

# الأدب الجميل

تأليف

الدكتور محمد غلاب  
أستاذ اللغة والحامسة الأزهرية

الجزء الثالث

الطبعة الأولى

[ ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م ]

---

مكتبة دار الجليل والنشر العربي  
دار إحياء الكتب العربية  
عيسى البابي الحلبي وشركاه



# الأدبُ الهلالي

تأليف

الدكتور محمد غيلاب

أستاذ الفلسفة بالجامعة الأزهرية

الجزء الثالث

الطبعة الأولى

[ ١٣٧١ هـ - ١٩٥٢ م ]

---

ملتزموا العلم والنشاط  
دار إحياء الكتب العربية  
عيسى البياضي الحلبي وشركاه



## أثينيه إلهة الحكمة وحامية مدينة أثينا



[ الصورة رقم ١ مأخوذة عن تمثال هيليني من الرخام يوجد في متحف أثينا الوطني ، ويمثل أثينيه برنينوس ، وهو عسكارة لذلك التمثال الشهير الذي صنعه هيبياس من ذهب وعاج ، فكان مبعثاً فخده ، ومصدراً للتقليد منه ، والذي يروي لنا التاريخ أن الذهب الذي تكون منه زاد وزنه على ألف كيلو ، أي ما يتجاوز اثنين وعشرين قنطاراً ، وترى فيه أثينيه واقفة معتمدة على ترسها ، وفوق رأسها خوذة يرى في أعلاها أبو الهول الهيليني الذي هو رمز الذكاء كما يرى عليها جوادان يعدوان رمزاً لسرعة تفكيرها ] .



العصبة الأثينية





## الإهداء

إلى مصر في كل عهودها المأساوية ، من النكبة الفارسية ، إلى الكارثة الإنجليزية ،  
بل في هذه الآونة الخطيرة الجديدة .

إلى الأبطال المجاهدين ، إلى المكافحين الخالدين ، إلى من ساهموا في إشعال سعير  
التحرير ، وظفروا من لظاه بنصيب وفير ، وسجلوا في ميدان البطولة أخلد مصير ، فاستحقوا  
من الوطن أكرم تقدير ، وإلى من هم بهدى الأولين يهتدون ، وعلى مناوهم ينسجون .

إلى هؤلاء جميعاً من خلال سؤائف العصور ، وغواير الدهور ، أقدم كتاب المآسى  
الهيلينية ، وأبعث بصوت إسخيلوس مثال العبقرية الأتيكية ( في مأساتيه : « بروميشيوس  
موتقاً » و « بروميشيوس طليقاً » ) مردداً في لغة علوية ، صدى تلك المبادئ الأبدية ، الهانفة  
بأن التحطيم هو مصير قيود العبودية ، وبأن ليل الأسر منتهية إلى فجر الحرية .

وإذا كانت مأساة مصر مؤثقة تكذُّ اليوم منا الأذهان ، فإن مفخرة مصر طليقة  
ستسجل غداً بدمائنا على صفحات الأكوان .

محمد غراب

٢٤ أبريل سنة ١٩٥٢



## نظرة عامة

### الأرومة الأتيكية

ينبغي - قبل دراسة هذا العصر الساطع - أن نتقدم بالإمامة عاجلة عن هذه العاصمة فنشير في إيجاز إلى العنصر الذي كان يقطنها ، ثم نلقى نظرة سريعة على تاريخها السياسي ، وأخيراً نختم هذه الإمامة بلحمة عن اللهجة التي كتبت بها منتجاتها ، والتي ألعنا إليها في الجزء الأول ضمن لهجات اللغة الهيلينية .

تقع شبه الجزيرة الأتيكية التي حاضرتها أثينا في الجنوب الشرق من إفريقيا القارية ، ويصلها بيبيلو بونيسيا برزخ كورنتس ، وقد تكوّن الشعب الذي يقطنها من عدة عناصر اختلطت بمرور الزمن شيئاً فشيئاً ، ولم تفاجأ بحوادث مبالغتة كحوادث الغزو التي تفاجئ بعض الأصقاع ، فتقلب فيها الحياة الهادئة رأساً على عقب ، أو تمزج عناصرها الأصلية بعنصر أجنبي قد لا يكون ملتصقاً معها ، فتنشأ من ذلك ظاهرات تاريخية لها خطورتها .

كانت أتيكا أول أمرها - فيما يعرف التاريخ - مأهولة ببطون من قبيلة البيلاج البدائية ، ثم انحدرت إليها على التوالي طوائف أجنبية مقبانية الأجناس ، بعضها من آسيا كالفينيقيين والكاريين والمينيين ، والبعض الآخر من الشمال كالينيان أو من جهات أخرى في إفريقيا كالپيلوسيين والأكيان الذين طردهم الدثريان فقروا إلى أتيكا واستوطنوها استيطان اللاجئين المستغيثين ، لا استيطان الغزاة الفاتحين ، ولكن العنصر الذي ساد هذه العناصر كلها هو العنصر اليوناني ، ولا يعرف التاريخ الصحيح متى نزحت هذه الشعبة الهيلينية القوية إلى أتيكا ، وإنما كل ما يعرفه هو أن ذلك كان قبل القرن الثاني عشر . ومعنى هذا كله أن الشعب الأتيكي هو مزيج من أجناس مختلفة تلاشى بعضها في بعض بهيئة

طبيعية هادئة، وكانت الغلبة في هذا المزيج اللينيانين ، وهذا هو السر في إطلاق ذوى النظرة العجلى لفظة يونانى على جميع المنتجات الهيلينية .

لم يكن يُنيانيو أتيكا يشبهون يُنياني آسيا الصغرى بسبب هذا الاختلاف من ناحية، وبسبب طبيعة مناخ شبه الجزيرة الأتيكية من ناحية أخرى . فلما كانت تلك البقعة الأخيرة قليلة الخصب لم يكن سكانها مترفين كسكان يُنيا الآسيوية ، وإنما كانوا رجال قناعة وعمل ، وقد امتازوا ببساطة تامة في جميع فروع حياتهم احتفظت لهم بطهر قلوبهم ، وبراءة أخيلتهم ، وما - كما يقول أحد المؤرخين - الكنزات النفيسان اللذان كانا ينتظران « سوفُكلِيس » و « أفلاطون » ليبرزتا قيمتهما إلى عالم النور .

## لمحة عن تاريخ أثينا

### الأقاصيص الأسطورية عن هذا التاريخ

لا يكاد أحد يعرف من تاريخ أثينا قبل عهد سولون إلا ماورد عن طريق الأقاصيص الأسطورية ، أما بعد ذلك العهد ، فإن التاريخ الصحيح قد سجل كل الحوادث والظروف ذوات الشأن ، ومجمل هذه الأقاصيص أنه لم يكن في أثينا عنصر فاز بالغاوية والسيادة الكاماتين واستعبد العناصر الأخر لخدمته على نحو ما حدث في اسپرُتا ، وإنما كانت مأهولة بطوائف من الأسر الأرسُتُكراتية التي كانت تتصادم فيما بينها عند ما تتعارض مصالحها ثم تعود إلى السلام والوئام حينما تتفاهم على تسويتها .

أعدت أثينا نفسها بالتربية الأرسُتُكراتية لذلك المستقبل الرائع الذى واجهته إبان نضوجها ، ولتلك الحرية التى تفانت فيها أثناء نهضتها الاجتماعية الساطعة ، إذ أنها - فى عهد يقوعها - قد تعلمت من تلك التربية كيف تحترم النظام وتطيع القانون ، وبالتالى كيف تستطيع أن تنشئ ديمُكراتية صالحة نافعة ، لا ديمُكراتية فوضوية متصلكة متشردة .

ولقد كان من آثار هذه التريية النبيلة أيضاً أن احتفظت أئينا طيلة حياتها الزاهرة بقواعد خالقية سامية ، ومبادئ عقلية عالية ظلت ترشدها وتقتادها إلى خير الغايات حتى في أشد معامع الديمسكراتية جلابة وضوضاء . وفوق ذلك فإن الشعب الأئيني كان دائماً في ساعات آلامه وعذبه ملىء النفس بالأمل ، ولم يكن خائراً كعشع اسبرتنا يترك قلبه طعمه لليأس ينهشه حتى يأتى على عناصر الحياة فيه . والسبب في ذلك هو أن ضرورات العيش كانت قد هذبت الأئيين وشحذت عقولهم ، وأعدت طباعهم للأخذ والرد ، والمفاوضات والمساومات ، وأنشأت في نفوسهم ملكة الخروج من المأزق ، وفضيلة احتمال الأرزاء .

### إصلاحات سولون

هذه هى الخصال البارزة التى يتبينها الباحث عند ما يستعرض تاريخ أئينا الأسطورى منذ نشأتها إلى أوائل القرن السادس ، أما بعد هذا العهد ، فإن التاريخ الحقيقى ينتصب على قدميه ويحاول أن يردى رسالته كاملة فيصور لنا هذا الشعب الراقى وقد وكل إلى «سولون» أحد حكمائه فى سنة ٥٩٤ إصلاح القوانين السياسية والمدنية والمبادئ الخلقية ، كقانون الديون الذى كان يبيح الدائن أن يضع يده على شخصية المدين ويسجنه متى شاء ، فجعله هذا الحكيم المشرع ينص على قصر حق الدائن على تعقب ثروة المدين لا شخصه ، فكانت أولى النتائج العميمة لهذا التعديل أن أفرج عن كثيرين من المدينين الذين زج بهم دائشهم فى غيابات السجن بأمر القانون القديم لعجزهم عن الدفع ، وليس هذا فحسب ، بل إنه قد خفض نسبة الفوائد لىكى لا يرهق المرابون ضحاياهم الفقراء . وكذلك قسم الشعب الأئيني إلى أربع طبقات حسب نسب ممتلكاتهم ، وقصر الضرائب على الطبقات الثلاث الأولى وأعفى منها الطبقة الرابعة وهى التى لا تملك شيئاً ألبتة ، أو تملك شيئاً ضئيلاً ، ولكنه فى مقابل ذلك حرمها حق الوظائف العامة .

ومن هذا الإصلاح أيضاً أنه أسند السلطة التشريعية إلى مجلس شيوخ مكون من أربعائة عضو يعينون بالاقتراع ، ولكن الشعب ليس ملزماً بالخضوع لهذه القوانين إلا إذا

أقرتها الأمة في استفتاء عام ، فإذا حدث إقرار قانون ما ، قام على تنفيذها تسعة قضاة يدعون بـ « الأرخنتوس » وفوق هؤلاء القضاة تقوم محكمة عليا تدعى « أريوباج » وهي مؤلفة من قضاة قدامى .

لم يحطم « سولون » أوامر الأسرة الأثينية كما فعل في أسبَرْتَا مشرعها « ليكرغوس » الذي لم يكن يعنيه من الأسرة إلا أن يكون فيها رجال هم وطنيو اليوم ، وفتية سيكونون وطني الغد . أما قوانين سولون فقد أبتت الأسر في أثينا على حالتها الفطرية ، واحتفظت للرجل فيها بمواقفه كابن ثم كزوج ثم كأب ، ولم تحاول أن تسلبه شيئاً من عواطفه الطبيعية في هذه المواقف كلها .

ومن أبرز هذه القوانين التي وضعها هذا المشرع وخالف فيها أسبَرْتَا قانون العمل الذي كان في هذه المدينة الأخيرة يحظر على الوطنيين الأعمال اليدوية ، فجعله سولون في أثينا يقهر الجميع على العمل ، إذ ينص على أنه يجب أن يكون لكل وطني مهنة حتى لا يكون في المدينة عاطل ، وكذلك أصلح القوانين الخاصة بالأجانب والأرقاء ، فنص على أن للأوليين حق الاستقبال الكريم في أثينا ، وللآخرين حق طلب بيعهم لغير مواليتهم إذا كان الأولون يسيئون معاملتهم .

#### عهد بيسستراتوس وولديه

بيد أن هذا الحكيم الجليل لم يكذب ينتهي من وضع هذه القوانين النافعة حتى تنجى عن وظائف الدولة ، ليتمكن الشعب من تطبيقها بجزية كاملة فتم له ما أراد . وفي سنة ٥٣٨ اعتلى « بيسستراتوس » دست الحكم الطغياني ، ولكنه كان طاغية معتدلاً محبوباً من الشعب كله ، لأنه لم يبلغ قوانين سولون العادلة التي أشرنا إليها ، ولم يرهق الأمة بتكاليف جديدة ، بل كان على العكس من ذلك وديماً رحيماً عطوفاً على جميع طبقات الشعب ، صديقاً للأدباء والفنانين ، وهو الذي شيد طلائع الآثار الفخمة التي جمات أثينا ، وأنشأ أولى

المكتبات العامة في إغريقيا كلها ، وكذلك هو الذي جمع للمرة الأولى أشئآت الإلياذة والأوديسا ، وكون منها قصيدتين متماسكتين أوجب تلاوتهما في الأعياد الكبرى للإلاهة أثينية .

خاف هذا الطاغية واداه « هيبَرُ كوس » و « هيبَّياس » فسارا على نسقه وأخذا في تشجيع الأدب والفن والحياة العقلية عامة ، فكانا حلقة متممة للسلسلة التي بدأها والدهما ، إذ نما في عهدهما الشعر ، وارتقت الموسيقى ، وسما الفن وهاجر الشعراء الموسيقيون الموهوبون إلى أثينا . « أنكريون » و « لاسوس » وبرز الشعر الحماسي إلى الصفوف الأمامية ، وتقدم الشعر الديني والتنسكي بهيئة تلفت الأنظار . وأهم من ذلك كله أن المآسى قد نشأت في هذا العهد الزاهر ، وأن أثينا بسبب كل هذه العوامل مجتمعة قد استطاعت أن تزعم أنها هي المدينة العقلية الأولى في العالم الهيليني كله ، وأن من العدل أن تزعمه وتستولى على صولجان الصدارة فيه وإن كانت تعلم علم اليقين أنها كانت في ذلك الحين أقل قوة واستعداداً من أسبينا .

### أسرة الكيميون<sup>(١)</sup> وصدارة أثينا العقلية

لم يكد القرن السادس يشارف نهايته حتى كان هيبَّياس قد طرد ، قم بطرده سقوط أسرة بيسستراتوس وحلت محلها أسرة الكيميون النبيلة الناهضة ، وكان من أوليات النتائج العمالية لهذا الانقلاب أن اعتلت أثينا عرش الحياة العقلية ، وقبضت بيد حازمة على صولجان الحكمة والفلسفة والأدب والرياضة والفلك وكل أفانين الحياة الفكرية المعروفة في ذلك العهد . وقد ظلت محتفظة بهذه العظمة التي تفردت بها زهاء قرنين منحت أثناءها العلم والحكمة كل مافي وسع العقل البشري من دقة واتزان وعناية ، وسكبت على الأدب أنواعاً من النبيل ، وفنونا من الرشاقة الخاصة التي لا تسامى ، وضروباً من الرقة مع تعمق عظيم

(١) أسرة الكيميون هي أسرة أثينية عريقة تزعم أنها منحدرة من أياس البطل الشهير الذي رأيناه في الإلياذة يساهم بجهده وافر من حرب تروادة .

يستوجب تخليد هذه المنتجات على مر الدهور وتوالى الأزمان ، ولم لا ؟ أليس في هذا العصر قد سطعت أنوار حكمة سقراط وأفلاطون وأرسطو وتلاميذهم الأجداد ؟ أليس فيه قد نزلت الفلاسفة من سماء الإلهيات إلى أرض الحياة الاجتماعية ، فأخذت تمدد الخير ، وتنقب عن الفضيلة ، وتوضح الوسائل العالية الموصلة إلى النهاية القصوى المقصودة من هذه الحياة وهي الكمال الإنساني ؟ أليس فيه قد أزهرت الرياضة ، وترعرع الفلك ، ونما الطب ، ووضعت أسس المنطق العلمى المنظم ؟ أليس فيه قد أنشئت المآسى والمهازل التمثيلية البارعة : « التراجيدى والكوميدي » ؟ أليس فيه قد وجدت دور التمثيل وسارت في طريق الكمال حتى أضحت إحدى وسائل الثقافة الشعبية الهامة ؟ أليس فيه قد بلغت الفصاحة الهيلينية أقصى مراتبها ، وارتقت الخطابة حتى أضحت لا تحتمل زيادة من مستزيد ؟ أليس هو الذى أفاض على الاسكندرية من أنواره العالية ما جعلها ناصمة العلم والعرفان في الدنيا في العصر الذى تلا العصر الأثيني على ماسيجىء في موضعه ؟ أليس هو الذى سكب أشعته على بغداد في العصر العباسى فجعلها منارة الشرق والغرب ؟ أليس هذا العصر على الإجمال هو الذى ألهم كل علماء العصور الحديثة وأدبائها في أوروبا منتجاتهم التى أصبحوا بفضلها سادة الأمم وقادة الشعوب ؟

كانت إذئاً ، صدارة أثينا العقلية هي الظاهرة السائدة التى تميز ذلك العصر عن غيره من عصور الهيلين : فالعبرية الهيلينية فيه - كما يلاحظ الأستاذ كروازيه - قد بلغت أقصى حدود نضوجها ، والحامد الفطرية قد ارتقت إلى درجة السطوع ، والنشاط العقلى الذى هو من خصائصها الذاتية قد آتى ثماره المقصودة ، وهذا كله قد تركز في تلك الحاضرة المتلألئة ، ولكن ليس معنى هذا أن الإنتاج العقلى في ذلك الحين قد انطلقاً من المدن الهيلينية الأخرى ، كلا ، فإنه قد نما وأينع في جميع الأصقاع الهيلينية ، وإنما معناه أن العباقرة وذوى المواهب الممتازة كانوا جميعاً يغادرون مدنهم وقراهم منذ طفولة حياتهم العلمية أو الأدبية متجهين إلى كعبة الثقافة الكبرى التى كانت تسطع بجكائها التعمقين ، وعلمائها النابهين ، وكتابها المجيدين ، وشعرائها المبدعين ، وفنانها النابغين ، وليس هذا لحسب ، بل برأيها العام المنتمف



الذى قد بلغ من الأهلية والكفاية حداً يمكنه من الحكم على هذه الفروع المتشعبة من المعارف الإنسانية .

### النهضتان السياسية والحربية :

بيد أن هذا السمو العقلى الذى وصلت إليه أئينا لم يشملها بخمرة الغرور ، ولم يغفلها عن تقدير قيمتها المادية على حقيقتها ، ولم يحل بينها وبين إدراك تلك الحقيقة المرة وهى أنها أضعف من أسبرتها ، فجعلت تعالج نواحي الضعف المادى فيها لتعد نفسها لمواجهة الأحداث والتغلب عليها ، فتظفر بالزعامة السياسية كما ظفرت بالصدارة الأدبية والفنية ، وقد ظلت تعمل على إثناء هذه القوة زهاء عشرين عاماً . وبعد هذا الاستعداد الطويل المتواصل اشتعلت الحرب الميدية الأولى التى بدأت فى سنة ٤٩٢ واتتهت بانتصار أئينا ، وسببها أن هذه المدينة كانت هى الوحيدة التى آوت ثوار آسيا ، وعظفت على قضيتهم ، وأيدتهم ضد الفرس ، فز على هؤلاء الأخيرين أن توجد مدينة فى إفريقيا تجرؤ على مناصرة أحد عليهم ، فأقسموا لينتقموا من أئينا شر انتقام ، ثم أعدوا لغزوها حملة هائلة بلغ عدد جنودها مائة وعشرة آلاف ، فلما علمت أئينا بوصول هذا الجيش أعدت له جيشاً عدد رجاله أحد عشر ألفاً بقيادة قائدها العظيم « ملتياذ » فسحق جيش الفرس سحقاً سجل لأئينا أسمى أنواع المجد وتدعى هذه المعركة بمعركة « ماراثون » ولقد حفظت لنا الرسوم المسجلة على الأوعية الهيلينية مناظر مؤثرة من هذه المعارك التى دارت رحاها بين الهيلين والفرس ، أو بين الهيلين والبربر على حد تعبيرهم . ( انظر الصورة رقم ٢ فى الصفحة التالية ) .

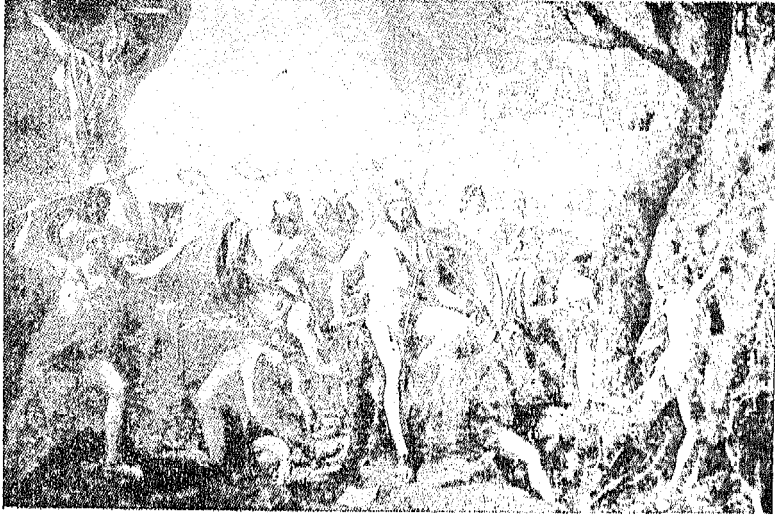
ومنذ ذلك العهد ألقى الحظ بين يدى هذه المدينة بمقاليد الزعامة السياسية أيضاً ، فتم لها ما تصبو إليه الأمم الناهضة من تفوق أدبى ومادى ، بيد أن هذا الظفر لم يشمل رجال أئينا ولم يدخل الغرور إلى نفوسهم ، وإنما حفزهم إلى زيادة النشاط والعمل على بلوغ درجة الكمال ، فظاولوا يجاهدون حتى صار لديهم أسطول بحرى كبير ، وذلك لأنهم كانوا يتوقعون ألا ينجح الفرس بعد هذه الهزيمة ، وإنما سيعودون إلى محاربتهم يوماً ما . وقد كان ذلك



[ الصورة رقم ٢ للرسام الفرنسي نوتور وهي مأخوذة من رسم على كأس من صنع الفنان الهيليني زوريس توجد بمتحف اللوفر بباريس ، وهي تمثل مباراة بين مقاتل هيليني ، وآخر فارسي ، ويرى الفارسي وقد هوى إلى الأرض تحت ضربات خصمه ] .

بالفعل ، إذ أعلن الفرس عليهم الحرب في سنة ٤٨٠ وجهزوا لهم جيشاً سرعياً يروى المؤرخون أن عدده قد بلغ أربعة ملايين من الرجال ، لأن غايتهم في هذه المرة لم تكن الانتقام من أثينا كما كان ذلك في المرة الأولى ، وإنما كانت ابتلاءً لإغريقيا كلها .

ولما ترامت إلى المدن الهيلينية أنباء ضخامة عدد هذا الجيش وعده ارتفعت وصومت على الخضوع ماعدا مدينتي أثينا واسبرتا ، فإنهما اعتزمتا المقاومة حتى النهاية ولو أدى ذلك إلى محوها من سجل الوجود ، وقد بدأتا في تحقيق هذا التصميم عملياً ، فأما جيش اسبرتا فقد خرج للملاقاة هذا الجيش بقيادة مليسكه العظيم « ليونيداس » الذي كان أحد المثل العليا في التاريخ القديم كله ، وقد أشرنا إلى شجاعته في الجزء الثاني من هذا الكتاب . ( انظر الصورة رقم ٣ في الصفحة المقابلة ) .



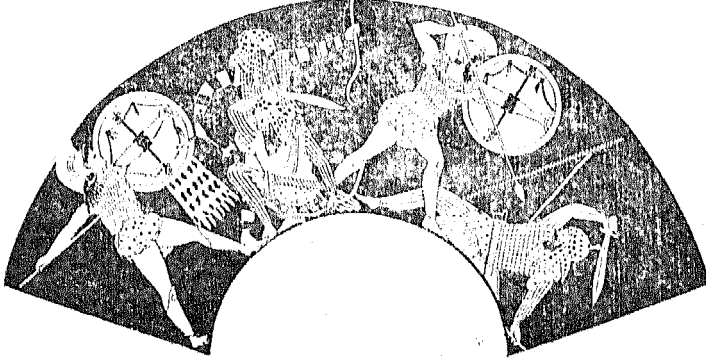
[ السورة رقم ٣ مأخوذة عن لوحة في متحف اللوفر من صنع الفنان الفرنسي دافيد ، وهي تمثل ليونيداس ملك اسپرنا الشجاع العظيم في موقعة ترموبيلوس ، ويرى هذا الملك في صدر اللوحة قابضاً يميناه على سيفه ، بينما الترس يحمي يساره ] .

على أن ذلك الجيش الصغير - وإن يكن مؤلفاً من فرسان أبطال ، وعلى رأسه ملك ماجد - لم يستطع أن يقهر ذلك السيل الجارف من جنود الفرس ، ولم يزد على أنه وقف زحفه قليلاً في ممر « ترموبيلوس » وإن كان يعلم تمام العلم أنه سيدفع ثمن هذا الوقف غالياً ، وهو فناؤه عن آخره .

وأما جيش أثينا فقد اعتصم بأسطوله البحري تحت قيادة « تيمستوكليس » في مضيق « سلامينا » الذي كان يتسع لسفنه الصغيرة ، ولم يكن من الممكن أن تمر فيه سفن الفرس الضخمة ، وبهذا تمكن من هزيمة أسطول الأعداء ، وشتت شملهم ، ففر كثير منهم إلى بلادهم ، واشتبكت البقية الباقية مع الجيش الهيليني بقيادة « بوسنياس » ملك اسپرنا فهزمتها في « بلاتيه » في سنة ٤٧٩ . أنظر الصورة رقم ٤ في الصفحة التالية )

وأخيراً تعقب الأسطول الأثيني بقيادة « إكسنتشيبوس » فلول الفرس فدحرها في « ميكالا » . وعلى أثر هذا طرد الفرس نهائياً من إغريقيا . وعندما وصلت الحرب إلى هذا

( م ٢ - الأدب الهيليني - نالك )



[ الصورة رقم ٤ للفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على كأس هيلينية توجد ضمن مجموعة باسجيو بروما ، وهي تمثل إحدى المعارك الطاخنة التي دارت رحاها بين شرذمة من الهيلين والفرس أثناء هذه الحرب الضروس ]

الحد اكتنفت، المدن الهيلينية بهذه النتيجة لأنها كانت قد تعبت من الجهاد ، وأعلنت أنها لا تود المساهمة في القتال بعد ذلك إلا بما لها وعتادها ، فلم يفت ذلك في عضد أثينا ولم يثنها عن عزمها ، لأن انتصاراتها المتوالية قد وسعت نطاق مطامعها ، فصممت على أن تحمل الحرب إلى آسيا ، لتهاجم الفرس في بلادهم ، وقد نفذت هذا التصميم ، فأبحر جيشها إلى بلاد فارس بقيادة « كيمون » بن « ملتياد » بطل « ماراثون » فهاجمها وهزم جيوشها في عقر دارهم هزيمة منكرة اضطرتهم إلى عقد معاهدة مهيبة في سنة ٤٤٩ اعترف فيها الفرس باستقلال جميع المدن الهيلينية الآسيوية ، وبأن بحر إيجة قد أصبح هيلينيا ، وبهذا صعدت أثينا إلى أعلى آواج المجد والجلال ، ودعيت منذ ذلك العهد باسم هازمة البربر ، ومحركة إغريقيا ، والقادرة على كل شيء ، فلأها ذلك حماسة وثقة بنفسها ، وإيجاباً بجيشها ، وحملها على مضاعفة أسطولها الحربى والتجارى حتى أصبح زمام الملاحة بين إغريقيا والأجانب بيدها .

عهد بيركليس « Périclés »

كان نظام الحكم في أثينا إذ ذاك أى طوال القرن الخامس ديمقراطياً معتدلاً ، أى أن السيادة كانت للشعب ، ولكن المبادئ الخلقية السامية القديمة كانت موضع احترام

الرأى العام ، وكانت الفضيلة مستمتعة بالهيبية والجلال إذ أن روح المحافظة على التقاليد ، وروح التجديد كانتا تمتزجان امتزاجاً سعيداً ينتظر منه خير الثمرات ، وكانت الوطنية في أسمى درجاتها ، وكانت الحكمة والآداب والفنون متلاثلة أخاذة . ومن أبرز مميزات ذلك العصر تلك الشخصية القوية الفذة ، وهى شخصية بيركليس بن إكسنتشيوس بطل ميكالا ، وهو أحد أفراد أسرة « الكميون » وقد ولد في سنة ٤٩٤ ثم نشأ وترعرع في بيت الجد والشرف .

ولما كانت السماء قد اختصته بنصيب عظيم من الذكاء من جهة ، وكانت المصادفات السعيدة قد ألقت بمقاليده تنقيفه إلى أيدي أرقى أساتذة العصر عقلية ، وأوسعهم علماً ، وأسماهم خلقاً من جهة أخرى ، فقد لقيه أولئك الأساتذة أرقى أنواع الثقافة ، وأبقى ألوان المعرفة ، وإلى جانب ذلك قد أدبوه أحسن تأديب ، وهذبوه أكمل تهذيب ، وعلّموه كيف يتمسك بشخصيته ، ويحتفظ بكرامته ، وكيف يستطيع أن يمتلك نفسه ، ويضبط عواطفه ، ويتخلص من سلطان الهوى ، ويتحرر من عبودية التأثير والانفعال . ومن آيات ذلك أن معاصريه قد اتفقوا على أنه لم يأت في حياته عملاً واحداً ناشئاً عن حركة مفاجئة ، أو ناجماً عن انفعال مباغت . ولقد كان معتدلاً لا يسرف في دعاته ، ولا ينثر وعوده وتمنياته هنا وهناك ، بل كان لا يظهر في المجتمعات الشعبية الا في المناسبات الكبرى ، ولكنه إذا ظهر فيها قذفها بنوع خاص من الفصاحة لم يجد له القدماء نظيراً يشبهونه به إلا الصاعقة المتفجرة .

وإذ كان خطيباً من الطراز الأول فإنه كان يتجنب كل المظاهر العادية والإشارات المألوفة في مواقف الخطابة ، وكان يلقي خطبه ارتجالاً ، وذراعه في ثنايا معطفه لا يحركها ولا يبديها للجماهير على نحو ما يفعل عامة الخطباء ، وكان يعرف كيف يؤثر في سامعيه إلى حد السحر الذي ينتهي دائماً بحملهم على الاقتناع بكل ما يريد . ولقد صور لنا « توكيزيديس » خصمه العنيف هذه الموهبة تصويراً دقيقاً فقال : « عند ما كنت أحمل عليه إلى الحد الذي

يهوى به إلى الحضيض ويحقق لى سيادة الموقف كان يرفع الصوت معلناً أنه لم ينهزم ألبتة ، ولا يلبث أن يقنع الجميع بهذه النتيجة « (١) .

أما حياته الخاصة فقد كانت بسيطة متواضعة مفرطة في القناعة ، متذرعة بالانزان ، وكانت نفسه الكبيرة آية من آيات الاعتدال لا تغويها أعراض الحياة ، ولا تشعلها خمرة الظفر ، ولا يبهرها ضوء التفوق . وكان أسمى من أن يعزبه الثناء أو يثيره المهجاء . ولا جرم أن هذا المسلك الذى جمع العزة والكرامة إلى الحذر والاحتياط ، وذلك السلطان المعنوى القوى الذى ضربت العبقرية والفضيلة والبلاغة نطاقه حول اسمه وشخصيته قد أعداه أكرم وأنبل إعداد لأن يكون سيد أثينا بلا طغيان ، ورئيسها بلا دعاية ، وزعيمها بلا ملاق ولا تمويه . ( انظر الصورة رقم ٥ فى الصفحة التالية )

ولما بلغ منتصف الحلقة الرابعة تم له الاستيلاء على مقاليد الحكم فى أثينا ، فظل يديره أحكم إدارة زهاء ثلاثين سنة بفضل مواهبه وعلمه وفضائله ، ولقد كان أثره فى هذا العصر بارزاً إلى حد أن دعى باسم عصر « بيركليس » .

وفى الحق أن هذه الخمسين سنة التى فصلت بين الحرب الميدية فى إفريقيا ، والحرب اليلوبونيسية كانت فى تاريخ أثينا حقبة لا نظير لها .

ولقد ظل هذا الحاكم المنقطع النظير محتفظاً بمكانته حتى انطفأ مصباح حياته فى سنة ٤٢٩ .

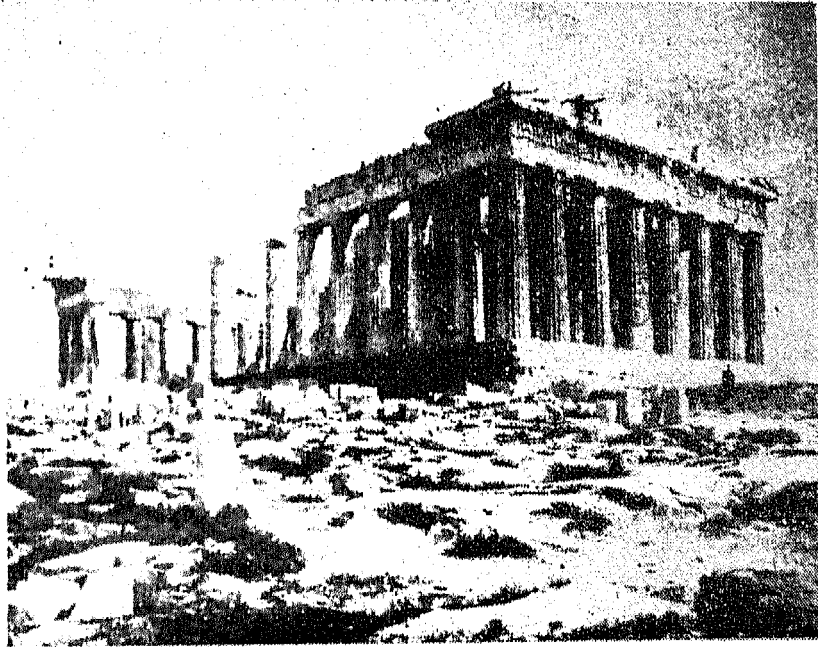
ومن مميزاته الأساسية أنه كان مثلاً من مثل الشجاعة فى جميع الحروب التى اندلع أوارها فى عصره ، وهى كثيرة متوالية . وكما تفوق فى الشجاعة والصلابة فى التمسك بحقوق بلاده ، كان كذلك نموذجاً من نماذج المهارة السياسية ، ولكن الذى سجل فيه الرقم القياسى هو أنه وضع نصب عينيه غاية واحدة جعل يهدف إليها طول حياته ويتخذ كل ما يمكن اتخاذه من الوسائل لتحقيقها ، وهى رفع أثينا إلى أسنى قمم القوة والمجد ، وتسجيل



[ الصورة رقم ٥ مأخوذة عن تمثال نصفي أنثري لـ «بيركليس» يوجد في متحف القاتيكان  
بروما ، وعلى ملامح هذا التمثال المثقن تبدو جلياً الحكمة العميقة ، والعقل المتبصر ، والإرادة  
الحازمة ، والنبيل السامى ، والحيرية الكاملة ، وما لى ذلك من محامد بيركليس السكثيرة التى  
فرضت هيئته على الجميع دون أن يتطلبها ] .

اسمها في صفحات الخلود . وقد نجح في مهمته نجاحاً موفوراً ، إذ تمكن من أن يجعلها عاصمة العالم المتمدن في ذلك الحين . فبذل مجهوداً في تشجيع النهضة الفكرية ، والعمل على إنضاج العقليات الممتازة في الفلسفة والأدب والفن . وإذ كنا قد ألمعنا إلى نتائج الجانب الفكري البحت ، فقد بقي أن نشير هنا إلى الفن فنسجل أن هذا الزعيم العظيم قد أفسح أثينا بالآثار الفنية التي ضمنت له ولها خلود المجد أو مجد الخلود .

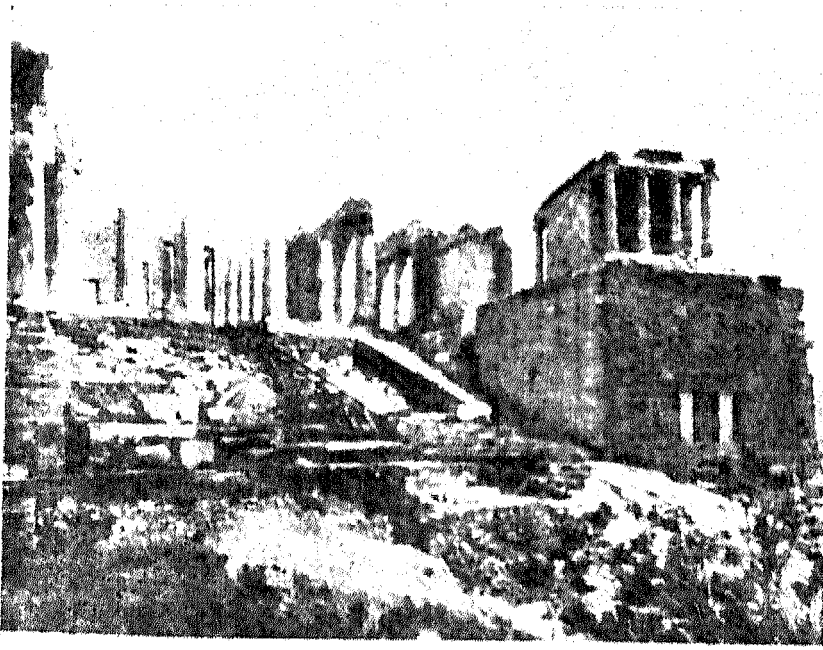
ومن أشهر هذه الآثار العملاقة معبد « البرثينون » « Parthénon » الذي أمر بتشيدته للإلهة أثينية فوق تل الأكروبوليس .



[ الصورة رقم ٦ مأخوذة مباشرة عن أطلال البرثينون معبد أثينية لإلهة الحكمة ، وهو مبنى كله من الرخام الخالص ، وقد اشترك في ( تصميمه ) المهندسان الشهيران : إكتينوس وكالسكراتيس ، ويعتبر آية من آيات الفن الدراني ، وطوله سبعون متراً ، وعرضه اثنان وثلاثون متراً ، وارتفاعه اثنان وعشرون متراً ، وهو - رغم تهديمه - لا يزال يحدث انفعالا عظيماً في نفس كل من يراه ] .



وكذلك معبد أثينيه نيكيه ، أى أثينيه المنتصرة ، وأعمدة يروپيليه الجميلة الساحرة  
« Propylées »



[ الصورة رقم ٧ - مأخوذة مباشرة عن أمثال تلك الوجهة الجميلة ذات الأعمدة الخالدة من  
الأكروبوليس ، وتري فيها هذه الوجهة التي هي نموذج ساحر من نماذج فن العمارة الدرمانية ،  
وقد وضع تصورها المهندس الهلاني ميستكليس ، كما ترى في هذه الصورة بقايا أمثال معبد  
أثينيه المنتصرة ] .

وكما ساعد تشجيع هذا الحاكم الجليل على نبوغ عدد كبير من المفكرين والفلاسفة  
والشعراء والكتاب والمهندسين المماريين ، ساهم كذلك في العمل على تفوق عدد لا يستهان  
به من المثالين الذين وصلوا في صناعة التمثال إلى حد الإعجاز ، ومن أبرز هؤلاء الأفاضل  
الخالدين « فيدياس » « Phidias » الذي كان معاصروه يلقبونه بتمثال الآلهة ، والذي  
صنع - من الذهب والعاج الإلهة أثينيه - ذلك التمثال المعجز الذي يعد لنا التاريخ أن  
ما استعمل فيه من الذهب بلغ أكثر من ألف كيلو ، والذي رأينا في الصورة رقم ( ١ )  
ما صنع من الرخام على غرارهِ . وكذلك هو الذي صنع في معبد أولمبيا تمثال زوس من

الذهب والعاج أيضاً ، وهو يمثل ملك الآلهة جالسا ، وارتفاعه ثمانية عشر متراً ، وهو لا يقل شهرة وفتنة عن تمثال أثينيه .

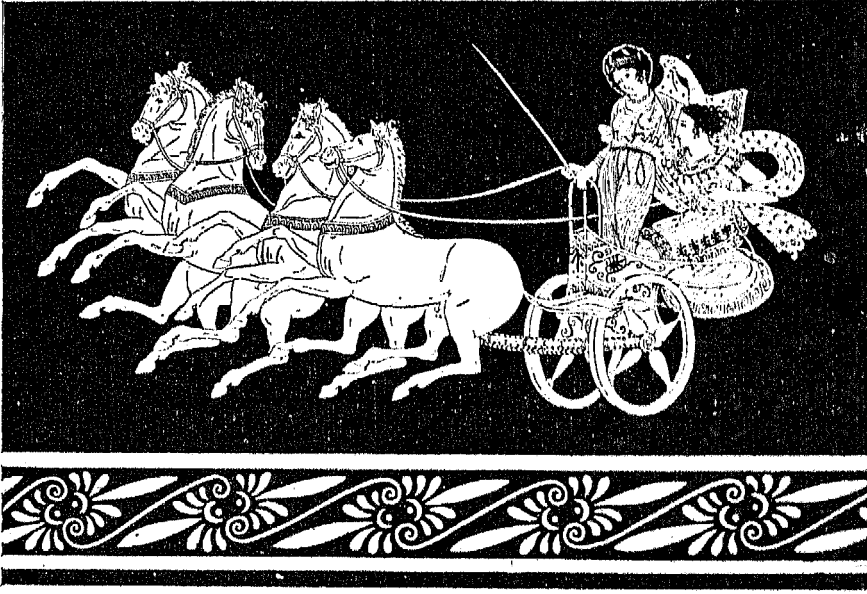
على أن هذه الأعمال الجليلة التي قام بها بيركليس لتخليد مدينته لم تسلم من دس الخاسدين وحقد المبغضين فجعل أولئك وهؤلاء يتمتمون في المنتديات الشعبية خفية بأن صنع هذه التماثيل على هذا النحو من البذخ فيه إتلاف لمال الدولة ، وطفقوا يتمهدون هذه الفكرة بالإيماء حتى تجسست ووصلت إلى مسمع بيركليس ، فدعا إلى عقد اجتماع عام ثم قام فيه خطيباً فقال : « أيها الأثينيون أترون أنني أنفقت على هذه الآثار مالا طائلاً ؟ فأجابته الأصوات من كل مكان أن نعم ، فقال هذا حسن ، فلا أحتمل أنا وحدي هذه النفقات كلها ، ولكن العدالة في هذه الحالة تقضى بأن يسجل اسمي منفرداً على هذه الآثار ، ولا أريد غير هذا الشرط (١) .

وإذ ذاك قهرت عاطفة المجد إحساس الحسد والحقد والدس ، فهتف الجميع قائلين : كلا كلا ، إستمير في تخليد المدينة دون أدنى اقتصاد ، ولدينا ما يتطلبه هذا المجد العظيم (٢) . وهكذا سار بيركليس إلى الأمام في كل شيء لا يلوي على ما يحدثه مجده في نفوس الحاقدين من غيظ وحفيظة ، لأنه لا يحسب حساب نفسه ، ولا يأبه لشخصه ، وإنما هو يتخذ أثينا غايتها العظمى التي لا يدع لشأن من شؤون الحياة غيرها في نفسه أدنى مكان ، ولهذا لم تكن الحقبة التي حكم فيها محصورة في نطاق الأمور المادية ، وإنما كانت حقبة ابتكار وإنشاء ، بل خلق وخصوصية زائدين على المألوف . ومن آيات ذلك أن سطعت فيها كواكب : « أنسكساغوراس ، وپروتاغوراس ، وسقراط ، وإسخيلوس ، وسوفوكليس ، وأوريبيديس ، وأرستوفانيس ، ولسياس ، وفدياس ، وأبولودوروس .

ومما يلفت النظر في هذا الشأن ما كان الجنس اللطيف يستمتع به في عهد بيركليس من حرية واستقلال ، فقد كانت السيدة تستطيع أن تخرج من منزلها متى شاءت وكيف

(١) كانت التقاليد المتبعة في أثينا في ذلك الحين أن ينقش على التماثيل اسم صانعه الفنان ، واسم من نول الإنفاق عليه .

شاءت ترافقها اثنتان أو أكثر من جواربها وتذهب إلى الحفلات العامة كحفلات ذلفيه وأولمبيا ، وتقود مركبتها بنفسها على نحو ما تفعل سيدات القرن العشرين بسياراتهن .



[ الصورة رقم ٨ للفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد ببيتشيز مزيمو بانجلترا ، وهي تمثل سيدتين من أوستكراتيات أثينا تقودان مركبة من ذوات الجياد الأربعة ] .

ولقد كانت المرأة في ذلك العهد تهتم بالفنون المختلفة فتساهم في الشعر والموسيقى والرسم والرياضة البدنية ، وكانت الغاية التي يرمى إليها المصلحون من تهذيب المرأة وتثقيفها هي رفع مستواها إلى مستوى الرجل كما يروى لنا فلوثرخوس ، وكن يجتمعن في نواد خاصة يتبادلن القريض ، ويوقعن على القيثارة كما تظهرنا على ذلك عدة رسوم على أوعية هيلينية .

( أنظر الصورة رقم ٩ في الصفحة الآتية )

### عهد التدهور السياسي

بيد أن أثينا السياسية - مع الأسف الشديد - قد انغمست في بحر التيه والكبرياء ، وجعات تعامل حلفاءها القداماء معاملة الرعايا ، ونسيت أن ضعيفين يغلبان قويا ، فشاكت

هذه المعاملة من جانبها المدن الهيلينية الأخرى فأخذت تتفاوض سرّاً مع إسبترتا التي كان مجد أثينا وسطوعها في سماء الدنيا قد جرحا عزتها وألجأها إلى الانزواء في داخل حدودها ، فإما سنحت لها فرصة هذا التآلب من جانب المدن الأخرى ضد حاضرة الحكمة والأدب لم تشأ



[الصورة رقم ٩ للفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على وعاء كان موجوداً إلى عهد قريب بمتحف الإرميتاج بسنتسبرج ، وهي تمثل أحد الاجتماعات العامة التي كانت ألفة لدى السيدات الأثينيات في ذلك الحين قصد المناقشات العامة ، والمناظرات الأدبية ] .

أن تهمل انتهازها ، بل بالعكس قد شجعت هذه الروح المتعردة ، وعملت على تأليف حاف قوي ضد أثينا ، كانت أولى نتائجه أن اندلع لهيب الحرب البياو بونيسية التي دامت زهاء سبعة وعشرين عاماً تأرجحت أثناءها أثينا بين النصر والإخفاق ، وتناوبتها عوامل الأمل واليأس ، ولكن السنين العشر الأخيرة كانت شؤماً عليها ، إذ فقدت فيها أسطوطها ، ثم انتهت بفقد استقلالها وخضوعها للقائد الإسبترتي « ليساندروس » فأزال أسوارها وحظر عليها أن يكون لها أكثر من اثنتي عشرة سفينة ، ولم يكتف بهذا ، بل أهانها إهانة شديدة بتدخله في نظام حكمها الداخلي ، إذ فرض عليها في سنة ٤٠٤ حكومة الطغاة الثلاثين ،

ولكن هذه الحكومة لم تدم طويلاً ، إذ لم تلبث أن سقطت في سنة ٤٠٣ عند ما نهضت أئتنا ونفضت عن نفسها غبار الهزيمة ، وجمعت شتاتها ، وأعدت الدستور القديم ، واسترجعت كثيراً من قوتها ومجدها التليدين ، ولكن روحها الأولى لم تعد كما كانت في عهد عظمتها الغابرة ، بل إن نظارتها إلى الحياة قد تغيرت ، فالحمية القديمة قد فترت ، والتفاني في الصالح العام قد خفت صوته ، وجعل كل فرد يشتغل بمصلحته الشخصية ، والوطنية المخلصة قد أخذت تتلاشى من النفوس . وبالإجمال قد ظهرت عيوب الديمكراتية المتصلة الشبهة الأنازية بأجلى مظاهرها ، وجرف سيلها الطاغى المظهر الأخير من الفضائل ، ولم يعد باقياً من المبادئ الخلقية الأولى إلا ملاماً مندوحة عنه لسير الحياة العامة ، فانتشرت الرفنية ، وزاد الترف ، وساد الانغماس في اللذات البدنية ، وسهل اقتحام حصون التقاليد التي كانت إلى ذلك العهد موضع احترام الجميع ، وحل التكلف والتعمل محل الصراحة والبساطة القديمتين ، وترك الوطنيون أنفسهم يمتزجون بالأجانب ، وينحلون شيئاً فشيئاً في كل فروع حياتهم الاجتماعية حتى لم يكذب بق منهم شيء يمكن أن يكون قد برئ من التأثير الأجنبي ، فتفرز ذور العقول الذكية ، والمواهب العالية ، والقلوب النبيلة من هذه الحالة الأسيئة ، واعتزلوا المعامع العامة ، وجعلوا يشتغلون بالحكمة والعلم ، وينظرون إلى الشؤون السياسية والاجتماعية نظرة المتفرج الدقيق الذي يلاحظ على بعد دون أن يتدخل في الأمر تدخلاً عملياً .

وكما تغيرت الحياة الخلقية تغيرت أيضاً الحياة العقلية في جميع نواحيها ، فاختلف الخيال الابتكاري الذي كان من خصائص العصور الماضية ، وتحولت المواهب عن الانشاء المثالي وعن التطلع إلى عالم المجردات وانصرفت العقول عن الفيدائية المطلقة ، وجعلت النظرة العامة تتجه نحو الأرض وما عليها من واقعيات ، وأخذ الشعر يصور ما هو كأئن بعد أن كان يرنو إلى ما يجب أن يكون ، وخضع الفن للمحسبات المحيطة بالفنان بعد ان كان يستمد نموذجيه في العصور السالفة من صور الأساطير الفاتنة ، ورسوم سكان الأولبوس الساحرة التي تفوق الانسانية وتعدو أمامها نحو المجهول الذي لا حد له ، وطفق التفكير يتجه صوب المشاهدة والتدليل الحسى ، فأصبحت الجماهير لا تتذوق إلا القصائد التي تصور العواطف العادية التي

تحتلج قلوب أكثر الناس ، ولا تعجب الا بالتمثال الأرضي ، ولا تصفق إلا للخطيب الذي يستمد عناصر خطبته مما يحوطه من ظواهر وأحداث ، ولا تدعن الا للمفكر الواقعي . ولهذا كله كان شعراء هذا العصر وكتابه وفنائه ومؤرخوه وفلاسفته يمثلونه تمثيلا صادقا ، لأنهم جميعا كانوا يزعمون أن عصرهم هو عصر الحقيقة الواقعية وأن رسالة كل منهم هي المساهمة في كشف هذه الحقيقة ، ولكن أكثر يتهم الغالبة رأأت أن وسيلة هذا الكشف هي التجربة والملاحظة ، ولم يشذعن هذه الكثرة إلا فئة قليلة على رأسها أفلاطون أيقنت بأن الحقيقة المرموقة هي في عالم المجردات السامى ، لا في الحسرات الحائلة ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أن أفلاطون مع شذوذه عن الجماعة في الوسيلة لم يختلف عنها في الغاية المنشودة وهي البحث عن الحقيقة . وبهذا يكون ملتما مع عصره في روحه الجوهريه ، شادا عنه في الثانويات العارضة .

على أن افتتان هذا العصر بالبحث عن الحقيقة في شعره وفنه وتفكيره ، واقصاءه الخيال البحث عن جميع فروع حياته ليس معناها أن الشعر الخيالى قد انمحي من النفوس ، كلا ، وإنما قد كتبت فيها وظل رهين القلوب لا يغادر صفحاتها إلى صفحات السجلات ، وهو الذى كان يحميا من جفاف الواقعية المغالية المحدقة بها ، ويمنح أساليب العصر ما فيها من رشاقة وانسجام .

### اللهجة الأتيكية:

كان لأثينا كغيرها من المدن الهيلينية الأخرى لهجتها الخاصة بها ، وهي اللهجة الأتيكية وقد تمسكت بها منذ فجر نهضتها فجازت بها حدود التخاطب إلى دائرة التأليف ، وجعلت تدعو لها وتستخدم قوتها وسلطانها في نشرها وتعميمها حتى شملت إغريقيا كافة .

تقترب هذه اللهجة من اللهجة اليونانية بعض الشيء وإن كان بينهما فروق أساسية ، فهي مثلها رشيقة عذبة على السمع ، ولسكنها تمتاز عنها بالقوة والصلابة ، لأن اللهجة اليونانية

رخوة . ولا جرم أن هذا الفرق هو وليد آثار الرفهية في إيئيا الآسيوية وصعوبة العيش في أتيكا كما ألمنا إلى ذلك في طليعة هذه العجالة .

وكما امتازت الأتيكية عن اليئانية بصلابتها هي تمتاز أيضا عن الدرايانية بحفتها ، لأن هذه الأخيرة - وإن كان لها رنين فخم - فيها شيء من الثقل الذي يكد العقل ويشعره بالسامة . وبهذا تكون الهجة الأتيكية قد ظفرت بوداعة اليئانية ورشاقها وأضافت إليهما الصلابة ، وفازت من الدرايانية بالقوة وأضافت إليها الخفة ، فكانت كأنها انقواء لأحسن ما في الهجتين ، فإذا أضفنا إلى هذه الميزة العظيمة سلطان أئينا الأدبي ، ومجدها السياسي ، استطعنا أن نعلل سيادتها في بلاد الهيلين .

#### المنتجات الأدبية المختلفة في هذا العصر :

من كل ما أسلفناه في هذه الإطاعة يتبين أن تلك الحقبة لم تكن بسيطة أو سهلة الانحصار ، وإنما كانت معقدة متنوعة الجوانب والأنحاء ، وأن كل جانب من جوانبها مؤلف من عناصر مختلفة الأجناس والأنواع ، وأنها لكي تفحص فحفا دقيقا ، وتعرف معرفة ذات أثر فعال ينبغى الإلمام بأهم عناصرها الأولية ثم توزيعها إلى فصائل منظمة حسب خصائصها ومميزاتها ، وإليك البيان :

أوضحنا أكثر من مرة أن أئينا كانت - في القرنين الخامس والرابع - عاصمة الثقافة والعرفان وحاضرة الأدب والفن بلا معارض ولا منازع ، وأن الثمار الأساسية التي أنتجها الفكر الهيليني كله نشأت أو ترعرعت حتى نضجت في ربوعها ، وأن مبعث فخار هذين القرنين من شعر ونثر قد تسكون بين جدرانها . أو سعى إلى حرمها المقدس ليثبت وجوده وصلاحيته للحياة .

ولما كانت غايتنا من هذا الجزء هي تعقب ثمار العصر الأئيني تلخيصا وتحليلا وتقدا في شيء من البيان فقد ينبغى لنا أن نلصق - قبل الدخول في تفاصيل هذه الدراسة - إلى العناصر

الأولى لهذه الثمار لنتلقى عليها شيئاً من الضوء يجعل دراستها من الأمور اليسيرة فنقرر بدياً  
— فيما يتعلق بالشعر — أن المأساة قد بدأت منذ طلعة القرن الخامس تتخلص من الديثيرمبوس  
وتقف على قدميها ، وتكوّن لها شخصية مستقلة تظل تنمو شيئاً فشيئاً حتى تسطع في سماء  
أثينا وتصبح زينة حفلاتها ، وحلية أعيادها ، ويستمر هذا السطوع حتى يشغل القرن  
الخامس كله :

وكما نشأت المأساة عن الديثيرمبوس كذلك تنشأ المهزلة من طقوس ديونيسوس ،  
وتأخذ في النمو إلى جانب المأساة حتى تصل إلى أسمي آواجها في الربع الأخير من القرن  
الخامس .

أما النثر الذي رأينا نشأته في الجزء الثاني من هذا الكتاب ، فإنه يستمر في التقدم  
والارتقاء عن طريق الثمار الفلسفية التي تبلغ القمة ، والمنتجات التاريخية التي تنبؤ الذروة  
ومبدأ الخطابة التي ستعجب الفصاحة والبلاغة اللتين سارهما في أسمي درجات تلالتهما في  
القرن الرابع في المؤلفات القانونية ، والمرافعات القضائية ، والحجج الجدلية ، والمباريات  
السياسية ، وهذا هو عين المنهج الذي سنسلكه في دراستنا هذه المنتجات ، أي أننا سنتبع  
المآسى في نشأتها وشبابها ونضوجها ، فإذا انتهينا منها انتهجتنا نفس الخطة بإزاء المهازل ،  
فإذا فرغنا من ذلك أجهنا إلى النثر بفروعه المتباينة فحاولنا تجاهه هذه المحاولة ذاتها ممتلئ النفس  
بالأمل في أن يصحبنا التوفيق .



## الفصل الأول

### منشأ المأساة وتكونها وقوانينها

( ١ ) العاطفة المأساوية قبل نشوء المأساة

إن أول الأنواع الأدبية الجديدة التي سطعت في مبدأ العصر الأثيني هو الفاجعة بصورتها المتعاقبتين وهما : المأساة والفاجعة الساتيروسية التي سببها فيما بعد . وإليك كيف ظهرت وترعرعت :

نشأت الفاجعة على نفس النحو الذي نشأت عليه الملاحم الحماسية ، والقصائد الغنائية ، فقبل أن تبدو في صورتها الأدبية الرائعة ، وتحتل هذا المكان الذي ظفرت به من نفوس المستنيرين ، كانت تبدو بمظاهر مختلفة ، أو قل : إنها كانت تجيش في نفوس الشعب وتنمو شيئاً فشيئاً حتى تكامل وجودها وأعدت للبروز فبرزت ، ولكنها في تلك الحالة البدائية لم تكن تتمثل إلا في عنصرين : الأول الإشارات والحركات ، والثاني التأثير والانفعال .

من طبيعة الأخيالة الإنسانية أن تميل إلى تمثيل الخرافات والأساطير كأنها حوادث حقيقية لتعيش في عالم الأحلام برهة من الزمن تستريح أثناءها من عناء الحياة الواقعية التي طالما كدتها بجدها المتواصل ، وأمضتها بالأمم القاسية ، ومشقاتها المرهقة ، وإذا كانت هذه الظاهرة من طبائع الأخيالة الإنسانية عامة ، فهي لدى الخيال الهيليني أشد بروزاً وأكثر وضوحاً . ولهذا يعثر الناظر في منتجات هذا الشعب على عناصر هذا التمثيل منتثرة في أجزائها منذ عهد بعيد ، فن ذلك مثلاً أننا نلقى جوقة الفتيات في « الهيبيرخيا » تمثل بالإشارات والأصوات عدة مناظر من حياة أبولون ، أو أننا نرى في أعياد « ذلفيه » المقدسة لوحات تمثل مناظر محدودة من الوقائع التي أسندتها الأساطير إلى هذا الإله .

بيد أن هذه المناظر وتلك اللوحات لم تكن إلا طلائع تشير من بُعد الى الفواجع إشارات غامضة محصورة غير كافية للتشجيع على التقدم بها الى الأمام ، وإنما الموطن الذي يجب أن نبحث فيه . بحثنا جديدا عن العناصر الجوهرية للمآسى هو عقيدة « ديونيسوس » إله الخمر ، ففي طقوس هذه العقيدة نلتقي بما كانت أفئدة الهيلين تنطوى عليه من فواجع قديمة سبق تأثيرها في نفوسهم نشأة الفن المأساوى بعهد بعيد .

كانت هذه العقيدة بما تشتمل عليه من أسرار غامضة أولى العقائد الهيلينية التي تخاطب العقل والقلب والحواس في آن واحد ، إذ هي تحتوي على مثل ما أتت به الديانات الكبرى من السمو بالعقل إلى التفكير في قوة عليا وحمله على النظر فيما يحوطه من الأسرار الخفية ، وإلهامه التدبر في تأويل الظواهر المحدقة به والتي هي آيات للخاصة يستنبطون منها ما وراء صورها المرئية ، ولسكن هذه العقيدة إلى جانب ذلك قد اشتملت على المظاهر الشعبية المألوفة في الديانات كالإشارات الخارجية ، والدعوة الى الجوانب العاطفية .

ولما كانت الأساطير المعزوة إلى ديونيسوس إله هذه الديانة متنوعة مشتملة على اللذة والألم ، والسرور والحزن ، والمرح والانتباض ، فقد كان من الطبيعي أن تهز القلوب ، وتثير الأحاسيس ، وتخلق في النفوس ملكة تذوق الانقلاب الفجائى من الضد إلى ضده بدون مقدمة ولا تمهيد ، وهذا هو الذى يدعونه بالروح المسرحية .

وإذا كانت بهذه الميزة تمس التمثيل عامة ، فإنها بناحيها المتألمة الحزينة المنقبضة تمس المأساة خاصة ، بل هي تمنحها الوجود والبروز إلى عالم النور .

لم يكد الشعب يتذوق أساطير « ديونيسوس » الفاجعية ويصنعى إليها حتى تجاوزت أصداؤها مع ما امتلأت به نفسه من أحداث قديمة لاتعى منها ذا كرتة إلا آثارها الأليمة وصورها المرعبة ، فلم يسمه إلا أن يصوغ هذه الذكريات الغابرة في أساطير تشبه في صورها أساطير هذه الديانة ، وجعل في أول الأمر يسندھا إلى إلهها نفسه ثم خطابها إلى الإمام خطوة أخرى ، فعزأها إلى غيره من آلهة وأبطال ، فن ذلك فاجعة ثيبا التي تروى أن

« بِنْدِيُوس » حفيد « كدموس » يتمرد على « ديونيسوس » ويأبى أن يؤدي إليه العبادة الواجبة فتمزقه والدته « أغاثيه » نفسها . وأخص ما يمتاز به هذه القصة هو عنف الهوى الذى ينحل من عقاله فلا يقف عند حد ، ولا يبالي بالنتائج ، ثم الرعب الذى يتجلى فيها بأوضح مظاهره . وأخيرا عاطفة الرحمة التى تتولد من منظر إراقة الدماء . ولا جرم أن هذه المميزات هى من أهم ما يلفت النظر فى المأسى فى أرقى عهودها .

هناك منبع آخر خطير الأهمية فى نشأة المأسى ، وهو عاطفة تقديس الأبطال التى كانت منتشرة فى جميع الأصقاع الهيلينية ، فكانت الوطنية المحلية فى كل مدينة ترفع بطليها الخاص حتى تتخاق منه تقيماً أو نصف إله . ومن آيات ذلك أن أعياد هؤلاء الأبطال بعد أن كانت فى العصور الأولى اجتماعية محضه ، أصبحت فى هذا العصر دينية تحوّلها القداسة ، وأن القصص التى تروى مفاخرهم قد صارت نوعاً من الطقوس ، وأضحى الشعب ينظر إلى أولئك الأبطال فى صلاتهم بالآلهة الذين يهدونهم حيناً ، ويضلونهم حيناً آخر ، ويحمونهم تارة ، ويدفونهم إلى التهلكة تارة أخرى . ومن هذه الأعياد القديمة التى قدّس فيها الأبطال عيد البطل « أدراستوس » قائد الحملة الأولى التى وُجّهت إلى ثيبا فقد كان الشعب يقدم إليه فى هذا العيد ضحايا سنوية ، وكانت الجوقة تتغنى فيه بالآلام التى قاساها فى هذه الموقعة .

ومن هذا يتبين أن المأساة حين نشأت لم تكن جديدة ، وإنما كانت فى نفس الشعب مطبوعة على قلبه ، بمثابة فى أقاصيصه القديمة ، وكل ما جد عليها هو أنها انتقلت من سداجة الامامة إلى دقة الخاصة ، وأنها كانت بدون صورة ولا فن ، فأصبحت بفضل «الديثيرمبوس» « Dithyrambos » ذات صور فنية فائقة كما سيحىء ذلك فى موضعه .

## (ب) الديثيرمبوس وتطوراته

لم يكن بين الجوقات التي سررنا بها في العصر الغنائي جوقة أشد شعبية من الجوقة الساتيروسية التي كانت عنصراً أساسياً في أعياد «ديونيسوس» وكانت تدعى بـ «التراجوس» وهو التيس لقيامها بدور رفاق هذا الإله الذين كانوا في مظاهرهم يشبهون التيس ، وكانت أناشيدها التي ترددها في تلك الأعياد هي « الديثيرمبوس » الذي أسلفنا لك حين عرضنا لأنواع الشعر الموسيقي أن « أريون » الشاعر قد خطابه إلى الأمام فحوله إلى لون أدبي هام . أما كيف كانت هذه الجوقات تقوم بإنشاد تلك الترانيم ، فقد كان على النحو التالي :

بدياً كان أحد القصاص الذين وهبوا خصوبة الأخيذة ، وفصاحة الألسنة ، يقوم بعرض آلام الإله «ديونيسوس» على الجماهير مستعملاً في ذلك الترنم والإشارات ، فتردد الجوقة بعض عباراته ، أو مقطعاً آخر قد انفق عليه من قبل ، وهذه المقاطع التي كانت الجوقات ترددها هي التي عنى بها حتى صارت عنصراً موسيقياً هاماً جعل ينمو ويرقى ويأخذ بجماع قلوب النظارة حتى كان اللبنة الأولى الهامة في بناء المأساة ، وإن كان أرسطو يمدنا في كتابه « الشعر » أن المأساة قد نبتت من « الديثيرمبوس » الذي ينشده القصاص ، لا مما تردده الجوقة كما يرى أصحاب الرأي الأول . ومهما يكن من الأمر ، فإن نشأتها لم تأخذ هذه الجوقة الساتيروسية ورفيقها في الترنم .

لم تع ذاكرة التاريخ بهيئة واضحة كيف تطور « الديثيرمبوس » حتى أصبح مأساة ، ولم يتعقبه على سلم ارتقائه تعقباً علمياً محدداً ، وإنما نظر إليه في حالته البدائية ، ووازن بينه وبين المأساة بعد أن وقفت على قدميها ، فحصل من هذه الموازنة على فوارق أربعة ، ففرض أنها تكونت على الصورة التالية :

(١) إقصاء عناصر الإسفاف العامي اللاجن ، والتهافت الشعبي المستهتر اللذين كانا يبدوان في سكر الممثلين والممثلات من كهنة ديونيسوس وكاهناته حين يظهرون ثمانين مترنمين ،

و بأيديهم أغصان الكرم كشعار لاختصاص إلامهم ، ذلك المظهر الذي كان يختلط بعواطف الألم ، وأحاسيس الانقباض ، فيكوّن منها مزيجاً مضحكاً يعبرُ عنه بأناشيد هزلية مرحة مازحة من الديثيرمبوس ، فلما ارتقى الذوق الأتيكي جعل يطهر المسأسي شيئاً



[ الصورة رقم ١٠ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف القر ، وهي تمثل ديونيسوس لإلاه الخمر ، ويده أحد أغصان الكرم ، وهو يرقص تجاه إحدى تابعاته ، ويدها مشعل ، وإلى جانبها يرقص أحد الساتيروس تجاه تابعة أخرى ، ويرتدى ديونيسوس ملابس موشاة توشية ثرية على النظام الشرقي ، وإلى جانب قدميه نمر إشارة إلى أن من اختصاصات هذا الإلاه ترويض الوحوش ، وتبدو على هذا المنظر كاه علام الحفلات الشعبية المسفة ] .

فشيئاً حتى أزال منها هذه الصورة الشاذة .

(٢) تحويل القصص إلى ممثل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة على قدر ما تحتمله طبيعة

تلك العصور. ومنشأ ذلك أن أحد الشعراء ، ولعله «نيسيس» قد جعل من القواعد الأساسية أن يكون القصاص رئيساً حتمياً للجوقة بعد أن لم يكن ذلك في القديم إلا اختيارياً ، وليس هذا فحسب ، بل فرض عليه أن يكون ذا صفة أساسية فيما يرويها من القصص بمعنى أنه يتقمص شخصية رب الرواية ، ويستتبع هذا أن يكون ذلك الراوى ممثلاً «ديونيسوس» أو أحد أعدائه ، أو داعية من مروجى عقيدته ، فيبدو على المسرح تارة في صورة إله ، وأخرى في هيئة بطل ، وثالثة في شكل رسول . وفي كل مرة من هذه المرات يجيء جوقته بعناصر جديدة تكون موضوعاً لأنشودته المستحدثة ، وهكذا تحولات الخرافات القديمة بفضل هذا التطور من مجرد قصة خافتة ضئيلة الأثر إلى شبه حقيقة واقعية تبدو أمام الأعين مليئة بالحياة والقوة . وفوق ذلك فإن دور هذه الرواية الذي كان ثانوياً في المبدأ أصبح في طليعة الأوليات التي يتوقف عليها مستقبل المسألة كله .

(٣) تألف العمل المنظم ، فبعد أن كانت القصة تتتابع من أولها إلى آخرها على صورة فوضوية مرتجلة ، أصبحت أدوارها تعد ويتفق عليها قبل الشروع في تمثيلها . ولا ريب أن هذا التنظيم يقتضى التنوع في مناظر القصة ، وبالتالي يستتبع إطالتها ، وقد حدث ذلك فعلاً ، فبعد أن كانت الفواجع الأولى تشبه الديثيرمبوس في قصره ، أخذت ترقى مع الزمن وتنوع وتطول حتى بلغت هذه المقادير الوافية للترامية الأطراف والمتشعبة النواحي ، والتي ألبسها المؤلف الزائد على المألوف الشعراء إلى تقسيم كل واحدة منها إلى ثلاث أو أربع إذا نظرنا إلى الفواجع الساتيروسية على ما سنراه في مواضعه من منتجات أعيان المسرحيين . وكما صار رئيس الجوقة يقوم بعدة أدوار متعاقبة كذلك أصبحت الجوقة تمثل عدة طوائف مختلفة .

(٤) نشوء المحاورات ، ولقد كان ذلك نتيجة محتومة لتحول القصاص إلى ممثل ، إذ أن موقفه الجديد يتطلب أن يتبادل مع الجوقة ألواناً من الأنين والشكوى ، أو الاستعطاف أو التساؤل ، وهذا هو الحوار بأجلى مظاهره . وهكذا بعد أن كان الديثيرمبوس غنائياً محضاً تراقه الموسيقى في جميع خطواته ، قد تحولت هذه الأغاني إلى خطب ومحاورات .

لم تكدمأساة تحطو هذه الخطوات إلى الرقي حتى ظفرت من عناصر القوة والثروة بما جعلها ذات أثر بارز في تكوين الشعب ، وصيرها قيمنة بالعبارة والاعتبار . ولم تكن هذه المنزلة مقصورة عليها في حقبة إزهارها ، وإنما قد ظفرت بها منذ عهد ما قبل إسخيلوس أول أعيان المسرحيين كما سيبين ذلك من تتبعنا تطوراتها المتعاقبة .

### ( ج ) طليعة الشعراء المأساويين

يعزو الدريان إلى أنفسهم شرف ابتداء المأساة في إغريقيا ، إذ يزعمون أن أول شاعر مأساوي عرفه الهيلين هو « إيبيجين » اليبليوني ، ولكن الروايات الأدبية الأينية تعلن موقفه مطمئنة أن مبتكر هذا الفن هو « ئيسيس » وكل ما يعرفه التاريخ من حياة هذا الشاعر هو أنه كان أتيكياً ، وأنه ولد في إيكريا بالقرب من « ماراثون » ، وأن فصلاً أدبياً شهيراً من منتجات هورسيوس عن الفن الشعري يمثله لنا جوالاً ينتقل من بلد إلى آخر تصحبه فرقته ، ليمثل مسرحياته فوق إحدى المركبات على قارعة الطريق ، وأنه أخيراً ألقى عصا التسيار في أثينا فأزهر فيها وأينع ، وكان ذلك حوالي سنة ٥٣٤ وأن مؤلفاته كانت تمثل فيها في أعياد « ديونيسوس » الكبرى فتحوز رضا الشعب وإعجابهم ، فلما تكررت ظفروه حمل ذلك غيره من شعراء عصره على منافسته ، فطفقوا يتقدمون بمأس يعرضونها على من بأيديهم أمر الأعياد لعلمها تفوز بمثل ما فازت به مأسى « ئيسيس » من النجاح أو تفوقها في هذا المضمار ، فكان ذلك مآتي تلك المنافسة التي بدأت خاصة ثم تحولت إلى مسابقة رسمية عامة كان لها في عالم التأليف والتمثيل أثر بعيد الغور سئل به فيما بعد .

تسند البيئات الأدبية الهيلينية إلى « ئيسيس » أهم المبتدعات الأساسية التي كونت الفن المأساوي كتحويل القصص إلى ممثل يقف تجاه الجوقة ليأدها الحوار . ولا جرم أن هذه البدعة كانت مصدر عدة تطورات جوهرية تقدمت بالمسرح خطوات واسعة كما أشرنا إل ذلك آنفا . ومن هذه المبتكرات أيضاً الوجه المستعار الذي فرض على الممثلين وضعه على

وجوهم في الأدوار التي تستدعي التبديل وغير ذلك من التجديدات الهامة . وبملاشك فيه أننا لانستطيع أن نقطع بصحة هذه الروايات ، لأنه ليس لدينا - كما يقول الأستاذ كروازيه - من الوسائل ما يمكننا من التحقق من صحتها ، وكذلك ليس لدينا من مسرحيات هذا الشاعر ما نستطيع الجزم بنسبته إليه ، بل قل : إنه لم يبق منها إلا بضعة عناوين يشك الباحثون العصريون في أحقية إسنادها إليه ، وذلك كمسرحيات : « الكهنة » و « الشبان » و « بَنِّيوس » و « فَرُباس » الخ .

هذا هو كل ما أبقته يد الزمن من أنباء الطبقة البدائية من المسرحيين ، ولسنا ندرى لِمَ لم يشر التاريخ إلى شيء من منتجات معاصري « نسييس » الذين كانوا ينافسونه بمسرحياتهم ليظفروا بمثل ما ظفر به ؟ أكان ذلك لأن اسمه وحده هو الذي كان يستحق الخلود ؟ أم لأنه كان ذا حظوة لدى أحد الطغاة فعمل على اندثار أسماء منافسيه ؟ أم أن فقدان التحديد ، وعدم التحقيق قد تكاثفا على عزو منتجات أولئك الشعراء إلى هذا الشاعر ، لأنه أشهرهم وأكثرهم شعبية فكان رمزاً للعصر كله ؟ .

ومهما يكن من شيء فإن الذي لا ريب فيه هو أن الطبقة البدائية من طليعة المأساويين قد بدأت وانتهت بهذا الشاعر فكان فيها فريدة العقد ونسيج الوجد .  
أما الطبقة الثانية من هذه الطليعة فقد حفظ التاريخ منها أسماء ثلاثة شعراء وهم : « كيريلوس » و « فرينيكوس » و « براتيناس » .

كانت شيخوخة هؤلاء الشعراء الثلاثة معاصرة ليقوع « إسخيلوس » أول أعيان المسرحيين الخالدين . ولاشك في أن أثرهم في حياته ومنتجاته لا يحدد ، إذ هم الذين مهدوا له سبل السمو بالمأساة إلى الحد الذي سنراه عند ما نعرض له ، بيد أن طبيعة التطور هي التي اقتضت هذا السمو ، إذ أن تعاقب المسابقات في كل عام ، وإفراد الناجحين فيها بالحظوة الأدبية والمنح المادية ، وإثبات منتجاتهم في سجل الخلود ، والسخرية من الخففين المنهزمين ، كل ذلك يحفز الهمم ويشحذ القرائح ، ويفتح عين الطموح إلى السكال ، فيرتقى الفن



وتجود المنتجات ، وليس هذا فحسب ، بل إن الجماهير نفسها تتشذب طباعها ، وتهذب عقولها ، وتصفو أذواقها ، وتسمو ميولها ، فتمتلى حمية ثم لاتلبث عن طريق نقدها اللاذع ، وحكمها القارع أن تنفث في عقولهم روح الإجابة ، وتذكي في رؤوسهم لهيب الإيقان حتى إذا أجادو وأتقنوا زادت منتجاتهم الشعب رفعة وارتقاء . وهكذا دواليك شأن الأمم الحية والشعوب الناهضة . والآن إليك إلماعة موجزة عن الشعارين الأول والثاني من هؤلاء الشعراء ، أما الثالث فسنعرض له عند حديثنا عن الفاجعة الساتيروسية ، لأن شهرته فيها أعظم منها هنا .

(١) كيريلوس — هو أثيني المولد والنشأة ، وليس لدينا من تفاصيل حياته ما ينفع الغلة ، وحسبنا أن نذكر أن نشاطه الأدبي كان فيما بين سنتي ٥٢٤ و ٤٨٠ . ويحدثنا « سويداس » أنه قدم مائة وستين مسرحية لتمثيل ، وأنه فاز في المسابقات ثلاث عشرة مرة . ويعلق الأستاذ كروازيه على أول هذين النباين بأنه غير معقول ، وعلى ثانيهما بأنه محتمل وراجح الصحة . وأيا ما كان ، فقد فقدت هذه المآسي جميعها ، بل لم يبق لنا من عناوينها إلا عنوان واحدة وهي « ألوييه » .

هناك رواية أخرى تمثله لنا فوق نبوغه في المآسي فناً مبدعاً في الفاجعة الساتيروسية ، وليس لدينا من المرجحات ما يحملنا على إقرار هذه الرواية أو جحودها ، فلنكتف بإثباتها على علاقتها .

(٢) فريبيكوس — هو كسالنه أثيني الأرومة والترعرع ، وهو كذلك مجهول تاريخي المولد والوفاة ، وإن كنا نعلم أن فوزه الأدبي الأول كان في « الألوكتياد » السابع والستين ، أى بين سنتي ٥١٢ و ٥٠٩ . ويحدثنا هيرودوتوس أن إحدى مآسيه وهي « الاستيلاء على ميليط » قد مثلت في أثينا حوالى سنة ٤٩٤ فأحدثت هزة عنيفة في تلك المدينة ورأى فيها الأثينيون تشهيراً بهزيمة كانوا يعتبرون أنفسهم مسئولين عنها بعض الشيء ، فحسك عليه بفرامة ، ولكن ذلك لم يبعده عن مواصلة مجهوده ، فظل يؤلف ويتقدم إلى المسابقة حتى

فاز بالنجاح الأكبر في سنة ٤٧٦ . وكانت مسرحيته التي نالت هذا الظفر هي على الأرجح مسرحية « الفينيقيات » التي صور فيها المؤلف انتصار أثينا في معركة سالامينا . وينبغي أن نسجل هنا أن جانباً كبيراً من فوز هذا الشاعر في تلك المسرحية يرجع الفضل فيه إلى « تيمستوكارس » بطل هذه الموقعة ورب فخارها . وهكذا هنا أيضاً استغلت السياسة الأدب في تخليد مجدها ، واستغلها هو بدوره في فرض فوزه على الجماهير ، أو قل : إنها دفعت إليه هذا الفوز ثمناً لإجلاله إياها ، وتسبيحه بحمدها . بيد أن هذه المؤامرات الخطيرة بين السياسة والأدب لا تكون سيئة بغيضة إلا حين تعدو على الحق وتجافي العدالة والإنصاف . أما عند ما تكون نتيجتها تخليد حقيقة جديرة بالخلود ، فإنها تتحول إلى رسالة وطنية قيمة ، ومهمة تاريخية جليلة ، لأن سجل الأدب الأمين أحق وأكثر يقيناً من سجل التاريخ السياسي الذي هو الصق بذوى المطامع والأغراض . ولهذا قيل بحق : إن الأدب هو مرآة حياة الشعوب تنعكس عليها صورتها كما هي بلا تزوين ولا تشويه .

وأخيراً وبعد هذه الحياة الظافرة توفى في صقلية ولايدري أحد متى كان ذلك بالضبط ، وإتمه المعروف أنه كان من العمرين طويلاً .

أما مسرحياته فيبدو أنها كانت وفيرة العدد ، ولكن التاريخ لم يحتفظ لنا من عناوينها إلا بتسعة وهي :

- (١) «المصريون» . (٢) «ألسنت» . (٣) «أنتيه» «أو الليجي» . (٤) «الداناؤوسيات»
- (٥) «الاستيلاء على ميليط» (٦) «نساء بلورون» . (٧) «تنتالوس» . (٨) «تروثيلوس» .
- (٩) « الفينيقيات » .

بيد أنه لم يبق من هذه المآسى كلها إلا شذرات متناثرة لا تسمح لنا بالحكم على مقدرة هذا الشاعر الفنية وإن كانت تستطيع أن تقدم إلينا فكرة لا بأس بها عن أسلوبه وموهبته الشعرية ، وكذلك يمكن أن تسمح لنا هذه الشذرات بالتكهن بأن تلك المسرحيات لم تكن مشتملة على الأعمال الجسيمة أو المواقف الهائلة التي سنرى نماذجها في عهد الإزهار ، وإنما

الذى لا ريب فيه هو أنها كانت مليئة بألوان الخنان والعواطف الانسانية ، وأن أهمية المرأة فيها كانت شديدة البروز إلى حد أن نسب إليه القدماء أنه هو الذى ابتدع إدخال العنصر النسائي في المسرح ، ولكن هذه الدعوة لم تؤيد بالأدلة العلمية فنبذها الباحثون أو وقفوا أمامها موقف الريبة على الأقل .

ولكن الذى يلفت النظر هنا هو أن الشعب قد ظل يردد اسم « فرينيكوس » ويتزعم بأناشيده طوال عصر السطوع المسرحى ، ولم تطف عليه اسماء : « إسخيلوس » و« سوفكليس » و « أوريبيديس » بل إن « أرستوفانيس » قد أشار الى اسمه في مؤلفاته عدة مرات إشارات تحمل بين طياتها التقدير والاحترام .

#### (د) نظام التمثيل المأساوى في القرنين الخامس والرابع

##### ١ - المسابقات

كانت الفكرة الأساسية السائدة في البيئات الأدبية الهيلينية هي أن المأساة لا تعدو كونها صورة من صور الطقوس الدينية العامة . ولا جرم انها قد اكتسبت هذه المكانة من عنصرها الأولى ، وهواساطير عقيدة «ديونيسوس» ولهذا كان من الطبيعى - وقد نشأت وترعرعت بين أحضان الدين - أن تصير نوعا من العبادة الشعبية تتقدم بها كل مدينة إلى هذا الإلاه ، وقد حدث ذلك فعلا فظلت جزءا من الطقوس منذ نشأتها إلى ما بعد عهد الاسكندر . وإذ ذلك فقط ، غادرت موضعها من الدين إلى منزلتها التى لا تزال تشغلها إلى اليوم ، وهى منزلة تسلية الشعب .

لهذه الصبغة الدينية التى كانت المأساة تستمع بها إبان القرنين : الخامس والرابع كانت التقاليد تقضى على المدينة التى يحدث فيها التمثيل ولا سيما أثينا بأن الهيئة المعنوية فيها هى التى تقوم بهذه المهمة ينوب عنها في ذلك عدد من قضاتها ولم يكن ذلك التمثيل يجرى عفوا أو في أى وقت من السنة ، وإنما كان يحدث في ثلاثة أعياد فقط من أعياد «ديونيسوس»

أحدها في أواخر فصل الخريف أى في شهر «بوسيدون» أى ديسمبر، ويدعى بعيد النبيذ، وكانت حفلاته تقام في القرى والحقول، ولم يكن عظيم الأهمية، ولا تجرى فيه مسابقات، أما الثانى والثالث فكان يحتفل بهما في أثينا نفسها. وأهمهما عيد الربيع الأعظم الذى كانت حفلاته تقام فيما بين التاسع والثالث عشر من شهر «إيلافيبلون» أى مارس أو إبريل، ويحتفل أيضا ان بعض المدن الهيلينية الأخرى كانت تقوم بإحياء هذين العيدين الأخيرين، ولكننا لا ندرى شيئا عن احتفالات تلك المدن، لأن المعلومات اليتيمية في هذا الشأن غير متيسرة. على أنه اذا صح أن يكون في غير أثينا من المدن أعياد، فإنه لا يدرى أحد هل كانت المسابقات المسرحية مقصورة على هذه الحاضرة العظيمة أو كانت عامة في الجميع.

