مجلة أبوليوس
المجلد 07 العدد 01- جانفي 2020
الصفحات: 98- 110

شعرية التشخيص في مسرحية "الوردة والسياف" لعزالدين ميهوبي

The Poetic Characterization in the Play "The Rose and the Swordsman" of Azzeddine Mihoubi

د. مفتاح خلوف– جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر
Meftah.khelouf@univ-msila.dz
د. عزوز ختيم – جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر*
azzouz.khatim@univ-msila.dz

تاريخ الاستلام: 2019/12/08 تاريخ القبول: 2020/03/24 تاريخ النشر: 2020/03/30

ملخص البحث:

يُبنى الخطاب المسرحي على جملة من البنى الفنية التي يشترك فيها مع بعض أنواع الخطاب الأخرى، والتي تعد أساسا لتشكله، ولعل أهمها على الإطلاق التشخيص، الذي لا يقتصر على إظهار الشخصية بالمظهر الإنساني المألوف، وإنما تتدخل فيه عوامل أخرى تتصل بالمؤلف وبالمخرج ثم بالممثل لتصل إلى القارئ، الذي يدخل برصيده الثقافي وتصوراته القبلية، ومخزونه الفكري والديني والاجتماعي ليقدم لنا تصورا يختلف عن تصورات الآخرين.

وهذا المقال يطرح واحدة من إشكاليات الخطاب المسرحي، والمتمثلة في التشخيص وأساليبه أو بالأحرى كيف يشخص الكاتب المسرحي شخوصه؟ وكيف يكشف عن خباياها؟ وكيف يجليها لقارئه؟ وذلك من خلال مسرحية " **الوردة والسياف**" لعزالدين ميهوبي.

الكلمات المفتاحية: المسرح، التشخيص، الممثل، المخرج، المظهر، الحركة، مونولوج.

Abstract:

The theatrical discourse, as some other types of discourse, is based on a series of central artistic features notably the characterization. This Feature is not restricted to showing the character as a common human being, because of other contributing factors such as the playwright, the director, the actor, religious, and social backgrounds to give us new perceptions. This paper deals with the characterization process in the theatrical discourse. Through the study of Azzeddine Mihoubi's play "The Rose and the Swordsman». We will try to answer two main questions: How does a playwright profile the characters? How does he reveal their settings to the audience ?

Keywords: Theatre, Characterization, Actor, playwright, Appearance, Motion, Monologue

* المؤلف المراسل: عزوز ختيم: azzouz.khatim@univ-msila.dz

مقدمة:

يقول: **فيليب هامون: "الشخصية في الحكي هي تركيب جديد يقوم به القارئ أكثر مما هي تركيب يقوم به النص"**[1]. إذا فالشخصية المسرحية غير مستقلة، وعملية التشخيص يضطلع بها القارئ أكثر مما يضطلع بها المؤلف، أضف إلى ذلك أن القارئ نفسه يغير عملية التشخيص في قراءات مختلفة، فيضيف أشياء ويتخلى عن أشياء أخرى، وهذا ما ذهب إليه **بارت** عندما اعتبر أن الشخصية نتاج عمل تأليفي وأن هويتها موزعة في النص ومشتتة عبر الأوصاف والنعوت والخصائص، وأن القارئ هو الذي يعيد تشكيل هذه الشخصية أو بالأحرى يعيد تشخيصها[2]، ليتجاوز بذلك حدود الإلهام التي أصبغها عليها المؤلف ثم المخرج فالممثل.

وفي هذا المقال سنتحدث عن أبعاد التشخيص ووسائله وطرائقه، محددين أهم الملامح التي يمكن أن تظهر بها الشخصية عبر بنيات النص.

وقبل ذلك يجب أن نكشف النقاب عن الفروقات الطفيفة بين الشخصية والتشخيص، في حدود تحديد الوسائل الإجرائية اللازمة للبحث وعلاقتها الإرجاعية ببقية العناصر الدرامية.

1-الشعرية: المصطلح والإجراء

تعد الكتابة المسرحية أكثر الأجناس الأدبية تعددا من حيث أقطاب الإبداع، هذا التعدد الذي يصنع منطقه الخاص به، ويخلق وجودا متميزا به داخل المشهد الثقافي واللغوي معا. ولكشف شعرية التشخيص في الخطاب المسرحي حري بنا أن نتوقف بعض الشيء عند المفهوم المعجمي لمصطلح الشعرية وبعض مفاهيمه الاصطلاحية والعلاقة التي تربطها بفكرة التشخيص في الخطاب المسرحي.

المفهوم المعجمي: تتحدد الحقول المعرفية بتحديد مصطلحاتها، واستقرار مفاهيمها، ومصطلح الشعرية poetique واحد من المصطلحات التي احتضنتها الدراسات اللسانية والأدبية للبحث والتجريب، والوصف والتحليل، ولكي يستعمل هذا المصطلح استعمالا دقيقا يتماشى وما نود طرحه في هذا المقال وجب علينا تحديد مفهوم الشعرية.

إن الدلالة المعجمية هي أولى الخطوات التي نقوم بها لمعرفة مفهوم هذا المصطلح، فقد جاء في معجم **"لسان العرب"** لـ **"ابن منظور"** في مفهوم مادة "**شعر**" قوله: "**الشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن، والقافية، وقائله شاعر لأنه يشعر ما لا يشعره غيره، وشعر شعرا جيدا قال سيبويه أرادوا به المبالغة والإشادة**"[3].

