

المعهد الأعلى للتربية والتكوين المستمر

الشعبة : عربية (مرحلة ثانية)

الوحدة : AR 214 المسرحية العربية المعاصرة

الأستاذ: محمد المديوني

السلسلة: كامل الدروس مع تمارين للإنجاز
و وثائق مساندة

2004

المسألة :

التراجيديا في المرأة العربية
توفيق الحكيم نموذجا

1-أهداف الدرس ومراحله :

1-1 أهداف الدرس :

يتطلع هذا الدرس إلى الإسهام في تمكين الطالب من عُدّة معرفية ومنهجية تسمح له بالخوض في قضايا المسرح، عامة، والمسرح التراجيدي باعتباره جنسا فنيا ونظرة للعالم، على وجه الخصوص، من ناحية، وبالوقوف، من ناحية أخرى، على نظرة المسرحيين العرب للتراجيديا وكيفية تعاملهم معها في ما كتبوا إن تنظيرا مع تركيز خاص على أعمال توفيق الحكيم في المجالين معا.

و يتطلع الدرس، كذلك، إلى لفت نظر الطالب إلى ما يميّز النص المسرحي عن النصوص الأدبية الأخرى من ميزات تقتضي أساليب في المعالجة خاصة و تتطلب تدريباً عليها مخصوصا.

يجمع هذا الدرس، من ثمة، إلى التعريف بالشواغل النظرية والتنظيرية المتعلقة بالمسرح والمسرح التراجيدي، الحرص على معالجة النصوص المسرحية معالجة تتماشى مع سماتها المخصوصة.

وتحقيق تطلعات هذا الدرس يمرّ بالضرورة عبر استيعاب الطالب ما سيرد فيه و إمعانه النظر في المصادر التي حدّدتنا والاطّلاع على المراجع التي انتقينا إضافة إلى عمله على التدرّب على معالجة النصوص.

1-2-مراحل الدرس:

ننطلق في هذا الدرس من جهود توفيق الحكيم الإبداعية و التنظيريّة و من مسرحيته "الملك أوديب" بالذات و الداعي إلى ذلك هو الموقع الذي يحتلّه نصّ هذه المسرحية من أعمال الرجل و من مسار الممارسة العربية لهذا الفنّ إذ يكاد يختزل نص هذه المسرحية

وسياقه أهم القضايا التي وسمت المسرح العربي تنظيرا وإبداعا، ولذلك ستكون هذه المسرحية محور الدرس منطلقا وغاية فنعمل على بيان موقعها من مسيرة الرجل ومساره سواء في مستوى نتاجاته المسرحية أو اجتهاداته التنظيرية، ونقف على أهم المنطلقات الفكرية والفنية الكامنة وراء هذه المسرحية منزّلين إياها منزلتها من التراجيديا في صورتها اليونانية وامتداداتها الأوروبية اللاحقة ونرّكز بشكل خاص على تنظيرات أرسطو الواردة خاصة في كتابه "فن الشعر" و على تأويلات شراحه، من ناحية، و على نصّ مسرحيّة "أوديب ملكا" التي كتب صفوكل وأصبحت المنهل والمرجع لكل الكتابات المسرحية المعالجة لهذه الأسطورة لاحقا، من ناحية ثانية، واقفين على خصائصها الفنية ودلالاتها ساعين من خلال ذلك إلى توفير نصيب من الأدوات المعرفية المنهجية المساعدة على الخوض في معالجة النص المسرحي وفي القضايا المتعلقة به.

نتدرّج في معالجة الموضوع متّبعين المخطّط التالي:

2-توفيق الحكيم وجهوده المسرحية تنظيرا و إبداعا.

2-1-توفيق الحكيم مسيرة ومسارا

2-2-نتاجات توفيق الحكيم المسرحية

2-3-جهده التنظيري

3-التراجيديا وتوفيق الحكيم:

3-1-"التراجيديا" وإشكالاتها

3-1-1-التراجيديا نظرة للعالم

3-1-2-التراجيديا منظومة فكرية وفنية

3-2-التراجيديا في نظر توفيق الحكيم

4-"الملك أوديب"، نصا مسرحيا

4-1-في النص المسرحي وخصائصه عامة

4-2-نص "أوديب ملكا" لصفوكل مصدرا

يتعرّض إلى العناصر التّالية من خلال أعمال مسيِّرة تنجز انطلاقا من إنجاز تمارين مثبّتة في أعقاب الدرس.

4-3-بنية "الملك أوديب" ودلالاتها

4-4-بين "الملك أوديب" و"أوديب ملكا"

5-التراجيديا وأفاقها في المسرح العربي المعاصر

2- توفيق الحكيم وجهوده المسرحية تنظيرا وإبداعا:

يكاد يقتصر كلام النقاد والمؤرخين عربا ومستشرقين وأجانب على توفيق الحكيم عند الخوض في أمر تأتّل الأدب المسرحي عند العرب إلى حدود السنوات الخمسين لقد كتب أحمد هيكّل، مثلا، متبنيا في ذلك ما ذهب إليه سابقوه : "...ظهرت نصوص أدبية تقوم على ما عرف بهذا الفن من أصول فنية... فنمت هذه النصوص الأدب المسرحي ... و أصلته... وقد تجلت في نتاجات علمين إثنين هما أحمد شوقي وتوفيق الحكيم، فعلى جهود الأول تمّ تأصيل المسرحية الشعرية وعلى جهود الثاني تمّ تأصيل المسرحية النثرية...¹ ولا يكاد يغيب عن بحث من بحوثهم، عند التعرض إلى هذا الفن وممارسته العربية إلى هذا العهد، ولا غرابة في الأمر، فلقد احتلّ توفيق الحكيم، بحكم الظرف التاريخي الذي نشأ فيه، من ناحية، وبحكم تعمير الرجل وغزارة إنتاجه وإبداعه وتنظيره، من ناحية أخرى، موقعا مركزيا في الحركة الثقافية المصرية والعربية لم يعد معه تناسيه أمرا واردا، كلما خيض في أمر الممارسة العربية لهذا الفن، على ما يمكن أن يبدو من اختلاف في تقويم إنجازات الرجل وفي النظر إلى توجهاته الفكرية والفنية.

2-1- توفيق الحكيم مسيرة ومسار:

ولد توفيق الحكيم مع نهايات القرن السابق (1898) وعاش ما يقارب تسعين سنة (ت 1987) عرفت فيها مصر والبلاد العربية والعالم تحولات كثيرة وعميقة وشهد فيها العالم رجّات ورجّات ليست أقلها الحربان العالميتان وانحسار حركة الاستعمار المباشر بعد أن عمت العالم، وظهرت حركات التحرر الوطني وبرز الحس الوطني والقومي وقامت إيديولوجيات وسقطت أخرى وقامت ثورات ثم خمدت وتحققت أحلام ثم خابت، وانفتحت أفاق وانسدت أخرى.

عاش توفيق الحكيم، شاباً، ثورة سعد زغلول سنة 1919² بعيد انقضاء الحرب العالمية الأولى وخاض، كهلاً، إلى جانب مثقفي عصره ومفكره من المصريين في قضايا مصر المستقلة وأفاقها. وفي ما كان يجد فيها من معارك فكرية وأدبية وسياسية قبيل ثورة الضباط الأحرار سنة 1952³ وبتفاعل شيخاً مع هزيمة 1967 وأثارها العاجلة والأجلة في مصير العرب وثقافتهم تفاعلاً تراوح بين التلميح والتصريح⁴.

ولقد تقلب توفيق الحكيم، شأن عدد من المثقفين المصريين من أبناء جيله بين المناصب الإدارية والثقافية إلى أن أحيل على المعاش سنة (1962)⁵، ونال الجوائز وحظي بأنواع من التكريم وضروب من الاعتراف بالفضل أضحت معها معلماً من معالم الثقافة المصرية والعربية⁶.

ومسار توفيق الحكيم هو مسار أغلب المثقفين المصريين أبناء جيله الذين غنموا من حركة المثاقفة التي ارتكزت عليه جهود التحديث التي عرفتتها مصر والبلدان العربية في بدايات القرن التاسع عشر رغم ما تحقّق من ورائها من انفتاح على ثقافة الغرب وحضارته فاستوعبوا عدداً من نتاجاته وانفتحت لهم أبواب ونوافذ على أسس تلك الحضارة ومقوماتها وتعمّقت مساءلاتهم للحاضر والماضي استنطاقاً للتراث والتاريخ وانشغالا بالمصير، فكان لذلك أثره في شواغلهم وتطلعاتهم وفي توجيه جهودهم الفكرية والفنية.

)	(1798)	_ 2
	1959 :	(1952)
	(293) ...	
) 1952	_ 3
	(.....	
	1974	_ 4
	"	_ 5
"	1933	1929
		1938
	"	1943
1956	1954	1939
		1951
		1959
	1961	1958
		_ 6

فوالد توفيق الحكيم ينتمي إلى عائلة ميسورة الحال متعددة الجذور⁷ و نشأة مثل هذه من شأنها أن تتيح له فرص التعلم تعلمًا حديثًا وتمكّنه من الانخراط في مسار النخبة المصرية المتتافقة والتفاعل مع تراثها والإسهام في تركيز موقعها. فلقد استفاد من المؤسسات التعليمية الحديثة التي قامت في إطار المشروع التحديثي السابق ذكره، فأتمّ دراسته الابتدائية سنة (1915) في "الإسكندرية" المدينة الساحلية المنفتحة على حضارات العالم وأجناسه حيث كان يعمل أبوه قاضيًا و أتمّ تعلّمه الثانوي في القاهرة سنة (1921) حيث كان يقيم مع أعمامه وأخواله والتحق بكلية الحقوق شأن أغلب من ينتمي إلى طبقتهم فنال إجازته منها سنة (1924)، ثم سافر إلى أوروبا لإنهاء تعلمه شأن أغلب أبناء تلك الطبقة فكانت الجامعة الفرنسية وجهته سنة (1925) وكانت مدينة باريس ومسارحها ومتاحفها ومؤسساتها الثقافية العمومية والخاصة حيزًا انكشفت من خلاله لتوفيق الحكيم أفاق للثقافة الأوروبية⁸ تركت بصماتها على نتاجات توفيق الحكيم الفكرية عامة والفنية خاصة والمسرحية بصورة أخصّ ووجهت جهوده فيها وحددت بصورة أو بأخرى أهمّ الأسئلة والشواغل ورسمت معالم مساره الفكري والفني الأساسية⁹.

2-2-التنتاجات المسرحية :

إن الناظر في نتاجات توفيق الحكيم المسرحية يلاحظ، من ناحية، تنوّع نتاجاته الفكرية والفنية، وتعدد شواغله¹⁰ ويقف، من ناحية أخرى، على أهمية نتاجاته المسرحية كما واسترسالًا بالنظر إلى أجناس التعبير الأخرى التي خاض فيها، فلقد غطّى توفيق الحكيم ما يناهز نصف قرن من الممارسة المسرحية العربية متفاعلًا مع ظروفها وتحولاتها فاعلا في مساراتها.

لقد بدأ التأليف المسرحي سنة (1919)، أي منذ شبابه الذي قضاه في القاهرة طالبًا للعلم، فاندرج، بذلك، في الحركة المسرحية المصرية الناجمة عن ممارسة عربية لهذا الفن

7 -

Atia A bul NABA, les sources du théâtre égyptien op cit.

8 -

...

9

"...."

-10

6000 (26) : 60 %46 13000

%28 %14

)

%12

.(44

بدأت منذ سبعينات القرن السابق¹¹، وتجلّى من خلال ذلك وثوق صلته بمراحل التأسيس وميزاتها وبما كان كامنا وراءها من شواغل وتطلعات سواء لدى منتجي الفرجة المسرحية أو متقبليها، فلقد ألّف توفيق الحكيم مسرحياته الأولى خصيصا لفرقة عكاشة¹² التي كانت امتدادا لجوق سلامة مجازي (1852-1914)¹³ الناجمة عن الفرق المسرحية القادمة من الشام¹⁴، وواصل توفيق الحكيم التأليف المسرحي أثناء إقامته في فرنسا طالبا في كلية الحقوق¹⁵، وبعد عودته منها إلى مصر لم يكلّ عن ذلك مدّة تجاوزت نصف قرن من الزمن، فترك ما يناهز سبعين نصّا مسرحيا¹⁶ مختلفة المشارب والسمات متعددة المراجع والنوازع اختلافا وتعدّدا حار المؤرخون للفنون والآداب العربية ونقادها، بحكمهما، في تصنيف نتاجاته وتحقيب نشاطه الفكري والفني، فذهبوا مذاهب عدة، وذلك رغما عن سعي الحكيم إلى توجيه عمل المؤرخين والنقاد سعيا مطردا.

ولعل أهم الاجتهادات وأكثرها اكتمالا في رصد أعمال الحكيم المسرحية وتصنيفها هو ما أنجزه على الراعي في كتابه "توفيق الحكيم فنّان الفرجة... وفنّان الفكر"، فلقد سعى إلى إحصاء مسرحيات الحكيم وترتيبها وعمل على تصنيفها تصنيفا بدا مقنعا، لو سلّم له بالمقدمات التي منها انطلق:
مسرحيات توفيق الحكيم مرتّبة ترتيبا زمنيا¹⁷:

3	_ 11
(34)	1980 (1956)
()	_ 12
:	" (.) [1981 2] [1941 : 1]
...	(...)
...	" " 1913 ...
...	(...) (...)
...	(...) (...)
(104-103)	_ 13
(1895)	1877
1905	_ 14
....	_ 15
... 1926	(1935) (812-803)
:	_ 16
"	_ 17
"	" ()

مفقودة	1919	الضيف الثقيل	1
لم تنشر	1922	أمينوسا	2
لم تنشر	1923	علي بابا	3
مفقودة	1924	العريس	4
لم تنشر	1924	خاتم سليمان	5
*	1926	المرأة الجديدة	6
*	1926	أمام شبك التذاكر	7
*	1928	الخروج من الجنة	8
*	1929	سر المنتحرة	9
*	1930	حياة تحطمت	10
*	1931	رصاصه في القلب	11
*	1932	الزمار	12
	1933	شهرزاد	13
	1934	أهل الكهف	14
*	1935	جنسنا اللطيف	15
*	1935	نهر الجنون	16
*	1938	حديث صحفي	17
	1939 و 1954	براكسا : أو مشكلة الحكم	18
	1941	صلاة الملائكة	19
	1942	بجماليون	20
	1943	سليمان الحكيم	21
0	1945-1950	بين يوم وليلة	22
0	1945-1950	أريد أن أقتل	23
0	1945-1950	النائبة المحترمة	24

0	1950-1945	أصحاب السعادة الزوجية	25	
0	1950-1945	ميلاد بطل	26	
0	1950-1945	الصرّ	27	
0	1950-1945	أريد هذا الرجل	28	
0	1950-1945	عرف كيف يموت	29	
0	1950-1945	المخرج	30	
0	1950-1945	عمارة المعلم كندوز	31	
0	1950-1945	الكنز	32	
0	1950-1945	بيت النمل	33	
0	1950-1945	أعمال حرة	34	
	1950-1945	ساحرة	35	
	1950-1945	الحب العذري	36	
	1950-1945	الجوع	37	
0	1950-1945	العش الهادي	38	
0	1950-1945	مفتاح النجاح	39	
0	1950-1945	الرجل الذي صمد	40	
0	1950-1945	لو عرف الشباب	41	
0	1950-1945	أغنية الموت	42	
0	1947	لا تبحثي عن الحقيقة	43	
0	1949	الملك أوديب	44	
	*	1949	الصندوق	45
	*	1950	دقت الساعة	46
	*	1951	الشیطان في خطر	47
	*	1951	بين الحرب والسلام	48

	1955	الزيبس	51
*	1951	لكل مجتهد نصيب	49
*	1955	نحو حياة أفضل	52
*	1954	الأيدي الناعمة	50
*	1955	صاحبة الجلالة	53
	1956	الصفقة	54
	1957	لعبة الموت	55
	1957	أشواك السلام	56
	1958	رحلة إلى الغد	57
	1960	السلطان الحائر	58
	1962	يا طالع الشجرة	59
	1963-1962	رحلة صيد ؛ رحلة قطار	60
	1963	الطعام لكل فم	61
	1965	شمس النهار	62
	1966	الورطة	63
	1966	مصير صرصار	64
18*	1966	كل شيء في محله	65
	1967	بنك القلق	66
	[1969]	هارون الرشيد وهارون الرشيد(مسرحية مترجمة) ¹⁹	67

وتحتلّ "الملك أوديب" موقعا خاصًا من نتاجات توفيق الحكيم المسرحية، فلقد نشرها سنة (1949) فكانت خاتمة سلسلة من الأعمال درج أغلب النقاد - بمباركة من توفيق الحكيم وتشجيع - على تسميتها بـ "المسرح الذهني" ونعني بذلك مسرحيات أهل الكهف (1933) شهرزاد (1934) براكسا أو مشكل الحكم (1939-1954) بجمالين (1942) سليمان الحكيم (1943). ولقد حظيت هذه المسرحية عند توفيق الحكيم بعناية خاصة تجلت في حجم المقدمة التي صدر بها نصّها وفي التعقيبات التي ديل بها عددا من طبعتها فبدت مسرحية

1966

20 (1956)

18

(21) 1966 1956 " " * ...
(21) 1950 " " 0
214 205: ...

19

"الملك أوديب" تحقيقا لتطلعات فنية وفكرية وتجسيدا لدرجة من الوعي والنضج هي حصيلة تجربة ومراس طويلين²⁰.

