

رقم: / ن ع م ب ت ب ع / 2022.

مستخرج من محضر المجلس العلمي رقم 05
المنعقد بتاريخ 15 مارس 2022

صادق المجلس العلمي للكلية على مطبوع الأماي للدكتور عيسي أحمد،
الموسومة " تاريخ المسرح القديم" لطلبة السنة أولى ليسانس جذع مشترك
الفنون.

مستغانم في: 2022/04/24

رئيس المجلس العلمي للكلية


منصور كريمية
رئيس المجلس العلمي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria



Ministry of Higher Education
And Scientific Research
University Abdelhamid Ibn Badis
Mostaganem
Faculty of Arabic Literature And Arts

وزارة التعليم العالي
والبحوث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس
مستغانم
كلية الآداب العربي و الفنون



Ref :05 / F. L.A A/ 2022.

مستغانم في: 2022/02/22
الرقم: 05 / ك.أ.ع.ف / 2022

مستخرج اللجنة العلمية لقسم الفنون

وافقت اللجنة العلمية لقسم الفنون، في اجتماعها المنعقد بتاريخ: 2022/02/22 على الأمالي
الخاصة ب: د. عيسى أحمد: مطبوع/ تاريخ المسرح القديم الخاص بطلبة السنة الأولى جذع
مشترك فنون.

رئيسة اللجنة العلمية



د. خديجة بومسلوك
رئيس اللجنة العلمية لقسم الفنون



المطبوعة البيداغوجية (آمالي) ضمن متطلبات الترقية لدرجة الأستاذية
لدروس ومحاضرات مقياس: تاريخ المسرح القديم

المستوى: السنة أولى ليسانس

التخصص: جذع مشترك فنون

تاريخ الإنجاز: فيفري 2022

رئيس المجلس العلمي للكلية	رئيس اللجنة العلمية
 <p>منصور كريمة رئيس المجلس العلمي</p>	 <p>د. خديجة بوسلوك رئيس اللجنة العلمية قسم الفنون</p> <p>سالمو اعف</p>

المحاضرة الأولى: مدخل إلى التراجيديا اليونانية

عربة ثسيبس:

ولد المسرح مع الممثل: عندما انفصل ثسيبس عن المجموعة ليتخاطب معها، مستعملا قدرة التقليد أو المحاكاة لخلق شخصية وهمية، عندئذ ولد المسرح، أو بالأحرى ولد الفن الذي منه سيتشكل -المسرح- وهو كيان منسجم الأجزاء، مقوماته أبنية ومؤلفات أدبية وتقنيات متعددة، وتنظيم وقواعد. لقد نشأت التراجيديا الإغريقية، بحسب رأي أرسطو، عن -الديثيرامب- لا تعرف الكثير عن العروض الديثيرامبية سوى أنها كانت شكلا من الاحتفال الإنشادي الذي كانت تضطلع به جوقة تمجد من خلاله الإله ديونيزوس. وقد ألف ثسيبس أول حوار بين الجوقة والذي يقودها، وأحد يجوب البلاد على منصة جواله سميت عربة ثسيبس. في هذه العروض، مثل ثسيبس الدور الرئيسي مبتكرا طريقة جديدة في التأدية، إذ وضع قناعا على وجهه وتظاهر بأنه شخصا آخر ليتحاور مع الجوقة. منذ ذلك الوقت، تطور الأدب الدرامي باتجاه العرض المسرحي حيث يتمص الممثلون أمام الجمهور أبطالاً من الميثولوجيا القديمة أو شخصيات من المجتمع المعاصر.

هذه القدرة على التحول من خلال المحاكاة والتماهي، والتي تثير انفعالا عاطفيا عند المشاهدة، سوف تخض المدينة وتصيب بعذوها المجتمع بأسره، منذ اللحظة الأولى،

اتخذ الحكيم سولون موقفا عدائيا رافضا لهذا الفن الذي اعتبره نفاقا على الملأ. كما أن أفلاطون في مرحلة لاحقة، لم يكن أكثر إيجابية عندما أدان عملية المحاكاة الواقع وطرد الممثلين من جمهوريته الفاضلة. لم يعد الاعتبار لمهنة التمثيل إلا مع أرسطو الذي بفضل منهج تفكيره العقلاني أعطى للمسرح غائية فلسفية وسياسية. هكذا ومدد نشوء المسرح، يطرح الممثل إشكالية أخلاقية أساسية موضوعها علاقات المسرح بالمجتمع الذي يحيط به، تتغير تلك الإشكالية مع الأزمنة وفقا للأحكام المتغيرة التي تطال -للعب المسرحي- أي تشغيل جسد الممثل وتطويعه بغية اختلاق عالم افتراضي، وتتراوح المواقف بين التحريم والنجومية.

كان اختراع الممثل خطوة فاصلة في تاريخ الحضارة، بقي أن يخترع المسرح، ذلك ما صنعه أثنينا في إطار بناء المؤسسات الديمقراطية.

المسرح والمدينة الديمقراطية:

إن النظام السياسي في أثنينا هو الذي منح المسرح علة وجوده، وأعطاه مغزاه وغايته. المسرح اليوناني هو صنعة الديمقراطية الأثينية في أواخر القرن السادس ق.م، إذ جعلت منه قضية من قضايا الدولة. في الواقع، كانت الدولة هي التي تختار المسرحيات، وتوفر الإمكانيات لتحقيق العروض، وتقر مراسيم الاحتفالات والعباسات، وتتكفل بتشكيل وتدريب الجوقات وتغطية المصاريف. ذلك لأن التراجيديا كانت مرتبطة بالسياسة



شكلا ومضمونا. فمن ناحية المضمون كانت تعالج مواضيع الحرب والعدالة والمواطنة.
أما من ناحية الشكل فكان جميع المدنيين الأحرار مدعويين إلى حضور الاحتفالات الرسمية، لكي يكونوا شهود عيان على صراعات مأساوية منبثقة من ذلك وهم الجماعة.
من هنا نفهم الدور الجوهري الذي كانت تلعبه الجوقة -أو الكورس-، وهي لسان حال الجماعة المدنية، من خلال توسطها بين الجمهور والممثلين. كان حيز العرض مقسوما إلى جزئين متقابلين: المنصة حيث كان الممثلون يجسدون أبطال الميثولوجيا والأساطير، والأوركسترا المحاطة بالجمهور، حيث كانت الجوقة تخوض حوارا باسم المدينة مع هؤلاء الأبطال -مجرمين كانوا أم ضحايا-. علما أن هذه الشخصيات الأسطورية التي يترصدها المواطنون تجسد إرثهم الثقافي ومصدر الأعراف في أخلاقهم. وهكذا لم تكن شخصيات الميثولوجيا والأساطير مستحضرة فحسب، بل كانت موضوع جدال، وكانت أفكارها وأعمالها مطروحة على بساط البحث.

حضارة الإغريق هي حضارة الكلام والجدل، وبتعبير أدق حضارة الكلام السياسي. إنها تتوافق مع ولادة المدينة ونموها ونضجها وأزمتها. ليس الناس في المدينة أتباع ملك بل مواطنين داخل جماعة حرة توحيدها العبادات وتضبطها القوانين. الفينيقيون وعدد من المدن في بلاد ما بين النهرين كانوا قد أرسوا قبل ذلك أشكال حكم سياسية بشرت بتلك التي اعتمدها الإغريق بعدهم. وها هي أمة -المواطنين- الإغريق الصغيرة في نهاية القرن السادس تتغلب على الإمبراطورية الفارسية الشاسعة التي أسسها قورش الكبير.

بالرغم من الفارق الهائل في ميزان القوى، انتصر اليونانيون الأحرار على جيشين من عملاق

معروف أنه لا يهزم، كان دور أثينا حاسما في هذه الحرب، وكان النظام الديمقراطي

ترسخ فيها شيئا فشيئا حيث كان بإمكان أي مواطن حر أن يشارك فعليا في السلطة. في

مثل ذلك الإطار السياسي، لم يعد مصير المجتمع البشري، في بداية الآلهة والأبطال، بل

أصبح متعلقا بمبادرة البشر وبدوافعهم الفردية والجماعية. بناء عليه، ابتكرت الحياة

الثقافية الأشكال الملائمة للتفكير والبحث في المسائل التي تطرحها ورشة بناء المواطنة.

غير أن التفاخر نمت عند الأثينيين شهوة الهيمنة على العالم الإغريقي. هذا المنحى لدي

جسده -ميثاق ديلوس- في عام 478 ق.م، سوف يتعرض للإهتزاز في حرب البيلوبونيز

ذلك الصراع الدموي الذي وضع المدن الإغريقية في مواجهة بعضها البعض والذي قوض

النظام الأثيني. غير أن المدينة الأثينية كانت فور ولادتها في حالة أزمة، وقد مزقتها

النزاعات الداخلية بينما هي في صراع تنافسي مع جاراتها. إن التوازن الذي وضعه رجال

الدولة فيها والمشرعون ظل بحكم المؤقت. ولكن، بالرغم من إدراكنا أنهم لم يجدوا في ذلك

العصر حولا لمشاكل الديمقراطية، إلا أننا لا ننفيك نرجع إلى تاريخ تلك الحقبة وإلى

فلسفتها ومسرحها، لأنها قدمت إلى البشرية إجابات على ألغاز الوجود لا يكون أساسها

الميثولوجيا بل يكون مردها إلى العقل وقدرة الإنسان على الإدراك.

كانت العروض المسرحية في اليونان مندمجة في ممارسة المواطنة، بل كانت من

ضمن التكامل العضوي في الحياة السياسية. إذ أن التراجيديا في جوهرها تعرض لأنظار

الجمهور مناقشة عامة حول الشرعيتين الوصيتين على المجتمع الإغريقي: التراث

الأسطوري المبني على المعتقدات الدينية القديمة من جهة، وسنن الديمقراطية المبنية على

القانون المدني والمؤسسات السياسية الجديدة من جهة أخرى. من خلال المنهج، أختبر

مجتمع بأسره فكرة الديمقراطية التي تعني من حيث الجوهر مسؤولية الإنسان في مصيره

الفردى والجماعي والتي تقتضي بالضرورة تعميم المناقشة والإدراك. بيد أنه من خصائص

هذه الممارسة أنها تترد على مطلقها وتتخذهم هدفا بالطريقة نفسها. وبالفعل، إن طرح

المعتقدات القديمة على بساط البحث من خلال مساعلة الأساطير قد فتح باب المناقشة

في موضوع الديمقراطية بذاتها وأفضى إلى التشكيك في مشروعها السياسي وصحة

تطبيقه. بين الفرس 472 ق.م والباخيات 405 ق.م ثمة تطور فكري ومعنوي يظهر

بوضوح للقارئ البصير. وبين انتصارات الحروب الميديّة في مطلع القرن الخامس وهزائم

حروب البيلوبونيز في نهايته، عطل التقدم الديمقراطي القيم التراثية البالية من دون أن

يبدلها بقواعد فكرية قادرة على مواجهة أزمات المدينة الحديثة. وعندما سيتحقق توحيد

اليونان تحت سيطرة فيليب المقدوني وابنه إسكندر، سيكون ذلك منطلق الإمبراطورية

الهلينية وسيكون مفهوم المدينة الإغريقية قد زال وكيانها السياسي قد اندثر، أليس قدر

أثينا قدرا مأساويا وسيرتها شبيهة بسيرة التراجيديات؟

بالفعل إن مسار البطل التراجيدي، من إسخيلوس حتى يوريبديدس، يبدو توجه

الإجمال في شكل سيرة إنسان قادر على اتخاذ قرارات ترهن مصيره، وقاصر عن إدراك



معنى أفعاله قبل إتمامها، فيتحمل عاقبتها المفجعة بكامل وعيه. هذه العلاقة التي تجعل
الإنسان وأفعاله محيرة للغاية. وقد استخدم الشعراء التراجيديون كل أشكال التفحاش
والمداولة للتعبير عنها، واضعين البطل في شتى أنواع المواجهة الكلامية التي يشهد الحققة

على مصائبه أو يصطدم بشجبتها، يناجي نفسه أو يحدث صديقا، يواجه رأيا مخالفا أو
يستجوب هاتف القدر ... ولكن الحقيقة تبقى متباعدة والحق مبهما، إذ يقع النزاع بين
عدالتين متعارضتين، وتختلف الآلهة فيما بينها، وتتقلب الحقيقة على عقبها وتتحول إلى
نقيضها. يسود اللبس في الكلام وتعم الشبهة في الدلالات. والحاصل أن الارتباب يستولي
على قلب الإنسان بمجرد أن يبادر إلى تقرير أعماله، وهو يزعم معرفة تبعات مسعاه
والقدرة على تحمل مسؤوليته. آخر الأمر، يكتشف الإنسان أنه مجرد إنسان، أي أن عقله
قادر على إدراك وجوده والنقاط صورته من دون أن يحل لغز حياته ويفك رموزها.
باختراعها المسرح، لم تقترح المدينة الديمقراطية نموذجا يحتذى، ولم تبتكر وسيلة للتقويم
أو للتوصية، لكنها قدمت للإنسان أداة نتيج له أن يرى نفسه في مرآة المسرح، وأعدت
نصوصا رائعة ترسخت في ثقافتنا وأودعت فيها بعض التساؤلات الأساسية في قراءة
الوجود.



العروض والتأليف:

المسرح بالنسبة للأثينيين في ذلك الزمن الكلاسيكي هو تحديدا حيز المرئي، وكلمة تيتارون تعني مكان المشاهدة. ومن خلال احتفالات ديونيزوس. حيث كانت المسابقات التراجيدية تخضع للأصول الديمقراطية نفسها المعتمدة في المجالس الشعبية والمحاكم، حولت المدينة الأثينية نفسها إلى مسرح أمام سائر المواطنين في عرض مفتوح للجميع، فيما كانت الدولة تقدم مساعدات للأثينيين الأكثر فقرا من أجل مغادرة أشغالهم واحتلالهم المدرجات. وجدير بالذكر أن العروض المسرحية كانت عبارة عن مسرح شامل، أي أنها كانت تعطي الأهمية نفسها إلى عناصر الموسيقى والرقص والاستعراض بقدر ما كانت تستند إلى نص أدبي. ومن جهة أخرى لم تكن هناك قطيعة فاصلة في هذا المسرح بين العرض والمشاهدين.

فكل شيء في هندسة المسرح اليوناني يساهم في إبراز كتلة الجمهور المتجانسة: الشكل الدائري والمفتوح، وضح النهار والهواء الطلق، المدرج الذي يكاد يطوق حيز التمثيل، فضلا عن العدد الكبير من المشاهدين وحضورهم لأيام عديدة متتالية ومشاركتهم في الاحتفالات في مراحلها كافة. كل ذلك يضيف على هذا الجمهور ثقلا وأهمية يصعب علينا حاليا تقديرهما بشكل ملموس.

عرفت التراجيديا الإغريقية عصرها الذهبي في القرن الخامس ق.م حيث فاق عدد التراجيديات حينها الألف، ولم يصلنا منها سوى واحدة وثلاثون موزعة على الأدباء الكبار

الثلاثة: إسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس. لهذه التراجيديات قواسم مشتركة: بنيان واحد محكم، كتابة شعرية مقفاة، وتقسيم مشهدي متلاحق يتوالى فيه الحوار (بين ثلاث شخصيات على الأكثر) مع الأشعار الغنائية التي ينشدها الكورس. هذا البنيان الموحد (وإن أدخلت عليه بعض التنويعات بينا كاتب وآخر) له معطى ثابت: تتالي المحكي مع الشعر المنشد، أي تتالي الحدث المحكي مع تعقيب الجوقة على الحدث. بمعنى آخر إن كلام الشخصيات -مونولوغا كان أم حوارا- يعبر عن الحكاية الأسطورية، بينما التعقيب الغنائي هو عبارة عن تساؤلات أثارها الحكاية. باختصار يستأثر المسرح بالميثولوجيا - التي هي تفسير قديم للكون والحياة- ويستخدمها لطرح الأسئلة المتعلقة بالمدينة الجديدة وبأفكار حديثة

حالما وجدت أثينا الديمقراطية، وضعت نفسها في حالة تأزيم ومساءلة. ومنذ ذلك اخترعت علم التاريخ الفلسفة ومسرح، وأودعت اختراعاتها بالثقافة التي توارثتها الحضارة العالمية. وربما المسرح هو التعبير الأمثل عن دوام هذا الميراث، حيث كتب شعراء كبار نصوصا لا نزال نرجع إليها، وحيث نتمثل حتى الآن بالمواطن الإغريقي الحر الذي مارس قدرته على تحويل جسده أداة لعقله، وتراثه الأسطوري موضوعا للتفكير والتساؤل.

المراجع:

- J.de ROMLLY, la tragédie grecque, P.U.F. Paris, 1970.
- J.P.VERNANT & P.VIDAL-NAQUET, Mythe et tragédie en Grèce ancienne Maspéro, Paris, 1972.
- H.BALDRY, le Théâtre tragique des Grecs, Maspéro, Paris, 1975.
- S.SAID, la Faute tragique, Maspéro, Paris, 1978.



THESPIS

Living
with a
Genius
Daily

الشكل رقم 01: ثسيبس



الشكل رقم 02: عربة ثسيبس



الشكل رقم 03: الديثرامب



الشكل رقم 04: ديونيزوس



الشكل رقم 05: حرب البيلويونيز



الشكل رقم 06: الحروب الميديدية

المحاضرة الثانية: الأشكال والأنواع

الملحمة:

ساهمت تلاوة الأشعار الملحمية في ولادة المسرح. كان الشعراء الملحميون ومن بعدهم رواة الملاحم ينشدون قصص الآلهة والأبطال بطريقة خاصة تستند إلى فن التمثيل والإلقاء وتزود الأحداث بشحنة تعبيرية قوية بواسطة الصوت والحركة، يقيم الإنشاد الملحمي علاقة تبادل ما بين الشاعر الملحمي والمستمعين، ناقلا معارف عصره وتراثا جماليا وقيما دينية ووطنية. لا شك أن ملحمة جلجامش تلك التحفة الأدبية الآتية من أقدم العصور، ارتبطت بأشكال مشابهة تمت بصلة إلى فنون العرض والتمثيل الروائي. كذلك يفترض أن الشاعر الملحمي هوميروس كان يستحضر بصوته شخصيات ومشاهد السيرة الطروادية. غير أن خلافا لأسلافهما انخرط مصير الملحمتين المنسوبتين إليه، الإلياذة والأوديسة، في تطور تاريخي متواصل فد، نقل الميثولوجيا والأساطير من التراث الشفهي إلى التأليف الأدبي ومن التلقي بالإستماع إلى المشاهدة وبالتالي إلى المسرح. تتسم شخصيات الملحمة الهوميرية بقوة درامية بقوة كبيرة وتمتلى أشعارها بالصور الفدة وتنضح بالقيم الإنسانية التي تواجه القدر بحروبه وصعوباته وآلامه. وتعتبر هاتان الملحمتان من الأعمال التأسيسية للحضارة اليونانية التي ولد المسرح في حضنها.

الديثيرامب:

نوع غنائي مخصص لتمجيد الإله ديونيزوس، تؤديه إلقاء ورقصا جوقة بقيادة رئيس. تطور هذا النوع بين القرن السابع والخامس ق.م وأصبح حوارا غنائيا شعريا وموسيقيا رفيع المستوى. وأقيمت حوله مباريات دورية كانت تحيط بمعبد ديونيزوس. الديونيزيات الأثينية الكبرى، وهي أكبر المسابقات المسرحية، كانت تستهل بمباراة ديثيرامبية يشترك فيها أبناء أنبل عائلات الإقليم الأثيني. كانت هذه المشاركة بمثابة شرف وواجب مدني، في الحقبة الهلنستينية -القرن الرابع والثالث ق.م- أصبح الديثيرامب مهنة موسيقية بحتة.

المسرحية الساتيرية:

نوع مسرحي كوميدي مدرج في المسابقة التراجيدية حيث كان ينبغي على كل شاعر أن يقدم رباعية تتألف من ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية واحدة. كان هذا النوع المسرحي يعرض مواضيع التراجيديا نفسها -من وحي الميثولوجيا والأساطير- لكن بشكل هزلي. الجوقة المعتمدة فيه مؤلفة من الساتير أي أنصاف آلهة ذوي آذان مروسة وأقدام تيس يقودها سيلين، مربى الإله ديونيزوس. تتضمن المسرحيات الساتيرية رقصات وأزياء مبتدلة ومضحكة ونكات، فضلا عن النهايات السعيدة، ما يوفر للجمهور تسلية ترفه عنه وتعوض عن التوتر الذي تسببه التراجيديا. لم يصلنا من هذه المسرحيات الساتيرية إلا

مسرحية كاملة ليوريبيدس المسماة السيكلوب، وأخرى مبتورة لسوفوكليس والمسماة المتعقبون.

