الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد
UNIVERSITÉ DE TLEMCEN

كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في المسرح المغاربي
المـــــوضـــوع:

تصور شخصية المجنون في المسرح
مسرحية "كارما" أنموذجا

إعداد الطالب (ة):
سلكة مصطفى

إشـــراف:
د.بن مالك لحبيب

لجنة المناقشة	
مصطفى بولنوار	**رئيس**
علي بن تومي	**مناقش**
لحبيب بن مالك	**مشرف**

السنة الجامعية 2019 /2020

إهداء

إلى أمي و أبي،إلى صديقي يوسف،إلى كل من أعانني في أيامي الحالكة

شكر و عرفان

من لم يشكر الناس لم يشكر الله ، و عليه فأني

أتقدم بجزيل الشكر إلىأساتذة قسم الفنون، الذين لم يبخلوا علي بالنصائح و التوجيهات

و أشكر أستاذي العزيز "**بن مالك لحبيب**" على إرشادي

كما أشكر شكرا خاص لصديقي و أستاذي و أخي الأكبرالأستاذ "**يوسف زعفان**" و الذي كان لي سندا و دعما طوال مشواري الدراسي

مقدمة

مقدمة

المسرح هو روح الأمة ،وعنوان تقدمها وعظمتها، ففي فضائه تعبر الشعوب عن قضاياها الاجتماعية والسياسية، وترسم أحلامها وتطلعاتها، فهو أقرب الفنون إلى الذات لأنه يصور التجربة الإنسانية حركة وقولا، فينقلها ممثلة بصورتها الحقيقية لا مقاربة لها، وبالتالي فإن أثر المسرح أشد وقعا باعتباره فرجة شعبية ومتعة لكل الشعوب على مر الزمن وذلكلأهمية المسرح في الحياة الأدبية و الفنية للمجتمعات، لقد عرف الشأن النقدي تطورات عدة ،إن على مستوى الكيفي أوعلى مستوى الكمي ، فظهرت في سياق ذلك مجموعة من المدارس و التيارات و الاتجاهات ، التي اعتنت بالظاهرة المسرحية ، بشقيها النص الأدبي و العرض، فتاريخ المسرح تاريخ حافل من حيث الموضوعات التي تطرق إليها المبدعين المسرحين أو من حيث التقدم الذي عرفه المسرح باعتباره مظهرا حضاريا يندرج ضمن الهوية الثقافية و الفكرية و النفسية للبشرية

في هدا الصدد يظهر البسيكودرام كإحدى الأشكال المسرحية التي اعتمدها الكتاب و المخرجين المسرحين للغوص في النفس البشرية من منطلقها بؤرة الفعل الإنساني ، فالإنسان كما هو معروف عبارة عن روح و جسد ينفرد عن باقي المخلوقات ببعده العاطفي الاستهوائي ، فأي مساس لهذه التركيبة النفسية ، تنتج عنها جملة من الانعكاسات على مستوى السلوك أو القرارات التي يصدرها الشخص المضطرب.

في هدا الإطار ارتأينا من خلال دراستنا المتواضعة إلى التطرق لظاهرة الجنون التي تعد مادة أولية اعتمدها المسرح، باعتباره فنا إنسانيا، و التي تعد من بين إحدى الموضوعات التي لفتت انتباه المسرحين و الفنانين بصفة عامة ، إذ يعتبرونها نافذة يطلون من خلالها إلى عمق النفس البشرية ،باضطراباتها و توازناتها سعيا منهم إلى فهم الطبيعة البشرية ،فالمسرح كما هو معلوم مبني على مبدأ المحاكاة الفعل البشري هدا الفعل الذي يعد تمظهرا خارجيا للصراعات الداخلية التي تدفعه.

ولا يخفى علينا أن المسرح قد تمت مقاربته بمجموعة من المناهج ، لكن علاقة المسرح بالمنهج النفسي(السيكودراما) كانت باهتة إذا أخذنا بعين الاعتبار علاقته بباقي الأجناس الفنية الأخرى: كالرسم والشعر و...الخ والتي أخدت حقها من الدراسة على ضوء هذا المنهج. ونظرا لندرة تطبيقه على المسرح ، عملنا على أن يكون هذا العمل إضافة لما تقدم به الدارسون، محاولَين أن نتجنب التكرارات، ومكتفين برصد التعاريف والمفاهيم التي تخدم الموضوع. ولذلكحاولنا البحث عن العلاقة القائمة بين الجنون والمسرح، فهذا المنهج أصبح أحد ركائز الفكر الحديث، ومعظم العلوم المعاصرة تتأثر بمفاهيمه ونظرياته.

فكان بحثنا تحت عنوان (تصور شخصية المجنون في المسرح، مسرحية كارما أنموذجا) فاخترنا هاته المسرحية "كارما" للمخرج الشاب "فارح الياس"لعدة أسباب ذاتية و موضوعية:

ذاتية: إن المخرج خريج جامعة تلمسان و زميل دراسة ، وصديق مقرب، فدراسة مسرحية لزميل و تسليط بعض الضوء عليها ، أفضل من دراسة مسرحية عالمية ذائعة الصيت، ثم إن مسرحية "كارما" لها بعد نفسي و اجتماعي كبير ، شد انتباهناإليها .

موضوعية: قلة دراسات "سيكودراما" أو المنهج النفسي في المسرح ، و خاصة صفة الجنون ،و قد وقع اختيارنا على مسرحية كارما كأنموذج لما تحمله من نظرة مختلفة للمجنون "الشخصية الرئيسية" ،و من هنا كانت فكرة دراسة المسرحية و الغوص في عمق الشخصية المجنونة و البحث عن تصورها.

و لمعالجة هدا الموضوع كانت الانطلاقة من إشكالية :

- كيف تجلى مظهر الجنون في شخصية "مختار" لمسرحية كارما للمخرج فارح الياس ؟

و تفرعت عن هاته الإشكالية جملة من التساؤلات و هي :

- ماهية الجنون و علاقته بالمسرح؟
- كيف تعاملت المدارس المسرحية مع موضوع الجنون ؟
- كيف رسم مخرجنا شخصية المجنون في بسيكودرامه؟

و للإجابة عن هاته التساؤلات ، اعتمدنا على خطة احتوت على فصلين مسبوقين بمقدمة ، و تليهما خاتمة وقائمة بأهم المصادر والمراجع المعتمدة في هذا البحث.

فكان الفصل الأول بمثابة استلهام الشخصية المجنونة في المسرح ، حيث ذكرنا في المبحث الأول على مفهوم الجنون لغويا، ومن المنظورين الفلسفي والنفسي ، و تأريخيه في العصر الكلاسيكي و عصر النهضة، ثم عكفنا في المبحث الثاني على تمظهرات الجنون في المسرح ، حاولنا أن نسلط الضوء على بعض جوانب العلاقة بين الجنون والمسرح في البعدين الجمالي و العلمي ، فبينا مظاهر التداخل بين عالمي علم النفس و عالم الدراما ،و بينا أيضا كيف استُغل المسرح كوسيلة لعلاج مختلف

الحالات النفسية ، ثم تطرقنا إلىالإشادة بالمدارس التي تأثرت بالجنون (السريالية و مسرح القسوة)، و المبحث الثالثكان عبارة عن ماهية الشخصية الدرامية ، فتحدثنا في عن بعض مفاهيم حول الشخصية ، ثم الشخصيات الدرامية في الدراسات المسرحية ، و في الأخير تطرقنا لأبعاد الشخصية الدرامية.

و كان الفصل الثاني عبارة عندراسة تحليلة للعرض المسرحي"كارما" ، بداية قمنا بتلخيص المسرحية ، و قمنا في المبحث الأولبإبراز جمالية العرض (ديكور،موسيقى ، سينوغرافيا....)، و المبحث الثاني تناول الشخصيات فذكرنا أبعاد الشخصية الرئيسية و علاقتها بالشخصيات الأخرى ، و أخيرا في المبحث الثالث تجليات الجنون في الشخصية الرئيسية.

تليها الخاتمة التي كانت بمثابة جمع لأهم النتائج و محاولة منا للإجابة عن التساؤلات المطروحة في البحث بشكل عام.

ينبغي إن نشير إلى الصعوبات التي واجهتنا إثناء انجاز هذا البحث ، ذلك للندرة الشديدة للمصادر و المراجع التي تتحدث عن العلاقة بين الجنون و المسرح ، و كذا عدم توفر دراسات سابقة للموضوع

الفصل الاول

استلهام شخصية المجنونة

في المسرح

المبحث الأول: الإطار المفاهيمي حول الجنون

1. مفاهيم حول الجنون:

للجنون مفاهيم عديدة و متفرعة و ذلك راجع لخلفية الباحث عن مفهوم الجنون فنرى علماء النفس يعرفونه تعريفا يختلف عن التعريف الفلسفي ؛ نحاول فيما يلي، تحديد مفهوم الجنون في مجال الفلسفة و علم النفس.

1-1 لغة:

الجنون لغة مشتق من الفعل " جنن " ، وله عده معاني أهمها الستر ، يقال جن الشيء أي ستره ، وكل شيء ستر عنك فقد جن عنك ، وسمي " الجن " بهذا الاسم لاستتارهم ... ويقال : جن الليل... عندما يشار إلى شدة ظلمته التي تستر ما فيه عن الأبصار... ويطلق على الولد في بطن أمه جنين لأنه مستور[1] ، ويطلق الجنون أيضا على كل أمر يدل على الكثرة التي تثير العجب..يقال : جنون الطير ، للإشارة إلى كثرة ترنمه في طيرانه ، وجن الذباب إذا كثر صوته[2] ، المعنى الأول يشير إلى أن الجنون هو ستر للعقل، اى غياب كلى أو جزئي للعقل ، بينما المعنى الثاني يشير إلى أنه يلزم من الجنون أشكال من السلوك "غير الطبيعي"،التي تثير العجب ، نتيجة لاختلال التحكم في الاراده .

[1] ابن منظور ، لسان العرب، المجلد السابع، ط1،دار صادر بيروت للطباعة والنشر، بيروت لبنان،2005، ص 515- 516

[2] ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد السابع، ط1،دار صادر بيروت للطباعة والنشر، بيروت لبنان،2005 ص 518

1.1. مفهوم الجنون من المنظور الفلسفي:

1.1.1. الجنون عند القدامى:

لقد كانت صفة الجنون أمرا بديهيا في فلسفة العصور القديمة وفي حكمة الشرق، و عند الشعراء في كل القارات و الكتاب الأخلاقيين ، و منهم ايرسام erasme، مونتين montaigne، باسكال pascalو روسو rousseau، هناك بالطبع كل هذه الالهة التي تملأ الكون ، من قمم أوليمبوس إلى أعماق البحر ، الا أن نسبها المفصل و طابعها الفوق البشري يجعلانها تفلت من خطورة عالم اللغز و السحر، وقد ظهر الجنون في الاساطير الدينية القديمة و الحكايات الخرافية ، بوصفه قدرا أو عقابا[1].

أ) جنون اغامنون:

أغامنون الذي يتهم الإله بأنه أعماه و قاده إلى خطف عشيقة أخيل ، كتعويض عن فقدان عشيقته ،يقول " أنا لست المذنب ، انه زيوس " ، "ماذا كان بوسعي أن أفعل ؟ الآلهة تفعل دائما ما تشاء"[2] .

لقد كان الجنون عند الإغريق مرتبطا بالمسؤولية ، و لم يكن معترفا بالنية ، بحيث أن نية البشر ما هي إلا نية الآلهة ، و كان يحكم على البشر من أفعالهم ، كذلك اغامنون المذنب ، يجب عليه تقديم تعويض لأخيل "أنا مستعد لعقد سلام ، و تقديم تعويضات كافية"

[1] روي بورتر، موجز تاريخ الجنون، ترجمة ناصر مصطفى، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012، ص.19.

[2] لوكيلي حسين ، في إنصاف الجنون ، مخبر الفينومونولوجيا و تطبيقاتها ، العدد 3 ، https://labopheno.com/lms/logos-revu/l-3-4/course/craze#_ednref7،

ب)الجنون عند هوميروس:

في أشعار هوميروس ، نرى الآلهة تغوي و تسحر الإنسان لتدفعه للقيام بأفعال ضد إرادته الشخصية ، "الآلهة يمكنها أن تجعل أكثر الأشخاص عقلانية مجنونا ، و أن ترد العقل إلى المجنون ".

أن الآلهة هي مصدر الجنون وفق تصور هوميروس ، غير أن الحمق لا ينظر إليه دوما بشكل سلبي مثلما هو الحال في مثال أغامنون ، الجنون ليس دائما شيئا ينبغي الهروب منه أو تجنبه، بما أن الأحمق- في بعض الأحيان- هو ذلك الذي يبدو ملهم بشكل يحسد عليه، و بهذا عندما ننسب إلى الشعراء سامعو الصوت الإلهي قرابة مع معبد أو هيكل دلف.[1]

ت)الجنون عند اليونان:

في الفلسفة اليونانية ، نعثر على أن مصدر الجنون في عواطف الإنسان و الجزء العقلاني من روحه ، أما من عند الآلهة فهو أقل ، عكس تصور الفلسفة الإغريقية، الجنون الذي يبنى غالبا بشكل سلبي ، إذ كان يدفع بالإنسانإلى الذهاب إليه بذاته ، نجد شيشرون يصف المسؤولية الشخصية ، و ليس الالهية في الجنون أو الحماقات حين يقول ان أمراض الروح المختلطة مع العواطف الفاسدة ،لا يمكن أن تحدث دون أخطاء من طرفنا بما أنها مستمدة من احتقارنا للعقل ، رغم أنها لا توجد إلا عند البشر.[2]

1.1.2. الجنون عند هيجل:

العقل هو الجوهر الذي تستمد منه فلسفة هيجل تصوراتها ، حيث قال هيجل جملته المشهورة "كل ما هو واقعي هو معقول وكل ما هو معقول هو واقعي" ، و عليه، فأن تصور هيجل لغياب العقل

[1] باسكال ، خواطر، ترجمة ادوارد البستاني، سلسلة الروائع الإنسانية، اللجنة اللبنانية للترجمة و الروائع ، بيروت ،لبنان،1972، الخاطرة رقم 331،ص113

[2] لوكيلي حسين ، في إنصاف الجنون ، مخبر الفينومونولوجيا و تطبيقاتها ، العدد 3 ، https://labopheno.com/lms/logos-revu/l-3-4/course/craze#_ednref7

أو الانحراف عنه هو الجنون ،ويؤكد أنه لا وجود لفكر معقول أن يخلو بالفعل من شك الجنون، آذأن العقل والجنون كل منهما ملازم للأخر ، حيث أن الجنون لا يحدث إلا داخل عالم من صراع الأفكار[1] ،أيإن الجنون متواجد داخل الفكر.

إن الجنون محاط بالعقل الذي يحكم عليه، و إنه يخضع لمبدأ السبب و يصبح "صورة للعقل". "ذلك أن حقيقة الجنون لا تشكل الآن سوى شيء واحد مع انتصار العقل والتحكم النهائي فيه: إن حقيقة الجنون هي أن يكون موقعه داخل العقل، أن يكون إحدى صوره، أن يكون قوة وحاجة آنية لإثبات وجوده"[2].

ويبين هيجل أن الإنسان وحده من دون المخلوقات الأخرى القادر على تحمل ذاته ، و لهذا الإنسان دون سواه من يتميز بالجنون.

1.1.3. الجنون عند نيتشيه:

يختلف نيتشه مع هيجل ، كما يقول "اوغن فانك" : "إن العلاقة بين هيجل ونيتشه، هي العلاقة بين 'نعم' تقبل كل شيء و 'لا' ترفض كل شيء" ، إذأن نيتشه يرى أن العقل متواجد في دائرة الجنون وان إدراكه (العقل) مستحيل حيث يقول " هناك أمر واحد سيظل ادراكه مستحيل إلى الأبد : ألا هو أن يكون الإنسان عاقلا "[3]

ويرى كذلك أنالإنسان جزء من الطبيعة ،عبارة عن جسد و غرائز و لا يمكن له أن يفهم الطبيعة أويتجاوزها ، فالحياة عنده لها مبدأ واحد و هو "إرادة القوة" ، و أن قيمة الإنسان تكمن في

---

[1] فريدريك هيجل ، موسوعة العلوم الفلسفية، ج2 ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام ،دار التنوير، ص 139

[2] لوكيلي حسين ، في إنصاف الجنون ، مخبر الفينومونولوجيا و تطبيقاتها ، العدد 3 ،https://labopheno.com/lms/logos-revu/l-3-4/course/craze#_ednref7،

[3] نيتشه،فريدريك، هذا هو الإنسان، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل،2006، ص18

القوة التي يستطيع تحصيلها(الرجل الخارق أو سوبرمان) لأن الحياة تولد على حساب حياة أخرى . و تحدث نيتشه عن الجنون مرارا بوصفه انه الحل الكوني[1] ، و وصفه في موضع أخر على انه الموقف الأخيرللإنسان في مواجهة العالم[2].

