الفصل الثامن

الدراما الإغريقية

الدراما Drama كلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها للغوي إلى الفعل (Dran) الذي كان يعني عند الإغريق ((الفعل)) أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص. ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت - ولا تزال - بغنى مترادفاتها ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري – تتضمن كلمات أخرى عديدة ذات معان قريبة من الفعل الآنف الذكر، ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى كلمة Dran (الفعل) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح، حيث تتم المحاكاة عن طريق التمثيل.

الدراما - إذاً - تعني ((الفعل)) – ولا أقول الحدث – لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده، ولان ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا ناتجاً عن إرادتهم الإنسانية.

((الفعل)) من خصائص الإنسان وحده، لأنه يتميز عن سائر الموجودات بالحس والعقل، وعلى ذلك فالقول بأن الدراما ((حدث)) قول فيه تجاهل لإرادة الإنسان وفكره. على أن القول بأن الدراما محاكاة لفعل أو سلوك إنساني قول مبتسر، لذا يلزم أن نضيف إليه أن هذه المحاكاة لا بد أن تتم عن طريق التمثيل، وبمعنى أوضح عن طريق العرض المسرحي ذلك أن من الممكن محاكاة السلوك الإنساني عن طريق آخر غير التمثيل كالسرد القصصي أو الإنشاد أو الرواية، ولكن هذا لا يدخل في نطاق الدراما بوصفها فناً متفرد الصفات.

الدراما – إذاً – في حقيقتها هي التعبير الفني عن ((فعل)) أو موقف إنساني، وبدون هذا الفعل لا تكون هناك دراما.

الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر، لأنه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لتُقرأ فقط دون التمثيل، لكن الدراما هي دائماً للتمثيل، وينبغي أن يكون هذا الشرط موجوداً باستمرار في ذهن مؤلفها. الدراما تعبير واقعي، لأنه يحاكي

بنفس الأسلوب الذي تم به الفعل الأصلي، ولأنه يحاكي سلوك إنسان يحيا معه المؤلف، ويتغلغل في أعماقه بالقدر الذي يمكّنه من معرفته معرفة واقعية.

الدراما تعبير فني جماعي، لأنه يستوعب المؤلف والممثل والموسيقي والراقص والمنشد والفنان التشكيلي معاً من اجل إخراجه إلى حيز الوجود. الدراما أكثر الفنون التصاقاً بحياة الإنسان وبالمجتمع وبالجماهير ككل، لانها تبحث في فلسفة السلوك الإنساني، وتستكشف أفضل صيغة للعلاقات الاجتماعية بين الفرد والفرد من ناحية، وبين الفرد والمجنمع من ناحية اخرى. الدراما هي حركة الإنسان الذي يريد ان يجرد سلوكه أمام نفسه، ويبسط عيوبه ومشاكله أمام بصره، كي يكتشف بعد معرفتها ومعرفة أسبابها آفاقاً أرحب وعلاقات إنسانية أنجح وأفضل.

الدراما فن يتيح للمؤلف فرصة التعبير عن ذاتيته من خلال عرض مشكلة غيره، ويتيح للمشاهد فرصة معايشة أحداث ريما لم يفعلها، ولكنه قد يتعرض لفعلها فيما بعد وفي أي وقت لو توافرت الظروف لذلك، كما أنها تمنح المتفرج لذة الشعور بلحظات سامية قد يحس أحياناً بها تفور في أعماقه، ولكنه كثيراً ما يفتقر إلى فعلها بيديه. الدراما تجديد وابتكار واكتشاف لا يتوقف ولا ينقطع بواسطة الإنسان ومن أجل الإنسان.

و رغم ما اكتسبته كلمة ((الدراما)) عبر العصور من معان ومفاهيم جعلتها أحياناً تبتعد عن المفهوم القديم بحذافيره [1] إلا أنه يمكن القول بأن كلمة ((الدراما)) ينبغي أن تُفهم دوماً على انها الفن الذي يحاكي أفعال الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام، بغض النظر عن الإطار الذي يُقدّم هذا الفن من خلاله، سواء أكان المسرح أم أي جهاز حديث مثل ((السينما)) أو ((التليفزيون)) أو الإذاعة، أو الانترنت. إن هذه الأجهزة الحديثة قادرة على أن تقدم للمشاهد أو المستمع الفن الدرامي بعد تطويع هذا الفن وفقاً لنوعية الإطار، ووفقاً لإمكانه ووسائله ((التكنيكية)). فلقد غزت الدراما في عصرنا الحديث ميادين عديدة بعد أن كان ميدانها الوحيد وإطارها البالغ القدم والكمال في الوقت نفسه هو المسرح، ومعنى هذا أن الدراما قد غدت بعد اكتشاف هذه الأجهزة الحديثة أكثر الفنون انتشاراً وأعظمها تأثيراً.

---

[1] – من الناحية العلمية الأكاديمية نجد ان جميع اللغات تتفق على أن كلمة Drama تعني المفهوم الذي ذكرناه، أما ما شاع من ان الدراما تساوي التراجيديا وفقاً للفظ الفرنسي فهو خطأ شاع نرجو أن نتجنبه مستقبلاً.

أقسام الدراما الإغريقية

كانت الدراما لدى الإغريق تنقسم إلى أقسام ثلاثة:

أ- التراجيديا (المأساة) Tragodia:

والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو ((أغنية العنز))، ووفقاً لأرجح التفسيرات فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أن افراد الجوقة القديمة في الأناشيد الديثورامبية Dithyrambo التي نشأت فيها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهم يمثلون دور الساتيروي Satyroi أتباع الإله ديونيسيوس Dionysos.

وكانت التراجيديا عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد، ذي طابع حزين، يتعرض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تحيط بهم، وتتحكم في مسار سلوكهم، سواء أكانت قوى خارجية مثل البشر والآلهة أو قوى داخلية مثل النوازع والأهواء. وكتاب التراجيديا يحاولون أن يُظهروا في أعمالهم أن السلوك الإنساني إنما هو نتيجة نوازع داخلية قائمة على أساس من الفكر، وأن ما يقوم به الإنسان من ((أفعال)) في حياته إنما هو نتيجة لوقوع الإنسان فريسة لصراع ما بين العقل والأهواء. ولجلال موضوع التراجيديا، ولأنه يتناول مشاكل الفرد وقضاياه من حيث هو فرد – كان كُتّاب التراجيديا يهتمون قديماً بأن يكون البطل فيها سامياً متميزاً عن الآخرين، متفرداً في سلوكه عنهم، رغم ما يبدو أحياناً من تطرف في هذا السلوك، يؤدي إلى وقوع البطل في مثالب مهلكة، فالفرد هو الأساس في التراجيديا لا الجماعة، ومن ثم كانت الأضواء مسلّطة على أفعاله، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفردية.

وقد حاول كُتّاب التراجيديا الإغريق – وبصدق – تَفهُّم الدوافع التي تكمن وراء تصرفات البشر، واعتقدوا – وفقاً لنظامهم السياسي الديمقراطي – أن علاج مشاكل السلوك الإنساني لن يتحقق إلا بالتصالح ما بين الفرد والجماعة، بحيث لا يطغى أحدهما على الآخر، ومن أجل ذلك حاول هؤلاء الكُتّاب فهم كل ما يحرك الفرد وكل ما يقلقه. ورغم أن المسرحية الحديثة التي قامت في عصرنا هذا كبديل للتراجيديا لا تتناول نفس الموضوع، ولا تتعرض لمأساة أو فاجعة دوماً، ولا تهتم بكون البطل سامياً بالمعنى القديم، إلا أن المفهوم الدرامي بها يختص بالبناء والحبكة والشخصيات ظل

دون تغيير كبير عن المفهوم الإغريقي القديم. لقد تغير الشكل المسرحي، وتغير مفهوم الصراع، وتغيرت أشياء عديدة سواء في الموضوع أو ((التكنيك)) أو التعبير، ولكن سر الدراما كمحاكاة لسلوك البشر وأفعالهم بقي كما هو، لأنه لو تغير لانهارت الدراما أساساً. وأهم كُتّاب التراجيديا الإغريق أيسخيلوس Aischylos

(حوالي عام 525–546)ق.م الذي كتب ما يقرب من تسعين مسرحية، وأدخل تعديلات وتغييرات كبيرة على الفن الدرامي، حتى إنه اعتُبر خالقاً للتراجيديا، فهو الذي أدخل الممثل الثاني، وطوَّر الأقنعة والملابس، وعدَّل في دور الجوقة، وأعطى للتراجيديا جلالاً وصوفية خلابة. ولم يصلنا من كل ما كتبه أيسخيلوس سوى سبع مسرحيات هي:

1- الضارعات 463 ق.م.
2- الفرس 472ق.م
3- سبعة ضد طيبة 467 ق.م
4- بروميثيوس مغلولاً...؟
5- أغاممنون 458 ق.م
6- حاملات القرابين 458 ق.م
7- ربات الغضب 458 ق.م.

و من بعده نجد سوفوكليس Sophokles (حوالي 496 – 406 ق.م) الذي ألف ما يقرب من مائة وعشرين مسرحية، وأعطى التراجيديا دفعة قوية إلى الأمام بإدخاله الممثل الثالث، وبحسن توظيفه للجوقة Choros داخل الإطار الدرامي، وبتطويره لموضوعات التراجيديا و((للتكنيك)) المسرحي حتى إنه نال إعجاب المعلم الأول أرسطو في كثير من الأمور. ولم يصلنا من هذا الإنتاج الضخم الذي تركه سوفوكليس سوى سبع مسرحيات أيضاً هي:

1- انتيغوني 442 ق.م
2- أوديبوس ملكاً قبل 425 ق.م
3- إليكترا حوالي 413ق.م
4- أجاكس قبل 442 ق.م
5- التراخينيات..؟
6- فيلوكتيتيس 409 ق.م

7- أوديبوس في كولونوس 405 – 401 ق.م

8- وآخرهم يوربيدس Euripides (حوالي 480 – 406 ق.م) الذي كتب ما يقرب من تسعين مسرحية، ووصل بالفن الدرامي إلى ذروته، وجدد وابتكر في الموضوعات، وتعمق في تحليل النفس البشرية إلى حد مثير للإعجاب، وإن كان قد مال إلى الذهنية أكثر من الدرامية في معظم أعماله التي وصلنا منها ثماني عشرة تراجيدية ومسرحية ((ساتيرية)) واحدة. وهذه هي عناوين مسرحياته:

1- ألكيستيس 438 ق.م

2- ميديا 4431 ق.م،

3- هيبوليتوس 428 ق.م

4- الطروادييين 415 ق.م

5- هيليني 412 ق.م

6- أوديستيس 408 ق.م

7- إفجينا في أوليس (بعد 406 ق.م)

8- عابدات باكخوس 406 ق.م

9- أندروماخي...؟،

10- أبناء هيراكليس 430 ق.م

11- هيكابي 430 ق. م

12- الضارعات (بعد 424 ق.م)

13- إليكترا (418 – 413 ق.م)

14- هيراكليس مخبولاً (421 – 415 ق.م)

15- إفجينا بين التاوريين..؟

16 – ايون..؟

17- الفينيقيات (411–408 ق.م)

18 – ديسوس...؟

19 الكيكلوبس (وهي مسرحية ساتيرية)...؟

ب – الكوميديا (الملهاة) Komodid:

والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو ((أغنية القرية)) وفقاً لرأي أرسطو، أو ((النشيد الماجن)) وفقاً لرأي غالبية الباحثين المحدثين، فأرسطو يرى أن بذور الكوميديا ريفية، على حين يرى الباحثون المحدثون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع ((النشيد الماجن)) وهو نشيد ارتبط بعبادة الآلهة ديونيسيوس.

وكانت الكوميديا مسرحية ذات موضوع فكاهي ساخر، يرمي إلى عرض النقائص الإنسانية، والعيوب الاجتماعية، عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم وضعفهم. وكان الهدف من عرض هذه النقائص أن يسخر الإنسان من العيوب التي قد ينحدر مع الآخرين إلى فعلها عن قصور أو جهل، وبالتالي يحاول تجنبها وعدم الوقوع فيها أو ارتكابها مادامت مثيرة للسخرية الجماعية، وتنبو عن الذوق السليم للمجموع. فالإنسان عادة لا يُقدم على ارتكاب فعلة سَخِرَ هو نفسه ممن قان بها، أو ضحك ملء شدقيه على من ارتكبها، لأنه سيشعر بتفوقه ما دام لم ينحدر لمثل هذا السلوك المثير للسخرية.

وتهتم الكوميديا بعرض المشاكل الجماعية محاولة منها لعلاج تدهور المجتمع وإعادة العلاقات الوطيدة إلى صفوفه، وسيلتها في ذلك إظهار الأشخاص بصورة أقل من الإنسان العادي في الواقع، مما ينتج عنه مفارقات تبعث على الضحك. وعلى ذلك فإن الضحك في الكوميديا الإغريقية كان عبارة عن وسيلة إيجابية هدفها نقد الأخطاء، وعلاج العيوب والمثالب والمشاكل التي تنجم عنها دون خوف منها، لأنها عيوب ناشئة عن قصور لا عن عجز كلي، وعن ضعف إرادة لا عن انعدام مقدرة. ومن ثم فإن الكوميديا تلعب دوراً لا يقل خطورة عن دور التراجيديا، فكلاهما يتعرض لسلوك الإنسان ومواقفه سواء أكانت على المستوى الفردي أم على المستوى الجماعي.

و رغم أن الكوميديا صنو للتراجيديا من ناحية الإطار الدرامي إلا أنها تختلف عنها اختلافاً بيناً في وسيلتها، وفي مضمونها، وفي مغزاها، وبالتالي في بناءها الدرامي ورسم شخصياتها .

ورغم التطور الواضح الذي مرت به الكوميديا منذ عصر الإغريق القدامى حتى العصر الحاضر، إلا أن مفهومها ووسيلتها ظلا قريبين من المفهوم القديم وإن

اختلفت وتغيرت السبل، فمن عصر الإغريق القدامى نجد (الكوميديا الاجتماعية) و(كوميديا الشخصيات)، ومن العصور التالية نجد ما يسمى (بكوميديا المواقف) و(كوميديا الفن) و(الفرصة).. الخ. ورغم تباين هذه الأنماط جميعاً، واختلاف عصورها، إلا أن مغزى الكوميديا موجود في كل منها بشكل أو بآخر وإن اختلفت نسبة الجدية والجودة الفنية.

وأهم كُتَّاب الكوميديا لدى قدامى الإغريق أريستوفانيس Aristophanes (حوالي 448 – 380 ق.م) الذي اهتم بمعالجة مشاكل المجتمع الأثيني في عصره، وهاجم بعنف ما اعتقد أنه سبب لتدهور هذا المجتمع، وركَّز في مسرحياته على الموضوع أكثر من تركيزه على الشخصية الكوميدية. ولقد ألف أريستوفانيس مسرحيات عديدة لم يبق منها سوى إحدى عشرة مسرحية هي:

1- أصل أخارناي 425 ق.م
2- الفرسان 424 ق.م
3- السحب 423 ق.م
4- الزنابير 422 ق.م
5- السلام 421 ق.م
6- الطيور 414 ق.م
7- ليستراني 411 ق.م
8- النساء في أعياد الثيسموفوريا 411 ق.م
9- الضفادع 405 ق.م
10- برلمان النساء 392ق.م
11- بلوتوس (إله الثروة) 388 ق.م.

و يليه زمنياً مناندروس Menandros (حوالي 342 – 392 ق.م) الذي عاش أسوأ عصور أثينا تدهوراً، وكان أبيقوري النزعة، واقعياً مسرفاً في الواقعية، وبالغ في التركيز على رسم الشخصيات حتى غدت أنماطاً يستخدمها في كل مسرحياته. ولقد ألف مناندروس عدداً كبيراً من المسرحيات التي أثَّرت في كُتَّاب الكوميديا الرومان، وفي كُتَّاب الكوميديا في العصور الوسطى والحديثة، ومن هذه المسرحيات لم يبق سوى عدد قليل يرجع الفضل في وجوده إلى رمال مصر، حيث تم العثور على معظم أعمال مناندروس في العصور الحديثة. وأهم المسرحيات التي بقيت من أعماله: 1- الترس

2- المزارع 3- المخادع مرتين 4- الفظ (الشرس) 5- المُحَكَّمون 6- البطل 7- الممقوت 8- الفتاة مقصوصة الشعر 9- فتاة ساموس 10- الشبح.

ج - المسرحية الساتيرية (Satyros (= Satyrikon drama:

و هي عبارة عن مسرحية تشبه إلى حد بعيد التراجيديا في نمطها، ولكن موضعها يدور بوجه عام حول الأساطير. ولقد سميت بالمسرحية ((الساتيرية)) لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابس ((الساتيروي)) أتباع الإله ديونيسيوس، وهو الذي كان يرتديه أفراد الجوقة ((الديثرامبية)) التي نشأت منها التراجيديا، كذلك كانت الجوقة في المسرحية الساتيرية تقوم بأداء رقصة عنيفة تُعرف باسم: Sikinnis نسبة إلى مخترعها Sikinnos، وكثيراً ما كان هذا النوع من المسرحيات يصور البطل المشهور هيراكليس بصورة كوميدية.

وكانت المسرحية ((الساتيرية)) تعد الجزء الأخير من الرباعية Tetralogia التي اعتاد كُتَّاب التراجيديا تقديمها في المسابقات المسرحية والتي كانت تتألف من ثلاث مسرحيات تراجيدية (ثلاثية) تتبعها مسرحية ((ساتيرية))، بحيث تدور المسرحيات الأربع حول موضوع ذي قصة واحدة متصلة الأحداث، ولكن فيما بعد لم يكن يُقدم في هذه المسابقات سوى مسرحية ((ساتيرية)) واحدة لا علاقة لها بالرباعية التي اختفت على عهد آخر كتاب التراجيديا العظام يوربيدس. وإلى براتيناس pratinas حوالي 496 ق.م، يُعزى فضل ابتكار هذا النمط الدرامي، ذلك أن المسرحية ((الساتيرية)) تُعتبر همزة الوصل بين الأناشيد ((الديثورامبية)) والتراجيديا، ومن هذه الوجهة فهي خطوة على طريق تطور الدراما الإغريقية من الإنشاد إلى التكوين الدرامي. ومن بين كل ما دونه كُتَّاب المسرح الإغريقي في هذا المجال لم يتبق لنا سوى شذرة مسرحية ألفها سوفوكليس بعنوان: ((قصاصو الأثر)) ومسرحية الكيكلوبس التي ألفها يوربيدس. لقد نشأت هذه الفنون الدرامية جميعاً في أعياد ديونيسيوس، الإله الشعبي اليوناني، الذي لاقت عبادته رواجاً كبيراً بين طبقات أهل أثينا بوصفه رباً للكروم، ورمزاً لدورة الحياة في الكون. فمن الجانب الحزين الذي يتمثل في موت الإله واختفائه في (الشتاء والخريف) ظهرت الأناشيد الحزينة، التي تطورت فيما بعد إلى التراجيديا لتمثل الجانب الجاد أو الحزين في حياة بني الإنسان، ومن الأناشيد المرحة التي تمثل بعث الإله وظهوره في (الربيع والصيف) نشأت

الكوميديا لتمثل الجانب المرح في حياة البشر، ولتصور قدرة الإنسان على قهر الصعاب والانتصار على الطبيعة.

ورغم هذه النشأة الدينية إلا أن الدراما الإغريقية لم تتناول طقوساً ولا مناسك، ولم تعالج أسراراً دينية، بل تعرضت لصراع الإنسان ومحنته أمام ما يعصف به من نوازع وأهواء داخلية، وقوى مسيطرة ومتحكمة خارجية. ولم يكن الدين في الدراما سوى إطار لتعبير فني متكامل، ومناسبة استغلها كُتّاب المسرح الإغريقي في عرض أفكار سامية، وفلسفة عميقة، وفهم للإنسان على مستوى يثير الانبهار من فرط قربه من الحقيقة واستناده إلى الواقع[1].

التراجيديا

سبق أن عرفنا التراجيديا في الصفحات السابقة – اعتماداً على تعريف أرسطو بأنها ((محاكاة لفعل جاد كامل ذي حجم معين، في لغة منمَّقة تختلف في طبيعتها باختلاف أجزاء المسرحية، وبواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد، وبحيث تؤدي إلى تطهير (النفس) عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات)).

أ- مكونات التراجيدية:

ووفقاً لما ورد عند أرسطو فإنه كان لا بد من وجود ستة عناصر تتكون منها التراجيديا كعرض مسرحي، هي: القصة، والشخصيات، والفكرة، والبيان، والأغنية، والمشهد المسرحي،

أ- القصة:

أما القصة فهي أهم مكونات التراجيديا، وهي عبارة عن تركيب لأفعال البشر وتصرفاتهم وما في حياتهم من خير وشر، لأن التراجيديا لا تحاكي الأشخاص ولا تتعرض لسرد قصة حياتهم، بل هي تحاكي مواقفهم من الحياة. والفيلسوف أرسطو

[1] – د. محمد حمدي ابراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، مرجع سابق وص 17- 21

يرى أن السعادة والشقاء يكمنان في الفعل، وأن غاية الحياة ليست كيفية الوجود، بل كيفية الفعل[1].

وأهم ما في القصة الدرامية هو تسلسل الأحداث وارتباطها معاً في وحدة واحدة، بحيث يكون التصاعد في الأحداث نتيجة للصراع بين شخصيات المسرحية.

القصة – إذن – بالنسبة للتراجيديا بمثابة الروح بالنسبة للإنسان، أما الشخصيات فتليها في الأهمية.

ب- الشخصيات:

وتختلف الشخصيات في مجموعها فيما يتعلق بمحاكاتها للشر أو للخير، فهي إما أن تحاكي أشخاصاً أسمى (من الإنسان العادي) أو أدنى. وحيث إن الشخصيات في التراجيديا هي التي تقوم بالفعل، فإن كل شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك الإنساني، ولماذا يتجه بكليته إلى جانب دون الآخر، ولا يتبادر إلى الذهن أن بناء الشخصية الدرامية يتم فقط عن طريق الكلمات التي ترددها، بل ينبغي أن يكون مؤسساً على فهم النزعات الإنسانية التي تدفع الإنسان إلى اتخاذ موقف سلوكي ما بناءً عليها.

و يرى أرسطو أن هناك عناصر أربعة لا بد من توافرها عند بناء الشخصية:

1- أن تتصف الشخصية بالسمو: ذلك أن شخصيات التراجيديا ينبغي أن تكون ذات صفات خاصة وسلوك متفرد حتى تكون أكثر تأثيراً في النفس، وحتى تحقق بسلوكها المتميز بالنسبة للسلوك العادي التضاد ثم الصراع. ومن ناحية أخرى فإن التراجيديا الإغريقية كانت دوماً ذات موضوع سام، وكان هدفها باستمرار (المثل الأعلى) الذي كان لا يوجد – في رأي الإغريق- بين البشر العاديين، بل بين الأبطال العظام وأنصاف الآلهة، أو على الأقل بين البشر ذوي الصيت الذائع والشهرة العظيمة.

2- التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية: فلا يصح أن تُصوَّر المرأة بصفات خاصة بالرجل وحده، مثل البسالة في الحرب أو الخشونة، أو الرجل بصفات خاصة بالمرأة وحدها.

---

[1] - نفس المرجع، ص 26 – 27

3- التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله: فلا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول، لأن معنى هذا أن تكون الشخصية بلا دور ايجابي أو موقف، وبالتالي تصبح بعيدة عن الواقع وغير مقنعة.

4- التناسق في بناء الشخصية: بمعنى أن تلتزم الشخصية في قولها وفعلها بموقف معين ما دامت الظروف ثابتة، وألا يتحول سلوكها فجأة وبدون دافع من موقف إلى موقف مضاد.

ج – الفكرة:

وهي القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصية من اجل إيضاح فعلها وتبرير سلوكها بما يناسب الموقف، وبمعنى آخر وضع أفكار الشخصية على لسانها بحيث تتحول من فكرة ذهنية إلى سلوك فعلي. ويخبرنا أرسطو أن الفكرة تنحصر في المقدرة على إيجاد اللغة الملائمة والمناسبة للموقف، وأن هذه اللغة ذات التعبيرات المناسبة توجد في الخطب السياسية والخطب البلاغية، وأن أوائل الكُتَّاب التراجيديين – مثل أيسخيلوس قد أنطقوا شخصياتهم بلغة الخطب السياسية على حين لجا المتأخرون منهم والمعاصرون لأرسطو - مثل يوربيدس – إلى لغة الخطب البلاغية.