الكوريجيا:

بعدها اعترفت الدولة في أثينا بالوظيفة المدنية للمسرح ونظمت المسابقات المسرحية، أخذت على عاتقها إدارة الإنتاج المسرحي. هكذا أصبحت اللجنة الرسمية الراعية - الكوريجيا-مؤسسة مسؤولة عن الأموال اللازمة للمشروع وعن اختيار أعضاء الجوقات من المواطنين الأعيان وتكليف كل واحدة من الجوقات بالإقتراع إلى هذا أو ذاك من الشعراء الذين تم اختيارهم للمشاركة في المسابقة. كان الراعي -الكوريج- يدفع مصاريف من ثروته الخاصة ويحصد الشعبية والفخر في حال فوز المسرحية التي يراها -كالزعيم بيريكليس مثلا ومسرحية الفرس للشاعر إسخيلوس-. الممثلون والمنشدون كانوا مجبلين، وعلى الرغم من كونهم مواطنين هواة فقد كانوا يخضعون لتمرين جسدية وصوتية جدية. وجدير بالذكر أن الاشتراك في النشاطات كان حكرا على الرجال دون النساء، رئيس الجوقة الكوريفيه كان يقود الجوقة ويوجه المنشدين وأحيانا يتحاور باسمهم مع شخصيات المسرحية. تضاءل دول الكوريجيا تدريجيا مع وهن النظام الديموقراطي، وتقلصت الجوقة وبالتالي تم اضمحلالها مع انحطاط المسرح الإغريقي.

البناء المسرحي اليوناني:

بنيت أولى المسارح الإغريقية الحجرية في القرن الرابع ق.م، قبل ذلك وفي زمن الشعراء المسرحيين الكبار، كانت الأبنية المسرحية الخشبية المؤقتة تشيد في الهواء الطلق على سفح منحدر بمناسبة الاحتفالات الديونيزية. وكانت تتألف من ثلاثة أقسام:

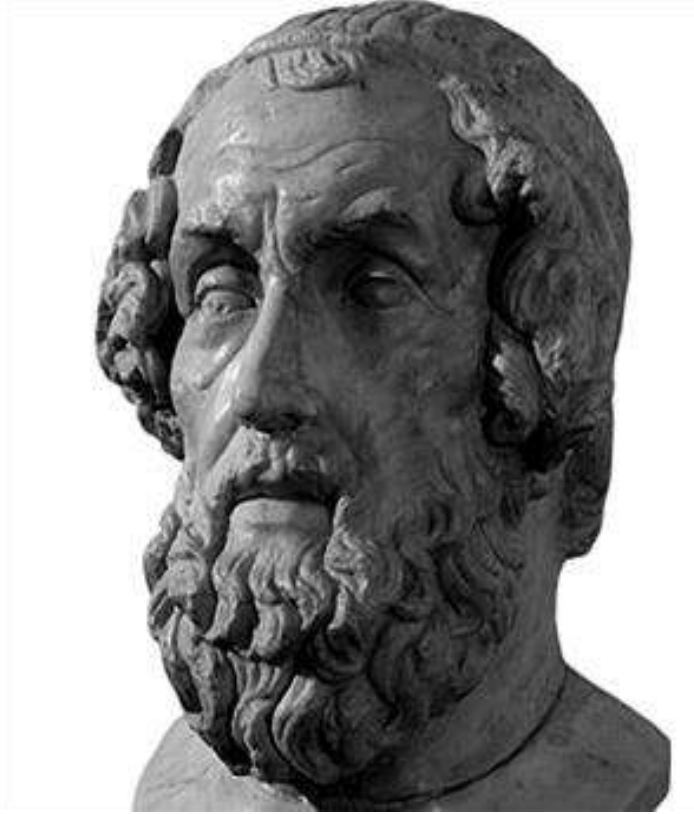
أولاً- التياترون، أي مدرجات دائرية يجلس عليها المشاهدون.

ثانياً- الأوركسترا، وهي مساحة دائرية واسعة يطوقها من معظم جوانبها التياترون، إنها مخصصة للجوقة وتحركاتها ويوجد في وسطها معبد ديونيزوس.

ثالثاً- السكيني، وهي عبارة عن مبنى يقع في خلفية الأوركسترا وفي مواجهة الجمهور يضم الكواليس وتبنى عليه الديكورات المسرحية. في وسط واجهته توجد منصة مرتفعة وضيقة تسمى البروسكينيون وهي مخصصة للممثلين الذين يجسدون الشخصيات الميثولوجية أو الأسطورية.

الشكل الدائري والمفتوح هو السمة الرئيسية للمسرح اليوناني ذي الشكل المخروطي الضخم والذي يضيق كلما انحدرت المدرجات باتجاه الأوركسترا. تعتبر هذه الأخيرة العنصر الرئيسي للحيز المسرحي الإغريقي حيث يشكل إنشاد الجوقة النواة المركزية للعرض. هذا الدور الجوهرى للجوقة لا يتراءى بالطبع للقارئ من خلال الأثر المكتوب للمسرح الإغريقي -أي النصوص المسرحية-

السمة الثانية للبناء المسرحي اليوناني هي انفتاح حيز العرض الذي يتميز، إضافة إلى عدم وجود قطيعة بينه وبين حيز المشاهدة، بمقربته من الطبيعة والصلة المباشرة بالهواء الطلق ووضوح النهار، ما يضيف على العرض تساوقا مع نور الشمس وهبوب الريح وأنغام الطبيعة وأصوات المدينة القريبة، وذلك فضلا عن الجمع الغفير الذي يصعب علينا تصور أهمية تفاعله مع العرض المسرحي.



الشكل رقم 08: الشاعر الملحمي هوميروس



الشكل رقم 07: جلجامش



الشكل رقم 09: الإلياذة والأوديسة



الشكل رقم 10: تمثال المسرحية الساتيرية

المحاضرة الثالثة: أعلام التراجيڤيا اليونانية

ثسيبس:

هو ممثل وشاعر إغريقي، ويعتبر رائد الفن المسرحي. يبدو أن ثسيبس كان فنانا مجددا عبقريا على مستوى التمثيل واختراع العروض، فقد أدخل على العروض الديثيرامبية شخصية كان يؤديها بنفسه ويتحاور من خلالها مع الجوقة أو يؤدي بلسانها رواية مستعينا بموهبته في التقليد. كما أوجد أمتعة الممثل: القناع المهيب المضخم للصوت، واللباس الطويل الملون، والحداء ذو الكعب العالي، الكورثنوس. ساهم ذلك في تجسيد فكرة الشخصية الوهمية وبالتالي في إطلاق عملية التأليف الدرامي والانفصال عن فن الرواة.

وعلى الرغم من تحفظات سولون، فقد حظيت عروضه المتجولة على عربة بنجاح كبير حث الدولة على الاعتراف رسميا بهذا النوع الفني. وعندما أنشأ الحاكم بيزيستراتس المسابقات المسرحية في أثينا عام 534 ق.م في إطار الديونيزيات الكبرى، نال ثسيبس خلالها الجائزة الأولى على دراما ألفها وأخرجها وأداها بنفسه.

إسخيلوس:

من الحرب إلى المسرح :

شارك إسخيلوس في معركتي "ماراتون" و "سالامين" وبذلك ينتمي إلى الجيل الأثيني الذي انتصر على الفرس وأسس عظمة "أثينا" وهيمنتها. شهد التحول الذي جعل من "أثينا" بلدا ديموقراطيا فحفلت أعماله المسرحية المبنية على النصوص الميثولوجية برؤية تاريخية تمحورت حول مفهوم العدالة ومصير دولة المدينة. قدرت مؤلفاته بحوالي تسعين مسرحية لم يصلنا منها إلا سبع تراجيديات. أكسبته أعماله شهرة واسعة من سنة 484 ق.م حتى موته. لم يعايش فترة عظمة "أثينا" في عهد بيريكليس ولا النهضة الفكرية الفلسفية التي قام بها أهل السفطة، فهو ينتمي إلى جيل الرواد المؤسسين، وقد تتلمذ على أهل الحكمة والتقى في أيام النضال الوطني من أجل الحرية والاستقلال. لذلك يختلف مناخ مسرحه جذريا عن ذلك الذي سوف يهيمن على المسرح بعده. وتتجلى في شخصياته قوة التفاوض وحمية البطولة.

ليس إسخيلوس مخترع التراجيديا، لكنه على الأرجح مبتكر سماتها الأساسية والمبدع الأول الذي وضع بنيتها وحتم تطورها، لنذكر من جملة ما ابتكره إدخال ممثل ثان على خشبة، ما يعني اختراع الحوار المسرحي وبالتالي إخضاع الجوقة إلى الحدث الدرامي. إلا أن السمة الرئيسية التي ميزت أعمال إسخيلوس فهي "الثلاثية" ذات الحلقات الثلاث المترابطة حيث تم جمع ثلاث تراجيديات حول موضوع مشترك يسمح بارتباط وثيق بين

أقدار أجيال متعاقبة، يجسد مسرح إسخيلوس رؤية شاملة لتاريخ البشر. لا يتموضع على مستوى قدر الأفراد بل يعالج أحوالاً إنسانية أشمل وأكثر خطورة: كمثل تسلسل الجرائم في تاريخ العائلات أو الحروب القومية ومصائر الأمم، والتي تجري تحت أنظار الآلهة ذوي السيادة العليا وأصحاب الإرادة المطلقة التي تفتك بالعالم والبشر.

في الحقيقة تحفظ أعمال إسخيلوس ذاكرة التجربة الكبيرة التي خاضها عبر مشاركته في الحروب "الميدية" ضد الفرس والتي تدوي في كل أعماله. نجدها بالطبع في مسرحية الفرس التي تتحدث عن النصر قريب العهد آنذاك الذي حققته "أثينا" في "سلامين"، كما نجدها في مسرحية "السبعة ضد طيبة" حيث يصور إسخيلوس المدينة المحاصرة من أحد أبناء أوديب، نراها أيضاً في مسرحية أغاممنون حيث نشهد عودة الملك مضفراً من "طروادة". كل هذه الحروب تجلب الموت والآلام، وتسبب الأحزان وبؤس المهزومين، وتولد المجازر التي تطال الجميع دون تمييز، وتجر الرعب الذي يسود المدن المنكوبة. كما تخلف وراءها نساء سبايا أو رفات المحاربين الشبان الذين حصدتهم المعارك.

العدالة بين النظام الإلهي والنظام المدني:

هذا الاستحضار للحرب يشكل خلفية واقعية لمؤلفات إسخيلوس التي تصدرها صور الاندفاع البطولي والحمية المدنية، ذلك أن الحرب التي اختبرها تتمثل بنضال اليونانيين من أجل الحرية. وفي مقابل المحن والآلام نجد مثلاً بسالة وعزة نفس "إيتيوكل" الذي

يجسد الروح القتالية في خدمة الوطن، أو حكمة وشجاعة الملك بيلاسغوس الذي يتولى الدفاع عن المستجيرات بعد استشارة شعبه، وتلك المواطنة المثالية التي تعبر عنها وتعلنها الإلهة أثينا في نهاية "ربات الرحمة". خلاصة القول، إن الدعوة الأخلاقية الحثيثة إلى الحكمة والعدالة تتصدى لعنف الحروب ومساوئها الفادحة، فبعيدا ن الحروب الأهلية وجرائم الثأر، وبمناى عن الفوضى والاستبدادية وينبغي أن تكون "أثينا" مدينة العدالة المثلى بفضل مؤسساتها الديمقراطية.

ظاهرة فذة كمثل مسرح إسخيلوس لا يمكن أن ترى النور إلا في لحظة حاسمة من التاريخ: ألا وهي ولادة الديمقراطية، هنا تصبح الميثولوجيا تجسيدا لتاريخ الأجيال. فينبثق العرض المسرحي من المخيلة ليخلق في رحاب التفكير، وينطلق من التعبير الشعري ليصبح منظورا تاريخيا محوره فكرة العدالة. ذلك هو القصد الذي تتوخاه مسرحياته: البحث الدؤوب عن تجليات العدالة الإلهية في قلب المآسي الإنسانية. ليس من السهل فهم هذه العدالة، إنها قاسية وتلاحق المذنب وأولاده لعدة أجيال من بعده. هذا الإصرار على العقاب يتخذ بعدا أشد ضراوة مع تدخل الآلهة ومساهماتها في تضليل الإنسان. إذ أنها توجهه نحو الإثم الذي سوف يتسبب بضياعه. يرتكب أغمامنون ومن بعده ابنه أورست جرائم أوحنتها الآلهة، يرتكب إيتيوكل ويولينيس (ولدا أوديب) جرائم تحقق بدورها لعنة سببتها ذنوب أجدادهما. مصير الإنسان يحتمه ماض ورثه وينبغي عليه فهمه وترجمته وفق أبجدية الذنب والعقاب. كل انتهاك لاحترام الآلهة وأي اعتداء على حياة الإنسان

يعتبر عملا آثما، ومع أن العقاب الحتمي للجريمة يعبر عن إرادة إلهية فإنه يتحقق بواسطة إنسان يصبح بدوره مجرما عندما ينفذ تلك الإرادة ويصبح عرضة لثأر شرعي جديد. إذن ما السبيل للخلاص؟ كيف يوضع حد لتلك السلسلة من الجرائم والآلام؟ هذه المعضلة الكبرى تسود الأورستية (الثلاثية الوحيدة التي حفظت بكاملها) حيث يأتي الجواب في الحلقة الأخيرة وهي "مسرحية ربات الرحمة". في نهاية الثلاثية، تؤسس الإلهة أثينا بالاس المحكمة العليا (الأيوباج) في مدينة أثينا وهي مؤسسة ديمقراطية تضع حدا قانونيا لجرائم الثأر، وفي الوقت نفسه تتحول آلهات الثأر إلى ربات الرحمة. كل هذه الفواجع التي تخص عائلات أسطورية عريقة منذورة للكوارث، تحث على التفكير في السبل المعقدة التي تتبعها العدالة الإلهية. خلال العروض التي تظهر شرعية القدر القاسية والخيرة، توحى الآلهة للبشر على لسان الجوقة بقاعدة السلوك المرجوة: "الألم هو سبيل اليقين والعذاب هو طريق المعرفة". هذه الرؤية المهيبة للعدالة الكونية تصالح الإنسان مع آلهته ودولته، ويعبر عنها إسخيلوس بصيغة شاعرية عظيمة لا تزال تخب الألباب.

الشعر والفن التراجيدي عند إسخيلوس:

الفعل المسرحي عند إسخيلوس بسيط وشبه جامد، نرى في كل تراجيديا حدثا واحدا يقترب ويتصاعد وينفجر، فتلازمه ردات فعل وتعليقات مشحونة بقلق شديد أو بحزن عميق. ونقع على مشاهد بكاملها لا تتضمن أية حركة درامية. حتى أننا نلاحظ الجمود التام في

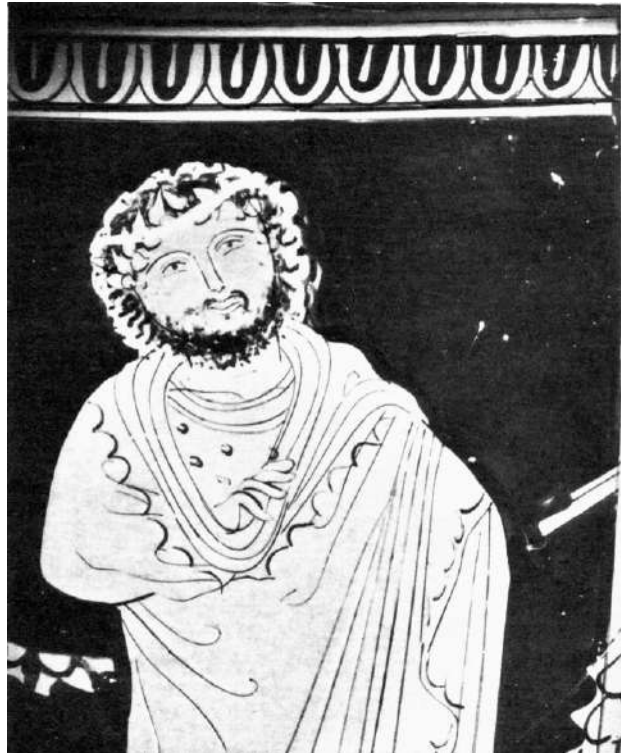
مسرحية بروميثيوس في الأغلال، إذ إن بطلها يبقى من أولها إلى آخرها مستمرا على الصخرة وعاجزا عن الحركة. إلا أننا نتبين مدى رؤيته الفكرية في بناء الثلاثية حيث يظهر تأثير الماضي بكل ثقله كما يتجلى معنى الأسطورة في منظورها المستقبلي. يتميز أسلوب إسخيلوس بقوة وفخامة تليق بالمواضيع التي يختارها وبالفكر الذي يعالجه. يسود الصيغة البسيطة والرحبة التي يعتمد عليها تؤثر داخلي يتوازن فيه القلق والتماسك. إن بنية هذه المسرحيات التي تبرز بشكل خاص في هندسة وتناوب مقاطع الجوقة، هي التي تضفي المهابة على مجمل العرض، هذا الجو العظيم الذي يغلي بالنعوة والشغف هو انتصار الشاعر على الهلع الذي يتضمنه. وإذا كان البنيان المسرحيات ينطوي على حس متين بالنظام والتماسك، فإن الأسلوب بالمقابل يكتظ بإيحاءات خلابة ويعتمل بروح وثابة. إن أسلوب إسخيلوس، المليء بالمفارقات الفظة والغني بصور واقعية مباغته وكلمات توحى بالهياج والحيرة، هو أسلوب مهيب وغريب وساطع. وهو مع ذلك صريح وطبيعي، ينقل إسخيلوس المتلقي مباشرة من الاستعارة إلى التجسيد المادي، من سيل الدماء الذي يتدفق بين طروادة وأرغوس مثلا إلى السجادة الحمراء التي تقرد تحت أقدام أغاممنون.

ربما حد أسلوب إسخيلوس هذا من انتشار مسرحه في العصر الكلاسيكي، لأنه يبدو شديد الغرابة ويتصف بالجرأة المفرطة والصادمة. أما اليوم، حيث تنفجر الحروب ويتحول العالم تحولا مقلقا ويعاد النظر بكل شيء، تتلقى طروحات إسخيلوس من جديد تجاوبا متناميا. أمام تصاعد الخطورة في عالمنا وانهايار النظم السالفة، نتفاعل مجددا مع تساؤلات

إسخيلوس حول تداعيات العنف والشرور ومآل العدالة والمصير. وبهذا المعنى نزع أن أقدم الشعراء التراجيديين هو أكثرهم معاصرة.

المراجع:

- M. Delcourt : Eschyle, Paris, 1934.
- J. de Romilly : la Crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle, Paris, 1958.
- K. Reinhardt : Eschyle, Euripide, Paris, éd. De Minuit, 1972.
- Œuvres d'Eschyle : Universités de France- la pléiade- garnier flammarion- folio classique ...
- إيليا حاوي: "إسخيلوس" - دار الكتاب اللبناني - بيروت، 1980.
- "تراجيديات أسخولوس" - ترجمة وتقديم د. عبد الرحمن بدوي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 1996.
- "إسخيلوس": ترجمة: د. إبراهيم سكر - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1972.
- "ثلاثية أورست": ترجمة: د. لويس عوض - الهيئة المصرية العامة للكتاب - 1987.



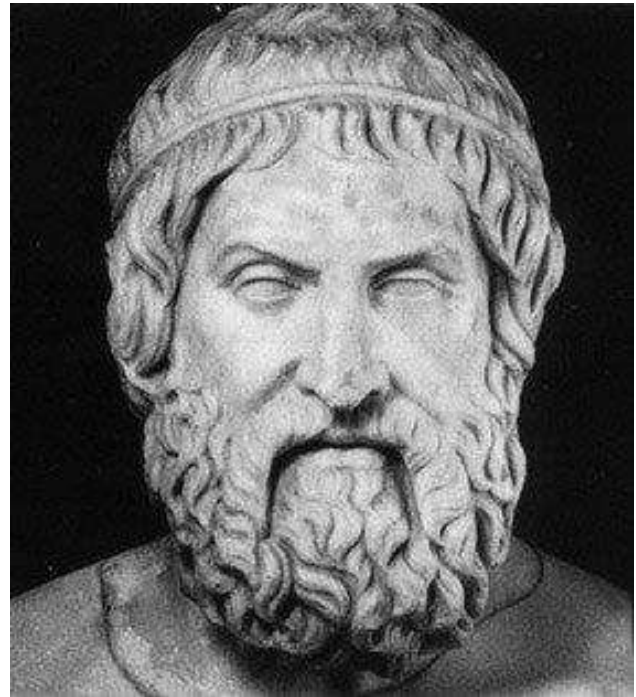
الشكل رقم 11: فرينخوس



الشكل رقم 12: مسرحية ألسيست



الشكل رقم 14: أغمامنون



الشكل رقم 13: إسخيلوس

المحاضرة الرابعة: سوفوكليس (495 - 406 ق.م)

أوج عظمة أثينا:

عناصر سوفوكليس تاريخ هيمنة مدينة أثينا منذ تأسيس "حلف ديلوس" سنة 497 ق.م حتى حرب "البيلويونيز" التي لم يعش ليشهد نهايتها الكارثية (سنة 404 ق.م) كان صديقا لبيريكليس، رجل الدولة العظيم الذي أوصل مجد أثينا إلى ذروته. ومواطننا مثاليا، وشاعرا ذا مسيرة مهنية حافلة بالنجاحات المتواصلة التي امتدت أكثر من نصف قرن. اعتبرت أعماله مثالا للتوازن التراجيدي وكمال نوعه، وشكلت حياته نموذجا مكتملا للنجاح البشري المبني على تناغم نادر.

