اشتغال الشخصية الدرامية والذات الإنسانية – دراسة نفسية درامه

عبود المهنا
جامعة بابل / كلية الفنون الجميلة

خلاصة البحث

يتفق نقاد ودارسو المسرح على أن الشخصية هي التي تخلف العقدة أو الحبكة،وتقدم الموضوع على اعتبارها العنصر الأساسي الذي تقوم عليه المسرحية،والمسرحيات التي تعتمد حبكتها على الشخصية تكون منبثقة من الحياة وقريبة من المتلقي أكثر مما في مسرحيات المواقف والأحداث،مثال ذلك المسرحيات التي كتبها عمالقة المسرح العالمي ومنهم سوفوكلس،ويوريبيدس،شكسبير وموليير،وتشيخوف،إذ كتبت هذه المسرحيات على لسان شخصياتها وأخذت عناوينها ونذكر منها أوديب،انتكونا،هاملت،دون جوان،الخال فانيا...وغيرها.إن المسرحيات التي اعتمدت في حبكتها على الشخصية وكانت عناوينها اسم الشخصية لقد أخذت حيزاً كبيراً من عمق المسرح العالمي...حتى راح أغلب النقاد والباحثين في مجال النص المسرحي إلى أن " عظمة شكسبير لا ترجع إلى عقد مسرحياته أو أصالتها،فموضوعاتها مأخوذة أو مقتبسة بعناية..لكن شكسبير له القدرة على خلق الشخصيات التي تبدو وكأنها مخلوقات بشرية حقيقية حية تثير حولها المناقشات الحامية " [1]كذلك قيمة مسرح تشيخوف تكمن في الكشف عن الشخصية المعقدة الجوانب،نرعه ما،ردع أمر،لحظة فرح،لحظة حزن،لحظة يأس،يخلق لها في حيز المسرحية حيزاً أكبر ويمنحها مزيداً من الوقت لتصويرها،ومن هنا تدخل المسرحية بشخوصها في تفاصيل حياة الإنسان وتقترن بشخصيتها،ولعل هذا ما يفسر لنا السبب في أن المهازل والمليو دراما،المسرحيات التي تهتم بالأحداث والمواقف أكثر من اهتمامها بالشخصيات قلما تعيش بعد العصر الذي كتبت فيه،في حين مسرحيات الشخصيات لا زالت تدور في أرجاء المسرح الحديث ولها حيز كبير ولم تغادر الذهن المسرحي المعاصر.

ترتبط الحركة المسرحية وديمومتها عادة بنتائج عطائها من حيث التقويم والنقد بالبحث العلمي وإيجاد السبل التي تعطي قيماً جديدة تخلق في تجربتها معادلاً موضوعياً يبين الإبداع والخلود.ظل المنظرون المسرحيون في بحث دائم لإيجاد هوية ومعايير مسرحية ومن بينها دراسة الشخصية بعدها عملية معقدة تعتمد على الخبرة والموهبة والثقافة لا يمكن تقليدها كون " مسألة خلق الشخصية برمتها مسألة غامضة بل لعلها أشد غموضاً والتواءً من الشخص الذي يخلق الشخصية منها عن أولئك الذين يبتسمون أو يكتئبون وهو يشاهدون خلق الشخصية،إنها عملية لا ضابط لها ولا مرجع يرجع فيها إليه،عملية لا يمكن الاستناد فيها إلى النصوص والمستندات "[2]من هنا تبرز مشكلة الممثل بوصفه ذاتاً إنسانية مع أداء الشخصية الممثلة بوصفها الشخصية الدرامية الممثلة على خشبة المسرح من قبل الممثل،الذات الإنسانية بمعنى تشخيص الدور وفق الشروط الفنية لخوض غمار الاكتشاف العلمي والعملي بطريقة تساعد وتمهد للفنان(الممثل)بناء شخصية ممثلة متماسكة ومقنعة في أدائها للشخصية الدرامية التي وضعها الكاتب المسرحي بوصفه خالقاً لنماذج درامية،يحتاج إلى أن ينقل نفسه من وجهة نظر الراوي إلى الموقف الحقيقي لكل من نماذجه،وأن يجعل العواطف تتصاعد أمام ناظر المتلقي بدلاً من وصفها لهم،وأن يدعها تنمو دون عناء تجبر المتلقي على أن يتعاطف معها،شاء أم أبى،من خلال التأثير النفسي الذي تحمله الشخصية الدرامية عن طريق الذات الإنسانية الناقلة لفعلها(الممثل)القادر على إيصال مفاهيم الشخصية الدرامية للمتلقي.وهذا يعني أن الشخصية تمثل ثبات الذات رغم أن علم النفس قد وظف ذلك ونظراً إلى أنّ أي جزء من السلوك ينسجم أو يتفق مع الأجزاء الأخرى وحدة غاية في التعقيد،فإن هذا النمط من الكتاب قد غالى في ثبات الذات بجعله مفهوم الشخصية أقرب إلى التبسيط منه إلى التعقيد،من هنا تبرز مشكلة البحث والحاجة إليه،إيجاد العلاقة التي تربط الذات الإنسانية بالشخصية الدرامية والبحث في أثرها وتأثيرها.

لتبرز لنا أهمية البحث وتتبلور في :-

تقديم دراسة تقنية ونفسية يستفيد منها العاملون في مجال الأداء التمثيلي(الممثل)على وجه الخصوص،كونه يمثل الذات الإنسانية التي تجسد الشخصية الدرامية بطريقة فنية تسهم في إيصال الرسالة للمتلقي بأسلوب مقنع وممتع.

لذا يهدف بحثنا إلى :-

1- تسليط الضوء على الذات الإنسانية ودراستها دراسة مسرحية نفسية كونها الوسط الناقل للشخصية الدرامية للمتلقي.

2- دراسة الشخصية الدرامية،كونها الغاية الفنية التي تسعى الذات الإنسانية نقلها للمتلقي، لإيجاد معادل موضوعي لاشتغال الذات الإنسانية في تقديم الشخصية الدرامية خلال العرض المسرحي.

لذا يرى الباحث أن يتحدد بحثه في :-

1- دراسة الشخصية الدرامية. 2- دراسة الذات الإنسانية. 3-إيجاد العلاقة بينهما وطرق اشتغالهما في النص المسرحي.

وجاء إطارنا النظري في :-

1- المبحث الأول :- دراسة الشخصية...نموها،أنواعها،مقوماتها،أبعادها.

2- المبحث الثاني :- مفهوم الذات في علم النفس،دراسة الذات الإنسانية.

وخرج الباحث من إطاره النظري بفروق جوهرية بين الذات الإنسانية والشخصية الدرامية في طريقة اشتغالهما بالنص المسرحي.وأخيراً توصل إلى نتائج واستنتاجات وتوصيات.

المبحث الأول

أولاً : الشخصية :-

أبعادها – مقوماتها – أنواعها – دورها في بناء العقدة – عناصر التشخيص – نموها.

أ- الشخصية :-

بدأ الاهتمام بالشخصية منذ عصور قديمة،منذ أن لاحظ الإنسان أن هناك اختلافاً في أنماط السلوك الإنساني،وظل فترة طويلة يعزو...الحب،الغضب،الفرح،التعاسة إلى قوى الآهية خارجة عن حدود إدراك البشر العاديين،فقد كان سقراط مثلاً يعد الوظيفة الأساسية للإنسان هي أن يعرف نفسه ولذلك فقد وجه اهتمامه نحو الإنسان،ومعرفة الذات ودعي إلى ضرورة أن يعرف الإنسان نفسه لأن هذا هو أسمى هدف للمعرفة.

أن أصل كلمة Personality مشتق من الكلمة اللاتينية Persona أي الوجه أو القناع الذي يظهر الممثل الإغريقي أمام الجمهور،وتعريف الشخصية(الشخصية القناع) هنا مشتق من معنى القناع،ذلك الذي يظهر به الشخص في تصرفاته الظاهرية بغض النظر عما يخفيه في داخله من صفات داخلية،أي أن هذه التعاريف تركز على قدرة الشخص على التأثير في الغير أو الأثر الذي يتركه في نفوسهم([3]ينظر)وذلك يتناقض مع تعريف Character الذي يحمل معنى(الشخصية – الطبع)،حيث يكون الاهتمام منصباً على المحرك الداخلي حتى لو تشابه به السلوك الظاهر([4]ينظر)ويعرف قاسم حسين صالح الشخصية على أنها " المجموع الكلي لخصائص الفرد الوراثية وخصائصه العقلية المكتسبة "([5])كما يعرفها في مجال أخر بأنها " النمط المميز لأفكار الفرد ودوافعه ومشاعره وعواطفه "([6])ومثل هذه التعاريف التكاملية تركز على الناحية التنظيمية في صفات الشخصية ولكنها تركز على مستويات التكامل أو التنظيم،مثال نظرية فرويد أو نظرية ماسلو الذي رتب الحاجات الإنسانية وفق هرم تقف أسفله الحاجات الفسلجية ثم الحاجة للأمن والسلامة ثم الحاجة للانتماء والحب وتعلوها الحاجة إلى الاحترام وتصعد إلى قمة الهرم حاجة الإنسان إلى تحقيق الذات([7])هنا تتبلور باعتبارها وسيلة أو أداة لبقاء الفرد،ومعنى البقاء،هو قدرة الفرد على الاتصال بنجاح مع البيئة ومن هنا يطفو تعريف للشخصية على " أنها تلك الدرجة التي يمكن أن يحققها الفرد في تكيفه مع البيئة"([8]).

