

فاعلية الشك في المأساة الشكسبيرية (مسرحية عطيل إنموذجاً)

د. سردار محمود سعيد

دكتوراه فلسفة في التمثيل المسرحي – الأداء التمثيلي

وزارة التربية – معهد التدريب والتنمية التربوية في السليمانية / قسم العلوم الانسانية – التربية الفنية
العراق - اقليم كردستان

البريد الإلكتروني : sardarmahmud72@gmail.com

الملخص

تناول البحث فاعلية الشك في دفع أبطال مآسي شكسبير نحو مصيرهم ورسم نهاياتهم المأساوية، واتخذ مسرحية عطيل انموذجاً، لذا صاغ مشكلته في هذا السؤال : ما فاعلية الشك في رسم نهايات الأبطال المأساوية في نص مسرحية (عطيل) لمؤلفه (وليم شكسبير) ؟

ويقع البحث في أربعة فصول، يتناول أولها وهو فصل منهجية البحث، كلاً من : مشكلة البحث و أهميته و أهدافه وحدوده ومصطلحاته، فحددها جميعاً. أما الفصل الثاني وهو فصل الاطار النظري فيناقش في ثلاثة مباحث، وعلى التوالي العناوين الآتية: الشك مؤثراً للمأساة في المسرح الاغريقي، الشك منطلقاً لعصر النهضة الاوروبي، أثر الشك على الفرد اجتماعياً ونفسياً : أ- مفهوم الشك في علم الاجتماع ، ب - أنواع الشك في علم النفس.

هذا فضلاً عن فقرة الدراسات السابقة والتي تناول فيها دراسة هي الوحيدة التي تلامس موضوع البحث، وبين فيها الباحث وجوه الاختلاف بين الاثنين. كما تضمن الفصل مؤشرات الاطار النظري التي لخصها في نقاط لكي يستند إليها في تحليل عينة البحث في الفصل الثالث وهو فصل إجراءات البحث والذي يستهله بتبيان مجتمع البحث وعينته وطريقته (وهي طريقة المنهج التحليلي الوصفي)، وكذلك أدواته قبل تحليل العينة.

الفصل الرابع مخصص لنتائج البحث ومناقشتها في نقاط ومن ثم استخلاص استنتاجات البحث منها والتي كانت كفيلاً بالإجابة على سؤال مشكلة البحث.

The Effectiveness of Suspicion in the Shakespearean Tragedy Othello A Model

ABSTRACT

The research dealt with the effectiveness of doubt in pushing the heroes of Shakespeare tragedies towards their fate and draws their tragic endings, and took a play Othello is a model, so he formulated his problem in this question. What is the effectiveness of skepticism in drawing the end of the tragic heroes in the text of the play Othello by the author William Shakespeare?

This research is divided into four chapters, the first of which deals with the research methodology: the problem of research, its importance, objectives, limits and terminology. The second chapter is the theoretical framework, then discussed in three sections, respectively, the following headings: suspicion provokes tragedy in the Greek theater, suspicion as the basis for the European Renaissance, the impact of doubt on the individual socially and psychologically: a. the concept of doubt in sociology, b. self. This is in addition to the paragraph of previous studies, which dealt with a study is the only one that touches on the subject of research, and the researcher showed the differences between the two. The chapter also included the theoretical framework indicators, which are summarized in points to be based on the analysis of the research sample in Chapter three, the chapter of research procedures, which begins with the identification of the research community and sample.

The research method used (a descriptive analytical method), as well as its tool before sample analysis. Chapter four is devoted to the results of the research and discussed in points and then draw conclusions from the research, which was sufficient to answer the question of the research problem.

الفصل الأول – منهجة البحث

مشكلة البحث :

لعبت المأساة (Tragedy) في المسرح الاغريقي دوراً ملحوظاً للكشف عن خفايا الانسان وذاته المحملة باعباء تطور المجتمع، نظراً إلى أن المأساة ظهرت في اليونان في نهاية القرن السادس (ق.م)، وقد " أنت ... بعد الملحمة والشعر الغنائي، وانمحت في اللحظة التي انتصرت فيها الفلسفة " (جان بيير فرنان، بيير فيدال ناكيه، 1999، ص 21)، مما يعني بأنها – أي المأساة – تقع في مركز مفترق الطرق بين سلطة الاسطورة و سلطة الفكر الحقوقي المدني في الحضارة الاغريقية القديمة، لذا اختزلت تطور المجتمع من حضارة ما قبل المدينة أي (الهيلينية) إلى حضارة المدينة أي (الهيلينستية)، على حد تعبير (فرنان وناكيه) فمارست دورها في إظهار صراعات الانسان المختلفة (تارة مع القوى الخفية للطبيعة وماراء الطبيعة، ومن أجل البقاء، وتارة مع الآخر- الانسان- ومن اجل تحقيق الذات واثباتها، وتارة اخرى مع تلك الذات، التي لا تكاد تتحقق حتى تساورها الشكوك حول القيم التي اكتسبتها أو التي من المفروض، في حساباته، ان تكتسبها)، ذلك لأن المأساة في المسرح الاغريقي لم تكن " شكلاً من أشكال الفنون فقط، إنها تنظيم اجتماعي أفردت له المدينة مكانة إلى جانب أجهزتها السياسية والقضائية من خلال تأسيس المسابقات التراجيدية" (جان بيير فرنان، بيير فيدال ناكيه، 1999، ص25).

وفي العصور الأوروبية الوسيطة وبعدها الحديثة، فإن المأساة بوصفها صنفاً درامياً متجزراً في تاريخها الفني المسرحي، سعت إلى إبراز هموم الانسان خلال مسيرته الطويلة الهادفة الى تحقيق المزيد من التطور والتقدم، بما في ذلك شكوكه حيال ماهية الحقيقة التي يريد من خلالها التوصل الى اليقين.

وتبرز خاصية الشك كمبدأ للتعبير عن قلق الانسان الأوروبي مابعد النهضة خصوصاً في مآسي شكسبير. وتتجسد مشكلة البحث في السعي الى معرفة فاعلية الشك، باعتباره مؤثراً في تطور الفعل الدرامي، على نهايات الابطال في مآسي شكسبير ودفعهم الى اتخاذ القرارات الناجمة عن الفعل المأساوي الرئيس، تطبيقاً على مسرحية (عطيل)، وعليه يصوغ الباحث سؤال بحثه الأساسي على النحو الآتي :

ما فاعلية الشك في رسم نهايات الأبطال المأساوية في نص مسرحية (عطيل) لمؤلفه (وليم شكسبير) ؟

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث بوصفه يفيد معرفة دور الشك وأثره على نهايات الابطال في المأساة الشكسبيرية من خلال تحليل ذلك الدور في مسرحية عطيل، ويفيد بذلك :

- 1- الممثلين والمخرجين والدراماتورجيين والنقاد المسرحيين.
- 2- الدارسين في مجال الادب المسرحي، وخصوصاً المتخصصين في المأساة الشكسبيرية.
- 3- المؤسسات العلمية والاكاديمية ذات الصلة بفن المسرح.

أهداف البحث:

ويهدف البحث إلى الكشف عن أثر مبدأ الشك وفاعليته في رسم نهاية البطل في مسرحية (عطيل) لمؤلفها (وليم شكسبير).

حدود البحث:

الحدود الزمانية: يتناول البحث الفترة الزمنية من (عام 1592 م) و الى (عام 1607م) في نصوص شكسبير وهي الفترة التي كتب فيها جميع نصوصه المأساوية.
الحدود المكانية : وتتكون من البلدان والمدن والمناطق التي تقع فيها احداث نصوص شكسبير المأساوية، وهي (الدانمارك و انكلترا و اسكتلندا و ايطاليا و قبرص واليونان)
المجال : النهاية المأساوية للبطل في مسرحية عطيل.

مصطلحات البحث:

الشك :

وردت كلمة الشك في الآيات القرآنية الآتية :

- 1- [وما كان له عليهم سلطان إلا نعلم من يؤمن بالأخرة ممن هو منها في شك وربك على كل شيء حفيظ] (القرآن الكريم ، سورة سبأ- الآية 34)

2- [فإن كنت في شك مما أنزلنا إليك فاسأل الذين يقرؤون الكتاب من قبلك لقد جاءك الحق من ربك فلا تكونن من الممترين] (القرآن الكريم ، سورة يونس - الآية 94)

3- [وقولهم إنا قتلنا المسيح عيسى ابن مريم رسول الله وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم وان الذين اختلفوا فيه لفي شك منه ما لهم به من علم إلا اتباع الظن وما قتلوه يقيناً] (القرآن الكريم ، سورة النساء- الآية 4).

والملاحظ ان الشك، يناقض في الآيات المدونة أعلاه، وعلى التوالي، كلاً من (الإيمان - كما في الآية الاولى) و (الحق- كما في الآية الثانية) و(علم وصولاً الى اليقين- كما في الآية الثالثة).

وأما لغوياً فجاء في معاجم اللغة العربية إن " الشك ضد اليقين ، وقد شكَّ في كذا- من باب ردّ ، وتشكَّك ، وشكَّكه فيه غيرُهُ " . (محمد بن ابي بكر بن عبدالقادر ، 1995، ص 354) و ذكر الشك على أنه " نقيض اليقين، وجمعه شكوك، وقد شككت في كذا وتشككت، وشك في الامر يشك شكاً، وشكَّه فيه غيرُهُ." (محمد بن مكرم بن منظور الافريقي المصري، دبت ، ص 451)

يرى (رينيه ديكرت 1596- 1650 م) بأن الشيء الوحيد الذي لايمكنه التشكيك فيه هو الشك نفسه، ويوضح هذا بالقول : " في هذه الحالة من الشك المطلق أجد شيئاً يقاوم الشك، ذلك إنني اشك، فأنا استطيع الشك في كل شيء ما خلا شكّي، ولما كان الشك تفكيراً فأنا أفكر، ولما كان التفكير وجوداً فأنا موجود." (يوسف كرم ، دبت، ص ص:66-67)

ويعتبر ديكرت ان فكرته حول اهمية دور الشك في إثبات ذاته المفكرة والحقيقة التي توصل اليها حول علاقة مبدأ الشك بالتفكير ومن خلال التفكير بالتوصل الى حقيقة الوجود حقيقة مؤكدة تمتاز بقدرتها على جعل ديكرت ان يدرك فيها الوجود والفكر متحدتين اتحاداً شديداً لاينفصم. ولايكتفي ديكرت بالشك في العقل وقدرته على ادراك الحقيقة بل ورفضه للحقيقة المطلقة، نظراً إلى أنه يؤمن بمطلعية الشك وليس اليقين، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك لتساوره الشكوك حتى من قدرة الحواس على إثبات الحقيقة الحسية ذاتها مرتين فالحواس في نظره مخادعة. (يوسف كرم ، دبت، ص ص:66-67)

وبالصدد نفسه هناك قناعة بأن " الشك، كما يدل عليه معناه، يفترض اليقين سابقاً عليه : فنحن لانشك إلا في ما كنا على يقين منه. واقتراض الشك بعد اليقين، يفترض الديمومة، ديمومة الشاك على أقل تقدير." (تيسير شيخ الارض، 1993، ص 20)

وهذا ما يتفق الباحث معه إذ أن اليقين لايد أن يكون هو السابق على الشك، ومن هذا توصل الباحث إلى التعريف الإجرائي الآتي :

إن الشك بصفته واحداً من مميزات وخواص الإنسان لايتأتى سوى بعد توصله إلى اليقين في شيء ما ، وما أن يتوصل إلى اليقين حتى يساوره الشك فيه لحدوث متغيرها يثير الشك.

المأساة :

يعرف أرسطو طاليس المأساة بأنها " محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لابواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الإنفعالات." (أرسطو طاليس، 1973، ص 18)

إذا فإن أرسطو يرى بأن الغاية الأسمى للمأساة هو تحقيق فعل التطهير ولكن من خلال إثارة مشاعر الخوف والشفقة، وهذا ما عابه عليه الفيلسوف الالمانى (فردريك نيتشه 1844-1900) واعتبره خطأ أطلق عليه تسمية (خطأ أرسطو الاول)، وذلك لأن أرسطو يبحث في التطهير من بعض الشغف (الخوف والشفقة)، عن أثر المأساة. ويعتبر نيتشه هذا الأثر بأنه (أثر طيب أكثر منه أخلاقي) ويعلل ذلك بقناعته : إن الفن سيكون في خدمة التشاؤمية وسيكون مضرراً بالصحة لأن التطهير بهذا المعنى - في رأي نيتشه- تصبح خدعة ولايمكننا التخلص من هذا الشغف لأن المأساة التي توحى بالخوف والشفقة إنما تفسد وتضعف وتصيب باليأس. (جان لاکوست، 2001، ص ص:88 - 89).

يرى الكاتب الفرنسي (جان آنوي) المأساة، من حيث مميزاتها، بأنها " تتميز بالنقاء، والهدوء، والخلو من النواقص. ولاشأن لها- بالميلودراما - ولا بالاوغاد والاشرار والعدارى والمضطهدات، والمنتممين، والكشوف المثيرة للمفاجئة، ولابحسرات الندم عند فوات الالوان ... وليس هناك - في المأساة - مجال للشك، فالكل يعرف

قدره المحتم. وهذا ادعى الى السكينة. فهناك نوع من الشعور بالتآخي بين شخوص المأساة : فالقاتل بريء براءة المقتول" (مولوين ميرشبت، وكليفورد ليتش، 1979، ص154)
و ينحت الباحث تعريفه الاجرائي للمأساة على النحو الآتي :
المأساة هي الصنف الدرامي الذي يجسد رغبة الانسان في العودة الى السكينة والاطمئنان والثبات بعد ان اصبحت حياته مأساوية ومبعث قلق وتوتر عارمين.

