وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل:13/MD12/082

التشخيـــــص في مســـرحيـــات سنـــــاء الشعـــــلان

– مسرحية دعوة على شرف اللون الأحمر أنموذجا –

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان:اللغة والأدب العربي **فرع**:الأدب العربي **تخصص**: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:
– أسماء مزوز

إشراف الأستاذ:
أ – محمد زعيتري

تاريخ المناقشة:٢٠١٥/٠٥/٢٦

أمام لجنة المناقشة:

– أ. عمر عليوي ..... رئيسا
– أ. محمد زعيتري ..... مشرفا ومقررا
– أ. مفتاح خلوف ..... ممتحنا

السنة الجامعية:٢٠١٥/٢٠١٤

شكر وعرفان

قال تعالى: **{ أَنِ اشْكُرْ لِي وَلِوَالِدَيْكَ إِلَيَّ الْمَصِيرُ} {لقمان/١٤}**

فالشكر لله على نعمه وآلائه، وفضله وإحسانه، ومن أعظم النعم نعمة الإسلام، ببعثه لسيد الأنام عليه الصلاة والسلام، فتكاملت بنصحه الأخلاق وحسنت الأيام.

لا يسعني في هذا المقام إلا أن أتقدم بوافر شكري، وعظيم امتناني على من واكب هذا العمل من كونه فكرة حتى رأى النور متكاملا، حيث سدد خطواتي وأغنى بحثي بملحوظاته القيمة، أستاذي الفاضل "**محمد زعيتري**" جزاه الله خير الجزاء.

ويطيب لي–كذلك–أن أعبر عن عميق تقديري وامتناني وعرفاني لأساتذة قسم اللغة العربية، وأخص بالذكر الأستاذ "**مفتاح خلوف**" كونه لم يبخل علي بما احتجت إليه من مصادر قيمة، ونصائح، فبارك الله له.

كما يطيب لي أن أتقدم باحترامي للدكتورة "**سناء الشعلان**" على مساعدتها القيمة لي فكانت بمثابة مصدر إلهام لي، فجزاها الله على كل ما قدمته لي

ملخص البحث:

يدور موضوع بحثي هذا حول "التشخيص في مسرحيات سناء الشعلان" ،تحديدا مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر أنموذجا" ،حيث أن الكاتبة ومن خلال مسرحها التجريبي تبنت أشكال تعبير جديدة في الكتابة وبناء الشخصيات ،فاستطاعت بذلك كسر التقليد للوصول إلى نوع جديد من المسرح يكون أكثر انفتاحا عن الجمهور.

وكان حسب رأيي موضوع التشخيص هو الأمثل لدراسة هاته المسرحية ،حيث سمح لنا بتحليل الشخصيات ،ومكننا في آن واحد من استشعار القدرة الفنية المتميزة للكاتبة في إظهار هذا التشخيص، وكيف أنها استغلت وسائله الفنية لبعث الحياة في مسرحيتها،وتحميلها أفكار وآراء إنسانية إضافة إلى تدعيمها بقوة الدلالة والفعل.

فكانت الغاية المنشودة من هاته الدراسة معالجة قضايا الإنسان عامة وقضايا الأمة العربية خاصة ،حيث أصبح من الضروري البحث عن حلول جوهرية تضمد جراحها .

مقدمـــــــة:

المسرح هو روح الأمة وعنوان تقدمها وعظمتها، ففي فضائه وعلى ركحه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورتها الحقيقية لا موارية لها، وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا باعتباره فرجة شعبية ومتعة لكل الشعوب على مر الزمن وذلك على غرار الفنون الأخرى .

أما بالنسبة للشخصية فبكل بساطة أقول إن المسرح بدون شخصية كالجسد بلا روح ،إذ أنها الوقود المحرك لعمل المسرح، حيث أن الشخصية تتقمص الدور وتؤديه بطريقة تجعل المشاهدين يندهشون بها، فنخالهم وكأنهم شخصيات حقيقية وليسوا ممثلين، وهذا ما يطلق عليه بالتشخيص، أي طريقة تأدية الممثل للشخصية وذلك باعتماد أساليب يلجأ إليها.

فكانت خلاصة بحثي تدور حول "التشخيص في مسرحيات سناء الشعلان، مسرحية دعوة على شرف اللون الأحمر أنموذجا" فاخترت هاته المسرحية بالذات لما تحمله من معاني مهمة، إذ إنها تعالج قضايا واقعية معيشة في عالمنا العربي، يصعب تجاهلها ضف إلى ذلك الإبداع الذي أظهرته الكاتبة "سناء الشعلان" في هذا الموضوع، فكانت مسرحيتها من نوع مبتكر اعتمدت فيها أسلوب التجريب المؤثر والذي يدفع المشاهد لطرح العديد من التساؤلات، لأنه يجد نفسه أمام مرأى واقعه الأليم .

أما فيما يخص الهدف الذي أريد تحقيقه من دراستي لهذه المسرحية، فيكمن في محاولة تغيير الواقع المؤلم للأمة العربية، وتسليط النور على قضايا كان من الواجب الالتفات إليها من لدن الدارسين والمساهمة في معالجتها .

ومن البديهي أن اختيار موضوع البحث يستند إلى مجموعة من الأسباب الذاتية والموضوعية التي تنفي صفة العشوائية والجغرافية عنه، فالذاتية تكمن في إعجابي وتقديري لكتابات وأدب "سناء الشعلان" وذلك لما تتميز به كتاباتها من صدق ووعي، على غرار ما تحمله بين طياتها من معان وألفاظ وعبارات وكذا رغبة جامحة في التغيير تجعل المتلقي مندهشا أمامها، أما عن الأسباب الموضوعية فيعود سبب اختياري لدراسة التشخيص في المسرح إلى قلة الدراسات الموجودة حوله، وقد وقع اختياري على مسرحية الأديبة "سناء

الشعلان" والمعنونة ب "دعوة على شرف اللون الأحمر" كأنموذج لما تحمله في ثناياها من آفاق التجريب، ومن هنا كانت فكرة السبق إلى دراسة هذه المسرحية، والسعي للغوص بين سطورها بحثا عن مدى التشخيص ومعالمه فيها .

ولمعالجة هذا الموضوع كانت الانطلاقة من إشكالية أساس فحواها:

– كيف تجلى التشخيص في مسرحية دعوة على شرف اللون الأحمر لسناء الشعلان؟

وتشعبت عن هاته الإشكالية جملة من التساؤلات نصت على الآتي:

أ– ما الفرق بين الشخصية والتشخيص؟

ب– ما الوسائل المعتمدة في بناء الشخصيات ؟

ج– ماهي آليات التشخيص في صياغة الحدث المسرحي على الشخصية ؟

د– كيف تبني الكاتبة "سناء الشعلان" شخصياتها في المسرحية ؟

وقصد الإجابة عن هذه التساؤلات وغيرها، قررت اعتماد خطة رأيتها كفيلة في الوصول إلى غايتي من هذا البحث، حيث احتوت على فصلين مسبوقين بفصل تمهيدي ومقدمة، وتليهما خاتمة وقائمة بأهم المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث .

فكان الفصل التمهيدي بمثابة توطئة للموضوع، حيث عرفت فيه بالمسرح ونشأة المسرحية وتاريخها عند الغرب وعند العرب، ثم ذكرت عناصر المسرحية أي أهم عناصر التي تشكل البناء الدرامي من حوار وصراع وحدث وشخصيات، ثم نبذة عن الأديبة "سناء الشعلان" وأهم كتاباتها .

أما الفصل الأول فكان بمثابة تحديد للمفاهيم قبل الولوج في تطبيقها في المسرحية حيث ذكرت مفهوم الشخصية اللغوي والاصطلاحي حسب دلالاتها المختلفة عند الفلاسفة وعلماء النفس والاجتماع، ثم تناولت مفهوم الشخصية المسرحية وأهميتها وكذا أنواعها في المسرحية وأبعادها المختلفة كالبعد الفيزيولوجي والسوسيولوجي والسيكولوجي.

ثم خلصت في آخر الفصل إلى الحديث عن التشخيص وأساليبه المختلفة، كالتشخيص بالفعل وبالمظهر، بالفكر، بالرأي، بالكلام والتشخيص بالمونولوج وإعطاء تعريف لكل منها على حدة .

أما الفصل الثاني فكان عبارة عن دراسة تطبيقية لمسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" عرجت فيه إلى ملخص المسرحية كما قمت بتحليل عنوانها ثم طبقت عليها أنواع الشخصيات فقسمتها إلى شخصيات رئيسة وثانوية، نمطية ومركبة، معارضة وكاريكاتورية

فكان لكل نوع من هذه الشخصيات مثال عليها في المسرحية، ثم درست هاته الشخصيات من خلال أبعادها الفنية المختلفة ثم خلصت في نهاية هذا الفصل إلى تطبيق التشخيص وأساليبه، حيث ذكرت كل شخصية على حدة وكيف شخصت دورها من خلال أساليب التشخيص المختلفة.

ثم كانت الخاتمة بمثابة رصد لأهم النتائج والملاحظات ومحاولة مني للإجابة عن التساؤلات التي طرحتها في البحث بشكل عام .

كما استندت في بحثي هذا على المنهج الوصفي النفسي، فاخترت المنهج الوصفي لأني ارتأيت أن أحلل الشخصيات من خلال أفكارها وأفعالها وكلامها، فكان المنهج النفسي مساعدا للمنهج الوصفي، حيث كان للجانب النفسي أهمية كبيرة في التعرف على الشخصيات أكثر.

وينبغي أن أشير هنا إلى الصعوبات التي واجهتني خلال إنجاز بحثي هذا، وذلك لسبب قلة المصادر والمراجع التي تتناول موضوع التشخيص في المسرح، والتي كانت بالنسبة لي بمثابة عائق يواجهني ،هذا بالإضافة إلى موضوع التشخيص في حد ذاته، وكذا تحليل المسرحية.

ومن هنا حاولت التزام الموضوعية ما أمكن، وتجنب الحيادية في طرح المواضيع.

وفي النهاية لا يسعني سوى أن أقدم أسمى عبارات الشكر والتقدير لأستاذي المشرف"محمد زعيتري" فبإرشاداته القيمة حول فكرتي إلى إنجاز فعلي، فلولا توجيهاته وملاحظاته وصبره علي لما تمكنت من مواصلة البحث، وإتمام هذا العمل .

وفي الأخير لا أستطيع إلا القول بأنني استنفدت جهدي وطاقتي في هذا البحث، فرحم الله طالبا أو طالبة تأتي من بعدي فترى في بحثي هذا نقصا فتكمله أو عيبا فتصلحه وتزيد عليه.

الفصل التمهيدي

مدخل إلى المسرح

أولا: تعريف المسرح

ثانيا: نشأة المسرحية وتاريخها

ثالثا: عناصر المسرحية

رابعا: نبذة عن الأديبة سناء الشعلان

أولا: تعريف المسرح

جاء في لسان العرب "لابن منظور" مادة سرح بمعنى « المَسرَحُ، بفتح الميم: مرعى السّرحُ، وجمعه المَسارحُ ،وفي حديث أمُ زرع ،له إبلٌ قليلات المسارح، هو جمع مَسرَح، وهو الموضع الذي تسرَحُ إليه الماشيةُ بالغَدَاةِ للرَّعي والمِسرَحُ،بكسر الميم، والمسرحُ بفتح الميم المرعَى التي تسرحُ فيه الدوابُ للرَّعي...المسرحانِ خشبتان تُشَدانِ في عُنُقِ الثور الذي يُحرث به" [١]أما في "المنجد" فنجد تعريف المسرح على أنه « مَسرَح (مفرد):ج مَسَارِحُ: مكان مرتفع تُمثل عليه المسرحية "ذهبنا إلى المسرح وشاهدنا المسرحية الجديدة"[٢].

ومن هنا نجد أن مصطلح المسرح قد تطور ولكنه بقي يدل على المكان الذي تمثل فيه المسرحية ،ونجد تعريف المسرح مفصلا في "المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب" بقوله «تستخدم كلمة مسرح للدلالة على شكل من أشكال الكتابة يقوم على عرض المتخيَّل عَبر الكلمة كالرواية والقصة " [٣] كما يذكر هذا المعجم المواضع التي تستخدم فيها كلمة مسرح، ولكن ما يهمنا أن كلمة مسرح تستخدم «للدلالة على المكان الذي يُقدَمُ فيه العرض، فيقال مسرح الأوديون ومسرح الغلوب، وهذا هو المعنى الذي ارتبط بالأصل اللغوي لكلمةthéatre ولكلمة مسرح فكلمةthéatre مأخوذة من اليونانية theatron التي كانت تعني حرفيا مكان الرؤية أو المشاهدة"[٤]

ومن هنا نخلص إلى القول بأن تعاريف المسرح تعددت منذ عهد الإغريق قديما الذي برز عندهم بشكل كبير حتى وقتنا الحاضر حيث أننا مازلنا حتى الآن نتبع خطوات "أرسطو" التي أسس لها في المسرح، ومن التعريفات الحديثة في المسرح أنه " مكان تجري فيه أحداث المسرحية" [٥] ونجد مصطلح المسرح في معظم التعاريف مرتبط بالمكان كشكل هندسي لا غير،

---

[1] – ابن منظور ،لسان العرب ،المجلد السابع ،ط٤،دار صادر بيروت للطباعة والنشر ،بيروت ،لبنان ،٢٠٠٥ ، ص١٦٣-١٦٤

[2] – أحمد مختار عمر ،معجم اللغة العربية المعاصرة ، المجلد الأول ،ط١،عالم الكتب ،القاهرة ،٢٠٠٨، ص١٠٥٤

[3] – ماري إلياس وحنان قصاب ،المعجم المسرحي ،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي-انجليزي-فرنسي)،مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧،ص٤٢٢

[4] – المرجع نفسه،٤٢٢-٤٢٣

[5] – جبور عبد النور، المعجم الأدبي ،ط١، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ،١٩٧٩ ، ص٢٤٧

كما أنه "حاجة اجتماعية عامة ويرتبط المسرح بالحياة أشد الارتباط، لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التي تقع بين الناس وتتمثل في الحياة النفس الإنسانية " [٦]

ومن هنا فالمسرح أحد فروع فنون الأداء أو التمثيل الذي يجسد أو يترجم قصص أو نصوص أدبية أمام المشاهدين باستخدام مزيج من الكلام ،الإيماءات، الموسيقى والصوت على خشبة المسرح، وبسبب ذلك سمي المسرح بأبي الفنون ،لأنه يجمع عدة فنون كالرواية أو القصة مع الرقص والصوت...فالمسرح هو ذلك البناء الذي له مواصفات خاصة في التصميم.

ويستخدم الكثير من الأشخاص كلمة مسرحية مرادفة لكلمة المسرح ،إلا أن هناك فرق كبير بين هذين المصطلحين من حيث الدلالة ، فالمسرحية تشير إلى القصة أو النص الأدبي الذي يمثل في المكان المخصص له (المسرح) ، وإذا بحثنا على مصطلح المسرحية فنجد أنها "قصة فنية تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح عن طريق ممثلين لكل منهم دوره المنوط به، والمسرحية أو الدراما فن من الفنون التي عرفها الإنسان منذ القدم وهي ترتكزDroa أساسا على الحدث أو الفعل" [٧]، وكلمة دراما أصلها يوناني حيث أن لفظة.

"دراما مشتقة من الفعل Droa ومعناه (يعمل أو يتحرك) وبذلك يكون المعنى الحرفي الاشتقاقي لاصطلاح الشعر الدرامي هو الشعر الحركي أي الشعر الذي يكتب به الحوار الذي يلقى مصطحبا بالحركة التمثيلية على خشبة المسرح " [٨] ونقصد هنا بالشعر الدرامي هو الشعر المسرحي والذي انقسم عند اليونان إلى قسمين هما التراجيديا والكوميديا ،ولكن لفظة دراما تطورت في مفهومها وأصبحت تطلق على المسرحية الجادة تمييزا لها عن الكوميديا .

وفي العصر الحديث ظهر " مصطلح الدراما الحديثة وهو مصطلح عرف في نهاية القرن التاسع عشر وتحديدا منذ ظهور عمالقة المسرح الواقعي "هنريك ابسن" و "جورج برنارد شو" و "شيكوف" " [٩] .

ويذهب "ألاراديس نيكول" في كتابه "علم المسرحية" إلى أن " المسرحية تتميز من الصور الأخرى من صور الأعمال الأدبية من حيث أنها مكتوبة بقصد تمثيلها في مسرح " [١٠] أي أن المسرحية كتبت لتمثل وليس لتقرأ مثل الأجناس الأدبية الأخرى .

---

[6] – عصام محفوظ ، مسرحي والمسرح، ط١، مكتبة بيسان،دار٢٠٠٢، بيروت لبنان ، ١٩٩٥ ، ص٣٢

[7] – محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع ،الجزائر ،٢٠٠٧ ، ص١١

[8] – شكري عزيز ماضي ،فنون النثر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق و التوريدات ،القاهرة ،٢٠٠٨ ،ص٩٦

[9] – المرجع السابق ، ص٩٦

ومن هنا نخلص إلى القول بأن المسرحية قصة تمثيلية تعرض فكرة أو موضوعا أو موقفا من خلال حوار يدور بين شخصيات مختلفة ،وعن طريق الصراع بين هذه الشخصيات يتطور الموقف حتى يبلغ قمة التعقيد ، ثم يستمر بالتطور حتى يصل إلى الحل وبذلك تكون نهاية المسرحية .

---

(10) – الأرديس نيكول ،علم المسرحية ،ترجمة دريني خشبة ،ط٢ ،دار سعاد الصباح ،الكويت ، ١٩٩٢ ،ص٨٩

ثانيا: نشأة المسرحية وتاريخها

١- عند الغرب:

نشأ الأدب المسرحي في بيئات ومراحل إنسانية مختلفة، وكان يشهد في كل مرحلة تطورا معينا، فالمسرحية هي التعبير عن صورة من صور الحياة، وتشير الأبحاث إلى أن"المسرحية بدأت في أغلب الأمر عند المصريين القدماء وأخذها عنهم الإغريق"[١١] مثلما كان في الساحات والمعابد المصرية القديمة، فالحفريات والنقوش الجدارية أبرز الصور المعبرة عن حركات الممثلين، ومن عند المصريين القدماء انتقل فن المسرحية إلى الحضارات اللاحقة وبالأخص عند الإغريق، حيث شهدوا " البداية الحقيقية للمسرح وخاصة في القرنين الخامس والسادس قبل الميلاد، حيث بلغت الحضارة اليونانية أوج ازدهارها في كل مجال من مجالات الحياة... في الحرب والفلسفة وفي العمارة وسائر الفنون...."[١٢] حيث عرفت المسرحيات الإغريقية نظام الوحدات الثلاث: الزمان، المكان والموضوع، ويتفق الدارسون على أن نشأة الدراما في بلاد اليونان مرتبطة بالدين، أي بعبادة "دينيسيوس" إله الخمر والكرم، ويتصل بهذه العبادة طقوس وأساطير عن حياة هذا الإله وموته، تتمثل في حفلين " الأول يقام في أوائل فصل الشتاء، بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية...ومنه نشأت الملهاة أو الكوميديا، والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم جفت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة أو التراجيديا"[١٣].

وينبغي أن نميز في هذه النشأة بين اتجاهين في المسرح اليوناني القديم، أحدهما ديني لم ينفصل فيه التمثيل عن الدين فهو متأثر بمسرح مصر الفرعونية الذي لم يستطيع أن ينفصل عن خدمة المعابد، والآخر ما يعرف بالمسرح الأدبي وكان يمارس خارج أسوار المعابد وانفصل فيه الدين عن المسرح وجعل لهذا الفن رسالة إنسانية عظيمة.

ولقد بدأ فن المسرحية فعلا "حوالي ٤٩٠ سنة ق،م حينما مثلت أولى المسرحيات وهي في نفس الوقت أقدم مسرحية وصلت إلينا وهي " الضارعات" للشاعر اليوناني إسخلوس [١٤]

---

[11] – عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه،ج٢، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ص ٤٥٩.

[12] – سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة، ص١٥.

[13] – عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفر العربي القاهرة، ص٠٥.

[14] – بوبكر سكيني، مكونات العرض المسرحي للمسرح نظام سيميوتيقي..مجلة آمال، العدد (٤) جويلية ٢٠٠٩، ص٣٤.

حيث زاد " إسخيلوس (٥٢٦-٤٥٦) عدد الممثلين في مسرحياته من ممثل واحد إلى اثنين، كما قلل من أهمية الجوقة، وجعل الأولى للحوار" [١٥].

أما سوفوكليس (٤٩٥-٤٠٥) حيث "رفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وقوى جانب الغناء"[١٦] وطالب من جهة أخرى بضرورة رسم المناظر...." أما يوربيديس (٤٨٠-٤٠٦) صب كل اهتمامه على تطوير الصبغة الإنسانية، وجعلها محورا أساسيا في المسرحية الإغريقية "[١٧].

وقد بلغتنا ثلاثون مسرحية من تأليف هؤلاء الثلاثة، مع العلم أنهم كتبوا أكثر من ثلاث مائة مسرحية ضاع معظمها.

ومن هنا نستطيع القول أن الوازع الديني كان الحجر الأساس في نشأة" مسرحيات القرون الوسطى إذ كان جل موضوعاتها مأخوذة من الإنجيل، تحكي ميلاد عيسى، أو صلبه، أو حكاية القديسين، أو خروج آدم من الجنة."[١٨]

وكان "أريستو فانيس" آخر الكتاب المسرحيين الكبار، لكنه كان أول كتاب الكوميديا (ولد عام ٤٤٥ ق،م) ومن هنا نلاحظ أن كتاب المسرحية اليونانية كان لديهم موروث أسطوري ثري ولهذا برعوا في الفن المسرحي، وكذلك ابتعدوا عن الدين ولهذا كتب لهم البقاء على عكس المصريين القدامى الذين ظلوا متشبثين بالدين حتى اندثروا.

" أما المسرح الروماني فلم يقدم دراما تستحق الذكر، لأن الثقافة السائدة، والولع بتقليد كل ما هو يوناني...دفع بهذا المسرح إلى أن يكون ظلا باهتا، وليس إبداعا حقيقيا مبتكرا."[١٩] وذلك لأنهم جعلوا من كتاب " فن الشعر لأرسطو" نبراسهم، إلا أنه كانت هناك بعض المحاولات.

حيث اشتهر اثنان من أصحاب الملهاة هما "بلوتس" و" ترنس"، أما عن المأساة فكاتبها هو "سنكا" الفيلسوف الروماني الذي كان له الأثر البعيد في المأساة الأوروبية فيما بعد، ولاسيما الانجليزية منها." ثم استمرت كتابة المسرحية الشعرية حتى عصر النهضة وما بعده على يد

---

(15) – محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية والشعرية، ص١٣.

(16) – عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها، تاريخها وأصولها، ص١١

(17) – محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية، ص ١٣.

(18) – المرجع نفسه، ص١٣.

(19) – نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي...في النص المسرحي...قضايا نقدية، ط١، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ٢٠٠٠م، ص٢٠٦.

"شكسبير" و"مارلو" و"راسين" و"كورنية" ثم انفصلت الكتابة المسرحية عن الشعر شيئا فشيئا"[٢٠].

ثم نشأ أول مسرح انجليزي حقيقي عام ١٥٨٦م، حيث نهض المسرح الانجليزي نهضته العظيمة على يد شكسبير، وذلك بسبب تفرده، كما أن كتابة المسرحية " إلى جانب احتفائها بالصورة الشعرية تمتلك ثقلها الدرامي والفكري، وتكشف عن استعداد لا حدود له للتجسيد على خشبة المسرح"[٢١]، لأنها " لا تكشف عن قلبه وذهنه وإنما تكشف عن قدرته على التغلغل في أذهان وقلوب الآخرين "[٢٢] وبسبب ذلك تأثر المسرح الرومانتيكي بشكسبير أعظم التأثر، حتى ترجم " هوجو" مسرحياته إلى الفرنسية.

بالإضافة إلى ذلك كان شكسبير يضمن في كل مسرحياته إيمانه بالطبيعة الخاصة للعرض المسرحي، حيث نجده يعبر عنها في مقاطع من شعره تبين العلاقة الوطيدة بين المسرح والحياة حيث يقول:

" ما الحياة إلا مسرح كبير
وما البشر جميعا نساء ورجالا سوى لاعبين
يعرفون متى يدخلون ومتى يخرجون
وكل إنسان يلعب في وقته المخصص أدوار عدة
ففصول مسرحيته هي سبعة من مراحل العمر"[٢٣]

ومن هنا يتبين لنا مدى إبداع شكسبير وتأثره الكبير بالمسرح، حيث ترك لغيره بصمة واضحة في تاريخ المسرح.

وفي الأخير لا يمكننا إلا القول بأن الفن المسرحي بدأ من " النقل وانتهى إلى الأصالة.... حيث بدأ منذ إنسان الكهوف حتى اليوم..يرسم على الصخور صورا يحاكي بها أشكال الحيوان، ثم أخذ شيئا فشيئا يبتعد عن محاكاة الطبيعة إلى ابتكار أشكال من خلقه وهو من صنع خياله وصميم وجدانه.."[٢٤]

---

[20] – محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية،ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر،الإسكندرية،٢٠٠٣، ص ٥٥.

[21] – نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي...في النص المسرحي...قضايا نقدية، ص ٢٠٦.

[22] – علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الفجالة، مصر، ص ٢٦.

[23] – جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، دار هلا للنشر والتوزيع، ص٣٣

[24] – توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة، ١٩٨٨، ص١٢.

كما ارتبط الفن المسرحي في بدايته عند الغرب بالدين واتصل به اتصالا وثيقا ولكنه ابتعد عنه وهو ما ضمن له البقاء وعدم الاندثار.

ومن أهم المصنفات التي وصلتنا من اليونان هي كتاب " أرسطو " فن الشعر""[٢٥] الذي كتب فيه عن فن المسرح ونظر له في القرن الرابع قبل الميلاد.

٢- عند العرب:

عرف العرب والشعوب الإسلامية عامة أشكالاً مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر ميلادي،فقد كان المسرح جزء لا يتجزء من العادات التي كان يمارسها العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام، لكنهم وللأسف لم يفقهوه كفن مستقل بذاته بل مجرد شكل من أشكال طقوسهم الدينية، ولإثبات هذا نستدل بهاته المقولة "المسرح أول ما نشأ في مصر القديمة، قبل نشوئه عند الإغريق، إلا أنه ظل في مصر القديمة مرتبطا بالدين، بينما انفصل المسرح الإغريقي عن الدين وعن المعبد فكتب له طول البقاء"[٢٦]، ويشير الباحث " علي عقلة عرسان" إلى نفس الرأي حيث أثبت أن النشأة الأولى للفن المسرحي كانت على أيدي المصريين، لكنه تطور وتبينت معالمه، واكتمل كفت على أيدي الإغريق، حيث يقول: " أما المسرح كفن له تقاليد وأعراف ومميزات خاصة...فلم تبدأ بعض ظواهره الموفقة إلا عند المصريين القدماء، ولم تكتمل هويته ويتكامل بناء نصوصه الدرامي إلا عند الإغريق رغم ما يوجد من انفصال بين النشأتين"[٢٧] ولكن إن أخذنا بهذا الرأي نجد أن المحدثين جلهم لا يوافقون عليه، إذ أن هناك من يقول بأن المسرح لم يكن موجودا عند المصريين القدامى.

وبالإمعان في التراث القديم نجد أنه عرف عند العرب أشكال مختلفة من المسرح ومن النشاط المسرحي منذ قرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر.

وكان من أبرز تلك الفنون فن المقامة والقراقوز وكذا مسرح العرائس بالإضافة إلى مسرح خيال الظل، حيث أن العرب في شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام كانت لديهم طقوس اجتماعية ولكنها لم تكتمل وتتطور لتصبح فنا مسرحيا ، حيث أن المسلمين أيام الخلافة العباسية

---

[25] – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، الأدب، النقد، الشعر، القصة، المسرحية، المقال، ترجمة الحياة، الخاطرة، ط٨، دار الفكر العربي، القاهرة، ص ١٤٣.

[26] – حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)، من منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا، ١٩٩٩، ص١٠.

[27] – المرجع نفسه، ص١٢.

قد عرفوا شكلا مسرحيا وهو مسرح "خيال الظل" والدليل على ذلك نجده في كتاب" "الديارات للشابشتي"، حيث يذكر الكاتب أن الشاعر دعبل هدد ابنا لأحد طباخي المأمون بأنه سيهجوه، فرد الابن بدوره قائلا: "والله إن فعلت لأخرجن أمك في الخيال""[٢٨] وهذا دليل واضح على أنه كان يوجد مسرح للسخرية وهو فن شعبي ونوع من التمثيل المسرحي الذي يظهر من خلال ستارة شفافة مرئية توضع أمام المتفرجين بهدف التسلية، سواء بالنسبة للأغنياء أو الفقراء، وكان هذا النوع من المسرح بمثابة تمهيد الفن المسرح عند العرب.

وكان لتأخر ظهور المسرح كفن مكتمل بعناصره الأربعة (النص، الخشبة، الممثل، المتفرج) ورائه عدة أسباب أهمها:[٢٩]

– حياة الترحال التي كانت تعيشها شعوب المنطقة، في حين يتطلب المسرح متفرجا مستقرا، وهذا ما لم يكن موجودا عند العرب قديما وخصوصا في الجاهلية حيث كانوا دائمي التنقل.

– عدم مشاركة المرأة في التمثيل والمسرح يتطلب ذلك، كما كانت الأعراف والتقاليد تقف عائقا إزاء هذا الشرط، ولكن هذا السبب حسب رأي يبقى غير كافيا لأنه في العصور القديمة كانت هناك مسرحيات لا تكون فيها المرأة ولكنها ناجحة.

أما أدونيس فهو" ينكر وجود المسرح في المجتمع العربي القديم والمعاصر معا.... بسبب عالم الأشكال، لكن العربي نشأ ضمن ثقافة دينية لا إشكال فيها، كما أن ثقافة الإنسان العربي الإيمان لا التساؤل"[٣٠].

ومن هنا نستطيع القول أن هناك عدة عوامل ساهمت في تأخر ظهور المسرح، منها ما يتعلق بطبيعة الإنسان العربي أو حتى ثقافته وعقيدته. " ولم يعرف الأدب العربي القديم فن المسرحية ولا فن التمثيل كما هو في العصر الحديث أو نحوه "[٣١] أي أن فن المسرحية في

---

[28] – علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، عالم المعرفة، ١٩٨٠، ص٢٩.

[29] – خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج٢، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ص ٤٦٣.

[30] – المرجع نفسه، ص ٧.

[31] – عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ص٣٦٣.

العصر الحديث الذي هو تقليد عن المسرحية الغربية، جديد عما ألفه العرب " فالمسرحية في نثرنا المعاصر فن غريب أصيل"[٣٢] أي يعود أصله إلى الغرب.

" وفن الأدب المسرحي قد أخذه العرب عن أوروبا بعد النهضة العربية "[٣٣] أي بعد حملة نابليون بونابرت على مصر، حيث أنها كانت حملة ثقافية أكثر منها عسكرية، كما "حملت إلينا المسرح الفرنسي"[٣٤] وكانت تمثل المسرحيات باللغة الفرنسية فلم تلق تجاوبا مع المصريين وكانت تلك المسرحيات موجهة للجنود الفرنسيين بغية تسليتهم بعد تحطيم الأسطول الفرنسي في موقعة خليج أبي قير سنة ١٧٩٨، " وكانت القوات الفرنسية آنذاك تسلى خلال فترة الاحتلال الفرنسي القصير لمصر(١٧٩٨-١٨٠١) بمشاهدة مسرحية تعرض في مسارح متحركة "[٣٥] وكانت تقام هاته العروض من وقت لآخر، حيث كان بونابرت مهتما كثيرا بهاته المسرحيات، " حيث استقدم بونابرت إلى مصر فرقة الكوميدي فرانسيز التي كانت تقدم عروها ليلة كل عشر ليال بالأزبكية "[٣٦]

كما لا ننسى أيضا أن فنون حكم محمد علي باشا كان لها تأثيرا كبيرا نظرا لانفتاحه على أوروبا واستعانته بالأوروبيين في تسيير نظام حكمه، مما شجع الجاليات الأوروبية خاصة من الإيطاليين والفرنسيين واليونانيين وكانت لها دور كبير في جذب المسرح الأوروبي إلى مصر وكان يتسم بالتسلية أكثر من التهذيب والتثقيف، كونها كانت موجهة للطبقات الأرستقراطية الأوروبية ولبعض المصريين، حيث أشركوا الممثلين المصريين في مسرحياتهم مما شجع الجمهور المصري على التجاوب معها، وكذا مناقشتها لاحقا.

ومن العوامل الأساسية أيضا التي مهدت لفن المسرح حركة الترجمة وذلك من خلال البعثات إلى أوروبا حيث ساهمت في إحداث احتكاك بين قوى الآداب الأوروبية والأدب العربي مما نتج عنه ظهور أجناس أدبية كفن القصة.

---

(32) – حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث وتطوره، معالمه الكبرى، مدارسه ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص ١٦٤.

(33) – محمد مندور، الأدب وفنونه، ط٥، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ٢٠٠٦، ص٦٧.

(34) – أبو السعود سلامة أبو السعود، رمضان خميس القسطاوي، العلم ولإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨، ص ٢٧٣.

(35) – تاريخ كيمبردج للأدب العربي، تحرير عبد العزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، ط١، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ٢٠٠٢، ص ٤٦٣.

(36) – محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، ص٥٥.

إذا أتينا إلى ذكر أهم التجارب العربية في تأصيل المسرح العربي فإن " السبق الأول لظهور المسرح العربي في بلاد الشام (لبنان سوريا) في منتصف القرن التاسع عشر على يد الرائد اللبناني البيروتي "مارون النقاش""[٣٧] حيث كانت على يد فتى صيداوي من لبنان " هو مارون النقاش بن إلياس بن ميخائيل النقاش (١٨١٧– ١٨٥٥) "[٣٨]

كان يتقن التركية والفرنسية والإيطالية، وفي سنة ١٨٤٦ انتقل إلى مصر فإيطاليا للتجارة، حيث قضى عدة سنوات بإيطاليا وشاهد فيها بعض المسرحيات التي أعجب بها كثيرا، ولما عاد إلى لبنان، حاول أن يدخل إليها هذا الفن، وصار يكتب قطعا مسرحية ويشكل فرقا للتمثيل، فقام بكتابة مسرحية " البخيل" التي حاكى فيها مسرحية l'avare للكاتب لفرنسي " موليير" والتي كانت ذات صيت في أوروبا آنذاك، فعرض مسرحيته على خشبة أقامها بمنزله، وكان الممثلون فيها رجالا، وتقمص بعض الفتية فيها النساء، ولاقت هذه المبادرة إقبالا جماهيريا ونجاحا، مما دفع بالسلطات العثمانية بالسماح له ببناء قاعة مسرح حقيقية.

ثم كتب " مارون النقاش" مسرحيته الثانية (١٨٥٠م) " أبو الحسن المغفل" التي استمد أفكارها من كتاب " ألف ليلة وليلة" ، أما مسرحيته الثالثة التي عرضها تحت اسم "الحسود السليط" والتي تأثر فيها كثيرا بمسرحية " موليير" سنة (١٨٥٣) واختلفت " بعض مواضيعها عن النص لأصلي لمسرحية موليير"[٣٩]

هذا ويعتبر" أبو خليل القباني" رائد المسرح الغنائي العربي في سوريا، وثقافته عربية تقليدية لا تداخلها معرفة باللغات الأوروبية، ويعد هو أول من نقل الأغنية من على التخت الشرقي ووضعها فوق المسرح التمثيلي الحديث، فشكلت بذلك الأغنية جزءا من العـــرض المســـرحي.

" بدأ ينتج، بنهاية السبعينات من القرن التاسع عشر (١٨٧٠)، مسرحيات في دمشق مستلهمة من التجربة اللبنانية، إلى أن واجه... معارضات قوية من الفئات المتدينة المتطرفة مارست ضغوطا على السلطات العثمانية لتجبره على إغلاق مسرحه، واضطر عام ١٨٨٤ إلى نقل فرقته المسرحية إلى مصر..."[٤٠] .

---

[37] – فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي –منذ النشأة حتى اليوم)، اتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا، ٢٠٠١، ص٨٧.

[38] – حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب الحديث (الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، لبنان، ص ٣١.

[39] – فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي، ص٨٨.

[40] – تاريخ كيمبردج للأدب العربي، تحرير عبد العزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، ٤٧٧.

كما تأثر " القباني" بالمسرح التركي أكثر من المسرح اللبناني والأوروبي، وترجم مسرحيات عديدة أهمها " لراسين" و " كورنيه" و"موليير" وغيرهم.

واستوحى معظم مسرحياته من التراث العربي الإسلامي، باستثناء مسرحية "متريدات" التي ترجمها على الكاتب الفرنسي "راسين" استمر القباني في نشاطه المسرحي بتشجيع من الولاة الأتراك، ولكن بعض المناوئين للنشاط المسرحي اشتكوه للسلطان عبد الحميد، فأمر بغلق مسرحه، ففر إلى مصر، ومسرحيات القباني تمزج بين النظم والنثر وتتسم بطرافة الحوار وفصاحة العبارة وجدة الأسلوب، كما أن مسرحه لم يقتصر على التمثيل فحسب، بل تجاوزها إلى تصميم الموسيقى والرقص، ومن أهم مسرحياته " هارون الرشيد" "أنس الجليس" وأول عرض قدمه "الشيخ وضاح ومصباح، وقوت الأرواح " (١٨٧١) وقد لقي نجاحا " وجهود القباني لم تكن لتثمر لولا أن اللحظة التاريخية التي قام فيها مسرح القباني كانت لحظة تطلع وتوتر، ورغبة عارمة من قبل المثقفين والمفكرين العرب في أن ينهضوا بأمتهم العربية من كل سبيل"[٤١]

أما في مصر فأول مسرح عربي أنشأه بها هو ذلك الذي قام به " يعقوب صنوع" (١٨٣٩-١٩١٢م) حيث درس بفرنسا تخصص هندسة وعند عودته شرع في إنشاء مسرح وطني يقدم تمثيليات، وكان يجيد عدة لغات ساعدته في دراسة فن المسرح" ويجمع الدارسون ومؤرخو الفن المسرحي على أن يعقوب صنوع هو رائد الفن المسرحي في مصر، حيث يعزى إليه الفضل في إنشاء أول مسرح قومي مصري قدم عروضه منذ سنة (١٨٧٠م) على مسرح سراي قصر النيل الذي بناه الخديوي إسماعيل داخل قصره "[٤٢]

وكانت أولى محاولاته المسرحية سنة(١٨٦٩م) حينما مثل مسرحية " فودفيل" وهي تمثيلية قصيرة تخللتها أشعار ملحنة تلحينا شعبيا في القصر بحضور رجالات الخديوي.