2-3- جهد توفيق الحكيم التنظيري :

لقد عمل توفيق الحكيم منذ السنوات الثلاثين وإلى آخر أعماله المسرحية على مصاحبة ما كان ينشر من مسرحياته بنصوص حاضنة مقدمات وتذييلات وتعقيبات تراوحت بين تنزيله المسرحية المنشورة منزلتها من أعماله السابقة ومن مسار الممارسة العربية لهذا الفن وبين النظر في دلالات هذا الفن و ممارسته من لدن العرب. ولم يتوان، على الأقل مرتين، على خصّ اجتهاداته التنظيرية بكتاب مستقل²¹، فبدت أعماله المسرحية وجهوده التنظيرية من خلال ذلك، معبرة عن حيرة النخبة العربية أمام زخم النتاجات المسرحية الأوروبية وتنوعها و بدت أعماله مندرجة، في الآن ذاته، ومن خلال الوعي بتلك الحيرة وبدواعيها، ضمن مشروع متماسك ما انفكّ الكاتب يسعى إلى إنجازها تجاوزا لهذه الحيرة و منخرطا، من ثمة، في مسار التأسيس انخرطا واعيا، بل بدا الحكيم صاحب رسالة مسكونا بهاجس أداء هذه الرسالة . ولعلّ أوضح تعبير لتوفيق الحكيم عن الحيرة التي ذكرنا تجلّى في ما كتب في "زهرة العمر"²² حول الصدمة التي أحسّ بها عندما عايش الفن المسرحي ممارسا من قبل الأوروبيين في أوروبا : "... لست أدري، أمن سوء حظي أو من حسنه أني أعيش الآن في أوروبا، وسط هذا الاضطراب الفكري الذي لم يسبق له مثيل، فهذه الحرب قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمونها "المودريزم" فكان لزاما علي أن أتأثر بها ولكنني في الوقت ذاته شرقيّ جاء ليرى ثقافة الغرب في أصولها : فأنا موزّع الآن كما ترى بين "الكلاسيك" و"المودرن" و لا أستطيع أن أقول مع الثائرين : "فليسقط القديم، لأنّ هذا القديم أيضا جديد علي ... فأنا مع أولئك وهؤلاء...".

ولكن تعبير توفيق الحكيم عن هذه الحيرة لم يمنعه من الخوض في مسائل تتعلّق بصلة الثقافة العربية الإسلامية بهذا الفن في الماضي وتصور ما يمكن أن تكون عليه في الحاضر والمستقبل فلاحظ، أكثر من مرة، غياب هذا الفن عنها وألحّ، أكثر من مرة كذلك، على مسألة "العمق المفقود"²³ للمسرح العربي وعلى انعكاسات ذلك على طبيعة الممارسة العربية لهذا الفن ونوعيّة نتاجاته، فكان ذلك بمثابة ما يفسّر تعدّد الوجهات التي أتبع في عمله المسرحي وما يعلّل تنوع التجارب التي خاض وهو يبرز، من وراء ذلك، ضخامة العمل الذي حقّق وأهمية المشروع الذي هو بصدد إنجازه فتجلّى الكاتب في موقع

20

21 : (.) [1955] 1 20 " " " " "

(.) [1967] 199 .

22 _ 1943 272 (33) .

23 _ " " - , 1993

الرّيادة رغم تأخّره زمنيا عن رواد المسرح العربي الأوائل. ولنا في المقدّمة التي صدر بها المسرح المنوّع في طبعة 1966²⁴. خير تجسيد لما أشرنا إليه من الشواغل التي تواترت في النصوص الحاضنة لمسرحياته المنشورة. فلقد عمد فيها إلى المقارنة بين واقع الممارسة العربية والممارسة الأوروبية فذهب إلى أن "... أي مؤلف مسرحي، معاصر لنا وينتمي إلى أي أدب أوروبي، يعمل اليوم وقدمه مستقرة، فوق تجارب ألفين من السنين - تجارب راسخة في أدب بلاده، منذ العهد الإغريقي وأثار ينقلها جيل إلى جيل ... وكأنها سلسلة فكرية طويلة تحمل كل الأنواع والاتجاهات والابتكارات...²⁵ في حين "ينهض المؤلف المسرحي العربي "علي فراغ أو شبه فراغ ... يعمل وخلفه فجوة لم تملأها جهود السابقين على مدى الأجيال...²⁶ وتوفيق الحكيم بإبرازه "العمق المفقود" وتهويله الفراغ الذي تقوم عليه الممارسة العربية لهذا الفن قد هوّل من أمر ما أقدم عليه وعلّل تعدّد المراجع التي قامت عليها أعماله المسرحية وأبرز السمة التأسيسية التي وسمتها ووسمت جهوده : "هنا إذن سرّ رحلتي القلقة في كل الجهات !... فأنا أحاول في قلق جنوني أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكان وجهدي، وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة ... ! من هذه أيضا جاء تناولي لكل العصور. فقد أنشأت مسرحيات مستلهمة من المسرح الإغريقي، مثل "أوديب" و"براكسا جورا" و"بجماليون" ومسرحيات مستلهمة من القرآن مثل "أهل الكهف" و"سليمان الحكيم" ومن "الف ليلة وليلة"، مثل "شهرزاد" ومسرحيات مستلهمة من مجتمعنا المعاصر مثل "مسرح المجتمع" ثم مسرحيات مستلهمة من مختلف المشاعر والبيئات كما هو موجود في "المسرح المنوع" ... كل هذا التنوع هو من قبيل المحاولة المجنونة القلقة لسدّ فجوة هائلة كان يجب أن تملأها سلسلة طويلة متصلة من أدباء القرون الماضية " ²⁷. ولقد ازدوج شاغل الرّيادة والتأسيس هذا بشاغل لا يقل حضورا وتواترا في جهوده التنظيرية ويتمثّل ذلك في السعي إلى تحقيق ما تحقّق للمسرح الغربي عبر العصور من اعتراف للكتابة المسرحية بانتمائها إلى مصافّ الأدب المسلّم بقيمته من لدن معاصريه ومضاهاة أهم نتاجاته، من ناحية، وفي العمل، من ناحية أخرى، على الخروج عنه سواء من خلال السّعي إلى أن يجعل النتاجات المسرحية العربية الآتية متناغمة مع خصوصيات الذوق العربي الشعبي أو ما يفترض أن يكون كذلك أو من خلال العمل على إقامة اختيارته الجمالية على أسس يفترض أن تكون ميزات للفكر العربي الإسلامي.

ولقد تجلّى المسعى الأول بالخصوص في البيان "الذي ذيل به مسرحية" الصفقة"²⁸ وفي المقدمة التي صدر بها مسرحية "ياطالع الشجرة"²⁹ والتعقيب الموسوم بـ "لغة

24 - 1966 1956
 (8-6) " " "
 25 - (6)
 26 -
 27 - (8)
 28 . . [1956] 159 162
 29 . . [1962] 8 34

المسرحية" الوارد بعد مسرحية "الورطة"³⁰، إضافة إلى كتابه "قالبنا المسرحي"³¹ الذي جمع فيه إلى عدد من المقترحات الجمالية النظرية التي عليها يمكن ان يقوم مسرح عربي مخصوص صوراً من تطبيقها³²، وأما مسعى توفيق الحكيم إلى إقامة منظومة فكرية بها علل اختياراته الجمالية والفكرية وعليها عول في إضفاء تماسك فكري على ما أنجز من أعمال مسرحية فتجلى ذلك، بشكل خاص، في المقدمة الطويلة التي بها افتتح "الملك أوديب" فبدأت معه هذه المسرحية تحقيقاً للرهان المزدوج الذي إليه اشرنا، وتجلت هذا المسعى كذلك، في كتاب "التعادلية"³³ وهو الذي أراده تلخيصاً لفكره وقراءة لآثاره وسعيًا إلى بناء نظرية خاصة به. وهو، إلى جانب ذلك، سعى، في كثير من الأحيان، إلى توجيه قراء آثاره ونقادها الوجهة التي يريد.

[1966].

30

31

.. 422 428 .

:

32

33

3-التراجيديا وتوفيق الحكيم :

لقد حرص توفيق الحكيم عند نشره مسرحية "الملك أوديب" على إحاطة نصّها بنصوص حاضرة تجاوزت في حجمها ثلث حجم المسرحية نفسها³⁴. وقارئ هذه النصوص الحاضرة لا يقف فيها فحسب على مسار تعودّ عليه في كتابات هذا الكاتب يتمثل في إبراز دوره الريادي في إنشاء الأدب المسرحي العربي وتأثّيله فيه فذاك أمر أضحي تقليدياً عند توفيق الحكيم في مثل هذه النصوص، وإنما يقف على تركيز خاص على التراجيديا والحسّ التراجيدي، فبعد أن خاض كعادته في أمر غياب هذا الفن عن حضارة العرب والمسلمين وثقافتهم³⁵ و بعد أن أشار إلى سابق إسهاماته في إنشاء أدب مسرحي عربي بين ظهرانيتهم، ذهب إلى أنه "لا بدّ من إيجاد حلقة نسب مفقودة ترجع إليها لتحكم

222

74

34

(26-16)

35

رباط الأدب العربي بالفن التمثيلي ! هذه الحلقة لا يمكن أن تكون سوى "الأدب الإغريقي..."³⁶ ثم تساءل : "أليس من الممكن أن نعرض على "المسرح المادي" أمام النظارة ... "تراجيديا إغريقية" مدترة في غلاله من العقلية العربية..."³⁷، وأعلن بعد ذلك أنه انتخب "أوديب" موضوعا "لاختباره" بعد أن عكف على دراسة "سوفوكل" وقتا ليس قصيرا وذلك رغما عن فشل كبار المسرحيين الغربيين المعاصرين والسابقين واجتناب آخرين معارضة هذه المسرحية بالذات برغم معالجتهم لعدد من الأساطير اليونانية واللاتينية الأخرى³⁸ فازدوج الرهان الشخصي، من ثمة، برهان آخر يتنزل في مشروع أشمل وثيق الصلة بشواغل المفكرين العرب منذ عصر النهضة و المتمثلة في إقامة علاقة سوية بالثقافة الأوروبية عند السعي إلى استنبات شكل فنيّ في الثقافة العربية و تقوم هذه العلاقة السويّة، في رأيه، إذا ما تمّ هذا الاستنبات انطلاقا من نظرة للعالم مختلفة عن تلك التي قام عليها ذلك الشكل الفنيّ في البلاد الأوروبية³⁹. فاشترط توفيق الحكيم على نفسه أن يجمع إلى تدبير مسرحية "أوديب ملكا" - و هي المعتبرة خير ممثل للتراجيديا الإغريقية - بغلالة من العقلية العربية و أن يضمن "قوتها الدرامية" و "موافقها التمثيلية" ومقتضيات المسرحية المبنوثة فيها والتي هي أساس هويتها التراجيدية⁴⁰ فمن هنا تتجلى مشروعية العودة، عند معالجة مسرحية توفيق الحكيم "الملك أوديب" إلى مسرحية سوفوكل "أوديب ملكا" التي أضحت، إضافة إلى كونها تقوم مقام الأسطورة الأصلية التي اندثرت، تحتلّ موقع الصدارة لدى المنظرين عند الخوض في أمر التراجيديا بنية فكرية أو فنية. هذا هو التطاع فكيف كان له إنجازها؟ من الضروري البدء بالوقوف على مفهوم التراجيديا والإشكالات الكامنة وراء حدّها و وراء مسارها في الفكر الأوروبي ذاته.

3-1- التراجيديا وإشكالاتها :

ما انفكت التراجيديا تحظى بعناية الفلاسفة والنقاد والمسرحيين الغربيين على مرّ العصور فلا يكاد يغيب في آثار أهمهم ذكر لها وتفكير فيها منذ أرسطو، ولعل السرّ في ذلك إنما هو الموقع الذي احتلته من المباحث الجمالية الأدبية عامة والمباحث المسرحية خاصة إضافة إلى المباحث الفلسفية المتعلقة بمنزلة الإنسان في الكون لقد أضحت تحتلّ موقع المركز من كل المباحث المتعلقة بفنون الفرجة عامة والفنون المسرحية خاصة تاريخا لها و ضبطا لخصائص أنواعها وميزاتها أو سعيها إلى الوقوف على منطلق تطورها، إن تقنيا وتقييدا أو نقدا وتقويما. بل إنه غالبا ما لا يقتصر عند التعرض إليها على ما يمكن أن يعنيه نوع مسرحيّ في ذاته بل لقد خاض الباحثون و المؤرخون - عند معالجتها - في روح المسرح وأسسها الجوهرية وما يقوم عليه من نظرة إلى الكون وإلى مصير الإنسان فيه، فتتداخل الشواغل الجمالية والفلسفية والأدبية في البحوث التراجيدية وتتجاذب

36 (31)

37 (42)

38 " " " " " " (44)

39 46

40 53

المنطلقات الفكرية فيها وتتنازع وتنازعا ليس غريبا عما هو متعلق بالبحث في قضايا الإنسان الوجودية و الماورائية. وليس كتاب أرسطو (355-384 ق م) "فن الشعر"⁴¹ و طريقة معالجته للتراجيديا بغربيين عن الموقع الذي احتلته في الفكر الغربي و مازالت، فلقد رسم أرسطو الطريق عندما جمع في كتابه هذا إلى العناية بالتنظير لهذا الجنس من التعبير الفني وخصائصه الفنية تنزيهه لها منزلتها من أجناس التعبير الأخرى والبحث في غايات التراجيديا وعلاقتها بالإنسان وحاجياته في الكون. ولم يغب عن الفلاسفة والمفكرين الغربيين اللاحقين دلالة هذه العناية وطبيعة هذه المقاربة فلم يحظ الكتاب بشروح الشارحين فحسب، وإنما نزلت المباحث التراجيدية في صلب البحوث الميتافيزيقية فازدوج نظر الفلاسفة الغربيين في أمر هذا التعبير الفني الذي عرفته الحضارة اليونانية عند معالجة "التراجيديا" بالبحث في موقع الإنسان وصلته بحضارته وبالكون، فلا غرابة أن يرگز، من ثمّة، فريديريش نيتشه (1844-1900)، مثلا، على "مولد التراجيديا"⁴² في العهود الهلينية الأولى⁴³ فيبحث، من خلال سعيه إلى الوقوف على روحها وسرّ انبعائها في تلك العهود، في القوى والغرائز الأولى المتنازعة في ذات الإنسان و التي عليها تقوم خصوصيات الروح الهلينية وصلاتها الوثيقة بالروح الجرمانية التي تضمن، في رأيه، "للتراجيديا" انبعاتا جديدا⁴⁴، بينما ذهب نيتشه هذا المذهب أعلن جورج شتاينر "موت التراجيديا"⁴⁵ وجان ماري دومينك "عودتها"⁴⁶ وبين إيون أومسكو صور "تحول التراجيديا"⁴⁷ و الأسس التي أصبحت تقوم عليها النظرة التراجيدية عند الإنسان الأوروبي المعاصر و بدا له في "العبثية" حسا تراجيديا عميقا و في المسرح العبثي صورة حديثة للتراجيديا فيتأكّد لنا، من خلال هذه الإحالات، اتّصال الوعي التراجيدي عبر العصور، و امتداد روحه في المسرح الغربي.

إن أهمية "التراجيديا" والفكر التراجيدي المتجلبين في حضورهما المستمرّ في شواغل المفكرين والمبدعين الغربيين - وإن اختلفت نظرتهم إليهما - يبرز، في حقيقة الأمر، عسر الوقوف على دلالات التراجيديا وعلى حدّها حدّا مقنعا، فغالبا ما يؤول مسعى التعريف إما إلى البحث في تاريخها وفي صور تجلياتها عبر العصور فيتّسع المجال اتساعا لا يكاد يغنم الباحث بحكمه، ما أراد، أو يؤدّي به الأمر إلى الانطلاق من مقدمات

41

⁴²Friedrich NIETZSCHE la naissance de la tragédie (1871), traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, (1940), Gallimard N.R.F (1949),1979,

43

470 Les guerres médiques

: (. 323)

Dictionnaire de la civilisation grecque, Larousse, Paris 1968 p : 130

44

⁴⁵ Steiner, George, la mort de la tragédie, Paris, Seuil 1965

⁴⁶ Dominach, Jean-Marie, Le retour du tragique Paris, seuil, 1967.

⁴⁷ Ion omesco, la métamorphose de la tragédie; Paris, p.11.f.1976

بذاتها قد تضيّق من أفاق البحث فتختزل دلالات التراجيديا اختزالاً مخرلاً، فلا يغنم الباحث، كذلك، ما يبحث عنه. ولعلّ ما يجعل الأمر أكثر تعقيداً بالنسبة إلى الباحثين العرب إنما هو ازدواج الصعوبات القائمة أمام الأوروبيين عند البحث في التراجيديا بالتداخل والارتباك اللذين وسماها في الخطاب النقدي والإبداعي العربي⁴⁸ يضاف إلى ذلك تفاوت المقام الذي احتلته، في نظر المنشغلين بهذا الفن من بين العرب، واختلاف طبيعة الصلة التي ربطت العرب والمسلمين وثقافتهم بهذا الفن في ماضيهم ومستقبلهم، فلقد ذهب عدد كبير منهم إلى تفسير غياب هذا الفن عن الثقافة العربية الإسلامية بغياب الوعي التراجيدي عند أهلها⁴⁹؟ أ فلم يذهب عدد آخر إلى اعتبار تواضع قيمة ما أنتجه العرب والمسلمون من مسرحيات راجعاً، كذلك، إلى غياب ذلك الوعي؟

إن في انشغال توفيق الحكيم بالتراجيديا ودلالاتها في مسرحية "الملك أوديب" التي ألف وفي النصوص الحاضرة التي أرفقها بها لتجسيدا للمقام الذي احتلته التراجيديا في نظر المسرحيين العرب. وإن في طبيعة معالجته لها، إبداعاً وتنظيراً، ما يؤكّد ما ذهبنا إليه، وإن فيها ما قد يسمح، للوقوف على بعد هامّ للممارسة العربية لهذا الفن في هذا العصر.