كانت العناية بتنظيم المسابقة المأساوية توكل في كل عيسد إلى «أرختوتوس» «Archontos» أى أحد القضاة فهو الذى يتصرف في الجوقات فيمنح الشاعر إحداها أو يأبى عليه ذلك، فيكون معنى التصرف الأول انه يقر مساهمته في المسابقة، ومعنى الثانى أنه يرفض هذه المساهمة، وكان هؤلاء القضاة بوجه عام عدولا نزهاء لا يتخذون مناصبهم ذريعة لإرضاء الأهواء والأغراض، وإنما كانوا يسترشدون في أحكامهم الأولى بشهرة الشعراء وما يثار حول أسمائهم من إشاعات، ومع ذلك فإن أثينيوس الكاتب الإغريقى المصرى الذى كان يعيش في القرن الثالث بعد المسيح يحددنا أن أحد أولئك القضاة قد وصلت به الجراة إلى حد أن أبى على سوفوكليس نفسه المساهمة في إحدى المسابقات.

كانت التقاليد تقضى بالآ يتجاوز عدد المساهمين في مسابقة العيد الأعظم ثلاثة، ولم يكن هناك أى قيد في السن أو في الوطن، لأن شخصية الشاعر كانت تظل غير منظور إليها ألبتة، وكان الحكم منصبا على المسرحيات وحدها مجردة عن أى اعتبار آخر، وكان يجب أن يقدم كل شاعر ثلاث مآس تؤلف مجموعة واحدة، أو قل: مأساة طويلة يمكن أن تنقسم الى ثلاثة أقسام متناسبة على أن تضاف إليها أيضا فاجعة ساتيروسية، ولعل هذه الأخيرة هى إحدى بقايا العنصر الأصلي المأساة وهو الديشيرمبوس البدائى، ولكن هذا التقليد القديم

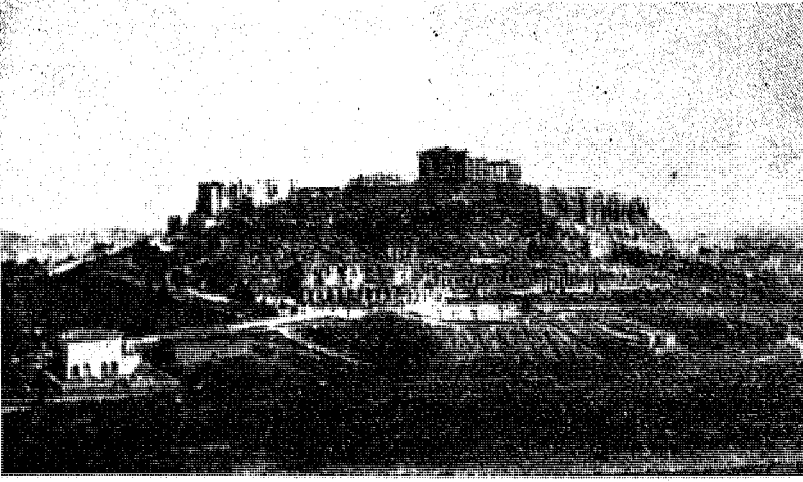
قد تغير في القرن الرابع فأصبح الشاعر لا يتقدم إلا بمأساتين اثنتين بدلا من ثلاث ، أما الفواجع فقد اختص بها شعراء آخرون ، وكان تمثيلها يجري في فاتحة المسابقة مستقلا عنها . كان مجرد قبول مساهمة الشاعر في المسابقة يقضى على الحكومة بدفع مكافأة على مسرحياته قبل تمثيلها ، ولما كان مشاهير الشعراء يُقبَلون في المسابقات بلاعناء ، فقد شجعهم هذا على الطغيان ، فأسرفوا في طلب زيادة المكافئات ، ولعل هذا هو السبب في أن القضاة في بعض الأوقات كانوا يرجحون شعراء الطبقة الثانية على أعيان الشعراء لمعالتهم في مطالبهم .

ليس لدينا من المعلومات ما ينبع الغلة عن أنظمة هذه الحفلات أو عن الوقت الذي كان عرض مناظر كل مسرحية يستغرقه بالضبط ، على أن الرأي الراجح في هذا الصدد هو أن المسابقة المأساوية في العيد الأعظم كانت في القرن الخامس تشغل ثلاثة أيام يمثل في كل يوم منها في الصباح مآسى أحد المتسابقين وفاجعته ، وبعد الظهر تمثل مهزلة ، وأن هذا النظام قد تغير في القرن الرابع ، ولا يدري أحد كيف كان ذلك التغير .

## ٢ - المسرح

لما كانت المأساة نوعا من الطقوس الدينية كما أسلفنا ، فقد كان من الطبيعي أن تمثل في أحد المواضع المخصصة لتأدية العبادات العامة ، وهي الأماكن المقدسة ، أو الميادين المعدة للأعياد الدينية ، والحفلات الشعبية ، والاجتماعات السياسية . ولهذا كانت تمثل في بادئ الأمر في ميدان أجورا ثم نقلت بعد ذلك إلى الحرم المحدد لديونيسوس على مقربة من معبد لينيوون في السفح الجنوبي الشرقي للأكروبوليس العظيم ذى التسارنخ المساجد ، المعتمد بالذكريات . ( انظر الصورة رقم ١١ في الصفحة الآتية )

وهذا الموضع عينه هو الذي أقيم عليه مسرح الربيع الأعظم ثم أسست فيه شيئا فشيئا دار تمثيل أثينا الكبرى التي مثلت فيها فيما بعد مآسى أعيان مسرحييها .



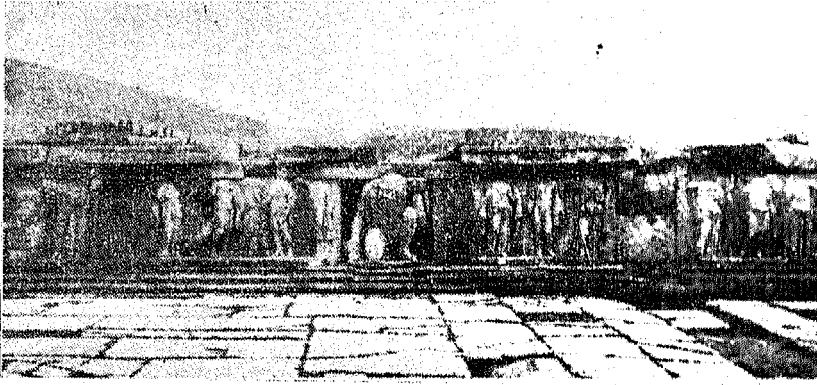
[ الصورة رقم ١١ مأخوذة بطريقة مباشرة عن الأكرولوجيا للحالد التوج بأطلال معاينه الفاتنة ]

كان هذا المسرح في أول أمره بدائياً ساذجاً ، فلم يكن فيه أبنية ، ولا حواجز ، ولا مقاعد ، ولا أية ظاهرة من ظواهر المدنية ، وإنما كان عبارة عن قطعة أرض خالية مرتفعة من وسطها ، وقد أعد فوق هذا المرتفع المركزي مكان مستدير يدعى بموضع الرقص أو « أوركسترا » « Orchestra » وكان في مبدئه أرضاً عادية ثم ارتقوا به فصفوا فيها أحجاراً مبسوطة مستوية لتسهل مهمة الراقصين . وفي وسط هذا الموضع أقيم ثيميليه « Thymelè » أو هيكل الإلاه رب العيد ، وعلى درجات سلمه يجلس الموقعون على القيثارة ، وحول هذا الهيكل تجلس الجوقات المأساوية .

ولما كان هذا التمثيل قد أخذ يذيع ويشوق الجماهير ، وهذا يقتضى أن يتطلع عدد كبير إلى رؤيته ، فقد وجب أن يتسع المجال ليتمكن الجميع من مشاهدة الممثلين ، فلم يسع القائمين بأمر تنظيم هذه الحفلات إلا أن يستغلوا التل المجاور ، وقد فعلوا فأقاموا على منعطفه مدرجات من خشب نصف دائرية ، ثم نحتوا بعد ذلك مقاعد من حجر أو من رخام وكان هذا كله في القرن الرابع .

أما أين كان الممثلون يقومون بأدوارهم ، وأين كانوا يبدلون ملابسهم ، ليلاً أو المناظر المختلفة ، ومن أين كانوا يدخلون المسرح ويخرجون منه ، فذلك ما ليس لدينا فيه أى نبأ يقينى ، وإنما قد فرض المتأدبون رجحان أنهم كانوا يمثلون أدوارهم فوق « الأركسترا » منعزلين عن الجوقة ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً ، وأنه لا بد أن كان لديهم منذ المبدأ حجرة صغيرة معدة لتدبير ملابس التمثيل ، إذ أن تلك الحجرة كانت موجودة بلا ريب فى القرن الخامس ، وكانت تدعى : « إسكينيه » « Skènè »

لم تقف العبقرية الهيلينية عند هذا الحد فى السير بالمسرح نحو الكمال ، بل أخذت تفكر تفكيراً جديداً فى ترقيته حتى اهتدت إلى إعداده بمختلف الزخارف الفنية التى تلائم المناظر الممثلة عليه ، ولكن هذه الزخارف قد ظلت فى دور البساطة حتى جاء « إسكيلوس »



[ الصورة رقم ١٢ ، أخوذة مباشرة عن بوارز الزخرفة التى يزدان بها مسرح ديونيسوس بعد أن ارتقى من الحالة البدائية الأولى ]

ثم « سوفوكليس » فتقدما بها نحو الإتقان خطوات واسعة ، إذ أصبح النظارة يرون على المسرح رسوم البحار والغابات ، والحقول والمدن ، والقصور والمعابد والخيام ، وليس هذا فحسب ، بل كان الممثلون يحاكون من وراء الستار جملجة الرعود ، وصلصلة الزوابع ، وأكثر من ذلك أنهم ابتدعوا آلات رافعة ليمثلوا الآلهة أو السحرة أو الأبطال بعد موتهم واقفين فى الفضاء ، وآلات أخرى محرّكة لإبداء القصور مهترجة ، والصخور مضطربة ،

وماشاكل ذلك من أساليب التفنن التي تدل دلالة ناصعة على أن المسرح الأثيني قد وصل في القرن الرابع إلى منزلة لاتداني . ولقد حذت المدن الأخرى حذواً ثيناً في هذا الصدد ، فسلمها التقدم الأدبي ، وعمها الرقي الفني في جميع نواحيها .

### (٣) الجوقة المأساوية

كان أثرياء الوطنيين الأثينيين هم المسكفون بانتقاء أعضاء الجوقات وتأليفها ، وبيان ذلك أن الأسر التي يحل دورها تعقد كل واحدة منها اجتماعاً خاصاً تنتخب فيه عضواً من أعيانها تدعوه منذ الآن بالخورينوس « Chorègos » تكلفه بأن يؤلف الجوقة ثم يقوم بتعليمها ما يجب عليها القيام به ثم يعدها — بجميع الملابس والأدوات اللازمة — لما ستكلف بمثيله من أدوار ، على أن يكون كل ذلك على نفقته الخاصة . ولما كان أعضاء الجوقة سيقومون بمهمة دينية فقد وجب أن يكونوا جميعاً من الوطنيين ، لأنهم هم وحدهم الذين يستمتعون بالحقوق الدينية كاملة .

لا يعرف أحدٌ ، كم كان عدد أفراد الجوقة المأساوية أى الخوروتوس « Choreutos » في هذا العهد الزاهر ، ولكن المعروف هو عدد أفراد الجوقات الديثيرمبوسية الأولى ، وقد كان خمسين عضواً ، فمن الراجح أن تكون الجوقات المأساوية قد سارت في عددها على نسق سالفها في مبدأ عهدها بالتطور ، بيد أن هذا العدد لم يلبث أن أنقَصَ إلى اثني عشر عضواً أو ما يقترب من ذلك كما روى « سويداس » أن كل جوقة من جوقات مآسى سوفوكليس كانت مؤلفة من خمسة عشر عضواً .

وأيا ما كان ، فإن لكل جوقة رئيسها ، ويدعى خوريفيوس « Coryphéos » وهو الذي يقتاد حركاتهم وإشاراتهم وأناشيدهم ، بل هو في أكثر الأحيان ينطق باسم الجوقة كلها . أما ملابس هؤلاء الأعضاء فقد كانت تبدل تبعا لتغير المسرحيات ، وكانت الجوقة بوجه عام تقوم بأدوار أشخاص عاديين لا يتطلب تمثيلهم تغيراً بارزاً ، وفي مثل هذه الأحوال



لم يكن المنظمون يعنون إلا بملاحظة الثام الجوقة مع من تقوم بدورهم في مظاهر الجنس والسن والطبقة الاجتماعية حسب ما يقتضيه المجال ، كأن تكون جوقة شيوخ ، أو شبان ، أو أمهات ، أو زوجات ، أو فتيات ، وأن تكون من الصفوة أو من الجماهير ، ومن الهيلين أو من البربر ، فشلا كانت جوقة « الضارعات » ا « إسخيلوس » ترتدى ملابس شرقية ، لتلتئم مع الفتيات الشرقيات اللواتي تمثلن كما كانت جوقة « حاملات القرايين » ترتدى ملابس قائمة لينسجم منظرها مع الحداد الذي كانت فيه تلك الفتيات التأمات بهذه المهمة . على أن هذه الملاءمة لم تكن دائماً بهذه البساطة ، فتقتصر على المشابهة في تلك الأمور التي أسلفناها ، وإنما كانت أحياناً تتعد فتتناول تفاصيل ناطقة يوضح مظهرها للوهلة الأولى كثيراً من معاني المأساة كالجوقة التي مثلت المزعجات في مسرحية « الحسنات » فكان منظرها يملأ النفس رعباً وفرقاً .

بيد أنه ينبغي أن نسجل هنا أن الدقة في التفاصيل على النحو الذي يقصد في عصورنا الحديثة لم تكن مرعية في ذلك العهد ، ولعل الهيلين كانوا يضحون بها قصداً في سبيل أغراض أخرى لمصلحة التمثيل نفسه ، فإذا كان هناك نوع من الأزياء يقتضى إتقانه مضايقة الجوقة مثلاً ، فإنهم يتجنبون هذا الإتقان لينحوها الحرية الكافية لإجادة الرقص والحركات الضرورية .

أما تنقلات الجوقة وإشاراتها على المسرح فقد كانت من النظام على أقصى درجة تسمح بها طبيعة ذلك الزمن . وعندما يبدأ في تمثيل المأساة تحتفظ الجوقة بمكانها على « الأركسترا » إلى جانب الهيكل غالباً ولا تغادر موضعها إلا نادراً حتى لا يحدث خروجها فتوراً في التمثيل فيسأم النظارة . وحينما يتطلب الفن منها أن تتقدم قليلاً نحو الممثلين الآخرين فإنها تتجه صوبهم أو تحديق بهم تهددهم أو تحميمهم حسب ما يقتضى الموقف .

تقوم الجوقة المأساوية فيما عدا هذا بحركات مختلفة سواء أكان ذلك بالسير إلى جانب الهيكل أم بالرقص ، ويدعى « إميلي » « Emmelie » وهي رقصة جدية نبيلة .

أما دور الجوقة فهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، الأول حديث عادي ، والذي يقوم به هو رئيسها وحده ، والثاني إنشاد ، وموضعه من المأساة وقت دخول الجوقة المسرح وخروجها منه ، ويمكن أن تؤديه الجوقة كلها مجتمعة أو منقسمة إلى طوائف ، كما يمكن أن يقوم به رئيسها وحده . والثالث غناء ، وهو أهم هذه الأقسام الثلاثة وأطولها ، وهو كسالفه يمكن أن يقوم به أشخاص منفردون أو مجتمعون فرقا كما تقوم به الجوقة كلها .

يتطلب الرقص والغناء في المآسي مرافقة للموسيقى إياها في جميع أدوارها ، ولما كان الناي هو موسيقى الديثيرمبوس البدائية فقد ظلت هي الموسيقى الرسمية التي ترافق أغاني الجوقة المأساوية ورقصاتها ، ولكن موقعا واحدا على الناي كان يكفي الجوقة كلها ، وكان موضعه فوق إحدى درجات سلم الهيكل .

بلغت الجوقة المأساوية في القرن الخامس أقصى درجات سطوعها ، ولسكنها أخذت بعد ذلك في الهبوط ، فجعلت أهميتها تنحدر شيئا فشيئا وان كانت لم تنمح ، بل ظلت باقية في القرن الرابع على حين فقدت المهزلة جوقها . ولسنا ندرى متى انمحت بالضبط ، وإنما نعرف فقط أنها في العصر الروماني كانت قد فقدت لونها من ألوان دورها ، وهما : الغناء والإنشاد ولم يبق لها إلا الحديث العادي ، وهذا معناه أن صبغتها كجوقة قد زالت ، وأنها تحوات إلى فرقة من الممثلين العاديين .

#### ٤ - الممثلون

رأينا فيما تقدم كيف تحول القصص البدائي إلى ممثل ، وسواء أكان من استحدثت هذه البدعة هو « ثيسپيس » أم غيره ، فإن الذي لا شك فيه هو أن هذا الشاعر قد استخدم في مآسيه ممثلا واحدا ، وحاكاه معاصروه في هذا ، فكان يقوم بدور الممثل في كل مأساة شخص واحد حتى جاء « إسخيلوس » فاتخذ لكل مأساة من مآسيه ممثلين وظلت الحال على هذا المنوال إلى أن جاء سوفوكليس ، فعين لكل مسرحية من مسرحياته ثلاثة ،

واستمر هذا العدد لا يتغير طوال القرنين الخامس والرابع ، وقد تحدث عنه أرسطو في كتابه « الشعر » فلم يشير إلى أنه تغير أو تطور ، وإنما سجل ثباته واستقراره .

كان عدد الأدوار في كل مأساة يفوق عدد الممثلين كثيرا ، وفي أول الأمر كان الممثل الوحيد هو الذى يقوم طبعا بجميع الأدوار ، فلما زاد عدد الممثلين إلى اثنين ثم إلى ثلاثة ، كان من الطبيعى أن يتقاسموا الأدوار فيما بينهم ، وأن تكون القسمة غير متعادلة ، وأن تشمل على عدة درجات تبعا لأولية الأدوار وثانويتها . فالأدوار الطويلة المقعدة توكل إلى ممثلى الطبقة الأولى الذين كانوا يدعون بـ « البروتاجونست » « Protagoniste » . ولقد كان أحد هذه الأدوار الهامة أحيانا يشغل كل المأساة من أولها إلى آخرها وإن كانت الأدوار الأخرى الثانوية تتعاقب إلى جانبه كدور « برومثيروس » فى مأساة إسكيلوس ، أما الأدوار الأقل أهمية ، فكان القائمون بها هم ممثلو الطبقة الثانية « الدوتيراجونست » « Deuteragoniste » . والطبقة الثالثة « التريتاجونست » « Tritagoniste » .

وحيثما كان الموقف يتطلب أن يتحدث فى المأساة أربعة أشخاص ، كان ممثل رابع يقف خلف الستار ويضم صوته إلى الثلاثة الأولين ، ولا يبدو على المسرح إلا نادرا جداً .

ومما يلفت النظر فى هذا الشأن أنه لم يكن بين الممثلين نساء ، وسبب ذلك هو أن التقاليد الهيلينية لم تكن تسمح للنساء بأن يظهرن أمام الجماهير مساهمات فى الحفلات العامة إلا فى بعض أعياد محددة ، فجزت العادة منذ القدم بأن يقوم بأدوارهن رجال ، وظل هذا العرف سائداً ولم يتغير حتى فى عهد الإزهار .

كان الشعراء بدياً هم الذين يمثلون أهم أدوار مآسيهم ، ولكن هذا التقليد قد تطور ، فأصبحوا يكلون تلك الأدوار إلى من يثقون فيهم من حذاق الممثلين ، وقد نشأ من هذا أن صار التمثيل مهنة يبادر الشباب إلى تعلمها وإتقانها ليفوزوا بثقة المؤلفين فيحظوا بالشهرة والمال معا . ومن هؤلاء الأشخاص الذين عكفوا على التمثيل حتى نبغوا فيه « كليندروس »

( م ٤ - الأدب الهليني - ثالث )

و « مينسكوس » اللذان قاما بتمثيل مآسى « إسخيلوس » فظفرا من الشهرة بحظ وفير .  
وقد ظل الشبان يتهافتون على مهنة التمثيل حتى كثر عدد الممثلين وألقوا فيما بينهم عدة فرق  
تحت رياسات ممثلى الطبقة الأولى .

ولما كانت المآسى مقدسة فى إغريقيا لإلهية عنصرها الأول ، وكان الممثلون يساهمون  
فى هذه القداسة بعض الشيء بسبب أدوارهم التى يحاكون فيها الآلهة والأبطال ، فقد كانوا  
موضع الاحترام والإجلال فى كل مكان ، وليس هذا فحسب ، بل إن الدولة هى التى كانت  
تدفع إليهم مكافأة مهمتهم ، وكان « الأرختوس » : القاضى المكلف بتنظيم الحفلات هو  
الذى ينوب عن الحكومة فى مساومتهم على أجورهم ، أما توزيع أولئك الممثلين على  
الشعراء فلا يدرى أحداً كان يحدث بالاقتراع أم باختيار المؤلفين ، وإنما الذى لا شك فيه  
هو أنهم بعد انتهاء مساوماتهم مع نائب الحكومة ، كانت كل فرقة منهم تختص بشاعر .

كان كل ممثل يظهر على المسرح لا بد أن يلبس وجهاً مستعاراً ، ويبدو أن أصل هذا  
التقليد دينى ، ولكن القصاص كان فى أول عهده بالحفلات يكتفى بصنع وجهه برواسب  
النبيد ووضع إكليل من ورق الكرم على رأسه وظل كذلك حتى ابتدع « نيسيس »  
الوجه المستعار فأدى به إلى الفن التمثيلى خدمة عظيمة . ( انظر الصورة رقم ١٣ فى الصفحة  
التالية ) ، وإن كان النقاد الأدقاء يستطيعون أن يأخذوا عليه أنه قضى على ما يدعونه  
بتصريح الوجوه ، ونطق العيون ببواطن الأحاسيس قضاء مبرما ، فبدل أن كان النظارة  
يستطيعون أن يستشفوا من الوجوه الحقيقية أسرار الحوادث ، ويلحظوا فى العيون الطبيعية  
عبارات الألم واليأس أو السرور أو الأمل واضحة جلية ، جعلوا لا يرون أمامهم فى الوجه  
المستعار إلا صورة جامدة صامتة متشابهة فى ألقى مواقف الألم مع نفسها فى أسعد حالات  
المرح بيد أن فائدته - مع ذلك كله - أعظم كثيراً من ضرره على الفن ، لأنه وقاه عيوب  
الممثلين التى لا يمكن الاحتراز عنها والتى لولا الوجه المستعار لوقفت حجرة عثرة فى سبيل  
تقدمه ، بل ربما وقفت فى سبيل استمرار حياته . فمثال ذلك أننا إذ فرضنا أنه لم ينبغ فى



[ الصورة رقم ١٣ مأخوذة عن رسم بارز يوجد بمتحف لتران بروما ، وفيها يرى أحد الممثلين وهو يختار الوجه المستعار الذى يستعمله فى الدور الذى نيط به ] .

التمثيل إلا دميمو الوجوه ، فكيف يمكن فى هذه الحالة إسناد أدوار ذوى الملاحظة والجمال إليهم لو لم تكن هناك الوجوه المستعارة التى تخفى هذه الدمامة تحت مظهر ذلك الجمال الفنى المصنوع . وأكثر من ذلك أنه كيف يتيسر القيام بأدوار النساء ، ونحن نعلم أن المرأة الهيلينية كانت ممنوعة من التمثيل . أليست الوجوه النسائية المستعارة هى التى يسرت للرجال القيام بهذه الأدوار ، ومكنت أكثر الممثلين دمامة من القيام بأدوار : « إيلكترا » و « أنتيجونا » و « إيفيجينيا » و « أندروماخيه » و « ألسست » وغيرهن من صفوة حسان الآنسات والسيدات دون عدوان على الفن أو تنافر معه ؟ وإلى جانب ذلك أيضاً قد استطاع الممثل الواحد - بفضل الوجه المستعار - أن يقوم بعدة أدوار متعاقبة دون أن يكلفه هذا أكثر من تبديل وجهه على نحو ما يبدل ملابسه .

أما ملابس الممثلين فقد كان أول ما يراعى فيها هو مظهر الفخامة والجلال وإن ضحوا فى سبيل ذلك بالتفاصيل الثانوية التى هى أقرب إلى الحقيقة وألصق بالواقع . والسرفى هذا

الجناح البسيط إلى المغالاة هو حرص الهيلين على إبداء الإلاه أو البطل على المسرح في أجل أنواع الأبهة ، وأعظم ألوان الفخفة . ومن آيات ذلك أنهم كانوا يضيفون إلى أجسام الممثلين من الداخل وسائد ليظهروا أعظم طولاً وعرضاً من الأشخاص العاديين ، فيقتربوا بهذا من أولئك الآلهة وهؤلاء الأبطال الذين يمثلونهم .

ومن هذا يتضح أن المسرح الهيليني في هذه النقطة يختلف عن المسرح الحديث أيما اختلاف ، إذ أن أهم ما يعنى هذا الأخير هو إجادة محاكاة التفاصيل في أدق نواحيها ، وهو لهذا لا ينظر إلى الفخامة الخيالية إلا نظرة ثانوية .

ينقسم دور الممثل في المأساة إلى ثلاثة أقسام : الغناء والإنشاد والإشارات . فأما الغناء فتارة كان يقوم به مع الجوقة ، وفي هذه الحالة يدعى بالحوارة الغنائية ، وكانت في الغالب توجعات عاطفية ، منشؤها الحب أو البغض أو الانتقام أو غير ذلك من أحاسيس الحياة ، وللقيام به يجب على الممثل أن يبذل ما لديه من قوة ليبرزه في مظهره الحقيقي ، معبراً عن أهواء النفوس البشرية ، مترجماً ما يحدث فيها من معارك بإزاء مواقف الحياة المتباينة المعقدة ، وتارة أخرى يقوم به منفرداً ، وهو متنوع الجوانب ، متباين الصور كما هو أميل إلى الاعتدال من سالفه ، وفيه تظهر المهابة الفنية للممثل ، ولذلك كان هذا الأخير - لحرصه على إظهار مقدرته أمام الجماهير - يطالب المؤلف بالإكثار من هذه القطع التي يغنيها منفرداً ، ويلح في ذلك حتى يلبي مطالبه . وأياً ما كان ، فإن الناي كان يرافق هذه الأغاني دائماً سواء أشركت فيها الجوقة أم انفرد بها الممثل .

وأما الإنشاد فقد كان أكثر أهمية من الغناء . وفي المبدأ كان الناي يرافق جزءاً منه ، ولكن المأساة لم تلبث أن تحررت من هذا القيد الذي كان يضيقها ، ويحدد خطوات الإنشاد فيها . ومن الراجح أن يكون هذا التحرر قد تم منذ أوائل عصر الإزهار فأصبح الإنشاد يحدث كلون من ألوان الخطابة العادية . ولقد كان في النصف الأول من القرن الخامس سائراً طبق العادة القديمة أي أن الممثل كان يؤديه كما يريد المؤلف ويقتضيه الفن

دون أن يسمح لشخصه هو بالبروز ، فكان كأنه نوع من التقاليد المحترمة ، ولكنه بعد ذلك العهد طفق يفرغ عليه من موهبته الخاصة وعواطفه الشخصية وما يحوطه من مواقف الحياة المختلفة وظروفها المتباينة ، وما تخضع له بيئته من عوامل السياسة والاجتماع كرفع الصوت وخفضه ، وتصنع لهجة القسوة ، أو لهجة الحنان ، أو الأمر أو الضراعة ، وما إلى ذلك مما جعله أقرب إلى تصوير الحياة الراهنة منه إلى تمثيل الحوادث الغابرة ، ويبدو أن مآتى هذا التطور هو بيئة الخطباء السياسيين الذين كانوا قد طبعوا العصر بطابعهم .

أخذت أهمية الممثلين تعظم وتزايد حتى ارتفعت درجاتهم في أواخر القرن الخامس إلى مستوى درجات المؤلفين ، أما في القرن الرابع فإن أرسطو لم يتهيب من أن يحدثنا في الكتاب الثالث من « الخطابة » أن مرتبتهم أصبحت أسى من مراتب الشعراء . ولا ريب أن هذا برهان قاطع على أن المأساة في ذلك الحين الذى سجل فيه أرسطو هذا الرأى كانت قد بدأت تتدهور وتدهط قيمتها ، وأن الممثلين الذين نضجوا بفضل منتجات العباقرة الأولين كانوا أرفع درجة وأجل قيمة من أولئك الأدعياء الذين كانوا يتطفلون على موائد التأليف المأساوى فى عهد أرسطو ، وليس لديهم من الموهبة المسرحية ما يمكنهم من التصدى لهذا الفن المحفوف بالأشواك .

### ٥ - النظارة

كان جميع سكان أثينا وطيبيين وأجانب ، أثرياء وفقراء ، رجالاً ونساء ، فتيةً وفتيات وأطفالاً ، يستطيعون مشاهدة التمثيل ولا يستثنى من كل ذلك إلا الأرقاء ، فهم وحدهم الذين سلبتهم التقاليد - فيما سلبتهم من الحقوق - حق الاستمتاع بهذه المناظر الساحرة ، ولم يكن رسم الدخول مبلغاً يعجز الفقراء عن مشاهدة ذلك التمثيل ، وإنما كان مبلغاً زهيداً يعادل بضع مليات من العملة المصرية ، ومع ذلك فقد كانت الحكومة تقدم إلى الوطنيين المعوزين هذه القيم الضئيلة لكي لا يحول الفقر المدقع دون مشاهدتهم تلك الحفلات التى هى دينية قبل أى اعتبار آخر .

كانت دار تمثيل ديونيسوس التي تعرض فيها مآسى عيد الربيع الأخم تتسع لأكثر من عشرين ألفاً يشاهدون المسرحيات بلا أدنى تضايق . والذي حمل القاسمين بأمر هذه الحفلات على جعل تلك الدار بهذه السعة هو الضرورة الملحة التي كانت تبدو واضحة في كلف الجماهير بمشاهدة التمثيل وتدققها على المسرح تدفق السيول تنحدر من شواهد الجبال . ولقد سجل ذلك المؤرخون في كتبهم ولاحظه النقاد من الأدباء والفلاسفة فأثبتوه في عبارات قوية وأساليب محددة ، ولسنا نجد أن نستشهد على غرام الأثينيين بالتمثيل وافتنانهم بالمسرحيات إلا بهذه الكلمة الرشيدة العذبة التي وصفهم بها أفلاطون في كتاب «النواميس» حين لم يجد أن تعريف أثينا بأنها شعب ديمكراتي أو أرسستكراتي أو ثيكراتي يحددها تحديداً دقيقاً، فوضع لها هذا التعريف الذي هو في رأيه جامع مانع، وهو : «إن أثينا أمة مسرحية» .

#### ٦ - مكافآت المسابقة

أما وقد ألمعنا إلى المسابقة المأساوية والموضع الذي كانت تجرى فيه ، والأشخاص الذين كانوا يساهمون فيها أو يقومون بتمثيل أدوار مآسيتها ، فقد بقي أن نشير إلى المكافآت التي كانت توزع على مستحقيها . وإليك هذه الإشارة الموجزة :

كانت المكافأة تمنح للمؤلف والخوريغوس أو العضو الذي انتخبته الأسرة لتعيين أفراد الجوقة ، فالأول يكافأ لموهبته وعنايته في التأليف ، والثاني لسخائه في بذل المال على تعليم الجوقة وإعدادها بما يلزم للتمثيل ولحسن اختياره وعنايته بتأليفها . أما تقدير هذه المكافأة فإن التاريخ قد حفظ لنا الوسيلة التي كانت أثينا تتبعها فيه . وبيان ذلك أن مجلس الشيوخ - مستعيناً بالأعضاء المعينين لتأليف الجوقات - كان يعد قوائم بأسماء أهم أفراد الأسر الأثينية ثم تعرض هذه القوائم يوم المسابقة فيقترح على عشرة أسماء من بين محتوياتها ، ليكونوا محكمين في تقدير قيم المآسى المثلثة وما تستحقه كل واحدة منها من مكافأة . وإذا ، فلم تكن الجماهير هي الحكم في تلك المسابقات ، ولكن ليس معنى هذا أنها كانت عديمة التأثير ، كلا ، فإن استحسنها واستهجنها كان لها في نفوس المحكمين أثر بارز . ولهذا كان



المؤلفون يسعون جهد طاقهم لاسترضائها واستمالتها . ولقد كان التصفيق والصياح من آيات الرضى كما كان الصفير من علائم السخط ولم يكن الأمر يقف عند هذا الحد من الإشارات السلبية وإنما كان النظارة في بعض الأحيان عند ما لا يروقهم ممثل من الممثلين يندفعون إلى المسرح فينهالون عليه سباً وضرباً ثم يقذفون به إلى الخارج .

وعلى أثر انتهاء المسابقة يحرر « الأرخنتوس » القاضى المكلف بتنظيمها محضراً يعين عنوان المساة واسم مؤلفها واسم « الخور يغوس » وكان يقتصر على ذلك في العهد الأول ، أما عندما أخذت مرتبة الممثلين في الصعود ، فقد جعل « الأرخنتوس » يضيف أسماء الطبقة الأولى منهم إلى اسمى الشاعر ومؤلف الجوقة . وبعد كتابة هذه الأسماء يثبت في المحضر رأى المحسكين في المساة . وبناء على هذا الرأى تعين مرتبتها والمكافأة التى تقدر لها . فالدرجة الأولى هى انتصار كامل ، والثانية نصف نجاح ، والثالثة إخفاق .

لم تكن الحكومة تكثفى بتسجيل هذه الدرجات فى المحاضر الرسمية ، وإنما كانت تأمر بحفرها مفصلة على الآثار ، وهذا هو الذى أعان المتأخرين من المتأدين على معرفة حقيقة ما كان يجرى بالضبط فى هذه المجتمعات الشيقة .

## ( ه ) قوانين المساة

### ١ - الموضوعات المأساوية

تمتاز المساة الهيلينية قبل كل شىء بموضوعاتها القوية المؤثرة التى تستمدها من القصص الأسطورية الساحرة ، والروايات البطولية الفاتنة ، وهى بهذا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعالم الآلهة وأنصاف الآلهة ومن إليهم من ذوى الأحداث الجسيمة ، والوقائع الشاذة ، والمخامد الخالدة . ولهذا كانت تلك الموضوعات بنوعها كأنها تاريخ مقدس يمتاز عن التاريخ العادى بأن روايته وتمثيله وسماعه ومشاهدته والمساهمة فيه من قريب أو من بعيد ، تعد ضرباً من العبادة ، ولوناً من

الطغوس العقيدية التي تجل الآلهة وتشرف الأبطال . ولقد كان لهذه الأفاصيص إلى جانب قيمتها الدينية أهمية إنسانية ووطنية عظيمة . أما أهميتها الإنسانية فأتاها أن الأبطال الذين تتحدث عنهم تلك الأفاصيص هم مُثل المجد ، ونماذج السمو ، ولوحات العظمة التي يجب أن تكون مطمع كل عين وغاية كل نفس . وكما كان أولئك الأبطال نماذج لما ينبغي أن يكون ، كانوا في الوقت ذاته صوراً لها هو كائن يلتقي كل فرد في حياتهم وتصرفاتهم بما تجيش به نفسه ، وتفيض به أحاسيسه من أهواء ورغبات ، ومطامع وغايات . وفوق ذلك فإن حوادث تلك الأفاصيص قد وقعت - كما يقول الأستاذ كروازيه - في زمان خيالي كانت فيه الحياة صاخبة ، والواجب غامضاً عسيراً ، وكانت الرفعة الفردية تسطع بقوة ، وكانت أحاسيس الحب والبغض والوفاء والخجل والرعب والانتقام تتهاج في النفوس بهيئة بارزة ، فظل رسمها يفتن العقول ويأخذ بمجامع القلوب .

وأما أهميتها الإنسانية فصدرها أن أولئك الأبطال هم أجداد الهيلين ورؤوس أسرهم الأولون الذين يتباهون بمجدهم ، ويحبونهم ويرهبونهم ويقدمونهم ويتخذونهم رموزاً لعظمة المدن ، ويلتسمون من أرواحهم حمايتها ، وإدامة الرخاء والخصوبة فيها ، وليس هذا فحسب ، بل إن الأصقاع الهيلينية كانت مليئة بذكرياتهم وآثارهم ، ومعابدهم وملاعبهم . أما الحروب والمنازعات التي تضيق بها تلك الأفاصيص ، فقد كانت حية تجرى حولهم في الحياة الواقعية بصورة واضحة لا تقل عمارسمة أخيلة القصاص في الأعصر الغابرة . وقصارى القول إنه لم يكن من الممكن أن يجد مؤلفو المآسى موضوعات أوفر خصوبة وثراء ، ولا أكثر عظمة وسمواً ، ولا أشد فخامة وأبهة ، ولا ألصق بالفن ، ولا أدعى إلى نهوض الأدب ، ولا أبعث على إثارة كوامن العواطف ورواقد الأحاسيس من تلك الأساطير الساحرة ، لا سيما وإن غاية المؤلفين والجاهير لم تكن هي البحث عن الحقائق الدقيقة ، أو الوقائع المضبوطة ، وإنما كانت لدى الأولين تصوير المثل العليا من الأجداد لجل الأحفاد على محاسنها والتعجيل بها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً كما كانت لدى الآخرين محاولة كشف تلك المثل التي كانوا يشعرون بتخليقها أمام قلوبهم في جو اللانهاية شعوراً متموجاً غامضاً يشوقهم دون

أن يلحقوا به أو يفهموه . ولهذا لم يتطلبوا من المؤلفين الارتباط في مسرحياتهم بالشؤون المادية ، أو الحوادث الواقعية حتى لا يضايقوهم ، فيحصرهم في حدود الحقيقة المرة التي ليس لها موضوع إلا ما كان بالفعل ، وهي لا تأبه لغيره أو تحاول الالتفات إليه .

تتألف موضوعات المآسى من أربعة أنواع . الأول هو أقاصيص الأبطال ، وهذا النوع هو الذى استهوى الهيلين وظفر لديهم بأ كبر قسط من النجاح ، وكان مصدر مجد الشعراء الذين طالجوه أو استمدوا منه . والثانى هو الأساطير الإلاهية المحضة ، ولم يكن موضع إثارة عواطف الجماهير ، ولا مبعث ثملهم وافتتانهم . ولهذا لم يكن حظهم من الفوز إلا ضئيلاً خافتاً إلى جانب حظ النوع الأول ، ولم يكن نجاح مسرحية « برُومثيوس » لإسخيولس إلا استثناء فيه . ومن آيات ذلك أنه لم يعالج هذا النوع شاعر آخر ، لا فى هذه الأسطورة بالذات ولا فيما يشبهها من الأقاصيص الخاصة بالآلهة وخدمهم . والثالث هو ما يتعلق بالتاريخ المعاصر للمؤلفين ، وهو كسالفه لم يكن محل رضى الشعب ولا مثار إعجابهم . ويعد الناقدون المحدثون انصراف الهيلين عن هذا النوع خسارة كبرى لأنهم لو كانوا قد تذوقوه لاستمدوا منه مآسى كثيرة وشيقة ، كان من المحتم أن تكون ثروة أخرى فى الأدب الهيلينى ، إذ ما ذكره هيرودوتوس وحده كان كافياً لتزويد المسرح الهيلينى بأعظم المآسى قيمة وأشد الفواجع أثراً فى النفوس . وليس معنى هذا أنه لم يطرق أحد من الشعراء موضوعات هذا النوع الأخير ، فنحن نعلم أن « فرينيكوس » - وهو من شعراء الطليعة الذين المعنا إليهم آنفاً - قد ألف مسرحيتين فى موضوعين معاصرين له ، الأولى هى « الاستيلاء على ميليط » والثانية هى « الفينيقيات » وأن أولاهما قد أثارت فى النفوس عاطفة الإشفاق ، وذرفت من العيون عبرات الرحمة والألم . وثانيتها أهاجت فى القلوب كوامن الحماس والعصبية ، وسواكن القومية والوطنية . وكذلك نعلم أن « إسسخيولس » قد ألف « الفرس » فنالت من القلوب خير منال ، وإمعنا معناه أن هذه الموضوعات قد طرقت فنجحت نجاحاً مؤقتاً ثم لم تلبث أن تضاءلت حتى صدف عنها الجماهير نهائياً . والسرفى ذلك يتبين للباحث عند ما يتصفح مسرحية « الفرس » وهو أن المؤلف لسكى يرضى الفن المأساوى يرى نفسه مضطراً إلى مزاولة تعديلات هامة فى الحوادث التاريخية المعاصرة كأن يكسوها صور الأساطير التى يجبها الشعب ويكلف بها ، فيهمل بعض

الشخصيات الحية ويسند أدوارها مثلاً إلى الأشباح كما فعل إسخيلوس بإزاء شبح « دارا » وكأن يتغاضى عن الحوادث الواقعية الهامة ، ليحل محلها لوحة خيالية بسيطة ، وهنا يلجأ الشاعر إلى هجر التاريخ والتعلق بأذيال الأفاصيص . وإذا كانت هذه هي النتيجة ، فما الذى يحمله على ترك أساطير معدة سائفة والتعلق لحظة بتاريخ لا يلبث أن ينصرف عنه بحكم الفن ، ليعود من جديد إلى تلك الأساطير التى قد صد عنها آناً .

أما النوع الرابع فهو الموضوعات المبتكرة من أساسها ، وقد حدثنا أرسطو أن هذا اللون من الموضوعات قد وجد فى المسرح الهيلينى كمأساة « أنتوس » للشاعر « أجاتون » ولكنه لم ينجح فيه بوجه عام ، إذ انصرف عنه النظارة وفضلوا عليه موضوعاتهم البطولية المحببة إلى نفوسهم ، وهذا كله يدل على أن عاطفة التعلق بالأباء والأجداد كانت هى العاطفة الأولى التى تملك القلب الهيلينى وتفوق فى الاستيلاء عليه كل عاطفة أخرى من غير استثناء .

على أن المؤلفين لم يكونوا يقبلون كل الأفاصيص القديمة ليتخذوا منها على علاتها موضوعات مأسية من غير نقد ولا تمحيص ، وإنما كانوا ينظرون فيها بعناية ودقة ، فيستبعدون منها كل مواطن المزاح والمزؤ والإسفاف ، ولا يستمدون مسرحياتهم إلا من المواضع الجدية الخالصة . ولهذا عرف أرسطو المأساة بأنها « هى الفاجعة الجدية » . ولم يكن مبعث هذا التشديد عندهم فى فصل الجد من الهزل هو الدين ، كلا ، فإن الدين كان يبيح الفواجع الساتيروسية والمهازل ، وإنما مأتاه هو سلامة الذوق وفهم الجمال الصحيح على حقيقته وإدراكهم منذ أول عهدهم بالأدب أن انسجام أجزاء أى شئ هو الشرط الجوهرى الأول لتحقيق جماله ، وأن مزج الجد بالهزل هو نوع من الدمامة البغيضة .

وأكثر من هذا أن الأفاصيص المأساوية القديمة لم تكن كلها صالحة فى نظر شعراء عهد الإزهار ، لاتخاذها موضوعات لمأسية ، كلا ، فقد كان هذا القبول بلا تفریق بين الدرجات شائعاً فى المبدأ ، ولكن المؤلفين لم يلبثوا أن جعلوا يفرقون بين الغث والسمين ، والضعيف والقوى ، فينبذون الأول ويقتصرون على الاستمداد من الثانى ، وقد نجم عن هذا

أن تعلقوا ببعض الأسر البطولية أكثر من تعلقهم ببعض الآخر لقوة العنصر المأساوي في الأولى وضعفه في الأخيرة .

كانت الأمة الهيلينية تحب أن تشاهد في المآسى ما يمكن أن يدعى بخصائص التمثيل كالتعارف الفجائى وسوء التفاهم الطويل ، ونزاع الأبناء مع والديهم ، والإخوة مع إخوتهم ، والأزواج مع زوجاتهم وما شاكل ذلك مما يثير العواطف والأحاسيس . ولهذا كان الفزع والإشفاق قطب رحى المأساة ومحركها الأساسى ، وقد نجم عن ذلك أن ضاق نطاق الموضوعات الصالحة المشتملة على هذه المميزات التي صرح أرسطو بأنها أساس الفن المأساوي الحقيقي .

## ٢ - أجزاء المأساة المختلفة

رأينا فيما تقدم أن العنصر الأول للمأساة لم يكن مشتملاً على أى عمل ، وبالتالي كان له غناء ، وأن العمل وما يقتضيه من شرح أو تبرير أو حوار لم يتكون في المأساة إلا لبطء ، ففي أول الأمر لم تكن مهمة العمل في الفعالة إلا المساهمة في إنماء الشعر الغنائى بإيجاد الأغاني الناشئة من الهوى أو من الألم ، وقد اقتضى هذا أن تكون المأساة قسماً أولها يتلى ، وثانيها يُغنى ، وأن تكون غاية الأول هي إيضاح الثانى وتبريره . ولا ريب أن هذا معناه أن القسم الغنائى كان في المبدأ أهم وأطول من القسم التحدّثى الذى لم يكن إلا وسيلة ، بيد أنه عند ما أخذ الميل إلى العقل والنقاش ينمو ويذيع في البيئات الأدبية انعطفت الرغبات إلى تقديم الحوار والعناية به شيئاً فشيئاً حتى انتهى الأمر بانعكاس الآية وبجعل المرتبة الأولى في المأساة للحديث .

وأياً ما كان ، فإن هذين القسمين : التحدّثى والغنائى اللذين لا تعدوهما المأساة يتألفان من الأجزاء التفصيلية التالية : (١) البرولوجوس « Prologos » أى الاستهلال ، وهو - حسب تعريف أرسطو - الجزء الذى يسبق ظهور الجوقة على المسرح . ويرى النقاد المحدثون أن هذا الجزء لا بد أن يكون غير موجود في المأساة البدائية التي كانت الجوقة فيها

كل شيء تقريباً . ومن آيات ذلك أن المأساتين اللتين هما أقدم مآسى إسخيلوس خاليتان من هذا الاستهلال ، وعلى أى حال هو يؤلف منظراً أو طائفة من المناظر ، وغايته هو أن يقف النظارة على موضوع المأساة قبل قدوم الجوقة ، وكانت الصورة الحوارية هي الغالبة فيه وإن كان أحياناً قد يؤدّى بالحديث المنفرد . (٢) حوادث المأساة ، إيبيسديون ، « Epeisodion » وهي مجموعات الوقائع الهامة ، وتنحصر كل واحدة منها بين أغنيتين من أغاني الجوقة ، وهي توضح ما تحتويه المأساة من أعمال ، وتنقسم وتبرز ما بين أجزائه من فوارق ، وكل منها تشتمل على عدة مناظر متجانسة منسجمة ، ويمكن أن تؤدى بصورة حوار تحدى أو حوار غنائى فيما بين الممثلين أو بينهم وبين الجوقة كما يمكن أن ينطق بها ممثل منفرد .

وعما يسترعى انتباه النقاد المحدثين في هذا الصدد هو أن الهيلين الذين كانوا يفتنون بالتوازن ، ويكلفون بالانسجام ، لم يراعوا هذا في « الإيبيسديون » فجاء بعضها مفرطاً في القصر بقدر ما كان البعض الآخر مغالياً في الطول . ومثال ذلك أن « الإيبيسديون » الأول في مأساة « الفرس » لإسخيلوس أربعائة وستة وسبعون بيتاً ، على حين أن الثانى أربعة وثلاثون فقط ، ولكن لعل المؤلفين كانوا يضحون بهذا الانسجام في سبيل أن تظهر مسرحياتهم أقرب إلى الطبيعة ، وأبعد عن التكلف والتعمل ، وليس هذا بالشيء الهين أو اليسير . أما عدد هذه الحوادث في كل مأساة فلم يكن محدداً ولا معيناً ، وإنما كان الشاعر فيه حراً طليقاً من كل قيد ، ففي عهد إسخيلوس كان عددها أربعاً ، ولكننا نجد في مآسى « سوفوكليس » حيناً أربعاً ، وطوراً خمساً ، وتارة ستاً . أما أوريبيديس فقد قصرها في أكثر مسرحياته على خمس ، وعلى كل حال ، فإن المجموعة الأخيرة من هذه الحوادث تدعى : « إكسودوس » « Exodos » وهي الخاتمة .

أما الأغنيتان اللتان أسلفنا أن الجوقة تفصل بهما بين كل اثنتين من « الإيبيسديون » فتدعى أولاهما « پارودوس » « Parodos » أو أغنية الدخول ، وتغنيها الجوقة عند

ظهورها على المسرح ، ويمكن أن تكون طويلة جداً كما يمكن أن تكون حوارية في صورة أغنية ، والباقيات من أغاني الجوقة بعد « البارودوس » تدعى : « إستازيما » « Stasima » .

بقي الآن أن نشير إلى أنه لا يدري أحد متى حدث تقسيم كل مأساة إلى خمسة فصول ، وترتيبها على النحو الذي نشاهده الآن ، وإنما كل الذي نعرفه هو أن هذا التقسيم كان في عهد الرومان قد استقر وثبت ، وأن هوراسيوس يتحدث عنه حديثه عن الأمور السائدة المستقرة الدعائم . ولا ريب أن المتأخرين الذين ابتدعوه قد قصدوا به - إلى جانب التنظيم - التحايل على إيجاد قترات فراغ بين كل فصلين يتمكن فيها الممثلون من استعادة قوام أو تبديل ملابسهم .

### ٣ - صور الأساليب المأساوية

رأينا آنفاً أن الجوقة والممثلين يستعملون لتأدية معاني المأساة وتصوير حوادثها تارة الغناء ، وتارة الحديث الطبيعي المألوف . ولا ريب أن لكل قسم من هذين القسمين أسلوبه أو أساليبه الخاصة به والتي نشأت من طبيعة عنصره ومن ظروف تكوينه والتطورات التي مرت به ، وأن هذه الأساليب تميزه عن قسمه تمييزاً فنياً أساسياً .

فأما القسم الغنائي فقد استمد عناصره من أنواع الأغاني البدائية التي مررنا بها حين عرضنا للعصر الدررياني ، ولكنه لم يتقيد بصورها الضيقة ولم يحصره المؤلفون في إطاراتها المحدودة ، وإنما هو يأخذ من كل واحد منها ما يلائمه ، أو قل : ما ينسجم مع موضوعه المأساوي وييسر له مهمة تصوير الفاجعة على أتم وجه .

وأما الحديث على اختلاف ألوانه ، فقد استمدته المأساة منذ أول عهدها بالوجود من الشعر الينبوسى الذى أبنا في الجزء الثانى من هذا الكتاب أنه كان يستعمل في الهجاء . والسبب الذى حمل المأساويين على اللجوء إليه هو ما اشتمل عليه من حيوية وصلابة ، وقوة مغالبة ، ومقدرة على تأدية معاني الفواجع التى تهز الأفتدة وتأسر النفوس . ولما كانت

هذه الخصائص تجعله صالحاً للرواية في وصفها وتصويرها ، وللحوار في دفاعه وتبريره ، فقد تمشى في أكثر أوردة المأساة وشرائينها ، مؤدياً كل هذه المهام خير أداء . فأما الرواية فقد تكون قصة عادية بسيطة كتقصص الرسل التي تعيد أساليبها الفخمة إلى النفوس ذكريات القصائد الحماسية الأولى ، والتي كانت الجماهير تستمع إليها في شغف ، وتعيرها كل انتباهها ، وقد تكون تصويراً لهوى ، أو شرحاً لعاطفة ، وقد تكون كذلك تبريراً لموقف أحد أشخاص المأساة أو دفاعاً عنه ، وهذا النوع الأخير يوجد على الأخص في مآسى « سوفوكليس » و « أوريبيديس » وهو يدل دلالة قاطعة على أن الجدل إذ ذاك كان قد أخذ يقف على قدميه في إغريقيا ، ويشغل مكانه في العالم العقلي .

وأما الحوار فقد كان في أكثر المواقف يبدو في صورة حية حادة تصلح لأن تكون مرآة لنشاط العقل الهيليني وقدرته على الففز السريع ، وهو يمتاز بروح المطارحة التي يتبادل فيها المتحاوران الإجابات بيتاً بيت ، ومقطوعة بمقطوعة على نحو ما يفعل المتحاربان في مععة القتال ، وهما أثناء حوارهما يصوران الألم والغضب ، والقلق والحزن ، والشقاق والمشاجرة ، وما شاكل ذلك من ألوان الحياة .

وأياً ما كان من شأن هذين النوعين واختلاف عنصريهما وصورهما فإن اللهجة التي ألفا بها هي اللهجة الأتيكية وإن كانا كلاهما قد استعارا النعوت المشوقة من المنتجات الينانية كما امتاز القسم الغنائى وحده بالانصباع بلون اللهجة الدرانية وإن كان ذلك في خفة لا يلحظها إلا الأدقاء .

#### ٤ - قاعدة الوحدات الثلاث

الآن وبعد أن رأينا موضوع المأساة ، ومظهرها الخارجى ، والصور الفنية التي تصاغ فيها ، تحدئية كانت أو غنائية ، ينبغى أن نلم بالقاعدة الضرورية التي كان الشعراء يخضعون لها في تأليف مآسيهم ، وهى قاعدة الوحدات الثلاث : وحدة العمل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان . وإليك التفصيل :



(١) تعتبر وحدة العمل أهم الوحدات الثلاث التي وردت في قاعدة المأساة وأشدها  
ضرورية ، وذلك لأن الفاجعة البدائية لم تكن تشتمل إلا على حالة واحدة بسيطة كان  
المؤلف يبديها في كل ما يحتمله طبيعتها من مظاهر وصور لعله ينال أقصى قدر ممكن من رضى  
النظارة وإعجابها ، فإذا انتهى من تقليب هذه المظاهر على جميع وجوهها ، وفرغ من عرض  
كل ألوانها عدت المأساة منتهية . ولقد كان إسخيلوس هو أول الشعراء الذين أدخلوا في فن  
المآسى ما يمكن أن يسمى بالعمل حقاً عند ما صوّر لنا إرادة الآلهة في مسرحياته تقنات  
أحداثها نحو غاية معينة . ولما جاء « سوفوكليس » أضاف الإرادة الإنسانية إلى الإرادة  
الإلهية ، بل منحها الصف الأول في مآسيه ، وهنا تعقدت الحالة أيما تعقد ، إذ ألغى النظارة  
أنفسهم أمام إرادتين متواجهتين أولاهما غامضة صبورة متأنية في تصرفاتها ، قادرة على تنفيذ  
ما تحبه ، وهى الإرادة الإلهية . وثانيتهما مجولة ملحة متعلقة بالأوهام ، ضعيفة رغم حرارتها  
وحاسها ، وهى الإرادة البشرية . ومن هذه المواجهة بين الإرادتين تتدفق سيول المد والجزر  
بين تقدير الإنسان ، وتدير الملامح الأعلى ، فنشاهد الأول عند ما يكشف له أحد الكهنة  
حجب الغيب يحاول أن يسلك جميع السبل للفرار من الكوارث التى تنتظره ، ولكن هذه  
المحاولات تذهب سدى وتضيع عبثاً « ويقدرون فتضحك الأقدار » . وليس هناك لوحة  
بدا فيها فرار الإنسان من القدر ثم إعادة الآلهة إياه إلى أحابيله ، رقدفها به إلى قاع هُوته  
كلوحة « أوديبوس ملكا » .

أصبح المؤلفون والنقاد والنظارة يهتمون لهذا الموقف الذى يتغير فيه تيار الحوادث  
في المأساة فيسلك بإرادة الآلهة سبيلاً أخرى غير التى رسمها له الإنسان ، فالمؤلفون يعنون  
بتزيينه وإبرازه فى صورة ساحرة ، والنقاد يقدرّون ما بذل فيه من جهد ، وعوّنى من  
مشقة ، والنظارة تحفق عنده قلوبهم ، وتهتز له أحاسيسهم . ولقد بلغت لديهم هذه العناية  
به حداً حملهم على وضع اسم خاص لتلك اللحظة العظمى التى يغير فيها تيار العمل مجراه ،  
وهو « بيريبديسياً » « Peripeteia » كما ينبئنا أرسطو . ولقد اعتبر حكيم استاجيرا هذه  
البيريبديسيا نقطة أساسية فى المأساة تشطرها إلى شطرين يدعى أولهما ، وهو ما قبلها ، بالرابطة

أو العقدة ، ويدعى ثانيهما ، وهو ما بعدها ، بالحل أو النهاية . ولقد كانت هذه النهاية أيضاً شديدة الأثر في النفوس إلى حد بعيد ، لأنها كانت كثيراً ما تحتفظ بالمناظر التي تهز شعاب القلوب ، وتملك شغافها ، وهناباً بمناسبة الحديث عن النهاية ينبغي أن ننوه بأن المآسى الهيلينية على اختلاف نزعاتها ، وتباين عهودها لم تكن تحتوى ألبتة على منظر القتل أو الانتحار فوق المسرح ، ولكن ذلك لم يكن مبعثه الارتياح من منظر الجريمة ، أو استهجان إراقة الدماء أمام النظارة ، كلا ، فإن هناك مناظر كثيرة قد اشتملت على ما هو كالتقتل أو أشد إزعاجاً كمنظر « أجاقيه » التي تظهر على المسرح قابضة على رأس ابنها بعد أن اجتثته من فوق عنقه ، أو منظر « أوديپوس » الذي يبدو أمام النظارة على أثر فقته عينيه بيديه وما شا كل ذلك وإنما السبب الذي منعه من إقرار جرائم القتل فوق المسرح هو أنه كان موضعاً مقدساً ، فكان من الطبيعي ألا يلوث إراقة الدماء .

لا جرم أن هذا العمل الذي رأينا كيف نشأ في المأساة وترعرع يتطلب كثيراً من التنوع ليتمكن السير في الفاجعة إلى نهايتها ، وليتيسر الانتقال من حالة إلى حالة ، وبالتالي من منظر إلى منظر حتى لا يمل النظارة ولا يسأموا ، ولكن هذا التنوع الضروري لوجودها ذاته ينبغي ألا يخرج بها عن الوحدة التي عدها الهيلين منذ أول عهدهم بالفن التمثيلي جوهرية ، بل ضرورية . ولا بد أن يكون السبب الأساسي في حرصهم على الوحدة هو أن المأساة في عنصرها الأول لم تكن أكثر من أنها قصة بسيطة لحادث واحد ، فلم يكن من الممكن أن ينبذ الهيلين هذا المبدأ فيخرجوا بها عن وحدتها ، وهي عين وجودها . ولهذا كانت تلك الوحدة في مبدأ التمثيل أكثر ظهوراً وأشد سطوعاً منها فيما بعد ، بل كانت قاضية على التنوع قضاء مبرماً ، ولكن عند ما أخذ الميل يتجه إلى التخلص قليلاً من قيد الانحصار ، جعل التنوع يجاهد ضد هذه الوحدة وقد تجرر بعض الشيء من إطارها الخائق ، وبدأ ذلك منذ أول عهد الإزهار في مآسى « إسخيلوس » .

يبد أن هذا الجهاد لم يكن في أي يوم يرمى إلى الانقلابات التام من هذه التقاليد ، وإنما كان يبنى تلطيفها بقدر المستطاع مع الاحتفاظ بالأذعان لمبدئها العام . ولهذا سطع فن

« سوفكليس » و « أوربيديس » في التوفيق بين المبدأ التقليدي القديم والتطور الحديث فاحتفظ كل منهما في مآسيه بعمل جوهرى يرافق الأعمال الثانوية في مختلف مناظر المسرحية ولكنه لا يمتزج بها امتزاجا يفقده شخصيته . وفوق ذلك فإنه هو الذى يسودها من مبدئها إلى نهايتها ، فضمن بهذه المهارة الوحدة إلى أبعد حدودها ، والتنوع بأجلى مظاهره . ولا ريب أن هذه مهمة شاقة عسيرة المنال لا تتيسر إلا لذوى المواهب النادرة . ومن آيات ذلك أن الشعراء الثانويين في عصر الإزهار قد حاولوا إرضاء تيار التنوع ، فخطوا الأعمال ، وتخطوا في الحوادث ، ففقدوا وحدة العمل فقدا تماما . وبهذا هوت مآسيهم إلى الصفوف الدنيا الخفيفة الوزن في عالم التأليف .

(٢) أما وحدة الزمان فهى بسيطة هينة في صورتها ، معقدة شاقة في تحقيقها . ومجملها أن حوادث المأساة من أولها إلى آخرها يجب أن تتتابع في يوم واحد . ولا ريب أن هذا الشرط يبعد بالمأساة عن ملاممة طبائع الأشياء ، ويلجىء الشاعر إلى التكلف الذى كثيرا ما يخفق لصعوبة مهمته . ولهذا كان المؤلفون يحترمون هذه الوحدة على المسرح ويجرون كثيرا من حوادث مآسيهم بعيدا عن التمثيل ، أو يبدعونها قبل ذلك في الخارج زمن ثم يحنثونها في ذلك اليوم المحدد ، وقد تكررت هذه الظاهرة على الأخص في مسرحيات : « الضارعات » و « الفرس » و « أجاثون » لإسخيولوس ، وهذا معناه أن احترام هذه الوحدة كان مظهرا مصنوعا أكثر منه حقيقة جدية واقعية .

(٣) أما وحدة المكان فمجملها أن جميع أحداث المسرحية تقع في مكان واحد لا يتغير وهى كسالفها عسيرة التحقق ، لأن طبيعة الحياة الخالية من العمل تقتضى أن ينتقل الناس فتصادفهم الحوادث حيث ينتقلون ، وأن تقيدهم بمكان معين ضرب من المدوان على الواقع البسيط ، ولو أنه كان من الممكن التحايل على التخلص من هذه الوحدة كما حدث بإزاء وحدة الزمان لهان الأمر ، لأن محاولة الانفلات هنا توقع المؤلف في فتح مخالفة الفن كما حدث لإسخيولوس فى مأساة « حاملات القرايين » حيث اضطره الخضوع لوحدة المكان

( ٥ م — الأدب الهيلينى — ثالث )

الى جعل قبر «أجامنون» بجوار القصر . ولا شك أن هذه مخالفة للفن يترتب عليها أن يرى من فى القصر «إيلكترا» وشقيقتها «أورستيس» ويسمعوا حديثهما ، وهما يتآمران على والدتهما وعشيقتها . ولو أن «إسخيولوس» كان قد قدم إرضاء الفن على إرضاء وحدة المكان ، لجعل القبر بعيدا عن القصر حتى يتأمر الشقيقان فى عزلة وهدوء .

على أن وحدة المكان لها على المأساة الهيلينية آثار لا تجحد ، أهمها أنهاهى التى أتاحت الفرصة لورود كثير من الحوادث الهامة والأبناء الخطيرة عن طريق الرسل الذين يظهرون على المسرح مزودين بما لا يستطيع المثلون أن يقوموا به ، ولا يتييسر للنظارة أن يشاهدوه لوقوعه فى أمكنة نائية . وفوق ذلك فإن هؤلاء الرسل يصوغون أنباءهم فى خطب طويلة ساحرة ، أو فى محاورات دقيقة أخاذة ، لها قيمتها ومنزلتها فى المأساة .

وأخيرا ينبغى أن نشير هنا إلى أن المكان المتبقى لتتابع حوادث المسرحية الهيلينية هو دائما مكان محايد صالح لكل ما يجرى فيه من أعمال ، وهو إلى جانب ذلك يسمح لمثلئ أشخاص المأساة بتأدية أدوارهم على حالة تبلغ من الحسن حدا بعيدا فى أكثر الأحيان .

## (و) أشخاص المأساة

### ١ - عن طريق الجوقة

رأينا فيما أسلفنا أن أهمية الجوقة كانت قد أخذت تضعف ، وأن مرتبتها قد تركت أوليتها القديمة إلى ثانوية مطردة الاضمحلال ، وأن عددها قد جعل يقل على مر الزمن حتى بلغ ربع ما كان عليه فى القديم ، وأنها قد فقدت لونين من ألوان دورها ، وأن الممثلين قد ورثوا كثيرا من مجدها البدائئ ، ولكننا إذا تصفحنا كتب الناقدين الأساسيين اللذين تناولوا بالبحث والتحليل منتجات تلك العهود ، وهما : «أرسطو» و «هورشبيوس» ألفينا أن أولها يصور الجوقة فى صورة طائفة من النظارة ، كل ما يمتاز به عنها هو فى أغلب الأحيان شئ من التعليق أو الاستحسان أو الاستهجان ، ولا تسكاد تقوم فى المأساة بدور جدى ،

ووجدنا الناقد الثانی يعترف لها بمنزلة أولية هامة ، ويضعها في صف الممثلين الأساسيين الذين يؤدون في المسرحية عملا لا بد منه . ولا شك أن منشأ هذا الاختلاف بينهما هو أن هورسيوس قد اعتمد في بحثه على الفكرة القديمة التي سجلت المنزلة العظمى البدائية التي كانت الجوقة تستمتع بها قبل أن يعدوا الزمن على سلطانها أما أرسطو فقد اعتمد على الفكرة التي جلبها التطور ومنحها الصدارة في عصر الإزهار ، وظلت سائدة إلى زمنه . وبهذا يكون كل منهما على حق فيما كتبه من وجه دون آخر .

ومهما يكن من الأمر فإن للجوقة خصائص تميزها عن غيرها ، منها أن الأشخاص الذين تقوم بأدوارهم في المأساة هم في العموم من طبقة اجتماعية دنيا إلى جانب الطبقة الأخرى التي يقوم بدورها الممثلون إذا استثنينا بعض المأسى كآسأتى « المحسنات » و « الضارعات » لإسخيلوس مثلا ، فإن الجوقة تقوم في الأولى بدور الإلهات ، وفي الثانية بدور الأميرات . ومنها أن أعضائها في أغلب الأحيان حذرون محتاطون تحمل عباراتهم معاني الاحترام لمن يخاطبونهم ، ولكن هذا ليس معناه أنهم حكماء أو بعيدو النظر ، كلا فقد كانوا كثيرا ما ينخدعون بأوهام الجماهير فيتسرعون في أحكامهم ، ويندفعون إلى التحمس أو إلى اليأس ، ومع ذلك فهم ليسوا من الجماهير المفرطة في المرح وإنما هم أقل منها تخبطا وهوى ووحشية . ومنها كذلك أن الفئة التي تمثلها الجوقة تتجه إلى الآلهة أتجاهها فطريا يفوق اتجاه الأبطال إليهم وتتطلع إلى معونة السماء تطلعا يثبت أنها وسط بين الأبطال والجماهير . على أن هذه الفئة لم تكن معينة بقاعدة خاصة أو مختارة دائما من بيئة محددة ، وإنما كانت بوجه عام حاشية تابعة لأحد الأشخاص الذين يقوم الممثلون بأدوارهم . ولما كان هؤلاء حينئذ أساسيين ، وحينئذ آخر ثانويين ، فقد لزم أن تتبعهم حواشيتهم صعودا وهبوطا ، وهذا يقتضى أن تسلك الجوقات أيضا نفس السبل التي سلكتها تلك الحواشي . ولهذا كانت تتغير تبعاً لظروف المأساة ، ففى مثلا في « حاملات القرابين » ل « إسخيلوس » مؤلفة من صواحب « إيريكترا » ، وهى في « آياس » ل « سوفوكليس » مؤلفة من جنود هذا البطل ومواطنيه ، ولكنها في « أنتيجونا » لهذا الشاعر الأخير مكونة من شيوخ ، هم من حاشية « كريون » وهو ثانوى

في المسرحية ، ومن أجل ذلك أسند دوره إلى ممثل من الطبقة الثالثة ، وقصارى القول إن مرجع الانتقال والتنظيم في الجوقات كان هو الملائمة التي تحقق الانسجام بين الجوقة والأشخاص الذين ساهموا في المسألة تحقيقا يكفل جمالها وبلوغها أعظم درجة من التأثير في النفوس .

## ٢ - عن طريق الممثلين

لما كانت موضوعات المآسى مستمدة من الأفاصيص الأسطورية ، ولما كان أعظم هذه الأفاصيص نجاحا في المسرح الهيليني هو الجانب البطولى ، فقد كان من الطبيعي أن يكون أكثر أشخاص تلك المآسى من الأبطال ، ولكن ينبغي ألا يغيب عن الأذهان أن أولئك الأبطال - وان كانوا هم أنفسهم أبطال العصر الحامسى - ليسوا كما صورهم « هوميروس » ومن نمحوه من شعراء الملاحم والدوائر يستمتعون بقوى غير طبيعية أو يقومون بأفعال تفوق الحدود البشرية إذا استثنينا « هيركليس » فإنه هو الذى ظل يبدو في المآسى بصورته البدائية التي رسمها شعراء العصرين : الينيانى والدريانى ، وإنما هؤلاء الأبطال لا يزيدون في هذه المسرحيات عن أنهم فرسان شجعان ، وأنهم نماذج في الشهامة والرفعة وكثير من الخامد الخلقية الأخرى ، وان خططهم في الحياة وأساليبهم في المعاملات ، وعباراتهم ومظاهرهم الخارجية تفيض كلها بالفخامة والجلال الذين كان الشعب الهيليني يتمثلها في ملوكه الغابرين . وكذلك لم يكونوا ينشغلون أقل انشغال بسفساف الأمور وصغائر الشؤون ولا يفكرون كما تفكر الجماهير ، أو يتكلمون كما تتكلم .

ولكن هؤلاء الأبطال الممتازين لم يكونوا هم الذين يشغلون وحدهم تلك المآسى ، وإنما كانوا محوطين ومتبوعين بطوائف مختلفة من الأصدقاء والمستشارين والحواشى والجنود والخدم ، وقد عرف الشعراء الفروق العظيمة ، والأبوان الشاسعة بين كل هذه الطوائف معرفة دقيقة ، ورسموا كل طائفة منها في الصورة الملتزمة مع طبيعتها ، ولم تقف عنايتهم بالنف عند هذا الحد ، بل إنهم لاحظوا ما هو أدق من ذلك ، فلم يسوّوا بين الخادم في المسألة ونظيره في المهزلة حيث صوروا لنا الأول حتى في أشد حالات السداجة التي تجعله على الثثرة

بملا ينبغي التصريح به لا يزيد عن كونه يبتسم ابتسامة خفيفة . ولاشك أن المؤلفين الأدقاء كانوا يقصدون بهذا أن يشيروا إلى أن أولئك الخدم - لطول عشرتهم مع سادتهم العطاء - قد تأثروا بهم ، وطبعوا بطابعهم بالقدر الذى تسمح به عقلياتهم وتكويناتهم الفطرية ، فأصبح أكثرهم سداجة لا يسف في ضحكه ومزاحه كما تفعل السوقه . ومن أهم هذه الطائفتان الثانوية التي برزت في المآسى المرثون والرسل والمرضعات . فأما المرثون فلم يظهروا في المسرح الهيلينى إلا بعد « إسخيوس » وهم يمتازون بقوة الجانب الخلقى في نفوسهم ، وبالحب العميق لتلاميذهم ، وبيئد أقصى مافى وسعهم لنصحهم وإرشادهم . ومن الأمثلة الناطقة بذلك مربى « أورستيس » في مأساة « إيلكترا » لـ « سوفكليس » . وأما الرسل فهم - منذ البدء - في المأساة الهيلينية ولا يستطيع الأبطال الأساسيون الاستغناء عنهم ، بل قل : إن المأساة نفسها لا تستطيع أن تحقق وحدتى الزمان والمكان إلا عن طريق أولئك الرسل ، إذ هم الذين يصلون حاضرها بماضيها ، كما يربطون عالم الداخل فيها بعالم الخارج . على أن هؤلاء الرسل لم يكن لهم خصائص معينة تميزهم عن غيرهم ، وإنما تظل شخصياتهم خافتة ، بل منعقدة ، لأن مهمتهم لا تتعدى بسط الرسالة التي أتوا بها وإبانه قيمتها والدفاع عنها إذا اقتضى الحال ، وهذا كله لا يتطلب إبراز الشخصية ، لاسيا وأن أولئك الرسل لم يكونوا يحاولون أن يلفتوا الأنظار إلى أنفسهم ، وإنما إلى صاحب الرسالة ذاته . وأما المرضعات فقد وجدت في المآسى أيضاً منذ البدء ، ولكن أهميتهن لم تعظم حقاً إلا في عهد « أوربيديس » . والسر في هذا هو أن الديمكراتية في ذلك العهد كانت قد قويت وعظم سلطانها ، وإذا كانت المرضعات من عامة الشعب ، فقد كان من الطبيعى أن يمنح المؤلفون أدوارها شيئاً من الأهمية ، ليرضوا الجماهير . وقد بدأ هذا الميل بجلاء في دور مرضعة « فذرا » في مأساة « هيبوليت » .

بيد أن هذا الذوق كان - ككل أذواق الديمكراتية المسفة - شؤماً على المسرح المأساوى الهيلينى ، إذ أن إدخال عنصر المرضعات وما إليه من عناصر الصعلكة التي لم تهذب منذ الصغر بالعشرة الطويلة كما تهذب التابعون والخدم قد نجم عنه أن انحطت

المأساة عن منزلتها المحتشمة المحفوظة التي لم تكن تكاد تتعدى الابتسامة الوقورة المتشاقلة ، فجعلت تنزل إلى القهقهة التي هي من خصائص الطبقات الدنيا . وبهذا أخذت الهوة التي كانت تفصل بينها وبين المهزلة تضيق شيئاً فشيئاً حتى اقتربت منها رغم تباعدهما القديم .

٣ — أثر المأساة

ليس من الغريب المدهش أن يكون لهذه المنتجات الأدبية الراقية التي هي خلاصة آداب العصور القديمة ، أو بعبارة أدق : هي الصفوة المنتقاة من أحاسنها تلك الأهمية الخلقية المحترمة ، وذلك الأثر الجليل لافي تربية الشعب الهيليني وحده ، بل في تهذيب العالمين : القديم والحديث كليهما . ولقد ظفرت بهذه المسكنة ، لأنها لم تكن محصورة خاصة بأمة معينة ، وإنما كانت عالمية يستطيع كل شعب مهما اختلفت ميوله ، وتباعدت نزعاته أن يجد بين طياتها ما ينفع غلته ، ويحقق بغيته ، ويصور عواطفه ، ويرسم أحاسيسه ، ويتحدث بلغة قلبه ، ويعبر عن خوالج نفسه ، وما ذلك إلا لأنها آداب إنسانية لا هيلينية .

يمتاز هذا الأدب بأنه يأسر الأئدة بما فيه من العواطف الرقيقة الراقية ، ويشوق العقول بما يحتويه من قديم الأفكار وحديثها ، ويفتن الأخيلاء بما يشتمل عليه من مناظر الحياة الإنسانية في أبهى صورها وأعظمها نبلا وجلالا ، ويسحر الأبصار والأسماع بما يلم به من مظاهر وأزياء ، وحركات وإشارات ، ولهجات ونغمات ، والذي زاد من قوته ، وضاعف من فخامته ، ومكّن من أثره ، هو صوغه في أساليبه الفخمة ، وعباراتة العالية ، وجمله الضخمة ، وإحاطته بالهيتين الدينية والاجتماعية ، والاستعداد الرسمي الذي كان يشغل الدولة ويهزأسر الأشراف فيها ، ويقيم مجلس شيوخها ويقعده ، إلى غير ذلك مما يحدث في النفوس انفعالات عظيمة ، ويدفع العقول إلى النشاط في التفكير . وإذا ، فالمسرح هو الذي ربط بين ماضي إفريقيا الأسطوري ، وحاضرها الحقيقي ، وهو الذي حول أقاصيصها الخرافية إلى دروس حية ناطقة تغدو أمام النظارة وتروح ، وترضى وتغضب ، وتستحسن وتستهجن ، وتبسم وتتجهم ، وتحب وتبغض ، وتمنح وتمرح ، وتتوسل وتأسر ، وتستعطف وتهدد ، وتعد وتوعد ، وبالإجمال تسلك كل سبل الحياة الاجتماعية ، والمسرح هو اللوحة الصادقة التي حفظت



للأحفاد كرامة الأجداد ، وحملت الأبناء على محاكاة عظمة الآباء ، ودفعت الأرض إلى النظر نحو السماء ، وهو الذى هياً للألسنة سبيل التعبير عما يجيش فى النفوس ، ويحتمد فى الصدور ، وتخلق به الأخيلة ، وتضيق به الأذهان . وأخيراً هو المدرسة الخلقية والاجتماعية بأدق معانيها ، لأن أهم المشكلات الإنسانية كالبطولة والحرية ، والحظ والكبرياء ، والعظمة والعزة ، والسكرامة والهيبة ، والحب والهوى ، والبغض والطمع والانتقام . كل هذه العضلات وما يحوطها من ظلمة وتمعد ، وما يكتنفها من لذة وألم ، وسرور وانزعاج ، قد ألقى عليها المسرح الهيلينى جانباً من النور ، أقل ما يقال فى شأنه هو أنه هوّود الجمهور الأثينى على مرزولة التفكير فى هذه النواحي العظمى من الحياة ، ووضعها على بساط البحث بهيئة قوية لم يكن فى وسع الحياة اليومية العادية أن تقدم إليه مثلها .

على أن المأساة الهيلينية - رغم كل هذه المزايا الجليلة - قد هوجمت فى العصر القديم مهاجمات عنيفة من جانب المسرحيين الهزليين والفلاسفة ، نعم إن مهاجمة الأولين كانت شخصية أكثر منها موضوعية ، وبالتالي لم تكن هامة ولا جديرة بالخلود ، وسنعرض لها حين نتحدث عن المهازل فيما بعد . أما الفلاسفة - وعلى الأخص أفلاطون - فإن أهم ما كانوا يأخذونه على المأساة كما أخذوا ذلك على القصائد الحماسية ، هو أنها تصور الأبطال على طبيعتهم البشرية محوطين بأهوائهم وذنائبهم ، وتخبطاتهم وتعاساتهم ، وهذا لا يتفق مع ما يبتغونه من أدب مثالى يهذب النفوس ويسمو بالعقول ، ويربى النفس ، ويعده للحياة الفلسفية .

ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا النقد بأن ذلك الجانب الذى هوجمت منه المأساة هو عينه الذى جعلها فى رأيه قيمة بالإيجاب من الوجهة الخلقية ذاتها ، إذ لما كان بنو الإنسان قد قضى عليهم فى الحياة بالمعارك والمصاعب ، والشدائد والعقبات ، فكذلك فى هذه الحياة نفسها يجدون الدروس التى هم فى حاجة إليها . وفن كبار الشعراء هو الذى يجب إليهم ما يرتفع بهم ولو أنه يظهرهم على ما يهينهم .

أما نحن فنرى أن لكل من الفريقين وجهة نظر خاصة ، فأفلاطون كان يرتاع من منظر الرذيلة تبدو على المسرح في صورتها الدميعة المرعبة ، ويشفق على الأبرياء الأتقياء من الفتيان والفتيات أن يعودوا النظر إليها فيأنفوها ثم لا يلبثوا أن يحاولوا البحث عنها . والنقاد المحدثون يرون أن التهذيب عن طريق الروايات والمسارح أنجع وأسرع إنماراً منه عن طريق المؤلفات الفلسفية الجافة . ولو أنعمنا النظر لألقينا أن الذى حمل أفلاطون على هذا التجنى على المآسى هو مبدؤه الفلسفى الذى يرى أن الخير فطرى والشر عارض ، وما دام الأمر كذلك ، فالمآسى هى التى تفتح أعين الشباب للرذيلة ، وتلك جناية عظمى ، ولكن لو أنه كان يعلم أن الطبيعة والوراثة والبيئة بأفرعها المختلفة هى التى تعرض بنى الإنسان لمسا يزاولونه من فضائل ودرذائل ، ولو أنه تنبه إلى أن الجماهير لا تكترث بالتعاليم النظرية المجردة أكثراتها باللوحات المادية المرسومة أمامها ، وأن الذين يستفيدون من الدروس الفلسفية الفنية هم صفوة الأمم وعلية الشعوب ، وبالتالي هم الأقلية الضئيلة العدد ، لما حمل على المأساة هذه الحملة القاسية . على أننا - ونحن نبدى هذا رأى غير متقيدين بالأدب الهيلينى وحده - لا نُسند شرف التربية والتهذيب إلا إلى القصص التى يلح مؤلفوها إما على إبراز الرذيلة فى أشد المناظر دمامة وإزعاجاً للنفوس ، وإما على إبداء الفضيلة فى أرقى الصور وأروع المظاهر .

## الفصل الثاني

### إسخيلوس « Eschylos »

#### ( ١ ) شخصيته

##### ١ - حياته

ولد « إسخيلوس »<sup>(١)</sup> بن « أوفزيون » في « إيلوسيس » بالقرب من أثينا في سنة ٥٢٥ من إحدى شهيرات الأسر الأتيكية النبيلة المنحدرة من الهوتريد<sup>(٢)</sup> ، فلات الوراثة قلبه بالسمو والرفعة والأرستكراتية العقلية والخلقية من ناحية ، وطبعت أسرار إيلوسيس الدينية عقله منذ نعومة أظفاره بطابع الميل إلى الحقيقة الإلاهية الجدية ، وعودته بيئته التقية على عزوكل ما يحوطه من تصرفات الأناسى إلى الآلهة من ناحية أخرى ، ولكن المؤرخين الأدقاء لا يعرفون عن طفولته ومبدأ شبابه شيئاً يعتمد عليه ، لأن أكثر ما يعرض لهذه الحقبة الأولى من حياته هو خرافات وأقاصيص كأن يروى مثلاً أنه بينما كان ، وهو في طليعة شبابه ، نائماً في كرم والده إذ رأى « ديونيسوس » في المنام يوحى إليه أنه شاعر فيصير شاعراً .

بيد أن الذى لا ريب فيه هو أن المسابقات المأساوية قد استهوت عقله ، وتملكت قلبه منذ ربيع حياته ، فكلف بها وصم على أن يبذل كل ما وسعه من جهد ليساهم فيها

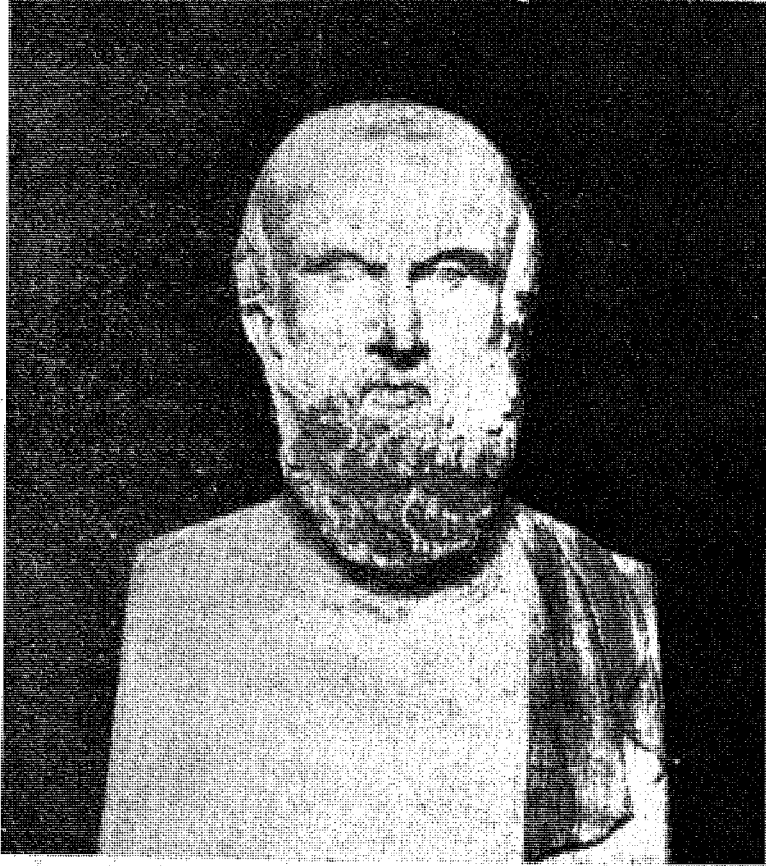
(١) من المصادر المعتمدة في تاريخ إسخيلوس رسالة عن حياته لا يعرف مؤلفها ، ومذكرات بقلم « سويداس » ، وبيانات وجدت منقوشة على قطعة من الرخام عثر عليها في جزيرة « پاروس » وبضعت منهادات قديمة أخرى جمعها العالم الألماني « شويل » .