أما من حيث الاصطلاح، فإن مصطلح الشعرية يلفه بعض الغموض الناتج عن الترجمات المتعددة للمصطلح، واختلاف الإجراءات التي أجريت عليه، ومن جملة دلالاته:

- أنه يدل على: " **دراسة جنس من الشعر من حيث هو وحده، أو الدلالة على الانتماء إليه**"[4]

كما ورد مصطلح الشعرية في الدراسات الغربية بمعنى:" **النظرية العامة للأعمال الأدبية**"[5]. ثم توسع معناه ليدل على دراسة كل أجناس الأدب، وسنتقصد في مقالنا هذا المعنى الأخير، على اعتبار أننا سنبحث في طرق وأساليب التشخيص، وكشف مكونات الشخصية في الخطاب المسرحي، عاملين على مزج المعطيات النظرية والإمكانات الإجرائية في شعرية التشخيص، أو ما يصطلح عليه **شعرية المتخيل في النص**[6] أو ما يسميه **جون برجوس** شعرية **التصوير**[7]،وكيفية رسم الملامح، وديناميتها وانسجامها بأبعادها السيكولوجية والفيزيولوجية والسوسيولوجية، لأداء الوظيفة الرمزية، وتحقيق

اشتغالها الدلالي، آخذين في ذلك أبعاد الحركة واللباس والأكسسوار.

وسنشتغل على الإجابة عن السؤالين الآتيين: كيف يشتغل التشخيص داخل النص المسرحي؟ وما هي الأساليب التشخيصية التي يوظفها الكاتب لبناء شخصياته؟ أو بالأحرى كيف تتحول اللغة المسرحية بجملها وأوصافها ومكملاتها الفنية والتقنية إلى تفاعل رمزي بين الإنسان ودوافعه الباطنية مع العالم المحيط به، ليتشكل التشخيص النهائي.

2-الشخصية والتشخيص، مفاهيم و معالم:

وردت لكلمة "**الشخصية**" معان مختلفة تناثرت بين ثنايا القواميس والمعاجم، ولتحديد هذه المعاني تتبعنا ورودها واكتفينا بالبحث عن تطور دلالتها من المعجمية إلى السياقية.

فقد جاء في لسان العرب لابن منظور أن " الشخص سواد الإنسان وغيره، تراه من بعيد، وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات، والشخيص العظيم الشخص، والأنثى شخيصة"[8].

كما جاء في المعجم الوسيط: "شَخُصَ الشيءُ شُخُوصاً، ارتفع وبدا من بعيد، وشَخُص فلانٌ شخَاصةً، أي ضَخُمَ وعظُم جسمُه، فهو شَخِيص وهي شَخِيصةً"[9]

وقد ورد في المعجم المسرحي لـ: حنان قصاب وماري إلياس، أن كلمة "**شخصية**" في اللغة العربية مستحدثة، فهي مأخوذة من الكلمة الفرنسية "**personnage**" المأخوذة من اللاتينية "**persona**" التي تعني القناع أو الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به. ثم توسع فيما بعد مفهوم ومدلول كلمة "**personnage**" ليدل على الشخصية المسرحية والروائية ككيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي.

أما كلمة التشخيص في اللغة العربية فتستعمل للدلالة على أداء دور شخصية ما، أي التمثيل بالمعنى العام. وكلمة "**personnification**" فمشتقة من اليونانية "**prosôpon**" التي تعني الوجه أو الشخص، وكانت تعني بالأساس تجسيد الأفكار المجردة، وتصويرها على شكل أشخاص، ثم صارت تدل على التمثيل[10].

يتضح مما سبق أن هناك تداخلا بين دلالات الشخصية، الشخص، التشخيص، فالمعاني تتماهى فيما بينها، ولا يمكن الفصل فيها، ولا يمكن الفصل بين دلالاتها إلا بإيراد المفاهيم الاصطلاحية والمعاني الإجرائية المبنية على الملاحظة والقياس، مع الأخذ بعين الاعتبار الاتجاه العام للحكاية المسرحية، ومن ثم ربط بعضُهم الشخصيةَ بالحدث، واعتبر أن الحكاية والقصة والمسرحية ترتكز أول ما ترتكز على الشخصية، التي تدور حولها الأحداث، فتبث فيها الحركة وتمنحها الحياة[11]. وتعني أن المؤلف يختار أولا الشخصيات ثم يسند إليها أحداثه والأفكار التي يريدها أن تبثها.

وهناك من ذهب إلى أبعد من ذلك واعتبر نجاح المسرحي والكتابة المسرحية مرهون بمدى غنى وعمق الشخصيات المخلوقة فنيا، ومدى مقدرته على التشخيص، وقوة التدليل التي يحُملُها شخصياته، فيحدث أن "تتحول الشخصية إلى علامة لغوية عندما ترد في الخطاب عن طريق دال متقطع، يحددها في النص، ويقدمها بوساطة جملة متفرقة من العلامات، والسمات التي يتم اختيارها من طرف المؤلف، وفق مقتضيات الاتجاه الجمالي الذي يمثله"[12].

ومنهم من نظر إلى الشخصية من حيث حضورها في بنية النص الأدبي بعامة والنص الدرامي بخاصة، ومن حيث تشخيصها من طرف المؤلف، معتبرين ذلك أنه حضور ورقي يتشخص ببعدين؛ بعد إنساني، وبعد أدبي، في صورة ممزوجة تستمد من مصادر مختلفة، ثقافية، فكرية، دينية، واجتماعية، ثم تنصهر هذه المصادر جميعها في فكر الكاتب ورؤيته، ومن ثم تشكل، بتشخيصها النهائي وامتزاجها بالمدلول الحكائي والحادثة المسرحية، قوة تأثيرية فعالة في المتلقي، وبالتالي تدفعه لإنتاج الدلالة وفق تركيبة ثلاثية: اسم الشخصية، صيغ تقديمها، وظائفها[13].