الفكرة إذاً تعني ببساطة القدرة على التعبير باللفظ، وينبغي وفقاً لأرسطو أن تتألف من العناصر التالية:

1- الوضوح: بمعنى ألا تجعل المشاهد يحار عبثاً في فهم مرامي الألفاظ، وبمعنى ألا تغرقه في بحار الرمز والتجريد، فينس المغزى ولا يدرك الهدف ويصبح من العسير عليه أن يتابع أحداث المسرحية مهما كانت ثقافته وسعة إطلاعه.

2- التفنيد: بمعنى القدرة على دحض الأفكار التي تطرحها شخصية ما من أجل تعضيد موقفها إزاء شخصية أخرى تتخذ منها موقفاً مضاداً، أو القدرة على إضعاف آراء الخصم وتعزيز الآراء الخاصة بالشخصية المناهضة له.

3- القدرة على إثارة الأحاسيس المتباينة في النفس، مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب أو ما شابه ذلك.

4- القدرة على الإسهاب والإيجاز حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي، بمعنى أن يكون اللفظ في مكانه دائماً ودون زيادة أو نقصان، لأن اللمسات التي يحتاجها الموقف الدرامي إن زادت جعلت المشاهد يفقد التركيز ويُصاب بالملل، وإن نقصت فشلت في إيضاح الموقف، وعجزت عن بلورة الفعل الدرامي.

و لا يكفي أن تحتوي الفكرة على هذه العناصر كيفما اتفق وبل ينبغي الترتيب والتنسيق بينها بحيث تؤدي في النهاية إلى تحقيق الأثر المطلوب منها

د –البيان:

والبيان مرتبط باللغة، لأنه عبارة عن التكوين اللفظي للأفكار وصياغتها بالكلمات سواء أكان ذلك شعراً أم نثراً، كما انه مرتبط بطرق التعبير في الأداء ولذلك فإن له نفس الخصائص سواء عند الشعراء أو عند كُتَّاب النثر. وأنماط البيان هي: الأمر والتمني والسرد (القص أو الحكي) والتهديد والسؤال والجواب وما إلى ذلك. أما العناصر المكونة للبيان فهي: الحرف والمقطع والأداة وأداة الربط والاسم والفعل وحالة الإعراب والعبارة أو (الجملة). ومعنى ذلك أن عناصر البيان تجمع إلى جانب الحروف الأبجدية أجزاء الكلام المعروفة في اللغة.

هـ- الأغنية:

ويصفها أرسطو بأنها ذات قدرة تامة على التأثير، كما يوضح في مكان آخر من كتابه أن الأغنية هي أكثر عنصر يضفي على الدراما جاذبية (وفقاً للمفهوم الإغريقي القديم). والمقصود بالأغنية الأناشيد التي كانت الجوقة تقوم بإنشادها في الأوركسترا بين المشاهد التمثيلية، وهي أناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقى الناي وبالرقص وبالإيقاع السريع في بعض أجزاءها . ولقد فسر البعض الغرض من وجود الغناء في التراجيديا على انه يهدف إلى تخفيف التوتر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المشاهد، وفي الوقت نفسه يرمي إلى الترفيه عنه وإمتاعه ومن ثم جعله أكثر استعداداً لمتابعة الأحداث دون ملل أو توتر. والحقيقة أن وجود الجوقة بأناشيدها كان أمراً أساسياً في المسرح الإغريقي الذي نشأ أصلاً من الأناشيد ((الديثيرامبية))، فالجوقة هي لبنة هذا المسرح ووجودها فيه كان تراثاً وإرثاً تعارف عليه الكتاب، ولم يعزف عن استخدامه أحد منهم، بل قبلوه جميعاً دون استثناء، بل إن أجزاء المسرحية الإغريقية (تراجيدية كانت أو كوميدية) قد تحددت على أساس دخول الجوقة وخروجها وأناشيدها التي تلقيها في لغة وأوزان خاصة.

و – المشهد المسرحي:

يقول أرسطو إن المشهد المسرحي يجذب المشاهدين ويمتعهم، ورغم ذلك فهو بعيد الارتباط من الناحية الدرامية بالنص المكتوب: فالتراجيديا كنص مسرحي

مكتوب – قادرة على إحداث الأثر والمغزى بدون العرض المسرحي، وبدون الممثلين. لذلك فإن فن المخرج (المشرف على المناظر) يعد أشد ارتباطاً بالمشهد المسرحي (العرض المسرحي) من ارتباط الشاعر الذي ألف التراجيديا .

2- أجزاء التراجيديا:

عندما أصبحت التراجيديا فناً أدبيا مكتملاً ومتميزاً خصوصاً في عصر ثالث الشعراء الكبار يوربيدس كانت تتألف من الأجزاء الأربعة التالية:

أ- المقدمة:

وهي عبارة ة عن الجزء الذي يقع قبل دخول الجوقة إلى الأوركسترا لأول مرة. وكان الكاتب في هذا الجزء يمهد للموضوع الذي سيعرضه في مسرحيته، وأحياناً كانت المقدمة تُصاغ على شكل ((مونولوج)) يلقيه أحد الممثلين، وأحياناً أخرى على شكل ((ديالوج)) حوار بين اثنين من الممثلين. وأهم من جعل المقدمة جزءاً هاماً من أجزاء التراجيديا هو الشاعر المسرحي يوربيدس.

ب- أغنية الجوقة:

وفقاً لما قاله أرسطو فإن أغنية الجوقة تنقسم إلى قسمين: 1- أغنية المدخل: وهي أول جزء كامل تلقيه الجوقة عند دخولها إلى الاوركسترا لأول مرة في المسرحية، وينظم هذا الجزء في أوزان راقصة سريعة، تلائم حركة أفراد الجوقة وهم يقومون بالرقص والإنشاد معاً. 2- الفاصل الإنشادي: وهو أغاني الجوقة الكاملة التي تقوم بإنشادها بين الفصول، ولقد سميت بهذا لاسم لأنها عبارة عن أغانٍ غير مصحوبة بالرقص، ولا يدخل في نظمها التفعيل الديمتري (= 4 أقدام) أو ((التروخي)) (= 8 أقدام). وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها بمثابة إسدال الستار بين الفصول في المسرح الحديث.

ج – المشهد التمثيلي:

وهو أهم الأجزاء لأنه الجزء الدرامي فعلاً في التراجيديا ويكون على شكل مقطوعات من الحوار التمثيلي الذي يدور بين شخصيات المسرحية، ليكشف للمشاهد عن أبعاد كل شخصية، وعن الصراع الدائر بينها. ولقد عرَّف أرسطو (المشهد التمثيلي) بأنه جزء من التراجيديا يقع بين أغنيتين كاملتين من أغاني

الجوقة. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار المشهد التمثيلي بمثابة فصل من فصول المسرحية الحديثة، ولم تكن التراجيديا الإغريقية في أي عصر من عصورها تحتوي على أكثر من خمسة من هذه المشاهد التمثيلية. وفي أيام سوفوكليس ويوربيدس كان المشهد التمثيلي عبارة عن حوار بين ثلاث شخصيات في المنظر الواحد. ولقد أضاف الممثل الثالث الذي ادخله سوفوكليس عمقاً جديداً إلى الصراع الدرامي، لأنه كان بوسعه الانضمام إلى طرف ضد الآخر بناءً على موقف وسلوك كل منهما وبحيث يؤدي هذا إلى بلورة الصراع وتوضيحه بأكثر مما لو كان التضاد بين طرفين فقط لا ثالث لهما.

د- الخاتمة:

وهذا الجزء يعرّفه أرسطو على أنه جزء كامل من التراجيديا لا تتبعه أغنية من أغاني الجوقة. وفي هذا الجزء يتم حل العقدة التي تكون قد بلغت ذروتها قبله بقليل، وفيه أيضا تخرج الجوقة من المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي، ويكون هذا بمثابة إسدال الستار في المسرح الحديث في نهاية العرض المسرحي.

وكان على مؤلف التراجيديا أن يراعي تصاعد الأحداث حتى تصل إلى ذروتها، وأن يوجد لها الحل المنطقي المناسب، كما كان عليه أن يوائم بين مشاهد الحوار والأغاني بحيث لا يطغى عنصر على آخر[1].

3- موضوع التراجيديا:

كان مؤلفو التراجيديا يستمدون موضوعات مسرحياتهم في معظم الأحيان من الأساطير القديمة التي كانت تراثاً معروفاً لمواطنيهم. ولأن المسرح الإغريقي ارتبط منذ نشأته بالدين أو العقيدة، كان لزاماً أن ترتبط موضوعات التراجيديا بالعقيدة الإغريقية ممثلة في التراث الأسطوري، ذلك أن الأساطير Mythoi كانت لدى الإغريق بمثابة الكتاب المقدس بالنسبة للأديان السماوية، ومع فارق جوهري هو أن العقيدة الإغريقية لم تنتشر على يد أفراد بعينهم، بل تكونت عبر العصور وساهم في صنعها الشعراء والأدباء، ولم تكن قط معتمدة على نصوص مكتوبة بل على تصور الإغريق أنفسهم، الذي أخذ مع الزمن شكل الأساطير. غير أن مؤلفي التراجيديا في تناولهم

[1] - المرجع السابق، ص 28 – 39

لهذه الأساطير كانوا يتَّبعون منهجاً معيناً في اختيارهم للمواقف التي تصلح درامياً لخلق الأحداث وتطورها، والشخصيات التي تلاءم التراجيديا بما جُبلت عليه من خواص متفردة في سلوكها.

كانت الأساطير عالماً غنياً ذاخراً بشخوصه ومواقفه، ومعيناً لا ينضب من المادة الخام التي تتطلبها التراجيديا لبناء موضوعها، غير أن هذه المادة الخام كانت تُشحن على يد الكُتَّاب بمختلف الإيحاءات الاجتماعية والسلوكية، بحيث تتعرض للمواطن وسلوكه، وللمجتمع وبناءه، للتربية ومقوماتها، وللسياسة وأسسها، وللدين وارتباطه بالإنسان. فلم يكن الأمر مجرد معالجة لموقف يمثل الصراع الإنساني فحسب، بل كان المغزى الخفي هو التعرض لأمور السلوك الإنساني ككل داخل المجتمع، وللمشاكل الناتجة عن ذلك بطريق غير مباشر، إيماناً من هؤلاء المؤلفين العظماء بأن ((الفن هو إخفاء الفن)). لذلك كانوا أول من استخدم الرمز والإيحاء في الأدب، ونجحوا في ذلك ببساطتهم المعجزة إلى الحد الذي يحار فيه المرء: هل هم فعلاً يعنون هذا الرمز أم أن تأويلات الدارسين منا هي التي تشتط في التفسير؟ ولم تقتصر موضوعات التراجيديا على الأساطير، فهناك كُتَّاب استمدوا موضوعاتهم من الحياة المعاصرة، ولكن الأدلة التي لدينا لا تسمح لنا بالتعميم، لأن الموضوع الوحيد الذي بقي من أعمال هؤلاء الكتاب كان الحروب الفارسية، فلقد كان هذا الحدث السياسي الهام هو الوحيد الذي ارتفع عند الإغريق إلى سمو وجلال الأساطير، لاسيما وأن وطنهم قد خرج من معمعة الحروب الفارسية منتصراً رافع الرأس.

ومن ثم يمكن القول بأن التراجيديا كانت تطرق الموضوعات التي تخضع أحداثها لقانون ((الضرورة والاحتمال)) والتي تحقق عند تناولها وعرضها المغزى التراجيدي، وتؤدي إلى التطهير، سواء أكانت مستمدة من الأساطير أم من الحياة المعاصرة، وأن التراجيديا – رغم الإطار الديني الذي لازمها – كانت في الحقيقة تعالج السلوك الإنساني بوجه عام، والمشاكل المترتبة عليه، والدوافع المحركة له.

4- البناء الدرامي:

يقول أرسطو إن الفعل الكامل ينبغي أن يحتوي على بداية ووسط ونهاية. والبداية لابد أن ترتبط عضوياً بما يليها (الوسط والنهاية) بمعنى أن تمهّد لهما، وتكون مقدمة لما يحدث فيهما، وبحيث يكون ما يحدث نتيجة لما وقع فنها، وبحيث لا

يحدث بعدها شيء يتناقض مع ما ورد فيها. أما فيما يتعلق بالوسط فهو مرتبط تماماً بما قبله وبما بعده بحيث أن ما قبله وهو البداية يؤدي حتماً إلى وجوده، وبحيث يؤدي هو نفسه إلى وجود ما بعده وهو النهاية. أما النهاية فهي الجزء الذي يرتبط عضوياً بكل من الوسط والبداية، ويكون نتيجة حتمية لكل منهما، ولكن رغم وقوع النهاية بعد الوسط، وارتباطها بما جاء فيه، لأنه لا يمكن أن يأتي بعدها هي نفسها شيء آخر.

وكقاعدة عامة فإنه بقدر ما يكون حجم العمل كافياً لتوضيح الأحداث بقدر ما يكون الجمال النابع عن هذا الحجم. والحجم الأمثل هو الحجم الذي يسمح بتتابع الأحداث وتطورها وفقاً لقانون (الاحتمال والضرورة) بحيث يُمكن عن طريقه إظهار التحول (في شخصية البطل) من الشقاء إلى الهناء أو من السعادة إلى التعاسة.

هذا هو مفهوم البناء الدرامي في التراجيديا، وعليه يمكن القول بأن البناء الدرامي هو تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه بحيث يغدو ملائماً للمفهوم المسرحي، ويكمن سر الدراما في هذا البناء وبه وحده يتفاعل المشاهد مع التمثيل ويعايش الأحداث.

5- الوحدات الثلاث:

ذكرنا في آخر الفصل السادس شيئاً عن هذه الوحدات الثلاث، وهي قواعد تعلق بها كُتَّاب عصر النهضة والتي حكمت كُتَّاب الكلاسيكية الفرنسية. ويحسن بنا أن نشير هنا بشيء من التفصيل إلى وحدات العمل الدرامي وهي، كما ذكرنا سابقاً، هي وحدة الموضوع (أو وحدة الفعل) ووحدة الزمان ووحدة المكان (أو المكان الثابت). لقد جعل نقاد أوربا في عصر النهضة من هذه الوحدات قاعدة للدراما وقانوناً لا تصح إلا به. والأرجح أن هذا التحديد القاطع من جانب نقاد عصر النهضة بثبات عنصري الزمان والمكان لم يكن قانوناً وقاعدة كما ظنوا، بل كان بمثابة عرف أمثله ظروف التراجيديا الإغريقية القديمة، فالدراما فن متطور لا يسمح للقيود أن تكبّله أو تعوقه، كما انه في نفس الوقت جوهر لا يمكن إلغاؤه كلية بدعوى التطور.

أ – وحدة الموضوع:

يضرب لنا أرسطو في هذا المجال مثالاً بالشاعر الخالد المتفوق هوميروس الذي رغم اتساع ملحمته الأوديسيا Odysseia (حوالي 12.000 بيت من الشعر) فقد نجح في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة، إذ أنه في صياغته لموضوع هذه الملحمة لم يسرد كل تفاصيل حياة بطلها أوديسيوس، مثل الأحداث التي تعرَّض لها البطل

حينما جُرح في بارناسوس أو حينما جُنَّ (عند رحيل الإغريق من أوليس) أو غير ذلك من الأحداث التي لا تخضع لقانون ((الضرورة والاحتمال))، بل اكتفى فقط بسرد قصة رجوعه إلى وطنه بعد انتهاء الحرب الطروادية وما صادفه أثناء ذلك من أحداث. وكذلك في صياغته لملحمته الضخمة الإلياذة Ilias (حوالي 15.000 بيت من الشعر) نجح أيضاً في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة (هو غضب أخيلليوس).

وينبغي لكي تتحقق الوحدة أن تكون وحدة المحاكاة ناتجة عن وحدة الموضوع، وحيث إن المحاكاة في الدراما تكون محاكاة للفعل فإن هذا الفعل ينبغي أن يكون واحداً وكاملاً في الوقت نفسه، وأن تكون أجزاؤه مترابطة البناء بحيث إن أي تغيير في ترتيبها، أو قطع في تسلسلها، أو تناقض في تتابعها يؤدي إلى انهيار البناء كله وانقلابه رأساً على عقب، وبمعنى انه لا تجوز إضافة إلى هذه الأجزاء ولا يصح أي حذف منها. وينوّه أرسطو بان الكاتب المسرحي ليس مؤرخاً وليس من مهمته أن يقصّ ما وقع فعلاً لأن ميدانه الحقيقي هو أن يتناول ما هو ممكن وقوعه تبعاً لقانون (الاحتمال أو الضرورة).

وتبعاً لذلك كانت هناك مسرحيات تتضمن شخصية أو شخصيتين رئيسيتين من الشخصيات المعروفة (سواء في الأساطير أو في الحياة الواقعية) أما الشخصيات الثانوية الباقية في المسرحية فكان الكاتب المسرحي يبتدعها مع أسمائها وفقاً لما يتطلبه الموضوع، ولكن كانت هناك مسرحيات لا تتضمن أية شخصية معروفة ومع ذلك لم تكن أقل إمتاعاً من سابقتها[1].

ب- وحدة الزمان:

إن الزمان في التراجيديا الإغريقية كان محدداً بنهار يوم واحد، على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته، حيث يتم حله بعد وصول الأحداث إلى ذروتها.

ووفقاً لهذا المفهوم نجد سوفوكليس في مسرحية (أوديب ملكاً) يحدد الفعل الذي تدور حوله المسرحية باليوم الذي علم فيه أوديب بحقيقة مولده، وحل فيه الدمار بشخصه، أما الأحداث الأخرى التي دارت قبل هذا اليوم مثل حل اللغز، والوباء الذي حل بطيبة، واستشارة الوحي، والجرم البشع – فقد جعلها المؤلف خارج إطار

---

[1] - نفس المرجع 47 – 48

تناوله الدرامي، بحيث جعل كل شيء ينجلي في نهار ذلك اليوم ذاته. إن اعتقاد الإغريق القدامى هو الذي أملى عليهم هذا التحديد الصارم بالنسبة للزمان، فحياة الإنسان عندهم رغم طولها لا تحتوي إلى على لحظات قليلة، يمكن القول بأنها حاسمة، وتلك اللحظات هي التي تحدد مصير الإنسان، وتحوّل حياته من النقيض إلى النقيض، كلحظات الاكتشاف المروّع، أو لحظات وقوع جرم خطير، أو حلول كارثة، أو موت أو شر مستطير، وتلك اللحظات هي التي تختارها التراجيديا الإغريقية كإطار زمني لموضوعاتها.

من هذا نستنتج أن تحديد الزمان (دورة واحدة للشمس) في التراجيديا الإغريقية كان مرجعه إلى عرف أدبي، وكان ناتجاً عن اعتقاد فكري ملائم لطبيعة الموضوعات التي يعالجها الكُتَّاب الإغريق، ولم يكن قط قانوناً أو قاعدة أو شرطاً.

ج – وحدة المكان:

أما المكان فكان يتحدد بناء على الموضوع نفسه: ذلك أنه ما دام الموضوع محاكاة لفعل إنساني فمن الضروري أن يدور هذا الفعل في مكان معين. ولقد جرى العرف في التراجيديا الإغريقية على أن يكون هذا المكان واحداً أو ثابتاً، فقد يدور الفعل في قصر الملك، أو على شاطئ البحر، أو في إحدى الجزر، أو في مكان آخر يراه المؤلف المسرحي ملائماً لموضوع مسرحيته.

وما دام الفعل واحداً أو ذا وحدة، وما دامت الفترة الزمنية التي يدور فيها هذا الفعل محدودة – كما سبق القول- بحيث لا تسمح بالتنقل ما بين مكان وآخر – على الأقل بالنسبة للبطل – فمن المنطقي والحال كذلك أن يكون المكان الذي يشهد هذا الفعل ثابتاً أيضاً.

6- التحول والاكتشاف والفاجعة:

كان سر نجاح التراجيديا الإغريقية يكمن في ثلاثة عناصر ترتبط بالبناء الدرامي، وبالأحداث التي تقع فيه بطريقة متقنة، بحيث تؤدي مجتمعة إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد. وهذه العناصر الثلاث هي:

أ – التحول:

وهو تغير الأحداث أو المواقف من النقيض إلى النقيض وفقاً لقانون ((الاحتمال والضرورة)): فعلى سبيل المثال نجد في مسرحية (أوديب ملكاً) أن كلمات

الرسول الذي حضر كي يعلن نبأ موت والد أوديب (المقصود به يوليبوس الذي اتخذ أوديب ابناً له ورباه في كورنثة رغم انه لم يكن والده الحقيقي) ويُخلّصه من خوفه تجاه والدته – تُفزع أوديب وتثير الشكوك في نفسه بدلاً من تهدئتها.

ومثلما نرى في مسرحية ((لينكيوس)) Lynkeus أن بطلها (لينكيوس) يُقتاد لقتله حيث يتعقبه داناؤوس للفتك به، لكن الأحداث تتمخض عن موت داناؤوس ونجاة لينكيوس.

وقد يؤدي التحول في المسرحية الواحدة إلى أن ينتقل الإنسان من السعادة إلى الشقاء أو النقيض، مثلما نشاهد في مسرحية ((أوديب ملكاً)) البطل (أوديب) بعد سعادته وارتفاع نجمه يُصاب بالشقاء حينما يواجه بمشاكل مدينته التي حل بها الوباء، وحينما يعرف أن مولده يحيط به الشك، وأن من المحتمل أن يكون هو نفسه مرتكب الإثم الفظيع، ولكنه يسعد مرة أخرى حينما يعرف بنبأ موت والده (الذي رباه في كورنثة) مما يدل على براءته من دمه، ثم يشقى مرة أخرى حينما تنبلج الحقيقة سافرة في النهاية، ويتضح دون شك أنه نفسه مرتكب الإثم[1].

ب – الاكتشاف:

الاكتشاف كما يتضح من اسمه هو التحول من حالة عدم المعرفة إلى المعرفة، أو هو معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة قبلا، ويترتب على الاكتشاف تحول عاطفة الإنسان من المحبة إلى العداء أو النقيض، أو تحول حظه من الهناء إلى الشقاء (مثل تحول أوديب إلى التعاسة بعد اكتشافه المروع) أو من الشقاء إلى الهناء (مثل تحول إليكترا من اليأس إلى قمة الفرح والأمل بعد اكتشافها أن أخاها أوديستيس لم يقض نحبه وأنه أمامها بلحمه ودمه) وأفضل أنواع الاكتشاف هو المرتبط بالتحول مثلما نشاهد في مسرحية (أوديب ملكا) ((حيث يقترن العنصران معا بمهارة فائقة، لأن تحول حظ أوديب من الهناء إلى الشقاء قد تم بناء على اكتشافه لحقيقة مولده التي كانت مجهولة لديه)).

غير أنه أفضل أنواع الاكتشاف جميعا هو الاكتشاف الذي ينبع من الأحداث، ويرتبط بالموضوع ومواقفه، بحيث يؤدي مع عنصر التحول إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد، ويحقق المغزى التراجيدي الناتج عن المحاكاة، وبحيث

---

[1] – نفس المرجع، ص 55– 56

يتوقف هناء الشخصية أو تعاستها على ما تقوم به من أفعال مرتبطة بعنصري التحول والاكتشاف. وحيث أن الاكتشاف يتعلق بطرفين من البشر فإنه لا يتم دفعة واحدة، بل على مرحلتين: في الأولى يعرف الطرف الأول شيئا عن الطرف الثاني وفي الثانية تتم المواجهة بين الطرفين فيحدث الاكتشاف الكامل، ومن ثم لا يكون هناك شك في شخصية أي من الطرفين، فالبطل أوديستيس – مثلاً – يتعرف على أخته إفيجينا من خطابها الذي أرسلته إليه، ولكن الأمر يحتاج إلى تأكيد هذه المعرفة باكتشاف آخر حينما يواجهها.[1]

ج – الفاجعة:

العنصر الأخير هو الفاجعة أو المعاناة التي يكابدها البطل بعد وقوعه في الإثم، ويعرفها أرسطو على أنها حادث مدمر أو أليم يحدث على المسرح (خلف الكواليس) مثل الموت أو الألم الفظيع أو الجراح المهلكة أو ما شابه ذلك.