المأساة الشكسبيرية :

يرى (آ.س.برادلي) بان المأساة الشكسبيرية يمكن تسميتها بانها قصة كارثة غير اعتيادية أو مصيبة شاذة تقضي الى موت رجل في مركز سام وهي تستعرض الصراع الذي ينتهي الى تلك الكارثة، غير ان المأساة الشكسبيرية لاتكون محزنة قط ولاتولد شعوراً بان الانسان مخلوق ضعيف وحقير. (آ.س.برادلي، ج1، دسنة، ص: 26-53)

يحدد (برادلي) هنا أوجه الشبه والاختلاف بين المأساة في الدراما الشكسبيرية والدراما الارسطية، ومن أوجه التشابه التي يشير اليها بين الاثنين ان المأساة الشكسبيرية ترسم قصة كارثة تحل برجل في مركز سام، وهو ما يسمى بعظامية الشخوص لدى ارسطو، لاعتقاد شكسبير بان البطل المأساوي يجب فعلا ان يكون أسمى وأرفع درجة من الانسان البسيط او عامة الشعب، ومن نقاط الالتقاء الاخرى هي ان تكون المصيبة التي تحل بالبطل المأساوي الشكسبيرية غير اعتيادية أو شاذة مما يستبعد وقوعها على شخص بسيط بمعنى ان المصائب الكبرى لايد ان تحل بالشخصيات العظمية أو الأرفع مكانة من الاشخاص العاديين أو الذين يمكن ان يُحتذى بهم ويمكن لمصائبهم أن تؤثر بشكل أو بآخر على حياة العامة من البشر على اقل تقدير (الطاعون وأثره على شعب طيبة وأهل القصر على نحو الخصوص في اوديب ملكاً - لسوفوكليس) وشبيه بذلك (الغدر والخيانة اللذين يلحقان بهاملت الاب ملك الدانمارك وأثرهما على بطل المسرحية ومن خلاله على بقية الشخوص والمستقبل السياسي للمملكة في هاملت شكسبير)، وفي المقابل فان ابرز نقاط الاختلاف بين المأساويتين الارسطية والشكسبيرية هو ان البطل الشكسبيرية يكون مساهماً، بشكل او بآخر وبمستويات متباينة، في المصيبة التي تحل به مما يولد شعوراً بقوة شخصية البطل في نهايته المأساوية وبانه لن يكون موضعاً للشفقة بالدرجة التي تتطلبها المأساة اليونانية، فنهاية البطل الشكسبيرية تكون متوقعة الى حد كبير والبطل ايضا يسير الى قدره كذلك وكما هو الحال عند كتاب المأساة اليونانية ، الا ان ارادة البطل عند شكسبير تشكل جزءاً من قدره.

يرى (م.س.كوركينيان) بأن المأساة الشكسبيرية " تتيح لنا الفرصة لأن نحس بكل تعقيد التشابك الواقعي للتأثر المتبادل بين المواصفات الخاصة لكل من الصنف، والنوع، والطريقة الفنية، والاسلوب." (م.س.كوركينيان، 1986، ص 74)

ومن الواضح أن (كوركينيان) أراد تجنب الوصف الانشائي واكتفى بتلخيص ما تتيح لنا المأساة الشكسبيرية الاحساس به دون اللجوء الى وصف ماهية هذه المأساة وانما من خلال التطرق المباشر لمادتها الانسانية والفنية وتحديد جوهر الصراع المأساوي من الناحية الفنية لدى شكسبير في صياغته حبكة مأساوياته وبشكل يظهر مفرداتها الاساسية التي يحرص شكسبير على أن تكون منسجمة مع تعقيدات التشابك الواقعي للتأثر المتبادل بين الركائز الفنية (الصنف الادبي ، ونوع الطرح والمعالجة، والطريقة الفنية للتعبير ونسج الحبكة، والاسلوب الادبي والفني في صياغة المأساة)، وهي امور يتميز شكسبير بدقة التعامل معها.

وفي ضوء ما تمت مناقشته، ينحت الباحث تعريفه الاجرائي للمأساة الشكسبيرية كالآتي:

ان المأساة الشكسبيرية تطلق على العالم المأساوي الذي يرسمه شكسبير في نصوصه الدرامية وتتميز بقبليتين اساسيتين هما التقييد باصول المأساة الكلاسيكية اليونانية من حيث المبدأ وعلى النقيض من ذلك التحرر من عقدة التعامل مع القدر المأساوي فكريا وروحيا.

الفصل الثاني – الإطار النظري المبحث الأول الشك مثيراً للمأساة في المسرح الاغريقي

ساهمت شكوك الانسان تجاه محيطه وحيال نفسه، منذ القدم وبشكل كبير، في ابقاء الذات الانسانية مترددة قلقلة تتأرجح بين (متعة الثقة بالنفس لضمان الحاضر) و(عقدة القلق حيال ضياع المستقبل). وانعكست هذه الخاصية الانسانية في المأساة الاغريقية، خصوصاً فيما يتعلق بلعبة القدرية المتأرجحة بين الآلهة والبشر إذ "إن المجال الخاص بالمأساة يتموضع في تلك المنطقة الحدودية التي تتم فصل فيها الافعال الانسانية مع القدرات الإلهية، وحيث تكشف هذه الافعال عن معناها الحقيقي الذي يجهله أولئك الذين قاموا بها ويتحملون مسؤوليتها. الافعال الانسانية تكشف معناها الحقيقي عندما ترتبط بنظام لا يستطيع الانسان الاحاطة به لأنه يتجاوزها." (جان بيير فرنان، بيير فيدال ناكيه، 1999، ص17)، لذا فإن هذه الخاصية تنحدر من تلك القدرية مروراً بالأبطال المأساويين الذين يتجهون نحو الاستقلال شيئاً فشيئاً مع ظهور (يوريبديس). وقبل بلوغ تلك المرحلة، يظهر تأثير الشك كبيراً في دفع شخصية (الملك اوديب) في مسرحية (اوديب ملكا – لسوفوكليس) الى اتخاذ القرار الذي يؤدي بالفعل المأساوي مباشرة الى بلوغ ذروته مساهماً في رسم النهاية المأساوية للبطل.

ويمر اوديب بمرحلتين مختلفتين من الشك يمكن تصنيفهما كالآتي :
المرحلة الأولى: شك مسبق، ويمكن تسميته ايضاً بـ(شك قبلي- اي ما قبل زمن الاحداث الدرامية في النص)، ولهذه المرحلة من الشك مثيرين :

أ- المثير الاول: آثار الاصفاد التي كبله بها والده الاصلي (لايوس – ملك طيبة) والباقية على قدميه، والتي تفسر سر تسميته باوديب إذ ان اسمه يعني باليونانية القديمة: المصنف بالاغلال أو الأرجل المتورمه. (غسان ابن سلامة، 1967، ص: 13-21)

ب- المثير الثاني : إن رجلاً أهان اوديب في احتفال اقامه ملك كورنثة في قصره حين قال له بانه " مجهول الاسرة." (طه حسين، دت، ص 221) ويقول اوديب، وهو يسرد الحادث لجوكاستا : " أثارني ذلك حتى انفتحت اليوم كله اكاد املك نفسي." (طه حسين، دت، ص 223) ويضيف " تلك الكلمة كانت تنغص علي كل شيء لأنها كانت قد نفذت الى اعماق نفسي" (طه حسين، دت، ص 224) ، وان هذا المثير هو الذي دفع باوديب للتوجه الى معبد (دلفي)، لاستطلاع الأمر، واستشارة الآلهة، فاخبرته النبوءة بانه سيقتل أباه وسيزوج بأمه، مما أذعر اوديب وأرغمه على الرحيل عن بلده (الحالي) والتوجه الى بلاد الغربية (دون أن يعرف بأنه إنما يعود الى دياره الاصلية بدلا من التشرّد عنها، كما يحسب هو) .

المرحلة الثانية: شك مستجد، ويمكن تسميته ايضاً بـ(البعدي- أي ما بعد تفشي الطاعون، وينمو الشك في هذه المرحلة على فترات لكل منها مثيراتها الخاصة، وعلى النحو الآتي:

أ- المثير الاول: هو عودة (كريون- أخو زوجته ووالدته في الوقت ذاته جوكاستا) من معبد (دلفي) حاملاً له نتيجة استشارة آلهة (أبولون) في سبب تفشي وباء الطاعون ليبلغ اوديب أن سبب النكبة المتجسدة في الوباء هو وجود قاتل الملك لايبوس داخل المدينة

ب- المثير الثاني: هو تهرب العراف (تريسياس) بلباقة وذكاء، بادئ الامر، من تلبية طلب اوديب في تحديد قاتل الملك لايبوس للتخلص منه وبالتالي من الوباء.

ج- المثير الثالث : هو ان تريسياس ينصح اوديباً بالألأ يصب لعناته على قاتل لايبوس (وهو مافعله اوديب قبل ذلك واطلق بحقه اللعنات والتهديدات وتعهد لشعبه بالتخلص منه حتى وإن كان من اهل القصر.

د- المثير الرابع : اتهام العراف لأوديب بالجهل، مما يكبر شك اوديب من حقيقة ماتخفيه الاوضاع من اسرار. وخير دليل على تعزز اثاره الشك لدى اوديب بفعل هذا المثير غضبه على العراف وتشمته في عميه.

هـ- المثير الخامس: رد العراف على تشمت اوديب بأنه (أعمى البصر وليس أعمى البصيرة)، ولاسيما عندما يقول له بأنه عندما يدرك من هو أباه ومن هي أمه عند ذاك فقط سيبصر الحقيقة الغائبة ، ولا يتوقف فعل هذا

المثير في تصعيد ازمة اوديب النفسية وتعقيد حالته الى ان يوصل العراف اوديباً الى مرحلة اكثر تعقيدا من الشك وذلك عندما يخبره بأنه هو قاتل لايوس الملك .
ومن هنا ينحرف فعل تنامي الشك عن مساره الأول ليتوجه الى اتجاه اخر، يريد به اوديب ان يتجنب تصديق ما توصل اليه في داخله من حقيقة حول عقدة النص الاصلية ويذهب الى الظن بأن مايقوله العراف هو جزء من مؤامرة يشترك فيها مع (كريون) ضده.
و-المثير السادس: عندما يخبره الرسول القادم اليه من (كورنثة) بانه لم يكن ابناً لملك وملكة كورنثة إنما كانا قد تبنياه منذ طفولته المبكرة .
ز- المثير السابع : عندما يكشف راعي مدينة طيبة القديم لاوديب بأنه فعلاً أعطى طفلاً حديث الولادة ذى قدم متورمة لرجل من كورنثة ولم ينفذ أمر لايوس بأن يقتله.
ومع ذكر مسألة القدم المتورمة وتأكيد حقيقة أن اوديب لم يكن ابناً لملك كورنثة وزوجته تكتمل دائرة الشك وتوصل اوديباً الى يقين حول الشك الذي أثير لديه في مرحلة الشك الاولى (الشك المسبق- او القبلي)، ولم يبق لاوديب إلا أن يتعلق بأمل ضعيف يكمن في أهمية التحقق من المكان الذي قتل فيه لايوس ملك طيبة القديم وملابسات مقتله، أملاً منه بان تختلف القصتان (القصة المعروفة عن مقتل لايوس، والقصة التي يعرفها اوديب جيداً لقتله رجلاً على الطريق قبل قدومه الى طيبة)، والقصتان في الواقع قصة واحدة وهذا مايتوصل اليه اوديب في نهاية المطاف.
وبعد أن ينهار اوديب لهول الحقيقة المفجعة التي يدركها، يذهب لاستطلاع أمر زوجته (أمه جوكاستا) فيجدها قد انتحرت، مما يشير الى أنها تيقنت من حقيقة الخطيئة التي اوقعها القدر فيها محققاً بذلك كلتا النبؤتين (النبؤة التي جاءت للايوس قبل مولد اوديب، والنبؤة التي جاءت لاوديب قبل رحيله عن كورنثة)، وبهذا يتوصل اوديب الى قراره بمعاينة نفسه ويفقأ عينيه ويرحل عن (طيبة) وهو القرار الذي توصل اليه بعد سلسلة المثيرات المشار إليها .