كتب سوفوكليس نحو مئة وثلاث وعشرين مسرحية لم يصلنا منها سبع تراجيديات كاملة وهي: "أجاكس، نساء تراخيس، أنتيغونا، أوديب ملكا، إيلكترا، فيلوكتيت، أوديب في كولونا". فيما عدا ذلك هناك كمية كبيرة من شذرات متقطعة من أعماله الباقية والجزء الأول من مسرحيته الساتيرية بعنوان "المتعقبون" تم اكتشافه في مطلع القرن العشرين في مصر على قصاصة من ورق البردي. نعرف أن سوفوكليس فاز لى إسخيلوس مرارا ابتداء من 468 ق.م. ولكننا لا نملك أي نص من تلك المرحلة يفسر كيف تميز سوفوكليس المنافس الشاب تدريجيا على المعلم الشيخ، وكيف تطور النوع التراجيدي على يده إلى صيغة جديدة ومغايرة نال بفضلها شهرته بلا منازع. تعود المسرحيات التي نعرفها إلى مرحلة النضوج (أي بعد 450 ق.م) أو إلى مرحلة الشيخوخة. وهي تدل على استكمال

فني تام يضفي على التراجيديا اكتفاء ذاتيا وعمقا إنسانيا ووحدة متناغمة، يبلغ فيها المسرح قيمة عالمية تتعدى الزمان والمكان وتشكل نموذجا "كلاسيكيا" يخاطب الإنسان الكوني في شموليته ويمكن إدراكه عبر العصور .

وبينما تمتد ثلاثية إسخيلوس في الزمن والجغرافيا، تنحصر مسرحية سوفوكليس في تراجيديا واحدة تتناول أزمة محددة، يركز سوفوكليس على الأفراد الذين لا ترتبط مصائرهم بالضرورة بالأجداد، بل تتحدد تبعا للقرارات التي يتخذونها. من جهة أخرى يعمق سوفوكليس البعد النفسي للشخصيات بفضل إضافته ممثلا ثالثا على العمل واختصاره لدور الجوقة. هكذا يكبر دور الحوار إذ تتواجه الشخصيات وتتحدد سمات كل واحدة منها نسبة للأخريات. كما يختفي الطابع الأسطوري من الحكاية ليسود مكانه الطابع الإنساني، ينير التأمل الداخلي تحركات النفس البشرية ويستتبط البعد الوجداني للحدث. مع سوفوكليس يتجه النوع التراجيدي نحو تعميق البعد السيكولوجي، فيستخدم لهذا الغرض تباين الأبطال مع الشخصيات الثانوية، وغناء الجوقة الذي يؤطر الحدث ويبرز جوهر الأزمة. مسرح سوفوكليس هو مسرح إدراك الفرد للعلاقات المتصارعة بين العقل والطبيعة، بين الحرية الداخلية ومختلف القوانين البشرية والإلهية. إنه مخترع البطل المأساوي الذي حل محل البطل الأسطوري.

ترأس بيريكليس حكومة "أثينا" وسهر على مصيرها من سنة 443 حتى 429 ق.م إذ كان يعاد انتخابه باستمرار في منصب "الاستراتيجوس" الذي كان يخول صاحبة سلطة

استثنائية على شؤون الدفاع الوطني والانفاق القومي، وعرفت المدينة في عهده وبفضل سياسته ازدهارا خارقا وإشراقا فكريا وفنيا رائعا حيث تفتحت نشاطات العقل قي كل المجالات الأدبية والعلمية. يدين سوفوكليس لبيريكليس الذي عاصره هذا التقدم الحضاري بالقوة الدافعة التي تحرك أعماله المسرحية. فجيله هو جيل هيرودوتوس رائد علم التاريخ، والفيلسوف انكساغورس الذي كان أول من نظر إلى عقل البشر كعنصر أساس في تنظيم الوجود. استفاد سوفوكليس من التوازن الذي بلغه المجتمع المدني بين النظام الديني والسياسي، والذي سوف ينطلق منه رجال الفكر لاكتشاف قدرات الإنسان ومدى تأثيرها. لا يلغي مسرح سوفوكليس دور القدر (إذ تتدرج أفعال أبطاله في إطار الذي تحدده الآلهة)، ولكنه يشيد بإرادة الإنسان وقدرته على الاختيار. تكمن التراجيديا تحديدا في تلك المواجهة بين القدرة وإرادة الأبطال والتي تبين بشكل ساطع حدود الوضع البشري ومن ثم سمو الأخلاق البطولية التي تؤثر الموت على الرضوخ أو المساومة. هكذا تفهم المفارقة الجوهرية الخاصة بمسرح سوفوكليس حيث تتفق رؤيا تشاؤمية لمأساة الوجود مع تعظيم جياش لدور الإنسان في هذا الوجود.

البطل التراجيدي:

البطل التراجيدي الذي وضعه سوفوكليس على المسرح هو بطل يواجه الصراعات بمواقف يختارها هو لنفسه، مع العلم أن هذا الموقف سوف يجعله عاجزا في إزاء السلطة التي

يهاضها وسوف يعزله عن أهله وأصدقائه المحبين الذين يحاولون عبثا ثنيه عن عزمه. هكذا ينتحر أجاكس بالرغم من عطف بطانته وحث الجميع حوله على أن يعيش، وهكذا تحبس أنتيغونا في قبرها وتتعزل إيلكترا في تصلبها بالرغم من إيعاز أختيها الحنونتين. أما أوديب فلا يتزحج عن قراره القاضي بالبحث عن الحقيقة بالرغم من إلحاح الجميع عليه بالتخلي عن مشروعه الذي سوف يقوده إلى الهلاك. تملك كل حالة من تلك الحالات مخرجا محتملا يرفضه البطل لأنه تبني مبدأ مطلقا لا يضاهيه أي شيء آخر في نظره. المأساة في هذا المسرح تعني الفرد وتتركز على صراع خلقي ووجداني. لا يشتد التوتر من جراء تباين الطباع فحسب، بل من جراء اختلاف القيم الأساسية التي يبني عليها كل واحد أحكامه وتصرفاته. لهذا السبب بالتحديد تتميز حوارات سوفوكليس بالقدرة على التكيف مع المشاكل والقضايا التي يعانها ويتطرق لها كل جيل بدوره فيستنبط منها تأويلات متلائمة. والمثل الأسطع على ذلك هو النقاش الحاد الذي يدور بين أنتيغونا والملك كليون حيث يتكلم الثاني باسم الدولة والقانون والأولى باسم القيم العرفية المتجذرة فتجهر بحقها في التمرد والعصيان. في خضم هذا النقاش يتعرف كل واحد منا على المسائل الخاصة بحالته والصراعات المتعلقة بجيله: بين السلطة والثورة، بين الدين والمجتمع، بين الانصياع والانشقاق، بين النظام والحرية، بين القانون والعدل.

كل هؤلاء الأبطال الشرفاء والشجعان يسقطون تحت طائلة قدر لا يستحقونه، ومع ذلك لا يبدي سوفوكليس أي شك أو سخرية تجاه الآلهة. في الحقيقة تعبر تهلكة أوديب أو

أجاس أو هيرقلس عن وهن البشر أمام القدرة الإلهية، لم يكن هيرقلس أو فيلوكتيت يستحقان ضراوة مصيرهما، ولم تقصد ديجانيرا بتصرفها الطائش سوى المحافظة على حب زوجها هيرقلس، كذلك لم ترتكب أنتيغونا أية جريمة، وليس من المنطق أن يتكبد أوديب، ذلك الملك السعيد والمتعطر للخير والحقيقة، كل تلك المصائب، بينما لم يكن يظن أي أذى أو يخطط لأي شر، بل بالعكس فإن رغبته في حسن التصرف هي التي انقلبت عليه وأكدت المنحى التراجيدي لمصيره. كان سوفوكليس يشعر بحدة تقلبات الحياة بين نعيم وشقاء. ولكنه ينظر إلى هذا التقلقل بكل احترام ولا يخطر بباله أن يشكو منه أو أن يندد بظلمه. لأن عالم الغيب هو عالم آخر لا يمكن للإنسان أن يستوعبه أو أن يعقله، إنه نظام ثابت يستخرج قوانين صارمة من جوف ماض لا يسبر غوره (والذي حدده فرويد في موقع اللاوعي البشري) وما كان قصد سوفوكليس إلا استفهاما متأبرا حول هذه السنن ومحاولة تفسيرها من خلال تعبيرات إنسانية. من جراء ذلك، تتخذ الشخصيات الصادرة عن الأساطير وجوها بشرية، كأنها تتكلم وتتنفس بيننا وتحمل وطأة إرادة الآلهة في وسطنا، وتقاوم كل واحدة منها القدر بطريقتها الخاصة، المختلفة عن الأخريات، وفقا لمعطيات ذاتية وعزم شخصي حر، فيصبح زمن التراجيديا زمن التفكير الوجداني والتأمل الباطني، تنتقل فيه النفوس من الانفعال المبهم إلى صفاء اليقين.

فن التأليف عند سوفوكليس:

ولا يمكننا إلا أن ننظر بإعجاب إلى نبوغ سوفوكليس الظاهر في الابتكارات التي أضافها على فن المسرح في خدمة تصويره للتراجيديا: إدخال الممثل الثالث (ما يسرع تسلسل المواجهات)، توزيع الشخصيات بشكل ازدواجي متناقض، وتوزيع الأقوال والردود بشكل متواز بين الشخصيتين المتجابهتين يعالج سوفوكليس الدراما بواسطة فن تركيبى ماهر حيث يلقي الضوء على بقع متباينة وأفكار متعارضة انطلاقا من بؤرة مركزية تشتد إضاءتها تدريجيا حتى الوضوح الدامغ. هكذا يضع تيكميسا الحنونة في ظل أجاكس الغاضب، أو بشاشة إيسمين اللطيفة في تناقض مع صلابة أنتيغونا النافرة، أو ملامح كريسوثيميس القانعة في خلفية وجه إيلكترا المتمردة... فضلا عن ذلك، تمر الشخصيات بأحاسيس متغيرة فنرى تباعا وفي دقة تصويرها علامات القسوة والوداعة، العزة والخوف. حتى أنتيغونا التي لا تلين، نراها تكشف عن ضعفها الذي ينسل من حناياها عند اقتراب ساعة موتها. الكل يختبر صحوات الأمل وصددمات الخيبة. والكل يسقط تحت وطأة قدر يسحقه دون أن يتخلى عن عزة نفسه أو أن يزرع تحت نير آلهة بعيدة المنال. وعندما كتب سوفوكليس في أواخر أيامه أوديب في كولونا أوصل بطله الضرير التائه إلى ضاحية "أثينا" حيث باركت الآلهة لحده وجعلت منه ذخيرة تحمي المدينة. الإرادة الإلهية دمرت حياته وها هي تقدس موته، لا يتبنى سوفوكليس أي تبرير أو اتهام، ولكنه يعرض

علينا أبطالاً يضطلعون بتحمل قدرهم وهو قدر مأساوي لا يزال يقاوم عبر القرون كل التأويلات والتفسيرات.

وسط كل هذا، لم تعد الجوقة في قلب الدراما، ولكنها لم تنفصل عن الحدث. إنها تسطر المراحل وتعكس مفاصلها، وتؤكد فحواها العميق، وتضخم من خلال إنشادها الرائع صدى أغنى المعاني، فتستميل ذهن المتلقي نحو التفكير بمواضيع ملازمة للوجود: سلطان الحب، آية الذكاء البشري، حتمية الشيخوخة، رقة السعادة وسرعة عطبها ... هكذا تجد التراجيديا توازنها في تركيبة من خمسة فصول ذات إيقاع داخلي موزع بين مناجاة وحوار، يؤطرها الغناء الجوقي المفعم بالعاطفة وسمو المشاعر، والذي تسود فيه الرحمة والسكينة أمام الشقاء والموت.

خلافًا للأسلوب الملحمي المهيّب الذي كان رائجا قبله، يستعمل سوفوكليس أسلوبا مقتصدا وبسيطا، تقترب لغته من النمط الطبيعي المرن وتتخلله شاعرية رفيعة المستوى في كلام سهل ومألوف، بحيث يصبح الصفاء الساطع في النص واضحا في ظاهره ومفتوحا للتفكير والتأمل في باطنه. فيستشف المتلقي تعدد المعاني المحتملة ويلمح وفرة الرموز المتشعبة. تكمن عظمة سوفوكليس في هذا التوازن الذي لا مثال له بين أقانيم ثلاثة: أسمى درجات الإلهام والإتيقان الفذ في الصيغة والتركيب، الأمانة للإرث الميثولوجي والأسطوري وترجمته إلى مفردات الواقع البشري، روعة الشاعرية ووضوح الخطاب المسرحي. من هنا يبلغ الفن التراجيدي قمة لا نظير لها في مسرحتي أنتيغونا و أوديب ملكا: في كلتا الرائعتين،

تستأثر التمثيلية بعقل المشاهد منذ المشهد الأول وتدفعه دفعة واحدة إلى أشد التوتر الوجداني إزاء شخصيات تتمتع بإنسانية أسرة، بينما هي تواجه الشدائد في لحظة حاسمة من مصيرها. وهكذا وإن كانت المأساة تبدو جلية وواضحة للوهلة الأولى، فإنها تزداد تعقيدا واتساعا للمعاني كلما يسبر الشاعر بواطنها السحيقة.

مراجع:

- G. Rinnet : Sophocle, poète tragique, Paris, 1969.
- K. Reinhardt : Sophocle, Paris, 1971.
- Œuvres de Sophocle : universités de France- la pléiade-granier flammarion – folio classique.
- إيليا حاوي: "سوفوكليس" - دار الكتاب اللبناني، 1980.
- "تراجيديات سوفوكليس" ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي - المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 1996.
- "نساء تراخيس" - "إليكترا" - "أنتيجونه، أجاكس، فيلوكتيت" سلسلة "من المسرح العالمي" - الكويت.
- "أوديب ملكا" - ترجمة: د.علي حافظ -مسرحيات عالمية- دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - مصر.
- "أوديب ملكا" - ترجمة: د. محمد صقر خفاجة - الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.



الشكل رقم 15: سوفوكليس



الشكل رقم 16 : بيريكليس



الشكل رقم 17: مسرحية أنتيغونا



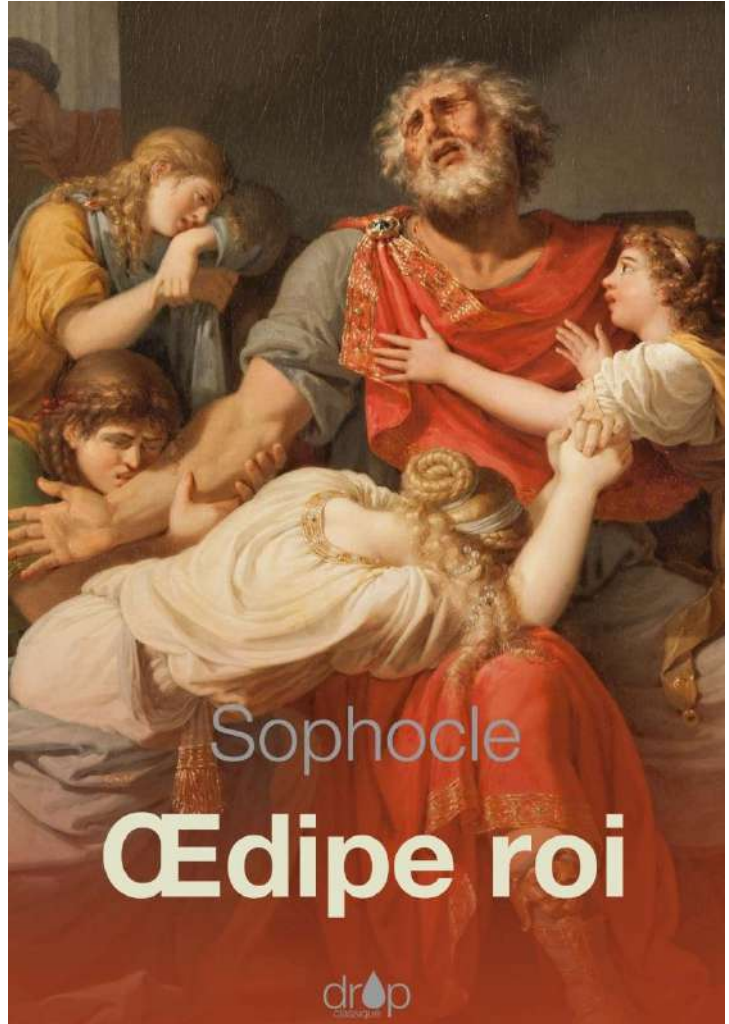
الشكل رقم 19: مسرحية فيلوكتيت



الشكل رقم 18: مسرحية إيلكترا



الشكل رقم 20: مسرحية نساء تراخيس



الشكل رقم 21: مسرحية أوديب ملكا

المحاضرة الخامسة: يوريبيدس (480 - 406 ق.م)

جيل السفسطة:

عاصرت أعماله أعمال سوفوكليس ولكنه ينتمي إلى جيل مختلف. فهو يصغر سلفه بخمسة عشر عاما، نما في مناخ فكري واجتماعي متحول في العمق. لقد تأثر بطبيعة المثقفين، أي سقراط والسفسطائيين، وطرح أسئلة حول كل الآراء الموروثة، والعقائد السياسية، والأعراف والتقاليد الدينية أو الاجتماعية. فهو قلق ومشكك ومضطرب، وواع لفشل النظام الديمقراطي وللبؤس الناتج عن الحروب الخاسرة التي خاضها قادة الدولة الأثينية.

ألف يوريبيدس اثنتين وتسعين مسرحية ولم ينل سوى خمس جوائز، وغالبا ما لم يحظ بتعاطف الجمهور وقتذاك. لم يشترك في الحياة السياسية للبلاد، حتى أنه فضل مغادرة أثينا في نهاية حياته واللجوء إلى مقدونيا حيث بقي حتى مماته. إلا أن المجد الذي ناله بعد وفاته فاق مجد إسخيلوس وسوفوكليس، وسرعان ما أصبح الأب الروحي للمرحلة التالية في العالم اليوناني، وملهم الشعراء التراجيديين في روما، ومرجعا ذا تأثير بالغ على كتاب النهضة والعصر الكلاسيكي. قد يكون ذلك الأثر هو سبب المحافظة على مجموعة من أعماله يفوق عددها ما وصلنا من سلفيه، أي سبع عشر تراجيديا ومسرحية ساتيرية كاملة، إلى جانب الآلاف من الفقرات المجتزأة من المسرحيات الأخرى. ولعل الجوانب المزعجة والمحيرة لمعاصريه في مسرحه أصبحت هي نفسها أساس نجاحه اللاحق

ومبعث إعجاب الأجيال التالية. إذ أن الحرية التي عالج بها مواضيع "الميثولوجيا" وعدم
اكتراثه للقواعد السائدة للأدب التراجيدي، إضافة إلى ميوله الصريحة إلى الفرجة المسرحية
والابتكارات الفنية، جعلت من يوريبيدس في الوقت نفسه أقرب الشعراء الإغريق إلينا.
يستقي يوريبيدس هو أيضا مادة مسرحياته من الميثولوجيا والأساطير، لكنه يجددها
بتحويل المعنى، وبتغيير المنشأ الاجتماعي لأبطالها وإخضاعهم لتجارب إنسانية: محنة
العشق، بلية الحرب، تيه القلب، والشغف الآثم ... هكذا ومن خلال دنو هؤلاء الأبطال
من الحالة البشرية، وبتصويرهم فريسة لسيئاتهم وتناقضاتهم وغرائزهم، يكسر يوريبيدس
قالب الأسطورة التقليدي ويسمها ببصمته الفكرية والفنية. يتحى إيمان إسكيلوس وورع
سوفوكليس عن المسرح ويحل محلها ذكاء يوريبيدس الشغوف، والمتمتع بحس نقدي
وتشكيكي للميثولوجيا والطقوس الدينية. إذ لم تعد الأسطورة بالنسبة إليه ذريعة لاستقصاء
موارد الفن المسرحي، ومدخلا للخوض في كل المواضيع الممكنة، من الأحوال اليومية
إلى التربية وحقوق المرأة وفضائل الفئات الشعبية، من الحرب والتعصب والانتحار إلى
السعادة والعواطف الجياشة، من مسألة الروح وقضايا الغيب إلى شتى الأفكار الجديدة في
المسائل الأخلاقية والسياسية والعلمية والاجتماعية.

ابتكارات يوريبيدس:

وبما أن هذا السفطائي الفطن بحاجة إلى مجال يتسع لأفكاره الغزيرة، فهو يدبر سبلا ذكية للتخلص من ثقل الحكمة الملبكة ويخلي المتن المسرحي باختراع طرق جديدة في وضع البنية الدرامية. يبتكر أولاً نوعاً جديداً من المقدمات حيث تخبر إحدى الشخصيات منذ البداية موضوع المسرحية أمام الجمهور (مثل الفلاح في مطلع إيلكترا أو المربية في بداية ميديا، الإله بوزيدون في الطراوديات والإلهة أفروديت في هيبوليت ...). ويلجأ ثانياً إلى التدخل الإلهي المفاجئ في نهاية التراجيديا ليحل الأزمة حين تبلغ درجة عالية من التعقيد. هذه الحيلة التقنية المدعوة (أي "الآلة الإلهية" تعمل بواسطة رافعة مجهزة لإنزال إله من السماء على حين غرة، لكي يتوسط بشكل غير متوقع، ويحل الموقف المستعصي بقدرته الخارقة، هكذا تنتهي أرتيميس مسرحية هيبوليت، وثيتيس مسرحية أندروماك، وأبولون مسرحية أورست ... هذه الحلول المتكلفة، وإن كانت تسلب من الأسطورة ديناميتها الدرامية، تترك المجال مفتوحاً أمام يوريبيدس لاختبار أفكاره واستقصاء السبل المحتملة للفن المسرحي.