وترجع أهمية هذا العنصر إلى أنه يثير في نفس المشاهد عاطفتي الخوف والشفقة، لأن العقاب الذي يحل بالبطل ويسبب له الألم هو الذي يجعل المشاهد يتعاطف معه ويشفق عليه في محنته، وهو الذي يبعث أيضا في نفسه الخوف على المصير الذي يمكن أن ينتظره في حالة تماثله مع البطل وأتباعه لنفس سلوكه.

وأبرع الكتاب في إبراز هذا العنصر المأساوي يوربيدس، ذلك أن أرسطو يرى أن التراجيديا تنجح إلى أبعد الحدود لو تحقق لها هذا العنصر المأساوي في أحداثها وفي مغزاها.

وكان العرف في التراجيديا الإغريقية يقتضي أن تبعد عن العرض المسرحي المشاهد العنيفة كالقتل وسفك الدماء، ولقد أكد هذا العرف كل من أرسطو وهوراتيوس.

ووفقاً لهذا العرف لا ينبغي أن يرى المشاهد ميديا وهي تذبح أطفالها، أو أوديستيس وهو يغتال أمه،أو أوديب وهو يفقأ عينيه، بل ينبغي أن يتم هذا وما شابهه خلف الكواليس بعيدا عن أعين النظارة، على أن يروى بعد حدوثه على لسان رسول عن طريق السرد. ففي حالة أوديب مثلا تم الفصل الدامي داخل القصر. ثم قام الخادم بروايته لأفراد الجوقة، ولكن خروج أوديب بمنظره الذي يدعو للألم

[1] – نفس المرجع، ص 60.

والرثاء،كان القصد منه التأثير الكامل على جمهور المشاهدين، وبث عاطفة الخوف في نفوسهم، من المصير المفزع الذي ينتهي إليه كل من يقع في الإثم نتيجة استسلامه لنوازع الشر التي تعصف به.[1]

7 – دور الجوقة:

يقول نيتشه في كتابه ((مولد التراجيديا من روح الموسيقى)) إن التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة ولا شيء غيرها، وإن الجوقة هي أصل الدراما الحقيقي. والحق أن الجوقة Choros كانت الأساس الذي نشأة عنه التراجيديا الإغريقية في أول عهدها، فرغم اختلاف دور الجوقة وحجمها في المسرحيات الإغريقية إلا أن كتّاب التراجيديا جميعا ودون استثناء قد حرصوا على أن تكون أغاني الجوقة جزئا لا يتجزأ من مسرحياتهم. ومما يدل على أن التراجيديا الإغريقية قد تطورت في الأصل عن الإنشاد، أن جميع التقسيمات التي ذكرها أرسطو على أنها أجزاء التراجيديا تشير إلا أن الجوقة هي أساس التراجيديا، وأن المسرحية تقسم حسب دخولها وخروجها وأغانيها،هذا بالإضافة إلى أن العنصر الغنائي melopoiia كان أحد مكونات التراجيديا الستة ويتلخص دور الجوقة في النقاط التالية:

أ – توضيح الأحداث والتعليق عليها:

وكذلك التخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المشاهدون من جرّاء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة. وينبغي أن تكون الكلمات التي تعلق بها الجوقة على الأحداث مرتبطة بالموقف الدرامي. بحيث تكون أناشيد الجوقة مكملة للمشاهد التمثيلية ومرتبطة بما جاء فيها ارتباطا طبيعيا.

ب – القيام بأداء دور ممثل:

بمعنى أن تشترك الجوقة في الحوار تماما مثل أي ممثل آخر، وبمعنى أن يكون حديثها وإنشادها جزءا من موضوع المسرحية.

ج – أن تعبر عن الرأي العام:

بمعنى أن تمدح الأفعال الطيبة وتذم الأفعال الشريرة، تثني على الأخيار وتستقبح فعل الأشرار، تتعاطف مع البطل في محنته ولكنها لا تتوانى في نقده حينما

---

[1] – نفس المرجع، ص 66 – 67.

يحيد عن الحق. ومعنى هذا أن الجوقة كانت تمثل الرزانة في الرأي،والوقار في التصرف بقدر وقار ملابسها وأقنعتها .

8 – العقدة:

هي تطور مواقف الفعل الدرامي في المسرحية على يد المؤلف حتى تصل إلى ذروتها أو قمة تصاعدها، بحيث يتم إيجاد حل منطقي ومناسب لها . ويعرّف أرسطو العقدة على أنها تَجمُّع للأحداث التي تقع منذ بداية المسرحية حتى ذروتها أو نقطة التحول فيها، أما الحل فيبدأ من نقطة التحول تلك حتى نهاية المسرحية.

العقدة أهم ما في المسرحية لأن الدراما بحق هي فن العقدة، ولأن الصراع الذي لا يؤدي إلى عقدة هو صراع غير درامي. إن الذروة في الدراما هي أن يصل الصدام بين الإرادة الإنسانية والحتمية التي تمثلها النواميس الكونية إلى الدرجة التي تتحطم فيها إحدى القوتين: إرادة الإنسان أو النواميس الثابتة. ولما كانت من المستحيل وفق المفهوم الإغريقي أن تتحطم نواميس الكون الثابتة، فإن الصدام يجعل من المحتم إعادة تشكيل السلوك البشري والعلاقات الإنسانية على نحو جديد أفضل. ويتم حل العقدة في التراجيديا بناء على ما تقتضيه الأحداث نفسها وما تسفر عنه.[1]

9 – مغزى التراجيديا:

إن اهتمام التراجيديا كان منصبا في المقام الأول على تصوير الإنسان ((الفرد)) أمام ما يعصف به من نوازع داخلية وأهواء، وهل يستطيع الصمود أمامها بعقله أم سينهار رغم حكمته؟

إن هدف التراجيديا هو إيجاد صيغة أفضل من العلاقات الإنسانية في المجتمع، على أساس التصالح بين الرغبات والدوافع التي تحرك البشر في سلوكهم، ويتم هذا عن طريق نبذ التطرف والتخلي عن الفردية التي تدفع حتما إلى الصدام وإلى ارتكاب الإثم، وعن طريق إرساء الاعتدال والموضوعية محلها، لأنهما أساس روح الجماعة وروح التعاون بين البشر.

---

[1] – نفس المرجع، ص 73 – 74.

التراجيديا تتعمق داخل النفس البشرية ((الفرد))، لتصل إلى أغوارها وتعرف كنه ما يحركها، وتعتقد أن صلاح الجماعة يتوقف على صلاح ((الفرد))، ولجلال موضوعها فإنها تعالج الجانب الجاد من الحياة، وترى أن علاج الخطأ ينبغي أن يكون بالعقاب فلا يفلّ الحديد إلا الحديد. لذلك فإن التراجيديا اتخذت ((التطهير)) هدفا لها، والتطهير هدفه التغيير من خلال ((الفرد)) فكل مشاهد للتراجيديا يعتقد أن التطهير إنما هو علاج له بمفرده، لأنه يرى ذاته بكل أعماقها وهي تعرض أمامه، ولأنه يحس بأنه أمام مشكلة ((فردية)) تماماً، ومع ذلك فهي في المقام الأول إنسانية في عموميتها.[1]

أعلام التراجيديا

أولاً- ايسخولوس:

نال أول جائزة في المسابقات في عيد ديونيسوس عام 484 وظل سيد المسرح بلا منازع حتى انتزع منه سوفوكليس الجائزة عام 468 ق.م.

1- حياته:

ولد ايسخولوسبن يوفوريون عام 525 قبل الميلاد في قرية تدعى (اليوسيس)، قرب أثينة، وكانت هذه القرية مركز تجمع لعدد كبير من ملاك الأراضي. كان أبوه من عائلة اليوباتريين النبلاء. ولقد احيطت طفولة الشاعر وحياته كلها بهالة اسطورية. فقد روي- مثلاً – أن ديونيسيوس تجلى له في صباه بينما كان ينام في مزرعة عنب يملكها والده، وأنه أمره أن يكتب التراجيديا ،وبحكم انتماء ايسخولوس إلى عائلة من النبلاء،هناك مايبرر الاعتقاد بإطلاعه على تمثيليات الأسرار الدينية التي كان مقرها (اليوسيس). نجد تلميحاً لذلك في مسرحية ارستوفانيس (الضفادع) حيث جاء على لسان ايسخولوسقوله :ديميترا ،يامن ربيتني، اجعليني أهلا لأسرارك). لقد شاركت عائلة ايسخولوسمشاركة فعلية في حرب اليونان ضد الغزو الفارسي،كما أبلى نفسه

[1] - نفس المرجع، ص 79 – 80.

بـلاءً حسـناً في معـارك عديدة،منـها : معركـة (مـاراتون) عـام 490 ق.م، ومعركـة (سلاميس) عام 480 ق.م.

بـدأ ايسـخولوس كتابـة المسـرحيات في وقـت مبكـر مـن حياته،ولقـد اسـهم في المسابقات المسرحية أول مرة حوالي عام 500ق.م وكان عمره حوالي خمسـة وعشـرين عاماً. تذهب الروايات إلى أن ايسخولوسكتب عدداً من المسرحيات يتراوح بين اثنتين وسبعين إلى تسعين مسرحية،لم يصلنا منها سوى سبع مسرحيات هي:1-الفرس 2- الضارعات 3- سبعة ضد طيبة 4-بروميثيوس في الأغلال 5-ثلاثية اوريست،وتضم ثلاث مآسٍ هي:(آغاممنون – حاملات القرابين – وآلهات الرحمة،أو الصافحات).

كما يروى أنه فاز خلال حياته ثلاث عشرة مرة.

غادر ايسخولوس أثينا أكثر من مرة خلال حياته.ولقد غادرها إلى صقلية مرتين ولفترات طويلة نسبياً.فكانت المرة الأولى حوالي عام 470 ق.م.ولقد اختلف الرواة بشأن دوافع هذه الرحلة فمنهم من قال إنها كانت ذات صبغة دبلوماسية، ومنهم من قال إنها تمت بناء على دعوة تلقاها الشاعر من هيرون حاكم سيراكوزا، ومنهم من عزاها إلى غضب ايسخولوسوهو يخسر الجائزة أمام منافسه الشاب سوفوكليس، بل إلى تفضيل الشاعر سيمونيديس عليه في مسابقة اقيمت لنظم مرثية تكريما للشهداء الذين خروا صرعى في معركة (ماراثون)،كما أن هناك من ينسبها إلى الصدمة التي أصابت ايسخولوسوهو يرى إنهيار المقاعد الخشبية اثناء عرض إحدى مسرحياته. كذلك تضاربت الروايات بشأن هجرة ايسخولوسالثانية إلى صقلية. فمن هذه الروايات مايعزو هذه الرحلة إلى تهمة وجهت إلى ايسخولوس بدعوى إفشائه لأسرار التمثيليات الدينية، وإن كانت هذه الدعوى قد ردت بنفي ايسخولوس معرفته اساساً بفحوى هذه التمثيليات، حسب إحدى الروايات،وبفضل تساهل اعضاء محكمة (الاريباغوس) معه خلال المحاكمة، وذلك تقديراً لأمجاده الحربية،في سبيل البلاد اليونانية خصوصاً في معركة (ماراثون)، كما أن هناك من الروايات مايؤكد أن ايسخولوسقد أُدين فعلاً،و أن المحكمة خيرته بين الاعدام والنفي من أثينا مع مصادرة أملاكه،فاختار الثاني.

لقد تمت هذه الهجرة بعد النجاح الذي حققه الشاعر خلال عرض ثلاثيته (الأورستية) عام 458 ق.م،ومن هنا الاعتقاد بأن مغادرة ايسخولوسلأثينا ترتب على

الفزع الذي أصاب مواطني أثينا وهم يشاهدون الايرينيات (ربات الانتقام)، على المسرح.على أن هناك رواية ترجح امام كل هذه الروايات، ذلك أنها تعزو هجرة ايسخولوسالأخيرة إلى موقف سياسي اتخذه الشاعر تعبيرا عن احتجاجه ضد سياسة بريكليس ذات النزعة الديمقراطية المؤيدة للفلاحين ولعموم الفقراء في أتيكا ضد الارستقراطيين، ولصالح المجالس الشعبية على حساب مؤسسة الـ((آريابا غوس))التي اختزلت صلاحياتها حتى حولت إلى مجرد محكمة ذات طابع ديني بحت.

لقد احيطت وفاة الشاعر-هي الأخرى- بهالة اسطورية. فقد روي أنه توفي بينما كان يجلس على سفح تل قريب من مدينة جيلا، وذلك عندما سقطت على رأسه سلحفاة كان يحلق بها نسر فوقه. وهذه الخرافة بمثيلاتها التي حكيت حول الرجال العظام مثل سوفو كليس ويوربيدس وغيرهما. وهي من السذاجة حتى لاتحتاج إلى تفنيد.[1]

2-مؤلفات ايسخولوس الأدبية:

ترجع شهرةايسخولوس بالدرجة الأولى إلى نجاحاته التي حققها في ميدان الكتابة المسرحية – المسرحيات التراجيدية والساتورية- ومع ذلك فقد عرف عنه إسهامه في كتابة أعمال شعرية، خصوصاً المراثي، وما يعرف ((الاييبغرام)) EPIGRAM (وهي مقاطع شعرية تتضمن مغزاً معيناً أو نكتة او مثلا، يصدَّر بها – أحيانا – عمل أدبي للإشارة إلى المغزى العام الذي ينطوي عليه ذلك العمل). وفضلاً عن قلة ما وصلنا عن ايسخولوس من هذين الفنين فإن قيمتها الفنية لا يمكن مقارنتها بقيمة أعماله الدرامية وأهميتها.

أ- الفرس:

قُدمت مسرحية الفرس على المسرح عام 472 ق.م. إنها المسرحية الإغريقية الوحيدة التي وصلتنا كاملة من بين المسرحيات التي عالجت موضوعات تاريخية معاصرة. تجري أحداث هذه المسرحية في سوسا، وتبدأ بأغنية الدخول parados التي تؤديها الجوقة المؤلفة من شيوخ الدولة ومستشاري الملك الذين اجتمعوا في قصره،متذكرين الجيوش الضخمة التي قادها ملكهم اكسركسيس ضد بلاد

---

[1] جورج تومسون: ايسخولوسوأثينا، ترجمة د.صالح جواد الكاظم،وزارة الإعلام،بغداد،ص 323-324.

الإغريق،ومعبرين عن قلقهم بشأن مصير هذه الحملة. بعد ذلك تخبرنا الملكة أتوسا والدة الملك اكسركسيس،والتي اضطلعت بأعباء الحكم في غياب ابنها،عن الحكم الذي رأته في منامها في هذا المنام تخايل لها ابنها اكسركسيس وقد شدَ إلى عربته إمرأتين: إحداهما ترتدي زياً آسيوياً، أما الأخرى فترتدي زياً إغريقياً. وبينما بقيت الأولى هادئة مزقت الأخرى العنان وحطمت العربة فسقط الملك على الأرض. كما تحدثت عن القلق الذي انتابها عند الصباح وهي تشاهد نسراً يحلق فوقها وهي تقدم القرابين للآلهة، وبينما هي كذلك إذا بباز (نسر) ينطلق، وقد نشر جناحيه بأقصى سرعة فيغرز مخالبه في رأس النسر الذي لم يفعل شيئاً سوى الانكماش والاستسلام.ترى الملكة أتوسا في كل ذلك نذير شؤم بالكوارث التي تهدد ولدها. تنصح الجوقة الملكة بالتقرب من روح زوجها، الملك داريوس، وعندما تتساءل الملكة عن طبيعة البلد الذي غزاه ولدها، تقدم الجوقة عرضاً (صورة عن بلاد الإغريق وشعبها). في هذه الأثناء يظهر الرسول الذي يأتي بأنباء اندحار الأسطول الفارسي بالقرب من سلاميس. يدور حوار بين الجوقة والرسول ثم تتدخل الملكة،بعد أن حافظت على وقارها صامتة بعض الوقت، بتوجيه عدة أسئلة إلى الرسول، الذي يقوم هو الآخر بسرد كامل تفاصيل الكارثة على مسامع الملكة والجوقة.

تشكل القصة التي يرويها الرسول أهم قسم في التراجيديا. بعد ذلك تقدم الملكة القرابين على قبر زوجها داريوس وتستدعي شبحه. وبينما يخرج شبح داريوس من القبر، يقدم تفسيرا لهزيمة الفرس بوصفها تعبيراً عن غضب الآلهة التي أثارها غرور اكسركسيس وأفكاره الملحدة. كما يتنبأ له بهزيمة أخرى على أرض بيوتيا. بعد ذلك يتنبأ شيوخ الجوقة بانهيار دعائم جبروت الدولة الفارسية. بعد ذلك يصل اكسركسيس الذي يندب حظه العاثر. تنضم إليه الجوقة في نواحه هذا، وتختتم التراجيديا بمناحة عامة.[1]

يصور ايسخولوس في ((الفرس)) تصويراً رائعاً الاقتراب التدريجي للكارثة: التنبؤ بها أول الأمر، ثم وصول أخبارها الموثوقة، وأخيراً ظهور اكسركسيس نفسه.

[1] –ايسخولوس: الفرس، ترجمة وتقديم د. إبراهيم سكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972.

إن تراجيديا الفرس مفعمة بالمشاعر الوطنية وبتمجيد بلاد الإغريق. وبعكس الفرس الذين يصورون جميعاً عبيداً باستثناء واحد، هو الملك، يجري تصوير الشعب الإغريقي على أنه شعب حر:

(لم يسمهم أحد قط عبيداً أو أتباعاً). يجري تصوير الفرس بوصفهم برابرة حقيقيين. يصرح الرسول وهو يتحدث عن النصر الذي حققه الإغريق رغم قلة عددهم: ((إن الآلهة تحرس مدينة الربة بالاس). وعندما تسأل الملكة عما (إذا كان من الممكن تدمير أثينا؟) يجيبها الرسول: (ما دام فيها رجال أحياء، فستظل أسوارها قائمة). بعد ذلك يعلن شبح داريوس أن (الأرض نفسها حليفهم). إنه ينصح الفرس بالكف عن التفكير بالقيام بأي حملة ضد الإغريق ويختتم حديثه بالتحذير التالي: (تذكروا - وأنتم ترون مثل هذا القصاص لأعمالكم – أثينة وهيلاس.لا تدعوا أحداً منكم – لسخطه على حظه العاثر وطمعه في المزيد – يبدد ثروته العريضة. إن زيوس هو بحق الإله الذي يقتص من المغرورين المتعجرفين، فهو الرقيب العتيد).

التراجيديا بكاملها تمجيد حقيقي لنصر الإغريق. أشاد أرستوفانيس من بعد في (الضفادع) بالقيمة الوطنية لها: (.. ثم إني علمتكم حب المجد، والثبات في القتال في أسوأ الظروف. علمتكم هذا في مسرحية (الفرس) فيها خلدت أشرف بطولات الماضي بأجمل الأغاني) هذا هو رأي أريستوفانيس في أدب ايسخولوس، أداره على لسان الأخير في مسرحية (الضفادع). لا شك أن (الفرس) عملاً أدبياً، ذات قيمة فكرية ووطنية عالية. إلا أننا لو نظرنا إليها من زاوية درامية بحتة لوجدنا أنها تفتقر إلى القيمة الدرامية الحقيقية، ولا عجب في ذلك، فمسرحية (الفرس) هي أقدم مسرحية تصلنا عن ايسخولوس، وهي وإن تطلبت ممثلين اثنين، إلا أن الشاعر لم يستثمر هذه الامكانية لخلق علاقة درامية تتمثل بتعارض وتصادم بين إرادتين بشريتين.ولو دققنا النظر ملياً في هذا العمل لوجدناه يتألف من الجمع بين نوعين من أنواع التعبير الأدبي: الأول قصصي يتمثل في هذه المقاطع السردية والوصفية، والثاني في هذه المونولوجات (البوح) المجسدة لمشاعر الشخصيات وأحاسيسها، وهو أسلوب خاص بالشعر الغنائي، أما الطريقة الدرامية في تصوير الطبيعة والإنسان، التي عرفها أرسطو: بأنها تصوير الشخصيات وهي تنشط وتفعل، فلم نجد لها أثراً في المسرحية.[1]

[1] - جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 117 – 119.

ب – الضارعات:

أقدم مسرحيات ايسخولوس، وواحدة من أقدم المسرحيات الإغريقية بصورة عامة. ومما أكد هذا الاعتقاد أن الجوقة تتألف من خمسين فتاة – هن داناؤوس – وهي، أي الجوقة، تقوم بدور الشخصية الرئيسية المحركة للحدث، فضلاً عن أن أخذنا أغاني الجوقة تحتل الحيز الرئيسي من حجم التراجيديا، هذا إلى جانب أهمية الجوقة بالنسبة للمشاهد التمثيلية، وإذا أخذا بعين الاعتبار أن عدد أعضاء الجوقة الديثورامبية كان خمسين، استطعنا أن نفهم الدوافع التي حملت غالبية الباحثين على تقديم تاريخ عرض هذه المسرحية ليحددوه بين عامي 492- 491 ق.م. بالإضافة إلى أن الجوقة الرئيسية التي تتألف من بنات داناؤوس، هناك جوقتان: واحدة تتألف من أولئك الذين كانوا في رفقة رسول المصريين، والأخرى تتألف من الوصيفات اللائي كلفهن بيلاسجوس ملك أراكوس للسهر على راحة بنات داناؤوس. لقد كان عدد الجوقتين الأخيرتين موضع جدل وخلاف الباحثين يمكن تلخيص مضمون الضارعات بما يأتي: تهرب بنات داناؤوس – البالغ عددهن خمسين فتاة – مع أبيهن داناؤوس من أبناء عمهن ايجبتوس – البالغ عددهم خمسين أيضاً – والذين يريدون الزواج منهن بالإكراه. تصل البنات مع أبيهم وبرفقة عدد من الأتباع إلى مدينة أراكوس، ويلجأن إلى معبد زيوس إله المستجرين، ويتوزعن حول المذبح. عند ذلك تنشد الجوقة – المؤلفة من بنات داناؤوس الخمسين – أغنية الافتتاح (البارودوس) ومن هذه الأغنية نعرف قصة فرارهن مع أبيهن من مصر، والغرض من هذا الفرار، ثم يتوجهن إلى زيوس بالضراعة لانقاذهن بوصفه جدهن الأول عن طريق أيو، جدتهن الأولى التي تنتمي أصلاً إلى مدينة أراكوس. يصادف دخول بيلاسجوس، ملك أراكوس الذي يلاحظ وجود أغراب عند المذبح، فيستنكر وجودهم أول الأمر،أما بعد أن يعرف قصةلجوء البنات مع أبيهم فيظهر عليه القلق والتردد، لأن زيوس إله المستجيرين، وقد يثير غضبه إذا ما هو رفض طلب المستجيرين، زد على أن البنات هددن بالإقدام على الانتحار عند المذبح الأمر الذي سيؤدي – إن وقع – إلى تدنيسه. غير أن الملك يعرف جيداً المسؤوليات الجسام التي ستترتب على توفير الحماية للبنات، ذلك أن من شأن ذلك أن يضع المدينة أمام احتمال وقوع مجابهة مع جيش المصريين. في مثل هذا الوضع الدرامي الدقيق يعد الملك بطرح المشكلة على مجلس ممثلي الشعب لاتخاذ قرار بشأنها يمثل رأي الشعب كله، ولهذا فهو – أي الملك – يطلب من داناؤوس التوجه

إلى المدينة لإثارة الشفقة في نفوس أهلها على الفتيات.بعد ذلك تنشد الجوقة أغنيتها التي تقص علينا قصة تجوال ((أيو)) وحلولها في مصر ثم إنجابها ((أبافوس)) جد الضارعات.[1]

ما أن يعود داناؤوس من المدينة ليزف إلى بناته بشرى موافقة أهل المدينة بالإجماع على تأمين الحماية لهن، وما أن تشرع الجوقة بأغنيتها الرائعة التي تمجد بها مدينة أراكوس، حتى يلمح داناؤوس اقتراب سفن الأسطول المصري الذي كان يتعقب أثر البنات. يشيع هذا الفزع في نفوس البنات، وتغني أغنية مفعمة بالقلق والحزن والهلع.