جنون نيتشه هو بمثابة ثورة على عقل المجتمع ، الذي يبغي أن يقيد حريتهم، ويكمم أفواههم، وكأنه يخاطبهم فيقول لهم: إن لم تكونوا مثلنا، فإننا سنتهمكم بالجنون، ونجردكم من العقل والحكمة، يصرخ قائلا: "وا أسفاه امنحيني الجنون ذا أيتها القوى الإلهية. الجنون كي أخلص إلى الإيمان بذاتي (...) أثبتوا لي أنني إليكم! الجنون وحده يبرهن لي عن ذلك"[3]. وهكذا يصير الجنون غاية لفيلسوف الجنون، وليس مجرد قدر يصيبه في كل لحظة. إن نيتشه قد اختار بأناقة شفافة أن يعيش تجربة الجنون

1.1.4. الجنون عند ميشال فوكو:

يؤكد فوكو ان ثمة علاقة موجودة بين الشكل المأساوي للجنون وشكله النقدي، بحيث أن كليهما يرتبط بعنصر أساسي وهو أن صاحب الحالة، في الشكلين معا، فاقد للتوازن الطبيعي والواقعي، غير أنهما مختلفان كثيرا في نوعية ودلالة هذا الذي سميناه بفقدان التوازن. الشكل المأساوي للجنون يجعل صاحبه يعاني ويلات المرض، والتي تتضح في مظهره الجسدي، وبالتالي النفسي ، في المقابل ينفصل بالفعل صاحب الشكل النقدي للجنون عن واقع الناس الطبيعي وخاصة الاجتماعي، إلا انه يرتقي بتفكيره إلى مستوى عال ، ليتمكن من تحصيل معرفة خاصة به ينظر من خلالها إلى عالمه الخارجي[4]، أي يمكننا القول أن صاحب الشكل الأول محجوز داخل دائرة الألم، في حين يمكن اعتبار صاحب الشكل النقدي

[1] نيتشه،فريدريك، إرادة القوة محاولة لقلب كل القيم، ترجمة محمد الناجي، إفريقيا الشرق، ص 29

[2] المصدر السابق، ص 30

[3] المصدر السابق، ص 65

[4] الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو ، المجلس الأعلى للثقافة ، الهيئة العامة للشؤون المطابع الاميرية ، 2000،ص 151

محاصر داخل دائرة لا حدود لها، ومن جانب آخر فان الشكل النقدي الجهة المقابلة للشكل المأساوي يتميز بمحتواه الايجابي، بالمعنى النقدي والفعالية الفكرية التي توظف ضد كل ما هو مألوف ومهيمن، سواء كان قيما أوأنظمةأوأفكارا.

إن الشخص المصاب بهذا النوع من الجنون والذي لا يعتبره (فوكو) مريضا، يضع نفسه ضد كل ما هو تقليدي وتسلطي في المجتمع، ويدافع عن قيم التغيير والتجديد والإبداع. وصاحب هذا النوع من الجنون يعتبر نفسه صاحب قضية ورسالة، كان يقف ضد البؤس والظلم ويدافع عن الحق وينشر الحقيقة. كان يقول (فوكو) لنا أن هذا النوع من الجنون يوصف بأنه رجلا حكيما وفيلسوفا ونبيا. كونه يتخذ مسارا تصحيحيا في مجتمع يعيش أزمة قيم إنسانية1. وهذا ما أكدهوأدركه من جانبه المفكر الفرنسي (رولان جاكار) حين اعتبر الشخص المجنون هبه أو بتعبير أخر مبعوث من الله لتصحيح الأخطاء ومواجهة اللذين يقودون المجتمعات لمسارها الخاطئ.

يؤرخ " فوكو " المسار التاريخي للجنون باللحظة الديكارتية لحظة تسلط العقل ، لحظة العقلانية في ذروة طغيانها ، وهو ما يصطلح عليه " فوكو " بالعمر الكلاسيكية، ففي أواسط القرن السابع عشر ، وبالضبط 1641 م ، يصدر ديكارت كتابه التأملات الميتافيزيقية (metaphysique) ومن المعروف عن ديكارت انه يعتبر نقطة تاريخ هامة في الفكر الغربي . بدأ ديكارت رحلته الفلسفية بالشك ، شك في وجود حالات في وجود العالم وفي وجود الله ، ولإزالة هذا الريب بدأ في إثباته ، بدءا بإثبات وجوده بدلالة الأنا المفكرة ، فيكون للذات أن تكون مفكرة عن تيقن من وجودها ، وكنيته لهذا أصاغ ديكارت الكوجيتو " أناأفكر أنا موجود" ثم اثبت الوجود عن طريق دليل الكمال وعن طريق الشك التقى ديكارت بالعلم و الخطأ والوهم ، التقى بالجنون أيضا ، نفى ديكارت الجنون بشكل نهائي من منطلق أن الذات جوهر مفكر.

[1] المرجع السابق ، ص 156

إن قراءة " فوكو " ، للنص الديكارتي تختلف عن باقي القراءات الأخرى لأن " فوكو " يرى أنه على الرغم من خطأ الحواس إلا أنها تميز بقدر معين من المصداقية لكون الأشياء تتمتع بقليل من الحساسية ، أما في حالة الحلم ، فكل التخيلات قد تقود إلى نوع من الحقيقة أو حتى علامات لها ، أما بالنسبة للجنون فإن الأمر يختلف عليه ، فما دمت أنا الذي يفكر لا يمكنني أن أكون مجنونا ، فعندما أعتقد أني أمتلك جسدا.1

فكانت قراءة " فوكو " للنص الديكارتي مرتبطة بالجنون في علاقاته بالحقيقة ، حيث اعتبر ديكارت أن بديات الجنون تبدأ مع اضطرابات علاقة الذات بالحقيقة ومن هذه الزاوية أنفى الخطأ والوهم والحواس والجنون من الفعل المعرفي .2

1.1.5. تأريخية الجنون عند ميشال فوكو:

في العصور الوسطى و مع انتشار أمراض معدية من قبيل الجذام والأمراض التناسلية ، مورست في حق المصابين بالجنون في العصر الكلاسيكي جميع سبل العزل والتهميش كبناء مستشفيات خاصة بالمرضى بغاية عزلهم عن الأصحاء في المجتمع.

لكن بعد اختفاء الجذام لم تختفي معه مظاهر الإقصاء تلك ، فتشهد الأماكن ذاتهما نفس لعبة الإقصاء ، إذ أن التدابير الاقصائية لهذا المرض لم تدم و لم تكن بالحدة نفسها التي مورست إزاء الجذام لأن الأمراض التناسلية تحتل موقعها ضمن باقي الأمراض الأخرى.3 توارى الجذام إذن لكنه ترك إرثا من إكراه و عزل وتهميش وإقصاء ، فللكشف عن هذه المظاهر ينبغي أن نتجه إلى دراسة ما بعد الأمراض

[1] ميشال فوكو ، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،ط2، ص 68

[2] المصدر نفسه ، ص69

[3] الزواوي بغورة، مفهوم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو ، المجلس الأعلى للثقافة ، الهيئة العامة للشؤون المطابع الاميرية ، 2000،ص 28

التناسلية التي ظهرت بعد الجذام وخلفت مكانه و انه يجب البحث في ظاهرة أشد تعقيدا لم يكتشفها الطب.

إنه مرض الجنون الذي ظل في حالة كمون ، أو لنقل نسيان لمدة قرنين من الزمان ففي القرون الوسطى كان الجنون رمزا للقداسة ، يحيط به الغموض من كل الجوانب ، وعادة ما تنسب إليه معظم الحالات الخارقة بسبب أنه ظاهرة منبوذة اجتماعيا وغير متعارف عليها " فالجنون في تلك الفترة كان يشير إلى السخرية والاستهزاء ، والمخاوف الخرافية والروح الشيطانية ".[1]

في عصر النهضة ، بقي الجنون يعامل بنفس منهجية التي عرفتها العصور الوسطى إذ عرف نفس الحالات العزل والإقصاء للتطهير وهي حالات التي لازمت وجوده فمع بداية عصر النهضة ، ظهرت مجموعة من الكتابات والأعمال الأدبية التي يشكل الجنون محورها الأساسي ، حيث كان الجنون في صلب الأعمالالأدبية ومن أشهر هاته الأعمال التي تحدثت عن الجنون ، نجد سفينة الحمقى " بارانت " ومن هنا سيتحول الجنون إلى موضوع الخطاب ، ويطالب بان السعادة والحقيقة أن تكون أقرب من العقل إلى العقل ذاته.

الا ان بعد بروز النزعة الإنسانية مع "ارزام" ، اصبح المجتمع ينظر الى الجنون وفق التقابل بين العقل واللاعقل ، فتغيرت النظرة إلى الجنون إذ لم يمثل مصدر إزعاج اجتماعي، بالرغم من مختلف الآليات التي اعتمدت في نبذه ، إضافة أن الجنون في هذه المرحلة سيغدو ذو طابع معرفي ، فأصبح مصدرا للإلهام بالخصوص الأعمال الأدبية ، حيث شكلت شخصية المجنون مصدرا للإبداع، إذا كان

[1] ميشال فوكو ، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط2، ص 27

الجنون يدفع إلى الإفتنان لأنه يشكل المعرفة1. معرفة صعبة الامتلاك،لأنها منحصرة فقط على المجانين دون سواهم، فكان المجنون وحده المالك لهذه المعرفة المفارقة للعقل

إن الجنون يتربص بالإنسان من كل الجوانب إذا وضع في خانة الأمراض العضوية التي قد تصيب الذات في أي وقت فالنظرة السائدة آنذاك تتمحور حول نفي الجنون من مستوى الذات باعتباره مفارقا لها إلا أن هذا التصور يعرف نوعا من التغيير مع ايرازم ، وأدباء النزعة الإنسانية الذين يعملون على التأسيس لخطاب الثنائيات ليصبح الجنون متضمن في الإنسان بل هو الرابط الدقيق الذي يربط الإنسان بنفسه2 ، أي أن الجنون اعتبر موازيا للعقل فهما متلازمان في الحضور إذ لا يعني وجود العقل إنفاء وجود الجنون .

ما يمكن استنتاجه مما سبق ، أن التصور السائد في عصر النهضة حول الجنون حول تلك المقابلات الحادة بين العقل واللاعقل ، أو بين الجنون والعقل " لقد أصبح الجنون شكلا مرتبطة بالعقل ، أو أصبح الجنون والعقل منتظمين داخل علاقة أبدية لا فكاك منها " ، وهي علاقة تجعل لكل جنون عقلا، يحكم عليه ويتحكم فيه ، وكل عقل له جنونه الذي يتجدد داخل حقيقته التافهة.3

فقد كان الجنون حاضرة بقوة في خطابات العصر الكلاسيكي ، وكان حضوره متجليا في معظم الأعمال الأدبية مثل أعمال : شكسبير، ارزام ، وغيرهم من أدباء عصر الكلاسيكي الذين أسسوا الخطاب الثنائيات ، أن تملك عقلا لا يعني أن تكون في مأمن من الجنون لأن الجنون ملازم للعقل.4 . اذ

[1] المصدر السابق، 42

[2] المصدر السابق، 46

[3] المصدر السابق، ص 51

[4] المصدر السابق ص 53

إن الجنون ملازم للعقل ، بل ومتضمن فيه أيضا، فكل عقل له جنونه الخاص به ، وكل جنون يتحدث بمنطقه الخاص .

يمكن القول أن العصر الكلاسيكى تميز بالحجز والإكراه والقمع بكل الوسائل ، وما ترتب عن هذا إسكات صوت الجنون مقارنة بعصر النهضة والفصل بشكل مطلق بين ثنائيي العقل واللاعقل مع رد الجنون إلى اعتبارات أخرى ، منها ما هو أخلاقى اجتماعى و اقتصادي أيضا ، من خلال استغلال المحجوزين كيد عاملة رخيصة ، فلم يكن من سبيل إلى ذلك غير اعتقاد المستشفى الحجز ، فالقرن ال 17 سيصفي حسابه مع هذه الوحدة من خلال مفارقته بين العقل و اللاعقل[1]

يقول " فوكو " إن النظرة إلى الجنون ستأخذ بعدا آخر يختلف في الجوهر عن الشكل الذي سبقه في العصر الكلاسيكي حيث أن الأطباء في تعاملهم مع الجنون على مستوى الجسد وليس كظاهرة مرضية ذات بعد نفسي ، وهنا سيوضع الجنون بين الإنسان ووسطه الذي يعيش فيه .

وقد كان ل"هيجل" ، الأثر الكبير في تغيير النظرة حول الجنون حين رأى أن العلاج السيكولوجي الفعلي يرتبط بالتصور القائل أن الجنون ليس فقدان للعقل بصفة مطلقة لا من جهة الذكاء ولا من جهة الإدارة والمسؤولية ، بل هو مجرد خلل في الذهن كالمرض الذي لا يعتبر فقدانا تاما للجسد بل هو تناقض يصيبه ، فهذا التعامل الإنساني في القائم على العناية العاقلة للجنون . يفترض أن المريض لديه عقل أساس متين في التعامل مع الجنون من هذه الجهة .[2]

[1] المصدر السابق، ص 110

[2] المصدر السابق، ص 475

1.2. مفهوم الجنون من منظور علم النفس:

يعتبر الجنون من الأمراض العقلية التي تصيب الدماغ، فيغيب صاحبه عن الواقع ويعيش في خيالات وأوهام، ويأتي بتصرفات وسلوكيات شاذة وغريبة، ولا يمكنه إدراك الحقائق ومستجدات الأمور التي تدور من حوله.

ويفقد المجنون التحكم أو السيطرة على عقله، بل إن دماغه هو من يسيطر عليه ويدفعه دفعاً إلى أن يأتي بالغرائب ، ويؤثر الجنون على قدرات العقل كالتذكر والإدراك والتخيل، والتي لا تتوقف ولكن تذهب به بعيداً عن الواقع.

يعتبر الجنون مرضاً عقلياً خطيراً، لأن المريض لا يعي ما يفعله، وهو ما يعني أن الأمر لا يقتصر على إتيان تصرفات تخالف العادات والتقاليد الاجتماعية، بل إن الأمر يتعدى ذلك بكثير ليصبح المجنون خطراً على نفسه وعلى الآخرين من المحيطين به.

يرتبط الجنون بالكثير من العوامل منها الوراثية، وكذلك الضغوطات النفسية الشديدة والتوتر والقلق لفترات طويلة، خاصة إذا صاحبه الاكتئاب.

1.2.1. الجنون عند فرويد:

أسس فرويد اتجاه في علم النفس المسمى بالتحليل النفسي ، مبني على فرضية وجود حياة لاواعية ، و هذا الاتجاه يحاول فهم العمليات الذهنية عن طريق استقصاء الدلالات اللاواعية في كلام أوأفعالأو هذيان الإفراد ،بحيث أن اللاواعي يحتوي على الدوافع و الأحاسيس و الوجدان و الأفكار المحرمة من الإظهار في الوعي المكبوت و العقد النفسية ، و الشعور يظهر بشكل جلي من خلال الأحلام[1].

[1] سيغموند فرويد ، تحليل النفسي و الفن ، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة بيروت ، 2016، ص 89

"الجنون أن تفعل نفس الشيء مرارا و تكرارا و تتوقع نتائج مختلفة" مقولة مشهورة لألبرت أينشتاين ، أطلق فرويد على هذا نظرية "إكراه التكرار" (repetition compulsion) النظرية هي أن الأحداث المؤلمة ، أو العمليات غير المكتملة من الماضي تظل في اللاوعي وجزءًا من عملية صنع القرار ، والفرد يبحث عن فرصة "لإتقانها" أو حلها في الوقت الحاضر، ولا يستطيع حلها لعدم تغير المعطيات الأولية من عملية صنع القرار، و بالتالي يصبح الفرد غير متزن نفسيا ، مما يؤدي إلى خلل في نفسية الفرد.

يعتبر فرويد أن الجنون مرض عقلي ، إذ انه يظهر عندما لا تستطيع الأنا التسوية بين الرغبة و نقيضيها في الواقع ، بحيث أن الأنا (إزاء احباطات خارجية ، أو قسوة الواقع) عندما لا تستطيع مواجهة هاته الاحباطات ، فإن مظاهر الجنون تظهر في الفرد كإشارة إنذار لوجود خلل[1]

1.2.2. الجنون عند جاك لاكان

لقد كان جاك لاكان ينتقد نظرية الجنون الذي لم يعد أكثر من مرض عقلي: " بعيدًا إذن عن كون الجنون عرضًا ملازمًا لضعف الإنسان، فإنه التعبير الافتراضي الدائم عن الثغرة المفتوحة في جوهرهوبعيدًا عن كونه إهانة للحرية، فالجنون هو رفيقها الوفي، ويتبع خطاها بالضبط. وليس أن الكائن البشري لا يمكن فهمه من دون الجنون فحسب، بل إنه لن يكون كائنًا بشريًا إن لم يحمل في داخله الجنون كحد لحريته"[2].