3-1-1- التراجيديا نظرة إلى العالم :

يميّز المنظرون الغربيون بين "التراجيديا" La tragédie باعتبارها جنساً أدبياً وفنياً وبين "الحالة التراجيدية" Le tragique باعتبارها مبدأً أنتروبولوجياً وفلسفياً يمكن أن يعثر عليه المرء في عدد من التعبيرات الأدبية والفنية الأخرى بل وحتى في حقيقة الوجود الإنساني ذاته، إلا أن هذا تمييز لا يمنع الصلة الوثيقة بينهما، فأفضل الدراسات والبحوث المتعلقة بالحالة التراجيدية وأدقها تمّ انطلاقاً من المسرحيات التراجيدية قديمها وحديثها ومن خلالها. ولعل ذلك يفسر تعايش نظرتين اثنتين في مختلف فلسفات التراجيديا، إحداهما أدبية- فنية تستمدّ أسسها من تنظيرات أرسطو في كتابه "فن الشعر" بصفة أخصّ وثانيتها تسعى إلى تعليل نشأة الفن التراجيدي انطلاقاً من المدى التراجيدي للوجود الإنساني ومن الوعي بهذا المدى. ولكن تحل نصوص المنظرين والفلاسفة في كلتا الحالتين على آثار بذاتها وعلى أبطال تراجيديين محددين. فتتحدد الحالة التراجيدية في تلك النصوص التنظيرية والفلسفية من خلال السمات المميزة للبطل التراجيدي ومن خلال طبيعة وعيه بوجوده وبصلاته بالكون ومن خلال طبيعة سلوكه إزاء ذلك كله. ولعل ما هو متواتر عند هؤلاء إنما هو الإلحاح على حالة التمزّق التي يعيشها البطل التراجيدي (ومن ورائه الإنسان عامة) بين ضرورات متناقضة، فتتجلّى الحالة التراجيدية حسب ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني هيغل (1831-1770) Friedrich Hegel، في أن يكون طرفاً للنزاع (لأنّ في الأمر نزاعاً) المتعارضان على حقّ كلاهما ولكن لا مناص لأيّ واحد منهما -

- 48

49

(176 - 157) :

1980

(496_460)

لكي يحقق غاياته المشروعة والحتمية - من أن ينفي الطرف الآخر، رغم إقراره بحقوق الآخر كذلك، فيؤدّي الأمر بهما معا إلى إتيان ذنب في حق الأخلاق من خلال احترامهما لمقتضيات نظام الأخلاق ذاتها فتبدو الحالة التراجيدية ناجمة عن نزاع لا مفرّ منه ولا حلّ له، وليس الأصل في هذا النزاع مصائب أو ظواهر طبيعية مريعة وإنما الأصل فيه قدر منصبّ على الوجود الإنساني، فمهما كانت طبيعة القوى الحاضرة في هذا النزاع، فإن التراجيديا الكلاسيكية تقوم دائما على المواجهة والتعارض بين الإنسان وبين مبدأ أخلاقي أو ديني لا يعلى عليه.

إلا أن النظام الأخلاقي الذي هدّده موقف البطل وفعله، سرعان ما يعود إلى سابق حاله بمجرد سقوط البطل وذلك بفضل العدالة الأزلية وقوانينها الأخلاقية⁵⁰. غير أن البطل التراجيدي يبقى - رغم العقاب الشديد الذي سلّط عليه نتيجة ما أتاه من جرم عظيم - محبّبا إلى النفس، وذلك لأنه فهم، في الأخير، أن رغبته كانت معزولة أحادية الجانب وأنها تسيء إلى العدالة المطلقة التي تقوم عليها الأخلاق المنظمة لحياة الناس العاديين. فيستعيد البطل التراجيدي (ومن ورائه الإنسان أيضا) حرّيته⁵¹، فالبطل يقبل أن يسلّط عليه عقاب من أجل جرم لا مناص منه رغبة منه في أن يعبر عن حرّيته حتّى وإن كان ذلك عن طريق فقدان تلك الحرية ذاتها، ويسقط و يهلك نتيجة إعلانه عن حقّه في الإرادة الحرة...⁵² فتبدو الحالة التراجيدية في الآن ذاته عنوان قدرية ودليل اختيار حرّ من لدن البطل: فلقد رفع البطل التحدي التراجيدي وقبل أن يكافح متحمّلا تبعات خطيئة لم يأتيها فعلا في كثير من الأحيان رافضا لكل الحلول الوسطى، مستعدّا للموت حتى يثبت حرّيته التراجيدية تلك، فالبطل التراجيدي لا يقبل أن يضع على وجهه قناعا إنّه يرفض الغشّ والمخادعة وينتصب وحيدا سافر الوجه في مجتمع غلبت عليه الأقنعة، وهو حين يرفض مسايرة العالم ومساومة البشر، يضمن لنفسه هويته في عالم لا هويّة له ، وبين أناس لا هويّة لهم يحتفظ بالجواهر دون المظهر . يكفّ من أن يظهر حتى يكون⁵³

والبحث في منزلة الإنسان في الكون ووعيه بها من خلال الحالة التراجيدية غالبا ما يدفع المنظرين للتراجيديا إلى تدبّر مفهوم الخطأ الوارد ذكره في " فن الشعر " (فالبطل) يتردّد في هويّة الشقاء ، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ⁵⁴ ارتكبه و هذا ما يمكن أن نستشقه في ما ذهب إليه لوسيان غولدمان عند تحليله لمنزلة في مسرحيات راسين (1639_1699) Racine، فبدت له معاناته ناشئة عن التناقض جذري بين عالم فاقد لوعي أصيل⁵⁵ و هذا التوجّه في التحليل تتلمسه كذلك في ما ذهب إليه الفيلسوف الألماني شوبنهاور

50 _

Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre.. p (428)⁵¹

52

(72) , ,⁵³

(35) , (113) , 1453 , ,⁵⁴

⁵⁵ L.Goldmann, le Dieu caché, étude sur la vision tragique dans les pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine, Paris Gallimard, 1955, p 352, P Paris, p (428)

Schopenhauer (1788-1860) عندما اعتبر البطل التراجيدي " لا يكفر عن خطايه الشخصية، بل عن الخطيئة الأصلية، أي خطيئة الوجود نفسه " ⁵⁶.

3-1-2- التراجيديا منظومة فكرية وفنية :

لقد عرّف أرسطو التراجيديا في الفصل السادس من كتابه المذكور- بعد أن خاض في أمر الفن عامّة وأنواع المحاكاة التي عليها تقوم أنواعه وحدّد نقاطا التمايز بين التراجيديا وفنون المحاكاة الأخرى ورسم رسما سريعا مسار نشأتها عبر تاريخ الحضارة اليونانية فذهب إلى أنها: "... محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدّي إلى التطهير من هذه الانفعالات ... ⁵⁷.
واندفع بعد ذلك في شرح تعريفه هذا مفصّلا بعض ما أورده مجملا مختزلا. وما يلفت الانتباه في هذا التعريف وفي تفصيل القول في عناصره إنما هو ميل أرسطو فيه إلى الوقوف على المنظومة الفكرية والفنية معا، إذ عمل على وصف مكونات التراجيديا والوقوف على منطق تركيب هذه المكونات في ما بينها، من ناحية، وحدد غاياتها ومقتضيات تلك الغايات، من ناحية أخرى، فبدأت التراجيديا معمارا فنيا دقيق البناء متماسك العناصر وبدأت في الآن نفسه تعبيراً عن نظرة للعالم وأداة فعّالة لامتداد هذه النظرة ولإقامة جدل، من خلال ذلك، معه ومعها.

غير أن صيغة الكتاب ⁵⁸ وظروف نشأته ومسار وصوله ⁵⁹ قد أدت بشراحه إلى الذهاب في الشرح والتعليق مذاهب عدة متفاوتة عمقا ودقة مختلفة اختلافا في مستوى

56 (72) :

Le monde comme volonté et comme représentation

57 - 18 :

-1 " :

... "

-2 : J.HARDY

La tragédie est l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendu, dans un langage relevé d'assaisonnements - d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des personnages en action et non au moyen d'un recit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions"

-3 :

Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot

La tragédie est la représentation d'une action noble, menée jusqu'à son terme et ayant une certaine étendue, au moyen d'un langage relevé d'assaisonnements d'espèces variées, utilisés séparément selon les parties de l'oeuvre ; la représentation est mise en oeuvre par les personnages du drame et n'a pas recours à la narration, et , en représentant la pitié et la frayeur, elle réalise une épuration de ce genre d'émotions.

58 "

التوجهات والمنطلقات⁶⁰، إلا أن المنحى الذي تأسس عليه الكتاب يمنع الناظر فيه من الاكتفاء بجملة القوانين والقواعد التي على أساسها تنجز التراجم أو باعتبارها يمكن أن تقوم وتنقد، وذلك رغم الميل إلى هذا التوجه الذرائعي الذي غلب على عدد كبير من شروح شراحه فالكتاب يفرض على قرائه وشراحه بحكم المنحى الذي اتخذه أن يطرحوا عددا من الأسئلة تتجاوز المدى المعياري والبعد التقني المتوفرة أدواتهما فيه، ولعل هذا ما يمكن أن يفسر بروز قراءات، في مختلف العصور، لهذا الكتاب ولمفهوم التراجم تدعو إلى الذهاب بعيدا فيه وتعمل على تجاوز هذين البعدين والنظر في الغايات الكامنة وراء ممارسة التراجم في العصور اليونانية وبعدها، حتى وإن أدى الأمر بشراح الكتاب والمعلقين عليه إلى التمرّد على ما وقفوا عليه من منطلقات فكرية وخلفيات سياسية وهو ما أدى بعدد من شراح الكتاب والمعلقين عليه إلى إعادة النظر في عدد من المفاهيم الأساسية التي عليها قامت التراجم.

والناظر في الخطاب الفلسفي أو النقدي للتراجم في بلاد الغرب يجد نفسه، غالب الأحيان، أمام عدد من المصطلحات والمفاهيم تنتمي جذورها اللغوية إلى اليونانية واللاتينية وغالبا ما يكون التواصل مع ما يرد في هذا الخطاب رهين الوقوف على دلالاتها. وتكاد تحيل هذه المصطلحات والمفاهيم كلها على جذور التراجم وعلى المسارات التي عرفت أو من المفترض أن تكون اتبعتها في مختلف العصور.

ولعلّ في هذا ما يعلّل العودة إلى الأصول المفترضة للتراجم والبحث عن المنطق الرابط بين تلك الأصول وبين الدلالات التي اكتسبتها تلك المصطلحات والمفاهيم في مختلف سياقاتها. وتحتلّ الميثولوجيا الإغريقية مقاما هاما في هذا السياق فلا تكاد تغيب عن البحوث المعالجة للتراجم في صورها القديمة والحديثة، وذلك باعتبار التراجم أصيلة اليونان وشعوبها وسليّة تلك الميثولوجيا وعوالمها وعائدة في شكلها الأدبي والفرجوي المحتمل إلى القرون الستة السابقة للميلاد وخاصة منها القرنان السادس والخامس إذ خلالهما عاش الثالوث الذي إليه تنسب أهمّ التراجمات التي على أساسها قامت تنظيرات أرسطو في كتابه "فن الشعر" ذات الأثر الخطير في رسم أسس التراجم وقوانينها وبناء المرجعيّات التي عرفها المسرح و الأدب و فنون الفرجة عامة إلى هذا العصر.

59

60

*Horace, Epitre aux Pisos (65 A.J)/ *Scaliger, Poetides Pibri (1961)/ *Castelvetto, la Poétique d'Aristote vulgarisée et exposée (1570)/ *D'aubignac, pratique de théâtre (1657)/ *Boileau, Art poétique (1674)/ *Voltaire, Discours sur la tragédie (1730)/ *Schlegel, cours de littérature dramatique (1814).

والمقصود بهذا الثالوث : اسخيلوس أو إيشيل (Eschyle 456-525 ق م.) وصوفوكليس أو صوفوكل Sophocle (409-495 ق م) وأوريبيدس أو أوربيد (Euripide 480-406 ق.م)، وكل هؤلاء استقوا تراجيدياتهم من معين الميثولوجيا الإغريقية ومن الفضاء الثقافي والفكري والرمزي الذي فيه نشأت وعنه عبرت ومعه تفاعلت.

ومجالات البحث في الميثولوجيا عامة والميثولوجيا اليونانية خاصة متسع اتساعا، فحسبنا أن نقف على أهم المظاهر المساعدة على حدّ المفاهيم الأساسية التي تقوم عليها التراجيديا أو الفلسفة التراجيدية :

الديثرمبوس او الجذور المفترضة للتراجيديا اليونانية :

لقد أشار أرسطو في الفصل الرابع من "فن الشعر" إلى المسار الذي اتبعته كل من التراجيديا والكوميديا فأشار إلى أنهما نشأتا في البداية ارتجالا وربط كل واحدة منهما بتعابير طقسية سابقة، فبينما أعاد الكوميديا إلى الأناشيد الإحليلية⁶¹، أرجع التراجيديا إلى الديثرمبوس وأشار إلى أنها تمت شيئا فشيئا بإنماء العناصر الخاصة بها وإلى أنها مرت بعدة أطوار قبل أن تبلغ كمال طبيعتها الخاصة.⁶²

وصاحب "فن الشعر" قد انطلق، في ما ذهب إليه، من افتراض معرفة القراء بهذه التعابير الطقسية ولذلك لم ير مدعاة للتعريف بها تعريفا مستفيضا، فلم يبق لقراء كتابه اللاحقين إلا أن يلتقطوا الإشارات والقرائن القائمة في ثنايا هذا النص عند تفصيل القول في التحولات التي حدثت في الديثرمبوس حتى يتحول إلى تراجيديا. ولنا في ما أشار إليه عند حديثه عن إضافات أسخيلوس وسوفوقليس، مثلا، مظاهر مما ذهبنا إليه، فلقد أشار إلى أن "أسخيلوس هو أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين وقلل من أهمية الكورس (الجوقة) وجعل المكانة الأولى للحوار، ثم جاء سوفوقليس فرفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمر برسم المناظر"⁶³ "ثم إن التراجيديا لم تزل حتى اكتسبت الفخامة والرونق تاركه شكل التمثيلية الساتيرية"⁶⁴ "... مستبدلة الطول و العظم من صغر القصة و سماجة العبارة..."⁶⁵ و تجلّى - من خلال ما أشير إليه من إضافات وتغيير - بعض مما يربط

	Chants Phalliques :	61
- [Phallus] "	()	"
.. Priapos	-	
Lellot - Roselyne	(4) 14	
	171-170) Droc
	15	62
		63
	Satyres"	" 64
	(3) 15	"...
(42)		65

التراجيديا بالديثرمبوس Dithyrambe وشيء مما استقلت به عنه. ولقد أمكن للدارسين - انطلاقاً من هذه النصوص وأمثالها - أن يميّزوا بين نوعين من الديثرامبوس وسمّوا أولهما بالبدائيّ وثانيهما بالأدبيّ.

أما الديثرمبوس البدائيّ فيبدو أنه مرتبط بالاحتفالات بإله الخصب ديونيزوس⁶⁶ وتمثّل في قيام المحتفلين بأداء حركات وإصدار أصوات ومنشدين وراقصين رقصاً دائرياً حول الحيوان الأضحية المعدّ فوق المذبح والذي عادة ما يكون ثوراً أو تيساً وكلاهما يمثل إله الخصب المذكور، ويشرف على هذا الاحتفال، عادة، قائد (الخورص أو الكورس) الجوقة الذي ينظّم نسق الدوران ويرتجل تعابير يعيدها بعده المحتفلون في إيقاع متساعد نابع عن قرع الطبول والصنوج فتعلو الأصوات في غناء يشبه النواح والعويل⁶⁷. ويبدو أنّ صوراً قريبة من هذه الطقوس استمرت إلى عهد متأخر فبدت مؤكّدة لأبعاد أهمّها أنها كانت تعبيراً عن "الحداد على الإله ديونيزوس، [إذ كان المحتفلون] ... يقطعون، في بعض أيام الحداد تلك ثوراً حيّاً بأسنانهم و ذلك تيمّناً بـ"ديونيزوس" ويرسلون ... هتافات صاخبة... " بالغبين بهذيانهم نوعاً من الجذب أقرب ما يكون إلى الجنون⁶⁸ ... و هي حالة يعبر عنها بـ "المانيا" ويبدو أن أكل لحم التيس أو الثور وشرب دم الضحية إنما هو الطريق إلى أن يحلّ إله الخصب في المحتفل، وأن يحلّ الإله في المحتفل فذلك يعني اكتساب بعض قدرات ذلك الإله فيصبح قادراً على إتيان ما لا يستطيع أن يأتبه الإنسان العادي كأن يكشف الغيب، مثلاً، ويتنبأ به .