وكان " صنوع" " وقد مثل في خلال سنتين عاشهما مسرحه اثنتين وثلاثين مسرحية، ما بين مقتبس من الأدب الغربي صبغه صبغة محلية، وما بين موضوع يعالج مشكلات اجتماعية، وإن غلبت على مسرحياته اللغة العامية."[٤٣]

---

[41] – علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص١٧١.

[42] – محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث، ص٥٦.

[43] –عمر الدسوقي، المسرحية (نشأتها وتاريخها وأصولها)، ص١٧.

وبسبب ثقافته واطلاعه على أعمال الكتاب المسرحيين في لغتهم الأصلية وبخاصة " موليير"و"جولدوني" و" شريدان"، وقد نالت عروضه المقدمة إعجاب الخديوي إسماعيل فلقبه بـــ "موليير مصر"، وكانت لديه جرأة ورغبة جامحة في الإصلاح، فانتقد بعض الأمراء وسخر منهم وندد بظلم إسماعيل وتعسف الحكام في عهده خاصة في مسرحية " الوطن والحرية" مما أدى بإسماعيل إلى إغلاق مسرحه وعلى يد "يعقوب صنوع" برزت الأنماط الثلاثة في الكتابة المسرحية وهي المسرحية الجادة والمسرحية الكوميدية والمسرحية الغنائية.

ثالثا: عناصر المسرحية

١ – الحدث المسرحي:

يقصد بالحدث مجموعة الأفعال والمواقف التي تتصل بفكرة واحدة أو موضوع واحد، كما يمكننا القول بأن " الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث، أو الحركة الداخلية لما يتابعه المتفرج بأذنه وعينه فقط، ثم المحصلة النهائية لهذه الحركة في آخر العرض".[٤٤]

فالحدث المسرحي ليس فعلا عاديا ولا حدثا مألوفا، إنه حدث فني أدبي، كما أنه يتميز عن الفنون الأخرى كالقصة والرواية، بأنه في المسرحية، "يعرض من خلال الحركة والحوار أي بكونه ممثلا، وهذا يعني بأنه مقيد بإمكانات المسرح في الزمان والمكان، فمدة العرض محدودة لا تتجاوز سويعات قليلة، وخشبة المسرح بعمقها المحدود وإمكاناتها....عاجزة على تصوير أحداث الحياة في امتدادها وسعتها " [٤٥]

حيث يقوم المؤلف باختيار الأحداث التي تكون مناسبة للمسرحية والتي لا تتطلب إمكانات كبيرة، كجيوش، لأن خشبة المسرح لا تكفي، فمثلا مسرحية "أوديب ملكا لسوفوكليس" لا يفقأ عينيه أمام المتفرجين ولكنه يدخل إلى المسرح متخبطا في مشيته والدم يسيل من عينيه.

وتقوم الشخصيات في المسرحية بمهمة تنفيذ الأفعال والمواقف التي تكون الحدث، ونلحظ أن هناك نوعين من الحدث: بسيط ومركب.

" الحدث المركب حدث صعب التحقيق ويحتاج إلى مقدرة فنية كبيرة من جانب الفنان حتى لا تفلت منه وحدة الحدث، والحدث البسيط صعب هو الآخر بطريقة مختلفة، فليس من السهل الاحتفاظ بانتباه المتفرج بالتركيز على خيط واحد فقط، فهو إذا يحتاج إلى مهارة فنية مماثلة من جانب الفنان" [٤٦]، ولكن ليس المهم أن يستعمل الفنان الحدث البسيط أو المركب أو أيهما أحسن؟ المهم هو كيفية استعماله حتى لا يقع في الخطأ.

وأهم ما يميز الحدث المسرحي عن أحداث الحياة العادية أنه يعمد فيه " المؤلف إلى صياغة أحداث مسرحيته الرئيسية والجزئية وفق ترتيب زمني ومكاني محددين وفق تسلسل منطقي معين، وهذا الترتيب وذاك التسلسل هما اللذان يرتقيان بالحدث المسرحي إلى رحاب

---

(44) – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨، ص ٤٣.

(45) – شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث،، ص ١٢٤.

(46) – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص ٩٥.

الفن ويميزانه عن أحداث الحياة "[٤٧]، والحدث المسرحي الفني له بناء يعبر عن بناء حدث بالحبكة وأحيانا بالعقدة، ويبين" أرسطو" أن هذا البناء خضع لقوانين فنية وهي (البداية والوسط والنهاية).[٤٨]

فالبداية تعني أن تبدأ أحداث المسرحية من نقطة محددة لا يسبقها شيء وتفرض أن يتبعها شيء من الأحداث التي يصنعها الكاتب، كما أنه ينبغي أن يبدأ الكاتب من نقطة تكون مهمة في مسرحيته وواضحة.

أما الوسط ففيه تتطور الأحداث وتتعقد وتنتج عنها مشكلة وهاته المشكلة تولد الصراع بين الشخصيات، وتتأزم الأحداث، والنهاية عكس البداية وفيها يضع الكاتب حدثا يؤكد على أنه لا يوجد شيء يلحقه، فتكون بمثابة خاتمة للمسرحية ومن هنا نخلص إلى القول بأن المسرحية محاكاة لحدث واحد كامل، تترابط أجزاؤه بعضها ببعض بحيث لو حذف بعضها أو تغير مكانه تغير الحدث كله أو انعدم فالحدث الدرامي عنصر مهم بالنسبة للمسرحية، كما أنه بعد أول فقرة يركز عليها أرسطو.

٢- الشخصية في المسرحية:

تعد الشخصية من العناصر الأساسية المكونة للمسرحية والوسيلة الأولى للكاتب المسرحي لترجمة الأحداث إلى حركة بما تفعل الشخصية وبما تظهر وبما تخفي، وبما تلبس، وما تشارك فيه من صراع، وبما تقدمه من مشاكل تكون المادة الحيوية التي تقدم عليها المسرحية.[٤٩]

إذ أن الشخصية في المسرحية كما هو شأنها في القصة والرواية ضرورية لتجسيد الفعل أو الحدث، إذ أن الفعل لا يكون إلا بواسطة الشخصية، فالشخصية هي صانعة الحدث[٥٠]، كما أن الفعل الذي يصدر منها هو الذي يحدد أبعادها (الجسمي، النفسي، الاجتماعي)، ويعرف

---

(47) – شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص ١٢٤.

(48) – ينظر، المرجع نفسه، ص ١٢٥.

(49) – ينظر، علي الراعي، فن المسرحية، ص٥٧

(50) – ينظر، سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص ٢٤.

"إبراهيم حمادة " الشخصية الدرامية بقوله: "هو الواحد من الناس الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة الممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث، ولا تظهر فوق خشبة التمثيل، فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في القصة، كمنزل أو بستان أو نحوهما" [٥١].

ومن هذا التعريف يتبين لنا أن الشخصية المسرحية كائن بشري يشار إليه في النص المسرحي المكتوب ويجسدها أشخاص على خشبة المسرح، وقد يتجاوز مفهوم الشخصية حدود الكائن البشري، حيث يمكن أن تشمل الأشياء المجردة وتكون بمثابة رمز يكون له دور في المسرحية كالمدينة مثلا، أو منزل، بستان...وتنمو الشخصية المسرحية وتتضح دلالتها وسماتها، من خلال المواقف المتوترة في الصراع التي تخوضه مع الشخصيات الأخرى وقد يكون الصراع داخلي فالصراع يلعب دورا مهما في الكشف عن الشخصية، حيث نتعرف من خلاله على الشخصية المتميزة عن الحياة الواقعية، وضع " أرسطو" معايير لرسم الشخصية المسرحية، والتي يجب على الكاتب المسرحي أن يدركها، ومنه:[٥٢]

أ- الملائمة: أي أن تكون صفات الشخصية ملائمة لنوعها، فهناك صفات تلائم وتختص بالرجال دون النساء مثل: القوة والشجاعة...

ب- التشابه: أي أن هناك شخصيات تشبهها في الواقع، حيث يحاكيها الكاتب في مسرحيته.

ج- التناسق: أي أن تكون الشخصية متناسقة في أفعالها وتصرفاتها حتى مع وجود بعض الاختلافات في أفعالها، حيث يكون في هذا الاختلاف والتناقض، انسجام وتناسق يؤدي دور ايجابي في المسرحية.

د- التمرد على صفاتها الغالبة: وهو ما يجعل الشخصية مرنة حيث أن هناك شخصيات تتغلب في صفاتها حسب المواقف التي تفرضها، مثلا البخيل يمكن في بعض المواقف أن يكون كريما.

ومن هنا نلحظ أن الشخصيات هي المحرك الأول للمسرحية حيث تساهم في بناء الحدث والحوار، وكذا الصراع، فلا وجود للمسرح بدون شخصيات.

٣- الصراع المسرحي:

---

(51) – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة،١٩٧١، ص ٨٥.

(52) – ينظر، شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص ١٢٨.

تقوم المسرحية في أساسها على الصراع لأنه " روح المسرحية، وهو من العناصر التي تميز المسرحية عن غيرها من الفنون، وهو الذي يولد الحركة وينمي الأحداث ويمنحها التوتر والدلالة والتمايز عن الأحداث العادية ويضفي على الشخصيات وجودا مسرحيا متميزا، وهو مصدر الجاذبية والتشويق وإثارة اهتمام المشاهدين".[٥٣]

كما أن الصراع يرتبط بالحوار فالحوار هو المظهر الحسي للمسرحية والصراع هو المظهر المعنوي لها.

كما أنه قوام البناء الدرامي للمسرحية ومن أهم العناصر فيها حيث يستمد قوته من مقدار التباعد بين موقفين أو فكرتين أو قوتين متعارضتين، وكلما كانت القوتان المتصارعتان متقاربتين كان الصراع قويا، والمسرحية الناجحة هي التي يكون فيها الصراع سببا في الصراع الذي يليه، ويكون كل صراع أقوى وأكثر كثافة من الصراع الذي يسبقه، ومن ثم تتحرك المسرحية مدفوعة إلى الأمام بواسطة الصراع الذي تخلقه الشخصيات مدفوعة برغبتها في الوصول إلى الهدف العام.

وهناك عدة أنواع للصراع نذكر منها:

أ- الصراع الخارجي: أي الذي يحدث بين الشخصيات في المسرحية ويتجلى في الحركة والحوار والفعل ويكون بفعل قوى خارجية، وهذا ما نجده في المسرحية اليونانية القديمة، حيث كان سائدا فيها هذا النوع من الصراع أي الذي يجري بين بطل المسرحية وقوة خارجة عن ذاته كأن تكون شخصية أخرى أو قوة غيبية كالقدر أو الزمن، مثل مسرحية " أوديب ملكا لسوفوكليس" حيث يجري فيها الصراع بين أوديب والقدر الذي يلاحقه.

ب-الصراع الداخلي:وسمي بالداخلي لأنه يحدث داخل الشخصية المسرحية أي بين الشخص ونفسه ويقوم بين إرادتين، كالصراع بين العقل أو الواجب أو الضمير وبين العاطفة من جهة أخرى، أو الصراع بين الخير والشر.

" وليست المشكلة دائما بين الخير والشر المطلقين، ففي الحياة صور لا حصر لها لهذين المعنيين المطلقين، ولا تكاد تفرغ الحياة كل يوم من صورة هذا الصراع سواء بين أشخاص وآخرين حول مبدأ، أو بين الشخص ونفسه حول فكرة أو نزعة، ومن ثم يرتبط المسرح بالحياة

---

(53) – المرجع نفسه، ص ١٣٠.

أشد الارتباط، لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التي تقع بين الناس أو تتمثل في النفس الإنسانية ".[٥٤]

وظهر هذا النوع من الصراع، في القرن السابع عشر حيث تغير الإيمان " بالقدر كقوة غيبية مسيطرة، وحل محله الإيمان بالدوافع النفسية الداخلية كمحركات للسلوك وأصبح الهدف الأساسي الكشف عن العناصر النفسية التي تتحكم بفعل الشخصية، ونتيجة لهذا التغير انتقل الصراع إلى الداخل أي داخل نفس البطل"[٥٥] ومن المسرحيات التي اشتهرت بالصراع الداخلي، مسرحيات "كورني" و " راسين" وهما من رواد المذهب الكلاسيكي، ففي مسرحية السيد لكورني يجري الصراع في نفس بطلة المسرحية هذه بين الحب والواجب.

ومن هنا نستطيع القول " أن الدراما فن أدائي في المقام الأول، والثانية أن الصراع يمثل العمود الفقري في البناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث، أو لا وجود للحدث "[٥٦]، والصراع الدرامي هو العنصر الذي يتسم بالتشويق، والذي يشد المتفرجين في مقاعدهم طول مدة العرض حيث يثيرهم ويشد انتباههم " فالعرض المسرحي بصفة عامة يصور أو يقدم صراعا، أو خطا عاما للصراع بين إرادتين تحاول إحداهما هزيمة الأخرى "[٥٧].

ومن هنا نخلص إلى القول بأن الصراع الدرامي هو مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصارعهما الحدث الدرامي.

ويتفق الدارسون على أن الصراع الدرامي من أهم عوامل تماسك بنية النص المسرحي، وتحريك أحداثه، وإثارة تشويق المتفرج.

٤- الحوار المسرحي:

---

(54) – عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، ص ١٤٤.

(55) – شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص ١٣٠.

(56) – عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، ص ١٠٥.

(57) – المرجع نفسه، ص ١١٤.

كلما ذكرت المسرحية ذكرت معها كلمة الحوار....ذلك أن الحوار هو أداة المسرحية، فهو الذي يعرض الحوادث ويخلق الشخصيات ويقيم المسرحية من مبدئها إلى ختامها.

ومن هنا نجد أن "الحوار هو أداة التخاطب في المسرحية وهو السمة التي تشيع الحياة والجاذبية في المسرحية، ويعتبر الحوار هو الخصيصة التي تميز المسرحية عن سائر الصور الأدبية الأخرى من حيث أن المسرحية لا تأخذ الشكل النهائي إلا عن طريق الحوار وخشبة المسرح" [٥٨]

والتأليف المسرحي يعتمد اعتمادا كليا على الحوار ليس كمثل القصة والرواية التي تعتمد عليه بدرجة أقل، كما أنه أوضح جزء في العمل الدرامي حيث يعبر به الكاتب عن فكرته وأحداث مسرحيته.

وكذا "عن الشخصيات ومراحل تطورها، والحوار الجيد هو الذي تدل عليه كلمة على معنى يكشف حقيقة معينة، ويعبر عن تلك الحقيقة تعبيرا دقيقا لا مبالغة فيه... لأنه الوسيط الذي يحمل العمل الدرامي إلى أسماع المتلقين"[٥٩]، فهو الذي "يوضح الفكرة الأساسية ويقيم برهانها، ويجلو الشخصيات ويفصح عنها ويحمل عبء الصراع الصاعد حتى النهاية، وهاته المهمة يجب أن يضطلع بها الحوار وحده."[٦٠]

ويساهم الحوار في تطوير الحركة والحدث حيث ينقل المسرحية من التمهيد إلى العقدة إلى الحل، وهو الذي يكشف جوانب الصراع ويعمقه، ويدفعه إلى التأزم كما أنه يعطي الفعل المسرحي قيمته إذ يرافقه شارحا أو يسبقه ممهدا أو يتبعه مفسرا[٦١]، ويعبر أيضا " عما يميز الشخصية من الناحية الجسمية والنفسية والاجتماعية والبيولوجية "[٦٢].

وبهاته الجوانب التي يعبر عنها الحوار فهو يسهم في تصوير الشخصيات حيث نتعرف بواسطته على أفكار الشخصية وعواطفها وثقافتها، كما يكشف لنا عن" الشخصيات في الحاضر،

---

[58] – عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط١، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٨٧، ص٢٨.

[59] – المرجع نفسه، ص ٢٨.

[60] – علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص ٨١.

[61] – ينظر، محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، ص ٦٥٩.

[62] – محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية، ص٦٨.

وقد يعطينا جانبا من الماضي ولكنه يتجه أساسا إلى المستقبل، فالحوار لا بد وأن يؤدي دائما إلى مزيد من التطور في الحدث ".[٦٣]

وللحوار خصائص لكي يحقق الوظيفة الجمالية للمسرح منها مناسبته لموضوع المسرحية، حيث إذا كانت المسرحية تاريخية أو دينية فلا بد أن يتلائم الحوار معها، بالإضافة إلى ضرورة تناسبه مع الشخصية المسرحية، حيث أن لكل شخصية مستواها في الحوار، فالمثقف مختلف عن الجاهل، والطبيب مختلف عن المجنون.

كما يجب أن يكون الحوار ذا إيقاع جميل وله وقع خاص لدى المتفرج " أدق الحوار وأصلحه هو ما جاء مضغوطا وموحيا في الوقت ذاته، فالتركيز والإيجاز واللمحة الدالة التي تكشف عن الطبائع هي العناصر الأساسية للحوار الجيد "[٦٤].

كما أن طول الحوار أو قصره مرتبط بمواقف المسرحية نفسها، حيث يمكن أن يبلغ على لسان الشخصية كصحيفة يأكلها أي طويل جدا، وقد يقصر فيكون كلمة أو كلمتين، ولا تقتصر لغة المسرحية على الحوار فحسب، حيث أن هناك " المناجاة الفردية soliloguy أو المونولج monologue، وهو خطبة طويلة إلى حد ما، تلقيها شخصية واحدة لنفسها في صوت مسموع دون مقاطعة، وفي هذه الإلقاءة الانفعالية، تعبر الشخصية عن بعض أفكارها الداخلية العميقة ودوافعها، أو تهدف إلى إخطار المتلقين بمعلومات معينة مرتبطة بما يجري في المسرحية من وقائع "[٦٥].

ومن هنا فالحوار هو أداة تواصل شخصيات المسرحية ويقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث.

٥- البناء المسرحي:

إن عناصر المسرحية السابقة الذكر من حدث وشخصية، صراع وحوار هي التي تبني النص الدرامي حيث أن الكاتب المسرحي يهدف من ورائها إلى " خلق بناء مسرحي كامل ينشئه، خطوة خطوة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، حتى إذا اكتمل البناء اكتملت تلك العناصر معه وتضافرت في نقل (تصور كلي) لموضوع المسرحية وأحداثها وشخصياتها وما

---

(63) – رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،١٩٩٨، ص٥٠.

(64) – محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤، ص٦٠.

(65) – محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث، ص ٦٩-٧٠.

تنطوي عليه من رموز ودلالات "[٦٦]، ومن هذا القول نلحظ أن البناء المسرحي تتظافر فيه عناصر المسرحية من حدث وشخصية، صراع وحوار، وذلك لنقل موضوع المسرحية وإيصالها للمشاهدين، وكذلك لتكوين الهدف الذي يريد الكاتب أن يصل إليه من خلال مسرحيته.

والبناء المسرحي هو " العنصر الخامس البالغ الأهمية بالنسبة للمسرحية "[٦٧] وكذا فإن الكاتب المسرحي يستخدم العناصر السابقة الذكر ليشيد بناء مسرحيا كاملا، وهي عناصر متداخلة، فمثلا عند الحديث عن الحدث نجد أننا ملزمون بالتكلم عن الشخصية لأنه يتداخل معها، وكذا الحديث عن الشخصية يفضي إلى الحديث عن الصراع والحوار، فهذه العناصر متداخلة مع بعضها البعض وكل منها يؤدي وظيفته من خلال علاقته بالعناصر الأخرى.

والمسرحية في أصلها تكتب لكي تمثل على خشبة المسرح، وذلك حتى تكون كاملة وبناؤها مقيد بطبيعة المسرح وإمكاناته في الزمان والمكان،" فالمشاهد لا يمكن أن يتسع وقته أو طاقته لأكثر من ساعات قليلة يشاهد فيها عرض العمل المسرحي، ولذا فان بناء المسرحية محكوم بالزمان والمكان، فهو بناء ضيق ولكنه محكم ومنسق"[٦٨]، فالإطار الزماني والمكاني هو الذي يفرض تقسيم المسرحية سواء من فصل واحد أو من عدة فصول، ويقسم كل فصل إلى مشاهد أو مناظر، حتى يتيح دخول الشخصيات أو خروجها على حسب موضوع المسرحية وما يتطلبه من أحداث.

وبناء المسرحية متطور وليس ثابت، حيث أنه متغير باستمرار على حسب نوع المسرحية كلاسيكية أو رومانسية أو واقعية، رمزية.....

وقد حدد "أرسطو" في كتابه " فن الشعر" عدة مبادئ يجب على الكاتب مراعاتها عند بناء المسرحية، وهو ما يصطلح عليه "بالوحدات الثلاث"، أي وحدة الزمان والمكان والموضوع.[٦٩]

فوحدة الزمن تشير أن أحداث المسرحية تدور " في إطار زمني لا يتجاوز اليوم الكامل"[٧٠]، وهذا ما جرى عليه العرف في أغلب المسرحيات الإغريقية والمسرحيات الكلاسيكية.

---

(66) – عبد القادر قط، من فنون الأدب المسرحية، دار الطباعة والنشر،بيروت لبنان، ١٩٧٨، ص٤٠.

(67) – محمد مندور، الأدب وفنونه، ص ١٠٨.

(68) – شكري عزيز الماضي، فنون النثر العربي الحديث، ص ١٣٥.

(69) – ينظر، المرجع نفسه، ص ١٣٥-١٣٦.

(70) – عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص ٤٤.

أما وحدة المكان وهي أن تدور في مكان واحد، مدرسة، محكمة، وأن تنتقل من مكان لآخر شريطة أن تبقى داخل المدينة الواحدة.

والوحدة الثالثة هي وحدة الموضوع أي أن يكون هناك موضوع واحد كلي يربط بين مشاهد المسرحية ومواقفها المختلفة.

ولكن هذه الوحدات الثلاث لم تلتزم بها معظم المسرحيات الحديثة، ولكنهم لم يستطيعوا التخلص من الأصول البديهية التي بدونها لا يتحقق هدف المسرحية مثل ضرورة الاحتفاظ بوحدة الأثر العام للمسرحية، حتى لا تتضارب مشاعر المشاهدين وحتى لا تأتي مشاهد المسرحية متنافرة وغير منسجمة وغير متسقة.

رابعا: نبذة عن الأديبة سناء الشعلان

ولدت سناء كامل أحمد الشعلان في العشرين ماي من سنة ألف وتسعمائة وسبع وسبعين بحي عتيق في مدينة " صويلح" القديمة في الأردن، من عائلة متكونة من سبع بنات وخمسة ذكور، فكانت " سناء" هي البنت البكر في عائلتها، وهي أردنية الجنسية فلسطينية الأصل جذورها من مدينة الخليل، فكان لأمها الدور الكبير في ولعها بالكتابة، حيث أهدتها قصة وهي لم تتجاوز سن الثالثة بعد، ومع كبرها ظهر حبها الشديد للقراءة وكتابة القصص، فكانت أول قصة قرأتها هي " دراجة عماد" فكان لها الأثر كبير عندها حيث أعجبت بها إلى درجة أنها حفظتها، وأول قصة كتبتها عندما كانت في سن السادسة عن طفل يتيم، وكانت سناء أسيرة طفولتها حتى سن السادسة عشر.[٧١]

قرأت أكثر من ألفي كتاب في شتى ضروب المعرفة، في مدة عامين كما أنها قرأت كل أعمال نجيب محفوظ، وماركيز، فيكتور هيجو، أرنست هيمنغواي، حنا مينا، توفيق الحكيم،جمال الغيطاني، غسان كنفاني، وغادة السمان... وغيرهم من الأدباء.

" حصلت على شهادة البكالوريوس في اللغة العربية وآدابها من جامعة اليرموك سنة ١٩٩٨، وشهادة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية سنة٢٠٠٣، وشهادة الدكتوراه في اللغة العربية من الجامعة نفسها ٢٠٠٦ "[٧٢]

---

[71]– ينظر، سناء الشعلان حالة إبداعية شبابية تشكل ظاهرة استثنائية مجلة الجسرة، ع١٩، تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، مطابع الراية،قطر، صيف ٢٠٠٧، ص٢٩–٣٠.

[72] – معجم الأدباء الأردنيين (في العصر الحديث)، المشرف العام باسم إبراهيم الزعبي،ط١، وزارة الثقافة الأردنية، عمان الأردن، ٢٠١٤، ص١٤٠.

كما شغلت "سناء الشعلان" عدة وظائف نذكر منها[٧٣]: دكتورة في الجامعة الأردنية، وكذا محاضر متفرغ لتدريس اللغة العربية لغير الناطقين بها في الجامعة الأردنية ، هذا بالإضافة إلى أنها مراسلة لمجلة الجسرة الثقافية في قطر، ولها عمود ثابت في عدة مجلات منها مجلة رؤى السعودية، والحكمة العراقية، إلى غيرها من المجلات.

كما أنها عضو في كثير من الهيئات والاتحادات الأدبية والمؤسسات الثقافية نذكر منها أنها عضو في رابطة الكتاب الأردنيين، واتحاد كتاب العرب، وملتقى الكرك الثقافي وعضو مؤازر في المعهد الدولي لتضامن النساء وعضو في المجلس العالمي للصحافة.

وحصلت الأديبة " سناء الشعلان" على عدة جوائز في حقول متعددة كالإبداع والنقد والبحث العلمي، نذكر منها.[٧٤] جائزة الدولة في الإبداع الشبابي في القصة القصيرة للعام ٢٠٠٤، وجائزة أدباء المستقبل من قصة سداسية الحرمان عام٢٠٠٦، وجائزة الناصر صلاح الدين الأيوبي في دورتها الثالثة، بالجائزة الأولى على أحسن نص مسرحي عن مسرحية" ضيوف المساء" للعام ٢٠٠٦، وكذا جائزة الشيخ محمد صالح باشراحيل للإبداع الثقافي العالمي في دورتها الثالثة في حقل الرواية والقصة القصيرة عن مجمل إبداعاتها الروائية والقصصية لعام٢٠١٠، وجائزة أجمل كتاب لعام٢٠١٣، في مسابقة العنقاء عن رواية" أعشقني".

كما أن " لسناء الشعلان" العديد من النتاجات الأدبية نذكر منها: كتابان نقديان "السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة" في الأردن ١٩٧٠-٢٠٠٢ من إصدارات وزارة الثقافة الأردنية ٢٠٠٤ و كتاب نقدي آخر بعنوان " الأسطورة في روايات نجيب محفوظ" صادر عن نادي الجسرة الثقافي، قطر ٢٠٠٦.

أما الإنتاجات الإبداعية الخاصة ب" سناء الشعلان" فهي متنوعة بين المجاميع القصصية والمسرحيات والرواية وقصص الأطفال، وذلك لأنها طرقت جميع الأجناس الأدبية في التأليف فنذكر منها: "رواية السقوط في الشمس" صادرة عن أمانة عمان الكبرى ٢٠٠٤، ورواية "أعشقني" صادرة عن مؤسسة الوراق سنة ٢٠١٢.

كما كتبت عدة مجاميع قصصية نذكر منها: " مذكرات رضيعة" صادرة عن نادي الجسرة الثقافي، قطر ٢٠٠٦، وكذا " الهروب إلى آخر الدنيا" سنة ٢٠٠٦، ومجموعة قصصية

---

(73) – مجموعة من النقاد، إعداد وتقديم ومشاركة غنام محمد خضر، فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي،ط١، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٢، ص ٢٧٥-٢٧٦.

(74) – المرجع نفسه، ص ٢٧٨-٢٧٩.

أخرى بعنوان " أرض الحكايا" صادرة عن نادي الجسرة الثقافي قطر ٢٠٠٩، و"عام النمل"[٧٥] صادرة عن مكتبة سلمى الثقافية، تطوان المغرب٢٠١٥.

أما الإنتاجات الإبداعية الموجهة للأطفال فهي كثيرة أيضا: نذكر منها قصة للأطفال بعنوان "عباس بن فرناس: حكيم الأندلس "صادر عن نادي الجسرة الثقافي، قطر٢٠٠٨، وأخرى بعنوان "زرياب: معلم الناس والمروءة، ط٢، صادرة عن وزارة الثقافة الأردنية، الأردن ٢٠٠٩. وغيرها من القصص الموجهة للأطفال، كما أن " سناء الشعلان" طرقت كذلك باب تأليف المسرحيات، حيث ألفت عدة مسرحيات وساهمت في إخراج العديد منها[٧٦]:

تأليف مسرحية " ستة في سرداب" سنة ٢٠٠٦، ومسرحية " يحكى أن" سنة ٢٠٠٩، كما ألفت مسرحية "وجه واحد لاثنين ماطرين"، " البحث عن فريزة" ومسرحية اليوم يأتي العيد" و"السلطان الذي لا ينام".

أما المسرحيات التي ساهمت في تأليفها وإخراجها نذكر منها: " أرض القواعد" سنة ٢٠٠٠، و"الأمير سعيد" كذلك في سنة٢٠٠٠، ومسرحية "العروس المثالية" سنة٢٠٠٢، بالإضافة إلى تأليف وسيناريو وإخراج مسرحية " المقامة الضميرية، سنة ٢٠٠٣.

كما أن مسرحية " يحكى أن" مثلت في عام ٢٠١٠ من طرف فرقة مختبر المسرح الجامعي في الجامعة الهاشمية، الأردن. إخراج عبد الصمد البصول، وعرضته في مهرجان فيلادلفيا التاسع للمسرح العربي، وفازت بجائزة أحسن نص مسرحي.[٧٧]

كما شاركت " سناء الشعلان" في العديد من المؤتمرات والملتقيات الدولية وذلك بفضل إبداعها اللامتناهي.

وترجمت أعمالها لأكثر من لغة، منها اللغة الانجليزية والبلغارية والإيطالية والإسبانية، حيث أنها أول أديبة عربية تترجم جميع أعمالها الإبداعية الموجهة للأطفال إلى البولندية.

فهي امرأة على حسب قولها" مخلوقة من مادة الحياة والسعادة والرغبة في الجمال، وقد وجدت الجمال في العلم والأدب والكتابة، ولذلك اخترت أن يكون هذا الثالوث الجميل هو تميمتي المقدمة في الحياة"[٧٨]

---

[75] – ينظر، دليل الكاتب الأردني، تقديم موفق محادين، ج١، ص٣٤٩.

[76] – ميزر علي مهدي صالح الجبوري، الشخصية في قصص سناء الشعلان، رسالة ماجستير، إشراف غنام محمد خضر، قسم اللغة العربية، جامعة تكريت، كلية التربية، ٢٠١٣، ص٢٠.(١٣٤ صفحة).

[77] – سناء الشعلان، أعشقني،ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٢، ص٢٣٠.

وكما نعرف فالأديبة "سناء الشعلان" أو كما تسمى شمس الأدب العربي، تقر بأن أصولها الفلسطينية أضافت لها الكثير، خاصة في مجال إبداعها، حيث أنها ابنة بيئتها، تعالج قضايا مجتمعه وكذا أحزانه وآلامه، حيث تقول بأنها " قام العربي المهجر والمغترب وأنا شريكة العربي الأسير أو المحاصر أو السجين أو البطل الثائر، وأنا فرد في كل حرب أو نزوح أو لجوء"[٧٩]. فهي ترصد مشاكل المجتمع، والعربي بصفة عامة، وتعالجها في أدبها، وخير قول يعبر عن الكاتبة "سناء الشعلان" هو" أنا امرأة تحلم ولذلك تحترف الألم والكتابة".

---

[78] – سردار زنكة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، ط١، مطبوعات اتحاد أدباء الكورد، كركوك، العراق، ٢٠١١، ص١٢٨.

[79] – المرجع نفسه، ص١٣٢-١٣٣.

الفصل الأول
الشخصية في المسرحية

أولا: تعريف الشخصية

ثانيا: تعريف الشخصية المسرحية

ثالثا: أنواع الشخصيات في المسرحية

رابعا: أبعاد الشخصية

خامسا: تعريف التشخيص

سادسا: أساليب التشخيص

أولا: تعريف الشخصية

تحتل الشخصية أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات منذ القدم وحتى عصرنا الحالي، بوصفها عنصرا مهما في العمل الأدبي، سواء كان مسرحية أو رواية أو قصة، ومر مفهوم الشخصية بتطورات مختلفة تبعا لتطور المناهج الحديثة.

ومن هذا سنتطرق إلى مفهوم الشخصية في المعاجم اللغوية ثم في الاصطلاح وما يحمله من دلالة فلسفية ونفسية وكذا اجتماعية.

١- **لغة:** نجد مصطلح الشخصية في لسان العرب لابن منظور، وذلك من خلال مادة (شخص): "الشَخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخُص، وكل شيء رأيت جُسمانه، فقد رأيت شخصه....الشَخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ الشخص والشخوص ضد الهبوط...السَير من بلد إلى بلد" [٨٠].

ومن هذا التعريف يتضح لنا أن لفظ (شخص) تطلق للدلالة على الوجود المادي للإنسان، أما في القاموس المحيط للفيروز أبادي، فقد ورد مصطلح (شخص) بمعنى: " الشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد أشخص وشخوص وأشخاص... ارتفع بصره فتح عينيه وجعل لا يطرف... ومن بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع، والجرح انتبر وورم السهم وارتفع عن الهدف، والنجم طلع والكلمة من الفم ارتفعت نحو الحنك الأعلى وربما كان ذلك خلقه أن يشخص بصوت فلا يقدر على خفضه وشخص به كمعنى أتاه أمر أقلقه وأزعجه... وأشخصه أزعجه وفلان حان سيره وذهابه والرامي جاز سهمه الهدف والمُتَشاخصُ المُختلفُ والمُتَفَاوتُ" [٨١].

والفيروز أبادي في تعريفه هذا أضاف معاني أوسع مما جاءت في لسان العرب فقد حاول أن يذكر المواطن التي تستخدم فيها هاته الكلمة، حيث يؤكد هذا التعدد في استخدام المصطلح إلى أنها قادرة على حمل أكثر من معنى وذلك حسب استخدامها.

أما في معجم اللغة العربية المعاصرة " فورد لفظ الشخصية بمعنى"أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية، كشخصية ليلي في مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي... أو مجموعة الصفات التي تميز الشخص عن غيره " [٨٢].

---

[80]– ابن منظور، لسان العرب، ص ٣٦.

[81]– الفيروز أبادي، القاموس المحيط، ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٣٩٨هـ–١٩٧٨م، ص ٣٠٣–٣٠٤.

[82] – أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، ص ١١٨٤– ١١٨٥.

ومن هنا نلحظ تطور الشخصية في مفهومها منذ القديم حتى المعاصر حيث أصبحت تتوضح الفكرة ويزال اللبس عنها.

وفي قاموس السرديات نجد أن الشخصية " كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية " ممثل actor له صفات إنسانية "[٨٣].

وفي هذا القاموس نجد أن الشخصية في مفهومها قربت جدا من استعمالها المعاصر والشائع لدى الناس من ناحية التمثيل، أما تحديد مفهوم الشخصية عند الغرب فلم يكن بهذه البساطة فقد تعددت آراء الباحثين فيه كل حسب اتجاهه ورؤيته الخاصة، حيث ورد مصطلح شخصية في القواميس الفرنسية مثلا يحمل معنيين أساسيين هما:

- **(personnalité)**[٨٤]:

- **معنى مجرد عام:** يتناول الشخصية كخاصية مشتركة بين جميع الأفراد بغض النظر عن مظهرهم ومكانتهم الاجتماعية.

- **معنى محسوس خاص:** يتناول الشخصية كخاصية تهم كل فرد في تميزه عن الآخر، وهي قابلة للتحديد مكانيا وزمانيا.

فكلمة (personality) بالانجليزية(personnalité) بالفرنسية وغيرها من اللغات اللاتينية، كلها من الأصل اللاتيني (persona) وتعني القناع وهي" ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور والمقصود به الدور الذي يؤديه الممثل عندما يضع القناع على وجهه، فيستبدله أكثر من مرة داخل المسرحية "[٨٥]، أي يضعه الممثل لما ينتقل من دور لآخر في المسرحية، وهذا كان عند اليونان قديما وذلك لأنهم كانوا يعتمدون على ممثل واحد في المسرحية، ثم تطور ذلك وتعدد الممثلون في المسرحية.

ومن هنا نلاحظ أن مصطلح الشخصية عرف تطورا ملحوظا سواء عند الغرب أو العرب، وأصبحت المعاجم الحديثة أكثر تحديدا لمصطلح الشخصية من المعاجم القديمة.

---

(83) – جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة سيد إمام، ط١، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٣٠.

(84) - pierre varrod .le robert benjamin. imprimé en italy.par Rotolito.lombardo –pioltello.juin 1990.p 390

(85) – أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوضعه علامة وحامل للعلامات، ط١، دار صفحات للدراسات والنشر، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ٢٠١٣، ص ٨٨.

٢- **اصطلاحا:** بما أن الشخصية هي المجال الأوسع في الدراسة، حيث تتداخل في عدة نظريات سواء كانت فلسفية أو نفسية أو حتى المتعلقة بعلم الاجتماع، فارتأيت أن أضع ولو فكرة لتبسيط الشخصية ودلالاتها في العلوم السالفة الذكر،وقد تجلى توضيحها كالتالي.

أ- **دلالة فلسفية:** يمكن القول بأن مفهوم الشخصية يعرق عدة تعاريف تبين ماهيتها من الناحية الفلسفية، فالفلسفة اليونانية قبل سقراط لم تكن تهتم بالإنسان كاهتمامها بالأشياء "بل كان تصور الشخصية أميل أن يكون دينيا أو مسرحيا من أن يكون تصورا فلسفيا، ونستطيع أن نذكرها هاهنا عابرين أن الكلمة اليونانية persona معناها "القناع التراجيدي" [٨٦]، وبقدوم سقراط أصبحت الفلسفة تهتم بالإنسان وأصبحت الأخلاق في صدارة التفكير الفلسفي، ومن هنا سنقف على تعريفين فلسفيين للشخصية أولاهما لديكارت وثانيهما لكانط.

- **رينيه ديكارت: (René Descartes):**[*]

يعتمد ديكارت على مبدأ الشك حيث يشك في كل شيء حتى في وجوده، حيث يتقن أنه كلما أمعن في الشك ازداد يقينا بأنه موجود حيث يثبت به وجوده، فيقول:

" كلما شككت ازددت تفكيرا فازددت يقينا بوجودي "[٨٧]، ويقول في موضع آخر.

- " إذا كنت لا أستطيع أن أشك في شكي،
- فإني على الأقل، متيقن بأنني أشك،
- وإذا كنت على وعي بأنني أشك،
- فأنا أفكر دائما،
- وكوني أفكر دائما، هي قاعدة صلبة لا أحيد عنها،
- لأنها إثبات لوجودي، ولأنها في غاية الوضوح" [٨٨].

