وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الموصل

كلية الفنون الجميلة

قسم الفنون المسرحية

خصائص الشخصية النمطية في الكوميديا ديلارتي

بحث مقدم الى قسم الفنون المسرحية في جامعة الموصل وهو جزء من متطلبات نيل درجة المشروع في الفنون المسرحية /فرع التمثيل

أعداد الطالبتان:

زينب سمير داهش

دعاء سمير داهش

بأشراف

أ. م. د. عمر محمد جنداري

1445هـ **2024م**

﴿إِنَّمَا يَخْشَى اللَّهَ مِنْ عِبَادِهِ الْعُلَمَاءُ﴾

صِدِق آللّٰه آلعظيم

سورة فاطر

الاية 28

الاهداء

أهدي هذا العمل بكل فخر ...

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة إلى نبي الرحمة

ونور العالمين

محمد صل الله عليه وسلم

إلى مَنْ كلله الله بالهيبة والوقار إلى مَنْ أحمل اسمه بكل افتخار.. أرجو من الله أن يمدَّ في عمرك لترى ثماراً قد حان قطافها بعد طول انتظار..

أبي الغالي

إلى التي رفع الله مقامها وجعل الجنة تحت أقدامها، إلى التي تغمرني بدعائها وحنانها

أمي الغالية

إلى الذين كانوا لي عوناً وسنداً دوماً

إخواني الاعزاء

إلى الذين أدين لهم بالفضل على كل حرف علموني إياه

أساتذتي الأفاضل

إلى كل مَنْ شدَّ على يديَّ وساعدني بالوصول إلى هدفي حتى ولو بابتسامة أو نصيحة أو كلمة صادقة ... بفضل تلك الكلمات وصلت لهذا اليوم

الباحثتان

شكر وعرفان

أتقدم بالشكر والعرفان الى عمادة كلية الفنون الجميلة المتمثلة بالأستاذ الدكتور

نشأت مبارك المحترم ومعاونيه

الدكتور منقذ البجدلي المحترم

و الدكتور بشار عبد الغني المحترم

والى رئيس قسمي الدكتور عمر محمد جنداري المحترم

والى الدكتور

الذي أشرف على هذا البحث ومنحني من فضله ووقته الكثير ولم يدخر في بنائي جهداً

والى كل الأساتذة في أي مكان وأي زمان الذين كان لهم دور في بنائي حرفاً سواء اكان بلقاء مباشر ام بقراءة كتبهم فلولاهم ما كان لهذا العمل أن يرى النور

الباحثتان

ملخص البحث

لقد شهدت الدراسات النقدية المسرحية ازدهارا وتنوعا من حيث الموضوع، وزاوية التناول والمنهج المتبع ، وللعمل الفني عدة عناصر نذكر منها الحوار ، اللغة ، الصراع ، الشخصية و تهمنا هذه الأخيرة التي تعد بمثابة حجر الأساس في العمل المسرحي، فهي كائن ورقي السني يبدعها المؤلف بقلمه ويضفي عليها من خياله، في مجموع النص المكتوب وهناك شخصيات رئيسية وشخصيات ثانوية مساعدة تنهض بدورها أثناء العرض، ولا نستطيع أن نعرف الشخصية على حقيقتها إلا من خلال تحليل الشخصية فتحليل الشخصية متصل بتركيب جسم الشخصية ومظهرها الخارجي ويؤثر فينا إلى ما لانهاية.

تعد الكوميديا دي لارتي واحدة من أقدم أشكال المسرح الشعبي في أوروبا، وتقوم على أداء مرتجل يعتمد على مجموعة من الشخصيات النمطية الثابتة، هذه الشخصيات تتميز بسمات معينة تتكرر في كل عرض، مما يجعلها جزءاً مهماً من جاذبية هذا النوع من المسرح.

تستخدم الأقنعة بشكل بارز في الكوميديا دي لارتي لتعزيز الخصائص النمطية للشخصيات، تساعد الأقنعة في تحديد هوية الشخصية وسلوكها وتفاعلاتها مع الشخصيات الأخرى، كما أنها تساهم في التأكيد على البعد الكاريكاتوري والكوميدي للأداء.

تسهل الشخصيات النمطية في الكوميديا دي لارتي على الجمهور فهم القصة والمواقف بسرعة بفضل خصائصها المحددة والواضحة. تساعد هذه الشخصيات في إنشاء ديناميات درامية وكوميدية تجعل العروض أكثر تشويقاً وتسلية.

حيث تعد الشخصيات النمطية جوهر الكوميديا دي لارتي، وتقدم إطاراً غنياً للارتجال والابتكار الفني. خصائص هذه الشخصيات تجعلها جزءاً لا يتجزأ من هذا النوع المسرحي، مما يضمن استمراريته وشعبيته عبر العصور.

ثبت المحتويات

الموضوع	الصفحة
الاهداء	أ
شكر وعرفان	ب
ملخص البحث	ج
ثُبت المحتويات	د
الفصل الأول: الإطار المنهجي	
مشكلة البحث	1
أهمية البحث والحاجة أليه	2
هدف البحث	2
حدود البحث	2
تحديد المصطلحات	2
الفصل الثاني: الإطار النظري	
المبحث الأول: الشخصية المسرحية –المفهوم والاشكال كوميديا ديلارتي –مرجع تاريخي	6
اولاً: الشخصية المسرحية –المفهوم والاشكال	6
ثانياً: كوميديا ديلارتي –مرجع تاريخي	19
الفصل الثالث: نتائج البحث	
النتائج	29
الفصل الرابع: الاستنتاجات والتوصيات	
الاستنتاجات	31
التوصيات	32
المصادر والمراجع	**33**

الفصل الأول

الإطار المنهجي

*مشكلة البحث

*أهمية البحث والحاجة اليه

*هدف البحث

*حدود البحث

*تحديد المصطلحات

الفصل الأول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

يعتبر المسرح أبو الفنون منذ الإغريق لقدرته على الموالفة بين عناصر فنية متعددة حيث كانت المسارح هي الوسيلة الوحيدة للتعبير الفني بعد حلبات المصارعين والسباقات، حيث يرجع أصل المسرح في مختلف الحضارات إلى الاحتفالات المتصلة بالطقوس الدينية إذ نشأت الدراما الإغريقية وهي الاصل في التأليف المسرحي عن تلك الاحتفالات بعبادة الاله ديونيسوس، فكان الناس يضعون أقنعة على وجوهم، يرقصون ويتغنون احتفالاً بذكراه، ويذكر أن ثيسبيس كان أول الذين انفصلوا عن جماعة المحتفلين ليلقى بعض الأناشيد وحده ليصبح بذلك أول ممثل في التاريخ، وقد بلغ المسرح اليوناني أوجه مجده في القرن الخامس ق.م. مع كتاب التراجيديا (اسخيلوس–سوفوكليس– يوريبيدس) والكوميديا عند (أرستوفان) ، ولم يصل المسرح الروماني إلى مستوى الدراما اليونانية، وان وصل كتاب مثل سينكا في المأساة، وبلوتس وتيرانس في الكوميديا الا ان المسرح تدهور في ظل الإمبراطورية الرومانية، وكاد يختفي أمام معارضة الكنيسة ليظهر نوع آخر من المسرح في العصور الوسطى في أوروبا نشأ عن الطقوس الدينية، وفي عصر النهضة ظهر العديد من الكتاب المهمين أمثال(شكسبير، موليير، كورني) وغيرهم في سائر بلدان اوربا حيث بدأت حركة إحياء العموم والفنون على ايديهم وصولاً الى القرن التاسع عشر حيث ظهرت العديد من المذاهب والتيارات مثل (الرومانسية، الواقعية، الطبيعية ، التعبيرية، الرمزية) غايرت من أشكال المسرح التجريبي المعاصر والتي ثارت على كل ماهو تقليدي، اما المسرح العربي فقد بدأ بالظواهر الدرامية الشعبية التي ظل قسم منها حتى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين كمسرح (القراقوز، خيال الظل، السماحة، المقامات، السير الشعبية) التي كانت سببا لظهور أشكال مسرحية أخرى مثل: الأخباري والسماح، حفلات الذكر، المولوية في المشرق العربي ومسرح البساط، صندوق العجائب، المداح، الحكواتي، ومما تقدم نلاحظ كم المتغيرات التي طرأت على المسرح بصورة عامة وعلى الشخصية بصورة خاصة لذلك ظهر العديد من الشخصيات النمطية عبر العصور بعدها نوع عام ولها صفات محددة، يتكرر ظهورها في مسرحيات مختلفة حيث ظهرت في انكلترا وفرنسا شخصيات نمطية امثال الشخصيات المضحكة والمخادعة والازواج الظرفاء والقرويين المرتبكين، وكانت ميلودراما القرن التاسع عشر قد تميزت بتقديم الشخصيات النمطية كالأبطال النبلاء والعذراوات المضطهدات

والاشـرار والبحارة الاقوياء البنية، لكن المثل الأقوى للشـخصـية النمطية فقد ظهر في كوميديا دي لارتي الايطالية في عصر النهضـة، ومن ذلك فقد صاغت الباحثتان مشكلة بحثهما بالتساؤل التالي: ماهي اهم خصائص الشخصية النمطية في كوميديا ديلارتي؟

- **أهمية البحث والحاجة اليه :**

تتمثل أهمية البحث الحالي بتسـليط الضـوء على الكوميديا ديلارتي بعدها من أشـهر انواع الكوميديات العالمية التي ظهرت في اوربا– ايطاليا في عصـر النهضـة، وعلى الارتجال كعنصـر مرافق لها، أما الحاجة الى البحث فتكمن بأنه يفيد الطلبة ومن هم مهتمين بدراسة الشخصية النمطية والكوميديا الارتجالية في فترة مهمة من عصر التاريخ الا وهي عصر النهضة.

- **هدف البحث :**

يهدف البحث إلى: تعريف خصائص الشخصية النمطية في الكوميديا دي لارتي

- **حدود البحث :**

١_ الحد الزماني : القرن السادس عشر

٢_ الحد المكاني : أوربا– ايطاليا

٣_ الحد الموضوعي : خصائص الشخصية النمطية في الكوميديا دي لارتي

- **تحديد المصطلحات:**

أولاً_الخصائص (لغة) :

يعرف الرازي في معجمه (مختار الصحاح) الخصائص بأنها "(خ ص ص) ، (خصهُ) الشيء (خصوصاً) و (خصوصية) بضم الخاء وفتحها . والفتح أفصح و (اخَتَصهُ) بكذا خصة به . و

(الخاصـة) ضـد العامة " [1] ويعرف (الخاص) محمد محي الدين عبد الحميد على أنه : "ضـد العام ، والتخصيص ضد التعميم ، واختصه بكذا : خصة به" [2]

- **الخصائص (اصطلاحاً) :**

يعرف ابراهيم مدكور الخصائص في معجمه الفلسفي على أنه " صفة لا تتفك عن الشي وتميزه من غيره ومن مجموع الخواص يتكون الكيف " [3] ويعرفها ايضـاً في ذات المعجم بأنها " مانتمي إلى نوع واحد واليه وحده في زمان معين " [4]

- **الخصائص (اجرائيا)ً:**

تعرف الباحثتان الخصـــائص على أنها: مجموعة من الصـــفات التي ترتبط بالممثل في الزمان والمكان يجسـد من خلالها الشـخصـية المسـرحية بكافة التفاصـيل للوصـول بالعرض إلى مرحلة إنتاج المعنى.

ثانياً: الشخصية (لغة) :

يعرف الرازي الشخصية لغة بأنها "ش خ ص _ (الشخص) سواد الإنسان وغيره تراه من بعيد وجمعه في القلة (أشخص) وفي الكثرة (شخوص) و (أشخاص) . و (شخص) بصره من باب خضع فهو (شاخص) إذا فتح عينه . [5]، أما ابن منظور فيعرف الشخصية بأنها "الشخص جماعة في الإنسان وغيره ، والجمع أشخاص وشخوص ، شخصاص ، والشخص : سواد الإنسان وغيره" [6].

---

1 محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، مختار الصحاح ، (الكويت: دار الرسالة ، ١٩٨٣)، ص ١٧٧

2 محمد محي الدين عبد الحميد ومحمد عبد اللطيف السـبيكة ، المختار من صـحاح اللغة، ط5، (القاهرة: مطبعة الاستقامة، 1924) ، ص ١٣٧.

3 ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، جمهورية مصر العربية ، ١٩٨٣ م) ، ص ٧٩.

4 ابراهيم مدكور: المصدر نفسه، ص 79.

5 محمد بن أبي بكر بن عبد القادر الرازي، المصدر السابق، 331.

6 ابن منظور : لسان العرب ، ج ٧ ، (بيروت ، لبنان، دار صادر ، ١٩٩٧) ، ص ٤٥.

