الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح - ورقلة
كلية الآداب واللغات
اللغة والأدب العرب

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه الطور الثالث

الميدان :اللغة والأدب العربي
الشعبة :
التخصص:الأدب المسرحي ونقده

سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرحية الفرعون الموعود

للكاتب : أحمد علي باكثير

إعدادالطالب
عياض عبد الوهاب
إشراف
ا.د: التجاني أحمد سي كبير

لجنة المناقشة

الأستاذ	الرتبة	الجامعة	الصفة
علي محدادي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
أحمد التجاني سي كبير	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مشرفا
حسين دحو	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	مناقشا
كلثوم مدقن	أستاذ محاضر (أ)	جامعة ورقلة	مناقشا
علي دغمان	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الواد	مناقشا

محمد الصديق معوش	أستاذ محاضر (أ)	جامعة الواد	مناقشا

2022/2023

العنوان

سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرحية الفرعون

للكاتب : أحمد علي باكثير

(إعداد الطالب)

عياض عبد الوهاب

المؤلف بيان

شكر وتقدير

الشكر والحمد لله الذي وفقنا لهذا **ولم نكن لنصل لولا فضل الله علينا**

بداية أتوجه بالشكر الجزيل الذي لن يوفي حقه **الى البروفيسور التجاني احمد سي كبير** أستاذي ومشرفي وموجهي في كل صغيرة وكبيرة في انجاز هذه المذكرة ، كما أشكره جزيل الشكر على النصائح والإرشادات القيمة التي ساعدتني كثيرا للمضي قدما وأسأل الله أن يبارك له في عمره وماله وولده

كما اتوجه بالشكر الجزيل الى **رئيس كلية الاداب واللغات حسين دحو** حرصه الشديد على طلبة الدكتوراه من خلال تكثيف الأيام الدراسية و توجيهاته الصارمة رغبة منه في تكوين جيل يتمتع بروح البحث والمطالعة والدراسة

ولا أنسى **الدكتورة كلثوم مدقن** على ساعاتها القيمة في توجيهاتها وخلق صفة التحدي داخلي للمواصلة في البحث ، كما أتوجه بجزيل التقدير والشكر الى **أعضاء لجنة المناقشة** على ما تكبدو من عناء قراءة وتصحيح هذه المذكرة

إهداء

إلى من قال فيهما الرحمان **"وقل ربي ارحمهما كما ربياني صغيراً"**

إلى من جعل الجنة تحت قدميها

إلى من جعلها الله صديقة وحبيبة إلى من غمرتني بالحب والحنان وسقتني بالدفء والأمان

إلى قُرة عيني ونور قلبي **أمي الغالية**

إلى مصدر كبريائي واعتزازي وفخري

إلى من يعطي ويكافح من القلب في سبيل تعليمي دينا ودنيا وهو شيخي ومعلمي

"أبي عبد العزيز عياض"

حفظهما الله وأطال في عمرهما

إلى **جدي الحاج الشيخ زعباط** رحمه الله و إلى كل أفراد عائلتي كبيراً أو صغيراً

ملخص الرسالة

Résumé

La relation entre la psychologie et la littérature est tellement cohésive qu'elle atteint un point de conflit et compétition sur l'interprétation du comportement des individus et la découverte des secrets de l'âme humaine. La relation prend un caractère polémique sur qui a précédé l'autre à déterrer les racines et les motifs de ces secrets. D'autant plus que les fameux œuvres littéraires ont constitué un important seuil pour que les psychiatres connaissent la réalité de cette maladie et se tiennent sur ses manifestations et ses dimensions.Et en conséquence, nous avons choisi des exemples d'œuvres théâtrales de l'écrivain yéménite "Ahmed Ali Bakathir" .En celà, nous nous sommes concentrés sur la pièce "Le pharaon promis" en raison de l'intensité psychologique contenue dans ses personnages et de ce qu'elle reflète des aspects importants de la vie et de la société de l'écrivain, surtout qu'il était très savant et cultivé, très attaché à sa communauté, conscient de ses préoccupations, ses inspirations et de toutes les crises qui l'assaillaient.Cet écrivain avait aussi la capacité de contempler les âmes humaines et de connaître les motifs qui les poussent à entreprendre des actions dans leur vie.

Abstract

The relationshipbetweenpsychology and literatureissocohesivethatitreaches a point of conflict and competition over the interpretation of the behavior of individuals and the discovery of the secrets of human soul. The relationshiptakes on a polemicalcharacter over whopreceded the other in unearthing the roots and motives of these secrets. Especiallysince the famousliteraryworks have constituted an important threshold for psychiatrists to know the reality of thisdisease and stand on its manifestations and dimensions. And accordingly, we have chosenexamples of theatricalworks of the Yemeniwriter "Ahmed Ali Bakathir". In this, wefocused on the play "The PromisedPharaoh" because of the psychologicalintensitycontained in itscharacters and becauseitreflects important aspects of life and culture. society of the writer, especiallysincehewasverylearned and cultured, veryattached to hiscommunity, aware of itsconcerns, its inspirations and all the crises

المقـدمـــــة

تتلاحم العلاقة بين علم النفس والأدب وتصل إلى حد المنافسة والتصارع حول تفسير سلوك الأفراد، واكتشاف أسرار النفس البشرية، وتأخذ طابعاً جدلياً حول من أسبق من الثاني في نبش جذور ودوافع هذه ألأسرار خاصة وأن الأعمال الأدبية الشهيرة شكلت عتبة مهمة أمام المختصين النفسانيين لمعرفة حقيقة المرض والوقوف على مظاهره وأبعاده.

كاتب المسرح ملزم بأن يكون على اطلاع شديد وعلى قدر كبير من الثقافة، شديد الالتصاق بمجتمعة، عارف لهمومه وتطلعانه وعلى علم بكل الأزمات التي تعصف به؛ ليكون صادقًا في حسه الفني أثناء تصويره لمجتمعه في مسرحه. ومن العلوم التي يتحتم على كاتب المسرح التبحر فيها والغوص في مضامينها هي علم النفس؛ وهذا من اجل ان تكون له القدرة على تأمل النفوس البشرية ومعرفة الدوافع التي تدفعها للأفعال التي تقوم بها في حياتها، ومعلوم في أمهات الكتب والمصادر التي تتعلق بالجانب النقدي لفن المسرحية ، أن الشخصية لها ثلاثة أبعاد البعد المادي والبعد الاجتماعي والبعد النفسي يتشكل نتاجا من البعدين ألآخرين فشكل الفرد وبيئته التي يعيش فيها لها أثر قوي في سلوكه ونظرته للحياة وفي إصابته أحيانًا ببعض الأمراض النفسية. ولا بد لكاتب المسرح أن يعي هذه الجوانب الثلاثة في شخصيات مسرحيات

ه، ويجعل كلامها وحركتها بناء على أثر هذه الجوانب فيها، وحين نرجع الى التاريخ القديم ونقصد هنا ظهور فن المسرحية فسنجد كبار كتاب المسرح في العالم منذ ألإغريق يدركون أهمية دراسة هذه الجوانب في الشخصية حتى قبل ظهور علم النفس كعلم على يد "فرويد ويونج وإدلر"، وغيرهم من علماء النفس في العصر الحديث، وربما كان (يوربيديس)، هو أهم كاتب إغريقي، اهتم بكشف أغوار النفوس في مسرحه، وأرانا الدوافع النفسية التي تحرك بعض الشخصيات في مسرحه خاصة المرأة

يعد فن المسرحية من أجمل فنون الأدب وأجودها من حيث الوسيلة التعبيرية، ويستطيع فيه الأديب أن يبلغ رسالته عن طريق شخوصه التي يختارها بعناية من اجل تحقيق المطلوب الذي يريده، وكانت المسرحية في بداية الأمر وسيلة لتقريب الناس إلى الدين وتهذيبهم وتعليمهم، فكانت مقتصرة على الطقوس الدينية، فكانت تعرض في

محتواها التمييز بين الخير والشر والحق والباطل، حتى صارت فنا مستقلا مثل الفنون الأدبية الأخرى كالشعر والقصة بما فيها الرواية و ،واحتلت مكانة مرموقة بين الأوساط العلمية و الثقافية و أخذها الكتاب في كتاباتهم، بل فاقت الفنون الأدبية الأخرى فيكتبها الأدباء المبدعون، ويغنيها الفنانون ويجسدها الممثلون ويقرئها القراء ويشاهدها المشاهدون على المسارح المختلفة وهذا ما يجعلها متفردة عن باقي الفنون ، كون أن هذه الفنون مقتصرة على الكتابة والقراءة فقط، أما دراما المسرحية موجود عند جميع الشعوب منذ قديم الزمان، وإن كان ظهورها متفاوتا من مكان الى اخر فنجد أن نشأتها الأولى عند اليونان (الاغريق) وربيت وتطورت عندهم، ووضعو لها شروطها وأسسها ، ثم انتشرت في البلدان الأوربية ومن هناك أخذت البلدان الغربية وقلدتها وسلكت على الطور الذي وضعه الإغريق وكان موضوع المسرحية في البداية على الآلهة والطقوس الدينية والأصنام ، ثم ازدهرت في قصور الملوك والأمراء، وقد كانوا يخصصون لها بلاطا خاصا بها ، ثم ظهر هذا الفن عند العرب بعد أن ارتبطت الروابط بين العرب وأهل الغرب في العصر الحديث ، وحاول مارون النقاش أولا لهذا الفن محاولة جدية بعد أن شاهد المسرح والمسرحيات في إيطاليا وتأثر بها كثيرا وحينما رجع إلى بيروت جمع نخبة من أصدقائه وعلمهم التمثيل وألف مسرحية "البخيل"

يعتبر **"أحمد علي باكثير"** من رواد المسرح العربي في القرن العشرين والذين قاموا بدور كبير في تطور هذا الفن، وقد تأثر بمسرحيات شوقي عندما قرأها عند وقوفه في الحجاز وعلم كيف يمكن للشعر أن يكون ذا مجال واسع في الحياة، وكيف يعبر الشاعر عما في نفسه من التاريخ ، أو قضية من القضايا التي تعانيها أمتِه أو عالمه، أو حدث من الأحداث. وكان"باكثير" متألما على تخلف قومه الحضرمي بصفة خاصة والعربي بصفة عامة في كل ميدان من ميادين الحياة، وغاضبا وغير راض على الأوضاع الاجتماعية السائدة في وطنه الصغير ووطنه الكبير

الكاتب الدرامي لا يستطيع أن يتقدم خطوة واحدة أو يكتب سطرا واحدا دون أن تكون له قصة معينة أو موضوع محدد أو حبكة ما، تصورها في خياله ثم خلق لها الشخصيات التي تناسب ظروفها وتتحرك لتحقيقها، واذا نظرنا الى الانسان سنجده عبارة عن حزمة خواص بديهية أكثر منها عاقلة ، ومهمة الكاتب الدرامي ليست سهلة فهو يجب عليه أن يوفر لنا نظرة متعمقة في خواص الطبيعة البشرية، ولا يستحق أن لقب المبدع الا اذا كان قادرا على تصوير الشخصية الدرامية في صراعاتها النفسية وعواطفها، فنجد أنفسنا قادرين على ادراك رؤاه الفكرية والفلسفية وينتهي بنا إلى ما نلمسه من تركيز على قضايا الإنسان المعاصر، إنسان الطبقة المتوسطة والطبقة الكادحة، دراسة هذا الإنسان وتحليله سيكولوجيا دراسة سلوكه ودو افعه، عقائده وروحانياته، صراعه مع بيئته ومع

القوى الأخرى المحيطة به، وقد كشفت مسرحيات أحمد علي باكثير عن شموليته وبعد نضره حيث استطاع من خلال مسرحه التاريخي المتنوع ان يصور صراع النفس البشرية بين عالمها الداخلي والخارجي، فسر نجاح أعماله يكمن في قدرته الفذة على تصوير شخصياته بكل معطياتها وأبعادها وكأنها مخلوقات بشرية تعيش في الواقع

إن طبيعة الموضوع جعلتنا نركز على هذه المنطلقات بنوع من التركيز والدقة انطلاقا من إشكالية تتفرع منها مجموعة من الأسئلة:

ما هي الآليات الفنية والمرجعيات التي اعتمدها الكاتب (علي باكثير) في رسم سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرحية الفرعون الموعود؟

ما هي ميزات الشخصية الدرامية في المسرح العالمي قبل علي باكثير وذلك من خلال طرح نماذج من المسرح الأسطوري للإغريق؟

من أين يستقي الكاتب مادته الفنية و الأدبية ؟ والى أي مدى يمكن اعتبار الظروف المحيطة بالوطن العربي الكبير والصغير التي عاصرها علي باكثير انعكاسا لنتاجه الفني؟

ما سر نجاح آثاره الفنية والتذوق الجماهيري للمسرحية؟

إن هذا الموضوع في اعتقادي ذو أهمية كبيرة لأنه يتناول فنا دخيلا على العالم العربي يطلق عليه المسرح، اذ اجمع المؤرخون أن النواة الأولى للمسرح كانت عند اليونانيين، وبعدها كان له صيت كبير في أوروبا ثم انتقل الى الوطن العربي عن طريق مارون النقاش، وجودة المسرحية ومدى تأثيرها على الجمهور تقاس بجودة شخصياتها من حيث الصراعات التي تحاك داخل النص الدرامي، فيسعى الكاتب جاهدا في انتقاء الشخصيات المناسبة لهذا العمل

لقد وقع اختيارنا على موضوع سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرحية الفرعون الموعود للكاتب أحمد علي باكثير ، على الرغم من أن الشخصية الدرامية في مسرحه كانت تشمل تراجيديا المأساة والملهاة ، الا انه اقتضينا التركيز على التراجيديا التاريخية والأسطورية دون الملهاة والتي تكون فيها أهمية الشخصية موزعة على عدة شخصيات، فهي بذلك تفقد قيمتها ، وقوة تأثيرها ، أما التراجيديا فترتكز على شخصية او شخصيتين ، وجدير بنا ان نميز بين التاريخ والأسطورة كون ان التاريخ هو دراسة الأحداث الماضية ، وخاصة كيفية ارتباطها بحياة الإنسان .يهتم التاريخ أساسًا بالإنجازات والأحداث العامة لجميع البشر. نظرًا لأن هذه الأحداث والحوادث وقعت منذ مئات السنين، فليس لدينا أي طريقة لمعرفة التجربة المباشرة أو المعرفة المباشرة لأولئك الذين عاشوا

خلال تلك الحقبة، الا عن طريق سجلات محفوظة او عن طريق تلك المخطوطات والنقوش المكتوبة، أما الأسطورة هي رواية شائعة عادةً ما تكون حقيقية، ولكن لا يتم التحقق من صحتها بالأدلة. تعمل العديد من الأساطير داخل منطقة عدم اليقين، ولا يتم تصديق المستمعين تمامًا أبدًا، ولكن لا يتم التشكيك مطلقًا في ذلك كما تميل الأساطير إلى أن تكون معقولة بسبب الحدث التاريخي أو الموقع، ومع ذلك على الرغم من هذا التعادل لا يوجد دليل يثبت أن هذه الأحداث وقعت بالفعل. كما يمكن أيضًا تحويل الأساطير بمرور الوقت لتظل جديدة وواقعية عن طريق المسرح والادب فيحدث الأديب انفعالاته ويسقط الواقع عليها فتظل الأساطير حية لمئات ومئات السنين

وعند قراءة مسرحية الفرعون الموعود فنجد أنها مستمدة من تاريخ الادب الفرعوني، كما نجد انها ركزت على صراع البطل (باتا) وأخيه ضد كيد النساء من جهة وضد الحكم الفاسد وتجبر الحكام من جهة اخرى، فكانت المسرحية ارضا خصبة للتحليل النفسي وتفسير بعض جوانبها والاشارة الى الاليات التي اعتمدها أصحاب التحليل النفسي للوصول الى الحقيقة النفسية لهذه الشخصيات إضافة الى أن هذه المسرحية منعت من التأليف كما منعت من التمثيل بسبب عرضها على ما يدور في قصر الملك فاروق آنذاك من مجون وفساد وعلاقات مع النساء

أهمية الموضوع حفزتنا لهذه الدراسة، خاصة جانبها الحيوي الذي يكشف عن تداخل العلوم في المسرح ، وذلك من خلال علاقة علم النفس بالمسرح، ومدى ارتباطهما كون أن هذا العلم يسعى الى البحث عن تقلبات الشخصية ونزعاتها محاولين إيجاد تفسير لهذه الظواهر التي تطرأ على هذه الشخصيات ، أما الشيء الذي أثقل كاهلنا هو صعوبة الدراسات النفسية، وهذا نتيجة لتضارب الآراء واختلافهم في التعريفات والأسس التحليلية للشخصية ، فاتخذنا من (سيغموند فرويد) الركيزة الأساسية كونه المنظر الأول لهذا العلم ونظرياته كانت محل دراسات عميقة.

اتخذنا من الفصل الأول الذي كان معنونا ب الشخصية بين فن المسرح وعلم النفس محورا لدراسة بعض الفروق الجوهرية بين الشخصية في نظام البناء الدرامي ، وما يقابلها في علم النفس، فارتاينا ان نقسمه الى مبحثين، تعرضنا في أولهما الى الشخصية في فن المسرحية بمفهومها المعجمي والسوسيولوجي والفلسفي والدرامي، ثم تقنيات رسم الشخصية الدرامية، وفيه تطرقنا الى رحلة الكاتب الشاقة في البحث عن الشخصيات المناسبة، والشروط التي يجب أن تتوافر فيها كي يرتقي العمل الادبي الى الجودة، وقد دللنا على ذلك من خلال عرض ملامح الشخصية الدرامية عند الكتاب الاغريقيين، أما المبحث الثاني فتناولنا فيه الشخصية في علم النفس، وفيه تناولنا بعض

المفاهيم والنظريات حول الشخصية، خاتمين المبحث بمجموعة من الخصائص التي تبناها علماء النفس

أما الفصل الثاني المعنون بالشخصية الدرامية في مسرح علي باكثير وقد اقتصرنا في هذا الفصل على المسرح التاريخي والأسطوري، فكان اختيارنا على مسرحية (سر الحاكم بالله) الخليفة المنصور والتي كانت تعالج شخصية تاريخية مهمة في الدولة الفاطمية، ومسرحية (سر شهرزاد) التي كانت من قبيل الحكايات الشعبية المستمدة من الادب الفارسي، وقد قسمنا هذا الفصل الى مبحثين، يتناول المبحث الأول تصوير باكثير للشخصيات وقد درسنا فيه الشخصية البطلة، وشخصية المرأة، وكذا الشخصية الثانوية فكان النصيب الأول لدراسة البطل في مسرحية الحاكم بأمر الله، أما صورة المرأة في مسرحية سر شهرزاد ، والشخصية الثانوية كانت في كلا المسرحيتين، ثم ختمنا الفصل بالمبحث الثاني الذي كان معنونا ب شخصيات باكثير بين الصفة والفعل فكانت الدراسة كذلك على شخصيات المسرحيتين

جاء الفصل الثالث مكملا للفصول السابقة وهو تسليط الضوء على مسرحية الفرعون الموعود وشخصياتها وكان عنوانه سيكولوجية تصوير الشخصيات في مسرحية الفرعون الموعود، وفيه تم العرض المفصل لمختلف التفسيرات والآراء النقدية التي بنيت عليها هذه الشخصيات، فجاء المبحث الأول قراءة في المسرحية ومضمونها عرضا لمصدر المسرحية وما يدور فيها من صراع وشخصيات، اما المبحث الثاني سيكولوجية تصوير الشخصيات في المسرحية وقد اعتمدنا في هذا المبحث علي سيكولوجية شخصية البطل ثم سيكولوجية المرأة ثم سيكولوجية الشخصية الثانوية وأثرها في البناء الدرامي للمسرحية، وبعدها تكلمنا في المبحث الثالث عن أشكال الصراع النفسي ودوافعه لنصل الى المبحث الرابع الذي حاولنا فيه دراسة سيكولوجيا الشخصية بين بين ابداع الكاتب وأغوار الحقيقة الإنسانية وقد تضمن هذا المبحث على دراسة اللاوعي وأثره في العملية الإبداعية ، وبصيرة الكاتب في أغوار الحقيقة الإنسانية

جاءت الخاتمة عرضا للنتائج القائمة التي استنتجناها من البحث في مختلف أطواره، وقد تم الاعتماد في هذا البحث على كتب علم النفس وبعض معاجمها، وكتب فن المسرحية العربية والمترجمة، وكتاب سيكولوجيا الابداع في الفن والأدب

الصعوبات التي اعترضت مسار هذا البحث كانت تتمثل في قلة الدراسات حول مسرح باكثير التاريخي، وقلة الدراسات العربية في مجال الدراسات النفسية فكان اعتمادنا واضحا على بعضها فقط مثل:

الاتجاه النفسي في النقد العربي لأحمد حيدوش

سيكولوجيا الابداع في الفن والادب ليوسف ميخائيل أسعد

من أهم ما خلق لدى الباحث حب الاطلاع والتنقل للبحث عن المصادر هي التسهيلات التي نشيد بها لأستاذي المشرف من حيث التعامل والتوجيه الحسن، وطلبه مني التنقل للمؤتمرات معه كي يخلق لدى الطالب التهيئة النفسية، فلم يبخل على بمجهوداته وتوجيهاته الثرية في سبيل العلم والبحث.

كانت هذه الدراسة من خلال الغوص في صراعات الشخصية الدرامية ومعرفة أغوارها تتطلب منا الاعتماد على المنهج التحليلي الذي قمنا فيه بتحليل الشخصية الدرامية فنيا وسيكولوجيا ومحاولة ربطها بروح الكاتب والواقع الذي يعيشه

المدخـــــل

سيكولوجية الإبداع

1) مفهوم الإبداع الأدبي

2) سيكولوجية الأديب

3)سيكولوجية الإبداع المسرحي

المدخل:

مفهوم الابداع الادبي:

كثرت وتنوعت التعريفات لدى نخبة الدارسين والمتخصصين في العلوم المتنوعة في تحديد ماهية التعريف الخاصة بالإبداع وما زالت رحى التضادات دائرة وتفاوت التعاريف في ايجاد معنى الإبداع ومنبعه هو بحد ذاته إبداع، إذ أن هذا الوليد مازالت أيدي متنوعة تسعى جاهدة لاحتضانه وتناوله عنصرا رئيسا في بعدها المعرفي سواء في الأدب أو علم نفس الشخصية أو علم النفس التربوي، وهناك وشيجة ارتباط لا تغفل بين ماهية ولادة الإبداع والصنعة الأدبية في سحر الكلمة

يعد الإبداع من أكثر الموضوعات المطروحة للمناقشة والتأويل لما فيه من دقة وحيوية ، ومثار دقته متأصل من الزخم الكبير للأشكال والموضوعات التي ينبثق العمل الإبداعي منها، ومن صعوبة معرفة الكيفية التي يمكن أن تستخلص منها موضوعات بعينها ، من دون أن تختلط أوراقها بأوراق أخرى ، يقف الإبداع معها على شفير واحد، مثل الثقافة والحداثة .فهذه الثلاثة متداخلة "بمعنى أن الحديث عن الإبداع يستلزم الحديث عن الآخرين، إن زماناً بأسبقية أحدها على نظيريه، أو مكاناً باستعارة كل واحدة من هذه الموضوعات سمات الباقيين، أو تأثير هذا الواحد فيهما .فالإبداع المعاصر مثلاً يخضع لقوانين الحداثة، وقضية الحداثة والتسليم بها تعني الإيمان بثقافة معاصرة ، صارت تدعى ثقافة النخبة، وهذه الأخيرة تهيئ الأجواء لغرض قبول نمط إبداعي بعينه، بل تحفز عليه وهكذا، أما على صعيد حيوية الإبداع فإن الفاعلية الإبداعية تستحظر فعاليات جمة وعديدة، وتساؤلات كثيرة،الغاية منها إستقامة العمل الإبداعي، ويأخذ حيزه في الوجود والجودة معاً" [1] ، ومن هنا صار الإبداع يستأهل توقف النقد معه طويلاً ، فقد أصبحت فعاليتا النقد والإبداع متلازمتين فكلاهما يستدعي الاخر وهما في جدلية دائمة، واستمرارية نشطة .وكيف لا، والإبداع في أبسط تعريف له : "التمرد على القواعد القائمة ، بهدف التفرد، والتفرد هنا يرتبط بكل تصور جماليو يقتضي تأسيساً ن قدياً جديداً، لا على أساس طرح القوانين ، إنّما على أساس محصلة المتواجد ، التي تلغي القديم المنصوص عليه بمدونة نقدية محددة المعالم سلف اً، ثم تقيم منظومة نقدية جديدة تستطيع التحاور مع إنتاج الخلق الفنيالأدب .وليس في ذلك فرض أو تعسف، بقدر ما يحمل سمة إعادة صناعة الذات النقدية، التي تعجز عن استكناه النصوص الإبداعية الفذّة، والتي تقيم كيانها بموجب مبدأ الخلق المنفرد، الذي يقضيبإنشاء وجود جديد من أشياء سابقة في الوجود، والى هذا المعنى أشار (فاغنار)، حينما ربط

[1] ينظر، عبد المنعم مجاهد، نظرية الأدب ومناهج النقد، ص 128

مفهوم الخلق بقدرة الإنسان على تخليص الكلم من القيود التي يكبلها بها الاستعمال، وتطهيرها مما يتراكم عليها من ضبابية الممارسة، فالإبداع إحياء الكلمة بعد نضوجها، وفي إحياء الكلمة بعث جديدللتجربة المعيشة في الذات والزمن"[1]

ويرى الباحث أن الإبداع من جانب معرفي يتبلور في أن العقل البشري يعمل على تخصيب ما يتلقاه من معارف ومعلومات بحيث يأتي بكيفيات أو صيغ جديدة، لم تكن موجودة أو متوافرة من قبل، وعلى ذلك فإن الشخصية المبدعة هي التي تعمل على تصدير المعارف وليس الاكتفاء باستقبالها. أما الإبداع من حيث الأداء والابتكار فإن المبدع في مجال ما من مجالات الإبداع لا بد أن يكون متمتعًا بخلفية من الخبرات الثرية في مجال إبداعه، لأن الإبداع الأدائي لا يظهر إلا إذا توافرت له الإمكانات التي تسمح بظهوره. كما ينبغي أن يتوفر للشخصية المبدعة قوامها النفسي المهيأ لظهور وتجلي هذه الموهبة الإبداعية، مع قدر مناسب من الحماسة والجدة والأصالة

ومنه فإن الإبداع صفة عند الإنسان، وهو غير موروث، ولا يحتكر عند مجموعة معينة من الناس، لذلك فالإبداع يتطلب المرونة بالفكر وطلاقة ودراية واسعة ، لأنه في نفس الوقت نوع من التفكير يؤدي إلى الإنتاج ويتصف بالجدية والمرونة والأصالة ، ومنه نرى ان المبدع هو الذي يستطيع ان يضيف ويحذف ويغير شيئا ما لفطنته ودرايته التي يتمتع بها كونه يتمتع بمهارات القدرة على الإبداع فمثلا الطلاقة والأسلوب والتي نعني بها ايجاد بدائل وحلول جديدة لأفكار ، وتوليد أسرار غير مألوفة.فعلى سبيل المثال الإنتاج اللغوي والفكري في النصوص الأدبية والشعرية يجعل من النص تحفة أدبية مغايرا للبقية

– 1 سيكولوجية الاديب

يعد الأدب رسالة حضارية خالدة إلى الإنسانية جمعاء في أقطار الأرض المتباينة، وعبر جميع الأزمنة. ولعل الخلود قد كتب للأدب والفلسفة وحدهما دون العلم، لأن العلم يجب بعضه بعضاً خلافاً للفلسفة والأدب اللذين لا يخضعانللتقادم، ولايلحق بهما الذبول أو التهافت. ولذلك يحمل الأدب عبر منجزاته الحضارية مؤثرات وجدانية تسيح في سماوات التذوق العلية، فنحن عندما نقرأ ادباً كتبه صينيون أو يونان أو رومان فأننا نتأثر بما كتبوه ولو كانوا من عوالم بعيدة عنا وزمان غابر، لأننا نحس بالتفاعل فيما بين ما نحمله من قدرات أدبية وبين ما ننطبع به من تلك الآداب، بحيث يتأتي عن ذلك التأثر قوام أدبي جديد لدينا. يتجاوز الزمان والمكان وكل المقيدات، ولذلك يعد الأدب رسالة حضارية بكل ما تعنيه الكلمة من معان، ولكن في الوقت ذاته هناك مواصفات إبداعية في رحلة خلود

[1]ينظر، المرجع السابق، ص 138

الأدب على مر الزمن، تتضمن حمل تلك الرسالة مضمونا أدبياً له وزنه وقيمته، فكلما كان الأدب أكثر أصالة ورونقاً وبهاء كانت قيمته بالتالي كبيرة خالدة، فالأدباء الذين خلدت أسماؤهم في سجل الأدب هم أولئك الذين استطاعوا أن يقنعوا الإنسانية بقيمة ما دونوه وبقيمة ما كتبوه للأجيال المتعاقبة عبر المكان والزمان جميعاً. فنحن إلى اليوم ما زلنا نقرأ ما كتبه شكسبير ودالتون وابن المقفع والجاحظ وجبران والعقاد وغيرهم من الأدباء المبدعين عبر رحلة الإنسانية في ازمانها المتعاقبة. وتلك مؤشرات تعكس ماهية سيكولوجية خاصة في رسالتهم الأدبية وبصمتها الحضارية

ان المتتبع لدراسات علم النفس في مجال سيكولوجيا الأدب سواء في مجال الإبداع الشعري أو في مجال الرواية والمسرحية والقصة القصيرة والدراما التلفزيونية ودراسات الأطباء النفسيين وغيرهم، يرى أن التحليل النفسي لعب دورا هاما في تلك الدراسات، إذ تبرز بصماته الواضحة واعتباره دينامية تلك الدراسات في اللغة والتوجيه، "حيث يرتبط الأدب أساسا بالكلام أكثر من ارتباطه بالأفكار، ذلك ان أي فكرة من الأفكار التي تمر بخلد المرء يمكن ان تصير ادبا اذا ما سبقت في قالب ادبي موسيقي كلامي، صحيح أن الفكرة الارقى افضل من الفكرة الأقل رقيا كموضوع للأدب، وكذا فان الفكرة المبتكرة تكون افضل من الفكرة المبتذلة لكي بتناولها الاديب بالمعالجة، ولكن الواقع ان الفكرة أيا كانت تصلح للأدب، فالأدب يستوعب جميع المعارف والعواطف والمواقف والعلاقات الإنسانية بشرط عدم التخصص، وبتعبير اخر فان الادب هو القطاع العام من المفاهيم الإنسانية"[1].

إن الأساس الذي كان قد اعتمدعليه نقاد الأدب في الدرس النفسي نظريات عالم التحليل النفسي المشهور فرويد ويمكننا القول أنه صاحب فضل ومنظر أول لهذا النهج في مجال النقد الأدبي وذلك باتجاهه الى العناية بمؤلفي الأعمال الأدبية، وخصوصا من كانوا يعتمدون على الغموض في أعمالهم والاتجاه الى الترميز، فبخفي أفكاره تحت عباءة من الصور لا يظهر معناها إلا عند التفسير، "فشأن المؤلف حينئذ عن فرويد شأن المريض العصابي الذي يعمل عقله الباطني إلى أن يدس له أفكاره في الأحلام أو نشاهد أفعال غريبة الأطوار، لا تفهم إلا في ضوء ما تحتاج إليه من تفسير ثم ظل النقد الأدبي لعدة عقود من الزمان، يدور بصورة أساسية على فكرة المؤلف فيعمد إلى جمع الحقائق البيوجرافية، التي تتصل بالكاتب وذلك باللجوء إلى سيرته الشخصية، وما كتبه من رسائل وما ألقاه من محاظرات، وكل ما يمكن أن يكون له صلة من وثائق مكتوبة، هذا كله إلى جانب ما له من أعمال أدبية، كانت فكرة النقاد حينئذ أنهم يستطيعون بهذه الطريقة

[1] ينظر، عبد المنعم مجاهد، نظرية الأدب ومناهج النقد، ص 113

أن يركبوا شخصية بكل ما فيها من غرائب وكل ما تنطوي عليه من اعمال الصراع الداخلي والخارجي، وما يعتريها وهذا هو الأهم من أشكال العصاب .لقد ظنوا أنهم يستطيعون بذلك إلقاء الضوء على أي نص أدبي لهذا المؤلف أو ذاك والكشف عن المحتوى الكامن أو المخبأ في نصوصه المختلفة، وبهذا يمكن تفسر العمل الأدبي على نحو أفضل، كان هذا الإتجاه قد سيطر على الدراسات النقدية القائمة على التحليل النفسي، حتى حقبة الخمسينات وبعض الكتاب يرى أن الذي دفع النقد قبل هذه الحقبة في هذا الاتجاه ونقصد به تحليل شخصنة الكاتب ربما كان راجعا إلى فكرة فرويد على العقل الإبداعي بأنه صاخب متذمر مطالب وكان ينظر إلى الأعمال الأدبية على أنها صور تخيلية تفسح للكاتب مجالا للتعبير عن رغباتهم المكبوتة أو يحموا أنفسهم من الحزن ، واذا أردنا ان نرى هذا الجانب من الدراسات الأدبية التحليلية "[1] ففي نقدنا العربي نجد دراسات تناولت شخصنةالأديب والمؤلف، منها دراسات إبراهيم وطه حسين ودراسة المازني لبشار بن برد ، والعقاد لأبي نواس وابن الرومي ومحمد النويهي لأبي العلاء المعري .

إن استقباليه الاديب للأفكار والمواضيع لا تكون في الواقع استقبالا موضوعيا كما يكون الحال عند العالم او الفيلسوف، " ذلك ان الاديب لا يستقبل بعقله الموضوعي، بل يستقبل بعقله المشبع بالوجدان، او بوجدانه المستهدى بالعقل، فالأديب في إستقباليته لا يستقبل الواقع كما هو في حقيقته الموضوعية بل يستقبله كما يريد له أن يكون، وبتعبير اخر نقول ان استقباليه الادب هي استقباليه إسقاطيه"[2] فهو لا يكتفي يتلوين ما يستقبله من مواقف واحداث وعلاقات بلون حالته النفسية ومزاجه " بل هو يضيف ويحذف أيضا مما يستقبله، وأكثر من هذا فإنه يكبر أشياء كانت صغيرة، ويصغر أشياء كانت كبيرة كما يمكنه إضافة اشخاص الى ذلك الموقف لم يكونوا موجودين بالأساس ويقول أبطاله مالم يقولوه"[3]

ومنه فإننا نرى ان الاديب ليس آليا في استقباله للخبر او الموضوع أو الفكرة، فنجده ذلك الانسان المنفعل والفاعل في نفس الحدث والموقف، " انه لا يستقبل فحسب، بل هو الخالق أيضا للمواقف والأحداث والكلمات، فهو يستقبل من وجهة ويخلف في نفس وقت حدوث الاستقبال الخبري من جهة أخرى، والأديب وان كان كاذبا اذا ما قيس بكلامه في ضوء الواقع الخارجي فانه يعد صادقا مع نفسه لأنه يصدق ما يقع على حواسه، وما

(1) ينظر، إبراهيم السيد، التحليل النفسي والدراسات الثقافية، ص 73

[2] يوسف ميخائيل أسعد دراسات أدبية ، سيكولوجيا الابداع في الفن والأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1987 ص 71

[3]ينظر، المرجع نفسه، ص 72/71

يترجم في مخه تلك المحسوسات "[1] وثمة في الإستقبالية الخبرية ما يمكن ان نسميه بالصدمة النفسية " فالانفعالات والصدمات والفشل في المواقف او في الحب او في تلقى الاضطهاد او العذاب او التسفيه او التحقير او الحرمان من رغبات محتدمة بسبب عوائق خارجية ، انما تشكل جميعا استقباليه سيكولوجية ، بيد ان الاستقبالية السيكولوجية عند الأديب لا تقتصر على هذا الجانب القائم، بل هي تتضمن الجانب المضيء في حياة الاديب ، فالنجاح والتفوق والحب المتبادل بين الاديب ومحبيه ، والتغلب على الصعاب، وتفتح أبواب المجد امام الاديب ، انما تدخل بدورها في نطاق إستقبالية السيكولوجية لدي الاديب "[2] وهي تستمر طوال حياته يؤثر ويتأثر به ويظهر ذلك جليا في نتاجه الفني

يمكن أن نعتبر المنهج النفسي، ذاك المنهج الذي يستمد آلياته النقدية من نظرية التحليل النفسي، حيث يُعنى بإخضاع النص الأدبي للبحوث النفسية، إذ يتم تحليل نفسيات الكتاب، وخصائص شخصياتهم بالاعتماد على كتاباتهم وحياتهم، وبتعبير آخر يمكن اعتبار المنهج النفسي في دراسة الأدب، بمثابة فحص وتمحيص للنصوص الأدبية، وربطها ارتباطا وثيقا بنفسية من أنتجها، والأخذ بعين الاعتبار، دواخل وكوامن الشخصيات، والعقد النفسية التي قد تؤثر فيها، وكذا المكبوتات التي تسعى إلى تفريغها من خلال عدة مسارات

سيكولوجية الابداع المسرحي:

"ان الأصالة والمرونة عند التفكير الإبداعي لحل اية مشكلة يتسم بالأصالة إضافة الى الحساسية الأكثر من الاعتيادية، فعا مثلا شعور يقتل كل ما هو فن وجميل و يجفف منابع الإبداع في العقل البشري، إذ لا يوجد إبداع مع الخوف، إما في القلق الواقعي فهذه مسألة طبيعية وليس ما نعني بالقلق المحيط ، فقد ثبت انه كلما كان هناك خوف يقل الإبداع، ولدينا هناك أمثلة عديدة فوجود الأنظمة الدكتاتورية والحكم العسكري المناهض للحرية والإبداع والفكر النير والتي تبني أسوارا حديدية وتحكم بالقبضة الفولاذية، لا تسمح بذلك التطور الفكري الإنساني الثقافي والفني"[3] كما وان هذه الأنظمة تحدد من القيم العالية الإنسانية للإبداع وبذلك فهي تصنع الخوف للآخر، وذلك أن الكلمة والفن قد يعري الحقيقة ويكشفها ويجعلها مرئية، "فالخوف الذي يضعف في بعض الأحيان الثقة بالنفس، ومع كل هذا يخلق المبدع جوا خاصا له ضمن هذه الأجواء الإرهابية، يخلق جوا مناسبا له كي يقوم في عملية إنتاج ما يريد بعيدا عن أنظار السلطة، ومن ثم نرى ان

[1] المرجع نفسه 72
[2] يوسف ميخائيل أسعد ، سيكولوجيا الفن والابداع ، مرجع لسابق، 73
[3] المرجع نفسه ، ص 93

المبدع يبتعد بأدواته عن التفكير العادي والنمطي ويميل الى الإنتاج الفكري أي بمعنى أخر إنتاج التفكير وهذا أيضا يخضع لأسباب لأنه اي المبدع يختلف عن الآخرين من الناس بتفكيرهم فهو بذلك لا يجاريهما أيضا"[1]

من غير الخفي أن مناخ الحرية إذا شاع في بلد ما فإن هذا يكون من شأنه أن يجعل مئات الزهور تتفتح في كل المجالات. ومن الممكن أن ينقلنا هذا إلى موضوع قريب هو حال الأدباء والمفكرين فى الدول الاستبدادية، ليس فقط في التضييق على الأفكار وإنما في نوع ومستوى الحياة التي يعيشها الواحد منهم، وهناك على النقيض من مثال الكاتب الموهوب فى الدولة الاستبدادية الذي يعانى شظف العيش وحصار الأفكار.

إن فن المسرحية يتداخل مع كل العلوم وينطلق منها فالكاتب المسرحي يعالج قضايا كثيرة في نصه المسرحي، وجدير بذلك أن نشير الى "أن العالم يونغ يعتبر اهم من تكلم في مشروع الفن او التنبؤ الفني او الولادة الفنية ان الاشياء تأتي بالولادة .. فالفنان يولد والرياضي يولد وهناك موهبة لكل شخصية فنية او رياضية او سياسية اجتماعية او نفسية وتقاس هذه الاشياء من السنوات الأولى الخمسة لحياة الطفل وبعد ذلك الخمس سنوات الثانية وتصبح لنا شخصية اجتماعية ويتأثر بالمحيط الذي يعيش فيه وفي الشخصيات القريبة عليه ،وكذلك يؤكد العالم -- سيجموند فرويد -- على السنوات الخمسة الاولى والثانية والثالثة على حياة الطفل والتي تصنع بصمة الفنان او الشاعر او السياسي إلى أخره إذ لا يوجد اختلاف بهذا الموضوع "[2]

عند الغوص في علم النفس الإبداعي وعلاقته بالمسرح "نجد أن وليم شكسبير هو العالم الأول في علم النفس قبل فرويد او يونغ عندما نراه قد سبقهم في تقديم مسرحية "هاملت" نجد ان هاملت باعتباره طالبا قد درس الفلسفة اولا ومن ثم انه كان امير اي انه ابن ملك ومن طبقة النبلاء ، نجده يتمتع بشخصية مستقرة، بسيطة، اجتماعية، معتدلة سلوكيا، لكن هناك ثمة شيء يدعوه الى ان يبدأ التحول في شخصيته بعد مشاهدته طيف والده واخباره بالحقيقية التي عرفها ومفادها أن عمه قتل أباه وأمه تعلم بذلك ايضا، ومن هذه اللحظة تتحول شخصية هاملت الى شخصية معقدة ، مركبة، شخصية سوداوية، ويكون هذا واضحا من خلال مجمل حوارات هاملت وفي خطبة هاملت في الفرقة المسرحية التي أتت إلى القصر "[3] فنرى ان مهمة دارس المسرح على ما اعتقد تقع في

---

[1] المرجع السابق ، ص 100

[2] إحسان حسن حسين ، الوحدة النفسية للشخصية الدرامية ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ص 500

[3] جلين ويلسن ، سيكولوجية فنون الأداء ، تر: د. شاكر عبد الحميد، الكويت ، 2002 ، ص 42

التحليل النفسي للشخصية التي تقع امام عينه في تمثيل او لعب الدور وحتى عن القناع الذي يلبس على المسرح.

أن عملية التمثيل ليست بالمهمة السهلة فتقمص الشخصية بحالاتها النفسية أمر في غاية الأهمية "ولو تطرقنا الى فرويد حينما ذهب إلى عمل سوفوكليس في(اوديبملكا) حيث كانت تشكل عقدة اوديب فيها المعضلة الرئيسية وتعمل على السنوات الاولى لحياة الانسان وكذلك الفروق الفردية بين الافراد وبين الممثلين ، فالممثل في لحظاته منها نجد الجانب النفسي والعقلي قد يتغير في ثواني ولحظات ، ونحن نعرف وعلى يقين ان الإبداع يرتبط بعلم النفس في سيكولوجية الشخصية الابتكارية المبدعة ، لأن هذا العلم يثير كل المهتمين في مجال الادب والفن لكونه يدرس سلوكيات الانسان في حالة الشعور واللاشعور ،في حالات مرضية او حالات طبيعية بل انه يذهب الى ابعد من ذلك فنجده يبحث في الممثل وكيف يتوحد مع الدور وماهوتاثيره على المتفرج من خلال جوانب عديدة اهمها الابداع والتفوق وابراز الموهبة وكذلك الاستعداد والقدرة العقلية والبدنية

يرى الباحث أن الاهتمام بالجانب النفسي والتحليل النفسي هي مسؤولية تقع على المتخصص او (الدارس) في المسرح وينصب في ذلك التحليل النفسي للشخصية التي يراها ويراقبها امامه حينما تلعب الدور المطلوب، لان الممثل في هذه الحالة يلبس دورا يريده الكاتب لذلك هنا يأتي دور الجانب التحليلي والنقدي للمسرح وذلك من خلال عرض وتفصيل لمحتوى هذه الادوار والشخصيات لأن العملية هنا هي تعني لنا البحث في الشخصية وكيف تقمصت الدور، كيف وكيف يعكس تأثيرات ذلك على المشاهد.، وهنا يبرز الجانب الإبداعي المهم والموهبة والتفوق متضمنا القدرة الاستعدادية الجاهزة مع القدرات العقلية السليمة المتطورة، وكل هذا يدخل ضمن مجالات التخصص، وعليه فإن الإبداع يرتبط بعلم النفس في سيكولوجية الشخصية والشخصية الابتكارية المبدعة بما تحمل من صفات. لذلك هناك تكامل بين علم النفس الابداعي والفن وهو ايضا اساس للنظرية التي عمل عليها العباقرة في تشريح الشخصية نفسيا أمثال فرويد للشخصيات الأدبية العظيمة، فعملية التحليل النفساني تهتم بجانب التقدير الفني والابداع الفني وما يحدث للفنان وما يتولد عنه وما يتأثر به.

إن التقديرات الفنية للإنتاج وللفن لها أهمية بالغة، لان المواهب الفطرية لدى علماء النفس تعتبر مهمة جدا وهي تتعلم وتدرس منهج العبقري - ستانسلافسكي - حتى تطبق ما جاء به من تعليمات. "لأنه وضع الأسس الأولى في عملية (الاندماج) وكان يؤكد على دروس الماضي لحياة آي شخصية، فقد كان يوصي الممثلين بالدخول تحت جلد الدور الذي يؤديه الممثل وفي هذا إشارة منه إلى كل من يريد العمل في هذا الفن على

التأكيد بضرورة العمل بصدق وإخلاص والتعمق بالأطر الاجتماعية للشخصية وما يكتنفها من تغيرات وضطرابات ، لذلك كان يركز في منهجه على الابعاد الثلاثة لكل شخصية ونقصد : (البعد الاجتماعي-الطبيعي-النفسي) ويسبر غور الأدوات الثلاث : الأنا العليا والتي تهتم بالأخطاء اي تمثل الجانب السلبي وفي الأنا السفلى والتي تعني في المسرح المدركات الشعورية الغريزيه كالجنس وحب الامتلاك والتفوق على الآخرين وأيضا الأنا السوية وهي التي تصنع المعادل بين الأنا العليا والأنا السفلى ومن ثم تلتزم بقوانين اجتماعية واعراف يعيشها الانسان في حياته الطبيعية وبالتالي يدخل (ستانسلافسكي) من خلال العمل على الجسد والنفس زائدا ثقافة الممثل الخلاقة وكان قد درس انماط الشخصية المبدعة والمبتكرة "[1]

إن عملية التوحد بين المبدع الممثل والشخصية المرسومة له تعتمد على درجة استعاب الدماغ أي ميكانيزم التوحد وهي عملية لاشعورية بسبب الاسقاطات والتكوين النفسي والعزل الاجتماعي والكبت، وهذه كلها مشتركات تهتم بطبيعة الشخصية، فكلما كان أكثر عمقا بتقمص الدور اجاد الممثل تلك الحالة اللاشعورية، وكلما جال الى التفتيش والتنقيب في ذاكرته الانفعالية والحسية والعاطفية سنجد ان الجانب الانفعالي يلعب دورا مهما في عملية الإبداع، لأن الانفعالات هذه تؤثر على المتفرج بالدرجة الاولى. وذلك لأن الممثل بشكل عام يقوم وبشكل مباشر امام الجمهور بتأدية دور غير مهيأ اليه ومثال على ذلك المواقف الصعبة منها الهستيرية، نرى أن الجميع ينفعل معها حتى يصل بعض الاحيان الى ان المتفرج يبكي معه لهذا التقمص الجيد في الدور وهذا ايضا في الفنون المجاورة للمسرح والسينما والتلفزيون

وايضا هناك عامل مهم يتمثل في الذكاء الذي يلعب دورا كبيرا في هذه المنظومة من القدرات آنفة الذكر وهي قدرات ينميها نمو نوعي من خلال اكتساب الخبرات والتجارب التي تضيف خبرة نوعية وتراكمات كميه محصلتها خبرة نوعية وامكانات جديدة في حقل الابداع وبالمناسبة عند الذكي يأخذ مدى بعيد جدا بالإضافة الى سرعة البديهية التي يتمتع بها الممثل

لقد استطاع المسرح ان يعمل ويجسد السيكولوجية كوميديا وتراجيديا، وان علم النفس الابداعي استعار من دراما المسرح الكثير لبناء الأسس وذلك لآنه دخل في كل المجالات العلمية ومنها المسرحية، لذلك فالمسرح يعتمد على النظريات والتجارب المهمة التي طرحت في سالف الأزمان معززة بأمثلة تطبق في كل زمان ومكان وذلك لتشابه وتوافق الحالات والسلوك لدى الانسان البدائي والحديث، والمسرح ايضا يهتم بالسنوات

[1] ينظر جلين ويلسن ، سيكولوجية فنون الأداء ، تر: د. شاكر عبد الحميد، الكويت ، 2002 ، ص 44

الاولى من حياة الانسان لانها هي المهمة في اعتقادي وهي التي تنحت وترسم شخصيته وتعطينا بصمته الكاملة ودوره في المستقبل وكذلك ايضا نعتمد في المسرح على الفروقات الفردية بين الممثلين والافراد، والممثل ايضا في لحظاته الخاصة من حيث الجانب النفسي والعقلي لآنه قد يتغير بثواني او لحظات ، ولأن العملية هذه تتطلب من الممثل التعرف على نوع العمل لكي يكون بالنسبة اليه مألوفا حتى يستطيع ان يندمج او يتوحد تدريجيا داخل اطار العمل وبذلك فهو يكتسب حركات جديدة جسمية لها اهمية خاصة في خبرته الجمالية ثم يصبح العمل او الموضوع الفني جزأ من المتفرجله الذييشكل حيزا كبيرا في عمل الممثل اثناء تواجده داخل فضاءات العرض المسرحي ، ويكون المحفز الاول لإبداعاته ، لآنه ينطلق بخطابه الموجه اليه بشكل مباشر من اجل تطوير هذه العلاقة المتساوية

الفصل الأول

الشخصية بين فن الدراما وعلم النفس

المبحث الأول: الشخصية في دراما المسرحية

1- مفهوم الشخصية

2- اليات رسم الشخصية

3- أساليب التشخيص

المبحث الثاني: الشخصية في علم النفس

1- تعريفات حول الشخصية

2- نظريات الشخصية عند الغرب

3- اسهامات الاديب العربي في الاتجاه النفسي

4- خصائص الشخصية

المبحث الأول: الشخصية في الفن المسرحي

1-مفهوم الشخصية:

مما لا شك فيه أن لكلمة "الشخصية" سحراً خاصاً ليس فقط لدى علماء النفس، بل حتى لدى عامة الناس الذين يستخدمونها بكثرة في حياتهم اليومية، من حيث اطلاقها على شكل تقويم للأفراد من خلال القوة والضعف، وعندما يتحدث عامة الناس البسطاء عن الشخصية ، فغالباً ما يرمون الى تلك المهارة الاجتماعية ، أي الجاذبية والسحر الذي يحدثه في نفوس الاخرين، وقد يعنى بها مدى تاثير الفرد على الاخرين ، لذلك نجدهم يقولون "شخص له انطباع جيد" أو "شخص له شخصية عدوانية" أو "شخصية شجاعة" أو "شخصية جبانة ..."الخ، أي أنه يختار الصفة الأكثر بروزاً فيمن يتم وصف شخصيته، ويعنونها بها. وتغدو معرفة الشخصية أكثر أهمية و حسما في عصرنا الحالي الذي يشهد التغير السريع في المعرفة والذي يزخر بمعطيات جديدة أفرزتها متغيرات عديدة، ولهذا تعددت التعريفات للشخصية، وقد لا يكون من باب المغالاة القول بأن موضوع الشخصية يعد الأكثر جاذبية وسحراً من أي موضوع آخر. فهو لا يهمّ الباحث والمتخصص فحسب ، بل يهم كل فرد منا بصورة مباشرة أو غير مباشرة. وهو مرجع لكل منا، يرجع إليه لفهم نفسه وفهم سلوكه ومشاعره وفكره، وتحديد قدراته وطاقاته، بغية مساعدته على حسن التكيف النفسي والاجتماعي، وبناء الاتجاهات الإيجابية عن الذات وعن الآخرين، وكل علم اختص علماءه بمفاهيم وفق الشروط القائمة على ميدان تخصصهم. وسنقتصر في ذلك على مفهوم الشخصية من المنظور المعجمي والسيسيولوجيا والفلسفة

ا) المنظور المعجمي:

اذا تتبعنا المفاهيم المتعددة للشخصية فسنجدها من أكثر المفاهيم تعقيدا، الأمر الذي يعكس تباين التفسيرات وتعددها ، فأما عن الكلمة " Personnage " الفرنسية فمأخوذة من اللاتينية " person " التي تعني القناع ، وهي بدورها ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع ، ذالك لأن الممثل الواحد كان يؤدي عدة أدوار بتبديل الأقنعة في نفس العمل ، وهذا التقليد الذي استمر من الكوميديا اللاتينية حتى كوميديا " ديلارتي " في إيطاليا

يبرر وجود تسمية القناع Masqueالتي تطلق على الشخصيات النمطية فيها ، فيما بعد توسع معنى كلمة Personnage لتدل على الشخصية التمثيلية (المسرحية والروائية) لكيان متكامل يشبه الشخص الحقيقي ، بالمقابل صارت تسمية شخصية "تطلق على أي شخص في المجتمع يشكل حالة متميزة " الشخصية السياسية ، والأدبية ، والاجتماعية" [1] فأصبح مفهومها مقترنا بما يميزها عن غيرها في كافة المجالات .

ب) المنظور السوسيولوجي:

يرى علماء الاجتماع أن الشخصية وليدة المجتمع وقيمه وعاداته ؛ فالفرد يتأثر بالعالم الاجتماعي والثقافي المحيط به ، فالشخصية لا تنشأ من فراغ ، بل هي انعكاس للمجتمع ، وأن المجتمع هو الذي يحدد معالم شخصية الفرد طوال حياته (من المهد إلى اللحد) ، ولا تتوقف فقط على الخمس سنوات الأولى من عمره "وهي مجموعة من التصورات الاجتماعية الموجودة في الذهن وهي تشكل حسب الأساليب التي تشكل بها الجماعة وتنظمها، وهي تصورات لا شخصية تعبر عن الحياة الاجتماعية والفكرية للجماعة، ولا تنشأ تلقائيا بل لها أساس في الوجود و الأشياء، وهي لا تعتمد علينا في وجودها، بل تفرض علينا، فهي تشكل حسب التركيب المورفولوجي للمجتمع والأخلاق والدين والنظم الاقتصادية ، وهي تطبق على الحقيقة كلها فهي لا ترتبط بموضوع خاص، وهي مستقلة كأنها ذلك الوعاء الذي تدرك فيه الذوات" [2]

والخلاصة في هذا المفهوم هو أن الشخصية مجموعة من السمات التي يتحلى بها الفرد والتي تعكس قيمه واتجاهاته ومبادئه التي يؤمن بها وعاداته التي يمارسها في حياته اليومية، وتحدد علاقاته بالآخرين وفي هذا نفي لتأثير العامل البيولوجي وأصحابها يرون ضرورة العوامل الاجتماعية في ديناميكية الشخصية وتركيبها وطبعها

ج) المنظور الفلسفي:

كانت ومازالت الشخصية لم تستقر على تعريف موحد، فكل فيلسوف أو عالم نفس له تعريف للشخصية يراه مناسبا من خلال زاوية منظوره. ونذكر هنا نماذج لبعض التعريفات الفلسفية للشخصية:

لقد اعتبر أنصار الاتّجاه الفلسفي أنّ كل ما هو بيولوجي لا يكفي لتحديد حقيقة الإنسان أو الشخص، لذلك اعتنو أشد العناية بمفهوم الشخص بصفته ذاتاً حرّة ومسؤولة

---

[1] -د. ماري إلياس , ضمان قصاب حسن , المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات , المسرح وفنون العرض العربي , إنجليزي – فرنسي , مكتبة لبنان , ناشرون الطبعة الأولى , 1997, ص:269 .

[2] -ينظر د. محمد سعيد فرح , البناء الاجتماعي والشخصية , دار المعرفة الجامعية ,1998 , ص:82

وواعية، لها كيانها وشخصها رغم التغيّرات التي قد تلحق بها. وقد ذهب ديكارت "بأن صفة التفكير هي الصفة الأساسية و الوحيدة التي تميز الشخصية ومن هنا فإنه يربطه بالأنا المفكرة أو الذات الواعية (أو الجوهر المفكر) حينما تنقطع الذات عن التفكير تنقطع عن الوجود، وكان هذا تقريبا هو التصور الذي تبناه " ابن سينا " حينما ربط بين الأنا والوعي، واعتقد أن الأنا يمكن أن تتقطع عن كل شيء إلا عن أنيتها ، ومن ثمة يستبعد أن تكون الشخصية مرتبطة بالمظاهر الجسمية والحسية ، ومن هنا تتجلى أهمية إدراك الذات في الشخصية الإنسانية ، خصوصا المستوى الوعي ".[1] فقدرة الإنسان على التفكير كفيلة بأن تجعله يدرك ذاته بتميزها وتفردها عن العالم الخارجي.

أما كانط فهو يرى أن الأساس الذي يقوم عليه الشخص في نظره هو أساس أخلاقي ، حيث يعرف بأن الشخص هو الذات التي يمكن أن تنسب إليها مسؤولية أفعالها والشخصية الأخلاقية ليست شيئا أخر غير حرية كائن عاقل في حدود ما تسمح به القوانين الأخلاقية، "فالإنسان في نظره وان كانت له طبيعته مزدوجة وإن كان ينتمي إلى مملكة الضرورة الطبيعة بجسده ، فهو ليس كالحيوان يعيش وجوده من خلال غرائزه لأن ما يميز الإنسان عن الكائنات الأخرى هو العقل ، والعقل يعمل بموجب مقتضيات الواجب الأخلاقي ، الذي يفرض عليه احترم ذاته والآخرين ، لأنه يكتشف ذاته باعتباره موجودا يملك كرامة ، ويصبح الشخص قيمة في حد ذاته ويحترم ذاته ويحترم الآخرين ، فيصبح الشخص قيمة في حد ذاته ويسمو على جميع الموجودات".[2]

ومن خلال ما سبق نرى أن "كانط" يؤكد على أن أساس الإنسان في كونه يحمل وعيا أخلاقيا ويملك التقدير الذاتي والإحساس بالحرية والكرامة المسؤولية وهذه الصفات (العقل – الحرية – المسؤولية.)

إن الملاحظ لتعدد هذه المفاهيم للشخصية والمفسرة وإن كانت مختلفة، يدرك ان هناك محاولة لإيجاد أساس نظري يعتمد عليه في تحديد جوانب الشخصية ووصفها في كافة العلوم

مفهوم الشخصية الدرامية:

يشير مصطلح الشخصية Character الدرامية الى "شخصية بارزة او شخصية مسرحية او روائية او تاريخية او شخص او فرد وتعني (الشخصية Character) أيضاً

[1] مأمون صالح , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها، دار أسامة للنشر، الأردن ، ط1 ،2008 ، ص: 29
[2] ينظر المرجع نفسه، ص:30 /31

معنى الصفة او الميزة او الطبع او الخصيصة او الخلق او الشخصية غريبة الاطوار او الشخصية المسرحية او الدور في المسرحية"[1]، فهي تكون بالمعنى السابق الذكر بمثابة منظومة الصفات والقيم والرغبات والعلاقات والتحولات التي يجسدها الكاتب الدرامي على هيئة قوى متفاعلة دراماً من اجل ايصال رسالته الى المتلقي اضافة الى انها أحد المكونات الاساسية للحبكة، ويجري تطوير الاحداث من خلال حوار الشخصيات وسلوكياتها وصراعها مع بعضها وايضا صراعها مع نفسها

يرتبط مفهوم الشخصية الدرامية على ارتكازات متعددة منها الصفات الخارجية الجسمانية او تحديد المزاجية او السلوكية والارتباطات والعلاقات الاجتماعية او السمات الخلقية التي تضع الفوارق بينه وبين الشخصيات الأخرى فهي إذن " كائن في ابتكار الخيال يكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة مثل اللوحة والرواية والمسرح والفيلم السينمائي ، ولكن ما يميز الدراما ، أنها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس ،حين تتجسد على الخشبة من خلال أداء الممثل ، وتتميز الشخصية في المسرح عن الشخصية الروائية ، في كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار والمونولوج والحركة " [2]

2-آليات رسم الشخصية:

الكاتب والانتقاء الجيد للشخصية:

من المهم ان نميز بين الشخصية الانسانية كما هي في واقع الحياة والشخصية الدرامية الممثلة فنياً للشخصية الانسانية فما لا شك فيه ان الشخصية الانسانية تكون أكثر تعقيداً من الشخصية الدرامية لأنها في تفاعل مستمر مع الحياة الاعتيادية. اما الشخصية الدرامية، فهي صانعة للأحداث وتكون من نسيج خيال الكاتب وخزينه المعرفي الذي يمكن العودة اليه في حالة كتابته لشخصية ما والتي يخلقها برؤياه وادراكه الخاص او من خلال تجربة يكون هو قد مر بها او حدثت امامه و تحولت الى خزينه الذهني والمعرفي ، فيعطيها ماضياً ومستقبلاً بحيث تبدو لنا كأنها كائن حسي ذو بناء متكامل له فرسمها يعد "أهم عنصر من عناصر الدراما وهي المقياس لجودة العمل الفني من رداءته، وهو المعوض عن باقي العثرات التي توجد في المسرحية فسر نجاح مسرحية أوديب ليس

(1) احمد محمد عبد الخالق، الابعاد الاساسية للشخصية، (بيروت، الدار الجامعية للطباعة ، 1983)، ص39

[2] - ينظر، ماري إلياس حنان قصاب، , المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات ص269-270

لقوة بناءها الدرامي فحسب ، بل لأن شخصية أوديب عميقة ومعقدة بشكل لا تنسى معه أبدا" [1]. وقد عبر "هنريك ابسن" عن أهمية بناء الشخصية ورسمها بقوله " عندما اقوم ببناء عملي المسرحي والتخطيط له أشعر كأن واجبي البدء في التعرف على شخصياتي أولا ، في رحلة للسكة الحديدية مثلا وهكذا يتم التعرف الأول ، ونكون قد ثرثرنا عن هذا وذلك من الموضوعات المختلفة ، وعندما أجلس لأكتب هذا من جديد ، أرى كل شيء قد أخذ يزداد وضوحا بالفعل عما كان عليه من قبل ، فأنا اعرف هؤلاء الناس ، معرفة الذي عاشرهم شهرا كاملا في مكان تلك الأمكنة التي يأوون إليها، للاستشفاء بمياهها الكبريتية وإذا أنا قد فهمت النقط الأساسية في شخصياتهم ، والسمات الصغيرة التي تميز كلا منهم ."[2] فهي عملية معقدة وصعبة وليست بالأمر الهين "فعلى الكاتب المسرحي قبل أن يبدأ كتابة نصه المسرحي بتخيل شخصياته تخيلا كاملا ، يساعده فيما بعد بتطويرها أثناء الكتابة حيث تساهم عملية التخيل هاته في تطوير الشخصيات تطويرا كاملا، وتجنب الكاتب الوقوع في مشاكل كثيرة تخص بناءها فيما بعد، وعلى هذا الأساس نجد عددا كبيرا من مدرسي التأليف المسرحي يوجهون تلاميذهم إلى كتابة مذكرات مركزة ، يرسمون فيها صورا جانبية لأشخاص أفذاذ أو أشخاص غير عاديين ".[3] لهذا فإن الكاتب الجيد هو الذي يحرص على أن يكون بناؤه للشخصيات بناءاً رصينا مقنعا يأخذ بنظر الاعتبار ما ذكر انفا. ليضع كل شخصية في موقعها المناسب من الصراع، ويمكن أن يتبين موقف الكاتب نفسه من بعض الشخصيات أحيانا. ولهذا أيضا فإن رسم الشخصية الدرامية لابد وأن تكون رسما خاصا تكون نموذجا لشريحة معينة أو نوعا بشريا أو اتجاها فكريا لكي تقدم فكرة العمل دراميا بنجاح

أبعاد الشخصية الدرامية:

-البعد المادي او الفسيولوجي:

يرتبط بطبيعة الجسد الماديّة مثل الطول، والعرض، والوزن، ولون البشرة، والجمال، والقبح ووجود إعاقات جسديّة، والجنس، والعمر أيضاً، فالشخصيّة إما تُمثّل فترة الشباب أو فترة الطفولة أوفترة العجز وكبر السنّ، وكل هذه العوامل تساهم في تكوين الشخصيّة بشكل كبير، حيث تُعطي الانطباع العام الذي ستؤدّيه الشخصيّة على خشبة المسرح، فحركة وأسلوب تفكير المُسنّ تختلف عن حركة الشاب وأسلوبه، لذلك يُعتبر البعد المادي أول ما يجذب انتباه الممثل المسرحي في الشخصية التي سيلعب دورها. فهو

[1] رياض عصمت , البطل التراجيدي في المسرح العالمي , دار الطليعة للطباعة والنشر , بيروت لبنان ,ص:7
[2] مأمون صالح , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها ص: 101
[3] المرجع نفسه , ص: 168

"يتصل بتركيب الجسم هل البطل سليم العاهات أو العكس ، فإن ذلك يؤثر في نظرته إلى الحياة ، ويظل أساس العقد ومركبات النقص و الاستعلاء عنده" [1] ، وكل هذا سهل في تحديد الشخصية من حيث السن والطول والوزن.