---

[86] – فؤاد كامل، الغير في فلسفة سارتر، دار المعارف، مصر، ص ١٢.

[*]– رينيه ديكارت(١٥٩٠-١٦٥٠)فيلسوف ورياضي وفيزيائي فرنسي،له اكتشافات رياضية وفيزيائية هامة،تقوم فلسفته على التحرر من الفلسفة التقليدية المدرسية،واعتماد طريقة الشك المنهجي وتحديد منطق الرأي الواضح الصريح المبني على الحدس والاستنتاج أشهر كتبه(مقالة الطريقة) كان له أثر بالغ في الفكر الغربي (تأملات في ما وراء الطبيعة)(مبادئ الفلسفة)، ينظر المنجد في اللغة والأعلام، ط٣٠، دار المشرق، بيروت لبنان،١٩٨٨، ص٢٥٤.

[87] – مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه، ط٢،دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨٦، ص ٩٢.

[88] – جمال الدين بوقلي، إشكاليات فلسفية، السنة الثالثة ثانوي، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، ٢٠١٥/٢٠١٤، ص ١٤.

فالشك عنده حقيقة تعني أنه موجود مفكر، ولو توقف عن التفكير فلا وجود له، وتميز ديكارت بقوله المشهور:" أنا أفكر إذن فأنا موجود"[٨٩]، وهو ما يعرف بالكوجيتو الديكارتي[*]. (le cojito) .

ومن هنا نستنتج أن ديكارت انطلق من التساؤل عن ذاته لأنه اعتمد من منهج الشك طريقا لإنتاج الحقيقة والمعرفة، ويطرح سؤال من أكون أنا؟ فلما يبحث في الطبيعة ينتهي إلى أن الجسد من طبيعة مادية ويشترك مع الأجسام الأخرى في نفس الصفات، أما الروح فهي تتميز بخاصية أساسية عنده وهي الفكر.

فالإنسان من هنا ذات مفكرة أو جوهرا مفكرا يعي وجوده، بما يجعله متميزا ومختلفا عن سائر الموجودات.

- كانط (Emmanuel Kant):[*]

إن فلسفة كانط تمثل الامتداد الطبيعي للميتافيزيقا الغربية الممتدة من اليونان ويختلف كانط مع ديكارت في مبدأ الأنا حيث "هو مبدأ وحدة الإدراك عند كانط، وهو الذي صاغه ديكارت (أنا أفكر إذا أنا موجود) لكن كانط يستخدم الشق الأول منه فقط (أنا أفكر) (ich denk) ولا يتطرق للشق الثاني إلا بالنقد لأن الوجود لا يشتق من الفكر" [٩٠].

ويميز كانط بين الشخص والشخصية، فالشخص عنده هو الذات التي يمكن أن تنسب إليها مسؤولية أفعالها، والشخصية الأخلاقية ليست شيئا آخر، غير حرية كائن عاقل في حدود ما تسمح به القوانين الأخلاقية.

---

[89] – مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه، ص ٩٢.

[*]– مبدأ الكوجيتو: تقوم عليه فلسفة ديكارت كلها وهو قضية يقينية أولى لأنه قضية بديهية صادقة صدقا مطلقا ولا تحتمل إلا الصدق لأنها تتصف بالوضوح والتميز.

[*]– إيمانويل كانت: (١٧٢٤-١٨٠٤): فيلسوف ألماني، له مؤلفات منها (نقد العقل المحض)، (نقد العقل العملي) (نقد الحكم)، أسس" ما ورائية الأخلاق"، يحاول في فلسفته الإجابة على الأسئلة التالية: ماذا أستطيع أن أعرف؟ ، ماذا يجب أن أعمل؟ هل هناك إمكانية للرجاء؟ ومن فلسفته أيضا أنه وضع العقل صلب الوجود ومحوره.

ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق ببيروت لبنان، ص ٤٥٥.

[90] – إيمانويل كانط، أنطولوجيا الوجود، د.جمال محمد أحمد سليمان، إشراف أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩، ص ٣٨٦.

فالحرية تنسب إلى جميع الكائنات العاقلة، كما أنها: " خاصية تتصف بها إرادة جميع الكائنات العاقلة "[٩١].

كما أن فلسفة كانط الأخلاقية تدعو إلى النظر إلى الإنسان كغاية في ذاته، فهو يتوفر على إرادة حرية ويكون مسئولا أخلاقيا وقانونيا على جميع أخلاقه وأفعاله.

ب- دلالة نفسية: مفهوم الشخصية في علم النفس متعدد، وهذا تبعا للمحددات التي يضعها المحللون لدراسة طبيعة الشخصية ونموها وتقسيمها، وكذلك علاجها، كما أن " الدراسة السيكولوجية للشخصية تعتمد وتتأثر بتيارين هامين هما: العلوم الاجتماعية والعلوم البيولوجية والشخصية هي همزة الوصل بينهما"[٩٢] ،حيث يدرس علم النفس الشخصية من ناحية مكوناتها وأبعادها السياسية ونموها وكذا تطورها ومحدداتها الوراثية والبيئية وطرق قياسها واضطراباتها، واستندوا في ذلك وفق رؤاهم وتصوراتهم النظرية، حيث يركز" علماء النفس في دراستهم للشخصية على الجانب النفسي والمزاج الشخصي للفرد "[٩٣] ومن هنا سنعرض لبعض تعريفات علماء النفس للشخصية.

- جوردن ألبورت: (G.Allport):[*]

قام ألبورت ببحث شامل في أصل المصطلحات من ناحية علم اللغات وتتبع مختلف المعاني التي استخدم فيها اللفظ أثناء التطور التاريخي الذي حدث في استخدامه، بعد ذلك في المجالات المختلفة الفلسفية والاجتماعية والدينية، حيث حاول تلخيصها ونقدها.

" حيث جمع خمسين تعريفا للشخصية من الفلاسفة وعلماء النفس ورجال الدين في أوروبا"[٩٤]. واستنتج من تلك التعريفات تعريفا خاصا حيث يقول: " الشخصية هي التنظيم الدينامي داخل الفرد لتلك الأجهزة النفسية الجسمية التي تحدد طابعه الخاص في توافقه لبيئته."[٩٥] ومن هذا

---

(91) – أمانويل كانت، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، تر عبد الغفار مكاوي، ط١، منشورات دار الجمل، ألمانيا،٢٠٠٢، ص ١٤٩.

(92) – بدر محمد الأنصاري، قياس الشخصية، دار الكتاب الحديث، الكويت، ٢٠٠٩،ص ٢٩.

(93) – أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٧، ص ١٦.

(*)– جوردن ويلارد ألبورت (١٨٩٧-١٩٦٧) أخصائي نفسي أمريكي، ومن الأوائل الذين ركزوا على دراسة الشخصية، عرف بأنه من الرواد المؤسسين لعلم نفس الشخصية من مؤلفاته (النمط)، (النمو)، (الشخصية).

(94) – نبيل صالح سفيان، المختصر في الشخصية والإرشاد النفسي، ط١، إتيراك للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٤، ص ١٨.

(95) – أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، تقديم هانز أيزنك ،ط٤، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢، ص ٣٩.

التعريف نجد أن الشخصية بإيجاز جملة السمات الجسمية والعقلية والانفعالية، والاجتماعية الموروثة والمكتسبة التي تميز الشخص عن غيره.

- جيلفورد (Guilford):

" شخصية الفرد هي ذلك النموذج الفريد الذي تتكون منه سماته"[٩٦].فهو يركز على مبدأ الفروق الفردية وعلى مفهوم السمة .

- آيزنك(Eysenck):[*]

" الشخصية هي ذلك التنظيم الثابت والدائم إلى حد ما، لطباع الفرد ومزاجه وعقله وبنية جسمه،والذي يحدد توافق الفرد لبيئته" [٩٧].

واهتم آيزنك بمفهوم السمات عند حديثه عن السلوك باعتبارها مجموعة من الأفعال السلوكية التي تتغير معا، فهي اتساق في عادات الفرد وأفعاله المتكررة وهي تمثل القدر من الثبات السني الذي نلاحظه في سلوك الفرد.

" ومن تعريف ألبورت تظهر فكرة تكامل الشخصية إلى أنها ليست مجموعة صفات واتجاهات وإنما هي وحدة مندمجة تعمل ككل، فهي تشبه المركب الكيميائي"[٩٨].

---

(96) – بدر محمد الأنصاري، قياس الشخصية، ص ٣٠.

(*)– هانز يوغن آيزنك ،١٩٦٠، عالم نفسي ألماني بريطاني، قضى معظم حيات المهنية في بريطانيا، على الرغم من عمله في كثير من المجالات إلى أن اشتهر بعمله في مجال الذكاء والشخصية.

(97) – أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، ص ٤٠.

(98) – نبيل سفيان، المختصر في الإرشاد والتحليل النفسي، ص ٢٠.

كما تعتبر دراسة الشخصية في علم النفس " بؤرة تلتقي فيها الأضواء الكثيرة التي يلقيها علم النفس على شتى العناصر المكونة لذلك (الكل) بامتزاجها الدقيق وتفاعلها الشامل "[٩٩].

ومن هنا نخلص إلى القول بأن علماء النفس قد تناولوا موضوع الشخصية من عدة جوانب، كما اختلفت وجهات نظرهم حولها.

ج- دلالة اجتماعية:

إذا كانت السيكولوجيا قد ركزت على النظام النفسي بتحديد الشخصية، فإن السوسيولوجيا ركزت على النظام الاجتماعي لتؤسس تصورها للشخصية، على اعتبار أنها بناء نظري يقوم على محددات اجتماعية وسلطة المؤسسات، ذلك أننا نجد اهتماما كبيرا بالمصادر الاجتماعية للشخصية كالتأكيد على الدور الاجتماعي.

إن التصور الاجتماعي للشخصية ينطلق من التفاعلات بين الناس وآثار هذه التفاعلات على نمو الشخص.

" انطلاقا من أن الشخص في نظرهم إنما هو نتاج اجتماعي بالدرجة الأولى"[١٠٠]، فالإنسان كائن اجتماعي وكل مجتمع يطبع سلوكات أفراده، ومواقفهم وعاداتهم وطرق تفكيرهم، بطابعه الخاص وذلك بواسطة التربية والتنشئة الاجتماعية حيث تكسب الأفراد نماذج من القيم والتطورات تساير متطلبات الحضارة التي ينتمي إليها كل فرد، فيكتسب الفرد عناصر ثقافته الاجتماعية لتصبح جزءا من محددات شخصيته.

- إيمايل دوركايم (Emile Durkheim): [*]

" فالمجتمع يقوم على دعامة من مجموعة من الأفراد يرتبطون فيما بينهم، طبقا لنظام ينشأ عن اتحادهم ويتغير طبقا لتصرفهم في رقعة المكان"[١٠١].

---

[99] – كامل محمد محمود عويضة، علم نفس الشخصية، مراجعة محمد رجب البيومي، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٩٦، ص ٤٠.

[100] – أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، ص ١٦.

[*]– إيمايل دور كايم: (١٨٥٨-١٩١٧) عالم اجتماعي فرنسي، أحد مؤسسي علم الاجتماع بعد بن خلدون، صاحب علم العمران، من أعماله تقسيم العمل الاجتماعي، قواعد المنهج في علم الاجتماع.

[101] – إيمايل دور كايم، علم اجتماع وفلسفة، تر، حسن أنيس، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦، ص٤٩.

ويبين أيضا "أن المجتمع ليس جهازا من الأعضاء والوظائف... بل إنه مثابة لحياة معنوية...ووظيفته الحقيقية هو خلق المثل الأعلى"[١٠٢]. فالمجتمع هو الذي يؤسس الفرد.

ومن هذا التعريف يتبين لنا " أن علم الاجتماع يهتم بدراسة الشخصية الإنسانية من حيث هي نتاج لحضارة أو لثقافة معينة تشمل على إنسان أو أنظمة اجتماعية"[١٠٣].

فعلم الاجتماع من هنا " بوصفه فرعا من الإنسانيات يهتم في دراسته للشخصية بالمحددات البيئية الاجتماعية لها ويركز عليها "[١٠٤].

---

(102) – المرجع نفسه، ص ١٤.

(103) – أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، ص٣٠.

(104) – المرجع نفسه، ص٣٠.

ثانيا: تعريف الشخصية المسرحية

شكلت الشخصية القاسم المشترك بين جميع الفنون الأدبية وهو ما جعل" شارل بودلير"[*]. يسميها ب"أخت الفنون" ويعد هذا من أبرز عوامل غموض مقولة الشخصية ،إذ تشارك في استخدامها فنون مختلفة كالسينما ،المسرح ،الرواية والشعر.

ولقد ورد تعريف الشخصية في "المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب" بأنها "كائن من ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة ،مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي والدراما التلفزيونية والدراما الإذاعية "[١٠٥].

أما في كتاب "فن الشعر لأرسطو" نجد أن "أرسطو"[*] عرف الشخصية بقوله "أقصد ب "الشخصية" ما نعزوه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل"[١٠٦]. وصنفها بأنها العنصر الثاني التالي لعنصر الحبكة ،وهي من ضمن الأجزاء الستة المكونة للتراجيديا حيث يقول " فإن في كل تراجيديا – كوحدة كلية – ستة أجزاء هي التي تحدد صبغتها الخاصة ،وقيمتها النوعية والأجزاء هي: الحبكة ،الشخصية اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، الغناء"[١٠٧] كما يرى "أرسطو" أن " الحبكة والشخصيات وجهان لعملة واحدة تمثل الركن الأساسي للتراجيديا ،فلا حبكة بلا شخصية ولا شخصية بلا حبكة "[١٠٨].

ومن هنا نرى أن " أرسطو" قد ترك بصماته واضحة على معظم التعريفات النقدية، التي سعت لتحديد مفهوم الشخصية ووظيفتها على الرغم من تعددها وتنوعها، وذلك نتيجة دراساته للأعمال المسرحية التي سبقته والمعاصرة له كذلك .

وبالعودة إلى المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب نجد أن الشخصية في المسرحية لها خصوصية " تكمن في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما

---

[*]- شارل بودلير (١٨٢١-١٨٦٧) :كاتب وشاعر فرنسي ، ولد وعاش في باريس ،من مؤلفاته (زهور الشر) ، جمع عمق الشاعرية إلى موسيقى النظم ، ينظر: المنجد في اللغة والأعلام ،ط٣٠،دار المشرق ،بيروت- لبنان ،١٩٨٨، ص ١٤٣-١٤٤

[105] – ماري إلياس ،حنان قصاب ، المعجم المسرحي ،ص٢٦٩.

[*] – أرسطو طاليس (٣٨٤-٣٢٢ ق.م) فيلسوف يوناني من كبار مفكري البشرية ،تأثرت بوادير التفكير العربي بتآليفه أهم مؤلفاته: (المقولات) (الجدل والخطابة) (كتاب ما بعد الطبيعة) (السياسة) (النفس) ،ينظر: المنجد في اللغة والأعلام، ص ٣٧

[106] – أرسطو ،فن الشعر ،ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ص٩٦

[107] – المرجع نفسه ،ص٩٦

[108] – نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر،١٩٩٦، ص٢٢٢

تتجسد 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 من خلال الحوار والمونولوغ والحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي"[١٠٩]. فالشخصية المسرحية من خلال هذا التعريف تختلف اختلافا واضحا عن الشخصية في الرواية من خلال الحوار والحركة ،حيث أن الشخصية تعبر عن نفسها دون استخدام الراوي الذي يكون بمثابة عنصر لازم للتعبير عن الشخصية في الرواية أو القصة .

أما " محمد مسكين" فيذهب إلى أنه لا يمكن الحديث عن وجود مسرح في غياب الشخصية فهي بمثابة عنصر أساسي عنده ،حيث يقول " فإذا كان الوجود يتحقق ويأخذ معناه من وجود الإنسان فيه ،فالمسرح كذلك لا يضمن وجوده واستمراريته إلا بوجود الشخصية فيه"[١١٠].كما أنه يعرف الشخصية المسرحية بقوله " إن الشخصية المسرحية هي شخصية إنسانية ولكن بعد أن تم عزلها ونقلها من الواقع إلى المسرح ، إن هاته النقلة كفيلة بأن تحدث كثيرا من التغيرات والإضافات بالنسبة للشخصية التي تصبح دالا ومدلولا تصبح رمزا ومعنى"[١١١].

ودور الشخصية في المسرحية أنها " تعبر عن المنظور الفكري للمؤلف ،وإن كان يشترط في الوقت نفسه أن تعبر عن كيانها وفكرها الشخصي ،حتى لا تصبح مجرد متحدث بلسان المؤلف الذي يتصور الشخصيات ويرسمها من خلال خبراته و ملاحظاته وأفكاره عن البشر الذين يعرفهم أو يتعامل معهم أو يسمع عنهم "[١١٢].حيث أنها تلعب الدور المنوط بها و"تمارس حريتها بامتلاء ،تتمرد ،تثور،تقول ما لم يسمح به المجتمع بقوله ،وبذلك يبقى المسرح بالنسبة للشخصيات هوائها الذي تستنشقه "[١١٣]. وتكون الشخصية المسرحية مؤثرة إذا اتصلت بأحاسيس ومشاعر المتفرج ،حيث أن مسرحيات التحليل الداخلي للشخصيات أي التي تعنى بتصوير الشخصية بجوانبها المتعددة تبرز " سماتها النفسية ،وعلاقاتها الإنسانية، ونعاين

---

(109) – ماري إلياس ،حنان قصاب ، المعجم المسرحي ،ص٢٦٩-٢٧٠ .

(110) – محمد جلال أعراب ،خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة ،ط١،تريفة –بركان ،المغرب ،شتنبر٢٠٠٩ ،ص٧٢-٧٣.

(111) – المرجع نفسه ،ص٧٥.

(112) – نبيل راغب ،آفاق المسرح ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة، ٢٠٠١ ، ص٣٣

(113) – محمد جلال أعراب ،المرجع نفسه، ص٧٥

صراعاتها الداخلية ،فنشفق عليها ،أو نتفاعل معها ، ونعيش معها في معاناتها "[١١٤]. وهاته السمة لا تتضح إلا من خلال سلوك الشخصية على المسرح وفي حوارها ،وكيفية تعاملها في مختلف المواقف .

وقد بلور "فيليب هامون" الشخصية الدرامية من خلال تسع محطات، بين فيها خصوصياتها وهي : [١١٥].

١- دورها في الفعل الكل ،حيث يكون ملائما للشخصية (كخصم، مساعد...).

٢- دورها كفاعل أو مفعول يقوم بالأفعال المميزة في الحبكة .

٣- إمكانية تصنيفها كنمط مختزن (مثل أن يكون الأبله بطلا)

٤- استوائها كفرد مزعوم في العالم الدرامي قادر على أن ينسب اسما وبعض الخصائص الاجتماعية للشخصية .

٥- صلتها بالعالم الحقيقي ،مثلا إذا كان اسمها المنسوب من شخص في الحقيقة فهو ينتحل بعض صفاته .

٦- مقامها البينصي ،أي الخصائص والأدوار الموروثة عن مسرحيات سبقتها .

٧- الصفات المنسوبة إليها ،والتي تتحكم فيها المميزات الجسدية والصوتية والإيمائية للشخصية .

٨- مقامها الضميري حيث تقوم بدور المتكلم (أنا) وتتحول إلى المخاطب (أنت) أو الغائب (هو) .

٩- يقوم المتكلم بتثبيت العوامل الممكنة وكشف مواقف القضايا الافتراضية ، إلى جانب بناء جدلية مع الشخصيات الأخرى المحاورة لها كالصراع مثلا .

فالشخصية منبع من الينابيع التي تلهم الكاتب المسرحي ،وتمده بفكرة المسرحية وتحفزه على كتابتها حيث " تلج على الكاتب فكرة شخصية أو عدة شخصيات ، تتطلب أن يضعها في مسرحية،وعلى المؤلف قبل أن يبدأ في الكتابة ،أن يفحص عن هذه الشخصيات ليرى هل هم من الناحية النفسية يستحقون الدراسة ؟ ومن الناحية المسرحية سيكون لهم تأثير؟ إن المسرحيات التي تتولد من الشخصية فيها حياة وقوة أكثر من مسرحيات المواقف

---

(114) – أنطونيوس بطرس ،الأدب ،تعريفه ،أنواعه ،مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان،٢٠٠٥ ، ص١٩٣

(115) – طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران، ٢٠١١،ص٢٠٥-٢٠٦

والظروف"[١١٦]. والمسرحيات التي تقوم على شخصية واحدة أصعب وتتطلب جهد أكبر من طرف الكاتب على عكس المسرحية التي تدور على عدة شخصيات حيث يتنوع العمل بينها كما أن هناك مسرحيات اعتمدت على شخصية واحدة مثل مسرحية "عطيل"، "هاملت" لشكسبير، ولكنها استندت إلى شخصيات أخرى لمساعدة الشخصية المركزية، وذلك حتى تتحقق هذه الشخصية المحورية وتتميز، ومن هذا فإن " تفكيك أفعال الشخصية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى، وكذلك تحليل ظروفها والمعطيات المحيطة بها،هو جوهر سيميولوجيا المسرح"[١١٧]. ومنه فتطور الشخصية في النص المسرحي ونموها مرتبط بعلاقتها مع الشخصيات الأخرى ،وكذا كيفية تعاملها مع المواقف التي تتعرض إليها .

ومن خلال هاته التعاريف نستطيع الوصول إلى تعريف شامل يختص برسم الشخصية المسرحية "أنها تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره ،موضوعا في حالة صراع مع الآخرين ،مقصودا به الوصول إلى هدف معين"[١١٨].

فالتصوير المنظم معناه الانتقاء ،التنسيق والترتيب ومعناه أن ينتقي الكاتب من أفعال الشخصية وأقوالها ما يخدم موضوعه ويطوره فقط، أما تصوير الشخصية فيعني به أبعادها الفيزيولوجية والاجتماعية والنفسية التي تميزها ويكون تميزها أيضا عن طريق إبراز صفاتها الخاصة التي تفرقها عن الآخرين ، أما أن تكون الشخصية موضوعة في صراع مع الآخرين فمعناه الصفة التي تجعلها شخصية درامية ، فالصراع هو الذي يبرز خصائصها السابقة لأنه المحرك للفعل ،أما عن هدف المسرحية التي تنوي الوصول إليه هو الذي يوجه الكاتب إلى انتقاء الجانب الذي تنطلق منه الشخصيات كلها .

ومن هنا فالشخصية المسرحية أرهف ركن من أركان النص المسرحي،لأن جميع عناصر التأليف المسرحي تدور حولها لإظهارها بالقدرة الكاملة للقيام بالأفعال والأقوال التي تبني الحبكة وتخلق الصراع ،وتوصل المسرحية إلى هدفها المنشود الذي أراده الكاتب من خلال مسرحيته.

---

(116) – عمر الدسوقي، المسرحية ،نشأتها ،تاريخها وأصولها، ص٣٤٥

(117) – أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، ص٨٩

(118) – فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة ،من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣، ص٩٠ .

ثالثا: أنواع الشخصيات في المسرحية

إن الدارس للشخصية المسرحية يكتشف تنوعها واختلافها عن بعضها البعض وذلك بتقمصها لأدوار متعددة حسب إبداع الكاتب المسرحي حيث تقسم الشخصيات إلى:

١- الشخصية الرئيسة:

ويعرفها " سعيد علوش" في معجمه بقوله: " شخصية تتمحور عليها الأحداث والسرد"[١١٩] أي أن لها دور كبير في المسرحية، وقد ظهر هذا النوع من الشخصيات في "التراجيديا اليونانية التي قامت على مفهوم البطل"[١٢٠] وكانت الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية هم الشخصيات المعروفة في المسرح الإغريقي، وكان البطل عندهم شخصية غير عادية فيكون إما ملكا أو من أفراد الطبقة النبيلة، وذلك حتى يتميز على بقية الممثلين.

أما " إبراهيم حمادة" فيصف الشخصية الرئيسية قائلا بأنها:

" الممثل الأول الذي كان يلعب الدور القيادي في الدراما الإغريقية، ثم يلعب أدوارا أخرى في نفس المسرحية، أما الآن فهو الشخصية التي تلعب الدور الأساسي في المسرحية كنص مكتوب"[١٢١]

ومن هذا التعريف يتبين لنا أنه لم يكن هناك تعدد في الشخصيات في الدراما الإغريقية، فكان نفس الممثل يؤدي عدة أدوار باستعمال الأقنعة، ولكن الآن تطور مفهوم البطل وأصبح هو الذي يلعب الدور الأساسي وتدور عليه الأحداث الأخرى، بحيث لو استبدلنا دوره أو نزعناه، فإنه يحدث خللا في المسرحية، ومن هنا يصبح " البطل المسرحي هو الشخصية التي تدور حولها معظم الأحداث، وتأثر هي في الأحداث أو تتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية، وتستمد معظم الشخصيات وجودها من مقدار صلتها بها ومن طبيعة تلك الصلة فالبطل هو المحرك الأول لأحداث المسرحية "[١٢٢]، كما أنه يظل أطول مدة على الخشبة من الشخصيات الأخرى، وهو الذي ينمي الأحداث ويكون بمثابة موضوع المسرحية الرئيسي.

---

(119) – سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ١٩٨٥، ص ١٢٦

(120) – ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ٢٧٢

(121) – إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٨١، ص ١٨٦

(122) – عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص ٢٦

هذا بالإضافة إلى أن البطل المسرحي ليس بالضرورة أن يكون ملكا أو أميرا أو شخصية مرموقة، مثل المسرحيات الإغريقية، ففي العصر الحديث أصبح شخصا عاديا ويكون من فئات الشعب المختلفة شريطة أن يكون ذا شخصية متميزة وله قدرة على التأثير في أمور الحياة والمجتمع.

٢- الشخصية الثانوية:

وتكون في المرتبة الثانية في المسرحية حيث تأتي بعد الشخصية الرئيسية " يتحدد وجودها كضرورة درامية، بحكم وظيفتها المحددة في الحدث مثل شخصية الرسول والراعي والمربية"[١٢٣].

أي أنها تساعد في دور البطل وقد تكون قريبة منه ولذلك سميت بالمساعدة، كما أن هناك فرق بين الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية، لأن لهاته الأخيرة دورا دراميا أقل أهمية من دور البطل، بالإضافة إلى أنها " تنتمي إلى وسط اجتماعي أدنى من وسط شخصيات التراجيديا، التي هي من الملوك والطبقة الأرستقراطية ".[١٢٤]

ومع تطور الأعراف الاجتماعية والقواعد وظهور أنواع جديدة من المسرحية كالدراما، والميلودراما والتطور الحاصل في المسرح، أصبحت أهمية الشخصية الثانوية مرتبطة بدورها في العمل المسرحي، وكذلك الحدث، حيث أنه " لم يعد هناك فصل واضح بين الشخصيات الرئيسية والشخصيات الثانوية إذ دخلت على المسرح شخصيات تنتمي إلى فئات اجتماعية متنوعة ، وصار الخادم محورا لكثير من الأعمال "[١٢٥]

ويمكن كذلك أن نطلق على الشخصيات الثانوية بأنها شخصيات مساعدة وعلى المؤلف أن يهتم برسمها وذلك لأن " لها دور في تحريك الأحداث وصولا إلى الذروة وهبوطا إلى الحل أو النهاية ".[١٢٦]

وبعد كل ما ذكرناه يتبين لنا أن الشخصيات الثانوية متميزة في العرض المسرحي لأنها " ذات كيان مستقل قد تلقي بعض الضوء على دور البطولة ولكنها تمثل في ذاتها نماذج إنسانية

---

(123) – ماري إلياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي، ص ٢٧٢

(124) –المرجع نفسه، ص ٢٧٣

(125) – المرجع نفسه، ص ٢٧٣

(126) – عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ٢٠١١، ص ١٨١

ومسرحية ناجحة، وربما وفق المؤلف أحيانا في رسم الشخصية الثانوية فتكون أكثر نفاذا إلى نفوس المشاهدين وعقولهم من شخصية البطل نفسه"[١٢٧]

ومن هذا كله نخلص إلى القول بأن الشخصية الثانوية لها دور مهم في مساعدة الشخصية في الظهور والتميز، ومن نماذج الشخصية الثانوية نذكر كاتم الأسرار الذي له دور كبير في مساعدة الشخصية المسرحية من خلال تواصل معلومات الشخصية الرئيسية الثانوية، حيث يمكن " لشخصية أهم منها أن تثق فيها ".[١٢٨]

وفي الأخير فإن أهم ما يقال كخلاصة عن الشخصية الثانوية أن أهميتها تتضح وتبرز في مساعدة الشخصية الرئيسية، أو معارضتها فبدونها لا تتحقق الشخصية الرئيسية.

٣- الشخصية النمطية:

هي الشخصية التي تتميز بكونها عديمة التطور أثناء الحدث الدرامي حيث أن بإمكان متابعها بالتنبؤ بما قد تقوم به من خلال أحداث المسرحية، أي أنها " شخصية تفتقر إلى ما هو خاص وفردي وتتمتع بصفات محددة تطرح في عموميتها، وهذا ما يسمح بالتعرف عليها بشكل مباشر وقبل أن تبدأ بالتصرف ضمن الحدث "[١٢٩]

كما أنها تتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها " كالقصاب أو الحلاق أو خادم المقهى أو غير هؤلاء مما نراهم في كثير من المسرحيات العربية ".[١٣٠]

كما أن ما يميز الشخصية النمطية أنها لا تعرف " أي تحول أو تغير لافتقارها إلى الكثافة الإنسانية النفسية التي يمكن أن نجدها في الشخصية المسرحية، وهي تحافظ على ملامحها طوال الحدث مما يؤثر على طبيعة فعلها "[١٣١]، ولكونها تفتقد التنوع والعمق فإنها لا تتميز إلا بعدد قليل من الصفات والبواعث المثيرة، ونجد هذا النوع من الشخصيات النمطية في " الأنواع المسرحية التي تهدف إلى النقد الاجتماعي أو إلى الإضحاك من خلال تضخيم الصفة بشكل كاريكاتوري، لذلك نجدها في الكوميديا والميلودراما "[١٣٢]، حيث يكثر فيه هذا النوع من

---

(127) – عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص٢٧

(128) – إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مراجعة محسن مصيلحي، ص٦٩

(129) – ماري الياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ٢٧٣

(130) – عبد القادر القط، من فنون الأدب المسرحية، ص٢٤

(131) – ماري إلياس وحنان قصاب، ص ٢٧٣.

(132) – ماري إلياس وحنان قصاب ، ص ٢٧٤.

الشخصيات لأنها تناسبه، ولأن الرؤية الكوميدية للحياة ليست منوعة أو معقدة، ولكننا نجدها أحيانا " تفتقد بكثرة تكرارها في المسرحيات المختلفة قدرتها على إثارة الضحك به، أن يألف المتلقي مظهرها وسلوكها، ودعابتها التي لا تكاد تتغير"[١٣٣].

ولكن لهذه الشخصية عيب وهو أنه " إلى جانب انتمائها المهني أو الطبقي لا تتميز بوجود متفرد داخل هذا الانتماء "[١٣٤]

أي أنها لا تتميز بوجودها الفاعل والخاص داخل انتمائها الاجتماعي حيث تظل متحفظة بسماتها النمطية، كما يجب على الكاتب المسرحي الحذر عند التعامل مع شخصيات مسرحيته، حيث أنه يمكن أن " يسرف أحيانا في إضفاء وجود متميز للشخصية فينتهي بها إلى أن تصبح شخصية نمطية "[١٣٥]

ويكون الحل الأمثل والأسلوب الصحيح لرسم الشخصية النمطية، أو أي شخصية تنتمي إلى حرفة أو طبقة معينة هو " أن يكون لها وجودها العام داخل هذا الانتماء بحيث تتحقق فيها بعض الصفات العامة لأبناء تلك الحرفة أو الطبقة، ثم يكون لها وجودها الخاص كفرد متميز بسمات شخصية عن أبناء حرفته أو طبقته "[١٣٦]

ومن هنا نخلص إلى القول بأن الشخصية النمطية هي شخصية لها وجه يعطي مظهرا واحدا، ويمكن التنبؤ بسلوكها، ولا تجهد المتلقي سواء كان متفرجا أو قارئا، على إعمال فكره للتعرف عليها وعلى تفكيرها.

٤- الشخصية المركبة :

وهي شخصية مركبة من مجموعة من السمات التي تبدو غير منسجمة، ولا تستقر على حال واحدة، ويصعب التنبؤ بمصيرها، وهي قادرة أن تدهش القارئ بما لم يتوقعه ولها تأثير

---

(133) – عبد القادر قط، من فنون الأدب المسرحية، ص ٢٥.

(134) – المرجع نفسه، ص٢٤.

(135) – المرجع نفسه، ص٢٤.

(136) – المرجع نفسه، ص ٢٥.

على الأحداث والشخصيات الأخرى، ومنه فهي شخصية متطورة وهي عكس الشخصية النمطية.

وتعرف الشخصية المركبة بأنها " الشخصية ذات العمق السيكولوجي التي تتفرد عن سائر الشخصيات بآرائها ومشاعرها ومواقفها وعاداتها، وقوة تأثيرها في مسار الفعل الدرامي كشخصية هاملت ".[١٣٧]

حيث أن شخصية هاملت أحسن مثال عن الشخصية المركبة حيث تجمع بين الشجاعة والقوة من جهة، والتردد الشديد من جهة أخرى.

والشخصية المركبة تكون دائما شخصية رئيسية في القصة، حيث أنها ترتقي بدور البطولة لامتلاكها خاصيتين أو أكثر من الخواص التي تتصارع في النص المسرحي، مع امتلاكها لخواص أخرى تعزز من خواصها الأساسية كما أنها غير متكافئة في القوة ولكن تظهر أهميتها في أنها تخدم الشخصية وبنائها الدرامي ككل.

هذا بالإضافة إلى أنها تعد من أصعب أنواع الشخصيات التي يكتبها الكاتب المسرحي لأنه يتوجب عليه أن يلم بكافة جوانبها لكي يحدد أفعالها وتصرفاتها.

٥- الشخصية المعارضة:

وهي الشخصية التي تقف في وجه البطل وتكون ندا له، تتصداه، وهي صلبة لا تنثني، وقد تكون مجموعة كالمجتمع أو ضمير البطل أو القدر، كما أن هاته الشخصية تدبر المكائد في أغلب الأحيان للبطل.

ويعرف " لابوس ايجري" الخصم بأنه: " ذلك الشخص الذي يكبح جماح البطل المهاجم الذي لا يعرفه في هجومه رحمة ولا هوادة "[١٣٨]، كما يذكر بأن شخصية الخصم في أي تمثيلية يجب أن تتوفر فيها عدة خصائص كأن يكون " قويا، بل يجب أن يكون حين الاقتضاء شخصا لا يلين ولا تعرف الرأفة إلى قلبه من سبيل، كالشخصية المحورية تماما ".[١٣٩]

وذلك لأنه يكون في مواجهة البطل ندا لند ولهذا يجب أن تتوفر فيه صفات كتلك التي تتوفر في البطل، وذلك حتى يكون هناك تكافؤ في قوتي الصراع.

---

(137) – علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،١٩٩٧، ص٥٢.

(138) –لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر، ص ٢٢١.

(139) – لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ص ٢٢١

وتكمن أهمية الشخصية المعارضة أنها تزيد من وضوح ودقة البنية الدرامية، ووظيفتها الأساسية هي معارضة الشخصية المحورية كما أنها يمكن أن تكون طرفا فاعلا لنشوء الصراع لدى البطل والمسرحية ككل.

ومن هنا نستنتج أنه " لا بد من وجود شخصية أخرى تناهض الشخصية الرئيسية في المسرحية أو بمعنى آخر لا بد من وجود قوة أخرى أمام قوة الشخصية المسرحية"[١٤٠]، وذلك لما تضفيه للمسرحية من صراع الذي يؤدي بدوره إلى تطور في أحداث المسرحية.

٦- الشخصية الكاريكاتورية:

وهي الشخصية التي " يركز المؤلف في رسمها على ملمح واحد من ملامحها الجسدية أو النفسية أو الخلقية، أو غير ذلك من ملامح الشخصية الإنسانية مهملا بذلك كثيرا من الجوانب الأخرى التي تظل الشخصية بدونها كيانا مفتعلا غير مقنع "[١٤١]، ومن هنا يظهر لنا أن المؤلف المسرحي لا يركز كثيرا على هذا النوع من الشخصيات وربما كان ذلك بسبب كونها ثانوية، والسمة البارزة للشخصيات الكاريكاتورية، هي أنها تبقى محافظة على ثباتها من بداية العرض المسرحي إلى نهايته، حيث يستطيع المتلقي " أن يتنبأ بسلوكها في المواقف المختلفة كما يتنبأ بسلوك الشخصية النمطية ".[١٤٢]

ومن هذا القول نلحظ أن الشخصية الكاريكاتورية تشبه إلى حد بعيد الشخصية النمطية السالفة الذكر، حيث أن المتلقي يستطيع تذكرها بسهولة تامة.

وتستند الشخصية الكاريكاتورية أو المكررة على " أفكار غير أصلية، تدور حول الدوافع البشرية، كشخصية البخيل مثلا "[١٤٣]، ومن الذين يهتمون بهذا النوع من الشخصيات نجد أنها" تغري كثيرا كتاب الكوميديا بالتقاطها ورسمها، ومع ذلك فلا يمكن أن تنجح نجاحا حقيقيا، إلا إذا كان لديها شيئا من (المرونة) التي تتيح لها أحيانا أن تتمرد على صفتها الغالبة ".[١٤٤]

---

(140) – عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص ٥٥

(141) – عبد القادر قط، من فنون الأدب المسرحية، ص ٢٥ –٢٦

(142) – المرجع نفسه، ص ٢٦

(143) – علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص ٥٤

(144) – عبد القادر قط، من فنون الأدب المسرحية، ص٢٦

ولكن حتى وإن استعملت في الكوميديا، فإنها لا تحقق النجاح المطلوب لأنه مع تكرارها تصبح شخصية نمطية، وذلك يرجع إلى إبداع المؤلف المسرحي، حيث أنه يمكن أن تكون هناك شخصية كاريكاتورية ولكنها مؤثرة في نفس الوقت.

ومن هنا نخلص إلى القول بأنه بالرغم من ثبات الشخصية الكاريكاتورية وعدم تغيرها في العرض المسرحي، إلا أنها مهمة بالنسبة لموضوع المسرحية وأحداثها.

