



التَّوَاصُلُ الْأَدَبِيُّ

مجلة نصف سنوية محكمة

تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة

تصدر عن مخر الأءب العام و المقارن
كلية الآءاب و العلوم الإنسانية و الاجتماعية
جامعة باجي مختار / عنابة (الجزائر)

ءيسمبر 2015

الءءء الخامس

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة باجي مختار - عنابة -
كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية



التواصل الأدبي

مجلة نصف سنوية محكمة
تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة
تصدر عن مخبر الأدب العام والمقارن

إدارة المجلة: أ.د. عبد المجيد حنون
رئيسة التحرير: د. سامية عليوي

أمانة التحرير:

- د. سامية عليوي
- د. عمار رجال
- أ. سليم لسود

منشورات مخبر الأدب العام والمقارن
العدد الخامس
ديسمبر 2015



العنوان: مخبر الأدب العام والمقارن،

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية،

جامعة باجي مختار / عنابة

ص.ب. 12 عنابة - 23000 / الجزائر

الموقع الإلكتروني: llgc.univ-annaba.dz

البريد الإلكتروني: ettawassol.eladabi@gmail.com

الترقيم الدولي الموحد للمجلات: ISSN 1112-7597

الهيئة الفخرية:

- 1/ أ.د. مختار نويوات (جامعة باجي مختار - عنابة-) / الجزائر
 2/ أ.د. بيار برونال (جامعة الصوروبون) / باريس
 3/ أ.د. حسام الخطيب (جامعة قطر) / قطر
 4/ أ.د. يوسف بكار (جامعة اليرموك) / الأردن
 5/ أ.د. عز الدين المناصرة (جامعة فيلادلفيا) / الأردن

لجنة العدد العلمية:

- 1/ أ.د. عبد المجيد حنون (ج. عنابة) / الجزائر
 2/ د. يد اللّهي فارساني (ج. جمران، أهواز) / إيران
 3/ أ.د. فاتحة الطّايّب (ج. مُحمّد الخامس) / الرّباط، المغرب
 4/ أ.د. عبد الرّحمن تيرماسين (ج. بسكرة) / الجزائر
 5/ أ.د. رشيد قريبع (ج. قسنطينة 1) / الجزائر
 6/ د. بومدين جلاّلي (ج. سعيدة) / الجزائر
 7/ أ.د. رشيد شعلال (ج. قالمة) / الجزائر
 8/ أ.د. علي خفيف (ج. عنابة) / الجزائر
 9/ أ.د. وحيد بن بوعزيز (ج. الجزائر 2) / الجزائر
 10/ د. مُحمّد القرعان (ج. اليرموك) / الأردن
 11/ أ.د. صالح ولعة (جامعة عنابة) / الجزائر
 12/ أ.د. بشير إبيرير (جامعة عنابة) / الجزائر
 13/ د. عمار رجال (ج. عنابة) / الجزائر
 14/ أ.د. نظيرة الكنز (ج. عنابة) / الجزائر
 15/ أ.د. صالح بورقيبي (ج. عنابة) / الجزائر
 16/ د. مديحة عتيق (ج. سوق اهراس) / الجزائر
 17/ أ.د. إسماعيل بن اصفية (ج. عنابة) / الجزائر
 18/ أ.د. ادريس اعبيزة (ج. مُحمّد الخامس) / الرّباط، المغرب
 19/ د. مُحمّد بلواهم (ج. عنابة) / الجزائر
 20/ د. سامية عليوي (ج. عنابة) / الجزائر
 21/ د. جلال خشاب (ج. سوق اهراس) / الجزائر
 22/ د. تامر فايز (ج. القاهرة) / مصر

شروط التّشر في المجلة

- * تنشر المجلة البحوث والدراسات العلمية الأصيلة التي تعنى بقضايا الأدب العام والمقارن والنقد والترجمة، شريطة ألا تكون منشورة بأيّة صيغة كانت، أو مقدّمة للنّشر.
- * تنشر المجلة البحوث باللّغة العربية أساساً، وباللّغتين: الفرنسية أو الإنجليزية.
- * تنشر المقالات المترجمة شرط أن ترفق بالنّص الأصلي.
- * تكتب البحوث العربية بخط (Traditional Arabic) حجم 16، والهوامش 14، وتكون الهوامش في آخر المقال وغير آليّة. أمّا البحوث الأجنبية، فتكتب بخط (Times New Roman) مقاس 14، والهوامش 12
- * يرفق البحث بملخّص عربي، وملخّص بإحدى اللّغتين: الفرنسية أو الإنجليزية، (لا يقل عن خمسة أسطر ولا يزيد عن العشرة)؛ تحدّد فيهما الإشكالية وأهمّ العناصر والنتائج؛ ويُرفق الملخّص بكلمات مفتاحية لا تقلّ عن خمس كلمات ولا تتجاوز العشرة.
- * تخضع كلّ البحوث للتّحكيم العلمي، ويخطر الباحث بالنتائج.
- * يتحمّل الباحث مسؤولية تصحيح بحثه وسلامته من الأخطاء.
- * لا تعبر المقالات بالضرورة عن رأي المجلة.
- * يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنيّة لا غير
- * لا تُعاد البحوث إلى أصحابها نُشرت أم لم تُنشر
- * ترسل كلّ البحوث عبر البريد الإلكتروني للمجلة:

ettawassol.eladabi@gmail.com

الفهرس

الموضوع	الصفحة
الافتتاحية	07
الدكتورة: سامية عليوي	
1. أ.د. عبد الجيد حنون	11
أبو العيد دودو رائد الأدب المقارن في الجزائر و توجهه التاريخي	
2. أ.د. فاتحة الطايب	27
النموذج العربي بصفته لغة ثانية موازية في الأدب البرازيلي (من خلال "الطبيب النفسي" لمشادو دي أسيس)	
3. أ.د. مُجَّد رجب الباردي	49
الرّواية والتاريخ في كتاب الأمير: مسالك أبواب الحديد لواسيني الأعرج	
4. د. وردة معلم	69
بناء الزمن في رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي	
5. د. أحمد مُجَّد المشرف الحراشنة	105
الاتّساع في الدلالات أسماء النساء في الشعر الجاهلي (هُرَيْرَة أُمُودَجَا)	

6. د. مصطفى كبحل 141
إشكالية الترجمة واستئناف القول الفلسفي العربي عند طه عبد الرحمان
7. د. رمضان حينوني 161
الأدب العربي القديم في كتابات المستشرقين الفرنسيين:
(أندري ميكال) و(شارل بيلا) نموذجين
8. أ.د. إسماعيل بن اصفية 183
الشخصية التراجيدية في المسرح الشعري
أسس بنائها وأنواعها
9. أ. سلمى غنجيو 201
البطولة الأنثوية في المسرح العربي "دراسة في نماذج"
10. د. مديحة عتيق 225
مناقشة التخوم:
الشعر الأمريكي - العربي ومأزق الهوية المزدوجة

الافتتاحية

الافتتاحية

ها هي "مجلة التّواصل" الأدبي، بعد غياب تعود عنقاء تنهض من جديد، وتعاود الصّدور بعد تعثرها مرّتين، كان آخرها غياب مراجعة نوعية تطلّبها تغيير طاقمها وتجديد هيئاتها (هيئة تحريرها، هيئتها العلمية، وشروط النّشر فيها)؛ فهي في إصدارها الجديد تفتح على الإنتاج العلمي المحلّي والدّولي، وتسعى إلى التّطوير المستمر، وتفتح صدرها لملاحظات الغيورين وانتقادات العلماء التي تسعى إلى رفع مستواها العلمي أو التّقني.