- **الشخصية اصطلاحاً :**

يعرف إبراهيم مدكور الشخصية اصطلاحاً على انها " في المسرح تشير إلى الشخصية التي تم انشاؤها من خلال النص المسرحي ، والتي يتم تجسيدها من قبل الممثل او الممثلة في العرض المسرحي ، وتتضمن عوامل مثل الخصائص النفسية والجسدية والاجتماعية والثقافية للشخصية. " [1] أما مجدي وهبي وكامل المهندس في معجمهما للمصطلحات في اللغة والادب فيعرفا الشخصية بأنها " الشخصية سواء كانت ايجابية ام سلبية هي التي تقوم بتحريك وتطوير الأحداث " [2].

- **الشخصية (اجرائيا)ً:**

تعرف الباحثتان الشخصية على أنها: عملية إجرائية لتنفيذ عرض مسرحي يتم خلقها من قبل المؤلف ليجسدها الممثل على الخشبة لتوصيل رسالة العرض بشكل فعال إلى الجمهور بشكل متسق مع رؤية المخرج المسرحي.

ثالثاً: النمط (لغة) :

يعرف النمط لغة بأنه: "(النمط) بفتحتين الجماعة من الناس أمرهم واحد . وفي الحديث "خيرُ هذه الأمة النمط الأوسط يلحق بهم التالي ويرجع إليهم الغالي " .[3] وجاء تعريف الـ(نمط) في المنجد في اللغة والادب والعلوم على انه: "نمط تنميطاً لفلان الشيء وعلى الشيء : دلهُ عليهَ . أنمط له العطاء: اقله . النمط: جماعة من الناس أمرهم واحد | و _ ج أنْماط ونِماط، والنسبة أنماطي ونمطي: ضرب من البُسط | وعاءُ كالسفط | ثوب من صوف يُطرح على الهدوج | الطريقة والمذهب والنوع من الشيء. يقال " هذا من نَمَط هذا و " ما عنده نَمَطٌ من العلم " اي نوع منه. الأنمط : الطريقة. [4] كذلك جاء تعريف

1 ابراهيم مدكور : المعجم الفلسفي ، مصدر سابق ، ص ٧٩

2 مجدي وهبي وكامل المهندس ،معجم المصطلحات في اللغة والادب ، مكتبه لبنان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ : ص ٢٠٨

3 محمد بن أبي بكر عبد القادر الرازي ، مصدر سابق ، ص ٦٨٠

4 مجموعة من الباحثين: المنجد في اللغة والادب والعلوم : ط ١٠ ، (بيروت: مطبعة الكاثوليثكية)، ص ٨٣٩

النمط بأنه : "اسلوب[أ] سلب [ج] ايجابي معاصر [ت] : طريقة ومذهب " كان له في حياته أسلوب خاص." [1]

- **النمط اصطلاحاً :**

جاء تعريف (النمط) في معجم المصطلحات التربوية والنفسية بأنه "استكشاف صورة المستقبل عن طريق نموذج صريح للعلاقات، اذا كان هذا النمط يبنى على الافتراضات التي يفترضها الباحث بناء على قاعدة موضوعية من البيانات الكمية والكيفية ؛ مما يستلزم الاعتماد على اساليب التحليل الرياضية والإحصائية وأسلوب تحليل النظم .[2] ويعرف في ذات المعجم على أنه "نوع من شخصية الفرد وفق تصنيف اختبارات سمات الشخصية ، فقد تكون انبساطية أو انطوائيه أو عدوانية أو مسالمة . [3]

- **النمط اجرائياً :**

تعرف الباحثتان (النمط) بأنه: مجموعه من السلوكيات والسمات تصاغ للشخصية التي يتصف بها الفرد دون غيره، وهناك عدة أنماط يتجه اليها الباحث دون غيرها للوقوف على اهم ما يميزها عن غيرها من الشخصيات الأخرى.

---

1 أحمد مختار عمر وآخرين: معجم لغوي مهني متخصص للمترادفات، (الرياض: مطبعة فهرسة مكتبه الملك فهد الوطنية أثناء النشر لشركة السطور، ١٤٢٠)، ص ٨٣٣

2 حسن شحاتة و زينب النجار: معجم المصطلحات التربوية والنفسية، (البنان الدار المصرية ،2003،ب.ت،)، ص ٣٢٢

3 المصدر نفسه، ص ٣٢٢

الفصل الأول

الإطار النظري

***المبحث الأول: الشخصية المسرحية –المفهوم والاشكال**

كوميديا ديلارتي –مرجع تاريخي

***المبحث الثاني: خصائص الشخصية النمطية**

المبحث الأول

اولاً: الشخصية المسرحية–المفهوم والاشكال

تعد الشخصية من أهم عناصر المسرحية " فعالم المسرح صورة للعالم الكبير، لا عزلة فيه ولا حياة فنية للمسرحية ما لم تتفاعل الشخصيات، ومن هذا التفاعل في شتى صوره تتولد بنية المسرحية، ومن خلاله تنمو الشخصيات مع الحدث في حساب فني محكم يبدو في دقة إحكامه أنه تلقائي طبيعي " [1] إذن فهي تقوي المسرحية وتبعث فيها الروح والحركة والتفاعل؛ لأن الشخصيات تحيا في النص أو بالعرض المسرحي. ويعرفها ابراهيم حمادة " بأنها الواحد من الناس يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة الممثلين[2] فالشخصية إذن سلوك محاكى من الواقع يلبس الفرد فتميزه وتثبت وجوده كما تعرف بأنها هي " تصوير منظم لجانب واحد من إنسان ما في جميع خصائصه التي تميزه عن غيره، موضوعًا في حالة صراع مع الآخرين، مقصودًا به الوصول إلى هدف معين "[3]. فتصوير الشخصية المنظم يعنى أن يأتي الكاتب من أفعال الشخصية وأقوالها بما يخدم هذا الموضوع ويطوره. إن الإنسان ابن بيئته، ولا يمكن رسمه إذا لم يُوضع ضمن ظرفه الاجتماعي بمهنته وانتمائه الطبقي، ويكون له طول معين ووجه معين قد يكون قبيحا أو جميلاً، ويكون له تركيب نفسى هو الذى يحركه، وتنبثق عنه الدوافع والمواقف، ومجموع هذه العوامل تسهم في تحديد مسار الشخصية. فالشخصية هي الأساس في قيام نص مسرحي ناجح؛ لأن الشخصية هي صانعة الحدث وبذلك تكون الشخصية والحدث شيئًا واحدًا. ولهذا يعد رسم الشخصيات بدقة ميزة من مميزات الكاتب المسرحي الموهوب، وغالبًا ما يستمد الكاتب الشخصيات التي يرسمها في مسرحه من الحياة، ولكنه مع ذلك يدرك أن الشخصية في المسرح تختلف عن الشخصية في الحياة، فالحياة تفرض علينا وجودًا مستمرا، بينما الشخصية في المسرحية لا تظهر إلا في الأوقات التي ينتظر منها أن تقوم فيها بعمل ما؛ لذا يجب أن تتميز كل شخصية في المسرحية عن غيرها من الشخصيات، بحيث لا يخلط المشاهدون بينها وان تكون خصائصها واضحة بحيث يسهل على المشاهدين ادراك حقيقتها.

---

[1] محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث،(نهضة مصر للطباعة، ٢٠٠١، ص ٥٦٨).

[2] يحيى البشتاوي: بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر،(الأردن، دار الكندي ، ٢٠٠٤م)، ص ١٠.

[3] فرحان بلبل : النص المسرحي : الكلمة والفعل،(القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٨م)، ص ١٣٧.

احتكمت المقومات المسـرحية على الاقتراب الدائم من القيم الانسـانية في التعبير عنه وكذلك في التعبير عن الصـــيغ الفردية للفنان وطبيعة المجتمع والمحتوى الذي آلت اليه معطياته الاجتماعية والاقتصـــادية والحضـــارية وبما تأثرت واثرت فيه من خصـــائص ومقومات واليات تعكس تأثيرها المباشـــر عليه وعلى علاقته بالأخرين اضـافة الى ما تنتجه الخصـائص الفنية للإنسـان وخاصـة في المسـرح لاعتباره المرتبط الحيوي المباشر مع خواص المتفرج.

ولما كانت الشـــخصـــية الدرامية كواحدة من عناصـــر البنية الدرامية لاعتبارها المحرك الاول لبنية الفعل والاحداث وما الى ذلك ، لهذا فقد شكلت العنصر الانساني الوحيد في منظومة بناء النص الدرامي، لذا فان الخواص والخصـائص التي انبنت عليها هذه الشـخصـية قد شكلت ثلاثية قد تعارف عليها المسرح وهي (البعد الطبيعي –البعد الاجتماعي – البعد النفســي) ولكل من هذه الخصـــائص او الابعاد صـــيغة تتصـل بالأخرى للوصـول الى الشـخصـية المنطقية ولكن قد تختلف بنائية هذه الصـيغ من اتجاه مسـرحي لأخر، قد تتهيمن احداها على الاخرى وقد تنذوي بل وتلغى احداها او اثنين منها لتبقى احداها مهيمنة على منظومة بناء للشـــخصـــية في المســـرح ، وهذا يتبع اســـس ومنطلقات ، اســـتندت اليها الاتجاهات والتيارات المســـرحية وكيفية التلاقح المنطقي مع صـــيغ التعبير والتلقي. ونحن وفي هذا البحث هدفنا هو السير والتقصي عن الشخصية الدرامية وفق ابعادها النفسية وما الت اليه الاتجاهات في كيفية البحث عن هذا البعد الذي يؤكد الدوافع الانســـانية والعاطفية وما قد يتحقق من كوامن ورغبات ودوافع باتجاه تحريك الفعل الدرامي. وقد نلاقي في حيثيات هذا البحث الخطوات المختلفة التي اختلفت بها العناصـر الانسـانية من خلال دوافعها النفسية وخاصة عبر مسيرة المسرح العالمي واتجاهاته المتغيرة.

ففي المسرح الاغريقي– وهو البدايات المنطقية الاولى التي نشا منها المسرح من خضم الاحتفالات والطقوس المسـرحية. نجد بان الثلاثي التراجيدي قد اسـتندوا في معطيات اعمالهم المسـرحية على بعض الخصـائص المهمة للبعد النفسـي، فمثلا في مسـرحية (اوديب ملكا) لسـوفوكلس كان التقارب الانسـاني النفسي صيغة مهمة في الخطيئة الكبرى التي حكمت على الملك وحاشيته وامه وشعبه بالدمار كلا حسب طبيعة الكارثة التي حلت به ،والتي اساسـها طابع نفسـي قد فسرته فيما بعد بعض النظريات النفسية بانها صـيغة غير مباشـرة لاقتراب الولد من امه وابتعاده عن ابيه كما في نظرية فرويد، فمن وجهة نظره بأن قابلية التحرر من الرقابة ولكي يصـــل الفرد الى هدفه فانه يتبع الطريق التي يجدها ممهدة امامه من قبل اللاشـعور الداخلي ، وتؤثر تلك التحويلات في المادة المكبوتة الى ظهور الاندفاعات في صـور متعددة

ومتغيرة "[1] لهذا فان صيغة المأساة قد احتكمت لما الت اليه الدوافع النفسية اللاشعورية تجاه الام حتى ولو لم يكن يعرفها حقا، وهذه احدى المتغيرات الخاصة في هذا النص دون تحديد ابعادها الحصرية ، وبالمثل ظهرت في مسرحية (فيوليكتيت) لسوفوكلس ايضا وبرغم امتداد شرعيتها للاسطورة ايضا كما في (اوديب ملكا)، فقد برزت فيها الاحداث بشكل مكثف والشخصيات مركبة وذات ابعاد سيكولوجية ومنفردة بمأساتها فلقد "ركز (سوفوكلس) بشكل ملفت للنظر على المعانات الجسدية فالعاجز(فيوكلتيت) وفاقي عينه (اوديب) والمحتضر (هرقل) يجتاحون خشبة مسرح سوفوكلس وهم لايجسدون رواقية الجنس البشري لكنهم يمثلون ميراثة من الام" [2]

بالاضافة الى قوة تعبيره عن التدهور الانساني من خلال الرائحة كحس او دافع نفسي يعبر عن جثة (بولينوس) في مسرحية (انتيكون) وجثة (اغامنون) في مسرحية (الكترا) وتظهر هذة الرائحة الاحساس النفسي والدوافع الداخلية لدى ابطال هذه المسرحيات ، فمن خلال هذا التحول النفسي يبرز دور (سوفوكلس) في بناء شخصياته التي تتصف بمزايا انسانية اقترب من خلالها من الفرد الاثيني وابتعد عن تصوير ابطاله كانصاف للالهة بالاضافة لاعتراضها على القوانين التي تفرضها الالهة وسخطها لها وتقليله من مكانتها في فرض قيودهاعلى البطل في مسرحياته –بعكسه يوربيدس الذي "عرف بميله الى البلاغة اللفضية والمحاكمة المنطقية في الحوار ،ولكنه اقترب من سوفوكلس بتقليله من هيمنة سلطة الالهة واعتماده على الواقع وقضاياه الدنيوية اكثر من القضايا الدينية "[3].ان مسيرة المسرح الاغريقي وتطورها جاء بفكرة التمرد تجاه الالهة –اي التباعد عن الاضطرابات النفسية والخوف الدائم كون لها العلاقة المطلقة بالماساة–بعد ان كانت السلطة العليا المؤثرة بالمجتمع وبظواهره الدينية والمسرحية على اعتبار ان الدراما نشات طقسية ، غير ان مؤشر الانخفاض لهذه المركزية بدا بالتنازل مع الوصول لاعمال (يوربيدس) مما وضع الجانب الاجتماعي والنفسي اي الانساني الشكل الابرز وخاصة في مسرحيات (هيكوبا والطروادیات) وترتبط علاقة الصراع باتجاه المراة التي تسلط عليها ماساة الاخرين من رجال وخاصة حين يبتعدون باتجاه قضاياهم السياسية وغيرها.