رابعا: أبعاد الشخصية

تتوهج الشخصية ببناء متكامل من الصفات الجسدية والخلقية المميزة لها والتي يحددها الكاتب المسرحي بمهارة وذكاء ،حيث يعتمد نجاح المسرحية إلى حد كبير على مهارة الكاتب في تحديد أبعادها والمكونة من ثلاث جوانب وهي :

١- البعد الفيزيولوجي :

يظهر في الصفات الظاهرية (الخارجية) للشخصية المسرحية أي " يتمثل في المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية "[١٤٥]. وذلك من حيث " الجنس (أنثى أو ذكر)، السن الطول والوزن ،لون الشعر والعينين والجلد ،الهيئة سواء كان بدين أو نحيل ،هل هو نظيف أنيق ...بالإضافة إلى العيوب والتشوهات ،الأمراض وكذا عامل الوراثة "[١٤٦]وما إلى ذلك من الصفات المادية للشخصية " لأن نظرة الإنسان إلى الحياة كثيرا ما تعتمد على هذا البعد ،وتؤثر تأثيرا كبيرا على أسلوب تفكير الشخص وممارسته الحياتية ،بل وحركاته على خشبة المسرح ...فحركة الشاب غير حركة من هو كبير في السن ،وحركة سليم الجسد ،غير حركة من يعاني علة ما..." [١٤٧]

فهذا البعد يعطي لنظرة الشخصية في المسرحية لونا معينا عن غيرها من الشخصيات ويؤثر فيها " فالإنسان ذو الذراع الواحدة لا بد أن تكون نظرته للحياة مختلفة تماما من نظرة الإنسان سليم البنية وكل عنصر من هذه العناصر وكذلك غيرها في هذا البعد ، يضع فروقا بين شخصية وأخرى ويحدد ملامح شخصية عن أخرى "[١٤٨]وكان الكاتب الأمريكي (آرثر ميللر) "

---

(145) – صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،ط٢،دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ،الجزائر ،٢٠٠٧، ص ٢٧٨

(146) – لابوس ايجري ،فن كتابة المسرحية ، ص١٠٧

(147) – عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ص١٧٨

(148) – عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص ٤٧

يطلب عمل تماثيل لشخصيات مسرحيته المحورية كما تخيلها ويصطحبها إلى بيته لكي يعايشها قبل أن يحولها إلى شخصيات حية فوق صفحات مسرحيته " [١٤٩]

ومن هنا يتبين لنا أن البعد الفيزيولوجي يعتبر بمثابة المادة الأولى التي تساعد المتلقي (قارئا أو مشاهدا) على فهم الشخصية المسرحية، والتعرف عليها بصورة مباشرة، لذا يتوجب على الكاتب المسرحي أن يهتم به ،كما أنه أوضح الأبعاد الثلاثة لأنه يشكل التكوين الرئيسي للشخصية المسرحية .

٢- البعد السوسيولوجي :

يتصل بالتركيب الاجتماعي للشخصية حيث " يشتمل على الظروف الاجتماعية وعلاقة الشخص بالآخرين "[١٥٠] كما أنه يتعلق أيضا " بمستوى الطبقة التي تنتمي إليها الشخصية ، من ناحية الغنى والفقر ،بل ودرجة الغنى ودرجة الفقر ،فمن يعاني فقرا مدقعا غير الفقير الذي يعاني بدرجة أقل ،وذلك الثري الذي يعيش في بحبوحة من العيش ويدخل في إطار البعد الاجتماعي درجة التعليم والمستوى الثقافي، والامتصاصات الحياتية التي تمثل بيئة الشخص "[١٥١] ولابد أن يعنى المؤلف جيدا بهذا البعد حتى يضع يده على جزء هام من مكونات الشخصية المسرحية ،كما أن البعد الاجتماعي يتكون من خلال المستوى الاجتماعي للشخصية وكذا الانتماء الطبقي لها .

أ- **المستوى الاجتماعي والثقافي للشخصية:** ويكون من خلال " تحديد نوعية التعليم الذي تلقاه الفرد، وديانته... ونوعية العمل الذي يقوم به وهواياته إن وجدت "[١٥٢] بالإضافة إلى " التعليم والحياة المنزلية سواء ما يخص العلاقات الزوجية أو الأمور المالية والفكرية وصلاتها جميعا بالشخصية "[١٥٣] وقد يتبع ذلك " الدين والجنسية، والتيارات السياسية والهوايات السائدة في إمكان تأثيرها في تكوين الشخصية " [١٥٤]

---

(149) – عبد المجيد شكري، المرجع نفسه، ص ١٧٨

(150) – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص٢٧٨

(151) – عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ص١٧٩

(152) – عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص٤٧

(153) – نبهان حسون السعدون "الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل دراسة تحليلية " دراسات موصلية ع١٦، ٢٠٠٧، ص٣٣

(154) – محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحيث ، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ،ص٥٧٣

ب- الانتماء الطبقي للشخصية: ويكون من حيث انتماء الشخصية إلى طبقة اجتماعية معينة وكذا في نوع عملها ومدى ملائمته لطبقتها الاجتماعية سواء راقية أو متوسطة أو كادحة... وأين تعيش ومع من، فكل هاته الصفات تصنع فروقا جوهرية بين شخص وآخر، وتدخل حتى في تكوين شخصيته "فمثلا الإنسان الذي ولد وتربى وعاش في أحد الأزقة بمنطقة شعبية، هناك اختلاف ما بينه وبين إنسان نشأ وترعرع في فيلا بحي راق ،اختلاف في المعتقدات ،الفكر ،العادات ،التقاليد ،القيم ،وكذلك عامل المصنع تختلف نظرته للحياة عن الفلاح مثلا عن الرجل صاحب الشركة عن الإنسان المثقف ،وكذلك تختلف نوعية تفكيرهم واهتماماتهم وأساليب محادثاتهم "[١٥٥]

ومن خلال كل هذا يتبين لنا أن البعد الاجتماعي يبرز "السلوك المميز للشخصية ضمن المجتمع من خلال الميول الثابتة التي تنظم عملية التوافق بينه وبين البيئة "[١٥٦]حيث أن" التقاليد ،العادات والانحراف مع أنماط هذا السلوك التي يتعلمها الإنسان من بيئته ، وهي تمثل عاملا هاما في عملية التنشئة الاجتماعية "[١٥٧]

وفي الأخير يمكننا القول أن البعد الاجتماعي له تأثير واضح في تحديد الشخصية المسرحية فمن خلال مستوى الشخصية الاجتماعي والثقافي، وكذا انتمائها الطبقي نستطيع التعرف عليها وعلى طريقة تفكيرها وتفاعلها مع الشخصيات الأخرى .

٣- البعد السيكولوجي:

يكشف هذا البعد عن كل ما يخالج الشخصية من رغبات ومواقف ودوافع متأصلة لديها ،ويبين كل ما يتعلق بالجانب النفسي للشخصية ومزاجها بشكل خاص ، وكذا يحدد طبيعتها من حيث " المعايير الأخلاقية، أهداف الشخصية في الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية ومزاجها وطبعها، هل هي حادة الطباع ،متشائمة متفائلة ،ميولها في الحياة ، عقدها النفسية وطريقة تفكيرها، هل هي انطوائية أو اجتماعية ؟ وكذا قدراتها وسجاياها ،تفكيرها ،ذوقها وسيطرتها على نفسها "[١٥٨]

---

(155) – عادل النادي ، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص٤٧

(156) – نبهان حسون السعدون ، الشخصية في مسرحية المأسورون ،ص٣٣

(157) – عبد المنعم الميلادي ،الشخصية وسماتها ،مؤسسة شباب الجامعة ،الإسكندرية ،٢٠٠٦،ص١٦

(158) – لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية ،ص١٠٨ –١٠٩

ويعتبر البعد النفسي " ثمرة البعدين الآخرين والذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو يتمم الكيان الجسمي والاجتماعي"[١٥٩] بالإضافة إلى أنه يكملهما في " الاستعداد والسلوك... الرغبات والآمال، العزيمة والفكر، وكفاية الشخصية بالنسبة لهدفها ويتبع ذلك المزاج من انفعال، هدوء... ومن انطواء أو انبساط ،وما ورائهما من عقد نفسية" [١٦٠] وعندما تتداخل هذه الأبعاد تتشكل الشخصية كوحدة واحدة مجسدة في العمل الدرامي ،حيث أن هذه الأبعاد " لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية لتتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف في توتره وغزارة معناه وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية" [١٦١]

كما أن الأبعاد الثلاثة المكونة للشخصية لا تقدم بشرح مباشر في الحوار وإنما يكتشفها المتلقي من تلقاء نفسه ، حيث " تندمج في مجرى الحدث والحركة ، بحيث يوحى بها دون تعبير مباشر تظهر فيه ذاتية المؤلف ،و تبلغ المقدرة الفنية الدرجة القصوى حيث ينتج تصوير الأبعاد أثره دون وعي من الشخصيات نفسها "[١٦٢]

والمؤلف المسرحي مطالب بالتعمق في بناء شخصياته وتقديمها متكاملة الأبعاد، والصفات عندها يفهمها القارئ بكليتها من خلال أحداث النص ومجرياته ، فتبدو شخصيات منطقية ومقاربة للنموذج الحياتي الأمثل ، فكلما تعرفنا على أغلب جوانب الشخصية وبيئتها استطعنا أن نتعمق في فهمها، و تحديد سلوكها و نشاطها على قدر كبير من الفهم والإدراك لبنية النص الكلية .

---

(159) – عادل النادي ،مدخل إلى فن كتابة الدراما ،ص٤٧

(160) – محمد غنيمي هلال ،النقد الأدبي الحديث، ص٥٧٣

(161) – المرجع نفسه، ص٥٧٣

(162) – المرجع نفسه، ص٥٧٥

خامسا: تعريف التشخيص

اشتقت كلمة التشخيص لغويا من الشخصية حيث أنها تعني في المعجم الوسيط عين الشيء وميزه عن غيره، ويقال شخص المشكلة أي حددها، فالتشخيص من هذا المعنى " يرتبط بشخصية الإنسان وهو يكشف خبايا وصفات وخصائص الشخصية بصورة دقيقة "[١٦٣].

أما في المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب فنجد أن كلمة تشخيص تستعمل في " اللغة العربية للدلالة على أداء دور شخصية ما، أي التمثيل بالمعنى العام، أما كلمة **personnification** فمشتقة من اليونانية **prosôpon** التي تعني الوجه أو الشخص، وكانت تعني بالأسباب تجسيد الأفكار المجردة وتصويرها على شكل أشخاص ثم صارت تدل على التمثيل"[١٦٤].

ومن هنا نذهب إلى القول بأن كلمة تشخيص مرتبطة بالشخص وكيفية تجسيده للأفكار المجردة إلى تمثيل، أي أداء الأدوار.

وفي نفس المعجم نجد أن كلمة تشخيص من ضمن الكلمات التي تستعمل لوصف أداء الممثل حيث أن" هناك تسميات تصف الأداء القائم على المحاكاة التصويرية لشخصية خيالية، مثل تجسيد وتشخيص وتمثيل "[١٦٥].

كما يعد التشخيص من أهم القضايا الملقاة على عاتق الكاتب المسرحي، وذلك أنه يجب عليه أن يصور شخصياته تصويرا واضحا، ويوضح أبعادها التي تكونها، وذلك حتى يفهمها المتلقي سواء كان قارئا أو مشاهدا، حيث أن هناك شخصيات في المسرحية تعتقد نفسك أنك تعرفها أحسن من الشخصيات المحيطة بك، وذلك ينمو عن حسن إدراك الكاتب بها وبمميزاتها، حيث "يتخيل أبطاله يحسون ويتكلمون... وكثيرا ما يستعير نماذج شخصياته من الواقع، فيأخذ بعض الملامح من الناس الذين يعرفهم حق المعرفة، ويمزجها بملامح أخرى من خياله " [١٦٦].

---

(163) – أحمد عبد اللطيف أبو أسعد وأحمد نايل العزير، التشخيص والتقييم في الإرشاد، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩، ص١١

(164) – ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ٢٧٩

(165) – المرجع نفسه، ص ١٤

(166) – فردب ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦، ص٤٤١

كما يجب أن لا ننسى أهم قاعدة في التشخيص وهي أن المسرحية ليست هي الحياة الواقعية والعكس صحيح، فكل منهما مختلف عن الآخر.

أما إذا ذهبنا إلى " قاموس السرديات لجيرالد برنس" فنجد أن مفهوم التشخيص هو " مجموعة التقنيات الخاصة في بناء الشخصية "[١٦٧].

ونجده كذلك يقسم التشخيص إلى نوعين مباشر وغير مباشر.

فالتشخيص المباشر يظهر عندما " يقوم الراوي بعرض سمات الشخصية على نحو يعول عليه، أو تقوم الشخصية ذاتها بهذه المهمة، أو يتم ذلك عبر شخصية أخرى، أو على نحو غير مباشر، يستنبط من أفعال الشخصية وردود أفعالها وأفكارها وانفعالاتها"[١٦٨]، ونلحظ أن التشخيص غير المباشر يستنبط كذلك عن طريق " شخصيات أخرى أو من خلال معلومة ضمنية تم الحصول عليها من خلال فعل الشخصية ونشاطها ".[١٦٩]

ومن هنا نستنتج أن هناك نوعين من التشخيص المباشر الذي يقوم به الراوي في الرواية أو القصة وغير المباشر الذي يستنتج من أفعال الشخصية وتصرفاتها مع الشخصيات الأخرى.

ويذهب " أرسطو" إلى القول بأن التشخيص " هو عزو خصائص نمطية لأحد الفاعلين "[١٧٠].

كما أن للتشخيص أربعة مبادئ يقوم عليها وهي: " أن يتمتع الفاعل بلون معين من ألوان السمو الأخلاقي (chreston)، وأن تنسب إليها خصائص لها علاقة مناسبة بالفعل (harmotton) وأن يتمتع بالخصوصية الفردية (homoios) وأن يكون منسقا مع ذاته (homalon) "[١٧١]، ومن هاته المبادئ التي يجب أن يقوم عليها التشخيص، يتضح لنا مدى أهميته.

وفي الأخير يمكن أن نستنتج أن التشخيص "هو التمثيل بشكل عام، لأن الممثل يقوم بتشخيص الدور في زمن ما وعلى نحو مرسوم من قبل المؤلف."[١٧٢]

---

(167) – جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص٣١

(168) – المرجع نفسه، ص٣١

(169) – فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠١٣، ص٤٨

(170) – جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص ٣١

(171) – جيرالد برنس، قاموس السرديات، ص ٣١

(172) – صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص٢٧٧

ومن هنا فالمؤلف والممثل يتحدان ليشكلان الدور المسرحي بأحسن طريقة.

سادسا: أساليب التشخيص

تعد أبعاد الشخصية الثلاثة مهمة، لأنها تعمل مجتمعه لتشكل الشخصية وأساليب تشخيصها داخل النص، فالشخصيات التي يخلقها الكاتب بمقدرته الفائقة على التشخيص، تعد بمثابة "مفهوم تخيلي تشير إليه أساليب التشخيص المختلفة التي اعتمدها الكاتب مدعمة بقوة الدلالة والفعل "[١٧٣].

فالكاتب المسرحي يجنح إلى استخدام أكثر من وسيلة للتشخيص في النص، ذلك لأن الشخصية تتكشف "بأفعالها وكلامها وأفكارها ومظهرها الجسدي، وبما تقوله الشخصيات الأخرى عنها أو بأفكارها عنها "[١٧٤].

ومن هنا سنعرض لأساليب التشخيص كلا على حدا بالتفصيل.

١ – التشخيص بالفعل:

وهو من العناصر الأساسية في عملية التشخيص، فهو التشخيص الماثل بالفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال تصرفاتها وسلوكها وحركتها ومواقفها في الأزمات وردود الأفعال، كما يعد الفعل " جوهر المسرحية تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعنية ومشاعرها، وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية، وأفكارها وقواها التفكيرية لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي"[١٧٥] حيث يعمد فيه الكاتب المسرحي إلى تصور الفعل وفق طبائع الشخصية ومشاعرها، وقواها الفكرية، أي ما يلائمها من صفات تكون موافقة لها وتميزها عن غيرها، وبذلك يكون فعل الشخصية مناسبا ومحاكيا لها.

وميز "أرسطو" بين فعل الشخصية وصفتها ثم ربط بينهما في تحليله للمسرح اليوناني، ولكنه أعطى الأولوية واهتم أكثر بفعل الشخصية" الذي هو محاكاة لفعل الإنسان، واعتبر أن التعرف على صفة الشخصية يتم من خلال أفعالها ضمن المواقف الدرامية الصراعية في

---

(173) – مفتاح خلوف، "شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح الوردة والسياف أنموذجا" مجلة المخبر، ع٠٧، جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠، ص ١٤١

(174) – إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس تونس، ١٩٩٦،ص ٨٦

(175) – علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص ٦٢

المسرحية، وهذه النظرة إلى الشخصية لها علاقة مباشرة ببنية التراجيديا اليونانية حيث تعيب العوامل النفسية عند الشخصيات ويطرح فعلها كخيار، ويكون هذا الفعل هو المحرك الأساسي للحدث "[١٧٦].

وعلى ضوء هذا القول نجد أن " أرسطو" يبرز أهمية الفعل في الشخصية الدرامية لأنه من خلاله تتعرف عليها وعلى ما يميزها ضمن المواقف التي تحصل لها كما يعتبر أن الفعل الصادر عنها هو المحرك للحدث.

هذا بالإضافة إلى أن " الأفعال الجسدية المختارة بعناية والمؤداة بوضوح تكون إحدى الطرائق المؤكدة لتوصيل المسرحية إلى الجمهور، والتي يجب على المدرب أن يتذكر دائما أنها وظيفة الممثل الأولى والرئيسية ". [١٧٧]

ومن هنا نخلص إلى القول بأن التشخيص بالفعل من أبرز عناصر التشخيص، في الخطاب المسرحي الدرامي وعليه لا بد من توافر صلة معقولة، بين الشخصية والفعل وذلك ليعبر الفعل عن طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها وغرائزها وقواها العقلية والفكرية، أي ما يريد أن يظهره المؤلف من الشخصية.

٢ – التشخيص بالمظهر:

وهو الأسلوب الثاني للتشخيص بعد التشخيص بالفعل، حيث أنه مرتبط بمظهر الشخصية الخارجي، ويعد من أوضح أساليب التشخيص وذلك باعتباره " العنصر الذي يعرفنا بمظهر الشخصية، (الشكل، البنية، القوام) ويوفر لنا مادة كبيرة لفهمها، وتحليل مزاجها، ومكانتها الاجتماعية"[١٧٨]، ونقصد بمظهر الشخصية الخارجي " كل ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري أقصير هو أم طويل، بدين أم نحيف، قوي البنية أم ضعيف، سليم الأعضاء أم ذو عاهة من العاهات... وذلك لأن لكل صفة من هذه الصفات أثرها في تكوين الشخصية"[١٧٩].

---

(176) – ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص٢٧١

(177) – سامي صلاح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، تقديم مدكور ثابت، دار الحريري للطباعة، ٢٠٠٥، ص ١٢٥

(178) –علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص٦٢

(179) – علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الخاصة، ص ٧٤

وكل الصفات الآنفة الذكر، لها وقع في سلوك الشخص وأفعالها كما أنه " بمجرد معرفتك المظهر الخارجي للشخصية، يمكنك أن تعرف حقيقة هذه الشخصية ومستواها الاجتماعي، وتوجهها الفكري، ولذلك لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص" (١٨٠).

وللزي المسرحي كذلك أهمية في التشخيص بالمظهر، لأنه ببساطة هو الزي الذي يرتديه الممثل أثناء تأديته لدور ما في المسرحية، حيث يسهم في تحول الإنسان من شخصيته الحقيقية إلى الشخصية التي يريد تقمصها وتجسيدها.

وإذا قلنا زيا مسرحيا معناه ما يرافقه كذلك من ماكياج وأكسيسوار وقناع وأغراض مسرحية، كما لا ننكر أن له " دور درامي هام، فهو يعرف بزمان ومكان الحدث وبهوية الشخصيات ووضعها الاجتماعي والنفسي، كما أنه يعتبر من العناصر التي تحدد جمالية العرض من خلال ألوانه وخطوطه وحجمه، إضافة إلى دوره في تحديد حركة جسد الممثل في الفضاء المسرحي"(١٨١)

فالزي المسرحي يعد بمثابة أيقونة في تحول الشخصية، وكذا يشير إلى الأعراف الاجتماعية والثقافية في العرض المسرحي، حيث يعرفنا " بزمان ومكان الحدث وبهوية الشخصيات، ووضعها الاجتماعي والنفسي ومعتقداتهم الدينية والوطنية ".(١٨٢)

وقد أولى المذهب الواقعي أهمية قصوى لطريقة التشخيص بالمظهر، وأسرف في التصوير الدقيق لها.

وفي الأخير نخلص إلى القول بأن المظهر الخارجي للشخصية في المسرح يلعب دورا مهما في التشخيص بالمظهر، لأنه وبمجرد معرفتك للمظهر الخارجي للشخصية تتكشف لك معظم جوانبها الخفية من مستوى وفكر وإيديولوجيا ودين.

٣- التشخيص بالفكر:

---

(180) – علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص ٤٤٩

(181) – ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ٢٤١

(182) – بوبكر سيني، مكونات العرض المسرحي، المسرح نظام سيميوتيقي، مجلة آمال، ع ٠٤، القدس، جويلية ٢٠٠٩ ، ص٣٩

ويعد كذلك عنصرا أساسيا لأنه يساهم في"الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها، واطلاعنا على أدق أسرارها ومسالكها العقلية ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف أو التحديات أو الأزمات ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى"[١٨٣].

أي من خلال أفكار الشخصية تنكشف لنا أسرارها وتوجهاتها الفكرية ومعتقداتها، أي إيديولوجيتها وكذا كيفية تعاملها مع المواقف المختلفة التي تتعرض إليها، ونجد هذا النوع من التشخيص بالفكر في المسرحيات ذات البعد الفلسفي والفكري، كما يجب على الممثل أن يندمج في الشخصية ويعيش أفكارها ومشاعرها.

كما يمكن أن يستخدم الكاتب المسرحي، أساليب التشخيص الأخرى كالتشخيص بالفعل والرأي والكلام ممزوجة بالتشخيص بالفكر، ونجده يكشف على هذا النوع من التشخيص من خلال كاتم الأسرار، الحديث الجانبي والمونولوج.

أ- كاتم الأسرار(الصفي): وهو شخصية ثانوية " ترتبط بشخصية البطل وتكون وثيقة الصلة به (صديق أو مربي)، بشكل يسمح لها بمحاورته والاستماع إلى مكنونات نفسه"[١٨٤]، وهاته الشخصية نجد أن البطل يثق فيها كثيرا ويبوح لها بكل أسراره وخباياه، ووظيفة كاتم الأسرار في البنية الدرامية للمسرحية أنها " انعكاس لشخصية البطل أو صورة عن الأنا لديه، فهو كثيرا ما يمثل صوت العقل الذي يحد من الاندفاع العاطفي للبطل "[١٨٥].

كما أن هاته الشخصية ليس لها دور فعال في المسرحية، كما أنها لا تقوم بأي ردة فعل مناوئة للبطل.

ب- الحديث الجانبي: وهو حديث الشخصيات إلى بعضها البعض دون أن يسمع الآخرون وذلك عن طريق الهمس، ولكن صفة الهمس عادة تكون ناقصة وذلك بهدف توصيل الفكرة إلى الجمهور.

ويعرف الحديث الجانبي بأنه"أحاديث تجري كما لو كانت في داخلنا ولكن بحضور الآخرين"[١٨٦]، وأهمية الحديث الجانبي تظهر في كونه يكشف جانبا من جوانب الشخصية الداخلية.

---

(183) – علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص ٦٣

(184) – ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ٣٦٥

(185) – المرجع نفسه، ص ٣٦٥

(186) – ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص ١٦٨

ج- المونولوغ: وهو" شكل من أشكال الخطاب المسرحي ويمكن أن يأخذ شكل مناجاة فردية مع الذات"[١٨٧] .

ويلجأ الكاتب إلى المونولوج للكشف عن الشخصية حيث تمر ببعض المواقف في المسرحية، وله شكلان مناجاة فردية وحوارا مع شخصية.

٤- التشخيص بالرأي:

التشخيص بالرأي أسلوب آخر من أساليب التشخيص،حيث يعرف بأنه"ذلك العنصر الذي يحاول إماطة اللثام عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية" [١٨٨].

ويوضح أحد النقاد في معرض حديثه عن التشخيص بالرأي أنه تشخيص منقول " لا يجدي نفعا، بل إنه من أكثر الأخطاء تكرارا التي يقترفها كتاب المسرح الطموحين وغير المجربين"[١٨٩].

ولهذا السبب يقال أنه تشخيص ثانوي ويمكن الاستغناء عنه.

ويظهر هذا النوع من التشخيص جليا من خلال حديث الشخصية عن نفسها وكذا حديث الشخصيات الأخرى عنها، حيث يبدون آرائهم حولها.

فالتشخيص بالرأي" هو محاولة الكشف عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها، وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية، فهي بمثابة مصابيح وهاجة تكشف حقيقة الشخصية المتحدث عنها "[١٩٠].

حيث أنه في كثير من الأحيان لا نعرف الشخصية من خلال حديثها ولكن نعرفها من خلال آراء الآخرين حولها.

وقد يكسب هذا التشخيص قيمته إذا تردد في أكثر من موضع في الحوار فمثلا شخصية تتكلم عن شخصية أخرى أكثر من مرة، فإنه يصبح ثابتا لا تغير فيه أي أنه صادر عن رؤية وقناعة.

---

(187) – المرجع نفسه، ص ٤٩٤

(188) – علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص ٦٤

(189) – المرجع نفسه، ص ٦٣

(190) – عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجيستر وإشراف عبد المالك ضيف، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، ٢٠٠٨-٢٠٠٩، ص ١٢٤ (٢٦٥ ورقة).

٥- التشخيص بالكلام:

ويرتبط هذا النوع من التشخيص ارتباطا وثيقا بالكلام، حيث أن الكلمة هي العنصر المسموع في العرض المسرحي، فالكلام " في المسرح يشبه المحادثة في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهريا، فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات "[١٩١].

ومن هذا التعريف يتضح أن وظيفة الكلمة هي الإبلاغ وتوصيل المعلومات عبر الشخصيات.

والكلمة هي في الأصل مجموعة من الأصوات تنتج عن أعضاء النطق وتعتبر الأصوات بمثابة شكل من أشكال التعبير الإنساني، عما يختلج في النفس من أحاسيسه ومشاعر، فالكلام هو النتيجة الفعلية عن الصوت، كما يمتاز الصوت بالارتفاع والانخفاض والتضييق والاتساع وذلك حسب الحالة النفسية للشخصية.

" ففي المواقف الوجدانية كالعشق والغرام والحديث عن الذات تكون العبارات رقيقة غنائية متدفقة ويكون الخيال حرا طليقا "[١٩٢]، أي أن لكل حالة شعورية ميزاتها في الكلام.

والإلقاء هو فن النطق بالكلام حيث تتحد غايته من خلال " إيصال المعاني التي يقصدها المتكلم، ونقل المشاعر والعواطف التي يتضمنها النص، وكذا كشف جماليات الأسلوب الأدبي للكلام".[١٩٣]

وهاته القواعد يجب أن يلتزم بها الممثل المسرحي حتى يشخص دوره في أحسن حال، ومن الملاحظ أن التشخيص بالكلام مرتبط بالحركة والإيماءة، حيث أننا لا نستطيع تخيل ممثلا مسرحيا يجسد دوره دون أدنى حركة أو تعبير بوجهه حتى ولو كان بالإيماء وهذا لكي يكتسب الكلام معنى، كما أنه يجب أن يلائم الكلام صوت الشخصية التي تمثله بسرعته أو ببطئه، أو بتغيير نبراته، لأنه يعبر عن المشاعر " فحين يصبح الممثل فوق الخشبة يجب عليه أن يستحضر ويركز عما يدور في ذهنه بحركاته وبصوته، وبذلك يصبح المعنى واضحا في ذهن المتلقي غاية الوضوح ".[١٩٤]

---

(191) – خليل الموسي، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٧٦.

(192) – خليل المواسي، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص ٧٦.

(193) – فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، الهيئة العربية للمسرح،الشارقة، ٢٠١٢، ص ٥٩.

(194) – علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، ص ٤١٠.

ومن هنا نخلص إلى القول بأن التشخيص بالكلام مرتبط بجهاز النطق لدى الممثل وكيفية استخدام تلك الأصوات والكلمات في الخطاب المسرحي، هل هي معبرة؟ وملائمة للدور؟ أم لا؟ ومنه نصل إلى تحليل الشخصية وفهمها فهما جيدا.

٦- التشخيص بالمونولوغ :

بالعودة إلى" المعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصاب" نجد أن"كلمة مونولوج تعني كلام الشخص الواحد وهي منحوتة من الكلمتين اليونانيتين:mon: واحد ،logos الكلام " [١٩٥] ومن هذا التعريف لكلمة مونولوج نجد أنها تدل على كلام الشخص لوحده.

والمونولوغ في المسرح "عملية مقصودة من الكاتب الذي يريد من خلال المسرحية تبليغ خطاب خاص (نفسي، ثقافي، فلسفي) للقارئ، الجمهور إن الكاتب يرغب من خلال استعماله لهذه التقنية أن يكون القارئ نجيه وكاتم أسراره "[١٩٦].

ويتخذ المونولوغ أشكال عديدة منها:

مناجاة فردية:

بمعنى مع ذات الشخصية حيث " تتساءل الشخصية من خلاله عما تشعر به من مشاعر متضاربة، وتعبر به عما في داخلها من تمزق أمام ضرورة اتخاذ قرار ما في هذه الحالة يكون المونولوغ في الإطار الذي يعبر به عن الإطار الوجداني"[١٩٧]. أي أن تتكلم الشخصية مع ذاتها في إطار نجوى النفس، حيث يكون هناك صراعا بين الشخصية وضميرها، أي محاسبة الأنا الأعلى لها .

---

[195] – ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،ص ٤٩٤.

[196] –عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣، ص ٦٠.

[197] – ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي،ص ٤٩٤.

المونولوغ:

ويكون حوارا بين طرفين، وذلك مع" شخصية غائبة أو مع غرض موجود على الخشبة ويكون حوارا مزيفا لا ينتظر ردا ويتم مع شخصية أخرى حاضرة على الخشبة لكن دورها لا يتجاوز الاستماع والموافقة بكلمات قليلة دون تدخل فعلي أو مناقشة "[١٩٨]. ويكون هذا النوع من المونولوج واضحا أمام شخصية كاتم الأسرار.

ومن هنا يمكننا القول أن المونولوغ " أقصر السبل وأوضحها لجعل الجمهور على معرفة مباشرة برأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين "[١٩٩].

كما أنه يعتبر من"أصلح الوسائل المسرحية لكي تعبر الشخصية عما في باطنها، وبمقدار ما يكون فيها من تعبير درامي، يعوض المشاهد عن غيبة الحوار والحركة المسرحية "[٢٠٠].

ولهذا السبب احتل المونولوغ مكانة هامة في المسرحية وصار وسيلة سهلة جدا لكشف الكثير من الأشياء التي تختلج في نفس الشخصية المسرحية.

---

[198] – ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحي، ص٤٩٤

[199] – فردب ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، ص٤٦٠

[200] – عبد القادر قط، من فنون الأدب المسرحية، ص٣٧

الفصل الثاني
دراسة تطبيقيّة حول مسرحية "دعوة على شرف اللّون الأحمر"

مدخـل

أولا: ملخص المسرحية

ثانيا: تحليل عنوان المسرحية

ثالثا: عناصر المسرحية

رابعا: أنواع الشخصيات في المسرحية

خامسا: أبعاد الشخصيات في المسرحية

سادسا: التشخيص في مسرحية " دعوة على شرف اللون الأحمر"

مدخـــــل:

يتضح لنا من خلال مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" أنها مسرحية تجنح إلى التجريب ،حيث تجاوزت ما هو مطروح من الأشكال المختلفة للمسرحية من حيث الشكل والرؤية ،وبذلك قدمت لنا فكرة متقدمة عما هو موجود بالفعل ومن هنا كانت بالنسبة لي مسرحية حداثية أكثر .

حيث طرحت عدة قضايا كان منها ما يخص حال الأمة العربية وواقعها ،وكذا القضية الفلسطينية وقضية الاحتلال الأجنبي ،والتدخل العسكري وما ينمو عنه من تدمير وفساد، هذا بالإضافة إلى نظام الحكم الجائر الذي يحد من الحريات ،ويستبد الضعفاء... كما يمكننا أيضا إسقاط هاته المسرحية على الإنسان بشكل عام ،حيث صورت ما يواجهه في هاته الحياة من صعوبات وتحديات تفرض عليه أن ينصاع نحوها ، وكذا اهتمت بأحلامه وتصادمها مع واقعه المرير.

ومن هنا كانت مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" مميزة من خلال طرحها وكذا معالجتها لعدة قضايا تنبع من واقع إنساني.

وفي الأخير يمكنني القول بأن هاته النتائج وغيرها ،التي وردت في هذا البحث ما هي إلا وجهة نظري لهذا النص المسرحي ،فحاولت قدر الإمكان الإلمام بجميع جوانبه،ومنح قراءة لهذا النص المسرحي.

أولا: ملخص المسرحية

"دعوة على شرف اللون الأحمر" مسرحية للكاتبة الأردنية "سناء الشعلان" ذات الأصول الفلسطينية، حيث عايشت واقعا مؤلما، فكانت لسان حال المرأة كما عرفت وأتقنت كيف تترجم واقعها وحالها، فعكست لنا بأدبها ما عايشته من آلام وتطلعات وآمال في ثنايا وطيات نصوصها الأدبية المختلفة .

وكانت هاته المسرحية جزءَ من ذلك الإبداع، حيث أنها حاكت فيها الوضع العربي بشكل عام والفلسطيني بشكل خاص ،وذلك لما يحمله من أشكال ظلم واستبداد وكذا وجود مستعمر وحشي انتهك فيه حرمة ذلك البلد وعاث فيه فسادا دون حساب أو عقاب، ضف إلى ذلك السلطة الفاسدة لبعض حكامه .

فكانت الأديبة "سناء الشعلان" لسان العربي الأسير والمظلوم ،وصورته في كل حالاته وحملت قضاياه على عاتقها ،وذلك كله من باب معالجتها وكذا مناهضتها لكل أشكال العنف والاستبداد.

ومن خلال رؤيتها العميقة للواقع وقضاياه حصدت أعمال الكاتبة "سناء الشعلان" العديد من الجوائز الدولية والعربية، وكان لمسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" نصيبا منها ،حيث حصلت على جوائز عدة منها جائزة جمعية جدة للثقافة والفنون لعام ٢٠٠٨، وكذا جائزة مهرجان فيلادلفيا التاسع للمسرح الجامعي لعام ٢٠١٠، وغيرها وذلك لنص المسرحية المتميز، فنجد الدكتورة "سناء الشعلان" تصف نص هاته المسرحية بقولها " أنه يجنح إلى التجريب المفتوح على التأويلات المتعددة والمتعالقة مع الكثير من الرؤى الوجودية الكبرى في الحياة الإنسانية ،وصولا إلى الانخراط في المبتغى الإنساني الكبير المتمثل في جملة أحلامه ووقائعه ومحرماته وتابواته وانكساراته وأحلامه وحقائقه"[٢٠١].

ومن خلال هذا القول نلحظ أن المسرحية مميزة من خلال طرحها لعدة قضايا. فقسمت الكاتبة مسرحيتها إلى ثلاثة فصول كانت بمثابة روابط تكمل بعضها البعض لتخدم موضوعها، حيث اعتمدت فيها على عدة شخصيات فكان لبعضها دور فاعل في المسرحية، كما نوعت في اختيارها حيث أنها كانت من فئات مختلفة من المجتمع .

---

(201) – www.felixnews.com

ومن الشخصيات المهمة في المسرحية نذكر الضابط والروائية، الطبيب، المجنون السياسية الغجرية، العسكريان، المشاهد والمشاهدة والمخرج فكان لهاته الشخصيات في تفاعلها وحوارها وصراعها مع بعضها البعض أن خلقت نصا مسرحيا مميزا .

فجاء الفصل الأول مبتدئا بالتوصيف المكاني والضوئي لخشبة المسرح أي الفضاء التي تدور فيه هاته الشخصيات ،فكانت خشبة المسرح مظلمة إلا من بقعتين البقعة الأولى تظهر فيها الغجرية على كرسي، والبقعة الثانية مسلطة على طاولة خشبية وحول هاته الطاولة ثلاثة رجال وامرأتين وهم الروائية والسياسية، الضابط، المجنون والطبيب ولكن ما يميز هذا الفضاء الركحي هو اللافتة المعلقة المكتوبة باللون الأحمر"بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها"[٢٠٢]. ويجري في هذا الفصل حوار بين هاته الشخصيات كل بأفكاره ومعتقداته بأن تلك الليلة لن تتكرر أبدا وتطالع الفنجان ثم تضرب الروائية الأرض بالشوكة والسكين وتقول كاذبة، بل هي ليلة تتكرر دائما، تكرر كثيرا بالتحديد تتكرر في كل ليلة.

وهذا ما يجعلنا نقول بأنهم يجتمعون كل ليلة ،ثم تبدأ الموسيقى ويتصاعد الصراع فيما بينهما أي تناقض بين أفكار الروائية والغجرية ،ثم يتدخل الضابط بسلطته وغطرسته ،حاملا سوطه وهذا دلالة على أنه شخصية شريرة متسلطة، وكذا المجنون بضحكة هستيرية تدل على أنه مجنون فعلا حيث يقول "الأحلام ممنوعة بقرار عسكري"[٢٠٣].

فينصاع الجميع لقرارات الضابط ثم تبدأ الروائية تناقشه حول تلك الليلة وما المسموح فيها وهو يجيب ممنوع ممنوع، إلى أن يتدخل المخرج بسلطته وينبههم إلى عدم الخروج عن النص المسرحي.

وهذا ما يعبر عن وجود مسرح داخل مسرح، ومن الملاحظ كذلك أنه في كل صراع ينشب بين الشخصيات نلاحظ الغجرية وكأنها في عالم لوحدها وهي تطالع فنجان القهوة وتقول"أنا لا أكذب ،خطوط القهوة لا تكذب"[٢٠٤]. ثم يدخل المخرج في صراع مع الشخصيات أيضا حول اليافطة المكتوبة باللون الأحمر حيث يقر بأنه كتبها باللون الأسود ويشرعون في

---

[202] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)،ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع عمان– الأردن ،٢٠٠٨،ص١٤ .

[203] – المصدر نفسه ،ص١٦.

[204] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنَ...)، ص١٨.

التساؤل حول من غير لونها، ومع تطور الأحداث يتبين أن الروائية هي التي كتبت المسرحية أما عند تدخل المخرج فنجده هو الذي كتبها ويصر بالالتزام بإرشاداته .