وكرد فعل على الخلط الكبير الذي يبديه النقد القديم بين مفهومي الشخصية والتشخيص، ونظرته إلى الشخصية كما لو كانت خلاصة من التجارب المعيشية أو المنعكسة من افتراضات المؤلف فقط، فقد ذهب بعضهم إلى اعتبار الشخصية وعلاقتها بالتشخيص أو بدائرة التكثيف الدلالي الذي تعيشه وسط النص الدرامي على أنها مفهوم سيميولوجي يحدد مقاربة مضاعفة وسط مجموعة من الإشارات[14]. وكأني بالناقد هنا يكشف عن الأبعاد الأساسية التي تشكل الشخصية خارج بنية النص، والتي تشكل الشخصية وطرائق تشخيصها داخل النص، هذه الأبعاد الثلاثة التي تعمل مجتمعة: بعد فيزيولوجي، سيكولوجي، سوسيولوجي. ثم تمتزج هذه الأبعاد بالوظائف التي تسند لها داخل بنية النص العام، فيكون بإمكان الكاتب أن يحيلها مرجعية تمثل إيديولوجيا معينة[15]، أو متكررة تعمل على التنظيم الحدثي وتقوية ذاكرة القارئ[16].

فالكاتب إذا هو الذي يخلق شخصياته بالمقدرة الفائقة على التشخيص؛ فيبث بوسائله الفنية الحياة فيها، ويحملها أفكارا وآراء، ويجسد بها تعبيره الجمالي، فهي ليست وجودا واقعيا بقدر ما هي مفهوم تخيلي تشير إليه أساليب التشخيص المختلفة التي اعتمدها الكاتب مدعمة بقوة الدلالة والفعل.

3-شعرية التشخيص وطرقه:

أ-التشخيص بالفعل والحركة والإشارة:

إنه من أبرز أنواع التشخيص، يكشف الكاتب من خلاله خبايا الشخصية ودوافعها النفسية للقيام بالفعل، حيث إنه الخصيصة التي تميز المسرحية عن غيرها من الأجناس الأدبية، إذ الفعل فيها جوهر العمل "**وجوهر المسرحية تمثيل فعل ما، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعنية ومشاعرها، وعواطفها وغرائزها وميولها الطبيعية، وأفكارها وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي**"[17].

وهذه الطريقة من أفضل الطرق، لأن القارئ والمتفرج أو المتلقي عموما يحكم على الشخصية من خلال ما تقوم به،" **فما تفعله الشخصية، أو تحققه في عمله أو ما تختار أن تفعله، دلالة واضحة على نفسيتها وتركيباتها العقلي والعاطفي، فالأحداث الخارجية تكشف البنية الداخلية للشخصية**"[18].

ولا يمكن أن تتأتى للأديب المقدرة على تفعيل شخصية، إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها، وقواها الفكرية، وغني عن البيان أن الفعل يجب أن يقنع المشاهد بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها[19].

ولذلك قد تغيب عن الخطاب المسرحي بعض أدواته، كالإضاءة، المنظر...إلخ، لكن لا نستطيع أبدا أن نتخيل قيام مسرحية دون ممثل، أو دون فعل وحركة «**إذ أنه خلال تاريخ المسرح الطويل، ظل الفعل المسرحي مهيمنا ومسيطرا، ولهذا السبب**

كان الممثل موضوعا هاما من موضوعات الدرس السيميوطيقي"[20]

إن طاقات جسد الممثل المتعلقة بالفعل والحركة والإيماء، وتعبيرية الوجه التي تُستثمر في إنتاج العلامات المسرحية، هي التي أعطته هذه المكانة الفنية، وازدادت قوة خاصة مع منظري الدراما، حيث سعى عدد من المسرحيين بدءاً من **أنتونان آرتو ANTONIN (1896-1948) ARTAUD** الذي سعى إلى ضرورة "**البحث عن لغة تعبيرية عالمية، أو مسرح متعدد الثقافات، وكان الجسد هو المنوط به تحقيق ذلك"**[21]

كما اعتبر **بريخت** جسد الممثل لغة قائمة بذاتها، وأعطاها بعدا اجتماعيا، حيث تستطيع حركات الممثل وإعادته لها على الخشبة التدليل على العلاقات الاجتماعية[22].

وفي بيان قيمة التشخيص بالفعل ودوره في كشف كوامن النفس يذهب **جيمس روز ايفانز** إلى القول بأن: "**الممثل المطلوب هو الذي يحلم بخشبة واسعة ليستطيع أن يقدم فوقها ما يقدم العازف أو المغني، ويشرح بإمكاناته الداخلية والخارجية، أي بالفن والتكتيك وحدهما، تلك الحياة الفنية الجميلة للروح الإنسانية التي يصورها"**[23].

وقد يعمد الكاتب المسرحي والمخرج كذلك إلى الإكثار من الحركة والفعل والإعادة ودمجهما فيما يسمى بالإيماءة التأشيرية التي تؤكد حضور الجسد وشغله الفضاء المسرحي نصا وعرضا[24].

وإذا تصفحنا المدونة المسرحية التي هي موضوع الدراسة والتطبيق، والموسومة بـ "**الوردة والسياف**"

لـ "**عز الدين ميهوبي**" نجد أن أحداثها تبدأ مفعمة بالحركة، حيث حركة الفتاة "**ريحانة**" تسير وهي تغني[25].

وإذا عدنا وركزنا على الشخصيات الفاعلة في النص وجدناها: "**ريحانة**" "**السياف**" "**السلطان**"، وإن كان الفعل المسرحي كله يتمحور حول الفتاة "**ريحانة**". فتتكرر في المدونة أفعال الحركة والإشارة والإيماءة والسير والوقوف ... أما إذا جئنا إلى التفصيل وربط الأفعال بالشخصية باعتبارها وسيلة من وسائل التشخيص وجدنا أن معظم الأفعال الصادرة عن الفتاة "**ريحانة**" تدل على ما في شخصيتها من شموخ، فهي تمشي وتغني، وتعشق الورد حتى النخاع، وتقدمه هدية للسلطان[26] الذي يرميه في وجهها بعنف، فما كان منها سوى البكاء وجمع وردها المتناثر ثم تنصرف وتغني وهي ترفع يديها إلى السماء[27]، وتتشخص روح التحدي فيها أكثر عندما تواجه "**السياف**" قائلة بأنه سهل عليه قطف رأس لكنه صعب عليه قطف وردة، ثم تسلمه وردة ليكفر عن ذنوبه، ولكن جهل "**السياف**" بكيفية مسك الورد يدمي يده، فما كان من "**ريحانة**" سوى الضحك ويتواصل التشخيص بالفعل إلى درجة وقوفها في وجه السلطان مرددة: "**يا مولاي لما يدخل الورد القصر... يرحل الشر**"[28].