---

[1] ينظر: قاسم حسين، صالح:الشخصية بين التنضير والقياس ،(بغداد:جامعة بغداد–وزارة التعليم العالي –كلية الاداب،1988) ،ص172–174.

[2] دالتون ،ج مايكل:المفهوم الاغريقي للمسرح ،تر.حسن مصيلحي ،(المغرب االدار البيضاء ((المجلس الاعلى للثقافة)) 1998)،ص128.

[3] عرسان على عقله :سياسة في المسرح: (دمشق،دار الانوار للطباعة، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1978)،ص126.

اما في العصور الوسطى فقد شكلت القضايا الدينية ومنها الوعض والارشاد وتربية النفس المخطئة وعقابها باتجاه الخير الذي يؤدي الى عالم الفردوس القضـــايا الاســـاســـية لهذه المســـرحيات، وخاصـــة (مســـرحيات الاســـرار– والثواب والعقاب–الجنة والنار)، هذه الثلاثيات وغيرها هي الخواص المهمة التي اســـتندت الى شـــخصـــيات ذات طابع اخلاقي اوماجن وكلاها عقابها وثوابها باتجاه رهبة الفرد والخوف باتجاه تحقيق معطيات واهداف هذا النوع من المســـرحيات .فالعالم الاخر هو نمط افتراضـــي اقرب الى الاحلام او التصـــورات الغـائرة في المـدرك العقلي ولهـذا فـان هـذا المنطق ربمـا يقترب من مفـاهيم (لانج)النفســـية حين يؤكد بان " الوعي في الحلم هو حالة فعالة ،بينما تظهر الاشـــياء كخلفية لوعينا في اليقضة وهو يطلق على هذا النمط من الخبرة اسم الوهم ، والوهم هو شكل من اشكال الادراك. انه طريقة لادراك العالم من خلال ملاحظة تاثير الموقف الذي يجد فيه الفرد نفســه عيانيا او ظاهريا "[1] ولهذا فهي صـورة تقاربية مع حالة الوضـوح في المسـرح واتصـاله الانسـاني والنفسـي مع المتفرج من خلال الايهام كون العالم الاخر هكذا. فمن يســير باتجاه الخطا يعاقب ومن يســير باتجاه الخير يكافأ اما في عصــر النهضة فقد شكلت اعمال (شكسبير) الطابع الاكثر ضرورة بالاتجاه او البعد النفسي وذلك من خلال عدد من المسـرحيات التي شـكلت قضـيتها الاولى ومسـمياتها الطابع الانفعالي الاكثر حضـورا واحتوت على مركبات انســـانية تداخل فيها الصـــراعات وتتزاحم باتجاه ايجاد الذات او نكرانها ومابين الحالتين نجد حضـور (هملت)واندفاعه مابين حقوق الملك (الاب) واحترام واجبه ومابين اندفاعاته الانسـانية ورغبته في الحب اولا او الانتقام ثانيا من العم (الملك)لاغتصـــابه العرش والام ." ان انكشـــاف جريمة كلوديوس هو المحورالاسـاس في(هاملت) تقنيا ودراميا" [2]. وهو هنا يتقارب مع المعطيات النفسـية لنظرية (فرويد)ايضـا في حين شـكلت الطموحات الزائدة والرغبة في الوصـول حتى ولو على حسـاب الاخرين في (مكبث) او التســرع دون الحكمة كما في (الملك لير) ، او الاندفاع عن طريق الغيرة المفرطة في مســرحية (عطيل) وقد يؤكد(شكسبير) هيمنة الدوافع والابعاد النفسية على مسرحياته لان شخصياته البطولية تعيش في عوالم متناقضـــة مابين حالتها الذاتية وكينونتها ومابين المجتمع والثوابت والواجبات باتجاه وما بين التباعد في طريق الاندفاعات الذاتية والاحاسيس الكامنة فيها باتجاه اخر.

---

[1] سيدني،م. جورارد وتيد لنذمن:الشخصية السليمة ،تر. محمد ولي الكربولي وموقف الحمداني (بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي –جامعة بغداد–كلية الاداب،1988) ،ص73

[2] جون دوفر ولسون : ماالذي يحدث في هاملت،تر.جبرا ابراهيم جبرا، الجمهورية العراقية :وزارة الثقافة والاعلام –دار الرشيد للنشر،1981،ص192.

اما في القرن الثامن عشـــر وبظهور العديد من الاتجاهات والتيارات التي اعتمدت على التطورات والمتغيرات الحضارية فقد سعت العديد من الاتجاهات على اثبات وجودها مابين تلك المتغيرات السريعة ، فمثلا ظهرت (الرومانسية) كاتجاه ملح لفترة زمنية معينة صـاغت اشكال التعبير لقوة الفرد في تلك الفترة اي مابعد الكلاسـيكية الحديثة وارتباطها في نهايات تلك الفترة ايضـا ومن ابرز مؤسـسـي هذا التجاه هم (جان جاك روســو– بوفادان ســان –فكتور هيكو) وشــكلت معظم الاعمال الدوافع العاطفية والانفعالية وتاججها وهيمنتها وتجاوز الصـيغ العقلية او المنطقية بغية ارضـاء النفس تجاه ذاتها دون الواجب او دون العلاقات الاجتماعية مثل مسـرحية (روميو وجوليت) لشـكسـبير، لقد اصـبح الجمال لدى الرومانسـيين \جمال ذاتي نسبي بعد ان كان موضـوعي ومطلق في المسرحية الكلاسيكية ، حينئذ اعتبرت الرومانسية ادبا ثوريا وحرر العاطفة وابرز الشـعر الوجداني الذي يفضــي بقوة العاطفة في النفس الانسـانية واظهار امالها واللامها لتعمق من الدور البطولي لها[1].

اما في الاتجاه الواقعي في المسرح فقد شكلت اغلب اعمال (تشيكوف ،ابسن، زولا، وغيرهم) الخصـائص البشرية التي اكدت التوافق في الابعاد لبناء الشخصية، بيد ان الواقعية النفسية قد شكلت الطابع الاهم لنا من خلال اعمال (طائر البحر ،الخال فانيا) لتشـيكوف و(البطة البرية –بيت الدمية)لابسـن، ضـرورات وحتميات في هيمنة البعد النفســي وخواصــها على اعتبار ان (تشــيكوف) يبحث عن الخواص المتخفية والمكبوتة والالام الباطنة والدوافع الغير واضــحة باتجاه العلاقات مع الاخرين وانعكاســها على الظواهر المكانية " فان جوهر ماساة الخال فانيا هو الاسف على الماضي وعلى السنين الضائعة لايعذبان وحدهما الخال فانيا بل الافتقار الى الهدف في الوقت الحاضـر وعدم وجود افاق للمسـتقبل"[2]. فشـخصـية (فانيا) مغتربة عن انسـانيتها كاغتراب الفرد عن ارضـه ووطنه وهي الموضـوعة العامة في النص ،اما (نينا) في طائر البحر فهي انســانة قد ذهبت عواطفها وانفعالاتها كما ذبح ذلك الطائر الابيض ، في حين عكسـت اعمال (ابسن) قيود المجتمع تجاه المراة ورفضها لخضوعها الدائم امام الرجل .

وباعتلاء حتمية التطور الصــناعي والحضــاري فقد اصــبح وجود الفرد متذبذبا مابين تاكيد وجوده وسـعيه نحو بلوغ هذا التطور، وبين بحث المجتمع الصـناعي عن بوادر حركته المسـتمدة من خلال يقينه

---

[1] ينظر: ليليان فرست،الرومانسية ،تر: عبد الواحد لؤلؤة ،(بغداد، وزارة الثقافة والاعلام ،دار الرشيد للنشر ، 1982)،ص29–ص30.

[2] بيلكين سكافتيسوف، ف لاكشين : تشيخوف بين القصة والمسرح،تر: حياة شرارة ،ط1،ب،(يروت– لبنان،دار القلم ،1975،)ص137.

بالفوضـــى وان الغزوات تســتنطق وتحرك الركود وما الى ذلك " لقد كان طابع الالية هو المســيطر على سلوكنا العام وهو القانون الذي يتحكم بتصرفاتنا وحركاتنا وسكناتنا حتى اصبحت استجابتنا لكل المنبهات الخارجية منمطة ذات قوالب واطر جامدة "[1] وبناءا على ذلك كان لابد من اتجاه يعمق صـــورة الفرد ويعكس الظواهر والابعاد النفســية والمشــاكل التي يعاني منها وتتخذ اشــكال وقوالب متعددة ،لذا اظهرت (التعبيرية) كرد فعل لتلك الظواهر الفوضــوية والمدمرة للطابع الانســاني والتي تحقق رغبة الفرد من الثورة ضــدها ... ومن ابرز التعبيرين هو (جورج كايزر) فقد قدم مســرحية (الفرد والمجتمع) عام 1921 وهي تطرح موضوعة الثورة العمالية ونظرتها تجاه التسلط وفرض القيود [2] .

في حين شــكلت مســرحية (هنكمان الالماني)عام 1932" وهي تحكي قصــة جندي ســابق نموذجا وليس فردا بالذات يعود بعد انتهاء الحرب مصــابا بعجز جنســي ليجد زوجته في احضــان رجل اخر))[3]. ولجا (فرانك دكند) الى تسـليط الضـوء على مشـاكل الشـباب وتحررهم من عالم الكبار ، ولقد ركز على الاغوار الداخلية للنفس البشرية مؤكدا الدور في تضمين انفعالاته نحو الانسان الذي اصبح جل اهتمامه المادة وقمة سعادته التمركز والسيطرة على المنافذ الحياتية مثل مسرحية (روح الارض).وبرز ايضـا في امريكا (يوجين اونيل) في بعض مسرحياته التعبيرية مثل (الامبراطور جونز – والاله الكبير براوان) والتي تميزت بالتركيز على البطل وتاكيد ذلك عن طريق (الحوار الجانبي) كصـــيغة مثالية في البحث عن الاغوار النفسـية العميقة ، لقد شـكلت الدوافع الانسـانية ومتاهاتها واعتبار الفرد مجرد رقما يذكر دون اية اهمية له الصـــيغة الابرز في هذه المســـرحيات مثل مســـرحية الالة الحاســـبة)لالمراريس. ان من اهم الاهداف التعبيرية هي " تصوير دواخل النفس الانسانية وتجسيم تجارب العقل الباطن "[4].

وبازدياد نســـب الفوضـــى والدمار والحروب وقلة الطابع الانســـاني ودوره في الحياة، برزت في اثناء الحرب العالمية الاولى تيارين مسـرحيين ظهرا بوجود الحرب وزال بزوالها وهما (الدادائية والسـريالية) ولم يشـكلا او يرسـما منهجا لهما ذو صـياغات او بنية نصـية او مسـرحية ما ، بل نظمت بعض الاشـكال

---

[1] سعد عبد العزيز: الاسطورة ،(القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ،المطبعة الفنية الحديثة ،1966)،ص3.

[2] ينظر: جارتن،هـ.ف:الدراما الالمانية الحديثة، تر: وجيه سمعان ،(القاهرة:"المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب ،مطابع سجل العرب"،1967)،ص214–ص215.

[3] جمعة احمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق اخراجها ، (بيروت: المكتبة العصرية ،د.ت،)ص96.

[4] علي عقلة عرسان ،مصدر سابق ،ص101.