عرف جاك لاكان خلال تجربته الأولى كطبيب نفسي في هذا الموقف على النحو التالي: "بعيدا إذن عن أن يكون الجنون هو الفعل المحتمل لهشاشات العضوية وضعف الجسم، هو الكمون الدائم

[1] سيغموند فرويد ، الهذيان و الأحلام في الفن ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت ، 1987 ،ص 16

[2] كلود كيتيل، تاريخ الجنون: من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، ترجمة سارة رجائي يوسف وكريستينا سمير فكري، طبعة 1 ، 2015 ، ص512 ص513

والافتراضية المستمرة لشرخ مفتوح وخلل أو ثقب في ماهيته. بعيدا عن أن يكون بالنسبة للحرية "إهانة"، هو رفيقها الأكثر إخلاصا، إنه يتبع حركتها مثل الظل"[1] ظاهرة الجنون ليست منفصلة إذن عن مشكلة المعنى ، إنها متأصلة في تجربة المعنى واللامعنى عند الإنسان وينبغي أن تعامل على هذا النحو بالنسبة لكل الموضوع.

حلل لاكان المعطيات الرمزية لموضوع الجنون بوصفه بنية دالة ناتجة عن نقص، التهرب من دال البدائية،وعلاوة على ذلك، إذا قمنا بتحليل كل حالة على حدة، ترابط رمزي جد دقيق لحظة هياج الذهان التي تمس هذه النقطة: عندما تقترب الذات في تاريخها من هذه العقدة الرمزية، يمكن أن ينفتح ثقب في الواقع، وهنا ينبغي عليه ابتكار قصة في خياله. إذا أصبح الإنسان مجنونا فذلك لأنه وجد في الواقع شيئا ما لا يستطيع استوعابه ودمجه في الكون الرمزي.[2] إنه على ضوء هذا المنطق فقط يمكننا متابعة دراسة الروابط المشفرة الموجودة بين تجربة الجنون وبعض الاكتشافات الأساسية في مجال العلم والفكر. لنذكر على سبيل المثال حالة جورج كانتوراكتشافه الأرقام الفوق متناهية ، أو حالة كورت غودل وصياغته لنظرية عدم الاكتمال التي دمرت عقل منطق عصرنا.

بهذا المعنى الواسع يبدو أن كل واحد منا عرضة لنوبات من الجنون، أو لنقل إننا جميعا مصابون بالجنون. ربما تكون هذه إجابة الحكماء على ما يتردد من قول مأثور يرجع تاريخه إلى القرن السابع عشر:إذا أردت أن ترى مجنونًا، فما عليك إلا النظر إلى نفسك في المرآة.

إن مصطلح الجنون كمفهوم مرتبط بالتحليل النفسي، مجسد بالمسرح، و لكي نفهم المسافة الفاصلة بين المسرح و الجنون لابد لنا من دراسة التناقض و التشابه بينهما

[1] المرجع السابق، ص516

[2] جاك لاكان ، السيمنار الكتاب الثالث الذهانات ، ترجمة عبد الهادي الفقير ، الجزء3، 2013 ، ص 23

2. المبحث الثاني : تمظهرات الجنون في المسرح:

المسرح و الجنون ثنائية تثير تساؤلات بفعل التناقض و التناغم بينهما ، إن البحث في هاته العلاقة يكشف لنا عن البعد العلمي و البعد الجمالي الذي يظهر من خلال استغلال المسرح في العلاج النفسي

إن الحديث عن المسرح و الجنون ، يتطلب الحديث عن المتخيل الذي يعتبر المسرح فضاءا له ، و المتخيل في المسرح يتطلب ما يسمى بفن اللعب لإتقان العمل المسرحي على أكمل وجه ، حيث يقول هوزينغا في هدا الصدد "من زاوية الشكل يمكن تعريف اللعب كفعل حر خيالي يتموقع خارج الحياة العادية ، قادر على احتواء الكلي للاعب ، فهو فعل خال من إي مصلحة مادية و من إي نفعية ، ينجز في زمن و فضاء محددين بدقة ، يجري بنظام وفق قواعد معطاة ، و ينشئ في الحياة علاقات بين الجماعات ، تحاط اختياريا بالغريب أو تعمق غرابتها إزاء العالم الطبيعي بواسطة التقنع "[1] ، إذن المسرح نوع من اللعب.

و لتوضيح هذه المفارقة نذكر أن المسرح هو الفن المرتبط بالواقع و الذي يسعى دائما إلى تغييره للأحسن ، لكنه من جهة أخرى هو الأكثر بعدا عنه لكونه يعتمد على المتخيل كوسيلة لمحاكاة الواقع ، لأن المؤلف يستنبط أحداثه من الواقع ليخرجها المخرج عبر خشبة المسرح بواسطة ممثلين محاولين محاكاة الواقع اعتمادا على مبدأ التخيل.

أ) أوكتاف مانوني :

يرى اوكتاف مانوني حين تحدث عن علاقة المسرح بالجنون و يقول : "تعرض العلاقات بين المسرح و الجنون ، ضمن منظورين مختلفين ، فالجنون يخلق بنفسه وضعيات تجسد الدراما و الكوميديا ،

[1] حسين اليوسفي ، المسرح و مفارقاته ، الطبعة 1، مطبعة سيندي ، مكناس ، المغرب ، 1996 ، ص44

و بالإمكان التساؤل ما إذا كان المسرح «المؤسس» يدين بشيء لهذا المسرح «التلقائي» ، و من جهة أخرى، تأخذ الخشبة نفسها هدا المسرح و تعرض علينا بالإضافة إلى الانفعال مرضى حقيقين كالآنسة ماكبث و هِذْيانيين مثل لير " [1]

فما يميز هنا المسرح عن الجنون هو التلقائية والتنظيم ، في حين أن الجنون ، يعتمد على طاقة تلقائية غير منظمة ، وهو من الممكن أن يكون ميدانا للمسرح ، فالمجنون يعبر عما بداخله بواسطة اللغة والجسد ، وكأنه يمثل دورا مسرحيا لا يوجد إلا في خياله ، ويمكن أن يكون ما يقوم به ، يعتمد على شيء من العقلانية ، قد تمارس على خشبة المسرح ، ومانوي يقول بهذا الصدد "ليس من قبيل الإدعاء أن نعد من بين المواقف التلقائية التي يمكن افتراض كونها مصدرا للمسرح كما هو مؤسس – إلى جانب أنشطة اللعب وتمثيل الطقوس – بعض السلوكيات من طبيعة أخرى تهم علم النفس المرضي ، يتعلق الأمر مثلا بهذه الذوات ، التي توحي ، دون وعي منها ، بكونها أسيرة دور ما".[2]

ومنذ القديم كانت هناك ممارسات مسرحية مجنونة، نذكر منها على سبيل المثال. ما كان يقع خلال العصور الوسطى الأوروبية و ما يعرف باحتفال المجانين "fete des fous"،حيث كان الرقص خلالها ذو وظيفة تطهيرية ، يتملص الممارسون من سيطرة الكنيسة ، ليعبروا بصفاء عما بدواخلهم و يتحرروا من مختلف الضغوطات النفسية.

فبالنظر إلى المفارقة بين المسرح والجنون تم التوصل إلى أن التلقائية والتأسيس هما الفارق بينهما[3]

[1] المرجع السابق، ص 47

[2] المرجع السابق، ص 47

[3] بشرى سعدي،نظريات التحليل النفسي و المسرح ، ط1، دار غيداء للنشر،عمان، 2017، ص 96

و تبقى العلاقة بين المسرح والجنون قديمة قدم تاريخ المسرح ؛ فمنذ اغامنون في إليادة هوميروس ومرورا بأجاكس لدي سوفوكل ، ووصولا إلى هذا العصر مع أرطو الذي جسد الجنون في واقعه وفي مسرحه بامتياز لكي يكرس سلطة اللامعنى

2.1. الجنون في مسرح القسوة:

مسرح القسوة بالفرنسية "Théâtre de la Cruauté " هو اتجاه مسرحي متأثر بالاتجاه سريالي ظهر في عام 1935 على يد انطونين ارتو ،كان أول عرض مسرحي لمسرح القسوة المسمى بـ"أل شينشي"

لقد كان ارتو يعاني من مرض الانفصام أو ما يسمى (الشيزوفرينيا) ،كان ثائرا ضد كل شيء ، ضد الطب ، ضد المجتمع و التقاليد ....، و أضحى يدافع عن حق غريب ألا و هو الحق في الهذيان ، لأنه كان يعيش تناقضا نفسيا بسبب الأحداث في حياته القاسية، ففي سن الرابعة تعرض للضرب على مستوى الرأس عرضته لمرض التهاب السحايا ، فأصبح ذو شخصية عصبية ، و موت أخته بعد 7 أشهر من ازديادها ، تعرض في سن الباكلوريا إلىأزمات نفسية حادة، فأودع في مصحة عقلية لمدة 6 اسهر ، ثم اعفي من الخدمة الوطنية ، ليدخل على إثرهاإلى عديد من المصحات بمدينة ليون ، أخرها مستشفى المجانين حيث عالجوه بالصعق الكهربائي ، و أصبح يتعاطى العفيون كثيرا[1].

إن الباحث في حياة ارتو يجد انه مر بالعديد من الأزمات النفسية التي أثرت على مساره الفني المعروف بالقسوة، و كما هو معروف الإنسان ابن بيئته، فلا نجد غرابة من ظهور القسوة في أعماله.

[1] د.سعيد كريمي ، انطونان ارتو خطابات ثورية في المسرح و السيريالية و الثقافة،كرونولوجيا حياة ارتو ، ط1، الرشيدية 2003 ، بتصرف ، ص 157 178

كان مسرح القسوة ثائرا ضد ماكان سائد في القرن 19 "حيث كان المسرح يميل إلى الميليودراما الرخيصة ، و التسلية الداعرة "[1]، ارتو المعذب جسديا و نفسيا، أراد رد اعتبار الجسد في المسرحيات ،فهو يعتمد أساسا عليه ،و يقول "إذ كان للموسيقى تاثيير في الأفاعي ، فلا يعني ذلك انتقال الأفكار الروحية إليها ، بل يعني أنالأفاعي تستطيل ، ثم تستلقي ملتفة على الأرض التي تلامس أجسادها في كل جزء كم طولها، و من ثم فان الاهتزازات الموسيقية ، التي تنتقل بواسطة الأرض ، تصل إلى تلك الأجساد ،بوصفها رسائل طويلة و رقيقة ، حيث إنني أحاولأن افعل للمشاهدين ما تفعله الموسيقى لتلك الأفاعي ،اجعلهم يصلون إلى ارق الافكارمن خلال كيانهم البدني"[2]

دمر ارتو بنية المسرح الغربي بإخراجه عن الطبع التحاوري إلى الطبع الحركي معتمدا على الجسد ، و وجهه إلى وجهة ميتافيزيقية مبنية على السحر و الشعوذة و التصوف و التنجيم و وظف الاحتفال الوجداني ، ثائرا على المسرح الغربي مؤسسا بذلك مسرح القسوة.

يهدف مسرح القسوة لصدم حواس المتلقي و إحاطته من جميع الجهات بالحدث المسرحي باستخدام العنف و المشاهد الصادمة التي تحرك العواطف ، بحيث جعل علاقة المتلقي بالممثل تتصف بالحميمة، إذ ركز ارتو على الضوء و الصوت العالي و المزعج لتخدير الجمهور، وجعل المتلقي يعيش المسرحية بحواسه كلها ، لدرجة آن ارتو جعل الممثلين يقومون بأدوارهم حول الجمهور الجالس على كراسي دوارة في المركز، واضعا المتلقي في حالة ضعف و اقل قوة لتخديره و العصف بحواسه من اجل تطهيره نفسيا (أيالإفراج عن مكنوناته النفسية).

استعان ارتو بالجنون في مسرحياته من خلال توظيف ازماته النفسية (الانفصام ، العصبية.....)و تجاربه الجسمانية (تعذيب الجسدي) في تشييد عروضه المسرحية و تحويل المتعة المسرحية من لغة منطوقة

[1] مارتن اسلن ، مسرح ارتو بين النظرية و التطبيق ، ترجمة سعيد الحكيم ، مجلة فصول ،العدد 8 ، 1988 ، ص121

[2] المرجع السابق، ص124

(حوار) إلى لغة صورية حركية (حركات جسدية)، مما يؤدي إلى النشوة و إدخال المتلقي في حالة نفسية من الاستغراق نفسي و الرعشة الوجدانية التي تفقده نقاط التركيز وإدخاله مرة أخرى في دوامة "القسوة" ، وهي عبارة عن نوع من الهلوسة التي تفقد هويته لتعطيه قوة روحية سحرية.

عروض ارتو معتمدة أساسا على الجنون و ما بعد الجنون، تحاكي العقل أولا و الجنون ثانيا:

1. بماهية الجسد الذي يخضع لتجارب قد تصل إلى حد التعذيب
2. المغالطة ما بين العبقرية و الجنون

لا يخفى علينا أن مسرح القسوة لا يهتم باللغة بل يهتم بالفعل المسرحي مظهرا توجهاته الميتافيزيقية والروحانية و ما فوق الواقع مستنبطا ها التوجهات من المسرح سريالي.

2.2. الجنون في المسرح السريالي:

السريالية مُشتقة من الفرنسية (Surréalisme) التي تعني حرفياً "فوق الواقع"، هي حركة ثقافية في الفن الحديث تهدف إلى التعبير عن العقل الباطن بدون قيود المنطق و العقل وحسب مُنظهرها أندريه بريتون فهي"آليّة أو تلقائية نفسية خالصة، من خلالها يمكن التعبير عن واقع اشتغال الفكر"[1]

عُرف بريتون ببيانه السريالي ، الذي يقوم عليه إطلاق حرية التعبير ، و تشجيع فيه أيضا على تفريغ المكنونات النفسية و اللاواعية ، درس عدة نظريات في التحليل النفسي في شبابه ، حيث في التحق بالخدمة العسكرية أثناء الحرب العالمية الأولى ، فوُضع في قسم العيادة النفسية في نانت، و هناك أتيحت له الفرصة لدراسة مجلدات فرويد في علم النفس.

بعد الحرب العالمية الثانية ، التحق إلى مجموعة "الدادئيين"، و بعدها بدأ يتعمق في نظريات السريالية ، كتب عدة مواضيع عبر مسيرته المهنية و كان مركزا على مواضيع حرية التفكير و الماورائيات.

[1]André Breton , Manifestoes of surrealism, University of Michigan Press,1969,P 26

يهدف المسرح السرياليإلى صدم و زعزعة الحواس من خلال الإخراج الضخم و الكبير، و الديكور الغريب المتناقض و المؤثرات الصوتية غير المنظمة، و تبرز من خلاله الأحلام و الغرائز الدفينة المكبوتة من عنف و دم و الصراحة الجنسية المكشوفة.... ، و التعبير عن هاته الغرائز لتحرير الإنسان من كوابيسه ، في هاته النقطة نقول أن للمسرح السريالي وظيفة العلاج النفسي ، و يمكن أن نعتبره مسرحا للهروب من سجن الجسد و الزمان و المكان و الظروف و القواعد نحو حرية الغرائز و الأفكار المكبوتة، و خير مثال مسرحية "اوبو ملكا" لألفريد جاري.

استطاع المذهب السريالي أن يقدم للمسرح وجهة نظر جديدة حيث تميزت المسرحيات السريالية بمجموعة من الخصائص منها:

- المسرحيات السريالية تكاد تكون تشبه المسرحيات الطبيعية من حيث عدم اشتمالها على ذروة، ومن حيث أنها مجرد صور و مشاهد لا تربطها إلا فكرة عامة.
- الدخول في عالم الغرابة واللامنطق ، و عالم الأشباح و الأرواح و التجسدات ....
- السريالية ديوان الخيال و الصورالمتناقضة ،يقول اراغون : السريالية هي الاستعمال غير المنظم والهوجائي للصورة المذهلة التي تولّد الشعور بالغرابة والدهشة والشذوذ والذهول.[1]

كان المؤلفون السرياليين في أواخر ثلاثينيات القرن الماضي يستخدمون طريقة للإبداع تسمى الاضطراب الذهني "البارانويا" ، بحيث ينتاب فيها حاله أشبه بالشرود الفكري يصدر فيها عن مزاج سوداوي يجعل أفكاره مفككة يكاد الربط بينها يكون معدوما ، لا يستطيع التمييز بين الواقع الفعلي و الخيال.