أما الدثرمبوس الأدبي فهو، طبعاً، متطوّر بالنسبة إلى البدائي إلا أنه احتفظ بعناصر قام عليها الأوّل وأهمها : الخورص (الجوقة) الدائرة والرقص والغناء حول مذبح الإله

) Bacchus "	"	(Dionysos)	66
		(
)		Sémélé
(Zeus)	Cronos	Rhéa	(
		Patriarcal	
		Héra	
Athamas	...		Ino
		...	
...		...	
...		...)
		(270/1)	1982

(14)

... "

(16)

67

68

ولكن ألغيت مظاهر "الأموفاغيا" Omophagie⁶⁹ ولم يعد يعول على الارتجال وإنما أصبحت تقام مباريات في الشعر يستعد لها الشعراء سلفا وقد "وصلنا من شعر بندار (438-518 ق.م)، مقطع من ديثرمبوس كان نظمه يستخلص منه أن أعضاء الخورص يبدؤون حركتهم بطيئة متناقلة، وهم منحنون إلى الأرض يرددون هتافات رتيبة موقعة على خطواتهم ... ثم تدب الحماسة فيهم قليلا قليلا حتى تبلغ ذروتها فإذا بهم يخلعون أعناقهم في سرعة البرق، ويطلقون صيحات الهذيان... ولا شك في أنهم كانوا لا ينفرد عقدهم إلا وقد تساقطوا من الإعياء، أو غشي عليهم. وهذا الغشيان ... كان في الديثرمبوس البدائي دلالة على بلوغ المحتفلين حالة الجذب، أو حلول الإله فيهم، أو بلوغ حالة المانيا...⁷⁰ ويمكن للناظر في هذا الاحتفال أن يقربه، بشكل ما، مما هو معهود في حلقات الذكر الصوفي في الثقافة الإسلامية وعند أصحاب الطرق بالأخص أو في الاحتفالات التي يقيمها المريدون ويصلون فيها، بحكم الإيقاع وتصاعده وبحكم تكرار الأصوات عند الإنشاد والذكر، إلى حالات من الصرع والجذب. ولقد عقد أنطوان معلوف فصلا كاملا في كتابه المذكور⁷¹ لبعض الظواهر الثقافية الشعبية المعروفة في المشرق خاصة مثل "الزار" في مصر وعاشوراء في عدد من البلدان الإسلامية و ذلك سعيا منه إلى تقريب الأثر المنتظر تحقيقه من هذا الديثرمبوس إلى الأذهان سواء تعلق الأمر بالديثرمبوس البدائي أو الأدبي، إذ في ذلك ما به يمكن أن يوقف على الأثر الرمزي المقصود إحداثه من خلال التراجيديا، وامتداداتها فقارب بين مفهوم "الحلول" المشار إليه في الديثرمبوس في صورته البدائية والأدبية وبين مفهوم التمثيل أو التشخيص الذي يقام عليه أداء المؤدين في التراجيديا والذي ما فتئ يتطور تطورا سيكون له أثره في بنية التراجيديا نصا وفرجة وفي طبيعة الأثر الرمزي المسعى إلى تحقيقه في المتلقي بعد أن خرج عن دائرة الاحتفال في صورته التي يقتضيها الديثرمبوس و القائمة بطبيعة الحال على المشاركة المباشرة في طقوسه. ولقد سبق أن وقفنا على تركيز أرسطو على مفهوم الكاتريس (التطهير) باعتباره غاية التراجيديا القصوى، وقد سبق، كذلك، أن أشرنا إلى ما وجدته الباحثون والنقاد من عنت، عند سعيهم إلى حد مفهوم الكاتريس ذلك وبيان كيفية تحققه، فلعل النظر في ما درج المؤرخون على اعتباره محطات استقلت من خلالها التراجيديا عن الديثرمبوس واستقامت بنيتها المخصصة ما من شأنه - إذا ما نظرنا في بقية "المفاهيم" المرتبطة بهما معا وفي بعض الإجهادات المؤولة لها - أن ترسم لنا صورا عن الفرجة التراجيدية اليونانية وما تقوم عليه من ثوابت ومتغيرات وأن تبين الآليات التي تسير حسبها المنظومة التراجيدية حتى يحدث الأثر الرمزي المقصود. وفي هذا وذاك عناصر يمكن أن تقرب صور التراجيديا وامتداداتها في المسرح الأوروبي وبيّن كذلك مظاهر الانزياح والعدول القائمة، بحكم مقتضيات المثاقفة وآلياتها، في المسرح العربي عامة، وفي نظرة المسرحيين العرب للتراجيديا وخاصة منهم توفيق الحكيم.

69

70

71

(18).

(33-56).

إن الصلة بين التراجيديا والديثرمبوس متجلية في أصل الاسم ذاته فعبارة تراجيديا متأتية من طراغوديا Tragodia اليونانية المركبة من كلمتين (Tragos و ôdé) تفيدان معنى "أغنية التيس" أو "مغثو التيس و تحيلان على الاحتفالات الديثيرمبية التي ذكرنا، فإلى جانب "التيس" أو "الثور" المضحى به والمحيل على "ديونيزوس" وما يرمز إليه من خصب ونماء، يتجلى في هذه العبارة على ما يذكر بطقوس الاحتفال به والقائمة أساسا على الغناء، إن ارتجالا مثلما هو الشأن في "الديثرمبوس البدائي" أو انطلاقا من نصوص معدة مسبقا مثلما هو الأمر في "الديثرمبوس الأدبي".

أما عن تحديد المراحل التي مرت بها التراجيديا لكي تستقل عن الديثرمبوس وتستقيم جنسا بذاته فلقد اجتهد الباحثون اجتهادا لضبطها وذلك منذ أرسطو في كتابه "فن الشعر" المذكور ويكاد يستقر الرأي على أهمها، وغالبا ما تتجلى هذه المراحل في كسر وحدة "الجوقة" "الخورص" التي ميّزت طقوس الديثرمبوس وفي خروج الممثل الفرد، ونشأة حوار بينه وبينها إعلانا عن صور من المواجهة بين الجماعة والفرد و عن ضروب من الجدل قائمة بينهما، من ناحية، وعن بروز المتفرج المتفاعل مع الفرجة بدلا عن المحتفل المشارك في طقوس الاحتفال، من ناحية ثانية. وغالبا ما يشار إلى إيبيجين السيسيونى أو السيكوني⁷² باعتباره أول من وسّع إطار الاحتفال الديونوزي في الديثرمبوس مستلهما من كل الأساطير اليونانية مواد درامية، وأول من نصّب قائد الجوقة قبالتها بدلا من أن يكون داخلها وأنشأ بينه وبينها صورا من المحاوره.

وينسب، كذلك، إلى تسبيس Théspis (534 ق.م ؟) السبق إلى الرفع من شأن الحدث الدرامي في الديثرمبوس الأدبي وذلك من خلال ما أدرجه في الحدث التحولات Peripéties⁷³. ويعتبر تسبيس، كذلك، أول من خرج عن الحيز المقدس الذي كانت تقام فيه الاحتفالات الديثرامية الديونيرية إلى الأرياف والقرى فقد كان يعرض أعماله المسرحية مستعينا بممثلين محترفين⁷⁴ و لذلك غالبا ما يعتبره الباحثون المؤسس الحقيقي للتراجيديا بل و للمسرح عامة وذلك منذ القرن الرابع قبل الميلاد.

و لعلّ ما ساعد، كذلك، على استقلال التراجيديا بذاتها وفتح لها باب تطورها الذاتي إنما هو نشأة المسابقات عن طريق بعض حكام اليونان ورصد جوائز للفائزين فيها، وعادة ما تنسب نشأة هذا المسابقات إلى بيزيستررات Pisistrate (561 ق.م -؟) وذلك منذ سنة 534 ق.م وفي إطار الاحتفالات الديونيرية الحضرية وكان "تسبيس" السابق ذكره أول الفائزين في هذه المسابقات السنوية.

.Corinthe

Epigènes de Sicyone⁷²

⁷³

⁷⁴

ويتكلم المؤرخون عن الاحتفالات اللبينية Les Iénéennes وهي احتفالات ديونيزية حضرية كانت تقام في لينيون Léneon⁷⁵ و عن منظّمها الذين حدّدوا نوعية المسرحيات وشروط الاشتراك في مسابقتها : ولعل أهم هذه الشروط تتمثل في ضرورة تقديم المتسابقين أربع مسرحيات Tétralogie قائمة على ثلاث تراجيديات وعلى دراما ساتيرية Drame satyrique تتعلق كلّها بموضوع واحد، أوّل الأمر ، ثم أصبح بالإمكان، بعد ذلك ، أن تكون مواضيعها مستقلة عن بعضها بعضا. وغالبا ما كانت تعرض المسرحيات الناجحة أو التي تركت أثرا كبيرا في المتفرجين من قبل الفرق الجوالّة في المدن والقرى الأخرى بمناسبة الديونيزيات الريفية وذلك منذ سنة 380 ق.م⁷⁶ ثم يأتي الثلاثة الذين بنوا للتراجيديا مجددا وأدخلوها في إطار فنون التعبير الجليلية فحظيت بعناية الفلاسفة والمفكرين هؤلاء وهم : "اسخيلوس [وهو] أول من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى ممثلين اثنين وقلل من أهمية الخورص (الجوقة) وجعل المكانة الأولى للحوار ... حسب تعبير أرسطو - ثم يأتي سوفوقليس [الذي] رفع عددهم إلى ثلاثة ممثلين وأمر برسم المناظر ...⁷⁷ وإليهما يضاف أوريبيدس Euripide الذي ذكره أرسطو، كذلك، وذكر تراجيدياته مرات عدة في كتابه المذكور⁷⁸ وكلهم عاشوا خلال القرن الخامس قبل الميلاد.

فما هي تجليات الإضافات والتحويلات التي أحدثها هؤلاء ومن سار على دربهم حتى اكتسبت التراجيديا بنيتها الفنية المخصوصة؟

يبدو أن الفارق الأساسي الذي أصبح قائما بين الديثرمبوس والتراجيديا هو أن الأوّل كان يؤدّى دون ممثلين ولا أقنعة ولا ازياء، وكان عدد أعضاء الجوقة كبيرا يتجاوز (الخمسين نفرا)، وكان هؤلاء منتظمين في شكل دائري يتناسب مع شكل "الاوركسترا" الموجودة في المسارح اليونانية والرومانية القديمة ولقد كان الانشاد والموسيقى غالبيتهم على الديثرمبوس بصورة أقرب ما تكون إلى "الاورا" التي نعرف اليوم. أمّا التراجيديا فإنها قد تطوّرت من خلال إقامة جدل بين الممثلين الذين ما أنفك عددهم يزداد وبين أعضاء الجوقة، بينهم وبين الجمهور الذي كانت هذه الجوقة تمثلهم بصورة من الصور، فكسرت الدائرية التي كانت تقوم عليها حركة أعضاء الجوقة في الديثرمبوس وعوّضتها الصلة الجبهويّة التي تقوم على مواجهة الممثلين للجوقة، ومواجهة جزء من الجوقة جزءها الآخر ومواجهتهما معا للجمهور. ولقد كان أثره في قيام بنية نص التراجيديا وفرجتها تعكس هذه الجبهوية وتجسّدّها . وقامت هذه في صورة نموذج ثابت البنية⁷⁹ إلا أن تنوعاتها الداخلية لا حدود لها، ويمكن إيجاز عناصرها التركيبية في:

المدخل : (Prologue) prologos :

⁷⁶ - Dictionnaire de la civilisation grecque, Larousse Paris, 1968

(15)

... 25 22 18 17 14 13

(12)

ويعني هذا الملفوظ باليونانية "الخطاب السابق" : وهو القسم الذي يسعى من ورائه إلى تهيئة الجمهور لتقبّل العرض المسرحي التراجيدي، ويتمّ ذلك قبل دخول أعضاء الجوقة ساحة العرض، وهو أشبه ما يكون بالمقدمة، وقد يخاطب فيه الكاتب الجمهور مخاطبة مباشرة فيقرئهم السلام ويحدثهم عن العرض. و لقد أصبح مع "أوريبيديس" يرد في شكل مونولوج Monologue⁸⁰ يقدّم فيه الكاتب للجمهور مصادر الأحداث التي ستعالجها التراجيديا⁸¹.

البارودوس Parodos نشيد دخول الجوقة :

وهو النشيد المعلن عن دخول الجوقة الركح، ولقد ترجمه "بدوي" ب "المجاز" باعتباره يصاحب "عبور الجوقة ومجازها إلى خشبة المسرح"⁸².

الاييزوديا (Epeisodia) أو "الدخيلة" و نشيد الجوقة Stasimon أو "المقام":

معناها قريب من معاني الفصول في صورتها التي نعرف الآن ، وهي متفاوتة طولاً وامتداداً، يفصل بين الواحدة منها والأخرى نشيد الجوقة الراقص الذي يطلق عليه اسم Stasimon وجمعه Stasima وقد ترجمها "بدوي" ب "المقام" باعتباره "...ينشد من طرف الجوقة وهي في مكانها أي في الأركستر"⁸³ (55)، والدخيلة هي الترجمة التي اقترحها "بدوي" كذلك وعلّل ذلك بأن معناها في الأصل هو دخول الممثل ليعلن شيئاً للجوقة، ثم أصبح معناها المناظر والفصول التي يشترك فيها ممثل أو أكثر مع الكورس...⁸⁴.

نشيد الخروج (إكزودوس) Exodos "المخرج" :

وهو القسم الأخير أو "الدخيلة" الأخيرة الذي يتمّ فيه خروج أعضاء الجوقة إعلاناً عن نهاية الحفل التراجيدي و لقد ترجمه [بدوي] ب "مخرج"⁸⁵ وتقوم بنية التراجيديا من خلال هذه الأقسام على تناوب منظم بين المقول والمغنى وبين القصر والتعليق، وفي هذه البنية يكمن، في رأي "رولان بارط"⁸⁶، مبدأ الجدلية الشكلية التي أسست المسرح: إذ تعبر الكلمة عن الفعل ولكنها، في الآن ذاته، تحجبه: إذ أنّ ما يشاهد على الركح و ما يعاش في الحاضر يحيل على خارجه وعلى ماضيه، أما التعليق الذي ينطق به أعضاء الجوقة فيستوقف المشاهد، فهو، في جوهره، مساءلة : إذ

80

Patrice Pavice, Dictionnaire ... Op. Cit. ⁸¹

- 82 (3) : (33) (12)

83

(2) : 84

85

⁸⁶ Roland BARTHES, le théâtre grec in Histoire des spectacles, Encyclopédie de la pleiade N.R.F, Paris 1967, pp (513-536)

أن "ما حدث في الماضي" وهو ما يرويه المنشدون الممثلون يقابله "ما عساه سيحدث في المستقبل؟" و هو الذي ينطق به أعضاء الجوقة، فتتعدّد وجوه التراجيديا، إذ هي، في الآن ذاته، فرجة في الحاضر - إذ يعيش المرء من خلالها "تحول الماضي إلى مستقبل" - وهي فرجة لصورة من "الحرية" من خلال طرحها سؤال "ما العمل؟"، و في هذه الفرجة ترد كذلك أجوبة الآلهة والبشر معا⁸⁷، و يستحوذ المسرح، من خلال هذا التراوح العضوي بين ما هو موضوع للمساءلة أي الفعل والكلام الدراميين وبين الإنسان المسائل الذي يمثله أعضاء الجوقة و هم يعلّقون - في كلام مغنى - على الأجوبة الميثولوجية. و تتحوّل هذه الأجوبة خزّانا لأسئلة جديدة، و هي التي كانت تعتبر جوابا شافيا لكلّ الأسئلة، و ينتزّل المسرح استنادا على هذه المساءلة بين مجالين أحدهما ديني تمثله الميثولوجيا وثانيهما لائكي تمثله الفلسفة⁸⁸.

لقد تبين لنا - من خلال النظر في التقسيمات الداخلية المعتمدة في التراجيديا و في المصطلحات الدالة عليها - أنها، في حقيقة الأمر، عناصر تركيبية تقوم عليها التراجيديا و ترسم بنية الفرجة الكامنة فيها و تحدّد الإطار الذي تتحقّق فيه الصلة بالجمهور و ترتسم طبيعة التلقّي المنتظر، فلننظر في عدد آخر من المصطلحات والمفاهيم المعتمدة هي الأخرى من لدن المنظرين علنا نقف على مقومات للتراجيديا أخرى:

الحكاية (الميتوس/Le mythos) :

مصطلح استعمله أرسطو في "فن الشعر" وعادة ما يترجم بـ fable بالفرنسية و plot بالإنجليزية و هو تركيب الأفعال و الأحداث المسرودة و ترتيبها. و كان يعني، في الأصل، المصدر الأدبي أو التاريخي أو الأسطوري الذي يستلهمه الشعراء لإنشاء تراجيدياتهم، وأصبح يعني، منذ الاستعمال الأرسطي له، خاصّة، البنية المنظّمة للفعل؛ فمن سماته أن يقوم على تنزيل الأحداث في إطار منطقي زمني باعتبارها قائمة بالضرورة على بداية و وسط و نهاية وهو ما يحقّق للفعل وحدته⁸⁹.

-الايثوس (Ethos) أو السلوكية:

تتحرك الشخصية المسرحية وتفعل، ولفعلها مظهران ؟ (الايثوس) أو (السلوك) وثانيهما ديانويا (dianoia) وهو الفكر الذي يحدّد هذا الفعل و الكلام المؤيد له معا؛ ويمثّل المظهران مجتمعين الفعل الذي تقوم به الشخصية؛ و الفعل، مهما كان، لا يمكن أن يوجد

⁸⁷ Jdem p (517)

⁸⁸ Idem

⁸⁹ Patrice pavis op cit

دون غرض وسبب. والكلام فعل في ذاته هو الآخر. يمكن أن نعرّف (الايْتوس) - بناء على هذا - بأنّه مجموع القدرات والانفعالات والعادات.

يجب أن تكون الميول في سلوكيّة (إيتوس) البطل التراجيدي واتجاهاته خيرة كلّها ما عدا واحدا منها، وعلى كل انفعالات البطل وعاداته أن تكون إيجابية باستثناء واحد هو الذي ستقوم عليه الهرمتيا⁹⁰.

الهرمتيا Hamartia (العيب التراجيدي) :

تعني العبارة في اللغة اليونانية الخطأ، أمّا في التراجيديا فإنها تعتبر سبب الكارثة إذ يتعلّق الأمر بخطأ في تقدير الأمور وهو ما يؤدّي بالبطل، حسب تعبير أرسطو، إلى "التردّي في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه، وكان ممّن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم"⁹¹ إلا أن ملفوظ "هرمتيا" لا يخلو معناه من غموض ناجم عن المفهوم الديني القديم القائم على اعتبار الخطأ دنسا، فتبدو الهرمتيا، حسب هذا، بمثابة مرض روحي تبعثه الآلهة في المرء فيؤدّي به ذلك إلى الجرم، و هو ما من شأنه أن يثير قضية المسؤولية الفردية في مستوى البطل التراجيديّ و مستوى الإنسان عامة، و قد تقوم الهرمتيا كذلك على مفهوم يكون المذنب حسبه أتى الجرم بصورة اختيارية وهذا مفهوم للتراجيديا حديث نسبياً⁹².

و"الهرمتيا" في المنظور التراجيدي إنما "هو الدنس... الذي يجب [إزالته] حتى تصيح سلوكيّة البطل في كليته مطابقا لسلوكيّة (إيتوس) مجتمعه..."⁹³.

الهيريس أو الإفريز Hybris (الخطأ التراجيدي) :

عبارة يونانية تعني في أصلها العنجهية والصلف الإجرامي و يقصد بها الخطأ الذي يؤدّي بالبطل إلى هلاكه، بعد أن تجاهل إنذار الآلهة لكنّ هذا الخطأ هو كذلك علامة من العلامات الدالة على عظمة البطل المستعدّ أبدا لمواجهة مصيره⁹⁴ و هذه السمة هي من أهم سمات التراجيديا.

