

**This item is provided to support UOB courses.**

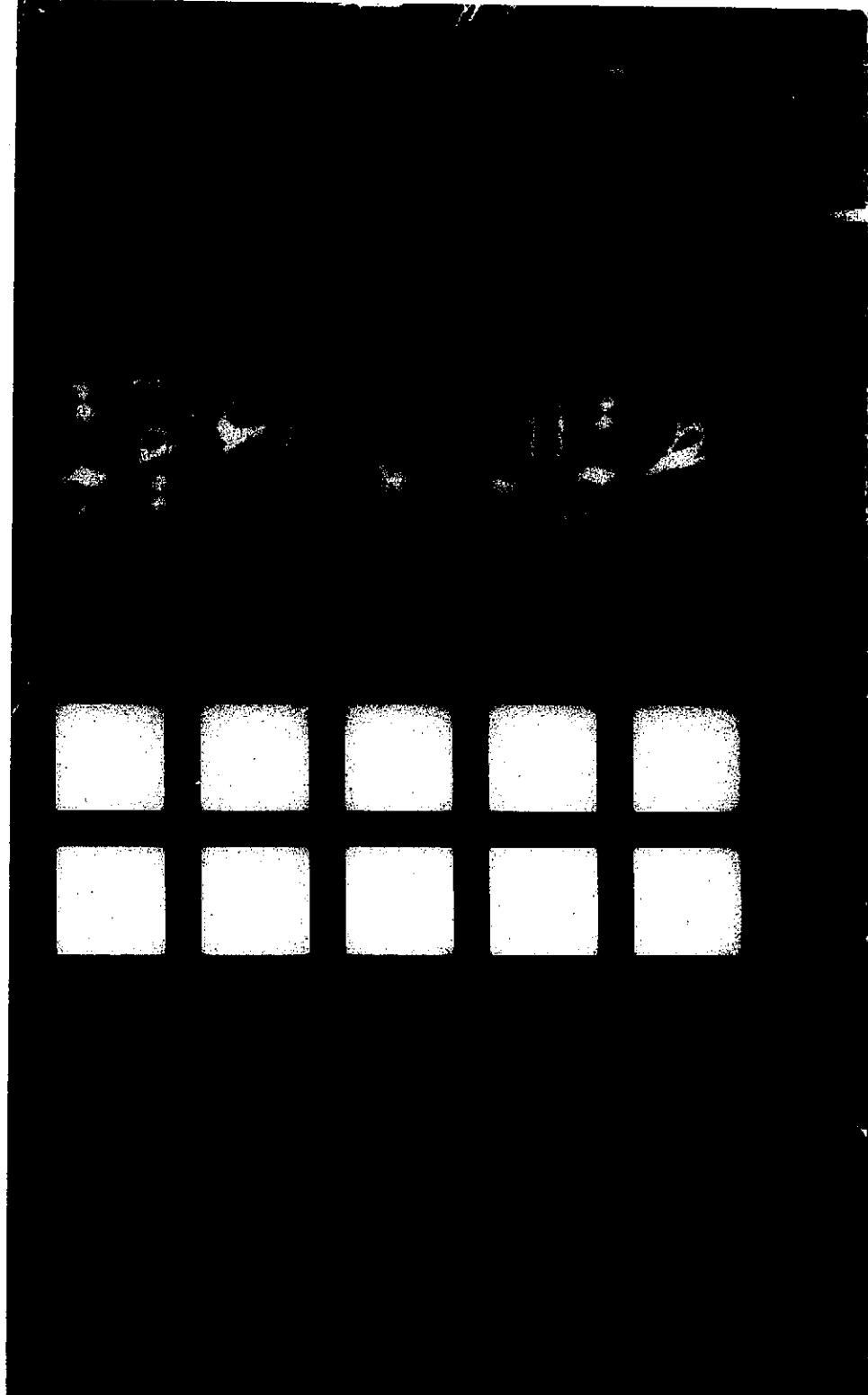
**Its content may not be copied or emailed to multiple sites or posted to a listserv without the copyright holder's express written permission.**

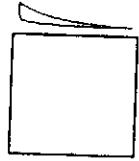
**However, users may print, download, or email it for individual use for learning and research purposes only.**

**هذه الوثيقة متوفرة لمساندة مقرارات الجامعة.**

**ويمنع منعاً باتاً نسخها في نسخ متعددة أو إرسالها بالبريد الإلكتروني إلى قائمة تعميم بدون الحصول على إذن مسبق من صاحب الحق القانوني للملكية الفكرية لكن يمكن للمستفيد أن يطبع أو يحفظ نسخة منها لاستخدام الشخصي لأغراض التعلم والبحث العلمي فقط.**

الطباطبائي Arab YMB  
~~الطباطبائي، مصر ٤٣~~  
الطباطبائي





أدبيات

إشراف الدكتور محمود علي مكي

أستاذ الأدب الأنجلزي - كلية الآداب بجامعة القاهرة

وعضو مجمع اللغة العربية

# نظريّة الدراما الغربيّة

تأليف الدكتور محمد حمدي إبراهيم

## المحتويات

	الصفحة
المقدمة	أ - د
تهييد : العوامل التي ساعدت على وجود الفكر الدرامي عند الإغريق	٨ - ١
الفصل الأول : أقسام الدراما الإغريقية	٢١ - ٩
(أ) التراجيديا (المأساة)	١١
(ب) الكوميديا (الملاهاة)	١٦
(ج) المسرحية الساتيرية	١٩
الفصل الثاني : التراجيديا	٨١ - ٢٢
أولا - تعريف التراجيديا	٢٢
ثانيا - مكونات التراجيديا	٢٦
ثالثا - أجزاء التراجيديا	٣٥
رابعا - موضوع التراجيديا	٣٩
خامسا - البناء الدرامي	٤٣
سادسا - الوحدات الثلاث	٤٥
سابعا - التحول والاكتشاف والفاجعة	٥٥
ثامنا - دور الجودة	٦٧
ناسعا - العقدة	٧١
عاشرًا - التطهير ومغزى التراجيديا	٧٦

**مكتبة لينارت تاكايشيفون** تملـ

زنقق البلاط - ص. ب: ٩٢٢٤ - ١١

بنبروفت - لينارت  
ومخلصاته وموسمه في جميع أنحاء العالم

© الشركة المصرية العالمية للنشر - لينارت، ١٩٩٤

١٠- الشاعر حسين واصل، ميدان المساحة، الدقي، الجيزة - مصر

جميع الحقوق محفوظة : لا يجوز نشر أي جزء من هذا الكتاب ، أو تحريره  
أو تسجيله بأية وسيلة ، أو تصويره دون موافقة خطية من الناشر .

الطبعة الأولى ١٩٩٤ / ٧٥١٥ رقم الإيداع ١٩٩٣

الرقم الدولي ١-١٤٣-٠١٦-٩٧٧ ISBN ٩٧٧-٠١٦-١٤٣-١

رقم الكتاب 01 R 160361

طبع في دار نوبار للطباعة ، القاهرة

**الفصل الثالث : الكوميديا**

أولا - نشأة الكوميديا	٨٢
ثانيا - تعريف الكوميديا	٨٧
ثالثا - أنواع الكوميديا وعصورها	٩٢
رابعا - أجزاء الكوميديا	١٠١
خامسا - موضوع الكوميديا	١٠٦
سادسا - البناء الدرامي	١١٥
سابعا - الشخصيات	١١٨
ثامنا - دور الجوقة	١٢٢
تاسعا - مواقف الضحك وفلسفته	١٢٥
عاشرًا - مغزى الكوميديا	١٣٦

**الفصل الرابع : دراسات تطبيقية**

أولا - أنتيغونى لسوفوكليس	١٤٤
ثانيا - أوديب ملكا لسوفوكليس	١٨٥

**الفصل الخامس : ملخص المسرحيات الكوميدية**

أولا - من أرسطوفانيس	٢٣٣
ثانيا - من ماندروس	٢٥٦

**المقدمة**

بدأت فكرة هذه الدراسة تختصر في ذهني منذ أعوام حينما أعددتها في شكل محاضرات لطلبة المعهد العالي للسينما ، و وجدت بعد انتهائِي من إعدادها في شكل مبسط أنها قد حازت قبولًا لدى الدارسين . وكان هذا حافراً لدىّ كي أقوم بعد ذلك بجعلها دراسة علمية مستوفاة ، وأن أضعها في كتاب عسى أن تكون ذات فائدة لدارسي الدراما والمهتمين بها بوجه عام ، وخاصة أن الدراسات العربية التي صدرت عن الدراما الإغريقية تناولتها كتاريخ وأغفلتها كنظرية .

ولعل من الأسباب التي جعلت دراسة نظرية الدراما القديمة أمراً صعباً أن مرجعها الأساسي كان كتاب أرسطو الشهير « عن الشعر » الذي يعرفه القارئ العربي بعنوان « فن الشعر » ، وهو كتاب صغير الحجم<sup>(١)</sup> يَدَّ أنه خطير الأثر على مر العصور . ومع كثرة الدراسات التي صدرت عنه ، التي يصعب حصرها ، إلا أنه ما زال يُلهم الكثيرين بأفكار جديدة بين العين والآخر .<sup>(٢)</sup> ولا يستطيع باحث في الدراما قديماً أو حديثاً أن يتجاهله حتى ولو اختلف معه.

(١) تبعاً لما أورده L. Cooper في كتابه The Poetics of Aristotle; Its Meaning and Influence. Cornell (1956), pp. 3-4.

فإن كتاب « عن الشعر » لأرسطو الذي يرجع تاريخه إلى ما قبل عام ٣٢٣ ق. م. يحتوي على ما يقرب من ١٠٠٠ كلمة في أصله الإغريقي أي ما يساوي ٢٠ عموداً أو ١٥ صفحة مطبوعة ، وأنه يقدر في حجمه بحوالي ١٪ من إنتاج أرسطو الفكري .

(٢) أود أن أحبط القارئ هنا علماً بعدم من الدراسات الهامة التي صدرت عن كتاب أرسطو « عن الشعر » التي تُذَلِّل فيها جهد غير عادي من جانب الباحثين ، وذلك لرأي القارئ الرجوع إليها لمزيد من التفصيل . كما أحب أن أوضح أنني بعد رجوعي إلى هذه الدراسات لم أجد فيها ما يخدم فكري عن =

« هيوليتوس » التي وجدت أن أهم نقطة فيها هي معالجتها سمات الشخصية المتطرفة . وكان الفصل الخامس تلخيصاً لمسرحيات كوميدية كي تكتمل لدى القارئ صورة فرعى الدراما الإغريقية .

إن طموحى في مثل هذه الدراسة الصغيرة لا يتعدى أكثر من جعل نظرية الدراما الإغريقية تبدو واضحةً ومكتملة دون سفسطة أو ادعاءً فهم؛ لذلك لم أعقب على دراستي بخاتمة أستعرض فيها نتائج طنانة؛ بل تركت الدراسة دون تعليق حتى لا أفسدَها بتحليلٍ أو تقييم قد يصيب القارئ بخيبة أملٍ لا مبرر لها؛ إذ أعتقد أني قد عالجت كل فصل بما فيه الكفاية بحيث يبدو التعليب الخاتمي مملاً متكرراً . وأستمتع القارئ عذراً سلفاً لو أحس أني أثناء عرضي لبعض القضايا قد أظهرت بعض الحماس؛ فتلك آفة تصيب الباحثين بوجه عام، خصوصاً إذا كانوا يعالجون موضوعاً محباً إلى نفوسهم، ولكنني أحب أن أطمئنه إلى أنه ما خلا هذه اللمحاتِ من التّحمس فقد حاولت قدر الطاقة البشرية أن أكون موضوعياً في عرضي لآراء الغير أو نقدها وفي استنتاجي ومناقشاتي .

وأود أن أشكر في هذا المقام زميلي وصديقي الدكتور عبد الغفار مكاوى الأستاذ بقسم الفلسفة سابقاً ، الذي شجعني كثيراً بدماثة خلقه وحسنُه الفني الأصيل على إتمام هذه الدراسة ، والذي عاونني أصدق معاونة في فهم آراء نيشه عن التراجيديا من النص الألماني مباشرة . كذلك أشكر زميلتي الدكتورة هدى أحمد عيسى ، المدرس بقسم اللغة الألمانية بكلية الآداب ، جامعة القاهرة، على تفسير فقرة استشهدتُ بها من مسرحية فويسيك للكاتب المسرحي جورج بيشنر ، وعلى تفضيلها بمساعدتي في الإشارة إليها في مرجعها الأصلي . كذلك أقدم خالص شكري وامتناني لصديقي الدكتور مصطفى لبيب المدرس بقسم الفلسفة بكلية الآداب ، جامعة القاهرة ، على جهده الموفور وتعاونه

ولعل من أصحاب الأمور أن يتصلَّى باحث لموضوع مطروح استهلَّكه السابقون بحثاً ، فما الجديد الذي يمكن أن يضيفه هذا الباحث ، وما الأمر الخطير الذي يمكن أن يصل إليه بعد كل هذا الفيض من الدراسات؟ ومع ذلك فإن ما دفعني إلى ركوب الصعب هو رغبتي الصادقة في أن أنقل تفسيراً كاملاً عن نظرية الدراما من وجهة نظر الإغريق<sup>(1)</sup> أنفسهم دون أن أفرض من ناحيتي أي تفسير مقدم ، أو أتبئ تفسيراً حديثاً مهما كانت طرائقه ، ودرجة انتشاره ، وعدد المتحمسين له . ولا أزعم أني بعد هذا قد أتيت بنتائج باهرة ولتكنى على الأقل تمكنت - فيما يختص بالتراجيديا - أن أنقل إلى القارئ العربي النظرية الأرسطية من لفتها مباشرة مع بعض الإضافات التي تساعد على فهمها واستيعابها ، مع محاولة لتفسير مغزاها وفقاً للتراث الفكري الإغريقي . أما فيما يختص بالكوميديا فقد بذلت جهدي في أن أجعل دراستي لها لا تبعد كثيراً عن المفهوم الأرسطي رغم عدم وجود جزء خاص بالكوميديا - ما خلا تعريفها - في كتاب أرسطو « عن الشعر » ، وحاولت ما استطعت أن أكمل صورتها مثل التراجيديا ، وأن أفارق بين الاثنين على اعتبار أنهما فرعان للدراما .

ثم أعقبت ذلك بالفصل الرابع وهو دراسة تطبيقية لنظرية الدراما الأرسطية ، تناولت ثلاثة مسرحيات : الأولى « أوديب ملكاً » التي كان مدخلها إليها هو مشكلة « المسئولية والجزاء » في ضوء مفهوم كلٌّ من الإثم والقدر . والثانية « أنتيغونى » التي قمت بتحليلها من منطلق مشكلة ثانية البناء فيها . والثالثة

= نظرية الدراما فلم أستخدمها أثناء بحثي ، مفضلًا الرجوع إلى النص الإغريقي لكتاب أرسطو ، معيناً النظر فيه دون قيد ، وباحتى عن جوهر النظرية خلف الألفاظ . وألمم هذه الدراسات هي :

1- Butcher (S.H.): Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art. Dover (1951).

2- Else (G.F.): Aristotle's Poetics: The Argument. Cambridge (1957).

(1) سلاطحة القارئ أثناء الدراسة أني - بسبب صعوبات مطبعية - قد رسمت الكلمات الإغريقية بحروف لاتينية وفقاً لظام يحمله قادرًا لرئاء أن يرجع إلى أصلها الإغريقي سهولة .

الصادقة في إخراج هذه الدراسة إلى النور فلواه ما قُيض لها الظهور .

وأخيراً كلي أمل في أن تكون هذه الدراسة ذات فائدة للدارسين وللمهتمين بالدراما من بنى وطني . ولو ظهرت أنني قصرت أو كانت لي بعض الهنات فعশمي أن أبذل كل ما في وسعي في سبيل تلافي ذلك مستقبلاً ، وعزائي أن الكمال لله وحده ، إنه هو الموفق والمستعان .

الدكتور محمد حمدي إبراهيم

## تمهيد

### العوامل التي ساعدت على وجود

### الفكر الدرامي عند الإغريق

#### أولاً : العامل الجغرافي

الإنسان وليد البيئة يتآثر بها ويؤثر بدوره فيها ، ولذا يرى المؤرخ أرنولد تويني - في غمار شرحه لنظريته عن التحدى والاستجابة - أن تاريخ الأمم ما هو إلا صراع بين الإنسان وب بيته : فالبيئة هي التي تدفع الإنسان إلى العمل والنشاط وهي التي تحفِّزه على استغلال الموارد المتاحة ، ولذا فإن المثل الشهير « الحاجة أم الاختراع » يصدق دائمًا في صراع الإنسان مع البيئة . ولقد كانت البيئة الإغريقية - وما زالت - ضئيلة لا تجود على الإغريقي إلا بمقدار محدود ، شحيحة أو فقيرة نسبياً في الموارد الزراعية ؛ لكنها رغم ذلك سرت على أهلها بالبحر الذي فتح أمامهم آفاقاً رحبة في الترحال والتجارة ؛ فالبحر يتغلغل في كل مكان بشبه الجزيرة الإغريقية ، ويفتحها ويقسمها بحيث لا يبعد أي مكان في بلاد الإغريق عن البحر سوى أميال قليلة ، ولعل هذا كان السبب في أن الإغريقي القديم لم يكن يطيق الحياة بعيداً عن البحر .<sup>(١)</sup>

لقد كانت المدن الإغريقية كلها تقريباً بجوار ساحل البحر أو بالقرب منه ،

(١) يصور الكاتب الإغريقي كسيروفون Xenophôn (٤٣١-٣٥٤ ق.م) في مؤلفه عن مسيرة الحملة الإغريقية Anabasis - في الجزء الأخير من الكتاب الرابع - حب الإغريق للبحر وفرجهم لرؤسهم بعد طول غياب ، كذلك فإن الأوديسية الهرمية ما هي إلا مقامرة بحرية .

الحمامات المطوقة وشدو القنابر وعزف الزيزان وخرير المياه في الجداول أو هديرها عندما تنحدر من أعلى الجبال التي تغطي قممها الثلوج البيضاء .

لا عجب - إذًا - أن شغف قدامى الإغريق بالتأمل الطويل ؛ فلقد أثرَ عن الفيلسوف الأشهر سocrates Sokratēs أنه كان يظل واقفًا ساعات طویلةً ذاهلاً عما حوله من أنس، وغير عابئ بمضي الوقت واختلاف درجات الحرارة ما بين حر وبرد<sup>(١)</sup> ، ولا ندهش كذلك للخيال الخصب الذي تميّز به الإغريق ، والذي أنتع إلى جانب الأساطير الرائعة ذات المغزى الفلسفـي العميق أديـا ذا خلود ، وفكراً عميقاً عاش على مر العصور ، دون أن يذهب بريقه ، أو يفتر الاهتمام به .

لقد قسمت الجبال بلاد الإغريق كلها إلى أقاليم تكاد تكون معزولة عن بعضها إلا من مر بين المرتفعات الجبلية أو شريط على ساحل البحر ، وكان لهذا التقسيم الطبيعي أثر كبير في خلق الدولـات Poleis اليونانية . ذلك أن هذا النظام السياسي الفريد من نوعه في العالم القديم والذي عرف باسم دولة المدينة Polis كان نتيجةً مباشرةً للتقسيم الطبيعي الذي أملته البيئة ، ولسوف نبين بعد قليل أن هذا النظام هو الذي أتاح لمدينة أثينا في فترة ما - وتحت ظروف تاريخية واجتماعية معينة - أن تحظى بالديمقراطية الأصلية ، وأن تخلق في ظلها أديـا رائعاً كانت قمةـة الدراما ، وفكراً فلسفـياً فريداً تربع على قمته أفلاطون .

والآن قد يجول بالخاطر سؤال مؤـدأ : ما هو الارتباط القائم بين البيئة الجغرافية والفكر الدرامي عند الإغريق ؟ والجواب على هذا أن البيئة بتنوعها وتنابعها قد أثاحت للإغريـقي مقدرةً على اكتساب النـظرـة الدرامية ؛ فأصبح لا

(١) من الروايات الغربية التي تناولتها الإغريق عن سocrates أنه ظل واقفًا في إحدى مرات تأمله الطويل من مشرق الشمس حتى يزورها في اليوم التالي دون أن يتكلـم أو يتناول الطعام أو يلتـفـت حوله أو حتى يجلس ليستريح .

وحتى حينما رحل الإغريـقيُّ القديـم للاستـيطـان في بلـاد آخرـيـ كان يحاول جاهـداً أن يـحـيـاـ في مـدنـ أـقـرـبـ ماـ تـكـوـنـ إـلـيـ الـبـحـرـ ، مـثـلـماـ حـدـثـ عـنـدـمـ أـسـسـ الإـغـرـيقـ مـسـتـعـمـرـاـتـهـمـ عـلـىـ سـاحـلـ آـسـيـاـ الصـغـرـىـ وـفـيـ جـنـوبـ إـيطـالـياـ وـفـيـ الـجـزـرـ . لكنـ الـبـحـرـ بـقـدـرـ ماـ فـتـتـ أـجـرـاءـ بـلـادـ الإـغـرـيقـ بـقـدـرـ ماـ وـحـدـ أـهـلـهـ فـيـ رـغـبةـ مـشـتـرـكـةـ ، وـهـيـ أـنـهـ كـانـ الـمـنـفـذـ الـوحـيدـ أـمـاـهـمـ : لـقـدـ كـانـ الـبـحـرـ تـحـديـاـ يـغـرـيـ بـقـهـرـهـ ، وـمـجـهـوـلـاـ يـدـفـعـ الـقـدـمـاءـ لـاـكـتـشـافـهـ ، وـلـمـ يـكـنـ وـسـيـلـةـ لـلـتـرـحالـ وـالـتـجـارـةـ فـحـسـبـ ؛ بـلـ كـانـ مـعـبـراـ اـنـصـلـتـ عـنـ طـرـيقـهـ بـلـادـ الإـغـرـيقـ بـحـضـارـاتـ الـعـالـمـ الـقـدـيمـ ، مـثـلـ حـضـارـةـ مـصـرـ وـبـاـيـلـ وـآـشـورـ وـفـارـسـ وـكـرـيـتـ ، تـأـثـرـتـ بـهـاـ أـوـلـ الـأـمـرـ ثـمـ أـثـرـتـ فـيـهـاـ فـيـمـاـ بـعـدـ . ذـلـكـ أـنـ مـوـقـعـ بـلـادـ الإـغـرـيقـ الـمـتـازـ كـانـ يـجـعـلـهـ قـرـيبـةـ مـنـ آـسـيـاـ بـحـضـارـاتـهـ الـعـرـيقـةـ ، وـمـنـ كـرـيـتـ الـمـزـدـهـرـ ، وـمـنـ جـنـوبـ إـيطـالـياـ الـغـنـيـ ، وـمـنـ مـصـرـ مـاـنـحـةـ الـحـضـارـةـ عـلـىـ مـرـ الـعـصـورـ . لـقـدـ سـاعـدـ الـبـحـرـ دـوـنـ جـدـالـ عـلـىـ حـرـكـةـ الـهـجـرـةـ وـالـاسـتـيطـانـ الـتـيـ قـامـ بـهـاـ قـدـامـيـ الإـغـرـيقـ إـلـىـ آـسـيـاـ وـإـيطـالـياـ بـسـبـبـ فـقـرـ الـمـوـارـدـ الـاـقـصـادـيـةـ ، وـهـرـبـاـ مـنـ الـانـفـجـارـ السـكـانـيـ .

ثم إن الطبيعة قد لعبت دوراً بالـغـ الأـهـمـيـةـ فيـ حـيـاةـ الإـغـرـيقـيـ ؛ لأنـهاـ بـتـنـوعـهاـ خـلـقتـ فـيـ نـفـسـ الإـحـسـاسـ الـمـرـهـفـ ، وـنـمـتـ فـيـ الـخـيـالـ وـعـوـدـتـهـ حـبـ التـأـملـ . إنـ الـجـبـلـ وـالـسـهـلـ وـالـنـهـرـ وـالـبـحـرـ بـجـتـمـعـ مـعـاـ فـيـ مـكـانـ وـاحـدـ ، وـإـنـ الـأـلـوـانـ الـبـدـيـعـةـ الـمـتـبـاـيـنـةـ تـبـدوـ وـكـانـهـ رـسـمـتـ بـيـدـ فـنـانـ مـاـهـرـ فـيـ لـوـحـةـ باـهـرـةـ الـجـمـالـ : فـرـقةـ السـمـاءـ يـدـيـهاـ الـبـحـرـ الـلـاـزـورـدـيـ ، وـالـجـبـالـ ذـاتـ الـأـلـوـانـ الدـاـكـنـةـ تـبـرـزـ جـمـالـ السـهـولـ ذـاتـ اللـوـنـ الـأـخـضـرـ ، وـالـأـزـهـارـ الـبـرـيـةـ ذـاتـ الـأـلـوـانـ الـرـاهـيـةـ مـعـ الـأـشـجـارـ الـبـاسـقةـ ذـاتـ الـظـلـالـ الـوـارـفـةـ . فـأـيـ إـنـسـانـ لـاـ يـنـهـرـ بـمـثـلـ هـذـهـ السـيـمـفـونـيـةـ الـرـائـعـةـ مـنـ الـأـلـوـانـ وـالـمـنـاظـرـ ؟ وـأـيـ إـنـسـانـ يـحـيـاـ وـسـطـ هـذـهـ الطـبـيـعـةـ الـجـمـيلـةـ وـيـعـيـشـ مـعـهـ وجـهـاـ لـوـجـهـ وـلـاـ يـنـطـقـ لـسـانـهـ شـعـرـاـ مـلـهـمـاـ ؟ وـلـمـ يـكـنـ بـصـرـ الإـغـرـيقـيـ وـحـدـهـ هـوـ الـذـيـ يـتـمـتـعـ بـمـثـلـ هـذـهـ المـنـاظـرـ السـاحـرـةـ الـبـدـيـعـةـ فـيـ تـنـوعـهـاـ ، بـلـ كـانـتـ تـشـفـ سـمعـهـ كـذـلـكـ الـأـصـوـاتـ الـتـيـ تـزـخـرـ بـهـاـ الـبـيـئـةـ ، مـثـلـ تـغـرـيدـ الـبـلـابـلـ وـهـدـيـلـ

زعامة أثينا الحرة ، و وطنية أبنائها التي لا مثيل لها . وكان انتصار الإغريق على الفرس قلبًا لموازين الاستراتيجية القديمة للجيوش وللحروب ، ودفعهًّا معنوية كبيرة فجرت طاقاتٍ هائلةً في فكر الأثينيين ومتنازعهم : فمن ناحية ارتفع الشعور بالعزّة والكرامة في نفس كل أثيني ، واعتقد اعتقاداً جازماً بأن انتصاره على الفرس لم يكن انتصاراً عسكرياً بقدر ما كان انتصاراً سياسياً لنظامه الديمقراطي على نظام الفرس الأوتوقراطي (أي القائم على السلطة الفردية) . ومن ناحية أخرى تأكّدت زعامة أثينا للعالم الإغريقي بعد بذاجها في صد الغزو الفارسي الذي هدد بلاد الإغريق كلّها . لقد كان أثر هذه الحروب على الإغريق وعلى تاريخ العالم القديم كله يفوق كلّ تصورٍ .

ولم تكن الحروب الفارسية وحدها هي التي دفعت الفكر الإغريقي خطواتٍ واسعةً إلى الأمام ؛ بل كان لنظام الديمقراطي الأثيني دور حاسم وفعال في هذا المجال ؛ لأنّه كان أفضل النظم السياسية وأمثالها لازدهار الثقافة والفكر خصوصاً الدراما التي هي بطبيعتها فنُّ جماهيري يقوم على التّذوق العريض لها ، ويتوقف بذاجها على مدى صدق تعبيره عن جماهير الشعب بأسرها .

ومهما قيل في العصور الحديثة عن قصور النظام الديمقراطي الأثيني - إما عن سوء فهم وإما عن مغالطة متعمدة - فإنّ الحقيقة التي لا سبيل لإنكارها هي أنّ الديمقراطية الأثينية قد أثمرت في جميع المجالات وبوجه خاصٌ في المسرح الإغريقي العظيم الذي كان لها الفضل الأكبر في خلقه وازدهاره ، وهو مسرح تفاعلَ مع الجماهير ، وعبرَ عن آمالها ، وعالج مشاكلها الاجتماعية وعوائدها أصدقَ معالجة .

ولكنْ ما الذي حققه النظام الديمقراطي في أثينا للدراما بخلاف تشجيعها ورعايتها ونشرها بين الجماهير ؟ الحق أنّ هذا النظام السياسي في جوهره تغيير

يتبع رأياً واحداً جامداً في نظرته للأمور ؛ بل كانت فكرته عن أي أمر مختلف وتنوع تماماً كتنوع الطبيعة من حوله .

إن الطبيعة الإغريقية بتنوعها وتصادها المثير بين السهل والجبل ، والخصوصية والجفاف ، والغابة والمراعي ، والنهر والبحر - قد مهدت بالفعل كي يكتسب الإغريق هذا التّضاد المدهش في تفكيرهم ، وأوجدت لديهم الاستعداد لخلق الدراما كفنٌ أدبي متفردٌ الصفات . فالدراما ثنائية وليس أحادية ؛ الدراما تقابل بين موقفين يتولد عنه موقفٌ جديد ؛ الدراما رؤية متعددة ومتنوعة لسلوك الإنسان وموافقه ؛ الدراما هي الحركة ولا تتفق مع السكون ، وهي التنوع لا الرتابة .