المسرحية التي اعتمدت هذه الفوضى مستندة الى " ان كل شيء ... لاشيء وكان ذلك الياس الذي استبد في القلوب خلال تلك الفترة "[1].

ان البعد او الطابع النفسي قد شكل نموذجا فاعلا تجاه علاقات الفرد بالمجتمع او تفتت تلك العلاقات وابتعادها عن احقية العيش والتواصل، ولهذا كانت الاحلام هي الصفة المهيمنة على هذه التيارات والتي استندت ايضا للاتجاه التعبيري ايضا تلك الطبيعة الحلمية الواضحة وطبقا لنظرية (ادلر) بان "الاحلام تعكس المحاولات اللاشعورية للفرد للوصول الى اهدافه الشخصية طبقا لاسلوب حياته المتفرد "[2]. ولهذا لم تتخذ هذه الشخصيات اي صفات او دوافع للفعل بل اتخذت الصمت والسكون والبحث في الحلم والمناجاة الداخلية واعتماد الشكل والفوضى والتشتت الاغلبية الحقيقية في بلورة سمات الفرد في تلك الفترة .فان الشخصية " تجسد المواقف الانسانية الاساسية ،ولذلك فهي لاتمتلك هويات ثابتة ،وتعطي لها صفات واسماء متعددة ،وغالب ماتتبادل الادوار او تتحول الى شخصيات اخرى "[3].

وهذه احدى الخواص المهمة في المسرح التعبيري ،وكل هذه الاسس والعناصر قد جسدت كل الافكار والتطلعات في فلسفة الوجوديون والمسرح العبثي فيما بعد ،ومن الخواص الاخرى التي اكدت عليها خواص (الدادائية والسريالية) " تفسخ اللغة وانهيارها ،وذلك عن طريق تشويهها او المبالغة في عرض مضاهرها الميكانيكية "[4] فلا حاجة لصيغ التخاطب والعلاقات او التواصل فكل شيء خاضع للامنطق ولا مبرر واللامثالية بل للفوضى والدمار واللاشكلية وعدم التواصل وانقطاع العلاقات وتشويه الصفات والسمات ولذلك كان لكل تلك الخصائص سمات غير واضحة لاية ابعاد منطقية سوى تبرير هذه الدوافع نحو معطياتها النفسية التي شكلت العاطفة حول رؤية الانسان لنفسه الانموذج الاوحد في التعامل ومخاطبة الاخر بالصيغة الفنية . واخيرا نجد في سلسلة المسرح العالمي العديد من التحولات والتنقلات في مخاطبة وصياغة البعد النفسي عبر الاتجاهات المسرحية المختلفة ومتغيراتها واعتبرت الخواص الانسانية الطابع الابرز والاقرب دون السمات او الابعاد الاجتماعية والطبيعية كون كل المتغيرات الطارئة التي حدثت في العالم قد اثرت وتاثرت بخصائص المسرح واعتبرت الفرد ذو خاصية انسانية متفاعلة

---

[1] جمعة احمد تاجة، ،مصدر سابق ،ص114.

[2] قاسم حسين صالح :مصدر سابق ،ص173.

[3] حياة جاسم : مسرح اللامعقول ، مجلة الاكاديمي ،ع4، (بغداد: وزارة التعليم والبحث العلمي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة)، 1981 ،ص25.

[4] حياة جاسم ،ص26.

حسيا وعاطفيا دون الدوافع العقلية والمنطقية وبالتالي تجددت من اهمية الابعاد الاخرى وبقيت متحركة او مهيمنة عليها خصائص البعد النفسي فقط.

الشخصية في المسرح:

تعد الشخصيات في الأدب المسرحي الأداة التي تؤدي الأحداث الدرامية لذا كانت محط اهتمام الكثير من الدراسات، باعتبارها الملموس الحي الذي يراه المشاهد أو القارئ، ويتابع من خلاله السلوك والانفعالات والحوارات، وكل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي، فهي أهم عناصر المسرحية وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهدين، ومن ثم فهي عنصر فعال، تتجسد ملامحها من خلال الأوصاف التي يسمها بها المؤلف.[1]

أخذت أهمية هذا العنصر الدراماتيكي في مجال النص المسرحي تعلو على سواه من العناصر الأخرى في حدود النص، وحيزا كبيرا من اهتمام الكاتب، وصرنا نرى الكاتب في أغلب المذاهب المسرحية الحديثة يوليها الأولوية على سواها من العناصر، حتى أضحت المصدر الأساسي لخلق سلسلة من الأحداث التي تتطور من خلال الفعل السلوكي والحوار، أي أنها صارت هي المتحكمة بالحدث وبنوع الصراع وطبيعته واستدعى ذلك رسم وتحديد سماتها والتأكيد عليها، ولكي تحقق هذا كان لابد من دوافع ذاتية تحملها وضغوط تقع على الشخصية . ولا نزعم هنا أفضيلة الشخصية على القصة (المادة) ، إذا ليس هناك شخصية دون فعل وليس هناك فعل من غير فاعل يقوم به . وكان شكسبير من أكثر المؤلفين الدراميين اهتماما بالشخصية وتفضيلها على سواها من العناصر الدرامية بالحياة فإن مسرحياته تقوم في بناءها الدرامي على الشخصية أكثر من قيامها على الحادثة الدرامية ومن هذه المسرحيات (مسرحية ماكبث، الملك لير، عطيل) إنها أمثلة رائعة للروايات التي تستوفي شخصياتها المقومات الثلاثة[2]

[1] رابح ذياب ،الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس، رسالة ماجستير، (الجزائر، جامعة باتنة، 2010، 2011) – ص.90

[2] فؤاد على حارز الصالحي ،دراسات في المسرح ،(الأردن، إربد، دار الكندي للنشر والتوزيع ، 1999)،ص : 50.

مفهوم الشخصية المسرحية:

إن الشخصية المسرحية هي التي تتحرك على خشبة المسرح بلغتها وسلوكياتها وعلاقاتها الخارجية التي تربطها بالشخصيات الأخرى في العمل المسرحي ولعلها بهذا أن تستند في معالجتها في العمل الدرامي على محاور ثلاثة أساسية لأول منها هو المحور النفسي، ذلك المتعلق بالحالة التي يصورها الكاتب لتتحرك فيها تلك الشخصية. ومن ثمة فإن ملامح هذه الشخصية أو تلك إنما يكون إفراز للحالة النفسية، أما المحوران الثاني والثالث فهما يعدان نتيجة حتمية للمحور الأول ومكملين له، وهما المحور اللغوي والمحور الاجتماعي، فلغة الشخصية إنما تنطق بطبيعتها ومستواها الثقافي و لعل مما يخالف العقل والمنطق ويتناقض مع الفنية الدرامية أن تتناقض الشخصية المسرحية أو تنفصل عن طبيعة هذه المحاور مجتمعة لأنها تبقى هي المشكل الرئيس لملامح الشخصية المسرحية[1].

وللشخصية أهمية بالغة في العمل المسرحي فهي التي تحرك وتطور الصراع ويرى الدكتور غالي شكري : "أن الشخصية هي كائن حي في حالة فعل واختلف النقاد والدارسون في قيمة الشخصية ومكانتها فمنهم من قدم عنها عنصر الحبكة ، ومنهم وهم الأكثرية الغالبة من قدم الشخصية في القصة الدرامية وما الحبكة عنده إلا نتاج طبيعي لصراع الشخصيات" [2] .

يتضح من هذه التعريفات أن الشخصية المسرحية أحد ركائز البناء الفني في العمل المسرحي ، وأنه لا يجوز الفصل بين عناصر البناء الدرامي وإن حدث الفصل إلا لضرورة الدراسة فقط لا غير . ويمكننا القول أن الحدث والشخصية في الحقيقة إلا وجهين لعملة واحدة لا وجود لأحدهما في غياب الأخر.

---

[1] ينظر: نصر محمد عباس، فن الدراما المسرحية (رؤية تاريخية نقدية) ، (القاهرة :مكتبة الأدب ، ط 1 2011)، ص : 51-252 2

[2] ينظر:عز الدين جلاوجي ،النص المسرحي في الأدب الجزائري ،(لبنان:، منشورات أهل القلم – ط 1 –) ص : 129 – 130 .

اشكال الشخصيات:

من أهم أسس نجاح العمل المسرحي هو تقسيم الشخصيات وتحديد أنواعها ، وتنقسم الشخصيات في المسرحية إلى شخصيات أصلية ثابتة لا يستغنى عنها الحدث لأنها جزء من تكوينه وإلى شخصيات ثانوية تقوم بأدوار عابرة غير مؤثرة فهم على هامش المسرحية[1] .

1- الشخصيات الرئيسية :

إن الغاية من المسرحية هي تجسيد الحياة الاجتماعية على نحو أعمق وأخصب ، ومن هنا كان التشخيص محور التجربة الممسرحة ، ولا شك أننا نبتهج كثيرا حين ندرك بعمق أبعاد الشخوص ، إذ أن هذه الأخيرة تتفوق على الحياة الحقيقية في كونها تستطيع أن تجذبنا إلى عمق ووعي الإنسان ، ونحن حين نقرأ أو نشاهد المسرحية نهتم أكثر بالشخصيات المركبة والمعقدة وتعتبر الشخصية الرئيسية مجموعة متماسكة من الإيحاءات الموفقة ، غالبا ما تتسم بالتعقيد بحيث يصعب رسمها وهذا النوع من الشخصيات قد وهبت من القوة ما يجعلها تجسد القضايا والمواقف بشكل مقنع ، ويمكن للكاتب أن يعدد الشخصيات المحورية وذلك من خلال استخدامه لشخصيتين أو أكثر ، فالشخصيات الرئيسية هي التي تدور حولها معظم الأحداث وتؤثر فيها وتتأثر بها أكثر من غيرها من شخصيات المسرحية[2].

2- الشخصيات الثانوية :

هي التي تملأ عالم المسرحية وعن طريقها تكتشف ملامح الأفراد و المجتمعات وهذه الشخصيات العادية قد تكون منها ما هو صديق للشخصية الرئيسية ، وقد يكون منها ما يعلق على الأحداث ، فتأتي هذه التعليقات مجسدة للمعيار الأخلاقي السائد وهذا النوع يعتبر مساعد للشخصيات الرئيسية ، وهي أقل ظهورا وتكون أدوارها مكملة للدور الرئيسي الذي يقوم به البطل.[3]

---

[1] ينظر: محمد عبد المنعم محمد عبد الكريم،المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث،(جامعة الأزهر – 1978)، ص: 7

[2] فاطمة شكشاك ،التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر،(الجزائر:،جامعة باتنة، 2008 – 2009) ، ص : 111

[3] المرجع نفسه،ص 114

3- الشخصية المركبة :

تسمى الشخصية المنغلقة وهي مركبة من مجموعة السمات وتبدو غير منسجمة وليست مستقرة ويصعب التنبؤ بمصيرها وهي تدهش القارئ بما لا يتوقعه. [1]

4- الشخصية النمطية :

هي الشخصية التي تتحقق فيها صفات يفترض أن تتحقق عند من ينتمي إلى مهنة معينة كالقصاب أو الحلاق أو الخادم في المقهى أو غير هؤلاء ممن نراهم في المسرحيات العربية كما عرفها البعض " تلك التي لها وجه واحد يعطي مظهر واحد يمكن التنبؤ بسلوكها إلى حد بعيد ، وتتحقق فيها صفات عامة تشاركها فيها عشرات الشخصيات التي تنتمي إلى الطبقة أو المهنة نفسها ."[2]

5- الشخصية الكاريكاتورية:

هي التي يركز فيها المؤلف في رسم ملامحها ممهلا بذلك كثيرا من الجوانب التي تظل الشخصية من دونها كيانا مفتعلا غير مقنع، وهي بذلك تكون النموذج الذي لا يتغير ولا تتبدل سماته طوال النص ، ويظل ثابتا دون أن يتأثر بالمتغيرات ، و في الوقت نفسه ليس له أي أثر مهما تغيرت الظروف المحيطة به[3].

و يتضح لنا من خلال تقسيم الشخصيات إلى نوعين رئيسية و أخرى ثانوية أن المؤلف المسرحي هناك حدود تلزمه أن يركز على شخصية أو شخصيتين ولذلك يجب أن يلم تماما بالشخصية الرئيسية في مسرحيته وبالدور الذي تقوم به في الحدث وبأهمية هذا الحدث وبالمعنى الذي يكون خلفه وأي الشخصيات تؤثر فيه وتوجهه بأفعالها وإلا انتقل التركيز من الشخصيات الرئيسية إلى الشخصيات الثانوية ، وفكرة الشخصية الثانوية ترتبط بالدراما ولا ترتبط بالقصة ، وكلما كثر عدد الشخصيات في المسرحية كلما أصبح العدد الأكبر منها شخصيات ثانوية والشخصيات الثانوية توجد في الدراما لا من أجل ذاتها بل لأن لها علاقة بموقف رئيسي لشخصية من الشخصيات الرئيسية[4] .