إحدى أهم وأغنى مساهمات أعمال يوريبيدس في تطور المسرح تتموضع من دون شك في التحليل النفسي المتعمق، يجد في المغامرات الأسطورية عينات عديدة من الشخصيات النموذجية الجديرة بالاهتمام، ويسبر غورها ليحلل خبايا روحها، حتى يستنبط الصراعات التي تعصف بداخلها ويستطلع تيارات الشغف التي تجرفها وتقودها إلى الجنون أو

الإجرام. لم تعد المسألة متعلقة بالقدر أو باللغات الإلهية، فالجنون والعواطف الجياشة هي خواص إنسانية نستطيع تلمس نشوئها وتطورها وتتبع مسار حركتها. من السعار الدامي الذي ينتاب هيرقلس إلى الهستيريا الجماعية التي تعصف بالبأخيات، تسقط الخشبة فريسة عنف الأهواء وانفجار الغرائز وغضب الشخصيات الجامحة. ثم إن بحث يوريبيدس العميق على مستوى البعد السيكولوجي للشخصيات جعله يولي اهتماما خاصا بالمونولوج الذي أصبح في منهجه المسرحي أكثر قدرة على كشف الحركة المخفية في مكونات القلب من السرد الملحمي حيث تتجلى رؤى إسخيلوس أو من الحوار المتوتر الذي تتجابه من خلاله شخصيات سوفوكليس. إنه لجدير بالملاحظة أن جل اهتمام يوريبيدس يتمحور حول الشخصيات النسائية اللواتي يتمتعن بعواطف شغوفة لا تكبح، مثل فيدرا، وهرميون، وإيلكترا، وميديا. أما غالبية أبطال مسرحه الذكور ينتسبون إلى طائفة الناس العاديين لا بل إلى التافهين، فأغامنون مثلا يبدو يبدو متقلبا ويخشى رأي الذين انتخبوه على رأس حملة "طروادة"، وجازون هو عنوان الوصولي الجاحد والأناني، أما أدميت فضعيف الشخصية، وأورست ضعيف الإرادة، وثيزي غير مستقر، وإيتوكل طموح عديم الذمة. بالمقابل، هذا الكاتب الذي اتهم باطلا بكرهه للنساء، رصع أعماله بشخصيات نسائية أسرة: ضحايا عذارى مثل بوليكسين وإيفيجينيا وأنتيغونا، اللواتي صورهن بأسلوب نضر وأخاذ، أو زوجات وأرامل وأمهات مخلصات ومثيرات للتعاطف مثل ألسيست وميغارا وأندروماك وهيكوب وجوكاستا. حتى أن أكثرهن إجراما يثرن تفهمنا

وتعاطفنا، مثل ميديا وكليتمنسترا. بصورة عامة، يكتسب الحب بكافة أوجهه من أكثر أشكاله جموحا إلى أرقاه، حق الوجود على الخشبة، ويصبح منذ ذلك الوقت أحد المواضيع الأساسية للمسرح العالمي.

اشترك يوريبيدس للمرة الأولى في مباراة التراجيديا سنة 455 ق.م ولكن أقدم آثاره المسرحية التي وصلتنا يعود تاريخها إلى 438 ق.م، مما يجعلنا محرومين من الخطوات الأولى لهذا الفتى المشاغب في أسرة التراجيديا الإغريقية، الذي اجترأ على القواعد السائدة وكان مقداما في ارتياد دروب جديدة. غير أنه يدهشنا تنوع ابتكاراته ووفرة البدع المختلفة التي وسعت أفق المواضيع وأكثرت الاحتمالات الجمالية في الفن المسرحي. لا يتسم قسم كبير من مسرحياته بتركيب متناغم ولا بحبكة متوازنة، إنها بالأحرى متميزة بالمواقف المفاجئة والقفزات الطارئة. يلجأ يوريبيدس إلى التوليف، فيجمع بين أحداث متباينة مقتبسة من حكايات مختلفة، وهو يخلط الأساليب ولا يخشى محاذاة الهزل والسخرية. يبدو لنا وكأن يوريبيدس لا يبالي بغنائية المسرح ووظيفته السياسية، بل يظهر مشبوبا بالفن المسرحي في حد ذاته، ومهتما إلى أقصى حد باكتشاف أكبر نسبة من المستجدات الفنية والأدبية واختبارها. وأهم دليل على هذا التوجه هو تقلص دور الجوقة في الأحداث، إذ جعل منها مؤدية للفواصل الشعرية الغنائية فحسب، ما يكرس القطيعة بين المسرح والأحكام التي أشرفت على تأسيسه.

تطورات التراجيديا عند يوربيدس:

في الواقع لو قاربنا يوربيدس في عصره، وقرأنا مسرحياته على أساس تتابعها التاريخي أو الزمني، لاكتشفنا أنها تتسلسل الواحدة تلو الأخرى بحسب تسلسل الحال السياسة في أثينا. أسيست هي المسرحية الوحيدة التي كتبها يوربيدس قبل الحرب وإبان عهد بيريكليس. وعندما اندلع الصراع الذي دام سبعة وعشرين عاما، كانت العصبية الوطنية لا تزال تنفخ في عدد من المسرحيات (أندروماك، المتضرعات، إيون) لكن يوربيدس لم يكن داعية حرب. فقد زعزت التطورات معتقده الوطني وأفقدته إيمانه بالديمقراطية، فندد بالإمبريالية الأثينية وبالحروب الأهلية (الطرواديات، الفنيقيات)، وعانى من انهيار وطنه وكتب قبل وفاته، بعيدا عن جو أثينا الخانق والميؤوس منه، مسرحية فذة (الباخيات) حيث يسمو الشعر وحده فوق تناقضات عالم يهيمن عليه الشر واليؤس، عالم ليس سوى مقر مؤقت لبشر محكومين بالألم والغموض.

مثلت خطوات يوربيدس الجسورة سقوط المراجع التي كانت تؤمن الشرعية للهيمنة الأثينية. الشك وخيبة الأمل، إنهما السببان وراء الانفصال عن النوع التراجيدي وغائيته الأصلية. تغلغل الفن والشعر والهم الجمالي، حتى ولو أدى ذلك إلى تراجع الدراما لصالح الإثارة بالعجائبية أو بالقساوة المرعبة. لكن أكثر من كل هذا، شغلت يوربيدس رغبته في إيجاد النبوة الملائمة، في كل مرة، للفوضى والانقلابات التي تأتي بها الحرب والكوارث الناتجة عنها، ما دفعه إلى تنويع النبرات والأساليب. هكذا تنتقل عبقريته المرنة من

الواقعية المألوفة الفجة إلى سمو المشاعر الصافية، ومن القريحة الساخرة اللاذعة إلى الرهافة الرقيقة اللطيفة. وبفضل هذه الطلاقة الجريئة، أخصب يوريبيدس ميدان المسرح بعناصر درامية لم يسبق لها مثيل، وقد تركت أثرا واسعا في العصور اللاحقة بفتح أبواب جديدة مختلفة ومتباينة: الرومنسية، الميلودراما، الروعة، مسرح الهجاء السياسي، كوميديا الأخلاق، الكوميديا العاطفية، الملهاة الاستعراضية ... هذه العناصر الدخيلة التي انتهكت أجواء التراجيديا المتسامية بشرت طبعا بعهد جديد، ولكنها كانت تنذر أيضا بالخيبة والارتباب حيال الرؤية العظيمة التي قامت عليها الحضارة الأثينية: قدرة الإنسان على التسامي على الحتمية المأساوية في إطار مدينة العقل ونظامها الديمقراطي. لقد اكتشف يوريبيدس هذا المفكر التجريبي الفضولي، من خلال استقصاءاته وتساؤلاته، أن العقل ضعيف وقاصر وأن الشر والشقاء موجودان في كل مكان، في ذات الإنسان وفي الأسرة، في المدينة وبين المدن وبين الشعوب، وأن الأبرياء عاجزون والآلهة جائرون. فلا ينجو من هذا التشاؤم إلا الفن، وما المسرح إلا خشبة الخلاص في غمرة الغرق، حيث تتوارى الأفكار وتدوم الصور، وحيث تتلاشى الأحداث ويبقى الشعر جليلا.

ولكن آخر الأمر، هل الآلهة آلهة؟ نظرا إلى طبيعته المعجونة بالقلق والشغف، كان يوريبيدس مسكونا بمسألة الألوهة التي كان يبحث بشأنها عن أجوبة لم تنفك تلفت منه. لم يؤمن قطعا بالآلهة الأسطوريين الذين لم يكونوا سوى صورا كاريكاتورية للبشر. مر بأوقات من الشك التام، ومن اليأس وحتى من الريبة إزاء عدم إيمانه هو نفسه. لكنه مر

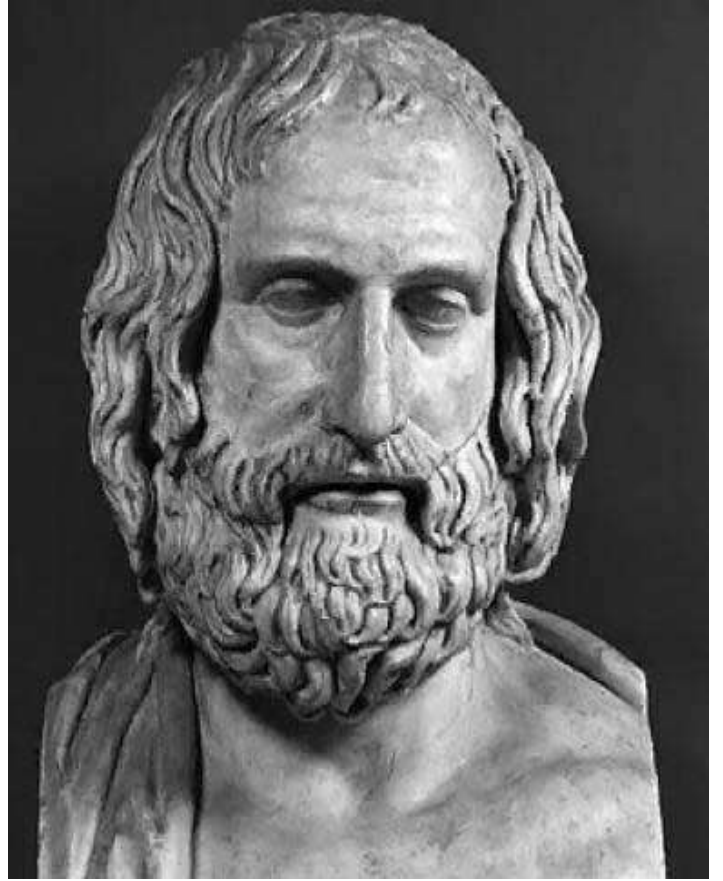
أيضا بأوقات من الأمل عن طريق تقربه من عدد من النفوس الطاهرة التي تثبت قداستها روح التضحية لديها. وإذا كان وجود الآلهة لغزا غير قابل للإدراك، وإذا كانت المظالم التي تحيق بالبشر موضوعا يزعزع الإيمان ويدفع العقل إلى الريبة والكفر، فالعقل بدوره ينقض وعده ويخيب الأمل. فوَقْتَنُذ يسعى الإنسان القلق وراء تعبير متحرر من كل مذهب ومن حصار العقل (هذا ما سعى وراءه الصوفيون في زمن لاحق)، ونجد عند يوريبيدس دَفَقَات من الروحانية تعبر عن رغبته الجامحة إلى الأسمى، حين ينكفئ المفكر خلف الشاعر، ويطلق العنان للحدس والإلهام.

المراجع:

- R. Groossens : Euripide de Athènes- Bruxelles, 1962.
- River : Essai sur la tragique d'Euripide- Paris, 1975.
- J. de Romolly : la modernité d'Euripide- PUF, 1986.
- Œuvres d'Euripide : universités de France- la Pléiade- Garnier Flammarion – Folio Classique ...
- إيليا حاوي: "يوريبيدس" – دار الكتاب اللبناني، 1980
- "إيلكترا، أورستيس" – "الفنقيات، المستجيرات" – "إيفيجينا في أوليس، إيفيجينيا في تاوريس" – "أندروماخي، الطرواديات" – "عابدات باخوس" – "إيون" – "هيبوليتوس" – "هيكابي": "سلسلة من المسرح العالمي" – الكويت.



الشكل رقم 23: مسرحية الطرواديات



الشكل رقم 22: يوريبيدس



الشكل رقم 24: مسرحية ميديا



الشكل رقم 25: مسرحية هيبولت



الشكل رقم 26: مسرحية أندروماك

الشكل رقم 27: مسرحية أبولون



الشكل رقم 28: مسرحية أورست

المحاضرة السادسة: زمن الفلسفة

أرسطو (384 - 322 ق.م)

تتلمذ أرسطو على يد أفلاطون وعينه الملك فيليب المقدوني مربيا لإبنه إسكندر الذي سوف يكون الفاتح العظيم الملقب بـ "ذي القرنين". أنشأ في أثينا نحو 335 ق.م "الليسيوم" المدرسة الفلسفية "المشائية" (نظرا لطريقة أرسطو الذي كان يعلم وهو يتمشى). نقل طلاب هذه المدرسة تعاليم أستاذهم الكبير بواسطة المفكرة التي كان يدون فيها ملاحظات استعدادا للتعليم، وبفضل المدونات التي كانوا يسجلونها أثناء الدروس. إن جوهر ما قدمه أرسطو لتاريخ الفكر هو ابتكار نظام منطقي متكامل أمد به الإنسان، فمكّنه من وضع بنية للتفكير والكلام في تنظيم المعرفة وتنسيق الخطاب العلمي. وبذلك، لا تزال آثاره ركيزة أساسية في الفكر المنطقي ومناهج كافة العلوم.

إن كتاب فن الشعر، الذي يعنينا في إطار دراسة المسرح، والذي لم نحصل إلا على جزء واحد فقط منه، يأتي عقب مسيرة موسوعية تشمل كل مجالات المعرفة فيما يقارب الأربع مئة مقالة. نجد أولا الكتب المنطقية، ثم الكتب الطبيعية (أو العلمية) والكتب الميتافيزيقية والكتب الأخلاقية. لقد نظر أرسطو إلى الفلسفة نظرة شاملة تتضمن جميع فروع المعرفة، فبحث في الأنظمة السياسية والأجناس الحية والأنواع الأدبية، وتطرق إلى الفلك والنيازك والطب والتشريح والنحل والخفاش ودلتا النيل والرياضيات والبلاغة والدستور... وفي آخر الأمر إلى التأليف المسرحي. تبعا لهذه الخواطر، إذا أردنا أن نفهم مذهب أرسطو في

الفن، علينا أن نبحث عنه في كتب تتخطى إطار دراسة المسرح (وخصوصا السياسة،
والبلاغة والأخلاق)، أما هنا فسيقتصر البيان على الأفكار الموجودة في فن الشعر والتي
لعبت دورا مركزيا في سيرة المسرح.

المراجع:

- R. Dupont-roc et J. Lallot, la Poétique d'Aristote, Paris, 1980.
- P. Sornville, Essai sur la poétique d'Aristote, Paris, 1975.
- عبد الرحمن بدوي: أرسطوطاليس، "فن الشعر" مع شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد،
بيروت، 1973.

فن الشعر (345 - 340 ق.م)

لقد قام هذا النص مقام شرع أدبي طيلة ألفي سنة، ولا يزال يشغل مكانا راجحا في البحث النظري الخاص بالفكر المسرحي والممارسة المسرحية. إنه نص صغير على هامش المجموعة الكبيرة من الأعمال الفلسفية والعلمية التي وضعها "المعلم الأول (لقب أرسطو)" وبالرغم من ذلك أثار كما هائلا من التعقيبات والتأويلات والمجادلات، علما بأنه عبارة عن مقالة ناقصة كل النقص، متنها مبتور ومفكك، تركيبها غير مرتب وتحتوي فقرات ذات فجوات تجعلها غامضة أو محيرة. غالب الظن أنها مكونة من مجموعة ملاحظات مدونة على جذاذات متراكبة دون اهتمام خاص لأنها لم تكن معدة للنشر. فنظرا لكل ذلك، من المستحيل أن نقرأ فن الشعر دون الاعتماد على تنقيبات وشروح الاختصاصيين الذين ما انفكوا يعملون منذ القرن السادس عشر على التدقيق في المفاد والمقابلة بين النصوص ومقارنة الدلالات المتعددة المصادر والمنثورة في المقالات الأخرى.

الموضوع المركزي في الجزء الموجود من المقالة هو التراجيديا، تارة لتحليلها وطورا للبحث في تطورها، بالمقارنة مع الملحمة وفي إطار تبويب عام للأدب والفنون. علاوة على ذلك، تلمح بعض المقاطع إلى جزء آخر يعالج موضوع الكوميديا، وإلى دراسة منهجية في "الكاثارسيس أو التطهير"، ولكن الجزء الخاص بالكوميديا مفقود وليس هناك أثر للتعريف عن الكاثارسيس. تجعل هذه الثغرات قراءة النص عرضة لتأويلات مختلفة، لا بل متباينة. يبقى أن مذهباً "أرسطو طاليسيا" تكون وسيطر على الحياة المسرحية بضعة قرون، ولا

يجوز أن نتجاهله. ليس من الضروري أن نتوقف عند التفسيرات التاريخية التي تمعن النظر في أصل الأنواع الأدبية وتطورها (كتوالد التراجيديا من الديثيرامب مثلا)، ولكن من المهم أن نستخلص المفاهيم الرئيسية التي أخصبت (ولا تزال تخصب) التفكير المسرحي وأن نتحقق من حدود قدرتنا على إدراك المضمون الدقيق لهذه المفاهيم.

من حيث الجوهر، يؤكد أن أرسطو أن الفن "محاكاة"، وأن أنواع المحاكاة تختلف على ثلاثة أصعدة: فإما تحاكي بوسائل مختلفة (ألوان، أصوات، كلمات، إيقاع...)، أو تحاكي موضوعات متباينة (أساطير، تاريخ، حياة يومية...)، أو بأساليب أو طرائق متميزة (سرد، وصف، تمثيل...). ومن أنواع المحاكاة ما يستخدم جميع الوسائل (لغة، صوت، لحن، إيقاع...). مثل التراجيديا والكوميديا والديثيرامب، وتختلف باختلاف الموضوعات وكيفية المعالجة. يعتبر أرسطو أن الشعر محاكاة والموسيقى أيضا. "المحاكاة" لا تعني نسخ الواقع ولكن إعادة إحداث فعل ما، والفعل هو ما يكون أو يؤلف الحياة، لأن الحياة طريقة تصرف أو سلوك لا طريقة وجود وكيونة. ويقوم عمل الشاعر (في الفنون القصصية والفنون المسرحية) على إعادة إحداث الفعل بشكل يمكن تصديقه، أي كأن الحدث الذي يقدمه يحتمل أن يحدث فعلا (أو من جديد)، وهذا بالضبط ما يجعل الشعر ذا بد فلسفي عام، ثم إن إعادة إحداث الفعل هذه بشكل يمكن تصديقه لها تأثير عاطفي إذ إن المتلقي (المشاهد أو القارئ أو المستمع) يشعر بعواطف ولدتها صور خيالية، ويسمي أرسطو هذا التأثير "كاتارسيس".

المحاكاة:

أفلاطون هو أول من وضع نظرية المحاكاة في محاورة الجمهورية، حيث يعرف المحاكاة بأنها انعكاس مشوه (أو مشوه) للعالم المحسوس. إن الفنون المحاكية، في نظره، ليست إلا خدائع، لأن الفنان المحاكي لا ينسخ (أو لا ينقل) الشيء (أو الموضوع) بل ما تدركه حواسه (أي الصورة التي أحس بها)، فإذا لا ينتج صورة عن الشيء، بل صورة عن صورة الشيء. ولذلك اعتبر أن الممارسة الفنية المبنية على المحاكاة هي ممارسة كاذبة، ويقتضي طردها من المدينة الفاضلة، إنها صناعة أوهام تبدو تثنية للواقع وتدعي خطأ أنها حقيقية.

في المقابل يؤكد أرسطو أن كل فن بالمطلق هو محاكاة، وأن الفن يحاكي الطبيعة وأن المحاكاة هي ميل فطري عند الإنسان، فهي الحافز أو العلة الذي يسبب إيجاد الشعر والموسيقى. ذلك لأن المحاكاة ليست مجرد نسخ الواقع ولا تنتج صورة مشبوهة أو مشوهة للواقع، بل هي إبداع، تحويل الواقع إلى صور أو رموز، فتنطوي على رأي أو تمييز معنوي أو أخلاقي، وتستطيع التسامي إلى عالم أو دائرة الأفكار المثالية. ينجم عن ذلك انفعال ممتع، أي أن المحاكاة مصدر سرور أو لذة عند المتلقي. من هنا تأتي المفارقة التي تقتضي بأن محاكاة شيء قبيح تبدو جميلة، وذلك بقوة المتعة التي تمنحها المحاكاة والتي تفوق قوة النفور الذي تثيره قباحة الشيء في الواقع. وذلك التأثير العاطفي الذي

أدانه أفلاطون، يسمو به أرسطو فوق العلوم التاريخية (التي تنقل الواقع كما هو) ويعتبره ضروريا ومفيدا، كونه يحدث في الإنسان انفعالا وجدانيا من خلال عواطف مهذبة.