المبحث الثاني الشك منطلقاً لعصر النهضة الاوروبي

يعتبر عصر النهضة مرحلة ولادة جديدة في الحياة الفكرية والحضارية الاوروبية، فقد شهد هذا العصر، الذي بدء بالتشكك في القيم والمفاهيم العلمية الثابتة متعمقة الجذور، تحولاً نوعياً كبيراً في الانتاج الفكري والثقافي والحضاري بشكل عام، إذ "حلّ علم الفلك محل التنجيم، واخلت السيمياء [يُقصد بها ظاهرة الخيمياء التي كانت تفسر بانها نوع من الشعوذة] مكانها لعلم الكيمياء، وتحول البحث في الجن والشياطين الى علم الاجناس البشرية، وتوارت الخرافات تحت انوار العلم القوية، وكان كولمبس قد اكتشف عالماً جديداً عبر المحيط، كما رسم كوبرنيق طريقاً جديداً عبر السماء الى النجوم". (هنري توماس، دبت، ص 197)
ومعروف أن ما اكتشفه (كوبرنيكوس) بأن الارض هي التي تدور حول الشمس وليس العكس، كان حرياً بأن يقلب واحداً من اكثر تلك القيم رسوخاً في الفكر البشري الى ذلك الحين، إذ أن القناعة الثابتة آنذاك بأن الارض هي مركز الكون وأن الشمس تدور حولها لم تكن لتتبدل أو تتقبل التشكيك فيها منذ عهد أرسطو طاليس.
ومن أبرز معالم التشكك في الثوابت و هز كيائها الراسخ الطرح الفلسفي العقلاني الذي غير بوساطته (فرانسيس بيكون) الأعتقاد السائد في العلاقة بين العقل والايمان منذ أيام (توما الأكويني) الذي كان يؤمن بأن الإنسان يجب أن يعتقد قبل أن يعقل، وجاء إكتشاف بيكون رداً مباشراً لخلخلة هذا الأعتقاد حين قال : " بل لا بد أن أعقل قبل أن أعتقد". (هنري توماس، دبت، ص 198)
ولهذا سُمي عصر النهضة بعصر " يقظة العقل البشري" (هنري توماس، دبت، ص 197) ، و بعد أن كانت العصور السابقة تمتلك وجهاً واحداً أي تعكس صورة الإنسان من زاوية نظر شبه ثابتة، حيث مطلقة الأيمان في الدين و هيمنة الكنيسة واعتبار السلطة المقياس الأساس لتنظيم الحياة ، على مختلف مستوياتها و النظر إليها بعين التعظيم والتقديس مستمدة جبروتها من الشرعية الكنسية ، وكان اللاهوت بمثابة الغاية الأسمى للفكر " أصبح

الآن الحقيقة وجهان ، ... ، ولقد أصبح الناس يعرفون بوجود طريقتين (مختلفين للحقيقة) ، أو بوجود (نوعين للحقيقة) : هناك (الإيمان والعلم) ، و (السلطة والعقل) ، و (اللاهوت والفلسفة) و هما مفهومان يناقض أحدهما الآخر ، وأن كل مفهوم منهما يعبر، بطريقته الخاصة عن نوع من الحقيقة " (جميل نصيف التكريتي، 1990، ص 19). ومادام الطريق للبحث عن الحقيقة والتوصل إليها قد تشعب وأصبح طريقتين، فلا بد من الأقرار بأن الصراع الفكري الناجم عن سلك أي من الطريقتين، و خصوصاً أنهما متناقضان، قائم بالضرورة على محاولة أي منهما لدحض الآخر وتفنيد مبادئه وأساسه الأخلاقية، وأن تعتمد على قدرة أي واحد من الطرفين المتناقضين على التشكك في قيم ومبادئ الطرف الثاني، فيصبح الصراع صراعاً من أجل التشكك في ما هو ثابت لدى الآخر من أجل التوصل الى يقين جديد .

وفيما يخص حقيقة كون روح عصر النهضة كانت مشحونة الى حد كبير بطموح جامع لفك رموز الثوابت العلمية والفكرية والفنية والأنسانية الأخرى وعلى مختلف المستويات الثقافية والسياسية والاجتماعية، هناك ثمة قناعة بأن ذلك العصر كان قائماً أساساً على مبدأ الصراع بين ... المتناقضات في ميادين : العلم والفلسفة والعقيدة والسياسة والعلاقات الاجتماعية، [وأن هذا الصراع] انعكس بوضوح على النشاط الأبداعي، شعراً ورسماً و نحتاً ... إلخ" (جميل نصيف التكريتي، 1990، ص 19).

وقد ساد هذا العصر بغعل إفرزات وتأثيرات (الصراع بين المتناقضات) قلق علمي و إجتماعي و ثقافي أحدث فجوة في القيم الثابتة و أخذت تتسع شيئاً فشيئاً حتى بات الرهان على البديهيات أمراً مشكوكاً فيه بل وخاسراً في الغالب الى أن أصبحت حتى القدرية الصارمة التي كانت غالبية على إرادة الإنسان في القرون الوسطى موضع شك مبني على رغبة إنسان عصر النهضة بالتححرر من شتى أنواع القيود.

وفي خضم هذا التحول حاول شكسبير ان يضيف الى البطل المأساوي كرمز لانسان عصر النهضة الجديد سواء اكان خبيراً ام شريراً بعض الاعتبار والارادة لاداء دوره في التقليل من دور القدر والاستسلام للقدرية على اقل تقدير(آس برادلي، دت، ص ص : 17، 18).

وليس غريباً أن تنعكس روحية التمرد ورغبة التححرر من القيود، واللتين أصبحتا سمة العصر الجديد في مجالات الفن المختلفة إذ إن الذي طرأ على الفن ، شأنه شأن الأنشطة الحضارية الأخرى ، في هذه الحقبة من تاريخ أوروبا ، مقدار معين من التوازن بين التقييد والحرية. وقد برزت نزعة أصبحت فيما بعد شديدة لمطابقة الطبيعية بالحقيقة العلمية، ومثلت هذه النزعة، بدورها، خير تجسيد لهذا النوع من التوازن غير المستقر بين (النوازع التي تؤكد الحياة والنوازع التي تنكرها). وشيبه بذلك تارجح الحياة الدينية بأسرها آنذاك —بين التعاليم المفروضة والأيمان الباطن، بين العقائد الكنسية والتقوى العلمانية وتأرجح الحياة الاجتماعية (بين الحرفية والذاتية) . وأن المتقابلات المتنوعة تلك على مختلف الصعد الدينية والفكرية والاجتماعية والفنية عكست في مجملها نفس التناقض الداخلي، ونفس الأستقطاب الروحي كسمات أساسية أخرى لدى إنسان عصر النهضة (جميل نصيف التكريتي، 1990، ص 17).

وهكذا فإن ابرز سمات عصر النهضة الاوروبي يمكن تلخيصها في الآتي :

- 1- الرغبة في التححرر .
 - 2- خلق نوع من التوازن غير المستقر.
 - 3- التناقض الداخلي.
 - 4- الأستقطاب الروحي.
- وتشترك منطلقات تلك السمات جميعها في مبدأ أساسي واحد هو التشكك ومنه التشكك في الثوابت التي كان لابد من تغييرها نظراً إلى أن العقل الأوروبي كان قد وصل إلى قناعة بنفاذ صلاحيتها بعد أن أحاطها بشكوكه حولها.

ومع اقتراب هذا العصر من نهاياته فقد ((تعمق التناقض بين الجوهرين (الذات والجسد) اللذين دفعا من خلال الشك الفلسفي لظهور المرموز التكويني للتفرد والعزلة وعزز ذلك دعوات ديكارت داخل الكوجيتو نفسه)). (ريكاردوس يوسف، 2003، ص ج)

إذاً فقد برزت خاصية التشكك لدى أنسان عصر النهضة كمبدأ ينطلق منه في سعيه لإعادة تعريفه نفسه ومحيطه والتعرف عليهما من جديد وبروح مختلفة وعقل أكثر تفتحاً حتى وإن كان هذا التشكك يضرب عرض الحائط العديد من مقدساته أيضاً .

واستمرت هذه الخاصية بشحن الفكر الاوروبي حتى وصله إلى عصر الحداثة ودفعه إلى إنتاج فكر (مابعد التحديث (postmodernity)، الذي يعتبره (إيجلتون) بأنه " أسلوب فكري يتشكك في المفاهيم التقليدية للحقيقة ، والعقل، والهوية، والموضوعية، وفي فكرة توجه العالم نحو التقدم والتحرر، وفي مجالات العمل التي لاخيار سواها، وفي القصص الشمولية، أو في التفسيرات النهائية" (تيري إيجلتون، 2000، ص7).

المبحث الثالث

أثر الشك على الفرد اجتماعياً ونفسياً

أ - مفهوم الشك في علم الاجتماع

عند النظر لمفهوم الشك في علم الاجتماع لا بد من الأخذ بعين الاعتبار أمرين : الأول هو أن هذا العلم، وكما يقول (هاين أندرسن)، " باعتباره نظاماً مستقلاً، علم حديث ظهر في القرن التاسع عشر كنتاج للتغيرات التي حدثت في المجتمع الصناعي المعاصر في اوربا وأمريكا الشمالية " (رييوار سيوهيلي، ٢٠٠٤، ص13) ، والثاني هو أنه يعني بالإنسان كفرد داخل مجموعة، وبأن الإنسان يشكل، من ناحية كونه كائناً محكوماً بالعيش والتحرك داخل منظومة علاقاتية، هو موضوع الأهتمام الأساس لهذا العلم، ولايهم هذا العلم شخصية الإنسان بذاتها بل داخل نظامها الاجتماعي، دون أن يعني ذلك أن علم الاجتماع لايعبر الجانب النفسي للشخصية الإنسانية أي إهتمام، و إنما يكون هذا الأهتمام في سياق علاقة هذا الجانب بالهوية الاجتماعية للإنسان كفرد في مجتمع .

إن ذكر مسألة إعتبار علم الاجتماع من العلوم حديثة الظهور يهيم هذا البحث لسبب رئيسي و هو أن هذا العلم، شأنه شأن علم النفس و الذي يشاركه تلك الصفة، قد أنحدر من أصول فلسفية أي أن كلا العلمين كانا من فروع الفلسفة أو متداخلين فيها كالعديد من العلوم الإنسانية الأخرى، مما يعني أن كلا من علم الاجتماع و علم النفس ظلا متأثرين بالطروح الفلسفية بنوع أو بأخر و بنسبة أو بأخرى و هذا يقود الباحث الى إستنتاج مبدئي مفاده أن مفهوم الشك في علم الاجتماع يظل متأثراً الى حد كبير بالمفهوم الفلسفي للكلمة، أي أن الشك في هذا العلم أيضاً لا بد أن يكون مسبوقة بيقين ، لكن عملهما ودور كليهما - أي الشك واليقين - يكونان مقتصرين على الحياة الاجتماعية للإنسان سواء كانت تعكس فردانيته داخل الأسرة والعلاقات الاجتماعية الأخرى أم تعكس ميوله الاجتماعية ومدى قوتها للأنخراط في منظومة العلاقات المجتمعية .

وفي هذا الإطار لا يمكن إنكار قوة علاقة علم الاجتماع مع علم النفس، لأن كلا من النوعين اللذين تمت الإشارة إليهما من الافراد يكون مطبوعاً في النتيجة بطابع نفسي معين يحدد معالم شخصيته الاجتماعية ، فأما ان يكون إنطوائياً وبنغلق على فردانيته وتتعدت تركيبته النفسية والاجتماعية أو يكون إنبساطياً فيفتح على أفراد أسرته وأبناء جلدته الأخرين .

إن القلق الاجتماعي، مثله مثل القلق النفسي و القلق الفلسفي أصبح ميزة من مميزات العلاقات الاجتماعية للأسرة في دول الغرب وغالبية الدول المتقدمة الأخرى لأن الإنسان المعاصر يتأرجح بين رغبتى تكوين الأسرة و الانفصال منها، وإن هذا القلق نابع من شكوك و خيبات أمل الإنسان المعاصر و المتمدن حيال ما تقدمها له الأسرة ، سواء أكانت الأسرة التي تربي فيها أو الأسرة التي سيكونها بنفسه، وعدم إطمئنانه لمستقبل علاقاته الاجتماعية بشكل عام، لأن روح العصر الجديد (عصر السرعة و التكنولوجيا) لا توفر وقتاً كافياً للتعمق في العلاقات الاجتماعية و إبقائها صميمة عميقة دافئة تنبض بالدفء والحياة، إذاً فأن شكوك الفرد المعاصر من مجتمعه ليست غريبة بدرجة كبيرة إذا أخذت بنظر الاعتبار توقعاته من الأسرة و الحب و التي لا تتحقق إلا ماندر (رييوار سيوهيلي، ٢٠٠٤، ص107).

وقريباً من هذا المعنى تتهم (هورني) وهي من علماء النفس الفرويديين الجدد في الولايات المتحدة الأمريكية، " البناء التنافسي للحضارة الغربية - بأنه - يحمل جرائم العداة التخريبي والتحقير والشك و الحسد الى كل علاقة إنسانية " (فاخر عقل، 1979، ص 234).

ومن الواضح في قناعة (هورني) حجم الأضرار النفسية و الاجتماعية التي تتعرض لها الشخصية الإنسانية لكل فرد من أفراد المجتمعات المتقدمة بفعل الأندفاع التنافسي للحضارة الغربية التي باتت مؤثرة الى حد كبير على بقية المجتمعات و الحضارات الإنسانية في انحاء العالم بشكل عام و بواسطة عوامل مختلفة من أهمها

السياسة و التقدم التكنولوجي متجسدة في طروحات العولمة. ومن هذا المنظور فإن شكوك الإنسان حول مجتمعه إنطلقت أساساً من إرتفاع درجة وعيه و تطوره الفعلي لأن في هذا التطور تكمن أسباب شفائه النفسي و الاجتماعي لا لشيء سوى لأنه لم يعد يقبل بالبقاء داخل حلقة العلاقات التي ترسمها له منظومته الاجتماعية التقليدية.

وبما أن الشك يحمل في جانب منه معنى " الأرتياب حول صدق وأمانة الآخرين و ... من الظواهر الشائعة بين الناس و إن كان الكثيرون لايفصحون عنه " (فائق الزغاري <http://sehha.com/mentalhealth/Doubting.htm>) ، فمعنى هذا أن هذا المفهوم يحمل في طياته عداً لكل يقين قائم حول الآخرين كأفراد إجتماعيين وحول الأخلاقيات الاجتماعية و التقاليد السائدة و لو في بعض منها ، كنظام تواصل بين أفراد المجتمع الواحد.