[1] هربرت ريد،السريالية والمذهب الرومانتيكي، مقالة كتاب النقد ،ترجمة هيفاء هاشم ، ص 36

يقول اندري بريتون :"إن الإنسان الذي لا يستطع أُفق خياله أن يمتد ليشمل تجسيد رؤيا جواد يعدو فوق سطح حبة من الطماطم، هو شخص ضيق الأُفق" 1، من هاته المقولة نرى أن خيال الفنان السريالي يجن أن يتسم وجوبا بالجنون ، و البعد عن الكلاسيكي و المنطق و الواقع ، لأن عالم الخيال يتميز باللامنطقية و وحده الجنون سيد الموقف.

من ما سبق ، نرى أن اللامنطق و الخيال و الغرابة هم أعمدة المسرح السريالي ، و لا يمكن إنتاج فن سريالي (مسرح ،رسم ....) دون الاستعانة بالجنون و اللامنطق لتجسيد الأفكار المكبوتة و البعد عن كل ما هو تقييد للنفس الإنسانية .

1. المبحث الثالث: ماهية الشخصية الدرامية

1.1. مفاهيم حول الشخصية :

للشخصية أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات منذ الأزل، بوصفها عنصرا مهما في العمل الفني، سواء كان مسرحية أو رواية أو قصة، ومر مفهوم الشخصية بتطورات مختلفة تبعا لتطور المناهج الحديثة. بناء على ذلك سنتطرق إلى تعريف الشخصية تبعا لتعدد و اختلاف النظريات الفلسفية والنفسية الاجتماعية.

1.1.1. لغة:

نجد مصطلح الشخصية في لسان العرب لابن منظور، وذلك من خلال مادة (شخص):
"الشَخص سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد، تقول ثلاثة أشخُص، وكل شيء رأيت جسمانه، فقد رأيت شخصه....الشَخص كل جسم له ارتفاع وظهور، والمراد به إثبات الذات فاستعير لها لفظ

[1]André Breton (1969), Manifestoes of surrealism, University of Michigan Press.P 39

الشخص والشخوص ضد الهبوط...السير من بلد إلى بلد" [1]ومن هذا التعريف يتضح لنا أن لفظ (شخص) تطلق للدلالة على الوجود المادي للإنسان، أما في القاموس المحيط للفيروز أبادي، فقد ورد مصطلح (شخص) بمعنى " :الشخص سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد أشخص وشخوص وأشخاص... ارتفع بصره فتح عينيه وجعل لا يطرف... ومن بلد إلى بلد ذهب وسار في ارتفاع، والجرح انتبر وورم السهم وارتفع عن الهدف، والنجم طلع والكلمة من الفم ارتفعت نحو الحنك الأعلى وربما كان ذلك خلقه أن يشخص بصوت فلا يقدر على خفضه وشخص به كمعنى أتاه أمر أقلقه وأزعجه... وأشخصه أزعجه وفلان حان سيره وذهابه والرامي جاز سهمه الهدف والمتَشاخصالمختلفُ والمتَفَاوتُ"[2] .والفيروز أبادي في تعريفه هذا أضاف معاني أوسع مما جاءت في لسان العرب فقد حاول أن يذكر المواقع التي تستخدم فيها هاته الكلمة، حيث يؤكد هذا التعدد في استخدام المصطلح إلى أنها قادرة على حمل أكثر من معنى وذلك حسب استخدامها .

أما في معجم اللغة العربية المعاصرة فورد لفظ الشخصية بمعنى"أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية، كشخصية ليلي في مسرحية مجنون ليلى لأحمد شوقي... أو مجموعة الصفات التي تميز الشخص عن غيره .[3]

ومن هنا نلحظ تطور الشخصية في مفهومها منذ القديم إلى عصرنا حيث أصبحت تتوضح الفكرة.وفي قاموس السرديات نجد أن الشخصية "كائن له سمات إنسانية ومنخرط في أفعال إنسانية " ممثلactorله صفات إنسانية"[4]

[1]ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، ط1، دار صادر بيروت للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 2005، ص 36.
[2]الفيروز أبادي، القاموس المحيط، الجزأ2 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،1978، ص 304-303

[3]أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول، ط1، عالم الكتب، القاهرة، 2008 ص1185-1184
[4]جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة سيد إمام، ط1 ،ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003 ،ص 30

وفي هذا القاموس نجد أن الشخصية في مفهومها قربت جدا من استعمالها المعاصر والشائع لدى الناس من ناحية التمثيل، أما تحديد مفهوم الشخصية عند الغرب فقد ورد مصطلح شخصية في القواميس (الانجليزية مثلا) فيما يلي :

(**The personality**):

مصطلح (**personality**) بالانجليزية ، (**personality**) بالفرنسية وغيرها من اللغات اللاتينية، كلها من الأصل اللاتيني (**persona**) وتعني القناع الذي كان الممثل يضعه على وجهه للأداء المسرحي، وكان هذا القناع يحمل الملامح المميزة للشخصية التي يقوم الممثل بأداء دورها وهي" ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور والمقصود به الدور الذي يؤديه الممثل عندما يضع القناع على وجهه، فيستبدله أكثر منمرة داخل المسرحية[1] "

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

1.1.2. اصطلاحا:

تختلف دراسة الشخصية باختلاف أوجه النظر ، حيث أن مفهومها فلسفيا يختلف عن مفهومها في علم النفس أو الاجتماع تتجلى هاته المفاهيم في :

1.1.2.1. الشخصية من المنظور الفلسفي:

لمفهوم الشخصية عدة تعاريف فلسفية، فالفلسفة اليونانية قبل سقراط لم تكن تهتم بالإنسان كاهتمامها بالأشياء بل كان تصور الشخصية أرجح أن يكون دينيا أو مسرحيا من أن يكون تصورا

[1] أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوضعه علامة وحامل للعلامات، ط1 ،دار صفحات للدراسات والنشر، الإمارات العربية المتحدة، دبي، 2013 ،ص 88

فلسفيا، وبقدوم سقراط أصبحت الفلسفة تهتم بالإنسان وأصبحت الأخلاق في صدارة التفكير الفلسفي، ومن هنا سنقف على تعريف فلسفي للشخصية لديكارت .

أ) رينيه ديكارت:

يعتمد ديكارت على مبدأ الشك حيث يشك في كل شيء حتى في وجوده، حيث أنه كلما زاد شكه ازداد يقينا بأنه موجود حيث يثبت به وجوده، فيقول " :كلما شككت ازددت تفكيرا فازددت يقينا بوجودي[1]"

فالشك عنده حقيقة تعني أنه موجود مفكر، ولو توقف عن التفكير فلا وجود له، وتميز ديكارت بمقولته الشهيرة :" أنا أفكر إذن فأنا موجود" ، وهو ما يعرف بالكوجيتوالديكارتي (le cojito)

ومن هنا نستنتج أن ديكارت انطلق من التساؤل عن ذاته لأنه اعتمد على منهج الشك لإنتاج الحقيقة ، ويطرح سؤال من أكون أنا؟ فلما يبحث في الطبيعة ينتهيإلى أن الجسد من طبيعة مادية ويشترك مع الأجسام الأخرى في نفس الصفات، أما الروح فهي تتميز بخاصية أساسية عنده وهي الفكر.فالإنسان من هنا جوهرا مفكرا يعي وجوده، بما يجعله متميزا ومختلفا عن سائر الكائنات.

1.1.2.2. الشخصية من المنظور النفسي:

مفهوم الشخصية في علم النفس متشعب، وهذا تبعا للفرضيات التي يضعها المحللون لدراسة طبيعة الشخصية ، وكذلك علاجها ، كما أن "الدراسة السيكولوجية للشخصية تعتمد وتتأثر بتيارين هامين هما: العلوم الاجتماعية والعلوم البيولوجية والشخصية هي همزة الوصل بينهما[2] "،حيث يدرس علم النفس الشخصية من ناحية مكوناتها وأبعادها و تطورها ومحدداتها البيئية واضطراباتها، واستندوا في ذلك

[1] مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه، ط2،دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، 1986 ،ص 92.

[2] بدر محمد الأنصاري، قياس الشخصية، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2009،ص 2

وفق تصوراتهم النظرية، حيث يركز" علماء النفس في دراستهم للشخصية على الجانب النفسي والمزاج الشخصي للفرد[1]"ومن هنا سنعرض لبعض تعريفات علماء النفس للشخصية :

أ) جوردن ألبورت :

قام ألبورت ببحث شامل في أصل المصطلحات من ناحية علم اللغات وتتبع مختلف المعاني التي استخدم فيها اللفظ ، بعد ذلك في المجالات المختلفة الفلسفية والنفسية والدينية، حيث حاول تلخيصها ونقدها " .حيث جمع خمسين تعريفا للشخصية من الفلاسفة وعلماء النفس ورجال الدين في أوروبا "[2] . واستنتج من تلك التعريفات تعريفا خاصا حيث يقول: " الشخصية هي التنظيم الدينامي داخل الفرد لتلك الأجهزة النفسية الجسمية التي تحدد طابعه الخاص في توافقه لبيئته "3.ومن هذا التعريف نجد أن الشخصية باختصار هي جملة السمات الجسمية والعقلية والانفعالية، والاجتماعية الموروثة والمكتسبة التي تميز الشخص عن غيره.

ب)جيلفورد:

"شخصية الفرد هي ذلك النموذج الفريد الذي تتكون منه سماته4".فهو يركز على مبدأ الفروق الفردية وعلى مفهوم السمة ،و تعتبر السمة صفة دائمة يتميز بها الفرد عن غيره ، وهي تمثل خصائص الفضائل و الرذائل التي يتميز بها الفرد في سلوكه ، فالأفراد يتميزون بالخصائص المجردة ، و بالتالي دراسة السمات يقتضي بالضرورة تحليل الشخصية باعتبارها الوحدة الشاملة التي تنظم هاته السمات5.

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 16

[2]نبيل صالح سفيان، المختصر في الشخصية والإرشاد النفسي، ط1 ،إتيراك للنشر والتوزيع، مصر، 2004 ،ص 18

[3]أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2009 ص39

[4]بدر محمد الأنصاري، قياس الشخصية،، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2009، ص 30.

[5] محمد جمال يحياوي ، دراسات في علوم النفس ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،الجزائر ، ط1 ،2003 ص 121

ج) آيزنك:

"الشخصية هي ذلك التنظيم الثابت والدائم إلى حد ما، لطباع الفرد ومزاجه وعقله وبنية جسمه،والذي يحدد توافق الفرد لبيئته[1]".

واهتم آيزنك بمفهوم السمة عند حديثه عن السلوك باعتبارها مجموعة من السلوكيات التي تتغير معا ، فهي اتساق في عادات الفرد وأفعاله وهي تمثل القدر من الثبات الذي نلاحظه في سلوك الفرد " . ومن تعريف ألبورت تظهر فكرة تكامل الشخصية إلى أنها ليست مجموعة صفات واتجاهات وإنما هي وحدة مندمجة تعمل ككل، فهي تشبه المركب الكيميائي[2]"

كما تعتبر دراسة الشخصية في علم النفس " بؤرة تلتقي فيها الأضواء الكثيرة التي يلقيها علم النفس على شتى العناصر المكونة لذلك (الكل) بامتزاجها الدقيق وتفاعلها الشامل"[3].

د)سيغموند فرويد :

اما فرويد فقد اعتبر الشخصية مكانا نفسيا داخليا ، يتكون حسب تجارب الفرد بممارسة بعض السلوكيات الأساسية بالنسبة له ، و قد تحددث" فرويد" في كتابه "تفسير الأحلام" عن التمييز بين اللاواعي ، و الوعي ، و ما قبل الوعي ، حيث رد الوعي لظواهر الواقع الحاضرة في عقلنا ، أما ما قبل الوعي يتضمن الواقع حاليا و التي تكون في متناول الوعي ، أما اللاواعي و الذي هو من طبيعة أخرى و هو في صراع دائم مع الوعي و قبل الوعي.

---

[1] أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2009، ص39.

[2] نبيل سفيان، المختصر في الإرشاد والتحليل النفسي، ط1 ،إتيراك للنشر والتوزيع، مصر، 2004 ، ص 20

[3] كامل محمد محمود عويضة، علم نفس الشخصية، مراجعة محمد رجب البيومي، ط1 ،دار الكتب العلمية، لبنان، 1996 ص 40

و قد رسم فرويد بين ثلاثة أنظمة للشخصية :

- الهو : هو الجزء الحيواني الفطري الذي يكبته حزم الأنا الأعلى , ويكون موجوداً عند الولادة , ويبقى دائماً في حالة عدم إشباع أي أنّه يعمل على مبدأ تحقيق اللذة (يمثل النزوات و الرغبات)
- الانا الأعلى : وهو القواعد العليا في المجتمع والتي يحكمها مقياس الصواب والخطأ أو "الضمير "، وهو الذي تغذيه أساليب التربية و القيم الأخلاقية و المفاهيم المجتمعيّة عن المرغوب و المرهوب (يمثل القيم و قوانين المجتمع)
- الأنا : يقع في صراع بين تحقيق رغبات الهو , أو تنفيذ أوامر الأنا الأعلى وهو ما يظهر في سلوكك العام أو أفكارك الواعية , وإنّ ظهور الأنا في النفس يمثّل أًصل الوعي (يمثل الوسيط بين الأناالأعلى و هو)

لقد تعامل علم النفس مع الشخصية على أنها خزان من النوازع فركز على جوهر الإنسان لمعرفة وفهم و دراسة سلوكه ، و قد وضع علم النفس نظريات تعتمد في تصنيف الشخصيات على أشكال منظمة،اندرجت هاته التصنيفات في الفكر الإغريقي و امتدت حتى في الفكر الحديث، نذكر منها :

أ) نظرية ابوقراط :

قام ابو قراط "HIPPOCRAT" منذ الفرن الخامس قبل الميلاد بالتصنيف التالي المتأثر بالعلوم الطبية ، حيث قام بصياغة أربعة تصنيفات و هي:

- التصنيف الدموي : SANGRUL : مرح ، دم خفيف ، محبوب لدى الجميع تفكيره بسيط و سطحي

- التصنيف السوداوي : MELANCOLIQUE : مكتئب ، ليس متفاعلا اجتماعيا ، تسوده العصبية و الانفعال ، انطوائي
- التصنيف الصفراوي : COLERIQUE : سريع الغضب ، شديد التأثر ، عدواني
- التصنيف اللمفاوي : LYMPHATIQUE : دائم الشكوى ، لا يتحمل الألم ، معرض للموت المفاجئ ، بدين [1]

ب) **نظرية واطسون**

يعتبر واطسون أن مظاهر الشخصية تتكون من العادات ، و هاته العادات تتكون لدى الفرد عن طرق التأثر بالمؤثرات البيئية ، و الاستجابات ، و لم يعتمد واتسون على الاعتبارات الوراثية [2]، بحيث يرى أن سلوك الشخصية ما هو إلا نتيجة نهائية لطريقة العادات و التي تتطور بالتدريج منذ الولادة ، فالشخصية عند واطسون هي مجموع عادات مكتسبة عن طريق عوامل البيئة.[3]

1.1.2.3. الشخصية من المنظور الاجتماعي:

إذا كانعلم النفس قد ركز على النظام النفسي للفرد لتحديد الشخصية، فإن علم الاجتماع ركز على النظام الاجتماعي ليؤسس تصور للشخصية، على اعتبار أنها بناء نظري يقوم على محددات اجتماعية ، ذلك أننا نجد اهتماما كبيرا بالمصادر الاجتماعية للشخصية كالتأكيد على الدور الاجتماعي .

[1] بيار داكو ، الانتصارات المدهشة لعلم النفس ، ترجمة بوجابي محمد الشريف ، دار الهدى ، الجزائر ، 2007، ص 336 338

[2] محمد جمال يحياوي ، دراسات في علوم النفس ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،الجزائر ، ط1 ،2003 ، ص 124 125

[3] عبد المنعم حفني ،موسوعة علم النفس، مدارس علم النفس ،المجلد الثاني دار توبليس،بيروت-لبنان ، الطبعة الأولى ، ص121

إن التصور الاجتماعي للشخصية ينطلق من التفاعلات بين الناس وآثار هذه التفاعلات على نمو الشخص " .انطلاقا من أن الشخص في نظرهم إنما هو نتاج اجتماعي بالدرجة الأولى"[1]، فالإنسان كائن اجتماعي وكل مجتمع يطبع سلوكات أفراده، ومواقفهم وعاداتهم وطرق تفكيرهم، بطابعه الخاص وذلك بواسطة التربية والتنشئة الاجتماعية حيث تكسب الأفراد نماذج من القيم تساير متطلبات الحضارة التي ينتمي إليها كل فرد، فيكتسب الفرد عناصر ثقافته الاجتماعية لتصبح جزءا من محددات شخصيته.