(٢) الهوتريد هم بقايا اليليسان الذين طردهم الديان من بلادهم أثناء غزوهم لها فالتجسوا إلى أتينا وأقاموا بها .

كما يفعل المسرحيون المسنون ، وقد حدث هذا بالفعل ، إذ لم يلبث أن انخرط في سلك الشعراء ، وظل يجهد قريحته الوفاة ، ويخلق بخياله الخصب في جو الأساطير الصافي حتى أصبح - وهو لم يعد الخامسة والعشرين بعد - يخاصم كبار الشعراء كـ « كريلو كوس » و « براتيناس » و « فرينيكوس » ويساجلهم وظل كذلك عشرة أعوام ، ولكن عند ما اندلع لهيب الحرب الليدية بادر إلى المساهمة فيها بحماسة فائقة ، ووطنية صادقة ، واستبدل القلم بالسيف ، والقرطاس بالترس ، فأخذ بنصيب وافر من معركة : « ماراثون » و « سالامينا » . وبعد أن انهزم الفرس وطردها من إغريقيا وابتعد الخطر عن بلاده عاد إلى عالم الشعر، وكانت الشيخوخة قد نالت من خصومه فانسحبوا إلى العزلة، وكان سوفوكليس لا يزال ناشئاً فخلاله الجو، وتمت له السيادة على المسرح ، فأخذ يصول فيه ويجول ، وطفق يطلب ما يشاء من القضاة فلا يردون له طلباً ، ولا يؤخرون سؤالاً ، ولكن هذه الامتيازات لم تحمله على الغرور والانتكال على الشهرة ، فتتعد به عن متابعة الإنشاء وموالاته التأليف ، وإنما على العكس من ذلك شجعت على النشاط ، ودفعته إلى السمو بالمآسي وإحاطتها بأخف أنواع العظمة والأبهة ، فتجاوزت شهرته أثينا إلى المدن الأخرى ، وسمع بصيته « هيرود » أمير سيراكوزا ، فدعاه إلى بلاده ، وقر به منه ، وأكرمه أيعا إكرام . ومنذ ذلك الحين أصبحت صقليا بالنسبة إليه وطناً ثانياً ، ولكن هذا لم يمنعه من أن يعود إلى أثينا التي كانت هي المجال الأوحده لظهور المواهب و بروز العبقريات .

ظل يستمتع بالتفوق حتى أخذ كوكب سوفوكليس يتألق ويقذف بأشعته فيبهر الأبصار ، فانتصر في سنة ٤٦٧ على شاعرنا الشيخ ، ولكن ذلك لم يقذف اليأس إلى قلبه ، ولم يحطم إرادته ، فأخذ يغالب السن ويناهض الزمن حتى ظفر للمرة الأخيرة في « الأورستيسية » في سنة ٤٥٨ . وعلى أثر ذلك انسحب إلى صقليا . وقد أجمع القدماء على أن سبب انسحابه شيء أليم حز في نفسه وأجأه إلى هجر مدينته العزيزة التي رأى فيها من قبل مجده يصل إلى سؤدده ، ولكنهم اختلفوا في بيان هذا السبب ، فزعم فريق أنه لم يحتمل منظر الحفاوة التي كانت الجماهير تحيط بها خصمه الشاب « سوفوكليس » . وادعى فريق ثان أنه هاجر

على أثر اتهامه بإفشاء سر الآلهة في « إيلوسيس ». وأكد « سويداس » أنه بينما كانت إحدى مآسيه تمثل انهيارت مدرجات دار التمثيل ، فاعتبر هذه الحادثة إنذاراً من الآلهة ، أو أمراً بالانسحاب من عالم المسرح فانسحب . ومهما يكن من شيء فإنه ظل في صقلية حتى توفي في جيبلا في سنة ٤٥٦ وقد أعقب ولدين يدعى أحدهما « أوفريون » والآخر « بيون » فكانا



[ الصورة رقم ١٤ مأخوذة عن تمثال نصفي أثرى يوجد بمتحف كاپيتول بروما ، وهي تمثل لإسخيولوس أول أعيان شعراء المآسي في أثينا . ويمتاز المظهر العام لوجهه بالجدية التي تكاد تصل إلى حد القسوة كما يبدو جلياً أن لإدامة التفكير قد أحدثت تقطعاً في حاجبيه وتبعداً في أسفل جبهته ، ولكن السيادة في هذه التقاسيم للقوة والصلابة ] .

هما أيضاً من شعراء المآسي ، وسنلمع إليهما بعد انتهائنا من دراسة الطبقة الأولى .

## ٢ - أخلاقه

قد يكون من سبق الحكم على التجربة أو من تقديم النتائج على المقدمات أن تعرض لشرح أخلاق شخصية كشخصية إسخيلوس قبل أن نتناول منتجاته بالبحث والتحليل ، ونستنبط منها طباعه وأفعاله ، ولكننا سنكتفي هنا بترجمة ما كتبه الأستاذ كروازيه في هذا الصدد ، لنقدم إلى القارئ عن هذا الشاعر صورة تقريرية كافية . وإليك هذه الصورة :

« نحن نتمثله عزيزاً جافاً متمسكاً - في شيء من القسوة المترفة - بمبادئه المتنوعة الطباع ، مشغولاً بفته إلى حد أنه لا يعنى بشؤون الحياة العادية إلا عناية ضئيلة ، أرسكراتياً بالتقاليد . وأكثر من ذلك بالفطرة والمزاج ، ولكن وطنيته مع هذا تمنعه من أن يمحصر نفسه في حدود احتقار الغير ومقته . نتمثله رجلاً مثالياً ، وروحاً عالية ذات سلطان أمرى ومنعزلاً حتى في وسط الجماهير ، أى أن الطبيعة قد صنعتها ، ليكون موضع الإعجاب لامطمح الحب ..... إنه بصفاته هذه كان هو اللوحة التي فرضتها الأقدار لتصوير الجليل الذي كان إذ ذاك ينشئ مجد أثينا<sup>(١)</sup> . »

لا ريب أن هذا العصر كان كله مجداً وجلالاً ، وسمواً وجمالاً ، وقد نشأ ذلك من أن الزعماء السياسيين والعلماء المشرعين ، والقادة الخلقين ، والأدباء المؤلفين قد تكاتفوا جميعاً على إجلال المبادئ العليا وحفظها من عبث الصعلسكة الفوضوية ، فساروا بالأمة الأثينية نحو أسنى الغايات ، وقطعوا في هذا السير شوطاً بعيداً ، فنجم عن ذلك أن سمت الجماهير واقتربت من صفوف العلية ، بل أخذت تدرك تصرفاتها ، وتنظر فيها نظراً يشف عن اليقظة والانتباه ، فحمل ذلك تلك العلية المتصدرة الزعامة على موالاة الإجابة حتى أصبحنا لاندري بالضبط أكان أمثال إسخيلوس هم الذين خلفوا عصورهم ، أم أن عصورهم هي التي خلقتهم . ولهذا لا يسعنا إلا أن نكون معتدلين ، فنقرر أن الجانبين كانا يتبادلان التأثير ، وبالتالي يتبادلان الخلق والإيجاد .

## (ب) منتجاته

### ١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

اختلف الكتاب القدماء في عدد مآسى « إسخيوس » فروت الرسالة التي لا يعرف مؤلفها أنها سبعون مأساة ، وخمس فواجع ساتيروسية ، وصرح « سويداس » بأنها تسعون مأساة ، ولم يقر النقاد المحدثون من هذا العدد إلا عناوين ثمانين بين مأساة وفاجعة ، ويرجع الفضل في تقسيم هذه المنتجات وتنظيمها حسب موضوعاتها إلى العالمين الألمانيين « ولكير » و « هرمان » على الأخص ، فهما اللذان قاما بهذه المهمة بهيئة محمد لها .

عكف « إسخيوس » على أهم الأفاصيص البطلية في الأساطير الهيلينية وجعل يعترف من معينها الفياض حتى لم يكد يترك فيها منهلاً عذباً إلا انتهله ، ولا زهرة يانعة إلا امتص رحيقها ، وتنسم شذاها . ويبدو أن الأفاصيص التروادية قد كونت الجزء الأساسى من مآسيه ، إذ قد استخلص منها حوالى خمس عشرة مأساة ، من بينها « إيفيجنيا » و « تيليغوس » و « بالاميدوس » و « المرّ ميدون » و « مّنون » و « وزن الروح » و « فيلكتيتيس » و « بينولوبيا » و « أجا مّنون » و « حاملات القرايين » و « المحسنات » ولم يبق من هذه المجموعة إلا الثلاث الأخيرة .

واقتبس من أفاصيص « ديونيسوس » نحو عشر مآسى ، منها « سيمينليه » و « بنثيوس » و « الباكوسيات » و « الشبان » و « ليكرغوس » و « مرضعات ديونيسوس » ولم يبق شىء من هذه المجموعة .

وكذلك استخلص من أفاصيص ثيبيا وأرغوس عدة مآسى أخرى ، منها « لاثوس » و « أوديبيوس » وأبو الهول الهيلينى و « مهاجوثيبيا السبعة » و « الضارعات » . وهاتان الأخيرتان قد بقيتا .

واستخرج من التيوغونياً ثلاث مآس ، وهى « برومسيوس موثقا » و « برومسيوس طليقا » و « برومسيوس حامل النار » و « فاجعة ساتيروسية » وهى « برومسيوس » ولم يبق لنا من هذه المجموعة إلا المأساة الأولى وشذرات من الثانية .

ومن أقصوصة « سحلة الأرخونوتيه » بضع مآس مثل « أثاماس » و « هيسبييلوس » و « أرغو » ولم يبق منها شىء .

وهناك مأساة واحدة قد اختلفت عن هذه المجموعات كلها بأنها قد استمدت موضوعها من التاريخ الصحيح المعاصر للمؤلف ، وهو تاريخ الحرب الميديدية التى تلت بناها ، وبالتالى كان من ألقى الناس بها ، وهى مأساة « الفرس » وقد بقيت .

## ٢ - تلخيص ما بقى من المآسى

لم يبق من هذا العدد الضخم الذى كتبه « إسكيلوس » من المآسى إلا سبع ، وهى :  
(١) « الضارعات » . (٢) « الفرس » . (٣) « مهاجوثيا السبعة » . (٤) « برومسيوس موثقا » . (٥) « أجاممنون » . (٦) « حاملات القرايين » . (٧) « المحسفات » . وهذه المآسى التى أبقتها يد الزمن - وإن كانت تعد شيئاً ضئيلاً إلى جانب ما كتبه هذا الشاعر الموهوب - كافية لإعطائنا فكرة عن مقدرته ونبوغه فى الناحية المسرحية . وسنلخص لك هنا فى إيجاز خاطف هذه المآسى ، وسنعلق على كل واحدة منها بما يبدو لنا من ملاحظات أو ثبت ما عن للنقاد فيها من فكر وآراء ، وسنسلك هذا النهج عينه بإزاء خلفيه : « سوفكليس » و « أوريبيديس » . وإليك هذه الموجزات :

## ١ - الضارعات « Les Suppliantes »

لا يعرف المؤرخون متى مثلت هذه المأساة بالضبط ، وإنما يرجحون أنها أولى المآسى الباقية من منتجات « إسكيلوس » كما أنها أبسطها وأبعدها عن التعقيد ، لأنها تكاد تكون



مجموعة أغان في التوسل والاستعطاف والثناء على الكرم والمروءة ، وتستمد عنوانها من الضراعة ، وهى دور الجوقة المؤلفة من الأخوات الخمسين ، وهن بنات « ذاناؤوس » شقيق « إيچيتوس » ملك مصر .

وتتلخص هذه المأساة في أن هؤلاء الفتيات الخمسين يقرنن مع والدهن من ليبيا إلى « أرغوس » لكي لا يتزوجن أبناء عمهن الخمسين ، فيستقبلهن « پياسفوس » ملك « أرغوس » ببشاشة ورحوبة صدر ثم يعرض أمر حمايتهن على مدينته فتقرها ، ولكن رسول ملك مصر لا يلبث أن يجرى إلى « أرغوس » فيهدد ملكها بالحرب باسم الشبان الخمسين ، فيجيبه في شجاعة قائلا : إن كل من يلجأ إليه لا بد أن يستقبل استقبالا مشرفا . وهنا يسهب المؤلف في إعلاء شأن المروءة والشهامة وقرى الضيف ، فينصرف الرسول مندبرا متوعدا .

وأنت ترى أنه لا شىء أبسط من موضوع هذه المأساة ، إذ هو لا يعدو ضراعة مستفيضة من جانب الفتيات اللاجئات ، وارتباك وتردد من جانب ملك أرغوس ثم انتهاء تردد هذا الملك باستشارة شعبه فيما يسلك ، ومواقفة هذا الشعب على حماية المستجيرات ، ونزول الملك عند إرادته . وأخيرا عنف رسول ملك مصر في طلبه ووعيده وانصرافه ساخطا ومن أهم ما يلفت النظر في هذه المأساة هو أن العنصر الغنائى فيها لا يزال سائدا ، وقد اقتضى هذا أن تقوم الجوقة بأهم أدوارها ، وهذا هو الطابع الذى كان يطبع المآسى البدائية أما الأشخاص الثلاثة الآخرون ، فقد كان ممثلان اثنان فقط هما اللذان يقومان بأدوارهم . فمثل الطبقة الأولى يقوم بدورى ذاناؤوس والرسول المصرى ، وممثل الطبقة الثانية يقوم بدور ملك أرغوس .

ويرى النقاد أن موضوع هذه المأساة - نخلوه من الحوادث الهامة والمشاكل المعقدة - لا يصلح من وجهة النظر الحديثة لأن يكون موضع إعجاب النظارة وعنايتهم ، ولكن المؤلف قد استطاع أن يمنح أشخاصها من العواطف الحادة والأحاسيس الملتهمية ، ويفيض عليهم من صور الأمل والقلق واليأس ما جعلها خليقة بالتقدير . ويظن هؤلاء النقاد أن هذه المأساة

لا بد أنها كانت أولى ثلاثية من ثلاثيات « إسخيوس » فقدت اثنتان منها ، ولعلهما « المصريون » و « الذاناووسيات » ولكن الشذرات الباقية من هاتين الأخيرتين لا تسمح لأحد بالحكم القاطع في هذا الشأن .

### ب - الفرس « Les Perses »

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٧٢ بعد انتصار الهيلين على الفرس في موقعة « سلامينا » بثمانية أعوام ، ذلك الانتصار الذي ساهم فيه شاعرنا نفسه بسيفه وسهامه ، فعز عليه ألا يسجله



[الصورة رقم ١٥ من صنع الفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد ضمن مجموعة هاملتون الأنجليزية ، وهي تمثل أحد الفرسان الفارسيين الذين هزمهم الهيلين في إحدى حروبهم الشعواء ]

بقامه ، فكانت هذه المسرحية سجلا دقيقا لأحاسيس الفرس بعد أن سحقهم الهيلين .  
وتتلخص هذه المأساة في أننا نشاهد الجوقة المؤلفة من عطاء شيوخ الأباطورية جالسة إلى قبر الملك « دارا » في مدينة « سوز » تشرح قلقها على الجيش الذي ليس لديها

أنباء عنه ، وإنما لسلك ذلك إذ تظهر الملكة الوالدة « أتوسا » على مركبة فخمة وفي زينة ساطعة لتستشير الجوقة في حلم مزعج قد رآته فيتوقع الجميع حدوث مصيبة . وبينما هم على هذه الحالة إذ يجيء رسول فيقص عليهم موقعة « سلامينا » في رواية طويلة وينبئهم بالهزيمة المنكرة التي حلت بالجيش الفارسي ، فتتحقق الكارثة التي توقعوها ، وتولول الملكة والجوقة ثم تعود الملكة سائرة على قدميها وبدون موكب ، وتقدم الضحايا على قبر زوجها ، وإذ ذلك تدعو الجوقة شبح الملك القديم فيظهر ويتنبأ بانهم آخراً للفرس وينصح لرعاياه باستعمال الحكمة والتواضع ، وهنا يباح القارئ أن « إسخيلوس » التقى يريد أن يعلن في



جلاء أن هزيمة الفرس هي تحقيق نبوءة نطق بها الوحى ، وأنها عقاب من الآلهة لبني الإنسان على كبريائهم المفرط وهذه الفكرة - فيما يرى النقاد - هي التي تسود تطورات المأساة كلها كما يتبين له في وضوح أن الشاعر الهيليني يريد بهذا التصوير وخز الفرس والتعريض بأن ما أصابهم من هزيمة ناشىء من طغيانهم وعدم حكمتهم .

يحتفى الشبح بعد ذلك وتبقى الجوقة فتأخذ في الموازنة بين العظمة العابرة والآنحدار الحاضر . وفي أثناء ذلك يصل « إكسرسيس » الملك المنهزم فينضم إلى الجوقة ويولول معها

[ الصورة رقم ١٦ من صنع الفنان الفرنسى نوتور أخذنا عن رسم على وعاء هيليني يوجد في متحف نابولي ، وهي تمثل الملك دارا ملك الفرس جالساً على عرشه مرتدياً الملابس الشرقية الفاخرة بمناسبة ظهور شبحه بعد وفاته ] .  
( م ٦ - الأدب الهيليني - ثالث )

ثم يخرج متجهاً إلى القصر ، وهنا تنتهي المأساة في وسط صيحات الألم وصرخات الأسي والبؤس كأنما الجميع يشهدون جنازة الأمبراطورية الفارسية تشيع إلى مقرها الأخير .

هذا ، ويلاحظ النقاد أن « إسخيلوس » قصد في هذه المسرحية التباهي بانتصار بلاده ، ولكنه سلك إلى هذه الغاية سبيلاً ماهرة ، فرسم هزيمة الفرس ، ولم يرسم انتصار الهيلين ، إذ أنه لو فعل لأبدى بذلك مُجَبَّحاً وكبرياء صريحين لا يليقان به . أما هذا النهج السلبى الذى سلكه فهو يحقق هذه الغاية دون أن يؤخذ عليه فيه شيء . وفوق ذلك فقد سجل فيها مبدأ عاماً ، وهو أن الانهزام نتيجة محتومة للطغيان والتهور ، وأن النصر حليف التواضع والحكمة .

ومما يلفت النظر أيضاً في هذه المأساة أن المؤلف استطاع المرة الأولى أن ينتقل بالمسرح الهيلينى من مدينة أثينا إلى مدينة سوز في شيء من المهارة والدقة ، واستطاع أن يصور الفخامة والأبهة الفارسيين في صورة تفتن النظارة وتحقق نجاح هذه المأساة التى لا تزال إلى اليوم تعتبر إحدى المسرحيات المثالية فى الوطنية .

ويرى الأستاذ كروازيه أن هذه المأساة من حيث الإنشاء توازى فى بساطتها مأساة « الضارعات » فهى مثلها ليس فيها إلا مملات اثنان يقوم أولهما بدورى « أتوساً » و « إكسرسيس » ويقوم الثانى بدورى شبيح « دارا » والرسول ، ولكن الأثر المأساوى فيها — رغم هذه البساطة — لا يقل عن الأثر الغنائى . فإلى جانب أغنيات الجوقة المتنوعة فى حسنها وفتنتها تتعدد المناظر المؤثرة فى النفس مثل المحاوراة الأولى بين أتوساً والجوقة ، وقصة الرسول وظهور شبيح دارا . وأخيراً ذلك المنظر القاسى الذى يرسم لنا أولئك الشيوخ أعضاء الجوقة يطلبون من إكسرسيس التعس المنهزم أن يودى حساباً عن الجنود الذين قُدم فى هذه الحرب . وقصارى القول : إن الحمية الوطنية قد وصلت عند هذا الشاعر إلى درجة قوية خلدت نصر الهيلين بأحرف بارزة ، وإن الفكرة الدينية التى تشير إلى عقوبة المتغطرسين ، والعاطفة الإنسانية التى تبعث الإشفاق على المهزمين مهما كانوا خصوماً أو متعدين قد بلغت من الجمال حداً لا يستهان به .

وأخيراً يرى هذا الناقد أن المجموعة الثلاثية التي كانت مأساة الفرس إحدى مآسيها كانت تتألف على النحو التالي : (١) « فينيوس » . (٢) « الفرس » . (٣) « جلوكوس البوتنى » وأن فاجعتها الساتيروسية هي « برومئوس » . ولقد بحث العلماء عن صلة بين موضوعات هذه المجموعة يمكن أن تكون مبرراً لانضوائها تحت علم واحد فلم يجدوا .

### ( ح ) مهاجمو ثيبا السبعة « Les Sept Contre Thèbes »

ألف « إسخيلوس » هذه المأساة في سنة ٤٦٧ وهي تتلخص في أنه بعد أن يكشف « أوديبوس » جريمته غير المرادة وينسحب من المدينة يتنازع ولداه : « إتيكليس » و « بولينيكيس » على العرش ويطردها أولها أخاه الأكبر من ثيبا ، فيستنصر هذا الأخير بسبعة من رؤساء مدينة « أرغوس » . وعندما يتكامل جيشهم يهاجمون ثيبا ويحاصرونها . وعلى أثر ذلك جعل « إتيكليس » يخطب بين سكان المدينة ليحسمهم . وإذ ذلك تبدي شابات المدينة اللواتي تتألف منهن الجوقة رهبتن من هذه الحرب فيأمرهن « إتيكليس » بالصمت . وإنهم كذلك إذ يبعث رسول يرسم الرؤساء الستة المهاجمين في خطبة مسهبة فيرد عليه « إتيكليس » بوصف مفصل كذلك للرؤساء الثيبيين ثم يخرجان ويتركان الجوقة تنن وتنوجع على ما أصاب نسل « لايبوس » من التعاسة ثم يعود الرسول فيعلن أن الثيبيين قد انتصروا على محاصريهم ، ولكن الأخوين المتعادين قد قتلوا معاً ، كل منهما بضربة من شقيقه ، ثم تحضر جثتهما فتولول الجوقة مع « أنتيجونا » و « إسمينا » شقيقتي الأخوين القتيلين . وحينما يصدر الأمر باسم الشعب بأن الطقوس الجنائزية يجب ألا تؤدي إلا إلى جثة « إتيكليس » وحدها تعلن « أنتيجونا » أنه لن يستطيع أحد أن يمنعها عن تأدية واجبها ، وأنها ستدفن « بولينيكيس » وستدع دفن « إتيكليس » ل « إسمينا » . وهنا تنتهي هذه المأساة بعد أن يرى فيها القارئ مناظر غاية في الإبداع والإمتاع ، ولكنها أيضاً غاية في الإرعاب والإفزع . ويكفي لوصفها أن ننبئك بأن « أرسطوفانيس » - وهو

علم المسرحيات الهزلية في ذلك العصر - قال عنها على لسان « إسخيلوس » حين صورّه يتحدث عن نفسه ما يأتي :

« لقد ألفت مأساة ممتلئة بروح أريس<sup>(١)</sup> » وهي « مهاجو ثيبا السبعة » فلا يستطيع أحد أن يشاهدها دون أن يستولى عليه فزع الحرب .

ويلوح من مطالعة هذه المأساة أن حادثاً واحداً هو الذى يشغلها من أولها إلى آخرها ، وهو نزاع الشقيقتين على العرش وما يترتب عليه من نتائج ، أهمها قتل كل منهما بيد الآخر ، وهو ذلك المنظر المؤثر الذى يعتمد المؤلف الفنان وضعه فى الثلث الأخير من المأساة . ويلاحظ القارئ أن المؤلف قد بلغ من الدقة فى تصويره شأواً بعيداً إذ يبدي لنا « إتيكليس » محاصراً فى ثيبا ، ويرسم لنا شجاعته المتجهمه ، ومزاجه المترفع ، ووحشيته ، ورغبته فى مقاتلة شقيقه ، وهياجه فى دفع الأمراء الشبان إلى الفتك به كما يصف لنا فى مهارة الاستعداد العام للدفاع عن المدينة ، وفزع النساء اللواتى يؤلفن الجوقة . وبالإجمال إن غاية الشاعر من هذه المأساة هى وصف اللعنة الوراثية التى سقطت على أسرة « لايس » وانتهت بهذه الخاتمة تحقيقاً لتنبؤ الوحي القديم . وهنا نتبين فى سهولة أن الفكرة التى تسود هذه المأساة كما سادت مأساة الفرس هى دينية بحتة وإن كانت تختلف هنا عنها هناك ، لأن العقاب كان فى الأولى عادلاً ، أما فى الثانية فهو على ذنب مجهول وغير مقصود .

ويلقى النقاد على هذه المأساة بأنها بسيطة كسالفتيها ، وأن ممثلين اثنين فقط يكفيان للقيام بأدوارها ، فالأول يقوم بدور « إتيكليس » و « أنتيجونا » والثانى يقوم بدورى الرسول والمنادى العام . وهم يرون أن الأبيات الغنائية التى تشدو بها « إسمينا » على المسرح ، لا بد أن أحد أفراد الجوقة هو الذى كان يقوم بالترنم بها ، ولقد كانت هذه المأساة ضمن أربع مأس مستخلصة من أقصوصة أسرة « أوديبيوس » وما أصابها من سخط الآلهة ، وهى على هذا

(١). يعبر الهيلين بقولهم : هذا ممتلئ بروح أريس عن الشيء المغمم بالفزع لأن أريس هو إله الحرب كما أسلفنا .

الترتيب : (١) « لا يوس » . (٢) « أوديپوس » . (٣) « مهاجو ثيبا السبعة » . (٤) أبو الهول الهيليني ولكنها كما أسلفنا فقدت ولم يبق منها إلا مأساتنا هذه .

### ( ٥ ) « پَرُومِثِيُوس مَوْثَقًا » « Prométhéos enchainé »

لا يعرف النقاد متى مثلت هذه المأساة ، ومجملها أن المؤلف ينتقل بنا إلى مبدأ الخليفة في زعم الهيلين حيث نشاهد زوس كبير آلهتهم يخلع والده « كرونوس » من فوق عرش الألوهية ثم يلقي به في مكان سحيق حتى يصبح لا حول له ولا طول . ويستولى هو على السكون ثم نرى طائفة من الآلهة الجبارين : تيتانوس تثور بزوس وتتمرد عليه ، وتتخذ للمهاجمة وسائل ناجعة ، ولكنها لا تكاد تسلكها حتى يفاجئها هذا الأخير بصاعقة تقضى عليها ولا يبقى منها إلا واحد كان بعيداً عن الثورة مخلصاً لزوس ، وهو « پَرُومِثِيُوس » فلا تصيبه الصاعقة ، ولكن هذا الإلاه يجب بنى الإنسان ، فحينما يسخط عليهم زوس ويريد إبادتهم يهب الدفاع عنهم ضده . وفي أثناء هذا القتال يسرق منه النار التي كان يحتفظ بها فيزورها إلى الأرض ويقدمها إلى الأناسي ، لينتفعوا بها ، فيكون هذا منشأ كل الفنون التي تظهر على سطح الكرة الأرضية . ومن الطبيعي أن تحرق هذه الحادثة عليه زوس ، فيأمر وزيريه : « السلطان » و « القوة » بأن يقوداه إلى « هيفستوس » إلاه الحدادة ، ليغله في سلسلة ثقيلة ، فينفذ أوامره . وهكذا يوثق « هيفستوس » « پَرُومِثِيُوس » ويربطه على صخرة فوق قمة جبل القوقاز .

وهنا يرسم لنا « إسخيلوس » لوحة ناطقة بالآلام « پَرُومِثِيُوس » الذي يرغمه وثاقه على ألا يغادر المسرح ولا يكاد يستقر فوق هذه الصخرة حتى تبيته بنات المحيط وأبوهم ليواسوه فيذكر لهم ما قدمه إلى الإنسان من نعم وآلاء كانت سبب حرق زوس عليه ، فتأخذ عايه الجوقة المؤلفة من بنات المحيط والدهن جراته على مناضلة زوس ومناصرة بنى الانسان عليه إلى هذا الحد . وعلى أثر ذلك تجيء ضحية أخرى من ضحايا زوس وهى « يو » التي حكم عليها بأن تثبه في الأرض والتي سينشأ من نسلها البطل العظيم « هيركليس » الذي

سيخلص « برومثيروس » من وثاقة . فعندما يراها هذا الأخير يحادىها ويتنبأ بقرب خلاصه على يد حفيدها البطل المنتظر . وإذ ذاك يشعر أن قوته قد تجددت ، وشجاعته قد تضاعفت ، فيستهن بزوس ويتحداه ويسخر من رسوله « هرميس » الذى كان قد بعثه إليه ليهدده ويتوعده ، فلا يلبث ذلك الإلاه العنيد أن يصعقه فوق صخرته . وهناتنتهى المأساة ويظل هذا المسكين ينتظر بعثه ونجاته على يدي « هيركليس » وهذا الخلاص المنتظر هو موضوع المأساة الأخرى التى عنوانها : « برومثيروس طليقا » ولكن هذه المأساة قد فقد أكرها ولم يبق منها إلا شذرات بسيطة تتلخص فى أن زوس يسلط على « برومثيروس » الموثق فوق جبل القوقاز نسرا جارحا يمزق جسمه ، ويقضم كبده ، بلا انقطاع ولا توان ، ولا يزال هذا شأنه حتى يظهر « هيركليس » بطل الهيلين العظيم فيقضى على النسر . ويكون « زوس » فى ذلك الحين قد تقدمت به السن وفارقته حدة الشباب وثورته ، ومازجت فؤاده الرحمة ، فيعفو عن « برومثيروس » ويسمح لهيركليس بمساعدته على استرداد الحياة . وهكذا يكون النصر للحق والعدالة والارتقاء فى شخص « برومثيروس » كما تكون الهزيمة على الظلم والغطرسة فى شخص زوس .

أراد المؤلف فى مأساة « برومثيروس موثقا » أن يثبت أن الإنسان لم يفل التقدم والنهن إلا بمشقة عظيمة ، وأن الإلاه الذى كانت الإنسانية مدينة له بعلمها وفنونها قد قاسى فى سبيل نقل هذه المعارف والفنون إليها أشق أنواع الألم ، وأفظع ألوان العذاب وما ذلك إلا لأن سنة الطبيعة تقضى بوجوب دفع ثمن التقدم والمدنية ألما وشقاء .

ومن هذا يتضح جد الاتضاح أن « إسخيلوس » يرمى هنا إلى ثلاث فكر أساسية لها قيمتها . الأولى اجتماعية وهى محاولة التجديد فى عواطف الآلهة والتلطيف من قسوتهم وحدتهم كما ظهر ذلك فى الفرق بين « زوس » فى عنفه وجبروته ، وزوس فى رحمته وشفقته . والثانية اجتماعية كذلك ، وهى إيضاح أنه لا بد من تحمل الآلام فى سبيل التقدم والرفعة . والثالثة خلقية ، وهى تتمثل فى توضيح « برومثيروس » براحته وسعادته فى سبيل تعليم بنى الإنسان وإلهامهم الفن الذى به يرقون ويتقدمون .



أما المنبع الذي اغترف منه المؤلف مأساته هذه فهو « الثيوغونيا » ولكنه قد استخدم موهبته وفنه في منح شخصية « برومثيروس » مظهرًا من مظاهر العظمة بذلك الدور الخلقى النبيل الذي قام به ، فقدم إلى الجمعية البشرية خدمة تعد في طبيعة الخدمات التي يمكن أن تقدم إليها . ولا شك أن دوره في المأساة هو الدور الأساسي الذي يشغل مناظرها من البدء إلى النهاية ، وأن الأدوار الثانوية فيها هي أكثر عددًا مما رأينا في المآسي السابقة حتى الآن ، وهي كأدوار وزراء زوس ، و ، هيفستوس ، و ، هيرميس ، و ، أقيانوس ، ( المحيط ) و ، يو ، . ويمتاز دور هذه الأخيرة بجمال أغانيه ونغماته . وبعد النقاد أن هذه العناية والأهمية اللتين منح المؤلف هذا الدور الثانوي إياها تدلان على أنه كان يستخدم ممثل الطبقة الثانية في هذه المأساة بجرأة لم يسبق لها نظير عنده . وهم كذلك يرون أن هذه المسرحية هي في الغالب إحدى المسرحيات التي تأثر فيها المؤلف الشيخ بخصمه الشاب « سوفكليس » في استخدام ثلاثة ممثلين بدل اثنين . ولقد كانت هذه المأساة إحدى مآس ثلاث تؤلف مجموعة منسجمة بقيت أولًا ، وهي مأساتنا هذه ، وشذرات من ثنائيتها كما أسلفنا ، وضاعت ثالثها نهائيًا .

والآن إليك نموذجًا من هذه المأساة :

### تحدث برومثيروس عن أفضاله على الإنسان

« كان بنو الإنسان في الماضي ينظرون ، ولكنهم لم يكونوا يرون شيئًا ، وكانوا يسمعون ولكنهم لا يفهمون ، وكانوا أشبه الأشياء بأشباح الأحلام يخلطون في كل شيء ، ولم يكونوا إذ ذاك يعرفون تشييد المنازل بالآجر ، ولا يفهمون طريقة استخدام الأخشاب ، بل كانوا يتخذون لهم مأوى تحت الأرض تشبه مأوى النمل بعيدة عن الشمس ، ولم يكونوا يميزون بين الشتاء و برده ، والربيع وزهره ، والصيف وفواكهه ، وكانوا يعملون ولكن بدون تفكير ، فأظهرت لهم ذلك الفن العويص الذي بوساطته عرفوا مشارق الأرض ومغاربها ، وأدركوا الحساب ، ذلك العلم العجيب ، أنا الذي اخترعته لهم ، وكذلك اتفاق الحروف الذي ساعد ذاكرات الجميع على التذكر الذي هو أبو الملهات وأداتهن الضرورية ،

وأنا الذى للمرة الأولى أخضعت الحيوانات المتوحشة لنير بنى الإنسان . . . . . وليس أحد غيرى الذى اخترع للسياحة فوق صسفحة البحر تلك المركبات الجوارى ذوات الأجنحة السكتانية التى تحمل المسافرين . كل هذا فعلته واخترعته أنا التمس لأجل أولئك الفنانين ولم أجد لنفسى أية وسيلة تنجيني من العذاب الخالى .

### ( هـ ) أجامنون « Agamemnon »

مثلت هذه المأساة فى سنة ٤٥٨ ، وموضوعها هو قتل « أجامنون » بيد « كليتمنسترا » بحجة الانتقام منه لابنتها : « إيفيجنيا » التى قدمها ضحية للآلهة بهيمة سافلة فى زعمها . وتم حوادثها فى « أرغوس » أمام قصر « أتريوس » .

تتلخص هذه المأساة فى أن حارساً يصعد فوق سطح القصر لينتظر أقباس اللهب التى ستوقد على بعد ، مؤذنة بانتصار الهيلين على الترواديين ، وبعودتهم إلى قصورهم ثم لا يلبث أن يرى هذه الأقباس فينزل فى الحال لينبئ « كليتمنسترا » . وإذ ذلك تتغنى الجوقة المؤلفة من شيوخ « أرغوس » بمبدأ حرب تروادة ، وتذكر الناس بتلك النبوءة القديمة التى كانت قد أذرت بأن رئيس الحملة مهدد بانتقام غامض عقب عودته . وأخيراً تعيد هذه الجوقة إلى الأذهان ذكريات موت « إيفيجنيا » وبعد ذلك يجيء الرسول « تاتيبئوس » فيعلن اقتراب وصول « أجامنون » ثم لا يلبث الملك أن يصل ترافقه أسيرته الجميلة « كاستدريه » بنت « پرياموس » ملك تروادة وشقيقة « هكتور » أشجع أبطال العالم القديم كله بعد « أخيلوس » فتستقبله « كليتمنسترا » ببشاشة مصطنعة ومرح متعمل ، وحب منافق ، وأمانة كاذبة ، ثم تأمر بأن تفرش أمامه بسط حمراء نفيسة يسير عليها حتى يدخل القصر . وكان اختيار اللون الأحمر كان مقصوداً لها ترمز به إلى الدم الذى سيراق عما قريب .

يجتاز « أجامنون » هذه البسط ويتغلغل بعد تلك النية الطويلة إلى قصره حيث ينتظره الموت من يد هذه الزوجة الآتمة ، وتبقى « كاستدريه » على المسرح أمام القصر .

بيد أن « كليتمنسترا » التي تريد قتلها هي الأخرى تعود لتحملها على الدخول فتظل جامدة صامتة ، فتبأس « كليتمنسترا » من دخولها وتدخل وحدها . وعند ذلك تبتدى « كاسندريه » تتحدث بنبوءتها معلنة أن « أجامنون » سيخدع وتلقى عليه شبكة في حمامه ، ثم يقتل بدون شفقة ولا رحمة ، ثم تتنبأ بالموت الذي ينتظرها هي نفسها . وعلى أثر ذلك تدخل القصر ، وبعد دخولها تسمع صيحات « أجامنون » ثم تظهر « كليتمنسترا » في نهاية المسرح واقفة بين جثتي « أجامنون » و « كاسندريه » . وفي يدها آلة الجريمة ثم تصرح بما فعلت في أسلوب وقح متبجح تلوح عليه أمارات العجرفة ، فتعلن الجوقة تقززها وسخطها على هذه الملكة ثم يتضاعف هذا التقزز ويتحول إلى ثورة عند وصول « إيجيستوس » عشيق « كليتمنسترا » وشريكها في الجريمة وتكاد تحتمل بين الجوقة وبينه معركة عنيفة لولا تدخل « كليتمنسترا » في الأمر ، فيفترق المقاتلون ، ولكن أولئك الشيوخ لا يغادرون المسرح حتى يهمسوا في آذان الحاضرين بهذه العبارة : « إن أورستيس ابن الملك المقتول سينتقم له » .

هذه هي نهاية المأساة . والآن إليك ترجمة شيء منها :

### كاسندريه تتنبأ بموتها

سينتظرنى غداً - بدل الهيكل الذي مات فيه أبى - وضم من أوضاع المطابخ ، وعليه سأقتل ، وسيرى هذا الوضع ساخناً من دم الضحية ، ولكن الآلهة لن يدعوا موتى بدون انتقام ، إذ سيجىء من سينتقم لى وهو فى النسل المقدر له أن يقتل والدته وينتقم لوالده بعد نفى وتيه سيجىء ليتزوج تعاسة أسرته بالجريمة الأخيرة ، لأن الآلهة أقسموا القسم الأكبر أنه سيتماضى عن قتل أبية قتلاً آخر . لماذا أنا أعول وأئن هكذا ؟ . لقد رأيت سقوط مدينة « إلبوس » وما حل بها . وهام أولئك الذين أخذوها هلكوا بدورهم بإدانة الآلهة . سأواجه الموت فى شجاعة مذعنة لحظى . يا أبواب « هاديس » أنا أحبيك ، ولكنى أريد أن أهلك بضربة واحدة ، وأن تتفجر أمواج دمي ، وأن أغض عيني فى الحال .

### تباهى كليتمنسترا بجريرتها

كليتمنسترا - ها هو ذا ما حدث ، وأتم ياشيوخ « أرغوس » اغتبطوا إذا كان  
يمجّبكم أن تغتبطوا ، أما أنا فإني أجاهر بالانتصار .... إن هذا الرجل قد ملاً كأس أسرتنا  
بألف ألم ، فكان عليه أن يشرب هذه الكأس حتى الثمالة على أثر عودته .

رئيس الجوقة - إننى لمعجب بلهجتك ، أية وقاحة ! أنت زوجته ؟ أتتباهين هكذا ؟

كليتمنسترا - أتم تتحدثون إلى كائى امرأة بدون عزيمة ، لقد قلت لسكم : إن  
قلبي لا يضطرب ، وأتم تعرفون ذلك تماما . والآن أنثوا على أواقدهوا فى إذا كنتم تفضلون  
ذلك فما الذى يهمنى ؟ إن هذه الجنة هى جنة « أجامنون » زوجى الذى قتل بهذه اليد ،  
وإننى بقتله قتت بفعل عادل ، وهذا هو كل شىء .

### (و) حاملات القرايين « Les Choéphores »

تشتمل هذه المأساة - وإن كانت أقصر من سابقتها - على كثير من المواقف المتباينة ،  
وفىها يرى القارئ التآمر والاتفاق على الانتقام يستوعبان كثيراً من مناظرها .

تقع حوادثها أمام قصر « أتريوس » حيث يوجد قبر « أجامنون » وهى تتخلص فى  
أن « أورستيس » بعد أن يشب فى مقاطعة « فوكيدا » بعيداً عن والدته ويشعر بقدرته  
على الأخذ بثأر أبيه يعود إلى « أرغوس » فيمر بقبر هذا الوالد ويضع فوقه خصلة من شعره  
وفى تلك الساعة تخرج من القصر الجسوقة المؤلفة من « إيلسكترا » وبضع فتيات كانت  
« كليتمنسترا » قد أرسلتهن يحملن القرايين إلى قبر « أجامنون » لتهدى بذلك روحه  
على أثر حلم قد أزعجها ، ولكن « إيلسكترا » لا تنبغ أوامر والدتها ، فلا تسكب القرايين  
بنية تهدئة روح والدها وإراحة أمها من الأحلام المزعجة ، وإنما تسكبها بنية تمنى عودة  
أخيها وإتمام الانتقام من قاتلى أبيها ، ولا تكاد تصل إلى القبر حتى تلمح خصلة الشعر التى

تشبه شعرها بهيئة تلفت النظر ، ثم تلمح كذلك آثار خطوات ، فتحس في نفسها بشيء من الثقة والاطمئنان والأمل في عودة أخيها ، ولا يمضى على هذا الشك وقت طويل حتى يظهر شقيقها « أورستيس » ويعرفها بنفسه ، ثم يدعوها معا شبح أبيهما ويتوسلان إليه أن يسد خطاها في الانتقام له . وقد صاغ المؤلف التوسل في فقرات تعتبر أبداع ما في هذه اللأسة من عبارات . وعلى أثر ذلك تنبئ « إيلكترا » شقيقها بالحلم الذى أزعج والدتها ، وهو أنها رأت أنها ولدت تينا ، وعندما وضعته على ثديها لترضعه ، امتص دماغ اللبن . ومعنى هذا أن أورستيس هو الذى سيحقق هذا الحلم ، ولا يتيسر له ذلك إلا إذا خدع الخادعين « وهكذا تنبأ الكسيتاس أبولون التقدير الموحى الذى لا يكذب أبداً » .

يميل ميزان النهار وتعود « إيلكترا » إلى القصر ، ثم لا يلبث « أورستيس » وصديقه « بيلاديس » أن يتقدما إلى القصر في صورتى ضيفين يطلبان إيواءها فى شئ من الضجيج قسماً ، « كليتمسترا » هذا الحوار فتتجه نحو هذين الأجنبيين ، لتزى ما بالها ، فينبئها بأنهما أتيا ليحملا إلى القصر نبأ موت « أورستيس » فتقبل هذا النبأ بعدم اكتراث ثم تدخل القصر يرافقتها هذان الأجنبيان ثم تمنع فى القسوة فتبعث هذه البشرى إلى عشيقها « إيجيستوس » مع مرضع أورستيس الوفية التى تحبه كثيراً ، وقبل أن تنصرف هذه المرضع يستوقفها الفتيات اللواتى كن يحملن القرا بين و يطلبن إليها أن تدعو « إيجيستوس » منفردا ولا يكاد يصل حتى تسمع صيحاته خلف الستار . ( انظر الصورة رقم ١٧ فى الصفحة التالية ) وهنا تحضر « كليتمسترا » فتلتقى بأورستيس الذى يبحث عنها والسيوف فى يده فيجذبها خلف المسرح ويقتلها ثم يفتح الباب فيرى النظارة أورستيس واقفا بين الجثتين يعلن انتصاره على نحو ما فعلت « كليتمسترا » يوم قتل « أجامنون » وأسيرته « كاسندريه » بيد أن أورستيس لا يكاد يستمتع بلذة هذا الانتقام ويجلس إلى شقيقته التى فرقت الأيام بينها وبينه كل هذا الزمن الطويل حتى يشعر بالاضطراب ، لأن « الإيريني<sup>(١)</sup> » أو الإلهات المزيجات كن قد بدأن يظهرن له دون أن تراهن الجوقة أو أحد من النظارة ، فلا يلبث أن يختلط عقله ويفر .

(١) الإيريني من الإلهات المزيجات الثلاث اللواتى يتمعن الجانى بالإرعاب والإفزع ، وتدعى أولاهن

« تيسيفونيه » و« ثايتهن » و« ألكتو » و« ثالتهن » « ميچيريه » .



[الصورة رقم ١٧ من صنع الفنان الفرنسي نوتور أخذنا عن رسم على وعاء هيليني يوجد في متحف برلين ، وهي تمثل أورستيس أثناء قتله ليجستوس ، وترى الأميرة الإسكرا شقيقة أورستيس واقفة خلفه ، ويدها باطلة كما ترى والتهما كايتمسترا واقفة خلف عشيقها ليجستوس مولولة ، ومن هذا نثبت أن الفنان الذي رسم هذا المنظر لم يتقيد في رسمه بالوقائع التي روتها الأساطير في تفاصيل هذه الحادثة.]

بهذه النهاية الأسيئة تنتهي تلك المأساة التي كانت كل الدلائل الأخيرة تؤذن بأن آخر منظر سنشاهده على مسرحها هو منظر مصرع هذه الملكة المدنسة وعاشقها الأثيم ، أو بالأحرى منظر مصرع الخيانة والأثيم بسيف الوفاء والطهر ، ولكن آلهة الهيلين قد عودونا التناقض في أفعالهم ، وأفهمونا أن انتقامهم قد ينزل حتى بمن ينفذ أوامرهم الخفية أو الظاهرة وسنرى في المآسي الآتية كثيراً من نظائر هذه الحادثة بيد أن الجوقة لا تلبث أن تنطق بالكلمة الأخيرة التي تعلن فيها موضوع المأساة الثالثة التي يهدأ فيها سخط القدر على قاتل والدته .

والآن إليك ترجمة نموذج من مواقفها :

دعاء إيلسكرا وأورستيس على قبر أبيهما :

أورستيس — أيها الوالد الذي مات بطريقة غير جديرة بملك . أنا أدعوك فامنحنى  
السيادة على منزلك .

إيلكترا — وأنا أيضاً يا والدى مثله محتاجة إليك لأنجو من هذه التعاسة العظيمة ولأنقل بها كاهل « إيچستوس » . . .

أورستيس — أيتها الأرض انفتحي ليشرف والدى على المعركة .

إيلكترا — وأنت يا « برسيڤونيا » امنحينا أيضاً الانتصار الساطع .

أورستيس — تذكر الحمام الذى قتلت فيه أيها الوالد .

إيلكترا — تذكر الشبكة ، تلك الحيلة الجديدة التى كنت أنت أول ضحاياها .

أورستيس — وحينما أخذت بأغلال ليست من نحاس أيها الوالد .

إيلكترا — فى فنج مخجل ، فى شبكة .

أورستيس — والآن ، هل ستستيقظ على ذكريات هذه الإهانات أيها الوالد ؟

إيلكترا — والآن ، هل سترفع رأسك العزيز ؟

أورستيس — ابعث العدالة لتقاتل فى صف ولديك ، أو بالأحرى : امنحها أنت

الأخذ بئارك إذا كنت توافق على أنك - وقد غلبت فى الماضى - يجب

أن تغلب بدورك .

إيلكترا — استمع أيضاً إلى هذه الصيحة الأخيرة أيها الوالد ، وانظر إلى هذين

الطفلين المسكينين الجالسين على القبر ، وهما : ابنك وابنتك ، وخذ

بنصيب من الشفقة عليهما . . .

### بين أورستيس ووالدته :

أورستيس — أأنت ؟ حسن جداً ، إننى أبحث عنك . أما هو فقد انتهى ! .

كليتمنسترا — واحرق قلباه لقد مت يا إيچستوس العزيز العظيم .

أورستيس — أتحبين هذا الرجل ؟ حسن ، ستنامين فى نفس القبر الذى سينام فيه .

إنك لن تهجريه حتى ميتا .

كليتمسترا — كف يابني . احترم أيها الطفل هذا الثدي الذي طالما امتصت منه شفتاك عند النوم اللبن المغذى .

أورستيس — بيلاديس . ما العمل . هل ينبغي أن أتردد في قتل والدتي ؟ .

بيلاديس — إذأ ، فماذا تصير تنبؤات « لكسياس » الصريحة وأوحاؤه التي أنزلها عليك في « پيثو » والتي هي الأوامر الثابتة المقسم عليها من الآلهة .  
أخذ كل بنى الإنسان أعداء ، فإن ذلك خير من معاداة الآلهة .

أورستيس — هذا حسن ، أنت محق ، ونصائحك عادلة ( ثم إلى كليتمسترا ) اتبعيني ، أريد أن أذبحك إلى جانبه ، فحينما كان حياً فضلته على والدى . وإذأ ، فنامى في القبر معه مادام هذا هو الزوج الذى تحببته ، وما دمت تبغضين من كان يجب أن تحببه .

كليتمسترا — أريد إذأ ، يابني أن تقتل والدتك ؟ .

أورستيس — لست أنا الذى سأقتلك ، وإنما هى جريمتك .

كليتمسترا — احترس وارهب هذه الكلاب الهائجة ( الإيريني ) اللواتى تنتقم للأُم .

أورستيس — وأولئك الذين ينتقمون للأب ، كيف أفر منهم إذا لم أعاقبك ؟ . . .

كليتمسترا — واحر قلباه ! هذا هو التنين الذى ولدته وغذيته .

أورستيس — نعم إنه كان نبوءة ، ذلك الإزعاج الذى أهلك إياه حملك .

### ( ز ) المحسنات « Les Euménides »

يتخذ المؤلف عنوان هذه المأساة من اسم الإلهات المزمجات اللواتى تمثل الجوقة دورهن ، واللواتى يظل سنخطن وإرطابهن يهدآن شيئاً فشيئاً حتى يزولا ، فيتحولن إلى إلهات محسنات .



يقع المنظر الأول منها في ذلفيه أمام معبد « أبولون » ومجملها « Pythia » نبية أبولون في ذلفيه تدخل المعبد ثم لا تلبث أن تخرج منزججة ، إذ ترى شاباً راقداً يتوسل ، وإلى جانبه الإلهات المزججات جالسات على الكراسى مستغرقات في النوم ثم يفتح باب المعبد ويظهر منه « أبولون » . وهنا يعلن أن هذا الشاب المريض هو « أورستيس » وأن « أبولون » هو الذى أنام الإلهات المزججات ، وأنه يعده بمساعدته ، ولكنه يجب عليه أن يتجه إلى أثينا التى سيجد فيها قضاة يبرئونه ، وبالتالي سيفوز فيها بنهاية آلامه ، بيد أن شبح « كليتمسترا » يوقظ الإلهات المزججات من نومهن ويثيرهن بـ « أورستيس » فيهنجن ضده ، ولكنهن لا يجدنه أمامهن ، ثم يطردهن « أبولون » بغضب وبقزز ، ثم يذكرهن بوعوده القديمة التى صرح فيها بأنه سينقذ « أورستيس » .

وهنا ينتقل المنظر من ذلفيه إلى أثينا فجأة وبدون فرصة .

وعلى أثر وصول أورستيس إلى أثينا يتجه مباشرة إلى معبد « بالاس اثينية » فيقبل تماثيلها . وعند ذلك تتعقبه الإلهات المزججات باحثة عنه ، لاعنة إياه ، ولكن اثينية تجيب توسلاته فتظهر وتسال الخصمين . وبعد أن تسمع حجتيهما لا تود أن تنطق بالكلمة الحاسمة فى هذه القضية لأنها مشكلة معضلة فتقترح تأليف محكمة من اثني عشر عينا من أعيان أثينا الممتازين ، ليقضوا قضاءهم فى هذه المسألة ، فتحثج الإلهات المزججات على هذا الحل ، ولكنهن لا يلبثن أن يذعن رأيهن فيقفن أمام هذه المحكمة يعلن التهمة الموجهة إلى « أورستيس » ثم يظهر « أبولون » نفسه أمام المحكمة ويتولى الدفاع عنه قائلاً . إن وحيه المتلقى عن « زوس » هو الذى دفع « أورستيس » إلى فعل ما فعل . وبعد الانتهاء من الدفاع تؤخذ الأصوات فيستوى الجانبان فيفوز التهم حسب قانون أثينا الذى كان ينص على أنه إذا استوت جهتا التصويت روعيت مصلحة التهم ، فيحكم ببراءته ، ثم يرتحل إلى أرغوس معتتباً سعيداً بعد أن يعلن أنه لن ينسى هو ولا أخلافه من بعده هذه اليد الطولى .

( انظر الصورة رقم ١٨ فى الصفحة التالية )



[الصورة رقم ١٨ هي صورة شمسية لوعاء هيليني ، وهي تمثل أورشليس جالسا بعد أن لجأ إلى معبد أثينيه مستغيثا راجيا لمقاذه من بين برائن المزججات الثلاث ، ويرى خلفه أهولون واقفا يدير طقوس الإغاثة والإبراء من المس الذي أصابه بسبب قتله والدته ]

ومنذ تلك الساعة تأمر « أثينيه » ببقاء هذه المحكمة وواجتماعها فوق تل أريس للحكم في كل قضية قتل حكما غير قابل للاستئناف تحت اسم محكمة « الأريوياج » .

بيد أن الأمر لا ينتهي عند هذا الحد ، إذ لا تسكاد براءة أورشليس تعلن حتى تهينج الإلاهات المزججات ويتمردن على القضاة ويهددن المدينة كلها ، ولكن أثينيه تتدخل في الأمر بحكمتها وتهدئن لقاء توطيد عبادة لمن في أثينا فيقبلن ويعدن هذه المدينة بكل رخاء وسعادة مكافأة لسكانها على كرم أخلاقهم ونبل فعالهم . ومنذ ذلك الحين يتحولن من « الأيريني » الإلاهات المزججات إلى « الأومينيديه » الإلاهات الحسنات . وعلى أثر هذا يتألف موكب فخيم من سكان أثينا ليرافقن إلى الغار الذي أصبح مخصصا لمن منذ الآن في سفح تل « أريس » وبهذه النهاية السعيدة ينتهي ذلك الثلث الدموي المرعب من مآسي « إسخيلوس » .

تؤلف هذه المآسى الثلاث مجموعة الأورستيسية Orestia التي مثلت كلها في سنة ٤٥٨ مع فاجعة « پريتوس » وكانت سن « إسخيلوس » إذ ذاك سبعا وستين سنة ، وكان ظفروه فيها آخر عهده بالانتصارات المسرحية . وتعتبر المجموعة الوحيدة التي بقيت بتمامها ، وأنت قد رأيت أن المؤلف تتبع فيها بمهارة تلك التعاسات المتوالية التي صبثها السماء على أسرة « أجامنون » . ولا جرم أن هذه المآسى ليس فيها كثير من التعقيد ، ولكن سطوع أخلاق شخصياتها وشذوذها وجمال بعض أغانيها الحاسية ، وتلك العظمة التي تربط مجموعتها ، كل ذلك يرينا فيها مسرحية قوية شديدة التأثير . ولقد حدثنا الكاتب الهيليني « يولكس » عنها فصور لنا انفعال جماهير النظارة يوم مثلت هذه المأساة بالنأ أفضاه ، إذ أنبأنا أنه عند ما ظهرت المزعجات على المسرح بوجودهن الممتعة ، وبأيديهن مشاعل موقدة ، وعلى رؤوسهن ثعابين ملتفة ، وطفقن يصحن بأصوات وحشية سرعية ، تملك الرعب النفوس ، واستولى الجزع على القلوب ، وتجمدت الدماء في العروق .

ومهما بلغت هذه المجموعة من البساطة ، فإن الذي لا ريب فيه هو أنها أكثر تعقداً من المجموعات الأولى التي ألفها شاعرنا في شبابه ، ولهذا كانت كل مأساة منها في حاجة إلى ثلاثة ممثلين ، ويرجح النقاد أن الأدوار قد وزعت عليهم على النحو التالي :

في الأولى يقوم الممثل الأول بدور « كليتمسترا » والثاني بدورى الرسول و « كاستندريه » والثالث بأدوار الساهر الذى يتقرب الإشارة و « أجامنون » و « إيچستوس » .

وفي الثانية يقوم الممثل الأول بدور « أورستيس » والثاني بدور « إيلكترا » و « كليتمسترا » والثالث بأدوار « بلاذيس » والخادم والمرضع و « إيچستوس » .

وفي الثالثة يقوم الأول بدور « أورستيس » والثاني بدور « أبولون » والثالث بأدوار « بيثيا » نبية الوحي وشبح « كليتمسترا » و « يالاس أثينيه » .

تلك هى أم الملاحظات العامة التي ذكرها النقاد على هذه المجموعة ، أما المأساة الأخيرة ( م ٧ - الأدب الهيليني - نالك )

منها ، فهي تتماز عن الأولى والثانية بثلاث غايات ، ننتان منها سياسيتان ، والثالثة اجتماعية ، وهي تتلخصُ فيما يأتي :

١ — إن الديمقراطية في عهد «إسخيوس» كانت قد بدأت مهاجم محكمة «أريوپاج» الأثينية الأرستقراطية المؤلفة من علية القوم في المدينة فأراد «إسخيوس» أن يتولى الدفاع عنها ضد العامة والجهالين ، فأسند تأليفها الأول إلى «أثينيه» إلهة الحكمة فأعلن بهذا سموها وعلتها واستلهاها أحكامها من الآلهة ، وبالتالي أذان كل من تحدته نفسه بالنيل منها .

٢ — إن سياسة «بيركليس» في ذلك الحين كانت ترمي إلى التقرب من مدينة أرغوس وأمثالها من المدن العادية لإسبرتا ، فأراد «إسخيوس» — بالتصريح الذي وصفه على لسان «أورستيس» والذي يعلن عرفان جميل أرغوس نحو أثينا بقوله : «لن أنسى أنا ولا أخلاقي هذه اليد الطولى» — أن يسجل في مهارة فائقة أن لأثينا على أرغوس منذ زمن بعيد يدا طولى ، وهي إنقاذ ملكهم «أورستيس» وأن هذا الملك قد تعهد أمام الآلهة عن نفسه وعن أخلافه بحفظ جميل الأثينيين ، فإذا لم ترتبط الآن أرغوس مع أثينا أو مالت نحو «إسبرتا» فقد أنكرت الجميل وأهانت تعهدات مليكها القديم .

٣ — إن الفلسفة كانت في ذلك العهد قد بدأت تغير الاتجاه العام نحو الآلهة ، وتنفذ قسوتهم وعدم سيرهم طبق قوانين المنطق ، فأراد «إسخيوس» — بتصويره تحول الإلهات للزيجات إلى إلهات محسنات — أن يسجل انعطاف عصره نحو الرحمة والإحسان اللذين يجب أن يكونا من مميزات الآلهة كما سلك هذه الخطة في مأساة «برومثيوس» .

## (ج) تحليل أدبي لمآسيه

### ١ - أفكاره الدينية والفلسفية

تناسس جميع المبادئ التي رمى إليها « إسخيلوس » في مآسيه على بضع فكر دينية وفلسفية تأثر بهامندظفولته ثم أيقن - بعد تعقله - بصحتها ، فجعل براعيها في كل حياته العملية - ويصورها بصور بارزة في منتجاته حتى لا يكاد المرء يرى عملاً من أعمال أبطاله أو حدثاً من أحداث مآسيه يبدو على المسرح إلا ويحدق به منظر الإذعان للتصرفات الإلاهية أو الاتقياد للأهواء البشرية ، وهذا يحملنا على تتبع هذه الأعمال وتلك الأحداث حتى نكشف أسسها التي بنيت عليها . وأمثلة الوسائل إلى هذا هو تساؤلنا قبل كل شيء ما هي آراؤه الدينية ؟ وعلى أي وجه يفهم الإنسان ؟

فأما الشطر الأول فلم يلح عليه الباحثون لأنه لم يأت فيه بمجديد ، وإنما سار فيه على نسق أسلافه ومعاصريه ، فأمن بسلطان الآلهة وقوتهم وتدخلمهم الفعلي في جميع حركات الإنسان وسكنتاته ، ووجوب خضوع هذا الأخير لإراداتهم وعدم التجرؤ على مجابتهم . وبالإجمال كان مؤمناً جامداً لا يتعمق فيما يطبع حياته من المبادئ الدينية إلا إذا صح أن يكون في التطبيق الخالص الدقيق شيء من التعمق .

أما الشطر الثاني وهو أفكاره الفلسفية أو الإنسانية فهو عظيم الأهمية ، بل هو ضروري لمن أراد أن يقف على كوامن منتجاته عن طريق الدراسة والتحليل على أن في فصلنا هذا الشطر عن سالفه شيئاً غير يسير من التجوز لأنه شديد التأثير ، أو قل : إنه نتيجة من نتائج الحتمية .

ومهما يكن من الأمر فإن أهم أفكار هذا القسم الأخير وأكثرها عمومية وتكرراً في مؤلفاته هي فكرة القدر المبرم الذي لا محو فيه ولا تحلل منه ، وهي فكرة قديمة جداً ، فنذ عهد « هوميروس » إلى عصر « إسخيلوس » نشاهد جميع الشعراء يسجلون مبدأ القدر ،

ويلحون على حتميته ، ويؤكدون أن التخلص منه أمر مستحيل . ولهذا نهج شاعرنا بإزاء هذه الفكرة منهج أسلافه الأولين ، فطبع كل أشخاص مسرحياته بطابع الإيمان به ، والإدعان له إن طوعاً وإن كرهاً ، ولكن ليس معنى هذا أنه يقول بالجبرية المطلقة ، فيأبى حرية الفرد أو إرادته أو قدرته على التصرفات العادية المحدودة ، كلا ، فهو يقر بهذه الميزات للإنسان ، بل إنه أحياناً يصور الإنسان متمرداً طاغياً يجابه الآلهة ويناضلهم وإن كانوا أقوى منه وأعظم سلطاناً ، وإن قاسى في سبيل تمرده ألوان العذاب وأصناف الألم والشقاء ، ولكن ينبغي أن نفهم أن هذا التمرد لم يكن ضد القدر نفسه ، وإنما كان يحدث أحياناً ضد الآلهة لأنه لا ينسى أحد أن القدر عند الهيلين كان فوق البشر والآلهة معاً . ومن أمثلة ذلك الطغيان على الآلهة والخضوع للقدر تصرفات « برومسيوس » التي كانت كلها نضالاً بين التيتانوس و« زوس » والتي قاسى فيها أهوالاً صعباً ثم انتهت بنصره وخضوع كبير الآلهة للقدر الذى شاء أن يطلق « هيركليس » وثاق « برومسيوس » . وقد أكتفى شاعرنا بأن يجعل ذلك الإنقاذ مظهراً لرضى زوس وموافقته ، لأنه كان يبرز عليه أن يجرى هذا التصرف قسر إرادة كبير الآلهة .

بيد أن دور القدر فى مآسى ، إسخيلوس ، هو دائماً خفى غامض لا يظهر بجلاء ، وإنما هو يقتاد كل شيء من وراء ستار ويقهر جميع الإرادات فى قسوة على تنفيذ ما يرمى إليه . وأما رغبات الآلهة الشخصية فهى تبدو على المسرح غير واضحة وهى فوق ذلك تمتاز بالمباغثة وجوداً واقطاعاً ، على حين تظهر الأهواء الإنسانية سافرة ولا تحاول أن تخفى . ومن أظهر ما يحس به المرء فى مآسى إسخيلوس هو أن التأثير الإلهى - رغم عظم مكانته فى التصرفات البشرية - لا يستطيع الإنسان أن يتبينه بوضوح . ولعل هذا الإبهام كان مقصوداً من الآلهة لئلا يستطيع الفرد الفرار من الأقدار . فمثلاً حين يأمر وحى « أبولون » « أورستيس » بقتل والدته لا يصدر هذا الأمر فى أسلوب صريح ، ولا يصوغه بعبارات واضحة . وعند ما ترى « يو » فيما يرى الناظم أنه يجب عليها أن تغادر منزل والدها لا تتبين ما إذا كانت هذه الرؤيا من الآلهة حقاً أو هى أضغاث أحلام . وأكثر من ذلك انبهاماً وظلاماً هو الأمر

الذى يقذف به الآلهة إلى النفوس مباشرة دون أن تسمعه الأذان كما يحدث لـ « إيلكترا » أو شقيقها عند إثارتهما على الانتقام من والديهما بهيئة تحمل النظارة على إدراك أن مآتي هذا الهياج هو مشروع إلهي سبقت الأقدار المبرمة بوجود تنفيذه. ولا ريب أن نظام الكون يقتضى أن يجهل بنو الإنسان نتائج أفعالهم ، وإلا لوقف في مبدأ كل تصرف حذراً محتاطاً لا يجروء على تنفيذ شيء ، فتمتحويل الحركة الكونية إلى جمود سحيق . وهذه الظاهرة تتمثل بجلاء في كل مآسى إسخيلوس : إذ نشاهد إنساناً خاضعاً لتصميمات ختمية قاسية يقوم بتصرفات لا يدري إلى أية غاية تنتهى ، ويساهم في أحداث لا يعرف ما هى إلا بعد انفجارها أمام عينيه ، ولكن شاعرنا رغم هذا الغموض يحاول أن يثبت أن ما يقدر على الأناسى لا يجرى به قلم الأقدار عبثاً ولا هوجاً ، وإنما هو يسيطر تبعاً لقواعد وقوانين ، من أهمها أن العظمة البشرية تثير حنق الآلهة كأنها تهيج فى نفوسهم رذيلة الحسد والغيرة فيستشيطنون غضباً ضد كل من يحاول رفع رأسه أمام جبروتهم ، ويظنون متغطسين عليه ، غاضبين من احتفاظه بشخصيته ، يضطهدونه ويضيقون عليه الخناق حتى يذل ويخضع ويتلاشى تحت أقدامهم الساحقة . وليست هذه الفكرة أيضاً جديدة ، فكثيراً ما نلتقى بها فى الأفاصيص القديمة ومنتجات الشعراء الأولين حيث نشاهد نصف إله أو بطال من الأبطال الممتازين يحقق عملاً ليس فى مكنة الأفراد العاديين تحقيق مثله ، فتملاً للكبرياء نفسه وتحمله على محاولة اللحق بما لا يلحق ، أو تدفعه إلى احتقار القوة الإلهية ، فلا تتوانى هذه القوة فى أن تضربه بيد من حديد ضربة صاعقة تزيل عقله ، أو تقضى على مجده وسلطانه، أو تطوح به إلى أعماق هوى التعاسة والبأساء. ومن هؤلاء الأشقياء : « سيسيفوس » و « جوكوس الپوتنى » و « كاپتيوس » و « أجاممنون » و « بروميثيوس » و « پنيوس » و « إكسرسيس » ولكن الذى يحقق جمال هذه المآسى ويضمن قوة أثرها الاجتماعى هو أن هذه الفكر القديمة تبرز فيها بهيئة تفيض على جوانبها الحياة والواقعية ، وتبدو من خلالها الأهواء البشرية بأجلى مظاهرها . ويمكن أن يقال : إنه لم يصور أحد من الشعراء الكبرياء التى تفضل صاحبها إلى حد الاستهانة بالآلهة كما صورها إسخيلوس .

ومن أهم المبادئ التي آمن بها شاعرنا وألح على تسجيلها في مآسيه مبدأ وراثته الجرائم ،  
فهناك أسر أثقلت الأقدار - بقصد الانتقام - كواهل مؤسسيها بذوق سفك الدماء ، فطلق  
الأبناء فيها والأحفاد يرثون هذا الذوق عن الآباء والأجداد كأسرة « لايرس »<sup>(١)</sup> في  
« مهاجورنيا السبعة » وأسرة « أتريوس »<sup>(٢)</sup> في « الأورستيسية » .

هناك فكرة أساسية أخرى ترتبط بجميع هذه الفكر المتقدمة ارتباطاً وثيقاً ، وهي أن  
كل هذه المبادئ الإلهية والإنسانية التي رسمها في مآسيه سائرة بخطى واسعة نحو التطور  
والارتقاء ، وأن تطورها يقتضى ضرورة تقدم العصور وسير الحياة إلى الأمام ، إذ لا يتصفح  
القارئ أو يشاهد الناظر على المسرح إحدى مآسيه الأربع : « برومثيروس » و « أجا ممنون »  
و « حاملات القرابين » و « المحسنات » حتى يشعر شعوراً قوياً بأن العصر الذي يعيش  
فيه قد ظفر من المدنية بحظ موفور لا تقاس به حظوظ العصور البربرية أو نصف البربرية  
السالفة ، وأن فكر النظام والعدالة والتقدم تتخلص من ظلماتها وغموضها شيئاً فشيئاً ، وتبدو  
أشد وضوحاً وأكثر جلاء في عصر بعد عصر ، فنحن نشاهد في « برومثيروس » مثلاً  
مناضلة عنيفة بين زوس الجبار المتعطرس ، والتيتانوس المحسن المضحى الذي يحتمل الألم  
والعذاب في سبيل نشر الرقي وتعميم المعرفة ، ولكن الشاعر لا يفوته أن يشعرنا في وسط هذا  
النضال القاسى بأن الأمر سينتهي بالهدوء والسلام ، وانتصار الإحسان والتضحية على القسوة  
والتعطرس والأنانية . ولا ريب أن هذا هو موضوع المأساتين اللتين فقدتا ، وهما :  
« برومثيروس طليقاً » و « برومثيروس حامل النار » وكذلك في « الأورستيسية » وهي مجموعة  
المآسي الثلاث الأخرى نشاهد أولاً الإثم والخيانة والقتل تظهر في أقسى صورها وأفظع

(١) لايرس هو والد أوديبوس ، وقد أهان أبولون فخنق عليه واستمطر اللعنة على رأسه ورؤوس  
أبنائه وأحفاده فقتله ولده خطأ وتزوج بوالدته وأعقب منها ثم تبين بعد ذلك جرائمه ففقد عينيه وتخلّى عن  
المملكة لولديه فتنازعا على السلطان نزاعاً انتهى بقتلهما كل بيد شقيقه .

(٢) أتريوس هو والد أجا ممنون ، وقد ذبح ابني شقيقه « تستوس » وقدم لحومهما إلى أبيهما ، فلما  
عرف هذا الأخير القصة استنزل اللعنة على شقيقه ، فكان ما كان في أسرته من الجرائم العنيفة التي  
شاهدناها في المآسي الخاصة بهذه الأسرة .



مظاهرها ثم نرى نوعاً من النضال بين الآلهة يستخدم لهيبه ، وترهب نتأجه ، ولكنه ينتهي باللبجاء إلى مبدأ التحكيم الذى يحقق العدالة ، ويضمن انتصار الحق . وعلى أثر ذلك يخضع المتناضون جميعاً للقانون فيسود السلام والوئام وترفرف أجنحة العبطة والهناء على الجميع ، وفي هذا مافيه من تسجيل فضل الحاضر على الماضى ، والإشارة إلى الأمل فى عظم المستقبل . وإذا رأينا أن بعض مآسيه قد دخلت من هذا التطور الاجتماعى كـ « مهاجوثيبا السبعة » مثلاً فإن السرف فى ذلك هو أن الأفضوصة الأصلية التى اقتبس منها موضوع مأساته لم تكن بهذه الفكسة فلم يستطع مناقضتها ، بل أذعن لها ، فاتمت هذه المأساة بانطفاء أسرة لا يؤوس على أسوأ حال كما رأينا .

## ٢ - كيف يفهم المأساة وينشئها

إذا لم يكن إسخيلوس فيلسوفاً بالمعنى الفنى لهذه الكلمة ، ولم يكن له أفكار فلسفية مبتدعة ، فإن الذى لا شك فيه هو أنه مبتكر ممتاز فى عالم المسرح ، فهو لم يكف بأن يسير فيه على نهج أسلافه الأولين ، وإنما أفرغ جهده فى محاولة التقدم بالمأساة نحو الكمال بتوسيع دائرة سلطانها وجعلها تتناول كثيراً من أفرع الحياتين : الخلقية والاجتماعية ، وهو لهذا السبب لا يكثر بأن تشتمل مأساته على عدة أحداث متباينة ، وإنما حسبته حدثاً واحداً تتحقق فيه العظمة والعنف ومواجهة الإنسان الآلهة فى شذوذ وتمرد ، على أن يتهى بانتصار المبادئ السامية التى يرمى إليها . وما هو خليف بالملاحظة عنده هو أن العمل الانسانى العادى الذى يتكرر كل يوم من الجماهير والسوقى ، ليس له فى مآسيه أية منزلة . وكذلك هو لا يجب الوقوف على الطرف المناقض من الصغائر ، فملاً مآسيه بحوادث أجنبية عن الإنسان ، وإنما فنه ينحصر فى تصوير الألم والسرور والهوى وغيرها من أحاسيس البشرية ، ولكن فى عظمة وعنف لا يتيسران إلا لعلية الإنسانية المشار إليها بالبنان . وإذا ، فمآسيه تتلخص فى أنها مؤلفة من مناظر هوى وعنف ورحمة وأنانية وتضحية ، ترفرف فوقها أجنحة أفكار دينية وفلسفية عالية أى مناظر تهصر القلوب ، ولكنها تسمو بالنفوس .

أما إنشاؤه المأسى فيبدو أنه كان يحدث على النحو التالي : بدأ ينظر في الأفاصيص نظرية فاحصة متمعنة ليختار أشدها هو لا وأكثرها إزعاجا وإرعابا في عظمة وأبهة ، فإذا ظفر ببغيته ، وقر قراره على اختيار إحداها لتكون موضوعا لمأساته بدأ عمله بشكويين بضع صور مؤثرة ينتزعها من الجوانب القوية في الأقصوصة ، فإذا تم له هذا صاغها في المأساة من أغان على ضوء هذه الصور ، ثم أخذ بعد ذلك في تأليف مناظر المأساة وإنشاء هيكلها ، وذلك لأن النقاد المحدثين يستبعدون كل الاستبعاد أن تكون الأغاني عند إسخيلوس شيئا ثانويا ألف بعد تكوين المسرحية لأن عظمها في مأسيه ، وشغلها ذلك الموضع الجوهرى منها يحولان دون فرض تأخرها على التأليف ، ويرجحان سابقيتها عليه ، وفوق ذلك فإن القارىء يحس احساسا قويا بأن هذه المقطوعات الغنائية سلكت سبيلها إلى قلب الشاعر تبعاً لتأثره بالصور وقبل أن يتخذ التأليف سبيله إلى عقله ، ولو كان العكس هو الذى حدث لألقينا هذه الأغنيات متصنعة على حين تقوم جميع الدلائل على أنها شعور قلبى بحت .

كان إسخيلوس يتخذ الأفاصيص الحماسية في أغلب الأحيان منبعا لمأسيه ويمرص كل الحرص على الأيشوه شيئا منها ، أما المواقف الثانوية التى ليس لها كبير أهمية ، فقد كان يتدعها ابتداء ، ولكنه كان يتحرى في هذا الابتداء ما هو أنفع من غيره في إيضاح الفكر الأساسية وإبرازها في صور ناطقة . ومن أمثلة ذلك أن الفكرة الجوهرية في مأساة « برومئوس » هى قسوة زوس التى تبدو من أولها إلى آخرها واضحة قوية ، وأن من المواقف الثانوية التى ابتكرها لتأييد هذه القسوة موقف « يو » التى لا تربطها بحوادث المأساة أية رابطة غير الشكوى من قسوة هذا الإله الجبار وصلابته . ومنها أيضا : أن المرمى الأساسى فى « أجاممنون » هو أن كبرياء هذا الملك الطبيعية التى أذكأها الانتصار ، وإغراقه يوم عودته فى الأبهة والخبخة قد اتبها بقلب عرشه وإزهاق حياته ، وأن كل ما عدا ذلك فيها كحادثة رقيب الرمز ، ونبوءة كاسندريه وما شابههما قد ابتدعه المؤلف ليقوى به الغاية العظمى من مأساته . ولا جرم أن كل مأسى إسخيلوس على هذا النحو عينه .

## ٣ - أشخاص مآسيه

لا تسمح لنا مآسى إسخيلوس - نظرا لبساطتها - بأن نتبين أخلاق أشخاصها في دقة وتوسع ، وإنما هي توضح النواحي البارزة منهم فحسب ، ولكن هذا القليل الذي تصوره تبرزه بيئة واضحة توافقت الأنظار ، فالعمل عند أكثرهم قوى ، والألم عميق ، ولكن قوتهم في العمل وما يبدو عليهم من سمو أو يتصفون به من فضائل ، ليس مآناه المبادئ الخلقية الواضحة المحددة ، وإنما منشؤه عندهم الفطرة أو العاطفة المحضة كالعقيدة أو العصبية أو الكبرياء إلى غير ذلك مما كان منقوشا على قلوبهم ، وراسخا في نفوسهم بالطبع . إنهم يهبون أنفسهم كلها لما يريدون بدون روية ولا أناة ، وإنما حسبهم ميل قلوبهم إلى شيء وتعلق أختلتهم به ، وإذا عرض لهم هوى من الأهواء بدأ أول الأمر قليل التأثير على نفوسهم ، ثم طفقوا يرددونه في عقولهم ساعة بعد ساعة ، ويوما بعد يوم حتى يتجسم ويصبح شغلهم الشاغل ، فيتملك قلوبهم تماككا عنيفا ، ويستعبد عقولهم استعبادا كاملا . وبهذا تستمر النار ويستخدم لها ما يزيد من خطورتها أنها تستمد وقودها من الداخل فلا تحتاج إلى مثير أجنبي ، وينشأ من هذه الحالة أن تتسع ثغرة القرحة ويتضاعف عمقها ، فيتعذر برؤها وإذا ذلك إما أن ينتهي استيلاء الأهواء على قلوب أولئك الأشخاص بالمبادرة إلى الأعمال الحاسمة وإما أن يفقوا عند حد الألم والنحيب .

ففي الحالة الأولى نشاهد عليهم قوة فوق العادة كما نلاحظ ذلك على « بروميثيوس » و « إتيكليس » و « كليتمسترا » في « أجامنون » و « أورستيس » في « حاملات القرايين » فهؤلاء جميعا أنشأت الأهواء في قلوبهم غايات معينة حببت إليهم تحقيقها شيئا فشيئا حتى استعبدتهم هذا الحب فدفع إرادتهم إليها دفعا خرج بتصرفاتهم عن الحدود المعتدلة ولم يعرفوا في سبيل ذلك ضعفا ولا ترددا . أما النقاش الداخلي بين العقل والقلب ، ومحاسبة النفس وسراجعة الوجدان واستعمال الروية والأناة فهي أمور مجهولة لدى إسخيلوس وأبطاله كل الجهل ، أو قل : إنها مهجورة كل المهجر إذ استثنينا بعض الحركات النفسية الضئيلة

كتلك التي عرضت لأورستيس قبيل قتله والدته ثم لم تلبث أن انمحت كأنها سحابة صيف وقصارى القول : إن هؤلاء الأشخاص لا يقبلون النقاس في تصرفاتهم ولا يحاولون تبريرها بالمنطق وإنما عندما تعرض لهم الغايات يتجهون إليها مباشرة ويمتازون الوصول إليها كل عقبة . ولهذا كان كل واحد منهم يكفي لشغل مأساة بتمامها ولم يعرف المسرح أقوى منهم شخصيات ولا أصلب أعوادا ولا أقسى قلوبا ولا أسرع تنفيذًا .

وفي الحالة الثانية يهوى الاقتصار السليبي على الألم والنحيب بالأشخاص إلى صفوف الأفراد العاديين . واذ ذلك لا يلاحظ النقاد فضلا عن النظارة كبير فرق بين الطبقات . ف « أتوسا » ملكة الفرس و « ذاناووس » والدالقيتات الضارعات مثلا لا يقومان بأى شىء عظيم ولا مرعب وإنما هم سلبيون ليس فى وسعهم إلا الانزعاج أو الألم أو النحيب . ولهذا لم يضعهم « إسخيوس » مع أبطال الأفعال الإيجابية وإن كانوا جميعاً من أشخاص الطبقة الأولى ولكن سلبيتهم قد اقتربت بهم من الطبقة الثانية .

على أن ابتكار إسخيوس لم ينحصر فى إجادة رسم أشخاص الطبقة الأولى . فهناك فى الطبقة الثانية شخصيات بارزة لها مميزاتا وخصائصها ، بل هى لا تكاد تقل أهمية عن شخصيات الطبقة الأولى . ومن أمثلة هذه الشخصيات « كاستندريه » فى « أجامنون » و « إيلكترا » فى « حاملات القرايين » فدورها لا يتقصان عن الأدوار الأولية إلا بقصرهما فى الحديث والأغاني . وهناك أيضاً شخصيات ثانوية جديرة بالعناية كشبح « دارا » فى « الفرس » وك « يو » فى « برومسيوس » أما بقية هذه الشخصيات الثانوية ، فهى أقل أهمية وإن كانت الملامح الضئيلة التى تبدو منها على المسرح دائماً قوية تطبع أثرها فى النفس بصورة واضحة كـ « أجامنون » و « إيجستوس » و « إكسرسيوس » و « هرميس » و « أفيانوس » و « هيفستوس » .

بيد أنه - رغم كل ما قدمناه - يكون من الخطأ البين أن نظن أن الطابع البارز الوحيد فى أشخاص ماسى إسخيوس هو طابع القوة ، كلا ، إذ أن هؤلاء الأشخاص قد أخذوا بمحظوظ متباينة من جميع جوانب الحياة ، فإلى جانب قوة إرادة « برومسيوس » ورفعة وعنف

« إنيكليس » وقسوته ، وحقد « كليتمينسترا » وإثما نلتقى بشفقة الأقيانوسيات ووداعتهن ، وأحزان « يو » وأنتها ، ورهبة الذاناؤوسيات وانزعاجهن ، وأسف « أنتيجونا » و « إسمينا » . ولا ريب أن في هذه اللوحات المتعارضة برهاناً قوياً على أن شاعرنا لم يجهل أية ناحية من نواحي الحياة ، وأن موهبته لم يعجزها أدق أنواع التصوير الفنى ، وكأنه - كما يلاحظ أحد الباحثين العصريين - قد استولى على النفس البشرية كلها فجعل يمثلها في مظاهرها المختلفة ، ويتعقب مواقفها المتباينة، وظروفها المتعارضة ويصور ما يمر بها من أحداث الحياة ويرسم أحاسيسها نحو هذه الأحداث ، ولكن استعداده الفطرى جعل انعطافه إلى إبراز ما هو عظيم أو مرعب أشد منه إلى إظهار ما هو ضئيل أو وديع . ويتبين هذا في وضوح عند ما نشاهد أنه يندفع في هذا التيار دون قصد منه فيصبع أدنى مواقف الضعف بلون القوة، إذ يشعرنا بأن البكاء ثورة وتمرد ، والنحيب تضجر من الاستكانة وسخط على الذلة ، واليأس اقتناع باستمرار الظلم إلى حد يستوجب المقت ، ولقد بلغ منه هذا الميل حداً يحمل الباحثين على نسيان ما لديه أحياناً من عواطف رقيقة ، وخصائص رشيقة ، لأنه هو نفسه لا يقف عندها موقف المتمهل ويدفعهم إلى ألا يحفظوا له إلا ذلك العنف ، لأنه هو السائد في منتجاته.

#### ٤ - إسخيلوس والأغاني

يحدثنا أرسطو أن إسخيلوس هو أول من أضعف دور الأغنية في المأساة وقدم عليها دور الحديث . وقد نجم عن ذلك أن قل شأن الأغاني وأخذت في الانحطاط منذ عهده . والنقاد المحدثون يرون أن الدعوى صحيحة ، ولكن نتيجتها ليست كما زعم حكيم استاجيرا . فإسخيلوس هو أول من سار بالمأساة في طريق التطور حقاً ، وعنى فيها بالتقسيم التحدثى ، بيد أن المسكاته التى منح الأغاني إياها ، والعناية التى بذلها فيها ، والإجادة التى وصل بها إليها ، كل ذلك صيرها أعظم وأجود وأرشق مما كانت عليه فى القديم عبر اراحل بارزة الأثر إلى حد يبهر العيون ، وإنما الانتقال بمنزلة الحديث من الثانوية فى المأساة إلى الأولوية ،

والرجوع بالأغاني إلى المرتبة الثانوية قد دفعا أرسطو إلى هذا الاستنتاج وإن كان الشيء الوحيد الذى تغير هو النسبة بين الحديث والأغنية .