و ينقسم الشك الاجتماعي على هذا الأساس الى ثلاثة أنواع هي : الشك العادي المقبول، والشك الملازم لشخصية الإنسان والشك المرضي، ولكل واحد منها ميزاته و درجاته و ظروفه الخاصة ، فالنوع الأول منها يسمى بالمقبول لأن كل شخص يحتاج الى درجة بسيطة من الشك لحمايته من الوقوع في بعض الأخطاء و التأكد و التيقن من الأمور قبل الأقدام عليها خاصة إذا كانت مبنية على خبرات سابقة أو توقعات إكتسبت من خبرات الآخرين. أما النوع الثاني وهو الشك الذي يكون ملازماً لشخصية الإنسان ويكون سمة من سماته الشخصية، فيكون مؤثراً الى درجة أن الشخص الذي يتصف به، يجد صعوبة كبيرة في التواصل الاجتماعي مع الناس حتى أقرب الناس إليه في كثير من الحالات، والنوع الثالث وهو الشك المرضي ففيه يعاني الفرد من أوام إضطهادية يعتقد من خلالها أن الآخرين يريدون إيذائه وأن هناك مكائد ومؤامرات تحاك ضده، و إلا أن هذا النوع من الشك لاينمو مع المرء منذ صغره ولايشمل جميع الناس وجميع جوانب الحياة بل يركز على فكرة معينة تصل الى درجة الاعتقاد الجازم . (فائق الزغاري ، <http://sehha.com/mentalhealth/Doubting.htm>)

ب - أنواع الشك في علم النفس

تتعامل مدارس ونظريات علم النفس مع مسألة الشك في باب التطرق للعصاب أو المرض النفسي بإعتباره (إضطراباً وظيفياً في الشخصية الإنسانية)، إذ يعتبر الشك احد الأعراض النفسية والجسمية التي يبدو الأضطراب النفسي منعكساً في صورة إحداها أو أكثر من واحدة منها و ربما جميعها معاً مثل: القلق و الوسواس و الأفكار المتسلطة و المخاوف الشاذة و التردد المفرط (مروان ابو حويج، 2006، ص 239)

وبينما يرجع (سيجموند فرويد) منشأ العصاب أو الأضطراب النفسي الى ماضي الشخصية ، إذ يقتنع بأنه يعود لأمر جنسية طفولية مكبوتة، يرى (كارل يونغ) بأنه- أي العصاب - راسخ في حاضر الشخصية وفيه تكمن علة وجوده. (فاخر عقل، 1979 ، ص ص186، 214، 215)

وإذا تم دمج القناعتين للتوصل الى نظرية اكثر شمولية حول منشأ الشك نظراً لإمكانية ظهوره في الحاضر وكذلك إمكانية العثور على جذور له في ماضي الشخصية لأن الشك يكون قائماً في الزمن على حد سواء ، لكن كل حسب ما يسميه (الفريد أدلر) بـ" طريقة الحياة " (فاخر عقل، 1979 ، ص 217) الخاصة به وبنسب متفاوتة، عندئذ يمكن القول أن حقيقة التشكك قائمة داخل كل نفس إنسانية بإعتبارها عاشت ومنذ طفولة صاحبها فترات متعددة ومختلفة من اليقين والذي قد يكون الإنسان جرب أنواعاً منها خلال مراحل حياته ومنذ طفولته المبكرة لأن الطفل " يثق بكل شيء أولاً، ثم يبدأ يشك في الامور المحدودة ولايلبث يمارس عملية الشك، حتى تبلغ به أموراً غير محدودة، ولاسيما بعد تقدمه في العمر." (تيسير شيخ الأرض، 1993 ، ص ص : 30-31).

ويعتقد (فرويد) بأن رغبات الإنسان تتعلق بالأشياء الممنوعة والمحظور عليه التفكير فيها أو تناولها كأن يفكر الطفل بمطارحة والدته الغرام مثل والده، ومنه قوله الشهير " الممنوع مرغوب " (فاخرعقل، 1979، ص 187)، وفي هذا تفسير لرغبة الإنسان في التحرر من القيود، سواء أكانت تلك القيود منطقية أم لا ووفق ضرورات مختلفة كل حسب حاجتها النفسية والاجتماعية وفي إطار الأخلاقيات والسلوكيات العامة للمجتمع والتي يسميها أدلر بـ (الأهتمام الاجتماعي Social Interest) النابع في نظره من (الشعور الاجتماعي Social feeling) والمؤدي بالنتيجة إلى (التعاون) بين البشر مؤكداً إذ يرى بأن الرغبة الاجتماعية لدى الفرد أو شعوره الاجتماعي هو أهم الأهداف في نمو الشخصية و العلاج النفسي. (الفريد أدلر، 2005، ص ص : 25-30)

وإن الشك في هذه الحالة يكون مرغوباً فيه حول الأمور و القضايا الراسخة في (اللاشعور الجمعي) الذي يؤمن به (يونغ) إذ أن "ما نخشاه قد يكون مرغوباً فيه [عند فرويد-الباحث] فالخوف هنا قناع للرغبة" (فاخرعقل، 1979، ص 187)، وإن هذا الخوف نابع من شرعية التشكك في الثوابت الأخلاقية للمجتمع من عدمها ، لأن الرغبة تدفع نحو هذا التشكك وإن مصدر التيقن منه هو الممنوع .

وفي سياق إعتبار مسألة الشك حالة مرضية من الناحية النفسية " هناك أنواع من ردود الفعل [على القلق العصابي- الباحث]، منها الأعراض النفسية الممثلة بسرعة الأهتمام و ضعف القدرة على التركيز وشرود الذهن، هذا فضلاً عن التردد الشاذ والتشكك وتزاحم الافكار المرعبة على المريض." (مروان ابو حويج، 2006، ص 241)

ومما لاشك فيه أن الشك، بصفته حالة تلازم الأشخاص غير الأسوياء من المنظار النفسي ، لا بد أن يكون حول يقين ما كي يبرر وجوده لأن اليقين يسبق الشك زمانياً ونفسياً ومنطقياً و بدوره يجعلنا مضطرين الى البحث عن أسباب الشك، و لعل معرفة هذه الأسباب تؤدي الى تبين السبل المؤدية الى تبيده. وإن الحياة الاجتماعية و تجاربها اليومية المتوالية كفيلة بخلق ثغرات داخل النفس البشرية لينفذ منها الشك، ومما يبرهن أسبقية اليقين على الشك هي إن البشر يبدأون حياتهم بالثقة في كل ما يرونه ويسمعونه ويلمسونه إلخ... ثم يبدأ الشك يتطرق شيئاً فشيئاً الى ما منحونه ثقتهم، تحت وطأة التجارب المتعددة و المختلفة التي يمرون بها. (تيسير شيخ الأرض، 1993 ، ص 30)

وعليه فإن الشك يبقى أكثر الحالات النفسية ، وإن كانت مرضية ، ملازمةً لرغبة الإنسان في التغيير و التطور طالما أن هناك العديد من الثوابت المتيقن منها نفسياً وعقلياً، وطالما فكر الانسان بان يغير من واقعه ووجوده وقدره فان الشك يشكل ديبياً في كل فعل نفسي واجتماعي وثقافي ومرجعي.

الدراسات السابقة

لم يعثر الباحث على بحث أكاديمي باللغة العربية متقارب لموضوعة بحثه حول (دور الشك في مأساة عطيل لمؤلفها وليم شكسبير)، لكنه عثر على دراسة منشورة باللغة الانجليزية على شبكة الانترنت عنوانها: (الخوف من الشك في عطيل شكسبير- Fear of Doubt in Shakespeare's Othello) لباحثة تدعى (كاتيا ميتوفا Katia Mitova) وهي أقرب إلى اجتهاد نقدي لقراءة عطيل "كمسرحية فكرية حول غموض المعرفة الذاتية، وبيان تأثير الشكوك الفلسفية التي تجسدها في المقام الأول شخصية إياغو. وتركز على خوف الشخصيات غير المتشككة من الشك. وتخلص الدراسة إلى أن للخوف من الشك جانبان في مسرحية عطيل، أولهما سلبي وتظهره الشخصيات النسائية وينطوي على قمع جذري للشك قبل أن يصل إلى العقل الواعي؛ والثاني هو مايمكن وصفه بالجانب النشط من الخوف من الشك، والذي تتجسد في شخصية عطيل ويتجسد في عدم القدرة على تحمل الكفر وعدم اليقين والحاجة إلى حل جذري".

(https://www.academia.edu/11190073/Fear_of_Doubt_in_Shakespeares_Othello)

ويختلف البحث الحالي عن تلك الدراسة في نقطتين :

- 1- الدراسة المذكورة لم تعتمد هيكلية منهجية علمية معززة بإطار نظري، وهذا ما يسعى إليه هذا البحث.
- 2- تتمحور تلك الدراسة حول مسألة (الخوف من الشك) وكأن الشك لم يتحقق في مسرحية عطيل، وهذا ما لا يتفق معه الباحث ويرى بأن الشك، ليس متحققاً وحسب، بل وأيضاً هو المسبب الخفي الحقيقي للغيرة العمياء التي تدفع عطيل نحو تحقيق المأساة.

مؤشرات الإطار النظري

أسفر الإطار النظري عن المؤشرات الآتية :

- 1- عد الشك منطلقاً لعصر النهضة، بوصف القطيعة قد تمت بين عالم القرون الوسطى، ومستقبل مجهول الهوية.
- 2- ساهم الشك بتدعيم الصراع بين المتقابلات و المتناقضات في شتى المجالات .

- 3- ينطلق الشك من اليقين ليصبح أساساً لبلوغ يقين جديد او العودة الى اليقين السابق .
- 4- إتخذ الشك مستويات متعددة (فلسفية ، دينية ، إجتماعية ، نفسية) وأخرى وان الشك النفسي عادة ما يكون ملازماً للشخصية الأنطوائية .
- 5- الشك الاجتماعي يدفع في أقصى درجاته الى مشاكل كبيرة قد تصل في أقصى حالاتها الى دفع المصاب به نحو ارتكاب جريمة لأن شكه يصبح مرضياً .
- 6- لازم الشك الأبطال المهاجمين و المدافعين، بوصفهم يشكلون ذواتاً متحركة، متسعة، متصدية .
- 7- الشك يدفع الى جر كل الأبطال المجاورين للنهاية المحتموة، تحقيقاً لهدف البطل المستميت من أجل بلوغه.

الفصل الثالث – إجراءات البحث

مجتمع البحث :

يتكون المجتمع الحقيقي للبحث من النصوص المسرحية المأساوية لكاتب الدراما المسرحية الأنكليزي (وليم جون شكسبير 1564- 1616 م) والتي لطالما اختلفت وجهات النظر في تحديد عددها و تأريخ كتابتها وحتى مراحلها إذ ان عدداً من دارسي الادب الشكسبيرري يقسمون مآسي شكسبير حسب تسلسل تأريخ كتابتها الى قسمين (ينظر: أس برادلي، ج 1، د.ت. و مولوين ميرشبت وكليفورد ليتش، 1979 . و جون رسل تيلر، ج 1، 1991) :

القسم الاول : يقتصر فقط على مسرحيتي (روميو و جوليت) و (ريجارد الثالث) ، و الأولى تعتبر النموذج الأبرز و الأوحده لما تسمى عند شكسبير بالمأساة البحتة ، فيما تعتبر الثانية مثلاً على المآسي التاريخية لشكسبير. القسم الثاني : ويبدأ بعد توقف شكسبير عن كتابة المآسي لمدة ست سنوات، وكتب في هذه المرحلة أشهر مآسيه وتبدأ من عام (1600 م) و تنتهي في عام (1607 م) ، و هذه المسرحيات هي على التوالي : (يوليوس قيصر) و (هاملت) و (عطيل) و (مكبث) و (الملك لير) و (أنطونيو وكليوباترا) و (كريولانس) و (تيمون الاثيني) و (تيتيوس اندرونكوس) و (فينوس و اودونيس) .

و بهذا يكون مجموع المسرحيات المأساوية التي كتبها شكسبير اثنتي عشرة مسرحية تتراوح بين العاطفية والتاريخية كتصنيف عام، ولكن تبقى لكل واحدة منها خواصها ومميزاتها التي تضيف الى خصائص عالم المأساة الشكسبيرية الكثير من المعاني و القيم و المفاهيم سواء أكانت فكرية أو أخلاقية أو فنية.

أما المجتمع الفعلي للبحث فيحصره الباحث في مسرحية (عطيل)

عينة البحث :

تتكون عينة البحث من مجتمعه الفعلي وهو مسرحية (عطيل) التي كتبها شكسبير عام (1604م) أو ربما عام (1603م) (https://www.academia.edu/11190073/Fear_of_Doubt_in_Shakespeares_Othello) بعد مسرحية (هاملت-1601 م) و قبل مسرحية (الملك لير-1605 م) مباشرة و عرضت لأول مرة في لندن في الأول من تشرين الثاني في السنة التي كتبها فيها. (وليم شكسبير، 1986 ، ص 11)

وتتكون المسرحية من خمسة فصول ، و يتكون كل من الفصول الأول والثاني والرابع من ثلاثة مشاهد ، فيما يتكون الفصل الثالث من أربعة مشاهد و الخامس من مشهدين .وتقع أحداث الفصل الأول في مدينة البندقية الإيطالية فيما تقع أحداث بقية الفصول في جزيرة (قبرص) و تبلغ عدد الصفحات التي تتكون منها النسخة التي ترجمها (جبرا ابراهيم جبرا) للمسرحية من (215) صفحة من الحجم المتوسط ، منها ستة وستين صفحة كاملة تتضمن صفحة العنوان الرئيسية و محتويات الكتاب و مقدمة المترجم و دراستين تحليليتين حول المسرحية الأولى بقلم (أ.س. بردالي) ، و الثانية بقلم (أم . آر . ردلي) .

و تضم المسرحية (ست عشرة) شخصية بينها أربع شخصيات بطولية هي (عطيل ، ياغو ، دزيمونة ، كاسيو) و شخصية رئيسية هي (إيميليا) و إحدى عشرة شخصية ثانوية هي ، حسب الأهمية: (رودريغو، برايانتيو، بيانكا، دوق البندقية، مونتانو، غراتيانو، لودفيكو، مهرج، بحار، رسول، مناد)، فضلاً عن شخصيات عرضية هي (شيوخ آخرون، ضباط، سادة، موسيقيون، مرافقون) .

وفيما يلي يستعرض الباحث جدولاً ببيانات العينة من حيث عدد الفصول والمشاهد والحوارات والأسطر التي تتكون منها جميع مشاهد فصول المسرحية والأماكن التي تقع فيها جميع الأحداث في كل واحد منها :

أداة البحث :

وقد اتخذ الباحث كلاً من مؤشرات الإطار النظري و الملاحظة أداتين وتحليل المضمون أدوات لتحليل عينة البحث.

طريقة البحث :

اعتمد الباحث أسلوب طريقة المنهج التحليلي الوصفي .

