

دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية

سعد علي ناجي

كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

Saadnajy89@gmail.com

المخلص

يعد المسرح العالمي واجهة حضارية ومصدراً من مصادر الثقافة التي تقوم عليها المجتمعات الساعية للارتقاء ، لما يتمتع به من خصائص معرفية شملت في بوتقتها كافة المجالات الانسانية ولا سيما النفسية ، بوصف هذه الاخيرة تمثل المرتكز الاساس في وصف البنى النفسية للشخصيات الدرامية وخصوصاً (النسوية) على المستويين: مستوى الدوافع ، ومستوى الصراعات التي تمخضت عن تلك الدوافع . ولان المسرح الشكسبييري يمتلك من الاهمية على النحو الذي أنف ، فقد عنى بحث (دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية) الى دراسة ماهية الدوافع لدى المرأة الشكسبييرية وتداعياتها النفسية على طبيعة سلوكها . وقد اشتمل البحث على أربعة فصول .

ضم الفصل الاول مشكلة البحث التي تمركزت حول التساؤل الآتي: (ما هي دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية) ، وأهمية البحث التي عزيت الى ضرورة دراسة دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية ، كونه يعد نموذجاً وافياً لمعرفة وفهم المرجعيات النفسية للمرأة عالمياً ، والحاجة إليه التي تتطرق من كون هذا البحث سيعمل على افادة المشتغلين في الحقل المسرحي من أدباء وفنيين ودارسين ومختصين في علم نفس المسرح ، وتحديد الهدف الذي تركّز في التعرف على دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية ، وتم تحديد الحدود (الزمانية: ١٥٩٠م- ١٦٠٩م)، و (المكانية: انكلترا)، و (الموضوعية: دراسة موضوع دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية) ، علاوة على التعريفات الاجرائية للمصطلحات الواردة في عنوان البحث .

أما الفصل الثاني (الاطار النظري) ، فقد تألف من مبحثين ، فضلاً عن ذكر المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري ، والدراسات السابقة . تناول الباحث في المبحث الاول: الشخصية في علم النفس ، دوافع الشخصية وصراعاتها النفسية ، أما المبحث الثاني فقد تناول الباحث فيه الصراع النفسي لشخصية المرأة في النص المسرحي العالمي . أما الدراسات السابقة فقد تضمنت دراسة الباحثة (عبلة عباس خضير) الموسومة (التكوين النفسي والاجتماعي لشخصية المرأة في التراجيديا الشكسبييرية) . وخصّصَ الفصل الثالث لإجراءات البحث إذ تم فيه تحديد مجتمع البحث الذي تكون من (١١) نصاً مسرحياً ، واستُخلصت منه عينة البحث التي اختيرت بالطريقة العشوائية ، تمثلت في مسرحيتي (هاملت) و (عطيل) ، وقد اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) في العينة تبعاً لما تمليه عليه طبيعة هذا البحث . وقد خلّص الباحث في الفصل الرابع الى ذكر النتائج التي ترشحت من تحليل عينة البحث ، والاستنتاجات ، ثم قائمة المصادر .

الكلمات المفتاحية: الدوافع . المنظومات المتجانسة . المنظومات المتناقضة . الصراع الطبقي .

Abstract

The world stage interface civilized source of culture underlying seeking to improve the communities, because of its cognitive properties included in Botguetha all humanitarian areas, particularly psychological, as the latter represents based foundation to describe the psychological structures of the characters dramas and

especially (the women) on levels : the level of motivation, and the level of conflict that led to those motivations. Because Shakespearean theater possessed of great significance as the nose, it has meant a search (the psychological motives of the woman's personality conflict in the texts of Shakespeare's play) to examine what motives the Shakespearean women and psychological repercussions on the nature of the behavior. Find the four chapters have been included. Annexation of the first chapter of the research problem, which centered around the following question: (What are the motives of Psychiatric woman's personality conflict in the texts of Shakespeare's play), and the importance of research, which was attributed to the need to examine the motives of Psychiatric woman's personality conflict in the texts of Shakespeare's play, being a model adequate to know and understand the psychological references for women worldwide, and it is needed, which starts from the fact that this research will benefit the workers in the theatrical field of writers and technicians, as well as scholars and specialists in the psychology of the theater, and target identification, which focused on identifying the motives of the psychological conflict of the personality of women in the texts of Shakespeare's play, was the border select (temporal: ١٥٩٠ m ١٦٠٩ m), and (spatial: England), and (objective: the study of the psychological motives of the woman's personality conflict in the texts of Shakespeare's play), as well as operational definitions of terms contained in the title search. The second chapter (theoretical framework), consisted of two sections, as well as the stated indicators resulting from the theoretical framework, and previous studies. Researcher in the first section: personal psychology, and the second section has the researcher psychological conflict of the personality of women in the global theatrical text. As previous studies have included a study of the researcher (Abla Abbas Khudair) tagged (psychological and social composition of the woman's personality in the Shakespearean tragedy). And devoted the third chapter of the research procedures as it was determined the research community, who are (١١) text theatrically, and learned from him the sample selected randomly, represented in my play (Hamlet) and (Othello), the researcher has the descriptive approach adopted (analytical) in the sample depending on what is dictated by the nature of the current research. The researcher concluded in the fourth quarter to mention the results that ran from sample analysis, and conclusions, and the list of sources. The sample results were summarized by the researcher as follows.

Key words: motivation. Heterogeneous systems. Contrasting systems. The class struggle.

أولاً: مشكلة البحث

منذ بداية تشكل الحضارات كانت المرأة - ولا تزال - تشغل مكانة وحظوة كبيرة في المنتج المعرفي، فمع تبلور رؤى الفلاسفة والمفكرين تجاه الكون والانسان والعلاقات الاجتماعية ، لعبت المرأة دوراً كبيراً في المناورة المعرفية وأفرزت نماذج نسوية مؤثرة في مسيرة المجتمعات الثقافية ، اذ بدأت المرأة تمثل عنصراً مشاركاً وفاعلاً في الحياة الاجتماعية ما انعكس ايجابياً على مسارات حضورها في كافة المجالات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية ، وقد بدى ذلك وبشكل واضح على المنظومة الادبية والفنية ، وهو أمر نشعر به عبر التراكمات في الانتاج الادبي حيث فتحت الابواب أمام حضور أكبر للمرأة عبر التطلع أدبياً الى حياتها

الاجتماعية ، إلا أن ذلك الحضور ظل وحتى مدة طويلة في حدود الصور التقليدية ذات المنظور الاجتماعي البحث ، وهو أمر يعود بنا مع بدأ التاريخ وحتى يومنا هذا، إذ ظلت المرأة تعاني من العلاقة المتوترة - داخلياً وخارجياً- بسبب انتمائها الى انظمة المجتمع وطبيعة تلك الانظمة ، وقد أخذ هذا التوتر لاحقاً أنماطاً وأشكالاً من المواجهات التي جعلت المرأة تحارب على عدة جبهات: سياسية واجتماعية واقتصادية على حد سواء .

ومما تجدر الإشارة اليه ، أن هذه المعاناة التي صارت اليها المرأة لم تكن وفقاً على المجالات الانفة الذكر وحسب ، فقد كان للمشهد الثقافي دور في ذلك ولا سيما الادب المسرحي ، فعند الدخول الى صورة المرأة في المسرح نقف عند نقطتين أساسيتين ، الاولى: مستمدة من تاريخ المسرح ، وهي أن أبطال النصوص المسرحية المكتوبة هم أبناء الطبقة السائدة في المجتمع وأفعالهم هي الافعال الاجتماعية التي يقوم بها هؤلاء الابطال ولا يكون لبقية طبقات المجتمع إلا الادوار الثانوية الملحقة بهم ، ما يعني أن المرأة كانت تعاني من مشكلة الانقسام الطبقي وانعكاساته على واقعها الاجتماعي ، أما النقطة الثانية: تكمن في أن تصوير المرأة في الادب والمسرح على الخصوص متعلق بالموصفات الاجتماعية ضمن العقائد الدينية والاعراف الموروثة مضافاً اليها طبيعة النظام الاقتصادي الذي يفرض مجموعة من القوانين التي تحدد موقع أفرادها ذكورا واناثاً في العملية الاجتماعية ، وهو ما يفرز لنا انماطاً لسلوك المرأة مثلت بشكل أو بآخر الطابع أو الصبغة التي اصطبغ بها المجتمع النسوي في ثقافات عدة .

إن هذه المحاور الاساسية وإن انفلت منها بعض النماذج إلا أنها ظلت وبشكل عام الفضاء الذي راحت تتحرك فيه المرأة في الادب والفن بدءاً من المسرح الاغريقي حيث (اسخيلوس) وتطرقه لمشكلة زواج المرأة بالإكراه في مسرحية (المستجيرات) ، وما تلى ذلك من نصوص مسرحية تناولت المرأة ولا سيما لدى الكاتبين (سوفوكلس) و (يوربيدس)، مروراً بكتّاب المسرح الروماني حيث (سنيكا) ومسرحيته (ميديا)، وحتى عصر (شكسبير)، إذ كانت المرأة في نصوصه المسرحية محوراً أساسياً في بنية الصراع المسرحي ، وقد جاء ذلك نتيجة النقلة الجديدة في مسارات المرأة بشكل عام مع بداية عصر النهضة حيث الثورة على مأسورات العقل ، إذ راحت تلك الثورة تتادي بأفكار جديدة مقرونة بالحرية والعدالة الاجتماعية ، ويومها راحت المرأة تحتل موقعاً أعلى ، فضلاً عن الحضور الى الحضور الاجتماعي والسياسي الذي حظيت به ، فقد كانت موضع احترام وتقدير، حيث انتشاء عصر البلاطات والنظام الملكي وما لهذا الاخير من فرص كبيرة للمرأة لتحقيق حضورها في كافة المجالات . وعلى الرغم ذلك ظل حضور المرأة أيضاً يتحرك في فضاء محورين أساسيين ، هما: المرأة البرجوازية ، والمرأة المظلومة المسحوقة ، حيث الطبقة الفاحشة التي لم يتمكن مجتمع عصر النهضة من الانعتاق منها، ما قاد في ذلك المجتمع الى الارتهان لنظرة العجز عن رؤية المشاركة الفاعلة للمرأة في الحياة الاجتماعية والسياسية الحقبة التي اتسع دورها فيها ضمن العصر الذي ننظر فيه .

إن هذا المتقدم لم ينفك أصبح محض دراسة واسعة النطاق في الحقل النفسي ، وقد تلاحق هذا الاخير مع الخطاب المسرحي عبر دراسة ماهية الشخصية من حيث تعاطيها مع ذاتها من جهة ، ومع المجتمع المحيط بها من جهة أخرى ، ذلك أن الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي أيضاً الذي تاخم حياة المجتمع النسوي عبر المتواليات التاريخية للعصور، كان يمثل بحد ذاته دوافع لإثارة الصراع النفسي لدى المرأة بشكل عام .

ولأن الادب المسرحي الشكسبيري كان غنياً بالصراعات النفسية والتحويلات السلوكية في بنية الشخصية الاجتماعية - الدرامية ، حين جعل المرأة تتصارع نفسياً مع حياتها الاجتماعية تارة ، ودواخلها الذاتية للحصول على رغباتها واكتفائها الذاتي تارة أخرى ، فقد ارتأى الباحث أن يتوقف عند أدب (شكسبير) لمعرفة

دوافع المرأة الداخلية والخارجية التي تقودها في تعاطيها مع المحيط الذي تنتمي إليه ، وما أفرزت تلك الدوافع من مشكلات ذاتية وموضوعية كان لها شأن كبير في فرز ألوان من السلوك الذي وُسِّمَت به المرأة في ذلك العصر ، ومن هذا المنطلق فقد صاغ الباحث مشكلة بحثه بالاستفهام الآتي:

(ما هي دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية) .

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتجلى أهمية البحث في أنه يدرس (الدوافع) التي هيأت الشخصية المسرحية - وخصوصاً المرأة- لمرحلة الصراع النفسي في النص المسرحي عامة ، والشكسبييري على نحو أخص ، وما لهذه الدراسة من دور في فهم المرجعيات النفسية للمرأة عالمياً . أما الحاجة الى البحث فتكمن في أنه يفيد المشتغلين في الحقل المسرحي ، من أدباء وفنيين ومهتمين بدراسة علم نفس المسرح في الوقوف على أهم الدوافع التي تتيح لمنظومة المرأة النفسية فرصة كبيرة لتحقيق الصراع سواء أكان داخلياً أم خارجياً .

ثالثاً: هدف البحث

يهدف هذا البحث الى: (تعرف دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية).

رابعاً: حدود البحث

يتحدد البحث بما يأتي:

الحد الزمني: (١٥٩٠ م - ١٦٠٩ م)

الحد المكاني: انكلترا

الحد الموضوعي: دراسة موضوع دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية .

خامساً: تحديد المصطلحات

أولاً: الدوافع

أ- لغةً: ورد في لسان العرب "الدَّافِعَةُ: التَّلْعَةُ مِنْ مَسَائِلِ الْمَاءِ تَدْفَعُ فِي تَلْعَةٍ أُخْرَى إِذَا جَرَى فِي حَبَبٍ وَحَدُورٍ مِنْ حَدَبٍ ، فَتَرَى لَهُ فِي مَوَاضِعٍ قَدْ أَنْبَسَتْ شَيْئاً وَأَسْتَدَارَ ، ثُمَّ دَفَعَ فِي أُخْرَى أَسْفَلَ مِنْهَا ، فَكُلُّ وَاحِدٍ مِنْ ذَلِكَ دَافِعَةٌ ، وَالْجَمْعُ الدَّوْفِعُ ، وَمَجْرَى مَا بَيْنَ الدَّافِعَتَيْنِ مَذْنَبٌ ، وَقِيلَ الْمُدَافِعُ الْمَجَارِي وَالْمَسَائِلُ"^(١).

ب- اصطلاحاً: ورد تعريف (الدافع) في المعجم الفلسفي بأنه: " ما يحصل على الفعل من غرائز وميول فهو وجداني ولا شعوري ، في حين أن الباعث عقلي وشعوري"^(٢) . أما قاموس التريبية ينحو "الدافع إلى فهم طبيعة الاشياء والبيئة عن طريق العقل والاتصال"^(٣).

التعريف الاجرائي: الدافع هو إحساس ذاتي يدفع صاحبه لتحقيق غرض ما وهدف معين .

ثانياً: الصراع

أ- لغةً: الصَّرَعَةُ هُمُ الْقَوْمُ الَّذِينَ يَصْرَعُونَ مِنْ صَارَعُوا قَالَ الْأَزْهَرِيُّ : يُقَالُ رَجُلٌ صَرَعَةٌ ، وَقَوْمٌ صُرَعَةٌ وَقَدْ تَصَارَعَ الْقَوْمُ وَاصْطَرَعُوا ، وَصَارَعَهُ مُصَارَعَةً وَصَرَاعاً^(٤) . و" الصَّرَعُ وَالصَّرَعَةُ وَالصَّرِيحُ: مَنْ يَصْرَعُ النَّاسَ كَثِيراً. وَيُقَالُ "قَوْمٌ صُرَعَةٌ" أَي يَصْرَعُونَ مَنْ صَارَعُوا"^(٥).

ب- اصطلاحاً: يطلق الصراع مجازاً على " النزاع بين قوتين معنويتين تحاول كل منهما تحل محل الأخرى كالصراع بين رغبتين أو نزعتين أو مبدئين أو وسيلتين ، أو هدفين أو الصراع بين القوانين أو الصراع بين الحب والواجب أو الصراع بين الشعور واللاشعور في ظاهرة الكبت"^(٦). ويقال " إن العقل يصارع نفسه إذا كان لا يستطيع أن يُسَلِّمَ للتناقض عند نظره في بعض الموضوعات ، ويشمل هذا الصراع عند (كانت) كل تناقض يقع فيه العقل عند بحثه عن أمر غير مشروط تكون جميع الأمور المشروطة متعلقة به"^(٧). وقد

عرّف (علي كمال) الصراع أيضاً على أنه " ذلك النزاع الذي يقوم بين رغبات الفرد ودوافعه وغرائزه الأساسية من ناحية، وبين مقاييسه ومثله الاجتماعية والخلقية والشخصية من ناحية أخرى ، وقد يكون هذا الصراع واعياً جزئياً أو كلياً ، وقد يكون على المستوى غير الواعي تماماً . والصراع النفسي غير الواعي هو الأكثر أهمية في تطوير الشخصية وإعطاء معالمها وفي أحداث الاضطرابات النفسية"^(٨) .