ثم تتوالى الأحداث والصراعات بين الشخصيات ولكن ما يميز هذا الفصل هو الشاشة التي تعرض "صورا من التعذيب والمعتقلات والقتلى ،وضحايا الحروب ،وتتلطخ الشاشة باللون الأحمر"[٢٠٥]. حيث تثير فيهم الرعب وهنا نجد الضابط متحكم في تسيير الأمور بسلطته وجبروته وذلك ليبين لهم أن من يحلم سيقتل ،ثم تتوالى الأحداث ويبدأ الضابط في تنفيذ عقوبات المخالفين لقوانينه، حيث يصلب الريفية على قاعدة اللافتة المكتوب عليها "بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها" ويبين لهم أن كل من يحلم خائن ،ويظهر كذلك أن الطبيب خائن ومتواطئ مع الضابط، ثم تتطور أحداث المسرحية ويصبح المجنون عاقلا ويقول بأنهم ينسبون إليه الجنون لأنه ليس خائنا لوطنه ،ويظهر الطبيب بأنه ليس أعمى لأنه كثيرا ما يلاحظه يقرأ من ورقة وكأنه يصدر أوامر منها .

ثم يظهر صراع من نوع آخر حول من صاحب الدعوة على العشاء فكل شخصية تقر بأنها صاحبة الدعوة ،ثم تقول الروائية بأنها التي دعتهم إلى العشاء ومنحت لهم اسم ضيوف المساء، ووضحت سبب دعوتها لهم في المساء أنها تشعر بالحزن والخوف كل مساء ،ولأنه في المساء بالذات يكثر الظلم والاستبداد والبطش ،وتقر بأن الشخصيات أزعجوها في تلك الليلة بسبب نقاشاتهم البيزنطية التي لا طائل منها .

ثم ينتهي الفصل الأول بكلام المجنون حيث أصبح يحكي لهم بأن الحلم أصبح حقيقة ولكنه كان مسجونا فقط ،وأن السلطان هو الذي سرق عقله ويختم خطابه بأحلمي ،أحلموا ثم يردد الجميع من ورائه سنحلم سنحلم ويأتي الضابط بسوطه لكي يعذبهم ولكنها تعلو أنشودة "المجد للأحلام...الغد للأحلام...ونحن على عهد الأحلام"[٢٠٦].

أما الفصل الثاني فيبدأ عندما تنزاح الستارة على المكان لافتة مكتوبة فيها بخط أحمر كبير "بناء على رغبة الجمهور الأحلام مسموح بها"[٢٠٧]. والغجرية تتوسط المسرح بينما يحيط بها كل من الضابط والروائية، المجنون، الطبيب، السياسية، العسكريان في جو من الموسيقى الهادئة، ثم تبدأ الغجرية تتكلم عن الأحلام ،حيث قالت أنها مثل الأقدار تأتي على

---

(205) – المصدر نفسه ،ص٢٣ .

(206) – سناء الشعلان ، دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنَ...) ،ص٤٥

(207) – المصدر نفسه ، ص٤٨

قدمين توافق تمنيات أصحابها ، ثم تتساءل الشخصيات الأخرى عن الأحلام لماذا لم تعد كما كانت، وتجيبهم بأنها أصبحت تمشي على مهل وطريقها أصبح ممهدا بالدم. أما الروائية فتقص عنهم حكاية بنت السلطان التي أقسمت على ذبح كل من يتقدم إلى خطبتها دون أن يعرف بماذا تحلم ،وتسرد لهم أحداث الحكاية وكلهم متشوقون لمعرفة تطورات الحكاية ،ثم تسرد الروائية حكايتها مع الأحلام ،وتتكلم مع المشاهدين ثم تتخيل المشاهد على أنه حلمها الذي انتظرته طويلا ،فترقص معه وفي أثناء الرقص تتخيل نفسها وكأنها ستلد.

وبعد حكي الروائية تظهر الغجرية وهي تتكلم على سلطة الولد أمام البنت وكيفية التفريق بينهما ،فالولد له الحق في أن يلعب ويحب ويعشق ،أما البنت فعليها أن تصمت وأن يتحكم فيها ،حيث تحكي الغجرية قصتها مع أخيها وكيف حرمت من دميتها ومن سعد الذي أحبته وكيف كانت معاناتها مع والدها الذي يفضل الأولاد حتى أنه منعها من الحلم .

ثم تتحول السياسية إلى شخصية معارضة فتحمل سوطا و تنهال به على الضابط والعسكريين والطبيب ،حيث تفرغ فيهم جام غضبها لأن ظلمهم كان يمارس على أبناء الوطن فقط وليس على العدو الذي يستحق ذلك ،ثم يحاورها الضابط بأنه يمكن أن يقولوا لا للظلم ويغيروا وجهة التاريخ فعندما يقولوا "لا" تأتي الأحلام وتولد الأمنيات ،ثم يردد الجميع لا،لا،لا وينتقل الحديث بين الشخصيات إلى موضوع الطاعون الذي رآه الطبيب بقلبه ،ويصابون بهلع إثر سماع الطاعون فهربوا ماعدا المجنون والضابط ويدور حوار بينهم بأن كل من يعشق وطنه مجنون .

وبعد هاته الأحداث تلد الروائية بمولود ذكر، وتظل السياسية تنتظر صاحب الرسالة، ثم يأتي الطاعون بصفة "أربعة رجال يلبسون الأبيض وملثمون بالأبيض يمرون على خشبة المسرح ،وهم يحملون تابوتا ويسيرون بتؤدة "[٢٠٨]. وينتهي الفصل الثاني بصراخ الروائية لا، لا أريد الموت وتفيق وهتاف المجنون للطاعون .

أما الفصل الثالث والأخير فيبدأ بتصوير الضابط والطبيب ،المجنون ،الروائية والسياسية يجلسون على طاولة الطعام ذاتها التي كانت في الفصل الأول والثاني ،ويأكلون إلا أنهم يلبسون ملابس موحدة خاصة بالسجناء ،ولكن ما يميز هذا الفصل هو وجود لافتة كبيرة مسلط عليها ضوء بلون أحمر مكتوب عليها "بناء على رغبة جهة سرية جدا منعت الأحلام إلى الأبد"[٢٠٩].

---

[208] – سناء الشعلان ،دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...) ،ص٦٥

[209] – المصدر نفسه ،ص٦٨

ويتوالى الصراع بين المجنون والروائية ،الضابط والسياسية حول العشاء وحول من دعاهم إليه ،وهل هو عشاء أم إفطار والضابط كعادته يطلق الأحكام التعسفية ،فمثلا أن يقتل الطاهي بالرصاص لأن أكله سيء، وتتكلم السياسية عن الشخص الذي دائما تنتظره مخبأة رسائله ،حيث أن الطبيب يشاركها الرأي بأنه ينتظر أيضا شخصا كذلك ولكنه لم يأتي .

ثم تبدأ الروائية في سرد قصة "ديبو" والكل يستمع و يتساءل عنه من يكون حيث أصبحت مثل "شهرزاد" في حكاية "ألف ليلة وليلة" هي تحكي ،ثم يتأزم الصراع بين الضابط والروائية والطبيب ويأمر الضابط بتعذيب السجين حتى مات، كما يتبين أن الطفل الذي ولدته الروائية كان في حلم البارحة، ثم تناشد السياسية أصابعها المقطوعة ويبدأ الجميع في التساؤل المجنون عن العشاء والضابط عن الأزيز ورأسه، السياسية عن أصابعها والروائية عن طفلها وتظهر الغجرية كذلك تسأل عن لعبتها .

ثم يريدون الخروج من ذلك المكان الذين هم موجودون فيه ،و ينادون أخرجونا من هنا، ثم ينادونهم من جهة أخرى بأن يكفوا عن الشغب والمظاهرات، ويدخل عسكريان فيكبلون أيدي الممثلين وأرجلهم ويتضح بأنهم في السجن، ثم يقترح عسكري أن يضعونهم في الحبس الانفرادي بسبب ضوضائهم، كما يتضح أنهم في سرداب مسجونون منذ زمن طويل.

ويختتم الفصل بسؤال الروائية عن الأحلام، ورد العسكريين عنها بصوت واحد "لا أحلام بعد الآن؟"[٢١٠]. ومن هنا "انتهت المسرحية ...ولا للأحلام"[٢١١].

---

[210] – سناء الشعلان ،دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...) ،ص٨٣.

[211] – المصدر نفسه ،ص٨٤.

ثانيا: تحليل عنوان المسرحية

أولت المناهج الحديثة والمعاصرة في نظريات القراءة، وسيميائيات النص وجماليات التلقي، أهمية كبيرة لعنوان النص، واعتبرته مكون أساسي ودال من الدلالات التي ترافق النصوص الرئيسية، والتي لا يمكن الاستغناء أو التغاضي عنها.

وتكمن أهمية العنوان في كونه أول المؤشرات التي تدخل في حوار مع المتلقي فتثير فيه نوعا من الإغراء والفضول المعرفي وإليهما توكل مهمة نجاح العمل الفني في إثارة استجابة القارئ بالإقبال عليه وتداوله وقراءة مشاهده، أو النفور منه واستهجانه، قراءة ومشاهدة كذلك، فالمسرحية كذلك تعتمد بشكل كبير على العنوان الذي يرسم لها طريقها.

حملت المسرحية التي نحن بصدد دراستها عدة عناوين نذكر منها يحكى أن، دعوة على العشاء، ودعوة على شرف اللون الأحمر، ومن الملاحظ أن هذا العنوان يستوقف القارئ، خاصة عند لفظة "دعوة" وكذا " اللون الأحمر" وهما لفظتان تستدعيان اهتمام القارئ وكذلك هو الحال بالنسبة للفظة " شرف"، وذلك لما تحمله هاته الكلمات من رموز ودلالات تحمله إلى التفكير إلى ما ترمز كل كلمة منها، وهذا ما سنعتمده في تحليلنا لهذا العنوان.

دعوة: إذا عدنا إلى لسان العرب لابن منظور، وجدنا أن (الدعوة بمعنى الحلف) و" الدعوة والدعوة والمدعاة: ما دعوت إليه من طعام وشراب"[٢١٢]، وكما هو معروف أن الدعوة تكون اختيارية وليست إجبارية، وذلك من طرف الداعي، سواء كان ذلك على الطعام، أو على غير ذلك.

شرف: وفي لسان العرب لابن منظور، فهو من " الشرف: الحسب بالآباء، شرف يشرف شرفا...فهو شريف، والجميع أشراف... والشرف: مصدر الشريف من الناس"[٢١٣].

وقد يكون الحدث على شرف فلان، أي أنه ضيف رفيع المستوى والمكانة، يضيف بوجوده للحدث، والشرف في هاته المسرحية يدل على نقاء وصفاء الأمة العربية وكذا القضية الفلسطينية، ولكنه لم يبق كذلك لأنه اغتصب من طرف المستعمر الذي عاث فيه فسادا، وتخريبا.

---

[212] – ابن منظور، لسان العرب، مج٥، ص٢٦٨

[213] – ابن منظور، لسان العرب، مج٧، ص٦١

اللون: تلعب الألوان دورا مهما في حياتنا فهي تسبب لنا البهجة والزينة وبدون الألوان تصبح الحياة كئيبة ومملة، فالألوان تؤثر في نفوس البشر، كما أن لها دلالات مادية ومعنوية ونفسية.

فجانبها المادي يتمثل في أنها تلاحظ من قبل الأشخاص، من خلال تنوعها أما جانبها المعنوي فيتمثل في دلالة تلك الألوان عند الأشخاص، فالألوان الفاتحة توحي بالنشاط أما القاتمة فتوحي إلى الكآبة والانغلاق.

أما الجانب النفسي للألوان فيتمثل في أن لكل لون أثر عند الأشخاص فتأثير اللون الأبيض ليس كتأثير اللون الأحمر.

الأحمر: ارتبط اللون الأحمر منذ القديم بدلالة غلبت عليه وهي الإيماء إلى لون الدم وما يعني من الصراع والقتل والموت وكذلك الثورة والحرب في الكثير من الأحيان.

فإذا كان عنوان المسرحية مرتبط باللون الأحمر فإن المسرحية كذلك لها ارتباط واضح بهذا اللون الذي يعتبر عنصرا فاعلا في تسيير الأحداث.

حيث أنه من المعروف عن اللون الأحمر أنه يدل على القوة والإثارة والجرأة، العاطفة، الحب، الطاقة، الخطر، حب المغامرة، وكذلك على العنفوان والحركة والقهر.

فاللون الأحمر ارتبط أكثر بالفكر في هاته المسرحية حيث كانت هناك أحداث مهمة في المسرحية ارتبطت باللون الأحمر وكان دلالة على الدم حيث ظهر في: [٢١٤]

معطف الطبيب الأبيض الذي عليه الكثير من بقع الدم، وهو ما يجعلنا نرجع هذا المنظر إلى طبيعة شخصية الطبيب القاسية، والخالي من الرحمة حيث يلاحظ بأنه سفاك للدماء وليس طبيب.

أما الموضع الثاني الذي يلاحظ فيه اللون الأحمر في المسرحية، وهو أصابع السياسية المقطوعة، حيث أنهما مرعبة في المسرحية، ودلالة على ذلك صراخ الروائية بهستيرية لما شاهدت منظرها[٢١٥]، وهذا دليل أيضا على أن السياسية حلمت وأرادت أن تعبر عن حلمها في

---

(214) – ينظر، سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٨

(215) – سناء الشعلان،دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٣١

رسم لوحة للحرية فقطعت أصابعها لضرورة وطنية، فهذا المعنى الأول والأخير الإجرام والقهر وكذا الظلم.

أما المشهد الذي كان عبارة عن نقطة تحول في المسرحية والذي يظهر فيها اللون الأحمر بشكل واضح هو"الشاشة التي كانت تعرض صورا من التعذيب والمعتقلات والقتلى، وضحايا الحروب حيث تتلطخ الشاشة باللون الأحمر"[٢١٦] والذي يدل على الدم، وكأن تلك الشاشة كانت بمثابة تحذير لكل من يحلم أو يفكر أن يثور ضد النظام فيكون مصيره كذلك.

فاللون الأحمر حرك أحداث المسرحية وساهم في تطورها، كما دل على القهر والاستبداد وذلك للخضوع والتخاذل، فكان دلالة على الإجرام اللامتناهي في حق الشعب العزل الذي لا خيار أمامه سوى الخضوع، كما كان مصدر الإخافة والترهيب لأن الناس كلهم يخشون اللون الأحمر وما ينطوي عليه فهو دليل على الدموية والخطر المحدق.

وإذا ذهبنا إلى إعراب العنوان، فنجد أن هذا العنوان:

"دعوة على شرف اللون الأحمر" يعرب على أنه خبر لمبتدأ محذوف تقديره "هو" أي هذه دعوة على شرف اللون الأحمر.

دعوة: مبتدأ، مرفوع بالابتداء وعلامة رفعه الضمة الظاهرة على آخره.

على: حرف جر.

شرف: اسم مجرور بـــ"على" وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره وهو مضاف في محل رفع الخبر.

اللون: مضاف إليه مجرور بالمضاف وعلامة جره الكسرة الظاهرة على آخره.

الأحمر: صفة مجرورة وعلامة جرها الكسرة الظاهرة على آخرها.

وفي الأخير نخلص إلى القول بأن الكاتبة "سناء الشعلان" قد اختارت عنوان مسرحيتها بعناية فائقة، جعلت منه مدخلا أوليا للولوج إلى النص وسبر أغواره، لا من خلال أفق التوقع الذي يفتحه فحسب وإنما بجعله يرافق القارئ كنص موازي يتقاطع مع المسرحية ليفكك بعض شفراتها التي قد تستعصي عليه أثناء تدرجه مع النص، وهو منح العنوان قوة من خلال لغته المشكلة، والتي تعبر بصدق ويعمق وبوضوح عن رؤية الكاتبة من خلال المسرحية.

---

(216) – المصدر نفسه، ص٢٣

ومن هنا كان العنوان هو المفتاح الذي أعطي إلينا لنلج به إلى نص المسرحية، ونفتح أبوابه ونجول في أركانه وزواياه الكثيفة كثافة الموضوع المعالج.

ثالثا: عناصر المسرحية

١- الحدث:

الحدث فن أدبي، كما أنه لا يشبه الحدث اليومي العادي، حيث يتميز من خلال الحركة والحوار أي بكونه ممثلا على خشبة المسرح.

وقد اختارت الكاتبة "سناء الشعلان" أن تكون بداية الحدث المسرحي ممثلة، في الغجرية التي كانت تجلس على كرسي خشبي واليافطة المعلقة إلى خلفها والمكتوب عليها "بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها"[٢١٧] إضافة إلى شخصية الطبيب والضابط والمجنون والروائية والسياسية مجتمعون على طاولة يتناولون العشاء.

ثم يبدأ الحدث الفعلي في مطالعة الغجرية لقاع فنجان القهوة، وبقولها أن هذه ليلة لن تتكرر، فتضرب الروائية الأرض بالشوكة والسكين وتجيبها قائلة كاذبة بل هي ليلة تتكرر دائما، تتكرر كثيرا، بالتحديد تتكرر في كل ليلة، ولكن ما يميز تلك الليلة بالذات أن الأحلام مسموحة برغبة من المخرج، حيث أن هذا الحدث يتلله صراع منذ بداية المسرحية، ثم يتطور الحدث بعد أن عرفنا شخصيات المسرحية، ووجودها المتكرر في كل ليلة مع بعضها البعض.

ثم ينتقل الحدث إلى الكلام عن الأحلام وتدخل الضابط، فيتدل المخرج ويناقشهم حول اليافطة ومن كتبها بالأحمر، بعدما كانت مكتوبة باللون الأسود، ثم إلى مشكلة الألوان الحمراء ودلالتها، ومعاقبة كل من يحلم، ثم يتكلمون حول الخونة ويثيرون عدة مسائل من بينها من المسؤول حول منع الأحلام، والانقلاب على الضابط.

وتتوالى الأحداث إلى أن يجدون أنفسهم مسجونين في سرداب، ويتبين أنهم هناك منذ زمن طويل، إلى أن تنتهي المسرحية بعدم شرعية الأحلام، "...لا للأحلام..." [٢١٨] وبهذا نتأكد أن الأحلام التفكير فيها وتنفيذها أو حتى الكلام عنها غير مشروع.

٢- الشخصية :

وكما نعلم أن الشخصية هي التي تعبر عن الفكرة الأساسية للمسرحية وتثير الحركة فيها، وهي أهم عنصر في بناء المسرحية، حيث أنها تساهم في بناء الحدث والحوار وكذا الصراع، فلا وجود لمسرح بدون شخصيات.

---

(217) – سناء الشعلان،دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٤

(218) – المصدر نفسه ، ص٨٤

والكاتبة "سناء الشعلان" تستمد شخوص أعمالها من"المشهد الاجتماعي الموجود والمزعوم والمفترض، والمأمول والمنسي والمهمش، أنا أحترف مراقبة الناس بحرفية لا تعرف الملل، أقلدهم أحفظهم أنزلهم على الورق، أحركهم كما أشاء، أقيم لهم عوالم تشبه عوالمهم، أو تخالفها، أعريهم وأفضحهم، أنطقهم بكل عيوبهم، وأجعلهم يبوحون بسقوطهم، أنا ضد السقوط والضعف والتخاذل، ولا أخجل أبدا من أن أرسم كل رموزه وانتصاره، ولا أجد في نفسي ما يمنعني من أن أصرخ في وجه المفسدين وأنا أنظم إلى صفوف الثائرين"[٢١٩].

وهذا ما فعلته الكاتبة في هاته المسرحية، حيث استمدت شخوصها من الواقع المعاش، فاختارت شخصية الروائية والسياسية والغجرية والضابط والمجنون والعسكريان، المخرج المشاهدين، كلهم شخصيات واقعية وليست خيالية، والملاحظ كذلك في هاته الشخصيات أنها تمس جميع فئات المجتمع المثقف وغير المثقف، وذلك لأنها عالجت قضية اجتماعية عامة وليست خاصة اقتصرت على شريحة واحدة من المجتمع.

فاستطاعت من خلال تلك الشخصيات أن تغوص في عمق موضوع المسرحية، فعالجت من خلالها سلطة النظام الديكاتوري وجبروته المتمثل في شخصية الضابط، حيث ساهم بشكل كبير في ردم الضعفاء وأحلامهم وأمانيهم، التي من حقهم أن يعيشوها ويفكروا بها، وذلك من خلال كبح إبداع كل شخصية لها القدرة في التأثير في الآخرين، مثل شخصية الروائية وكذا السياسية، حيث قطعت أصابعها[٢٢٠] لأنها أرادت أن ترسم لوحة للحرية، والمجنون أيضا حيث ألصقوا فيه صفة الجنون لأنه ليس خائنا لوطنه.

وفي الأخير نخلص إلى القول بأن هذا هو حال المجتمعات العربية، حيث أنه ممنوع الإبداع إلا في ظل السلطة، وكل إبداع منا في السلطة والنظام فمصيره الأسر والتعذيب.

فالكاتبة صورت شخوصها في منتهى الدقة كما بينت عن أفكارهم من خلال حوارهم مع بعضهم البعض، وكذا في صراعاتهم، حيث وضحت معالم كل شخصية، وبينت مواطن اختلافها عن الشخصيات الأخرى.

أي باختصار صورت الشخصيات كرموز تعبر عن دلائل وخلفيات، وطبقات فتصارعت فيما بينها إلى أن انتصر الأقوى في النهاية وطبق سيادته الرافضة للأحلام.

٣- الصراع:

---

[219] – سناء الشعلان،" أنا قلم الإنسان المهجر وشريكة العربي الأسير"، مجلة روتانا، ع١٥٢، يونيو٢٠٠٨، ص١٢٦– ١٢٧.

[220] – ينظر، سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٢٤

وهو مصدر الجاذبية والتشويق في المسرحية، فإذا كان الحوار مظهرا حسيا للمسرحية فإن الصراع مظهر معنوي لها.

فالصراع في هاته المسرحية بدأ من المشهد الأول فتطور إلى التأزم وبعدها إلى التعقيد ثم كان عبارة عن نقطة تحول في العديد من الشخصيات في المسرحية.

فكان صراعا بين أفراد ينتمون إلى طبقات اجتماعية متصارعة كالروائية والغجرية والسياسية، الضابط، المجنون والطبيب فكانت لكل طبقة منهم أخلاقها الخاصة وسلوكها المتميز وأحلامها ورؤيتها.

صراع بين الأفكار، أي أنه صراع ذهني بشكل كبير وهذا ما جعل هاته المسرحية بالذات مميزة عن غيرها من المسرحيات الأخرى.

وأول مشهد في المسرحية يبدأ بصراع، بين الغجرية والروائية حيث تقول الغجرية وهي تطالع الفنجان: " هذه ليلة لن تتكرر الروائية وتضرب الأرض بالشوكة والسكين اللتين كانت تأكل بهما، كاذبة بل هي ليلة تتكرر دائما، تتكرر كثيرا، بالتحديد تتكرر في كل ليلة"[٢٢١]، ثم يتوالى الصراع بينهما انتقالا من طبيعة الليلة هل هي مميزة أم لا، إلى الأحلام هل هي ممنوعة أم لا، إلى الضيوف هل هم غرباء.

ثم يتدخل الضابط في هذا الصرع بشخصيته المتسلطة، وذلك من خلال ضرب الأرض بسوطه فينفض الجميع من الطاولة التي كانوا جالسين حولها، ثم يدخل في صراع هو الآخر مع الروائية، ومن هذا الصراع نذكر:

"الروائية: ومتى تستسمحون بالأحلام؟

الضابط: لن نسمح لذلك أبدا

الروائية: وماذا عن الليلة.

الضابط: الليلة مثل كل الليالي؟ كل شيء ممنوع....ممنوع

الروائية: والأحلام

الضابط: ممنوعة

الروائية: والنوم

الضابط: ممنوع"[٢٢٢].

---

[221] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٥.

[222] – المصدر نفسه، ص١٧

فنجد من خلال هذا الحوار أن الضابط يبين الأشياء الممنوعة من بداية المسرحية حتى لا تعترضه الشخصيات الأخرى عن تلك الأوامر فيما بعد، كما أن الروائية سألته عن النور فأجاب بأنه ممنوع، ولما سألته عن الحب فقال عنه أنه بالذات ممنوع.

وكذلك نجد الصراع متمثلا بين المخرج والشخصيات الأخرى، حول ضرورة الالتزام بنص المسرحية المكتوب، وأيضا حول من غير لون كتابة اليافطة الذي كتبها باللون الأسود فغيرت، وكتبت باللون الأحمر.

ثم انتقل الصراع حول الأحلام والألوان مثل حوار الضابط، الغجرية السياسية والروائية:

" الضابط: كل الأحلام مكتوبة باللون الأحمر.

الغجرية: أنتم كاذبون... جميعكم كاذبون... خطوط القهوة لا تكذب.

السياسية: كله ممنوع...اللعنة عليهم... سمحوا بالأحلام فقط ذات الألوان الحمراء، لأن الكل يخشون الأحلام الحمراء.

الروائية: ماذا عنت تلك الضيفة بالأحلام الحمراء؟

الضابط: دعيك منها هذه سكيرة، لا تعولي على كلماتها"[٢٢٣].

وهكذا يتوالى صراع في المسرحية، حتى يتأزم ويتعقد حتى نهاية المسرحية بين الشخصيات، حيث تنتهي المسرحية ولا للأحلام.

كما نلحظ في المسرحية الصراع الداخلي والذي تمثل بين الشخصية وذاته أي ضميرها، مثل شخصية السياسية التي كانت في صراع داخلي.

بين الانصياع لأوامر الضابط أو الثورة ضده، ولكنها استطاعت في الأخير أن تثور ضده، حيث ضربته بسوطه[٢٢٤].في محاولة منها أن تذيقه ومساعديه الطبيب والعسكريان، ما كانوا يمارسونه من تعذيب في حق أبناء الوطن.

وكذلك نجد مثل هذا النوع من الصراع في شخصيات المجنون الذي قرر الانتفاض، حيث كان يحث الشخصيات الأخرى في المسرحية على النهوض والانقلاب ضد الضابط والنظام بقوله احلمي احلموا.

فالصراع في هاته المسرحية بشكل عام كان صراع أفكار وطبقات، وكذا صراع شعب مع نظام يتحكم فيه وفي أحلامه.

---

(223) – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٢٢

(224) – المصدر نفسه، ص٥٧

٤- الحوار:

هو الأداة الرئيسية في المسرحية حيث يكشف بها الكاتب عن الشخصيات و يمضي بها في الصراع ليعبر عنه و لا تتحقق حيوية الحوار إلا حين يرتبط بالشخصيات فيدل عليها فالحوار لغة الأشخاص أنفسهم، و كل تنافر بين مظهر الممثلون على المسرح و اللغة التي ينطقون بها يحدث شعورا باختلال الصورة الفنية في الذهن، فالحوار الجيد لا بد له من شروط منها :

- أن يلاءم الشخصية الناطقة به، من حيث طبيعتها وثقافتها ودورها أي واقعة الحوار.
- أن يعتمد على التركيز و البعد عن الثرثرة.

وقد تميز الحوار في مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" بلغته الفصحى.

الذي كانت بمثابة وسيلة اتصال وتفاهم، بين جميع أفراد الأمة العربية، حيث لو أنها كانت بالعامية، لكانت في نطاق إقليمي ضيق وذلك بحكم اختلاف اللهجات، فاستطاعت الفصحى أن تعبر في عمق ونفاذ عن لسان حال الشخصيات في حوار أدبي رصين.

وكان حوار المسرحية في معظمه موجزا ومركزا، كما امتاز بطبيعة الأسئلة والأجوبة، حيث عبرت الشخصيات من خلاله ما يلج بداخلها من أحاسيس ومشاعر، كما تخلل الحوار تقنية الحكي، حيث امتازت به كل من الروائية وهي تروي قصصا للشخصيات كقصة بنت السلطان[٢٢٥] وديبو وكذلك الغجرية حيث حكت هي الأخرى عن عائلتها وعن معاناتها مع التمييز بين الأولاد والبنات وعن الأحلام، هذا بالإضافة إلى أن المجنون شارك أيضا بالحكي حيث روى قصته عن أرض الماء الذي أتى منها، وعن الأحلام التي تتحقق.

كما نلاحظ أن الحوار في المسرحية تميز أيضا بطابع الأوامر، وخاصة في شخصية الضابط الذي تميز بالأمر من خلال سلطته وديكتاتوريته، مثلما يظهر في حواره مع الطبيب.

"الضابط: لا بد أن يعترف السجين بكل شيء

الطبيب: مولاي لقد فقد السجين نظره أيضا من التعذيب.

الضابط: لا ترحموه، انتزعوا الاعترافات منه.

الطبيب: ولكن كيف.

---

[225] – ينظر، سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٤٩

الضابط: بالكلابات.

الطبيب: ولكنه مات يا سيدي...."[٢٢٦].

كما نجد أن المونولوج يتخلل الحوار، ويظهر ذلك في كلام الغجرية " هناك طريق على بعد نقطة أو نقطتين أو ثلاث نقاط "[٢٢٧].

فالروائية وصفت حوار الشخصيات في المسرحية بقولها " ولكنكم هذا المساء بالذات لا تطاقون، وتثيرون حفيظتي بنقاشاتكم البيزنطية التي لا طائل منها"[٢٢٨].

ومن هنا يتبين بنا أن الشخصيات في المسرحية، وضحت عدة جوانب من شخصيتها من خلال الحوار الدائر بينها، كما أنه كان ملفها في كثير من الأحيان، حيث أنه يحمل دلالات عدة، كانت تقصدها الكاتبة من خلال الحوار، وخاصة في انتقائها للكلمات.

٥- البناء :

إن عناصر المسرحية السابقة الذكر من حوار وصراع وحدث وشخصية، هي التي تبني النص الدرامي.

حيث هدفت الكاتبة " سناء الشعلان" من خلال عناصر المسرحية إلى خلق بناء مسرحي متكامل، ساهم في نقل تصور كلي لموضوع المسرحية والقضايا التي عالجتها من خلال هاته المسرحية.

فالمسرحية عالجت قضية اجتماعية، وهذا ليس غريبا عن الكاتبة "سناء الشعلان" حيث تقول:"أنا ابنة مجتمعي بامتياز، وأجد نفسي منحازة لقضاياه وأحزانه وآلامه، وسردي كله محمل بقضايا العربي أينما كان، فأنا قلم العربي المهجر المغترب، وأنا شريكة العربي أو المحاصر أو السجين أو البطل الثائر، وأنا فرد في كل حرب أو نزوح أو لجوء، فلا غرو أن أرصد الجوع

---

[226] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٧٥

[227] – المصدر نفسه، ص ٧٨

[228] – المصدر نفسه، ص ٤٠

والفقر والحرمان والاستبداد والأمل، والرفض في المشهد العربي، ولا غرو أن أكون قيتارة لا تتوقف لكل حلم آن له أن يكون حقيقة ".[٢٢٩]

ومن هذا القول يتبين لنا، أن الكاتبة "سناء الشعلان" حاملة لقضايا مجتمعها بكل ما فيها من أحزان وآلام، وقلمها موجه كذلك لمعالجة قضايا الإنسان العربي بكل حالاته أكان أسيرا أو بطلا، وبذلك تعتبر لسان حال مجتمعها بامتياز، فهي بمثابة مرآة عاكسة لقضايا الأمة العربية بصفة عامة.

فعالجت في هاته المسرحية قضية الوطنية، والخونة وسلطة الظلم وممارسته للسياسية الاستبداد ضد من يقف في وجهه مناهضا أو ثائرا.

وكذا شرعية الأحلام، بالإضافة إلى ظاهرة التمييز بين الأولاد والإناث حيث تعتبر هاته الأخيرة خاصية تميز المجتمعات العربية بامتياز.

كما عالجت الكاتبة قضية الاختلاف في وجهات النظر بين الشخصيات في المسرحية، وأيضا صراع الطبقات، وذلك ما بدا جليا في المسرحية، خاصة بين شخصية الضابط الذي يمثل النظام.

والروائية التي تمثل لسان الشعب، والمجنون الذي يمثل أبناء الوطن المخلصين، والطبيب الذي لا يرى إلا مصلحته بالتحالف مع الضابط، والغجرية التي تمثل الضمير الذي يعارض كل شيء ليس مع الحق.

أما وحدات المسرحية الثلاث التي ظهرت في لمسرحية فتمثلت وحدة الزمان في أن كل أحداث المسرحية جرت في المساء، أي الظلام الذي كان سببه الضابط فهو من منعه على حسب تصريحه[٢٣٠].

أما وحدة المكان فكانت متنوعة حيث نلحظ المكان الذي بدأت من أحداثه المسرحية وهي الطاولة التي كان حولها الشخصيات يأكلون، أما المكان الثاني فهو خشبة المسرح أي حين كان المخرج يتناقش مع الشخصيات ثم نجد البحر الذي كان المجنون يتخيل نفسه، وكأنه جالس أمامه وهو يناجي النوارس، ثم يوجد القصر الذي مات فيه ديبو ويعيش فيه الضابط، وكذا

---

[229] – سردار زنكة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، ص ١٣٢-١٣٣

[230] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٤٠

الشارع حيث لما كانت الروائية تحكي عن قصة ديبو، بدأت " قطع الثلج تتساقط"[٢٣١]، وهذا يدل على أن الشخصيات كانت في مكان مفتوح وليس مغلق.

ثم في الفصل الثالث نجد السجن الذي فيه كل من الضابط، الطبيب، المجنون، الروائية، السياسية الغجرية جالسين فيه ثم يقولون بأنه سرداب، إلا أنهم ملتفون حول نفس الطاولة التي كانوا في الفصل الأول ملتفين حولها، وهذا ما يجعلنا نقول أنه منذ بداية المسرحية والشخصيات موجودة في تلك الزنزانة، ولكن ملابسهم في الفصل الأول كانت عادية وكذا في الفصل الثاني، أما في الفصل الثالث فكانوا يلبسون ملابس سجناء.

كما قسمت المسرحية إلى ثلاثة فصول: فكان الفصل الأول عبارة عن بداية المسرحية، ونقاط توضيحية وضعها الضابط لعدم تجاوزها.

أما الفصل الثاني فتركزت فيه الأحداث حيث تميز بمعاقبة كل من خالف القوانين.

أما الفصل الثالث فكانت الشخصيات مسجونة بسبب كرمهم ونقاشاتهم البيزنطية، وكان سجنهم من طرف جهة سرية.

رابعا: أنواع الشخصيات في المسرحية

اعتمدت الكاتبة سناء الشعلان في مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" على عدة شخصيات تنوع دورها في المسرحية بين الرئيسي والثانوي، و حتى النمطي والمركب ،كما تميزت بعدة صفات ميزتها عن غيرها من الشخوص العادية.

والشخصيات التي اعتمدت في المسرحية هي: [٢٣٢]. شخصية الضابط ،الروائية الطبيب ،المجنون ،السياسية ،الغجرية ،العسكريان ،المخرج ،المشاهد والمشاهدة ،الريفية السجين ،الجلاد ،والأربعة رجال الذين يحملون التابوت ...

١- الشخصيات الرئيسة:

وتتمثل الشخصيات الرئيسية في هاته المسرحية في كل من الغجرية ،الروائية ،الطبيب ،المجنون ،السياسية و شخصية الضابط ، حيث أن لكل شخصية منهم الأثر الفاعل في تحريك أحداث المسرحية وتطورها ،كما أننا لو نزعنا إحداها حصل خلل في

المسرحية ولهذا اعتبرناهم من ضمن الشخصيات الرئيسية في المسرحية .

---

[231] – المصدر نفسه، ص ٧٣

[232] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٨- ٩.

فالغجرية مثلا هي الشخصية الأولى التي تبتدئ بالكلام في المسرحية ، كما أننا نجدها تدخل في نقاشات وصراعات مع الشخصيات الأخرى، وكأنها دائما تعلق على أفعالها كما أن صوتها في المسرحية دائما له صدى عند الشخصيات، ولكن ما يميزها أكثر على البقية هو محادثتها مع فنجان القهوة[٢٣٣]. وكأنها ترى من خلاله ما سيحدث ، ونجدها أيضا تسرد حكايات عنها وعن حياتها التي عاشتها .

أما الروائية فنجدها في أول ظهور لها على خشبة المسرح تبدأ بصراع مع الغجرية، كما أننا تطرح عدة تساؤلات سواء على الضابط أو على الشخصيات الأخرى ، وأحيانا تحكي حكايات يتابعها الجميع بحماس ، فالروائية تمثل لسان حال الشعب الذي تعبر عن رأيه وتحمل همومه وقضاياه لتخرجها في شكل إبداعات أدبية، بالإضافة إلى أنها تظهر في الكثير من الأحيان منساقة لأوامر الضابط حالها حال الشخصيات الأخرى ، كما أنها صاحبة الدعوة على العشاء ، وأن ضيوفها هم الممثلون الباقون ، ونجدها تقول بأنها من كتبت نص المسرحية .وفي الأخير نستشف أن الروائية كان لها دور كبير في تحريك أحداث المسرحية وتطورها ولذا تعتبر شخصية رئيسية ،فمثلا لو نزعنا هاته الشخصية من المسرحية فيحدث خللا في المعنى وفي النص المسرحي ككل.

بالإضافة إلى شخصية الغجرية والروائية نجد شخصية أخرى ألا وهي شخصية الطبيب فبالرغم من أنه طبيب إلى أنه أعمى ،فهاتين الصفتين متباعدتين جدا لتتوفران في شخصية الطبيب الذي تعتمد مهنته بشكل كبير على النظر، ويظهر من خلال المسرحية بأنه متواطئ مع الضابط في أفعاله الموجهة ضد الشعب والوطن بصفة عامة ،حيث يستعمل مهنته التي من المفروض أن توجه لخدمة الشعب إلى مهنة موجهة ضد حرياته .

وهاته الشخصية يمكن اعتبارها شخصية رئيسية وفي نفس الوقت مساعدة لشخصية الضابط الذي دائما ما نشاهده ينصاع لأوامره سواء كانت على حق أو على باطل.

أما الشخصية الرئيسية الأخرى فهي شخصية المجنون ، فهيئته تشبه المجانين وكذا تصرفاته في بداية المسرحية تدل على ذلك ،ولكنه بمجرد تطور الأحداث يظهر لنا بأنه شخصية متمتعة بكمال العقل ويلقب بالمجنون لأنه ليس خائنا ومتواطئ مع العدو ،بل هو شخص عاشق ومحب لوطنه ،فهاته الشخصية تظهر لنا بأنها شخصية كانت ضحية لسلطة

---

[233] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ١٥

وسيادة النظام الديكتاتوري الذي هو أعلى منها ،حيث لا مناص لهـــا إلا أن تتبعـــه أو تـــصاب بالجنون .