على أنه كيف يعقل أن يكون إسخيلوس هو الذى بدأ حركة تدهور الشعر الغنائى مع أن أبرز أفكاره الفلسفية ، وأقوم مبادئه الخلقية ، وأجراً آرائه الاجتماعية قد ظهرت فى الجوانب الغنائية من مآسيه ، ففيها على الأخص يعرض الصور القوية التى تسود الفاجعة . ومن أمثلة ذلك أغنية دخول الجوقة : پارودوس<sup>(١)</sup> فى « أجامنون » تلك الأغنية التى تحدد غاية المأساة والمبدأ الأساسى الذى ترمى إليه ، إذ يجيء فيها ما يلى : زوس قدير ، زوس دائماً منتصر ، زوس هو الذى يعلم الأناسى الحكمة عن طريق الألم . ولا ريب أن هذا التلميح معناه أن الذين يتخطرسون على الآلهة ويفتننون بظفرهم المؤقت فيندفعون فى طريق الكبرياء يكون مصيرهم الانسحاق تحت أقدام زوس القدير المنتصر دائماً والذى يصب الآلام على الأناسى ، ليعطيهم دروساً فى التعقل والحكمة . ولعلك تذكر أننا أشرنا آنفاً إلى أن هذه الفكرة هى ما رمى إليه الشاعر من مأساة « أجامنون » .

ومع ذلك فإن الأغاني المحتوية على تلك الأفكار هى فى العموم محوطة بمقطوعات أطول منها فى أكثر المواضع ، وهذه الأخيرة إما قصصية وصفية ، وإما لوحات الأهواء على نحو ما أبنا سراراً . فالعناصر القصصية لها فى مآسيه منزلة جديرة بالاعتبار ، إذ لا يقدم إلينا التاريخ شاعراً آخر من شعراء العصور القديمة عنى عنائته بالسرد الطويل الذى تتمساقب آحاده بأسماء رنانة ، وعبارات فخمة ، وصور متلاثلة كأنه لا يكاد يبدأ السلسلة حتى يشمل برحيق الأبهة والجلال المتعاقبين على حلقاتها ، فيظل يتابعها فى غير ملل ولا إملال . ومنشأ ذلك أنها من أولها إلى آخرها فاتنة ساحرة ليس فيها حلقة دميمة أو خالية من مواطن الإعجاب .

---

(١) البارودوس هى أولى أغنيات الجوقة فى كل مسرحية ، وتدعى دخول الجوقة أو بدء الجوقة .

وإلى جانب هذه الأغاني القصصية أو الوصفية تبدو الأرائيم الأخاذة التي صاغ فيها حركات النفس وخوارج القلوب وأحاسيس المهج من الأهواء وآثارها المختلفة ونتائجها المتباينة وفي كل موقف من هذه المواقف لسان فصيح يشرح جوانبه ويصوغها في العبارات التي تلائمها دون أن يعدو الفن الغنائى على الانسجام الضروري بين المعانى وقوالها التي ينبغى أن تتبعها قسوة ورحمة وغلظة ورقة وانقباضا ومرحا . وهاك نموذجاً من ذلك الانسجام نقتبسه من الأسئلة التي توجهها الجوقة في مأساة الفرس الى الملك المنهزم تبكيتاً له على أفعاله فتقول :

« ماذا صنعت أيها الملك برفاقك الأوفياء ؟ ماذا صنعت بـ « فارندا كيس » و بـ « بيلاجون » ؟ ماذا صنعت بـ « منفيس » و « ماستراس » ؟ ماذا صنعت بمن كانوا يأمرون تحت سلطانك ؟ أين تركتهم ؟ وعلى لسان الملك كان هذا الاعتراف الذي يبدو أنه كان يمزق نياط قلبه وهو :

انهم ماتوا وهجروا فوق صخور « سلامينا » تقلبهم الأمواج وتقذف بهم على شواطئ أتيكا<sup>(١)</sup>

وكما أن إسخيلوس كان أقدر الشعراء على تصوير مثل هذا الموقف كان كذلك أبرعهم في أن يصوغ في مقطوعات فائنة حَمَل الهوى صاحبه على التشبث بفكرة وحيدة لا يجيد عنها قيد أمثلة ودفعه الإرادة البشرية إلى غايتها دون التقيد بأى ظرف أو الإذعان لأية ضرورة وهنا وعند مطالعة هذه المقطوعات يتبين القارىء أن ما تعجز عنه الأحاديث والمحاورات والخطب تقوم به الأغاني خير قيام . ومن آيات ذلك مبدأ « حاملات القرايين » الذي لا يكاد القارىء يتصفحه حتى يهز قلبه ما احتواه من أنات « أورستيس » و « إيلكترا » والجوقة على التتالي وتأوهاتهم على القتل ودعواتهم المتتابعة الى الانتقام فاهى إلا سلسلة من صور ساطعات ومخزونات في الوقت عينه وثقات متكررات في قيمة العدالة وإيقانات

ثابتات بتحققها ، ومواقف دموية في سبيل تأدية الواجب ، وإلحاحات متواليات من قاع القبر على طلب الحق المهضوم .

ومن هذه المقطوعات النادرة المثال تلك الأغنية التي وردت على أسنة المزعجات ، والتي يصف المؤلف الفرع الناشئ منها بأنه كان يجفف عظام الرجال .

على أن هذا الشعر الغنائي في مآسى إسخيلوس كان في العموم مظالمًا غامضًا ، ولعل لهذا سببين : أولها أن عنصره البدائي هو « الديثيرمبوس » الشهير بغموضه ، والثاني هو أسلوب المؤلف الذي سنجد الحديث عنه في الصفحة التالية .

#### ٥ - أسلوبه

إفتبس « إسخيلوس » مآسيه - كما أشرنا إلى ذلك في مواضع مختلفة - من الشعراء : الحماسي والغنائي ، ولكن الذي ترك في أسلوبه أثراً بعيد الغور هو النوع الثاني على الأخص . ويتبين ذلك في جلاء عند إنعام النظر في منتجاته بنوعيهما : التحدثي والغنائي ، فإن القارئ الدقيق يستطيع أن يظفر في كل صفحة من صفحاتها بسيادة وحدة الأسلوب على النوعين كليهما . ولا شك أنه كان أسبق شعراء الهيلين إلى تضيق الهوة الواسعة التي كانت تفصل أسلوب الحديث عن أسلوب الغناء ، فوحد لغة المأساة وأنشأ الملامعة بين مناظرها فسهل مهمة القارئ بها . ولهذا قد اعتُبر منشئ الأسلوب المأساوي الفني في عالم المسرح .

لما كان أشخاصه ممتازين ، وكانت معانيه قوية ، ومراميه سامية ، فقد كان من الطبيعي أن تكون كلماته رنانة ، وعباراته أخاذة ، لتنسجم الصياغة ويتسق الإنشاء . كان محافظاً على التقاليد ، متمسكاً بعقيدته وقوميته ومرتبطة طبقة الأرسطكراتية لا يفرط من ذلك في كثير ولا قليل ، ولكنه بقدر هذه المحافظة على المعاني كان مغالياً في تجديد المباني اللغوية ، فلا يتردد في وضع لفظ حديث أو إنشاء تعبير لا عهد للغة به من قبل . وقد عرف لهذا بالجرأة والحرية في الصياغة معرفة دفعت النقاد القدماء إلى أن يطلقوا عليه اسم مبتكر الكلمات والعبارات .



بيد أن عباراته المبتدعة - مع الأسف الشديد - لم تجد من معاصريه من يتمهدها بالتغذية والإيماء بوضعها موضع التداول ، فلم تلبث أن هجرت حتى جفت وانصرف عنها الناس انصرافاً كان من نتائجها أن جهلت الأجيال التي تلت جيله معانيها فلم تتردد في أن رمتها بالظلمة والتعقيد .

ومهما يكن من شيء فإن من أبرز نواحي أسلوب إسخيلوس تلك القوة الوصفية التي تروح وتعدو بين طيات منتجاته، وذلك الخيال الخصب الرائع الناثر المباحث السريع الانتقال ، والملئ بالصور الفاجعية المتنوعة . ومنها أيضاً كثرة ورود المجازات والكنايات في عباراته دون التشبيهات المسهبة ، لأن هذه الأخيرة تباين المباحثة التي تفرد بها شاعرنا .

على أنه ينبغي أن نعلم أن الخيال عنده لم يكن يطغى على العقل أو يهوى به في حضيض الضلالات والأوهام ، وإنما كان يُحْكَمُ الفكرة الذهنية في الصورة الشعرية ، ولا يكتفى برسم الشعور الحسى في قصائده ، بل كان يؤيده بدعامات المبادئ التجردية ، ولو أنه يصوغه في أسلوب غنائى أو مأساوى .

أما أهم ما يؤخذ عليه ، فهو أنه كثيراً ما يجمع بين معان غير منسجمة فيما بينها ، وأن أسلوبه خال من المرونة خلواً يوشك أن يكون تاماً ، ولكنه لو كان مرناً لفقد كثيراً من قوته وابتكاره كما سنشاهد ذلك عند خلفائه .

## ٦ - أثره

اتفق النقاد في العصور القديمة - وواقفهم المحدثون - على أن إسخيلوس كان أكبر شعراء القرن الخامس على الإطلاق ، وأنه هو الذى خلق المأساة على نحو ما خلق هوميروس الشعر الحماسى ، وأن منتجاته قد أرغمت معاصريه على الانحناء أمامه وأنستهم كل ما تقدمها في الفن المسرحى . ووضعت القاعدة لما سبيلوها ، وحددت موقف المأساة ، وظلت تمثل على مسرح أثينا أكثر من مائة سنة ، وأن خلفيه العظيمين : «سوفوكليس» و«أوربيديس»

قد ابتكر في المآسى شيئاً من التطور ، ولكنها ظلالاً ينهجان نهجه ، وينسجان على منواله في شؤونها الأساسية ، وخصائصها الجوهرية . وقصارى القول : إن الأثينيين قد شاهدوا بفضلها المأساة وهي تبدو على المسرح جميلة وجليلة إلى حد أنهم لم يستطيعوا تصورها على حالة أخرى غير التي شاهدوها في عهده ، وأن أوربيديس ينقده ، ولكنه يحاكيه ، ويحاول التردد عليه ، فلا يلبث أن يهوى تحت سلطانه . نعم إن قيمة مآسيه في القرن الرابع قد نقصت حتى انقطع تمثيلها في المسارح الهيلينية ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أن المبادئ التى وضعها في هذا الفن لم تتغير تغيراً ذا شأن .

ولما شبت الدولة الرومانية نقل الاسكندر يون مآسى إسخيلوس إلى الرومان فتشربها شعراؤهم وتذوقوا ما فيها من روعة وجمال تذوقاً أعاد إليها الحياة من جديد .

وإلى هذا الأثر الأدبى ينبغى أن يضاف الأثر الخلقى الذى تركته منتجات شاعرنا في نفوس الأثينيين ، فإنه كان أثراً عظيم البروز لا يحمله أى متعمن في تاريخ تلك العصور . ومن دلائل ذلك أن أرسطوفانيس قد سجل في أحد مناظر مهزلة « الضفادع » ذلك التأثير الخلقى الذى أحدثته مآسى إسخيلوس في جميع البيئات الأثينية ، لأن المثل العليا التى رسمها للبطولة كانت تثير كوامن السموم في جميع القلوب رغم ما يكتنفها من رعب ، وما ينتثر في طرقها من أشواك تدمى الأقدام التى تحاول السير فيها للحوق بتلك الغاية النبيلة ، ولأن الصور التى نقشها على لوحات مسرحياته للجرائم أو العقوبات ، وللحق أو الباطل ، وللعمل الإيجابى أو الأمل السلبى ، كانت تغذف إلى القلوب بثقة يقينية في أن النفوس البشرية تستطيع أن تقوم بالمجهودات التى تحقق تلك المثل . ولا جرم أن هذه مكانة لم يظفر بها أحد من شعراء أثينا قبل هذا الشاعر العظيم .

## الفصل الثالث

سوفكليس

(١) شخصيته

١ — حياته

ولد «سوفكليس<sup>(١)</sup>» في كولون فيا بين سنتي ٤٩٧ و ٤٩٥ وكان والده «سوفيلوس» من أصحاب مصانع الأسلحة في أثينا ولما شب استقبل الحياة بقلب مرح ونفس سعيدة ، وكان من ذوى الفطر المرنة التي تنثنى ولا تتحطم ، وتقدر على أن تتلون بألوان البيئات المختلفة التي تندمج فيها، ولهذا لم تلبث مدينة أثينا أن صورتها على الصورة التي أرادته عليها ، فكان أثينياً لحماً ودماً ، وقلباً وشعوراً ، وذوقاً وعقلاً .

كلف منذ طليعة شبابه بالموسيقى فأخذ يدرسها ويختلف إلى مواطن توقيعها ، ويرافق حذاقها وذوى النبوغ فيها . وكذلك شغف بالرياضة البدنية فعكف عليها في نشاط حتى أجاد أهم تمريناتها .

ولما كان جميل الطلعة ، مليح التقاسيم ، خفيف الروح ، رشيق الحركات ، فقد لفتت إليه هذه الميزات أنظار الجميع . ولهذا عندما احتفلت أثينا في سنة ٤٨٠ بانتصارها في موقعة « سلامينا » وقع الاختيار عليه ، ليرأس الجوقة المؤلفة من الشبان للتوقيع على القيثارة ، ولم يكن بعد قد تجاوز الخامسة عشرة من عمره ، فقام بهذه المهمة قياماً يبشر بمستقبل زاهر في عالمي الموسيقى والتمثيل . وبعد ذلك التاريخ بقليل لم يهرب أن يمثل دور « نوسيكاً » ابنة

(١) تكاد المصادر التي تناولت حياة سوفكليس تكون صورة لمصادر لاستيغولوس التي أثبتناها في الفصل السالف أي أنها تاريخ حياة مؤلف مجهول ، وتقوش على رخام جزيرة پاروس ، ومذكرات لسويداس ، وبضع شهادات قديمة .

( م ٨ — الأدب الهليني — ثالث )

ملك الفيكيان في الأوديسا ، ودور الشاعر الجوال « تاميريس <sup>(١)</sup> » الذي كان يخاضع عرائس الشعر في التوقيع على القيثارة .

على أن أهم العوامل التي كانت تحتل رأسه احتلالاً تاماً هو التأليف المسرحي ، فأخذ يجد ويطلق العنان لموهبته في عالم الأقاليم الغابرة يستلمه الفن ، ويستوحيه القريض حتى استطاع أن يتقدم إلى المسابقة للمرة الأولى في سنة ٤٦٩ ولم تكن سنه قد تجاوزت الثامنة والعشرين ففاز فيها بالأولية ، وهزم « إسخيلوس » الشيخ كما أشرنا إلى ذلك عند حديثنا عن حياة هذا الأخير .

ومنذ ذلك الحين إلى وفاته جعل يتقدم إلى المسابقة بأربع مآس مرة في كل سنتين حتى روى أنه لم يفز أى شاعر بمثل ما فاز به من الانتصارات ، لافي السك ولا في الكيف ، إذ بلغ عدد المسابقات التي ظفر فيها بالأولية ثمانى عشرة مسابقة فيما يروى « ديودوروس » وعشرين فيما تدعى الرسالة المجهولة المؤلف ، وأربعا وعشرين فيما يحدثنا به « سويداس » . وأيا ما كان ، فإنه - فيما خلا هذا العدد من المسابقات - لم ينزل في أية مسابقة في حياته عن الصف الثاني .

كان هو الذي يقوم في شبابه بتمثيل الدور الأولى من مآسيه حسب التقاليد القديمة ، ولكنه لما تقدمت به السن وضعف صوته أسند هذا الدور إلى حذاق الطبقة الأولى من الممثلين .

كان عهد نضوج سوفوكليس وسطوع كوكبه أسمى عهود أثينا ، فقد بلغت فيه قوتها الأوج ، ووصل مجدها إلى القمة ، وتحولت فيها الحياة إلى جنة يانعة الزهور ، دانية الثمار . ولذلك شاهد هذا الشاعر فيما بين الثلاثين والستين من عمره سلطان « كيمون » يسمو ويتألق ثم ينطفيء ، فيعقبه سلطان « بيركليس العظيم » الذي يساهم في تحقيق سؤدد هذه المدينة

(١) تاميريس هو أحد الشعراء الموسيقيين الجوالين ، وقد اشتهر بخصومته مع عرائس الشعر ، ويان ذلك أنه التقى بهن يوماً في مسينيا فتحداهن أن ينين خيراً منه ، وقد فعان فهزمنه شر هزيمة ، وعلى أمر ذلك فعان عينيه عقاباً له على تهوره ووقاحته ( انظر تفاصيل ذلك في الألبود الثانية من الإلياذة ) .

وإمام علاها . وعلى أثر انتصار أثينا في الحرب الميدية تفتحت أبواب الثراء والمجد أمام الجميع  
ولسكن سوفكليس قد أبى أن ينال أى تشریف من جهة أخرى غير فنه ، فاكتفى بأن  
يكون مواطناً أثينياً ، وشاعراً مأساوياً ، ولم يطمع فيما وراء ذلك مما كان يعوى الشباب في  
تلك الحقبة المليئة بالنشاط والأمل ، وظل يرفل مع أثينا في حلل الهناءة والسطوع ماشاءت  
لها الأقدار أن يفعلها . ( انظر الصورة رقم ١٩ في الصفحة التالية )

ولما قلب الزمن لهذه الحاضرة الجليلة الزاهية ظهر المحن ، وتجهمت لها الأقدار فسددت  
إليها سهام الأرزاء والنكبات ، ووقعت بها هزيمة صقليا في سنة ٤١٣ وأضحت في حاجة  
إلى البحث عن وسائل إنقاذها ، وكان شاعرنا قد تقدمت به السن وعين قاضياً . فاختير  
ضمن القضاة الستة الذين وكلت إليهم هذه المهمة . وفي سنة ٤١١ عين عضواً في لجنة  
الثلاثين التي كلفت بتعديل الدستور .

أما حياته الشخصية ، فقد كانت هائلة سعيدة ، إذ تزوج سيدة تدعى « نيكستراتا »  
وأعقب منها عدة أبناء من بينهم « يوفون » الذي كان فيما بعد شاعراً مأساوياً ، وسنشير إليه  
عندما يبحر دوره ، ولكن الكاتب المصرى « أنيوس » يحدثنا بأنه اتصل بعد أن تخطى  
عهد الشباب بإحدى شهورات مومسات عصره ، وهى « ثيوريس » فأعقب منها ابنه « أرسنتون »  
وهو والد « سوفكليس » الصغير الذى كان جده الشيخ يحبه كثيراً ، فأحق هذا الحب  
ابنه الشرعى « يوفون » على والده حنقاً أخذ يزداد مع الزمن حتى تطور إلى حقد وتبرم  
وعقوق . ولما توقع أن هذا الوالد سيسرك ابنه « أرسنتون » وحفيده « سوفكليس » في  
ثروته ، سولت له نفسه الخبيثة الخاضعة لسلطان الجشع أن يقيم ضد والده قضية يدعى فيها  
خبله وسفقه ويطلب الحجر عليه ففعل ، فلم يسع هذا الشيخ التعس بأبوة هذا الولد الشره  
إلا أن يمثل أمام المحكمة ، فيقدم البراهين على سلامة قواه العقلية بعرضه على القضاة آخر  
فصل كتبه فيحكموا ببطلان القضية وعلنوا صحة تصرفاته ، ولكن هذه الصدمة - رغم  
إخفاها - تمزق هذا الشاعر وتمض شيخوخته وتذهب بمرحه وتقذف به في هوة العتاسة  
والانقباض .



[ الصورة رقم ١٩ مأخوذة عن تمثال أثرى يوجد في قصر لاتران بروما ، وهي تمثل سوفكليس ثاني أعيان الشعراء المأساويين الأثينيين ، وتبدو على مظهره السكرامة دون أدنى قسوة أو جفاف ، ويأوح النبيل على وجهه بأجلى مظاهره ] .

ولما كان مرحاً المزاج لم يستطع طول التفكير أن ينال من هنيئته أو يحمله على التشاؤم ، فأخذ من حياة اللذة والسعادة بحظ موفور وإن كان ذلك في اعتدال واتزان ، فكان يساهم في المسآدب التي يفيض عليها الشراب من الغبطة والمرح ما هو كفيفل بإزالة

وأخيراً ، وبعد هذه الحياة الطويلة المليئة بالنشاط والإنتاج والظفر ، والسعادة والشقاء ، والمرح والأسى ، توفي في سنة ٤٠٥ وكانت سنه تسعين عاماً ، فرسم أحد الفنانين على قبره صورة إحدى عرائس البحر ذوات الأصوات الساحرة رمزاً إلى أثر شعره في النفوس ، وليس هذا فحسب ، بل إن أثينا بنت له معبداً جعلت تقدم إليه فيه الضحايا في كل عام على نحو ما تفعل لعطاء الأبطال .

## ٢ - أخلاقه

اتفقت الروايات والآثار على أن « سوفكليس » كان وديعاً مرحاً ، رقيقاً عطوفاً . ولما كانت حياته سلسلة متواصلة من الفوز ، مليئة بالمجد ، فلم يحنق على الأقدار ، ولم يحسد أحداً على سعادته . ولهذا لم يكن شيء من نضاله ناشئاً عن حقد دفين أو غيظ كمين ، فدفن ذلك الجميع إلى حبه واحترامه .

هموم الحياة ومتاعها ، وخليق بإراحة العقول المكدودة والرؤوس المجهدة ، ولم يكن يتحرج أن يمرح مع أصدقائه المعجبين به ، ورفاقه المفتونين بفنه مزاحاً رشيقياً مصوغاً في عبارات السخرية الهادئة الظريفة التي كانت من خصائص الأثينيين في ذلك العهد ، والتي نرى صورها الفاتنة مرسومة في محاورات أفلاطون .

ولما كان سوفوكليس شاعراً بالمعنى الأول لهذه الكلمة ، وهو من يشعر أكثر من غيره بسحر الجمال الحى الذى يرفرف أمام قلبه بأجنحة القدسية ممثلاً في لحاظ العيون ، وابتسامات الثغور ، وورد الخدود ، وفتنة القدود ، فلم يتردد في أن يستمتع بأقصى أنواع الحرية في تصوير هذا الجمال في أبهى صوره ، واستعمال أبعدها عن الاحتياط في وصفه ، فكان بهذا أثينياً حقاً يمثل ذوق بيئته أصدق تمثيل . ويبدو أن فاجعته الساتيروسية كانت أمثلة في الخلفة ومجون العبارة إلى حد أن « أوفديوس » الشاعر اللاتينى حينما رى من معاصريه بالخلاعة في شعره اعتذر باتخاذها فاجعات سوفوكليس مثلاً ينسج على منواله .

أما الجانب العقلى عنده فقد كان عادياً أقرب إلى الجماهير منه إلى الخاصة والممتازين ، فلم يعلم عنه أحد أنه كان كلفاً بالبحث عن المجهول أو مغرماً بتعدى حدود الحياة الواقعية ، وإنما اكتفى في عقيدته بالفكر الدينية العتيقة عن مصير الإنسان واستخلص منها حكماً سامية ترشده في الحياة العملية ، وجعل يتعهد بها بالتغذية من ملاحظاته الخاصة وتجاربه الشخصية ، وكان ذلك حسبه فلم يشغل نفسه بإثارة تلك المشكلات المعقدة الخاصة بأصول الكائنات ، ولذلك لم تنعقد بينه وبين أحد فلاسفة عصره صلة ما ، بل لا يعرف التاريخ له صلة أدبية بأحد خاصة زمانه سوى « هيرودوتوس » الذى أنشأ فيه ، وهو فى الخمسين من عمره قصيدة ضاعت كلها ولم يبق منها غير بيت واحد .

أسلفنا أن هذا الشاعر كان أثينى العاطفة والنوق إلى أبعده حدود هذه الكلمات . ولهذا أحبته أثينا حباً ليس بعده زيادة لمستزيد ، وكلف هو بها كلفاً زائداً على حد المألوف ، إذ لما انتهى صيته إلى أمراء المدن الأخرى أخذوا يدعونه في إلحاح ويعرونه بكل الوسائل

المسكنة فأبى أن يفادر مدينته العزيزة التي افتنن بها وافتنتت به وقدرها وقدرته ، وخلصها وخلصته .

## ( ب ) منتجاته

### ١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

لا يدري أحد كم ألف سوفوكليس من المآسي بالضبط ، فقد أقر الناقد الاسكندري أرسنوفانيس البيزنطي بما نسب إليه منها مائة وثلاثاً وعشرين مسرحية ، وواقفه سويداس على هذا العدد ، ولكن الباحث الألماني « دندروف » لم يثبت في قائمته إلا مائة وخمسة عشر عنواناً .

ومها يكن من الأمر ، فإن موضوعاتها لم تتعد المنابع الأولى التي اقتبس منها سلفه إسخيلوس ، إذ أن سوفوكليس لم يخطر له أن يجدد في تلك الموضوعات ولم يحاول أن يتمرد في هذه النقطة على التقاليد المألوفة فعكف على الأقايص الغابرة وانتهل من معانيها مسرحياته على النحو الآتي :

(١) اقتبس من حرب تروادة والعودة منها خمساً وثلاثين مأساة وفاجعة ساتيروسية ، منها « حُكم باريس » و « عرس هيلينيه » و « جنون أوديسوس » و « اجتماع الأكيان » و « إيفيجنيا » و « هيلينيه مطالباً بها » و « السجينات » و « ممنون » و « آياس حامل السوط » و « برياموس » و « پولكسينا » و « نوسيكيا » و « آياس تيلامون » و « فيلكتيتيس » و « إيلكترا » ولم يبق من هذه المجموعة كلها إلا الثلاث الأخيرة .

وكذلك استخلص من الدوائر الثيبية طائفة من المسرحيات لا يعرف عددها بالضبط منها : « أنفيارأوس » و « الكميون » و « أوديبوس ملكا » و « أوديبوس في كولونا » و « أنتيجونا » وقد بقيت هذه الثلاث أيضاً .



وقد استخرج كذلك من أقاصيص البيبليسيين عدداً لا يعرف بالضبط ، منه « هيبوداميا » و « أتر يوس » و « ثيستوس » و « هر ميونا » وقد ضاعت جميعها .  
هناك منبعان آخران لم يسمها « إسخيوس » من قبل ، فكان « سوفكليس » أول من استغلها وانتفع بهما في تأليفه ، وهما : أقاصيص هيركليس ، والأقاصيص الأتيكية ، فانتزع منها عدة مسرحيات ، فمن المنبع الأول : « هيركليس في تينار » و « التراخينيات » . وهذه الأخيرة قد بقيت . ومن المنبع الثاني ، وهو أكثر من سالفه ثراء ما يأتي : « إيريجونا » و « تربتوليموس » و « يون » و « كريوسا » و « إجيوس » و « نسيوس » . أما أقاصيص « ديونيسوس » فقد ألهمته عدداً قليلاً من المسرحيات لا يتجاوز عشرًا بين مأساة وفاجعة ، ولكن لم يعرف من عناوينها إلا عنوان فاجعة واحدة ، وهو « ديونسيخوس » وأخيراً اغترف عدة مسرحيات من أقاصيص حملة أرغو ، وأقاصيص الأرغوسيين ، ولم يبق من القسمين إلا بضعة عناوين مثل « نساء امنوس » و « نساء كنجوس » و « حاملات الماء » و « أميكوس » و « ذائثيه » و « أندروميذا » و « إيتاخوس » .

## ٢ — تلخيص ما بقي من هذه المآسي

لم يبق من هذا العدد الضخم الذي ألعنا إليه إلا سبعة مآسي ، وهي : (أ) « آياس » (ب) « أنتيجونا » (ج) « إيلكترا » (د) « أوديبوس ملكا » (هـ) « التراخينيات » (و) « فيليكتيتيس » (ز) « أوديبوس في كولون » . وإليك إجمالاً عاجلاً عن كل واحدة منها مع ما يعن لنا ، أو ما عن للنقاد فيها من تعليق .

### (١) آياس

موضوع هذه المأساة مقتبس من أحد تفاصيل أحداث حرب تروادة ، ومجملها أن رؤساء الهيلين يحكمون لأوديسوس بوراة أسلحة « أخيلوس » فيحنق ذلك « آياس تيلامون » حنقاً يدفعه إلى التصميم على قتل جميع أولئك الرؤساء ، وإذ بهم بتنفيذ تصميمه تذهب

« أثينيه » بعقله فيختبل ويهيم على وجهه مذبحاً قطعان الحيوانات ، وعلى أثر ذلك تظهر هذه الإلهة لأوديسوس في خيمته ، فتنبئه بأن « آياس تيلامون » كان يريد قتله هو ورؤساء الهيلين الآخرين ، وأنها هي التي حولت هجومه إلى القطعان ، وأنها خبلت عقله وصيرته مجنوناً . وبعد ذلك يصل « آياس تيلامون » - وقد زال اختلاط عقله وعاد إلى صوابه - فيصم على أن يغادر هذه الحياة التي أصبحت مجلبة للاستهزاء به وعاراً على والده الشيخ فتحاول الجوقة المؤلفة من بحارة « سلامينا » ومن « تكميسا » أسيرته أن يحمله على العدول عن الانتحار ، مظهرين له ابنه « أوريسا كيس » الذي لا يزال طفلاً ، ومصورين له سوء مصيره من بعده ، فتهداً حديثه قليلاً ، ولكن ذلك لا يكون إلا ظاهراً ، إذ لا تلبث عزيمته الأولى أن تعاوده . وهنا يتغير المنظر فنجده أنفسنا في الصحراء على شاطئ البحر ، ونرى « آياس تيلامون » يقدم فيعلن أنه سيموت بشجاعة وإن كان ذلك ليس دون أسف على حرمانه نور الحياة ثم ينحني فوق سيفه ويعتمد عليه فيخترق جسمه . وعلى أثر ذلك تصل الجوقة وتبحث عن البطل فتلقيه جثة هامدة ، فتتشغل مع « تُكُروس » شقيق « آياس » بالطقوس الجنائزية . وهنا يخصص المؤلف القسم الباقي من المسألة لهذا السؤال ، وهو : ما مصير الجثة ؟ . وقد اعتبر كثير من النقاد هذا القسم الأخير طويلاً مملاً وإن كان لا يخلو من جمال .

تنشأ من هذا السؤال المتقدم ثلاث مناقشات حادة الأولى بين « تُكُروس » و « مينيلأوس » والثانية بين « تُكُروس » و « أجاممنون » . والثالثة بين « أجاممنون » و « أوديسوس » الذي يقف في صف البطل المنتحر ضد ذينك الشقيقتين الشريرين : « أجاممنون » و « مينيلأوس » اللذين يتمسكان بعدم إجراء الطقوس لهذه الجثة التي غضب عليها الآلهة كما يتمسك « تُكُروس » بدفن شقيقه مها كلفه ذلك . وهنا يدافع « أوديسوس » عن البطل الميت ضد ملك الملوك وشقيقه ، فتنتصر فصاحته الكريمة على خبثها وينتهي الأمر بأن يأمر « تُكُروس » الجوقة بأداء الواجب الأخير نحو شقيقه وإجراء

الطاقوس الجنائزية . ولكن عبقرية المؤلف تظهر بجلاء في تلك المحاورات التي دارت بين الزعماء الأربعة .

ومن الغريب المدهش أن « سوفوكليس » قد جعل « أوديسوس » خصم الميت في الحياة من أكبر أنصاره في حالة الموت ووضع على لسانه الدفاع القوي عن هذه الجثة حتى يبرر دفنها . وهذه صورة قوية للفضيلة والأخلاق العالية . ونحن لا نغالي إذا قلنا : إن هذه المحاورات التي دارت بين الأبطال حول جثة « أياس » كانت من روائع المنتجات الهيلينية . لما كانت هذه المأساة - فيما يرجح النقاد - أقدم ما بقي من مآسي « سوفوكليس » فقد كان من الطبيعي أن تكون أكثرها بساطة وأقربها إلى نظام « إسخيلوس » وبالتالي يكون تكوينها لا يكاد يقتضى إلا استخدام ممثلين اثنين حسب التقاليد القديمة ، أما الثالث الذي ابتدعه في حذر ، فلم يقيم إلا بتمثيل دورى : البدء والنهاية . وعلى أى حال فإنه يبدو أن أول هؤلاء الممثلين كان يقوم بدورى : « أياس » و « توكروس » ، وثانيهم بدورى : « أوديسوس » و « تكميسا » . وثالثهم بأدوار : « أثينيه » والرسول و « مينيلائوس » و « أجاممنون » .

ومما يلاحظ على هذه المأساة أن القسم الثنائى فيها كان لا يزال وفيراً على النمط الغابر تقريباً ، ومع ذلك فإن فن هذا الشاعر الشاب كان قد بدأ يظهر فيها ظهوراً واضحاً بما فاض على جوانبها من تصوير طباع أشخاصها ورسم عواطفهم وأحاسيسهم ، وبما تمتاز به من قيادة العمل فيها بهيئة حاسمة نحو الوحدة التامة والتماسك الكامل . وبما يسترعى الانتباه أيضاً منظر « تكميسا » وهى تتقدم إلى « أياس » متوسلة إليه بحياة ابنها الطفل ومستقبله ألا ينتحر ، فإنه يعيد إلى الذاكرة ما وزد في الإلياذة من منظر « أندروماخيه » إذ تستعطف زوجها « هكتور » بحياة ابنهما ألا يذهب إلى معمة القتال وإن كان موضوع هذه المأساة مقتبساً من الإلياذة الصغرى . وإليك نموذجاً من ذلك الحوار الآنف الذكر :

## بين أجا ممنون وأوديسوس

أوديسوس — استمع إلى باسم الآلهة ، لا تكن غير إنسانى إلى حد أن ترفض قهراً لهذا المقاتل . لا تبد غيراً على سلطتك ولا حقوقاً إلى درجة سحق العدالة بدميك . أنا أيضاً لم يكن لى فى الجيش عدوآلد من هذا الرجل منذ اليوم الذى فزت فيه بأسلحة « أخيلوس » ومع ذلك فهما يكن بغضه إياى ، فلن أستطيع أن أسىء معرفتى إياه إلى حد أن أنكر أنه كان أشجع الهيلين الذين أتوا إلى تروادة إذا استثنينا « أخيلوس » . وإذا ، فلن تستطيع — بدون عسف — أن تعامله باحتقار ، فإن هذا سوف لا يكون إهانة لشخصه ، بل لقوانين الآلهة . إن من الظلم أن يهاجم الإنسان رجلاً عظيماً بعد موته مها كان المقت الذى يحمله له .

أجا ممنون — ماذا ! هل أنت يا أوديسوس الذى تنتصر له ضدى ؟

أوديسوس — أنا نفسى كنت أبغض حين كان من الجلال أن أبغض .

أجا ممنون — ألم يكن من واجبك — بالأحرى — أن تنتصر بموته ؟

أوديسوس — لانتصر بآن « أتريوس » بميزة ضئيلة الفخر إلى هذا الحد .

أجا ممنون — ليس من السهل على الملوك أن يكونوا أتقياء .

أوديسوس — إنهم يستطيعون على الأقل أن يعيروا آذانهم إلى نصائح أصدقائهم الحكيمة .

أجا ممنون — إن واجب الوطنى الصحيح هو أن يطيع من بأيديهم السلطان .

أوديسوس — كف ، فأنت لن تصير أقل درجة بإذعانك لأصدقائك .

أجا ممنون — فكفر فى الرجل الذى تمنحه الآن هذه المنحة .

أوديسوس — لقد كان عدوى ، ولسكنه كان ذا نفس كريمة .

- أجا ممنون — عند أى حد ستقف ، أنت الذى تحترم عدواً ميتاً إلى هذه الدرجة ؟ .
- أوديسوس — إن للفضيلة على من السلطان أكثر مما للحقد .
- أجا ممنون — هاهم أولاء الرجال غير الثابتين .
- أوديسوس — إن كثيرين من أصدقاء اليوم سيكونون أعداء غداً .
- أجا ممنون — وهل تظن أن من الخير الفوز بأصدقاء من هذا النوع ؟
- أوديسوس — أنا لا أحب القلوب الجامدة .
- أجا ممنون — أنت ستصيرنا اليوم فى أعين الناس وضعاء .
- أوديسوس — لا ، ولكننا سنظهر عادلين فى أعين كل الهيلين .
- أجا ممنون — أنت تريد إذاً ، أن يدفن هذا الجثمان ؟
- أوديسوس — نعم لأنى أنا أيضاً سأتهى إلى القبر .
- أجا ممنون — وهكذا كل إنسان ، غايته من كل شىء منفعة .
- أوديسوس — ولن يجب على أن أعمل أكثر من نفسى ؟
- أجا ممنون — سيقال إن هذا فعلك لا فعلى .
- أوديسوس — مها تكن طريقتك فى العمل فإنه على كل حال سيُثنى على إنسانيتك .
- أجا ممنون — حسن ، أعلم أنه ليس هناك عفو لا أكون مستعداً لمنحك إياه ولو كان أكبر من ذلك ، ولكن أياس لن يكون أقل بغضاً لىءى فيا بعد منه فيا قبل . إنك تستطيع أن تفعل ما تشتهى .
- رئيس الجوقة — من يابى عليك بعد هذا المسلك يا أوديسوس اسم الحكيم فهو معتوه .
- أوديسوس — إننى أعلن إلى تُكروس أننى منذ الآن صديق أياس بقدر ما كنت عدوه ، إننى سأوارى جسمه معكم ، وسأسأهم فى أعمالكم ، ولن أهمل شيئاً من الواجب الذى يتحتم على الفانين أن يؤدوه لعطاء الرجال .

تُكْرَس — ما أكرمك يا أوديسوس ، إنه ليجب على أن أحوطك بالثناء ، نعم إنك كنت على غير ما أنتظره منك ، أنت الذى كنت تكره أياك أكثر من جميع الهيلين ، وأنت الوحيد الذى انتصرت له . إن حياتك لم تحملك على أن تسب ميتاً كما فعل ذلك الرئيس المختل وشقيقه اللذان كانا يريدان هجره فى العراء قصد الإهانة . آه إني أتوسل إلى سيد الأوليوس وإلهة الانتقام اليقظة وإلهة العدالة التى لا مفر منها أن يعاقبوا هذين الشقيين كما أرادا أن ينزلا تلك الإهانة البغيضة بهذا البطل . أما أنت يابن « لا إرتيس » الشيخ فإنى لا أجرو أن أدعك تضع يدك فى هذا القبر خشية أن أسىء إلى الميت ، فساهم معنا فيما عدا ذلك . وإذا أردت أن يُمَثَّلَ الجيش فى تشييع الجنائز ، فنحن ان نحس فى ذلك بأية غضاضة ، وأنا سأقوم بكل ما عدا ذلك ، أما أنت فاعلم أنك لنا قلب نبيل .

أوديسوس — إننى كنت أود أن أنضم إليكم ، ولكن إذا كنت تجد ذلك سيئاً ، فإننى أنزل عند إرادتك وأنسحب .

### ( ب ) أنتيجونا

تتلخص هذه المأساة فى أن « أنتيجونا » و « إسمينا » تعودان إلى ثيبا بعد وفاة والدهما « أوديبوس » فتشاهدان تلك الحرب الطاحنة التى تشتعل بين شقيقتيهما : « إيتيكليس » و « بولينيكيس » من أجل العرش ، والتى تنتهى بقتل الشقيقتين ، كل بيد الآخر كما تمنى لهما أبوهما ، وإذ ذاك يخلو الجو لخالهما « كرييون » فيصلد على العرش ، وليس هذا فحسب ، بل إنه يحرم أن تقام الطقوس الجنائزية لـ « بولينيكيس » وكان حرمان الميت من هذه الطقوس معناه الحكم على روحه بأن تنيه مائة سنة على شاطئ نهر إستيكس دون أن تستقر فى مملكة الموتى . وكان هذا العمل أيضاً يحمل فى ثناياه التمسدى على حقوق الآلهة . وإذاً ،

فدفن هذه الجثة الآن أصبح يعادل إلقاء رجل من الموت ، ولكنه لا يجرؤ أحد على إبداء هذه الشهامة والقيام بذلك الواجب الذى يسخط إهاله الآلهة ويرضى الملك الجديد إلا « أنتيجونا » التى كانت إذ ذاك ذات حظ وافر من الاشتهار بمحبها لأبيها والتضحية فى سبيله ولم تكن هذه الفتاة تجهل الخطر الذى تتعرض له بهذا العمل ، ولكنها تفضل أن تواجه سخط الملك بدفن شقيقها على أن تهين القانون الإلهى ، فتقاوم بفصاحة وحماسة فكرة شقيقتها « إسمينا » التى تريد أن تحولها عن هذا التصميم ثم تخرج لتنفيذه ، ثم يحنى « كريبون » على المسرح ، وهنا يدخل أحد الحراس فينبهه بأنه رغم رقابته ورقابته زملائه الدقيقة قد ألقى مجهول التراب على الجثة ، فيتهدد الملك الحارس بالموت إذا لم يعثر على الجاني أو الجناة ، فينصرف الحارس ثم لا يلبث أن يعود فيخبر الملك بأنه فاجأ « أنتيجونا » تحاول دفن « يواينيكيس » فيثور ثائر « كريبون » ويستحضر « أنتيجونا » ويسألها فتجيبه بذلك الجواب الخالد الذى كان عماد الفلاسفة فى تعريف القانون الخلقى غير المكتوب . وهنا تؤثر بطولتها فى الشعب فتزج كثيرا من الأنصار ، وتمحر أختها خجلا من نذاتها ووضعها موقفها بإزاء أخيها الراحل . وعلى أثر ذلك يظهر « هيمون » بن « كريبون » وخطيب « أنتيجونا » فيحاول أن يفهم والده بكل احترام كم كانت « أنتيجونا » موضع الإعجاب من جميع سكان المدينة بسبب هذا العمل العالى ويرجو والده أن يغير تصميمه بإزائها ، ولكن « كريبون » يتمسك بأوامره ، وهى أن « أنتيجونا » تسجن فى حجرة ضيقة تحت الأرض وتترك حتى تموت ببطء . وهنا تمر « أنتيجونا » على المسرح للمرة الأخيرة وتودع الحياة ، ولكن العقاب الإلهى لا يلبث أن يهوى على رأس « كريبون » إذ يتنبأ له « تيرسياس » العراف بتعاسات قاسية فيرتاع من مصيره ويحاول أن يتلافى جريمته ، ولكن بعد فوات الوقت ، إذ حين يدخل إلى الحجرة يجد « أنتيجونا » قد فارقت الحياة . وحين يقع نظر « هيمون » خطيبها على جثتها يتمسكه اليأس فينتحز تحت بصر أبيه وسمعه . وهنا يعود إلى المسرح رسول فينبي الملكة « أوريدىكا » بهذه الكارثة المضاعفة فتفرع وتنصرف . ولم يكده « كريبون » يحضر جثة ابنه حتى ينمى إليه نبأ كارثة أخرى ، وهى أن الملكة قد قتلت

نفسها ثم تنتهي المأساة بمنظر ذلك الطاغية وهو في أشنع حالات اليأس يبكي ابنه وزوجته .  
لما كانت مأساة « أنتيجونا » قد مثلت في سنة ٤٠٤٠ فقد اقتضى هذا أن تحمل آثار  
العهد القديم من بساطة القصة وطول دور الجوقة وما شاكل ذلك . ويبدو أنه استلهم  
موضوعها من المنظر الأخير من مأساة « مهاجو ثيبا السبعة » لـ « إسخيلوس » حيث  
تنتهي هذه الأخيرة بترك « أنتيجونا » وقد صممت على مواراة جثة أخيها مهما كلفها ذلك  
ويعتبر النقاد أن مما يشرف « سوفوكليس » ويشهد له بالبراعة في الفن المسرحي أن  
يستطيع استخلاص مأساة كاملة من هذا الطرف الضئيل من الأصوصة ، وأن يجد من  
المقدرة ما يمكنه من إيصال هذا المنظر البسيط إلى ما وصل إليه من سعة وامتداد .

كان شاعرنا في هذه المأساة قد خطا في التجديد خطوة أوسع من سابقاتها وعرف كيف  
يستخدم الممثل الثالث استخداما بارزا حين صور لنا « أنتيجونا » و « إسمينا » تتعارضان  
أمام « كريون » وفي هذا المنظر نفسه يتضح كيف انه كان قد بدأ يفهم تعارض الطباع ،  
وتضارب الأخلاق ويقدر على رسمهما بهيئة لم يتطاول إليها « إسخيلوس » .

أما توزيع الأدوار فيرجح الباحثون أنه كان كما يأتي : الممثل الأول يقوم بدورى :  
« أنتيجونا » و « هيون » والثاني يقوم بأدوار : « إسمينا » والحارس و « تيرمياس »  
والرسولين . والثالث يقوم بدورى « كريون » و « أوريدىكا » .  
والآن هاك ترجمة شيء من هذه المأساة :

### تحقيق الملك مع أنتيجونا

كريون — لكن أجيبي بدون دوران ، وبقليل من الكلمات هل كنت تعلمين  
الخطر الذى أصدرته ؟ .

أنتيجونا — نعم كنت أعلمه ، وهل يمكن أن أجهله ؟ إنه كان عاما .

كريون — ومع ذلك فأنت جرؤت على أن تتحدى على هذا القانون .



أنتيجونا — ذلك لأنه ليس زوس هو الذى نشر هذا القانون ولأن العدالة التى ترافق آلهة الجحيم لم تمل على بنى الإنسان قانوناً كهذا ولم أكن أتصور أن مراسيمك لها من القوة ما يجعلها تقدم إرادة إنسان على القوانين التى ليست مكتوبة ولكنها إلهية ثابتة ، لأن هذه القوانين ليست وليدة اليوم ولا أمس ، وإنما هى توجد منذ الأزلية ولا يعرف أحد متى وجدت . فهل كان الواجب يقضى على<sup>١</sup> بسبب الخوف من جرح كبرياء أحد بنى الإنسان أن أعرض نفسى لعقوبة الآلهة . أنا كنت أعرف أنه لا بد من موتى — وهل أستطيع أن أجهل ذلك ؟ — حتى بدون أمرك . فإذا مت قبل الأوان ، فإننى أهنى نفسى بذلك المصير ، إذ من يعيش مثلى فى وسط الآلام التى لا تحصى كيف لا يكون الموت له سعادة ؟ . وهكذا إن يكون الحظ الذى ينتظرنى قاسياً على<sup>٢</sup> . لكن لو أنى تركت جثة شقيقى بدون مواراة لأحزنتنى ذلك . إن ما يحدث لى لا يهمنى والآن إذا كان سلوكى يبدو فى نظرك مخالفاً للعقل ، فمن الممكن أن يكون هو المحنون ذلك الذى يتهمنى بالجنون .

رئيس الجوقة — بهذا الخلق الذى لا يثنى يعرف الناس ابنة « أوديبوس » غير القابل الانحناء .

### وداع أنتيجونا

رئيس الجوقة — أيها الغرام الذى لا يخضع أنت الذى تفقض على أقوياء أهل الأرض والذى تستريح فوق وجنتى الفتاة الناعمتين ليلاً . ( انظر الصورة رقم ٢٠ فى الصفحة الآتية ) أنت الذى تفتح البحر ، وتزور كهوف الحيوانات المتوحشة والذى لا ينجو من سلطانه أحد . لا بين الآلهة ولا بين الأناسى الذين حياتهم يوم واحد ، والذى يصير من يستولى عليه فريسة للهذيان ، إذ أنك تفتاد إلى الجور قلوب العادلين لتعاستهم . إن هذه الاضطرابات والمنازعات الأسرية أنت الذى تثيرها ، فالسحر فى عيني الخطيئة الشابة ينتصر على أقدس القوانين ويتقدمها ، لأن « أفروديتيه » تلك الإلهة التى لا تغلب تعبت بالعقبات ، ( انظر الصورة رقم ٢١ فى صفحة ١٢٩ ) . بل أنا فى هذه اللحظة أترك نفسى أسحب إلى التبرد

على القوانين في هذا المنظر ولا أستطيع أن أقف عبراتي حينما أرى هذه العذراء الشابة  
« أنتيجونا » تتقدم نحو سرير الموت الذي ينام عليه جميع بني الإنسان .



[ الصورة رقم ٢٠ من صنع الفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة  
عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف اللوفر ، وتمثل لبيروس إله الغرام واقفاً  
فوق هيكل ناشراً جناحيه ، وإلى جانب الهيكل فتانان ترقصان بعد أن نثرتا الزهور  
حول هيكل الإله ] .

أنتيجونا — آه يا سكان ثيبا وطني انظروا إلى مزاولة سفري النهائي ، ومشاهدة للمرة  
الأخيرة ضوء الشمس الذي يجب ألا أراه بعد الآن ، لأن « هاديس » الذي عنده يرقد كل  
الفانين يجتذبي حية إلى شاطئ نهر « الأكرون » دون أن أعرف الزواج ودون أن تردد  
أغنية العرس اسمي . إن « الأكرون » هو الذي سيكون زوجي .

رئيس الجوقة — وهكذا أنت ترتحلين أيتها الماجدة الشهيرة دون أن تهوى تحت  
إصابات المرض أو تحت ضربات الخنجر ، ولسكنك - فريدة بين بني البشر - سنترابين حرة  
وحية عند « هاديس » .

## ( ح ) إيلكترا Electra



[ الصورة رقم ٢١ مأخوذة عن تمثال من صنع الفنان الهيليني بركسيثيلوس يوجد بمتحف القاتيكان ، وهي تمثل أفروديتيه إلهة الدله والوله ، وذلك التمثال هو الذى أخذ نموذجاً لعدد كبير من الفنانين فى صنع تماثيلهم لهذه الإلهة ] .

تفلاخص هذه المأساة فى أن « كليتمندسترا » ترى زوجها القديم « أجاممنون » فى الحلم يلتقى فى النار بمصا عشيقها وزوجها الجديد « إيبيستوس » الذى تأمرت معه على قتل زوجها ، فنببت من هذه النار غصن يظل البلاد بظلاله فتزعج من هذا الحلم وترسل ابنتها « كريسوثيميس » تحمل القرابين إلى قبر والدها ، لتهدئ روحه ، ولكن إيلكترا تلتقى بشقيقتهما قبل إنجاز هذه المهمة ، فتنهاها عن إطاعة أمها وتأمرها أن تقذف بهذه القرابين فى الهواء ، وبأن تأخذ خصلتين من شعرها وتضعهما على قبر والدهما وتتوسل إليه أن يعيد إليهما شقيقتهما . وهنا تظهر والستهما « كليتمندسترا » طالفة بالتهديد والسباب ضد « إيلكترا » التى تهمةا بأنها انتهزت فرصة غيبة الملك وخرجت لتشن الغارة على أسرتهما ، بيد أن « إيلكترا » تبطل هذه السفسة بمنطق لا ينحنى . ( م ٩ — الأدب الهيلنى — ثالث )

وعلى أثر ذلك يصل رائد « أورستيس » فيعلن أنه جاء لينبئهم بوفاته على أثر سقوطه من فوق المركبة أثناء حفلة سباق « أبولون » وأن الوعاء الذي يحتوي على رماد جثته سيحمل إليهم قريباً ، فتدعو « كليرمنتسترا » الرسول إلى القصر ، بينما تولول « إيلكترا » على موت شقيقها مع الجوقة . وإذ ذلك تعود « خريستوميميس » مسرورة لأنها تجدد على قبر أبيها خصلة شعر حديثة القص وقرابين جديدة ، فتعتقد أن « أورستيس » قد حضر ، وأنه هو الذي قدم هذه القرابين إلى أبيه ، ولكن « إيلكترا » تجيبها قائلة : إنها قرابين شخص مجهول ، إذ أن شقيقنا قد توفي ، وأن رسول النعي في القصر ، فهم أعينيني ولنضرب « إيجستوس » بيدينا ، فترفض « خريستوميميس » عرض شقيقها وتعود إلى القصر . وهنا يصل « أورستيس » وليس هو في هذه المأساة كما في مأساة « إسكيلوس » تلك الضحية المسكينة التي تضطرب أمام الوحي ، بل هو بعيد عن الوسوسة والتردد ، هادئ فآثر ، يطبع الوحي إطاعة الرجل المسرور بتأديته واجبا مقدسا . وبعد القتل لا يحس بتأنيب الضمير .

يظهر « أورستيس » على المسرح في صورة الرسول الذي يحمل الرماد الزعوم ، فتتململ « إيلكترا » الوعاء وتوجه إلى رماد شقيقها تلك الؤلؤة الخالدة . وحين يسمع « أورستيس » هذه الخطبة البليغة يتيقن أنه الآن أمام شقيقته فلا يستطيع أن يكبت انفعاله ، فيكشف لها عن نفسه ، فتستطار فرحا . وإنيها لفي هذه السعادة ، إذ بالراند يجيء وينيء سيده بأن وقت العبل قد حان ، ثم يدخلان القصر وتقف « إيلكترا » على الباب . لأنها تخشى أن يفاجئها « إيجستوس » الذي كانت الملكة قد بعثت إليه لتنبئه بوفاة ابنها . وبعد قليل تسمع صيحات في القصر . وهنا تنتهي المأساة بذلك المنظر المروع الذي يقوم فيه الابن خلف الستار بتنفيذ انتقامه المرعب في جمود وصمت وقسوة بينما لا ينطق لسان الابنة بكلمة إشفاق على أمها . وبعد قتل « كليرمنتسترا » يجيء « إيجستوس » فيقع بين أيديهما فيسحبه « أورستيس » إلى داخل القصر ، ليذبحه في نفس المكان الذي ذبح فيه والده .

لا يعرف أحد متى مثلت هذه المأساة للمرة الأولى ، ولكن الصلة بينها وبين

مأساة « أنتيجونا » هي أن الشخصية الأساسية في كل منهما فتاة تتمثل فيها البطولة والنبل والإخلاص .

والموضوع الذي عالجه هو عين موضوع « حاملات القرايين » لـ « إسخيوس » ولكن بين هاتين المسرحيتين كثيراً من الفروق ، فعند « إسخيوس » يكاد كل ما في المأساة من وقائع يتلاشى أمام انتقام « أورستيس » لوالده بينما عند « سوفوكليس » تكاد كل أهمية المأساة تتركز في « إيلكترا » وعواطفها والبر بشقيقتها ، وعرفان الجميل السائد بينهما ، وفي قوة هذه الفتاة وشجاعتها ونبلها إلى حد يشعر القارئ بأن الانتقام في هذه المأساة ليس إلا فرصة أظهر فيها المؤلف « إيلكترا » في صور مختلفة تسترعى الانتباه .

لا يكاد القارئ يبدأ مأساة « سوفوكليس » حتى ينسى « إيلكترا إسخيوس » إذ هو لا يرى فيها تلك الفتاة الجبانة التي يصل بها الضعف والخوف من أمها إلى درجة لا تجرؤ معها على أن ترجو من الآلهة علنا حضور شقيقتها فتشجعها الجوقة على هذا الدعاء ، وإنما هو يرى « إيلكترا » نائرة قاسية إلى حد أن تحاول الجوقة تهدئة هياجها ، وتلطيف آلامها . وهذا الخلق الحازم يظهر أكثر عند مواجهتها شقيقتها « خريسوثيرميس » ومحاولتها إقناعها بالتمرد على تلك الوالدة الآثمة ، وهي بهذه الشجاعة وتلك الثورة على الظلم ، وهاتيك العزيمة القوية وشعورها نحو شقيقتها وتقديرها لواجبها وحرارتها في تأديته تشبه « أنتيجونا » ولكنها تفوقها في الاقْباض والوحشية ، وقد نتج هذا من أن حظ « إيلكترا » كان أسوأ من حظ « أنتيجونا » إذ قد قدر عليها أن تسام في التعاسة باشتراكها في قتل والدتها .

ومن جوانب هذا التشابه أيضاً أن موقف « خريسوثيرميس » إلى جانب « إيلكترا » يكاد يماثل موقف « إسمينا » إلى جانب « أنتيجونا » ولعل فوز الشاعر في الأولى هو الذي شجعه على متابعة نفس الفكرة في الثانية لاسيما وأن النقاد يرجحون ترجيحاً يقرب من اليقين ظهور هذه المأساة بعد أنتيجونا .

أما أغاني الجوقة فيها فقد نقصت كثيراً عنها في المأسى السابقة إذا استثنينا أغنية

الدخول : بارودوس فإنها لا تزال طويلة بعض الشيء . ولا ريب أن هذا هو إحدى علامته  
التطور كما أن استخدام ثلاثة ممثلين قد نضج في هذه المأساة نضوجاً يوضحه إسناد أدوارهم  
إليهم في فن متقن : فالممثل الأول يقوم بدور « إيلكترا » والثاني يقوم بأدوار :  
« أورستيس » و « خريستيميس » و « كليتمنسترا » . والثالث بدوري : المربي  
و « إيجستوس » .

وإليك ترجمة نموذج من هذه المأساة :

### ولولة إيلكترا أمام رماد شقيقها المزعوم

إيلكترا — أوه ! أيتها البقايا الأخيرة لذلك الإنسان الذي أحببته أكثر من كل من  
عداه . يا بقايا عزيزي « أورستيس » كم هذه الحالة التي أنسلك عليها بعيدة عن الآمال التي  
أحسست بها حينما يسرت لك سبيل الارتحال من هذا المكان . اليوم ليس إلا رماداً  
جامداً ، ذلك الذي أمسكه بيدي . حينما تركت هذه البلاد يا بني كنت مملوءاً بالحياة . آه !  
ياليتني كنت مت قبل أن أرسلك إلى أرض أجنبية حين حملتك بين ذراعي ونجيتك من  
الموت ! نعم كنت ستموت في ذلك اليوم ، ولكنك كنت تقاسم والدك قبره ، أما اليوم  
فأنت قد هلكت ببؤس أجنبياً عن وطنك ، وفي أرض المنفى بعيداً عن أختك ، ولست  
أنا العسة التي غسلت يداها جثتك ورفعتها من وسط اللهب ، وإنما أيد أجنبية أيها البائس  
هي التي قامت نحوك بهذا الواجب الأخير . والآل أنت تعود إلى رماداً خفيفاً في رزق  
خفيف . واحر قلباه ! ماذا أفادت العناية التي أحطت بها طفولتك والتي كنت سعيدة  
بأن أفيضا عليك ، لأنك لم تكن قط أعز علي والدتك منك علي أنا ، ولا أحد غيري في  
المزمل كان ينشغل بطعامك ، وإلى وحدي كنت تتجه دائماً داعياً إياي بشقيقتك . والآل  
موتك نزع مني كل شيء في يوم واحد . لقد ارتحلت كالعاصفة حاملاً معك كل شيء :  
فأبي لم يعد موجوداً ، وأنا مت ، وأنت نزلت إلى القبر ، أعداؤنا ينتصرون . إنها ثمة من  
السرور ، تلك الأم غير الجديرة باسم الأم ، والتي بدون علمها أرسلت إلى عدة سراة

رسائل تنبئني فيها بأنك ستظهر وستعاقبها ، ولكن الجن الشرير الذي يتعقبنا نحن الاثنين قوض هذا الأمل الأخير . واحر قلباه ! واحر قلباه ! أيتها البقايا البائسة آه ! آه ! لقد قت بأشأم الأسفار ، وعدت لتتقضى عليّ . نعم أنت قضيت عليّ يا شقيق فاستقبلني إذا ، في مقرك الأخير . لينفتح العدم لشقيقتك المنعدمة حتى أنوى معك من الآن فصاعداً تحت الأرض . حينما كنت على ظهر الأرض ، كان حظك وحظي متساويين . والآن أيضاً أنا أتمنى الموت ، لأفاسمك قبرك ، لأنني لا أعلم أن الموتى يعرفون الألم .

### تعارف أورستيس وشقيقته إيلكترا

- إيلكترا — هل من الممكن أن تكون من أسرنا ؟
- أورستيس — لو استطعت أن أتق بهؤلاء النساء لأوضحت لك نفسي .
- إيلكترا — أنت تستطيع ذلك ، تكلم ، إنهن سيكن كتموات .
- أورستيس — حسن ، دعني هذا الوعاء لكي تعلمي كل شيء .
- إيلكترا — أوه اكلا ، أستحلفك بالآلهة أيها الأجنبي لا تضطرنني إلى ذلك .
- أورستيس — افعلي ما أقول ، فلن تندمي عليه .
- إيلكترا — أستحلفك بهذه اللحية التي ألمسها الآن تنزع مني هذه الوديمة العريضة .
- أورستيس — كلا ، أنا لا أستطيع ذلك .
- إيلكترا — ما أشقائي يا أورستيس ! هل ينبغي أن أحسد حتى على رمادك !
- أورستيس — قولي خيراً من ذلك ، فأنت تحزنين نفسك خطأ .
- إيلكترا — كيف أنا أحزن نفسي خطأ على انعدام شقيقي ؟
- أورستيس — ليس لك الحق في أن تنطقي بهذه اللغة .
- إيلكترا — هل أنا إذاً ، غير جديرة بالراحل إلى هذا الحد ؟
- أورستيس — لست غير جديرة بأحد ، ولكن هذا الزق لا يحوي شيئاً يمشك .

- إيلكترا — كيف؟ أحيينا أحمل ما كان جسماً لأورستيس؟ .  
أورستيس — كلا، إن جسم أورستيس ليس هنا إلا لفظاً .  
إيلكترا — أين إذاً، قبر ذلك التعس؟ .  
أورستيس — قبره، إنه لا يوجد قبر لمن يعيشون .  
إيلكترا — ماذا تقول يا بنى؟  
أورستيس — لا أقول شيئاً غير حق .  
إيلكترا — هل من الممكن أن يكون حياً إذاً .  
أورستيس — مادمت أحياء .  
إيلكترا — هل أنت إذاً، أورستيس؟  
أورستيس — انظري إذاً، إلى هذا الخاتم الذى طبعه على والدى، لتبينى أن  
ما أقوله حق .  
إيلكترا — أيها اليوم السعيد .  
أورستيس — نعم سعيد فى الواقع .  
إيلكترا — أوه! أيها الصوت العزيز أنت فى النهاية جئت .  
أورستيس — من العتب بعد الآن أن تنسى أخبارى .  
إيلكترا — أنا أحتضنك بين ذراعى .  
أورستيس — لتنشأ السماء أن يكون ذلك دائماً .  
إيلكترا — أيتها الرفيقات العزيزات، يانساء مدينتى . انظرن هذا هو «أورستيس»  
الذى أماتته فى الماضى حيلة وأقذته اليوم حيلة .

حوار بين كليتمندسترا وإيلكترا

إيلكترا — أنت لن تقولى لى اليوم — إذا كنت تكلمينى بهذه اللهجة — إنى  
أنا التى وجهت إليك أولاً كلمات مرة، ومع ذلك فلو سمحت لى لأجبتك كما ينبغى عن أبى  
وعن أختى .



كَلِمَتِي مَسْتَرِيًّا — ليكن ، فأنا أوافق على ذلك ، ولو أنك استعملت دائما هذه اللغة  
لما كلمتك بمرارة .

إيلكترا — سأتكلم إذا ، أنت تعترفين بأنك قتلت أبي ، فهل يمكن إذا ، أن  
يعترف بشيء أكثر إخبالا من ذلك ، سواء أكان قتله عدلا أم غير عدل ؟ أما أنا ،  
فأقول لك : إن قتلك إياه كان ضد كل عدالة ، إنما ذلك الرجل الفاجر الذي تعيشين معه  
الآن هو الذي أغواك وقادك إلى هذا العمل . إسألني أرتيميس الصائدة من ذا الذي كانت تريد  
أن تعاقبه حينما حجبت أكثر الرياح في « أوليس » أو بالأحرى : أقول لك ذلك أنا نفسي  
ما دمنا لا نستطيع أن نعلمه منها ، قد نعى إلى أن والدي فيما مضى تلهى بأن تعقب في إحدى  
الغابات المقدسة لأرتيميس وعلا جديرا بالملاحظة بسبب جلده المنقط وقرونه الطويلة فذبحه .  
وفي أثناء تمله بانتصاره ترك كلمات لا أدر بها تخرج من فمه . وإذا ذلك سخطت ابنة « ليتو »  
وحجزت الهيلين إلى أن يضحى أبي بابنته تكفيرا عن خطيئة ذبحه ذلك الحيوان .  
وها هو ذا السبب الذي من أجله كانت ابنتك ضحية ، إذ أن الجيش الذي كان محجوزا في  
« أوليس » لم يكن يستطيع أن يصل إلى تروادة أو يعود إلى وطنه إلا بهذا الثمن . وهكذا بعد  
أن قاوم والدي زمنا طويلا أذعن للضرورة وسلم بذبحها ولم يكن ذلك منه إرضاء  
لـ « مينيلائوس » بل لو فرضنا معك أنه أراد بهذا العمل أن يؤدي خدمة لأخيه ، فهل  
كان يجب من أجل ذلك أن يهلك بيدك ؟ وبأى حق ؟ . إحدري أن تكوني - بتأسيسك  
قانونا كهذا للأناسي - تعددين لنفسك مشروع دموع وندم ، لأنه إذا كان الدم يتطلب  
الدم ، فإن العدالة تريد أن تكوني أولى المهالكين لكن احدري أن تستندي إلى مبرر  
عابث كهذا ، لأنه ، أنبئيني من فضلك ، لماذا أنت تترملين اليوم بالعار بجمياتك مع هذا المجرم  
الذي ساعدك فيما مضى على قتل والدي ؟ ولماذا عندك أطفال منه على حين أنك تتأسفين  
على وجود الثمرات الشرعية للاجتماع الشرعي ؟ كيف أوافق أنا على سلوك كهذا ؟ وهل  
تقولين إنك بهذا أيضا تنتقمين لابنتك ؟ إنك لن تستطيعي أن تقول ذلك بدون خجل ،  
لأنه ليس جميلا أن تزوج امرأة عدوا بسبب ابنتها ، ولكن من المستحيل إعطاؤك رأيا

بدون أن تذهبي لتصبحي في كل مكان أنا نشنع على أمنا . ومع ذلك فإن التي أراها فيك هي أفل أما منها سيدة أمره ، أنا التي أحيا حياة بأسة بين أحضان الآلام التي لا تدرج تحت حصر والتي أنت وعشيقك لا تسكفان عن أن ترهقاني بها . أما ذلك الآخر المنفي الذي أقتد لا بدون عناء من يديك وهو « أوستيس » التعس فإنه يجيأ بعيسدا عن هذا المكان حياة شقية . لقد وبختني مرات كثيرة على أن ربيته لينتقم لنا . كنت سأقوم أنا بهذا الانتقام لو أنني كنت مقتنعة بالمقدرة عليه . وبعد كل هذا أعلني في كل مكان أنني رديئة وغضوبة ووقحة كما تختارين . وإذا كانت هذه المعائب حقا من نصيبي ، فإن التي أنا مدينة لها بالحياة لاحق لها في أن تحمر من ذلك .

### ( ٥ ) أوديبوس ملكا Oedipos Roi

تتلخص المأساة في أن الوباء يتفشى في مدينة ثيبا ، ويظل يحصد الأرواح ويكتسح الأفراد والأسر بهيئة مرعبة لا عهد للهيلىن بها إلا في الأحيان التي يكون الآلهة فيها غاضبين عليهم ، فترتاع الجماهير وتضطرب الأسرة المالكة ويعاهد الملك « أوديبوس » الشعب على أن يعينه بكل ما لديه من قوة على التخلص من هذه الحالة ثم يرسل « كرييون » شقيق زوجته إلى « ذلفيه » ليستشير « أبولون » فيفعل ويعود مزودا بالوحى المحدد ، وهو أن الملك السابق « لايوس » قد مات قتيلا ، وأن قاتله موجود في المدينة ، وأن الوباء لن ينقطع عنها إلا إذا مات هذا السفاح أو نفى ، فيقلق « أوديبوس » ويصم على أن يكشف هذا السر ويستنزل اللعنة على هذا القاتل ثم يرسل في طلب العراف « تيرسياس » تحت تأثير نصيحة « كرييون » . وعندما يمثل بين يديه يسأله عن السر ، فيأبى أن يعترف في أول الأمر ، ولكن « أوديبوس » يهدده ويسخر منه سخرية لاذعة ويقول له متهكما : « إذا كان الآلهة قد اصطفوك حقا وجعلوا قلبك موطنا للوحى فلماذا لم يلهموك حل لنز أبو الهول المزعج الذي هزمته أنا حين تنبأت بهذا الحل العويص » . ( أنظر الصورة رقم ٢٢ في الصفحة الآتية ) .



[ الصورة رقم ٢٢ مأخوذة عن رسم على كأس هيلينية توجد في متحف الفايكان بروما ، وهي تمثل أوديبوس جالسا أمام أبي الهول الهيليني الذي يوجه إليه ذلك اللغز العويص الشهير ]

وإذ ذلك لا يسع العراف إلا أن يعلن أن أوديبوس نفسه هو الذي يدنس وجوده هذه المدينة ، فينزعج « أوديبوس » ويرميه بالكذب والبهتان . وعلى أثر احتلال هذه العقيسة نفسه يتشاجر مع شقيق زوجته ، وحينما تسمع الملكة « يوكستة » ضجيج هذه المشاجرة تسرع إلى حيث شقيقها وزوجها ، فينبئها هذا الأخير بتهمة « تيرسياس » فتطلب إليه ألا ينزعج من قول العراف وتطمئنه قائلة :

في الواقع أن وحيًا تنبأ في الماضي للملك « لايوس » بأنه سسيقتل بيد ابنه ، ولهذا بعد وضع هذا الطفل بثلاثة أيام أمر والده بأن يقذف به فوق جبل عال غير قابل للتسلق ، وفوق ذلك فإن الذين قتلوا « لايوس » هم من قطاع الطريق الأجانب التقوا به عند مفترق الطرق

الثلاث . وبهذا أنت ترى أن « أبولون » لم يوفق في هذا الوحي ، وأن هذا الطفل لم يكن هو قاتل والده ، ولكن « أوديبوس » يهتز قلبه حين يسمع عبارة زوجته ، وهي أن « لايس » قد قتل عند مفترق الطرق الثلاث ، لأنه يتذكر أنه فعل فعلته في ذلك المكان . وعلى أثر ذلك يأخذ في سؤال : يوگستا مضطرباً ويسرد تاريخه عليها فينبئها بأنه ابن « بوليبيوس » و « ميرويا » ملكي « كورنتا » ولكنه قيل له في أحد الأيام على المائدة : إن « بوليبيوس » لم يكن والده ، فارتاع من هذه العبارة واتجه سراً إلى « ذلفيه » وسأل الوحي فتنبأ له بمستقبل فظيع ، إذ نبأه بأنه سيقتل والده ، وسيزوج بوالدته ، وأنه سينتج من هذا الزواج نسلًا بغيضاً يقزز البشر ، فانزعج وفر من مدينة كورنتا ثم يستأنف روايته فيقول مخاطباً زوجته : وعند ما وصلت إلى ذلك المكان الذي تتحدثين عنه ، التقيت في الواقع بشيخ مجهول فوق سر كبتة ومعه حاشيته ، فأرادوا أن يقصوني عن طريقهم بعنف ، بل إن ذلك الشيخ شكني بعضاً مديبة . واذ ذاك تملكنتي ثورة الغضب ، فقتلتهم جميعاً . والآن أنا أسأل نفسي : ألا يمكن أن يكون هذا الشيخ هو « لايس » ؟ . وإذا نسمع « يوگستا » هذه القصة تستمر في طمأنته فتؤكد له أن خادماً قد نجا من الموت وتبأها بأن زوجها قد قتل بأيدي عدة أشخاص . ولسكي تزيد في طمأنته ترسل في طلب ذلك الخادم وكان يرعى القطعان في الجبل . وفي نفس اللحظة يصل رسول من كورنتا ويخبرهم بأن الملك « بوليبيوس » قد مات ، وأن المدينة تدعو « أوديبوس » لتضعده على عرشه . وعند ذلك يسخر « أوديبوس » من الوحي ، إذ أن الرسول قد أخبره بموت والده موتاً طبيعياً وأنه لم يقتله ، بيد أنه لا ينكر في أن الوحي قد تنبأ له بتزوج والدته ، وأن هذه الوالدة لم تمت بعد ، ولكن الرسول يهتف به قائلاً : اطمن فأنت لست ابن « بوليبيوس » و « ميرويا » إذ أنا نفسي الذي وجدتك سابقاً على جبل « كيثيرون » وتسلمتك من أحد رعاة الملك « لايس » وكانت قدماك موثقتين ومتورمتين . ومن هذا جاء اسمك « أوديبوس »<sup>(١)</sup> فتنبأك « بوليبيوس » و « ميرويا » .

(١) كلمة « أوديبوس » في اللغة الهيكلية معناها : ذو القدمين المتورمتين .

وإذ ذاك تكتمنى « يوكتستا » بهذا الإيضاح فتغادر المسرح ، وهنا يصل الخادم الذى كان يرافق « لايبوس » يوم قتله ، وهو نفسه الذى كان رسول كورنتا يتحدث عنه وينبئ الملك والمملكة بأنه هو الذى سلم العاقل إليه فيعرفه ، وهنا يصيح « أوديبوس » : واحتر قلباه واحتر قلباه ! . سيتضح كل شيء . أوه ! أيها النور أنا أراك المرة الأخيرة ، ثم يدخل القصر . وعلى أثر ذلك تولول الجوقة على حظ الملك . وهنا يصل رسول آخر فيروى أن « يوكتستا » قتلت نفسها بأساً ، وأن « أوديبوس » قد فقأ عينيه .

يرجع بعد ذلك « أوديبوس » ، والدم يتقاطر من عينيه ولم يعد إذ ذاك الملك المتكبر ، وإنما هو متوسل متواضع يرجو « كرييون » الذى سبه أول الأمر أن يعينه على الخروج من المدينة وأن يعنى ابنه ثم يقبل هاتين التعتين ويبتعد بخطى بطيئة مستمطراً على تلك الأرض التى طردته لعناته الشخصية .

بهذه الخاتمة الأسيئة تنهى تلك المساة القيمة التى يمكن أن نوجزها فى جملة واحدة ، مؤداها أن ملكاً يصرف كل ذكائه وعنايته فى استكناه أحد الأسرار حتى إذا تم له استكناهاه تبين أنه ضده ، وكان معول مجده ، وعلته هوى تاجه .

بعد النقاد هذه المساة - من ناحية موضوعها وتصوير أخلاق شخصياتها ، وتنسيق أدوارها ومناظرها وما اشتملت عليه من عواطف وأحاسيس - فى طليعة أبرز المآسى الهيلينية ، وقد اتفقوا على أنها أبداع ما بقى لنا من مآسى « سوفوكليس » لأنها هى اللوحة الناطقة التى يبدو عليها فنه فى أبهى صورته ، وتمثل فيها ثقته بنفسه فى أروع مظاهرها .

نعم قد يكون موضوعها مقتبساً من أوديبوس إسخيلوس التى فقدت ، ولكن الذى لا ريب فيه هو أنه أحدث فيها تجديداً ذا شأن عظيم ، لأن فهمه الخاص لروح المساة قد ظهر فيها بأجلى معانيه ، فثلاً بدل أن كانت غاية المساة عند « إسخيلوس » إظهار مصير « أوديبوس » النفس وتحقيق هوى لعنة الآلهة على نسل « لايبوس » أصبح هذا المرعى عند « سوفوكليس » هو إيضاح مساهمة « أوديبوس » فى كشف جرمته وإبانة تهوره الذى يدفع به إلى حضيض الموت السحيقة التى تردى فيها .

كان « أوديبوس » من مبدأ المأساة إلى نهايتها يشغل الصف الأول فيها ، وظل موضع  
عناية النظارة وإعجابهم بسبب عظمته ورفعته وقوة إرادته وتعاسته المزعجة المليئة بأجل أنواع  
الكرامة والعزة .

أما أسلوبها ، فهو خصب غنى ، مرن متألق ، وهو فوق ذلك يهز القلوب ويملؤها  
رحمة وإشفاقا . وأما أغاني الجوقة ، فهي فيها أفن منها في المآسى الأخرى ، وأدوارها  
موزعة على النحو التالي :

يقوم الممثل الأول بدور « أوديبوس » والثاني بأدوار : الكاهن و « يوكستا » وخدام  
« لايبوس » والثالث بأدوار : « كرييون » و « تيرسياس » والرسولين .

### ولولة أوديبوس

على أثر فناء « أوديبوس » عينيه بيديه يقول له رئيس الجوقة : إن من الخير له أن  
يموت على أن يحيا أعمى ، فيجيبه بقوله :

كف عن النطق بأنى لم أفعل خيرا ما كان على أن أفعله ، ولا تتقدم إلى نصائح  
متأخرة . فى الواقع أنا لا أدرى بأية عين كنت سأنظر إلى والدى التعسفين حين أنزل إلى  
« هاديس »<sup>(١)</sup> بعد هذا الاغتيال الذى ارتكبته نحوهما والذى لم يكن الحنق وحده كافياً  
للعقاب عليه . هل تظن أيضاً أن حياة أبنائى - وقد ولدوا كما ولدوا - هى عندى مشتهة ؟  
كلا ، أنا لم أكن أستطيع أبداً أن أراهم ولا أرى هذه المدينة وأسوارها ، ولا هذه التماثيل  
الإلهية المقدسة التى حرمتها على نفسى أنا الشقى حينما كنت أحقق لثيبا الوجود الأكثر  
مجداً بأمرى جميع السكان أن يطردوا ذلك الذى أهان الآلهة والذى أعلن الوحى أنه ملوث  
بدم « لايبوس » . فهل كنت أستطيع بعد أن أبديت كل هذا العار فى نفسى أن أنظر إلى  
التيبيين بعين هادئة ؟ كلا ، بكل تأكيد . ولو كان من الممكن أيضاً منع الأصوات التى

(١) هاديس : هو إله الجحيم .

ترن في الآذان لما ترددت في أن أعزل جسمي الشمس ، لكي أكون أعمى وأصم في الوقت نفسه ، لأن العذوبة في الأيخس الإنسان بالآلامه . أوه يا « كيثيرون » ! لماذا استقبلتني ؟ لماذا لم تمنحني الموت في نفس اليوم الذي استقبلتني فيه حتى لا أوحى إلى بني الإنسان بسر مولدي ؟ . أوه يا بوليبوس ! . أوه يا كورنتا يا أيها القصر العتيق الذي كنت أدعوه قصر والدي . أية آلام كانت مختلفة تحت تلك المظاهر الجميلة لذلك الذي غذيته ! إنه أغين اليوم أنى مجرم ، وأنى ولدت من أبوين مجرمين . إنه أيتها الطرق الثلاث ، وأنت أيها الوادي اللعلى بغابات السنديان وأنت ياماتقي الممرات الذي شرب دم والدي مسفوحاً بيدي ، هل لا تزالون تذكرون ذلك الاغتيال الذي لوثمتكم به ، والجريمة التي جثت فافتقرتها هنا . أوه أيها الزواج ! أنت منحتني الحياة ، وأنت أقميت بي عن طريق صلوة فظيعة بين ذراعي تلك التي أنستني . أنت حققت في الوالد أخاً وابناً ، وفي الخطيعة زوجاً ووالدة . وأخيراً أبدينا كل مالم ير بنو الإنسان أفلح منه ، واسكن لمنسك عن الكلام ، لأنه ليس من المسموح قول ما يجبل فعله . أسرعو باسم الآلهة فأخفوني بعيداً عن هذا المسكان أو اقتلوني ، أو ألقوني في البحر أو في أي مكان لا ترونني فيه بعد ذلك . اقتربوا وتنزلوا فالمسوا تمسكاً ، دعوا أنفسكم تقتنع ، لا تخشوا شيئاً . إنه لا يوجد بين بني الإنسان أحد غيري يقدر على أن يحتمل آلامي .

### ( هـ ) التراكيديات Les Trachiniennes

تتلخص هذه المسألة في أن « هيركليس » بعد أن يحارب في جزيرة « أبينوس » يعود إلى « تراكيس » وتسبقه إلى المدينة عدة أسيرات توجد بينهن « يولا » بنت « أوريتوس » ملك إيجيايا الذي هزمه هيركليس شر هزيمة . ( انظر الصورة رقم ٢٣ في الصفحة التالية ) وعند ذلك تخشى « ديانيرا » زوجة البطل أن تتسلط هذه الأسيرة على قلب زوجها لاسيما وأنها كانت قد أنبأت بأنه يا حظهها بنظراته ، فتبعث إليه بثوب من خصائصه أن يؤثر فيه تأثيراً سحرياً قد أعدته له بنصيحة « السكتاتوروس نيسوس » وقصة ذلك أن « نيسوس »



[ الصورة رقم ٢٣ مأخوذة عن رسم على وعاء هيلاني لا يعرف اسمه ، وهي تمثل هيركليس الجبل الأعظم في قصر الملك أوريتوس قبل مقاتلته إياه ، وأمامه « يولا » معشوقته الفاتنة ] .

هذا كانت مهمته نقل الناس من أحد شاطئى نهر « إيشينوس » إلى الآخر ، فلما حمل « ديانيرا » - وكانت قد تزوجت هيركليس حديثاً - ليجتاز بها النهر ، رآه زوجها الواقف على الشاطئ يمد إلى جسمها يده الوقحة ، فاهتاج وصوب إليه من قوسه سهماً قد غمسه في سم تدين كان قد قتله سالفاً فجرحه جرحاً مميتاً ، ولكن هذا الكنتوروس قبل أن يلفظ النفس الأخير قال لديانيرا هذه العبارة : إذا جمعت بيديك الدماء المتجمدة حول جرحى عند المكان الذى جلله سم السمهم بسواده ، فستفوزين بوسيلة قوية لسحر هيركليس وللتأكد من حبه ولإبعاده عن كل امرأة أخرى ، فجمعت « ديانيرا » تلك الدماء واحتفظت بها . وعند ما تعلم بميل زوجها إلى هذه الأسيرة الجديدة تغمس الثوب فى تلك الدماء وتبعثه إليه لتضمن قلبه ، ولكنها لا تلبث أن تعلم أن هذا الثوب قد علق بجسم زوجها وأخذ يهدبه بالآلام لا تحتمل ، فترك المسرح يأسه وتنتحر ، ثم يحضر هيركليس معتمداً على ابنه « هيلوس » . وبعد أن يخف ألمه قليلاً يودع الحياة فى شكوى تمزق القلوب ثم يسأل ابنه أن يحمله إلى جبل « إيتا » المخصص لزوس . وهناك يطلب أن يحرق حياً ، لينهى آلامه فيطيبه ابنه رغم تألمه عليه وينادر المسرح بعد أن يبدي شجاعة عظيمة ، ثم ينفذ الوصية . ( انظر الصورة رقم ٢٤ فى الصفحة المقابلة ) .





[ الصورة رقم ٢٤ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف اسمه ، وهي تمثل هيركليس البطل الخالد جاثياً فوق الحجر ، وعلى مقربة من تلك الحجر يجلس ابنه هياوس ، وإلى جانبه أحد خدمه

يجمع النقاد على أن هذه المأساة أضعف ما بقي من مآسى « سوفكليس » وأقلها أهمية وقد اتخذ المؤلف عنوانها من الجوقة المسكونة من نساء « تراكيس » مدينة هيركليس الواقعة في سفح جبل « إبتا » ولا يعرف أحد متى مثلت ، وإنما يظن الباحثون أنها من مؤلفات الشيخوخة ، لأن عليها طابع ذلك العهد . ومهما يكن من ضعفها فهي لم تخل من صور قيمة لأن المؤلف سار فيها طبق عادته ، فلم يتخذ موضوع الأقصوصة غاية له ، بل رعى إلى تصوير الظروف الخلقية والاجتماعية التي تكثف أحداثها ، وإنما ضعفها ناشئ من خفوت الروح الفنية فيها . فدور ديانيرا دقيق وشيق ، ولكنه ليس فاجعياً إلى الحد الممتاز الذي يصعد بالمآسى إلى الصفوف الأولى . وكذلك دور هيركليس مؤثر أشد التأثير بسبب ما اشتمل عليه من آلام مادية ومعنوية ، ولكنه مفرط في القصر ليس فيه بسط ولا تفصيل لأن صاحبه لا يظهر على المسرح إلا قبيل موته . ومن عيوبها الفنية أيضاً أن الاهتمام لا يخصص فيها بفرد واحد كما يتطلبه الفن المأساوى وتقتضيه وحدة العمل الخالصة من كل شائبة ، وإنما

هو يتعلق بديانيرا وهيركليس كليهما . فبعد أن تكون الأولى هي المرموقة من جميع الأعين تختفى ، ويشغل الثاني هذه المنزلة عينها ، وهذا نقص شائن . وفوق ذلك فإن جميع أدوار المأساة بعد هذين الدورين توشك أن تكون خالية من عوامل التأثير خلوا تاما .