1- أبعاد الشخصية ومقوماتها :-

1- **أبعاد الشخصية** :ـ أن الشخصية الإنسانية ضمن مفاهيم التعاريف آنفة الذكر والدراسات الخاصة بالشخصية،تحتوي على ثلاثة جوانب أساسية تحدد هوية الشخصية الإنسانية وهي :-

أ- الجسمية ب- النفسية ج- البيئية.

وعلى هذا فإن دراسة الشخصية لا يمكن أن تكون إن هي أهملت أحد هذه الجوانب التي غالباً ما يطلق عليها الأبعاد الثلاثة للشخصية،إذ يدرس تحت تسمية.

أ- **البعد الجسمي** :- تدرس جميع الخصائص الجسمية البايولوجية والفسيولوجية وهي ما يطلق عليها البعض(البعد الخارجي للشخصية)والطول،الوزن،الجنس،العمر،لون البشرة...الخ.

ب-**البعد النفسي** :- فينضوي تحته أعداد كبيرة من القيم تشمل القدرات العقلية الخاصة والعامة والدوافع والإدراك والخيال والتعلم والذاكرة والمزاج،أما البيئية والتي يطلق عليها المختصين موقف الشخصية من الأحداث،الأمراض النفسية،مستوى الإجابة وردود الأفعال...الخ.

ج-**البعد الاجتماعي** :- فيشمل على تلك القيم والمنبهات التي يستلمها الفرد من بيئته والمجتمع المحيط به وهي بالضرورة تجري تعديلاً على سلوكه لكي يستطيع التعايش مع هذه البيئة،وتشمل الطبقة الاجتماعية التي تميز الشخصية،المستوى العلمي و اهتمامات الشخصية وعلاقاتها الاجتماعية،الحالة الاجتماعية،الحالة المنزلية...الخ.وثمة علاقة وشيجة بين مقومات الشخصية ودوافعها،فالشخصية المبينة بناءً محكماً والمستوفية لمقوماتها،بحيث تمتلك القدرة على توليد الفعل الدرامي،لابد أن تكون دوافعها كافية ومنطقية ولها حياتها وإرادتها الخاصة وغالباً ما يتم تأويل دلالات دوافع الشخصية على أساس بعد واحد أو أكثر من أبعادها الفسيولوجية أو الاجتماعية أو النفسية والأمثلة كثيرة على ذلك،فقد عزى(كولردج)تردد(هاملت) في الأخذ بثأر أبيه إلى الصراع الناشب في داخله،بين رغبته وعزمه من أجل تحقيق الفعل ورغبته الملحة المضادة من أجل الهرب من ذلك الفعل،ورأي مشابه ً أخر،يعزي تردد(هاملت)إلى داء العصر الجديد والشعور بالتمزق الذي ينتاب الشباب،كرد فعل للهزيمة التي سادت بعد الحرب العالمية الأولى وإحساس الشباب بالعبث[ينظر:9]،ويمكن تفسير دوافع(الفتى مهران)للكاتب(عبد الرحمن الشرقاوي)في" مهادنة الأمير ومن ثم انكساره وفقدانه لبطولته،بعدم قدرته على حسم العناصر المتناقضة داخل نفسه،ونعني لها عناصر الإشفاق والضعف التي لا تنفصل عن طبيعته الرومانسية،وحاسيته،وشاعريته إزاء الوجود الإنساني وبقايا محنة قديمة في طفولته عندما عاد إلى قريته فلم يجد فيها غير فجيعة الفقر والحرمان والوحدة [10]. ويرى النقاد(مأساة الحلاج) للكاتب(صلاح عبد الصبور) تعود إلى " ذلك الصراع الدائر بين الرؤية الدينية للعالم التي يمثلها التصور الصوفي المطلق،وبين الرؤية العلمانية التي ترى فيها المطلق أسطورة يخترعها الإنسان ليبرر لنفسه تخليه عن مسئوليته الأخلاقية تجاه البشر".[11]

ومن خلال دراسة نصية(لمأساة الحلاج)على لسان شخوصها يظهر لنا تردد الشخصيات بين الكلمة الخالصة،والفعل الخالص،والسؤال هنا هل يقف التردد عند الكلمة أو ينتقل من الكلمة إلى الفعل المباشر ؟ وما بكاؤه في السجن إلا تعبيراً عن حيرته.

" هبني أختر لنفسي،ماذا أختار...؟

هل أرفع صوتي...؟

أم أرفع سيفي...؟

ماذا أختار،ماذا أختار...؟...[12]

يتضح لنا أن الدوافع التي تحرك الشخصية وعوامل نموها،وأوجه التباين بينها وبين ما يحيط بها من شخصيات،واتخاذ القرار،تتحدد أساساً بما تتوافر لها من سمات عضوية وذهنية ونفسية.

2- **أنواع الشخصيات** :-

لقد قسم النقاد والباحثون في ضوء نظرة المتلقي للشخصية،أربعة مستويات وهذا التقسيم ينطبق على الرواية انطباقه على الدراما.

- إذا نظرنا إلى الشخصيات على اعتبارها ارفع شأناً منا على نحو غير محدد بوصفها آلهة فإنها شخصيات أسطورية.
- أما إذا نظرنا إليها على أنها من مستوانا فإنها شخصيات واقعية.
- وإذا نظرنا إليها من علونا عليها،بوصفها موضع سخرية،فهذا يعني أنها شخصيات هزلية تبعث على المغازلة في معظم أنماطها[13]،فيما كان أرسطو قد حدد نموذجين من الشخصيات المأساوية الرئيسية في الدراما الإغريقية.

الأولى :- نموذج البطل الذي ليس في الذروة من الفضل والعدل،لكنه يتردى في هوة الشقاء،ليس عن لؤم وخساسة،بل لخطأ أرتكبه عن جهالة،أي الخطأ غير مقصود يضعنا على جوانب من الضعف الإنساني،تحفة براءة مثيرة مثل شخصية(أوديب – لـ سوفوكليس).

الثانية :- البطل الذي يرتكب الخطأ عن عمد،أي أنه يكون عالماً وواعياً ويندفع في خطئه ويحاول تبريره،كشخصية " ميديا " التي تنتقم لنفسها بقتل اثنين من بنيها في حضرة أبيها(أياسون) وتفر إلى السماء على عربة يحملها تنينان طائران...[14]،في حين أضاف(الأدريس نيكول)إلى هذين النموذجين أربعة نماذج هي :ـ

1 – البطل الذي يواجه عملاً أكبر من طاقته،وهو إزاء ضعف إنساني يتمثل في عمل خاطئ من نوع لا مثيل له كشخصية(هاملت)الذي ساق اليه تردده وقوانينه كارثة عامة تقريباً،إلا أنه ليس بطلاً شريراً،ولا يعمل من جانبه ما يتعجل وقوع العمل المفجع.

2– البطل الذي لا عيب فيه،ولم تمتد يده إلى عمل من أعمال الإثم،أي يقترف خطأ من الأخطاء التي تؤدي إلى المهالك،ولكن مناياه كلها تأتي من ظروف خارجية مثل(روميو وجوليت)اللذان ذهبا ضحية لخلاف بين أسرتيهما.

3–البطل الذي تمتلكه مثل أعلى باتجاهين،أحدهما يمثل سلطان الواجب العام والآخر يمثل سلطان الإحسان والعاطفة والحل الناجع ينبع من ضعف إنساني أو من خطأ شعوري أو لا شعوري،كما في المأسي الكلاسيكية الجديدة في فرنسا ومآسي القرن الثامن عشر في إنجلترا.

4–البطل الذي يسلك مسلكاً خاطئاً بسبب ظروف تعمل ضده،وهو البطل الذي يسلك في حياته مسلكاً إجرامياً ليس بسبب عيب في تكوينه الشخصي،إنما بسبب ظروف قاهرة تعمل ضده بقوة ومرارة،لكنه على الرغم من ذلك يبقى أحياناً صافي النفس.[15]

3– دور الشخصية في بناء العقدة :-

العقدة كما نعرفها من خلال دراستنا لأدب وتاريخ المسرح،ناتجة عن حركة الفعل ونموه،وتأزمه عبر مراحل تطور وأحداث المسرحية وهذا ما يؤكد دراستنا للدراما على أنها فعل يحتوي على صراع وتكون الاستجابة إلى عناصر العملية الحاسمة المتعلقة بالمتلقي،وبهذا فإن الفعل أو مماحكاته الدرامية في حالة احتوائه على صراع فإنه يتعقد أي يحتوي على عقدة،فالعقدة من الناحية الذهنية مجال للتخطيط الجسدي في الحركة وهي تعد تقليداً للحياة،بل هي تقديم للفعل الذي يحرك الحياة،هي مسرح الإبداع لهذا التقديم. وبذلك تعد العنصر الفعال في الدراما الذي يضفي شيئاً على الفعل الذي يمثل،ولذا كان من الأهمية البالغة البحث في دور المؤلف في أعداد الشخصية ودور الشخصية في بناء العقدة.لقد حظيت الشخصيات الأهمية الأولى في بناء النص المسرحي ورسم العقدة أو صياغة الفعل الدرامي للخطاب باهتمام الكثير من الكتاب المسرحيين والنقاد والدارسين " فالكاتب المسرحي الذي يعلق شخصياته في عقدته بدلاً من أن يعلق عقدته في شخصياته،مرتكب لجريمة جسيمة[16].