وبالحديث عن الشخصيات السابقة نصل إلى الحديث عن شخصية كانت بمثابة محـــرك لأحداث المسرحية وهي شخصية السياسية ،والملاحظ في هاته الشخصية أنه بالرغم من مكانتها المرموقة في الدولة إلا أننا نجدها كذلك منصاعة للنظام العسكري الديكتاتوري والمتمثـــل فـــي سلطة الضابط ،حيث أصبحت مجرد صورة سياسية ولكنها في الأصل مثلها مثل باقي الـــشعب من بسيطهم إلى مثقفهم إلى حاكمهم كلهم مجبرون في تصرفاتهم وفي اتخاذ قراراتهم ،حيث أنه ليس لديهم الحق بأن يفكروا ويحلموا ويحققوا ذواتهم ، في ظل سيطرة جهات أعلى منهم فهـــم بذلك مسيرون لا مخيرون .

كما تظهر شخصية السياسية في كثير من الأحيان تتمرد على هاته السلطة ،خاصة لمـــا نجدها" تضرب كل من الضابط والطبيب والعسكريان"[٢٣٤]. بسوط الضابط الذي كان دائما لهم بالمرصاد ،لأن ذلك السوط كان دائما موجه لأبناء الوطن ولا يوجه أبدا لأعدائه وخونته ومـــن هنا نلاحظ أن شخصية السياسية لطالما تعرضت للتعذيب من طرف النظام الجائر وفي الأخير قُطعت أصابعها لأنها حاولت أن ترسم لوحة للحرية والأحلام.

أما الشخصية السادسة والأخيرة ضمن الشخصيات الرئيسية في المسرحية ،هي

شخصية الضابط كما يمكننا اعتبارها شخصية محورية كذلك ،حيث أن لها دور فاعـــل أكثر من الشخصيات الأخرى وتتمتع بالسلطة الكاملة في تحريك الشخصيات الباقية على حسب منهجها ونظامها، وشخصية الضابط مثالا على النظام العسكري الـــديكتاتوري الـــذي يـــتحكم بمصير الشعوب كيفما يشاء من بسيطهم إلى أعظمهم.

وهذا حال معظم البلدان العربية حيث أن هناك جهات خارجية تتحكم فيها وتقتـــل روح الإبداع وحتى مجرد التفكير في أن يتمتعوا ولو بقدر بسيط من السيادة والحرية ،فالروائيـــة إذا كتبت عن أحلامها وأحلام واقعها تعذب والسياسية إذا فكرت في رسم لوحة معبرة عن الحريـــة تقطع أصابعها ،والإنسان البسيط الذي يحب وطنه يزج به في مستشفى المجانين ويصبح يلقـــب بالمجنون، أما الطبيب الذي مهمته الأولى والأخيرة مساعدة الناس يصبح ســـببا فـــي تعـــذيبهم واعتقالهم وأسرهم بأمر من جهات خاصة ،والغجرية تبقى تلك البصارة التي تطالع في فنجانها وتستبق في الأحداث .

---

[234] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٥٦.

فهاته المسرحية تقدم صورة من صور واقع البلدان العربية المعاش ،والـــذي لا يمكـــن تغييره إلا بكلمة "لا" ، فهذه الكلمة تغير مجرى التاريخ وتحدد مصير الشعوب من التخاذل إلى السيادة الوطنية.

٢- الشخصيات الثانوية :

يوجد في المسرحية عدة شخصيات ثانوية نذكر منها شخصية المخرج[٢٣٥]. العـــسكريان ،الجندي، المشاهد والمشاهدة ،السجين ، الريفية ،الجلاد، والأربعة رجال الذين يحملون التابوت وسنذكر فيما يلي كل شخصية من هاته الشخصيات على حدا.

فنبدأ بشخصية المخرج ،حيث أن مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" تتميز عن باقي المسرحيات لأنها تحتوي على مسرحية داخل مسرحية ،حيث أن هذا النوع قلما نجده فـــي المسرحيات بشكل عام ويرجع إلى إبداع المؤلف وخبرته حتى يستطيع التحكم في هذا النوع من المسرحيات ،وهذا أيضا ما تتميز به كاتبة النص المسرحي الذي نحن بصدد دراســـته "ســـناء الشعلان" .

فالمسرحية بدأت بحوار الشخصيات مع بعضها البعض وبعد تطور أحداثها نجـــد فجـــأة المخرج يقاطعهم ويحثهم على الالتزام بنص المسرحية والكلام الوارد فيهـــا[١]، دون أن يـــأتوا بإضافات من عندهم بحيث يغيرون في النص ،وهنا تتجلى مسرحية ثانيـــة داخـــل المـــسرحية الأولى حيث يتكلم فيها الممثلون مع المخرج ،ويدخلون في نقاشات معه ومن هنا تظهر شخصية المخرج جلية متحكمة في مجريات المسرحية ،حيث يأمرهم بعدم الخروج عن سلطته وإرادتـــه ،فنجده دائما يعطي إرشاداته وذلك لتخوفه من "فساد العرض"[٢٣٦]. فيظهر بشخصية عـــصبية وكان دوره منحصرا في مشاهد قليلة في العرض المسرحي خاصة فـــي الفـــصل الأول،كمـــا نستشف أن الممثلين يزعجهم المخرج ويفسد عليهم فرصة التمتع بأدوارهم ومن الملاحـــظ أن شخصية المخرج بالرغم من كونها ثانوية إلا أن دورها مهم في المسرحية وتطور أحداثها.

أما الشخصية الثانوية الأخرى فهي شخصية العسكري وفي الحقيقة يوجد عسكريان فـــي المسرحية ويتمثل دورهما الأساسي في تنفيذ أوامر الضابط التي ينص عليها سواء كانت علـــى صواب أو على خطأ ، حيث أنه لا إرادة ولا كلام لهما على سلطة الضابط ونجد خيـــر مثـــال على ذلك عندما يأتيان بالريفية ويصلبانها على قاعدة اللافتة المكتوب عليها عبارة "بناء علـــى

---

(235) – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٩- ١٠

(236) – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٢٦

رغبة المخرج الأحلام مسموح بها" وبعد القيام بهذا الفعل يؤديان التحية العسكرية للضابط، وهذا دليل واضح على إتباع أوامره وكذا يقدمان له سوطا، فهما بمثابة أداة يحركها الضابط كيفما يشاء، كما نجدهما في مشهد آخر يفصحان عن رأيهما لا للظلم ولكنهما سرعان ما ينساقان إلى أوامر الضابط، وفي الأخير يتبين أن العسكريان ما هما سوى حارسين لزنزانة موجود فيها كل من السياسية والروائية ،الغجرية ،الضابط الطبيب والمجنون.

وكذا هو الحال بالنسبة لشخصية الجندي حيث يظهر مرة فقط في المسرحية بمثابة خادم للضابط ومهمته هي تنفيذ أوامره وكل ما يقوله "حاضر سيدي" . والآن سننتقل إلى نوع آخر من الشخصيات المساعدة وهي شخصية كل من المشاهد والمشاهدة ،حيث أن كل من يقرأ كلمة مشاهد في النص المسرحي يتبادر إلى ذهنه بأنه شخصية تشاهد العرض المسرحي مثله مثل باقي المشاهدين الموجودين في صالة العرض، ولكن هاته المسرحية بالذات جعلت المشاهد طرفا فاعلا في المسرحية ،أي أنه ساهم في العرض المسرحي من خلال تأديته لدور في المسرحية ،وذلك حين كانت الروائية تتكلم عن حلمها وتحدق في المشاهدين ثم تخصص نظراتها إلى مشاهد وتتكلم معه ،فصعد على المسرح وتبدأ في الرقص معه[٢٣٧]. وتتخيله كأنه حلمها الذي انتظرته طويلا ،ثم تستمر في الحديث معه ثم تتخيل نفسها تنجب ولدا.

ثم تتطور الأحداث ،وبذلك يكون المشاهد قد ساهم في تطور المسرحية ونجاح العرض المسرحي ،وأصبحت شخصيته غير نمطية أي لا تقتصر في مشاهدة العرض فقط ،بل في المساهمة فيه أيضا.

أما شخصية "السجين" فهو نموذج الضحية حيث أن الضابط عذبه حتى يعترف بأمور يريد الضابط أن يسمعها ولأنه لم يعترف بها فقد شدّد عليه التعذيب حتى فقد بصره ثم استخدموا معه شتى أنواع التعذيب حتى مات في الأخير، أصبح هاجسا بالنسبة للضابط يأتي إليه في المنام ويطارده ،أي نغص عليه سكينته وطمأنينته، حيث أصبحت لديه معاناة مع هاته الشخصية .

أما الريفية فهي أيضا تمثل شخصية الضحية حيث أنها تظهر في مشهد واحد فقط في بداية المسرحية، حيث يجرانها العسكريان على الأرض وهي تصرخ ثم يصلبانها على قاعدة اللافتة المكتوب أعلاها "بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها"[٢٣٨] ، وهذا دليل واضح على أنها خالفت أوامر النظام ولذا صلبت.

---

[237] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٥٢.

[238] – المصدر نفسه، ص ٢٨.

أما الجلاد فكان بمثابة المطيع لأوامر الضابط ،حيث أن اسمه يدل على مهنته التي يمارسها ألا وهي جلد الناس الخارجين عن سلطة النظام، ومما ورد في المسرحية أنه انتحر ولكن لم يذكر سبب ذلك.

وفي نهاية الفصل الثاني نلحظ دخول "أربعة رجال يلبسون الأبيض وملثمون وهم يحملون تابوت ويسيرون بتؤدة"[٢٣٩]. وكأنهم يمثلون الطاعون في المسرحية . ومن هنا نصل إلى أن الشخصيات الثانوية أو المساعدة في المسرحية كان لها دور كبير في مساعدة الشخصيات الرئيسية في إتقان دورها ، فلولا الشخصيات المساعدة لما برزت الرئيسية منها.

٣- الشخصيات النمطية :

هذا النوع من الشخصيات لا نجده متوفرا بكثرة في هاته المسرحية ،لأن الكاتبة وبقدرتها على خلق الشخصيات وجعلها متميزة بالرغم من تعددها إلى أنها لم تكن نمطية وهذا سمة من سمات الإبداع في رسم الشخصية المسرحية .

فمثلا هناك شخصيات مثل الغجرية والضابط ،الروائية والمجنون كانت يمكن أن تكون شخصيات نمطية، ولكن بذكاء منها جعلتها متحولة من طابعها النمطي إلى طابع مركب متحول لا تتوقع حدوث تصرفاته .

ومن هنا فقد جاءت الشخصيات النمطية بسبب ضرورة في النص المسرحي ليس إلا ومن أمثلتها نجد العسكريان فهما شخصيتان معروفتان بتلقيهما للأوامر وتنفيذها فقط دون استفسار أو اعتراض ،حيث أنهما في المسرحية ينفذان دائما أوامر الضابط. أما الشخصية الثانية التي تميزت بالنمطية كذلك هي شخصية "المخرج"[٢٤٠].فالمعروف عن هاته الشخصية أنها تصدر الأوامر للممثلين لكي يلتزموا بالنص المسرحي، وهذا ما فعله المخرج في هاته المسرحية كذلك وأدى به ذلك إلى أن يصبح شخصية نمطية.

وكذلك هو الحال بالنسبة لشخصية "الجلاد"[٢٤١]. ،فهي شخصية نمطية ويتمثل دورها فقط في العمل المسند إليها وهو الجلد أي جلد المساجين وتعذيبهم بأمر من الضابط .

---

(239) – المصدر نفسه، ص ٦٥.

(240) – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٢٠

(241) – المصدر نفسه، ص ٧٥

والسجين كذلك شخصية نمطية مشابهة للشخصية السابقة ،لأن كل السجناء محكومون وحرياتهم مسلوبة سواء أكانوا مسجونين بحق أو بغير حق .

٤- الشخصيات المركبة :

استخدمت الكاتبة "سناء الشعلان" في هاته المسرحية العديد من الشخصيات المركبة ،وذلك عن طريق تقنية كسر أفق التوقع ،حيث يبقى القارئ مدهوشا من أفعال الشخصية التي تكون تنحو منحا معينا في بداية المسرحية ثم يأتي حدثا ويغيرها فتصبح وكأنها نقيض الشخصية الأولى ، وهذا ما يزيد من متعة المتابعة سواء أكانت قصة أو رواية أو مسرحية،وكذا يساهم في تميزها.

وأمثلة هذا النوع من الشخصيات في المسرحية كثيرة نذكر منها شخصية السياسية حيث أنها في بداية المسرحية تظهر بشخصية هادئة وتصرفاتها موزونة ، كما اتصفت بالتردد والخوف ولكن يتغير حالها، عندما تتذكر تعذيبها بالسوط وخاصة عندما تشتاق إلى أمها وإخوتها وأحبتها وفجأة نجدها " تحمل السوط و تنهال به على الضابط و العسكريان والطبيب"[٢٤٢]. الذين كانوا سببا في معاناتها وفي معاناة الكثيرين غيرها ،وفي هذه الحالة السياسية تكسر أفق توقع المتلقي (قارئا أو مشاهدا) وذلك بالوقوف ضد من انصاعت لأوامرهم .

أما الشخصية المركبة الثانية فنجدها متمثلة في شخصية المجنون ،حيث يظهر من خلال هيئته وتصرفاته منذ بداية المسرحية على أنه مجنون ،ولكن نجده في مشهد مع الضابط وهو يحاوره حيث يصرح بأنه مجنون لأنه ليس خائنا لوطنه كما يقول بأنه عاقل أكثر منهم و يكرر كلمة عاقل ثلاث مرات وذلك لتأكيدها ،ومن هذا القول المجنون هو الآخر يكسر أفق التوقع ويصبح عاقلا ولكنه كان يتظاهر بالجنون فقط فالضابط كان سببه واتهموه بالجنون لأنه ليس خائنا، أي أن كل شخص عاشق لوطنه فهو مجنون أما الخونة فهم أشخاص عاديين .

بالإضافة إلى شخصية السياسية والمجنون نجد شخصية الضابط فإذا نظرنا إلى هيئته الخارجية نجده يشبه المهرج بمكياجه الصارخ واللامع وكذا لباسه الذي هو "مزيج من لباس المهرج واللباس العسكري"[٢٤٣]. ،ولكن تصرفاته كلها تشير إلى أنه شخص ذا سلطة ومتحكم

---

[242] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٥٦

[243] –سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٨

في الشخصيات الأخرى، وفي تحريك أحداث المسرحية ،ولكن ما يتبين لنا وفق تطور أحداث المسرحية وهو يحاور السياسية وهي تضربه بالسوط، حيث قال لها أنهم إن قالوا "لا" لما كان الضابط منهم وعليهم بل يكون منهم ومعهم وأنهم سيغيرون مجرى التاريخ وكذا تأتي الأحلام وتولد الأمنيات ،نعم تأتي الأحلام التي طول المسرحية وهم يبحثون عليها ولكنها موجودة بالإرادة وعدم التخاذل.

كما لا ننسى شخصية الطبيب حيث أنه من المتفق عليه موجه لخدمة المجتمع ولكنه هو الآخر يكسر أفق التوقع ويوجه هاته المهنة إلى خدمة النظام، والتواطؤ مع الضابط في سبيل خدمته ، ومن هنا نجد أن الشخصيات المركبة أمثلتها في المسرحية وتلك الشخصيات التي ذكرناها نماذج فقط منها .

٥- الشخصيات المعارضة:

إن المسرحية التي نحن بصدد دراستها متعددة الشخصيات حيث أن هذا التعدد كان ميزته البارزة التنوع الذي يميز كل شخصية عن سابقتها ويجعلها متفردة في البناء الدرامي ،ولهذا نجد أن هناك شخصيات تنتمي كل منها إلى نوع معين والشخصيات المعارضة نوع منها حيث نجدها في المسرحية .

وهي متمثلة في شخصية الضابط حيث يقف في وجه كل الشخصيات الأخرى ،وفي طريق تحقيق أحلامهم وكل من يتمرد على سلطته يعذبه أو يقتله ،فمثلا السياسية عندما أرادت أن ترسم لوحة للحرية قطع أصابعها، والمجنون عندما كان يحب وطنه أدخله مستشفى المجانين وأصبح مجنونا أي أنه كان سببا في جنونه[٢٤٤]. والريفية صلبت لأنها حلمت فقط ، وكذا السجين قتل لأنه لم يعترف حسب تفكير الضابط .

وكذا شخصية الطبيب وبما أنها شخصية مساعدة للضابط إلا أنها في نفس الوقت معارضة للشخصيات الأخرى، مثل شخصية السياسية الذي "قرر قطع أصابعها لضرورة طبية"[٢٤٥]. وذلك لأنها قررت أن ترسم أحلامها .

وهناك نوع ثاني من الشخصيات المعارضة في المسرحية وهي شخصية السياسية والتي تظهر بأنها معارضة للضابط والطبيب والعسكريان، ويظهر ذلك جليا لما بدأت تضربهم بالسوط

---

[244] – المصدر نفسه، ص ٦١

[245] – ينظر: سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٢٨

وتنتقد سياستهم الموجهة ضد أبناء الوطن، بغرض تحطيم أحلامهم وسلب حرياتهم حيث يوجه السوط لهم دائما ولا يوجه بتاتا للعدو.

وكذا شخصية المجنون معارضة للضابط وسلطته حيث نراه يساهم في شحذ الهمم والدعوة إلى الانقلاب وذلك بأن يحلموا ويقولوا لا في وجه كل من ظلمهم .

وفي الأخير نجد شخصية الغجرية وهي معارضة للشخصيات ككل وحتى للمجتمع الذي يفضل الذكور على البنات وناقمة على الواقع المعاش.

٦- الشخصيات الكاريكاتورية :

وتمثلت بشكل أساسي في شخصية الضابط وكما نعرف أنه شخصية مركبة تمتاز بعمقها السيكولوجي ،حيث تميز عن الشخصيات الأخرى بسلوكه ،مشاعره ،مواقفه وقوة تأثيره في مسار الفعل الدرامي .

فيظهر من خلال شكله الخارجي أن لباسه "مزيج من اللباس العسكري الرصين ولباس المهرج"[٢٤٦]. وكذلك الماكياج الصارخ واللامع الذي يضعه، فإذا تصورنا هاته الشخصية نجد أن شكله يوحي بأنه مهرج أكثر مما يوحي بأنه ضابط له سلطته وسيادته .

والمعروف عن المهرج أنه شخصية مضحكة ساخرة متعددة الصفات ومتناقضة السلوك، فشخصية الضابط تبرز من خلال التناقض والتنافر بين شكلها الخارجي ومع ما تقوم به من أفعال، وهذا ما نجده يتطابق مع شخصية الضابط أي شكله لا يتطابق مع أفعاله التي يقوم بها من ضرب بالسوط وتعذيب وقتل...

كما أنه يوجد نوع آخر من الشخصيات في المسرحية ولكنها تظهر عن طريق الحكي نذكر منها شخصية بنت السلطان التي تحكي عنها الروائية ، والتي أقسمت على ذبح كل من يتقدم لخطبتها دون أن يعرف بماذا تحلم ثم جاء حلمها الذي طالما انتظرته طويلا وكان بهيئة رجل أسمر ،ثم هذه الحكاية تظهر أن الروائية هي صاحبتها كما لو أنها كانت بنت السلطان نفسها.

أما الشخصية المحكية الثانية فهي شخصية ولد الروائية الذي أنجبته ،حيث نجدهم يتكلمون عليه كثيرا وخاصة الروائية التي دائما ما تتساءل عن مكانه وتبحث عنه .

ونجد كذلك عدة شخصيات تتكلم عنهم الغجرية والمتمثلة في أمها التي اقتادتها إلى الحقل كما أكدت عليها بضرورة العمل فيه، وكذا أخيها الذي يكبرها بأعوام ويتمتع بكافة حقوقه على

---

(246) – المصدر نفسه، ص ٠٨.

عكسها حيث حرمت من دميتها ،ومن سعد الذي أحبته لأنه لا يجب أن تلعب وتحب لأنها بنت أما أخيها فله الحق في ذلك لأنه ولد، أما شخصية والدها فظهرت متسلطة ومتحكمة في الأمور حيث كان دائما ما يضرب الغجرية لأنها تحلم وتريد تحقيق أمنياتها لأنها بنت ،فتظهر الغجرية ناقمة على هاته الأسرة والمجتمع بشكل عام .

والآن ننتقل إلى شخصية عمر الذي يتكلم عنه المجنون من خلال رفضه التام لسلطة الضابط، ويتبين لنا أن عمر هو نفسه عمر بن الخطاب ودليل ذلك استخدامه لقوله المشهور "متى استعبدتم الناس وقد ولدتهم أمهاتهم أحرارا ؟ "[٢٤٧]..

ونجد كذلك شخصية صاحب رسالة السياسية الذي طالما بعثت له الرسائل وانتظرته ولكنه لم يأتي وتظل تبحث عنه في المسرحية وتسأل الشخصيات الأخرى عن مكانه، ولكنه يتضح أنه شخصية الطبيب نفسها ويتضح ذلك بقولها أنها ستكون نور عينيه وأن أمل قدومه هو الذي جعلها صامدة في معتقلها.

ويوجد أيضا صاحبة رسائل الطبيب التي يبحث عنها هو الآخر لتكون نور عينيه حيث يقول بأنه ينتظرها حافيا على بوابة الزمن البارد ،وذلك كله من أجل الأمل في لقائها ،ويتضح لنا بأنها السياسية نفسها، ولكن الضابط هو من يقف في وجه هذا اللقاء لأن الحب والعشق ممنوع بين عبيده ولكنه خاص به وحده لأنه سلطان الزمان.

وفي الأخير نجد شخصية ديبو الذي تحكي عنه الروائية مثل شخصية شهرزاد في ألف ليلة وليلة والكل منصت إليها ومهتم حيث أنه فقير ويتيم ومريض لفظته البيوت، وكان وحده في ثلوج الليل الباردة ، ثم مات متجمدا نتيجة البرد ،ولكن ما يجعلنا نتساءل عندما قالت بمجرد موته ماتت كل البلدة ،كما أن ديبو مات في سلطنة الضابط وهذا خير دليل على أنه لا يهتم بشؤون رعيته أكانوا محتاجين أم لا لأنه يترصد الخارجين عن سلطته فقط .

---

[247] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٥٧

خامسا: أبعاد الشخصيات في المسرحية

١- شخصية الضابط:

أ- البعد الفيزيولوجي: كما نعلم أن هذا البعد يتصل بالكيان المادي للشخصية، الذي يحرك أفعالها ويحدد نظرتها للمجتمع، كما يتعلق بالتكوين الجسمي للشخصية.

والضابط على حسب ما جاء في المسرحية " رجل في منتصف الأربعينات، يلبس لباسا عسكريا هو مزيج من اللباس العسكري الرصين ولباس المهرج، وعلى عينيه مكياج صارخ ولامع، يوحي بأنه مهرج أكثر من عسكري، ويمسك سوطا يضرب به الأرض من آن لآخر"[٢٤٨] ومن هنا نجد أن الكاتبة أعطت رسما دقيقا لمظهر الشخصية الخارجي، وهذا ما سيفسر تصرفاتها وأفعالها فيما بعد.

ب- البعد السوسيولوجي: ويشمل هذا البعد الجانب الاجتماعي للشخصية، وكذا نوع حياتها الاجتماعية.

فالضابط هو شخصية عسكرية له مكانة مرموقة في الدولة، كما أنه يمثل النظام والسلطة الحاكمة فمهنته تخوله للأمر والنهي، وكذا طاعة الناس له، فدوره مهم في المجتمع.

ج- البعد السيكولوجي: إن هذا البعد يمثل الجانبين العقلي والانفعالي الوجداني، أي أنه ثمرة البعدين السابقين.

والبعد السيكولوجي في شخصية الضابط يتمثل في أنه شخصية عصبية، متسلطة وشريرة، ويظهر ذلك جليا في تحكمه في الشخصيات الأخرى، حيث يحاول بشتى الوسائل تدمير كل من يحلم أو يبدع، فهو يكبحهم عن فعل أي شيء خاصة إذا تعلق الأمر بالوقوف في وجه النظام الذي يمثله.

والملاحظ في شخصية الضابط أن هيئته الخارجية غير متطابقة مع أفعاله العدائية للشخصيات، لأن مظهره الخارجي كما سبق وقلنا هو مزيج من اللباس العسكري ولباس المهرج، إلا أنه أقرب إلى لباس المهرج، وربما كانت أفعاله شبيهة بالمهرج أكثر.

٢- شخصية الطبيب:

أ-البعد الفيزيولوجي: وتظهر شخصية الطبيب من خلال مظهرها الخارجي والمذكور في بداية المسرحية، فهو"في منتصف الأربعينيات، يلبس لباس طبيب ونظارات طبية، على

---

[248] – سناء الشعلان: دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٨.

الرغم من أنه أعمى، وكل حركاته تدل على ذلك ، وعلى أنه لا يرى أبدا، ولكنه يطالع مصدر الصوت وحسب، وعلى معطفه الطبي الأبيض الكثير من بقع الدم، هيئته تشبه هيئة الجزار أكثر مما تشبه هيئة الطبيب "[٢٤٩] وهذا الوصف الدقيق للشخصية يفيدنا كثيرا في معرفتها، وتحليل أفعالها في مواقفها التي تواجهها.

ب- البعد السوسيولوجي: ويتمثل في أن شخصية الطبيب من الطبقة المثقفة في المجتمع، فهو يتمتع بمستوى عالي من التعليم، ولكن يتبين أن مهنته هاته، مهنة شريفة موجهة لخدمة الشعب ومساعدتهم، ولكن الطبيب في هاته المسرحية يستعملها لغرض آخر، ويظهر ذلك جليا من حديثه عن السياسية " بناء على كشفنا السريري على المريض بداء الأحلام الملونة تبين أن هناك حاجة وطنية... أقصد حاجة طبية عاجلة لقطع أصابعها، لتخليصها من آلامها، ولتخليصنا من أحلامها الملونة "[٢٥٠] وهذا ما يبين تواطؤه مع الضابط أو مهنته سياسية بحتة، ويتم استغلاله من طرف الضابط والنظام بشكل عام.

ج-البعد السيكولوجي: يظهر الطبيب في بداية المسرحية على أساس أنه تابع للضابط وذلك بحكم الخوف من سلطته وحكمه الجائر، فيتبين من خلال تصرفاته أنه يخدم الوطن ويحارب الخونة، فهو الخادم المطيع للضابط، إلا أن موقفه هذا يتغير، حيث أنه يصبح يخالف رأيه، فيقول له لا، فيذكره الضابط بأنه أعمى ولا يرى غير سيده ومصلحته، ثم نجده في نهاية المسرحية يظهر بموقف مغاير تماما لمواقفه السابقة، حيث يظهر كعاشق ينتظر صاحبة الرسالة التي انتظرها طويلا وكان متأكدا بأنها ستأتي حيث يصفها بأنها ستكون نور عينيه، وتظهر بأنها السياسية ولكن الطبيب منع حبهما، لأن الحب حسب قوله ممنوع بين عبيده.

٣- شخصية المجنون:

أ-البعد الفيزيولوجي: المجنون"شاب في منتصف الثلاثينات، يلبس ملابس ممزقة، ألوانها بين حمراء وصفراء، شعره أشعث، وعلى رأسه قبعة أعياد ميلاد ملونة (طرطور)، ويضع صغاره في فمه، يصغر بها من وقت لآخر"[٢٥١] ومن هذا المهر يتبين لنا أنه شخصية يحيط بها الجنون.

---

[249] – سناء الشعلان، مسرحية دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...) ص٨.

[250] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...) ، ص٢٤

[251] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٨

ب- البعد السوسيولوجي: لم يذكر في المسرحية ما يشير إلى المجنون طبقته ومهنته، إلا أن كل الدلائل تشير إلى أنه مجنون وذلك من خلال تصرفاته وهيئته، خاصة عندما يتقافز ويضحك بشكل هستيري، ولكن يلاحظ أحيانا أنه يستخدم جنونه ليعبر به عما في ذكره، حيث يقول" المجانين دائما خطر على الأمن... أمن من؟ لا ندري "[٢٥٢].

هذا بالإضافة إلى أننا نجد يقر بأن الخونة هم من سرقوا رأسه وعقله.

وبعد تطور أحداث المسرحية يتبين لنا أنه ليس مجنون وذلك لأنه ليس خائنا، فيقول مجيبا عن الطبيب والضابط اللذين اتهماه بالخيانة والجنون" خائن أم مجنون؟ أم أنني مجنون، لأني لست خائنا، قد يكون أكثر منطقية أن يجن من يخون، وبذا أصبح عاقلا... عاقلا... عاقلا كما لم يكن أحد منكم "[٢٥٣]

ومن هذا القول نتأكد بأنه يلقب بالمجنون لأنه وفي لوطنه وليس خائنا له.

ج- البعد السيكولوجي: المجنون شخصية محبة لوطنها ناقمة على وضعها المعاش وحال وطنها، كما أنها شخصية مناهضة للديكتاتورية وجبروت السلطة الحاكمة، وذلك بتحريض الشخصيات الأخرى على الأحلام، ويظهر ذلك من خلال حديثه مع الغجرية وكذا الروائية بقوله احلمي، فيحكي للشخصيات عن أرض الماء التي جاء منها وأن السلطان هو من سرق عقله، ويردد احلمي احلموا، والجميع يردد " سنحلم، ونحلم "[٢٥٤].

وبهذا يكون قد بث في الشخصيات عدم الخوف من السلطة ومناهضتها بأحلامهم.

٤- شخصية الروائية:

أ- البعد الفيزيولوجي: ورد في بداية المسرحية أن الروائية " امرأة جميلة، تلبس ملابس حديثة، تسريحتها عصرية، وتنتعل حذاء كلاسيكيا جميلا، وتدخن السيجارة من آن إلى آخر، وتلبس نظارة شمسية"[٢٥٥]. من هذا الوصف يتبين لنا أنها امرأة متابعة للعصر، ولجمالها دور في تشكيل شخصيتها لأن كثيرا ما ينادونها الشخصيات الأخرى بالجميلة.

ب- البعد السوسيولوجي: إن للروائية مكانة خاصة في المجتمع، وذلك لأنها لسان حال مجتمعها، فتمثل قضاياه وأحزانه ومشاكله بشكل إبداعي من خلال كتاباتها التي تنبض بالحياة،

---

(252) – المصدر نفسه، ص٢٣

(253) – المصدر نفسه، ص ٣٦.

(254) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٤٣.

(255) – المصدر نفسه ، ص٨.

كما أنها تحاول معالجة تلك المشاكل قدر المستطاع، فتذهب إلى القول في المسرحية بأنها هي من كتبت نص المسرحية ولكن المخرج يخالفها الرأي بأنه هو من كتبه.

وكذلك يتضح أنها صاحبة الدعوة على العشاء وتعلل سبب ذلك بأنها تشعر بالحزن والخوف كل مساء ولهذا دعت شخصيات المسرحية على العشاء، وتظهر في بعض المشاهد وهي تروي قصص والشخصيات تستمع إليها مثل قصة بنت السلطان وديبو.

ج- البعد السيكولوجي: الروائية شخصية مركبة، حيث أنها نظهر في بداية المسرحية شخصية عصبية، ويظهر ذلك جليا في صراعها مع الغجرية حول ضيوفها أهم غرباء أم مميزون، وكذا تدخينها للسيجارة من آن لآخر يدل على أنها عصبية، كما أن أسئلتها لا تنهي مع كل الشخصيات حول معنى الأحلام السوداء والخضراء والحمراء، فكل يجيبها على حسب فكره، هذا بالإضافة إلى أن هناك أقوال تقولها ثم تدعي عدم قولها، فهي بذلك شخصية غير سوية في بعض الأحيان، إلا أننا نجدها تتكلم كثيرا عن الأحلام التي لا تتحقق، وكذا عن ولدها الذي أنجبته في المسرحية، ولكنها لا تجده فتظل تبحث عنه، فهي أسيرة عالمها الذي تقول عنه"دعوني أعود لعالمي الذي صنعته بكلماتي"[٢٥٦]، كما أن دلالة النظارات الشمسية التي ترتديها تكون تصورا واضحا على أنها لا ترى الحقيقة بوضوح، ولكن تراها على حسب تفكيرها هي فقط.

ه- شخصية السياسية:

أ- البعد الفيزيولوجي: السياسية " تلبس بذلة سفاري زيتية اللون، شعرها مبعثر، والكثير من الكدمات على وجهها، وتعرج في مشيتها، صوتها جهوري وقوي وعميق "[٢٥٧]

فمظهر الشخصية هذه يدل على أنها تعرضت للتعذيب، فربما كان سبب الكدمات على وجهها.

ب- البعد السوسيولوجي: إن السياسية لها مكانة في المجتمع وكذا في الدولة حيث تمثل الطبقة الحاكمة في الدولة، فهي تابعة للنظام، كما أن علاقتها مع الشخصيات الأخرى متنوعة، فمنها من هي مساندة له كالروائية والغجرية والمجنون، وأيضا هناك شخصيات حاقدة عليها كالضابط والطبيب والعسكريان.

---

(256) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص ٣٨.

(257) – المصدر نفسه، ص٩.

ويتبين كذلك أنها مسجونة، حيث يظهر مدى اشتياقها لوالدتها وإخوتها وأحبتها في قوله "أتمنى أن تسمحوا للنور أن يدلف ولو لمرة واحدة إلى زنزانتي المتعفنة، فقد اشتاق جسدي العاري لنور الوطن... أوغاد... أوغاد، أمي أنا اشتقت إليك، اشتقت إلى خبز الصباح، واجتماع الإخوة والأحبة ".[٢٥٨]

كما يتضح أن ديانتها مسلمة، من خلال دعائها يا رب يا جبار، وذلك حين كانت تدعو على الضابط والطبيب والعسكريان، واصفة إياهم أنهم بمثابة أعداء من أبناء الوطن.

ج- البعد السيكولوجي: تظهر السياسية ناقمة أكثر من الشخصيات الأخرى في المسرحية، وذلك عن حالتها وحالة وطنها، فتظهر متخاذلة في البداية لسلطة الضابط ولكن سرعان ما نجدها تنحى منحى آخر، حيث تهم بضرب الضابط بسوطه مع الطبيب والعسكريان، فخرجت عن صمتها الطويل، وكأنها جعلتهم يذوقون ما كانوا يفعلون بأبناء الوطن من تعذيب وإهانات كما أنهم كانوا لا يتجرئون أبدا على العدو الذي يمرح في وطنهم على هواه، لأنهم متواطئون معه، ومصالحهم معه، فلذلك كانوا لا يقفون في وجهه.

فالسياسية كانت نموذجا لأبناء الوطن الذين تعرضوا للتعذيب والاعتقال، وذلك بمجرد تفكيرها في رسم لوحة خالدة، أي أن ترسم الحرية قطعوا أصابعها لأنها تشكل خطرا عليهم.

كما أنها تقول بأن الضابط ومن والاه يغتالون الوطن بسياستهم المتبعة ونراها أيضا تشجع الشخصيات على الأحلام، بقولها " الثورة قادمة بإسكان أرض الأحلام...احلموا ولو كان الثمن أصابعي المسكينة، سأرسم أحلامكم بيدين وهميتين، سأركب صهوة خلجاتكم، سأكون أيامكم، ستكونون إيّاي، وسنطير فوق السحاب"[٢٥٩]

ومن هنا يظهر أنه و من خلال أفكارها الداعية للحرية والمناهضة للاستبداد، سببا في معاناتها، وتعذيبها، ويظهر هذا أيضا في الكدمات التي على وجهها، والتي تعد آثارا للتعذيب، كما نلاحظها تشرب من وقت لآخر وربما كان ذلك لنسيان واقعها وحالها المؤلمين.

٦- شخصية الغجرية:

أ- البعد الفيزيولوجي: تظهر شخصية الغجرية هي الأخرى موصوفة من ناحية هيئتها الخارجية حيث أنها " تلبس ملابس غجرية، كثيرة الألوان، متعددة القطع، شعرها طويل مسترسل، عليه منديل صغير جدا، أزرق اللون، تضع الكثير من مساحيق التجميل، وتلبس

---

[258] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٥٦.

[259] – المصدر السابق، ص٤٢

الكثير من الإكسسوارات (خواتم، أساور، خلخال، أقراط، قلادات)، ولا تظهر في المسرحية إلا وهي تحمل فنجان قهوة صغير، وتطالع قاعه، وتعلق على كتفها حقيبة قماشية طويلة ممتلئة "[٢٦٠].

والملاحظ من هيئة الغجرية أنها لا تختلف عن الغجريات الأخريات اللواتي عهدنهن بهذا المنظر.

ب- البعد السوسيولوجي: تظهر لنا شخصية الغجرية في المسرحية من الناحية الاجتماعية عن طريق حكيها لقصة عائلتها وكيف يميزون بين الولد والبنت، فتقول: " كنت أصغر منه عندما اقتادتني أمي إلى الحقل لأعمل، وقال لي بصراحة...قد كبرت وآن أوان العمل، حينما عدت من عملي الجديد لم أجد لعبتي الوحيدة، قالوا لي إن البنات عندما يكبرن لا يجدر بهن أن يلعبن، أما هو الذي يكبرني بأعوام ويسمى بأخي الأكبر، فكان يتمتع بكل لعبة لأنه ولد وحيلة الشب يا رب كما قالت جدتي".[٢٦١]

وتواصل حديثها عن لعبتها التي حرمت منها، وعن حبيبها سعد الذي كان بعين واحدة مثل دميتها، وذلك كله لأنها بنت، فالعشق من حق الرجال فقط أما النساء فممنوع عليهن.

كما تظهر مهنتها بأنها قارئة فنجان حيث تقول بأنها " كلما حدقت بفنجان زبون أقرأ له طالعه، اختلس النظرات لأبحث عن لعبتي وعن سعد،، ولكني لا أجدهما "[٢٦٢] كما تذكر والدها الذي كان دائما يضربها بالسوط بالرغم من صغر سنها وذلك لأنها تحلم، فالأحلام ممنوعة

ج- البعد السيكولوجي: من البعدين السابقين تظهر شخصية الغجرية شخصية مركبة ومعقدة حيث لا تستقر على حال، فتكون دائما جالسة لوحدها في المسرحية وتراقب فنجانها وكأنها تتكلم معه.

حيث تراقب خطوط القهوة في الفنجان وتستبق الأحداث، كقولها وهي حاملة الفنجان " في قاع الفنجان طريق واسعة، والله أعلم لعلها طريق فرج..... على بعد نقطة أو نقطتين أو ثلاث"[٢٦٣] كما تظهر أنها ناقمة على المجتمع وتقاليده الموجهة ضد المرأة وحريتها، حيث تقول:"أنا أكره مجتمعكم الذي يحر قلوبا، فقط لأنها قلوب نساء، ويطعمها للانتظار والأشواق،

---

(260) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يحكى إن....)، ص٩.