تصدر المجلة عددها الخامس ثريا بمقالات الباحثين من الجزائر وخارجها، تنوّعت موضوعات أبحاثهم بين مجالات علمية متعدّدة: أدب مقارن، دراسات نقدية (رواية ومسرحا)، دراسات فلسفية، وترجمة؛ كما ضمّتهم بلدان أربع من المغرب العربي: (الجزائر بجامعات ستّة)، وتونس، والمغرب، ومن المشرق العربي: الأردن.

أمّا الموضوعات، فتنازعتها أربعة محاور: نفتحتها بمحور خاصّ بالأدب المقارن، ويضمّ مقالين، أولهما: مقال يعرف بعلم رائد من أعلام الأدب المقارن وروّاده في الجزائر، وهو "الدكتور أبو العيد دودو" العالم المتواضع الذي أمضى حياته في خدمة الجامعة الجزائرية، أستاذا، مؤلّفا ومرّجما؛ وثانيهما مقال يعرض لـ "النموذج العربي بصفته لغة ثانية في الأدب البرازيلي" ركّزت فيه صاحبتة على واحد من أهمّ الكتيّاب الواقعيّين في برازيل القرن التّاسع عشر وبداية القرن العشرين، وهو مؤسس الأكاديمية الأدبية البرازيلية الكاتب العالمي خواكيم ماشادو دي أسيس، من خلال نصّه "الطبيب التّفسي"؛ أمّا المحور الثّاني، فيتعلّق بنقد الرّواية، وقد ضمّ مقالين: أولهما عن "الرّواية والتّاريخ"، اتّخذ فيه صاحب المقال "رواية الأمير" أنموذجا لدراسته، يليه مقال "بناء الزّمن في رواية عابر سرير"، تتبّعت فيه صاحبتة طريقة جيرار جينيت في تقصّي مختلف الحركات الزّمنية في الرّواية؛ أمّا المحور الثّالث، فقد تفرّد ببحث واحد

حول نقد الشّيعر، ركّز فيه صاحبه على أسماء النّساء واتّساع دلالاتها في الشّيعر الجاهلي، مكتفياً بقصيدة "هريرة" للأعشى، معتمداً المنهج التّأويلي في رصد موضوع القصيدة الرئيس؛ وتفرد المحور الرّابع ببحث عن "إشكالية ترجمة الفلسفة"، ركّز فيه صاحبه على مقارنة طه عبد الرّحمن الدّاعية إلى تأسيس فلسفة عربية من خلال إعادة النّظر في ترجمة الفلسفة؛ كما تفرد المحور الخامس ببحث عن "الأدب العربي القديم في كتابات المستشرقين الفرنسيين"، ركّز فيه صاحبه على علمين من أعلام الاستشراق الفرنسي وهما: شارل بيلا وأندرى ميكال؛ أمّا المحور السّادس، فقد ضمّ مقالين: أحدهما عن الشّخصية التّراجيدية في المسرح الشّعري: أنواعها وأسس بنائها، على اعتبار أنّ الشّخصية المحورية تسهم في إنجاح المسرحية إذا ما أحسن اختيارها؛ في حين ركّز البحث الثّاني على البطولة الأثوية في المسرح العربي، تناولت فيه صاحبه مجموعة من النّماذج الأثوية التي لعبت دور البطولة في المسرح العربي؛ أمّا المحور السّابع، فقد كان مخصّصاً للترجمة، وضمّ مقالا عن الشّيعر الأمريكي - العربي ومأزق الهوية المزدوجة، مركّزا على بعض الشّعراء الأمريكيين العرب المعاصرين الذين تعرّضوا لقضية الهوية المزدوجة.

يخضع ترتيب المقالات في المجلّة إلى اعتبارات فنيّة لا غير؛ ويختلف تنوّع موضوعاتها بتنوّع ما يصلنا من مقالات.

تتبنّى المجلّة حرّية التّفكير والتّعبير؛ لذلك، فإنّ ما يُنشر فيها من مقالات لا يعرّ بالضرّورة عن رأي المجلّة، وإنّما يعرّ عن آراء أصحابه.

تطمح مجلّة "التّواصل الأدبي" بعد قيامها من عثرتها، إلى أن تشقّ لنفسها طريقا بين المجلّات الوطنية والعالمية - إن أمكن ذلك -، ولن يتحقّق لها هذا الطّموح إن لم تجد لها ركائز علمية ترتكز عليها، وسواعد تسندها، ولن تكون لها قائمة إلاّ بجهود طاقمها العلمي أوّلا، وهيئة تحريرها ثانيا.

الافتتاحية

تسعى "التواصل الأدبي" إلى تحقيق الرّصانة العلمية، لذلك، تتخذ خبرين لكلّ مقال، ويطلب من صاحب المقال إجراء التعديلات المطلوبة - إن رأى الخبيران ذلك-، وقد يعضد الخبيرين ثالث إن كان أحد التقريرين إيجابيا والآخر سلبيا، أمّا إذا كان كلاهما سلبيّ، فتعذر لصاحب المقال عن نشر مقاله ويُخبر بذلك.

يصدر كلّ عدد من المجلّة بدءاً من العدد الخامس بهيئة علمية فعلية، أسهمت فعلا في تقييم مقالات العدد، لذلك لن تكون هيئتها العلمية ثابتة، بل تختلف من عدد إلى آخر.

تتبرأ مجلّة "التواصل الأدبي" من كلّ ما يمكن أن تضمّه المقالات من أخطاء غير مصحّحة، ويتحمّل صاحب المقال وحده مسؤولية ما يرد في مقاله.

نتمنى أن يجد كلّ قارئ للمجلّة ما يرضي فضوله المعرفي بين ثنايا صفحاتها، وأن يجد في كلّ مقال من مقالاتها نافذة تفتح أمامه أفقا معرفيا جديدا، يدفعه إلى الكتابة والعطاء أو الإقبال على قراءة أعدادها المقبلة، فمن قرائها تستمدّ المجلّة بقاءها واستمرارها.