لذا فالعقدة هي بناية تم تشييدها بالأحداث المسرحية ومن هنا يتضح لنا بأن " عقدة أية مسرحية وعلى الأقل عقدة المسرحية جيدة الصنع،يجب أن تنشأ من الأحداث التي تقوم بها الشخصية التي اختارها المؤلف "[17] لذلك فإن بعض الكتاب الذين يؤمنون بترك العقدة تنشأ من بناء الشخصية،ثم تتطور عنها،يتبعون عادة طريقة بدء عملهم،بخلق مجموعة من الشخصيات التي تروقهم،وتثير اهتمامهم،وتشكل أحداث موضوعاتهم وعناصر بنائهم الدرامي،حينها يتركون هذه الشخصيات تعيش بعضها مع البعض،وتتفاعل،وتختلف،وتتصارع،بسبب تباين دوافعها ومواقفها،لتصنع قصتها وعقدتها.

3– **عناصر التشخيص :-**

يتأتى تأثير التشخيص دائماً بما تفعله الشخصية نفسها في سياق الخطاب الدرامي،وهذا ما أجمع عليه أغلب النقاد والدارسين في مجال الدراما،رغم هذا فإننا لا نستطيع أن نغفل أهمية العناصر أو الوسائل الأخرى للتشخيص،سواءً كان تشخيصاً فردياً أو نمطياً،لأننا نستطيع أن نرى من خلالها الأبعاد المختلفة للشخصية،ونتحقق من انسجامها،ودلالات الدوافع التي تحركها في ما تأتي به من أفعال وتصرفات،وما ينتج عن ذلك من صراعات أو خلافات بينها وبين الشخصيات الأخرى والتشخيص هذا المصطلح الذي يعني الإنسان الذي يشخص أبعاد شخصية ما أو يرسم دورها

وسلوكها وحركتها وعملها ووظيفتها في الحياة،ومن خلال الاستعانة بعدد من النصوص المسرحية التي تشكل الموروث الدرامي،واعتماد المصادر التي درست التشخيص الدرامي في تحديد عناصر التشخيص وهي :-

أولاً العناصر الأساسية :-

1- التشخيص بالفعل :- وهو التشخيص المماثل بالفعل الذي تقوم به الشخصية من خلال سلوكها،وحركتها ومواقفها في الأزمات وخارجها،لأن جوهر الدراما هو تمثيل فعل ما،فإن هذا العنصر هو من أبرز عناصر التشخيص في الخطاب الدرامي،وعليه لابد من توافر صلة معقولة بين الشخصية والفعل،وأفضل مثال لوسيلة معالجة العلاقة بينهما هي وسيلة الدوافع التي يأتي بها الفعل في ضوء طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها وقواها الفكرية،ومن أشهر نماذج التشخيص بالفعل،تشخيص (شكسبير)لـ(ياغو)و(هاملت)و(ما كبث).

2- التشخيص بالفكر :ـ وهو عنصر الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها وإطلاعنا على أدق أسرارها ومسالكها العقلية ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف والتحديات أو الأزمات ويبرز هذا العنصر التشخيصي في العديد من المسرحيات الفلسفية،والمسرحيات الكلاسيكية الجديدة ومن أمثلة ظهورها في المسرح العربي المعاصر مسرحيات(صلاح عبد الصبور).

ثانياُ العناصر الثانوية :ـ

1-- التشخيص بالرأي :ـ هو ذلك العنصر الذي يحاول إماطة اللثام عن الشخصية،من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى عنها من آراء وانطباعات،وملاحظات،ووصف لطباعها،وأبعادها النفسية،أو الاجتماعية،والفكرية " وهذا النوع من التشخيص المنقول لا يجدي نفعاً بل أنه من أكثر الأخطاء تكراراً التي يفترضها كتاب المسرح "[18]،ولعل أبرع استخدام لهذا العنصر يمكن أن يتبادر إلى أذهاننا هو مسرحية(هاملت)إذ تساهم تعليقات (كلوديوس) و(جيرترود)و(أو فيليا)عليه أو مواقفهم منه في تقديم مفاتيح عدة لطبيعته ذات الجوانب المتعددة.

2- التشخيص بالمنظر :- هو ذلك العنصر الذي يعرفنا بمظهر الشخصية من حيث الشكل،البنية،القوام،...ويوفر لنا مادة كبيرة لفهمها،وتحليل مزاجها،وطبيعتها،ومكانتها الاجتماعية.

من الواضح أن لهذه الطريقة في التشخيص أنصارها،ومعارضوها،تبعاً لاختلاف مذاهب الكتاب،والمراحل التاريخية،التي كتبوا فيها مسرحياتهم،وقد وجدت طريقة التشخيص هذه مع ظهور المذهب الطبيعي الذي غالى في التصوير الدقيق،حتى أنه دخل في عمق التفصيلات الفردية،كما في مسرحيات(زولا)والكثير من الكتاب العرب الذين يقدمون أوصافاً دقيقة لشخصياتهم مثل :ـ العمر،فخامة الشكل،النحافة،لون البشرة،لون الشعر،لون العيون،تفاصيل الزي...الخ كما في مسرحيات (نعمان عاشور)(المغماطيس)ومسرحيات(جليل القيسي)(مرحباً أيتها الطمأنينة).

3-التشخيص بالكلام :- هو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق أو الصوت من حيث:،عمقه،مداه،حجمه،أتساعه،والذي يميزها عن غيرها من الشخصيات،فضلاً عما ينتجه هذا الصوت من معنى القول " وترتبط هذه الطريقة من التشخيص ارتباطاً وثيقاً بالوصف الجسماني،فطبيعة الصوت،ونوع الكلام الذي تنطق به الشخصية،يوحيان للمتلقي بالصفات التي تتحلى بها الشخصية من ذكاء أو بلادة أو رقة في الإحساس أو سعة في الخيال...الخ"[19].

4 - التشخيص بالمونولوج :- هو ذلك العنصر الذي يتيح للشخصية أن تفصح عن دخيلة نفسها لتكشف عن مشاعرها الباطنية،وأفكارها،وعواطفها،وكأنها تفكر بصوت مسموع " ويلجأ الكاتب إلى هذه الطريقة في التشخيص يحتل فكرها ووجدانها إلى مسرح ما قبل بالأحداث ينبغي أن يطلع عليه المتلقي أو تجد نفسها في حيرة من أمرها،وفي مفترق الطريق بين سلوك وأخر لا تدري ماذا تتخذ من قرار،أو في نقطة تحول من طبيعة إلى أخرى،أو غير ذلك من المواقف الحاسمة في الخطاب الدرامي "[20].

ولعل من أشهر المونولوجات،مونولوج(هاملت)(أكون أو لا أكون)الذي يزيد زيادة كبيرة من معرفة المتلقي لطبيعة(هاملت)المعقدة...

ولقد ازداد هذا العنصر التشخيصي شيوعاً في المسرح مع ظهور مدرسة التحليل النفسي التي أمـرت الكتـاب بكشوفات هائلة عن التركيب الشعوري،واللاشعوري للشخصية الإنسانية،والتداعي الحر للهواجس والأحاسيس والرغبات المكبوتة " وكانت الحركات التعبيرية من ابرز الحركات إلى جانب السريالية التي أفادت من تلك الكشـوفات،ووظيفتها في تجاربها المسرحية،رغم أن معظم شخصيات التعبيـر بـين روحية،ونفسـية،لا شخصـيات واقعيـة مـن لحـم ودم(.....)ومن المسرحيات التعبيرية التي وظفت المونولوج مسرحية،من الصباح إلى منتصف الليل،لكاتبهـا(جورج كايزر) الذي أستلم فيها شخصية(ما كبث)وخطيئته المهلكة التي أوقعته فيها طموحه المهلك...ويمثل المونولوج أيضاً في مسرحيات(يوجين أو نيل)مثل (الإمبراطور جونز،الغوريلا)ومسرحية(المرراييس)وهي(الآلة الحاسبة)(ينظـر:21). ولعل المتلقي يقبل مثل هذه مونولوجات الطويلة ويتعاطف معها لأنها تعبر عن لحظة متوترة،وأزمة عنيفة عند بطـل المسرحية الذي تابع المتلقي مصيره منذ بداية المسرحية،وهو يعلم أن ذلك البطل لا يستطيع أن يطلع أحداً علـى تلـك الخواطر التي تدور في ذهنه.

5- نمو الشخصية :- أن عملية بناء ورسم الشخصية الدرامية،تفرض على الكاتب المسرحي الالتزام بمقولة التغير ونمو الكائن الإنساني،حيث " أن الشيء الوحيد الذي يعرفه الإنسان حق المعرفة عن الطبيعة البشرية ولـيس على النظم التي تفشل هي تلك التي تعتمد على ثبات الطبيعة البشرية وليس على نموها وتطورها "(22).