أ) إيمايل دوركايم:

المجتمع يقوم على دعامة من مجموعة من الأفراد يرتبطون فيما بينهم، طبقا لنظام ينشأ عن اتحادهم ويتغير طبقا لتصرفهم في رقعة المكان.[2]

ويبين أيضا" أن المجتمع ليس جهازا من الأعضاء والوظائف... بل إنه مثابة لحياة معنوية...ووظيفته الحقيقية هو خلق المثل الأعلى"[3] . فالمجتمع هو الذي يؤسس الفرد.

ومن هذا التعريف يتبين لنا " أن علم الاجتماع يهتم بدراسة الشخصية الإنسانية من حيث هي نتاج لحضارة أو لثقافة معينة تشمل على إنسان أو أنظمة اجتماعية[4] "

فعلم الاجتماع من هنا " بوصفه فرعا من الإنسانيات يهتم في دراسته للشخصية بالمحددات البيئية الاجتماعية لها ويركز عليها"[5]

[1] أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي، نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 16.

[2] إيمايل دور كايم، علم اجتماع وفلسفة، ترجمة حسن أنيس، ط1 ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1966 ،ص 49

[3] المرجع نفسه، ص 14.

[4] أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2009 ص30.

[5] المرجع نفسه، ص30.

تعددت مفاهيم الشخصية بتعدد مجالات استخدماتها ، فنظر إليها علماء الاجتماع على أنها زبدة المجتمع ، أما علماء النفس فنظروا إليها من داخل الفرد و حاولوا فك شيفراتها ، و نظروا إليها من خارج الفرد و حاولوا تفسيرها عن طريق ملاحظة سلوك الفرد.

1.2. الشخصية الدرامية في الدراسات المسرحية :

يتطلب الوصول إلى مفهوم الشخصية الدرامية الوقوف عند كلمة التشخيص لمالها من دلالات تسهل لنا فهم ذلك ، حيث تستعمل كلمة التشخيص في اللغة العربية للدلالة على أداء دور شخصية ما ، أي التمثيل بالمعنى العام ، أما كلمة (Personification) فمشتقة من اليونانية (Propone)التي تعني الوجه أو الشخص وكانت تعني بالأساس تجسيد الأفكار المجردة وتصويرها على شكل أشخاص[1].

فالشخصية الفنية هي إذن "كائن في ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي و الدراما التليفزيونية والدراما الإذاعية ، ولكن ما يميز الدراما ، أنها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس ، عندما تتجسد بشكل حي على الخشبة من خلال جسد الممثل وأدائه ، كذلك تتميز الشخصية في المسرح وكل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية ، في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار ، دون تدخل وسيط.[2]

فالشخصية الدرامية، تعني كل ما تتصف به الشخصية من طباع يساعد في تكوين شخصيتها.

---

[1] ماري ايلياس ، المعجم المسرحي ،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، عربي انجليزي قرنسي ، مكتبة لبنان ناشرون ،الطبعة 1 ، 1997 ،ص 269

[2] ماري ايلياس ، المعجم المسرحي ،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، عربي انجليزي قرنسي ، مكتبة لبنان ناشرون ،الطبعة 1 ، 1997 ،ص 269 270

أ) الشخصية الدرامية عند ارسطو :

كان ارسطو أول من تكلم عن الشخصية في كتابه "فن الشعر" ،حيث استعمل كلمة « ETHOS » و التي تعني الشخصية و الأخلاق، و تدل على "الجانب الأخلاقي الذي يصدر عن الشخصية "[1]

وقد وضع أرسطوأربعة شروط لبناء الشخصية الدرامية نصوغها في ما يلي:

1) أن تكون خيرة و فاضلة ، إذ مادامت التراجيديا تعالج فعلاً نبيلاً ، فلابد أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنةً وعلى خلق كريم

2) صدق النمط ، وتعني إن الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها ، أي تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي ، الذي تنتمي إليه

3) مشابهة الواقع ، بمعنى المشابهة مع الحياة أي أن تكون الشخصيات تمثيلاً حقيقياً لطبيعة الإنسان الواقعية، إذ إن مشابهة الشخصية للواقع يعني اقترابها من ذلك الواقع الذي تعيشه مثيلاتها في الحياة العادية . والواقع هنا ليس المدون داخل إطار الأساطير والخرافات بل الواقع الذي يعيشه الناس في ذلك الوقت ذاته .

4) ثبات الشخصية مع ذاتها طوال المسرحية ، بمعنى تساوق الشخصية مع نفسها في أثناء تطورها ، وعدم تعرضها للتغيرات المفاجئةو أن يكون السلوك الصادر عن الشخصية سلوكاً واحداً لا يتغير حتى النهاية ، حتى لو كان سلوك الشخصية غير ثابت أثناء تطورها ، وكان ذلك صفة من صفاتها في المسرحية فينبغي أن تبقى هكذا ، غير ثابتة سلوكياً حتى النهاية .

[1] أرسطو، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، 1973، ص 5

ب)الشخصية الدرامية عند ستانسلافسكي:

يرى ستانسلافسكي الشخصية الدرامية على أنها شخصية حقيقية إنسانية واقعية في الحياة ، كي يستطيع الدخول إلى عالمها ،واستكشاف الذات الأخرى بمعية الذات الأصلية (ذات الممثل) ، و منه لا ينبغي أن تدرك الشخصية الدرامية نهايتها أو تتعرف على مصيرها ، بينما لابد للممثل أن يرى هذه الزاوية ، حيث حدد ستانسلافسكي للممثل" أن مستقبل الدور هو مهمته العليا ، فلتسعى نحو الشخصية في المسرحية، أما منظور الفنان، فعلى النقيض من منظور الدور يجب إنيأخذ المستقبل في عين الاعتبار دائما".[1]

أن الإحاطة بعوامل التقمص الفني للشخصية المسرحية تعتبر أساس العملية المسرحية في رأي ستانسلافسكي لذلك ركز في تدريبه للممثل المسرحي على المقومات الثلاث المنوطة بتجسيد الحياة النفسية للإنسان وهي العقل والإرادة و الشعور ، فالعقل مسؤول عن استخدام العناصر التقنية لاستحضار واقعه محزنة أو مفرحة مر بها الممثل في حياته والتي بدورها ستثير انفعالات محددة حسب الحاجة إليها في الدور المسرحي ،كذلك أن يعي و يدرك مهمة الخلق فلا مجال لكلمة أو فعل دون وعي و إحساس ، وكل هذا لا يتأتى إلا بإرادة قوية تلزمه بفعل ما يجب فعله في الوقت الذي يجب فعله.

ب)الشخصية الدرامية عند بريخت:

إذا كان ستانسلافسكي من أتباع النظرية الأرسطية في المسرح المبنية على التقمص و التطهير و التنفيس على المتلقي فإن برتولد بريخت قد ضرب هذه النظرية عرض الحائط حيث بني نظريته المسرحية

[1] قسطنطين ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي و محمود مرسي ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر ، ص 193

على أساس نضالي ثوري ، بحيث استبدل التقمص بالتغريب فوجب على الممثل أن يكشف للجمهورانه ليس سوى ممثل لشخصية أخرى دون أن يتقمصها.

كل هذا يصب في وعاء كسر الايهام المسرحي ، و الاحتكاك المباشر مع الجمهور ، فعند بريخت الشخصية ما هي إلاأداة تحريضية لذلك خلق في الممثل أبعادا لا يتجاوزها كبعده عن الشخصية المؤدية و بعده عن الجمهور الذي لا يجب أن يندمج مع الشخصية المسرحية وإنما يركز على دوره في فهم الرسالة ثم الانطلاق إلى التغيير.

1.3. أبعاد الشخصية الدرامية:

إذا كان للإشكال الهندسية أبعاد تتمثل في الطول و العرض و الارتفاع ، فان للشخصية المسرحية أبعاد، حيث يرى "لاوس ايجري" أن هاته الأبعاد تؤثر في بناء الشخصية الدرامية باعتبارها أنها هي من توجهه ، و يحرص "لاوس" أن يكون " الكاتب المسرحي مثقفا و ملم بفسيولوجية الجسم البشري، وبعلوم الاقتصاد و الاجتماع والنفس ، إذأراد هذا الكاتب أن يكتب شيئا للمسرح ذو قيمة ، ومنطبقا على أصول التأليف المسرح"[1]

و يرى النقاد المسرحين "إن الشخصية الفنية المتصلة بالأدب تمتاز بقوتها ووضوح بنائها ، وقد اهتم النقاد بمكونات الشخصية ،وتبين لهم أن الشخصية الفنية تتكون من ثلاث جوانب :الجانب السيكولوجي و الجانب الفيزيولوجي و الجانب سوسيولوجي"[2] ،من هدا المنطلق سنحاول أن نوجز هاته الأبعاد فيما يلي :

[1] لايوس اجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة،ط1،المركز القومي للترجمة ،2015، ص11

[2] صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ،ط2،الجزائر،2007، ص278

أ) البعد المادي (الفسيولوجي)

البعد الفسيولوجي يجب أن يلقى عناية خاصة من طرف المؤلف ، لأنه يمثل اللقاء الأول بين المتلقي و الشخصية ، و هذا اللقاء يكون من خلاله الانطباعات الأولية للشخصية و الانجذاب نحوها ولهذا البعد تأثير على التطور الذهني[1].

إذ يرتبط هذا البعد بطبيعة الجسد المادية مثل الطول، والعرض، والوزن، ولون البشرة، والجمال، والقبح ووجود إعاقات جسدية، والجنس، والعمر أيضا، و ما إلى ذلك من الصفات المادية للشخصية" لأن نظرة الإنسان إلى الحياة كثيرا ما تعتمد على هذا البعد ،وتؤثر تأثيرا كبيرا على أسلوب تفكير الشخص وممارسته الحياتية ،بل وحركاته على خشبة المسرح ...فحركة الشاب غير حركة من هو كبير في السن ،وحركة سليم الجسد ،غير حركة من يعاني علة ما[2].

فالشخصية إما تمثل فترة الشباب أو فترة الطفولة أوفترة العجز وكبر السن، وكل هذه العوامل تساهم في تكوين الشخصية بشكل كبير، حيث تعطي الانطباع العام الذي ستؤديه الشخصية على خشبة المسرح، فحركة وأسلوب تفكير المسن تختلف عن حركة الشاب وأسلوبه، وكان الكاتب الأمريكي (آرثر ميللر) " يطلب عمل تماثيل لشخصيات مسرحيته المحورية كما تخيلها ويصطحبها إلى بيته لكي يعايشها قبل أن يحولها إلى شخصيات حية فوق صفحات مسرحيته[3]"

ومن هنا يتبين لنا أن البعد الفيزيولوجي يعتبر بمثابة المادة الأولى التي تساعد المتلقي (قارئا أو مشاهدا) على فهم الشخصية المسرحية، والتعرف عليها بصورة مباشرة، لذا يتوجب على الكاتب المسرحي أن يهتم به.

---

[1] عبد المطلب زيد ،اساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب ،القاهرة ، مصر ، 2005، ص27

[2] عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط1 ،دار الفكر العربي، القاهرة مصر، 2011 ، ص 178

[3] المرجع نفسه ص، 179

ب)البعد الاجتماعي (السوسيولوجي)

و يرتبط هدا البعد بشكل أساسي بالطبقة الاجتماعية التي تنتمي إليها الشخصية، ومستوى التعليم والثقافة، والظروف المالية، وطريقة الحياة ، ووجود زوج أو شريك وعائلة وأصدقاء، ودرجة إتباع العادات والتقاليد، والديانة والرأي السياسي، حيث تشكل هذه الظروف الاجتماعية عاملا أساسيا في كيفية تصرف الشخصية على المسرح، فالشخص الذي يلعب دور المناضل الثائر يختلف عن الشخص الذي يلعب دور الحاكم أو أحد أتباعه.

ويشير (غولدمان) إلىإنالكاتب الدرامي أثناء مزاولته لخلق الأشخاص ينظر بعين الاهتمام إلى وضعهم الطبقي من اجل أن تبدو أفعالهموأفكارهموأقوالهم مطابقة لأولئكالإفراد الذين تتكون منهم تلك الطبقة ومن خلال" رؤية تلك الطبقة للعالم يستطيع الكاتب الدرامي أن يصوغ لهؤلاء الأفراد ما يفكرون به وما لا يخضعونه للتأملأو التفكير بحيث يبرز التواؤم بين ذواتهم ووعيهم من حيث هم أفراد وبين مستوى الوعي الذي تمتاز به هذه الطبقة من المجتمع"[1]

ومن خلال كل هذا يتبين لنا أن البعد الاجتماعي يبرز "السلوك المميز للشخصية ضمن المجتمع من خلال الميول الثابتة التي تنظم عملية التوافق بينه وبين البيئة"[2]حيث أن "التقاليد ، العادات والانحراف مع أنماط هذا السلوك التي يتعلمها الإنسان من بيئته ، وهي تمثل عاملا هاما في عملية التنشئة الاجتماعية"[3].

[1]ويليام بويلوور ، مدخل في علم الاجتماع الادبي، ترجمة: ابراهيم خليل ، مجلة الاقلام، العدد10، 1984، ص 82

[2] نبهان حسون السعدون "الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل دراسة تحليلية " دراسات موصلية ع16 ،2007. ، ص33

[3]عبد المنعم الميلادي ، الشخصية وسماتها ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، 2006 ، ص16

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

ت)البعد النفسي (السيكولوجي)

يعنى بهذا البعد عن كل ما يخالج الشخصية من رغبات ومواقف ودوافع لديها، ويبين كل ما يتعلق بالجانب النفسي للشخصية ومزاجها بشكل خاص ، وكذا يحدد نفسيتها من حيث المعايير الأخلاقية، أهداف الشخصية في الحياة، وكذلك ما فشلت فيه الشخصية ومزاجها وطبعها، هل هي حادة الطباع ،متشائمة متفائلة ،ميولها في الحياة ، عقدها النفسية وطريقة تفكيرها، هل هي انطوائية أو اجتماعية ؟ وكذا قدراتها وسجاياها ، تفكيرها ،ذوقها وسيطرتها على نفسها[1]

ويرتبط هدا البعد كذلك بالقدرة على الابتكار وامتلاك المواهب، أو وجود نقص لدى الشخصية، أو خلل في تحديد أهداف الحياة ومعايير الأخلاق، وغرابة الميول والطباع، أو وجود العقد النفسية.

ويعتبر البعد النفسي " ثمرة البعدين الآخرين والذي يكون مزاج وميول الشخصية ومركبات النقص فيها ولذلك هو يتمم الكيان الجسمي والاجتماعي[2]".

عندما تتداخل هاته الأبعاد فيما بينها ،تتشكل الشخصية الدرامية و تنمو داخل العمل الدرامي ، لتشكل رونقا جميلا ذو أبعاد ، حيث أن هذه الأبعاد" لا قيمة لها إلا في إطار القدرة الفنية التي تربطها رباطا وثيقا بنمو الحدث والشخصية لتتحقق وحدة العمل الأدبي أو وحدة الموقف في توتره وغزارة معناه

[1] لابوس ايجري، فن كتابة المسرحية، ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة مصر. ،ص108 109

[2] عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1 ،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1987 ،ص47

وفي تجسيم هذه المعاني في نتاج حي لا يخرج عن دائرة الاحتمال ولا استقلال لبعد منها عن البعدين الآخرين في المسرحية"[1].

المؤلف المسرحي مطالب بالتعمق في رسم شخصياته الدرامية و الحرص على إظهار جميع هاته الأبعاد متكاملة في ما بينها ، ليستطيع المتلقي أن يفهمها كلها من خلال أحداث العرض المسرحي و مجرياته ، كي تبدو شخصيات منطقية مفهومة و مقاربة لنموذج الشخصية الواقعية ،فكلما تعرفنا على جوانب الشخصية وبيئتها استطعنا أن نتعمق في فهمها، و تحديد سلوكها و نشاطها على قدر كبير من الفهم والإدراك لبنية النص الكلية

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ، ص 573

الفصل الثاني دراسة

تحليلة للعرض

المسرحي "كارما"

ملخص المسرحية:

تروي لنا مسرحية "كارما " قصة الشاب مختار الذي مر بأزمات نفسية حادة ، فبعد موت والده و فقدان ثروته و خيانة زوجته له ، يقدم مختار على الانتحار.

في عالم الارواح يتم اختيار روح لتنزل لعالم البشر كعقوبة على ذنبها و فرصة للخلاص فتسكن في جسد مختار.

يعود مختار للحياة بروح جديدة لا تعلم شيئا عن حياة مظيفيها ، فيرى نزاعات بين اهله و اصدقاء ، و يعلم بخيانة الزوجته ، و تبدد ثروته ، فيحاول ان ينظم حياته و حياة من حوله ، فيلقى ردا عنيفا من محيطه مشككين بانه جن نظرا لتغير نفسيته و تفكيره ، فيدخل مختار في صراع داخلي نفسي ، يلوم مضيفه و يلعن محيطه ، فلا يبقى له سوى ان يحكي لهم انه روح سكنت جسد مختار ، و هنا تتأزم الامور و يتهمونه فعلا بالجنون ، تندم الروح لقبولها السكن في هدا الجسد ، فترفع الى عالم الارواح مذنبة و لم تهتدي الى طريق خلاصها

مسرحية "كارما" تشبه في مضمونها المأساة الاغريقية التي تظهر الصراع بين ثنائية الخير و الشر ، و بين الشخصيات و القدر ، بطلها الروح التي سكنت مختار، راحت ضحية دفاعه عن افكاره في مجتمع لا يتقبل الشاذ.