بعد تحليل دقيق لموضوع المحاكاة في الملحمة والتراجيديا والتاريخ (أي في أرقى الأنواع الأدبية)، يقر أرسطو بأفضلية التراجيديا. يتفوق الفن التراجيدي من وجهة نظر فلسفية لأنه يعالج ما يمكن أن يحصل وليس ما حصل في الواقع، مما يعني أن مجالها أوسع من التاريخ الذي يكتفي بالأحداث التي وقعت حقا. ثم إن المسرح يحاكي الفعل بالفعل بينما الملحمة تحاكي الفعل بالرواية عنه، مما يعني أن التراجيديا تتفوق على الملحمة في محاكاة الحياة. يتضح من ذلك أن العنصر الأهم في المسرح هو محاكاة الأفعال وليس محاكاة الأشخاص، وأن الحكاية أو الحبكة هي العنصر الأساسي الذي تخضع لعناصر الأخرى، وخصوصا الشخصيات. عندما يحاكي الشاعر التراجيدي إنسانا ما، يعرفنا عليه ليس بوصفه بل بوضعه في حكاية وهمية ينصاع تركيبها لأصول المنطق أي الضرورة والاحتمالية أو المحتمل المعقول والانسجام أو التوافق أو التناغم. يكمن الإبداع في المحاكاة التراجيدية على مستويين: البناء المنطقي في الحكاية، وتأليف الحوارات المتلائمة مع هذا المنطق.

الاحتمالية والضرورة:

يتكامل هذان المبدآن ويشكلان قاعدة أساسية في تأليف قصة خيالية. يجب أن يكون تسلسل الأحداث منطقيا كي تكون الحكاية قابلة للتصديق، وإلا لن يكون لها تأثير عاطفي غير أنه من ناحية أخرى، يستطيع الحث المفاجئ إثارة انفعالية كبيرة وهو من نوعين: الحاث العرضي الذي يطرأ بغتة دون صلة بالتتابع المنطقي و"الاستعراف" أي اكتشاف فجائي لروابط قربي بين شخصين. ويعبر أرسطو عن دقائق فكره مضيئا أن "الإحتمالية" مفهوم متغير يختلف باختلاف الناس والأزمنة، فما يبدو جائزا أو معقولا لجمهور معين قد لا يصدق في بلد آخر أو في زمن آخر. ويرى أبعد من ذلك، مسلما بأن مهارة الشاعر مثلا هوميروس تستطيع أن تجعل المستحيل أو غير المعقول محتملا أو قابلا للتصديق. أما بوجه عام، فمنطق "الضرورة" هو الذي يضبط الحكاية أو الحكبة ضمن حدود "الاحتمالية" المقبولة.

إن القواعد التي يقترحها أرسطو والتي تقوم على أمثلة من المسرح اليوناني (وخصوصا تراجيديات سوفوكليس النموذجية)، ليست بنظره تشريعا أدبيا أو مبادئ أصلية لتأليف التراجيديا الجيدة، ولكنها نتيجة معاينة (أو تحقيق) هدفها معرفة كيف يشتغل المسرح أي وظائفه وما هي غائيته أو قصديته. مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذه القواعد العامة המתأتية من الرصد الدقيق ليست إلا خطوط متوسطة غالبا ما تتعارض مع الممارسة أو التطبيق وتتناقض مع الإبداع الذي يريد أن يدهش المتلقي بالمفاجأة وبخرق ما هو

اعتيادي ومبتذل. إلا أن المترجمين والمفسرين في القرن السادس والسابع عشر تبادوا في التنظير وجزموا في التشريع، فجعلوا من ملاحظات أرسطو أسسا ثابتة لوضع أصول التأليف المسرحي، وأعدوا نظاما قسريًا طغى على الإنتاج الدرامي حتى الثورة السريالية في الربع الأول من القرن العشرين. نجد المثل الأوضح لهذا الانحراف النظري في الوحدات الثلاث الذائعة الصيت التي منحها النهج الكلاسيكي قوة القانون الملزم: وحدة الزمن ووحدة المكان ووحدة الحدث. لا ريب أن أرسطو كان يعطي الأولوية للترابط والاتساق في إعداد الحكاية، ولكن عقله العلمي ونهجه التحليلي المبني على ملاحظة التجارب حملاه على نوع من "الواقعية العملية أو البراغماتية" التي تبحث عن المعرفة في التجربة وتعتبر أن الأفكار ذرائع في خدمة الحياة. بناء عليه، يقول إن الشاعر التراجيدي يسعى جاهدا لحصر أحداث المسرحية في يوم واحد (مدة دوران الشمس) أو أكثر بقليل، ولكن هذا الشرط يتناقض غالبا مع المعقول أي منطق الاحتمالية. أما وحدة المكان فقلما احترمها مسرحيو اليونان. وبخصوص وحدة الحدث أو الحكمة، فهي خاضعة لنظرية "الكلية" أو "التمامية" وهي ميزة الجسم الواحد في الطبيعة المكون من أجزاء مختلفة. ويلاحظ أرسطو أن وحدة الفعل في التراجيديا تتحقق باختيار أحداث مختلفة ترتبط بعضها ببعض من خلال ضرورة داخلية للحكاية. كل شيء جميل يتألف من أجزاء منظمة في ترتيب متناغم على مدى واضح الحدود، كل تراجيديا هي مجموع أو كل تام ومستقل له بداية ووسط ونهاية (تقديم الصراع، العقدة، حل العقدة)، ومن هنا تفهم ضرورة التناغم

ولزوم تحديد المدى وحصر الامتداد، بقصد صيانة "كلية" التراجيديا الواحدة كي يكون لها، كما الأجسام الأحياء، مدى يمكن تناوله بالإدراك، وامتداد تقوى الذاكرة على وعيه بسهولة. وإلا ستفقد التراجيديا قدرتها على التأثير، في حين أن علة وجودها هي تأثيرها الشديد على الفؤاد (باعتباره موضع الشعور والعواطف)، ذلك أن غائيّة المحاكاة في التراجيديا هي الكاثارسيس، ووظيفة المتطلبات الجمالية أو الفنية هي إنجاح هذا التأثير.

الكاثارسيس أو التطهير:

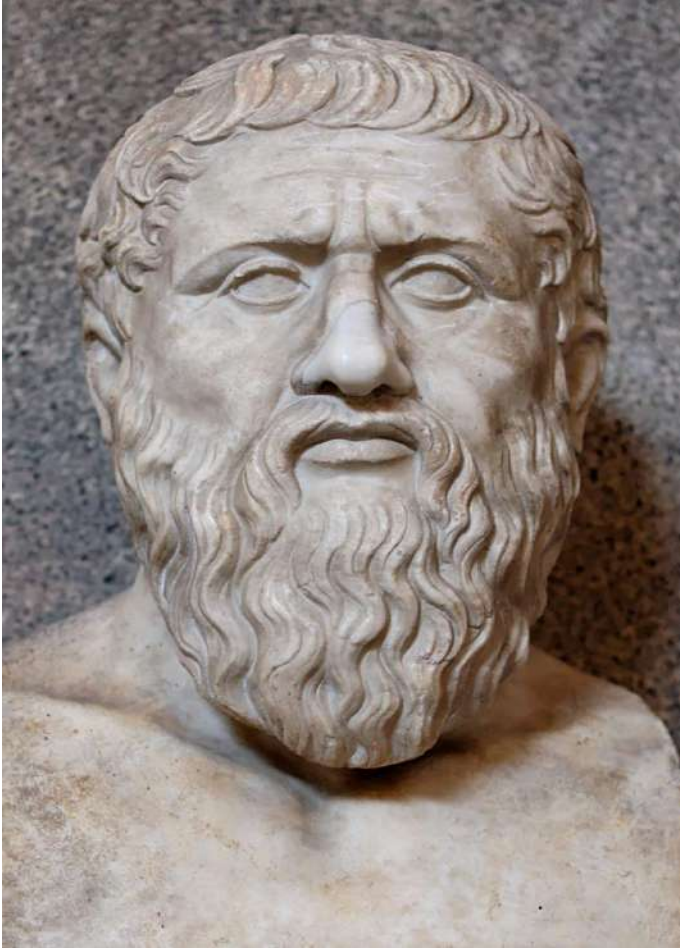
لقد تناول المفسرون الضليعون مسألة الكاثارسيس منذ عصر النهضة الأوروبية، إلا أنها لا تزال نوعا ما تشكل لغزا حقيقيا، لأن الكلمة مصطلح طبي يعني "التنقية أو التطهير" ويحمل أيضا معنى "تخفيف التوتر أو التنفيس" أما هنا فهو استعارة لا يدل شيء على معناها الدقيق. وكتب أرسطو في مقاله السياسة: "... في ما يخص كلمة كاثارسيس، نستعملها هنا من دون تعليقات ولكننا سنعود ونتطرق إليها في الكتب المتعلقة بفن الشعر ولشرح استخدامهما"، أي أنّ التوضيح الموعود به هو قسم من المقاطع المفقودة. ولما وضع "الأنسيون" والكلاسيكيون نظريتهم الأدبية والأخلاقية المبنية على العودة إلى الحضارة اليونانية والاستناد إلى فلسفة أرسطو (الذي كان في نظرهم مرجعا لا يقبل الجدل في أقواله)، كرسوا المعنى "الشفائي" للمصطلح وأعلنوا مشروعية الفن المسرحي في المجتمع نظرا لوظيفته "التطهيرية" للإنفعالات العاطفية السيئة، ودوره التربوي في الكشف

عن مخاطر الأهواء وفي تصفية الأخلاق. وأخذ هذا التفسير طابعا قطعيا حتى القرن الماضي، ولكن أنصار هذه النظرية لم يتمكنوا من تفسير مقنع لهذه العملية: هل يتم "التطهير" بالتنفيس أي بإفراغ الانفعالات من النفس؟ أو بإحداث هذه الانفعالات في النفس بشكل افتراضي لكسب مناعة أخلاقية؟ وبشكل عام، هل علينا أن نسلم بأن هذه الانفعالات تشكل خطرا على المجتمع لولا معالجتها بواسطة "التطهير" المسرحي؟ لا يوجد في نصوص أرسطو أي دليل للإجابة، وغالب الظن أنه لم يتطرق إلى المسألة، بل اكتفى بتحليل الظاهرة المسرحية وأشار إلى وظيفة الكاتاريسيس التي تجعل الانفعالات الملازمة للتراجيديا غير مؤذية بل لذيدة (ممتعة).

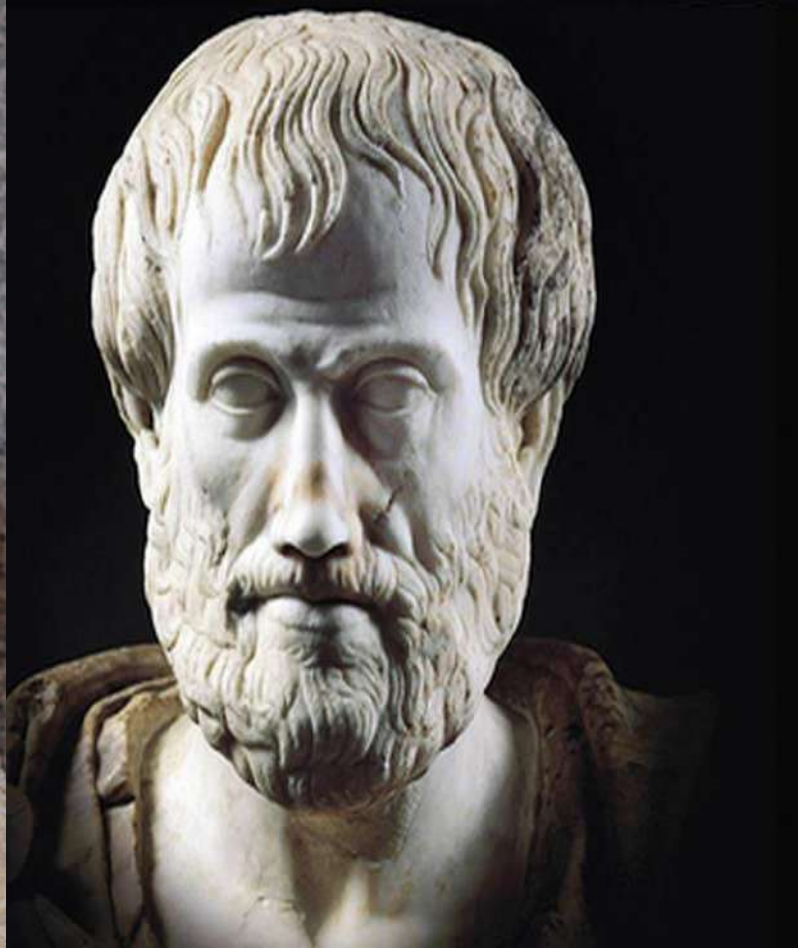
لا بد من الرجوع إلى ما هو متوفر من فن الشعر ومحاولة تصفية المعلومات وتوضيح معطيات جزئية لكي نتمكن على أقل تقدير من طرح التساؤلات المناسبة لمعرفةنا وتجربتنا يقول أرسطو: "التراجيديا هي محاكاة فعل نبيل تتم بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة السرد وتثير الخشية والشفقة فتؤدي إلى "التطهير" من هذه الانفعالات". يتفق إذا مع أفلاطون في اعتبار المحاكاة قادرة على إثارة العواطف، إنما هذه الإثارة مفسدة في رأي هذا ومصلحة في رأي ذلك. والحالة أن فن الشعر لا يهتم في أي مقطع آخر بالدور الأخلاقي للفن، بينما يتكرر الكلام عن "الخشية" و"الشفقة" بصفتهما مشاعر أليمة. إن قصص مآسي الأبطال التراجيديين تحدث اضطرابات مثل رعشة الخوف ودموع الشفقة وألم الحزن، وهي اضطرابات من المفروض أن تحدثها المحاكاة في التراجيديا. وهنا تكمن

المفارقة النوعية، إذ إنّ المشاهد يشعر باللذة وهو يحس بهذه الاضطرابات. إنها خاصية العرض المسرحي الغريبة والساحرة: تلك القدرة على جعلنا نلتذ بمشاهدة صور تشق علينا مشاهدتها في الواقع. وها هي خيمياء "الكاثارسيس" التي تحول المشاعر الأليمة إلى ملذة. بمعنى آخر، إنّ أسلوب الشاعر وطريقته في محاكاة الحكاية التي أعدها تولدان انفعالا جماليا قادرا على استبدال الألم باللذة.

هذا التفسير الصرف يستبعد المفاهيم العويصة والمجادل فيها التي ألحق بها: تماثل المشاهد مع البطل، تطهير الشهوات الضارة، والافتراضية الشفائية للكاثارسيس حيال العيوب في المجتمع. فضلا عن ذلك، نجد أيضا إضافيا في مقاله السياسة حيث يفسر أرسطو دور الكاثارسيس في الموسيقى: إنّ الموسيقى في نظره فن مبني على المحاكاة، يحاكي بالحن والإيقاع الحالات الداخلية أو الباطنية ويعالج الاضطرابات الملازمة لهذه الحالات، فيزيل تأثيرها السلبي الذي قد ينجم عنها، مستبدلا سلبيتها بالمتعة الجمالية. ينصح أرسطو باستعمال الموسيقى ويؤكد على حسناتها، ولكنه يعتبرها أقل امتيازاً من التراجيديا لأن المسرح يجمع المحاكاة بالأنغام والإيقاع مع المحاكاة بالشعر والصورة، ولأن الخشية والشفقة اللتين تثيرهما التراجيديا أقوى من إثارة الفنون الأخرى. في نهاية الأمر، إنّ الكاثارسيس في التراجيديا تعتمد اختبار الانفعالات العاطفية التي تولدها مشاهدة ما هو مروع من خلال المحاكاة وهي جوهر الابداع الفني، فهي من طبيعتها جمالية أكثر منها أخلاقية وقدرتها شعرية أكثر منها علاجية.



الشكل رقم 30: أفلاطون



الشكل رقم 29: أرسطو

الشكل رقم 31:
فيليبس المقدوني



المحاضرة السابعة: مدخل إلى الكوميديا اليونانية والمسرح اللاتيني

من الكوميديا القديمة إلى الكوميديا الجديدة:

ولدت الكوميديا رسميا في العام 486 ق.م مع إقامة مباراة للكوميديا في إطار الاحتفالات الديونيزية الكبرى. إذا فقد تأخرت نصف قرن عن التراجيديا التي منحتها شكلها الأولي ونموها الابتدائي. ومن ناحية أخرى، لا شك أن الأصول الشعبية والشعائرية للكوميديا هي شديدة القدم: فالهزليات والإيمائيات والمساخر هي بدورها قد مهدت الطريق لقيام الفن الكوميدي. إلا أن البيئة الثقافية التي حضنت التراجيديا أولجت الجنس الكوميدي في مهنة الأدب وفي تاريخ المسرح. فبناء على ذلك، لا يتم تحديد ماهية الكوميديا إلا بما يتعارض مع التراجيديا من جهة، وبتفريقها عن المهزلة الشعبية من جهة أخرى. وفيما هي تتأرجح بين أصولها الشعبية من ناحية وتطلعاتها الأدبية من ناحية ثانية. تشكل الكوميديا فنا متغيرا بحسب تقلب مفاهيمها واختلاف أنواعها. ولعل هذا ما يفسر قدرتها على التأقلم مع العصور المختلفة والتغيرات الجمالية، وهذا ما لم يكن متاحا للتراجيديا.

ميز المحللون الاختصاصيون ثلاث مراحل في تطور الكوميديا اليونانية: "القديمة"، "المتوسطة" و "الجديدة". لم تكن لنرف "الكوميديا القديمة" لولا أعمال أرسطوفانس. وهي تدين للتراجيديا بهيكائيتها النصية حيث تتناوب الأجزاء المحكية والمنشدة وتلعب الجوقة دورا رئيسيا في العرض المسرحي ويتقيد التأليف بهندسة المدرج الإغريقي. أما كلمة

"كوميديا" فمشتقة من "كوموس" وهو تطواف ديونيزي ذو طابع كرنفالي ومدلول جنسي. غير أنها كلمة التراجيديا، مرتبط بالديمقراطية في أثينا وبمفاهيم المواطنة المتداولة فيها. لكنها تختلف طبعا من حيث الشخصيات والمواضيع التي يستمدتها الكاتب من المجتمع اليوناني ومن الوقائع السياسية الآنية وقتئذ، وهي تمتاز بحرية مطلقة على مستوى الخيال وطرق الكلام والتعبير المسرحي. أما حين خسرت أثينا استقلالها ونظامها الديمقراطي في وقت لاحق، باتت قريحتها النقادة الساخرة مقتصرة على الآداب العامة والسلوك، واختصر دور الجوقة على الفواصل الترفيهية، وتناقضت المشاهد إلى أن انحصرت في منظر واحد (غالبا شارع أمام مدخل بيت). وفي النهاية، اتجهت "الكوميديا الجديدة" نحو وصف الأخلاق وملاحظة الطباع واختلاق القصص الغرامية التي يتغلب فيها الشباب على العوائق المعاكسة.

الكوميديا والديمقراطية في اليونان:

هل يسعنا القول إن التراجيديا تنتهي حين تبدأ الكوميديا؟ إن الجواب على هذا السؤال المطروح يكمن في إلقاء نظرة على التاريخ، وفي التنبه إلى أن زوال دولة "أثينا" هو بالتالي زوال الديمقراطية ومؤسساتها. عند نشوء هذا المجتمع المدني، تحكّم الأنام بمصيرهم ووقفوا في وجهة الآلهة ومن يدعي أنه متحدر عنهم، ليؤكدوا حقهم في تقرير مصالح المدينة. تحتاج تلك الأمور إلى فترة من الوقت كي يعتاد قسم كبير من الناس

حرية الرأي وحق التعبير، فتطورت الكوميديا عندما شملت الروح الديمقراطية قسما كبيرا من المشاهدين، وقد كان لنضج هذا الجمهور تأثير حاسم على وظيفة الكوميديا القديمة، التي سجلت مع أرسطوفانس، وهو أبرع من تعاطى هذا الفن، مرحلة أساسية في تاريخ العرض المسرحي. فإنّ الملاحظة الساخرة للواقع ونقله إلى عالم خيالي، والهجاء المعلن، والضحك المستقى من الحقيقة السياسية، كل ذلك يشير إلى حرية في التعبير لم يعرفها تاريخ المسرح في مرحلة أخرى. دفع أرسطوفانس بالمسرح إلى مجابهة الأخطار الداهمة بدون موارد، وإلى مصادرة حيز التراجيديا (وهو ملتقى الناس مع الميثولوجيا) لإرساء حيز الكوميديا (أي ملتقى الناس مع مجرى الأحداث الواقعية)، وذلك بنقل الناس العاديين والأحداث المعاصرة إلى العالم الخيالي الخاص بالآلهة والأبطال، مع المحافظة على هيكلية وقواعد الفن التراجيدي (احتفال مدني، هندسة دائرية، جوقة، أقنعة، موسيقى وشعر). فكانت تراجيديا يوربيدس وكوميديا أرسطوفانس تشكلان وجهين لمسرح واحد مكافح بكل قواه ضد المد الذي كان يقود المدينة إلى الخراب، والذي جعل الناس تفقد هداها وتنغمس في حماقاتها. وفي عام 399 ق.م رجل عجوز متواضع اسمه سقراط، ذو طبع لطيف وشكل مضحك، لم يشغل منصبا سياسيا أو اجتماعيا مرموقا قط، مات كبطل من أبطال التراجيديا، ضحية لاتهامات أبناء مدينته أثينا، في محاكمة تعتبر من أهم الأحداث التي وصمت تاريخ الديمقراطية وتركت أثرا في تاريخ الفكر عامة.