أما تشخيص الفعل لـ "**السياف**" فتغلب عليه الإشارة، وتجلى ذلك في ظاهرة أسلوبية وهي كثرة اسماء الإشارة: "**هنا قصر السلطان ... ابتعدوا من هنا**"[29].

كما يكشف فعل الحركة تعالي شخصية "**السلطان**" وتجافيه عن رعيته في أول حدث له في المسرحية فهو "**يطل من أعلى الشرفة**"[30]، ثم يدخل في حوار مع "**ريحانة**" هذا الحوار الذي يشخص

عنجهيته التي تبلغ بها الأفعال إلى حد ضربها بالورد الذي أهدته له، ثم يطلب من "**السياف**" أن يأخذها إلى السجن[31] ولكن سرعان ما تفعل الحيرة فعلتها في "**السلطان**" الذي يدعو إلى اجتماع طارئ للأسرة الحاكمة (الابن حماد والزوجة سلطانة) للبحث في كيفية مواجهة أفعال "**ريحانة**" فيواجهها عن بعد أمام باب السجن إذ لا يجرؤ حتى على الدخول إليها من شدة مهابتها ويدخل معها في نقاش عن أفعاله وأفعال "**السياف**" الذي قتل والدها[32] وما ينفك يطلب من ولده الزواج بها.

ب-التشخيص بالمظهر والأكسيسوار:

ويكون بوصف المظاهر الخارجية للشخصية من شكل وملبس ليدل الكاتب على نفسيات الشخوص فيعرفنا بشكل ولون الشخصية، وقوامها من حيث الطول والبدانة أو النحافة واللباس، والملامح العامة، كالآثار والندوب والتشوهات، وفي هذا يقول رضا غالب " **وقد تلعب الملابس دورا في تحديد دور ما، بصفته متوارثا من مخزون الشخصيات المسرحية، والتي تتسم بأدوار معينة في التاريخ المسرحي، مما يتنبأ بدورها في العمل الدرامي الجديد**"[33].

وقد توفر لنا مظاهر الشخصية عونا لفهم وتحليل مزاجها وطبيعتها ومكانتها الاجتماعية، وقد ذهب بعض المهتمين بعلاقة المظهر بالشخصية، وشدة دلالتها على الفعل المسرحي إلى القول: "**إنه بمجرد معرفتك المظهر الخارجي للشخصية، يمكنك أن تعرف حقيقة هذه الشخصية ومستواها الاجتماعي، وتوجهها الفكري، ولذلك لا يستطيع الكاتب المسرحي أن يهمل هذا العنصر الهام في التشخيص**"[34].

فالتشخيص بالمظهر يتحدد على أسس اجتماعية، ثقافية محضة يعكس الوضع والوظيفة، والمدونة المطروحة للتطبيق، شخصت المظاهرُ فيها الشخصياتِ وكشفت عن منزلة كل فرد، فإذا كانت مظاهر "**السلطان**" و"**السلطانة**" وابنهما "**حماد**" توحي بالثراء والترف، والغنى وعلو المكانة الاجتماعية من لباس مطرز بالحرير، وتاج وخاتم ملك، فإن هيئة "**ريحانة**" ومظهرها يوحيان بالبساطة والفقر والحاجة فهي تكسب قوتها من بيعها الورد وهي المهنة التي ورثتها عن والدها، فهي رثة الثياب بسيطة المظهر جلية الفقر والحاجة[35]. أما "**السياف**" فيبدو مظهره بزي عسكري يوحي بوظيفته ويشخص دوره في القصر والنص الدرامي.

وقد تزيد الوحدات الإكسيسوارية المستعان بها من طاقة التدليل، وإنتاجية المعنى لدى القارئ/المتفرج، فهي وحدات علاماتية تثير خيال المتلقي وتكمّل الشخصية المسرحية، "**فوحدة الاكسسوار في حد ذاتها على المسرح لا معنى لها إلا في حدود معناها في واقعها الحياتي، ولكن في دخولها على نظم علاماتية أخرى، فوق المنصة، خاصة بالزّي أو بحركة الممثل، وطبيعة أدائه، ممكن أن تُحَمل بمعان كثيرة**"[36].

فما يضاف للشخصية أو بالأحرى لمظاهر الشخصية يدخل في سياق الخطاب المسرحي عموما، ونوع الدور الذي تلعبه الشخصية. فالوردة التي تحملها "**ريحانة**" تكملة علاماتية للدور الذي تؤديه، وللأفكار التي تحملها، والمنطلقات التي تنطلق منها، فهناك علاقة قصدية بين الورد والاسم، هذا الأخير الذي يشخص الطيبة التي تكتنف الفتاة ويتجلى ذلك عندما عرفت نفسها بـ "**السلطان**" نافية أن تكون "**ريحانة**" بنت الريح بل هي "**ريحانة**" بنت الورد[37]. وعلى العكس من ذلك فإن "**السياف**"

أضيفت له وحدة إكسيسوارية قصدية هي السيف، التي تشخص شدة بطشه، وسفكه للدماء، وشغفه برقاب الناس، وساديته الزائدة عن اللزوم، والتي كان من ضحاياها والد "**ريحانة**"[38].