أما صورتها فهي تختلف عن صور المآسى الأخرى ، إذ أن استهلالها وخاتمتها قد جاءا على هيئة قصصية تحمل طابع « أوربيديس » الذى لم يكن قد عم بعد ، وهذا يذكرنا بتأثير إسخيلوس فى شيخوخته بسوفكليس فى شبابه . وتلك ظاهرة اجتماعية توضح إحدى سنن الكون الغامضة ، وهى انحناء الشيوخ إبان ضعفهم أمام تيار الشباب القوى الجارف وظهورهم بمجاراته والتعلق بأهدابه .

أما أغاني الجوقة فيها فهى قصيرة ولا يبدو عليها أى مظهر جدير بالملاحظة ، وبالإجمال : هى أولى أن تعد من مآسى الدرجة الثانية . ونحن نرجح أنها لم تكن ضمن المسرحيات التى فاز فيها الشاعر بالأولية . وعلى أى حال ، فقد كانت أدوارها موزعة كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى ديانيرا وهيركليس ، والثانى بدورى : هيلوس بن هيركليس ، وليكاس رسوله . والثالث بأدوار : المرضع ورسول آخر وأحد الشيوخ .

### ( و ) فيلكتيتيس Philoctétos

اقتبس المؤلف موضوع مأساته هذه من أقصوصة قديمة ترجع إلى مبدأ الزحف إلى تروادة . ومجمل هذه الأقصوصة هو أنه فى أثناء زحف الجيش الهيلينى يصاب أحد أبطاله وهو فيلكتيتيس فى قدمه بجرح ، فتظل الرأحة الكريهة تنبعث منه إلى حد غير محتمل ، فينصح « أوديسوس » لقومه أن يهجره وحده فى جزيرة « لنوس » القاحلة فيفعلون ويتركون له قوسه ، وسهامه التى وهبه إياها هيركليس قبل موته ، فيقضى فى هذه الجزيرة عشرة أعوام لا أنيس له ولا سمير غير هذه السهام الصائبة التى يرمى بها الطيور والحيوانات ليتغذى بها ، والوحوش المفترسة ، ليدفعها عن نفسه ، وينسأه الهيلين تماما ، فلا يهود أحد

يفكر في شأنه أثناء هذه الأعوام العشرة ، غير أن العراف « هيلينوس » ينبئهم قبل نهاية الحرب بأن مدينة تروادة لن تسقط في أيديهم إلا إذا استعملوا لذلك سلاح هيركليس الذي هو الآن ملك لفيلككتيتيس الجريح المهجور في جزيرة « ليمنوس » فيقع اختيارها طبعاً على « أوديسوس » فيكلفونه بالذهاب إلى تلك الجزيرة ليحضر السلاح. ويحمل معه فيلككتيتيس ، ولكن لما كان أوديسوس يعلم أنه ألد أعداء ذلك الجريح ، لأنه هو الذي نصح بهجره ، فإنه يصمم على أن يستعين على إتمام هذه المهمة بشخص آخر لا عداً بينه وبين فيلككتيتيس . وهنا تبدأ مأساة سوفكليس ، وخلصتها أن أوديسوس يختار كمساعد له على إتمام مهمته « نيبتوليموس » بن أخيلوس الذي لم يساهم في هجر فيلككتيتيس . إذ أنه كان لا يزال طفلاً ولم يأت إلى ساحة الحرب إلا حديثاً .

وعند ما يصلان إلى الجزيرة يفهم « نيبتوليموس » أن أوديسوس يريد أن يستخدمه في خداع « فيلككتيتيس » . وبما أنه ابن « أخيلوس » الذي كان - كما تقول الإلياذة - يبعض الرجل القدير على تزييف فكرته بفضه أبواب الجحيم ، فإنه يرفض أول الأمر أن يساهم في الحيلة التي يرسم أوديسوس نهجها له ، ولكن هذا الأخير يقنعه بفكرته فيصمم على أن يواجه فيلككتيتيس برفق ويطلب إليه الأسلحة على أن يعده بأن يرده إلى بلاده . وإنما كذلك إذ تنتاب فيلككتيتيس نوبة من نوبات جرحه الأليمة فيكل سلاحه إلى نيبتوليموس لوثوقه به ، فيتأثر هذا الشاب النبيل بمنظر ذلك التعس ويؤنبه ضميره على خداعه إياه ، فيعترف له بالحقيقة ويقول له ينبغي أن أسير بك إلى تروادة حيث جيش الهيلين ، فيغضب فيلككتيتيس من هذا العمل غير الحميد ويظل يشكو من هذا المسلك الذي سلكه معه نيبتوليموس حتى تنزعزع عزيمة الشاب وتحذثه نفسه بالتخلي عن هذه المهمة ، بيد أن أوديسوس يصل ويقتاد معه نيبتوليموس على عجل ويكلف الجوقة المؤلفة من الجنود بأن تحمل فيلككتيتيس على متابعتها ، ولكن هذا الأخير يعلن أنه يفضل الموت وحيداً في جزيرته على أن يتبعها ، فيسخر أوديسوس من هذا العناد العايب ويصرح بأنهم ليسوا الآن في حاجة إليه بعد أن استولوا على السلاح ، فإذا أراد الذهاب معهم كان ذلك خيراً له . وإذا كان يعجبه أن يظل في هذه

( م ١٠ - الأدب الهيليني - ثالث )

الجزيرة فليبق . أما نَيْبَتُولِيمُوس فيندم على هذه الفعلة ويعود إلى فيلكيتيس فيرد إليه سلاحه رغم المقاومة العنيفة التي يلقاها من أوديسوس . وأكثر من ذلك أنه يعده برده إلى بلاده دون مقابل . وإتهم لعل هذه الحالة إذ يظهر هيركليس فيأمر صديقه بالذهاب إلى تروادة ويبيشره بأن جرحه سيبأ هناك . وبهذه الخاتمة تنتهى المأساة .

ويرى النقاد أن انتهاءها على هذه الحالة آية عجز المؤلف عن حل تلك المشكلة التي كانت قد تعقدت بين أولئك الأبطال الثلاثة المختلفين في نزعاتهم وأخلاقهم : فأولهم هادى مخادع ، وثانيهم صريح نبيل وثالثهم غضوب حائق . وإذا ، فلم يجد سوفوكليس أمامه لفض المشكلة إلا تدخل الآلهة أو أنصاف الآلهة .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٠٩ ع أي أنها من منتجات الشيوخوخة ، وبالتالي بعد أن طرق إسخيلوس وأوربيديس موضوعها ولكن مأساتيها - مع الأسف - قد فقدتا ، فأصبحت الموازنة بين هذه المأسى الثلاث المنتهية من منبع واحد غير ميسورة ولو أنها تيسرت لأتجت لنا ثلاث صور واضحة لميزات هؤلاء الشعراء الثلاثة ، على أن الذى لا ريب فيه أن الجدير بالإعجاب فى مأساتنا هذه هو صدق العواطف الإنسانية المتباينة المرسومة فيها والتي تدفع أولها أوديسوس المحرب الخنك إلى اقرار إثم الخداع تجاه رجل جريح مهجور مهموم فى سبيل الحصول على غايته .

وتحمل ثانيها « نَيْبَتُولِيمُوس » الشاب البرىء على التمسك بأهداب الفضيلة والترفع عن الحيلة والنفاق فى المبدأ ثم ينتهى الأمر بتأثير البيئة وتغلب دهاء الكهول على بساطة الشباب ثم يستيقظ الضمير الطاهر فيجلجل صوته السماوى بإجلال الفضيلة واحتقار الرذيلة ، فتنبه فى هذا القلب الناشئ فطرته النبيلة الموروثة عن والده العظيم أخيلوس فيتمرد على الخيانة وينبذ الخداع .

وتلجى ثالثها « فيلكيتيس » الحائق الخاقد إلى الثورة والهياج . ولا جرم أن هذه الأحاسيس جميعها صور تمر فى كل يوم بأكثر نفوس بنى الإنسان ، وتتردد بين قلوبهم وعقولهم ، وتقويها البيئة حيناً ، وتضعفها أحياناً حسب الظروف والأحوال .

بيد أن الفن الفاجعي فيها ليس عظيم الأهمية ، ولا خليقاً بالافتتان ، ومع ذلك ففيها ناحية قيمة بالاعتبار، وهي أن تطورات أحداثها ومباغثات وقائعها نابعة من دواخل نفوس أشخاصها، لا من مؤثرات خارجية تفاجئهم على غير انتظار فتتهمهم على ما يأتون من أفعال . ولهذا كانت أقرب إلى الفطرة وألصق بالطبيعة .

أما أسلوبها فلا نظير له من حيث البساطة والرقّة فيما بقي لنا من مآسى هذا الشاعر . ومما يسترعى الانتباه في هذه المأساة بنوع خاص هو أن دور الجوقة فيها قد نقص إلى حد بعيد ، ولعل هذا هو أحد التطورات التي كانت قد بدأت تصبغ البيئة المسرحية بلونها في ذلك الحين ، فحضع لها شاعرنا وهو في الخامسة والثمانين ، ليلوح بالبصيص الضئيل الباقي له من علائم الحدائث والتجديد . وأخيراً كان توزيع أدوارها على النحو الآتي :

يقوم الممثل الأول بدور « فيلكيتيس » والثاني بدور « نيبثوليموس » والثالث بأدوار : « أوديسوس » وأحد الجواسيس ، و « هيركليس » .

والآن إليك ترجمة نموذج منها :

حوار بين نيبثوليموس وأوديسوس

نيبثوليموس — بماذا تأمرني إذا ؟

أوديسوس — ينبغي أن تستعمل مع « فيلكيتيس » لغة كفيلة بأن تخدع قلبه ، فحين يسألك : من أنت ؟ ومن أين أتيت ؟ قل له : إنك ابن أخيلوس ، فمن العبث الكذب في هذه النقطة وإنك عائد إلى وطنك بعد أن هجرت جيش الهيلين البحري الذي تحمل له حتماً عنيفاً ، وإنهم قد توسلوا إليك أن تغادر وطنك ، وعند وصولك إلى جيشهم رفضوا أن يساموك أسلحة والدك « أخيلوس » التي أعلنت حقك فيها بعدالة وإنهم أبوها عليك ، ليعطوها لـ « أوديسوس » . وهنا أرهقني كما تشاء بأعظم الإهانات استيجاباً لسفك الدماء . فأننا لن أشعر من ذلك بأية غضاضة ، أما إذا لم تتبع تعاليمي ، فإن جميع الهيلين سيكونون

في عفاء . في الواقع أنه إذا لم يجرد « فيلكيتيس » من قوسه فلن يمكن أبداً أن تدمر مدينة « دَرْدانوس <sup>(١)</sup> » . إعلم الآن لماذا أنت تستطيع أن تواجهه بثقة وأمن ، ولماذا لا أستطيع أنا ذلك . لقد ارتحلت من وطنك دون أن ترتبط بأى قسم <sup>(٢)</sup> ودون أن تخضع للضغط . أنت لست من الذين أبحروا ابتداءً إلى « إليون » وهذه وقائع يستحيل على أنا أن أنكرها . ولهذا لوعرفني وكانت قوسه بيده لأهلكني ، وهلاكى ينتهى إلى هلاكك . وإذا ، فينبغى أن تستعمل المهارة ، لتسلبه أسلحته التى لا تقهر . أنا أعرف يا بنى أنك أنت لم تولد لتقول أو تستعمل كذباً كهذا ، ولكن جائزة النصر عذبة للمال . تجرأ ، ستكون عادلين في مرة أخرى . والآن دع نفسك لى واترك كل حياء فينة بسيطة من النهار . وعلى أثر هذا ستستمع بشهرة أعظم الناس ديناً .

نَيْتُولِيمُوس — يا ابن « لا إرتيس » إن ما يؤلنى سماعه يقززنى تنفيذده ، لأننا لم نولد لنعمل بوسائل مخجلة ، لا أنا ولا البطل الذى أنجبنى . أنا مستعد لأن أحضر « فيلكيتيس » لا بالحيلة ، لأنه لا يستطيع برجل واحدة أن ينتصر علينا نحن الكثيرى العدد إلى هذا الحد ، نعم قد أرسلت إلى هنا لأعمل معك ، ولكن يقززنى أن أستحق اسم الخادع ، وأنا أفضل أيها الأمير أن أخفق بوسائل شريفة على أن أنجح بوساطة الكذب .

أوديسوس — يا ابن الوالد الكريم ، أنا أيضاً حينما كنت شاباً كنت بطى . الخطاب وسريع التنفيذ ، ولكنى اليوم — وقد علمتتى التجارب — أرى أن اللسان لا الذراع هو الذى يقتاد كل شىء بين بنى الإنسان .

نَيْتُولِيمُوس — هل تأمرنى إذاً بشىء آخر غير الكذب ؟

أوديسوس — أنا أريد أن تستولى على « فيلكيتيس » بالحيلة .

نَيْتُولِيمُوس — لماذا ينبغى استعمال الحيلة بدل الإقناع ؟

---

(١) دَرْدانوس هو ابن زوس « Dardanos » وهو الذى أسس مدينة تروادة فيما تروى الأساطير فظلت تنتسب إلى اسمه .

(٢) يريد أوديسوس أن يشير إلى القسم الذى أقسمه زعماء الهيلين ليدافعن عن هيلينيه .

- أوديسوس — إنه لن يدع نفسه يقتنع ، وبالغنى لن تستولى عليه أبدا .  
نِيبْتُولِيمُوس — من أين جاءت هذه الثقة الغربية في قوته ؟  
أوديسوس — من سهامه التي لا يمكن اتقاؤها والتي تحمل معها الموت .  
نِيبْتُولِيمُوس — ألا يوجد شيء من الشجاعة حتى لمواجهةه ؟  
أوديسوس — كلا ، قلت لك : إنك لن تستطيع أن تأخذه إلا بالحيلة .  
نِيبْتُولِيمُوس — ألا ترى من الخجل أن يكذب الإنسان ؟  
أوديسوس — كلا ، إذا كانت نتيجة الكذب إنفاذا .  
نِيبْتُولِيمُوس — بأي وجه يجرؤ الإنسان على أن يستعمل لغة كهذه ؟  
أوديسوس — حينما يكون العمل نافعا لا يحسن التردد .  
نِيبْتُولِيمُوس — وأية فائدة لي في أن يذهب « فيلُسْكُتَيْتِس » إلى تروادة ؟  
أوديسوس — إن سهامه وحدها هي التي منصيرنا سادة هذه المدينة .  
نِيبْتُولِيمُوس — أأست إذا ، أنا الذي سأجتاحها كما يذيعون ؟  
أوديسوس — إنك لا تستطيع شيئا بدونها كما أنها لا تستطيع شيئا بدونك .  
نِيبْتُولِيمُوس — إذا كان الأمر كذلك فينبغي أخذها .  
أوديسوس — وفوق ذلك ، فإن الفائدة ستكون مضاعفة لك .  
نِيبْتُولِيمُوس — مضاعفة ؟ تكلم . أنا لن أرفض العمل .  
أوديسوس — أنت ستنال في الوقت عينه شهرة الرجل الماهر ، والبطل الشجاع .  
نِيبْتُولِيمُوس — ليكن . سأفعل ذلك ، وسأنتلب على كل خجل .

( ز ) أوديسوس في كولونا

تتلخص هذه المأساة في أن ذلك البطل بعد أن يهوى من فوق عرشه لا يواسيه في

بأسائه إلا ابنته « أنتيجونا » التي تتبعه إلى منفاه وتظل تقوده ، فيكون منظرها - كما يقول  
النقاد - كاللوحه النموذجية التي رسمت عليها التماسه تقودها الرحمة .

وعند دخول أوديپوس إحدى الغابات يبينه أحد عابري السبيل أن هذه الغابة مقدسة ،  
وهي خاصة بالإلهات المحسنات الثلاث حاميات أثينا ، فيتوسل « أوديپوس » إليهن في  
دعاء حار ألا يضطهدنه ، ويعلن أنه يضع نفسه تحت حمايتهن . وعلى أثر ذلك يحضر شيوخ  
كولونا ويأخذون في مضايقته ويثقلون عليه بأسئلة فيها شيء من الفضول . وفي أثناء ذلك  
تصل « إسمينا » ابنته الثانية فارة من ثيبا وتنبئه بأن « كرييون » قد خلع ، وبأن  
« إتيكليس » شقيقها قد صعد على العرش وطرد أخاه « بولينيكيس » من المدينة ، فأتجه  
إلى مدينة « أرغوس » واستنصر بجيشها على شقيقه وعاد إلى ثيبا بهذا الجيش ، وتخبره  
كذلك بأن « أبولون » قد هدأ بعد هذا الانتقام المرعب وأنه لم يعد حائقا عليه ، بل إن  
وحيا هبط في « ذلقيه » معلنا أن جثة « أوديپوس » ستحمى الأرض التي ستدفن فيها .  
فلا يتردد أوديپوس في ان يعلن أنه لن يعود إلى ثيبا حيا ولا ميتا . وإنهم لعل هذه الحال  
إذ يقدم « ثسيوس » ملك أثينا العظيم ، فيأخذ على عاتقه مساعدته وحمايته ثم يكمل العناية  
به إلى أولئك الشيوخ الذين كانوا يثقلون عليه ، فيظلون يتغنون له بمزايا تلك الأرض التي  
حل فيها ، والتي يتنافس « بوسيدون » إله البحر ، و« أثينييه » إلهة الحكمة في حمايتها<sup>(١)</sup> .  
وإذ ذلك يصل « كرييون » - وكان قد قبض على « إسمينا » بعد خروجها وأمر جنوده  
بالقبض على « أنتيجونا » - ثم يأخذ في تهديد « أوديپوس » بأن يقناده بالقوة ، ولكن  
« ثسيوس » يجيء ويوبخ كرييون على جراته المجرمة ويأمر الجنود بأن يمهيدوا « أنتيجونا »  
و« إسمينا » إلى والدهما فيذعنون ، بيد أن سرور « أوديپوس » بعودة ابنتيه إليه لا يتم ، إذ

(١) يعتبر هذا الفصل الذي تعنى فيه سوفكليس بمزايا هذه المقاطعة من أروع ما خطه قلمه جالا وبلاغة  
وسعرا . وليس أدل على ذلك من أنه حين اتهمه ابنه يوفون فيما بعد بالجنون ليستولى على ثروته حالا ،  
أكتفى بأن يبرهن للقضاة على سلامة قواه العقلية بإسماعه لإياهم هذا الفصل الرائع ، فكان سببا في بطلان  
دعوى هذا الابن العاق كما أشرنا إلى ذلك حين عرضنا حياة هذا الشاعر وإن كان بعض الباحثين يظنون أن  
هذه الرواية قد لا تكون صحيحة من أساسها .



لا تكاد الفتاتان تصلان إلى أبيهما حتى يحضر ابنه « يولينيكيس » المضطهد ويتوسل إليه أن يتبعه إلى ثيبا ليحقق له النصر ضد « إتيكليس » فلا يسع « أوديوس » إلا أن يرفض طلبية هذا الابن العاق الذي لم يقدم إليه مساعدة قط ويحجبه باستنزال اللعنة عليه وعلى أخيه . وهنا تتوسل أنتيجونا إلى شقيقها ألا يلتجئ إلى القتال مع شقيقه حتى لا يتعرض إلى التهلكة ، ولكن توسلها يضيع عبثاً فينصرف يولينيكيس .

وبعد أن يتخلص أوديوس من أعدائه يدعو ثسيوس ويتغافل معه ومع ابنتيه إلى أعماق الغابة المقدسة ثم يحجى رسول فيعلن اختفاء الغامض ، إذ أنه يستعين بابنتيه على التطهر ثم يودعهما فتتركانه مع « ثسيوس » ولكنهما لا تكادان تنصرفان حتى يكون قد اختفى ولا يشهد اختفاء أحد من الفانين إلا ثسيوس وحده .

وأخيراً تنتهى المأساة بالولولة وبتهدى ثسيوس أنتيجونا وأختها ومواساتهما ومعهاتهما على أن يرافقهما إلى ثيبا حيث تنظرهما تماسة أخرى ، وهى التى كانت موضوع مأساة أنتيجونا .

تتبع هذه المأساة مأساة أوديوس ملكاً أو قتل : هى نتيجة من نتائج صورها سوفكليس فأحكم تصويرها حيث جعلها غاية فى السحر والفتنة ، ولكن النقاد يضعونها بين مؤلفات الشيخوخة إذ أنها لم تمثل إلا فى سنة ٤٠١ قبل المسيح بعد موت مؤلفها وبعبارة حفيده سوفكليس الصغير . وتعتبر هذه المأساة من ناحية موضوعها أقل مأساوية من مأساة « أوديوس ملكاً » وإن كانت أكثر جلالاً وانقباضاً . ففى الواقع أن أوديوس لم يظل فى الهوة التى ألقاه القدر فيها ، وإنما حين صار شيخاً وبعد أن تاه فى الأرض زماناً طويلاً من بلد إلى بلد أنهى الآلهة حياته بالعطف عليه والرضى عنه ومنحه السمو إلى حد حماية الأرض التى سيدفن فيها . وبعد أن استمتع بلذة هذا الوحي اختفى فى الغابة المقدسة بطريقة غامضة لم يكشف سرها لأحد من الفانين غير ثسيوس ملك أثينا . وهكذا كانت هذه المأساة تسجيلاً لمجد هذه المدينة وفضلها على ما عداها من المدن .

استولى المؤلف على هذه الأقصوصة التي لم تكن - كما يقول النقاد المحدثون - تصلح لأن تكون موضوعاً للمأساة ما ، فاستطاع بعقريته أن يستخلص منها مناظر متباينة غاية في السحر والفننة كمنف كربيون وأسره أنتيجونا وإسمينا ثم إطلاقهما المؤثر ، ولعنة الشيخ على ابنه . وأخيراً ذلك الاختفاء العجيب . ويتمثل جمال هذه المأساة على الأخص في جلال أوديپوس الذي لا يفارقه حتى أثناء نفيه وتسوله ، وفي الحنان البنوي الذي يملأ فؤاد أنتيجونا ، ويملك عليها مشاعرها ، وفي سداجة الجوقة المؤلفة من الشيوخ القرويين الذين يتباهون بشرف بلدهم أمام هذا الأجنبي في شيء من الرقة والرشاقة ترافقه العزة وتكتنفه الكرامة ، وفي النهاية يتمثل في إبرازه مدينة أثينا تحمي أوديپوس وتكلؤه بعين رعايتها في شخص مليكها العظيم ثسيوس . وتعد هذه النقطة الأخيرة صورة ناطقة لوطنية سوفسكليس .

لا يدري أحد استخدم شاعرنا في هذه المأساة أربعة ممثلين أم ثلاثة ، ففي الحالة الأولى هم يرجحون أن يكون توزيع أدوارها كما يلي : يقوم الممثل الأول بدور أوديپوس ، والثاني بدور أنتيجونا ، والثالث بأدوار أحد الأجانب وإسمينا وكربيون ، وپوانينيكيس وأحد الرسل ، والرابع بدور ثسيوس . وفي الحالة الثانية يفرضون أن هذا الدور الأخير يقوم به على التعاقب : الممثل الثالث ثم الثاني ثم الثالث ثم الأول ، وهو المنظر الأخير الذي يبدو فيه ثسيوس منبئاً باختفاء أوديپوس . وقد ساعد على هذا وجود الوجه المستعار الذي إليه يرجع الفضل في تسهيل هذه المهمة كما أسلفنا في الفصل الأول .

### استمطار أوديپوس اللعنة على ابنه

إعلموا جيداً بإسادة هذه الأرض أنه لولا أن ثسيوس بعثه هنا إلى داعياً إياي إلى جانبه لما اصطكت نبرات صوتي بأذنيه أبداً . وإذا ، فسيرتحل راضياً ، لكن الكلمات التي سيسمعه من فمي لن تروق بالتأكيد حياته أبداً . نعم أيها الشقي إنك حينما كنت تملك العرش الذي يملكه الآن أخوك في ثيبا طردت والدك ونفيته وألجأته إلى لبس الأثمال التي ينتزع منظرها الدموع من عينيك اليوم بعد أن هويت في مثل تعاستي . لا تبك على آلامي ،

فأنا سأعرف كيف أحتملها محتفظاً ما حييت بذكرى قاتل والده ، لأنك أنت الذى ألجأتني إلى هذه الحالة النعسة ، أنت الذى طردتني ، وإذا كنت أحيا الآن هذه الحياة المتشردة وأنسول قوت كل يوم ، فإن ذلك خطؤك . لو لم أكن منحت الكينونة هاتين الفتاتين اللتين تطعماني لكنت مت بكل تأكيد ما دامت حياتي لاتتعلق إلا بك . إنما هما الآن اللتان تسهران على أيامي وتحصلان على قوتي . هما بشجاعتهما وتألها معى رجلان لامرأتان ، أما أتما فأنا لست أباكما ، وأتما لستما ابني . وهكذا لا تنظر إليك الآلهة إلا بالعين التي ستنظر إليك بها عما قريب عند ما يزحف ذلك الجيـش ضد ثيبا ، لأنك لن تحتاج هذه المدينة ، وإنما قبل ذلك ستهمي ملوثاً بدم أخيك ، وسيهوي أخوك معك . وهذه هي اللعنة التي قذفت بها عليك والتي لا أزال اليوم أدعوها لأستعين بها على تعليمكما أن تحترما منشي أيامكما ، وألا تحترقا والدكما لأنه أعمى . لم يكن مسلك أخيتكما على هذا النحو ولهذا تستتولى الإلاهات المفزعات على قصرك وعرشك إذا كان حقاً أن العدالة القديمة المرافقة للنواميس الأزلية لا تزال جالسة إلى جانب « زوس » . إذهب إذاً ، أيها الولد الممقوت المحجود من والدك يا أكرم بنى الإنسان ، إذهب مثقلاً باللعنة التي أستمطرها على رأسك . أنا أضرع إلى الآلهة ألا تستولى أبداً على المدينة التي منحتك الحياة ، وألا تعود أبداً إلى وادي « أرغوس » ولكن أن تهلك بيد أخيك ، وأن تقتل نفس الذى طردك . هذه هي الأمنية التي أنشدها . أنا أدعو الجحيم والظلمات المرعبة المدفون فيها والذى لتتزدك من هذه الأرض . أنا أدعو أيضاً آلهة هذا المسكان وأدعو أريس الذى نفت فيكما هذا البغض الفظيع . لقد سمعتني فارتحل واذهب قتل لجميع الثيبيين : أية هدية وزعها « أوديبوس » على ولديه .

## (ج) تحليل أدبي لمنتجاته

### ١ — كيفية فهمه المأساة وإنشائه إياها

أدرك سوفوكليس منذ أوائل عهده بالمرح أن المآسى يجب أن تكون مرآة العصور التي تنشأ فيها ، وهي لا تكون كذلك إلا إذا جارت أرواح تلك العصور ما استطاعت إلى ذلك سبيلا ، وهذا لا يتيسر لها إلا إذا تخلصت من قيود العصور القديمة شيئاً فشيئاً ، وسأيرت الزمن في تطوره الخاضع للناموس الطبيعي الأعظم الذي لا هواده فيه ولا استثناء ، فكانت أولى نتائج هذا الإدراك أن أحدث في عالم المآسى أربعة تجديدات جوهرية هامة ، أولها التحرر من تقاليد المجموعات المأساوية الرباعية التي كانت توجب على كل شاعر أن يتقدم إلى المسابقة في كل مرة بمجموعة مؤلفة من ثلاث مآس وفاجعة ، وأن تكون كلها أو مآسيها على الأقل مرتبطة ببعضها كما أشرنا إلى ذلك آنفاً ، فلما جاء سوفوكليس تخلص من هذا القيد وأخذ يتقدم بمآس متباينة الموضوعات قد لا تربط إحداها بالأخرى أية صلة. وثاني هذه التجديدات إدخاله للمرة الأولى في المسرح الهيليني الممثل الثالث . وثالثها رفع عدد أفراد الجوقة من اثني عشر إلى خمسة عشر وإن كان قد أضعف الدور الذي تقوم به . ورابعها ابتداع التصوير على المسرح لإمكان نقش أى منظر يقتضيه الفن في المأساة .

وكما جدد سوفوكليس في المظاهر الخارجية أحدث أيضاً تجديدات لها قيمتها في عنصر المأساة نفسها ، فنحن نعلم مثلاً أن إسخيلوس كان يعتبر التأثير الإلهي مبدأ أساسياً في تصرفات أشخاص مآسيه ، ولكن شاعرنا — رغم أنه كان مؤمناً متديناً لا يجرؤ على جحود هذه الفكرة — قد غير تيارها واستحدثت في صورتها تطوراً جديراً بالعناية ، أقل ما يقال فيه : أنه أنقص قيمة هذا التأثير إذ بعد أن كنا نشاهد عند إسخيلوس أن الآلهة يحتلون الصف الأول ويتنادون عقول أشخاص المأساة اقتياداً مباشراً يشعر النظارة بوجودهم الفعلي وينطق في كل منظر من مناظرها بآثار أصابعهم تلعب في حوادثها بهيئة لا تختلف عن التأثيرات

الإجبارية إلا بأنها غير مرئية أصبحنا نرى أن سوفكليس يحتفظ دائماً بالصف الأول للإنسان . نعم إن الآلهة لا يزالون عنده يقتادون أعمال الأبطال ، ولكن بطريقة دقيقة يشاهد الراؤون آثارها دون أن يحسوا بوجود المؤثرين فيحسبون أنها من تصرفات الإنسان نفسه . ولا ريب أن هذا كان من جانب ذلك الشاعر المجدد مقدمة لغاية عظمى كان يرى إليها ، وهى إبراز الإرادة البشرية وإلقاء كل مسئولية التصرفات على كاهلها ، وتصوير ساقية التفكير والتدبير على الفعل لتكون مأسية أقرب إلى وصف ما هو كائن منها إلى رسم ما ينبغي أن يكون . وقد ظهر ذلك فى أبطاله ظهوراً جلياً ، فلم تعد تصرفاتهم فوق مستويات الإنسانية أو طموحاً إلى الحقوق بالآلهة على نحو ما رأينا فى برومئوس موثقا ، ولا مدفوعة بنفته إلهية ترمى إلى تحقيق قدر مسطور كما حدث لأورستيس وإثيسكليس اللذين دفعاً قسر إرادتهما إلى اقرار جريمة القتل ، وإنما هم يمثلون العقل السليم المعتدل الذى يتأمل ويتدبر ويضع نصب عينيه غاية يصوب إليها سهامه ثم يتخذ الوسيلة التى يرى أنها هى المثلى لتحقيقها . ومن أروع الأمثلة الناطقة بذلك تلك اللوحة الفاتنة التى صور عليها المؤلف مرامى أوديسوس ونبيثوليموس فى مأساة فيلكثيتيس ، ولكن ليس معنى هذا أن تلك الأهداف محصورة دائماً فى الحياة العملية ، بل إنها كثيراً ما تتصل بالشرف والنبيل . ومن دلائل ذلك موقف أتييجونا التى فضلت القيام بواجب مرافقة والدها فى تشرده وتسولها له قوت يومه على الاستمتاع برهنية الأميرات فى القصر إلى جانب أخويها . وبعد انتقال والدها إلى مملكة الموتى اختارت واجب مواراة شقيقها على الحياة نفسها .

على أن أهم ما يرفع شأن سوفكليس فى مأسية هو جانب خاص به ، مبتكر له ، وهو أنه لا ينقاد لكل ما جاء فى الأقصوصة انقياداً أعمى ولا يجاريها فى تقديرها فيرفع ما رفعته ، ويخفض ما خفضته . وأكثر من ذلك أنه لا يلج على إبراز ما جعلته قطب رحاها وبيت قصيدها ، وإنما هو يمر به على عجل متجهاً نحو غايته الخاصة التى رسم صورتها فى نفسه قبل الشروع فى التأليف ، والتى هى العامل الأكبر فى إنشاء أبطاله وتمييزهم عن عدام . وإذا فهو الذى يخلق أبطاله ، لا الأفاصيص هى التى تخلقهم له ، وإنما هو فقط يتخذ من أحداثها

عناصر هذا الخلق ثم يغذيها بعصارات مواهبه حتى تنمو فتبدو في مظاهر العظمة والجلال وترتدى ثياب الواقع المشاهد ، فتتم أسباب الإعجاب بها والاطمئنان إليها . فعند ما أراد مثلاً أن يرسم اللحظات الأخيرة من حياة أياض لم يعن بجبل عقله الذي هو أحد آثار الآلهة ، ولكنه عنى بانتحاره الذي هو فعله الخاص وأثر إرادته الشخصية . وحينما عرض لأقصوصة «لايوس» لم يأبه كثيراً لما اشتملت عليه من جرائم أوديپوس التي هي نتيجة لانتقام الآلهة دفعوه إليها على خطأ منه ليحققوا إرادة القدر ، ولكنه أبه لما خلقته فيها عبقريته من التحقيق المتهور الجريء الذي قام به ذلك الملك لإمطاة اللثام عن اجتياح الوباء المدينة والذي كان مآتي ظهور الجاني الحقيقي ، وبالتالي كان مصدر العقوبة التي أنزلها بنفسه ، والذي لا يمكن أن يعزى إلا إلى هذا البطل متحرراً من كل إرادة غير إرادته الخاصة ، والذي كان في الأقصوصة القديمة غير ملحوظ بعين الاكتراث .

ومن أهم الأمثلة الدالة على صحة هذه الفكرة هو أن شاعرنا عند ما عالج أقصوصة انتقام أورستيس من والدته الآثمة لم يسلك فيها نهج إسخيلوس فيجعل البطل الأساسي هو أورستيس الذي تلقى وحى الآلهة ونفذه ، فكان بذلك أداة غير إرادية ، وإنما جعل إيلكترها الشخصية الجوهرية في هذه المأساة ، لأنها لم تكن مسيرة بأوامر الوحي ، وإنما كانت مختارة تبعثها العاطفة الطبيعية على مقت من قتل والدها ، ويدفعها الوجدان إلى احتقار الحيانة والإثم المثلين في والدتها ، ثم تفكر فيهدئها التفكير إلى وجوب الانتقام من الآثمين ، ولكن الضعف النسائي يقف عقبة في سبيل تنفيذ ما تريد فتظل تترقب فرصة حضور شقيقها حتى إذا تحققت انهزتها وحملت هذا الشقيق بإرادة قوية على إنجاز ما كانت تصبو إليه وتتأمل فيه منذ زمن بعيد . وكذلك كانت الحال في مأساة أنتيجونا التي رسمت للثل الأعلى لقوة الإرادة الإنسانية التي تقنن بعدالة ما تريد وعسف ما يأمر به السلطان وتقدر نتيجة التمرد حق قدرها ثم تقدم عليه غير عابئة بما سيحل بها ما دام أن إقدامها كان عن تفكير وتدبر واقتناع .

من هذا كله يتضح أن غاية سوفوكليس الأولى من مآسيه هي انتزاع مبادئ حسن التدبر ، ومحاسبة الوجدان وقوة الإرادة وأداء الواجب من الأقصوصة ولو كان الجانب الذي يحتوي هذه المبادئ منها ضئيلاً أو خافتاً . فإذا تم له هذا الانتزاع نقش هذه الصور كلها على صفحات مآسيه وجعلها بغيته المنشودة من تأليفه .

ولما لم تكن أحداث الأفاصيص هي الغاية المقصودة لذاتها ، وإنما المقصود هو صلات تلك الأحداث بأخلاق من يحققونها وطباعهم ، فلم يكن يعنيه أن تكون تلك الوقائع كثيرة ، بل بالعكس كان الفن يتطلب أن تكون نادرة ، لأن كثرتها تحول دون التمتع في بواطنها للوقوف على كوامنها ، ولأن أواخرها لا تلبث أن تنسى النظارة أوائلها ، وذلك يقوت على الجميع الغاية المرادة منها . وإذا ، فنتيجة هذا أنه لا يتعد كثيراً عن بساطة « إسخيلوس » وإنما كان الباعث على ذلك مختلفاً عن باعث سلفه ، ولكن ليس معنى هذا أنه جهل التعمد المأساوي الذي هو أحد محاسن ذلك الفن ، وإنما عرفه وقصد استخدامه في غايته بدل الخضوع له .

أما الكوارث في مآسيه فقد تبدو على بعد كما هي الحال عند إسخيلوس ، ولكن ميزته في هذه الناحية تتضح في قدرته على تأخير تلك الكوارث وتأجيل وقوعها من منظر إلى منظر . وأبدع من هذا أن مصدر ذلك التأجيل - في أكثر الأحيان - لا يأتي من قوى خفية أو عوامل أجنبية ، أو ظروف خارجية ، وإنما يأتي من دواخل نفوس أبطاله ، ومن الأفكار التي تتعاقب عليها ، ومن اصطكاك عواطفهم واحتكاك رغباتهم . فمثلاً في مأساة « أياس » لا يلاحظ القارئ أو الناظر من مبدئها إلى قبيل انتحار هذا البطل أية حادثة تسترعى الانتباه ، ومع ذلك فهذا القسم هو أطول أقسامها وأكثرها بسطاً وامتداداً ، وإنما كل ما يتتابع فيه هو مواقف خلقية وعاطفية قيمة تتألف من مخاوف على مصير أياس ، وآمال في إنقاذه تنشأ ثم تقوى ثم تضعف ثم تنطفئ في نفوس الذين ترتبط حظوظهم بحظه ومصائرهم بمصيره . وكذلك في « فيليكستيس » يظل المرء يبحث عبثاً عن حدث خطير فلا يعثر على ذلك ، وإنما هو يلتقي في كل منظر بتلك الشؤون الخلقية والاجتماعية بارزة مستفيضة ، وليس هذا

خاصاً بهاتين المأساتين ، وإنما هو عام في جميع مآسيه ، ولكن لا ينبغي أن يفهم من قلة الأحداث فقدان التنوع ، فهو في كل تلك المآسي متحقق ، بل موفور .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن « راسين » شاعر فرانسوا العظيم في القرن السابع عشر قد تأثر بسوفكليس في هذا الجانب فتهج هذا النهج عينه في مآسيه . وأظهر ما يبدو فيه ذلك واضحاً من تلك المآسي مأساة « بيرينيس » « Bérénice » التي تتعلق موافقها بإرادة الإمبراطور « تيتوس » ومأساة « أندروماك » « Andromaque » التي تتوقف أحداثها على تصميم بطلتها الوحيدة .

لا جرم أن النتيجة الأولى لهذا الإدراك العام الذي يفهم سوفكليس المأساة عليه هي اتباع نهج خاص في الإنشاء ، بحمله العناية بالفرص اللازمة لأبطاله في شرح المبادئ التي تقودهم ، والبواعث التي تدفعهم ، والغايات التي تجتذبهم ، وقد اقتضى هذا أن تنمو المحاورات الفاجعية التي هي عند إسخيلوس مجللة أشد الإجمال ، نمواً يمنحها مرتبة أحد العناصر الأساسية في تكوين المأساة ، ولكنه لكي يفيض على فواجهه صبغة التنوع يلجأ إلى جعل تلك المحاورات مشتملة على أكثر الآراء تبايناً وأوفرها حظاً من التعارض والاختلاف فيتدرج بأشخاصه من أبسط العواطف إلى أكثرها خضوعاً للهوى العنيف المتهيج ، وليس هذا فحسب ، بل إننا نشاهد أشخاصه الأساسيين يتقبلون النصائح وتوجه إليهم الإنذارات والتهديدات وتدفعهم أحياناً إلى ما يأتون من أفعال أو تفهم عن الإقدام أحاسيس داخلية ، ولكنها ليست غامضة كما عند إسخيلوس ، وإنما البطل بتفاهمه مع الأفراد ودفاعه عن فكرته ضد الآخر يصل إلى إيضاح الطريق أمام عينيه بذلك النور الذي شع من عقله على أثر هذا الحوار ، فتظل الفكرة تتجلى في رأسه من منظر إلى منظر حتى تبلغ أوجها ويتحول الانفعال الفطري بفضل النقاش إلى رأى مسبب ، وتتداعى الأفكار الساذجة فتجتمع وتتقوى وتكون مبدأ متيناً ، أو هوى قاسياً غالباً ، ولكنه محوط بالتبريرات والحكم ولو كان ذلك في ذاته باطلاً أو مجحفاً ، إذ النقاش كثيراً ما يحول الخيال إلى حقيقة ظاهرية خادعة ، ويمنح الموهوم وجوداً زائفاً ، ويصير السراب أملاً يبدو أنه جدير بالتتبع ، وكل ذلك من أوله إلى



آخره كان مقصوداً للمؤلف ليخطو بالمأساة في تصوير الحياة الإنسانية على حقيقتها الواقعة خطوات واسعة .

على أن هذا الإغراق في الواقعيات لم يُلْهِهِ عن تصوير نزول القدر المحتوم في أبعاد الساعات عن انتظاره أو التفكير فيه . فبينما تعتقد « تَكْمِيساً » وبجارة « سلامينا » أنهم سينقذون أياس وتمتلئ نفوسهم بالأمل في ذلك تهوى على رؤوسهم بغتة كارثة انتحاره . وعند ما يمتلئ قلب كريون عظمة وتنفخ أوداجه غروراً ويوقن بأنه - وهو يحكم على أنتيجونا بالإعدام - إنما يصدر أوامره كملك ويتحدث باسم القانون يرميه القدر فجأة بتلك النوازل الجسام التي تقوض سعادته ، وتمحو هدوءه وراحته . وكذلك بينا تكون « كليتمسترا » على أتم ما يمكن من الغبطة والهناء بموت أورستيس الذي يطمئنها على حياتها يقع عليها ظهوره وقوع الصاعقة . وعلى هذا النحو نفسه نشاهد أوديبوس واثقاً كل الثقة بأن مقترف جريمة قتل لايبوس شخص آخر يجب عليه البحث عنه لإنزال أشد العقوبات به ثم تباغته ضربة القدر بإنباته أنه هو الجاني الوحيد .

هناك ظاهرة أخرى جديرة بالعناية في مآسى سوفكليس ، وهي أن الفاجعة لا تنتهي عنده بالحادثة العظمى ، فبدل أن تحتم « أياس » بموت ذلك البطل ، و « أنتيجونا » بوفاة تلك الفتاة أو انتحار جطيها ، و « أوديبوس ملكاً » على أثر كشف الجريمة ، وفوق الملك عينيه و « أوديبوس في كولونا » بقصف الرعد عند اختفاء البطل ، نشاهد أن تلك المآسى تمتد إلى ما وراء هذه الأحداث على عكس ما يقع في عالم المسرح الحديث . ولعل لهذا سببين : أولهما عام ، وهو التقاليد القديمة التي كانت تقضى بأن يكون ختام المأساة ولولة . وثانيهما خاص بشاعرنا ، وهو أن الظرف الذي يلي الحادثة النهائية في المأساة يكون أكثر ملاءمة لشرح الجوانب الخلقية التي رمى إليها المؤلف ، وأشد تهيئاً لفرصة تقديرها والاستفادة منها ، لأن بيئة الألم الهادئ أوفق إلى تحديد المسئولية من بيئة الثورة والهياج التي تسبق الإقدام على العمل والتي يكون المرء فيها فاقداً أكثر وعيه ، وبالتالي يكون سيئ التقدير إلى حد بعيد .

## ٢ - أشخاص المأساة

لا ريب أن طبيعة المآسى المتقنة التأليف إلى هذه الدرجة التي أشرنا إليها تستلزم أن يكون أشخاصها مرسومين بهيئة تحقق إيضاح طباعهم وخصائصهم تحقيقاً دافعاً للحاجة ، وافيًا بالفرض المراد ، وهذا هو الذى حدث بالفعل فى مآسى سوفوكليس ، إذ أن الدراسات النفسية فيها هى أبرز ما يميزه عن إسخيلوس ويسمو به عليه . ومنشأ هذه الظاهرة عنده هو أن روح العصر كانت تدعوه إلى ذلك فى حرارة وحماس . فمنهج التحليلات النفسية كان قد بدأ يتكون حوله ويعمل عمله ، والعقل الإنسانى قد جعل يدرس نفسه ويكشف منزلته ، وسقراط قد هب يعلن أن أساس الفلسفة هو التأمل الداخلى : « إعرف نفسك بنفسك » فلم يسع سوفوكليس إلا أن يصور هذه الروح الفكرية والخلقية بقدر ما تسمح به طبيعة المأساة . وإليك إلماعة وجيزة عن الخصائص التى يمكن انتزاعها من أولئك الأشخاص :

تقضى المبادئ التى وضعها هذا الشاعر بأن يكون الأبطال الأساسيون فى مآسيه قوماً ذوى إرادات قوية ، وعزائم صلبة ، وقلوب جبارة لا تعرف الضعف ولا تمت إلى الخور أو التضعف بأية صلة : فأياس ، وأنتيجونا ، وإيلكترا ، وأوديبوس ، وفيلكتيتيس ، كل أولئك مثل عليا فى التمسك بما يستعدون ، والصلابة فيما يريدون ، وهم بهذا يختلفون كل الاختلاف عن أنظارهم عند إسخيلوس ، إذ أننا نشاهد أتوسا فى « الفرس » وذاناؤوس فى « الضارعات » وأورستيس فى « الحسنات » يتغلب لديهم الألم على الإقدام ، ويسلمون أنفسهم إلى الضعف والبكاء والقنوط . وعذر إسخيلوس فى هذا واضح ، وهو أن الآلهة هم الذين كانوا يتصرفون فى كل شئ ، فلم يبق لدى الإنسان الضعيف المغلوب على أمره إلا هذا السلاح السلبي الحقيق وهو الدموع والتأوهات . أما وقد أصبحت القيادة عند سوفوكليس للعقل والإرادة البشريين فقد لزم أن يكون أشخاصه على هذه الصورة القوية التى رسمهم عليها .

وما يافت النظر بوجه خاص في أبطال هذا الشاعر هو أننا عند ما نلتقي بهم المرة الأولى نأفي إبادتهم معدة كاملة لا يميزها إلا الاقتناع ، ولا نشاهدهم يترددون أو يحاولون تقوية عزائمهم . والسفر في ذلك هو أن للماطفة فيها منزلة عظيمة وإن كان للفكرة شأن لا يستهان به ، ولكن الماطفة هي التي تسبق الفكرة إلى احتلال القلب وإثارة النفس وحملها على العمل ، فأيس عند ما يعود إلى صوابه يستولى عليه أنه سيكون بعد فعلته موضع سخرية الجميع فيصمم على الانتحار ، وأنتيجونا يتملكها منذ اللحظة الأولى منظر جثة شقيقها مهجورة في المراء تاتهمها الطيور الجارحة فتشور وتقدم على التمرد والعصيان ، وإيلكترا لا تغادر خيالها نهراً ولا ليلاً صورة والدها تهشم الفأس رأسه فيتجدد المقت في قلبها على عمر للمحطات . وكل هذه عواطف إنسانية تنشأ في نفوس أصحابها للوهلة الأولى ثم لا تنفي الفكرة أن تنشأ إلى جانبها فتغذيها وتخلع عليها صورة أسمى من الأولى ، وهي صورة التأمل والتدبر وهتاف الضمير بتأدية الواجب المقدس . ومن دلائل ذلك أن أنتيجونا بعد استيلاء هذا للنظر المزعج على قلبها تنشأ في عقلها إلى جانب هذا الشعور فكرة أن القانون غير المكتوب يأمر بموراة الجثث ، وأن إطاعته واجبة ، وأن أمر كريبون ظالم مجحف ، وبالتالي يحتم الواجب احترامه وعصيانه ، فتقوى هذه الفكرة ذلك الشعور وتساعد على الانتقال إلى حيز التنفيذ . وكذلك إيلكترا بعد أن تتملكها صورة قتل والدها تقوم بعقلها فكرة ، مؤداها أن واجب الأبناء البررة هو الانتقام لوالديهم من القتل المجرمين ، والخونة الآثمين ، وأن الدم لا يغسل إلا بالدم ثم تغلظ تتمهد هذه الفكرة بالتغذية حتى تقوى فتعين الشعور للبدأى على إبراز نتائجه إلى حيز النور .

بيد أنه ينبغي أن نعلم أن هذا الواجب الذي كثيراً ما يتردد في مآسى سوفكليس ليس هو تلك الفكرة الفيذائية الجردة التي لا تتغير تبعاً للعوامل المختلفة ، وإنما هو واجب على ذو مظاهر متباينة ، أرقل : إنه عدة بواعث متنوعة قد ساهمت في هذا الاسم وإن كانت متغايرة الطابع ، فهو مثلاً عند أنتيجونا يتلون بلون الدين والحسب الأخوى ، فتتخذ صلابتها ( م ١١ — الأدب الهيليني — ثالث )

منظر الوداعة العذبة . وعند ما تنشب بأهداب الحق ، وتمسك بالعدالة ، وتحترق الحيف والإجحاف ، إنما تفعل ذلك في رقة وهدوء يلائمان تنسك الدين وحنان الحب ، بينما نرى هذا الواجب عند إيلكترا ينصبغ بالقسوة والعنف ، لأن روحها نشأت منذ الطفولة في بيئة سلبت كل عناصر الشفقة والرحمة ، ولأن قلبها قد انغمس منذ طليعة الحياة في وعاء مليء بالمرارة والحلق والمقت ، فتبدو في كل أحوالها هائلة نائرة ، ساخطة حاقدة منقبضة . وإذا ، فالأثر لدى كلتا الفتاتين ينبع من داخل نفسيهما وإن تلون كل منهما بلون خاص ، ولا اختلاف هذه الألوان البيئية التي تنصبغ بها الواجبات والأحاسيس لا نشاهد أن أبطال سوفكليس الأساسيين يختلف بعضهم عن بعض فحسب ، بل نلاحظ أن كل واحد منهم يختلف في منظر عن نفسه في منظر آخر وإن كانوا لا يترددون ولا يتناقضون ولا يجيدون عن الطريق الذي رسموه لأنفسهم على ضوء التفكير والواجب ، وكان أساسه الأول الشعور الفطري كما كان عامل تنفيذ الإرادة الحرة . ومنشأ هذا الاختلاف هو تبدل الانفعالات وتطور الفكر تبعاً لما يحدث بها من ظروف وتأثيرات ، لأن طبائعهم إنسانية لا تصادم الواقع ولا تقف معارضة تيار الحياة ، فهم يتألمون عند ما يضحون بأنفسهم ويأسفون على الحياة عند ما يدعوم الواجب إلى نبذها فينبذونها بدون تردد ، وهم قادرون على أرق أنواع الحب ، كما هم أكفأ لأقسى ألوان المقت . ولقد بلغت بهم قوة الإرادة ومثانة العزيمة حداً جعلهم لا يراقبون أنفسهم في تنفيذ أى تصميم ، بل حسبهم أن تستقر قلوبهم على أمر من الأمور لكي يقوموا به ويصلوا إلى نهايته أياً كانت نتيجته . ولهذا لم يكونوا في حاجة إلى التذرع بالزيف ليخفوا تحت ستاره أسفهم على ما يضحون به من عزيز ونفيس ، فنحن نرى أنتيجونا مثلاً - مع هذه الإرادة القولاذية - لا تحجل من أن تعلن على الملأ أسفها على الحياة . وكذلك نشاهد أياس يحيى الشمس للمرة الأخيرة ويبدى حزنه العميق على أنه لن يراها بعد الآن ، بل إن إيلكترا نفسها - وهي الفتاة الجافة القاسية التي لا ترق ولا تلين - لم تسلبها الطبيعة كل العواطف الرقيقة بل منحتها منها قسطاً وثيراً يبدو لنا جلياً عند التقائهما بشقيهما حيث نلفيها تلقى نفسها بين ذراعيه مجهشة بالبكاء من فرط السرور .

وقد يجعل بنا هنا أن نشير إلى أن إسخيلوس - مع إبداعه في تصوير الإرادة - لم يعرف هذا الفن الذي تفرد به سوفكليس فكان من أقتن ما أثمرته عبقريته وأنتجته موهبته .

ومن التجديدات التي استحدثها سوفكليس ، والتي لم يكده إسخيلوس يفتن إليها ، عنايته بتصوير الآلام البدنية ، واهتمامه بأن يسمع صوت الجسم إلى جانب صوت الروح ، وإن كان لا يزال يسمو بالثاني على الأول ويغلبه عليه ، وما ذلك منه إلا إحاطة بجوانب الحياة المختلفة ، وإحداق بنواحيها المتباينة ، وإرضاء للفن الذي لا ينبغي أن يهمل شيئاً ، ففيلمسكتيتيس مثلاً حين تستولى عليه نوبة الألم من جرحه المزمع ترتفع أناته ، ولكنها تمزج بالحقدهل من خدعوه وهجره حتى ترافق صيحات النفس تأوهات اللسان فيمثل اجتماعها الحياة كاملة . وكذلك نلاحظ أن أوديبوس بعد أن يفقأ عينيه بيديه ويبلغ منه الألم المادى مبلغه لا يفارقه الصوت النفسانى الذى ينبعث من داخل ذاته بتوصية كريون .

وإذا كان نور العقل وقوة الإرادة لا يفارقان أبطال سوفكليس حتى في أوقات مخنهم ، وساعات كوارثهم ، فأحر بها ألا يفارقهم إبان عرضهم آراءهم وأفكارهم التي هي مبررات مقدره ، وأحاسيس متطورة إلى مبادئ خاصة ، ولكنهم لا يعرضونها في صور قضايا عامة ، بل في هيئات عقائد شخصية . ومن آيات ذلك أن أنتيجونا حين يسألها الملك كريبون كيف تجرؤ على عصيان القانون بإقدامها على مواراة شقيقتها لا تناقشه في هذا القانون ، ولا تناقض السلطة المدنية بالسلطة الدينية ، ولا تصادم أمر الأجلية بأمر الوجدان الشخصى ، فتلك أمور تجهلها جهلاً تاماً ، وإنما هي تعرف فقط أن إرادة الآلهة قد قضت بأن تحب الشقيقة شقيقتها حياً ولا تتخلى عن أداء الواجب نحوه ميتاً ، وليس ذلك قانوناً عاماً تريد أن تضعه ، بل تلك بداهة خلقية يفرضها الضمير عليها فرضاً .

أما الأشخاص الثانويون ، فإن لهم - رغم انخفاض طبقاتهم - أهمية لا ينبغي إهمالها أو الإغضاء عنها . ولقد يسر استخدام الممثل الثالث لشاعرنا سبيل إبراز هذه الطبقة الدنيا على المسرح جليلة ، فنجم عن ذلك عدم الاقتصار على تصوير علية الإنسانية وصفوتها الممتازة ،

وإعطاء المؤلف فرصة عرض أنواع أخرى من البشر تتعارض طباعها مع طباع تلك الصفوة تعارضاً لا يخلو رسمه من فائدة. وفوق ذلك فإن الموازنة بين هذه الطبقات المختلفة تجلو في الأولين جوانب هامة كانت بدونها ستظل غامضة أو محوطة بشيء من الإبهام.

ولما كان هؤلاء الأشخاص الثانويون أقل قوى، وأضعف عزائم، وأشد خضوعاً للطبيعة العادية وأبعد عن الشذوذ الممتاز، وبالتالي أقرب إلى مستوى الجماهير، فقد كان من الطبيعي أن يروقوا عامة النظارة أكثر من أبطال الطبقة الأولى، أما الخاصة، فأهم ما كان يعجبهم في تلك الطبقات الدنيا، هو مساهمتها في إعلاء درجة الأولين بانخفاض درجاتهم. وفي هذا شيء كثير من الصحة، إذ أن مواقف: تكيسا، وإسمينا، وخريسوثيميس، ويوكستا، إلى جانب أياس، وأنتيجونا، وإيلسكترا، وأوديوس، كانت مقصودة من الشاعر، لإبانة الفروق بين الفطر المختلفة.

وهناك ناحية أخرى على غاية من الأهمية في عرض طباع هؤلاء الأشخاص الثانويين وأخلاقهم، وهي أن سوفكليس قد أراد أن يشرح على لوحاتهم تلك الجوانب الأخرى التي لا مفر من وجودها في الحياة كالتردد والرهبة والمعارك النفسية التي تحدث في دواخل القلوب، فينتصر فيها أحد المتحاربين تارة ثم يفوز غيره بالغلبة تارة أخرى. وفي كلتا الحالتين يدفع الفائز الإرادة الإنسانية إلى الإقدام على ما يحبه، وهذه كلها ألوان من أحداث الحياة اليومية لا يصح أن يجهلها أو يتجاهلها الشاعر البارِع أو المؤلف الدقيق، فأسمينا حين تردد، وخريسوثيميس إذ تضعف أمام سلطان والدتها، ونَيْبِتُولِيموس عند ما يشتعل بين قلبه وعقله لهيب النزاع بين المنفعة والفضيلة، ويؤيد الأولى أوديسوس بسياسته ودهائه، ويذكي نار الثانية صوت الضمير وعوامل الوراثة، فيتأرجح هذا الشاب بين هذين المؤثرين القويين، يذعن لأولهما حيناً، ويخضع للثاني حيناً آخر، كل أولئك صور صادقة، ولوحات ناطقة لما يتعاقب في الحياة تعاقب ساعاتها ولحظاتها. وهنا يجمل بنا أن نشير إلى أن المؤلف قد عنى بهذه الشخصية الأخيرة، فرسم فيها تلك العواطف المتناقضة، والأحاسيس المتعارضة، إذ أن

فيقوليموس يرفض أولاً خداع فيلككتيتيس، ثم يتردد، ثم يقبل، وبعد أن يستولى على بغيته يندم ويعود إلى التردد، ثم يصمم على هدم ما فعل، بل على التكفير عن خطيئته بحمل ذلك البطل الجريح إلى بلاده، وإهمال جيش قومه أمام تروادة يعانى المتاعب والآلام، ولولا أن تدخل هيركليس في الأمر لنفذ ما صمم عليه. ولا ريب أن هذه طبيعة كريمة سامية رغم ما يبدو عليها من ظواهر الضعف بسبب تلك التحولات المتتابة.

ومن هذه النواحي التي لم تفت سوفكليس في فنه تصوير طبيعة المرأة بقدر ما كان إدراكه المأساة يسمح له، فكان بهذا أول مأساوى رسم الطبيعة النسوية في مسرحياته، إذ أن نساء إسخيلوس بطلات أكثر منهن نساء عاديات أو ممتازات يمثلن طبيعة المرأة كما هي. أما شاعرنا فقد عز عليه أن يهمل نصف الإنسانية في مآسيه فخصص منها جانباً هاماً لرسم خصائص الجنس اللطيف ومميزاته البارزة التي كانت روح عصره تسمح له بها، وذلك مثل وداعة أنتيجونا ووفائها، وإخلاصها وفدائيتها، وأمانة تكليس وحنانها، وذعرها وقلقها، وهياج إيلكترا وثورتها، وتعبيرها عن هذه الثورة بعبارات قاسية تصور فطرة المرأة حينما يثيرها الهوى، ويقوض سلطان سيادتها على عواطفها فيدفعها إلى التصريح بما تريد، وكذلك حيوية يوكستا وسرعة انتقال عقلها من موضوع إلى موضوع تبعاً للشعور الذي كان يستولى عليها، وسيراً وراء الأمنية التي كانت تلوح أمام عينيها، وغير ذلك مما تمتاز به المرأة من محامد ومساوى. على أن النقاد يرون أنه لم يصور المرأة إلا تصويراً سطحياً أبتز، لأنه أهمل ناحيتها الأساسية، وهما: الحنان الأموى والحب الجنسي، وإن كان قد حاول أن يمس هذا الأخير مساً خفيفاً حين رسم لنا ديانيرا - وقد نعى إليها أن زوجها يلحظ إحدى أسيراته بعين الإعجاب - تأكل الغيرة قلبها وتدفعها إلى محاولة إلقاء السحر على هذا الزوج، فينتج ذلك قتله، وإن كان على غير قصد منها.

ومهما يكن من الأمر، فإن أشخاص مآسى سوفكليس من الجنسين لم يكونوا كلهم نماذج، بل ليس بينهم شخص واحد يمكن أن يكون نموذجاً كاملاً في كل شيء، ولكنهم

جميعاً يمثلون نواحي عالية بهيئة ما ، لأنه حاول أن يقصى عن المسرح كل عاطفة سافلة أو موجبة للسخرية ، فرسم أبطاله الجوهريين - على اختلاف نزعاتهم ورغباتهم ورغم ما يصفهم به من مساوئ - نبلاء مترفعين لا ينحدرون إلى هوى الدنيا التي لاتليق بطبقاتهم الاجتماعية ، فليس بينهم وضعيع أو مسف أو شخوح أو أناني أو شرير بالفطرة ، وفوق ذلك فإن المبررات التي تدفعهم إلى ما يأتون من أفعال هي دائماً سامية تمثل نقاء الطبع وكرم الخلق ، نعم قد يبدو في تصرفاتهم شيء من العنف أو العناد أو الكبرياء ، ولكن تلك الهنات لاتنفر النظارة منهم ، بل بالعكس هي تحم عروة الصلة بهم ، لأنها تحقق إنسانيتهم بصورة بعيدة عن الزيف والنفاق . ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا بقوله : « إذا لم يكن نوع المثل الأعلى الذي يحققونه هو ممثل السكالم الفلسفي - وهو شيء غير معروف في المسرح - فهو على الأقل ممثل إنسانية نبيلة » .

وأما الأشخاص الثانويون فهم - وإن كان قد قدمهم إلينا أقل عظمة وجلالا من الأولين - ليسوا حثالات أو منحطين ، بل هم خير طبقاتهم أو أقل أفرادها معائب وهفوات . بقي أن نشير قبل مغادرة هذه النقطة إلى العوامل التي تأثر بها سوفسكليس في مآسيه ، وأهمها عاملان : أولها هوميروس ، وثانيهما الواقعية التي كان تيارها في عصره قد أخذ يجرف كل شيء . وإليك إلماعة خاطفة عن هذين المؤثرين :

بدأ المؤثر الأول بجلاء في تعلقه بالمثل الأعلى في أكثر مواقفه ، بل قد اتخذ النبل والعظمة المرسومين في الإلياذة والأوديسا سياجاً يحميه ضد الإسفاف والتدهور اللذين قادت الديمقراطية البلاد إليهما برذائلها وآثامهما ، ولولا ذلك السياج لرأينا مآسيه مشتملة على مثل ما اشتملت عليه مآسى أوربيديس من المعائب ، إذ بينما نجد تلك الخجلات التي تميز روح النصف الثاني من القرن الخامس تنعكس على كثير من صفحات هذا الأخير ، لا نكاد نرى لها أثراً في مآسى شاعرنا ، وإنما كان كل أبطاله نبلاء ذوي كرامة وعظمة تذكرا لنا بصورة الإلياذة ، فأوديبوس مثلاً بعد هويته عن العرش وسلوكه طريق التسول يشبه - في عظيمته



وجلاله وما يتركه في النفس من حزن وإقباض - « برياموس » على أثر نكبته في أبنائه  
ومسلطانه ومدينته . وكذلك فيلككتيتيس حين يسأل نيبتوليموس يسحر القارئ أو الناظر  
بذكرياته القديمة ، ويذكره بأوديشوس ، إذ يستعرض في الأوديسا آلامه وحوادثه الماضية .  
بيد أنه مع ذلك الاسترشاد بأضواء الإلياذة والأوديسا لم يكن أجنبياً عن العصر الذي  
كان يعيش فيه ، بل قد أخذ منه بحظ وافر ونصيب عظيم . نعم ينبغي ، كما يقول النقاد  
المحدثون ، نبذ الفكرة القائلة بأن سوفكليس كان يرسم في مآسيه شخصيات حية كانت  
تغدو وتروح بالفعل إلى جانبه في القرن الخامس ، وبأنه لم يمج منها إلا أسماءها ، إذ أنها  
فكرة مغالية لا تمثل الحقيقة الواقعية بلزاء هذا للشاعر ، وإنما الذي لاريب فيه هو أنه كان  
يصور نماذج ألوان الحياة المختلفة متأثراً في هذا التصوير بمبادئ كانت تحيط به وبأخلاق  
وطباع تتردد أمامه في كل حين ، ففي « أيأس » مثلاً نلقى أجائمنون ، ومينيلأؤوس يمثلان  
الإسبرتيين كما كان الأثينيون يتصورونهم قساة متكبرين أنانيين . وفي « أنتيجونا » نرى  
كرييون لوحة صادقة للطغاة الجامدين الضيق العقول المغترين بسلطانهم والذين ترامت أبناء  
تصرفاتهم إلى سمع شاعرنا . وفي « أوديبوس في كولون » نشاهد ثيسبوس يرسم صورة أمينة  
لما كانت أئدينا تتصور نفسها عليه إذ ذاك من عظمة وجلال ، وزعامة وإشراف ، وحماية  
للضعفاء، ومناصرة للمضطهدين . وفي فيلككتيتيس لا نجد أوديسوس قاصراً على ما وصفته به  
الإلياذة والأوديسا من حكمة ودهاء ومقدرة على الخروج من الورطات فحسب ، وإنما هو إلى  
جانب ذلك كله أثيني رشيق الحركات ، أنيق العبارات يمزج في أوقات الشدة ، ويمزج  
الهزل بالجد . وكذلك نلاحظ أن نيبتوليموس في هذه المأساة نفسها و « هيون » في  
« أنتيجونا » يشبهان كثيراً ذلك الشباب الأثيني النبيل المحتد الذي جمع إلى ظهر العنصر  
وشرف المولد حسن التربية ، فكان مثلاً سامياً في الحياء وحسن الخلق ، وكرم الطبع  
والنفور من الرذائل .

### ٣ — سوفكليس والأغاني

لا ينم القسم الغنائى عند سوفكليس عن أهمية عظيمة كتلك التى شاهدناها عند إسخيلوس ، ولكنه مع ذلك لا ينبغى الإغضاء عنه ، لأنه عنصر لا يستهان به فى مآسيه ، لاسيما وأن الأثينيين كانوا يعنون به أشد العناية ويقدرونه أعظم القدر . ومن آيات ذلك أن أرسطوفانيس فى مسرحيته « السِّلم » حين يعدد المحاسن التى يترقبها بعد انتهاء الحرب ، يذكر من بينها لذة مشاهدة مآسى سوفكليس وسماع أغانيه . ولا جرم أن أرسطوفانيس لم يكن يجرؤ على إذاعة هذا بين الأثينيين إذا لم يكن واثقاً من أنه يروقهم ويتفق مع أذواقهم ، لأن أثينا لم تكن مدينة خاملة ترضى عن التهريج أو توافق على ترويح الدعايات المضللة التى تبعتها الأغراض الشخصية ، أو تقنادها الغايات الفردية . وإذا ، فقد كان الرأى العام فى تلك الحاضرة إذ ذاك يتذوق أغاني هذا الشاعر إلى حد أن يعدها بين اللذائذ التى يشتهق إلى الاستمتاع بها فى عهود السلام ولقد أنصف الذوق الأثينى أيما إنصاف فى افتتاحه بمآسى سوفكليس ، لأنه جمع فيها إلى جلال إسخيلوس كثيراً من الدقة والرقّة والرشاقة والمرونة وصاغ كل ذلك فى قوالب فنية مستحدثة .

ترتبط أغاني الجوقة عند هذا الشاعر — كما هى عند سلفه — بالعمل ارتباطاً وثيقاً إلى حد أن يكتب المؤلف بها فى التعبير عن آراء الدين تمثلهم اكتفاء تاماً فيقف خلف الستار ويرسلها تشدو بما وضعه على ألسنة أولئك الذين تقوم الجوقة بتمثيل دورهم تشدو الحمائم والبلابل بمسطور القدر فى زعم البدائيين . وحين ينطقها بفكر عامة عن المصير الإنسانى ، أو عن القدرة الإلهية ، أو عن القوانين الخلقية يخلع عليها خصائص شعبية أكثر منها فلسفية . ولهذا كانت الجوقة عنده من حيث العظمة الدينية والجلال السماوى أقل منها عند إسخيلوس ، ولكنها أكثر إنسانية ، وبالتالى : أشد تأثيراً فى النفوس . ومن أبداع أمثلة هذا القسم الغنائى أغنية دخول الجوقة فى « أوديبوس ملك » حيث يظهر شيوخ ثيبا — وقد اجتاحت الوباء مدينتهم فروع قلوبهم — فيعلمون عما تحبش به صدورهم من حزن وألم

وانزعاج وثقة في الآلهة وأمل في عفوهم ، ولكن هذا ليس معناه أن الجوقة لا تعبر البتة إلا عن الآراء الشعبية ، فكثيراً ما تضيف في أغانيها إلى فتنة الشعر وسحر الأرائيم مبادئ هامة سامية وإن كانت غاية في البساطة الفطرية . وهي تتولد دائماً من أعماق المأساة ذاتها ، ففي « أنتيجونا » عند ما ينهى الحارس كرييون بأن مجهولاً عدا على القانون بإلقائه التراب على الجثة ، كانت الفكرة التي أراد سوفكليس أن يشير إليها في أغاني مأساته هي جرأة الإنسان وإقدامه على الخطر ، فجعلت الجوقة تغنى في أسلوب خصب أنيق باجتيازه البحار ، وإخضاعه الأرض ، وقهره حيوانات والحقول والغابات والماء والهواء ، وتسييره إياها تحت إرادته ، وباحتفاظه بالحياة على حساب العناصر الطبيعية ، وبتأسيسه المدن التي يقيم فيها ، وبتعاضله وفخره بعباراته وتفكيره ، ولكنها تنتهي بإعلان أنه رغم هذا كله لا يملك ضد الموت شيئاً . وكذلك قد يلتقي المرء إلى جانب تلك المبادئ الهامة بفكر أخرى ، هي في ظاهرها تمثل الجانب العاطفي من جوانب الحياة وإن كانت في موضوعها لا تقل دقة وتعمقاً عن الأولى ، لأنها تدرس ناحية إن بدت في صورتها غير جدية ، فإنها في حقيقتها مسرة قاسية ، وهي ناحية الحب الذي لا يغلب ، ففي نفس تلك المأساة السالفة عند ما يبدأ « هيمون » يدافع عن خطيئته المهددة بالموت أمام والده الطاغية . نرى سوفكليس يجرى على لسان الجوقة أنشودة تترنم بمجد الحب القدير الذي هو سيد العالم بأسره والذي يتصور السطحيون أنه ليس إلا خفة وضعفاً ، على حين أنه في الحق جبار قهار لا تغلب قوته ، ولا تجاري عظمته ، ولا ينجو من يقف أمام تيار جبروته .

وكما احتوت أغاني جوقات سوفكليس على تلك الأفكار ، اشتملت على كثير من أوصاف العظمة والذعر والإشفاق والحنان . ومن أرق هذه المقطوعات التي ظهرت فيها عبقرية شاعرنا ، ذلك الحوار المؤثر الذي دار بين الجوقة وأوديبوس عندما ظهر على المسرح والدم يقطر من عينيه بعد فقته إياها ، وجعل يتلمس طريقه فلا يراها ، فاندعر من هول الظلام المحقق به ، وقد شاهدت الجوقة ذلك فأخذت تعبر عما خالج نفسها من فزع مزوج بالرحمة والإشفاق على ذلك الملك الذي سقط في تلك التعاسة المرة .

## ٤ - أسلوبه

يعتبر سوفكليس أول شاعر مأساوى أظهر في وضوح الفرق بين أسلوب الأغاني وأسلوب الحوار البسيط ، فبقدر ما كان يعنى في النوع الأول بالأناقة والتوشية كان يحرص في الثانى على أن يكون طبيعياً بسيطاً بعيداً كل البعد عن التعامل من جميع نواحيه ، ومع ذلك ، فإذا وزنا بين أسلوبه الحوارى - على سذاجته وبراهته من التكلف - وبين نظيره عند إسخيلوس ، أفغنايه يمتاز بالحرية التى تسحر القلوب ، والتنوع الذى يفتن النفوس ، والتحليل المتقن الذى يرضى العقول . وبما يسترعى الانتباه فى لغة سوفكليس أنها تصلح كل الصلاحية لتصوير الأخلاق والطباع ، ولإيضاح الدرجات الاجتماعية ، والمميزات النفسية كأنها مخصصة بهذه الجوانب لا تتمداها إلى غيرها . وبفضل هذه الحماد انعقد الإجماع على أن أسلوب هذا الشاعر فى الحوارات المأساوية لا يجارى ، فحينما يتناقش أشخاص المأساة ليبرروا تصرفاتهم ، أو ليرهقوا خصومهم بالتهم والآثام ، فإن طباعهم وخصائصهم تظهر بهيئة جليلة ممتازة فى تفاصيلها ودقاتها ، ولكن تبريراتهم وبراهينهم تظل شخصية خاصة بهم ، فلا تشبه ما يضعه الفلاسفة النظريون من المبادئ العامة المجردة التى لا تخضع للظروف المختلفة أو للاعتبارات المتباينة ، وإنما تظل متمزجة بالعواطف والأحاسيس إلى آخر الشوط كأنه كان مقتنعاً بأن العاطفة هى منشأ هزة النفس ، وبأن هذه الهزة هى برهان الحياة الواقعية ، على حين أن المبادئ العامة لا تتم عن الحياة إلا بالقوة والنظر .

على أنه لا ينبغي أن يفهم من انصباع أفكار سوفكليس بلون العواطف أن منتجاته خالية من المنطق أو بعيدة عن البراهين العقلية ، إذ أنها على العكس من ذلك مليئة بالحجج يقوى لاحقها سابقها ، أو يضعف آخرها أولها على نهج حوارى طريف قد انحرف فى أسلاك العواطف وارتدى حبل القريض .

وعما سما به سوفكليس على إسخيوس أنه استطاع أن يصل بأسلوب الحوار إلى المقدرة على التعبير عن الآلام، ولم يقتنع كسلفه بأنه لا يصلح لهذا الجانب إلا القسم الغنائى، فعرف كيف يرسم للمرة الأولى فى الأدب الميلينى تمزق القلوب، وتفتت المهيج، وحسرات النفوس عن طريق المحاورات المحضنة.

ومن هذا كله يبين أن ذلك الشاعر كان بدرأ تلا هلال إسخيوس، فتألق فى سماء أثينا وبدد ظلماتها زهاء ستين عاماً ساوق إبانها سطوعه سطوعها، ثم رافق محاقه محاقها. وأخيراً هوى بهويها فكانا كعاشقين تقاسما معاً حلاوة الشباب ومرارة الشيخوخة، ثم انتهى أحدهما إلى القبر تاركا الآخر يقاسى أشد ألوان العذاب والهوان.

## الفصل الرابع

أوريبيديس

(١) شخصيته

١ — حياته

تحدثنا الرواية العامة المشهورة أن « أوريبيديس<sup>(١)</sup> » قد ولد في سالامينا في سنة ٤٨٠ في نفس اليوم الذي كان فيه لهيب معركتها يحدث ، وتنبأنا رواية أخرى بأنه ولد في سنة ٤٨٥ . وقد ذهب بعض المؤرخين إلى أن والده كان صاحب حانة ، وأن والدته كانت تاجرة خضر . وزعم البعض الآخر أنه كان من أسرة عريقة ، ولكن النقاد المحدثين يؤكدون أنه لم يبد في حياته ما يدل على أنه كان من طبقة أرسطكراتية أو متوسطة الحال كما بدا ذلك في جلاء على إسخيلوس وسوفكليس ، وهذا يدفعهم إلى ترجيح الرأي الأول ، أما نحن فإننا نفضل أن نحفظ برأينا إلى أن ننتزعه من منتجاته نفسها ومن انعطافه بالمأساة نحو الغاية التي هيأتها لها الوراثة والبيئة .

ومهما يكن من الأمر ، فإن إجماع الباحثين الأساسيين منعقد على أن مؤلفاته توشك أن تكون خالية خلواً تماماً من التقاليد القديمة التي هي طابع الأسر النبيلة ، وسنعي بتحقيق هذا في موضعه من مآسيه .

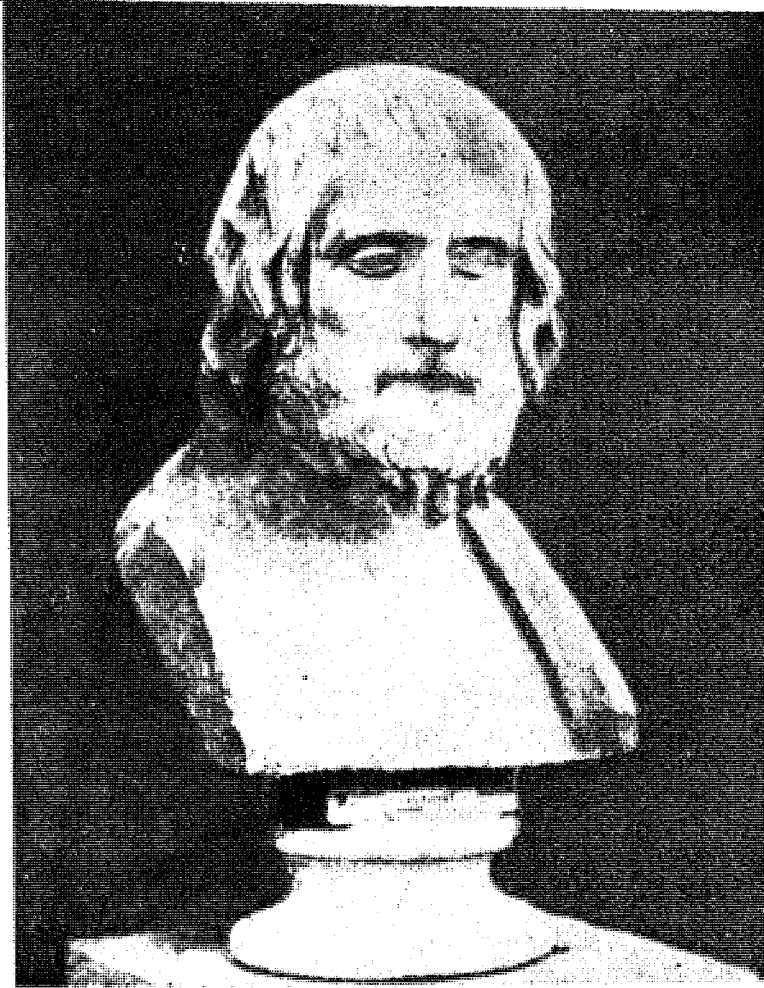
وإذا كان المؤرخون قد اختلفوا في سنة مولده وفي طبقة والديه الاجتماعية ، فأخبر بهم ألا يعرفوا شيئاً ذا بال عن نشأته وطلبعه وشبابه ونوع ثقافته . ولهذا ظل العالم الحديث

(١) أهم المصادر التي تناولت حياة هذا الشاعر خمس رسائل ، بعضها معلوم المؤلف ، وبعضها مجهول ، وأثار رخام جزيرة پاروس ، ومذكرات سويداس ، وشهادات أخرى ، وتلميحات لأرستوفانيس ، وينبغي الاحتياط من هذه الأخيرة ، لأن مؤلفها كان يبغض شاعرنا ، وكان معروفاً بالخضوع إلى هوام إلى حد يخرج به عن النزاهة .

يجهل تلك النواحي جهلاً يوشك أن يكون تاماً ، وكل ما يعرفونه عنه هو أنه بدأ في سنة ٤٥٥ - وكانت سنة خمساً وعشرين سنة - بتقديم أولى مآسيه في إحدى المسابقات ، فقال فيها الجائزة الثالثة . ومنذ ذلك الحين أخذ يبذل مجهوداً متواصلًا في التأليف المسرحي ، ولكنه لما لم يكن محبوباً من الأتنيين ، فإنه لم يفز بالأولية إلا بعد أربعة عشر عاماً انقضت كلها بين الرفض والخذلان والدرجة الدنيا . وبعد هذه السنين الطويلة جعل الحظ يبتسم له قليلاً ، فظفر بالأولية أربع مرات في حياته وفازت بها إحدى مآسيه بعد موته . وأنت ترى أن هذا نصيب ضئيل من النجاح إذا قيس بنصيب سوفكليس ، ولكن هذا هو الذي كان .

كان هذا الإخفاق المتواصل الذي رافق شاعرنا كل ذلك الزمن يمكن أن يحدث في نفسه أثراً سيئاً يدفعه إلى اليأس من المسرح ويحمله على البحث عن مهنة أخرى ، ولكن الأمر كان على عكس ذلك ، فظل وفيًا لفنّه ، عاكفاً عليه رغم تجمعه له ، ولم يشأ أن يساهم في الوظائف العامة كما كان كثير من أمثاله يفعلون ذلك في سهولة ويسر ، وليس معنى هذا أنه كان لا يأبه لشؤون مدينته أو يحتمق المصلحة الوطنية الكبرى ، فأسيه مفعمة بهذه الجوانب كلها ، وإتساقاً شاء ألا يعالج هذه النواحي إلا عن طريق فنّه وإنتاجه ، فطلق يصوب إليها سهام قده ، وأشعة بيانه ، ويفيض عليها من إلهام خياله ، ووحى شعره ، وبراعته في التصوير ، ودقته في التحليل حتى رسمها مجسمة أمام أعين الجماهير .

وأخيراً ، وبعد هذه الحياة العابسة المنقبضة غادر أثينا على أثر تمثيل مأساة أورستيس في سنة ٤٠٨ إلى مدينة « بيللا » حيث استقبله « أرخيلأؤوس » ملك مقدونيا في بلاطه استقبلاً حافلاً ، وأكرم رفده أيما إكرام ، وقد ظل هناك حتى توفي في سنة ٤٠٦ وكانت سنة خمساً وسبعين سنة . ويرجح بعض المؤرخين أن وفاته كانت بمحاذة ثم دفن في وادي « أريثوزا » بمقدونيا ( انظر الصورة رقم ٢٥ في الصفحة التالية ) ، وقد أقامت له أثينا هيكل قبر نقشت عليه أبياتاً تشهد بموهبته ومجده . وقد أعقب ثلاثة أبناء كان أصغرهم سناً - واسمه كاسم والده - شاعراً ، وهو الذي قدم إلى التمثيل مأساة والده بعد وفاته .



[ الصورة رقم ٢٥ مأخوذة عن تمثال نصفي أثرى يوجد في متحف نابولي ، وهي تمثل أوربيديس ، وأظهر ما يبدو على وجهه في وضوح إيمان التأمل والحساسية وما ينتجانه من حرارة الشعور بألم الإخفاق ومض عدم التقدير ] .

## ٢ — أخلاقه

اتفقت كل المصادر التي عرضت لتاريخ هذا الشاعر على أنه كان منقبضاً متشاكماً منعزلاً عن الناس إلى حد الجفاف ، ولعل السبب في هذا هو ما أسلفناه من محاربة الزمن



إياه في نجاحه ومجده ، وانصراف مواطنيه عن منتجاته ، وحملات كثير من خصومه عليه ، وتشهيرهم به ، وفوق ذلك فإنه قد أخفق في حياته الخاصة إخفاقاً تاماً إذ تزوج مرتين متعاقبتين ولم يوفق فيهما إلى زوج جديدة بشخصيته ، فلما اجتمعت هذه العوامل على نفسه حولت أيامه إلى عذاب دائم وشقاء متواصل ، ودفعته إلى النفور من المجتمع ، والفرار إلى أحضان العزلة ، فلم يكن كسوف كليس ضاحكاً مرحاً يستمتع بالطعام والشراب ، ويتنقل بين أزهار المتع والملاذات ، وقد نجم عن هذا أن عكف على الكتب ووهبها كل فراغ حياته الذي لم يملأه الحب ، ولم يشغله جميل تقدير مواطنيه إياه . ولهذا كان لديه في أيدينا مكتبة عظيمة الأهمية جعل ينتهل مما ضمته بين دفتها من معارف فلسفية وعلمية ، فدرس مذاهب : هيركليتيس ، وأنكسافوراس ، وپروديكوس وغيرهم ولكن هذه المعارف لم تلون عقله بأى لون فلسفى خاص ، ولم يكن لأى مذهب من هذه المذاهب التي درسها سلطان على نفسه . وإذا التقى القارئ بشيء منها في مآسيه ، فليس معنى ذلك أنه كان يدين بهذه الفكرة أو بتلك ، وإنما هو إستماع الثقافة الواسعة التي يتميز بها العقل المفلطور على حب الاطلاع . ولقد قدم إلينا المؤرخون القدماء سقراط كأحد أصدقائه الأخصاء ، ولكنهم مثواه إذ ذاك على غير صورته الحقيقية ، فرسموه لنا رجلاً مهرباً لا يدل على صحة دعواه بالحجة ، وإنما هو يلقي الكلام على عواهنه ، وتلك لوحة متناقضة مع حقيقة سقراط أشد التناقض . نعم لا يبعد أن يكون ذلك الفيلسوف قد أعجب بشعر صديقه فدفعه إعجاب به إلى أن يثني عليه ، فشوه الخصوم قوالب هذا الثناء حتى ألبسوها ثوب الدعوى الضعيفة الملقاة بلا برهان ، ليصلوا إلى الخط من قدر الشاعر ، فأصابت سهامهم طريقة الفيلسوف بهيئة لولا أن الإجماع قد انعقد على تقيضها ، لعلا الباطل على الحق ، وانتصر الشر على الخير .