التعريف الاجرائي : الصراع هو نزاع بين قوتين معنويتين ذاتيتين تتصارعان لتحقيق رغبة أو هدف معين رسم من قبل الشخصية الهادفة لتحقيق هذا الغرض .

ثالثاً: النَّفْس

أ. لغة: " الروح . ويقال : خَرَجَتْ نَفْسُهُ ، وجاء بِنَفْسِهِ : مات و- الدَّمُ : دَفَقَ نَفْسُهُ ، و- ذات الشيء وعينه . يقال: جاء هو نَفْسُهُ أو بِنَفْسِهِ . (ج) أَنْفُسٌ وَنَفُوسٌ . ويقال: أصابته نَفْسٌ: عَيْنٌ وفلان ذو نَفْسٍ: خُلِقَ وَجَدًا"^(٩) . و" يقال: هذا أَنْفَسُ مالي . أي أَحَبُّه وأكْرَمُهُ عِنْدِي"^(١٠) .

ب. اصطلاحاً: النَّفْسُ " كمال أول لجسم طبيعي قابل للحياة ، ونقال على أوجه ، منها ذات الشيء وحقيقته ، وبهذا المعنى تُطلق على الله تعالى ، وعين الشيء أيضاً فيقال ، جاعني بنفسي ، ويعنون بها الروح ، فيقال: خَرَجَتْ نَفْسُهُ"^(١١) . و" النفس: مبدأ الحياة ، أو مبدأ الفكر، أو مبدأ الحياة والفكر معاً وهي حقيقة متميزة عن البدن ، وان كانت متصلة به "^(١٢) .

التعريف الاجرائي: الصراع النفسي

يتبنى الباحث في تعريفه الاجرائي للصراع النفسي ما ورد عن الباحث (علي كمال) من ان الصراع النفسي هو: ذلك النزاع الذي يقوم بين رغبات الفرد ودوافعه وغرائزه الأساسية من ناحية، وبين مقاييسه ومثله الاجتماعية والخلقية والشخصية من ناحية أخرى ، وقد يكون هذا الصراع واعياً جزئياً أو كلياً ، وقد يكون على المستوى غير الواعي تماماً . والصراع النفسي غير الواعي هو الأكثر أهمية في تطوير الشخصية وإعطاء معالمها وفي أحداث الاضطرابات النفسية .

رابعاً: الشخصية

أ- لغةً: الشخص " سواء الإنسان وغيره تراه من بعيد، وجمعه في القلة (أشخص) وفي الكثرة (شُخوص) و (أشخاص) و (شخص) بصره من باب خضع فهو (شخص) إذا فتح عينه وجعل لا يطرف . و (شخص) من بلد إلى بلد أي ذهب وبابه خضع أيضاً و (أشخصه) غيره"^(١٣) .

ب- اصطلاحاً: عرّف (جليفرد) - نقلاً عن عبد الرزاق - الشخصية من حيث تمييزه للفروقات الفردية وتركيزه على مفهوم (السمة) على أنها " ذلك الأنموذج الفردي الذي تتكون منه سماته"^(١٤) . كما عرّفت الشخصية أيضاً بأنها " تمثيلية لحالة أو وضعية ما"^(١٥) .

التعريف الاجرائي: يتبنى الباحث تعريف (عبد الرزاق) للشخصية ، وهو ذلك الأنموذج الفردي الذي تتكون منه سماته .

المبحث الأول: الشخصية في علم النفس

إن كلمة (الشخصية) مشتقة من الاصل اللاتيني (برسونة) وتعني القناع ، الذي كان يلبسه الممثل في العصور القديمة من خلال تأدية دوره المسرحي ، وهذا المفهوم قد تبناه علماء النفس برؤيتين ، الرؤية الاولى: ذهب أتباعها الى القول أن الشخصية هي المظهر الخارجي للفرد عبر ما تطرحه من سلوك ظاهري ، فيما أكد أتباع الرؤية الثانية على جوهر الشخصية وما تتطوي عليه أعماق النفس البشرية^(١٦) . من هنا اهتم علماء النفس بدراسة الشخصية ، بوصفها النتاج الكلي لتكوين الفرد ، وفيها ومنها يمكن تحديد سلوكه وذاته ،

اذ هي " الصورة المنظمة والمتكاملة لسلوك فرد ما ، يشعر بشخصه ويتميز عن غيره في سلوكه وتفكيره وطباعه وأخلاقه" (١٧). ولكونها- أي (الشخصية)- كذلك فقد انسربت في مفهومها مسميات وتعريف عديدة أهمها ما ورد عن أحد الدارسين ، إذ قال: إن (الشخصية) هي وحدة تتطوي على عدد من العناصر، تتضمن الجوانب العقلية بقدراتها المتعددة وفاعليتها المتنوعة من إدراك وتذكر وتخيل وإبداع ، وجوانب انفعالية وعاطفية ودوافع وميول واتجاهات وعادات وأساليب فردية في التصرف ، فهي تنظيم ديناميكي يتكون من التفاعل المستمر المتبادل بين المنظومات النفسية والجسمية ومؤثرات البيئة المادية والاجتماعية (١٨).

ولأهمية (الشخصية) ودورها في البحث الذي نحن بصدده ، لا بأس من التوقف عند صفاتها التي تشكل بكيبتها المعنى الحقيقي لتكاملها ، قبل الخوض في نظريات علماء النفس التي أسهمت في البحث في زواياها ، ذلك ان لكل شخصية صفة معينة وميزة خاصة بها توجه ميولها وتفاعلها الخاص مع الآخر، من حيث أنها " مركب من العادات الذهنية والانفعالية والعصبية" (١٩) . اذ يظهر هذا المركب في صور تفاعل مع العوامل البيولوجية والبيئية معاً ويسهم في تشكيل الشخصية التي تعمل على تميز الفرد عن غيره حتى تجعل له هوية مميزة (٢٠). وضمن هذا نجد أن شخصية الفرد تتباين بين الايجابية تارةً والسلبية تارةً اخرى والمزدوجة تارةً ثالثة ويمكن لنا- على وفق هذا التباين- أن نستجلي صفات كل شخصية على حدة كما هو مبين في الاتي:- (٢١).

- ١- الشخصية الايجابية: هي الشخصية المتوازنة في تعاملها مع الناس ومنفتحة على الحياة ، وهي سليمة في نفسها ومتوافقة مع الخير ، أي أنها شخصية صالحة .
- ٢- الشخصية السلبية: تتميز هذه الشخصية بنظرتها التشاؤمية ، وباطنها المملوء بالانقمام ، فهي مشاغبة وتحتاز دائماً لمصالحها الذاتية ولا تكثرث لفعل الخير، أي أنها شخصية عدائية .
- ٣- الشخصية المزدوجة : وهي الشخصية الضارة بوجودها ، تتقمص لباس الخدع والحيل وتتخفى بستار البراءة ، وهي تعمل لتحقيق المصلحة الشخصية على حساب الغير، كما أن ذاتها مكونة من نقيضين ، العدو، والصديق .

ان هذا التباين في صفات الشخصية قاد وبالضرورة الى الاهتمام بها من قبل المختصين ودراستها والبحث في أعماقها للوقوف على دواعي هذا التباين وما يمكن أن تؤول إليه صفات كل شخصية من آثار- سلبية كانت أم إيجابية - على ذاتها بوجه خاص ، وعلى الآخر بوجه عام. ولعل مؤسس مدرسة التحليل النفسي (فرويد) يعد واحد من أهم المتبحرين بهذا الخصوص.

نظرية التحليل النفسي

لقد بنى (فرويد) نموذجاً للذات الانسانية من خلاله يمكننا الكشف عن طبيعة التنظيم الداخلي لها ، وفهم عالم الانسان الداخلي ، وتبيان القوى الفاعلة التي تحرك سلوكه على اساس فهم العمليات النفسية الداخلية التي تعتلج ذاته . إن هذه العمليات النفسية أرتأى (فرويد) أن يصنفها الى: (الهو ، الانا ، الانا الاعلى) اذ ان هذه الاصناف الثلاث تشكل " وحدة وتركيباً متجانساً، وتعمل سوية بتعاون، فتمكن الفرد من التفاعل المرضي والكفاء مع المحيط ، والغرض من هذا التفاعل هو إشباع الحاجات الاساسية والرغبات للفرد...وعندما تكون متناقضة مع بعضها البعض ، يقال ان الفرد سيء التكيف...وغير راضي عن نفسه" (٢٢). فـ(الهو) يمثل القاع المظلم في عمق الذات الانسانية ، فهو " الطبقة العميقة الموروثة من التنظيم البشري الذي تجري في داخله عمليات نفسية جامحة معبرة عن مختلف رغبات ونزعات الانسان" (٢٣). وهو بحسب ما يسميه (فرويد) " الوعاء الذي يتضمن الاثرات الهائلة.... ولا يوجد في الهو أي تنظيم منطقي، لهذا ربما توجد به قوى دافعة

يناقض بعضها بعضاً، وربما تبقى الحوافز والخبرات المكبوتة... ثابتة الى مالا نهاية في الهو^(٢٤). التي تمثل جميع الرغبات والدوافع وبعض التجارب المكبوتة او المنسبة وهي عبارة عن مخزون للغرائز ومخزون للطاقة النفسية ويعمل على ابعاد التوتر عن طريق الاشباع وفق مبدأ اللذة^(٢٥). فـ(الهو) على وفق ذلك هو الدافع الذي يحفز الناس للحصول على ما يحتاجون اليه في الوقت الذي يحدونه " فهو آني بدائي لا اخلاقي ، ملحاح ومتهور^(٢٦) . ، وهدفه الوحيد الاشباع التام بأقصر الطرق الممكنة .

فيما تمثل (الانا) - المنظومة الثانية في الشخصية - " الجزء العاقل والواعي من الشخصية... ويتعامل مع متطلبات الواقع بصورة واعية محاولاً اقامة التوازن بين ضغط المحيط والقيم الاجتماعية والاخلاقية من جهة، وبين متطلبات الهو من جهة اخرى^(٢٧). وقد اشار (فرويد) الى ان (الانا) يعمل على أساس مبدأ الواقع وأنه "الجزء الحقيقي المكرس لتأمين السيطرة التدريجية على النزوات... فهو يحاول توطيد نفوذ العالم الخارجي على الهو ونزاعاته ، وهو يسعى الى احلال مبدأ الواقع محل مبدأ اللذة^(٢٨). من حيث أنه يقوم بعملية تأجيل رغبات (الهو) لحين مواجهة موضوعاً ملائماً وذات جذور تمتد بصلتها بالواقع المعاش ، إنه يعمل على تأمين سطوة مبدأ الواقع ، عندما تثار النزوة^(٢٩). عبر ما تمليه عليه الظروف والتجارب في الحياة من قوانين اجتماعية ومبادئ أخلاقية وقيم وعادات وأصول عرفية ، فمن خلالها يسعى (الانا) الى توافق الفرد مع بيئته في ضوء الواقع والمعاش .

لم تكتمل منظومة (فرويد) النفسية عند حد المنظومتين (الهو) و (الانا) ، فهناك منظومة ثالثة أرتأى (فرويد) أن يصطلح على تسميتها (الانا الاعلى) ، أو (الضمير) الاخلاقي والمراقب الذاتي " والوجداني... الذي يتكون لدى الفرد من التقاليد السائدة في المجتمع ، ويمثل أداة الضغط الاجتماعي على الفرد، كي لا يجمع به الهو فيخرجه عن طوره الاجتماعي وذلك باستخدام عنصر المكافأة والعقوبة باستمرار على انماط السلوك الفردي^(٣٠). من حيث هو منظومة اجتماعية تعمل من أجل بقاء الشخصية متمسكة بأخلاقيتها ، ويشير (فرويد) الى أن (الانا الاعلى) عند الطفل " يتشكل على غرار صورة الاهل بل على صورة (الانا الاعلى) لهم ، فهو ممثلي بالمحتوى ذاته ويتحول الى ممثل للتقاليد وللأحكام القيمية التي تستمر عبر الأجيال^(٣١). فهو الحاكم الأخلاقي الذي يسمو الى الكمال ، وعمله مزدوج ، فهو يمارس دور السلطة المانعة لنزوات (الهو) من جهة، والسلطة المثالية التي توجه الشخصية نحو المسار الصحيح من جهة أخرى .

ان هذا المعطى النفسي الذي اشتغل عليه (فرويد) أتاح الفرصة لبعض المحللين النفسيين أمثال (يونغ) و (سوليفان) و (ألبرت) و (ميلر) لاجتراح رؤى نفسية جديدة لطبيعة الشخصية لم تخلو البتة من الواقع السيكلوجي الذي يعتمل الذات الانسانية ، فاذا ما ذهبنا الى (يونغ) نجد أنه يصنف الشخصية الى: (انطوائية . انبساطية . اتصالية) وقد عمل (يونغ) على هذه التصنيفات وطورها و اضاف لكل منها فروع أخرى منها ما يرتبط بالجانب الفكري وآخر بالعاطفي وآخر بالحسي والإلهامي^(٣٢). ولهذا تعد نظرية (يونغ) في الشخصية قائمة على (سيكلوجية كلية) ، وقد عدّ هذه الاخيرة بهذا الوصف كونها ترتتهن في مفهومها الى ما اصطلح عليه بـ(اللا شعور الجمعي) للذاكرة المتراكمة للفرد ، إذ تمثل هذه الذاكرة المحتوى الكلي لحياة الانسان وما ينتج عن هذا المحتوى من تداعيات على الذات من شأنها أن تغير في مسارها نحو (الانطوائية) أو (الانبساطية) أو (الاتصالية) ، وما يترتب على ذلك من متغيرات نفسية ايجابية كانت أم سلبية^(٣٣). أما (سوليفان) فلم يبنأ هو الاخر عن تناوله لمفهوم الشخصية ، إلا أنه حاول أن يقدم هذا المفهوم من منطلق آخر، فتمو الشخصية عند (سوليفان) يعود الى مرحلة الطفولة ، وعملية اكتسابها للقلق والتوتر يعود من خلال عملية التفاعل مع الآخرين . كما أنه ذهب الى القول: أن الحقد او الضغينة والعدوان وغيرهما ، ليست اشياء

موجودة داخل الفرد ، بل خصائص للسلوك تكتسب اثناء رحلة الحياة ، وضمن ذلك يرى المحلل النفسي أن تشكل الشخصية مرتين بطبيعة موقفيها (الدينامي) المتبادل مع الاشخاص الاخرين . إن هذا الموقف الدينامي من شأنه أن يحقق نوعان من الذات - على فق طبيعة العلاقة المتبادلة مع الاخر- ذات متوافقة من شأنها أن تحقق ضرب من الحماية من العقاب ، وذات غير متوافقة (شريرة) تمثل مصدر قلق ومعاناة للفرد^(٣٤).

ولا شك أن (ألبرت) لم يخرج كثيراً عما قدمه (سوليفان) من مفهوم للشخصية ، إذ يرى أن رصد واستقطاب المعنى الامثل للشخصية يتم عبر التوقف عند أهم سماتها والامتيازات التي توافرت عليها كل سمة من هذه السمات ، ولأهميتها فقد أوجد (ألبرت) تصنيف لها ، وهو على النحو الآتي:-^(٣٥).

١. السمات العظمى: وهي السمات التي تتركز حولها شخصية الفرد وتشمل الدوافع والعواطف المسيطرة والسمات البارزة مثل (الكرم) .

٢. السمات المركزية: وهي السمات التي تكون لها سيطرة أقل على سلوك الإنسان ولكنها مهمة جداً مثل (التملك . التنافس) .

٣. السمات الثانوية: وهي قد لا تكون مؤثرة في سلوك الفرد ولكنها تظهر من حدة إلى أخرى .

أن هذه السمات تمثل بكليتها خلاصة المرسم النفسي للشخصية عند (ألبرت) ، وهو ما لا نجده في فكر (ميلر) النفسي ، فقد ذهب هذا الأخير في نظريته للشخصية الى القول: أن هناك أربعة مفاهيم نفسية يمكن من خلالها التعرف على بنية الشخصية ، هي: (الحافز أو الدافع أو الدافعية)، و (الدليل أو العلاقة أو المثير)، و (الاستجابة كما تمثل في العقل أو التفكير)، و (التدعيم بشكليته الايجابي أو السلبي) . إذ أن الدافع يحث لاستجابة ما ، وعملية التدعيم تقوي الرابطة بين المثير والاستجابة وكلما زادت قوة الدافع زادت فعالية الفرد في الأداء ، وقد وضعت هذه النظرية عدة مواقف يكتسبها الفرد أثناء عملية التنشئة الاجتماعية ، منها ، (موقف التدريب على الجنس)، و(موقف التحكم في انفعالات الغضب) ، وهذه المواقف تولد أنواع من الصراعات تتضح في سلوك الفرد وتؤثر على شخصيته^(٣٦) . ولأهمية الدافع في رسم الصورة الامثل للشخصية يرى الباحث لا بأس من التوقف عند هذا المفهوم .