ت-التشخيص بالفكر والرأي:

كثيرا ما يتقمص الكاتبَ أو المخرجَ ممثلٌ معينٌ ليكشف من خلالها أفكاره ورؤاه التي يريد أن يوصلها إلى القارئ/المتلقي، أو يريد أن يبثها في مجتمعه، أو يستطيع بهذه التقنية أن يكشف لنا أسرار الشخصية الموظفة وتوجهاتها الفكرية، ومسالكها العقلية ورؤاها للواقع، وتعاملها مع المواقف وتحدياتها للأزمات، ويظهر هذا النوع من التشخيص بشكل لافت في المسرحيات ذات البعد الفلسفي والفكري الخالص كما يمكن أن يتجلى ممزوجا مع التشخيص بالفعل والرأي والكلام. "**فالكاتب يستغل كل حيلة للتشخيص ولا يقاوم**"[39].

وهنا تتحول الشخصية المسرحية إلى ناطق بلسان المؤلف، كما قد يلجأ كلٌ من المؤلف والمخرج إلى إنطاق الشخصية للتعبير عن شخصية أخرى بطريقة تتضمن نقدا أو حكما أخلاقيا عنها. "**لأن الشخوص مدار المعاني الإنسانية، ومحور الأفكار والآراء العامة، ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصة وغيرها من الأجناس الأدبية، منذ أن انصرفت إلى دراسة الإنسان وقضاياه العامة**"[40].

وهنا يلجأ المؤلف المسرحي إلى فنية مضبوطة للكشف عن الشخصية، بأن لا يسمح لها أن تستحوذ على التعريف بنفسها عبر أساليب التشخيص المختلفة، لئلا تتحول المسرحية إلى سيرة ذاتية، وإنما يعطي فرصة للآخرين وللشخصيات التي تشاركها الحدث المسرحي أن تقول عنها ما تراه صوابا، "**إن التشخيص بالرأي هو محاولة إماطة اللثام عن شخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من آراء وانطباعات عنها، وملاحظات ووصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية**"[41].

وفي هذه المدونة تظهر "**ريحانة**" داعية إلى الحب والخير فتتشخص بآرائها وأفكارها، ساعية إلى الحرية وعشق الورد والطبيعة والهروب إليها، صافحة عن كل عدو، فهي واسعة الأفق شجاعة، ما دامت تجابه السيف بالوردة، وترتقي بطيبتها عندما تحاور وردها وتستأنس به، وتعتبره الصاحب في الدربة والأنيس في الغربة.

وبقدر ما تتشخص بالفكر تتشخص بآراء الغير فيها، فقد وصفها "**السلطان**" بأنها "**ريحانة بنت الورد، وبأنها ريحانة بنت الشعب**"[42]، بعدما وصفها الناس بأنها "**ريحانة بنت الريح**"[43].

تتشخص ملامح "**ريحانة**" أكثر في الحوار الذي جرى بين "**السلطان**" و"**السياف**" عن ذكائها وطيبتها ودهائها وفطنتها وسعة أفقها وحدة لسانها وشدة تقديرها وتقديسها للورد[44].

وعلى العكس من ذلك يتشخص "**حماد**" ابن السلطان غير مقدر للورد وغير آبه بما تقدمه له "**ريحانة**"، على اعتبار أن الورد الذي كان يشتريه منها كان يقدمه غذاء لحصانه وما بقي منه يدوسه، فهو في رأيه وفي نظره، عديم القيمة والفائدة[45]. وبهذا تظهر وتتشخص "**ريحانة**" في هذه المدونة من زاويتين، أو من وجهتي نظر مختلفتين: الأولى ما يراه "**السلطان**" فيها والثانية رؤية الابن المختلفة كلية عن رؤية الأب.

ث-التشخيص بالكلام والصوت:

الصوت أثر مسموع، ينتج عن اهتزازات في الحبال الصوتية، يمتاز بالارتفاع والانخفاض، والتضييق والاتساع، تابع للحالات النفسية

والعاطفية والاجتماعية التي تكون عليها الشخصية. فقد تنوح أو تزغرد أو تتأوه أو تصيح ... فتمتزج في هذا النوع من التشخيص الحالة النفسية مع الصوت. "**فينقل هذه القدرة التعبيرية إلى الكلمات، ويمتلك أولى وسائل التأثير في الآخرين، وهي الشحنة العاطفية الكامنة وراء أصوات الحروف التي تتشكل منها الكلمات**"[46].

ولا يمكننا دراسة التشخيص بالصوت والكلام بمعزل كلي عن التشخيص بالحركة والإشارة، لأنهما نسق علاماتي هام في الصياغة النهائية للتشخيص في الخطاب المسرحي الذي يتحد فيه الكلام بفعل الكلام، ولهذا أوجد الدارسون مستويات مختلفة من الأصوات. لذلك وجب اهتمام الكاتب بنصه الدرامي اهتماما كبيرا فيعنى بعلامات الوقف عناية تامة، ويقصر جمله المسرحية، وينقل هذا الاهتمام إلى الممثل، الذي يحقق بنطقه السليم لها توالد الأحداث وتشخيص الحالات النفسية والاجتماعية، كالغضب والهدوء، والفقر والغنى... وذلك برفع الصوت أو خفضه، أو همسه أو الصمت تماما. وبهذا تصل المرسلة الصوتية إلى المتلقي تامة. "**ولذلك وجب على الكاتب والممثل معا أن يعيا أن عند كل علامة ترقيم يتوقف الكلام، بإيقاع نبري خاص بها، فعند النقطة ينخفض الصوت لانتهاء المعنى، وعند الفاصلة يتوقف النغم في وسط السلم الموسيقي، لأن المعنى لم ينته بعد، وعند علامة الاستفهام يرتفع الصوت بما يشبه النقيق**"[47]. فإذا اختلت الأطراف السابقة أصبح الكلام سردا ضائع المقاصد تائه الملامح، أما إذا تقيد بها أصبح وسيلة من وسائل التشخيص النافعة. "**فالقاعدة هي ارسم بصوتك صورا لكلماتك حتى يشمها المستمع ويراها ويتحسسها بيديه**"[48].