ومن هنا فإن بناء الشخصية الدرامية يفرض على الكاتب المسرحي أن يضع في حسابه أن الشخصية لابد أن ينتابها تغيير أساسي في بنيتها وهي تدخل في سلسلة من المواقف والصراعات والأزمات.قد يكون هذا التغيير أو النمو غير واضح على المستوى السطحي،إلا أنه من الممكن اكتشافه من خلال استقراء علاقة الشخصية بما يحيطهـا مـن شخصيات،وبما يعتمل في داخلها من مشاعر وأحاسيس وانفعالات...وكما يقول(أجري) أنك حينما تبذر بذرة في تربة حديقتك فأنها تبدو لك كأنها تظل نائمة إلى حين،أما الذي يحدث فهو أن الرطوبة تدب فيها في الحال فتأخـذ قشـرتها تلين،وبذلك يمكن للمادة الكيميائية الموجودة في البذرة،والمواد الكيماوية التي تمتصها البذرة من التربة،أن تدفع بـذرتك إلى النماء،وشق التربة،والظهور على سطحها(23).ومثل هذا يحصل للشخصية الدرامية أيضاً،إذ أن كل شخصية يخلقها الكاتب المسرحي لابد أن تشتمل في صميمها على بذور نموها المستقبلي،ما دام لها مدى واسع من المـزاج الإنسـاني وتراكيبها التي لا نهاية لقواها ونواقصها وميولها وأهوائها وعواطفها،ولا توجد شخصية رجل أو امرأة ثابتة وغير قابلة للتغيير،وإذا ما وجد مثل هذا الثبات فإنه ينعم عن معادات للطبيعة الدرامية،وتسطيح في بناء الشخصية،وضـعف فـي قدرة وموهبة الكاتب،ويدعو(أجري)الكاتب المسرحي لأن يظهر الشخصية كما تظهر المواد الكيماوية التي يستخدمها المصور الفوتوغرافي لغسل الفيلم وإظهار الصورة،ذلك لأن " الشخصية طبقات متعددة،وهي لا تكشف هويتها كلياً،إنما تدريجياً،وإننا لا نراها متكاملة إلا في نهاية المسرحية،والعملية نفسها أيضاً تشكل الفعل الدرامي "(24).ولو أخـذنا آيـة شخصية درامية لوجدنا،أنها مبنية على أساس التغيير المستمر في بناء مواقفها وسلوكها وتطورها الذي لا يقف تحـت تأثير الصراع الدائم،فمثلاً(نورا)الشخصية النسائية الرئيسية في مسرحية(بيت الدمية)لـ أبسن)...نراهـا فـي أول الأمر وفي المشاهد الأولى للمسرحية " اللعبة التي لا عقل لها " شخصية ممسوحة بالنسـبة لزوجهـا(هـا لمـر)و(عصفورة المغرد)فيما بعد...حيث تنمو وتنضج نضوجاً كاملاً،إنها تدهش في أول الأمر،ثم تصدم وتوشك أن تـتخلص بالانتحار من حياتها،ثم تثور أخر الأمر...أنها من المسرحيات المتميزة في بناء الشخصية وتقلباتهـا الدراميـة،وتطور شخوصها ونموها بهذه الطريقة المفزعة...أنها مثال حي لدور الكاتب في بناء شخوصه ونموها فـي ضـوء الحـدث والصراع الدرامي المراد إيصاله للمتلقي.

ب - الشخصية الدرامية(المسرحية):-

ا لشخصية الدرامية عنصر أساسـي مـن عناصـر العـرض تجسـدها علـى خشـبة المسـرح الـذات الإنسانية(الممثل)بعد دراستها بضوء ما تقدم من دراستنا الحالية للشخصية،والدخول إلى أعماقها ولبوس لباسها وعرضها

للجمهور من خلال الفعل الدرامي الذي تلعبه في زمان ومكان محددين.لقد كان لرجال الدين والكهنة في المعابد أثر كبير في نفوس النظارة من خلال التراتيل والطقوس الدينية التي كانت تقدم...هذه المرحلة تُعد البداية الأولى لانطلاقة التمثيل من المعبد...و جراء تطور الفكر الإنساني والحاجة الاجتماعية صار العاملون في بيوت العبادة أقدر على التعبير عن حاجات فكرية إنسانية ملحة من جهة،وغير مرتبطة بالعبادة من ناحية ثانية،فصار(المؤلف – الممثل)يتطلع إلى إيصال أفكاره للآخرين على شكل ملاحم وأساطير عن أخبار الآلهة والحوادث المتعلقة بهم،إضافة إلى حوادث وأخبار الأبطال...من هنا تحول رجل الدين من مرتل أدعية إلى راوٍ يقصُ القصص على الناس،وهنا أقترب من المسرح،أقترب من(التشخيص)أو(الشخصية)...وما أن ظهر العمل الفني على يد عمالقة المسرح العالمي(أسخيلوس،سوفوكلس،يوربيدس)حتى تطور الممثل الذي ظهر قبلاً على يد(شبس) وزاد عددهم أكثر من واحد وأخذ العدد في تزايد مستمر كل منهم يؤدي شخصية واحدة،بعد أن كان يؤدي أكثر من شخصية في العرض الواحد،وأستمر التشخيص على هذه الحال حتى ظهرت المدارس الأدبية ومنها المدارس المسرحية(الكلاسيكية – الكلاسيكية الجديدة – الرومانسية – الواقعية – الطبيعية – الرمزية – التعبيرية...الخ)ويتطور هذه المدارس تحررت أشكال النص المسرحي حيث " ألغيت بعض شروط الوحدات وشروط اللغة وشروط الشخصيات "[25].فبعد أن كان الممثلون يستخدمون الأقنعة لتصوير الشخصيات التي يمثلونها أخذوا يتخلون عن هذه الأقنعة ويظهروا بمظهرهم الطبيعي عندما تبنى(ديدرو)الدراما الجادة على أنها دراما لها علاقة بالحياة اليومية،لذلك أقترح تصوير بعض الوجوه المعاصرة،التي تواجه نفس المشاكل التي يواجهها معاصروها(ينظر:26)اعتماداً على مبدأ(الدقة التاريخية)الذي كان قد طرحه وتعامل به(الدوق ساكس ماينكن)مع ممثليه وتبناه(ديدرو)في مطلع القرن التاسع عشر لم تعد الشخصية في الأعمال المسرحية مجرد انعكاس لشخصيات مجتمع إنساني عام،بل دخلت ضمن مجموعة من الشخصيات النمطية التي تنتمي إلى مجتمع محدد،بل تغيرت وتطورت بتطور المجتمع الذي ينتمي إليه ولذا فقد وجدت على المسرح الفرنسي بين عامي 1830م – 1870م كل الحرف وكل الحالات الاجتماعية،واتخذت الشخصية الدرامية أسماً لها يدل على وظيفتها وانتمائها الاجتماعي والجغرافي وأشارت الشخصيات أو النصوص إلى سنها(عمرها)وأصبح لها لغة وزي وإكسسوار خاص بها،وكثرت المعلومات عن الزمان والمكان الذي تظهر فيه وتحدد هذا الظهور بالسنة واليوم والساعة(ينظر :27).

في الوقت الذي كان فيه(أندريه أنطوان)يعمل على تكريس الشخصيات لتعبر عن مجتمعها بشكل صادق إلى درجة إيهام المتفرج بواقعية هذه الشخصيات،في الوقت الذي جاء(ستانسلافسكي)ليعمل على أداء بشكل يبعد عنها الطابع الواقعي في مطلع تجاربه المسرحية وتطور الأداء عنده بعد أن تطورت العلوم النفسية في مطلع القرن العشرين،وظهور مدرسة التحليل النفسي التي جاءت بأفكارها في التحليل النفسي وتنظيرات(فرويد)عن(الأ نا ego)و (الانا الأعلى super ego)و(ألهو id)في عام 1883م(ينظر:28).وفي عام 1900م نشر كتاب فرويد في(تفسير الأحلام)الذي فتح الأبواب أمام الأدباء والفنانين والمفكرين والكتاب لتناول الأحلام باعتبارها جزءً من عمليات التفكير الذي يفصح عن المكبوت وسمات الشخصية(ينظر:29) ولهذا تشاهد عدداً كبيراً من المسرحيات تناولت الشخصية الدرامية باعتبارها مجموعة من النظم يمكن التركيز على أحدها وإهمال الآخر،كما يمكن الابتعاد عن الكثير من سمات الشخصية من خلال تصوير مسرحيات تدور أحداثها في الحلم وتكون مجسدة لرغبات وأفكار معينة،كما هي في الحلم(ينظر: 30)هذه المسرحيات يتطرق لها(الإدريس نيكول)" أن شخوصها تنقسم وتتكاثر وتتجمد وتبهت ثم تتضح معالمها،ولكن شعوراً واحداً يسيطر عليها جميعاً..شعور الحالم وفي هذا لا وجود لأسرار أو متناقضات،أو قوانين،ونوازع ضمير،وعندما يبلغ الإنسان الألم أقصاه يستيقظ الإنسان ليلائم نفسه مع الواقع الذي يكون رغم مرارته أسعد مالاً من عذاب الأحلام"[31].

مما تقدم يستخلص الباحث مراحل تطور الشخصية الدرامية في ثلاثة مراحل :ـ

1-المرحلة الأولى :- الشخصية الدرامية مرتبطة بالشروط الكلاسيكية من نبل وعظمة وبعيدة عن واقع الناس بحكم عظمتها.

2-المرحلة الثانية :- الشخصيات الدرامية فيها شيء من الواقعية،ويمكن أن تكون موجودة وسط النظارة،تعاني من مشاكل مشابهة وبوجود(الجدار الرابع)الجدار الوهمي الذي أكد عليه(أندريه أنطوان)،والإيهام الذي ركز عليه(ستانسلافسكي)فقد صار المتفرج ينظر إليها وكأنه ينظر إلى دو اخل نفسه.

3-**المرحلة الثالثة :-** الشخصية الدرامية صارت عبارة عن وجه جديد أو قناع،أو سمة لشخصية مقطوعة عن أي عمق و وتتحول إلى مجرد قناع تختفي وراءه الأبعاد المراد إيصالها للمتلقي من خلالها.

يرى الباحث أن الشخصية الدرامية هي عملية انتقاء يقوم بها الفنان،إذ أن الدراما هي نقل من الحياة وليست الحياة،بحيث يعطي الصفات والأدوار والمواقف أقصى ما يحققه ذلك الانتقاء من معانٍ يراد إيصالها للمتلقي عبر الشخصية الدرامية.