الباتوس le Pathos أو "داعية الألم"⁹⁵:

Vernant, JP, Mythe et Tragédie en Grèce Ancienne, Paris, Maspero 1972, pp (38) :

تعنى اللفظة باللغة اليونانية: العاطفة والألم وهي تطلق في مجال البلاغة عن فنية من فنيات التعبير القادرة على إثارة السامع إثارة شعورية وجدانية. أما في المسرح، وفي التراجيديا حسبما نظر لها أرسطو بصفة خاصة، فهي القسم من المسرحية الذي يحدث في المتفرج مشاعر الرحمة/الشفقة Fleos و الرعب Phobos المؤدبين إلى (الكاترسييس) Catharsis (التطهير) .

أناقنوريزيس / Anagnorisis الاعتراف Reconnaissance:

خصّ أرسطو "الاعتراف" بعناية خاصة إذ أفرد له فصلين على الأقل، الفصل الحادي عشر وربطه بالتحولات Péripeties و الفصل السادس عشر وأفرد له وحده، فيبين مواضيع الاعتراف والسبل إليه وأنواع الإثارة الناجمة عنه في التراجيديا، وذهب إلى اعتبار الاعتراف المرتبط بالهامرتيا أشدها تحقيقا لغايات التراجيديا و اعتبر ما وقع لأوديب في "أوديب ملكا" لصفوكل عند مقدم الراعي العجوز أحسن تجسيد لهذا النوع من الاعتراف.

التعاطف والاندماج (Empathia) :

"عندما يبدأ العرض المسرحي يرتبط المتفرج بالشخصية المسرحية وبالطفل على وجه الخصوص ارتباطا يقوم على أساس يتخلّى معه المتفرج عن قدرته على الفعل والحركة ليتنازل لفائدة الشخصية المسرحية ف يعيش بطريقة غير مباشرة كل ما تعيشه الشخصية المسرحية (من أحداث وانفعالات) : يحس المتفرج بنفسه يفعل دون أن يفعل و يعيش دون أن يحي فيحبّ مع الشخصية المسرحية ويكره.

و صلة التعاطف والاندماج ليست خاصة بالمسرح التراجيدي فحسب وإنما يمكن أن تقوم، كذلك، بين المتفرج و أبطال أغلب العروض التخيلية القائمة بنيتها على أحداث صلات تمثل و تماهي بين المتلقّي و شخصياتها، فيكفي أن نلاحظ شدة هياج الأطفال وهم يشاهدون على الشاشة الصغيرة شريطا من أشرطة رعاة البقر أو نرمق نظرات الجمهور الحاملة عندما يتبادل البطل والبطلة على الشاشة القبلات حتى تتأكد من حضور الإمباثيا حضورا متواترا في ضروب الفرجة قديمها وحديثها...

ويتمّ التعاطف والاندماج أساسا من خلال ما تقوم به الشخصية المسرحية من أفعال، إلا أنّ صلة تعاطف واندماج هذه يمكن أن تتحقّق على صعيد الفكر المحدّد للفعل في حد ذاته، و هو ما يعبر عنه ب (ديانويا) وبين العاطفة، فيكون تأثير السلوك الإيتوس التالي موجّها إلى العاطفة بينما يكون تأثير (الديانويا) موجّها إلى العقل⁹⁶. ومن الواضح أن العاطفتين اللتين تقوم عليهما "الإمباثيا" والمتمثلتين في الشفقة والخوف تنشآن عن تفاعل المتفرج مع "إيتوس" (سلوك) البطل القائم على توجهات إيجابية خيرة لا يشوبها إلا توجه سلبي واحد (همرتيا)، فيشعر المتفرج بالشفقة على البطل خوفا عليه من الهلاك

الذي يهدّده، ويشعر المتفرج، كذلك بالهلع خوفا على نفسه إذ يعلم أن التوجه السلبي، الذي أدّى إلى هلاك البطل، يسكنه هو الآخر.

كيفية سير النظام التراجيدي الأرسطي :

لقد ذهب شرّاح فنّ الشعر مذاهب في تأويل ما بين، سعيًا منهم إلى الوقوف على الآليات التي تتحرّك التراجيديا في إطارها حتّى تتحقّق غاياتها القصوى، و كان الجدل شديداً، خاصة، في كلّ ما تعلّق بدلالات الكاترسييس و موضوعها، و لقد تباعدت الإجابات على الأسئلة الجوهرية المتمثلة خاصة في: لمن يوجّه فعل الكاترسييس ، من يتطهّر؟ ممّ يتطهّر؟ و كيف؟

و لقد بدت لنا المقاربة التي تبنّاها أغسطو بوال و صاغها في الفصل الذي ترجمنا⁹⁷ أكثر المقاربات استفادة من اجتهادات السابقين و أقربها إلى التماسك خاصة إذا ما نزع عنها التوظيف الأيديولوجي الذي غلب على بعض منطلقاته. و يمكن أن نوجزها في ما يلي:

ما أن يبدأ العرض حتى يقيم الجمهور مع البطل التراجيدي علاقة تعاطف واندماج و حين يكشف البطل فجأة عن عيب في سلوكه (Hamartia) يتبيّن أنّ ذلك العيب إنّما هو السبب في مجد هذا البطل و سعادته فينتقل هذا العيب السلوكي، بفضل علاقة الاندماج والتعاطف، ليسكن المتفرّج و لا ينقطع تشجيع هذا العيب وتطويره وفجأة يحدث أمر يغيّر كلّ شيء: يعلم "أوديب"، مثلاً، من تيريزياس أنّ المجرم المبحوث عنه إنّما هو "أوديب" نفسه، فيصبح البطل الذي وصل إلى ما وصل إليه من مجد بفضل عيبه السلوكي ذاك مهدّداً بالسقوط من عليائه وهذا التحوّل الفجائي هو ما يطلق عليه في "فن الشعر" تعبير (péripétie)⁹⁸ و يتمثّل في تغيير جذريّ في مصير البطل، أما المتفرج فإنه سيتعاطف إحساسه بالرهبة والرعب تعاضما كلّما انقاد البطل إلى السّير في الطريق المؤدّية إلى ضياع حظوته ومجده، فيعلم "كريون"، في نهاية مسرحية أنطفونة بموت ابنه وزوجته مثلاً⁹⁹.

وتكتسي مرحلة "التحوّل الفجائي" أهمية خاصة مردّها أنها تكثّف الأثر الناجم عن مرور البطل من السعادة إلى زوال الحظوة فكّلما كان مجده كبيراً كلّما كان وقع سقوطه

- 97

Le système tragique coercitif chez Aristote in Augusto BOAL, Théâtre de l'opprimé, Maspero, Paris 1977 .

.1987 () 123-91 1985 (35) ()

98

Antigone

99

(la polis)

(l'oikos)

أكبر و كان أثر ذلك في المتفرج أشد و أخطر ، وحتى لا يتخلص المتفرج من تبعيته للبطل أثناء مرحلة التحول الفجائي - و هو أمر وارد - يمرّ البطل بمرحلة سمّاها أرسطو (اقنوريزيس) يقوم هذا البطل أثناءها بتفسير ما في سلوكه من عيب، معترفا بما أتته يده. وهو ، إذ يقرّ بخطئه، ينتظر من المتفرج - بحكم علاقة التعاطف والاندماج - أن يقرّ هو الآخر بالعيب السلوكي ذاته، على أن ما يمتاز به المتفرج على البطل إنما هو كونه اقترف الزلّة بطريقة غير مباشرة، وحتى لا ينسى المتفرج بشاعة ما ينتظره من عواقب لو اقترف فعلا هذه الزلّة يشترط "أرسطو" أن تكون نهاية "التراجيديا" نهاية مروعة ويسمّيها الفاجعة أو المصيبة. فالنهاية السعيدة في التراجيديا ممنوعة وإن كان موت البطل ليس أمرا ضروريا، مادام الإبقاء على حياة البطل في بعض الأحيان أشبع من الموت نفسه.

إن الغاية القصوى من هذه العناصر الثلاثة المترابطة ترابطا إنّما هي إحداث أثر (الكاتريسيس) في نفس المتفرج و تطهير نفسه من العيب السلوكي (همرتيا) بنفس الدرجة التي يتمّ فيها عند البطل إن لم تكن الدرجة أكبر، ويكون ذلك بفضل مراحل ثلاث :

المرحلة الاولى :

يقع تشجيع الهمرتيا- العيب السلوكي - فيتبع البطل طريقا تسمح له بالارتقاء إلى السعادة و يتبع المتفرج البطل في ذلك تعاطفا واندماجا ؛ لكن سرعان ما يحدث انقلاب في الوضع فيبدأ البطل السير في اتجاه عكسي - و من ورائه المتفرج - ينطلق من السعادة نحو الشقاء فتكون سقطة البطل.

المرحلة الثانية :

يتعرّف البطل على زلته (انيوريزيس) فيعترف بها و يقرّ المتفرج من ورائه - هو الآخر - بالزلل.

المرحلة الثالثة :

المصيبة أو الفاجعة : يتحمّل البطل تبعات زلّته بشكل عنيف كأن يموت أو يهلك عزيز عليه.

الكاتريسيس (التطهير):

عندما يدخل الرعب قلب المتفرج من هول المصيبة التي شاهدها يتطهر من "عيبه السلوكي الكامن فيه" ¹⁰⁰.

ويمكن اختزال الآليات التي يحصل من خلالها التطهير كالاتي:

أ-ان ينشب صراع بين سلوكية الشخصية /الايثوس/ و سلوكية المجتمع الذي يعيش فيه، باعتبار أن هناك أمرا ما لا يسير كما ينبغي...

ب- يرتبط المتفرج بالبطل ارتباط تعاطف و اندماج يمكّن البطل من حمل المتفرج على أن يعيش تجربته ومعاناته فيحسّ المتفرج بنفس بما يحسّ به من يقوم بالفعل فيلتذّ التذاد البطل و يتألم آلامه إلى حدّ يجعله يفكّر تفكيره.

ج- يتحمّل المتفرج حوادث ثلاثة عنيقة وهي : التحول الفجئي ثم الاعتراف والتفسير (انيوريزيس) ثم الكاترسييس أو التطهير فيتحمل انقلابا في مصيره ويقرّ بالزلة التي اقترفها من خلال (فعل) شخص آخر ويتطهر من العنصر المعادي للمجتمع بعد أن أقرّ بكمونه فيه.

هذا هو جوهر النظام التراجمي الإكراهي وهذا هو المسار الذي يتبعه النظام التراجمي الإغريقي في سيره .

وهذا النظام التأثيري ما زال، في جوهره، قائما إلى يومنا هذا و إن بشيء من التعديل، ويمكن أن نستعرض بعضا من النماذج المجسّدة لتنوعاته:

النموذج الأوّل وهو (النموذج الكلاسيكي) وهو أكثر الحالات التي حظيت بعناية أرسطو ويتمثّل في:

تعارض عيب سلوكي فرديّ (همرتيا) مع السلوك الاجتماعي الكامل بالضرورة¹⁰¹

... أوديب يرفض أن ينصت إلى تحذيرات "تيريزياس" حتى بعد أن كشف له أنّ المجرم ليس إلا "أوديب" ذاته بل يواصل البحث عن الحقيقة بنفسه، و"أوديب" رجل كامل فهو ابن مطيع وزوج شديد الحب لزوجته و أب مثالي ورجل دولة لا مثيل له وهو ذكي ووسيم وحساس إلّا أن عيبا يسكنه هو كبرياؤه و صلفه المتجلّي في اندفاعه وراء رأيه وحده و عدم اعتبار أيّ رأي سواه هذا العيب هو الذي أوصله إلى قمم النصر والمجد وهو الذي سيكون سببا في انكساره. ولا سبيل إلى أن يعود الحال إلى سابق توازنه إلّا بوقوع الفاجعة: رؤية مشهد موت جوكست زوجة أوديب وأمّه شنقا وإقدامه على فوّع عينيه.

النموذج الثاني :

و يتمثّل في عيب سلوكي (همرتيا) في تعارض مع (همرتيا) أخرى عيب سلوكي آخر، متعارضين معا مع السلوك الاجتماعي الكامل بالضرورة.¹⁰²

¹⁰¹Hamartia versus éthos social parfait

¹⁰²) hamartia versus Hamatia versus éthos social parfait

يتعلق الأمر في هذا النوع من التراجيديا بشخصيتين تتلاقيان في كون كل منهما بطلا تراجيديا ولكل واحد عيبه ويحطم الواحد منهما الآخر في مواجهة مجتمع كامل كمال الدولة.

وتنطبق الحالة على "كريون" و"انطفون" فكلاهما ممتاز امتيازاً إلا أن كل واحد منهما مقصّر في حق الآخر. وفي هذه الحالة يكون لزاماً على المتفرج أن يرتبط بالشخصيتين معا ارتباط تعاطف واندماج، فلو ارتبط المتفرج "بانطفون" وحدها لآدى الأمر إلى اعتبار "كريون" مالكا وحده للحقيقة والعكس بالعكس، في حين أنه على المتفرج أن يتطهر من الإفراط مهما كان اتجاهه، فلا إفراط في حب الدولة على حساب العائلة ولا إفراط في حب العائلة على حساب الدولة. وكثيراً ما تكون مرحلة التعرف والتفسير (الانيوريزيس) التي تمرّ بها الشخصية التراجيدية غير كافية لإقناع المتفرج فيعمد الكاتب التراجيدي عندئذ إلى استعمال تفكير "الجوقة" الحائزة على الحكمة والاعتدال ... و تكون الفاجعة، في هذه الحالة أيضاً، ضرورية إذ بفضل الرعب الذي تولده يتمّ التطهير من الداء...." ¹⁰³

يتبيّن ممّا رأينا أن التراجيديا عميقة الجذور في الثقافة والحضارة الأوروبيتين، وأنها معقّدة التركيب و موضوع جدل في ذاتها إلا أنها تبدو قائمة، مع ذلك، على بنى فكرية وبنى جمالية صلاتها وثيقة بنظرة الإنسان إلى الكون وبعلاقاته الرمزية معه، كما تبيّن لنا، كذلك، ما هو كامن وراء التراجيديا من صلات حميمة بين الاختيارات الجمالية وبين طبيعة الأثر الرمزي المسعيّ إلى تحقيقه في المتلقي، ولكن تبيّن لنا كذلك تعدد وجهات النظر في خصوص التراجيديا واختلافها و هو ما يفتح آفاقها وآفاق دراستها والنظر فيها.

إن كان هذا أمر التراجيديا في البلاد الأوروبية فكيف بدت في منظور توفيق الحكيم وما طبيعة الرّهان الذي سعى إلى رفعه في ما أقدم عليه من أعمال مسرحية وفي معارضته خاصة لـ "أوديب ملكا" التي ترك صوفوكل؟

3-2- التراجيديا في نظر توفيق الحكيم:

تعتبر مقدمة "الملك أوديب" من بين النصوص النظرية التي خصّ بها توفيق الحكيم تجربته في مجال الكتابة المسرحية، و لا تتجلى الأهمية في حجمها فحسب ¹⁰⁴ وإنما تتجلى بالخصوص في طبيعة القضايا التي عالجها فيها؛ فلقد جمع إلى المسائل النظرية المتعلقة بأمر الفن المسرحي عامة وصلته بالحضارة العربية الإسلامية قديماً وحديثاً، التنظير لممارسة عربية إسلامية آتية في مجال المسرح عامة و التراجيديا خاصة. ولذلك نسعى من خلال النظر فيها وفي المنطق الذي قامت عليه، إلى الوقوف على أهمّ ما

103 ()
104 (54) (11)

وسم نظرتة للتراجيديا و أسسها الفكرية مستأنسين، في ذلك، ب "التعادلية" كتابه الذي اعتبره " ناطقا بمذهب [ه] في الحياة والفن"¹⁰⁵ والذي أحال فيه، غير ما مرة، على أعماله المسرحية وعلى "الملك أوديب" خاصة.

لقد ربط توفيق الحكيم معالجته لأمر التراجيديا وفكرها بواقع الممارسة العربية لهذا الفن وآفاقها فأشار إلى أن "...الأدب التمثيلي باب لم يفتح في اللغة العربية إلا في العصر الحاضر ..."¹⁰⁶ مشيرا من خلال التذكير السريع بأهميّة مارون النقاش ومن تبعه من روّاد الفن المسرحي في ما أقدم العرب على إنجازة في مجال هذا الفن منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر مشيرا إلى عدم ارتقاء ما كان ينتج العرب من نصوص ترجمة أو إعدادا أو تأليفا إلى مصاف الأدب، بل ما كان " ... يطمح أحد من [هؤلاء] في أن يسمي عمله أدبا ..."¹⁰⁷ و توفيق الحكيم، وإن خاض في أمر غياب الفن المسرحي عن الحضارة العربية الإسلامية رغما عن عناية المفكرين العرب والمسلمين القداماء بإنجازات اليونان - وهم مؤسسو المسرح ومنظّروه - في مجالات الفلسفة والعلوم، ونقلهم أهم ما كتبوه فيها إلى اللغة العربية وخوضهم فيها إضافة وتدقيقا¹⁰⁸ فإنّ توفيق الحكيم سار في ذلك مسارا آخر إذ ربط أمر الخوض في سرّ هذا غياب وفي أسبابه العميقة بحرصه على إبراز ريادته وحده في مجال بعث "أدب تمثيلي عربي" وتجلّى بحثه ذاك تركيزا للأسس الفكرية والجمالية التي يمكن أن يقوم عليها هذا "الأدب التمثيلي العربي" الذي دعا إلى نشأته وعمل - من خلال ما كتب من مسرحيات وخاصة منها الملك أوديب بالذات - على تأسيسه فعلا¹⁰⁹. ولم يكن التعرّض إلى المحطّات الأساسية التي عرفها مسار التراجيديا اليونانية¹¹⁰ إلا من أجل بيان مسعى التأسيس ذاك، المشروط في رأيه بإقامة "الصلح بين الأدبين" [الإغريقي والعربي] بعد معرفة أسباب "النفور"¹¹¹، ولقد عمد إلى ذلك من خلال طرح سؤاليين اجتهد في الإجابة على الأول باستعراض عدد من الآراء ونقاشها، فيما اقتصر، للإجابة على الثاني، على إطلاق مصادرة قليلة الإقناع.

