االمعالجة الدرامية لشخصية التوأم في النص المسرحي الكوميدي العالمي

حيدر محمد حسين خلف
قسم النشاطات الطلابية
iraqconcord@yahoo.com

الملخص

تعد اليوم المعالجات الدرامية لأي نص مسرحي مهمة ليست بذي يسيرة اذا اتكأ الانسان ومنذ القدم على المعالجات الانية والتي تمليها اللحظة في الفهم والتفسير والتحليل فكيف الحال ونحن نعيش عصر التكنولوجيا والتطور الهائل في شتى المجالات والصنوف الحياتية لا بل ونحن نعالج نصا مسرحيا عالميا بل الاكثر من ذلك وهو نص كوميدي وليس مأساوي من هنا تنطلق مكامن هذا البحث الذي يرمي بظلاله على نوع درامي ليس بذي انتشار واسع ومن هنا كانت الانطلاقة الحقيقية للبحث في التقصي والاستعلام والدراسة لمكامن عنوانتنا الحالية.

وعليه نعتقد ان الدخول الى الموضوعة المسرحية من جانب معالجاتها الدرامية هو الموضوعة الاكبر للتحقق والاستعلام عن الدراما المسرحية التي باتت تشكل اليوم المنحى المهم عبر العصور للامتداد الطبيعي لما يحتويه العالم الانساني من مفارقات واجتماع الانسانية على اية موضوعة مهما كانت كبيرة او صغيرة ، والبحث الحالي يسلط الاضواء على الشخصية التوأم التي تحمل ما تحمل من صفات مشتركة شخصية ونفسية واجتماعية وموضوعاتية نجدها بارزة وحقيقة الامر تحتاج الى كشف هذه المنطقة المسرحية بدراسة، ومن هنا جاءت دراستنا لترمي بظلالها على تلك الواجهة الفعالة من المسرح لكي نتوصل الى حقائق الامور ودحض الاخريات واثبات الجديد من القواعد الاجتماعية والانسانية التي تعمل على ارفاد المكتبات العامة والخاصة بشتى الدراسات والتي نأمل ان تكون دراستنا واحدة من تلك الدراسات التي تستحق البحث والتقصي بين الدراسات المسرحية.

الكلمات المفتاحية : الدراما ، الشخصية التوأم ، المسرح ، النص المسرحي . الكوميديا.

Abstract

The day dramas processors for any theatrical text of the task is not relegated easy if recline rights, since ancient times, in real time processors and dictated by the moment in the understanding, interpretation and analysis of how the case and we live in an age of technology and massive development in various fields and Alsnov life even as we address text theatrically worldwide, but most of it the text of a comedy and not a tragic from here begins reservoirs of this research, which aims shadow on the type of drama is not relegated to the wide spread hence the real breakthrough to discuss the investigation and the query and the study of current reservoirs Anwantna.

Accordingly, we believe that access to the play set by its processors dramas is set larger to check and query theatrical drama that has become a day-oriented important through the ages, the natural extension of what the human world of paradoxes and meeting humanitarian addition to the state placed no matter how big or small, and the current research highlights on personal twin bearing the bearing of a common personal qualities and psychological, social and thematic found prominent and the fact that it needs to be revealed this play area studied, hence our study aimed shadow on the effective use of the theater facade in order to reach our realities things and refute the others and the new proof of the social rules and humanity working to Arpad public

and private libraries in various studies, which we hope will be our study and one of those studies that deserve research and investigation among theater studies..

Key words : drama, personal twin, theater, theatrical text. Comedy

مُشكلة البحث

أن البناء الدرامي يتكون من مجموعة من العناصر والتي لابد من تضافرها لإنتاج الشكل النهائي للعمل الفني وما كان للكوميديا مقارنةً بالتراجيديا، تلك الحظوظ القوية في الساحة المسرحية اما ما جاء من المعالجات الدرامية فهو ما يرنو اليه موضوعة البحث الحالي لكن المسرح العالمي كثيراً ما يتطرق الى المعالجات الدرامية لمواضيع متعددة وشتى لكن الموضوعة الحالية تم تناوله بشيء من العُجالة من خلال ما سبق البحث الحالي.

لكن الكوميديا كنوع لابد أن تعرَف إلا من خلال معايرها الجمالية ، والتي تميزها عن الأشكال المسرحية الاخرى ، حيث من الضروري أن يحيط هذا النوع المسرحي جماليات تناقض المفهوم المأسوي ، وبعيدا عن الهزل والابتذال، الذين قد يتواجدا في احيانٍ كثيرة داخل عتبات النص المسرحي الكوميدي العالمي.

ولعل التطرق الى موضوعة الشخصية التوأم في داخل النص المسرحي الكوميدي العالمي هي موضوعة لا أقوال صعبة لكنها شائكة بعض الشيء من جهة التلقي لموضوعة النص المسرحي الكوميدي العالمي.

وبناءً على ما تقدّم، فإن مُشكِلة البحث الحالي تتَمحور بالاستفهام الآتي:

هَل هنُالك علاقة بين المعالجة الدرامية وشخصية التوأم في النص المسرحي الكوميدي العالمي؟

أهمية الدراسة والحاجة إليها: تتكشف أهمية الدراسة في بيان العلاقة بين مستوى المعالجة الدرامية وبين الشخصية التوأم في النص المسرحي الكوميدي العالمي وتحديد أهم المُتغيرات المؤثرة على تلك العلاقة وتبرز الحاجة لموضوعة البحث كمحاولة لتكريس المفهوم والبحث عن الحلول والاقتراحات، أملاً في أن تكون هذه الدراسة ببحثها مُنطلقاً لدراسات أكاديمية مُستقبلاً.

هدف الدراسة:تهدف الدراسة الحالية إلى الكشف عن:

– مستوى المعالجة الدرامية لشخصية التوأم في النص المسرحي الكوميدي العالمي.

حدود البحث

الحد المكاني : العصر الروماني والعصر الاليزابيثي

الحد الزماني: ١٥٩١ – ١٦١٣.

حدود الموضوع : المعالجة الدرامية لشخصية التوأم في النص المسرحي الكوميدي العالمي.

مصطلحات الدراسة

المعالجة (لغةً)

" عالجَ يُعالج ، مُعالجةً وعِلاجًا ، فهو مُعالِج ، والمفعول مُعالَج، عالج الشيء : مارسَه، زاوَله ، عاناه ، عَالَجَ الْقَضَايَا بِحِنْكَةٍ وَدِرَايَةٍ : تَعَامَلَ مَعَهَا ، زَاوَلَهَا ، مَارَسَهَا يُعَالِجُ الْمَوْضُوعَ يُعَالِجُ الأُمُورَ" [١].

[١] ابن منظور، لسان العرب المحيط ، (أ– ج) مج١، دار المعارف ، القاهرة : ب ت، ص ٥٧٦.

المعالجة (اصطلاحاً):وهو المصطلح الذي يطلق على أي عملية " قوامها تكليف من العمل الهادف لغرض الدفع بالأمور نحو الهدف المنشود " [١].

التعريف الإجرائي لمفهوم الـ(المعالجة):المُمارسة الفعلية للتعامل مع الامور بدراية وحنكة.

الدراما (لغةً):" دراما: (اسم) الدِّراما:حكايةٌ لجانبٍ من الحياة الإنسانية يعرضُها ممثِّلون يقلِّدون الأشخاص الأَصليين في لباسهم وأقوالهم وأفعالهم " [٢].

الدراما (اصطلاحاً):" تأليف شعريّ أو نثريّ يقدِّم حوارَ قصّة يعالج جانبًا من الحياة الإنسانيّة وغالبا ما تكون مُصمَّمة للعرض على خشبة المسرح أو الشاشة :- دراما أخلاقيّة / اجتماعيّة" [٣].

التعريف الإجرائي لمفهوم الـ(الدراما):هي فعل لتقليد جانب من جوانب الحياة الانسانية وتقدم بطريق مشوقة وضمن أصول باتجاه المتلقي.

النص المسرحي الكوميدي (اصطلاحاً):وهي " اشتقاق من الكلمة اليونانية (كوميديا) وتعني الأغنية ذات الطقس الديني والتي كانت تغنى في موكب الإله (ديونيزوس) في الحضارة اليونانية . كما أن ارسطو أرجع معنى الكوميديا إلى (كوموس) ومعناها المأدبة الماجنة والتي تقام في نهاية احتفالات الإله (ديونيزوس) كمحاكاة تهكمية . وعبر مسيرة تاريخ المسرح استخدمت كلمة كوميديا بمعاني ثلاث وهي:

١. اسم نوع مسرحي يناقض التراجيديا
٢. اعتبرت الكوميديا في القرن السادس عشر هي المسرحية بالعموم
٣. أطلق اسم الكوميديا على كل مسرحية تحمل طابع الضحك " [٤].

التعريف الإجرائي لـ(النص المسرحي الكوميدي):وهو النص المسرحي الذي يحمل الطابع المناقض للتراجيديا في فن المسرح.

الفصل الثاني/تجليات الدراما الكوميدية عبر التاريخ

امتازت الكوميديا القديمة بأسلوبها الناقد الساخر، فقد كانت تركز على مواضيع العصر، لذلك جاءت اجتماعية تعالج مشاكل الفرد. المسرح الكوميدي عالج الاتجاهات الفكرية وصولاً إلى حل يرضي جميع الأطراف كذلك كان المسرح أشبه بمنصة متمثلة بالممثل والكاتب المسرحي من جهة والجمهور من جهة أخرى. فكانت الجوقة تقوم بوظائف عدة كان أبرزها النقد الساخر، وفيما بعد تقلص دور النقد والجوقة وأصبحا هامشين نتيجة لتقلبات تاريخية أفقدت الفرد حريته من جراء الاحتلال أي أن وظيفتها أصبحت لغرض ترفيهي.

أما نفقات الإخراج فهي بدورها تقلصت بعد أن كانت ضخمة وأصبحت العروض ذات شأن خاص يتعهده مدير فني وللديكور التغير استبدل بآخر ثابت ذو تكلفة[٥]. وبدأت تلك (الكوميديا) باستهلال ونهاية ومن ثم الخروج، وتحتوي على مشاهد مدعمة بفعل، وتحتوي على عدد من الأغاني والعقد، وشخصياتها غالباً ما تتناول الآلهة وأنصاف الآلهة[٦].

---

[١] هتشنسون، معجم الافكار والاعلام، تر: خليل راشد الجيوسي، دار الفارابي ، بيروت : ٢٠٠٧، ص٤٨٢.

[٢] جماعة من كبار اللغويين العرب ، المجم العربي الاساسي ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لاروس، ص١٢٩.

[٣] باتريس بافي : معجم المسرح، تر: ميشال خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت:٢٠١٥، ص ١٩٣.

[٤] باتريس بافي : معجم المسرح، تر: ميشال خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت:٢٠١٥، ص١٢٢.

[٥] ينظر: فيتو باندولفي: تاريخ المسرح، تر: الأب الياس زحلاوي، ج١ (دمشق: منشورات الثقافة، ١٩٧٩) ص٢١٩.

[٦] ينظر: شلدون تشيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، تر: دريني خشبة (القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣) ص١٠٤.

يعد (ارستو فانيس)[*] من ممثلي وكتاب الكوميديات القديمة المتمثلة بنزعتها الساخرة من الشخص السلبي، لذا كوميديته تعتمد الإنسان كمادة موضوعية. فقد أكد في أعماله على دور الكاتب المسرحي الإيجابي الذي يمارسه "فالكوميديا في نظره لابد أن تكون أكثر التصاقا بالواقع، من هنا سيحتم على الكاتب الكوميدي أن يتحلى بالقيم والأخلاق الحميدة وأن يبتعد عن الإسفاف والابتذال في معالجته"[١].

الكوميدية الحديثة: والتي بدأت في الانتشار منذ عام (٣٣٦ ق م)، وكتابها (ميناندز)[*] الذي تميز بالواقعية في رسم الشخصيات وانفرد بالموضوع الواقعي المحلي، فاتخذ موضوعا واحداً في جميع مسرحياته هو تناوله لتدهور المجتمع.. فمن ناحية العرض المسرحي أصبح تسلية وتصويراً للواقع المجاور مدعوما برؤى أخلاقية، والتمثيليات أصبحت تتطلب مجهوداً أقل مما كانت عليه في السابق، والشعر في هذه الكوميديا امتاز بالوظيفة أو الطابع الوظيفي، ن الحوار أصبح أقرب إلى لغة العامة والناس، واقترب الطبع الغالب على التمثيل من الدنيوية. فانتشرت الحكم والأمثال أي أن الطابع الغالب هو الطابع الوعظ للكوميديا بثوب جديد على يده[٢].

إلى إن البناء الدرامي لم يعتمد الموضوعية ذات الفكرة الرئيسية، بل الدراما لديه تبنى على الشخصية الرئيسية ذاتها وما ينزاح منها من تناقضات وهذه التناقضات الناتجة من تصرفاتها تجعلها مضحكة وهي تقود إلى الضحك على موقف اجتماعي متضارب وكذلك تعتمد كوميديا (ميناندز) في بناءاتها الدرامية على ما يقوم به الكاتب من مشاهد تمثيلية يصممها، الغرض منها التنويع والتفريغ أثناء طرح موضوع مسرحيته وهو ما يتيح للمشاهد أن يرى شخصيات نمطية ضاحكة، فيكون موضوع المسرحية عبارة عن حاضنة للمواقف والشخصيات الكوميدية التي تمثل أساساً جوهرياً من أمثال شخصيات الطفيلي أو المتفاخر أو العبد الماكر، وهذه الشخصيات يقوم الحدث على أساسها وكذلك الموضوع[٣].