## ثانياً : العامل السياسي

كان مقدّراً لمدينة أثينا القديمة أن تكون رائدة في مجال الديمocratie السياسية ، وأن تسبق كلّ المدن الإغريقية الأخرى ، وتميز عنها جميعاً بهذا النظام الفريد من نوعه في العالم القديم . ورغم إحراز أثينا قصب السبق في مجال الديمocratie قد نعجب لو علمنا أنها ظلت منذ بداية عهدها وحتى القرن الخامس قبل الميلاد ترّزح تحت ضغط نظم سياسية مستبّدة رَدَحاً طويلاً من الزمن . وحيث إننا لسنا هنا بصدّ التعرض لتاريخ أثينا السياسي فسوف نكتفي بالقول بأنّ أثينا قد مرت بظروف سياسية عصيبة قبل أن تظفر بشارع الديمocratie ، وتستنقش نسائم الحرية . ولقد أهّل هذا كله أثينا - إلى جانب زعامتها الأدبية لبلاد الإغريق - لأن تقود الأمة الإغريقية في صراعها الرهيب ضد إمبراطورية الفرس ، التي كان العالم القديم بأسره يخشى وقئذ سلطتها وجوبرتها . ولقد كان العالم القديم يُشفّق على بلاد الإغريق الضئيلة وهي تصدى لححالف الفرس وجوشهم العجراء وهي تحتاج ربوع الدولات الإغريقية ، ومع ذلك فقد خرج الإغريق من هذه الحرب متصرّفين بفضل

ابدّع سقراط الديالكتيكا dialektikâ (أي المعرفة عن طريق الجدل والحوار) كإطار لفلسفته العظيمة . ولم تكن الديالكتيكا في حقيقة الأمر سوى تصارع بين فكرتين تولّد عنه فكرة ثالثة مختلفة ، بنفس الطريقة التي يخلق بها الحوار في المسرح الفرصة لظهور موقف جديد . وسواء أُ كانت الفلسفة السقراطية بطريقتها هذه المبتكرة بالنسبة للتفكير الفلسفى السابق عليها قد تأثرت بالدراما المسرحية أم لا – فمما لا شك فيه أن كلا من الديالكتيكا الفلسفية والديالوج المسرحي يُثبت أن العقلية الإغريقية كانت بطبعتها درامية في طريقة تعبيرها عن نفسها ، وأن الفكر الإغريقي الذي صاغ الأدب والفلسفة كان في تكوينه فكراً درامياً ، وأن الأدب الناجح عنه يتّصف بهذه الصفة في صياغته ، وفي إطّاره ، وفي الطريقة التي يعبر بها عن نفسه .

كذلك فإنّ الأساطير الإغريقية التي كانت تعبيراً تلقائياً عن لقاء الإنسان مع الطبيعة وجهاً لوجه – تحمل في طياتها بذور الفكر الدرامي ، ومحطّة من يطن وهو يطالع هذه الأساطير أنها تُرهات ، أو سطحاتٌ خيالي جامح ، أو قصص ساذج ، لأنّها في الحقيقة تتضمّن مفهوماً فلسفياً عميقاً ، وتُخفي بين ثناياها فكراً متبلوراً ناضجاً . ولقد كانت هذه الأساطير معيناً لا ينضب ، تهل منه كتاب الإغريق بلا استثناء ، ومادةً خاماً صاغوا منها أدبهم الحالى وفلسفتهم التي بهرتنا – ولا تزال – بما تحوي من فكر سامي وحكمة بالغة . فإذا كان المسرح الإغريقي القديم قد وصلَ بالفكر الدرامي إلى قمة شامخة ؛ فلا ينبغي علينا أن ننسى أن قدرًا كبيراً من هذا الفكر الدرامي كان كائناً في تلك الأساطير حتى نسج منها كتاب المسرح أعمالهم المسرحية الخالدة .

إذا انتقلنا إلى ميدان الفن التشكيلي وجدها – أيضاً – يتّسم بالдинاميكية ؛ فمَنْ مِنَّا لم يتعجّب للحيوية وللحركة التي أضفاهما المثال الإغريقي القديم على تماثيله ونحته ؟ ومنَّا لم يدهش للتفاصيل الدقيقة التي يُثْثِبُها الفنان الإغريقي

صادق عن فكر مَنْ أتجهوه ثم طبقوه ، فإذا كان منتجوه هم أنفسهم مَنْ أتجوا الفن الدرامي فلا ريب أن المقلية التي ابتكرت النظام الديمقراطي – وهو عبارة عن دراما السياسة إن جاز لنا هذا التعبير – كانت قادرةً أيضاً وبنفس المهارة على ابتكار الدراما . إن الفردية في السياسة لا تتيح أمام الشعب سوى رأي واحد ونظرة واحدة قد تكون قاصرةً مهما سمت وعلا شأنُ صاحبها ، ولكنْ اشتراك الشعب في الحكم كفيل بإبراز أكثر من وجهة نظر كلها عادلة وصائبة يتمُّ الخيار بين أفضلها . لا مجال للاختيار في النظام الفردي ، ولا فرصة للمفاضلة ، على حين يفسح النظام الديمقراطي المجال أمام المفاضلة والاختيار ، كذلك الدراما بشائرتها تهْيئُ الفرصة لرؤية الموقف الواحد من وجهَيْ نظر مختلفتين ، قد تكون كل منهما صائبة في نظر صاحبها ؛ ولكن المشاهد يعرف من خلالهما أين تكمن الحقيقة .

### ثالثاً : الاستعداد الفطري

لم تولد الدراما بمولد المسرح الإغريقي القديم في القرن الخامس قبل الميلاد بل بدت بواكيرها كبذور في أشعار هوميروس Homeros ، أول نتاج للتفكير الإغريقي وصل إلينا ؛ فرغم أن هذه الأشعار تُعرف فنياً باسم الملحم ، والملحمة طراز أدبي قوامه السردد والرواية حيث المضمون يتفق مع ذلك ، إلا أنها مع ذلك تجد أن مشاهد الحوار (الديالوج) تختلُّ الجانب الأكبر من هذه الملحم بحيث تقف جنباً إلى جنب مع السردد القصصي .

ولما كان الحوار هو وسيلة الدراما ، وعن طريقه تُتضح معالمها وتطور أحداثها – فإنه يمكننا القول بأن العقلية الإغريقية منذ أطوارها الأولى كانت تمثل بطبعتها إلى التعبير الدرامي .

ولم يكن الأدب وحده هو الذي تميز بهذه الصفة ؛ بل اتسمت بها أيضاً الفلسفه – خاصةً في مؤلفات أفلاطون Platôن وأرسطو Aristotelès – فقد

## الفصل الأول

### أقسام الدراما الإغريقية

الدراما drama الكلمة إغريقية قديمة يرجع اشتقاقها اللغوي إلى الفعل dran الذي كان يعني عند الإغريق « الفعل » أو التصرف أو السلوك الإنساني بوجه خاص . ولقد كانت اللغة الإغريقية التي اشتهرت - ولا تزال - بغنّي مترادفاتها ودقة معانيها واتصافها بالمنطقية والإيحاء الفني والفكري - تتضمن كلمات أخرى عديدة ذات معانٍ قريبة من معنى الفعل الأنف الذكر ، مثل tynchanein (الحدث) ، poiein (الصنُع) أو غير ذلك مما لا علاقة له بالمعنى الذي اتَّخذته الكلمة الدراما ، خصوصاً منذ عصر ازدهار المسرح الأثيني ؛ ولكن الإغريق لم يختاروا للاستخدام سوى الكلمة dran (الفعل) بعينها للدلالة على كل الفنون المتعلقة بالمسرح ، حيث تم المحاكاة عن طريق التمثيل .<sup>(١)</sup>

الدراما - إذا - تعني « الفعل » - ولا أقول الحدث - لأن الفعل صفة لاصقة بالإنسان وحده ، وأن ما يتحكم في الفعل هو الإرادة الإنسانية وحدها<sup>(٢)</sup> ، أما الحدث فليس بالضرورة من أفعال البشر ولا ناجحاً عن إرادتهم

(١) كانت هناك الكلمة أخرى مرادفة لكلمة الفعل هي الكلمة التصرف prattein لكن استخدامها لم يكن شائعاً لدى أهل آثينا ، حيث نسبت الدراما واردتها.

(٢) استدلت من القرآن الكريم - معجزة البيان - أنه حينما ترد الكلمة « الفعل » يكون الأمر متعلقاً بالإرادة الإنسانية وحدها ، وبالتالي يكون هناك ثواب وعقاب ، مثل الآيات الكريمة : « وَالَّذِينَ إِذَا قَعْلُوا فَاحِثَةً أَوْ طَلَمُوا أَنفُسَهُم ... » (آل عمران ، ١٣٤) ؛ « وَمَنْ يَقْعِلْ ذَلِكَ عَذَابًا وَظَلَمًا قَسَوْتُ نُصُلِّهِ نَارًا ... » (النساء ، ٢٩) ؛ « وَإِذَا قَعْلُوا فَاحِثَةً قَالُوا وَجَدْنَا عَلَيْهَا آبَاءَنَا ... » (الأعراف ، ٢٧) إلخ . ورغم أن الكلمة « العمل » قد وردت بصورة مطردة ، كمرادف لكلمة « الفعل » في القرآن الكريم إلا أنني استعدتها لما أسمت به من صفة العمومية في الاستخدام الحديث .

في أعماله نتيجةً لدراساته الدؤوب لحركة الجسم البشري وأوضاعه ؟ إن الفن الإغريقي ينطق حقاً بالحياة ، وينبض بالحركة ، ويقترب من الواقع إلى حد مذهلي مع احتفاظه في الوقت نفسه بالقيم الجمالية ، وإن تاريخ الفن سيدرك على الدوام أن الفنان الإغريقي كان أول من أضاف الحياة إلى التماثيل لجعلها تتحرك بعد أن كانت ساكنة . إن الحركة في الفن ترافق الحركة في الفكر ؛ ولذلك فإن التعبير الدرامي كان موجوداً في الفن إلى جانب وجوده في الفكر ؛ لأن الدراما حركة ديناميكية وليس ثباتاً أو جموداً .

من هذا كله يمكن للمرء أن يستنتج أن الدراما في البيئة الإغريقية لم توجد مصادفة ، ولم تنبت اعتماداً ؛ بل أوجدها عوامل اجتماعية وسياسية وجغرافية ، وساعدت على ازدهارها ظروف مواطنة تضافرت كلها كي تخلق مناخاً صالحَاً ينبعُ فيه هذا الفن الأدبي الأصيل حتى يبلغ قمته عن طريق المسرح . لقد كانت الدراما كما دونها كتاب المسرح الإغريقي في القرن الخامس قبل الميلاد بمثابة توسيع لفكر الإغريق الدرامي الذي قطع منذ مولده على عهد هوميروس شوطاً طويلاً ، لم يقدر لأي شعبٍ آخر أن يجاريه فيه ، وظلت الدراما ابتكاراً إغريقياً خالصاً أنتجه العقلية الإغريقية بما توافر لها من عوامل لم يُتعِّن مثلها لأية أمة أخرى في العالم القديم . ومنذ العصر الذي شهد مولد الدراما حتى الآن لم يوجد فنٌ آخر يمكن اعتباره بحق أصدق وسيلة للتعبير الذاتي والموضوعي معًا مثل الدراما ؛ لأنها تجد هوئي في نفس كل إنسان ، متفقاً كان أو غير متفق ، صغيراً كان أو كبيراً ، رجلاً كان أو امرأة .

يفعلها ؛ ولكنه قد يتعرض لفعلها فيما بعد وفي أي وقت لو توافرت الظروف لذلك ، كما أنها تمنح المترسّج لذة الشعور بالحظات سامية قد يحسُّ أحياناً بها تفورة في أعماقه ؛ ولكنه كثيراً ما يفتقر إلى فعلها بيده . الدراما مجديدة وابتكار واكتشاف لا يتوقف ولا ينقطع بواسطة الإنسان من أجل الإنسان .

ورغم ما اكتسبته كلمة « الدراما » عبر العصور من معانٍ ومفاهيم جعلتها أحياناً تبتعد عن المفهوم القديم بحدافيره<sup>(١)</sup> إلا أنه يمكن القول بأنَّ كلمة « الدراما » ينبغي أن تفهم دوماً على أنها الفن الذي يحاكي أفعالَ الإنسان وسلوكه عن طريق الأداء التمثيلي بوجه عام ، يغضّ النظر عن الإطار الذي يقدمُ هذا الفن من خلاله ؛ سواءً كان المسرح أم أي جهاز حديث مثل « السينما » أو « التليفزيون » أو الإذاعة .

إن هذه الأجهزة الحديثة قادرة على أن تقدم للمشاهد أو المستمع الفن الدرامي بعد تطوير هذا الفن وفقاً لنوعية الإطار ، ووفقاً لإمكاناته ووسائله « التكنيكية » . فلقد غزت الدراما في عصرنا الحديث ميادينَ عديدةً بعد أن كان ميادانها الأوّل وإطارها البالغ القديم والكمال في الوقت نفسه هو المسرح ، ومعنى هذا أن « الدراما » قد عدّت بعد اكتشاف هذه الأجهزة الحديثة أكثرَ الفنون انتشاراً وأعظمها تأثيراً .

ولقد كانت الدراما لدى الإغريق تنقسم إلى أقسام ثلاثة :

### (أ) التراجيديا (المأساة) tragôdia

والمعنى اللغويُّ لهذه التسمية هو ، « أغنية العنز » ، و وفقاً لأرجح التفسيرات فإن سبب هذه التسمية يرجع إلى أنَّ أفراد الجوقه القديمة في

(١) من المؤسف أن الكثير من يفترض فيهم العلم بالدراما في وطننا ما زالوا يتخطّبون في مفهوم كلمة « الدراما » ويحاول كلُّ منهم أن يفسّر وفقاً للغة الحديثة التي يعرّفها . لكنَّ من الناحية العلمية الأكاديمية تجد أن جميع اللغات تتفق على أنَّ كلمة drama تعني المفهوم المبين أعلاه ، أمّا ما شاع عدنا من أنَّ الدراما نساوي التراجيديا وفقاً للفظ الفرنسي فهو خطأ شائع نرجو أن تتحبّه مستقبلاً .

الإنسانية . « الفعل » من خصائص الإنسان وحده ؛ لأنَّه يتميّز عن سائر الموجودات بالحس والعقل ، وعلى ذلك فالقول بأنَّ الدراما « حدث » قولٌ فيه تجاهُل لإرادة الإنسان وفكرة . على أن القول بأنَّ الدراما محاكاة لِفعلٍ أو سلوكٍ إنساني قولٌ مبتسر ؛ لذا يلزم أن نضيف إليه أنَّ هذه المحاكاة لا بد أن تتمُّ عن طريق التمثيل ، وبمعنىٍ أوضح عن طريق العرض المسرحي<sup>٢</sup> ؛ ذلك أنَّ من الممكن محاكاة السلوك الإنساني عن طريق آخر غير التمثيل كالسرد القصصي أو الإنشاد أو الرواية ؛ ولكنَّ هذا لا يدخل في نطاق الدراما بوصفها فناً متفرداً بالصفات .

الدراما - إذًا - في حقيقتها هي التعبير الفنيُّ عن « فعلٍ » أو موقفٍ إنساني ، وبدون هذا « الفعل » لا تكون هناك دراما . الدراما هي التعبير المسرحي للسلوك البشري الناتج عن الفكر ؛ لأنَّه لا يمكن أن تكون ثمة دراما لِتقرأ فقط دون التمثيل ، لكنَ الدراما هي دائمًا للتّمثيل ، وينبغي أن يكون هذا الشرط موجوداً باستمرار في ذهن مؤلفها . الدراما تعبير واقعي ؛ لأنَّه يحاكي بنفس الأسلوب الذي تمَّ به الفعل الأصلي ، وأنَّه يحاكي سلوك إنسانٍ يحيا معه المؤلف ، ويتعلّم في أعماقه بالقدر الذي يمكنه من معرفته معرفة واقعية . الدراما تعبير فنيٌّ جماعيٌّ ؛ لأنَّه يستوعب المؤلف والممثل والموسيقي والراقص والمنشد والفنان التشكيليٌّ معًا من أجل إخراجه إلى حيز الوجود . الدراما أكثرُ الفنون تصافًا بحياة الإنسان وبالمجتمع وبالجماهير ككل ؛ لأنَّها تبحث في فلسفة السلوك الإنساني ، وتستكشف أفضلَ صيغة للعلاقات الاجتماعية بين الفرد والفرد من ناحية ، وبين الفرد والمجتمع من ناحية أخرى . الدراما هي حركة الإنسان الذي يريد أن يجرّد سلوكه أمام نفسه ، ويسْطُع عوّيه ومشاكله أمام بصره ؛ كي يكتشف بعدَ معرفتها ومعرفة أسبابها آفاقاً أرحبَ وعلاقاتٍ إنسانيةً أُنْجحَ وأفضلَ . الدراما فنٌّ يتيح للمؤلف فرصة التعبير عن ذاتيه من خلال عرض مشكلةٍ غيره ، ويتيح للمشاهد فرصة معايشة أحداثٍ ربما لم

والجَبْكَةُ والشخصيات ظلَّ دون تغيير كبير عن المفهوم الإغريقي القديم . لقد تغير الشكل المسرحي ، وتغير مفهوم الصراع ، وتغيرت أشياء عديدة سواء في الموضوع أو « التكينيك » أو التعبير ؛ ولكن سر الدراما كمحاكاة لسلوك البشر وأفعالهم بقي كما هو ؛ لأنه لو تغير لانهارت الدراما أساساً .

وأهم كتاب التراجيديا الإغريقية أيسخيلوس Aischylos (حوالي ٤٥٦-٥٢٥ ق.م.) الذي كتب ما يقرب من تسعين مسرحية ، وأدخل تعديلات وتغييرات كبيرة على الفن الدرامي ، حتى إنه اعتُبر خالقاً للتراجيديا ؛ فهو الذي أدخل المثل الثاني ، وطور الأقنية والملابس ، وعَدَلَ في دور العوجة ، وأعطى للتراجيديا جلاً وصوفية خلابة . ولم يصلنا من كل ما كتبه أيسخيلوس سوى سبع مسرحيات هي :

العنوان بالإنجليزية	العنوان بالعربية	تاريخ عرضها مرسوماً بحروف لاتينية
Hiketides	الضارعات	١ - الضارعات
Persai	الفرس	٢ - الفرس
Hepta epi Thébas	سبعة ضد طيبة	٣ - سبعة ضد طيبة
(?) Prometheus Desmôtês	بروميثيوس مغلولاً	٤ - بروميثيوس مغلولاً
Agamemnon	أجامونون	٥ - أجامونون
Choéphoroi	حاملات القرابين	٦ - حاملات القرابين
Eumenides	ربات الغضب	٧ - ربات الغضب (١)

ومن بعده نجد سوفوكليس Sophoklēs (حوالي ٤٩٦-٤٠٦ ق.م) الذي ألف ما يقرب من مائة وعشرين مسرحية ، وأعطى التراجيديا دفعه قوية إلى

(١) الترجمة الحقيقة لعنوان المسرحية هي « الصافحات » أو « المحسنات » وهي تسمية كانت مستخدمة لدى أهل آثينا بوجه خاص للإشارة إلى ربات الغضب Erinyes ، وذلك ابتعاد ذرع شرهن؛ ذلك أن الإغريق كانوا يطلقون على الأشياء التي تُسبِّب الشر والهلاك اسمًا لطيفاً يُعبِّر عن عدم الجور بالاسم الحقيقي الذي

الأناشيد الدينية dithyramboi التي نشأت منها التراجيديا كانوا يرتدون جلد الماعز على أساس أنهما يمثلون دور الساتيروني Satyroi أتباع الإله ديونيسوس Dionysos .

وكانت التراجيديا عبارة عن مسرحية ذات موضوع جاد ، ذي طابع حزين ، يتعرّض لأفعال البشر في صراعهم مع القوى التي تخيط بهم ، وتحكم في مسار سلوكهم ، سواء أ كانت قوى خارجية مثل البشر أو الآلهة أم قوى داخلية مثل النوازع والأهواء . وكان كتاب التراجيديا يحاولون أن يُظْهِرُوا 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 ، وأنه يتناول مشاكل الفرد وقضايا من حيث هو فرد - كان كتاب التراجيديا يهتمون قديماً بأن يكون البطل فيها سامياً متميزاً عن الآخرين ، متفرداً في سلوكه عنهم ، رغم ما يدر أحياناً من تعزف في هذا السلوك ، يؤدي إلى وقوع البطل في مثالب مهلكة ؛ فالفرد هو الأساس في التراجيديا لا الجماعة ، ومن ثم كانت الأضواء مسلطة على أفعاله ، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفردية . وقد حاول كتاب التراجيديا الإغريق - وبصدق - تَفَهُّمَ الدَّوافع التي تكمن وراء تصرفات البشر ، واعتقدوا - وفقاً لنظرائهم السياسيين الديمقراطيين - أن علاج مشاكل السلوك الإنساني لن يتحقق إلا بالصالح ما بين الفرد والجماعة ، بحيث لا يطفئ أحدهما على الآخر ، ومن أجل ذلك حاول هؤلاء الكتاب فهم كل ما يحرك الفرد وكل ما يُلقنه .

ورغم أن المسرحية الحديثة التي قامت في عصرنا هذا كبدائل للتراجيديا لا تتناول نفس الموضوع ، ولا تتعرّض لمسألة أو فاجعة دوماً ، ولا تهتم بكون البطل سامياً بالمعنى القديم ، إلا أن المفهوم الدرامي بها فيما يخص ببناء

			مسرحياته :
			العنوان بالإنجليزية
			العنوان بالعربية
			تاريخ عرضها مرسوماً بحروف لاتينية
(٤٣٨ ق.م.)	Alkêstis	Alcestis	١ - ألكيستيس
(٤٢١ ق.م.)	Mêdeia	Medea	٢ - ميديا
(٤٢٨ ق.م.)	Hippolytos	Hippolytus	٣ - هيوليتوس
(٤١٥ ق.م.)	Trôades	Trojan women	٤ - الطرواديات
(٤١٢ ق.م.)	Helenê	Helen	٥ - هيليني
(٤٠٨ ق.م.)	Orestês	Orestes	٦ - أوريستيس
(بعد ٤٠٦ ق.م.)	Iphigeneia hê en Aulidi	Iphigenia at Aulis	٧ - إيفيجنيا في أوليس
(٤٠٦ ق.م.)	Bakchai	Bacchae	٨ - عايدات باكتخوس
(؟) Andromachê	Andromache	Andromache	٩ - أندروماخي
(٤٣٠ ق.م.)	Hérakleidai	Children of Heracles	١٠ - أبناء هيراكليس
(٤٣٠ ق.م.)	Hekabê	Hecuba	١١ - هيکابي
(بعد ٤٢٤ ق.م.)	Hiketides	Suppliants	١٢ - الضارعات
(٤١٨-٤١٣ ق.م.)	Elektra	Electra	١٣ - إليكترا
(٤٢١-٤١٥ ق.م.)	Herakles	Madness of Heracles	١٤ - هيراكليس
	Mainomenos	Heracles	١٥ - محبولاً
(؟) Iphigeneia hê en Taurois	Iphigenia in Tauris	Iphigenia in Tauris	١٥ - إيفيجنيا بين التاورين
(؟) Ion	Ion	Ion	١٦ - إيون
(٤١١-٤٠٨ ق.م.)	Phoinissai	Phoenician Maidens	١٧ - الفينيقيات
(؟) Rhesos	Rhesus	Rhesus	١٨ - ريسوس
(؟) Kyklops	Cyclops	Cyclops	١٩ - الكيكلوبس (وهي مسرحية ساتيرية)

الأمام بإدخاله الممثل الثالث ، وبِحُسْن توظيفه للجوقة choros داخل الإطار الدرامي ، وتطوره 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 :

			العنوان بالإنجليزية
			العنوان بالعربية
(٤٤٢ ق.م.)	Antigone	Antigona	١ - أنتيغونى
(قبل ٤٢٥ ق.م.)	Oidipous Tyrannos	Oedipus Tyrannus	٢ - أويدپوس ملكاً
(حوالى ٤١٣ ق.م.)	Elektra	Electra	٣ - إليكترا
(قبل ٤٤٢ ق.م.)	Aias	Ajax	٤ - آياس
(؟)	Trachiniai	Women of Trachis	٥ - التراخينيات
(٤٠٩ ق.م.)	Philoktêtés	Philoctetes	٦ - فيلوكتيس
(٤٠٥-٤٠١ ق.م.)	Oidipous epi Kolônô	Oedipus at Colonus	٧ - أويدپوس في كولونوس

وآخرهم يوربيديس Euripidês (حوالى ٤٨٠-٤٠٦ ق.م.) الذي كتب ما يقرب من تسعين مسرحية ، ووصل بالفن الدرامي إلى ذروته ، وجدد وابتكر في الموضوعات ، وعمق في تحليل النفس البشرية إلى حدّ مثير للإعجاب ، وإن كان قد مال إلى الذهنية أكثر من الدرامية في معظم أعماله التي وصلنا منها ثمانية عشرة تراجيدية ومسرحية « ساتيرية » <sup>(١)</sup> واحدة . وهذه هي عنوانين

= قد يكتب الشر أو الشفاعة ، وتُعرف هذه الطريقة بلاغياً في اللغة الإغريقية باسم euphémia وبالاحظ أن المسرحيات الثلاث الأخيرة من إنتاج أيسخيلوس تكون ما يُعرف باسم الثلاثية trilogy ، وهي مسرحية مكونة من ثلاثة تراجيديات ذات موضوع مُتَّصل . وهذه الثلاثية المروقة باسم ثلاثة الأوريستيا Oresteia هي الثلاثية الوحيدة التي وصلنا من نتاج المسرح الإغريقي القديم كلّه .

(١) عن المسرحية (الساتيرية) انظر (جـ) أدناه حيث القسم الثالث من أقسام الدراما الإغريقية .

## الجماعي .

ورغم أن الكوميديا صنُو للتراجيديا من ناحية الإطار الدرامي إلا أنها تختلف عنها اختلافاً يُبَين في وسليتها ، وفي مضمونها ، وفي مغزاها ، وبالتالي في بنائها الدرامي ورسم شخصياتها ، وهذا ما سنعرض له تفصيلاً في الفصل الخاص بالكوميديا .

ورغم التطور الواضح الذي مرت به الكوميديا منذ عصر الإغريق القدامى حتى العصر الحاضر ، إلا أن مفهومها و وسليتها ظلاً قريباً من المفهوم القديم وإن اختلفت الغاية وتغيرت السُّبُل ؛ فمن عصر الإغريق القدامى نجد « الكوميديا الاجتماعية » و « كوميديا الشخصيات » ، ومن العصور التالية نجد ما يُسمى « بكوميديا المواقف » و « كوميديا الفن » (dell' arte) و « الفرصة » farce .. إلخ . ورغم تباين هذه الأنماط جمِيعاً ، واختلاف عصورها ، إلا أن مغزى الكوميديا موجود في كل منها بشكل أو باخر وإن اختلفت نسبة الجدية والجودة الفنية .

وأهم كتاب الكوميديا لدى قُدَامى الإغريق أريستوفانيس Aristophanès (حوالي ٤٤٨-٣٨٠ ق.م.) الذي اهتم بمعالجة مشاكل المجتمع الأثيني في عصره ، وهاجم بعنف ما اعتقد أنه سبب لتدحر 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 :

العنوان باللغة العربية	العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقي	تاريخ عرضها
مرسوماً بحروف لاتينية			

٤٢٥ ق.م.  
Acharnés  
أهل أخارناي

Knights  
Hippés  
Clouds  
Nephelai

- ١ - أهل أخارناي
- ٢ - الفرسان
- ٣ - السُّحب

## (ب) الكوميديا (الملاحة) Kômôdia

والمعنى اللغوي لهذه التسمية هو « أغنية القرية » وفقاً لرأي أرسطو ، أو « النشيد الماجن » وفقاً لرأي غالبية الباحثين المحدثين . فأرسطو يرى أن بنور الكوميديا ريفية ، على حين يرى الباحثون المحدثون أن أولى مراحل الكوميديا تتفق في جوهرها مع « النشيد الماجن » وهو نشيد ارتبط أيضاً بعادة الإله ديونيسوس .

وكانت الكوميديا مسرحية ذات موضوع فكاهيٌّ ساخر ، يرمي إلى عرض النقصان الإنسانية ، والعيوب الاجتماعية ، عن طريق تصوير البشر في مواطن نقصهم وضعفهم . وكان الهدف من عرض هذه النقصان أن يسخر الإنسان من العيوب التي قد ينحدر مع الآخرين إلى فعلها عن قصور أو جهل ، وبالتالي يحاول تجنبها وعدم الوقوع فيها أو ارتكابها ما دامت مثيرة للسخرية الجماعية ، وتبعد عن الذوق السليم للمجموع . فالإنسان - عادة - لا يُقدم على ارتكاب فعلة سخِّر هو نفسه من قام بها ، أو ضحك منه شقيقه على من ارتكبها ؛ لأنَّه سيشعر بتفوقه ما دام لم ينحدر مثل هذا السلوك المثير للسخرية .

وتهتم الكوميديا بعرض المشاكل الجماعية محاولة منها لعلاج تدهور المجتمع وإعادة العلاقات الوطيدة إلى صفوته ، و وسليتها في ذلك إظهار الأشخاص بصورة أقل من الإنسان العادي في الواقع ؛ مما يتبع عنه مفارقاتٍ بعث على الضحك . وعلى ذلك فإن الضحك في الكوميديا الإغريقية كان عبارة عن وسيلة إيجابية هدفها نقدُ الأخطاء ، وعلاج العيوب والمثالب والمشاكل التي تنتجه عنها دون خوف منها ؛ لأنَّها عيوبٌ ناشئة عن قصور لا عن عجزٍ كُلِّيٍّ ، وعن ضعفٍ إراده لا عن انعدام مقدرة . ومن ثم فإن الكوميديا تلعب دوراً لا يقلُّ خطورةً عن دور التراجيديا ، فكلاهما يتعرض لسلوك الإنسان وموافقه سواءً كانت على المستوى الفردي أم على المستوى

العنوان الإغريقيُّ مرسوماً بحروف لاتينية	العنوان بالإنجليزية	العنوان بالعربية
Dis Exapatô	Deceiver-Twice	٣- المخادع مرتين
Dyskolos	Ill-Tempered	٤- فقط (الثرس)
Epitrepontes	Arbitrants	٥- المحكمون
Hêrôs	Hero	٦- البطل
Misoumenos	Misumenus	٧- المقوقت
Perikeironenê	Shorn Girl	٨- الفتاة مقصوصة الشعر
Samia	Girl from Samos	٩- فتاة ساموس
Phasma	Phantom	١٠- الشبح

## (ج) المسرحية الساتيرية (Satyros (= Satyrikon drama))

وهي عبارة عن مسرحية تشبه إلى حد بعيد التراجيديا في نمطها؛ ولكن موضوعها يدور بوجه عام حول الأساطير. وقد سميت بالمسرحية «الساتيرية» لأن أفراد الجوقة فيها ظلوا محافظين على ارتداء ملابس «السانيريوي» أتباع الإله ديونيسوس، وهو الريُّ الذي كان يرتديه أفراد الجوقة «الديشرامبية» 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» تُعدُّ الجزء الأخير من الرباعية tetralogia التي اعتاد كتاب التراجيديا تقديمها في المسابقات المسرحية<sup>(١)</sup>، والتي كانت تتالف

(١) كانت التراجيديا تُعرض في مسابقات تقام في أعياد «الديونيسيا الكبرى» ta megala Dionysia، المعروفة أحياناً تحت اسم «المدينة» أو ta astika، أو ta kat' asty، وذلك في شهر Elaphêbolion الذي يقابل في تقويمنا الحديث تفريباً شهر مارس. وكان يتقدم للجائزة ثلاثة كتاب، كلّ منهم برباعية مكونة من ثلاث تراجيديات، تبعها مسرحية «ساتيرية»، وكان المفترض أن الرباعية ذات موضوع متصل؛ ولكنها غالباً ما خرّجت على هذه القاعدة. وكذلك كانت التراجيديا تُعرض في أعياد اللينايا = أرستوفانيس.