أمّا السؤال الأول فهو: "لماذا لم يكن التمثيل في الحضارة العربية ولم يعرف؟..."¹¹² ولقد كان هذا السؤال امتدادا لما بيّن من أسباب كامنة وراء عدم ترجمة العرب النصوص المسرحية اليونانية رغم جهدهم في نقل "التراث الإغريقي" إلى اللغة العربية. ولقد ذهب إلى أن أهم الأسباب كامنة في انقطاع الممارسة المسرحية الفعلية في بلاد اليونان واللاتينيين زمن ازدهار الترجمة العربية واستعصاء فهم النصوص المسرحية، من ثمة، على المترجمين إلى العربية إذ "كان المؤلف [اليوناني] يعرف أعماله

105 -
106 -
107 -
108 -
109 -
110 -
111 -
112 -

" :
(11).
13 12 :
(16)
(39)
(20-17)
(16)
(24)

سيعرض على الناس، ممثلاً في المسرح، فكان يجرّد نصوصه وحواره من الشروح والملاحظات، والمعلومات اللازمة للإحاطة بجو القصة (كذا)...¹¹³.

أما الإجابة المباشرة على هذا السؤال فقد كانت إجابة سوسيولوجية / أنتروبولوجية، إذ لم يكن توفيق الحكيم مقتنعاً بالتفسير القائم على اعتبار الإسلام يتعارض مع الوثنية ومع التّجارات الفنية المرتبطة بها أو المحلية عليها فلقد لاحظ في الحضارة العربية قبل نشأة الإسلام وبعدها ما يشكك في ذلك فلقد تمّت ترجمة نصوص من آداب الفرس والهند رغم قيامها في عالم وثني (الشهنامه للفردوسي وكليلا ودمنة لابن المقفع...) واستمرّ العرب في نظم الشعر في الخمر (خمريات أبي نواس...) رغم تحريم شرب الخمر ورسم المنمنمات على طريقة الفرس والهنود رغم تحريم التجسيد... ومال توفيق الحكيم، بناء على ذلك، إلى ترجيح أسباب وثيقة الصلة بشروط ممارسة هذه الفنّ وتتمثّل في غياب "الاستقرار" عند العرب في حضارتهم البدوية و استعصاء تحقّق "عاطفة الاستقرار" في العصور الأموية والعباسية رغم معرفة العرب بفنون العمارة و حياة المدينة إذ "ظلوا [رغم ذلك] يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلهم الأعلى الذي يحتذى، وينظرون إلى الشعر الجاهلي، نظرتهم إلى النموذج الأكمل الذي يتبع..."¹¹⁴.

أما السؤال الثاني الذي طرح فهو : "أكان من الضّروري للأدب العربي أن تولد فيه التراجيديا"؟ وهل كانت "التراجيديا" لونا لازما لتطور الأدب العربي واكتمال شخصيته؟...¹¹⁵، وللإجابة على هذا السؤال عوّل توفيق الحكيم على التسليم بنظرية فيكتور هوقو (V.Hugo) (1802-1885) في منطق تطور الأدب ونشأه أجناسه¹¹⁶ وعمل على تطبيقها على الأدب العربي. ويذهب هوقو حسب الحكيم إلى "تقسيم تاريخ البشرية إلى ثلاثة عهود: العهد الفطري وهو، في رأيه، عهد "الشعر الغنائي"... ثم يأتي "العهد القديم" وهو "عهد الملحمة"... وقد خلت غريزة المجتمع من "غريزة التنقل"... تكوّنت الأمم... وتصادمت وتحرّبت... فينهض الشعر ليروي ما وقع من أحداث... وأخيرا يأتي العهد الحديث وهو عهد التمثيلية وهو في نظره - "الشعر الكامل" لأنها (التمثيلية) تحوي في جوفها كل الأنواع..."¹¹⁷ و يذهب توفيق الحكيم إلى أنّ هذا المذهب يصلح للتطبيق على الأدب العربي"... إذا ما تغاضينا عن "القولب" واقتصرنا في بحثنا عن الأغراض..." و يقيم نوعا من التوازي بين الشعر العربي والشعر اليوناني من خلال المطابقة بين شعراء عرب ويونانيين فكان "... الباحثري صنّاجة العرب هو بندار و المتنبي... هو هومير وأبو العلاء هو إشيل"¹¹⁸ و الناظر في ما ذهب إليه توفيق الحكيم يتأكّد من استماتته في السعي إلى التقريب بين مساري الأدبين الإغريقي والعربي حتى وإن أدّى به الأمر إلى الخلط

- 113 (23)

- 114 (27-26)

- 115 (27-26)

- 116 "

:(27)

(27) 117

Eschyle - (. 850) Homère (. 438-518) Pindare 118
(/ 1058 979) (965 915) (/ 897 820)

التاريخي (فقد عاش بندار، مثلا، بعد هوميروس بأكثر من أربعة قرون فضلا عن صور من التقريبية في فهم منطق التنميط الذي أقامه "هوقو" عند بيانه لسمات الأجناس الأدبية التي لا يمكن أن يتغاضى فيها على ما يسميه الحكيم ب "القوالب" و لا يمكن أن يقتصر على "الأغراض" وحدها، وذلك لأن سماتها التمييزية وثيقة الصلة بعناصرها التكوينية ومقتضيات بناها. ولعل حرص توفيق الحكيم على التقريب بين الأدبين العربي والإغريقي ناجم، بالأساس، عن مسعى توفيق بين الإقرار بجلال الأدب التمثيلي ورفعة شأنه، من ناحية، واجتناب الوقوع تحت طائلة التوجهات الاستنقاصية للأداب و الثقافات التي كانت خلوا منه، خاصة وإن مثل هذا الاستنقاص قد ورد، فعلا، على السنة عدد من المستشرقين الذين قارنوا بين الأدب العربي و آداب اليونان و الرومان، منذ بدايات القرن واستمر، ثم إن توفيق الحكيم اجتنب، من ناحية أخرى، الخوض في أمر "تعارض" العقلية العربية الإسلامية " مع ما يفترض أن يقوم عليه "الأدب التمثيلي" والتراجيدي منه بالخصوص من نظرة إلى العالم. ولذلك بدا في تعويله على ما يفترض أن يكون منطقا لتطور الأدب حسبما حدده فيكتور هوقو، ساعيا إلى إقناع النفس، والقارئ معه، بسمات التقارب بين الأدبين اجتنابا لعواقب المفاضلة الممكنة والواردة و لذلك سارع توفيق الحكيم إلى النحو منحى من يذهب إلى أن ... التطور من حيث الموضوع قد تم... ولكن التطور من حيث "الشكل" حالت دون إتمامه تلك الظروف التي لا بدت نشأة الدولة العربية.. ظروف - كما رأينا - لا تنافي عقلية العرب، ولا تعارض طبيعتهم الفنية، ولكنها استطاعت على كل حال، في تلك المرحلة من تاريخهم، أن تقصيهم، على رغمهم، عن هذا الفن من فنون الأدب...".¹¹⁹

وبعد أن تجاوز مسألة غياب الأدب المسرحي عن الأدب العربي القديم بهذه الصورة، عمد إلى الإقرار بالموقع الرفيع الذي أضحق يحتله المسرح في حياة الناس عامة وحياة العرب خاصة في هذا العصر، و وسع مجال المسرح ليشمل مختلف الفنون الدرامية السمعية منها والبصرية مؤكدا أن "هذا الأسلوب العالمي في عرض الأفكار عرضا حيا... لم يعد إلى تجاهله سبيل ... وأصبح في حياتنا العربية من حاجتنا الضرورية.."¹²⁰

ولئن حوّل إشكال غياب هذا الفنّ عن الثقافة العربية الإسلامية، حسب هذا الخطاب، إلى إشكال وسيلة أكثر منه إشكال عقلية أو إشكال تقبّل لنتائج هذا الفن، فإنّ الناظر في هذا الخطاب لا يعدم حضورا لحاجة إلى البحث عن الأسس التي من شأنها أن ترسي الدعائم الفكرية للممارسة العربية الإسلامية المنشودة لهذا الفن ولقد بدا الوقوف على ذلك رهين "إيجاد حلقة نسب مفقودة... تحكم رباط الأدب العربي بالفن التمثيلي ... وهذه الحلقة لا يمكن أن تكون، حسب تعبيره، سوى : "الأدب الإغريقي".¹²¹

119

120

30 "....

(31)

- 121

وفي هذه النظرة دعوة صريحة إلى الانطلاق من جذور المسرح الأوروبي والبحث في ما يمكن أن يصله بالممارسة العربية المعاصرة المنتظرة، وفي هذا، كذلك، ميل إلى صور من التأصيل تقوم على الارتباط بما يمكن أن يعتبر جوهر هذا الفن في الآداب الغربية واجتناب الانسياق، من ثمة، في المناحي المتعددة التي أتبعها المسرح أدبا وفنا في البلاد الأوروبية والتي طبعته بسمات الحضارات التي تعاقبت على تلك البلاد فوجّهت رؤى أهل تلك الحضارات ونظراتهم إلى العالم وإلى المطلق. ولعلّ في هذا ما يمكن أن يفسّر اندفاع توفيق الحكيم في هذه المقدمة، وإن بشيء من الاختزال غير قليل، إلى التعليق على ما آل إليه أمر التراجيديا في الآداب الأوروبية في العصر الحديث والذهاب في ذلك مذهب من أعلن عن "موت" التراجيديا في المسرح الأوروبي منذ العهد الروماني نتيجة انطفاء روحها في الفكر الغربي¹²². وروح التراجيديا عند الإغريق "تتبع- حسب تعبيره- من شعور ديني... والشعور الديني يعني "... إحساس الإنسان أنه ليس وحده في الكون..."¹²³ وتقوم التراجيديا على "... صراع ظاهر أو خفيّ بين الإنسان والقوى الإلهية المسيطرة على الكون..." وهذا يعني، كذلك " ... صراع الإنسان مع شيء أكثر من الإنسان و فوق الإنسان ..."¹²⁴.

والناظر في منزع توفيق الحكيم الصفائيّ عند حدّه ماهية التراجيديا وقصرها على التراجيديا اليونانية الأولى وإلحاحه على اعتبار المسرح الأوروبي اللاحق فاقدا لسمته التراجيدية نتيجة غياب "الشعور الديني" عنه، يتجلّى له فيه سعي بيّن إلى إزالة- وإن بصورة نظرية- العائق العقدي المفترض قيامه حاجزا بين التراجيديا والثقافة العربية الإسلامية، بل يبدو الفكر الإسلامي من خلال هذا الخطاب وكأنّه الأقرب إلى التراجيديا بحكم قيامه على "شعور ديني". ويتجلّى للناظر في هذا الخطاب، كذلك، سعي توفيق الحكيم إلى إبراز ريادته في مجال التأسيس لمسرح عربي، سعي منه إلى تخفيف حالات الارتباك التي تتهدّد من يقدم على الكتابة المسرحية من بين العرب نتيجة وعيهم بالفراغ الذي تقوم عليه الممارسة العربية لهذا الفن مقارنة بضخامة الرصيد المسرحي الأوروبي وتنوّعه كيفاً وتزايداً كمّا، القرن تلو القرن، وليس أمر التذكير بالارتباك هذا بغريب عن توفيق الحكيم ولا بهيّن في نظره فلقد عبّر أكثر من مرة عن وعيه بـ "حالة الفراغ" التي قامت عليها الممارسة العربية للمسرح في العصر الحديث مقارنة بما هو حال الممارسة الأوروبية، وعبر، أكثر من مرة، عن صور من الارتباك ثقيلة الوطأة عليه¹²⁵.

122 " ...

" "

35 34

"...

(48)

123

(34)

124

(2-2)

" "

125

إن السّعي إلى "التثاقف" وهو ما عبّر عنه توفيق الحكيم في نصّ مقدمته بعبارة "التزاوج"¹²⁶ أمر بيّن في خطاب توفيق الحكيم، فعلى أساسه أقام تنظيره لممارسته لهذا الفنّ الشخصية والممارسة العربية المنشودة فلقد ألحّ الحكيم، وهو يقرّ بالأصول اليونانية للتراجيديا، على حاجة الثقافة العربية المعاصرة إلى هذه الأشكال و دعا في الآن نفسه إلى البحث لها عمّا يمكن أن يستنتجها في الثقافة العربية الإسلامية واستمات للإقناع بهذا الأمر حتى وإن تطلّب منه الأمر أن يكون انتقائيًا في ما اعتمد من أمثلة، ونفعيًا في كيفية المعالجة والتحليل، إذ أنّه دعا، من ناحية، إلى "ضرورة النظر إلى الأساطير الإسلامية بعين التراجيديا الإغريقية..."¹²⁷ واشترط، من ناحية أخرى، السير على خطى "... فلاسفة العرب"¹²⁸ عندما تناولوا آثار أفلاطون و أرسطو فنفع في التراجيديا اليونانية [ما فعلوه] : تتوقّر على دراستها بصبر وجلد، ثم ننظر إليها بعدئذ بعين عربية..."¹²⁹ ودقق الأمر تدقيقًا عندما حدّد الغاية التي يجب أن يسعى إليها الكاتب المسرحي العربي عند معالجته للتراجيديا والطريق الموصلة إلى هذه الغاية فذهب إلى أن الهدف إنما هو "... الاعتراف من المنبع، ثم إساغته، وهضمه وتمثيله لنخرجه للناس مرة أخرى مصبوغًا بلون تفكيرنا مطبوعًا بطابع عقائدنا..."¹³⁰ ولعلّ أهم ما ألحّ عليه عند بيان ما يمكن أن يضمن انغراسا للتراجيديا في الفكر العربي الإسلامي، إنما هو تنزيل البطل منزلة يقرّ فيها بمن هو أعظم منه وأقوى حتّى وإن حقّ له أن يصارع ويتحدّى " فأنا أتحرّك دائمًا في عالمين، وأقيم تفكيري على عمودين"¹³¹، ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون ... إنني أومن ببشرية الإنسان، و أرى عظمته في أنّه بشر، بشر له ضعفه ونقصه وعجزه و أخطاؤه، ولكنّه بشر يوحى إليه من أعلى ..."¹³² فبدأت المسألة الجوهرية في رأي الحكيم متعلّقة عنده بالنظر في التراجيديا والفلسفة التراجيدية بمنزلة الإنسان في الكون وصلته بالمطلق. ولقد ألحّ أكثر من مرّة على حرّيته و إراداته و لكنّه اشترط أن تكونا مقيدتين لا تتجاهلان إرادة أقوى هي الإرادة الإلهية بل إنّه طرح السؤال تصرّيحًا: "هل الإنسان حرّ؟... وهذه الحرية هل هي مطلقة؟ وأجاب إجابة أبرزت هذا الهاجس إبرازًا .: "الإنسان عندي حرّ في اتّجاهه حتى تتدخل في أمره قوة خارجية أسميها أحيانًا القوي الإلهية... حرية الإنسان عندي مفيدة، شأنها في ذلك شأن حرية الحركة في المادة"¹³³ وهذه المنزلة التي قد يبدو الإنسان معها محدود الطاقة والإرادة عاجزا أمام الإرادة الإلهية وأمام المطلق هي، في

...	"	"	"	"	"	126
...	(39)	"...	"	(32)	"...	127
				(39)		128
" (39)						129
				(32)		130
				(32 31)		131
				"	"	132
	(50)			"	"	133
				(51)		28

رأيه، حافز للإنسان ليحقق ذاته" فالشعور بعجز الإنسان أمام مصيره هو حافز إلى الكفاح، لا إلى التخادل...¹³⁴

أما في خصوص البنى الفنيّة التي تتطلبها التراجيديا خاصة والكتابة المسرحية عامة فيبدو توفيق الحكيم متطلعا إلى "الارتقاء" بالكتابة المسرحية العربيّة إلى مستوى "الأدب" الذي يعتبره التجسيد الأوضح للموقع الرفيع الذي احتلّه المسرح في الثقافة الأوروبيّة وهو وحده الذي يمكن أن يضمن له، في رأيه، مكانة ورسوخا في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، و توفيق الحكيم، وإن عمل على تنميط المسرح والكتابة المسرحية باعتبار موضوعها "فإذا قامت الرواية (كذا) [يقصد المسرحية] على حركة الأدميين كان مكانها "المسرح المادي" وإذا قامت على حركة الفكر كان مكانها المسرح الذهني و يقصد توفيق الحكيم "بالمسرح المادي" المؤهل للعرض المسرحي¹³⁵ الفرجوي ويقصد المسرح الذهني المسرح الذي قد يستعصي على الرّكح والفرجة، ولئن أقرّ بأحقية هذين النمطين معا بالوجود، فإنّه لم يخف ميّله إلى تفضيل الكتابة المسرحية التي لا تضحي بالمدى الفرجوي فتهمله. وهذا جليّ في ما أعلن عنه في نهاية مقدمته "الملك أوديب" معلّقا على ما سعى إلى تحقيقه عند معالجته للأسطورة اليونانية مستهجنا منزع أندري جيد (1869-1951) A. Gide إلى إهمال هذا المدى الفرجوي في معالجته للأسطورة فكتب "أغلب ظنّي أنه" تعليقات فكرية" على "أوديب" لسفوكل أو أنه "تراجيديا ذهنية" نزعنا منها كل عناصر "التراجيديا المسرحية" لذلك حرصت كل الحرص على أن أحتفظ لمأساة أوديب بكل قوّتها الدرامية ومواقفها التمثيلية " وكان عنائي كله في أن أعفى كل اثر لتفكير يظهر في الحوار حتى لا يطغى على الموقف أو يضعف من الحركة كان جهدي هو أن اخفي الفكرة في تلايبب الحركة، وإن أطوي اللب في أعطاف الموقف...."¹³⁶

إنّ أهمّ ما وسم نظرة الحكيم للتراجيديا والفلسفة التراجيدية إنما هو ما بدا فيها من سعي إلى تنزيلهما منزلة الجوهر في كل ممارسة مسرحية عربيّة حقيقيّة و اعتبارهما المسلك الموصل إلى تأسيس مسرح عربيّ فعليّ في هذا العصر فتنزّلت نظرتة لهذه في إطار شواغل "التأسيس" و"التأصيل".