-البعد السوسيولوجي:

يرتبط بشكل أساسي بالطبقة الاجتماعيّة التي تنتمي إليها الشخصيّة، ومستوى التعليم والثقافة، والظروف الماليّة، وطريقة الحياة البيتيّة، "وهو هوية الشخص من الناحية الاجتماعية ولا بد من تبيين تأثيره على البطل ".[2] فالشخص الذي يلعب دور المناضل الثائر او الصعلوك يختلف عن الشخص الذي يلعب دور الحاكم أو أحد أتباعه أو احد الشخصيات الخائنة للبطل

-البعد النفسي:

يرتبط هذا البعد بالقدرة على الابتكار وامتلاك المواهب، أو وجود نقص لدى الشخصيّة، أو خلل في تحديد أهداف الحياة ومعايير الأخلاق، وغرابة الميول والطباع، أو العقد النفسية "على اعتبار أن أفعال الشخصيات الداخلية و الخارجية ما هي إلا استجابة لمنطلقات نفسية متمثلة في رغبات ودوافع وعقد وأفكار، فنوعية اللغة (منطوقة أو أشارية) التي ينطقها وطريقة إلقائها ، ودرجة صوتها وشدتها ودوافع كلامها من تفكير وعاطفة يسهم في تصويرها ، لذلك أحسن طريقة للكشف عن الشخصية ، تكون عن طريق الفعل الدرامي الدال ".[3]

فالبعد النفسي كفيل بتمييز استقلالية الفرد عن الآخرين والتفرد عنهم، كما أنّ جميع هذه العوامل تتأثر بشكل سلبي أو بشكل إيجابي بالبعد المادي والبعد الاجتماعي. وعلى هذا الأساس تبرز ضرورة احتكام الشخصية الدرامية على كافة الأبعاد فلو أمعنا النظر في المسرحيات الناجحة لوجدنا مآسيها كلها كانت تمثل الكيان الجسماني والاجتماعي والنفسي لتلك الشخصيات مثل المسرحيات العالمية الكبرى خاصة مسرحيات شكسبير

ومن هنا نستنتج أن توفر البعد النفسي والفيزيولوجي في تصوير الشخصية يستوجب أيضا توافر وحضور بعض الشروط، حيث يجب على الكاتب المسرحي الحرص عليها وهي:

---

[1] عدنان بن دربل , فن كتابة المسرحية , الفصل الثاني , الشخصية والطباع , دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب , دمشق , ط1,ص:24

[2] مأمون صالح , , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها ص: 24

[3] فؤاد صالح , علم المسرحية وفق كتابتها, دار الكندي للنشر والتوزيع , الأردن ,ط1 ,ص:75-76

-التوافق بين الشخصية وصفتها الفطرية:

وقد أشار اليها أرسطو من خلال تنظيره لفن التراجيديا حيث "تكون الشخصية ملائمة لتصرفاتها وأفعالها وفق ما يتطلبه الواقع والتأثير فمن غير المعقول أن تصور الأنثى بصفات الخشونة التي يتحلى بها الرجل مثل البسالة في الحرب والعنف الشديد ، أو عكس ذلك كأن يكون الرجل بتحلي بصفات الانثى من نعومة " [1].، لأن في ذلك انعدام ذوق للكاتب وفيه تمزيق وخرق للشكل الحقيقي التي تكون عليه الشخصية الدرامية

-التماثل:

يجب على الكاتب خلق شخصيات تماثل ما هو موجود في مجتمعنا فهي بذلك انعكاس لما هو حقيقي، فترتقي لدرجة الانتقاء الجيد للدور

-التناسق في بناء الشخصية:

ويعني ذلك أن تلتزم الشخصية في قولها وفعلها بموقف معي "بمعنى أنها لا تقول شيئا وتأتي بفعل بعيد عن الاحتمال مناف للواقع والمنطق" [2] حتى تكون أكثر إقناعا بالنسبة للمتلقي

نمو الشخصية:

على الكاتب أن يأخذ بعين الاعتبار في اعتباره ، أن الشخصية المسرحية ليست ثابتة وانما تتطور عبر الجدث في خطوات متعددة ، لذلك لا يجب عليه أن يضعها في نقطة لا تنمو بعدها أبدا ، ثم أن الشخصيات التي لا تحقق تطورا في مسار فعلها ، تجعل من العمل المسرحي لا يرتقي للجودة المرجوة منه ، "اذن فيمكننا أن نجزم على أن أي شخصية في أي عمل أدبي سواء كان رواية أو مسرحية حين لا ينتابها تغيير أساسي في ذاتها هي شخصية رسمت رسما رديئا ، بل في وسعنا أن نذهب أبعد من هذا ، فنقول : "أن الشخصية إذا لم يكن لها أن تتغير ، فإن أي موقف يضعها فيه الكاتب يكون موقفا غير حقيقي ولا واقعي" .[3]

باعتبار أن الإنسان يستحيل أن يظل كما هو دون أن يلحق به تغيير، فهو يمر في حياته بسلسلة من الصراعات تؤثر في أسلوب حياته وتغير نظرته إزاء الحياة فلو تناولنا

---

[1] ينظر، محمد حمدي إبراهيم , نظرية الدراما الإغريقية , مكتبة لبنان , ناشرون , الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان, ص:30

[2] المرجع السابق, ص: 30-31

[3] لايوس إيجري , فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الانجلو مصرية ، ص:144

أية مسرحية ناجحة لوجدنا أن بناء الشخصية فيها قائم على التغير المستمر وتطورها يقف تحت وطأة الصراع الدائم ، وقد نضرب ع " نورا بطلة مسرحية " "ابسن" وهكذا يعمل الكاتب على تطوير شخصيته على هذا النحو خطوة بخطوة، إلى أن تصل إلى الشكل النهائي حتى يقدم الأدلة والبراهين للبداية المنطقية التي وضعها.

-العزيمة القوية في الشخصية(الارادة الحقيقية) :

على الكاتب أن يحرص جيدا على رسم شخصياته من حيث "الباسها الإرادة القوية لأنها تجسد قوة الصراع وتصاعد الحدث وبذلك يخلق جو درامي عنيف فعدم وجود ذلك قد يخل بالفعل ويفضي الى الركود يحرص الكاتب أثناء رسمه للشخصية أن يكسبها إرادة قوية، لأنها من أهم العوامل التي تكون مبعثا المسرحية، وقد تشل الفعل، وتنهي به إلى الركود فتسقط الرواية ،[1]

-ضرورة حضور الشخصية الرئيسية:

هناك اعتماد بشكل أساسي داخل أي نوع من أنواع المسرحيات، على الشخصية المسرحية حيث أنها تمثل العنصر الرئيسي والمحوري في نجاح العمل وتوصيل الفكرة العامة إلى الجمهور. ودائماً ما يعتمد المؤلف على أبعاد ومواصفات الشخصية الدرامية، في توصيل ما يرنو إليه من أفكار لتكون بمثابة مدلول مادي على الكثير من الأفكار والمضامين الإنسانية، ونرتكز في ذاك على الشخصية الرئيسية وهي الشخصيات الخاصة بأبطال العمل، التي دائماً ما تكون شخصيات معقدة بأبعاد مُحددة. وذات تأثير قوي في أحداث القصة ولا يمكن الاستغناء عنها."فالشخص الذي يكون خوفه أشد من رغبته ، أو الشخص الذي ليست له عاطفية عظيمة مغامرة ، أو الشخص الذي لا يستطيع أن يقاوم، ولا طاقة له على مقاومة هؤلاء لا يصلحون أن يكونوا شخصيات محورية" [2] بل يجب أن تحتكم الشخصية المحورية على رغبة جامحة ، تجعله مستعدا لبلوغ هدفه حتى وإن كان بلوغه هذا الهدف فيه هلاكه، فما يحركه شيء جد حيوي معرض للخطر فالظروف إذن والأحوال التي تجري بداخل البطل وتضطرب من حوله ، ستجعل منه شخصية محورية إن كان كفؤ لهذه الشخصية .

إن مسؤولية تحليل الشخصية المسرحية لا تقع على عاتق المؤلف فقط؛ وإنَّما تقع أيضاً على الممثل الذي سوف يلعب هذه الشخصية، حيث يجب عليه يحلل ويفهم

---

[1] مأمون صالح , , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها ص: 12

[2] لايوس إيجري , مرجع سابق,ص:213

الشخصية جيدا من جميع الجوانب؛ ليتم تأديتها بشكل صحيح فيجعل المتلقي يدرك البطولة الحقيقية

-الفضيلة: يرى "أرسطو" أن الشخصيات المحورية ، شخصيات فاضلة لأنه لم يكن يسمح في التراجيديا الإغريقية بتقديم شخصيات تمثل الرذيلة، "فيجب أن تكون ذات صفات خاصة ، سلوك ومتفرد حتى تكون أكثر تأثير في النفس وحتى تحقق بسلوكها المتميز بالنسبة للسلوك العادي التضاد ، ومن ثم الصراع من ناحية أخر ، فإن التراجيديا الإغريقية كانت دوما ذات موضوع سام ، وكان هدفها باستمرار المثل الأعلى ، أو على الأقل من البشر ذوي الصيت الذائع والشهرة العظيمة ، وقد أدرك الإغريق بفطنتهم ، أن الفاجعة حينما تحل بإنسان عظيم مرموق تكون أكثر تأثير في نفس المشاهد، مما لو حلت بشخص عادي مغمور"[1] ، وهنا تكمن وظيفة التراجيديا في إحداث التطهير من خلال إثارة عاطفة الشفقة والخوف "والتي يكون فيها البطل أسمى من الفرد العادي و النظرية الأرسطية للتطهير تشتق من مفهوم أكثر عمومية، الذي كان على يد أفلاطون وصولا إلى "ديمقرطيس" وهو علاج تجانسي والمصطلح الطبي يعني تطهير بالنسبة لأرسطو المأساة تهدئ على الأقل من المزاج الانفعالي للمشاهد بانفعالات مضبوطة".[2] وهذا هو هدفها الأول، لذلك يجب أن تكون صادقة لتصل إلى قلوب المتلقين ويحدث التأثير المرجو منها

-الشخصية المضادة (الشريرة):

تبدو كتابة الشخصية المسرحية الشريرة هي الأكثر استفزازاً وربما تحدياً للكاتب، وعادة ما تحمل تلك الشخصية أبعاداً نفسية ومواقف متضادة تتطلب من الكاتب براعة فنيّة في إظهارها من خلال بناء درامي عميق. لكن قد تكون لكتابة هذه الشخصية الشريرة ملابسات وخلف كواليس رسمها لمسرحيته ما من شأنه أن يثير فضول القارئ حيث يعمل الكاتب المسرحي أثناء رحلة البحث عن الشخصية على رسم شخصية معارضة للشخصية المحورية ، حتى يخلق جو من الصراع ، فهو بحاجة إلى أنواع من الشخصيات ، لأنها أمام شخصية قوية ، تناضل من أجل هدفها ، غير أن "الخصم في التمثيل يجب أن يكون شخصا قويا ،لا يلين ولا تعرف الرأفة إلى قلبه سبيل كالشخصية المحورية تماما" [3]، وبهذا يتحقق التكافؤ ويخلق جو من الاثارة والتشويق للمتلقي وقد يدفع ذلك بالمتلقي أحيانا الى التعاطف مع الشخصية الشريرة ولو أن النهاية معروفة سلفا، وبهذا سيكون قتال كل منهما شيقا لأنهما يتساويان في القوة

---

[1] مأمون صالح , , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها ص: 215

2 المرجع نفسه، ص 213

[3] لايوس إيجري ,مرجع سابق , ص:221

-وحدة الأضداد: ويعني بها تلك الوحدة التي تجمع بين النقيضين، وإن تشابها في أمور كثيرة إلى أن يقضي أحدهما على الآخر ، وذلك كما في حالة تلك الحرب التي لا يقر لها قرار بين جراثيم مرض من الأمراض ، وأمام وحدة الأضداد ، لا يجد كل من الطرفين خيارا لأن "وحدة الأضداد الحقيقة هي تلك التي يستحيل فيها التسامح ، والتي لا تقبل الصلح أو أنصاف الحلول "[1]، لأن كلا من الخصمين مكون تكوينا يحتم أن يقضي أحدهما على الآخر إذا أراد احدهما أن يحيا

تعد الشخصيات الواقعية غير الشخصيات الدرامية التي يرسمها الكاتب حيث، ينبغي أن تكون الشخصية المسرحية شخصية متميزة قادرة على تحمل تلك الدلالات، وليس كل شخصيات الحياة الواقعية، بقادرة بحكم طبيعتها أو ثقافتها أو وضعها الاجتماعي أو غير ذلك من العوامل، على أن تكون صالحة لوجود مسرحي متميز بصفات نفسية ، أو خلقية أو إيمان بمبدأ اجتماعي أو أساسي أو غير ذلك ، مما يحقق لها كيان متفردا عن غيرها من الشخصيات العادية ولسنا نريد بالتميز أو التفرد (التفوق) في مجال من المجالات، أو صفة من الصفات ، بل نعني بذلك ، أن يكون للشخصية كيانها الخاص سواء كانت ضعيفة أو قوية ، متفوقة أو غير متفوقة ، مادام الهدف من ظهور الشخصيات على المسرح ينق بعض الدلالات الخاصة ، وليس مجرد تصوير الناس كما هو في واقع الحياة [2] . وهذه هي طبيعة المحاكاة كما أشار إليها "أرسطو" ، فالفن لا يحاكي الواقع كما هو وإنما يحاكيه بأسلوب فني جمالي ، فهدف الكاتب المسرحي عن طريق هذه الشخصيات، هو نقل رسالته الفنية ، فهو يعتبرها البوق الذي يمرر بواسطتها أفكاره .

إن عملية رسم الشخصية، تستدعي إبراز ملامح وسمات الشخصية حتى يتعين تحديد طبيعتها، "ولا شك أن سلوك الشخصية، وما تأتيه من أفعال، وما تتصرف به في بعض المواقف ، خير وسيلة تفصح عن طبيعة تلك الشخصية وتكوينها النفسي أو الخلقي أو الفكري ، غير ذلك من جوانب النفس الإنسانية "[3] .

إن السبيل إلى دراسة الشخصية، هو دراسة سلوكها ، حيث يستخدم الكاتب المسرحي أسلوبه الفني ليبرز بعض ملامح الشخصية ، أو يبين ما فيها من تناقض من خلال حديث الشخصيات الأخرى عنها وسلوكها نحوها ، ولا شك أن هذا الحديث وذالك السلوك ، قد يختلفان حسب علاقة تلك الشخصيات بالشخصية المرسومة ، وحسب موقف

---

[1] مأمون صالح , , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها ص: 230

[2] د عبد القادر القط , فنون الأدب المسرحية , دار النهضة العربية للطباعة والنشر , بيروت , 1978 , ص:21

[3] مأمون صالح , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها, ص: 21

تلك الشخصيات بما تؤمن به الشخصية من قيم وما تبديه من سلوك "[1] ، وكل هذه الأساليب الفنية التي يلجأ إليها الكاتب المسرحي تعكس براعته في كيفية نقله الحقائق

أشار غولدمان "أن المؤلف أثناء مزاولته لخلق الأشخاص ينظر بعين الاهتمام الى وضعهم الطبقي من أجل أن تبدو أفعالهم وأفكارهم وأقوالهم مطابقة لأولئك الأفراد الذين تتكون منهم تلك الطبقة ومن خلال رؤية تلك الطبقة للعالم يستطيع المؤلف أن يصوغ لهؤلاء الأفراد ما يفكرون به، حيث يبرز التوأم بين ذواتهم ووعيهم"[2]

وعليه فيجب أن يراعي الكاتب طبيعة المتلقي ونوعية المجتمع الذي يعيش فيه

[1] ينظر،المرجع نفسه , ص: 22
[2] ينظر، لوسيان غولدمان ، العلوم الإنسانية والفلسفة ، تر، يوسف الانطكي 1996، ص 121

3-أساليب التشخيص:

ماهية التشخيص وآلياته:

كلمة التشخيص دلت على عدة معاني ونظرا لصعوبة تحديد المصطلح تعددت الآراء محاولين إيجاد تعريف له وقد "وردت لكلمة التشخيص معان مختلفة، تناثرت بين صفحات القواميس والمعاجم ولتحديد معانيها، تتبعنا واكتفينا بالبحث عن تطور دلالتها المعجمية إلى السياقية، فقد جاء في لسان العرب أن الشخص سواء الإنسان أو غيره، تراه من بعيد وكل شيء رأيت جسمه فقد رأيت شخصه، والشخص كل جسم له ارتفاع وطول. والمراد إثبات الذات "[1] ومن الشخص إلى الشخصية التي عرفناها سابقا وتمثلت في "القناع أو الدور الذي يؤديه الممثل ولتقارب الدلالات من ناحية البدء من تحديد الاطار الذي يصب فيه المصطلح أو المفهوم مع محاولة فهم الخطوط العريضة للحكاية المسرحية، ومن هنا ترتبط الشخصية بالحدث إضافة إلى أن بعض الاجناس الأدبية كالقصة والمسرحية ، وغيرهما ترتكز على عنصر الشخصية التي يسند إليها المؤلف أفكاره وآراءه ،وتتجلى بوضوح في أحداث المسرحية"[2] وعليه فإن التشخيص يعد« أكبر تحد يقف في وجه الكاتب عموما ،والكاتب المسرحي على الخصوص ومن هذا المنطلق فإن وصول الكاتب ألى رسم شخصياته يعد عملا شاقا وعبقريا

وهكذا يعد التشخيص من أعقد الأمور التي يسعى إليها الكاتب لرسم شخصياته بالطريقة الحيدة، وتقديمها على نحو واقعي يقتنع المشاهد بها. وكلما كانت هذه الشخصيات واقعية كانت أقرب إلى قلب الحدث. وكانت أكثر تأثيرا على المتلقي

طرق التشخيص:

التشخيص بالفكر والرأي:

نظرا لأهمية الفكر كعنصر فعال في عملية تشخيص الشخصية المسرحية "فهو يعمل على أدق أسرارها ومسالكها على الكشف عن الشخصية من خلل أفكارها، العقلية، ورؤيتها للعالم من خلال مواجهتها لشتى المواقف أو التحديات، أو الأزمات ودخولها في نقاشات مع الشخصيات الأخرى، ويتضخم هذا العنصر التشخيصي في المسرحيات

[1] -مأمون صالح , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها, ص: 28
[2] المصدر نفسه، ص 32

الفلسفية التي تعتني بالأفكار أكثر، ويمكن أن يظهر هذا الأسلوب عبر طرق مختلفة كأسلوب المظهر مثال، أو الفعل والرأي والكلام"[1]

يعتمد الكاتب المسرحي على أسلوب التشخيص بالرأي ، للكشف عن الأبعاد المكونة للشخصية ، جسمانية كانت أو اجتماعية أو نفسية ، حتى يتسنى له رسمها بوضوح ، فأول انطباع يأخذه المتلقي يكون من البعد الجسماني ، الذي هو المادة الأولى التي تسمح بالتعرف على الشخصية بصورة مباشرة ، كما يعمل الكاتب المسرحي على بناء الشخصية ببعديها الاجتماعي والنفسي ، حتى يتسنى الكشف عن الملامح الداخلية والخارجية للشخصية ، وكذا البواعث القارة في داخلها والأسباب الدافعة لها ، والتي جعلتها تتخذ هذا الموقف دون الآخر "فهالمر" في حوالي الثامنة و الثلاثين من عمره ، متوسط الطول ، وذو طبع حاد ، وفطرة مضيه ولهجته في الكلام حتى في المنزل ، لهجة ناعمة مداهنة يشترك بالوقار والجد ، وهو لا ينفعك يعدل الناس ويلفتهم إلى ما ينبغي وما لا ينبغي ، ومظهره يوحي بالأمانة، وبأنه ليس على درجة كبيرة من اليسار ورفاهية العيش، ويبدو أن تفكيره المستمر في مصرفه المحبوب هو شاهد على ما تخامر نفسه من طموح ، بوصفه شابا إلى الاحتفاظ مثل هذا المنصب في تلك المؤسسة ، وهو راض إلى آخر حدود الرضا عن نفسه ولا يشغله أمر من أمور المستقبل .[2] فكلها ملامح يمكن استخلاصها من المسرحية ، وهو ما يؤكد أن "ابسن" كان يعرف الكثير عن شخصياته ويدرك السمات الصغيرة التي تتميز بها عن بعضها البعض ، " صور لنا نورا، فجعل لها روح الطفل ، كما جعلها مرحة لا تعرف المسؤولية ، مغرمة بالكذب كما يفعل الأطفال، وقد صورها لنا قبرة تهوى الرقص والغناء مهملة قليلة المبالاة، إلا أنها تحب زوجها وأطفالها وسن نورا لا يزيد عن الثامنة والعشرين أو الثلاثين، وهي ساحرة الجمال جذابة المفاتن .[3] حيث تفنن " ابسن " في وصف المظهر الخارجي للشخصية، كأن يقيد المخرج بما هو موجود في النص الدرامي أثناء اختياره للممثلين .

يسهم التشخيص بالرأي في الكشف عن ملامح الشخصية في بعض الأحيان وقد يقلل من دوره في أحيان أخرى ، لذالك لا يمكن أن يسلم به دائما ، وفي هذه الحالة يجب الاعتماد على ما يصدر من أوصاف وتدليها شخصيات أخرى ، لهذا فالتشخيص بالرأي قد يسهم أحيانا في الكشف عن ملامح الشخصية وقد يقلل من دوره أحيانا أخرى.، يستعمل الكاتب المسرحي إلى جانب التشخيص بالرأي ، "أسلوب فني آخر يبرز بواسطته قدرته وبراعته الإبداعية وهو التشخيص بالفكر الذي يعتبر من أهم الطرق التي يلجأ إليها الكاتب

---

[1] ينظر، أحمد علي بأكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر ، ص 9/8

[2] - لا يوس ايجري , مرجع سابق , ص:205

[3] - المرجع نفسه ص ,205-206

للتلصص على أدق أسرار الشخصية ، وإماطة اللثام عن أفكارها وبواعث تصرفاتها وأكثر مشاكلها النفسية تعقيدا، هذا الكشف وذاك التلصص يتم بوسائل عدة ، منها ما تبوح به الشخصية عما يعتمل صدرها ، وأيضا حديث الشخصية مع نفسها ، أو نصطلح عليه بالحديث الداخلي" [1] كذلك التعريف بالشخصية من خلال ما تقوله الشخصية عن شخصية أخرى ، وأسلوب التأكيد، "فأما عن الحديث الداخلي فمن المعلوم أن المسرحية القديمة كانت أغاني الجوقة فيها بالتعليق على الأحداث ، وإظهار مغزاها ، ثم حذفت تلك الأغاني في المسرح الكلاسيكي ، وأحس شعراء الدراما أنهم في حاجة إلى وسيلة أخرى ، يعلقون بواسطتها على الأحداث ويستنبطون مغزاها وعبرتها ، ويساعدون الجمهور على تأملها والتفكير فيها"[2] فاستخدموا ما أشرنا إليه قبل قليل، الحديث الداخلي أو ما يعرف "بالمونولوج" وهو خطاب الشخصية الوحيدة على الخشبة أو التي تبدو كذلك ، كما يعتبر المونولوج قديم قدم الحوار ، إذ كانت أولى مهامه التعريف بشخصية ما من الداخل وعلى الرغم من أن رجال المسرح الكلاسيكيين دعوا إلى التقليل من توظيفه، حاول غيرهم جعل توظيفه أقل حدة مما كان عليه، ومن أجل جعله أكثر فاعلية ، وظف المونولوج في لحظات يكون فيها البطل غارقا في عواطفه وأحاسيسه . ويقصد الكاتب المسرحي من خلال توظيفه للحديث الداخلي (المونولوج)، تزايد القراء بتفاصيل وأحداث و مشاعر وخواطر تكمل الصورة الدرامية، وتساعد على تعميق الأثر المرجو منها في نفوس المشاهدين، وبذلك كان يؤدي أحيانا إلى ما تؤديه السينما اليوم ما يسميه السينمائيون فلاش باك، أي العودة إلى الماضي ، ذلك الماضي الذي يعزز الأثر النهائي لقصة الفيلم [3] غير ان بعض النقاد ارتابوا في الحديث الداخلي (المونولوج) كأسلوب فني لأنه مناف للواقع ،ويجعل من المتكلم يخرج عن نطاق العقل إلى حد الجنون لأنه يكلم نفسه .

-البوح: يقصد بالبوح " إفشاء الشخصية بأسرارها المطمورة داخلها لصفي أو صديق يقف على بعد قريب جدا من قلبها ويتسم بقدر كبير من الإخلاص والوفاء إلى الحد الذي يبدو فيه هذا البوح ، وكأنه حديث الشخصية مع نفسها وذلك لما بين الصفي وخليله من توحد المشاعر والذكريات والأهداف".[4] ويقصد تلك المناجاة التي يناجيها الممثل بينه وبين نفسه من بوح لأفكاره وأسراره

ب) التشخيص بالحركة (الفعل)

---

[1] - المرجع نفسه ,ص:41

[2] - محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما, , القاهرة , 1999 , ص:73

[3] -المرجع نفسه ص:74

[4] – محمد مندور ، مرجع سابق ، ص 64

يعد الفعل أهم عملية في التشخيص "وذلك لكونه يدل على الشخصية المسرحية ويبين مزاجها وميولاتها الطبيعية، وأفكارها، ومشاعرها، وعواطفها، وغرائزها وقواها التفكيرية، لأنه من أبرز عناصر التشخيص في المتخيل المسرحي، ولا يتأتى للأديب ذلك وغني عن، وقواها الفكرية، إلا إذا ساق الفعل وفق طبائع الشخصية ورغباتها ومشاعرها والقوى الفكرية وغني عن البيان أن الفعل يجب أن يقنع المتلقي سواء مشاهدا أو قارئا بأنه مناسب للشخصية التي صدر عنها ومعبر عنها " [1]

وعليه فإن الممثل يقوم بمجهودات جبارة من أجل إيصال الفكرة المنوطة بواسطة الفعل والحركة والإيماء وتعبيرية الوجه التي تستثمر في إنتاج العلامات المسرحية هي التي أعطته هذه المكانة الفنية خاصة مع منظري الدراما

"وهكذا نجد أن كل من العلامة والإيماء وغيرها من الأمور التي تزكي عملية إنتاج العمل المسرحي لدى الممثل حيث تعتبر لغة تواصلية جد فعالة. وقد يعمد الكاتب المسرحي والمخرج أيضا إلى الإكثار من الحركة بالفعل والإعادة ودمجها فيما يسمى الإيماءة التأشيرية كما تتولد حضور الجسد وشغله الفضاء المسرحي نصا وعرضا"[2]

ج) التشخيص بالمظهر

وفي هذا التشخيص الذي يقوم بدارسة الشخصية المسرحية من ناحية شكلها الخارجي " يضم في ذلك زوايا مختلفة مثلا: شكل الشخصية لونها وبنيتها وقوامها من طول أو قصر وبدانة أو نحافة ومن حيث اللباس والملامح العامة والخاصة كالآثار والندوب والجروح والتشوهات، ويوفر لنا مادة كبيرة لفهم الشخصية وتحليل مزاجها وطبيعتها ومستواها الفكري، وانتمائها الاجتماعي والديني والعرقي والتاريخي وعلى الرغم من ان العنصر الجسماني في التشخيص قد اختلف اختلافا هائلا من عصر لآخر،بل ومن كاتب مسرحي لآخر الى أنه ظل مصدار لا يمكن أن يهمله الكاتب المسرحي فهو يساعد، وهكذا نجد أن التشخيص بالمظهر مرتبط ارتباطا عضويا بالتشخيص بالفعل على إظهار الأبعاد الطبيعية للشخصية المسرحية .بما في ذلك الملامح الخارجية"[3]

---

[1] المرجع نفسه، ص 66

[2] ينظر، المرجع نفسه ، ص68

[3] . - مفتاح خلوف، شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح ، ص 142

هناك اعتماد بشكل أساسي داخل أي نوع من أنواع المسرحيات، على الشخصية الدرامية حيث أنها تمثل العنصر الرئيسي والمحوري في نجاح العمل وتوصيل الفكرة العامة إلى الجمهور. ودائماً ما يعتمد المؤلف على أبعاد ومواصفات الشخصية القصصية، في توصيل ما يرنو إليه من أفكار لتكون بمثابة مدلولاً مادياً على الكثير من الأفكار والمضامين الإنسانية

4-الشخصية الدرامية في المسرح الإغريقي:

إنّ الاهتمام بالشخصية الدرامية كان موجودا منذ البدايات الأولى فقد سبق لأب المسرح الفيلسوف اليوناني أرسطو أن أشار في نظرية متكاملة للمسرح إلى أن التراجيديا تستطيع أن تحقق غايتها الخاصة بالقراءة فقط دون حاجة إلى العرض المسرحي .فأرسطو يركز في التراجيديا على خيال المؤلف المسرحي في تكوين شخصياته كخيال أدبي خالص

أ) الشخصية الدرامية عند " اسخيلوس":

كانت شخصيات " أسخيلوس " تنتمي إلى الشخصيات النبيلة ، على اعتبار أن جلالة الموقف مرتبطة بجلال الشخصية ، وأن إحداث الأثر في نفس المتلقي لن يكون بشخصية عادية ، على هذا الأساس كانت قيمة فن "اسخيلوس" في كونه "استطاع أن يستهوي النفوس وأن يمتلك القلوب ، وأن يجعل جمهور المسرح يعيش مع المشاعر ، فمثلا في مسرحية "أجاممنون" صور الشاعر "أجاممنون" بأنه ملك قوي عظيم الشأن ، ينتصر في إحدى المعارك الكبرى ، واستولى على مدينة طروادة وأخذا ابنة ملكها أسيرة ، احتفل الشعب بعودة ملكهم المنتصر ، ويدخل الملك قصره ، وهو يسير على بساط أرجواني ، وكأنه إلها من الآلهة ، ثم يخرج الملك بعد ذالك وهو جثة هامدة ملطخة بدمائه، وإلى جواره زوجته التي كانت تتملقه منذ قليل وتتقرب إليه ، ولكنها قتلته بمساعدة عشيقها فهي الآن تبغضه أشد البغض ، وتنزل عليه اللعنة" [1] وهكذا كانت شخصيات اسخيلوس" تنتمي إلى الطبقة الراقية حتى ما إذا حلت بها الكارثة ، أحدثت أثر في نفس المتلقي .

كانت شخصيات "أسخيلوس" غير آدمية من الآلهة مثل "مسرحية روميثيوس سجينا ومقيدا وتتخلص في قصة المعرفة التي كانت من الآلهة في يوم من الأيام ، بل كانت كبيرة الآلهة، وليس عليها رئيس إلا إله زوس وكيف أن المعرفة هبطت إلى الناس بعد كفاح وجيز ، فاتخذها البشر سلاحا لدرجة أن البطل استطاع بتسلحه بالمعرفة أن

[1] - محمد كمال حسين , من الأدب المسرحي في العصور القديمة الوسطى , دار الثقافة , بيروت ,ص:64

يدخل في مشيئة الآلهة" [1] فجمهور عصر "اسخيلوس" كان يتذوق هذا النوع من الشخصيات -الشخصيات غير الآدمية- وهو ما يعكس روح العصر آنذاك وإيمان الشعب بالمعتقدات والأساطير ، كما أن شخصيات "اسخيلوس" لا تهرب من قدرها، فهي ليست حرة تؤمن بقضية القضاء والقدر، "فالشاعر اتخذ موضوع القضاء والقدر لمسرحياته ، بأن جعل الإنسان بل والآلهة يخضعان لهذه الفكرة ، وأنه جعل النزاع بين الإرادة والإنسان والإرادة أقوى من الإنسان ، وأن الإنسان يهزم هزيمة فاجعة ، ولا سبيل للهروب منها ، مما يجعل أعمال كل البشر مسيرة إلى غاية مرسومة ، وكل محاولة في سبيل إرجاع هذا المصير المحترم، ضربا من العبث"[2] لذالك تكون شخصيات "أسخيلوس " مستسلمة لما سيحل بها من مصير

الشخصية الدرامية عند " صوفوليكس" :

لقد قدم (أسخيلوس) العديد من المسرحيات التي قدمت ومثلت التاريخ اليوناني، وتُقدّر المسرحيات التي كتبها بنحو تسعين مسرحية، غير أنه لم يصل لنا من أعماله سوى سبع مسرحيات وهي: و«الضارعات» وتترجم أيضًا باسم"الصافحات" ، «الفُرس» و«سبعة ضد طيبة» «پرومثيوس مغلولًا» و«أجاممنون»، و«حاملات القرابين» و«ربات الغضب» وقد ألف أول مسرحياته وهو في الخامسة والعشرين ، ولكنه لم يفز بالجائزة الأولى عن التأليف للدراما و الجدير بالذكر أن هناك إجماع من العديد من المسرحيين منذ نشأة فن المسرح وتطوره ورحلته أن "إسخيلوس" هو أبو فن المأساة حيث كان له فضل في وضع مفاهيم أسس المأساة من الاتجاه الفني .وكان المسرح اليوناني قبل إسخيلوس يعتمد على ممثل واحد يقوم بالأدوار المختلفة وهما دوريْ الإله والبطل وذلك بأن يصبغ الممثل وجهه بالمساحيق والألوان ويحدث بعض التغييرات في ملابسه، فأقدم إسخيلوس على إضافة ممثل ثان: وأدخل تعديلًا على دور الجوقة (الكورس)، مما ساعد على إبراز الصراع الذي تقوم عليه فكرة المسرحية اليونانية. كما كانت التراجيديا قبله ليست إلا نوعًا من الغناء القصصي تقوم به الجوقة أو الممثل الذي أضافه (ثيسبس)، لكن إسخيلوس لم يكتف بهذا الغناء بل أضاف إليه شيئًا من الحركة وشيئاً من الحوار.

تميزت شخصيات (صوفوكليس) بالنزعة الشمولية، وهذا ما كتب لها الخلود ولقد كانت مسرحية أوديب ملكا من أروع المسرحيات "المسرحية الكاملة التي يجب أن

[1] - المرجع السابق، ص:65

[2] - ينظر مايكل والتون، المفهوم الاغريقي للمسرح، تر: محسن مصيلحي، 1998، ص 80

تتخذ مثالا لكل الأدب المسرحي، وقد ترجم أستاذنا الكتور " طه حسين" مسرحية " صوفليكس" إلى العربية" [1] ، فنجاح المسرحية مرهون بقوة بناء شخصياتها .

كانت شخصيات " صوفليكس" آدمية تدخل في صراع إما مع نفسها أو مع أمثالها أو مع قدرها ، فهو بدلا من أن يجعل الحرب والصراع بين الإرادة الإلهية والإنسان "جعل الصراع بين إرادتين من إرادات الإنسان ولكن التحرير والتحول جعلا " لصوفوكليس" قيمة أخرى في مسرحياته ، لأنه لم يجعل للآلهة هذه المكانة الخطيرة التي وجدناها عند كتاب المسرح الذين سبقوه " فصوفوكليس" جعل الآلهة يديرون أمر البشر

أعطى "صوفوكليس " الشخصية الحرية للهروب من قدرها ، تكافح وتناضل من أجل مصير أفضل ، ولكن تعود في النهاية وتسقط في مصيرها الذي كانت تريد الهروب منه ، لذالك قامت فلسفته في قصصه على الإنسان الحر ، المفكر العامل ".[2]

ج) الشخصية الدرامية عند " يوربيدس ":

أن أهم ما يميز يوربيديس عن غيره هو طريقة التحليل النفسي فهو لا يهتم بتطور الإرادة، ولا بوحدة الشخصية، "وإنما يتحرق شوقا إلى تحليل الانفعال القوى الذي يملك على الشخص كل مشاعره ، ولا يهمه ما يسبق ذلك أو ما يلحق به ، ولا يهمه أن يخضع كل ما يبتدع إلى وحدة منسقه . ولذا كان مسرح يوربيديس من أكثر المسارح ابتداعا لتلك المواقف المؤثرة، رغم فقر المسرح اليوناني الذي لم يكن من حسن الاستعداد ولا من جمال التنسيق بما يساعد أو يسمح بكثرة تغير المناظر، ولقد استطاع يوربيدس أن يحدد الأوضاع الفنية للمسرحية وقوانينها وشروطها التي أصبحت كالمشرع الدرامي لمن جاء من بعده. وكان اهتمامه بالملابس والأزياء المسرحية لضرورة ملازمتها في طبيعة القصة المقدمة بالمسرحية واهتم بصقل الأقنعة وإتقان صنعها لتعبر تعبيرًا مناسبًا مع الانفعالات التي يعيشها البطل، واهتم بالإخراج والمشاهد وحث الممثلين على إجادة أدوارهم وبذل الجهد لإشعار المتفرجين بأنهم يرون شيئًا حقيقيًا وليس مجرد تمثيل، ويعتبر يوربيدس أول من قام بتصوير الانسان بصورة جريئة ومركزة (موضوعات العاطفة الشهوانية)، وهو بذلك يعد رائد الدراما العاطفية الحسية . فقد جعل لهذه العاطفة مكانة كبيرة في

[1] - المرجع السابق، ص 110
[2] - المرجع نفسه , ص:128

مسرحياته وجعلها الدافع الرئيسي في بعض مسرحياته مثلما في مسرحيتي (هيبوليتوس و ميديا) "[1]

يظهر الإبداع عند يوريبيدس من خلال ذلك الإدراك الداخلي للنفسية البشرية والتغيرات النفسية التي هي علامة مميزة في مسرحياته ففي مسرحية الكيستيس " مثلا رغم حب الكيستيس للحياة إلا أنها تلقي بحياتها إلى الموت فتذكر الخادمة أنها تناجي سرير الزوجية ووليديها متشبثان بها ، كما برع في تصوير الحب الآثم حيث قام بتحليل الحب الآثم المكبوت في قصته (هيبوليتوس) فقد كبل (فايدرا) المرض وأنهكها الحب واستبد بها فكان بذلك نتيجة لقلقها النفسي فالبرغم من أن فايدرا قد سيطرت عليها العاطفة الجسدية الشهوانية إلا أنها عند يوربيديس تحاول مقاومة هذه العاطفة وتذكر منذ البداية أن افروديتي هي التي أصابتها بذلك الحب الآثم وهي بذلك على النقيض من فايدرا لسينكا حيث تبدو أمراه تُحث نفسها على حب هيبوليتوس وتضلل مربيتها."[2]

من هذا نجد أن يوربيديس كان أكثر الكتاب اليونانيين اهتماما بالتحليل النفسي لعواطف وانفعالات شخصيات مسرحياته ، وعلى وجه الخصوص التحليل النفسي لهذا الصراع الداخلي في نفس الإنسان .

أجاد يوربيدس تصوير المرأة لدرجة ان البعض لقبوه بكاره المرآة حيث يرى أرسطوفانيس في مسرحيته أعياد الثيسموفوريا أن نساء أثينا استدعوه قبل التدقيق في تفاصيل محكمة العدل، وحكايات متنوعة شرحت كراهيته للنساء من خلال تجارب غير سعيدة في حياته الشخصية. ولكن كل ما جاء على ألسنة بعض أشخاص القصص التي كتبها يوربيديس يدل على انه بذل جهدا كبيرا في فهممهن بل نجد انه في قصص يوربيديس نساء فقن الرجال في النبل وشرف النفس، "فإذا ما استعرضنا أعماله لوجدنا الكثير والكثير من هذه الشخصيات منها على سبيل المثال فقد صور الزوجة الوفية التي فضلت أن تضحي بنفسها من اجل زوجها، وكذلك " أندروماخي " الأسيرة والتي فاقت في النبل هيرميوني الأميرة حيث صورها في صورة امرأة تتمتع بالحكمة وبالإخلاص ووصفها بالعديد من صفات النبل وكذلك في مسرحية " افيجنيا " ف في اوليس وقد ضحت في النهاية بحياتها من اجل الوطن بالإضافة إلى العديد والعديد من الشخصيات التي تؤكد انه لم يكن كارها للمرآة بل مناصر لها بتصويره ما تتعرض له وما يدور في نفسها"[3]

---

[1] مايكل والتون ، مرجع السابق ص 158
[2] المرجع السابق، ص 161
[3] المرجع نفسه، ص 162

اتسمت شخصيات مسرحه بالنزعة الإنسانية " ولعل أهم ميزة يمتاز بها " " يوربيدس" عن أدب من سبقوه سواء كان في تصوير الشخصيات ، أم في التحليل النفسي لها ، أنه كان يرسم هذه الشخصيات ببحث دائم عن القوانين الأخلاقية والآداب الإنسانية، أي ما يعرف الآن بعلم النفس السلوكي ، وبهذه النزعة الإنسانية التي كست شخصيات "يوربيدس " بمختلف العواطف تميز هذا الشاعر عن باقي الشعراء بالأدب خطوة جديدة اختلفت ملامح الشخصية الدرامية بين الأقطاب الثلاثة (اسخيلوس، صوفوكليس، يوربيدس) الذين خطوا بالتراجيديا إلى الأمام خطوات واسعة ، حيث حاول كل وحد منهم أن يعبر عن عقيدة الشعب اليوناني أو بالأحرى عن روح العصر الذي ينتمي إليه الأمر الذي نجم عن تطوره الفكر اليوناني حين لآخر

ومن هنا ندرك أن التراجيديات الإغريقية العظيمة لها نهايات متعددة للمسرحية الواحدة، أو نهاية مزدوجة تحمل السعادة للبعض والشقاء للبعض الآخر. وتلك النهايات الموحدة تجعل المتفرج يشعر في النهاية بسيطرة القوى الإلهية على الأحداث؛ فتعمق لديه إحساسه بوجود الآلهة. أي أنه يدرك أن ما حدث لم يكن حادثا عرضيا أو حدث بالمصادفة، وإنما هو جزء لا يتجزأ من منظومة الكون الواقع تحت سيطرة الآلهة التي تنفذ إرادتها على كافة البشر.

وهذه الخصائص تعتبر اللبنة الأولى التي يبني عليها الممثل الأساس في تعامله مع الشخصية التراجيدية الإغريقية التي هو بصدد تجسيدها.

-أهمية دارسة الشخصية:

"تعد الشخصية موضوع اهتمام الكثيرين كالفنانين والشعرء ومؤلفي القصص والمسرحيات ورجال الدين والسياسة والتجارة والدعاية، هذا فضلا عن عامة الجمهور المثقف وكل إنسان إذ يروم كل منا فهم نفسه حتى يعيش في سلام معها ومع الآخرين في علاقة ارضية ومرضية وغني عن البيان أن الشخصية التي هي موضوع اهتمام الشعرء والفنانين ومن يناظرهم تختلف أيما اختلاف عن الدارسة العلمية المنهجية والمنظمة لها"[1]

فهي موضوع محل اهتمام العديدين في مختلف المجالات "كما أنها موضوع دارسة العديد من العلوم وعلى رأسهم علم النفس، علم الاجتماع، الطب النفسي، ويهتم بدراسة علم نفس الشخصية من عدة نواحي وهي : تركيبها أو أبعادها الأساسية، ونموها وتطورها ومحدداتها الوارثية والبيئية وطرق قياسها ويمكن أن يدرس كذلك اضطراباتها

[1] أحمد عبد الخالق ، الأبعاد الأساسية للشخصية ، دار المعرفة ، الإسكندرية ، 1992، ص 29

ولكن الهدف بينها مشترك وهو التنبؤ بما سيكون عليه سلوك الفرد في موقف معين حتى يمكن ضبطه والتحكم فيه، والشخصية بوصفها فرع من فروع الدارسات الأساسية السيكولوجية ترتبط اشد ارتباط وأوثقه بفرع تطبيقي هام من فروع هذا الشخص هو علم النفس الشخصية الاكلينيكي "[1] وهذا ما يدل على أن الشخصية مدار اهتمامها شامل وليس محددا بمجال معين " بل هي شاملة لكل التخصصات ومختلف الفروع، كما أنها تتأثر بتيارين هامين هما :الدارسات الاجتماعية والعلوم البيولوجية، والشخصية هي همزة الوصل بينهما كما أنها تعد خاتمة مطاف الدارسات السيكولوجية"[2]

المبحث الثاني: الشخصية في علم النفس

ساهم في تطوير المنهج النفسي وإرساء دعائمه، في النقد الأدبي مجموعة من النقاد على رأسهم سيخموند فرويد الذي يعد رائد ومؤسس هذا الاتجاه ثم تبعه في منحاه مجموعة من تلامذته مثل أدلر ويونغ ثم شهد نقلة نوعية على يد مجموعة من النقاد ، جاءوا بعده وحتى نتمكن من معرفة الخلفية المعرفية، التي انطلق كل واحد منها ارتأينا الوقوف عند كل واحد منهم بسرد مختصر لأهم آراءه وطروحاته، التي كان لها دور كبير في تغيير منحى دراسة النص الأدبي ومنحه أبعاد جديدة

بعض التعريفات حول الشخصية:

تعتبر الشخصية الإنسانية معقدة إلى درجة كبيرة جداً وهي تحتوي على العديد من الجوانب المختلفة. يوجد لدي الفرد عادات يتمتع بها يكتسبها من خلال المجتمع وأشياء يورثها من الآباء وأشياء يعرفها من خلال تعامله مع الأمور التي يمر بها واختلفت تعريفات علماء النفس للشخصية وذلك بسبب اختلاف اهتمامات كل فرد عن الآخر وميوله وسنقتصر على أبرز التعريفات

تتكون الشخصية عياناً من مجموعة من القيم او الحدود الوصفية descriptive" "terms"التي تستعمل في وصف الفرد موضوع الدراسة. وبإيجاز يعني مصطلح الشخصية البناء الخاص بصفات الفرد وأنماط سلوكه الذي من شأنه أن يحدد لنا طريقته المتفردة في تكيفه مع بيئته "والذي يتنبأ باستجاباته للوراثة، والنضج، وأسلوب التنشئة خلال مرحلة الطفولة، والدوافع الاجتماعية التي تكتسب عن طريق التعلم، تلعب دورا كبيرا في تشكيل الشخصية حيث أن ما يصدر من قول أو فعل لا بد وأن يكون منسجما مع البناء الكلي للشخصية. و قد حددَ جوردون ألبورتAllPort)) ، 1937إلى ما يقاربُ أكثرَ

[1] ينظر المرجع نفسه، ص 30
[2] المرجع نفسه، ص 31

من خمسينَ تعريفاً للشخصيةِ، مما يعني عدمَ وجودِ اتفاقٍ عامٍ بينَ المنظرين لتعريف الشخصية، ومن أبرزِ تعريفاتِ الشخصيةِ تعريفُ البورتُ " بــ إنها تنظيمٌ ديناميكيٌ* داخلَ الفردِ لكلِ نظمهِ النفسية والجسميةِ، والتي تحددُ أسلوبهُ الفريدَ في التوافقِ معَ بيئتهِ ". فالشخصية إذاً لا تقتصر على المظهر الخارجي للفرد ولا على الصفات النفسية الداخلية أو التصرفات والسلوكيات المتنوعة التي يقوم بها وإنما هي نظام متكامل من هذه الأمور مجتمعة مع بعضها ويؤثر بعضها في بعض مما يعطي طابعاً محدداً للكيان المعنوي للشخص"[1]

ومن هنا نرى أن البورت يشمل في التعريف مجموعة العوامل العقلية والجسمية التي تعمل كوحدة متكاملة على تقرير أو تحديد سلوك الفرد وتفكيره، وهو تأكيد على التكوين الداخلي للشخصية الذي يعد ضروريا لنمو الشخصية والذي يتم على مستوى داخلي للفرد من خلال قواه الكامنة في النشاط الذي يشمل النشاط الوظيفي لكل من العقل والجسم في شيئ من الوحدة، وكذا تأكيدا على أهمية التأثير الخارجي الذي ينعكس على السلوك والتفكير، فالشخصية تؤثر وتتأثر. من خلال قواه الكامنة في النشاط الذي يشمل النشاط الوظيفي لكل من العقل والجسم في شيء من الوحدة، وكذا تأكيدا على أهمية التأثير الخارجي الذي ينعكس على السلوك والتفكير، فالشخصية تؤثر وتتأثر.

وقد قسم ألبورت وظائف النفس لسبعة وظائف تتطور في مراحل مختلفة من عمر الإنسان:

الإحساس بالجسد: وفيه يرى أن الانسان يبدأ بالإحساس بجسمه منذ السنتين الأوليتين من حياته "حيث يكتشف الرضيع جسمه وحدوده، ويشعر به وحرارته فترى الرضيع يحذق بأصابع يديه ورجليه، حينها سيعرف الرضيع حدود جسده وما يميز جسده عن البيئة المحيطة به، وقد ضرب ألبورت مثالا باللّعاب، فنحن نبتلع ريقنا كل يوم مئات المرات لكن إن بصقناه بكأس فإننا سنعافه لأنه صار خارج هذا الجسد الذي نعرفه"[2]

"الهوية الذاتية: تتطور الهوية أيضا بالسنتين الأولتين من حياة الإنسان حيث يعرف الرضيع أنه فرد مستقل بكيانه ويصير يعرف اسمه ويستجيب له، ويدرك الزمن وأن هناك استمرارية له أي أنه كان موجودا بالماضي وسيكون هو نفسه بالمستقبل.

[1] ينظر، قاسم حسين صالح، الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها ص 15
[2] ينظر، أحمد سهير كامل، الصحة النفسية والتوافق، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر ط2 ص 113

احترام الذات: "يتطور في سن ما بين سنتين وأربع سنوات وهي المرحلة التي يدرك فيها الطفل أن لديه قيمة، وسيرغب في فعل بعض الأمور بنفسه."[1]

"امتداد الذات: يتطور ما بين سن أربع سنوات وست سنوات، وحينها يكتشف الطفل أن هناك أشخاصا وأشياء لا ينتمون لذاته لكنهم امتداد له، فهو سيعتبر هذه الكرة كرته ولن يرغب بأن يلعب بها غيره وسيعرف أن هذا أباه وهذه أمه وإخوته وهم امتداد له لن يرغب في أن يشعروا بالسوء لأن ذلك سيسوئه أيضا..

صورة الذات: أيضا تتطور بسن أربع وست سنوات وهي تمثل مرآة الذات الاجتماعية والصورة الخارجية وفهم نظرة الآخرين، فالطفل سيدرك أنه ذكر أو أنثى وسيدرك أن الآخرين يرونه ذكرا أو أنثى ويعرفونه باسمه وبصفاته الظاهرة وغيره"[2].

"التكيف العقلاني والسعي للتفرد: ابتداء من سن ست سنوات إلى غاية اثنا عشرة سنة يبدأ الطفل حينها بإعمال العقل ومعالجة المشاكل والأمور بعقلانية، وهذا هو سن المتمدرس طبعا، ابتداء من سن الثانية عشر يدخل الطفل سن المراهقة ويبدأ سعيه الحثيث نحو التفرد وتحقيق ذاته وتصير له أهداف بالحياة واضحة" [3]

إذن كانت هذه نظرة مختصرة عن ألبورت، وهناك الكثير من الانتقادات التي يمكن أن توجه لنظريته هي وهي نفسها الانتقادات التي وجهت للتحليل النفسي من ناحية اللاعلمية، فنظريته مجرد تخمينات وبالتالي لا يمكن ضحدها ولا تصديقها بشكل علمي واضح.

نظريات الشخصية:

يعتبر موضوع الشخصية من أهم الموضوعات وأمتعها لدى مدرسة التحليل النفسي وعلماء الطب العقلي ،كان هدفهم الكشف عن جوانبها المختلفة ، وكيفية نموها والعوامل المؤثرة فيها وكيفية قياسها ، حيث أعطت الاعتبار للشخصية بوصفها كينونة فردية مع بدايات القرن العشرين ، بعدما كانت الدراسات النفسية تعطي اهتماما كبيرا للمظاهر الخارجية ، وما ينتج عنها من سلوك يؤثر على الآخرين وفي هذا المضمار ، سنورد بعض النظريات التي قامت بدراسة الشخصية لتوضيح الآليات التي اعتمدت عليها كل نظرية في ذلك

أ. نظرية التحليل النفسي

(1) المصدر السابق ص 114
(2) المصدر نفسه، ص 115/114
(3) المصدر نفسه، ص 116

يعتبر "فرويد" مؤسس هذه النظرية الذي أكد على أهمية الدوافع والانفعالات والقوى الداخلية للشخصية، بالإضاقامت مدرسة التحليل النفسي على ثلاثة أعمدة، هم: (فرويد Freud، أدلر Adler، يونج Jung،) وقد قام الأخيران بدور كبير في تطوير النظرية التحليلية بعد فرويد.

1-**نظرية "فرويد":** يرجع الفضل في تأسيس نظرية التحليل النفسي لفرويد، فقد اعتمد فرويد في تأسيس نظرية التحليل النفسي على عدة أساليب في تعامله مع مرضاه، وهي التنويم المغناطيسي، وتحليل الأحلام، بالإضافة إلى أسلوب التداعي الحر. فكان هذا هو الأساس الذي بنيت عليه نظرية التحليل النفسي لفرويد. وقد أقام [1]نظريته على عدد من الأسس والمبادئ، ومن مبادئ نظرية التحليل النفسي لفرويد:

التركيز على الخبرات الأولية في حياة الطفل وأثرها في السلوك والشخصية. فشخصية البالغ إنما تتكون نتيجة الخبرات التي مر بها طفلاً، وتحديداً خلال السنوات الخمس الأولى من حياته. وقد ركز فرويد على أهمية الدوافع الجنسية (Libido)، "والتي يمكن اعتبارها المبدأ الثاني من مبادئ نظرية التحليل النفسي لفرويد. حيث رأى فرويد أن الغريزة الجنسية هي الطاقة الرئيسية التي توجه النشاط الإنساني، ورأى أن فهم هذه الطاقة هو المفتاح لفهم الشخصية والسلوك"[2]. كما قام بالتأكيد على أهمية الدوافع اللاشعورية في سلوك الفرد، وقد كان فرويد أول من لفت النظر إلى أهمية اللاشعور، الذي يعد من مفاهيم نظرية التحليل النفسي الأساسية. ويعني فرويد باللاشعور: "مخزون الأفكار والرغبات الجنسية المكبوتة والتي تعد مصدر السلوك، وقد يعبر الفرد عن هذا اللاشعور عبر الأحلام أو زلات اللسان."[3]

من مفاهيم نظرية التحليل النفسي الأساسية: رؤية فرويد لتكوين الشخصية الإنسانية. فقد رأى فرويد أن الشخصية الإنسانية تتألف من ثلاث قوى رئيسية، هي:

"**الهو**: والتي تمثل مصدر الطاقة الغريزية، وتغلب عليها الطبيعة اللاشعورية، ويسيطر عليها مبدأ اللذة المتمثل في إشباع الرغبة المكبوتة ومحاولة تجنب الألم.

الأنا: وتمثل الوظائف العقلية التي تتفق والواقع الذي يعيش فيه الفرد، كما تتفق مع المجتمع والعادات والتقاليد، وتمثل الجانب العقلاني في الشخصية والسلوك"[4] يرى فرويد أن مهمة الأنا مهمة صعبة، إذ يجد نفسه بين إلحاح الرغبات المكبوتة في الهو من

---

[1] ينظر، سهير كامل احمد، التوجيه والإرشاد النفسي، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000 ص 83

[2] المصدر نفسه، ص 83

[3] المصدر نفسه ص 84

[4] سهير كامل أحمد ، مرجع سابق، ص 86/85

ناحية ، وبين مطالب الواقع من ناحية أخرى لذلك يخضع هذا الجزء لمبدأ الحقيقة والواقع، ويعمل على تأجيل إشباع حاجات الفرد ، حتى يحين الوقت المناسب

"**الأنا الأعلى**: وتمثل الضمير والأخلاق والقيم الدينية، فبحسب فرويد يتكون الأنا الأعلى من الضمير والذات المثالية. فاشتمال هذا الجزء على ما يعرف باسم الذات المثالية ، جعله يحتضن في كل ما هو صواب وحق ، وجعل السلوك خاضع للقيم أما الضمير الأخلاقي ، فهو يختص في كل ماهو صواب وحق ، وجعل السلوك خاضع للقيم أما الضمير الأخلاقي ، فهو يختص بمنع الدوافع اللا أخلاقية من الدخول إلى منطقة الوعي (الأنا) ، لذلك توصلت مدرسة التحليل النفسي إلى أن الشخص صاحب الذات العليا القوية ، يشعر دوما بالذنب والإثم في المواقف الأخلاقية ، لأن الذات المثالية تختص بالقيم والمثل والمعايير الأخلاقية والخيرة في الإنسان .

يعمل النظام العام للجهاز النفسي (الهو، الأنا، الأنا الأعلى) على اختلاف مهمة كل قسم منه ، إلا أن الهو والأنا الأعلى يشتركان في شيء واحد ، بالرغم من الفرق الأساسي بينهما ،" فكلاهما يمثل سلطة الماضي فالهو يمثل سلطة الوراثة ، والأنا يمثل سلطة الوراثة والأنا الأعلى يمثل في الأصل السلطة التي خلقها الناس في الفرد) أما الأنا فهو على الأخص مقيد بخبرة الفرد الخاصة أي بالحوادث العرضية والعادية" [1]

أقر العديد من العلماء بألمعية فرويد وأشاروا إلى إيجابيات نظرية التحليل النفسي ومنه فأن فرويد يعد أول من أشار إلى خبرات الطفولة والدوافع اللاشعورية وأثرهما في السلوك، وهو ما اعتبر من إيجابيات نظرية التحليل النفسي لفرويد.

-مراحل الغرائز عند "فرويد":

تتكون نظرية فرويد من أربع مراحل نفسية-جنسية وهي: فموي، سادي، وكموني، وتناسلي. وعلى أساسها تفترض النظرية أن أي مشكلة في الانتقال الصحيح من مرحلة إلى أخرى يحفر أثره عميقا في شخصية الفرد البالغ. بينما إذا استطاع الشخص أن يعبر المرحلة من دون أية صعوبات أو مشاكل فلن تترك أثرا يذكر على شخصيته كبالغ.

-المرحلة الأولى الفموية:

يقول "فرويد" عن هذه المرحلة ، "أن الفم أول منطقة شبقية تظهر عقب الولادة مباشرة ، وتأخذ تلح على النفس في إشباع مطالبها ، ويتركز النشاط النفسي في أول الأمر حول إشباع حاجات هذه المنطقة ، ولا شك أن الوظيفة الأولى لهذه المنطقة هي حفظ

[1] - سيغمونت فرويد، , معالم التحليل النفسي ، تر محمد عثمان نجاتي ، الجزائر ، ط5 ص:50

الذات بالتغذية ، ولكن لا يجب أن نخلط بين الفسيولوجيا وعلم النفس ، فإن إصرار الطفل على وجود حاجة اللذة ، ومع أن هذه الحاجة تنشأ في الأصل وتستمد قوتها من تناول الغذاء ، إلا أنها مع ذالك تسعى وراء اللذة بصرف النظر عن تناول الغذاء ، ولهذا السبب فمن الممكن بل من الواجب أن تصف هذه الرغبة بأنها جنسية" [1] ، وهكذا يكون الفم مصدر لتحقيق حاجة بيولوجية ، ولذة جنسية عن طريق الرضاعة أو المص .

-المرحلة السادية:

تبدأ هذه المرحلة من سنة إلى سنتين من عمر الطفل، وصفها " فرويد " بالسادية نتيجة للعدوان الذي يظهر عليه، غير أن المصدر الرئيسي للذة مازال كامنا بالفم.

مرحلة الكمون:

تبدأ هذه المرحلة من سن الخامسة إلى الثانية عشر ، وفيه تكون الحوافز الجنسية كامنة ، بينما يستمر النمو العقلي والاجتماعي والأخلاقي للفرد .[2] حيث يبدأ اهتمام الطفل بالعالم الخارجي ، فيحاول فهمه باستخدام عقله لاكتساب المعارف والخبرات.

-المرحلة التناسلية:

" يستأنف الليبيدو في هذه المرحلة نشاطه بعد كمونه، حيث تتولد الحوافز الليبيدية من جديد (الفمية ،الشرطية ، القضيبية) ، فينفصل المراهق عن الصلات الداخلية بالوالدين، وينقل حبه من أمه وأبيه لشخص آخر، وهنا تلتحم الجنسية بالتناسلية"[3] فعن طريق النضج يصل الليبيدو بشخصية البالغ إلى المرحلة التناسلية التي هو باكورة المرحلة النهائية والحياة الجنسية، لكن الإشباع يتكون من المص والعض ، حيث أثناء عملية الرضاعة كثيرا ما يعض الطفل ثدي أمه لذلك سمي بالسادي ، وأما إذا كان الفطام في هذه المرحلة ، حدث مايسمى بتثبيت الليبيدو عند الطفل ، ولذلك فإن البالغ الحقود العدواني والمتشائم ، يكون كذلك نتيجة تثبيت ، الليبيدو لديه المرحلة الفمية السادية" [4].،

---

[1] - المرجع سابق ,ص:57

[2] – سيغموند فرويد ، مرجع سابق ,ص:57-58

[3] - مأمون صالح , , الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها ص:111

[4] - د. حلمي الميلجي, مرجع سابق , ص:58

فتكدر الطفل بسبب عدم حصوله على طعام الثدي، كفيل بأن يحول تفاؤله في حصوله على الطعام إلى تشاؤم في المرحلة اللاحقة.

أثارت نظرية "فريد" جدل كثير من العلماء والباحثين، حيث جمع "إيزنك" الكثير من النقاط ضد هذه النظرية ، مفادها أن" نتائج "فرويد" كانت على عينة محدودة من المرضى وليس على الأسوياء ،لذلك لا يمكن تعميم هذه النظرية ثم أن تفسيراته كانت غير دقيقة ، بحجة أنه كان يسجلها بعد فترة زمنية طويلة قد يكون نسي منها ، بالإضافة إلى أنه لم يستخدم منهج التحليل الإحصائي لحساب المتوسط الحسابي لتأكيد نظريته ، كما أن ما توصل إليه من مصطلحات نفسية ، لم تكن تخضع للملاحظة العلمية المباشرة مثل الغريزة ، الحيل الدفاعية ، اللاشعور" .[1]

-اليات القلق والدفاع عند فرويد:

اقترح فرويد مجموعة من آليات الدفاع في جسد المرء، " تحدث مجموعة آليات الدفاع هذه بحيث يمكن للمرء أن يكون لديه وجهة نظر مواتية أو مفضلة عن نفسه. على سبيل المثال، في حالة معينة عندما يحدث حدث ينتهك وجهة نظر المرء المفضلة عن نفسه، ذكر فرويد أنه من الضروري أن يكون للذات آلية ما للدفاع عن نفسها ضد هذا الحدث غير المواتي ؛ و يُعرف هذا باسم آليات الدفاع" [2]

نرى ان فرويد ركز على آليات الدفاع على كيف تدافع الأنا عن نفسها ضد الأحداث أو الدوافع الداخلية، والتي تعتبر غير مقبولة للأنا.

"لاحظ فرويد أن الدافع الرئيسي للناس هو تقليل التوتر والسبب الرئيسي للتوتر هو القلق وقد حدد ثلاثة أنواع من القلق. قلق الواقع والقلق العصابي والقلق الأخلاقي. القلق من الواقع هو أبسط أشكال القلق ويقوم على الأنا. عادة ما يعتمد على الخوف من الأحداث الحقيقية والمحتملة، على سبيل المثال، التعرض للعض من قبل كلب أو السقوط من فوق سطح، ويأتي القلق العصبي من الخوف اللاواعي من أن النبضات الأساسية للهوية ستسيطر على الشخص، مما يؤدي في النهاية إلى عقاب من التعبير عن رغبات الهوية والقلق الأخلاقي يأتي من الأنا العليا. يظهر في شكل خوف من انتهاك القيم أو القواعد الأخلاقية ويظهر كمشاعر مثل الشعور بالذنب أو الخزي."[3]

---

[1] - المرجع نفسه , ص:121

[2] ينظر، سهير كامل احمد، التوجيه والإرشاد النفسي ص 87

[3] ينظر، المصدر نفسه ص 93

عندما يحدث القلق يبدأ الانسان بالتفكير الشديد، "فإن استجابة العقل الأولى هي البحث عن طرق عقلانية للهروب من الموقف عن طريق زيادة جهود حل المشكلات وقد يتم تشغيل مجموعة من آليات الدفاع. هذه هي الطرق التي تتطور بها الأنا للمساعدة في التعامل مع الهوية والأنا العليا، وغالبًا ما تظهر آليات الدفاع دون وعي وتميل إلى تشويه أو تزوير الواقع" [1]

إن الملاحظ لهذه النظرية يجد ان فرويد ركز على الفرد، من دون الإطراق إلى تأثير البيئة والمجتمع والثقافة. وركز على السلوك المرضي متجاهلا دراسة ما يسمى بالسلوك الطبيعي. واعتبرت نظرته قاصرة لتركيز نظريته على العامل الجنسي فقط متناسيا العوامل الأخرى التي تساهم في بناء نفسية الفردوالعديد من العلماء اعترض على أن نظرية فرويد غير مدعومة بنتائج بحثية وعلمية، ففي الحقيقة؛ بعد أن بدأ علماء النفس بإعادة دراسة الكثير من أفكاره، توصلوا إلى عدم صحة بعضها علميا، وعدم إمكانية إثباتها أو دحضها من خلال التجربة لتصبح مجرد فرضيات.

فرويد والدين:

"يتقاطع الدين والوهم في المنظومة الفكرية النفسية الفرويدية ويعبر أحدهما عن الآخر تعبيرًا يكاد يكون دلالةً على تطابقهما كليا في عمق هذا الوهم، يكون الإنسان في أرفع تجليات إيمانه بالدين، ومادام الأمر هنا يتعلق بمخاوف ومعتقدات رسخها المسار الخرافي في تاريخ البشرية، فإنّ التأسيس لحضارة ما هو ضرب من العصاب الجماعي الذي يدعي فيه الكل تميّزهم عن باقي الحضارات الأخرى. لعل هذا الإيمان بقدرة التراث على بعث الحقيقة هو ما يسمح بأن ينشأ هذا العصاب في جماعة تؤمن بهذا الفك .لا ينفصل الدين عن الوهم، كما لا ينفصلان، حسب فرويد، عن العصاب؛ فكل حالة من حالات البشرية عبر التاريخ، هي تعبير عن درجة تشبث بحقيقة الأمس الأزلي، إما أفرادا أو جماعات، وفي هذا الأمر ما فيه من الدخول المنظّم في دائرة العصاب الديني الجماعي اللاشعوري "[2] فالواقع أننا نأخذ ديانتنا من الجماعة التي نحيا بينها، ونحن نستمدها من آبائنا ومدرسينا، ومن دور المساجد والمعابد التي نرتادها

[1] المصدر نفسه، ص 94

[2] بيرت (سيرل)؛ علم النفس الديني؛ ترجمة: سمير عبده؛ منشورات دار الآفاق الجديدة، ط1 ، بيروت-لبنان 1985 ،ص 16

نرى أن فرويد لا يجد للدين مكانًا في عصر الحضارة باعتبار أن الإنسان كان متشبثًا بالوهم والخرافة الذي يوفره هذا الدين لقلة حيلته، أما وقد بلغت الحضارة البشرية ما بلغته، فإنّه لن يكون الماضي الخرافي والطفولي للبشرية أكثر من ذكريات قابلة للاستذكار في الآن. فهي ذكريات مترسخة في قارة اللاشعور داخل البنية النفسية للإنسان، وليس انتفاضه في لحظة لبعث هذا الوهم، أو التبشير به من جديد، سوى دليل على استيقاظ الماضي

"إنّ تراث الأفكار الدينية يفهم، لا فقط كتجليات للرغبات، بل أهم من ذلك، فهو عبارة عن ذكريات تاريخية كما يقول فرويد. تسعى هذه الذكريات إلى لفت أنظار الأفراد والجماعات إلى حقيقة لا ينبغي تجاوزها بأي وجه من الوجوه، وينادي فيها العنف المكبوت بضغط الأنا للدفاع عن هذه الأفكار تارة (الهو)، وتارة أخرى ينادي الجانب الروحي والمثالي السامي فيها (الأنا الأعلى)، الذي يحفظ له "الأنا" توازنه هو الآخر، وكأنّ الوهم الديني علة مباشرة من بين العلل المسببة للعصاب؛ فهو يدخل الأفراد في حالة من التنكر للواقع، والاصطدام به لصالح واقع بديل ينتمي إلى أزمنة غابرة. فهو يرى ان الإنسانية عاجزة عن تجاوز وضعها الطبيعي ما قبل الحضاري من خلال تشبثها بالغرائز داخل حياة الجماعة. وحين تم تجاوز هذا الوضع، والعبور إلى الحضارة، بقيت تلك الحقبة البعيدة في التاريخ ساكنة في لا وعي الإنسان، وتشكل عنصرًا هامًا متضمَّناً فيه، ويخلق الإيمان الديني لدى الأفراد مقدارًا كبيرًا من الاطمئنان والسكينة النفسية، ولا يجد الشك طريقه إلى قلوبهم إلا في حالات استثنائية. لا يُنصت المؤمن إلى الحجج المخالفة لدينه، بل يردّها ردًّا عنيفًا إيقانًا منه بجدوى ما يعتقد به، حتى أنّ فرويد نفسه يقول في هذا المقام "لا يوجد ثمة مؤمن سيتزعزع إيمانه بحججي أو بحجج مماثلة. إنّ كل مؤمن متعلق بروابط حميمية مع جوهر دينه" [1]

يرى فرويد اننا إذا قبلنا أن تهدف الطقوس إلى الحماية من القلق، فيجب أن نعزو نفس الوظيفة إلى الطقوس الدينية فهي أيضًا تقوم على القمع والتخلي عن بعض القوى الغريزية

يرى الباحث أن فرويد نفسه أكد استفادته من الأعمال الأدبية والأساطير في صياغة مصطلحات التحليل النفسي الشهيرة، مثل «الأودبية» نسبة إلى أوديب، و«النرجسية» نسبة إلى أسطورة نرجس، و«السادية» إلى الماركيز دو ساد، وما إلى ذلك. وذهب إلى وجود ما يثبت أن الأدب قد تجاوز الطب النفسي التقليدي، وأن الاديب والكاتب دائماً ما يسبق رجل العلم في اقتحامه عالم النفس، بكل ما فيه من حيل وعقد وصراعات

[1] المرجع السابق، ص 20

وإحباطات. وفي هذه الحالة، يصبح المبدع أو الأديب -وفق مدرسة التحليل النفسي- شخصاً ذا استعداد للانطواء والعزلة، وليس بينه وبين مرض «العصاب» مسافة بعيدة. وهو شخص تحفزه نزعات عنيفة صاخبة، فهو يصبو إلى الظفر بالقوة والتكريم والثراء والشهرة ومحبة النساء، لكن تعوزه تلك الوسائل التي توصله لتحقيق تلك الغايات، لذا فهو يعزف عن الواقع، شأنه في ذلك شأن كل فرد لم تشبع رغباته، وينصرف بكل اهتمامه وبكل طاقاته «الليبدية» أيضاً إلى الرغبات التي تخلفها حياته الخيالية، مما قد يسلم به بسهولة إلى المرض النفسي.