يخرج منادي من بين صفوف المصريين يدعو البنات إلى العودة، وعندما يرفضن الاستجابة إلى طلبه يحاول أخذهن بالقوة. هنا يتصدى الملك بيلاسجوس لرسول الجيش المصري ويمنعه من تحقيق غرضه وينتهي المشهد بين الملك ورسول المصريين بإعلان الحرب.

بعد أن يعود رسول الجيش المصري خائباً وعندما يهم ملك أراكوس بمغادرة المسرح تطلب إليه البنات أن يعيد إليهن أباهن لحاجتهن إلى نصائحه.

في مثل هذا الموقف الجديد يدخل داناؤوس مع ثلة من الحرس المدججين بالسلاح وعندما يجد أن كل شيء قد انتهى، يطلب من بناته أن يقمن بصلاة شكر لأهل أراكوس، كما يتقدم إليهن بنصائحه فيما ينبغي لهن أن يفعلنه في مثل وضعهن الجديد. ومع ذلك إن خيطاً من القلق ما يزال يعكر على البنات إحساسهن بالاطمئنان. إن جوقة الوصيفات تعترف بأن الهاربات يخرجن، بمعارضتهن للزواج، على إرادة أفروديت ويعد هذا الهاجس من القلق تمهيداً للانتقال إلى الحلقة القادمة من الرباعية – أي إلى تراجيديا ((المصريين))، حيث يجري تصوير كيف انتقمت بنات داناؤوس، اللائي أجبرن على الزواج بعد هزيمة أراكوس، لأنفسهن بإيعاز من داناؤوس، فقمن – باستثناء واحدة منهن هي هيبرميسترا – بقتل أزواجهن الجدد. أما تراجيديا (بنات داناؤوس)، وهي الحلقة الثالثة في التراجيديا، فيعتقد أنها وظفت لمحاكمة هيبرميسترا بوصفها خائنة لقضية عامة. إلا أن ساحتها تبرأ في نهاية المطاف بفضل شفاعة أفروديت، وتصبح السلف المؤسس للبيت الحاكم في أراكوس.

---

[1] – راجع المستجيرات، المصدر السابق، وهي نفس المسرحية التي ترجمها د. إبراهيم سكر تحت عنوان: الضارعات، في وقت سابق.

أما المسرحية الساتورية، وهي الحلقة الرابعة في هذه الرباعية، فيفترض أنها عالجت – استناداً إلى مضمون الأسطورة – وقوع إحدى بنات داناؤوس وهي اميموني التي تحمل المسرحية اسمها، في يدي أحد الساتوريين بينما كانت مع أخواتها عند نبع ماء، فخلصها منه إله البحر بوسيدون.

يطرح ايسخولوس في تراجيديا الضارعات عدداً من المشاكل المتنوعة، وهذا واضح جداً من قراءة نص هذا العمل. إلا أن الباحث يجد صعوبة بالغة في تحديد وجهة نظر ايسخولوسوموقفه من المشاكل المطروحة، ورأيه الشخصي في الجدل الذي كانت تثيره قبل كتابة هذه التراجيديا وبعدها .ومصدر هذه الصعوبة هو ضياع الحلقات الثلاث الأخرى من الرباعية التي تعالج موضوعاً واحداً مترابط الحلقات. ولكن إذا ما نظرنا إلى هذه التراجيديا بذاتها وبمعزل عن التخمينات التي تقدم بها المعنيون بالمسرح الإغريقي وبمسرح ايسخولوسبصورة خاصة، وذلك بالاستناد إلى الشذرات القليلة المتبقية من الحلقات المفقودة، وإلى نص الأسطورة التي استمدت منها الرباعية فكرتها وموضوعها وأخيراً بالاستناد إلى مقاطع من هذه المسرحية أو تلك لمختلف شعراء الدراما الإغريق، مقاطع أشارت إلى موضوع الزواج من الأقارب، أقول: إذا نظرنا إلى ((الضارعات)) كعمل مسرحي قائم بذاته أمكننا أن نستنتج أن ايسخولوسوقف في عمله الأدبي هذا ضد الزواج القائم على الإكراه بصورة عامة لأنه مظهر من مظاهر الحياة البربرية، وضد الزواج من الأقارب الذي تفرضه اعتبارات اقتصادية أنانية بحتة تتمثل بحرص تتمثل بحرص الأقارب على الاحتفاظ بإرث الفتاة داخل العائلة نفسها .

فضلاً عن ذلك فالتراجيديا تطرح مسائل خلقية وسياسية تتعلق بسيادة القانون والنظام،وأن تستند العلاقات بين الأمم إلى العدل، لا عن طريق الالتجاء إلى السلاح، كما تمجد التراجيديا النظام الديمقراطي الذي يمكن الشعب من إبداء الرأي في حل المعضلات والمشاكل التي تعترض طريقه، والذي ينظم علاقة الملك بالشعب أيضاً . على أن للباحثين آراء مختلفة ومتعارضة بشأن المشاكل التي عالجتها الرباعية ككل، خصوصاً الاجتماعية منها المتعلقة بالنظام الاجتماعي وقوانين الزواج والطلاق والإرث. بإمكان القارئ أن يطلع على تفاصيل هذه الآراء في كتاب جورج تومسن ((ايسخولوس وأثينا)) ص 404– 418، كذلك دراسة د . إبراهيم سكر ((اسخيلوس))، ص 57–65

ج- السبعة ضد طيبة:

تبدأ تراجيديا ((السبعة ضد طيبة)) بافتتاحية (برولوج) نجد فيها اتيوكليس يشرف على تقوية التحصينات الدفاعية للمدينة، ويرسل الرقباء لرصد حركة الأعداء، بعد ذلك تدخل الجوقة التي تتألف من نساء المدينة في حالة من الذعر الشديد، إلا أن اتيوكليس يوبخهن بعنف على فزعهن ويوقف مناحتهن. يعود اتيوكليس لممارسة مهماته الخاصة بالإشراف على تعبئة قواته الدفاعية، ثم يدخل الرقيب وينقل تقريراً إلى الملك اتيوكليس يخبره فيه عن تقدم سبعة جيوش، كل جيش يحاصر باباً من أبواب المدينة السبعة. وعندما يعلم اتيوكليس أن أخاه بولينيكس يحاصر الباب السابع يعلن عن قراره بأنه هو الذي سينازل أخاه دون أي إنسان آخر. لقد أصاب هذا النبأ نساء الجوقة بالرعب، وذهبت كل محاولاتهن بثنيه عن عزمه عبثاً. تغني الجوقة بعد ذلك أغنية حزينة تتذكر فيها الإثم القديم الذي اقترفه لايوس واللعنة التي تخيم على أسرته. بعد هذه الأغنية يظهر المنادي الذي يعلن نجاة المدينة، واندحار الأعداء المتعجرفين، إلا أنه يعلن بالإضافة إلى ذلك سقوط كلا الأخوين كلاً منهما بسلاح الآخر، وفي المشهد الأخير يعلن المنادي أن مجلس شيوخ المدينة قرر أن تقام الطقوس الجنائزية لجثة اتيوكليس، كما قرر أن تترك جثة بولينيكس في العراء بوصفه خائناً لوطنه. تتحدى أنتيجونا هذا القرار، وتعلن عن نيتها بدفن جثة أخيها بولينيكس، وذلك رغم تحذير المنادي لها من مغبة تحدي الدولة والخروج على قراراتها، تنقسم الجوقة إلى قسمين: قسم يتبع أنتيجونا لدفن جثة بولينيكس، وآخر يتبع اسمينا لدفن اتيوكليس.[1]

تراجيديا ((السبعة ضد طيبة)) واحدة من الدرامات التي لا يتطلب تقديمها أكثر من ممثلين فقط. ويصدق عليها ما يصدق على غيرها من مسرحيات ايسخولوسالمشابهة التي لم يستثمر فيها الشاعر إمكانية وجود الممثل الثاني لتصوير الصراع الدرامي. على العكس إن تراجيديا ((الضارعات)) التي يعتقد أنها عرضت قبل ((السبعة ضد طيبة)). تحتوي على مشاهد درامية قوية رغم أنها قليلة،بينما تختفي مثل هذه المشاهد هنا تماماً.

إنها مثل تراجيديا ((الفرس)) تكثر من أناشيد الجوقة، ومشاهد الوصف والسرد، وفيها عدد من المشاهد التي تتألف من حوار ممثل واحد مع الجوقة، فضلا

[1] - ايسخولوس: ترجمة وتقديم د. إبراهيم سكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 219 – 221.

عن ذلك فإن المشاهد التي جمعت بين ممثلين اثنين لم توظف لتصوير فعل درامي. لقد نقل الصراع بأكمله، بما فيه من حوادث عنف وإلى خارج المسرح.

ومهما يكن من أمر فنحن ما نزال ننتظر الدراما ذات الشكل الفني الحقيقي، وإننا لن نجدها في مسرحيات ايسخولوسالتي وصلتنا إلا في ((ثلاثية أوريست)). غير أنه ينبغي لنا نتعرف على تراجيديا ((بروميثيوس في الأغلال)) رابعة تراجيديات ايسخولوسالتي استخدمت ممثلين اثنين فقط.[1]

د- بروميثيوس في الأغلال:

تعد تراجيديا ((بروميثيوس في الأغلال))،470 ق.م واحدة من أشهر أعمال ايسخولوس.تنتمي ((بروميثيوس في الأغلال)) إلى رباعية تضم عدا هذه الحلقة ((بروميثيوس طليقاً))، ((بروميثيوس حامل النار)) بالإضافة إلى مسرحية ساتورية يصعب تحديد اسمها أو طبيعة موضوعها.

إن موضوع هذه المسرحية مأخوذ من الحكاية الشعبية التي تحظى بانتشار واسع في مختلف أرجاء المعمورة، مع اختلاف قليل في التفاصيل لا في الجوهر، هذه الحكاية تدور حول العملاق الذي يخوض صراعاً مريراً وقاسياً مع الآلهة لصالح الإنسان.

تشتمل الأسطورة الإغريقية على عنصرين أساسيين: سرقة النار ووضعها تحت تصرف البشر، وهذه الخطوة تشكل بداية الحياة الثقافية للإنسان، ثم الصراع مع زيوس، الذي يشكل العنصر الثاني في الأسطورة.

لقد كُرم بروميثيوس في أتيكا بوصفه إلهاً كما أُديت له طقوس العبادة في كولون وفي الغابة المقدسة التابعة للأكاديمية.. كما أقيم على شرفه احتفال سنوي رافقته سباقات الجري لحاملي المشاعل ولقد نُظر إليه بوصفه حامي الحدادين والفخارين. وإلهاً للنار، كان شبيهاً بالإله هيبايستوس (إله النار أو التجسيم الإلهي لها، ثم أصبح إله التعدين والحدادة).

في البرولوج نشاهد تنفيذ الحكم ببروميثيوس الذي يقيده هيبايستوس،بإيعاز من زيوس وبمساعدة: (العنف kratos) و(القوة Bia)، إلى صخرة عاتية في جبل القوقاز. يتحمل بروميثيوس كل ذلك بصمت أبي. وعندما يترك وحيداً يعبر بقوة

[1] - د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 127 – 128.

وعنف عما أصابه من بلوى، وعما يحس به من ألم وعذاب، ثم سرعان ما يسمع رفيف أجنحة حوريات البحر،بنات الأوقيانوس،اللاتي يشكلن الجوقة. لقد جئن لمواساة بروميثيوس وللإعراب عن تعاطفهن معه، حتى لكأن الطبيعة عبرت على لسانهن عن عطفها على البطل ومواساتها له. ثم يحدثهن بروميثيوس كيف وقف في السابق إلى جانب زيوس وساعده، ثم كيف قابله الأخير بهذا الجحود. بعد ذلك يأتي إليه التيتان أوقيانوس (إله بحري) نفسه ممتطياً صهوة حصانه المجنح، فيعرب عن مواساته له وينصحه، في الوقت نفسه، أن يلتزم جانب الاعتدال ويعمل على مصالحة زيوس،غير أن بروميثيوس يرفض أي نوع من أنواع المساومة ويرد أوقيانوس خائباً. ثم يتوجه بروميثيوس مرة أخرى إلى الجوقة، ويحدثها عن حبه للبشر، وعطفه عليهم، ومساعدته لهم، فقد علمهم بناء المساكن، كما منحهم علم الحساب والكتابة، وعلمهم ترويض الحيوانات وتدجينها، وعمل الأشرعة للسفن، واستخدام الأدوية ضد الأمراض، كما كشف لهم عن سر استخراج المعادن من باطن الأرض، وعلمهم مختلف الحرف، إلا أنه عجز فقط عن انقاذهم من الموت.

ثم يختتم هذا المشهد بخلاصة مفادها ان هناك قوة اسمى من زيوس نفسه – إنها تتمثل بآلهات الأقدار والانتقام. ومن هنا ينبعث خيط من الأمل بتحرير بروميثيوس من قيوده. في هذه اللحظة تظهر ((آيو)) التي كان زيوس يطاردها، والتي مسختها زوجته هيرا (بقرة). ويقص بروميثيوس – بصفته إلهاً – على (آيو) قصة طوافها في مختلف الأقطار، كما يتنبأ لها بمصيرها الذي ينتظرها،بأنه سيأتي من ذريتها من يقوم بتخليصه من قيوده الحالية.

وعندما تغادر (آيو) يصرّح بروميثيوس بأنه يعلم بسر مصرع زيوس الذي سيترتب على زواج ينتظر أن يُقدم عليه الأخير، وأنه - أي زيوس – لا يعرف بهذا السر، وأنه هو – بروميثيوس – وحده القادر على انقاذه من هذه المصير. وفي هذه اللحظة يظهر في السماء الإله (هرميس) ((رسول الآلهة ومنفذ إرادتها)) رسولاً من لدن زيوس وبتخويل منه لانتزاع هذا السر من بروميثيوس، إلا أن الأخير يرفض على الرغم من تهديد هرميس ووعيده.

لقد كان هذا الموقف نذيراً لآلام جديدة، قُدِّر على بروميثيوس أن يتحملها إلى أن يظهر أحد الآلهة ويأخذ على عاتقه وضع حد لها، والموافقة على النزول إلى زوايا الجحيم التي لم تر نور الشمس.

تنتهي التراجيديا بأن يوجه برق إلى الصخرة التي شُدّ إليها وثاق بروميثيوس ويقصف الرعد، وتهوي الصواعق، فتنحدر الصخرة إلى أعماق الأرض فتختفي ويختفي معها بروميثيوس، كما تختفي الجوقة المؤلفة من حوريات البحر بنات التيتان أوقيانوس إله البحار.

أما تحرير بروميثيوس فقد كان موضوعاً لتراجيديا أخرى من الرباعية نفسها، اسمها: ((بروميثيوس طليقاً)). وبالاستناد إلى فحوى الأسطورة، والمقاطع القليلة التي وصلتنا منها، نستطيع أن نتصور محتوياتها بالشكل التالي: بعد مرور ثلاثين ألف عام يتعرض بروميثيوس إلى آلام جديدة: بقي طوال هذا الوقت موثوقاً إلى صخرة من صخور جبل القفقاز. كان النسر مايزال مسلطاً عليه، يأكل كبده ثم يتركه ثلاثة أيام، حتى إذا ما نمت كبده خلال هذه الفترة عاوده ثم من جديد لأكلها، وهكذا. وعندما يعلم أصدقاء بروميثيوس بمصابه يأتون إليه لمواساته، بمصابه، وهؤلاء هم الذين يؤلفون الجوقة في هذه التراجيديا. ويؤلف حديثهم عن تطوافهم الجزء الهام والرئيس من أغانيهم الحزينة، كما يحدثهم بروميثيوس من جانبه عن آلامه وعذابه. ويشكل مقدم ((هرقل)) (سليل ((آيو)) من زيوس حدثاً حاسماً في هذه التراجيديا. وقد تنبأ له بروميثيوس بمآثر مجيدة. وإلى هذا الجزء من التراجيديا نستطيع أن ننسب تلك المقاطع التي وصلتنا وهي تتحدث عن تجوال هرقل، وعندما يلمح هرقل النسر محلقاً في الجو يرسل إليه سهماً من قوسه فيرديه قتيلاً. إلا أنه يتردد في حل وثاق بروميثيوس خوفاً من أبيه زيوس، إلا أن تردده يزول عندما يكشف بروميثيوس عن سر الخطر الذي يهدد زيوس لو تزوج من ((ثيتيس)) التي كان يلاحقها منذ زمن. بعد ذلك تتزوج ثيتيس من رجل فان. وتثميناً لكشف بروميثيوس عن هذا السر يقوم هرقل بإطلاق سراحه، بعد أن أخذ موافقة زيوس، وبعد ذلك يستعيد بروميثيوس حريته.

أما الحلقة الأخرى المتبقية وهي: ((بروميثيوس حامل النار)) فقد اختلف الباحثون حول مكانها من الرباعية اختلافاً شديداً. ففريق خمّن لها أن تكون الأولى في تسلسل الرباعية، وآخر خمّن لها المكان الثالث. إن كلا الفريقين يفتقر إلى المعطيات الموثوقة التي يستطيع أن يدعم بها افتراضه، وهكذا لم يبق أمامها من سبيل سوى الاستنتاجات المنطقية، أما أرجح الرأيين عند المهتمين بدراسة ايسخولوسفذلك الذي يقول إن مكانها الثالث في تسلسل حلقات الرباعية، وحجة أصحاب هذا الرأي تستند

إلى أساس أنها لا تعالج موضوع بروميثيوس واهب النار الأول للجنس البشري –ذلك أن تراجيديا ((بروميثيوس في الأغلال)) قد زودتنا بمعلومات وتفصيلات كافية حول هذه المسألة –، بل هي تعالج في رأيهم موضوع بروميثيوس بوصفه حامل النار للأثينيين بعد تفاهمه مع زيوس، فاعترف به إلهاً معبوداً في أثينا مع الإله الأوليمبي ((هيبايستوس)) وإلهتهم الخاصة ((أثينا)).

تبقى هناك مسألة حيرت عدداً من الباحثين وأثارت جدلاً دائماً بينهم. ذلك أن شخصية زيوس في (بروميثيوس في الأغلال) فريدة ومتميزة بين جميع الصور التي عرف القارئ من خلالها زيوس في جميع مسرحيات ايسخولوسالأخرى فإننا نجد إلهاً للحق والعدل والحكمة. أما هنا في (بروميثيوس في الأغلال) فإنه –أي زيوس – يوصف بالقسوة وعدم الشعور بالمسؤولية، ولا يحترم أية قوانين أخرى سوى قوانينه،لا يطمئن حتى لأصدقائه، عنود لا تؤثر فيه وسائل إقناع مهما كانت منطقية، مغتصب للنساء... الخ باختصار، تنسب إليه كل الصفات التي تُنسب إلى الطغاة النموذجيين.

يرى عدد من الباحثين أن ايسخولوس، وإن كان يصرّ على إظهار طبيعة حكم زيوس الاستبدادية، إلا أنه حريص على تذكير القارئ أو المشاهد أن هذه هي صورة زيوس في أول عهده باستلام السلطة،صورته التي كان عليها سابقاً،لا صورته الحالية التي اكتسبها بعد سلسلة من المعاناة والتغير خلال المعاناة، لقد تعلم زيوس عبر خصومته مع يروميثيوس وممارسته للسلطة، فتغيّر.

كذلك تعلم من الناحية الأخرى – بروميثيوس نفسه، وعن طريق التجربة أيضاً. وبذلك يتحقق التقدم عن طريق الصراع. إن معاناة بروميثيوس هي معاناة أي إنسان يحاول التقدم، وتذليل الطبيعة.

ومن الناحية الأخرى هناك شخصية بروميثيوس المركزية في التراجيديا. إن القارئ أو المشاهد يجد نفسه منساقاً لحب هذا البطل، لحبه للبشر وتحمله أقسى الآلام في سبيلهم، إنه شجاع وقوي وجلد وواثق من نفسه عطوف على الآخرين. مع ذلك لم يسلم من لوم حتى أولئك الذين كانوا يتعاطفون معه. إنهم يلومونه لتجاوزه الحد في معارضته زيوس، وفي سرقته للناس ومنحها لبني البشر، ولعناده وسلاطة لسانه.[1]

---

[1] – المرجع السابق، ص 130 – 133.

هـ – ثلاثية ((الأوريستيه)):

تعد ((ثلاثية أوريست))[1] من أكثر أعمال ايسخولوسنضجا، وهي تتألف من ثلاث حلقات: ((آغاممنون))، و((حاملات القرابين))، و((الصافحات)) أما أولى هذا الحلقات ((أغاممنون)) فتعالج عودة أغاممنون من عند أسوار طروادة، ومقتله على يد زوجته كليمنترا، بينما تعالج الحلقة الثانية ((حاملات القرابين)) انتقام اوريست بالتعاون مع شقيقته الكترا من قتلة أبيه، وأما ثالثة هذه الحلقات ((الصافحات)) فهي التي يحاكم فيها أوريست ويبرأ.

تستمد الثلاثية موضوعها من سلسلة الأساطير الإغريقية الخاصة ببيت أتريوس. تقول الأسطورة أنه عندما مات بيلوبس اختلف والداه اتريوس وثيستيس على خلافته. وأخيرا تمكن اتريوس من طرد أخيه من البلاد ليستأثر بالحكم. وبعد فترة من الزمن استدعى أخاه تحت حجة الرغبة في مصالحته فأقام له وليمة قدم له فيها لحم أبنائه الذين قتلهم سرا. وبعد أن اكتشف ثيستيس سر الجريمة غضب ولعن بيت بيلوبس. مات اتريوس وقسمت المملكة بين ولديه: أغاممنون وميناالاوس اللذين سبق أن تزوجا كلا من كليمنسترا وهيلين. وبعد أن اختطف باريس، إبن ملك طروادة، هيلين وعبر بها البحر باتجاه طروادة تنادى ملوك اليونان لحشد جيوشهم انتقاما لشرفهم الذي هدره باريس. تجمعت الأساطيل اليونانية في ميناء أوليس تحت قيادة أغاممنون إلا أن إقلاع السفن بقي متعذرا فترة من الزمن

وعندما استخيرت الآلهة جاءت النبوءة تقول إن الآلهة أرتميس غاضبة، وأن غضبها لن يهدأ إلا بالتضحية بافجينا ابنة أغاممنون. بعد ذلك أرسل أغاممنون اوديسيوس إلى اراكوس لإحضار افجينا تحت ستار النية في تزويجها من أخيل. جيء بافجينا، وضحى بها ثم أبحرت السفن باتجاه طروادة. وخلال انشغال أغاممنون في قيادة الجيوش اليونانية في حربها ضد مدينة طروادة التي استمرت عشرة أعوام، كانت كليمنسترا تحوك في أراكوس خيوط مؤامرة مع ايجستوس – وهو أبن ثيستيس كان قد نجا من الوليمة الدموية التي أقامها اتريوس لأبيه – لقد تطلبت المؤامرة قيام كليمنسترا بإبعاد والدها أوريست – الذي كان صبيا – إلى فوكيس. وبعد سقوط طروادة، وعودة أغاممنون سالما إلى اراكوس، استقبلته زوجته واستدرجته لتوقعه في

[1] – أو أوريستيس.

شراك المؤامرة فذبحته، وذبحت معه كاسندرا ابنة ملك طروادة، التي جلبها معه أغاممنون محظية. مضت بضع سنوات تلقى اوريست بعدها أمرا من كاشف غيب ابولو في دلفي بأن يعود إلى اراكوس لينتقم من قتلة أبيه. عاد اوريست بمصاحبة رفيقه بيلاد إلى اراكوس سرا، والتقى بأخته الكترا وبعد وقع التعرف بينهما وضعا خطة مشتركة لدخول القصر وقتل أمهما كليمنسترا مع شريكها في الجريمة ايجستوس. بعد ذلك يلجأ إلى معبد ابولو في دلفي فرارا من ملاحقة الأيرينيات – ربات الانتقام – وأخيرا برِّيء اوريست بواسطة المحاكمة التي أقامتها الربة أثينا لهذا الفرض، والتي وضعت أساسا ميثولوجيا لمحكمة الاريوباغوس الأثينية المعروفة.