(30)

134

(42)

135

(53)

136

4-أسطورة أوديب ومعالجتها المسرحية :

تتبوأ أسطورة أوديب اليونانية موقعا لافتا للانتباه إذ حظيت من قبل رجال المسرح الأوروبيين بعناية خاصة وذلك منذ أقدم العصور فلقد تعددت المعالجات المسرحية لها القرن تلو القرن واستمر الأمر في العصر الحديث ليعني العرب والأفارقة والآسيويين الذين سينجزون إلى جانب المسرحيين الغربيين المحدثين نصوصا مسرحية مستلهمة أسطورة أوديب هذه ما انفكت تتزايد هذه المسرحيات و تتعدّد.

لئن تفاوتت قيمة هذه النتاجات المسرحية واختلفت حظوظها في النجاح والانتشار وتعارضت وجهات نظر أصحابها، فإنّ أغلبهم ينزلّ جهده ذاك في إطار معارضة مسرحية "أوديب ملكا" التي ترك صوفوكل وفي إطار التفاعل مع ما قامت عليه، فبدأت مسرحية صوفوكل واقعة موقع الأصل رغم أنها في حقيقة الأمر معالجة من بين المعالجات التي تمت للأسطورة المذكورة ولا يشدّ توفيق الحكيم عما ذكرنا وإنّما يعلن إعلانا صريحا عن مسعى المعارضة ذاك ويشير في مقدمة المسرحية إلى مظاهر الإضافة التي حقّق، محيلا إحالة صريحة ومتكررة على مسرحية صوفوكل "أوديب ملكا". فما موقع هذه المسرحية من الأسطورة ذاتها وما هو الأساس الذي ارتكزت عليه معالجة الشاعر اليوناني لهذه

الأسطورة وأي توجه عرفته مسرحية الحكيم وما طبيعة الصلة التي أقامها الحكيم مع نظرة صوفوكل للأسطورة وكيفية معالجته لها؟

يحسن قبل ذلك أن نحدّد بعض السمات التي يقوم عليها النص المسرحي عامة وأن نضبط المدى الحدثي الذي تقوم عليه أسطورة أوديب عند اليونان.

4-1- في سمات النص المسرحي ومقوماته :

لقد حظي المسرح في الثقافة الأوروبية بجهود تنظيرية هامة وبجدل غاية في التنوّع والثراء منذ أقدم العصور. فلقد خاض أغلب الفلاسفة، منذ ازدهار الحضارة اليونانية وإلى هذا العصر، في جوهر هذا الفن وذهبوا مذاهب شتى كان لها صداها في أعمال المسرحيين والنقاد والمنظرين وغالبا ما كانت الآراء في هذا الفن عامة وفي النص المسرحي خاصة مندرجة ضمن المنظومات الفكرية التي قامت عليها نظرتهم للكون، ولعل "فن الشعر"¹³⁷ الذي كتب أرسطو (384 ق.م. ، 223 ق.م) التجسيد الأمثل لما ذهبنا إليه بل يمكن اعتباره، إلى ذلك المنطلق والمرجع لكل ما كتب في مجال التنظير المسرحي إلى عصرنا مباشرة أو بصورة غير مباشرة وذلك على ما اعترى نص هذا الكتاب من صور من الغموض ناجمة عن ظروف كتابية¹³⁸ وعن المسالك التي مرّ بها حتى يصل إلينا بل لعل في هذا الغموض بعض ما كان وراء اختلاف قرائه وشارحيه ولكنه، مع ذلك، لا يكاد يغيب من المحاولات التنظيرية اللاحقة لهذا الفن ، بل إنّ أغلب ما أنجز منها مرتبط به ارتباطا إن شرحا له وتأويلا¹³⁹ ، أو مجادلة له وتمردا عليه¹⁴⁰ . ولعل السرّ في الموقع

) 1973

137

.. 344

.1967

"

()

"

"

()

)

38

138

Aristote, la Poétique , traduction et notes de lecture réalisées par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Ed. du Seuil 1980 . p p (11-23

139

-Horace, Eptre aux Pisos (65 A.J.C) / Scaliger, Poetices libri (1561) / Costellvetro, la poétique d'Aristote vulgarisée et exposée (1570) / D'aubignas, pratique du théâtre (1657) / Boileau, Art poétique (1674) / Voltaire, Discours sur la tragédie (1730) / Schlegel, cours de littérature dramatique (1814).

(1945-1896) A.ARTAUD

) 140

(1956-1898) B.BRECHT

A.ARTAUD, le théâtre et son double (1925-1938), kdées = Gallimard, Paris , 1964.

.1973

- :

B.BRECHT, Petit Organon pour le théâtre (1948) ; l'Arche 3è éd. 1978.

.(261-213)

(.)

:

الذي احتله هذا الكتاب إنما هو كامن لا في قيمة صاحبه وموقع فلسفته من الفكر الإنساني فحسب، وإنما يعود ذلك إلى انشغال صاحبه فيه بمعالجة المسائل الجوهرية التي تعني الفن المسرحي عامة والنص المسرحي خاصة وإلى انطلاق أرسطو فيه من ممارسة مسرحية فعلية كانت مسرحيات صغوكل عمودها الفقري¹⁴¹ وارتقائه- عبر صور من المراوحة التجريد والتجسيد - إلى ضبط القوانين التي تقوم عليها التراجيديا ضبطاً، وحدّ شروط تحققها الفكرية والجمالية حدّاً، مبرزاً ما يميّز الفن المسرحي عامة و التراجيديا خاصة عن فنون التعبير ومسالك المعرفة الأخرى المنتشرة في عصره والعصور السابقة له (مثل الفلسفة والملحمة والتاريخ...) معتنياً في ذلك بإبراز غايات التراجيديا والوسائل المعتمدة لتحقيق تلك الغايات، فكشف عن طبيعة الأثر الرمزي المنتظر تحقيقه في المتلقى¹⁴² و بيّن الآليات الجمالية التي يتصافر عناصرها يتحقق ذلك الأثر الرمزي المذكور، وضبط أقسام التراجيديا ومكوّناتها ومراحلها¹⁴³ وبيّن كيفية ترابط هذه المكوّنات في ما بينها بصورة تضمن للمسرحية شروط نجاحها ونجاحتها¹⁴⁴، فوقف للممارسة المسرحية في عصره على معناها وأقام لها خليفاتها الفلسفية رابطاً إياها بمنزلة الإنسان في المجتمع (المدينة la cité) والكون (الطبيعة والمطلق...) ورسم، من خلال ذلك، كيفية تشكل ذلك كله في جماليات كتابة محددة المعالم. فتجلى النص المسرحي، من وراء ذلك معماراً دقيق المكوّنات مضبوط المواصفات في حاجة، من ثمة، إذا ما أريدت معالجته إلى الوعي ببنته المركبة وإلى السعي إلى الوقوف على مواصفاتها. فتكلم من ثمة، عدد من المنظرين للمسرح الكلاسيكي عند تعرضهم إلى نصوصه- عن بنية داخلية Structure interne أخرى خارجية Structure externe وعمدوا إلى الوقوف على مكوّنات كل واحدة منها¹⁴⁵ وتكلم منظرون محدثون عن بنية العمق Structure pofonde وبنية السطح Structure superficielle . وعمد عدد منهم إلى الوقوف على مكوّنات النص المسرحي وصلته بالفرجة محاولين حدد السنن المتعددة التي عليها تقوم¹⁴⁶ . على أن السمة الرئيسية

B.B, Ecrits sur le théâtre (2 tomes), l'arche (2 tomes) paris 1967, 1972

) " " 10 " " _ 141

(39) 1453 (14) (37) 1453 13 (29) 1452 (9) ((

....(80) 1462 (26) (70) 1460 (24) (43) 1454 (15)

BURKE " " " " _ 142

-BURKE.K.The philosophy lo literary forms : studies in symbolic Action N.Vintage 1944

-PAVIS, P, Dictionnaire du théâtre (termes et concepts de l'analyse théâtrale, ed. Sociales 1980, pages : 386,448)

(20-18) 1450 1449 :

.(24-22) 450

.(32-29) (26-18) (11) (10) (8) (7) (6) 143

...": 144

...

.(26) "...

¹⁴⁵ SCHERER, la Dramaturgie classique en France, A.G Nizet, Ed Paris 1970

146

-Anne UBERSFELD, lire le théâtre, éd. Sociales, Paris 1977

-Keir ELAM, the Semiotics of théâtre and Drama, U.S.A, methuen and Co 1980.

للنص المسرحي والتي أبرزها أرسطو في كتابه المذكور وما انفكت تعود عند لاحقيه، على اختلاف مشاربهم ومآربهم، إنما هي كونه فرجة كامنة. وهو من حيث هو كذلك قائم على مقتضيات جمالية جوهرية لا تغيب عن النصوص المسرحية مهما كانت أصولها، ومهما كانت درجة اختلاف غاياته.

4-1-1-1- النص المسرحي فرجة كامنة :

ينطلق أرسطو في كتابه المذكور من عدد من المسلمات أهمها اعتباره "محاكاة الطبيعة" الأساس الذي تقوم عليه الفنون مهما كانت أجناسها وأنواعها¹⁴⁷ ويرتكز الفيلسوف في ذلك على مصادرة أخرى تتمثل في أن المحاكاة غريزة في الإنسان ومصدر لذة له ومتعة¹⁴⁸. فتبدو الفروق المميزة بين هذه الفنون وبين أجناسها وأنواعها - نتيجة لذلك- كامنة في أسلوب هذه المحاكاة وموضوعها¹⁴⁹، على أساسهما يتم حد خصوصيتها تكون. والذي بدا مميزا "للتراجيديا" عن "الملحمة"، في نظر أرسطو، إنما هو أسلوب المحاكاة وطرائقها حتى وإن التقيا في محاكاة المواضيع نفسها أحيانا كثيرة¹⁵⁰ أما ما بدا جامعا بين "التراجيديا" و"الكوميديا" إنما هو أسلوب المحاكاة وطرائقها حتى وإن اختلفت المواضيع التي تمت محاكاتها فيهما¹⁵¹. وجوهر ما يجمع بين "التراجيديا" و"الكوميديا" ويميّزهما معا عن "الملحمة" وما شاكلها وتفرع عنها كامن في وسائل المحاكاة وطرائقها وتمثل في غياب الوسائط بين المتلقى وبين ما يحاكي من مظاهر الحياة والطبيعة على عكس "الملحمة" وفنون التعبير الناجمة عنها أو الشبيهة بها التي يقوم فيها سارد، بين المتلقي والأحداث المحاكاة، يضطلع بمهمة نقلها إليه في نسق من السرد ووجهة للنظر مخصوصين، وذلك على تعدد السمات التي يمكن أن يتسم بها ذلك السارد¹⁵². فلقد ذهب أرسطو، عند تعريفه التراجيديا، إلى أنها "... محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم... وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية..."¹⁵³ ثم استنتج، وهو يشرح ما ورد في هذا التعريف، أنه "... لما كانت المحاكاة إنما تتم بأشخاص يعملون فبالضرورة يمكن أن نعدّ من بين أجزاء المأساة: المنظر المسرحي، ثم النشيد (الموسيقي) والمقولة فإن هذه هي الوسائل التي تتم بها المحاكاة..."¹⁵⁴ ثم يشير في فقرة لاحقة، مفسّرا ما يقصد "بالخلق"، إلى أنه يعني به "... ما يجعلنا نقول عن الأشخاص الذين نراهم يفعلون إنهم يتّصفون بكذا وكذا من الصفات..."¹⁵⁵.

				1992	
			(5-3)	1447	147
					148
		(13-12)	1448		149
	(10)		(9-7)	1448	150
			(10 9)	1448	151
			(10)	1448	152
	(17)	1449	(10-9)	1448	153
			(18)	1449	154
					155
			(19)	1450	

وبيّن من خلال هذه الشواهد إمام أرسطو بالظاهرة المسرحية في شمولها واعتماده، في ما وصل إليه، على معاينة فعلية للتنتاجات المسرحية. فكان بذلك شاهداً على الحياة المسرحية في عصره من حيث إحالته، في نصه هذا، على عروض بذاتها¹⁵⁶ ومنظرًا لهذا الفن من حيث سعيه إلى الوقوف على قوائمه وتنزيل ممارسته منزلتها من شواغل الإنسان ونشاطاته. فلئن انساق في بعض فقرات كتابه- في صورته التي وصلت إلينا- بحكم بحثه عن الأسس العامة الداعية إلى صور من التجريد إلى "الإنقاص من شأن "الفرجة" ومقتضياتها عند حدّ العناصر الأساسية التي تقوم عليها التراجيديا¹⁵⁷، فإنه سرعان ما أبرز موقعها الرئيس فيها وذلك من خلال غشارته إلى أن من المسرحيات ما يبدو خلواً من العيوب الفنية عند مطالعتها ولكنها تفقد كل قيمتها بمجرد عرضها على الركح¹⁵⁸ ولذلك عاد الفيلسوف إلى دعوة المؤلفين المسرحيين إلى أخذ متطلبات الفرجة بعين الاعتبار إذا بما أرادوا النجاح لما يكتبون. بل إن أرسطو عدّ الفرجة والعناصر المؤسسة لها، في سياق مقارنته بين التراجيديا والملحمة، مصدرًا من مصادر تفوق التراجيديا وسرا من أسرارها¹⁵⁹.

ولقد استمرّ المؤلفون المسرحيون والمنظرون في انشغالهم بالفرجة وبموقعها من المسرح وبنية النص المسرحي، وما اختلفوا إلا نادرا، وحتى ما اصطاح عليه بعضهم بـ "مسرح للمطالعة" Théâtre à lire¹⁶⁰ أو بـ "مسرح في أريكة" Théâtre dans un fauteuil¹⁶¹ فإنه، من حيث تعبيره عن زهد أصحابه في تحقيق الفرجة من وراء ما كتبوا من نصوص، يؤكّد كمون هذه الفرجة فيها ويبرز انشغالهم بها من حيث نعمدهم التصريح بالانشغال عنها، فغالبا ما كان الداعي إلى ذلك شعورهم باستعصاء تحقق الفرجة أو عدم التفات المخرجين والممثلين إلى أعمالهم لنقلها من الورق إلى الركح وذلك نظرا لانسياقهم أحيانا كثيرة إلى ما يعتبرونه أساليب أدبية و الإكثار من عدد الأطر الزمنية والمكانية التي تنتزل فيها الأحداث أو الإطناب في عدد... وغالبا ما يكون هؤلاء منطلقين في ما ذهبوا إليه. إلا أن عددا من المسرحيات التي كتبت على هذه الشاكلة وذهب أصحابها هذا لمذهب قد وجدت طريقها إلى الركح بمجرد توفر من وقف على مداها الفرجوي وتفتن إلى الوسائل المحققة لها فيها، فهذا ما حصل، مثلا، مع عدد من مسرحيات الشاعر الفرنسي بول كلوديل Paul Claudel (1865-1955) عندما أخرجها رجل المسرح الفرنسي جان لوي

				156
				157
				158
				159
				160
				161
()	closet drama	"	"
1832	ALFRED de MUSSET			
(1824-1788)	BYRON	Le spectacle dans un fauteuil	"	"
		(1817)	MANFRED	

بارو J.L. Barrault (1910-1994)¹⁶² وكذلك كان الأمر مع عدد من مسرحيات توفيق الحكيم التي وسمها المسرح الذهبي¹⁶³. ومثل هذا الأمر يؤكد حضور المدى الفرجوي في تلك النصوص وإن اختلفت درجات تجلياته وضوحا وارتبط ذلك بقدرات المخرجين وبمدى اتساع آفاق خيالهم وسيطرتهم على أدواتهم الفنية.

فإن يكون النص المسرحي فرجة كامنة، فإن ذلك يعني خضوعه، عند تأليفه وفي مستوى بنيته، إلى متطلبات هذه الفرجة وانفتاحه، إذا ما أريد له الاكتمال، على فواعل آخرين يحققون استواءه فرجة فعلية على الركح.

وهؤلاء الفواعل هم الممثلون والمخرج ومصمم المناظر ومبتكر الأزياء وتقنيو الإضاءة والصوت... وأما انفتاحه على الركح فذلك يعني انفتاحا على أدوات تواصل وسنن تخاطب لا تقوم فحسب على اللغة المنطوقة وقوانينها وإنما تقوم كذلك على الحركة والسكون وعلى الصوت والصمت وعلى الإضاءة والإظلام وعلى الظل واللون تتشابك في ما بينها لتنشئ لغة متعددة الدوال مختلفتها...

وأما المتطلبات التي تفرضها الفرجة على بنية النص المسرحي حتى يكون، فلعلها مرتبطة أساسا بنوعية الصلة القائمة في إطار هذه الفرجة بين البات (أصحاب العمل المسرحي) والمتقبل (المتفرجون)، من ناحية، وبالأثر الرمزي الذي يسعى من وراء المسرحية إلى إحداثه في هذا المتفرج من ناحية أخرى.

ومن بين سمات الفرجة المؤثرة في بنية النص المسرحي كونها تتم بالضرورة في الزمن الحاضر (الآن) وذلك لأن زمن الفرجة إنما هو ذاته زمن حدوث الأحداث فوق الركح وأمام المتفرج وفي مكان يجمع بين الفرجة والمتفرجين (هنا)، كما أن الفرجة، بحكم قيامها على هذه الصلة المباشرة بالمتفرج، تتطلب التزاما بمدى زمني لا يتجاوز طاقة المتفرج على التركيز والانتباه وذلك على خلاف ما يمكن أن يكون في الفنون المعول فيها على المطالعة الفردية، شأن أشكال السرد بمختلف أنواعها.

أما الأثر الرمزي المراد إحداثه في المتفرج، فإن نوعيته فارضة على صاحب النص عددا من الاختيارات الجمالية تأخذ بعين الاعتبار-إلى جانب مقتضيات الفرجة السابق ذكرها- مراجع المتفرج الفكرية والذوقية، من ناحية، وغايات صاحب المسرحية من مسرحيته، من ناحية أخرى. وتمدّد هذه الاختيارات فتمسّ نوعية الصلة التي يفترض

1889	"	"	Le soulier de satin	Tête d'or :	162
1929			15		
					.1943
			"	"	163
()		... : 39	(1949) "	"	
[(1917:)] "	"	1928

...