لقد اهتم الفلاسفة والمفسرون منذ القدم بماهية الدوافع ، وقد تركزت جهودهم في وصفها وتفسيرها من منظور فلسفي ، وبعد استقلال علم النفس عن العلوم الطبيعية والفلسفية مُنح هذا المفهوم قدراً كبيراً من الدراسة والاهتمام ، فقد تعرضت له البحوث والدراسات لما له من أهمية كبيرة على مستوى النظرية والتطبيق في الدرس النفسي ، وكان من بين المشتغلين في هذا الصدد العالم السلوكي الانكليزي (ماكدوجل ١٨٧١-١٩٣٨) فقد بذل هذا الأخير جهوداً كبيرة في تحديد مفهوم (الدوافع) أو ما سماه بـ(الغرائز) إذ عرفها على إنها " قوة موروثة لا عقلانية ، تجبر السلوك على اتجاه معين . وهي تشكل بصورة جوهرية كل شيء يفعلهُ الناس ، ويشعرون به أو يفكرون فيه" ^(٣٧) . بغية تحقيق مبدأ التكيف الذي يأتي من خلال إشباع الدوافع والوصول إلى أهدافها بصورة مرضية . فالدوافع " ما هي إلا طاقات كامنة في الكائن الحي تدفعه ليسلك سلوكاً معيناً في المحيط الخارجي لتحقيق أفضل تكيف مع بيئته الخارجية" ^(٣٨) . وضمن هذا المعنى يمكن القول أن الدوافع هي بمثابة الطاقة المحركة للكائن الحي وتعمل على توجيه سلوك الإنسان نحو المسارات التي تؤدي إلى إشباعها .

ويرى الدارسون أن الدوافع - كي تحدد لنا مرتسماً واضحاً وجلياً لطبيعة الشخصية الانسانية- ينبغي أن تُصنّف الى صنفين ، هما: (دوافع فطرية) و (دوافع مكتسبة) . أما الدوافع الفطرية أو ما اصطلح عليها البعض بـ(الوراثية) " لم يكتسبها الفرد من بيئته عن طريق الخبرة والمران والتعلم ، وإنما هي عبارة عن

استعدادات يولد الفرد مزوداً بها^(٣٩). فهي كامنة في الإنسان منذ ولادته وليس له دخل في تشكيلها ، وهي " غالباً بيولوجية (أي جسمية) يشترك فيها الإنسان والحيوان ، فهي عبارة عن حاجات فيسيولوجية تتحكم فيها الظروف الكيميائية والعصبية بقدر كبير، وهي أيضاً عامةً مشتركة بين جميع أفراد النوع الواحد مهما اختلفت بياناتهم وحضاراتهم"^(٤٠).

أما الصنف الآخر من الدوافع والذي اصطلح عليه الدارسون بـ(الدوافع المكتسبة) ، فيندرج تحت طائفة الدوافع المتعلمة ، ومصدر هذه الدوافع هو المحيط البيئي ، فهي دوافع " يكتسبها الفرد نتيجة لخبراته اليومية وتعلمه المقصود وغير المقصود أثناء تفاعله مع البيئة"^(٤١). ان هذه الدوافع لها وظائف متعددة منها تحسين الحياة وتطويرها ، وهي بالدرجة الأولى إنسانية متغيرة^(٤٢). وغير ثابتة ، تتأثر إلى حد كبير بالبيئة المحيطة بها وما يسيطر عليها من عادات وأنظمة وقوانين ، فهي متعلمة وغير متشابهة في نوعها ودرجتها وتقبل التأجيل الطويل ، إذ إن التعلم سبب كبير في تأثيرها ، كدوافع (الاستكشاف - التملك - السلطة - العدوان - الألم - الانتماء) . إن تعدد السلوكيات وتنوعها في شدتها وأنماطها مرتين بتنوع الدوافع ، إذ أن أحد أسرار السلوك الإنساني والتعقيد في وصفه وتفسيره يُعزى إلى الدوافع ، ولهذا فقد صنفت هذه الدوافع إلى عدة تصنيفات ، ويرى الباحث أنه من الجدير التوقف عند تصنيف (ستاچنر) بوصفه الانموذج الامثل لتصنيف الدوافع ، وهو ينص على الآتي:-^(٤٣).

١. الدوافع البيولوجية: وهي (عضوية / داخلية) وظيفتها الاستمرارية الذاتية .
٢. الدوافع الانفعالية: وهي (ذاتية / داخلية) ، مهمتها تكمن في أنها محركات للسلوك لتحقيق أهداف منشودة (الخوف . الفرح . الكراهية . الحب . الغضب) .
٣. منظومة القيم والميولات: وهي دوافع مصدرها المنشآت الاجتماعية والمثل العليا .

إن الدوافع- بحسب ما تقدم- هي منشطات ومحركات لسلوك الإنسان فهي تحاول جاهدة سد وإشباع الحاجات حسب نوعها ومفهومها وبذلك فهي تؤدي إلى خلق سلوك معين في الشخصية يمثل هذا السلوك مرتسماً لرغبة الدوافع وتوجهاتها لتحقيق غرضها الموسوم . ذلك إن الدوافع ترتبط بالحاجات بعلاقة طردية ، وهي في هذه الحالة من شأنها أن تقود الفرد الى ما يسمى بـ(الصراع النفسي) حال امتناعه عن تحقيق حاجاته ورغباته ، وضمن ذلك يصبح الصراع هو المبدأ الاساس في تشكل العلاقة الطردية بين الدوافع والحاجات

وضمن هذا الواقع النفسي الذي تعيشه الشخصية تجد نفسها بين عدة صراعات متداخلة ، ومتعاكسة في أهدافها " وتبدو النفس وكأنها مقسومة على نفسها ، أي هدف تتبع ، الرغبة والمنع ، الحب أو الكراهية ، التعدي أو التسامح ، القبول أو الرفض ، الطاعة أو التمرد"^(٤٤).

مما تقدم يرى الباحث أن النظام النفسي للشخصية هو عبارة عن حثيث دائم لخلق نوع من التوازن بين القوى الدائمة التعارض - الدافعة والمانعة- بغية الوصول الى حالة التكيف بين مكونات الذات نفسها من جهة، ومكونات الذات والمحيط الخارجي من جهة أخرى ، وهو أمر يعتمد على مقدار تعاطي الشخصية مع دوافعها ومدى قدرتها على التوفيق في ذلك .

المبحث الثاني: الصراع النفسي لشخصية المرأة في النص المسرحي العالمي

منذ بدء الخليقة ادت الصراعات النفسية بمختلف أنواعها دوراً كبيراً في تشكل المعرفة لدى الإنسان وفهم العالم ، إذ بدأ الإنسان وبشكل موضوعي يتحسس الصراع ويضع له مخطط لمواجهة سواء أكان هذا الصراع بين مكونات ذاته أم بين ذاته والبيئة الطبيعية التي يعيشها بزلزلها وأعاصيرها وبراكينها ،

فـ(الصراع) هو مكنون في كل مفاصل الحياة بتعاليمها وفلسفتها ودياناتها ، ولا شك في أن هدف هذه الأخيرة كانت تنظر إليه بوصفه الأساس الذي يقوم عليه عنصر (الخير) و (الشر) .

لقد كان الإنسان في بادئ الأمر يعيش صراعه مع قدره ، وهو في وسط هذا الصراع المتضرر الأول والضحية الدائمة للقدر الذي أوجدته الآلهة ، وإذا ما ذهبنا الى فلسفة الصراع في الدراما الاغريقية ولا سيما الصنف المأساوي منها نجد أنه يقوم على رؤية مفادها: أن الفعل " ينشأ من الدافع الذي يحفز البطل المفجوع الى العمل في اثناء محاولته الوصول الى هدفه الذي لا يستطيع ان يصل اليه بحال ومن صدامه المستديم بالعقبات التي يجب عليه ان يتخطاها ، ومن هذا الصدام فحسب تصدر القوة الحقيقية للمأساة"^(٤٥). ان الفن المسرحي في اليونان نشأ متكاملاً بشكل مباشر على الأساطير والملاحم وعلى نحو أخص ملحمتي (هوميروس) وهما: (الإلياذة) و (الأوديسة) ، لقد كانت الشخصيات تتبع من واقعهم الأسطوري والملحمي ، حين كان الصراع الأساس بينها وبين الآلهة وأقدارها . إن هذا الصراع عمل على تكوين صراع آخر داخل الشخصية ذاتها وهو صراع نفسي داخلي كثيراً ما تبدى في الادب المسرحي الاغريقي بالشخصيات التي ترأس الرعية بوصفها من علية القوم كما هو الحال مع (يوكاستيه) في (مسرحية أوديب) لـ(سوفوكلس) ، حيث كان بداية الصراع قائم بين الإنسان والقدر وقد قاد الاخير (يوكاستيه) الى أن تشنق نفسها و (أوديب) يفتقاً عيناه . ان كُتَاب المسرح الاغريقي كانوا ينشدوا موضوعات مسرحياتهم في " نطاق الآلهة او الأبطال الخرافيين فكانت الأفعال المثيرة والجرائم والعلل الوراثية ... هي المادة الموضوعية التي تتناولها هذه المسرحيات مصحوبة عادة بصراع بين الإرادات ينشب بين الإله وبين بطل المسرحية ، أو بين الآلهة الصغرى والآلهة العظمى"^(٤٦). في الوقت الذي أصبحت الشخصية الدرامية أسيرة هذه الصراعات ، وقد كان الإنسان الاغريقي يتخذ منها منفذاً للتنفيس عن همومه ومشكلاته وأزماته .

لقد نشأت المسرحية الاغريقية على يد (اسخيلوس) ، حيث كانت نصوصه الدرامية تحتوي على صراع قائم بين الشخصيات ، ومسرحياته كانت متنوعة في مواقفها الدرامية انطلاقاً من فكره الذي كانت تسيطر عليه طبيعة العلاقة بين الآلهة والإنسان ، وكانت هذه العلاقة أحد الأسرار التي مكنته من إقامة مسرح المأساة الذي يعتمد في عروضه على الموضوعات التي تعالج علاقة الإنسان بالكون وما تعززه هذه العلاقة من صراعات داخلية نفسية تشمل عمل الخير والشر المرتبط بسلوك الإنسان تجاه موقف الإله ومحيطه الكوني"^(٤٧). لقد سبر (أسخيلوس) غور الشخصية الدرامية متناولاً في أعماله المسرحية الجوانب النفسية وما تعانيه (المرأة) من انفعالات نفسية داخلية وخارجية ، وكانت مسرحياته بعيدة المدى وعظيمة التأثير والقوة . ففي (حاملات القرايين) فقد كانت شخصية (كلتمسترا) - التي استطاعت هي وعشيقها أن يحكما على عرش البلاد في الوقت الذي لم يثأر أحد لدم (اجامنون) المقتول - تعاني صراعات نفسية بسبب طفلي (اجامنون) وهما (اورستوس) و (الكترا) ، وما لهما من دوافع نفسية وصراعات داخلية تجاه الانتقام من قاتل والدهما . كانت (كلتمسترا) دائمة القلق وعدم الاستقرار نتيجة لفعالتها التي اشتركت هي وعشيقها بها وهي قتل (اجامنون) ، وهو ما قادها الى الدخول في صراعات نفسية دائمة ملؤها القلق والرعب والفرح لمجرد أنها تفكر للحظة في عودة ابنها (اورستوس) للانتقام لوالده منها ومن عشيقها"^(٤٨). كما أنها كانت تعيش حالة صراع كبير بين ميلها الى حبيبها العاشق الذي رأت فيه الشخص الذي يحقق لها كل الرغبات ، وبين حبها وشوقها الى ولدها (أورستوس) وما يحمل هذا الحب من عواطف امومة تجاه ولدها ، وبذلك عاشت (كلتمسترا) حياة ملؤها " الكوابيس الليلية حتى باتت تعجز عن النوم...والكابوس الاكبر الذي اعترأها الذي

شاهدت فيه افوانا يخرج من رحمها ويقم بين يديها وهي تقطمه وترضعه الحليب والدم"^(٤٩). وكانت تتضرع لابنها وتستحلفه بلبنها ، وتتهم القدر لما حل بوالده.

اورست: اتبعيني اريد ان اذبحك بجنبه لقد كنت تؤثرينه على والدي فنامي معه

بالموت لأنك تحبينه وتكرهين من كان عليك ان تحبينه

الأم : لقد أرضعتك وأريد ان أغدوا عجزاً بجنبك"^(٥٠).

اما (سوفوكليس) الذي وصفه الدارسون بأنه كان "استاذاً في خلق الدوافع ، وفي صناعة التوتر المسرحي واثارة التهكم الدرامي"^(٥١). فقد أعطى للمرأة مكانة مرتفعة ومرموقة في أعماله التراجيدية ، وكانت شخصيتها في أعماله إما أن تكون ملكة- (جوكاستا) في مسرحية (اوديب ملكاً)- أو ابنة ملك كما في شخصيتها (الكترا) ، وعبر هذه الشخصيات يذهب الكاتب بنا الى العوالم النفسية المتضادة التي تعتربها وما قد تؤول بها من فواجع فـ" انتيجونا تموت سجيناً في صخرة وعينا اوديبوس تنزعان في قسوة "^(٥٢). و (جوكاستا) تشنق نفسها ، لقد كان احساس (سوفوكليس) في المأساة عميق الجذور في نفسه . كتب (سوفوكليس) مسرحية (الكترا) وكانت تمثل هذه المسرحية المأساة الاخلاقية المفزعة ، حيث تصف المسرحية (الكترا) بأنها " الارض المفجوعة التي تنتقم لاستعادة كرامتها"^(٥٣). لقد عاشت (الكترا) طوال حياتها في صراع نفسي شديد بين حبها الكبير لأبيها (اغامنون) الذي اغتالته يد الاثم والغدر (الام كليمنسترا) وعشيقها (ايجست) ، و" بين حقد هائل يطفح من ملامحها ومن آهاتها المحترقة نحو أمها"^(٥٤). كانت صراعاتها النفسية متمثلة بما اقترفت أمها من خيانة وجريمة لوالدها ، فكانت (الكترا) تمثل روح الصمود وروح المقاومة في وجه الاحداث الظالمة . اما شخصية (انتيجونا) فقد صورها (سوفوكليس) بأنها المرأة التي تمتلك القوة المعارضة للسلطة من خلال رفضها لقرار الملك (كريون) بعدم دفن جثة أخيها (بولينكيس) الذي أقام معركة ضد أخيه (انيوكليس) ، حين أمر الملك (كريون) بإقامة مراسم دفن جثة (انيوكليس) بوصفه بطلاً ضحى من أجل الوطن ، الا أن (انتيجونا) بوصفها أخت القتيل ثارت على (كريون) وعلى السلطة وأقامت وحدها مراسم دفن لأخيها الامر الذي أثار حفيظة (كريون) ما أدى الى اصداره حكم الموت بحقها"^(٥٥). لقد كانت (انتيجونا) تعيش صراع نفسي يعتمل ذاتها في موقفها من اخيها المتمثل بين تركه في العراء امتثالاً لأوامر (كريون) أو التمرد على الاخير والوقوف بوجهه في مقابل منح أخيها (بولينكيس) المراسم ذاتها التي صار اليها (انيوكليس) ، كما في الحوار الذي دار بين (الكترا) واختها (اسمينا) .

انتيجونا : انصتي الي يا اسمينا.. لقد دفن كريون اخانا انيوكليس

دفنا عسكرياً كريماً . وقد فعل الصواب

وما يجب ان يكون وحق له ، لكن يولينكيس حارب

بنفس الشجاعة ومات بنفس التعاسة

ويقولون أن كريون أقسم ألا يدفنه انسان ولا يبيكه انسان

وامر ان يلقي بجثمانه في الحقول طعاماً حلالاً للغربان"^(٥٦).