تترد قصة اوريست عند هوميروس في ((الأوديسيا)) في أمكنة متفرقة، ومع اختلاف في التفاصيل منها مثلا أننا لا نجد ((إشارة إلى وليمة أتريوس أو كاشف الغيب الدلفي، أو الاضطهاد من جانب الأيرينيات، أو التطهير من جانب أبولو، أو المحاكمة بسبب جريمة قتل الأم)).[1]

يتلخص موضوع مأساة ((أغاممنون)) بما يلي: تقترب حرب طروادة من نهاية عامها العاشر واستنادا إلى نبوءات الكهنة فإن مدينة أراكوس تنتظر أخبارا حول سقوط طروادة. الحارس يلازم مكانه على سطح قصر آل اتريوس، وأنظاره شاخصة باتجاه طروادة انتظارا للنيران التي ستشب على قمم الجبال إيذانا بسقوط طروادة بأيدي الإغريق. إنه يتحدث عن تعبه وعن رغبته في الخلاص من هذه المتاعب، كما يلمح إلى ما يجري داخل القصر الملكي من أمور تثير القلق. يفيد نص الأسطورة أن كليمنسترا تقيم – في غياب زوجها – علاقة مع ايجيستوس وتخطط لقتله. إن ظهور النيران على قمم الجبال تقطع على الحارس تأملاته، فهذا يعني أن مدينة الأعداء سقطت، وهكذا يبادر الحارس إلى نقل هذا الخبر السار. إنهم يستذكرون تلك الأيام التي توجه بها أغاممنون إلى طروادة. كل النذر تنبأت آنذاك بنهاية سريعة وموفقة للحرب، إلا أنها تنبأت فضلا عن ذلك بكوارث عظيمة. لقد وقع أعظم هذه الكوارث في ميناء أوليس عندما أبت الآلهة ارتميس أن تطلق ريحا مواتيا لإبحار السفن، وعندما أقدم أغاممنون بنفسه علة تقديم ابنته ضحية على مذبح هذه الإلهة. شيوخ المدينة يبتهلون من أجل وضع حد للكوارث. تقوم كليمنسترا بإخبار الشيوخ بنبأ

[1] – جورج تومسون: ايسخولوسوأثينا، ص 326 – 327.

سقوط طروادة وعن الطريقة التي تلقت بها هذا النبأ، إلا أن هذا النبأ لم يعمل على تبديد القلق الذي يساور نفوس أعضاء الجوقة: ما أكثر الأبطال الذين خروا صرعى بهذه الحرب،اللعنات كانت تصب في كل مكان على أولئك المسؤولين عن اندلاع هذه الحرب، أما الآلهة فكانت تصغي إلى كل ذلك وتنزل عقابها بالمذنبين. في المشهد التالي يظهر المنادي الذي بعثه أغاممنون لينقل إلى أهل المدينة نبأ النصر وعودة القائد إلى الوطن. إلا أن هذه النبأ لم يكن كافياً لإدخال السرور إلى نفوس أعضاء الجوقة الذين سمعوا بكل المصائب التي لحقت بالجيش. الجوقة تعلن (هيلين) المسؤولية عن كل هذه الكوارث. وهنا يظهر أغاممنون نفسه. إنه يصل في عربته الملكية ومعه السبيّة كاساندرا إبنة الملك بريام ملك طروادة تستقبله كليمنسترا بمعسول الكلام، وتأمر الإماء بأن يفرشن الطريق إلى القصر بالسجاد الإرجواني الفاخر، ليدخل أغاممنون قصره دخولاً يليق بالأبطال. في البداية يرفض أغاممنون الانصياع إلى ذلك،خشية أن يثير حسد الآلهة ضده، إلا أنه يتراجع عن موقفه آخر الأمر أمام إصرار كليمنسترا، ويمشي على السجاد.

يستغرق أعضاء الجوقة في أفكار تزداد قتاماً على الرغم من وصول الملك. الشيوخ يعرفون جيداً أن الدم المراق لن يبقى بلا ثأر. تطلب كليمنسترا إلى كاسندرا أن تدخل الدار، وأن الدم تسهم – على اعتبارها أمة – في تقديم القرابين المنزلية.أما كاسندرا فتجلس وهي ذاهلة عن كل ما يدور حولها. إلا انها تتوجه فجأة إلى تمثال أبولو مستفهمة عن المكان الذي قادها إليه. تسيطر عليها رؤىً رهيبة. تتخايل لها أعمال الشر الرهيبة التي جرت في هذا الدار. ثم تنتقل تدريجياً من أحداث الماضي إلى أحداث الحاضر.

إنّ قيام علاقة بين اللبوة التي تسير على رجلين وبين الذئب الجبان، تنبئ بموت الأسد النبيل. كاسندرا تتنبأ بموت أغاممنون، كما تتنبأ في الوقت نفسه بموتها هي نفسها. وعندما تدخل القصر آخر الأمر تستسلم الجوقة لأفكارها الحزينة. في هذا الوقت يُسمع عويل داخل القصر. وما أن تتخذ الجوقة قراراص بدخول القصر، حتى ينفتح القصر من الداخل ويرى المشاهدون القتيلين: أغاممنون وكاسندرا، بينما كانت كليمنسترا تقف ممسكة بالبلطة، وملطخة بدمائها. إنها تعلن، بلا أدنى مواربة، أنها نفذت القضية التي خططت لها منذ زمن بعيد .وفي هذا الوقت يأتي ايجستوس،عشيق كليمنسترا، تحيط به ثلة من الحرس، تعبّرالجوقة عن أملها في أن

يكون أوريست بين الأحياء ليتمكن من الانتقام لأبيه. يامر ايجستوس حرّاسه باسكات صوت المتذمرين، إلا أن كليمنسترا تأمر بوضع حد لإراقة الدماء،وعندها تنتهي المأساة.[1]

أما الحلقة الثانية ((حاملات القرابين)) فتستمد اسمها من جوقة النساء اللائي أوعزت إليهن كليمنسترا بتقديم طقوس التقرب على ضريح آغاممنون.

تبدأ حوادث هذه الحلقة بعد مرور بضعة اعوام على حوادث الحلقة الأولى.كان أوريست، ابن آغاممنون، قد أرسلته أخته الكترا إلى مدينة فوكيس لينشأ في بلاط ملكها وصديق والدها، جنباً إلى جنب مع ولده (بيلاد) الذي أصبح من بعد صديقه الذي رافقه مثل ظله. وما أن بلغ أوريست سن الرشد حتى اعترف بواجبه الملقى على عاتقه والمتمثل في الانتقام لوالده القتيل، إلا ان مجرد التفكيربان الوفاء بهذا الواجب يعني إقدامه على ذبح أمه كان يدخل الرعب في نفسه. ولهذا، ومن أجل إزالة الشكوك من نفسه توجه إلى عراف ابولو. أما الأخير فيهدده بأوخم العواقب وبأقسى أشكال العذاب إن هو تقاعس عن القيام بواجبه.

تبدأ أحداث هذه المأساة عندما يصل أوريست وبيلاد إلى قبر آغاممنون فيتقرب إلى روح والده، ويلتمس العون منها. بعد ذلك مباشرة تصل إلى المكان نفسه أخته الكترا تصحبها جماعة من النساء، وهن مجموعة من السبايا الطروادیات اللائي يؤلفن جوقة المأساة. ومن أغنية الجوقة يفهم المشاهدون أن كليمنسترا رأت في منامها ما أثار في نفسها الرعب، وهي تخشى أن ينالها أذى ما من جانب روح زوجها القتيل. ومن أجل تهدئة روح زوجها الثائرة أرسلت كليمنسترا ابنتها الكترا إلى قبر آغاممنون بصحبة جماعة من النساء، إلا أن الكترا تلتمس روح أبيها أن تعجّل بمجئ أوريست المنتقم. في الوقت نفسه تشاهد الكترا علامات التقرب وتخمن أن أوريست قد وصل. وما أن يتعرف أوريست على شقيقته حتى يكشف لها عن هويته وهكذا يشتركان معاً في وضع خطة للانتقام .بعد ذلك يتوجه أوريست إلى والدته التي لم تتعرف عليه، فيقص عليها خبر مقتله المزعوم. أما كليمنسترا فتأمر مربية أوريست العجوز أن تستدعي إيجستوس لتنقل إليه النبأ السعيد. لقد كانت المربية نفسها مفعمة بالحزن وهي تسمع نبأ موت ربيبها ن إلا أن الجوقة تسرّي عنها وتحثها على الاسراع

[1] – آغاممنون: تأليف ايسخولوس، ترجمة د. لويس عوض، ص 134.

باستدعاء إيجستوس. وعندما يأتي إيجستوس الذي أذهله وقع الخبر المفاجئ عن مراعاة مقتضيات الحيطة ن بلا حرس، يبادر أوريست وبيلاد إلى قتله. يسارع أحد العبيد الذي رأى مقتل إيجستوس إلى إخبار الملكة بذلك. تدرك كليمنسترا أبعاد الخديعة فتتوسل إلى أوريست، وقد جثت على ركبتيها ،أن يرأف بها . يتردد أوريست، إلا أنه يعود فيقتل والدته بعد أن ذكرّه بيلاد بأوامر أبولو. وما أن ينفّذ أوريست عملية القتل الأخيرة حتى تتخايل له الصور المرعبة للايرينيات، ربات الانتقام اللائي كن يتعقبنه. إنه يلوذ بالهرب باحثاً عن ملجأ عند أبولو.

أما الصافحات أو ((آلهات الرحمة)) (يومنيديات Eumenides) وهي الحلقة الثالثة في ثلاثية ((الأوريستية))، فتعد استمراراً لمأساة ((حاملات القرابين)) ز ففيها نجد أوريست، الذي تتبعه الايرينيات،يبحث عن ملجأ في معبد أبولو، وذلك نظراً لأن قتل كليمنسترا تم بناءً على رغبته. كما نجد الايرينيات، اللائي يشكلن الجوقة في هذه المأساة، يتعقبن أثر أوريست.

كاهن أبولو يغادر المعبد مذعوراً بعد أن يشاهد القاتل الملطخ بالدم وفي إثره الايرينيات اللائي يبعث منظرهن الرعب في النفس. بعد ذلك يصدر أبولو أمره إلى أوريست بالذهاب إلى أثينا ليلتمس تبرئة ساحته عند الربة أثينا . يستغل أوريست نوم الايرينيات، اللائي كن يضربن نطاقاً حوله ليهرب من معبد أبولو إلى أثينا بمصاحبة هرمس.يظهر شبح القتيلة كليمنسترا فيوبخ الايرينيات بعد إيقاظهن ويحرضهن على استئناف ملاحقة اوريست، كما يعمد أبولو إلى طردهن من المعبد . ثم ينتقل مكان الحدث إلى معبد الآلهة أثينا في الأكروبول. هنا نشاهد أوريست وقد احتضن تمثال أثينا ملتمسا مساعدتها . الايرينيات يضربن نطاقا حول اوريست، ويبدأن بإنشاد أغنية مرعبة يطالبن بها بإنزال العقوبة بالقاتل. وأخيرا تظهر الإلهة أثينا استجابة لنداء اوريست، وتستدعي خيرة المواطنين وتشكل منهم هيئة محكمة أطلقت عليها أسم: ((الآريابا غوس))، وتفتتح جلسة المحاكمة. تقوم الايرينيات بتوجيه الاتهام وتطالبن بإنزال العقوبة الصارمة بمقترف جريمة قتل الأم، التي لم يسبق لها مثيل. اوريست بوصفه متهما، يعترف بالجريمة، إلا أنه يلقي المسؤولية على عاتق أبولو، نظرا لأنه هو الذي أمر باقترافها . أبولو يؤكد ادعاء اوريست، ويبرهن في الوقت نفسه على عدالة مثل هذه القضية، نظرا لأن الأب الذي أنتقم له اوريست، يتمتع بالنسبة للعائلة بأهمية أكبر مما تتمتع به الأم، زد على ذلك أن مثل هذا الأب كان عظيما .

وبعد أن استمعت أثينا إلى وجهات نظر كل الأطراف، دعت أعضاء المحكمة للإدلاء بأصواتهم، فتعطي صوتتها لصالح تبرئة ساحة اوريست. فيتعهد اوريست بعد أن بريء، باسم مدينة اراكوس ألا يرفع السلاح في المستقبل ضد أثينا.

والمغزى هنا واضح. فايسخولوسيشير هنا بوضوح إلى العلاقات السياسة القائمة زمن كتابة هذه المأساة، وهو يحث اراكوس على مراعاة التزامها الأخلاقي تجاه أثينا. الايرينيات يظهرن غضبهن لتجاهل حقوقهن عند إصدار هذا القرار.

إلا أن أثينا، تهدئ مخاوفهن عندما تعدهن بمواصلة احترام الأعراف المقدسة، كذلك بإقامة معبد على شرفهن تمارس فيه طقوس عبادتهن وسيصبحن من الآن آلهات رحمة (يومينيديات)، ومنه أشتق أسم الحلقة الثالثة من ثلاثية ((الأوريستية)).[1]

يكمن مغزى قصة تبرئة ساحة أوريست الذي قتل أمه، في هذا التصوير الدراماتيكي للصراع بين نظام الانتساب إلى الأم المحكوم بالزوال، وبين نظام الانتساب إلى الأب الذي أخذ يظهر ويقوى، وترجح كفته في العصر البطولي.

وبينما تكون كليمنسترا في نظر أوريست مذنبة مرتين، مرة لأنها قتلت زوجها، ثم لأن هذا الزوج هو والد اوريست، لا ترى الايرينيات أن كليمنسترا مذنبة، لا لشيء إلا لأنها لا تربطها بزوجها آغاممنون أي رابطة دم.

الحقيقة أن الصراع في ((الهات الرحمة))، الحلقة الثالثة والأخيرة في ((الأوريستية))، بين ربات الانتقام واوريست ظاهرياً إنما يعبر عن صراع بين ربات الانتقام ((اللائي يقفن إلى جانب المجتمع القبلي، الذي كانت فيه القرابة المنحدرة عن طريق الأم، رباطاً أوثق من الزواج، وكان يعاقب فيه قتل القريب وبصورة قاطعة بحرمان القاتل من الحماية القانونية، كما يقول جورج تومسون، وبين أبولو الذي ((يعلن أن الطفل ينتسب إلى الأب بشكل أقوى مما ينتسب به إلى الأم)).وعندما تعطي الربة أثينا صوتها لصالح تبرئة أوريست إنما يعني ((إنها تعطي الأولية للذكور على الإناث، وللزوج على الزوجة)).

إن أثينا، بكلماتها التالية، تضفي الشرعية على انهيار النظام الأمومي، وانتصار النظام الأبوي:

---

[1] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 139 – 141.

((إن الحكم النهائي مهمة متروكة لي، وعلى ذلك يضاف هذا الصوت لصالح أوريست. مامن أم ولدتني، وفي جميع الأمور، عدا الزواج، فأنا وليدة أبي في الخقيقة، ولهذا السبب لن أعطي أهمية كبيرة، لقتل إمرأة قتلت زوجها المخلص وسيد بيتها)).[1]

يبدو موقف أبولو في الوهلة الأولى، متناقضاً فهو من ناحية يدين كليمنسترا بجريمة قتل الزوج، بينما يدافع عن قتل أوريست لأمه. إنه يستخدم بالفعل مبدأين مختلفين ومتعارضين: مبدأ العقاب من ناحية أولى، ومبدأ التطهير في الثانية. وهذا التناقض في الظاهر إنما يترجم الطبيعة الانتقالية للعصر الذي وقعت فيه هذه الأحداث ففي هذا العصر تكون شمس النظام القديم مائلة إلى المغيب، بينما تكون شمس النظام الجديد – النظام الأبوي – قد بزغت تواً. وعندما تغيب شمس نظام ما تغيب معها جملة الأعراف والقوانين والعادات التي أدت إلى ظهور هذا النظام وسيادته، وبالعكس، فعندما تبزغ شمس نظام جديد تظهر معه جملة قوانين وعادات وأعراف تنسجم مع هذا النظام وتدعمه.

3-الخصائص العامة لأعمال ايسخولوس الأدبية:

طوّر ايسخولوس التراجيديا من حيث المضمون كما طورها من حيث الشكل، ولا تستمد المسرحية قيمتها من أحداث مثيرة، أو من إجادة التمثيل فحسب وإنما من مغزى الأحداث أو من تلك الفلسفة الكامنة وراء حركات الممثلين وغناء المنشدين، وقد تُذكر هذه الفلسفة على ألسنة الكورس تفسيراً لوقائع المأساة فحسب ولكنها تدعو إلى التأمل والتفكير في مشكلة الإنسان وهكذا تمتزج في مسرحياته الفلسفة بالشعر، والمأساة بالموسيقا والغناء تعد ثلاثية مأساة أوريست ((آغاممنون – حاملات القرابين – الصافحات)) ذروة أعماله إذ أنه جعل لهذه المسرحيات الثلاثة موضوعاً واحداً وبطلاً واحداً في مراحل أو حلقات ثلاثة تبلغ من قوة الحبكة كأنها مسرحية واحدة من ثلاثة فصول.

لم تشتمل التراجيديا التي وجدت قبل ايسخولوسإلا على النذر اليسير من العناصر الدراماتيكية، هذا فضلاً عن غلبة الطابع الغنائي فيها. فهذه التراجيديا لم تفلح آنذاك، مثلاً، في تصوير الصراع الدرامي بمعناه الدقيق، وذلك لسبب بسيط هو

[1] – جورج تومسون، ((ايسخولوسو أثينا)). ترجمة د. صالح كاظم، منشورات وزارة الأعلام، الجمهورية العراقية، ص 368 – 380.

أن جميع الأدوار كانت تؤدى من قبل ممثل واحد. وبعد ان أدخل الممثل الثاني توفرت امكانية ظهور الحدث الدرامي. ويعود الفضل في هذا التحول، أو التطور الهام، إلى ايسخولوس،هذا التطور الذي عُدّ – كما سبق أن أشرنا – انعطافاً جوهرياً في تاريخ الدراما. ومن هنا كان ميل الأقدمين إلى اعتبار ايسخولوس((أباً للتراجيديا)). وإلى مثل هذا الرأي يذهب عدد من الباحثين المحدثين أيضاً.

سبق أن أشرنا إلى رأي أرسطو الذي يقول إن: ((ايسخولوس أول من زاد عدد الممثلين من واحد إلى اثنين، وقلل عدد أفراد الجوقة، وجعل للحوار المقام الأول في التمثيل)).

لا شك أن ايسخولوسكان قد اقتبس في أعماله الأدبية الشئ الكثير عن معاصريه وأسلافه.فنحن نعرف بشكل قاطع، مثلاً، أنه كان قد اقتبس من ((فرينيحوس)) موضوع ثلاثية ((بنات داناؤوس)) التي تضم تراجيديا ((الضارعات)). كما ان مسرحية فرينيحوس ((الفينيقيات)) كانت النموذج الذي احتذاه ايسخولوسعند كتابة ((الفرس)). أما ما يتعلق بتأثير سوفوكليس في ايسخولوسفلا يصعب على الباحث الحديث ان يستخلصه بنفسه. فمعروف أن الفضل في إدخال الممثل الثالث في التراجيديا يعود لسوفوكليس، والشئ نفسه يمكن أن يقال عن زيادة أفراد الجوقة من 12 إلى 15، وله أيضاً يعود الفضل في تطوير الديكور وغير ذلك من التحسينات في عالم المسرح. وقد استفاد ايسخولوسفي أواخر حياته من كل هذه المبتكرات والتغييرات.

كانت التراجيديا قد تطورت عن أغاني الجوقة، ولربما لهذا السبب نلاحظ في مآسي ايسخولوس– والمبتكرة منها بصورة خاصة – أن أغاني الجوقة ما تزال تشغل فيها حيزاً كبيراً وجوهرياً.

وإذا كانت الجوقة تتألف عادة من أعضاء غير مألوفة، وفوق مستوى البشر الاعتياديين – كما هو الحال مع بنات داناؤوس، وبنات الاوقيانوس، والايرينيات– فإنها أي الجوقة، تتألف في آغاممنون والفرس من شيوخ القوم،وهم بشر بكل ما لهذه الكلمة من معنى. إنهم بشر خبروا الحياة واستخلصوا منها العبر والدروس، وهم يحتلون داخل المجتمع مكاناً وسطاً. إنهم يمثلون النقيض النافع والحسن للأبطال الرئيسيين في الحدث المسرحي، والذين انساقوا وراء أهوائهم الشخصية. إن هؤلاء الشيوخ يعبرون عن وجهة نظر الدولة والرأي العام في البلاد.

تمتاز كل تراجيديا من تراجيديات ايسخولوسبشيوع القصص التي يتناقلها الرسل والعيون والأرصاد، والتي تشغل حيزاً مهماً في المسرحية، كما يلاحظ فيها غلبة المونولوج على الحوار.

لقد أشار الشعراء الذين جاؤوا بعد ايسخولوسإلى السذاجة والبدائية النسبية التي تلاحظ أحياناً في التقنية الدرامية لمسرحيات ايسخولوسنفسه. ويجب علينا أن نتذكر ان ايسخولوسكتب مسرحياته في الأغلب عل هيئة مسلسلات أو مجاميع – أي رباعيات- تتألف كل مجموعة منها من ثلاث تراجيديات تلحق بها مسرحية ساتورية.

إن كل حلقة في هذه المجاميع، أشبه بفصل كبير داخل مجموعتها. وبإمكان ثلاثية ايسخولوس ((الأوريستية)) أن تقدم لنا فكرة واضحة ودقيقة عن بناء هذه المجاميع، وعن العلاقات بين مختلف أقسامها وأجزائها. لقد كُرست التراجيديات، في حالات عديدة، لتصوير الأسر الشهيرة: كأسرة آل بيلوس في ((الأورستية))، وآل لابداكوس في ثلاثية: ((لايوس)) و((أوديب)) و((السبعة ضد طيبة)) ونتيجة للأزمة التي أحاقت بالارستقراطية الاغريقية وجدت أساطير عديدة تتحدث عن القضاء والقدر، وتصوير سيطرة القدر على حياة الإنسان، كما تتحدث عن جهاد الإنسان في سبيل تغيير مصيره وفرض إرادته الحرة. لقد جاءت التراجيديا لتلعب دورها مستفيدة مما قدمته لها الأسطورة من امكانيات لتصوير هذا المصير المحتوم تصويراً فنياً ومنطقياً.

من الناحية الأخرى نجد ضعف الحدث في هذه التراجيديات، إذا ما أخذت كل حلقة من حلقات هذه المسلسلات على حدة. في حين يبدو الحدث نفسه وقد تطور على نطاق واسع إذا ما أُخذت كل مسلسلة أو مجموعة بكامل حلقاتها الثلاث بوصفها عملاً واحداً متكاملاً.

من هذا يتضح أنه لفهم أية تراجيديا من هذه التراجيديات فهماً دقيقاً، لابد من معرفة جميع حلقات الثلاثية، التي تشتمل عليها. وهذا هو مصدر الصعوبة التي تعترضنا عندما نقرر دراسة مأساة ما لا تشكل إلا جزءاً واحداً من سلسلة كاملة فقدت حلقاتها. وإلى هذه الحقيقة نستطيع أن نعزو التناقض الواضح في النتائج التي يتوصل إليها عدد من الباحثين المعاصرين المهتمين بشؤون التراث الأدبي الإغريقي.

فضلاً عن ذلك إننا نلاحظ عند ايسخولوس نفسه عدداً من الثلاثيات التي كانت تفتقر أجزاؤها المختلفة إلى هذه الرابطة الداخلية فيما بينها. من هذا النوع

الثلاثية التي تشتمل على تراجيديا ((الفرس)). لقد باءت بالفشل كل المحاولات التي بذلها الباحثون لإيجاد مثل هذه الرابطة. ومنذ أيام سفوكليس أصبح أمراً اعتيادياً كتابة ثلاثيات تضم تراجيديات تشكل كل منها وحدة فنية قائمة بذاتها ومستقلة عن بقية الحلقات.[1]

1- الشخصيات الأدبية في تراجيديات ايسخولوس:

لقد رافق تطور التقنية الدرامية ازدياد ملحوظ في رشاقة وانسجام صور الشخصيات المسرحية. وكان من شأن التغيرات الإجتماعية والتاريخية التي شهدتها أثينا أيام ايسخولوسأن ازداد الاهتمام بدور الإنسان الفرد، كما برز بصورة خاصة دور الشخصيات الفذة والقوية. ولم يبق تأكيد الميول والنوازع الفردية في الحياة الاجتماعية بمعزل عن عالم الدراما التي تحتم أن يحتل فيها دور البطل التراجيدي المكان الأول.