إنّ مسألة التوازن بين النظام والحرية مسألة شائكة وعويصة تقتضي شعبا حيويا ومتيقظا، مؤهلا ليلزم سيطرة الحكم حدها وليمنع الفوضى من الحدوث. وسرعان ما وقع المجتمع الأثيني في اختلال مدمر عندما فتت الحروب الأهلية (حروب بيليونيز) قواه الحيوية. تقام عندئذ ثراء البعض وبؤس الآخرين، مما عزز انتشار المرتزقة وتغشي الفساد والتعسف. أفسحت الاضطرابات لزمن الأنظمة الملكية التي أقامها قادة جيوش اسكندر المقدوني بعد وفاته. يطلق اسم العصر الهلنستي على القرون الثلاث تفصل بين موت الإسكندر (323 ق.م) وموت كليوبترا (320 ق.م) وهي حقبة تتسم بحضارة معقدة ومختلطة تمتد على مساحات واسعة (من إيطاليا إلى إيران ومصر) تتقاسمها ممالك حكامها يونانيون وشعوبها مختلفة جدا. هيمنت المذهبية الملكية وسادت في ظلها العقلية النخبوية وعيشة البذخ والترفيه. تكيف المسرح مع أجواء "برجوازية" المدن (وكانت أشهرها الاسكندرية)، وأصبح التردد إليه من خصوصية النخبة المؤدبة الناطقة باللغة اليونانية، التي أملت ذوقها وميولها. فأقلع المسرحيون عن السخرية والتهمك، واتجهوا إلى نقد السلوك والطبائع، وإلى قصص الغرام وتهذيب الأخلاق.

في زمن ميناندرس حوالي 300 ق.م لم يعد عموم المواطنين يملأون المدارج بل نخبة غنية وطائفة تتسلى بمشاهدة شخصيات وحالات مستمدة من الواقع اليومي وموضوعة في حبكة كوميدية معقدة تنتهي لصالح الخير والفضيلة والاستتباب، مما يحمل المشاهدين على تبرئة أنفسهم والتصديق (في نظرهم) على شرعيتهم الاجتماعية. أما على الخشبة،

فقد تهذبت الأنماط ونفيت شخصيات أرسطوفانس، وختت ساحة التمثيل من هؤلاء المهرجين المعافين ذوي المخيلة الطليقة واللغة الهجائية من دون مراعاة أهل الحول والطول، وظهر بدلا منهم حشد من أفراد ذوي شهوات عادية ومطامح مبتذلة: شباب مغرمون ومسرفون، عجز بخلاء وشهوانيون، متطفلون وجنود ومزارعون وعبيد وعواهر... وهم نماذج أولية للشخصيات النمطية في كوميديا القرون المقبلة.

المسرح في روما:

لقد تعرف الرومان على اليونان بفضل هذه الحضارة الهلينستية، وذلك عندما استعمروا بلاد المشرق وأبهرتهم الثقافة والفنون المتميزة في هذا المجتمع الخلاق والمتألق. فأسروا عددا كبيرا من المثقفين وأدخلوا من خلالهم إلى روما آداب الأغرقة، تشربوا فلسفتهم وقلدوا هندستهم وتعرفوا على علومهم وفنونهم ومسرحهم. وقع على عاتق العبيد والمعتقين اليونانيين مسؤولية ترجمة الأعمال التراجيدية والكوميديية إلى اللغة اللاتينية، ثم اقتباسها وتمثيلها في المحافل الأرستقراطية المؤدبة. فلم يكن هذا المسرح اللاتيني معنيا بالمسائل الوطنية أو الاجتماعية، ولم يكن محطا للتفكير أو لطرح التساؤلات السياسية.

أول مؤلف مسرحي لاتيني هو عبد يوناني معتق، ليفيوس أندرونكس، مدرس ومترجم لهوميروس وللمسرحيات اليونانية، وقد قدم سنة 240 ق.م تراجيديا من تأليفه ليست إلا تقليدا أدبيا لأعمال يوريبديدس. والذين واصلوا من بعده نسجوا على منواله وكتبوا ومثلوا

مسرحيات مقتبسة من التراجيديا اليونانية ومن الكوميديا "الجديدة" (أعمال ميناندرس ومعاصريه). غير أن تلقيح النوع الكوميدي بعناصر التربة الثقافية الرومانية قد أثمر صيغة مبتكرة لها سماتها الخاصة وجودتها المميزة، بفضل عبقرية بلاوتس، وهو من كبار المؤلفين الهزليين العالميين.

إن مسار الكوميديا في روما يشبه نوعا ما المسار الذي اتبعته الكوميديا في اليونان، بين الجذور الشعبية والتطلعات الأدبية، إذ إن الأشكال الشعبية التقليدية كانت تتصف بالتهريج المفرط والإيماءة المضحكة في إطار الأعياد الريفية، ريثما انتقلت التمثيلية "الأتيلان" من مستوى الهرجة المرتجلة ذات طابع المحاكاة الساخرة إلى مستوى النوع الأدبي في القرن الثالث ق.م، ولما راجت الكوميديا "الباليتا" المقتبسة من الكوميديا الجديدة اليونانية، أدخل عليها بلاوتس عناصر إيطالية مأخوذة من "الأتيلانة" والإيمائية الشعبية، واخترع الكوميديا اللاتينية التي لا ينافسه أحد في فنها. وكما حل بالكوميديا اليونانية من أرسطوفانس إلى ميناندرس، وجه تيرانسيوس "الباليتا" في المرحلة التالية نحو الجدية واللباقة، وأولى اهتمامه لحسن الذوق والمحاكاة للواقع في وصف أطباع الشخصيات.

ولكن، مع أن المسرح اللاتيني يبدو متمما للمسرح الاغريقي، فإن ثمة سمات أساسية ومتعددة تميز المسرح الروماني عن سلفه. بادئ ذي بدء، إن أهل المسرح بكل فئاته (كتاب وممثلون وإيمانئون وراقصون ومصارعون) هم أناس محترفون ينتمون إلى طبقات اجتماعية سفلية (من العبيد أو المعتقين) ولا يمثلون المدينة. وإذا كانت الطبقة الاجتماعية

المسيطرة تمد الإنتاج المسرحي بالدعم المادي وتقدم العروض مجاناً للشعب، فإن الهدف مجرد دعاية لراعي الحفلة وازدياد شعبيته السياسية. أما ترتيب مقاعد الحضور في المسرح فكان يخضع لتدرج صارم يعكس صورة المجتمع المقسوم بين شرفاء روما وعامة الشعب. ومن جهة الجهاز المسرحي، اختقت الكوريجيا، وتقلص الفضاء المشهدي إلى أروكسترا نصف دائرية (يشتغل السناتوريون جزءاً منها) وإلى منصة أو "سكينا" ممتدة عرضاً ومعقدة في تجهيزاتها: ستائر وشاشات (صاعدة وهابطة)، وديكورات ولوحات متحركة، وفتحات سفلية وآليات خداعية ... وزيادة على كل ذلك، كان المجال المشهدي محدوداً، بحيث كان ينتصب من خلفه جدار مرتفع ويعلوه غطاء واسع من القماش، مما فصل المسرح عن المحيط الطبيعي. بيد أن الفرق بين المسرحين اليوناني والروماني لا يتوقف على السينوغرافيا فقط، بل على مكانة المسرح في حياة المجتمع وغائيته الرئيسية.

هناك التباس ناتج من العلاقة العكسية بين الحاوي (المدرج في اليونان والمدرج في روما) والمحتوى (المسرح الإغريقي هنا والألعاب المسرحية الرومانية هناك). إذ إن التراجيديا وجدت في أثينا قبل بناء المسارح، وأنت عمارة المدرجات في تاريخ لاحق لتكون صالحة للعروض المسرحية، في حين أن المدرج الروماني وجد لاستقبال الألعاب الرومانية قبل ظهور المسرح اللاتيني، وأدخلت الألعاب المشهدية في إطار العروض التي كانت تشمل الفنون الأدائية (تمثيل، إيماء، رقص) والألعاب الرياضية وكل أنواع السباق والمصارعة. فلم يكن المسرح اللاتيني إذاً إلا ضيفاً متواضعاً في إطار النشاطات التي كانت تحتل

منزلة مهمة في حياة المجتمع الروماني القديم. وقد انحصر المسرح اللاتيني بين زمن الجمهورية وبداية الامبراطورية (240 ق.م - 60 م) وكان نتاجه ضئيلا (مقارنة بالإنتاج الإغريقي)، بينما استمرت "ألعاب السيرك" ثمانية قرون (من الرابع ق.م - حتى الرابع م) أي من انطلاق الجمهورية حتى سقوط الإمبراطورية.

تشكل "الألعاب الرومانية" التي كانت تشمل العروض التمثيلية وألعاب السيرك إحدى أهم النشاطات بالنسبة للسكان في روما القديمة. لا بد أن نذكر بأن عدد الأيام الخاص بالألعاب ارتفع ارتفاعا هائلا: فبعد أن كان في البداية يومين فقط في السنة، ارتفع ليلبغ ما يقارب 80 يوما في نهاية الجمهورية ومئة وخمس وسبعون يوما في ظل الإمبراطورية. تلك الألعاب المقدمة مجانا للجماهير (في مدارج كان البعض منها يحوي أكثر من ثلاثين ألف مشاهد) أصبحت من ركائز الحكم (لننظر إلى مكانة التلفزيون في عصرنا) إلى درجة أن موالاة الشعب للسلطة كانت رهن العطايا والألعاب (خبز وألعاب السيرك). في مثل هذه الظروف التاريخية، لا يمثل المسرح سوى جزء زهيد من الفنون المشهدية، وكانت البراعة البهلوانية تتقدم على فن التمثيل ويطغى الشكل الاستعراضى على النص الدرامي. هكذا لم ينجح كثيرا النوع التراجيدي ولمع النوع الكوميدي فترة قصيرة (220-160 ق.م) في أيام الجمهورية المجيدة الزاخرة على "قرطاجة"، ثم برز فن الإيماء الذي أصبح الشكل التعبيري الشائع وبلغ ذروة الإتقان الفني (وكان يدمج الرقص والتمثيل الجسماني في تأدية المواضيع التراجيدية)، بينما "تمسحت" مصارعات الجلادين وألعاب السيرك أي أنها

تحولت إلى مشاهد مسرحية ذات إخراج باهر. هكذا بات الانشقاق بين المسرح للثقافة والمسرح للاستهلاك، ولم يتسن لمعاصري سينيكا في عهد نيرون إلا أن يلجأوا إلى منتدى أدبي ليحضروا قراءة التراجيديات الممتازة التي ألفها ولم تعرض على المسرح.

أما الجموع الغفيرة من المشاهدين في المدرجات، فكانوا يلتهمون عروضاً تزايد في الضخامة والخلاعة والمناظر الدرامية. شغل المجالدون والحيوانات المفترسة المكان البارز وأنفقت مبالغ طائلة في إخراج لوحات مشهدية حية معززة بالموسيقى والترف الزخرفي، وكانت تجسد شتى التخيلات الميثولوجية والخرافية (مغامرات وغراميات الآلهة وأبطال الأساطير)، أو المعارك والمجازر التي أذاعت صيت انتصارات الجيوش الرومانية وغزواتها، إضافة إلى تقديم كل أشكال إعدام المحكومين عليهم وتعذيب الشهداء المسيحيين أمام الملاء المحتشد والمتهيج. ولكي تتضح أكثر أهمية الاستعراض في حياة المجتمع الروماني الإمبراطوري، علينا أن نذكر احتفالات النصر التي كانت تقام على شرف القادة العسكريين الظافرين والتي كانت تتضمن استعراض المهزومين المقيدون بالسلاسل والغنائم المسلوحة والمواكب الاستعراضية للسبايا، مع إعادة تمثيل للمعارك، وتبيان أرهاف من الأسرى المتعددة الأجناس والألوان إلى جانب الحيوانات الغريبة التي وضعت في الأقفاص. هذه المشاهد المتمسمة بجنون التعاضم كانت تحشد عامة الشعب حول الفائز "الإمبراطوري" المجدد للطاقة الإلهية، وتمجد الصورة التي كانت روما ترى نفسها فيها، صورة شعب عظيم ومقتدر، قاهر العالم بأسره.

كان المجتمع الروماني معتمدا على العبودية، وكانت الحياة الاقتصادية تقوم كليا على الرِّق (مثلما تقوم في المجتمع الحالي على الآلات)، ولم يكن أي نشاط فكري أو ثقافي متاحا للأحرار لولا العدد الكبير من العبيد. فعندما توقفت الفتوحات وخرقت البرابرة حدود الإمبراطورية منذرة بزوالها، انقطع تزويد أسواق العبيد وتزعزع نشاط المجتمع على جميع الأصعدة. أصبح العبد سلعة نادرة وباتت "الألعاب" مكلفة جدا فبدأت بالإنقراض تدريجيا. أما انتشار الدين المسيحي ووصوله إلى مراكز السلطة فقد أدى إلى تحريم المشاهد الدموية والمناظر الفاحشة، مما أوقف مصارعة المجالدين واجتث الأشكال المسرحية الباقية (الإيمائية والرقص). لكن النهاية الأدبية للمسرح كانت قد تمت بالفعل منذ القرن الأول مع موت سينيكا، وهكذا اختفى الشكل المسرحي من الثقافة الغربية مع انهيار الإمبراطورية في 476 م، ولم يعد الفن المسرحي مألوفا في أوروبا خلال ما يقارب ستة مئة سنة.

المراجع:

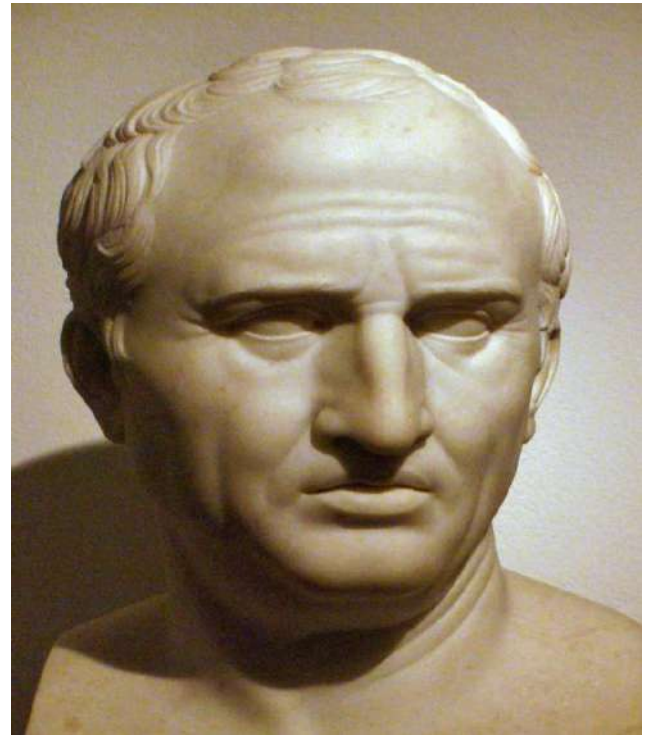
- J-C. Carriere, le carnaval et la politique, Paris, 1979.
- F. Dupont, le théâtre latin, Armand colin, Paris, 1985.
- E.W. Handley, Menander and Plautus : A study in comparison, Londres, 1968.
- J-C. Golvin, l'Amphithéâtre romain, Paris, 1988
- J-C. Golvin & C. Landes, Amphithéâtre et gladiateurs, Paris, 1990



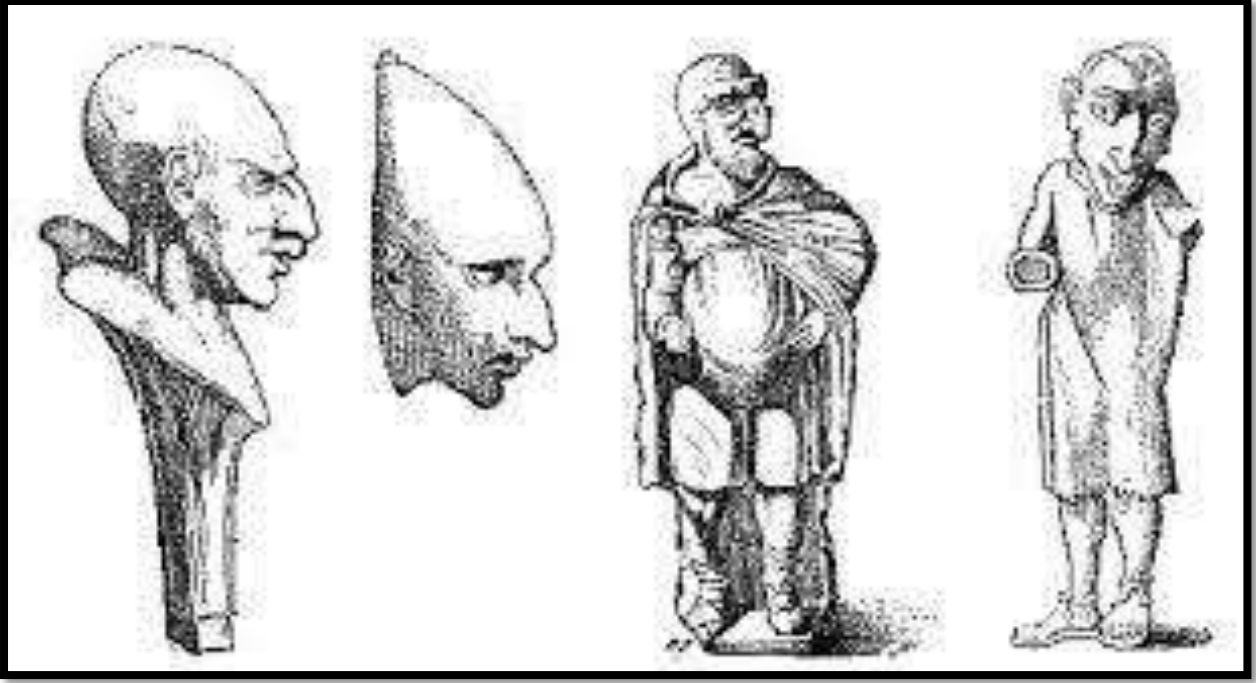
الشكل رقم 32: صورة تمثيلية للعصر الهلنستي



الشكل رقم 34: تيرانسيوس



الشكل رقم 33: ليفيوس أندرونيكس



الشكل رقم 35: الأتيلان



الشكل رقم 36: الألعاب المشهدية

المحاضرة الثامنة: أعلام الكوميديا اليونانية

أرسطوفانس (445-386 ق.م)

عاش أرسطوفانس فترة حروب "بيلوبونيز" التي اندلعت في 431 ق.م وأدت إلى سقوط أثينا سنة 404 ق.م. وقادت اليونان إلى الانحطاط السياسي. تمت أعماله الكوميدية بصلة مباشرة مع الواقع وتتسم بعنف هجائي مفرط وخيال طريف متدفق، وتعكس قناعات مواطن ملتزم ومتابع عن كثب الحياة السياسية. إنه متمسك بشدة بالسلام والآداب الأخلاقية التقليدية، ويواصل ضد الدهمائيين والسفسطائيين الذين هم بنظره المسؤولون عن الفساد وعن وقوع الحروب.

كانت المباريات الكوميدية تقام منذ نصف قرن، حين بدأ أرسطوفانس مساره المهني. إلا أنه شاعر الوحيد الذي يسعنا قراءة آثاره الكوميدية. فقد تمت المحافظة بالكامل على أحد عشر عملا من أعماله الكوميدية الأربعة والأربعين. إن آثاره التسع الأولى: "الأكارنيون، الفرسان، السحاب، الزنابير، السلام، العصافير، عيد الإلهة ديمتير، ليزستراتا، الضفادع" التي ألفها بين 425 و 405 ق.م، فتندرج تحت إطار الكوميديا القديمة، في حين ينتمي العملان الأخيران "مجلس النساء، وبلوتس" إلى الكوميديا المتوسطة وإلى حقبة زمنية متأخرة ومختلفة.