---

[1] ينظر:عبد القادر القط، فن كتابة المسرحية، ص: 25

[2] ينظر:المصدر نفسه ، ص: 24

[3] علي عواد ،غواية المتخيل المسرحي ، المقاربة الشعرية النص والعرض والنقد ،(المغرب:، المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 1997)، ص :25

[4] ينظر: رشاد رشدي، فن كتابة المسرحية ، (الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998)، ص : 45 – 46 .

أساليب التشخيص :

للكاتب عدة أساليب يستعملها لرسم شخصياته لإظهارها وإخراجها في أحسن وجه ، وهذا من خلال ما يصدر عنها من أقوال وأفعال ومظاهرها خارجية.

1- التشخيص بالفعل :

من أبرز عناصر التشخيص وأهمها الفعل ، " لأن جوهر المسرحية هو تمثيل فعل ما ، شرط أن يصدر ذلك الفعل وفق مزاج الشخصية المعينة ومشاعرها وعواطفها ، وغرائزها وميوله الطبيعية ، وأفكارها ، وقواه التفكيرية ، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي ، ولا يتأتى للأديب ذلك إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ، ورغباتها ومشاعرها وقواها الفكرية ، وغني عن البيان أن الفعل يجب أن يقنع المتلقي مشاهدا وقارنا بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها ، ومعبر عنها .[1]

2- التشخيص بالمظهر :

وبعد التشخيص بالفعل يأتي التشخيص بالمظهر ، ويتبين من تسميته أنه يرتبط بمظهر الشخصية ويعرفنا عليها ، من زوايا مختلفة منها مثلا : شكل الشخصية ، لونها وبنيتها وقوامها ، من طول أو قصر ، وبدانة أو نحافة ومن حيث اللباس والملامح العامة والخاصة ، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية وتحليل مزاجها وطبيعتها ومستواها الفكري وانتمائها الاجتماعي الديني والعرقي والتاريخي ، وقد أولى المذهب الواقعي أهمية قصوى الطريقة التشخيص بالمظهر وأسرف في التصوير الدقيق لها[2] .

3- التشخيص بالفكر :

التشخيص بالفكر هو عنصر الكشف عن الشخصية من خلال أفكارها ، و اطلاعنا على أدق أسرارها ومسالكها العقلية ، ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف ، أو التحديات أو الأزمات ، ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى ، ويتضخم هذا العنصر التشخيصي في المسرحيات الفلسفية التي تعتني بالأفكار أكثر ، ويمكن أن يظهر هذا الأسلوب عبر الأساليب الأخرى كأسلوب المظهر مثلا

---

[1] ينظر: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي عز الدين جلاوجي رسالة ماجستير ،ص 123.

[2] المرجع نفسه ،ص 123

، أو الفعل والرأي والكلام ، إنها وســـيلة هامة لا يمكن تجاوزها ، غير أنه من الصـــعب على الكاتب المسرحي أن يكشف عن هذا المستوى من التشخيص ، عبر مستويات أخرى .

4-التشخيص بالرأي :

لا يمكن للكاتب المسرحي أن يسمح للشخصية أن تستحوذ على التعريف بنفسها عبر أساليب التشخيص المختلفة ، ولكنه يعطي فرصـة للأخرين أيضـا كي يقولوا عنها ما يرونه صـحيحا ، إن التشـخيص بالرأي هو محاولة الكشف عن الشخصية من خلال ما تطرحه الشخصيات الأخرى من أراء وانطباعات عنها ، وملاحظات و وصف لطباعها وأبعادها النفسية والاجتماعية والفكرية فهي بمثابة مصـابيح وهاجة تكشف حقيقة الشـخصـية المتحدث عنها فقد نعرف حقيقة الشـخصـية من خلال الآخرين أفضـل من خلال الأنا ، التي تلجأ في العادة إلى إخفاء حقيقتها والتمويه عن عيوبها ومساوئها لأغراض مختلفة .

5- التشخيص بالكلام :

ويرتبط هذا الأسلوب ارتباطا وثيقا بالوصف الجسماني ألا وهو الكلام الذي يعتبر عنصر الكشف عن بعض جوانب الشخصية من خلال جهاز النطق أو الصوت (عمقه ومداه وحجمه واتساعه) الذي يميز الشخصية عن غيرها وهكذا نجد أن الكلام يزودنا بمرشد أمين ومتنوع إلى فهم الشخصية التي نود أن نعرفها.

وعلى اللغة المسرحية أن تكون لغة الشخصيات بالأساس تكشف عن صفاتها وتظهر أبعادها، فمن الواجب عليها أن تتغير وتتبدل حسب حالة الشخصية التي تنطق بها ، فلكل شخصية مستوى فكري وثقافي ومعرفي ، وبما أن مواقف الشخصية الواحدة تتغير بين اللحظة والأخرى و الحدث والآخر فإن لغتها مرتبطة بتغيرها ، ولذلك تختلف لهجتها ومستواها في العمل المسرحي الواحد بين أوله و نهايته [1].

6- التشخيص بالمونولوج :

لقد احتل المونولوج مكانة هامة في المسرحية وصار وسيلة سهلة جدا لكشف الكثير من الأشياء في نفس الشخصية المسرحية.

[1] ينظر: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي عز الدين جلاوجي رسالة ماجستير ،ص 124.

إن المونولوج أو كما يسميه البعض المناجاة الذاتية، هي حيلة مسرحية للكشف عن الشخصية التي يجب أن تعطي مزيدا من الانتباه الجدي لمعرفة رأي الشخصية في نفسها وفي الآخرين، وتفسيرها للفعل السابق ونواياها المتعلقة بالفعل المقبل، وهي تقربنا من قلب الشخصية كما يتقرب الكاتب المسرحي منه ، وهي من الناحية المنطقية والعملية أسلوب لتتحدث هذه الشخصية عن مشاعرها وأفكارها الخاصة بصوت مرتفع ، ولقد صارت اللغة ترتقيا ارتقاءاً كبيرا بالمونولوج وذلك من خلال الكشف عن مكبوتات النفس عن طريق تحدث الشخصية مع نفسها[1].

ونستنتج أن لأساليب التشخيص دورا مهما في العمل المسرحي، حيث يستنجد به الكاتب لإظهار شخصياته في أحسن ما يكون وتساعد المتلقي أو المشاهد على معرفة الشخصية على حقيقتها من خلال علاقاتها مع الشخصيات الأخرى وسبب ردود أفعالها وأراءها وحواراتها الداخلية والخارجية.

ثانياً: كوميديا ديلارتي –مرجع تاريخي

تعتبر الكوميديا من المحطات المهمة التي جاءت بعد التراجيديا قديماُ عند الاغريق واخذت حيز كبير مع أرستوفانيس وهي أهم التراجيديا على اعتبارها تقل خفايا المجتمع من دون زيف لأناس اردياء بسطاء، ومن ذلك اختلف مصدر نشأة الكوميديا عن نشأة التراجيديا وبالتالي اختلاف وظيفتهما، فهى لم تنشأ في احضان الدين، أو في تطور الطقوس، ولهذا السبب لم تحظ ولفترة طويلة باحترام كامل الا بعد ظهور (ارستوفانيس) في عهد (كريون) الذي تولى الحكم في أثينا ووصل الى السلطة نتيجة الرشوة وشراء الضمان ومن ثم سخر حكمة لخدمة مصالحة الشخصية واشعل الحروب لزيادة ثروته منها فهو تاجر حروب أيضاً، وترجع نشأة الكوميديا الى الطقوس وهذه الطقوس كان يقوم بها مجموعة من المهرجين (الضاحكين) العابثين اذ ينظمون في مواكب يرددون اغاني واشعاراً لا يعرف اسم مؤلفها والتي تمجد الاله ديونيسيوس و من كلمة (كموس) اليونانية أخذت الملهاة اسمها فى اللغات الاوربية وتحورت الى كوميديا والتي تتألف من كلمتين (كموس) اي الجوع الهازل و (اوديا) أي اغنية ومن تلك الاغاني تطورت الملهاة " [(2)] وهذا ما يبرر اتصال الكوميديا الوثيق بالتراث الشعبي ليشهد هذا العصر

---

[1] ينظر: بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي عز الدين جلاوجي رسالة ماجستير ،ص 125.

2 جان بيير فرنان: الاسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة ، تر: قصاب، (القاهرة: مطبعة الاهالي للطبع والنشر والتوزيع ، 1999)، ص 23 .

ظاهرة تغلب فنون الكوميديا المختلفة عن التراجديا واصبحت الكوميديا بهذا فن الحاضر، "ومن المهم لفتنا المسـرح ان تكون الكوميديا عندنا بعيدة الجذور واسـعة الرقعة، موفورة الخطر من الوجدان القومي طيبة دافئة القلب يفضل احتضانها للجماهير وولع الجماهير بها.[1] واذا ما سلطنا الضوء على فلسفة الضحك لوجدناه ينبعث أما من اللفظ وإما الموقف، ويقسم

أما عن الاصـول القديمة التي وجدت للكوميديا ديلارتي فأنها تعود الى عروض تقدم في ايطاليا في القرن الثالث عشـر، وعلى ثنايات الخادم والسـيد، كما ان بعض الشـخصـيات فيها مثل (الدكتور) وأخذوه من الكوميديا ديلارتي. اما الاقنعة التي اسـتمرت عروض الكوميديا ديلارتي فتتخذ بأصـولها من أقنعة الكرنفال." [2] وهناك عدة مصـطلحات تطلق على مثل هذا النوع من الكوميديا مثل: " كوميديا النفس او الكوميديا المرتجلة وبشكل عام هي مسرحية المرتجلة نشأت في منتصف القرن السادس عشر الميلادي واستمرت لمأتي عام وتزيد. وكانت خلال هذه الفترة هي النوع الممثل ثم لتشكل نفس التمثيل في ذلك الوقت. أبي الشكل الرئيسي للتمثيل. وهو الذي كان يقدم في المسارح للجماهير والعامة. الي جانب الكوميديا دي لارتي بأن هناك نوع ادبي خاص يكتب لجماهير البلاط ورجال الدوله، ويعرف باسـم (الكوميديا اروديتا). " [3] ويقتصر التخطيط الإخراجي في الكوميديا دي لارتا) على الاتفاق حول فكرة ما تتطور ارتجالياً خلال العرض ما يجعل الممثل في اختبار مباشر مع الممثل الآخر وأمام المتلقي الذي له تأثيره هو الأخر على الاداء الجسدي الارتجالي للممثل فقبول المتلقي أو اعتراضه على فعل ما يدفع نحو تثبيت ذلك الفعل أو حذفه وبذلك يصـبح المتلقي إضـافة للممثل الآخر والمتلقي يسـعى كلا الاتصـالين بالاعتماد على قدرته الارتجالية مسـتغلاً كل العوامل المؤثرة والمحيطة به ضـمن نطاق العرض أو حياته اليومية . و إمعاناً في تحقيق التأثير الفعال بالمتلقي في الكوميديا (دي لارتا) تم توظيف النساء الممثلات لأداء الأدوار الجنونية حيث تنخدش الخدود بالأظفار وتدق الصـدور بالأكف وتتمزق الملابس بالأيدي وينثر شـعر الرأس مع تمايل الجسـد يميناً ويسـاراً ورفع الرأس الى أعلى وأسـفل مع تحولات فجائية الى التعقل والأداء الطبيعي بشكل نوبات متكررة ينتهى بها الفعل الجنوني بصمت وسكون الجسد . ومثل هذه المشاهد الواقعية لم تطغِ تماماً على الكوميديا (دي لارتا) لاسيما في السنوات العشر الاولى لنشأتها حيث

---

1 علي الراعي: مسرح الكوميديا المرتجلة – فنون مسرح الدم والدموع ، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2006)، ص170.

2 ماري الياس وحنان قصـاب، المعجم المسـرحي– مفاهيم ومصـطلحات المسـرح وفنون العرض، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006)، ص 389.

3 كمال الدين عيد، اعلام ومصطلحات المسرح، (الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 2006)، ص 526.