(261) – المصدر نفسه، ص ٥٤-٥٥

(262) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٥٥

(263) – المصدر نفسه، ص ٥٧

أنا أحلم بلعبتي بسعد... أكثير على امرأة أن تجد لعبتها القديمة؟ وحبيبها الأسمر الذي ابتلعته التقاليد القاسية؟!." [٢٦٤].

فمن خلال قولها هذا تعبر عن قضية التمييز بين الأولاد والبنات التي تتميز بها المجتمعات العربية عموما، وكذا قضية السلطة الأبوية في الأسرة، حيث يحد من حريات الأفراد.

٧- شخصية المخرج:

أ- البعد الفيزيولوجي: " يلبس ملابس عصرية سوداء، وينتعل حذاء رياضيا، شعره طويل مربوط إلى خلف ظهره، يلبس قبعة رياضية صغيرة، ويحمل رزمة أوراق يقرأ منها، تدل على أنها نص المسرحية التي تمثل"[٢٦٥]، ويظهر من لباس المخرج أنه عصري، فهو متحرر من التقاليد ولا يتبعها، كما أننا نلحظ جرأة في لباسه دلت على جرأته في كتابة المسرحية ومواجهة المجتمع.

ب- البعد السوسيولوجي: نجد المخرج في هاته المسرحية يتمتع بقدر كبير من السيادة على الشخصيات، وكذا في تنظيم أحداث المسرحية، حيث أنه يدخل في نقاشات مع الممثلين كي لا يخرجون عن سلطته، وكذا يطلق الكثير من الأوامر والإرشادات الصارمة والتي تخدم العرض المسرحي.

ج- البعد السيكولوجي: المخرج شخصية عصبية ومتسلطة، وهذا ما يلاحظ عليه في أول مشهد يظهر فيه، حيث يأمرهم بإنزال الستارة لأنه حدث خطأ فيدخل مع الممثلين في جدال حول من غير لون اليافطة، فيقول أنه كتبها باللون لأسود وهناك من غيرها وكتبها باللون الأحمر، حيث أنه يقولها بعصبية: " من غير لون هذه اليافطة اللعينة، لقد كتبتها بيدي باللون

---

(264) – المصدر نفسه، ص٥٥

(265) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٠

الأسود، فمن جعلها باللون الأحمر؟ ها؟ قولوا من فعل ذلك؟ "[٢٦٦] فقوله هذا يدل على أنه شخصية عصبية، وكذا كافة أقواله تدل على ذلك.

٨- المشاهد والمشاهدة:

أ- البعد الفيزيولوجي: كذلك تصف الكاتبة "سناء الشعلان" في بداية المسرحية، المظهر الخارجي لشخصية المشاهد وكذا المشاهدة، فتقول " المشاهد يلبس ملابس عصرية سوداء اللون، مرتب الهندام، أما المشاهدة فتلبس هي الأخرى ملابس عصرية بيضاء اللون مرتبة الهندام"[٢٦٧].

فالمشاهد والمشاهدة كلاهما يلبسان ملابس عصرية ومرتبة، ولكن ما يميزهما أن المشاهد ملابسه سوداء، والمشاهدة ملابسها بيضاء اللون.

ب- البعد السوسيولوجي: المشاهد في هاته المسرحية لا يقتصر دوره على مشاهدة العرض فقط بل المشاركة فيه أيضا، ويظهر ذلك من خلال نظرة الروائية إلى المشاهدين حيث خصصت نظرتها في مشاهد من بينهم، فتقدم إليها ويشاركها في دورها المسرحي، حيث تخيلته على أساس أنه حلمها الذي انتظرته طويلا.

أما المشاهدة فتظهر هي الأخرى مشاركة في أحداث المسرحية ولكن من خلال صوتها فقط، حيث لم تصعد على خشبة المسرح، حيث تقول من بين جمهور المشاهدين بأنها تريد أن تتحقق أحلامها، فهي مثلهم تحلم ، وهذا ما يؤكد قدرة الممثلين في إيصال فكرة المسرحية، وقدرتهم الفائقة على تجسيد تلك الأدوار.

ج- البعد السيكولوجي:تظهر شخصية المشاهد بأنها رومانسية، خاصة عند رقصه مع الروائية الذي اعتبرته حلمها الذي انتظرته طويلا، ثم يظهر قلقا وعصبيا عند ولادة الروائية، ثم يتمنى أن تلد الروائية ولدا وذلك يظهر جليا في دعائه " يا رب ولد "[٢٦٨]، كما يظهر أنه شخصية متعاطفة ومساعدة، وذلك عندما كانت الغجرية تتخيل أن والها كان يضربها بالسوط، ثم يهب لمساعدتها، فكان حضور المشاهد مقتصرا على هذين المشهدين، أما المشاهدة فتظهر أنها تأثرت بالمسرحية كثيرا، حيث أرادت أن تتحقق هي الأخرى أحلامها.

---

(266) – المصدر نفسه، ص١٩

(267) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٩.

(268) – المصدر نفسه، ص٥٤.

٩- العسكريان:

أ- البعد الفيزيولوجي: العسكريان " شابان صغيرا، يلبس كل منهما بذلة عسكرية أنيقة، شعرهما مصفف، ويلبسان على رأسيهما قبعتا أعياد ميلاد ملونة (طرطور)"[٢٦٩] فهما يظهران بنفس الهيئة في هاته المسرحية، ولكن ما يلاحظ عليهما أن بذلتهما العسكرية غير متناسقة مع مظهر قبعة أعياد الميلاد الملونة.

ب-البعد السوسيولوجي: العسكريان هما شخصيتان تابعتان للنظام، فهما بمثابة خادمان له ينقلان أوامره، حيث نراهما في الفصل الأول يدفعان الغجرية ويصلبان الريفية على قاعدة اللافتة المكتوب عليها " بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها " ثم يؤديان التحية العسكرية للضابط بعد أداء مهمتهما، وقبل أن ينسحبا يقدمان سوطا جديدا وأطول للضابط، ولكن بعد تطور أحداث المسرحية، نجد أن العسكريان في الحقيقة حارسان لزنزانة موجود فيها كل من الضابط، الروائية، السياسية، الغجرية، الطبيب والمجنون.

ج- البعد السيكولوجي: ويظهر هذا البعد في شخصية العسكريان من خلال مواقفهما المساعدة للضابط والنظام بصفة عامة، والمناوئة للشعب، حيث أن العسكري في طبيعته يخدم الوطن وشعبه، ومع تطور أحداث المسرحية نلحظ أن موقف العسكريان يتغير فيصبحان ضد الضابط، حيث يقولان بصوت واحد: " لا...لا للظلم "[٢٧٠] فتصرفهما هذا دل على انقلاب عسكري حسب قول الضابط.

وقولهما بصوت واحد " لا أحلام بعد الآن؟ "[٢٧١] في آخر المسرحية، حيث كانت بمثابة خاتمة لها، يبين السلطة الممنوحة لهما عن طريق النظام.

سادسا: التشخيص في مسرحية " دعوة على شرف اللون الأحمر"

١- شخصية الضابط:

التشخيص بالفعل:

---

(269) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٩.

(270) – المصدر نفسه، ص٥٩.

(271) – المصدر نفسه، ص ٨٣.

من أبرز عناصر التشخيص هو الفعل نفسه في المسرحية وذلك لأن جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما " كل فعل يجب أن يفسر على ضوء مزاج الشخصية المعنية ومشاعرها وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية وأفكارها وقواها التفكيرية"[٢٧٢] فالفعل هنا هو مرآة عاكسة للشخصية.

ففعل الضابط جاء ملائما لصفاته، حيث كان متحكما ومتغطرسا في تصرفاته مع الشخصيات، وأهم ما نلاحظه أنه في أول مشهد في المسرحية ظهر " وقد انتصب على قدميه، وقال بغطرسة، وهو يضرب سوطه بالأرض"[٢٧٣].

فكان هذا هو الفعل المميز للشخصية، وهو ضرب سوطه بالأرض من آن لآخر، وكذلك شخص دوره بمشيته العسكرية المتغطرسة التي تدل على شخصيته". وأيضا وهو " يجذب بقسوة شعر الروائية إلى جسده ويقول لها: يا لعينة!! ما تزالين حالمة شقية ؟"[٢٧٤] وهذا دليل آخر على قسوته ثم يتغير موقفه في الفصل الثاني وذلك لما " يستدير للمشاهدين ويقول قولوا لا مرة واحدة، قولوها فقط تذوقوا جمالها، ذوبوا سحرها تحت ألسنتكم الذاوية، لها طعم لا يتكرر فقط عندما تقال لا... تأتي الأحلام، وتولد الأمنيات".[٢٧٥]

فقال كهذا عندما كانت السياسية تضربه بالسوط، ثم ما لم يلبث أن يغير موقفه، ثم يرجع إلى تلك الشخصية العصبية المتحكمة، التي لا تعرف الرحمة، وهو يضرب بسوطه أينما اتفق وفي نهاية المسرحية نجده " يصرخ وهو يضغط على أذنيه بكفي يديه، هو في رأسي أخرجوه أخرجوه "[٢٧٦]، وهذا دليل على أن هاجس السجين الذي يلاحقه دائما، حيث أنه في مشهد آخر" يأخذ بالبكاء، والأزيز... ورأسي، لعله لم يمت بعد، انتزعوا منه كل الاعترافات"[٢٧٧]، ومن هنا نلحظ أن شخصية السجين قد تركت الأثر الواضح في الضابط، حيث أنه يكاد يجن منه.

التشخيص بالمظهر:

---

[272] – فردب ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، ص٤٦٥

[273] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٦

[274] – المصدر نفسه، ص٢٨

[275] – المصدر نفسه، ص٥٨

[276] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٧٦.

[277] – المصدر نفسه، ص٧٨.

يظهر هذا النوع من التشخيص في هيئة الضابط الخارجية كما رأينا سابقا في البعد الفيزيولوجي لهاته الشخصية، حيث جاء في بداية المسرحية وصف لهاته الشخصية فهو " رجل في منتصف الأربعينات، يلبس لباسا عسكريا، هو مزيج من اللباس العسكري الرصين ولباس المهرج، وعلى عينيه مكياج صارخ ولامع، يوحي بأنه مهرج أكثر من عسكري، ويمسك سوطا يضرب به الأرض من آن لآخر" [٢٧٨].

فهذا المظهر نجد أنه غير منسجم مع فعل الشخصية كما ظهرت تصرفاتها في المسرحية، وأظن أن العسكري والمهرج هما شخصيتان متناقضتان، وكذا المكياج الذي على عينيه يدل على أنه مهرج، ويحمل سوطا ويدل ذلك على أنه جلاد.

ومن هذا المظهر لشخصية الضابط نلحظ أنه شخصية تكتنفها العديد من التناقضات المحيطة بها.

التشخيص بالفكر:

في نص المسرحية يظهر الضابط داعيا إلى الانضباط والانصياع لأوامره، فتشخص بأفكاره ساعيا إلى السلطة والديكتاتورية، والظلم فهو من مناصري النظام المستبد، وذلك يظهر من خلال تصرفاته وطريقة تعامله مع المواقف التي تواجهه، وكذا إيديولوجيته، وكما نعرف أن شخصية الضابط عصبية، فتعامله مع الشخصيات كان وفقا لعصبيته، فنجده يقول: " بدأت أمقت هذا المخرج اللئيم، فهو يضع عليا متعتي المرة تلو الأخرى، من أجل الالتزام بنصه المسرحي اللعين "[٢٧٩]، وفي نفس المشهد ومن خلال حواره مع الطبيب، يقول أن حلمه أن يعذب المخرج لأنه دائما ما يخرج عن طاعته وهذا يعبر عن سياسته التي ينتهجها، أي أن يعذب كل شخص خارج عن سيطرته وطاعته فهو بذلك الأمر الناهي في المسرحية ككل وهو صانع الظلام في المسرحية، كما يقر بأنه وفي للوطن، وسياسته هي في سبيل خدمة الوطن ولإشاعة الأمن فيه، وأنه سيبقى خادما لقدمي الانقلاب الشريفتين.

والملاحظ أيضا أن كاتم أسرار الضابط تتجلى في شخصية الطبيب حيث أنه يوافقه في جميع تصرفاته، كما أنه يظهر بأنه خادمه المطيع، حيث يتجلى ذلك في قول الضابط مع الطبيب "أنت أعمى، لا ترى غير مصلحتك، لا ترى غير سيدك، لا ترى غيري..".[٢٨٠]

---

[278] – المصدر نفسه، ص٨.

[279] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٢٦.

[280] – المصدر نفسه، ص٥٩.

أما المناجاة الذاتية فتظهر عندما يتكلم الضابط عن الانقلاب، وكانت جميع الشخصيات مصابة بالهلع، بسبب ذكر الطاعون، فيقول" هذه إشاعة حقيرة، إنها حرب نفسية، الانقلاب لن يكون، سيبقى سيد الشمس في قبته العاجية، وسأبقى خادما لقدميه الشريفتين"[٢٨١] وهذا ما يؤكد أيضا أنه ضد الانقلاب.

التشخيص بالرأي:

تتكشف شخصية الضابط أيضا من خلال آراء الشخصيات الأخرى عليها، حيث نجد المجنون يقول أن "الأحلام ممنوعة بقرار عسكري "[٢٨٢]، وهو يقصد بكلامه هذا الضابط الذي يمثل النظام العسكري، ونجد المجنون في مشهد آخر وهو يصفق ويهلل، لما كانت السياسية تسيط كل من الضابط والعسكريان والطبيب ويقول" ضرب الظالم بسوطه"[٢٨٣]، والظالم هنا قصده الضابط، ويضيف المجنون ويصفه نمرود الجبار، كما تصفه السياسية بأنه العدو الذي هو من أبناء الوطن.

ومن هنا نخلص إلى القول بأن كل الشخصيات متفقة على أن شخصية الضابط شخصية متسلطة ومتحكمة فيهم.

التشخيص بالكلام:

يظهر كلام الضابط معبرا عن شخصيته وفكره، حيث نجده يلقي الأوامر كثيرا، وعصبي، مثل قوله:" الليلة مثل كل الليالي؟ كل شيء ممنوع... ممنوع "[٢٨٤]، ونجده أيضا يعطي تلك الأوامر وذلك لخدمة المصلحة الوطنية، حيث نجده يتكلم بنبرة رسمية عن السياسية بقوله "لضرورة وطنية وطيبة ستقطع أصابعها"[٢٨٥].

كما يبين سلطته المتناهية، وذلك في حديثه مع المجنون حيث يقول بنبرة عصبية " سأقتل البحر أيضا سأقتلكم جميعا".[٢٨٦]

---

(281) – المصدر نفسه، ص٦٠.

(282) – المصدر نفسه، ص١٦.

(283) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...) ص٥٦.

(284) – المصدر نفسه، ص١٧

(285) – المصدر نفسه، ص٢٨.

(286) – المصدر نفسه، ص٦٣.

ويظهر في مشهد آخر بأن كل تصرفاته موجهة لخدمة الوطن ويقول " سنبقى يا أبنائي على عهد الوطن، ويبقى الأمل وشائج وعرى موصولة تشد قلوبنا إلى الغد الصاعد"[٢٨٧].

ومن هذا الكلام تظهر وطنيته أكثر، هذا بالإضافة إلى الكثير من الكلام الذي يبين شخصية الضابط ويوضحها أكثر.

ومن هنا نخلص إلى القول بأن الأساليب السابقة للتشخيص ساهمت في كشف شخصية الضابط وإزالة اللبس الذي كان يكتنفها في بداية المسرحية.

٢- شخصية الطبيب:

التشخيص بالفعل:

إن معظم الأفعال الصادرة عن الطبيب تدل على أنها شخصية متخاذلة وتابعة للضابط، حيث يظهر وكأنه يقرأ من ورقة بلغة رسمية، فيقول:" بناء على كشفنا السريري على المريضة بداء الأحلام الملونة تبين أن هناك حاجة وطنية أقصد حاجة طبية عاجلة لقطع أصابعها لتخليصها من آلامها ولتخليصنا من أحلامها الملونة" [٢٨٨].

وهذا القول يبين لنا أن الطبيب قد قطع أصابع السياسية ليس لأنها مريضة، بل لأنها تريد أن ترسم لوحة للحرية وبذلك تناهض الظلم والاستبداد، فهو يستخدم مهنته للقضاء على الإبداع، ولمناهضة مناوئي السلطة، حيث يقر بأنه سيقطع رقاب كل الخونة وذلك لضرورة طبية، والخونة بالنسبة إليه هم الحالمون، لأنه يقول " كلهم خونة، كل من يحلم خائن... " [٢٨٩].

ثم نراه في مشهد آخر مع المجنون والسياسية والروائية برقص الدبكة الشعبية على أهازيج غنائهم، تحيا الأمة العربية.[٢٩٠]

التشخيص بالمظهر:

كان للزي المسرحي الأثر الواضح في شخصية الطبيب، حيث يظهر في بداية المسرحية أنه " في منتصف الأربعينيات، يلبس لباس طبيب، ونظارات طبية، على الرغم من أنه أعمى، وكل حركاته تدل على ذلك، وعلى أنه لا يرى أبدا، ولكنه يطالع مصدر الصوت

---

(287) – المصدر نفسه، ص٣٤.

(288) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٢٤.

(289) – المصدر نفسه، ص٢٩.

(290) – ينظر: المصدر نفسه، ص٣٤.

فحسب، وعلى معطفه الطبي الأبيض الكثير من بقع الدم، هيئته تشبه هيئة الجزار أكثر مما تشله هيئة الطبيب"[٢٩١].

بالإضافة إلى هذا الوصف الدقيق لشخصية الطبيب أي هيئة نجده في المسرحية يتحدث عن الأحلام التي ضللت الطريق، فيقول ربما كانت عمياء مثله، فهذا الطبيب هيئته في البداية تشبه الطبيب ثم يتحول إلى سفاك دماء، وهذا ما يدل على أن هيئته تشبه هيئة الجزار أكثر، لأننا نجده في المسرحية يهدد بتقطيع رؤوس وكذا أصابع الخونة المخالفين للنظام، كما فعل مع السياسية.

التشخيص بالفكر:

شخصية الطبيب في المسرحية متواطئة مع الضابط، وذلك يظهر من خلال تصرفاته وأفعاله، فنجده يلقبه بمولاي وذلك عندما كلمه عن الجلاد الذي انتحر.

فالطبيب في المسرحية، تصرفاته منطلقة من حرصه على الأمن القومي، والحفاظ على الوحدة القومية،ولرغبة جهة مسؤولة ومجهولة، قرر إلغاء السماح بالأحلام وتفعيل تحريمها، فيجاريه الضابط في قراراته ويوافقه الرأي من خلال توقيعه في الهواء على البلاغ الرسمي الذي يقرأه ويقول أوافق ويجرى اللازم.

ثم بعد الظلم والاستبداد والتخاذل للنظام الذي كان فيه يتبدل موقفه في المسرحية ويقول بأنه يرى بقلبه" الذي آن لعيونه أن تبصر؟ أرى شمسا في البعيد وأرى الطاعون"[٢٩٢]، وفي هذا القول بالذات نجد فيه استباق للأحداث لأنه يرى الطاعون وكذلك يرى الشمس فهي دلالة على الحرية.

كما أنه يصف حالته وهو ينتظر صاحبة الرسالة التي تظهر بأنها السياسية ويقول " ما زلت أنتظرها على بوابة الزمن الباردة "[٢٩٣]، وهو متأكد بأنها ستأتي لكي تكون نور عينيه.

ويتمثل حديثه الجانبي مع شخصية الضابط حيث يهمس إلى الضابط بقوله " إنه عشاء لتوقيع اتفاقية تعاون "[٢٩٤]، ثم يهمس إليه من جديد لكي يخبره بأن المجنون إرهابي.

---

(291) – المصدرنفسه، ص٨.

(292) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٦٠.

(293) – المصدر نفسه، ص٧١.

ومن هنا تظهر شخصية الطبيب أنها شخصية غير مستقرة في مبادئها وأفكارها، ففي بداية المسرحية يظهر تابعا للضابط، ولما يحث المجنون الشخصيات على الحلم، يتبدل رأيه ويقول لا للظلم والاستبداد ثم نهاية المسرحية يرجع إلى ما كان عليه من ظلم وتعذيب واستبداد.

التشخيص بالرأي:

تشخص الطبيب كذلك من أراء الشخصيات حوله وأيضا من خلال كلامهم عنه، حيث أن المجنون يصفه بالمنافق الكبير، وأنه لن يدعوه للعشاء.

وكذا قول الضابط عنه بأنه أعمى ولا يرى غير مصلحته وسيده، حيث أمر الضابط الجنود بأن يزجوه في السجن، كما يظهر أنه صاحب الرسائل التي كانت تبعث إلى السياسية، حيث قالت بأنه سينتظرها لتضيء عينيه.

التشخيص بالكلام:

جاء تشخيص الطبيب بكلامه مطابقا لشخصيته، حيث أنه يعتبر مشاركا للضابط في أفعاله، وفي خدمة مصلحة الوطن، فيقول بصوت مرتفع ورتيب لضرورة وطنية، فمثلا حين قطع السياسية أصابعها قال لضرورة وطنية ثم قال أقصد لضرورة طبية.

كما أن الملاحظ في المسرحية، نجد الطبيب في كثير من الأحيان وكأنه يقرأ من ورقة وهمية بصيغة إذاعية رصينة مثل قوله " جاءنا البلاغ التالي، صرح مصدر أمني مسؤول رفيع المستوى إن عيون الوطن الساهرة على حمايته استطاعت أن تلقي القبض على إرهابي كبير يدعي الجنون..."[٢٩٥].

وفي بلاغ آخر وعند قراءته نجد أن كلامه يصدر مضخما وكأنه صوت يأتي عبر مكبر الصوت، مع مرافقة الموسيقى العسكرية له قبل وبعد قراءة البلاغ.

ومن هنا نلاحظ من كلامه أنه مبعوث من قبل جهات رسمية مسؤولة لكي يطبق أحكامها وقوانينها.

٣- شخصية المجنون:

التشخيص بالفعل:

ويظهر هذا النوع من التشخيص من خلال تصرفات المجنون التي تعبر عن شخصيته، حيث نجده في بداية المسرحية يتقافز ويضحك بشكل هستيري، ويقول بأن الأحلام ممنوعة

---

(294) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...) ، ص٣٨.

(295) – المصدر نفسه، ص٣٧.

بقرار عسكري، ثم نجده يضرب على قفا الروائية ويغمزها غمزة ذات معنى ويقول لها "كل شيء مطلوب"[٢٩٦]، ثم نشاهده مع الطبيب والسياسية والروائية يرقصون الدبكة الشعبية على غنائهم "تحيا الأمة العربية"[٢٩٧]، ولما كان يحكي للشخصيات على أنه أتى من أرض الماء وأن السلطان سرق عقله ثم أصبح يردد احلمي احلموا، فينزلق في حوض ماء صغير، وينكفئ على وجهه.

فشخصية المجنون بهذه الأفعال وغيرها شخص الدور بشكل رائع، أي ساهم بأفعاله وأفكاره في إيقاظ ضمائر الشخصيات المسرحية، وعدم التخاذل للنظام الجائر الذي يمنع حتى الأحلام.

التشخيص بالمظهر:

المجنون هو" شاب في منتصف الثلاثينات، يلبس ملابس ممزقة، ألوانها بين حمراء وصفراء، شعره أشعث، وعلى رأسه قبعة أعياد ميلاد ملونة (طرطور)، ويضع صغاره في فمه، يصغر بها من وقت لآخر"[٢٩٨].

إن هيئته تدل على أنه مجنون، بدءا من لباسه إلى شعره الأشعث، إلى القبعة التي يرتديها، كما يتضح بأنه مشرد كذلك.

ومن هنا زيه المسرحي إضافة إلى الإكسسوارات التي يرتديها من القبعة والصفارة ساهمت في إعطاء تصور عام لشخصية المجنون، وكذا عن أفكاره وعلى أن لا عقل له، لأنه لو كان له عقل لما كانت هيئته هكذا.

التشخيص بالفكر:

عندما يصعد المخرج على خشبة المسرح يظهر المجنون بشخصية مختلفة وهادئة أي شخصيته الحقيقية، حيث يقول" هل ستكملون هذه المسرحية اللعينة ذات الأنوار المعتمة، والحضور المخيف أم أنكم ستؤجلون العرض إلى فيما بعد "[٢٩٩] وهذا يدل على أنه مستاء من هاته المسرحية التي لم تعجبه على ما أظن.

---

(296) – سناء الشعلان ، دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٢٦

(297) – المصدر نفسه، ص٣٤

(298) – المصدر نفسه، ص٩

(299) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٩.

ثم في مشهد آخر نجده يتكلم مع المشاهدين ويقول لهم بأنه يستطيع أن يقرأ أفكارهم، وبأنهم يحلمون بالأحلام الملونة، ثم يقر بأنه " لضرورة وطنية سرقوا عقله"[٣٠٠]، ويقول عنهم بأنهم خونه ولصوص كلهم سرقوا عقله، ثم نجده يكسر أفق التوقع ويظهر بأنه ليس مجنونا، ويظهر ذلك جليا في قوله" خائن أم مجنون؟ أم أنني مجنون، لأني لست خائنا؟ قد يكون أكثر منطقية أن يجن من يخون، وبذا أصبح عاقلا...عاقلا...عاقلا كما لم يكن أحد منكم"[٣٠١].

ونجده في مشهد آخر يحذر الشخصيات بأن لا يكونوا كالذباب في كأس دبق، لأن كل كلمة يقولونها محسوبة عليهم.

كما أنه يحرض الشخصيات الأخرى على الأحلام ومناهضة الظلم والاستبداد.

التشخيص بالرأي:

هناك عدة شخصيات تكلمت عن المجنون وأبدت رأيها فيه، نذكر منها الطبيب الذي يناديه بالمجنون، حيث أن الطبيب قرأ من بلاغ يتكلم فيه عن إرهابي يدعي الجنون، يروج للأحلام التي تهدد الأمة وكذا أمن حلفائهم، فهو يقصد بذلك المجنون، ثم يصفه الطبيب عندما يتكلم مع الضابط على العشاء ويقول عنه: " إنه إرهابي؟ "[٣٠٢] وسيقبض عليه في الليلة القادمة كي لا يزعج الضابط بحثالة كالمجنون.

فمن هنا نرى أن المجنون والطبيب شخصيتان متعارضتان، لا تطيق إحداهما الأخرى.

التشخيص بالكلام:

تظهر شخصية المجنون من خلال في بداية المسرحية على أنه ليس عاقل، حيث يتقافز ويضحك هستيري، ثم لما يأتي المخرج يتكلم بنبرة جدية لا تدل على أنه مجنون، ولما يندمج في شخصية المجنون تكثر قهقهته على آراء الشخصيات.

فالمجنون بتقمصه هاته الشخصية ينحو لها منحيين منحى شخص ليس عاقل وآخر عاقل.

٤- شخصية الروائية:

التشخيص بالفعل:

---

(300) – المصدر نفسه، ص٣٠.

(301) – المصدر نفسه، ص٣٦.

(302) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٣٩

تظهر شخصية الروائية في هاته المسرحية من خلال أفعالها التي أدتها، حيث أنها في بداية المسرحية تضرب الأرض بالشوكة والسكين اللتين تأكل بهما، وذلك لأنها تخالف رأي الغجرية بأن تلك الليلة لن تتكرر، كما أنه تنعتها بالكاذبة، وهذا دليل على أنها شخصية عصبية.

ونراها هي والسياسية تضربان بالسوط، وتصران وتسألان عن الأحلام الحمراء التي استبدلت بالدماء الحمراء، وفي مشهد آخر نراها ترقص الدبكة الشعبية مع المجنون والسياسية والطبيب، هذا بالإضافة إلى رقصتها مع المشاهد لدقيقتين حيث تصف رقصتها معه بقولها:" وعندما يقف قبالتي، سأخطو أنا الخطة الأخيرة نحوه، سيتناولني بيديه اللتين ستطوقان خصري النحيل، وتدفعانني إلى حضنه في رقصة أبدية لا تعرف نهاية، عندها سأرخي رأسي المضني على كتفه، وتبدأ رقصة الحياة، بالتحديد رقصتنا نحن"[٣٠٣]، وفي أثناء تلك الرقصة يحين موعد المخاض، وتبدأ في الصراخ وكأنها ستلد حقا، وفي مشهد آخر" تقف وقفة وكأنها مثبتة في الأرض، ويداها غصنا شجرة "[٣٠٤]، وكأنها تحولت من آلهة إلى شجرة نور، فالشجرة معروفة بأن الناس ينتفعون منها، وكذلك الأمر بالنسبة للنور.

وفي نهاية المسرحية تجد الروائية تطرق على جدار متخيل وتقول أخرجوني من هنا، هي والشخصيات الأخرى في المسرحية.

التشخيص بالمظهر:

الروائية " امرأة جميلة، تلبس ملابس حديثة، تسريحتها عصرية، وتنتعل حذاء كلاسيكيا جميلا، وتدخن السيجارة من آن إلى آخر، وتلبس نظارة شمسية "[٣٠٥] ومن مظهرها هذا نجد أن ملابسها تدل على حداثتها ومعاصرتها، كما أن أنها محافظة كلاسيكية وذل من خلال حذائها الذي تنتعله أي أنها مواكبة للتطورات الحاصلة دون التخلي عن مبادئها وقيمها، أما السيجارة التي تدخنها فتدل على عصبيتها، وعدم تقبلها للأمور بشكل هادئ، أو متفاهم، أما النظارة الشمسية فتحيلنا إلى أنها لا ترى الحقيقة بشكل كامل بل تراها من وجهة نظرها الخاصة فقط.

---

(303) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٥٢

(304) – المصدر نفسه، ص٧٧

(305) – المصدر نفسه، ص٨

التشخيص بالفكر:

أفكار الروائية متداخلة مع بعضها البعض، خاصة وأننا نراها دائما تسأل عن الأحلام وعن قصد الشخصيات لها، إلا أنها لا تقتنع بكلامهم عنها، فتجيبهم بسخرية كلهم كاذبون، كلهم كاذبون، ولا تعترف بقيمة الألوان الخاصة بالأحلام.

كما أنها تظهر متعصبة بفكرها أيضا ويتمثل ذلك في قولها " هذا ما ينقصنا؟ أن يتمرد المجانين على إرادتي؟ "[٣٠٦]. ونجدها تتكلم في مشهد آخر عن ضيوفها فتقول بأنهم أغراب عنها ولا تعرفهم، إلا أنها تجزم بأنهم ليسوا خونة، كما تؤكد بأنها لا تعرفهم حيث تقول ذلك بانفعال وكأنها في حالة من الهستيريا " وأنا ماذا عني؟ ماذا عنكم؟ أنا لا أعرفكم، بل لا أعرف نفسي، من أين أتيتم؟ أنتم عالقون معي؟ أم أنا عالقة معكم؟ لماذا يحدث هذا في كل ليلة؟ أنا دعوتكم فقط على العشاء "[٣٠٧]،فمن هذا القول يتبين أن شخصية الروائية انفعالية، وغير متوازنة وكأن أحداث المسرحية أثرت فيها بشكل كبير، وساهمت في تردي حالتها إلى الأسوأ، كما يتضح بأنها صاحبة الدعوة على العشاء، ومن عادتها التواجد مع تلك الشخصيات، إلا أنهم في تلك الليلة بالات كانوا على غير عادتهم المألوفة، كما تؤكد بأنها صنعت عالمها بكلماتها لكي تبتعد عن واقعها المرير، هذا بالإضافة إلى أنها تعلل سبب الدعوة التي كانت في المساء بالتحديد، لأنها تشعر بالحزن والخوف كل مساء، فالمساء عادة هو وقت ظهور الظالمين والحوادث خاصة إذا تعلق الأمر بالإرهاب، الذي يصبح الظلام هو وقته المفضل لنشر الفساد والقهر وكل مظاهر العنف المريرة في حق الأبرياء، وينجلي بانجلاء الظلام أي مع الفجر حيث يصبح للحقيقة مكان وسلطة.

التشخيص بالرأي:

كانت هناك عدة آراء من شخصيات المسرحية حول الروائية نذكر منها، قول الضابط عنها" يا لعينة !! أما تزالين حالمة شقية؟"[٣٠٨]، فالضابط هنا يصفها باللعينة، وذلك فقط لأنها

---

(306) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٩.

(307) – المصدر نفسه، ص٣٨.

(308) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٢٨.

تحلم فممنوع الحلم حسب رأيه، ثم نراه يتكلم عنها بشكل آخر، حيث يقول " الجميلات دائما مدعوات"[٣٠٩] فيقول ذلك بنبرة ذات مغزى، وهنا يقر بأن للجمال دائما مكان وأهمية في المجتمع، ثم يلقبها بـــ "شهرزاد" ويتخيل نفسه وكأنه " شهريار" زمانه، فيطبق حكاية ألف ليلة وليلة في المسرحية، وذلك لما كانت الروائية تحكي عن قصة ديبو ثم صمتت بسبب أصوات أجراس الكنائس والمآذن، أي كان وقت الفجر، فقال لها الضابط أنها إذا انتهت القصة ستموت، ثم يأمر بقتل المرأة اللعينة إشارة لها.

إلا أن هناك رأي لم يذكر صاحبه في المسرحية، وذلك عندما كانت الروائية تتكلم عنه " قال إني أشبه حكاية ساحرة، قال إني آلهة أورقت وأزهرت، قال إني آلهة تحولت إلى شجرة نور"[٣١٠] حيث شبهها بالحكاية الساهرة والآلهة، فتحولت تلك الآلهة إلى شجرة نور، فالشجرة معروفة بمنافعها على الكائنات الحية سواء إنسان أو حيوان، وكذلك الأمر بالنسبة للنور الذي هو الآخر منافعه لا تعد ولا تحصى فهو مصدر للضوء الذي نكون بحاجة إليه دائما في الظلام لكي نستدل به على الطريق الصحيح.

التشخيص بالكلام:

كلام الروائية في المسرحية جاء مطابقا لشخصيتها العصبية والانفعالية، حيث نجدها تتكلم بانفعال عن الأحلام وبأنها ممنوعة في كل ليلة، ثم نلحظها تتكلم بتعال عن ضيوفها وتصرح بأنهم ضيوفها كل ليلة، أي أنهم ليسوا غرباء حيث تقول ذلك بحزن وشرود " بل هم غرباء.. مثل ضيوف كل ليلة، لا يجلس إلى طاولتي إلا الغرباء "[٣١١].

وهنا نجدها تقول عنهم أنهم غرباء، فهي متناقضة أحيانا، وها دلالة على أنها شخصية متعصبة وحزينة، وكأن أوضاعها التي تعيشها هي التي تتحكم فيها، وكل هذا يظهر في كلامها الذي يتراوح بين القلق والانفعال وأحيانا السخرية من الضابط، إلى الصراخ بهستيرية عندما تشاهد منظر أصابع السياسية وهي مقطوعة، وهذا دليل على رعب المشهد.

وفي مشهد آخر نجدها سعيدة وذلك عند مجيء حلمها إليها والذي انتظرته طويلا، فما تلبث حتى تتحول سعادتها إلى صراخ لآلام الولادة، والتي كانت تشعر بها، فالروائية كانت شخصية عصبية متقلبة المزاج، ويبدو ذلك جليا من خلال كلامها.

---

(309) – المصدر نفسه، ص٧٠.

(310) – المصدر نفسه، ص٧٧.

(311) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٦.

٥- شخصية السياسية:

التشخيص بالفعل:

السياسية شخصية كان لها دور بارز في المسرحية وذلك من خلال أفعالها التي أدتها ونذكر منها، لما شاهدت الشاشة المعروض فيها صور التعذيب والمعتقلات والدماء، انزلقت أرضا بهستيرية وهي تقول اعتقال تعذيب، لا ليس من جديد، ثم نجدها تصرخ هي والروائية على وقع السوط وتسألان عن الأحلام فيقولان بأنها لا توجد غير الدماء الحمراء، ثم نجدها أكثر جرأة لما حملت سوط الضابط وبدأت تضربه مع الطبيب والعسكريان، دلالة على ثورتها ضد الظلم والاستبداد، فأرادت من خلال هذا الفعل أن تذيقهم ولو قليلا مما كانوا يفعلونه ضد أبناء الوطن من ضربهم بالسوط، وكذا تعذيبهم وأسرهم، وذلك كله باسم الوطن الذي أصبح مرتعا للخونة فيعبثون فيه فسادا، وفي مشهد آخر نجدها ترقص الدبكة الشعبية مع الروائية والمجنون الطبيب، ثم نجدها تشرب كثيرا من الشراب الأحمر الذي كان فوق الطاولة، وتقول كله ممنوع، يا لهم من أوغاد وهذا دلالة على مرارة ما تعيشه من ظلم وقهر واستبداد.

التشخيص بالمظهر:

تظهر السياسية في المسرحية وهي" تلبس بذلة سفاري زيتية اللون، شعرها مبعثر، والكثير من الكدمات على وجهها، وتعرج في مشيتها، صوتها جهوري وقوي وعميق"[٣١٢]، من خلال هاته الهيئة يتبين لنا أن بذلتها تدل على تنقلها الدائم وشعرها يدل على حالتها بأنها مبعثرة مثله، أما الكدمات التي على وجهها، والعرج في مشيتها فيدل بصفة خاصة على تعرضها للتعذيب من قبل، فهي آثار للتعذيب، أما صوتها فيعبر عن ضميرها الحي اليقظ، لأنه جهوري قوي وعميق، وهذه صفات لا تتوفر إلا في شخص له إدراك وعمق واضح في تحليل الأمور وكذا في التفكير.

التشخيص بالفكر:

أفكار السياسية جد متميزة عن الشخصيات الأخرى، فنجدها تتحدث بصراحة عن فكرها وعن ما يجول بخاطرها، دون أن تتوارى أو تكون متخاذلة، فنراها تتكلم مع الضابط عن سياسته المدمرة بقولها أنتم يا سادة تغتالون الوطن، ثم نجدها توضح له الخونة و أنواعهم فتقول بأن هناك خونة للوطن، يسمونهم الخونة، وهناك خونة للعدو ويسمونهم أبطالا وطنيين، ولما

---

[312] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٩.

تشاهد شاشة التعذيب والمعتقلات والقتلى تقول اعتقال وتعذيب لا ليس من جديد وهذا دليل واضح على أنها تعرضت للتعذيب من قبل، فلذلك تذكرته ولا ترد أن تعايش الحدث من جديد، ثم نجدها لا تريد الأحلام بل تريد ألوانا لكي ترسم تلك الأحلام، وكذا رسم لوحة للحرية ومن كلامها هذا يقرر كل من الضابط والطبيب تقطيع أصابعها، إلا أننا نراها مرتعبة، وتقول لهم لا تقطعوا أصابعي، تبا للأحلام تبا لكم، فنجدها هنا تعدل عن فكرة الأحلام التي أدت إلى تقطيع أصابعها.