2-نظرية الفرد أدلر: 1870-1937

كان ألفريد أدلر من أوائل المؤلفين في مجال علم النفس الذين دافعوا عن فكرة أن أهدافنا هي العامل الأكثر أهمية في رفاهيتنا. ولقد اعتقد هذا المفكر أن الأهداف والإبداع هما ما يمنحنا القوة ويجعلاننا نتحرك إلى الأمام، بطريقة تجعلهم يمتلكون وظيفة غائية.

- الشخصية عند ادلر Theory of Personality:

لقد أطلق أدلر على نظريته في الشخصية اسم (علم النفس الفردي) والذي يرفض من خلالها فكرة الاختزالية في سبيل الكلية وبذلك فإن هذه النظرية تقلل من أهمية الوظائف الجزئية، كما أن أدلر يرى أن جميع البشر لديهم هدف مشترك وهو التطور نحو الأفضل أو النضال من أجل التفوق لكنهم يختلفون في الأساليب التي يتبعونها لتحقيق هذا الهدف فكل منهم يتبع أسلوباً معيناً في الحياة يناضل من خلاله ليحقق هذا الهدف وهذا الأسلوب يؤثر على ردود فعله نحو المشكلات التي تواجهه فهو "في البداية آمن أدلر بإمكانية بناء علم نفس على قاعدة دراسة النزوات وانتظر من ذلك نتائجا قابلة للفحص العلمي وبوسعها التوضيح الكامل لعملية النمو النفسي. نعلم أف فرويد سعى إبل طرح قواعد علم نفس للنزوات يقو- على نظرية الليبيدو ومجموع فرضيات متعلقة بمصير النزوات. لكن بينما كانت الفيزيولوجيا نقطة انطلاق فرويد، فإن البيولوجيا كانت كمنطلق أدلر ثم لاحقا علم الأعضاء بغض النظر عن الاعتبارات الاجتماعية"[1] ولقد أوجز أدلر فكرته عن الغرائز، لكن ليس إلى الوجهة التي ظنها فرويد "والذي أعلن ان مصدر العصاب هو صراع بين الغرائز والقيم على مستوى الأنا. أما أدلر فيرى أن نقطة البدء والانتهاء ليست هي الغريزة الجنسية بل هي الذات الإنسانية التي تمتاز بالوحدة رغم تعدد مظاهرها، هي الشخصية التي تسعى لتحقيق الكمال، والغريزة الجنسية أو بالأحرى

[1] ينظر المرجع السابق ص 28/22

الوظيفة الجنسية بإحدى الوظائف التي يتكون من مجموعها الإنسان "[1] فهي جزء خاضع كبقية الأجزاء للنظام الكلي للشخصية، وهو يرى ان الغريزة العدوانية تكون مصدرا للتعبير عن النقص وهي غالبا مصدر طاقوي يعتري الفرد فيظهر بظهور النقص والرغبة في التعويض.

يعتبر أدلر من القلائل الذين لم يقبلوا نظرية الليبيدو الا جزئيا. وهو ما جعل أدلر يعترض بشكل كبير على فكرة "الجنس" في التحليل النفسي

وجدير بنا أن نقف عند أشهر منشورات "أدلر" عنوانها (دراسة دونية الأعضاء وتعويضها المادي) ، حيث حدد فيها أدلر الأساسيات لما سيكون الأساس الأولي لنظرية شخصيته، وتركز المقالة بشكل رئيسي على موضوعات نقص الأعضاء والتعويض حيث "يحدث النقص في العضو عندما يكون أحد الأعضاء، أو جزء من الجسم، أضعف من البقية، فافترض أدلر أن أعضاء الجسم الأخرى ستعمل معًا للتعويض عن ضعف هذا العضو السفلي، وعندما يحدث التعويض، فإن مناطق أخرى من الجسم تعوض عن الوظيفة التي تفتقر إلى الجزء السفلي وفي بعض الحالات، قد يتم تعويض الضعف وتحويله إلى قوة، ومن الأمثلة على ذلك أن يصبح الفرد الذي يعاني من ضعف في الساق عداءا قويا في وقت لاحق"[2] ومع تقدم نظريته، تم استبدال فكرة دونية العضو بمشاعر الدونية بدلاً من ذلك.

وقد جادل ادلر بأن شخصية الإنسان "يمكن تفسيرها غائيًا: تعمل أجزاء من الذات اللاواعية للفرد بشكل مثالي لتحويل مشاعر الدونية إلى التفوق أو بالأحرى الاكتمال رغبات الذات المثالية قوبلت بالمطالب الاجتماعية والأخلاقية، وإذا تم تجاهل العوامل التصحيحية وتعويض الفرد بشكل مفرط فسيحدث عقدة النقص، مما يعزز خطر أن يصبح الفرد متمركزًا حول الذات، متعطشًا للسلطة وعدوانيًا "[3]

وكذلك من تصورات آدلر للفرد والبشرية فقد كان يعتقد بأن كل فرد هو فريد وواع، وإنما أعطى نظرته لكل البشرية بنفس النظرة، كما أن له نظرة تفاؤلية جداً فيما يتعلق بالتقدم الاجتماعي، ومهتما بالتحسن الاجتماعي ابتداءً من الطفولة، كما كان اهتمامه واضحا وجليا بالإرشاد المدرسي والعيادات، وهو شديد الإيمان بالقوة الخلاقة والمبدعة للفرد، وهذا ما يعكس فكرته بالرغبة الاجتماعية والاعتقاد بأن الناس قادرين على التعاون من أجل خلق مجتمع سليم ومقبول خلقياً، ولتصويره لنا بأننا قادرون على الشعور

[1] المرجع نفسه ص 82
[2] المرجع السابق ص 88
[3] ينظر، المرجع نفسه، ص 89/88

بالعطف والحب واحتواء بعضنا البعض، " فإيمان "آدلر" بدور الشعور بالنقص في الشخصية جعله يستقيل من مدرسة التحليل النفسي ، ويؤسس " مدرسة علم النفس الفردي " الذي حاول بواسطتها فهم الخبرات والسلوك لكل شخص كذات لها طبيعة اجتماعية باستخدام المعرفة الأساسية المتراكمة ،بالإضافة إلى جمع المعلومات الأساسية عن سلوك الإنسان "[1] ،

المسلمات الأساسية لنظرية ادلر:

اختلف ادلر مع سيغموند فرويد في أشياء جوهرية خاصة منها التي تتعلق بسيطرة الجنس على النفس ويمكن ان تختصر الأشياء التي سلم بها كالتالي:

-مشاعر النقص والعجز والكفاح من اجل التميز والكمال كبديل لنظرية الجنس: يمثل عامل النقص في الإنسان "والذي يرتبط بالعجز الطبيعي في بداية الحياة، وما يدعمه من عوامل أخرى كالمرض والإصابات، ثم العجز عن مواجهة الموت، الأساس لدافع الكفاح من اجل التغلب على مشاعر النقص والعجز، ثم من اجل التميز والكمال، وهذا الدافع يعتبر سويا من وجهة نظره إذا بقي الفرد محافظا على أهدافه الاجتماعية، إلا انه قد يصبح مرضيا اذ فقد الفرد أهدافه الاجتماعية"[2]

- العدائية : بالرغم من أن ادلر هو المبتكر لفكرة العدوان التي قال بها فرويد فقد قام بتعديل وتطوير الفكرة من خلال أعماله المتتالية، ويمكن إيجاز ذلك في أن العدوان هو إحساس بالكره نحو مشاعر العجز وعدم القدرة على تحقيق الإشباع، "ويمكن للعدوان أن يتحول بطرق عديدة عندما ال يستطيع الفرد توجيهه للموضوع الأساسي، ومنها تحول الدافع العدواني إلى العكس كالغيرية، ثم تحويل طاقة العدوان إلى دافع بديل آخر، وتحويل العدوان إلى هدف آخر، وتحويل العدوان إلى الذات"[3]

-الاحتياج للحب : بالرغم من أن العدوان دافع طبيعي من وجهة نظر ادلر لتحقيق ذاته، فان وجوده لا ينفي حاجة الإنسان للحب والعاطفة ولذا فهو يكافح من اجل تحقيق ذلك .

---

[1] - د.حلمي الميلجي , مرجع سابق , ص:92

[2] ينظر، أدلر ألفرد. الحياة النفسية. ترجمة محمد بدران ص 80.

[3] المرجع السابق، ص 82

-الغائية: يرى أن الفرد يسعى بفاعلية لتحقيق غايات واهداف، "فهو بذلك يسعى من خلالها لتحقيق التميز والكمال والتغلب على مشاعر العجز"[1]

الرعاية الإجتماعية : يسعى الجميع للكفاح من اجل التغلب على مشاعر العجز، ولا فرق بين الأسوياء والعصابيين في ذلك، كما يمثل العدوان دافع طبيعي مرتبط بهذا الكفاح، الا ان الفرق بين المجموعتين هو وجود أهداف اجتماعية للأشخاص الأسوياء، مما يعني توجيه العدوان وتهذيبه ليكون اجتماعيا، وليأخذ شكل اجتماعيا مقبولا، كما تنعدم تلك الانانية المرضية لدى الأسوياء، في حين تنعدم الأهداف الاجتماعية ويمارس العدوان والنرجسية بشكل صريح عند العصابيين

.نمط الحياة: استخدم ادلر مصطلح علم النفس الفردي، ليؤكد الطبيعة الذاتية لكفاح الفرد من اجل تحقيق أهدافه التي يسعى من خلالها للسعي للتميز في الكمال"[2]

وبهذا يكون الاهتمام الاجتماعي هدفا من أجل الكمال وتعبيرا عن مشاركة الشخص الاجتماعية في تحقيق أهداف الآخر أيضا.

وجهة نظر ادلر حول الشخصية ، تقوم على ان الانسان في صميمه كائن اجتماعي ، لديه في تكوينه اهتمام اجتماعي ، وهذا التكوين يدفعه ليتخلص من الاحساس بالنقص ، هادفا الى تحقيق التفوق ، كما ان لديه بالفطرة ايضا ، دافعا للنضال من اجل التفوق ، ويعد " ادلر " هذا الدافع ، هو الدافع الاساسي ، الذي تتفرع منه كل الدوافع الاخرى ، ومن ثم يكون للفرد اسلوب حياة ، ويعد النضال من اجل التفوق بديلا للجنس عند فرويد ، كما ان الاحساس بالنقص يعد بديلا عن القلق عند فرويد ، واسلوب الحياة بديلا عن ميكانزمات الدفاع ، اذن فالفرد عند ادلر غائي ، فيكون المرض النفسي عند الفرد اذا قامت هذه الغائية على ادراكات مختلفة او قناعات غير واقعية ، عندئذ يكون المرض.

ب -نظرية الذات (الفسيولوجية) كارل روجرز

إنّ مجال الارشاد السيكولوجي هو مضمار واسع لعرض النظريات والتجارب التي قد سطرها العلماء سابقًا وقالوا بها وتواضعو عليها الى حد ما، وكذلك كانت نظريّة الذات فقد تحدّث حول هذه النّظريّة علماء كثر، ويكاد هذا الميدان يغصّ بتلك النظريّات، ولكنّ النّظريّة التي شاعت هي نظريّة الذات والتي قال بها عالم النفس الأمريكي كارل روجرز؛ كونه هو الذي كان له نصيب الأسد من هذه النظريّة ، ولقد اشتق روجرز نظريته "تحقيق الذات" من خلال دراساته المكثفة حول المرضى والأصحاء "وهذه

(1) ينظر -,عبد الرحمان محمد العشوي، سيكولوجية الشخصية ,ص: 99
(2) المرجع نفسه ص 94

التسمية تمثل جزءا من رأيه في الشخصية الإنسانية، ويفترض روجرز أن الإنسان يستطيع شعوريا وعقلانيا أن يتحكم في نفسه، وأن يتحول من الأساليب غير المرغوبة في الفكر والسلوك إلى الأساليب المرغوبة، وهو لا يعتقد أن الناس محكومون بالقوى اللاشعورية، أو بخبرات الطفولة المبكرة، ذلك أن الشخصية في نظره تتشكل بأحداث الحاضر وبرؤيتنا لهذه الأحداث "[1] ويؤكد صاحب هذه النظرية على أن أساس الشخصية يتمثل في رغبة الإنسان في تحقيق إمكاناته فيقول " يتضح بأن الفرد يفصح عن حقيقته بإخضاعه للعلاج. فهو في المقام الأول جسم بشري بكل ما يعنيه ذلك من مظاهر الغنى المرتبطة بهذا الوضع. إنه في الواقع يمتلك شخصية قادرة على التحكم في الذات، أضف إلى ذلك فالفرد يصبح كائنا اجتماعيا بفضل رغباته، وبكيفية لا يتصورها"[2]

تطوّرت نظريّة الذات لكارل روجرز بعد اشتغاله بالعلاج الممركز حول العميل أو المريض، "وهو علاج غير توجيهي وقوام هذه النظريّة هو السماح للمريض بأن يتحدّث إلى المعالج أو المرشد بنفس الطريقة التي يتحدّث فيها الموكّل إلى محاميه، فيكون جالسًا ووجهُه مقابلٌ لوجه المرشد، وبذلك يكون دور المرشد أو المعالج أقلّ من المعتاد. ويكون العلاج الأكبر هو من نصيب المريض نفسه؛ بمعنى أنّه يعالج نفسه بنفسه والمرشد أو المعالج يدير هذا العلاج من خلال تهيئة جوٍّ دافئ يشعر فيه المريض بحرية الكلام، ومن خلال هذا الكلام يتوصل المريض إلى فهم ذاته، والمعالج حينها يحاول بين حين وآخر تجلية بعض العبارات التي نطق بها المريض من خلال تكريرها أو التشديد عليها لكي تأتي بنقاط لها دلالاتها، وبذلك يكون المريض هو معالج نفسه عن طريق أسلوب التكلّم."[3] ومن هنا يمكن القول إنّ روجرز يعتقد أنّ الفرد يمكنه أن يصل إلى فهم نفسه عندما تُهَيَّأ له الظروف الملائمة "وهذا الاعتقاد ينبع من أنّ الخبرات غير المحرّفة هي سبب الأمراض النفسيّة، فمثلًا الطفل الصغير الذي يزعج أخاه الصغير إذا قيل له باستمرار "أنت ولدٌ سيِّئ" ستسيطر عليه فكرة أنّه ليس سيّئًا ولا يؤذي أخاه، مع أنّه في الحقيقة هو كذلك، ولكنّ فكرة نيل استحسان والديه تسيطر عليه وتجعله يعيش في داخله صراعًا مع العبارة التي تُقال له باستمرار"[4]

يرى "روجرز" أن الشخص في حاجة ماسة إلى ان ينال أشياء مثل الدفء الحب ، التعاطف ، الرعاية، الاحترام ،والقبول من الناس الذين لهم علاقة بحياته وبعبارة أخرى إنه الشعور بأننا قد كوفئنا بواسطة أكثر الأشخاص أهمية لنا

---

[1] ينظر، روبرت د ناي، السلوك الإنساني (ثلاث نظريات في فهمه)، تر: احمد إسماعيل صبح ،2001، ص 73
[2] المرجع نفسه، ص 70
[3] المرجع نفسه، ص 68
[4] المرجع السابق، ص 74

فقد نلاحظ الكثير من العائلات التي تحفز أطفالها بهدايا في حالة التفوق الدراسي وهو ما يجعل الاعتبار الإيجابي للطفل مشروطا بالتفوق ، وتعاقبه مثلا في حالة التأخر أو الرسوب الدراسي ، وبهذا يتلقى الطفل استجابات سلبية من الوالدين ، فتنتابه مشاعر الخوف من الرسوب ، لهذا فإن شروط الاستحقاق التي يضعها الولدان –سواء كانت في التفوق أو الرسوب- من شأنها أن تحدد الظروف التي يمر بها الطفل بخبرة الاعتبار الإيجابي ، وتصبح جزء من ذاته توجه سلوكه حتى في غياب ولديه ، وتمنحه ما تعرف بتحقيق اعتبار الذات ، غير أن "روجرز" يرى أن الطريقة الوحيدة لعدم التدخل في ميول الأطفال ، هو أن نعطيهم اعتبارا ايجابيا غير مشروط ، يسمح لهم أن يمارسوا خبرة الاعتبار الإيجابي مهما كانت أفعالهم .[1]

ومن هنا ان نوجز الكلام في مقومات نظرية الذات في علم النفس كون أن روجرز لا يهتم كثيرًا بالجوانب ذات الصلة بتكوين الشخصية، بل يُركز عوضًا عن ذلك على نمو وتطور الشخصية، إلا أنه يُمكن تحديد المُقومين الرئيسيين لنظرية روجرز، ألا وهما:

"الكائن العضوي: وهو محور الخبرات التي يُعايشها الفرد، وفي بعض الأحيان لا يُمكن ترميز الخبرة بدقة، وبناءً عليه لا يتصرف الشخص بشكل مُناسب؛ وبوجه عام يميل الأفراد إلى تجسيد خبراتهم المُرمزة بالعالم الواقعي، حيث يوفر هذا الاختبار للواقع الفرد بالمعلومات الموثوقة عن العالم حتى يستطيع الشخص التصرف بواقعية"[2].

"الذات: يعتقد روجرز بأن مفهوم الذات هو مفهوم كلي مُنظم يتكون تصورات وإدراكات الفرد تجاه ذاته ومواقف الحياة اليومية، كما يُعبر عنها بضمير المُتكلم أو " أنا" بعلاقته مع الأشخاص الأخرين المتواجدين ببيئته، أو كما يُعبر عنها بضمير المفعول، جنبًا إلى جنب مع القيم المُرتبطة بهذه الإدراكات؛ فالذات إذا هي العالم الداخلي للشخص الذي يُعبر عن أفكاره ومشاعره وتطلعاته وأهدافه وتخيلاته ونظرته"[3].

من إيجابيات نظرية روجرز هي انها تحترم الإنسان وإرادته وتنظر إليه نظرة إيجابية، وأنه مدفوع بدافع داخلي للمحافظة على نفسه وتطويرها على العكس من النظرة السلبية لفرويد.

ج -نظرية الأنماط:

---

[1] المرجع نفسه، ص 81
[2] روبرت د مناي ، المرجع السابق، ص 82
[3] المرجع نفسه، ص 83

تعتبر نظرية الأنماط كأسلوب لدراسة الشخصية قديمة العهد جدا فهي من أقدم نظريات الشخصية، وحاولت تصنيف شخصيات الناس إلى أنماط تجمع بين الأشخاص الذين يندرجون تحت نمط واحد، ولكل نمط خصائص متميزة ، "ومن أقدم التصنيفات التي صنفت ذلك التصنيف الذي قسم الناس إلي) ناري – وترابي – ومائي – وهوائي) ويرجع هذا التصنيف إلي الفلاسفة الطبيعيين الأوائل وغيرهما، فمنذ القدم والإنسان يميل إلى تصنيف من حوله من الناس إلى أنماط معينة على أساس ما يمتازون به أو يمتلكونه من صفات جسمية أو عقلية أو مزاجية، فالنمط يطلق على فئة أو مجموعة من الناس يشتركون في صفة من الصفات مع اختلافهم في درجة اتسامهم بهذه الصفة وهي لا تزال قائمة إلى يومنا هذا رغم الرفض المتواصل من قبل علماء النفس"[1] وهذا لعدم إيمانهم بأن شخصيات الأفراد يمكن أن تصنف بشكل مقبول عن طريق عدد محدد من الأنماط

إننا نكون نمطا ما عن طريق ملاحظة مجموعة من الصفات أو السمات أو القدرات المختلفة التي نستدل على وجودها من ملاحظة مجموعة من الاستجابات السلوكية الجزئية تمر بعملية تحرير عقلية تخرج إلى تكوين مفهوم السمة ومن مجموع السمات يتكون مفهوم النمط. فالنمط مفهوم افتراضي تجريدي نظري، فقد يرغب المرء في معرفة الخطوط الكبرى لطبع من الطباع كأن يريد أحد رؤساء مشروع من المشروعات أن يعرف ما إذا كان أحد المرشحين سيتكيف مع المهنة التي يطلبها منه فلا بد في هذه الحالة من أن يكتشف سمات الطبع الرئيسية على وجه السرعة وأن يتم التنبؤ بتطوره في المستقبل.

تعتمد هذه النظرية في محاولتها لفهم الشخصية ، على عملية تصنيف الأشخاص إلى أنماط من حيث بعض المقاييس ، كانفعال الشخص واستسلامه ، تكيفه وعدوانه و النمط أو الطراز ، هو فئة أو صنف من الأفراد يشتركون في نفس الوقت في الصفات العامة ، وإن اختلف بعضهم عن بعض في درجة اتسامهم بهذه الصفات فإذا أمكن ذلك فإن الشخص فد يوصف بأنه يتبع هذا أو ذاك النمط [2]. فبناء على نقاط الاشتراك والاختلاف الموجودة بين الأشخاص تعتمد هذه النظرية في تصنيف الشخصية إلى أشكال منظمة ، وقد درجت هذه العملية في الفكر الإغريقي وامتدت حتى في الفكر الحديث ، وفي ما يلي سنتطرق إلى أهم النظريات "لهيبوقراط" و "كرتشمر"، و "شلدون".

1) تقسيم هيوقراط:

[1] ينظر د حلمي المليجي، علم نفس الشخصية، ص 164
[2] -ينظر المرجع نفسه، ص 165

قسم هيبوقراط الناس إلى أربعة أنماط على أساس الأخلاط أو سوائل الجسم الأربعة (الأخلاط الأربعة) التي افترض أن الجسم يتكون منها. وهذه الأنماط تقوم على أساس كيمياء الجسد وتوازن الإفرازات الهرمونية إذا تقسم الأمزجة إلى أربعة أنماط مبني على ما كان يعرف اتزان كيمياء الجسد وهذه الأنماط هي التي تعرف بالأسماء التالية :الدموي، البلغمي، السوداوي والصفراوي وذهب ابقراط إلى أن سيادة احد هذه الأخلاط يؤدي إلى سيادة أحد الأمزجة على الإنسان" [1] .

"المزاج الدموي: ويكون صاحبه حاد الطباع والمزاج، وغالبا ما تكون شخصيته تتميز بالجدية وشدة التفاعل والانفعال مع الغير

المزاج السوداوي: وهو صاحب الشخصية المتشائمة ويكون ذا بطء في التفكير

المزاج البلعمي: يتصف صاحبه باللامبالاة، مزاجه بطيء وبليد لذلك يكون بطيء الاستجابة وضعيف الاستشارة، يتحكم في البلغم" [2]

إن سبب رفض علماء النفس لهذا التصنيف هو استحالة عدم تصنيف الانسان الى أربعة مع العلم ان النفس في تقلب دائم ولا يمكن حصرها في هذه الأنواع

2) تقسيم "كرتشمر"

صنف " كرتشمر" الشخصية إلى أنماط وفق الخصائص الجسمية للشخصية وهي:

-النمط المكتنز: ويقصد به الشكل الجسماني من حيث الوزن فصاحب الجسم المتتلئ والجسم القصير يمتلك يمتلك شخصية مزاجية، وغالبا ما يصيبهم مرض الاكتئاب

-النمط الواهن: وهو عكس النمط السابق ذكره فصاحب الجسم النحيف والأعضاء الطويلة يكون ذو شخصية انطوائية ، وحين يصاب بالمرض فهو مرض الفصام أو الجنون

-النمط الرياضي: ذو البنية القوية والصلبة والعضلات القوية ، وتبدو عليه ميول انطوائيا نسبيا .

---

[1] المرجع السابق ص 165

[2] - ينظر، المرجع انفسه، ص 166

-النمط المشوه: "يتميز جسمه بعدم التناسق ، ولا يصنف تحت أي من الأنماط السابقة ، ويكون مزاجه

انطوائي أيضا" ([1])

الانتقاد الموجه لكرتشمر في دراسته هو أنه أغفل عوامل كثيرة قد تؤثر في النتائج، كعامل السن لأفراد العينة. وخاصة عند المصابين بذهان الفصام الذي يصيب صغار السن

3) تقسيم "شلذون"

- النمط البطني المستدير (الحشو): ويتميز بحب الراحة والرفاهية والترف والاسترخاء والشراهة في الأكل والقدرة الاجتماعية والحاجة للآخرين حينما يحدث له اضطراب.

-**النمط الجسمي**: ويتميز بالحاجة إلى التدريب النشط الفعال والعدوانية وحصانة ضد التعب والحاجة إلى الفعل الجسدي حينما يضطرب

-**النمط العقلي**: وهو ما مركزه المخ حيث "يتميز بردود أفعال سريعة وضروب الكف الاجتماعية والشكاوي الوظيفية، وفرط الحساسية والتنظيم والأرق ، والحاجة إلى العزلة عندما يضطرب ".([2])

ربط "شلذون" الأمزجة بنمط الشخصية الجسمية، بعد أن قام بتصنيف الأنماط الجسمية إلى ثلاث أنماط ، نمط باطني ونمط أوسط ظاهري ، ورأى أن نمط المزاج الحشوي يرتبط بالنمط الباطني لاحتوائه على العظام والأنسجة والوصلات العضلية ، والمزاج المخي يرتبط بالنمط الظاهري لاحتوائه على المخ ".([3])

انتقد شيلدون نظرية الأنماط القائمة على أساس تقسيم الناس على أساس بدني فقط وأهملت الجانب النفس والاجتماعي ووضع نظريته التي أخذت هذا الجانب بعين الإعتبار وقد وضع لكل نمط بدني نمطا مزاجيا ووضح السمات الشخصية لكل نمط

---

[1] –د حلمي المليجي ، رجع السابق,ص:35-36

[2] - المرجع السابق ,ص:37

[3] -المرجع نفسه ص:36-37

إن نظرية الأنماط، حاولت تفسير شخصية الإنسان، ولكن تفسيرها كان جزئيا لا كليا فالناس قد لا يثبتون على نمط واحد كل حياتهم، وقد نجد كل الأنماط أو جزء منها تجتمع في شخص واحد

د-النظرية السلوكية:

السلوكية في علم النفس، والمعروفة أيضًا باسم علم النفس السلوكي، "وهي نظرية للتعلم تنص على أن جميع السلوكيات يتم تعلمها من خلال التفاعل مع البيئة عبر عملية تسمى التكييف. وبالتالي، فإن السلوك هو ببساطة استجابة للمنبهات الخارجية وتعنى السلوكية فقط بسلوكيات التحفيز والاستجابة التي يمكن ملاحظتها، حيث يمكن دراستها بطريقة منهجية ويمكن ملاحظتها ملاحظة علمية، وتعد المدرسة السلوكية من أهم نظريات التعلم التي ساهمت في بناء فهم جديد للعملية التعلمية"[1] وذلك بالتركيز في المقام الأول على مفهوم سلوك المتعلم والشروط التي يحدث أو ينشأ فيها التعلم، "حيث تغير ارتباط مفهوم التعليم في إحدى مراحل تطوره من المثيرات إلى السلوك المعزز، فهذه المرحلة تؤكد ضرورة استخدام الأدوات لمساعدة المعلم على التعزيز بدل الاكتفاء بالإلقاء، لأن المعلم غير قادر على تحقيق هذا التعزيز لوحده، وتساعده تقنية التعليم بشكل كبير في خلق هذا التعزيز وتنميته تربويا" [2]

وفيما يخص التطور التاريخي للمدرسة فقد ظهرت المدرسة السلوكية بالضبط سنة 1913 م كما ذكرنا سابقا وذلك في الولايات المتحدة الأميركية في مجتمع تسوده العقلانية والفردانية والرأسمالية، ويعتبر جون واطسون من أشهر مؤسسي هذه النظرية. ومن ركائزها الارتكاز على مفهوم السلوك باعتباره استجابة لمنبه خارجي من خلال علاقته بعلم النفس، والاعتماد في الأساس العلمي على القياس التجريبي كأداة، وعدم الاهتمام بما هو باطني

يركز أصحاب هذه النظرية على دور البيئة في تركيب الفرد وتكوين شخصيته بعيدا عما ذهب اليه فرويد في الغوص داخل منطقة الشعور واللاشعور

- الشخصية القائمة على الاشتراط التقليدي:

الاشتراط التقليدي هو: العملية التي يقام فيها اكساب المثير المحايد (الشرطي فيما بعد) قوة المثير الطبيعي غير الشرطي في انتزاع الاستجابة التي ينتزعها المثير الطبيعي غير الشرطي، "وفيها يشير الطبيب النفساني ايفان بافلوف الى ان التعلم الذي يحدث

[1] ينظر، عبد الله أبو زعيزع ، أساسيات الإرشاد النفسي والتربوي بين النظرية والتطبيق ، الأردن ، ط1، ص 134
[2] المرجع نفسه، ص 138

عندما يكتسب مثير محايد القدره على جلب استجابة جديده نتيجة اقترانه بمثير قادر على احداث نفس الاستجابة بصوره انعكاسيه طبيعيه. هو يشير الى ان التعلم الذي يحدث عندما يكتسب مثير محايد القدرة على جلب استجابة جديده نتيجة اقترانه بمثير قادر على احداث نفس الاستجابة بصوره انعكاسيه طبيعية. حيث ان هي المثير الذي يتعرض له الكائن الحي وهي الاستجابة التي يستجيب لها الكائن الحي للمثير الذي تعرض له"[1] وقد أعجب واطسن بأبحاث بافلوف لأنها تعطي أسلوبا موضوعيا لتقويم السلوك دون الاعتماد على التحليل الاستبطاني أو العقلي "حيث أجرى تجربة على طفل يبلغ عمره أحد عشر شهرا أطلق عليها اسم ألبرت الصغير Albert littleوتعد من أشهر التجارب في علم النفس قاطبة. وتتلخص التجربة في أنهما أعطيا الطفل في بادئ الأمر سلسلة من الأشياء: فأرا أبيض وأرنبا وكلبا ومعطفا من الفرو وكرة من القطن وبعض الأقنعة . وكان رد فعل ألبرت على هذه الأشياء يتمثل في محاولاته الوصول إليها واللعب بها وإظهار الاهتمام بها. ثم قام الباحث بعد ذلك أن فاجأ ألبرت بصوت عالي بطرق قضيب فولاذي خلفه وعندها بدأ ألبرت في الصراخ .وبعد ذلك قاما بإجراء اقتران الفأر الأبيض وصوت طرق الفولاذ. إذ عندما بدأ ألبرت يحاول الوصول إلى الفأر كانا يسمعانه صوت الفولاذ العالي .وتكرر هذا الإجراء مرت وبعد ذلك بأسبوع أعادا تقد الفأر الأبيض للطفل. وقد ظهر أنه [a] إشراط الطفل إلى الحد الذي جعله يستجيب استجابة سلبية قوية للفأر إذ بدأ يصرخ ويدير ظهره للفأر ويزحف بعيدا عنه بأقصى سرعة ممكنة وبعد ذلك بأسبوع كان خوف الطفل من الفأر الأبيض قد عمم على الأرنب الوديع الذي يعرفه وكذلك الأشياء ذات الفرو الأبيض مثل الكلب ومعطف الفرو إذ أخذت هذه الأشياء تخيفه كذلك. بل إن الطفل اخذ يجفل كذلك من كرة القطن وقناع «بابا نويل» الأبيض مع انه لم يكن بدي أي خوف من هذه الأشياء قبل عملية الإشراط" [2] ومن خلال هذه التجربة كان جون واطسون يحاول التأكيد على فعالية طريقته في التربية والتعليم وتوجيه الطفل وفق ما يراه هو صائبا، فهو بذلك يحاول الوصول إلى فهم الأسباب التي تكمن وراء السلوك الشاذ وطرق علاجه

- الشخصية القائمة على فكرة الدافع:

الدوافع بالنسبة لسلوك الفرد هي المحرك، فلا معنى للسلوك بدون دافع. فعادة ما يسأل الإنسان نفسه عن السبب الذي دفعه للقيام بتصرف معين دون آخر، أو قد يوجه سؤاله إلى فرد آخر: ما الذي دفعك لالتحاق بالجامعة؟ أو ما الذي دفعك لاختيار هذه المهنة؟

---

[1] - ينظر، أ.د عبد السلام عبد الغفار، مقدمة في الصحة النفسية، دار الفكر، ط1 ، 2007, ص: 33

[2] ينظر، مصطفى ناصف، نظريات التعلم، الكويت، ص 102/101

"الدافع هو حاجة غير مشبعة يؤدي إلى سلوك معين للفرد، ويتحدد هذا السلوك اعتماداً على قوة الدافع. فالبحث عن الأكل يأتي من واقع طبيعي هو الجوع وبمجرد إشباع هذه الحاجة ينقضي هذا السلوك"[1] فهي عبارة عن مجموعة الميولات والحاجات والقوى الداخلية المحركة والموجهة لسلوك الفرد نحو هف ينشده أو بمعنى اخر "هي كل ما ينشط السلوك الإنساني ويحافظ عليه أو يغير اتجاه السلوك وشدته وطبيعته ومن هنا تتضح أهمية الدافع في التأثير على أداء الفرد وسلوكه بمعنى أنه لو توافرت قدرة عالية على الأداء وظروف مناسبة للعمل، فإن ذلك لن يؤدي إلى أداء مرتفع إلا في حالة وجود دافع للفرد على الأداء، وبالتالي يجب على المنظمات أن توجه جهودها لدفع العاملين، والتأثير في سلوكهم، وإثارة دوافعهم لصالح العمل، وإذا نجحت الإدارة في أي منظمة في إثارة دوافع الأفراد، وحفزهم للعمل فتكون بذلك قد نجحت بدرجة كبيرة في تحقيق أهدافها بدرجة عالية من الكفاءة، وتتوقف قدرة الإدارة في التأثير على سلوك الموظفين وإثارة دوافعهم للعمل على عدة عوامل وقد عرف بالتعلم الوسيلي وفيه يؤكدون على وجود دوافع وحوافز تحرك الشخص وتوجهه نحو غايات ، حيث يرى "سكينر" أن "السلوك" هو ناتج عن الثواب والعقاب والتعلم الشرطي ، فالإنسان يفعل ما يفعله لأنه تعلم أن هناك ثواب ينبع هذا السلوك ،أما إن كان السلوك يتبعه عقاب ،فإن الإنسان يتجنبه" [2]

حيث تعمل الدافعية كمخطط؛ فهي توجه سلوك الفرد وما ينوي القيام به في المستقبل نحو تحقيق الهدف فأهمية فكرة الدافع أو الحافز من وجهة نظر بعض السلوكيين ، تقدم لسيكولوجيا الشخصية إمكانات دينامية توضح تغير السياقات النفسية التي جعلت من الشخص يتصرف بهذه الطريقة دون أخرى بالنظر إلى الظروف المحيطة به.

3) إسهامات أدباء العرب في الاتجاه النفسي:

عرف النقد العربي القديم عدة محاولات ومجهودات سعت لدراسة النصوص الأدبية وقاربتها وإن لم ترق إلى مستوى النظرية النقدية أو المنهج إلا أنها، تعد بداية إرهاصات لبلورة نظرية نقدية لابد من الوقوف عندها لتحديد معالم التجربة النقدية قديما وتبيان مدى ملائمتها للنظرية النقدية الحديثة فتراثنا العربي زاخر بالمحاولات الجادة، التي ينبغي استنطاقها وتتبعها نذكر من بينها الجانب النفسي فقد تنبه نقادنا العرب القدامى إلى أهمية هذا الجانب في كتابة النصوص وتلقيها وذلك من خلال ما نجده من إشارات

---

[1] ينظر، د. عبد المنعم حفني , موسوعة عالم علم النفس ,مدارس علم النفس , المجلد الثاني , دار توبليس , بيروت , لبنان , ط1 , 2005,ص:212

[2] المرجع السابق 213/212

شددوا عليها،في كتبهم كإشاراتهم لضرورة مطابقة الكلام لمقتضى الحال مع فصاحته وكذا أساليب التشويق وطلب الإصغاء في بناء وأشكال الترابط في المعاني أو تدانيها وأبوا الترابط بينهم فيما يبينوه، من جامع وهمي أو خيالي أو عقلي وحقائق تلك الحركات النفسية

لقد أشار عبد القاهر الجرجاني في كتابه الشهير أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز إلى عنصرين هامين وهما بناء وصلة معاينة بعضها ببعض والجانب الثأري، من هذه المعاني وبيان مسالكها إلى النفوس كل هذا يدفعنا إلى طرح مجموعة من التساؤلات من بينها: كيف فسر نقادنا العرب العملية الإبداعية وأسبابها ودوافعها أهي تنبع من مصادر خارجية لا صلة لها بالمبدع أم تنبع من أعماق النفس الإنسانية وتحديدا نفس الشاعر أو عقله؟ وهذا ما سنحاول الإجابة عنه من خلال عرض وجهات نظر النقاد العرب في العصر الحديث وسنقتصر في ذلك على المازني والعقاد.

لم يكن المنهج النفسي حديث العهد في الأدب العربي ، فقد كانت بوادره ظاهرة عند العديد من النقاد القدماء أمثال عبد القاهر الجرجاني الذي عرف بنظرية النظم، والناقد ابن قتيبة ، اما في العصر الحديث "فقد بدت ملامح المنهج النفسي تتشكل على نحو مختلف على يد جماعة الديوان المتمثلة بـ "العقاد وإبراهيم المازني" وظلت ملامح هذا المنهج ومبادته تتطور وتتغير لدى المدارس الأدبية في النقد الحديث التي تلت مدرسة الديوان، وقد ارتكزت مدرسة الديوان خلال تبنيها للمنهج النفسي على النزعة الفردية أو الذات، حيث أخذت تنظر إلى الإبداع الأدبي من مرآة الأديب نفسه"[1]. وسنقتصر في هذا الاسهام على المازني والعقاد

1/ إبراهيم المازني (1949/1889)

قد حدد إبراهيم المازني النتاج الفني من مفهوم الإثارة ومدى استجابته لها "فالتجربة يرى بأنها التعبير عن حالة ذهنية يتميز بها الشاعرعن غيره لشدة إحساسه وقوة شعوره وهو لا يعبر الا حينما يشعر ويحس بأحاسيس تهز وجدانه فيستجيب له في انفعال عاطفي وهو لا يستجيب لذلك المؤثر كما يستجيب له في انفعال له إنسان ما غير شاعر لسبب بسيط هو أن هذا النوع من الإحساس يتطلب عاطفة أطول مدة من تلك التي يتطلبها ذلك الإنسان أي انه لا يكفيه الضحك أو البكاء أو الغضب لينهي الحالة العاطفية التي انتابته "[2] فنجد ان المازني قد ربطها بالانفعالات النفسية التي يتعرض لها، والتي

(1) ينظر، يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2007 صفحة 25/24
(2) أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ص 44

تكون في غالب الأحيان صادقة لأنها وليدة اللحظة وتختلف من شاعر إلى آخر فلكل احاسيسه ، وانفعالاته

2/محمود العقاد (1964/1889)

"يعد العقاد من بين مؤسسي الاتجاه النفسي في نقدنا العربي الحديث بل رائدهم في ذلك لما بدا عليه من تحمس لهذا الاتجاه منذ باكورة مكوناته الثقافي والتي تعكسها إرهاصاته الأولى في دراساته للشخصيات التي رسم لكل منها مفتاحا خاصا، بها يميزها بها عن غيره إلى أن تأصلت معالم هذه الجهود النفسية من خلال كتابيه حول ابن الرومي وأبي نواس فقد تبنى العقاد المنهج النفسي وفضله على سائر المناهج"[1]

حاول العقاد أن يعطي صلة بين التجربة النقدية الثلاثة (الشاعر، النص، المتلقي) مع التركيز على ملامح شخصية الشاعر وبيئته، "فالشاعر عنده صناعة توليد العواطف بواسطة الكلام والشاعرهو كل عارف بأساليب توليدها بهذه الواسطة يستخدم الألفاظ والقوالب والاستعاارت التي تبعث توا في نفس القارئ ما يقوم بخاطره، أي الشاعر من الصور الذهنية"[2] فنجد أن شخصية الشاعر وتأثره ببيئته لها اثر جلي على انتاجه الادبي فتبرز عواطفه المختلفة

ويبدوا أن اتجاه العقاد في دارسة شخصية الشاعر قد تحدد نهائيا بدءا من هذا المقال فالشخصية الأدبية عنده وليدة عاملين اثنين هما:

"أولا: طبيعة هذه الشخصية بخواصها الجسمية ومكوناتها النفسية.

ثانيا: البيئة التي تساعد على تنمية هذه المكونات وتوجيهها ولدارسة الشخصية الأدبية لابد من الوقوف على خصائصه النفسية من خلال إنتاجه الأدبي وتحليل نفسيتها وارجاع مكوناتها إلى أصلها النفسي في طبيعة الفرد أو في تكوينه الجسمي"[3]

يقوم منهج العقاد في دراسة العمل الفني بالرجوع إلى سيرة صاحب هذا العمل الادبي وما يحيط بها من احاديث في واقعها المعيش بغية استكشاف بعض المواقف التي من شأنها أن توضح المعالم النفسية لداخلية الفنان

إذا رجعنا الى التاريخ فإننا نجد أن المنهج النفسي كان معروفًا في النقد العربي القديم، وقد قامت عليه بناء الكثير من النظرات والتحليلات النقدية للأدب والشعر، وعلى

[1] عبد القادر القدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر، ص 131
[2] أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ص 49
[3] المرجع نفسه، ص 52

الرغم من هذه الأسس العربية الأولى لهذا المنهج إلا أن النقاد العرب في العصر الحديث قد تأثروا بنظريات الطب النفسي وما قامت على أسسه من مبادئ النقد الأدبي النفسية نتيجة الانفتاح على ثقافات الشعوب وامتزاج العلوم والمعارف الإنسانية والعلمية

وعلى هذا الأساس فإننا نستنتج بأن التحليل النفسي قد حقق نتائج مبهرة في تعاطيه مع الأعمال الفنية بما فيها الأدب، وقد شجع ذلك كثيرا من النقاد على اعتماده كمنهج من مناهج النقد الأدبي، فطبقوا نتيجة لذلك كثيرا من نظرياته، من أجل مقاربة النصوص الأدبية، كنظرية اللاشعور وعقدة أوديب

ومن هنا نلخص الى أن التحليل النفسي ومنهجه النفسي في النقد الأدبي قد أبلى البلاء الحسن في مقاربة كثير من الأعمال الأدبية، انطلاقا من أعمال ليوناردو دافينشي وشكسبير، التي قاربها فرويد محاولا تأكيد نظريته في اللاشعور، ومرورا بأعمال أدبية، وجد النقاد في مفهوم الليبدو مدخلا لتحليلها، فاعتبروا الكاتب يمارس نوعا من التحويل أو الإسقاط في أعماله، بهدف التخلص من عقده النفسية ومكبوتاته اللاشعورية، واذا نظرنا الى النقاد العرب فنجد أنهم قد وجدو في هذا المنهج ضالتهم ، فوظفوه لمقاربة النصوص بعمق بسيكولوجي لا بأس به ، وقد كان السباق في ذلك هو عباس محمود العقاد

4) -عوامل تكوّن الشخصيّة

يمتلك كلّ شخص شخصيّة فريدة تميّزه عن غيره من الأشخاص، ونشأت معه كفطرةٍ فيه أو اكتسبها من محيطه؛ لذلك يُخطئ بعض الأشخاص عندما يحكمون على غيرهم من مظهرهم الخارجيّ أو نمط حياتهم فقط؛ إذ إن هذا الشيء غير كافٍ لتقييم الأشخاص، بل يجب تطبيق دراسات تحليلية تهدف إلى توضيح طبيعة شخصيتهم، وتتكوّن شخصيّة الفرد بالاعتماد على العديد من العوامل، وهي:

عامل البيئة: هي من المُؤثّرات التي يظهر أثرها الواضح في الفرد، سواء من خلال التصرفات أو الأفكار المختلفة ويكون مصدرها من منزله أو مدرسته أو مجتمعه. الذكاء: هو الجمع بين الفهم السريع، والقدرة على التعلّم، وإمكانية التكيف مع البيئة، والاستفادة من جميع الخبرات السابقة، ويتباين ويختلف الأفراد بمستويات الذّكاء الخاصّة بكلٍّ منهم، ويعتمد قياس مستوى الذكاء على تطبيق مجموعة من الاختبارات الدقيقة.

المزاج: وهو احد العناصر المهمة في تكوين الشخصيّة فيؤثّر في النّفس البشريّة بشكلٍ يظهر واضحاً في التصرفات. وقد يكون مزاج الفرد اندفاعيّاً ومسيطراً كصفاتٍ موروثة، أو قد يكون عاطفياً ويشمل مجموعة عُقد اكتسبها ممّن حوله.

الخلق: هو أهم عوامل تشكّل الشخصيّة، والذي يعطيها صفات الخير والشّر، والصدق، والتعاون، والكذب، والصداقة، والمثابرة، والخداع.

الجسم: وهو المؤثر الكبير من حيث الصحة والمرض "فصحةَ الجسم وقوّته تكون مصدراً للثقة أو للضّعف والتراجع، كما أنّ سلامة العقل كقوّة التذكّر والتفكير تبني جُزءاً من شخصيّة الإنسان، وتُساهم أيضاً إفرازات الغُدد المختلفة في جسمه ببقائه متزناً"[1].

لقد حاولنا في هذا الفصل تحديد ملامح الشخصية الانسانية ، كما هي في مختلف العلوم وأبرز علمائهم ، وقد بدا لنا جليا أن هناك جهود متباينة لتحديد مفهوم الشخصية حسب تموقعها بين علم النفس والفن التمثيلي ومحاولة معرفة ديناميتها وقواها. وصورتها شخصية إنسانية سوية وسطية معتدلة ومتكاملة ومتوازنة؛ شخصية فريدة في سامتها الأخلاقية، وعلاقاتها الاجتماعية، ويضيف الباحث الى أنه إذا كان علم النفس منذ ظهوره الأول ونظرياته التأسيسية له يسعى إلى معرفة النفس البشرية ومعرفة خباياها على نحو يتسم بالعمق والنفاذ وسبر أغوار الصراعات الداخلية للإنسان، وصولاً إلى الدوافع والمحفزات التي تحكمها، فإن الأدب يسعى إلى الهدف نفسه. ومن هنا ظهر ما يسمى «علم نفس الأدب»، وهو أحد فروع علم النفس كونه يهتم بدراسة إنتاج أي مادة من المواد التي تواضعوا على إدراجها في مجال الأدب، من قبيل القصة القصيرة والقصيدة والرواية والمسرحية والشعر المسرحي، وتحليل العناصر المشتركة بينهما. ويدلل الباحث على أسبقية الأدب لعلم النفس في كشف مجاهل النفس الإنسانية باستعانة فرويد بالأديب نفسه، حيث جعله خير عون له للوصول إلى نظريته الخاصة بعالم اللاوعي، والتماس الأدلة على وجوده والدفاع عنه. وقد استعان على ذلك بكثير من الأعمال والروايات لشكسبير وجوته وغيرهما. ولم يقتصر فرويد على اتخاذ الأعمال الأدبية وسيلة لشرح محتويات علم النفس، وتنظيم عناصرها، وإنما اتخذها كذلك مادة يستعين بها لاستخلاص النتائج العلاجية التي توخاها بصفته طبيباً نفسياً.

[1] كامل عويضة، علم نفس الشخصيّة، لبنان: دار الكتب العلميّة، ط1 1996، ص 8/7/6

الفصل الثاني

الشخصية الدرامية في مسرح باكثير

المبحث الأول: تصوير باكثير للشخصيات

1- تصوير الشخصية البطلة

2- تصوير شخصية المرأة

3- تصوير الشخصية الثانوية

المبحث الثاني: شخصياتت باكثير بين الصفة والفعل

المبحث الأول: تصوير باكثير للشخصيات

يعتبر باكثير احمد علي واحدا من أهم كتاب الالتزام في العصر الحديث الذين انطلقوا من خلال أعمالهم المسرحية من منطلق التصور الإسلامي للكون والإنسان والحياة، بمعنى أنه جعل من التزامه منطلقا لأفكار مسرحياته وفلسفة حياته، فضلا عن أنه ارتبط بالتاريخ في جل أعماله ارتباطا يغري بالوقوف على ذلك الجانب والتعرف على مضامين الالتزام من خلاله، وتوضيح رؤية باكثير في صياغة الدراما الأسطورية والتاريخية التي على أساسها يتم إبراز علاقة علم النفس بالتاريخ، من هنا ومن بواعث تلك الحيثيات آثرت الدراسة أن تقف عن قرب على البعد النفسي ومضامينه من خلال تطبيقها عمليا على إبداع باكثير في المسرح التاريخي خاصة، ومن ثم دراسة التهمة القائلة إن الإلتزام سبب في ضعف العمل الإبداعي والوقوف على مدى صحتها من خلال تسليط الضوء على جهود باكثير الفنية، ورؤاه النقدية في مجال المسرح، ووضع كل رأي في موضعه ومناقشته عند العرض على امتداد فصول الدراسة الفنية، والوصول إلى الدوافع الحقيقية وراء ظلم باكثير وإبعاده عن الساحة الأدبية والفنية، وانطلاقا من هذه الأهداف التي وضعتها الدراسة، سيتحاور البحث مع نموذجين من المسرحيات التاريخية لعلي أحمد باكثير وهي (مسرحية سر شهرزاد و سر الحاكم بامر الله) ، والكاتب المسرحي لا يقدم هذه الأحداث بالطبع، ولا يعرضها كما يفعل المؤرخ أو لا يقصد إلى دراستها أو تحليلها وإنما إلى استرجاع مناخها الحضاري والفكري والخروج بمنظور يساعد على ذهن المشاهد وأحاسيسه وذلك عن طريقة تجسيد صراع النفس مع الغريزة والضمير ومحاولة فتح آفاق جديدة في حياته وإلى اتخاذ موقف مغاير من أحداث اليوم والأمس ومسرح باكثير التاريخي لا يخلو من هذا المعنى ومن المزج في الرؤية المعنوية بين الحاضر والماضي فلقد عكست مسرحيات "باكثير" قدرته الفذة على رسم شخصيات أعماله المسرحية والتي جعلته أحد رواد المسرح العربي الحديث " وله نشاط أدبي كبير، ويعتبر من بناة المسرحي النثري والشعري في مصر"[1] وقد كانت له القدرة على خلق شخصيات عظيمة في مسرحه ممزوجة بخياله الأدبي وثقافته التاريخية المتنوعة والأحداث التي عايشها ورسنحاول في هذا المبحث التعرف على بعض جوانب هذا التصوير

تصوير الشخصية البطلة:

[1] دعلي يوسف عثمان عاتي، علي أحمد باكثير (دراسات في ادبه) ، من منشورات جامعة سنون ، اليمن ،سينون، 2020، ص 18

حافظ أحمد علي باكثير على القانون الأرسطي في صفات البطل التراجيدي كونه شخصية راقية يترك غالبا أثرا في نفوس المشاهدين حيث يرى أرسطو " أن البطل التراجيدي شخصية لا تتميز بالفضيلة كلها ولا الصدق كله، كما أنه لا يكون مسرفا في اجرامه متعمدا اقتراف الرذيلة وانما يقع فيها بسبب من أسباب الضعف الإنساني"[1] فتكون بذلك الشخصية أكثر تأثيرا وقبولا للمتلقي وقد جعل "باكثير" الشخصية البطلة في مسرحية "سر الحاكم بأمر الله" شخصية راقية وهو أحد أمراء الدولة الفاطمية والتي كانت شخصيته غامضة في التاريخ لما يكتنف عملية التأريخ من تحريف وزيادة ، ولم يكن مجرد رجل عادي بل هو أمير دولة وامامها، وقد اقتنى أديبنا شخصيته البطلة في هذه المسرحية بعناية وهذا لسببين هامين غموضها من جهة، ومكانتها التاريخية من جهة أخرى " فإنه ليس مما ينفعنا نحن المشاهدين أن نطلب أو أن نتوقع أن يكون جميع الشخوص نماذج تجريدية سبق توضيحها، بل إن الشخصية الغامضة مفتوحة التحديد والا لم تكن ثمة شخصية اطلاقا "[2] فصور الكاتب الحقيقة التراجيدية، حيث أن ما يصيب الشخصية المرموقة، خاصة إذا كانت حاكمة، فهو يؤثر على سعادة شعبه إذا ما سقط فجأة من تلك العظمة إلى منزلة الهاوية والعناء، فنجد أن البطل التراجيدي في مسرحيات "باكثير" تصل فيه الأحداث إلى نهايتها، بعد أن يعش البطل جملة من الاضطرابات النفسية التي تؤثر عليه وتجعله يعيش حالة من العذاب والألم اللذان يؤديان إلى التهلكة .

يقتصر المفهوم البطولي عند " باكثير" على قصة شخص واحد وهو " البطل " أو شخصين وهما" البطل والبطلة " كما أن البطلة لا تكون أساسية يقوم عليها الصراع المسرحي إلا إذا كانت قصة حب " فكتاب التراجيديا يكون اختيارهم يكون اختيارهم على شخصية من شخصياتها أو بالأحرى على شخصين لما لها من أهمية وعظمة وتأثير على سائر لشخوص الآخرين "[3] فنجد أن البطل في مسرحية (سر الحاكم بالله) يكاد ينفرد وحده في مسرحية (الدكتور حازم) كذلك، ومسرحية "الفرعون الموعود " تكاد تنحصر البطولة في "باتا" وزوجة أخيه (نفرورا) وليس هذا لأن الشخصيات الأخرى لم تساهم في رسم الصراع رسماً حسناً، بل يرجع ذلك لأسباب يقتضيها يناء المسرحية، ثم هي لأسباب يقتضيها رسم الشخصيات نفسها موضوعة في مستوى أقل من الشخصيات الرئيسية ، فتوزيع الأهمية على شخصية أو شخصيتين في المسرحية هو ما يعطي للعمل التراجيدي قيمة ومعنى لدرجة أنه أغلب التراجيديات تكتب باسم الشخصية الإنسانية البطلة، فنجد

---

[1] أرديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الادب، ، ص 219

[2] ينظر، س.و.داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، بيروت، ط2 1989، ص 71

[3] ينظر الأرديس نيكول , علم المسرحية , ص:218

عند (باكثير) (سر الحاكم بأمر الله، الفرعون الموعود ،ملحمة عمر) فالبطل هو الذي يعطي للتراجيديا أهميتها وجودتها.

إن توظيف (علي باكثير) للمأساة كان بالدرجة الأولى في أعماله المسرحية فظهور المأساة في تاريخ المسرحية قبل ظهور الملهاة، "فحين نرجع الى نشأة الفن المسرحي تاريخياً فنجده نشأ في ظل المعابد الوثنية كجزء من الطقوس الدينية ولا مكان في المعابد لتلك الهزليات ومظاهر السخرية "فعند الإغريق مآسي "أسيخلوس وسوفوكليس" ويوربيدس قبل ملاهي " أرستوفات " التي لم تظهر إلا بعد تزعزع إيمان الناس بدينهم و آلهتهم ، ولعل هذا التدرج يصدق على الأفراد كما يصدق على الألم وليس غريبا إذن أن بدأت بكتابة المأساة كذلك فكتب "أخناتون ونفرتيتي " وسر الحاكم بأمر الله ، والفرعون الموعود "[1] فلم يكن توظيف المأساة عند باكثير بالمفهوم الكلاسيكي الذي يركز بالدرجة الأولى على توفر بعض الشروط الفيزيولوجية في البطل كالضخامة وقوة البنية ، وإنما أبدع وتفنن في تصوير العالم الداخلي للشخصية ، للشخصية ، وهذا ما جعله يتميز عن معاصريه "فقد نجح بالفعل أن يعكس تصوره الواضح لطبيعة المسرحية من حيث حاجتها إلى التركيز في الموضوع الذي تعرضه ، فهو يعرض في كل مسرحية من هذه المسرحيات موقفاً إنسانياً معيناً ثم يطوره"[2] فكان أثره الفني يحمل شخصيات حية إلى حد الطفح بمختلف العواطف والرذائل وتقلب الظروف و الأزمة و الأحوال على النفس وكمثال على ذلك شخصية "الحاكم بالله الفاطمي" والتي تعتبر من أشهر مسرحياته وقد كتب عن هذه الشخصية الكثير من المؤرخين الذين اعتبروه مجنوناً لما رأوا في أعماله وتصرفاته من التناقض والاضطراب

كان الحاكم بأمر الله شخصية اشكالية في التاريخ العربي الإسلامي والتاريخ سلسلة من المنعرجات ظهرت فيها مثل هذه الشخصيات كالنتوءات التي حيرت الجيولوجيين والشعراء ربما لأنهم عبروا عن مفترق الطرقات في مسيرة الإنسانية نحو التحرر ، ولقد عاد الكثير من الكتاب المسرحيين إلى شخصية الحاكم بأمر الله وحاولوا أن يوظفوها مسرحيا وسوف نحاول من خلال تحليل شخصية هذا الأميرسيكولوجيا من حيث تصرفاته وقراراته المريبة، وثانيا كيف تعامل الكاتب مع هذه الشخصية التاريخة، وبعبارة أخرى نقول من أين بدأ التاريخ في هذه الأعمال المسرحية وأين انتهى ومن أين بدأ الخيال وأين انتهى، وإن كان يصعب من البداية أن نحدد في أي عمل فني نسبة الحقيقة ونسبة الخيال نظرا لأن الفنان المبدع هو القادر على عملية مزج كيماوي بين الواقع والخيال إلى درجة يستحيل معها توضيح كل عنصر من العناصر المكونة للعمل الفني

[1] ينظر أحمد على باكثير , فن المسرحية من خلال تجاربي , الشخصية , مكتبة مصر , ص: 28
[2] علي يوسف عثمان عاتي , علي أحمد باكثير , دراسات في أدابه , اليمن :2020م, ص: 07

ووضعه على حدة فيصبح الهام ليس ما هو كائن بل ما يمكن أن يكون، ويقول الكاتب باكثير في ذلك "وكلما أمعنت في دراسة تاريخه ازددت يقيناً أنني أمام شخصية عجيبة غريبة شديدة التعقيد صالحة لتكون موضوع مسرحية من الطراز الأول إذا استطعت أن أجد المفتاح الضائع لشخصيته ".[1] فسلوكه غير السوي بالنظر إلى تركيبته النفسية، والانشطار الداخلي الذي كان يعيشه بسبب فهمه الخاطئ لمفهوم التعبد والتقرب إلى الله، وتطهير النفس من كل إثم

حسب الإرشادات التي وضعها المؤلف نجده يحدد الفضاء المكاني لبداية مسرحيته فهي غرفة في قصر من القصور مجللة بالستائر والظلمة حالكة والحاكم بأمر الله جالس جلسة الصلاة على سجاد كبير من الحصير الخشن وهو يرتدي جبة من الصوف الأسود وعلى رأسه قلنسوة من الصوف الأحمر الداكن وقد أطلق شعره حتى تدلى

وبالتالي يظهر عيبه النفسي الذي ترتب عليه نقطتين وهما:

أ-قلق واضطراب داخلي: حيث نجد ان شخصية البطل تعاني من مشاعر قوية جداً أو متخبطة والشعور بالوحدة النفسية والذي غالباً ما يرتبط بكم أو نوع العلاقة مع الآخرين وتعرف الوحدة النفسية " أنها حالة وجدانية يكون دونها الفرد واعياً بأنه منفصل عن الآخرين مع معايشته لهم " [2] وهي الحالة التي اختارها " الحاكم بالله " للعيش وسط المجتمع وأهله دون التماس معهم ودون الانفصال عنهم، ويكون التعامل معهم حسب الحاجة والمصلحة الذاتية التي يفرضها الحدث الدرامي ومنطقية تسلسل الأحداث، وقد تمثل ذلك في مونولوجه وهو يناجي ربه ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"الحاكم: (بصوت جهوري أجلس – رافعاً يده) اللهم إن الناس ضلوا عن سبيلك

واستحبوا العمى على الهدى وران الشيطان على قلوبهم

فأختلط عليهم الحق بالباطل، فاجعلني قسطا سك

المستقيم، إلهي يحسبني الناس مجنوناً فليظنوا بي

ما شاءوا حسبي أنك تعرفي سري وعلانيتي ". [3]

---

[1] أحمد علي باكثير , فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية , ص:57

[2] ينظر أبو حطب , (البروفيل الشخصي) القاهرة , دار النهضة , 1981 , ص:26

[3] أحمد علي باكثير , سر الحاكم بالله , مكتبة مصر , ص:08

يعكس المونولوج تلك الخلوة التي يعيشها الحاكم بينه وبين ربه فجعلته يتقرب إلى الله بنوع من الوحدة التي يعانيها من عدم فهم الناس لطبيعة نفسه وأفكاره ووصفه بالمجنون، وعلى الرغم من أن الخيارات الدرامية كانت متاحة للكاتب في تقديم شخصية الحاكم مباشرة من خلال صراع درامي أو تقديم سيرة مختصرة عن الشخصية إلا أنه إختار المكان كونه شريك درامي في الحدث فاختار المقدمة الوصفية للمكان الذي كان فيه " الحاكم " بقوله: "**الوقت وقت الضحى ولكن الغرفة كانت مجللة بالستائر السود ، بحيث لا ينفذ إليها بصيص من ضوء النهار لا تكاد تبين معالم الغرفة لولا شمعة ضئيلة تضيء في ركن من أركان الغرفة فتغالب جيوش الظلمة فيها**"[1]

ومنذ اللقطات الأولى أوصل إلينا الكاتب ذلك الشعور بالوحدة النفسية التي أدت إلى أن تكون الغرفة شبه مهجورة يسودها الظلام على العكس من الضجة الموجودة خارج القصر إذ يستعرض ذلك قبل تقديم شخصية "الحاكم" الذي يختلي في هذه الغرفة المظلمة والذي هو أقرب إلى الخرابة التي يختارها الغراب عندما يعيش وحيداً، وبعيداً عن البيئة المحيطة به، ثم انطلق الكاتب إلى تقديم شخصية "الحاكم " عن طريق الشخصيات الأخرى، ففي المشهد الأول وما بعده يتم تقديم شخصية الحاكم وهو يتحاور مع أخته في الأمور التي أصبحت محل جدال العام والخاص، وهي بذالك تريد تفسيرات للأفعال التي تقوم بها ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"ست الملك: لئن بقيت لتقتلن الناس جميعاً بسببي حسبي الله منك يا منصور (تخرج من باب الحريم)

الحاكم: (ينظر من الشرفة إلى الميدان، ثم يعود إلى مقعده فيصمت لحظة ثم يرفع بصره إلى السماء) اللهم إن الناس لا يفهمون الحكمة في قوانيني فكيف يفهمون الحكمة في قوانينك؟

رب إنهم جميعاً ساخطون علي فإن كنت راضيا عني فلا أبالي (تدمع عيناه)".[2]

وهنا لا يوجد صراع خارجي بمعناه التقليدي إذ لا يوجد أعداء أو قوى حقيقية تواجه شخصية الحاكم التي اختارت الوحدة النفسية كجزء من حالة الخلوة التي عيشها لأنها توفر له ما سيصرفه عن العلاقات والمجاملات والصراعات الخارجية مع المجتمع المحيط به لذا نجد أن الشخصية منسحبة تماماً من الحياة الاجتماعية ومنغلقة على ذاتها

[1] المصدر نفسه، ص:07
[2] المصدر السابق، ص 30

وذات موقف متعصب اتجاه التدخل في حكمة قوانينه وفي هذا يقول الكاتب " صحبت الحاكم زمنا أستعرض أعماله وأتفهم أقواله وستجلي غموضه وأستحضره في ذهني حين يكون بين الناس وحين يخلو إلى نفسه وفعلت مع ذلك بالشخوص الأخرى من ذوي قرابته و موقفه منهم وموقفهم منه "[1]

ب-التصوف المذموم : لا يزال التصوف حياً متحركا فاعلا لم ينطفئ نوره، وهو لا يزال رائداً في جمال وتثبيت الناس على الدين والقيم ، لذلك فهو يعتبر إرث تربوي عظيم يحفظ مقام الإحسان بعد الإيمان والإسلام، كما أنه يقيم صرح الأخلاق على أسس إيمانية مثبتة ولقد صور "باكثير" شخصية الحاكم الذي قد أمعن في التصوف والحب الألهي إلا أنه زاح عن مقاصد الشريعة ومبادئها ، فجعلت منه رجلاً شبه المجنون يتخبط في صراعاته الداخلية، فجاءت تصرفاته متناقضة مع الهدف الذي يسمو إليه التصوف المحمود والذي هدفه تدريب النفس على العبودية وردها إلى أحكام الربوبية واسترسال النفس مع الله " فكان كل جهدهم على ترقية النفس و أخذها بالمجاهدة والرياضة من كونها أمارة إلى كونها لوامة وملهمة وراضية ومرضية ومطمئنة، ولن يتم هذا الانفصام النفسي عن المألوفات وحملها على خلاف هواها " [2] ومن هذا نعتبر النفس مرضية تحتاج إلى طبيب، فكان التصوف بمفهومه الحقيقي حامل لواء التطبيب والتربية، وهو بالضبط ما يشترك فيه اليوم مع علم النفس الذي اتخذ من النفس البشرية موضوعاً بالدراسة، وبالذات السلوك الناتج عن الإنسان قصد تعديله "فالإنسان مكون من روح ومادة (الجسم) و النفس خلق آخر يتولد بدخول الروح إلى البدن ". [3] ولقد قام الحاكم بهذه الرياضة النفسية كي يحكم جماح رغباته وغرائز ونستدل على ذلك بالحوار الآتي:

"أم علي: كيف تحبني وتود الخلاص مني؟

الحاكم: كما تخلصت من أطايب العيش وشهوات الحياة

أم علي: لكنني زوجتك ولا غني لي عنك

الحاكم: وددت لو استغنيت عنك" [4]

---

[1] ينظر أحمد علي باكثير , افن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية , ص:58

[2] ينظر: عبده غالب أحمد عيسى , مفهوم التصوف , دار الجيل للطباعة والنشر ,1992 , ص:18

[3] ينظر: د.علي زيغور , تفسيرات الحلم وفلسفات النبوة , دار المناهل للطباعة , ص:130