المبحث الثاني

الذات الإنسانية...الذات في مفهوم علماء النفس(عينات مختارة)

أ-- الذات s elf:

لقد تعددت معاني الذات وأخذت أكثر من مصطلح في نظرية الشخصية،فهي تعني صورة شخصية (portrait)عند كل من(لكي وروجرز)ويصر(لكي)على أن مفتاح السلوك يكمن في مركز الشخصية الذي هو مفهوم الإنسان،ويتفق(روجرز)معه على أن الذات هي صورة شخصية وينظر البعض أمثال(أدلر)على أن الذات هي الشخصية،في حين أعتبرها آخرون جزءاً أو قسماً مهماً من مكونات الشخصية مسؤولاً عن تنفيذ وظائف محددة فيما أعتبرها آخرون أنها الدور الاجتماعي الذي يمارسه الإنسان في مجتمعه حتى تعدى هذا المعنى آخرون وأضفوا على ألذات معنى القدرة والإمكانية التي يسعى الإنسان طوال حياته إلى تحقيقها(ينظر:32).

شكلت الذات عند(روجرز)مفهوماً أكثر أهمية فيما يتعلق بموضوعه بحثنا الحالي إذ يرى أن الذات تتضمن الأفكار والمدركات والقيم التي تصف(الأ نا)بصيغة الفاعل والمفعول ومعرفة(من أنا) و(ماذا أستطيع أن أفعل)(ينظر:33)حيث بحثنا يسعى إلى محاولة لفك الاشتباك بين الذات كذات إنسانية وبين الشخصية الدرامية كذات ممثلة أي منقولة غير ذات إنسانية أخرى تدعى(الممثل). ولأجل الوصول إلى نتائج إيجابية يسعى لها البحث في هذا المضمار،علينا أن ندرس الذات من وجهة نظر نفسية قدر تعلق الأمر بتجسيد الذات الإنسانية للشخصية الدرامية،ويكون الدراسات النظرية في مجال الذات متشعبة ومتعددة الجوانب لا يمكن الخوض فيها لسعتها وتعدد اتجاهاتها سنقتصر تناولها عند عينة مختارة من منظري علم النفس أمثال (فرويد،روجرز،أدلر،اليورت)،ونقتصر على دراسة وجهات نظرهم ومفهومهم عن ألذات بشكل مقتضب ومحاولة استخلاص مفاهيم تشتغل وموضوعه البحث للوصول إلى تحقيق الهدف في اشتغال الشخصية الدرامية والذات الإنسانية.

ب-الذات في مفهوم علماء النفس(عينات مختارة):-

1- الذات في مفهوم فرويد :ــ لدراسة الذات الإنسانية والوقوف على مميزاتها لابد من دراسته سايكولوجية،لمعرفة الصراعات والرغبات المتخفية عن التعبير المباشر في الحياة اليومية وغير المباشرة أو الرمزية كالأحلام،التي رأى(فرويد)أنها تشكل مجالاً لاكتشاف التمثيل الرمزي للصراع،ولتحليل الرغبات المتخفية فيها،والمميزات للذات الإنسانية التي وجد(فرويد)أنها ذات أهمية خاصة في الأحلام كونها تظهر الصراعات بصورة مكثفة وأنها ترمز إلى أكثر من اتجاه واحد،فالأحداث والأشخاص في الحلم نادراً ما تحمل معنى واحداً،وغالباً ما تظهر في الحلم نتيجة التفاعل بين مصادر نفسية كثيرة،وعلى هذا فقد قسم فرويد الذات إلى :-

أ- **الذات الدنيا.** ب- **الذات.** ج- **الذات العليا.**

ولابد من دراستها للوصول إلى معادل موضوعي يساعد في معرفة اشتغال ذات الممثل في تجسيد اشتغال الشخصية الدرامية باعتبارها ذات مفتعلة.

1-الذات الدنيا :- أن عمل الذات الدنيا هو الأعداد للمقاومة السريعة لكميات التهيج والتوتر التي أطلقت في الكائن الحي بواسطة منبه داخلي أو خارجي،إن هذه الوظيفة للذات الدنيا تهدف إلى إشباع المبدأ الأساسي عند الإنسان الذي دعاه(فرويد) بمبدأ اللذة.أن الغاية من مبدأ اللذة هي تخليص الإنسان من التوتر،إن التوتر يجرب كالألم أو عدم الراحة بينما التخلص من التوتر يجرب كلذة أو رضا"[34]،إن الكائن الحي مهيأ لأفعال انعكاسية مماثلة كلما حصلت فإنها تخدم الغرض الأساسي وهو المقاومة(الأوتوماتيكية)،إن آية قوى جسمية تطلق بواسطة محرك ما،نجد أن المنبه حسي والنتيجة التي تبعته هي المقاومة الحركية من أجل التخلص من المنبه،إن الجهاز ألإدراكي يتسلم حالات التهيج من الأعضاء الحسية،ويكون لها صورة ذهنية،أو إحضاراً للموضوع الذي جلبته الأعضاء الحسية،وأن الصورة الذهنية التي كونها الجهاز ألإدراكي قد حفظت على أنها أثار في الحافظة،فحينما تتأثر هذه الآثار،أن الشخص يقال عنه أنه امتلك تصوراً للذاكرة،هذا ينطبق مع مبدأ " ستانسلافسكي " بخصوص اشتغال الذاكرة الانفعالية التي تساعد الذات الإنسانية في استحضار وبناء الشخصية .

2- الذات :- أن النمطين الذين بواسطتهما تتخلص الذات الدنيا من حالة التوتر تسميان بـ(دافع الفعالية الحركية)و(حالة الخيال لإشباع الرغبة)وهما لا يفيان بالغرض من أجل الحصول على أهداف عظيمة التطور...إن دوافع السلوك في الحقيقة يمكن أن ينتج زيادة التوتر وذلك باستدعاء العقوبات حتى النهاية من العالم الخارجي لأنه لا يمتلك ما يرعاه بصورة دائمة،كما كان الأمر زمن الطفولة.أن الفرد الجديد التكيف تكون الذات فيه هي الحاكم الإداري للشخصية الذي يدير ويتحكم بالذات الدنيا والذات العليا ويثبت اتصالات بالعالم الخارجي بالنسبة للشخصية وولعها ككل،وبالنسبة لحاجتها البعيدة المدى،حينما تقوم الذات بالوظائف الإدارية بحكمة وتناسق وتكييف تام،فلابد لها من أن تتخلى أو تتنازل عن الكثير من قوتها للذات الدنيا والذات العليا والعالم الخارجي " أما عدم التناسق فينتج عنه سوء التكييف وعدم التوافق "[35]. إن الذات تحكم بواسطة(مبدأ الواقع)بدلاً من(مبدأ اللذة)وإن الواقع يعني ما يحدث،والغاية من مبدأ الواقع هو التخلي عن الطاقة ليرضي الموضوع الحقيقي للحاجة التي اكتشفت أو حصلت.

أن مبدأ الواقع لا يعني أن مبدأ اللذة منذ هجر إلى غير عودة،إنما يقود إلى اللذة مع أن الفرد يمكن أن يصبر على عدم الراحة بينما هو يتطلع إلى الواقع.إن مبدأ الواقع يخدم بواسطة نسق دعاة(فرويد)بـ(الإجراء الثانوي)لأنه نما وتطور بعد تغطية الإجراء الأولي في الذات الدنيا،إن الإجراء الثانوي يثبت الاكتشاف ويمكن بواسطته خطة العمل التي تطورت خلال التفكير والتحليل " إن الإجراء الثانوي يدعى حل المشكلة أو التفكير "[36]،إن التفكير يعمل على استخدام المعلومات التي خزنت في جهاز الحافظة،كما أن الحافظة قد تحسنت بواسطة الخدمات المصاحبة لآثار الحفظ ونمو التذكر،اللغة([37].

3- الذات العليا :- إنها الفرع الأخلاقي الثانوي للشخصية،وتمثل الجانب المثالي بدلاً من الجانب الواقعي وتكافح للإتقان بدلاً من الواقع أو اللذة(38)،إن الذات العليا تتكون من قسمين :-

أ- **الذات المثالية :-** إنها تطابق تصورات الفرد لما يعتبره أبواه جيداً،وأخلاقياً وأن الوالدين يوصلان مقاييسهما وقيمهما من العفة والطهارة إلى الطفل عن طريق تشجيعه للسلوك وفق تلك القيم والمقاييس.

ب- **الضمير :-** إنه يقابل أفكار الفرد حول ما يتصوره،لما يعتبر ردئ خلقياً من مثل أبويه،وهذه الصورة تتكون من خلال التجارب للعقوبات،إن الذات المثالية والضمير جانبان متضادان بزاوية خلقية واحدة.

إن الذات العليا بوصفها كبحاً داخلياً للإباحة والعصيان والفوضوية،فإنها تمكن الفرد من أن يكون شخصاً محافظاً على القانون ومراعياً له كعضو في المجتمع[39].

إن التقمص الذي تعتمد عليه الذات العليا يكوّن المثالية،وقدرة الأبوين فهما يملكان قوة هائلة لثواب أو عقاب الطفل،ونتيجة لذلك فإن الذات العليا أيضاً تجهز بالقوة للثواب ويتم فعل ذلك بواسطة الذات المثالية،أما العقاب فيتم بواسطة الضمير.

2- الذات عند اليوت :-

يؤكد(اليوت)أن الذات تتطور منذ الرضاعة حتى الموت وتتقدم وفقاً لمراحل حدودها من وجهة نظره بما يأتي :ـ

أ- **الذات الجسمية :-** وهي تتمثل بإحساس الرضيع بجسمه،حيث يتسلم معلومات حسية عن أعضاءه الداخلية،وتصبح هذه الإحساسات حادة حين يكون الطفل جائعاً.