العنوان الإغريقيُّ مرسوماً بحروف لاتينية	العنوان بالإنجليزية	العنوان بالعربية	العنوان الإغريقيُّ مرسوماً بحروف لاتينية	تاريخ عرضها
4- الرُّنابير	Wasps	النَّاسِم	Sphêkes	(٤٢٢ ق.م.)
٥- السلام	Peace	السلام	Eirêne	(٤٢١ ق.م.)
٦- الطيور	Birds	الطيور	Ornithes	(٤١٤ ق.م.)
٧- ليستراتي	Lysistratê	ليستراتي	Lysistratê	(٤١١ ق.م.)
٨- النساء في أعياد	Thesmophoriazousae	النساء في أعياد	Thesmophoriazousai	(٤١١ ق.م.)
الثِّيسِمُوفُوريَا	Frogs	الصفادع	Batrachoi	(٤٠٥ ق.م.)
٩- الصُّفَادُع	Ecclesiazusae	برمان النساء	Ekklêsiazousai	(٣٩٢ ق.م.)
١٠- برمان النساء	Plutus	بلتون	Ploutos	(٣٨٨ ق.م.)
١١- إله الـثُّرُوة				

وبليه زمنيا مناندروس Menandros (حوالي ٣٤٢-٢٩٢ ق.م.) الذي عاش في أسوأ عصور أثينا تدهوراً، وكان أبيقوريَّ التزعة، واقعياً مسرفاً في واقعيته، وبالغ في التركيز على رسم الشخصيات حتى غدت أنماطاً يستخدمها في كل مسرحياته. وقد ألف مناندروس عدداً كبيراً من المسرحيات التي أثرت في كتاب الكوميديا الرومان، وفي كتاب الكوميديا في العصور الوسطى والحديثة، ومن كل هذه المسرحيات لم يبقَ سوى عددٍ قليل يرجع الفضل في وجوده إلى رمال مصر، حيث تم العثور على معظم أعمال مناندروس في العصور الحديثة.<sup>(١)</sup> وأهم المسرحيات التي بقيت من أعماله هي :

العنوان بالإنجليزية	العنوان الإغريقيُّ مرسوماً بحروف لاتينية
---------------------	---

١- الثرس	Shield	Aspis
٢- المزارع	Farmer	Geôrgos

(١) ومن أهل هذا السبب يصعب تأريخ السنة التي عُرضت فيها مسرحيات مناندروس كما هي الحال مع أرستوفانيس.

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 يتصف به من نوازع وأهواء داخلية ، وقوى مسيطرة ومتحكمة خارجية . ولم يكن الدين في الدراما سوى إطار لتعبير فنيٌّ متكامل ، ومناسبة استغلها كتاب المسرح الإغريقي في عرض أفكار سامية ، وفلسفية عميقة ، وفهم للإنسان على مستوى يُشير الانبهار من فرط قربه من الحقيقة واستناده إلى الواقع .

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 بالرياعية التي احتفت على عهد آخر كتاب التراجيديا العظام يوربيديس . وإلى براتيناس Pratinas الذي كان حيا حوالي ٤٩٦ ق.م. يُعرى فضل ابتكار هذا النمط الدرامي ؛ ذلك أن المسرحية « الساتيرية » تعتبر همةً الوصل بين الأناشيد « الدينيرامية » والتراجيديا ، ومن هذه الوجهة فهي خطوة على طريق تطور الدراما الإغريقية من الإنثاد إلى التّكوين الدرامي . ومن بين كل ما دونه كتاب المسرح الإغريقي في هذا المجال لم يتبق لنا سوى شدّرة من مسرحية **ألفها سوفوكليس** بعنوان « قصاصو الآخر » Ichneutai<sup>(١)</sup> ومسرحية الكيكلوبس التي **ألفها يوربيديس** .

لقد نشأت هذه الفنون الدرامية جمِيعاً في أعياد دينيسوس ، الإله الشعبي اليوناني ، الذي لاقت عبادته رواجاً كبيراً بين طبقات أهل أثينا بوصفه رب اللكروم ، ورمزاً للدورة الحياة في الكون ، تماماً كما كان الإله « أوزيريس » لدى قدماء المصريين . فمن الجانب الحزين الذي يتمثل في موت الإله واختفائه (الشتاء والخريف) ظهرت الأناشيد الحزينة ، التي تطورت فيما بعد إلى التراجيديا ليتمثل الجانب العجاد أو الحزين في حياةبني الإنسان ، ومن الأناشيد المرحة التي تمثل بعث الإله وظهوره (الربيع والصيف) نشأت الكوميديا ليتمثل الجانب المرح في حياة البشر ، ولتصور قدرة الإنسان على فَهْر الصعب ،

= ta Lēnaia التي كانت تقام في أثينا خلال شهر Lēnaiōn الذي يقابل في تقويمنا الحديث الجزء الأخير من يناير والأول من فبراير.

(١) عثر على هذه الشذرة مدونة على بردية من البهذا [P. Oxy., ix (1912), 1174] في صعيد مصر أثناء الحفريات العلمية هناك ، ويدور موضوعها حول سرقة ماشية الإله أبوللون على يد هرميس (رسول الإله ربيوس) فوز ولادته .

صورة متغيرة و مختلفة إلى حد ما عن هذا الواقع .<sup>(١)</sup> ومن ناحية أخرى يرى أرسطو أن المحاكاة نزعة فطرية تولد مع الإنسان منذ نعومة أظفاره ، وأن الإنسان هو أكثر الكائنات الحية براءة في هذا المضمار ، حيث إنه ينال تعليمه ومعارفه في طفولته عن طريق المحاكاة ، وأن البشر جمِيعاً يجدون متعة كبيرة في المحاكاة .<sup>(٢)</sup> كذلك نجد أن الكلمة التي استخدمها الإغريق للدلالة على الشاعر هي *poiētēs* ، وهي كلمة لا تعني شخصاً يخلق شيئاً من العدم ؛ بل تعني الشخص الذي يؤلف ويركب وينظم الأجزاء التي نقلها عن طريق المحاكاة .

معنى ذلك أن المحاكاة ليست نقلآ حرفياً ولا خلقاً من العدم ؛ بل نقل يتضمن تغييراً وإضافة ذاتية مِمَّن قام به ، لذلك استبعدت عند ترجمتي للكلمة الإغريقية *mimēsis* (اللفظيَّن) « تقليد » و « نَقْلُ » واخترت لفظاً « محاكاة » ، ذلك لأن « التقليد » « والنَّقْلُ » لا يعبران عن روح الابتكار أو التَّغْيير ، أما « المحاكاة » - فالى جانب كونها صفةٌ لا صفة بالإنسان - فهي تحمل معنى الإضافة والابتكار .<sup>(٣)</sup> وعلى حين تم المحاكاة في الفنون الأدبية عامة عن طريق السرد أو الرواية يجدنا تم في التراجيديا عن طريق التَّمثيل على يد أشخاص يتحرّكون فعلاً أمام المشاهِد ، ويقومون بأداء أدوارهم وفقاً لما يتطلبه الموضوع . وكانت المحاكاة في التراجيديا الإغريقية تتعرّض لشخصيات متبرِّبة عن الأفراد العاديَّين<sup>(٤)</sup> خصوصاً الشخصيات التي يتميّز سلوكها بالفردية

(١) Cf. Platô, Sophistês, 262b, Politeia, 598b, Nomoï, 889d.

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٨ ب ٩-٥ .

(٣) كذلك يرى أرسطو (عن الشعر ، فقرة ١٤٥١ ب ٩-٦) أن الشعر ومنه الدراما مجاله العام ، أمّا التاريخ فمجاله الخاص ، وأن العام يدور ما هو ممكن أو محتمل أما الخاص فيدور حول الواقع المحدد . ويعني ذلك أن المحاكاة في الدراما ليست صورة طبق الأصل من الواقع بل تصوّر لما يمكن أن يكون عليه الواقع .

(٤) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٨ أ ١٦-١٨ ، فقرة ١٤٥٤ .

## الفصل الثاني

### التراجيديا

#### أولاً - تعريف التراجيديا diôrismos tês tragôdias

يعرف المعلم الأول أرسطو التراجيديا في كتابه « عن الشعر » كما يلي :

« التراجيديا محاكاة لفعلٍ جادٌ كاملٌ ذي حجمٍ معينٍ ، في لغة منمقة تختلفُ طبيعتها باختلاف أجزاء (المسرحية) ، بواسطةِ أشخاصٍ يؤدون الفعل لا عن طريق السرد ، وبحيث تؤدي إلى تطهير (النفس) عن طريق الخوف والشفقة يتأثرها مثل هذه الانفعالات .<sup>(١)</sup> »

إن هذا التعريف الموجز يحتاج إلى شرح مُسَهَّلٍ كي يفهمه أي دارسٍ معاصر للدراما . ولنببدأ بهذا السؤال : ما هي المحاكاة *mimēsis* بوجه عام في الفنون الأدبية ، وبوجه خاص في الدراما ؟ هل هي مجرد تقليدٍ مستبعدٍ للطبيعة والواقع خالٍ من الابتكار ؟ أم أن المؤلف يضيف إليها إحساسه ونظرته الفكرية وتصوره الذاتي ؟

لا شك أن المؤلف أو الشاعر يحاكي ما هو ماثل أمامه في الطبيعة بما فيها من بشر بما يعتقد أنه ماثل ، لكن هذه المحاكاة - كما يرى الفيلسوف أفلاطون - لن تكون بحالٍ من الأحوال صورةً مطابقة للواقع المنقول عنه ؛ بل

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٩ ب ٢٤-٢٨ . ولقد اعتمدت في دراستي على النسخة الإغريقية المنشورة في طبعة الآداب الفرقية الفرنسية الذي نشره :

J. Hardy: Aristote; Poétique. Paris (1932). Les Belles Lettres.

زيادة أو نقصان ؛ ومن ثم فإن حجم الفعل عند كاتب التراجيديا يصبح رهناً بالموقف الدرامي نفسه ، ورهناً بإتمام معالجه.

وسيلة الدراما - إدما - غير مباشرة ، في حين أن وسيلة الأنماط الأدبية الأخرى مباشرة .<sup>(١)</sup> أسلوب الدراما واقعي ، لكنه في الأنماط الأدبية الأخرى أقل واقعية . الدراما حركة فعلية وأنماط الأدب الأخرى حركة ذهنية . الدراما شخصيات تحرك بفعل دوافع ذاتية ، لكن الأنماط الأدبية الأخرى شخصيات تحرّك بفعل دوافع وأفكار خارجية من الكاتب أو المؤلف أو الشاعر . الدراما بناءً عضويًا لا يجوز فيه زيادة ولا يصح له نقصان ، والأنماط الأدبية الأخرى بناءً تركيبيًّا يقبل الإضافة والنقصان .

والآن ماذا يعني التطهير ؟ إن المقصود به هنا هو تطهير النفس والمشاعر الإنسانية عن طريق إثارة انفعالات متابينة ، أهمها وألمها الخوف والشفقة . والتطهير في التراجيديا له معنى ديني ومغزى أخلاقي ، ذلك أن التطهير بالنسبة للنفس يقابل العلاج بالنسبة للجسد ، فحينما يرى المشاهد شخصيات التراجيديا وهي تتقلب في أقدارها ما بين علوًّا وانحدار ، وما بين سعادة وشقاء ، تكون نفسه ومشاعره نهياً لعاطفيتي الخوف والشفقة : الخوف من الواقع في نفس المصير الذي آل إليه البطل لو ارتكب نفس الإثم ، والشفقة على البطل الذي رغم وزره لا يستحق كل ما نزل به من عقاب وشقاء . وعن طريق هاتين العاطفتين اللتين تتملّكان المشاهد أثناء رؤيته للعرض المسرحي يتم شفاء نفسه من أدرانها ، ومن الشرور التي تعصف بها ، ومن الرغبات الغريزية التي تحتاجها بين الحين والآخر . فلا شيء أكثر إقناعاً من رؤية الإنسان لمصيره وهو يقع لإنسان آخر أمام بصره ، فنحن لا نتمنى أن يحل بأنفسينا الشقاء أو ينزل بنا

(١) وسيلة الدراما غير مباشرة ؛ لأن الفكرة فيها تقدّم عن طريق الموقف والفعل ، أما الفنون الأدبية الأخرى فوسيلتها مباشرة ؛ لأن الفكرة فيها تقدّم عن طريق النطق .

الشديدة ، أو بالتطهير والوعي الرائد بالذات ، أو بالغرور والطموح الأعمى الذي يتتجاهل رغبات الآخرين ؛ لأن مثل هذه الشخصيات هي التي تتفق ومغزى التراجيديا ، حيث إنها تهيئ الفرصة بسلوكها هذا للصراع والتضاد الذي يخلق الدراما .

وينبغي أن يكون الفعل الذي تتم محاكاته جادا ؛ بمعنى أنه يحتوي على معالجة جادة لمشاكل السلوك الإنساني بين الفرد والجماعة بوجه عام ، وبمعنى أنه يصور ما يُصيب الإنسان في صراعه الدائم مع من حوله من البشر أو قيود العقيدة أو حتمية القدر . كذلك ينبغي أن يتّصف هذا الفعل بالاكتمال ؛ بمعنى أن يكون محتواً على فكرة كاملة تشرح طبيعته للمشاهد ، وتوضح أسبابه ودوافعه كما توضح الآثار المتربّة على وقوعه ، وبدون ذلك فإن الفعل ذاته يكون غير مقنع عديم التأثير . ويقصد أوسطه بالحجم المعين لا يكون حجم الفعل بالغ الطول مثل الملحمّة ، أو بالغ القصر مثل القصيدة الغنائية . فالدراما تميّز عن سائر الفنون الأخرى بأن حجمها يكون تماماً بمقدار الفعل الذي تتحاكّيه ، وبمقدار ما يستطيع المؤلف أن يطور أحداث هذا الفعل ، وأن يبني بإيقان الشخصيات التي اشتراكت فيه . وحيث إن موضوع التراجيديا يختار بعناية بحيث يحتوي على موقف درامي ملائم ، فإن هذا الاختيار في حد ذاته هو الذي يفرض على المؤلف حجم المعالجة ؛ فإذا كان كاتب الملحمّة يُضطر لإيراد كثير من التفصيلات والتقريرات التي تؤدي إلى زيادة حجم عمله الأدبي ، فذلك لأن وسالته في المحاكاة هي السرد والرواية ، أما كاتب التراجيديا فليس بحاجة إلى أي تفصيلات لا تخدم الفكرة ؛ بل يبدأ توا في «لب الموضوع» in medias res تاركاً خلفيته ؛ ذلك لأن وسالته هي محاكاة الموقف الدرامي الذي يتبلور على لسان كل شخصية في المسرحية عن طريق التّمثيل ، الذي هو عبارة عن إعادة ما وقع بنفس الطريقة التي وقع بها دون

ليست كيفية الوجود ؛ بل كيفية الفعل .<sup>(١)</sup> وكان الكتاب الإغريقي يعتبرون أهم فترة درامية في حياة الإنسان الفترة الأخيرة من عمره ؛ لأنها تعد بمثابة بلوةً لموقفه وتصرُّفاته ونظرته إلى ما يحيط به من بَشَرٍ وموجودات ، وأنه لا يمكن الحكم بصدقٍ على موقف إنسان أو تقويمه ببداياته بل ب نهايته<sup>(٢)</sup> ؛ فقد تحدث أمور تؤدي إلى تغيير جذري في حياة أي إنسان بحيث تحول مصيره من النقيض إلى النقيض .<sup>(٣)</sup> وتتعرض القصة من جانبٍ لشخصيات الأفراد من حيث هم أفراد في المجتمع ، ومن جانب آخر لأفعالهم سواءً كانت هذه الأفعال تتسم بالسعادة أم بالشقاء ، بحيث تكون المحاكاة فيها للفعل الذي تقوم به الشخصية لا للشخصية نفسها ؛ فالدراما هي الفعل وليس الشخصية ، ولو وجدت الشخصيةُ غاب فعلها لما كانت هناك دراما .<sup>(٤)</sup>

وأهُمُ ما في القصة الدرامية هو تسلسلُ الأحداث وارتباطها معاً في وحدة واحدة ، بحيث يكون التصاعد في الأحداث نتيجةً للصراع بين شخصيات المسرحية . القصة – إذًا – بالنسبة للتراجيديا بمثابة الروح بالنسبة للإنسان ، أما الشخصيات فتلتها في الأهمية .<sup>(٥)</sup>

وثمة عنصران كان لا بدًّ من توافرهما في القصة الدرامية الإغريقية كي تُمْتَعِ الشاهد ، وتحقق بنجاح المفهوم التراجيدي ، وهما : التَّحُول peripeteia

. (١) فقرة ١٤٥٠ أ ١٩-١٥.

(٢) يؤكّد هذا ما جاء على لسان الجرقة في المشهد الخاتمي لمسرحية سوفوكليس « أوديبيوس ملكا » (سطور الحديث ) ثم أصبحت تدل على « الحكاية » أو « القصة » خصوصاً القصة المستخدمة في الشعر أو الأساطير لا المستخدمة في التاريخ . ومع ذلك قصّلت ترجمتها بالعربيّة بلفظ « القصة » – رغم عمومية اللفظ ، ورغم أن الدراما ليست في جوهرها قصة ؛ بل موقف ؛ لأن الأصل اللغوي في الكلمة العربية يساوي تماماً الأصل اللغوي الإغريقي في تسلسله في المعنى . وتترجم هذه اللفظة في الإنجليزية « بالحكمة » plot .

(٣) ولهذا يفضل في مجال التاريخ لا يتمّ تقويم الشخصية التاريخية إلا بعد إيجاز دورها التاريخي ، أو رحيلها عن الحياة ، حتى يمكن إصدار حكم صادق وموضوعيٍّ على دورها ومسيرتها .

(٤) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ أ ١٩-٢٥ . انظر أيضًا عن القصة وارتباطها بالشخصية :

A. T. Murray: Plot and Character in Greek Tragedy, Trans. Proc. Am. Phil. Assoc. (= T.A.P.A.), XLVII, (1910), pp. 51-64.

. (٥) فقرة ١٤٥٠ أ ٢٨-٣٩ .

العقاب ؛ إذ يكفي في كثير من الأحيان أن نأخذ العبرة حينما يحل الشقاء بسوانا . ولا شك أن النفس البشرية السوية ستتردّد في ارتكاب الإثم لو شاهدت مصير الإثم الوخيم ، وتيقّنت من بشاعة هذا المصير ، وأن الإنسان لا يقع في الإثم إلا إذا استسلم لهوا ونوازعه ، وعُرق في أثаниته ، وإلا إذا جنح إلى التطرف المقوّت ، ومال إلى الفطرة .

### ثانيًا : مكونات التراجيديا merê (kath' ha) tês tragôdias

وفقاً لما ورد عند أرسطو فإنه كان لا بدًّ من وجود ستة عناصر تكون منها التراجيديا الإغريقية كعرض مسرحيٌّ ، هي : القصة mythos<sup>(٦)</sup> والشخصيات êthê وال فكرة dianoia والبيان lexis والأغنية melopoia والمشهد المسرحي opsis<sup>(٧)</sup> .

#### (أ) القصة mythos

أما القصة فهي أهم مكونات التراجيديا ، وهي عبارة عن تركيب لأفعال البشر وتصرُّفاتهم وما في حياتهم من خير وشر ؛ لأن التراجيديا لا تتحاكي الأشخاص ولا تتعرض لسرد قصة حياتهم ؛ بل هي تحاكي مواقفهم من الحياة . والفيلسوف أرسطو يرى أن السعادة والشقاء يكمنان في الفعل ، وأن غاية الحياة

(٦) اللفظة الإغريقية mythos كانت أيضًا تعني « القول » أو « الحديث » ثم أصبحت تعني « موضوع الحديث » ثم أصبحت تدل على « الحكاية » أو « القصة » خصوصاً القصة المستخدمة في الشعر أو الأساطير لا المستخدمة في التاريخ . ومع ذلك قصّلت ترجمتها بالعربيّة بلفظ « القصة » – رغم عمومية اللفظ ، ورغم أن الدراما ليست في جوهرها قصة ؛ بل موقف ؛ لأن الأصل اللغوي في الكلمة العربية يساوي تماماً الأصل اللغوي الإغريقي في تسلسله في المعنى . وتترجم هذه اللفظة في الإنجليزية « بالحكمة » plot .

(٧) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ أ ١٠-١٧ . ويرى المعلم الأول (فقرة ١٤٥٠ أ ١٠-١٢) أن عنصرين من هذه العناصر الستة (وهما الأغنية والبيان) يتعلّقان بمادة المحاكاة hois mimountai ، وأن عنصراً واحداً (هو المشهد المسرحي) يتعلّق بكيفية المحاكاة hōs mimountai ، وأن ثلاثة عناصر (هي القصة والشخصيات وال فكرة) تتعلّق بموضوع المحاكاة ha mimountai . فارن أيضًا بموضوع المحاكاة ha mimountai فقرة ١٤٤٨ أ ٢٤-٢٥ .

يقدم الأخ على قتل أخيه ، والابن على قتل أبيه ، والأم على قتل ولدتها أو العكس ، بحيث تنتج عن ذلك مأساة مفجعة .<sup>(١)</sup> لكن هذا العدوان لا يحدث بسبب شر كامن داخل الشخصية ، أو متعمد من ناحيتها ؛ بل بسبب أهواء أو نوازع داخلية تحمل الإنسان ينقاد دون تبصر إلى الواقع في الإثم . أما حينما تكون العلاقة بين الشخصيات عبارة عن صلة لا تتسمى إلى المحبة ولا إلى العداء فينبغي ألا تبرر بادرة من الشخصية تدل على تعاطف أو كره نحو الشخصية المقابلة لها .

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

١ - أن تتصف الشخصية بالسمو<sup>(٢)</sup> : ذلك أن شخصيات التراجيديا ينبغي أن تكون ذات صفات خاصة وسلوك متفرد حتى تكون أكثر تأثيراً في النفس ، وحتى تتحقق بسلوكها التمييز بالنسبة للسلوك العادي التضاد ومن ثم الصراع . ومن ناحية أخرى فإن التراجيديا الإغريقية كانت دوماً ذات موضوع سامي ، وكان هدفها باستمرار المثل الأعلى الذي كان لا يوجد - في رأي الإغريق - بين البشر العاديين ، بل بين الأبطال العظام وأنصار الآلهة ، أو على الأقل بين البشر ذوي الصيت الذائع والشهرة العظيمة . ولقد أدرك الإغريق بفضلتهم أن الفاجعة حينما تخل بپنسانٍ عظيم مرموق تكون أكثر تأثيراً في نفس المشاهد مما لو حلت بشخص عادي مغمور . وقد يسأل سائل كيف يمكن وبالبطل

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ ب - ٢٢-١٥ .

(٢) فقرة ١٤٥٤ ٢٠-١٧ . استخدم أرسطو في هذا المعنى الكلمة *chrēsta* ومتناها الحرفي « خير » أو « نبيل (السلوك) » ، ولكنني ترجمتها « بالسمو » حتى تتفق مع ما سبقه آنفاً عن معنى الشخصيات الأسمى . ويؤيد هذا المعنى الأخير ما يقوله أرسطو في شرحه لهذه اللقطة : « إن الأقوال أو الأفعال هي التي تدل على السلوك ، فإن كانت هذه سامية (خيرة) كان صاحبها ساماً . وهذا ممكن بالنسبة لكل أنواع الشخصيات وأجناسها ؛ فالمرأة أيضاً قد تكون سامية ، والعبد كذلك ، وإن كان يجوز في بعض الأحيان أن تكون المرأة أدنى سلوكاً والعبد سيناً » .

(٣) لم ترد الكلمة البطل *héros* عند أرسطو في كتابه « عن الشعر » ، ولكن جمهرة الباحثين بدءاً من المصادر الوسطى دأبت على إطلاقها على الشخصية المحورية في المسرحية .

والاكتشاف *anagnōrisis*<sup>(٤)</sup> ، ولكن الحديث عنهما سيأتي في مكان آخر .

### (ب) الشخصيات *ethê*

وتختلف الشخصيات في مجموعها فيما يتعلق بمحاذاتها للشر أو للخير ؛ فهي إما تعاكسي أشخاصاً أسمى (من الإنسان العادي) أو أدنى .<sup>(٥)</sup> وحيث إن الشخصيات في التراجيديا هي التي تقوم بالفعل ؛ فإن كل شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك الإنساني ، ولماذا يتوجه بكليته إلى جانب دون الآخر ، ولا يتبادر إلى الذهن أن بناء الشخصية الدرامية يتم فقط عن طريق الكلمات التي تردد़ها ؛ بل ينبغي أن يكون مؤسساً على فهم النزاعات الإنسانية التي تدفع الإنسان إلى اتخاذ موقف سلوكي ما بناء عليها .<sup>(٦)</sup>

ويتوقف الصراع بين الشخصيات على مدى الصلة التي تربط كل شخصية بالأخر ، وهذه الصلة إما أن تكون صلة محبة أو صلة عداء أو صلة لا تتسمى إلى المحبة ولا إلى العداء . فإذا كانت الصلة صلة عداء فينبغي ألا تُظهر الشخصية تعاطفاً أو رحمة تجاه من يعاديها ، سواء في القول أو الفعل ، وتحت أي ظرف من الظروف إلا حينما تخل بها فاجعة محزنة أو شقاء جسيم . وعلى العكس من ذلك تماماً في صلة المحبة حيث لا تُ Prism الشخصية البعض أو الكره إطلاقاً نحو من يحبها إلا إذا اندفعت إلى ذلك بسبب آثامها ؛ فقد

(٤) فقرة ١٤٥٠ ٣٣-٣٤ .

(٥) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٨ ٥-١ . قام الكثيرون من ترجموا مقال أرسطو عن الشعر بترجمة الكلمة *ethê* بلفظ « الخلق أو « الأخلاق » ، وهو أحد الماء الذي تدل عليه اللقطة الإغريقية . ولكنني قضلت ترجمتها بكلمة « الشخصيات » ؛ لأنها أكثر دلالة إلى جانب أنها تعني ذلك فعلاً في صيغة الجمع . ويلزم التنويع هنا بأن « السمو » بالنسبة للشخصية لا يتعلّق بالمكانة الاجتماعية ولا بالولد ؛ بل يتعلّق أساساً بالسلوك والأفعال ؛ فالشخصية الدرامية إما أسمى من الإنسان العادي سلوكاً أو أدنى منه في تصرفها ، وكانت الشخصيات الأسمى تصلح للترagedia الإغريقية في حين كانت الأدنى توافق الكوميديا . قارن أيضاً فقرة ١٤٥٤ ب ٨-١٤ ، وكذلك الحالية الخاصة بتفسير لفظة *chrēsta* أدناه .

(٦) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ ب ٨-١١ .

eikos بمعنى أنها لا تقول شيئاً أو تأتي بفعل بعيد عن الاحتمال مجاف للواقع ولمنتظر الأمور .<sup>(١)</sup>

### (ج) الفكرة dianoia

وهي القدرة على ابتكار ما تقوله كل شخصية من أجل إضاح فعلها ، وبرير سلوكها بما يناسب الموقف<sup>(٢)</sup> ، وبمعنى آخر وضع أفكار الشخصية على لسانها بحيث تحول من فكرة ذهنية إلى سلوك فعلي . ويخبرنا أرسطو أن الفكرة تحضر في المقدرة على إيجاد اللغة الملائمة والمناسبة للموقف ، وأن هذه اللغة ذات التعبيرات المناسبة توجد في الخطاب السياسية logoi tēs politikēs والخطاب الريتوريقية (البلاغية) logoi tēs rhētorikēs ، وأن أوائل الكتاب التراجيديين - مثل أيسخيلوس - قد أطلقوا شخصياتهم بلغة الخطاب السياسية على حين لجأ المتأخر منهن ومعاصرون لأرسطو - مثل يورينديس - إلى لغة الخطاب الريتوريقية .<sup>(٣)</sup>

الفكرة - إذا - تعني بساطة القدرة على التعبير باللفظ<sup>(٤)</sup> ، ينبغي وقتاً لأرسطو أن تتألف من العناصر التالية :

#### ١ - الوضوح : بمعنى إلا تجعل المشاهد يحאר عثاً في فهم مرامي الألفاظ ،

(١) فقرة ١٤٥٤ أ ٣٦-٣٣ . سنرج هذا للقانون تفصيلاً عند الحديث عن موضوع التراجيديا (رابعاً) أدناه .

(٢) فقرة ١٤٥٠ أ ٧-٦ لم أجدر الكلمة تطابق المعنى المقصود بالكلمة الإغريقية dianoia تماماً ، فهذه الكلمة تعني « المقدرة الفكرية لدى الشخصية الدرامية على القول أو الفعل » . وهي من الناحية اللغوية تعني القدرة على التعبير عن الفكرة » حيث إنها مشتقة من حرف الجر dia (بواسطة) وكلمة nous (العقل أو الفكرة) . وقد يمكن ترجمة هذا المصطلح إلى العربية بكلمة « المترى » ، ولكنني وجدت لفظ « الفكرة » أكثر ملاءمة ، وإن لم يكن أكثر دقةً وشمولاً ؛ فألتزم استخدامه مع شرحه وتفصيله .

(٣) فقرة ١٤٥٠ ب ٤-٨ .