1. المبحث الأول: جمالية العرض

1.1. السينوغرافيا:

يعرف باتريس بافيس السينوغرافيا على أنها فن تزيين المسرح و الديكور و التصوير [1] ،و تهتم السينوغرافيا بتحديد معالم العملية المسرحية و تكثيفيها و توضيحها، و تحديد المكان و الزمن المسرحين

فنرى ان المخرج من خلال الإضاءة والصوت والموسيقى والمؤثرات، يضيف على العرض الإحساس بالزمان والمكان وقوة اللحظة التمثيلية والمشهدية، وتسهيل حركة الممثلين وتفاعلهم مع بعضهم ومع النص، ومع اللحظة والمكان (MISE EN SCENE) فالديكور هنا يجسد المكان ويعطيه روحه الحقيقية.

[1]PATRIC PAVIS , DECTIONNARE DU THEATRE ,DUNOD PARIS , 1996, P347

لم توضع على المسرح قطع ديكور كثيرة، لينتمي العرض إلى المسرح الفقير، وذلك لتكثيف الأفكار ومخافة أن تضيع حركة الممثلين بين قطع الأثاث، واعتبار الفكرة المسرحية (المضمون) هي الحامل الأول والأخير.

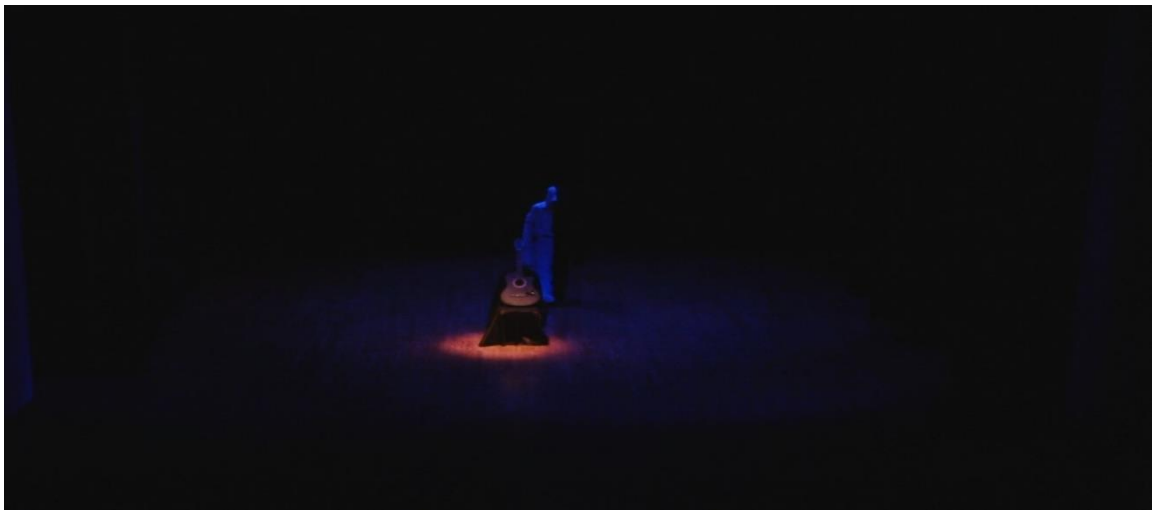
سعى المخرج في تصميم السينوغرافيا، إلى تبسيط الديكور واختزاله من خلال قطع بسيطة تؤدي وظيفتها، مما أعطى فرصة للممثلين للانتقال بسهولة في الفضاء المسرحي. فيما انسجمت الإضاءة والموسيقى مع روح الشخصيات، بعد أن دخلت في سجال مع بعضها البعض، والتي تتفق أو تتناقض مع طبيعة الشخصيات، التي تعاني الصراع الداخلي ثم تنتقل إلى الصراع مع الآخر.

1.2. الإضاءة:

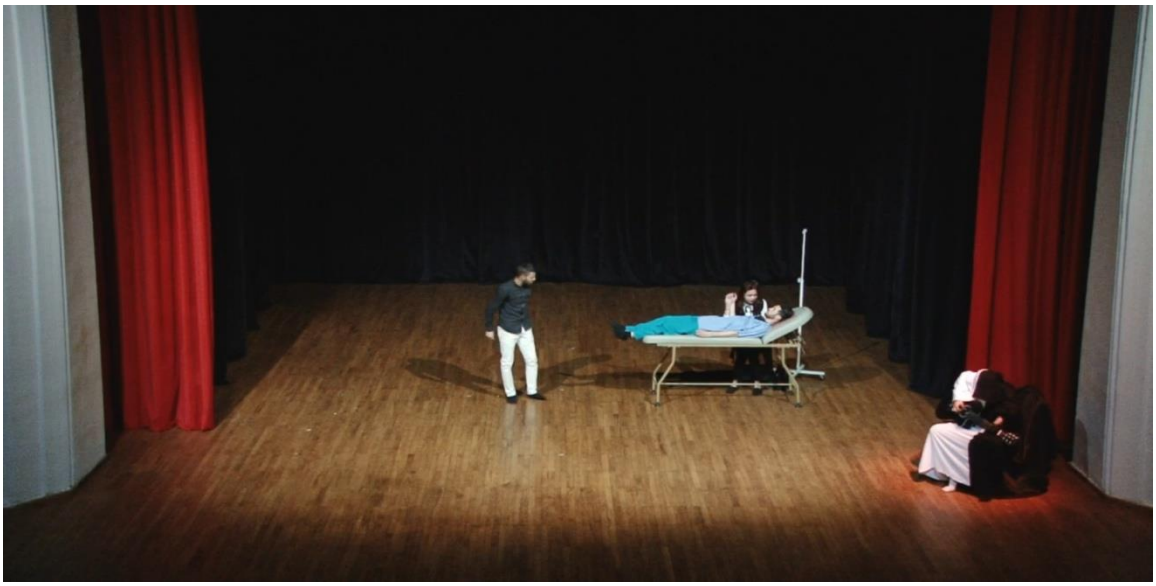
تعتبر الإضاءة عنصرامكملا لفنيات العرض المسرحي، ويغتنى العرض بوجودها ، ويؤثر على نجاح المشهد، ويضفى جاذبية خاصة على الصورة المسرحية التي يراها المتفرج ، الإضاءة لغة بصرية تهدف إلى خلق جو معين يعيش فيه الممثلون والمتفرجون حالة مسرحية ذات معنى ، فنجد المعنى في مسرحية " كارما" من خلال :

بعد أن يفتح الستار على برولوغ ، نرى إضاءة بيضاء وسط الظلمة لتركيز انتباه المتلقي

تليها إضاءة زرقاء خافتة لتعطينا جوا من العتمة لإثارة خيال المتلقي،إذ للون الأزرق دلالة على الهدوء و الخيال



تنطفئالإضاءة بنهاية المشهد ، لتضاء خشبة المسرح من جديد إضاءة بيضاء لتسليط الضوء بشكل قوي على المكان الذي يقام فيه الفعل الدرامي (المستشفى) ، و نرى أن للضوء الأبيض دلالة وظيفية ، بحيث أن المستشفيات تستخدم الضوء الأبيض ، كما نجد أن المخرج اعتمد على إنارة بيضاء دون ألوان دلالة إلى تعاسة المشهد ، فالضوء الأبيض يتقابل على مستوى دلالة مع الألوان ، الشيء الذي يقدم لنا انطباع عن غياب الرغبة في الحياة



تنتقل الإضاءة في المشهد الثاني إلى إنارة زرقاء خافتة، تخترقها إنارة بيضاء قوية على الشبح الأبيض، ينم عن أهمية الموقف و لجعل المتلقي يركز على الشبح الأبيض من خلال الإضاءة البيضاء القوية

لينتقل إلى المشهد الثالث إلى فلاش بالضوء الأحمر ثلاث مرات،لإثارة الرعب عند نفسية المتلقي و إبراز تغير مجريات المسرحية (تدخل الروح في جسد مختار)،فالإنارة الحمراء دلالة على العدوانية و التعدي، فنرى أن الروح سكنت جسد مختار غصبا عنه و غصبا عنها

ثم تنار إنارة بيضاء كاملة لتبين غرفة المستشفى مرة أخرى، عندما يسكن الشبح الأبيض جسد الطبيبة تحدث تقطعات في الضوء دلالة على وجود خطب ما ،كما نراها في أفلام الرعب ، الانقطاعات المتكررة للضوء في له دلالة على وجود روح أو أشباح في الجوار

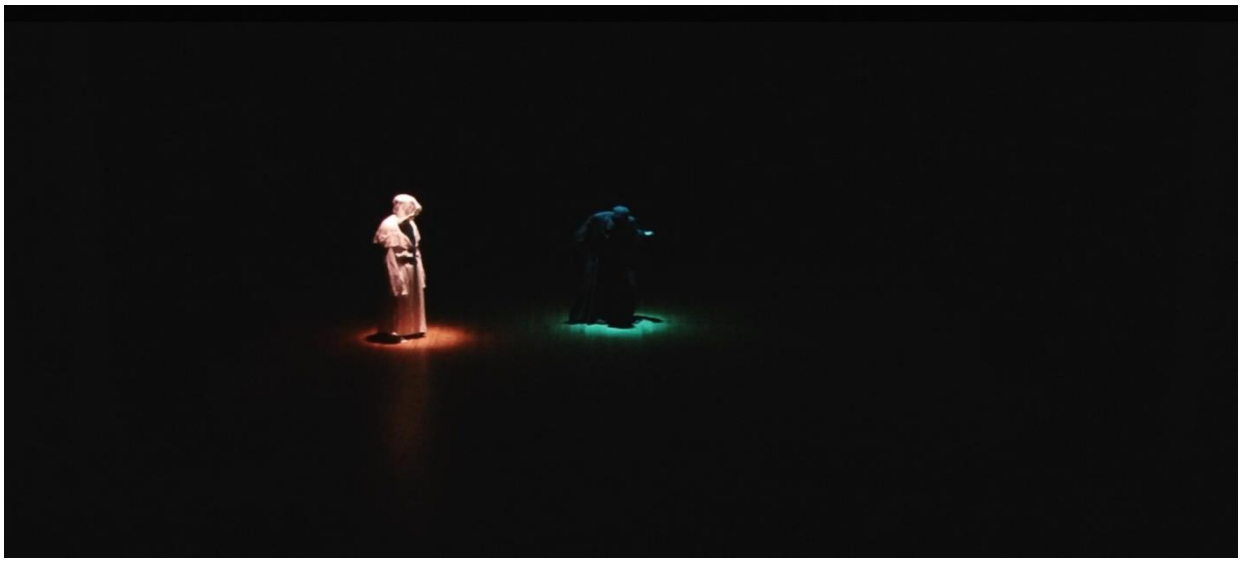
في المشهد الرابع نرى ضوءا ابيضا مربعا ، يحدد الصالون ، شكل الضوء المربع دليل على وجود الفعل الدرامي داخل غرفة المنزل ، حيث أن غرف المنازل تأتي على شكل مربع ، و الضوء الأبيض هنا له دلالة

عن السلام ، بحيث أن مختار يخبرهم بحقيقة أن روحا تسكن جسده

ليتحول الضوء على اثر ذلك إلى اللون الأحمر عندما يدخل مختار في حوار مع نفسه مظهرا قلقه و ندمه على سكون الروح لجسد مختار

و في المشهد الخامس إنارة زرقاء خافتة توحي للمتلقي أن مكان الفعل الدرامي هو عالم الأرواح ، بحيث أن للون الأزرق دلالة على الخيال كما ذكرنا سابقا، و نجد إضاءة حمراء على الروح التي سكنت

مختار و التي تعني أن هاته الروح مذنبة و نادمة تبحث عن خلاصها ، وفي نفس الوقت إضاءة بيضاء على الشبح الأبيض يوحي للمتلقي انه في منصب القاضي ، و يحاول تطبيق العقاب على الروح التي سكنت جسد مختار



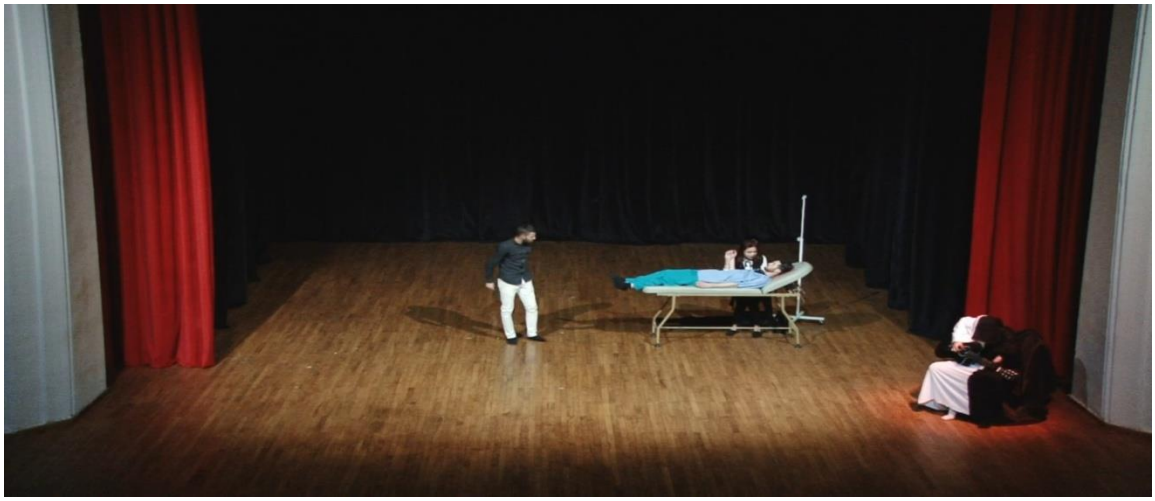
1.3. الديكور:

يرى باتريس بافيس أن الديكور هو كل ما يظهر إطار الفعل على خشبة المسرح ، بوسائل تصويرية بلاستكية و هندسية[1] ،أي كل ما يساعد في إظهار الفعل المسرحي من أدوات حاملة للإيحاءات دون الكلام

في البرولوغ نجد في وسط الخشبة كرسي مغطى برداء اسود و فوقه غيتار ، و لا يخفى علينا أن للكرسي دلالة على السلطة و الثبات ، و كأن المخرج يقول أن عازف الغيتار له سلطة على المسرحية بحيث انه بمثابة الراوي ، إذأن العازف لا يفارق خشبة المسرح طوال العرض

[1]PATRIC PAVIS , DECTIONNARE DU THEATRE ,DUNOD PARIS , 1996, P 156

في المشهد الأول نرى أن الكرسي موضوع على الجانب الأمامي اليميني للخشبة ، و نلاحظ سرير و حامل دواء و كرسي في منتصف الخشبة ، لجعل المتلقي يركز على شخصيات مختار و ليندا و الطبيبة و احمد ، جاعلا منهم في مركز قوة ، و العازف الذي على اليمين في مركز ضعف، و نرى نفس الديكور يتكرر في المشهد الثاني ، فقلة الديكور على الخشبة يوحي أن المخرج تبنى آلية المسرح الغروتوفسكي (الفقير) في إنشاء الديكور ، و ما دام فن البسيكودراما يعتمد على دراسة النفسية ، فان الديكور يصبح غير مهم ، مادام الصراع هو صراع داخلي نفسي



ثم يتغير الديكور في المشهد الثالث، فنجد صندوقا مكعبا، يقف فوقه الشبح الأبيض ليظهر أعلى من الأشباحالسوداء، و تعطى له صفة الحاكم أو القائد أوالقاضي، الصندوق مغطى برداء اسود، لكي لا يظهر للمتلقي و أن يسهل إدخاله و إخراجه باختلاف المشاهد

وُضعت أرائك فاخرة في المشهد الرابع مظهرة حياة الترف التي كان يعيشها مختار، و في وسط هاته الأرائك نجد طاولة مغطاة برداء أسود ، و هي نفسها الصندوق المكعب في المشهد السابق ، و هنا دلالة أخرى على أن المخرج أظهر آلية المسرح الفقير في الديكور ، بحيث انه أختصر في الديكور و التوظيف المتعدد لقطعة واحدة من الديكور.