ب- الهوية الذاتية :- وهو الجانب الثاني يتكون في الأشهر الثمانية عشر الأولى من حياة الطفل ندرك بها أنفسنا.

أ) **احترام الذات :-** تظهر في السنة الثانية والثالثة،ويتم فيها الإحساس بالفخر عند سيطرة الطفل على الأشياء دون مساعدة والذل حين يصاب بخيبة وفشل.

د- امتداد الذات :- تظهر في السنة الرابعة إلى السادسة ويتركز فيها الاهتمام بالملكية الفردية والعامة...غرفتي...كتابي...الخ.

هـ - صورة الذات :- تبدأ هذه المرحلة في نفس فترة امتداد الذات وتتضمن عاملين هما،التوقعات المتعلمّة للأدوار التي تكسبها وأنواع الطموحات المستقبلية التي نسعى إلى تحقيقها...وهنا تبدأ صورة الذات تضم الضمير إليها وتطوره.

و- الذات كمفكر عقلاني :- البدأ بالتفكير الانعكاسي ألتأملي والبدأ باشتقاق استراتيجي للمشاكل والولع باختيار المهارات العقلية،والإحساس بالقوى العقلانية وممارستها.

ز-الكفاح المناسب :- هو الجانب النهائي من الذات وأكد(اليوت)بوعي الدوافع في هذه المرحلة،الأول دوافع تتجه نحو إشباع الحاجات،والثاني يتضمن كفاحاً من أجل الأهداف المهمة،ويؤكد(اليوت)أن امتلاكنا للأهداف البعيدة المدى يغير أمراً مركزياً للوجود الشخصي وهو الذي يميز الإنسان عن الحيوان والشخصية السليمة عن المريضة(ينظر:40)

3- مفهوم الذات عند أدلر :- أكد(أدلر)أن أسلوب حياة الفرد له صفة تفسيرية بالنسبة لسلوكه وخبراته ويتشكل كرد فعل شاعر النقص التي تحس بها،سواء أكانت المشاعر حقيقية أم متوهمة.

يؤكد(أدلر)على الذات المبدعة،والذي يتضمن مفهومها عنده،أن كل واحد منا يخلق ويبدع شخصيته الخاصة من خلال ما ورثناه،وما اكتسبناه من خبرة والذات المبدعة أو الخلاقة تمثل مكاناً متوسطاً بين المنبهات المؤثرة في الشخصية والاستجابات التي يستجيب بها لهذه المنبهات ونظرية الذات الخلاقة هي في جوهرها أن الإنسان يصنع شخصيته،فهو يبنيها من المادة الخام(ينظر : 41).

لقد استخدم مصطلح الخيالية النهائية ويقصد به الهدف الخيالي الذي يقود سلوك الفرد،ويعتقد أن الأهداف هي أخيلة وليست شيئاً حقيقياً أو مادياً ويمكنك أن تعتقد بأن هدفك هو مساعدة الناس والانخراط في النشاطات المفيدة للآخرين.

أن تصور الإنسان لما هو موجود في العالم هو الذي يحكم في تصرفاته،وأن الأفكار الخيالية النهائية هي التي تقود سلوكنا.

4- مفهوم الذات عند روجرز :ـ أن مفهوم الذات له تاريخ طويل في علم النفس،واستخدم بطرق مختلفة،جرى تعريفها على أنها اتجاهات الشخص ومشاعره،نمو نفسه،في حين جرى تعريفها في حالات أخرى على أنها مجموعة من العمليات النفسية التي تحكم السلوك.إن(روجرز)ينحو منحى الاتجاه الأول،في حين يرتبط الاتجاه الثاني بمفهوم فرويد عن(الانا)(42).

لقد أعتمد(روجرز)وجهة نظر في الشخصية تؤكد على التغيير واستخدام مفاهيم في وصف تركيب الشخصية و وإن الإنسان يتقدم إلى الأحلام باستمرار،وعليه فإنه مال إلى إنكار أو عدم التوكيد على المسائل التي تتعلق بخصوص التوتر،السلوك لصالح توكيد،على عملية تحقيق الذات،من مبدأ أن الكائن العضوي لديه نزعة واحدة هي أن يكافح من أجل تحقيق ذاته ويحافظ عليها...ويشير إلى أن هذه النزعة الأساسية في تحقيق الذات هي الدافع الوحيد الذي افترضته في هذا النظام النظري..وهذا يعني أن(روجرز)قد أفترض دافعاً واحداً في الحياة ولم يفترض وجود دوافع كثيرة تحرك السلوك الإنساني...وأكد(روجرز)أن عملية تحقيق الذات هي نزعة فطرية،ويتضمن عملية نمو من بناء بسيط إلى أخر معقد،ومن الاتكال على الآخرين إلى الاعتماد على النفس،ومن الثبوت إلى عملية تغير باتجاه التعبير والحركة(43)ومن هذا يطفو على السطح مصطلحان :-

الأول :-الذات أو مفهوم الذات والذي يعني الكشتالت التصويري المنظم الذي يتكون من ضمير المتكلم(أنا)

الثاني :- هو الذات المثلى أو المثالية التي تعني ما يطمح أن يصل الشخص إليه وهذا يعني وجود نوعين من التنافر بين الذات وخبرات الواقع،وبين الذات والذات المثالية[44].

من خلال ما تقدم وعبر دراستنا لتاريخ وأدب المسرح وتطور الشخصية الدرامية نجد أن كتاب المسرح والكثير من المخرجين اعتمد في إنجازهم الفني على علم النفس في معالجته للذات واقتصر البحث على تناول واحداً من أعلام المسرح ومنظريه(ستانسلافسكي)وتعامله مع الذات في بناء الشخصية الدرامية.(ستانسلافسكي)دائم البحث في زيادة معرفته بكل مفردات الحياة الإنسانية الداخلية والخارجية،لقد درس علم النفس وعلم وظائف الأعضاء وعلم الجمال...وكان مهتماً بعلم النفس التجريبي وخاصة أعمال عالم النفس الفرنسي(ريبتو (Ribot الذي استعمل عنه مصطلح(الذاكرة المؤثرة)ولكنه فيما بعد وفي الثلاثينات من القرن العشرين هجر ذلك المصطلح إلى مصطلح(الذاكرة الانفعالية)[45]الذي أصبح تمريناً أساسياً من التمارين التي اعتمدها في تدريب مخيلة ممثليه لتجسيد الشخصية الدرامية.

استنبط(ستاسلافسكي)الكثير من استخدام(فرويد)لأسلوب التداعي الحر وأسلوب التنويم المغناطيسي في تمرينه مع تلامذته حول استرخاء العضلات،والطلب منهم الجلوس في وضع مريح جداً وهادئ للدخول في الشخصية الدرامية.كما أخذ عن الأحلام عند(فرويد)مكان أثناء نومه بدأ يحلم بالمسرحية ويضع لها خطة مرسومة،وهذا أعزاه(ستانسلافسكي)إلى دور اللاوعي[46]،الصورة الذهنية التي يكونها الجهاز ألإدراكي عند(فرويد)قابلها التقمص عند(ستانسلافسكي)في حين التكيف عند فرويد يقابله التكيف عند(ستانسلافسكي) بنفس المعنى وعدم التكيف يقابله عند(ستانسلافسكي)التمثيل الزائف أو التمثيل الآلي...التقمص،الشعور،اللاشعور،الكبت عند فرويد قابله التقمص،الشعور،اللاشعور،الكبت عند(ستانسلافسكي)...لقد اعتمد في منهجه على نظرية فرويد في التحليل النفسي ويكمن هذا الاعتماد بتحليلنا لكل ما كتبه(ستانسلافسكي)ومن خلال التمارين التي كان يعطيها لتلامذته معظمها يدخل في مجالات الأفعال النفسية(ينظر47) وهو يهدف بهذا التقارب ألبنائي بين الدرامات النفسية والشكلانية إذ أن المضمون لديه(النفسي)تحديداً،يعبر عنه في التشكيل الحركي والصورة على حدٍّ سواء،فالحركة الجسدية تنشأ من الدافع النفسي الذي يوجده الممثل في ذاته لتكون الحركة الجسدية أكثر صدقاً وأقرب إلى الواقع الذي ينشده الممثل لنقل الشخصية الدرامية للمتلقي بشكل مقنع وممتع ويحقق له الإيهام بأن ما يراه هو الواقع الذي يصل إليه الممثل من خلال السفر إلى داخل الشخصية والتماشي معها أي تغير ملامحه الخاصة وتبديل حركاته وتصرفاته وصورته وكل سماته المميزة بحيث يمكن الحديث عن تأليف أو تأسيس الهوية الجديدة هي هوية الكائن الوهمي المسمى بالشخصية الدرامية،حيث تتطابق ذات المتلقي مع ذات الشخصية الدرامية التي يمثلها الممثل وذلك بتحويل صفات الممثل إلى صفات الشخصية ودوافعها وأهدافها،من خلال التكنيك السايكولوجي الذي يثير لا شعور الممثل ويكشف عن دواخله العميقة ليصل بالنتيجة إلى أن الحياة الداخلية اللاشعورية الموجودة في عقل الممثل وشعوره ينتقل إلى المتلقي ليتعاطف مع الشخصية الدرامية بعد أن يصل إلى حالة التصديق.

نستنتج من هذا أن أساليب التدريب المختبرية التي توصل لها(ستانسلافسكي)مهمتها تكمن في إيقاض اللاشعور الخلاق عن الممثل الموجود في دواخله الباطنية(اللاواعية)عن طريق وسائل متعددة ملموسة وواعية،وهذا التكنيك يوضح لنا عمل الممثل على مستويين :-

1) عمل الممثل السايكولوجي الداخلي والخارجي بما يتعلق بنفسه(ذاته،الذات الإنسانية).
2) عمل الممثل السايكولوجي الداخلي والخارجي بما يتعلق بالدور(الشخصية الدرامية)(ينظر 48).