إن مسرحه يتحرك دوما إلى أمام ولا ترجع القصة إلى الوراء لجعل الحدث دخيلاً الأمر الذي مكنه من خلق إحساس بالحيوية تلك الحيوية التي لا يمكن التعبير عنها إلا بالحركة. فهو نسج خيوط دقيقة ومحكمة بين أبطال وأحداث ملاهيه.. فقد ربط تلك الشخصيات ودمجها داخل وحدة من البناء الدرامي حيث لا يمكن أن تفضل تلك الشخصيات عن ذلك البناء، فـ(ميناندز) "أخذ بأي أرسطو في أهمية الحدث الدرامي وعن ضرورة رسم الشخصيات الدرامية بحيث تقل شأناً عن ذلك الحدث وبهذا يصبح مرحلة جديدة من مراحل تطور التأليف المسرحي"[٤].

---

[*] أرستوفانيس: ولد عام (٤٥٠-٤٨٥ ق م)، حياته غامضة، والده (فيليوس) كان له طفلان (ارادوس) و (فيليوس) وهما شاعران كوميديان، وهو اثنيني من عشرة (كودا) كان يطلق عليه (الاجن) نسبة إلى جزيرة (أجنا)، هناك عدد من المصادر تشير إلى أنه مصري جاء من مدينة (نقراش) في دلتا النيل، كتب عدة أعمال كوميدية تمثلت بما يلي: (الاخارينانيون- الفرسان- السحب- الزنابير- السلام- الطيور- ليتر تيرانا- محكمة النساء- الضفادع- المجلس القومي- بلوتوس).

للمزيد ينظر: جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥) ص٢٥٢.

[١] علي نور: ارستوفانيس، عصره وعمله المسرحي (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥) ص٦٢.

[*] ميناندز: ولد عام (٣٢٧-٢٩٢ ق م)، لقد قضى حياته مواطنا لاتينياً، وكان صديقاً (لايقور) ومتأثراً بآرائه الفلسفية، كما كان تلميذاً (لتوفراتوس) الكاتب الإغريقي علاوة على أنه كان بصله مع (ديمتربوس) الذي عينه المقدينيون حاكماً لأثينا. قدم لنا لمحات من الحياة اليومية وهمومها من مأكل ومشرب وملبس. أما أهم أعماله المسرحية فهي (ديسكولوس- الرجل المشاكس- التحكيم- الفتاة الخليعة الشعر- امرأة ساموس).

للمزيد ينظر: علي نور، مصدر سابق، ص٣١٤.

[٢] فيتوباندولفي، مصدر سابق، ص٢٢٩.

[٣] ينظر: محمد حمدي إبراهيم: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧) ص١٤٠-١٤٥.

[٤] يحيى عبد الله: ميناندز، مجلة المسرح، ع٢٠ (القاهرة: مسرح الحكيم، ١٩٦٥) ص٥٩-٦٠.

فتناولت مسرحياته موضوع تدهور المجتمع وكان أبطاله من اللقطاء يدور حول الاغتصاب منتهياً بالزواج بعد التعرف على طبيعة العلاقة التي تربط بين تلك الشخصيات ويعزى السبب في ذلك إلى أن الكوميديا الحديثة حرمت من الحرية السياسية وجعلت من المرأة الإغريقية في حالة تدهور وضعف مركزها اجتماعياً[١].

خلص الباحث إلى إن كوميديا (ميناندز) أرادت تخليص المجتمع من التدهور بطرح الحلول للمشاكل المطروحة مع تمتعها بروح الفكاهة في عرض نقائض وأنماط العلاقات المتشابكة فقد اعتمدت هذه الكوميديا على الشخصية المتناقضة فكانت هدفاً بحد ذاته لامتناع وترفيه النظارة معتمدة على المشاهد التمثيلية المتنوعة والفكاهية، فهي مرآة الحياة والتي تعد سلفاً للدراما الأوربية.

الرومان: حذت الملهاة (الكوميديا) الرومانية حذو الكوميديا الإغريقية إذ أن كل شيء تم نقله من تلك البلاد، وهي كوميديات بنيت على مسرحيات (ارستو فانيس) وعلى الملهاة الاجتماعية لـ(ميناندز) نتج عن ذلك مسرحيات كوميدية وبرز لدى الرومان مجموعة من الكتاب منهم (لينيفوس اندرو فيكوس)[*]. إذ يعد شاعر روماني ظهرت الكوميديا الرومانية على يده، ألف ثلاث ملاهي مقتبسة أو مترجمة من الإغريقية منها (الخنجر- الليدي- العذراء). فقد قام بدور كبير في ترجمة بعض الكوميديات أو التراجيديات اليونانية، ويعد ذلك مفتاحاً للدخول إلى عالم الكتابة الرومانية في كلا النوعين، لجميع الدراما الشعبية التي كانت تعرض على المسارح الرومانية خالية من اللوحة الفنية فصار معيار النجاح هو الاقتباس الجيد من القصص اليونانية والقدرة على الترجمة، وبهذا فتح (اندرو فيكوس) الطريق لجميع كتاب الدراما اليونانية أن يسيروا خلف خطاه حتى قيل أن المسرح الروماني ما هو إلا صورة من المسرح اليوناني[٢].

يعد (بلاوتس) مسرحيات ذات الأصناف الأخلاقية إذ حلل فيها صفة أو رذيلة كما في مسرحية (وعاء الذهب)، وكتب كذلك في الأساطير كما في مسرحية (امفتريو)، أو تكون ذات محتوى يدل على النصح والإرشاد والرأي كما في مسرحية (الأسيرين)[٣].

ارتكزت موضوعات مسرحياته أغلبها على محور الحب الذي كان المحور الأساس فقد يكون هذا الحب بغيضاً في بعض الأحيان وخاصة عندما يكون ذلك الحب عبارة عن منافسة بين الابن وأبيه كما حدث في مسرحية (التاجر) و (كاسنيا). فضلاً ن استعماله ما يعرف بخاصية (كوميديا الأخطاء) كما حدث في مسرحيته (التوأمان) و (امفتريو)[٤].

استعمل (بلاوتس) مقدمة في مسرحياته وكان الهدف منها معرفة الموضوع من قبل النظارة والتي تعد بدورها الحلقة التي توضح جميع الأمور أو بعضاً منها، فبعض المسرحيات لم تكن لها مقدمة بالمعنى الحقيقي للكلمة ولكن مع ذلك لا يمكن أن نعدها خالية من المقدمة بل تضمنت بعض الأسطر مثل مسرحية بيودولوس (العبد المخادع) فقد احتوت على سطرين، وهناك مقدمات لقصص منها (وعاء الذهب) (كوميديا

---

[١] ينظر: جميل نصيف التكريتي: مصدر سابق، ص٣١٧.

[*] أندرو فيكوس: (٢٨٤-٢٠٤ ق م) أصله يوناني من (تارينتوم) وهو أول من حمل مشعل الثقافة اليونانية الرومانية وأول من بعث نهضتها، جاء إلى روما كعبد أسير بعد سقوط (تارينتوم ٢٧٢ ق م). عاش في حوزة أحد الأشراف الذي أعجب بذكائه وعبقريته فمنح حريته جزاء ذلك. تلقى دروساً في الخطابة واهتم بالفلسفة وكتب محاورة فلسفية تاريخية. قدم عرضين أحدهما تراجيدي والآخر كوميدي مقتبسين من اليونانية.

ينظر: إبراهيم سكر: الدراما اليونانية (مصر: الهيئة المصرية العامة للنشر، ١٩٧٧) ص٤.

[٢] ينظر: إبراهيم سكر، الدراما اليونانية، مصدر سابق، ص٩-١٠.

[٣] المصدر السابق، ص٦٣.

[٤] المصدر نفسه.

الحجر) (التاجر) و (البخيل) فهي بنيت على مقدمات وضعها (بلاوتس) وهنالك ما يعرف بالمقدمات المؤجلة والتي يمكن ملاحظتها في الفصول الافتتاحية كما في مسرحية (الجندي المغرور).

تلقى المقدمة في مسرحية (امفتريو) من قبل إله يقوم بدور بارز، فالإلهان (جوبيتر) و (ميركوريوس) يحملان علامات مميزة كانت دليلاً لمعرفتها من قبل النظارة، تلك المسرحية التي يمكن أن تعد نوعاً من أنواع الكوميديا الحديثة إذ تعرض شخصيات من الإله على خشبة المسرح[١]. وكانت مقدمة مسرحية (امفتريو) مزيجاً من التراجيديا والكوميديا، ففي الكوميديا نجدها في المواقف الهزلية التي تعبر عن الأخطاء في التمييز بين شخصيتي (امفتريو) و (جوبيتر) من جهة وبين (ميركوريوس) والعبد (سوسيا) من جهة أخرى[٢].

استعمل (بلاوتس) طريقة الخلط والمزج بين مسرحيتين يونانيتين بعد إضافة آرائه الشخصية الخاصة ليظهر لنا مسرحية واحدة، تلك الطريقة اتبعها الكاتب المسرحي (نايفيوس) الذي اخترع ما اسماه (العدوى) الذي يقصد به الجمع في الكوميديا اللاتينية بين مسرحيتين يونانيتين[٣].

الكوميديا في العصور الوسطى:تغير الحال في العصور الوسطى وسادت نظرة جديدة لم يكن لها وجوداً سابقاً باتجاه المسرح والدراما وهي نظرة دونية شملت الكوميدية بالذات وذلك متأت من أن الكوميديا تحمل أفكاراً لا أخلاقية من وجهة نظر الكنيسة[٤]. أي أنها لم تكن تعرض خلال تلك الحقبة ذلك لأن المواضيع المسرحية حملت طابعاً دينياً.

وبمرور الزمن نشأ نوع درامي من المسرحيات عرفت باسم (الفاصل الهزلي) الذي يرجح أن يكون كصدرها المسرحيات الأخلاقية أو العروض التي كان يقدمها الممثلون المتجولون، أصبح المسرح من خلالها دنيوياً لما تقدمه من موضوعات دنيوية لها علاقة بالحياة الإنسانية والتي أصبحت وسيلة للترفيه والتسلية مع البقاء على المسرحيات الدينية التي كان مكانها الكنيسة. تلك الفواصل التي كانت تقوم بها جمعيات مرحة ساعدت على ظهور الكوميديا بشكلها المعروف في عصر النهضة. ومن نماذج تلك المسرحيات الهزلية والمسرحية الفرنسية(السير بييربائلاين) والمسرحية الألمانية (الرجل المنمارث) التي عمدت على المرح والبهجة[٥].

لا يخلو المسرح الهزلي في القرون الوسطى من فرادة واستقلالية عن الإغريق والرومان فقد كان من غلبة الروح الديني على هذا المسرح أن اكتفى الشعب بما يتخلل المسرحيات الدينية من مشاهد مضحكة كان يقوم بها ممثلو أدوار الشياطين، وهؤلاء الممثلون يتميزون بالاحتراف من تقديم المواقف الضاحكة، فهم متنقلون جوالون هنا وهناك يحاولون كسب عيشهم، وقد جاء اشتراكهم مع عدم رغبة الكنيسة بذلك عبر حشو تلك المواقف بسائر اللوحات الجادة في المسرحيات الدينية مما مهد إلى ظهور المسرح الهزلي، فانتصرت هنا رغبة الشعب في الاستمتاع بالتسلية والضحك بطريقة غير الطريقة المفروضة والجادة من قبل الكنيسة فقد كانت تلك المهازل التي شكلت المسرح المضحك في تلك الحقبة مجالاً لإثارة الضحك عن طريق التندر على أصحاب العاهات من جانب ومن جانب آخر كان يخاطب الحياة الاجتماعية وفق هزليات هادفة تعرض لحياة

---

[١] ينظر: و. ج. دف: تاريخ الأدب الروماني، تاريخ الأدب الروماني، تر: محمد سليم سالم (مركز الشرق الأوسط، ١٩٣٦) ص٢٢٣.

[٢] ينظر: إبراهيم سكر، الدراما اليونانية، مصدر سابق، ص٢٤.

[٣] ينظر: بينار: تاريخ المسرح، تر: أحمد كمال يونس (دار النهضة العربية، ١٩٦٣) ص٣٣.

[٤] ينظر: شلدون تشيني، مصدر سابق، ص٢٤٠.

[٥] ينظر: فرانك هوايتنج: المدخل إلى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٥٤) ص٤٤.

الأسرة، ليقدم للجمهور حال علاقة بحياته الاجتماعية الفكرية من مواقف تظهر من خلالها المساوئ الفكرية للفرد[١].

عصر النهضة:تطورت الكوميديا في عصر النهضة إذ كان يقال: "إن كوميديا أوائل عصر النهضة وهي الكوميديات التي انبثقت على الفارسات والمسرحيات الأخلاقية الدينية، التي نشأت في العصور الوسطى، كانت تحوي كل العناصر الفنية والاجتماعية التي كانت السبب في ازدهار الدراما في عصر النهضة"[٢].