وبهذا يكتسب التشخيص بالكلام أو الصوت علامات ظاهرة وأخرى مستترة، متراكبتين معا، يجتهد القارئ والمتلقي معا في تفكيك شفراتهما الصوتية واللغوية في ضوء التشخيص الفعلي والمظهري، والأنساق الثقافية والاجتماعية التي ينتمي إليها. وبهذا "**صارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النص، بوساطة فعل الفهم وإدراك الكلام، ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى، وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي**"[49].

ونشير هنا إلى أن التشخيص بالكلام والصوت مرتبط ارتباطا كليا بعضو الكلام (جهاز النطق) وبشيء من الكلام (الخطاب المسرحي). "**فهو عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق، أو الصوت (عمقه، مداه، حجمه، اتساعه) الذي يميزها عن غيرها، وهكذا نجد أن الكلام يزودنا بمرشد أمين ومتنوع له إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها**"[50].

ويجب أن يلاءم الكلام والصوت الشخصية التي يمثلها محددة المعاني بسرعة الصوت أو ببطئه، أو بتغيير نبرات صوتها. لأن الصوت يلقي ظلالا على المشاعر والمعاني، فيعتمد على جرس ونغمية الصوت، لزيادة القدرة على الدل والتشخيص. "**فحين يصبح الممثل فوق الخشبة يجب عليه أن يستحضر ويركز ليعبر عما يدور في ذهنه بحركاته وبصوته، وبذلك يصبح المعنى واضح في ذهن المتلقي غاية الوضوح**"[51].

والكلام والصوت تقنية لجأ إليها **عز الدين مهيوبي** لتشخيص كل شخصية على حده، ف "**ريحانة**" تظهر هادئة شادية حنونة عطوفة حساسة باكية ثم ضاحكة على "**السياف**"، محاورة لـ

"**السطان**" بالتؤدة والروية، أما "**السياف**" و "**الحارس**" و "**السلطان**" فتعلوا أصواتهم ويتبعون كلامهم بالصياح، فكلامهم وأصواتهم تشخص غضبهم وحيرتهم، وعنفهم واستغرابهم. لذلك كثيرا ما يعتريهم الصمت وتعلوهم الحيرة بعدما لا يجديهم الصياح[52].

وعندما تبلغ الحيرة ب "**السلطان**" أوجها يصرخ على "**السياف**" بصوت عال يكشف استشاطته وغضبه.

ج-التشخيص بالمونولوج:

كلمة "**مونولوج**" تعني كلام الشخص الواحد، وهي تقابل كلمة "**ديالوج**" التي تعني الكلام بين شخصين فأكثر[53]، فهي تقنية يلجأ إليها الكاتب المسرحي للكشف عن أفكار الشخصية ودوافعها بوساطة المناجاة أو الحديث الذي يضطلع به الشخص الواحد على الخشبة.

ويعتبر هذا النوع من التشخيص من أدق الأنواع وأعقدها، إذ لا يتوقف دوره في إعلام المتفرج بدواخل الشخصية فقط، وإنما يتعداه إلى التشخيص الدرامي الأدبي بحيث يصير القارئ والمتفرج مشتركا في الفعل الدرامي "**والمنولوج دراميا يقرب المتفرج من الشخصية أما مسرحيا فهو تخصيص الفضاء المسرحي لممثل واحد، بحيث يصبح إدراك المتفرج لأزمة الشخصية كمن يطلع على أسرارها، فيخلق المونولوج إتحادا مباشرا بين المتفرج والممثل**"[54]

إذا فالتشخيص بالمنولوج بمثابة توقيف للزمن في لحظة معينة، أو هو شبه ما يكون بالصورة الفوتوغرافية التي تأسر لبك، وتجعل الكاتب المسرحي يجمد الحدث والشخصية عند لحظة معينة.

ولا يمكن أن نتصور المونولوج أن يتم في صمت، بل تتحدث الشخصية بصوت مرتفع تفرض به وجودها، وتشخص ذاتها فهو "**من الناحية المنطقية والعلمية أسلوب مقصود لتتحدث هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع، وهو تصوير موضوعي للحالة النفسية للشخصية**"[55]. وكثيرا ما نعثر في حياتنا اليومية على من يحدث نفسه بصوت مرتفع، وإن كانت في كثير من الأحيان حالات مرضية.

إن وجه التشخيص في المناجاة الداخلية " **أنها أقصر السبل وأوضحها لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل، وهي تقربنا من قلب الشخصية، كما يتقرب الكاتب المسرحي منها**"[56]

لقد شكل التشخيص بالمونولوج جزءا هاما من هذه المدونة، إذ كثيرا ما كان يلجأ إليه الكاتب "**عز الدين ميهوبي**" لكشف خبايا "**ريحانة**" وشدة ولعها بالورد وحيرتها من الناس وحيرة الناس منها، فتعرفنا بذاتها وتشخصها، كاشفة تماهيها في الورد، قائلة:

"**الورد هو أهلي وناسي ...**
إيسليني إذا ضاقت الدنيا بوجهي ...
وهو وحده اللي يعرف ريحان بنت الريح ..."[57].

كما تتشخص حيرة السلطان واندهاشه من موقف "**ريحانة**" وضعفه أمامها في مناجاته لنفسه قائلا: "**شيء عجيب ... أكثر من عشرين عام وأنا سلطان على هاذ المملكة ... ماوجدتش نفسي مهزوم كيما اليوم ... بنت تبيع الورد تهزمني؟ ... أنا السلطان؟ ... هذا غير مقبول ... السلطان تهزمه**

بنت تبيع الورد؟ ... شيء غير مقبول ... واش ينفع إذا قطعت رأسها؟ ... ولاّ حتى لسانها؟ ... إذا عاقبتها يعني راني مهزوم! ... وإذا خليتها وعفيت عنها يعني أنها انتصرت عليّ! ... وهزمتني ..."[58].