(٤) هناك فرق بين « الفكرة » و « البيان » (العنصر رقم د) فال الأولى عبارة عن الأفكار التي تشكل جوهر كل شخصية وموافقها ، أما الثاني فهو الصياغة اللفظية للفكرة . حقاً إن التعبير المفظي مرتبط بالأولى موجود في الثاني ، ولكنه في الأولى غلاف وفي الثاني أساس ، في الأولى وسيلة وفي الثاني غاية ، والائنما منبطان مما يحيط بهما يتعلق الأولى كما يبق القول « بموضوع المحاكاة » والنادي « بمادة المحاكاة » .

التراجيدي بهذه الصفات السامية أن يقع في المحظوظ ، ويرتكب الإثم الذي ينال عليه العقاب ؟ والجواب أن البطل التراجيدي عند الإغريق ليس مغضوماً من الخطأ رغم حكمته وسموه ، ولكنَّ وعيه الزائد بمعرفته ، ومحاولته الانسلال من بشريته إلى مصاف الآلهة يجعلانه يقع في الإثم ، ويضعان على عينيه غشاوةً من الغرور والغطرسة .

٢ - التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية harmottonta : فلا يصح أن تصور المرأة بصفات خاصة بالرجل وحده ، مثل البسالة في الحرب أو الخشونة ، أو الرجل بصفات هي خاصة بالمرأة وحدها .<sup>(١)</sup>

٣ - التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله homoion : فلا ينبغي أن يشد الفعل عن القول ؛ لأن معنى هذا أن تكون الشخصية بلا دور إيجابي أو موقف ، وبالتالي تصبح بعيدةً عن الواقع وغير مقنعة .

٤ - التنساق في بناء الشخصية homalon : بمعنى أن تلتزم الشخصية في قولها وفعلها بموقف معين ما دامت الظروف ثابتة ، وألا يتحول سلوكها فجأةً وبدون دافع من موقف إلى موقف مضاد .

كذلك يلزم عند بناء الشخصية - كما هي الحال في تكوين القصة - أن تخضع في قولها وفعلها إلى قانون الضرورة أو الاحتمال to anankaion ê to

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٤ أ ٢٢-٢٠ .

(٢) فقرة ١٤٥٤ ٢٢-٢٤ . عن المنصرين الثاني والثالث في بناء الشخصية يتحدث الشاعر الروماني هوراتيوس Horatius - في رسالته إلى أبناء بيسو ad Pisones التي عُرفت في المصادر الحديثة تحت اسم « فن Ars Poetica » - حديثاً عاماً محاولاً أن بين ضرورة التمييز في بناء الشخصية بين صفات الشيخ والشاب والرجل والمرأة (أبيات ١١٨-١١٤) ؛ وكذلك على ضرورة المحافظة على جوهر الشخصيات الأسطورية دون تغيير (أبيات ١١٩-١٢٤) ، وأخيراً على ضرورة بيان صفات كل عمر وخصاله السلوكية (بيت ١٥٦ وما يليه) .

(٣) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٤ أ ٢٧-٢٥ .

عرضه على المسرح دون الاستعانة بالتعبير اللغظي ، وما الذي يمكن أن تُحدِّثه الكلمات من أثر بعد إلقائها على يد المتحدث (الفكرة كما يقول أرسطو مرتبطة تماماً بالتعبير عنها) ولا فمادا يكون دور الشخصية على المسرح إن ملكت الفكرة وعجزت عن التعبير عنها ؟<sup>(١)</sup>

#### (د) البيان lexis

والبيان<sup>(٢)</sup> مرتبط باللغة ؛ لأنَّه عبارة عن التَّكْوين الْفَظِيِّ للأفكار وصياغتها بالكلمات سواء أكان ذلك شعراً أم شرداً ، كما أنه مرتبط بطرق التعبير والأداء ولذلك فإنَّ له نفسَ الخصائص سواء عند الشُّعراء أو عند كُتُّاب النَّشر .<sup>(٣)</sup> وأنماطُ البيان هي : الأمر والَّتْمَنِي والسرد (القصص أو الحَكْمُ) والتَّهْدِيد والسؤال والجواب وما إلى ذلك .<sup>(٤)</sup> أما العناصر المكونة للبيان فهي : الحرف والمقطع والأداة وأداة الربط والاسم والفعل وحالة الإعراب والعبارة (أو الجملة logos<sup>(٥)</sup>) . ومعنى ذلك أنَّ عناصر البيان تجتمع إلى جانب الحروف الأبجدية أجزاء الكلام المعروفة في اللغة .

(١) فقرة ١٤٥٦ ب ٤-٨ .

(٢) من بين الكلمات العديدة التي تعني « الحديث » أو « القول » أو « اللغة » أو « المقوله » لم أجد أكثر دلالة على المعنى المقصود بالكلمة الإغريقية lexis من لفظ « البيان » . فهذا اللفظ يعني الألفاظ السابقة جملة ، وفي الوقت نفسه يدل على الأسلوب الواضح الجيد الذي ينبغي أن تتصف به لغة المسرح .

(٣) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٩ ، فقرة ٣٤-٣٥ وفقرة ١٤٥٠ ب ١٤-١٦ .

(٤) فقرة ١٤٥٦ ب ٩-١٢ .

(٥) فقرة ١٤٥٦ ب ٢٠-٢١ . لم يذكر أرسطو من أجزاء الكلام سوى أربعة ، هي : أداة الربط syndes-mos ، الأداة arthron ( وهي تعني أداة التَّعْرِيف بعد عصر أرسطو ، ولكنَّ المعلم الأول يفسِّرُها على أنها تساوي حرف الجر ) ، الاسم onoma وأخيراً الفعل rhêma . ويرجع هذا إلى أنَّ أجزاء الكلام حتى عهد أرسطو لم تكن قد أصبحت معروفة تماماً ، ذلك أنَّ علم التَّحوُّل الإغريقي لم يكن قد تبلور بعد . وأول من قام بجهود علمية في هذا المجال المدرسة الرواقية في برخامون بآسيا الصُّرُى ، ثم خطوا به خطوات واسعة العالم التَّحْوِي الشهير أرستارخوس من ساموزاكى ، وبينَ بعده تلميذه ديرسيوس التَّراقي الذي ألف أول أجرؤمية ليلم التَّحوُّل الإغريقي تحت عنوان Technē Grammatikē في القرن الثاني قبل الميلاد .

ويعنى ألا تغرقه في بحار الرمز والتجريد ؛ فينسى المغزى ولا يدرك الهدف ، ويصبح من العسير عليه أن يتبع أحداث المسرحية مهما كانت ثقافته وسَعَّه اطلاعه .

- ٢ - التَّفْنِيد : بمعنى القدرة على دَحْضِ الأفكار التي تطرحها شخصية ما من أجل تعضيد موقفها إزاء شخصية أخرى تتحذَّل منها موقفاً مضاداً ، أو القدرة على إضعاف آراءَ الْحَصْمِ وتعزيز الآراء الخاصة بالشخصية المناهضة له .

- ٣ - القدرة على إثارة الأحساس المتباعدة في النفس ، مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب أو ما شابه ذلك .

- ٤ - القدرة على الإسهاب والإيجاز حَسَبَ ما يقتضيه الموقف الدرامي ، بمعنى أن يكون اللفظ في مكانه تماماً ودون زيادة أو نقصان ؛ لأنَّ الكلمات التي يحتاجها الموقف الدرامي إن زادت جعلت المشاهد يفقد التركيز ويساب بالملل ، وإن نقصت فشلت في إيضاح الموقف ، وعجزت عن بلورة الفعل الدرامي .<sup>(٦)</sup>

ولا يكفي أن تحتوي الفكرة على هذه العناصر كيَفَّما اتفق ؛ بل ينبغي الترتيب والتنسيق بينها بحيث تؤدي في النهاية إلى تحقيق الأثر المطلوب منها ؛ فعلى المؤلف أن يعرف متى يلجأ للإيضاح ومتى يلجأ للتَّفْنِيد ، متى يجعل الخوف يسبق الشفقة ، ومتى يلزم إظهار العظمة أو إبراز الاحتمال ، (متى يُسْهِب ومتى يكْفِي بالتلمس) .<sup>(٧)</sup> وعليه كذلك أنْ يَعْرُف ما الذي ينبغي

(٦) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٦ ب ٢١-٢٨ وفقرة ١٤٥٦ أ ٣٦-٣٨ : حيث يتحدث أرسطو بإيجاز عن عناصر « الفكرة » الأربعة على التَّحْوِي التالي : « وينتسب إلى الفكرة كلُّ ما يُؤْسَسُ على اللفظ أو اللُّغَةِ . وأجزاء هذه : الوضوح apodeiknynai to lyein والتفنيد to pathē to المتشاجر paraskeuazein مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب أو ما شابه ذلك ، الإسهاب megethos والإيجاز mikrotēta .

(٧) فقرة ١٤٥٦ ب ٢-٤ .

## الف التراجيديا به .<sup>(١)</sup>

ثالثاً : أجزاء التراجيديا : *merê (kata to poson) tês tragôdias* <sup>(٢)</sup>  
 عندما أصبحت التراجيديا فناً أدبياً مكتملاً ومتيناً خصوصاً في عصر ثالث  
 الشعراء الكبار يوريبيديس كانت تتألف من الأجزاء الأربع التالية :

### (أ) المقدمة *prologos*

وهي عبارة عن الجزء الذي يقع قبل دخول الجوقة إلى « الأوركسترا » لأول مرة .<sup>(٢)</sup> وكان الكاتب في هذا الجزء يمهد للموضوع الذي سيعرضه في مسرحيته ، وأحياناً كانت المقدمة تصاغ على شكل « مونولوج » يلقيه أحد الممثلين ، وأحياناً أخرى على شكل « ديلوج » حوار بين اثنين من الممثلين . وأهم من جعل المقدمة جزءاً هاماً من أجزاء التراجيديا هو الشاعر المسرحي يوريبيديس<sup>(٣)</sup> ؛ فقد كان الكتاب قبله لا يهتمون بجعل المقدمة جزءاً قائماً بذاته ؛ لذلك فإن عدداً من مسرحيات أيسخيلوس كان يبدأ بدخول *parodos*

(١) فقرة ١٤٥٠ ب ٢٠-١٧ . لقد فطن أرسطو إلى أن للمخرج فنه الخاص وعمله المرتبط بالعرض المسرحي ، وإلى أن دوره مقصورة على المشهد المسرحي ، ولا مقدرة لديه على خلق الدراما ذاتها أو كتابتها . فإذا كان بعض المخرجين في عصرنا الحديث قد منحوا أنفسهم رخصاً تتجاوز حدود قدرتهم ، ووسائل أوفهم في التصوّص الدرامي ، وانتشروا في تفسيرها بما لا يتفق مع مفهوم النص ، أو قاموا هم أنفسهم بتأليف المادة الدرامية في بعض الأحيان – فإن هذا الاتجاه له حسناً أسبابه ومبرراته . فإذا جاز لي أن أدلّي برأي في هذا المجال فإني أرى أن مخرجي العصر الحديث ما كان لهم أن يتجاوزوا حدود دررهم وشخصهم لولا افتقارهم لكتاب الدراما العقري التمرّس بفنه ، والقادر على خلق التأثير الدرامي عن طريق النص وحده ، تاركاً للمخرج دورة الذي يُجده – دون شك – أكثر من إجادته للتأليف الدرامي ، (وفي أحياناً أخرى يتذرع المخرج بحججة أن هناك أفكاراً وإنجاهات خاصة في ذهنه لا سبيل إلى عرضها إلا إذا جمع بين الإخراج وكتابة النص الدرامي ) . إن التأليف الدرامي في نظرني موهبة قيل كل شيء ، في حين الإخراج شخصٌ ودراسة في المقام الأول . ولا ينادر إلى الذهن أبداً أن يحصل شخص على الموهبة لمجرد أنه تمرّس بالفن ولكن المكس صحيح .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٢ ب ١٩ .

Cf. Aristophanês: *Batrachoi*, ll. 1121 sqq.

(٣)

### (هـ) الأغنية *melopoia*

ويصفها أرسطو بأنها ذات قدرة تامة على التأثير<sup>(١)</sup> ، كما يوضح في مكان آخر من كتابه أن الأغنية هي أكثر عنصر يُضفي على الدراما جاذبية (وفقاً للمفهوم الإغريقي القديم) .<sup>(٢)</sup> والمقصود بالأغنية الأناشيد التي كانت الجوقة تقوم بإنشادها في « الأوركسترا » *orchêstra* بين المشاهد التمثيلية ، وهي أناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقى الناي وبالرقص وبالإيقاع السريع في بعض أجزائها . ولقد فسر البعض الغرض من وجود الغناء في التراجيديا على أنه يهدف إلى تخفيف التوتر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المشاهد ، وفي الوقت نفسه يرمي إلى الترفية عنه وإمتعاه ، ومن ثم جعله أكثر استعداداً لتابعه للأحداث دون ملل أو توتر . والحقيقة أن وجود الجوقة وأناشیدها كان أمراً أساسياً في المسرح الإغريقي الذي نشأ أصلاً من الأناشيد « الديشرامبية » ؛ فالجوقة هي لبنة هذا المسرح ، ووجودها فيه كان تراثاً وإرثاً تعارف عليه الكتاب ، ولم يعزف عن استخدامه أحد منهم ؛ بل قبله جميعاً دون استثناء ؛ بل إن أجزاء المسرحية الإغريقية (tragédie كانت أو كوميديا) قد تحددت – كما سنرى بعد قليل – على أساس دخول الجوقة وخروجها وأناشیدها التي تلقّيها في لغة وأوزان خاصة :

### (و) المشهد المسرحي *opsis*

يقول أرسطو إن المشهد المسرحي يجذب المشاهدين ويتمتعهم ، 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) *skenopoiōs* يُعدُّ أشدَّ ارتباطاً بالمشهد المسرحي (العرض المسرحي) من ارتباط الشاعر الذي

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٤٩ ب ١١ .

(٢) فقرة ١٤٥٠ ب ٢٥ .

ويأتي هذا الجزء (أي أغنية الجوقة) أحياناً في بداية المسرحية بالنسبة للتراجيديات التي تبدأ بأغنية الجوقة مباشرة ، أما بالنسبة للتراجيديات المحتوية على مقدمة فإن دخول الجوقة يكون بعد المقدمة مباشرة . وعلى هذا الأساس يمكن اعتبارها بمثابة إسدال الستار بين الفصول في المسرح الحديث . وكانت أغنية الجوقة تتخلل المسرحية من بدايتها إلى نهايتها (سواء كانت بالمسرحية مقدمة أم لا) حيث تقوم الجوقة بإنشاد أغانيها التي تتفاوت في طولها ، وفي ارتباطها بالأحداث التراجيدية وفقاً لتطور الفن الدرامي ، و وفقاً لاتجاهات المؤلف نفسه ؛ ذلك لأن بعض المؤلفين كان يزيد من العنصر الغنائي وبعضهم كان يحاول اختصاره إلى أدنى حد ممكن ، كما أن البعض كان يربط أغاني الجوقة بالمواضف الدرامية ، أما البعض الآخر فكان لا يهتم بإيجاد مثل هذا الترابط أو يفشل في إيجاده .

### (ج) المشهد التمثيلي *epeisodion*

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 عرف أرسطو « المشهد التمثيلي » بأنه جزء من التراجيديا يقع بين أغنتين كامتلين من أغاني الجوقة .<sup>(١)</sup> 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 » .

(١) فقرة ١٤٥٢ ب ٢٠-٢١ ، كلمة *epeisodion* تشير إلى أجزاء الحوار الواقعة بين أغاني الجوقة ، ومنها الحرفي « الجزء الذي يأتي بالإضافة إلى أناشيد الجوقة » ، على أساس أن التراجيديا تطورت في الأصل عن الإنشاد ، ثم ازداد فيها العنصر الدرامي بالتدريج .

الجوقة إلى « الأوركسترا » دون مقدمات .<sup>(٢)</sup>

### (ب) أغنية الجوقة *chorikon*

وفقاً لما قاله أرسطو فإن أغنية الجوقة تنقسم إلى قسمين :<sup>(٣)</sup>

١ - أغنية المدخل *chorou parodos* : وهي أول جزء كامل تلقيه الجوقة عند دخولها إلى « الأوركسترا » لأول مرة في المسرحية ، وينظم هذا الجزء في أوزان راقصة سريعة ، تلائم حركة أفراد الجوقة وهم يقومون بالرقص والإنشاد معًا .

٢ - الفاصل الإنثادي *chorou stasimon* : وهو أغاني الجوقة الكاملة التي تقوم بإنشادها بين الفصول ، ولقد سميت بهذا الاسم لأنها عبارة عن أغانٍ غير مصحوبة بالرقص ، ولا يدخل في تنظيمها التفعيل « الأنابيستي » الديمترى ( = ٤ أقدام ) ( - ب ب ) أو « التروخي » الترامترى ( = ٨ أقدام ) ( ب - ).<sup>(٤)</sup>

(١) مثل مسرحيتي « الفرس » و « المستجيرات » . ومع ذلك ففي مثل هذه المسرحيات التي لا توجد بها مقدمة بالمعنى المألوف يمكن اعتبار أغنية الجوقة مثل المقدمة على أساس أنها توضح بعض مواقف المسرحية وتمهّد لموضوعها .

(٢) ذكر أرسطو قسماً ثالثاً أسماه « النباح » *kommos* وهو عبارة عن نشيد حزين يقوم بإنشاده أحد الممثلين مع الجوقة بالتبادل (مثل نشيد أكسيركيس مع الجوقة في مسرحية الفرس لأيسخيلوس) . ولكن هذا القسم - عادة - لم يكن موجوداً إلا في عدد قليل من المسرحيات التي تنتهي إلى العصر المبكر من المسرح الإغريقي حيث دور الجوقة ما زال كبيراً (فقرة ١٤٥٢ ب ٢٤) .

(٣) كلمة *stasimon* تعني في الأصل « الوقوف » أو « الثبات » ولذلك فهي تشير إلى الأغنية غير المصحوبة بالرقص ؛ إذ إن الجوقة كانت تنتهي وترقص في « أغنية المدخل » وكانت تقوم بالإنشاد فقط دون الرقص بين الفصول . لذلك آثرت عند ترجمتها استخدام عبارة « الفاصل الإنثادي » لأنها أكثر دالة على طبيعة الدور الذي كانت تقوم به الجوقة .

(٤) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٢ ب ٢٢-٢٤ . التفصيلات المشار إليها أعلى كانت تفعيلات سريعة تلائم حركات الجوقة الراقصة ، يعكس التفعيلات الأخرى المستخدمة في الحوار ، وكان أهمها التفعيل الإيماسي - ب وهو تفعيل بطيء ، يناسب الحوار التمثيلي . قارن :

D. A. Russell & H. Winterbottom: Ancient Literary Criticism. Oxford (1972), p. 105, note (1) .

قل عن الحد أصبحت التراجيديا ثقيلة الوطأة على نفس المشاهد ، فقدت بالتالي جاذبيتها لدى جمهور المسرح الإغريقي القديم .

رابعاً : موضوع التراجيديا *logoi è mythoi tês tragôdias*

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 ، مع فارق جوهري هو أن العقيدة الإغريقية لم تنتشر على يد أفراد بعينهم ؛ بل تكونت عبر العصور وساهمت في صناعتها الشعراة والأدباء ، ولم تكن قطًّا معتمدة على نصوص مكتوبة بل على تصور الإغريق أنفسهم ، الذي أخذ مع الزمن شكل الأساطير . غير أن مؤلفي التراجيديا في تناولهم لهذه الأساطير كانوا يتبعون منهاجاً معيناً في اختيارهم للمواقف التي تصلح درامياً لخلق الأحداث وتطورها ، والشخصيات التي تلائم التراجيديا بما جُبِلت عليه من خواصٍ متفردة في سلوكها .

وقد يسأل سائل : لماذا كان كتاب المسرح يختارون موضوعاتهم من الأساطير مع أن هذه الأساطير كانت معروفة مسبقاً لدى مشاهدي المسرح في عصرهم ؟ وكيف كان بإمكان كتاب التراجيديا معالجة مثل هذه الموضوعات المعروفة معالجةً درامية بحيث تبهر المشاهد وتثير في نفسه إحساساتٍ متباينةً ومشاعرَ مختلفة ؟

والجواب على هذا هو أن كتاب المسرح لم يقدموا هذه الأساطير كما هي برمتها بل كانوا يختارون بحسبهم الدراميّ مواقفً محددة منها تتضح فيها أبعاد

وفي عهد أيسخيلوس - أول الكتاب العظام - كان «المشهد التمثيلي» في التراجيديا عبارةً عن حوار بين شخصيتين فقط ، بمعنى أنه لم يكن يشترك مثل ثالث في الحوار الدائر بين الشخصيتين إلا بعد خروج إحداهما ؛ ولكن على أيام سوفوكليس وخلفه يوريبidis كان «المشهد التمثيلي» عبارة عن حوار بين ثلاث شخصيات في المنظر الواحد . ولقد أضاف الممثل الثالث *tritagonistēs* الذي أدخله سوفوكليس عمّا إلى الصراع الدرامي ؛ لأنّه كان بواسمه الانضمام إلى طرف ضد الآخر بناءً على موقف وسلوك كل منهما ، بحيث يؤدي هذا إلى بلورة الصراع وتوضيحه بأكثر مما لو كان التضاد بين طرفين فقط لا ثالث لهما .

#### (د) الخاتمة *exodos*

وهذا الجزء يُعرفه أسطو على أنه جزء كامل من التراجيديا لا تتبعه أغنية من أغاني الجوقة .<sup>(١)</sup> وفي هذا الجزء يتم حلُّ العقدة التي تكون قد بلغت ذروتها قبله بقليل ، وفيه أيضاً 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 .<sup>(٢)</sup> لأنه إذا زاد العنصر الثنائي على الحد فقدت الدراما حركتها وتأثيرها ، وإذا انعدم العنصر الغنائي أو

(١) فقرة ١٤٥٢ ب ٢٢-٢١ . كلمة *exodos* تعني أصلاً «الخروج» كما يُصبح من أسفار العهد القديم (التوراة) ، حيث يُسمى أحدها بسفر الخروج *exodus* . ويقصد (بالخروج) هنا خروج الجوقة من «الأوركسترا» إشارة إلى انتهاء المرض المسرحي ، ولكن هذه الكلمة أصبحت تعني فيما بعد «النهاية» أو «الختمة» .

(٢) قارن فقرة ١٤٥٢ ب ٢٨-٢٠ .

رؤية فلسفية حكيمة لحياة الإنسان<sup>(١)</sup> ، ولقد كان الكاتب المسرحي يجد في مثل هذا العالم الراهن ضالته المنشودة من المواقف التي تهزم الوجدن هزا ، ومن الشخصيات التي تصلح بأبعادها المتباينة لتصوير الصراع في التراجيديا ، ذلك أن الشخصيات العادلة الخالية من العمق لا تعطي للدراما أبعادها ، ولا تعطي للصراع مغراه ؛ فالدراما ليست فكرة داخل ذهن الإنسان لا ينبع عنها تصرف للصراع مغراه ؛ بل هي سلوك وتصرُّف و فعل إنساني يظهر وينمو ويتعدى حدود الذاتية معين ؛ بل هي فيؤثر في الآخرين ويتحمل صاحبه تبعه تصرفه لأنه واع ومدرك لما يفعل ؛ بل إنه ليصرُّ على فعله إصراراً ، ويتمادي في الدفاع عنه بكل قوته حتى لو أدى ذلك إلى صدام مهلك مع الآخرين . لقد كان مفزي التراجيديا أخلاقياً وهدفها التطهير المرتبط بالعقيدة ، وكان هذا كله يتحقق في عالم الأسطورة .

كانت الأساطير - إذا - عالماً غنياً زاخراً بشخصاته وموافقه ، ومعيناً لا ينضب من المادة الخام التي تتطلبها التراجيديا لبناء موضوعها ، غير أن هذه المادة الخام كانت تُشَحَّن على يد الكتاب ب مختلف الإيحاءات الاجتماعية والسلوكية ، بحيث تتعرّض للمواطن وسلوكه ، وللمجتمع وبنائه ، وللتربية ومقوماتها ، وللسياسة وأساليبها ، وللدين وارتباطه بالإنسان . فلم يكن الأمر مجرد معالجة ل موقف يمثل الصراع الإنساني فحسبٌ ؛ بل كان المفزي الخفيُّ هو التعرض لأمور السلوك الإنساني ككل داخل المجتمع ، وللمشاكل الناجمة عن ذلك بطريق غير مباشر ؛ إيماناً من هؤلاء المؤلفين العظام بأن « الفن هو

(١) لقد اعترف بهذا المفزي الفلسفى العميق للأساطير الكتاب الإغريق أنفسهم وخاصة من عاشوا في عصر متاخر نسبياً ؛ فال المؤرخ بلوتارخوس (Ploutarchos) (peri Isidos kai Osiridos, iv) يؤكد أن الأسطورة كانت تعبيراً عن الشعور الديني لدى عبادى الربة يزيس . أمّا باوسانياس Pausanias الرحالـة الأديب الذي عاش في القرن الثاني الميلادي فيقول ما يلي (1, 8, 8) : « حينما بدأت كتابي هذا كنت أعتبر الأساطير الإغريقية عملاً طفولياً ، لكنني عندما وصلت في كتابي إلى هذا (الجزء) كونت رأياً مختلفاً عنها ؛ وهو أن حكماء الإغريق ورنّ على شاكلتهم كانوا يتحدثون بالأحادي والأنجاز ، ولا يتكلمون كلاماً يفهمه مباشرة . لذلك أعتقد أن الأساطير التي تحدث عن الإله كرونوس » يمكن اعتبارها نوعاً من الحكمـة والفلسفة الإغريقية .

الصراع ، وحتى لو كان المشاهد يعرف الموضوع سلفاً إلا أنه كان يأتي لمشاهدة المسرحية ؛ كي يعرف كيف حدث هذا الفعل أو ذلك التصرف ، وكيف يعرف الدوافع التي تسببت في حدوثه ؛ ذلك أن مهمة الكاتب المسرحي كانت تحصر في تقديم تفسير جديد ومُقنع لأفعال الشخصيات التي طالما عرفها المشاهدون قبلاً عن طريق الأساطير .

أما لماذا كان اختيار الموضوع دائمًا - تقريباً - من الأساطير ، فالجواب هو أن الدراما ارتبطت - كهدف لها - بالتطهير ، وكان التطهير مرتبطة بالعقيدة على أساس أنه تطهير للنفس من شرورها ، وهذا يفسّر اتجاه كتاب التراجيديا إلى الأساطير كواجهة للعقيدة الإغريقية كما يتصورها الإغريقي القديم . لقد كان الإغريقي يعتقدون أن وقائع هذه الأساطير قد حدثت فعلاً في الماضي الصحيح ، لذلك اختارها الكتاب لأنها تتفق وقانون « الضرورة أو الاحتمال »<sup>(٢)</sup> من حيث إن شخصياتها تاريخية أو شبه تاريخية .

إن عالم الأساطير لم يكن سادجاً - كما قد يبدو لنا - بل كان يرتكز على

(٢) إن حدود قانون « الضرورة أو الاحتمال » (« ويعبر آخر « الحتم أو الإمكان » ) هي الكون كله ، وفهم الكاتب لهذا القانون هو الذي يحدد الفوائل التي تقوم بين ما هو « حتمي » وما هو « ممكن » . وفي الحق أن هناك صلة وثيقة بين ما هو « حتمي » وما هو « ممكن » ؛ لأن « الممكن » بعد تكرره بشكل مطرد يصبح كالناموس ومن ثم يصير « حتمياً » . والصراع في التراجيديا - كما يقول المعلم الأول (فقرة ١٤٥-١٥١) - عبارة عن كيفية فعل لا كيفية وجود ؛ لأن ما هو موجود « بالضرورة » لا يدخل في نطاق الفن الدرامي الذي يهتم أساساً بما « يحصل » لأن يوجد ؛ وبعبارة أخرى بكيفية السلوك والفعل ، بسب وجوده ذاته ، وبالدowجع التي أدت لحدوته لا بكونه حادثاً (كمثال المحاكاة في الدراما تكون لفعل الشخصية لا للشخصية ذاتها) . فالدراما تهدف إلى تعريف المشاهد بالآتي : لماذا حصل فعل ما وكيف حدث ؟ ويفقـد هذا مع ما قاله أرسطو وأشرنا إليه أعلاه (انظر تعريف التراجيديا) عن الفرق بين مجال الدراما (العام) الذي يدور حول « الممكن » أو « المحتمل » وبين مجال التاريخ (الخاص) الذي يدور حول « الواقع المحدد » . الفعل الدرامي - إذا - لا بد أن يخضع لهذا القانون ، معنى أن يكون « ممكن » الحدوث ولو لم يكن قد حدث في الواقع ، وبمعنى أن حدوثه يترتب عليه « بالضرورة » خلوه وتغيير بالنسبة للشخصية التي أقدمت عليه . والفعل الدرامي يمْضي هذا القانون إما « محتمل » الواقع وإنما من « المحتمم » أن يقع .

### خامسًا : البناء الدرامي systasis tōn pragmatōn

من المحتمم ما دامت التراجيديا تناكي فعلاً تماماً وكمالاً أن يكون لها حجم معين ؛ ذلك أن فعلاً ما قد يكون كاملاً لكنه بلا حجم .<sup>(١)</sup> ولا بد أن يتحدد هذا الحجم على قدر المحاكاة ، وبحسب ما يقتضي الفعل نفسه من معالجة فنية ، لذلك فعل المؤلف أن يهتم في المقام الأول بالبناء الدرامي لمسرحيته . ويقول أرسطو إن الفعل الكامل ينبغي أن يحتوي على بداية ووسط ونهاية .<sup>(٢)</sup>

والبداية لا بد أن ترتبط عضوياً بما يليها (الوسط والنهاية) بمعنى أن تمهد لهما ، وتكون مقدمة لما يحدث فيما ، وبحيث يكون ما يحدث بعدها نتيجةً لما وقع فيها ، وبحيث لا يحدث بعدها شيء يتناقض مع ما ورد فيها .