أما (يوربيدس) الذي صور الحياة وما يجري فيها من احداث تصويراً واقعياً بخلاف (اسخيلوس) و (سوفوكليس) ونظر الى الاساطير اليونانية القديمة نظرة شك ، فقد حول الابطال الى اشخاص عاديين نراهم في الحياة اليومية ، واستطاع ان يوجد لوناً خاصاً من الاثرائية في حياة هؤلاء الابطال ، وبهذا جعل (يوربيدس) المسرحية الإغريقية مسرحية إنسانية"^(٥٧). وبذلك فقد ذهب هذا الكاتب بالمأساة اليونانية نحو العنصر الداخلي ، كونه اهتم بالبشر اكثر من اهتمامه بالآلهة ، وبهذا فقد حل الصراع بين الانسان ونفسه

محل الصراع بين الانسان والآلهة ، وقد صور الحياة تصويراً واقعياً ، وصور شخصيات مسرحياته كما هي^(٥٨). وهذا ما كان واضحاً في مسرحية (ميديا) وهي من انضج مسرحياته ، كذلك (الكترا) التي أصبحت في مسرحه فتاة عادية تذهب لتأتي بالماء من البئر وتتزوج فلاحاً ، أي أن (يوربيدس) أنزل الأبطال من علياهم وجعلهم يسيرون في الشوارع والطرق بدلاً من الأبراج العالية أو القصور الشامخة التي كانوا يعيشون بها عند الشعراء السابقين^(٥٩). وتعتبر مسرحية (ميديا) نموذج في الدرس النفسي ، إذ كانت (ميديا) تعاني من صراع نفسي يعتمل ذاتها ناتج من دافع الغيرة على زوجها الذي عشق فتاة أخرى وأدى هذا العشق الى الزواج منها ، وهي ابنة الملك (كريون) ، لقد انتهى هذا الصراع بإقدام (ميديا) على ارتكاب جريمة قتل ولديها ، إذ قامت وبدون تردد بإعطاء السم لولديها وقتت بهما تحت قدمي ابنيها ارضاء لرغبة الانتقام التي جاشت في دخبيلتها وغادرت كورنثة على عربة سحرية . كانت (ميديا) بمنتهى القسوة والوحشية في هذه المسرحية^(٦٠). مما تقدم يرى الباحث ان الصراعات النفسية في المسرح اليوناني لعبت دوراً كبيراً في توجيه سلوك الشخصية سلباً كان أم ايجاباً نحو تحقيق غاياتها واشباع رغباتها ، فكانت الشخصية تتبلور حسب شدة صراعها النفسي ، فتارة تصطدم مع الملك وتتقلب على ذاتها تارة أخرى ، ذلك ان افعال الشخصية تُستثار نتيجة الصراعات الداخلية التي تتنازعها .

المسرح الروماني

تميز المسرح الروماني بخصوصية وهي أن معظم كتابه ليسوا من الرومان ، وانما معظمهم من العبيد (سنكا) و (بلاوتس) و (ترنسيوس) و (ستاتيوس) هم في الحقيقة ليسوا من أصل روماني ، ولهذا فقد جاءت معظم مسرحياتهم مشحونة بالصراعات النفسية المكبوتة ، إذ مثلت هذه الاخيرة الواقع النفسي الذي كان يعيشه الكاتب آنذاك ، من هذه المسرحيات (الطفيلي الجائع)، و(الخادم الذكي)، و(العاشق المسكين)، وهي جميعها تتطوي على صراعات نفسية تستتطق مآسي طبقة العبيد ومعاناتهم . لقد صور (بلاوتس) العبيد الهزليين والرجال المسنين، وركز اهتمامه بشكل كبير على شخصية المرأة التي غالباً ما كان يصورها فكاهية ثرثارة ، وقد استوحى الكاتب الهامه بصورة مباشرة من (ميناندر)^(٦١). لقد كان حب المساكين والفقراء واضحاً في مسرحياته ، انعكاساً لما عاناه من قسوة وألم في ايام حياته ، اما (تيرانس) فقد كتب مسرحيات ليست فيها فكاهة فضة وبهلوانية صاخبة ، وكان لا يخاطب الجماهير، وانما يخاطب صفوة المثقفين ، وحاول ان يكون اسلوبه راقياً ، مصقولاً ، يكشف عن علم ومعرفة وذات قيمة ادبية ، وقدم نموذج من أحسن اشكال الملهاة ، وهي المسرحية الهادئة ذات الاسلوب النظيف الجيد^(٦٢) .

فيما حاول (سنكا) - الذي تأثر بـ(يوربيدس) إذ كان ذلك واضحاً في كتاباته - أن يصور مدافن الانسان واليوق بها فكان يتناول الشخصية ذاتاً وموضوعاً ويبحث دوماً في اعماقها النفسية مستعيناً بالعنف كوسيلة لإظهار خباياها وصراعاتها الباطنية معتمداً على اسلوب الإغريق في مادته المسرحية^(٦٣). وخصوصاً في تصويره شخصية (المرأة) ، وقد بدا ذلك واضحاً في شخصية (ميديا) التي عالجه بالأسلوب عينه الذي اعتمده (يوربيدس)، كما صور (سنكا) في أعماله الدرامية مشاهد ملؤها القتل والدماء والوحشية وهي عبارة عن تمثيل لـ "لغظة والقسوة والمفرعات والاشباح والمناظر الحزينة"^(٦٤). بما يتناسب وذوق الجمهور الروماني آنذاك ، إذ كانت هذه المشاهد تمثل لهم المتعة والراحة النفسية لما كان سائداً في تلك الفترة . لقد كان (سنكا) يعاني صراعات نفسية كبيرة نتيجة الغيرة المفرطة من قبل الامبراطور الروماني وتداعياتها عليه ، فقد كان مستشاراً للإمبراطور، واستاذاً له ، فضلاً عن كونه كاتباً مسرحياً وقائداً للرواقيين ، ولهذا كان أدبه كثلة من الحزن والظلام والتشاؤم " الذي كان يسود جميع مسرحياته والذي يعتبر الى حد كبير انعكاساً للأيام التي كان

يعيش فيها سنكا^(٦٥). وتعدُّ مسرحية (هرقل فوق جبل اوتيا) مثلاً واضحاً على ذلك ، فقد كانت هذه المسرحية التي تزعمت عناوين الحب والشفقة والرغبة والحنان فيها شخصية (ديانيدا) أنموذجاً للصراع النفسي الذي يعتمل الحبيب من أجل محبوبه . كانت شخصية (ديانيدا) كتلة من العواطف والاحاسيس الجميلة التي تغوص في شواطئ الرفاه والسعادة والهناء ، وكان حبها لـ(هرقل) يضي لها ملاذاً وطمأنينة واحساساً مترفاً لما لهذه الشخصية من مكانة وقيمة مرموقة ، كانت (ديانيدا) زوجة لبطل الابطال وقاهر الجبابرة ، زوجة لملك بادلهما الحب والعشق حتى انصهر الحب في قلبها ، ولكن هذا الحب وهذه العواطف سرعان ما تحولت الى رماد في لحظة غضب ، وكان ذلك عندما بعث (هرقل) بالفتاة (بولي) الى قصره مع بقية الأسرى اللواتي كن بصحبتها ، كان استقبال (ديانيدا) ونظراتها لهن ملؤها الشفقة والأسى لما أصابهن من تعذيب وتشريد ، وقد عاشت في ذلك صراع نفسي كبير بين ما هي عليه من ترف ، وما هن عليه من عبودية واسترقاق ، وقد كان لهذا الموقف تأثير بالغ الاسى على نفسها وذاتها .

ديانيدا: " لكم أتعذب وأنا أرى مآسي من فقدوا أوطانهم وتشرودوا في بلاد أجنبية وهم يقاسون الأم العبودية وقد ولدتهم أحراراً ... أي زيوس لا تدع يدك تنزل علينا بمثل هذه المصائب" (٦٦) .

أما الصراع النفسي الاخر الذي عاشته (ديانيدا) فقد تجلى عندما تعلم بأن (هرقل) سوف يتزوج الفتاة (بولي) ، فيدب الحزن في قلبها ، وتأكلها الغيرة ، فترسل (هدية) الى (هرقل) ، وهي عبارة عن ثوب مغمور بدم العملاق الذي قتله (هرقل) ، لان ذلك بتقديرها سوف يخلصها من منافستها لـ(بولي) ، ويبقي هرقل لها وحدها ، ولكن تلك كانت خدعة من العملاق ، فقد تحول دمه عند تعرضه للحرارة وأشعة الشمس الى ما يشبه اللباس الحريري المتوهج فراح يعتصر جسد (هرقل) بشدة وتحول الى قوة فتاكة تقضي عليه ، وعندما علمت (ديانيدا) بأن ما حصل لـ(هرقل) هو بسببها وبسبب الغيرة التي أعمت قلبها من دون وعي وادراك لما سوف يحصل ، أخذ الندم يفتات منها ، الامر الذي دفعها لأن تقتل نفسها جزاء لإفراطها ومغالاتها بغيرتها .

العصور الوسطى (الكنسية)

تمتثل العصور الوسطى (الكنسية) محطة مهمة في تاريخ المسرح الروحاني ، فهي مستقاة من الفكر المسيحي المحض ، وبما أن الدين المسيحي وظيفته الاساس هي خلق علاقة توافقية بين (الجسد) ، و (الروح) من خلال سبر أغوار العالم الداخلي للإنسان والنهوض به واعطائه مظهراً جديداً ومعنى آخر، كان الفن المسرحي في تلك الفترة يُعنى بالجانب الروحاني وما هو مكنون داخل النفس البشرية ، وقد أشار الدارسون الى ذلك بالقول: "ان الكنيسة التي دفعت بالمسرحية الى الظلام الخارجي هي التي سوف ترد المسرحية الى الحياة بوصفها السبيل الى التهذيب والحق والطريق الى بيوت الله"^(٦٧). وتعدُّ مسرحية (آدم) عليه السلام - المأخوذة من الكتاب المقدس - أول نص مسرحي يقدم على مذبح الكنيسة يحمل في ثناياه درساً في الصراع النفسي الذي كان يعتمل شخصية (حواء) إثر تمرداها على قوانين الرب بعد أن حذرَّ جلَّ وعلَّ (آدم وحواء) من الاقتراب من شجرة في الجنة ومنعهم من تناول ثمارها ، إذ قال لهم: إن من يعصي أوامري يهلك ، وهنا كان دور ابليس واضحاً في اغوائهم ودفعهم الى أن يأكلا من هذه الشجرة ، فلما أكلا منها فرح ابليس وغضب الله تعالى عليهما وأنزلهما الى الارض التي أصبحت سكناً لهما^(٦٨). مثلت هذه المسرحية صورة ظاهرة لشخصية الانسان الباطنية التي تعاني صراعات نفسية إثر ارتكابها الخطايا والآثام ، فشخصية (حواء) عانت صراعات نفسية نتيجة لتجاوزها حدود الرب بعد اغواء الشيطان لها وكانت صراعاتها النفسية تتجلى بين القبول لعرض الشيطان او الرفض له ، وبين الالتزام بما حرم الله تعالى أو تخطي حدوده ، وقد كان لغلبة

النفس الشهوانية في شخصيتها الاثر الكبير على واقعها النفسي مما أدى بها الى أن تكون مدعاة للألم والتحسر على ارتكاب الخطيئة .

حواء : لقد أتيت عملاً سيئاً ! وكان ذلك في لحظة جنون . فمن أجل تفاحة سأعاني كل هذا الضرر الذي سيغمرنني بالآم ، أنا وذريتي . فائدة صغيرة تكبدي عقاباً كبيراً^(٦٩).

المسرح في العهد الاليزابيثي

تميز المجتمع الاليزابيثي بفرز طبقي ، متمثل بالطبقة الارستقراطية التي استأثرت بالنشاط الاجتماعي ، وطبقة وسطى خرجت الى الحياة ساعية في طلب المتعة واللهو، اذ كان المسرح كثيراً ما يلبي حاجة الطبقة الوسطى في الوقت الذي كانت الطبقة الدنيا تعجز عن دفع تكاليفه وغير قادرة على فهمه . وفي تلك الفترة كان هناك تنافر وصراع شديد بين المذاهب المسيحية وخصوصاً الكاثوليك والبروتستانت ، وقد أدى هذا الصراع الى استنزاف الكثير من الدماء حيث كان اتباع هذه المذاهب آنذاك يعيشون صراعات داخلية نتيجة الافكار المذهبية إذ كل منهم كان يدافع عن مذهبه بقوة ، وهذا الامر قاد بشكل أو بآخر الى ازدهار الحرية الفكرية وولادة آراء جديدة تنظر الى الدين والحياة الاجتماعية والقيم المرتبطة بسعادة الانسان وكرامته نظرة معتدلة^(٧٠). إن هذه المرحلة كانت تمثل محض تحول في شخصية الانسان عما كان عليه في عهد الكنيسة وتداعياتها عليه ولا سيما ترويض الغرائز والميول والتوجهات . فقد كان للحركتين اللتين هدمتا أركان الكنيسة شأن كبير في اعادة النظر في كل شيء ولا سيما الغيبيات ودورها السلطوي على العقل البشري الذي ناء بخدمة الكنيسة سنين طوال ، فاصبح الانسان- وعلى وفق هذا التحول- منقسماً على نفسه ، فتارة يسير على وفق يراه مناسباً من دون البحث في الماورائيات ، ويرتهن الى الماضي وما تتسرب في هذا العالم من سلوكيات ، كـ(التنسك . التبتل) تارة أخرى ، وضمن هذا فقد حاول الانسان تبني- بالإضافة الى ميراث العالم الماضي- عالماً جديداً يُعنى بالأفعال والروح المتجددة .

إن هذا التناقض والنزاع النفسي سرعان ما وجد له أرضاً خصبة في المسرح الاليزابيثي ، فقد عبر (شكسبير) من خلال مسرحياته عن " تناقض النفس البشرية وسقوطها تحت وطأة ذاتها ، ووقوعها بين مخالب الشر والرذيلة والقسوة ، طالبة الخلاص الفردي وانتهاز الفرصة المواتية لاقتناص ما تيسر من لذائذ العالم المادي ، تفترسها شهوة السلطة والمغانم ، واطئة كل القيم في دربها المظلم"^(٧١). إن هذا اللون من السلوك الذي تبدي واضحاً في المجتمع الاليزابيثي أحاله الدارسون الى ما يسمى بـ(الاستوحاد) ومفاده: ان الشخص يكون كثير الاهتمام بذاته ومحب لنفسه ، ويسعى دائماً الى تحقيق مآربه على حساب المصلحة العامة " فحب الذات والانفصال عن الآخرين...أو حس النفاق الفردي وطلب التميز... أو التصرف اللا مجتمعي قد يراه الاليزابيثيون ضرباً من التوحد"^(٧٢).

ومما تجدر الإشارة إليه ، أن الانقسام النفسي الذي عاشه انسان العصر الاليزابيثي بين الواقع (المرئي) ، والخيال (الغير مرئي) ، رشح لنا ظاهرة مسرحية جديدة شاعت بشكل كبير في تلك الفترة ، ألا وهي ظاهرة الارواح والاشباح ، الامر الذي زاد من الجدل حول هذه الظاهرة ، إذ راح البعض يؤكد انها ضرب من السحر، فيما نسبها البعض الاخر الى الملائكة ، أما آخرون كانت لهم وجهة نظر مختلفة ، حيث رأى هؤلاء أن ظاهرة الارواح والاشباح تنسب الى قوى الشر الكامنة في النفس البشرية وما تتمثل بهذه القوى من مسميات ولا سيما الشياطين ، وقد أشار الدارسون الى ذلك بالقول: " ان الاشخاص الذين يعانون الكآبة عرضة بوجه خاص للرؤى الشبحية"^(٧٣). لقد أخذت هذه الظاهرة مساحتها في أدب الكُتّاب الانكليز، وشغلت حيزاً كبيراً من اهتماماتهم المسرحية وخصوصاً (توماس كيد) في مسرحيته (المأساة الاسبانية) ، وشكسبير في

مسرحية (هاملت) . لقد شملت مسرحية (المأساة الإسبانية) على كثير من خصائص مسرحية (هاملت) لشكسبير كـ(الشبح) والتمثيلية الثانوية داخل المسرحية الاصلية ، اذ كان له الاثر الكبير في تطور المأساة لدى شكسبير^(٧٤). احتوت مسرحية (كيد) على الكثير من الصراعات النفسية ، حيث كان الدافع الاساس فيها هو الانتقام المتمثل بانتقام مارشال اسبانيا المدعو (هيرو نيمو) لمقتل ابنه (هوراشيو) ، حيث يتفق (هيرو نيمو) مع (بللميريا) حبيبة (هوراشيو) على الانتقام من قتلة ابنه ، وقد لجأوا الى " تمثيلية تم اعدادها من قبل (هيرو نيمو) ، يدعو (بالتازار ولورنزو) للاشتراك فيها ، ويدعى اليها اكابر القوم من الاسبان والبرتغاليين وتقوم التمثيلية على حب وغدر ينتهيان بأن يقتل أحد باشوات الاتراك (هيرو نيمو) حاكم رودس (لورنزو) وان تقوم برسيدا (بللميريا) بقتل سليمان عاهل الترك (بالتزار) ثم تقتل نفسها"^(٧٥). هذه المسرحية ملأى بالصراعات النفسية حيث الحاجة المستمرة الى الانتقام .