ولكى نختتم هذه النقطة نقرر أن شاعرنا لما كان نافرماً من المجتمع ، منعزلاً عن الخاصة والعامية لا ييوح بأرائه ولا يصرح بميوله لأحد ، وكان عصي العقل لا يتأثر تأثراً عميقاً بما يقرأ ، فلم يجد التاريخ في أخلاقه وطباعه مادة يصول فيها ويجول ، ولم يعثر النقاد في منتجاته على آثار الانحياز إلى جانب معين من جوانب الحياة ، أو التعلق بناحية محددة من نواحي الفلسفة النظرية أو الأخلاق .

## ر ب) منتجاته

### ١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها

عزا القدماء ، وعلى رأسهم سويداس ، إلى أوربيديس اثنتين وتسعين مسرحية بين مأساة وقاجة ساتيروسية ، ولكن يبدو أن عدداً قليلاً منها قد فقد في العصر الذي تلا عصر الشعاع مباشرة ، وأن عدداً آخر فقد بعد ذلك ، وأن بضع مآس قد ارتاب النقاد في صحة نسبتها إليه .

ولما لم يكن لدينا من المآسي التي فقدت إلا عناوينها ، وهذه العناوين لا تمثل عند أوربيديس موضوعات المآسي تمثيلاً دقيقاً كما يتبين لنا ذلك من مآساي : « هيلينييه » و « الغنيقيات » فقد كان من العسير على النقاد أن يعينوا موضوعات تلك المآسي بالضبط ، ومع ذلك فسنحاول هنا أن نرسم لك صورة تقريبية للفضائل التي كونها الباحثون من موضوعات تلك المآسي أو من منابها . وإليك هذه المحاولة :

لم تكن موضوعات الأفاصيص الحماسية القديمة التي طرقها الشعراء الأولون بعيدة عن متناول « أوربيديس » ولم يصدف هو عنها بقائاً ، ولكنه لم يقتصر عليها ، بل سلك سبلاً أخرى غيرها ، فاختلف بهذا عن أسلافه اختلافاً جوهرياً يسترعى الانتباه . وأياً ما كان ، فقد اقتبس من تلك الأفاصيص نحو ثلاثين مأساة منها : « أنتيجونا » و « بيليروفون » و « ذانائيه » و « بالاميدوس » و « پليوس » و « فيلكنتيتيس » و « أوديپوس » و « أستييس » و « الباكوسيات » و « إيلكترا » و « هيكيويه » و « هيركليس مخبولاً » و « إيفيجنيا في أوليس » و « الترواديات » و « الغنيقيات » وقد بقيت هذه السبع الأخيرة . وقد انتهل من الخرافات الموضعية ومن الحوادث الثانوية المحيطة به عدداً كبيراً مثل : « إبيوس » و « أرخيلأوس » و « كذموس » و « لاميا » و « أندروماخيه » و « ألكستيس » و « هيلينييه » و « أورستيس » . وقد بقيت هذه الأربع الأخيرة .

وكذلك كان لتاريخ أتيكا الخرافي في منتجاته شأن لا يستهان به حيث استخلص منه عدة مآسٍ ، منها : « إجيوس » و « إيرختيوس » و « ثسيوس » و « الهير كليسيون » و « الضارعات » و « هبوليتوس » و « إيفيجنيا في توريس » و « يون » و « ميديا » وقد بقيت هذه الست الأخيرة .

### ٣ - تلخيص ما بقي من هذه المآسى

لم يبق من هذا العدد الضخم الذى أنشأه « أوريبنديس » إلا سبع عشرة مأساة وفاجعة سائروسية واحدة ولم يعرف إلا تواريخ ظهور ثمان منها . وأما الإحدى عشرة الأخيرة ، فلا يدري أحد متى مثلت إلا على سبيل الترجيح ، وها هي ذى حسب الترتيب الزمنى يقينياً كان أوراها كما : ( ا ) « ألكستيس » . ( ب ) « ميديا » . ( ح ) « هبوليتوس » . ( د ) « الترواديات » . ( هـ ) « هيليني » . ( و ) « أورستيس » . ( ز ) « إيفيجنيا في أوليس » . ( ح ) « الباكوسيات » . ( ط ) « أندروماخيه » . ( ي ) « الهيركليسيون » . ( ك ) « هيكوبيه » . ( ل ) « الضارعات » . ( م ) « إيلكترا » . ( ن ) « هيركليس محبوبا » . ( س ) « إيفيجنيا في توريس » . ( ع ) « يون » . ( ف ) « الفينيقيات » . أما الفاجعة السائروسية فهي « الككلوبوس » أو العماق ذو العين الواحدة .  
والآن إليك موجزات خاطفة لتلك المآسى :

### ( ا ) ألكستيس Alkestis

تقع هذه المأساة أمام قصر الملك في مدينة « فير » بـ « تيساليا » . ومجملها أن « أبولون » يشرح كيف أن الملكة « ألكستيس » زوج « أدميتوس » سموت من أجل زوجها بعد أن وافقت « ميريه » « Les Mirè » الإلهات الثلاث اللواتى تتصرفن في حياة بنى الإنسان على أن يستبقين « أدميتوس » إذا قدم بدلا عنه شخصاً آخر إلى آلهة الجحيم ، ( م ١٢ - الأدب الهيليني - ثالث )

فأخذ يسأل كل من حوله كوالديه المسنين وغيرهما ممن يدعون أنهم يحبونه ، فلم يقبل هذا العرض أحد منهم إلا زوجته ، فقد صممت على أن تموت بدله ، وهى فى هذه اللحظة موجودة فى القصر وستسلم الروح . وإذ ذاك تقف « ناناتوس » الموكلة بالموت على الباب ، ويأخذ « أبولون » فى إقناعها بأن تترك « ألكستيس » حية وتقبض روح المسنين ، ولكن هذه المحاولة تذهب عبثاً . وهنا تجيء « ألكستيس » لتودع زوجها وتتوسل إليه أن يكون كوالدة لأولادها ، وألا يقذف بهم فى أيدي امرأة أخرى ، فيحتج « أذميثوس »



[ الصورة رقم ٢٦ مأخوذة عن رسم على إحدى حوائط مدينة هر كولانوم ، بإيطاليا ، وهذا الرسم يوجد فى متحف نابولى ، وهو يمثل ألكستيس مثال التضحية الوفية والفدائية العالية حين تقبض حياة زوجها بحياتها دون أن يقوى الألم والحزن على أن يتجاوزتها ورشاقها ] .

ويعدها بأنه سيظل أميناً وفيماً لذكرياتهما ثم يصور لنا المؤلف بعد ذلك موت هذه البطلة وولولة أطفالها .

تتغنى الجوقة بعد ذلك بإخلاص « ألكستيس » الجدير بالإعجاب والذي لا يستحقه ذلك الزوج الأناني الذي لا يدرك حتى أنانيته فيأخذ على والديه أنهما لم يضحيا نفسيهما من أجله . نعم إن موت ألكستيس أحزنه كثيراً ، ولكنه لم يفكر في أنه لو قبل الموت لأتقدم جميعاً ، بيد أن ألكستيس لا ترى هذه الأنانية أو لا تريد أن تراها عند زوجها ، وإنما هي تعتبر نفسها زوجة ، والزوجة كلها لزوجها ، فيجب أن تضحي بنفسها في سبيله من أجل هذا الاسم .

وعلى أثر ذلك يصل « هيركليس » وهو ليس ذلك البطل العظيم الذي صوره سوفكليس في مأساة « التراكيستيات » وإنما هو شخص شره مغرم بالطعام والشراب ذو ضجيج ومجيج يتباهى بقوته فيستقبله أذميتموس خير استقبال ، لأنه صديقه ولأنه لا شيء عنده أقدس من إكرام الضيف ، ولكن لا يحزنه يخبره بأن الجنازة التي تجهز في القصر هي جنازة سيدة أجنبية .

يخرج بعد ذلك أذميتموس من القصر فيلتقي بوالده « فيريس » حاملاً قرابين باسم ألكستيس فيوبخه على أنه لم يضح السنين الأخيرة من حياته الطويلة ، ليفتدى حياة ابنه فيجيبه والده بدوره بأنه يعتبره قاتلاً لزوجته بسبب أنانيته ، إذ لورفض تضحيتها لبقيت في الحياة .

ولا ريب أن المؤلف كان قد شاهد حوله كثيراً من هذه المناضلات التي كانت تقع بين الأشخاص وتمثل فيها الأثرة الساذجة فأراد أن يصور هذا الوالد وولده اللذين يتهم كل منهما الآخر بالأنانية .

وبعد أن ينتهي الوالد وولده من هذه المحاوره السيئة الوضع التي تشبه من بعض الوجوه إسفافات شكسبير ينسحبان ثم يخرج الخادم المكلف بالقيام بخدمة هيركليس ثائراً ، لأن

هذا الضيف يأكل ويشرب ويغنى رغم الحداد الذي هم فيه فيحضر هيركليس ويؤنبه على نظراته الجافة ، بيد أن الخادم ينبئه بالحقيقة فينجبل من مرحة ويصمم على أن يعيد زوجة صديقه إلى الحياة . فإذا كانت لا تزال في دائرة اختصاص « ثاناتوس » أرغمها على ردها ، وإلا نزل إلى مملكة الجحيم وأحضرها من هناك . ثم يتجه توأ إلى ثاناتوس وإذ ذلك يعود أذميتوس فتجهد الجوقة في مواساته . وإنهم لكذلك إذ يدخل هيركليس ومعه سيدة محببة . وحين يسأل عنها يجيب بأنها سيدة ربحها في مكافأة له على انتصاره في معركة ويطلب إلى صديقه أذميتوس أن يحفظها له إلى أن يعود فيرفض أذميتوس أول الأمر ثم يذعن أمام رجاء هيركليس فيوافق على استقبالها . وهنا يتزع هيركليس النقاب عن وجه السيدة فيرى الجميع أنها هي ألكيستيس رجعت إلى الحياة ، ولكنها يجب أن تظل ثلاثة أيام محرومة من الكلام ، وهي الأيام الضرورية لبقاء من يأتي من حيث أتت ، فيشكر أذميتوس صديقه هيركليس على إخلاصه وشجاعته ثم يودعه هيركليس ويوصيه أن يسلك دائماً سبيل كرم الخلق التي سلكها معه فإنها أساس كل خير .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٣٨ ، وهي مأساة غربية جمعت الجذ المؤثر إلى الهزل المُسَلِّي ، وانتهت بنهاية سعيدة . ويقول النقاد إنهم لم يروا بين المؤلفات القديمة كافة أقصوصة شديدة التأثير صيغت في أسلوب نقي كهذه المسرحية ، ولكنهم يجمعون على أن مزجها الجذ بالهزل ينزل بها من صف المأسى إلى صفوف الفواجع الساتيروسية وأن الفن لا يسمح بأن تشمل المأساة على مثل هذا الإسفاف . ويبدو أن المؤلف نفسه قد أحس بهذا فوضعها في موضع الفاجعة من الرباعية التي احتوتها ، وإن كان لم يزل محتفظاً لها باسم المأساة .

سلك الشاعر في هذه المأساة سبيل سلفه سوفكليس ، فلم يعن كثيراً بالجانب الفوق الطبيعي الثابت في الأقصوصة القديمة ، وإنما بذل جهده في رسم العواطف المختلفة ، والأحاسيس المتباينة نجح « ألكيستيس » وحنانها وتقواها ، وحزمها وقوة إرادتها ، وطبيعة أذميتوس العادية ، وأمه الصادق ، وحبه الخالص لزوجته ، وتعارض هذا الحب مع غريزة الاحتفاظ بالحياة التي لا تتغلب على العواطف السامية إلا عند النفوس الصغيرة ، وكذلك أثره الرالد

الشيخ وأنانيته ، وخرن الخادم لموت سيدته ، وخجل هيركليس من مرحة في قصر كان أهله في حداد ، كل ذلك قد صوره المؤلف في دقة وعناية تشهد ان له بالموهبة الجديرة بالملاحظة . ومما هو خليق بالالتفات هنا هو أن أوربيديس قد خالف في هذه المأساة التقاليد القديمة ، فجعل الكستيس تموت على المسرح وأسمع النظارة أنين احتضارها الوديع المؤثر . لا يعرف النقاد مقدار عدد الممثلين الذين اشتركوا في تمثيل هذه المأساة ، وإنما هم يقدرون أن يكون اثنين ، وعلى هذا يكون توزيع أدوارها كمايلي : يقوم الممثل الأول بأدوار : الكستيس ، وأبولون ، وهيركليس ، وفاريس الوالد الشيخ . ويقوم الثاني بأدوار : ثاناتوس ، وإحدى الخادومات ، وأذميوس ، وأحد الخدم ، وكان أحد أفراد الجوقة يتغنى بأرنومة أوميلوس بن الكستيس التي كان يشدو بها عند رحيل والدته إلى مملكة الموتى . والآن إليك ترجمة نموذج من فقراتها :

### تصميم هيركليس على إعادة الكستيس

هيركليس — أوه يا قلبي ويا يدي اللذين حققنا كثيراً من الأعمال . أظهر الآن أني ابن أنجبته الكينا ابنة « إيلكترون » من زوس ، لأنه ينبغي أن أقتد هذه المرأة التي ماتت آنفاً . ينبغي أن أعيد الكستيس إلى هذا المنزل وأن أؤدي خدمة إلى أذميوس . سأذهب وسأراقب ثاناتوس ملكة الموت ذات الملابس السوداء ، وسأجدها فيما أظن على مقربة من القبر جماعة متطلعة إلى الضحايا التي تحروها ، فإذا قذفت بنفسى فجأة من مخبأ فإنني سأقبض عليها ، ولن ينتزع مني أحد هذه الشقية قبل أن ترد إلى تلك المرأة ، ولكن إذا فاتتني ولم تجيء نحو الضحايا الدامية فإنني سأذهب إلى مساكن الإلهي ما تحت الأرض : « كوربه » وملاك الجحيم ، تلك المساكن التي لا شمس فيها ، وسأطلب منهما الكستيس ، وإني لوائق من أنني سأحضرها فوق الأرض وسأضعها بين يدي ضائفي الذي استقبلني بكرم والذي لم ينبذني مع أنه كان مصاباً بكارثة ثقيلة أخفاها عني مدفوعاً إلى ذلك بكرمه واحترامه إياي . أي تيسالي ، أي هيليني أكثر منه إكراماً للضيف . إن هذا الرجل السخى لن يقول : إنه أحسن إلى خبيث .

« Médéa » ميديا ( ب )

هي ابنة « إيتيس » ملك « كلنخيس » في جنوب الكوكاز . وكان والدها يملك  
فرو الذهب الشهيرة في الأقاليم الهيلينية ، والذي كان غاية جميع عظماء ملوك إفريقيا ،  
لأنه كان في عقيدتهم رمز الثراء والسعادة ، فيرحل هؤلاء الملوك إلى حيث يوجد الفرو ،  
وهم : « نسيوس » وصديقه « بيريثاؤوس » و « هيركليس » و « أسكليبيوس » بن  
« أبولون » شافي الآلام و « أرقيوس » و « بليوس » والد « أخيلوس » و « كستور »  
و « بوليدوكيس » أخوا « هيلينيه » وكانوا كلهم تحت قيادة « ياسون » لأنه منظم  
هذه الحملة ، وعند ما يصلون إلى تلك البلاد وتقع عين « ميديا » على « ياسون » تهوى في  
حبائل غرامه وتريد أن تحقق له أمنيته فتخدع والدها وتمسك حبيبها من الاستيلاء على  
الفرو الذهبي ثم ترفقه إلى بلاده . وعلى أثر ذلك يتسببه والدها فيبعث وراءها ابنه ، وحين  
يلحق بهما ، تمسك ميديا معشوقها من شقيقها فيقتله ثم تمزق هي جسمه أشلاء أتثرها  
في الطريق ليرأها والده إذا تعقبها فيئس ويرجع . وعند ما تصل إلى بلاد الهيلين  
تلقى « بلياس » عم « ياسون » قد اغتصب عرش شقيقه « أوسون » والد  
« ياسون » فتصم على أن تسترده بوساطة السحر والحيلة ، فتبدأ بإعادة الشباب  
إلى والد زوجها ، لتبرهن على مقدرتها ، ثم تعرض على بنات ذلك العم المنتصب أن تعيد  
الشباب إلى والدهن كما أعادته إلى أخيه ، ولكنها تفهمهن أن هذه العملية لا تتم إلا إذا  
استنزف كل الدم القديم المسن من جسمه ، فتفتح الفتيات حنجرة والدهن فيموت ، لكن  
هذه الجريمة تثير ضجيجاً سنياً حول سمعة هذه الأميرة ، فيضطر « ياسون » إلى أن يغادر  
بلاده ، فيلتجئ هو وهذه الزوجة الأئمة إلى مدينة « كورنتا » وهناك تقع هذه المأساة التي  
نحن بصدها . ومجملها أن « ياسون » يهجر زوجته « ميديا » ويصمم على أن يتزوج من  
ابنة ملك كورنتا ، فلا تكاد تعلم هذا النبأ حتى يجن جنونها ، ويلتهب رأسها حقداً على  
زوجها ، وغيره من خطيئته ، وتعزم الانتقام السريع لنفسها منها معاً . وإذ يخشى ملك



كورتنا على ابنته ، فإنه يطلب إبعاد الزوجة القديمة وابنيها إلى مكان ناء ، ليأمن الزوج وعروسه غائلة هذا الحقد الذي يندلع أواره في قلب هذه السيدة القاسية فتتضرع إلى زوجها أن يسمح لها بيوم واحد تمضيهِ في المدينة قبل ارتجالها إلى منفاه ، فيجيب سؤُها ويكون هذا اليوم كافياً لتنفيذ خُطتها الجهنمية ثم يحيى زوجها ويعتذر إليها ويحاول أن يبرر مسلكه معها ، فتهتف به باحتقار واستهانة . وقبل أن تنصرف تبعث إلى عدوتها - وكانت لا تزال في بيت أبيها - حلة وتاجاً ذهبياً مشر بين بالسم الزعاف ، فلا تكاد هذه الفتاة تلبسهما حتى تسقط



[ الصورة رقم ٢٧ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف رسمه ، وهي تمثل ميديا حالة إرسالها الهدايا المسممة إلى عدوتها . ]

جثة هامدة لا حراك بها ولا حياة ، فيسرع والدها إلى إسعافها حين يراها تتأوى من أثر السم ، فلا يوشك أن يلمسها حتى يخز هو الآخر صريعاً . ولا تكفي ذنـه السيدة الآتمة بتلك الجريمة فتصمم على أن تذبح ولديها على مرأى من أبيهما لتحطم البقية الباقية من فؤاده ، وإذ ذلك تشتعل حرب ظاحنة في داخل نفسها بين شعور الأم الشفيقة وإحساس الزوجة المهانة الثائرة تظهر فيها عبقرية المؤلف ودقته ظهوراً واضحاً . وفي النهاية تتغلب عليها

عاطفة الانتقام ، فتجهز على ولديها أمام أبيهما ، ثم تمتطي في الحال مركبة سرية يجرها تنينان ، لأنها ساحرة وتصرف ساخرة من آلام هذا الزوج المنكوب الذي يرى بعيني رأسه فلذتي كبده مضرجين بدمائهما ، فتتجه إلى أئينا حيث كانت تعلم من قبل أن الملك « إجيوس » مستعد لأن يقدم إليها مأوى <sup>(١)</sup> .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٣١ ، وهي تصوير لخلق امرأة تدفعها الغيرة إلى العنف الذي يصل إلى درجة الجريمة ، وهي ترتبط بالخرافات الأتيكية عن طريق إجيوس ملك أئينا الذي أوت إليه ميديا بعد فرارها ، لتحتفى به . ولقد طرق هذا الموضوع قبل أوريبيديس « نيفرون السيكوني » وهو أحد الشعراء الثانويين الذين سنعرض لهم فيما بعد . ويعتبر النقاد هذه المأساة من أبداع مآسي شاعرنا وأرقاها إنشاء ، وأشدّها تأثيراً في النفس ، وخير ما يروق النقاد فيها تصوير غيرة ميديا التي تصل بها إلى حد الانقياس في الوحشية المزججة ، ومقدرتها على إخفاء شعورها والتظاهر بالإذعان السلبي لما حكم به عليها ذلك الزوج غير الوفي ، وسلطانها على نفسها في محو اضطراب قلبها عند ذبح ولديها وغير ذلك من الخصائص الشاذة التي صيرت هذه السيدة وحدها قطب رحا المأساة وبيت قصيدها ، وجعلت زوجها « ياسون » إلى جانبها شخصاً خاملاً فترا لا يعنيه إلا التفكير في نتائج الحوادث وما يترتب عليها . ولهذا الفتور لم يكن ألمه على ابنه شديد الأثر في النفوس . أما توزيع أدوارها ، فكان على النحو التالي :

يقوم الممثل الأول بدور « ميديا » . والثاني بدورى المرضع « ياسون » . والثالث بأدوار : المرابي و « إجيوس » وأحد الرسل . وهناك عضوان من أعضاء الجوقة يتزمان بأغنية الطفلين قبل ذبحهما .

وقد يكون من المفيد أن نشير هنا إلى أن موضوع هذه المأساة قد ألهم « كرنى » شاعر فرنسا مأساته « ميديه » التي أخرجها في سنة ١٦٣٥ ولسكنه مع الأسف لم يحاك فيها

---

(١) بعد أن بأوى الملك إجيوس هذه المرأة الجهنمية يتزوج منها ثم لاتبث أن تقترف في أئينا خيانات فظيمة تضطر على أثرها إلى الرحيل إلى بلادها .

مأساة أوريبيديس ، وإنما حاكى مأساة سينيك الفاترة المواقف الطويلة الخطب ، نجأت مأساته - رغم جمال الأسلوب وسحر العبارة وسمو الألفاظ - أقل قيمة من مأساة أوريبيديس ، ولم يضعها النقد في صف مآسي كُرفى الأخرى الخالدة ، بل اعتبرها من المسرحيات الثانوية .

### ( ح ) هيپوليتوس « Hippolytos »

تتلخص الأقصوصة التي اتهم منها أوريبيديس هذه المأساة في أن هيپوليتوس بن ثسيوس الذي أنجبه من إحدى الأمازون<sup>(١)</sup> يهب شبابه إلى « أرتيميس » إلهة القنص ويعان احتقاره « أفروديتيه » إلهة الحب واستهائته بها ، فتهتاج هذه الأخيرة وتعتزم الانتقام منه ، وهذا الانتقام هو موضوع مأساتنا ، وبجمله أن « فِذْرا » زوجة « ثسيوس » الجديدة تكاد تمترق بغرام « هيپوليتوس » ابن زوجها ، فيقابل الشاب ذلك منها بإهمال واحتقار فتقتل نفسها . ولكي تنتقم منه تعلن قبل وفاتها أنها تنتحر من العار ، لأن ابن زوجها حاول انتهاك شرفها ، فيهتاج « ثسيوس » ضد ابنه ويلعنه رغم احتجاجه ودفاعه عن نفسه ويأمره بالنفي حالاً ( انظر الصورة رقم ٢٨ في الصفحة التالية ) ، ثم يطلب إلى « بوسيدون » إله البحر أن يعاقبه بعقوبة قاسية ، ولا يكاد هذا الشاب يرتحل حتى يخرج من البحر وحش يرعب جواده فيجرحان ويسقطانه من فوق مركبته ، فيتمزق جسمه بهيئة فظيعة . وبعد ذلك تنير « أرتيميس » عقل « ثسيوس » فيعرف خطأه ويندم على فعلته في نفس اللحظة التي يظهر فيها الشاب على المسرح محتضراً ويعفو عن والده .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤٢٨ ، وفيها يلثني القارئ بـ « ثسيوس » ملك أثينا ، ولكنه في هذه المسرحية أقل جاذبية منه في غيرها ، إذ يبدو هنا قاسياً نحو ابنه البريء .

ويرجح النقاد أن هذه المأساة هي معدلة عن مأساة أخرى للشاعر نفسه بهذا العنوان عينه . ومن أحسن ما رسم فيها مواقف هيپوليتوس النبيلة ، واستقامته الساحرة ، وعزته التي

(١) الأمازون هي سيدة خيالة حربية .



[ الصورة رقم ٢٨ مأخوذة عن لوحة من صنع الفنان الفرنسي بيير جيران وهي تمثل هيولييتوس واقفاً أمام والده تسيوس كما تمثل فديرا مصغية إلى أضاليل مرضعها التي تنصح لها باتهام ذلك الشاب البريء . ومن هذا المنظر يستنتج أن الفنان الذي رسم اللوحة قد استلهمها من مسرحية راسين ، لا من مسرحيتنا الهيلينية الراهنة ] .

يشوبها شيء من الجفاف . وكذلك دور فديرا الذي يمثل الهوى العنيف وسلطانه على النفوس ، ودفعه إياها إلى أعظم الآثام وكبريات الجرائم ، وليس هذا محسب ، بل إن المؤلف قد أطلعنا في مواقف هذه السيدة على لوحة شاملة للأحلام الشعرية التي ينغمس فيها قلب العاشق المدله ويظل يتناقض مع نفسه ، فتارة يريد ، وأخرى لا يريد ، ثم يصمم فيقدم على ما يصبو إليه ، فإذا رده المحبوب خائباً ولم يجبه إلى سؤاله تملكه العنف فهرع إلى الانتقام دون الاكتراث بصدق أو عدالة أو وفاء . أما توزيع أدوارها فهو كما يأتي :

يقوم الممثل الأول بدور : « هيولييتوس » والثاني بأدوار : « أفروديتيه » و « فديرا »

و « تسيوس » والثالث بأدوار : « أرتيميس » وأحد الخدم والمرضع وأحد الرسل .

ولقد ألهمت هذه المسرحية « راسين » مأساته الفاتنة « فديرا » التي ظهرت في سنة ١٦٧٧

وإن كان هذا الأخير قد أفاض عليها من عبقريته ذلك السحر الذي لا يتناول أحد المؤلفين الآخرين إلى المساهمة فيه .

والآن إليك ترجمة نموذج من فقرات هذه المأساة :

### موت هيپوليتوس

- هيپوليتوس — آه بدأت الظلمات تنتشر على عيني ، خذني يا والدي واسند جسمي .  
ثيسوس — واحرق قلباه ! ما ذا تصنع يا بني بوالدك الشقي ؟  
هيپوليتوس — أنا أموت ، وقد أخذت أرى أبواب الجحيم .  
ثيسوس — أو تدع روحي ملوثة بالجريمة ؟  
هيپوليتوس — كلا ثم كلا ما دمت أبرئك من موتي .  
ثيسوس — ماذا ! أتبرئني من الدم المسفوك ؟  
هيپوليتوس — إن العذراء <sup>(١)</sup> ذات السهام المهيبة لشاهدة على ذلك .  
ثيسوس — يا بني العزيز كم أنت تبدو كريما مع أبيك !  
هيپوليتوس — اطلب من الآلهة أبناءاً يشبهونني .  
ثيسوس — يا أيها القلب المعتم بالتقوى وبالفضيلة .  
هيپوليتوس — إنه لم يعد يخفق . وداعا ، وداعا أيضا أيها الوالد !  
ثيسوس — لاتهجرنى إذا ، يا بني واستعد قواك .  
هيپوليتوس — لم أعد أستطيع استعادتها لأنى أموت . أيها الوالد خبيء وجهي  
سريعا تحت هذا النقب .  
ثيسوس — أيتها الأرض الماجدة ، يا أرض أثينيه بالاس من أى رجل ستحرمين  
آه ما أتعسنى ، آه يا « كيريس <sup>(٢)</sup> » سأ تذكر انتقامك زمنا طويلا .

(١) العذراء هي أرتميس لإلهة الفص والفضيلة .

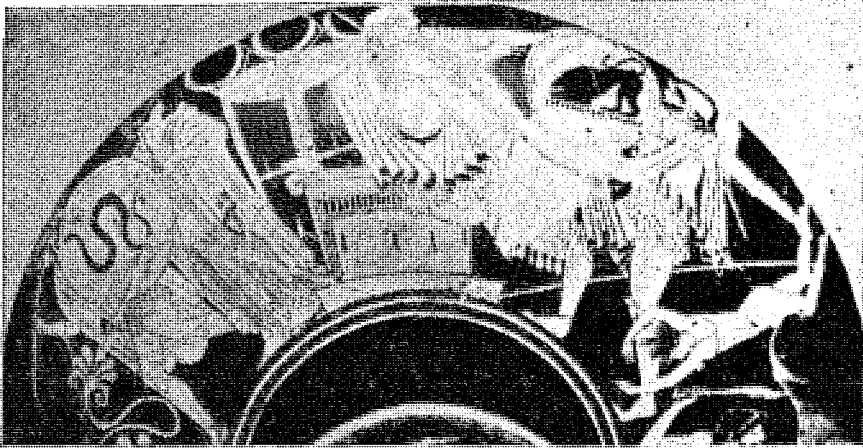
(٢) هو أحد أسماء أفروديت إلهة الغرام ، وهي تصب انتقامها دائما على الفضلاء الذين يترددون على

أوامرها الترامية كما فعلت بـ « هيپوليتوس » .

« Les Troyennes » (٥) الترواديات

تتلخص هذه المأساة في أن يظهر الرسول « تَلْثِيْبِيوس » فيبتدىء حوادثها بإعلانه إلى « هيكوبيه » ما اعتزم الهيلين ساوكة من وسائل يازاء شهيرات الترواديات ، وهنا تصرح « كاسنُدريه » ابنة « پرياموس » بما أوحى به إليها من مصير ملوك الهيلين ، وما سيحقيق بهم من العقاب ثم تودع والدتها وتذعن لحظها الذي يقضى عليها بأن تكون أسيرة أجاممنون ثم تظهر « أندروماخيه » أيم « هكتور » فتنبئ « هيكوبيه » بأن الهيلين قد ذبحوا ابنتها « پولكسينيه » على قبر « أخيلوس » ولا تكاد تنتهي من حديثها المؤلّم حتى يجيء رسول فيعلم أن مكلف بأخذ أستيانكس ابنها الوحيد ، لأن « أوديسوس » يتمسك بقتله ، وهنا تصل هيلينيه التي ردها الهيلين إلى زوجها فيحدث حوار فائر بينها وبين هيكوبيه ، وعلى أثر ذلك يشاهد منظر شديد الأثر ، إذ يدخل تَلْثِيْبِيوس حاملا جثة « استيانكس » فوق ترس والده هكتور (انظر الصورتين رقمي ٢٩، ٣٠ في الصفحة التالية) ثم يسمع ضجيج هائل فيعلم الحاضرون أنه ضجيج قلعة تروادة تنهار أمام تحطيم الأعداء وهنا تتعد هيكوبيه متهدمة إلى حد أن يساعدها على السير جنود أوديسوس الذي يجب أن تنهى حياتها القهسة بالقرب منه لأنها كانت من نصيبه .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤١٥ وهى تعتبر سلسلة من المناظر المؤثرة أكثر منها مأساة موحدة ، لأنها لا تشتمل على أفعال حاسمة كأفعال المأسى السالفة والآنية . وأهم شخصياتها شخصية هيكوبيه زوجة پرياموس ملك تروادة المنهزم ، وقد عنى المؤلف بأن يحوط هذه الملكة بأهم الأحداث التي وقعت على أثر اجتياح تروادة وأشدها إرغابا ، ولهذا تمكن من أن يرسم الألم والحب والحنان ، والفزع واليأس ، والحقد والمقت بهيئة جديدة بالعباية والالتفات فألى جانب هيكوبيه تقف كاسنُدريه ابنتها وأندروماخيه أيم ابنها تشرح أولاهما نبوءاتها السماوية ، وتصور الثانية مخاوفها الأموية بهيئة تترك في النفوس أشد أنواع الأثر ، وأقصى ألوان الانفعال وقد وزعت أدوارها كما يأتي :



[ الصورة رقم ٢٩ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني لا يعرف راسمه ، وهي تمثل نبيطوليوس يضرب برياموس الشيخ بجثة حفيده أستيانكس ، ومن هنا يتبين أن راسم هذه الصورة قد استلهمها من أسطورة أخرى غير التي استلهم منها أوربيديس مأساته . ]



[ الصورة رقم ٣٠ من صنع الفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف نابولي ، وتمثل منظرين من مناظر سقوط تروادة ، أولهما قتل أستيانكس ووضعه على ركبتي والدته والدماء تنزف منه . وثانيهما محاولة أياس قتل كاسندريه ]

يقوم الممثل الأول بدور هيكوبيه ، والثاني بأدوار : الإلهة أثينييه ، والنبية كاسندريه وأندروماخيه وهيلينييه . والثالث بأدوار : بوسيدون ، وتلثيوس ، ومينيلاؤوس .

## « Héléne » هيلينيه

لم يسر أوربيدس في مأساته هذه على نهج الأفضوة القديمة الشهيرة التي تروى أن هيلينيه كانت متعة باريس طول مدة حرب تروادة ، وإنما نسج فيها على منوال أفضوة أخرى لم يروها إلا « استيخوروس » أحد الشعراء الجماسيين في أواخر القرن السادس تحت عنوان « استدراك » ومجملها أن أفروديتية لا تهدي الى باريس هيلينيه نفسها ، وإنما تهدي



[ الصورة رقم ٣١ من صنع الفنان الفرنسي نوتور ، وهي مأخوذة من رسم على وعاء هيليني ، يوجد بمتحف الإرميتاج في سنيتز سبورج وتمثل هيلينيه وباريس في تروادة أو باريس وشبح هيلينيه إذا سايرنا مؤلف مسرحيتنا في أن باريس لم يمس هيلينيه وإنما شبهت له ]

إليه شبحها فينخدع ويظل يستمتع به دون أن يخالجه أي ارتياب في حقيقة الأمر ، أما هي فيحملها هرميس الى قصر « پروتيموس » ملك مصر ، فتبقى فيه إلى أن يموت الملك ويخلفه على العرش ابنه « تيسكليمينوس » فيكلف بـ « هيلينيه » ويعرض عليها الزواج فتزوجه من ذلك وتلتجى إلى هيكل أحد المعابد . وفي ذلك الحين تكون حرب تروادة قد انتهت ، فيرتحل « مينيلائوس » الى بلاده فيفضل وتقذف به العواصف الى الشواطئ المصرية فيلتقى إلى جانب ذلك الهيكل



بزوجته الأمينة الوفية ويعلم أنها لم تذهب قط إلى تروادة ، وبالتالي لم يتلوث شرفها ، وهنا يتفقان على إعداد الفرار وتعيينهما على هذا الأميرة « ثيونويه » شقيقة الملك . ويتدخل أخوا هيلينيه في الأمر فيسملان مهمة الزوجين وينجزان لها هذه العودة السعيدة . ولا ريب أنه لما كانت هيلينيه هي ابنة زوس ، فقد كان من الطبيعي أن يثنى مؤلفنا عليها ثناءً عاطفاً ، وأن يسجل جمالها وسموها ، وأمانتها وبراعتها وشرفها من عبث ذلك الشاب الفارع .

مثلت هذه المأساة في سنة ٤١٢ هـ ، في الحق ، ليست مأساة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وإنما هي مزيج من المأساوية والمهزلية . ويرى النقاد المحدثون أنها - رغم اشتغالها على مناظر خلية بالإعجاب - تميل إلى الانحراف عن المسالك الطبيعية ، وهذا عيب من عيوبها الأساسية يضاف إلى ما احتوته من انحدار إلى صفوف الفواجع السايبروسية أو المهازل التي تخلط الترح بالمرح ، وتمزج الدموع بالضحك ، والألم بالمزاح . وأياً ما كان فقد وزعت أدوارها على النحو التالي :

يقوم الممثل الأول بدور هيلينيه وشقيقتها ، والثاني بأدوار : تَكُروس ، ومينيلأوس ، والرسول الثاني ، ويقوم الثالث بأدوار : امرأة مجوز والرسول الأول ، والأميرة « ثيونويه » والملك « ثيكليمينوس » .

### (و) أورستيس « Orestès »

تتلخص هذه المأساة في أننا نشاهد في مبدئها « أورستيس » مريضاً مطرحاً على سريريه وإلى جانبه شقيقته إيلكترا تهدي خياله الهاذي ، وعند ما تحسن حالته قليلاً يطلب إلى شقيقته أن تذهب لتستريح من عنائها . وبعد خروجها يجيء مينيلأوس ، فيطلب أورستيس مساعدته أمام الجمعية التي تتولى محاكمته ، ثم يعود إلى عقله فيندم على فعلته ويظهر خجله ، فيسأله مينيلأوس قائلاً : أي مرض يعذبك الآن ؟ فيجيبه بقوله : ضميري ، إذ أني أشعر بفضاعة ما ارتكبته فتأخذ مينيلأوس الشفقة عليه ، ولكن تداروس والد كليتمنسترا يؤيد اتهامه ويتمسك بوجوب معاقبته فيعتذر أورستيس عن جريمته بتنفيذه وحى أبولون ولكن

هذا الاعتذار يذهب عبثاً ، إذ يحمل « تَنْدَاروس » على جريمة قتل الوالدين حملة شعواء فيقول : إن الولد إذا كانت أمه قاتلة يجب أن يقتادها إلى العدالة ، ولكنه لا يصح له أن يقتلها . وأخيراً يخرج فيتردد مينيلاؤوس في دفاعه عنه لحظة قصيرة ثم يتخلى عن مناصرته وينسحب . وعلى أثر ذلك يدخل صديقه الوفي پيلاديس فيتفاوض الصديقان في الأمر ، ثم يصمان على أن يمثل أورستيس أمام الجمعية ليدافع عن نفسه وأن يكون ذلك بغير علم إيلسكترا وبعد أن يتجهها إلى مقر هذه الجمعية تحضر إيلسكترا فلا تجد أورستيس ثم لا يلبث الرسول أن يجيء فيخبرها بأن الحكم قد صدر ضدها وضد أخيها ، وهو يقضى بوجوب انتحارها قبل نهاية اليوم .

وهنا تولول إيلسكترا عند إعلامها بالحكم ثم يعود أورستيس وپيلاديس محزونين ويصمم پيلاديس على المساهمة في حفظ صديقه ، ولكن الثلاثة يعزمون قبل الانتحار أن يعاقبوا مينيلاؤوس على نذالته بقتل زوجته هيلينيه وابنته هرْميونيه ، وبينما هم على أهبة الشروع فيما اعترموه ، وبينما تسمع صيحات هيلينيه خلف الستار ، إذ يجيء خادم رعديد فيعلن اختفائها بطريقة غامضة . وهنا يصل أورستيس ثم مينيلاؤوس ، فيهدد الأول الثاني بقتل ابنته « هرْميونيه » إذا لم يذهب توماً إلى الجمعية ويطلب إليها إلغاء الحكم السابق ، فيستغيث مينيلاؤوس ويتعقد الموقف إلى حد أن يصعب حله ، ولكن أبولون لحسن الحظ يظهر ويصدر أوامره ، فيعلن أن هيلينيه رفعت إلى السماء وأخذت مكانها بين الكواكب إلى جانب أخويها : « كَسْتور » و « پوليدوكيس » وأن « مينيلاؤوس » سيذهب إلى « اسْبَرْتا » ليكون ملكاً عليها ، وأن پيلاديس يجب أن يتزوج إيلسكترا . أما أورستيس فسيترزوج بـ « هرْميونيه » التي كان يريد قتلها ثم يقضى سنة نفي في أركديا وبعد ذلك يذهب إلى أثينا حيث تدعوه الإلهات المحسنات إلى المثول بين يدي العدالة . وهناك يسمع الحكم ببراءته ثم يعود إلى أرغوس فيتولى ملكها .

مثلت هذه المسألة في سنة ٤٠٨ م وقد اتخذ أوربيديس موضوعها من الحكم المأثور الذي كانت الروايات الشفوية تتواتر بأن الشعب الأرغوسي أصدره على أورستيس . ولهذا اختلفت في مرماها كل الاختلاف عن مسأسة إسسخيوس ، فلم تعد السلطة في الحكم على

المتهم بيد أبولون ولا أثينية كما كانت الحال عند هذا الأخير وإنما أصبح المرجع فيه لذوى  
الحل والعقد من بنى الإنسان ، وإيس هذا فحسب ، بل إن الإلهات المرجمات اللواتى رأيناهن  
يتحققن أورشيتيس عند إسخيلوس قد تحولن إلى أشباح خيالية أنشأها عنده تأنيب الضمير  
على قتله والدته .

ولا ريب أن هذا التحليل قد حوّل أقصوصة إسخيلوس إلى دراسات نفسية تشرف  
عصر أوريبيديس وتسجل الرقيين : النفسانى والعقلى اللذين كانت الفلسفة قد أحدثتهما  
فى أثينا .

ومما يلفت النظر فى هذه المأساة هو أن أوريبيديس قد رسم فيها لوحة أمينة لجمعية أثينا  
الشعبية فى عصره .

ومن هذا كله يتبين أنها مأساة نقد اجتماعى ، وتحليل نفسى أكثر منها أقصوصة خيالية .  
ومن آيات ذلك غير ما تقدم أنه عرض فى خمسة آيات فقط للإلهات المرجمات اللواتى  
أفاض إسخيلوس فى الكتابة عنهن ، على حين أسهب فى تصوير الأحداث الواقعية والشؤون  
الاجتماعية التى كانت تحرق به إسهاباً يدل على أن ذلك كان غايته المقصودة من تأليفه .

على أن هذا ليس معناه أن الشاعر قد تمرد فى هذه المأساة على الأفاصيص القديمة تردأ  
تماماً قلم يابه لها ، كلا ، فقد بدأ هذه المأساة كما شاءت التقاليد ، فصور أورشيتيس مريضاً ،  
وإلى جانبه شقيقته تحنو عليه وتكلؤه برعايتها ، بل تعالى فى ذلك إلى حد مواصلة السهر  
وعدم أخذها بقسط من الراحة ، ولكنه لا يلبث أن يهجر هذه الصور الأقصوصية الساحرة ،  
فى سمائها الأسطورية الصافية ، وينزل بنا إلى بيئة رجال السياسة الملوثة المفعمة بالندالة  
والوضاعة والجنين والمساومة والتلون ، فيرسمها لنا فى شخصية مينيلائوس يغير مواقفه تبعاً  
للظروف والأحوال ، وليس هذا فحسب ، بل إن المؤلف يتحدّر بنا من عرش ارستكراتية  
إسخيلوس الذى كان يرينا من فوقه الأمر والنهى بيد محكمة « الأريوناج » إلى أرض  
الديمكراتية فنشاهد أزمة الأمور بيد جمعيات الشعب المؤلفة من الجماهير الحقاء التى تقودها  
( م ١٣ - الأدب الهيلينى - ثالث )

الأهواء المسفة كما كانت الحال في عصره . وفوق ذلك فإن دور الخادم الرعديد الذي ظهر على المسرح بهيئة مضطربة تثير الضحك يقترب كثيراً من أدوار المهازل ، وبالتالي هو خطوة واسعة نحو الانحلال والتدهور اللذين كانت صعلسكة الديمكراتية من ناحية ، وتعالم السوفسطائيين الإباحية من ناحية أخرى تقودان الأمة إليهما قيادة متواصلة . وأيا ما كان ، فإن توزيع أدوارها كما يأتي :

يقوم للمثل الأول بدورى : أورستيس وأحد الرسل ، والثانى بأدوار : إيلكترا ، ومينيلائوس ، والعبد الرعديد ، والثالث بأدوار : هيلينيه ، وتنداروس ، وبيلاذيس ، وهزميونيه ، وأبولون .

### ( ز ) إيفيجنيا فى أوليس « Iphigénia à Aulis »

تقع هذه للمساة فى ثغر أوليس حيث كان أسطول الهيلين مجبراً على الرسو منذ زمن طويل . ومجملها أن أجاممنون يفضى بسرّه إلى أحد رعاياه المسنين الخلصين ، فينبئه بألامه ويطلعه على دخيلة نفسه ، ويصرح له بأنه مضطرب بسبب أمر جليل ، وهو أن كلخاس العراف أعلن أن الآلهة لن يمنحوا الأسطول الرياح الملائمة إلا إذا ذبحت إيفيجنيا بنته أجاممنون على هيكل أرتميس ، وأنه قد بعث إلى زوجته كليتمسترا أن تحضر ابنتها ، وقد تقدم إليها بمبررات زائف ، وهو أنه يريد تزويجها من أخيلوس ، وأن الهيلين جميعاً يجهلون هذه الحيلة ما عدا شقيقه مينيلائوس ، وأوديسوس .

بيد أن أجاممنون بعد أن يرسل الرسول الزائف ليخدع زوجته وابنته يعود فيؤنبه ضميره فيرسل هذا الشيخ إلى زوجته برسالة تناقض الأولى ، ولكن مينيلائوس يلتقى به فى الطريق ويعرف سرّه فينتزع منه الرسالة ويعود به إلى المسرح ، فيسأل هذا الشيخ عن أجاممنون وينبئه بما وقع ، فتحدث بينه وبين شقيقه مينيلائوس مشادة عنيفة . وإنهما لكذلك إذ يحىء رسول فيعلن إليهما وصول « كليتمسترا » و « إيفيجنيا » و « أورستيس » فيتأثر

« مينيلأوس » ويمد يده إلى أخيه طالباً منه العفو عن إيفيجنيا . ولكن أجامنون يجيبه بأن الفرصة قد ضاعت ، لأن أوديسوس ، وكلخاس سيؤلبان عليه الجيش وينزعان من يده الضحية .

تنزل بعد ذلك كليتمنسترا وإيفيجنيا من المركبة وتقابلان أجامنون ، فتحدث بين الوالد وابنته محاوراً يحاكيها راسين فيما بعد ، فيتفوق فيها على أوربيديس ، ولكن تفوق شاعر فرنسا لا يقضى على مافى أسلوب شاعر إغريقيا من جمال .

ينفرد أجامنون بعد ذلك بزوجه ليقنعها بالسفر حالا وبتركها إياه يتولى وحده مراسم الزواج فترفض كليتمنسترا سؤاله وتعلن أن مكانها الطبيعي هو إلى جانب إيفيجنيا ، وأنها لهذا لن تتركها . وهنا يصل أخيلوس ، فيغير وصوله الحالة ، إذ يدesh حين يرى كليتمنسترا خارجة من خيمة زوجها ، ويزيد دهشة حين تفبته هذه الأخيرة بنياً زواجه من إيفيجنيا ولكن الشيخ الذي رأينا أجامنون في أول المسألة يبوح له بسرته ينبي أخيلوس بكل شيء ، فيسقط في يد تلك الأم التعسة وتتوسل إلى هذا الأخير أن يحمي الفتاة من هذه القسوة والوحشية فيعدها بذلك ، ولكن لا حبا في إيفيجنيا ، وإنما غضباً لكرامته قبل كل شيء ، لأن أجامنون كان قد أهانه باستخدام اسمه في خداع زوجته وابنته ، بيد أن أخيلوس هنا ليس هو أخيلوس هو ميروس الذي نشاهده في مطلع الإلياذة نائراً هاجماً يبرق ويرعد ويرى أجامنون بشواظ ألفاظه ونظراته ، وإنما هو يبدو هنا هادئاً حكيماً كأنه أحد تلاميذ سقراط ، إذ نراه يتعنى أن تمنع كليتمنسترا زوجها بالعدل عن تصميمه دون احتياج إلى تدخله .

تلتقي بعد ذلك كليتمنسترا بزوجها فترهقه بالتوبيخات على فعلته ، وتهدهه من طرف خفي بانتقامها ، وهنا تصل إيفيجنيا فتوجه إلى والدها رجاءً حاراً في أسلوب فصيح أن يعفيها من هذا الموت ، ولكن أجامنون يظل جامداً فترتاع من جموده وتولول ، وفجأة يدخل أخيلوس ، فيعلن أن الجيش كله يطلب الضحية ، وأنه هو نفسه كاد يهلك حينما أظهر استعداداً للدفاع عنها . وعند ذلك تعلن الفتاة في شجاعة أنها تريد أن تموت في سبيل سلام

بلادها ، وتظهر من القوة ما ينسبنا ضعفها الذى رأيناه أول الأمر ، ويحملنا على الإعجاب ببطولتها ، فيتأثر أخيلوس ويهتف قائلاً : يا ابنة أجاممنون لو أنى فزت بك كزوجة لكان الآلهة قد أرادوا لى السعادة ، فتجيب إيفيجنيا على عباراته بقولها : أيها الأجنبي أنا لا أريد أن تموت من أجلى ، أو أن تنزع الحياة من أحد. دعنى أأنقذ الهيلين إذا كان ذلك فى استطاعتى ثم تواسى والدتها وتخرج مودعة النور العذب . وبعد ذلك يجىء رسول فيصف شجاعة إيفيجنيا فى ساعة التضحية وينبئ بأنه بينا هى على هذه الحال ، إذ بأرتيميس تخفيها نجاة وتقدمها بإحدى إناث الوعل لتذبح بدلها ، ولكن كليتمنسترا لا تصدق قصة الفداء ، فتظل حاقدة على أجاممنون ، ولا تكاد مراسيم التضحية تنتهى حتى تهب الرياح للملأمة ويجىء أجاممنون فيودع زوجته ويرتحل مع الأسطول بين دعوات الجوقة وتمنياتها .

وتعتبر هذه المأساة إحدى أخريات مأسى أوربيديس لأنها مثلت فى سنة ٤٠٥ بعد وفاته ، وهى تعد كذلك إحدى حُسُنَيَات ما بقى لنا من منتجاته ، إذ أنه سما فيها بإيفيجنيا القديمة التى ظلت إلى عهده فى عقيدة الجميع فتاة قهرت على ما اقتيدت إليه ولم تذهب إلى مصيرها إلا قسر إرادتها ، وجعل منها مثلاً أعلى للبطولة والتضحية فى سبيل الوطن ، إذ صورها مع أسفها على الحياة تسير نحو الموت راضية مطمئنة لتتخذ مواطنيها . ولا ريب أن هذا تجديد من جانبه ، لأن هذا الموضوع قد طرقة من قبله إسخيلوس ، وسوفكليس ولكنه هو قد عرف للمرة الأولى كيف يستخلص منه هذه الصورة الفاتنة المليئة بمختلف أحاسيس الحياة كالم أجاممنون وتردده ومشاجرته مع شقيقه مينيلائوس ، وكنظر وصول إيفيجنيا ومحاورتها المؤثرة مع والدها وكشف سر المسألة ، وسعى كليتمنسترا لدى أخيلوس ، وكتوسلات إيفيجنيا أمام والدها وذهابها أدرج الرياح ، وجود هذا الوالد وفتح الفتاة من هذا الجود ، ويأسها وولولتها على حياتها ، وكإلحاح أخيلوس وإعجابه . وأخيراً تطور هذه الفتاة وبطولتها . وقصارى القول أننا - إذا استثنينا المعجزة غير الطبيعية التى حدثت فى النهاية فأنقذت الفتاة - نلقى كل شىء فى هذه المأساة حسب طبيعة الحياة الواقعية التى لا مجال فيها

للأخيلة ولا للأقاصيص . ويرى النقاد أن أوربيديس لم يعالج في أية مأساة مما بقي لنا من مآسيه تلك الجوانب الخلقية والاجتماعية كما عالجها هنا ، وقد وزعت أدوارها على النمط التالي :  
يقوم الممثل الأول بدورى أجامنون وأخيوس ، والثانى بأدوار : الشيخ وإفيجنيا والرسول ، والثالث بدورى مينيلأوس وكليتمسترا . والآن إليك ترجمة نموذج من فقراتها :

### بين إفيجنيا ووالدها

إفيجنيا — والدى ، إننى لسعيدة بأن أراك بعد هذا الزمن الطويل !  
أجامنون — ووالدك أيضاً يا بنتى ، إذ أن ما تقولينه حق بالنسبة إلينا كلينا .  
إفيجنيا — تحببى ، لقد أحسنت صنعاً إذ دعوتى إليك .  
أجامنون — هل أحسنت صنعاً أو لم أحسن ؟ إننى أجهل ذلك يا طفلى .  
إفيجنيا — أية نظرة مهمومة من والد سعيد برؤيتى ! .  
أجامنون — إن هناك شواغل كثيرة لدى شخص هو ملك ورئيس جيش . . . . .  
إفيجنيا — أنت إذاً ستسافر سافراً طويلاً يا والدى وتتركنى ؟  
أجامنون — وأنت أيضاً يا بنتى ستفعلين كوالدك .  
إفيجنيا — آه ! لو كان مسموحاً لك أن تأخذنى ، ومسموحاً لى أن أتبعك على سفينتك .

أجامنون — إن عليك أنت أيضاً أن تقومى برحلة مستذكرة فيها والذى .  
إفيجنيا — هل سأبخر مع والدى أو سأقوم منفردة بالسفر ؟  
أجامنون — منفردة وستفترقين من والدتك ووالدك .  
إفيجنيا — هل من الممكن أنك سترسلنى إلى منزل آخر يا والدى ؟  
أجامنون — لندع ذلك ، فإن هذه أشياء يجب أن تجهلها الفتيات .

إيفيجنيا — عد سريعاً ياوالدى من بلاد الترواديين بعد نجاح حملتك البعيدة .

أجاممنون — إن لدى هنا قبل كل شيء تضحية أقوم بها .

إيفيجنيا — دعنا إلى جانبك نشاهد منها ما هو مسموح بمشاهدته .

أجاممنون — مترين كل شيء وستكونين قريبة من ماء التضحية .

إيفيجنيا — هل سنؤلف جوقات الرقص حول المذبح ياوالدى ؟

أجاممنون — كم أنت أسعد منى بالأ تعرفى شيئاً ؟ لسكن عودى إلى خيمتك ، إذ

ليس من الملائم أن تظهر الفتيات أنفسهن هكذا . أعطيتنى قبل كل شيء

قبلة مرة . أعطيتنى يدك مادمت ستمكثين زمناً طويلاً بعيدة عن والدك .

أيها الصدر ، أيها الوجنتان ، أيها الشعر الذهبي ، كم كانت مدينة

الترواديين ، وكم كانت هيلينيه شؤماً عليكين . أنا سأمنع نفسى لأنى

حين أداعبك أحس أن عيني مبللتان بالعبرات .

### توسل إيفيجنيا إلى والدها

والدى لو أننى أوتيت صوت « أرفيوس » لأغزو القلوب بغنائى ، ولأجعل الصخور

تتبعنى ، ولألين بكلماتى من أشياء ، لالتجأت إلى هذه الطريقة وحدها ، ولكن ليس لدى

من معدات العلم إلا الدموع ، فأنا أحملها إليك ، وهى كل ما أستطيع . إن غصن الضارعة<sup>(١)</sup>

الذى أضعه عند قدميك هو أنا نفسى ، هو جسمى الضعيف الذى أتت لك به هذه إلى

الحياة . لا تُميتنى قبل الوقت فإن النور عذب . لا تقهرنى على رؤية الظلام تحت الأرض .

إننى الأولى التى دعمتك بأبيها والتى دعوتها بابتك وهى جالسة بثقة على ركبتك . كنت

الأولى التى أعطتك وتسامت منك المداعبات الحنانية ، وقد كنت تقول لى إذ ذاك : هل

---

(١) كان الهيلين يصورون الضارعين دائماً حاملين أغصاناً من الشجر الأخضر يضعونها عند أقدام من يضرعون إليهم .



سأراك يا بنيتي سعيدة في منزل زوج تعيشين وتسطيعين في طبقة جديرة بي؟ وكنت أقول لك وأنا متعلقة بعنقك وضاغطة على لحيتك التي لا تزال يدي تلمسها إلى الآن: « وأنا ماذا سأعمل لك؟ هل سأستطيع أن أقدم إلى شيخوختك يا والدي الإكرام العذب في منزلي وأن أعوضك المتاعب والعنایات الشفوقة التي كلفتك إياها طفولتي؟ لقد احتفظت أنا بذكریات هذه الكلمات، أما أنت فقد نسيتها وتريد أن تيمتني. آه لا إني أستحلفك باسم « بيبيس » وباسم « أتريوس » والدك وبهذه الوالدة التي ولدتني في الألم والتي هي اليوم تقاسي المرة الثانية نفس العذاب من أجلي. هل لي شأن في اجتماع « باريس » و « هيلينيه »؟ وهل لأن « باريس » جاء إلى إغريقيا ينبغي إذًا، أن أموت يا والدي؟ أدير عينيك نحوى، امنحني نظرة وقبله، لكي أحمل معي على الأقل هذا التذكار منك حين أموت إذا لم تدع نفسك تلين أمام تضرعاتي، وأنت يا شقيقى الذى لست بعد إلا سنداً ضعيفاً لمن يحبونك، إياك، مع ذلك، معى وتوسل إلى أبنينا ألا يقتل أختك. إن لدى الأطفال أنفسهم شيئاً من الشعور بتعاساتنا. انظر إليه كم هو يضرع إليك دون أن يتكلم يا والدى. إذًا، أعفني وأشفق على حياتي. نعم بهذه اللحية التي المسها نستعطفك نحن الاثنان اللذان تجبها. هو الذى لا يزال طائراً صغيراً، وأنا التي صرت كبيرة. إنني أجهل كل ضراعتي في كلمة واحدة هي أقوى من كل ما يستطيع قوله، وهى: إن النور عذب مرآه، وإن ليل ما تحت الأرض ليس كذلك. مختل ذلك الذى يتعنى أن يموت. إن حياة يأسه خير من موت مجيد.

### (ح) الباكوسيات « Bacchiae »

هن كاهنات ديونيسوس إله الخمر، وكانت وظيفتهن القيام بالطقوس الدينية السرية لهذا الإله وتصورهن الأساطير يرقصن ويحرقن هنا، وهناك ويملأن الجو بصيحات غير منسجمة، والهواء يداعب شعورهن، وعلى رؤوسهن تيجان من أغصان اللبلاب. وتروى الأفاصيص أنهن مرقن « بنتيوس » و « أرفيوس ».

وموضوع هذه المأساة هو مقاومة پَنْدْيوس ملك ثيبا عبادة ديونيسوس، وعقابه إياه على هذه المقاومة . ومجملها أن الإلاه ديونيسوس يعلن ألوهيته في ثيبا ، فلا يصدقه الثيبيات ولا يؤمنن بأنه ابن زوس ، فيصدين جميعاً بالذهول والمذيان ثم يجذب كثيراً منهن إلى جبل « كيثرون » وبصيرهن شبيهات بنساء موكبه الباكوسيات اللواتى أتى بهن من آسيا ويستخدمهن مع الأوليات في الرقص في موكبه ، ومنهن تتألف الجوقة في هذه المأساة . ومن هذا يجيء عنوانها .

كان « كدموس » مؤسس ثيبا يحترم « ديونيسوس » ويقدمه ، ولكن حفيده . « پَنْدْيوس » الذى هو الآن ملك المدينة لا يفهم شيئاً مما حدث للثيبيات ويأمر بسجن ذلك الإلاه بتهمة الدجل والخداع . وعلى أثر ذلك يقذف ديونيسوس قصره بالصاعقة ويصيبه بالخليل ويجذبه نحو الجبل الذى جذب نحوه النساء من قبل ثم يأمر الباكوسيات بقتله وتمزيقه أشلاءً ( انظر الصورة رقم ٣٢ فى الصفحة التالية ) . ويجيء رسول يحمل خبر موته فيروى أن « أغاويه » والدة « پَنْدْيوس » لم تعرف ولدها لما أصابها من الجنون ، وأنها هى التى وجهت إليه الضربة الأولى ثم يجيء بعد ذلك جده « كدموس » حاملاً البقية الباقية من أشلائه ، وهنا يزول خبل « أغاويه » فتدرك الحقيقة وتعلم أنها هى التى قتلت ابنها ثم يظهر الإلاه ديونيسوس ، فيعلن أن قتل پَنْدْيوس هو عقابه على جحوده ألوهيته ولا يكفى بهذا ، بل ينزل بهذه الأسرة عقاباً آخر ، وهو أن كدموس الشيخ وابنته أغاويه يجب أن يفترقا ويعيش كل منهما فى منفى خاص .

مثلت هذه المأساة فى نفس السنة التى مثلت فيها « إيفيجنيا فى أوليس » وهى تشتمل على كثير من المناظر الجميلة ، وللجوقة فيها - وهى مؤلفة من كاهنات ديونيسوس - أهمية عظمى . وقد صور « أوربيديس » فيها ذلك النضال الشديد الذى كان إذ ذاك مشتغلاً بين الدين والعقل ، ولكنه على خلاف عادته فى هذه المرة لم يناصر العقل على الدين مناصرة مطلقة ، بل عرف كيف يناصر فى مهارة ما فى عقيدة ديونيسوس من جمال . بيد أنه ليس معنى هذا أن تلك المأساة كانت دعاية للديونيسوسية ، وإنما هى دعاية للجمال المثل فيها .



وأية ذلك أن سقراط  
الذي لم يكن يؤمن بالآلهة  
كان يساهم في قرابين  
هذه العقائد احتفاظاً بما  
فيها من رموز سامية .  
وعلى ذلك النحو نفسه  
كان شاعرنا - باحترامه  
عقيدة ديونيسيوس -  
يؤدى واجبه نحو الحياة  
الروحانية في بلاده ، وهذا  
جانب لا يستهان به ،

[ الصورة رقم ٣٢ مأخوذة عن رسم على أحد حوائط مدينة بيبثي  
بإيطاليا وهي تمثل بنثيوس أثناء قيام الباكوسيات بتمزيق جسمه انتقاماً  
منه للإله ديونيسيوس الذي أهانه بنثيوس بمحاولته حظر عقيدته وإلغاءها ،  
وكانت أمه أغافيه بين هؤلاء الباكوسيات وهن يقترفن هذه الجريمة ] .  
لا يكون لها مثل أعلى تصبو إليه قلوبها ، وترنو نحوه أعينها . وإذا فقد المثل الأعلى في  
بيئة ، فعلى حياتها الخلقية والاجتماعية العفاء .

عالم « إسخيلوس » هذا الموضوع من قبل في مأساة بنثيوس ، ولكن النضال في عهده  
لم يكن قد استفحل بين الفكر المؤيد بالمنطق ، والقلب المضاء بالنسك ، فكان من الطبيعي  
ألا تسبق مأساته الزمن إلى بسط أحداث لم توجد بعد ، أما أوريبيديس فقد كتب  
مسرحيته بعد عرض مشكلة العقل والدين على بساط البحث . ولما كان مقتنعاً بأن  
زعم العقل المقدرة على إخضاع كل شيء لسلطان المنطق ، فيه شيء من الغرور ، فقد سخر  
من هذه الفكرة في مأساته سخرياً لا ذمعة لا ندرى ماذا كان موقف صديقه سقراط منها .  
وأياً ما كان ، فإن توزيع أدوارها كان على النهج الآتي :

يقوم الممثل الأول بدورى : « بنثيوس » و « أغاثيه » . والثانى بدورى : « ديونيسوس » و « تيرسياس » . والثالث بأدوار : « كذموس » وأحد الخدم والرسل .

### ( ط ) أندروماخيه « Andromaché »

تتلخص هذه المأساة فى أن « نَيْبْتُولِيموس » بن « أخيلوس » يتزوج « أندروماخيه » أيم « هكتور » بعد سقوط تروادة فينجب منها « مولوسوس » ثم لا يلبث أن يهجرها ويتزوج « هرْميونيه » بنت « مينيلائوس » و « هيلينيه » ثم تضطرم الغيرة فى قلب هرْميونيه وتدفعها إلى الحقد على « أندروماخيه » وابنها ، فتتهز غيبة « نَيْبْتُولِيموس » إلى ذلقيه ليستشير الوحي وتحاول قتلها مستعينة بوالدها « مينيلائوس » ولكن « بليوس » الشيخ جد الطفل يحول بينها وبين ارتكاب هذه الجريمة . وبعد أن تحقق فى مشروعها تعود فتفكر فى عاقبة ما كانت تنتويه فترتاع من عقاب زوجها بعد حضوره ، فتفر مع « أورستيس » الذى كان موعوداً بها من قبل . ولا يكادان يرتحلان معاً حتى يجيء رسول فيعلن أن « نَيْبْتُولِيموس » قد قتل فى ذلقيه بوساطة تربص نظمه له أُرستيس قبل حضوره لأخذ « هرْميونيه » . وأخيراً تجيء الإلهة « ثيتيس » والدة « أخيلوس » فتعلم إلى « بليوس » الشيخ أن « أندروماخيه » يجب أن ترتحل إلى « إبيير » لتتزوج بـ « هيلينوس » بن « برياموس » .

استلهم راسين شاعر فرنسا الأكبر فى القرن السابع عشر من أوربيديس ومن شعراء آخرين وأقاصيص أخرى مأساته الفاتنة « أندروماك » فجاءت أجمل وأعظم سحراً من « أندروماخيه » لأوربيديس ، إذ أنها أقرب كثيراً إلى الأساطير الشهيرة المعتمدة التى تمثل حقيقة « أندروماخيه » أيم هكتور الأمانة الوفية ومصيبتها فى ابنها العزيز التى لم تكن تفكر إلا فى إنقاذه من أعداء أبيه الذين استولوا عليها عنوة . ( انظر الصورة رقم ٣٣ فى صفحة ٢٠٤ ) لا يدري أحد متى ظهرت هذه المأساة ، وإنما يظن أنها مثلت فى أوائل الحرب البيلوبونيسية ، ولم يكن تمثيلها فى مدينة أثينا ، وإنما كان خارجها . وقد اعتبرها النقاد القدماء

من مآسى الدرجة الثانية ، فبقيت هذه الوصمة ملتصقة بها إلى الآن ، إذ وافق عليها النقد الحديث . وأهم ما أخذ عليها أنها يعوزها الانسجام والتناسك ، ولكنها رغم هذا كله قد تركت في نفوس الأثينيين أثراً وطنياً عميقاً ، إذ رسمت لهم الاسبرتيين في شخصيات : مينيلائوس ، وهرميونيه ، وأورستيس في صور سمجة غدارة تختلف مع صور الأثينيين الجذابة .

وبما يلفت النظر في هذه المأساة أيضاً هو أن بطلتها أندروما خيه أبسط منها في الأفضولة القديمة ، لأنها هناك تتنازعها عاطفتا : الزوجية والأمومة . أما هنا فلا تستولى عليها إلا عاطفة الأمومة فحسب ، وفوق هذا فإن شعورها نحو ابنها الذي أنجبته من زوجها المتوفى كما صورته لنا الأفاصيص القديمة هو أكثر أثراً في النفوس من شعورها العادي الذي صورته لنا أوربيديس نحو ابنها من زوجها الحالي . ومهما يكن من شيء ، فإن توزيع أدوارها على النسق التالي :

يقوم الممثل الأول بأدوار : أندروما خيه ، وأورستيس ، وثيتيس . والثاني بدورى : هرميونيه ، وپايوس ، والثالث بأدوار : مينيلائوس ، والخادمة والمرضع والرسول .

### (ى) الهيركليسون « Héracleidai »

موضوع هذه المسرحية هو قصة الحياية التي منحتها مدينة أثينا لأولاد هيركليس الذين كان أورستيس ملك أرغوس يضطهدهم ويتعقبهم بعد موت أبيهم ، وذلك لأن هيركليس - الذى تمثله لنا مأساة أخرى خجلاً من قتله زوجته وأولاده أثناء خبله ، وتصوره ملتجئاً إلى كنف صديقه « نسيوس » ملك أثينا - يتزوج « ديانيرا » ويعقب منها أولاداً ثم لا يلبث أن يموت متسماً بالثوب الذى تبعثه إليه زوجته عن غير قصد سبي . وهؤلاء الأولاد الذين أعقبهم من « ديانيرا » هم الذين يضطهدهم « أورستيس » ويأوون إلى « ماراثون » في مقاطعة أتيكا .



[ الصورة رقم ٣٣ مأخوذة عن رسم صنعه الفنان الفرنسي شوغو لتجلية مأساة راسين « أندروماك » التي طبعت ضمن مجموعة مؤلفاته في سنة ١٦٩٧ ، وهي تمثل « أندروماخيه » أيم هكتور ، وقد ركعت عند قدمي بيروس أو نيتوليوس بن أخيلوس ضارعة لايه أن يتقنذ أستيانكس ابنا من هكتور ، ولما كان راسين قد استلمت - لى جانب أوربيديس - شعراء آخرين فقد اختلفت مأساته عن مأساة أوربيديس ، ومن ثم اختلف الرسم الذى يصور منظر هذه الحادثة ] .

البيلايونيسية ، وبعد أن استمحم العداء بين أثينا وأرغوس ، فكانت مثلاً من أمثلة الوطنية الملتهبة التى صور المؤلف فيها ملكه شهياً ، يحمى الضعفاء ويخوض غمار الحرب من أجلهم ، كما صور ملك أرغوس نذلاً ساقطاً يضطهد أبناء توفى والدم وأصبحوا لا عون لهم

ومجمل هذه المأساة أن «أورستيس» يطلب إلى «ديموفون» بن «ثسيوس» ملك أثينا أن يسلمه أولاد هيركليس ، فيرفض ذلك الملك الشهم سؤاله و يعلن أنه على أتم استعداد لمقاتلته من أجل حماية نزلاته . وإنهم لسكذالك ، إذ بالوحى ينبيء «ديموفون» بأنه لن يعده بالانتصار إلا إذا ذبحت فتاة من نسل والد شهير ضحية لـ «برسيفونيا» زوجة «هاديس» إله الجحيم ، فتتجود «ماكربيا» كبرى بنات هيركليس بدمها فى سبيل سلام الباقيين ثم تذبح . وهكذا يتم لـ «ديموفون» النصر الذى وعد به ، ويهوى «أورستيس» ملك أرغوس أسيراً بين يديه . وأخيراً تظهر «السكيمينيه» والدة هيركليس وتطلب قتل «أورستيس» لتشفى به صدرها فتناله .

يلاحظ النقاد أن هذه المأساة قد ظهرت كسالفها أثناء اشتغال الحرب

ولا سند ، وتلك شهادة بعقريه أوريبيديس ووطنيته ، و برقي الحياتين : العقلية والسياسية في عصره ، ولكنهم يرون فيها عيباً فنياً ، وهو أن القارئ يبحث بين صفحاتها عن شخصية أساسية تأخذ بألباب النظارة وتفرض نفسها عليهم فيضيع بحثه عبثاً . وفوق ذلك فإنها قد اشتملت على خطب طويلة من شأنها أن تضعف أهمية الحوادث المأساوية وتصيرها فاترة . وقد خلت أو كادت تخلو من جلائل الأعمال . ويبدو أن أوريبيديس نفسه قد أحس أثناء تأليفه إياها بذلك النقص وحاول أن يتلافاه ، فتكلف المغالاة في تصوير إخلاص « ماكريا » وفدايتها ، وشجاعة « يولاؤوس الشيخ » الذي يريد القتال رغم إمعانه في الشيوخوخة ، وهوى « الكيمينا » وحقدتها على عدوها . وسبها إياه بعد وقوعه في الأسر . على أن هذا العيب لم يمنع النقاد من أن يعترفوا بأنها قد اشتملت على مناظر جد جميلة . أما أدوارها فتمت وزعت على المنوال التالي :

يقوم الممثل الأول بدورى : « يولاؤوس » و « أورستيس » . والثانى بدورى : « ديموفون » و « الكيمينا » . والثالث بأدوار : « كيرس » و « ماكريا » والخادم والرسول .

### (ك) هيكوبيه « Hécubè »

تتلخص هذه المأساة في أن شبح « أخياوس » يحجز الأسطول الهيلينى عند شاطئى : تراس بواسطة رياح معاكسة ويتهدد الهيلين بأنه لن يدعهم يعودون حتى يذبحوا له « پولكسينيه » وهى نصيبه من الأسارى الترواديات ، وهذه الفتاة هى نفسها التى أنبأنا « أوريبيديس » فى مأساة أخرى بأنها ذبحت إلى جانب أسوار تروادة . وهذه المقاطعة هى التى كان « پرياموس » و « هيكوبيه » قد أرسلوا إلى ملكها « پوليمستور » ابنها « پوليدوروس » يحمل كنزاً عظيماً ، لأنه كان من حلفائهم ، ولكن هذا الملك التهم لايث أن يقتل هذا الشاب ويقذف بجثته فى البحر طمعاً فى المال الذى كان يحمله . وهنا يظهر شبح

هذا الأمير الشاب ، فيطلب أن تجرى له الطقوس الجنائزية ، ثم يعلن الفاجعتين الآتيتين :  
الأولى أن شقيقته « بولكسينيه » ستذبح ، والثانية أنه سينتقم له من قاتله .

وتتلخص الفاجعة الأولى في أن « هيكويه » تتألم الما قاسياً حين تعلم أن ابنتها  
« بولكسينيه » ستنزح من بين يديها ، لتذبح ، وأن هذا الألم لا يؤثر ألبتة في نفس  
« أوديسوس » المتحجر القلب ، وأن هذه الأميرة تبدو أمام هذا الحظ التعس شُجاعة إلى  
حد داع للإعجاب ، ثم تتبع جلادها مذعنة . وعلى أثر ذلك يحضر الرسول فيروى قصة موتها .  
أما الفاجعة الثانية فهي أبشع من سابقتها . ومجملها أن عبداً يرى جثة « بوليدوروس »  
طافية على سطح الماء فيحضرها إلى سيدته « هيكويه » فترتعب وتتكهن في الحال بأن  
الملك « بوليمستور » هو الذى قتله ، فيمتلئ قلبها حقداً عليه وتصمم على الانتقام منه فتحتمل  
عليه وتجتذبه هو وأولاده إلى خيمة الترواديات ثم تفتقأ عينيه وتقتله هو وأولاده .

يرجح النقاد أن هذه المأساة قد ظهرت في سنة ٤٢٤ وم يشبهونها بمأساة الترواديات  
وإن كانوا يصرحون بأنها أقل منها قيمة لما فيها من غيبة الوحدة وعدم التماسك والانسجام ، إذ  
قد اشتملت على لوحتين متباينتين تحمل كل واحدة منهما فاجعة لا تكاد ترتبط بالأخرى ،  
وهذا عيب من عيوب الفن والإنشاء ، ولكنهم - رغم هذا النقد - يقررون أنها إحدى  
جميلات المآسي التي بقيت لنا من منتجات هذا الشاعر ولاسيما القسم الأول منها ، وهو الذى  
صور فيه المؤلف بهيئة قيئة بالإعجاب آلام الأم الشكلى وتضرعاتها أمام أوديسوس أحد  
أعدائها لإيقاد ابنتها من مخالب الموت ، ورسم فيه كذلك عزة تلك الفتاة الزاهية إلى الردى  
ونيل نفسيتها . أما القسم الثانى ، فأهم ما يأخذ باللب منه هو مناظر العنف والفرع والذعر  
المتوالية فيه . وهو من الناحية الفنية أدنى قيمة ، وأقل أهمية من القسم الأول . وإليك كيف  
وزعت أدوارها :

يقوم الممثل الأول بدور : هيكويه . والثانى بأدوار : « بوليدوروس » و « بولكسينيه »  
و « بوليمستور » . والثالث بأدوار : « أوديسوس » و « تلتيديوس » وإحدى الخدامات  
و « أجامنون » .



## « Ikétidès » Ou « Les Suppliantes » ( ل ) الضارعات

موضوع هذه المأساة هو نضال « نسيوس » ملك أثينا في سبيل تأدية الواجبات الجنائزية نحو رؤساء « أرغوس » وقوادها الذين سقطوا قتلى إلى جوار أسوار ثيبا أثناء حرب « بولينيسكوس » و « إتيكليس » ولدى « أوديبوس » وهي تتلخص في أن أمهات أولئك القواد الموتى وتابعاتهن - وهن يؤلفن الجوقة في هذه المأساة - يتقدمن إلى ملك أثينا ضارعات إليه أن يقوم بالطقوس الدينية الأخيرة لأبنائهن ثم ينضم إليهن « أدرستوس » ملك أرغوس و « إترا » والدة « نسيوس » فيتمسك هذا الأخير بطلب جثث القتلى ، ليؤدي نحوهم الواجب . وفي هذه اللحظة يحجى رسول من لدن ملك ثيبا فيطلب إلى نسيوس أن يطرد « أدرستوس » والضارعات من مدينته ، فيجيب نسيوس على هذا الطلب بأنه لن يتخلى عن حمايتهم ، وستشعل الحرب من أجلهم إذا دعت الضرورة إلى ذلك .

و بعد أن يضع المؤلف على لسان الجوقة أغنية يمضى بها الوقت يعود فيصور لنا الأثينيين متصرين ، ويرينا جنائز رؤساء أرغوس كما أراد ملك أثينا . وهنا يرسم المؤلف فيها منظرًا فائقًا مؤثرًا فيقدم إلينا « إيقديني » زوجة « كابتسيوس » أحد الرؤساء الأرغوسيين تغذف بنفسها في وسط اللهب المعد لجثة زوجها رغم ضراعة والدها الشيخ « إيفيس » ثم تنتهي المأساة بعقد معاهدة بين مدينتي أثينا وأرغوس تتولى الإلهة أثينية بنفسها إملاء شروطها .

ظهرت هذه المسرحية حوالي سنة ٤٢٠ أى حين بدأ السلم يسود نوعاً بين أثينا وأرغوس ، وهي - كالهيركليسيون - من مفاخر أثينا ، إذ تصورها حامية للبؤساء ، مدافعة عن التعمس ، وقد رمى المؤلف من ورائها إلى غاية سياسية وهي تسجيل المعاهدة التي كانت قد عقدت حديثاً بين أثينا وأرغوس ، وفيها أيضاً يصوغ قلائد الثناء على قوانين أثينا وتقاليدها كما يظهر فيها أن نسيوس لم يكن مديناً بسلطانه إلا لحكمته وعدالته . وبعبارة أدق : كان أوربيديس في هذه المسرحية يصور « بيركليس » الذي كان يذيع آراءه أكثر

كما يصدر أوامره . ويعتبر المنظر الذي رسم فيه المؤلف موقف رسل ثيبا حواراً بين الملكية والديمقراطية يمثل ما كان يجري في ذلك العهد . ويرى النقاد أن أوريبديدس يتحدث في هذه المسرحية عن هيامه بالحرية كأنه أحد الفلاسفة ، وأن هذا الانعطاف السياسي قد صيرها فائزة من الناحية الفنية إذا استثنينا منظر وفاء « إيقدييه » لزوجها وانتحارها لتلحق به .  
أما توزيع أدوارها فهو على النسق التالي :

يقوم الممثل الأول بأدوار : « إترا » وأحد المندوبين الثيبيين ، و « إيقدييه » .  
و « أثينيه » . والثاني بدورى : « أدرسْتوس » و « إيفيس » ، والثالث بدورى .  
« ثسيوس » وأحد الرسل .

### ( م ) إيلكترا « Electra »

تتلخص هذه المأساة في أن أورستيس يصل إلى كوخ الحراث الذي كان إيجستوس قد زوج إيلكترا منه قسر إرادتها ويدخله متخفياً تحت اسم صديق أورستيس وحامل أنبائه ، فيكرم الحراث رفته ثم يعرف شقيقته من ولولتها دون أن ينبئها بحقيقته . وعلى أثر هذا تظهر له استعدادها لسفك دم والدتها حتى قبل أن تعلم شيئاً عن وحي أبولون . وهنا يصوغ أوريبديدس لآلى الثناء على الديمقراطية في شخص هذا الحراث ويحاول أن يثبت أن نبل القلوب لا يستند إلى عنصر ولا يعتمد على نسب ، ولا يكتسب بمال . وبهذه الفقرات وحدها يتضح المذهب السياسي للمؤلف .

يتجه الحراث بعد ذلك إلى الحقل ، ليخبر أحد أتباع قصر أجاممنون المسنين بوجود من يحمل أنباء من لندن أورستيس ، إذ يعتقد أن الأخبار التي من هذا النوع تسعدهم جميعاً ، فيحضر هذا الشيخ إلى الكوخ . وقبل أن يصل إليه يمر بقبر أجاممنون ، فيجد فوقه خصلة من الشعر ، فيعتقد حين يراها أنها لأورستيس ويحملها معه إلى الكوخ ، ليدلل بها إيلكترا على أن أخواها حضر متخفياً ويقول لها : إنها تشبه شعرك ، لأن الأخوين اللذين

يجرى في عروقها دم واحد لا بد أن يكونا متشابهين فتقول له : إن شعر الرجل تقويه الرياضة ، وشعر الفتاة ينعمه المشط ، وفوق ذلك فإن كثيراً من الناس ليسوا من دم واحد ، وشعرهم متشابه فيقول لها : انظري إلى آثار قدميه ، إنها تشبه آثار قدميك فتقول له : أيها الشيخ كيف تترك الأقدام آثاراً فوق الأرض الصخرية ؟ ومع ذلك فكيف تشبه أقدام الرجال أقدام النساء ولو كانوا إخوة وأخوات ؟ إن أقدام الرجال بلا شك أكبر من أقدام النساء .

ولا جرم أن في هذه الفقرات نقداً لا ذعماً وجهه مؤلفنا إلى إسخيلوس ، لأنه انخدع في مآساته بمثل هذه السذاجات .

ومها يكن من شيء فلا يلبث هذا الشيخ و « إيلكترا » أن يعرفا أورستيس معرفة فائرة يصورها المؤلف في منظر عادي يقل كثيراً عن منظر تعارف الأخوين عند سوفكليس . وفي الحال يشرعان في تنفيذ قتل إيجمستوس الذي كان يجاورهما فتسمع صيحات يجر على أثرها « إيجمستوس » جثة هامدة تقف أمامها إيلكترا تلعنها وتسيبها ثم تلح « كليتمسترا » قادمة على بعد ، وكان الأخوان قد بعثا إليها الشيخ يدعوها بسبب زائف ، وهو طقوس دينية مزعومة ، فيضطرب أورستيس حين يتصور أنه سيدبجها ، ولكن إيلكترا تحمل على أخيها لضغفه وتهاجمه في عنف قاتلة له : إن الوحي يأمرك بأن تنتقم لأبيك ، فيجيبها بأن ذلك الوحي الذي يأمر بقتل الوالدين مختل . وفي هذا الحوار يظهر النقد الذي كانت الفلسفة قد بدأت توجهه إلى آلهة الهيلين على تناقضهم وجورهم ، إذ يجري « أوربيديس » على لسان « أورستيس » نقداً لا ذعماً لأبولون يرميه فيه بأنه ظالم ومجنون ، ومن أجل ذلك قد استحق اسم فيلسوف المسرح .

تصل كليتمسترا دون أن تعرف موت زوجها ولا حضور ابنها ، فتتصنع إيلكترا أمامها البراءة والاحترام ، لتوقعها في الفخ الذي أعدته لها ، فتنبعها إلى الكوخ وتتولى بنفسها تثبيت يد شقيقها المضطربة وقيادته إلى ذبحها .

وبعد أن ينتهى الأخوان من قتل والدتهما يحيى « كستور » و « بوليدوكيس » اخوا « كليمنسترا » وعليهما أمانة الارتباك فيقولان: يابن أجاممنون لقد رأينا قتل أختنا والدتك . نعم إن عقابها عدل ، ولكن فعلك أنت ليس عدلا ، وأبولون ، نعم أبولون ، لكنه مولانا ، فنحن نسكت . إنه إن كان حكيا ، فوحيه تنقصه الحكمة . وينبغى الإذعان لما وقع .