المتن الحكائي لعينة البحث :

تتناول مسرحية عطيل قصة فارس مغربي الأصل يدعى (عطيل) أصبح بفضل جدارته العسكرية و بسالته في ميادين القتال القائد العسكري الأعلى لدوقية مدينة البندقية في إيطاليا ، و كيف أن هذا القائد المتميز كذلك بطيبة قلبه و نبلة و تمكنه البالغ من آداب الكياسة يقع ضحية لحقد حامل علمه (ياغو) و المعروف عنه الذكاء و دقة النظر و الذي يقرر الانتقام منه لإختبار عطيل (ميكائيل كاسيو) ملازماً شخصياً له، في حين يعتقد (ياغو) بأنه هو الأجدر من (كاسيو) بنيل تلك الرتبة ، فيخطط منذ بداية المسرحية بالتآمر على عطيل لكن في مكرو خبث بالغين، و دون أن يترك الى نهاية المسرحية فرصة لعطيل للانتباه لأمر مؤامراته و معرفة ما يكيد له من مصائب ، فيبدأ بفضح عطيل الذي تزوج من (دزيمونة) ابنة الرجل النبيل (برابانيتو) سراً ، سعياً منه للتسبب في إفساد سعادة عطيل و حبيبته ، لكنه لايفك عن تحقيق ذلك الهدف رغم فشله في الوهلة الأولى إذ يصبح زواج العاشقين علنياً ، و يبلغ حقد (ياغو) الذي يثق فيه عطيل كثيراً الى درجة تصل معها مؤامراته عليه الى أبعد الحدود حيث يجعله يتمنى الموت لأقرب و أخلص شخصين إليه و هما ملازم (كاسيو) أولاً و زوجته دزيمونة ثانياً و الأثنين معاً و يذهب الى الظن في نزاهتهما و إخلاصهما وصولاً الى يقين مفاده أن الأثنين قد بنيا علاقة غرامية بل و جنسية أيضاً - و أقدماً على خيانتة ، مما يدفع بعطيل الى الحث على قتل كاسيو أولاً ثم قتله لزوجته غدرًا بيديه ، الى أن تكشف إيميليا زوجة ياغو في نهاية المسرحية لعطيل حقيقة خداعه و توهمه و غدره لزوجته و ملازمه الذي يتم تعيينه بعد ذلك قائداً عاماً في مكانه و ينتحر عطيل بدوره قبل أن يتم إلقاء القبض عليه ، منتقماً من نفسه.

تحليل عينة البحث :

ياغو يجرب قابليته في التشكيك بالآخرين :

يرسم شكسبير منذ مطلع المشهد الاول من الفصل الاول في مسرحية عطيل خطأً وهمياً لفعل التشكيك في بناء دوافع الافعال الدرامية اللاحقة.

يبدأ المشهد بشك مسبق بيديه رودريغو من مصداقية ياغو في الاخلاص له ، فيما يشير الى ان مسار الحديث المسبق لأحداث المسرحية كان (ديزدمونة و عطيل) ، و يظهر بان رودريغو كان واثقاً في السابق من اخلاص ياغو له في سعي الاول للفوز بحب ديزدمونة ، وانه بدء يشكك في مصداقية ياغو في ذلك ، لما يعتبره رودريغو ازدواجية من قبل ياغو في زعمه إنه يكره عطيل، وهذا واضح في أول حوار يفتتح به رودريغو احداث المسرحية وهو يحاور ياغو: خسئت و ماتخبرني ابداً إني جد مستاء لانك ، ياغو ، انت الذي جعلت كيسي كأن خيوطه ملك يدك ، لاتدري بهذا." و يجيبه ياغو في محاولة منه لتبديد شك صاحبه فيه : ولكنك، و دم المسيح ترفض الاصغاء الي! أنا حتى لو حلمت بشيء كذاك، لك ان تهجرني". و يحاول رودريغو ان يبرهن له ان شكه فيه في محله : قلت لي انك تكرهه. و يبرهن ياغو بدوره حقه لعطيل لتبديد شك رودريغو: احتقرني إن لم أكن أكرهه." (وليم شكسبير، 1986، ص71)

ويرى الباحث مايدور في المشهد الاول من الفصل الاول تمريناً لياغو في التعامل مع :

اولاً : اية شكوك قد تراود الآخرين حوله هو ، و يجرب منذ البداية مقدرته الذاتية على تبديد الشكوك ، وفي ماحدث مع رودريغو خير مثال على ذلك ليستنبط منها المعايير و الاساليب التي قد يحتاجها مع اي موقف مماثل قد يستجده في اية لحظة نظراً الى ان لديه نية شديدة للانتقام من عطيل بسبب تفضيله كاسيو عليه، مما يتخذة دافعاً اساسياً للانتقام ، والذي يكون بواسطة التآمر و الدسيسة و المراوغة وكلها من خلال التشكيك في نزاهة الآخرين .

ثانياً : اختبار قدرته على تشكيك الآخرين بذويهم وبحث بثقون بهم وخصوصاً من يتصلون بعلاقات الصداقة والاقتراب بعطيل ومدى تمكنه من استغلال احداث مؤثرة لذلك الغرض كما يدور طوال المشهد الاول .
ويمكن استخلاص ماجاء في هذا المشهد من احداث وظروف متنوعة فيما يتصل برغبة ونية ياغو في الانتقام من عطيل في مدار فعل التشكيك وزرع بذور الشك في صدور الآخرين تمهيداً للشك الاكبر المؤدي مباشرة الى الفعل المأساوي الاعنف في المسرحية .

ياغو يحث رودريغو على خلق أول مثير للشك حول عطيل وديدمونة عند والدها (برابانيتو) حيث يحاور رودريغو كالآتي :

"ياغو : ناد ، اباها ، ايقظه - لاحقه سمع هناءه [ويقصد هناء عطيل-الباحث]، افضحه في الطرقات ، اوغر صدور اقربائها." (وليم شكسبير، 1986، ص74)

ياغو يقلق راحة برابانيتو ويسم افكاره بالشك: " استيقظ يا برابانيتو! لصوص، لصوص، لصوص! انتبه لبيتك ، لابنتك ، لاكياسك ! لصوص ، لصوص!" (وليم شكسبير، 1986، ص74)

برابانيتو يتأثر بالنداء ويقلق : " برابانيتو : ماالداعي لهذا النداء المخيف؟ ما الامر هناك؟ " (وليم شكسبير، 1986، ص74)

رودريغو يسعى لإرواء بذرة الشك، مخاطباً برابانيتو : "سيدي، هل عائلتك كلها في الداخل؟" (وليم شكسبير، 1986، ص74)

ياغو يسأله لاحتواء شعور والد ديدمونة والظفر بثقته في ابنته فيسأل برابانيتو : " هل ابوابك مغلقة ؟ برابانيتو : [وقد بدأ يشك-الباحث] وقيم السؤال؟" (وليم شكسبير، 1986، ص75)

ياغو يحاول اصطياد برابانيتو : " وجروح المسيح، سيدي، لقد نهبوك! عيب ! البس ثوبك! قلبك انفجر ، وروحك فقدت فيها نصفها! الان ، في هذه اللحظة عينها ، ثم كيش اسود كبير يطأ نعتك البيضاء ، انهض، انهض! ايقض بالناقوس المواطنين الغاطين في نومهم. والا جعل الشيطان جداً منك." (وليم شكسبير، 1986، ص75)

اي ان ابنته ستحمل من عطيل الذي يصفه بالشيطان، وستولد ابناً من نسل الشيطان وفي هذا ايثار بعرق عطيل . برابانيتو وقد تأثر بما يشيعة ياغو ورودريغو: ماذا ، هل فقدت عقلك؟" (وليم شكسبير، 1986، ص75)

ياغو يخاطب برابانيتو محاولاً ادامة خط بناء الشك الاول بمؤثر يطعن من خلاله وبشكل مباشر في رجولته ومن ثم في كيانه الانساني فيجبره ويخيره مابين التشكك في عطيل ونزاهته او القبول بان يكون هو نفسه قليل الشرف من جهة والاندفاع بشكوكه المثارة نحو المكان الذي يوجد فيه عطيل وديدمونة لمعاقبتها من جهة ثانية .

ياغو مخاطباً والد ديدمونة : " سترضى لابنتك ان يعلوا حصان بربري، سترضى لاحفادك ان يصهلوك، سترضى لأن تكون الافراس والخيول ابناء عمك واقربائك." (وليم شكسبير، 1986، ص76)

وفي الاسطر الثلاثة الاخيرة تشبيه غير مباشر لبرابانيتو ب(الحمار) اذ ان ياغو يرغمه بفعل دسيسته وتسميم افكاره على تصور صهره المستقبلي بحصان بربري واحفاده بصغار الحصان (جباداً و خيول) ، وابناء عمه بالتالي فراساً وخيول ، ولم يبق من سلالة الحيوانات الاليفة تلك سوى الحمار لذكروه وبما ان برابانيتو وحده الذي لم يحصل على تسمية مباشرة من ياغو فانه بالنتيجة سيكون الحمار وفي هذا دلالات تتنوع بتنوع مهام وصفات الحمار في برابانيتو المستقبل في حال سمح لعطيل ان يأخذ ديدمونة.

ياغو يواصل تسميمه لافكار بارابانيتو : " انا سيدي رجل جاء يخبرك ان ابنتك والمغربي الان يعلان فعلة الوحش ذي الظهرين." (وليم شكسبير، 1986، ص76)

ان ما يهيم التحليل في هذا الحوار هو عبارة (الوحش ذي الظهرين)، وقد يكون لهذه العبارة مدلولات اسطورية او تراثية اخرى، لكن التحليل يكتفي بالمدلول التخيلي والصوري للعبارة، اذ ان الباحث يرى بأن ياغو يقصد (بذي الظهرين) ان عطيل وديدمونة اندمجا وتعاقفا في مطارحة الغرام الى درجة يصعب تمييز هما بل وان من ينظر اليها من بعيد يتصور بانهما كائن واحد له ظهران فالمعانقة قوية الى درجة ان وجهيهما و مقدمتي جسديهما قد اتحدا بما يكفي لتصور ان الكائن ليس له مقدمة بل هو بظهرين لان في اي من احدهما يبدو لك ظهر من ظهره وفي هذا الوصف تصوير دقيق لشدة تداخل الجسدين بعضهما في بعض مما يريديه ياغو تحويل شكوك برابانيتو التي اصبحت تشتد لخطبة بعد اخرى الى يقين فيواجه بالحقيقة المباشرة زوراً التي لا تترك مجالاً للشك في صحة عزم (ياغو) و (رودريغو) لأن ياغو اصبح يدرك وبالتدريج كيف يعزف على وتر برابانيتو الحساس ، وهذا ما سيفعله في اثاره الشكوك مع عطيل لاحقاً .

برابانيتو يرد على ياغو وهو مستثار بالشك ويشتمه من الغضب بسبب ذلك وان هذا الموقف يظهر بأن عقله قد تسمم بسموم الشك : " انت نذل." (وليم شكسبير، 1986، ص76)
برابانيتو، وهو مستسلم الى حد كبير ويخاطب رودريغو: لأجعلك مسؤولاً عن هذا ، اعرفك يارودريغو." (وليم شكسبير، 1986، ص76) أي انني اقتنعت بما تزعمون وبما انه لم يعرف الشخص الثاني حتى الان وهو (ياغو) فيحمل مسؤولية الامر ان تبين بأنه كذب وتلفيق على عاتق رودريغو - وفعلاً يظهر بأن برابانيتو يتمنى ذلك لينتقم منه لسبب اخر ذكر سابقاً .

برابانيتو، وقد هاج بفعل اليقين الجزئي الذي توصل اليه فيما يزعمه ياغو و رودريغو : " انه لشرا صدق مما كنت اخشى لقد ذهبت ، وما تبقى لي من عمر مقيت ، لن يكون الا مرارة ، والان ، رودريغو، اين رأيتها ؟ - ياقتاة تعسة! مع المغربي ، تقول ؟- من يريد ان يكون ابا؟ كيف علمت انها هي ؟ - آه ، انها تخدعني اكثر مما ظننت ! - ماذا قالت لك؟ - مزيدا من الشموع! انهضوا اقرباي كلهم!- اتعتقد انهما تزوجا؟ (وليم شكسبير، 1986، ص78)

رودريغو، وقد اصبح واثقاً من النتيجة : " اني اجزم بذلك." (وليم شكسبير، 1986، ص78)
برابانيتو ، وقد اصبح متيقناً أكثر من صحة مايزعمون : " ياللسماء كيف خرجت بخيانة الدم. أيها الابطاء منذ الان ، لاتنتقوا بعقول بنااتكم بل بما ترونهن يفعلن." (وليم شكسبير، 1986، ص78)

المشهد الثاني من الفصل الاول - امام حانة القدس (حيث تزوج عطيل بدزديمونة)
ياغو يحاول تسميم افكار عطيل حول والد دزديمونة سعياً للتشكيك في نبل ونزاهة الرجل عند عطيل.
ياغو، وهو يتحدث عن برابانيتو: " ولكنه راح ياغو، ويتقول بكلام مشين مستفز، بشرفك، حتى وجدنتي بما في من قليل التعفف، لا أكف يدي عنه الا بأشد المشقة." (وليم شكسبير، 1986، ص79)
ويظهر في الحوار كيف يسعى ياغو الى تعزيز ثقة عطيل به هو واضعافها بالآخرين.
يشير عطيل الى كرهه للزواج وتكوين الاسرة لولاحبه العميق لدزديمونة وبأنه يعتبر الزواج بمثابة طوق يحدد حريته التي يبدو بأنه يحبها ويفتخر بها كثيراً وهذا مايجعل ياغو مطمئناً الى درجة كبيرة من انه سيتمكن من استغلاله لاحقاً لتشكيك عطيل بزواجه اذ ان الارضية ملائمة فيما يتعلق بنظرة عطيل للأسرة والزواج، وان الباحث يرى بأن هذه النقطة سكتل نقاطاً اخرى سيتم ذكرها في حينها تكون بمجملها استعدادات عطيل النفسية والسلوكية لتصديق الاكاذيب والتشكيك في امر من يثق بهم ، فضلاً عن ان الحوار الاتي يتضمن الى جانب ذلك ما يمكن اعتباره دليلاً على تراث عطيل غير المتجانس مع لاستقرار خصوصاً وانه سيذكر بعد ذلك استعراضاً مقتضباً لماضيه الاليم وغير المستقر .