ثم نراها في مشهد آخر تثور حول وضعها وكذا الظلم والاستبداد بضرب الضابط بسوطه مع الطبيب والعسكريان، فهي بذلك تظهر غير متخاذلة للاستبداد والقهر.

التشخيص بالرأي:

كثر حديث الشخصيات عن السياسية وعن شخصيتها، حيث نجد كل من الضابط والروائية والطبيب يتكلمون عنها، فنذكر من هذا الحوار ما يلي:

" الروائية: ماذا تعني تلك الضيقة بالأحلام الحمراء؟.

الضابط: دعيك منها هذه سكرتيرة، لا تعولي على كلماتها.

الروائية: ماذا عنت بالأحلام ذات اللون الأحمر؟ .

الطبيب: مسكينة عندها عمى ألوان، هي تعني بالتأكيد أحلام ذات لون أخضر.

الروائية: هي من قالت...

الطبيب: هي مجنونة وهي خطر على أمننا الوطني"[٣١٣].

فمن هنا نرى الآراء المختلفة حول السياسية، فالروائية تنعتها بالضيفة وكأنها لا تعرفها، أما الضابط فيلقبها بالسكيرة، وأن لا أهمية لها، أما الطبيب فيصفها بالمسكينة لأن عندها عمى ألوان، وهي مجنونة لأنها تحب وطنها، فلقبها مثل المجنون الذي يحب وطنه وليس خائنا، وبأنها خطر على الأمن الوطني لأنها تنشر الأحلام التي تثور بسببها الدهماء الحمقاء على حسب قول الضابط، وهذا ما يتعارض مع نظامهم الجائر.

التشخيص بالكلام:

السياسية تظهر من خلال صوتها الجهوري القوي والعميق، وتلك صفات تتوفر في شخصية لها القدرة على التأثير في مجملها، فصوتها الجهوري دلالة على لفت الأنظار إليها

---

[313] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٢٩.

وذلك لتميزه، أما قوته فتدل على قوة شخصيتها، لأن الشخصية الضعيفة لا تمتلك صوتا قويا... أما عمق صوتها فدلالة على عمق أفكارها وليس على سطحيتها.

ونجدها في المسرحية تشحذ الهمم بقولها: " إنهم يخشون غضب الحالمين، الثورة قادمة يا سكان أرض الأحلام... احلموا ولو كان الثمن أصابعي المسكينة، سأرسم أحلامكم بيدين وهميتين، سأركب صهوة خلجاتكم، سأكون أيامكم، ستكونون إياي، وسنطير فوق السحاب"[٣١٤]. فكلام السياسية عن الأحلام ساهم بشكل كبير في معارضة الظلم والاستبداد.

ومن هنا نخلص إلى القول بأن السياسية متميزة عن باقي شخصيات المسرحية وذلك من خلال أفكارها وأفعالها وكلامها.

٦- شخصية الغجرية:

التشخيص بالفعل:

تظهر الغجرية في المسرحية وبعد الكشف عن الشاشة التي تعرض صور التعذيب والمعتقلات والقتلى مرفوقة بالموسيقى الحزينة والعسكرية على خشبة المسرح، فترقص الغجرية رقصة ذبيحة تدل على خوفها وقلعتها من تلك الصور، وكأنها عايشت تلك الأحداث من قبل، وفي نفس المشهد نلحظ الممثلون مستلقون على خشبة المسرح دون حراك وكأنهم مدهوشين من تلك الصور، أما في مشهد آخر فنجد صراخها يتعالى، وتتكور على الأرض كمن تضرب بسوط حقا، ولما يقترب المجنون والمشاهد منه لكي يساعداها على النهوض تستمر في زحفها المتعب والصراخ وتقول لا ابتعدوا عني أنا أكره السوط، والملاحظ في هذا الدور الذي شخصته الغجرية بشكل رائع، حيث كانت تضرب بحق بالسوط، لا أنها تتخيل.

التشخيص بالمظهر:

في بداية المسرحية نجد وصف هيئة الغجرية، حيث أنها " تلبس ملابس غجرية، كثيرة الألوان، متعددة القطع، شعرها طويل مسترسل، عليه منديل صغير جدا، أزرق اللون، تضع الكثير من مساحيق التجميل، وتلبس الكثير من الإكسسوارات (خواتم، أساور، خلخال، أقراط، قلادات)، ولا تظهر في المسرحية إلا وهي تحمل فنجان قهوة صغير، وتطالع قاعه، وتعلق على كتفها حقيبة قماشية طويلة ممتلئة "[٣١٥] ومن هيئة الغجرية هاته تظهر أنها مثل باقي الغجر الذين يتميزون بملابسهم الغريبة والمتنوعة وكذا اكسسواراتهم المتعددة، كما أنهم دائمي

---

(314) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر (العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٤٢

(315) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٩

التنقل والترحال من مكان لآخر فهي دائما ما تلاحظ محدقة في فنجانها الذي يلازمها طوال المسرحية، وكأنها تقرأ منه ما سيحدث أي تتنبأ بالأحداث التي ستقع.

التشخيص بالفكر:

تبدأ الغجرية المسرحية وهي تطالع فنجان الذي تحمله، وتقول"هذه ليلة لن تتكرر"[٣١٦]، وكأنها ترى من فنجانها أن تلك الليلة مميزة وغير عادية، ولكن الروائية تعارضها في رأيها فتقول بأن تلك الليلة مثل كل الليالي السابقة، وتصرح الغجرية بأن ضيوف تلك الليلة مميزون، وأن المخرج وعدها بأن الأحلام مسموح بها، وكذا كانت ليلة مميزة، ثم تصرح بأنها لا تكذب ويتضح ذلك في قولها:" ... أنظروا... أنا لا أكذب خطوط القهوة لا تكذب، الغجريات لا يكذبن، المخرج لا يكذب، أنظروا إلى ما هو مكتوب هاهنا: مكتوب " بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها !!"[٣١٧]، فهي تظهر هنا بأنها عكس الشخصيات الأخرى فهي في منتهى.

الصراحة، كما نشعر بأن الغجرية لا شارك كثيرا في أحداث المسرحية، وكأنها منعزلة عنهم، وتعيش في عالم خيالي مع فنجانها الذي تحمله دائما، فهي بذلك تستبق الأحداث مثل قولها هذه ليلة لن تتكرر، أرى الأحمر قادم، كما تجزم بأن الشخصيات كلهم كاذبون، ولكن خطوط القهوة لا تكذب، كما نجدها ناقمة مثلها مثل كل شخصيات المسرحية على واقعها المعاش، ويظهر ذلك لما تتكلم عن الأولاد والبنات، وتتذكر كيف كانوا يعاملونها أهلها وكيف يفرقون بينها وبين أخيها في اللعب بالدمى وحتى في الحب والعشق، فهذان محرمان على البنات ولكنهما جائزان على الذكور.

التشخيص بالرأي:

نجد عدة شخصيات تتكلم عن الغجرية نكر منها كلام الروائية عنها، حيث أنها في بداية المسرحية نعتتها بالكاذبة وذلك لأن الغجرية قالت بأن الليلة لن تتكرر، فعارضتها الروائية الرأي وقالت " كاذبة بل هي ليلة تتكرر دائما، تتكرر كثيرا بالتحديد تتكرر في كل ليلة "[٣١٨].

وفي مشهد آخر نجد الروائية تعارضها الرأي كذلك لأنه قالت بأنهم ضيوف كل ليلة ولما صارحتها الغجرية بذلك قالت: " أنا لم أقل ذلك، بل أنت تتوهمين ذلك "[٣١٩].

---

(316) – المصدر نفسه، ص١٥

(317) – المصدر نفسه، ص١٨

(318) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٥

(319) – المصدر نفسه، ص١٦

وفي مشهد آخر نجدها تتكلم عن اليافطة المكتوبة باللون الأسود وحول من غير طلائها باللون الأحمر، فيرد عليها المخرج بأن تدع قضية الألوان وتتابع تمثيل دورها، لأن أمر تغيير لون اليافطة لا يعنيها.

التشخيص بالكلام:

تظهر الغجرية متقلبة المزاج وذلك من خلال كلامها حيث نراها أحيانا تضحك بهستيرية بقولها " يا جماعة الوقت ينفذ والملل بات يتسلل إلى نفوس المشاهدين، والحقيقة أنه لا يعنينا أن نعرف أي الأصابع اللاهية الغميئة قد تسللت إلى خشبة المسرح ليلا، وكتبت بالطلاء الأحمر على هذه اللافتة "[٣٢٠]، حيث قالته وهي ضاحكة بسخرية حول من غير لون اليافطة، ثم نجدها تتكلم بتلعثم بقولها " هو من قال ذلك! " وعندما تتذكر حياتها مع عائلتها تتكلم بنبرة حالمة متذكرة وأيضا لما تتكلم عن الأحلام بقولها " في زمن ما كانت الأحلام مثل الأقدار تأتي على قدمين، توافق تمنيات أصحابها، وترحم انتظارهم... ثم"[٣٢١]، حيث أن حديثها كان فيه تشويق، ثم تستمر في الحكي عن الأحلام وتقول بأن مجيئها أصبح على مهل، ثم نجدها في مشهد آخر تقلد صوت ونبرات الأم، عندما كانت تتكلم معها في الماضي " قد كبرت وآن أوان العمل..."[٣٢٢].

ثم نجدها تصرخ ويتعالى صراخها لما تتذكر والدها وهو يضربها بالسوط، ثم نراها في مشهد آخر تقول هي والسياسية والروائية بصوت واحد " الطاعون قادم... اهربوا..."[٣٢٣].

فكلام الغجرية كان معبرا عن حالاتها الشعورية المختلفة التي مرت بها في المسرحية.

التشخيص بالمونولوج:

نلحظ الغجرية وهي تحمل فنجانها وتراقب خطوط القهوة فيه وكأنها تتكلم معه وتقول "هناك طريق على بعد نقطة أو نقطتين أو ثلاث"[٣٢٤]، فترددها أكثر من مرة في المسرحية، وكذا تطالع الفنجان وتقول أريد لعبتي وكأنها تريد أن تخبرهم عن شيء تعرفه ولكن بالتلميح فقط دون التصريح.

---

(320) – المصدر نفسه، ص٢٠

(321) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٤٩

(322) – المصدر نفسه ، ص٥٤.

(323) – المصدر نفسه، ص٦٠.

(324) – المصدر نفسه، ص ٧٨.

٧- شخصية المخرج:

التشخيص بالفعل:

نلحظ شخصية المخرج عندما يدخل بعصبية إلى المسرح وفي يديه نص المسرحية ويخاطب الشخصيات على أن يلتزموا بنص المسرحية وأن لا يخرجوا عنه، وهذا كان أول ظهور له في المسرحية، ثم نجده يصعد إلى خشبة المسرح من جديد ويطلق العنان لشعره، وهو أيضا ممسكا بنص المسرحية، ويسأل الشخصيات حول من غير لون طلاء اليافطة التي كانت مكتوبة باللون الأسود فغيروها باللون الأحمر.

التشخيص بالمظهر:

يظهر المخرج وهو" يلبس ملابس عصرية سوداء، وينتعل حذاء رياضيا، شعره طويل مربوط إلى خلف ظهره، يلبس قبعة رياضية صغيرة، ويحمل رزمة أوراق يقرأ منها، تدل على أنها نص المسرحية التي تمثل"[٣٢٥].

المخرج من هيئته هذه تجعلنا نصدر عليه أحكاما، فملابسه تدل على أنه إنسان عصري ولونه الأسود يدل على جرأته، أما حذائه الرياضي فيدل على تحرره، أما قبعته فتدل على سلطته، أما أوراقه فتدل على أنه مهتم بالنص المسرحي ورافض كل ما يخرج عنه.

التشخيص بالفكر:

المخرج شخصية عصبية وهذا ما نلحظه من أول مشهد يظهر فيه، حيث يأمرهم بعدم الخروج عن نص المسرحية، ثم يأمرهم بإنزال الستارة لأنه وجد خطأ، وما يدل على عصبيته أكثر هو مخاطبته للشخصيات فيقول:" من غير لون طلاء هذه اليافطة اللعينة، لقد كتبتها بيدي باللون الأسود، فمن جعلها باللون الأحمر؟ ها؟ قولوا لي من فعل ذلك؟"[٣٢٦] ثم نجده يوضح للروائية أنه لا يقبل ما يخرج عن سلطته وإرادته، وكذا إرشاداته، فهو بمثابة الآمر في المسرحية وممنوع معارضته، فعصبيته وتوتره الدائم كانا المحرك الأول لأفعاله وكذا طريقة تفكيره.

---

(325) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٠.

(326) – المصدر نفسه، ص١٩.

التشخيص بالرأي:

تعددت الآراء حول سلطة المخرج في المسرحية حيث نذكر منها رأي الضابط عندما يقول:"بدأت أمقت هذا المخرج اللئيم، فهو يضيع علي متعتي المرة تلو الأخرى من أجل الالتزام بنصه المسرحي اللعين"[٣٢٧].

فنجد الضابط في هذا القول: أنه يكون مستمتع في تأديته لدوره المسند إليه ولكن لما يتدخل المخرج فهو يفسد عليه متعة تقمص الشخصية، كما نجده يأمر الطبيب بوضع اسمه على رأس القائمة السوداء الخاصة به، ويوضح بأن حلمه أن يكوي لسان المخرج لا خارج عن طاعته دائما.

أما الغجرية فتقول عن المخرج بأنه لا يكذب، والأحلام مسموحة في تلك الليلة وذلك بناء على رغبة المسرح.

التشخيص بالكلام:

تباينت مواقف لمخرج في تقديمه لنص المسرحية، وذلك من خلال نبرات صوته، وكذا كلامه حسب طبيعة الأحداث والمواقف التي تعرض لها، فنجده يتكلم بتوتر مع الروائية، ويأمر الشخصيات بعدم الخروج عن سلطته، ثم نلحظه يتكلم مع الشخصيات فيقول بتوتر " ألم نتفق على عدم الخروج من النص؟ "[٣٢٨]، كما يتميز صوته بأنه جهوري ويظهر ذلك في قوله: " استعداد ارفعوا الستارة إضاءة "[٣٢٩].

وكذا نشاهده في مشهد آخر يتكلم عبر الميكرفون بعصبية" ليس الآن أيها الحمقى، المشانق فيما بعد، أما الآن فتابعوا تمثيل أدواركم وفق ما هو مكتوب في نصوصكم "[٣٣٠] فممنوع إبداع الشخصيات في أدوارها.

ومن كل هاته الأقوال نجدها تؤكد حالته النفسية التي ظهرت من خلال كلامه ونبرات صوته.

٨- المشاهد والمشاهدة:

التشخيص بالفعل:

---

(327) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص١٦.

(328) – المصدر نفسه، ص١٨.

(329) – المصدر نفسه، ص٢٠.

(330) – المصدر نفسه، ص٢٥.

المشاهد كان له دور مساعد لدور الروائية، فيظهر من خلال مخاطبة الروائية للجمهور فتحدق فيه النظر، ثم نراه يقترب كم الروائية ويتجه إلى المسرح، ثم يخاصرها وترخي رأسه على كتفه، وتبدأ في الرقص معه لدقيقتين على أنغام الموسيقى الهادئة، فتسلط الأضواء عليهما وتعتم خشبة المسرح والقاعة ككل، ثم نجده يساعد الروائية في الاستلقاء أرضا لكي تلد، ثم يقطع خشبة المسرح ذهابا وإيابا قلقا، ثم نراه يرفع يديه إلى السماء ويدعو الله بأن يكون الطفل ولدا، وفي مشهد آخر نجده يقترب مع المجنون لكي يساعد الغجرية على النهوض، وذلك لما كانت تتخيل نفسها وكأنها تضرب بالسوط.

التشخيص بالمظهر:

المشاهد " يلبس ملابس عصرية سوداء اللون، مرتب الهندام، أما المشاهدة فتلبس هي الأخرى ملابس عصرية بيضاء اللون مرتبة الهندام"[٣٣١].

وهذا دلالة على أنهما عصريان سواء من حيث اللباس أو من حيث التفكير وكذا ترتيب هندامهما دليل على رتابة شخصيتهما.

التشخيص بالفكر:

من كلام المشاهد ومن تصرفاته يتضح أنه يفضل الأولاد عن البنات وذلك لدعائه بأن تنجب الروائية ولد، ثم يظهر بشخصية رومانسية حساسة ومحبة، وذلك من خلال رقصه مع الروائية حيث تخيلته على أساس أنه حلمها الذي انتظرته طويلا فتفرح لمجيئه، ثم يظهر قلقا عنها لما كانت تلد حيث كان يقطع خشبة المسرح ذهابا وإيابا، فكان ذلك دليلا على قلقه عليها واهتمامه لأمرها.

كما أنه شخصية طيبة تحب مساعدة الآخرين وذلك لأنه كان مع المجنون لمساعدة الغجرية على النهوض، أما المشاهدة فهي الأخرى تريد تحقيق أحلامها وأمنياتها مثل الروائية، فتنادي من وسط الجمهور بذلك.

التشخيص بالرأي:

تكلمت الروائية كثيرا عن المشاهد، فمثلا عندما قالت " عندما يقف قبالتي سأخطو أنا الخطوة الأخيرة نحوه، سيتناولني بيديه اللتين ستطوقان خصري النحيل، وتدفعانني إلى حضنه

---

[331] – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٩.

في رقصة بدية لا تعرف نهاية، عندها سأرخي رأسي المضني على كتفه وتبدأ رقصة الحياة، بالتحديد رقصتنا نحن"[٣٣٢].

فهذا الوصف كله كان على المشاهد الذي تصفه الروائية بدقة، وكيف أن كل أحلامها مبنية عليه وعلى وجوده الذي كان مؤجلا.

وفي مشهد آخر نجدها تلقبه بالحلم فتقول:"أخيرا جاء الحلم، أو في انتظاره كم محاضرة أجلت؟! ككم قبلة أعدمت، وجاء الحلم، جاء حلمي"[٣٣٣] ومن هذا القول تظهر معادة الروائية بحلمها وذلك بعد طول انتظار.

أما المشاهدة، فيظهر المجنون يرد عليها، بأن لعبتهم حلم فكيف يقاسمها لعبتهم.

التشخيص بالكلام:

يظهر المشاهد وهو رافعا يديه إلى السماء قائلا " يا رب ولد"[٣٣٤] فكان دعائه هذا دليل على إيمانه، فنجده يردد كثيرا هذا الدعاء، كما يغيضه المجنون بأن تكون بنت وليس ولد، فيرد عليه يغيظ يا رب ولد.

٩- العسكريان:

التشخيص بالفعل:

أول مشهد يظهر فيه العسكريان وهما يدخلان إلى المسرح على عجل فيدفعان الغجرية بعنف، فتسقط على الأرض ويمسكان الريفية، ويجرانها على الأرض وهي تصرخ ثم يصلبانها على قاعدة اللافتة المكتوب عليها " بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها"، وبعد صلب الريفية يؤديان التحية العسكرية للضابط ويقدم أحدهما للضابط سوطا جديدا وأطول، وفي مشهد آخر نجد السياسية تضربهما بالسوط مع الضابط والطبيب، أما في نهاية المسرحية فيظهران على المسرح بموافقة موسيقى استعراضية عسكرية "ويمدان جدارا شائكا على الأرض ويقيدان أرجل الممثلين وأيديهم"[٣٣٥] فهذا الفعل يدل على أنهما ينفذان أوامر جهة أعلى منهما.

---

(332) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)، ص٥٢.

(333) – المصدر نفسه، ص٥٢.

(334) – المصدر نفسه، ص ٥٤.

(335) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يحكى إن....)، ص٨٠.

التشخيص بالمظهر:

العسكريان يظهران على أنهما" شابان صغيرا، يلبس كل منهما بذلة عسكرية أنيقة، شعرهما مصفف، ويلبسان على رأسيهما قبعتا أعياد ميلاد ملونة (طرطور)"[٣٣٦] ومن الملاحظ من هيئتهما أنهما يلبسان بذلة عسكرية بمرافقة قبعة أعياد ميلاد، فالقبعة التي يضعانها غير متناسقة تماما البذلة التي يلبسانها.

التشخيص بالفكر:

نجد العسكريان في بداية المسرحية كأداتان في يد الضابط حيث ينفذان أوامره، مثل أمر صلب الريفية لأنها كانت تحلم، ثم نجدهما بعد كلام المجنون عن الأحلام، يقولان لا للظلم، أما في نهاية المسرحية، فنجدهما كحارسان للزنزانة الموجود فيها شخصيات المسرحية من ضابط وطبيب ومجنون وروائية وسياسية وغجرية، فنجد العسكريان مستاءان كثيرا منهم، حيث يقول العسكري الأول " اللعنة عليكم، ألا بد أن نستيقظ كل ليلة على نقيقكم المقرف "[٣٣٧] فيرد عليه العسكري الثاني بالحبس الانفرادي لكي يتخلصوا من كلامهم وكذا ضجيجهم فيقولان لهم اخرسوا أكثر من مرة، كما أن الجملة التي قالاها بصوت واحد"لا أحلام بعد الآن؟"[٣٣٨] كانت بمثابة نهاية للمسرحية.

التشخيص بالرأي:

نلحظ كلام الضابط عن العسكريان، لما قالا لا للظلم فقال:" هو انقلاب عسكري إذن؟ لا بد أن العدو اشترى ذممكم الفاسدة، ولكن هذا لن يكون أبدا... سأعدم أحلامكم اللعينة على بوابة الشمس"[٣٣٩]، وهذا ما يدل على سلطة الضابط عليهما، وعلى كافة شخصيات المسرحية، فوصف قولها للظلم "لا" بالانقلاب العسكري.

التشخيص بالكلام:

نجدهما في مشهد يقولان بصوت واحد "لا للظلم"[٣٤٠]، وذلك لرفضهما الاستبداد والقهر، ثم تتبين سلطتهما في الزنزانة على الشخصيات، فمثلا العسكري الأول يقول للمجنون"اخرس، لا

---

(336) – المصدر نفسه، ص٩.

(337) – سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)،ص٨٠.

(338) – المصدر نفسه، ص٨٣.

(339) – المصدر نفسه، ص٥٩.

(340) – المصدر نفسه، ص٥٩

عشاء بعد الآن"[٣٤١]، أما العسكري الثاني فيرد على الروائية لما تسأله عن السرداب الذين مسجونين فيه، فيقول" ستبقون مسجونين فيه إلى الأبد "[٣٤٢].

فهما لا يطيقان الشخصيات الأخرى في المسرحية ودليل ذلك تصرفهما معهم، حيث نجد العسكري الأول يقول بصراحة "اخرسوا، لقد سئمت كلامكم "[٣٤٣].

وهذا مثال واضح على أنهما معارضان للشخصيات الأخرى في المسرحية.

---

(341) – المصدر نفسه، ص٨١.

(342) – المصدر نفسه، ص٨١.

(343) – المصدر نفسه، ص٨٣.

خاتمـــــــة:

وفي الختام أستطيع القول بأن موضوع "التشخيص في مسرحيات سناء الشعلان" ودراستي لمسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" بالذات، أفصح لنا عن جملة من النتائج نلخصها في النقاط التالية :

– المسرح هو المكان الذي يقدم فيه العرض ،أما المسرحية فهي القصة التي تكتب لتمثل فوق خشبة المسرح،حيث تعرض موضوعا معينا قصد معالجته .

– نشأ المسرح أولا عند المصريين القدامى ثم سرعان ما اندثر إلا أنه تميز وتطور على أيدي اليونانيين حيث ربطوه بالدين، أمثال "أسخيلوس، صوفوكليس ويوربيديس" حيث طوروا فن المسرحية بشكل ملحوظ، أما عند العرب فظهر متأخرا وذلك بسبب حياة الترحال التي ميزت العرب منذ القدم، أما ظهور المسرح كفن مكتمل فكان في لبنان على يد "مارون النقاش" ثم انتقل إلى سوريا مع "أبو خليل القباني" وصولا إلى مصر على يد "يعقوب صنوع" ومن هناك انتشر وصار معروفا .

– الحدث والشخصيات ،الصراع والحوار عناصر تتكامل فيما بينها لكي تكمل البناء الدرامي للمسرحية،حيث أنه لا تكاد تخلو مسرحية من تلك العناصر .

– للشخصية مكانة مميزة في الأبحاث والدراسات، وذلك بوصفها عنصرا مهما في العمل الأدبي أيا كان نوعه، ويصعب تحديد مفهومها وذلك لدلالاته المتعددة في الفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ،فمنهم من اعتمد في مفهومه على تكوين الفرد النفسي الداخلي ومنهم من ركز على الوسط الاجتماعي، وهناك من جمع بين الرأيين .

– الشخصية هي أرهف ركن من أركان النص المسرحي ،وذلك لأن جميع عناصر التأليف المسرحي تدور حولها ،حيث أنها تقوم بالأفعال وتؤدي الأقوال التي تبني الحبكة وتخلق الصراع ،كما أن أنواعها في المسرحية متعددة من رئيسية وثانوية ،وكذا تتميز من حيث تركيبها بأنها نمطية ومركبة إلى معارضة وكاريكاتورية ،كما أن لكل شخصية منها أبعادها التي تميزها من بعد فيزيولوجي وسوسيولوجي وكذا سيكولوجي .

– التشخيص في المسرح هو طريقة تأدية الشخصية للدور في المسرحية ،حيث أن الممثل يحمل أفكارا مجردة عن الشخصية ثم يحولها بدوره إلى شخصية مسرحية حية ومتغيرة،

وذلك باستخدام أساليب التشخيص المختلفة كالتشخيص بالفعل ،والتشخيص بالمظهر، بالفكر بالرأي،بالكلام،والتشخيص بالمونولوج ،وذلك لأن الشخصية تتكشف من خلال هاته الأساليب، فتجسد دورها بشكل يخيل إليك أنها شخصيات واقعية .

– مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" هي مسرحية تجنح إلى التجريب ،حيث أنه بإمكاننا تأويل هاته المسرحية إلى عدة قضايا ،سواء كانت قضايا الأمة العربية أو حتى الفلسطينية منها بالإضافة إلى أنه يمكن أن نسقطها على الإنسان بشكل عام فهي تصور أحلامه وانكساراته وما يواجهه في هذه الحياة .

– انتقت الأديبة "سناء الشعلان" شخوصها من كافة فئات المجتمع من المثقف إلى الأمي فاختارت من كل طبقة شخصية تمثلها ،وكان في صراعها وحوارها مع بعضها البعض ،صراع أفكار وسلطة واستبداد .

– كما اهتمت "سناء الشعلان" بتصوير شخوصها من خلال أبعادها المختلفة ،حيث ركزت على كل جانب لوحده، من الفيزيولوجي حيث وصفت هذا البعد بدقة متناهية وكذا هو الأمر بالنسبة للبعد السوسيولوجي والسيكولوجي.

– إن حالة اللا استقرار التي تعانيها الشخصيات في المسرحية ،توحي في مداها البعيد إلى حالة اللا استقرار التي تعيشها البلدان العربية سواء كان ذلك في ظرف الاستعمار أو حتى في ظرف النظام المستبد ،وقد توحي لنا أيضا إلى حالة الفرد في المجتمع الذي يعيشه حيث تتقلب حالاته وفقا لمتغيرات مجتمعه .

– إن الشخصيات الواقعية في هاته المسرحية تدل على اتصال الكاتبة بالواقع الحياتي وبيئات مجتمعها، وتأثرها بما يدور فيه وما يعانيه الإنسان عموما ،كما اختلفت عناية الكاتبة ببناء الشخصيات في المسرحية على حسب دورها، حيث أنها لم تكثر عددها بل وجهتها على حسب ما يخدم موضوع المسرحية .

– الأديبة "سناء الشعلان" استغلت جميع أساليب التشخيص، وذلك ما ينمو عن درايتها الكاملة وعمقها الكبير في معرفة شخصيات مسرحيتها ،فشخصت أدوارها وكأنها شخصيات حقيقية وليست مسرحية ،حيث عايشت الأحداث بشكل كامل ،وصورت تفاعلها معه، وكذا أحوال الإنسان،ابتداء من أحلامه وتطلعاته إلى انجازاته إلى انكساراته أمام واقع مرير لا يستطيع تغييره .

ومن هنا كان نص مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" متميزا من خلال طرحه لعدة قضايا،وكذا من خلال شخصياته التي كانت متنوعة وجريئة في تأديتها لأدوارها، وهذا ما يبينه حصوله على عدة جوائز والتي خصت هذا النص المسرحي المتميز.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

أولا : المصادر

١. سناء الشعلان، دعوة على شرف اللون الأحمر(العنوان البديل يُحكى إنّ...)،ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع عمان- الأردن ،٢٠٠٨.

ثانيا: المعاجم والقواميس

١. إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار الشعب، القاهرة، ١٩٨١.

٢. إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، التعاضدية العمالية للطباعة والنشر، صفاقس تونس، ١٩٩٦.

٣. ابن منظور ،لسان العرب ،المجلد السابع ،ط٤،دار صادر بيروت للطباعة والنشر ،بيروت ،لبنان ،٢٠٠٥ .

٤. أحمد مختار عمر،معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول،ط١،عالم الكتب ، القاهرة، ٢٠٠٨.

٥. الفيروز أبادي،القاموس المحيط،ج٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٣٩٨هـ - ١٩٧٨م.

٦. تاريخ كيمبردج للأدب العربي، تحرير عبد العزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، ط١، النادي الأدبي الثقافي بجدة، السعودية، ٢٠٠٢.

٧. جبور عبد النور، المعجم الأدبي ،ط١، دار العلم للملايين ، بيروت لبنان ،١٩٧٩ .

٨. سعيد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ط١، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، ١٩٨٥.

٩. ماري إلياس وحنان قصاب ،المعجم المسرحي ،مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي-انجليزي-فرنسي)،مكتبة لبنان ناشرون،١٩٩٧.

١٠. معجم الأدباء الأردنيين (في العصر الحديث)، المشرف العام باسم إبراهيم الزعبي، ط١، وزارة الثقافة الأردنية، عمان الأردن، ٢٠١٤.

11.pierre varrod .le robert benjamin. imprimé en italy.par Rotolito .lombardo pioltello .juin 1990.

ثالثا: المراجع بالعربية

١. أبو السعود سلامة أبو السعود، رمضان خميس القسطاوي، العلم ولإيمان للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨.

٢. أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوضعه علامة وحامل للعلامات، ط١، دار صفحات للدراسات والنشر، الإمارات العربية المتحدة، دبي، ٢٠١٣.

٣. أحمد عبد اللطيف أبو أسعد وأحمد نايل العزير، التشخيص والتقييم في الإرشاد، ط١، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.

٤. أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، تقديم هانز أيزنك ،ط٤، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٩٢.

٥. أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ٢٠٠٧.

٦. أنطونيوس بطرس،الأدب،تعريفه،أنواعه،مذاهبه، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس لبنان،٢٠٠٥ .

٧. إيمانويل كانط، أنطولوجيا الوجود، جمال محمد أحمد سليمان، إشراف أحمد عبد الحليم عطية، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩.

٨. بدر محمد الأنصاري، قياس الشخصية، دار الكتاب الحديث، الكويت، ٢٠٠٩.

٩. تاريخ كيمبردج للأدب العربي، تحرير عبد العزيز السبيل، أبو بكر باقادر، محمد الشوكاني، ٤٧٧.

١٠. جمال الدين بوقلي،إشكاليات فلسفية، السنة الثالثة ثانوي، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، ٢٠١٤/٢٠١٥.

١١. حامد حفني داود، تاريخ الأدب الحديث وتطوره، معالمه الكبرى، مدارسه ، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.
١٢. حنا الفاخوري، الجامع في تاريخ الأدب الحديث (الأدب الحديث)، دار الجيل، بيروت، لبنان.
١٣. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق (في سورية ومصر)، من منشورات اتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا، ١٩٩٩.
١٤. خليل الموسى، المسرحية في الأدب العربي الحديث ومدارسه، ج٢، دار الطباعة المحمدية، القاهرة.
١٥. دليل الكاتب الأردني، تقديم موفق محادين، ج١.
١٦. رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،١٩٩٨.
١٧. سامي صلاح، الممثل والحرباء، دراسات ودروس في التمثيل، تقديم مدكور ثابت، دار الحريري للطباعة، ٢٠٠٥.
١٨. سردار زنكة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، ط١، مطبوعات اتحاد أدباء الكورد، كركوك، العراق، ٢٠١١.
١٩. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
٢٠. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، القاهرة.
٢١. سناء الشعلان، أعشقني،ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٢.
٢٢. شكري عزيز ماضي ،فنون النثر العربي الحديث، الشركة العربية المتحدة للتسويق و التوريدات ،القاهرة ،٢٠٠٨ .
٢٣. صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،ط٢،دار بهاء الدين للنشر والتوزيع ،الجزائر ،٢٠٠٧.
٢٤. طامر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية نماذج من المسرح الجزائري والعالمي، دار القدس العربي، وهران، ٢٠١١.

٢٥. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط١، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، ١٩٨٧.

٢٦. عبد القادر قط، من فنون الأدب المسرحية، دار الطباعة والنشر،بيروت لبنان، ١٩٧٨.

٢٧. عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة مصر، ٢٠١١.

٢٨. عبد المنعم الميلادي ،الشخصية وسماتها ،مؤسسة شباب الجامعة ،الإسكندرية ٢٠٠٦.

٢٩. عبد المنعم خفاجي، دراسات في الأدب العربي الحديث ومدارسه،ج٢، دار الطباعة المحمدية، القاهرة.

٣٠. عز الدين إسماعيل، الأدب وفنونه، دراسة ونقد، الأدب، النقد، الشعر، القصة، المسرحية، المقال، ترجمة الحياة، الخاطرة، ط٨، دار الفكر العربي، القاهرة.

٣١. عصام محفوظ ، مسرحي والمسرح، ط١، مكتبة بيسان،دار٢٠٠٢، بيروت لبنان ، ١٩٩٥ .

٣٢. علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر، الفجالة، مصر.

٣٣. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط١، عالم المعرفة، ١٩٨٠.

٣٤. علي عواد، غواية المتخيل المسرحي، مقاربة لشعرية النص والعرض والنقد، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب،١٩٩٧.

٣٥. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، دار الفر العربي القاهرة.

٣٦. عمر بلخير، تحليل الخطاب المسرحي في ضوء النظرية التداولية، ط١، منشورات الاختلاف، الجزائر، ٢٠٠٣.

٣٧. فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، الهيئة العربية للمسرح،الشارقة، ٢٠١٢.

٣٨. فرحان بلبل، النص المسرحي الكلمة والفعل دراسة ،من منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠٣.

٣٩. فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي –منذ النشأة حتى اليوم)، اتحاد كتاب العرب دمشق، سوريا، ٢٠٠١.

٤٠. كامل محمد محمود عويضة، علم نفس الشخصية، مراجعة محمد رجب البيومي، ط١، دار الكتب العلمية، لبنان، ١٩٩٦.

٤١. مجموعة من النقاد، إعداد وتقديم ومشاركة غنام محمد خضر، فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي،ط١، الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ٢٠١٢.

٤٢. محفوظ كحوال، الأجناس الأدبية النثرية و الشعرية، دار نوميديا للنشر والتوزيع الجزائر ،٢٠٠٧ .

٤٣. محمد جلال أعراب ،خطاب التأسيس في مسرح النقد والشهادة ،ط١،تريفة –بركان المغرب ،شتنبر٢٠٠٩ .

٤٤. محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٤.

٤٥. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر.

٤٦. محمد مصطفى أبو شوارب، المدخل إلى فنون النثر الأدبي الحديث ومهاراته التعبيرية،ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر،الإسكندرية،٢٠٠٣.

٤٧. محمد مندور، الأدب وفنونه، ط٥، نهضة مصر للطباعة والنشر، مصر، ٢٠٠٦.

٤٨. مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه، ط٢،دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، ١٩٨٦.

٤٩. نبيل راغب ،آفاق المسرح ،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ،القاهرة، ٢٠٠١ .

٥٠. نبيل راغب، موسوعة الإبداع الأدبي، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، مصر،١٩٩٦.

٥١. نبيل صالح سفيان، المختصر في الشخصية والإرشاد النفسي، ط١، إتيراك للنشر والتوزيع، مصر، ٢٠٠٤.

٥٢. نديم معلا محمد، في المسرح في العرض المسرحي...في النص المسرحي...قضايا نقدية، ط١، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر، ٢٠٠٠م.

٥٣. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٩٨.

رابعا: المراجع المترجمة

١. إيمايل دور كايم، علم اجتماع وفلسفة، تر، حسن أنيس، ط١، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.

٢. الأرديس نيكول،علم المسرحية ،ترجمة دريني خشبة ،ط٢ ،دار سعاد الصباح ،الكويت ١٩٩٢ .

٣. أرسطو، فن الشعر ،ترجمة وتقديم إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر.

٤. إلين أستون وجورج ساقونا، المسرح والعلامات، ترجمة سباعي السيد، مراجعة محسن مصيلحي.

٥. أمانويل كانت، تأسيس ميتافيزيقا الأخلاق، تر عبد الغفار مكاوي، ط١، منشورات دار الجمل، ألمانيا،٢٠٠٢.

٦. جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، دار هلا للنشر والتوزيع.

٧. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة سيد إمام، ط١، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ٢٠٠٣.

٨. فردب ميليت، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦.

٩. لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر.

١٠. فيليب هامون، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، تقديم عبد الفتاح كيليطو، ط١، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠١٣.

خامسا: المجلات

١. بوبكر سكيني، مكونات العرض المسرحي للمسرح نظام سيميوتيقي..مجلة آمال، العدد (٤) جويلية ٢٠٠٩.

٢. سناء الشعلان حالة إبداعية شبابية تشكل ظاهرة استثنائية مجلة الجسرة، ع١٩، تصدر عن نادي الجسرة الثقافي الاجتماعي، مطابع الراية،قطر، صيف ٢٠٠٧.

٣. سناء الشعلان،" أنا قلم الإنسان المهجر وشريكة العربي الأسير"، مجلة روتانا، ع١٥٢، يونيو٢٠٠٨.

٤. مفتاح خلوف، "شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح الوردة والسياف أنموذجا" مجلة المخبر، ع٠٧، جامعة محمد خيضر بسكرة، ٢٠١١.

٥. نبهان حسون السعدون "الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل دراسة تحليلية " دراسات موصلية ع١٦، ٢٠٠٧.

سادسا: الرسائل الجامعية

١. عز الدين جلاوجي، بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، رسالة ماجيستر وإشراف عبد المالك ضيف، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة المسيلة، ٢٠٠٨-٢٠٠٩.

٢. ميزر علي مهدي صالح الجبوري، الشخصية في قصص سناء الشعلان، رسالة ماجستير، إشراف غنام محمد خضر، قسم اللغة العربية، جامعة تكريت، كلية التربية، ٢٠١٣.