ويرى أرسطو أن البناء الدرامي الأمثل هو الذي لا يمكن أن تقع فيه البداية أبداً بعد الوسط أو قبل النهاية ، أما فيما يتعلق بالوسط فهو مرتبط تماماً بما قبله وبما بعده بحيث إن 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 بكلٍّ من الوسط والبداية ، ويكون نتيجةً حتمية لكلٍّ منها ، ولكن رغم وقوع النهاية بعد الوسط ، وارتباطها بما جاء فيه ، إلا أنه لا يمكن أن يأتي بعدها هي نفسها شيء آخر .<sup>(٣)</sup>

البناء الدرامي - إذا - يحتوي على بداية archē بها تمهد للأحداث الخاصة لقانون «الضرورة أو الاحتمال» ، يليها وسط meson به عرض لهذه الأحداث وتفصيل دقائقها ، ثم نهاية teleutē بها ذروة هذه الأحداث وحلها . ولقد أطلق المحدثون على هذه السلسلة الثلاثية العضوية اسم «الخط الدرامي»

إخفاء الفن » ars celare artem . لذلك كانوا أول من استخدم الرمز والإيحاء في الأدب ، ونجحوا في ذلك بساطتهم المعجزة إلى الحد الذي يحאר فيه المرء : هل هم فعلاً يعنون هذا الرمز أم أن تأويلات الدارسين هنا هي التي تشتبه في التفسير ؟<sup>(٤)</sup>

ولم تقتصر موضوعات التراجيديا على الأساطير ، فهناك كتاب استمدوا موضوعاتهم من الحياة المعاصرة ، ولكن الأدلة التي لدينا لا تسمح لنا بالعميم؛ لأن الموضوع الوحيد الذي بقي من أعمال هؤلاء الكتاب كان الغروب الفارسية ؛ فلقد كان هذا الحدث السياسي الهام هو الوحيد الذي ارتفع عند الإغريق إلى سمو وجلال الأساطير ، لاسيما وأن وطنهم قد خرج من معركة الحرب الفارسية متصرفاً رافع الرأس . ومن ثم يمكن القول بأن التراجيديا كانت تطرق الموضوعات التي تخضع لأحداثها لقانون «الضرورة أو الاحتمال» والتي تحقق عند تناولها وعرضها المغرى التراجيدي ، وتؤدي إلى التطهير ، سواء كانت 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 ، والدّوافع المحرّكة له .

إن الدراما فن مرتبط بالجماهير ؛ لذلك فهو بالضرورة يعالج مشاكلهم ويتحدث عن سلوكهم في مجتمعهم ، حتى يمكن عن طريق هذه المعالجة بناء شخصية متكاملة لكل فرد ؛ وذلك من أجل خلق مجتمع متجدد الفكر والحضارة ، حيث إنه لو تم بناء مثل هذه الشخصية سيصبح الفرد على وعيٍ تامٍ بذلك ، وبالدّوافع التي تحرّك سلوكه ، وبالآثار التي قد تنجم عن هذا السلوك فيما لو انحرف به عن جادة الصواب .

(١) من أهم الكتاب الذين يربّعوا في إسقاط الحاضر على الماضي من خلال الأسطورة يوريبيديس ، الذي اهتم أكثر من سواه بتصوير الشخصيات السائبة وتحليلها نفسياً - إلى حدٍ ما - وبلغ تعمقه في فهمها حداً يثير الدهشة والإعجاب .

(٢) فقرة ١٤٥٠ ب ٢٦-٢٥ .

(٣) قارن فقرة ١٤٥٠ ب ٢٨-٢٧ .

لظروف العرض المسرحي أو تبعاً لمشاعر الجماهير .<sup>(١)</sup> وكقاعدة عامة فإنه يقدر ما يكون الحجم كافياً لتوضيح الأحداث بقدر ما يكون الجمال النابع عن هذا الحجم . والحجم الأمثل هو الحجم الذي يسمح بتتابع الأحداث وتطورها وقتاً لقانون « الاحتمال أو الضرورة » بحيث يمكن عن طريقه إظهار التحول (في شخصية البطل) من الشقاء إلى الهباء أو من السعادة إلى التعاسة .<sup>(٢)</sup>

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

### سادساً : الوحدات الثلاث

اعتقدَ نقاد أوروبا في عصر النهضة ، بعد دراستهم لكتاب أرسطو « عن الشعر » ولرسالة هوراتيوس المشهورة باسم « فن الشعر » ، أنه كان لا بد من توافر ثلاثة وحدات للعمل الدرامي ، هي : وحدة الموضوع (أو وحدة الفعل) ووحدة الزمان ووحدة المكان (أو المكان الثابت) ، وجعلوا من هذه الوحدات قاعدة للدراما وقانوناً لا تصح إلا به . وإذاء هذا الاعتقاد من جانب هؤلاء النقاد يجدر بنا أن ننوه بأن أرسطو لم يتحدث باستفاضة سوى عن وحدة الموضوع

(١) فقرة ١٤٥١-٦٦ . نلاحظ أنه بالنسبة لظروف العرض المسرحي كانت التراجيديا تُعرض في مسابقات أثناء الاحتفال بآباء الإله ديونيسوس ، حيث يتم عرض ثلاث مسرحيات تراجيدية ثم مسرحية ساتيرية واحدة في اليوم ، وبحيث كان عرض المسرحيات الأربع يستغرق فترة تتراوح من ثمان إلى عشر ساعات ، ومعنى هذا أنه كان هناك وقت محدد لكل مسرحية خلال هذه الفترة الزمنية . ولذلك يتساءل أرسطو (فقرة ٩-٧١٤٥١) : « لو فرضنا أن عدد المسرحيات المقدمة للعرض بلغ مائة في اليوم الواحد ، فماذا كان الكاتب المسرحي يفعل حينئذ؟ هل كان بجأة طول مسرحيته بحيث يندو مناسباً لمقابلات Klepsydra؟ (والساعة المائية كانت مستخدمة لدى قدماء الإغريق لتحديد فترة الحديث للمتقاضين أمام المحاكم كي لا يتجاوزوا المدة المقررة ، وهي لا يسموها دون داع) .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥١ ب ٩-١٥ .

وأوضحوا أن التطور في هذا « الخط » ينشأ عن عدة تغيرات في التوازن بين الإرادة الإنسانية ومصيرها المحتوم ، أما الخط الدرامي نفسه فقد لخصوه في الخطوط التالية :

(أ) المقدمة (ب) فعل يؤدي إلى تصاعد (ج) الذروة

(د) فعل يؤدي إلى تخفيف التصاعد (هـ) الحل

وينبغي أيضاً أن يكون البناء الدرامي منطقياً ومترابطاً ؛ بحيث لا يبدأ بداية متعرضة أو ينتهي نهاية مبتسرة أو تسير فيه الأحداث مصادفة .<sup>(١)</sup> ويشترط كذلك أن يتحقق لهذا البناء التجانس بين الموضوع والحجم ؛ ذلك أن الحجم الأمثل للعمل الدرامي لا يجوز أن يكون أكبر أو أصغر من الموضوع ؛ بل ينبغي أن يكون مطابقاً له تماماً بحيث يتحقق للبناء الدرامي - حسب تعبير ت . س. إليوت - عنصر التعادل بين الشكل والمضمون .

ويرى أرسطو أن كل ما هو جميل في الحياة سواء من الحيوان أو من بني الإنسان يتميز بأن له حجماً وأجزاءً مرتبة داخل هذا الجسم ؛ لأن الجمال في نظره يكمن في عنصرين : الحجم والترتيب .<sup>(٢)</sup> ويقول المعلم الأول : إن الجمال لا يتواجد في الجسم المتأهي الصغير ، ولا في الجسم البالغ الضخامة ؛ ففي الحالة الأولى يعجز البصر عن رؤية تفاصيل الجسم ، وفي الحالة الثانية يفشل النظر في الإحاطة بالجسم (لو كان لحيوان قطر مثلاً يقدر بآلاف الأمتار) ، لكن الجمال يكمن في الجسم ذي القدر المحدود الذي يسمح للرؤية بأن تستوعبه بجلاء . وقياساً على ذلك يرى أن الموضوع الدرامي ينبع أن يكون ذا حجم معين بحيث يستطيع العقل والذاكرة أن يستوعبه .<sup>(٣)</sup>

وليس من الفن في شيء أن يحدد الكاتب المسرحي حجم عمله تبعاً

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٠ ب ٣٥-٣٨ .

(٢) فقرة ١٤٥٠ ب ٣٨-٤٠ .

(٣) فقرة ١٤٥١ ب ٥-٥ .

قدراً كبيراً من الأفعال والتصرفات لا يمكن أن تصاغ كلها في موضوع ذي وحدة واحدة ، وناسين أن شخصاً واحداً قد يقوم بأفعال كثيرة ليس من بينها فعل واحد يصلح أن يكون فعلاً درامياً . وبناء على ذلك يخطئ الكتاب الذين يختارون موضوعاً لهم الحياة الكاملة لبطل قام بأفعال عديدة وشهيرة مثل أعمال هيراكليس (الهرقليات) Hêraklêida أو أعمال ثيسيوس (الثيسيات) Théséida ، معتقدين أنه ما دام البطل واحداً فإن قصته بالضرورة ستكون ذات وحدة واحدة<sup>(١)</sup> .

ويضرب لنا أرسطو في هذا المجال مثلاً بالشاعر الخالد المتفوق هوميروس الذي رغم اتساع ملحنته الأوديسية Odysseia (حوالى ١٢٠٠٠ بيت من الشعر) فقد شجع في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة ؛ إذ إنه في صياغته لموضوع هذه الملحمه لم يسرد لنا كل تفاصيل حياة بطلها أوديسيوس ، مثل الأحداث التي تعرض لها البطل حينما جرح في بارناسوس Parnassos أو حينما حُنَّ (عند رحيل الإغريق من أوليس) أو غير ذلك من الأحداث التي لا تخضع لقانون «الضرورة أو الاحتمال» ، بل اكتفى فقط بسرد قصة رجوعه إلى وطنه بعد انتهاء الحرب الطرواديه وما صادفه أثناء ذلك من أحداث . وكذلك في صياغته للملحنة الضخمة الإلياذة Ilias (حوالى ١٥٠٠٠ بيت من الشعر) شجع أيضاً في أن يجعلها تدور حول موضوع ذي وحدة واحدة (هو غضب بطلها أخيليوس) .<sup>(٢)</sup>

وبينفي لكي تتحقق الوحدة أن تكون وحدة المحاكاة ناتجة عن وحدة

(١) فقرة ١٤٥١ ٢٢-١٦ . ويتحدث أرسطو في هذه الفقرة ، التي نقلتها مع بعض التصرف ، عن كتاب ألقوا أعمالاً تدور حول مغامرات الأبطال القدماء ولكنها عبارة عن سجل تاريخي أكثر من كونها عملاً فنياً أو أدبياً يتسم بالوحدة .

(٢) فقرة ١٤٥١ ٢٣-٢٩ . ضرب أرسطو مثلاً بهوميروس رغم كونه شاعر ملحمياً لا دراماً ؛ ليوضح أن وحدة الموضوع ليست مقصورة على الدراما وحدها وإن كانت للدراما أثرًّا منها لأي فن أدبي آخر .

فقط ، بل ولم يرد على لسان أرسطو ما يُستنتج منه أن للزمان قاعدةً أو أن للمكان وحدة .<sup>(١)</sup>

والأرجح أن هذا التّحديد القاطع من جانب نقاد عصر النهضة بثباتٍ عنصريِّ الرّمان والمكان لم يكن قانوناً وقاعدةً كما ظنوا ؛ بل كان بمثابة عُرُوفٍ أملته ظروف التراجيديا الإغريقية القديمة كما سوّج في حينه ، فالدراما فنٌ متتطور لا يسمح للقيود بأن تكبله أو تعوقه ، كما أنه في نفس الوقت جوهر لا يمكن إلغاؤه كُلّيةً بدعوى التطور .<sup>(٢)</sup>

### (أ) وحدة الموضوع

يقول أرسطو : « قد يظن البعض أن حياة البطل الواحد لا تُعطي سوى قصة mythos واحدة (أو موضوعاً واحداً) جاهلين أن حياة شخص واحد قد تتضمن

(١) كان أرسطو دون ريب محقاً في اقتصاره على وحدة الموضوع ، فما من أحد يستطيع أن ينكر أن وحدة الموضوع هي أساس الدراما ، وأنه لا توجد دراما بدون وحدة الموضوع أبداً كان مفهومها ، ومهما اختلف هذا المفهوم بين القوامة والمحاتتين . وأما ما أسماه نقاد عصر النهضة بالخروج على « وحدتي » الرمان والمكان فلا يعد سوى مبالغة في الممطوية والتقليل تصور لهم أن في هذا الخروج إلغاء للدراما ، في حين أن إلغاءها يكون فقط في الخروج على وحدة الموضوع ؛ لأنها جوهر الدراما كما سنبين فيما بعد .

(٢) ظل مفهوم التّثبت في الوحدات قائماً وسايئاً حتى بداية المصور الحديث حين بدأت هذه الوحدات تنهار في المسرح الحديث والمعاصر الواحدة إنما الأخرى . ذلك أن الدراما البسيطة ذات الوحدات الثانية قد استبدلتها الدراما المركبة التي لا تنتقِد في بيانيها بأي وحدة - خلا وحدة الموضوع التي تغير مفهومها وإن لم يتغير جوهرها . وينبغي لنا أن نتوه في هذا الصدد بأن كثيراً من النقاد قد ظنوا - عن قصوري - أن وجود الوحدات الثلاث كان هو السبب الذي أدى إلى خلود التراجيديا الإغريقية القديمة ، ومن ناحية أخرى اعتقاد غرّهم بعد صدور نجم شكسبير أن التحرر من بعض هذه الوحدات هو الذي أدى إلى تفوق روايَّةِ الخالدة . والحقيقة أن التضارب في آراء هؤلاء النقاد يرجع أساساً إلى الصراع الذي قام في عصر النهضة بين المذهب الكلاسيكي والمذهب الروماني ، أما السبب في تجاه الدراما حفاظاً على دخل له بالأسماط ، بل يرجع في المقام الأول إلى حسن الكاتب الدرامي وعيقه وقدرته على الوصول إلى جوهر الدراما دون ارتكاب بحرخ الإطار . قصاري القول ليس التمسك بالوحدات وجعلها قانوناً ولا الخروج عليها والانسلاخ عنها هو شغل مؤلف الدراما الشاغل ؛ بل هي آفة تورط فيها المقلدون والمطبلون ؛ فالدراما في عظيم قد يحتاج في كل مرحلة من تاريخه إلى تقنيتين ، وبالتالي يرفض أن يقف لينتعلم إلى الخلف أو يُسلِّل نفسه بغيره المذاهب .

ويرى أرسطو أنه ليس من المحتمم أن يختار الكاتب المسرحي موضوعه من الأساطير المعروفة في التراث كما كان شائعاً في التراجيديا الإغريقية ؛ ذلك لأن بعض هذه الأساطير لم يكن معروفاً للجميع ومع ذلك كان يشدّ انتباه المشاهدين ويعتبرهم .<sup>(١)</sup> وينبغي على الكاتب المسرحي قبل أن يكون شاعراً ملهمًا أن يكون قُبْلَ كل شيء فناناً ماهراً في تكوين موضوعه وصياغته ؛ لأنه إن كان يحاكي فميدان محاكاة الأفعال لا الألفاظ . وليس هناك ما يمنع الكاتب المسرحي من اختيار موضوعه من أحداث وقعت بالفعل سواءً كانت أحداثاً تاريخية أم معاصرة ، ما دامت خاضعةً في وقوعها لقانون « الاحتمال أو الضرورة ».<sup>(٢)</sup>

ويتوقف على نوع المحاكاة أن يكون الموضوع بسيطاً haplous mythos أو مركباً peplegmenos : بسيطاً إذا كان تطور الأحداث فيه يتم دون عنصري التسخّل والاكتشاف (وكان هذا النوع قاصراً في رأي أرسطو) ومركباً (وهو ما يفضله المعلم الأول) إذا تم تطور الأحداث فيه عن طريق أحد هذين العنصرين أو عن طريقهما معاً .<sup>(٣)</sup> ومن الموضوعات ما تتبع في المشاهد التمثيلية دون أن تكون صادرة عن احتمال أو ضرورة ، ومثل هذه الموضوعات التي يطلق عليها أرسطو اسم « الموضوعات الاستطرادية » (أو غير المحبوبة) epeisodiôdeis

أرسطو اسم « الموضوعات الاستطرادية » (أو غير المحبوبة) epeisodiôdeis

أرسطو اسم mythoi ê praxeis تكون ردية ؛ لأن صياغتها تتم على يد كتاب غير حاذقين ، أو على يد كتاب مهرة لكنهم جعلوا اهتمامهم مُنصباً على الممثلين دون الموضوع ، مما يدفعهم إلى الإسهاب بأكثر مما يتحمل الموقف ، وتكون النتيجة اضطرارهم إلى تشويه الموضوع وإفساد تتابع الأحداث الطبيعي في .<sup>(٤)</sup>

(١) فقرة ١٤٥١ ب ٢٦-٢٢ . (٢) فقرة ١٤٥١ ب ٣٢-٢٧ .

(٣) فقرة ١٤٥٢ ب ١٢-١٠ . (٤) فقرة ١٤٥١ ب ٣٤-٣٣ .

(٥) فقرة ١٤٥١ ب ٣٨-٣٤ . يذكرنا هذا بما يجري الآن في مسرحنا الكوميدي من تجاهز الأدوار وفقاً لرغبات مشاهير النجوم لا وفقاً للموضوع .

الموضوع ، وحيث إن المحاكاة في الدراما تكون محاكاة للفعل فإن هذا الفعل ينبغي أن يكون واحداً وكاملاً في الوقت نفسه ، وأن تكون أجزاءه متراقبة 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 أنه لا يجوز إضافة إلى هذه الأجزاء ولا يصح أي حذف منها .<sup>(١)</sup> وبنوّه أرسطو بأن 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 » .<sup>(٢)</sup> لذلك فإن التراجيديا كانت تتعرض لأشخاص معروفين وتميزهم بأسمائهم بغرض جعل المحتمل مُقنعاً أو مؤكداً ؛ ذلك لأننا نصدق فقط ما حدث فعلاً ولا نصدق الأحداث التي لم تقع على اعتبار أن عدم وقوعها يجعل وقوعها بالنسبة لنا مُحلاً . وتبعاً لذلك كانت هناك مسرحيات تتضمن شخصية أو شخصيتين رئيستين من الشخصيات المعروفة (سواء في الأساطير أو في الحياة الواقعية) أما الشخصيات الثانوية الباقية في المسرحية فكان الكاتب المسرحي يتبعها مع أسمائها وفقاً لما يتطلبه الموضوع ، ولكنْ كانت هناك مسرحيات لا تتضمن أية شخصية معروفة ومع ذلك لم تكن أقل إمتاعاً من سابقتها .<sup>(٣)</sup>

(١) فقرة ١٤٥١ ب ٣٥-٣٦ .

(٢) فقرة ١٤٥١ ب ٣٨-٣٦ . وفي هذا الصدد يرى المعلم الأول (فقرة ١٤٥١ ب ٦-١) : « أن الشاعر لا يختلف عن المؤرخ لمجرد أن الأول ينظم موضوعه شعرًا وأن الثاني يصوغه شِرًا (فالنظم وحده لا يصنع الشاعر ، كما في فقرة ١٤٤٧ ب ٢٢-١٦ ) ، ذلك أنها قد تُنظم تاريخ هيرودوتوس شعرًا دون أن يتغير من صورة التاريخ إلى صورة الأدب ، بل سيظل تاريخاً رغم الإطار الشعري . بل يمكن الفرق بينهما في أن المؤرخ يتعرض لما حصل فعلاً على حين يعرض الشاعر لما هو ممكن أو محتمل الحدوث . وتبعاً لذلك فالشعر أكثر فلسفة وأكثر تأثيراً من التاريخ . » ومن هذه الفقرة يتضح لنا أن نظرة أرسطو إلى الشعر والشعراء تختلف عن نظرة أفلاطون إليهم : فالأخير نظر إلى الشعر من حيث مجدها فوجد أنه أقرب وأكثر عمومية وبالتالي أكثر فلسفة ، أما الثاني فنظر إليه من حيث طبيعته فوجد أن مصدره الإلهام وأنه مرتب بالرجحان والإحسان أكثر من ارتباطه بالعقل فنفي عنده المقدرة على إيصال الحقيقة الفلسفية .

(٣) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٥٤١ ب ١٥-٢٣ . ويضرب أرسطو مثلاً بمسرحية أثيوس Antheus للشاعر الإغريقي أجاثون Agathôn ، حيث الشخصيات كلها مبتذلة وغير معروفة ومع ذلك أمنت المشاهدين .

بهم هم فلذات كبدتها ، ومع ذلك اندفعت في إثمتها لا تلوى على شيء . وفي الموقف الثاني يجد الشخصية ترتكب أمراً فظيعاً عن « غير إدراك » لحقيقة الصلة التي تجمعها بمن ترتكب ضدّه الإثم ؛ ولكنها تتبيّن بعد ارتكابه حقيقة هذه الصلة ، مثل : أوديسيوس (الذي قتل أبوه وهو يجهل أنه أبوه ، وتزوج أمه دون أن يعرف صالتها به) ؛ ولكنْ على المؤلف أن يجعل هذه الفعلة الشائعة خارج الفعل الدرامي ، وأن يكتفي بذكر المبررات التي أدت إلى وقوع الإثم والنتائج التي ترتب على ذلك ، مثل شخصية ألكميون عند الشاعر المسرحي أستيداماس *Astydamas* أو شخصية *Telyphonos* *Tēlegonos* في مشهد « أوديسيوس الجريح » *traumatias Odysseus* .<sup>(١)</sup> وفي الموقف الثالث يجد أن الشخصية يصعد ارتكاب أمر لا تُحَمِّد عقباه « دون إدراك » لمعبته ؛ ولكنها تكتشف الحقيقة قبل ارتكاب فعلتها (فلا تُقدم عليها) .<sup>(٢)</sup> ويعتبر أرسطو أن هذا أفضل المواقف الأربع ، وبطبي مثلاً لذلك موقف ميروبى *Meropē* في مسرحية كريسفونتي *Kresphontē* (إحدى مسرحيات يوريبidis المفقودة) من ابنها الذي كانت توشك أن تفتت به دون أن تعرفه ؛ لكنها حينما عرفته لم تقتله ، وكذلك موقف الأخ من أخيها في مسرحية إيفيجينيا ، وموقف الابن من أمه حينما كان موشكًا على تسليمها فتعرّف عليها في مسرحية هيللي *Hellē* .<sup>(٣)</sup> أما الموقف الأخير فنجد أن الشخصية فيه تدرك أنها مقدمة على ارتكاب الإثم

(١) فقرة ١٤٥٣ ب ٣٤-٣٠ . الشاعر المسرحي أستيداماس كان معاصرًا لأرسطو وألف - وفقًا لمعجم سويداس - ٣٤٠ تراجيدية نال عنها ١٥ جائزة ، ولكن لم يبق لنا شيء نعرف منه موضع مسرحيته « ألكميون » . أما *Telyphonos* فهو ابن أوديسيوس من الساحرة كيركي وكان قد حضر إلى جزيرة إيثاكا بحثًا عن والده ، ولكنه اشتبك معه دون أن يعرف أنه أبوه وجراحه جرحًا بالغًا . وربما كان هذا المشهد من مسرحية مفقودة لسوفوكليس يعنوان « أوديسيوس المصاب بشوك الأسماك » *Odysseus Akanthoplex* .

(٢) فقرة ١٤٥٣ ب ٣٤-٣٠ . لا تعرف شيئاً عن مسرحية هيللي أو عن مؤلفها ، وإن كان من المرجح أن يكون يوريبidis ؛ لأن كل هذه المواقف المشار إليها أعلاه من مسرحياته .

وإذا ما اختار الكاتب موضوعه من الأساطير المعروفة فعليه ألا يدخل في أحداتها ، بل أن يحترم التراث القديم ووقائعه : فكليتيميسترا *Klytaimêstra* لا بد أن تُقتل على يد ولدتها أوريستيس ، وإريفيلي *Eriphylê* على يد ابنها ألكميون *Alkmeôn* ، لكن المؤلف له الحق رغم حفاظه على أحدات التراث أن يبحث كي يجد الأسباب والمبررات المقنعة وراء هذا التصرف من جانب أوريستيس أو ألكميون ، وأن يفسّر ذلك في معاجلته المسرحية .<sup>(٤)</sup> ويحدد المعلم الأول أربعة احتمالات من المواقف الدرامية لا خامس لها في نظره ؛ لأنها تكون ناجحة عن ضرورة *anankê* أو لا *mê* ، عن إدراك *eidotes* أو عن عدم إدراك .<sup>(٥)</sup> وأول هذه المواقف يجد له الكاتب المسرحي يوريبidis الذي لجأ عند كتابته لمسرحيته ميديا إلى الأساطير المعروفة ، وحافظا على دقائق التراث جعل ميديا تقتل أطفالها كما جاء فعلاً في الأسطورة ، لكنه فسر الدوافع التي حدّت بها إلى هذا التصرف وأبدع في تفسيره<sup>(٦)</sup> : فالأم ميديا كانت في حالة من الغضب تدفعها دفعاً للانتقام الأعمى ، وكانت « تدرك » أن من ستفتك

(١) فقرة ١٤٥٣ ب ٢٢-٢٦ . قارن أيضًا : Horatius: *Ars Poetica*, ll. 119-124.

(٢) فقرة ١٤٥٣ ب ٣٧-٣٦ . ذكر أرسطو أن هذه المواقف أربعة ولكنه لم يفتّ منها سوى ثلاثة فقط ، ونقدّ الرابع دون أن يفصله ، تاركًا استنتاج ذلك للقارئ ، وهذه المواقف هي : أ- موقف « تدرك » فيه الشخصية أنها مقدمة على ارتكاب أمر فظيع *deinon* ضدّ شخص « تعرفه » تمام المعرفة ، مثل موقف ميديا من ابنائها . ب- موقف « لا تدرك » فيه الشخصية حقيقة الصلة التي تربطها بالشخص الذي تكون مقدمة على الفتاك به ، ولكنها « تدرك » حقيقة هذه الصلة « بعد » ارتكاب الإثم ، مثل موقف أوديسيوس من أبيه وأمه . ج- موقف تكون فيه الشخصية موشكة على ارتكاب الإثم ، ولكنها « قبل ذلك تدرك » حقيقة صلتها بمن تؤوي الفتاك به فلا تُقدم على فعلتها ، مثل موقف ميروبى من فلدة كبدتها . د- موقف « تدرك » فيه الشخصية أنها يصعد ارتكاب فعل آثم ، ولكنها « لا تفعله (ربما تردد) » ، مثل موقف هايرون من أبيه كريون . وتفسير لهذا نرى أن الموقف الأول ناجح عن « ضرورة » لأن الشخصية فيه « مدركة » لإثمتها وتعرف يقيناً ضدّ من ترتكب هذا الإثم ، والثاني ناجح عن « عدم إدراك » *mê eidotes* لأن الاكتشاف له يأتي بعد وقوع الإثم ، والثالث ناجح عن « إدراك » لأن حينما تمت المعرفة لم يتم الإثم ، أما الرابع (الذي تقدّه أرسطو دون تفصيل) فناجح عن « غير ضرورة » ما دام صاحبه قد صرّف النظر عنه من تلقائه نفسه .

(٣) فقرة ١٤٥٣ ب ٢٧-٢٩ .

## (ب) وحدة الزمان

كانت العقلية الإغريقية - حتى قبل ظهور المسرح بوقت طويل - تفضل أن تقتصر الأعمال الأدبية المعتمدة على المحاكاة على زمن معين ، وترى أنه ليس من الضروري التعرض للأحداث يرثمتها : فهو ميروس مثلاً - رغم أنه شاعر ملحمي - قد جعل الإلياذة تدور في فترة زمنية مقدارها خمسون يوماً فقط ، مع أن الحرب الطروادية التي يدور حولها موضوع الملحة قد استمرت زهاء عشر سنوات كاملة .<sup>(١)</sup> أما فيما يتعلق بالتراجيديا فيخبرنا أرسطو بما يلي :

« تختلف الملحة عن التراجيديا في أن الأولى ذات أوزان بسيطة ، وفي أنها تعتمد على السرد . وهناك فرق آخر يتعلق بالطول (البعد الزمني) : (التراجيديا) تحاول أن تحصر في نهار يوم واحد (دورة واحدة للشمس mia) أو لا تتعدي ذلك إلا قليلاً ، في حين أن الملحة ليس لها حد زمني معلوم .»<sup>(٢)</sup> ومعنى هذا أن الزمان في التراجيديا الإغريقية - وفقاً لهذا العرف الأدبي - كان محدوداً بنهار يوم واحد ، على أساس أن هذا اليوم سيشهد تطور الفعل الدرامي من بدايته حتى نهايته ، حيث يتم حله بعد وصول الأحداث إلى ذروتها .

وفقاً لهذا المفهوم يجد سوفوكليس في مسرحية « أوديسيوس ملكاً » يحدد الفعل الذي تدور حوله المسرحية باليوم الذي عُلِمَ فيه أوديسيوس بحقيقة مولده ، وحلَّ فيه الدمار بشخصه ، أما الأحداث الأخرى التي دارت قبل هذا اليوم مثل حل اللغر ، والوباء الذي حل بطيئة ، واستشارة الوحي ، والجريمة البشع - فقد جعلها المؤلف خارج إطار تناوله الدرامي ، بحيث جعل كل شيء ينجلب في نهار ذلك اليوم ذاته . إن اعتقاد الإغريق القديمي هو الذي أملأ عليهم هذا التحديد الصارم بالنسبة للزمان ، فحياة الإنسان عندهم رغم طولها لا تحتوي إلا

Cf. E. V. Rieu: Homer; The Iliad, Penguin Series (1953), Introd., p x.

(١) فقرة ١٤٤٩ ب ١٤٤٩.