" عطيل: فاعلم ياياغو، انني لولا حبي دزديمونة الكريم لما اقحمت حريتي الطليقة داخل طوق وحدود، ولو اعطيت ثروات البحر كلها." (وليم شكسبير، 1986، ص80)

المشهد الثالث من الفصل الاول - قاعة مجلس الشيوخ

برابانيتو يحاول تشكيك صهره في زوجته -ابنته- وذلك لشدة غضبه عليها،وقد استسلم للأمر الواقع.
" برابانيتو: انتبه لها ، يامغربي ان كانت لديك عينان تبصران. أبوها خدعته، ولربما انت ايضاً خدعتك." (وليم شكسبير، 1986، ص95)

لكن عطيل سرعان مايبهرن عدم تأثره بهذا التشكيك مما يدل على ثقته العميقة في زوجته.

" عطيل: بحياتي اراهن على اخلاصها." (وليم شكسبير، 1986، ص95)

يبدو ان ياغو واثق جداً من المصير الذي سيدفع اليه للعاشقين، فضلاً عن انه يبدو محلاً لنفسية كل منهما وفق ظروف زواجهما ، مما يعني ان ياغو يحسن التخطيط لمؤامراته بحكم ادراكه العميق لمواطن الضعف في تلك الزيجة ، وكل ذلك يظهر في مخاطبته لرودرريغو وهو يحاول ان يواسيه ويأخذ بخاطره في غمه من زواج دزديمونة بعطيل .

" ياغو: لايمكن لدزديمونة ان تديم حبها طويلاً للمغربي - ضع نقوداً في محفظتك - ولن يمكنه ان يديم هو حبه لها. كانت بداية عنيقة وسترى فراقاً بعنف يضاهيها. ولكن ضع نقوداً في محفظتك. هؤلاء المغاربة يتقلبون في هوائهم. املاً محفظتك نقوداً. هذا الطعام الذي يستعذبه الان كالجراد سيغدوا له عما قريب مرأ كالعلم لابد ان

تستبدله هي بالشباب ... عندما تتجم بجسده، سترى الخطأ في اختيارها. لابد لها ان تستبدله. (وليم شكسبير، 1986، ص97)

ومع ان كل مايتوقعه ياغو لن يتحقق سيما فيما يتعلق بإمكانية ان تستبدل دزديمونة عطيلاً بغيره، إلا أن ماتضمنه الحوار يدل جلياً على ان ياغو سيعمل من الان فصاعداً الى تحقيق ذلك وتحديداً من خلال لعبة التشكك في طهارة واخلاص المرأة لزوجها تحقيقاً لغايته فيهما .

إن ياغو نفسه يشك حتى في نفسه حين يراوده الشك لأول مرة في إمكانية أن تكون زوجته إميليا قد خانته مع عطيل، ولكنه يطمئن نفسه لثقتة في قدرته على السيطرة على عطيل.

" ياغو : اني اكره المغربي. لقد دار بين الناس إنه بين شراشيف ادى مهمتي لست ادري أصحيح هذا، ولكنني لمجرد الريبة في امر مثله سأصرف كأنني موقن به... هو يحسن الظن بي، مما يسهل غايتي فيه." (وليم شكسبير، 1986، ص98)

وفيما تبقى من الحوار نفسه يظهر كيف ان ياغو يعثر على أولى خيوط مؤامراته بوساطة زرع الشك لدى عطيل حول كاسيو حين يحاور نفسه :

" ياغو : كاسيو رجل وسيم الان : كيف احصل على مكانه ، فأحقق مشيئتي و ازهوها بنذالة مزدوجة . كيف؟ كيف؟ لنز. بعد قليل ، سأخدع اذن عطيل. بأن الكفة بين كاسيو و بين زوجته مرفوعة بأكثر مما ينبغي. فهو له من الشخصية و نعومة الخطاب مايبثر الشكوك – ولقد صيغ لدفع النساء الى الخيانة. والمغربي سمح الطبع، صريحه، يحسب الناس شرفاء لمجرد انهم يبدون كذلك، هو لين الانقياد من انفه، كالحمير. وجدتها !" (وليم شكسبير، 1986، ص98)

الفصل الثاني المشهد الاول - مرفأ في قبرص . مكان مكشوف قرب الرصيف

ياغو يشكك رودريغو في طهارة دزديمونة واخلاصها لزوجها ،عندما يسم افكاره حولها بانها تميل الى كاسيو وان نتيجة توددهما كل للاخر سيكون الاختلاط الجنسي.

" ياغو: بل فجور [يقصد امساك دزديمونة ليد كاسيو والذي يعتبره رودريغو بانه مجاملة بينها وبين كاسيو- الباحث] وحق هذه اليدا! انها المقدمة والتوطئة المكتومة لتاريخ الشهوة والخواطر الفاسقة. لقد اقتريا بشفاهما حتى تعانقت انفاسهما. خواطر شريرة يا رودريغو! عندما تقود السير هذه المتبادلات، سرعان ما تأتي العملية الرئيسية الاساسية : النهاية الجسدية." (وليم شكسبير، 1986، ص111)

ويهدف ياغو من وراء زرع الشك في عقل رودريغو حول دزديمونة واشراكه في مؤامرة تالية تستهدف كاسيو مستغلاً بذلك:

1- حب رودريغو لدزديمونة وتعلقه بها.

2- كرهه بالتالي لعطيل.

ويريد ان يُدخل كاسيو في اطار المشمولين بكراهية وغيره رودريغو للظفر به.

ان ياغو يجعل جميع من يحيطون به ان يثقوا فيه أشد الثقة حد الوصول الى الثقة العمياء ليتسنى له فيما بعد استغلال هذه الثقة للتشكيك عند اي منهم وحول اي كان وكيفما يشاء ، ومن ابرز الادلة على ذلك :

" عطيل : أنا اعرف، ياياغو، إنك بامانتك وحبك تلتطف من الامر وتخفف عن كاسيو." (وليم شكسبير، 1986، ص124)

كاسيو، وهو يخاطب ياغو : " أشكر فضلك (يخرج ياغو) ما عرفت قط فلورنسيا اكثر لطفا واخلاصا منك." (وليم شكسبير، 1986، ص133)

إميليا، وهي تحاور دزديمونة حول مشكلة كاسيو: صدقي إن زوجي حزين لهذا، كأنما القضية قضيته." (وليم شكسبير، 1986، ص135)

" دزديمونة : أه ، انه فتى شريف." (وليم شكسبير، 1986، ص135)

ياغو يباشر بتنفيذ خطته للايقاع بعطيل في شباك الغيرة من كاسيو ودزديمونة ولكن بمهارة عالية يزرع بواسطتها بذرة الشك الاولى وبخفة لاتكاد تلاحظ في نفس عطيل.

" ياغو: ها ! لا يروق لي ذلك!

عطيل: ماذا تقول ؟

ياغو: لاشيء مولاي، أو إذا – لا اعرف ماذا.

عطيل : ألم يكن ذلك كاسيو الذي فارق زوجتي؟
ياغو، وهو يعلم علم اليقين بأنه كان كاسيو فعلا : " كاسيو يا مولاي؟ لا، قطعاً، لا استطيع تصور ذلك. " (وليم شكسبير، 1986، ص ص 136، 137)
إن هذا (اللا) الأخيرة لا يقصد بها ياغو النفي بل الإثبات في ثوب النفي، فهو لم ينف ولم يثبت في نفس الوقت.
" ياغو: اخرج متسللاً كمجرم حالما يراك قادماً. " (وليم شكسبير، 1986، ص137)
ياغو يعرض عطيل لأول اختبار حقيقي وفق النتائج التي حققها في تمرينه الأول والثاني في المشهد الأول من الفصل الأول والحوارات التالية تظهر مدى براعته في العزف على أوتار نفسية عطيل التي يبدو بأنه يعرفها ويعرف خفايا عطيل حق المعرفة.

" ياغو: مولاي النبيل.

عطيل: ماذا تقول، ياغو؟

ياغو: عندما ما كنت تخطب سيدتي، هل كان ميكيل كاسيو يعلم بحبك؟

عطيل: نعم، من البداية حتى النهاية، فيم سؤالك؟

ياغو: لأطمئن فكري، لا أكثر.

عطيل: لماذا فكرك، ياغو؟

ياغو: ماظننت انه كان يعرفها. (وليم شكسبير، 1986، ص139)

إن قدرة ياغو في المراوغة ونسج الافكار المهلكة تبلغ درجة في هذا الحوار ليس بالشئ الهين ان يتحملها شخص امضى معظم ايام حياته في ميادين القتال وصول ويجول بين المعركة والاخرى، بحيث لا يبقى بوسعه الا ان ينساق وراءه تحت تاثير مثيرات الشك التي يبثها ياغو حتى يوصله الى النهاية التي يريد لها، ولنتابع كيف يستدرج ياغو عطيل الى الاستسهم لفعل تلك المثيرات:

" عطيل: لماذا فكرك، ياغو

ياغو: ماظننت انه كان يعرفها. " (وليم شكسبير، 1986، ص139)

وكم دقيقة ومحكمة النسج هذه البداية التي يمهد فيها ياغو للسيطرة شيئاً فشيئاً على عقل عطيل. إنه يراوغ بشكل لا يمكن لانسان عاش حياته في ميادين القتال وصول ويجول بين المعركة والاخرى كعطيل الا أن ينساق أكثر فأكثر تحت مثيرات الشك التي يبثها ياغو حتي يصل الى النهاية التي يريد لها وللنتيجة التي يستدرجها إليها.

" عطيل: اه، بلي، ولطالما كان الوسيط بيننا [يقصد كاسيو-الباحث]

ياغو: صحيح؟ [مثير جديد للشك-الباحث]

عطيل: [وهو يستجيب مباشرة لفعل المثير- الباحث] صحيح؟ طبعاً صحيح! هل

تستشف شيئاً من ذلك؟ أليس أميناً. " (وليم شكسبير، 1986، ص139)

نعم، في الحقيقة انه يستشف شيئاً لكنه لا يفصح عنه، فهو ليس كعطيل ساذجاً طيب القلب كي يكشف مباشرة عما يجول بخاطره، لذا فانه لن يرد على سؤال عطيل الاول ولا الثاني في السطر الأخير، وفيما يخص السؤال الثالث فلن يجيب عليه سوى يسؤال يجر عطيلاً بوساطته نحو منطقة أخطر من التشكيك بكاسيو و زديمونة من اجل زرع بذور الغيرة في نفسه، والغريب ان ياغو لم يكذب في أي من المواقف التي يجبره فيها عطيل على الإجابة الصريحة وهو ما تعود عليه عطيل سواء أكان من نفسه أو من الآخرين المحيطين به من أمثال زوجته وكاسيو لكن مكر ياغو كفيل بابقاء الآخر دوماً في حالة شك من اجاباته اذ انه لا ينفى ولا يثبت، مما يضمن له القدرة على الانسحاب فوراً من أي موقف يراه قد يشكل خطراً عليه فهو يحتاط باستمرار للأسوأ ولديه خطة رجعة لكل خطوة يخطوها وهذا مثال آخر في الموقف نفسه وفي الحوار ذاته.

" عطيل : ... أليس أميناً؟ [والمقصود في الحوار هو كاسيو- الباحث]

ياغو : اميناً، مولاي؟

عطيل : اميناً نعم ، اميناً

ياغو : مولاي حسبما أعلم.

عطيل : ما الذي تظن؟

ياغو : اظن، مولاي؟ " (وليم شكسبير، 1986، ص139)

وإذا كانت علامات التنقيط التي تنتهي بها كل واحدة من هذه الحوارات هي نفسها التي وضعها شكسبير لها في نسخها الاصلية فإن ذلك يدل على ان شكسبير أراد أن يظهر لعبة التشكك ونقل ما يمكن تسميته بـ(فايروس) الشك إلى نفس عطيل وبالتالي يسيطر على عقله من خلال اللغة اذ من الملاحظ في هذا المقطع (من المشهد الثالث في الفصل الثالث)، كيف ينقل شكسبير عقدة القلق من ياغو (القاصد) لعطيل (المقصود) في تمييز معنى السؤال عن معنى الجواب حتى لا يكاد عطيل يثبت على اجابة إلا وكان فيها نسبة من الشك والتردد.

" عطيل : أظن، مولاي؟ وحق السماء انه يرجع لي الصدى كأن في فكري وحشاً أهرب من أن يظهره. إنك تقصد أمراً سمعتك قبل لحظات تقول (لا يروق لي ذلك) عندما غادر كاسيو زوجتي. ما الذي لم يرق لك." (وليم شكسبير، 1986، ص139)

ومعنى ذلك ان عطيل وقع في المصيدة التي نصبها له ياغو منذ دخولها حديقة القلعة حيث كانت دزديمونة متواجدة مع أوفيليا و كاسيو ،وذلك بفعل أول جملة نطق بها ياغو وهما يدخلان الحديقة ويواصل عطيل اظهار تأثيره بمثيرات ياغو.