[4] احمد علي باكثير ، سر الحاكم بالله ، ص 10

يدرك الحاكم أن مفاتن زوجته من شهوات الحياة ويجب التخلص منها لانه لا يريد ان يكون ضعيفا أمامها فعنده التعلق بالله وتسخير نفسه للعبادة افضل، وفي حوار آخر جعل الكاتب هذه الشخصية في منظر مخيف وكأن به اضطراب نفسي يجعل منه يتلذذ بهذا القتل الشنيع فنراه يصف أمعاء الانسان :

"الحاكم: انظر يا عبد الرحيم، هذه أمعاء الغلام الجميل ، لله ما أطولها ! هلم انظر

عبد الرحيم: (يتطلع إلى الباب وهو يرقد) نعم يا مولاي

الحاكم: أنظر..... هذا قلبه وهذا كبده، الله أكبر، أين ذلك الجمال ؟

أين تلك الحياة النابضة؟ سبحانك يا رب! ذهب الجمال وذهبت الحياة في لحظة

ها أنا قد تغلبت على الرحمة ..... على هذا الضعف البشري ". [1]

نرى أن الحاكم تجرد من إنسانيته فنزعت نفسه إلى القتل بكل برودة ظناً منه أنه سيساعده في التغلب على شهوات النفس من خوف ورحمة وهو يراها في ذلك ضعفاً إنسانياً وفي حوار آخر:

الحاكم: {المَالُ والبنون زِيْنَةُ الحَياةُ الدُنيَا والبَاقِيَاتُ الصَالِحَات خيرٌ عِنْد رَبِكَ}

أواه: اشتقت لرؤيتها كثيراً ، ليت شعري حتى أقتلع حبها من قلبي ؟

ما حب الولد الا ضعف بشري يجب التغلب عليه.[2]

يعكس هذا الحوار ذلك الانفلات والخروج عن الصيغة الصحيحة لتهذيب النفس فنراه تبرأ حتى من أبنائه ويرى حبهما ضعف يجعله مشغولا عن تعلقه بالله وطاعته "وكان سبيله إلى ذلك أن قام برياضة نفسية شاقة فعمد إلى جميع مظاهر الضعف في الإنسان من خوف وعجز وكسل وحرص وبخل وشهوة وكبر ورحمة فاقتلعها من نفسه بعزيمة جبارة لا تعرف التردد " .[3] فنرى أن الحاكم أمعن في التصوف والتعلق بالحب الإلهي حتى نازعته نفسه إلى الانسلاخ من بشريته ليصل إلى مرتبة الكمال الإلهي حين يكون وهو بعده في جسده روحاً شفافة متصلة بالروح الأكبر الساري في الكون بقدرته

---

[1] المصدر نفسه ص:11

[2] المصدر السابق , ص:18

[3] أحمد علي باكثير , فن المسرحية خلال تجاربي الشخصية, , ص:57

وهو المولى عز وجل ، وبهذا يكون قد مال عن الطريق الصحيح فتحول ذلك إلى مرض نفسي جعله يحلل القتل بدون الأخذ من الأحكام التي تتعلق بحفظ الرواح

وهذا الجنون الذي بدا على الحاكم سواء عند المؤرخين أو عند رجال المسرح يمكن أن نجد له مبررات على أساس أن الرجل قد تصوف ومنطق التصوف المذموم غير منطق السنة الصحيحة إذ أن المتصوفة بشكل غير صحيح كانوا يتعوذون من العقل الذي يقنع ومن الحجة التي تفحم فها هو أحدهم يخاطب صاحبه قائلا : " لا تخف من جنونك في هذا الوقت فإنه عالم أكمل ، والجنون من كمال العقل . فإن الإنسان إذا كمل عقله ونضج وتشبع بالعلم وكان له قلب يصحبه في صحوه وسكره لابد أن يكسر من حدة العقل ليعطي فسحة للقلب يتحرك فيها ويهيم حتى يؤدي ما عليه .. إن الإنسان إذا كان عقلا كله لا يقدر على الحركة لأن العاقل يكون دقيق الحساب شديد التحرج والتهيب فلابد له من فسحة جنون يتحرك بها ويحرك بها الأشياء من حوله

ج-الجنون الى حد الدموية:

إن الحديث عن القتل لدى الانسان أو النزعة العدائية لديه تحتاج الى الغوص في الدوافع والمحفزات فتجعل منا نتعمق في علم النفس ومعرفة الأسباب ويتبادر الينا أسئلة كثيرة وأهمها هي هل القتل هو نزعة مؤصلة في طبيعته، وجزء من جبلته ؟ أم أنه أمر طارئ إذ إنّ ما نراه في التاريخ القديم والحديث من حالات القتل يجعلنا على يقين، من أنّ العدوان جزء أصيل في بنية الذات البشرية. واذا رجعنا الى فرويد فنجده أن قد قال بأنّ هنالك غريزة اسمها غريزة العدوان وهي التي تدفع بالإنسان الى الدموية وحب التملك ، وعندما نتحدث عن هذا الجانب المأساوي التراجيدي في شخصية الحاكم سنجد أنّ أيديولوجيا القتل هي بذاتها إيديولوجيتان أيديولوجيا ظاهرة وأخرى خفية أما أيديولوجيا القتل الظاهرة فكانت متمثلة من اجل الحفاظ على الحكم والسلطة والدفاع عن الامة بحجة الحفاظ على ثوابت الدين ، فجعله يقتل بدون هوانة وتردد وفي هذا دوافع نفسية كثيرة جعلت منه يقوم بذلك فجعل باكثير هذه الشخصية الدرامية مشحونة بالتناقضات وقد أبرز ذلك بطريقة فنية جعلت منه يخرج ما يختلج في صدر الحاكم ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"الحاكم : ان الملك لله يا ست الملك ، يؤتيه من يشاء من عباده

ست الملك: اني لا اخاف على ملك أبي إلا منك ، ماهذه الشهوة الى الدماء التي استولت عليك

الحاكم: لن يرتوي منها قلبي مادمت احرس هذا الملك الذي تسمينه ملك أبيك"[1]

يظهر الحاكم نزعته في القتل وهو يرى في ذلك ارتواء له ، حتى يخلص الدولة والحكم من الطامعين في الانقلاب عليه وفي حوار اخر نجده يبرر هذا الفعل لاخته ست **الملك :**

"الحاكم: ما اجهلك بطبائع الناس ، انهم لا يخضعون الا لمن يخافونه

وخوفهم هذا هو مصدر الامن والسكينة في البلاد" [2]

أما ايديولوجيا القتل الخفية فقد كانت منابعها داخل النفس ورفضا لمكامن الضعف فهو يرى أن قتل هؤلاء المقربين من الوزراء والقواد ما هو إلا استتابة للنفس وتطهيرها من الذنوب التي قد تحدث جراء العجب بأفعالها وأفعالهم ، وهذا خدمة للدين والعقيدة بحسب زعمه ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

"ست الملك : بل إنك لتقتل كل من خدموا الدولة ، هذا قائد القواد الفضل بن صالح

أنقذ ملكك فكان جزاؤه منك على احسانه قطع رأسه

الحاكم: إنما اقتل هؤلاء الزعماء حبا بهم حتى لا يحبطوا أعمالهم إذا بقو بعد ذلك

الا ترين ان احدهم يبدأ ناشئا لا قيمة له ولا خطر منه، حتى اذا ما قام بخدمة عظيمة للدولة أصبح كالطعام الذي هضمته المعدة واستخلصت أطيب ما فيه ولم يبق منه إلا الاذى فتطرده الطبيعة من الجسم "[3]

صور الكاتب شخصية الحاكم بالتناقض في شخصيته ، وفي اصدار احكامه التي تدعوا الى الريبة والشك ، فتجعلنا نراه يتصرف بجنون وان لم يتعرض لها الكاتب مباشرة ، ولكن من خلال ذلك الصراع الداخلي والهواجس النفسية التي تنتابه ، فقد صور الحاكم في تناقض تام من خلال تصرفاته مع المرأة ، إذ أنه في لحظات الضعف والتخمر يطلب الاستمتاع بالأنثى ونستدل على ذلك:

---

[1] احمد علي باكثير، سر الحاكم بالله ، ص 24/23
[2] المصدر نفسه، ص 25
[3] المصدر السابق ، ص 24

"الحاكم: ابعثي لي حظاياي حتى آنس بهن جميعاً

أم الحاكم: استمتع يا بني وروح عن نفسك

الحاكم: (يجلس ويجلس الجارية بجانبه) سبحان الذي خلقك فتنة للقلوب "[1]

في لحظات ضعف يبدو الحاكم مستغرقا في لذته ومتعته الجنسية مع الجواري لدرجة التشبب بهن ويصل إلى جعل المرأة ألذ ما في الدنيا في قوله :

"الحاكم: ما لذة الدنيا لولا مغانيها

الحاكم: (يعانقها ويقبلها) كيف الخلاص من هذه الفتنة

شمس : متدللة لا خلاص منها يا مولاي، إنك لم تر مني بعد شي

الحاكم: (يتمايل من الطرب) ما احلى ثغرك وأعذب لماك، ما أرخم صوتك

ما اجمل لحنك، ما أخف روحك"[2]

-نرى ان الحاكم قد استغرق في شهوته فقد غلب على عقله حب النساء وعرف انهن بهجة الحياة ومهجتها ولا مناص منهن الا اليهن ولك سرعان ما تفطن وانتفض وسيطر على عقله ونراه يقول :

"الحاكم:(بصوته الجهوري) حبكن: لقد اضعتن رشادي(تقف الجواري عن الغناء والرقص)

أتدرين ماذا اصنع بكن ؟

شمس: العلم يا مولاي

الحضايا: (في صوت واحد) عندك يا مولاي

الحاكم: (يضحك) سأقتلكن جميعا ، فاخترن الميتة التي ترضينها

الجواري: (يرتعدن فرقا) ما ذنبنا يا مولاي حتى تقتلنا

الحاكم: ذنبكن حبي لكن وميلي اليكن ، وقد نذرت الله أن اتجرد عن النساء

---

[1] المصدر نفسه ص 36

[2] المصدر السابق، ص 35

الجواري: اعتقنا يا مولانا واطلقنا

الحاكم: قد اعتقتكن كما كما اعتقت كل رقيق لي ، ولكن لابد من موتكن حتى لا تتزوجن غيري، سأحتفظ بكن لنفسي في العالم الاخر"[1]

برر الحاكم قتل هؤلاء النسوة بالنذر الى الله عز وجل بأنه لن يتبع نفسه ولن يخضع فلبه للنساء وهو يرى في هذا خرق لرياضته النفسية ، واتباع للشهوة ، فقرر ان يقتلهن كي لا يحدثن له هذه الفتنة مرة أخرى فقام بوضعهن في صناديق مقفلة وأوصدهم جيدا ثم قام برميهن في قاع نهر النيل ، وفي هذا التصرف الأرعن يرى بأنه سيخلص الأمة من فاحشة الزنى

تركز المسرحية بشكل أكثر على علاقات الحاكم برجال الدولة وبرعيته، وبأهله فتصور بشكل دقيق صرامته وقساوته على كل معتد سولت له نفسه مخالفة الأوامر، أو سولت له استغلال منصبه للسطو على أموال الشعب،كما تصور تصوفه وإيمانه القوي كما يظهر من خلال هذا الايمان والتقشف غرابته وجنونه في التصرفات، ولم يكلف باكثير نفسه عناء تطعيم مسرحيته بأحداث سياسية كانت تحدث في الدولة الفاطمية المترامية ألأطراف كالفتن التي كانت تشتعل في الشام وفي طرابلس لاسيما ثورة أبي ركوة التي كادت أن تطيح بالدولة الفاطمية كما تذكر الكتب التاريخية، وإنما ركز على شخصية الحاكم بحد ذاتها وتناقضها الغريب في تركيبنه الداخلية من خلال التحولات النفسية التي تطرا عليه

إن الملاحظ لشخصية الحاكم بأمر الله في المسرحية يجد أن الكاتب لم يركز على تحديد تلك الابعاد المتمثلة في البعد الفسيولوجي والاجتماعي وأعتقد أن أدق الأبعاد وضوحا في شخصية الحاكم والذي ركز عليه الكاتب هو البعد النفسي إذ أنه أشار إلى جنونه وربما كان أكثر الكتاب إلحاحاً على هذه المسألة، مسألة الجنون، هو علي أحمد باكثير على غرار الكتاب الاخرين الذين تناولوا هذه الشخصية إذ أن كلمة الجنون قد فاق ذكرها العشر مرات ، وكانت ست الملك آخر المقتنعين بهذا الجنون بعدما اخفت ابنه علي منه بقولها :

"ست الملك : يعلم الناس جميعا جنونك ، وما اخذته إلا لأحميه منك"[2]

ترى أخت الملك ان الجنون الذي أصابه جعلت منها تخشى على ولي العهد بعده خشية أن يقتله بحجة تصوفه الذي يمنعه من مباهج الحياة الى درجة قتل بنيه ،والمتتبع

[1] المصدر السابق، ص 38/37
[2] المصدر السابق، ص 127

للنص المسرحي يجد أن شخصية الحاكم هي الشخصية الفاعلة في المسرحية المذكورة سلفا وهي حاضرة باستمرار، إما حضورا جسديا وإما حضورا بالغياب في أذهان الخصوم والأصدقاء، المؤيدين والمعارضين فكانت الشخصية المحورية التي استقطبت الأنظار وسيطرت على الأحداث من أولها إلى آخرها فجعلت الكثير من معارضيه يبرز لديهم ذلك الخوف والرعب فانتقلت الهواجس النفسية اليهم ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"التميمي: الا تخاف على نفسك منه يا حمزة ؟ إنه سريع السيف الى من يخالطه

حسن الأخرم: نعم يجب أن تكون منه على حذر يا حمزة وإلا بطل تدبيرنا"[1]

لقد جعل الكاتب من شخصية الحاكم هاجسا ورعبا للجميع فالكل يتقي بأسه وشره الذي لم يسلم منه حتى أقرب الناس اليه

تظهر روعة البطل عند " باكثير" من خلال هذا الانشطار الداخلي الذي اشتدت من خلاله المأساة فكان الحاكم في مواجهة صادمة مع قوى النفس الذي يجري فيها الصراع على مستوى داخلي يخوضه البطل لوحده ، فتراه يتخبط في معاناته وجهله بالمصير الذي سيؤول إليه فقد صوره الكاتب على أنه شخصية عنترية تستعرض قوتها أينما كانت فداس على كل العواطف فجعل الصراع بين الروح والمادة وبين هوى النفس والحاجز الديني ، ولقد تميزت التراجيديا عند باكثير عن بقية التراجيديات الاغريقية في بعض الامور من بينها هو أن مصير البطل لا ينفصل عن وجدانه وعقله الباطني ، وهذا الإستعداد النفسي للوقوع في الخطأ هو الذي يؤذي البطل الى مصيره النفسي ، وهذا ما رأيناه في شخصية المنصور الحاكم ، فطموحه ورغبته الملحة في الوصول الى التجرد من كل مظاهر المعصية والمآثم هو الذي دفعه الى ارتكاب الخطأ، ومن ثم وقوعه في دوامة من الندم ، وعليه اذا وضعنا مقارنة بين البطل الأرسطي فإننا نجده يقع في الصراعات وأخطاؤه نتيجة قوة خارجية تفوق قدرته ، اما عند باكثير فيجري ذلك داخل الشخصية البطلة ، ولا ننكر ان الأديب قد التزم بالقاعدة الارسطية في كون ان البطل يكون مميزا عن الفرد العادي ، الا أنه يضعه في صراع مع انسانيته وليس مع قوة خارجة عنه ، حيث استطاع الاديب في هذه المسرحية بعبقريته الفذة ان يجعل من العالم الداخلي جزء من التكوين النفسي للبطل ، فضعفه البشري هو الذي قاده الى الوقوع في الخطأ وبالتالي سقوطه في نهاية مأساوية ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"الحاكم: (يقلب صفحات الكتاب) لقد خدعتني يا حمزة بهذا الكتاب

---

[1] المصدر السابق، ص 88

حمزة: معاذك يا مولاي ان اخدعك ، إنه حجتك على الناس

الحاكم : بل غررتني به يا ملعون واستدرجتني الى دعوى الألوهية (يرمي بالكتاب وجه حمزة)

خذ كتابك يا لعين

حمزة: (يلتقط الكتاب) فيم يا مولاي ترمي بحجتك ؟ اليس ما فيه حقا كله؟

الست الوصول الى درجة الالوهية يا مولاي فبلغتها

الحاكم : ويل لك: أردت الوصول الى ذلك دون أن ادعو الناس الى عبادتي

وإنما أردت ان اتجرد من الضعف الانساني بالرياضة التي كنت اقوم بها،

وقد اوشكت ان اصل الى غايتي" [1]

تصوير شخصية المرأة:

قبل الدخول في تصوير شخصية المرأة وعالمها الداخلي جدير بنا أن نقف على مصدر المسرحية التي استلهم الكاتب منها عمله المسرحي وهي مسرحية (سر شهرزاد) ، ألا وهي حكايات الف ليلة وليلة ويجمع الباحثون على أن أصل هذه القصص هو الكتاب الفارسي (هزار أفسانه) أي ألف ليلة أو ألف خرافة.

بعض المؤرخين رفضوا أن يكون هذا هو المصدر الوحيد لألف ليلة وليلة "ومنهم إبن النديم في القرن الرابع الهجري في كتابه «الفهرست» وقال إن أول من سمر بالليل الإسكندر واستعمل لذلك بعده الملوك «هزار أفسانه» ويحتوى على ألف ليلة وليلة وعلى دون المائة سمر. وهو النواة التى تحولت إلى شكل فني أذهل العالم من خلال الصياغة المصرية الروائية له، بعد أن مكث في مصر ستة قرون كاملة يتقلب على ألسنة القصاصين المحترفين قبل أن يستقر مدونًا على أقلام بعضهم في بدايات فترة دخول العثمانيين إلى مصر في الربع الأول من القرن السادس عشر، ولعل ذلك هو الذي دفع مستشرقًا مثل «ماكدونالد» في دائرة المعارف الإسلامية لأن يشيد بعبقرية القصاص المصري المجهول الذي صاغ ألف ليلة وليلة ، لأن الحكايات جميعًا فيها الواقعية المباشرة الإنسانية"[2] وقد شغلت ألف ليلة وليلة خيال الناس ، العامة والبسطاء وبُحاث العلم والمبدعين ليس فى مصر وحدها بل فى كل ربوع المعمورة تارة بالتلقي والاستماع وتارة

[1] المصدر السابق ص 136

[2] ينظر ، حميد أبو بكر , الزوجة الفاضلة في مسرح باكثير , مجلة الشعر , العدد 23 , 1981, ص:95

بالبحث والتنـقـيـب وتارة أخرى بالاستلهام وإعادة الإنتاج ولقد استفاد الكاتب من حكايات الف ليلة وليلة كونها مصدرا للموروث الشعبي بمختلف اشكاله ، فاستطاع ان يخلق من اجوائها أفكارا وقضايا مهمة يريد طرحها وذلك عن طريق تعديل تلك الشخصيات حسب ما يقتضيه العمل المسرحي فكان الكاتب مبدعا في خلق العوالم الداخلية لشخصياته

أبدع الكاتب في تصوير الشخصيات الفنية مستعيناً بشخصية الإنسان الواقعي في طبيعته المتقلبة والمتنوعة، فشساعة خياله جعلته يدخل عالم المرأة من بابه الواسع ويصوره على اختلاف طبيعة النساء ومزاجهن "فاستطاع أن يبرز دور المرأة من خلال رؤية إنسانية و يغوص في أعماقها ليصور لنا بقاء ما يعتمل في عاطفتها وفكرها ومقدرتها على تحديد موقف وتحقيق الصواب و الانتصار لما تراه حقاً وما في هذا من إبراز لاستقلالها في التفكير والشخصية " [1] ولقد طرح الكاتب قضايا كثيرة تتعلق بالجنس والحب ويعالجها في مسرحياته برؤية أخلاقية دينية وذلك لا يمنع أن يعتني بنفسية شخصياته التمثيلية خاصة الجنس اللطيف ، فقد كانت مسرحية (شهرزاد) تتطلع إلى أفق أرحب من آفاق المرأة والجنس بل جمال المرأة وروحها وحديثها ولطف معاملتها وذكائها الوقاد ، فيصور ثقافتها الواسعة فكان الحدث الرئيسي للمسرحية هو المرض النفسي الذي يعانيه شهريار وقد حاولت شهرزاد علاج هذا المرض وعلى جانب هذا الحدث نرى أن هناك أحداث أخرى مثل معاناة شهرزاد في ذاتها في مواجهة الملك وكيفية التعامل معه وتعامله معها ، ومحاولتها لتسلية والديها خاصة أمها التي تخشى عليها من الخطر الذي لحق بكل البنات وهي نفس المعاناة التي تعانيها زوجة الملك "شهريار" والتي أدت إلى قتلها فتولد عن ذلك عقد نفسية له لتذكره لها

أبرزت الكثير من المقاطع الحوارية (لشهرزاد)أشياء هامة في حديثها إلى نفسها ، فنفهم أولا بأن الملك "شهريار" جميل الصورة والنكتة الأهم إليها هي أنها تحاول أن تجد سبيلاً لنجاة نفسها ونجاة البنات الأخريات بل ذهب أكثر من ذلك فهي أيضاً تزيد نجاة الملك "شهريار" ونستدل على ذلك بالحوار :

"شهرزاد: ومهما يكن "شهريار " طاغياً فهو إنسان جميل الصورة على كل حال

وليس بثعبان كريه المنظر، آه لو أمكنني علاجه، إذن لأنقذت نفسي

وأنقذت بنات جنسي وأنقذته هو من شر نفسه".[2]

---

[1] المرجع نفسه 1981, ص:96

[2] أحمد علي باكثير , سر شهرزاد , مكتبة مصر ص:41

ترى شهرزاد أن الموت لا يمكن لأحد أن يراه فبد أن تنتحر قررت المواجهة ، فهي لا تخاف من الموت بقدر ما تخاف من الله وعقابه تقتل نفسها ، فتفكر في الحصول على حل لجميع الأطراف لنفسها وللملك والبنات اللواتي يعانين مثلها ، فيمكن القول بأن "شهرزاد" شخصية عبقرية في بيئتها و العباقرة لا يفكرون عادة كالناس وتختلف رؤيتهم إلى القضايا من الآخرين و يرونها من جوانب مختلفة فتختلف ردود فعلهم بالنسبة للآخرين كما لا ننسى أن الكاتب رسم شخصية "شهرزاد " شخصية مؤمنة وهذا الإيمان واضح في أقوالها وأفعالها فهي رفضت الانتحار بسبب الأزمة التي أصابتها نتيجة طلب الملك لها ، كما أنها تؤمن بالآخرة وتعشق الرحيل إلى العالم الآخر كما تصرح في قولها:

"شهرزاد: (تنظر إلى الأعلى كأنها تحلم) سأسق أستاذي " رضوان" إلى ذلك

العالم الطليق الذي علمني الحنين إليه". [1]

نرى أن "شهرزاد" نزعت ثوب الخوف وأظهرت ما في نفسها من إيمان بحتمية الموت ، كما صور الكاتب ذلك الصراع الذاتي ومعاناة الشخصية النفسية حين تتحدث بما يستبطن ذاتها فتطلعنا على جوانب أزمة تمر بها أو حادث يحدث لها من تردد وشك وصراع وقلق خاصة في الفصل الثاني من المسرحية فنرى "شهرزاد " تتحدث مع نفسها في مواجهة مشكلة معقدة وهو طلب "شهريار" المجيء إلى قصره الليلة فتتكلم مع نفسها قائلة :

"شهرزاد: أيها الباب القـــــائم بين الحــياة وبين الـــموت، هاهـــي يدي على مقرعتك!

يد عذراء في ميعة الصبا وبواكير الشباب أعلم أنها هي قرعـــــــــــة واحدة وتنفتح لي على مصراعيك ولكن رهبتك تشل يدي عن قرعك، وما بهن من شلل عجباً لك أيها الباب الرهيب كيف يعجز أقوى الأقوياء، أن يوصـــدك ثم لا يعجز ضعف الضعفاء أن يفتحك ، كيف لا يملك أحد قفلك ، وتملك كل واحد مفتاحك؟

أرحمة بالضعيف إذا ما ضـــاقت به الحياة فالشـــمس سبيله إلى الخلاص؟

إذن فعلم يا إلهي حرمت السبيل في جميع شرائعك" [1]

---

[1] المصدر السابق ص:41

يعكس هذا الحوار ذلك القلق النفسي و الذي أفرز ما في وجدان " شهرزاد " اتجاه ثنائية الحياة والموت من رهبة وقبول لهذا الواقع الذي لا مفر منه ، فهي ترى نفسها بين بابين ، باب الحياة وباب الموت ويجب عليها أن تختار أحد هذه البواب ، وبعد صراع داخلي عنيف تتحاور مع " دنيازاد" ثم تخاطب نفسها :

شهرزاد: (تتنفس الصعداء) لقد فتحت لي هذه الصغيرة باباً جديد للأمل

بابا رهيبا حقاً لكن يجب اقتحامه إذا لم يكن منه يد، تلك هي الغاية القصوى للمحنة

قد وطنت نفسي عليها فكل ما دونها يهون.[2]

تظهر"شهرزاد " بأنها ليست كالفتيات فهي لا تجزع ولا تبكي لهذه المشكلة ، ومن خلال هذا الحديث للنفس يبين أنها ذو إحساس قوي بمعنى الحياة والموت وهذا نتيجة تعلمها عند الحكيم "رضوان " فهي لا تبحث أن يهدر دمها وتقتل دون سبب فقد نجحت في بترويض الوحش الذي بداخل هذا الأمير وعرفت مواطن الضعف لديه "فنراها شخصية من الشخصيات المعمقة والمتكاملة الأبعاد والتي يتطلبها النقاد في الشخصية المسرحية ، فهي شخصية تقدم لنا إنساناً متعدد الأبعاد له حياته الخارجية الطاهرة التي نراها تضطرب أمامنا على المسرح ، وله كذلك حياته الباطنة التي نراها ينعكس على عالم الواقع فيما تقوله الشخصية أو ما تفعله ، أو ما تلبسه ، أو مهماً تهمله فلا تتناوله بالعمل أو الحديث " [3]

ركزت شهرزاد في معظم سردها للحكايات على مفهوم العبودية والقتل بأنه قدر تاريخي محتم للمجتمعات والشعوب على مر العصور في ظل الحكم الملكي ، فحاولت أن تلغي ذلك الاضطراب والتمرد الذي يجعل الدولة أكثر هشاشة فألغت فكرة الثورة ودعت الى ما هو أعمق منها وأكثر تاثيرا ، وذلك من خلال محاولة التغيير بطرق أكثر عقلانية ويمكن أن نلخص أهم خصائص "شهرزاد " النفسية فيما يلي:

- امتيازها بثقافة واسعة فقد ألمت بوضع الأمير نفسياً أكثر من غيرها من النساء فأثارت عنده ولعاً بفن القص والحكي

-هدوئها وقدرتها على التحكم في الموقف رغم الخوف إلى الحد الذي تحتفظ معه بوضوح، وتستلم زمام اللعبة بدلاً من الانقياد إلى خصم فقد صور الكاتب شخصية

---

[1] المصدر نفسه ص: 37-38

[2] المصدر السابق ص، 45

[3] ينظر: على محمد حسين , قراءة في مسرحية سر شهرزاد لأحمد علي باكثير , منتديات مجلة الرسالة 11

شهرزاد وهي ترتدي المكتبة كي تستقي منها معارفها وعلومها ، وفي هذا نظرة حداثية من الكاتب واهتمام بالمرأة وشغفها وولعها بالعلم ، وقدرتها على الاصلاح والتغيير فلم يكن الكاتب كما اعتقده بعض المعارضين له ولأدبه الاسلامي بذلك الأذيب المتزمت الذي يستقي فكره من الدين من غير تثبت وتمحيص ، فقد جعل للمرأة مكانة تليق بها وبقدراتها العقلية في حدود ما يسمح به العقل والشرع، وفي هذا قدرة نافذة على الغوص في أعماق المرأة ، فاستطاع أن يضفي ذلك الاحساس القوي للأنثى من خلال شخصياته في المسرحية فجعل منها الحلقة الأقوى وليس الأضعف في المجتمع ، وفي هذا نظرة تنويرية من الكاتب واهتمام بالجانب النفسي والعقلي للمرأة بمختلف أشكالها

-صور الكاتب " أم شهرزاد " مثل النسوة اللواتي يتأثرن وينفعلن في الأحداث و الوقائع فهي شخصية عاطفية ومن إحدى الدلالات على هذا الأمر أنها تبكي كثيراً طوال المسرحية لدرجة أنها تمنع "شهرزاد "من القراءة لكي تبقى بجانبها أكثر ، كما أنها منفعلة كثيراً في مشاعرها خاصة حزنها الشديد على ابنتها فكانت تصر على "نور الدين" أن يبادر بالثورة على " الأمير شهريار " بدل الإصغاء إلى الحكيم "رضوان " وهذا كله لإنقاذ حياة "شهرزاد " ، ومن دلالات الانفعال تشهد بالحور التالي :

"أم شهر: (ترفع رأسها إلى السماء في يأس) الغلمان ولم تمنحنا

غير البنات فرضينا بقسمتك ، ثم تنكب هذه النكبة في بناتنا أيضاً

نور الدين: ويحك لا تعترضي على قضاء الله.

أم شهرزاد: (في عزم وقوة) أجل لن أعترض على قضاء الله ، ولكني سأنقذ ابنتي بيدي" .[1]

وبسبب هذا الانفعال يتصرف "رضوان" أمامها بذكاء، ويخبرها بأنه قد يكون هناك جواسيس، وقد تظر بكلامها هذا ابنتها ، فيبدو عليها اليأس والألم، وعلى عكس الألم وعلى عكس الأم نجد أن "شهرزاد" نيتها نموذج للمرأة القوية العاقلة التي لا تطيع أوامر الأحاسيس بل تحكم الأمور على الطريق الصحيح .

لم يهمل الكاتب " باكثير" معاناة الزوجة ألا وهي زوجة الأمير "شهريار" فتقبلها لزوجها الذي يهوى النساء والمجون أمر صعب عليها تحمله فهي تعاني الأمرين تقبل الخيانة وتحمل نفسيته المريضة فجاءت صورتها ساذجة صادقة في المسرحية ، وسيئة الحظ في نفس الوقت فهي في معاناة حقيقية من زوجها وضعفه الجنسي وحقده من ،

[1] أحمد علي باكثير , سر شهرزاد , ص:53-54

وتعذبها من كثرة العلاقات الغير المشروعة للأمير مع الجواري ومن الكلام الذي يشير إلى مستوى الحزن و الألم الذي تتحمله وذلك في قولها :

"بدور: أواه من ظلم الرجال! ما بالنا معاشر النساء يطلب منا التزام العفة بينما العفة بينما لا يلتزمها رجالنا ولا يعبئون بها أبداً"[1]

يعكس كلامهما مدى وجعها الشديد من تصرفات زوجها الماجن والذي لا علاقة له بصفات العفة والطهارة فهي ترى بذلك ظلما وحقداً على النساء المغلوبات على أمرهم خاصة الزوجات ، وحينما تريد "بدور " تنفيذ خطتها لإثارة غيرة "شهريار" للكف عن ما يقوم به بزعمها إلا أن الخوف الذي دب في قلبها يمنعها في ذلك خوفاً من تصرفات زوجها فإجراء خطة كهذه تحتاج إلى أخذ الحذر والحيطة من جنون "شهريار" وفي هذا معاناة عميقة "البدور" ومغامرة بالروح ويمكن أن يؤدي إلى الموت ، وبعد تمادي الأمير في تصرفاته قررت أتنفذ خطتها الجريئة والتي ستنتهي بموتها نهائيا فبعد ما تخفي العبد الأسود في مخدعه وتنتظر مجيء "شهريار" فنجد أن العبد منزعج ومتعذب هو كذلك من هذا الموقف ونستدل على ذلك بقولها:

" بدور: أتنظر قليلاً يا مسعود، حالا تنتهي مهمتك فتخرج أبشر

ستخرج من هنا حراً، سأعتقك لوجه الله (تبتعد عن الباب ثم تمتم)

مثل "شهريار" كلاهما يضيق بالجلوس عندي العبد والملك (تتوجه نحو المرآة)

وأها على شبابك يا "بدور" (كأنها تتذكر شيئاً نسيته) أواه ماذا أقول له ...

حين يدخل؟ كيف أشعره؟ يجب أن أثير ريبته أولا ثم ... ثم يكتشف هو من تلقاء

نفسه (تحل شعرها وتشعثه) هكذا.... نعم هكذا (تتذكر شيئاً آخر) الباب

يجب أن أوصد الباب (تنطلق نحو الباب فتوصده ثم تنظر إلى الباب الأيسر)

ربما يدخل من هنا (تنطلق إليه فتوصده أيضاً) الآن كل شيء جيد

(ترفع بصرها إلى السماء) يا إلهي هب لي قوة من عندك".[2]

يعكس هذا الحوار في كلام " بدور" مع نفسها حقيقة تقربها وهي الشعور بالوحدة فهي وحيدة في هذه الحياة ولا يهتم بها أحد فانشغال الملك عنها بالحوار أكبر دليل ، كما نجد أن العبد الذي أحظرته لم يكن راغباً فيها كذلك ، وكان منزعجاً طوال الوقت ، وفي

[1] المصدر نفسه ص 28

[2], المصدر السابق, ص:28

خصم هذا الصراع الداخلي ترى وجهها في المرأة فتبدي تأسفها على شبابها والأيام الماضية التي كانت تشع فيها أكثر جمالاً وبهذا استطاع الكاتب أن يصور لنا تلك المعاناة من خلال التوتر النفسي والانشطار الداخلي التي تعانيه من مرارة الحياة التي تعيشها مع رجل لا يهتم بها ولا يراعي متطلباتها

وهكذا تدبر بدور حادثة العبد الأسود،حتى إذا دخل شهريار انصدم وارتاب من ذلك المشهد ،فقتل الاثنين معا .ومن هنا نجد أن الكاتب باكثير خرج النص الأصلي بغية تخليص شهريار من عقده النفسية والاجتماعية والعودة به إلى الحياة الطبيعية ،ومحاربة النوازع الشريرة ومقاومة للمغريات الجسدية فقد ساهمت هذه الحادثة في اذكاء الصورة الدرامية للمسرحية وجعلتها تنحو الى منحى قوي بحيث يكون فيه الصراع على أشد أوتاره وسارت بها إلى حالتي الصراع ورصد المتناقضات والإدراك الشامل للحياة من جوانبها كافة

يهدف باكثير من خلال توظيفه للحديث الداخلي لشخصياته اظهار ذلك الصراع النفسي القوي الذي يصيب الانسان من تأنيب ضمير أو ألم يعتصره وبهذا فهو يريد أن يؤثر على القارئ ويحرك وجدانه من خلال تزويده بتفاصيل وأحداث ومشاعر وخواطر مكملات الصورة الدرامية ، كونها تساعد على تعميق الأثر والاحساس ، فالحديث الداخلي هو من أجمل الحوارات التي تلفت انتباه المشاهدين والقراء

من النماذج الأخرى للصراع الداخلي (النفسي) نجد "أم شهريار" "أم كريمة" أيضاً تخافان أن يقتل شهريار بنتيهما فعلى هذا تصابان بالأزمة النفسية وتعبر عن هذه الأزمة بالبكاء والجزع والشكوى والتصرفات المعقولة وهذا لطبيعة الأمهات اللواتي يتأثرن بسرعة ولهن قلوب حساسة اتجاه أبنائهم وبناتهم وفي هذا صورة حقيقية للواقع فقد حافظ الكاتب على الإطار العام للقصة الأسطورية أي أن الموضوع الأساسي هو الظلم بكل أنواعه سواء كان ظلم الزوج لزوجته أو ظلم الحاكم وتجبره على رعيته ولعل الهدف المرجو من المسرحية هو تسليط الضوء على المرأة و اختلافها من حيث التصرف والتدبير ، كما أن الكاتب استطاع أن يوضح مدى قدرة المرأة المتعلمة على التصرف الحسن ودورها الهام في المجتمع فمن خلال تلك الصراعات الداخلية استطاع أن يغوص في أعماق المرأة بكل أصنافها (الأم ،الزوجة ،الفتاة،العزباء) و أفوز من ذلك الحوار نموذجاً حقيقياً لصورة المجتمع ومعاناته وما يتطلع إليه من خلاص ، وقد زادت النهاية التي آلت إليها "بدور " من قوة التأثير الدرامي ، فموتها على يد الأمير "شهريار" يجعلنا نتحسر عليها ، خاصة ونحن نعلم طبيعة هذه الشخصية في المسرحية فقد كانت هادئة ورومانسية وما عانته من حرمان وظلم وقهر من طرف زوجها لم تكن تستحقه

تصوير الشخصية الثانوية:

أعطى " باكثير" أهمية كبيرة في خلق الشخصية الثانوية ، حيث كشفت ردود فعلها وتصرفاتها تظاهي فعالية الشخصية البطلة وهذا يساعد على إظهار المضمون للفكرة الدرامية بمختلف صورها في كل مرحلة حيث أن التلاحم بين كل أفرد المسرحية و إن كان يبدو لنا أن الأمر تحت قيادة بطل واحد إلا أنه لا يمكن أن نبرز صورة المجتمع الفاسد أو نقيسه لشخصيات الرئيسية وصلاحها من عدمه إلا من خلال تفاعل الشخصية الثانوية معهم ، وقد أبرز الكاتب في مسرحية "الحاكم بأمر الله" أن الشخصية الثانوية لها دور كبير في إبراز شخصية البطل وملامحه وتصرفاته فجعل من شخصية "عبد الرحيم " ابن عم "الحاكم " ذا أهمية في حضوره ولا يخلق أي نقص في العمل الدراسي أثناء غيابه فقد كان في المشهد الأول من المسرحية الرفيق الدائم للحاكم فهو ابن عمه وولي عهده فقد كان يرى "عبد الرحيم " أن الحاكم جدير بالطاعة ولو كان يخالف بذلك أصول الحكم الصحيح فنراه يطبق ما يطلبه منه كما نجد أنه يعبر ما في لسان الحاكم قبل أن ينطق به لمعرفته بما يضمره الحاكم ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

الحاكم : ماذا يريدان التعيسان مني؟

عبد الرحيم: يريدان أن يريا أمير المؤمنين ليستعطفاه ويذكراه بعهد الأمان الذي كتبه لهما

الحاكم: الموت هو عهد أمامهما مني ، لقد ظنا أنهما ينجون مني بالفرار

عبد الرحيم: متى يأمر مولاي بتنفيذ القتل فيهما؟ [1]

يعكس هذا الحوار تعطش "عبد الرحيم " لقتل كل من يراه يخرج عن سلطة الحاكم فهو لا يتوانى أبداً في دفعه إلى القضاء على هؤلاء المتمردين وإن كان مخطئاً في حكمه عليهما إلا أنه يعرف ما ينوي فعله الحاكم في أمرهما، وبالرغم من أن "عبد الرحيم" يطاوع الحاكم في كل تصرفاته خاصة بعد طلب الحاكم منه شراء غلام لكي يستأنس به على ابنه فما كان من الحاكم إلا ان استعمله رياضة نفسية لانتزاع الخوف الشفقة من قلبه ونستدل على ذلك من الحوار التالي:

عبد الرحيم: (يتطلع إلى الباب وهو يرتعد خوفاً ، نعم يا مولاي)

[1] أحمد علي باكثير , سر الحاكم بأمر الله , , ص:12-13

الحاكم: أنظر هذا قلبه ، هذا كبده ....أنظر يا "عبد الرحيم "

أم علي: (صائحة) يا منصور أدرك عليا يا منصور! أدرك عليا يا منصور! قد غشي عليه.

عبد الرحيم: (مرتبكاً) سيدتي لا تقتربي من هنا

الحاكم: خذ هذه المدية سأرى ماذا بعلي.

عبد الرحيم: (ترتجف المدية في يده) ما أقسى قلبك يا"منصور[1]

نرى أن عبد الرحيم أفصح عن ما في داخله حين رأى بشاعة ذلك التصرف الذي أقدم عليه الحاكم ، فهو يرى أن ذلك فيه قسوة على الغلام وبذلك هو يبدي غرابة من تصرفات الحاكم الغريبة التي لم يعهد بها من قبل وفي كلامه يبرز لنا شخصية "الحاكم بالله " التي أسرفت في القتل لدرجة أن الرحمة انتزعت من قلبه .

وقد صور الكاتب أيضاً شخصية "رضوان" الحكيم في مسرحية "سر شهرزاد" بالشخصية القوية والصريحة في الأقوال ، فهو شخص مدبر مشفق على أمور الحكم والرعاية خاصة بعد طلبه من الأمير شهريار عزل الوزير الذي قد داع فساده في الرغبة وذلك بسبب رفعه الضرائب وإثقال كاهل العامة من الناس فنجده يشفق على البسطاء ، كما نرى جانبه الصلب الذي يتمثل في عدم الخشية من الولاة وإبداء رأيه في الوزير بكل طرحه وبدون ازدراء ، فيظهر بالرجال الحكيم الرزين المحب للعلم فهو ينشر حكمه وعلمه ابتغاء تنوير العقول و إخراجها من الظلمة وقد دل على ذلك من خلال محاورته مع الأمير :

"شهريار: ماذا يدعوك إلى هذا وأنت غني الأجر إن كان يأجرك

رضوان: مولاي أعلم الناس بأنني لا أبيع علمي وليس المال عندي قيمة ولكن

نور الدين صديقي وقد وجدت في ابنته ذكاء وفهمها فاصطفيتها لي تلميذة" [2]

يعكس هذا الحوار نفسية الحكيم الخالية من كل حب للماديات فهو يبدي حبه للعلم ويراه أثمن الأشياء فتعلميه للناس نابع من قلبٍ صافٍ محب للخير فكأنه يرى أن على عاتقه مسؤولية إصلاح المجتمع ، فبالرغم من أن حضوره كان قليلاً في الفصول إلا أنه كان دوراً بارزاً في تنوير شهرزاد وتعليمها وبالتالي ، يمكن أن نقول أن هذه الشخصية

---

[1] المصدر السابق، ص 19/18

[2] احمد علي باكثير، سر شهرزاد، ص 38

كانت بمثابة "الصورة الرمزية للمواطن المثقف المدرك لقيمة وقضايا مجتمعه والذي لا يخاف إلا الله ، ولا يعرف إلا صراحة ،كما أنه يتقن فنون الكلام ، فكانت شخصية محرك ، درامي للأحداث ولهذا كانت شخصيته أكثر علما وتعقلاً "[1]

في المقابل الآخر نجد شخصية "نور الدين" وهو صديق "رضوان " يحاكي نفس الشخصية ، فهو مصلح و ليس في نيته تحقيق المنافع الشخصية فهو يريد إزالة المصيبة عن المجتمع وليس عن ابنته فقط .

ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

الشيخ: أنت في هذا المصاب ونحن نحاورك ونثقل عليك

الكهل: ونلومك ونخلط لك الحديث

نور الدين: لا عليكما، إنما دفعكما الإخلاص إلى ذلك وقد وجدت في حديثكما بعض العزاء

الشيخ: إذن فماذا تنتظر يا "نور الدين " بعد هذا الحادث؟

نور الدين: بل هذا الحادث أخرى أن يدعوني إلى الانتظار، لا أحب أن يقول الناس عني غدا أنني ما دعوتهم إلى الثورة إلا من أجل ابنتي "[2]

يبرز لنا جانب آخر من شخصية "نور الدين " وهو طابع الشخصية السياسية التي تجيد التصرف في الأمور خاصة حين يتحاور مع الشيخين اللذان كانا بمثابة الجواسيس، فجاء كلامه معهما نقداً لا ذغاً للحكم إلا أن في ظاهر كلامه يدرك القارئ أنه بجانب "الأمير شهريار " ويؤيده في حكمه ، ولكنه عكس ذلك فقد استعمل فن السخرية بطريقة ذكية لم يستشعر فيها هذان الشيخان مدى سخطه وعدم رضاه عن هذه السياسة التي يتبناها الامير شهريار ونستشهد على ذلك بالحوار الآتي :

" نور الدين: أليس هو ملكنا وله علينا السمع والطاعة؟

الشيخ: هو ملكنا وليس ربنا الأعلى

نور الدين :(ماضيا في سخريته) إنه لم يدع ذلك!

---

[1] ينظر:عبد الحليم عبد الله , سر شهرزاد في الأدب الغرب المعاصر , موقع عرب أو نلاين 6

[2] احمد علي باكثير، سر شهرزاد، ص 50

الكهل: له اليوم ثلاثة شهور وهو كل ليلة يأخذ عذراء من بناتنا وأخوتنا حتى إذا قضى

وطره منها قتلها في الصباح

نور الدين: هو حر في زوجته

الكهل: زوجاته؟

نور الدين: نعم ..... أليس يأخذهن بالزواج؟

الشيخ: أي زوج هذا؟ هذا يعني لم يحدث مثله في التاريخ

نور الدين: قد حدث اليوم في عصركم" [1]

يعكس الحوار السخرية اللاذعة من طرف "نور الدين " ولكنه يمرر فيها انتقاداته بطريقة ذكية وقد استطاع أن يطرح مجموعة من وجهات نظر سياسية واجتماعية فبعد نفاذ صبر الشيخان من كلام " نور الدين " وسخريته أفصحا عن ما في داخلهما بغية إيجاد دخل لهذا الأمر العسير ونستذل على ذلك .

"الكهل: (ينفذ صبره) ما هذا يا " نور الدين " إنك تسخر بحديثنا !

الشيخ: أجل ما كان هذا الوطن بك

نور الدين: معاذ الله وإنما وجدتكما تشكوان في بيتي فأجبت أن أواسيكما

الشيخ: كلا ما جئنا لتهون علينا الخطب ، بل لنرجوك أن ترفع هذا البلاء عن الأمة

نور الدين: (في حدة) الأمة! الأمة هي التي جلبت على نفسها هذا البلاء

الكهل: ماذا تقول يا " نور الدين "

نور الدين: البغي يلد البغي ، فلو لم يسكتوا " لشهريار" على اغتصابه أموال الناس لينفقها

على شهواته ، لما حدثته نفسه أن يسطو على أعراضهم" [2]

نرى أن "نور الدين " يبرز جانباً كبيراً من نفسيته التي تبدي اهتماما بأحوال الأمة وإحساسه بالظلم الذي وقع عليهم ، فهو يرى أن سر ظهور الظلم في المجتمع هو سكوت

---

[1] المصدر السابق , ص: 48

[2] المصدر السابق ، ص 48

الناس ورضاهم بالمنكر ، فتقبلهم لذلك دلالة على قبولهم لهذه الحياة المهينة ، فنرى أن " نور الدين " شخصية تتميز بحس المسؤولية والواجب فهو يرى الناس دائماً في مراكز الاهتمام ولا ينسى أمورهم ومشفق على حالهم وإن كان عنده التعريض بالقول ،فلجأ "باكثير" في هذه المسرحية الأسطورية إلى استعمال الرموز في الكلام على لسان شخصياته " ويعتقد البعض أن الميل نحو استخدام الأسطورة في الأدب ليس أمراً عادياً ، وهذا يدل على هذا الأساس يميل نحو الغموض والتعقد في الأدب ، ويستخدم الأسطورة بصورة رمزية في أدبه." [1]

استطاع باكثير أن يخلق من شخصية شهرازد المرأة القوية التي تثق بنفسها وقدراتها في معالجة الأوضاع الشائكة ،فأضاف بعدي الثورة والتحرر ،والحلم بها ،من خلال استخدامه لشخصية الوزير نور الدين والد شهرازد .فإذا كانت الليالي لا تركز على مفهوم الثورة ،بل تعمل على الترويض من خلال بنية القص ،فان الدراما المعاصرة برؤيتها الجديدة المعاصرة لدور الأدب والفن ،غيرت من النسق التاريخي الذي تسير عليه الحكاية الجديدة ،وأضافت إليه رؤية تنويرية انسانية ،فشهرازد لم تفكر بالثورة ولا والدها ،من خلال النسق العام للحكايات ،لكن الوزير نور الدين في مسرحية باكثير اهتم بشيء اخر اكثر أهمية الا وهو تغيير الواقع الموضوعي ببنيته الفاسدة إلى واقع أكثر جمالا وتنظيما ، والى واقع تتحقق فيه العدالة والأمن واستقرار النفس

إن فضاء وقصص ألف ليلة وليلة فضاء تتيح للنفس البشرية فسحة جمالية، لمزيد من التأمل في أحوال هذه الطبقات الاجتماعية التي ركز النص المسرحي على أبراز علاقاتها وعاداتها وأفكارها وأعرافها "فتناص المسرح العربي مع شخصيات ألف ليلة وليلة ونصوصها ظاهرة مهمة وجديرة بالدارسة لما لهذا الأثر من تأثير في الفكر والفن والثقافة العربية والأوروبية على حد سواء "[2] فحاولنا أن نفهم مسرحية (سر شهرازد لعلي احمد باكثير) التي وظفت حكايات ألف ليلة وليلة ونقارنها بمواقف شخوص ألف ليلة وليلة ، ولا يدعي الباحث انه تقصى كل الملامح والقضايا النفسية التي تختلج الشخصية الدرامية وتحدد توجهاتها ،بل إنها محاولة قد تصيب وقد تخطئ

[1] ينظر: محسن حسن , المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر ,دار النهضة العربية , مصر ,ص:195

[2] .سمير كوم ، محاورات معاصرة في المسرح العربي المعاصر , ,المطبعة الحديثة ,حماة سوريا ,الطبعة الأولى ، ص 189

المبحث الثاني: شخصيات (باكثير) الدرامية بين الصفة والفعل:

تحكي القصة عادة عن بعض الأشخاص وأفعالهم ،فيهتم بعض الناس بالأشخاص أي الصفات والسمات الإنسانية للشخصية بينما يذهب الآخرون إلى الاهتمام بأفعالهم أكثر أي بأحداثهم ، ومنه فإن الدراما في مضمونها ولغتها تعتمد على ما تقوم الشخصيات من أفعال وعلى هذا الأساس يظهر دور الفعل نباء المسرحية و نسجها ، ومنه فإن الشخصية هي التي تصنع الحدث فلا بد من شخص يفعل وهذا الشخص هو الإنسان ومن ثم فلابد أن نتعرف على الإنسان لكي نتبع ونفهم الحدث ، وقد عرفه أرسطو الدراما في كتابة قائلا "بأنها النص لكن الأصل فيها هو الحدث وليس القصة وحتى كلمة دراما في نفسها اشتقت من كلمة "دراميون " باليونانية ومعناها فعل شيء"[1] وبالتالي تتطور الحبكة من خلال ذلك التأزم والصراع بمختلف أنواعه إلى ان يصل إلى ذروته ثم أن الاختلاف بين المسرحية والرواية يكمن في أن الوصف من خصائص الرواية "والأحداث التي تقوم بها الشخصيات هي التي تعرفنا على شخصيات المسرحية ، وليس مثله مثل الرواية التي تقوم على السرد والوصف فالحدث هو الذي يحدد خصائص وطباع الشخصية فالعمل الدرامي إذن لن يوجد من غير أشخاص يفعلون "[2] ولكن الشيء المميز في دراميات " باكثير " هو صياغة جديدة للنظام الذي تقوم عليه الدراما ،وذلك من خلال تحديد الصفات الشخصية قبل الفعل وهو ما فعله مع (شهرزاد) فقد أكسبها العديد من الصفات فجعلها عبقرية ذكية تجيد التعامل في أصعب المحن واستطاعت أن تخلص نفسها والبنات من مرض "شهريار" النفسي فيظهر الكاتب قوة (شهرزاد) في مواضع منها حينما تسمع أمها

---

(1) د.باسم الهاشمي , الخصائص التأليفية في الدراما , دمشق , دار الفنون والأدب 2018 , ص: 32

(2) فن الشعراء أرسطو طاليس , ترجمة عبد الرحمان بدوي ,بيروت , دارالثقافة 1973 , ص:12-13

من "رضوان " قد يكون ضيفاً "نور الدين " علاوة عن "شهرزاد" ابتنتها ولكن "شهرزاد" تحاول أن تهدئها ، وتواسيها فتقول لها :

شهرزاد: تجلدي يا أماه .....لن يقع هذا ولا هذا إلا أن يشاء الله [1]

أكسب الكاتب شخصية "شهرزاد" صفة الإيمان والصبر في الشدائد ، فلا تخفي إيمانها بالله في مختلف مواضع المسرحية ، وهي تجزم دائما بأن إرادة الله غالبة على إرادة البشير وقد يحدث عكس ما ينوي "شهريار" في هذه الأزمة وقد عدد الكثير من الصفات في هذه الشخصية ولعل أهم صفة هي التدبير والتخطيط فقارئ المسرحية يلمس منذ بدايتها تراجع "شهرزاد " عن فكرة القتل للأمير ، وقد تعمد "باكثير" أن يسبق صفات هذه الشخصية قبل فعلها ، بسبب طبيعة المأساة " و السبب يمكن في إطالة المشاهد الدرامية كون أن التراجيديا لا بد أن عهد لها لتصل إلى ذروتها في الصراع مشاهد الإثارة والانفعال لدى المتلقي"[2] فأوجد الكاتب عنصراً مهما في الصراع الداخلي للشخصية وهو صفة التردد غير موجودة لانتهت المسرحية وهي في بداية مشاهدها فنرى أن الكاتب أعطى نوعاً من الجدية في طرح مأساة الانتقام والقتل وهذا بغرض الوصول إلى الذروة في التأزم والتعقيد لكي لا يتسنى للمشاهد (المتلقي) الملل والنفور من رداءة المشاهد وإشراكه في العملية الدرامية عبر تشويقه وتخيل النتيجة والمشهد الأخير عبر تأويلات تكون في داخله

تظهر ضرورة الفعل من عدمه عند "شهرزاد" بعد طلب الأمير " شهريار" لها ، ومعلوم أن الأمير في المسرحية كان اختياره فقط على العذراء من البنات وبعد قضاء حاجته منها يقوم بقتلها فدب الفزع في المرة الأولى لقلب :شهرزاد" فهي ترفض فكرة أن تكون لقمة سائغة كبقية البنات فهي لا تريد أن تفقد شرفها بسبب نزوة من نزوات الأمير ، وقد أصرت على النجاة بأي طريقة ، ففي أول مشهد للمسرحية نرى أن "شهرزاد " غارقة في التفكير وفي يدها خنجر وبعد ما تبدأ بالتكلم والحوار نفهم أنها تعاني من مشكلة نفسية وأنها أمام أزمة روحية تفكر في الانتحار تارة وتفكر في فكرة أختها "دنيازاد" التي أعطتها الخنجر وطلبت منها أن تطعنه به وتخلص البلاد من جوره ، فبرزت صفة التردد بين القيام بفعل القتل والتريث لعلى يكون هناك حل آخر ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

"دنيا زاد: شهرزاد!

شهرزاد: (تعيد الخنجر في غمده وتخفيه بسرعة) روعتني يا دنيا

---

[1] أحمد علي باكثير , سر شهرزاد , ص:43

[2] قاسم حسين صالح , الإبداع في الفن ,ط:2 , 1986 , ص:137

دنيا زاد: أنت التي روعتني ما لذي بيدك؟

شهرزاد: لا شيء يا دنيا.

دنيا زاد: بل لمحت شيئا كالنصل يلمع في يدك"[1]

يعكس الحوار ضرورة الفعل عن شهرزاد بعد ظهور دنيازاد ونيتها على القتل لكنها توانت عن الفعل "فشهرزاد"وهي في لحظة تقرير تنفيذ عملية القتل كانت تحت تأثير نارين: النار الأولى دافعة باتجاه التنفيذ كي لا يمس عرضها، والنار الثانية هي التردد فحين تسمح الظروف بتوفر القوة الدافعة يفترض حصول التنفيذ، فقد كانت ترفض أن يجامعها الأمير كباقي الفتيات بطريقة شهوانية مذلة لها ولشرف عائلتها ولهذا استطاعت أن تجعله يتأخر عن فعل ذلك بطريقة أنثوية ذكية

كذلك نجد أن الفعل في شخصية شهريار قد وصل حد التنفيذ ، فقبل ذلك قد وردت صفاته عن طريق شهرزاد وهي إحدى طرق رسم الشخصية في المسرحية وهو أن يتحدث الآخرون حول هذه الشخصية ويقولون آرائهم فيها حيث تشير شهرزاد إلى ضعف شخصية شهريار وتقول بأنه بالرغم من أنه شخصية ضعيفة تفكيراً وتدبيراً إلا أنه يستطيع أن يقتل أمثال شهرزاد إلا أن جنون الأمير لم يقع على شهرزاد بل وقع شره على زوجته "بدور" والتي لم تستطيع أن تمنعه وقد ورد في الحوار التالي:

"شهريار: (تأثرا) ماذا؟ خصياً! مجنوناً! طواشاً! أهذا ما تخجلين من قوله

بدور: (في يأس) نعم! نعم!

شهريار: (يتكلم غاضباً) ويلك كيف عرفت ذلك (يحمل عليها ليضربها)

بدور: (تتقهقر) الله المستعان! المستعان!

شهريار: (يتبعها) تخافين الآن من الموت

بدور: (مستعطفة) ارحمني بشهريار..لا تقتلني أرحم شبابي".[2]

يعكس الحوار إقدام "شهريار" على فعل القتل ، حين سمع منها ما لا يريده في شخصيته وعجزه الجنسي ، فهو يرى أن حقيقته كشفت للجميع حتى ذلك العبد الأسود

[1] احمد علي باكثير ، سر شهرزاد، ص 38
[2] المصدر السابق، ص: 35

أصبح يدرك ذلك فتراه يوجه طعنته القاتلة إلى زوجته "بدور" ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

بدور: أجل يا مولاي ارحم شبابي الغض

شهريار: (يشتد حقده) الغض! الغض! (يحمل بسيفه)

بدور: (تدفع الباب الأيمن ، فارة من وجهه وهي تصيح)

وأغوثاه! وغوثاه!

شهريار: (يخرج منطلقا في أثرها وهو غاضب)

شبابك الغض! (تسمح ضربة السيف وصيحة بدور المنكرة) .[1]

شهد الموقف في هاتين المرتين مثيرات عززت تجسيد أو تنفيذ الفعل لكن "شهريار" أمام المواقف الصعبة التي كان يعيشها وجد نفسه بين حالتين شعوريتين وهي عدم تقبل هذه الإهانة التي جعلت من نفسه معقدة من جهة والتفكير من جهة اخرى في التخلص من هذه الفضيحة التي انتشرت في أرجاء القصر حتى وصلت إلى العبيد فجعلت منه يقبل على القتل بكل حقد وكراهية فيعكس هذا الحوار غضب الأمير الذي في طياته إحساس بالعجز واليأس عدم القدرة على المواجهة وتقبل الأمر كما هو ، ثم إن حالة القلق التي عاشها من بداية المسرحية حتى نهايتها جعلته يخرج عن الطبيعة السوية كيف لا وهو قد أحس بأن لا رجولة لديه أمام النساء لذلك نجده لا يتوانى عن قتل النساء خشية أن يفصح أمره ، فهذا الأمر جعله يعيش الصراع بين الداخل والخارج بين ذاته وبين الضرورة الاجتماعية ، فحاول أن يشفى غليله بفعل القتل

لقد أفاد باكثير من حكايات الف ليلى وليلى في مسرحيته هذه كثيرا، فأظاف لها أبعادا كثيرة من خلال خروجه عن النص الأصلي ولعل أهم تلك الأبعاد هو البعد الانساني، ومما لا شك فيه أن هذا البعد قائم على اعطاء شخصياته أحاسيس ومشاعر قوية تحس بما هو جميل وقبيح وبما هو ألم وفرح ، وقد كان ذلك لغاية في نفسه وذلك من خلال ملائمة النص التاريخي مع الواقع الذي المواطن العربي من اضطهاد وظلم لكل من تسول له نفسه الثورة على الفساد "ذلك أن المسرح منبر يدعو الى تنوير العقل وتطهير النفس

[1] المصدر نفسه, ص:36

من خلال تقوية الروابط والعلاقات الانسانية بين مختلف طبقات المجتمع، خاصة منها تلك التي تتحمل المسؤولية ولها التأثير الأكبر"[1]

ركز باكثير في مسرحيته على الكثير من القضايا الاجتماعية المشحونة بالصراعات النفسية للشخصية الدرامية فنراه أيضا كيف الفضاء المكاني وجعله يتلاءم مع فحوى المسرحية في كل أبعادها ، فجعلت منها هيكلا نفسيا يوحي للكثير من العواطف الوجدانية فشغلت الحيز الأكبر في عالم المسرحية وتصرفات وأفعال شخوصها ، فنجد أن حركات شهريار كانت لها درجة كبيرة من التكثيف النفسي وان كانت غير واضحة ، فقد جعل باكثير شهريار مفعما بالأحاسيس القوية التي جعلته يعشق الأنثى بكل تفاصيلها الصغيرة ، فقد كان محبا لزوجته الأولى بدور لدرجة أنه يعشق حتى وسائدها وعبق رائحتها التي تلتصق بها فنراه يقول :

شهريار(يتمتم): بالي من هذا العبير، اه لو أمكن تقطيره كما يقطر ماء الورد والياسمين لغسلت به

جسدي ، ولشربت منه حتى ترتوي هذه الكبد (يلتفت يمينا وشمالا حتى كأنه يحس أن يرقبه أحد ثم

يتجه نحو السريرحتى اذا بلغ الوسائد ضمها بشدة واهوى عليها يوسعها لثما)[2]

إن أول ما يلفت النظر استعمال الكاتب اللغة العربية الفصحى وهذا لأن "نظرته في لغة الحوار تنبع من رأيه في أن اللغة الفصحى هي اللغة المحايدة التي يستطيع الكاتب القدير أن يتصرف فيها ويخلق منها ألوانا متنوعة من التعبير تناسب وتنوع الشخصيات "[3] فهو من أهم العناصر في التأليف المسرحي فهو الذي يفصح عن ما يريد الكاتب مما هو مستكن داخل الحوار وإظهار أفعال الشخصيات وحركاتهم وقد أظهر هذا في شخصية (الحاكم بأمر الله) من خلال إبراز صفاته المتناقضة مع أفعاله فتارة نراه زاهدا عابدا وتارة تصدر منه أفعال تعكس جنونه وتلونه في تصرفاته إزاء رعيته وحتى إزاء زوجته وأبنائه فيظهر عيبه العقلي في كثرة تأمله وتصرفه المخالف للشريعة فوجد لنفسه حجة لا يتوانى فيها عن تنفيد الفعل بحجة أنه لا يقصر في إتمام تنفيذ حكم الله وحدوده ، ولكي

(1) نظرية المسرح الملحمي ، بروتولد بريخت ، تر: جميل ناصيف ، ط 1 ، 1983 ، ص 25
(2) أحمد على باكثير، سر شهرزاد ، ص 04
(3) حسن نوفل , بناء المسرحية العربية , دار المعارف , القاهرة , 1995 , ط:1 , ص:21

يبقى ذلك التعلق الإلهي في قلبه فيحول بينه وبين مغريات الحياة حتى وإن كان أبناءه الذين هم من دمه وصلبه ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"عبد الرحيم: (ترتجف المدية في يده) ما أقسى قلبك يا منصور

الحاكم: إنها غلقت الأبواب على نفسها، لعلها تخشى أن أصنع بابنها

مثل ما ضعت بمرجان، يا ليتني أستطيع ذلك إذن لتجردت

من كل ضعف إنساني (يصمت لحظة وينظر إلى عبد الرحيم) سيأتي دوره

يا " عبد الرحيم " سيأتي دوره" [1].