نشأ نوع من أنواع الكوميديا في منتصف القرن السادس عشر عرف باسم (كوميديا دي لارتي) وهي ملهاة مرتجلة لم تعتمد على نص مسرحي مكتوب أو أدوار، تحفظ من قبل الممثلين، بل كان لكل ممثل سيناريو بسيط يشير إلى موضوع المسرحية وعليه أن يبتكر الحوار المناسب لمشاهده المختلفة، لذا فهي تختار أنماطاً محددة سواء من ناحية الموضوع أم من ناحية الشخصية... فقد بقيت (كوميديا دي لارتي) أهم ألوان التسلية وأكثرها انتشاراً في أوربا وتطورت شخوصها إلى شخوص مسرحية في البلاد المختلفة فالمهرج كان صله في كوميديا (دي لارتي) هو الخادم الذي يحفظ النكات لتسلية السيد[٣].

اختص المسرح الشعبي بالكوميديا الذي يتجه إليه جمهور الناس، هذا النوع يعتمد على مهارات الممثلين وما يقدمونه، فتلك الكوميديا تشبه الكوميديا الرومانية إلا أنها كانت اشد تبذلاً وإباحية، فمعظمها يدور حول المغامرات الغرامية لفتى ويؤدي هذا النوع من الكوميديا الذي يعتمد على التنكر على ما يقع من خطأ في معرفة الشخصيات وعلى تلبس الشخصيات لدور شخصيات أخرى من أجل الخداع والتضليل، فيمكن أن تعد على الرغم من إباحيتها كوميديا أخلاقية لأن معظمها يدور حول المغامرات الغرامية للشباب في تلك المسرحيات، وكيف كان الشباب يغرم بالمرأة المتزوجة وعلى قدر من العفة والشرف، ولكن المرأة تقاوم كل إغراء لتحفظ على شرفها وعفتها مانعة نفسها من الوقوع في الخطأ فهي التزمت قيم ومبادئ جعلتها ملتزمة بوفائها وإخلاصها لبيئتها وزوجها، وهي إضافة إلى كل ذلك ترجع أهميتها إلى ما فيها من فكاهة وبراعة وتبصر بالعصر الذي كتب فيه[٤].

الكوميديا في العصر الإليزابيثي

بدأت الدراما الإليزابيثية مثلما بدأت الدراما الإيطالية من قبلها بإحياء وتقليد الكوميديا والتراجيديا الكلاسيكيين، أما الكوميديا فطمعت بالتراجم اللاتينية التي اعتاد الناس عليها ومارست نفوذها بصورة عظيمة. فـ(تيرانس) الهم به في العديد من المداري وبصورة خاصة، والهم كذلك عدد من المؤلفين بالمقطوعات التربوية، التي كانت مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالمسرحيات الأخلاقية القديمة.

ظهرت أول التقليدات الإنكليزية لـ(بلاوتوس) في مسرحية كتبها (نيكولاس اودهول) (١٥٠٥-١٥٠٦) عرفت باسم "رالف ومستر رويستر"، الذي كان مديراً لمدرستي (ايتون و وسستمنستر) ووجد في (بلاوتس) نموذجاً يشجع الفكاهة المشعة المتوهجة ذات الهدف التربوي. فقد اقتبس (نيكولاس) من الكوميديا الرومانية الشخصيات المنطقية للأبله والمتبجح والأحمق الطفيلي، فتناولت المسرحية الشخصية المفاخرة المتمثلة بشخصية (رالف رويستر) بطلها الكوميدي الأبله الثرثار الذي فتنته سيدة إنكليزية (كونستانسن) فانقاد إلى شخص طفيلي هو (ماتيوميري) لكي يتودد إليها ويضايقها أبلغ الضيق ويهدد بإفساد

---

[١] ينظر: عبد الرحمن صدقي: المسرح في العصور الوسطى (مصر: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٦٩) ص ص١٦٤-١٦٦.

[٢] رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن (بيروت: دار العودة، ١٩٧٥) ص٧٧.

[٣] رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، مصدر سابق، ص ص٧٩-٨٠.

[٤] ينظر: فرانك هوايتنج، مصدر سابق، ص٤٩.

خطبتها من خطيبها التاجر (جاوين جودلاك)، فحصلت سلسلة من التعقيدات انتهت بعركة بين بطانة (رالف) وختم منزل السيدة (كونستانس) التي تحولت فيها أدوات التنظيف إلى أدوات إيذاء وتدمير، فالعاشق المتهور (رالف) قد تلقى عدة ضربات جعلته لم يفكر في إغواء أي سيدة أخرى، ويتم الصلح بين السيدة وخطيبها، فتلك المسرحية كانت من الكوميديات الإنكليزية في عصر النهضة كونها تضمنت فكاهات ذات صبغة محلية فضلاً عن لغتها العامية اللاذعة وخلفيتها المستمدة من أجواء الطبقة الوسطى واحتوائها على المقاطع الغنائية الإنكليزية الساخنة[١].

تتضح قدرة كاتبها في تجسيده للموقف الوطني ومقدرته على تصويره الحياة الريفية وخلق الشخصيات منها شخصية الفلاح (هودج) فصوره بشخصية مضحكة طبيعية مملوءة بالحياة. فالمسرحية الكوميدية كما أكد (بنتلي) "فن الخداع والتحرر من الأخطاء وفن حل العقدة التي لا تحل إذا لم تعقد والحل يأتي في الختام"[٢].

ويعالج الكاتب المسرحي مشكلة من المشاكل الاجتماعية بهدف إعطاء المتفرج دروساً في صور ضاحكة كان يبين لهم العواقب الوخيمة للسلوك الغير اجتماعي، أو تحريرهم من العيوب عن طريق إضحاكهم وهم يرونها في شخصيته على المسرح هذا ما يدل على أن هدف الكوميديا هو الإصلاح الاجتماعي[٣].

الشخصية الدرامية الشكسبيرية[*]

يعد (شكسبير) علماً من أعلام الأدب المسرحي العالمي ومن كبار الشعراء المسرحيين الإنكليز، لما امتازت به أعماله من أصالة وعبقرية بقيت تراثاً خالداً للأجيال قاطبة لقوة بلاغته الشعرية المسرحية وخياله الخصب الفسيح وملكاته العقلية التي لا تنضب، حيث أن مسرحيته العظيمة مبنية على شخصياته أكثر مما هي مبنية على عقدها وموضوعاتها. ومن هذه المسرحيات مسرحية مكبث، والملك لير، وعطيل إنها أمثلة رائعة للروايات التي تستوفي شخصياتها المقومات الثلاثة[٤].

هذا ما أكده (صموئيل شيلر كولردج)[**] من "إن أعمال وليام شكسبير تجعل القارئ للحظة كائناً مبدعاً"[٥]. الذي استمد (شكسبير) مشمونه الذهني من مناخه نتيجة ذهنيته المتوقدة، إذ أن مشاكل الحكم وانتصارات الشخصيات التاريخية والفلسفية والإنسانية النزعة والقضايا العلمية والتأملات الميتافيزيقية جميعها

---

[١] جون جاسنر: كريستوفر مارلو، تر: سامي خشبة، مجلة المسرح، ع٤ (القاهرة: دار الهيئة العامة للتأليف، ١٩٨٧) ص٣٥-٣٦.

[٢] ينظر: أحمد الماجد: المسرحية الكوميدية، أشكالها، أهدافها، جمهورها، مجلة الفنون، ع٧٩ (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب، ٢٠٠٧) ص٤١.

[٣] ينظر: شفيق مجلي: شكسبير فكراً... وفناً (القاهرة: مكتب الأنجلو المصري، ب ت) ص٩٨.

[*] شكسبير (١٥٦٤-١٦١٦) شاعر ومؤلف معروف مسرحي إنكليزي ولد في قرية (سترانسفورد) في إنكلترا، كان أبوه (جون) تاجراً زاول العديد من الأعمال، شهد (شكسبير) التمثيل منذ طفولته المبكرة أما والدته (ماري أردن) ابنة لأحد الملاك الزراعيين منحدرة من عائلة كاثوليكية، وكانت زوجته (آن ثوي) ابنة أحد المزارعين والتي تكبره بثمان سنوات، ترك شكسبير أسرته وذهب إلى لندن عام (١٥٨٥) لطل الرزق برع في التأليف فكان يقوم بإعادة وإصلاح المسرحيات القديمة وكتابتها ساهم في فرقة تدعى بفرقة (رجل اللورد تشامبر) وفي عام ١٩٥٤. وفي عام ١٦١٢ نزح إلى بلدته التي وافاه الأجل فيها.
ينظر جريس القسوس: حياة وعبقرية شكسبير، لبنان- بيروت، ١٩٦٠، ص٨٣.

[٤] لايوس اجرن: فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت) ص٦.

[**] صموئيل شيلر كولردج: (١٧٧٢-١٨٣٤) شاعر وناقد إنكليز كانت حياته عند بلوغه الثلاثين انحداراً من القمة لاعتماده المتزايد على الأفيون والخمر، كفيلسوف حاول أن يعقد تسوية بين العلم والدين والسياسة مبشراً بحاجة معاصرة لا تزال بدون حل، قد فلسفته في الشعر أفضل قصائده (البحار القدم وكوبلاي خان وكرستيل) وكتب كتاباً مهماً تحت عنوان النظرية الأبية.
للمزيد ينظر: ليليان هيلاندز، ج. د. بيرسي: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، تر: محمد الجوار (بيروت: دار الحقائق، ١٩٨٦) ص٢٥٩.

[٥] عبد العزيز إبراهيم: أساء تفسير النص، مجلة الأقلام، ع١-٢ (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ٢٠٠٧) ص٤٧.

أمور شغلت جميع الأشخاص الممثلين من رعاية الملكة (إليزابيث) بما فيهم (شكسبير) الذي تميز عنهم بقدرته على تمثل الغليان الذهني والفكري لعصره"[١].

بنيت أعماله المسرحية على شخصياتها أمكثر مما هي مبنية على عقدها وموضوعاتها، فالدراما الشكسبيرية كانت تهتم بالشخصيات وبالإرادة، فلك تكن تلك الشخصيات التي ابتدعها نماذج لهذه العاطفة أو تلك. وإنما كانت كائنات حية مملوءة بمختلف العواطف والرذائل... علاوة على امتلاكها لديناميكية معينة[٢]. فقد أكد على قيمة الفرد والنزعة الفردية التي اعتبرها مفتاح الحياة بالنسبة له ولعصره، وأنه خلق شخصيات متفردة بشكل بارز، وتتولد الصراعات في أعماله تولداً متنوع الأشكال والصور بدوافع من ممارسة الإرادة الإنسانية لذاتها، فالإنسان يناضل من أجل الإنسان وليس ضد القدر ولا ضد الرب ولا الوراثة، لذلك فالدراما عنده هي دراما الإرادة الفردية[٣].

انقسم عالم (شكسبير) من ناحية شخصياته المسرحية في مجمل أعماله إلى ثلاثة أقسام وهي كالآتي:

-طائفة أخذها من التاريخ فلم يلمسها بريشته الفنية السحرية إلا بعض اللمس ومن هذه الطائفة (جون- هنري- ريتشارد- يوليوس قيصر- كليوباترا).

-طائفة وردت أسماؤها في القصص والأساطير القديمة الشائعة في عصره، ولكنها تظهر في مسرحياته بحياة جديدة ونشاط تلك الطائفة كانت مفخرة للشاعر منها (هاملت عطيل- ماكبث- اياغو- شايلوك- فولستاف).

-طائفة الكائنات الغيبية والأحياء الخرافية (كالسواحر- بنات الغاب- الجن- الأشباح)[٤].

فيتميز أبطاله وشخصياته بعمق التفكير وطلاقة الحركة والقوة وهم يمتلكون الحرية الكاملة في التفكير والشعور والعمل وهم يتصرفون بما توحي لهم عقولهم وعواطفهم، فعلى الرغم من أنهم ينحدرون من الطبقات العليا والنبيلة فأننا نرى أن (شكسبير) يمنحهم صفات لم تكن ملكاً لهم وحدهم لأنهم ملوك، فحسب وإنما بشر فهو يؤكد الصفات والخصائص الإنسانية[٥].

ومرت كتاباته بثلاث مراحل تمثلت بالآتي[٦]:

١. الكوميديا الرومانسية في بواكيرها الأولى.
٢. الكوميديا الرومانسية في مرحلة نضجه الفني.
٣. الكوميديا الرومانسية المرة أو الفاجعة.

امتاز النوع الأول بخصائص عدة منها كانت الأحداث مفككة قليلة الترابط وتقترب حبكتها من مصادرها، ويكون اعتمادها على الأحداث أكثر من اعتمادها على رسم الشخوص وأسلوبها الشعري غير متطور، فالشعر الوصفي كان يميل إلى الأسلوب المنمق أكثر من الارتباط المباشر بالتطور للشخوص أو القصة، أما نصوصها فكانت مبنية على الشخصية وغير متقنة وترتيباتها اللغوية مفككة قليلة الترابط، يكثر في

---

[١] ينظر: جون جاسنر، وليام شكسبير، مصدر سابق، ص٢٨.

[٢] ينظر: مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت: دراسات اشتراكية في سرح شكسبير، تر: عبد الله راضي (بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٧٧) ص ص١٣-١٤.

[٣] جون جاسنر، مصدر سابق، ص٣٠.

[٤] جريس القسوس: حياة وعبقعية شكسبير (لبنان: بيروت، ١٩٦٠) ص ص١١١-١١٤.

[٥] ينظر: حسين علي هارف: فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية، ط١ (أربد: دار الكندي للنشر، ٢٠٠١) ص ص٣٠-٣١.

[٦] الاردس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة (الشارقة: دار الثقافة والإعلان، ب ت) ص٣٨١.