إن ازدياد عدد الممثلين قد وفر الامكانات لتقديم صورة أكثر عمقاً للعالم الداخلي للبطل. بإمكاننا أن نلاحظ، بهذا الصدد، في أعمال ايسخولوسمرحلة انتقالية من الأنماط الأدبية البسيطة البدائية والعامة إلى صور الشخصيات الذاتية الأكثر تعقيداً. إننا نجد مثلاً، كلاً من داناؤوس، وبيلاسجوس، في مسرحية (الضارعات)، كذلك الملكة أتوسا والملك اكسركسيس في مسرحية (الفرس)، نجدهم أقرب إلى الأنماط المجردة للملوك: إن كلاً من بيلاسجوس وداريوس نموذج مثالي للملك أما اكسركسيس فهو طاغية مجنون. أما تراجيديات ايسخولوس الأخرى: (بروميثيوس) و(السبعة ضد طيبة) و(الأوريستية) فإنها تمثل مرحلة جديدة تماماً في تطور الفن الدرامي عند اسخيلوس. إن أهم خاصية في هذه التراجيديات هو أن انتباه الكاتب يتركز أولاً وبصورة استثنائية على الشخصيات الرئيسية فيها، بينما الشخصيات الأخرى فيها تؤدي أدواراً مساعدة وثانوية فقط، وإن الهدف من وجودها في المسرحية يتمثل في تحديد وإظهار الأدوار الأولى بشكل أوضح وأدق. إن شخصية مثل إلكترا في (حاملات القرابين)، التي تؤدي كل ما يتعلق بها في القسم الأول من التراجيديا، تختفي في القسم الثاني وذلك على الرغم من أن ظهورها لو تم لكان أمراً طبيعياً. والشيء نفسه يمكن أن يقال عند بيلاد، الصديق الحميم لاوريست، فقد قلل الشاعر من أهميته إلى حد كبير.

---

[1] - د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات، مرجع سابق، ص 149 – 151.

إن أهم ما يميز أبطال ايسخولوسهو بساطتهم فضلا عن تكاملهم وتجانسهم مع أنفسهم، وعدم معرفتهم بأي نوع من أنواع التردد أو التناقض، الأمر الذي يضفي عليهم مسحة من البهاء والسمو. إننا نتعرف على بطل ايسخولوسبعد أن يكون قد اتخذ قراره المصيري، كما أنه يبقى إلى النهاية أمينا على قراره، وليست هناك قوة خارجية بإمكانها أن تثنيه عن قراره الذي اتخذه مقدما حتى وإن كان مثل هذا القرار يكلفه حياته نفسها. وفي مثل هذه الحالة فالبطل يفتقر إلى أي شكل من أشكال التطور والنمو.

إن صورة بروميثيوس تحقق قدرا أكبر من القوة والعظمة. إنه لم يعد ذلك المحتال والمخادع الماهر الذي نتعرف عليه في قصائد الشعراء الذين سبقوا أسخيلوس.

لقد تحول عند ايسخولوس ليصبح حامل قوة حضارية عظيمة. إنه واحد من الجبابرة، خالق البشر، الذي نفخ الروح في أجسادهم التي كونها من تراب، فسرق لهم، بعد ذلك، النار السماوية لينقذهم من ظلام الجهل وذلك على الرغم من علمه بأن عمله هذا سيجر عليه الويلات والمصائب، إنه هو الذي علمهم أصول الحياة الاجتماعية وكل ما يحتاجونه فيها من علوم ومعارف فضلا عن ذلك فإنه لم يلن حتى أمام أكثر أنواع التعذيب قسوة وذلك تمسكا بأهدافه السامية. إنه يختار طريقه بوعي كامل بكل النتائج والمسؤوليات التي يمكن أن تترتب عليه.

يرى الباحث الحديث في حب الشاعر وعطفه العميق الذي صاحب تصويره للبطل دليلا على العلاقة الداخلية التي تربط بين الشاعر وبطله.ومما يضفي على بروميثيوس طابعا مأساويا عميقا إدراكه لحقيقة أنه يجب عليه أن يذعن لقوة حتمية عليا، وذلك على الرغم من كل ما يتمتع به من قوة وأصرار ومهارة فائقة.[1]

5 – تقنية ايسخولوس وأسلوبه:

كان ايسخولوس– كبقية شعراء التراجيديا الإغريق – رجل مسرح بالمعنى المتكامل للكلمة أي أنه المؤلف والمخرج والممثل الرئيسي في براعة فائقة وأصالة ملموسة في الجانب التطبيقي بنفس الدرجة التي كان عليها في مجال التأليف. فلكي

[1] – المرجع السابق، ص 152 – 153.

يخلع على شخصياته سمة العظمة والفخامة أخترع ملابس خاصة لممثلي التراجيديا تعطيهم وقاراً يفوق الحالة الآدمية وذلك بالعمل على زيادة طولهم وحجمهم سواء باستخدام نعال خشبية مرتفعة أو باللجوء لوسائل الحشو أو بلبس الأردية الفضفاضة والمزركشة بألوان لامعة ووضع على وجوه الممثلين أقنعة لها طابع يثير الخوف والحزن. وبلغ من نجاح هذه الإضافات التي أدخلها ايسخولوسأنها ظلّت تستخدم من بعد عصره وطيلة ثمانية قرون. ومن الطبيعي أن يوسع ايسخولوسمنصة التمثيل لتسعة ممثلين بدلا من ممثل واحد، ومعهما الأتباع والخدم بل والجوقة نفسها أحيانا. وينسب الكاتب الروماني فيتروفيوس إلى ايسخولوس اختراع خليفة المشاهد المرسومة (Skenographia) هذا الاختراع الذي ينسبه أرسطو إلى سوفوكليس.

وعلى أية حال يبدو أن ايسخولوسكان أول من أهتم بتأثير المشهد على الجمهور فزين منصة التمثيل بالمذابح والتماثيل والقبور وما إلى ذلك مما يهدف إلى إبهار المشاهد. وإلى ايسخولوسيعزى أيضا اختراع بعض الآليات المسرحية مثل ((العجلة الدوارة ekkyklema)) التي تعرض على الجمهور ما تم حدوثه بالداخل (interior) ولا سيما أعمال العنف والقتل. وإن كان بعض هذه الآليات فيما يبدو من اختراع سوفوكليس وبعضها الآخر ينتمي إلى فترة لاحقة بيد أنه من المؤكد أن ايسخولوسابتدع ((منصة الآلهة)) حيث استخدمها في مسرحية ((النشور؟)) ليظهر زيوس في السماء وهو يضع فوق الميزان أرواح كل من ممنون وأخيلليوس وفي نفس المسرحية ترفع جثة ممنون من فوق الأرض بوساطة الآلة الرافعة المسماة ((الماكينة)) (mechane) والتي استخدمت أيضاً في ((بروميثيوس)) لكي يسبح بها أوقيانوس في الهواء.

وفي مسرحية ((حاملات القرابين)) عرض ايسخولوس جثتي ايجستوس وكليمنسترا بواسطة العجلة الدوارة.[1]

وكان ايسخولوس– المسؤول أيضاً عن تدريب الجوقة – بارعاً في ابتكار حركات وتصميمات لرقصات جديدة. وكانت أغاني الجوقة في مسرحياته غالباً ما تهدف – بأسلوب نظمها – إلى إحداث تأثير تتناسب مع الرقصة المصاحبة ومع موضوع المسرحية ككل.ونضرب مثلاً على ذلك بكلمات وتصرفات فتيات الجوقة في ((السبعة

[1] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 217 – 218.

ضدطيبة))، فهن داخل مدينة محاصرة يصرخن في كل مرة تسمع فيها تحركات الجيوش وقرقعات السيوف ويرقصن الرقصة التي تعبر عن هذا الهلع والفزع.

وهكذا تداخلت الكلمة مع الحركة وشكلتا لوحة درامية معبرة ومميزة لفن ايسخولوس. وبالمثل في ((الأوريستيا)) لا يمكن أن ندرك مدى ما يحدثه ظهور ربات الانتقام وهن يندفعن إلى داخل الأوركسترا صارخات ومتعقبات لاوريست ما لم نضع في الحسبان الحركات والرقصات التي كن يعبرن بها ذلك.وقد قدمت تلك المشاهد فرصة ذهبية ليستعرض فيها ايسخولوس قدراته الفنية في التصميم والإخراج.[1]

حقاً إنه لمن النادر أن نجد عرضاً يجمع بين فنون الشعر والموسيقا والرقص وبراعة الإدارة المسرحية بنفس هذه الدرجة العالية التي نجدها في مسرح ايسخولوس.

ثانياً – سوفوكليس

1- حياته:

تفيد الرويات أن سوفوكليس وُلد حوالي عام 497 – 496 ق.م في مدينة كولون، التي مجّدها الشاعر في عمله الأدبي الشهير ((أوديب في كولون))، في عائلة ميسورة الحال. ويعزو بعض الباحثين تجديد سوفوكليس في موسيقا شعر مآسيه إلى الثقافة الموسيقية الجيدة التي تلقاها في طفولته.

لقد تعلم فن المأساة على يدي أستاذه ايسخولوسالذي كانت تربطه به دائماً علاقات طيبة. ويذهب بعضهم إلى أن ضعف الصوت الذي كان يشكو منه سوفوكليس هو الذي حال دون ظهوره على خشبة المسرح.

وكما سبق أن أشرنا، إن سوفوكليس هو الذي زاد عدد الجوقة من 12- 15 شخصاً كما أدخل الممثل الثالث.

كان سوفوكليس شديد الاهتمام بالسياسة، كما أسهم بفعالية في حياة البلاد السياسية. والمعروف عنه أنه لم يغادر بلاده، بعكس زميليه ومعاصريه ايسخولوس ويوربيدس، وذلك على الرغم من الدعوات التي تلقاها من حكام مقدونيا وصقلية.

---

[1] – المرجع السابق، ص 219.

تفيد الروايات أن سوفوكليس تزوج مرتين، كما يروى أنه كان قد خص زوجته الثانية بعاطفة حب رقيقة، كما يظن أن أعماله عكست هذه العاطفة بشكل من الأشكال. وهنا ما يشير إلى أن سوفوكليس واصل كتابة المآسي حتى آخر سني حياته الطويلة. توفي سوفوكليس عام 406 ق.م، وقد كُرم بعد وفاته تكريم الأبطال. كما اتخذ قرار بتكريس يتكريس احتفال سنوي تُقدم خلاله الأضاحي تكريماً له. وبعد مرور أربعين عاماً على وفاته أُقيم له تمثال من البرونز.

2 - أعماله الأدبية:

تؤكد الروايات أن سوفوكليس الشاب انتزع الجائزة في المسابقات الدرامية من أستاذه ايسخولوسفي وقت مبكر جداً، مما أثار غضب ايسخولوسوحمله على مغادرة بلاد اليونان إلى صقلية. وفي لوح قديم، يضم أسماء الفائزين في المسابقات الدرامية التي كانت تُقام خلال الأعياد الديونيسية، يرد اسم سوفوكليس مع الإشارة إلى أنه فاز بالجائزة الأولى ثماني عشرة مرة. فضلاً عن ذلك، فقد أكدت الروايات القديمة للمؤرخين أن تسلسل سوفوكليس في المسابقات لن يكن أقل من الثاني في المرتبة.يؤكد الباحثون المحدثون أن سوفوكليس كتب 86 مسرحية مأساوية و18 أخرى ساتورية من ضمنها 40 مسرحية تصور حوادث أختارت موضوعاتها من حرب طروادة و6 مسرحيات أستعارت موضوعاتها من الأساطير حول مدينة طيبة.

اشتهر سوفوكليس في الأدب العالمي بوصفه مؤلف مأساة ((أوديب الملك)).

لقد أثارت الأسطورة المتعلقة بأوديب اهتمام الأدباء منذ أقدم العصور، وما تزال تثير اهتمامهم حتى الآن. وتوجد أول إشارة إليها عند هوميروس في الأوديسيا. لم يستطع الباحثون تحديد زمن عرض مأساة سوفوكليس ((أوديب الملك)) ولقد أشاد بها أرسطو كثيراً، وكان يكثر من الاستشهاد بها لدى حديثه عن أكثر من مسألة واحدة تتعلق بالمأساة، كالتعرف والتحول من النقيض إلى النقيض، وما إلى ذلك.

أ- أوديب الملك[1]:

إنّ دقة بناء مأساة ((أوديب الملك)) وروعتها تتيح المجال رحباً لتطور الحدث المسرحي فيها تطوراً منطقياً، كذلك للكشف عن خصائص البطل الذي تتغير حالته،

---

[1] - راجع: أوديب، تأليف سينيكا، أعدها للمسرح الأنكليزي تدهيوز، ترجمة يوسف الشاروني، راجعها محمد الحديدي. الكويت، وزارة الأعلام 1976، سلسلة من المسرح العالمي رقم 82. (وسنقدم دراسة شاملة عن هذه المسرحية في آخر الكتاب).

ويتغير مزاجه بصورة أساسية، وذلك تحت تأثير تطور الحوادث، فينتهي الأمر به أخيراً إلى حالة ومزاج مناقضين تماماً لما كان عليه أوديب في بداية المأساة.

وتضم مأساة ((أوديب الملك)) نماذج من الحوار فريدة في نوعها: كالحوار بين أوديب وكريون في أمكنة مختلفة من المأساة، وبين أوديب وتريسياس. ففي هذه الأمكنة نجد المتحاورين يختاران كلماتهما بدقة ويستعملانها في المكان المناسب، استعمالاً يتسم بدرجة كبيرة من الدقة والإجادة.

إننا لا نجد في هذه الحوادث ما يمكن اعتباره زائداً عن الحاجة، كما أن أفكار الشخصيات المتحاورة وأحاسيسها وانفعالاتها تتطور باستمرار، وإن كل حلقة منها تتطور منطقياً عن سابقاتها، كما أنها تمهد لأخرى تليها وتلحق بها.

لقد اتسم لقاء أوديب مع تريسياس العراف بروعة فنية خاصة. إن انفعالية وثورة أوديب الذي أخذ يفقد اتزانه، كانت تتبدد سدى أمام هدوء وتماسك الشيخ تريسياس. لقد أخضع هنا استعمال الكلمة لمهمة تقديم صورة دقيقة عن كل من الشخصيتين المتناقضتين المساهمتين في الحوار. ونستطيع أن نقول الشيء نفسه عن استعمال الكلمات خلال اللقاء الذي تم بين أوديب وخادمه القديم، هذا الخادم الذي كانت كل كلمة من كلماته تعصف بآخر ما تبقى من آمال يتوسل بها الملك للتخلص من مخاوفه. وتنتهي المأساة كما هو معروف، بأن يفقأ أوديب عينيه بنفسه، ثم ينفي نفسه، أو ينفيه أولاده من طيبة إلى كريون، مسقط رأس الشاعر نفسه والقريبة من أثينا.

وما يزال الباحثون يختلفون حول ما إذا كان سوفوكليس أول من أخذ بمبدأ كتابة ثلاثيات ذات مواضيع متفرقة. لذلك فإن مصير أبناء أوديب تصوره لنا مأساة "أنتيجونا".

ب- أنتيجونا[1]:

تتلخص مأساة "أنتيجونا" في أن عرش طيبة يؤول إلى كريون بعد أن يشغر على أثر مقتل كل من ولدي أوديب: أتيوكليس وبولينيكيس. فما أن يعتلي كريون العرش حتى يصدر أمراً بحرمان جثة بولينيكس من حق الدفن حسب الأعراف السائدة، وبتركها في العراء، وبأن تقتصر مراسيم التكريم على جثة أتيوكليس بوصفه

[1] راجع: "أوديب الملك" سوفوكليس، ترجمة وتقديم: أنس سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، بدون تاريخ. وترد مأساة الملك أوديب الملك في هذا الكتاب باسم "الملك أوديبوس".

بطلاً ضحى من أجل الوطن. إلا أن أنتيجونا، بوصفها أخت القتيل تتحدى أمر كريون، وتقوم بمفردها بإجراء مراسيم الدفن، الأمر الذي دفع كريون إلى الحكم عليها بالموت. ثم يهرب هيمون، بعد ابن كريون وخطيب انتيجونا بعد أن يفشل في إقناع أبيه بالعفو عن أنتيجونا. بعد ذلك يظهر العراف الأعمى ترسياس ليعلن أمام كريون غضب الآلهة عليه بسبب أعماله القاسية.

يغير كريون من موقفه ويتراجع عن قراره ولكن بعد فوات الأوان، ذلك أن أنتيجونا أنهت حياتها منتحرة قبل أن يصل كريون إلى الكهف حيث احتجزت، وينتحر أمامه ولده هيمون، مما أدى إلى انتحار والدته يوريديس، بعد أن علمت بانتحار ولدها. وهكذا يبقى كريون وحيداً بعد تحطمه روحياً وأخلاقياً.

لقد اهتم سوفوكليس وهو يعالج مأساة أنتيجونا، قبل كل شيء بالعلاقة التي تربط الإنسان الفرد بالمدينة والدولة التي تتناقض قوانينها تناقضاً حاداً مع العواطف العائلية. فبينما نجد كريون ينصّب نفسه حارساً للقوانين القائمة وقيّماً عليها، لا ترى أنتيجونا قوانين أسمى من قوانين الآلهة التي لم تُكتب.وهكذا فإن الحدث المأساوي يتطور هنا لأن فتاة تنذر نفسها للدفاع عن قيم وقوانين عائلية لم تفقد قيمتها بعد.

لم يتفق الباحثون حول ما إذا كانت أنتيجونا قد استحقت نهايتها المأساوية عن ذنب اقترفته أم لا. غير أن المعروف أن سوفوكليس لم ير في تصرفاتها ما يشين. هذا من ناحية، ومن الناحية الأخرى فقد تمكن الباحثون من أن يستنتجوا، قياساً على أمثلة تاريخية عديدة أن كريون خالف العرف السائد.

كان العرف السائد يقضي بحرمان الخائن من الدفن في أرض الوطن، وليس من حق الدفن بصورة عامة.

يعتقد جوته-الأديب الألماني الشهير- بمشروعية موقف أنتيجونا،كما يعتقد أيضاً بأن الغرض من وجود كريون في المسرحية إبراز هذه المشروعية من ناحية، وإظهار مدى الضلال الذي انساق وراءه كريون نفسه من الناحية الأخرى.

يعد النقاد الحديثون مأساة "أنتيجونا أقرب أعمال سوفوكليس من طبيعة العصر الحديث. فإن أبطال سوفوكليس في هذه المأساة يتلقون مصائرهم بسبب أفعالهم ونتيجة لها، لا بتدخل من قوى خارقة. فبسبب من عناد كريون تموت أنتيجونا حبيبة ابنه هيمون، ولعجز الأخير عن إنقاذها نراه يفضل الموت معها، وهذا الموت

الأخير يدفع يوريديس زوجة كريون ووالدة هيمون، إلى الانتحار. وحادثتا الموت الأخيرتان تأتيان عقاباً لكريون بسبب أفعاله التي أقترفها بمحض إرادته. وهذا هو ما يميز كريون من أجاكس وأوديب وغيرهما من أبطال سوفوكليس. ومع أن مأساة أوديب أنجح مآسي سوفوكليس إخراجاً على خشبة المسرح، إلا أنها تتميز عن مسرحيات العصر الحديث، وعن مسرحيات شكسبير بصورة خاصة، بكون مصير أوديب لم يترتب بصورة استثنائية على خواص أوديب الأخلاقية والروحية، كما أن هذا المصير لم يأت بمعزل عن عبث الآلهة والقدر. وقد اعتبر هيجل –الفيلسوف الألماني المعروف– مأساة انتيجونا أروع وأكمل نموذج مسرحي يقدم لنا تصادماً مأساوياً بين قيم الدولة والقيم العائلية.

ج– إلكترا[1]:

يرجح الباحثون أن سوفوكليس كتب مأساة "إلكترا" بين عامي 419 و415 ق.م وهي تصور الموضوع نفسه الذي عالجه ايسخولوسفي "حاملات القرابين"، الحلقة الثانية في ثلاثية "الأوريستية".

لقد حافظ سوفوكليس في مأساته هذه على مسألتين وردتا في مأساة أسخيلوس، هما الحلم وخصلتا الشعر اللتان عثرت عليهما إلكترا عند قبر أبيها. إلا أنه اختلف عن سلفه في معالجته لهما بأن لخصهما رغم أهميتهما بالنسبة للحدث الدرامي، في مشهد قصير تم بين الأختين إلكترا وخروسيتيموس.

هناك مسألة أخرى هي أن إلكترا في مأساة ايسخولوسمجرد شخصية ثانوية، إلا أنها كانت ضرورية لتطور الحدث.فهي تطالعنا عند ايسخولوسبصفتها بنتاً متماسكة، مهانة، ولهذا نراها فضلت العزلة والابتعاد عن أمها، وهي تعيش على حبها لأخيها الذي كان بعيداً عنها، وانتظارها لعون الآلهة. لقد حرضتها أغاني الجوقة على التضرع إلى الآلهة لإرسال من ينتقم من قاتل أبيها. استجيبت دعوتها بعودة أخيها الذي أفرحه ظهوره أمامها، فساعدته بكل ما أوتيت من إمكانية على تنفيذ مهمته التي جاء من أجلها. أما عند سوفوكليس فإن الصورة التي تقدمها المأساة عن إلكترا من نوع آخر، فهي مرتبطة بالحدث بصورة أوثق، كما أنها أمام المشاهدين كل الوقت تقريباً، إنها لا تختفي عن الأنظار إلا لوقت قصير تنشد الجوقة خلاله إحدى أغانيها.

---

[1]– راجع"إلكترا" من مسرحيات سوفوكليس: أجاكس وإلكترا، ترجمة وتقديم: أمين سلامة، الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر.

لقد كانت إلكترا بالنسبة للمؤلف أشبه بمرآة ساعدته على عكس كل مجرى الحدث. ومن أجل توضيح وتحديد طبيعة وخصائص إلكترا، هذه الطبيعة والخصائص التي جعلتها تعيش الأحداث بشكل مختلف تماماً عما يمكن أن تعيشه أية بنت أخرى لو وجدت نفسها في مكان إلكترا، نقول لتحقيق هذا الغرض وضع سوفوكليس مقابلها صورة أختها خروستيموس التي اتخذت من تلك الأحداث نفسها موقفاً مغايراً تماماً لموقف إلكترا. ولقد لجأ سوفوكليس إلى الوسيلة الفنية ذاتها في مأساة "أنتيجونا"، هذه الوسيلة القائمة على التفاعل بين الشخصيات. إن خروستيموس لم تكن عاجزة عن إدراك كل أبعاد الشر الذي يعج به العالم الذي يحيط بها، إلا أنها من الضعف بحيث تعجز عن أن تقف منه موقفاً إيجابياً "مأساوياً". وهذا هو ما يشكل الهوة التي تفصل بين الأختين. خروستيموس تعي نقطة ضعفها، وبفضل هذه الحقيقة حيل بين المشاهدين وبين حقدهم وغضبهم عليها، مقدراً فيها إخلاصها وصدقها في تحديد نقطة ضعفها. وبذلك أضفى عليها سوفوكليس صدقاً حياتياً.

إن صورة إلكترا هي الأخرى صادقة وحياتية، ففيها غاص سوفوكليس إلى أعماق النفس البشرية.

د- "نساء تراخيس" [1]:

يتلخص موضوع "نساء تراخيس" في أن هرقل أنهى بنجاح آخر مآثره وهو يدمر مدينة أويخاليا. ثم يعود إلى زوجته ديانيرا، التي تقيم في ديار الغربة، عند ملك "تراخيس"، وفجأة تعلم ديانيرا أن بين الأسيرات اللائي بعث بهن إليها هرقل، توجد أيولي ابنة ملك تراخيس وعشيقة هرقل. تذكرت ديانيرا وهي تفكر في وسيلة تساعدها على إعادة حب زوجها لها، تذكرت عقار الحب الذي أوصاها به القنطور نيسوس، فقررت استخدامه أملاً منها في استعادة حب زوجها الذي فقدته. إلا شأن نيسوس كان قد خدعها، وهكذا تبعث ديانيرا إلى زوجها هرقل هدية هي عبارة عن ثوب مغموس بدم نيسوس المسموم. السم يصرع هرقل، ولما كانت الآلام فوق طاقة احتماله، قرر أن يرمي بنفسه في نار أشعلها لهذا الغرض، أما ديانيرا فتنتحر بعد أن

---

[1]- راجع" (سيدات تراخيس)، مسرحيات سوفوكليس: سيدات تراخيس وفيلوكتيتس. ترجمة أمين سلامة، من الشرق والغرب، الدار القومية للطباعة والنشر 1966.

