقد العربي
23	المبحث الثالث: ملخص مسرحية أبو دلالة
26	الفصل الثاني: أنواع الشخصية المسرحية وأنواعها
26	1- الشخصية البسيطة
27	2- الشخصية المركبة
27	3- الشخصية المسطحة
28	4- الشخصية الخلفية
29	5- الشخصية المحورية
29	6- الشخصية المضادة
30	7- الشخصية الكاشفة
31	8- الشخصية الناطقة بإسم المؤلف
32	9- الشخصية المسطحة

32	10- الشخصية المجسمة
34	المبحث الثاني: أساليب التشخيص المسرحي
34	ماهية التشخيص المسرحي
35	1- شعرية التشخيص بالفعل والحركة
37	2- شعرية التشخيص بالمظهر والإكسسوار
40	3- شعرية التشخيص بالفكر والرأي
42	4- شعرية التشخيص بالكلام والصوت
44	5- شعرية التشخيص بالمونولوج
47	الفصل الثاني: الأبعاد والمرجعيات في مسرحية أبو دلامة
47	المبحث الأول: الأبعاد الأساسية للشخصية و أنواعها في مسرحية ابو دلامة
47	1- البعد الجسماني للشخصية في مسرحية أبو دلامة
51	2- البعد الاجتماعي للشخصية في مسرحية أبو دلامة
55	3- البعد النفسي للشخصية في مسرحية أبو دلامة
61	المبحث الثاني: المرجعيات وأنواعها
61	مفهوم المرجعيات
62	انواع المرجعيات.
63	المرجعيات في مسرحية أبو دلامة.

64	قائمة المصادر والمراجع
79	الملاحق