حوادثها التندر والمناظر المضحكة[١]. اختلفت تلك الملهاة/ الكوميديا التي كتبها في مطلع حياته عن الكوميديات التي كتبها في مرحلة نضجه الفني في البناء الدرامي وخلق الشخصيات.

مفهوم الشخصية الدرامية :إن دراسة الشخصية الدرامية هو البحث الدقيق والغور في أعماقها، لمعرفة أبعاد تلك الشخصية وتحديد سماتها التي تتصف بها. وعند دراستنا للشخصية تعرفنا على أبعادها الثلاثة وهي البعد الطبيعي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، وإذا رجعنا إلى مميزات أبعاد الشخصية لوجدنا أن (البعد الاجتماعي والبعد النفسي) واضحين جداً.

أما البعد الطبيعي فهو الذي يجعل الشخصية بارزة وواضحة المعالم وتكون عرضة للدراسة التوضيح. وما من شك في أن العاهات والتشوهات الخلقية التي تؤثر سلباً في نفس الشخص مما يجعله يحاول إخفاء هذه العاهة. وهذا ما كان يفعله (نابليون بونابرت) في أثناء حديثه مع لآخرين فأنه يضع يده اليسرى إلى الخلف لكي يخفي يده عن العيان كي لا يعرفوا إنها قصيرة.

إن المظهر العام للإنسان أو للشخص يبدو دليلاً على قوة الشخصية واتزانها إلى حد ما، فالشخص السليم غلبا ما تجده يتمتع بعلاقات اجتماعية واسعة، على العكس من الشخص الذي يعاني من عيب أو تشوه خلقي يخشى في الأغلب التعامل المباشر مع الآخرين "أن لحالتنا الجسمية آثارها المباشرة، وغير المباشرة في شخصيتنا"[٢] وهذا ما تؤكده بعض الدراسات في علم النفس الإنساني لكون الحالة الجسمية هي المحفز للذوبان في المجتمع في أغلب مجالات الحياة العلمية.

أو لكل شخصية في الدراما خصائصها وتتحدد هذه الخصائص بالحبكة الدرامية، وأن يكن للشخصية فعل، وهذا يُعدّ الدافع الذي يدفعها للعبير عنه خارجياً، وهذا يقابله رد فعل معاكس من شخصية أخرى مما يؤدي إلى التصادم وبهذا يحدث الصراع الدرامي.

لذلك تُعدّ الشخصية عنصراً مهماً من عناصر الدراما فأن لم يكن هناك شخصيات لم تكن هناك دراما، لأنها هي التي تنفذ الفعل ورد الفعل عن طريق الحوار الذي يؤدي إلى تصاعد الحدث وصولاً إلى الذروة مكونة الحبكة الدرامية. وعليه فالدراما تعتمد الشخصية بشكل أساس ألتي ينبني الفعل عن طريقها، إذ أن العلاقة بين الشخصيات تتم في أثناء ذلك الفعل.

إن أية شخصية تختلف عن الشخصيات الأخرى في الصفات والدوافع والأهداف وهذا هو الذي يؤدي إلى تطور الحدث ثم الفعل عن طريق (الصراع). إذن فالشخصية ليست هي من الحياة بكل مواصفاتها وإنما هي شبيهة بها ولا تتطابق معها، وهي تُعدّ افتراضية وليست حقيقية بالمعنى الصحيح.

لكن الحياة هي مصدر الشخصيات الدرامية وهذه نتيجة لما مر به الكاتب الدرامي من تجربة أو ظاهرة حياتية أو سمع عنها، والدراما بحسب التعبير السائد هي (المحاكاة) أي محاكاة الشخوص والأفعال، لذلك فأن الشخصية الدرامية من الممكن صياغتها وقراءة المتلقين لها. أما الشخصية في الحياة فلا يمكن أن تتكرر نفسها مرة ثانية لأنها عاشت الحدث الحياتي بالفعل وانتهت.

وعندما يتأثر الإنسان بفعل ما ويريد إعادته فعليه أن يكون قد شعر بهذا الحدث لكي يراعي ذلك على وفق ما يشعر به فعلاً "لأن آمالنا ووساوسنا واتجاهاتنا وغيرها كثير مما يكون في شخصيتنا تتأثر كلها

---

[١] ينظر: أسواق المربد، حياة شكسبير، نشيد الربيع، مجلة الأديب العربي، بتاريخ ٢٠٠٨/٦/١.

[٢] ركسن نايت ومركريت نايت: المدخل إلى علم النفس الحديث، تر: عبد علي الجسماني (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥) ص٢٩٦.

بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التي يعيش فيها الفرد"[١]، فهي التي تُعبر عن ذاتها بأسلوب درامي وهذه الشخصية تجدها قد تكون من الواقع الذي يعيشه الفرد أو التاريخ، فالشخصية تتصف بصفات أو سمات عدة على أساس أنها مفترضة فتجدها تحمل بعض الصفات الإنسانية في الواقع الحياتي المعاش. كما وأن لها دلالات ترتكز عليها عن طريق وجودها في الحياة فهي تُعدّ عنصراً مهماً وفعالاً. لذلك جعلت مادة درامية متحركة بعدما كانت اسماً وليس فعلاً وعلاوة على ذلك نجد أن "مفهوم التفرقة بين الشخصية الدرامية والشخصية اللادرامية هو بين الأفراد الذين نراهم في المسرحيات الرائعة، والأفراد العاديين من أوساط الناس الذين نلقاهم في الحياة اليومية"[٢].

وبناءً على ذلك حددت بعض مميزات الشخصية التي تحدد بنيتها التكاملية من حيث تفاعلها وحركتها في الدراما وكيفية صياغة الحدث درامياً فتحدد الشخصية بالميزات الحركية عن طريق ضبط إيقاعها والميزات الجسمية كان يكون شكل الخلقة أو الصحة، والمميزات العقلية هذه هي القدرة على التعلم والاستيعاب والذكاء وقدرة التكيف، والمميزات المزاجية وهذه الحدة المزجيه واتجاه الشخصية الانفعالي، والتعبير الذاتي كان تكون انبساطية أو انطوائية، مسيطرة، خاضعة، والمميزات الشخصية قابلية التأثير بالعوامل الاجتماعية، صادقة، أمينة، كاذبة... الخ وهذا يساعد على معرفة تصرف الشخصية مع الشخصيات الأخرى[٣].

وهذا ما يحدد الشخصية في تفاعلها درامياً على وفق تلك المميزات التي حددها علم النفس، وما تحتويه تلك المميزات من هدف يسمو إلى جعل الشخصية الدرامية ذات فعل متكامل عن طريق اتخاذها هذه المميزات في حدثها المتنامي ولو أخذ أحد هذه المميزات لكي تحلل تحليلاً دقيقاً لوجدنا أن الشخصية تكون وحدة متكاملة في البناء الدرامي تتجمع فيها كل الصفات التي أريد تباينها درامياً وعلى سبيل الافتراض "أن نظرية الانفعال التي تقرر أن الواقعة الانفعالية ذات معنى، يجب عليها أن تبحث عن هذا المعنى في الشعور ذاته، وبعبارة أخرى أن الشعور هو الذي يجعل من نفسه شعوراً منفعلاً بدافع معنى باطني"[٤].

فالشخصية الدرامية تقع تحت تأثير الأفعال المصنوعة درامياً الذي يحدد مسارها وهي تستمد وجودها عن طريق المصدر الذاتي والطبيعي والتناول الفني الخالص. كذلك إن الاستلهام السلبي المستمد من الجانب المظلم الذي عاشته الشخصية هو سبب تكوين الحدث الدرامي للشخصية، الذي يعبر عنه بالصراع لأن الصراع ليس كيميائيا جامداً إنما هو صراع إنساني.

وبما إن الدراما تقوم على صراع الإرادات، إذن فهي صراع شخصيات، أي صراع أخلاقيات ضد أزمات نفسية داخلية أو أزمات خارجية، وعلى اختلاف تلك الشخصيات التي أوجدها مؤلفوها في نتاجاتهم الأدبية وكل بحسب المجتمع الذي يعيش فيه "أن عملية بناء شخصية لم تكن صناعة سهلة التداول وليست سطحية بقدر ما هي نتاج عوامل منسجمة متلازمة ومعقدة"[٥].

---

[١] ركسن نايت، مصدر سابق، ص٢٩٩.

[٢] فرانك. م. هوايتج، مصدر سابق، ص١٧٩.

[٣] ينظر: يوسف مراد: مبادئ علم النفس (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦) ص٣٨١-٣٨٢.

[٤] جون بول سارتر: الانفعالات، تر: سامي محمود وآخرون (القاهرة: دار المعارف المصرية، ١٩٦٥) ص٤٥.

[٥] صالح علي الصحن: الشخصية النموذجية في الدراما التلفزيونية، رسالة ماجستير في الفنون السمعية والمرئية- الإخراج، غير منشورة، (بغداد: جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٧) ص٢٨.

إن الشخصية هي وليدة مجتمعها أو بيئتها عن طريق التفاعل والذوبان فيه، لذلك تكون الشخصية الدرامية نابعة من هذا المجتمع إذ أنها توظف توظيفاً درامياً لتكون ملائمة على أساس وجودها نتيجة في الدراما عن طريق بلورتها في ذهن الكاتب الدرامي، لكي تكون متكاملة ومدركة لدى المتلقي لذلك "يربط (هيغل) المسائل النظرية للدراما بالتطور للمجتمع، وبتطور الأيديولوجيا والفن. أنه يدرس الدراما بارتباطها مع علم النفس، ويكشف عن آلية المؤثرات الفنية للدراما بوصفها تمثل المعرفة العميقة للحياة الروحية للإنسان، ويقترب من معرفة- الأصح حدس- الدراما على أنها تمثل أحد جوانب الحياة الاجتماعية"[١].

والشخصية الدرامية هي ليست الشخصية الرئيسية فحسب، وإنما تتعدى هذا التحديد إلى الشخصيات الأخرى التي لولاها لن يكون هناك صراع درامي متنامي، وهذه هي الشخصيات الضدية. لذا نجد أن شخصية (ياجو) في مسرحية (عطيل) تُعدّ شخصية محفزة ومثيرة للحدث وأحياناً هي التي تخلق الحدث، ولهذا "فأن قائمة الشخصيات في النص الدرامي متباينة ومتنوعة، إذ تقسم إلى شخصية رئيسة وثانوية وكومبارس وصامتة"[٢].

لذلك يجب أن تكون الشخصية الدرامية ذات صفة إقناعيه عن طريق تركيبها الديناميكي في توحيد خصائصها الفكرية والجسدية، التي تتفاعل مع الحدث تفاعلاً حيوياً في بنيتها الداخلية والخارجية، وفي هذا تكون منفردة في سمات خاصة تمنحها القوة في التأثير لصنع الحدث الدرامي، ولكون الشخصية هي القوة المؤثرة فهي تترتب عليها قوة الحضور مما يميزها من الشخصيات العادية التي نتعامل معها في حياتنا اليومية. لذلك تُعدّ الشخصية الدرامية هي المرآة العاكسة والمؤثرة في الخلق والتغيير لدى المتلقي.

وخصائص الشخصية (السمات) تتجلى من الأفعال الخارجية لا من الأفعال الداخلية فحسب، وهذه تكون ثابتة مع الشخصية منذ بداية الحدث أو الفعل الدرامي إلى نهايته، أي الاحتفاظ بوحدتها التكاملية.

وقد ظل قانون الوحدة في بناء الشخصية المحورية قائماً في النصوص المسرحية الكلاسيكية والكلاسيكية الفرنسية الجديدة على وجه التحديد والتاريخية والرومانسية كذلك.

ما في الدراما الكوميدية فأن الشخصية تكون على غير ما هي عليه في التراجيديا (المأساة) لأنها تبحث عن العيوب لتكون منطلقاً لبروزها، فهي تسخر من بعض الشخصيات المعروفة أو تكون لها مواقف من المجتمع الذي تعيش فيه، وبما أنها تبحث عن العيوب وبحسب تعبير (مندور) من ابرز نماذجها "كوميديا الشخصيات ومؤسسها موليير وهي الكوميديا التي تجسد عيباً اجتماعياً في شخصية تدور حولها أحداث المسرحية وتبدأ وتنتهي بها مثل شخصية البخيل أو غيرها من الشخصيات"[٣].

لكن الملهاة وجدت منذ الإغريق والشخصية اللهوية كانت تعبيراً عن صفات بعض الشخصيات والانتقاص منهم وكان (ارستو فانيس) "يستند إلى نمط تركيبي خاضع لتنوع واسع، ولكنه متميز بصورة واضحة"[٤].

والملهاة بحسب تفسير (أرسطو) لها "هي محاكاة الأراذل من الناس، لا في كل نقيصة، ولكن في الجانب الهزلي الذي هو قسم من القبيح"[١]. أي الانتقاص من عيوب الناس في بعض المواطن الخاصة وهي

---

[١] أ. انيكست: تاريخ دراسة الدراما- نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس، تر: ضيف الله مراد (دمشق: مطابع وزارة الثقافة، ٢٠٠٠) ص٣٢.

[٢] محمد مطشر عبد الكريم الغراوي الكحلاوي: المعالجات الدرامية للشخصية التاريخية في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير غير منشورة، مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٨، ص٤٤.

[٣] داود سلوم، محمد مندور: الوساطة الفكرية بين الشرق والغرب (الصفا- الكويت: مؤسسة الخليج، ١٩٨٣) ص٣٦.

[٤] جورج تومسون: أسخيلوس وأثينا، تر: صالح جواد الكاظم (بغداد: وزارة الإعلام، ١٩٧٥) ص٣١٩.