وختاما، تتقدّم رئيسة هيئة تحرير المجلّة بالشّكر الجزيل إلى الأساتذة الأفاضل الكتّاب الذين أسهموا في إثراء هذا العدد بمقالاتهم، فهم ثروة المجلّة ومعينها الذي ترجوه ثرا لا ينضب؛ كما تتقدّم بالشّكر الجزيل إلى الأساتذة الخبراء -جنود الخفاء / القراء الأوائل لمحتوى "التواصل الأدبي" الذين كانوا دليلا يهدي كتابنا إلى سبيل المجلّة؛ كما تتقدّم بالشّكر إلى الهيئة الإدارية (عمودا المجلّة) الساهرين على نجاحها: مدير المجلّة، وهيئة تحريرها التي أنفقت الوقت الطويل في تحرير مادّتها، وترتيبها وتصنيفها، فلهم جميعا جزيل الشّكر والعرفان.

رئيسة هيئة التحرير:

د. سامية عليوي

الشخصية التراجيدية في المسرح الشعري

أسس بنائها وأنواعها

للأستاذ الدكتور: إسماعيل بن اصفية

جامعة باجي مختار/عنابة (الجزائر)

Résumé:

Toute pièce théâtrale se base un évènement et chaque évènement a une personnalité qui le concrétise «la personnalité et l'aire de la pièce théâtrale et la force notice des évènements et la directrice de la trajectoire c'est l'outil de l'écrivain qui incarne l'évènement développe le conflit et détermine sa nature et sa forme et pousse le texte vers la maturité c'est pour allier la personnalité doit bénéficier de la force la volonté et les caractéristique essentielles pour qu'elle puisse accomplir le rôle qui lui est attribué .

Le choix de la personnalité centrale permet la réussite de la pièce théâtrale pour celle il est du devoir de l'écrivain dans le choix et construction de respecter les conditions de noblesse similitude ramone et affinité pour qu'il puisse présenter une personnalité convaincante tout cela permet la réussite du travail.

Mots clés: Personnalité le théâtre tragédie poétique arabe construction genre Noblesse similitude harmoniez offrit.

الملخص بالعربية:

تقوم كل مسرحية على حدث ، ولا بد لهذا الحدث من شخص يؤديه ، فالشخصية هي روح المسرحية والقوة المحركة لأحداثها والموجهة لمسارها ، إنها أداة الكاتب لتجسيد الحدث وتطوير الصراع وتحديد طبيعته وشكله والدفع بالنص إلى النضج ، لذا وجب أن تتمتع كل شخصية بقوة وإرادة ومواصفات أساسية حتى تتمكن من أداء الدور الذي أسند إليها .

وبما أن حسن اختيار الشخصية المحورية يسهم في إنجاح المسرحية لذا وجب على الكاتب أن يتقيد في خلقها وبنائها بجملة من الشروط والمواصفات من سمو ونبل وتشابه وتناسق وانسجام حتى يتمكن من تقديم شخصية ، يمكن تصديقها والافتناع بها والتجاوب معها ، وبذلك يحقق النجاح لنصه .

الكلمات المفتاحية:

الشخصية - المسرح - التراجيدية -
الشعري - العربي - البناء - النوع

المفهوم والأهمية:

لقد كان أرسطو أول مفكر وناقد كبير اهتم بدراسة المسرحية، وعدّ العناصر التي تتشكل منها وتناولها بشيء من الشرح والتفصيل في كتابه "فن الشعر" ورغم ما يمثّله هذا المؤلف من ثقل وأهمية في النقد المسرحي حيث ظل إلى عهد قريب دستور المسرحيين ومرجعهم الأول لاسيما الكلاسيكيين منهم، إلا أن مصطلح البطل أو الشخصية المسرحية لا أثر لها في هذا الكتاب، ولكن شراح كتابه ومفسريه هم الذين أطلقوا مفهوم البطل على الشخصية المحورية، في حين اصطلح عليها أرسطو بـ "الأخلاق" ولم يقف عندها طويلا شارحا أو مفسّرا على نحو ما فعل مع بقية عناصر التراجيدية، مع أنه حين رتب تلك الأسس التي تبني عليها المسرحية، جاء ترتيب الشخصية ثانيا بعد الفعل (القصة) الذي حل في مقدمة الأجزاء الستة وجاءت الفكرة ثالثا، وهو ترتيب لم يكن اعتباطيا بل فيه الكثير من التفكير المنطقي، لأن المسرحية في مفهوم أرسطو - محاكاة لفعل -، ولا بد لهذا الفعل من شخص يؤديه ويقوم به فقال: ((ففي المأساة بالضرورة ستة أجزاء تتركب منها وتجعلها على ما هي عليه وهي الخرافة، والأخلاق، والفكر والعبارة والمنظر المسرحي والنشيد))⁽¹⁾، أي القصة أو الحدث والشخصية والفكرة والحوار.

وفي حديثه عن هذه العناصر الأساسية التي تتشكل منها التراجيدية، أعلى أرسطو - كما يرى بعض الشراح لكتابه - من شأن الحدث والشخصية والفكرة واعتبرها أجزاء أساسية في العملية البنائية للتراجيدية، أما الأجزاء الثلاثة الأخرى وهي المنظر والغناء والعبارة فتدخل في فن التمثيل والممثلين ولا تكون جوهر التراجيدية كأدب، وإنما تشكل الهيكل الحركي للتراجيدية كأدب عندما تنتقل إلى

خشبة المسرح ويؤدي الأدوار فيها ممثلون يتناولون النص بالحركة والإشارة والنبرة والإيقاع⁽²⁾.

وبما أن الشخصية تحتل المرتبة الثانية من - حيث الأهمية - بين العناصر الفنية التي يتشكل منها بناء التراجيدية، فقد أولاهما النقاد أهمية خاصة باعتبارها المحور الأساسي في العملية الإبداعية والوسيلة الأولى التي يترجم الكاتب من خلالها فكرة النص إلى حركة وصراع، وهذا الثقل الذي تمثله الشخصية هو الذي خوّل لبعض النقاد القول بأن: ((المسرحية هي الشخصية ودونها لا يقوم عمل درامي))⁽³⁾، لاسيما في ذلك النوع من التأليف الذي يعتمد فيه وحدة البطل، فإذا كان الصراع هو العمود الفقري للنص، فإن مستوى الصراع من حيث الضعف والفتور تحدده طبيعة الشخصية نفسها، فكلما كانت قوية وفي مستوى من التوازن والقوة كلما اشتد الصراع، وباشتداده تزداد المسرحية درامية وتكون أكثر جذبا للمشاهد، وبالمقابل فإن ضعفها (المسرحية) يسهم - لا محالة - في ضعف المسرحية والانصراف عنها.