ولكنها لا تفعله (بسبب خوف أو تردد) ؛ ولكن المعلم الأول يرى أن هذا هو أسوأ المواقف الأربع ؛ فرغم أنه يتضمن سلوكاً آثماً من جانب الشخصية إلا أنه سلوك غير تراجيدي حيث إنه لا يؤدي للفاجعة apathes (التي يتطلبها المغرى التراجيدي) ، ويخبرنا أيضاً أنه ما من كاتب تراجيدي لجأ إلى مثل هذا الموقف إلا فيما ندر ، مثل موقف هايمون Haimôn من أبيه كريون Kreôn في مسرحية أنتيغوني .<sup>(٣)</sup> ويعتبر أرسطو أن الموقف الأول الذي تقوم فيه الشخصية بارتكاب الإثم « عن إدراك » أفضل من هذا الموقف ، وأفضل من هذا وذاك الموقف الثاني الذي تقدم فيه الشخصية على ارتكاب الإثم « بغير إدراك » على أن تبلغ أمامها الحقيقة بعد ذلك ؛ لأن الإثم حينئذ لن يكون بالغ البشاعة ويكون الاكتشاف له مفاجأة .<sup>(٤)</sup>

كذلك لا ينبغي أن يتعرض موضوع التراجيديا لعلاقات متشابكة بين عدد كبير من الأسر ، فرغم أن كتاباً كثرين يميلون إلى معالجة مثل هذه العلاقات إلا أن هذا يؤدي إلى فقدان الدراما لوحدة الموضوع ؛ ذلك أن تلك العلاقات المتشابكة ، يجعل محتملاً على الكاتب أن يتعرض لسرد وشرح الأحداث التي تعرضت لها كل أسرة على حدة ، من أجل ربطها جميعاً في إطار واحد ، فتضيق وحدة الفعل المطلوبة ؛ لذلك من الأفضل أن يقتصر الموضوع على أسرة واحدة مثل أسرة أوديسيوس أو أسرة أغاممنون .<sup>(٥)</sup>

(١) فقرة ١٤٥٣ ب ٣٩-٣٧ وفقرة ١٤٥٤ أ ٢-١ . فارن أيضًا :

Sophoklês: Antigonê, ll. 1132 sqq.

(٢) فقرة ١٤٥٤ أ ٢-٤ . يكون الإثم بالغ البشاعة حينما يكون هناك إصرار على ارتكابه ، ومعرفة مسبقة به ومن سبق عليه .

(٣) فقرة ١٤٤٩ أ ١٧١-١٦٢ وفقرة ١٤٥٣ أ ٢٢-٢٣ . يفضل المحدثون في عصرنا هذا من كتاب المسرح التعرض لفكرة رئيسية يساعد على إياضها وإبرازها ما يسمى « بالشممات » الفرعية ، وهم في ذلك لا يتفقون مع وجهة نظر أرسطو التي يجد فيها الاقتصار على « الشيمة » الواحدة ، لأن الفيصل في نظره لا يكمن في ضخامة الموضوع الذي تعالجه الدراما بل في كيفية تناول الموضوع والنجاح في هذا التناول .

كانت هذه هي الوحدات الثلاث التي خرج المسرح الحديث في تطوره عليها ، لا لأنها - كلها أو بعضها - كانت تكمل مقدرة كثير من الكتاب المحدثين ؛ بل لأن الظروف الاجتماعية والدينية التي واكبت ظهور المسرح الإغريقي قد تغيرت ؛ فكان لزاماً على الكاتب المسرحي في العصور الحديثة أن يبحث لنفسه عن إطار جديد ، ولفنه الدرامي عن صيغة متطرفة تناسب العصر ، وألا يقف طويلاً عند الأنماط التي لا تلائم ظروف مجتمعه وعقائده بل أن يطرحها جانباً . وانطلاقاً من هذا المفهوم نجح شكسبير لأنه استوعب سرِّ الدراما؛ فلم ينقل أو يقلد الأنماط القديمة بقدر ما أجهد نفسه في الحفاظ على جوهر الدراما مع تطوير موضوعات مسرحياته لظروف مجتمعه وبيئته ، وفشل آخرون ساروا على النمط الكلاسيكي القديم بعذافره ، ولكنهم كانوا مجرد مقلدين ناقلين قاصرين عن الوصول إلى جوهر الدراما وسرها .

### سابعاً : 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 الثلاثة هي :

#### (أ) التحول *peripeteia*

وهو تغيير الأحداث أو المواقف من القبيض إلى النقيض وفقاً لقانون «الاحتمال أو الضرورة»<sup>(١)</sup> : فعلى سبيل المثال نجد في مسرحية «أويديوس ملكاً» أن كلمات الرسول الذي حضر كي يعلن نبأ موته وأويديوس المقصود به يوليوبس الذي اتخذ أويديوس ابنًا له ورياه في كورنث رغم أنه لم

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ٢٢٠١٤٥٢ . والتحول ترجم إلى الإنجليزية بكلمة *reverse* ، واستحب الكثيرون نقلها تحت عبارة «الانقلاب الدرامي» ، ولكنني وجدت أن كلمة التحول أكثر ملاءمة من الناحية الأدبية ، وأنها في الوقت نفسه لا تختلف كثيراً في معناها عن الكلمة «الانقلاب» التي اكتب معاني أخرى غير أدبية قد تحمل ذهن القارئ بقعة تحت ثأرها ؛ فاستبعدتها .

على لحظات قليلة ، يمكن القول بأنها حاسمة ، وتلك اللحظات هي التي تحدد مصير الإنسان ، وتحول حياته من النقيض إلى النقيض ؛ كلحظات الاكتشاف المروع ، أو لحظات وقوع جرم خطير ، أو حلول كارثة ، أو موته أو شرُّ مستطير ، وتلك اللحظات هي التي تخترقها التراجيديا الإغريقية كإطار زمني لموضوعاتها .<sup>(٢)</sup> من هنا نستنتج أن تحديد الزمان في التراجيديا الإغريقية كان مرجعه إلى عُرفِ أدبي ، وكان ناجحاً عن اعتقادِ فكريٍّ ملائمٍ لطبيعة الموضوعات التي يعالجها الكتاب الإغريقي ، ولم يكن قطُّ 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 مكانٍ معين . ولقد جرى العُرف 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 أي 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 المنطقى والحال كذلك أن يكون المكان الذي يشهد هذا الفعل ثابتاً أيضاً .<sup>(٣)</sup>

(١) قارن أيضاً (بابا) «مكونات التراجيديا» (أ - القصة) أعلاه عن أهم الفترات الدرامية في حياة بني الإنسان .

(٢) لا يمكننا الجزم بثبات المكان دائمًا ؛ لأن هناك مسرحيتين لا تتمكنان بهذا العُرف ، أولاهما - «ربات الغضب» لأيسخیلوس حيث تدور بعض الأحداث في معب أبوللون بدلفي ، والبعض الآخر في معب أبوينا بمدينة أثينا ، والمدرجة الثانية هي «أیاس» لسوفوكليس حيث تدور الأحداث أولاً أمام خيمة أیاس بسهل طروادة ثم تنتقل بعد ذلك إلى مكان آخر على ساحل البحر .

بعيد كلًّا بعد عن مغزى التراجيديا ، ولا يحقق أياً من شروطها ، بالإضافة إلى أنه لا يؤدي إلى تعاطف المشاهد إنسانياً مع الشخصية ولا يثير في نفسه سوى السخط .<sup>(١)</sup> ثالثاً - ينبغي ألا تُظهر أمام المشاهد أشخاصاً بلفت الذروة في شرها وجرائمها وهم يتحولون من ذروة ال�باء إلى حضيض الشقاء ؛ لأن الشقاء سيعتبر جزاءً وفاقاً على ما ارتكبوه من شر مستطير ، وحتى لو أثار مثلُ هذا التحول الارتياح وأرضى مشاعر المشاهد الإنسانية بوجه عام ، فإنه لن يثير في نفسه شفقةً ولا خوفاً ، وهما عاطفتان ضروريتان لمغزى التراجيديا الإغريقية . إن الشفقة لا تبعث إلا في حالة رؤية المشاهد لإنسانٍ لا يستحقُ كلَّ ما حلُّ به من شقاء ، والخوف لا يثار إلا في حالة وجود تماثل بين المشاهد والشخصية التي حلَّ بها الشقاء ؛ شفقةً عليها لأنها لا تستحق كلَّ هذا الشقاء ، وخوفاً لتماثله معها في مثل هذا الموقف .<sup>(٢)</sup>

ويعني أرسطو بهذا أن الشفقة تُثار في نفس المشاهد في حالة واحدة ، هي حينما يحسُّ بأن البطل الذي أمامه رغم ارتكابه للإثم لا يستحق كلَّ ما أصابه من شقاء ؛ فكيف نشقق على شرير نال جزاءه العادل ؟ وكيف تُرثي لشرير لم يُعاقب على جرمِه الشنيع أو كوفئ عليه ؟ أمَّا الخوف فلا ينبع في نفس المشاهد إلا في حالة واحدة أيضاً هي حينما يشعر أن هذا البطل يماثله تماماً بوصفه إنساناً في جميع النواحي والوجوه ؛ سلوكاً وفعلاً . فكيف تخاف على مصير شخص لا يماثلنا تماماً أو لا تشعر بأنَّ أفعاله تشبه أفعالنا ؟ وكيف تخشى على إنسان بعيد عنَّا تماماً في صفاتِه ؟ إننا تخاف فقط إذا تصوَّرنا أنفسنا في نفس موقفه وكان هذا التماثل في الأفعال يبتنا وبينه ممكنَ الحدوث فعلًا .<sup>(٣)</sup>

ينبغي - إذا - لكي يكون التحول في الأحداث ناجحاً أن يرتبط - على يد

(١) فقرة ١٤٥٢ ب ٣٨-٣٤ . (٢) فقرة ١٤٥٢ ب ٣٧-٣٤ وفقرة ١٤٥٣ ٦-١ .

(٣) يفترض هذا عالمية المسرح الإغريقي وديموته ، حيث إنه يقترب من المتراع والأحساس التي تجد صدى لدى البشر جمِيعاً .

يُكن والده الحقيقي<sup>(٤)</sup> ) ويُخلصه من خوفه تجاه والدته - تُفزع أوديبيوس وتثير الشكوك في نفسه بدلاً من تهدئتها .<sup>(٥)</sup> ومثلاً نرى في مسرحية « لينكيوس » Lynkeus أن بطلاها (لينكيوس) يُقتاد لقتله حيث يتعقبه داناوس للفتك به ، لكنَّ الأحداث تتحمّض عن موت داناوس ونجاة لينكيوس .<sup>(٦)</sup>

وقد يؤدي التحول في المسرحية الواحدة إلى أن ينتقل إنسان من السعادة إلى الشقاء أو النقيض ، مثلما نشاهد في مسرحية « أوديبيوس ملكاً » البطل أوديبيوس بعد سعادته وارتفاع نجمة يُصاب بالشقاء حينما يواجه بمشاكل مدينته التي حلَّ بها الوباء ، وحينما يَعرف أن مولده يحيط به الشك ، وأن من المحتمل أن يكون هو نفسه مرتكب الإثم الفظيع ، ولكنَّه يَسْعد مرة أخرى حينما يُعرف بنها موت والده (الذي ربه في كورنث) مما يدلُّ على براءته من دمه ، ثم يَشْقى مرة أخرى حينما تبلغ الحقيقة سافرةً في النهاية ، ويُتضح دون شك أنه نفسه مرتكب الإثم .

ويرى أرسطو أنه ما دامت التراجيديا ذاتُ الموضوع المركب أفضلَ كثيراً من ذات الموضوع البسيط ؛ حيث إنَّ الأولى قادرة على إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد - فيبني على مراعاة الشروط التالية عند إظهار التحول .<sup>(٧)</sup> أولاً - ينبغي ألا تُظهر الآخيار من الناس أمام المشاهد وهم يتحولون من السعادة إلى التهامة ؛ لأن مثل هذا التحول لا يؤدي إلى إثارة الشفقة في نفسه ؛ بل يؤدي بدلاً من ذلك إلى إثارة الامتعاض والاشمئزاز بسبب تناقض المصير مع الفعل (الفعلُ خير والمصيرُ مُفجع) . ثانياً - ينبغي ألا تُظهر شرارَ الناس أمام المشاهد وهم يتحولون من الشقاء إلى ال�باء ؛ لأن مثل هذا التحول

Cf. Sophoklēs: Oidipous Tyrannos, l. 924 sqq.

(٤) فقرة ١٤٥٢ أ ٢٩-٢٤ . ومسرحية لينكيوس كتبها مؤلف تراجيدي كان معاصرًا لأرسطو ، ويندعى ثيوديكتيتس Theodektēs .

(٥) فقرة ١٤٥٣ ب ٣٢-٢٩ . قارن أيضًا فقرة ١٤٥٥ ب ٢٠-٢٢ .

(٦) عن المروع البطيء والمركب انظر (سادساً) « وحدة الموضوع » أعلاه .

بسبب غطرستهم *hybris*<sup>(١)</sup> وغورهم ، على أن يكون هؤلاء الأشخاص من ذوي الشهرة الذائعة ومن المتعمين بالسعادة (في مطلع حياتهم) مثل أوديسيوس وثيستيس *Thyestes* أو من يماثلهم من أفراد الأسر الشهيرة .<sup>(٢)</sup> ويرى أرسطو أنه ينبغي لكي يتحقق التجاج للموضوع أن يكون حل العقدة فيه واحداً لا مزدوجاً<sup>(٣)</sup> وبحيث لا يتم التحول فيه من الشقاء إلى ال�باء بل على النقيض من ذلك ، أي من السعادة إلى التعاسة ، لا بسبب شر مستطير *mochthêria* بل بسبب إثم كبير *hamartia megalê* يتردى فيه البطل الذي يكون من يتصرفون بالسمو أكثر من كونه سيئاً .<sup>(٤)</sup>

### (ب) الاكتشاف *anagnôrisis*

الاكتشاف كما يتضح من اسمه هو التحول من حالة عدم المعرفة إلى حالة المعرفة ، أو هو معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة قبلاً ، ويترتب على الاكتشاف تحول عاطفة إنسان من المحبة إلى العداء أو النقيض ، أو تحول حظه من ال�باء إلى الشقاء (مثل تحول أوديسيوس إلى التعاسة بعد اكتشافه للإثم المروع) أو من الشقاء إلى ال�باء (مثل تحول إليكترا من اليأس إلى قمة الفرح والأمل بعد اكتشافها أن أخاها أوريستيس لم يقض نحبه وأنه أمامها بلحمه ودمه) وأفضل أنواع الاكتشاف هو المرتبط بالتحول مثلما شاهد في مسرحية

= « خطأ » يقع فيه البطل التراجيدي دون أن يكون معه الشر المعمد ؛ بل يكون نتيجة لفهم خاطئ فاصل ، واستسلام للأمواء التي تتصف بالإنسان فتجعله رغم حكمته وعظمته أميل للاندفاع والتهاون . و « الإنم » لغريا هو الذنب صغير كان أو كبيراً .

(١) « الغطرسة » *hybris* هي الصفة التي يستولي على الإنسان نتيجة تفوقه في القوة أو المعرفة أو الجاه ... إلخ ، بحيث يتعجب عنه عجز البطل عن إدراك الحقيقة و وقوعه في « الإنم » ، كما أنها تعني الشطط في السلوك الإنساني بوجه عام ، ونسبياً فضيلة الإغريق الحالية « الاعتدال » *Sôphrosynê* . انظر (ناماً) أدناه ، الحاشية الخاصة بالقدر والمحمية .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ .

(٣) عن الحل الواحد والمزدوج للعقدة انظر (فقرة ١٤٥٣ أ ٣٠-٣٣) وقارن كذلك الجزء الخاص بالعقدة (ناماً) أدناه . (٤) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ .

المؤلف - بإثارة المغرى التراجيديي والشعور الإنساني على النحو الأمثل ، حتى تتحقق التراجيديا هدفها في نفس المشاهد . ويتحقق هذا عندما شاهد بطلاً يتميز بالحكمة لكن حكمته لا تصمد أمام الشر الذي يعصف به ، ويؤدي إلى تخبطه واحتلاط الأمور عليه ، مثل سيسيفوس (*Sisyphos*) (صراع *Sisyphos*) فتحقّق عليه الهزيمة ، وهذا هو المقصود بالاحتمال كما ورد في مقوله (الشاعر المسرحي) أجاثون *Agathôn* : « ذلك أن أموراً كثيرة بعيدة عن الاحتمال تغدو ممكنة ومحتملة الواقع ». <sup>(١)</sup> إن التحول في مثل هذه المواقف يمكن الوقوع (حتى لو بدا بعيداً عن الاحتمال) لأن الأهواء والنوازع القابعة في النفس البشرية قد تعصف بالحكمة والفضائل التي قد تتوافر لدى الإنسان ، ولأن التسفس والجور يوديان ب أصحابهما ولو كان من ذوي البأس والسلطان أو من ذوي الحكم .

وأفضل مظاهر التحول وأكثرها إقناعاً هو التحول الذي يتم من ال�باء إلى الشقاء لا بالنسبة ل الخيار الناس ولا لشارتهم ؛ بل في حالة الأشخاص الذين يرتكبون إثماً *hamartia* <sup>(٢)</sup> معيناً لم يتردوا فيه لشر متعمد ، بل استسلموا له

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٦-١٩١ . أورد أرسطو في كتابه عن الريتوريقا نصّ هذا القول المشهور لأجاثون في بيته من الشعر (انظر : Aristotêles: *Technê Rhêtorikê*, II, 1402a 10) : ترجمتهما على النحو التالي : « قد يقول قائل : إن هذا الشيء ذاته محتمل الواقع ، وهو أن كثيراً من الأمور بعيدة عن الاحتمال تقع للبشر (فعلاً) » .

(٢) من الصعب أن يجد الإنسان لفظة تساوي تماماً ما تنبئ الكلمة الإغريقية *hamartia* بهذه الكلمة تعنى أصلاً « الخطأ في إصابة الهدف » ثم أصبحت تعني « الفشل » أو « الإخفاق » ، ثم أخذت تعنى « ارتكاب الخطأ أو الذنب » ويرجع خاص « الخطأ المأساوي » في التراجيديا ، (هذا بخلاف المعنى الذي اتخذه بعد ذلك في المسيحية بمعنى « الخطيئة » اطلاقاً من المعنى الذي ساد في عصر المسرح الإغريقي) . ولكننى بالرجوع إلى القرآن الكريم (سورة الإنسان : ٨ ، المجادلة : ٢٤ ، الواقعة : ٢٥ ، النجم : ٣٢ .. إلخ) وجدت أن استخدام كلمة « الإنم » يطابق إلى حد كبير مفهوم الكلمة *hamartia* ويتافق مع شرح أرسطو لذات اللفظ في كتابه عن الريتوريقا (فقرة ١٣٧٤ ب ١٦) . « الإنم » ذنب أو =

طريق علامات مميزة قد تكون موروثة *sêmeia* مثل الرمح البادي على ملامع أبناء الأرض *Gêgeneis*<sup>(١)</sup> ، أو على هيئة نجوم *asteres* مثل النجم الذي كان يبدو على كتف ثيستيس *Thyestês* بن بيلويس *Pelops*<sup>(٢)</sup> . وفي أحياناً أخرى تكون هذه العلامات المميزة مكتسبة *epiktêta* سواء منها ما يظل باقياً على الجسم مثل آثار الجروح (الندوب) *oulai* أو ما يوضع على الجسم (بقصد التزيين) مثل القلاادة *perideraion* التي تحيط بالعنق ، ومثل السلة *skaphê* التي يتم عن طريقها الاكتشاف في مسرحية *Tyro* *Tyrô*<sup>(٣)</sup> . ورغم قصور الاكتشاف بهذه الطريقة فإن كتاب المسرح كانوا يستخدمون العلامات المميزة طوراً بطريقة متقدمة ، وطوراً بطريقة بعيدة عن الإتقان ؛ فمثلاً أوديسيوس مثلًا تعرّف عليه عن طريق جرح قديم ظل أثره باقياً على جسمه ، وبنفس الطريقة يتعرّف عليه رعاة الخنازير . وفي الحقيقة أن طرق الاكتشاف القائمة على التحقق *pistis* (من شخصية الطرف الآخر بواسطة العلامات المميزة) هي أكثرها بعداً عن

(١) فقرة ١٤٥٤ ب ١٩-٢٢ . «أبناء الأرض» هم الإسبرطيون حيث نروي الأسطورة أن أجدادهم الأوائل قد نبتو من أسنان التنين التي يذرها في الأرض *Gê* كادموس *Kadmôs* المؤسس الأسطوري لمدينة طيبة الإغريقية .

(٢) فقرة ١٤٥٤ ب ٢٢-٢٣ . تروي الأسطورة أن تانتالوس *Tantalos* ذبح ابنه بيلويس وقدمه طعاماً للآلهة ليرى إن كان في مقدورهم التمييز بين لحم البشر ولحم الحيوان ، ولكن الآلهة اكتشفوا الخدعة عدا الربة ديميترا التي قضمت جزءاً من كتف العيس بيلويس في غمرة حزنها على اختطاف ابنته برسيفونى ، فأعادوا بيلويس للحياة بعد أن استبدلوا بالجزء الذي قضيته ديميترا من كتفه جزءاً من العاج . ولهذا السبب كان أبناء بيلويس (مثل ثيستيس وأحفاده) يحملون على كتفهم علامة مضيئة تشبه النجم (ذكر أسطرط هنا أنها تشبه النجم المعروف لنا برج السرطان *Karkinos*) وعن طريق هذه العلامة كان يمكن التعرف على حقيقة نسبهم .

(٣) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٤ ب ١٩-٢٥ . «تIRO» مسرحية لسوفوكليس لم تبق منها سوى شذرات قليلة يمكن الرجوع إليها في :

A Nauk: Tragicorum Graecorum Fragmenta, (1926), pp. 272 Sqq.

ويدور موضوع المسرحية حول إلقاء تIRO ابنة سالموبيوس ، التي أحبها الإله بورسيدون فأنجيبت منه توأميين ، لطفليها بعد إنجابهما في العراء بعد أن وضعتهما في سلة ، وكانت هذه السلة نفسها سباً في تعرّف الأم على طفليها فيما بعد .

«أوديسيوس ملكاً»<sup>(١)</sup> (حيث يقترب العنصران معًا بمهارة فائقة ؛ لأن تحول حظ أوديسيوس من الهباء إلى الشفاء قد تم بناءً على اكتشافه لحقيقة مولده التي كانت مجهولة لديه) .

وئمةً أنواع أخرى من الاكتشاف ؛ نظراً لأن الاكتشاف ممكن الحدوث عن طريق الأشياء *apsycha* وكذلك عن طريق الأحداث *tychonta* ، كما يمكن حدوث الاكتشاف في حالة ما إذا قام شخص بفعل معين أو لم يقم به . غير أن أفضل أنواع جميعاً هو الاكتشاف الذي ينبع من الأحداث ، ويرتبط بالموضوع وموافقه ، بحيث يؤدي مع عنصر التتحول إلى إثارة عاطفتى الخوف والشفقة في نفس المشاهد ، ويتحقق المفهوم التراجيدي الناتج عن المحاكاة ، وبحيث يتوقف هناء الشخصية أو تعاستها على ما تقوم به من أعمال مرتبطة بعنصري التتحول والاكتشاف .<sup>(٢)</sup> وحيث إن الاكتشاف يتعلق بطرفين من البشر فإنه لا يتم دفعه واحدة ؛ بل على مرحلتين : في الأولى يعرف الطرف الأول شيئاً عن الطرف الثاني ، وفي الثانية تتم المواجهة بين الطرفين فيحدث الاكتشاف الكامل ، ومن ثم لا يكون هناك شك في شخصية أيٍ من الطرفين ؛ فالبطل أوريستيس - مثلاً - يتعرف على أخيه إفيجنينا من خطابها الذي أرسلته إليه ، ولكن الأمر يحتاج إلى تأكيد هذه المعرفة باكتشاف آخر حينما يواجهها .<sup>(٣)</sup>

وأول الطرق الأخرى التي يتم بواسطتها الاكتشاف بعيد عن المهارة الفنية وفقار من الوجهة الدرامية رغم شيوع استخدامه ؛ لأن الاكتشاف فيه يتم عن

(١) فقرة ١٤٥٢ ب ٢٩-٣٢ . (٢) فقرة ١٤٥٢ ب ٣٨-٣٣ وفقرة ١٤٥٢ ب ١-٢ .

(٣) فقرة ١٤٥٢ ب ٨-٩ . عن المشهد بين أوريستيس وأخيه انظر : بورسيديس ، إفيجنينا في تاوريس ، بيت ٧٢٧ وما بعده . وتأكد لهذا المثال بحد أيضاً أن اكتشاف البطل للحقيقة في مسرحية أوديسيوس ملكاً يتم على مرحلتين : في الأولى يعلم بموت والده الذي رياه في كورنث ، وفي الثانية تتم المواجهة بينه وبين الراعي الذي أنقذ حياته وهو طفل رضيع ؛ فيعرف الحقيقة كاملاً .

يتم التعرف عند رؤية الشخص لشيء ما (يعيد لذاكرته حادثاً معيناً) مثلما نرى - في مسرحية القبارصة Kyprioi للكاتب المسرحي ديكابوجينيس Dikaiogenēs - البطل (تيوكروس Teukros) وهو يدرك الدمع الهتون عند رؤيته لإحدى اللوحات المرسومة .<sup>(١)</sup> ومثلما شاهد في الأوديسية بطلها وهو ينتحب أثناء سرده لقصته على ألكينوس ؛ لأن المنشد الذي كان يعزف على قيثارته قد ذكره بأشياء أثارت شجونه .<sup>(٢)</sup> ورابع هذه الطرق أن يتم الاكتشاف عن طريق الاستنتاج المنطقي syllogismos ؛ فمثلاً في مسرحية حاملات القرابين لأيسخيلوس يحضر شخص ما يشبه أوريستيس ، ويحتمل أن يكون هو أو لا يكون ، ولكن استناداً إلى المنطق لا بد من أن تستنتج أن من حضر هو أوريستيس .<sup>(٣)</sup> وشبّه بذلك أيضاً الاكتشافُ الذي أشار إليه بوليدوس Polyidos السوفسطائي بصدق إفيجنيا ، حيث من المحتمل أن يستنتج أوريستيس أن أخيه قد قدمَت قرياناً ، وأنه هو نفسه سيقدمُ كأضحية بنفس الطريقة .<sup>(٤)</sup> وبالمثل في مسرحية تيديوس Tydeus للكاتب المسرحي ثيوديكتس Theodektēs تجد أن

(١) فقرة ١٤٥٤ ب-٣٦ وفقرة ١٤٥٥ أ-٢ . ديكابوجينيس كاتب مسرحيٌ من القرن الرابع قبل الميلاد لم تبقَ من أعماله سوى أبيضٌ قليلٌ ، وربما يدور موضوع مسرحيته « القبارصة » حول رجوع تيوكروس ، الذي أنس مدينة باسم سلاميس في قبرص ، متخفياً إلى جزيرة سلاميس خوفاً من مطاردة والده لأنه كان سبباً في قتل أخيه . ولكن تيوكروس وصل بعد موته أية تيلامون Telamôn ، وعند مشاهدة الآباء لإحدى اللوحات المرسومة التي تمثل والده لم يستطع مع نفسه من البكاء فكشف عن شخصيته . فارن مشهدًا مماثلاً في أبيضه فرجيليوس ، لك ١ ، بيت ٤٥٦ وما بعده .

(٢) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٥ أ-٣-٢ . عن مشهد انتساب أوديسيوس انظر : الأوديسية ، الأشودة ، ٨ ، بيت ٥٢١ وما بعده .

(٣) فقرة ١٤٥٥ أ-٤-٦ . عن مشهد حضور أوريستيس انظر : أيسخيلوس ، حاملات القرابين ، بيت ١٦٨ وما بعده .

(٤) فقرة ١٤٥٥ أ-٦-٨ . يرى البعض لوجود كلمة سوفسطائي sophistēs (وهو معلم الخطابة عادةً) أن بوليدوس باحثَ لفَّ مفلاً عن نظرية الدراما قبل أرسطو ، ولكن ما ورد عنه في كتاب المعلم الأول (عن الشعر ) ، فقرة ١٤٥٥ ب-١٠ . hōs Polyidos epoîēsen (hōs) يدفع إلى الاعتقاد بأنه شاعر ديهرياسيَّ كان معاصرًا لأرسطو ، كما يحتمل أن يكون هو نفسه الذي أشار إليه ديردوروس الصقلبي (xiv, 46, 6) .

الإنقان الفني ، ومثل ذلك الطرقُ الأخرى التي من هذا القبيل . أمّا الاكتشاف المرتبط بالتحول مثلما نرى في مشهد الاغتسال Niptra فهو أفضلها على الإطلاق .<sup>(١)</sup>

وثاني هذه الطرق بعيد - أيضًا - عن الفن ؛ لأن الكاتب المسرحيٍ فيه يخترع على لسان الشخصية كلماتٍ ييرر بها الاكتشاف ، مثال ذلك : مشهد تعرُّف أوريستيس على أخيه في مسرحية إفيجنيا في تاوريس ، فالأخت إفيجنيا يتم العرف عليها عن طريق الخطاب المرسل منها ، أمّا الأخ أوريستيس نفسه فيتحدث بكلمات لا يقتضيها الموضوع بل اخترعها الكاتب ليتم تعرُّف أخيه عليه .<sup>(٢)</sup> واستخدام الاكتشاف بهذه الطريقة قريبٌ إلى حدٍ ما من الخطأ كما سلف القول ؛ لأنه كان من الممكن أن يحمل أوريستيس على جسمه بعضًا من العلامات المميزة (بدلاً من الكلمات المختبرعة) . وبشبّه هذا - من ناحية الاستخدام الخاطئ - صوت المغزل في مسرحية تيريوس Têreus لسوفوكليس .<sup>(٣)</sup>

وثلاث هذه الطرق أن يتم الاكتشاف عن طريق التذكُّر dia mnêmēs حيث

(١) فقرة ١٤٥٤ ب-٣٠-٣٥ . عن مشهد تعرُّف المريمة ورعاة الحازير على أوديسيوس انظر : الأوديسية ، الأشودة ١٩ ، أبيات ٣٨٦ ، ٤٧٥ ، ٢١ ، ٢٢٥ ، ٢٠٥ . وعن مشهد الأشودة انظر أيضًا : الأوديسية ، الأشودة ١٩ ، بيت ٣٩١ وما بعده .

(٢) فقرة ١٤٥٤ ب-٣٤-٣٥ . عن مشهد التعرُّف بين أوريستيس وأخيه انظر مسرحية بوربيديس ، إفيجنيا في تاوريس ، أبيات ٨١١-٨٢٦ .