لا تتوفر لدينا معلومات كثيرة حول شخص أرسطوفانس وحياته، ومن الصعب تحديد اللبنة المبتكرة التي أضفها على الكوميديا، لأن الكتاب السالفين والتحويلات التي لحقت بهذا الفن قبله ليست معلومة. ولا يسعنا سوى الإقرار أنه عبقرى مبكر الإبداع إذ أنه حاز على جوائز قبل بلوغه العشرين، وأنه لوفق قضائياً من جراء تهجماته على الزعيم الدهمائي كليون، أحد خلفاء بيريكليس في رئاسة الحكومة. تعطى مسرحيات أرسطوفانس انطبعا عن كاتب مشاغب وطافح بالحيوية، يتناول الكوميديا للمجادلة العلنية والانتقاد الصريح بلا مراعاة أحد وللتهكم المفضوح من دون أي استثناء: شخصيات سياسية ومشاهير، مجلس الشيوخ ومجلس النواب والقضاة، وحتى الشعب سريع التصديق الذي يذهب بسذاجة ضحية السياسيين والانتهازيين. ولفهم ماهية هذه الكوميديا جيدا، لابد من تصور ظروف نشوئها: حروب متكررة بين المدن اليونانية دامت أكثر من 25 سنة مع كل ما جلبت من ويلات (تقلبات عسكرية وتهجير السكان، أزمات اجتماعية واقتصادية، تردي الأوضاع المعيشية والأخلاقية...) ومن البديهي أن يدفع المزارعون الثمن الأعلى، إذ التجأوا إلى ضواحي المدينة وتكوموا فيها بعد أن تركوا أراضيهم بسبب اجتياحات المستمرة، فهم يعانون من عدم الاستقرار في أوضاعهم الاجتماعية ومقلقلون في عاداتهم التقليدية وأعرافهم الخلقية. من هنا، يقوم أرسطوفانس مدافعا عن المجتمع الريفي المحافظ والتمسك بحياته الكادحة الهادئة والمرتبطة بأداب دينية وأخلاقية تعود إلى ماضٍ مجيد.

بنية الكوميديا القديمة:

تتخذ الكوميديا من هذا العالم الأثيني الحقيقي نقطة انطلاق لها. الشخصيات في المسرحية هي صورة مطابقة للمشاهدين، ويتطرق الممثلون بصراحة ومن دون مواربة إلى الحياة اليومية والناس والأحداث المعاصرة في مدينة أثينا، إنَّ هذا الجانب الواقعي "طبق الأصل" يشكل عائقا للقارئ العصري الذي لا يستطيع أن يفك التلميحات الضمنية العديدة إلى أشخاص أو أحداث مذكورة في الحوار ولا يعرف اليوم شيئا عنها. ولكن من ناحية أخرى، وعلى الرغم من أن رسم الشخصيات وبيئتهم واقعي بشكل فظ، تطلق الكوميديا العنان للخيال جامح وتبتكر عالما مسرحيا متحررا من القيود والقواعد التي تفرضها محاكاة الواقع. كل شيء متوقع في مسرح أرسطوفانس: أناس يطيرون، نساء يستولين على الحكم، عسافير تعترض طريق الآلهة، ويمكن شراء السلام في قارورة من الأسواق، أو عبور نهر في جهنم وسط نفيق الضفادع.

في بداية المسرحية الكوميدية، يجد البطل نفسه في حالة عصيبة لا تطاق فهو لا يستطيع أن يشبع رغباته العادية ويلبي حاجاته المشروعة بسبب الحروب أو تنكيد العيش من جراء الديون أو الدعاوى أو أي شيء قد يسبب له إزعاجا أو مضايقة. ومن أجل التخلص مما يجعله تعيسا، يلجأ إلى حل بسيط وعجيب في آن، له طابع وهمي إلى درجة منافية للعقل: يحرر مثلا سيدة تشخص السلام وهي مأسورة في كهف حريز، أو يهرب من الأرض ويعيش عند العسافير، أو يطلق إضرابا عاما عن ممارسة الجنس، أو يعيد

البصر للإله الأعمى موزع الثروات. وسرعان ما ينجح في التغلب على المصاعب وفي تحقيق مشروعه البعيد كل البعد عن المعقول. أما في القسم الثاني من الكوميديا، فنعيش تبعات هذا الانقلاب في الحالة القائمة، إذ تتوارد مجموعة من أشخاص متنوعين ونموذجيين عند البطل إما للتذمر لأنهم كانوا مستفيدين من الحالة السابقة وقد أضعوا امتيازاتهم، وإما للانضمام إلى المنتفعين من النجاح المحقق ومحاولة استخلاص الفائدة منه. وتختتم المسرحية بحفلة يكون الابتهاج فيها مبنيا على التنعم بالمآكل والمذاذات الجنسية.

تشكل الجوقة كما في أصول التراجيديا، العنصر الأساسي في العرض الكوميدي. فتشغل المسرح منذ دخولها في البداية حتى الخاتمة الاحتفالية، وتتدخل باستمرار في الحوارات وفي الأحداث المسرحية، ولا تتورع عن كسر الإيهام المسرحي لتتوجه إلى الجمهور وتحدث جهرا مع المشاهدين. هذا النوع من "التغريب" هو أحد أبرز سمات الكوميديا القديمة، يستخدمه الكاتب ليعقد اتصالا مباشرا وعلانيا مع الناس. تدعى هذه الطريقة المميزة "الباراباز" أو "المخاطبة"، إذ ينزع فيها أعضاء الجوقة أقنعتهم ويخاطبون الجمهور باسم الشاعر، من مواطن إلى مواطن، ليبدوا بوضوح وبنبرة غالبا ما تكون تهجمية رأي المؤلف في شؤون المدينة. وفي السياق نفسه، من الممكن أن يفضح أحد الممثلين اللعبة المسرحية وأن يتوجه إلى الجمهور أو إلى عمال المسرح، كما هو حال "تريجييه" في مسرحية "السلام" حيث ينبغي أن يرتفع في الجو فيطلب من المسؤول عن تحريك الرافعة

أن يديرها بحذر، أو حين يرتعد ديونيزوس خوفاً في كوميديا "الضفادع"، فيلتجئ إلى حضن أحد المشاهدين في الصف الأول. وليس من النادر أن تخاصم الجوقة الجمهور فتثير بذلك ردوداً فورية واحتجاجات تلقائية.

والعنصر الثاني الذي يميز الكوميديا القديمة هو الآغون، نوع من المشاجرة أو التعارك بين ممثلين اثنين أو بين قسمي الجوقة أو بين الممثلين والجوقة. قد يتخذ هذا المشهد المركزي شكل مبارزة كلامية حافلة بكل أساليب البلاغة من أكثرها تنميماً إلى أكثرها بذاءة (مثل المجابهة المشهورة بين المنطق الصحيح والمنطق الخاطيء في السحاب، والمناظرة الأدبية بين إسخيلوس ويوربيدس في الضفادع)، أو يصل إلى اشتباك حقيقي يفسح المجال لكل أنواع الحركات التهريجية والشقليات البهلوانية (مثل هجمة الفحامين الشرسة في الأكارنيون، واقتحام القضاة العجائز في الزنابير). يصعب حصر ابتكارات أرسطوفانس في تعريف بسيط محدد، لفرط ما نجد من تنوع في اختراعاته الكوميدية، ومن حذاقة بارعة في تكييف الأنماط الهزلية والطرائق المضحكة مع مواضيع وأفكار كل كوميديا على حدة، بالإضافة إلى فرادة الخلط بين الواقعية في تصوير ما هو رهن والتخيل الطليق الذي يبلغ "الفانتازيا السريالية"

لغة أرسطوفانس الكوميديّة:

إن التركيبة العجيبة التي تميز التأثير الضاحك في مسرح أرسطوفانس تتبدى بشكل خاص في اللعبة اللغوية ومعالجة الكلمات. فاللغة لديه أداة لتحويل العالم إلى مسرح ترمز فيه اللعبة الكوميديّة إلى إمكانية تغيير العالم، فالكلمة هنا لا تقول الشيء إنما تكونه: على سبيل المثال، السحاب حيث يفقد سقراط رشده هي نساء الجوقة التي تحيط به وبتلاميذه، والحرب التي ينوي بوليموس سحق المدن اليونانية لها هي جرن حقيقي يطحن فيه أثينا وإسبارطة بواسطة مدقة شكلها شكل القائد العسكري كليون، ولكي يتم تحضير "المطبخ السياسي" في "الفرسان" يستدعى قصاب متخصص في لحم الخنزير، والقضاة الذين يشكلون جوقة الزنابير لهم منخس في دبرهم، ... وإلخ. وليس كل ذلك سوى ملامح من تلك "الترسانة" المذهلة من الأساليب والوسائل اللغوية التي يستخدمها الكاتب. في هذا المسرح تتجاوز الفظاظ مع الشاعرية، والبذاءة مع العاطفية الراقية، ويتم الانتقال من الحديث العادي إلى المحاكاة الساخرة لكافة الأنواع اللغوية (اللهجات الخاصة، البلاغة الخطابية، لغة العرافين، أسلوب التراجيديا أو الملحمة ...)، لا بل يمكن أن نجد فيها كل درجات اللعب بالكلمات وحول الكلمات ومع الكلمات: عبارات في غير محلها، تلاعب بالألفاظ، تورية، مغالاة، استبدال غير متوقع لكلمة بكلمة أخرى، إيراد مقاطع تراجيدية على غير معناها ... ويتساير الإضحاك الكلامي مع الإضحاك البصري القائم على التهريج والشقليات والمشادات والمعارك التي تتوالى على وتيرة جنونية، غير أن هذا

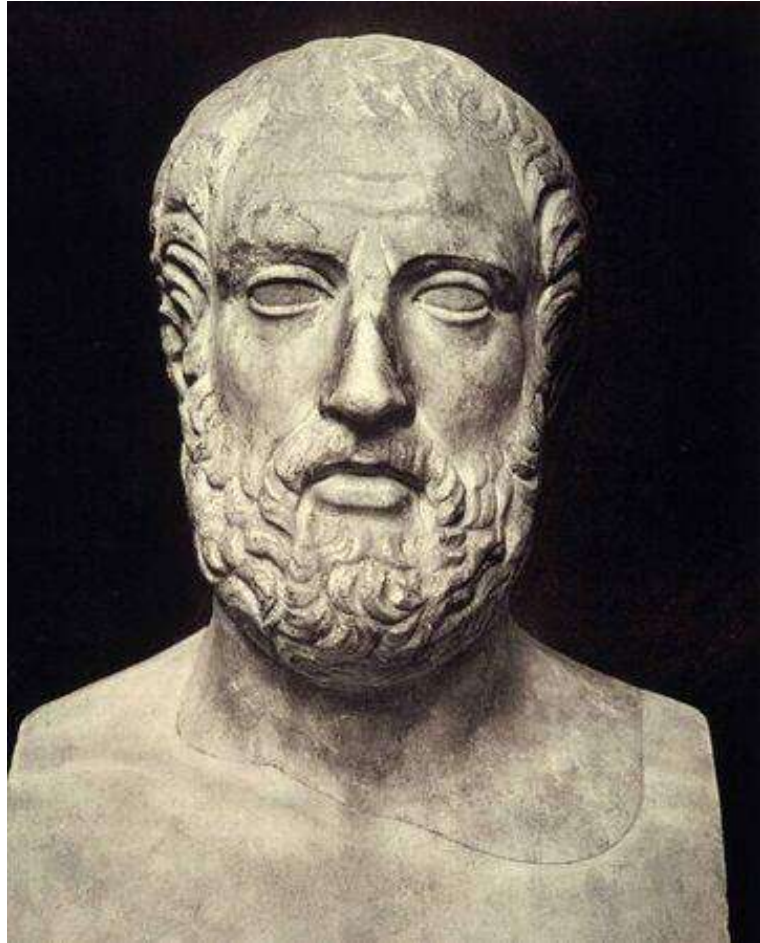
السعي وراء التأثير الضاحك يتتحي أحيانا مفسحا المجال للإنفعال الشعري أو للجدية الوجدانية.

لقد أثنى أفلاطون على أرسطوفانس في "المأدبة" إذ نقل لنا صورة رجل رزين ومرح في آن، مشبوب بأفكار ومشاكل عصره، تحركه الرغبة القوية في الإقناع. لاشك في أن هذا الشاعر الكوميدي لم يكن يريد الإضحاك فحسب، بل كانت لديه نوايا أخلاقية جدية. وإن يبدو مدافعا عن أفكار الزمن القديم ومتعلقا بالقيم المحافظة التقليدية، فهو مع ذلك تقدمي سباق في بعض أفكاره، مطالب بديمقراطية مثالية تكون فيها الحكومة مسؤولة عن الوفاق الداخلي وعن الحفاظ على السلام مع المدن الأخرى، وكفيلة بتأمين المتع البسيطة والأساسية للجميع، رجالا ونساء. فقراء كانوا أو أغنياء، شبابا أو عجائز. وباسم هذا الهدف المثالي كان أرسطوفانس يخوض معاركه بلهجة قد تكون أحيانا لاذعة وحادة ضد فساد المؤسسات الحكومية والأزمة الأخلاقية، وضد الإمبريالية الأثينية المسببة للحروب وضد الافتتان المتهور بالبدع والأفكار الجديدة.

لا يترك بابا إلا ويطرقة: فلا يتحيز للعجائز الذين يتهم بهم، وكذلك يستهزئ بالشباب، ولا يرحم الشعب الذي يؤنبه كما يفعل السياسيين، ولا يراعي النساء اللواتي ينتقد عاداتهن فيما يدافع عنهن أمام أزواجهن وكارهي المرأة، ويسخر من الآلهة مع أنه رجل متدين عن صدق. فهو الشاعر المحب للحياة وملذاتها، يتصف برؤية شاعرية مرحة لهذا العالم، يبتهج بكائناته البشرية والحيوانية، فينطلق من الواقع الأثيني ليبلغ حقيقة بشرية كونية، يسمو بها إلى عالم خيالي ظريف ومضحك حيث يتعايش باتفاق تام الفحش الصريح والشعر المرهف.

مراجع:

- V.H. Debidour, Aristophane par lui-même, Paris, 1962.
- J. Taillardt, les Images d'Aristophane. Etudes de langue et de style, Paris, 1965
- K.J. Dover, Aristophanic Comedy, Londres, 1972.
- P. Thiery, Aristophane, fiction et dramaturgie, les Belles lettres, 1985.
- "السحب" - ترجمة وتقديم: د. أحمد عثمان - سلسلة من "المسرح العالمي" - الكويت.



الشكل رقم 37: أرسطوفانس



الشكل رقم 38: مسرحية الأكارنيون



الشكل رقم 39: مسرحية الفرسان



الشكل رقم 40 : مسرحية السحاب



الشكل رقم 41 : مسرحية السلام



الشكل رقم 42: مسرحية العصافير



الشكل رقم 43: مسرحية ليزستراتا

المحاضرة التاسعة: بلوتس (388 ق.م)

هذه الكوميديا هي الأخيرة من أعمال أرسطوفانس الأحد عشر المحفوظة وهي الأخيرة التي أخرجها هو بنفسه (يذكر المؤرخون مسرحيتين كتبها أرسطوفانس فيما بعد: الكوكالوس والإيوسوليكون أخرجهما ابنه أراوس وربما عاونه في التأليف). تنتمي إلى الكوميديا المتوسطة وتعالج، مثل الكوميديا السابقة، موضوع العدل في توزيع الثراء. يعتبر الشاعر أنّ المسؤول عن التقسيم المجحف للأرزاق هو بلوتس، إله المال الذي أعماه زيوس، فصار بالتالي يوزع الثروات بغير إنصاف. يتخيل إذا أرسطوفانس أنّ استعادة البصر لبلوتس ستعيد الأمور إلى نصابها وتلغي الفقر.

يتصدر الجزء الأول من الكوميديا كريميل، وهو رجل صالح وكادح من بيئة متواضعة، يود أن يصبح ابنه نصابا محتالا كي يبتسم له الحظ ويكسب الرزق الذي لا يجزي إلا الأشرار. ولكنه يصادف عجوزا ضريرا رث الثياب، ويكتشف أنه بلوتس، إله المال، الذي نهاه زيوس عن مكافأة الصالحين. فيقرر أن يذهب إلى معبد أسكليبيوس، إله الطب، ليعافيه من عاهته. يستعين بخادمه المضحك كاريون وينادي جيرانه الفقراء (الذين يشكلون الجوقة) كي يسنادونه في تحقيق مشروعه الطريف وفي تشجيع الإله المسكين ضد إرادة الإله المستبد به. فجأة تظهر امرأة شاحبة ومرعبة كشخصية تراجيدية، إنها السيدة عوز، التي تعترض سبيل الموكب المرح وتحاول إنذارهم وإقناعهم بالعدول عن هذه العملية الخطرة. في رأيها أن الفقر ضرورة اجتماعية لأنه يحث الناس على العمل وكسب

معيشتهم، وعلى تطوير الفنون والعلوم والصنائع التي هي عوامل الإنتاج وال عمران. يقوم الحوار بين عوز وكريميل مقام الآغون ويدحض صاحبنا حجج النذيرة المشؤومة بوصف بالغ التأثير للبؤس والشحاذة ويطرد مناقضته بلا مواربة.

بعد الفاصل الراقص الذي تؤديه الجوقة، يعود بلوتس معافى وقد تجدد نشاطه، فيسكن عند كريميل، سيده الجديد الذي أصبح غنيا وصار قبلة الأنظار، يتتابع عندئذ الزائرون المختلفون، منهم من انتفع من الأسلوب الجديد في توزيع الأرباح (العمال الصالحون)، ومنهم من أفلس ويستنكر بصوت صاخب هذا التغيير الفاضح الذي يسئ إلى أشغالهم (لاسيما الواشون المخبرون)، وأخيرا تسخط امرأة مسنة ذابلة لأن عشيقها الشاب الذي كانت تنفق عليه أصبح ميسورا وتخلى عنها. فضلا عن كل ذلك، يقبل كاهن من عباد زيوس ومن بعده الإله هرمس، رب التجارة وسمسار الآلهة، اللذين يخشيان البطالة والجوع فيهجران خدمة "الأولمب" ويطلبان وظيفة عند الذي يأوي إله المال، المخلص الجديد.

في الحقيقة، خفت شعلة أرسطوفانس وفتر فنه الملهب. لقد ناضل باندفاع عاصف وحمية عنيفة في سبيل قضية عابرة: ألا وهي وحدة الأمة اليونانية المجيدة التي انتصرت على الإمبراطورية الفارسية وصنعت حضارة عظيمة قوامها التعلق بالحيوية الفلاحية والمناعة الديمقراطية ضد الاستبداد، وثمارها الشعر والفن والمسرح. اعتبر أنّ الحروب بين المدن الإغريقية هو وحدها المسؤولة عن تدهور الأوضاع وانحطاط المجتمع، ولم ير العيوب الذاتية في هذا النظام الديمقراطي المبني على الرق والتنعم بالموارد المتراكمة،

اعتبر أنّ الحل هو العودة إلى الماضي وقيمه بإنهاء حالة الحرب، ولم ير ضرورة إعادة النظر في هذه القيم ووضع كل المعتقدات (الدينية، السياسية والأخلاقية) على بساط البحث (كما فعل يوريبيدس وسقراط). فلما زالت الحروب وانهارت في الوقت نفسه الآمال، إذ اتضحت أنها سراب باطل، ولم يبق عليه إلا الاهتمام بالفقر والظلم في توزيع الأموال، أي بأوضح الآفات الاجتماعية وأبسطها، دون التعمق في السياسة التي لم يعد يدرك ملبساتها. ليس حينذاك لمخيلته الساخرة عدو محدد، يبذل قصاره في اختلاق مشروع شيوعي بدائي لا يقنع أحدا، ولا أظن أنه هو نفسه مقتنع بهذا اللحم التافه: إنقاذ الفقراء بتحويلهم إلى أغنياء! وبالفعل، يطفو في المسرحية ذلك المشهد الأخاذ والمثير للقلق حيث تتبثق السيدة عوز على حين غرة، آتية من عالم التراجيديا ومقترحة عالم الكوميديا، منذرة الشعب الهائج بخطورة تصرفاته المتهورة. وعندما تخرج من المسرح، تنبئ الجميع بكلمة وجيزة مخيفة: "ستذكرونني!"

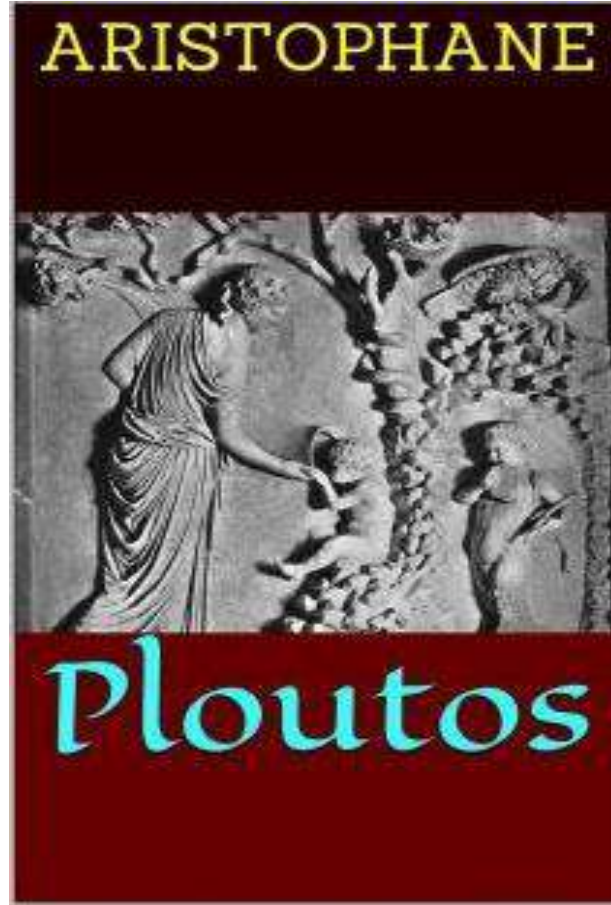
* حظيت مسرحية بلوتس بتقدير كبير في عصر النهضة الأوربية وعند الأكاديميين الكلاسيكيين، بينما كانت كوميديات أرسطوفانس الأخرى محظورة بسبب فحش المواضيع وبذاءة اللغة، وأعجب بها الشاعر الفرنسي "بيار دي رونسار" فترجمها سنة 1545 ترجمة أدبية مرهفة. أما مسرحيو القرن العشرين، فاكتشفوا من جديد "السلام والعصافير وليزيسترنا" ووضعوها في مرتبة الروائع الكوميديّة التي لا نظير لها، لاسيما على صعيد حرية التعبير وقدرة التخيل والابتكار. ولن يتجرأ أحد أن يقتفي آثار أرسطوفانس قبل ألفريد جاري وفلاديمير ماياكوفسكي.