وفي سبيل استكمال دائرة الصراع واشتداده لا بد من قوى مسرحية أخرى، هي قوة الخصم إنها القوة المضادة للبطل والتي يجب أن يكون لها من المؤهلات ما يجعلها قادرة على أن تقف ندا للبطل المحوري تقاوم رغباته وتعرقل مسيرته وتتلقى ضرباته، ولذا وجب أن تتمتع هذه الشخصية المضادة بنوع من الندية حتى تستطيع أن تقف في مواجهته ويدخل معها في صراع قوي، لأن تكافؤ القوتين يجعل الصراع قويا ومتساويا ويظل المتفرج معه مشدودا، لا يدرك نهايته الحقيقية إلا مع انتهاء المسرحية، أما حين تكون إحدى القوتين ضعيفة أمام الأخرى، فأنت تستطيع أن تحدد - مسبقا - نتيجة الصراع.

صورة البطل التراجيدي في المسرح الإغريقي:

لاحظ أرسطو من خلال استقراءه للعديد من المسرحيات أن كبار شعراء التراجيدية اليونانية دأبوا على إسناد دور البطولة إلى شخصية محورية تمثلت في الآلهة وأنصاف الآلهة، ثم تطور مفهوم البطولة فأسندت إلى الشخصيات العظيمة في المجتمع، من ملوك وأمراء ونبلاء وسادة وقادة، وجميع هؤلاء يفوقون مرتبة الأشخاص العاديين، وكثيرا ما وردت عناوين مسرحياتهم حاملة لاسم بطلها المحوري، فاهتم صوفو كليس بالسيرة الذاتية والمحنة لأوديب ملكة طيبة، حيث جسدها في ثلاث مسرحيات منها "أوديب ملكا"، و"أوديب في كلون" وقبله كان أسخيلوس مؤسس التراجيدية الإغريقية قد استحضر "أورستن" ابن ملك "أرغوس" في "أجاممنون" و"حاملات القرايين" و"ربات الإحسان".

وُقِّسَ قصر البطولة على هؤلاء العظماء على أساس أنهم يمثلون نخب الأمة وولادة أمرها ومصيرها مرتبط بمصيرهم، فالانكسار أو النجاح يؤثر سلبا أو إيجابا على الأمة، فالشعب عندما يرى المصير المؤلم الذي يصادف هؤلاء يشعر وكأن دمارا يلحق بالأمة التي يمثلها الملك: ((إن وجود شخص ذي أهمية بوصفه بطلا يشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء الشخصية أكثر مما يبدي لنا ظاهرها... فلم يكن الناس يرون في البطل الملك مجرد فرد من الناس يتلوى في محالب الشقاء واليأس بل كانوا يرون فيه رمزا لمصير مملكة بأسرها.))⁽⁴⁾

وعليه فإن إسناد البطولة إلى تلك الشخصيات التي لها ما يميزها كان خاضعا لاعتبارات طبقية، كونهم يمثلون الطبقة الأرستقراطية الحاكمة التي بيدها القوة والقانون، مما يجعلها قادرة على خوض الصراع والمواجهة ((إن هذا البطل ذي الدم الملكي، والذي يبدو قويا يستطيع أن يقيم صراعا بين القدر صاحب القوة الجبارة،

فلو كان البطل اليوناني فردا عاديا لما أمكن له أن يقيم صراعا متكافئا بحيث تظهر القوى البشرية عظمتها، وما يمكن أن تتمخض عنه الروح الإنسانية تحت ظروف البلاء والكوارث))⁽⁵⁾.

وربط عدد من نقاد المسرح ربطا ذكيا بين منزلة هؤلاء الأبطال ولغة المسرح التي جاءت شعرا، حيث تتطلب الشخصيات غير العادية والأحداث غير العادية لغة غير عادية، كان من الطبيعي إذا أن يكون الشعر هو لغة الأداء في التراجيديا وذلك بسبب طبيعة الموضوعات والشخصيات.

وقد تغير مفهوم البطولة وصور الشخصيات ومكوناتها تبعا للتغيير الذي مس البنية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية للمجتمعات، فقد ظلت البطولة تسند إلى تلك النخبة من أفراد المجتمع حين كانوا هم المحركون للأحداث والمسيطرون على أمور الدولة، وفي شخوصهم تتمثل قضايا العصر وتحتزل هموم المجتمع، ونتيجة لذلك التحول الذي أصاب الحياة تغيرت صورة البطل، وأولى ملامح ذلك التغيير بل وأهمها، أن البطل أصبح إفرارا للواقع تتغير صورته وفق تغير الظروف التي صنعته، ولأنه بطل مأساوي فقد ظل أكثر حساسية وأكثر انفعالا وغضبا وأشد لفتا للنظر وجذبا للانتباه ((فكلما ابتعد المؤلفون عن الشخصية النموذجية التي نراها كل لحظة من لحظات الحياة، وخلق شخصيات لا نموذجية ليس من السهل تكرارها، فكلما كانت شخصية درامية أكثر إثارة...، فالشخصية الدرامية تختلف عن الشخصية في الحياة العادية لكون الأخيرة نمط نموذجين من السهل أو اليسير أن نعثر على مثله، أما الأولى فهي نمط لا نموذجي ومن الصعب أن يتكرر فليس كل إنسان في الحياة قتل أباه وتزوج أمه كما فعل أوديب، وليس كل أم قتلت أبنائها كما فعلت ميديا، فهي شخصيات غير مكررة أي لا نموذجية))⁽⁶⁾.

وهكذا كان التحول الذي عرفته الحياة عاملا حاسما في تغيير صورة البطل الذي تدحرج فأصبح إنسانا عاديا أو أقل من العادي، ولم يعد ذلك السيد أو النبيل بل نتاج ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية، وأصبحت تلك الظروف الموضوعية المحيطة به هي المسؤولة عن مأساته. وتبعاً لذلك تطورت معه لغة النص فانتقل الحوار من الشعر إلى النثر إلى لغة العامة.

مع كل ذلك التحول إلا أن هناك أشياء ظلت ثابتة في بناء الشخصية التراجيدية تتمثل في النهاية المأساوية والصراع غير المتكافئ بين البطل والقوة المضادة له، ونقطة الضعف البشري التي تكون سببا أساسيا في صنع نهايته التراجيدية وتحولت الظروف الموضوعية المحيطة به إلى ما يشبه القدر أو القوى الغيبية في المسرح الإغريقي.

أسس بناء الشخصية التراجيدية:

تقوم كل مسرحية على حدث، ولا بد لهذا الحدث من شخص يؤديه، وبالتالي فالشخصية هي روح المسرحية والقوة المحركة لأحداثها والموجهة لمسارها، إنها أداة الكاتب لتجسيد الحدث والدفع به إلى النضج وتحديد طبيعة الصراع وشكله، لذا وجب أن تتمتع كل شخصية بقوة وإرادة ومواصفات أساسية حتى تتمكن من أداء هذا الدور الذي أسند إليها، مع تحريك للأحداث وتطوير للصراع على أن يكون ذلك ليس مرجعه رغبة الكاتب أو رغبته، ولكن الحاجة والضرورة تجبره على ذلك.

وليس من الممكن لأي شخصية أن تتحول بإرادتها إلى شخصية محورية، بل تسهم جملة من الظروف والضرورات الداخلية والخارجية في ذلك التحول.