إن فكرة الانتقام هذه لم تتحسر في مسرحية (كيد) وحسب ، فقد وجدت لها مرتعاً في مسرحيات أخرى على وفق للواقع النفسي المتبدى في شخصيات الكُتَّاب المسرحيين آنذاك على شكل صراعات نفسية طالما كانت تعتمل ذوات تلك الشخصيات إثر أزمة لا تتفك تمثل الواقع الاجتماعي الذي كان يعيشه الانسان الاليزابيثي ، وتعد مسرحية (امرأة قتلها العطف) للكاتب المسرحي (توماس هيوود ١٥٧٢ - ١٦٥٠) ، ومسرحية (البديل) للكاتب المسرحي (توماس مدلتون) ، ومسرحية (دوقة مالفي) للكاتب المسرحي (جون وبستر ١٥٨٠ - ١٦٢٥) خير مثال على ذلك ، فمسرحية (امرأة قتلها العطف) يدور موضوعها حول زوجة اسمها (آن) كوَّنت الاخيرة علاقة غير شرعية مع صديق زوجها ، وبعد فترة اكتشف الزوج هذه العلاقة ، فيقرر الانتقام من زوجته لخيانتها له ، وقد أخذ الانتقام هنا شكلاً مغايراً عما هو معهود اليه ، إذ استخدم الزوج في فكرة الانتقام اسلوب المعاملة الحسنة واللغة الشفافة مع زوجته حيث العطف والطف الزائد ، على رغم من انه قد انفصل عنها وراح يسكن في منزل آخر ، وقد أدى هذا اللون من الانتقام بـ(آن) الى أن تعيش جملة من الصراعات النفسية حول خيانتها لزوجها وقد قادها ذلك الى الموت ، إذ وُجِدَت ميتة على فراشها وهي مكسورة القلب^(٧٦). أما مسرحية (البديل) لـ(توماس مدلتون) ، فقد تحدثت عن امرأة شابة تستأجر رجلاً تجاوز الشباب ، لكي يقتل خطيبها ، حيث كانت لا ترغب فيه وتريد الخلاص منه بكل الوسائل ، وكان قد طلب القاتل منها مقابل ذلك أن يضاجعها ويسلب شرفها ، الامر الذي أدى بها الى أن تكون ضحية مزيج من الصراعات المتضادة في المشاعر بين خطيبها من جهة ، وما يريده القاتل من جهة أخرى ، وهو ما قادها في نهاية المطاف الى أن تقتل نفسها والقاتل معاً^(٧٧).

أما مسرحية (دوقة مالفي) لـ(جون وبستر) لم تبتعد كثيراً عن المسرحيتين السابقتين في طرحها موضوع الصراع غير أن الاخيرة ذهبت بالصراع الى الطبقة المعدمة واماطة اللثام عما يخالج هذه الطبقة من معاناة لا تتفك تمثل محض ألم وحسرة لدى الانسان الفقير ، وذلك عبر ما طرحه الكاتب حول الواقع الاجتماعي الذي تعيشه (الدوقة مالفي) ، التي تعيش صراعات داخلية بسبب حرمانها الزواج ، اذ كان أخوها (الكاردينال) و (الدوق) يقفان في طريق زواجها بسبب ثروتها الطائلة ، وعلى الرغم من تهديدهما لها ، تحاول (الدوقة) الانعتاق من أسرها ، فتتزوج سراً من خادمها ، وهنا يتجلى صراعاتها ، الاول: مرتبط بـ(الدوقة) وقد تمثل في خوفها وقلقها فيما إذا انكشف مشروع زواجها لأخويها وما يترتب على ذلك من كارثة ، أما الصراع الثاني: فقد تجلى في نفس الخادم وقد تمثل في خوفه من تداعيات اتخاذ قرار الزواج الذي لا يلتقي ومكانته الاجتماعية الدنيا مقابل مكانة (الدوقة) بوصف الاخيرة أعلى مقاماً منه ، وبعد أن يكتشف الاخوان زواج أختها ، يرسلان ورائها من يقتلها شر قتلة^(٧٨). مما تقدم يرى الباحث أن الصراع

النفسي في الشخصية المسرحية - سواء أكانت هذه الشخصية تنتمي في أبعادها السيكولوجية والسيكولوجية الى الدراما الكلاسيكية أو ما بعدها- هو المنطلق الاساس الذي تُبنى عليه أحداث المسرحية وفيه ومنه تُجرّح الظروف والمواقف الدرامية التي تؤسس لإيجاد الازمة ثم الذروة وما يترتب على الاخيرة من أحداث تقود الى ما يسمى بالانحلال والتطهير .

مؤشرات الاطار النظري

• المبحث الاول: الشخصية في علم النفس

أولاً: تبدت الشخصية في علم النفس في مفهومات عدة ، كان منها:-

١. جوانب عقلية بقدراتها المتعددة وفعاليتها المتنوعة من إدراك وتذكر وتخيل وإبداع .
٢. جوانب انفعالية وعاطفية ودوافع وميول واتجاهات وعادات وأساليب فردية في التصرف .
٣. تنظيم ديناميكي يتكون من التفاعل المستمر المتبادل بين المنظومات النفسية والجسمية ومؤثرات البيئة المادية والاجتماعية .

ثانياً: تباينت الشخصية على وفق لصفاتها السيكولوجية بين: شخصية ايجابية (صالحة) ، متوازنة في تعاملها مع الناس ، ومتوافقة مع الخير. وشخصية سلبية (عدائية) ، باطنها مملوء بالانتقام ، مشاغبة تتحاز دائماً لمصالحها الذاتية ولا تكثرث لفعل الخير. وشخصية (مزدوجة) تنقص لباس الخدع وتتخفى بستار البراءة ، ذاتها مكونة من نقيضين ، العدو والصديق .

ثالثاً: تلونت الشخصية في مذهب (يونغ) بين: (الانطوائية) و(الانبساطية) و(الاتصالية) وقد تبدا هذا التلون على وفق لمبدأ (اللاشعور الجمعي) .

رابعاً: أفرز (ألبرت) سمات وامنيات للشخصية كـ(الكرم.التملك.التنافس)

خامساً: عرّف (الدافع) عند (ماكدوجل) بـ(الغرائز) وهي القوة الموروثة اللاعقلانية التي تجبر السلوك على اتجاه معين بغية تحقيق مبدأ التكيف الذي يأتي من خلال إشباع الدوافع .

سادساً: صنّفت الدوافع من حيث طبيعة عملها في الشخصية الى:-

١. دوافع فطرية (وراثية) كـ (الجنس ،المقاتلة ،الامن) .
٢. دوافع مكتسبة كدوافع (الاستكشاف . التملك . السلطة . العدوان . الألم . الانتماء) .
- سابعاً: تباينت الدوافع بحسب (ماسلو) على وفق طبيعة علاقتها مع الحاجات كدافع (الجوع . العطش . الجنس .الحب .الفهم .الجمال .الاستحسان) .

ثامناً: صنّف الصراع - من حيث وعي الفرد- إلى نوعين:

١. صراع (شعوري) يدركه الفرد ويعيه .
٢. صراع (لا شعوري) لا يعي الفرد أطرافه . جاء على شكل عقّد نفسية تتمثل بذكريات مؤلمة ومكبوتة في اللاشعور، منها:(عقدة النقص) و (عقدة الأب) و (عقدة الام) و (عقدة أوديب) و(عقدة الكترا) .

• المبحث الثاني (الصراع النفسي في المسرح العالمي)

١. بدا الصراع النفسي في الفن المسرحي اليوناني بشكليين:

- أ- الأول: صراع خارجي بين الانسان والقدر وهو وقفٌ على الشخصيات النبيلة ولا سيما المرأة بوصفها من عليّة القوم (يوكاستيه) في (مسرحية أوديب) لـ(سوفوكلس) .
- ب- الثاني: صراع داخلي بين الانسان ونفسه وهو وقف على الشخصيات الاعتيادية التي نراها في الحياة اليومية الواقعية، وقد كان للمرأة حظوة في ذلك . مسرحية (الكترا) لـ(يوربيدس) .
٢. كانت الدوافع النفسية المتباينة بين:(الأمومة والحب والصمود والمقاومة والرفض والإصرار)،و(الغيرة والحقد والخيانة والجريمة والانتقام) شأن كبير في توالد الصراعات النفسية لدى المرأة في المسرح الإغريقي .
٣. وُسِمَت الصراعات النفسية لدى المرأة في المسرح الروماني بدوافع كثيرة جُلُّها كان (الغضب والحزن والغيرة) من جهة ، و (الندم والشفقة والأسى والعطف) من جهة أخرى .
٤. صورَ الكاتب الروماني صراعات نفسية ملؤها الرعب والقسوة التي مورست ضده إثر الحروب والغزوات .
٥. نحى الصراع النفسي في العصور الوسطى منحىً روحياً محض وهو نتاج للدود من أجل خلق علاقة توافقية بين (الجسد) ، و (الروح) عبّر:
- أ- الالتزام بما حرم الله تعالى أو تخطي حدوده .
- ب- كبح النفس الشهوانية - حواء في مسرحية (آدم)- بوصفها مدعاة للألم والتحسر على ارتكاب الخطيئة .
٦. أظهر المسرح الاليزابيثي الصراع بصور عدة ، كان منها:-
- أ- صراع خارجي (طبقي) بين الطبقات: العليا (الارستقراطية) والوسطى (البرجوازية) والدنيا (الفقيرة) .
- ب- صراع داخلي(ذاتي): انقسام الانسان على ذاته ، بين النزوع الى الجديد وما يراه مناسباً دون البحث في الماورائيات ، والارتهان الى الماضي وما تتسرب في هذا العالم من سلوكيات ، كـ(التنسك . التبتل) .
- ت- صراع مادي يبحث في تناقض النفس البشرية بين سقوطها في مخالف الشر والرذيلة والقسوة وانتهاز الفرصة المواتية لاقتناص ما تيسر من لذائذ العالم المادي- (امرأة قتلها العطف) لـ(توماس هيوود) - وبين الانعتاق من ذلك .
- ث- صراع (الاستوحاد) الذي يكابد فيه الشخص من أجل الاهتمام بذاته وحبه لنفسه ، وتحقيق مآربه على حساب المصلحة العامة .
- ج- صراع (الشبحية) الذي ينسب الى قوى الشر الكامنة في النفس البشرية وما تتمثل بهذه القوى من مسميات ولا سيما الشياطين .
- ح- صراع (الانتقام) وقد تجلى هذا الاخير بألوان عدة ، منها: الانتقام من أجل الحب ، والانتقام من أجل الشرف- مسرحية (البديل) لـ(توماس مدلتون)- والانتقام من أجل المال والثروات - (دوقة مالفي) لـ(جون وبستر)- والمكانة الاجتماعية .
- الدراسات السابقة
- بعد البحث والنقسي لم يجد الباحث دراسة سابقة عن دوافع الصراع النفسي لشخصية المرأة في نصوص شكسبير المسرحية .

أولاً: مجتمع البحث:

لتحديد مجتمع البحث المتمثل بمسرحيات شكسبير التراجيدية ، قام الباحث بإحصاء المسرحيات وكان عددها إحدى عشرة مسرحية كما هو مبين في الجدول رقم (١) .

جدول رقم (١) يبين مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	تاريخها	نوعها
١.	تيتوس اندرنيكوس	١٥٩٠ - ١٥٩١	مسرحية تراجيدية
٢.	روميو وجوليت	١٥٩٤ - ١٥٩٧	مسرحية تراجيدية
٣.	يوليوس قيصر	١٥٩٩ - ١٦٠٠	مسرحية تراجيدية
٤.	هاملت	١٦٠٠	مسرحية تراجيدية
٥.	ترويلوس وكريسدا	١٦٠٢	مسرحية تراجيدية
٦.	عطيل	١٦٠٤	مسرحية تراجيدية
٧.	الملك لير	١٦٠٥	مسرحية تراجيدية
٨.	مكبث	١٦٠٦	مسرحية تراجيدية
٩.	تيمون الاثيني	١٦٠٦ - ١٦٠٨	مسرحية تراجيدية
١٠.	انطونيو وكليوباترا	١٦٠٨	مسرحية تراجيدية
١١.	كارولانس	١٦٠٩	مسرحية تراجيدية

ثانياً: عينة البحث

اعتمد الباحث في اختيار عينة البحث الطريقة العشوائية البسيطة تبعاً لما تملبه عليه طبيعة البحث الحالي ، وكما هو مبين في الجدول رقم (٢) .

جدول رقم (٢) يبين عينة البحث

اسم المسرحية	نوع المسرحية	سنة التأليف
هاملت	تراجيدية	١٦٠٠
عطيل	تراجيدية	١٦٠٤

ثالثاً: أداة البحث

اعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري . كأداة رئيسية للبحث بعد قراءة الاطار النظري وصياغة المؤشرات منه وفقاً لمتطلبات تحليل العينة .

رابعاً: منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) بما يتناسب وطبيعة البحث .

خامساً: تحليل العينة

أولاً: مسرحية (هاملت) ... تأليف: وليم شكسبير (١٦٠٠م) ... ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا

ملخص المسرحية

تدور أحداث المسرحية حول شاب يتيم اسمه (هاملت) قتل أباه على يد عمه (كلوديوس) الذي تزوج من أمه (غرترود) بعد شهرين من قتل الملك ، ثم تولي (كلوديوس) عرش الملك . يظهر شبح والد (هاملت) يخبره ان (كلوديوس) هو صاحب جريمة الغدر التي حاكها ضده ، ويطلب من (هاملت) الثأر له ، فيعيش

(هاملت) صراع نفسي نتيجة لتلك الفعلة النكراء ، وهي أن عمه قد قتل أباه وتزوج من أمه أيضاً ، وهنا يقرر (هاملت) أن يثأر لوالده ، وبناءاً على ذلك أخذت حياة (هاملت) تتحو منحى آخر، حيث ترك دراسته الجامعية وكذا حبيبته (أوفيليا) التي تعيش صراعات نفسية موحجة نتيجة لما فعله (هاملت) عندما قتل أخوها (لرتيس)، وقد كان نتيجة ذلك أنها تصاب بالجنون وكان ذلك بعد خسارتها الاخ والحبيب في آن معاً ثم تموت غرقاً في ماء النهر، أما (غرترود) فتعيش هي الاخرى صراعات نفسية بسبب الحالة المضطربة التي يعيشها ولدها (هاملت) ، وكانت قلقة ومتوترة على نحو دائم حتى يدركها الموت بعد شرابها كأس مسموم أعده الملك لـ(هاملت) . وتنتهي المسرحية بقتل (هاملت) لعمه الملك و (لرتيس) ثم يوصي (هوراشيو) بخلافة العرش ويموت هو الآخر مقتولاً .

تحليل المسرحية

توافر نص مسرحية (هاملت) على بنية درامية ثرية بالصراعات النفسية التي اعتملت الشخصيات المسرحية على الاصعدة كافة اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً ، وقد كان للمرأة حظوة في ذلك ، فقد حقن المؤلف الشخصيات النسوية بالكثير من الدوافع النفسية التي من شأنها أن تحقق ألوان من الصراع حيث المرحلة التاريخية لموضوعة النص وتداعياتها على المجتمع الانكليزي من جهة ، والبلاطات من جهة أخرى ، وتمثل شخصية (غرترود) التي تمارس دور الام والملكة والزوجة في آن معاً عنوان لذلك . فهي زوجة لـ(كلوديوس) قاتل أخيه الملك السابق ، وأم لـ(هاملت) ، وملكة في الوقت ذاته . إن هذه الادوار الثلاثة مشحونة بالدوافع التي أفضت - رغم تباينها- الى صراعات نفسية متغيرة كل حسب الظروف المحيطة به . فمن حيث أن (غرترود) ملكة ، نجد أن الاخيرة قد بدأت مأساتها النفسية تتضخم حال وفاة زوجها إذ عاشت (غرترود) صراعات النفسية بدافع (السلطة) ، تمثلت في خوفها على لقب الملكة الذي بات مهدد بعد مقتل الملك وتنصيب أخيه على العرش الذي أصبحت لديه السلطة الكاملة في أن يختار الزوجة المناسبة له ، وهي بطبيعة الحال سوف تكون الملكة الجديدة على البلاد ، الامر الذي يقود بشكل أو بآخر (غرترود) لان تصبح امرأة اعتيادية كبقية النساء منزوعة السلطة . إن هذا التحول الكبير في منظومة السلطة الملكية كان له شأن في خلق صراعات نفسية لدى (غرترود) بين أن تكون أرملة مفجوعة بزوجها لا حول لها ولا قوة ، أو أن تترك الماضي ورائها وتتقبل فكرة الزواج من (كلوديوس) حفاظاً على مكانتها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية داخل وخارج البلاط ، ما أدى بها في نهاية المطاف لان تتخذ قراراً مصيرياً وهو الزواج وقد كانت تلك الخطوة الاولى نحو الهاوية .