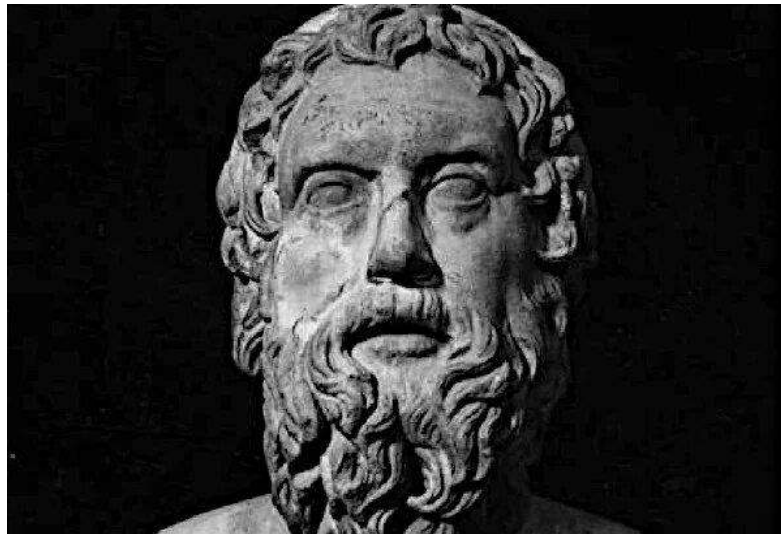
الشكل رقم 45: صورة توضيحية لمقام الآغون



الشكل رقم 46: معبد أسكليبيوس



الشكل رقم 47: صورة تمثل مسرحية "بلوتس"



الشكل رقم 48: الكاتب المسرحي: أرسطوفانس

المحاضرة العاشرة: ميناندروس (292-342)

بعد وفاته وطيلة عدة قرون، كانت شهرة ميناندروس على مستوى أكبر الشعراء، إلى درجة أن بلوتارخس، المؤرخ الكبير الذي كتب سير مشاهير اليونان والرومان في القرن الثاني الميلادي، اعتبر مسرحه من أجمل وأرقى ما أنتجه الأدب اليوناني. إلا أن انقطاع نقل أعماله بواسطة اللقائف المخطوطة لم يترك من أدبه المسرحي غير الأثر الذي نجده في اقتباسات الذين قلدوه وخصوصا في كوميديات بلاوتس وتيرانسيوس. إنما الاكتشافات الحديثة للمخطوطات البردية في القرن العشرين سمحت بالتعرف على عدد كبير من مقاطع جزئية من أعماله (حوالي 900 مقطعا) ومسرحية كاملة واحدة، ديسكولوس التي تم نشرها سنة 1958.

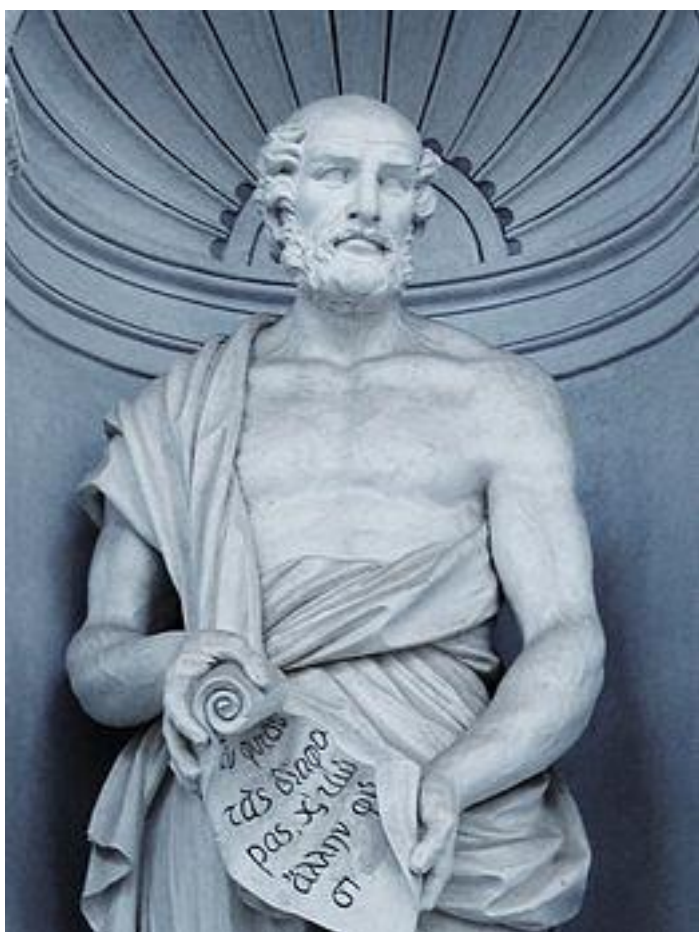
كان ميناندروس صديق ثيوفراست، تلميذ وخلف أرسطو وكان يحترم مبادئ فن الشعر التي حددها الفيلسوف الكبير. وبفعل ذلك أصبح أب الكوميديا الكلاسيكية التي عرفت من خلال الأدب اللاتيني امتدادا غير منقطع منذ الحقبة الهيلينستية حتى أيامنا هذه: أي الكوميديا المسماة "بورجوازية" التي تكون حبكتها مبنية على قصة غرام يعاني من عوائق مختلفة وينتهي بالتوفيق والزواج. في إطار تصوير للأخلاق والطبائع المرصودة من الحياة اليومية. ولهذا النوع من المسرح الكوميدي أساس أخلاقي هو الدفاع عن الفضائل التي يشترطها المجتمع للتنعم بحياة سعيدة. فبناء على ذلك تتجنب الكوميديا الجديدة الفحش والبذاءة ولا تكثر للمسائل السياسية، في حين أنها تستخدم بعض "الوصفات"

التي ابتكرها وكرّسها يوريبيدس في التراجيديا، كالحدث المفاجئ و"الإستعراف" (اكتشاف غير متوقع للقربى بين شخصين)، ويمكننا اعتبار هذا النوع من الكوميديا امتدادا لتطور التراجيديا الذي استهله يوريبيدس والذي ينزع نحو الواقعية وتصوير الطبائع والاهتمام بالعواطف الغرامية. ونجد هذا الامتداد حتى في المفهوم الباطني للوجود، إذ يستبدل القدر التراجيدي بدولاب الحظ الذي يشرف على مصير الناس ويوجه مجرى حياتهم.

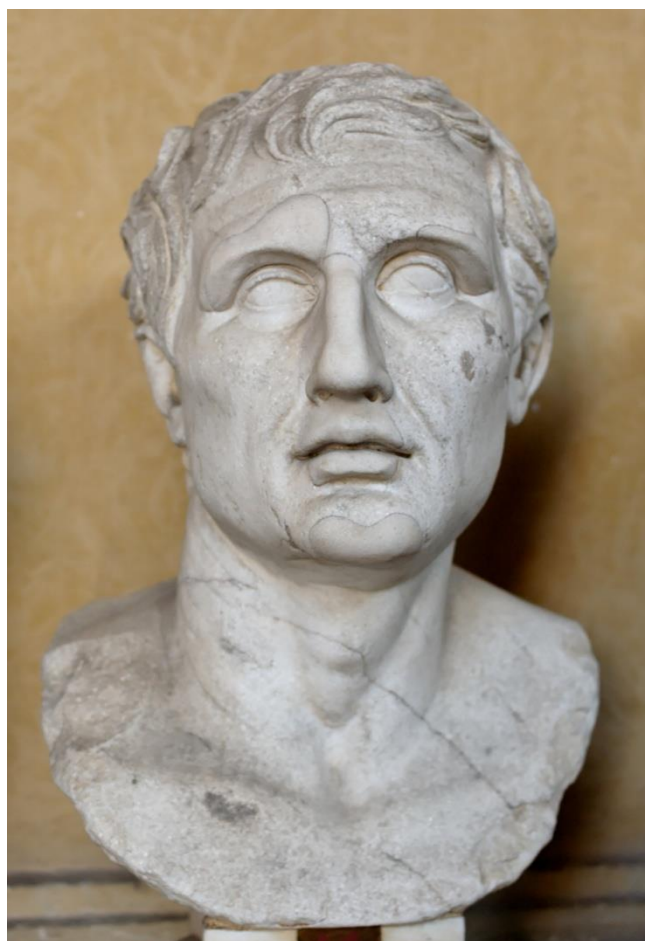
تدور أحداث الكوميديا الجديدة في إطار الحياة العائلية، ويحتل الحب العاطفي مدار اهتمام الحكمة فيها. ولكن المحور الرئيسي هو العبد الماكر الذي يدبر مكيده لمساعدة العاشقين والذي هو إذا الجهاز المحرك للحكمة. لا شيء يبرر غيره العبد على شؤون سيده الغرامية ولا الهمة البالغة التي يبذلها في القيام بأعمال عويصة ومعقدة لصالحه. زد على ذلك أنّ مجهود العبد لا يعود له بمنفعة أو مكافأة وأن الحيل والمكائد لا تحل العقدة، بل حسن الحظ الذي يأتي بتطور فجائي. فما نفع دور العبد إذا؟ ليس له حقوق مدنية في الواقع الحقيقي ولا أحوال شخصية، لكنه في عالم الكوميديا صنيعه المؤلف الذي يتخذ منه وثيقة مرور للدخول إلى حرم المنزل (في المسرحية) ولمؤانسة الأشخاص في حياتهم الخاصة. إنّه مجرد خدعة مهنية لحمل الشخصيات على كشف أسرار قلبهم أمام الجمهور وفي الوقت ذاته هو مخرج بالوكالة للأحداث التي تخيلها الكاتب. يجسد روح الكوميديا في الكوميديا وينوع أدواره أشكالاً وألواناً، في حين أنّ الشخصيات الأخرى تخضع لأنماط تكاد أن تكون ثابتة: الحبيبان، الأب، العجوز، المتطفل، الجندي، الطيب، الدجال ...

إن كانت مكيدة العبد العنصر الوظيفي في الكوميديا، فالعنصر البنيوي هو قصة حبّ. لقد وقد وصف ميناندروس العواطف الغرامية بدقة لطيفة وبلهجة الصدق. مما جعل الأقدمين ينسبون إليه شخصية متوددة إلى النساء وخبرة في شؤون الغرام. غير أنّ موضوع الحبّ هو خير مدخل إلى عالم الحياة الخاصة لمن يستهدف مراقبة الأخلاق في مكنها وتهذيب الآداب بإضحاك الناس على الشوائب والردائل. فينطوي الحب على ميزات درامية جلييلة الفائدة: إنه جوهرية موضوع جذاب ومشوق وخارجيا موضوع صراعات نفسية واجتماعية. ولكي يدعم فعالية بنيته المسرحية، ابتكر ميناندروس دور "الصبيّة العاشقة" وهي الشخصية الوحيدة التي لا تُضحك أبداً، فهي جميلة دون تكلف، غالبا فقيرة وإلاّ وارثة خاضعة لوصي مستبد، فاضلة وثابتة العزم (حتى لو كانت قد تعرضت لاغتصاب في الماضي أو سُلمت لقوادر)، أي أنها تمتلك كل ما يستميل تعاطف الجمهور ويجعله يودّ أن تحظى بالسعادة. ولكنّ درب السعادة تعرقله الشخصيات الرذيلة ومظالم المجتمع، فتبلغ الكوميديا مبتغاها الأدبي عندما تتوافق في الخاتمة أمنية المشاهد مع انتصار الفضيلة وهزيمة الفساد الخُلقي أو بطلان الظلم.

هكذا تستوفي المسرحية الكوميدية بالنتيجة شروط "التطهير" الأرسطوطاليسي، سواء على الصعيد الأخلاقي بإثارة النفور من الأطباع السيئة والتصرفات المخطئة، أم على الصعيد الفلسفي بتحويل حالة السخط أو الغضب التي تحدثها شوائب الأشرار وبلايا الأبرياء إلى ضحك ممتع ومعتق يزيل الاحتقان المقلق الذي يساور المشاهد ويصالحه مع الحياة.



الشكل رقم 50: ثيوفراست



الشكل رقم 49: مينانديوس



الشكل رقم 51: صورة توضيحية لمسرحية ديسكولوس أو الرجل اللفظ

قائمة المراجع

البيليوغرافية

قائمة المراجع البيبليوغرافية:

المراجع باللغة العربية:

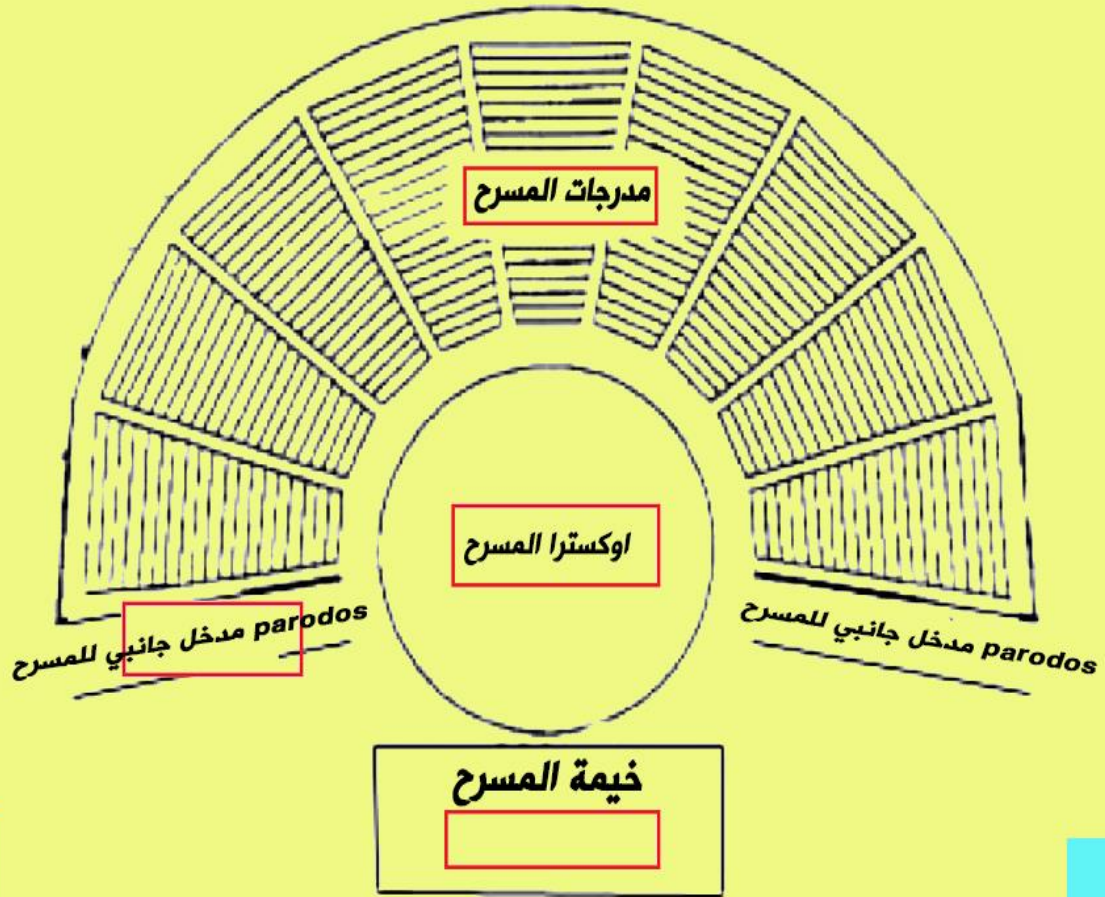
- "إيسخيلوس": ترجمة: د. إبراهيم سكر – الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1972.
- "السحب" – ترجمة وتقديم: د. أحمد عثمان – سلسلة من "المسرح العالمي" – الكويت
- "أوديب ملكا" – ترجمة: د. محمد صقر خفاجة – الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974
- "أوديب ملكا" – ترجمة: د. علي حافظ – مسرحيات عالمية – دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- مصر.
- "إيلكترا، أورستيس" – "الفنقيات، المستجيرات" – "إيفيجينا في أوليس، إيفيجينا في تاوريس" – "أندروماخي، الطرواديات" – "عابدات باخوس" – "إيون" – "هيبوليتوس" – "هيكابي": "سلسلة من المسرح العالمي" – الكويت.
- "تراجيديات أسخولوس" – ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 1996.
- "تراجيديات سوفوكليس" ترجمة وتقديم: د. عبد الرحمن بدوي – المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، 1996.
- "ثلاثية أورست": ترجمة: د. لويس عوض – الهيئة المصرية العامة للكتاب- 1987.
- "نساء تراخيس" – "إليكترا" – "أنتيغون، أجاكس، فيلوكتيت" سلسلة "من المسرح العالمي" – الكويت.
- إيليا حاوي: "إيسخيلوس" – دار الكتاب اللبناني- بيروت، 1980.
- إيليا حاوي: "سوفوكليس" – دار الكتاب اللبناني، 1980.
- إيليا حاوي: "يوربيدس" – دار الكتاب اللبناني، 1980
- عبد الرحمن بدوي: أرسطوطاليس، "فن الشعر" مع شروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، بيروت، 1973.

- A. Blanchard, Essai sur la composition des comédies de Ménandre, Paris, 1980.
- E.W. Handley, Menander and Plautus : A study in comparison, Londres, 1968.
- F. Dupont, le théâtre latin, Armand colin, Paris, 1985.
- G. Rinnet : Sophocle, poète tragique, Paris, 1969.
- H.BALDRY, le Théâtre tragique des Grecs, Maspéro, Paris, 1975.
- J. de Romilly : la Crainte et l'angoisse dans le théâtre d'Eschyle, Paris, 1958.
- J. de Romilly : la modernité d'Euripide- PUF, 1986.
- J. Taillardt, les Images d'Aristophane. Etudes de langue et de style, Paris, 1965
- J.de ROMLLY, la tragédie grecque, P.U.F. Paris, 1970.
- J.P.VERNANT & P.VIDAL-NAQUET, Mythe et tragédie en Grèce ancienne Maspéro, Paris, 1972.
- J-C. Carriere, le carnaval et la politique, Paris, 1979.
- J-C. Golvin & C. Landes, Amphithéâtre et gladiateurs, Paris, 1990
- J-C. Golvin, l'Amphithéâtre romain, Paris, 1988
- K. Reinhardt : Eschyle, Euripide, Paris, éd. De Minuit, 1972.
- K. Reinhardt : Sophocle, Paris, 1971.
- K.J. Dover, Aristophanic Comedy, Londres, 1972.
- M. Delcourt : Eschyle, Paris, 1934.
- Ménandre, Théâtre, Paris, 2000.
- Œuvres d'Eschyle : Universités de France- la pléiade- garnier
flammarion- folio classique ...

- Œuvres d'Euripide : universités de France- la Pléiade- Garnier Flammarion – Folio Classique ...
- Œuvres de Sophocle : universités de France- la pléiade- granier flammarion – folio classique.
- P. Sornville, Essai sur la poétique d'Aristote, Paris, 1975.
- P. Thiery, Aristophane, fiction et dramaturgie, les Belles lettres, 1985.
- R. Dupont-roc et J. Lallot, la Poétique d'Aristote, Paris, 1980.
- R. Groossens : Euripide de Athènes- Bruxelles, 1962.
- River : Essai sur la tragique d'Euripide- Paris, 1975.
- S.SAID, la Faute tragique, Maspéro, Paris, 1978.
- V.H. Debidour, Aristophane par lui-même, Paris, 1962.

الملاحق

الملحق رقم 01: الشكل الهندسي لأجزاء المسرح اليوناني



اجزاء المسرح اليوناني

الملحق رقم 02: بناء أثري يوضح تصميم المسرح الروماني القديم



فہرِس

الموضوعات

فهرس الموضوعات

الصفحة	الموضوع
ص 02	المحاضرة الأولى: مدخل إلى التراجيديا اليونانية
ص 13	المحاضرة الثانية: أشكال وأنواع التراجيديا اليونانية
ص 19	المحاضرة الثالثة: أعلام التراجيديا اليونانية
ص 27	المحاضرة الرابعة: سفوكوليس (406-495 ق.م)
ص 38	المحاضرة الخامسة: يوربيدس (406-480 ق.م)
ص 49	المحاضرة السادسة: زمن الفلسفة: أرسطو
ص 61	المحاضرة السابعة: مدخل إلى الكوميديا اليونانية والمسرح اللاتيني
ص 73	المحاضرة الثامنة: أعلام الكوميديا اليونانية
ص 84	المحاضرة التاسعة: بلوتس (388 ق.م)
ص 89	المحاضرة العاشرة: ميناندرس (292-342 ق.م)
ص 93	قائمة المراجع البيبليوغرافية