وبما أن حسن اختيار الشخصية المحورية يسهم في إنجاح المسرحية لذا وجب التمسك بعدد من الشروط والمواصفات اعتبرها أرسطو وشرح كتابه أساسية

وضرورية لبناء شخصية تراجيدية جيدة، وهي الشروط التي أجمع عليها -فيما بعد- معظم نقاد المسرح وكتابه، وإن وردت بمفاهيم ومصطلحات مختلفة وهي:

1- النبل: فسر شراح كتاب (فن الشعر) أن المراد بسمو الشخصية يعني أن تكون ذات مواصفات تميزها عن الآخرين، لأن ذلك من شأنه أن يجعلها قادرة على إحداث التأثير انطلاقاً من أن التراجيدية كما نص على ذلك أرسطو ((محاكاة لمن هم أفضل منا، فيجب أن نسلق طريقة الرسامين المهرة إذا أرادوا تصوير الأصل رسموا أشكالاً أجمل وإن كانت تشابه الصأورة الأصلية)⁽⁷⁾.

وحين تكون الشخصية سامية فاضلة فإن ذلك يتماشى مع الهدف الخلفي الذي تسعى إليه التراجيدية الإغريقية التي لم تكن تقاليداً تسمح بإسناد البطولة إلى الشخصيات الدنيئة أو الرذيلة⁽⁸⁾.

ولما كانت وظيفتها -وفق المفهوم الأرسطي- إثارة عاطفتي الخوف والشفقة فإنه حرص على أن تكون مرسومة بعناية وبطريقة تؤدي الغرض، وإيصال المشاهدين إلى هذا الهدف، وتبعاً لذلك رفض أرسطو أن تنتقل شخصية فاضلة من السعادة إلى الشقاء، لأن ذلك لا يثير لا الخوف ولا الشفقة، وللسبب ذاته يرفض أن تنتقل شخصية فاسدة من الشقاء إلى السعادة لأن ذلك بعيداً عن الفن التراجيدي، ولا يحرك العواطف الإنسانية⁽⁹⁾، وعليه أن يجعل شخصياته أجمل من الواقع وإن كانوا شبيهين به، وفيهم بعض العيوب من غضب أو بلاهة، والمهم أن تكون فاضلة أساساً، تفسير ذلك أننا حتى إزاء الشخصيات غير الفاضلة أو السامية، فإن ما يثير في نفوسنا الفزع والشفقة وبالتالي فإن الذي يجعل مصير هذه الشخصيات تراجيدياً إنما هو الجانب الفاضل فيها لا الشرير، ففي هذا الجانب نتعرف على أنفسنا ومعنا نتعاطف⁽¹⁰⁾.

2- التناسق: هو من أهم المطالب مجتمعة في بناء الشخصية التراجيدية، حيث يجب أن تلتزم الشخصية في أقوالها وأفعالها موقفاً معيناً، لا تحيد عنه ما دامت الظروف ثابتة، فلا تنطق أو تتكلم إلا ما يساير طبيعتها، ويتمشى مع أبعادها الاجتماعية والثقافية والفكرية، وأن تظل في سلوكاتها وأفعالها خاضعة لتلك الأبعاد ولبدء الاحتمال والضرورة، وتجنب التغيرات المفاجئة وغير المبررة فنياً، والحرص كله على التماثل بين ما تقول وما تفعل، فلا ينبغي بأي حال من الأحوال أن يشدّ الفعل على القول، ولا يجب أن تكون من نمط واحد فيجعل الكاتب جميع أبطاله أحياراً أو أشراراً ففي ذلك يكون أشبه بالذي يؤلف فرقة موسيقية تقتصر على عازفي الطبول فقط، وإذا كان من الممكن اختيار شخصيتين تتشابهان إلى حد كبير في النص الواحد فالمطلوب أن يكونا مختلفان من حيث المزاج كأن يكون أحدهما عنيفاً قاسياً في حين يكون الثاني متسامحاً، أو كان الأول جباناً فيجب أن يكون الآخر مقداماً لا يهاب.

3 - التشابه: أي أن يكون لها ما يماثلها في واقع الحياة فيقترب في بنائها من طبيعة الإنسان كما هو في الحياة، لأن الشخصية المسرحية كلما اقتربت من الفطرة ومن الطبيعة كانت أكثر إقناعاً وواقعية وتحقق ما يعرف باسم الإيهام بالواقع، حيث أكد أرسطو على ((ضرورة مراعاة الواقع حتى تكون الشخصية المسرحية قابلة للتصديق، ومن ثمة يأتي تأثيرها والاقتناع بها مما يترتب عليه واقعيًا ومنطقيًا التعاطف معها، وحين نكون إزاء شخصية غير واقعية وغير مقبولة ولا منطقية فإننا لا نستطيع تصديقها ولا نتجاوب معها بل نرفضها من الأساس، وبالتالي يفشل الكاتب في إحداث التأثير المطلوب))⁽¹¹⁾.

4 - الانسجام: ونعني به ضرورة حرص الكاتب على الملاءمة بين أفعال الشخصية وطبيعتها فلا يقبل فنياً أن تقدم المرأة في صورة رجل، كأن تكون فضاء

غليظة القلب خشنة الطباع شجاعة قوية، لأن هذه الصفات أقرب إلى طبيعة الرجل، ربما قد يكون بعضها ملائما لشخصية الأثنى، إلا أن ذلك ليس من صفاتها الطبيعية، يجب أن تكون صفاتها وأفعالها متفقة مع طبيعة نمطيتها، أي أن تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه، فالمهارة أو الشجاعة صفة غير ملائمة لشخصية الأثنى، ((فيمكن للشخص أن يتسم بسمة الرجولة، ولكن لا يتفق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك))⁽¹²⁾.

تلك أبرز الشروط التي رأى أرسطو أنها أساسية، وطالب كتاب المسرح الالتزام بها بغية تصوير جيد للشخصيات، ويجب ألا تضم المسرحية شخصيات من المستحيل قبولها فلا يعرض إلا ما يساير قانون الاحتمال أو الضرورة، بحيث يجعل الشخصية تتكلم وتتصرف حسب ما يبدو ضروريا أو محتملا، وحينها يمكن تصديقها والتجاوب معها.

البطل التراجيدي في المسرح الشعري العربي:

تحت تأثير الثقافة الأجنبية وسيرا على المنهج الكلاسيكي الذي تبناه العديد من كتاب المسرح العربي ونقاداه، التزم شعراء المسرح العربي المنهج الكلاسيكي في انتخاب الشخصيات المحورية فأسندوا الأدوار الأولى في مسرحياتهم إلى نخبة من شخصيات هذه الأمة وصنّاع تاريخها، أمثال كليوباترا، وصلاح الدين، وزنوبيا وأحمد عرابي والحسين بن علي وعبد القادر الحسيني وهارون الرشيد وشجرة الدر وغيرهم.