استطاع الحاكم منصور أن يتجرد من تلك الرحمة الإنسانية بفعل القتل فقد جعل من غلام صغير رياضة لتصوفه المزعوم فبعد أن أخرج أشلائه وهو يتمعن فيها نجده يتلذذ بهذا الفعل الشنيع ونستدل على ذلك بالحوار:

"الحاكم : (يقف على باب المخدع) مرجان مرجان أما تسمعني؟

أجبني يا مرجان أتخاف مني؟ لم تعد تخشاني الآن أين

كانت الحياة مستقرة فيه؟ أفي قلبه أم في كبده؟

(يعود عبد الرحيم ومعه السياف)

الحاكم: أجمع هذا الطشث والأشلاء يا نسيم ودافنها في قبر جميل" [2]

يصور الكاتب مدى جنون الحاكم وشناعة أفعاله وهو يتلذذ بأمعاء الطفل الصغير بعد أن قام بقتله من غير ذنب بحجة الرياضة النفسية التي يريدها فلم يتوانى عن تنفيذ الفعل ونستذل على ذلك بالحوار التالي:

"الحاكم: (يشير إلى عبد الرحيم أن يقفل الباب فيوصده)

(يشير له أن يحضر السكين) ، هات الحلة لمرجان يا عبد الرحيم

عبد الرحيم: (ناوله السكين) هاهي ذي يا مولاي

الحاكم: لا تدع أحداً يدخل هنا

---

[1] احمد علي باكثير، سر الحاكم بامر الله ، ص 19

[2] المصدر نفسه ص 20

(يدخل الغرفة فتسمع صيحة الغلام ولكنها سرعان ما هدأت)

عبد الرحيم: (مضطربا يتردد في أنحاء الغرفة)

صوت الحاكم: أنظر يا عبد الرحيم، هذه أمعاء الغلام الجميل"[1]

أوجد (الحاكم منصور) لنفسه ذريعة لهذا الفعل بحجة أن هذا القتل هو تطهير للنفس وتدبر في خلق الله من حيث النظر إلى هذه الأشلاء والأمعاء ، فموقفه هذا يعكس ما يحمله من خبأ في عقله وعقيدته وكأنه يريد الخروج من هذا العالم الإنساني الضعيف والاتصال بالعالم الإلهي فيكون بذلك نجح في انتزاع هوى النفس وضعفها وتجريدها من المعاصي التي تحول بينه وبين الله ، فاستطاع الكاتب أن يظهر عيبه النفسي وضعفها وتجريدها من المعاصي التي تحول بينه وبين الله ، فاستطاع أن يظهر عيبه النفسي المتعلق والشاذ عن الأصول والذي هو ضرب من ضروب الجنون كون ان هذه الشخصية قضية تاريخية مهمة من حيث الطبيعة الجدلية حول هذه الشخصية الغامضة والتي اختلف فيها المؤرخون، فحاول الكاتب أن يعكس في دراملياته روح هذا العصر لشخصية مهمة في الدولة الفاطمية وذلك بالوقوف على دوافع تصرفاته المثيرة للجدل

لقد اتخذ الكاتب من شخصية شهرزاد والحاكم من خلال الصراعات الداخلية والخارجية بمثابة الأضواء الكاشفة على مكامن الفساد في المجتمعات وبخاصة الحاضر فكانت كيفية رسمه لمثل هذا الشخصيات التاريخية والأسطورية على غير طبيعة النسيج الدرامي التقليدي وذلك من خلال جعل الصفات هي التي تسبق الأفعال ومن هنا ندرك أن ما يقدمه الكاتب من خلال مسرحه التاريخي يقصد به الكثير ومن بين ما يقصده هو أن يستفزنا وأن يحرك فينا ذلك الشعور بالأسف على ما هو قائم في الواقع المعيش، وذلك عن طريق الغوص في أعماق الشخصية وما يجول بداخلها من عواطف ومحاولة منها للتغيير ومن هنا فهو يبحث عن الاستجابة التي تستدعيها مشاهدة المسرح والتي تتعدى مجرد التعاطف مع الشخصية الممثلة وتتعدى مجرد البكاء أ تبعا للموقف المأساوي إلى إثارة قضية تهم الإنسان ويعاني منها ويصبح أثناء مشاهدته للعمل المسرحي لا يفرق بين ما يرى وما يعانيه. ومن هنا يرقى المشاهد من رؤية المسرح الهزلي إلى رؤية الدراما الهادفة بالرغم مما قد يكون من تغيير في شكلها أو مضمونها، **وهكذا يتضح لنا أن باكثير قد اهتم بعصره كثيراً كما اهتم بالتاريخ أكثر** ، فالإنسان لا يخرج من فراغ الكون ولا يأتي إلى الحياة المعاصرة منقطع الجذور وقد حاول الكثير من النقاد أن يستدلوا على رفض باكثير للعصر من خلال هذا الاهتمام والانجذاب نحو التاريخ، فإذا كان واضحاً

[1] المصدر السابق ص ، 17

بالنسبة لأفكار مسرحه التاريخي أنه قد استوحاها واستلهمها من وقائع التاريخ وأحداثه " فالتاريخ إذا مجال حيوي لأثبات الدراسات التحليلية السلوكية في إطارها البحثي لأنها تتناول شخصية تاريخية أو ظاهرة سلوكية قد تم الاتفاق على نتائج وجودها، والباحث السيكولوجي عليه أن يدرس الواقعة من جهة تخصصه مقارنا بين النتائج العملية المؤرخة ونظرياته العلمية ليكشف الميل السلوكي والنفسي لها، فهو يستفيد من القوانين العلمية التي سطرها علم النفس لتفسير وفهم التحولات الفردية والجمعية التي قادت الى تحولات تاريخية ملفتة للنظر، خاصة وإذا علمنا أن معظم الأحداث التاريخية الكبرى قادها أشخاص لهم ميول نفسية وتربوية لها ملامح مميزه سلبا وإيجاب كنيرون مثلا أو المهاتما غاندي الذي تكونت ملامحهم الشخصية بفعل عوامل نفسية ضاغطة"[1]

استطاع باكثير في مسرحياته تصوير مجموعة من الضغوطات التي تحيط بالنفس وما تعانيه منها أثناء وجود من لا يفهمها ولا يحتويها ، فجعل من شخصياته الدرامية محل تشويق ودراسة من جديد في كيفية طرح وتمرير أفكاره التي تتطلب منا البحث في كتب تاريخ البشرية بمختلف طبقاتها وما أصدرته من سلوكات وممارسات جعلت منه يفجر هذا الابداع في رسم الشخصية واستخراج بواطنها المغمورة داخل النفس كون هذه الأخيرة دائما ما تصطدم بواقع يجعلها تتمرد وتحيد عن ما هو مألوف لدينا وما يتوافق مع مبادئنا وأخلاقنا، هكذا يرسم لنا باكثير صورةً لنفسيَّة تلك الشخصية الدرامية من خِلال نماذج مختلفة لها من حيث الطبقية الاجتماعية؛ فتظهر لنا جلالها تتجاذَبُها مشاعر مُتباينة بين الحقيقة والوهم، بين التشاؤم والتفاؤل، بين الاستكانة وإرادة الخلاص، والإقبال على الحياة، والتمسُّك بحبل الأمل، ولعلَّها نفسيَّة ليست مقتصرةً على نفسيته فقط وحدَه بقدر ما تصور حالة النفس الإنسانية جمعاء، وهي التي لا تكاد تقر على حال؛ فتتأرجح على الدوام مع تقلبات الدهر بين اليأس والرجاء، بين الحزن والسعادة ، وهي لا تَدرِي خلال ذلك كُنْهَ تقلُّباتها تلك، وتحار على التعبير عنها على الأقل لغرَض التنفيس عن مكنوناتها ، ونفث ما يختلج الصدور ولا يستطيعُ ذلك سوى الأذيب الذي له حس درامي قوي و إذا كانت الفكرة قد تكون صدى لحافز نفسي أوتنتج من بعض القراءات أو المشاهدات، فإن اختيار الموضوع الذي سيحمل هذه الأفكار المشحونة بالقضايا الاجتماعية والنفسية وترجمتها إلى واقعٍ حي متحرك يتطلب أدواة ينبغي أنْ يمتلكها الكاتب المسرحي منها : أن يكون ملما بالمبادئ والقيم الانسانية بحيث تُمكِّنه من جعل عمله الدرامي قطعةً صادقةً من الواقع ، كما يجب أن يكون ذا خيال خصب يمده بنوافذ مفتوحة على ميدان الحياة من جميع زواياه وجهاته يستبصر منها رسم لوحته المسرحيَّة مطابقةً لما يعتملُ في ذلك الميدان

[1] عيسى الشماس، مدخل الى علم الانسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004، ص 122

وكأنها نسخة مصورة منه ثم يضعُ نصب عينيه هدفًا أو رسالة لما يختاره موضوعًا لمسرحيَّته، ويكون ذلك الهدف هو الحافز الذي يدفع الكاتب الى التحمس والابداع

المبحث الثالث : الخطأ وتداعياته المأساوية في الشخصية البطلة عند باكثير:

إن الحديث عن الذنب أو الخطأ يجعلنا نفتح بابا كبيرا من الجدال حول تحديد المعايير والقيم التي تحدد الخطأ من الصواب في الأفعال التي تصدر عن صاحبها، ولأن المسرح رسالة تنويرية يهدف الى تصحيح ما هو فاسد في المجتمع وتعزيز الروابط والقيم الانسانية عبر الشخصية البطلة فالخطأ عنده والذنب الذي يقع فيه هو بمثابة المأساة التي تؤثر في القارئ فيكون بمثابة القدوة له ، كما يجعله متشوقا لمعرفة نهاية هذه النكبة التي عصفت بالشخصية ، ولقد تعددت معالجات كتاب الدراما في العصر الحديث والمعاصر لشخصية البطل ومفهوم البطولة بما ترمي اليه من قيم تتوافق مع فكر المجتمع الواحد ، فمنهم من سار على المنهج الأرسطي التقليدي للبطل ،ومنهم من خرج على النهج وراح يتوسم أشياء أخرى في البطل ، ففي هذا المبحث سنحاول أن نتعرض الى مفهوم البطل عند أرسطو والذي بعتبر المنظر الأول للفكر المسرحي اليوناني القديم، وكيف عالج باكثير شخصيته البطلة وهل كان له فكر مغاير لهذا النهج التقليدي كونه يعتبر من الأذباء الذين يتمسكون بنظرية الالتزام وفكرة الأدب الهادف بعيدا عن تزييف التاريخ وطمس حقيقة الوجود والاله

يعرف أرسطو البطل المأساوي بأنه ذلك "الشخص الذي ليس له الدرجة القصوى من الفضيلة أو العدل والذي يتعذب ويتألم لا بسبب ذنب أو شر ، ولكن بسبب خطأ منه أو سوء فهم وتقدير"[1] فهو منساق الى المأساة والتعاسة بواسطة قوة أكبر منه هي ما يمكن أن نسميها الالهة والقدر ، ومنه فإن التراجيديا اليونانية قائمة على صراع البطل بينه وبين هذه القوة العظيمة ، وذائما ما يخرج فيه البطل غير منتصر ، وعلى هذا الأمر نجد أن أرسطو حدد نموذجين للبطل التراجيدي :

البطل الذي يقع في الخطأ بسببه هو فنجد أنه كان المتعمد في هذه المصيبة التي تحيط به ، فو رجعنا الى المسرحيات اليونانية القديمة فسنجد أن يوريبيدس جسد هذا البطل في شخصية ميديا التي تقتل أبنائها بغرض الانتقام من زوجها

البطل الذي وقع في الخطأ من غير قصد ولا تعمد ، وإنما كان عن جهل وعدم دراية ، فنجد هذا النموذج من البطل في شخصية أوديب ، وهو الملك الذي اختط حياته بإرادة قوية وباختيار حر، ولم يكن يعلم أنه يمضي الى مصيره المأساوي المحتوم بكبرياء الأبطال وفخرهم حتى وهو يتخذ قراره أن يفقأ عينيه لتنفيذ النبوءة الالهية في انه سيقتل أباه ويتزوج أمه، بسبب أن أحد العوامل البارزة في بيئة التراجيديا الاغريقية تتمثل في

[1] رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، دار الطليعة ، بيروت ، لبنان ، ص 13

الصراع بين الآلهة والانسان ذلك أن الآلهة هم من يقررون المصير المحتوم للإنسان وهو مصير غالبا ما يتسم بالقسوة والعنف والشقاء

بعد تسليم الكثير من المؤلفين المسرحيين بهذا النهج التقليدي للبطل الأرسطي أضاف بعض النقاد نماذج لشخصية البطل التراجيدي ، فنجد أن "الارديس نيكول" قام بطرح أربع نماذج أخرى للشخصية التراجيدية ويمكن ان نلخصها كالتالي :

الشخصية البطلة التي تمتلك مبادئ وضمير يجعله ينساق الى المثل العليا وهي الواجب من جهة وعاطفة الحب من جهة أخرى ، فينشب ذلك الصراع القوي بين سلطة العقل وسلطة المشاعر ، فيقع البطل في المأساة نتيجة ذلك الضعف الانساني ولعل أبرز ماسي هذا البطل التراجيدي نجده عند المؤلف المسرحي " راسين" الذي يمثل التيار الكلاسيكي للأعمال المسرحية من حيث الفكرة واليات رسم الشخصية

الشخصية البطلة التي لا يشوبها أي عيب ، فنجده يرتقي لدرجة النقاء المثالي، وقد تمثل ذلك في شخصية "روميو وجولييت" فنجد أن ارتكابهما للخطأ لم يكن صادرا منهما نتيجة جهلهما وانما كان بسبب ظروف خارجية تعمل ضدهما بقسوة، فقد كانا ضحية نزاع قديم بين عائلتيهما .

الشخصية البطلة التي تصادف في طريقها قوة أكبر من طاقته فيسقط نتيجة الضعف الإنساني ولعل أشهر شخصية عرفت بذلك هي "هملت" للأديب الكبير شكسبير، فأعطى لشخصيته صفة التردد في الأخذ بالثأر، ولم يكن البطل هنا يتميز بنزعة شريرة

الشخصية البطلة التي تحيد عن الطريق السوي فتسلك عالم الإجرام نتيجة للظروف الاجتماعية القاهرة ولا يرجع ذلك لتركيبته وتكوينه النفسي ، وقد كان هذا النموذج من الشخصية التراجيدية في مسرحية "اللصوص" للأديب الألماني "فريديريك شيللر" ، فجعل من الشخصية الرئيسية تتمرد عن القانون وهذا بسبب خداع أبيه له

حين نقف عند تراجيديات باكثير سنجدها متميزة عن التراجيديا الإغريقية لا من حيث الفكرة المأساوية التي تتضمنها المسرحية ، بل من حيث الأيديولوجية والهدف ، هذا الأخير يختلف بحسب العقيدة التي تختلف من أديب الى اخر ، الا أن ما يميز العمل المسرحي هو ذلك الحس الدرامي الذي يمتلكه الكاتب ومدى قدرته على شحن شخصياته بمختلف العواطف والمشاعر الإنسانية التي تجعل من المشاهد يغوص بذهنه وإحساسه معا في تلك الأحداث المأساوية ، وبهذا قد يتعاطف مع الشخصية وقد يتساءل ما السبب

الحقيقي الذي أدى به الى الهلاك والعذاب ، فاستطاع باكثير في مسرحيته "الحاكم بأمر الله" بعبقريته الفذة أن يجعل من العالم الداخلي جزء من التكوين النفسي للبطل ، فضعفه البشري هو الذي يقوده الى ارتكاب الخطأ وبالتالي سقوط البطل في نهاية مأساوية ، ولكن ذلك لا يعتبر مبررا لتحوله من السعادة الى التعاسة ، فنجد أن البطل عنده لم يكن بقوة خارجة تدفعه الى فعل ذلك كمن يكون مقيدا ومجبرا على فعل ذلك ، وإنما أعطاه الحرية الكاملة في اختيار أفعاله ، فنجد أن منصور الحاكم تفطن لما قام به وأدرك أن النفس وغرورها هي من جعلت منه يحيد عن الطريق الصحيح فجعلت منه رجلا غريبا يريد الانسلاخ من بشريته " وخلاصة ذلك أن الحاكم كان من أبعد الناس عن الجنون ، وإنما كان رجلا أمعن في التصوف والتعلق بالحب الإلهي حتى نازعته نفسه الانسلاخ من بشريته بغية الوصول الى الكمال الإلهي حين يكون وهو -بعد في جسده-روحا شفافة متصلة بالروح الأكبر الساري في الكون وهو الله"[1] فكان وقوعه في الخطأ بسبب اتباعه هوى النفس فتجرد من دينه وادعى الألوهية ونستدل على ذلك في الحوار التالي :

حمزة: أبشروا فقد ظفرت به ، وغدا نبدأ في عملنا

الثلاثة: (يعانقون حمزة ويقبلون رأسه) عشت يا حمزة بورك فيك يا حمزة

حمزة: قد جعلني الحاكم رسوله وسماني هادي المستجيبين ، فادعوني دائما بهذا اللقب [2]

يعكس الحوار تخطيط حمزة الفارسي لجعل الحاكم يسقط في أمانيه التي تبدو للعامة أمرا غريبا ومستحيلا فكيف له أن يتجرد من بشريته لدرجة قتله للنساء بغية تطهير المجتمع من فاحشة الزنى ، والانعزال الشديد محاولة منه للإرتقاء الى درجة الالوهية وقد وجد الفارسي في ذلك ثغرة نفسية وضعفا في الحاكم فزين له الأمر ، وبهذا انحرف الحاكم عن تصوفه المحمود واتخذ من حمزة رسولا ونبيئا، وقد أشار باكثير الى السبب الذي جعل الفارسي يدبر هذه المكيدة ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

حمزة: (يرفع قبضة يديه) قسما بالنار الخالدة المقدسة لنهدمن هذا الدين ولنقبرنه كما قبر ملك ال ساسان[3]

لم يكتف باكثير بتصوير ذلك الصراع الذي يحدث في نفس المؤمن من نزوات ومحاولته الجاهدة بعدم الوقوع في الخطأ والذنب ، بل انتقل الى ذلك الصراع الحظاري

---

[1] أحمد علي باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ص 57
[2] احمد علي باكثير ، سر الحاكم بأمر الله ، ص 96
[3] المصدر السابق ، ص 97

المتمثل في زوال امبراطورية الفرس أمام قبائل عربية توحدت تحت راية الاسلام فجعلت من ملوك ساسان في قبور المنسيين امام قدرة المسلمين على نشر الدعوة الاسلامية وعقيدة التوحيد ولعل هذا واضح من الكاتب بأن الاسلام ما هو الا دين لتطهير النفس وتبجيلها على الماديات والملك ، فنرى تصويره للحاكم وزهده واحسانه للرعية ومحاولته لإقامة حكم الله فنشب عن ذلك صراع نفسي قوي بداخله جعله يعيش جوا من الغرابة في مجتمع لا يفهم مبتغاه ، وفي المقابل صور نظرة الفارسي وحقده على الدين الاسلامي الذي كان سببا لزوال أعظم امبراطورية في التاريخ فاستغل هذه الفرصة للتسلل الى رغبة الحاكم ومساعدته في الوصول الى مبتغاه ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

حمزة : ألفت كتاب الناطق

الدرزي : ما كتاب الناطق هذا

حمزة : كتاب شرحت فيه سر الحاكم وأهم أعماله واوصافه

وعلامات ظهوره وسميته فيه قائم الزمان، وذكرت فيه

أنه سيصل يوما ما الى درجة الألوهية ، وقد نسخته على ورق قديم وجعلت له جلدا عتيقا [1]

استطاع حمزة ان يجر الحاكم الى هذه الحيلة الذكية والتي كانت ترمي الى وضع كتاب قديم تذكر فيه صفات وعلامات ظهور رجل مثله وان جسده سيرقى الى درجة الإله ، فجعل الحاكم يقع في الخطأ الذي كان يريد أن يصوره لعامة الناس بغية أن يثوروا على هذا الأمر ونستدل على ذلك :

حسين الأخرم: كيف كان أثر الكتاب فيه

حمزة : بليغا جدا فقد لزم الصمت أياما وليالي ، واحتجب عن الناس الا عني، وثارت في نفسه الخواطر والشكوك ، فكنت أظهر له أنني مؤمن أشد

الايمان بألوهيته ، فكان يقرني على ذلك حينا وينكره حينا

حتى اطمأن بعد ذلك جأشه واقتنع بفكرة حلول الإله في رأسه[2]

---

[1] المصدر نفسه ، ص 85

[2] المصدر السابق ، ص 83

يعكس الحوار التخطيط الجيد للفارسي في معرفة بواطن الحاكم فقد لازمه لمدة طويلة واستطاع ان يعرف ماهي الأشياء التي تؤثر فيه ، فراح الحاكم يتخبط ما بين رفض وقبول لهذا الأمر الى أن تمكنت الخطيئة من نفسه وجعلته يقر بذلك ويقبله ، فثارت عليه أخته ونقمت من دعواه الباطلة ، وثارت ثائرة الناس عليه ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

ست الملك: أما آن لك يا منصور أن تفيق من غيك ودعواك الألوهية وحملك الناس على عبادتك

الحاكم: (مغضبا) اسكتي يا ابن النصرانية ؟ ما أنت وذاك ؟[1]

صور باكثير الحاكم منصور في المشاهد الأخيرة للمسرحية بصورة الانسان الضعيف الذي عجز عن تحقيق مبتغاه فلم يتحقق، وبذلك خلق عنده ذلك الجو من اليأس والنكوص فأدرك حجم الخطأ الذي وقع فيه ، وأدرك أن رياضته وتعلقه بالله حاد عن المطلوب، ولعل في هذا التصوير الذي ركز عليه باكثير ما هو الا انعكاس لضعف الدولة الاسلامية وذلك بالمفهوم الخاطئ لتعاليم الاسلام وعدم اليقظة والنباهة من الأخطار التي تحيط بها فنرى أن الكاتب يصور جانبا نفسيا مهما منه ، خاصة وان الكاتب تطرق الى نقطة مهمة وهي الحرب العقدية التي كانت تواجه الاسلام ولا زالت الى يومنا هذا ، فشخصية حمزة لم تكن تعبر عن منطقة جغرافية بحد ذاتها ، وانما كانت ترمز لمجموعة من التحالفات بمختلف عقائدها ضد عقيدة التوحيد ، خاصة وان المبدأ الأول والأخير للعقيدة الاسلامية هو تجريد النفس من حب الشهوات والماديات بغية الوصول الى الانسانية المطلوبة التي تجعل الأمة متماسكة

في المشهد الأخير من المسرحية ركز الكاتب على تصوير نكسة الحاكم وضعفه أمام حيلة حمزة ولم يتفطن لها الا بعد تنبيه أخته له ، فكان الخطأ عنده إدراك للأثر الذي يحدثه اتباع النفس والهوى فأدرك الحاكم أن النية المطلوبة فسدت وإن كان في ظاهرها اصلاح وتقوى النفس ، فنرى أن طموحه المبالغ فيه هو الذي دفعه الى الوقوع في الخطأ، والملاحظ ان باكثير لم يجعل تلك القوة الخارجية هي المؤثرة كما هي في التراجيديا اليونانية ، فترى وكان البطل مجبر على الإنسياق لتلك القوة التي تفوق قدرته ، فجعل الحاكم يتصارع مع إنسانيته فجعل له القوة النفسية والعقلية وله القدرة على التمييز بين الخطأ والصواب وإن كان تفطنه في اخر المطاف ، فاستطاع الكاتب أن يجعل من بواطن

[1] المصدر نفسه ، ص 129

الشخصية وعالمها الداخلي جزء من التكوين النفسي للبطل ، فوقع في ما هو محظور ونستدل على ذلك بقوله :

الحاكم: قد خدعتني يا حمزة بهذا الكتاب

حمزة: معاذك يا مولاي أن أخدعك إنه حجتك على الناس

الحاكم: بل غررتني به يا ملعون واستدرجتني الى دعوى الألوهية [1]

اعترف الحاكم بجرمه فنراه يعترف بخطأه الشديد الذي جعله يعرف بأن العبادة التي كان ينوي الوصول اليها فسدت فكانت المأساة متمثلة في جهتين، معصيته من جهة، وخداعه من جهة أخرى ، فراح يتخبط في ألمه الشديد فقرر الرحيل بعيدا عن البشر الذين يراهم يعيشون عيشة الانعام ونستدل على ذلك :

الشخص : انتظر حتى ياتيك الموت

الحاكم : لا أستطيع ، لا أستطيع ، لا اريد أن أعيش كما تعيش الأنعام[2]

إن ارتكاب البطل عند باكثير للخطأ بإرادته ترك فينا نوعا من الأسى الذي هو مبني على الشفقة ، والذي انتهى بهزيمته وخروجه من القصر والذهاب ليلا الى جبل بعيد واختفائه عن الأنظار ، وهذا المصير المأساوي هو الذي يثير فينا الرعب للنهاية التى آل الها ، ومن جهة أخرى نشفق على حاله من خلال معاناته التي كان يعانيها ويتخبط فيها من أجل اصلاح رعيته ، فنراه كان مدركا للموقف الذي وضع نفسه فيه.

[1] المصدر السابق ، ص 136
[2] المصدر نفسه 142

الفصل الثالث

سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرحية الفرعون الموعود (دراسة تطبيقية)

المبحث الأول: قراءة في مضمون المسرحية وعنوانها

المبحث الثاني: سيكولوجية تصوير الشخصيات

1- سيكولوجية الشخصية البطلة

2- سيكولوجية المرأة

3- سيكولوجية الشخصية الثانوية وأثرها في البناء الدرامي للمسرحية

المبحث الثالث: أشكال الصراع النفسي ودوافعه في المسرحية

1- أشكال الصراع النفسي في المسرحية

2- دوافع الصراع النفسي في المسرحية

المبحث الرابع: سيكولوجيا الشخصية بين ابداع الكاتب واغوار الحقيقة الانسانية

1- اللاشعور وأثره في العملية الإبداعية عند باكثير

2-البصيرة النافذة في أغوار الحقيقة الإنسانية

المبحث الأول: قراءة في المسرحية ومضمونها

استوحى الكاتب هذه المسرحية من أسطورة الشقيقان التي وجدت مكتوبة باللغة الهيراطيقية على ورقة بردي في المتحف البريطاني وهي ملخصة من كتاب تاريخي مهم اهتم بالأدب المصري القديم وهو لصاحبه الأستاذ محمد صابر وعنوانه (من أدب الفراعنة) ويعتبر الأدب الفرعوني مرآة صادقة لأصالة الحضارة المصرية القديمة وهى صاحبة الريادة فى وضع أول أبجدية لغوية في العالم وكانت الفرعونية تكتب بثلاثة خطوط أقدمها وأشهرها الخط الهيروغليفى والذى تأكد وجوده عام 3200 ق م وكان ينقش بالأزميل على الحجر بعناية فائقة أو يرسم على ورق البردى الذى كان الفراعنة هم أول من صنعه في العالم وبدون منافس لمدة تزيد على ثلاثة آلاف عام .. وكانت الأقلام تصنع من الغاب والبوص الذي كان ينتشر على ضفاف نهر النيل.

تتكون مسرحية الفرعون من خمسة فصول عرضها الكاتب بتسلسل وفق الأحداث التي يريد أن يعالجها ولقد انتقلت أحداث هذه المسرحية بداية من الفصلين الأولين في البادية والحياة البسيطة وبالضبط في جبل بلبنان ثم انتقل بمجرياتها بداية من الفصل الثالث الى الأخير في مدينة مصر القديمة في بيت أخيه "أنبو" ثم الانتقال الى العيش في بلاط القصر بجانب فرعون الحاكم

تبدأ مسرحية الفرعون الموعود بالمشهد الافتتاحي الذي نرى فيه شيخا كبيرا بلحيته البيضاء هو وابنته "سيرونا" في جبل بلبنان يتجولون في بساتيها وإذا بهم يجدون شابا وهو مستلقي على الأرض وهو نائم وتبدو عليه حالة التعب والذعر، ثم يقوم من نومه وهو يصرخ بشدة بعد مشاهدته لحلم مرعب جعله يخاف من كل شيء

تبدأ هذه المسرحية من خلال محاولة الشيخ معرفة سر هذا الشاب فيقوم باتا مذعورا من نومه وهو يصرخ من حلم شاهده، فيطرح الشيخ عليه عرضا بتفسير حلمه الذي شاهده وبعد خوف وامتناع من "باتا" اطمئن قلبه الى الشيخ وابنته

يبدأ البطل باتا بعرض حلمه ثم يبدأ بحكاية قصته على الشيخ وكيف خرج من بيته وبلاده مصر بعد أن كان يعيش حياة سعيدة مع أخيه "أنبوا" الأكبر، والذي قام بتربيته والتكفل به بعد أن توفيت أمهم وتركت "باتا" صغيرا في السن، ولكن بعد الذي شاهده من زوجة أخيه "نفرورا" جعله يهجر بلاده مصر ويذهب الى العيش وحيدا في جبل بلبنان ويعلق قلبه في شجرة السنط، كناية منه على أنه لا يريد أن يستعمل قلبه نهائيا ولا مجال للعاطفة والحب في عالم مزيف كله كره وخيانة وفساد

يظهر صراع البطل بداية مع أحلامه وكوابيسه نتيجة الصدمة التي حدثت له مع زوجة أخيه التي راودته عن نفسه فاستعصم من ذلك، الا أنها أصرت ولكن حب "باتا" الى أخيه حال دون ذلك ، ولكن كيد وغرور "نفرورا" أكبر من أن يحول بينها وبين رغبتها وحبها الجامح ل "باتا". وبعد خوفه الشديد من أن يفضح عرض أخيه قرر الهروب بعيدا والعيش وحيدا في أعلى جبل بلبنان

يعرض الشيخ الكبير على "باتا" الزواج بهذه الفتاة الطاهرة "سيرونا' وتخليه عن فكرة البقاء وحيدا فيقبل البطل عرض الشيخ بعد تردد فيقوم بإعادة قلبه مرة أخرى فيتكون عنده حب جديد "لسيرونا" ويعيش معها في ذلك الجبل بكل سعادة

في الجانب الآخر من المسرحية يعيش "أنبو" مع زوجته "نفرورا" في مدينة مصر وأصبح غنيا بعد امتلاكه قطع أراضي كبيرة، فعينه الفرعون الحاكم أحد الشرفاء وقربه اليه وأصبح يعيش بجانب بلاط الحاكم، وتظهر زوجته "نفرورا" بأن لها علاقة مع الفرعون وهي التي كانت الواسطة التي جعلت زوجها يحظى بهذه الحظوة الحسنة

يبدأ الصراع من جديد بعد قرار "باتا" زيارة أخيه في مصر واشتياقه لأخيه وموطنه كان الدافع لذلك الا أنه اصطدم بزوجة أخيه التي لازالت معجبة به فهي ترفض التخلي عن حبها له بالرغم من أنها متزوجة ولكن باتا يرفض ذلك خوفا على عرض أخيه، فيقرر العودة من جديد الى لبنان الا أن زوجة أخيه عجلت رحيله بدس الفتنة بينه وبين أخيه فتزعم بأن باتا كان ينوي التقرب منها والاختلاء بها وسبب رحيله الى جبل لبنان كان مجرد سبب ليتهرب من أخيه خوفا من أن يفضح أمره ، فتشتعل نار الفتنة بينه وبين أخيه فيطرده من البيت ويتبرأ منه نهائيا

يصطدم "باتا" بخيبة أمل أخرى وهي رغبة "سيرونا" البقاء في مصر فنجد سبب ذلك "نفرورا" التي استطاعت أن تستحوذ على فكرها وتملأ صدرها غورا على زوجها وترغبها في عيشة القصور وتمنيها بالتقرب من فرعون فهو يحب النساء الجميلات وقد يجعل من احداهن أميرة لمصر، وبعد تردد سيرونا على قصر الفرعون استطاعت أن تذهب عقل الفرعون بسحر جمالها فجعلت منه وسيلة لتحقيق رغباتها المادية وتخلت عن فكرة العودة الى الجبل ، فتبدأ معاناة باتا الحقيقية التي جعلت منه يائسا من الحياة التي

حرمته من حب الأخ الأكبر الذي كان بمثابة أبيه ثم خيانة زوجته له مع الفرعون الداعر، فلا هو قادر على أن يتخلى عن طهارته ووفائه لأخيه والتزامه بالأخلاق ، ولا هو قادر على تخليه عن حبه لسيرونا التي يرى أن سبب فسادها هو الحياة المادية فيقرر أن يرجع زوجته الى ذلك الجبل الطاهر، الا انها ترفض بشدة بعد أن جعلها الفرعون أميرة ، فتتمادى في خيانتها وعصيانها وتقوم بطعن باتا وارداته أرضا، فيرق قلب "نفرورا" لبشاعة المنظر فتعترف بطهارة "باتا" وسبب قيامها بتصرفاتها السيئة وزرعها للفتن والتفريق بينه وبين زوجته وبينه وبين أخيه ، كما تعترف بحبها لباتا أمام زوجها. فيصطدم زوجها بالخبر المريع ثم يقوم بقتلها

يدخل الكاتب عنصر الأسطورة الخيالي فيجعل "باتا" يعود من جديد بناء على رغبته الأولى التي كان يريد فيها من الأنثى أن تحبه مثل أمه، فيجعل "سيرونا" تحمل فجأة بعد سقوط زهرة في فمها فتحمل من غير زواج فيكون باتا قد بعث للحياة من جديد عن طريق ولادتها فتتحقق رغبته في أن يكون له حب مثل حب أمه، وبعدها تصدق تلك النبوءة عن ميلاد الفرعون الجديد الذي يملا مصر عدلا بعدما كانت تحت سيطرة الاستبداد والجور، فيخلص مصر من هذا الفرعون ويقوم بقتله ، ويجعل من أخيه وزيرا له، ثم يعيد الكهانة (لعامور) الذي عزل بسبب نصحه وموعظته للفرعون ورغبته في الإصلاح

يظهر الصراع النفسي في هذه المسرحية بين النفس والضمير ، فنرى الانسان يكيد لأخيه الانسان بغية التكسب تلبية لنزواته، وقد استهل الكاتب مسرحيته كعادته في اعماله الروائية والمسرحية بآية قرانيه مفادها صراع النفس وما جبلت عليه من فطرة سليمة فيسعى الانسان الى ملأها بالشر فقوله تعالى **((ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها قد أفلح من زكاها وقد خاب من دساها))**[1] دلالة واضحة من الكاتب على اعتماده على البعد النفسي للشخصيات بغية الوصول الى الفكرة التي يريدها وذلك من وجهة نظر أخلاقية دينية ونزعة إصلاحية لديه.

المبحث الثاني: سيكولوجية تصوير الشخصيات في مسرحية الفرعون الموعود:

[1] سورة الشمس ، الآية رقم 8

يؤكد الباحث أن تعريف الأسطورة استعصى على الباحثين، فتعددت التعريفات بتعدد المقاربات التي تناولت الموضوع، كما تعددت الأغراض التي تخدمها الأساطير. ولكن الغرض المهيمن هو الغرض الديني، لأن الأسطورة تحاول تقديم تفسير لما لا يفسر من غوامض الحياة الإنسانية، والإجابة على الأسئلة المقلقة التي رافقت الوجود البشري، فالديانة المصرية القديمة اختزلتها الكثير من الأساطير كما أن ديانات أخرى، أكدت أهمية الأسطورة في تشكلها، حيث وجد اعتراف واضح بوجود أساس راسخ في الأساطير القديمة لسفر التكوين، فالأسطورة في أصلها طقس شعائري تحول إلى عقيدة متكاملة العناصر.

تهدف الأسطورة الى غرض اخر وهو تبرير النظام الاجتماعي وتفسير طقوسه وتقاليده، "لأن ما يحدث بين شخوص الأسطورة يعكس الأحداث التي تقع بين الناس على الأرض، لذلك ظلت الأساطير أرضاً صلبة تعاد من خلالها الحكاية المسرحية لتناقش قضايا ومواقف اجتماعية وسياسية وجمالية، فالأساطير على الرغم من اضمحلال دورها الديني، فإنها ظلت حية على خشبة المسرح، يتم التوسل بها للوقوف على مشكلات ومعضلات عصرية، يهرب بها الكاتب من سلطة زمنية ونظام حُكم لا يرحم، أو أن يبحث في قضايا وجودية وجمالية لا يجد أمثل من الأسطورة مُعبّراً عنها أو من خلالها"[1] وقد كتب علي أحمد باكثير، عن تصوره للكون والحياة، وماهية الوجود، لكن لم تقتصر أعماله المسرحية على معالجة الموضوعات والقضايا الإسلامية فقط، بل أعطى لنفسه حيز استطاع أن ينفذ منه إلى التراث الإنسانى وحضارات ما قبل الإسلام. فألهمته الأساطير، وكانت معبرًا مختلفًا له ألهمته بأفكار جديدة عليه لم يكن يكتب عنها من ذي قبل. فقد كان يرى أن الاستعانة بالأساطير "الفرعونية والإغريقية مثالًا" إنما يُعد جسرًا هامًا لأن يخطو الأدب العربي نحو العالمية، وذلك في إطار القالب الذي يعكس من خلاله فلسفة عصره وقضاياه الكبرى، فنجده يغوص في أعماق شخصياته وإبراز ما في بواطنهم من رغبات وطموحات

تعد دراسة سيكولوجية الشخصية أحد مداخل فروع علم النفس المتعددة مثل علم النفس الاجتماعي وعلم النفس التربوي حتى انها احتلت مكانة مهمة في الدراسات النفسية للمتخصصين لما فيها من اهمية واسعة في ارتباطاتها مع فروع علم النفس الاخرى التطبيقية والنظرية، وربما عدها البعض القاسم المشترك لكل فروع علم النفس الاخرى، وهي بنفس الوقت لها علاقة وثيقة بها فضلا عن قوة صلتها بمجموعة العلوم الاجتماعية

[1] ينظر، أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف ص 183

طالما أن المسرحية تكشف وتضيء العالم الروحي الداخلي للإنسان فإنّها حتماً وثيقة الصلة بالسيكولوجية الإنسانية، وعدّ البعض أنّ العلاقة بين الأدب وعلم النفس قديمة قِدم ظاهرة الكتابة نفسها لاسيّما الأدبية فالحكايات الملحميّة للأبطال الخارقين عند اليونان وغيرهم والإلياذة والأوديسة كانت غنيّة بالإشارة إلى تكوينات النفس البشرية والتأويلات النفسيّة. ولأنّ الكتابة "سلوك" فهذه مدعاة منطقية لإخضاعها لأحوال التحليل والتفكيك والمقاربة، فالقاعدة تقول إنّ لكل أثر أدبي سبب سيكولوجي، يحتوي وفق مفاهيم التحليل النفسي مضمونا ظاهرا ومضمونا مستترا، والحالة النفسيّة للمؤلف، بجانب دوافع الكتابة التي لا يعيها أغلب الكتاب.، لذلك عمد كثير من الأدباء إلى استثمار علم النفس والسيكولوجية الاجتماعيّة لفهم خصائص الشخصيّة الدرامية بمختلف أنماطها ودوافعها الشعورية وإسقاطها على العمل الأدبي؛ لأنّ معرفة القوانين العميقة للحياة النفسيّة تمنح الروائي فهماً صائباً ودقيقاً لدوافع الشخصيّات وتصرّفاتها ونشاطها؛ علما بأنّه لا يضع نظريات علم النفس أمامه ومن ثمّ يرسم على ضوئها شخصياته؛ بل على العكس تماماً، إذ يأخذ الروائي سمات وأنماط شخصيّاته من الواقع الحي المعقد، بينما يتناول النفسانيون الأعمال الأدبيّة من زاوية التحليل النفسي وليس الأدبي.

يعتبر بناء الشخصية أحد المكونات الأساسية في المسرحية ويجسد شكل العلاقة بين الأدب وعلم النفس. فبناء الشخصية يعني علم الشخصيّة والتعرف على حالاتها لا يتم إلا من خلال علم النفس.

في الوقت الذي اعتبر فيه (فرويد) التحليل النفسي وسيلة علاجيّة ومرجعاً ذهنيّاً قوي الفاعليّة اعتبره "سارتر" مجرد شكل موضوعي بحت قابل للرفض والقبول. وحاول ترسيخ منهج جديد للتحليل النفسي يستبعد فيه مبدأ "اللاشعور" وقدم ما يسمى بـ"التحليل النفسي الوجودي" فالإنسان عند "سارتر" وحدة متكاملة ومتجانسة، لا مجموعة من المشاعر المتناثرة، وعلى هذا الأساس يعد المرء متكاملاً في تصرفاته كلها مهما كانت بسيطة أو تافهة، وعليه أن يدرك إلى جانب هذه التصرفات ميوله وأهواءه في كشف واضح ، وإذا كان الصدق من أهم سمات المسرح فإننا نجد "باكثير" من أصدق الكتاب المسرحيين الذين عبروا عما يدور في أعماق الإنسان، إذ لا يهمه أبدا أن يلتزم بالتقاليد المسرحية الموروثة بقدر ما يهمه أن يقدم رؤاه أو فلسفته التي يريد أن يعبر عنها بحرية كاملة، وهو، في سبيل ذلك، على استعداد لأن يضحي بالعناصر الدرامية المعروفة - وهذا ما سنلاحظه من خلال التحليل في الفصل الثالث - إذ أنه يغوص من خلال كتاباته في أعماق النفس الإنسانية ليقدم لنا التجربة الإنسانية بعمقها وأدق تفاصيلها.

-1سيكولوجية الشخصية البطلة:

لا تكاد تخلو شخصية درامية متكاملة البناء من الأبعاد الثلاثة التي بحثت فيها المصادر ولا مجال لأن نفصل ذلك في هذا المبحث، وتلك الأبعاد هي البعد الجسماني أو بما يسمى الفيزيائي والذي يمثل كل ما يتعلق بجسد الشخصية والبعد الاجتماعي وهو هيكلية الشخصية من الناحية التي تشكل الطبيعة الاجتماعية للإنسان باعتباره كائن اجتماعي لا يعيش منفصلا إلا في حالات معينة تفرض عليه العزلة والابتعاد عن المجتمع ، ويأتي البعد النفسي ثمره ونتاج للبعدين الجسماني والاجتماعي "وهو الذي يكون مسئولا عن نجاح الشخصية أو هزائمها ويشكل مزاجها مركبات النقص فيها ، ولطالما شكل هذا البعد أهمية كبيرة في تقصي نباء الشخصية الإنسانية لا في الدراما وحسب ، وإنما في الحياة الواقعية ذلك لأنه من البعاد التي لا يضبطها معايير إلا في الخطوط الرئيسية التي أنفق عليها علماء النفس مثل تشابه التصرفات لمنفصمي الشخصية ومرض الكآبة ، وأول من أخضع الأدب للدراسة النفسية هو (فرويد) من خلال (كتاب التحليل النفسي والفن) وعليه فإن الدراسات النفسية مهما اختلفت من ناحية التطبيق فهي تكاد تنفق على مجموعة من الخطوط الرئيسية للبعد السيكولوجي للشخصية والتي تشكل الأبنية السيكولوجية ، التي تعتمد في عملية التحليل النفسي "[1] ومنه فإن الكاتب الدرامي هو أكثر الكتاب قدره على إبراز آثار البناء النفسي للشخصية من خلال ملاحظة تلك المشاهد المؤثرة والتي تخلفها الأبنية السيكولوجية ومن خلال ترجمة انتباه المشاهد و المقارئ إلى بعض الأمور التي تشد عن التصرف العام و المتوازن للشخصية ، في مسرحية ، (الفرعون الموعود)، أن البطل هو (باتا) وهو الأصغر سنا من أخيه الأكبر(أنبو)، حيث أن البطل منذ بداية المسرحية يخبرنا الكاتب بأنه عامل (راعي) عند أخيه ، وقد كان فري الجسد ، وحين يعود في المساء يضع اللبن والفواكه . والخضر من الحقل فيضعها جميعا أمام شقيقه الأكبر الجالس مع زوجته فكانا يأكلان ويشربان في المنزل ثم يذهب "باتا" إلى الحضيرة حيث ينام ، وعند الفجر ينهض فيخبز الخبز لشقيقه ، فيعطيه (أنبو) شيئا من الخبز يأخذه (باتا) معه إلى الحقل ليأكله"[2] فيبرز الكاتب جانبا نفسيا مهما للشخصية البطلة ، حيث بدأ بالجانب البدني القوي له ، إلا أن ذلك لم يمنعه من أن يكون المطيع والسند والمحب لأخيه الأكبر ، بالرغم من كل التصرفات التي تظهر على

---

[1] إيجري لا يوس , فن كتابه المسرحية , ترجمة : درنيي خشبة , القاهرة , 1956 , ص: 109

[2] أحمد علي باكثر, الفرعون الموعود، مكتبة مصر ، ص: 04-05

أنه مجرد خادم ، فأظهر صبره ، وتحمله لأخيه الأكبر ، عن حب و محاولة منه للتقرب أكثر وسيقوم الباحث بتحديد أهم الخطوط العامة التي يستند إليها البعد النفسي للشخصية الدرامية والتي تكون سببا في تفردها والاستحواذ على اهتمام المشاهد ومن هذه الخطوط :

- **الرغبات**: ونقصد بها مجموعة الميولات النفسية لدى الانسان "وهو شعور بالميل نحو أشخاص أو أشياء معينة كرغبة الطفل في تقبيل أمه ".[1]، حيث أن عدم تحقيق الرغبة وكثرة التفكير فيها قد تقود الشخصية إلى نوع من التزام النفسي والذي يزول بمجرد تحقيق تلك الرغبة

- **الطبع**: وهو النموذج السلوكي للفرد "وهو وحي من وجود الشخصية ويشمل خاصية الصفات الأكثر ديمومة من ذوات المعنى الأخلاقي والاجتماعي " [2]

-**عقد الشخصية** : وهي مجموعة من الأفكار المترابطة المكبوتة لدى الإنسان "وهي مجموعة من مركبة من ذكريات وأحداث مكبوتة ، ومشحونة شحنة انفعالية قوية من الذعر أو الغضب أو الكراهية " [3]، وعليه فإن عملية الضغط من المؤثرات الكبيرة على الشخصية البطلة فالضغط على شكل تهديد للحياة يؤدي بالشخصية إلى الهروب إلى أماكن سيعاني فيها حتما من الوحدة النفسية ، أو إذا جاء بشكل ضد للشخصية عن تحقيق أهدافها سيؤدي إلى انحراف الشخصية ووقوعها في دائرة الوحدة النفسية نتيجة لعدم تحقيق تلك الأهداف ، ومع استمرار الضغوط ووضوح الشخصية لها يتحول الأمر إلى ما هو أخطر ، وهو الانعزال التام عن المجتمع والبيئة المحيطة بالشخصية وهذا ما حدث في مسرحية الفرعون الموعود حيث نجد أن البطل "باتا" بالرغم من رغبته في التقرب إلى أخيه وطبعه اللين والخلوق إلا أن دخول زوجة أخيه الأكبر بينهما حالت إلى نفور البطل والهروب بعيدا مفضلا العزلة ،،وقد جاء ذلك في بداية المسرحية "إنه لن يعود إلى الإقامة في منزله ، بل سيرحل إلى ودي شجرة السنط خلف الجبل". [4]

-تعد التحولات النفسية للشخصية وسيلة لتجسيد الرؤية والتعبير عن الإحساس بالواقع ، إذا تحرك الواقع من حولنا و تعبر عن دينامية الحياة وتفاعلها ، حيث تعبر الشخصيات في النص المسرحي مدار المعاني الإنسانية ، ومحور الأفكار و الآراء العامة، إذ لا يعيش البطل أفكاره العامة منفصلة عن ما يحيط به ، بل متمثلة بالأشخاص

---

[1] ينظر أحمد غزوت, أصول علم النفس, الإسكندرية , ط: 1 , 1986 , ص: 89
[2] محمد غنيم السيد, سيكولوجية الشخصية, القاهرة, دار النهضة العربية , 1987 , ص: 24
[3] فروم إريك , الإنسان بين الجوهر والمظهر , ترجمة سعد زهران , الكويت , 1990 , ص: 139
[4] أحمد علي باكثير الفرعون الموعود , , ص:06

الذين يحيطون به . " فإنه لا مناص من إحياء الأفكار في الأشخاص وسط مجموعة من القيم الإنسانية يظهر فيها الوعي الفردي متفاعلا مع الوعي العام ، كما أنه لا مناص من اتساق هذه الأغراض مع الغرض الفني وهذا هو مظهر الصراع النفسي الذي يقوم به الأبطال ضد المجتمع وعوامل الطبيعة وقد يقوم به البطل ضد نفسه" .[1] ، فالشخصية المحورية تستقطب من حولها من الشخصيات والأحداث و الأفعال لسرد دواخلها وخلقها الروحي ، حيث "يحرص المؤلف الفنان في التعامل مع الشخصية الرئيسية بشكل جيد وعناية فائقة فتكون قناعا له والأفعال الخفية التي يحرص على عدم نشرها إلا بأسلوب فني واعٍ". [2] ، فنجد أن الكاتب " باكثير" قد صور شخصية "باتا" بالصورة الجميلة في الشكل والتي تؤثر على الشخصيات من حوله حين وجد مرميا ولأول مرة في الغابة :

الشيخ: كيف رأيته؟

سيرونا: جميل

الشيخ: جميل جداً؟

سيرونا: جميل جداً، نعم.

الشيخ: أتحبينه كثيراً؟

سيرونا: نعم أحبه كثيراً.

الشيخ: أتودين أن يكون لم هذا (النونو) الكبير؟

سيرونا: نعم أعطيني هذا (النونو)الكبير،أعطني هذا(النونو) الجميل.[3]

يكشف هذا الحوار أن الشخصية المحورية (البطل) ليس كأي شخصية إنسانية عادية بل يقوم المخرج برسمها رسما خارجيا وداخليا أو حسب ما يمليه الكاتب مع المجتمع الذي يقدمه في مسرحياته ، والشخصية المحورية عرضة للتحولات وذلك لإبراز ما في بواطن النفس البشرية و خلجاتها خاصة تلك التحولات التي يحدثها الكاتب فجأة

---

[1] يوسف ميخائيل , الشخصية القوية , القاهرة , 1973, ص:43

[2] ينظر , طارق العذري , (المسرح التعبيري) , بغداد , دار الكندي , ص:229

[3] علي باكير ,الفرعون الموعود, ص: 14

والتي تؤدي إلى تغيير مجريات الصراع ، حيث تظهر روعة البطل عند " باكثير" من خلال ذلك الانشطار الداخلي الذي يشتد فيه الألم وفيه يظهر عيبه النفسي .

الشيخ: لا يا سيرونا لا توقظيه من نومه.

سيرونا: حسناً يا أبتي ، سأنيمه بجانبي وأطبعه في كل ما يأمرني .

باتا: (يتحرك في نومه ويشير بيده في الهواء ويصبح كمن به كابوس)

ابتعدي عني أنا ما أريد أحد منكن ... أنتن جميعا مثل "نفروا" أمرأه أخي.

(يجذب الشيخ يد سيرونا وينطلق بها يمين الكوخ حتى يختفيا)

باتا: (ينتبه من نومه مذعوراً، ويقعد وهو يمسح النوم من عينه)

يا إلهي إنها رؤيا ما بال هؤلاء النساء الخائنات يجرين ورائي حتى في الحلم

ماذا يردن مني وقد هربت منهن إلى هذه الصومعة المنقطعة في سفح الجبل

وعلقت قلبي في أعلى شجرة السنط؟ [1]

يعكس هذا الحوار موقف " باتا " من النساء فقد أصبح يرتاب منهن بعد ما رأى من زوجة أخيه التي بددت ثقته بالمرأة والتي حاولت مراودته عن نفسه لكنه امتنع عن ذلك حبا لأخيه إلا أنها قامت بتلفيق التهمة على " باتا " وأوقعت بينه وبين أخيه ، ما جعله يرحل بعيداً كي لا يتسبب في جرح أخيه فكل هذا جعل " البطل " يتألم ويكره الأنثى،ويفضل أن يكون وحيداً بعيداً متفرداً لا يحتاج لمعونة أحد وذلك في الحوار التالي:

الشيخ: لا تخف مني يا بني، فإني صديق أحب لك الخير

باتا: (وقد هدأ خاطره قليلا) من أنت وما الذي جاء بك إلى هذا الجبل؟

الشيخ: أنا شيخ عابر سبيل وقد رأيتك وحيداً في هذا المكان المنقطع فرق قلبي لحالك فهل أستطيع أن أعينك بشيء؟

باتا: شكراً لك أيها الشيخ الطيب، لكني لست بحاجة إلى معونة أحد [1]

[1] المصدر السابق ص 16

كان " باتا " يرى الحياة بوجهها القبيح لدرجة أنه رفض المعونة والمساعدة حتى من شيخ كبير ، رغم حالته المزرية التي يعيشها ، إلا أن ذلك لم يمنعه من الاعتراف بطيبة الشيخ لمحاولته المساعدة فهذا يكشف جانبا من شخصية البطل الذي مازالت مشاعره لينة ويحس بالنوايا الطيبة إلا أن نفسه المرهقة من الحادثة جعلته يتخبط في صراعاته ورغباته الداخلية .

يظهر البطل في نص المسرحية على أنه صاحب قلب حنون يتأثر بكل شيء من حوله ، ولعل ذلك يتمثل في محاولته الجادة لإبقاء ذلك الود و الحب بينه وبين أخيه ، وحين فشل في ذلك خلق لديه نوع من الأسى والحزن فجعله يخرج من المحيط الذي يراه فاسداً و الذي يتعارض مع رغباته الحسنة في لم شمل العائلة ضد تلك المرأة الحسودة التي تريد أن تفرق هذا الشمل العائلي ، فنزعت في نفس البطل حب الوحدة والخروج بعيداً كي لا يتأثر بهذا المحيط ، ورغبةً منه في عدم إفساد العلاقة الزوجية لأخيه ويجسد هذا في قول الكاتب :"ووصل باتا إلى وادي السنط المزهرة ،وعاش به وحيداً وكان يقضي يومه في الصيد ويعود في المساء، فينام تحت تلك الشجرة".[2] ، وفي هذا هروب من الواقع الأليم و المرير الذي ألم بشخصية البطل ، فجعله يعتزل كل ما يؤذيه حتى وإن كان من دم واحد (عائلة) .

تسعى الدراسات النفسية في العديد من الأحيان إلى مقاربة الأعمال الأدبية انطلاقا من ثنائية الصحة والمرض ، على الرغم من تشعب دلالات المصطلح المتعلق بهذه الثنائية ،" كما أن التلقي الايجابي للأعمال الأدبية من المتلقي والجماهير هو بمثابة التعويض المعنوي للكاتب عن المعاناة التي يراها ، والتي تعد من قبيل الجرأة والخسارة باعتبارها تحقق طموح العمل الأدبي إلى المزيد من المصداقية والقبول". [3]، وقد تم التركيز في هذا المبحث على نقطتين مهمتين في مجال التحليل النفسي والتي سعت المسرحية إلى تجسيدها وفق ما تمليه السياقات وقد تم الاقتصار على ما يلي :

العاطفة وتجربة الحب / هاجس الخوف والشعور بالحزن

ويمكن إدراجهما تحت نوعين من العواطف وهما: العواطف الشخصية والعواطف الألمية

---

[1] المصدر نفسه، ص 16
[2] المصدرالسابق , ص:05
[3] المصدر نفسه , ص: 06

أولا : العواطف الشخصية self regarding émotions

"وهي العواطف التي تحملنا على الدأب وراء صالحنا الخاص كالجشع والخوف والتحلي بروح الكراهية والانتقام"[1] ولكن هذه ليست من الانفعالات الأدبية السامية التي يحرص عليها الكاتب في ابراز شخصية البطل، فهي تحمل النفس على الهوان كما تبعث في نفس المتلقي النفور وعد قبول هذه الشخصية ، وبالتالي فهي تلك الصفات التي يحملها الشخص سواء كانت سلبية أو إيجابية، ولعل أهم ما يكسو به الكاتب بطله هو الحب والحرية والعلم وكراهية الظلم والاستبداد والتي تطبع الإنسان بطابع خاص وتوجه مجهوده وتسوقه لعمل معين ، ومن العواطف ما يسمو بالنفس ، كحب الجمال والعلم والتضحية وما شابه ذلك وقد أدرجنا في هذا المطلب أهم نقطة في مشاعر الشخصية وهي :

أ-العاطفة وتجربة الحب:

العاطفة هي عبارة عن شعور أليم أو سار ثابت أو مستقر في أعماق النفس حول شيء معين ، كلما رأته العين أو سمعت به الأذن أو خطر على البال " و العاطفة لها معان كثيرة عند علماء اللغة والذين حاولوا إثبات ذلك من خلال ما جاء في كتاب "لويس" أن معنى العاطفة يقصد به الشفقة ". [2] ، كما أن إبراهيم أنس يقول أن العاطفة هي: "أسباب القرابة والصلة من جهد الولاء والشفقة ، وفي العلم النفسي ، استدعاء نفس بنوع من الشعور بانفعالات معينة والقيام بسلوك خاص ، حنان ، فكرة ، أو شيء" .[3]

فالعاطفة إذاً هي: سبب التقارب بين الأفراد وتكوين العلاقة الطيبة فيما بينهما بالإضافة إلى أنها عبارة عن مجموعة من الانفعالات كحالة السرور أو الحب أو الكره

-الحب هو: شعور بالانجذاب و الإعجاب نحو شخص ما أو شيء ما "وقد ينظر للحب على أنه كيمياء متبادلة بين اثنين ، ومن المعروف أن الجسم يفرز هرمون "الأوكسيتوسين" المعروف بهرمون المحبين أثناء اللقاء بينهم".[4] ومن هنا نستنتج أن العاطفة جزء من الحب ، وكل منهما مكمل للآخر ، ولا يمكن أن يكون هناك حب خال من عواطف ومشاعر ، كما أنه لا يمكن أن تستمر العاطفة بدون وجود حب حقيقي ، فالعاطفة هي طاقة الحب .

---

[1] ينظر: أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط7، 1964، ص 181

[2] لويس معلوم , المنجد في اللغة العربية , بيروت , ص: 513

[3] إبراهيم أنس ,المعجم الوسيط , ج2 , ط2 , ص: 608

[4] كامل محمد عويضة , علم النفس الشخصية , بيروت , دار الكتب العلمية , ص: 139

ونجد أن المسرحية تناولت مسألة الحب والعاطفة في الكثير من المقاطع الحوارية، وليس ذلك الحب الذي هو فقط مفهومه الضيق والذي ينحصر بين الرجل والمرأة، بل هو أوسع من ذلك ونستدل ذالك بالحوار الآتي الذي يتحاور فيه البطل مع نفسه:

باتا: (بعد نهوضه مذعوراً من الحلم)، رباه لشدة ما أخافه من هذه الرؤى!

ليس لي هنا من يؤو لحالي ويطمئنني، لقد كنت أرى الرؤيا فأقصها

على "أنبو" أخي، لكن أين أخي الآن مني؟ ليت شعري كيف حالك يا " أنبو"؟[1]

نجد أن البطل هنا لديه عاطفة حب قوية اتجاه أخيه جعلته يتكلم بعاطفة الاشتياق الشديد لتلك الأيام الجميلة التي كان يقضيها مع أخيه، و كيف كان يحكي له أسراره وما بداخله كما نجد أنه يتحلى بالوفاء لأخيه وعدم الغدر به بالرغم من مراودة زوجته له إلا انه امتنع عن ذالك حفاظ على عرض أخيه ، وهذا يظهر جانبا آخر من الود والحب الشديد ونلمس ذلك في الحوار الآتي :

الشيخ: هل علم هو بخيانتها؟

باتا: لا لم يعلم

الشيخ: فكيف علمت بخيانتها إذن؟

باتا: إنها راودتني عن نفسي، آه يا ليتني مت قبل أن أشاهد ذلك المنظر الفظيع

الشيخ: وهل طاوعتها؟

باتا: كلا معاذ الرب أن أخون شقيقي ولكن هربت من منزل أخي الذي أحبه، بل تركت مصر التي أحبها إلى حيث أعيش هنا وحيداً ...[2]

كما نجد أن البطل انتقل من حب الأخ إلى حب الوطن "مصر" ، فهو يشتاق إلى الوطن الذي عاش فيه مع أخيه ، كما أنه قد جعله يتذكر أمه التي توفيت وتركته صغير مما جعل البطل تكتنفه عواطف كثيرة تراوحت بين شوق وتأسف على ما حدث له ولأخيه وأمه التي توفيت والتي مازال يقدسها ويشتاق إلى حنانها وذلك في الحوار التالي:

---

[1] أحمد علي باكثير , الفرعون الموعود , ص:15

[2] المصدر نفسه ، ص 16

الشيخ: وأمك يا بني أتمقتها وتحتقرها؟

باتا: كلا بل أحبها وأقدسها

الشيخ: أكانت خائنة؟

باتا: خائنة؟ كيف تسألني هذا السؤال ، إنها كانت مثال الوفاء والخير والكمال

الشيخ: أين هي أمك؟

باتا: (يبكي) هي الآن في عالم الخلود ، لقد اختطفني اللصوص منها

وأنا غلام صغير ، فماتت حزنا علي ، ولم يجدني أخي

إلا بعد وفاتها ، ولكن صدقني أيها الشيخ الطيب ..صدقني

إنها كانت صالحة طيبة ، كل الناس يعرفون أنها ملاك طاهر [1]

يعكس هذا الحوار ذالك الحب الفطري الموجود عند الإنسان وتعلقه بأمه وتمييزها عن كل الإناث فوصفها بالمرأة الطاهرة والملاك الذي يحرس الأبناء ، فنجد أن " باتا " أظهر لنا مكانة الأم في نفس المتلقي ، فهو يقدسها لما لها من فضل على الجميع ، فكيف إذا اجتمع حب الأم والوطن معا في نفس البطل ؟ ونستدل ذلك بالحوار التالي:

سيرونا: (تلحظ أثر الدمع في عينيه) باتا ما هذا الدمع في عينيك؟ أكنت تبكي؟

باتا: نعم بكيت قليلا يا سيرونا.

سيرونا: أنت حزين؟ أنت حزين علي؟

باتا: لا ياسيرونا ، أنا مسرور منك وسعيد بك

سيرونا: لماذا بكيت إذاً؟

باتا: تذكرت مصر ، وتذكرت أمي و أخي أنبو اشتقت إليه

سيرونا: لا بد أن تكون مصر أطيب لأنك تشتاق إليها

باتا: إنما أشتاق إليها لأنها وطني ولأن فيها أخي

[1] المصدر السابق , ص: 19

سيرونا: ولأن فيها المدن الكبيرة والقصور الجميلة كما حدثتني والنيل العظيم الذي يجري كالبحر

باتا: (يرقرق الدمع في عينيه) صدقت يا سيرونا صدقت[1]

يعكس هذا الحوار مع سابقه حب ذلك الثنائي الرائع الذي ولد وتأصل فينا بالفطرة ومنذ بداية الخلق ومثلما تحتضن الأم أبنائها، كذلك الوطن يحتضن أبنائه، ومن ينكر وطنه فهو ناكر للجميل ، فهو كمن يطعن في أصله فالأم و الوطن ثنائي عظيم كلاهما مليء بالحب والوفاء والإخلاص كما نجد أن البطل في مثال للرجال الذي يعي جيداً دور الإخلاص و الانتماء إلى الأرض و الأهل ، وذلك من خلال العواطف التي تنوعت من خلال مشاهد عديدة تعمد الكاتب أن يركز عليها في كل فصل من فصول هذه المسرحية.

تعتبر شخصية " باتا " نموذج حقيقي للرجل الذي يتميز بصفات الإحساس والوفاء والأخلاق فقد كان يعي جيداً دور الحب في لم شمل العائلة ، كون أن الحب عطاء و إظهار الحب للمحبوب بفعل ما يحبه ويرغبه و الذي ينطوي على المودة والتكافل والتعاون ، و إن كان في بداية الأمر رافضا لفكرة الارتباط والحب للمرأة ، إلا أنه تقبل فكرة الزواج ولم يخف مشاعر العشق اتجاه زوجته " سيرونا " ونستدل على ذالك بالحوار التالي :

باتا: (يعانقها) سيرونا ... حبيبتي

سيرونا: إنك عدت اليوم مبكراً جداً، فوجدتك نائمة نوعاً عميقاً كما يتنفس الصبح.

سيرونا: لماذا يا حبيبي لم توقظني معك.

باتا: كرهت يا حبيبتي أن أقطع نومك السعيد

سيرونا: أما أنا فلم أستيقظ إلا الآن ، وقد طلعت الشمس ودعوتك فلم تجبني لأنك كنت بعيداً عني

باتا: بل أنا دائماً قريب منك يا سيرونا. [2]

---

[1] المصدر السابق، ص32

[2] المصدر السابق ص 50

يعكس هذا الحوار تعلق " باتا " بزوجته " سيرونا " فهو يعاملها كأميرة ، وهذا التصرف نابع من نفس محبة ومفعمة بمعاني الود والعطاء ، بالرغم من ما قاساه في حياته وكيف أصبحت النساء كابوسا مخيفا له جعل قلبه يتراوح بين كاره ومحب ، إلا أن قلبه الكبير والنقي غلب على ذالك الجانب المظلم الذي عانى منه ومن زوجة أخيه التي كان يحبها ويعتبرها مثل أمه ، لكنها تسعى جاهدة للتفرقة بينه وبين " سيرونا " و نستدل على ذلك :

باتا: (مغضباً) ... تلوثين أفكارها وتفسدينها على ابتعدي عنها يا سيرونا ولا تصدقي قولها فإنها تريد أن تفسدك علي. [1]

يعكس هذا الحوار ، تعلق " باتا " بزوجته وتمسكه بها لدرجة أن هذا التعلق تحول إلى خوف من احتكاكها بزوجة أخيه التي تلوث أفكارها و تفسدها على ما عليه من نقاوة وطهارة ، فصور الكاتب البطل على أنه يصارع من أجل حبه ضد طمع النساء وجشعهم وذلك عن طريق تأثر النساء ببعضهن البعض .

ثانيا :العواطف الألمية:

"وهي التي تثير الام القراء وتشعرهم بما ينغص حياتهم ويعكر صفوها كالحسد والسخط واليأس والظلم ونحوها ، وذلك لأن وظيفة الأدب الجيد يغلب عليه التهذيب النفسي وإذاعة السرور لا البؤس والتبرم" [2]

ذهب القرطبي في تعريفه (للخوف) بأنه الذعر، وخاوفني فلان فخفته أي كنت أسد خوفا منه وعليه إذاً فالقرطبي فسر الخوف بأنه الذعر والفزع ، أما عبد الرحمان الوافي كتابه مصطلحات علم النفس فقد عرف الخوف " بأنه حالة طبيعية تشعر بها كل الكائنات الحية في المواقف الخطيرة ، أي استعداد أنه فطري مزود به الإنسان لحماية نفسه وأخذ حذره من مخاطر الحياة ، ويظهر الخوف في أشكال متعددة وبدرجات تتراوح بين مجرد الحذر والهلع والرعب" . [3] فالخوف إذاً هو الفزع الذي يشعر به الإنسان في داخله عند حدوث أمر خطير

---

[1] المصدر السابق, ص:50

[2] ينظر، أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ص 181

[3] ينظر: عبد الرحمان الوافي , قاموس مصطلحات علم النفس , دار الرسالة , الجزائر , ص ص : 64-65

أما (الحزن) فقد اتفقت معاجم اللغة على أنه " نقيض السرور ويحصل في النفس بسبب الهم والغم ".[1] ، وقد ذهبت" كاميليا عبد الفتاح " إلى أن "الحزن هو حالة تفرضها وضعية الإنسان في الكون هذه الوضعية المأساوية التي تشتمل على نصفي القدرات المحتومة ، والأعمال العريضة حتمية الموت وعزيزة الحب والحياة معاً ، وهذه التعارضات في كيان الإنسان كفيلة وحدها بتوطين الحزن في كيان الإنسان ". [2] وعليه فإن الحزن هو ألم يلم بنفس عند فقد محبوب أو حدوث مكروه فيؤثر على عواطفه وتفكيره وتواصله ، وعلى هذا الأساس نجد أن كلا المصطلحين حاضرين في المسرحية ، فقد تطرق " باكثير" إلى بعض الهواجس النفسية التي تعرض لها بطل المسرحية " باتا" فنجده حزينا على وفاة أمه وهو صغير وانكساره الشديد بعدها على فقدان أخيه ، ونلمس ذلك في قول الشيخ : الذي رأى ذلك الغم والحزن في البطل قائلاً :

الشيخ: مسكين أنت يا بني لقد كشفت لك الحياة وأنت في سن البراءة

والطهارة جانباً من مساوئها [3]

يظهر أن البطل هنا مر بتجارب جعلته يحزن حزناً شديداً ، فالحياة أيدت له مساوئ وهو في ريعان صباه جعلت منه (يخاف) هذه الحياة لدرجة أنه أصبح يتعارض مع فكرة القدر ونلمس ذلك في في الحوار التالي :

الشيخ: قد يفر المؤمن من القدر، والقدر ينتظره حيث فر

باتا: سأفر من القدر ما وسعني الفرار

الشيخ: قد يهرب المرء من قدر خير ليقع في قدر شر

باتا: إنما فررت من الخيانة وهي شر. [4]

لقد جعل الخوف باتا يضطرب في ردود أفعاله لدرجة أنه يحاول الفرار من القدر والذي يعتبره دائماً ضده ومقدر عليه أن يعيش هذا الحزن والخوف ، كما أن الخوف له

---

[1] ينظر ابن فارس , معجم مقاييس اللغة (ج2) , دار الفكر , سوريا : 1979 , ص: 54

[2] كاميليا عبد الفتاح , إشكالية الوجود الإنساني , دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي , الإسكندرية , 2008 , ص:28-29

[3] علي أحمد باكثير , الفرعون الموعود , ص: 19

[4] المصدر السابق, ص: 22

أسباب نفسية كامنة مختلفة فقد يكون مرتبطا بذكريات مؤلمة أو بمشاعر عدم الثقة في حالة طارئة ، وهو مصدر قلق مشترك لكثير من الناس وهذا في شخصية البطل

الشيخ: **فما يمنعك أن تتزوج امرأة وفية صالحة كأمك**

باتا: أين في النساء مثلها؟ إن في سفح هذا الجبل فتاة جميلة مات أبوها

باتا: وما يضمن لي أنها تفي لي ولا تخونني [1]

فنجد في هذا الحوار أن " باتا " يخاف من الارتباط بالنساء ويرفض فكرة الزواج ، وقد تكونت له هذه المخاوف وعدم الثقة عبر حادثة زوجة أخيه التي أرادت أن تراوده عن نفسه فجعلت ثقته تتبدد بالأنثى وقد صرح بذالك قائلا للشيخ:

الش**يخ: إنها ستفي لك لأنها تحبك**

باتا: وأين رأتني حتى تحبني؟

الشيخ: هنا في الجبل حين كنت نائماً

باتا: (يصمت هنيهة) ولكن أخشى من هذا الجنس الخائن ولا أستطيع أن اطمئن إلى أحد منهن[2]

نرى أن " باتا " في الحوار يذكر كلمة عدم الطمأنينة و الخشية والتي تدل على أنه مر بتجربة أليمة جعلته يخشى هذا الجنس بالكامل ، بل نجد أن الخوف لديه تعدى إلى دائرة أوسع من ذلك ، وهذا نابع من حب وقلب يكره الخبث والفتن التي تصيب الإنسان حين ينتقل إلى مراحل مختلفة في حياته ، فأصبح يخاف حتى على هذه من أن تصيبها لعنة الطمع والحسد والخيانة وهذا ما نجده في قوله .