اتجهت هذه الكوميديا نحو الايحاء الرمزي أكثر من الواقعي فللدلالة مثلاً على حركة جسد العجوز يؤدي الممثل بجسده حركات أشبه بال (زنبرك) مع الاحتفاظ بالاحتفاظ بالانحناءة التقليدية لجسد العجوز. [1]

أن الجسد في الكوميديا (دي لارتا) أداة دلالية متميزة بأنيه رد فعلها إزاء المواقف المفاجئة التي يشهدها العرض الارتجالي . فالجسد في هذه الكوميديا يستمد موروثه الثقافي للمواقف الحياتيه المختلفه وبخاصه للمواقف غير المتوقعة لدى المتلقى محققاً عنصر المفاجئة بغرض إثارة الضحك. ولأن الكوميديا تتطلب حرية أكبر في حركة الجسد وحركات أكثر فان المخزون الثقافي للجسد مهارة تقنية عالية وطواعية للتلون بالوان الحركات الدالة لطرح المضمون المرتجل ضمن إطار الشخصية النمطية بشكل يحقق اتصالاً متفاعلاً مع جسد الممثل فى الاخر مع توظيف عناصر العرض المتوفرة كافة بين يوظفها الجسد ارتجالاً وفق مستلزمات العرض لتحقيق التأثير المناسب بالمتلقي .[2] قد قام ممثلو كوميديا ديلارتي من خلال عملهم وخبرتهم بفن المسرح بالتركيز على (تكوين) حبكة الأحداث والوقائع للنص مباشرة وعلى الخشبة، وذلك هو أكثر قرباً من كلاسيكية أرسطو من تقليد الأكاديميين والأدباء للمعايير التي استخرجوها من تقليد شكل النصوص الدرامية الكلاسيكية التي تمت ترجمتها وقراءتها وتفسيرها في الأكاديميات في الفترة (الإنسانوية) وعصر النهضة، و لكن من كان ينظر لعمل فرق الكوميديا من الخارج كان لا يرى وجود الحوارات في سيناريو المواضيع التي نشروها، وبهذا كان ينظر إلى سطح النص أي إلى ما تقوله الشخصيات ولا ينظر إلى المستوى التحتاني أي إلى حبكة الحكاية التي يتم تكوينها، وهكذا هو الحال أيضاً مع الدارس المعاصر لهذه الظاهرة فهو يعتبر (النص المكتوب) المهم بالنسبة له؛ أي النص المكتوب بكل حواراته التي تشكل وشاحاً يغطي على حبكة الأفعال ويعتبر ذلك المهم بالنسبة له، لأن ذلك هو الذي يبقى عبر القرون التي مرت، وذلك هو الذي يمكن أن يقرأه ويحلله من الخارج، ولكن لم يكن نشر النص المكتوب بالتفصيل هو المهم بالنسبة لممثلي كوميديا ديلارتي فهم كانوا يعملون على تكوين أعمالهم من الداخل، وكان النص يظهر أمام الجمهور (وليس القارئ) أثناء العرض. [3]

تعتمد الكوميديا ديلارتي في أدائها التمثيلي على "الارتجال فقد تطلب من الممثل قدرات جسدية جيدة تمكنه تحقيق التفاعل التواصلي بينه وبين الممثل الآخر بحيث يكون لدية القدرة والتحكم والاستمرار

---

1 ينظر: تا فياني فرديناندو، الوردة والمحارب – ممثلات الكوميديا ديلارتي، (القاهرة: وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريس ، العدد (11) ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، د . ت) ص 189– 191

2 محمد عباس حنتوش عمران: دلالات الجسد المسرحي ، 2016(عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2016)، 792 .

3 ينظر: فرديناندو تفياني و ميرللا سكينو ، سر كوميديا ديللارته ، ص 372 ، 373

على الآخذ والعطاء المســـتمر للكلام والإيماءة بين الممثلين، الأمر الذي يعم للممثل بالتركيز والمراقبة لأفعال ولنشاط الآخر . وأن هذا الفعل الاتصالي يساعد كلا الممثلين على امتلاك مقدرة الإنتاج الكلامي والحركي الخاص بأنية الفعل التمثيلي." [1] ومن ذلك تميز عمل ممثلي فرق الكوميديا ديلارتي بوضـــع اسـتراتيجية خاصـة بهم في تكوين (الكوميديا المرتجلة) مسـتندين في ذلك على تنظيم محكم تحت إدارة رئيس الفرقة (الذي غالباً ما يكون هو المؤلف – الممثل ومنظم العرض) وبناء على تقنية الادوار و النماذج الثابتة، وقد تميزت كذلك بتوظيف النصـــوص الدرامية بكل أنواعها والكتب الفكرية والمواضـــيع الفلسفية، والقصص والحكايات، مما كان ينشر منهم في زمنهم، أو مما توارد عن التراث القديم، أو مما كان يكتبونه من مواضـــيع (كوميديه أو تراجي كوميدي) لتوظيفها في تفعيل حبكة تكوين العرض المسرحي على خشبه المسرح مباشرة، ولم يعتمدو على نص درامي مكتوب واحد (منفرد وكامل بحد ذاته لمؤلف واحد) لغرض تفسيره، بل اسـتندوا على معرفتهم العملية في تكوين العرض (بكل مكوناته المركبة ومن ضمنها النص الادبي) من خلال عملهم على خشبة المسرح مباشرة وبشكل يتيح لهم الإنتاج السريع ومن دول المرور بإجراءات الكتابة (المنضـــدية)، والخضـــوع لمراحل الكتابة، والنشـــر المتبعة من قبل الاكاديميين، بالرغم من معرفتهم الجيدة بطرق إجراءات كتابة النص، ومعرفتهم ومهارتهم الجيدة في خلق التأثير الفعال على المتفرج، وهكذا توجهوا نحو تحقيق مشـروعهم المسـرحي على خشـبة المسـرح مباشـرة بخلاف مشـــروع الأدباء والأكاديميين الذين كانوا ينادون بمعايير النص المكتوب حســـب القوانين المألوفة في زمنهم، والتي كانت عبارة عن تقليد لشـكل النصـوص المترجمة من الأدب الدرامي اللاتيني إلى اللغة الإيطالية .[2] هناك عملية توظيف خاصـة أثناء التمثيل المرتجل في العرض المقدم من قبلهم حيث "عمل الممثلين ضمن موضوع السيناريو كان كل ممثل في فرق الكوميديا يستخدم بجانب هذه المواضيع أيضـاً مخزوناً من المواد الأدبية التي تدعى اصـطلاحاً بالنثريات العامة (generici): وهي عبارة عن نوع من المختارات (الكشـكول) لنصـوص عديدة التي كان ينبغي على كل ممثل في الفرقة ان يقوم بحفظها عن ظهر قلب، لكي يســـتخدمها أثناء تمثيله في العرض كمونولوجات أو ككلام في حوار (ديالوغات) مع

1 جبار خماط حسن، فن التمثيل ونظام الاتصال المسرحي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، 1995، ص 44_45.

2 قاسم بياتلي: كوميديا ديلارته وتقنيات فن الارتجال فى المسرح، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ،2019)، ص 48

الممثلين الآخرين في العرض. وتشـمل النثريات العامة كذلك على مجموعة من القفشـات الكوميدية، التي يمكن أن تدرج ضمن المشاهد حسب موضوع المشهد المثبت مسبقاً في سيناريو النص."[1]

ولقد لاحظ على أغلبية الممثلين الكوميديين نمطية الاداء عند اشـــتراكهم في تمثيل ادوار في المسرح او في التلفزيون او في السينما، بمعنى انهم يستعملون التقنيات نفسها بما يخص الأداء الصوتي والجسـماني مهما اختلفت مضـامين واشـكال الأعمال الفنية التي يشـتركون فيها، حيث يمكن القول ان شـخصـيات المسـرحيات الكوميدية منذ قديم الزمان وحتى اليوم، عبارة عن انماط تمثل فئات تتشـابه في صـفاتها مثل شـخصـيات الكوميديات الايطالية لفرق (الكوميديا دي لارتا) فكلها انماط، فهناك (البانتالونا) و(الدوتورا) و(الأرليكانو) و(الكابيتانو) التي تتكرر في جميع المســـرحيات التي كانت تقدمها تلك الفرق مهما اختلفت موضـوعاتها واشـكالها. ونذكر مثلاً آخر في مسـرحيات موليير الكوميدية فإن الشـخصـيات الرئيســـة فيها هي الأخرى انماط، فالبخيل يمثل فئة البخلاء جميعاً و(مريض الوهم) يمثل فئة كبيرة من امثاله و(طرطوف) الرجل الذي يتخذ من جلباب الدين وسـيلة لتحقيق نواياه الخبيثة ولذلك يمثل فئة كبيرة من الناس، هناك سـببان رئيسـيان يدعوان الممثل الكوميدي الى اللجوء الى نمطية الأداء، السـبب الأول هو خشيته ان يفقد جمهوره الذي اعتاد على رؤيته بصفاته النمطية اذا ما تخلى عنها حيث اشتهر وكسب جمهوراً واسـعاً لكونه استمر على نمطيته، السبب الثاني هو محدودية امكاناته التي تمنعه من تنويع ادائه مهما اختلفت الشخصيات التي يمثلها، ومن دون شك ليس هناك في الحياة من شخص يشبه شخصاً آخر في جميع صـفاته. او ربما لا يريد هذا الممثل الكوميدي او ذاك اجهاد نفســه في البحث عن الاختلافات وبالتالي ينوّع اداءه على وفقها. [2]

الكوميديا دي لارتي (Comedia Del Arte) او كما تم ترجمتها الى اللغة العربية تحت اسماء مختلفة مثل: كوميديا الفن، كوميديا الصنعة، الكوميديا الشعبية، كوميديا الارتجال او الكوميديا الايطالية، وكل هذه الترجمات لها جذور في هذا الفن حيث خرجت الاسماء لتعبر عن خاصية معينة يتمتع بها هذا الفن الذي سنتعرف على اصوله وميزاته.

---

1 قاسم بياتلي، مصدر سابق، ص 64.

2 سامي عبد الحميد، لماذا يلجأ الممثل الكوميدي الى نمطية الأداء، الانترنت: الحوار المتمدن–العدد: 7069 – 2021 / 11 / 6 – 11:10.

من الشائع ان الكوميديا دي لارتي قد بدأت في ايطاليا سنة 1550م [1]اي في منتصف القرن السادس عشر وانتشرت لفترة تقارب المائتي عام في ايطاليا امتدادا الى شمال اوروبا، حيث تمتعت بشهرة متفاوتة بين الصفوف الشعبية و انتهاءاً لاعتماد عروضها وتألقها في البلاطات الملكية ولكن المتتبع لهذا الفن يجد ان جذوره لم تبدأ في القرن السادس عشر بل كانت اعادة لفن ظهر في الحقبة الرومانية اي ما بين القرنين الثالث الى الاول قبل الميلاد وهو ما كان يسمى التمثيلية " الاتيلانية". التمثيلية الاتيلانية هي عبارة عن تمثيلية درامية كانت تقدم باللغة الاوسكية الخاصة بمجتمع اتيلا وتم جلبها الى روما بجميع خصائصها، وهي عبارة عن مجموعة من اللوحات تتصل فيما بينها بخط رئيسي مشترك دون صياغة تحقيق كلي متماسك للعناصر المسرحية. في هذا الفن يرتكز التأثير الضاحك والمضحك بصورة خاصة على اداء الممثل لدوره على حركته الايمائية وعلى عناصر مرتجلة، فاللغة خشنة ملونة، فعالة بفعل طابعها الشعبي. كان الممثلون يستخدمون الاقنعة وهي اقنعة شخصيات ثابتة نمطية ومشهورة في حينها مثل شخصية ماكوس (الشخص الغبي الابله) وبابوس(العجوز المخبول) ودوسينوس (الاحدب) الخ. كان سكان القرى والريف يقومون بتمثيل هذه الشخصيات والقصص، ولكن لم يكتب لهذه التمثيليات الاستمرار بسبب المطالب السياسية التي كانت تطرح من خلال تلك التمثيليات حيث تمكن القائد الروماني " سيلا" واثر حملة دامية من القضاء على القائمين عليها والحد من انتشارهم الى ان تحول ممثلوها للعمل في فواصل الكوميديات والتراجديات المنتظمة. لم تكتف الانظمة المتعاقبة بذلك بل بقيت مطاردة هؤلاء الممثلين طوال العصور المظلمة ويعتقد بأنهم قد لجأوا الى بيزنطة وعملوا في المسرح هناك. قبيل عصر النهضة قاموا بالعودة الى موطنهم ايطاليا ليؤسسوا فنا جديدا قديما تحت اسم "الكوميديا دي لارتي". كان هذا النوع استمرارا للقصة الاتيلانية مع فارق اساسي وهو ان الكوميديا دي لارتي اكتفت بمواضيع من الحياة الاجتماعية الحياتية وابتعدت عن النقد السياسي اللاذع الذي كان مطروحا في التمثيليات الاتيلانية. بدأ العاملون في "الكوميديا دي لارتي" بتنظيم أنفسهم في فرق وجمعيات محترفة ويقومون بتقديم عروضهم في الساحات العامة والمصطبات المفتوحة. لقد استمرت على المستوى الشعبي زمنا معينا قبل ان تنتقل الى البلاط حيث يذكر لنا " تشيلدن تشيني" في كتابه (تاريخ المسرح في ثلاثة الاف سنة) الجزء الاول" بأن الفرق المسرحية قبلت في البلاط عام 1575م، والسبب في ذلك بأن البلاطات كانت قد تعبت من تقليد المسرحيات القديمة