وجميع هذه الشخصيات ذات منبت سام وتبوّات أعلى المراتب، وجاءت محافظة على ما رسخ عنها في الذاكرة الجماعية، إنها عينة عن تلك الأسماء التي عقدت عليها الأمة آمالا عظاما، نظرا لثقلها الاجتماعي والسياسي والديني وأملا في تخليصها من تلك الآلام التي تعيشها فجميعهم كانوا في مراحل تاريخية أمل الأمة

ومهديها المنتظر، إن الاهتمام بالشخصية التاريخية هو في الحقيقة اهتمام بالإنسان وقضيته، لأن الإنسان في هذه الأعمال هو نقطة البداية والنهاية.

وكثيرا ما يأتي عنوان المسرحية حاملا لإحدى شخصياتها المحورية، وفضلا عن المرجعية التاريخية لتلك الأسماء فإنها لا تعبر عن هم فردي أو خلاص ذاتي ولكنها تحمل الهم الجماعي وتدافع عنه وتسقط في سبيله على نحو ما جسده الحلاج لدى صلاح عبد الصبور، وأحمد عرابي والحسين بن علي وصلاح الدين الأيوبي في مسرح الشرفاوي، والوزير العاشق (بن زيدون) في مسرح فاروق جويده، وزنوبيا وأبو عبد الله الصغير لدى عدنان مردم بك.

ومما اتسم به أبطال هذه المسرحيات، أنهم غالبا ما يقدمون على أنهم خيرون شديدو النقاء، وبالمقابل فإن القوة المضادة لهم تقدم -هي الأخرى- على أنها شريرة خالصة، لأن كل نص يقوم على هذه الثنائية الأبدية الخير في مواجهة الشر، وهذا الاختلاف والتناقض بين شخصيات كل مسرحية وتكافؤ القوى يقوي الصراع فتزداد المسرحية درامية.

وجاءوا يحملون الكثير من مواصفات أبطال التراجيدية الكلاسيكية، من حيث سمو المنبت وعلو الهمة، ورفعة المنصب، وقوة الإرادة ورجاحة العقل، وعدم الانبهار أمام المشكلات الكبرى التي تواجههم وصلابتهم عند تحديد نهايتهم، فنزوييا بطلة مسرحية عدنان لم تضعف ولم تستسلم وفضلت المقاومة والقتال، وآثرت كليوباترا -قبلها- الموت وتجرّع السم على الخضوع لروما، وفضل الحلاج السجن ثم الشنق على أن يتنازل عن قيمه وأن يخضع للمساومة.

وكانت قضايا الثورة والتحرر ومحاربة الاستغلال والقهر إحدى مشاغل هؤلاء الأبطال الذين ضحوا بأحلامهم في الحياة ورغد العيش وأراقوا دماءهم

في سبيل حرية بلادهم وتطور مجتمعاتهم، ومثلوا صورة للتمرد والثورة فمهران بطل الشرقاوي، يثور ضد أمير الجيزة الذي يدفع بشباب الأمة وبراعم الوطن إلى حرب خارجية، ويتمرد الحلاج عن الفهم الخاطئ لوظيفة الدين في المجتمع التي ظلت تجعل رجل الدين أشبه بالكهنوت، حيث خلع الخرقه حين رأى أن ارتداءها يمنعه من الاختلاط بالناس الذين جاء الدين من أجلهم وأرسل الله إليهم الرسل والأنبياء.

وكان الحسين بطل ثنائية الشرقاوي رمزا للبطل الذي يقاوم الحاكم الظالم وغير الشرعي، أي غير المنتخب ديمقراطيا بلغة العصر، حتى وإن كان ذلك الحاكم مدججا بالسلاح ومحاطا بجيش من الانتهازيين والمستفيدين والأكليين على كل الموائد والمصفقين لكل خطيب الرافعين لشعار مات الملك عاش الملك، حيث يرفض البيعة ويعلن الثورة وهو يعلم أن موازين القوى مختلة وفي غير صالحه، ويعلم أن مصيره الموت أو الاستشهاد، ولكن يأبى أن يتخلى عن مبدأ آمن به وظل يدافع عنه، حيث كان يقول إن الإيمان بالمبدأ والدفاع عنه أهم من الحياة نفسها ومأساة هؤلاء ليست ذاتية، إنها مأساة شعوبهم وأوطانهم، إنهم يتمردون ويستشهدون ويحاربون الظلم الاجتماعي والسياسي ويسقطون ((لقد انتصروا على ذواتهم وعجزوا عن مواجهة الواقع ولكنهم أبطال...، هزموا وهم أبطال وفي نفوسهم إصرار على الكفاح وتصميم على خوض المعركة ويموت أفضلهم ليحيا الآخرون بلا دموع وعروقهم يؤججها لهب الشوق للمستقبل))⁽¹³⁾.

وتمسكوا بالحقيقة التاريخية من حيث النهاية لأبطالهم؛ صلب الحلاج، وقتل الحسين وانتحرت كليوباترا، وأسرت زنوبيا، وعذبت جميلة، وسجن ابن زيدون (بطل مسرحية الوزير العاشق) لأنهم أبطال مأساويون، على أن هذا السقوط يجب ألا يفسر على أنه نهاية وسقوط لتلك القيم التي كانوا يدافعون عنها ويمثلونها من حق وعدل وحرية، سقطوا وهم أبطال وسقوط القيم يبقى أنيا، وهي نهاية تتماشى

مع الواقعة التاريخية، ولكونهم أبطال تراجيديون فجاءوا يحملون نقاط ضعف تكون وراء رسم نهايتهم المأساوية، فضلا على أنهم يدخلون في مواجهة غير متكافئة كل ذلك يجعل انكسارهم هو النهاية الحتمية والمنطقية.

ولما كانت معظم شخصياتهم الرئيسية مستمدة من التاريخ فإن العديد من الكتاب حرصوا على التمسك بتلك المواصفات التي عرفت عنهم واشتهروا بها حتى لا تأتي مخالفة لما حفظته عنهم الذاكرة الجماعية ودونته الوثائق التاريخية، فقدمت على أنها شخصيات فنية في المقام الأول والتي ليست بالضرورة هي نفسها ((الشخصية ذات الوجود التاريخي بلحمها ودمها وإنما هي خلق جديد يضيف إليها الفنان من ذاته ورؤيته لها ما يبرر موقعها وسلوكها))⁽¹⁴⁾.

ودون شك فإن الاكتفاء - في تصوير الشخصية الدرامية - بما ورد في المصادر القديمة من مواصفات دون تعقيد فني أو عمق إنساني يحول دون تصويرها بشكل جيد، فحين يقع البطل في أسر التاريخ فإن ذلك يكبله ويأسره ويجول دون أن يقوم بدوره المعاصر المطلوب منه حين استحضاره، بحيث تتغلب الوقائع الماضية على سلوك البطل وتظل تلازمه من بداية الأحداث إلى نهايتها وبالتالي يكون شخصية مسطحة لا تتأثر بالأحداث، بسيطة التركيب، قليلة التعقيد لا فاعلة ولا مؤثرة.