" الشيخ: أما تزال تذكر الخيانة؟ أم أقل لك أنها ترعرعت في أحضان هذا الجيل الطاهر، والجو النقي، والمروج التي لا تعرف الدنس.

باتا: دعها في طهارتها ونقائها... لا تزوجها فتمهد لها السبيل لتخون"[3]

---

[1] المصدر نفسه ص: 20

[2] المصدر السابق، ص 20

[3] المصدر نفسه ص : 21

يعكس هذا الحوار مزيجاً بين عاطفتين، عاطفة الكره والرفض لجنس الأنثى بكل أشكالها وعاطفة الخوف والشفقة على هذه الفتاة من مغريات الحياة فتتحول إلى كائن سلبت منه تلك العفة والطهارة بعد أن كانت ابنة ذلك الجبل البسيطة في تفكيرها ونمط عيشها، وممن بين الأسباب المتعلقة بوضع قيد على عنصر الخوف هو أنه غير متضمن في التراجيديا كعنصر متفرد في حد ذاته "ولكن كأساس مادي لتوليد الشفقة، وتعريف الشفقة هي ما يشعر به اتجاه إنسان آخر إذا ما كنا في مكانه سنشعر بخوف إلى الحد الذي تندمج فيه وتتعاطف مع آلام الشخص المعرض للموقف المخيف و إلى هذه الدرجة نصبح قادرين على الإشفاق عليه " [1] فهي تتولد من شخص يعاني من سوء حظ لا يستحقه ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

" الصوت: قم إلى سيرونا

باتا: إلهي إني خاف

الصوت: لا تخف منها، ستكون لك كما تتمنى

باتا: أتمنى ... أتمن أن تكون لي سيرونا .... كأمي" [2]

يرى باتا أنه لا مثيل لحب الأم فهو أعظم عنده من كل شيء، وهو بهذا يعبر عن نفس مرهقة متعبة من الحب الزائف والمجتمع الفاسد وهناك أمر آخر يتحكم بعلاقة الرجل بأمه وزوجته، هو كونه جزءاً من أمه بالتكوين النفسي والجسدي، ما يجعله يشعر بالأمان التام معها، في حين أنه دائم الشك والتخوف من زوجته. ويرى احتمال انتهاء العلاقة في أي وقت، ومن هنا تبرز لدينا الشفقة على البطل من خلال طفولته المريرة التي عاشها من فقدان أمه

استطاع الكاتب أن يملأ الفجوات التي استشعرها في حياة البطل، كما انه استطاع ان يتخيل طفولة البطل التعيسة بما يريده لها وبما يرغب في استخدامه من أوصاف " كما يستطيع الأديب ان يجري أحاديث يختلقها بفنه الدرامي لم يتفوه بها أبطاله بالفعل وليس هذا مما يعيب الأديب، بل إنه لما يميزه "[3] ذلك أن الصدق الادبي يختلف عن الصدق التاريخي والأسطوري، فالصدق الأدبي هو مطابقة الأديب في تعبيره مع ما يتبدى له من اخيلة حول البطل أو الأبطال أو الأعداء الذين يتناولهم في مسرحيته

---

[1] د. إبراهيم حمادة , مقالات في النقد الأدبي , دار المعارف , القاهرة , ص : 121

[2] أحمد علي باكثير ، الفرعون الموعود ، ص27

[3] يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والادب، 1987، ص 36

ومن اهم خصائص البطل باتا التراجيدية التي ألبسها إياه باكثير:

أ/النوازع النفسية (صراع داخلي):

والنوازع هي " جمع نازع، وهي النزائع أي النزعات، وجميعها من الجذر الثلاثي (نزع) بمعنى الميل، يكون النزع بمعنى الميل، فينزع الرجل إلى أباه إذا مال إليه، والجذب، والخروج، والبعد، والانحسار وشابهه. ويكون النزع بمعنى الجذب، والنزع بمعنى الخروج والبعد، والنزع بمعنى الانحسار، فيتنازعون أي يتعاطون والأصل يتجاذبون"[1].

ومن هنا نفهم بأن النوازع جمع نازع، وهو كل ما مال بالشيء وجذبه بعيد

ونوازع النفس هي قوى داخلية في الإنسان، تتحكم به وتسيطر عليه في محاولة منها لاجتذابه والميل به عن فطرته السليمة التي فُطر عليها "وقد عرف علماء النفس النوازع على أنّها ميول وهي طاقة داخلية المنشأ تدفع به تنفيذ عمل معين، وتستعمل بمعنى الحاجات، والشهوات، والغرائز، والنزعات، ويمكن أن تقول بأنّها توجه تلقائي لعدد معين من الحاجات نحو أشياء. والنزعة في أوسع مجالاتها تكون ميولاً في الحياة النفسية، تُعد الأشد غموضا في علم النفس تؤمن لها الإشباع. والنزوع هو ميل النفس، ولذلك يعكف علماء النفس على دراسة تمظهراتها أكثر مما يدرسونها في ذاتها الإنسان إلى تحقيق الذات من وجهة نظر الشخص ذاته"[2] فهناك نوازع لا يقبلها المجتمع ولا يرضاها، وإن كانت تحقق ذات الشخص، فهو يحاربها ويقمعها لما فيها من شر وقذ صور الكاتب الالام التي كابدها البطل والتي دفعت به الى الرحيل من بلاده والاعتكاف في جبل وحيدا شريدا رافضا تلك الحياة المليئة بالحقود والتقلب على الأخلاق والمبادئ فجعلت منه يعيش صراعا داخليا بالرغم من خروجه عن وطنه وهو يقول في حوار مع نفسه:

" باتا: بيدا أني وأنا في هذا الفردوس ما زلت أهفو اليك يا منفيس، اه يا أنبو يا شقيقي الحبيب كيف أنت؟ ليست لي عين تراك "[3]

وفي حوار اخر نراه يقول:

"باتا: مازال قلبي يتلفت اليك، لقد تركتك غير قال لك ولا ساخط عليك

---

[1] ينظر، الزبيدي محمد، ناج العروس من جواهر القاموس، المجلد 8، ص 350

[2] ينظر: سيلامي، نوربير، المعجم الموسوعي في علم النفس، ج5، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق، 2001، ص 238

[3] أحمد علي باكثير، الفرعون الموعود، ص 30

ولكني خشيت أن آثم في واديك" [1]

نرى في ها المونولوج البطل باتا بينه وبين نفسه في صراع داخلي فتنازعت نفسه الى ذلك الحب والمشاعر التي كانت في قلبه ولكن الأهواء والمغريات ونوازع النفس حالت بينه وبين هذه المشاعر النقية فجعلت منه يشعر بألم شديد جراء ببعده عن أخيه وعن وطنه وقد نجح الكاتب في اظهار هذا الصراع المتضارب بين نفسه المهذبة وبين غرائز الاخرين وخاصة زوجة أخيه، فجعل منها البطل الذي يحارب الأهواء والانحراف الخلقي، ولو كان على حساب وطنه وأخيه، فالبعد والاغتراب عن الوطن عنده أرحم من أن ينصاع الى مطالبهم الشريرة

ب/مبدأ الوفاء وضبط النفس:

الحلم لا يكون إلا لقيمة أخلاقية استقرت في النفس فدفعت بصاحبها لكتم الغيظ وضبط النفس امتثالاً لسلطتها. والصدق نتاج وفاء لقيم عقيدة اعتنقها الإنسان بما تضمنته من مبادئ مثل الصدق والأمانة والعفة وغيرها من صفات تسمو بصاحبه، فألبس الكاتب شخصية البطل في هذه المسرحية صفة الوفاء وما تتضمنه من ضبط للنفس وكبت لجماحها، فمن غير السوي أن يكون الإنسان يتبع غريزته دون مراعاة أسمى مبادئ الخلق القويم والفطرة السليمة، فقد ظهر ذلك من خلال امتناع باتا عن جريمة الزنا بينه وبين زوجة أخيه، ولم يلبي طلبها خوفا على الروابط الأسرية وخوفا من الله وأن تحل به لعنة من فعله ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

"باتا: (يمشي في البهو جيئة وذهابا)

وارحمتا لك يا أنبو ما اطيبك وما أجدرك ان تكون لك امرأة صالحة

آه لو علم اخي ما أكابد من شرور امرأته لعذرني في تعجيلي بالسفر"

"باتا: ويل لنفرورا الفاجرة، انها تنتقم مني ..انتقام دنيء ..انها تساومني

لتستدرجني الى قبول ما عرضت، كلا ..كلا ..لن أقبل ..لن أقبل"[2]

تعكس هذه الحوارات مدى شجاعة باتا في تقويم نفسه وترويضها وعدم الانصياع لها خوفا على مبادئه التي تقوم على الحفاظ على كرامة الاخرين فحفظ كرامتهم من حفظ

[1] المصدر نفسه، ص 31
[2] المصدر السابق، ص 44

كرامته، فرفضه لسيرونا عزة لها وصون لعرضها وشرفها وكذلك وفاء وحب لأخيه، وبين هذا وهذا نرى في ذلك تحكم وضبط شديد لعنان النفس وشرورها

أن يكون المرء وفيا، فذلك يحتاج إلى شخصية قوية، تدرك بوضوح طبيعة اختياراتها، وتكون مسؤولة بحزم عن قرارتها، فالوفاء للاختيار والقرار يتطلب أن يقتنع المرء تماما بهما، وهذا الاقتناع هو الذي يبعد عنه كل السلبيات التي من شأنها أن تعكر صفو وفائه، ومناسبة إثارة هذه النقطة من الكاتب عبر هذا الحوار هى التحولات المقلقة التى تطال الفكر والسلوك والقيم الأخلاقية فى بعض أجزاء الوطن العربى، سواء فى تعبيرات ومواقف بعض الأفراد أم فى تصرفات وقرارات ولاة الأمور ولعل أكبر وأعمق وأفدح تحول هو ما أصاب فضيلة الوفاء أو الإخلاص لتعهدات والتزامات ومواقف وأفكار سابقة. ونحن هنا نتحدث عن الإخلاص النبيل المحب الملتزم، وليس الإخلاص المظهري الكاذب.

ج/القدرة الفائقة على الصبر والتحمل:

وهي خاصية تراجيدية بالنسبة للشخصية البطلة تتجلى دائما كلما زادت معاناته ، وكلما ضاق عليه الخناق استطاع ان يصل الى مفهوم الحياة ، فنجد ان البطل باتا على طول الحدث في المسرحية من شاب رافض لفكرة الاقتران بالنساء وهو يريد الانعزال عن الجميع ، الى شاب ادرك حقيقة هذه الحياة ونظام الزوجين الذكر والانثى ، ورغم تقبله فكرة الاقتران بالأنثى الا أن الخيانة كانت تلحقه وتتوالى عليه ، خاصة بعد خيانة زوجته له مع الفرعون ،فنحن نشفق على البطل وهو في هذه الحالة فنجده وكأنه استسلم أمام شرور هذه البشرية وعبث هذه الحياة ، فهو ينتزع شفقتنا للمصير التعس الذى آل اليه

إن الأثر التراجيدي الذي تركته معاناة البطل باتا كان كبيرا على اعتبار أن الهروب ونفي نفسه في مكان منعزل وما يرتبط به من عذاب جراء تلك الخيانة، فيصبح هنا أعلى قمة لمعاناة البطل، فبعدما كان يدافع عن أخيه من شر تلك المرأة وجد نفسه أمام خيانة أكبر فنرى أن زوجته امتنعت عن العودة له وزواجها بالفرعون، فكل هذه المعاناة أوصلته للتطهر، خاصة بعدما ظهرت دموعه المحترقة عن حياة الريف البسيطة التي كان يعيشها ورؤيته للحقيقة كما هي، التي تؤكد بطلانية العالم كله الا المحبة الخالصة والصادقة

يظهر البطل في موقف اخر أشد اثارة للعواطف، وهو عدم ادراكه ما سيلحق به حين يذهب الى مصر، فلم تكن في نيته الرجوع، ولكن شوقه الى أخيه الأكبر الذي كان

يعتبره بمثابة ابيه هو من جعله يتراجع عن قرار عزلته ، ولكن كانت المفاجأة أن تبرأ منه أخوه فنجده يقول :

"باتا: (يبكي) أخي .....أخي لا تتبرا مني

أنبو: لا تقل لي أخي بعد الان

باتا: أقتلني يا اخي ولا تتبرأ مني" [1]

جعلنا هذا الحوار نشفق على البطل الذي لم يدرك تلك الصورة التي سيتم فيها التفريق بينه وبين أخيه خاصة وان حبه لأخيه كان يفوق ما لم يدركه (أنبو)، فهجرته الى البلاد البعيدة كان حبا له وصونا لعرضه وعودته له كان بداعي الشوق والحب أيضا، الا أن زوجة أخيه نجحت في التفريق بينهما

لقد ادخل باكثير في شخصية البطل باتا تعديلا جديدا خطيرا، فالقصة الأسطورية تقرر أن البطل قد قطع قضيبه اثباتا منه لبراءته أمام أخيه، ولكن أديبنا لم يتمثل في باتا هذه الحدة في الطبع وهذه القسوة غير المجدية على النفس، فمسؤولية باتا عن جرمه المزعوم من طرف أخيه محدودة جدا، ولا يحتاج الى هذه الصورة القاسية من القصاص، فقرر ان يرحل من بلاده كليا وينعزل في أعالي الجبل

يعكس نص المسرحية وضع البطل في هذه المأساة الغريبة التي حين يريد أن يصل الى الحل القويم الذي يرضي كل الأطراف فيزيد ذلك من تأزم الأمر وتعقيده فنراه يتحمل تلك الخيبات التي توالت عليه ، خاصة وأن نقطة ضعفه القاتلة هو فلبه المفعم بالحب الطاهر والشريف، فاستطاع الكاتب أن يبث فينا عاطفة الإشفاق لهذا البطل الذي لازال يعاني حتى اخر لحظة ، فجعلتنا شدة انفعاله وغيرته ندرك أنه طبيعة سامية كما أن صرامته وكرمه ، وجهوده الباسلة في سبيل التحمل بالصبر وعمق حزنه وندمه وأمنيته للم شمله مع أخيه وعودة زوجته له ، كل هذه قد أذابت قلوبنا فقوة التأثير في تطور مسار فعل هذه الشخصية والمصير المأساوي الذى الت اليه .

جسّد باكثير كل أشكال القمع الاجتماعي الذي يعاني منه الفرد في العالم العربي، والتي واجهها بطل المسرحية باتا وقاومها، وغاصت المسرحية في عالم الحرمان، والصدام مع المجتمع، فالبطل يريد تعويض ما فاته من خلال الانتقام من ماضيه المليء بالعقد النفسية والقمع، فيتمرّد على المجتمع بتحويل مرسمه لمصيدة للنساء.

[1] المصدر السابق، ص 63

كان الكاتب رغم جرأة الطرح، فكرة ولغة وأحداثاً، صادقاً في رؤيته، فهو يعرّي المجتمع المكبوت والقامع اجتماعياً وفكريّاً، ويعرّي العلاقات التي تقوم على المصالح، ويفضح الفكر المتطرف الرافض للحقيقة ومن هنا فالمنهج السوسيولوجي (الاجتماعي) يتداخل مع المنهج السيكولوجي (النفسي) في المسرحية وهو الذي يؤلف الإطار الذي يحكم بناء الشخصية المسرحية

في مسرحية الفرعون الموعود نجد أنفسنا أمام قضية يلتقي فيها الأدب بالتحليل النفسي، وتكمن أهمية التحليل النفسي في خلخلة بعض المسلمات، أي أن هناك أشياء تفكّر بداخل الأنا وتوجه أفعالها. كما إننا عن طريق الأدب نعي إنسانيتنا التي تفكر وتتكلم، ففيه يمكن للإنسان أن يسال نفسه وقدره الكوني والتاريخي واشتغاله الذهني والاجتماعي، والقاسم المشترك بين الأداب والتحليل النفسي أن كليهما يسعى إلى قراءة الإنسان في حياته اليومية داخل قدره التاريخي، من أجل بلوغ الحقائق بالحديث عن الإنسان وهو يتحدث.

إن مجتمع هذه المسرحية يتصارع بين مَن يريد أن يفرض سلطته، ومَن يريد أن يحطم تلك السلطة. ثمة نمط قائم على أساس ديني، ونمط آخر يمثل أشخاصاً تمرّدوا على الأخلاق والعادات، إذ أنتجت البيئة علاقات متشابكة أدخلت البطل في عوالم الحرمان ، وتبدو شخصية باتا مغلّفة بخفايا داخلية وبواعث نفسيّة لهذا الصراع المعلن، وتطرح أسئلة عدة عن الأسباب الأيديولوجية (من ناحية المجتمع) والنفسية (من ناحية البطل) التي ساهمت في حقن الشخصية بالعقد النفسية، وعن سبب تغيّر ردّات فعل النساء، فهناك مَن رضخت لرغبات البطل وهناك مَن رفضت وتمردت، "والشخصية ذات كثافة سيكولوجية، تستقطب جميع مظاهر الصراع حولها، سواء كان صراعاً داخليّاً أم خارجيّاً. وتتكشف أيديولوجية النص، بالوقوف على مقومات هذه الشخصية وسبر أغوارها، وصولاً إلى سماتها وأفكارها وانفعالاتها".[1] ويمكّننا تحليل المسرحية نفسياً من الوصول إلى خفايا شخصية البطل التي تنطوي على نشاط باطني ولا شعوري، ورغبات مكبوتة

إنّ الأساس الذي يقسّم عليه فرويد التحليل النفسي هو تقسيم الحياة النفسية إلى ما هو واعٍ وما هو غير واعٍ، ويرتبط مفهوم «الأنا» عنده بالوعي، فالأنا يدرك، يخاف، يقاوم، يخضع، ويمثّل مجمل الشخصية، والجانب المتصارع مع الحياة الجنسية المهددة لحياته، يقوم بمهمة حفظ الذات، ويتحكم بزمام الرغبات الغريزية التي تنبعث من الآخر،

[1] ينظر ، ,عبد الرحمان محمد العشوي، سيكولوجية الشخصية ,ص: 73

فيسمح بإشباع ما يشاء منها ويكبت ما يرى ضرورة كبته.، ولعلّ هذا ما نلاحظه في المسرحية حيث نجد صراعاً حادّاً في أعماق شخصية البطل، نجد صراع الأنا عنده بين رغبته في التمرد على رغبته وكبتها، وبين الخضوع لسلطة الأنا الأعلى، الذي يجبره على الخضوع لرغبته، فيكبت رغبة التمرد ويخضع لرغباته وهي مبدا الاخلاق والدين

يُدخلنا البطل في صراع دائم بين مطالب الفرد ومتطلبات المجتمع، هو صراع بين الغريزة والحضارة، بين الرغبات الجنسية الفردية التي تطلب الإشباع، وبين موانع المجتمع. وإن أكبر حليف للمرض الاجتماعي هو المرض النفسي في بعده اللاواعي، وإن أكبر متواطئ مع الاضطراب الاجتماعي نحو الاضطراب النفسي الذي يصاحبه ويشكّل وجهه الخفي، وقد ظهر في المسرحية بعض العادات الاجتماعية القامعة، وسعت الشخصيات النسائية الى التخلص منها، إذ يخضع المجتمع خضوعاً لا واعياً، فالوعي الفردي المتمثل في شخصية سيرونا قادر على خلق وعي متحرر، يسعى إلى توعية الجماهير الخاضعة، وبالتالي التحول بالمجتمع من حالة الخضوع اللاواعي الى حالة الثورة على القمع

إن حالات القمع والكبت التي تزخر بها حياة البطل منذ طفولته، واستمرار نظائر هذه الحالات في مرحلة الشباب، دليل على الظلم الاجتماعي وغياب العدل وموت الحرية وقيم الجمال، كما تكشف تلك الحالات من خلال ما توحي به من دلالات (الذنب، والخطيئة، والعيب، والحرام) عن أيديولوجية خاصة بمجتمع معين ، فجعل الكاتب شخصيته البطلة مشحونة بكثافة سيكولوجية نتيجة هذه التغيرات التي طرأت على المجتمع فجعل منه يشعر بالغربة اتجاه وطنه وحتى اتجاه أهله ، ولعل أهم سبب هو ذلك التغير في طبيعة الانسان وميله الى الشهوات والماديات على حساب الانسانية والرقي بالجنس الآدمي الى صفوة الخير ، فجعل البطل يشعر بالاغتراب الشديد

2- سيكولوجية المرأة في مسرحية الفرعون الموعود:

إن العلاقة بين الرجل والمرأة تجسدت كونهما خلقا من نفس واحدة ، و كلاهما مهيئاً لتقبل الخير والشر والهدى والضلال ، و التكاليف في الإسلام تؤكد على المساواة بين المرأة والرجل ، ولعل أول مبادرة لحرية المرأة في الوطن العربي كانت من " قاسم أمين " في كتابه تحرير المرأة والذي وجه نقداً لا ذعاً لرجال الأزهر في مصر ، وحول هذا أو ذلك ارتسمت في مخيلة الأدباء العرب صوراً شتى للمرأة فتناولها الأدباء في

موضوعات متعددة لأعمالهم الأدبية بمختلف أجناسها من شعر أو قصة أو رواية أو مسرحية وكل حسب فكره وأيديولوجيته ، ولقد تبوأ الكاتب مكانة مرموقة في مجال المسرح وثراء أعماله المسرحية وتنوعها خاصة القضايا الإسلامية ومن بينها ، قضايا المرأة ، إلا أن صورة المرأة لم تحظ بالدراسة الشافية والاهتمام المرجو لهذا الجانب كون أن المرأة قضيتها حساسة في المجتمع وما زالت قائمة ومتجددة على مر العصور ولقد تناول الكاتب عالم المرأة بوصفها نصف المجتمع فهي الأم و البنت والأخت فدورها ركيزة أساسية في الحياة وظروفها المعقدة "فالتمس باكثير مواقفها بين القبول بالواقع والاستسلام لدربين التمرد والرفض ، فكان حضور المرأة المميز في تلك الأعمال محفزاً للتأمل والتتبع لأنماط صورة المرأة وأغوارها النفسية لا سيما إذا نظرنا إلى ثراء التجربة الفنية والكم الهائل من الأعمال المسرحية " [1] ومن خلال تتبعنا لدور المرأة في مسرحية الفرعون الموعود وسيكولوجيتها وجدن أن المرأة صورت بطريقة مغايرة لتلك الأعمال التي قدمها من قبل ، حيث أن المسرحية كانت تقوم على شخصيتين أنثويتين وهما : "نفروزا " زوجة "أنبو" الأخ الأكبر للبطل '(باتا) ، و (سيرونا)، فقد جعل الكاتب إحداهن تخون من أجل إشباع رغبتها الجنسية والأخرى تخون من أجل الملك والمال وعليه فإن السؤال الملح هنا وهو جوهر الدراسة : هل استطاع "باكثير" الغوص في أغوار نفسي المرأة ؟ وهل كانت المرأة محوراً أساسياً في البناء الدرامي للمسرحية أو أنها دور ثانوي؟ وهل كان بممارسة سببا يدفع المرأة إلى الاضطراب النفسي والجسدي ، فيدفعها إلى التنمر والعصيان ؟

من خلال قراءة النص المسرحي الفرعون الموعود نلاحظ أن البنية الداخلية للنص وبنيته الخارجية في الصياغات اللغوية في الحوار مكانة المرأة ودورها المساعد أو المأزم للأحداث وسرعة التوتر في العلاقات ، وكذا طريقة البناء الدرامي وتطور الشخصية وتناميها في الحدث كلها تبين مدى قوة ارتباط المرأة بالرجل بأي حال من الأحوال ، والصراع الأزلي لا محالة قائم بين الرجل والمرأة في المكانة عند كل الأدباء ، لكن ما تميز به " باكثير " هو النظر لها من زاوية أخلاقية دينية لمحاولة تقويم سلوك المجتمع خاصة ما يعيشه المجتمع الآن في ضل هذا التطور الرهيب وانفلات التربية الأسرية الجنسية إلا أن " باكثير" في هذه المسرحية صور المرأة على حقيقتها من زاوية تأثرها بالماديات والعاطفة على تصرفاتها التي قد تبدوا مريبة ، ومدمرة للأسرة والمجتمع

شخصية سيرونا:

[1] مها المحمدي , مسرحيات باكثير (دراسة ثقافية) , الكويت , 2013

استهل الكاتب المسرحية بعرض مواصفات (سيرونا) الشكلية بداية من المنظر الأول وهي في إحدى جبال لبنان مقبلة مع شيخ كبير حيث يقول:

(يقبل شيخ غريب ، أبيض الشعر ، وتقبل خلفه فتاة رائعة الجمال في ملابس فطرية كأنها من عرائس الغابة ، وقد تهدل شعرها الفاحم المرسل على كتفيها حتى يصل إلى خصرها) [1]

أعطى "باكثير" الصفات الجميلة الشكلية لفتاة الجبل التي تبدوا مثل الفطر في الطبيعة وكأنها من عرائس أزهار الغابة ولعل دالك تقصد من الكاتب إعطاء صفة الجمال الباهر في الشكل لهذه الفتاة التي تشكل منحى آخر للحبكة الدرامية ثم راح يعطي جانبا من روحها المفعمة بالحياة والمتعلق بكل ما هو جميل أمامها مثل الفتاة التي رأت قطعة حلوى فأرادت اقتنائها بكل عواطفها ونرى ذلك في قول الكاتب

(تدنو الفتاة مع الشيخ منه فتتأمل وجود الشاب ويتردد بصرها في شكله أو تكاد من عطفها عليه أن تنحني عليه فتحتضنه)

الشيخ: أتحبينه كثيراً جداً

سيرونا: نعم أحبه كثيراً جداً

الشيخ: مثل ماذا تحبينه

سيرونا: (بعد تردد يسيراً) مثل .... مثل طفلي (النونو)

الشيخ: (مبتسماً) تريدين هذا النونو الكبير

سيرونا: (في جدل) ، نعم يا أبت .... أعطني هذا النونو الكبير أعطني هذا النونو الكبير [2]

يعكس الحوار هنا مدى إعجاب وتعلق الفتاة بالشاب الوسيم المفتول العضلات فهي تراه مثل الدمية التي تريد أن تلعب بها ، وهذا يدل على ان الفتاة لا زالت فتية في عنفوان مشاعرها فهي ترى الأشياء من منظور عقلها وعواطفها الذي يتوافق مع سنها وبيئتها التي تعيش فيها ، فهي لا تحتاج إلى سر تكونها البيولوجي والتظاهر بخلاقة فقد خلقت

[1] علي أحمد باكثير , الفرعون الموعود ص: 12
[2] المصدر السابق , ص: 14

بطبيعة جياشة لتكون مناسبة لمواكبة حاجات الأب والأخ والزوج وهذه الطبيعة تتسم بسيولة العاطفية والتي تبدأ في التغير السريع في المشاعر وفي حرارة هذه المشاعر حيث نستدل بذالك :

عند طلوع الشمس يفتح باب الكوخ وتخرج سيرونا تتثائب وغدائر شعرها مرسلة

سيرونا: (التفتت حولها) باتا .. باتا . باتا ،حبيبي باتا

(يقع نظرها على قفص القمرية فتطلق إلى داخل الكوخ وهي تغني:

قمريتي قمريتي غني معي أغنيتي

(تحسن الفتاة وتزيل ما به من أو راض فتسمع واقع أقدم باتا) وتقول:

ها هو ذا جاء الحبيب بالتمر الزاهي الرطيب

(ترمي المكنسة وتنطلق لتستقبل "باتا") باتا ... حبيبي. [1]

يعكس هذا المشهد مدى رقة " سيرونا " وعاطفتها المفعمة بالحيوية والحب " لباتا " فهي في صور تلك الفتاة الريفية البسيطة التي تعتني ببيتها وتنتظر زوجها بفارغ الصبر، وذلك عن طريق الغناء المحبوب ومدى قربها منه ، فهي تراه الملاك الحارس لها وهو الطريق الذي يرسم لها السعادة في بيتها ، " فيظهر أثر البيئة واضحاً عندما نتأمل تطور المرأة من الواجهة العاطفية ، فالعواطف من أهم دوافع السلوك ومن العوامل الفعالة التي تعين نوع العلاقة بين الأفراد وشدة هذه العلاقة ".[2] ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

سيرونا: (تعود وقد تعودت وقد سرحت شعرها وفرقتها فرقتين، عقدت كلا منها في منتصفه بشريط من الخوص الأخضر، وغرزت في جانب رأسها

دورة بيضاء وهي جملة تحمل طبقا من الخوص فيه العنب والفاكهة)

كيف تراني الآن؟

باتا: جميلة يا سيرونا

---

[1] المصدر السابق ص: 28

[2] ينظر مراد يوسف ,مبادئ علم النفس العام , دار المعارف , مصر , ط2 , ص:48

سيرونا: أجمل مما كنت أيضاً؟

باتا: سيرونا لا تكون أجمل من سيرونا

سيرونا: (تجلس إلى جانبه وتضع الطبق بينهما وتلاحظ أثر الدمع في عينيه)

ما هذا الدمع في عينيك أكنت تبكي؟ أنت حزين؟ أأنت واجد علي؟ [1]

يعكس هذا الحوار الحرص الشديد من سيرونا على تفادي إغضاب " باتا " وجعله سعيداً فهي تقوم بكل ما يجعل الرجل سعيداً من اهتمام بشكلها والتلطف معه في الحديث ومحاولة معرفة ما يحزنه ، وقد قارنت ألمه بألمها دفعه إلى الشك في إذا كانت مقصرة في حقه وهذا ينبع من أنثى تحافظ على ذلك الود والحرص على تجديده ، فهي تضع يدها على القصور لديها والعيوب التي تعتريها لتتمكن من تقويمها وعلاجها ، يصور " باكثير " من خلال شخصية " سيرونا" الحياة بشكل عام في الجبال والأماكن الريفية وكيف تكون العلاقات الاجتماعية أكثر ترابطاً بين أفراد الأسرة فهو يساعد على الشعور بالهدوء والسكينة وقد ظهر ذلك على لسان البطل " باتا " بعد حواره مع أخيه " أنبوا "

أنبوا: عجبا هل للحياة في جبل لبنان كل هذا السحر

باتا: هناك راحة النفس يا أنبو وسعادة القلب [2]

يعكس هذا الحوار رغبة "باتا " في البقاء على هذا الجبل والرضى بتلك العيشة البسيطة هذا نابع عن تجربته حياة المدينة التي عاشها من قبل لما فيها من نزوع النفس للمادة والشرور وما جعله ينفر منها ذكرياته الأليمة ، وهو ما يتعارض مع رغبة " سيرونا" التي ترغب في تجديد الحياة ومعرفة مصر والأجواء فيها ونستدل ذلك :

باتا: إنما أشتاق إلى مصر لأنها وطني ولأن فيها أخي

سيرونا: ولأن فيها المدن الكبيرة، والقصور الجميلة والنيل العظيم الذي يجري كالبحر[3]

---

[1] علي أحمد باكثير , الفرعون الموعود , ص: 31

[2] المصدرالسابق ، ض 43

[3] المصدرنفسه ص 32

يعكس هذا الحوار تعارض الرغبات من " باتا" و " سيرونا " فنجد أن "سيرونا" كشفت ذلك الجانب النفسي المغمور بداخلها وهو التطلع إلى حياة أفضل من العيشة التي تعيشها فهي ترغب برؤية القصور الجميلة والعمران ، وهذا يعكس ميولها إلى الجانب المادي للحياة ، كما يظهر رغبتها في الانتقال من هذه الحياة البسيطة والرغبة في رؤية المجتمعات الكبرى وذلك نراه في :

باتا: بل المعيشة هنا أجمل وأطيب

سيرونا: إني أتمنى أن أرى الناس وأعيش بينهم[1]

يعكس هذا الحوار أيضاً تعارض الرغبات ، وذلك من منطق التجربة فـــ " باتا " امتنع عن ذلك لسبب حقيقي يجعله يدرك أن الحياة بمفهومها الجميل هي البساطة ، أما " سيرونا " فتفضل أن تعيش وسط هذه البيئة بسبب بعدها عن السكان ، كون أن البيئة التي ترعرعت فيها تسودها الوحدة و الاخشوشان وهذه طبيعة البداوة من منظورها الضيق ونفسها الرغبة في معرفة كل ما جديد عن حياتها

لقد تمكن " باكثير " من إحكام البناء الفني برسم الشخصية "لسيرونا " وذلك من خلال تفاعلها مع الشخصية الرئيسية فتكون دافعة لها وفي تكوينها النفسي فهي تساهم في دفع عجلة الجريمة ، ونستدل ذلك بالحوار التالي :

باتا: سيقول لك: خذي يا سيرونا هذه الحلى النفيسة من الذهب واللؤلؤ والجواهر

سيرونا: الحلى التي حدثتني أن نساء فرعون ونساء الأشراف في مصر يلبسونها فتزيدهن جمالاً وفتنة.

سيرونا: إني أحب هذه الحلى وأشتهي أن ألبسها

باتا: سيقول لك خذيها لك وما أريد منك شيئاً إلا أن تكونين مسرورة

سيرونا: تصمت قليلاً إذن آخذها يا باتا وأفرح بها [2]

يعكس هذا الحوار جانبي من شخصية " سيرونا " ، الجانب الأول هو حبها للحلي والمجوهرات والتي تراها رمزاً للأنوثة و الجمال فتنازعت في نفسها رغبة المنافسة

---

[1] المصدر السابق ، ص 38

[2] المصدر السابق ص37

لنساء القصور والأشراف وتعتبر هذه الغيرة ، فطرية في الأنثى ، فالمرأة مجبرة على منافسة ، ليس بسبب المنافسة ، بل بسبب " المرأة " فهي لا تشعر بالشغف إلا إذا تفوقت عليهن فتنة وجمالا ، أما الجانب الثاني تمثل في سذاجتها وقلة معرفتها بالخطر الذي يهدد سعادة الزواج ألا وهو التعلق الشديد بظواهر الأشياء دون معرفة العواقب التي تخلفها هذه السذاجة وعدم الدراية بحياة الترف والقصور ومغريات المدينة بطبعها الطبقي الأرستقراطي .و السذاجة هي الافتقار إلى الذكاء و الحكمة والحنكة ، ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

باتا: إذن تقعي في الشر الذي أخافه عليك

سيرونا: (مستغربة) لماذا يا باتا؟ أهذه الحلى شراً أيضاً؟ [1]

يعكس هذا الحوار قلة النباهة من الخطر الذي يحذر منه " باتا " فهذه الجواهر والحلى قد تجعل الإنسان ، يتخلى عن إنسانيته و يتجرد منها ، فيغوص في عالم الكبر والنرجسية وينسى المهام و الواجبات المنوطة به في الحياة كما نلاحظ ذلك التغيير في شخصية " سيرونا " بعد ذهابها إلى مصر والدخول إلى بلاط الفراعنة وقصورهم ونرى ذلك :

سيرونا: (تدخل مهرولة وتقبل على زوجها) باتا.

باتا: نعم يا حبيبتي

سيرونا: (تشير إلى عنقها)، أما تبصر هذا العقد اللؤلؤي الجميل؟ إنه من فرعون أعطاني إياه [2]

يعكس هذا الحوار غلبة الشهوة على العقل فجعل من " سيرونا" تقبل هذا الحلى من فرعون وهي راضية بذالك دون اعتراضها على هدية تعطى لها من غير زوجها بالرغم من تنبيه " باتا " لها وعدم قبول ذلك لأن في ذلك مساس بكرامة الزوج وفيه شراً ومفسدة للحياة الزوجية التي يطمح إليها " باتا " بل ذهبت أكثر من ذلك إلى أنها تقبل حتى الغزل منه ونستدل على ذلك:

سيرونا: قال لي: إنني أجمل من جميع النساء في مصر ثم تابعت كلامها

---

[1] المصدر السابق , ص: 37-38

[2] المصدر نفسه ص: 45

عن غرض رفض فرعون لها أمراً مغرياً يجعلها أكثر رفعةً وشأناً

سيرونا: قال لي: إنه سيجعلني ملكة مصر [1]

تظهر " سيرونا " في هذه المقاطع الحوارية بأنها تلك المرأة التي تقبل المديح والإطراء بكل سذاجة وسهولة ، فكل ما هو جميل إلى قلبها وغرائزها تقبله ، وإن كان على حساب كرامة زوجها ، دون معرفة الشر والعواقب ، وبالرغم من اعتراض " باتا " على ذلك وإفهامها بأنه إن جعلها ملكة مصر فهي لن ترى زوجها إلا أن البلاهة التي تعتري شخصية " سيرونا" جعلتها تتمادى في عدم الاكتراث إلى زوجها وقولها:

سيرونا: كلا يا حبيبي بل ستقيم معي في البلاط الفرعوني هكذا قال لي مولاي فرعون. [2]

لقد رسم الكاتب صورة " سيرونا" بالفتاة الساذجة التي تنساق وراء نزوتها دون أن تحصي العواقب، ولقد جعلها تتأثر بكل ما هو حولها، فتأثرها بـ " نفرورا" و انصياعها إلى كلامها دلالة واضحة على اضطراب في شخصيتها وضعف في تركيبتها النفسية يجعلها وسيلة لتحقيق غايات أشخاص آخرين نستدل ذلك :

نفرورا: إن باتا يكرهني لأنني أحب لك السعادة والخير آه يا أختي ...

سيرونا: (تصمت قليلاً) لماذا لا تريد لي السعادة؟ ألست تحبني؟ [3]

كما نجد ذلك الضعف في مقطع آخر:

نفرورا: (سيرونا) قولي له فلماذا لا يعطيك ولماذا يكره لك السعادة؟

سيرونا: (لزوجها) فلماذا لا تعطيني ولماذا تكره لي السعادة؟ [4]

تعكس هذه المقاطع سذاجة " سيرونا" وعدم قدرتها على الإفصاح بما تريده فهي كوسيلة بيد شخص آخر ينشر أفكاره بداخلها ، وهذا ما كان يخشاه " باتا " فهي تلك الفتاة الريفية البسيطة والبريئة التي لا زالت في بساطتها وتفكيرها الذي يخلوا من الفطنة ، فبعد ما كانت "سيرونا" تلك الأنثى الريفية البسيطة في حياتها والتي ترى أن سعادتها من

---

[1] المصدر السابق , ص: 45
[2] المصدر نفسه ص: 46
[3] المصدر السابق ص: 47
[4] االمصدر نفسه ص: 48

سعادة زوجها ، أصبحت تريد أن تتعلم كيف هي الحياة من الجانب الآخر فسرعان ما تحولت إلى أنثى متمردة و أنانية ، وهمها الوحيد السلطة والمجوهرات ونستدل على ذلك :

فرعون: عجباً لهذه التي نشأت في الجبل ، ما أسرع ما فاقت نساء القصر في حب الزينة والتطرية

وإتباع أساليب التجميل. [1]

يرى "فرعون" أن تعلق هذه الفتاة الريفية الجبلية فاق تعلق النساء في حب التزين والتجميل وفي هذا دلالة على تحول الفتاة وانسلاخها من أصلها الأول الذي كان له طهارة وبراءة.

أعطى الكاتب لشخصية " سيرونا" مزيجاً بين شخصين في المسرحية ، فالشخصية الأولى كانت شخصية المرأة البدوية التي ترى في حياة المدن متنفساً لتحقيق رغباتها ، والشخصية الثانية والتي سنبرزها من خلال المقاطع الحوارية التالية :

(تقبل سيرونا في أبها حلا لها وزينتها وخلقها الوصائف)

فرعون: (يقوم يستقبلها) أهلاً بالجمال مرحباً بالشعاع

(يعانق سيرونا) مرحباً يا قادش

سيرونا: (تجذب نفسها من ذراعيه) ماذا تقول؟ تدعوني قادش؟ تباً لك أنت قادش [2]

يعكس هذا الحوار وصول شخصية " سيرونا" إلى مرحلة السلطة وتغير أسلوبها في الكلام والتفكير ، وتخليها عن أصلها وموطنها ، فأصبحت متجردة من تلك العفوية والأنوثة التي كانت عليها في بداية أمرها كما نستدل على ذلك في الحوار التالي :

فرعون: أغضبت مني؟ لن أدعوك بهذا الاسم مرة أخرى

سيرونا: أنا سيرونا ملكة مصر[3]

---

[1] المصدر نفسه , ص: 80

[2] المصدر السابق ، ص 81

[3] المصدر نفسه ص 81

يعكس هذا الحوار سيطرة "سيرونا" على فرعون وظهورها بصفة التملك والتسلط فجاءت شخصيتها مغايرة لما كانت عليه فهي ترى نفسها ملكة مصر ولا ينبغي لها أن ترضى بغير ذلك ونستدل على ذلك:

فرعون: (يعانقها) أجل ..... أنت سيرونا أنت ملكة فؤادي

سيرونا: (عابثة) لا ما أريد أن أكون ملكة فؤادك ، أنا ملكة مصر سيرونا ملكة مصر [1]

يعكس هذا الحوار رفض كلمة الحب واستبدالها بالملك والسيطرة ، ومشكلة سيطرة المرأة أنها تجعلها لا تثق بأي شخص سوى نفسها ، فنرى أن حب الملك ، وما يكتنفه من رغد في العيش ومجوهرات جعلها لا تكترث بزوجها "باتا" فأصبحت متغيرة الطباع والميولات فصورها الكاتب تلك النفس المهووسة بحب نفسها فغلبت عليها النرجسية في تصرفاتها ونستدل على ذلك :

فرعون: قولي لي أتحبينني يا سيرونا؟

سيرونا: بل قل لي أولا هل تعجبك زينتي هذه؟

(تنهض من مجلسها وتقف أمامه تتخطر)

أيعجبك هذا العقد؟ [2]

يعكس هذا الحوار عرض العجب بالنفس واستعظام النعمة والركون إليها واغترار بالأغراض الزائلة المهينة والجهل بحقيقة الدنيا ، وتجردها من صفات الحياء و الوفاء وذلك بغد مزاولتها لقصر الفرعون ومشاهدة تلك الجواري والنساء اللواتي يلقين حضوة من الفرعون من مجوهرات وعطور، خاصة وهي مازالت متزوجة بـ " باتا" فقبولها للمغازلة من " الفرعون " دلالة على غلبة شهوة النفس على العقل ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

فرعون: ما أجمله على نحرك

سيرونا: أتعجبك هذه الأساور؟

---

[1] المصدر السابق ص: 91

[2] المصدر نفسه، ص 82

فرعون: يا حسنها على معصميك!

سيرونا: وهذان القرطان أيعجبانك؟

فرعون: نجمان يتأرجحان فتأرجح معهما قلبي

سيرونا: وهذه الحلة الحمراء؟

فرعون: ما أجملها عليك (يعود فيجلسها) قولي لي الآن أتحبينني؟

سيرونا: نعم أحبك

فرعون: كما تحبين باتا؟

سيرونا: (ضاحكة) باتا! أكثر مما أحب باتا [1]

يعكس هذا الحوار خرق "سيرونا " لأصول بيت الزوجية، فقامت بخيانة زوجها مع الفرعون فقط من أجل نزواتها ورغبتها المادية، فاستغلت جمالها للتأثير على فرعون ورأت في ذلك سلاحاً قوياً لها ساعدها على إخضاعهم جميعاً تحت وطأة طغيانها الأنثوي ونستدل على ذلك:

فرعون: (يقبلها) مثل ماذا تحبينني؟

سيرونا: (تلمس عقدها) أحبك مثل هذا العقد!

فرعون: أما تحبينني إلا مثل هذا العقد؟ [2]

يعكس هذا الحوار مع سابقه حب الذات والأنانية وهي اضطراب في الشخصية يتميز بالغرور والتعالي ومحاولة الكسب ولو على حساب الآخرين فهي تشعر بقيمة ذاتها و أهميتها ، كما أنها مهتمة بمعرفة آراء الآخرين بها وتستمتع بنظرات الإعجاب لها ومن أهم أسباب العجب كثرة المدح و الإطراء وأن يتقبل الممدوح ذلك بكل ارتياح ، حيث نجد "سيرونا " تخلت على كل ما هو منوط بالأنثى وما يجب ان تكون عليه فتنكرت لأصلها وزوجها وقد دفعت هذا المرض النفسي إلى الوقوع في جريمة أكبر من هذا وهي رفضها العودة مع زوجها وقد قامت بطعنه بكل برودة ونستدل على ذلك :

---

[1] المصدر السابق ص 83

[2] المصدر نفسه ، ص: 82

سيرونا: إن دنوت من أغمدت هذا في صدرك

باتا: (يهجم عليها) قد أغمدته الآن في صدري فأغمديه إن شئت مرة أخرى

سيرونا: (تصيح صيحة منكرة) وتطعنه فيغوص الخنجر في صدره، قتلت باتا! قتلت باتا ! [1]

تعتبر جريمة القتل سلوكاً إنسانياً غير مقبول اجتماعياً غير طبيعي فقد جعل " باكثير " عملية القتل مقترنة بسلوك نفسي يقف من ورائه حيث يهيئ للشخص وهو " سيرونا " أنها مضطهدة لأن "باتا " يحاول إرجاعها إلى الجبل بعد أن ألفت تلك العيشة الرغدة في القصور فأصبحت فاقدة للشعور الإنساني وهذا ما تتميز به الشخصية السيكوباتية حيث تفتقد الشعور بالذنب والإحساس بالندم أو الأسف ، ولقد أثر ذلك على عقلها الذي أصيب بنوع من الجنون والخوف الذي أصبح يدب في قلبها خاصة بعد رؤيتها وسماعها لصوت " باتا " في كل مكان ونستدل على ذلك :

فرعون: لم أجد فيها شيئاً مما صوره الوهم

سيرونا: (في صبر نافذ) الوهم! ما عندك غير هذه الكلمة ترددها لي.

لقد رأيت في الزهرة عين "باتا" ترنوا إلي وسمعت فيها صوت باتا

صوت "باتا" بنفسه يناديني [2]

يصور الكاتب في هذا الحوار ذلك الفزع الشديد الذي دب في قلب سيرونا بعدما شاهدت خيال باتا الذي كانت تعتقد بأنه مات ثم تأكدت بأنه ليس خيالا بل هو حقيقة وفي مقطع حواري اخر:

فرعون: أترين عيناً يا إيفا أو تسمعين صوتاً؟

ايفا: لا يا مولاي

سيرونا: ها هي ذي عين باتا ترنوا إلى وها هو ذا صوته

فرعون: (لا يدعها تهرب) صوته؟ أين صوته؟ لا نسمع شيئاً

---

[1] المصدر نفسه ص: 94

[2] المصدرالسابق ص 96

سيرونا: أصم عمي أنتم؟ أما تسمعونه يناديني ، سيرونا لا مفر لك مني[1]

يؤكد الباحثون في مجال علم النفس أن الشعور بالذنب تجاه الأفكار والنوايا السيئة ينجم من الخوف من انكشافها للعلن وافتضاح الأمر، مما يولد شعوراً فطرياً يهيئ صاحبه للدفاع عن النفس،منعاً لحصول الصدمة فهو يعلم في داخلية نفسه بأنه قد مارس سلوكاً مشيناً لا ينسجم مع الحياة السوية بنواميسها وأعرافها ولكننا نجد بأن من يمارس جرم الخيانة تكشف نواياه بشكل مفاجئ وذلك مثله مثل الجرم المادي كالسرقة مثلا إذ يفاجأ بفضح أمره فنجد ذلك التباطؤ في ردات فعله، فيسقط في بؤرة الاستسلام لأمر الواقع ، وهكذا نجد من يمارس ظاهرة الخيانة يسيطر عليه الشعور بالذنب وقد ينعكس ذلك في بعض حركاته وسلوكاته ، فنجده حذرا مترقبا للمواجهة المتجلية بالانفعال والخوف ،ويمكن أن نعتبر بأن هذا السلوك هو سلاح فطري يضمر بداخله الشر فهو مستعد للمواجهة ، لأن عقله الباطني ونفسه تدرك جيدا مدى قبح وشناعة جرمه، لذا يتولى في لاوعيه التسلح بالانفعال،أو الاستعداد الدائم لتبرير فعلته الشنيعة في حال كشف أمره فنجد أن "سيرونا" قد عجزت نسيان ما قامت به اتجاه " باتا" فهي تراه وتسمع صوته في كل مكان، فتصيح وتبكي ولم يستطع أحد أن يفهم شعورها ومخاوفها ، فهي تدرك جيداً حجم الخطأ الذي قامت به وما يزيد من مخاوفها هو إدراكها بأن "باتا" لن يتركها ولا مفر منه ، فبالرغم من الحب الذي كان يحمله " باتا " إليها إلا أنها خانت العهد الذي بينهما ، وبالرغم من القساوة التي صورها " باكثير" "لسيرونا" فقد أعطى لها جانباً من حنان الأمومة التي تريد أن ترى ولدها ولو كان آخر ما تتمناه قبل موتها ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

باتا: هذا خنجرنا القديم الذي أغمدته في صدري سأغمده في صدرك

سيرونا: (تصيح) لا تقتلني حتى أرى ولدي ! دعني أرى ولدي أولاً.[2]

يعكس نص المسرحية أن "سيرونا " كانت مذنبة في حق زوجها إلا أن ذلك لم يمنع " باكثير" من إعطاء مختلف الأسباب والحوافز التي جعلت منها بهذه الروح القاسية، ولعل فقدانها لأبيها وهي في سن صغيرة وانعزالها على المجتمع في تلك البادية جعلها تخطئ كل هذه الأخطاء كما أضاف إلى ذلك عامل السن الذي لعب دوراً في هذه الشخصية، فتشير كلمة الفتاة إلى الطفل الأنثى منذ الولادة وحتى المراهقة بينما تشير

[1] المصدر السابق ص 97
[2] , المصدر السابق, ص: 98

المرأة إلى الإنسان الأنثوي الذي بلغ سن الرشد ، وهذا ما جعل "نفرورا " قادرة على تلويث أفكارها والتأثير عليها ، وعليه فإن المرأة "محكومة،ثم محكومة لأنها ضعيفة ومازال من أدب المحكوم أن يحن إلى التمرد والعصيان وأن يرتكب المخالفة للمسيطرين عليه لأنه بهذه المخالفة يثبت وجوده "[1] فالولع بالممنوعات خلاصة طبائع المرأة التي تعزو إلى أسباب كثيرة ولا تنحصر في سبب واحد

شخصية نفرورا:

نظن دائماً أن المرأة المثيرة بنظر الرجال هي المرأة ذات المفاتن ، والساقين الطويلتين والقامة التي تدعو الرجل دعوة صريحة ، ولهذا زودت الطبيعة المرأة بعادة الإغواء وعوضتها ، بها عن عدة الغلبة والعزيمة بل جعلتها حين تهزم هي الغالبة ، فقد تكون المرأة من النساء أذكى وأبرع من هذا الرجل فتأخذه بالحيلة والدهاء كما يغلب الأذكياء الجهلاء ، وهذا ما صوره " باكثير " في شخصية "نفرورا" التي كانت متميزة بمشاعرها التمردية، ودهائها في السيطرة على عقول الرجال وامتلاك ناصيتهم ، ما عدا البطل " باتا " والذي شكل لها عقدة ، جعل منها تتحول إلى كائن أنثوي قاس ، ولعل صفه الإغواء والإغراء كانت من أبرز صفات "نفرورا" التي أظهرها نص المسرحية فقد استطاعت أن تجعل الفرعون بإغوائها وأسلوبها يحقق لها ما تريده وما تصبو إليه والإغراء عند المرأة هو اجتذاب الرجل إما بتوسل مفاتنها ، وإما بالكلام المبطن الواعد ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

نفرورا: (تبتسم) ألم أقل لك إنك أكرم فرعون جلس على عرش النيل؟

فرعون: وماذا أيضاً؟

نفرورا: وأجمل ملك تسلم له حصون الجمال.[2]

وفي حوار آخر:

نفرورا: لا تعجب يا مولاي فأنا التي روضتها

فرعون: أنت ساحرة يا نفرورا!

نفرورا: لا أنفث في عقدة إلا حللتها [1]

---

[1] عباس محمود العقاد, هذه الشجرة, القاهرة, ص: 09

[2] أحمد علي باكثير , الفعون الموعود , ص:79

استطاعت " نفرورا " اقتحام القصر وجعل الفرعون يرضخ لطلباتها خاصة وأنها عرفت نقطة ضعفه والتي تتمثل في حبه للنساء فلم تتوانى في جعله وسيلة لظفر زوجها بالأراضي و الأموال وجعلته مقرباً من بلاط الفرعون ، كما استطاعت أن تجعل زوجها لا يعرف بعلاقتها مع الفرعون وهذا بضخ الأموال لصالحه وإلهائه عنها كي يفسح لها المجال للتوصل إلى أخيه " باتا " وقد اعترف بذلك الفرعون في قوله :

فرعون: دعيه يغط في نومه ، ألم أقل لك إنه تحت الموت بدرجات ! [2]

أن مكنونات النفس البشرية من الصعب قياسها بمعيار ثابت ومحدد،وبالرغم من أن الخيانة سلوك شاذ لا يقبله المجتمع ولكنها كظاهرة اجتماعية سلبية موجودة تعبر عن مواقف مرتكبيها إزاء تفكيرهم النفسي، وتتأرجح هذه المواقف من نفسية إلى أخرى ولعل ما يتصل بالشخصية من اضطرابات وعدم استقرار، قد يكون دافعاً رئيساً لارتكاب فعل الخيانة، وهذا ما يؤكده علم النفس ومن أمثلة الشخصيات "التي تدفع صاحبها للخيانة الشخصية الهستيرية التي من مقوماتها حب لفت الأنظار والظهور في المجتمعات مع نوع من الاندفاعية اللاواعية، فهذه النوعية من الشخصيات قد تصل في بعض الأحيان إلى أعلى درجات الخيانة لإرضاء الاضطرابات التي تعانيها

يظهر نص المسرحية الدور المهم الذي لعبته " نفرورا" في حياة البطل وزوجته وكيف فرقت بينه وبين أخيه "أنبوا" فقد استطاعت أن تجعل "سيرونا " تلك الفتاة الجبلية الساذجة تنصاع إليها عن طريق إغوائها وترغيبها بحياة القصور والبذخ والترف ، وبهذا نجحت في جعلها كطعم للوصول إلى الفرعون و إلهائها عن " باتا " كي يخلو لها الجو معه ونستدل على ذلك :

نفرورا: إن زوجك لا يريد لك السعادة يا سيرونا لكنه يريد أن يهرب بك إلى حيث كنتما في منقطع الجبل حيث لا ترين أحداً ولا يراك أحد ، أليس حراماً يا " باتا" أن تقبر هذا الجمال الذي أطراه مولانا فرعون فلا يراه أحد؟

باتا: (ينفذ صبره) اسكتي قطع لسانك

سيرونا: فيم تنهر نفرورا هكذا؟ لا يا باتا أنت قاسي على أختي نفرورا[1]

---

[1] المصدر السابق ص: 80

[2] المصدر نفسه ص: 78

استطاعت " نفرورا " التسلل إلى نقطة ضعف "سيرونا" وعدم رغبتها في البقاء والعيش في الجبل ، وراحت تمنيها بعيشة الملوك وجوار القصور ، وهذا رغبة منها للتفريق بينها وبين " باتا" خاصة بعد امتناعه عن مراودتها له فجعلت تصب غضبها وعقدة رفضها من طرف "باتا" بالفتنة وبث التفرقة ونستدل على ذلك :

نفرورا: إن باتا يكرهني لأني أحب لك السعادة والخير ، آه يا أختي

لو كان لي زوج مثل باتا لا يريد الخير إلا لنفسه

ولا يعبأ بسعادة زوجته ، لتركته وذهبت إلى مولاي فرعون

إذا دعاني للإقامة في بلاطه ليكون لي شرف الاتصال به [2]

جبلت المرأة على أن تقارن نفسها لا شعوريا بنظيراتها من النساء فكيف إذا كن نساء غريبات يقاسمنها البيت ذاته ويتحولن إلى أفراد من عائلتها فلا تستطيع ضبط غيرتها من حولها وقد رأت "نفرورا " ذلك التميز الذي حظيت به "سيرونا" في قلب "باتا" فرأت في جمالها ما يعيقها إلى الوصول لـ " باتا " فتكونت لديها حسد لهذه النعمة التي تمتلكها زوجته ونستدل على ذلك:

نفرورا : آه يا "سيرونا" ليت لي جمالاً كجمالك إذن لأحبني فرعون وأخذني لنفسه وجعلني ملكة مصر [3]

وفي حوار آخر:

نفرورا : (شامتة) أفهمت الآن أن نفرورا لا يعجزها شيء تريده ؟

ها هي ذي "سيرونا" قد ضاعت من يدك! سيفتح لها فرعون خزائنه

ويريها مجوهراته ، وقد زاغ بصر المسكينة لما رأت بعضها ، فكيف لو رأت سائر ما هناك ؟ [1]

---

[1] المصدر السابق ص: 48

[2] احمد علي باكثير ، المصدر السابق ، ص: 50

[3] المصدر نفسه ص:51

يعكس هذا الحوار مدى سخط " نفرورا " على "باتا" وتلذذها بعذابه وهو يرى زوجته تسرق منه فقد جاء تصرفها هذا كردة فعل على رفضه إياها ومن المعروف أن كل معروض متروك ، أما الممنوع فهو المحبب ، وكذالك الأمر بالنسبة للمرأة قصد أحد الرجال لها يجعلها تفعل المستحيل للفوز به وهذه الأمور مرتبطة بظروف المرأة قديما وشخصيتها ووضعية القهر التي نشأت فيها ، ولذلك نجدها في هذه الظروف تعاني الإزعاج بشكل دائم ، ويسيطر عليها الغموض والتغير ، وهذا ما يسمى بالحب المستحيل وفي بعض الحالات المرضية الشديدة غير الشائعة والتي تعرف في الطب النفسي باسم ذهان العشق " وهو أن تتعلق المرأة برجل وهي تظن أنه يبادلها المشاعر وتعيش سلسلة من الأوهام المترابطة والخيالية ليشكل لها صدمة نفسية" [2] فتغير تصرفاتها وقد تصل إلى درجة المكيدة بغية الوصول إلى مرادها ونستدل على ذلك:

باتا: **(يدنوا منها) هل سرك الآن يا " نفروا" أن قد أفسدت سيرونا علي؟**

نفرورا : مسكين أنت يا باتا ! لا تيأس يا حبيبي الجميل سيرونا لم تضع بعد من يدك [3]

يظن الرجل أحيانًا أنه قد يضرب امرأة بامرأة أخرى، ولكنه في حقيقة الأمر قد أوقع بنفسه في براثن التيه، فقد يفقد السيطرة، وتتلاعب به كل منهما وتدمره فنرى نفرورا تتلذذ برؤيته لباتا وهو يتعذب لرؤية زوجته وهي تنفلت من يده وليس بيده حيلة كي يمنعها من ذلك فهو يرى سيرونا فتاة لا زالت صغيرة وهي تتأثر بكل شيء فبالرغم من محاولاته الجاهدة في بناء الأسرة بطريقة صحيحة ولكن نفرورا تصر على عنادها وطلبها الذي يراه مخالفا للأخلاق ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"باتا: ويل لك من ماكرة! أتريدين أن تخدعيني وتسلبي مني عقلي؟

إن العذاب الذي أنا فيه لا أستطيع أن أدفعه عني إلا بفعل أثيم يسخط الرب

نفرورا: آه ما أذكاك ، وما أحلاك لولا هذا العناد فيك

(تصمت قليلاً ثم تلتمع عيناها) أيعنيك كثير أن تصون عرض أخيك؟

باتا: ذلك واجبي ولن أتخلى عنه

---

[1] المصدر السابق، ص: 50

[2] ينظر مراد يوسف، ,مبادئ علم النفس العام, ص:123

[3] أحمد علي باكثير , الفرعون الموعود, ص:52

"نفرورا: (تبتسم ابتسامة فاجرة) حسناً يا حبيبي .. إنك إذ تجيبني إلى سؤالي إنما تصون عرض أخيك

باتا: ويلك ما تقولين!" [1]

يعكس الحوار تحدي تعلنه المرأة لنفسها قبل الرجل فنجد أن نفرورا تستخدم كل ما هو متاح أمامها للخروج منتصرة على " باتا " الذي رفضها ، والمرأة بطبيعتها تميل إلى النعوم ة، وقليل من النساء يتمتعن بالقوة والصلابة والشدة، فتلجأ إلى ما تستطيع عمله ، وهو تدبير المكائد بخير كان أم بشر، المهم في النهاية أن تصل إلى مبتغاها، ويحتاج الكيد إلى الذكاء والفطنة ولا يحتاج إلى عضلات وخشونة، تستطيع بذلك السلاح أن تصل الى بلاط القصور، وقد فعلت الى ان وصلت الى الفرعون ، فنجدها تمارس اغرائها وهي تقول :

"نفرورا: يا حبيبي يا " باتا" ، يا صغيري ما أقسى قلبك ، أما تذكر عشرتنا الطويلة ؟

أتنسى أنني "نفرورا" التي كانت تخيط ملابسك وتعد طعامك وتهيئ فراشك وتحول بين اخيك وبينك إذا أراد أن يضربك؟ نفرورا التي كنت تحبها وتطيعها وأنت غلام وأنت فلما كبرت واشتد ساعدك أنكرتني وكرهتني وعصيت أمري

باتا: ألا تحبني؟ كنت أحبك كما أحب أمي وأطيعك كما أطيعها

نفرورا: (في غنج) ولكني لست أمك يا باتا " [2]

يعكس نص المسرحية ذلك الانفلات من سلطة المجتمع والدين وشر عنه المتعة من طرف "نفرورا" بسبب تعقد علاقتها الزوجية قد بلت وردة الشغف في قلبها لتنمو لديها ورود أخرى للشغف و الصبابة ، وهذا ما يسمى بالعلاقة المدانة لأنها قائمة على النزوة والخيانة فكا حبها لـ "باتا " منفلت من تأطيرات المجتمع و الأخلاق ، فكانت "نفرور معجبة أد الإعجاب بأخ زوجها الأصغر والتي ترى فيه كل مقومات الرجولة وتحمل

---

[1] المصدر السابق ص: 56

[2], أحمد علي باكثير ، المصدر السابق, ص:52

المسؤولية خاصة وأنه كان من يتكفل بزراعة الأرض لأخيه وجني ثمارها ، وكانت القوة الجسدية و إحساسه بالمسؤولية والحب أكثر من أخيه الأكبر"فالغريزة الجنسية لا ريب في أنها أقوى الغرائز تفرعاً وتوزعاً في جوانب الإحساس ودخائل التفكير وإنها ولا جدال على اتصال وثيق بشعور الجمال ولكن ليس معنى ذلك أنها هي أصل كل شعور بالجمال وأن الحياة نفسها لا جمال لها إلا من حيث أنها علاقة بين ذكر وأنثى ووسيلة لإعطاء الحياة لمخلوق جديد ، فإن الحياة غاية الغريزة الجنسية وليست هي الجسر الذي نعبره إلى الحب والجمال ". [1] فالجسم الجميل يشتهي ولكن الجمال لا يكمل بأنه مشتهي أو مرض للغريزة الجنسية ، بل هو جميل لمطابقته معنى الجمال في الإدراك والوجدان ونستدل ذلك بالحوار التالي :

"نفرورا: لأن في مستطاعك يا حبيبي أن تسعدني وتشفي آلامي

ففيم تبخل عليا بأمر لا يكفيك شيئاً هو عندي كل شيء؟

باتا: إنك تطلبي مني أكثر مما لا أقدر عليه

نفرورا: ما أطلب منك أكثر مما تقدر عليه ... ساعة واحدة ننام فيها معاً

ضمة قصيرة إلى صدرك هذا الذي يشبه صدر الأسد ... قبلة

صغيرة يطبعها فمك هذا الشهي على شفتي الظامئتين."[2]

حين نتمعن في ردود شخصية نفرورا وشخصيتها ، يتضح لنا ان الخيانة قد اتسع مدى نيلها من النفس البشرية وبحكم ما أحاط بهذه النفس من مغريات وصراعات جعلت من النفس البشرية تقع أسيرة لتداعيات الأنا الشخصية على حساب القيم الأخلاقية والاجتماعية ، كذلك نجدها اتخذت وسيلة لتصفية الخصومة الفكرية، وللحفاظ على فكرة السيطرة والبقاء في ظل تداعيات القوى العظمى المهيمنة على الوجود الإنساني، وعلى الرغم من الموقف الشرعي والقانوني الثابت والرافض لسلوك الخيانة لم يؤثر ذلك في استئصالها من نفس الإنسان والحد منها بات ميؤساً منه قي ظل ما يسمى بالغاية تبرر الوسيلة ولغرض إرضاء وإشباع رغبات وتحقيق المصالح الشخصية على حساب الاخرين وفي مقطع آخر تظهر سيرونا تأثيرها وسحرها على الفرعون ومدى إعجابه بها لعلها تثير شهوة باتا :

---

[1] عباس محمود العقاد , هذه الشجرة , ص: 23

[2] احمد علي باكثير، الفرعون الموعود ، ص 53

"نفرورا : لقد قال لي فرعون يوماً وقد حدق في شفتي : قال إنك يا "نفرورا"

لو ضممت ميتاً قد بردت أطرافه لأعدت إليه الحرارة والحياة

فقلت له مازحة: والحي يا مولاي؟ فقال: لا شك أنه يحترق

قلت له: ولكن زوجي لم يحترق ، فقال لي : إن "أنبوا " تحت الموت بدرجات

(تضحك ضحكة عالية)[1]

نجد في هذا الحوار أن " نفرورا" لا زالت في رغبتها الجامحة وهي تستعمل كل أساليب الإغراء للظفر بما تريده وقد نجحت في تفريقه مع زوجته وأخيه ، ومثلت دور الضحية أمام زوجها كي تشعر بلذة الانتقام منه ورؤيته وهو يتعذب ونستنزل على ذلك بالحوار التالي :

باتا: لا تصدقها يا أخي إنها كاذبة ... كاذبة

نفرورا: (في استهزاء) وأنت الصادق الصادق

باتا: لقد نسبت إليك أمرا يحط من قدرك فلم أصدقها

نفرورا: (تجهش بالبكاء) لا لوم عليك يا " أنبوا" .... أنا الملومة دونه

إذ كتمت عنك سبب فراره من مصر ، لقد خشيت أن أجرح قلبك[2]

استطاع " باكثير" أن يجسد تلك النزعة الشريرة في قلب المرأة حين تريد الوصول إلى مبتغاها ففرقت بين الأخ وأخيه ، والرجل وزوجته فجعل منها كائناً لا يعرف الرحمة خاصة و أن إتباع الهوى والنفس من الأشياء التي يصعب على الإنسان جهادها ، وقد قال " تو لستوى " الأديب الروسي الكبير في وصف المرأة بأنها " أداة للشيطان إنها غبية في جملة حالاتها ، ولكن الشيطان يعيرها دماغه حين تعمل في طاعته ، انظر إليها فهي تأتي بالمعجزات من التدبير والنظر البعيد والمثابرة لتفضى من ثم إلى عمل خبيث "[3] فالمرأة متناقضة في الفهم و الشعور ، تخلص ثم تخون كما أنها تشتد في الحب وفي الكراهية ، لكنها مثل الرجل في كونها شخصية إنسانية تتعرض للنقائض من جراء هذا

---

[1] المصدر السابق، ص :61

[2] المصدر السابق، ص 71

[3] ينظر عباس محمود العقاد , هذه الشجرة , ص: 33

التقلب "ولكنها انفردت بأسبابها المقصورة عليها وانفردت بمراقبة الرجل إياها و محاولة التوفيق بين غرائبها وبدراتها ". [1]

يظهر نص المسرحية الدور المهم الذي لعبته " نفرورا" في المشهد الثالث، والرابع، والذي يعكس موقفها العدائي والحاقد على بطل المسرحية بعد ما قوبلت بالرفض فشعرت بتلك الاهانة التي تشعر بها الأنثى حين لا تكون مرغوبة من عند الرجل، إلا أن الكاتب لم يهمل ذلك الجانب الأنثوي الحساس والمقهور " لنفرورا " و الذي كان سببا وراء تصرفها الماكر ، فقد جاء الكثير من المقاطع الحوارية تجعل من القارئ يثر اهتمامه وعاطفته المواسية لمشاعرها ونستدل على ذالك بالحوار التالي :

نفرورا : تبا للأيام ما أبعدها عن العدل في قسمة حظوظ

الناس ، "أنبو" سعيد وأنا شقية .[2]

يعكس هذا الحوار شعور نفرورا بالسخط وعدم الرضى فهي ترى أن الحياة ليست عادلة في الأقسام ، فترى أن زوجها لا يليق بأنوثتها الطاغية ، فهي ترى فيك تلك السذاجة ، وترى في باتا ذلك الشاب القوي والذكي والغيور على عرضه وشرفه فنجدها تعترف بشهامته وهي تقول :

نفرورا : أما طهرك أنت فلا برهان عليه أقوى مما أكابد فيه من العذاب الطويل

وإن كنت لا أزال أطمع في حنانك [3]

يجعلنا هذا الحوار نشفق على "سيرونا" التي لم تستطع أن تكتم ما في قلبها من معاناة زوجها الذي كان اهتمامه بالأراضي و الاقطاعات أكثر منها ، فهو عاجز عن فهمها و ما بداخلها من مشاعر فاستطاعت أن تحلل زوجها من خلال شخصيته التي تميل إلى لعب النرد ومحاولة كسب أكبر قدر من المال والجاه ، فجعل منها في صبابة وتشوق إلى من يفهم أحاسيسها ونستدل على ذلك بقولها :

نفرورا : ما أتهم أخاك ما ألومه أن رأفت "سيرونا" في عينيه فهي

أجمل مني تكوناً وأنضر مني شباباً ،وإن لم يكن لها ذكائي وحرارة شعوري

---

[1] المصدر نفسه ص:49

[2] أحمد علي باكثير ، الفرعون الموعود ص: 49

[3] المصدرنفسه، ص 59

وهما ميزتاي ، وما يفهمهما "أنبو" وإنما أنت يا " باتا" تستطيع أن تفهمهما . [1]

نر أن هذا الحوار يظهر نفسية " نفرورا" المنهكة من عدم فهم مشاعرها وأحاسيسها من زوجها أن هذه الميزة لا يفهمها إلا "باتا " وهذا بعد ما رأته من تعلقه الشديد بزوجته وخوفه عليها فرأت أنها جديرة بالاهتمام أكثر من تلك الفتاة الجبلية الساذجة ونستدل على ذلك بالمقطع التالي:

باتا: تسمين طهارتها بلاهة وسذاجة، أتعين يا ماكرة أنك أطهر منها وأعف

نفرورا: إنك تظلمني يا "باتا" تقول لي ما لم أقله ، لست أطهر منها

حاشا لي أن أدعي ذلك ولكنها ليست بأعف مني. [2]

يعكس نص المسرحية ذلك الحب المنفلت من تأطيرات المجتمع للعلاقة بين الجنسين رغم قوة الإدانة التي يجابه بها ، ورغم تصنيفه ضمن المقموع و المحظور ورفض الانضباط لا يزال وسيظل يشكل بالنسبة للكثير من علماء النفس النظر في حالاته وانفعالاته ، كما يشكل للأشخاص الفرادى مطلب الروح وغاية النفس الشغوفة بالعميق الذي يملأها ويفهم أغوارها ، فجاءت شخصية " نفرورا" مزيجاً من البواطن النفسية المتضاربة فبالرغم من خبثها ومكرها الذي قلب حياة كل شخصيات المسرحية إلى ضحايا جراء أفعالها إلا أن "باكثير" لم يهمل جانب الأمومة والعطف الذي كان في قلبها اتجاه "باتا" خاصة وأنها لم تنجب فقامت بتربيته بناءاً على طلب زوجها ، كما أنها في آخر لحظاتها اعترفت بذنبها بعد رؤيتها لتضحية " باتا" من أجل حفظ عرضها وعرض أخيه وزوجته ، فلم تتمالك نفسها حين رؤيتها له وهو يتلقى طعنة من زوجته "سيرونا" فكان المشهد مؤثرا ومأساويا جعل نفرورا تعترف بشهامة "باتا" ونستدل على ذلك في الحوار التالي :

أنبو: (ينظر إلى مدهشاً) "باتا" !!