(٣) فقرة ١٤٥٤ ب-٣٦-٣٧ . تدور مسرحية « تيريوس » حول بروكني Proknê ابنة بانديون Pandiôn الملك الأسطوري لأنثيا التي تزوجها تيريوس ملك ثراقيا ولكنه فتن بأختها فلوميلا Philomêla ومن ثم اختصبها ؛ ولكن لا تبوح بفعلتها الشناعية قطع لسانها وأختها في مكان منزل ؛ ولكنها تملكت من تصوير مأساتها على قطعة نسيج عن طريق المغزل (وهذا هو المقصود بصوت المغزل) ؛ أي أنها تكلمت عن طريق المغزل رغم كونها حرساً ، وتبعث بها إلى أخيها بروكني التي تكتشف عن طريقها قتلة تيريوس الذئبة . ويعيب أرسطو الاكتشاف الذي يتم بهذه الطريقة ؛ لأنه يفتقد بواسطة حيلة ما لا عن طريق الشخصية نفسها .

وأفضل أنواع الاكتشاف على الإطلاق هو الاكتشاف النابع من الأحداث ذاتها ، بحيث يتحقق عنصر المفاجأة المتعمدة على الواقع المحتملة ، مثلما شاهد في مسرحية « أويديوس ملكاً » لسوفوكليس ، وفي مسرحية « إيفيجنيا بين التواريين » ليو ربيديس ؛ ففي المسرحية الأخيرة يجد أنه من الطبيعي أن تكون إيفيجنيا قد رغبت في أن تبعث بخطاب لأخيها . ذلك أن هذه الأنواع من الاكتشاف هي التي يمكن أن تنجح بمفردها ، وتؤدي الأثر المطلوب دون اختراع كلمات أو علامات مميزة أو قلادات تُلبِّس كالحال ، ويلي هذا النوع النابع من الأحداث الاكتشاف القائم على الاستنتاج المنطقى .<sup>(١)</sup>

### جـ) الفاجعة Pathos

العنصر الأخير هو الفاجعة أو المعاناة التي يكابدها البطل بعد وقوعه في الإثم ، ويُعرَّفها أرسطو على أنها حادث مدمر phthartikē praxis أو أليم hamartia يحدث على المسرح (خلف الكواليس) مثل الموت أو الألم الفظيع أو الجراح المُهْلَكة أو ما شابه ذلك .<sup>(٢)</sup>

وترجع أهمية هذا العنصر إلى أنه يثير في نفس المشاهد عاطفتَي الخوف والشفقة ؛ لأن العقاب الذي يَحُلُّ بالبطل ويسبِّب له الألم هو الذي يجعل المشاهد يتعاطف معه ، ويشقق عليه في محنته ، وهو الذي يبعث أيضًا في نفسه الخوف على المصير الذي يمكن أن ينتظره في حالة تماثله مع البطل واتباعه لنفس سلوكه .

وأبرعُ الكتاب في إبراز هذا العنصر المأساوي يوربيديس ؛ ذلك أن أرسطو

(١) فقرة ١٤٥٥ أ ١٧-٢٢ . عن مشهد إيفيجنيا انظر : يوربيديس ، إيفيجنيا في تاريس ، بيت ٥٨٢ وما بعده.

(٢) فقرة ١٤٥٢ ب ١٢-١١ . كلمة الفاجعة pathos هي أكثر الكلمات دلالة على الحادث الأليم الذي يصيب البطل نتيجة صدامه مع القوى الأخرى المسيطرة . ولم يكن من المُحتمل أن تنتهي كل تراجيديا إغريقية بحادث مفجع للبطل ، ومع ذلك فإن مجرى التراجيديا الإغريقية وهدفها وهر التَّطهير كانوا يتطلبان وجود هذا العنصر المأساوي ولا يجذب عيابه .

الشخص الذي حضر كي يعثر على ولده يهلك هو نفسه . كذلك في مسرحية أبناء فينيوس Phineidai يجد أن النسوة اللائي شاهدن المكان عَرَفُوا مصيرهن استنتاجاً وهو أنه قُدِّر لهن أن يلقين حتفهن فيه وأنهن وضعن فيه لذلك .<sup>(١)</sup>

وهناك أيضاً نوع من الاكتشاف المركب القائم على القياس الخاطئ paralogismos لجمهور المشاهدين ، مثلما شاهد في مسرحية « أوديسيوس الرسول الزائف » Odysseus ho Pseudangelos<sup>(٢)</sup> البطل أوديسيوس وهو يشد القوس في حين لا يقدر أحد آخر على هذا العمل ، ومثل هذا الموقف اخترعه المؤلف مفترضاً الآتي : ما الذي سيحدث لو أن أحداً جاهر بمعرفة القوس دون رؤيته ؟ ومن ثم فإنه جعل أوديسيوس يتعرَّف على القوس اعتماداً على القياس الخاطئ .<sup>(٣)</sup>

(١) فقرة ١٤٥٥ أ ١٢-٨ . عن مسرحية « تيديوس » لا نعرف الكثير ولكن يبدو أن موضوعها كان يدور حول نفي البطل تيديوس والد ديوميديس Diomèdēs الذي اشتهر في الإلياذة لأعماله الخارقة ، كذلك كان تيديوس واحداً من القادة في الحملة التي شنتها « السبع ضد طيبة » . أما مسرحية « أبناء فينيوس » فهي مجهلة المؤلف وربما كان موضوعها يدور حول الجرم الذي اقترفه فينيوس فمُوقَب عليه بالمعنى وبالطير الحافظات يُلوّن طعامه .

(٢) فقرة ١٤٥٥ أ ١٢-١٤ . مسرحية « أوديسيوس الرسول الزائف » مجهلة المؤلف وربما كانت تدور حول رجوع أوديسيوس متذمراً إلى وطنه إيلاكا ، وانتقامه من الأعداء طالبي الرواج من بيبلوبي . عن القياس الخاطئ قارن : أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٦٠ ٢٠-٢٦ . انظر أيضاً :

Aristotelēs: Sophistikoi Elenchoi, V, 167b1 sqq.

حيث يشرح أرسطو ذلك القياس تفصيلاً مقدماً المثال التالي : « المطر ينبع عنه رطوبة الأرض ؛ لكننا لا نستطيع أن نستنتج يقيناً من رطوبة الأرض أنه كان هناك مطر ». وبناءً على هذا فإن الكتاب المسرحي في الاكتشاف المركب القائم على القياس الخاطئ يَمْوَل على فهم الجمهور للخطأ بناءً على السبب .

(٣) فقرة ١٤٥٥ أ ١٤-١٧ . لكي يفهم المقصود بهذه الفقرة نوضح الآتي : كان أوديسيوس وفقاً للروايات الأسطورية هو الرحيم الذي يُقْتَلُ على شد قوسه وإطلاق سهم منه على حين لا يقدر أحد آخر allos de medena على هذا العمل ، ولكن حيث إن البطل قد تَنَّجَّرَ في زي رسول غريب عن إيلاكا ، وتقديم ليجرِّبَ شد القوس مع الآخرين ، وأُفْلَجَ فعلاً في ذلك فبين المُحْمَل أنَّ المشاهدون أن هناك من يقدر على هذا العمل غير أوديسيوس . ولكن هذا قيس خاطئ من جانب المشاهدين لأنه ما من أحد يستطيع ذلك حققة ؛ لذلك فإن المشاهدين سرعان ما يفهمون خطأ استنتاجهم ويتبنّون أن المتنكر في زي الرسول ما هو إلا البطل أوديسيوس نفسه .

ينتهي إليه كل من يقع في الإثم نتيجة استسلامه لنوازع الشر التي تتصف به .<sup>(١)</sup>

### ثامناً : دور الجوقة

يقول نيشه في كتابه « مولد التراجيديا من روح الموسيقى » إن التراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة ولا شيء غيرها ، وإن الجوقة هي أصل الدراما الحقيقي .<sup>(٢)</sup> والحق أن الجوقة *choros* كانت الأساس الذي نشأت عنه التراجيديا الإغريقية في أول عهدها ، فرغم اختلاف دور الجوقة وحجمها في المسرحيات الإغريقية إلا أن كتاب التراجيديا جميماً دون استثناء قد حرصوا على أن تكون أغاني الجوقة جزءاً لا يتجزأاً من مسرحياتهم . وما يدل على أن التراجيديا الإغريقية قد تطورت في الأصل عن الإنشاد ؛ لأن جميع التقسيمات

(١) جرى العرف في التراجيديا الإغريقية أن تقع الأحداث الدامية خلف الكواليس ، على أن يعرف المشاهدون بحدونها عن طريق الرسول ، وذلك لاعتقادهم أن هذه المشاهد تصيب النظارة بالرعب والفرج مما يؤدي إلى ضياع المفري التراجيدي الذي كان يهدف إلى إثارة الخوف فحسب لدى جمهور المشاهدين . كذلك كان ينبغي على الكتاب أن يجعلوا الأحداث الغريبة وغير المحتملة خارج الفعل الدرامي ؛ مثل تحول البشر إلى صور الجنوبيات والطير ، أو ظهور الآلهة وما إلى ذلك . إن هذا يعني أن الإغريق لم يعدوا المشاهد الدامية والمخيفة عن بصر المشاهد على أساس أن هذا تقليد ساروا عليه وبنهم في الرومان ، لكن الحقيقة أن هذا كان عرضاً بمثابة القانون ؛ لأنه ارتبط بنظرية الدراما وعدها كما سبب ذلك تفصيلاً عند الحديث عن التطهير ومفزي التراجيديا (عاشر) أدناه .

F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Stuttgart (٢) ١٩٥٧. vii, p. 618.

لقد بني نيشه تصوره العام في هذا الكتاب على أن هناك عاملين تارعاً الإغريق على الدوام ؛ الأول هو « الروح الأبوللوني » نسبة إلى الإله أبوللون الذي يمثل روح العقل والانزان والتفكير الوعي . والثاني هو « الروح الدينوي » نسبة إلى الإله ديونيسوس الذي يمثل روح الانطلاق واللهو والغرائز . تم جمل نيشه الدراما على أساس أنها فن - تنتهي إلى « روح ديونيسوس » وتفنى عنها « روح أبوللون » ، لأن الأخير يمثل العقل والمعرفة ، والمعرفة في نظر نيشه تقتل « الفعل » وتندل الرغبة فيه ؛ لأن « الفعل » يحتاج إلى قاع الوهم ولا يحتاج للنظرية المتعصمة الحقيقة . والفن في نظر نيشه هو وحده القادر على تحويل ما في الحياة من عبث و بشاعة إلى نصوصات يدافع بها الإنسان عن إرادته كي يتسلك من « الفعل » أي من الحياة .

يرى أن التراجيديا تنجح إلى أبعد الحدود لو تتحقق لها هذا العنصر المأساوي في أحدياتها وفي مغزاها . وفي هذا المجال يدافع المعلم الأول عن يوريبيديس ضد من عابوا عليه كثرة مسرحياته التي تدور حول مصير أسرة واحدة ، وتنهي بفاجعة مريمة . ورداً على الاتهام الأول يرى أسطرو أن من الأفضل أن تقتصر المسرحية على أسرة واحدة لتحقّق لها وحدة الموضوع ؛ لأن التعرض لعلاقات مشابكة بين الأسر المختلفة يُضيّع هذه الوحدة . وبالنسبة للاتهام الثاني يرى أسطرو أن يوريبيديس كان على حق في إبراز العنصر المأساوي ، وأنه بلغ بهنه في هذا المجال غاية الإنegan ؛ لأن الفاجعة من أهم العوامل التي تؤدي إلى تحقيق المفزي التراجيديي .<sup>(٣)</sup>

وكان العُرف في التراجيديا الإغريقية يقتضي أن تُبعَد عن العرض المسرحي المشاهد العنفة كالقتل وسفك الدماء ، ولقد أكَّد هذا العُرف كل من أسطرو وهوراتيوس .<sup>(٤)</sup> وفقاً لهذا العُرف لا ينبغي أن يرى المشاهد ميديا وهي تذبح أطفالها ، أو أوريستيس وهو يقتل أمها ، أو أويديپوس وهو يفْعَل عينيه ؛ بل ينبغي أن يتم هذا وما شابهه خلف الكواليس بعيداً عن أعين النّظارة ، على أن يُروي بعد حدوثه على لسان رسول عن طريق السرّد . ففي حالة أويديپوس مثلاً تم الفعل الدامي داخل القصر . ثم قام الخادم بروايتها لأفراد الجوقة ، ولكن خروج أويديپوس بمنظره الذي يدعو للألم والرثاء ، كان القصد منه التأثير الكامل على جمهور المشاهدين ، وبثّ عاطفة الخوف في نفوسهم ، من المصير المفزع الذي

(١) ١٤٥٣-١٧-٣٠ . قارن أيضاً : فقرة ١٤٥٤ أ ١٣-٩ . سبقت الإشارة إلى هذه النقطة الخاصة بالعلاقات بين الأسر عند الحديث عن وحدة الموضوع (سادساً) أعلاه .

(٢) عن رأي أسطرو انظر : فقرة ١٤٥٣ ب ٣٤-٣٢ (قارن وحدة الموضوع أعلاه) وعن رأي هوراتيوس انظر : فن الشعر ، أبيات ١٨٨-١٨٥ :

" Ne pueros coram populo Medea trucidet, aut humana palam coquat exta nefarius Atreus,/ aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem./ Quodcumque ostendis mihi sic, incredulus odi ".

حدة التوتر فإن الجوقة كانت عقب كل مشهد تراجيدي تستوعب خوف المتفرج الناشئ عن متابعته للأحداث العنيفة ، ثم تهيه لخوف جديد ، حتى لا يكون وقع الفاجعة على نفسه قاسياً ، وحتى لا يضيع المغزى التراجيدي في خضم انفعالاته المتلاحقة . كذلك كانت الجوقة وأناشيدها ورقصاتها عاملة ملطفاً ومهدياً لبصر المشاهد وعقله فيما بين المشاهد التمثيلية .

- القيام بأداء دور ممثل : بمعنى أن تشارك الجوقة في الحوار تماماً مثل أي ممثل آخر ، وبمعنى أن يكون حديثها وإنشادها جزءاً من موضوع المسرحية<sup>(١)</sup> غير أن هذا لم يكن يعني أنها إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية ؛ لأن المفترض أن الجوقة لا تشارك في الصراع الدائر بين الشخصيات على خشبة المسرح (حيث صُنِعَ الفعل) بل تلزم العياد التام ، وتبقى في مكانها على الأوركسترا (حيث مراقبة الفعل) . وبهذا تُعتبر من الوجهة الفعلية خارج الأحداث مهما اشتركت في الحوار .<sup>(٢)</sup> إن الجوقة لا تملك إرادة التغيير ، وليس هذا قصوراً منها بقدر ما هو نتيجة لطبيعة دورها ، فهي ليست صانعاً للأحداث بل مجرد مُشاهِد لها . والجوقة لا تقرأ الغيب كي تحدُّ منه بل تعلق فقط على ما يحدث أمامها ، وتُبدي فيه وجهة نظرها ؛ لأن الصراع في التراجيديا يخضع في مجموعه لحتمية القدر *moira* بحيث لا تملك الجوقة

Cf. Horatius: Ars Poetica, II. 193-195: "Actoris partes chorus officiumque vir-<sup>(١)</sup> ile/defendat, neu quid medios intercinat actus/quod non proposito conducat et haereat apte".

(٢) كانت التقليد المسرحي في التراجيديا الإغريقية تتطلب بناء الجوقة في الأوركسترا ، وهي مكان على شكل دائرة في النقطة التي تتهيأ عندها مدرجات المشاهدين *theatron* ، وهناك كانت الجوقة تقوم برقصها وإنشادها . أمّا الممثلون فكانوا يقومون بأدوارهم على خشبة المسرح *skēnē* التي كانت ترتفع قليلاً عن مستوى الأوركسترا . وكان العرف يمنع صعود الجوقة إلى خشبة المسرح ، بمعنى أنه محظوظ عليها التدخل في الفعل الدرامي أو تغييره لصالح بطل دون آخر ؛ لأن الجوقة كانت بمثابة جمهور تدور أمامه الأحداث ؛ فيملئ عليها دون أن يقترب بقصتها .

التي ذكرها أرسطو على أنها أجزاء للtragödias *merê tês tragôdias* تشير إلى أن الجوقة هي أساس التراجيديا ، وأن المسرحية تقسم حسب دخولها وخروجها وأغانيها<sup>(١)</sup> ، هذا بالإضافة إلى أن العنصر الغنائي *melopoiia* كان أحد مكونات التراجيديا الستة .<sup>(٢)</sup>

ويفضل أرسطو أن تكون التجوقة في التراجيديا وفقاً للطريقة التي استخدمها سوفوكليس ، ولكنه لا يتحمس للطريقة التي اتبعها يوريبيديس ؛ لأن الأول جعل الجوقة تقوم بدور ممثل ، وذلك بأن تشارك في المشاهد التمثيلية ، وتبادل الحوار مع شخصيات المسرحية ، كما جعل أغانيها مرتبطة بموضوع المسرحية وبينائها الدرامي ، بحيث تساعد المشاهد على فهم أبعاد النص الدرامي . أمّا الثاني فلم يهتم بإيجاد مثل هذا الارتباط مما ترتب عليه أن أغاني الجوقة في مسرحياته كادت تنفصل عن البناء الدرامي .<sup>(٣)</sup>

ويتلخص دور الجوقة في التراجيديا الإغريقية في النقاط التالية :

١ - توضيح الأحداث والتعليق عليها ، وكذلك التخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المشاهدون من جراء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة . وينبغي أن تكون الكلمات التي تُعلق بها الجوقة على الأحداث مرتبطة بال موقف الدرامي ، وحتى لو افترضنا أن الجوقة كانت تعبّر عن آراء الكاتب أحياناً فإن ذلك كان يتم بطريقة طبيعية ، دون افتعال أو سفسطة أو تفلسف ظاهر ، بحيث تكون أناشيد الجوقة مكملة للمشاهد التمثيلية ومرتبطة بما جاء فيها ارتباطاً طبيعياً . إن الجوقة في التراجيديا تمنع المشاهدين لحظاتٍ من الإثارة الهادئة ، يمكن عن طريقها أن توضح لهم ما يدور من أحداث ، وأن تعلق على الموقف الدرامي ، بحيث تربط كل مشهد بالذى يليه . أمّا فيما يختص بالتحفيض من

(١) قارن : أرسطو ، عن الشعر ، فقرة ١٤٥٢ ب ١٤-٢٤ ؛ وكذلك (ثالث) أجزاء التراجيديا أعلاه .

(٢) انظر (ناتي) مكونات التراجيديا (هـ) أعلاه .  
(٣) فقرة ١٤٥٦ أ ٢٥-٢٩ .

٣ - أن تعبّر عن الرأي العام : بمعنى أن تمدح الأفعال الطيبة وتندم الأفعال الشريرة ؛ تُثني على الأخيار وتسقّب فعل الأشرار ؛ تتعاطف مع البطل في محنته ولكنها لا تتوانى في نقده حينما يَحيد عن الحق .<sup>(١)</sup> ومعنى هذا أن الجوقة كانت تمثل الرزاحة في الرأي ، والوقار في التصرف يَقدر وقار ملابسها وأقنعتها . وكانت خيرًا في عالم الأبطال الذين يتربّون بسبب هفواتهم واتهامهم في هاوية من العذاب .<sup>(٢)</sup>

= له منئاً ولا رداً ، ولا تملك مجرد تخذيره من هذا الذي سيحدث . ترى وتسمع كل شيء دون أن تخرّك ساكنة ، ولا تقوم بفعل ما ، اللهُم إلا إظهار ثائرها وإيقافها على العاجلة التي تخلُ بالبطل . فاي جوقة هذه التي لا يمكنها أن تمنع أورينيس من قتل أمه ، أو تحول بين أشغافوني والاتجار رغم وجودها بالقرب منها ومعرفتها بما يعتزمان فعله ؟ والحق أن الجوقة مظلومة في هذا الاتهام ؛ لأنها لا تصنع الفعل مثل شخصيات التراجيديا بل هي رؤية العامة لهذا الفعل ، إنها تشادد الفعل وتحكم عليه مثلكما بفعل ذلك جمهور النظارة في المسرح . إن الجوقة مثل إنسان متوازن لا يُؤرقه طموح مدرِّر ، ولا تعصف به غبات جامحة ، ولا تودي به أهواه طاغية في مواجهة البطل التراجيدي صاحب الإرادة القرية والتوازع المسيطرة ، القادر على تغيير الواقع والأحداث . إن الجوقة تمثل الاعتدال في القول والفعل مما ، وتمثل الشغل وعدم الاندفاع ، وتخلى التّهور وتحجّب الغطرسة ، وليس مثل البطل التراجيدي الذي لا يقيّد بمثل هذه الحدود التي تخلُ رغبته في الفعل وقدرته على التأثير ؛ ولذا يحلو له دومًا أن يختفي الحدود ويخرج على التواميس . ومن أجل ذلك وضع شعراء الإغريق الجوقة لتكون شاهدًا على أفعال البطل : فهي باعتدالها تُظهر شططه ، وبازانها تُظهر نهوهه ، وبتواضعها تُظهر غطرسته ، وبفتاعتتها تُظهر طموحه .

Cf. Horatius: Ars Poetica, II. 196-201: " Ille bonis faveatque et concilietur (۱)  
amice,/et regat iratos et amet pacare timentes,/ille dapes laudet mensac brevis,  
ille salubrem/iustitiam legesque et apertis otia portis;/ille tegat commissa de-  
osque prectur et ore/ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

(١) يرى البعض أن الجوقة في التراجيديا الإغريقية تمثل الرأي العام الشعبي في مواجهة الشخصيات الملكية السامية . ويرى البعض الآخر أنها تمثل المتدرج المثالي . ولكن نعتقد (Op. Cit., p. 619) بindi هذه الآراء ويعتبرها من قبل النّطّط والتجديف ، ولا يروقه في هذا المجال سوى رأي شيلر Schiller الذي ورد في مقدمة مسرحيته المشهورة عروس ميسينا die Braut von Messina ، ويتلخص رأي شيلر في أن الجوقة تُعتبر كسيّاح يحيط بالtragoidia من كل ناحية ؛ كي يفصلها عن العالم الواقعي ، ويضمن لها أرضيتها المثالية وحرفيتها الشعرية . والجوقة في رأي نيتنه لا تُعتبر عن المواطنين ولا ترمي للمفترجين ؛ لأن الكاتب المسرحي يضع في ذهنها أن المتفرجين جميعًا سواسٍ ، وأن رؤيتهم متعادلة . والحق أن الآراء التي حاولت تفسير دور الجوقة في التراجيديا كثيرة ومتعددة ، غير أن المرأة يجد نفسه عاجزاً عن قولها على علاقاتها ؛ لأن المسرح الإغريقي القديم كان يتمثّل بالبساطة الشديدة ومن هنا كانت عظمته . من =

إزاءه تغييراً أو تبديلاً<sup>(٢)</sup> : فأويديوس سيفقاً عينيه ولا تملك الجوقة له منعاً ، وإيو كاستي ستتحرّر ولا تملك الجوقة ردّها عن ذلك ، وميديا ستقتل أبناءها ولا تملك الجوقة أن تُثنيها عن عزمها .

إن في عدم مبارحة الجوقة لمكانها في الأوركسترا ما يؤكّد حدود دورها في التراجيديا الإغريقية القديمة ، وهو دور لا ينبغي أن يتحول من التأثير بالأحداث إلى التأثير الفعلي فيها ، ومن التعليق بالرأي إلى اتخاذ القرار .<sup>(٣)</sup>

(١) كان القدر moira (من الفعل meiresthai بمعنى يتلقى أو يأخذ نصيحة) لدى قدماء الإغريق رؤية مسبقة للأحداث ، ومعرفة للمستقبل يتحدد على أساسها ما يحدث للبشر في حياتهم . ومن الأساطير تُعرف أن القمر كان يُمثل ثلاث ربات إحداهم وهي كلوثو Klôthô كانت مختصة بـ تقليل خطط العمل لكل إنسان ، والثانية وهي لاخيسис Lachesis كانت مختصة بتحديد طول هذا الخطط ، أما الثالثة وهي أتروپوس Atropos فكانت مهمتها قطع هذا الخطط عند الوفاة ويعني هذا التصور الأسطوري أن اختصاصات ربات القدر كان مخصوصاً في ميلاد الإنسان وماته ولم يكن ينفع على ما بين ذلك من أحداث ، خاصة وأن التسمية اللاتينية لربات القدر وهي Parcae مشتقة من الفعل parere الذي يعني الإنجاب والولادة ، في حين أن اسمهن الإغريقي وهو Moirai يعني مُقسّمات الأعمار . أمّا كلمة القدر باللاتينية وهي fatum فتعني القول المطلق (من الفعل fari بمعنى ينطق) الذي يأتي عن طريق نبوءة الإله المقدسة . القدر – إذ – نبوءة بالغيب مُحتمٌ صدقها لأنها من لدن الإله الذي يرى المستقبل ، وقوانين القدر قوانين حتمية ثابتة تحكم طبيعة الإنسان الفاني ، كما أن القدر قوة مستقلة عن البشر وعن الآلهة مما يحيط بخضم الجميع له .

وحتمية القدر لا تكمن في أنه مجرد قوة جبرية لا راد لها ؛ بل هي حتمية مردها إلى التواميس الثابتة التي تحكم الكون والطبيعة البشرية ، والتي تُعرف خفايا هذه الطبيعة وميرها وإنجهاها ، و وفقاً لهذه التواميس فإن الصراع بين القوة المحدودة (الإنسان) والقوة غير المحدودة (الإله) هو صراع ينتهي حتماً ودونما بدمار القوة المحدودة . إن الإغريق يرون أن سلوك البشر وما يقومون به من أفعال يرجع إلى الإرادة الإنسانية وحدها ، سواءً كانت هذه الأفعال تتفق أم تتعارض مع التواميس ، وأنه ما من إنسان يخرج على ناموس الكون الأزلي إلا وينتهي إلى الدمار . ولذلك رفع الإغريق شعارات أسماسين للسلوك الإنساني هما : اعرف نفسك gnôthi sauton أي اعرف محدودية قوتك وقصورها ، وإياك والشطط agan mêden أي mêden لا تخالق الطاول على القوة غير المحدودة أو الصدام معها ؛ لأن الشطط منهاء انسلاخ الإنسان عن المحدودية وسعيه إلى الالامحدود . ورغم أن هذه التزعة البشرية مقتضي عليها بالإيجاب وفقاً للتوااميس السالف ذكرها إلا أن المحاولة فيها من جانب الإنسان مستمرة .

(٢) عاب كثيرون من المحدثين والمعاصرين على الجوقة الإغريقية موقفها المتاذل ؛ لأنها تكتفي بذر夫 الدموع على البطل في محنته دون أن تفعل من أجله أمراً ذاتاً ، تعرف أحياناً ما سيقع للبطل ولكنها لا تستطيع =

والعقدة desis (أو *plokē*) هي تطور مواقف الفعل الدرامي في المسرحية على يد المؤلف حتى تصل إلى ذروتها *klimax* أو قمة تصاعدها *akmē* ، بحيث يتم إيجاد حلٌ منطقي ومناسب لها . ويُعرّف أرسطو العقدة على أنها مجتمع للأحداث التي تقع منذ بداية المسرحية حتى ذروتها أو نقطة التحول فيها ، أمّا الحلُ *lysis* فيبدأ من نقطة التحول تلك حتى نهاية المسرحية .<sup>(١)</sup>

وعلى ذلك فإن أهم ما في المسرحية حقا هو العقدة وحلها ، ولا يكفي أن تصاغ العقدة بمهارة ، ثم يأتي حلها ضعيفاً أو غير مُقنع ؛ بل ينبغي على المؤلف أن يجعل الحل على مستوى العقدة بحيث تتم صياغة العقدة وحلها بنفس الدرجة من المهارة والإتقان .<sup>(٢)</sup> العقدة - إذًا - أهم ما في المسرحية ؛ لأن الدراما يحقُّ هي فن العقدة ، ولأن الصراع الذي لا يؤدي إلى عقدة هو صراع غيرٌ دراميّ .

إن الدُّرُوة في الدراما هي أن يصل الصدام بين الإرادة الإنسانية والحتمية التي تمثلها التواميس الكونية إلى الدرجة التي تتحطم فيها إحدى القوتين :

= ينظر إلى وجهها إلى حجر . أمّا فوركيس Phorkys والنهرُ فكان ربا للبحر ينحدر من نهر بونتوس Pontos وجابا Gaia ربة الأرض ، وبنات فوركيس مسرحية سانيرة لفها أيسخيلوس ولكنها فقدت . ولقد أشار أيسخيلوس إلى بنات فوركيس في مسرحيته المشهورة « هرموميسيوس مثليلا » ، الأبيات ٧٩٨-٧٩٤ . ويشير أرسطو إلى هذا النوع من المسرحيات الأحداث التي تقع في هاديس Hadês أو العالم السفلي لأنها تكون محظوظة على عصر الفزع .<sup>(٣)</sup>

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٥ ب ٢٦-٢٩ ، ويقول قبلها : « الأحداث التي لا تنتهي *ta exôthen* إلى الفعل الدرامي ، وبعض الأحداث التي تنتهي إلى الفعل الدرامي *enia tōn esôthen* تكون عادة هي العقدة ، أمّا ما عدا ذلك فهو الحل ». (فقرة ١٤٥٥ ب ٢٥-٢٦) . ويقول بعدها : « مثلما يجد في مسرحية لينكيوس Lynkeus للكاتب المسرحي ثيوديكتيوس أن العقدة تتضمن الأحداث التي وقعت قبلًا وخطف الطفل وكذلك ... من جديد ، أمّا الحل فيبدأ من الانهيار بجريمة القتل حتى النهاية ». (فقرة ١٤٥٥ ب ٢٩-٣٢) .

(٢) قارن فقرة ١٤٥٦ أ ٨-١٠ . كلمة الحل *lysis* تترجم عادة في اللغات الحديثة باللفظ الفرنسي *dénou*-ment (الانفراج أو الكشف) ، وهو لفظ بلغ من ملاءته للمغزى الإغريقي ما جعله مستخدماً في اللغات الأخرى ككلمة بقصه دون مقابل من آية لغة أخرى .

## تاسعاً - العقدة desis

يقسم أرسطو التراجيديا من حيث العقدة إلى أربعة أقسام<sup>(٤)</sup> :

(أ) المركبة *peplegmenê* التي تحتوي على عنصري التحول والاكتشاف ، والبساطة *haplê* التي لا تحتوي على العنصرين السابقين . ويفضل أرسطو المركبة لأنها تحقق المغزى الدرامي بعكس البساطة التي تكون فاصرة عن تحقيق هذا المغزى .