[1] مجدي وهبة؛ كامل المهندس (1984)، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (ط. 2)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ص. 388، OCLC:14998502، QID:Q114811596

والفيضانات الدرامية الهزيلة لكتاب مسرحية " القناع" ومنذ ذلك الوقت ولمدة قرن ونصف اصبحت الفرق الايطالية للكوميديين المحترفين هي المفضلة لدى جميع البلاطات".[1]

تقوم انكارتا انسيكلوبيديا (Encarta Encyclopedia) بتعريف هذا الفن بأنه "فن مسرحي يعتمد على عدم وجود نص درامي تقليدي فقط يكون الاعتماد على هيكل سيناريو وجد مسبقا ويعلق كاتب السيناريو الاوراق في الاجنحة ليعرف كل ممثل المدخل والمخرج له بحيث يسهل لكل ممثل الوصول اليها، وانعد الممثلين في كل مسرحية يتراوح من 6-12 حيث يقومون بابتكار الباقي من تلقاء أنفسهم اي يرتجلون حواراتهم الكوميدية بحيث تشمل الالعاب البهلوانية والغناء والرقص، وكما يعتمدون على تشخيص شخصيات ثابتة تمطيه"[2]. لابد من التوضيح بأن الممثل يقوم بتمثيل شخصية واحدة ودورا واحدا طوال حياته الفنية مثل شخصية "بانتلون" او "كابيتانو" او "اليكنو" او "العاشق" ومع ان هذه هي القاعدة الا ان بعض الممثلين الكبار والمتميزين في حينه كسروا هذه القاعدة وقاموا بتمثيل اكثر من شخصية او اوجدوا للشخصية الواحدة عشرات الاوجه المختلفة، مثال على ذلك "فرانسيسكو اندريني" قائد فرقة "غيلوزي" عام 1575م[3]، حيث كان قد مثل شخصية "الكابتن" الاسباني وخلق لها عشرات الاوجه المختلفة، كما مثل شخصية "العاشق". من الملفت للنظر أن جميع الممثلين يرتدون الاقنعة (نصف قناع) باستثناء شخصية العاشق فهي دائما تمثل بوجه الممثل الطبيعي دون غطاء. لا بد من الاشارة بأن هذه الاقنعة تعبر عن شخصيات نمطية ومقسمة الى شخصيات جادة واخرى هزلية وهذا يذكرنا بالمسرح الاغريقي القديم مع الاختلاف بأن القناع في المسرح الاغريقي يغطي كامل الوجه. اما عن الشخصيات فعند مشاهدتها يتعرف المشاهد على سماتها المنمطة مباشرة واذكر امثلة لتوضيح سمات هذه الشخصيات.

بنتالون: هو الاب او الزوج المخدوع وهو عجوز من السهل خداعه، يكفي ان يكون زوجا لفتاة صغيرة، كما نجده ايضا التاجر الذكي الساذج الثرثار، انه عاشق بطريقة متهافتة ودائما يتم خداعة بقيام ابنه او خادمه بارتداء ثياب محبوبته، انه نموذج الاحمق سهل الخداع، واطلق عليه اسم "بنتالون" لأنه دائما يرتدي بنطالاً طويلاً.

---

[1] شلدون تشينى ،تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة (عرض التاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية)- الجزء الأول، مكتبة الاداب.1998 ،ص 132

[2] ادم داريوس، الكوميديا دي لارتي ، 1996، ص92.

[3] بييرلوي دوشارتر، الكوميديا الإيطالية

الخدم او الزني (Zanni):المهرج وهما عادة اثنان ويطلق عليهما اسم زني انهما اعادة جديدة لدور مثيليهما.[1]

سانيون: عرف في عصر النهضة تحت اسماء مختلفة مثل: "ارليكنو"، "بريغلا"، "سكابينو"و "بوكشيني" ومواصفات الخادم "ارليكنو": خادم داهية ذكي لاحد الكهول الحمقى المتقدمين في السن، دائما يساعد الشبان في مخططاتهم كما ينجح في خداع "بنتالون" وملابسه طقم مخطط بمربعات. واما "بريغلا" فهو الخادم الثاني وهو من النوع الظالم اللئيم الشهواني فاقد الضمير.

ان الامثلة كثيرة منها شخصية "كاباتينو" وهو الجندي الذي يتفوه بمفاهيم الشجاعة ولكنها تزول بسرعة، وهو يروي دائما قصصا عن بطولاته وجرأته المنقطعة النظير ولكنه يجبن عند اي فعل حقيقي، وتطورت هذه الشخصية سريعا لتصبح شخصية اللورد الاسباني المدعي.

وهكذا فان كل شخصية من شخصيات الكوميديا دي لارتي لها مواصفاتها وسماتها الثابتة فاذا ما عرفتها فلن تخفى عليك ولن تختلف في اي عرض تشاهده الامن خلال جودة الممثل ومدى تسلحه بأدواته القائمة على امتلاكه لرزمة كبيرة من الامثال والتهكمات والتشخيصات والالغاز والحزازير والمحفوظات والحكايات الخيالية والاغاني والرقص والشقلبات فكلما كان مخزون الممثل اوسع حصل على شهرة اكبر واستمر عمله لفترة اطول دون التهديد باستبداله مع ان هذا نادرا ما كان يحدث، فمن المعروف بأن ممثلي هذا النوع من الفن هم ممثلون محترفون ويمكن الاستدلال على ذلك من كلمة Arte التي تعني الصنعة كما يقول د. رشاد رشدي في كتابه (نظرية الدراما من ارسطو الى الان) وهذه الكلمة كانتقاد استعملت في اسمهم لتمييزهم عن الممثلين الهواة الذين كانوا يعملون في مسرحيات ميكافيلي ومعاصريه في القرن الخامس عشر ميلادي والتي عرفت كوميديتاهم باسم كوميديا الايروديتا (Erudite). باختصار "الكوميديا دي لارتي" هي كوميديا الممثل المحترف.

ان تأثيرات وانعكاسات هذا الفن على كبار كتاب المسرح والممثلين، فقد لوحظ في كتابات الكاتب المسرحي الانجليزي الكبير وليام شكسبير بأنه قد تأثر بشخصيات "الكوميديا دي لارتي" فعلى سبيل المثال وكما يقول د. رشاد رشدي في كتابه المذكور اعلاه بأن بأن موضوع "الاركادي انكانتا" [2]وهي احدى الانماط الشائعة

---

[1] رياض عصمت ،الكوميديا دي لارتي ، فن ايطاليا العريق ، مكتله العربي ، 10 / 1997 ، العدد 467

[2] البعلبكي، منير (1991). "الكوميديا المرتَجلَة؛ الملهاة المرتجلة". موسوعة المورد. موسوعة شبكة المعرفة الريفية. مؤرشف من الأصل في 16 أبريل 2020. اطلع عليه بتاريخ 10 أيار 2013 م.

في الكوميديا دي لارتي قريبة الشبه من موضوع مسرحية "العاصفة"، كما ان شخصية "جريميو" في مسرحية "ترويض النمرة" ايضا لشكسبير هي ايضا قريبة الشبه من شخصية "بنتالون" الشخصية الشديدة البخل- احدى الشخصيات المعروفة في الكوميديا دي لارتي. كما يعترف الفرنسي "موليير" كاتب الكوميديا الاجتماعية في القرن السابع عشر الميلادي بأن الكوميديا دي لارتي كانت مصدرا للوحي والالهام في مسرحياته ونذكر في هذا المجال مسرحيته الشهيرة "البخيل". اما عن تأثير "الكوميديا دي لارتي" في انجلترا فقد ظهر في القرن الثامن عشر من خلال مسرح البانتومايم (Pantomime) الذي انتجه "جون ويفر" في انجلترا عام 1702م في مسرح "دروري لين".

هنا أجد انه لا بد من التوضيح بأن فن البانتومايم الذي بدأ في القرن الثامن عشر وهو فن يعتمد على الكلام والرقص والايماءات وهو يختلف عن فن المايم (Mime) الذي بدأ في القرن الخامس قبل الميلاد وهو فن التمثيل الصامت. ولا بد من الذكر بان هذا الفقد اثر ايضا في الممثل السينمائي الشهير "شارلي شابلن" فعلى سبيل المثال العصى التي كان يستخدمها والتي كانت تلازمه هي اداة مستعارة من الادوات الملاصقة لبعض شخصيات "الكوميديا دي لارتي" وكان يطلق عليها حينها (Slapstick Routine).[1]

في الختام، فان الحديث هنا عن هذا الفن لا يمكن تغطية جميع جوانبه في بحث محدود ولكن يمكن اعتبار ما تقدم عبارة عن اضاءة تعطي القارئ فكرة عن هذا الفن، للاستزادة يمكن قراءة الكتب المذكورة اعلاه او مشاهدة احدى المسرحيات التي ما زالت تقدم حتى يومنا هذا. لكن لا بد من الاشارة الى ان هذه الاعمال وان كانت تحقق المتعة والترفيه الخفيف عن النفس فأنها تفتقد الى اي قيمة في مضامينها باستثناء حرفية ممثليها وهي في واقعنا المعاصر تشبه الى حد كبير الكثير من الكوميديا العربية الرائجة وتحديداً العروض الكوميدية المصرية، حيث يتم خروج الممثل عن النص، اوما ندعوه بالارتجال.

من الملاحظ بأن هذه الاعمال قادرة على استقطاب العدد الاكبر من الجمهور مقارنة بالأعمال الادبية، وكأن الصراع بين المسرحيات الادبية والمسرحيات الشعبية دائم منذ نشأة المسرح الى الان، حيث تنتصر المسرحية الشعبية على الادبية في قدرتها على استقطاب الجماهير، لابد للباحثين في المسرح من دراسة

[1] زيد سالم سليمان. 2016. دور القناع في الأداء المسرحي : (الكوميديا دي لارتي) انموذجا. مجلة نابو للبحوث و الدراسات،مج. 2016، ع. 16، ص ص. 135-152.
https://search.emarefa.net/detail/BIM-779815

هذه الظاهرة حتى يصلوا الى معادلة وسطية بين الجماهيري(الشعبي) والأدبي والا بقي الحال لصالح متعة الترفيه السطحي على حساب متعة العقل والقلب معا.

الفصل الثالث

النتائج

النتائج

من خلال هذا البحث ، توصلت الباحثتان الى مجموعة استنتاجات ، يمكن تلخيصها كالاتي:

1-الشخصية النمطية هي نمط ثابت من السلوكيات والاتجاهات والعواطف التي تميز شخصًا ما. غالبًا ما تكون النمطيات الشخصية متجذرة في سمات الشخصية والقيم والمعتقدات. يمكن أن تؤثر النمطيات الشخصية على كيفية تفاعل الناس مع العالم من حولهم، وكيف يتخذون القرارات، وكيف يتعاملون مع المواقف الصعبة.

2-هناك العديد من الامثلة على النمطيات الشخصية هي:

- **الشخص الانطوائي/**
- **الشخص المنفتح/**
- **الشخص المُنظّم/**
- **الشخص العفوي/**
- **الشخص القائد/**

3-تلعب النمطيات الشخصية دورًا هامًا في المسرح، حيث تُستخدم لخلق شخصيات مميزة وقابلة للتذكر، ولتبسيط الحبكة، ولتوصيل رسائل معينة للجمهور.

4-تتميز الشخصيات النمطية بخصائص مبالغ فيها وسهلة التعرف عليها، مثل البطل الشجاع، أو الشريرة القاسية، أو العاشق المخلص.

5-غالبًا ما تمثل الشخصيات النمطية أفكارًا أو قيمًا معينة، مثل الخير والشر، أو الحب والكراهية، أو الأمل واليأس.

6-يمكن أن يكون للشخصيات النمطية تأثير قوي على مشاعر الجمهور، حيث يمكن أن تثير التعاطف أو الغضب أو الخوف.

7–هناك العديد من أنواع النمطيات الشخصية في المسرح، ولكن بعض أكثرها شيوعًا تشمل: البطل ،الشرير ، الحبيبة، المهرج والمرشد.

8–تلعب النمطيات الشخصية دورًا هامًا في المسرح من خلال خلق شخصيات مميزة وقابلة للتذكر وتبسيط الحبكة وتوصيل رسائل معينة للجمهور بالإضافة الى إثارة مشاعر الجمهور.