التعبير عن الهجاء المقصود والقصد منها الإضحاك ولكن شط أن لا تكون مؤذية وجارحة لمشاعر الآخرين. وقد تميزت الملهاة بالبعدين الطبيعي والاجتماعي وكانت الملهاة الإغريقية "ملهاة (Action) وموقف (Situation) ولم تكن ملهاة صراع بين الشخصيات"[٢].

مما تقدم يجد الباحث إن الشخصية الدرامية تقوم على الفعل المتنامي في المسرحية وأن تعددت صفاتها وميزاتها، فهي الحور الرئيس في النص الدرامي لكونها المحرك الحاسم في حالة صياغتها صياغة فكرية جمالية مبنية على الإبداع الفني المتكامل، الذي يستند إلى العلوم السيكولوجية (النفسية) والطبيعية والاجتماعية، على أساس أن الشخصية نتيجة إفرازات الحياة بمفهومها العام.

أهم ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

١. إن شخصية الفرد تنمو في محيط ثقافي عن طريق اكتسابه للعادات والقيم.

٢. إن التنشئة الاجتماعية تؤثر في سلوك الشخصية سواء كان حركياً أو جسمياً فالأول مهارة وخبرة والثاني تفكير وإبداع.

٣. إن الشخصية المصدر الأساس لمعرفة مظاهر السلوك البشري والإنساني.

٤. تتطور الشخصية الإنسانية تبعاً للتطور الاجتماعي للمجتمع الذي تنتمي له.

٥. غالباً ما تكون للبيئة تأثيراً مباشراً في نشوء شخصية التوائم وخاصة المنفصلة عن بعضها.

٦. غالباً ما تكون شخصية التوائم مختلفة من خلال السلوك رغم التشابه الجسماني والشكلي الكبير بينهما.

٧. اهتمت الكوميديا برسم الشخصيات بدقة وعق بشكل يساعد على تكثيف موضوعاتها وطروحاتها الفكرية والتربوية وعرض شخوص ثانوية تزيد من القيمة الدرامية للحدث.

٨. جمعت الكوميديا بين ما هو حقيقي وواقعي وبين ما هو خيالي.

٩. جمعت الكوميديا بين المضحك والمحزن.

١٠. اعتمدت الكوميديا على الفكاهة التي تقوم على المفارقات الخاصة بالطبيعة البشرية.

١١. امتلأت الكوميديا بالضحك، التهكم، السخرية اللعب بالكلمات.

١٢. اشتملت على حبكات متعددة ومهمة ذات عقد محبوكة فيما بينها (ثنائية التعبير).

١٣. اعتمدت بعض الكوميديا على المفاجأة التي تخلقها الصدفة أو الخطأ غير المقصود بشكل شامل (الالتباسات والمغالطات).

الدراسات السابقة

بعد إطلاع الباحث على الكثير من المصادر والمراجع ذات الصلة بالبحث الحالي، ومراجعته بعض المكتبات المركزية ومنها مكتبة جامعة بابل، ومكتبة الفنون الجميلة في جامعة بابل، ومكتبة الفنون الجميلة جامعة بغداد، لم يجد الباحث دراسة مماثلة تتناول الموضوع الحالي.

---

[١] أرسطو: فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب ت) ص١٦.

[٢] شلدون تشيني، مصدر سابق، ص١٠٠.

الفصل الثالث

إجراءات البحث

تضمن هذا الفصل مجموعة من الخطوات الضرورية للوصول إلى ما يصبوا إليه هدف البحث وصولاً إلى نتائجه والخطوات هي:

أ- **مجتمع البحث:** لتحديد مجتمع البحث الأصلي قام الباحث بإحصاء مجتمع بحثه، الذي يتكون من نصين لبلاوتس ونصين لشكسبير التي احتوت على التوائم(*) نصوص مسرحية وفق المدة الزمنية لتأليف أول نص شكسبيري عام ١٥٩١ وحتى آخر نص كتبه شكسبير في عام ١٦١٣ وكما جاء بالملحق رقم (١).

ملحق رقم (١)

اسم المسرحية	نوع المسرحية	سنة التأليف
التوأمان	كوميدية	ــــــــــــ
الباكخيديس	كوميدية	ــــــــــــ
كوميديا الأخطاء	كوميدية	١٥٩١
الليلة الثانية عشر	كوميدية	١٦٠٠

عينة البحث:اختار الباحث عينة بحثه بالطريقة العشوائية المنتظمة وكما مبين في الجدول الآتي جدول رقم (٢)

جدول رقم (٢)

اسم المسرحية	نوع المسرحية	سنة التأليف
التوأمان	كوميدية	لا توجد
كوميديا الأخطاء	كوميدية	١٥٩١

ب- **منهج البحث:**اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي)، وذلك لملائمته لطبيعة البحث.

ج- **أداة البحث:**اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري، أداة رئيسية للبحث، كونها تتفق مع متطلبات تحليل العينة.

(*) ينظر، ملحق رقم (١).

ه- تحليل العينة

انموذج رقم (١)

مسرحية (التوأمان)[*]

تأليف: بلاوتوس

سنة التأليف: / لا توجد

نوعها: كوميديا

ترجمة: احمد عبد الرحيم أبو زيد

قصة المسرحية:

تدور أحداث هذه المسرحية حول توأمين افترقا منذ الصغر....

حدث في مدينة سرقوسة (اوسير اكوز) إحدى مدن صقلية انه ولد لأحد تجارها توأمان متشابهان حتى لا يكاد احد يفرق بينهما وقد أطلق أبوهما على احد التوأمين اسم (منيخموس) والثاني اسم (سوسيكليس) وفي إحدى السفرات وعندما بلغ عمر التوأمان (سبعة سنوات) أخذ أبوهم احد التوأمين معه في رحلة إلى مدينة (تارنتوم) وتصادف حال وصولهم أن هناك أعياد في مدينة (تارنتوم) ومن كثرة الناس ظل الولد طريقه فأخذوه احد اللصوص وباعه إلى احد تجار من أهالي (ابيدامنوس) فاخذ الصبي وسافر إلى أهله.... أما والد الصبي فبقي كسير القلب بعد أن فقد والده وبسبب ذلك الحزن توفي بعد أيام فوصل الخبر إلى جد التوأمين في (سيراكوزا) غير الجد اسم الصبي وأطلق عليه اسم أخيه الضال وهو (مينايخموس) نصب اسم الولد المفقود... لان الجد كان نفسه يدعى بهذا الاسم.... فبعد أن بلغ احد التوأمين مبلغ الرجال خرج يطوف البلاد بحثا عن أخيه التوأم ومن هنا تبدأ القصة والمفارقات عند وصوله إلى المدينة التي يسكنها أخوه التوأم وهو لا يعلم بذلك....

تحليل المسرحية:

تبدأ أحداث المسرحية الفعلية عند باب بيت (مينايخموس) وهو يتحدث إلى زوجته عند باب البيت وينعتها بأبغض الكلمات:

مينايخموس: أولاً انك شريرة لوه انك معتوه لوه انك سليطة وغبية لكان عندك ذلك الشيء الذي ترينه نقيتا عندك زوجك . ص١٢٦

بعد هذا الكلام تجد أن (مينايخموس) يفرح بشدة لأنه انب زوجته وعنفها كل هذا الكلام الذي جرى بين الزوجين كان (بينيكولوس) الرجل الطفيلي صديق (ميناخيموس) هذه الشخصية الشرهة التي لا يهمها سوى النفاق والتطفل وإملاء معدته نلاحظ أن (مينايخموس) بعد خروجه من البيت يخرج من تحت عباءة نسائية كان قد سرقها من زوجته لكي يهديها إلى صديقته الغانية.

اورتيوم: انك تنتصر بسهولة حتى انك تفوق كل الذين يفوزون بي.

مينايخموس: (بينما يخلع عباءته) إني سرقت هذه بمخاطرة عظيمة...

خذي هذه لك حيث انك المخلوق الوحيدة التي تستجيب لأهوائي.

اريتيوم: انه لجميل أن يشعر المحبون الحقيقيون بمثل هذا الشعور. ص١٣٣.

---

[*] بلاوتس، كتز البخيل: التوأمان، تر: أحمد عبد الرحيم أبو زيد (مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٦٩).

بعد هذا يطلب مينيايخموس من عشيقته أن تعد لهم الغداء له ولصديقه الطفيلي فتبعث اورتيوم خادمها إلى السوق ليجلب لهم بعض الأطعمة لتعد لهم الوليمة.

نعود الآن إلى الأخ

من هنا تبدأ الملابسات والمفارقات فبعد وصولهم إلى هذه المدينة يقوم عبده بتحذيره من هذه المدينة التي يكثر فيها اللصوص والنصابون ويحذره من النساء والغانيات ويقول له انه ما الفائدة البحث عن أخيك بعد كل هذه السنين والأسفار والترحال ولم نصل إلى شيء فيخبره الأخ إنني لن أكف البحث عن أخي مادمت حيا فأنت لا تعرف كم هو عزيز على قلبي فكم أنني مشتاق إليه فيقول العبد (ميسينيو) إننا نبحث عن قشة وسط الريح فلماذا لا نعود إلى الوطن نلاحظ أن البيئة التي يعيشها الأخ التوائم القادم بحثا عن أخيه تختلف عن أجواء الاجتماعية في المدينة حيث يتضح ذلك من خلال تحذير الخادم لسيده.

مينايخموس (س): (بحده) نفذ ما يقال لك وكل ما يعطى لك واحذر الأذى ولا تكن مزعجا، فهذا الأمر لن يجري وفق هواك.

ميسينيو: (على حده) بهذا الكلام اعرف أنني عبد انه لا يستطيع أن يواجهنني بذلك وفي كلمات أكثر وضوحا من كلماته القليلة هذه ولكني مع ذلك لا استطيع أن امسك لساني عن الكلام...ص١٣٧

من هنا تبدأ المغالطات حيث سيلتقي الأخ التوأم القادم للبحث عن أخيه مع الخادم الغانية (اروتيوم) الذي ذهب ليجلب الطعام لسيدته فيذهب الخادم إلى (مينايخموس "س") وهو يضنه أخوه التوأم فيدور هذا الحوار:

كيبدروس: طاب يومك.

مينايخموس "س": باركتك الآلهة ولتكن من تكن.

كيبدروس: من تكون؟ من أنا؟

مينايخموس "س": لا اعرف وحق هرقل

كيبدروس: أين بقية الضيوف؟

مينايخموس "س": عن أي ضيوف تسأل؟

كيبدروس: طفيليك

مينايخموس "س": طفيلي، بالتأكيد أن هذا الرجل لمعتوه

ميسينيو: الم اقل لك انه يوجد هنا محتالون كثيرون.

مينايخموس "س": أي طفيلي تسال أيها الشاب؟

كيبدروس: يبيولوس (فرشاة من الإسفنج). ص١٣٩

يخبر الطفيلي بينيكولوس إن هذه العباءة التي سرقها من زوجته في الصباح وأهداها الغانية ثم يتهمه (مينايخموس "س") بالجنون فيهدده الطفيلي بأنه سوف يخبر زوجته بحقيقة العباءة والخيانة، وبعد ذلك تأتي الخادمة في يدها سوار من الذهب وتقول أن سيدتي تقول له أن يصلح هذا السوار فيفرح (مينايخموس "س") من هذا الكرم لدى أهل المدينة هذه.

ثم تظهر زوجه (مينايخموس) الحقيقي ومعها الطفيلي الذي اخبرها بكل شيء وبعد ذلك تلتقي زوجها الحقيقي وتواجهه بأمر العباءة وهددته إذا لم يعد بالعباءة إلى البيت فأنها سوف لن تدعوه يدخل إلى الدار مرة أخرى:

مينايخموس: إذا كنت حكيما فأنني اذهب من هنا إلى المنزل حيث أجد مكانا مريحا (يتقدم نحو منزل اروتيوم).

الزوجة: وحق السماء سوف تدفع ثمن فعلتك.

بينيكولوس: (بسرور) يدفع والحالة هذه.

الزوجة: هل اعتقدك انه من مقدورك أن تفعل تلك الأعمال المخزية بدون أن يعلم بها احد؟!

مينايخموس: (بلجة البريء) ما معنى هذا يا زوجتي؟ ص١٥٩

هذا لان الكوميديا تجمع بين ما هو محزن من ناحية وما هو مضحك من ناحية أخرى حيث يصاب مينايخموس بالحزن نتيجة لمعرفة زوجته بحقيقة العباءة وعلاقة بالغانية ليخبرها بأنه سوف يجلب العباءة إلى البيت. فيتجه إلى بيت (اروتيوم).. وبعد وصوله إلى (اروتيوم) ترحب به تطلب منه الدخول فيقول لها انه جاء ليسترد العباءة فقد علمت زوجته بالأمر وانه سوف يشتري لها أفضل منها فتقول له أنها أعطت إياه بعد الغذاء ومعها السوار ليصله عند الصائغ ولكنه ينكر ذلك وبشدة فضنت انه يستهزء بها فتأمره بالخروج من منزلها ولن يعود أبدا.

تظهر لنا مفارقة أخرى التي تمثلت بينما هو واقعي وحقيقي وبينما هو خيالي وهذا احد أساسيات الكوميديا فنرى مينايخموس "س" وهو يحمل العباءة ويبحث عن عبده (ميسينيو) الذي ندم لأنه جعل حافظه النقود معه ربما طمع بها.... ثم تأتي زوجة أخيه فتلتقي به وهو حامل العباءة:

الزوجة: إلى تخجل من الظهور أمام ناظري، أيها المحتال، بذلك الثوب.