وأخيراً يبنثانها بأن الآلهة قد صمموا على أن تزوج إيلسكترا ب « پيلاديس » وتقبه إلى مملكة فوكيدا بعيداً عن أرغوس ، وهكذا سيكون عقابها . أما أورستيس ، فبعد أن يمنح قليلاً من الراحة ستتعقبه الإلهات المزيجات وسينغصن عليه الحياة ثم يتحولن بعد عفو محكمة أثينا عنه إلى إلهات محسنات . وهكذا ينهى حياته سعيداً في مقاطعة « أركديا » .

وعلى أثر ذلك يتولى سكان المدينة دفن إيجستوس ، ويقوم مينيلائوس ، وهيلينيه بدفن كليمنسترا ، ويكافئ « پيلاديس » الحراث على مروءته بكهية من المال تضمن له السعادة والرخاء . وبهذه النهاية لا تعتبر تلك المسرحية في عداد المآسى . وهى فى نظر النقاد مسرحية تعد أكثر منها مأساة فنية ، إذ تفوق فيها شخصية المفكر الناقد شخصية المؤلف المأساوى بسبب ما احتوته من طعن على الآثار الموروثة ، والتقاليد المألوفة ، ونقد لتصرفات الآلهة وسلوك الأبطال ، وعقليات الشعراء والكتاب السابقين ومنتجاتهم .

هاهو ذا أوربيديس يعالج نفس الموضوع الذى عالج من قبله إسخيلوس وسوفكليس ، وهو قتل إيجستوس ، وكليمنسترا ، وها هو ذا يرسم لنا الجريمة فى أفطع صورها كما رسمها إسخيلوس ، وهو - وإن كان قد حاكى سوفكليس فى منحه إيلسكترا المسكان الأول - قد غالى فى تصوير قسوتها . وفوق ذلك فقد حول هذا الموضوع الفخيم إلى فاجعة مسفة مظهراً بذلك ميله إلى الديمقراطية ، فروى لنا أن إيجستوس قد زوج إيلسكترا ابنة ملك ملوك الهيلين بحراث فقير أبدى من الشهامة والمروءة والنبيل ما لا يوجد فى القصور وأن حوادث فاجعته لا تقع فى قصر أجاممنون ، وإنما تقع فى الريف ، وتذبح كليمنسترا فى أحد الأكواخ . وفى هذا كله من التعريض بالأريستكراتية ، والسمو بالديمكراتية قدر كاف لبيان نزعته

ومحاولته تملق الجماهير واسترضاءها . ولعلك تذكر أننا وعدناك حين عرضنا حياة هذا الشاعر بالكف عن إبداء رأينا فيه وفي عنصره إلى أن نفتزعه من منتجاته ، وها هو ذا دور الاستنباط قد حل ، فنحن نستطيع أن نجزم تعليقا على هذه المسرحية بأنه كان ديمقراطي الميل ، مسف النزعة ، متهاونا بالتراث الغابر كما نرجح أنه لم ينحدر من أسرة عريقة ، وإنما نشأ في البيئات الشعبية ، وتربى بين الطبقات الدنيا الخائفة على الأريستكراتية والمتذرة بجميع الوسائل للنيل منها والخط من قدرها . وأيا ما كان فإن النقاد يرون أن هذه المأساة لا تخلو من صور فائتة ، ومناظر مؤثرة ، وهم يظنون أنها مثلت حوالى سنة ٤١٥ وأن أدوارها قد وزعت على النحو الآتى :

يقوم الممثل الأول بدور إيلكترا ، والثانى بدورى : أورستيس ، وكليتمنسترا ، والثالث بأدوار الحراث وبيلاذيس ، والشيخ وأحد الرسل وأحد أخوى كليتمنسترا . والآن إليك ترجمة شىء من فقراتها :

### نقد أبولون

- أورستيس — ما العمل ؟ هل سنذبح والدتنا ؟ .  
 إيلكترا — هل يشعرك منظرها بالشفقة ؟ .  
 أورستيس — واحرق قلباه ا كيف أقتل تلك التى ولدتنى وغذتنى ؟  
 إيلكترا — كما قتلت هى أيضاً والدك ووالدى .  
 أورستيس — يا أبولون ، أى وحى بعيد عن العقل أسمعتنى ! . . .  
 إيلكترا — إذا كان أبولون بعيداً عن العقل ، فمن إذأ ، هو الحكيم ؟  
 أورستيس — . . . حينما أمرتنى بأفطع الجرائم ، وهى قتل والدتى ا  
 إيلكترا — ما ذا تخشى ما دمت تنتقم لأبيك ؟ .  
 أورستيس — لقد كانت يدي طاهرة ، والآن سأكون متهماً بقتل والدتى .

إيلكترا — ولكنك إذا لم تنتقم لوالدك ، فستكون غير محترم للآلهة .  
أورستيس — ولكن إذا قتلت والدتي ، فسيتعقبنى سخطها ، وسأعاقب بموتها .  
إيلكترا — إن إلهاماً سيعاقبك إذا رفضت الانتقام الذى يجب عليك لوالدك .  
أورستيس — أليس هو جنياً خبيثاً فى صورة إله ذلك الذى أمرنى بهذا الأمر ؟  
إيلكترا — هل جئى خبيث جالس فى معبد أبولون ؟ أنا لا أظن ذلك .  
أورستيس — أنا لا أستطيع أن أصدق أن وحيماً كهذا يكون عادلاً .  
إيلكترا — لا تضعف ولا تسقط فى الوضاعة . لماذا لا تمد لها نفس الفخ الذى أفادك  
فى مباغثة إيجستوس زوجها وقتله ؟  
أورستيس — أنا أدخل ، ولكن الذى أزاله شئ فظيع ، فظيع ذلك الذى سأفعله .  
إذا كانت هذه هى إرادة الآلهة فليكن كذلك آه أية معركة  
قاسية وشاقة ! .

### « Héraclès burieux » (ن) هيركليس مخبولاً

تتلخص هذه المساة فى أن هيركليس ينزل إلى الجحيم ليحضر « كيريروس » حارس الجحيم ، وهو كلب ذو ثلاثة رؤوس ، ولكنه لا يعود ، فيظنه الناس قد مات . ولما كان قد ترك فى ثيبا زوجته « مينارا » ابنة الملك كريون وأولاده الثلاثة ، وزوج أمه الشيخ « أنفريون » فإن « ليسكوس » الغاصب ينتهز فرصة غيبة « هيركليس » ويقبض على أفراد أسرته ويصمم على قتلهم جميعاً ويستولى على السلطان فى المدينة ، ولكن هيركليس يعود قبل تنفيذ هذه الجريمة فيقتل ذلك الغاصب ويخلص المسجونين ، بيد أن « هيريه » زوجة « زوس » التى تمقت هيركليس ترسل « ليتا » إلهة النعيط فتنزل إلى القصر وتصيب عقله بالخلل فيقتل بيده زوجته وأولاده ثم يحىء رسول فيروى هذه القصة المزججة . وبعد ذلك يعود إلى هيركليس عقله فيشعر بفعلته فيذوب من الخجل ويعتزم التخلص من الحياة .

وإذ ذلك يصل «ثيسوس» الذي قدم للدفاع عن ثيبيا ضد «ليكوس» ولم يكن يعرف أنه قد قتل ، فيعلم بعزم هيركليس على الانتحار ، فيحمل عليه حملة قاسية ويخبره بأن الانتحار غير جدير بشجاعته الشهيرة ثم يدعوهُ إلى مدينة أثينا ليؤويه هناك فيخرج هيركليس مع صديقه متهدماً معتمداً على ذراعه . وهنا تنتهي المسرحية .

ويرى النقاد أن هذه المأساة هي من أضعف ما بقي لنا من مآسي أوريبديدس ، أولاً لأنها احتوت على موضوعين لا يكادان يتصلان ، وهما : قتل «ليكوس» وإنقاذ أسرته منه ثم خبله الذي ينجم عنه قتل زوجته وأبنائه . وقد كان من الممكن أن يكون هذان العملان موضوعين لمأساتين مختلفتين .

ثانياً لأن دور هيركليس ضئيل فيها إلى جانب أدوار غيره مع أنه هو الشخصية الأساسية التي كان الفن يوجب تغلبها على كل من عداها .

على أن هذا لم يمنعهم من أن يعترفوا بأنها قد اشتملت على بضعة مناظر مؤثرة ، وبأن الانفعال فيها قد سلك سبيل التدرج المنظم ، وأنها تحتوي على صورة أخاذة ومفزعة في الوقت عينه ، وهي صورة حظ هيركليس القاسى ومصيره القائم ، وأنها في جملتها تشبه كتاباً مفتوحاً أمام أعين النظارة يحملهم على التأمل والنظر . وأخيراً يرجحون أنها مثلت حوالى سنة ٤١٣ ، وأن توزيع أدوارها كان كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : « أنفثريون » و « ليتا » . والثانى بأدوار : « ميغارا » و « إپريس » و « ثيسوس » . والثالث بأدوار : « ليكوس » و « هيركليس » وأحد الرسل .

ومن هذا يبين أن شاعرنا قد خرج أيضاً على التقاليد فى هذه النقطة فلم يسند أهم الأدوار إلى الشخصية التي عنون المأساة باسمها كما كان مألوفاً ، وفى هذا من القوضى وقلب الأوضاع ما فيه .

## (س) إيفيجينيا في توريدس « Iphigénia en Tauris »

تتلخص هذه المأساة في أن « أرتيميس » بعد أن تنقذ « إيفيجينيا » من الذبح في أوليس ، تحملها إلى توريدس ، لتتخذ منها كاهنة تضحياتها البربرية أى أن ابنة أجا ممنون يجب عليها منذ الآن أن تذبح لها كل هيليني يحل بهذا الشاطئ .

تمضى عليها وهي في هذه الحالة عدة أعوام ، وإنما كذلك ، إذ بشقيقتها « أورستيس » الذى صار الآن شاباً ينزل هو وصديقه « پيلاديس » إلى « توريدس » ، وهو لا يعلم بوظيفة « إيفيجينيا » بل لا يعلم وجودها في هذا المكان ، ولكنه جاء بناء على مشورة « أبولون » الذى وعده بتهدئة فزعه وشفائه من النوبة التى كانت قد أصابته على أثر قتله والدته إذا حمل إلى إغريقيا تمثال « أرتيميس » الذى هو الآن في توريدس .

لا تكاد نظرات إيفيجينيا تقع على هذين الشابين الأجنبيين حتى تأخذها الشفقة عليها وتسألها عن اسميها فرفض أورستيس أن يجيب ويقول : إنه ولد في أرغوس ، وإنه سيموت مجهولاً ، فتقول له : إن أرغوس أيضاً هي وطنها ثم تسأله عن أسرة « أجا ممنون » فينبئها بما حل بها من تعاسات ويخبرها بأن الجميع مؤمنون بأن إيفيجينيا قد ذبحت ، وأن أورستيس لا يزال حياً ، فتعرض عليهما أن تستبق أحدهما ، ليحمل منها رسالة إلى أرغوس وتضحى بالثانى . وعلى أثر ذلك يحدث بين الصديقين حوار هو أحد المثل العليا في الإيثار والتضحية ، فأورستيس يأمر پيلاديس بأن يعيش بعده ، لأنه يجب عليه أن يحتفظ بحياته لزوجته « إيلكترا » . وإذ ذاك تقدم إيفيجينيا الرسالة إلى پيلاديس وتعهده بأن تتركه يعود إلى بلاده ، وهو يعدها في مقابل ذلك بأن يوصل الرسالة ، ولكنه يتحفظ فيسألها عما لو غرقت سفينته وضاعت الرسالة في اليم ، فتصمم إيفيجينيا على أن تنبئه بما تحتويه هذه الرسالة حتى يستطيع أن يؤدي المهمة شقيقاً لو فقدت منه ثم تتلو عليه ما فيها بصوت عال ، فيفهمان أنها موجهة إلى أورستيس ، وأنها تطلب إليه فيها أن يجيء لينقذها من هذه الحالة ، فلا يكاد



أورستيس يسمع ما في الرسالة حتى يعرف أنها شقيقته ويعرفها بنفسه ، فيكون ذلك منظرًا مؤثرًا ، ولكن لما لم يكن لديهم من الزمن ما يسمح لهم بأن يستمتعوا بالسرور طويلاً ، فإنهم يعتزمون أن يستولوا في الحال على تمثال «أرتيميس» وأن ينجوا بأنفسهم من «ثواس» ملك توريس ويعودوا سريعاً إلى أرغوس . وفي نفس اللحظة التي تحمل فيها إيفيجنيا التمثال تلتقي بالملك فتخذه بقصة مخترعه بمهارة . وبعد ذلك بقليل يحىء رسول فيعلن فرار السجينين والكاهنة فيستعد الملك لتعقبهم ، ولكن أثينيه تظهر له وتأمره بأن يدهم يرتحلون .

ويرجح النقاد أن هذه المأساة قد مثلت قبل إيفيجنيا في أوليس بيضعة أعوام ، وهم يجزمون بأنها مأساة جيدة ، بل سامية إلى حد بعيد ، وأنها من أشد مآسيه تأثيراً في النفوس سواء أكان ذلك من ناحية دقة الفن فيها أم ناحية إتقان تصوير العواطف الطبيعية الأخاذة كأسف إيفيجنيا وحنانها وشجاعتها ، وكحزن أورستيس وانقباضه وحزمه وصدق عزيمته ، وكوفاء پيلاذيس لصديقه واعتزازه فداءه بحياته . وقصارى القول : إن هذه المأساة في أعماقها تعتبر من بين أحسن المنتجات القديمة على الإطلاق ولو أنه يبدو أن المؤلف قد قصد ألا يمنح الانفعال فيها أقصى حدود تصويراته ، وهذا في نظر فريق من النقاد أحد معانيها ، لأنه يحوم بها نحو الفتور ، وهو في نظر فريق آخر أحد محاسنها لأنه يدنو بها نحو الاعتدال . ومهما يكن من الأمر ، فإن أدوارها موزعة على النهج التالي :

يقوم الممثل الأول بدورى : إيفيجنيا وأثينيه . والثانى بأدوار : أحد الرعاة وأورستيس والملك « ثواس » . والثالث بدورى : پيلاذيس وأحد الرعاة .

هذا ، ويحمل بنا هنا أن نشير إلى إيفيجنيا التي ألفها جوت فسنجل أن أشخاصها ليسوا في هياج أشخاص أوربيديس ولا ثورتهم ، وإنما هم أشخاص هادئون ، وعلماء فسانيون وخلقيون . وسنفصل ذلك كله في مواضعه حين نعرض للأدب الأوروبي الحديث .  
والآن إليك ترجمة نموذج من فقرات مسرحية أوربيديس :

## تعارف الأخوين

إيفيجنيا — هل تعرف ما سأفعل؟ إن الإنسان لا يحتاط أبداً الاحتياط الكافي . أنا سأتلو عليك بصوت حي كل ما هو مكتوب في هذه الرسالة ، وهكذا لا يبقى لدى ما أخشاه ، فإذا وصلت رسالتى فستقوم هى بأن تقول بلغتها الخرساء ما تحتويه . وإذا اختفت تحت الأمواج ، فأنت ستنفذ رسالتى بإتقادك حياتك .

بيلاديس — أنت تكلمت فى مصلحتك كما تكلمت فى مصلحتى . أعلمينى إذاً ، إلى من يجب أن أحمل هذه الرسالة ، وماذا ينبغى أن أقول من جانبك ؟

إيفيجنيا — قل لأورستيس بن أجا ممنون : إن التى تبعث إليك هذه الرسالة هى إيفيجنيا التى ذبحت فى أوليس وهى لا تزال حية وإن كانت ليست كذلك فيما تمتقدون .

أورستيس — أين هى ؟ إنها قد ماتت ، فهل استطاعت إذاً ، أن تعود ؟

إيفيجنيا — إنها هى التى تراها لكن لا تقطع على سلسلة حديثى « خذنى إلى أرغوس يا شقيقى اقبل أن أموت ، انزعنى من هذه الأرض الوحشية ، ومن هذه العبادة الدموية التى أؤديها للإلهة ، ومن هذا الشرف المشنوم الذى تفرضه الإلهة على بذبحى الأجانب لها » .

أورستيس — يا بيلاديس ماذا ينبغى أن تقول ؟ أين نحن إذاً ؟ ؟

إيفيجنيا — فإن لم تأت فإنى سأكون سبب لعنة لبيتك يا أورستيس ! استمع أيضاً مرة أخرى هذا الاسم لتحفظه جيداً .

أورستيس — أيتها الآلهة !

إيفيجنيا — لماذا أنت تدعو الآلهة فيما لا يمس إلا إياى ؟

أورستيس — لا شيء ، استمرى ، إن فكرتى فى شيء آخر .  
إيفيجينيا — إنه سيألك ، ومن الممكن أن تحمل اللحظة التى يستطيع فيها أن يصدقك .  
اشرح له أن الإلهة أرتيميس - لى تنقذنى - وضعت فى مكافئ الوعلة  
التي ذبحها والدى ، وأن الإلهة نقلتني إلى هذه البلاد . هذه رسالتى ،  
وهذا ما هو مكتوب فى خطابى .

بيلاذيس — آه اك ذلك التعهد الذى طلبته منى سهل التنفيذ . وأى تعهد سعيد ذلك  
الذى نطقت به أنت . لن يلزم لى وقت طويل لأؤدى ما أقسمت على  
فعله . هاك يا أورستيس أنى أحضر إليك هذه الرسالة ، أنا أسلمك إياها  
من لدن شقيقتك .

أورستيس — إنى آخذها ، ولكن قبل أن أنشرها أريد أن أذوق سروراً آخر غير  
سرور قراءتها يا شقيقتى العزيزة إنى - لمباغتنى بهذه الحوادث العجيبة  
التي علمتها الآن - لا أكاد أستطيع التصديق بسعادتى . ولكن ما أهمية ذلك ؟  
امنحني سرور ضمك بين ذراعى .....

إيفيجينيا --- أيها الشقيق العزيز أى اسم آخر أعطيك إياه ؟ لأنك أنت أعز مالدى  
فى العالم . أنا أجلك إذأ يا أورستيس بعيداً عن أرض الوطن ، بعيداً  
عن أرغوس . أنت الذى أحبه .

أورستيس — وأنا أجد شقيقة كان الناس يظنونها قد ماتت . إن دموعاً بدون مرارة ،  
دموع سرور تبلل عينيك كما تبلل عيني .

( ع ) يون « Ion »

تتلخص هذه المسرحية فى أن « يون » بن أبولون من « كروسا » بنت « إزخثيوس »  
ملك أثينا ينقله هرميس منذ طفولته إلى معبد ذلفيه ثم توكل العناية به إلى « البيثيا » نبية

أبولون فتربيه خير تربية ثم تخصصه للخدمات الإلهية . أما والدته فهي تزوج بعد زمن بـ « إكسوئوس » . ونصعده على عرش أثينا ثم تنجبه معه إلى ذلقيه لتستشيرالوحي ، وإذ ذلك تتعاقب عدة أحداث جيدة السبك ينتهى « إكسوئوس » بفضلها إلى الاعتقاد بأن هذا الشاب هو ابنه فيحبه ويعامله معاملة أبوية . وعند ما ترى « كوريوس » هذه المعاملة تتملكها الغيرة وتضل عقلها فتهم بقتله ، ولكنها بينما هى تقوم بإعداد وسائل جريمتها تفاجأ وتوشك أن تقتل عقاباً لها على ما كانت تريد الشروع فيه ، بيد أن الوالدة والولد لا يلبثان أن يتعارفا فيغمرهما السرور بهذا التعارف . وعلى أثر ذلك تظهر أثينيه فتؤكد له صحة رواية مولده وتنبئه - نيابة عن أبولون - بسمو كوكبه ورفعة حظه وتألق مجده المقبل ، وبأنه سيرتقى عرش أثينا ، وبأن اسمه سيطلق على جنوب إغريقيا فيدعى « ينيا » وبهذا تنتهى المسرحية .

لا ريب أن موضوعاً كهذا ليس فيه من المساوية شيء يستحق الذكر ، ويبدو أن المؤلف نفسه قد أحس بهذا النقص فحاول أن يتلافاه بتصوير غير « كوريوس » وخطتها وشروعها في الجريمة وتعارفها بابنها ، ولكن ذلك كله لم ينقذ الموقف إلا قليلاً ، وإنما الذى منح هذه المسرحية بعض القيمة في نظر النقاد هو جمال اللوحات الدينية المرسومة فيها ، ورشاقة الكاهن الشاب وحكمته الفاتنة ، ونفوره من المستقبل المادى الزاهر الذى ينتظره ، وتفضيله تلك السعادة الروحية التى كان يشعر بها فى حياته الدينية الهادئة السامية . وكذلك منظر المعبد عند تنفس الصبح ، وهذه الصور الساحرة هى التى ألهمت راسين شاعر فرنسا مأساته « أتالى » التى ظهرت فى سنة ١٦٩١ . أما أدوارها فقد وزعت كما يأتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : يون ، والشيخ . والثانى بدور : « كوريوس » . والثالث بأدوار : « إكسوئوس » والخادم ، والبيثيا ، وأثينيه .

## ( ف ) الفينيقيات « Les Phéniciennes »

تستمد هذه المأساة عنوانها من الفتيات الفينيقيات اللواتي كن ذاهبات إلى معبد «ذلفيه» وممرن بمدينة ثيبا ففاجأهن الحصار الذي ضربه على هذه المدينة « پولينيكوس » بن « أوديبوس » وأسرهن في داخلها ، وهن اللواتي يكونن الجوقة في هذه المأساة . وموضوعها بالإجمال هو حرب « پولينيكوس » وشقيقه « إتيكليس » وقتلها ولكن القارى لا يلمح فيها ذلك الحماس الحرى الذي ينغمس فيه حين يقرأ مأساة « إسخيلوس » التي عاجلت هذا الموضوع ، بل إنه بالعكس يجد فيها سخرية لاذعة ضد « إسخيلوس » من أجل ذلك المنظر الذي ورد في مأساته والذي أسهب فيه الرسول في وصف الرؤساء السبعة الذين يحاصرون المدينة ، فينقد « أوريبيديس » هذا التطويل أثناء الخطر الذي يهدد المدينة ويقول لـ « كريون » : إننا بدل أن نصف كل واحد من الأعداء على حدة يجب أن نشغل بتعيين مقاتليهم والعمل في الحال على صدمهم ، وكأنه يريد أن يقول من طرف خفي : إن الفن لم يكن يسمح لـ « إسخيلوس » بهذا التلهى السخيف بوصف الأعداء أثناء ذلك الخطر الداهم ، وإنما كان يوجب عليه أن يصرف وقته في تنظيم الدفاع السريع ، وذلك تجديداً آخر تفوق به « أوريبيديس » على « إسخيلوس » .

ومما هو جدير بالذكر في هذه المسرحية أيضاً أن العمل فيها معقد بسبب ما كان يجري خارج المدينة على يد « پولينيكوس » وأعوانه من المحاصرين من ناحية ، وداخلها على يد « إتيكليس » وسكان ثيبا من ناحية أخرى . ومما استحدثه فيها كذلك أن « يوكستا » لم تنتحر يوم انكشف سر زوجها ، وإنما ماتت هنا ، وأن « أوديبوس » اعتزل في قصر ثيبا . وقد تخيل أيضاً أن « مينيكوس » بن « كريون » قد دفعه إخلاصه لوطنه إلى أن يقدم نفسه ضحية حين أعلن العراف تيرسياس أن أريس إله الحرب يطلب لنجاة المدينة أن يراق دم ملكي ، فلم يتردد « مينيكوس » في أن يمجد بدمه لتضع الحرب في مدينته

أوزارها . أما مافي هذه المسرحية بعد الذي قدمناه ، فهو مألوف في الأفاصيص القديمة ، وفيه كثير من التقليد لـ « إسخيلوس » أول « سوفوكليس » . وقصارى القول : ان هذه المأساة — كما يقول بعض النقاد — تشرف مهارة مؤلفها أكثر مما تشرف عبقريته .

ولا يدرى أحد متى ظهرت بالضبط ، وإنما يرجح أنها مثلت بعد سنة ٤١٣ . وعلى أى حال فإن أهم ما ابتدعه هذا الشاعر فيها بعد الذي أسلفناه هو ذلك الجهود الفنى القيم الذى بذلته موهبته فى سبيل التوفيق بين الشقيقتين المتحاربتين فى منظر مأساوى فائن ، كله جدة وابتكار . وكذلك الدور المؤثر الذى قام به مينيكوس بن كريون حين جاد بدمه رخيصاً هيناً فى سبيل مدينته وهدوئها ، ولكن هذه المناظر الكثيرة المتباينة قد حملت المأساة ما لا تطيقه طبيعتها إذ أنها كادت تشمل على قصة هرب الشقيقتين من أولها إلى آخرها عدا ما أضافته إليها من التجديدات ، وهذا عيب فى جسم ، لأنه ذهب بمجال الانسجام الذى يتوقف عليه الجانب الأعظم من نجاحها . أما توزيع أدوارها ، فقد كان على النحو الآتى :

يقوم الممثل الأول بدورى : يوكستا ، وكريون ، والثانى بأدوار : أنتيجونا ، وپولينيكوس ، ومينيكوس ، والثالث بأدوار : المرعى وإتيكليس ، وتيرسياس ، والرسل وأوديپوس .

## (ج) تحليل أدبى لمنتجاته

عمره

رأينا إجمالاً ، وسنرى تفصيلاً أن منتجات أوربيديس كانت تطوراً ناطقاً فى عالم المسرح الهيلينى ، ولكنى نفهم هذا التطور على حقيقته ينبغى أن نلم — قبل البدء فى دراسته —

بخصائص المؤلف الذاتية ومميزاته النفسية ، فإن عليها يتوقف التحليل الدقيق . وهالك مجمل  
ثم تلك الخصائص والمميزات :

بدياً فقدان الإيمان بالمعائد القديمة ، وقد ترتب على هذا أنه لم يكن أحد أولئك  
الشعراء الذين كانوا يتركون مواهبهم تخلق في أجواء الأخيالة الأسطورية الصافية ، أو تنساب  
على صفحات البحار الأفضوصية الهادئة ، أو تنيه في حدائق الأحلام الخرافية تتنسم شذا  
زهرها اليانعة ، وتنعم بقطوفها الدانية ، وأغصانها المورقة ، وظلالها الوارفة ، وطيورها  
الشادية ، وجداولها الجارية ، وإنما كان من ذوى العقول القلقة التي تطمح إلى نور الحقيقة  
ولا تكفى بأن تحصر احترامها في مظاهر التقوى الموروثة ، بل لا ترضى أن تؤسسه إلا على  
قواعد متينة من الحجج والبراهين ، أى أن عقلية كانت عقلية تمحيص ونقد ، وليس معنى  
قولنا انه فقد الإيمان بالمعائد القديمة أنه ألد أو كفر بالآلهة ، كلا ، وإنما قد فقد الإيمان  
بالأساطير الدينية القديمة التي تشوه صورة العدالة الإلهية الضرورية لكمال الآلهة ، كما جحد  
الأقاصيص التي ترسم الآلهة ، بعيدين عن المنطق والتعقل يأمرون بنى الإنسان بتنفيذ أقدارهم  
ثم يصبون عليهم العقاب لتنفيذهم هذه الأقدار نفسها ، فيختصمون بهذا المسلك مع المنطق  
والعدل كليهما ، وكثيراً ما يلتقى القارئ بين الأقاصيص الهيلينية بهذه النماذج الهوجاء التي  
تبرز الآلهة في صور النفاق والغرور والغيرة والحسد والوحشية والشغف بالانتقام ، فترسم لنا  
مثلا هيريه غير متحرجة عن أن تذهب بعقل هيركليس ، وأفروديتيه غير مستحية من أن  
تتودفدرا إلى التهلكتين : المعنوية والمادية ، وارتميس نهمّة جسيعة في إراقة الدماء  
البشرية ، وأبولون متعاوناً مع أرتميس في تصويب سهامها إلى أبناء نيوبيه وبناتها  
الأربعة عشر ، لا لذنوب سوى أنها تباغت أمام « ليتو » والدة الإلهين السالفين بأن لديها  
أولاداً أكثر من أولادها . ( انظر الصورة رقم ٣٤ في الصفحة التالية )

ولا جرم أنه مدين في كثير من هذا الشذوذ لفلسفة عصره التي كانت - بطرفها :  
الموقن والمرتاب - حرباً ضروساً على المعائد القديمة . ولهذا السبب استطاع النقاد أن يعينوا ، ولو  
على وجه التقريب ، الأزمنة التي مثلت فيها مآسيه مستندين في هذا التعمين إلى آيات التطور



التدرجى المنبئة فى جوانبها المختلفة  
والتي توضح لنا المنهج الذى سلكته  
إلى ذلك التطور والذى يمكن أن نقرر  
أنه بدأ بالريبة فى التراث القديم كما  
يظهر ذلك بجلاء فى مأساة «ألكستيس»  
ثم تلا هذه الريبة سراب لم يلبث أن  
تحول إلى أمل قوى فى الأسرار  
الغامضة ، وبعبارة أدق فى الحياة  
الروحانية ، فعرف كيف يصف فى دقة  
ومهارة روح الحكيم الخائر بين سمول  
الجاهير المتدقة التي لا تمكثها فطرها  
من سبر غوره ، وفهم كنهه ، وقد

[ الصورة رقم ٣٤ مأخوذة عن تمثال أمرى يوجد بمتحف  
فلورنسا ، وهي تمثل نيويه الأم الشكلي محاولة أن تنقذ آخر  
أبنائها من سهم أبولون الذى لا يلبث أن يمزق صدره . ]  
و « هيبوليتوس » ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل كثيراً ما نلتقى فى مسرحياته  
بتصريحات قاطعة عن عقيدته الحقيقية ، وآرائه الفلسفية الحرة ، التي طالما جرحت الجماهير  
الأتينية فى تراثها الغابر إلى حد كان يعرض حياته أحياناً للخطر . ومن آيات ذلك ماورد فى  
« الترواديات » و « هيكوبيه » وما نبأنا بعض النقاد القدماء بوروده فى « بيليروفون » .

ومن هذه الخصائص أيضاً تناقضه فى أحكامه على الطبيعة والآلهة والإنسان . ولا ريب  
أن هذا قد نشأ من الاضطراب النفسانى الذى كثيراً ما ينتهى إلى عدم ثبات الأحكام  
العقلية على حالة واحدة . ومصدر هذه الحالة النفسية عنده هو شعوره العميق بالبأساء الإنسانية  
أيا كانت صورتها ، وأيا كان سببها أى أنه ينساوى عنده أن تبدو فى هيئة ألم أو حزن أو



تمرد ، وأن تنشأ من كارثة أو ضعف أو خبث ، وهذا الشعور يسود كثيراً من مواقفه في رسمه في أسلوب مسهب مؤثر يدل على أنه لم يكن كسلفه سوفكليس يشرح نواحي الحياة مستقلة عن أحاسيسه الشخصية ، وإنما كان يقف على المسرح ويتنزع عواطفه الخاصة من أعماق قلبه ثم يقذف بها جماهير النظارة ، ولما لم يكن هذا القلب ثابتاً على حالة واحدة ، فقد اقتضى ذلك أن تتأرجح العواطف المتزعة منه صعوداً وهبوطاً حسب الظروف المتباينة ، بيد أن هذا ليس معناه أن أوربيديس كان محصوراً في أحاسيسه الخاصة وأن مؤلفاته كانت صورة لشخصيته فحسب ، كلا ، فقد كان يتعقب العواطف الإنسانية في مواطنها من طيات القلوب وحنايا النفوس في رسمها ، وإنما معناه أن صورته الشخصية كانت ضمن محتويات مآسيه .

على أن إحساسه بالتعاسة البشرية لم يملك عليه كل نفسه ولم يمنعه من الشعور بما يخالج الحياة من محاسن باهرة ، ولذائد ساحرة ، ومسرات فاتنة ، فيصورها على صفحات مسرحياته في صور تستولى على النفوس وتأخذ بمجامع القلوب كصور الشباب المرح وسعادته ، والحب العذرى وطهارته ، والفترة الإنسانية وبراءتها ، والبطولة وجلالها ، والعظمة وكلها . ولا جرم أن مظهر هذه الصور المتعارضة ينم عن التناقض ويدفع ذوى النظرة العجلى إلى رميه بالاضطراب في آرائه وأفكاره ، ولكن الباحث الدقيق يرى في ذلك آية من آيات تعاقب أحاسيس الحياة المتعارضة على النفس ، وصورة لما تتركه فيها من أثر حسن أو سيء .

ومن تلك الأحكام المتسرعة التي أصدرت على هذا الشاعر أيضاً رميه بأنه عدو المرأة ، لأن بعض مآسيه قد اشتمل على مهاجمات ضدها ، واحتوى طعناً عليها وقدحاً في أخلاقها وطابعها ، وليس هذا فحسب ، بل إن كثيراً من آرائه العامة التي تستنتج من مسرحياته تعد هجاءً لأذعاً متجهماً إليها ، ولكن ذلك لا يدفعنا إلى الغفلة عن تلك اللوحات الشيقة التي رسم فيها فتيات وسيدات هن مثل عليا في السمو والنبل والوفاء والتضحية كـ « إيفيجنيا » و « بولكسينيه » و « ماكريا » و « ألكستيس » و « إقدنيه » . ولا جرم أن هذا التعارض بين الفطر هو من طبيعة الحياة نفسها ، وأن الكاتب الموهوب ذا النظرة الثاقبة هو الذي يتعقبه حتى يكشفه ثم يسلط عليه ريشته لترسمه كما هو دون تزوين ولا تشويه ،

ودون تهيب من أن يرمى بالتناقض أو بالاضطراب . ولما كانت طبيعة أوربيديس إحدى تلك الطبائع الحادة ذوات النظرات المتغلغلة إلى أعماق القلوب ، فقد كان من الممكن أن يكون هجاءاً سليطاً لاذعاً ، أو رساماً دقيقاً بارعاً ، ولكن السماء قد منحته سليقة الشاعر المأساوي ، فكان ثالث الثلاثة الذين خلدوا أئيدنا في سجل الدهر وعرفت لهم هذا الجميل فرفعت أقدارهم فوق كل قدر .

على أن هذا النبوغ في رسم الطبائع الشخصية ، وتصوير الوقائع الفردية لم يمنع النقاد من أن يلاحظوا أنه ينقصه المنهج وتعوزه المقدرة على الربط وتكوين القواعد العامة . وقصارى القول انه كان فيلسوفاً في الجزئيات دون الكلليات .

ومما أدهش الباحثين لدى هذا الشاعر هو أنهم كانوا يرون فيه أحياناً إلى جانب الرجل الناضج التعمق شاباً بريئاً ، بل ساذجاً لا يكاد يدري شيئاً من نواحي الحياة النباتية ، أما نحن فلا نرى ذلك الرأى ، وإنما نقرر على العكس أن هذا من جانبه إمعان في الدقة والتعمق ، لأن الحياة الواقعية قد اشتملت على الطهر والسذاجة كما احتوت اللؤم والدهاء ، فإهمال هذه الناحية ضرب من التصور أو التقصير لا ينبغي أن يقع فيه الكاتب الدقيق أو الشاعر البارع ، وإن كان ذلك لا يمنعنا من أن نقرر أن أوربيديس كان يبدو كأنه يحس بلذة خاصة في تصوير هذا النوع من النقاء والبراءة والجهل بشؤون الحياة ، ولعل هذا الإحساس هو الذي حمل النقاد على أن يروا فيه ذلك الرأى المتقدم .

ومن تلك الخصاص التي امتاز بها ، شغفه بالصور والأوصاف ، إذ لا يكاد المرء يتصفح مأسسيه حتى يرى من خلالها أنه كلف بتصوير مظاهر الطبيعة الباسمة كالمروج الزاهرة ، والحقول الناضرة ، والحدائق الموثقة، والينابيع المتدفقة ، والجبال الشاهقة ، والغابات الكثيفة ، والبحار الصاخبة .

ومنها أيضاً دقة الإحساس عنده إلى حد الدنو من طبيعة المرأة ، وهذه ناحية ضعف فيه جعلت عواطفه غير خاضعة لتفكيره ، على عكس ما رأيناه عند إسخيلوس وسوفوكليس .

وقد ترتب على هذا أن تكون الصدارة في مآسيه للانفعال فتعرض أحكامه في كثير من الأحيان للخطأ والضلال ، وأن يكون شعوره إشعاعاً مؤقتة تسطع لحظة ثم لا تلبث أن تنطفئ فتدخل في خيبر كان . وفوق ذلك فإن مغالاته في الحساسية تستتبع أن يكون للظاهر الخارجية على نفسه سلطان عظيم ، وذلك خطر يخشى أن يهوى به في صفوف العامة والجاهير ، بل قل : إنه قد هوى به فعلاً إلى ذلك الحضيض ، وهذا هو أحد أسباب إسفافه التي أسلفنا أن من بينها الفطرة والوراثة والبيئة . ولقد أخذ عليه أرسطوفانيس أنه كان يبذل جهده في تملق الجماهير ، وأنه أسرف حين اعتقد أن المظاهر الخارجية للبأساء تروق أمة مستنيرة ، وأخطأ إذ ظن أن صور الملوك في أسمال بالية ، والأبطال في هيئة المتسولين ، والشيوخ يزحفون مضطربين مرتعشين ، والأطفال يكون مجهشين هي مظاهر مأساوية تسحر القلوب . ولا ريب أن العامل الذي هوى به في هذا الخطأ الفادح هو أنه حسب أن المناظر المحسة والصور المادية هي صاحبة السلطان على النفس ، وفاته أن البيئات الراقية أو الآخذة في الرقي إنما تروقه الافعال السامية ، والأحاسيس العميقة التي تهز النفوس وتحرك الأئدة ، ولم يقف أرسطوفانيس في مهاجمة أوربيديس عند هذا الحد ، بل قد سخر منه في إحدى مسرحياته سخرية لاذعة حيث قال ما يأتي : « إن ديكيمبوليس أحد ممثلي مآسى أوربيديس واثق من أنه سيجد في مستودع هذا الأخير كل ما يصيره شيئاً من أسمال المتسولين وعصبيهم وحقائبهم وما شا كل ذلك .

يبد أن هذا الإسفاف لم يحل بينه وبين البراعة في وصف الأهواء وسلطانها على النفوس كما سنرى ذلك في مواضعه .

وأخيراً لا يقوتنا أن نضيف إلى استعداداته الفطرية التي ألما إليها ميل العصر إلى الحوار والجدل ، ودعم الدعاوى بالحجج ، فقد طبعت مآسيه بهذا الطابع ، إذ كثرت فيها الأسئلة حول أبسط نواحي الحياة وأبعدها عن التعقد . وقد استتبع هذا كله أن تطفق الشاعر يظهر من خلال كل منظر من مناظر مآسيه ظهوراً يبعد به عن سلفيه العظميين . وعلى هذا ( م ١٥ — الأدب الهيليني — ثالث )

النحو نفسه رأينا المراضع والتخدم والعبيد ينطقون بالأفكار الفلسفية التي لا تلتئم مع عقليتهم ولا بيئاتهم أقل التثام كما رأينا الأبطال بدل أن يثوروا ويتمردوا ويأتوا بمجائب الأحداث وغرائب الأفعال ، يتقوهون بالآراء الدقيقة ، ويضعون المبادئ العميقة . والنتيجة المحتمومة من هذا المسلك هي فقد الأمل الأخير في الفن المأساوى .

ومهما يكن من الأمر ، فإننا سنحاول هنا أن نستخلص من منتجاته صورة كافية - بالقدر الممكن - لإعطائنا فكرة عن كيفية إدراكه للمأسى وطريقته في تأليفها ، وفي رسم أشخاصها ، وفي الأسلوب الذى صاغها فيه .

### ١ - كيف كان يفهم المأساة وينشئها

لا جرم أن طبيعة متغيرة متقلبة على النحو الذى أشرنا إليه في التمهيد السالف لا يمكن أن يكون لها منهج ثابت في التأليف ، ولا نموذج محدد في الإنشاء كما رأينا عند سوفكليس ، وإنما المتبادر إلى الذهن هو أن تساير منتجاته أهواء المتابعة فلا تثبت على حال ، ولا يقر لها قرار ، وهذا هو الذى حدث بالفعل ، إذ كان شاعرنا ينشئ مأسية متأثراً بفطرته ، مستلهماً من بيئة ، خاضعاً لانفعالاته الشخصية ، مدعماً لظروفه الوقتية . ولهذا لا تشع من خلال مسرحياته غاية معينة خالدة ، ولا يسطع وراء عباراته مرعى منشود دائم . وإذا اتجه إلى هدف ، كان اتجاهه إليه مستحدثاً بل مرتجلاً لا يلبث أن ينمحي بانمحاء علتة . وإذا ، قُنئلى الوسائل التى يمكن أن تسلك لتحليل منتجاته هى محاولة تعرف أشد العوامل امتلاكاً لنفسه ، وأقواها تأثيراً في قلبه ، وبالتالي معرفة أكثر ميوله بروزاً في تأليفه ، والموازنة بينه وبين غيره من الميول الثانوية ثم استنباط الحكم عليه من تلك الموازنة .

كان أول ما يعنى سوفكليس هو وحدة العمل في المأساة ، فإذا تحققت لديه أخذ بعد ذلك يحاول خلق التنوع بإيجاده من الدوحة الجوهرية أغصاناً عرضية لا تؤثر في الوحدة أو التماسك أدنى تأثير . أما أوربيديس فقد كان على العكس من ذلك تماماً يدفعه خياله المتنقل إلى البدء بالتنوع ثم يتنبه إلى أن الوحدة هى أول شروط المأساة ، فيبذل جهده في تحقيقها

ويسلك في ذلك سبلا متكلفة تبرز منتجاته في صور مصنوعة متعملة يعوزها الفن المطبوع . فكان الفرق بين الشاعرين لافتاً للنظر إلى حد أن صورته الأستاذ كروازيه في هذه العبارة الرشيمة حيث قال : « إن مأساة سوفكليس تنبع من فكرة واحدة حية ثم تتفتح في مناظر متنوعة بنفثة من الإلهام ، بينما تبتدى مأساة أوربيديس بالإزهار في مناظر متباينة ثم يجمعها الفن ويؤلف بينها بعد ذلك » .

ولا ريب أن الوحدة الناشئة عن هذا الجمع المتكلف لا تكون متينة ولا منسجمة الأجزاء ، وتلك خسارة للفن لا يستهان بها . وأيا ما كان ، فإن أبرز ما ظهر فيه هذا العمل من مآسى أوربيديس مأساة « الترواديات » التي هي مجموعة من المناظر المتفرقة أكثر منها مأساة واحدة متماسكة ، إذ أن المؤلف لم يزد فيها على أنه تصيد من الأفاصيص القديمة عدة أحداث مؤثرة وصاغها في مقطوعات مأساوية ثم أجهد عقله في أن يوحد بينها بقدر الإمكان ، وليس ذلك فحسب ، بل إنه تكلف أن يضغطها ضغطاً مغالياً فيجعلها تمر في مكان واحد ويوم واحد وتحقق بشخصية واحدة ، فنجم عن هذا العمل أن عنونت هذه المسرحية بعنوان مأساة وإن لم يتحقق فيها من المأساوية الفنية إلا الاسم والصورة الخارجية ، أما العمق فهو منعدم تماماً وإن كان ذلك لا يمنع من الاعتراف باشتغالها على مناظر ساحرة أخاذة على أن ينظر إلى كل منظر على حدة . وخلاصة هذا كله أن الوحدة عند شاعرنا هي أمر ثانوي رغم انقراض الإجماع على أساسيته ، وأن سعيه إلى تحقيقه يجيء دائماً بعد الأوان فلا يؤدي الثمرة المقصودة منه فوق أنه يبدو في صور متصنعة لا تروق الفن .

ولما كانت روحه متقلبة كما أسلفنا ، فلم يكن الموضوع الأساسي لأية أقصوصة في نظره كافياً وحده لايجاد العناصر الضرورية لتكوين المأساة ، وقد ألجأ ذلك إلى البحث عن عوامل أجنبية وأحداث خارجية يتم بها عوامله وأحداثه تكميلاً عنصرياً جوهرياً . ومما اختلف فيه أوربيديس عن سلفيه هو أنه لم يكن يجب أن يترك عقول النظارة متعلقة بشخصية واحدة زمانطويلاً ، وإنما كان يميل إلى أن يجعلهم مثله لا يكادون يهتمون بشخصية حتى يغادروها باحثين عن غيرها . وإذا كان قد بدا ما يباين ذلك في « ميديا »

فإنه كان شذوذاً مستثنى جاء على غير خطته ، بل قل : على غير فطرته التي تحملها على ألا يبحث في كل دور إلا عن أشد جوانبه تأثيراً في النفس . ولهذا لم يكن عنده في كل مأساة ، شخصية واحدة اختصها بالجهرية ، وإنما قد تشمل كل مسرحية من مسرحياته على عدة شخصيات تبلغ من التساوى حداً يصعب معه التمييز بينها ، لأنه كما قلنا لا يرمى إلى غاية واحدة معينة ، وإنما يريد الفوز بأكبر قدر ممكن من التأثير في نفوس الجماهير . وإذا كان ذلك التأثير يتأرجح غالباً بين أشخاص عديدين فإن الأولية بين أولئك الأشخاص تتبع ذلك التأرجح . ومن الآيات الناطقة بذلك فيما بقى لنا من مأساويه « إيفيجنيا في أوليس » و « هيبوليتوس » فإن المرء في الأولى يقف حائراً لا يدري أيختص بالصدارة إيفيجنيا لسموها وتضحيتها بحياتها ؟ أم أخيلوس لنبله وشهامته ؟ أم كليتمنسترا لألمها الأموي وكبرياءها ؟ أم أجا ممنون لحيرته واحتفاله تضحيته بفلذة كبده في سبيل نجاح حملته ؟ . وكذلك في الثانية لا يدري أي فرد بالأولية هيبوليتوس لاستقامته وطهره وإبائه ؟ أم فيدرا لهواها وقسوتها ؟ أم ثسيوس لعنفه وترجيحه الشرف على الخنان الأبوي وما شاكل ذلك مما لا يوجد في مآسي سوفكليس الذي يركز غايته العظمى المقصودة من مآساته في الشخصية الأساسية لتلك المأساة ثم يُنزل من عداها منازل ثانوية ، وظيفتها العمل لتحقيق هذه الغاية أو ترجيحها ، أو تقويتها ، أو إضعافها ، أو معارضتها ، أو إقامة الحججة لها أو عليها ، إلى غير ذلك مما يتكرر في جميع البيئات على مر ساعات الحياة .

ولما كان شاعرنا - رغم كلفه بالتنوع وتبرمه بالتقليد إلى الحد الذي ألمنا إليه - لا يستطيع أن يتخلص من سلطان الوحدة القوي ، فإن مهمته في تحقيقها كانت عسيرة شاقة . ولذلك لجأ إلى وسائل عدة ، وتذرع بأساليب مختلفة للتوفيق بين فطرته المطبوعة والتقديم الموروث ، كفض رسالة بغتة ، أو مجيء صديق فجأة ، أو لقاء على غير انتظار ، كما وقع الحادث الأول في « إيفيجنيا في أوليس » والثاني في « ميديا » والثالث في « هيلينيه » . وقد تكون هذه الوسائل محكمة الصنع أحياناً ، كما تكون مفككة خالية من الانساق أحياناً أخرى ، ولكن الضرورة لا تعرف الرحمة ، والفن لا يلتبس الأعذار .

ولقد بلغ به شغفه بالانتقال من حالة إلى أخرى حداً جعل الحيل والدسائس في مآسيه شيئاً عادياً مألوفاً بهيئة شوهرت الأفاصيص القديمة وغيرت ساحتها إلى حد ذهب في أكثر الأحيان برواها وبهاؤها ، كما حدث في إيلكترا وهيلينيه .

على أنه ينبغي أن نعلن - وضعا للحق في نصابه - أن من بين الوسائل الشيقة التي استخدمها شاعرنا الربط بين الأحداث التعارف بين الشقيق وشقيقته ، أو الولد ووالدته ، ولكنه عرف كيف يسكب عليه من مهارته الفنية ما يجعله قيماً بتأدية هذه المهمة ، فتارة يعد له العدة في منظر ليتحقق فيما يليه ، وأخرى يأتي به فجأة ، وثالثة يؤخره عن موضع انتظاره ، ليأتي به في موضع آخر يكون الفن قد تطلب وجوده فيه . ومن أمثلة ذلك ما حدث في « إيفيجينيا في تاوريس » و « إيلكترا » و « يون » وما نبأنا فلوترخوس بوقوعه في إحدى المآسي المفقودة من معرفة « ميروبييه » ابنها في اللحظة التي رفعت فيها ذراعها ، لتهوى عليه سريرة قتله . ولا ريب أن هذه الوسيلة قد اشتملت على جوانب مأساوية شيقة ، ولعلها هي التي حملت أرسطو - رغم مهاجمته إياه وحملته عليه - على أن يقول عنه إنه أشد الشعراء فاجمية .

وكما كان الفن يضطره إلى استعمال وسائل للربط بين الحوادث ليقضى على التفكك بعض القضاء كانت قاعدة المأساة التي تحتم وحدة العمل تلجئه كذلك إلى التحايل على مواطن الربط ، ليحقق هذه الوحدة ما استطاع إلى ذلك سبيلا . وأظهر ما كان هذا التحايل يبدو فيه من مآسيه هو المقدمات والخواتم . وبهذه المناسبة ينبغي أن ننبه القارئ هنا إلى أن شاعرنا كان قد اتخذ له خطة خاصة به ، وهي في نفس الوقت ضرورية لتهجه في التأليف إن صح أن يكون له نهج ، وتلك هي صياغة مقدمة طويلة لكل مأساة مفككة يشرح فيها موضوعها ، لأنه كما أسلفنا قد شوّه الأفاصيص التي استقى منها ، فحير النظارة وصيرهم في حالة جهل تام بهذا الموضوع فلم يكن له بد من ذلك الشرح ،

لينير الموقف الذى أظلمه هواه . وفى تلك المقدمات الشارحة كان يبين أحياناً مواطن الربط وأحياناً أخرى يلجأ إلى نتيجة للأساة أو يصرح بها . ولا شك أن هذا عيب جسيم يذهب بالتشويق الذى هو من أم جوانبها . وإذا فاته تحديد هذا الربط فى المقدمة ، هرع إلى تعيينه فى الخاتمة ، وإذا ذلك يجرى بعد الأوان فتضيع روعته التى لا تتحقق إلا إذا كان واضحاً بطبعه غير محتاج إلى شرح أو بيان ، بيد أن هذه الطريقة - على ما بها من نقص وعدوان على الفن - هى ضرورية لتأليف أوربيديس الخاضع لأهوائه المتقلبة ولا سيما فى المأسى التى ظهر فيها ضعف الصلة إلى حد مكشوف كسرحية « هيكوبيه » التى لولا مقدمة « بوليديوروس » لما أمكن ربط أحد قسميها بالآخر ، لشدة ما بينهما من التباعد ، بل من التجافى . وأكثر من ذلك أن موطن الربط قد يكون أحياناً نطقاً لإلهياً ، فيحدد نتيجة الأساة قبل البدء فيها ، فلا يكون هناك بد من وقوعها كما نطق بهسا على نحو ما حدث فى « هيبوليتوس » حين أعلنت « أفروديتيه » انتقامها من ذلك الشاب النبيل الذى ازدراها ، وليس هذا فحسب ، بل قد أبانت الطريقة التى ستنتقم بها منه ، وبالتالى أوضحت فى جلاء النتيجة المحتملة المترتبة من الأساة . أو كما وقع فى « ألكستيس » إذ أعلن « أبولون » موت تلك الشابة الوفية التى افتدت زوجها بحياتها .

وهنا ينبغى أن نشير إلى أن تدخلات الآلهة كانت فى كثير من الأحيان عوناً قوياً لشاعرنا ، بل إنقاذاً له من الورطات التى طالما هوت به إليها فظرت به أو تردى به فيها هواه ولا ريب أن هذه ناحية ضعف معيب فى فنه كان يتذرع بها لحل المشكلات كلما عجزت موهبته عن الخروج من مأزقها . على أن هذا الالتجاء إلى الآلهة فى مآسيه كان له فى نفسه غاية أخرى ، وهى أنه لما أحس أن الشعب قد لاحظ أن منتجاته نائية عن التدين ، وأن هذا قد يجر عليه ما لا تحمد عقباه ، فقد جعل يتحكك بالآلهة ويحتهد فى أن يمنحهم أدواراً هامة من مسرحياته إلى حد إسناده إليهم مهمة حل معضلاتها الشديدة التعمد .



## (٢) الأهواء والعواطف

لا توجد عند أوربيديس - كما عند سوفوكليس - شخصيات قوية ثابتة بريئة من الضعف والتردد، عميقة في تفكيرها، متينة في أخلاقها، وإنما توجد لديه عواطف وأحاسيس، وأهواء وغايات، وميول ورغبات، وتنقلات وتطورات، وترددات واضطرابات، ونزعات أحياناً نحو البطولة، وانعطافات أحياناً أخرى صوب الضعة والهوان. ولهذا يحمل بنا أن نتعقب في دراسته الصفات لا الذوات، وتتبع المحامد والهفات، لا الأفراد والشخصيات، لأن الأشخاص الذين يضعهم على المسرح هم صور مجسمة للفرائز البشرية وما يعتمدها في الحياة من أحاسيس تغذيها وتقويها، أو تمددها وتنميها، أو تضعفها أو تليها، حتى توشك أن تمحو منها الناحية الحيوانية، وتسمو بها إلى أوج النقاء والغيرية، والتضحية والفدائية، فهو يرسمهم يحبون ويمقتون، ويهجرون ويهيجرون، ويمرحون ويمزنون، ويثورون ويتقمعون، ويتضعفون ويبكون، ويقدمون ويترددون، ويؤمنون ويثسون. وإجمالاً هو يرسم كل هذه الأحاسيس وآثارها بهيئة جوهرية مقصودة لذاتها، ولكن لما لم يكن من الممكن أن يصورها مستقلة، أحلها في أفراد من البشر، ليتوصل إلى إبدائها على المسرح. وإذا، فالنتيجة من هذا كله أن الموضوعات الجديرة بالدراسة والتحليل عند هذا الشاعر هي الآلام والفرائز والعواطف. وهالك يحمل تحليلها على التوالي:

اعلك تذكر أن أهم الآلام التي رسمها سوفوكليس هي الآلام النفسانية، وأن الألم الجسماني كان ثانوياً يضم فيه الحس صوته إلى صوت النفس ليتم جوانب الحياة على أن تستمر الصدارة دائماً محصورة في الناحية الروحانية. أما أوربيديس فإنه لما كان أشد مادية، وأدنى إلى المحسات، وألصق بالعالم الأرضي، فقد اقتضت طبيعة الانسجام أن تكون الآلام الجسمية هي الجوهرية عنده، وألا يكثر بصيحات النفس إلا ليتخذ منها وسيلة لوصف آلام البدن، فحينما يحمل « هيپوليتوس » إلى المسرح ممزق الجسم مثلاً نرى المؤلف يلح على وصف الجوارح المصابة وتعيين الأعضاء الكليمة في دقة وبسط يتعارضان أتم التعارض مع

تلك اللوحة التي صور فيها سوفوكليس أنات فيلكتيتيس النفسانية التي لا تخالجهما التوجعات البدنية إلا عرضاً أو عن طريق انفراط الحرص كما يقولون . وكذلك إذا وازنا بين استيقاظ فيلكتيتيس من نومه على أثر هدوء نوبة جرحه ، وبين نظيره عند أورستيس على أثر زوال فزعه ، ألفينا الفرق بين الحالتين لافتاً للنظر من حيث صدارة الجانب النفساني في الأولى ، وغلبة الناحية المادية في الثانية ، ولكن هذا ليس معناه أن أوربيديس كان ينحط في تصويراته المادية إلى حد يوجب النفور أو يقتضى التقزز والامتعاض ، بل إن معناه بكل بساطة هو أنه كان يغلب الحس على الحساسية .

ومن دلائل هذه المادية المغالية أنه كان يعنى عناية خاصة بتصوير الهذيان ، ولكن لا على النحو الذي كان إسخيلوس يصوره عليه ناشئاً عن قوة الوحي ورزح العقل تحت ثقله غير الطبيعي . وبعبارة أوضح : كان ناجماً عن سلطان النفس على الجسم وتسيطرها عليه بهيئة تخرج به عن طبيعة الأرض وتصله بالعالم الأعلى وتحكم الجسم بدلاً من أن تثيره كما حدث لكاسندريه وأورستيس ، وإنما هو هذيان مادي ناشئ من الجنون كما وقع لهيركليس ، وأغافيه ، أو عن الخُمى ، أو عن تسلط فكرة معينة على العقل وتحكمها فيه كما حدث لقدرا وأورستيس . وبالإجمال : إن الهذيان — كما يقول الأستاذ كروازيه — عند إسخيلوس يوقظ فكرة القدرة الإلهية على حين أنه عند أوربيديس يوقظ فكرة العجز الإنساني .

وكما أجاد أوربيديس وصف الآلام المادية ، برع أيضاً في تصوير الأهواء إلى حد كبير ، بل إن هذه الناحية كانت — فيما يظهر — أحب نواحي المأساة إليه . ويرى النقاد أنه كان أول شاعر هيليني حمل إلى المسرح صورة بارزة للغرام الجنسي القاسي ، ورسم العواصف التي تهب على النفوس البشرية فتجتاح ما فيها من عوامل الهدوء والسكينة ، وتدمر ما اشتملت عليه من اسباب الخسوبة والإنتاج . والسرى سبقه إلى هذا النوع هو أن إسخيلوس وسوفوكليس كانا يمتقان الإلحاح على الإفاضة فيه ، لأنهما كانا موقنين بأنه يهوى بأبطالهما إلى المنازل الدنيا التي لا تتفق ودرجاتهم الاجتماعية السامية ، فلو أنهما تركا أولئك الأبطال طعمة للهيبي الغرائز الحيوانية تلتهم قلوبهم أو تحرق ذبالات مهجهم ، أو تقذف بهم إلى

حضيض الاضطراب ، أو تكبلهم بأغلال الضعف أو تقوسهم تحت أنيار الهوان لنزل ذلك بدرجاتهم ، وحط من أقدارهم . نعم نحن نشاهد كليمنسترا في « أجامنون » لإسخيوس وفي « إيلكترا » لسوفكليس تنبهي بأثمها وخياتها ، ولكننا نرى وصف رغباتها الحسية ، ولا تصوير أهوائها المادية ، وإنما يقتصر الشاعران على رسم جرأتها جملة على حين نلتقي في مآسى أوريبيديس بتلك الرغبات مفصلة في إسهاب يهز القلوب الطاهرة ، ويقرز النفوس الأبية ، بل كثيرا ما نلغيه يبحث عن الآثام ويتصيد الخيانات ، ويتلمس مواطن العهر حتى ما كان منها غير مألوف ، وهو المجون مع ذوى القربى الذين قدست التقاليد والشرائع صلتهم . ويبدو أن الذى حداه إلى هذا هو كلفه بالشذوذ وشغفه بتصوير تصادم الطبيعة مع نفسها ، وافتتانه برسم سيطرة التقاليد على الشهوات ، وكبت الغرائز بالعادات . ومن أوضح الأمثلة على ذلك فدرا التى يتسلط عليها الهوى إلى أن يلثم فؤادها دون أن تجد لها عليه من نفسها ناصرا ولا معينا ، لأنها شخصية ضعيفة ، ولكن فطرتها المطبوعة على الحياء ، ونشأتها في بيئة الاحتفاظ بالكرامة تستيقظان بعد مرادتها ابن زوجها عن نفسه فتنجبل من فعلتها وتضطرب من ذبوع جنائيتها اضطرابا يقتادها إلى جريمة القتل غير المباشر ، فتلقى بذرته بشكايتها الى زوجها ثم تنتحر .

ومن اللوحات المرعبة التى رسمها شاعرنا للهوى الفتاك صورة ميديا التى قهرها الحب على سحق العلائق الطبيعية فدفعها إلى خداع والدها وقتل شقيقها ، ولما ما زجه عنصر الغيرة للملتهبة حوله إلى مقت وحقد اتبها إلى وحشية لا نظير لها تمثلت فى الفتك بفلذات كبدها فكانت نموذج الشذوذ فى الانسانية . وما يجدر بالملاحظة هو أن هواها متعارض مع هوى فدرا ، إذ أن الأول أرق صاحبته حتى محاها من سجل الوجود ، غاية ما فى الأمر أنها صوبت قبل موتها إلى صدر من أهانها ، وحطم قلبها سهما سلبيا انتزعتته من قوس الضعف والخور ، على حين أن الثانى حولر بته إلى وحش كاسر أخذ يفترس كل من يصادفه دون أن يكثرث بفطرة أو عادة أو قانون أو أى اعتبار آخر من اعتبارات الحياة . ومن أيدع ما رسمه الشاعر فى هذا المنظر هو جهاد غريزة المرأة المهانة التى تمزق الغيرة صدرها ضد طبيعة الأم الشفوقة التى

يأكل الشكل قلبها لاسيا وهي التي تتولى ذبح أولادها وتشطير أجسامهم بيدها ، مترددة حيناً ، مصممة حيناً آخر ، لأنها في اللحظة التي كانت تحس فيها بأنها لم تعد زوجة ، كانت تشعر قسراً بإرادتها بأنها لا تزال أما ، وبقدر ما كان هذا الجهاد بين تينك القوتين عنيفاً ، كان الموقف مؤثراً ، وللنظر ساحراً ، والفن باهراً ، والشاعر ماهراً . وفي الحق أن أوربيديس قد صاغ لنا هذه المعركة في حديث نفسى قوى الدلالة رسم فيه انفجار كثير من قوى الطبيعة فى آن واحد .

ومن أهم الجوانب التي أجاد أوربيديس تصويرها فى مأسية أيضا : العواطف الطبيعية والأحاسيس المتبادلة كالأبوة والأمومة والبنوة والأخوة والزوجية وما يمازج كل هذه الجوانب من أنواع الحب واللون المودة والانعطاف . ولقد رأينا أن إسخيلوس يكاد يهمل هذه العلاقات فى مأسية إهلاما تاما للألوفيتها وانحراطها فى سلك شؤون الحياة العادية . أما سوفكليس ، فقد منحها من عناية قسطا لا يستهان به ، ولكنه أخضعها دائما لعواطف أجل منها درجة وأقوى سلطانا ، فأنتيجونا مثلا حين وارت جنة شقيقتها پولينيكوس كانت مدفوعة بحبها الأخوى ، ولكنها قبل ذلك وبعده كانت مذعنة لواجبها الدينى . ولهذا اعتذرت به أمام طغيان كليون وكذلك إيلكترا كانت تحب أورستيس حبا حادا ، ولكنها قبل ذلك كانت ترى فيه رمز انتقامها لوالدها من قاتليه . ولا ريب أن السر فى هذا هو أن سوفكليس كان يعتمد إهمال النواحي العادية المألوفة ، ويعنى بتصوير الجوانب النادرة القوية ، وهذا هو أحد مصادر عظمة مأسية وجلالها . أما أوربيديس فإنه لما كان بفطرته وطبيعته بيئته شعبيا ، فقد اكثر بالأحاسيس العادية ، نعم إنه كان يصور فى مسرحياته ملوكا وملكات ، وأمراء وأميرات ، ولكنه لم يكن يرسم من مظاهرهم ما يميزهم عن الجماهير ويرتفع بهم عن الدهماء ، وإنما كان يبذل جهده فى تقريبهم من الطبقات الدنيا .

بيد أنه ينبغى لنا ، على حد تعبير الأستاذ كروازيه ، أن نحترس من المغالاة فى هذا الصدد ، فإن أوربيديس لم يسف إلى حد الابتذال البغيض ، إذ أن هيكوييه وأندروما خيه ويوكستا — وان كن عنده أمهات قبل كل اعتبار آخر — لسن نساء عاديات

كعامية الشعب ، وإنما يلوح عليهن كثير من امارات الامتياز . نعم إن هيكويه مثلانهوى على قديمى أوديسوس لتقبلها ، ولسكنها فى هذه الحالة ذاتها لا تنسى أنها ملكة مهينة ذليلة غاية ما هنالك أن شاعرنا يقصد بهذه الصورة أن يخضع نظام الطبقات لنظام الحب الأموى حتى يضعف من شوكة الارستكراتية بإبدائه إياها منحنية أمام الغريزة . وبما سلك فيه هذه الوسيلة أيضا تصويره النبل والشرف وغيرهما من معانى البطولة العالية فى صور انفعالات فطرية ناجمة عن أحاسيس بدائية ساذجة سريعة التغير والاستحالة ، لا عن مبادئ عقلية راسخة ، ولا عن تقاليد خلقية سامية تستقر فى أعماق النفس فتقتادها إلى غايات جليلة تحمل فى سبيل تحقيقها الإرادة على الاستعداد لكل شئ . وقصارى القول ان تلك المواقف الرفيعة التى يقفها أشخاص شاعرنا لا تزيد على أنها نوع من الهوى الكريم ، ولون من الحمية للعزة والخيرية ، وبالتالى هو إلى طبيعة المرأة أقرب منه إلى طبيعة الرجل ، أى أنه فى مقدور أكثرية الشعب . ومن ذلك مثلا فدائية إيفيجنيا التى لم تصمم على تضحيتها بحياتها بادية ذى بدء اقتناعا بمبدأ معين كما شاهدنا عند بطلات سوفكليس ، وإنما ارتاعت أول الأمر وحاولت التخلص من ذلك العبء الثقيل . وأخيرا فاجأت الحمية الكريمة قلبها بالتصميم فصمم ، وباغت الحماس الرفيع ارادتها بالإقدام فأقدمت دون تدبر عميق أو اقتناع بفكرة ناضجة . وكذلك پولسكسينيه عندما تقدم نفسها إلى الموت فإنها لا تفعل ذلك بدافع بطولة متأصلة أو فضيلة ثابتة نادرة ، وإنما تنساق إليه بقوة الضرورة الملحة وتذعن فيه لسلطان الكرامة الذى يولد فى نفسها فجأة شعور الأشمزاز من حياة النذل والأسر المهينة المرة المذاق .

### ( ٣ ) الملاحظة عنده

من أهم ما تفرد به أوربيديس وأبدى نتائجه بهيئة عملية فى مآسيه هو الملاحظة ، وهى - وإن كانت فى مواقف الدراسة والتحليل تعتبر ميزة قيمة - تعد فى عالم المآسى عيباً جديراً بالتسجيل ، بل إن التمداد فيها هو من خصائص الشاعر المهزلى الذى يتصيد ما يدور حوله

من المضحكات ليرسمه في مهازله . ولهذا دعى شاعرنا - رغم أنه ثالث أعيان الشعراء  
للمساويين - بأبي المهزلة الحديثة .

كان كلفاً بملاحظة الناس في مساكنهم الخاصة ، وبيئاتهم الاجتماعية المختلفة ، وفي  
حالات تنقيهم عن بغياتهم ومحاولاتهم تحقيق غاياتهم ، وإرضاء رغباتهم ولذاتهم سواء  
أكانت نقية سامية أم حيوانية وضعية .

ولقد كان يعطف نحو الخير ويفر من الشر بفطرته ، وكان يمت بعض الطوائف  
ويرتاب في بعضها الآخر أو يحتقره كالأرسطكراتيين الذين يرميهم بالطغيان النفساني  
واحتقار الطبقات الدنيا ، والعرافين الذين يصفهم بالشرهة الوضعية والنهم الدنيء ويأخذ  
على الأثينيين أنهم يصغون إلى ترهاتهم ، والارفيوسيين وأشباع الديانات الجديدة الذين  
استبدلوا المبادئ الخلقية بالطقوس الدينية الظاهرية ، والساسة المضللين ، والخطباء المهرجين  
الذين يتخذون من معسول الألفاظ ومصقول العبارات أداة للخداع والفوز بالغايات الشخصية  
كينيلافوس الذي صورته في « أورستيس » حذراً من التصريح برأيه ، محيطاً موقفه بسياح  
من الزيف ، ورسمه في « أندروماخيه » منافقاً ، فاسياً ، أنانياً بغيضاً ، يريد أن يضعح بحياة  
امرأة بريئة في سبيل مصلحة ابنته . وكأوديسوس الذي مثله لنا في « هيكوبيه » متحجر  
القلب لا يرق لضراعات الملكة الذليلة ، ولا يلين أمام عبراتها المهينة ، ولا يعنيه من كل  
ما يحوطه إلا الغاية التي ترمى إليها سياسته ، وكياسون الذي قدمه إلينا في « ميديا » رجلاً  
هادئاً قابضاً على زمام نفسه يحتمل أشد أنواع السباب والشتائم ولا يلتفت إلا إلى المصلحة  
التي يقصد تحقيقها على نحو ما يتكرر في كل يوم بين رجال السياسة الذين يتذرعون في كل  
نواحي حياتهم بمبدأ « الغاية تبرر الوسيلة » . ولا جرم أن إبراز شعوره نحو هذه المبادئ  
المتخلفة والطوائف المتباينة قد اقتضى أن يحمل على الشر حملات قاسية ويهجموه هجواً لا ذعماً ،  
وأن يصوب إلى كل من يبغضه من الطوائف وما لا يروقه من التقاليد سهام قذعه ، وأسنة  
لذعه . وإذ كانت طبيعة الهجو تتطلب أحياناً أن يصاغ في أسلوب ساخر ، وعبارات هازئة ،  
فقد فتح ذلك الأبواب الموصلة إلى المهزلة الجديدة على مصارعها .

ومن الغرائز التي لاحظها شاعرنا حوله ، ووصفها في دقة ومهارة ، وصاغها في جل مازحة تشبه جل المهازل غريزة الأثرة وحب الذات التي صورها في مأساة ألكستيس ممثلة في شخصية فارس الشيخ حين رفض في تبجح أن يفدى ابنه الشاب بحياته التي نالت منها السن . وقد عد بعض النقاد هذا المنظر ضمن هنات أوريبيديس ، ولكن الباحث المدقق لا يرى في هذا أكثر من أن المؤلف لاحظ حوله أحد الجوانب المألوفة في عصره فرسمه كما فعل بإزاء غيره ، ولكن الذي لا يرب فيه بعد هذا كله هو أن إيمانه في الملاحظة قد أوقفه على المسرح أكثر مما كان ينبغي ، وبالتالي قد أضعف الفن المأساوي في مسرحياته .

#### ( ٤ ) أوريبيديس والأغاني

لا يستطيع الباحث أن يرفع منزلة أوريبيديس في الشعر الغنائي إلى منزلتي إسخيلوس وسوفكليس معهما كان رفيقاً به أو حريصاً على ألا ينزل بمنتهجانه عن الدرجة الأولى في أية ناحية من نواحيها ، بل قل : إنه لا يستطيع أن يسوى موهبته في هذا النوع بنفسها في الشعر القصصي . وطبيعة الأشياء ذاتها هي التي اقتضت ذلك ، إذ أنه كلما تعقدت العناصر الفاجعية في المأساة قذفت بالعناصر الغنائية بعيداً عن دائرتها . ولقد ظهرت طلائع هذا الإقصاء من قبل في مسرحيات سوفكليس ، ولكن هذا الأخير قد احتفظ رغم ذلك للأغاني بمجالها ورونقها ولم ينزل من قدرها عنده أنه قدم عليها القسم التحدثي . أما أوريبيديس ، فقد أضعف أهميتها إلى حد بعيد ، وليس هذا لحسب ، بل إنه صير الرابطة بين دور الجوقة والعمل الأساسي في المأساة واهنة بحيث لو فصل عنه لما أثر فيه ذلك الفصل أدنى تأثير . وفوق ذلك فإنه لا ينبغي للنظارة أن يترقبوا من أدوار جوقة هذا الشاعر عظمة أو جلالاً أو حماساً وإن كان لديها عوضاً عن ذلك محاسن أخرى قد حققت جمالها وفتنتها في نظر كثير من النقاد كاشتغالها مثلاً على صور ساحرة تجتذب القلوب كتلك الصورة التي احتوتها الأغنية الثالثة من « ميديا » وهي التي تتزئم فيها نساء كورنتا بمحامد أتينا السعيدة في لهجة رشيقة وأسلوب شعري قفاز متألق ، وكاحتوائها على الانعطافات الفلسفية للمؤلف كما جاء في

« ألكستيس » على لسان الجوقة المؤلفة من شيوخ مدينة « فيرا » من الإشادة بقوة الضرورة وسلطانها . ولا ريب أن الذى حدا المؤلف إلى ترجيحه الأغانى على الحديث العادى لتسجيل آرائه هو أنه فيها أكثر حرية وأبعد عن المسئولية الفنية .

ومن مميزات أدوار الجوقة عند هذا الشاعر غير ما تقدم عنصر الوصف الذى يسودها سيادة جليلة ، وهذا طبيعى ، إذ أن ما فيها من خيال رائع يقتضى أن يتسلأ فى أجواء تلامه من مظاهر الطبيعة كما تتطلب فطرته الامتزاج بالملح الأقصوية ، والذكريات الأسطورية بقدر ما تسمح به فطرة الشاعر وأهم ما يلاحظ فى هذه المقطوعات الوصفية بروز الحيوية التى تستازم خفة الحركة ، وشدة اليقظة ، وسرعة البدهاة أحيانا كما فى أرنومة دخول الجوقة : پارودوس فى « الباكوسيات » وهى التى تصف ديونيسوس وموكبه فوق الجبل ، وأظهر هدهو الطبيعة وسكونها أحيانا أخرى كما نرى ذلك فى أغنية جوقة « هيلينيه » التى تمثل فيها الفتيات الهيلينيات البحر وقد هدأت أمواجه ، ليمس عودة بطلة المأساة وزوجها من مصر إلى بلادها ويتخيلن أنهن يُحَلَّقْنَ فى الجو كما تفعل الطيور ليرجعن إلى مساقط رؤوسهن .

بيد أنه من البدهى أن أدوار جوقة هذا شأنها من الحرية والاستمتاع بعدم التقيد بالتقاليد المألوفة لا بد أن تكون عرضة للثرثرة وإن كانت حتى فى ذلك لا تخلو من الجمال والرشاقة كما نشاهد فى مطلع أغانى جوقة « إيفينجيا فى أوليس » حيث تقص فتيات أوليس ما لاحظنه فى طريقهن إلى خيمة أجاممون أو فى إحدى مقطوعات جوقة « هيبوليتوس » حيث تقص نساء ترسيدا الإشاعات التى تجرى فى المدينة ويروين القصص التافهة التى بسمعنها عند موارد المياه . ويعلق أحد النقاد المحدثين على هذا النوع بأنه - وإن كان لا يخلو من حسن - ضرب من الطفولة والهزل لا يليق بمجد المأساة وجلالها .

### ( ٥ ) أسلوبه

كما جدد أوريبيديس فى جميع نواحي المأساة تجديدات تختلف حسنا وقبحا باختلاف الأذواق والميول قد جدد أيضا فى الأسلوب الذى صاغ فيه منتجاته . ويرى أرسطو أن من



أحسن الميزات التي ترفع قيمته أنه كان لديه من المقدرة ما يمكنه من حمل النظارة والقراءة على الاعتقاد بأنه ينشئ بأسلوب الحديث العادي ، على حين أن عباراته قد اشتملت من الأناقة والرشاقة على ما لا يدركه إلا الفطن اللبيب .

قد يكون المعلم الأول مغاليا في هذا الثناء ، وقد يكون له عذره في هذه المغالاة ، ولكن الذي لا ريب فيه هو أن ما بقي لنا من مآسى شاعرنا لا يشتمل على تعبيرات شعرية ، أو اصطلاحات أدبية فنية متميزة بالكلمات الحية العامة بالتسدر الذي احتوت عليه مؤلفات سوفسكليس . وأكثر من ذلك أنه استعار كثيرا من المفردات الشعبية وأدججها في شيء من المهارة بالكلمات الأدبية فكون من ذلك مزيجا هو في رأي البعض رشيق أنيق ، وفي رأي البعض الآخر سمج بغيض . وعلى أي حال ، فإن شعره بهذه الوسيلة قد اقترب من النثر ولذلك مساوئ ومحمد ، فمن مساوئه أنه فقد السطوع الذي هو أحد مواطن جلال شعر اسخيلوس وسوفسكليس ، وأنه نزل بالأسلوب السامى المصون من سماء الصفوة إلى أرض الجماهير .

ومن محامده أنه صار أكثر وضوحا ومألوفية من شعر سلفيه وأقرب منه إلى الطبيعة وأقدر على تصوير دقة المحاورات التي كان الأثينيون يفضونها على كثير من الجوانب الأخرى للمأساة . ولهذا لم يبلغ أحد الشعراء السابقين ما بلغه أوربيديس في صياغة تلك المحاورات القارصة التي يبادل فيها كل من المتحاورين محاوره بيتا بيت كما جاء ذلك في محاورات إتيكليس ، وپولينيكوس ، وأورستيس ، ومينيلأوس ، وميديا ، وياسون .

ومنها أيضاً أنه يتر مقارعة الحججة بالحجة ومصادمة البرهان بالبرهان سواء كان ذلك في هدوء وسكينة أم كان في حدة وسخط . وهنا تبدو براعة المؤلف ومراعاته مقتضيات الأحوال . ففي الموقف الأول تشبه المباني معانيها في وداعتها ورقتها ، وفي الثاني تماثلها في حدثها وعنفها ، أو في مسخريتها ومرارتها .

وأخيراً صلاحيته لتصوير جميع الانفعالات البشرية من : ألم وسرور ، وهوى وحنان ،

ورهة وفزع ، واطمئنان وسكينة ، وتعقل وهذيان دون أن يذهب شيء من ذلك كله بوضوحه وجلالته أو تهوى به ناحية من هذه النواحي في ظلمة إسخيلوس أو تعقيد سوفكليس .

### (٦) موازنة خاطفة

يجمل بنا أن نصدر في هذه الموازنة عن ذلك الأساس العنصرى الجامع الذى وضعه سوفكليس ونقله لنا أرسطو عندما عرض لدراسة هذين الشاعرين بعد أن صاغه في هذه العبارة الرشيقة : « إن سوفكليس يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا بينما يصورهم أوربيدس كما هم » .

على أننا قد قررنا حين تناولنا الحديث عن سوفكليس أن أشخاصه ليسوا مثلاً علياً أو نماذج كاملة في مختلف النواحي الخلقية ، وهذا يلوح من خلاله التعارض مع ما ينبغي أن يكون . وإذا ، فلكى يتضح الموقف يجب أن نعان أن المراد من هذه العبارة هو المظهر العام لكل مأساة من مآسيه مع الإغضاء عن الأفراد الذين ذكروا في هذه المآسى . ولا جرم أن تلك المظاهر هى في مجموعها صور قوية لما ينبغي أن يكون ، إذ أن الأشخاص الذين تتألف منهم اللوحات العامة لمسرحياته - وإن كانوا أناسى لا يخلون من معائب وتفاصيل - هم نبلاء لا يسفون إلى ما يحط بالقدر أو يهوى بالكرامة . والأفكار التى تستولى عليهم وتقتادهم إلى ما يأتون من أفعال يبدو عليها من السمو ما يجعلها ترتدى حلالاً بهية ساحرة وإن انتهت إلى خطيئة أو إثم ، وبالإجمال كانت إنسانية سوفكليس إنسانية راقية ممتازة مترفعة عن الدنيا ، بريئة من السفساس ، نقية من الوضاعة ، نائية عن كل ما ينزل إلى المستويات الدنيئة . أما إنسانية أوربيدس فهى عادية مؤلفة مما يتكرر كل يوم ، بل كل ساعة في البيئات الشعبية التى لا صفوة فيها ولا امتياز . وقد أشرنا عدة مرات إلى الأسباب المختلفة التى نشأ عنها سلوك كل من الشاعرين وانهينا إلى أنها تتلخص في الفروق الموسومة بين أرومتيهما وبيئتيهما وغايتيهما من التأليف وقصد أولها تصوير الطبقات العليا العابرة غير متجافية عن الصور التى رسمتها لها الأساطير مضيفاً إلى ذلك تسجيل المبادئ الخلقية السامية

التي حفظتها التقاليد الموروثة كما كان يصف الطبقات الوسطى والدنيا محاولة التشبه بالطبقة العليا في التنزه عن كل ما يشين الكرامة الإنسانية ، ولكن إلى الحد الذي تسمح به فطرتها وتربيتها ، لتحاكي ذلك كله الأجيال الحديثة ، فنحتفظ الأمة بمستواها الرفيع الذي كان أجدادها يحلقون في أجوائه العالية . أما ثانيهما فإنه لما كان شعبياً حاقداً على طبقة الأشراف من جهة ، وكان يبغى تملق الجماهير لعلها تقبل على منتجاته فيقل إخفاقه في المسابقات بعض الشيء من جهة أخرى ، فقد بذل كل ما أوتي من جهد في أن يرسم حياة الشعب اليومية وما يكتنفها من أحداث هينة رخيصة ، وأن يصور من الأخلاق والطباع ما يستطيع الدهاء أن يتسقاوه ويتذوقوه ، ومن الأفعال ما في مسكنة فطرم الدنيا ونفوسهم الصغيرة ، وقلوبهم المضطربة ، وإراداتهم الضعيفة أن تحمقه . ولكي يشفي نفسه ونفوسهم الموغرة على الأريستوكراتية حاول أن يبرز هذه الأخيرة في صورة مسفة داعية إلى الخجل تارة ، وباعثة على السخرية تارة أخرى ، ليقرب مستواها من مستوى الديمقراطية في نظر العقول المحايدة ولينزل من شأنها في أعين الذين يريد إرضاءهم والتزلف إليهم .

بيد أن هذا الحيف من جانب شاعرنا لا يستطيع أن يحملنا على مجاراته فيحول بيننا وبين إصدار حكم نزيه عادل على منتجاته ، وإنما نحن نحتفظ بهدوئنا ، فنقرر أنه - رغم هجومه على تلك الطبقة التي نجبها ونعزها ونحترمها - قد رسم في مآسيه لوحة صادقة للسانة المضلّين ، والخطباء المهرجين ، والعرافين الدجالين ، ورجال الدين المنافقين ، والرياضيين البدنيين الأغبياء الذين حصروا مجهوداتهم في تنمية أجسامهم ، وأهملوا أرواحهم إهمالاً تاماً فأشبهوا الأنعام حيث أضحووا ضؤلاً العقول ضخام الأجسام .

على أنه ينبغي لنا أن نتساءل كيف أن أرسطو - وهو ذو تلك العقلية العلمية النقادة التي نعرفها - يقرر أن هذا الشاعر كان يرسم ما هو كائن مع ما جاء في مآسيه غاية في التشوه

( م ١٦ - الأدب الهيليني - ثالث )

والدمامة كلوحة قتل كليمنسترا في كوخ الحراث ، وكصورة فيدرا ، مراودة ابن زوجها عن نفسه ، أو ميديا مذبحه أبناءها في حالة وحشية بغيضة . وقصارى القول إن الأرسطكراتية بوجه عام مشوهة في مآسيه تشويهاً يحول دون إلقاء مثل هذه العبارة التي ألقاها حكيم استاجيرا على عواهنها ، اللهم إلا أن يكون قد قصد بها أنه كان يصور أخلاق الناس كما هي بوجه عام مع الإغضاء عن الطبقات وما بينها من فوارق ، أى أنه رسم مالى الإنسانية من لؤم وخبث وخيانة وإثم وإجرام وضعة وإسفاف ، غير آبه لدرجاتها المتباينة ، فهذا حق ، ولكن الذى ليس بحق هو أن الأرسطكراتية كانت بهذه الضعة التي انتزعها شاعرنا من بيئة الدهماء وألصقها بها .