9– الشخصية النمطية في الكوميديا ديلارتي شخصية متعددة المعالم ثابتة الصفات، المرحة التي تبث أجواء الكوميديا.

10–تعتمد كوميديا ديلارتي على مجموعة من الشخصيات النمطية الثابتة وتلعب هذه الشخصيات أدواراً محددة في الحبكة، وتُعرف بخصائصها المميزة وسلوكياتها المتوقعة.

11–من أهم الشخصيات النمطية في الكوميديا ديلارتي هي العشاق، الخادمان، السيد العجوز، المهرج، الخادم المتشدد، الجندي، المحتال.

12–أهمية الشخصية النمطية في الكوميديا ديلارتي هي تسهيل الفهم، خلق الفكاهة، إثارة المشاعر ونقد المجتمع

13–تطورت الشخصية النمطية مع مرور الزمن لتناسب السياقات المعاصرة في المسرح الحديث.

الفصل الرابع

الاستنتاجات والتوصيات

الاستنتاجات:

من خلال هذه الدراسة توصلت الباحثتان الى جملة من الاستنتاجات يمكن تلخيصها كالاتي:

1-الكوميديا دي لارتي هي نوع مسرحي فريد من نوعه له تاريخ غني وتأثير واسع النطاق.

2-لعبت الكوميديا دي لارتي دورًا مهمًا في تطوير المسرح الحديث حيث ألهمت أفكارها وتقنياتها العديد من المسرحيين الآخرين، ولازالت تُستخدم حتى اليوم.

3-الكوميديا دي لارتي هي أداة قوية يمكن استخدامها لمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية و يمكن أن تساعد الجمهور على فهم الظواهر الإنسانية المعقدة وتحدي الأعراف الاجتماعية.

4-الكوميديا دي لارتي هي شكل من أشكال الترفيه يمكن أن تساعد الناس على الاسترخاء والاستمتاع.

5-ألهمت أفكار وتقنيات الكوميديا دي لارتي العديد من المسرحيين الآخرين، ولازالت تُستخدم حتى اليوم.

6-لعبت الأقنعة دورًا مهمًا في الكوميديا دي لارتي، وساعدت على إخفاء هوية الممثلين وإضفاء المزيد من الغموض على الشخصيات.

7-ظهرت عناصر من الكوميديا دي لارتي في العديد من أشكال الثقافة الشعبية، مثل الرسوم المتحركة وألعاب الفيديو والموسيقى.

8-كانت الكوميديا دي لارتي أول نوع مسرحي يدمج بشكل كبير العناصر البهلوانية في العروض المسرحية.

9-ساهمت الكوميديا دي لارتي في تطوير العديد من الشخصيات النمطية التي لا تزال تُستخدم في المسرح والسينما والتلفزيون حتى اليوم.

10-كانت الموسيقى والرقص من العناصر الأساسية في عروض الكوميديا دي لارتي.

11-أثرت الكوميديا دي لارتي على العديد من الأفلام والبرامج التلفزيونية، خاصة تلك التي تُصنف ضمن الكوميديا أو المسرحية الهزلية.

12-ظهرت عناصر من الكوميديا دي لارتي في العديد من أشكال الثقافة الشعبية، مثل الرسوم المتحركة وألعاب الفيديو والموسيقى.

التوصيات:

1-توصي الباحثتان بالاهتمام بالكوميديا ديلارتي وتطبيقها في المسرح العراقي عامة والموصلي خاصة مع الالتزام بالخصائص النمطية الشخصية لهذه الكوميديا.

2-من المهم فهم أصول الكوميديا دي لارتي وتطورها لفهم خصائصها بشكل أفضل من خلال البحث في تاريخ الكوميديا دي لارتي بشكل اعمق.

3-دراسة كيفية استخدام الممثلين في الكوميديا دي لارتي لخلق الفكاهة من خلال الحوار الارتجالي، والحركات البهلوانية، والأقنعة، والموسيقى، والرقص مع تحليل تقنياتها.

4-تقييم تأثير الكوميديا دي لارتي على المسرح والفنون الأخرى من خلال البحث في كيفية تأثير أفكار وتقنيات الكوميديا دي لارتي على المسرح الحديث، والسينما، والتلفزيون، والثقافة الشعبية.

5-دراسة استخدام الكوميديا دي لارتي لمعالجة القضايا الاجتماعية والسياسية من خلال تحليل كيف يمكن استخدام الكوميديا دي لارتي لإثارة النقاش حول القضايا المهمة مثل الحرب والفقر والتمييز.

6-المقارنة بين الكوميديا دي لارتي وأشكال مسرحية أخرى و دراسة أوجه التشابه والاختلاف بين الكوميديا دي لارتي وأشكال مسرحية أخرى مثل المسرحية الهزلية والمسرح الموسيقي.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

-القران الكريم

-المعاجم

1. مدكور،ابراهيم : المعجم الفلسفي ، (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية ، جمهورية مصر العربية ، ١٩٨٣ م) ، ص ٧٩.
2. منظور،ابن : لسان العرب ، ج ٧ ، (بيروت ، لبنان، دار صادر ، ١٩٩٧).
3. عمر، احمد مختار وآخرين: معجم لغوي مهني متخصص للمترادفات، (الرياض: مطبعة فهرسة مكتبه الملك فهد الوطنية أثناء النشر لشركة السطور، 1999.
4. النجار زينب، شحاتة حسن: معجم المصطلحات التربوية والنفسية، مراجعة حامد عمار، الدار المصرية اللبنانية،2003.
5. لياس ماري،قصاب حسن ، المعجم المسرحي- مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 2006).
6. وهبي مجدي ؛ المهندس كامل ، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب (ط. 2)، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون. 1984.
7. مجدي وهبي وكامل المهندس ،معجم المصطلحات في اللغة والادب : مكتبه لبنان ، بيروت ، ط ٢ ، ١٩٨٤ .
8. عبد الطيف السبيكة،محمد وعبد الحميد،محمد محي الدين المختار من صحاح اللغة، ط5، (القاهرة: مطبعة الاستقامة، 1924).

-الكتب

1. منير،البعلبكي ، "الكوميديا المرتَجلَة؛ الملهاة المرتجلة". موسوعة المورد. موسوعة شبكة المعرفة الريفية،1991.
2. قاجة،جمعة احمد،المدارس المسرحية وطرق اخراجها ،بيروت:(المكتبة العصرية)،د.ت.
3. جاسم ،حياة، مسرح اللامعقول ، مجلة الاكاديمي ،ع4،بغداد:(وزارة التعليم والبحث العلمي ،جامعة بغداد ،كلية الفنون الجميلة)، 1981.
4. رشدي،رشاد، فن كتابة المسرحية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب – 1998.

5. عصمت ، رياض ،الكوميديا دي لارتي ، فن ايطاليا العريق ، مكتله العربي ، العدد 467، 10 / 1997.
6. عبد العزيز ،سعد: الاسطورة ،القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ،المطبعة الفنية الحديثة ،1966.
7. القط عبد القادر ، فن كتابة المسرحية، مكتبة لبنان ناشرون، 1998.
8. جلاوجي ،عز الدين ، النص المسرحي في الأدب الجزائري ، منشورات أهل القلم – ط 2007,1 .
9. الراعي،علي ، مسرح الكوميديا المرتجلة – فنون مسرح الدم والدموع ، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 2006).
10. عرسان ،علي عقلة:سياسة في المسرح: دار الانوار للطباعة، دمشق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 1978.
11. عواد ،علي ، غواية المتخيل المسرحي ، المقاربة الشعرية النص والعرض والنقد ، المركز الثقافي العربي ، المغرب ، ط1 ، 1997 .
12. بلبل، فرحان،النص المسرحي : الكلمة والفعل، القاهرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠١٨م.
13. حارز الصالحي ،علي فواد ،دراسات في المسرح ،دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن، إربد، 1999.
14. بياتلي،قاسم ،كوميديا ديللارته وتقنيات فن الإرتجال في المسرح، إصدار الهيئة العربية للمسرح، 2018.
15. بياتلي،قاسم : كوميديا ديلارته وتقنيات فن الارتجال فى المسرح، (الشارقة: الهيئة العربية للمسرح ،2019).
16. صالح ،قاسم حسين :الشخصية بين التنضير والقياس ،بغداد:جامعة بغداد–وزارة التعليم العالي –كلية الاداب،1988.
17. عيد ،كمال الدين ، اعلام ومصطلحات المسرح، (الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر، 2006).
18. مجموعة من الباحثين، المنجد في اللغة والادب والعلوم : (بيروت: مطبعة الكاثوليثكية)، ط ١٠
19. بن عبد القادر الرازي، محمد بن ابي بكر، مختار الصحاح ، (الكويت: دار الرسالة ، ١٩٨٣).
20. حنتوش عمران ،محمد عباس: دلالات الجسد المسرحي ، (عمان: دار الرضوان للنشر والتوزيع، 2016).
21. محمد عبد الكريم ،محمد عبد المنعم،المسرحية الإسلامية في مصر في العصر الحديث، جامعة الأزهر – 1978.
22. هلال، غنيمي محمد، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة، ٢٠٠١.
23. محمد عباس ،نصر،فن الدراما المسرحية (رؤية تاريخية نقدية) ، مكتبة الأدب ، القاهرة ، ط 1 2011.
24. البشتاوي ،يحيى، بناء الشخصية في العرض المسرحي المعاصر، دار الكندي، الأردن، ٢٠٠٤م.

25. داريوس ،ادم، الكوميديا دي لارتي ، 1996.
26. لوي دوشارتر، بيير، الكوميديا الإيطالية، تر: ممدوح عدوان، علي كنعان، وزارة الثقافة، سوريا،1991.
27. فرديناند،تا فياني ، الوردة والمحارب – ممثلات الكوميديا ديلارتي، (القاهرة: وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريس ، العدد (11) ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، د . ت) .
28. جارتن،هـ.ف:الدراما الالمانية الحديثة، وجيه سمعان ،القاهرة: "المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب ،مطابع سجل العرب"،1967.
29. فرنان ،جان بيبر : الاسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة ، تر: قصاب، (القاهرة: مطبعة الاهالي للطبع والنشر والتوزيع ، 1999).
30. ولسون ،جون دوفر: ماالذي يحدث في هاملت،تر.جبرا ابراهيم جبرا، الجمهورية العراقية :وزارة الثقافة والاعلام –دار الرشيد للنشر،1981.
31. دالتون ،ج مايكل:المفهوم الاغريقي للمسرح ،تر.حسن مصيلحي ، الدار البيضاء ((المجلس الاعلى للثقافة)) المغرب،1998.
32. سكافتيسوف، بيلكين، ف لاكشين : تشيخوف بين القصة والمسرح، تر: حياة شرارة ،ط1،بيروت– لبنان،دار القلم ،1975.
33. تشينى ، شلدون،تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة (عرض التاريخ الدراما والتمثيل والفنون المسرحية)– الجزء الأول، مكتبة الاداب.1998 ،ص 132
34. فرست ، ليليان:الرومانسية ،د.عبد الواحد لؤلؤة ،بغداد، وزارة الثقافة والاعلام ،دار الرشيد للنشر ، 1982.
35. م. سيدني ، جورارد، تيد لنذزمن:الشخصية السليمة ،د.محمد ولي الكربولي وموقف الحمداني ،بغداد، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي –جامعة بغداد–كلية الاداب،1988.

–الرسائل و الاطاريح

1. جبار خماط حسن، فن التمثيل ونظام الاتصال المسرحي، رسالة ماجستير (غير منشورة)، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة، 1995.
2. رابح ذياب ،الخطاب المسرحي في مسرحية الملك هو الملك لسعد الله ونوس – رسالة ماجستير – الجزائر، جامعة باتنة (2010 – 2011) .
3. عز الدين جلاوجي ,بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي, رسالة ماجستير ،تحقيق: عبد المالك ضيف، الجزائر: المسيلة، جامعة المسيلة،2009 .

4. فاطمة شكشاك ،التراث الأسطوري في المسرح الجزائري المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة باتنة – 2008 – 2009.

-البحوث المنشورة

1. زيد سالم سليمان، دور القناع في الأداء المسرحي : (الكوميديا دي لارتي) انموذجا. مجلة نابو للبحوث و الدراسات،مج. 2016، ع. 16، 2016.

-المواقع الالكترونية

1. سامي عبد الحميد، لماذا يلجأ الممثل الكوميدي الى نمطية الأداء، الانترنت: الحوار المتمدن-العدد: 7069 – 2021 / 11 / 6 -10.

2. https://search.emarefa.net/detail/BIM-779815