أما اللون الاخر من الصراعات النفسية التي عاشتها (غرترود) فقد كان بدافع (الامومة) وما ينسرب في هذا الدافع من جوانب انفعالية وعاطفية وميول واتجاهات وسمت بالفردية في التصرف والسلوك اتجاه ولدها (هاملت) بسبب الحالة النفسية المزرية التي وصل إليها الاخير إثر لقاءه بشبح أبيه وما تمخض عن هذا اللقاء من نتائج انعكست سلبياً على حياته بشكل خاص ، وأمّه وعمه على نحو أخص ، الامر الذي ادى بها الى ان تكون قلقة ومتوترة على الدوام لما حل به ، اذ كانت تتوسل (هاملت) لكي يكون اكثر سوية وأن يعود الى ما كان عليه في السابق .

الملكة: لا تضيع على أمك توسلاتها يا هاملت ... (٧٩)

إن قلق (غرترود) المترابدين على (هاملت) كان في تطور دينامي مع تطور الاحداث ، وقد كان ذلك واضحاً عندما أرسلت بطلب العون من (روزنكرانتز) و (غلدنسترن) لكي يساعداها في محاولة الكشف عن الاسباب التي دفعت (هاملت) لان يكون بهذه الحال ، علماً أن تفكيرها بمشكلة (هاملت) لا يخلو البتة من دافع

(الخوف) الذي ينتابها حياله بشأن تداعيات زواجها من عمه كون الأخير له يد في قتل أبيه ، وهو ما يقود بدوره الى تصدع العلاقة الوشيجة بين الملكة وابنها نتيجة لمشاركتها فعل القتل- من وجهة نظر هاملت- بمجرد أنها شاركت القاتل الفراش المقدس الذي كان يحتضنها والملك السابق معاً . وهو ما يمكن أن نلمحه في الحوارات الآتية:

الملكة: " أرجوكم أن تزوروا على الفور ابني الذي تغير تغيراً يقلقني ". (ص ٧٠)

وكذا في الحوار الآتي:

الملكة: " ما الذي تريد أن تفعل ؟ أنقتلني ؟ النجدة يا ناس ، النجدة ! " (ص ١١٩)

إن حدس (غرترود) في رفض (هاملت) زواجها من (كلوديوس) جاء متحققاً بالفعل وخصوصاً عندما علمت من (هاملت) أن زوجها قد قتل وليست هناك لدغة ثعبان كما زعم القاتل ما سبب في ذلك صدمة كبيرة جداً لها واصابها الفزع الذي أفضى الى حدوث خلل في المنظومة الانفعالية لها نتيجة التوتر الذي غلف شخصيتها بشكل عام:

هاملت (لأمه): " كفاك عصراً ليديك ! اهدئي وأجلسي ". (ص ١٢٢)

لقد كانت حوارات (هاملت) القاسية لآثار كبير في تصدع منظومتها النفسية ، فقد جعل من الدوافع الجنسية محض اتهام لآمه في زواجها من عمه وخصوصاً عندما تطرق إلى موضوع الفراش والمضاجعة ، الامر الذي ادى الى زيادة الصراع النفسي لدى (غرترود) ووصوله الى الذروة ، وهنا مارست شخصية (غرترود) دورين في آن معاً نتيجة انقسامها على نفسها ، إذ شكلت المنظومات الثلاث (الهُو. الانا. الانا الاعلى) تركيباً متجانساً في شخصيتها تمكنت من خلاله أن تتفاعل مع (هاملت) بشكل مرضي بغية إعادة الانسجام والتوازن الطبيعي معه وذلك باستخدام الكلام المعسول والشفاف . وفي الوقت ذاته سارعت منظوماتها الثلاث الى خلق تركيب متناقض أصبحت شخصيتها فيه سيئة التكيف وسيئة الانسجام مع (هاملت) إذ اخذ سلوكها يتجه نحو ايقاف (هاملت) ووضع حداً لكلامه الجارح بتوتر وبأعصاب مشدودتين .

الملكة: كفاك .. كفاك .. أفاظك هذه كالخناجر تنفذ في أذني- كفاك يا حلوي هاملت (ص ٢٢) .

ومما تجدر الإشارة اليه ، أن طيف الملك - والد هاملت- كان أحد الدوافع التي أدت الى تنامي الصراعات النفسية لدى (هاملت) نفسه ، وهو ما قاد بدوره الى تبلور الصراع النفسي لدى (غرترود)، فعندما ظهر الطيف أمام (هاملت) وبدأ الأخير بوجه حديثه الى طيف أبيه حول شحذ همته وعزمه على الثأر، كان ذلك في أثناء وجود أمه وقد قاد هذا (غرترود) الى الانهيار والدخول في زحمة من الصراعات النفسية بدافع (الذهول) لما رأت من سلوك غير طبيعي قام به (هاملت)، إذ بدا لها ان هاملت يحاكي الفراغ ويناقش الهواء وينظر الى الافق ، ويتأمل اللاشيء:

الملكة: وا أسفاه ، كيف حالك أنت ؟ تركز عينك في الفراغ وتناقش الهواء الذي لا جسد له . روحك تطل

هوجاء من عينيك بني العزيز

رش برد الصبر على لهيب اضطرابك . ما الذي تنظر إليه؟ (ص ١٢٣)

ويمكن أن نستجلي تدهور الواقع النفسي في شخصية (غرترود) من الحوار الذي دار بين الطيف وهاملت:

الطيف لهاملت: " ولكن انظر، اقتعد الذهول أمك . فالخط بينها وبين نفسها المنازعة

فالوهم قويّ الفعل في البدن الضعيف " (ص ١٢٣)

لم تكن (غرترود) شخصية آثمة ولم تنتم الى حيث الجريمة التي ارتكبتها (كلوديوس) ، ولذا أراد الكاتب لهذه الشخصية التطهير من العراك النفسي الذي كان يعتملها خلال أحداث المسرحية ، فكانت نهايتها الموت

الذي صار على يد زوجها الملك دون قصد منه ، إذ قام (كلوديوس) بدس السم في القدر الذي كان قد جهزه لـ(هاملت) ولكن القدر شاء ان تشرب منه (غرترود) وتفارق الحياة مسمومة .

أما شخصية (أوفيليا) تعد في هذه المسرحية النموذج الانساني الطيب الذي لا يستطيع ادراك الشر أو أن يتكيف معه ، فهي شخصية ايجابية (صالحة) ، متوازنة في تعاملها مع الآخرين ، ومتوافقة مع الخير، لذا وسمت شخصيتها بكونها مثال للفتاة البريئة التقية الروح والمظهر، وكل ما في قلبها يعزف بلحن الحب الصافي ، بيد أن هذا اللحن لم يكتب له ان يستمر، من حيث أنه محاط بعواصف وامواج هائجة ، الامر الذي أدى بها أن تكون حبيسة (الحب) وهو دافع انفعالي قادها بشكل أو بآخر الى أن تعيش صراعات نفسية ، ذلك أن (أوفيليا) كانت تحب (هاملت) حباً جماً ، وقد حُبس هذا الحب بأشكال عديدة كان منها: السلطة التي كان يمارسها والدها وأخيها بحقها وخصوصاً بعد أن علما أنها تحب (هاملت) ، فقد كانت (أوفيليا) لا تستطيع اتخاذ قراراتها بنفسها تجاه ما يمليه عليها قلبها حيث كان القرار بيد والدها وأخيها ، وقد نشأ عن ذلك لون من الصراع تمركز في مكونات (الانا الاعلى) ذاتها ، وقد تكون هذا الصراع إثر مواجهة (أوفيليا) نزاعاً او تعارضاً بين قيمتين اخلاقيتين او معيارين اجتماعيين ذوي قيمة عظيمة ، وهما ، الحب لـ(هاملت) من جهة ، وطاعة الاب من جهة أخرى ، ويمثل الاخير- من وجهة نظر الباحث- نموذجاً لطاعة الاله المنبثق من طاعة الاب ، أي الالتزام بما أفاده الله تعالى حول تخطي حدوده ، الامر الذي دفع بها الى ان تكون مطيعة الى أخيها وابيها وتقبل ما نص عليه الاثنان وهو منعها من زيارة (هاملت) ومخاطبته .

لقد كان هذا الالتزام مؤسس على طبيعة الحياة الاجتماعية التي كانت (أوفيليا) تعيشها مع أهلها ، فأسرتها تميزت بكونها أسرة محافظة و متماسكة أخلاقياً ، وكان هدف أبيها وأخيها في تعاطيهم مع قضيتها هو توصيل ابنتهم الى بر الامان والحفاظ عليها من كل ما تعصف به نزوات الحب ، وقد كان لأخيها دورٌ كبير في عملية التوجيه والارشاد لها قبل سفره . علماً أن (أوفيليا) كانت تعيش بؤادر الامل في الحياة الذي أضفى عليها ربيعاً اخضراً ، وخصوصاً بعدما صارحها (هاملت) بحبه لها ، اذ بدأت تتلذذ الحياة وتعيها وتعي نفسها او ذاتها .

ولهذا أخذت تعيش صراعاً نفسياً منشأه دافعان متناقضين ، دافع (الرغبة) في الحب والبحث عن سبل استمراره وعيش لحظاته وتأملاته من جهة . ودافع (المنع) منه حيث الحفاظ على العفة والشرف كي تبقى ملاكاً من وجهة نظر أسرتها:

لرتيس: "قدري إذن مبلغ ما يحيط بشرفك من خسارة ، إن أنت أصغيت إليه بإذن

تصدق أكثر مما ينبغي ، أو ضيعت قلبك من أجله ، أو فتحت خزينتك العذراء

للحاجة منه لا يملك زمامها . اخشي ذلك ، اخشيه يا أختي الحبيبة

وابقي في المؤخرة من عواطفك ، بعيدة عن مرمى الشهوة والخطر" (ص ٤٦-٤٧)

أما الصراع النفسي الاخر الذي عاشته (أوفيليا) كان بدافع النظام الطبقي وتداعياته على المجتمع الملكي وعليها في الوقت ذاته ، ولهذا يمكن أن نصطلح على هذا اللون من الصراع بـ(الصراع الطبقي) ، وقد تبدى ذلك حينما شرح (لرتيس) لـ(أوفيليا) طبيعة الفوارق التي تميز عائلتها عن عائلة الملك ، فهي ابنة وزير القصر الملكي ، أما (هاملت) فهو ولي العهد ومستقبله ان يتوج بعرش الملك ، والمتعارف عليه أن الملك بعد تتويجه العرش سوف يختار زوجة من عائلة ملكية ، وهذا الامر لا يتفق وطبيعة العلاقة التي تربطها بـ(هاملت) ، إذ بين العائلتين الكثير من الفوارق الاجتماعية والسياسية وكذا الاقتصادية . ولهذا كان على

(أوفيليا) أن تكون مطيعة ، وتتقبل النصح من أسرتها ، وتلتزم بقواعد السلوك الاجتماعي التي ألزمتها بها الانظمة الحياتية المعقدة آنذاك:

أوفيليا : " لقد أفقلتُ عليه في ذكرياتي ، وأودعت المفتاح لديك " . (ص ٤٩)

وفي حوار آخر:

بولونيوس: " لا أريدك من الآن فصاعداً - وأقولها صراحةً - أن تقضي لحظة واحدة

من أوقات فراغك في الكلام أو الحديث مع الأمير هاملت ...

أوفيليا : سمعاً وطاعة يا سيدي " . (ص ٥١)

أما الصراع النفسي الآخر الذي تبدي في شخصية (أوفيليا) كان بدافع (الشرف) ، فنقطة التحول التي شهدتها (أوفيليا) في منظومتها النفسية حيال (هاملت) قد بدأت مع محاولة الأخير التشكيك في أخلاق حبيبته ، وذلك من خلال التساؤل الذي ابداه (هاملت) حول عفتها ، فأخذ بها (القلق) يتزايد بإزاء الكلام الذي ابداه (هاملت) وما هي الغاية منه ، أهو بسبب اضطرابه وجنونه أم هو يقين منه ودراية بما يقول ، الأمر الذي دفع بشخصية (أوفيليا) الى الانهيار وتصدع بنيتها النفسية كون التشكيك في عفتها كان مصدره حبيبها:

هاملت : ها ، ها ! أعفيفة أنت ؟

أوفيليا : " سيدي !

هاملت : اجميلة انت

أوفيليا : ماذا تعني يا سيدي ؟ " (ص ٩٥)

إن تشكيك (هاملت) بعفة حبيبته كان عبثياً ، وقد كان مصدر هذا العبث هو أمه وما آل في زواجها من عمه في وسط ظروف غير طبيعية الى تدني النظرة العلوية للمرأة عند (هاملت) ، وقد كان ذلك إيذانا بتصدع النظرة المثالية للمرأة عند (هاملت) ومن ثم العلاقة الروحية بينه وبين حبيبته (أوفيليا) ، إذ أصبح يمقت النساء جميعاً ، وعندما يرى (أوفيليا) يخيل اليه موقف أمه ويربط (أوفيليا) بما فعلت أمه ، وبهذا أصبح (هاملت) أحد اسباب التدهور النفسي الذي تعرضت له (أوفيليا) . حيث المعاملة السيئة من قبل حبيبها التي قادت الى الشعور بـ(الإحباط) ، نتيجة لفقدانها حاجة (الفهم والاستكشاف) لشخصية (هاملت) أولاً، وحاجة التقدير (الاستحسان) الذي كانت تأمله في حبيبها ثانياً ، وحاجة الحب والانتماء (تبادل الحب مع معشوقها) ثالثاً .

هاملت: " اذهبي إلى دير الراهبات ، أتريدين أن تلدي الخطأة ؟ " . (ص ٩٦) .