تدرك غلطتها، بينما يأمر هرقل، وهو في النزع الأخير، ابنه هولوس بأن يتخذ لنفسه من أيولي زوجة.

يتمثل المحور الأساس لمأساة "نساء تراخيس" لسوفوكليس في قتل الزوج على يد زوجته. وهذا هو عين المحور الفني لمضمون "آغا ممنون" لأسخيلوس. ففي كلا العملين المأساويين يتخذ من غيرة الأزواج من السبايا مبرراً لاقتراف الجريمة وإن اختلفت التفصيلات في كل من المسرحيتين، تبعاً لاختلاف طباع شخصيات الأزواج والزوجات فيهما.[1]

هـ- فيلوكتيت[2]:

لقد أتاح مضمون مأساة "فيلوكتيت"، التي كتبها سوفوكليس عام 409 ق.م للشاعر فرصة أظهر مهارته الكبرى في التصوير ودقته في التحليل النفسي. لقد تبين للإغريق أنهم من أجل الاستيلاء على طراودة يتعين عليهم الحصول على أسلحة هرقل التي آلت إلى فيلوكتيت الذي تركه الآخيون يوماً ما وحيداً في جزيرة ليمنوس وهو يعاني من آلام عظيمة بسبب جرح يصعب شفاؤه. يكلف كل من أوديسيوس ونيوبتوليموس، ابن أخيل للاضطلاع بمهمة الحصول على هذه الأسلحة. أما أوديسيوس فيفضل تحقيق غرضه عن طريق الحيلة والغش، فيتمكن من استمالة رفيقه الشاب وحمله على الموافقة على خططه، رغم ما عُرف عنه من نبل واستقامة. وهكذا يتراجع نيوبتوليموس أمام أوديسيوس على كره منه، إلا أن ضميره الأخلاقي يمتعض لهذا الدور الشائن الذي أنيط به كرها، والذي يتضح أخيراً أنه عاجز عن الاضطلاع به إلى النهاية.

إن اهتمام المسرحية الرئيس يتمثل في وقوع الشاب نهباً بين قوتين: بين مغريات المصلحة الشخصية من ناحية، والبواعث والمثل من الناحية الأخرى. والبطل الحقيقي في مسرحية "فيلوكتيت" هو نيوبتوليموس، هذا الشاب المخلص والنبيل. فبعد صراع ومعاناة يحرر نفسه من الوعد الذي قطعه على نفسه لأوديسيوس، فيعيد إلى فيلوكتيت الأعزل أسلحته، وذلك على الرغم من حجج الداهية أوديسيوس وتهديداته. ومن وجهة نظر نيوبتوليموس تكون الهزيمة الشريفة خيراً من نصر على خديعة.

---

[1]- د .جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات، مرجع سابق، ص 169-170.

[2]- راجع: فيلو كتيتس، المرجع السابق.

لقد كان سوفوكليس يتعاطف مع نيوبتوليموس وفيلوكتيتت، أما عدوهما أوديسوس، الذي لم ير هناك وسائل غير شريفة، إذا كانت تساعد على تحقيق الأهداف والمصالح، فقد صوره سوفوكليس من زاوية سلبية تماماً. لقد فشل مخطط أوديسوس، الذي رسم ونفذ بدهاء، والذي انهار قبيل النهاية، وهكذا لم يحصد أوديسوس إلا الخزي والعار.

و-أجاكس[1]:

تصور مأساة "أجاكس" نتائج صراع خاسر خاضه أجاكس ضد أوديسوس، من أجل الحصول على الأسلحة التي خلفها أخيل، والتي كانت من صنع الإله هيبايستوس. وعندما فشل أجاكس في كسب ادعائه بأحقيته في هذه التركة الثمينة، اختل عقله، وفي ثورة من ثورات الغضب يعمل سيفه في قطيع خرفان وثيران الآخيين. وعندما يعود وعيه إليه يشعر بالندم والخزي، والحقد العاجز والخوف من أنه سيكون أضحوكة أمام الجميع. ويزداد تمكن هذه المشاعر من نفسه وروحه، مما أدى به في النهاية إلى الانتحار.

وبينما كان من رأي أغاممون ومينا لاوس، ابني أتريوس، أن تُحرم جثة أجاكس من شرف الدفن، انبرى تيوكير، أخو أجاكس، للدفاع عن القانون الإلهي الذي انتهكته أوامر القادة المستبدين. وبعد جدل طويل وبفضل مساندة أوديسيوس، استطاع تيوكير أن ينتصر على خصومه وأن يوارى جثمان أخيه التراب وفق مراسيم التكريم التي تليق به.

تذكرنا مأساة "أجاكس" بـ"أوديب الملك"، من حيث جوها القدري المتمثل بتدخل الآلهة بمصائر البشر. فمسرحية "أجاكس" تبدأ بحديث الإلهة أثينا، هذا الحديث يتحول إلى حوار طويل تتبادله مع أوديسيو، يقاطع من وقت لآخر بحوار أثينا مع أجاكس نفسه. في هذا الحوار تتآمر أثينا مع أوديسوس ضد أجاكس الذي تلقي على بصره غشاوة، فتصور له قطيع الماشية على أنه معسكر للجنود الإغريق. فضلاً عن ذلك فهناك شخصية تيكميسا المأساوية بحق. فقد سبق لأجاكس أن حطم مدينتها وقتل أمها وأباها واتخذها سبية له. إلا أنه أحبها مما عوضها عن فقد الوطن والأهل والثروة، فكان أجاكس بالنسبة لها الملجأ الوحيد في العالم. ولهذا أقلقها اختلال عقل

[1]-راجع "أجاكس" من مسرحيات سوفوكليس: أجاكس وإلكترا ترجمة وتقديم: أمين سلامة الكتاب الماسي، الدار القومية للطباعة والنشر.

أجاكس بصورة خاصة، لأنها كانت تعرف بالضبط ما الذي ينتظرها وينتظر ولدها من بعده.

3- الفن الدرامي عند سوفوكليس

يلاحظ الباحثون أن جميع المآسي التي وصلتنا عن سوفوكليس تكشف عن قدرته الفذة على أن يختار من بين أكثر الأساطير تعقيدا وذلك الجزء البسيط منها الذي يمكنه من عرض مختلف الطبائع، ومن تسليط الأضواء الفلسفية على أكثر جوانب الحياة الإنسانية تعقيداً.

فمسرحية "أوديب الملك" التي شغلت الدنيا منذ أيام سوفوكليس وإلى اليوم، هي مأساة إنسان يُقدم على قتل أبيه دون أن يعلم أنه أبوه ثم يتزوج أمه وينجب منها أربع، لتعلن عرافة معبد دلفي أن اللعنة في صورة وباء قد حاقت بالمدينة بسبب وجود قاتل الملك السابق فيها. وعندما تُطرح مسألة الكشف عن القاتل تمهيداً لمحاسبته يتحمس لهذه القضية دون أن يدري أنه يبحث عن نفسه، وأنه يقودها إلى هلاكها، وخزيها – إن انفعالات أوديب وإيوكاستا-زوجه وأمه في آن واحد- وقلق وحماسة وانفعالات الشخصيات الأخرى بعد ذلك هو ما يشكل مضمون هذه المأساة الخالدة ما خلدت الحياة البشرية على وجه الأرض – إن الحدث الدرامي عند سوفوكليس يتمثل في عملية كشف واسعة النطاق عن حقيقة فاعل جريمتي قتل الأب والزواج من الأم، أي أن أوديب وهو نفس الشخص الذي يقوم بعملية الكشف هذه. فهو إذن يكشف حقيقة نفسه بنفسه ويدمر نفسه بنفسه ودون أن يدري. إنه هو نفسه الذي أصر على مواصلة البحث عن الحقيقة إصراراً لا يعرف اللين برغم كل التحذيرات. وكلما اكتشف أوديب شيئاً صغيرا من الحقيقة ابتهج غاية الابتهاج وأغراه ذلك بالمضي قدماً في الطريق إلى النهاية. فلما وصل إلى كشف الحقيقة كاملة عرف – بعد فوات الأوان- كم كان غبياً.[1] وتنتهي المأساة بأن يفقأ أوديب عينيه بنفسه...ألخ.

أما موضوع مأساة "إلكترا" فلا يتعدى انتظار فتاة عودة أخيها من المنفى ليساعدها على الانتقام لأبيها من أمها الشريرة وعشيقها. إلا أن سوفوكليس استطاع – بفضل مهارته المعروفة – أن يجعل من هذه القضية موضوعاً مثيراً ومشوقاً كما أنه استطاع أن يحافظ على خيط دقيق جداً يفصل بين هلع إلكترا وهي تتلقى النبأ

---

[1]-د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي،ص284.

المزعوم حول موت أخيها، ثم فرحتها الغامرة وهي تعلم بعدم صدق هذا الخبر، فضلاً عن قوة المشاعر التي يزدحم بها صدرها والتي تحرضها على الانتقام من قتلة أبيها.

أما مسرحية "أوديب في كولون" فهي لا تتعدى تصوير حياة ملك طاعن في السن، نُفي من مدينته، وهو يدعو بالخير والبركة للمواطنين الذين أمنوا له ملجأ يضع حداً لرحلته الطويلة. ومع ذلك فهي عمل شعري رائع يجسد نعمة اكتشاف الإنسان لسر الحياة، وتحرره من كل أشكال المخاوف التي كانت تعمر صدره وهو يواجه تحدياتها. ومن هنا مصدر البركة التي كان يضفيها أوديب على كل أرض حل بها، ومن هنا تتنافس المدن في استضافته:

يرتكز موضوع "أنتيجونا" على إقدام فتاة عزلاء على دفن أخيها الذي تسبب باندلاع حرب أهلية، متحدية بذلك أمر حاكم المدينة، فحكم عليها بالموت لهذا السبب، فتموت ويقودها موتها إلى انتحار خطيبها وهو ابن الحاكم نفسه، فتنتحر والدة الخطيب. إنها ملحمة اصطراع الإرادات البشرية الصرف بعيداً عن أي تدخل من قبل الآلهة كما عودنا سوفوكليس في أعماله الأخرى مثل "أوديب الملك" و"أجاكس" وحتى في "فيلوكتيت". [1]

إن مأساة أنتيجونا تنفرد حتى بين مآسي سوفوكليس بغنى مضامين شخصياتها الأخلاقية وتنوع طباعها. لقد أولى الشاعر عنايته الفائقة لإبراز معالم شخصياته المتميزة عن بعضها: أنتيجونا في مقابل اسمينا، وهيمون الذي يقف بطبعه الملتهب في الطرف المقابل لأبيه، بما عرف به من طبع بارد وهادئ. ومع أننا لانرى يوريديسي زوجة كريون ووالدة هيمون إلا أن صورتها ماثلة في أذهاننا، بفضل فعلها اللاإرادي الذي عبّرت بواسطته عن مزاجها وموقفها من العالم، وإن كان هذا الفعل يتم بعيداً عن أنظار المشاهدين يتفق الباحثون على أن أحداث مأساة "أنتيجونا" كان يمكنها أن تستقيم حتى من دون شخصية اسمينا ذات القلب الطيب.

وتصور مأساة "نساء تراخيس" صراع العواطف البشرية المدمرة، ففيها يموت هرقل، هذا البطل الذي لم يعرف معنى الهزيمة في حياته، وذلك بسبب الآلام التي سببتها له هدية تلقاها من زوجته التي أرادت أن تعيد إلى نفسها حب زوجها الذي خانها، فتنتحر الزوجة بسبب ذلك.

---

[1]- د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 172-173.

وتصور مأساة (أجاكس) تدخل الربة أثينا التي ضللت البطل وألقت على عقله غشاوة كثيفة يعمل سيفه في قطيع من المواشي، متوهماً أنه يقطّع أوصال جند اعدائه. وعندما يصحو يشعر بالخزي فيقدم على الانتحار لتثور حول دفنه مشادة وخصومة تنتهي بدفنه وسط الحفاوة والتكريم. وأخيراً تعالج مأساة "فيلوكتيت" من خلال موضوعها البسيط قضية ذات مضمون أخلاقي كبير. فبعد أن تُرك البطل في جزيرة خالية، شعر الإغريق أن سلاحه ضروري لتحقيق النصر على الطراوديين. فيسعى أولئك الذين خذلوه إلى إقناعه بالانضمام إليهم، لقد سخّر سوفوكليس تصوير عملية الاقناع هذه للكشف عن القوى الدفينة والتيارات الخفية التي تحكم سلوك البشر، وعن تنوع منابع ومصادر هذه القوى وهذه التيارات.

لقد عُرف سوفوكليس بتصرفه الحر في الاسطورة، وفي اختياره الحر لتلك التفاصيل منها، الضرورية للتعبير عن فكرته بشفافية ووضوح.

كما أن لسوفوكليس يعود الفضل في تطوير البنية المسرحية، وتركيز الحوار الدرامي وتكثيفه للتعبير عن التوتر والصراع المتفجر في نفوس شخصياته.[1]

إن سوفوكليس أكثر عمقاً في معالجة موضوع صراع الإنسان مع قوة القدر لأنه أكثر قدرة على تصوير التغلغل في النفس البشرية لتصوير مأساة الإنسان، ومن ثم صلحت كثير من مسرحياته كي تكون مادة للدراسة السيكولوجية، وأن يُشتق من أسمائها بعض مظاهر الاضطراب النفسي: أوديب (كراهية الأب وحب الأم) – إلكترا (كراهية الأم)، سيكولوجية الغيرة في مسرحية المرأة الراقية التي أرسلت إلى زوجها قميصا مسموماً لأنه أحب غيرها.

ومرة أخرى يدور موضوع المسرحيات حول الإنسان في صراعه مع الأقدار. وإذا كان أبطاله يخطئون ويتعذبون وينزل عليهم عقاب السماء، أو تلاحق اللعنة الأبناء فتأخذهم بجريرة ذنوب الآباء، فدور القدر جزء من الأحداث ولكن الموضوع الذي هو مركز الاهتمام إنما هو "الإنسان"، ذلك الإنسان الذي يواجه المصاعب والنكبات. وفي مسرحية أوديب استفسار من العملاق الخرافي عن لغز الإنسان، وفي مسرحية أنتيجونا ينشد المرتلون "ما أكثر العجائب في هذا العالم ولكن لا شيء أعجب من الإنسان، يشق طريقه المحفوف بالأخطار، يفلح الأرض... يصيد الطيور ووحوش

---

[1]- المرجع السابق، ص174.

الغاب وأسماك البحار...يروض الخيل والثيران، يتجنب ريح الشتاء، يتحمل الوباء... ينجو من كل ما يصيب، ولكنه لم يجد دواء يرد عنه غائلة الموت.إنها مشكلة الإنسان، المأساة كامنة في حياته تحل الكارثة بالأبرياء كما تنزل بالأشرار. تلاحق اللعنة الآباء إلى الأبناء،، فكان من الأفضل للإنسان أن لا يولد وإن ولد فمن الأفضل أن يموت لحظة ولادته... يجيئ الشباب بالحماقات فتجتمع شرور مالها من مزيد : حسد وصراع وقتل وحروب وختام ذلك شيخوخة توهن الجسم فتضاعف الأحزان حتى يُقضى عليه بالموت".[1]

زاد سوفوكليس عدد الممثلين إلى ثلاثة، وتوارت إلى حد ما أهمية الكورس، أو المنشدين، إذ لم تعد عنده ضرورة لشرح المشكلة أو الموضوع إلا بالقدر الذي لا يمكن أن يستخلصه المشاهد، وهو إن استخدمه في دور رئيسي فإنما ليبلغ بالمأساة حد الذروة، كأن ينشد الكورس نشيداً مرحاً قبيل وقوع الكارثة ليزيد من وقعها، كذلك تتجلى المقدرة الفنية في أن تستغرق العقدة المسرحية كلها ولا يستطيع المشاهد أن يتنبأ بالأحداث اللاحقة وإن كانت هذه الأحداث مرتبطة فيما بينها برباط حتمي، تتجلى عبقريته الفنية كذلك في استخدام طريقة الاندفاع إلى وسط الأحداث من بداية المسرحية، أي مفاجأة المشاهدين بالمشكلة التي يأتي ذكر أسبابها فيما بعد، فمثلاً يستهل مسرحية أوديب بالتفاف الشعب حول قصر الملك أودبب بعد أن قتل أباه وتزوج أمه...لتعلن عرافة دلفي أن اللعنة في صورة وباء قد حاقت بالمدينة...ألخ.[2]

ثالثاً- يوريبدس

1- حياته

ولد يوربيدس في جزيرة سلاميس في نفس العام الذي دارت فيه معركة سلاميس بين الغزاة الفرس والإغريق المدافعين عن أوطانهم وذلك في عام 480 ق.م، حيث دحر الإغريق الأسطول الفارسي.

---

[1] –د.أحمد محمود صبحي: في فلسفة الحضارة (الحضارة الإغريقية)، مؤسسة الثقافة الجامعية، الإسكندرية، بدون تاريخ، ص 127-128.

[2] – نفس المرجع، ص 130-131.

كانت أسرة يوربيدس تتمتع بمركز اجتماعي لا بأس به، والدليل على اليسر الذي تمتعت به أسرة يوربيدس، أنه هو نفسه حظي بقسط ممتاز من التعليم مع أن أسعار الدروس كانت حينذاك مرتفعة للغاية.

تتلمذ يوربيدس على مشاهير الأساتذة في أثينا ولاسيما أناكساجوراس الفيلسوف والعالم الأيوني المشهور، ولعله من بين الفلاسفة جميعاً صاحب أكبر تأثير على عقلية يوربيدس. ومن الفلاسفة المقربين إلى قلب يوربيدس نذكر سقراط وبروديكوس وبروتاجوراس أشهر راود الحركة السفسطائية التي كانت بمثابة ثورة فكرية على التقاليد والجمود[1].

2- أعمال يوربيدس الدرامية

رأى المؤرخ الروماني فارو أن من بين خمس وسبعين مأساة كتبها يوربيدس،خمس منها فقط هي التي فازت بالجائزة. ومع ذلك لم يصلنا من كل هذا العدد سوى تسع عشرة مسرحية ذكرناها في أول هذا الفصل (فقرة التراجيديا).

لقد أطاحت موضوعات يوربيدس الإبداعية بجميع الأساطير الأساسية في تراث الإغريق ومأثوراتهم. فمن سلسلة الأساطير حول هرقل استمد الشاعر موضوعات: "هرقل المجنون"، و"أبناء هرقل"، ومن سلسلة أساطير مدينة طيبة: "الباخوسيات"، و"الفينيقيات"، و"المتضرعات"،أما المأثورات حول الحرب الطروادية فهي ضمن مسرحيات "أفجينا في أوليس"،و"أفجينا في تورس"، و"الطروادیات"، و"هيكوبا"، وهيلين، و"أندروماخي". ومن حملات الأرجونيين استمد مضمون "ميديا"، كما انعكست الأساطير والخرافات الأتيكية المحلية في "هيبوليتس"، "وإيون".

وسنكتفي بتناول عدد من أهم أعمال يوربيدس ملتزمين بالتسلسل التخميني والظني لزمن عرضها في حياة الشاعر أو بعد وفاته مباشرة.

أ-الكسيست: أو (الكستس)

صور يوربيدس عام 438 ق.م في مأساة الكسيست امرأة تضحي بحياتها من أجل زوجها الذي أحبته ويدعى أدميتوس. إن حبها لأطفالها، الرقيق والمفعم بالحنان، قد زاد من الإحساس بفداحة تضحيتها. ومن أجل إزاحة الستار عن جميع جوانب هذه التضحية، لجأ يوربيدس إلى حمل والد زوج الكسيست، وهو شيخ طاعن في

[1]- د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 291-292.

السن ومتشبث بما بقي له من أيام عمره المعدودات، حمله على أن يرفض الموت فداء لولده، بينما تظهر امرأة شابة، مثل الكسيست، استعداداً لتقبل الموت، ومفارقة أولادها الصغار.

يعد مشهد توديع الأم لأطفالها من أعنف المشاهد إثارة في المأساة العالمية.

لقد كانت تضحية الكسيست فادحة لدرجة، أصبح من الصعب على زوجها أدميتوس أن يتقبل فكرة تضحيتها ويرضى بها. وبعد أن يوصل الشاعر حزن الزوج وجميع من يحيط به إلى الذروة، يعمد إلى حل هذا الموقف الصعب حلاً سعيداً ومفرحاً: ذلك أن هرقل الذي وصل إلى بيت أدميتوس الذي حزن حزناً شديداً لموت زوجته، يعيد إليه الكسيست بعد أن يقتل شيطان الموت الذي كان يلاحقها.

في هذه المسرحية التي تعد من أقدم مسرحيات يوربيدس التي وصلتنا، يكشف الشاعر عن مهارة وأستاذية فائقة في تصوير الشخصيات.

إن الشخصيات الرئيسية الثلاث في المسرحية (الكسيست وأدميتوس وهرقل) هي شخصيات حية بكل ما تتصف به من تنوع الأهواء المشاعر. فمن ناحية هناك الكسيست الزوجة المستعدة للتضحية بأعز ما تملك –وهي حياتها– من أجل راحة زوجها وسعادته، والأم التي يشق عليها مفارقة أطفالها الصغار. إنها صورة حية واضحة المعالم وصادقة. ومن الناحية الأخرى، هناك أدميتوس، هذا الزوج المتشبث بالحياة والباحث عمن يفتدي حياته، يتقبل أول الأمر تضحية زوجته من أجله، إلا أنه سرعان ما يدرك فداحة الثمن الذي دفعه لهذه التضحية، فهو حزين لموت زوجته، لائم لوالديه العجوزين اللذين ضنا بشيخوختهما ولم يرحما شبابه، ثم أخيراً هناك هرقل، هذا النموذج الداعر المحب للحياة والمقبل على لذاتها، والذي سرعان ما يتحول من شخص معربد إلى صديق وفيٍّ يبادر إلى نجدة صديقه.[1]

ب– ميديا

لمأساة ميديا شأن معظم المآسي الإغريقية، خلفية لا بد من الإطلاع عليها لفهم المأساة نفسها.

كان "إيسن" ملك مدينة أيولكس، استطاع أخوه بلياس الذي ينافسه على السلطة أن يزيحه عن العرش.

---

[1]– د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 187–188.

أنجب الملك المخلوع ولداً سمّاه جيسن إلا أنه أشاع أنه مات وذلك خشية عليه من جور أخيه بينما أرسله إلى مكان بعيد ليتربى ويتثقف على أيدي أمينة ومخلصة. وبعد عشرين عاماً عاد جيسن إلى أيولكس مطالباً بعرش أبيه.

ذعر الملك المغتصب بلياس لعودة جيسن، إلا أنه تمالك نفسه وتظاهر باستعداده للاستجابة لطلبه، شريطة أن يجيئه بالفروة الذهبية من كالكاس، وأقسم له أنه إذا نفذ هذه المهمة أعاد إليه العرش. كان بلياس واثقاً أن جيسين هالك لا محالة، ذلك أن كل المغامرين الذين سكوا هذا الطريق كان طريقهم الموت.

أقدم جيسن على تنفيذ طلب عمه، ووصل إلى مملكة كالكاس بعد أن تعرض لمختلف أنواع المخاطر والمهالك التي تخلّص منها بأعجوبة. وهنالك التقى بميديا إحدى بنتي ملك هذه المملكة، فأحبته وساعدته، بفضل ماتمتلكه

من وسائل سحرية، على تحقيق بغيته بالحصول على الفروة الذهبية والعودة إلى وطنه سالماً، ومعه ميديا التي عاد بها زوجة له بعد أن أقسم لها على أن يكون مخلصاً لها مدى الحياة.

لقد وجد جيسن عند عودته أن عمه بلياس أباد كل أفراد عائلته بعد أن ظن أن جيسن هالك حتماً، وذلك لئلا يبقى منهم من يطالبه بالعرش. وهكذا وجد جيسن نفسه أمام امتحان صعب يقتضيه وهو الأعزل، أن يتغلب على عمه الذي يحيطه جيش مدجج بالسلاح. وهناك تهب ميديا لنجدة جيسن مرة أخرى، فتلجأ إلى سحرها للقضاء على حياة الملك ولإعادة التاج المغتصب إلى جيسن، إلا أن الأخير ما لبث أن طابت نفسه عن السلطة، فأحسن إلى بنات عمه، وقرر مغادرة البلاد إلى مدينة كورنث بصحبة ميديا زوجته وولديه.