ومما ما زاد من شدة التشخيص بالمونولوج وقوة التدليل على الشخصية التي تناجي نفسها غناء **ريحانة**، إذ كثيرا ما تتحول أغانيها في هذه المدونة إلى مناجاة تكشف من خلالها وجهة نظرها لقضية معينة. أضف إلى ذلك شدة تأثير الموسيقى والمقاطع الغنائية على النفس البشرية.

"ذبلت في يديا وردة
وردة بلون الحب الكافي
والعاشق طلعت في خده
وردة مثل الشهد الصافي
ذبلت وطلعت أجمل وردة
نرويها بالدمع الصافي"[59]

وقد تبلغ مناجاتها وأغانيها حد المثل والحكمة، فتتجلى ريحانة في ثوب الحكيمة المعتد بكلامها، وتنبع من شفتيها أمثال وحكم تصلح أن تكون دستورا للمملكة، خاصة في مقارنتها بين ما تحمله الوردة من عزة وأنفة لأهل المملكة وما يحمله السيف من ذل وهوان:

"دم الوردة ودم السيف
جرح في قلب الناس ينزّ
اللي يعيش بغير النيف
عمره ما يوصل للعزّ"[60]

وبعدما تُذهِل "**السلطان**" بآرائها، وتجعله نادما على وضعها في السجن يطلب يدها لابنه "**حماد**" فترد عليه بمناجاة تشخص من خلالها قيمة الورد ودوره في تغيير حياة الناس:

"من الوردة الحياة تجي
تجي الحياة معاها النور
ومن الوردة الأحلام تجي
والفرحة في القلب تثور
في كل سما نجمة تضوي
وتغرد في الجور طيور
نرجس وفل وزهر ندي
وعطر يفوح على القصور"[61]

وقد تخللت المدونة كثير من الهمسات الغنائية التي زادت من تشخيصها وتجسيد حالها وحال من هم بجوارها، الذين يشاركونها الفعل المسرحي، فهاهي في هذه المناجاة تشخص الحالة النفسية التي كان عليها "**حماد**" قبل وبعد أن عرض عليه والده الزواج منها، بعد أن تكبر عليها واعتبرها مجرد مشردة تبيع الورد لتقتات منه:

"اللي ما يحب اليوم ... يندم بعد ساعة
واللي عايش مهموم ... يفرح إذا حب ساعة
واللي راه مظلوم ... بالحب يكبر في جماعة
واللي من الحب محروم ... يلقاه في أوجاعه
واللي بقوته معصوم ... الحب هو الشفاعة
بلا حب شيء ما يدوم ... حتى ولو دام ساعة"[62]

لقد شخص الكاتب بهذه الهمسات الغنائية، أو المناجاة الذاتية التي قامت بها "**ريحانة**" حالة القلق التي تعيشها المجتمعات اليوم، والحيرة في إدراك الحقائق، وحالة العطش القصوى التي تعيشها الفتاة لتحقيق قيمة الورد الحقيقية، فهي تعيش في واقع لا معنى له، فماضيها مرير قاس، وحاضرها ليس بأفضل من ماضيها، تعيش في وسط لا يدرك قيمتها كحال الشمعة تذوب لتنير حياة الناس، ولا أحد يدرك تضحيتها، فأضحى ما تسعى إليه سراب، فهي تطارد خيط دخان سرعان ما يتلاشى ويذهب.

وبمقابل ذلك يسعى "**السلطان**" للاستعانة بها لتغيير حياته وحياة ابنه "**حماد**" وتغيير واقعه المرير

والهروب إلى واقع أحسن هو في الحقيقة حلم صعب التحقيق. فهي بمثابة بلسم للجروح التي يعانيها في قصره من شر تجافيه عن الناس، بعيدا عن إنسانيته التي تخلى عنها، أو بالأحرى سلمها لـ "**السياف**" يعبث بها كما يحلو له. فاستفاق أن لا حياة ولا قيمة لها من دون الورد ومن دون الطيبة التي تجعل الواقع آمالا خفاقة، وتحيل عتمة القلوب إلى سراج منير.

إن مونولوج "**ريحانة**" وهمساتها الغنائية يشخص سيطرة الحقد والكره على حياة الناس، فلا تتحقق معادلة سعادتهم – من وجهة نظرها – إلا في خضم تحول ذوات الناس وليس أشكالهم، وفي خضم تحول وتخلي الإنسان المتجبر عن طغيانه.

خاتمة:

لقد استغل **عز الدين ميهوبي** كل وسائل التشخيص المتداولة في الكتابة المسرحية: من تشخيص بالفعل والحركة والإشارة والإيماءة، وتشخيص بالفكر والرأي وما تحكم به الشخصية عن ذاتها وعن غيرها، وتشخيص بالديالوج، أوالكلام والصوت، وصولا إلى التشخيص بالمونولوج أو المناجاة الداخلية والذاتية.

فكل هذه الوسائل وظفها لرسم صورة دقيقة "**لريحانة**" وهي الشخصية المحورية في المسرحية، ورسم ملامح دقيقة "**للسياف والسلطان**" وهما شخصيتان أساسيتان ظهرتا ملازمتين "**لريحانة**" غير أننا نجد غالبية التشخيص بالحركة والتشخيص بالمونولوج طاغيين على بقية الأساليب والطرق الأخرى .

فغلبة الأسلوب الأول (الحركة والفعل) يعود إلى أن أصل المسرح فعل TO ACT وأن المسرحية ألفت لتمثل لا لتقرأ، أما غلبة النوع الثاني فتعود إلى معاناة "**ريحانة**" وسط مجتمع لا يقتنع بأفكارها فهي بمونولوجها تحقق نوعا من الانزواء والانعزال.