ان هذا السلوك السلبي الذي ترشح عن شخصية (هاملت) كانت تداعياته على (أوفيليا) تنحو باتجاه الالم والحسرة ومن ثم الضعف والهوان حيث اللا أمل واللا جدوى من ذلك الحب الذي رأت فيه السبيل الوحيد للترفع عن عقْد الحياة ، وكان نتيجة ذلك أن قادها الحزن المفرط الى (الجنون) ، فقد أخذت تتخيل نفسها وهي سابحة في ماء النهر، تحتضن الحب حيث (هاملت) ، فغرقت وغرق معها حبها الذي أطفأه الموت:

أوفيليا : انا التي رشفت العسل الذي في وعوده المنعمة ، أرى الان ذلك الذهن الكريم الرفيع

يرن كأجراس عذبة تجلجل نشاراً منكرًا ، وذلك الشباب الفاعم الذي لا ضوء لصورته

تكسر عوده يد الجنون يا ويلتاه لما رأيت ، يا ويلتاه لما رأيت ! (ص ٩٧)

ثانياً: مسرحية عطيل تأليف : وليم شكسبير (١٦٠٤) ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا

ملخص المسرحية

تجري أحداث المسرحية في مدينتي (البندقية) و (قيرص) ، وموضوعها الأساس هو الغيرة القاتلة . تحكي هذه المسرحية قصة القائد المغربي (عطيل) ، وهو من أصول افريقية ، كان قائداً للجيش ويحظى

باحترام حكام البندقية ونبلاتها . ومن خلال تردد (عطيل) المستمر على بيت (برابانتيو) حيث كان يلتقي (دزدمونة) ، كانت تطلب منه ان يسرد لها حكايات بطولاته وانتصاراته . وقد كان لذلك أثره في وقوعها في حبه رغم الاختلاف العرقي بينهما ، فهو ذو لون اسود وهي بيضاء جميلة فاتنة ذات أخلاق إنسانية وإحساس مرهف ، وقد كان نتيجة ذلك أنْ بادلها (عطيل) الحب وتزوجا سراً دون علم من والدها ، الأمر الذي أدى بـ(برابانتيو) ان يتهم (عطيل) بأنه قد استخدم شراب فيه سحر للسيطرة على ابنته ويتزوجها لأنها كانت موضع اهتمام كبير من قبل أشخاص كثيرون أرادوا الزواج منها. وكان من هؤلاء (ياغو) وهو أحد الأشخاص الذين أحبوا (دزدمونة) ، فقد أراد ان يتزوجها ولكن (برابانتيو) قد رفض ذلك ، وقد فسر (ياغو) هذا الرفض هو بسبب (عطيل) الأمر الذي أدى به ان يكون حقوداً وكارهاً وقرر ان يوقع بينهما باستخدام مكره وحيله وكان ذلك عندما وسوس لـ(عطيل) بأن (دزدمونة) على علاقة بـ(كاسيو) الذي كان رئيس فيلق تحت إمرة القائد (عطيل) ، وقد طرده الاخير من منصبه بسبب شجار دار بينه وبين (مونتانو) ، وبسبب طيب وأخلاق (كاسيو) عملت (دزدمونة) جاهدة على ان تصلح بينهما ، وقد أكد (ياغو) لـ(عطيل) على وجود علاقة غير شرعية بين (دزدمونة) و (كاسيو) من خلال تباهي (كاسيو) أمامه بأن الاخير قد حضي بـ(دزدمونة) وهو أمر غير صحيح وباطل ، ولكي يحكم (ياغو) خطته ، طلب من زوجته (اميليا) أن تسرق المنديل الذي أعطاه (عطيل) كهدية إلى (دزدمونة) ، وتجد (اميليا) المنديل بالصدفة وهو واقع على الأرض وتعطيه لـ(ياغو) ، فيأخذه ويضعه في فراش (كاسيو) ثم يخبر (عطيل) بذلك ، ويتيقن (عطيل) من أن قول (ياغو) صحيح عندما يطلب من (دزدمونة) إحضار المنديل ولم تحضره ، فيقرر ان يقتل (دزدمونة) بتهمة الخيانة . ولما عرف الحقيقة من (اميليا) بأنها وجدت المنديل وأعطته لـ(ياغو) ، لم يتمالك نفسه فيقرر أن ينتحر ليظهر نفسه من دنس الخطيئة التي ارتكبتها بحق زوجته .

تحليل المسرحية

تقاسم نص مسرحية (عطيل) ثلاث شخصيات رئيسية ، (دزدمونة . عطيل . ياغو) ، هذه الشخصيات الثلاث لعبت دوراً كبيراً في انشاء مرتكزات سيكولوجية اتكأت عليها دوافعها السيكولوجية كـ(مثيرات) لإحداث الصراع في منظوماتها النفسية ، اذ كان سلوك كل شخصية من هذه الشخصيات مبني على درجة انتماءها الديني والعرقي من جهة ، والاجتماعي والقيمي (الأخلاقي) من جهة أخرى ، ويعد دافع (الحب) واحد من أهم الدوافع التي ساعدت على احداث صدع كبير في حياة هذه الشخصيات الاجتماعية . فـ(ياغو) كان يحب (دزدمونة) ويغار عليها بقوة من (عطيل) ، كون الاخير أسود البشرة ولا ينتمي الى المجتمع الغربي الذي يقطن فيه ، عرقياً ودينياً ، و(عطيل) بدوره أحب (دزدمونة) متجاهلاً جميع الفوارق- السياسية والاجتماعية والعرقية- دون أن يلحظ مدى قدرة هذه الفوارق على تحطيم حياته إذا ما أصبحت مثيرات سلبية له ، وهو الفخ الذي وقع فيه (عطيل) دون أن يعي ذلك حيث الصراع النفسي الذي بات يهدد حياته في تفاصيلها:

عطيل: "فاعلم يا ياغو انني لولا حبي دزدمونة الكريمة . لما اقحمت حريتي الطليقة داخل طوق وحدود."^(٨)

أما (دزدمونة) تلك الفتاة التي تمتعت بقوة الشخصية ، والاحساس المرهف والاخلاق الانسانية الصادقة ، فقد أطاح دافع (الحب) القوي لـ(عطيل) بشخصيتها هي الاخرى كون الشخص الذي أحبته لم يكن أهلاً لذلك ، وحوار (كاسيو) لـ(مونتانو) يفصح عن هذا:

كاسيو: " فتاة لا الوصف يدركها ، ولا اعجب ما يرون عنها ، فتاة تفوق ما تتغنى الاقلام به من مزايا ، ولما حباها الخالق به من جوهر يحار لها المبدع ويكل "

(ص ١٠٤)

لقد كان دافع (الحب) المتجذر في شخصية (دزدمونة) متساوفاً مع طبيعة الحاجة اليه المتمثلة بحاجة (الانتماء) للآخر حيث (عطيل) ، والرغبة الشديدة في (تبادل الحب معه) ، وقد شاء حب (دزدمونة) أن يكون- بفضل عشقها لعطيل- معطاءً يفيض على الآخرين مملوء بالحنان والعطف وعمل الخير، وقد كان لهذا اللون من الحب دور كبير في تسلسل الازمات الى حياتها دون رغبة منها ومن ثم تأثير ذلك على واقعها النفسي ، ومشكلة (كاسيو) كانت الثغرة التي نفذت منها أولى مآسيها ، وذلك عندما اثار (كاسيو) عواطفها حينما طلب منها ان تتوسط له عند (عطيل) لكي يعفو عنه ، حينها اشفقت عليه وشعرت بالحزن لحالته ، وعملت جاهدة لكي تصلح بين الطرفين:

دزديمونة: " ملازمك، كاسيو. مولاي الكريم. ان تكن لي دالة عليك او قوة للتأثير فيك

تقبل خضوعه الحالي لمصالحته . فان لم يكن رجلاً يخلص لك الحب

فيخطئ عن جهل، لا عن كيد، فإنني عدت الحكم على امانه انسان من وجه .

أرجوك أرسل في طلبه " . (ص ١٣٧)

ان تدخل (دزدمونة) في قضية (كاسيو) كان له دور كبير في سيرورة سيناريو الخيانة الذي قام به (ياغو) اذ عدَّ الاخير الموقف الذي قامت به (دزدمونة) تجاه (كاسيو) لم يكن صادراً عن نبلٍ منها ، وإنما هو بدافع العلاقة الملوثة التي تربط (كاسيو) بها ، وهو دافع نفسي افترضه (ياغو) في منظومة (الهو) - الوعاء الذي يتضمن جميع الرغبات والدوافع المكبوتة التي تعمل على ابعاد التوتر عن طريق الاشباع على وفق مبدأ اللذة - في شخصية (دزدمونة) ، وقد كان ضياع (المنديل) منها وما سبَّب ذلك من صراعات نفسية لها أحدثت تصدُّعاً وخلخلة في نظامها السيكلوجي ، دوراً كبيراً في تكملة سيناريو (ياغو) حول خيانتها لـ(عطيل) ، على حين أنها تعتبر (المنديل) كان يجسد شخص (عطيل) في ذاته ، وخصوصاً انه هدية منه ، إذ كانت تحاكيه وتتأمله وتقبله ، وعند ضياعه باتت نفسها تعيش عذابات جلد الذات ، وقد كانت تأمل في (أميليا) ان تجده لها ، لا خوفاً من عطيل نفسه وانما وجدت فيه - أي المنديل- ملاذها الوحيد في غياب حبيبها عنها وقت الحروب:

دزديمونة: اين من الممكن ان اكون قد أضعت ذلك المنديل يا إميليا ؟

اميليا : لا ادري يا سيدتي .

دزديمونة: صدقيني ، ليتني اضعت محفظتي ملأى بالدنانير (ص ١٥٦)

ان قيمة المنديل بالنسبة لـ(دزدمونة) لم تكن وفقاً على حبها لزوجها وحسب ، بل تعدى ذلك الى القيمة الروحية التي كان المنديل يمنحها لـ(عطيل) ومن ثمة لها ، من حيث أنه في أصل الامر هدية من والدته كانت قد أهدته له في لحظة احتضارها وكان وجب عليه أن يحتفظ به ، هذا من جهة ، ومن جهة أخرى ، أن المنديل لم يكن منديلاً اعتيادياً ، فقد نقشت عليه بعض النقوش السحرية من قبل امرأة عجزية مصرية ، وتمثل هذه النقوش بالنسبة لـ(عطيل) الهوية الثقافية لشخصه كـ(عربي):

دزديمونة: " لا بد أن في المنديل اعجوبة ما . ما أشقائي بفقدانه ! " (ص ١٥٩)

الامر الذي زاد الموقف تعقيداً بالنسبة لـ(دزدمونة) ، فقد عاشت نتيجة ذلك صراعاً نفسياً بين مكونات (الانا الاعلى) وذلك عندما واجهت نزاعاً او تعارضاً بين قيمتين اخلاقيتين او معيارين اجتماعيين عظيمين ، هما: حفظ الامانة ، وقيمة تلك الامانة بالنسبة لـ(عطيل) ، وقد كانا هذان المعياران دافعين كبيرين

لـ(دزدمونة) في أن تعيش هذا الصراع حال معرفة (عطيل) بفقدان (المنديل) ، ويبين الحوار الاتي بين (عطيل) و (دزدمونة) القيمة الروحية للمنديل بالنسبة للطرفين:

عطيل: "بالضبط . ثمة سحر في نسجه . فان كاهنة عرافة عدت في الدنيا للشمس في جريانها منتي دورة ، طرزت الوشي في نوبه من وحيها .

والديدان التي افرزت الحديد كانت مقدسة . وتم صبغه بمومياء استحضرها البارعون من قلوب العذارى .

دزدمونة: أحقا هذا صحيح ؟

عطيل : جداً صحيح . ولذا اعتني جيداً به .

دزدمونة: إذن ليتني لم اره قط ! " (ص ١٥٨)

وهنا يأتي دور (ياغو) الذي يظهر في الساحة بعد تعثر العلاقة الروحية بين (عطيل) و (دزدمونة) إثر حادثة المنديل ، اذ تطلب (دزدمونة) منه أن يساعدها في الوصول الى معرفة سبب اضطراب (عطيل) ، يحركها في ذلك دافعان: دافع (الحب) لـ(عطيل) ، ودافع (الانتماء) اليه ، كون (عطيل) يمثل الزوج والحبيب بالنسبة لها ، وكان واجبها الاخلاقي هو أن تعمل جاهدة على مساعدته:

دزدمونة: " أرجوك ، اذهب . لا بد أن أمراً من أمور الدولة من البنديقية ، أو مؤامرة

لم تكتمل انكشفت له هنا في قبرص، عكرت روحه الصافية" (ص ص ١٦٠ - ١٦١)

ان اللعبة التي اشتغل عليها (ياغو) والمتمثلة في تشويه صورة (دزدمونة) في نظر (عطيل) كانت تداعياتها عليها كبيرة ، فقد أصيبت بصدمة كبيرة حينما اتهمت من قبل (عطيل) بالخيانة مع (كاسيو) ، ومن ثم نعتها من قبله بالشيطانة ، وجاءت هذه الصدمة نتيجة معرفتها الحقّة بأنها تتميز بسمات أخلاقية عالية وعلى رأسها (الكرم) ، ونظامها السلوكي الايجابي ينحو دائماً بفعل الخير، وخصوصاً فيما يتعلق بمهمة اعادة توازن العلاقة بين (عطيل) و (كاسيو) والتوفيق بينهما ، كونها- أي دزدمونة- قطعت وعداً لـ(كاسيو) بذلك ، ولم تكن على علم بأن (عطيل) كان يشك بوجود علاقة بينها وبين (كاسيو) . وهو ما قاد (عطيل) أن يتصور أنّ دافعها عن (كاسيو) هو بسبب تلك العلاقة المشوبة بالإثم ، وليس بدافع عمل الخير:

دزدمونة: " عطيلي العذب !

عطيل : شيطانة ! (يضربها)

دزدمونة: لم استحق هذا

عطيل :.... يا للشيطانة ، الشيطانة ! " (ص ١٧٤)

كما أن موضوعي (الشرف) و (السمعة) كان لهما دور كبير في تعكر صفو البنية النفسية لـ(دزدمونة) ، فقد كانا دافعين رئيسيين في ولادة صراع بين مكونات (الانا الاعلى) ، فـ(دزدمونة) كانت تخشى على شرفها وسمعتها ومكانتها الاجتماعية من أن يطالهما التدنيس ، كونها من عائلة معروفة في مدينة البنديقية ، ولذا حاولت كثيراً أن تسوغ لـ(عطيل) تلك التهمة التي وجهها ضدها بكل الوسائل ، ودافعت كثيراً عن عفتها وشرفها ولكن دون جدوى حيث (عطيل) مصر على موقفه ، كما في مجموعة الحوارات الاتية:

دزدمونة : " أرجو أن سيدي النبيل يعتبرني شريفة . " (ص ١٨٠)

ان دافع (الخوف) الذي تجهل (دزدمونة) مصدره ، ودافع (الحب) الذي تكنه لـ(عطيل) ، حملا (دزدمونة) على تنامي موجة الصراع النفسي في داخلها ، من حيث أن هذه الدوافع انفعالية ، ذاتية ، وقد قادها ذلك الى أن تنظر لـ(عطيل) بنظرة أخرى لا تتفك تمثل محض خوف وقلق عليه ومنه في أن معاً ، كون ثققتها بنفسها لم تنصدع على الرغم من الظروف القاسية التي عصفت بها ، وقلقها وخوفها على (عطيل)

تمركز في ما اذا ارتكب جريمة حمقاء بحقها قد تؤول به الى الضياع ، في الوقت الذي كان (عطيل) مصراً على تنفيذ ما يخطر بباله رغم ما أبدته (دزدمونة) من حب ومشاعر خوف عليه: دزدمونة: " ولكن أخافك . لأنك تفنك حين تتدحرج عينك هكذا .

ولست ادري لماذا أخاف لأنني لا اعرف أي ذنب . لكنني اشعر أنني خائفة .

عطيل : فكري بخطاياك .

دزدمونة: انها الحب الذي أكنه لك

عطيل : نعم ، ومن أجل ذلك ستموتين .

دزدمونة: انه لموت شاذ ذلك الذي يقتل بسبب الحب . واحسرتاه " . (ص ٢٠١)

ولم ينفك الصراع النفسي من ملازمة (دزدمونة) وصولاً الى اللحظة التي يقرر فيها (عطيل) أن يقتلها انتقاماً لشرفه ، حيث كانت البطلة تعالج نفسها في لحظات ما قبل الموت من أجل الخلوة بالله استعداداً للرحيل حيث العالم الاخر، إذ كانت تطلب من عطيل قبل قتلها ان تبقى حياً لبعض الوقت كي تقيم صلاتها ، ولكن (عطيل) كان مصراً على عدم تحقيق رغبتها تلك وأثر قتلها على ذلك ، وهكذا فارقت (دزدمونة) الحياة ، وهي تحت وطأة الصراع النفسي:

دزدمونة: "اقتلني غداً ، دعني أحيا الليلة ...

عطيل : ابدأ ، حتى لو كافحت ..

دزدمونة: ولو نصف ساعة . ولو ريثما أصلي صلاة واحدة ؟

عطيل : فات الأوان " . (ص ٢٠٣)

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

أولاً: نتائج مسرحية (هاملت)

١. توافر نص مسرحية (هاملت) على بنية درامية ثرية بالصراعات النفسية التي اعتملت الشخصيات المسرحية على الاصعدة كافة : اجتماعياً وسياسياً واقتصادياً.

٢. حقن المؤلف الشخصيات النسوية بالكثير من الدوافع النفسية التي من شأنها أن تحقق ألوان من الصراع حيث المرحلة التاريخية لموضوعه النص وتداعياتها على المجتمع من جهة والبلاط من جهة أخرى .

٣. تجلّى في شخصية غرتروود دوافع ثلاث تمثلت بـ (دافع الخوف على السلطة) و (دافع الامومة) و (دافع الجنس) .

٤. مثل الطيف (الشبح) أحد الدوافع النفسية التي أدت الى تبلور الصراع النفسي لدى (غرتروود)، من حيث أنه شارك بشكل فعال في رسم فكرة محزنة عندها عن (هاملت) ، حيث السلوك غير الطبيعي الذي صار إليه الاخير .