وصل جيسن إلى مدينة كورنث واستقبل استقبالاً حسناً من جانب ملكها كريون، ومن هنا تبدأ الأحداث التي تعالجها المأساة.[1]

فعلى الرغم من أن جيسن مدين بالكثير لزوجته ميديا، ومع أنه مرتبط معها بقسم يلزمه بالإخلاص لها، إلا أنه يقرر –بعد أن استقر به المقام في كورنث– الزواج بإحدى بنات كريون. بعد ذلك يطالب كريون ملك كورنث ميديا بمغادرة البلاد فوراً.

---

1 – راجع "ميديا". "مسرحيات يوربيدس" ترجمة: محمود محمود، دار النشر للجامعين، مكتبة مصر ومطبعتها، 1946. راجع أيضاً يوربيدس وعصره ص 56-59.

تتظاهر ميديا بالانصياع للأمر، إلا أنها تلتمس أن تمهل يوماً واحداً، حصلت خلاله على موافقة جيسن بأن تبعث للعروسين الجديدين هدية الزواج. بعد ذلك بقليل يأتي الرسول ليخبر كريون بموت ابنته بسبب الهدية التي كانت تحمل سماً مميتاً. لم تكتف ميديا بهذا القدر من الانتقام، بل زادت على ذلك بأن قتلت ولديها من جيسن أمام ناظريه فغادرت نورث محلقة على عربة سحرية.

ج- هيبوليتس[1]:

من الطرائف التي تُحكى حول مسرحية "هيبوليتس" أن يوربيدس بعد أن اكتشف خيانة زوجته الأولى له بعد زفافه بفترة وجيزة كتب هذه المسرحية تعبيراً عن احتقاره للجنس الناعم برمته. والجدير بالذكر أن الشاعر طلّق هذه الزوجة الخؤون وتزوج أخرى فكانت الثانية أضل سبيلاً من الأولى. على أية حال فقد عرضت مسرحية "هيبوليتيس" عام 428 وبطلتها هي فايدرا التي وقعت بحب ابن زوجها الشاب هيبوليتيس الذي كان غارقاً في فنون الصيد بالغابات عازفاً عن النساء وشباك الهوى. فلما صدّ هيبوليتيس عروض الغرام من قبل فايدرا واحتقر خيانة هذه الزوجة لأبيه انتحرت وتركت رسالة لزوجها ثيسيوس تتهم فيها هيبوليتس ابنه باغتصابها عنوة. فلما عاد الأب الغائب وعلم بذلك صبّ لعناته على ابنه وتضرع إلى إله البحر بوسيدون أن يهلكه. وبالفعل استجاب له بوسيدون وعاد هيبوليتس إلى المنزل بين الحياة والموت بعد أن خرج له من البحر مخلوق وحشي تسبب في هلاكه. ثم ظهرت الربة ارتميس لكي تعلن الحقيقة كاملة، وتكشف النقاب عن ألاعيب إلهة الحب والجمال أفروديتي وعن طهارة وبراءة هيبوليتيس. فيندم ثيسيوس مرَّ الندم على ظلمه لابنه الراحل. والتدخل الإلهي هنا- إله من الآلهة بالمصطلح النقدي- يهدف إلى مساعدة البشر على فهم مغزى ما قد يغمض عليهم من الأحداث التي يشاهدونها على المسرح كما أنه يعين المؤلف نفسه على حل عقدة المسرحية فهو حل خارجي لها تأتي به قوة إلهية ما مرفوعة على إحدى الآلات وهي قوة فوق مستوى البشر والأحداث الأرضية الجارية على المسرح.[2]

---

[1]-راجع: هيبوليتيس، تأليف يوربيدس، ترجمة وتقديم عبد المعطي شعراوي، مراجعة أحمد عثمان. الكويت، وزارة الإعلام 1984، سلسلة من المسرح العالمي.

[2]- د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 301-302.

د. أندروماخي:

أما مسرحية أندروماخي فيحتمل أن تكون قد عرضت عام 419. وبطلتها التي خلع اسمها على المسرحية هي أرملة هكتور بطل الأبطال الطروادي، ولقد أصبحت هي الآن أيضاً بدورها بعد تدمير طراودة أسيرة نيوبتوليموس الذي ولدت له ابناً حمل اسم مولوسوس ولكنه تزوج من هيرموني بنت مينلاؤوس من هيليني. ورأى مينلاؤوس ضرورة التخلص من انروماخي وابنها لكي يخلو الجو لابنته هيرموني فتواصل حياتها الزوجية هادئة وهانئة مع زوجها نيوبتوليموس ولاسيما أن هيرموني عاقر.

وكادت خطة قتل أندروماخي تنجح لولا وصول بيليوس الذي أنقذ الأم وابنها. وإزاء هذا الفشل أوشكت هيرموني أن تنتحر إلا أن ابن عمها أجاممنون أي أوريستين قد وصل وأخذها معه بعد قتل زوجها نيوبتوليموس في دلفي بتدبير من أوريستين نفسه. وكما هو واضح تحفل هذه المسرحية بعدد لابأس به من الأوغاد والخونة الذين لا يخفف من وطأة سلوكهم الكريه سوى نبل بيكيوس وأمومة أندروماخي الحنون.

ومن الملاحظ أن يوربيديس في هذه المسرحية يشن هجوماً عنيفاً ونقداً سافراً على إسبرطة. فهو يهجو الاسبرطيين وأخلاقهم وينقد نظامهم السياسي وأسلوب حياتهم ومما لا شك فيه أن موقف يوربيديس هذا يعكس الشعور الأثيني العام المعادي لإسبرطة غريمة أثينا على زعامة العالم الإغريقي والمشتبكة في حرب طويلة معها منذ عام 431 حتى 404 حيث ستُهزم أثينا شر هزيمة في نهاية الحرب المعروفة باسم "الحرب البلوبونيزية".

لقد استطاع يوربيديس في هذه المسرحية استغلال الأساطير التقليدية الموروثة من الماضي الملحمي العتيق لتصوير الحاضر المعاصر للشاعر ونقد أحواله السياسية والاجتماعية. لقد كان يوربيديس أنموذجا يحتذى في ذلك وكان على المؤلفين الدراميين بعده، أن يترسموا خطاه وهم يعيدون صياغة الأساطير القديمة أو وهم يستلهمون تراث الماضي.

فإن لم يكن الهدف من ذلك هو استغلال الرموز الأسطورية والقيم التراثية لتسليط الضوء على جوانب الحياة المعاصرة فما الداعي للعودة إلى الأساطير أوالتراث ككل؟[1]

---

[1]- المرجع السابق، ص 303-304.

هـ- الضارعات أو المستجيرات:

لا تشترك مسرحية الضارعات أو المستجيرات مع مسرحية ايسخولوسبنفس العنوان في شيء سوى التشابه اللفظي في هذا العنوان فقط. فمسرحية يوربيدس تكمل قصة حرب "السبعة ضد طيبة" وهي مسرحية أخرى لايسخولوسكما نعرف. فبعد أن فشل الأبطال السبعة المهاجمون في دخول طيبة لجأت أمهاتهم إلى اليوسيس مركز عبادة الأسرار المقدسة الواقع غرب أثينا وهناك شملهن ثيسيوس ملك وبطل أثينا بحمايته ورعايته وذهب بنفسه لغزو طيبة لإعادة بقايا الأبطال السبعة الذين قتلوا أثناء الهجوم، وذلك لكي يتم دفنهم بالمراسم الدينية التقليدية. وهكذا تمجد هذه المسرحية مدينة أثينا في شخص ملكها وبطلها القوي ثيسيوس نصير الضعفاء ومجير المستجيرين ومن المحتمل أن تكون هذه المسرحية قد عُرضت عام 420 ق.م.[1]

و-إلكترا

في عام 413 كان يوربيدس قد عرض مسرحية "إلكترا" وفيها يقدم شيئا جديداً يختلف تمام الاختلاف عن معالجة ايسخولوس في "حاملات القرابين"و سوفوكليس في مسرحية "إلكترا" -لنفس الأسطورة. إذا يجعل يوربيديس بطلته إلكترا تتزوج من فلاح بسيط ومتواضع يعرف أنه ما كان ليحظى بهذا الزواج الملكي لولا أن من يهمهم الأمر -أي كليمنسترا وأيجستوس- يريدان ألا تنجب إلكترا نسلاً نبيلاً قد ينتقم منها لقتل آجاممنون. ولذلك فإن هذا الفلاح البسيط لا يعامل زوجته الأميرة معاملة الند للند بل يرفض أن يفقدها عذريتها فلا يعاشرها معاشرة الأزواج. وهكذا يجري الجزء الأكبر من الحدث الدرامي في المسرحية لا في أجواء القصور العالية بل في كوخ وضيع يجمع بين البسطاء من الناس، النبلاء بسلوكهم من جهة وبين أبناء الملوك والأمراء المغضوب عليهم من جهة أخرى. ولعل هذه المسرحية هي أكثر مسرحيات يوربيديس إظهاراً لميله نحو الواقعية وإن كانت لا تخلو من لمسات رومانتيكية.[2]

---

[1] - راجع: المستجيرات، تأليف يوربيدس، ترجمة وتقديم إسماعيل البنهاوي، مراجعة عبد اللطيف أحمد علي، الكويت. وزارة الإعلام 1977 سلسلة من المسرح العالمي، رقم89.

[2] - د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 306-307. وفي مسرحية إلكترا ليوربيدس، فإن إلكترا قد كشفت عن مكر شديد القسوة، وهي تعمل على تنفيذ الخطة التي أعدت بمهارة للغدر بأمها. لقد ندم كل من أوريست والكترا بمجرد أن نفذوا عملية قتل أمهم.

ز- أفجينا في أوليس:

لم تعرض مسرحية "أفجينا في أوليس" إلا بعد موت يوربيدس عام 406. ويقال إن الشاعر نفسه قد تركها ناقصة ليكملها ابنه قبل عرضها. وفي هذه المسرحية يضطر أجاممنون ملك ملوك الإغريق- بناء على ضغوط رجال الجيش- إلى أمر زوجته كليمنسترا بالحضور مع ابنتهما الصغيرة أفجينا إلى أوليس حيث ترابط الأساطير الإغريقية استعداداً للإبحار نحو طراودة. وكانت حجته المعلنة إلى كليمنسترا أنه سيتم تزويج الفتاة من أخيللوس بطل الأبطال الإغريق ولكنه كان في الحقيقة ينوي تقديمها قرباناً للإلهة أرتيمس التي اشترطت ذلك حتى تتمكن الأساطيل من الإبحار. فلما وصلت كليمنسترا مع ابنتها إلى أوليس علمت بالحقيقة المؤلمة وبذلت قصارى جهدها لإنقاذ فلذة كبدها أفجينا ولكن الفتاة الصغيرة نفسها وبعد شيء من التردد والخوف الطبيعيين تتقدم بطيب خاطر متطوعة لكي تذبح قربانا للإلهة وفداء للوطن[1]

ح- السيكلوب:

تنبع أهمية "السيكلوب" من حقيقة كونها المسرحية الساتورية الوحيدة التي وصلتنا كاملة من بين كل المسرحيات الساتورية التي أنهى بها شعراء المآسي الإغريق رباعياتهم التي تقدموا بها للمسابقات الدرامية.

يدور موضوع هذه المسرحية حول الصراع بين اوديسيوس مع أتباعه الذين ضلوا طريقهم خلال عودتهم بعد تحطيم مدينة طروادة من ناحية، وبين بوليفميوس وهو كائن خرافي تصوره الحكايات وحيد العين وهو من أكلة لحوم البشر.

لقد مر بنا أن المسرحية الساتورية كانت توظف من قبل الشاعر المأساوي لأغراض تفريجية صرف، وذلك للتخفيف من الكرب الذي أصاب نفوس المشاهدين وهم يشاهدون معاناة أبطال وشخصيات المآسي التي مثلت أمامهم. أما يوربيدس الواقعي فقد عني أن يصور حتى في المسرحة الساتورية الملامح النموذجية للأشخاص الحقيقيين الذين عاصروه. ففي مشهد يضم أوديسوس والسيلين- وهو كبير ورئيس أتباع بوليفيموس الساتوروس الذين يؤلفون الجوقة – وبوليفيموس نسمع الأخير يقول: "الثروة والمتاع هما إله العقلاء، كل ما عدا ذلك مجرد كلمات منمقة". إنه يحتقر

[1] - المرجع السابق، ص 308-309

أولئك الذين أوجدوا القوانين، ولم يعترف بزيوس- كبير آلهة الأوليمب- إن زيوس الوحيد هو الطعام والشراب (الخمرة).

أما أتباعه من الساتوروس – وهم حيوانات خرافية نصفهم الأعلى بشر، والنصف الأسفل ماعز- فلم يذهبوا بعيداً عن سيدهم في أذواقهم التي تمسكوا بها كما يتضح من أغانيهم.[1]

لقد اتهم يوربيدس الجاد بعجزه عن معالجة المسرحيات المرحة. إن مسرحية "السيكلوب" تثبت العكس تماماً. فهي في نظر العديد من الباحثين تعتبر واحدة من الأعمال الدرامية القليلة في الأدب المسرحي العالمي التي تتصف بهذه المعالجة المرحة الناجحة، وبهذا العدد الوافر من الوضعيات المضحكة التي رُسمت بمهارة ووضوح.[2]

التقنية الدرامية عند يوربيدس:

من هذا الاستعراض السريع لمسرحيات يوربيدس وموضوعاتها نلاحظ على الفور أنه أكثر واقعية من سابقيه ايسخولوس وسوفوكليس لأنه لم يحاول أن يضخم صورة أبطاله ولا أن يخفي عنا مثالبهم. فرغم الهالة الأسطورية التي احتفظ بها لهؤلاء الأبطال يحس المرء كأنهم جاؤوا من واقع الأرض الأثينية إبان القرن الخامس وليس من وحي الخيال المحض أومن نسج الأساطير فقط. وفي كل مسرحيات يوربيدس يبذل الشاعر قصارى جهده ليظهر شخصياته على مستوى لا يرتفع كثيرا عن مستوى الفرد العادي. وهو أكثر مؤلفي التراجيديا الإغريقية اهتماماً بتحليل النفس البشرية ويبدي تورطاً ملموساً في أمور الدين بكل صوره. ولكنه تورط المتأمل المتدبر لا تورط المتدين المتعبّد. فهو عقلاني متشكك في معالجتها الأسطورية وآرائه الدينية. وهو في مسرحياته ناظم أشعار غنائية ممتاز، وتظهر مقدرته الفائقة في ذلك المضمار من أغاني الجوقة. ومع ذلك يشعر المرء بأن هناك شيئاً من التفكك في أوصال البنية الدرامية اليوربيدية حتى في أحسن مسرحياته وأحكمها حبكة. إذ بوسع المرء في بعض الحالات أن يفصل أغاني الجوقة عن الأجزاء الحوارية، حقاً إن كليهما رائع في حد ذاته ولكنهما لا يرتبطان ببعضهما ارتباطاً عضويا. والسبب هو أن دور الجوقة الدرامي عند يوربيدس بصفة عامة قد تضاءل عما كان عليه عند

[1] – د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، ص 139-148.

[2] – د .جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 203-204.

ايسخولوس وسوفوكليس حتى صارت أغاني الجوقة أقرب ما تكون إلى فواصل غنائية بين الأحداث المسرحية.[1]

إن جميع مآسي يوربيدس تتطلب ثلاثة ممثلين لأدائها على المسرح، إلا أن الحوار قلما يدور بين ثلاثة ممثلين في آن واحد. يشير الباحثون في هذا الصدد إلى مسرحية "اوريست" وإلى المشهد الذي يشترك فيه كل من اوريست وبيلاد وألكترا. يبدأ الحوار بين اوريست والكترا ثم بينه وبين بيلاد، ليعود بين اوريست والكترا ولا يشترك الثلاثة مرة واحدة وفي وقت واحد إلا عند نهاية المشهد حيث يكتفي كل منهم بإبداء ملاحظات بسيطة.

يتمتع يوربيدس بمهارة كبيرة في استغلال أدق التفاصيل لإكمال صورة الموقف الذي يحيط بشخصياته المأساوية. وهكذا نجده يجسد الوضع العبودي المهين الذي وجدت اندروماخي نفسها فيه، وذلك من خلال تبجح هيرميون ربة القصر وتباهيها بالحلي الذهبية التي تتزين بها والملابس الفاخرة التي جاءت بها من بيت أبيها، كذلك يفعل من اجل لفت نظر المشاهدين إلى الوضع المزري الذي آلت إليه إلكترا، وذلك من خلال مقابلتها بالموكب الضخم الذي أحاط بوالدتها التي بالغت بفخامة ملابسها وبهرجها.[2]

إن البنية الدرامية المفككة بعض الشيء كانت بالنسبة ليوربيدس هي الوسيلة الأنسب لنقل أفكاره الجديدة التي لم تكن هي أيضا منسجمة تمام الانسجام مع عصر الشاعر. ذلك أن يوربيدس كمفكر، يحتل مكانة كبيرة كمتحدث باسم مدرسة فكرية جديدة تضع الإنسان –لا اللاهوت– في مركز الكون. فلقد كان يوربيدس –كما سبق أن ألمحنا– تلميذا مخلصا للسفسطائيين الذي كان احد روادهم بروتاجوراس صاحب المقولة الشهيرة: "الإنسان مقياس كل شيء". وأطلقت هذه المقولة شرارة ثورية فكرية حقيقية في وجه التقاليد البالية ووجهت دعوة إلى الناس للبحث في كل شيء من الديانة إلى العائلة ونظام الحكم وما إلى ذلك. وكان أول المستجيبين لهذه الدعوة يوربيدس نفسه وهذا ما نلاحظه في كل مسرحياته. فمثلاً كان يوربيدس أول من قدم على المسرح شخصيات مأساوية في بؤس تام وبثياب مهلهلة، بل اختار بعضهم من أصل وضيع، ومع ذلك منحهم نبلاً في السلوك وعظمة متميزة في الأخلاق.

---

[1] – د .أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 309-310.

[2] – د .جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 218-219.

إن يوربيدس يريد أن يضع مفهوماً جديداً للنبل لا يقوم على المولد والحسب والنسب، بل على صفاء النفس وطهارة القلب.[1]

كذلك لم يكن يوربيدس يصدق الكثير من الأساطير الإغريقية فهو يدعو الناس إلى أن يخضعوها للتفكير العقلاني.

تتبلور في مسرحيات يوربيدس خصائص الروح الإغريقية التي تتمثل في الجوانب الآتية:

1- أنه بمسرحياته يمثل النزعة الإنسانية أهم سمات الفكر الإغريقي.

2- أن مسرحياته تعبر عن روح عصره بما فيه من سفسطة كفلسفة حضارة.

3- أن مسرحياته نذير انهيار قيم الحضارة الإغريقية بما بشر به من قيم جديدة.

ونتناول كل جانب منها بإيجاز:

1- النزعة الإنسانية:

أول كاتب يعرض للمشكلات الإنسانية، كمآسي الحب في مختلف صوره (فراق الحبيب، إعراض الحبيب، إغراء الحبيب، الغيرة في الحب إلى حد العداء بين الأب والابن) وقد فاق يوربيدس كلاً من ايسخولوسو سوفوكليس في تصوير الموضوعات الإنسانية مستقصياً جوانبها النفسية لدى نماذج مختلفة من الناس" من الفلاح (زوج إلكترا) إلى ملوك الإغريق وطروادة، وصور النساء في مختلف حالاتهن: في الحب-في الغيرة-في الانتقام، ولم يدع فضيلة أو رذيلة للإنسان إلا عرض لها عرضا واقعيا لم تستغرقه مشكلات الوجود بما تنطوي عليه من عموم وثبات، إذ آثر عليها حالات الإنسان بما فيها من فردية وتغير، لم يشغله صراع الإنسان مع الأقدار وإنما آثر عليها مواقف الإنسان ازاء مشكلات الحياة.

2. التعبير عن روح عصره:

أثارت حركة السفسطائيين الشك في القيم والمعتقدات كما هو معلوم، وقد عبر يوربيدس عن ذلك شكلاً وموضوعاً في مسرحياته. أما من ناحية الشكل فقد كان يعدّل في الأساطير كما يشاء على غير ما وردت في الملاحم الهوميرية، إذ أباح لنفسه أن يبتكر أساطير لم يكن لها وجود وإن كانت شخصيات لها وجود أسطوري، ذلك أنه إذا

---

[1] - د .أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص310-311

كانت المعتقدات قد فقدت قداستها موضوعاً فليس هناك ما يبرر المحافظة عليها نصا أو شكلاً، وأما من ناحية الموضوع فجرأته البالغة في التهجم على الآلهة وانتقاد المعتقدات، في مسرحية (هيبوليت) ينشد المنشدون في نهاية المسرحية: "أيتها الآلهة يا من أوقعت الإنسان في الشرك، إني اقذف في وجهك بكرهي واحتقاري". وفي مسرحية (هيكابي): "ماذا أقول يا زيوس، أأقول انك تنظر إلى الخلق؟ أم إن قولنا إن هناك عددا من الآلهة ليس إلا وهما وخداعاً وكذباً سنتمسك به ولا يجدينا نفعا" ويعبر عن ذلك بصيغة أخرى في مسرحية (ميلاني) بقوله:" أي زيوس إن كان ثمة زيوس، لأني لا اعرف عنه إلا ما يقوله الناس عنه".

ولم تكن جرأة يوربيدس مقصورة على ما يرد في مسرحياته على لسان احد الممثلين أو المنشدين من عبارات فيها تطاول على الآلهة وإنما كان يعتمد أن يعرض المسرحية على نحو يكشف عن سخافة الاعتقاد في الآلهة، ترتكب كل الرذائل والموبقات وترضى عن الخيانة والفساد وتنزل الكوارث بالناس. ومن الطبيعي أن يندد يوربيدس بالمتنبئين والعرافين، أولئك الذين ينطقون بقليل من الحق وكثير من الباطل، والذين يستنزلون الغيب من السماء بالفحص في أحشاء الطيور.

3- في التبشير بقيم جديدة:

تلميذ السفسطائيين كان صديق سقراط،يفضح معتقدات الإغريق ليستبدل بها ما هو أسمى وأقدس: لا تقل إن في السماء آلهة، ولا تسمحوا للحمقى أن يضلوكم ويخدعوكم بهذه الخرافات الباطلة (من مسرحية إلكترا).

كذلك ندد يوربيدس بالحرب واصفاً أهوالها ومصائبها : "كيف تعمى عيونكم؟ يا من تدكون المدن وتخربون المعابد وتدمرون القبور مثوى جثث الموتى من الأجداد، ألا تعلمون أنكم عما قريب ستموتون؟ "من مسرحة الطروادیات وكذلك مسرحيات اندروماك وهرقل". ثم يتغنى بالسلام ويكاد يتغزل فيه كأنه عشيقته:"إنك تفضين بالخير العميم كأنك تأتين من نبع عميق، ليس في العالم جمال كجمالك، ليس لك مثيل حتى بين الآلهة الأخيار"

إن قلبي يكاد ينفطر لطول غيابك، لقد وهن العظم مني ولم تعودي، وهل يضعف بصري قبل أن ترى عيناي زهرتك وجمالك، هل يقضي المشيب والأحزان قبل أن تسمع أذناي مرة أخرى أغاني الراقصين الشجية ووقع أقدام من تطوق رؤوسهم أكاليل الغار؟ ألا عودي إلى مدينتنا أيتها الحبيبة المقدسة ولا تقيمي بعيدة عنا يامن

تطفئين الحقد، إن العداوات والأحقاد ستفارقنا إذا أقمت معنا وسيخرج من أبوابنا الجنون وصليل السيوف".[1]

ومن أجل ثورته على القيم وعودته إلى قيم جديدة اعتبره كتّاب العصر التنويري في القرن الثامن عشر في أوربا أعظم كتّاب المسرح على الإطلاق، وهو يمثل مثلهم فلسفة الشك والاعتداد بالعقل وتمجيد الإنسان.

[1] – د. محمود أحمد صبحي في فلسفة الحضارة ص 138-139.