مما تقدم ومن خلال دراستنا للشخصية الدرامية،والذات الإنسانية لابد لنا من مَسْ الوعي واللاوعي(الشعور واللاشعور)يفتح لنا نافذة نفسية من خلال دراسة علماء النفس للشخصية وطباعها وسلوكها التي تقودنا إلى المكونات التي تبين حركة الشخصية ضمن حدود الفرد،حيث نستطيع تقسيم هذه المكونات إلى جزأين مهمين هما :ـ

1) **الوعي(الشعور)**:- هو أحد مكونات الشخصية الإنسانية الذي يعمل على ترتيب الظواهر الخارجية المحيطة بها ويدخل عليها النظام،كما يعمل على مراقبة الذات الإنسانية وإقامة المثل السليمة وتنظيم العلاقات الاجتماعية وكل ما يحيط بالشخصية وهو يمثل الضوابط والتقاليد.

2) **اللاوعي(اللاشعور):-** وهو أحد مكونات الشخصية الذي يمثل خزين تجارب الإنسان منذ طفولته وملاحظاته عن الظواهر الحياتية وغرائزه وشعوره وعواطفه وأفكاره المكبوتة.

نستخلص مما تقدم من دراستنا الفوارق الفنية والتركيبية بين الشخصية الدرامية(المسرحية)،والذات الإنسانية (الشخصية الخيالية،الممثل)وهي :ـــ

1) الشخصية الدرامية من صنع المؤلف المسرحي،حيث يتحرك هذا الملف على المستويات التالية:ـــ

أ) أما أن يكون من خيالات الكاتب. ب) أو أن يكون من مصادر تاريخية. ج)أو أن يكون من مصادر حياتية يومية نابعة من استرجاع تجارب خاصة للكاتب.

أما ألذات الإنسانية(الشخصية الحياتية،الممثل)في حدود هذا المجال يتحكم في تكوينها وصقلها العديد من العوامل النفسية والاجتماعية والطبيعية والتاريخية الخاصة بواقع يعيشه الشخص والظروف الطبيعية المحيطة به.

2) زمن الشخصية الدرامية يتحدد في زمن النص والعرض...وهو الزمن الذي تتحرك فيه الشخصية وقت وقوع الأحداث منذ بدايتها ووسطها ونهايتها،أي بداية ووسط ونهاية العرض المسرحي.

أما الشخصية الحياتية : فتاريخها وزمنها وحركتها واضحة يتحدد وبداية ولادة الإنسان وحياتها إلى موتها.

3) ترتبط الشخصية الدرامية بعلاقات إنسانية محددة يظهرها المؤلف في النص،أي علاقة الشخصية بالشخصيات الأخرى،وبالظروف المعطاة وضمن الزمان والمكان المحدد من قبل المؤلف المسرحي.

في حين تكون الشخصية التاريخية الحياتية عادةً دائرة علاقاتها واسعة تتحدد بالعالم والمحيط الذي يتشكل فيه الإنسان ومعطيات علاقاته الكونية.

4) تكوين الشخصية الدرامية تكوين منظم من قبل الكاتب المسرحي يحدد فيها السمات التكوينية،إن كانت نفسية،فلسفية،سلوكية.

أما الشخصية الحياتية فقد اختلف بصدد بحث تكوينها علماء النفس فمنهم من يقول :ـــ

أ) أن تكوينها يعتمد على الفطرة.

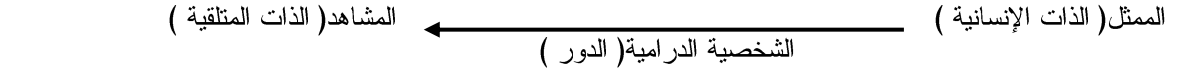
ومنهم من يقول :-

ب) أن الشخصية الحياتية مكونة بموجب مؤثرات تعرضها التجربة والمحيط البشري.

الخاتمة

من خلال تجربتنا المسرحية،سواء على مستوى الأداء التمثيلي أو متابعة العروض المسرحية في دور العرض للفرق المحترفة أو الهواة،أو عروض الطلبة في المؤسسات الفنية والتربوية من جهة،أو من خلال تدريس مادة التمثيل والإخراج والتمارين العملية والتطبيقية لطلبتنا على مستويات الأداء التمثيلي،إضافة إلى الدراسة الحالية يظهر لنا نجاح أو فشل الممثل في أدائه المسرحي لتجسيد الشخصية الدرامية على خشبة المسرح،وذلك ناتج كما أتضح لنا من الخبرة العملية والدراسة الحالية،لقصور الممثل في التوحيد بين ذاته الإنسانية،وذات الشخصية الدرامية،إذ من وجهة نظر الباحث ومن خلال نتائج الدراسة،والخبرة،لابد للممثل من التوحيد بين الذاتين أو الانخراط فيها أو لبوس لباسها،لتتمكن الذات الإنسانية(الممثل)من الغور في أعماق الشخصية الدرامية(الدور)وتجسيدها بشكل واع ومدرك،وبالتالي مقنعاً ومؤثراً في ذوات المشاهدين،وهنا يكون الممثل قد نجح في تجسيد الشخصية الدرامية(الدور)وتقديمها بالأسلوب العلمي والفني الذي تنادي به كل الدراسات التطبيقية في مجال الأداء التمثيلي،وإذا ما حصل العكس في التوحيد،فإن الفشل في الأداء وفشل إيصال مكونات الشخصية الدرامية وما تحملها من قيم ومعايير وإنكار حياتية أو مسرحية يكون حليفها،وبالتالي يموت(الممثل)،الذات الإنسانية على خشبة المسرح و فيؤدي دوره المسرحي بطريقة آلية باردة جامدة لا روح ولا حياة،وبذا لا يتجاوب المتلقي معه فتصبح تعبيراته وحركاته مدعاة للسخرية والسقوط في براثين النمطية و والنمطية نقيض الإبداع.إذن لابد للممثل أن يتواجد مع الشخصية التي يؤدي دورها أو مع الفعل المسرحي الذي يقوم به من جهة،وأن يتوحد مع المتلقي الذي يتلقى عرضه من جهة أخرى لكي تحصل حالة الاقتناع والإمتاع،وذلك من خلال خروج الممثل من(أناه)في سلسلة متصاعدة من عمليات المحاكاة والتقمص للشخصية الدرامية،والتوحد معها للتحول والاكتمال وتحقيق الهوية الناتج عن فعل التمثيل ووقوعه في دائرة الحضور،والخروج من حالة " الانا "(شخصيته في الواقع)والسعي للوصول إلى حالة الذات(الشخصية الدرامية)وهذا يحدث من خلال توحد وتعميق بين الانا الفردية والشخصية،ولا يتم هذا اعتباطاً وأنا عبر سلسلة من الدراسات النظرية للشخصية والذات الإنسانية والتمارين والتدريب لتحقيق الذات وتجسيد الشخصية بالإطلاع ورصد الطبيعة والمشاهدة للشخصيات الحياتية المشابهة للدور والمعاناة في الدخول إلى أسرارها والغوص في أعماقها من أجل الوصول إلى تجسيدها ووضعها على خشبة المسرح بشكل حيوي ومقنع لذات المتلقي الذي لا يكف عن طلب المزيد من وسائل الإقناع والإمتاع،لتصبح أفعال الممثل المرئية والمسموعة هي طريقة التأويل المقبولة التي تقودنا إلى التفاصيل والسلوكيات التي ترسم ملامح الشخصية ومن خلالها الدخول في تفاصيل النص والعرض والصور الكامنة فيما وراء

النص،وبذا تتم عملية الاتصال والتواصل بين الممثل،الذات الإنسانية،والمشاهد(الذات المتلقية)عبر الشخصية الدرامية(الدور)ويمكن إنجاز عملية الاتصال والتواصل في المخطط الآتي :ـ



النتائج

1) عمل الممثل على تجسيد الدور(الشخصية الدرامية)يبدو ذاتياً وشخصياً،لكنه على الرغم من ذاتيته،وشخصانيته،هو إبداع شرطي محدود باشتغال الظرفية المسرحية أو التقنية الآلية التي يعمل من خلالها،إضافة إلى الظروف المعطاة من المؤلف ورؤية المخرج واشتغال التقنيات الفنية من(ديكور – أزياء – مكياج – إكسسوار – موسيقى...الخ)التي تشكل خطوط الشبكة الدرامية المعقدة في عملية الاتصال.
2) وجود علاقة جوهرية ومتينة بين ذات الممثل وبين الفعل الذي يؤديه وذلك لكون هذه العلاقة التي من شأنها أساساً خلق روح الفعل وبعث الحياة على خشبة المسرح فإنها تعد قياساً مرئياً وسمعياً لمدى صدق ذلك الفعل الذي يؤديه الممثل لنقل الشخصية الدرامية عبر قنواته الذاتية...الجسمية والصوتية.
3) أن المهمة الأساسية التي يؤديها الممثل هي خلق الشخصية الدرامية وإحلالها محل ذاته عن طريق إعادة خلق أفعال إنسان من الحياة.
4) الممثل إنسان أولاً،في المسرح أو الحياة،ثم شخصية إنسانية في الحياة وشخصية درامية على خشبة المسرح،تستعمل لتقديم فعلها المسرحي الذي هو نتاج خيال المؤلف،وكما للمثل أهداف حياتية له أهداف يروم تحقيقها تبذل قصارى جهده الفكري والجسدي من أجل تجسيد الشخصية الدرامية لتحقيق الهدف المنشود من وراء ذلك العرض.
5) ضرورة أن تكون الأهداف التي تسعى لتحقيقها أحداث المسرحية نابعة من ذات الممثل ومماثلة لأهداف الشخصية التي يصورها ويجسدها على خشبة المسرح.
6) الصورة الذهنية التي يكونها الجهاز ألإدراكي،والتقمص في الذات العليا عند(فرويد)يقابله التقمص في الأداء التمثيلي بضوء مفهوم(ستانسلافسكي).
7) الشخصية هي أول العناصر الدرامية التي على أساسها تتحرك الصراعات والأفكار،لذا تصبح الذات القاسم المشترك بين ما هو موجود في الواقع الإنساني وبين ما رسم من خلال الشخصية الدرامية لتحقيق واقع مفترض.
8) الشخصية الدرامية تسعى لتحقيق سلوكها وأفكارها من خلال الواقع المفترض في حين الذات الإنسانية تسعى إلى تحقيق الذات من الفكر والطموح الذاتي.
9) من الناحية الذاتية على الممثل(الذات الإنسانية)أن يشعر بشعور الشخصية الدرامية التي يمثلها،(أن يعيش الدور الذي يؤديه على خشبة المسرح)