ثورية المرأة في المسرح الشعري العربي:

ومن حيث الجنس فإن السمة المسجلة لشعراء المسرح العربي أنهم أسندوا الأدوار المحورية الأولى وفي عدد غير قليل من المسرحيات إلى نساء، فجاءت عناوين العديد من النصوص حاملة لأسماء نساء مثل: (مصراع كليوباترا) و (مجنون ليلى) في مسرح شوفي و(شجرة الدر) و(العباسة) لدى عزيز أباظة و(رابعة العدوية) و(زنوبيا)

في مسرح عدنان مردم بك و(مأساة جميلة) للشرقاوي، وإن قلت الظاهرة لدى جيل المعاصرين أو تكاد تختفي بحيث لم تحضر في مسرح الشرقاوي إلا مرة واحدة، وحضرت كعنوان من خلال الوصف أو الصفة وليس الجنس لدى صلاح عبد الصبور في (الأميرة تنتظر)، حيث أعطى للمرأة بعدا رمزيا فضلا عن نساء أخريات أسند لهن دور البطولة وإن لم ترد أسماءهن عناوين لتلك المسرحيات مثل (ولادة) في مسرحية (الوزير العاشق) لفاروق جويدة، و(زبيدة) في مسرحية (العباسة) لعدنان حيث ضحت هذه النسوة في سبيل أوطانهن وعروشهن، فنزوييا بطلة مسرحية عدنان وشخصيتها المحورية قبلت الأسر طواعية ما دام ذلك يرفع عن بلدها وقومها أذى الحصار وهو الشرط الذي وضعه قيصر الروم وحمله رسوله إلى زنوبيا.

زنوبيا : أنا لن أزج الشعب في حرب وأبعثها لظى
الشعب قدم ما لديه ولم يقصر عن ندى
والآن يقضيني الوفاء د ما يقضي الوفاء
سأكون للشعب الفداء لدفع عادية الأذى⁽¹⁵⁾.

وقبلها كانت (كليوباترا) قد جعلت كلا من روما وفارس تتقاتلان حتى تجنب وطنها احتلال كلا الدولتين، حيث فرت من واقعة أكتيوم كي يضعف أحدها الآخر في الحرب ويتسنى لها التفوق على من يخرج منهما منتصرا لأنه سيكون ضعيفا أمام جيشها الذي لم يجارب، ثم انتحرت على مذبح حرية الوطن، وعانت جميلة بطلة الشرقاوي السجن والتعذيب والاغتصاب في سجون العدو، وكان ذلك مهرا وعربون وفاء للوطن والثورة.

إنهن عينات عن تلك النماذج من النساء اللواتي ((تؤثر عليهن ظروف حياتهن الخاصة فتتحول عواطفهن إلى طاقات مدمرة منتقمة أو مصممة...،

ويسيطر هذا النوع بعواطفه على عقله ويسخره لأداء الأغراض التي رسمتها العاطفة له، وفي سبيل تحقيق ذلك الغرض تخرج المرأة عن طبيعتها وكيانها الشخصي وتستفيد بما حولها من رجال وتسخرهم لأغراضها الخاصة وترسم بعقلها خطوطا عميقة بعيدة الشعور لمؤامرات وانقلابات وقد تقبل في سبيل تحقيق الهدف أو تسافر بعيدا أو تكذب أو تخون أو تنكر الجميل⁽¹⁶⁾.

ولم تحمل المسرحية الشعرية النموذج الآخر من النساء الذي تتحكم فيه العواطف فيصبح لا يفكر ولا يسمع ولا يرى إلا من خلال تلك العاطفة سواء أكانت خيرة أم شريرة، فتنساق وراء مشاعرها وعواطفها، وأقرب الشخصيات إلى الذاكرة كليوباترا بطلة مسرحية شوقي وشجرة الدر الشخصية الأولى لعزیز أباطة وعنوان مسرحيته، والعباسية في مسرح عدنان مردم بك، حيث اتسمت زبيدة إحدى بطلات مسرحيته بالقوة والقدرة على التأثير وكانت أكثر إيجابية، فحين وقف البرامكة إلى جانب ضرتها وشرعوا في التأثير على هارون الرشيد في أمر ولاية العهد، وأحست بالخطر الذي قد يجرم ابنها حقه في الخلافة خرجت - حينها - عن طبيعتها كأنثى وديعة، وتحولت إلى لبوءة جريحة فاستغلت ثقلها الاجتماعي والسياسي واستقطبت عددا من رجال الدولة ووجهاء بعض العباسيين الذين كانت تعلم أن لهم رغبة جامحة في إنهاء دور البرامكة وأقنعوا الخليفة بخطرهم مستفيدين من قصة العلاقة بين جعفر والعباسية فأنهى أمرهم⁽¹⁷⁾.

ومثل هذه القوة والتأثير الذي طبع شخصية زبيدة لا نعثر عليه لدى العباسية مع أنها إحدى شخصياته المحورية المقدمة، وجاء عنوان المسرحية حاملا لاسمها، رغم أن الكاتب ركز على جملة من المواصفات لدى العباسية من جمال وثقافة وعقل راجح، لدرجة أن الرشيد كانت لا تحلو مجالسه الخاصة حين تغيب عنها العباسية⁽¹⁸⁾. إلا أن أحداث المسرحية كشفت عن ضعف واستسلام،

فلم تتمكن من الدفاع عن نفسها ولا عن زوجها وولدها، واكتفت باستعطاف الرشيد وترجته أن يعفو عنها، فكيف لامرأة بمثل مواصفات العباسة ألا تجد غير الاستعطاف والدموع، فما أهمية رجاحة العقل والاتزان حين لا يحسن استغلالهما، لا يكفي قول الكاتب أن العباسة امرأة عاقلة ورزينة، لأننا نريد أن نرى تلك المواصفات في سلوكياتها وتصرفاتها.

واتسمت بعض بطلات المسرح الشعري بالثورية والنضال لاسيما في مسرح معين بسيسو وعبد الرحمن الشرقاوي، فجميلة بوحيرد بطلة باكورة الشرقاوي طالبة جزائرية نذرت نفسها للوطن وساهمت رفقة عمار وجاسر في زلزلة بعض أركان الاستعمار، حيث وقفت إلى جانب الرجل وقاومت المحتل الغاشم.

ولم تغفل المسرحية الشعرية الوجه الآخر للمرأة التي قد تكون عاقا في طريق البطل تثبط عزيمته وتشل رغبته وتضعف إيمانه على نحو ما جسده "مي" في مسرحية (الفتى مهران) للشرقاوي، حين طلبت منه التخلي عن مبادئ الفتوة ودوره الريادي في القرية وأن يسعى وراء المناصب والمال أسوة بغيره من رجال القرية (19). وتقيم موازنة بينها وبين "سلمى" زوجة القاضي (بجير) الذي انضم إلى ركب الأمير، فجنى مالا وحظي بمنصب خاص، وقبل أن تكمل حوارها ينفجر مهران في وجهها غاضبا وساخطا قائلا:

مهران: إننا نحتاج من زوجاتنا أن يشعرن في كل خطوة
أننا حين اخترنا طريقا غير ما اختاره بجير أو بجيرة
فالأننا أقوىاء، شرفاء، قادرون،
إن ما نحتاجه من زوجاتنا هو الإيمان والإعجاب
بالدور الذي ننهض به، لا الإذعان له (20).