" عطيل : وعندما أخبرتك بأنني كنت أستشيريه طوال فترة خطبتي، هتفت قائلاً: (صحيح؟) فقطبت جبينك و زحمت به كأنك عندئذ أغلقت في دماغك على فكرة مريضة. إن كنت تحبني أكشف فركك لي." (وليم شكسبير، 1986، ص139)

ويبدو في هذا الحوار الأخير أن مثيرات الشك أثارت عند عطيل فضولاً وتعطشاً لمتابعة الانجرار وراء لعبة ياغو التشكيكية، وكان عطيل يبحث عن أي تبرير وبأي مستوى كان للسير بقدميه نحو الهلاك النفسي، في هذه المرحلة على الاقل، ويرى الباحث ان الجملة الاخيرة من الحوار ليست سوى دليل آخر على رغبة عطيل في التعاطي مع وسوسة ياغو:

" ياغو : مولاي انت تعلم انني احبك." (وليم شكسبير، 1986، ص140)

ويشكل هذا الحوار فرضية يريد ياغو تأكيد صحتها في الحال للإنتلاق نحو فقرة اخرى من فقرات هذه المرحلة من التشكيك، ولتصبح الفرضية ذاتها أساساً متيناً للإيقاع بعطيل، فإن كانت إجابة عطيل مشجعة لياغو فسينطلق نحو تنفيذ كامل خطته دون تردد، وهذا ما سيحصل، وذلك ماسيفعل ياغو، إذ ان رد عطيل، وإن يكن يحمل في ظاهره شيئاً من عدم اليقين، لكنه يؤكد في باطنه ما يريد ياغو.

" عطيل : أظن انك تحبني. ولأنني أعلم أن ملئك الحب والأمانة تزن كلماتك قبل ان تهبط نفسك، لهذا السبب، فإن وقاتك هذه تفر عني أكثر. لأن أموراً كهذه من وغد خائن غدار، حيل معتادة. أما من الرجل المستقيم فإنها جيشان خفي يعتمل به القلب حين تعجز العاطفة عن التحكم به." (وليم شكسبير، 1986، ص140)

وحقاً كان رد عطيل شافيا فيما يأمله، بل ويتوقعه، ياغو الى حد كبير حتى، إلا أن ياغو يبدأ من حيث لا يعقل عطيل بنسج خيوط شكوكه العنكبوتية وكأنه يراهن على تحطيم مكانم يقينه وثقته، خصوصاً في كاسيو ودزديمونة : " ياغو : من حيث ميكل كاسيو أقسم انني أظنه أميناً." (وليم شكسبير، 1986، ص140)

وفي هذا الحوار اختبار لمدى ثقة عطيل أخلاقياً في كاسيو وكان ياغو يريد جس نبضه في ذلك .

" عطيل : وهذا ما أظنه أيضاً

ياغو: على الانسان ان يكون ما يبدوه اما من ليس كذلك، فلا بدا إنساناً قط!" (وليم شكسبير، 1986، ص140)

أي أن كاسيو أمين كما يبدو، لكنه لا يبدو أميناً، وإن دل ذلك على شيء فانه يدل إما انه غير امين أو انه ليس بإنسان، وكلا الاحتمالين اسوء من الاخر، فإن يكن غير امين، وهذا ما سيرهنه ياغو فيما بعد زوراً لعطيل، فالاجدر بعطيل ان يحذر منه، إن يكن ليس بإنسان فالاجدر ايضاً بعطيل ان يحتاط منه إذ انه قد يأتي في أي لحظة بعمل غير إنساني، والملاحظ ان الخيانة الزوجية والانجرار وراء الشهوة الجنسية هما من الافعال غير الانسانية والاخلاقية، في منطق عطيل على الاقل، ويعتبران من الامور المخلة بالسلوك الانساني الرفيع الذي يناضل من اجلها عطيل، المتمسك بحسب النص، بالتقاليد والمثل القبلية.

ويواصل ياغو مرواغته بالكلمات والالفاظ والكنائيات، وهي لعبته المفضلة، خصوصاً في هذا المقطع لإقلاق المخاطب بين النفي والإثبات وعدم إتاحة الفرصة لعطيل للتيقن من أي شيء يتطرق إليه ياغو حتى يوصله الى المنطقة الأخطر في عملية التشكيك عندما ينتقل الحديث شيئاً فشيئاً إلى جوهر ما يقصده بالتشكيك في عفة دزديمونة وأمانة كاسيو.

ومن الملاحظ أيضاً ان ياغو يعتمد اسلوب التأكيد على مايعتبره عطيل مؤكداً وبديهيّاً ويتبع قاعدة إثبات ما هو مثبت اصلاً، أي إثبات الإثبات، عكس قاعدة (نفي النفي) في الماركسية، فإذا كانت القاعدة الثانية أي نفي النفي تؤدي الى الإثبات فبالضرورة إن الاولى، أي إثبات الإثبات، تؤدي الى عكس النتيجة أيضاً وهي النفي، وتصبح المعادلة كالاتي :

كاسيو في تنويهات ياغو المتفرقة، لكن المتقاربة، لعطيل :

" ياغو : اقسام انني اظنه أميناً.

عطيل : وهذا ما أظنه أنا أيضاً.

ياغو : ولذا فاني اظن كاسيو انساناً أميناً.

عطيل : لائحة المزيد في هذا الامر. " (وليم شكسبير، 1986، ص140)

النتيجة، وبفعل تكرار ياغو للفكرة ذاتها دون نفيها، = أن كاسيو غير أمين.

وهذه هي النتيجة التي يريد ياغو ان يوصل عطيل اليها، وبالفعل هذا ما ستؤول إليه الاحداث اللاحقة.

" ياغو : أين ذاك القصر الذي لاتنتسل القاذورات اليه احياناً؟ من له ذلك الصدر النقي الذي لاتتعد فيه

خواطر بذيئة في جلسات كالمحكمة، وتتناقش حول تأملات مشروعة؟" (وليم شكسبير، 1986، ص140)

ويقصد ياغو بالقصر الذي يشير اليه اعلاه، أولاً: امانة كاسيو الذي كان عطيل متأكداً منها، وكانت بمثابة

قصر منيع في نظره، وثانياً: قلعة عطيل وأغلب الظن بأن ياغو يلح الى عشه الزوجية.

ويسير ياغو بعطيل الى درجة من الشك تمكنه فيما بعد من ان يصبح نفسه، أي ياغو، صاحب الفضل الوحيد

في إستدلال عطيل على طريق النجاة منه، فها هو يرسم له حتى حدود التعامل مع هذا الشك عندما يحثه، وفي مكر بالغ التعقيد بالنسبة لعطيل، على ان يمضي للتيقن منه .

" ياغو : أتوسل اليك ... ألا تأبه بحكمتك لقول رجل مبهم الأفكار مثلي، وألا تبتني لك إنزعاجاً من

ملاحظاته الشتيئية التي يعوزها اليقين فما إطلاعك على أفكاري من رجولتي أو امانتي او

حكمتي في شيء ولا يخدم خيرك وهدوء بالك. (وليم شكسبير، 1986، ص140)

وعلى نقيض المعادلة التي نفي من خلالها أمانة كاسيو بإلحاحه على إثبات تلك الامانة زورا، يتمكن ياغو من

إثبات إخلاصه لعطيل بنفي ذاته وتقليله من شأن نفسه وإظهار مكامن السوء فيها، وفي مكر ودهاء بالغين، وكأنه

يتقن إستخدام قانون نفي النفي وعكسه ليصل إلى عكس النتيجة، وبما يخدم مرامه في الحالتين.

ياغو يصغر من شأن نفسه لدى عطيل:

1- يظهر ما هو قبيح ورذيل في نفسه.

2- ويؤكد بأنه مبهم الافكار.

3- وأن ملاحظاته شتيئية يعوزها اليقين.

4- وبأنه ليس ذو فضل على عطيل .

5- ولاتخدم أقواله خير وهدوء بال عطيل.

والحق ان ياغو صادق فيما يقول حول نفسه لكنه وباللحاحه على إظهار مساوئه امام عطيل يحصل على

النتيجة العكسية وهذا ما يتوقعه ويخطط لاجل تحقيقه.

والنتيجة = ان عطيل يرى ياغو:

1- كبيراً في نظره.

2- شهماً وجميل الخلق.

3- وان ملاحظاته قيمة وتتم عن نباهة.

4- وذو فضل عليه .

5- وأن اقواله تخدم هدوء عطيل وراحة باله.

ومن هنا فصاعداً تدخل لعبة التشكيك عند ياغو مرحلة جديدة بحيث يكفي له ان يبث ابسط فكرة الى عطيل

ليلتقطها فوراً، ويبدو ياغو واثقاً جداً من ان ما يتصح به عطيل خيراً في الظاهر سيعطي النتيجة العكسية التي

يريد لها له ياغو ان يتوصل اليها، والعكس هو الصحيح إذ عندما يريد ياغو ان يدفع بإصرار عطيل وإقدامه على

امر ما نحو التشدد يتعمد نفيه في الظاهر فيما يظهر بانّه نبل منه، مما يستحصل منه نتيجتين في أن واحد تصبان

كلاهما في صالح إنجاح خطته وهما:

1- ان عطيل يزيد من إصراره على القيام بالامر الذي ينفيه عليه ياغو زوراً، فمثلاً عندما ينصحه بأن يحذر الغيرة، يبده بالغيرة من دزديمونة مباشرة، بل وتشتد درجة الغيرة عنده، وهذا يخدم ياغو في كل الاحوال.
2- ان عطيل يزداد ثقة بياغو، وهذا أيضاً يصب في صالح إنجاز خططه.
وما ان يُظهر عطيل بعض القوة في التعامل مع اي موقف يدفعه الى الشك في امر زوجته، ولو ان كيانه قد تزعزع، ويندفع نحو البحث عن اليقين الذي المح ياغو الى ضرورته سابقاً حتى يندفع ياغو نحو التخطيط الدقيق لتوجيه شكوك عطيل باتجاه اليقين الذي يريده هو ان يتوصل اليه عطيل، فهو من يشككه ومن يدفعه نحو اليقين في شكه، في آن واحد :

" عطيل : ... لا، يا ياغو، اريد ان ارى قبل ان أشك، وأثبتت إن شككت. وعند التثبت فليس ثمة إلا الإطاحة حالاً بالحب أو الغيرة! " (وليم شكسبير، 1986، ص142)

وهذا يعني أن عطيل اعترف ضمناً بأنه قد بدأ يشك في أمر زوجته وكاسيو ولا يريد سوى الإثبات وبعد ان يحصل على دليل الإثبات سيطيح إما بحبه أو بغيرته من دزديمونة، مما يؤكد إثبات الغيرة لديه أيضاً، وهذا ما يريده ياغو بالضبط ويعبر عن ذلك بلغة لا يفهم عطيل سوى المعنى الظاهري لكلماتها :

" ياغو : يسرني ذلك. لأن لي العذر الآن في ان ابدي لك ما اضمر من حب وواجب، بروح من

الصراحة أكبر. وذلك، لإلتزامي إياك، تقبلها مني. انا بعد لاأتحدث عن البرهان [أي أن بإمكانه

العثور على البرهان حتى- الباحث] إنتبه الى زوجتك، لاحظها جيداً مع كاسيو واجعل عينيك هكذا :

لا غيوراً ولا واثقاً لن أرضى لك، بطبعك النبيل السمح ان تُخدع. لطيبة ذاتك. انتبه. اني أعرف

طرائق بلدنا حق المعرفة : فالنساء في البندقية يسمحن للسماء ان ترى الألاعيب التي لايجسرن

على ان يرينها أزواجهن، خير الضمير عندهن لا أن يحجمن عن فعل الشيء، بل أن يبقينه مجهولاً.

عطيل: أهكذا تقول؟

ياغو: لقد خدعت أباه، بالزواج منك، وحين بدت أنها ترتجف وترتعش نظراتك كانت شديدة التعلق بها.

عطيل: بالضبط

ياغو: تأمل إذن: تلك التي رغم صغرها، استطاعت ان تتظاهر حتى سدّت عيني أبيها... ووطن هو أن

الأمر سحر منك. (وليم شكسبير، 1986، ص ص: 141، 142)

وخير دليل على عدم فهم عطيل لتلك اللغة سوى المعاني الظاهرية لكلماتها هو أنه لم يسأل مثلاً، لم لم يأتي ياغو ببرهان حقيقي ملموس، كالمندبل الذي سيستخدمه بشكل غير مباشر لتأكيد شكوك عطيل ويوصلها بوساطته الى اليقين، مادام ياغو يعرف كل هذه الأمور؟ كما ولم ينتبه عطيل حتى لمنطق سليم نطق به نفسه عندما حاول تنفيذ ظن ياغو في دزديمونة وقال له بأن دزديمونة أختارته دون غيره وفضلته على الجميع وبأنها كان لها عينان ولم تخطف في النظر إليه جيداً. ولم يكتف ياغو بهز كيان عطيل في ثقته البالغة في زوجته بل وبرهن له أيضاً ضرورة أن يعاملها بعنف عندما عزي له في الحوار السابق سبب تعلق دزديمونة به، أي بعطيل، الى خوفها من نظراته الرجولية شديدة العنف، وهو ما وافقه عليه عطيل مباشرة.

ويختتم عطيل مرحلة التشكك بإثبات قطعي لوقوعه في شباك ياغو:

" عطيل: لكنك سعيداً لو أن عموم معسكري بكل جنوده ومراتبه، ذاق جسدها العذب، مادمت أنا

في جهل من الأمر، أما الآن، فوداعاً الى الأبد أيتها النفس الوداعة! وداعاً أيتها الطمأنينة!

وداعاً أيتها الفصائل المتريشة والحروب الكبيرة التي تجعل من الطموح فضيلة! أه،

وداعاً! وداعاً للجواد الصاهل، والبوبق الصادح، للطبل المثير للنفس، والمزمار الشاق

للأذن، وداعاً للرماية الملكية، وكل ما تتحلى به الحرب المجيدة من كبرياء، وفخامة،

وجلال! حناجرها الشرسات رواعب رعود الخالد جوبيتر وداعاً! أن مهنة عطيل قد

إنتهت. (وليم شكسبير، 1986، ص149)

ويظهر الحوار ما توصل إليه عطيل بسبب الشكوك التي سمم بها ياغو عقله ليس تجاه زوجته وأخلص جنوده (كاسيو) وحسب وإنما تجاه عالمه بأسره، إذ أن خيبة أمل عطيل وانهباره النفسي التام الذي يدل عليه الحوار دليل على وصوله لليقين في خيانة أوفى وأخلص شخصين له، ويرى الباحث أن عطيل، وبوصوله إلى هذه الدرجة من اليأس لم يبق بحاجة حتى إلى رؤية الدليل المادي الملموس الذي يطلبه من ياغو بعد ذلك.