نفرورا : (تنجم من بين صفوف الواقفين) بل أنا التي قتلته

---

[1] المصدر السابق ص: 61

[2] المصدر نفسه ص: 59

(تنطرح على جثة القتيل وتوسع وجهه بالتقبيل) يا "باتا" يا حبيبي

أحبك ، لا تمت يا "باتا" .... عش من أجلي ، سأقول لأخيك كل شيء

سأعترف له بأني أنا المذنبة وأنك أنت الطاهر البريء. أين أنبو؟

(تنهض عن الجثة وتقف أمام زوجها) أنبو! ها أنت ذا هنا، أسامع أنت؟

أنبو: نفرورا أمجنونة أنت؟

نفرورا: كلا لست مجنونة، "باتا" بريء أنا راودته عن نفسي

فاستعصم، أنا افتريت عليه عنك .... أنا التي قتلته

وا لوعتاه عليك يا "باتا"!! أحبك يا "باتا ". [1]

نرى في هذا الحوار الكلمات الأخيرة التي اعترفت بها " نفرورا" قبل موتها ، فقد استطاع " باكثير " التأثير في نفس المتلقي عن طريق الاعتراف بالذنب والشعور بالخطيئة والإثم وجعلها شخصية بارزة من شخصيات المسرحية فقد التزم حدود الشخصية المرسومة وانطباقها بماء يتلاءم معها سواء أوتيت أو لم تؤت القدرة على الإفصاح عن ذاتها، فجعلها تبين إبانه تامة عن دهائها النفسية .

يقدم باكثير شخصية المرأة في نص المسرحية كلها تقديما واقعيا حيث لا تخلو من الموضوعية في الطرح فصورتها عكست نظرته الجادة في رسم المجتمع رسما واقعيا. فيعرض باكثير صورة المرأة ضمن مستويات متنوعة وراوح في نماذجها الحية ويسلط الضوء على شخصية المرأة في صورة مختلفة. فربما يقدم شخصية المرأة في صورة أم تحمل صفاتها وتتحلى بخصالها. وربما يقدم شخصية المرأة في صورة زوجة أوفي صورة أخت تظهر في طبيعتها الفطرية. فيرسم المرأة أحيانا بواقعية مؤلمة وهي التي تعاني من عقد نفسية تتعلق بالجنس ويصورها شخصية مستقلة تحصل على مأربها بقوتها الأنثوية

ليس من اليسير أن يقف الباحث موقفاً موضوعيا بحتاً في دراسته لسيكولوجية المرأة كما لوكان يقوم بدراسة دقيقة في علم الكيمياء فيوصفه ، إنساناً قد يصدر حكما على بني جنسه فإنه يميل من حيث لا يشعر إلى شيئ من التحيز والواقع أن هناك سوء تفاهم

[1], المصدر السابق , ص:92

مزمن بين الجنسين يرجع عهده إلى العصور القديمة ، خاصة وأن المؤرخين الذين كتبوا التاريخ والأساطير من الرجال وعندما تحدثوا عن المرأة كثيراً ما وصفوها بالضعف والمكر و الاحتيال ، إلا أن " باكثير" جسد مساوئ التقدم المادي المفرط بالنسبة لـ " سيرونا" والذي لم يصاحبه وعي ثقافي فانهارت العلاقات الاجتماعية والروابط الزوجية والوجدانية ، أما " نفرورا" فعانت ذلك التمزق النفسي والإقصاء العاطفي ، ومن هذا المنطلق نجد أن " باكثير" ينظر إلى المرأة بعين الاحترام والتقدير ولكنه يشترط في ذلك أن لا تتجرد عن أنوثتها ، وأن لا تتجاوز الحدود التي سمحت لها بها الشريعة الإسلامية وأن لا تعارض الأعراف والأقدار الإنسانية لأنه يرى ضرورة أن تكون المرأة على قدر من الثقافة فهي المعلم الأول والجيل المرهون بتربيتها تربية سليمة وبالتالي نجد أن نص المسرحية مقارنة بين المرأة البدوية والمرأة الحضرية فهو يجد أن الأولى تفتقر إلى التحلي بالثقافة أما الأخرى فيراها تنسلخ عن أنوثتها وأخلاقها فتصبح كئيبة وقلقة وغير راضية عن حياتها وهذا ما عكسه الحوار الداخلي والصراع النفسي للشخصية

3-سيكولوجية الشخصية الثانوية وأثرها في مسرحية الفرعون الموعود:

يعد وجود مثل هذا النوع من الشخصيات في المسرحية أمراً مهماً جداً ، ونستطيع أن نحكم على مهارة الكاتب في الكتابة من خلال هذه الشخصيات ولا توجد مسرحية تخلو منها إذ أن المسرحية تعكس بيئة وربما قطراً بأكمله ضمن حقبة تاريخية معينة لهذا تختلف الشخصيات و تتعدد وفي كل عمل أدبي أبطال رئيسيون و ثانويون مع الأول كل شيء واضح مع الشخصيات الرئيسية ومن خلالهم يخاطبنا المؤلف ولكن ماذا عن أولئك الذين كان لهم دوراً ثانوي يمكن للشخصيات الصغرى أن تكون بمثابة أي شخص هؤلاء هم معلمو الحياة و الأعداء ، أولئك الذين انطلق البطل من أجلهم وقد انفرد " باكثير" في إطار تصوير الشخصيات وهي عدم حصر الشخصية البطلة في طبقة معينة فالشخصيات لا تعيش في عزلة بمنأى عن الجميع إنها تكشف عن نفسها في علاقاتها ، فالمهم هو تأثير بعضها في بعض والتفاعل فيما بينها وسنحاول أن نظهر براعة "باكثير " في توظيف الشخصية الثانوية في هذه المسرحية وإسنادها دوراً مهماً ، وكذا تصوير مسار الفعل وجعل غياب بعضها لا يؤثر في الحدث وإنما بحضورها تخلق جمالية في المسرح ، وهذا ما نلاحظه في علاقة البطل " باتا" بذلك الشيخ الكبير والذي قد يكون أقل منزلتاً منه ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"باتا: يخيل إلى أنك تعلم سري أيها الشيخ، أجل قد حفظت قلبي في موضع من حرير"[1]

وفي حوار أخر يوجهه للشيخ:

"باتا: (مشدوها زائغ الطرف) تدعونني بإسمي .....كأنك تعرفني

إنك تخيفني أيها الشيخ ..... ما أحسبك أدمياً مثلنا"[2]

فالكلام الذي يوجهه الشيخ لــ" باتا" جعله يشعر بأنه يعرف كل شيء عنه في حركاته وتفكيره فجعل البطل ينقاد وراء أفكار ذلك الشيخ التي كان كل مضمونها حكم عن الحياة وخبرة بها ، فسمحت لهذه العلاقة أن يشارك هذا الشيخ الكبير تفكيره بتقديم النصائح فيما هو مقبل عليه فكان بمثابة السند المعنوي له ، وقد ظهر هذا في الكثير من حواراته حين يعطيه تلك الحكم النابغة عن عقل حكيم ورزين وقلب كله إيمان وعاطفة اتجاه الإنسان واتجاه المبادئ الخلقية القومية ولعل صورة الغلاف للمسرحية فيها إشارة واضحة من الكاتب لذلك الشيخ الذي شعره أبيض وتفيض عيناه الواسعتان بالرقة والحكمة ونستدل على ذلك في الحوار الآتي :

الشيخ: ما هذا القلق الذي يساورك إلا أصوات الطبيعة تناديك من أعماق

قلبها أن قد شددت عن النظام الذي بنى عليه هذا الكون العجيب

باتا: ما هذا النظام الذي تذكره؟

الشيخ: نظام الحب ... نظام الزوجين الذكر والأنثى الساري في الوجود كله [3]

يخشى الشيخ أن يقدم "باتا" على فعل لا يعرف نتائجه لأنه في لحظة توتر وخوف من تلك الرؤى التي كان يشاهدها حو النساء فهو لا يعني بقوله هذا إظهار قلة فهمه ودرايته بهذا الكون وإنما يخشى أن تتأزم عليه الأمور أكثر مما هو فيه، وهناك موقف آخر يظهر تلك العلاقة الوطيدة بينهما وهو " خوف" هذا الشيخ على "باتا" حينما تنكر "باتا" للوجود وامتنع عن الارتباط ونستدل بالحوار التالي:

---

[1] احمد علي باكثير ، الفرعون الموعود ، ص 21

[2] المصدرنفسه ، ص 22

[3] المصدر السابق ، ص 17

باتا: ومالي وللوجود؟

الشيخ: أنت جزء منه لا تستطيع الخروج على نظامه إلا أن تكون إليها

يجب أن تتزوج يا بني يجب أن تكون لك زوجة تؤنسك في غربة الحياة [1]

عكست هذه الحوارات خوف وشفقة هذا الشيخ على حالة " باتا " النفسية والمعذبة من ذكرياتها الأليمة خاصة بعد رفضها لفكرة التعايش مع الجنس للطيف واعتزال البشر ، كما أن " باكثير" تعمد توظيف مثل هذه الشخصية لتجسيد نفسية البطل فلعل روح ذلك الشيخ الصافية هي أوضح مرآة تنعكس عليها جوانب البطل "باتا" ، كما أسهمت إظهار النوازع التي طورت مسار فعل المسرحية ، فلو نفترض أن الشيخ لم يأسى ولم يعطف على "باتا" بعاطفة المحبة للنصح و التوجيه لما قرر " باتا " الزواج ولما سارت المسرحية إلى ما آلت إليه من حوادث ونبرزها في الحوار التالي :

"الشيخ: إنما أمهد لها السبيل لتؤنسك وتؤنسها، وتؤلفا معاً لحنا شجياً في موسيقى الوجود الخالدة.

باتا: قلت لك إنني آليت نفسي ألا أدع امرأة تخونني

الشيخ: قلت لك لن تخونك، إنها تحبك كما تحب أعز شيء عليها وإنها يتيمة

وحيدة وليست لها من يرعاها بعدي وقد تراني كبرت في السن ولم يبق لي في الحياة إلا أيام "[2]

يعكس هذا الحوار شخصية "الشيخ" في تحمل المسؤولية وفي هذا إنعكاس لما في نفسيته من حب للخير و الألفة ، فقرر تزويج هذه الفتاة اليتيمة من "باتا" خوفاً عليها من الضياع بعده كما أنه في ذلك يخشى على "باتا" من هذه العزلة القاتلة التي حكم بها على نفسه ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"باتا: إذن فأنت تنظر لها ولا تنظر لي

الشيخ: لا يا بني إني أرثى لوحدتك كما أرثى لوحدتها ولعل الرب

ما ساقك إلى هذه البقاع إلا لتكون لها وتكون لك "[1]

---

[1] المصدر نفسه ، ص 18

[2] المصدر السابق , ص: 21

موقف آخر يظهر تلك العلاقة التي يكشفها الود ولاحترام وما وجده "باتا" من عطف هذا الشيخ الذي لم يبخل عليه من حكمته وتجاربه في الحياة ونستدل بالحوار التالي:

باتا: إنما فررت من الخيانة وهي شر

الشيخ: تفر من شر مر هموم عسى ألا يتحقق لا تحرم نفسك نعمة لا تعد لها نعمة

باتا: أي نعمة تعني؟

الشيخ: نعمة الخلود! [2]

لقد أظهر "باكثير " عبقريته في تصوير هذه الشخصية من حيث أفكارها الإصلاحية والمستمدة من الدين الإسلامي فرغبة الشيخ في تقويم وإصلاح ما فسد في قلب البطل "باتا " واضحة وجلية من خلال بث الإيمان في قلبه والتأكيد على سنة الحياة ومعادلة الزوجين الذكر والأنثى التي جاءت في القرآن الكريم "فالكاتب في يقيني كان قلبه عامراً بالإيمان ، متيقناً من وجود الله وبرسالة محمد صلى الله عليه وسلم وكان إيمانه إيماناً صادقاً قوياً لم يتطرق إليه شك ومن هنا كان أدبه يفصح عن هذا اليقين " [3] وقد ظهر ذلك جلياً في الكثير من المقاطع الحوارية ولعلنا نستدل بذلك في النقاش حول مسألة الخلود ورغبة الإنسان في البقاء في هذه الحياة فقد جاء في الحوار بينه وبين البطل:

باتا: تلك نعمة أرجو ألا أحرم منها ، لعلي أعود إلى مصر

حين أشيخ ، فأوصي أقاربي بأن يحنطوا جثتي إذا مت ويضعوها في قبر حصين

الشيخ: قد تفسد الجثة فتبلى رغم التحنيط ، وقد تسرق رغم القبر الحصين

باتا: وهل من سبيل إلى الخلود غي ما ذكرت؟

الشيخ: سبيل الحب ، الحب يا بني كفيل لك بهذه النعمة الكبرى إنك إن أحببت حباً صادقاً

---

[1] المصدرنفسه ص: 21

[2] المصدر السابق ص: 22

[3] عبد الله أحمد السرمحي , علي أحمد باكثير , حياته وشعره الوطني الإسلامي , 2007 , ص: 164

فزت بالخلود واستحال عليك الفناء ولو فصل رأسك من جسدك وقطعت

أوصالك تقطيعاً إذ تتصل حينئذ سر الوجود وتندمج في النظام الذي يقول عليه[1]

يعكس هذا الحوار تتمكن " باكثير" الفني الذي جعل من هذه الشخصية الثانوية تؤثر في الشخصية البطلة وإن كان لا يوجد تطابق بينهما فالآخر شيخ مسناً يعيش آخر مراحل حياته ، والآخر شاب في عنفوان عاطفة و مشاعره إلا أن ذلك لم يمنع البطل من الاستفادة من حكمه و مواعظه التي رآها كسراج خير تضئ له تلك الظلمة التي كانت تعتري قلبه ومشاعره "وكلما تعمق الكاتب في التعرف إلى شخوصه كان خلقيا أن يكتب مسرحية جيدة ، اقرأ أي مسرحية رديئة وانظر إليها فستعجب من قلة معرفة كاتبها بشخوص ، و أقرأ ما شئت من المسرحية الجيدة فيروعك مقدار ما يعرف كاتبها من التفاصيل والدقائق عن كل شخص من شخوصه و ليس المقصود أن تذكر هذه التفاصيل في المسرحية بالتصريح ، بل يكفي أن تكون كامنة هناك في أضواء النص بحيث يمكن أن يوجد فيه جواب لكل سؤال يعلن لأحد أن يسأله " [2] فجاءت شخصية الشيخ إبداعاً لا متناهيا من رسم لأغواره الداخلية وما يحمله من فكر ونفس مطمئنة تقود من يستنصح بها إلى بر الأمان وتقويم الوجدان ، ويحوز إطلاق كلمة "شيخ" لغة وعرفا على من يكثر علمه ويشتهر بالمعرفة بين الناس ، لأن هذا المعنى متواضع عليه في أعرافنا ، ولهذا أطلقو على من حاز المعرفة وصف (الشيخ) ويقول : (الراغب الأصفهاني) "وقد يعبر به فيما بيننا عمن يكثر علمه ، لما كان من شأن الشيخ أن يكثر تجاربه ومعارفه ".[3] وقد أدى إلى هذا الاستعمال الجديد نسبيا دخول الحراك العلمي على البيئة العربية ، فجاء الإسلام بالعلم والمعرفة وبدأت النهضة تتمثل بالمعلمين من الصحابة الكرام الذين انتشروا في البلاد ، وبدأ بلقب (الشيخ) يتمحور حينئد في وقت مبكر من التاريخ إذا لم يتردد أحد منهم في إطلاق وصف (الشيخ) على من يؤخذ عنه العلم في مقابلة التلميذ الذي يتلقى العلم وقد صور "باكثير " البطل "باتا" وكأنه تتلمذ على يد هذا الشيخ

باتا: أتوسل إليك .... دعني أقبل رأسك ويديك (يقبل باتا رأس الشيخ ويديه) [4]

---

[1] احمد علي باكثير، الفرعون الموعود ، ص 22

[2] أحمد علي باكثير , فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية , مكتبة مصر , ص:75

[3] الراغب الأصفهاني , مفردات ألفاظ القرآن , تحقيق صفوان عدنان , دار القلم ط:4 , ص:469

[4] أحمد علي باكثير , الفرعون الموعود , , ص: 24

صور " باكثير " في المقابل ذلك الجانب المظلم والغامض من معرفة الشيخ ودرايته بما سيحدث لباتا والحقيقة التي يصطدم بها والتي لا مفر منها، فقد كان هذا في آخر ظهور " للشيخ" على المسرحية و آخر كلام له وهو سيتوارى عن الأنظار ويقول :

(ينهض باتا: ويقترب منها رويداً حتى يضع يده على يدها ويمشيان

معا وكلاهما ينظر إلى الآخر نظرات الحب بينما يظهر من يسار المسرح

ظل الشيخ وهو يقول في صوت هادئ رهيب)

الشيخ: يتمنى المرء ما يدري وما ليس يدري إنما يأتيه ما يحسبه الخير شر.[1]

جاءت كلمات "الشيخ" في الأخير كنذير خطر سيصيب " البطل " من حيث لا يدري خاصة وأنه يرى الأمور على ظاهرها ولا يدرى أن في الحياة تقلبات تصيب الإنسان ، وحوادث الدهر كثيرة ، فكانت كلمات الشيخ الأخيرة بمثابة بداية الإنسان صراعه مع الحياة وظروفها ، كما نجد أن الكاتب ومنع إمكانية للتخلي عن هذه الشخصية الثانوية فغيابها عن الأحداث الأخرى لم يؤثر ولكن حضورها في البداية خلق جميلة في المسرحية.

شخصية الفرعون:

لفظ مثير للجدل، باعث للريبة، يحمل على التفكير ويدعو لإطالة النظر، حاكم ظلم الناس حيًّا، وأرهق الباحثين ميتًا. ملك خصه الله تعالى بالذكر دون الآلاف من جبابرة الأرض. لعنُه يعقب ذكره، أتباعه وأحبَّاؤه عبر الزمان يرثُون له؛ لذلك لا يخلو الأمر من روعة البحث، ومتعة الفكر، ولذة الاختلاف المثمر. ومن ثمرات هذا الاختلاف تباين العلماء فيه والاختلا في كونه اكان اسما أو كان لقبا

جرى العُرف والعادة والاصطلاح في العصور الحديثة على إطلاق لقب فرعون على الحاكم في مصر القديمة، وذلك جريًا على العادة في إطلاق الألقاب على ملوك العالم القديم؛ فعلى سبيل المثال يطلق على كلِّ مَن ملَك الفُرس: كسرى، برغم أن من تسمى بذلك هو ملك من ملوكهم، ثم جرت العادة بعد ذلك على تسمية كل ملك فارسي بكسرى، كما تسمى ملوك الروم بقيصر، وملوك الحبشة بالنجاشي، وهكذا وجريًا على العادة فإن الناس في العصور الحديثة اصطلحوا على تلقيب ملوك الأقباط بالفراعنة

[1], المصدر نفسه, ص: 26

"قال القرطبي: {فرعون} قيل: إنه اسم ذلك الملك بعين، وقيل: إنه اسم لكل ملك من ملوك العمالقة، كما يسمى من ملك الفرس كسرى، ومن ملك الروم قيصر، ومن ملك الحبشة النجاشي.، واسم فرعون موسى المذكور: قابوس في قول أهل الكتاب.

وقال وهب: اسمه: الوليد بن مصعب بن الريان، ويكنى أبا مرة. وهو من بني عمليق بن لاوذ بن إرم بن سام بن نوحٍ عليه السلام، وقال السهيلي: وكل من ولي القبط ومصر فهو فرعون، وكان فارسيًّا من أهل إصطخر"[1]

"وقال الجوهري: فرعون لقب الوليد بن مصعب ملك مصر، وكل عات متمردٍ فرعون، والعتاة: الفراعنة، وقد تفرعن، وهو ذو فرعنةٍ، أي دهاء ومكر (تكبر). والفرعنة: الكِبْر والتجبُّر، والفرعنة مصدر فرعون، ويقال: فرعون أيضًا، وقال الزمخشري صاحب الكشاف: و"فرعون" علم لمن ملك العمالقة، كقيصر: لملك الروم، وكسرى: لملك الفرس، ولعتو الفراعنة اشتقوا: تفرعن فلان، إذا عتا وتجبر"[2]

إن الاتجاه الإصلاحي الذي يسلكه "باكثير" في المسرح جعله لا يتقيد بتلك الأرسطية التي تقتضي بموجبها الحفاظ على الوحدات الثلاثة ، ولقد تميز في طريقة رسمه للحكاية وشخوصها عن سابقيه ومعاصريه ، فقد عمل على تغذية العقدة الرئيسية للبطل بعقد ثانوية تتناقض مع ما يجول في خواطر وقلب " البطل " في المسرحية وهو بالضبط ما يلمسه في نص مسرحية "الفرعون الموعود" فكانت شخصية " الفرعون " عكس شخصية البطل " باتا " فقد جعله "باكثير" ذلك الحاكم الذي لا يلقى للرعية أي أهمية فهو غارق في مجونه وعلاقاته الفاسدة بحاشية وحبه للنساء وتصيده لهم إن تمكن " باكثير" الفتى جعلت من شخصية " الفرعون " الثانوية تتشابه مع الشخصية من خلال المطابقة التي جعلها بينها في الشكل فقد كان كل منهما يتميز بالوسامة وعذوبة الكلام و حين يتعلق الأمر بالأنثى إلا أن " باتا" يختلف عن " الفرعون " كون هذا الأخير كان ماجناً فاسداً لا يعير اهتماماً للأخلاق والروابط الزوجية ، فكانت علاقاته في القصور مع نساء متزوجات وغير متزوجات ، فأصبح القصر مرتعا للمجون والفساد ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

---

[1] ينظر: محمد بن علي بن محمد الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ط3/ - - 2005م ص188

[2] جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة العبيكان، ط1998/1م، ص 267

باتا: لأمنعنها من الذهاب إليه

سيرونا: إنك لن تقدر على منعها يا "باتا" لا ستدليها منك بالقوة.

وفي حوار آخر تخاطب " نفرورا" " باتا" وهي تحدثه عن شخصية فرعون بغرض ايذائه نفسيا وتشكيكه في ثقته بنفسه فنراها تركز على جمال الصورة التي تجعل الانسان يسكر برؤيتها وسحرها:

نفرورا: لا تنسى أن فرعون شاب جميل الصورة وله عينان قاهرتان

لا يسلطهما على امرأة مهما كانت عفيفة إلا وقعت بين أحضانه. [1]

تعكس هذه الحوارات طبيعة الفرعون وميولاته الفاسدة التي جعلت البطل " باتا " يفكر في التخلص منه لأنه كان السبب وراء فساد هؤلاء النسوة وإغوائهم بالمجوهرات والحكم من ذلك نستدل بالحوار التالي:

فرعون: أبشري يا نفرورا سأعطيك الذهب والجواهر أما الاقطاعات

فحسبك ما أقطعت لزوجك غير مرة

نفرورا: ذاك كان لزوجي وليس لي

الفرعون: وهل أقطعت زوجك إلا من أجل سواد عيبنك. [2]

يعكس هذا الحورا تبذخ الفرعون وتماديه في إغواء الناس ولعل ذلك أولا مع زوجة " أنبو" فقد كانت متقربة منه لأجل سلطانة ، إلا أنه يعي ذلك الأمر فجعل من ذلك نقطة بالنسبة له فهو يعرف بأن الحلقة الضعيفة هي من جانب الأنثى فاستطاع أن يؤثر فيهن ويجعلهن تحقيقا لنزواته ونستدل على ذلك بحوار آخر :

فرعون: دعيه يغط في نومه .... ألم أقل لك أنه تحت الموت بدرجات؟

أتريدينه أن يعرف الحقيقة؟

نفرورا: (يبدو على وجهها العبوس)

فرعون: لا تعبسي هكذا يا نفرورا .... أشهد أن عبوسك هذا

---

[1] علي احمد باكثير ، الفرعون الموعود ، ص: 52

[2] المصدر نفسه ص: 72

ليخيفني ، تبسمي يا حبيبتي ، سأعطيك كل ما تطلبين [1]

نرى أن الفرعون يحكم القبض على هذه النسوة فهو يهددهم بمعرفة أزواجهم و يهنئهم في ذلك بطريقة غير مباشرة كما صور " باكثير" جانباً من شخصية فرعون الطاغية في تاريخ النبي موسى عليه السلام وهو قتل الأطفال و بخاصة الولد الذي ستجنبه " سيرونا" فهو يراه تهديد الملكة الذي يريده أن يستمر ، فصور الكاتب نفسية " فرعون " التي تخاف من زوال ملكة لدرجة أنها أصبح يطرد كل من يسدي له نصيحة في أمور الحكم والتسيير وقد جاء على لسان الفرعون :

الفرعون: أتخوفني بأساطيرك يا كاهن السوء؟ وحق آبائي لأقتلنك شر قتلة. [2]

جعل باكثير شخصية الفرعون ظالمة مستبدة في الحكم يرفض الإصلاح، فنزعت في نفسه تلك الدموية التي تجعل من الإنسان لا يرى الا رغباته ومصالحه الخاصة وفي حوار اخر:

فرعون: اذهبي فأتي بالغلام

القابلة: (نخرج) سمعا يا مولاي

عامور: الفرعون الموعود لا يقتل

فرعون: ويل لك! سأريك الآن كيف أقتله أقتلك بعده. [3]

يعكس هذا الحوار ذلك الفزع الشديد الذي يحيط بالفرعون حين سماعه بنبوءة ولادة الفرعون الموعود الذي سيحكم بعده فكان تصرفه هو اللجوء إلى القتل وفي هذا نزعة استبداد واستملاك على الحكم وهذا ما كان يريده الكاتب من رسم هذه الشخصية وما ترميه من دلالات في التاريخ والحاضر، فالواقع السياسي للدول العربية يكاد يكون هكذا

صور الكاتب في المقابل الجانب السلبي لحاشية "الفرعون" وما لها من دور في قبول هذا الحوار والظلم وقد تجسد ذلك في شخصية الكاهن "سيدو" حين نراه يدعم كل ما يريده الفرعون والذي جعله يتقرب أكثر من الفرعون وذلك على حساب الكاهن الطيب "عامور" ونستدل على ذلك:

---

[1] المصدر السابق, ص: 78
[2] المصدر نفسه ص: 100
[3] المصدر السابق 101

عامور: هو الفرعون الموعود حمد لله يارب

سيدو: لا تخف يا مولاي ، تأمر بقتله فتخلص منه

عامور: أجل دع هذا الذي وليته مكاني ينفعك اليوم بمداهنته لك [1]

نرى أن " باكثير" تعمد إبراز شخصية " سيدو" في تأثيرها على فرعون ومداهنته له في كل قراراته ، وهذا هو حال من يريد التقرب إلى الحاكم ، وهو نقيض ما كان عليه "عامور" الذي كان الجانب الإيجابي في الحكم من حيث النصيحة والمشورة إلا أن الفرعون مل إلى الطرف الآخر و أهمل نصائح الكاهن الطيب ونرى ذلك في قوله :

عامور: لا تنسى يا مولاي أنك أقصيتني وحرمت على أن لا أزورك

لأني نصحتك بالكف عن ظلمك وفجورك [2]

ربط الكاتب بين الشخصيات الثانوية وشخصية البطل. فالشخصية الرئيسية لا تنفرد في التركيز، بل توجد إلى جانبها مجموعة من الشخصيات تؤثر فيها وتتأثر بها.، ويتبع باكثير في رسم الشخصيات في أسلوب الحوار المتصل بالأحداث ليمنح الشخصيات حياة أعمق، فهي تعبر فيه عن طبائعها مباشرا يتمكن من تحليلها تحليلا دقيقا ويصور تقلباتها بين الخير والشر، يقصدها إلى توظيف الحوار والصراع الداخلي في تمثيل طبيعة الشخصيات كما يعتمد في رسم الشخصيات على التجربة العاطفية. فجاءت التجربة العاطفية محورا أساسيا تعتمد على حركة الشخصيات وتسهم في بنائها الفني، ولها أثر كبير في خلق الجو والمواقف وسير الأحداث.

أعطى باكثير أهمية كبيرة للشخصية الثانوية في إبراز الشخصية الرئيسية فمن خلالها قدم تصويرا فنيا متكاملا لخبايا النفس البشرية كما جعلها تقود الفعل إلى التأزم ، ومن هنا نرى أن " باكثير" رسم الشخصية الثانوية بما يتلاءم مع المرحلة التي يعبر عنها وأنه بالفعل يلتقط شخصياته من الواقع الذي يعيش فيه ، و تترسخ في ذهنه ، بالإضافة إلى أن الشخصية مهما كان حجم مشاركتها في الأحداث فاعلة فيها ، ولا نستطيع أن نقول عنها مهمشة فاستطاع أن يبرز بوضوح على مدار المقاطع الحوارية للمسرحية دور الشخصية الثانوية في هندسة الصراع و البناء المسرحي حتى و إن توزعت بين شخصيات ذات دور ومساحة واسعة في أحداث المسرحية ، حيث أن التفاعل والتلاحم بين

---

[1] المصدر نفسه، ص 103

[2] المصدر السابق ، ص 100

كل أفراد المسرحية ، حتى وإن بدا تحت قيادة بطل واحد وفي المراحل الأخرى لم يكن مستطاعا أن تبرز صورة المجتمع الفاسد والحكم الجائر إلا من خلال تفاعلات الشخصية الرئيسية مع الشخصيات الثانوية

تعد الشخصية عنصرا هاما في بناء المسرحية، ولها دورها المتميز ومكانتها الهامة في تطور أحداثها لأنها تقدم للقارئ التجربة الإنسانية التي يريد الكاتب أن يطرح موقفه الفكري فكريا ورؤيته الخاصة في ثوب أدبي من خلال رسم شخصياته المسرحية يخطو باكثير خطوات رائدة مرورا بمرحلة التأثر إلى مرحلة النضج الفني في رسم الشخصيات. فهو يعني عناية كبيرة برسم الشخصيات والغوص في أعماقها.

تتسم شخصيات باكثير بالصراع الدائم مع نفسها ومع القيم والبيئة والمجتمع. يظهر هذا بكل وضوح وصراحة في الحوار الداخلي والخارجي

لجأ باكثير إلى خلق شخصيات أخرى غير تاريخية وجعلها روح العصر الذي تعيش فيه كما اتخذ من تجربة الحب الرومانسي وسيلة لربط حوادث المسرحية التاريخية عنصرا فعالا في بناء الشخصية وتطويرها ،فقد اهتم باكثير بالبناء الفني للمسرحية على الحساب الجانب التاريخي والأسطوري وفق ما تمليه عليه طبيعة الشخصيات ووفق ما يكون من مضمون للفكرة

والإبداع في البناء السيكولوجي لشخصياته يمتد إلى ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: إظهار الحياة الخارجية للشخصية المتمثلة في وصف ملامح الشخصية وأعمالها وأوصافها.

المرحلة الثانية: في هذه المرحلة تتمثل في إظهار الحياة الداخلية للشخصية وذلك عن طريق تجسيد انفعالات هذه الشخصية وأحلامها وأفراحها.

المرحلة الثالثة: في هذه المرحلة تجمع المرحلة الأولى والثانية ثم تحمل هذه المرحلة فكر المؤلف مبدع هذه الشخصية. وهذا الإطار الذاتي يجب أن يظهر في تكوين الشخصية ورسم ملامحها

البحث الثالث: أشكال الصراع النفسي ودوافعه في مسرحية الفرعون الموعود

يصادف المرء في حياته وهو في سبيله إلى تحقيق أهدافه أو إشباع حاجاته أمرين أو أكثر وعليه أن يختار أحدهما إما لأن أحدهما أفضل من الآخر أو لأن أحدهما صعب عسير والآخر أقل صعوبة أو لأن أحد هذين الأمرين يعيق تحقيق الآخر بما ينطوي عليه من مخاطر وصعوبات وفي جميع الأحوال لا بد للفرد أن يختار أحد الأمرين حتي يشبع حاجته أو يصل لأهدافه التي يسعى إليه.

أولا: أشكال الصراع النفسي في المسرحية:

لا شك أن عملية الاختيار هذه تجعل الفرد في موقف صعب يدعو إلى الحيرة والارتباك ولا يدري كيف يختار، وقد تشتد به الحيرة طويلاً لأنه لا يجرؤ على اتخاذ القرار لما ينطوي عليه من خطورة أو تضحية ببعض المكاسب أو المنافع أو ما يشتمل عليه من تهديد للمال أو النفس. ،والذي يؤثر في اتخاذ القرار هو مقدار أهمية الدافع الذي نسعى لإشباعه أو الهدف الذي نناضل من أجل الوصول إليه كما أن اتخاذ القرار لا بد منه لحل الموقف الصراعي الذي يعاني منه الفرد ، والمراد بالصراع النفسي هو جميع الأحوال والمشاعر التي أصابت الشخصية المحورية في المسرحية في تعارضها مع الشخصيات الاخرى والأهداف ، والبطل الرئيسيي في هذه المسرحية هو (باتا) الذي لاقى كل أنواع الاستبداد العاطفي وعدم فهم مبادئه التي اراد أن يحافظ بها على الوطن والأسرة ، فنجد أن الكاتب ركز على شكلين من أشكال الصراع النفسي وهو صراع اقدام واحجام ، وصراع احجام احجام

الصراع اقدام واحجام :

وهو الحالات التي يعاني منها الفرد لأنه يواجه دوافع ايجابية وسلبية في آن واحد، وفي هذه الحالة يجب على الفرد اتخاذ قرار بشأن قبول او رفض الدافع ، وينشأ هذا النوع من الصراع النفسي عندما يواجه الفرد هدفاً له وجهان: أحدهما إيجابي مرغوب والآخر سلبي غير مرغوب فإذا فعل ما يحقق الجانب المرغوب يواجه الجانب غير المرغوب فالفرد يحب الطعام ولكنه لا يريد أن يصبح سميناً نظراً للمخاطر التي تترتب على السمنة

فهناك في كل موقف ما يدعوه للإقدام ولكن في نفس الوقت توجد عناصر سلبية تدعوه للاحجام والصراع النفسي في هذا النوع يكون على أشده عندما تكون الخصائص الإيجابية والخصائص السلبية على درجة واحدة من الأهمية لأن الفرد لا يدري ماذا يفعل، فهو إن أقدم على الموقف لما فيه من إيجابية لابد أن يلحق به أذى من العناصر السلبية وإذا استجاب للعناصر السلبية فهو سيخسر كل ما في الموقف من عناصر إيجابية ، والنتائج هنا إما تكون سعيدة وتولد عند الفرد شعوراً بالرضا والارتياح وعندها يستطيع في مواقف مشابهة أن يقدم على حل الصراع بسرعة دونما معاناة تذكر أو أن تكون هذه النتائج سلبية وتسبب للفرد الالم والاسى والقلق حينها يتخذ الفرد في مواقف مشابهة قراره بحيث يخشى الجوانب السلبية ويرفض الموضوع كلياً بكل ما ينطوي عليه من منافع لأن نتيجة القرار السابق ولدت لديه عدم الرضا والمعاناة

نرى أن هذا النوع من الصراع تجسد في كل فصول المسرحية فنجد ان البطل باتا واجه العديد من الازمات والمشاكل العائلية ، فنجد لديه تلك الرغبة في الحب العذري الابدي أو لا يريده بالأساس فهو لا يقبل الانصاف في الأشياء ، كما نجد أن تعلقه بالعائلة واضح وجلي في كل سطور النص الدرامي ، فحين رحل من مصر كانت رغبته شديدة في العودة اليها الا انه ال على نفسه الا يعود الى تلك الحياة التي تطغى عليها المادة اكثر من الجانب الانساني ، فنجد أنه يريد العودة من جهة لاحتضان اخيه ، ومن جهة اخرى يخشى القرب منه فتفسد العلاقة بينهما ، ويخسر كليهما اخوه وزوجته التي لا زالت بدوية يافعة لم تمسسها مغريات الحضارة ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

"سيرونا: هيا بنا نرحل اليها يا باتا ثم نعود الى هنا

باتا: اخشى ان ذهبنا هناك ان لا نعود

سيرونا: ما ذا يمنعنا من العودة؟

باتا: لن تروقنا بعد هذه العيشة البسيطة التي نحياها هنا"[1]

ان استعمال كلمة الخشية من طرف باتا دلالة واضحة على خوفه الشديد من تلك الحياة التي لم تعهدها هذه الفتاة بيد أنه يؤثر العودة لموطنه وأخيه فنراه في صراع نفسي حاد ، فتعارضت رغباته مع سيرونا زوجته التي تريد أن ترى تلك الحياة الجديدة فلا تدرك بأن زوجها على دراية وبصيرة أكثر منها ، ولعل الذي يكون على بصيرة قوية

[1] أحمد علي باكثير، الفرعون الموعود ، ص 33

وإحساس قوي يعاني أكثر من الذي يخلو من الفطنة فقد جسد الكاتب ذلك الاحساس الذي يشعر به البطل وهو يتكلم بحرقة شديدة ويتمنى كما لو ان احدا يفهم ما يشعر به ونستدل على ذلك :

استطاع الكاتب ان يجسد ذلك الصراع النفسي الذي يشعر به البطل وذلك بسبب تعارض بين دافعين وهما دوافع الايجابية ودوافع السلبية في وقت واحد مما يؤدي الى ظهور صراع نفسي بشكل اقدام وإحجام فحينما يتذكر أيام الصبا مع أخيه في مصر يشعر بالحنين وتتنازع في قلبه العودة ، ولكن سرعان ما يتذكر الوجه الاخر للحياة التي يعيشها اخوه وقد يؤثر سلبا على حياته ونمط عيشه

الصراع احجام وإحجام :

تولد هذا النوع من الصراع النفسي عندما يواجه الفرد موقفين سلبيين في وقت واحد ويلزم للفرد ان يختار احدهما وهو "الصراع الذي إذا ما حاول تجنب أحدهما يجد نفسه قد وقع في شرك الثاني وهذا يشبه الموقف الذي يواجهه الفرد في معركة مفروضة عليه فإما أن يقاتل وقد يودي ذلك بحياته أو يهرب ومعنى ذلك أن يكون عرضة للمحاكمة والحكم بالإعدام بتهمة الخيانة العظمى لأنه هرب عند أداء الواجب الوطني، وكثيراً ما يولد هذا الصراع النفسي ضغطاً شديداً يؤدي ببعض الأفراد إلى المعاناة من الاضطراب النفسي، فنجد أن البطل باتا قد واجه هذا النوع من الصراع من خلال وقوفه امام أمرين سلبيين وهو اما قبول عرض نفرورا وممارسة الزنا مع زوجة أخيه وإما الرحيل بعيدا عن بلاده مصر وعن أسرته ، فنجد عامل الخوف يدخل من جهتين : خوفه من الوقوع في الفاحشة والمنكر ، وخوفه من فراق اخيه وتفكك شمل الأسرة ، وفي كلا الأمرين مرارة فلابد أن يختار أحدا بينهما فنجد البطل في حيرة وقلق وتخبط في مشاعره الداخلية التي يقيدها ضميره ومبادئه فنراه يصارع من اجل أن يبقى صامدا على مبادئه وحبه لأخيه فيقول :

"باتا : بلى يا شقيقي الحبيب ، اني أحبك كما أحب أبي وانس بقربك ، ولكن ....

أنبو: ولكن لماذا؟

باتا: لا استطيع البقاء في مصر

أنبو: هل ثمة شيء يضايقك هنا تكتمه عني؟

باتا: كلا يا انبو ..... لاشيء..... لاشيء" [1]

يتردد باتا كثيرا من خلال كلامه خشية معرفة أخيه بما يحدث فيكتم في قلبه تلك المرارة رغبة منه في رؤية أخيه سعيدا وفي هذا ألم نفسي شديد جعله يعيش حالة من القلق والتعجيل بالذهاب من هذا المكان الذي يراه خانقا له بالرغم من محاولة اخيه استعطافه والبقاء بجانبه ، ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

أنبو : واأسفاه ، يخيل لي أنني عاجز أن أصرفك عما اعتزمته

باتا : أتاذن لي بعد ذلك في السفر؟

انبو : نعم اذا شئت [2]

يختار بطل المسرحية الرحيل بدل الوقوع في ما هو أخطر من البقاء على تلك الأرض التي ربي فيها فنرى الجانب السلبي الأول هو رؤية الاثم أمام عينيه والفتنة التي تحيط به فكلاهما مر على النفس ، فنراه اختار البعد عن هذا المكان ، والبعد فيه فراق الأحبة والخلان ، فشحن الكاتب شخصيته برهاب نفسي أليم جعلنا ندرك حجم المعاناة التي يريد البطل التخفيف منها واختيار أخف الضررين

ثانيا: دوافع الصراع النفسي:

ومما لا شك فيه أن أسباب الصراع عند الانسان أنواع كثيرة فمنها ما هو متعلق بداخل النفس ومنه بما يحيط بها من عوامل خارجية ، وقد ذهب عبد الرحمان بركات الى أن أسباب الصراع النفسي هي أسباب فردية وأسباب ظرفية ، وإن تأملنا في المواصفات والتحركات التي أعطاها الكاتب لشخصيته الرئيسية فنجد أنه يواجه الكثير من الاختيار في حياته مما تسبب الى ظهور الصراع النفسي ، فقد ركز الكاتب على السبب الفردي لشخصية البطل ، والذي نجم عنه صراع داخلي بسبب تركيبته الشخصية المشحونة بعواطف ورغبات لتحقيقها بحثا عن طمأنينة النفس وارضاء الضمير ونذكر من الأسباب:

أ)عاطفة الغيرة: فالغيرة هي مزيج من مشاعر الخوف من الفقدان والغضب، وتحدث نتيجة الشعور بتهديد سواء كان هذا التهديد حقيقيا أو وهميا من اشتراك شخص اخر في العلاقة الثنائية ، وليس بالضرورة أن تكون بين الزوجين فقط فقد تكون في

---

[1] المصدر السابق، ص 41

[2] المصدر نفسه، ص ، 107

العلاقات الرومانسية ، أو بين الأصدقاء قيشعر اخر بفقدان صديقه على حساب الاخر ، كما يشمل ذلك العلاقة الأسرية التي تربط الأخوة ، فقد تميل الأم أو الأب الى ابن على حساب الاخر ، وقد كان ذلك واضحا وجليا في قصة سيدنا يوسف عليه السلام ، فالكاتب وإن كان ملتزما بالعديد من القضايا الدينية ، فهو يرسم شخصياته وفق مبادئه التي يلتزم بها إلا انه لا يتخلى عن ذلك الحس العاطفي للإنسان كون أن الإنسان تميل به نفسه الى حب الجمال بمختلف أنواع سواء كان متعلقا بالإنسان أو بالطبيعة والذي يدخل في قبيل الخيال والحس الدرامي ، وإذا تأملنا في المسرحية نجد أن أساس ولب الموضوع هو الغيرة بمختلف أنواعها ، فالغيرة على الزوجة مثله مثل الغيرة على الأرض والوطن عند الكاتب ، فكان تقرب الفرعون من زوجة باتا جعلت الرجل يفقد السيطرة فلم يصدق ذلك ، وقد كانت صدمته قوية وقد نشب عن هذة الغيرة الشديدة رغبته في القتل ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

باتا: خاب ظنك ، هاهو ذاك فرعونك الفاجر قد قتلته ...انظري اليه [1]

يصور الكاتب الغيرة الشديدة لدرجة القتل فهو يرفض فكرة منافس اخر على حبه وزوجته ، وفي هذا جانب نفسي مهم للشخصية الدرامية وسبب صراعها وعذابها في القصة ، ولعل الكاتب يبرز جانبا مهما من شخصية الرجل الشرقي ، وإن كان في ظاهر الأمر ، الا أنه يعطي مفهوما للغيرة على العرض والدين من الجانب الإسلامي نتيجة تدهور العلاقات بين الجنسين الذكر والانثى في ظل العولمة وهيمنة الثقافة الغربية على البلدان العربية ، فأصبح المسلم يشاهد السينما وما يوجد فيها من أيديولوجيات تتبناها منظمات بغرض هدم الروابط الأسرية ، فلم يكن دافع القتل عند الأديب هو التسلط على الأنثى واستبدادها وإنما كان تصويرا لباطن النفس وما يكتنفها فطريا من عدم قبول شريك اخر للزوج ، وقد انتقلت غيرته الشديدة الى أكثر من ذلك ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

باتا: (ينهرها) ابتعدي عني أيتها الفاجرة

سيرونا: (تتراجع) لماذا تنهرني ؟ لبست تحبني ؟

باتا: بل أكرهك وأمقتك، وسأقتلك الان

[1] المصدر السابق ص 107

سيرونا: تمقتني وتريد أن تقتلني ، ماذا جنيت في حقك ؟

باتا: أنسيت يا فاجرة أنك خنت زوجك وقتلته ؟ [1]

لم تكن عاطفة الغيرة مقتصرة على شخصية البطل فقط والتي جعلت من الصراع النفسي في المسرحية يتأجش ، فقد كان لغيرة المرأة النصيب الأكبر أيضا فكانت زوجة أنبو بالرغم من انها متزوجة فقد كسرت حاجز رابط الزوجية فأصبحت تغار من سيرونا بسبب التعامل الطيب الذى تحظى به من طرف زوجها ، فكانت ترى أنها تعيسة الحظ بالزواج من أنبو وأن الحياة ليست عادلة في قسمتها، فقد جعل الكاتب شخصية نفرورا شخصية حساسة جدا مليئة بمشاعر الأنوثة التي تجعل من المشاهد الإشفاق عليها من جهة أخرى فرأت ان باتا يعامل الأنثى بحنان شديد فكانت غيرتها سبب قاتل في تدمير تلك العلاقة ودخول البطل في دوامة من الصراعات

ب)السعي لتحقيق الذات: يحتاج الإنسان في حياته الى تحقيق أشياء معينة يريدها بغية تحقيق الرضى عن شخصه ، فنراه يسعى جاهدا بمختلف الطرق أن يكون على ما يريده تحقيقا لرغبات ذاته النفسية ووفقا لأهدافه المنشودة ، فإذا أراد الإنسان أن يصبح عالما في الرياضيات أو الفيزياء واستطاع الوصول الى ذلك فقد حقق ذاته ، ويقول في ذلك ، وقد تكلم داون شلتر عن تحقيق الذات بقوله "أن الرسام يجب أن يطلق العنان لريشته في اللوحة والشاعر يجب أن يقول الشعر إذا أراد أن يحيا بسلام مع ذاته"[2] ، ومنه فإن الحاجة الى تحقيق الذات هي رغبة تتملك جميع الإنسان وإن اختلفت من حيث درجاتها بين فهو أمر طبيعي ، فجائت شخصيات المسرحية مشحونة بهذه الرغبة في تحقيق مبتغى الذات ، فنرى أن البطل كانت وجهتخ واضحة وأمانيه متعلقة في أن يكون صاحب مبدأ قويم لا يشوبه انتهاك للروابط الأخلاقية والدينية، فقد كان يسعى جاهدا أن ينجو من هذه الفتن فيكون بذلك حقق الرغبة التي يريده وهي سلامة دينه ودنياه ، فكان الإلتزام وضبط النفس عند باكثير هو تحقيق الذات التي يريدها في شخصيته الرئيسية ، فالبطل يبحث عن تلك الراحة والسلمية في الحياة وإن كانت هذه الحاجة غير محققة فجعل يشعر بالقلق والصراع في قلبه ونستدل على ذلك بقوله :

---

[1] المصدر السابق ص 108

[2] داون شلتر ، نظريات الشخصية ، تر: عبد الرحمان القيسي ، بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ، 1983 ، ص 295

باتا: إني لأعلم يا أنبو أن فراقي سيحزنك كما يحزنني فراقك ولكن لن يعجزك الصبر عليه

فلن تقلق على أخيك إذ تعلم أنه سعيد هناك [1]

ينطق البطل على لسان الكاتب وكأن في بعده على الخلان والأحباب له شقين ، أحدهما مرير في ما يتعلق بالبعد والهجران والحصرة على ما يحدث في الأسرة أو الوطن الأم ، والشق الآخر هو سعادة النفس وبحثها عن الراحة وعدم الخذلان وتحقيق ما تبتغيه الروح من سلام وطمأنينة

لم يهمل الكاتب شخصية المرأة في تحقيق ذاتها التي تراها سلاحا قويا ضد طغيان الرجل واستبداده بزعمها هي ، فجعل تحقيق الذات عندها يهمل تحقيق لم شمل الروابط والعلاقات بمختلفها فجعل الصراع النفسي الذي تعانيه يتماثل مع ما هو موجود في مجتمعاتنا، فنرى شخصية "نفرورا" في حبها للمال والجمال ووصولها الى الملك غريزة موجودة في الأنثى وحبها للتملك والسيطرة أمر تطرق اليه في الكثير من المقاطع الحوارية للمسرحية ونستدل على ذلك بقولها :

نفرورا : إنني أحب زوجي أنبو لأنه يحبني ويحب السعادة لي ، ولكنه لو منعني يوما

من الذهاب الى البلاط لكرهته، آه يا سيرونا ليت لي جمالا كجمالك[2]

يصور الكاتب رغبة نفرورا الجامحة في تحقيق كل ما يرضي ويشبع رغباتها فيجعلها تصل الى تحقيق الذات التي تريدها ن حب للقصور وبلاط الأمراء والجمال الذي تراه أكثر أمر يجعلها تصل الى مبتغاها ، كما نجد أن نفس الأمر موجود في شخصية "سيرونا" ونستدل على ذلك في قولها :

سيرونا: عابسة ، ما اريد أن أكون ملكة فؤادك ، إنما ملكة مصر

الفرعون: أجل ، سيرونا ملكة مصر

سيرونا: وسيكون ابنها فرعونا بعدك

---

[1] أحمد علي باكثير ، الفرعون الموعود ، ص 41

[2] المصدر نفسه، ص 50

يعكس الحوار سببا كبير في جعل الصراع النفسي يتازم في المسرحية وقد أثر ذلك على كل الشخصيات وتغيير مجريات أحداثهم وردات أفعالهم، فطموح سيرونا وسعيها لتحقيق ذاتها دمر باتا نفسيا وهو الذي كان يعتقد أنها سنده في الحياة وأنها ابنة ذلك الجبل الطاهر، فسعيها الباطل كان على حساب تدمير اسرة كاملة

ومن بين الأسباب والدوافع التي ركز عليها الأديب في مسرحيته هي العوامل البيئية والثقافية ، فقد كان هذين العاملين سبب كبير في الصراع الداخلي للشخصية والذي أدى بالتصارع والاصطدام مابين الشخصيات الرئيسية في المسرحية

-العامل البيئي: ومفهوم البيئة في هذه المسرحية هو تلك العوامل الخارجية التي تحيط بالشخصيات ، ومنذ بداية ميلاد الإنسان حتى مماته يظهر أن البيئة المحيطة به تؤثر فيه بشكل كبير، فكل مولود يولد على الفطرة حتى يعرب عنه لسانه فأبواه يهودانه أو ينصرانه أو يمجسانه، ثم تتنوع الأشياء المؤثرة فيه من والدين متعلمين أو العكس، ، ثم أصدقائه وطبيعة المحتمع الذي يعيش فيه ، فأهل البادية أكثر خشونة من أهل المدينة وهذا ما ذهب اليه ابن خلدون في تصنيفه للمجتمعات وسلوكاتهم ودرجة الغيرة عندهم ، وإن كانت السنوات الأولى من عمر الإنسان هي اللبنة التي تُشكل ملامحه في المستقبل وطبيعة ميولاته ورغباته ، والظروف المحيطة بكل إنسان هي بالفعل من لها تأثير قوي على سلوكه وأفعاله بغض النظر عن الحالات الشاذة القليلة، إلا أن بعض الضمائر تموت سريعاً وبعضها يصمد أمام العواصف إلى آخر نفس؛ فنجد أن الكاتب لم يهمل هذا الجانب ، فقد كان كلام البطل عن الأرض وطبيعة العمل الشاق فيها متعة له، الجبل والعيش فيه راحة للنفس بعيدا عن ضوضاء المدن ومغرياتها ونستدل على ذلك بقوله:

باتا: لا يا أخي ، إنه لعمل هين ، وإني لا أستنكف حتى الان أن أحرث الأرض بنفسي

وما زلت أذكر بالخير تلك الأيام السالفة[1]

لقد كان لعامل البيئة أثر واضح في نفسية الشخصيات ورغباتها ، فقد ألف البطل العيشة بالرغم من قساوتها وعلى هذا نجد أن الصراع اشتد بينه وبين سيرونا التي وإن كانت ابنة الجبل ولكن كان لها تأثير البيئة يخالف ما يرغب به زوجها ، فأرادت العيش في

[1] المصدر السابق ، ص 42

بلاط القصور ومدن مصر بعيدا عن هذه الحياة التي تراها مقفرة موحشة بعيدة فيها عن الناس وهي تقول لزوجها "باتا"

سيرونا: إني أتمنى أن أرى الناس وأعيش بينهم[1]

نرى أن شخصية سيرونا وإن كانت ابنة الجبل فقد جعلت هذه البيئة تؤثر فيها نفسيا فأرادت أن ترى المجتمع وتخالط الناس ، وإن لم تكن على دراية بما تخفيه تلك الماديات على سلوكها وهذا ما حدث لها بعد ذلك فجعلت البطل يفكر في استرجاعها ولكنه لم يستطع

-العامل الثقافي: ونعني هنا بالثقافة كافة جوانب الحياة، ولعل أبرز هذه الجوانب هو الجانب الديني والعادات والتَّقاليد، حيث أنها تختلف من منطقة الى أخرى ومن مجتمع الى اخر كما أن لها تأثير كبير على المجتمعات، فمنها ما يكون ذا تأثير إيجابي ، وقد يكون ذا تأثير سلبي، ولقد أثّر التحول الثقافي على العمليات الاجتماعية المختلفة: كالتنشئة، والضبط، والصراع، والتفاعل، والمنافسة، والتبادل، والانتشار، والحراك. وقد تكون التنشئة والحراك الاجتماعي النصيب الأكبر من هذا الأثر؛ إذ نقصد بالتنشئة هنا هو نقل الثقافة للطرف الاخر، فالمربي ينقل ثقافته للمتربي، وقد كان ذلك واضحا في المسرحية فنرى أن شخصية الشيخ في الفصل الأول من المسرحية كانت بمثابة الموجه للبطل باتا والتي قد لا تتناسب والمعطيات الحالية، بل قد تتصادم أحياناً، وهذا ما رأيناه في أحداث المسرحية ، فنرى أن ذكاء "نفرورا" وثقافتها وإلمامها بشخصية الرجل وغرائزه جعلتها تتفوق على "سيرونا " فقد كان لها تأثير وتنويم لزوجها ، فلم يستطع أن يجاريها في ثقافتها وإحساسها الأنثوي ، وهذا كان سبب نفورها من زوجها ، فرأت في شخصية البطل توافق معها ، وإحساس بأنوثتها، إلا أن الجانب الديني طغى على شخصية البطل التي البسها إياه الكاتب فنراه يقول لنفرورا زوجة أخيه:

باتا: ولكن هذا لم يقع ، وإنما الواقع أنك زوجة أنبو، وعلى باتا أن يرعى حرمة أخيه

ويحفظه في زوجته [2]

---

[1] المصدر نفسه ، ص 33

[2] المصدر السابق ، ص 54

بالرغم من توافق الإثنين في ما بينهما من حيث الاهتمام بالحب ، نرى أن نفرورا غلب على عقلها الرغبة والحب فنراها تدرك جيدا تمسك "باتا" بتورعه وتعففه ، ولكنها عبرت عن ما في داخلها من وجع جعلها تدرك سذاجة "سيرونا" التي لم تفهم أسلوب زوجها فعبرت عن ذلك بقولها:

نفرورا: أما سيرونا فما أنكر أكثر مداخلة لها مني ، ولكن لا تنس أنها بلهاء ساذجة

ثم لا تنس كذلك أن المرأة أصدق حكما على أختها منكم معشر الرجال

استطاع الكاتب ابراز تأثير الجانب الثقافي على الشخصيات بطريقة إبداعية تختلف بين الجنسين فعدم دراية باتا بزوجته ومدى سذاجتها جعلت منه ينجرف نحو عاطفة الحب الشديدة اتجاهها فكانت "نفرورا" رغم حقدها الدفين وتفكيرها الشرير كانت أكثر علما بما تخفيه المرأة لأختها وهذا ما جعل الصراع يشتد في كل الشخصيات الرئيسة

بدأت المسرحية الذي يلازم النص والذى يعتبر أيقونة تنفجر منها الأحداث فلقد أراد الكاتب أن يأخذنا من عالمنا إلى عالم المسرحية مستغلا الفضول والشغف الذي أحدثه سؤال البطل باتا ثم يظهر لنا أن (البطل) الذي يستحي من كل ما حوله في عالم الأنثى قد أصابه شيء من الهوس والتعلق بالأنثى بعد نكرانه إياها، وهو ينظر إلى (الأنثى) نجد أن هذا الذي اكتشف فجأة عالم الأنثى قد أصابه ما أصابه ومازال السؤال يلح عليه هل يمكن أن تكون كل النساء متشابهات، فانتقلت المسرحية من صراع إلى آخر و هذا أهم ما يميز الأديب الحقيقي أن يجمع أطراف الصراع بنوعيه ويلقى به في عالم الحوار دون النظر إلى الكم بل يكون تركيزه على الكيف، فالمبدع الحقيقي بارع ومحنك في تنقية النصوص من كل العوالق التي قد تلحق بها، ولقد استطاع الكاتب أن يوظف النص ليكون ناقدا لأوضاع الحياة المحيطة به، ولقد تناول وجهة نظر الإنسان، في منظوره للأشياء والمواجهات التي تمر به أثناء احتكاكه على مر الأيام من خلال تعايشه وانغماسه في محيط تواجده المستمر في الحياة ، فقد جعل من رحلة الهروب من الذات إلى الحياة وملذاتها أيقونة للحيرة، ومن هذا المنطلق حيث ربط الكاتب المكان بأبطاله ولم يربط الأبطال بزمان محدد ، فهكذا هو الإبداع الذي يؤثر في المتلقي فلولا تأثير الإبداع على المتلقي لما سمى إبداع ، وقد يكون التأثير نفسه إما ايجابا أو سلبا، ولكن مهما كان فليس في أي عمل نرجو الكمال فان صفة الكمال لله وحده، لكننا نقف على موطن جمال من

منظور الإنسان لما حوله فيكتب أو يرسم وهنا نجد الإبداع يتجلى في اقرب صوره لذهن المتلقي وهذا ما تضمنته الفكرة المغايرة

قد نجد في النص بعدا أخر غير الرحلة الغير مكتملة التي كان ينوى البطل القيام بها، فمفهوم الرحلة في المسرحية قد يكون عبارة عن جولات من منطقة إلي أخري رجاء القوت أو المغامرات ، أو أن يكون دائم الأسفار وهذا ما لم يتضح في المسرحية ، فاكتفى الكاتب بتوضيح أن رحلته مرتبطة بمقابلة الأنثى لكي تنتهي رحلته الأولى، وتحل بدلا منها رحله أخرى من العشق والهيام، وبين ثنايا النص وقراءة السطور نجد الكاتب يصور لنا كم كانت اتجاهاته تنم عن مدى كونه إنسان قبل آي شيء، فلقد غاص في عمق شخصية البطل "باتا" موضحا انه في بداية حياته يشبه الكثيرين من الناس العاديين البسطاء ليصور لنا مأساة الأسرة وحياة البشر والعواطف الجامحة ويعري فيها الكاتب القيم الزائفة لمجتمعه بالأكاذيب والطمع والشهوة. ثم نجد البعد الذي أسقطه المؤلف وهو الوطن وما يعانيه من نكبات والمطامع التي تدور حوله منذ القدم

المبحث الثالث: الشخصية الدرامية بين سيكولوجيا الكاتب وأغوار الحقيقة:

نظرا لتعقد الظاهرة الأدبية اجترح النقاد عددا من المناهج لمقاربتها من كل جوانبها، فظهرت-نتيجة لذلك-مقاربات عدة للنص الأدبي محاولة الإحاطة به واستنطاق مكنوناته، فمنها ما اهتم بالنص في ذاته وأخرى في علاقته بمحيطه الاجتماعي والثقافي وأخرى في علاقته بالقارئ بتعدد مستوياته.

وقد اختص المنهج النفسي بعلاقة الأدب بالأديب، باعتبار أن النص في عرف رواده ما هو إلا نوعا من التنفيس الذي يلجأ له الكاتب للتخفيف من تراكمات نفسية ومكبوتات وعقد، جعلته يلجأ إلى هذه الوسيلة، أي الأدب، للتعبير عنها بشكل مجازي ورمزي، كما يحدث في الحلم على وجه التقريب، وقد انكب فرويد رائد التحليل النفسي على مجموعة من الآثار الفنية والأدبية لتحليلها وتأويلها انطلاقا من هذا التوجه، جاعلا من بنائه المفاهيمي النفسي أساس التعاطي مع الأدب والفن عموما وأقصد تحديدا نظريته في اللاشعور: الأنا والهو والأنا الأعلى. بالإضافة إلى مفاهيم أخرى كالتصعيد والإسقاط والتحويل والتعويض والرغبة والإشباع...