الاستنتاجات

1) أن كلمة فعل في الأداء التمثيلي لا تعني الفعل الخارجي للشخصية المرتبطة بالحركة التي من خلالها يغير الممثل وضع جسمه في داخل الفضاء المسرحي،بل يتعداه إلى الفعل الداخلي(نفسياً)يعبر عما يدور في أعماق الشخصية الدرامية ونقله لنا عبر قنواته الحسية.
2) لابد للممثل عند محاولته تقمص شخصية من الشخصيات دراسة مقوماتها وأفعالها وأبعادها الثلاثة(النفسي – الجسمي – الاجتماعي).
3) على الممثل الوصول إلى قناعة وإيمان صادقين لكل مقومات الشخصية المراد تجسيدها ويحول إيمانه إلى فعل حياتي يؤكد فيه ذاته في ذات الشخصية الدرامية.
4) على الممثل تربية جسمه تربية فنية للوصول إلى التحكم بأفعاله الجسمية لإظهار مهارات ذاتيه خلاقة في تجسيد الشخصية الدرامية.
5) إن ذات الممثل في العرض المسرحي تتحول إلى ذات الشخصية الدرامية وتندمج فيها لدرجة الذوبان،في حالة لبوس الشخصية(معايشتها).
6) يثير التكنيك السايكولوجي لا شعور الممثل ويعمل على كشف دواخله ليصل إلى الحياة الداخلية اللاشعورية،عقل الممثل وشعوره تنتقل إلى المتلقي ليتعاطف مع الشخصية الدرامية بعد الوصول إلى حالة التصديق.
7) يتمظهر الإيهام المسرحي أداء الممثل ألازدواجي الذي يشكل في اندماج ذات الممثل(الذات الإنسانية)بذات الشخصية(الشخصية الدرامية).
8) تفاعل ذات الممثل مع ذات الشخصية في فضاء العرض المسرحي يؤثر بالمتلقي وتحقق هدف المسرح في التعليم والتفسير.

التوصيات

1) يوصي الباحث تطوير المفردات المنهجية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة،لدراسة التمثيل بما يحقق للطالب إدراك الفوارق بين الذات الإنسانية،دراسة سايكولوجية فنية.
2) دراسة الشخصية من وجهة نظر درامية واشتغالها الدرامي بعد تفريغها من النص الأدبي ووضعها على خشبة المسرح.

المصادر حسب أسبقيتها وورودها في البحث

1- بولتون،مارجوري،تشريح المسرحية،ترجمة درينى خشبة،القاهرة،مكتبة الأنجلو المصرية،1962،ص 161.

2- بسفيلد،روجر،فن الكاتب المسرحي،ترجمة درينى خشبة،القاهرة،دار النهضة بمصر،1978م، ص 165
3- بنظرة محمد سعيد،أبو طالب،الشخصية،ملزمة مطبوعة على الآلة الكاتبة و غير منشورة،بغداد.
4- محمد خليفة،بركات،تحليل الشخصية،القاهرة،مكتبة مصر 1957م،ص 40.
5- صالح،قاسم حسين،الإبداع في الفن،بغداد،جامعة بغداد 1988م،ص 44.
6- المصدر نفسه ص 41.
7- صالح،قاسم حسين،الإنسان من هو،بغداد،جامعة بغداد،1987م،ص 129.
8- ـــــ،ـــــ،الإبداع في الفن،المصدر السابق،ص44.
9- صليحة،نهاد، المسرح بين الفكر والفن،بغداد،دار الشئون الاجتماعية الثقافية 1985م،ص 126.
10- العالم محمود أمين،الوجه والقناع في مسرحنا المعاصر،بيروت،دار الآداب 1958م،ص 267.
11- صالح،قاسم حسين،المسرح بين الفن والفكر،المصدر السابق،ص 157.
12- عبد الصبور،صلاح،مأساة الحلاج،بيروت،دار النهضة،1978م،ص 76.
13- ينظر،أسلن،مارتن،تشريح الدراما،ترجمة يوسف عبد المسيح تروت،منشورات وزارة الثقافة والفنون،بغداد،1978م،ص 39.
14- ينظر أرسطو طاليس،فن الشعر،ترجمة عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،1973م ص 35.
15- ينظر،نيكول،الأدريس،علم المسرحية،ترجمة درنيي خشبة،مكتبة الآداب،القاهرة،1958م،ص 3،3 – 328.
16- بسفيلد،روجر و فن الكاتب المسرحي،ترجمة دريني خشبة،مصدر سابق،ص 164.
17- المصدر نفسه،ص 170.
18- أسلن،مارتن،المصدر السابق،ص 40.
19- ميليت،فروب وجير الدايس بنتلي،فن المسرحية،ترجمة صدقي خطاب،دار الثقافة،بيروت،1966م،ص 453.
20- القط،عبد القادر،من فنون الأدب – المسرحية،دار النهضة،بيروت،1978م،ص 35.
21- مكاوي،عبد الغفار،علامات عن طريق المسرح التعبيري،الهيئة العامة المصرية للكتاب،القاهرة،1984،ص 14.
22- أجري،لاجوس،فن كتابة المسرحية،ترجمة دريني خشبة،مكتبة الانجلو المصرية،ب ت،ص 142.
23- المصدر نفسه،ص 149.
24- المصدر نفسه،ص 144.
25- نوري،سامي عبد الحميد،الحركات الجديدة في المسرح العالمي،مجلة الأكاديمي ع(4)،جامعة بغداد،كلية الفنون الجميلة،بغداد،1981م،ص 34.
26- ينظر،أسعد،سامية،الشخصية المسرحية،عالم الفكر،العدد الرابع،182(يناير – مارس)1988م،ص 120.
27- ينظر المصدر نفسه،ص 120.
28- ينظر،المنصور،إبراهيم يوسف،دراسة تجريبية في تأثير ترتيب الظروف على تكوين الانطباعات عن الشخصية،مجلة المستنصرية،ع 3،الجامعة المستنصرية،بغداد 1972م،ص 139.
29- ك،هول،ج،لنذري،نظريات الشخصية،ترجمة فرج أحمد فرج،الهيئة المصرية للكتاب،القاهرة، 1971م،ص 51.
30- الإدريسي،نيكول،المسرحية العالمية،ج 3،ترجمة حسن محمود،جامعة بغداد،بغداد،1986م، ص 252.
31- أسعد،سامية،المصدر السابق،ص 253.
32- ينظر،صالح،قاسم حسين،الشخصية بين النظرية والقياس،ط 1،مكتبة الجيل الجديد،صنعاء،1997م،ص 358.
33- المصدر نفسه،ص 358.
34- ينظر،هول،كالفن،مبادئ علم النفس الفرويدي،ط 2،تعريب دحام الكيالي،دار المعارف بمصر،القاهرة،1972م،ص 22.
35- هول،كالفن مس،مبادئ علم النفس الفرويدي،ط 2،تعريب دحام الكيالي،مصدر سابق ،ص 29.
36- المصدر نفسه،ص 30.
37- المصدر نفسه،ص 31.
38- المصدر نفسه،ص 32.
39- ينظر،المصدر نفسه،ص 36،37.
40- ينظر،صالح،قاسم حسين،نظريات معاصرة في علم النفس،مكتبة الجيل الجديد،صنعاء،1988م،ص 97،98.
41- ينظر،المصدر نفسه،ص 79 – 80.
42- ينظر،المصدر نفسه،ص 133.
43- ينظر،المصدر نفسه،ص 136 – 137.
44- ينظر،صالح،قاسم حسين،الشخصية بين التنظير والقياس،مصدر سابق،ص 363.
45- مورسوينا : منهج ستانسلافسكي في التمثيل،ترجمة إبراهيم حمادة،المركز العربي للبحث والنشر،القاهرة،1972م،ص 285.
46- ينظر : ستانسلافسكي،قسطنطين : حياتي في عالم الفن،جـ 1،ترجمة دريني خشبة،مطابع النشر العربي،القاهرة،ب ت،ص 151.
47- ينظر ـــــ،ـــــ : حياتي في عالم الفن،جـ 2،ترجمة دريني خشبة،مطابع النشر العربي،القاهرة،ب ت،ص 410.
48- ينظر ـــ،ـــ : فن المسرح،ترجمة لويس بقطر،مطابع النشر العربي،القاهرة : ب ت،ص 40.