إلا أن شكوك عطيل لم تتعدى حتى هذه المرحلة المستوى السمعي ويريد أن يدعمها بشكوك مرئية يعتبرها الدليل الملموس في الوقت ذاته، وأن رؤية المنديل في المشهد الذي يبدو فيه ياغو أشبه بمخرج مسرحي أخرج مشهداً دون علم أو دراية من ممثله وضحيته، كاسيو، ليس سوى وسيلة لتعزيز خداعه لعطيل ودفعه خطوة بعد أخرى نحو النهاية المأساوية.

ولم يكن إظهار الدليل بالشيء الصعب على ياغو وخصوصاً بعد سيطرته الكاملة على عقل عطيل وليس المنديل، ورغم قدسيته عند عطيل، سوى إختيار ذكي آخر من ياغو لإيصال عطيل إلى أقصى درجات العدوان على دزيمونة وكاسيو ليقرر حسم أمرهما والمضي نحو النهاية المأساوية التي أراها ياغو للاحداث منذ بداية المسرحية.

كاسيو والمنديل بين دزيمونة و عطيل

رسم (شكسبير) مفارقة غريبة جعلها تبدو وكأنها محظ صدفة أن يجمع بين كاسيو والمنديل وفي مستوى الأهمية نفسها لدى كل من عطيل ودزيمونة في مشهد واحد ليصبحا موضوعين مترابطين يشكل كل منهما طرفاً من طرفي معادلة العقدة في المسرحية، ويبدو أن الخيوط العديدة التي تساهم في هذا الترابط تؤدي كافة إلى الهلاك.

ففي حين تتأجج غيرة عطيل بعد إختبار نفسي عسير آخر أخضعه إليه ياغو في مشهد رؤية المنديل بيد كاسيو، وهو عائد ليستنطق زوجته حول المنديل ويكتشف بأنها أضاعته، تنتظر دزيمونة زوجها لتكرار إلتماسها له في إعادة الرتبة إلى كاسيو، مما يزيد من جنون عطيل الذي يتيقن في داخله شيئاً فشيئاً من الخيانة المزعومة لسببين:

- 1- إنه يتأكد من أن زوجته قد أعطت المنديل لكاسيو ولم تضيعه (في إعتقاده هو طبعاً).
 - 2- أن دزيمونة تلح أكثر فأكثر على عطيل لإعادة الرتبة إلى كاسيو.
- وتبدو العلاقة الشائكة بين طرفي المشكلة في المشهد (عطيل ودزيمونة) في ظل تأثيرات مسيبي العقدة (كاسيو والمنديل) أشبه بعلاقة معادلة رياضياتية عكسية يمكن توضيحها كالآتي :

دزيمونة / كاسيو = عطيل / المنديل

إذاً فإن المنديل = كاسيو X عطيل / دزيمونة

و كاسيو = المنديل X دزيمونة / عطيل

و دزيمونة = عطيل X كاسيو / المنديل

و عطيل = دزيمونة X المنديل / كاسيو

إذاً فليس من الغريب أن يتيقن عطيل وفق هذه المعطيات من أن شكه في محله لأن الأمر يبدو لعطيل في الصورة النهائية وكأن دزيمونة تقايض عطيل في المنديل بكاسيو، أي أنها تربط المنديل بكاسيو عمداً وكالآتي :

مادام عطيل قد أضاع كاسيو وخسره ولايكثرث لأمره ----- وهذه مسلمة
فإن دزيمونة، بالمقابل، قد أضاعت المنديل وخسرت ولايكثرث لأمره ----- في تصور عطيل
النتيجة :

كاسيو (عند دزيمونة) = المنديل (عند عطيل) ----- وبإزالة طرفي المشكلة الرئيسيين

كاسيو = المنديل

وفي جميع الأحوال فإن عقدي طرفي المعادلة (كاسيو والمنديل) تظان متلازمين بطرفي المشكلة (عطيل ودزيمونة) في المشهد الرابع من الفصل الثالث، وتتعدد عقداهما بمستويين متقاربين جداً لأن كلاً من الزوجين قد قرر ممارسة ضغط كبير على الآخر من أجل قضيته وبالتحديد في هذا المشهد.

الفصل الرابع - نتائج واستنتاجات البحث

النتائج ومناقشتها

توصل الباحث من خلال تحليل عينة البحث إلى النتائج الآتية :

- 1- ساهم الشك بشكل كبير، ومن خلال خطط ياغو، في خلق الظروف الطبيعية لوقوع المأساة، بل وفي إيقاعها مباشرة، وبالرغم من ان هناك ظروف مناقضة أيضاً لم ينتبه لها عطيل، مما مكن ياغو من

- النجاح في دفع البطل الرئيسي وكل من حوله من الأبطال الآخرين، وفي مقدمتهم زوجته دزيمونة، إلى الهلاك. ومن مقومات الظروف المناقضة تلك (الحب والاحترام) البالغين اللذين يحظى بهما البطل أصلاً من لدن زوجته وكاسيو وجميع من يريد ياغو، أن يحتقرهم عطيل أو يشك في نزاهتهم.
- 2- تنطلق شكوك البطل، وهو المبتلى الرئيسي المباشر بها، من يقينه حول الشيء الذي يتم تشكيكه فيه لاحقاً لكن أساس هذا اليقين هش وخواو لاتسندة سوى العاطفة الجياشة، والتي تتحول إلى غيرة عمياء، لذا فإن النتيجة المأساوية تكون عنيفة إلى اقصى درجاتها ذلك أن الشك يظل ملاحقاً للبطل حتى بعد هلاكه.
- 3- إن دزيمونة عشقت في عطيل تضحياته وبسالته وشخصيته البطولية مما لذلك دلالتان :
أ- إنها عطف عليه واشفقت على آلامه وماضيه وإختلط عليها شعور التعاطف والإشفاق مع مشاعر الحب، وأن صغر سنها يلعب دوراً كبيراً في ذلك.
ب- وبما أنها يافعة ومليئة بالاندفاعات العاطفية وتستمتع بجمالها المثالي، وهذا أمر طبيعي لأية فتاة في سنها، فإنها تتوقع أن تتمتع كثيراً مع زوجها لذا تندفع بشكل جنوني نحوه.
- 4- إن من أسباب تعرض عطيل المباشر والسريع لفعل الشك حول دزيمونة، هو ثقته العميقة فيها، والتي لم تجعله أن يتصور للحظة بأنه من الطبيعي أن تخطف في تقديراتها أو أن تتودد إلى رجل آخر، ولو أن دزيمونة لم تفعل ذلك لكنها بدت كذلك لعطيل، مما يدل على أن الارث الثقافي لعطيل وأخلاقه العسكرية لم يتركها له فرصة للخروج من دائرة خطط ياغو وشباك شكوكه التي علق فيها عطيل بقوة، ولم ينجو منها.
- 5- إن مؤلّد الشكوك الوحيد في النص، وهو ياغو، لم يكن موضعاً للشك سوى عند شخص واحد، وهو رودريغو، والذي قتل على يده، مما يعني أن عقوبة التشكك في المشكك الرئيس هو القتل.
- 6- إن المشكك والمتشكك الوحيد في أمر الآخرين، وهو ياغو، لا يستثنى حتى أقرب الناس إليه وهي زوجته إيميليا، بل وحتى نفسه من شكوكه، كما في المشهد الثالث من الفصل الأول.
- 7- إن شكوك عطيل في يقينه السابق من نزاهة وإخلاص زوجته وأخلص جنوده، وهو كاسيو، وأوصلته إلى يقين جديد مفاده أن الإثنين قد خاناه، ويظل هذا اليقين ثابتاً إلى أن تقع الفاجعة المأساوية في الفصل الخامس من المسرحية، وأن هذا اليقين الجديد لم يزعزع حتى بعد وقوع فعل المأساة الأساسي، إلا عندما توضح إيميليا الأمور وتفند أسس هذا اليقين، وهي نفس أسس شكوكه في زوجته وكاسيو، وترجعه إلى اليقين السابق الذي تأكله الشك وصولاً إلى اليقين الجديد.

استنتاجات البحث

وقد توصل الباحث إلى الاستنتاجات الآتية:

- 1- ساهم الشك بشكل كبير في رسم نهايات الأبطال ودفعهم إلى الهلاك في مسرحية عطيل.
- 2- تنطلق شكوك البطل الرئيسي في مسرحية عطيل من يقين يعود إليه البطل عند - أو بعد، وقوع فعل المأساة بوقت قصير.
- 3- إن شكوك أبطال مسرحية عطيل مرتبطة إلى حد كبير بمدى ذكائهم وانتباههم للخطط الإجرامية التي يحيطهم بها المشكك الوحيد وهو (ياغو) فضلاً عن درجة وقوة اندفاعهم العاطفي نحو بعضهم وتأثير تلك الأمور على تعمق آثار الشك.
- 4- ساهمت الظروف المعطاة، ومن أبرزها الصدق، في تعزيز شكوك البطل الرئيس والذي لا ينتبه إلى الظروف المتناقضة التي من شأنها أن تفند الشكوك بشكل بسيط جداً قبل أن تتعاضد.

المصادر و المراجع

- القرآن الكريم
أ- المعاجم والموسوعات :

- 1- الرازي، محمد بن ابي بكر بن عبدالقادر. مختار الصحاح للرازي، تحق محمود خاطر، بيروت : مكتبة لبنان ناشرون، 1995.
- 2- المصري، محمد بن مكرم بن منظور الأفريقي. معجم لسان العرب لأبن منظور، ج 10، بيروت : دار صادر للنشر، د.ت.
- 3- تيلر، جون رسل. الموسوعة المسرحية، ج 1، تر سميير عبدالرحيم الجليبي، بغداد: دار الإسلام ، 1990.
- 4- _____ ، _____ . الموسوعة المسرحية، ج2، تر سميير عبدالرحيم الجليبي، بغداد: دار الإسلام، 1991.
- 5- كوركينيان، م.س. موسوعة نظرية الأدب: إضاءة تاريخية على قضايا الشكل، القسم الرابع، الدراما، تر جميل نصيف التكريتي، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1986.
- ب- الكتب :
 - 6- أرسطو طاليس. فن الشعر، تر شر تحق عبدالرحمن بدوي، ط2، بيروت: دار الثقافة، 1973.
 - 7- ابن سلامة ، غسان. سوفوكليس، د.مدينة : د. مط ، 1967 .
 - 8- الأرض، تيسير الشيخ. الفحص عن أساس التفكير الفلسفي، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1993.
 - 9- ابو حويج، مروان. المدخل الى علم النفس العام، عمان: دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، 2006 .
 - 10- أدلر، ألفريد. معنى الحياة، تر تق عادل نجيب بشرى، المشروع القومي للترجمة ع 709، القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة، 2005.
 - 11- إيجلتون، تيري. أو هام مابعد الحداثة، تر د.منى سلام، مر أ.د.سمير سرحان، مصر: مطابع المجلس الاعلى للآثار، 2000.
 - 12- برادلي، آس . التراجمياديا الشكسبيرية، ج 1، تر حنا الياس، تق سهير القلماوي، د. مدينة : مطبعة الجريدة التجارية المصرية ، د.ت.
 - 13- التكريتي، جميل نصيف. المذاهب الأدبية، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 1990.
 - 14- توماس، هنري. إعلام الفلسفة كيف نفهمهم، تر متري أمين، د. مدينة : د. مط ، د.ت .
 - 15- الحاوي، ايليا. سوفوكليس و المأساة الأغرريقية، بيروت: دار الكتابة اللبناني للطباعة والنشر، 1980.
 - 16- حسين، طه. من الأدب التمثيلي اليوناني - سوفوكليس، د. مدينة : دار المعارف بمصر، د.ت.
 - 17- سيوهيلي، ريتوار. لهيهيوهندييهوه يو خوشهويستى، هولنيز: چاپخانهى وهزارهتى پهرومده، 2004.
 - 18- شكسبير، وليم. عطيل، تر جبرا ابراهيم جبرا، بغداد: دار الحرية للطباعة ، 1986 .
 - 19- عقل، فاخر. مدارس علم النفس، ط 4، بيروت : دار العلم للملايين، 1979.
 - 20- فرنان، جان پيبر، پيبر فيدال ناكيه. الاسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، تر: د. حنان قصاب حسن، دمشق : الاهالي للطباعة والنشر والتوزيع، 1999.
 - 21- كرم، يوسف. تاريخ الفسفة الحديثة ، د. مدينة : د. مطبعة، د.ت.
 - 22- لاکوست، جان. فلسفة الفن، ط2، تعر ريم الأمين، مر انطوان الهاشم، بيروت: عويدات للنشر والطباعة، 2001.
 - 23- مير شينت، مولوين، و كليفورد لينتش. الكوميديا و المأساة ، تر علي أحمد محمود، الكويت : سلسلة عالم المعرفة، 1979.
- ت- الرسائل الجامعية
 - 24- يوسف، ريكاردوس. توظيف جسد الممثل في العرض المسرحي العراقي-دراسة انثروبوجية، أطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد: كلية الفنون الجميلة، 2003.
 - ث- المصادر الالكترونية :
 - 25- الزغاري، فائق. الشك المرضي، <http://sehha.com/mentalhealth/Doubting.htm>
 - 26- Katia Mitova, Fear of Doubt in Shakespeare's Othello, <https://www.academia.edu/11190073/Othello>