مينايخموسي "س": ماذا أي شيء يزعجك أيتها المرأة.

الزوجة: أتجرؤ أيها الصفيق أن تنطق ولو بكلمة واحدة أو تتحدث إلى؟

مينايخموس "س" أرجوك ما هو خطئي حتى لا أجرؤ على الكلام؟

الزوجة: أتسألني؟ يا لجرأة الرجل المخزية...

الزوجة: (تمسك بالعباءة) ولكنك أنكرت منذ حين أنك قد سلبت هذه مني، والآن تمسك بنفس الشيء أمام عيني. ألا تخجل؟

مينايخموس "س": يا إلهي! إنك أيتها المرأة جريئة وصفيقة جداً. أتجرئين على القول بأن هذه (يشي إلى العباءة) قد سرقت منك وهي التي قد أعطتها لي امرأة أخرى كي أعمل على أن تطرز؟

الزوجة: وحق السماء سوف أبعث الآن إلى أبي وسوف أخبره بأعمالك المخزية التي اقترفتها.... ص١٦٨.

ثم تدخل الزوجة وهو لا يعلم ماذا أصاب ابنته فلابد من وجود أمر مهم دعاها إلى ذلك فتلتقي بأبيها وتخبره عن كل شيء حدث بينها وبين زوجها وقصة العباءة والغانية.

فيتقدم الأب إلى مينايخموس "س" وهو يضنه زوج ابنته بدون أدنى شك فيسأله عن قوله بما اتهمته زوجته فيخبره أنه لم يكن بقدومه إلى هذا البيت أي بقصد منزل أخيه وبعد هذا الحوار بين الأب والزوج يضيف أن صهره قد اتهمه بالجنون فيهرب بعيداً عنه وهو مصدف أنه مجنون لأن مينايخموس "س" قد ادعى الجنون ليتمكن من الهروب منهم، فيذهب الأب إلى الطبيب ليقص عليه قصة صهره.

الطبيب: ماذا قلت عن طبيعة مرضه؟ قص علي أيها الشيخ. هل تلبسه روح شيطانية أم تصيبه لوثة؟ دعني أعرف. هل يصيبه مرض النوم أو الاستفساء؟

الأب: إنما أحضرتك لذلك السبب كي تخبرني بمرضه وتشفيه.

الطبيب: إنه ولا شك أمر بسيط جداً وسوف يشفى. إنني يشرفني أعدك بذلك.

الأب: إنني أريد أن يعالج بعناية كبيرة. ص١٧٨.

بعدها يجري حوار بين التوأم فيعرف أحدهما الآخر وعن اسمه وعن والده فيتضح أنهم أخوان التوأم الذين افترقا منذ الصغر ويتعانقا ويحضن أحدهما الآخر، حيث اعتمدت الكوميديا على المفاجئة في معالجة الكاتب الدرامية والتي أوجدتها الصدفة أو الخطأ الغير مقصود الذي لجأ إليه الكاتب في نهاية المسرحية وهو تقابل الشخصيتان الرئيسيتان في المسرحية وهما لتوأمان والذي ولده صدمة ودهشة وذهول من هذا المنظر الذي يدل على براعة الكاتب في معالجته لشخصياته وطريقة رسمه للنهاية. وبعد يبيع الأخ التوأم كل شيء بالمزاد لكي يعود إلى وطنه وبيته مع أخيه التوأمة (مينايخموس).

انموذج رقم (٢)

مسرحية (كوميديا الأخطاء)[*]

تأليف: وليم شكسبير

سنة التأليف: ١٥٩١

نوعها: كوميديا

ترجمة: بدر الديب

قصة المسرحية:

القصة بسيطة، إذ يسبب حادثة تقع بين أهالي مدينتي سرقوسه وأفسيس يتم منع التعاطي فيما بين المدينتين المتعاديتين، (فكل رجل مولود في أفسيس يظهر في طرقات سرقوسه وأسواقها، وكل رجل من هذه المدينة الأخيرة يتجاوز خليج أفسيس، يكون نصيبه الموت الزؤام، ومصادرة أرزاقه لصالح الدوق إلا إذا قدم ألف دينار فدية لإعفائه من العقاب)، ولسوء حظ تاجر من تجار سرقوسه (أجايون) فأنه ما أن تطأ قدميه ارض مدينة أفسيس (والتي تدور فيها أحداث المسرحية كلها)، حتى يلقى عليه القبض ولأنه لا يملك مبلغ الفدية فأن دوق أفسيس (صولينوس) يحكم عليه بالإعدام بموجب القانون أعلاه ولكنه قبل أن ينفذ فيه الحكم يسأله عن السبب الذي جعله يُقدم على هذه المغامرة المميتة، وبعد لأي يجيبه التاجر السرقوسي (أجايون) بأن وراء ذلك قصة تعود أحداثها إلى قبل (٢٥ عاماً)، عندما تزوج امرأة (إميليا) أنجبت له توأمين جميلي (أنطيفولوس أفسيس وأنطيفولوس سرقوسه) وفي ذات الوقت ولدت امرأة مسكينة توأمين وسيمين أيضاً (دروميون أفسيس ودروميون سرقوسه) ورباهما ليخدما ولديه وذات مرة ركبوا سفينة مقلعة من مدينة أبيدفنوم عائدين إلى مدينتهم (سرقوسه) ولكن شار القدر أن تهب عواصف قوية هاجت لها الأمواج واضطرت السفينة حتى أشرفت على الغرق قبل أن تعترض السفينة صخرة هائلة لتحطمها عند المنتصف لتُشطر إلى قسمين، قسم كان فيه الأب مع أحد أبنيه التوأمين (انطيفولوس سرقوسه) وأحد التوأمين الخادمين (دروميون سرقوسه) والقسم الآخر لا يُعرف مصير. حيث كانت فيه زوجته (إميليا) و (أنطيفولوس أفسيس) و (دروميون أفسس)، وهكذا أهتم بولده الوحيد وخادمه الذي (أي ولده انطيفولوس سرقوسه) ما أن بلغ ربيعه الثامن عشر حتى قرر السفر مع خادمه (دروميون سرقوسه) للبحث عن شقيقه وهكذا افترق عن والده بصحبة خادمه وبعد مرور سبع سنوات حاول فيها الأب إيجاد أفراد أسرته دون جدوى ليقع بيد دوق أفسيس ويقص عليه هذه الحكاية، يتأثر الدوق لسماع هذه القصة ولكنه ماضٍ لتنفيذ حكم الإعدام بحقه إلا إذا سدد الفدية وقد منحه فرصة لإنقاذ حياته عن طريق الاقتراض من المعارف (ولكنه يخفق في إيجاد من يساعده على إنقاذ حياته،

[*] وليم شكسبير: كوميديا الأخطاء، ريتشارد الثالث، تر: بدر الديب، عبد القادر القط (مصر: دار المعارف، مصر، ١٩٦٨).

حتى نجده في المشهد الأخير من المسرحية في طريقه إلى الموت لولا الانعطافة الحاسمة في هذا المشهد الذي يفسر ويحل كل تلك اللابسات، على أية حال، تتقطع أخبار هذا التاجر نهائياً ولا يعود على مسرح الأحداث إلا في المشهد الأخير).

تحليل المسرحية

هذه الملهاة الشكسبيرية يندر أن تجد لها مثيلاً في أعمال! أنها مسرحية كوميدية تعتمد على المواقف والمفارقات لذا لا يوجد فيها أي عنصر (شر) ولا ممن يتصفون بصفات الغوغاء والرعاع!، (مادام أن دراستنا تشمل أعمال شكسبير وبالرغم من ندرة هذه المسرحية) لعدم وجود عنصر شر إلا أنك تتذكر وأنت تقرأها أنها قريبة من بعض أعماله وبعض شخصياته في تلك الأعمال، ولأنها مسرحية (مواقف) ومفارقات، فقد ابتعد شكسبير عن التغلغل في أعماق الشخصيات فأنت لا تجد فيها منحى فلسفياً عميقاً وأسئلة على لسان شخوصها كما هو الحال مثلاً مع مأساة هاملت أو مكبث أو الملك لير، لذا فقد صورهم لنا تصويراً سطحياً وهذا ما تقتضيه موضوعة المسرحية وطبيعتها لا بل حتى البداية التي هي أساس المسرحية (وهي بداية تراجيدية، الأمر الذي يجعلنا نشعر ثم نكتشف توهمنا بأن هذه البداية المأساوية ستلقي بضلالها على بقية الفصول المسرحية) والتي ينبغي أن تجعل العمل يتوفر على شيء من الواقعية ولكن من ينجز مطالعتها يجد أن شكسبير كثيراً ما اتكأ في بناء عمله هذا على المصادفات الكثيرة والمفارقات التي تتولد عن تلك المصادفات والتي لا يمكن أن تكون بهذه الكثرة وهذه الدقة (الأمر الذي يسوّغ وينفي بنفس الوقت كل مصادفة).

ثم يأخذنا شكسبير إلى قلب هذه القصة لتعيش المفارقات المضحكة، المهم نعرف من خلال سير الأحداث، مصير الفتية (فالأم زوجة التاجر) أميليا تفقد البقية في حادث السفينة الأنف الذر لذا تعتكف في معبد وتصبح (كاهنة أفسيس)، أما (انطيفولوس أفسيس) فيستقر في مدينة أفسيس ويعمل تاجراً فيها مع زوجته أدريانا (عندما يلتم شمل الأسرة جميعاً بعد طول فراق) ومعه خادمه التوأم الآخر أيضاً (دروميو أفسيس). في هذه المسرحية التي يصح أن يطلق عليها (مسرحية المفارقات) نجد أن شكسبير يتعمد إطلاق اسم واحد على التوأمين وهو (انطيفولوس) وكذلك التوأمين الخادمين (دروميو)، ولا يوجد ما يبرر ذلك اللهم إلا لأغراض فنية، فهذه التوأمة ليست بالشكل فحسب، بل بالاسم والملابس وكل شيء الأمكر الذي يستحيل التفرقة بينهما (بالنسبة للسيدين والخادمين) على حدٍ سواء، حيث نجد أن شكسبير كثيراً ما اتكأ في بناء عمله هذا، على المصادفات الكثيرة والمفارقات التي تتولد عن تلك المصادفات والتي لا يمكن أن تكون بهذه الكثرة وهذه الدقة الأمر الذي يسوّغ وينفي بنفس الوقت كل مصادف:

شرح ايجيون قصته للدوق نحن الآن في ميناء مدينة سرقوس حيث وصلوا التوأم (التيفوليس السرقوسي) وخادمه (دورميوا الرقوسي) وأحد التاجر حيث حذر التاجر (انتفوليس) عدم إظهار شخصيته كونه من مدينة ابيدمنون بسبب العداوة بين المدينتين وأخبره أن هناك أحد التجار قد أمسك به اليوم لأنه من مدينة سرقوسي وسيقتل قبل أن تهبط الشمس، ثم ذهب انتفوليس ودورميو السرقوسيان إلى الخان ليستريحا بعد ذلك أخبر النتفوليس التاجر إنني هنا في هذه المدينة ابحث عن أمي وأخي ثم تحدث المفارقة حيث يدخل (دروميو الأفسوسي).

انتفوليس السرقوسي: ماذا جرى كيف عدت بهذه السرعة

دروميو الأفسوسي: عدت بهذه السرعة بل قل جئت بعد هذا التأخير لقد نضج الفرخ الطري ونزع الخنزير من المشواة ودقت الساعة بأجراسها الثانية عشر.....

انتفوليس السرقوسي: هدء نفسك يا رجل وأخبرني أرجوك أين تركت المال الذي أعطيتكياه

دروميو الأقسوسي: نعم تلك القروش الستة التي كانت معي الأربعاء الماضي لأدفع للسراج أجر إصلاح سرج سيدتي؟ لقد أخذها السراج يا سيدي ولم احتفظ أنا بها

انتفوليس السرقوسي: أنا مزاجي الآن لا يحتمل مزاحاً قل لي ولا تعبث معي، أين المال إننا غرباء هنا فكيف استطعت أن تؤمن على هذه الأمانة الكبيرة وهي بعيدة عن عينه.

دروميو الأفسوسي: سيدي استحلفك وفر فكاهتك هذه إلى حين تجلس على العشاء لقد جئتك من عند سيدتي في طلب ملح فأن عدت صيرتني لوحة لتنقش فيها أخطاؤك على أم راسي.

انتفوليس الرقوسي: كفى يا دورميو كفى، أن فكاهتك تلك في غير أوانها فاستبقها لساعة أنسب من هذه وأمره. ص٢٣-٢٤.

بعد هذا الحوار الذي لا يخلو من المفارقة بل كاد أن يكون هو نفسه المفارقة من حيث أن السيد السرقوسي يظن أن هذا عبده الذي أعطاه المال قبل قليل ليخفيه في مكان آمن لكن هذا الرجل (دورميو) ليس هو الشخص المعني الذي سوف نتعرف عليه أكثر من خلال فصول هذا النص حيث كان للشخصيات الثانوية دور فعال في زيادة القيم الدرامية للحدث من خلال العبدين التوأمين.