ومن الشخصيات النسوية الهامة في مسرحية (الحسين شهيدا) زينب بنت علي شقيقة الحسين والتي رمز من خلالها إلى المرأة الثورية في التاريخ الإسلامي، حيث خرجت للقتال مع أخيها، دفاعا عن مبدأ الشورى ورفضاً للوراثة، وحين استشهد الحسين لم تفشل بل واجهت الموقف بشجاعة وكبرياء، بل إنها أذلت يزيد وحاشيته حتى بعد انتصاره على أخيها على نحو ما يشف عنه هذا الموقف الحوارى الذي تتوعده فيه وتصغره أمام حاشيته:

زينب: أصفا لك الملك العظيم فأنت تنخن في البلاد

والثأر يسأل دائما هل من مزيد،

مهلا فقد أعمتك غاشية الغرور

أمن العدالة يا بني الطلقاء، أن تزجى الحرائر كالسبايا؟

أنت في قلعة البطش أمير،

هي ذي رأس الحسين بن علي تصفعك

يزيد: "يرتحف على الفراش" لا كفى فلتسكنوها

.....

زينب: قطرات الدم تساقطن منها فوق وجهك

وعلى كفك يا قاتل أشلاء الضحية،

وعلى شديك دم،

وعلى مخدعك الآثم دم،

وعلى جدران هذا القصر دم،

كل شيء هنا يطفح منه الدم،

قسما بالله لن يغسل هذا الدم حتى ننتقم⁽²¹⁾.

وتبقى (سلمى) الشخصية النسائية الأولى التي نجح الشرقاوي في رسمها، حيث وقّير لها معظم الخصال التي جعلت منها شخصية نابضة بالحياة، لا نستبعد وجودها في حياتنا الواقعية، لأن جميع سلوكياتها وتصرفاتها لم تخرج عما قدمه عنها، حيث أطلق عليها اسم الفتاة ليؤكد من خلال هذا الاسم أنها لا تختلف في تصرفاتها عما يحكم سلوك الفتوة، فإذا كان الشرف هو تاج الفتاة وعنوانها، فإن سلمى ظلت شريفة فحافظت على عرضها بعد غياب زوجها رغم ما كانت تتعرض له من إغراءات عوض رغم حاجاتها المادية (22).

وإذا كانت تقاليد الفتوة تتطلب التضحية فإن سلمى لم تتأخر، فحين أطبق الأمير وحاشيته على مهران ورفاقه، اتصلت بحسام قائد الأمير وطلبت إليه أن يتدخل حتى لا يصيبهم أذى، ولأنها بدوية والشجاعة من طباع البدوي أخرجت خنجرها في وجه قائد الأمير الذي راودها، وحين علمت ووقفت على ندالة حسام لم تتردد في قتله: ((إن سلمى شخصية من أجود شخصيات المسرحية أقامها المؤلف على أسس متينة من تراث الفتوة ونجح في تصويرها كامرأة بكل ما يدور في داخلها من جموح وطيبة وانكسار حتى أصبحت في النهاية لحما ودماء وهذا ما يحسب بكل تأكيد للكاتب)) (23).

وننتهي إلى أن الشخصيات المحورية في العديد من هذه النصوص جاءت حاملة للمواصفات الجميلة من خير ونبيل في حين كان معارضوها (القوة المضادة للبطل) يمثلون الشر والرذيلة فكان ذلك سببا أساسيا في فقدانها لعنصر التطور الدرامي من خلال المواقف والأحداث. حيث لم تحقق العلاقة الجدلية بين الصراع والشخصيات الذي من شأنه الإسهام في البناء الجيد للنص.

إن المتمعن في الكثير من المسرحيات الخالدة التي لا تزال تمثل التراث العالمي سيلحظ أن من أسباب ذلك النجاح والشهرة أن شخصياتها كانت مثالا لتلك المسرحيات التي استوفت المقومات والأبعاد الأساسية لبناء الشخصية المسرحية.

الهوامش:

- 1- أرسطو، فن الشعر، ترجمة بدوي عبد الرحمن بدوي دار العودة، بيروت 1973، ص 20.
- 2- سيد حامد النساج، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، مكتبة غريب، القاهرة 1997، ص 29 .
- 3- عادل النادي، المدخل إلى فن الدراما ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1993، ص 84.
- 4- الأردن نيكول ، علم المسرحية ، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الآداب، ص 152
- 5- البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، ص 44 .
- 6- عادل النادي، المدخل إلى فن الدراما ، ص 14 .
- 7- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمن بدوي ، ص 43
- 8- رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، دار العودة، بيروت 1975، ص 36
- 9- عطية عامر ، النقد المسرحي عند اليونان ، المطبعة الكاثوليكية، بيروت 1964، ص 129 .
- 10- نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن ، ص 36.
- 11- البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو ، ص 48.
- 12- أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة بدوي ، ص 43.
- 13- حسن محسن ، المؤثرات الغربية في المسرح المصري ، دار النهضة العربية ، ص 480.
- 14- قاسم عبده وإبراهيم الهواري ، الرواية التاريخية في الأدب العربي، دار المعارف القاهرة ، ص 40.
- 15- عدنان مردم بك ، الملكة زنوبيا ، منشورات عويدات بيروت 1967، ص 120.
- 16- عبد المحسن عاطف سلام ، عن مسرحيات عزيز أباطة منشأة المعارف الإسكندرية 1961، ص 125.
- 17- إسماعيل بن اصفية، مسرح عدنان مردم الشعري، مخطوط رسالة ماجستير جامعة عنابة 1989، ص 151.
- 18- المرجع نفسه ، ص 150.
- 19- منى مُجّد ، الموقف الثوري في مسرح عبد الرحمان الشرقاوي ، مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة عين شمس القاهرة 2000 ، ص 30
- 20- عبد الرحمان الشرقاوي ، الفتى مهران ، الدار القومية للنشر 1966 القاهرة ، ص 37
- 21- عبد الرحمان الشرقاوي ، الحسين ثائرا. شهيدا ،العصر الحديث للطباعة والنشر بيروت ، ص 418.
- 22- الموقف الثوري في مسرح عبد الرحمان الشرقاوي ، ص 30
- 23- مُجّد السيد عيد ، التراث في مسرح عبد الرحمان الشرقاوي ، سلسلة الثقافة الجديدة عدد 4 الهيئة العامة لقصور الثقافة القاهرة 1991، ص 20 .