ولكن رغم ذلك فقد شخص لنا الكاتب "**ريحانة**" في صورة تلك البنت الفياضة العنيدة التي لا تخاف لومة لائم في قول كلمة الحق، حتى لو كلفها ذلك عنقها. تناضل لأجل تحقيق أفكارها وتجسيدها، ولا يهما أن تعود إلى بيتها مرة مصيبة ومرة خائبة، مادامت أنها أدت واجب العمل والفعل، محققة بذلك قول الله تعالى: "وَأَنْ لَيْسَ لِلْإِنْسَانِ إِلاّ مَا سَعَىٰ وأَنَ سَعْيَهُ سَوفَ يُرىَ" (النجم، 39-40).

هوامش البحث:

1 حميد الحمداني. بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2000، ص 50.

2 المرجع نفسه، ص 52.

3 إبن منظور لسان العرب، فصل الشين، ط1، 1992، ص 409.

4 ينظر عبد المالك مرتاض، "مفهوم الشعريات في الفكر النقدي العربي" بونة للدراسات والبحوث، العددان 7،8 ،جانفي 2007، عنابة الجزائر، ص 13.

5 ينظر: courtés et greimas, semiotique. Dictionnaire de la theorie du langage poetiqueترجمة منذر عياشي، جامعة المنامة، البحرين، 2003، ص 193.

6 ينظر العربي الذهبي، شعريات المتخيل، اقتراب ظاهراتي، شركة النشر والتوزيع، ط1، 2000، الدار البيضاء، المغرب، ص269.

7 المرجع نفسه، ص 269.

8 ابن منظور الأنصاري. لسان العرب، تحقيق أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ص 50.

9 مجمع اللغة العربية. المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، ط1 ، ص 75.

10 ينظر: حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، بيروت، 1997، ص 269.

11 ينظر: فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ترجمة سعيد بنكراد، دار الكلام للنشر، الرباط، 1990، ص 16.

12 فاتح عبد السلام. تزييف السرد، خطاب الشخصية الريفية في الأدب، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 2001، ص 28.

13 ينظر: مرشد أحمد. البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله، دار فارس للنشر والتوزيع، ط1، سوريا، 2005، ص 04.

14 ينظر: فيليب هامون. سيميولوجية الشخصيات الروائية، ص 26.

15 ينظر: المرجع نفسه، ص 48.

16 ينظر: عباس إبراهيم. تقنيات البنية السردية في الرواية المغاربية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر والإشهار، الجزائر، 2002، ص154.

17 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، مقاربات لشعرية النص والعرض والنقد، المركز الثقافي لعربي، 1997، ص 62.

18 عبد الله خمار. تقنيات الدراسة في الرواية،"الشخصية"، دار الكتاب العربي، الجزائر، ص 137.

19 ينظر عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 466.

20 إن من بين انعكاسات شيوع لغة الجسد في المسرح، ظهور ما يعرف بالعولمة المسرحية، حيث اتهمت اللغة الكلامية(المنطوقة) بعدم قدرتها على التواصل بين الشعوب، وبالتالي كان لزاما البحث عن لغات تعبيرية أخرى تعيد تفعيل العلاقات بين الشعوب، وتعطي للجسد مساحة أوسع، فتقفز فوق حدود اللغة الكلامية وقيودها.

21 مدحت الكاشف. اللغة الجسدية للممثل، أكادمية الفنون، القاهرة، 2006، ص 70.

22 ينظر المرجع نفسه، ص241.

23 جيمس روز ايفانز. المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى اليوم، ترجمة فاروق عبد القادر، مجلة الأقلام العراقية، السنة 13، العدد12، 1978،ص 38.

24 ينظر كيرايلام. سيمياء المسرح والدراما، ص 114.

25 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، المكتبة الوطنية الجزائرية، مخطوط، ص 03.

26 المصدر نفسه، ص 04.

27 نفسه، ص 05.

28 نفسه، ص 10.

29 نفسه، ص 03.

30 نفسه، ص 04.

31 نفسه: ص 04.

32 نفسه: ص 08.

33 رضا غالب. الممثل والدور المسرحي، أكاديمية الفنون، ط1، القاهرة، 2006، ص 181.

34 عواد علي.غواية المتخيل المسرحي، ص449.

35 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 02.

36 رضا غالب. الممثل والدور المسرحي، ص175.

37 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 04.

38 المصدر نفسه، ص 09-10.

39 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 457.

40 عبد القادر أبو شريفة. مدخل إلى تحليل النص الأدبي، دار الفكر للطباعة والنشر، ط3، 2000، ص 135.

41 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 63.

42 نفسه، ص13.

43 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 04.

44 المصدر نفسه، ص 04.

45 نفسه، ص 07.

46 فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996، ص 14.

47 **أوجدوا خمسة أنواع من الأصوات: **الباص:** يصدر عن الحبال الصوتية الغليظة. **الباريتون:** يشترك مع الباص في نطقه ولكنه أكثر منه تأثيرا. **التينور:** أوسط الأصوات وأكثرها

شيوعا وأقدرها على التلوين. **الآلتو:** أرق أصوات الرجال وأغلظ أصوات النساء. **السوبرانو:** أرق أصوات النساء

48 فرحان بلبل. أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي، ص 180.

49 المرجع نفسه، ص 185

50 بشرى موسى صالح. نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، 2001، ص 52.

51 عواد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص 453.

52 عيسى خليل محسن الحسيني. المسرح نشأته وآدابه، ص 270.

53 عز الدين ميهوبي. الوردة والسياف، ص 10.

54 حنان قصاب وماري إلياس. المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1997، ص 494.

55 حازم شحاته. الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص 148.

56 عراد علي. غواية المتخيل المسرحي، ص410.

57 المرجع نفسه، ص 460.

58 المصدر نفسه، ص 03.

59 المصدر السابق، ص 05.

60 المصدر نفسه، ص 08.

61 نفسه، ص 08.

62 نفسه، ص 10