1.4. اللباس و الإكسسوار:

تعتبر الملابس إحدى علامات العرض المسرحي بوصفها الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكونات الفضاء المسرحي، لتكمل إيحاءاتها و تثري طاقتها التعبيرية ، مراعية التناسق و الهرمونيا بين جميع مكونات الفضاء المسرحي.[1]

في بداية المسرحية نرى عازف الغيتار ذو الرداء يحمل اللونين الأبيض و الأسود معا ، فهو يمثل ثنائية الخير و الشر ، و سواد الإنسان و بياضه و حالاته المتقلبة

[1]PATRIC PAVIS , DECTIONNARE DU THEATRE ,DUNOD PARIS , 1996, P405

أما الشبح الأبيض فيتميز بلباسه الأبيض الطويل ، يبين انه رسول من السماء، خالي من الخطيئة و ذو حكمة ، بحيث أن اللباس الأبيض له دلالة على النقاء و الصفاء و الحكمة أحيانا ، فالشبح الأبيض يمثل القاضي و الأمر ، ولباسه الأبيض يختلف عن اللباس الأسود للأشباح الأخرى ، و اللباس الأسود له دلالة على عدم النقاء و وجود خطايا تثقل كاهل حامله ، حيث أنالأشباح السوداء مقترنة بالشبح الأبيض دائما ، و كأنها تبحث عن خلاصها.

أما مختار فيرتدي في المستشفى لباس أزرق خاص بالمرضى،إذ انه في العموم المرضى يلبسون الأزرق لما يحمله هذا اللون من دلالات تشير إلى الراحة النفسية والطمأنينة

وفي المنزل يلبس لباسا فاخرا يوحي بمكانته الاجتماعية، و يسر حاله

أما زوجته ليندا فتلبس في المستشفى لباسا فاخرا يوحي بمكانتها الاجتماعية، لباسا اسودا يعكس حالتها النفسية،إذأن زوجها على فراش الموت

و في المنزل لباسا خفيفا مظهرا أنها في بيتها و مظهرا لأنوثتها، أما الطبيبة فنراها تلبس مئزرا ابيضا، يوحي لنا أنها في العمل، ثم نرى احمد يلبس لباسا جد أنيق، يميل إلى اللباس الكلاسيكي مظهرا أناقته و مكانته الاجتماعية

1.5. الموسيقى:

للموسيقى دور كبير في التأثير على المتلقي خلال العرض المسرحي ، و استخدمت كفواصل بين المشاهد ، و جسدت الحالة النفسية لشخصيات العرض ، داعمة للإيقاع العام للمسرحية مبرزة الانفعالات ، وهدا ما كانت تقوم به الجوقة في المسرح اليوناني.[1]

في بداية العرض نسمع عزف للغيتار (غير مسجل) ، يكون تارة هادئ[2] و تارة صاخب[3] ، مرة بإيقاع سريع يبعث في نفس الإثارة و الأمل و مرة بإيقاع كئيب متباطئ ، هذه هي الحياة تصل إلى حد التناقض أحيانا ، هدا التناقض هو ما يخلق المعنى للوجود ، فالعازف هنا بمثابة الراوي ، يعبر عن ما يحدث من خلال عزفه ، ثم نسمع في المشهد الأول صوت دقات القلب[4] و بعدها صوت جهاز تخطيط القلب ، يشير إلى توقف قلب مختار.[5]

يلي هدا ، المشهد الثاني فنسمع فيه تراتيل عالم الأرواح (نيرفانا، نيرفانا، ادفيتا، ديفيتا، اتما، براهما، مايا، موشكا، كارما...) مسجلة، ممزوجة بموسيقى وصرخات ودوي، الموسيقى والتراتيل مهيبة ومرعبة توحي للمتلقي بالخوف و الغموض في عالم الأرواح[6] ، مع دخول الشبح الأبيض يبدأ صوت مدوي قوي معلنا دخوله[7]، ثم صوت رياح يتنافر معها الأشباح السود[8].

---

[1] ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو مصرية، ص 106

[2] ينظر الى العرض المسرحي في 2:30

[3] ينظر الى العرض المسرحي في 3:00

[4] ينظر الى العرض المسرحي في 13:45

[5] ينظر الى العرض المسرحي في 14:05

[6] ينظر الى العرض المسرحي في 14:36

[7] ينظر الى العرض المسرحي في 15:31

[8] ينظر الى العرض المسرحي في 15:46

الحوار بين الشبحين الأسود والأبيض مسجل، فيه صدى ومؤثرات خلفية، وعند نهاية الحوار[1] نسمع صوت سقوط كأن أحدا يسقط من مكان عالي، سقوط الروح من عالم الأرواحإلى عالم البشر، يظهر فيها المخرج أن عالم الأرواح أعلى من الدنيا ، بحيث انه في الحضارة الإغريقية نجد أن الجحيم موجودة أسفل عالم البشر و أن الجنة فوق عالم البشر، و منه نستنتج أن عالم الأرواح ارفع شأنا من عالم البشر

تعود أصوات دقات القلب من جديد[2] في المشهد الثالث ، مبينة أن الروح سكنت جسد مختار، و نسمع عزف الغيتار مصاحبا للمشهد [3]، يليه في بداية المشهد الرابع عزف مباشر على الغيتار[4] رابطا بين المشهدين ، بأنغام هادئة و سعيدة نوعا ما ، مظهرة فرحة الروح الساكنة لمختار و فرحة من حوله.

حين يفقد مختار أعصابه و يدخل في صراع مع نفسه في المشهد الرابع نسمع عزف مسجل على آلة الناي [5]دلالة على حزن مختار، و موسيقى جد حزينة مصحوبة بآهات[6] دلالة على الحسرة و الشفقة و الندامة ، ثم نجد على مسامعنا تراتيل عالم الأرواح[7] ثم تليها أصوات مخيفة مع صدى و وشوشة، و في الأخير صوت سقوط من مكان عالي وصراخ ، يعني به المخرج سقوط الروح الآثمة في الجحيم

[1] ينظر الى العرض المسرحي في 17:14
[2]ينظر الى العرض المسرحي في 17:23
[3]ينظر الى العرض المسرحي في 17:36
[4]ينظر الى العرض المسرحي في 30:10
[5]ينظر الى العرض المسرحي في 54:59
[6]ينظر الى العرض المسرحي في 55:02
[7]ينظر الى العرض المسرحي في 55:45

1.6. المكان والزمان:

تدور أحداث المسرحية في ثلاث أمكنة وهي: المستشفى والمنزل وعالم الأرواح.

عالم الأرواح هو عالم افتراضي مبتكر، حاول المخرج تبيينه من خلال الحوار التسجيلي والإضاءة واللباس والموسيقى والحركة والمؤثرات الجانبية، مثل الدخان والعتمة...

أما الزمان، فتدور الأحداث في يومين وهما يوم دخول مختار المستشفى واليوم الذي تلاه حين يعود إلى المنزل، إلا انه هناك العديد من الأحداث الجسيمة التي حدثت قبل ذلك والتي تطرح بطريقة مباشرة وغير مباشرة من خلال الحوار.

1.7. العقدة و الحبكة

الحبكة وتسلسل الأحداث معتمدان على بناء منطقي مبرر، كما أنهما يحتويان على بعض الأحداث تم تقديمها أو تأخيرها لغرض صنع التشويق والدراماتيكية، ومع بداية الصراع والأحداث المبدئية تبدأ الحبكة وصولا إلى الأزمة في نقطة الذروة وتنتهي مع نهايته.

أحداث المسرحية مبنية على مبدأ السببية والتبرير، يقول الطبيب لمختار" إذا استطعت قتل الشهوات والأنانية في نفسك..... ترتقي روحك وتصل للصفاء والراحة الحقيقية والسالم الأبدي، و هدا هو الخلاص"

كل هذا في وحدة متكاملة تربط كل الأحداث والحوارات وردود الأفعال في كل متكامل. كما نشير إلى أن العمل مبني على قضايا معقدة في قالب درامي قوي ومتماسك. كارما ليست مجرد اختبار بل تتعدى إلى ما ابعد من ذلك.

الصراع الدرامي اتخذ بعدا روحيا وأخلاقيا معا، ولذلك نلمس في العمل كيف أن الصراع صراع شخصيات وصراع أرواح، صراع أفكار وآراء، على المستويين الداخلي والخارجي، كل ذلك في قالب فني،

وفقا للقواعد الدرامية في بناء الحدث، حيث ظلت أحداث المسرحية تنمو بشكل متواتر من خلال بداية الحدث ثم ذروته، كما أن الحوار المسرحي المبثوث في ثنايا "كارما" هو وعاء لأفكار عدة ويبين كيف يتغير الإنسان لدرجة يتنازل معها على كل المبادئ والأخلاق وربما حتى على إنسانيته.

الحبكة هنا مرتبطة ارتباطا وثيقا بالصراع بين الخير والشر، وبين الشخصيات والقدر، وبين الشخصيات وقوانين المجتمع. وكما في المسرح الحديث نهاية المسرحية ليست نهاية قطعية، بل نهاية تترك للمتلقي المجال لينتج بنفسه المزيد من الأفكار، وبذلك يكون مشارك غير مباشر في العمل، وتترك لديه تساؤلات حتى بعد مشاهدته العرض.

1.8. الجسد و الروح:

تريد المسرحية إيصال رسالة مفادها أن الجسد لا معنى له في مقابل الروح، فالخلاص الحقيقي والتحرر هو تحرر الروح، أما الجسد فما هو إلا أداة نجتاز بها الاختبار وقد يكون الجسد عائقا إن نحن صببنا جل اهتمامنا حوله.

أحداث كارما قد تقع في أي مكان وأي زمان ولأي إنسان، ورغم استلهامه من الثقافة الشرقية إلا أنه نص لا ينتمي إلى ثقافة معينة أو جنس أو طائفة، بل هو عمل يصل إلى أي إنسان أينما كان لأنه عمل نابع من الإنسان وموجه للإنسان.

الاقتراب والإقبال الانسحاب الامتداد التقلص والانكماش كلها حركات تم توظيفها ولكل منها دلالاتها.

العرض استمر لخمس وخمسين دقيقة تقريبا، وهذا هو التوقيت الذي أرده المخرج لكي لا يترك أي مجال للملل أو الإطالة التي لا طائل منها.

أما بالنسبة لتحرك الممثلين كان مدروسا في الخروج والدخول والحركة على الخشبة، حاولنا خلق فضاء متوازن من ناحية الكتل والفراغ، ومنسجم من ناحية الألوان والأشكال.

تم بناء الميزنسان من خلال دراسة المفردات التي تسهم في ذلك البناء، وهي الخطوط، السطوح، الكتل، الوحدة، التنوع، التوازن، الحركة، الظل، النور، الفضاء، المساحة الفراغ...

كما اعتمدالمخرج على التوزيع الرشيد والمنسجم والترتيب المتناسق في الحركة واللون لكل خطوط الرؤيا، من لون، منظر، ملابس، ضوء، عتمة، صوت، صمت، مع الممثل المحرك الأساسي لها ولكل مكونات العرض المسرحي.

تشكيل الصورة الفنية بواسطة عناصر التكوين التشكيلية الموزعة في فضاء العرض المسرحي، لنعبر بها بصريا عن مضمون العمل الدرامي.

تحرك الممثلين داخل الفضاء المسرحي مقتصر في معظم الأحيان على منطقة القوة فوق الخشبة، واستطاع الممثلون عبر الفيض الشعوري والتلقائية والحضور القوي، أن يستحوذوا على اهتمام الجمهور بما لهم من قدرات في التشكل في حالات مختلفة.

الحالة كلها إجمالا بمفرداتها المرئية والمسموعة التي تحدثنا عنها، مضافا إليها عازف الغيتار وتلك الأنغام المجسدة لتدفق المشاعر وهذا الدفء الذي تصنعه الصورة البصرية. يبدأ العرض بطقوسية خاصة تتوزعها مشاهد تتكلم بإيحاءاتها، تدب فيها حركة وأنوار لها علاماتها تصاحبها موسيقى غيتار تعلن عن مصاحبتها لكل مشاهد العرض، وهناك تحرك في دوائر مغلقة.

2. المبحث الثاني :الشخصيات

2.1. أبعاد الشخصية الرئيسية "مختار":

يظهر لنا مختار من بعده الجسماني انه شاب في ثلاثينيات من العمر معتدل الجسم ، جميل الوجه و الملامح ، مكتمل الأناقة يبدو عليه الغنى من لباسه ، و يظهر لنا بعده النفسي انه أناني ، لا يعير اهتمامه إلى احد ،كل تصرفاته نابعة من ميولاته الشخصية، متكبر و عنيد

ليندا تخاطب مختار : "كنت لا تهتم لشئ و لا تعرف ماذا تفعل و لم تكن أهلا للمسؤولية ، ضيعت حياتك على الشراب و النساء ....كنت تغيب بالأسابيع ولا اسمع حتى صوتك أو اعرف أخبارك"[1]...

(بعد موته و سكون الروح في جسد)

هاته الروح تتسم بالأنانية و سطحية التفكير ، مبالغة في ردة الفعل ، هدا ما يؤدي بها إلى الجنون ، نشير هنا إلى المفارقة بين البعد الجسماني و الجنون ، بحيث أن المجنون عادة يكون ذي هندام متسخ ، لا يهتم بنظافة نفسه ولا تظهر عليه مكانة مرموقة في المجتمع ، و اعتمد المخرج على البعد الفيزيولوجي لتبين هاته المفارقة ، فليس كل ما يظهر لنا حقيقة.

أما من الجانب الاجتماعي فنرى أن شخصية مختار متزوج ، و يتيم ، له ثروة من أبويه جعلته يعيش حياة الترف ، غير مستقر اسريا ، يخون زوجته مع زوجة صديقه ، متقاعص و كسول ، يعيش على ثروة والده يقول احمد مخاطبا مختار "تبا لك دائما تصل إلى ما تحبه أو تريده و هدا سهل عندك ، فحياتك كانت رغيدة"[2]...

[1] من نص مسرحية كارما ، ص 14

[2] من النص المسرحي كارما ص 20

(بعد موت مختار و سكون الروح في جسده)

هاته الروح تحاول مسايرة الحياة الاجتماعية لمختار الأول ، بحكم المعرفة القليلة حول مختار ،فلا يستطيع ، ذلك راجع لسطحية تفكير الروح ، و يحاول حل مشاكل مختار الأول مجبرا فلا يستطيع أيضا ، فينظر إليه من حوله على انه فقد عقله أو جن ، مختار يخاطب السماء " لماذا اخترتموني لأعيش حياة إنسان مدمرة كهذا ،فحياته مدمرة و الخيانة تلفه من كل جانب "...مختار شخصية رئيسية تتمحور حوله الإحداث و الشخصيات ، فهو شخصية مركبة بين شخصيتين متعاكستين.

2.2. الشخصية الرئيسية وعلاقتها بالشخصيات الأخرى:

مختار شخصية مركبة، وهناك الكثير من الإحداث والتي وقعت له في حياته، وعلاقته بالشخصيات الأخرى داخل المسرحية جد معقدة، وللإحاطة بها يتوجب علينا فصلها كل على حدة.

علاقة مختار بليندا: ليندا زوجة مختار، عاشت معه حياة صعبة، خانته مع احمد، وعلاقة مختار بليندا هي المحرك القوي لأحداث المسرحية، وهي الأساس الذي بنيت عليه الدراما.

علاقة مختار بأحمد: احمد ابن عمه وصديق طفولته، يقيم علاقة غرامية مع ليندا ويكتشف مختار الأمر، احمد يحسد مختار على النعم التي هو فيها، ومختار يقحم احمد في مشاكله.

علاقة مختار بسارة: سارة زوجة جمال صديق مختار، أقام معها مختار علاقة وأنجب منها طفلا، وذلك لينتقم من جمال.

علاقة مختار بجمال: جمال صديق مختار، نصب على مختار واخذ كل ما تبقى من ثروته، ولما اكتشف علاقة مختار بزوجته سارة طردها من المنزل ورفع قضية لدى المحكمة.

شبكة علاقات مختار معقدة، وكل علاقة الشخصيات الأخرى ببعضها تتمحور حول مختار فبسببه تجمعت كل تلك الشخصيات وأعطتنا بناء درامي محكم.

3. المبحث الثالث :تجليات الجنون في الشخصية الرئيسية

إذاأمعنا النظر في شخصية مختار سنجد انه إنسان غير سوي أو بتعبير أخر مختار في عالم أخر ما ورائي، وكل ذلك بداخله، وذلك مبرر من خلال النص الذي يبين لنا طبيعة الشخصية وأبعادها، مختار في عالم من الهواجس والتصورات، التي يمكن أن تكون قد حدثت له بفعل الصدمات المتتالية التي تلقاها، صدمة موت والده وصدمة فقدان ثروته ثم صدمة خيانة صديقة وصدمة خيانة زوجته والأكبر من كل ذلك محاولة انتحاره وهي اشد الصدمات، فأقوى غريزة لدا الإنسان هي غريزة البقاء وان وصل إلى درجة يقدم فيها على التخلي عن الحياة بقتل نفسه فهو بذلك يتحدى هذه الغريزة القوية وحتما سبب ذلك يكون مشكل نفسي عميق وفي هذا السياق يرى د. محمد عبد الفتاح المتخصص في علم النفس أن 90% تقريبًا من الأشخاص الذين يحاولون الانتحار يعانون من مشكلة نفسية أو أكثر[1]، فالشخص الذي يقدم على الانتحار، هو شخص يعاني من مشاكل نفسية حادة لا يمكن تحملها وتتحول هذه المشاكل والأفكار إلى سلوك فعلي عندما يتخطى الألم النفسي حاجز التحمل لدى الإنسان وقدرته على التعامل مع الضغوط فيقرر وضع حد لحياته.