في منزل انتفوليس الأفسوسي تدخل أدريانا تتحدث زوجة السيد الأفسوسي وشقيقتها لويسانا عن سبب تأخير الزوج:

أدريانا: لم يعد وجي والعبد عاد وقد أرسلته في طلب سيده وتعجلته

لويسانا: ربما دعاه تاجر من التجار فخرج إلى السوق إلى مكان يتناول غداءه فيه هلم يا أختي العزيزة نتناول نحن غداءنا ولا تقلقي بالك أن الرجل طسيد حر..... ص٢٧.

تتوقع أدريانا إن انتفوليس السرقوسي زوجها وهو يمثل عليها مع عبده هذه التمثيلية التي تظنها هي.

وتدعيهم أندريا بالدخول إلى البيت وهم يتوقعون أنهم في حلم وأن هذه المدينة بقعة من الجنة بعد ذلك لم يعودا يسئلا كثيراً وارد كل منهما أن يرى في داخله إلى أين يصل بيهم هذا الطريق أو ربما أخذهم صدمة الحفاوة الكبيرة داخل هذا البيت الجميل أن شخصية الفرد تنمو في محيط ثقافي عن طريق اكتسابه للعادات والقيم وهذا تبين من خلال موافقتهما على الدخول إلى المنزل.

ننتقل إلى أنتفوليس الأفسوسي الذي كان متواجداً مع اثنين من أصدقائه أحدهما تاجر اسمه (بلتازار) والآخر صائغ يدعى (انجيليو) ثم بعد ذلك يدعوهم انتيفوليس الأفسوسي إلى بيته لتناول الطعام ولكن سوف تحدث المفاجئة نتيجة المفارقة التي حدثت قبل هذا بعد أن طرق الباب تخبره الخادمة من هناك فيخبرها بأنه سيدها لكنها متأكدة بأن سيدها في الداخل هو وعبده ولكن لها أوامر من سيدتها بأن لا تفتح الباب لكائن من كان وهنا تحدث مجادلة بين السيد الحقيقي والعبد الحقيقي مع الخادمة على فتح الباب لكن دون جدوى فأراد كسر الباب فنصحاه صديقاه بأن يهدء فأن سمعتك وشرف زوجك على المحك فانصرف واصبر فلابد أن يكون هناك خطأ ما فينصرف.

بعد ذلك يظهر انتفوليس الرقوسي يتكلم مع لويسانا ويحاول التغزل بها وهي تصده لكونه زوج أختها حسب ما تظن بعد ذلك تجري محاورة بين انتفوليس السرقوسي ودروميو السرقوسي عن هذه الأمور التي جرت في البيت وهل أنهم في حلم أو هؤلاء الناس مجانين وتوجد خادمة في المطبخ تبادل الخادم دروميو الحب فينفر عنها أن التنشئة الاجتماعية تؤثر في سلوك الشخصية من خلال البيئة المحيطة به فتؤثر في تغير سلوكه، ويخبر سيده وكذلك سيده يخبره أن توجد امرأة جميلة مال قلبه إليها ولمنها تصده في نفس الوقت

وتوجد امرأة تتدعي أنها زوجتي وأنا لم أرها من قبل فيقرران الرحيل من البيت ثم بعد ذلك يلتقي بالصائغ انجيلوا الذي يناديه باسمه ويعطيه عقداً من الذهب على أن يعود الصائغ وقت العشاء لاستلام المال ثم بعد ذلك نشاهد ظهور التاجر ومعه شرطي يطلبان من انجيلوا مبلغ من المال يدان به إلى التاجر فيخبره انجيلوا أن نفس المبلغ الذي أدين ب هلك مستحقاً لي عند انتفدليس ثم يأتي انتيفوليس الأفسوسي بعد أن بعث خادمه دروميو الأفسوسي لشراء حبل لكي يقوم بشد وثاق زوجته ومن تأمر معها في منعهم من الدخول إلى البيت ثم يلتقي بانجليو فيأمر به أن يعطيه المال مقابل العقد الذي استلمه وهو ينكر هذا فأمر أن يدفع له وإلا سلمه للشرطة.

انتيفوليس الأفسوسي: أنا أدفع لك ماذا أدفع لك أنا

انجيلو: المال الذي تدين به لي ثمن العقد

انتيفوليس الأفسوسي: أنا لا أدين لك بثمن حتى اتسلم العقد

انجيلو: أنت تعرف أنني أعطيته لك منذ نصف ساعة

انتيفوليس الأفسوسي: إنك لم تعطني شيئاً وأنت تظلمني كثيراً بقولك هذا

انجيلو: إنك يا سيدي ظلمتني أكثر بإنكاري فانظر كيف، أن الأمر يتعلق بسمعتي

التاجر: أيها الشرطي أقبض عليه بناءاً على طلبي

الشرطي: سمعاً وطاعة. ص٧٥.

جمعت الكوميديا بين ما هو حقيقي وبينما هو خيالي من خلال المبالغة في كثرة المفارقات الغير مقنعة فيقتنع بأن هذه الأرض مسحورة وبينما هو كذلك يدخل عليه خادمه السرقوسي ويقول له هذا الذهب الذي أرسلت في طلبه وهو يظنه نفس الشخص الذي قبض عليه قبل قليل فينكر هذا المال ويخبره بأنه تم القبض عليه قبل قليل من قبل الشرطي وساقه إلى السجن فيقول له انتفوليس السرقوسي أرحنا من حماقتك هل السفينة مقلعة الليلة وهنا تدخل امرأة باغية كان أخوه التوأم قد وعدها بعقد الذي هو لديه الآن وتطلب منه أن يهذب هو وخادمه معها إلى البيت:

انتيفوليس السرقوسي: انصرفي أيتها الشيطانة! ما هذا الذي تحدثيني على العشاء إنك ساحرة كسائركم هنا كلكم سحرة وإني أمُرك باسم الإله أن تتركيني وتنصرفين عني

البغي: أعطني إذن خاتمي الذي أخذته عند الغداء أو العقد الذي وعدتني به بدلا من حليتي..

البغي: لم يعد أدنى شك أن انتفوليس قد جون. ص٩٠.

بعد ذلك نشاهد أنتيفوليس الأفسوسي وهو يقوده الشرطي ويأتي دورميو الأفسوسي حاملاً بيده حبلا فينظر به ويسأله عن المال فيقول له بأنه اشترى به حبلا وينعه بكلمات نابية وهنا تأتي زوجته ومعها أختها ومعهم البغي ورجل يدعى بينش الذي يعتبر طبيباً باعتبارهم أنه قد مسه الجنون فيعاتب زوجته بعدم السماح له بالدخول إلى البيت وأنها تقول لك بأنك قد تغديت في البيت ويشهد له خادمه دروميو الأفسوسي.

أدريانا: يا زوجي يعلم الله أنك تغديت في البيت حيث كان يجب أن تظل إلى الآن بعيدا عن هذه الأقاويل وهذا الغزي المفضوح

انتفوليس الأفسوسي: أنك تغديت في البيت أن يا عبد يا شرير ماذا تقول

دروميو الأفسوسي: الحق يقال يا سيد أنك لن تتغدى في البيت

انتيفوليس الأفسوسي: ألم تكن الأبواب مغلقة ولم استطع الدخول

أدريانا: أمن الخير مجارته في هذه الأكاذيب المتناقضة. نعم

بنش: من الخير لقد عرف هذا الغلام طبعه ومطاوعته لم تقف من حدته جنونه... ص٩٦

وبعد هذه الحوارية يقتنع الجميع أن انتيفوليس الإسوسي وعبده دروميو الأفسوسي قد مسهم الجنون فيدخل أربعة عبيد ليقيدوا أنتيفوليس الأفسوسي بينما يحاولون أن يقيدوه يدخل الشرطي يملنعهم ولكن أدريانا تخبره بأنها سوف تدفع المال لدائنه فتسال الشرطي عن الدائن فيخبرها أنه الصائغ (أنجليو) فيدخل الرجال الأربعة انتيفوليس الأفسوسي ودروميو الأفسوسي مقيدان إلى عيادة الطبيب بينش ليعالجا وتذهب أدريانا مع الشرطي إلى الصائغ وفي الطريق يلتقيان بانتيفوليس السرقوسي وعبده فهما يشرهان سيفهما وتصرخ لوسيانا:

لوسيانا: يا إلهي أنزل علينا رحمتك أنهما طليقان من جديد بل معهما سيفان مسلولان هيا فلنطلب مزيداً من النجدة

الشرطي: أهربوا سيقتلانا...

انتيفوليس السرقوسي: أنهم أولئك السحرة يخافون السيوف فيما يبدو... ص١٠٠.

يطلب انتيفوليس السرقوسي من عبده أن يحضر أمتعته لأنهم سيتركون المدينة هذه الليلة وبعد ذلك يدخل أنتيفوليس السرقوسي وعبده ويلتقيان أنجيليو الذي يسأله عن العقد الذي في رقبته فيخبره بأنك أعطيتني إياه فيسأله لماذا أنكرت إذن وهنا تحدث مشادة بين السرقوسي والتاجر بسبب نكرانه للعقد فتدخل أدريانان بعد أن يسحب كل منهما سيفه وتقول لا تؤذه أنه لمجنون ضيقو عليه الخناق وهنا يدخل عبد السرقوسي لسيده فالنهرب قبل أن يمسكوا بنا فيدخلون إلى الدير ليحتمي به فتخرج لهم الأم حارسة الدير وتقول لهم لا يجوز الخصام أمام باب الدير وهكذا فيخبروها أنه مجنون فتجيبهم حارسة الدير:

حارسة الدير (الأم): أتركه ينتقل قيد أنامله حتى أستنفذ ما لدي من وسائل مجربة لأجعل منه رجلا سويا من جديد....

أدريانا: لن أبرح هذا المكان وأترك زوجي لا يليق بملكة القداسة أن تفرق بين الزوج وزوجه

حارسة الدير (الأم): أسكتي وانصرفي... ص١٠٨

وفي هذه الأثناء يأتي موكب الدوق ليرى إعدام انتيجون أب التوأمين فتعترض طريقه أدريانا وتشكو لها حال زوجها وشكوى حارسة الدير وما فعلت معها فيتوقف الدوق أمام باب الدير لحل هذه القضية، يأتي أحد الخدم ليخبر أدريانا بأن زوجها وعبده قد فكوا وثاقهم وقد أوسعوا الخدم ضربا وأشعلوا لحبة الطبيب. هنا يدخل أنتيفوليس الإفسوسي فهو يطلب من الدوق إنصافه ويحكي له قصة وما فعلته له زوجته به اليوم وما جرى عليه وإغلاق باب بيته وفي وجهه ولقد شاهد الجميع في حيرة فهم مقتنعون أن أحداً في الداخل فيطلب الدوق استدعاء الأم من داخل الدير وفي هذه الأثناء أنتيجون الأب إنني أرى رجل ربما يدفع عني الكفالة حيث اعتمدت المسرحية على عنصر المفاجأة التي تخلقه الصدفة أو الخطأ الغير المقصود من خلال الالتباسات والمغالطات حيث وفراها الكاتب في خدمة الشخصيات من جانب ومن جانب آخر تطور الحدث المسرحي وينجيني من الموت ولكن أنتيفوليس الإسوسي وعبده ينكران معرفته بهذا الرجل فيخبرهم بأننا قد افترقنا منذ سبع سنين في خيل سرقوسه وأن أبوك ولكن أنتفوليس الأفسوسي فهو الأب له وشهيد له جميع الموجودين أنه هنا منذ عشرين سنة ولم يرى سرقوسه قط في حياته وهنا تظهر الأم حارسة الدير ومعها انتيفوليس السرقوسي وعبد وهنا تحدث المفارقة الكبيرة عند التقاء التوائم الأربعة ولأول مرة وجهاً لوجه ويتعرف انتفوليس السرقوسي على أبيه انتيجون وهنا تتكلم حارسة الدير

حارسة الدير الأم: أيها الشيخ هل أنت الرجل الذي كانت له زوجة تدعى اميليا حملت لك في بطن واحدة ولدين جميلين باله لو إنك انتيجون هذا تكلم إلى اميليا نفسها

انتيجون: إذا لم أكن احلم فأنت هي أميليا أين الابن الذي طفى معك على لوح الخشب ذلك... ص١٢٢

المقارنة

تميز بلاوتس بأنه جعل خادم أحد التوائم ذات شخصية منفتحة ومتزنة من خلال تصرفاتها وإبداء النصح والمشورة إلى سيده عندما يحتاجها بينما شكسبير جعل من الخدمين التوائم تابعين بدون أن يسلط الضوء على آراءهم الحكيمة.

في (كوميديا الأخطاء) تميز شكسبير عن الشاعر الروماني بلوتس في أنه استطاع التغلب على بلوتس في التعقيد الصاخب، فقد كان ذلك الكاتب الكوميدي الروماني نابغ في انتزاع الضحكات عن طريق توأمين انفصلا بالولادة وفجأة يظهرون في المكان نفسه دون أن يعرف أحدهما الآخر ولم يكن شكسبير مكتفيا بمجموعة توائم واحدة كما كان عليه وإنما جعل خادميهما توأمين أيضاً فهذه المسرحية قائمة على عنصر المفارقة لدى الشخصيات المنخرطة في الحدث المسرحي، فهنالك الشخصيات التوائم تتبنى أفعالها ضمن بيئة الحدث، مما يولد نوعا من الإرباك وعدم الانتظام بين الشخصيات نفسها، والسبب في تحديد الطبيعة المكانية والزمانية الماضية التي جعلت من تلك الشخصيات تفترق ومن ثم تتخذ هذه الشخصيات مجراها في الحياة من حيث العمل والزواج والأصدقاء.