(ب) المعتمدة على الفاجعة *pathetikê* : مثل مسرحية أياس ومسرحية إكسيون Ixion .<sup>(٥)</sup>

(ج) المعتمدة على شخصية (رئيسية) *ethikê* : مثل مسرحية نساء فتيا Phthiotides ومسرحية بيليوس Peleus .<sup>(٦)</sup>

(د) المعتمدة على عنصر الفزع *teratôdes* مثل مسرحية بنات فوركيس Phorkides ومسرحية بروميثيوس Prometheus .<sup>(٧)</sup>

= الأفضل - إذًا - لا تقتسم على التراجيديا تفسيرات فلسفية معقدة لأننا بهذا نفصلها عن نطاق الفن ، وهو نطاق لا مجال فيه للتأملات الذهنية المجردة أو اللعمى الفلسفى الزائد .

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٥ ب ٣٢-٣٥ وفقرة ١٤٥٦ ٣٥-٣٦ .

(٢) « أياس » هي مسرحية سوفوكليس المعروفة ، أمّا « إكسيون » فربما كانت أيضًا من تأليف نفس الكاتب ولكنها فقدت . ومن الأساطير تعرف أن إكسيون ألقمه على قتل حمبه بأن قذفه في إبراء ضخم على الجحور المتقدة ، ثم حينما ذهب للتطهير من جرمه لدى الإله زيوس خان الجميل وأقدم على الاعتداء على هيرا زوجة كبير الآلهة ، ولكن زيوس صرّر له سحابة nephelê على شكل هيرا بحيث أخفى منها إكسيون سلالة الكتاوروئي Kentauroi . ومن أجل هذا عوقب إكسيون الخائن بأن قُدُّ في العالم السفلي إلى عجلة تدور به إلى الأبد .

(٣) « نساء فتيا » هي إحدى مسرحيات سوفوكليس المفقودة ، أمّا فتيا فهي منطقة في نساليا شمال بلاد اليونان حيث ولد البطل المشهور أخيليوس . بيليوس هو والد البطل أخيليوس ، ولقد ذكرت المصادر القديمة أن هناك مسرحيتين يعنوان بيليوس إحداهما لسوفوكليس والثانية لبوربيديس .

(٤) بنات فوركيس هن ستيبيو Sthenio ووريالي Euryalê وميدوسا Medousa اللائي اشتهرن باسم الجورجونيس Gorgones ، ولكن وحوشنا محبة خاصة الثالثة منها ميدوسا : لأنها كانت تحول من =

يستند إلى مقتضى الأحداث وفقاً لقانون الاحتمال أو الضرورة ، ولذلك تُنَذَّه أرسطو ولم يتحمّس له .<sup>(١)</sup>

ورغم عدم فَيْنَةِ الْحَلِّ الْآلَى إلا أن بعض الكتاب أسرفوا في استخدامه ، مثل بوريبيديس الذي شُعُّف به على الدوام .<sup>(٢)</sup> ويرى أرسطو أنه لا ينبغي استخدام حيلة الآلة إلا في أحداث المسرحية التي لا تتنمي إلى الفعل الدرامي *epi ta exō tou dramatos* ، والا في الأحداث التي وقعت قبل الفعل الدرامي ، وفي الأحداث التي لا يستطيع المرء إدراك كنهها ، أو في الأحداث التي وقعت بعد الفعل الدرامي ، أو في الأحداث التي يلزم إظهارها عن طريق التنبؤ أو السرد ؛ ذلك لأننا نفترض في الآلهة المقدرة على رؤية كل شيء (ونسب إليهم ما نعجز عن فعله) .<sup>(٣)</sup>

ويحدثنا أرسطو أيضاً عن التراجيديا ذات الحل المزدوج *diploē* ، ويعطي مثالاً على ذلك لا من المسرح بل من الأوديسية التي تحتوي على وحدتين من الأفعال : **الأفعال الخيرة والأفعال الشريرة** ، ويأتي الحل في نهايتها مزدوجاً

(١) فقرة ١٤٥٤ ب ٢-١ . سيد القاري نصيباً لهذه الجملة المسرحية في مقالنا المنشور بمجلة المسرح ، العدد ٩ ، السنة الأولى ، سبتمبر ١٩٦٤ ، ص ٤٩-٤٦ ، وعنوانه « الإله والعقدة الدرامية » .

(٢) أوضح مثاليين للإسراف في استخدام الحل الآلي عند بوريبيديس مخدعهما في مسرحيتي « ميديا وإيجيبيا » .

(٣) فقرة ١٤٥٤ ب ٦-٢ . ويرى أرسطو (فقرة ١٤٥٤ ب ٨-٦) أنه لا ينبغي أن تتضمن الدراما أعلاها غير منطقية (أو غير معقوله) *to allogen* كالتي تزخر بها الأساطير ، ولكن إذا كان لا بد من ورودها (حفاظاً على الترات الأسطوري) فلتكن في خلفية الأحداث مثلما هي الحال في مسرحية « أويديوس ملكاً » . قارن أيضاً فقرة ١٤٦٠ أ ٣٢-٢٦ : « المستحيل الممكن أفضل من الممكن غير المعقول أو المحمل ، وينبغي ألا تكون الموضوعات (الدرامية) مركبة من أحجار غير معقوله : بل على القبض لا ينبغي أن تكون هناك أحداث غير معقوله إلا إذا كان ذلك خارج إطار القصة الدرامية *exō tou metheumatos* مثل

أويديوس وعدم معرفة بكيفية موت لايوس والده ، كما لا يجوز أن يتم هذا داخل الفعل الدرامي : مثلاً نرى في مسرحية إيليكيرا أولئك الذين قاما بسرد المسابقات البيضاء *ta Pythia* (لأن تلك المسابقات لم تكن وقتها قائمة) ، أو في مسرحية أهل ميسيا (أيسيخيلوس) أن الشخص الذي قدم من تيجا إلى ميسيا لم يتبس بنت شفة (وهو تيليفوس) .<sup>(٤)</sup>

إرادة الإنسان أو النوميس الثابتة . ولما كان من العسير بل من المستحيل وفقاً للمفهوم الإغريقي أن تتحطم نوميس الكون الثابتة – فإن الصدام يجعل من المحمّت إعادة تشكيل السلوك البشري وال العلاقات الإنسانية على نحو حديد أفضل . فأفعال البشر من ذوي الإرادة القوية تدفع بهم مباشرة إلى حتمية الصدام رغم أنهم في قراره أنفسهم يذلون أقصى جهدهم لتجنبه ، والفعل الدرامي مرتب بالإرادة الإنسانية ولا تقوم له قائمة في غفلة من هذه الإرادة الواقعية ؛ بل إنه يبدأ لحظة نهوض هذه الإرادة لتحقيق هدفي ما أو درء خطير ما .<sup>(٥)</sup>

ويتم حل العقدة في التراجيديا بناءً على ما تقتضيه الأحداث نفسها وما تسفر عنه<sup>(٦)</sup> ، ومن الأمثلة العديدة على حل العقدة بهذه الطريقة نسوق مثالين : أوريستيس الذي تطارده ربات الغضب ، وبينال من العذاب النفسي ما فيه الكفاية ، فيكون الحل أن تحول ربات الغضب *Erinyes* إلى ربات للرحمة *Eumenides* . وأويديوس الذي حل الوباء بمدينته نتيجة الجرم البشع الذي ارتكبه فيصبح حل العقدة أن يوقع العقاب بنفسه ، ويرتحل عن طيبة منفياً كي يعود الرخاء والأمن إليها . وإذا تذرّ على المؤلف حل العقدة بالطريقة المثلثي التي تتبّع من الأحداث كما شاهدنا في المثالين السابقين – فإنه كان يعمد إلى حيلة تُسمى اصطلاحاً « الإله القادم عن طريق الآلة » *theos apo mēchanēs* ، وذلك بأن يجعل إليها يهبط عن طريق الآلة *mēchanē* على خشبة المسرح كي يقوم بحل العقدة ، ولكن مثل ذلك الحل الآلي لم يكن منطقياً ؛ لأنه لا

(٤) إن أهم ما في الصراع الدرامي هو إبراز التناقض بين الإرادة الإنسانية والاحتمالية ، فليس المهم أن تتحقق تلك الإرادة هدفها ، لأن منزوى الصراع يقوم على الهرة القائمة بين الهدف والنتيجة . وهذا تأكيد لما قلناه قبلًا من أن الدراما هي الفعل الإنساني الوعي المدرك الصادر عن الإرادة .

(٥) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٤ أ ٣٧ ، وفقرة ١٤٥٤ ب ١ .

على الوجه الأكمل إلا إذا وقعت الأحداث بخلاف ما يتوقع المشاهد para tēn thaumaston doxan ، لأن وقوعها على هذا النحو يجعلها تتفق مع عنصر الإدهاش أكثر من خصوصيتها للصدفة المجردة automaton أو الحظ tychē .<sup>(١)</sup>

إن مغزى التطهير هو أن يقع المشاهد فريسةً لعددٍ من الانفعالات المتباينة التي تدور في نفسه؛ كي يتخلص من نزعاته الشريرة، ورغباته الجامحة، وفرديته العمياء، وتهوره الأحمق، وغروره الأجوف، وغطرسته الزائفة – حينما يشاهد بعينيه مصارع الآخرين ودمارهم؛ لأن الحكمـة والمعرفة التي أثـرتـ عليهم لم تستطع الصمود أمام نزعاتهم الشريرة فاستسلموا لها ولم يتحكمـوا فيها؛ بل تركـوها تحـكمـ فيـهمـ وتحـعلـهمـ يـنحرـفـونـ . لذلك فإن أرسطـوـ يـرىـ أنـ غـايـةـ الكـاتـبـ المـسـرـحـيـ يـنبـغـيـ أنـ تكونـ إـثـارـةـ انـفعـالـيـ الخـوفـ والـشـفـقـةـ فيـ نـفـسـ المـشـاهـدـ ، عنـ طـرـيقـ العـرـضـ المـسـرـحـيـ وـعـنـ طـرـيقـ تـرـتـيبـ الأـحـادـاثـ فيـ الـمـوـضـوـعـ (أـيـ الـبـنـاءـ الـدـرـامـيـ) ، وـأـنـ الـكـاتـبـ المـسـرـحـيـ النـاجـعـ هوـ الـذـيـ يـؤـلـفـ مـوـضـوـعـهـ بـحـيثـ يـشـرـ

(١) فقرة ١٤٥٢ ٥-١١ . ويستطرد المعلم الأول في شرح هذا العنصر فيقول (فقرة ١٤٥٢ ١١-٦) : « كذلك فإن هناك أحداثاً خاصة للصدفة والحظ ، ولكنها تبدو مثيرة للدهشة ؛ وذلك حينما تبدو وكأنها حدثت عمداً (لا صدفة) ، مثل : تمثال الفنان ميتيس Mitys في أرجوس الذي (يقال إنه) قتل الشخص المتبـبـ في قـتـلـ مـيـتـيـسـ بـأـنـ سـقـطـ فـوـقـهـ أـنـاءـ مـتـاهـتـهـ لـلـاحـتـفالـ (أـوـ لـلـمـثالـ) : فـمـثـلـ هـذـهـ الأـحـادـاثـ لاـ يـدـوـ أـنـهـ وـقـتـ بـمـضـضـ الصـدـفـةـ . وـعـلـىـ ذـلـكـ فـإـنـ الـمـوـضـوـعـاتـ الـمـصـاغـةـ عـلـىـ هـذـاـ النـحـوـ مـنـ الضـرـوريـ أـنـ تكونـ أـكـثـرـ جـاذـيـةـ وجـمـالـاـ» .

عن عنصر الإدهاش قارن أيضاً فقرة ١٤٦٠ ١٨-١١ ، حيث يقول أرسطـوـ :

« وـيـنـيـ أنـ خـنـوـيـ التـرـاجـيـداـ عـلـىـ عـنـصـرـ الإـدـهـاشـ ، فـيـ حـينـ تـدـهـبـ الـلـحـمـةـ إـلـىـ اـسـتـخـدـامـ غـيرـ الـمـعـولـ أـجـانـيـاـ كـثـيرـ كـيـ تـعـقـقـ عـنـ طـرـيقـ عـنـصـرـ الإـدـهـاشـ ، وـذـلـكـ رـاجـعـ إـلـىـ عـدـمـ روـيـةـ مـنـ يـفـعـلـ ؛ وـمـنـ ثـمـ فإنـ مـطـارـدـ هـيـكـلـوـرـ لـوـ قـدـرـ لـهـاـ أـنـ تـعـرـضـ عـلـىـ الـمـسـرـحـ لـيـدـ مـضـحـكـةـ ؛ لـأـنـاـ سـتـرـىـ فـيـ جـابـ (الـإـغـرـيقـ) وـاقـفـيـنـ دـوـنـ اـشـتـراكـ فـيـ الـمـطـارـدـةـ ، وـعـلـىـ جـابـ الـآـخـرـ (أـخـيـلـيوـسـ) يـشـرـ إـلـيـهـمـ بـأـيـمـاءـ مـنـهـ (الـإـلـاـذـةـ ، أـشـرـدةـ ٢٢ ، الـبـيـتـ ٢٠٥ـ وـمـاـ بـلـيهـ) ، وـلـكـنـ هـذـاـ الشـهـدـ لـاـ يـتـبـهـ إـلـيـهـ أـحـدـ فـيـ الـمـلـاحـمـ (أـيـ مـنـ مـسـتـعـمـيـ الـمـلـاحـمـ) .

إـذـاـ فـعـنـصـرـ الإـدـهـاشـ يـعـتـبـرـ مـصـدـرـاـ لـإـمـتـاعـ (الـمـاهـدـيـنـ) ، وـالـدـلـيلـ عـلـىـ ذـلـكـ أـنـ النـاسـ كـافـةـ عـنـدـ روـيـهـمـ (لـمـوـضـوـعـ أـوـ حـادـثـةـ مـاـ) يـضـيـفـونـ إـلـيـهـاـ عـنـدـيـاـنـهـمـ كـيـ يـعـقـقـواـ الـمـسـتـعـمـيـنـ وـالـسـرـورـ (الـسـامـيـنـ) . وـتـعـقـيـباـ عـلـىـ ماـ قـالـهـ الـمـلـمـ الـأـوـلـ نـصـيـفـ أـنـ الإـدـهـاشـ قـيـمةـ فـيـنـيـ لـوـ اـرـتـبطـ بـأـحـدـ الـمـسـرـحـيـةـ وـلـكـنـ يـعـدـ عـيـبـاـ درـاماـ لـوـتـيـ علىـ الـصـدـفـةـ .

بحـيثـ يـنـالـ أـخـيـارـ الـثـوابـ وـيـنـالـ أـشـرـارـ الـعـقـابـ .<sup>(٢)</sup>

#### عاشرـاـ - التـطـهـيرـ وـمـفـرـىـ التـرـاجـيـداـ

##### (أـ) التـطـهـيرـ katharsis

سبـقـ القـولـ بـأـنـ الـمـحاـكـاةـ فـيـ التـرـاجـيـداـ يـنـبـغـيـ أـنـ تـؤـدـيـ إـلـىـ التـطـهـيرـ eleos katharsis عـنـ طـرـيقـ إـثـارـةـ انـفـعـالـيـنـ فـيـ نـفـسـ الـمـشـاهـدـ ، هـمـاـ الشـفـقـةـ والـخـوفـ phobos .<sup>(٣)</sup> ولـقـدـ شـاهـدـنـاـ قـبـلـاـ كـيـفـ أـنـ الـخـوفـ وـالـشـفـقـةـ مـرـتـبـانـ تـامـاـ بـعـنـصـرـ التـحـولـ peripeteia وـكـيـفـ أـنـ الشـفـقـةـ تـمـ عـلـىـ الـوـجـهـ الـأـكـمـلـ إـذـاـ أـحـسـ الـمـشـاهـدـ بـأـنـ الـبـطـلـ الـمـاـتـلـ أـمـاـهـ رـغـمـ إـتـمـهـ hamartia لاـ يـسـتـحـقـ كـلـ مـاـ حلـ بهـ مـنـ عـقـابـ ، وـكـيـفـ أـنـ الـخـوفـ لـاـ يـنـبـعـتـ إـلـىـ إـذـاـ أـحـسـ بـأـنـ هـذـاـ الـبـطـلـ يـمـاـلـهـ ؛ لأنـهـ فـيـ الـمـقـامـ الـأـوـلـ إـنـسـانـ بـهـ مـثـلـ مـاـ بـهـ مـنـ ضـعـفـ ، وـلـهـ مـثـلـ مـاـ لـهـ مـنـ نـوـازـ . فـإـلـيـسانـ لـاـ يـحـسـ بـالـخـوفـ إـلـىـ حـينـاـ مـاـ يـتـصـوـرـ أـنـ مـنـ الـمـمـكـنـ أـنـ يـقـفـ نـفـسـ مـوـقـفـ مـنـ حـلـ بـهـ الـعـقـابـ ، وـأـنـ مـنـ الـمـحـتمـلـ أـنـ يـحلـ بـهـ نـفـسـ مـاـ حـلـ بـالـآـخـرـ مـنـ دـمـارـ ؛ فـيـكـونـ شـعـورـهـ بـالـخـوفـ حـيـثـنـاـجـاـ عـنـ أـنـهـ بـطـبـيـعـتـهـ يـكـرهـ أـنـ يـقـفـ مـثـلـ هـذـاـ الـمـوقـفـ رـغـمـ أـنـهـ مـعـرـضـ لـذـلـكـ ؛ بـسـبـبـ مـاـ يـشـتـرـكـ فـيـهـ مـنـ صـفـاتـ إـنسـانـيـةـ مـعـ مـنـ حـلـ بـهـ الـعـقـابـ ، وـبـسـبـبـ مـاـ يـتـنـازـعـهـ مـنـ أـهـوـاءـ مـاـتـلـةـ كـانـتـ سـبـبـاـ فـيـ أـنـ تـعـصـفـ بـذـلـكـ الـآـخـرـ ، وـتـورـدـهـ مـوـارـدـ الـتـهـلـكـةـ رـغـمـ مـاـ يـبـدوـ عـلـيـهـ مـنـ حـكـمةـ وـمـعـرـفـةـ .<sup>(٤)</sup>

وـبـرـىـ أـرـسـطـوـ أـنـ لـاـ يـكـفـيـ أـنـ تـكـونـ الـمـحاـكـاةـ فـقـطـ لـفـعـلـ كـامـلـ ؛ بـلـ يـنـبـغـيـ أـيـضاـ أـنـ تـكـونـ قـادـرةـ عـلـىـ إـثـارـةـ انـفـعـالـيـ الـخـوفـ وـالـشـفـقـةـ ، وـأـنـ هـذـاـ لـنـ يـتـحـقـقـ

(١) فـقـرةـ ١٤٥٣ ٣-٢٣ . وـلـكـنـ أـرـسـطـوـ لـاـ يـجـدـ هـذـاـ الـمـوـضـوـعـ الـذـيـ يـصـعـبـهـ الـبـعـضـ فـيـ الـمـرـتـبةـ الـأـوـلـيـ ، لـأـنـ الـكـتـابـ فـيـ الـفـنـ الـدـرـاميـ يـقـدـرـ مـاـ يـفـكـرـونـ فـيـ اـسـمـالـةـ مـشـاعـرـ الـجـاهـيـرـ ton theatrōn astheneia . قـارـنـ أـيـضاـ فـقـرةـ ١٤٥٣ ٢١-١٢ . (٢) قـارـنـ أـيـضاـ فـقـرةـ ١٤٤٩ ١٢-١٣ . (٣) اـرـجـعـ إـلـىـ مـاـ كـتـبـ أـعـلـاهـ عـنـ التـحـولـ (سـابـقـاـ -أـ) وـعـنـ الـمـواقـفـ الـتـيـ يـمـكـنـ أـنـ يـكـونـ التـحـولـ فـيـهـ سـبـبـاـ فـيـ إـثـارـةـ الـخـوفـ وـالـشـفـقـةـ لـدـىـ الـمـشـاهـدـ .

وبالتالي تؤدي إلى التطهير .<sup>(١)</sup>

### (ب) مفزي التراجيديا

كانت التراجيديا يوجه عام تناول قضايا السلوك الإنساني الناتج عن طبيعة «الأيديولوجية» التي يتسمى إليها «الفرد» ، ويتصرف بوجي منها ، سواء أ كانت عقيدة متصلة بالدين أم فكراً خاصاً يعتنقه «الفرد» بحيث يؤثر على سلوكه وموافقه التي تتصف غالباً بالثبات والقوة . لذلك فإن اهتمام التراجيديا كان منصباً في المقام الأول على تصوير الإنسان «الفرد» أمام ما يتصف به من نوازع داخلية وأهواء ، وهل يستطيع الصمود أمامها بعقله أم سينهار رغم حكمته ؟ ولذلك أيضاً كانت التراجيديا تختار أبطالها من البشر المترددين في صفاتهم وسلوكهم . فأرسطو يقصد بالأشخاص الأسمى *beltious*<sup>(٢)</sup> أو تلك الأكثـر اختلافاً عن الجمهرة ، والأقدر على الاستجابة للأحداث والتأثير فيها ، ذوي المواقف القادرين على تحمل تبعات تصرفهم بشجاعة مهما كانت بشاعة مصيرهم . لكن هؤلاء الأشخاص رغم سلوكهم المتميز لهم هفرائهم وسقطاتهم التي تقودهم إلى ارتكاب الإثم *hamartia* ، ومثل هذه الھفوات هي التي تحدد مصيرهم ؛ لأنهم في سبيل فرض وجهة نظرهم مضطرون للصدام مع قوى أخرى دون تبصر أو رؤية .

إن شخصيات التراجيديا - كما يقول أرسطو - خيرة وسامية أكثر من كونها شريرة .<sup>(٣)</sup> ووضعها في الإطار الدرامي معناه تصحيح سلوكها وردها إلى التوازن ؛ لأن هدف التراجيديا هو إيجاد صيغة أفضل للعلاقات الإنسانية في المجتمع ، على أساس التصالح بين الرغبات والدروافع التي تحرك البشر في سلوكهم ، ويتم هذا عن طريق تبذل التطرف والتخلص عن الفردية التي تدفع

(١) أرسطو : عن الشعر ، فقرة ١٤٥٣ ب ١٠-١٤ . (٢) فقرة ١٤٤٨ ب ١٦١-١٨ .

(٣) فقرة ١٤٥٣ ب ١٦١-١٤ .

هذين الانفعاليين ، سواء عند قراءة المسرحية أو عند عرضها على المسرح ، فهل يعقل أن نشعر بالخوف والشفقة عند قراءتنا لمسرحية أوديسيوس ملكاً ، فإذا ما شاهدناها على المسرح احتفى لدينا الشعور بمثل هذين الانفعاليين ؟<sup>(٤)</sup>

وهناك من الكتاب من لا يعرض على المشاهد أحداثاً تثير في نفسه الخوف (من المصير المؤلم الذي يمكن أن ينتهي إليه أمره) بل أحداثاً تثير في نفسه الرعب *teratôdes* وهو أمر غير مألوف بالنسبة للتراجيديا .<sup>(٥)</sup> فليس المقصود مثلاً بظهور ربات الغضب *Erinyes* ذات المنظر المفزع - بالحيات والأفاعي على رؤوسهن - إثارة الرعب في نفوس المشاهدين ؛ بل ينبغي أن يكون الهدف من ظهورهن على المسرح إثارة الخوف فقط ؛ لأن ربات الغضب لا يطاردن سوى مرتكب الجريمة البشعة *قتل الأم* مثلما فعل أوريستيس . وعلى ذلك فإن المفزي الأخلاقي للتراجيديا ليس إثارة الرعب بل إثارة الخوف ؛ لأن الرعب يضيع هذا المفزي الأخلاقي والنفسي أما الخوف فيتحققه .<sup>(٦)</sup>

ولا ينبغي أن يكون هدف المشاهد الأوحد أن ينشد من وراء التراجيديا الإمتاع بكل حدوده ، بل يكفيه الإمتاع الملائم المطابق للموقف الدرامي (المتبعة من تتبع الأحداث وتكشفها عن عنصر الإدعاش) ، ولكي يتحقق هذا الإمتاع الملائم فإن على الكاتب المسرحي أن يخلقه من داخل الأحداث نفسها ، وعليه أيضاً أن يعرف ما هي المواقف التي تثير الخوف والشفقة عند محاسكتها ،

(٤) فقرة ١٤٥٣ ب ٨-١ . (٥) فقرة ١٤٥٣ ب ٨-١٠ .

(٦) استنتاجاً مما ذكره أرسطو في الفقرة السابقة فإن المعلقين يرون أن المقصود بمناظر الرعب هذه في التراجيديا الإغريقية إما ربات الغضب - كما ذكرنا أعلاه - في مسرحية أيسخيلوس « المحبين » *Eumenides* ، وإنما يبو ١٦ العدراء ذات الفرون *boukerôs parthenos* في مسرحية « بروميثيوس مولو » لنفس الكاتب وعموماً فإن أرسطو لا يحدّد مناظر الرعب ؛ لأنها وإن كان قد نصّد الكاتب منها إثارة الخوف ، إلا أن المشاهد قد لا يتأثر في نفسه منها سوى الفزع . وإن كان لي أن أضيف شيئاً فالخوف في رأيي ينبع من الموقف الدرامي لا من المنظر ، أما الرعب فيثار من المنظر أكثر من ابعاده من الموقف الدرامي .

الحدّ من رغباتنا المتطرفة ونوازع الشر الكامنة في نفوسنا ، وهذا لا يتأتى إلا بجهّزها هزا من الأعماق حتى ترقّ مشاعرنا ، وحتى نصبح أكثر رحمة وتعاطفاً ، وأقلّ غلظةً وقسوة ، وبهذه الطريقة تصبح دموعنا مطهراً لنوازع الشر الآثمة التي تراودنا بين الفينة والأخرى من أجل التسلط على الآخرين وسحقهم . إن التراجيديا تحاول جاهدةً الحدّ من الأنّا المسلطه والمتصحّمة التي تدفع الإنسان للغطرسة *hybris* والتطرف .

إن التراجيديا ترمي إلى أن تحمل الإنسان على الاعتراف بعقم الشر ، وعدم جدوى التسلط ، ولا مشروعية الفنور والتطرف ، والفاجعة *pathos* التي تحلّ بالبطل في التراجيديا ذاتُ مغزى ؛ لأنها تسحق غوره ، وتمحّق غطرسته ، وهي نذير بالتحول في شخصيته ، وبشير بكشف القمة عن بصره ؛ لأنَّه بمدها سيصبح أكثروضوحاً في رؤيته ، وأكثر تعقلاً في أحکامه .

والراجيديا لا تنتظر وقوع الإثم كي تعالجه ؛ بل هي تتفق مع المثل القائل « الوقاية خير من العلاج » ؛ لأنها تبغي تطهير النفس مما قد يتتابها من نوازع الشر التي لا تكون في العادة قد ظهرت في السلوك ؛ ومعنى ذلك أن التطهير علاج وقائي للمثالب وليس عقاراً لمقاومة المرض .

حتماً إلى الصدام وإلى ارتکاب الإثم ، وعن طريق إرساء الاعتدال والموضوعية محلهما ؛ لأنهما أساس روح الجماعة وروح التعاون بين البشر .

الراجيديا - إذا - تعمق داخل النفس البشرية « لفرد » ؛ لتصل إلى أغوارها وتعرف كنه ما يحرّكها ، 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 يفلُّ الحديد إلا الحديد .

لذلك فإن التراجيديا اتخذت التطهير هدفاً لها ، والتطهير هدفُ التغيير من خلال « الفرد » ، فكلُّ مُشاهد للراجيديا يعتقد أن التطهير إنما هو علاج له بمفرده ؛ لأنَّه يرى ذاته بكل أعماقه وهي تُعرض أمامه ، وأنَّه يحس بأنه أمام مشكلة « فردية » تماماً ، ومع ذلك فهي في المقام الأول إنسانية في عموميتها .

إن الدموع التي يذرفها المشاهدون للراجيديا ليست تسلیماً منهم بالعجز ؛ بل هي إشراق على مصير صنُوه لهم في الإنسانية والظروف ، وهذا الإشراق شعور إنسانيٌّ رحيم وليس سلبياً كما تصور البعض .<sup>(١)</sup> فالراجيديا تهدف إلى

(١) لقد تصور برتولد بريشت - الكاتب المسرحي الشهير - هذا التصور ، وظن أن التراجيديا تستند قدرة المشاهد على الفعل حينما تورّطه في أحداث العمل المسرحي ، وتغمره في حضم التجربة الماثلة أمامه ؛ ليُعايش أحداً مقرّحةً وليس واقعية ، فيخرج من المسرح مستريحًا لكنه سليٌّ فائقٌ لكل قدرة على الفعل؛ حيث إنه أفرغ نি�جحته العاطفية أثناء مشاهدته للعرض المسرحي . وبناءً على هذا الفهم بذ بريشت المسرح الدرامي وأوجد بدلاً منه ما أسماه بالمسرح الملحمي ، وهو مسرح كان قادرًا - في نصّوره - على تحويل المشاهد من معيشته للأحداث متورّطًا فيها إلى مراقب لها منفصل عنها ، وبالتالي يمحّر قدرته على الفعل والتغيير . والحق أن التراجيديا الإغريقية لم يكن هدفها من التطهير بتجريد المشاهد من إرادته ، بل دفعه ليندّ ما يؤدي به إلى الواقع في الواقع . إنها تهدف إلى حدّ على التفكير في قضايا سامية قد تشغله الحياة اليومية عن التفكير فيها . والتطهير ليس استناداً للقدرة على الفعل بل هو خطوة نحو الاعتدال في الصرف والموضوعية في السلوك والرأي . ومن ناحية أخرى كيف يتمنى لمن يراقب الأحداث أن يندفع تغييرها كما يظن بريشت ؟ إن المراقب عادةً يكون بمعرض عن الجريمة ، ولم يتصهّر بها ، ولم يحسن بلدعة الألم ، وبالتالي فإن احتمال قيامه بالتغيير يكاد يكون نادرًا . إن الإنسان لا يملك العقل وحده ولكنه يملك إلى جانبه أيضاً المشاعر والمواطـف . والدراما فـن يخاطب الإحسان في المقام الأول ، ولا يمكن تحويل الدراما إلى مشكلة ذهنية فحسب ، ولا انفصلت عن الفن ، والفن رؤية وتنبـير وليس فكرًا فلسفـيا مجرـداً .