من المؤكد أن مختار مر بعدة أزمات نفسية لأن الأفكار الانتحارية العميقة عادة ما تصاحب الأمراض النفسية الحادّة، يقدم الأستاذ بقسم الدراسات العائلية "راندولف ويجل" الإجابة قائلا إن العوامل التي تؤدي إلى الانتحار: "مركّبة، وتراكمية في طبيعتها، وتتضمن أغلب حالات الانتحار اضطرابا

[1] بوابة أخبار اليوم الالكترونية، محمد فاروق، رئيس التحرير محمد البهنساوي، 14 يناير 2018 - 07:46 م، تاريخ الاطلاع 17 سبتمبر 2020 01:16.
https://akhbarelyom.com/news/newdetails/2604455/1/

نفسيا مثل الاكتئاب الحاد، أو القلق، أو تعاطي المواد المخدّرة، جنبا إلى جنب مع اليأس الشديد الذي ينشأ كنتيجة لأحداث حياتية"[1] فالتجارب النفسية المؤلمة قد تسبب اضطرابات نفسية ورؤية أمور غير موجودة بالواقع والهذيان وحتى تغير في تصرفات المصاب وهذا ما حدث مع الشخصية الرئيسية في مسرحة كارما.

كل الأمور الغريبة التي حدثت كانت داخل عقل مختار ففي المشهد الأخير يسأل مختار: "هل كل هذا حدث داخلي؟" ويجيبه الشبح الأبيض بطريقة غير مباشرة بأنه فعلا كل ذلك حدث بداخله، أيضا نرى أن تصرفات مختار في الكثير من المحطات داخل المسرحية تشير بأنه يعاني من اضطرابات نفسية ونوع من أنواع الجنون وذلك جلي من خلال أفعاله وردود أفعاله ومن خلال تعابيره الجسدية واللفظية خاصة حين دخل في حالة من الهستيريا بعد أن خاطب احمد ليندا قائلا زوجك جن فراح مختار يخاطبهم ويخاطب السماء بأنه لم يجن وأنهم هم المجانين.

الأمراض النفسية التي يعاني منها مختار وهلوساته جلية للمتفرج والعوالم الغريبة والشخصيات الخيالية التي يراها مختار تدل على اختلاله العقلي الذي –كما سبق وذكرنا– ناجم عن الأحداث التي مر بها، ونظرة من حوله إليه نظرة تنم على أنهم يتعاملون مع شخص مجنون تصرفاته لا عقلانية.

أحداث المسرحية تتمحور حول مختار باعتباره الشخصية الرئيسة المحركة للأحداث، من المشهد الأول إلى المشهد الأخير، وحتى وهو في المستشفى فاقد للوعي دون أن يتكلم نكتشف أشياء حوله لان كل الحوار كان يكشف لنا شخصية مختار وحياته، فاحمد وليندا زوجته خائفان من أن ينهض وخائفان أن لا ينهض "أخشى منه أن استفاق وفي نفس الوقت أخشى أن لا ينهض"[2] لان مختار شخصية انفعالية

[1] القابلية للانتحار، إسماعيل عرفة، شبكة الجزيرة الإعلامية، منصة ميدان، 2017/11/9، تاريخ الاطلاع 17 سبتمبر 2020 https://www.aljazeera.net/midan/intellect/sociology/2017/11/9

[2] من العرض المسرحي المشهد الأول

تصرفاتها غير محسوبة وقد يفعل أشياء تضر كل من حوله فاحمد يخبر ليندا "انه ابن عمي واعرفه جيدا... ربما حتى انه سيقتلني"[1]

أما في المشهد الثالث حين يتصور مختار أن الطبيبة قد سكن في جسمها مرسل من السماء نجد أن تصرفاته غير مبررة فهو يكاد يكون في حالة هستيريا، بكاء وصراخ وتعابير غريبة، وينظر في اتجاهات مختلفة فهو يسمع أصوات غير موجودة و يرى أشياء غير واقعية ويتحدث مع شخصيات خيالية فيبدو لنا مختار وكأنه في صراع داخلي نفسي، بين شخصيتين مختلفتين ، حتى هو لم يفهم طريقة تعامله مع الأوضاع ، و تبادر إلى ذهنه أن المحيطين به ظنوا انه مجنون ، إذ يقول مختار في المشهد الرابع " تظنون أنني جننت أليس كذلك ؟ .... لا هذا غير صحيح فأنا لم اجن..."[2]، عدم استيعاب الشخصيات الأخرى أن روح التي تسكن مختار غير الروح التي كانت تسكنه من قبل، أدىإلى اتهامه بالجنون ،و هو لا يستوعب جنونه

كما أشرنا سابقا في نظرة فرويد للجنون ، بحيث أن المجنون لا يستطيع استيعاب أنه مجنون.

سلوك مختار يدل على عدم السيطرة على عقله فهو يتراوح بين مجموعة من السلوكيات الشاذة يحدث معها تغيير مفاجئ في أفعاله، هذه التقلبات المزاجية تظهر في جميع مشاهد المسرحية وخاصة في منزل مختار في المشهد الرابع حيث يظهر عليه التشويش العقلي والاضطراب العاطفي مما يدفع سارة للقول "أنتم حقا بارعون في التمثيل أوإنكم قد جننتم كلكم حكاياتكم هذه لا تدخل العقل"[3]، وذلك لأن مختار يقوم بعدة سلوكيات شاذة بدون وعي منه فهو فاقد للسيطرة ويعاني من الهذيان نتيجة لخلل ما في دماغه.

[1] من العرض المسرحي المشهد الثالث

[2] من العرض المسرحي المشهد الرابع

[3] من العرض المسرحي المشهد الرابع

التشويش العقلي ميز تقريبا كل شخصيات المسرحة، فكل واحد منهم يبدو كأنه خارج عن السيطرة على نفسه وعلى واقعه، وحتى الأحداث في حد ذاتها خارجة من دائرة العقل، فحكمهم على الأمور غير سليم وخاصة مختار الذي تظهر سلوكياته غير مقبولةٍ اجتماعياً من وسوسة وسماع الأصوات الغريبة ورؤية أشياء وهمية ووجود الأوهام أو الهلوسة وأنماط عقلية أو سلوكية معينة غير طبيعية.

خاتمة

حاولنا من خلال هدا البحث المعنون بتصور الجنون في المسرح الدخول الى الشخصية المجنون و فك شيفراتها بالاستعانة بالمنهج النفسي ،و اسقاطها على المسرح محاولين اظهار تجلياتيها فيه توصلنا الى مجموعة من نتائج نلخصها كما يلي :

– ان الجنون مادة صالحة للمسرح ، فالجنون يخلق بنفسه وضعيات تجسد الدراما و الكوميديا

– استعملت البسيكودرام كأحد انواع العلاج النفسي ، بحيث ان علم النفس يستوحي اللغة المسرحية لوصف مختلف الحالات الجنونية التي يواجهها

– شخصية المجنون شخصية معقدة و مركبة ، يكون الصراع فيها صراعا داخليا ، و يكون بناءها على مراحل

– استلهم من الجنون اتجاهات فنية كاتجاه القسوة و الاتجاه السيريالي

– اعتماد المخرج فارح الياس على الية المسرح الفقير في الديكور

–استعمل فارح عدة مرجعيات في المسرحية كأن يستعمل المرجعية الاجتماعية و التراثية

قائمة المصادر والمراجع

1. ابن منظور ، لسان العرب ، المجلد السابع، ط1،دار صادر بيروت للطباعة والنشر، بيروت لبنان،2005

أحمد شرجي، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوضعه علامة وحامل للعلامات، ط1 ،دار صفحات للدراسات والنشر، الإمارات العربية المتحدة، دبي، 2013

2. أحمد محمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2009 .
3. أحمد مختار عمر، معجم اللغة العربية المعاصرة، المجلد الأول ،ط1،عالم الكتب ،القاهرة ،2008
4. أحمد منور، الأدب الجزائري باللسان الفرنسي نشأته وتطوره وقضاياه، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007،
5. ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة ابراهيم حمادة ، مكتبة الانجلو مصرية، ص 106
6. ارسطو ، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ،دار الثقافة ،بيروت ،لبنان ، 1973
7. إيمايل دور كايم، علم اجتماع وفلسفة، ترجمة حسن أنيس، ط1 ،مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، 1966 ،ص 49
8. باسكال ، خواطر، ترجمة ادوارد البستاني، سلسلة الروائع الانسانية، اللجنة اللبنانية للترجمة و الروائع ، بيروت ،لبنان،1972، الخاطرة رقم 331
9. بدر محمد الأنصاري، قياس الشخصية، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2009
10. بشرى سعدي،نظريات التحليل النفسي و المسرح ، ط1، دار غيداء للنشر،عمان، 2017
11. بيار داكو ، الانتصارات المدهشة لعلم النفس ، ترجمة بوجابي محمد الشريف ، دار الهدى ، الجزائر ، 2007
12. جاك لاكان ، السيمنار الكتاب الثالث الذهانات ، ترجمة عبد الهادي الفقير ، الجزء3، 2013 ، ص 23
13. جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترجمة سيد إمام، ط1 ،ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003

14. حسين اليوسفي ، المسرح و مفارقاته ، الطبعة 1، مطبعة سيندي ، مكناس ، المغرب ، 1996
15. روي بورتر، موجز تاريخ الجنون، ترجمة ناصر مصطفى، هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2012
16. الزواوي بغورة، مفهموم الخطاب في فلسفة ميشيل فوكو ، المجلس الاعلى للثقافة ، الهيئة العامة للشؤون المطابع الاميرية ، 2000
17. سعيد كريمي ، انطونان ارتو خطابات ثورية في المسرح و السيريالية و الثقافة، كرونولوجيا حياة ارتو ، ط1، الرشيدية 2003
18. سيغموند فرويد ، الهذيان و الاحلام في الفن ، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة بيروت ، 1987
19. سيغموند فرويد ، تحليل النفسي و الفن ، ترجمة سمير كرم، دار الطليعة بيروت ، 2016، ص 89
20. صالح لمباركية ،المسرح في الجزائر ،دار بهاء الدين للنشر و التوزيع ،ط2،الجزائر،2007
21. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ط1 ،مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، 1987
22. عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط1 ،دار الفكر العربي، القاهرة مصر، 2011
23. عبد المطلب زيد ،اساليب رسم الشخصية المسرحية، دار غريب ،القاهرة ، مصر ، 2005
24. عبد المنعم الميلادي ، الشخصية وسماتها ، مؤسسة شباب الجامعة ، الإسكندرية ، 2006
25. عبد المنعم حفني ،موسوعة علم النفس، مدارس علم النفس ،المجلد الثاني دار توبليس،بيروت–ليبنان ، الطبعة الاولى
26. فريدريك هيجل ، موسوعة العلوم الفلسفية، ج2 ، ترجمة امام عبد الفتاح امام ،دار التنوير
27. قسطنطين ستانسلافسكي ، اعداد الممثل ، ترجمة محمد زكي العشماوي و محمود مرسي ، دار النهضة العربية للطباعة و النشر

28. كامل محمد محمود عويضة، علم نفس الشخصية، مراجعة محمد رجب البيومي، ط1 ،دار الكتب العلمية، لبنان، 1996
29. كلود كيتيل، تاريخ الجنون: من العصور القديمة وحتى يومنا هذا، ترجمة سارة رجائي يوسف وكريستينا سمير فكري، طبعة 1 ، 2015
30. لايوس اجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة دريني خشبة،ط1،المركز القومي للترجمة ،2015
31. ماري ايلياس ، المعجم المسرحي ،مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض ، عربي انجليزي قرنسي ، مكتبة لبنان ناشرون ،الطبعة 1 ، 1997
32. محمد جمال يحياوي ، دراسات في علوم النفس ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،الجزائر ، ط1 2003،
33. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر ، ص 573
34. مهدي فضل الله، فلسفة ديكارت ومنهجه، ط2،دار الطليعة للطباعة والنشر، لبنان، 1986
35. ميشال فوكو ، تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي، ترجمة سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،ط2
36. نبيل سفيان، المختصر في الإرشاد والتحليل النفسي، ط1 ،إتيراك للنشر والتوزيع، مصر، 2004
37. نبيل صالح سفيان، المختصر في الشخصية والإرشاد النفسي، ط1 ،إتيراك للنشر والتوزيع، مصر، 2004
38. نيتشه،فريدريك، ارادة القوة محاولة لقلب كل القيم، ترجمة محمد الناجي، افريقيا الشرق
39. نيتشه،فريدريك، هذا هو الانسان، ترجمة علي مصباح، منشورات الجمل،2006
40. هربرت ريد،السريالية والمذهب الرومانتيكي، كتاب النقد ،ترجمة هيفاء هاشم

المراجع باللغة الاجنبية

1. André Breton , Manifestoes of surrealism,University of Michigan Press,1969
2. PATRIC PAVIS , DECTIONNARE DU THEATRE ,DUNOD PARIS , 1996

المقالات والمجلات

1. مارتن اسلن ، مسرح ارتو بين النظرية و التطبيق ، ترجمة سعيد الحكيم ، مجلة فصول ،العدد 8 ، 1988
2. لوكيلي حسين ، في انصاف الجنون ، مخبر الفينومونولوجيا و تطبيقاتها ، العدد 3 ،https://labopheno.com/lms/logos-revu/l-3-4/course/craze#_ednref7
3. نبهان حسون السعدون "الشخصية في مسرحية المأسورون لعماد الدين خليل دراسة تحليلية " دراسات موصلية ع16 ،2007.
4. ويليام بويلوور ، مدخل في علم الاجتماع الادبي، ترجمة: ابراهيم خليل ، مجلة الاقلام، العدد10، 1984

الموضوع		الصفحة
مقدمة		أ– ب– ت–ث
الفصل الاول : استلهام الشخصية المجنونة في المسرح		
1.مفاهيم حول الجنون	مفهوم الجنون من المنظور الفلسفي	1
	مفهوم الجنون من منظور علم النفس	9
2.تمظهرات الجنون في المسرح	الجنون في مسرح القسوة	14
	الجنون في المسرح السريالي	16
3.ماهية الشخصية الدرامية	مفاهيم حول الشخصية	18
	الشخصية الدرامية في الدراسات المسرحية	27
	أبعاد الشخصية الدرامية	30
الفصل الثاني : دراسة تحليلة للعرض المسرحي "كارما"		
1.جمالية العرض		35
2.الشخصيات	ابعاد الشخصية الرئيسية	52
	علاقة الشخصية الرئيسية بالشخصيات	53

	الاخرى	
3.تجليات الجنون في الشخصية الرئيسية		54
خاتمة		58
قائمة المصادر و المراجع		
فهرس		

الملخص

لقد حاولنا في هذه الدراسة ان نسلط الضوء على بعض جوانب العلاقة بين المسرح و الجنون، في بعديهما الابداعي و النفسي،من خلال ابراز مظاهر التداخل بين المكونين على مستوى الشخصية باستنتاج الاليات الدرامية ، التي إحتكم اليها كاتب المسرح فارح الياس في بسيكودرام المعنون "بكارما"،كما توقفنا على تمثلات الجنون في الشخصية الرئيسة ، استندنا في ذلك الى المنهج النفسي ، الذي سمح لنا بالوقوف عند المفاهيم الاساسية التي تؤطر الجنون ،كما توقفنا ايضا عند ظاهرة الجنون و علاقتها بالمسرح السيرالي و مسرح القسوة ، باعتبار هذين التيارين المسرحين اكثر التيارات تأثرا بمخرجات الثورة التي اعقبت ظهور علم النفس .

الكلمات المفتاحية

الجنون ، الشخصية الدرامية ، علم النفس ، بسيكودرام

Summary :

In this study, we tried to shed light on some aspects of the relationship between theater and madness in their creative and aesthetic dimensions. We showed the manifestations of the overlap between the two worlds at the level of character by deducing the dramatic mechanisms that the theater writer Farah Elias uses in his psychodrama entitled “Karma”. We also stopped on representations of madness. In the main character, based on the psychological approach that allowed us to study the basic concepts that frame madness. And we also stopped at the phenomenon of madness in the surrealist theater and the theater of cruelty, considering these two discharged currents as a product of the scientific revolution that was followed by the emergence of psychology.

Insanity, Dramatic Character, Psychology, Psychodram