ما الأدب بكل فنونه وضروبه إلا متنفس جميل للأديب كي يعكس ما بدواخله إلى العالم الخارجي بطرق قد تختلف من أديب إلى آخر من حيث صياغة الفكرة وطريقة الإقناع، يتقاسمها معه المتلقي ويقبَل عليها للتحليل والقراءة محاولا بذلك أن يصل إلى عمق المقصود وما يرمي إليه الكاتب من حمولة نفسية وأدبية. فالأمر يتعلق بعلاقة وطيدة بين الذات والمؤثرات النفسية المعكوسة على النص الدرامي، وقد يطال الأمر حتى النصوص التي منها قد نلمس من خلالها شخصية الكاتب ونقيّم بعض النقاط البارزة في ميولاته الفكرية واقتناعاته ومعتقداته التي تؤثث شخصيته. والتي يبثها اللاشعور لديه في كتاباته وتحليلاته

1-اللاشعور وأثره في العملية الإبداعية عندا باكثير:

لقد أخضع "فرويد" الأثر الأدبي للتحليل النفسي باعتباره مادة خام تقودنا إلى أغوار الكاتب ووجدانه أو بالأحرى إلى الأوعية فا لأثر الأدبي بالنسبة إليه يمثل " الغرض المستتر الذي يكون وراء المعنى الصريح الذي يرمي إليه النص الأدبي ، لأن النص الأدبي عند فرويد شأنه شأن الحلم ، فهو في طياته بحمل معنيين أو مضمونين ، أو له ظاهرة ثانية كامن لا يمكن الوصول إليه ، إلا باستخدام طريقة التحليل النفسي التي تقوم على التداعي الحر وفهم الأحلام".[1] لذلك جعل القراءة تكشف عن المعنى الرمزي الحقيقي الذي يمكن تحت المعنى الظاهر وهي التي تكشف عن المعنى الرمزي الحقيقي الذي يكمن تحت المعنى الظاهر وهي التي تقودنا إلى اكتشاف الحقائق السيكولوجية لصاحب النص ، وبتطلعنا على الشخصيات التي استعملها الكاتب للتعبير عما يحول في خاطره ، حيث تعمد عملية الإبداع الأدبي من أعقد المشكلات التي حاول الباحثون دراستها ، وفي هذا المبحث خصصنا مجالا حاولنا فيه الوقوف على عملية الإبداع الفني عند "باكثير " انطلاقاً من مسرحية الفرعون الموعود عن طريق اللاشعور "أن مفتاح العقل الباطني هو كونه يحدث تأثيراً كلامياً أي كونه بنية لغربة لذا ينبغي أن نستكشفه من خلال عالم اللغة " [2] فمن هنا ندرك أن اللاشعور لا يملك لغة خاصة فهو مادة كلامية مصاغة بشكل دقيق بواسطة علم البلاغة كالمجاز الاستعاري " فيمكننا القول أن المجاز الإستعاري يعطي لرغبات الشخص و الكثير من رغباته التعبير الصادق ومن هنا نجد أن هناك اجتياز الحاجز الكتب فالمجاز يخلق المعنى دون الرجوع إلى حالة عياديه " وبهذا نرى أن لغة الفنان عند لاكان هي التي تحدد ميولا ته ومكنوناته الداخلية ، فترد بشكل

[1] ينظر أحمد حيدوش ، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث , ديوان المطبوعات , الجامعية , الجزائر ص: 14-15

[2] ينظر ،جاك لا كان ، اللغة , ترجمة مصطفى المسناوي , ط:1 2006 , ص:64

بيانات لغوية صورية نستدل عليها في صياغة المعاني وتأويلها ، فيشبع الكاتب رغباته وفق الطريقة الخيالية التي يمثلها ، فالتمثلات اللاشعورية نحصرها في هذه الدراسة على شكل صور تمثل إشارات لغوية ، والتي من شأنها تعطي إشباعاً للمكنونات الداخلية فالنشاط الفني ما هو إلا تعبير عن رغبات لم تتحقق في الواقع فانصرفت إلى عالم الخيال ، فقارئ المسرحية يجد صراع تلك الشخصيات حيث يكون الحب والأنانية والخيانة في الدرجة القصوى ، إذ أن هذه الشخصيات لا يقتصرون على أن يثيروا انفعالات خارقة بل هم يدفعون الذهن إلى التعجب والحيرة ثم التأمل في أن يكون هناك أشخاص على هذه الشاكلة ، القراءة إذن تكشف لنا خبايا اللغة التي استعملها "باكثير" والتي هي مليئة بالكنايات والاستعارات التي تظهر في أشكال وأساليب متنوعة كي تظهر بشاعة المخلوقات وكمية العواطف والحالات تعتري الإنسان ففي المسرحية نجد الكاتب قد صور بذلك الأنا التعيسة ثم انتقل الى الصراع بين الغريزة والضمير

أولا: الانا التعيسة:

لقد استحقت البسيكولوجيا لقبها كعلم نفس، منذ أن طالعتنا اكتشافات فرويد الأساسية، فإنه دون شك قد حاز على السبق في مضمار البحث عن محتوى الحوادث النفسية، معتمدا في ذلك طريقة نفسية حقة "اذ كان علم النفس التجريبي مثلا يستخدم التجريد ، مميزا بين المفاهيم والتصورات والإدراك والعواطف، أما هو فقد حاول سبر غور المحتويات النفسية الواقعية، فمثله مثل مراقب ساذج غير متميز، يفهم ويشير الى المحتويات بشكل يماثل الطريقة التي نتبعها جميعا ، إذ أردنا ان ندرك كنه الرغبات ونميط اللثام عن البواعث القابعة في نفوس الاخرين ، إلا أن فرويد سلك منهجا علميا دقيقا ، ويمكن القول أنه اول عالم نفسي يمارس علم النفس دون منازع"[1] ويكمن ذلك في تبيانه أن الشخصية العقلية في الفرد البشري لا تتسم بطبع موحد أو بتعبير اخر أنه في داخل أنفسنا بواعث ورغبات غريزية لا نعلم بها مطلقا أو على الأقل لا ندركها ، فغالبا لا نشعر بها مطلقا ، و(الأنا) حسب فرويد هي (الماهية التعيسة) التي تخدم ثلاثة أشياء ، "ونتيجة لهذا فهي تخضع لتهديد ثلاثي : من جانب العالم الخارجي، ومن جانب شهوات (الهو)، ومن جانب قسوة (الانا العليا) وعلى النقيض من تلك المفاهيم والمقولات الفلسفية التي اعتمد فيها واضعوها على سلطة الوعي اللامحدودة ، تجاه الميول البشرية ، فاستعانوا

[1] ينظر، شاهين أنطوان، الإنسان والحضارة والتحليل النفسي ، دمشق ، سوريا ، 1985 ص 65

بالعقل كمصدر معصوم من الخطأ، لجبروت البشر"[1] وسعى فرويد الى تبعية الانا للإنجذابات اللاواعية للإنسان ولمتطلبات الثقافة بكل وصفاتها الأخلاقية ومحظوراتها الاجتماعية ،وإن فرويد كما لوكان يريد أن يوجه ضربة حاسمة الى جنون عظمة الانا البشرية ويقول فرويد في ذلك " إن الاسى الأكثر إحساسا هو التسبب بهذيان العظمة من جانب الدراسة السيكولوجية التي ترغب بالبرهنة على ان الانا ليست السيد حتى في داره ، وهي مضطرة الى الرضى عن المعلومات الناقصة حول ما يحدث دون وعي في حياته النفسي"[2] ، وقد أظهر النص المسرحي عن طريق لغة الشاعر تلك المضامين التي تختبئ وراء المجاز اللغوي والتشبيهات فتظهر لنا جانبا من الشخصية وصراعها الداخلي ومن ذلك نجد البطل "باتا" وهو يقول:

باتا: اذهبي ...اذهبي وحدك!

(بصوت منخفض) ليس فرعون بأشد خطراً عليك من هذه الحياة الرقشاء. [3]

حاول " باكثير" أن يصور بشاعة وخبث الإنسان الذي يصل إلى درجة التفريق بين الأهل والذي جسده في (الأنثى) ولن نجد أبلغ تصويراً وأسوأ من الحية الرقشاء والتي تنفث سمها كي تشل الأعضاء ، و الرقشاء هي المنطقة بسواد وبياض ، فصور المفاسد والمآثم التي تبثها هذه المرأة بالحيوان البشع ، حيث يعكس هذا التشبيه الفظاعة في الحقد والهمجية والخداع والقسوة وعمى البصيرة ، وهذا يكشف عن وجود نية إظهار الأشياء في أسوأ أشكالها ، من خلال هذه البشاعة من التشبيهات نجد أن " باكثير " كان يملك نموذج للعفة والحب والصفات الفاضلة والخير كحب "باتا" لوطنه كما نجده ينفس عن بعض الشعور الشخصي من خلال البطل حين يشرع في الإفصاح عن ما في قلبه بكل حزن وأسى فيقول :

"باتا: إن اللعنة التي أنا فيها ليست بفعل مني، بل بفعل غيري

ولكن اللعنة التي أخشاها أن تحل بي إلا بسوء عملي".[4]

---

[1] ليبين فاليري ،فرويد والتحليل النفسي والفلسفة الغربية المعاصرة ، ترجمة زياد الملا ، دار الطليعة، ط1، 1997، ص72

[2] المرجع نفسه ، ص 74

[3] أحمد علي باكثير , الفرعون الموعود, ص: 51

[4] المصدر السابق ص : 55

أراد "باكثير" من خلال هذه العبارات تبيين مدى الأخطاء التي يقع فيها البشر متناسياً دورهم الجوهري في الحياة ،فتكون قسوتهم سببا في تعاسة الإنسان ومحاولة إيجاد طريقة للتخلص من هذه الآثام التي كانت من فعله مدفوعة من تعمد الاخرين الى ارتكابها وقد جعل هذا يشك في نية كل من حوله فتحول ذلك إلى رهاب شديد من جنس الانسان وخاصة المرأة كما ورد على لسان البطل "باتا" :

"باتا: (وحده) عجباً .... دعتني مولاها سهواً، تحسبني فرعون لأني

أعطيتها الذهب! وصفة "سيرونا" تحب الذهب مثل سيدتها! كلا إنها

فتاة طيبة! إنها أشرف من سيرونا"! [1]

يعكس هذ الحوار المونولوج تعجب البطل من هذه المرأة التي وجدها عاشقة للذهب فدعته بالسيد الفرعون وفي هذا تنازع الشك والحيرة والتردد بين قبول ورفض في أن المال يعمي البصيرة ويجعل الإنسان سيداً بما يملك من ماديات وليس بما يملك من إنسانيات وأخلاق ، فالطمع والشهرة والغريزة تجعل الإنسان يفقد جوهره ولبه فيتحول إلى كائن لا يراعي أدنى صفات الكمال والارتقاء بالجنس البشري وكل هذا جعل الكاتب " باكثير " يفصح عن رغبات لم يستطع تحقيقها فحاول نسيانها ظناً منه أنه سينساها فلا يمكنه استرجاعها إلا بحالات وطرق خاصة ، وهو الجزء الذي تخزنت فيه ذكريات نمو مشاعره المؤلمة وقد ورد ذلك في :

"الشيخ: قد يفر المرء من القدر والقدر ينتظر حيث فر

باتا: سأفر من القدر ما وسعني الفرار

الشيخ: قد يهرب المرء من قدر خير ليقع في قدر شر

باتا: إنما فررت من الخيانة وهي شر"[2]

يعكس هذا الحوار نقطة مهمة يشير اليها الكاتب وهو أنه في زحمة المشكلات والفتن التي تعصف بالمسلم وأصحاب المنهج السوي والقويم والمبادئ في هذا العصر،

---

[1] المصدر السابق , ص: 84-85

[2] المصدر نفسه ص: 21

وضمور الوازع الديني، يظهر ارتماء الناس على القدر، حتى الأخطاء التي يرتكبها الأفراد مما يمكن تفاديها أو يملك فيها على الأقل حرية التصرف والاختيار بين العمل أو الترك، يلصقها بالقدر، وكأن الأمة أصيبت في مبادئها الأصلية، وإذا كان ضعفنا انتقل إلى جانب العقيدة ومبادئها فكان من اللائق تنبيه الكاتب لذلك على موضع الخطر، وبيان الضروري الذي يجب أن يهتم به المسلم في صلاح عقيدته ومنهاجه العملي ، وغاية هذا الفرار هو توضيح منهاج المسلم في التعامل مع عقيدة القدر، وهو منهاج يتصف بالوسطية المعتدلة بين عنصري الجبر والاختيار، يميز بين المواقع التي يجوز الاحتجاج فيها بالقدر، والمواقع التي لا يجوز ذلك الاحتجاج، ويرجى أن يحقق الفهم المناسب الذي يريده الله سبحانه من الإنسان وخلقه، فالأصل في القدر سر الله في التكوين والتشريع

لقد شحن الكاتب شخصيته الرئيسية عبر تحاورها مع الشخصيات الأخرى بعواطف متنوعة ولعل أهم افرازات تلك العاطفة القوية هو الاغتراب ،فقد أخذنا هذا الاغتراب في المسرحية الى انعدام الثقة وعدم القدرة على التحدي والمواجهة، فقد جعل الشخصية تنحو الى العزلة والهرب من الاخرين ومن ذاته أيضا، فانعدام الثقة يولد فقدان تلك الأهداف المرجو تحقيقها في هذه الحياة، فتصبح هذه الشخصية غريبة عن هذا العالم فيخلق في داخلها مجموعة من التعقيدات والتساؤلات وكأنها تحكي بلسانها " أن هذا العالم شيء غريب وإنني أقف على مبعدة منه وهو بالنسبة لي آخر ، إنني موضع لا مبالاته ولعل أهم نوعين من الاغتراب هما (الاغتراب النفسي ، والاغتراب الاجتماعي)

ساعدنا نص المسرحية في فهم نفسية الكاتب حيث أن الكثير من المقاطع الحوارية تعكس وجدانه الداخلي الرافض للواقع المعاش خاصة في فترة الخمسينات وما يكتنفها من صراعات حضرية وتقلبات سياسية ونكسات متتالية على الوطن ، فأهم المسائل السياسية والاجتماعية كانت ولا تزال ترتبط بطريقة تحليل الطبيعة البشرية أو كيفية النظر إليها والتعامل معها أو بالأحرى كيف نخلق ذلك التناسق بين الحكام والمحكومين في سبيل المحافظة على النظام وعلى أي حال من الأحوال يرى " باكثير" من خلال الحوارات المتعددة أنه مهما تكن الطريق التي تختاره الحضارة فإن السمة الهدامة للطبيعة البشرية هي العدائية ولا نتجاوز هذه الظلمات إلا من خلال تصالح الذات الإنسانية مع ذاتها ،

ثانيا: الغريزة والضمير

لقد كان نص المسرحية من خلال شخوصها وصراعاتها يطرح سؤالا في ذهن الكاتب وخلجات نفسه الا وهو اليّ حدّ بقي الإنسان وفياً لمسلكياته الحيوانية في البطش

والجبروت، ولم يستطع التأسيس لمُدونة أخلاقية من شأنها الانتصار للقيم العليا من حب وخير وسلام وجمال؟

فالحرج الضميري سينبثق من إخفاق هذه المَلَكة الإنسانية في السيطرة على الاندفاعات الغريزية الحيوانية الكامنة في النفس، والقدرة التدميرية التي تنطوي عليها هذه الغرائز، لناحية البطش ليس بالبشر فحسب، بل وبكل ما له علاقة بالبشر من أشياء وأفكار ومقتنيات أيضاً. فما يزال الإنسان حتى هذه اللحظة غير قادر على الدفع قُدما بقوة ضميره ناحية الأمام، بل إنه يعاني اليوم معاناة شديدة جرّاء هذا الإخفاق، فالوجود الحقيقي المُتمظهر في الواقع المعيش ليس عنفاً ودما وذبحاً على المستوى المادي والجسدي فقط، بل وإهانة للجانب المعنوي عند الإنسان أيضاً، عبر تحقيره والنيل من كرامته ومعاملته معاملة يكون فيها هدر له ولقيمه العليا ، حيث يرى جون جاك روسوا" أن الذي تغير في البشرية هو "النفس البشرية وأن الإنسان المدني ، وصل إلى ما وصل إليه بفعل وهو إنسان أفرزته الثقافة والحضارة فهناك تغيرات طرأت عليه بفعل تغير الأزمنة وتقلبات الأشياء" [1]

كذلك هي النفس البشرية وبعيداً عن العوارض النفسية يفقد الإنسان شعوره بالانتماء ، فالبيئة هي موطن الإنسان و بمعنى آخر فإن الناس تتجاهل أو تدخل جزءاً من نفسها أو من سكينتها وهذا يؤدي كما ذكرنا إلى نتائج سلبية على صعيد المشاعر والعقل والروح ، فنجد أن "باكثير" لجأ إلى عناصر الطبيعة بأبهى حللها ، فكانت نزعته تأملية ، والتأمل هو "حالة من الاستغراق الذهني في الشيء لتداعي الصور و الأفكار" [2] وفي معجم المصطلحات الأدبية هو "استغراق الذهن في موضوع تفكيره إلى حد الغفلة عن الأشياء الأخرى بل عن أحوال نفسه ، وعند بعض صوفية القرون الوسطى ، ممارسة روحية تستهدف الرحلة الداخلية لاكتشاف ذات المرء الحقيقي" [3] وبهذا تتناغم مع رؤية علم النفس في التعرف الحقيقي على النفس والتحرر من القيود التي تكون تصرفات زائفة للمرء عن ذاته كالقيود التي اكتسبها من المحيط و الإنحيازات والآخرين ، ونرى ذلك في المقطع الحواري :

"باتا: (يجيل بصره فيما حوله من المناظر الطبيعية الجميلة)

هذا الجمال يكشفني من كل جانب هذه المروج الخضراء

---

[1] ينظر ، شاهين أنطوان ، الانسان والحضارة والتحليل النفسي ، دمشق ، سوريا ، 1985، ص 67/66

[2] جبور عبد النور , المعجم الأدبي ,بيروت , دار العلم للملايين , 1979 , ص:57

[3] ينظر مجدي وهبة , كامل مهندس , معجم المصطلحات العربية ط3 , بيروت , 1984 , ص:123

وهذه الجداول الرقراقة، وهذه السماء زرقاء تسبح فيها

الغنائم إلى غير ساحل! وهذه أشجار الأرز الســـماء

كأنها أهرام منفيس ، يا زهرة المدن ، يا بنــت النيل

مازال قلبي يلتفت إليك ولكني خشيت أن آثم في واديك

فنفيت نفسي إلى هذه البقعة القصية وعشت فيها وحيداً."[1]

تعكس هذه المقاطع المونولوج تلك الأزمات التي عصفت بالبطل و الخيبات التي تلقاها فجعلت من يصل إلى مرحلة التناغم مع الطبيعة والتي تعكس بدورها شعوره بالاغتراب والنكران وبحالة من الحذر واليأس وغيرها من مظاهر المعاناة النفسية ، ومؤكد أن تجاهل الإنسان للجزء الكامن فيه الذي يشد التواصل مع الطبيعة والناس يدفعه للشعور بالاكتئاب والبحث عن سبل أخر للجزاء "وقد جعل التحليل النفسي من اللاشعور أساسا لتفسير الظواهر النفسية وقد يتبادر إلى الذهن أن اللاشعور أساساً لتفسير الظواهر النفسية وقد يتبادر للذهن أن للاشعور مكون من كل ما هو منسي من عقل الإنسان والواقع غير ذلك فهناك نوعان من النسيان أولهما نسيان بمصطلحي ينصب على أشيء يمكن استعادتها بسهولة وهناك نسيان عميق لا نصل إلى عمقه إلا باستخدام وسائل خاصة ويبذل مجهوداً شاق".[2] فالشعور ذاتي ولكن اللاشعور خلافه في ذلك، فعندما نتحدث عن آثاره ، إنما نتحدث عن شيء غريب عنا فنقول أن شيئا جعلني أهفو أو جعلني أخطئ أو نستدل بذلك

" باتا: (صائحا) أخرسي أيتها الــ .....

نفرورا: فاجرة، نعم قل لي يا فاجرة .... قل لي يا عاهرة .. قل لي.

ما تشاء، احتمل ذلك منك "[3]

يعكس هذا الحوار وجهة نظر " الكاتب " والتي أوردها في لغة شخصيات غير البطل فحاول أن يعكس من ورائها أن هناك تغيرات عديدة قد طرأت على تكوين الإنسان الداخلي ولكن بغض النظر عن ذلك التغيير ، فالإنسان يبقى دوماً في صورة إنساناً وعليه

---

[1] أحمد علي باكثير، الفرعون الموعود ص 30

[2] ينظر محمد فؤاد جلال , مبادئ التحليل النفسي , 2018 , ص: 56

[3] أحمد علي باكثير ، الفرعون الموعود ، ص

فإن "اللاشعور غير خلقي بمعنى أن ما يصدر عنه لا تحدده أية قوانين خلقية ولا اجتماعية من أي نوع فعالم الخلق والاجتماع لا ينفذ إلى غياب اللاشعور"[1] ولا نستطيع أن نقول إن اللاشعور هو ضد المبادئ الخلقية لإنه يتضمن قيمة خلقية ولو أنها معكوسة كوصول الإنسان إلى درجة أن يقبل الإهانة من أجل من يحبه فهو يرى بذلك أنه أقصى درجات الحب والرغبة .

2- البصيرة النافذة في أغوار الحقيقة الإنسانية:

البصيرة وإن كان اشتقاقها من البصر إلا أنها شيء آخر غيره، أهم وأدق وأوسع وأشمل من البصر، لأن البصر ما هو إلا وسيلة لنقل الصور الخارجية إلى الذهن مثلها مثل وسيلة السمع، والشم، واللمس، والذوق وهو ما يقال عنها الحواس الخمسة. وقد عرّفوا البصيرة بأقوال أهمها ما قاله الراغب الأصفهاني في المفردات: يقال لقوة القلب المدركة بصيرة، وقد قال قبلها؛ البصر يقال للجارحة. وجمع البصر أبصار وجمع البصيرة بصائر، والوقع هذا ليس سوى تعريف للفظ وليس لتعريف المعنى أو حتى تقريب مفهوم المعنى إلى الأذهان، ومن هنا يمكننا تعريف البصيرة بانها قوة خفية أو ملكة وهبها الله للإنسان لإدراك حقائق الأشياء، أو إدراك الجوانب الخفية من الموضوعات، ولا يأتي ذلك إلا بعد الإحاطة بجميع جوانب الموضوعات.

والبصيرة تأتي عن طريق قوة الملاحظة والقدرة على التمييز بين الموضوعات والنفوذ إلى الفوارق الدقيقة بين المتشابهات في المواضيع. والبصيرة في نوعها مثل القوى والملكات الموهوبة إلى الإنسان منها ما هو قوي، ومنها ما هو ضعيف، أي أنها تتقارب في درجات القوة والضعف. وتتفاوت من شخص إلى آخر، بل أنها تتفاوت عند الشخص الواحد في المواضيع.

أحيانا لا نصدق ولا تخطر على بالنا أمور كثيرة إلا عندما نمر بها شخصيا، مهما قيل لنا عن مواقف إنسانية حياتية فيها تأثير على حياة الناس، فإنها تظل خبرا، لا ترتفع ولا تكون محل إقتناع منا إلا عندما نخبرها بشكل مباشر وملموس، ولكن هل فعلا للشخصية المسرحية دور في هذا الموضوع؟ وهذا ما يحاول هذا المطلب تسليط الضوء عليه، فالأعمال الأدبية تجسد المواقف واللحظات الحياتية المؤثرة حتى نستطيع أن نتخيلها أو نعيشها واقعا أمامنا، إلا أن هذا الدور قد يكون إيجابيا أو سلبيا بحسب توجهات الأديب

[1] ينظر محمد فؤاد جلال , مبادئ التحليل النفسي , ص:106

والناقد وقناعاتهم الفكرية، وهنا فعلا يكمن دور الأدب وخطره في آن، في الأعمال الأدبية تتاح للمشاهد أو القارئ التفكير في أو عيش اللحظة كما لو أنها تحدث له.

إن الانتقال المباغت من جزئية صغيرة إلى جزئيات أخرى هو بعينه ما يطبع نظرة الكاتب إلى ما حوله من أشياء، لو أخذت هذه النظرة من سطحها الظاهر ، وطبيعي أن يتفاعل الأديب بالوقائع التي تتعلق بالحاضر أيضاً ، بَيْنَ أن هناك فارق جوهري بين تفاعل الأديب بالواقع واختزانه لنتائج تملك التفاعلات ، وبين إفراز تلك النتائج وإلباسها الثوب الأدبي أو الفني ، ويقول الدكتور "طه حسين" في مقال له بعنوان (الأدب المظلم) " ليست حياة الناس كلها ورداً ، وليست كلها شوكاً وقد أنبأنا شاعرنا القديم منذ عشرة قرون بأن العاقل يشقى بعقله في النعيم ، وأن الجاهل يسعد بجهله في الشقاء" [1] ومعنى هذا أن الحياة شوك بالقياس إلى العاقل الذي يحلل ويعلل ، و يحصي ويستقصي ، ويحاول أن يرد كل شيء إلى علته ، ويستخرج من كل شيء نتيجة فالبصر الذي ينفذ إلى أغوار الحقيقة هو مرافق للحزن " كما أن الجهل بالواقع وقصر النظر وانعدام العقل ضوء للانشراح والفرح ولعلنا نتعمق في الموقف ونكشف الغطاء عن هذه القضية ألا وهي قضية شيوع الحزن عند كتابنا إذا ما نحن ساندنا الرأي الأدبي بالرأي السيكولوجي "[2] وطبيعي أن يتجه الأديب إلى الإبداع الفني بالكتابة في الوقت الذي يسيطر فيه الحزن على وجدانه وعقله ، فيكون في حالة من الحساسية الشديدة ، والمهم عندنا باقي هذه النقطة بالذات هو إظهار أن " باكثير " أحس بذلك الصدام بينه وبين الواقع ، وهنا ينبغي علينا أن نميز بين الواقع كما هو قائم بالعالم الموضوعي وبين الواقع الذي يرغب فيه الأديب على أنه واقع نفسي يسمو على الواقع الراهن

ومعنى هذا أن ما يختزله الأديب من أحزان ألم المشاعر يعتبر الركيزة التي بني عليها ما قد يحس به من هزة فرح في المواقف المناسبة فالأصل إذاً في الإبداع الأدبي رو الفني هو الحزن وليس الفرح ونلمس ذلك في نص مسرحية الفرعون الموعود في مقاطع حوارية منها:

"(تقبل الوصيفة في الشرفة وتسمع همهمة باتا)

الوصيفة: ويلي! من ذا يوسوس في الحديقة؟

---

[1] يوسف ميخائيل أسعد ، سيكولوجية الابداع في الفن والادب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1987، ص 85

[2] المرجع السابق، ص 86

باتا: أنا مسكين تعيس أيتها الإنسانة الطيبة "[1]

وفي مقطع آخر:

"الوصيفة: (تتفرس في وجهه) يبدوا عليك الحزن يا هذا!

باتا: نعم أنا شقي تعيس، أيسرك أن تسدي إلى معروفاً لا يشق عليك؟" [2]

جاءت هذه المقاطع الحوارية بعد مشاهدته لزوجته وهي في أحضان الفرعون وما لقيه من تلك الخيانة الفاجعة ما هو إلا صدمة من صدمات متتالية توالت عليه فجعلته يعبر عن واقعه المرير والصادق صفة التعاسة والشقاء على نفسه المعذبة، وهكذا نجد أن الخيانة يكمن وراءها الشر كل الشر،وغالب الأحيان تكون من أقرب المقربين للشخص كخيانة الصديق، أو شريكة العمر ، وشواهد التاريخ على ذلك كثيرة، من بينها خيانة يهوذا للسيد المسيح ولقد عرفت الشعوب والأمم السالفة بتراثها وتاريخها القديم أساطير وملاحم مفعمة بالقصص الخيالية والتي هي من نسيج العقل الإنساني، ونرى أن الأسطورة لم تقف عند حد معين من نسيج الخيال، ففي الكثير من أحداثها اعتمدت القصة اعتماداً أساسياً على فكرة الخيانة كمصدر للأحداث ، كما نجح "باكثير" في تصوير ذلك الحزن العميق الذي يخترق قلب الإنسان حين يجد من لا يهتم به ويعيره اهتمام وذلك على لسان "نفرورا" في قولها:

نفرورا: إن " أنبوا " سعيد لأنني أغار عليه، إذا غازل سيرونا

أو غيرها، أما أنا شقية إذ وقعت في حب من لا يرق لي. [3]

لقد صور الكثير من الأدباء والشعراء على مر العصور ملاحمهم مستوحين من الأساطير قصص البطولات والحكايات الشعبية، ففي ملحمة (الأوديسا) الملحمية كان للخيانة دور جوهري في صيرورة الأحداث وبنائها والأخذ بالملحمة على عالم عجيب غريب. فنجد أن باكثير سار على هذا الهدف الذي كانت تتبعه المسرحيات الالعظمى في تصوير أثر الصدمات والخيبات على الانسان ، فالأحداث التي مربها البطل والأهوال التي قاساها فيحدثنا عن صراعه مع القدر في كلا الأرضين لبنان ومصر وهذه الأرض جعلها

---

[1] أحمد علي باكثير ، الفرعون الموعود ، ص 85

[2] المصدر السابق ص:86

[3] المصدر نفسه ص:56

باكثير قدراً خائناً لباتا ، فكانت تنبت فيها كل ذكرياته الأليمة، ورفضوا أن يبحروا مع بقية القوم وهنا تشتبك لدينا خيانة مزدوجة في البناء الدرامي للأحداث أولها الخيانة القدرية، التي تتمثل بهذه الأرض التي وطأتها قدمه وثانيا خيانة أقرب الناس اليه ، ومنه فنرى أنه على ضوء ما تقدم يتضح لنا بأن "باكثير" استطاع في مسرحيته ان يوظف فكرة الخيانة الذي نسميها في غزله للأحداث الدرامية بوصفها عاملا موجها للقدر والأشخاص فجاءت منسجمة ومتناغمة، ومثل ما أراد "باكثير" لبطله "باتا" في مواجهة هذه الصراعات، ولو قدر أن لم يصطدم البطل بخيانة هذه المكونات إليه، لما بلغت هذه المسرحية درجة التأثير والمأساة ولكانت نهايتها منذ الوهلة الأولى لو قام أحد هذه المكونات بنصرته ومساعدته لانتفت الحاجة إلى رحلته المشحونة بالصدمات ولكن "باكثير" جعل فكرة الخيانة مبطنة في مجرى أحداث النص الاسطوري وبصورة متنوعة لخلق بناء درامي متوافق

يعكس النص المسرحي تلك الفجوات التي استطاع أن يملأها "باكثير" والتي نستشعرها في حياة أبطاله، من حيث إجراءه لأحاديث اختلقها بفنه الدرامي ، وليس هذا ما يعيب الأديب ، ذلك أن الصدق الأدبي يختلف عن الصدق التاريخي الأسطوري ، ونستدل على ذلك:

نفرورا: لو علم المخدوع أنه يخدع لكان غير مخدوع

باتا: دعيني من فلسفتك الكاذبة وظنونك الآمة

نفرورا: إن لم تكن فلسفتي كاذبة عندك فلا تلمني ولم الحياة التي أملتها

باتا: فلسفت مفرطة كاذبة لأنها مغرضة

نفرورا: وهل في الدنيا فلسفة غير مغرضة؟

باتا: وظنونك آثمة تظنين الناس جمعياً آثمين

نفرورا: وأنت يا "باتا " طاهر تظن أن الناس جميعاً طاهرين [1]

كثيراً ما يضفي الأديب صفات أو خصائص أو اتجاهات أو مواقف أو تصرفات يخبئ ورائها مشاعره أو اتجاهاته السياسية خاصة منها تلك القومية التي يعرض بها في القول خاصة بعد أن شبه تلك الفتاة اللبنانية "قادش" وأنه يتوق لفتحها فجاء ذلك في الحوار التالي:

[1] المصدر السابق ص 57

نفرورا : هل من مقاومة بعد

فرعون: لم تبقى أي مقاومة

نفرورا: إذن فقد سلمت قادش

فرعون: (يقهقه) أجل سلمت قادش! ما أحسن تعبيرك هذا

نفرورا: لعلك لا تنسى الأعرابي الذي أعانك على قومه، وذلك على حصون المدينة وأبوابها

فرعون: أنت ذلك الأعرابي (يقهقه) نعم أنت ذلك الأعرابي

نفرورا: أما لهذا الأعرابي من أجر صنيعه.

فرعون: (يضحك) أجره القتل! لا جزاء للجاسوس إلا القتل

نفرورا: ذلك جزاؤه من قومه لو علموا بأمره يا مولاي إذ ذلك

على عوراتهم ، أما جزاؤه منك فالذهب والجوهر والإقطاعات [1]

ساعدنا نص المسرحية في فهم نفسية (باكثير) ومحاولاته الإصلاحية "فقد حاول النهوض ببني جنسه ولكنه تعرض لحملات شديدة كانت سببا من أسباب حزنه ، وقد كان الإنجليز باسط نفوذه في الأرض العربية ، وله تأثيرات ،مستورة وأياد خفية ، وهذه الدسائس التي من تحت الستار يصعب محاربتها وهو يصرف المتدثرين بتيار الدين والإصلاح "[2]، فنجد أن الكاتب تأثر بالواقع الخارجي ومعطيات الحياة السياسية والاجتماعية في عصره ، فحاول أن يعرض رؤيته الخاصة في تجربته الفنية لكل ما يدور حوله من أحداث وما يختلج في نفسه من مشاعر ، وانفعالات إنسانية ونستدل على ذلك :

باتا: سأريح الشعب من ظلمك وفجورك! سأريحك من نفسك الفاجرة.

فرعون: (صائحاً) ويلكم اقتلوه اطعنوه من خلفه

عامور: الفرعون الموعود لا يقتل

---

[1] المصدر السابق، ص 47

[2] ينظر عبد السلام السومحي , أحمد علي باكثير(حياته وشعره الوطني والإسلامي), ص:77-78

الجميع: (يقفون ذاهلين) يعيش ملك مصر

باتا: إن لي عليكم الطاعة والإخلاص ولكم على أن لا أدع ظالماً إلا عاقبته ولا مظلوماً إلا أنصفته، ولا حقاً إلا رددته إلى صاحبه

عامور: البس تاج النيل يا " باتا" ولتكن فرعون صالح ليبارك الرب عليك.[1]

يصور الكاتب في هذا الحوار أن الإنسان قد حورب على مر التاريخ أبشع محاربة في حقه تقرير المصير واختيار من يأخذ بهذا الوطن نحو الأمان، وخضوعه لشرائع وقوانين وضعت لترسيخ قوة وسلطة وجبروت دكتاتورية الحكم وتسلطه على الضعفاء ، وينبغي على من يقع تحت طائلتها تقديم الطاعة العمياء المجردة من حق المصير، فهو يخان كل يوم ويساق عنوة وتتوالى عليه الأزمات والكوارث، ولا يوجد هناك من يأخذ بيده نحو الحرية والسكينة والاستقرارفتتسع بؤرة المعاناة لتشمل مختلف الدلالات بدءاً بالوجود ومروراً بالوقائع السياسية والاجتماعية، كي يستهدف صميم الذات باختراق وضعية الكائن وواقعه ،فتغليب المصلحة الخاصة هي أساس كل الخيانات على اختلاف أنواعها وأسبابها وقد أضحت المصلحة أو النفعية الفردية بمثابة دستور لا أخلاقي يعصف بكل المبادئ والموازين الإنسانية، وهذا ما صوره الأديب في مسرحيته ، فهي لمن اعتنقوها دين جديد يهدم كل القيم ، وأن المصلحة هي بمثابة الشيطان الأكبر الذي شرع ، وعلى الرغم من أن كل أنواع الخيانات تلحق ضرراً معيناً ولكن الضرر بالمفهوم الاسلامي يختلف بمستوى تأثيره، أن كان على شخص محدد أو مجتمع بذاته "فالخيانة على صعيد الفرد يمكن فهمها على أنها انتهاك الفرد لالتزام مادي أو معنوي، ويدخل في ذلك خيانة الواجب المسلكي،والواجب العسكري،والخيانة الزوجية"[2]. ولكن هذا المفهوم بات لا يتناسب مع طبيعة ونزعة التوسع التي تقتحم كيان الانسان وغريزته والتطور الحضاري الذي وصلت إليه الأمم، والذي ترتب عليه توسع تحالفات على تحالفات أخرى، فلم يصبح للخيانة الشخصية مردوداً فردياً يتعلق بعدم الولاء فحسب بل أصبح يمثل صفحة من التجارة بالذات الإنسانية وشخصية الوطن بغض النظر عن شخصية الحاكم وخصاله حيث يمكن أن توجد خيانة سياسية للوطن كشخصية اعتبارية، وهنا ليس ثمة انتهاك للولاء لشخص او لأشخاص، وإنما انتهاك لكل ما هو مشترك مع الشعب ومع

---

[1] أحمد علي باكثير , الفرعون الموعود , ص:105

[2] الطبرسي، ميرزا حسين النوري، مستدرك الوسائل ومستنبط المسائل،ج14، باب تحريم الخيانة، (قم: مؤسسة آل البيت، 1408 هـ)، ص14

أجياله القادمة من أمور روحية ومادية، من انتهاك لاقتصاد الأمة ، ولازدهاره، ولاستقلاله السياسي، ولمستقبله، فعكس هذا الحوار تأثر الكاتب بالواقع الداخلي لمصر وعلى هذا الأساس كان العنف والخوف والفخر القومي ، عن طريق اكتشاف النفس الإنسانية فصور ذلك السباق نحو السلطة ، والظفر بالمناصب ، التي عكست أنه بإمكان مغتصبي السلطة (الفرعون ، سيرونا ، الكاهن سيدو) أن يحكموا لبعض الوقت لكن العدالة ستأخذ مجراها ، وكل هذا وذاك كان بمثابة الوقود الذي زاد من تأجج الإحساس والشعور الوطني الذي ألهب الثورات في نفسه الخامدة "فكان هبوطه خانقاً يغلي غيظاً بما في وطنه الصغير(حضر موت) من مفاسد وبدع وشتات وما رأى في الجزيرة العربية من حروب ومن مشاكل وفرقة ".[1] وكانت كل هذه الأمور تجري تحت سمع وبصر أديبنا الحضرمي وقد حاول أن يصلح من هذه الأمور و نجح بهذا التمزق والشتات ، وقد كان ضميره ينبض بالحب للوطن الأصغر و الأكبر ، فكان الصراع في نص المسرحية ما هو إلا صورة واضحة لتلك الفتن التي تعصف بالرجل وبيته ، وبينه وبين مجتمعه والسلطة ، فكان يستقطب الحقيقة ويتخذ منها موضوعاً بشكل مغامرات كثيرة للإنسان ، فهو في هدفه البعيد يريد أن يبصرنا بصور شتى لإدراك الإنسان للحقيقة " ومعنى هذا أن الحقيقة فكرة تساعدنا في وقت من الأوقات على أن تبلغ حالة الرضاء والصحة والانسجام النفسي ، فالحقيقة بهذه الصورة وثيقة الارتباط بالإنسان وبمثالية الحيوية" .[2] ،

إن ظهور سمتي التمرد والثورة في المسرحية بشكل بارز وبكثرة، لا يعني انحصار كتاباته المسرحية ضمن هذا اللون فقط، لأنه كاتب مسرحي ملتزم بموقفه اتجاه جيله وواقعه ومجتمعه العربي، إذ نجده من ناحية كاتب يعبر عن الواقع بمرارة وحسرة ينشد الأفضل للإنسان والمواطن، ومن ناحية أخرى يستلهم من التراث الكثير، ويوظفه مسقطا إياه على واقع حضاري معيش. وتتسم أعماله بالتنوع في الأشكال والمضامين، فهمومه إما اجتماعية مباشرة أو حضارية، وقد يغلب الطابع الحضاري أو السياسي على معظمها، إلا أن الانطلاقة تكون دائما من أرضية اجتماعية مباشرة، ثم يتم وفقها توسيع النظرة حتى تشمل معان عامة وتصورات كلي،.ومن هنا فإن الإنسان يشكل بؤرة اهتمام واسعة لديه. وينطلق من هموم الإنسان العربي والمصري بصفة خاصة، ليصل في النهاية إلى معاني تمس الإنسان عامة. فبالرغم من أنه يطرح قضايا كلية ويهتم بالنموذج البشري، إلا أنه في الوقت نفسه يمتلك خصوصية البيئة العربية والمصرية في همومها اليومية وانعكاساتها على نموذجه البشري بكل تنويعاته، إنه كاتب يؤمن أولا وأخيرا بقيمة

[1] ينظر , عبد الله السومحي ,أحمد علي باكثير (حياته وشعره الوطني والإسلامي) ص:72
[2] عز الدين إسماعيل , قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر , دار الفكر العربي , 1989 , ص:15

الإنسان العربي ومستقبله، منطلقا من خصوصية الإنسان المصري ابن الحضارة الفرعونية والمسيحية والإسلامية والعربية على مر العصور

تعتبر مسرحية (الفرعون الموعود) تفسيراً جديد للأسطورة القديمة (أسطورة الشقيقان) وقراءة النص المسرحي تؤكد هذه الحقيقة، فرغم أننا نواجه شخصيات غير الشخصيات القديمة، لا من حيث الاسم بل من حيث السيرة العامة والأحداث التي تشكل عناصر هذه السيرة فتلمح ذلك التشابه بين المسرحية والأسطورة فما زلنا نواجه ذلك الإنسان الذي يتصارع مع قوى الشر ونوازع النفس وبهذا نستطيع أن نلاحظ وجها كبيراً من التماثل بين الفكرة القديمة في الأسطورة والمسرحية عند " باكثير" من حيث المستوى الإنساني الذي الظهر في كل منها والمتمثل في شخصية البطل لأن القوة التي كانت تصارعه تحمل خصائص الطبيعة الإنسانية، ومن أجل ذلك كان عطفنا عليه فقد جسد مبادئ الحب الشريف الذي لا ينفصل عن الإيمان فلسنا نستطيع أن نؤمن بغير حب فالحياة كلها، وكل شيء فيها باطل بغير حب ونستدل على ذلك بالحوار التالي:

باتا: مسكينة أنت! أهكذا استطاعوا أن يفسدوك؟

لا أتركك هنا ... لأصلحنك..لأعيدنك إلى الطهارة والخير.[1]

وفي حوار آخر:

باتا: ما خوفي من أن يعلم أخي أنني خنته بأعظم من خشيتي أن تحل علي لعنة الرب[2]

الحب والإيمان وجهان لعملة واحدة، وهما ينبعان من مصدر واحد وهو القلب وما دام الحب لله تعالى فإنه من الإيمان والحب والصادق، وما يزيد الأديب من عدم الرضا هو ما يشاهده من شدة إقبال الناس على ما هو زائف وما هو قبيح "فالفنان والأديب ليسوا إذن الشخصية العصبية التي ضربت بالشذوذ النفسي، بل هو الشخصية التي نعتبرها في مرتبة فوق السوية " [3] ، وهكذا نرى أن باكثير قد استعان بفكرة الخيانة بوصفها ركيزة أساسية في البناء الدرامي للأحداث، انطلق منها في تصوير عقدة المسرحية الرئيسة لكل من مسرحياته مدعماً إياها بعقد مكملة تلبست بفكرة الخيانة أيضاً، كما ونلمس أن هذه الفكرة تأتي مستترة مبطنة تلعب دوراً مهماً في الحدث الرئيسي للمسرحية، وتأتي فكرة الخيانة

(1) أحمد علي باكثير الفرعون الموعود , ص: 89
(2) المصدر نفسه ، ص 54
(3) يوسف ميخائيل أسعد , سيكولوجية الإبداع في الفن والأدب 1986 ,ص:128

معلنة ظاهرية تقود الأحداث بتمعن وصراع مرتقب، ويجعل ميزان الاندفاع في مجرى الأحداث مقترن بالدافع النفسي لممارسة الخيانة، فجعل باكثير من شخصياته المسرحية تتعرض للحياة بشكلها الواقعي والحقيقي ونراه يحدد لكل شخصية غرائزها ومبادئها وعملها منذ اللحظة الأولى للمسرحية وبفعل دوافعها الشخصية فإما أن تكون متورطة بجرم الخيانة وإما مرضت تحت تأثيره وإما وقعت ضحية لذلك،وهو بذلك يصور من خلال فكرة الغدر وعدم الوفاء وقائع حقيقية تعكس انهيار العلاقات الاجتماعية وتدهور الإنسان من زمن لآخر.

ويتخذ المؤلف النص المسرحي وهو قصة الشقيقان ليخضعها لأدوات التحليل النفسي. هنا، يلامس الكاتب وباقتدار كثيراً من القضايا النفسية والفلسفية والاجتماعية التي تتعلق بجوهر الشخصية والنشأة، والفارق بين القناع الخارجي والقناعة الذاتية، فالمسرحية تتحدث عن زوجين يوجد بينهما بون شاسع فيما يتعلق بفلسفة كل منهما في الحياة، فالزوجة قد تنقلت بين كثير من الفلسفات الطائشة والأفكار المحلقة، في حين أن الزوج (باتا) شخصية تقليدية ملتزمة على جميع المستويات. يحاول الزوج قدر طاقته التمثيل ومجاراتها، عكس اتجاهه الحقيقي، حتى يضيق ذرعاً بعملية التمثيل أو القناع ويمل ذلك الأداء، فيصارحها بعد أن هربت منه بحقيقة فلسفته في الحياة؛ تغضب الزوجة وتترك المنزل، وتفضل حياة الترف على الحياة التي يريدها

لقد جنح " باكثير" إلى استخدام الرمز، والاستعانة بالأسطورة كان نتيجة ثقافته الواسعة فهو يرصدها ويحاورها في عمل فني شيق ومتميز، فيسهل علينا التعرف على ماضيه وواقعه وشخصيته و أسلوب تفكيره، فقد استطاع أن يصل إلى قلوب الجمهور وجعله يتأثر، وهذا يعود إلى اختياره للمواضيع التي يراها تعبر عن روح العصر ، وروح الحياة التي يحياها الآن "فالمسرح هو فن مختلف كونه قادرا على التعبير عن الذات والذات الأخرى ومكنوناتها، فهو بذلك يعبر عن ضمائر الشعب ونوازع وجدانهم المكنونة"[1] ومعنى هذا أن علي باكثير غير هده الأسطورة تغييرا كليا كما يعبر عن فكرته الخاصة من خلال التعمق في نفسية الانسان وما يجول في خاطره من صراعات "وقد ضلت الأسطورة في جوها كما كانت تفسيرا ولكنها صارت على أيدي أولئك الشعراء الأقوياء الخطيرين تفسيرا للحياة الإنسانية والروح الإنساني "[2] اذن فليس غريبا

[1] رياض عصمت , البطل التراجيدي في المسرح العالمي , دار الطليعة , بيروت , ص:163
[2] د.عز الدين إسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر دار الفكر العربي، 1980 ص 107

على الكاتب المسرحي أن يدخل بعض التعديل والتحوير في الأسطورة التي يتناولها لأنه يريد أن يقول شيئا أكثر من الأسطورة

إن سبب اختيار باكثير لهذه المسرحية لم يكن لأن كونها أسطورة بحد ذاتها والصراع الشائع فيها يكون بين الإنسان والقدر، أما المعنى الجديد الذي رآه هو تصوير للصراع بين الحقيقة والواقع، وفي سبيل ابراز ذلك الصراع بين الحقيقة والواقع نجد باكثير يشكل وضع "باتا" بحيث جعل ارتباطه بالواقع قويا بالصورة التي تكفي لأن تجعله يقاوم الحقيقة حتى تنجلي وتتكشف ، ويقاومها في عنف وإصرار، وقد كانت وسيلة باكثير في ذلك ابراز الجانب الاسري في شخصية البطل، وجعل من حب أسرته مبررا لارتباطه بذلك الواقع حتى بعد ان كشفت له الحقيقة عن زيفه، وهو قبل ذلك كان يحس في نفسه إحساسا مبهما بكارثة ستقع نتيجة طيبته ، ويمكن ان نفسر ذلك بأن العذاب الذي وقع فيه ما كان الا نتيجة تعلقه الشديد وحبه لزوجته واخيه واشفاقه من ان يتشتت شملها ونستدل على ذلك بالحوار التالي :

باتا: وقمريتك تشتهي الانطلاق من أسرك

سيرونا: لست اسرة لها وانما أحبها وأحميها

باتا: قد تنسين يوما قفص القمرية مفتوحا فتطير منك ولا تعود

سيرونا: لا .... لن أنسى قفصها مفتوحا ابدا

باتا: أما باتا فلو نسيت حبه يوما لبقي لك أبدا ولو طرت منه لطار خلفك واقتفاك أينما تكونين[1]

يشعرنا هدا الحوار تنبؤ البطل بالفقدان وفي هذا دلالة على شعوره بإحساس الفراق في الحياة فكان كلامه نابعا من حقيقة إنسانية تخشى كل ما هو زائل وتطلب الأبدية في النعيم، فاذا به مضطر لأن يتشبث بأسرته حتى لا يفقد حياته، ولا بأس في أن يبذل في سبيل ذلك كل ما اوتي من مقدرة، وقد أراد باكثير ان يلائم بين الأسطورة القديمة والعقلية العربية الإسلامية، فلجأ الى ان ينفي من القصة الأصلية عنصر تعدد الالهة وتشبه الانسان بالإلهة ، فقد أراد ابراز المعاني الإسلامية من خلال العدالة الإلهية، فالعدالة والحكمة هما أساسا ما يصدر عن السماء من اعمال ، وهي نظرية غيبية يقبلها الإسلام ونستدل على ذلك بقول الشيخ :

[1] أحمد علي باكثير ، الفرعون الموعود ، ص 29

الشيخ: قد يفر المرء من القدر، والقدر ينتظره حيث فر[1]

وفي إطار الحديث عن القدروأثره البالغ على النفس كفاجعة الموت أو القهر فقد أشار الكاتب الى أن الإيمان به يقتضي الاحتجاج به، فإن الإنسان في كل تصرفاته التي تصدر منه ، وتصرفاته وقراراته يتقلب في أقدار الله تعالى التي تشمل علمه الأزلي، وكتابته السابقة، ومشيئته النافذة في جميع الخلق، غير أن شبهة تقع في بعض الأفهام حين يظن أن القدر قوة سالبة لحريته واختياره ، فإذا وقعت منه زلة أو هفوة أو مخالفة يلجأ إلى القدر ليبرر خطأه وينفلت من المساءلة وتحمل وزر تصرفاته، ولكن البطل قال بأنه سيهرب من الخيانة ولن يفر من القدر ، وبهذا نجد أن الكاتب يؤكد على الأخذ بالأسباب والحذر في التصرفات والأفعال ، وعلى هذا النحو يبرز الكاتب معنى العدالة الإلهية والقدر خيره وشره، كما يقبله الإسلام

يعكس نص المسرحية بتعدد شخصياتها ونماذجها وأنماطها في الحياة خبرة الكاتب في تناولها على حسب محيطها الاجتماعي وتركيبتها النفسية ومن خلال السلوك انساني استطاع ان يصور الواقع لذا كان من الضروري أن ينمي في نفسه حاسة الملاحظة ملاحظة الناس من حوله على اختلاف فئاتهم واختصاصاتهم المختلفة وما ينجر عن ذلك وما ينتج عن كل تخصص من عادات سلوكية تحدد معالم الشخصية كذلك على الكاتب الدرامي أن يدرس الناس ويتعمق في أغوارهم، ويتعلم كيف يفكرون وكيف يعاملون الآخرين ممن هم أعلى منهم أو دونهم منزلة ومرتبة وجاها ومالا. وكيف يتحدثون وما الألفاظ والتعبيرات الأكثر شيوعا في أحاديثهم. وملاحظة الشخصيات وانتقاءها لا يتم من فراغ بل يحتاج خبرة في الانتقاء والاحساس بمكنوناتها الداخلية ،

إن ما يهمنا في هذا الفصل هو استبطان ما بداخل الشخصيات من صراع نفسي سواء كانت عبر تحاورها ، أو ما تحدثه الشخصية من حديث مع نفسها ، وما يثير شفقتنا وتحريك مشاعرنا كونها توافق أحاسيسنا ، والواقع ان المؤلف لم يختر هذه المأساة بصفة خاصة لأن هناك دافعا مباشرا دفعه الى صياغتها من جديد ، ولكنه يحدثنا عبر الصراع النفسي لشخصياته خاصة البطل والأزمات التي عصفت به ان الدافع اليها ربما كان مستخفيا في نفسه حتى اذا أنه لم يعرفه الا بعد ان انتهى من كتابة النص المسرحي ، وعندئذ تبين له ان اختياره لهذه المأساة التراجيدية المستوحاة من الادب الفرعوني لم يكن اعتباطا ، وإنما كان استجابة منه لواقع الوطن العربي وموقف العالم منه ، فقد ملأ نفسه

[1] المصدر نفسه ص :22

بالحزن تلك المصائب التي توالت على العرب ، فانبثقت في نفسه عندئذ شخصية البطل باتا الذي توالت عليه النكبات ، ولكنه صمد وناضل حتى انتصر اخر الأمر، وهو ما لاحظناه من خلال تصفحنا لأعماله المسرحية، إذ يتضح لنا في كل مرة أنها لا تعالج قضية تخص الشعب المصري او اليمني اللذان ينتميان إليهما- فحسب بل تتجاوز المحدودية الزمكانية للتعبير عن الإنسان المقهور أينما كان ، وهكذا نجد أن الأديب أحمد علي باكثير في مسرحياته التاريخية والأسطورية تناول فكرة الخيانة في نسيج الحكاية وحسم مصير الشخصيات وفي ذلك جاءت أعماله وكتاباته منسجمة مع أقرانه ومعاصريه ، فكان باكثير يؤسس أحداث مسرحياته على نفس النمط الذي سبقه إليها الكثير من الأدباء والكتاب المسرحيين فجاءت مسرحياته متجانسة ومتناغمة في التعاطي مع فكرة الخيانة والغدر والحب وكأنها واقعَ.

الخاتمـــــــــة

تعتبر الشخصية الدرامية عنصرا مهما في عملية الإبداع لدى الكاتب كونها الذات الفاعلة في تحقيق الهدف المرجو من الحوار سواء كان داخليا أو خارجيا، فهي وسيلته الأولى التي يستطيع من خلالها تمرير رؤاه الفكرية والوجدانية ، وقد حاولنا من خلال هذا البحث الإجابة عن بعض التساؤلات التي طرحتها فصول البحث ومن أهم النتائج التي وصلنا اليها :

- بناء الشخصية لها أبعاد مختلفة أهمها البعد السيكولوجي فجائت شخصيات الأديب الحضرمي متنوعة وذلك باختلاف جوهرها وهنا توصلنا إلى أن لكل شعور ينبت في قلب شخصية من شخصيات المسرحية سبب ودافع.

-فن المسرحية عند أحمد علي باكثير ينطلق من واقع المجتمع ومكنونات النفس التي تعاني ذلك الصراع بكل أشكاله بين الفئة الحاكمة والفئة المحكومة ، فجعل من شخصياته منطلقا لمبادئ الإنسانية والصلح مع الذات والغير ، وتغليب المصلحة العامة على الخاصة

-توصلنا إلى أن التحليل النفسي عند باكثير **يكشف عن أسرار وخبايا النفس البشرية**، كما أنه **ينير الجانب المظلم من حياة الشخصيات ومؤلفها ، ويقومها وفق مبادئ دينية خلقية تسعى لكبح شهواتها**

-**حياة الشخصيات :** في مسرحيات باكثير نجد أن لكل شخصية **خلفيات نفسية** تأثر في سير أحداث المسرحية وقد ساهمت بشكل كبير في بنائها

في مسرحيتي **السر لشهرزاد والحاكم** دلالة واضحة من العنوان على ما هو مغمور داخل النفس البشرية فكانت شخصيات المسرحيات تعبر عن ايديولوجيات مختلفة في فكر الإنسان وميولاته

تعتبر **مسرحية الفرعون أحد اقوى المسرحيات** التي قام بتأليفها الكاتب احمد علي باكثير والتي قد قوبلت بالتهميش والتضييق على صاحبها كون أن هذه المسرحية اعترضت على ما هو فاسد في السلطة أثناء الحكم الملكي في مصر، فجائت شخصياتها ذو كثافة سيكولوجية تعالج ما يختلج صدر الكاتب وما يعانيه الشعب العربي

جائت شخصية البطل باتا نموذجا حقيقيا للرجل صاحب المبادئ والفكر القويم اتجاه وطنه الصغير وهو الأسرة ثم وطنه الكبير، فهو بذلك يعكس لنا جانبا من حياته التي ضاق فيها مرارة التغريب والانتقاد من طرف المعسكر الشيوعي في مصر، فاستطاع تمرير رؤاه الإصلاحية عن طريق لمس مكامن القوة والضعف في النفس التي تصبو أن تكون قدوة ومصلحة للمجتمع

شخصية الرجل في المسرحية اختلفت وتراوحت ما بين من يكبح جماح النفس بغرض الحفاظ على المصلحة العامة ، وبين من يطلق العنان لنفسه التي تنقاد وراء نزواتها ، فالكاتب في ذلك يعطي مفهوم الرجولة من منظور اسلامي كابح للشهوات

كانت شخصية المرأة في المسرحية (سيرونا، نفرورا) مرسومة بكل جوانبها ، فقد عرضها في صور مختلفة وقد راوح في نماذجها الحية، وصورها بواقعية مؤلمة تتكسب مكانتها بجسدها ، واحيانا كشخصية مستقلة تحصل على مأربها بقوة الأنوثة

غاص باكثير في نفسية المرأة من حيث تركيبتها المبنية على حبها للجمال والاهتمام، والغيرة التي موجودة عندها ماهي الا نابعة من حب شديد يجعلها تنفلت به الى ما هو محظور، وهذا ما جعل الكاتب يعطي بعدا نفسيا لشخصياته الأنثوية حاظرا منذ بداية المسرحية

بيبلوغرافياالبحث

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1. أحمد علي باكثير، الفرعون الموعود، مكتبة مصر.
2. أحمد علي باكثير، سر الحاكم بأمر الله ، دار مصر للطباعة.
3. أحمد علي باكثير، سر شهرزاد، مكتبة مصر.

المراجع:

1. إبراهيم أنس، المعجم الوسيط، ج2، ط2
2. إبراهيم حماد ، مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة
3. ابن فارس، معجم مقاييس اللغة (ج2)، دار الفكر، سوريا، 1979
4. أبو حطب، (البروفيل الشخصي) القاهرة، دار النهضة
5. أحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة النهضة المصرية، ط7، 1964
6. أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر
7. أحمد سهير كامل، الصحة النفسية والتوافق، مركز الإسكندرية للكتاب، مصر ط2
8. أحمد شمس الدين الحجاجي، الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، دار المعارف
9. أحمد عبد الخالق، الأبعاد الأساسية للشخصية، دار المعرفة، الإسكندرية، 1992
10. أحمد علي بأكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر
11. أحمد غزوت، أصول علم النفس، الإسكندرية، ط: 1، 1986
12. احمد محمد عبد الخالق، الابعاد الاساسية للشخصية، (بيروت، الدار الجامعية للطباعة والنشر، **1983)**

13. أدلر ألفرد. الحياة النفسية. ترجمة محمد بدران، الأهلية للنشر والتوزيع، ط1، 2020

14. أرديس نيكول، علم المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الادب

15. الإمام محمد بن علي بن محمد الشوكاني، فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير، ط3/ - -2005م

16. إيجري لا يوس، فن كتابه المسرحية، ترجمة : درنيي خشبة، القاهرة، 1956

17. باسم الها فن الشعراء أرسطو طاليس ، ترجمة عبد الرحمان بدوي ،بيروت ، دارالثقافة 1973

18. شمي ، الخصائص التأليفية في الدراما ، دمشق ، دار الفنون والأدب

19. بيرت (سيرل)؛ علم النفس الديني؛ ترجمة: سمير عبده؛ منشورات دار الآفاق الجديدة، ط1 ، بيروت-لبنان1985

20. جار الله أبو القاسم محمود بن عمر الزمخشري، الكشاف عن حقائق غوامض التنزيل وعيون الأقاويل في وجوه التأويل، مكتبة العبيكان، ط1/1998م

21. جبور عبد النور ، المعجم الأدبي ،بيروت ، دار العلم للملايين ، 1979

22. حسن نوفل ، بناء المسرحية العربية ، دار المعارف ، القاهرة ، 1995

23. حميد أبو بكر ، الزوجة الفاصلة في مسرح باكثير ، مجلة لشعر ، العدد 23 ، 1981،

24. د. ماري إلياس ، ضمان قصاب حسن ، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات ، المسرح وفنون العرض العربي ، إنجليزي فرنسي ، مكتبة لبنان ، ناشرون الطبعة الأولى ، 1997

25. داون شلتر ، نظريات الشخصية ، تر: عبد الرحمان القيسي ، بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ، 1983

26. الراغب الأصفهاني ، مفردات ألفاظ القرآن ، تحقيق صفوان عدنان ، دار القلم ط:4

27. روبرت د ناي، السلوك الإنساني (ثلاث نظريات في فهمه)، تر: احمد إسماعيل صبح ،هلا للنشر والتوزيع 2001

28. رياض عصمت ، البطل التراجيدي في المسرح العالمي ، دار الطليعة للطباعة والنشر ، بيروت لبنان

29. الزبيدي محمد، ناج العروس من جواهر القاموس، المجلد 8

30. س.و.داوسن، الدراما والدرامية، ترجمة جعفر صادق الخليلي، بيروت، ط2 1989

31. سمير كوم، محاورات معاصرة في المسرح العربي المعاصر، المطبعة الحديثة ،حماة سوريا،الطبعة الأولى

32. سهير كامل احمد، التوجيه والإرشاد النفسي، مركز الإسكندرية للكتاب، 2000

33. سيغمونت فرويد، معالم التحليل النفسي، تر محمد عثمان نجاتي الجزائر، ط5

34. سيلامي، نوربير، المعجم الموسوعي في علم النفس، ج5، ترجمة: وجيه أسعد، دمشق، 2001

35. شاهين أنطوان،الانسان والحضارة والتحليل النفسي، دمشق، سوريا، 1985

36. شعرية التشخيص أساليبه، مسرحية الوردة و السياف نموذجا، جامعة بوضياف،المسيلة

37. طارق العذري ، (المسرح التعبيري)، بغداد دار الكندي

38. الطبرسي، ميرزا حسين النوري، مستدرك الوسائل ومستنبط المسائل،ج14، باب تحريم الخيانة، مؤسسة آل البيت، 1408 هـ

39. عباس محمود العقاد، هذه الشجرة

40. عبد الرحمان الوافي، قاموس مصطلحات علم النفس، دار الرسالة، الجزائر

41. عبد الرحمان محمد العشوي، سيكولوجية الشخصية، الاسكندرية ، منشاة المعارف الاسكندرية

42. عبد السلام عبد الغفار، مقدمة في الصحة النفسية، دار الفكر، ط1 ، 2007

43. عبد القادر القدوح، الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي ، دار الصفاء للطباعة والنشر ، 2010

44. عبد القادر القط، فنون الأدب المسرحية، دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، بيروت، 1978

45. عبد الله أبو زعيزع ، أساسيات الإرشاد النفسي والتربوي بين النظرية والتطبيق ، الأردن ، ط1،

46. عبد الله أحمد السرمحي، علي أحمد باكثير، حياته وشعره الوطني الإسلامي، 2007

47. عبد المنعم حفني ، موسوعة عالم علم النفس ،مدارس علم النفس ، المجلد الثاني ، دار توبليس بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2005،

48. عبده غالب أحمد عيسى ، مفهوم التصوف ، دار الجيل للطباعة والنشر ،1992

49. عدنان بن دربل ، فن كتابة المسرحية ، ، الشخصية والطباع ، دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ط1،

50. عز الدين إسماعيل، قضايا الانسان في الادب المسرحي المعاصر دار الفكر العربي،

51. على محمد حسين ، قراءة في مسرحية سر شهرزاد لأحمد علي باكثير ، منتديات مجلة الرسالة 11

52. علي زيغور ، تفسيرات الحلم وفلسفات النبوة ، دار المناهل للطباعة

53. علي يوسف عثمان عاتي، علي أحمد باكثير (دراسات في ادبه) ، من منشورات جامعة سنون ، اليمن ،سينون، 2020

54. عيسى الشماس، مدخل الى علم الانسان، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2004

55. فروم إريك، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران، الكويت 1990

56. فؤاد صالح ، علم المسرحية وفق كتابتها، دار الكندي للنشر والتوزيع ، الأردن ،ط1

57. قاسم حسين صالح ، الإبداع في الفن ،ط:2 ، 1986 ،

58. كامل عويضة، علم نفس الشخصيّة، لبنان: دار الكتب العلميّة، ط1 1996،

59. كامل محمد عويضة، علم النفس الشخصية، بيروت، دار الكتب العلمية

60. كاميليا عبد الفتاح، إشكالية الوجود الإنساني، دراسة نقدية تطبيقية في الشعر الواقعي، الإسكندرية، 2008

61. لوسيان غولدمان، العلوم الإنسانية والفلسفة ، تر: يوسف الانطكي 1996

62. لويس معلوم، المنجد في اللغة العربية، بيروت

63. ليبين فاليري، فرويد والتحليل النفسي والفلسفة الغربية المعاصرة، ترجمة زياد الملا ، دار الطليعة، ط1، 1997

64. مأمون صالح، الشخصية بناؤها وتكوينها أنماطها اضطرابها، دار أسامة للنشر، الأردن، ط1 ،2008

65. مايكل والتون، المفهوم الاغريقي للمسرح، تر: محسن مصيلحي، 1998

66. مجدي وهبة، كامل مهندس، معجم المصطلحات العربية ط3، بيروت، 1984

67. محسن حسن، المؤثرات الغريبة في المسرح المصري المعاصر ،دار النهضة العربية ، مصر

68. محمد حمدي إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة لبنان، ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان

69. محمد سعيد فرح، البناء الاجتماعي والشخصية، دار المعرفة الجامعية،1998

70. محمد غنيم السيد، سيكولوجية الشخصية، القاهرة، دار النهضة العربية، 1987

71. محمد فؤاد جلال ، مبادئ التحليل النفسي، 2018

72. محمد كمال حسين، من الأدب المسرحي في العصور القديمة الوسطى، دار الثقافة، بيروت

73. محمد مندو، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، ، القاهرة ، 1999

74. مصطفى ناصف، نظريات التعلم (دراسة مقارنة) الكويت، 1983

75. مفتاح خلوف، شعرية التشخيص وأساليبه في المسرح

76. مها المحمدي ، مسرحيات باكثير (دراسة ثقافية) ، الكويت ، 2013

77. يوسف ميخائيل ، الشخصية القوية ، القاهرة ، 1973

78. يوسف ميخائيل أسعد، سيكولوجية الإبداع في الفن والادب، 1987
79. يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر والتوزيع، الجزائر ط1، 2007

فهرس الموضوعات **الصفحة**

كلمة شكر

اهداء

المقدمة أ/ح

المدخل: سيكولوجية الإبداع الأدبي

مفهوم الإبداع.....10

سيكولوجية الأديب..... 12

سيكولوجية الإبداع المسرحي 16

الفصل الأول: الشخصية بين فن الدراما وعلم النفس

مفهوم الشخصية 23

اليات رسم الشخصية 28

اساليب التشخيص.....38

المبحث الثاني : الشخصية في علم النفس

بعض التعريفات حول الشخصية.....51

نظريات الشخصية.....54

إسهام الأديب العربي في الإتجاه النفسي.....79.

عوامل تكون الشخصية .....83.

الفصل الثاني: الشخصية الدرامية في مسرح باكثير

المبحث الأول: تصوير باكثير للشخصيات

تصوير الشخصية البطلة.....**88**

تصوير شخصية المرأة **104**

تصوير الشخصية الثانوية.....**114**

المبحث الثاني : شخصيات باكثير بين الصفة والفعل..... 132

المبحث الثالث: الخطأ وتداعياته المأساوية عند باكثير..... 138

الفصل الثالث: سيكولوجية الشخصية الدرامية في مسرحية الفرعون الموعود

المبحث الأول : قراءة في مضمون المسرحية.....141

المبحث الثاني: سيكولوجية تصوير الشخصيات

سيكولوجية الشخصية البطلة.....**148**

سيكولوجية شخصية المرأة **173**

سيكولوجية الشخصية الثانوية.....**203**

المبحث الثالث: أشكال الصراع النفسي ودوافعه في المسرحية

أشكال الصراع النفسي في المسرحية.....**218**

دوافع الصراع النفسي في المسرحية.....222

المبحث الرابع: سيكولوجيا الشخصية بين ابداع الكاتب وأغوار الحقيقة الإنسانية

اللاشعور وأثره في العملية الإبداعية عند باكثير.....233

البصيرة النافذة في أغوار الحقيقة الإنسانية.....242

الخاتمة.....259

قائمة المصادر والمراجع 261

فهرس الموضوعات.....268