٥. تمركز الصراع النفسي في شخصية (أوفيليا) في مكونات (الانا الاعلى) ذاتها ، وقد تكوّن هذا الصراع إثر مواجهة (أوفيليا) نزاعاً او تعارضاً بين دافعين- قيمتين اخلاقيتين أو معيارين اجتماعيين ذوي قيمة عظيمة - هما ، الحب لـ(هاملت) من جهة ، وطاعة (الاب) من جهة أخرى .

٦. ارتهنت إحدى الصراعات النفسية لدى (أوفيليا) الى دافع (الشرف) وقد جاء الاخير نتيجة تشكيك (هاملت) بعفتها .

ثانياً: نتائج مسرحية (عطيل)

١. تقاسم نص مسرحية (عطيل) ثلاث شخصيات رئيسية (دزدمونة . عطيل . ياغو)، هذه الشخصيات لعبت دوراً كبيراً في انشاء مرتكزات سيكولوجية مثلت بدورها دوافع سيكولوجية أو (مثيرات) لإحداث الصراع في منظوماتها النفسية .
٢. كان دافع (الحب) المتجذر في شخصية (دزدمونة) متساوياً مع طبيعة الحاجة اليه المتمثلة بحاجة (الانتماء) للآخر حيث (عطيل) ، والرغبة الشديدة في (تبادل الحب معه) .
٣. تقاسم مكونات (الانا الاعلى) في شخصية (دزدمونة) دافعان متعارضان مثلاً في نظامها النفسي قيمتين اخلاقيتين او معيارين اجتماعيين عظيمين ، هما: حفظ الامانة المتمثلة بـ(المنديل) ، وقيمة تلك الامانة المستمدة من قيمة (عطيل) العليا بالنسبة لها.
٤. ساهم موضوع (الشرف) الذي حاول (ياغو) تدنيه في تعزيز صفوة البنية النفسية لـ(دزدمونة) ، وهو دافع حقق في ذلك ضرب من الصراع النفسي الذي طال البطلة .
٥. تميزت شخصية (أميليا) بكونها ذات طابع (مزدوج) مكون من نقيضين، العدو والصديق في آن معاً، وهذان النقيضان يمثلان بحد ذاتهما دوافع تحرك سلوكها نحو الخير تارة ، والشر تارة أخرى .

الاستنتاجات

١. صور المسرح الشكسبيرى المرأة بوصفها انموذجاً للشخصية المتباينة ، حيث التجانس في المنظومات النفسية الثلاث (الهو . الانا . الانا الاعلى) وتناقضها له أثر كبير في ذلك ، وهو ما يعتمد على طبيعة الدوافع النفسية التي ترتين اليها شخصيتها .
٢. ان دوافع المرأة وسلوكها في دراما العصر الذي ننظر فيه كان مبني على طبيعة انتماءها الاجتماعي والقيمي والأخلاقي للمرحلة التاريخية التي جُبلت عليها وما لهذه الاخير من بواعث كان لها من الشأن الشيء الكثير في خلق صيرورة البنية النفسية لها على المستويين: الايجابي ، والسلبى .
٣. تباينت دوافع الصراع النفسي في شخصية المرأة - كدافع (السلطة) ودافع (الأمومة) ودافع (الجنس) ودافع (الحب) ودافع (الشرف)- بحسب طبيعة الادوار التي مارستها في مجالات عديدة ، ولا سيما الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .
٤. كون المسرح الشكسبيرى هو مزيج خصب من دراما العصور الوسطى وما قبلها ، ودراما عصر النهضة ، فقد ارتأت نصوصه أن تحاكي بعض أنواع التطرف الاجتماعي التي كانت تمثل دوافعاً لإثارة الصراع النفسي لدى المرأة ، كان منها:
أ- الهيمنة الذكورية ودورها في اقضاء المرأة - (أوفيليا) في امتثالها لأوامر أبيها وأخيها بالابتعاد عن هاملت، و(دزدمونة) في امتثالها للحد الذي أقامه عليها (عطيل) بسبب الخيانة المزعومة - وتضييق صلاحياتها في اتخاذ قراراتها المصيرية ، أو الدفاع عن نفسها .
ب- النظام الطبقي ودوره في خلق مرتسم اجتماعي متطرف يحظى بقوانين وأنظمة تعسفية ، وخصوصاً في ما يرتبط بنظام الزواج - اقضاء حب (أوفيليا) لـ(هاملت) من قبل أسرتها كونها لا تنتمي الى أسرة (هاملت) الملكية- وما لهذا النظام من تداعيات نفسية على المرأة مثلت دافعاً كبيراً في اثاره الصراع النفسي عندها .

الهوامش

١. ابن منظور: لسان العرب ، المجلد الثاني (القاهرة: دار المعرف ، بلا ت) ص ١٣٩٤ .
٢. د . م: المعجم الفلسفي (القاهرة: الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، ١٩٨٣) ص ٨٣ .
٣. الخولي ، محمد علي: قاموس التربية (بيروت: دار العلم للملايين ، ١٩٨٠) ص ٧٣ .
٤. ابن منظور: مصدر سابق ، ص ٢٤٣٣ .
٥. مجموعة من المؤلفين: المنجد في اللغة والإعلام ، ط ٤٢ (بيروت: دار الشروق ، بلا ت) ص ٤٢٢ .
٦. صليبيا ، جميل: المعجم الفلسفي ، ج ١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٢) ص ٧٢٥ .
٧. المصدر نفسه: ص ٧٢٥ .
٨. كمال ، علي: النفس انفعالاتها وأمراضها وعلاجاتها ، ج ١، ط ٢ (بغداد: دار واسط للدراسات والنشر والتوزيع ، ١٩٨٣) ص ٦٥ .
٩. مصطفى، إبراهيم وآخرون: المعجم الوسيط ، ج ١ (اسطنبول: دار الدعوة ، ب ت) ص ٩٤٠ .
١٠. معلوف، لويس: المنجد في اللغة ، ط ٣٥ (طهران: المعارف ، ١٩٩٦) ص ٨٢٦ .
١١. الحفني، عبد المنعم: المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة ، ط ٣ (القاهرة: مكتبة مدبولي، ٢٠٠٠) ص ٨٩٠ .
١٢. صليبيا، جميل: المعجم الفلسفي ، ج ٢، مصدر سبق ذكره ، ص ٤٨١ .
١٣. الرازي، محمد بن أبي بكر عبد القادر: مختار الصحاح (الكويت: دار الرسالة ، ١٩٨٣) ص ٣٣١ .
١٤. عبد الرزاق، أحمد: الأبعاد الأساسية للشخصية ، ط ٢ (بيروت: الدار الجامعية ، ١٩٨٣) ص ٤٠ .
١٥. المصدر السابق نفسه ، ص ٧٣ .
١٦. ينظر: صالح حسن الداھري (و) ناظم هاشم العبيدي: الشخصية والصحة النفسية (اريد: دار الكندي للنشر والتوزيع ، ١٩٩٩) ص ١٧ .
١٧. ذريل، عدنان بن: الشخصية والصراع المأساوي دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي (دمشق: مطابع ألف باء الأديب ، ١٩٧٣) ص ٣٣ .
١٨. ينظر: داود، عزيز حنا (و) ناظم هاشم العبيدي: علم نفس الشخصية (الموصل: مطبعة وزارة التعليم العالي) ص ١٢ .
١٩. ايجري، لايبوس: فن كتابة المسرحية ، تر: دريني خشبة (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٦) ص ١٤٤ .
٢٠. ينظر: مجيد، سوسن شاكرا: اضطرابات الشخصية أنماطها قياسها (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع، ٢٠٠٨) ص ٢٩ - ٣١ .
٢١. المصدر نفسه: ص ٣٣ - ٣٦ .
٢٢. هول، كالفن . س: مبادئ علم النفس الفرويدي ، تر: دحام الكيال ، ط ٣ (بغداد: مكتبة دار المتبني، ١٩٨٨) ص ٢٢ .
٢٣. عباس ، فيصل: الانسان المعاصر في التحليل النفسي الفرويدي ، ط ١ (بيروت: دار المنهل اللبناني، ٢٠٠٤) ص ٣٥٩ .
٢٤. دافيدوف ، لندال: مدخل علم النفس ، تر: سيد الطواب وآخرون ، ط ٤ (القاهرة: الدار الدولية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣) ص ٥٨٤ .

مجلة جامعة بابل / العلوم الإنسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٤: ٢٠١٦

٢٥. الداهري ، صالح حسن: مصدر سبق ذكره ، ص ٣٦ .
٢٦. شلتز، دوان: نظريات الشخصية ، تر: دلي الكربولي وآخرون (بغداد: مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٨٣) ص ٣٤ ص ٣٥ .
٢٧. القبانجي ، أحمد: نظريات علم النفس مالها وما عليها (قم: المؤسسة الإسلامية للترجمة ، ١٣٧٨هـ) ص ١٧٣
٢٨. عباس ، فيصل: مصدر سبق ذكره ، ص ص ٣٦١ ٣٦٢ .
٢٩. ينظر: المصدر نفسه ، ص ٣٦٢ .
٣٠. القبانجي ، أحمد: مصدر سبق ذكره ، ص ١٧٤ .
٣١. عباس ، فيصل: مصدر سبق ذكره ، ص ٣٦٦ .
٣٢. ينظر: كمال ، علي: مصدر سبق ذكره ، ص ٨١ .
٣٣. المليجي ، حلمي: علم نفس الشخصية (بيروت: دار النهضة العربية ، ٢٠٠١م) ص ص ١٢٢ ١٢٣ .
٣٤. الداهري ، صالح حسن: مصدر سبق ذكره ، ص ص ٣٧-٣٨ .
٣٥. صالح ، قاسم حسين: الانسان من هو ، مصدر سبق ذكره ، ص ١١٤ .
٣٦. ينظر: الداهري ، صالح حسن: مصدر سبق ذكره ، ص ص ٣٤ ٣٥ .
٣٧. دافيدوف، لندال: مصدر سبق ذكره ، ص ٤٣١ .
٣٨. الداهري ، صالح حسن: سيكولوجية الإبداع والشخصية ، طه (عمان: دار صفاء للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨) ص ١٨٥ .
٣٩. فهيمي ، مصطفى: مجالات علم النفس (القاهرة: دار مصر للطباعة ، بلا ت) ص ١٥ .
٤٠. الداهري ، صالح حسن: سيكولوجية الإبداع والشخصية ، مصدر سبق ذكره ، ص ١٨٦ .
٤١. المصدر نفسه: ص ص ١٨٧ ١٨٨ .
٤٢. ينظر: بني يوسف ، محمد محمود: سيكولوجيا الدافعية والانفعالات ، ط ٢ (عمان: دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة ، ٢٠٠٩) ص ٣٤ .
٤٣. المصدر نفسه: ص ٣٤ .
٤٤. كمال ، علي: مصدر سبق ذكره ، ص ٧٠ .
٤٥. روجرام الابن ، بسفيلد: فن الكاتب المسرحي ، تر: دريني خشبة (القاهرة ، بلا مط ، ١٩٦٣) ص ١٧٢ .
٤٦. تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر: دريني خشبة ، ج ١ (القاهرة: وزارة الثقافة والإعلام القومي، ب ت) ص ص ٧٢ ٧٣ .
٤٧. نيكول ، الارديس: المسرحية العالمية ، تر: عثمان نوية ، ج ١ (الجمهورية العربية المتحدة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، مكتبة الانجلو المصرية ، مطبعة الرسالة ، ب . ت) ص ٣٠ .
٤٨. ينظر: هوابتج ، فرانك . م: المدخل الى الفنون المسرحية ، تر: كمال يوسف وآخرون (القاهرة: مطابع الأهرام التجارية ، ١٩٧٠) ص ٢٦ .
٤٩. حاوي ، ايليا: اسخيلوس والتراجيديا الإغريقية (بيروت: دار الكتاب اللبناني ، ١٩٨٠) ، ص ٢١٥ .
٥٠. اسخيلوس: الفرس والضرعات ، تر: إبراهيم سكر (القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٦) ص ٢١٠ .

مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٤: ٢٠١٦

٥١. هوانتج ، فرانك . م: مصدر سبق ذكره ، ص ٢٧ .
٥٢. نيكول ، الارديس: مصدر سبق ذكره ، ص ٥٠ .
٥٣. عصمت ، رياض: البطل التراجيدي في المسرح العالمي (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ١٩٨٠) ص ٢٠ .
٥٤. المصدر نفسه: ص ٢٠ .
٥٥. ينظر: التكريتي ، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١) ص ١٦٥ .
٥٦. نيكول ، الادريس: مصدر سبق ذكره ، ص ص ٦١ ٦٢ .
٥٧. ينظر: تشيني ، شلدون: مصدر سبق ذكره ، ص ٨٣ .
٥٨. سالم ، شذى طه: المسرحية العراقية والواقع دراسة نقدية في ضوء المنهج النقدي الاجتماعي ، أطروحة دكتوراه غير منشورة مقدمة إلى مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بغداد ، ٢٠٠٣، ص ٩٩ .
٥٩. ينظر: حسين ، محمد كمال: في الأدب المسرحي من العصور القديمة والوسطى (بيروت: مطبعة المرسلين اللبنانية ، ١٩٦٠) ص ٧٧ .
٦٠. ينظر: التكريتي ، جميل نصيف: مصدر سبق ذكره ، ص ١٩٠ .
٦١. ينظر: فارجاس ، لويس: المرشد إلى فن المسرح ، تر: أحمد سلامة محمد (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، بغداد : دار الشؤون العامة ، بلا ت) ص ص ٧٠ ٧١ .
٦٢. ينظر: كارلسون ، مارفن: نظريات المسرح عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر ، تر: وجدي زيد ، ج ١ (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩٧) ص ٢٣ .
٦٣. ينظر: ميرشنت ، مولوين (و) ليتش كليفود: الكوميديا والتراجيديا ، تر: علي أحمد محمود (الكويت: المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، ب ت) ص ١٦٦ .
٦٤. الدسوقي ، عمر: المسرحية نشأتها تاريخها أصولها (القاهرة: بلا مط ، ١٩٦٦) ص ١٢ .
٦٥. محمد ، رضا (و) رامز حسين: الدراما بين النظرية والتطبيق (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٢) ص ٨٤ .
٦٦. سنكا: هرقل فوق جبل اوتيا، سلسلة المسرح العالمي ، تر: أحمد عثمان (الكويت: وزارة الإعلام ، بلا ت) ص ٥٤ .
٦٧. تشيني ، شلدون: مصدر سبق ذكره ، ص ١٥٢ .
٦٨. المصدر نفسه ، ص ص ٥٤ ٥٥ .
٦٩. فرايبه ، جان (و) أ. م . جوسار: المسرح الديني في العصور الوسطى ، تر: محمد القصاص (القاهرة: مكتبة النهضة المصرية ، بلا ت) ص ٥٣ .
٧٠. ينظر: حاوي ، ايليا: شكسبير والمسرح الإليزابيثي، ج ١ (بيروت: دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ١٩٨٠) ص ٤٣ - ٤٤ .
٧١. ينظر: حاوي ، ايليا: شكسبير والمسرح الإليزابيثي ، مصدر سبق ذكره ، ص ٥٢ .
٧٢. ديون ، جانيت: شكسبير والإنسان المستوح ، تر: جبرا إبراهيم جبرا (بغداد: وزارة الثقافة والإعلام ، ١٩٨٦) ص ١١ .
٧٣. ولون ، جون دوفر: ما الذي يحدث في هاملت (بغداد: دار الرشيد للنشر، ١٩٨١) ص ٦٨ .

٧٤. ينظر: المصدر نفسه ، ص٦٨ .
٧٥. اسكندر، فايز: شكسبير ومسرح كرستوفر مارلو ، مجلة المسرح ، عدد ٤ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٣ ، ص٥٠ .
٧٦. ينظر: القصص ، مجد: مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية ، ط٢(عمان: مطبعة الدوزنا ، ٢٠٠٦) ص٥٦ .
٧٧. هو اينتج ، فرانك . م: مصدر سبق ذكره ، ص٦٨ .
٧٨. المصدر نفسه: ص٦٨ .
٧٩. شكسبير، وليم: هاملت ، تر: جبرا ابراهيم جبرا (وزارة الثقافة والإعلام ، دار المأمون للترجمة والنشر، بلا ت) ص٣٩ .
٨٠. شكسبير، وليم: عطيل ، تر: جبرا ابراهيم جبرا (بغداد : دار المأمون ، ١٩٨٦) ص ٨٠ .
-