## الفصل الخامس

### المساويون الثانويون

نمرجه

لا يتصفح أحد الأدب الهيباني حتى يقتنع بأن أوائلك الشعراء الثلاثة الذين أسلفنا الحديث عنهم وخدم الكواكب اللذائقة التي سطعت في سماء إفريقيا ، وتلك فكرة خاطئة ، فقد كان هناك شعراء كثيرون يناضلونهم ويعارضونهم وينافسونهم وينتصرون عليهم في المسابقات الرسمية ، وبالإجمال كانوا ينازعونهم السلطان الأدبي نزاعاً عنيفاً شاقاً . ولقد ذكر كثير من أسماء هؤلاء الشعراء في كتب التاريخ الأدبي ، ونوه بهم أرسطو في كتابه « الشعر » وتحدث عنهم النقاد القدماء حديثاً يدل دلالة ناصعة على أنهم كانوا يناهضون شعراءنا الثلاثة مناهضة الأنداد حيناً ، والمتفوقين حيناً آخر ، ولكننا نحن لا نستطيع ، مع الأسف ، إبداء رأي قاطع في هذا الشأن ، لأن منتجاتهم قد فقدت ولم يبق منها سوى شذرات ضئيلة متناثرة لا تسمح بالحكم عليهم ولأن شهادات المؤرخين عنهم مضطربة متناقضة لا تستند إلى حجج منطقية ذات قيمة ، وهذا كله يحمل الناقد الدقيق على التوقف عن إبداء الرأي ويدفعه إلى الامتناع عن إصدار كلمته الأخيرة ، إذ أن الحكم لهم أو عليهم في مثل هذا الطرف إما أن يكون تحيزاً أو تجنياً .

لهذا نحن سنحتاط - بإزاء هؤلاء الشعراء الكثيرين - من الدخول في التفاصيل الفنية ، ومن التعرض لأية موازنة بينهم وبين شعراء الطبقة الأولى الذين بقي من مآسيهم ما جعل الحكم عليهم في عداد المكفآت ، وسنكتفي بإثبات الملاحظات العامة التي عنت للنقاد المحدثين في ذلك العدد . وهك مجملها :

ينبغي أن نعلم بدياً أن هؤلاء الشعراء كانوا كثيرون العدد إلى حد حمل المؤرخين على على الجزم بأنه لم يكن هناك أى فرع من فروع الحياة الأدبية الهيلينية يستهوى النفوس بقدر ما استهواها التأليف المسرحى فى ذلك الحين . وقد نشأ هذا من عامل اجتماعى له قيمته ، وهو أن الظفر فى المسابقات المأساوية كان شرفاً عظيماً يكسب نائله الاحترام والإجلال فى جميع البيئات ، وهذا يجعل من الطيبى أن ينهال الشباب الطامح إلى المجد والمتعطش إلى العلى والسمو على هذه المسابقات انهيار السيول المنحدرة من شواهد الجبال ، وقد حدث هذا بالفعل . ومن آياته أن ديوجين لا إرس يحدثنا أن أفلاطون نفسه قد ساهم فى هذه المسابقات .

وبما يلفت النظر بنوع خاص فى هذا الشأن هو أن هذا اللون من التأليف كان فى العموم يشبه أن يكون وراثياً أو تقليدياً ، لأن كثيراً من شعراء ذلك العصر المأساويين قد انحدروا من آباء وأجداد ، وكان لهم أبناء وأحفاد قد فازوا فى هذا الفن بأصبغة تختلف كثرة وقلة باختلاف المواهب التى منحهم إياها السماء . فمن أمثلة ذلك أن أرسطياس قد خلف فى هذه المهنة والده « براتيناس » وأن « بوليفرادمون » قد خلف والده « فرينيكوس » ولكن أسرة إسخيوس تمثل فى هذا الشأن دوراً يدعو إلى الدهش ويبعث على التفكير ، وذلك أنه فى الجيل الأول قد خلف إسخيوس فى الفن التمثيلى ولده « أوفريون » و « ديون » وابن شقيقته فيلكليس الأكبر . وفى الجيل الثانى خلف هذا الأخير ولده « مرسيموس » و « ميلنتيوس » . وفى الجيل الثالث أنجبت هذه الأسرة « استيداماس الكبير » . وفى الجيل الرابع خلف هذا الأخير ولده « استيداماس الصغير » و « فيلكليس » . وكذلك أسرة سوفكليس قد أنجبت فى الجيل الأول « يوفون » و « أرسطون » ولدى سوفكليس . وقد أعلن أرسطوفانيس أن أولهما - بعد وفاة والده ، وأوربيديس - كان أول شاعر مأساوى فى أثينا ، وأنه أنتج حوالى خمسين مأساة . وفى الجيل الثانى أنجبت هذه الأسرة سوفكليس الصغير ابن أرسطون ، وقد كتب نحو أربعين مأساة وانتصر فى المسابقات العامة سبع مرات ،

ولم يحفظ لنا التاريخ من هذه الأسرة في طبقاتها المتتالية بعد ذلك إلا اسم شاعر واحد قد ظهر في العصر الاسكندري ، ويدعى سوفسكليس أيضاً ، وقد أنشأ نحو خمس عشرة مأساة .

ولم تشذ أسرة أور بيميديس عن هذه القاعدة وإن كنا لا نعرف من شعرائها إلا اسم شاعر واحد قد ذكره سويداس وهو أور بيميديس الصغير ، ولا ندرى ما إذا كان ابن أور بيميديس الكبير أو ابن شقيقه .

وإلى جانب هذه الأسر الممتازة التي حبتها السماء بتلك المواهب الموروثة وجدت شخصيات أخرى ظفرت بحظ من النبوغ في هذا الفن ، لافى أثينا وحدها ، بل في كثير من المدن الهيلينية الأخرى كـ « أغاثون » و « كريتياس » الأثينيين ، وكـ « أريستزخوس » و « نيفرون » السيكوني مؤلف مأساة « ميديا » التي حاكها أور بيميديس ، ويون الكيوسى الذى كان شاعراً موسيقياً ومأساوياً ومؤرخاً وفيلسوفاً في الوقت عينه ، ودينيس الصقلي ، وهو طاغية سيراكوزا الشاعر النابغة وغير هؤلاء ممن لا نرى الضرورة داعية لذكر أسمائهم ، ولكن أكثر هؤلاء الشعراء كانوا يرتحلون بمنتجاتهم إلى أثينا ، ليظفروا فيها بالهتاف والتصفيق الناشئين عن التقدير والإعجاب .

بيد أنه لما كان كثير من هؤلاء الشعراء مقلدين كولدى إسخيلوس الذين حاكوا والدهما بما كآفة توشك أن تكون تامة ، وكان الكثيرون منهم ضعفاء أو أديعاء ، فقد رأينا ألا نشير في هذه المجالة إلا إلى أعيان المجددين منهم ، مغضين عن الآخرين إغضاءً تاماً .

## ( ١ ) المجددون

لم يكن بين الشعراء الذين عاشروا إسخيلوس مجددون يستحقون التنويه ، وإنما بدأ التجديد يبدو في هذه الطبقة الثانوية بهيئة جالية منذ عصر سوفكليس . وإليك لمحة خاطفة عن كل واحد من هؤلاء المجددين :

## ١ - نيفرون السيكونى

لا يعرف التاريخ عن هذا الشاعر أكثر من أنه كان معاصراً لسوفوكليس ، وأنه كان أول من أصد على المسرح مرابين من العبيد . كما كان أول الشعراء الذين جروا على أن يصوروا في مآسيهم الخدم الذين كان سادتهم يعذبونهم عذاباً وحشياً ليحملوهم على الاعتراف بآثامهم . ولا ريب أن الابتكار الأول كان له أثر بعيد الغور ، إذ أنه كان خطوة واسعة ، نحو مبدأ المساواة الذى يقرر إسناد مهمة التربية إلى أذكىاء العلماء الممتازين ولو كانوا من أبناء الطبقات الدنيا أو الأرقاء . أما الابتكار الثانى ، فقد لطف من حدة غضب الأشراف على خدمهم وجعلهم يتوخون الاعتدال فى معاقبتهم إياهم ، إذ أصبحوا يتوارون من الظهور بمظهر الوحشية الخالى من الرحمة .

ومن أهم مميزات هذا الشاعر أنه ألف مأساة « ميديا » التى أشرنا إلى أن أوريبيديس قد حاكها والتى لم يبق منها إلا ثلاث شذرات جديرة بالعناية ولا سيما الشذرة التى ترسم حديث ميديا مع نفسها .

## ٢ - يون الكيوسى

يرجح المؤرخون أنه قد ولد حوالى سنة ٤٨٤ و أنه أقام زمناً طويلاً فى أثينا وأسيرتا ، وأنه كان صديقاً لـ « كيمون » القائد الأثينى العظيم ، وكان مثله من أشياع المبادئ الأرسطوكراتية المتحمسين ، وأنه لهذا لم يكن يميل إلى بيركليس لاعتماده على الجماهير ، وأنه التقى بسوفوكليس فى كيوس وتحدث معه فى كثير من الشؤون ، وأثبت محادثتهما فى مذكراته ، وأنه تقدم إلى المسابقات العامة عدة مرات ، وأن أولى مآسيه قد مثلت حوالى سنة ٤٥٢ ، وأنه فاز بالأولية مرة واحدة على الأقل ، وأنه نافس أوريبيديس ويوفون فى سنة ٤٢٨ فلم يفز إلا بالدرجة الثالثة . وقد وصفه النقاد المحدثون بأنه كان من ذوى المواهب المتوسطة التى لا تنزل إلى الصفوف الدنيا ، ولكنها لا ترتفع إلى المستويات العليا .



### ٣ - أغاني

ولد هذا الشاعر حوالي سنة ٤٤٥ ولا يدري أحد كم كانت سنه حين تقدم إلى المسابقة للمرة الأولى ، وإنما الذي يعرفونه هو أنه فاز بالانتصار حوالي سنة ٤١٧ ، وأنه كان رشيق المظهر ، دمث الأخلاق ، وديع الطبع ، كلفاً بالاجتماع لا يروقه شيء كاستقبال الأصدقاء في منزله والاستمتاع معهم على موائد الطعام والشراب والسمر . ومن دلائل نموذجيته في هذا النوع من اللها أن المنظر الذي صوره أفلاطون في « الأدبية » قد مثل في منزله بمناسبة فوزه الأول في المسابقة العامة .

وبعد هذا الفوز ببضعة أعوام ارتحل إلى مدينة بيلا في مقدونيا حيث استقبل في بلاط الملك أربلاؤوس خير استقبال ، ولا بد أن يكون قد توفي هناك قبل نهاية القرن الخامس ولم يكن بعد تجاوز الأربعين إلا بقليل .

أما منتجاته فلم يبق منها إلا عناوين سبع مآس أو ثمان مثل : « أخيلوس » و « تدمير إليوس » و « ألكميون » و « ثيستيس » و « تيليفوس » و « أثوس » أو « أنثيوس » . ولقد حدثنا أرسطو أن مسرحيته « تدمير إليوس » ليست إلا نوعاً من القصائد الحماسية سرد فيها أهم الحوادث الأساسية التي حفظتها الأفاصيص عن حرب تروادة ، وأنه لكثرة هذه الحوادث لم يمسها كلها إلا مس الزهرة ، وقد ترتب على هذا أنه لم يتعمق في تصوير السواطف أو في تحليل الأخلاق ، وهذه السطحية - فيما يرى أرسطو - كانت منشأ إخفاقه في تلك المسرحية .

أما أثوس فهى تجديد خليق بالملاحظة في عالم المسرح ، إذ يرى لنا العلم الأول أنها خيالية مبتكرة في موضوعها وفي أشخاصها . ولهذا كان مؤلفها بسببها أول شاعر هيليني تحرر من الأساطير والأفاصيص والتاريخ وأنشأ مأساة من وحى خياله المجرد عن تأثير التقاليد العتيقة . ومن تجديدهات هذا الشاعر اللافئة للأبطال أنه كان أول من فصل أغاني الجوقة

عن موضوع المأساة فصلاً تاماً بحيث جعل الأغنية الواحدة تصلح لعدة مآسٍ . وقد نجم عن هذا أن انعزل بعض أحداث المأساة عن البعض الآخر ، ولعل ذلك هو منشأ تقسيم المسرحية الواحدة إلى فصول كما حدث فيما بعد . وكما جدد في موضوعات المآسَى ومعانيها وصورها جدد أيضاً في أسلوبها فلم يسرف فيه على النسق القديم ، وإنما افتتن بـ « پروديكوس » و « غُرغِيَّاس » السوفسطائيين فخا كماها في أناقة الأسلوب ورشاقة العبارة . ومن آيات ذلك أن أفلاطون قد صورته لنا في « المأدبة » تصويراً دقيقاً فوضع على لسانه عبارات تعد من نماذج التأنق الذي يحمل صاحبه على الكلف باختيار أنقى الألفاظ لصياغة معانيه . على أن الشذرات القليلة الباقية من منتجاته تبديه لنا ساطعاً متألقاً رشيقاً خفيف الروح متنوع العبارة . ولا ريب أن هذه الحماد هي التي دفعت أرسطو إلى أن يستشهد بآرائه وعباراته كأنه عمدة في هذا الفن .

#### ٤ - كَرْتِيَّاس

لا يعرف التاريخ متى ولد ، وإنما هو يعرف فقط أنه كان معاصراً لـ « أغاثون » وأنه كان أحد تلاميذ سقراط ، وأنه اختير فيما بعد ضمن الطغاة الثلاثين ، وأنه قد هم بنفى أستاذه القديم . أما مسرحياته فقد فقدت ولم يبق منها إلا شذرات ضئيلة من مآسَى : « بيريثوس » و « سيسيفوس » اللتين عزيزتا إلى أوريبيديس . ولا جرم أن هذا الاختلاط ينم عن أن منتجات ذلك العصر كانت تتشابه في أنها تعرض لجميع النواحي الاجتماعية المألوفة في صور توشك أن تكون متماثلة .

ومن أهم ما يجدر بالملاحظة في شذرات « سيسيفوس » هو أن أحد أشخاصها يعبر عن آرائه الدينية بعبارات تعد نموذجاً من نماذج الإلحاد الصريح ، إذ هو يعلن أن فكرة التأليه هي ابتكار إنساني محض حملت أصحابه عليه الرغبة في تقليل الجرائم البشرية ، وفي وضع حد لشهوات الإنسان عن طريق إرهابه من أشباح صبيانية دعوها بالآلهة .

ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا بتساؤله عن هذه المسرحية فيقول : إذا كانت غاية الشاعر من مأساته هذه إصعادها على المسرح لتمثيلها ، فلا ندرى كيف أنه كان يجرؤ على الأمل في النجاح مع مواجهته الجماهير بهذه الآراء الإلحادية المثيرة للخواطر ، وإذا كان قد رمى إلى قصرها على المطالعة فإنه يكون أول شاعر قد كتب مأساة لا أمل له في تمثيلها ، وإنما اكتفى بأن تذاع على القراء كما يفعل أصحاب المبادئ الجديدة من الروائيين المحدثين .

## ( ب ) تدهور الفن المأساوى

عنهير

لم يكد القرن الرابع ينتصف حتى صارت المأساة - رغم أن عدداً كبيراً من الشعراء كان لا يزال يتعدها - أشبه الأشياء بكاثن قد نالت منه الشيخوخة وناء عليه الزمن بكل كلة . نعم إن منتجات العصر السالف قد ظلت مستمتعة بالفوز ، ظافرة بالظهور المبجل على جميع المسارح الهيلينية ، ولكن مؤلفات العصر الحاضر لم تكن تثبت إلى جانب المنتجات القديمة إلا كما تثبت الزهرة القصيرة الأجل أمام حرارة الشمس ، أى أنها لا تكاد تنفتح حتى تذوى وتتلاشى من عالم الوجود . ولا شك أن لهذا التدهور عدة عوامل ، منها أن الأفاصيص القديمة التي كان الشعراء ينتهلون منها مآسيهم قد نضب معينها ، إذ أن جميع الموضوعات الفاتنة التي احتوتها الآثار الأدبية الغابرة كانت قد عولجت بعناية ودقة وعلى صور مختلفة ، وبأساليب متباينة . وقد سلكت فيها أنماج متعارضة ، ورمى فيها إلى غايات متناقضة . ولهذا كان كل شاعر في العصر الأخير تجدئه نفسه بطرق أحد هذه الموضوعات يتأمل في النجاح الذي أحرزه الشعراء الذين عالجوا من قبله هذا الموضوع بالذات ، فيرتاع من الموازنة بين مجهوده القاصر ومجهوداتهم الجبارة فيتسرب اليأس إلى قلبه ، ولا يسعه إلا الركون إلى العجز ، والقعود عن المحاولة ، وفوق ذلك فإن الجماهير كانت قد عرفت كل

الأقاصيص والأساطير القديمة ، وحفظت موضوعاتها عن ظهر قلب ، فلم يعد الشعراء يستطيعون مفاجأتها بما تجهله كما كان الأولون يفعلون فينالون بذلك إعجابها وتصفيقها . وإذا ، فلم يبق أمام الشاعر الذي يريد أن يحرز رضى النظارة إلا أن يتمرد على الأقصوصة المألوفة ويشوه معالمها بما يدخله عليها من الاختراع الذي لا أثر له فيها ، وتلك خطوة جريئة لم يكن يقدم عليها إلا الشاذون الساخرون من التقاليد . ولهذا لم يكن لشعراء ذلك العصر بد من سلوك النهج الذي صوره أرسطو ، إذ أنبأنا بأنهم قد بدءوا يهجرون رسم المميزات والخصائص شيئاً فشيئاً وعكفوا على تأليف مآس من النوع السهل الرخيص الخالي من التعمق والتأمل ، والعارى عن الأفكار الدقيقة ، والآراء الصائبة ، والنظرات الثاقبة ، نعم قد يكون في مآسيهم تلك شيء من الرقة والرشاقة اللتين هما من نتائج مدنية العصر ، ولكن الذي لا ريب فيه هو أنها كانت بعيدة كل البعد عن الخيال الابتكارى الذى هو من طوابع المواهب العالية .

ومما لا نزاع فيه أنه لما أصبحت عبارات أبطال المآسى غير ناشئة عن آرائهم الدقيقة ، وبالتالي صارت غير محددة تحديداً منسجماً مع مواقفهم المختلفة ، فقد أصبح من الطبيعى أن تسودها القوضى ، وأن تتأثر بأساليب خطباء العصر المهرجين ، وفصحائهم المضللين ، وأن تصبح عبارات مدرسية مصنوعة متكلفة أكثر منها حكيمية ، مراعية مقتضيات الأحوال ، وصار الملك أو البطل فى المآسة يتكلم كأنه واقف على إحدى منصات أمينا فى القرن الرابع يصف ما يحيط به ، ويدلل على رأيه ، ويقطع حجة خصمه ، أو ينقضها ، أو يضعفها ، على نحو ما كان أهل العصر يفعلون .

واقعد لاحظ أرسطوفانيس تلك الحالة من قبل حلول عصر التدهور ، وأدرك نتائجها الأسيئة التى لا بد أنها ستقوض الفن المسرحى من أساسه ، فرسمها فى مهزلة « الضفادع » التى مثلت فى سنة ٤٠٥ حيث صور لنا ديونيسوس آسفاً على فقده صفوة شعراء المسرح ، معلناً هذا الأسف بقوله : « إني فى حاجة إلى شاعر عظيم ، فالذين كنت أحبهم قد ذهبوا ،

والذين بقوا لى لا يساؤون شيئاً « فيجيبه هيركليس مواسياً إياه بهذه العبارة : « إنه قد بقى لك عدد كبير من صغار الشبان ينشئون المآسى بالملئات والآلاف ، وهم فى مسابقة الثرثرة يفوقون أوربيديس » .

وفى الحق أن مؤلفى ذلك العصر كانوا قد آلوا إلى ما وصفهم به أرسطوفانيس قبل انحطاط الفن بنحو نصف قرن . ولهذا لا نود أن نقف عندهم طويلا ، وإنما حسبنا أن نشير إلى أسمائهم إشارات خاطفة تلتئم مع قيمهم الضئيلة . وهاك تلك الأسماء :

### ١ — أستيداماس الأكبر

ولد هذا الشاعر فى النصف الأول من القرن الرابع وكتب عدة مآس لا يدرى أحد كم هى ، وإنما الذى يعرفه التاريخ هو أنه فاز فى المسابقة خمس عشرة مرة ، وأنه كان أشهر شعراء عصره .

### ٢ — أستيداماس الأصغر

هو ابن الشاعر السابق ، ولم يبق شيء من منتجاته ، ولكن معاصريه رغم ذلك كانوا مقتنعين بأنه أقل موهبة من والده .

### ٣ — ثيودكتوس الغازيليسى

هو شاعر لم يقتصر على الثقافة الأدبية ، وإنما جعل يناجر على دروس أفلاطون وأرسطو حتى كونت منه شخصية ممتازة بين شخصيات أهل عصره ، وقد تقدم إلى المسابقة ثلاث عشرة مرة ، فاز منها فى ثمان مرات ، غير أن ميزته الأساسية قد نشأت من موهبته فى الخطابة والجدل . ومن آيات ذلك أن أرسطو قد ذكر لنا من منتجاته عدة نماذج تم عن دقة عقليته واستقامة تفكيره ..

٤ - كيريمون

ذكر أرسطو اسم هذا الشاعر بين الشعراء الذين أعدت السماء مؤلفاتهم للقراءة أكثر مما أعدتها للتمثيل . وقد حدثنا حكيم استاجيرا أن شعره كان في دقته وتحديدده شبيهاً بالفن الذي لا غلوفيه ولا حشو .

ويرى النقاد المحدثون أن أسلوبه خليق بما وصفه به المعلم الأول ، وأنه فوق ذلك أسلوب رشيق متأنق .

### (ج) مأساة ريسوس

لم يبق من منتجات عصر التدهور إلا مأساة واحدة تامة ، وهي : « ريسوس » ولا يدري أحد من مؤلفها الحقيقي ، وإنما عزاها بعض أهل ذلك العصر إلى أوربيدس . وفي الواقع أن هذا الشاعر قد ألف مأساة بهذا العنوان ، ولكنها لا يمكن أن تكون هذه ، لأنها لا تتلثم أقل التلثم مع ما بقي من منتجاته ، ولا تنسجم مع أى مظهر من مظاهر مأساه . وأياً ما كان فهناك مجملها :

موضوع هذه المأساة هو الأثوذة العاشرة من الإلياذة لا يزيد المؤلف عليها أكثر من أنه يصوغها في قوالب فاجعية تقع حوادثها ليلاً في معسكر الترواديين . وتتلخص في أننا نشاهد هكتور وإنيوس يتفاوضان في موقف مواطنيهما من الحرب ، وإنهما لسلك ذلك إذ بأحد رعاة جبل إيدا يقدم عليهما فينبئهما بوصول جيش « تراس » الحليف الذي يقوده ريسوس ثم يصور هذا الجيش وهو يجتاز الجبل تصويراً ساطعاً ، وعلى أثر ذلك يصل ريسوس ، فيأخذ عليه هكتور تأخره ، ولكن ذلك القائد الشاب يدافع عن نفسه في لهجة ملؤها العظمة ، ويبدى وثوقه بالانتصار ثم ينصرف ليستريح بين جنوده ، وإذ ذلك ينزلق أوديسوس وذيوميدس إلى معسكر الترواديين بعد أن يقتلا دولون الجاسوس التروادى الذي أطلعهما

على كلمة السر التي لا يسمح الحراس بالدخول إلا لمن يعرفها . وعلى أثر ذلك ترشدها أثينيه إلى جيش التراسيين الفارق في نومه فينالان عليه تذيباً وتقيلاً ، وهنا يستيقظ بعض الجند فتحدث معركة شديدة بينهم وبين هذين البطلين تنهى بفرارها بعد ارتوائها من دماء أعدائها وعند ذلك يقدم سائق مركبة ريسوس فيقص نبأ تلك المعركة الدموية المرعبة ثم يعلن أن ذيوميذيس قد نهب خيول سيده ثم ينخدع فيتهم هكتور بمسألة الأعداء ، ولكن ترُپسيخورا والدة ريسوس - وهي عروس الرقص ، وكانت قد زلت من السماء لتحمل جثمان ابنها - تبرئه وتثبت نقاءه من جريمة خيانة وطنه وحلفائه .

هذه هي نهاية المأساة . ويلاحظ النقاد أن حركة العمل فيها توشك أن تحتاج كل شيء ، بيد أن مؤلفها يحاول أن يحاكي فيها الشعراء القدماء في رسم شخصيات بارزة مشتملة على خصائص معينة من جوانب الحياة وإن كان ذلك يابجاز ولم ينجح فيه المؤلف نجاحاً يرضى القن التمثيلي ، أو يروق النقد المؤسس على الموازنة الدقيقة . ومن أمثلة ذلك ما رسمه من صور ترُفح هكتور وربته ، وتبصر إنيوس واحتياطه ، وتهور دولون وخضوعه للغايات ، وكبرياء ريسوس التي تصل إلى حد الغرور ، ولكنه إذ يحاكي كبار الشعراء في هذه النواحي كلها يـكـون أشبه شيء بالهر يحكي انتفاخا صولة الأسد .

وكما حاول التشبه بالقدماء في هذا التصوير ، حاول التشبه بهم أيضاً في فخامة الأسلوب ورنين العبارات ، وضخامة المفردات إلى حد يعيد إلى الذاكرة صورة أسلوب إسخيلوس . أما تأثير أوربيديس في هذه المأساة ، فهو يبدو جلياً على الأخص في العجز عن حل المشكلات التي يتورط فيها ، وفي اللجوء إلى الآلهة لتنقذه من مواقفه الحرجة كما لجأ إلى أثينيه وإلى ترُپسيخورا .

ولا ريب أن هذه المظاهر المختلفة تجعل من العسير تعيين العصر الذي كتبت فيه بالضبط أو تعيين مؤلفها . ومما يكن فإن أدوارها قد وزعت على النحو التالي :

يقوم الممثل الأول بأدوار : هكتور وأوديسوس وباريس . والثاني بأدوار : إنيوس وريسوس وذيوميذيس وسائق المركبة . والثالث بأدوار : دولون والراعي وأثينيه وترُپسيخورا .

## الفصل السادس

### الفاجعة الساتيروسية (١)

#### ( ١ ) منشؤها واختفاؤها

إلى جانب المأساة التي رأيناها في الفصول السابقة كان هناك نوع آخر من الفواجع يبدو على المسرح الهيليني بهيئة لها من الأهمية جانب لا يستهان به وهو الفواجع الساتيروسية ، ولقد لفت هذا النوع أنظار المحدثين بسبب ما احتواه من مبتكرات فائقة ، ومن مزجه جد الحياة بهزلها ، وترحها بفرحها ، وتهداتها بابتساماتها .

ومع أن هذا النوع من الأدب التمثيلي مرتبط بالمآسى ارتباطاً وثيقاً هو يشبه المهازل في صورته ، لأنه يفيض على دموع الأولى مساجر الثانية فينتج من ذلك مزيج يروق بعض الأذواق التي تضحي بالفن في سبيل التسرية عن النفوس التي أضنتها هموم الحياة ، على حين أنها تشوك الأذواق الأخرى التي تقدس الفن وترى أن ذلك الخلس ضرب من الإسفاف الذي يُحوّل جماله إلى دمامة ممقوتة .

على أن هناك فريقاً من الأدباء كان أقل قسوة على هذا اللون من الأدب ، فعرف الفاجعة الساتيروسية بأنها مأساة مرحة .

نشأت الفاجعة الساتيروسية - كما نشأت المأساة - من الديثيرمبوس . ولقد أبناك فيما

---

(١) الفاجعة الساتيروسية هي مسرحية مؤلفة من قسمين مختلفين : أحدهما مأساوي ، والثاني مهزلي . وتتكون الحوقة فيها من الساتيروس أبناء سيلينوس الذي كان أحد آلهة آسيا الصغرى أول الأسماء جاء إلى بلاد الهيلين فانشغل فيها بإطعام « ديونيسوس » إله الخمر . ولهذا تتله الأساطير غالباً أملاً . وهؤلاء الساتيروس أنصاف آلهة تشبه أرجلهم أرجل العز ، ولهم قرون صغيرة وآذان مدببة وكانوا في عرف الأساطير يسكنون الغابات ويتعقبون « الننف » أو « الدرايد » - وهن أنصاف إلهات صغيرات جيلات يسكن الغابات - لينالوا منهن مأربهم اللذية . وقد بقيت كلمة « ساتيروس » اليوم رمزاً للرجال الساقطين الذين لا عمل لهم إلا تعقب النساء .



سلف كيف أن العناصر المأساوية قد تخلصت من العناصر الساتيروسية التي كانت متميزة بها في مبدئها ، بيد أنه بعد أن تم انفصال المأساة عن أصلها البدائي نشأت بإزاء الفواجع مشكلة ذات ثلاثة فروض : أولها أن تكون العناصر الساتيروسية بعد أن انفصلت عنها المأسى المحضنة قد هجرت زمناً ما ، ثم استردت منزلتها في الأذواق بعد ذلك ، فظهرت على هذا النحو الذي نحن بصددده . وثانيها أن تكون قد رضيت لنفسها برتبة التابعية ، واكتفت بأن تبدو قبل المأساة وبعدها ، أو بأن تكون نوعاً من المقدمة والخاتمة تربطها بموضوعها صلة قوية . وثالثها أن تكون على أثر هذا الانفصال قد كونت لنفسها بنفسها هذا النوع الذي جعل يتقدم مع الزمن حتى فاز بمكانه تحت الشمس ، بل فوق المسرح الهيليني إلى جانب المأسى المترفعة التي انفصلت عنه . ويرجح النقاد المحدثون الفرض الثاني ، ولكن الذي لا ريب فيه هو أن الفاجعة الساتيروسية - عندما تكون نظام الرباعيات المأساوية في المسابقات - كانت قد نشأت ووقفت على قدميها وفازت من الرقي بمحظ عظيم .

بيد أنه لم يكد عصر التدهور يحل حتى أخذت الفاجعة تنحدر شيئاً فشيئاً ، ويضعف دورها إلى أن أصبح المشرفون على نظام المسابقات يكتفون بفاجعة واحدة لكل تسع مأسى بدلا من الفواجع الثلاث التي كانت تتزوج رباعيات المسابقة في كل عام . وقد أخذ هذا الضعف يتزايد ويتضاعف حتى انتهى باختفائها في أواخر القرن الرابع ، وجعل المؤرخون يتعقبون أثرها فلا يعثرون منها إلا على منتجات العصور الماضية . وقد ظلت مختلفة حتى جاء العصر الروماني فبدأت تظهر إلى عالم الوجود من جديد وطفقت تعلو وتمتلل مكاناً رفيعاً وإن كانت قد تطورت وارتدت حلة حديثة أبدتها في مظهر يختلف عن المظهر الأول اختلافاً جوهرياً .

## (ب) أشهر الساتيروسيين ومؤلفاتهم

تمهيد

كان من الطبيعي - وقد كانت الفاجعة الساتيروسية ترافق المآسى في الرباعيات - أن يؤلف الشعراء المأساويون فواجع ساتيروسية يتوجون بها رباعياتهم ، ولكن هذه المنتجات قد فقدت جميعها ولم يبق منها على كثرتها إلا فاجعة واحدة وقسم من فاجعة أخرى . وأيا ما كان ، فإننا سنشير هنا إلى أعيان هؤلاء المؤلفين الساتيروسيين إشارات خاطفة لعلنا نقدم إلى القراء عنهم صورة تقريبية بقدر المستطاع .

١ - براتيناس

يحدثنا سويداس أنه كان معاصرا لـ « إسخيلوس » و « كيريلوس » وأنه تقدم معهما إلى مسابقة رسمية عقدت في الأولمبياد السبعين ( من سنة ٥٠٠ إلى سنة ٤٩٧ ) وأنه كان أول مؤلف ساتيروسى ، وأنه ألف خمسين مسرحية ، منها اثنتان وثلاثون فاجعة ساتيروسية ، وأن هذا النوع هو الذى ظهرت فيه موهبته ، ولكنه رغم هذا ينبئنا بأنه لم يقز بالأولية إلا مرة واحدة في حياته . وعلى أى حال فقد فقدت جميع فواجهه ولم يبق منها إلا عنوان فاجعة واحدة وهى « المجاهدون » ولكن الشذرات القصيرة التى بقيت من مسرحياته الأخرى تدل على أنه كان شاعرا رشيقا ساحرا يعبث في الظروف الحرجة ويمزح في المواقف الحزينة .

٢ - أرستيناس

هو ابن « براتيناس » وقد حاكاه في فن الفواجه الساتيروسية ولم يبق من مؤلفاته إلا عنوان فاجعة واحدة وهى « كيكلوپيس » التى ذكر مؤرخو الأدب أنها فازت بحظ من النجاح

ويرجع المحدثون أن موضوعها لا بد أن يكون هو عين موضوع فاجعة أوربيديس التي وضعها فيما بعد بهذا العنوان نفسه ، ومهما يكن من الأمر فإن ما بقي من شذرات منتجات هذا الشاعر لا يمكنه لإصدار الحكم عليه بحال .

٣ — إسخيلوس

هو أول أعيان المأسويين الثلاثة الخالدين الذين تحدثنا عنهم آنفا . وقد أنبأنا « بورز نياس » و « ديوجين لا إرس » بأنه قد برع في الفواجع براعته في المآسى ، ولكن من المتعسر — وقد فقدت هذه الفواجع — إبداء الرأي في رواية هذين المؤرخين . أما الشذرات الباقية بعد مآسيه السبع التي أسلفنا تحليلها فهي مزيج مختلط لا يمكن تمييز ما هو من الفواجع منه عما هو من المآسى ، وهذا يصير الحكم متعذرا ، ولكن الذي لا شك فيه هو أنه قد أنشأ عددا لا يستهان به من الفواجع ، ولم يبق منه إلا عناوين ثمان ، وهي : (١) « ليكرغوس » (٢) « بروميثيوس حامل النار » (٣) « أبو الهول الهيليني » (٤) « بروتوس » (٥) « كركيه » (٦) « كركيون » (٧) « المندوبون » (٨) « الأسد » .

وهناك عدة فواجع أخرى قد نسبت إليه ، ولكن النقاد غير موقنين من صحة هذه النسبة ، وهم يتحدثون عنها بعبارات الترجيح فحسب ، وذلك مثل : (١) « سيسيفوس فارا » (٢) « جلوكوس البحري » (٣) « أرجو » (٤) « مرضعات ديونيسوس » وما شاكل ذلك ويعتمد النقاد المحدثون أن إسخيلوس لم يكن يرى من الضروري أن تكون الفاجعة الساتيروسية المتممة للرباعية منتهلة من نفس المنبع الذي انتهلت منه مآسى هذه الرباعية ، وإنما قد تستقى منه حيناً ، ومن غيره حيناً آخر . وقد يكون ذلك تجديداً من جانبه . وعلى أى حال قد تبعه فيه كل الشعراء الذين أتوا من بعده .

٤ - سوفُكلِيس

أثبت مؤرخو الأدب لثاني صنفوة المأساويين العطاء عناوين اثنتي عشرة فاجعة قد بزفها معاصريه ، وفاق بها أنداده في هذا النوع من الأدب المرح الباسم ، وهي (١) «أميكوس» (٢) «انفيارأوس» (٣) «الفاجعة الديونيسوسية» (٤) «زواج هيلينيه» (٥) هيركلِيس في تيناروس» (٦) «قصاصو الآثار» (٧) «كيدليون» (٨) «الحكم» (٩) «الصم البكم» (١٠) «موموس» (١١) «سال مُنيوس» (١٢) «الإهانة» .

ولقد أضاف القدماء إلى هذه الفواجع عدداً آخر فأوصلوها إلى عشرين أو أكثر من ذلك بقليل ، فإذا عرفنا أنه تقدم الى المسابقة بإحدى وثلاثين رباعية ، وأنه لم ينشئ إلا عشرين فاجعة ، فقد وجب أن نرجح أن إحدى عشرة من هذه الرباعيات قد استبدلت فيها الفواجع الساتيروسية بمأس ذات خصائص معينة . ولما كان أوريميديس قد سلك هذا النهج عينه في سنة ٤٣٨ حيث استبدل الفاجعة بمأساة ألكستيس فلم يكن من المستبعد أن يسلكه سوفُكلِيس أيضاً لا سيما وأنه لم يكن من السهل دائماً إقحام العناصر الساتيروسية في جميع المآسي ، فكان التقييد في هذا التقليد عقبة كأداء في سبيل المتسابقين . ولهذا يعد التحرر منه لونا من ألوان التجديد جديراً بالنظر والاعتناء .

لم يبق من هذه الفواجع التي ألفها سوفُكلِيس إلا شذرات متناثرة كانت إلى عهد قريب غير كافية لإعطائنا فكرة عن هذا الشاعر ، ولكن العثور على نصف فاجعة «قصاصو الآثار» في مصر أخيراً قد قدم إلينا صورة محددة لموهبته في هذا النوع الساتيروسى .

صور لنا سوفُكلِيس في هذه الفاجعة كيف أن هرميس - وهو لمايزل حديث الولادة - قد خبأ ثيران أبولون وكيف أنه اخترع القيثارة الأولى ، وقد برهن فيها على أنه امتاز بحظ من الرشاقة والرقه والابتكار والذكاء والدهاء والمقدرة على الوخز والإمعان في فن الغمز واللمز ولو أن النصوص كانت قد حفظت في حالة جيدة لرأينا من خلالها لوحات أخرى لخصائصه ومميزاته .

٥ -- يون الكيوسى

كما كان هذا الشاعر من المأساويين الثانويين ، كان أيضاً من الفاجعيين الساتيروسيين ، ولا يدري أحدكم أنشأ من الفواجع ، لأن منتجاته قد فقدت ولم يبق لنا منها إلا شذرات متفرقة وعنوان إحدى فواجهه وهى : « أنفاليه » . وأهم ما لاحظته النقاد فى هذه الفاجعة هو أن الجوقة الساتيروسية فيها قد استبدلت بجوقة مؤلفة من نساء لئلا .

٦ -- أور بيبديس

لم يصل إلينا مما أنشأه ثالث عليّة شعراء هيلين من الفواجع إلا عناوين سبع ، وهى :  
(١) « أوتوايكوس » (٢) « بوسيريس » (٣) « الحصادون » (٤) « سيديفوس »  
(٥) « إسكيرون » (٦) « سليوس » (٧) « ككلو بيس » وهذه الأخيرة هى وحدها التى بقيت كاملة . وإذا لاحظنا أن عدد الفواجع التى أنشأها قليل إلى جانب مآسيه ، وعرفنا أنه فى إحدى ربايعياته التى تقدم بها إلى المسابقة فى سنة ٤٣٨ - قد استبدل الفاجعة بمأساة « ألكستيس » كما أسلفنا آنفاً أمكن أن نرجح أن كثيراً من مآسيه قد ارتدى فى الربايعيات لحلل الفواجع . والآن إليك موجز الفاجعة الساتيروسية الوحيدة التى وصلت إلينا .

الككلو بيس (١)

استقام أور بيبديس موضوع هذه المسرحية من الأنشودة التاسعة من الأوديسا ، وغايته منها هى إبانة سمو العقل الإنسانى ، وانتصار الذكاء والحيلة المثلين فى « أوديسوس » على القوة الوحشية الممثلة فى الككلو بيس . هذه هى الفكرة الدقيقة التى أراد المؤلف أن يسجلها فى هذه الفاجعة القصيرة الخفيفة الروح ، والتى هى الوحيدة الباقية كاملة من الأدب الساتيروسى الهيلينى كله .

(١) الككلو بيس هو عنوان فطيم الصورة ليس له إلا عين واحدة فى وسط جبهته ، وكانت وظيفته أن يرمى فى بركان « إيا » بصفتها ليمد الصواعق التى يأمره زوس - عن طريق « هيستوس » - بإعدادها .

تتلخص هذه المسرحية في أن سيلينوس وأبناءه الساتيروس يرتحلون لبيعشوا عن ديونيسوس الذي يختطفه القرصان ويبحرون به . وفي أثناء بحثهم يسقطون بين يدي بوليفيموس الككلو بيس فيأسرهم ليرعوله. قطعانه وينظفوا كهفه ويحضروا طعامه . وبينما هم يقومون بمهمتهم يصل « أوديسوس » ورفاقه فينبئهم الساتيروس بالخطر الذي يهددهم في هذه الجزيرة ، فيطلب إليهم «أوديسوس» شيئاً يقتات منه هو وأصحابه فيجيبونه إلى سؤاله ، ولكنهم لا يكادون يحضرون هذا الطعام من كهف الككلو بيس حتى يكشف هذا الأخير تلك السرقة فيسأل الساتيروس ، فيلقون التبعة على أوديسوس . وعند ذلك يعلن الككلو بيس أنه سيلتهم السارقين فيتوسل إليه أوديسوس في ضراعة حارة أن يعفو عنه وعن رفاقه ، بيد أن الككلو بيس لا يجيب على هذه الضراعة إلا بتعبيرات متهمدة ، فيضطر أوديسوس وأصدقاؤه إلى دخول الكهف . وإذ ذلك يلتهم الككلو بيس اثنين من رفاقه . وفي هذه الأثناء ينجح أوديسوس في إسكاره ويخرج من الكهف ويطلب إلى الساتيروس أن يساعده على الانتقام من الككلو بيس بوضع قطعة حديد محماة في عينه الوحيدة ، وإنهم كذلك إذ يخرج الككلو بيس من الكهف مولواً نصف ثمل فيقدم إليه أوديسوس مرة أخرى الخمر فيشرب فيزيد ثمله فيقتاده إلى الكهف . وعند ذلك يسمع صياح الككلو بيس الذي يضع أوديسوس ورفاقه قطعة الحديد في عينه . وبعد ذلك يخرج من الكهف متخبطاً مصطدماً بالصخور ناشراً يديه هنا وهناك ، ليقبض على أوديسوس ورفاقه الذين يفرون إلى سفنهم سعداء بنتجاتهم من هذا العملاق المرعب .

٧ - ككيوس

كان هذا الشاعر أشهر شعراء القرن الرابع في هذا اللون من الأدب ، ولكننا لا نعرف من منتجاته إلا عناوين ثمانية فراجع وهي : (١) « إيثون » (٢) « ألكيون » (٣) « هيفستوس » (٤) « إريس » (٥) « لينوس » (٦) « موموس » (٧) « أنفاليه » (٨) « موثيريه » .

هذا ، واسنا ندرى كم مسرة تقدم إلى المسابقة ، وإنما الذى نعرفه هو أن سويداس قد حدثنا أنه - رغم شهرته فى هذا الفن وتفوقه على جميع معاصريه - لم يفز بالأولية إلا مرة واحدة فى حياته .

## (ج) تحليل أدبى للفاجعة

### ١ - أشخاصها

إن أهم ما يمتاز به الفاجعة الساتيرية هو احتواؤها على البطولة متميزة بالمزاح المضحك بصورة لا نظير لها فى الأدب الهيلينى كله ، والمألوف فى هذه المسرحيات بوجه عام أن المؤلفين يجرون المزاح دائماً على أسنة سيلينوس وأبنائه الساتيروس وفى الفواجع التى لم يكن فيها محل لهؤلاء كانوا يضعونها على أسنة أشخاص غير مهذبين كرجال الجبال وأضرابهم من ذوى الحرف الدنيا . أما البطولة فقد كانوا يصورونها دائماً فى أشخاص عظام الأفاصيص كهيركليس وأوديسوس وأمثالهما .

كان الساتيروس عادة هم الذين يؤلفون جوقات الفواجع ، وهم نماذج المروق عن جميع القواعد الخلقية التى اصطنعت الإنسانية على الإذعان لها ، و بعبارة أوضح : هم مثل الأبناء الطبيعية الأحرار الذين لا يابون إلا داعى لذاتهم ورغباتهم أى أنهم شهبانيون ماجنون وقحاء لا تكف الفرائز الحيوانية فيهم عن إبدائها نفسها فى أوضح الصور وأشدها فجوراً وخلاعة . ومن خصائصهم الجوهريّة الجبن والكسل والسذاجة والخفة وعدم الثبات على حالة واحدة إلى حد أن انتباههم من عاطفة إلى أخرى يدهش النظارة ويحملهم على التأمل ، ولكنهم إلى جانب هذا مرحون متفائلون ، يرقصون ويغنون ، ويقفزون ويصيحون ، ويضحكون ويلعبون ، وكذلك والدهم سيابنوس الشيخ هو سكير اص كذاب ، ولكنّه رقيق مَرِح سمير يسلى من يماشرهم وينسيهم هموم الحياة .

كان المؤلفون يظهر ونهم على المسرح بأوجه مستعارة تتدلى من أسافلها لحي طويلة ، وعلى أجسامهم ألبسة ملتصقة بها كالأقطة تبديهم كأنهم عراة وعلى أسفل ظهر كل واحد منهم جلد معز . ولهذا كانت الجماهير تدعوهم بـ « التيوس » . وكان رقصهم يسمى سيكينيس « Sikinnis » وهو سلسلة من القفزات ، أو قل : إنه مجموعة من الحركات السريعة العنيفة التي تشبه الهياج وكانت مصحوبة دائماً بأغان مرحة مضحكة مفعمة بالهزؤ والإسفاف .



[ الصورة رقم ٣٥ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف نابولي ، وهي تمثل — فيما يرى كثير من النقاد — منظرأ من فاجعة ساتيروسية فقدت . وهذا المنظر يصور لنا حفلة عرس ديونيسوس في زواجه بأريانيه أخت قدرأ بعد أن هجرها نيسوس ولى عهد أئبنا ويبدو في الصف الأعلى من الصورة العروسان ديونيسوس وأريانيه ، وفي الصف الأدنى سيلينوس العرييد والد الساتيروس ، وهو يرقص على نغمات الناي ، وحول هؤلاء توجد جوقة مؤلفة من الساتيروس ] .



يصعد أوربيديس جوقة الساتيروس في فاجعة الككلو پيس على المسرح للمرة الأولى راقصة رقصة السيكيونيس في رسم بهذا بغتة أهم المناظر التي تجمل خصائص هذه الشخصيات الأسطورية ، وكذلك هو تصور والدهم سيلينوس محروماً كل معنى خلقي ، ولكنه مع ذلك لا يشبه عبيد المهازل الذين يتصفون بمثل هذه الرذائل لأن رفته لـ « ديونيسوس » قدأ كسبته شيئاً من الترفع بلون أفعاله أحياناً بلون الكرامة وإن كانت كرامة اجتماعية أكثر منها خلقية . يختص سيلينوس وأبناءؤه في الفواجع على العموم بالأدوار غير الطبيعية ، وأحياناً تقوم بمثل هذه الأدوار كائنات دمية مرعبة كـ « أبي الهول الهيليني » و « پرنثيوس » و « جلوكوس » الإله البحري ، والككلو پيس وما شا كل ذلك مما لم تكن المأساة تفره أو تستسيغه . ولقد عرف إستخيلوس أكثر من غيره كيف يبرز على المسرح هذه الكائنات الغريبة ذوات الصور المدهشة ولا بد أن تكون عبقرته القوية قد استطاعت أن تنتزع منها مناظر مبتكرة رائعة بقدر ما هي مروعة ، أما أخلافه ، فهم - وإن كانوا أكثر منه تحفظاً وأقل جرأة في هذا المعنى - لم يتخلوا عن هذا التقليد كما يبدو ذلك في فاجعة الككلو پيس لأوربيديس .

يضيف هذا الشاعر إلى أقصوصة هوميروس الواردة في الأوديسا - رغم أنه يحترم سحنها الأساسية - مظاهر مسفة تلتئم مع طريقتة التي أشرنا إليها أكثر من مرة حين عرضنا لمآسيه ، وذلك مثل المرح اللفظ الذي يظهر في مزاح الككلو پيس مع الساتيروس حيث يجرى على لسانه أحط العبارات وألصقها بأذى البيئات العامية المسفة التي لا تتعفف عن أرداد التشبيهات التي ترتدى أقيح ثياب الجحون ، وتبدو في أبشع مظاهر الوقاحة ، وتنتهي إلى أحط ألوان الاستهتار بالجوانب المقدسة من الحياة كأن يقول مثلاً : « إني لا أقدم الضحايا إلى الآلهة أبداً ، ولكني أقدمها إلى بطني فهو أكبر الآلهة ، وإن الأكل والشرب هما زوس الحقيقي لدى الأشخاص العقلاء ، أما الذين وضعوا القوانين ، ليزينوا بها الحياة الإنسانية فإني أسخر منهم أشد السخرية » إلى آخر ما امتلأت به هذه الفاجعة الرخيصة مما نصون القلم عن تصويره .

لا جرم أننا نستطيع من خلال هذه المسرحية أن نحكم على ذلك اللون من الأدب الذى كان فى عهد إسخيلوس - فيما نعتقد - متحفظا لا يشتمل إلا على المرح البريء والمزاح النقي المترفع ثم أضفى فى عهد أوريبيديس مسفا بذيثا ماجنا قصد به مؤلفوه إرضاء الجماهير الديمكراتية الفارقة فى المجانة الحيوانية والتي لا يروقها إلا ما ينسجم معها فى الدرك الأدنى الذى تعيش فيه عيشة السوائم .

أما الطرف الثانى من أشخاص الفواجع وهو طرف الأبطال فهو مناط صلتها بالمأسى ، أو قل : إنه كل ما يعثر القارئ عليه فيها من مظاهر المجد والرفعة ، لأن أبطال الأقاصيص لم يكونوا فى أكثر الأحيان لحسن الحظ يفقدون كرامتهم وعظمتهم الأقصصيين بالمخدارهم الى هذه الفواجع ، فأورديسوس فى فاجعة الككلو بيس مثلا يحتفظ بهدوئه وحكمته وشجاعته وجراته المألوفة فى الآثار الأقصصية ، وبالإجمال يوشك دوره فيها أن يكون مأساويا بحتا لولا أن نهايتها كانت سعيدة . وإذا كنا قد عثرنا على هذا السمو محفوظا فى فاجعة أوريبيديس - وهو أقل نظرائه تمسكا بالتقاليد - فلا بد أن يكون ذلك أشد بروزا فى فواجع إسخيلوس وسوفكليس .

على أن هذه الفواجع فى أحيان أخرى كانت تشوه صفات بعض الأبطال الأجلاء ، بل أنصاف الآلهة . ونموذج هؤلاء الأبطال الذين شوهدت أخلاقهم : هيركليس الذى تمثلت فيه أكثر ذائل الساتيروس متمزجة بفضائل الأبطال ، فكانت منه شخصية شعبية فيها كثير من الإسفاف المنحط كالشره والنهم والشهوانية والوحشية وما شاكل ذلك مما يصلح لتسليمة الجماهير وإضحاكها . ومن هذه المناظر المسفة الممازحة تلك الصورة التى رسمها أوريبيديس لهذا البطل فى « ألكستيس » التى أشرنا الى أنها حلت فى إحدى رباعيات هذا الشاعر محل الفاجعة ، ومجمل هذه الصورة أننا نشاهد هيركليس يصل إلى قصر صديقه أدميتوس على أثر وفاة زوجته ألكستيس فيستقبله هذا الصديق خير استقبال ويخفى عنه حادث الوفاة ، ولا يكاد يجلس إلى المائدة حتى يشرع فى الأكل والشرب والطرب فى رغبة حيوانية مخجلة تحمر لها وجوه الخدم .

وايست هذه الصورة التي رسمها هذا الشاعر لذلك البطل في هذه المسرحية بأشده سخرية من اللوحة التي صوره عليها في فاجمة « سيلبوس » حيث يقدمه إلينا رقيقاً يشتره هذا الأخير ويرسله إلى ضيعته في الريف ليعنى بكرومه ، فلا يكاد هذا الرقيق المزعوم يصل إلى المقول حتى يحطم غرسها ويقتلع أشجار الكرم ، ويوقد ناراً عظيمة ويذبح ثورين من ثيران مولاة ويكسر أحد (دنان) النبيذ ويشرب حتى يشمل ثم يغنى بصوت أجش يصدع الرؤوس ثم يفرع نائب الملك ويرغمه على أن يحضر إليه الفطائر والفواكه ، وأخيراً يفتح في الضيعة نهراً يفرق كل شيء فيها . ولا ريب أن هذا البطل الجليل في المآسى يحل في هذه الفاجمة محل الساتيروس الذين هم نماذج السخرية الشعبية الرخيصة .

على أن مؤلفي الفواجم الساتيروسية التي نزلت بأوائلك الأبطال إلى هذا الخسيس العامي لم يكونوا يقتصرون على تصويرهم في هذه الصور المسفة ، وإنما كانوا يذكرون من حين إلى آخر أنهم من أبطال الأفايص الأجلاء ، فيسجلون لهم في مسرحياتهم محامد البطولة الخالدة إلى جانب مساوي السخرية الشعبية . ومن أمثلة ذلك أن هيركليس الذي نراه في أول فاجمة ألكستيس يأكل ويشرب ويصيح كأنه أحد أفضاظ السوقه نشاهده بعد أن يتبين وفاة زوجة صديقه يعود إلى بطولته ويصمم على إعادتها ولو أدى ذلك إلى انتزاعها من أعماق الجحيم ، ثم يتوج هذا التصميم بالتنفيذ فيبدو على صورته الأقصوية التي تتمثل فيها العظمة ويلوح على جوانبها الجبروت . وكذلك في فاجمة « سيلبوس » عندما يهدده أورستوس نراه يذكر أنه ابن زوس فتنتفخ أوداجه ويرفض في شمم أن يذل أو ينعى ثم يعلن قائلاً : « أحرق لحمي وأفنيه تماماً واشرب حتى تمتلئ من دمي كما تمتلئ من شراب فاتم ، فالسكواكب ستنزل تحت الأرض ، والأرض ستترفع إلى موضع الهواء قبل أن تنال مني كلمة ملق واحدة » .

ولا جرم أن هذا ليس أسلوب العبث ، وإنما هو أسلوب أبطال الأساطير من أنصاف الآلهة ومن إليهم من يحتفظون بعظمتهم الطبيعية حتى في ساعات المرح والمزاح .

٢ - هيكل الفاجمة وأسلوبها

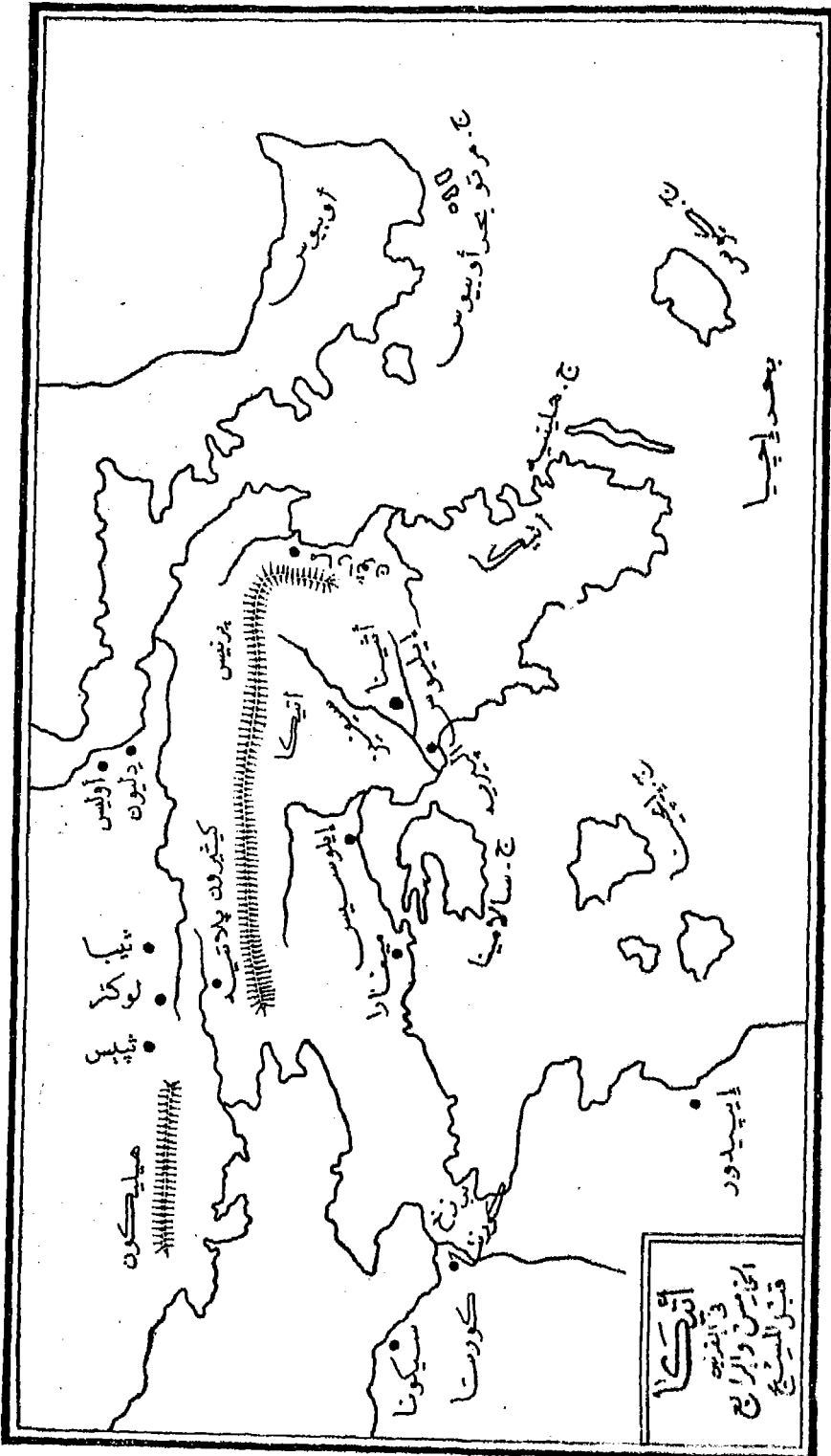
لما كانت الفواجم قد فقدت ولم يبق منها إلا الككولويس كما أشرنا إلى ذلك ،

تخذ كان من العسير أن نرسم صورة صادقة لهيكلها المادى ، ولكننا مع ذلك سنحاول - قياساً على تلك الفاجعة الوحيدة التى بقيت لنا - أن نضع لها رسماً تقريبياً نوجزه فيما يلي : نستطيع أن نقرر بدياً أن منهجها كان يشبه منهج المأساة فى أهم نواحيه ، ولكن مع ضغط شديد فى جميع أجزائها يجعلها تصل إلى نصف مقدار المأساة العادية تقريباً ، وهى تشبهها فى أنها تنقسم إلى خمسة أقسام : مقدمة وأربع قصص مستقلة تشبه الفصول ، وهى تمتاز بقصر أغاني الجوقة ، بل بضعف القسم الغنائى فيها على العموم . ولا جرم أن من النتائج المحتملة لقصر هذه الجوانب انتهاء العمل والمحاورات فيها إلى السرعة والإجمال .

ومما هو جدير بالملاحظة كذلك أنه يعثر فيها على مثل ما هو فى المأسى من ألوان الحياة المتنوعة كالتمعارف ، وسوء التفاهم ، والخطأ فى تأويل الإنذارات ، وفى فهم الوحى . وقصارى القول : إن هذه الفواجع الساتيروسية كانت تحدث فى نفوس النظارة عين الأحاسيس التى تحدثها فيها المأسى وإن كانت الرهبة فى الفواجع لا تمتلك قلوبهم ، لأنهم واقفون من أن نتيجتها دائماً سعيدة على عكس نتيجة المأساة .

أما أسلوبها فهو فى العموم أسلوب المأساة ، إذ يلقى القارى فيه نفس طرائق الحديث الفخم الذى تفيض من جوانبه الأبهة وتصدح من خلاله رنات العظمة والجلال ، ولكنه ليس أسلوباً تقيماً بريئاً من الامتزاج بالتعبيرات الدنيا ، وذلك طبيعى ما دام أنه كثيراً ما تصاغ فيه معان سوقية ، بل فظة أحياناً . ومثال ذلك أن الفواجع لم تكن تتحرج من أن تصرح بأسماء المسميات التى كانت المأسى تعبر عنها بتلميحات خفية تدرك على بعد دون التصريح بها كالأمراض والعاهات ، وكالتبسط فى تفاصيل قطع الملابس ووحدات آلات المطبخ وما شاكل ذلك ، وليس هذا فحسب ، بل إن من مميزات الأساسية أنها كانت تختار للتعبير عما تحتويه من معايب وذنابل ألفاظاً بذينة مسفة ، وأمثالاً عامية مبتذلة ، بل كان مؤلفوها يصنعون ذلك خصيصاً كلما دعتمهم إليه الحاجة .

على أن هذا الانحدار من جانب الفواجع لم يهجر بها إلى صفوف المهازل ، وإنما ظلت رغم ذلك كله أقرب إلى مرتبة المأساة منها إلى منزلة المهزلة التى ستكون موضوع الجزء الرابع من هذا الكتاب إن شاء الله .



## مخطوطات ومطبوعات ومترجمات

من المنتجات المأساوية

( ١ ) مخطوطات

١ - منتجات إسجيلوس

من المتفق عليه لدى النقاد أن جميع المخطوطات التي عثر عليها من منتجات إسجيلوس نسخت عن مخطوطة واحدة لا يدري أحد متى كتبت ولا أين هي . وأيا ما كان فإن أفضل المخطوطات التي نسخت عنها هي مخطوطة توجد بمكتبة فلورنسا بإيطاليا ، وتدعى بالميديسوس « Mediceus » . ويرجع تاريخها إلى القرن العاشر أو الحادي عشر ، وهي تحتوي على المأسى السبع الباقية من مسرحيات هذا الشاعر ، ولكنها تشمل على ثلاث ثغرات ، اثنتان منها في مأساة أجا ميمون ، والثالثة في مأساة « حملة القرابين » . ويلاحظ المتأمل في هذه المخطوطة أن النصوص فيها مكتوبة بخطين مختلفين . وفوق ذلك فإن بها إضافات وتصحيحات بمخطوط أخرى . ولا ريب أن هذا هو أحد نقائصها رغم قيمتها النسبية .

أما المخطوطات الأخرى فليس لها سوى أهمية ثانوية ، بل هي لا تكاد تنفع إلا في تكملة الثغرات الموجودة في مخطوطة الميديسوس كما انتفع الباحثون بإحدى مخطوطات فلورنسا في سد ثغرة أجا ميمون .

وهناك مخطوطات عدة لا تحتوي إلا على ثلاث مأسى وهي : برومسيوس موثقا ، ومهاجو ثيبا السبعة ، والفرس ، وهذه المأسى هي التي تدرس بوجه عام في المدارس البيزنطية .

٢ - سوفكليس

على نفس النحو الذي رأيناه عند إسجيلوس يجمع العلماء على أن جميع المخطوطات التي

بقيت من منتجات سوفكليس قد نسخت من مخطوطة واحدة ، وأن أفضلها توجد في مكتبة فلورنسا كذلك ، وأنها تسمى لورنسيانوس حرف ( أ ) « Laurentiancis A » ويرجع تاريخها أيضا إلى القرن العاشر أو الحسادى عشر ، وهى تحتوى على المآسى السبع التى بقيت لهذا الشاعر ، ولكنها فيما يرى النقاد محتوية على أخطاء ، أما ما عداها من المخطوطات فإنه قابل الأهمية ما عدا مخطوطة واحدة توجد فى فلورنسا أيضا ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهى تحتوى على مآسى : أياس ، وإيلكترا ، وأوديبوس ملكا ، وهى أصح من سابقاتها . ويلاحظ الباحثون بوجه عام أن مخطوطات هذه المآسى الثلاث كثيرة وذائعة ، وأنها هى التى تدرس فى المدارس البيزنطية كسابقاتها من منتجات إسخيلوس .

### ٣ - أوربيديس

يرى النقاد أن مخطوطات منتجات أوربيديس قد انقسمت منذ ظهور بحوث كرشهوف ، وفى إلى قسمين أولهما كل المخطوطات التى نسخت من المخطوطة البدائية التى تحتوى على تسع مآس ، وهى : هيكيويه ، وأورستيس ، والفينيقيات ، وأندروماخيه ، وهيبوليتوس ، ومديا ، وألكستيس ، والترواديات ، وريسوس .

وأصح مخطوطات هذا القسم هى المخطوطة المسماة « مرسيانوس » « Marcianus » الموجودة بمكتبة القديس سرقس بمدينة البندقية ، ويرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر ، ولكنها لا تحتوى إلا على المآسى الأربع الأول ، وعلى جزء من هيبوليتوس . وتلى هذه المخطوطة مخطوطة أخرى توجد بمكتبة القاتيكان ، ويرجع تاريخها إلى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر ، وهى تحتوى على جميع المآسى التسع المثبتة فى المخطوطة الأولى التى نقل عنها كل هذا القسم الأول . وتلى هذه المخطوطة مخطوطة أخرى توجد بمكتبة كوبنهاجن تحتوى على المآسى التسع أيضا ، ولا يعرف تاريخ نسخها ، وبها أخطاء . وأخيرا توجد مخطوطة أخرى بدار السكتب بباريس ، وهى تحتوى على المآسى الخمس الأول ، ويرجع تاريخها إلى القرن الثالث عشر .

أما القرن الثاني فهو عدة مخطوطات مشتتة كلها على أخطاء ، ولسكنها حفظت لنا المآسى العشر الأخرى . وأهم مخطوطات هذا القسم هي (١) مخطوطة تدعى بـ « الپالائينوس » « Palatinus » وتوجد في متحف القاتيكان ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي تحتوى على ست مآس من القسم الأول ، وعلى سبع من الثاني ، وهي : الضارعات ، ويون ، وإيفيجنيا فى أوليس ، وإيفيجنيا فى توريس ، والباكوسيات ، والككلوپيس ، والميركليسون .

(٢) مخطوطة تسمى لورنسيانوس رقم ٣٢ « Laurentianus 32 » وتوجد فى فلورنسا ، ويرجع تاريخها إلى القرن الرابع عشر ، وهي تحتوى على المآسى التسع التى هى مجموع القسم الأول ، وعلى المآسى السبع التى توجد فى الپالائينوس ، وعلى هيركليس مخبولا ، وهيلينيه ، وإيلسكترا ، وتعتبر أكل المخطوطات ، بل إن هذه المآسى الثلاث الأخيرة لا توجد إلا فيها .

## (ب) مطبوعات

### ١ - شعراء الطليعة

لا توجد من منتجات هؤلاء الشعراء الأولين الذين سبقوا أعيان المأساويين الثلاثة والذين أطلقنا عليهم عنوان شعراء الطليعة سوى شذرات متفرقة نشير إلى مطبوعاتها فيما يلى :  
نوك ، طبعة ثانية ، ١٨٨٩ ، لبزيج . - فجنير ، ١٨٥٢ ، راتسبون ، وكذلك طبعت هذه الشذرات فى مجموعة ديديو بياريس .

### ٢ - إسخيلوس

طبعت منتجات هذا الشاعر للمرة الأولى فى باريس فى سنة ١٥١٨ ، ثم تلتها طبعات عدة نذكر أهمها وأشهرها فيما يلى : دندرف ، طبعة خامسة ، ١٨٦٩ ، لندرا . - فى ، طبعة ثالثة ، ١٩١٠ ، تبنيير ، لبزيج . - وبه هوامش وتعليقات باللغة الإغريقية الحديثة . - مازون ، ١٩٢٠ - ١٩٢٥ ، مجموعة بوديه ، باريس .



٣ - سوفكليس

طبعت منتجات هذا الشاعر للمرة الأولى بمدينة البندقية في سنة ١٥٠٢ ثم تلت هذه الطبعة عدة طبعات نذكر من أبرزها ما يأتي: فندير ، ١٨٧٨ ، لزيج ، وبه تعليقات مشهورة دندرف ، طبعة خامسة ١٨٦٩ ، لزيج . - جيب ، طبعة ثانية ، ١٩١٧ ، كبرج . پرسون ، ١٩٢٢ ، أكسفورد . - مسكريه ، ١٩٢٢ - ١٩٢٤ ، مجموعة بوديه ، باريس .

٤ - أوربيديس

طبعت منتجات هذا الشاعر للمرة الأولى في سنة ١٥٠٣ ثم توالى بعد ذلك الطبعات الحديثة التي نجملها فيما يأتي: دندرف ، طبعة خامسة ، ١٨٦٩ ، لزيج . - كرشوف ، طبعة ثانية ، ١٨٦٨ ، برلين . - نوک ، طبعة ثانية ، ١٨٧١ ، لزيج . - برنر ، وشكلين ، طبعة ثانية ١٩٠٨ ، لزيج . - ميردييه ، وپرمنتيه ، ١٩٢٣ ، مجموعة بوديه ، باريس .

(ح) الترجمات

١ - إلى الفرنسية

من الترجمات القديمة الممتازة التي عثرنا عليها منقولة من الهيليني إلى الفرنسية ترجمة منتجات إسخيلوس وسوفكليس ، وأوربيديس للكاتب الكبير الكنت دي ليل ، وبلى هذه الترجمة ما يلي :

منتجات إسخيلوس ، ترجمة مازون مجموعة بوديه ، ١٩٢٥ ، باريس - و ترجمة مسكريه لمنتجات سوفكليس ، نفس المجموعة ، ١٩٢٤ ، باريس - و ترجمة ميردييه و پرمنتيه لمسرحيات أوربيديس ، نفس المجموعة ، ١٩٢٣ ، باريس . -

٢ - إلى الألمانية

من بين التراجم الألمانية الملحوظة ترجمة ذيل موثيز - مولين درف لأورستيسية إسخيلوس ، وقد تقام شعرا في سنة ١٨٩٦ ، برلين -

٣ - إلى الإنجليزية

ومن أهم الترجمات الإنجليزية المصرية ترجمة فيرال لأجامنون وحملة القرابين ، والمحسنت الثلاث لإسخيلوس ، مكيلان ، اندرا . -

٤ - إلى اللغة العربية

لم ينقل من منتجات العصر المأساوي الهيليني إلى اللغة العربية - فيما نعلم - سوى إحدى عشرة مأساة نقلها حضرة صاحب السعادة الأستاذ الكبير الدكتور طه حسين باشا في مجلدين أولهما نشر في سنة ١٩٢٠ تحت عنوان صحف مختارة من الأدب التمثيلي عند اليونان ، وقد احتوى على تمهيد مفصل شيق لنشأة التمثيل عند الهيلين ، وعلى ترجمة جيدة لحياة إسخيولوس أول أعيان المأساويين الثلاثة ثم على تلخيص المآسي السبع التي بقيت من منتجاتها وهي : المستجيريات ، والفرس ، والسبعة يهاجمون طيبة ، وپروميثيوس مغاولا ، وأجاممنون ، والمتقربون . والصفحات ، ثم اشتمل على ثلاث من مآسي سوفكليس وهي : أياس ، وأنتيجونا ، وإيلكترا .

وثاني هذين المجلدين نشر في سنة ١٩٣٩ تحت عنوان : « من الأدب التمثيلي اليوناني » وقد عاد سعادة المؤلف في هذا الكتاب إلى مآسي سوفكليس الثلاث المذكورة في الكتاب الأول فأكملها ونقح ترجمتها ، وأضاف إليها مأساة أوديپوس ملكا . ونحن لا يسعنا هنا إحقاقا للحق إلا أن نشيد بهذا الجهود العظيم ، وأن نعبد ما سجلناه في مقدمة الجزء الأول من هذا الكتاب من أن ترجمة نصوص الأدب الأجنبي الذي يراد تحليله وإذاعته هي مثل الوسائل لفهم هذا الأدب ومعرفة على صورته الحقيقية . ولا نريد التذليل على ذلك بأكثر من إحالة القارئ إلى تلك المحاور الفاتنة الساحرة المفعمة بالعظمة والجلال من جانب عزيز كريم مضطهد ، وللمليئة بالتهديد والوعيد من جانب طاغية متعطرس ، يتمثل أولهما في پروميثيوس ، وثانيهما في زوس أو في هرميس ابنه ورسوله الذي يتحدث بأسلوبه ، ويروي عباراته .

تلك هي المحاور البديمة التي نقلها سعادة الدكتور طه حسين باشا إلى العربية ضمن ما نقل في صفحة ١٠١ وما بعدها من الكتاب الأول .

هذا ، ونرجو أن نرى قريبا كل نصوص الأدب الهيليني في جميع عصوره وقد نقلت إلى اللغة العربية تقريبا قيمة أدبية محترمة يقوم به العلماء الفنيون ، لا الأعداء المتطفلون كما حدث ذلك في نقل بعض منتجات العصر الحماسي الذي أشرنا إليه في تلك المقدمة المذكورة

## BIBLIOGRAPHIE

### 1—Histoires de la littérature grecque .

W. Christ, 1905, Teubner, Leipzig .

A et M. Croiset, Bocard, 1928, Paris .

M. Egger, Delaplane, Paris .

J. - P. Mahaffy, 1903 - 1904, Oxford .

A. Pierron, Paris, 1863 .

O. Müller, trad. Hillebrand, 1865, Paris .

Wilamowitz - Moellendorff, 1905, Teubner, Leipzig.

### 2—Etudes .

Allègre, Sophocle, étude sur les ressorts dramatiques de son théâtre et la composition de ses tragédies, Lyon 1905,

Courdaveaux, Eschyle, Xénophon et Virgile, 1872, Paris .

M. Croiset, Eschyle, études sur l' invention dramatique dans son théâtre, Paris .

P. Decharme, Euripide et l' esprit de son théâtre, 1893, Paris

Foucart, Le culte de Dionysos en Attique, ds. Mém. acad. inser t. 37, Paris .

J. Girard, Euripide dans Revue des deux Mondes, février 1896

P. Girard, Pages choisies des tragiques Grecs, 1908, Colin, Paris .

Jardé, Athènes ancienne, Paris.

Lechat, Phidias et la sculpture grecque au 5<sup>ème</sup> siècle Paris

P. Masqueray, Euripide et ses idées, 1908, Hachette, Paris.

— , Théories des formes lyriques de la tragédie grecque, 1895, Paris .

( م ١٨ — الأدب الهليني — ثالث )

Mazon, L' Orestie d' Eschyle ( introduction ) , 1925, Paris .

Méautis, L' Ame Hellénique d'après les vases peints, Paris.

Méridier, Le prologue dans la tragédie d' Euripide ds. Bibl.  
univ. du Midi XV 1911.

Navarre, Dionysos, étude sur L' organisation matérielle  
du théâtre athénien, 1895, Paris .

Nestle, Euripidès. , Stuttgart, 1901.

Patin, Etudes sur les tragiques Grecs, 3 ème édit., 1865 –  
1866, Paris.

Saint Marc Girardin, Cours de littérature dramatique,  
1850, Paris .

M. Tournier, Némésis ou la jalousie des dieux, 1862, Paris.

H. Weil, Etudes sur le drame antique, 1897, Paris.

## فهرس الصور

صفحة	سورة
٣	١ - أثينيه إلهة الحكمة وحامية مدينة أثينا
١٦	٢ - مقاتل هيابنى وآخر فارسى
١٧	٣ - ايونيداس ملك اسپرنا الشجاع فى موقعة ترمو بيلوس
١٨	٤ - إحدى المعارك الطاحنة بين الهياين والفرس
٢١	٥ - بيركليس العظيم
٢٢	٦ - أطلال البرثينون وهو معبد أثينيه إلهة الحكمة
٢٣	٧ - أطلال واجهة الأكروپوايس ذات الأعمدة
٢٥	٨ - سيدتان من أرسسكرايات أثينا وهما تفودان مركبتهما
٢٦	٩ - أحد الاجتماعات العامة لسيدات أثينا الأدبيات
٣٥	١٠ - ديونيسوس إله الخمر وهو يرقص فى جمع من أتباعه
٤٤	١١ - منظر عام الأكروپوايس وأطلال معابده الفخمة
٤٥	١٢ - منظر مسرح ديونيسوس وما ازدان به من الزخرفة البارزة
٥١	١٣ - أحد الممثاين وهو يختار الوجه المستعار الذى يستعمله
٧٥	١٤ - إسخيوس أول أعيان شعراء أثينا المأساويين
٨٠	١٥ - أحد الفرسان الفارسيين الذين هزمهم الهياين فى إحدى حروبهم
٨١	١٦ - الملك دارا أعظم ملوك الفرس جالساً على عرشه
٩٢	١٧ - أورستيس وهو يقتل إيجمستوس عشيق والدته
٩٦	١٨ - أورستيس فى معبد أثينيه مستغنياً طالباً البرء
١١٦	١٩ - سوفكليس ثانى أعيان شعراء أثينا المأساويين
١٢٨	٢٠ - إيروس إله الغرام ناشرأ جناحيه فوق الهيكلى

صفحة	صورة
١٢٩	٢١ - أفروديتيه إلهة الحب والوله ووالدة إيروس
١٣٧	٢٢ - أوديپوس جالساً أمام أبي الهول الهيليني الذي يسأله عن حل اللغز
١٤٢	٢٣ - هيركليس البطل الهيليني العظيم ، وأمامه محبوبته يولا
١٤٣	٢٤ - هيركليس البطل الخالد جاثياً فوق الجمرة
١٧٤	٢٥ - أوربيديس ثالث أعيان مأساويي اثينا الخالدين
١٨٧	٢٦ - الكستيس مثال التضحية وهي تغدى حياة زوجها بحياتها
١٨٣	٢٧ - ميديا وهي ترسل الهدايا المسممة الى عدوتها
١٨٦	٢٨ - هيبوليتوس ووالده وفدرا ومرضعها
١٨٩	٢٩ - نيتوليموس يضرب برياموس بجثة حفيده الصغير
١٨٩	٣٠ - تمثل منظرين من مناظر تروادة المرعبة
١٩٠	٣١ - هيلينيه وباريس
٢٠١	٣٢ - الباكوسيات وهن يمزقن جسم پنهوس
٢٠٤	٣٣ - اندروماخيه أيم هكتور را كمة عند قدمي نيتوليموس
٢٢٢	٣٤ - الأم التلكلي محاولة انقاذ آخر أبنائها من سهام پولون
٢٦٢	٣٥ - حفلة عرس ديونيسوس في زواجه بأريانيه

## فهرس موضوعات الجزء الثالث من كتاب الأدب الهيليني

صفحة	موضوع	صفحة	موضوع
٤٨	٤ - المثلون	٥	العصر الأثيني
٥٣	٥ - النظارة	٧	الإهداء
٥٤	٦ - مكافآت المسابقة	٩	نظرة عامة الأرومة الأتيكية
٥٥	(هـ) قوانين المأساة	١٠	لمحة عن تاريخ أثينا
»	١ - الموضوعات المأساوية	»	الأفاصيص الأسطورية عن هذا التاريخ
٥٩	٢ - أجزاء المأساة المختلفة	١١	إصلاحات سولون
٦١	٣ - صور الأساليب المأساوية	١٢	عهد بيسستراتوس وولديه
٦٢	٤ - قاعدة الوحدات الثلاث	١٣	أسرة الكميون وصدارة أثينا العقلية
٦٦	(و) أشخاص المأساة ١ - عن طريق الجوقة	١٥	أنهضتان السياسية والحربية
٦٨	٢ - عن طريق الممثلين	١٨	عهد بيركليس
٧٠	٣ - أثر المأساة	٢٥	عهد التدهور السياسي
٧٣	الفصل الثاني : إسخيلوس	٢٨	اللهجة الأتيكية
»	(أ) شخصيته ١ - حياته	٢٩	المنتجات الأدبية المختلفة في هذا العصر
٧٦	٢ - أخلاقه	»	المأساة الهيلينية
٧٧	(ب) منتجاته	٣١	الفصل الأول : منشأ المأساة وتكونها وقوانينها
»	١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها	»	(أ) العاطفة المأساوية قبل نشوء المأساة
٧٨	٢ - تلخيص ما بقي من المآسي	٣٤	(ب) الديثيرمبوس وتطوراته
»	(أ) الضارعات	٣٧	(ح) طليعة الشعراء المأساويين
٨٠	(ب) أفرس	٤١	(د) نظام التمثيل المأساوي في القرنين
٨٣	(ح) مهاجوثيا السبعة	»	الخامس والرابع ١ - المسابقات
٨٥	(د) برومثيروس موقفاً	٤٣	٢ - المسرح
٨٧	تحدث برومثيروس عن أفضاله على الإنسان	٤٦	٣ - الجوقة المأساوية

صفحة	موضوع	صفحة	موضوع
١٢٧	وداع أنتيجونا	٨٨	(هـ) أجا ممنون
١٢٩	(ج) إيلكترا	٨٩	كاسندريه تنبأ بموتها
١٢٢	ولولة إيلكترا أمام رماد شقيقها المزعوم	٩٠	تباهي كليتمسترا بجزيمتها
١٣٣	تعارف أورستيس وشقيقته إيلكترا	»	(و) حاملات القرايين
١٣٤	حوار بين كليتمسترا وإيلكترا	٩٢	دعاء إيلكترا وأورستيس على قبر أبيهما
١٣٦	(س) أوديبوس ملكا	٩٣	بين أورستيس ووالدته
١٤٠	ولولة أوديبوس	٩٤	(ز) المحسنات
١٤١	(هـ) الأتراكيسيات	٩٩	(ح) تحليل أدبي لمآسيه
١٤٤	(و) فيلكتيتيس	»	١ - أفكاره الدينية والفلسفية
١٤٧	حوار بين نيتوليموس وأوديسوس	١٠٣	٢ - كيف يفهم المأساة وينشئها
١٤٩	(ز) أوديبوس في كولونا	١٠٥	٣ - أشخاص مآسيه
١٥٢	استمطار أوديبوس الالهة على ابنه	١٠٧	٤ - إسخياوس والأغاني
١٥٤	(ج) تحليل أدبي لمنتجاته	١١٠	٥ - أسلوبه
١٥٤	(أ) كيفية فهمه المأساة وإنشائه إياها	١١١	٦ - أثره
١٦٠	٢ - أشخاص المأساة	١١٣	أفضل الثالث : سوفكليس
١٦٨	٤ - سوفكليس والأغاني	١١٣	(أ) شخصيته - ١ - حياته
١٧٠	٤ - أسلوبه	١١٦	٢ - أخلاقه
١٧٢	أفضل الرابع - أوريبيديس	١١٨	(ب) منتجاته
١٧٢	(أ) شخصيته - ١ - حياته	١١٨	١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها
١٧٤	٢ - أخلاقه	١١٩	٢ - تلخيص ما بقي من هذه المآسي
١٧٦	(ب) تقسيم منتجاته	١١٩	(أ) آياس
١٧٦	١ - تقسيم مآسيه حسب موضوعاتها	١٢٢	بين أجاممنون وأوديسوس
١٧٧	٢ - تلخيص ما بقي من هذه المآسي	١٢٤	(ب) أنتيجونا
١٧٧	(أ) ألكستيس	١٢٦	تحقيق الملك مع أنتيجونا



صفحة	موضوع	صفحة	موضوع
٢١٧	(ع) يون	١٨١	تصميم هيركليس على إعادة ألكستيس
٢١٩	(ف) ألفينيقيات	١٨٢	(ب) ميديا
٢٢٠	(ج) تحليل أدبي لمنتجاته	١٨٥	(ح) هيبوليتوس
»	تمهيد	١٨٧	موت هيبوليتوس
٢٢٦	١ كيف كان يفهم المأساة وينشئها	١٨٨	(د) ألترواديات
٢٣١	٢ — الأهواء والعواطف	١٩٠	(هـ) هيامنيه
٢٣٥	٣ — الملاحظة عنده	١٩١	(و) أركستيس
٢٣٧	٤ — أوربيديس والأغاني	١٩٤	(ز) إفيجنيا في أويس
٢٣٨	٥ — أسلوبه	١٩٧	بين إفيجنيا ووالدها
٢٤٠	٦ — موازنة خاطفة	١٩٨	توسل إفيجنيا إلى والدها
٢٤٣	ألفصل الخامس — المأساويون والثانويون	١٩٩	(ح) ألباكوسيات
٢٤٥	(أ) ألمجددون	٢٠٢	(ط) أندروماخيه
٢٤٩	(ب) تدهور الفن المأساوي	٢٠٣	(ي) أهيركليسيون
٢٥٢	(ج) مأساة ريسوس	٢٠٥	(ك) هيكيويه
٢٥٤	ألفصل السادس — الفاجعة الساتيروسية	٢٠٧	(ل) الأضارعات
٢٥٤	(أ) منشؤها واختفاؤها	٢٠٨	(م) إياكيترا
٢٥٦	(ب) أشهر الساتيروسيين ومؤلفاتهم	٢١١	تقد أبولون
٢٦١	(ج) تحليل أدبي للفاجعة	٢١٢	(ن) هيركليس مخبولا
»	١ — أشخاصها	٢١٤	(س) إفيجنيا في تورييس
٢٦٥	٢ — هيكل الفاجعة وأسلوبها	٢١٦	تعارف الأخوين