إن كوميديا الأخطاء تهمنا أساساً لأنها تقدم مثالا جيدا مبكرا لتكنيك أساسي في بناء الكوميديا مازال يستعمل حتى يومنا هذا وهو اتخاذ الشخصيات المغلوطة مصدرا للفكاهة، والشخصيات المغلوطة مثل التنكر مستخدمة في المسرح منذ القدم، ولا يقتصر استعمالها على الكوميديا ولكنها في الكوميديا تصبح أساساً للحبكة المسرحية.

تميز شكسبير أيضاً على بلاوتس من خلال ظهور الولدان في مسرحيته مما أدى إلى اكتمال القصة في داخل القارئ ولكان لها حضور مؤثر من خلال سير الحدث المسرحي عكس ما نجده عند بلاوتس الذي غيب دور الأم وأعطانا مسبقا بموت الأب ولم يشر بعد ذلك إلى دور الأم في الحدث المسرحي.

أعطى شكسبير دور الحزن الماساوي في مسرحيته رغم كونها مسرحية كوميديا من خلال كلام أتيجون مع الدوق في بداية المسرحية واهتم كثيراً بهذا الجانب عكس بلاوتس الذي أدخلنا مباشرة إلى جو المسرحية الفكاهي كون اختلاف في الحقبة الزمنية بين شكسبير وبلاوتس.

كتب شكسبير كوميديا الأخطاء في العام ١٥١٩ على الأرجح، وكانت سادس أعماله زمنياً، وأولى هزلياته على الإطلاق حتى وأن كان ثمة من يبق عليها ترويض النمرة ولقد اقتبس شكسبير كوميديا الأخطاء من مسرحية للاتيني بلوتس مضيفاً إلى الأصل، شخصيات وحبكات مأخوذة من مسرحية بلاوتس. أما عمل بلوتس الرئيس الذي بنى عليه شكسبير كوميديا الأخطاء فكان توأما مينايخموس ولكن، إذا كان بلوتوس قد بنى مسرحيته على شقيقين توأمين، فإن شكسبير وسع الإطار جاعلاً في المسرحية زوجين من التوائم: شقيقين سيدين، وشقيقين خادمين. الأولان متطابقان تماماً، وكذلك حال الآخرين. وعن هذا التشابه الممزوج تدور الأحداث ذات يوم في مدينة ايقيزوس، حيث ينشغل الناس في ذلك اليوم بتجوال التوائم الأربعة زوجين زوجين زارعين سوء التفاهم والفوضى في حياة الناس. ولكن من دون أن يعرف السيد والخادم الأولان، بوجود السيد والخادم الآخران. هذا الأمر يعرفه القارئ- أثناء قراءته- منذ البداية، ومن هنا تتوالى المواقف الضحكة وضروب الارتباك وما شابه.

الفصل الرابع

النتائج

١. هناك شخصيات من التوائم تتبنى أفعالها ضمن بيئة الحدث.

٢. أثرت التنشئة الاجتماعية في سلوك الشخصية.

٣. عولجت الشخصية بعناية ودقة بشكل يساعد على تكثيف موضوعاتها.

٤. وجود شخوص ثانوية ساعدت على زيادة القيمة الدرامية للحدث.

٥. اعتمدت الشخصية في معالجة سلوكها عن طريق الصدفة الحدث.

٦. كان للمفارقة الخاصة بالطبيعة البشرية اثر في تنامي الحدث عبر الشخصية.

٧. بقي العبيد مطيعين وأوفياء رغم قسوة أسيادهم وفي كلا المسرحيتين.

الاستنتاجات

١. اتخاذ الشخصيات المغلوطة مصدراً للفكاهة.

٢. اعتمدت أغلب الكوميديات على عنصر المفاجأة والمغالطة الذي يثير الضحك.

٣. جمعت بين الخيالي والواقعي وعالجت الأحداث من خلال المفارقات والمغالطات والالتباسات.

٤. اعتمدت أغلب المسرحيات على اللعب في ألفاظ اللغة مما يثير الضحك.

٥. كان اغلب الشخصيات خفيفة الظل ومضحكة من خلال تعلمها الطبيعي.

المقترحات

١. دراسة جماليات شخصية التوأم في النص المسرحي الكوميدي العالمي.

٢. دراسة شخصية التوائم في النص المسرحي الكوميدي العالمي.

٣. دراسة شخصية التوائم في النص المسرحي العالمي والعربي

٤. دراسة مقارنة.

التوصيات

١. يوصي الباحث بنشر نص مسرحية التوأمان لبلاوتس.

٢. يوصي الباحث بالاهتمام بالنصوص والدراسات الكوميدية.

٣. يوصي الباحث بعمل أرشيف بالمسرحيات الكوميدية التي تعنى بشخصية التوائم.

٤. يوصي الباحث بتمثيل نص مسرحية التوائم.

المصادر

المعاجم

ابن منظور، **لسان العرب المحيط** ، (أ- ج) مج١، دار المعارف ، القاهرة : ب ت.

باتريس بافي : **معجم المسرح**، تر: ميشال خطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت:٢٠١٥.

جماعة من كبار اللغويين العرب ، **المعجم العربي الاساسي** ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم لاروس.

حمادة، إبراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية** (القاهرة: مطابع دار الشعب، ١٩٧١).

هتشنسون، معجم الافكار والاعلام، تر: خليل راشد الجيوسي، دار الفارابي ، بيروت : ٢٠٠٧، ص٤٨٢.

الكتب

أبو زيد، أحمد مجيد إبراهيم: **تاريخ الدب الروماني، منذ البداية حتى عصر أغسطوس** (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٦٤).

أبو طالب، سعيد: **دراسة في علم الشخصية** (بغداد: دار الشؤون الثقافية، ١٩٩٤).

إبراهيم، محمد حميدي: **دراسة في نظرية الدراما الإغريقية** (القاهرة: دار الثقافة، ١٩٧٧).

أجري، لاجوس: **فن كتابة المسرحية**، تر: دريني خشبة القاهرة: مكتبة الأنجلو، د. ت).

انكيست، أ: **تاريخ دراسة الدراما– نظرية الدراما من هيغل إلى ماركس**: تر: ضيف الله مراد (دمشق: مطابع وزارة الثقافة، ٢٠٠٠).

أرسطو: **فن الشعر**، تر: إبراهيم حمادة (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، د. ت).

الشماع، نعيمة: **الشخصية النظرية والتقييم** (القاهرة: المطبعة الحديثة، ١٩٧٧).

ـــــــــــ: **الشخصية** (بغداد: مطبعة جامعة بغداد، ١٩٨٠).

ـــــــــــ: **بحوث ودراسات في المراهقة** (القاهرة: د. م، ١٩٨٣).

الدباغ، فخري: **مقدمة في علم النفس لطلبة كلية الطب** (الموصل: مديرية الكتب للطباعة والنشر، ١٩٨٢).

الزغبي، أحمد محمد: **علم الفروق الفردية وتطبيقاته الفردية** (دمشق: توزيع دار الفكر، ٢٠٠٧).

التكريتي، نصيف جميل: **قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي** (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥).

الجبوري، محمد محمود: **الشخصية في ضوء علم النفس**، كلية التربية، جامعة صلاح الدين، ١٩٩٠.

القسوس، جريس: **حياة وعبقرية شكسبير** (لبنان: بيروت، ١٩٦٠).

الاشول، عادل عز الدين: **سيكولوجية الشخصية تعريفها ونظرياتها نحو قياسها وانحرافها** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٨).

باندوليفي، فيتو: **تاريخ المسرح**، تر: الأب لياس، ج١(دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٧٩).

بركان، محمد خليفة: **علم النفس التعليمي– القياس النفسي والتقويم التربوي**، ج٢ (الكويت: دار القلم للطباعة والنشر، ١٩٨٤).

ب مليت، فرد، جرديسي نبتلي: **فن المسرحية**، تر: صدقي الخطاب (بيروت: دار الثقافة، د. ت).

بينار: **تاريخ المسرح**، تر: أحمد كامل يونس وآخرون (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٥٤).

شيني، شلدون: **تاريخ المسرح في ثلاث آلاف سنة**، تر: دريني خشبة (القاهرة: المؤسسة العامة للتأليف والطباعة والنشر، ١٩٦٣).

تايت، ركسن، مركريت نايت: **المدخل إلى علم النفس الحديث**، تر: عبد علي الجساماني (بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٦٥).

دف. و. ج: **تاريخ الأدب الروماني**، تر: محمد سليم سالم، مركز كتب الشرق الأوسط، ١٩٣٦.

رشدي رشاد: **نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن** (بيروت: دار العودة، ١٩٧٥).

ستازل. أنا، جوق فولي: **سيكولوجية الفروق بين الأفراد والجماعات**، تر: محمد خيري وآخرون (مصر: الشركة العربية للطباعة والنشر، ١٩٥٩).

سارتر، جون بول: **الانفعالات**، تر: سامي محمود وآخرون (القاهرة: دار المعارف المصرية، ١٩٦٥).

سكر، إبراهيم: **الدراما الرومانية** (مصر: الهيئة المصرية العامة للنشر، ١٩٧٧).

صالح قاسم حسين: **الإبداع في الفن** (الموصل: دار الكتب للنشر، جامعة الموصل، ١٩٨٨).

صدقي، عبد الرحمن: **المسرح في العصور الوسطى** (مصر: الهيئة المصرية العامة للتأليف، ١٩٦٩).
عبد الحميد، شاكر: **العملية الإبداعية لفن التصوير** (الكويت: مطبعة الرسالة، سلسلة عالم المعرفة، ١٩٨٧).
عبد الله، محمد حسن: **كليوباترا في الأدب والتاريخ** (القاهرة: المكتبة الثقافية، ١٩٧١).
عبد الخالق، أحمد محمد: **الأبعاد السياسية للشخصية** (الإسكندرية: دار المعرفة الجمعي، ١٩٩٢).
عبد الرحمن سعد: **السلوك الإنساني- تحليل مقياس المتغيرات** (القاهرة: مكتبة القاهرة الحديثة، ١٩٦٦).
فرويد، سيجمود: **محاضرات تمهيدية جديدة في التحليل النفسي**، المحاضرة التاسعة والعشرون، إعادة النظر في نظرة الأحلام، تر: أحمد عز (القاهرة: دار مصر للطباعة، ب. ت).
كليرومان، هارلود: **حول الإخراج المسرحي**، تر: ممدوح عدوان، دمشق، ١٩٩٨.
لازروس، ريتشادرس: **الشخصية**، تر: سيد محمد غنيم (القاهرة: دار الشرق، ١٩٨٠).
لوكاش، جورج: **أزمة النص المسرحي**، الموسوعة الصغيرة، العدد ٧٣ (بغداد: دار الحرية، ١٩٨٦).
ميشال، عاصي: **الفن والأدب**، ط٢ (بيروت: مؤسسة نوفل، ١٩٨٠).
مراد، يوسف: **مبادئ علم النفس** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٦).
مجلي، شفيق: **شكسبير مفكراً... وفناً** (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ب. ت).
مجموعة من النقاد والأدباء السوفيت: **دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير**، تر: عبد الله راضي (بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٧٧).
مندور، محمد: **الأدب وفنونه** (القاهرة: جامعة الدول العربية، معهد الدراسات، د. ت).
نور، علي: **ارستوفانيس- عصره وعمله المسرحي** (القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٥).
نيكول، الارديس: **علم المسرحية**، تر: دريني خشبة (الشارقة: دار الثقافة والإعلان، د. ت).
هيرلاندز، ليليان. د. د. بيرسي: **دليل القارئ إلى الأدب العالمي**، تر: محمد الجورا (بيروت: دار الحقائق، ١٩٨٦).
هارف، حسين علي: **فلسفة التاريخ في الدراما التاريخية** (أربد: دار الكندي للنشر، ٢٠٠١).
هوايتج: **المدخل إلى الفنون المسرحية**، تر: كامل يوسف وآخرون (القاهرة: دار المعرفة، ١٩٥٤).
يونس، انتصار: **السلوك الإنساني** (القاهرة: دار المعارف بمصر، ١٩٧٤).

المجلات والدوريات:

إبراهيم، عبد العزيز: **إساءة تفسير النص**، مجلة الأقلام (بغداد: دار الشؤون الثقافية، العدد ١-٢، ٢٠٠٧).
الماجد، أحمد: **المسرحية الكوميدية- أشكالها- أهدافها- جمهورها**، مجلة المسرح (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والآداب، العدد ٧٩، ٢٠٠٧).
جاسنر، جون. كريستو، فارمالو: **مجلة المسرح**، تر: دريني خشبة (القاهرة: دار الهيئة العامة للتأليف، العدد ٤٤، ١٩٨٧).
عبد الله، يحيى. ميناندر: **مجلة المسرح** (القاهرة: مسرح الحكيم، العدد ٢٠، ١٩٦٥).

الأطاريح والرسائل الجامعية

الكحلاوي، محمد مطشر عبد الكريم: **المعالجات الدرامية للشخصية التاريخية في النص المسرحي العراقي**، رسالة ماجستير غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٨.

الصحن، صالح علي: **الشخصية النموذجية في الدراما التلفزيونية**، رسالة ماجستير في الفنون السمعية والمرئية- الإخراج المسرحي، رسالة غير منشورة مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، ٢٠٠٧.

مواقع الانترنت

أسواق المربد: **حياة شكسبير- نشيد الربيع**، مجلة الأديب العربي، مقال مكتوب بتاريخ ٢٠٠٨/٦/١.