أن يقيّمها المتفرّج مع ما سيشاهد من أحداث ومن شخصيات وغالبا ما تنوس سمات هذه الصلة بين قطبين يسعى في الأوّل منهما إلى إحداث صلة اندماج وتماه ينصهر بحكمها المتفرّج في الأحداث والشخصيات انصهارا وجدانيا تعاطفيا، وهذا سيتطلب منه اتباع منطق بعينه في رسم ملامح الشخصيات وفي عرض الأحداث و غالبا ما يطلق على هذا النوع من المسرح سمة المسرح الدرامي و التراجيديا نموذج من نماذجه الأساسية مثلما سبق أن رأينا. أما الثاني فيسعى فيه إلى عقد صلة للمتفرّج بما يشاهد قائمة على أحداث مسافة بينه وبينها سعيا إلى تقليص العلاقة الوجدانية وتغليب النظر العقلي وهذا يفرض كذلك على مؤلف النص المسرحي ومحقّقي مداه الفرجوي الكامن اتباع منطق مخصوص في رسم ملامح الشخصيات وعرض الأحداث وغالبا ما يطلق على هذا النوع من المسرح تسمية مسرح ملحمي وكذلك الأمر بالنسبة إلى طبيعة اللغة المنطوقة المعتمدة في هذا النص هي كذلك وثيقة الصلة بالمتغيرات التي أشرنا إليها.

وبين هذه القطب و ذلك، يمكن أن نتصوّر تنويعات و تنويعات قائمة على تداخل سماتيهما معا.

فهل في صورة النص المسرحي ما يدلّ على هذه السمات؟ وهل من مسك لولوج النص المسرحي والوقوف على مكوّناته الظاهرة والخافية؟

4-1-2-النص المسرحي أكثر من نص :

إن الناظر في أغلب النصوص المسرحية المطبوعة أو المخطوطة يلاحظ أنها قائمة على الأقل على قسمين منفصلين متصلين في آن: حوار وهو الكلام المرسوم أما أسماء الشخصيات والمعدّ لكي ينطق به الممثلون الذين سيجسّدونها و إشارات وملاحظات تتخلّل هذا الحوار أو تقع في بداياته أو نهاياته، وغالبا ما يكون فحواها متعلقا بتحديد كيفية أداء الحوار أو بيان ظروف القول المفترض. وانطلاقا من سمات هذين النصين ذهب عدد من النقاد إلى إطلاق اسم "النص الأساس" "Texte principal" على نص الحوار واسم "النص الثانوي" "Texte secondaire" على نص الإشارات والملاحظات الركحية¹⁶⁴ معتبرين ما هو معدّ لكي ينطق به الممثلون محور النص وأساسه وما لا ينطقون به قليل الأهمية، في درجة أدنى قياسا بنصّ والحال أن في هذا النص عددا من العناصر الراسمة للمدى الفرجوي والمجسّدة لمكوّناته. ولعلّ هذا ما يفسّر إطلاق عدد من النقاد تسميات أخرى تبرز وظيفة هذا النص وتؤكد المدى الفرجوي والكامن في النص المسرحي، ومن هذه التسميات Didascalies وهي لفظة مشتقة من اللفظة اليونانية التي تفيد معنيي : معلوما وإعلام¹⁶⁵، فتبرز وظيفة هذا النص الثاني متمثلة في تقديم معلومات تساعد على بيان كيفية أداء الحوار وطبيعة التقبل المنتظرة منه، أما التسمية الثاني فهي Regie وتدلّ على

164

R.INGARDEN, les fonctions du langage au théâtre; in poétique n°: 8,Paris, 1971

165

P.PAVIS, Dictionnaire du théâtre, termes et concepts de l'analyse théâtrale, éditions sociales 1980, pp : 117/118; 215/217, 402/407

ما يتعلّق بتنظيم الفرجة ومنه اشتق مصطلح Regisseur وهو القائم على هذا الفعل، وقد كان يطلق على المخرج قبل أن يكتسب الإخراج الموقع الذي يحتلّه في الحياة المسرحية منذ أواخر القرن التاسع عشر بل إنّ اللغة الإيطالية تستعمل مصطلحات مشتقة من الجذر اللاتيني نفسه لتسمية المخرج (Regista) والإخراج (Regia) سواء تعلّق الأمر بالنتاج المسرحي أو السينمائي. ولعلنا واجدون سرّاً تسمية هذا بالنص الثانوي، مقارنةً بنصّ الحوار، في الحجم الذي يحتلّنه من نصّ المسرحية، غالباً، وفي طريقة تعامل المخرجين المحدثين معهما عند إنجاز الفرجة. أما عن تهميش المخرجين للإشارات الركحية واعتبارها نصّاً ثانويّاً فيتجلّى في إهمال عدد من المحدثين منهم- عند إقدامهم على إخراج هذا النصّ أو ذلك- محتوى الإشارات الركحية في صورتها التي وردت في نصّ المؤلف وذهابهم مذاهب أخرى في على أساسها يقيمون قراءتهم الشخصية للمسرحية و يؤوّلونها التأويل الذي يرون. إلا أنّهم لم ينفوا - مع ذلك- وجود هذه الإشارات الركحية ولم ينكروا ثنائية النصّ في ما ذهبوا إليه وإنما عملوا على تعويضها بأخرى قد نجدّها مكتوبة في "كرّاس الإخراج"¹⁶⁶ وكلنا واعون بها لامحالة في مستوى الفرجة. فيتأكّد، من خلال ذلك، أنّ في إطلاق سمة "ثانوي" على نصّ الإشارات الركحية و إمكان إهمال المخرج لها في صورتها التي حدّد المؤلف ما يؤكّد حضورها الدائم في بنية النصّ المسرحي - وإن في صورة فراغات يتحقّق اكتمال الفعل المسرحي بمجرد ملئها - ويبرز ثنائية النصّ المسرحي من حيث ارتباط اكتماله بتحقيق الفرجة.

أما عن الحجم الذي يحتله "النصّان" في نصّ المسرحية فقد نجد فيه ما يمكن أن يفسّر إطلاق سمة ثانوي على الإشارات الركحية لكنه لا ينفي، هو الآخر، أهمّيّتها ولاتنائه النصّ المشار إليها، فقد تغيب الإشارات الركحية غياباً تاماً عن النصوص المسرحية فلا نعثر فيها على غير الحوار شأن الصورة التي كانت عليها نصوص اليونانيين القدامى في لغتها الأصلية¹⁶⁷ أو نصوص الكتاب المسرحيين الكلاسيكيين الفرنسيين¹⁶⁸ فقد يعثر في الحوار ما يدل بدرجات متفاوتة الوضوح على ظروف القول وكيفيات الأداء، إضافة إلى إمكانية سقوط هذه الإشارات الركحية عند اليونانيين نظراً لاضطلاع المؤلفين أنفسهم بمهمّة إخراج هذه النصوص فرجةً مكتملة. وقد ترد هذه الإشارات الركحية في لغة مختزلة البنية لا تتجاوز الوظيفة الإعلامية فتبدو من ثمة ثانوية في نظر قارئها مقارنةً بنصّ الحوار، إلا أن عدداً من النصوص المسرحية المؤلفة في العصر الحديث قد احتلت فيها الإشارات الركحية حيزاً مساوياً للحيز الذي احتله الحوار، ووردت في لغة لا تقلّ أناقةً وصنعةً عن لغة الحوار شأن عدد من مسرحيات

166

Livre de regie

/ :

167

Sophocle Ajax, Antigone, Oedipe-roi, (texte établi et traduit par Paul Masqueray, société d'édition les belles lettres, Paris 1922.

168

أداموف Adamov (1970-1908) وجان جيني. J. Genet¹⁶⁹ (1986-1910) ومحمود المسعدي (1911). بل وقد يتجاوزه بكثير إلى حد الاقتصار عليه دونما أدنى أثر للحوار مثلما هو الشأن في مسرحية صمويل بيكيت S.Beckett (1991-1906) "أفعال دون كلام" "Actes sans paroles". غير أنّ هذه الحالات القصوى لا تنفي الثنائية التي يقوم عليها النص المسرحي إذ أن تحديد أسماء الشخصيات قبل الكلام الذي ستنتطق به إنما هو مندرج ضمن الإشارات الركحية باعتبار أن ذلك تنظيم لتداول الحوار، إضافة إلى أن الإشارات الركحية كامنة كذلك في متن الحوار الدائر بين الشخصيات ذاته.

ولعل السرّ في اعتبار الحوار "النص الأساس" في المسرحية يتمثل، كذلك، في كونه تجسيدا "لمحاكاة أشخاص يفعلون..."، فهو الأقرب إلى إيهام المتفرج (أو القارئ) بأنه يشهد وضعية تواصل فعلية بين أناس فعليين، وذلك لأن الحوار قائم، عادة على تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر "الآن و هنا" وهو، إلى ذلك، وبصورة من الصور، "فعل منطوق"¹⁷⁰، فيكفي أن تتحاور الشخصيات حتى يتخيّل المتفرج صورا من تحوّل العالم المسرحي الذي تعيش في إطاره هذه الشخصيات، وهو الباعث، من حيث قيامه على تبادل للكلام قولاً و ردّاً على القول، فعلا و ردّاً على الفعل. والحوار، من حيث هو سعي كل طرف من أطرافه إلى جلب مخاطبه إلى منطقته الخاص ودعوته ضمنيا إلى الخضوع لسلطته، تجسيد للنزاع القائم بين شخصيات المسرحية وتصوير لمظاهر الصراع والمواجهة التي تعيشها تلك الشخصيات، بل هو في التراجيديات الكلاسيكية السبب في الفعل ونتيجته في الآن ذاته، والحوار في المسرحيات كاشف، لا محالة، لسمات الشخصيات وميزاتها ودالّ على تحولاتها و هو كاشف، كذلك، لطبيعة العلاقات الرابطة بين تلك الشخصيات ومسار هذه العلاقات وسياقاتها.

4-1-3-الحوار وسماته :

والناظر في النصوص المسرحية يقف على تنوّع الحوار واختلاف أنماطه في النص الواحد، فما بالك في النصوص المنجزة في عصور متباعدة أو المنسوبة إلى مؤلفين مختلفي المشارب و المآرب، فيقف المرء على الداعي إلى انشغال المنظرين والنقاد الغربيين منذ أقدم العصور بـ "الحوار" تصنيفا لأنواعه، وتحديدًا لتسميات هذه الأنواع وبيانًا لميزاتها وبحثًا في سرّ اعتمادها في هذه المواضيع أو تلك من المسرحية، والداعي إلى غلبة هذا النوع دون غيره على مسرحية هذا المؤلف أو ذاك.

ولئن اختلفت مقاييس التنميط التي اعتمدها المنظرون والنقاد فأشكل أمرها إشكالا، فإنه بإمكان المتمعّن في الأمر أن يلاحظ أن التمييز تمّ عندهم، غالب الأحيان، على أساس عدد الأطراف المشاركة في الحوار ونسق تبادل الملفوظ من الكلام وحجمه إضافة إلى سياق التلقظ وظروفه ونوعية الصلات القائمة بين فعل التلقظ والجمهور المتلقي.

Les (1957) les Nègres (1956) Le balcon (1963) Les paravents :
1979 Gallimard

L. Pirandello.. (1936-1867)

169

170

فلقد ميز النقاد، مثلا، بين المحاور¹⁷¹ وهي القائمة بين طرفين أو أكثر Dialogue وبين "الحوار الباطني" Monologue وهو الذي يقوم-كما تدل عليه الزائدة الافتتاحية "Mono" على خطاب فردي لا ينتظر من ورائه المتلقظ جوابا، على عكس "الديالوغ" القائم أساسا، على تبادل الكلام. وخيضا في طبيعة المونولوج وصور استعماله عند المؤلفين المسرحيين، من حيث وظيفته، فأشير إلى المونولوج التقني Monologue technique وهو الذي يعتمد لسرد أحداث سابقة أو غير قابلة للعرض المباشر والمونولوج الغنائي Monologue lyrique وهو الوارد على لسان شخصية تبسط حالتها الوجدانية التي تعيش، وغالبا ما يرد في صورة اعترافات أو في شكل بوح بأسرار. ومونولوج التفكير أو أخذ القرار Monologue de reflexion ou de décision وهو الذي تعمل فيه الشخصيات الحائرة على اتخاذ قرار خطير أو الحسم في أمر لا يخلو من حرج وإحراج، فتستعرض ما يبرر هذا الاختيار أو ذاك وما يتعارض معه عارضا ما يمكن أن ينجم عن ذلك من التبعات، وميِّز كذلك في مستوى حجم الكلام المتلقظ به بين المونولوج المعروف بطول معلوم وبين "الخلوة"¹⁷² Aparté التي هي كلمات قليلة قد تنطق بها شخصية على حدة في محضر شخصيات أخرى ويفترض أن يسمعها الجمهور، وحده، دون هذه الشخصيات. وتعتمد الخلوة للتعبير، عادة، عن وجهة نظر مخالفة لما سبق أن عبّرت عنه الشخصية المتلقظة و لما يفترض أن يكون كذلك أو قد يعبر بها عن عاطفة لا يحسن البوح بها للشخصيات الحاضرة في المشهد، فترتبط الشخصية بالمتفرج برباط من الحميمية أو التواطؤ يؤكّد قيام المسرح على عدد من السنن ونصيب من الاتفاقيات الضمنية غير قليل. وميِّز بين المونولوج المذكور وكلمة المؤلف Le mot d'auteur التي يتوجه فيها المؤلف على لسان شخصية من الشخصيات إلى الجمهور المتلقّي مباشرة دون ارتباط المونولوج، بأنواعه، بالمسرح وخصوصياته. ولقد ذهب عدد من المحدثين من أتباع الواقعية والطبيعية، خاصة، إلى اعتباره معطّلا للحركة المسرحية بحكم سكون الشخصية عند التلقظ به وعدم احتمال وقوعه في عالم الحياة اليومية، والحال أنه كان في نظر القدامى المنشغلين عن تصوير العالم تصويرا واقعيا أو طبيعيا شكلا من الحوار غير معيب، وبحث آخرون عن سمات المحاور الكامنة فيه محللين بناه العميقة مشيرين إلى أنه في حقيقته "حوار مستبطن Dialogue interiorisé بين (أنا) متلفظ و(أنا) منصت"¹⁷³، وليس خطابا فرديا كما قد يبدو في ظاهره بل إن حضور "الأنا المنصت" في المونولوج هو "شرط ضروري وكاف" لاكتسابه معانيه ودلالاته¹⁷⁴. فيتجلّى اعتماد هذا النوع من الحوار، في نظر هؤلاء النقاد

Dialogue (1906:)

171

504 1896

107 (AR 114)

172

108 71

505

¹⁷³ Emile BENVENISTE, Problèmes de linguistique générale, Paris Tel/Gallimard 1975, 1991, vol 2, p :85

Idem, p (86)¹⁷⁴

والمنظرين، مجالاً مهماً للتدبر إذ هو يكشف عن مكونات النصّ المسرحي وأبعاده الفرجوية ويؤكد المدى التركيبي فيه، ويكشف كذلك اختيارات المؤلف المسرحي الجمالية والفكرية.

والعناية بـ "المحاورة" من خلال إبراز سماتها وتنميط أصنافها مندرجة ضمن الشاغل نفسه ومحققة الهدف ذاته، فتميز النقاد والمنظرين الغربيين، مثلاً، بين "الردّ" ¹⁷⁵ Replique و"الطيرادة" (القول المسهب) ¹⁷⁶ Tirade لا يقف عند إبراز اختلاف حجم ما ينطق به المحاور فحسب، وإنما يبرز كذلك "المحاورة" ذاتها ويخطّ ترسيمة التواصل القائم بين الشخصيات، من ناحية، وبينها وبين الجمهور، من ناحية أخرى، فلا تبدو "الطيرادة" مجرد ردّ طويل مثلاً، وإنما هي تتميز عنه من حيث خصائصها البلاغية وسماتها الإبداعية، إذ هي أقرب في المسرح الكلاسيكي، إلى قصيد شعريّ قائم بذاته يمكن أن يكتفي بهان فتتجلى المحاورة القائمة بين الشخصيات ورس لمسالك التلقي والياته المنتظرة وكشفن من ثمة السمات الجمالية التي تميز المسرحية نصاً وفرجة.

و"الرد (la replique) لا يحدّ، هو الآخر، باعتبار حجم ما يرد فيه من الكلام فحسب، وإنما باعتبار صلته بما قبله كما يبدو ذلك في معنى اللفظتين الفرنسية والعربية الدالّتين عليه فهو- بصورة من الصور- جواب على كلام سابق ومنفتح على آخر لاحق. فتبدو الوحدة الدنيا للمحاورة القائمة على هذا النوع من الخطاب مزدوجة بالضرورة إذ لا بدّ فيها من كلام وردّ على الكلام، أي على فعل ورد فعل ولذلك غالباً ما يعتبر هذا النوع من المحاورة التجسيد الأمثل للخطاب المسرحي، وهو ما يجعل البحث في منطق تبادل الردود Les repliques ونسقه مسلماً هاما للوقوف على أسس التواصل القائمة بين شخصيات المسرحية وبينها وبين المتلقي وعلى ميزات النزاع القائم في المسرحية وطبيعة القوى المتواجدة فيها.

وممعن النظر في "النص الرئيسي" يلاحظ أن الحوار ليس مجرد نقل لما يتداول بين الناس في الحياة الفعلية أو ما يفترض أن يكون كذلك حتّى وإن تعلّق الأمر بنصوص أتباع المدرستين "الواقعية" و "الطبيعية" وإنما هو، في حقيقة الأمر، توليف Montage بين مادة كلامية ممكنة على أساس مصطنع بالضرورة، فما بالك بالنصوص المسرحية التي لا يتطلّع أصحابها فيها إلى الإيهام بتطابق ما يرد فيها مع الواقع العينيّ. و لذلك يبقى النصّ أثراً مستحدثاً مبتدعاً تحكمه اختيارات مؤلّفه الفكرية والجمالية و نوعية الأثر الرمزيّ الذي يروم إحداثه في المتلقّي المتصوّر. وفي هذا ترتسم مواصفات القراءات التي يتطلّبها النصّ المسرحي. فتتجلى في هذه القراءات الحاجة إلى جهد خاص يسعى، من ناحية، إلى تخيّل المسرحية فرجة متحقّقة يعمل، من ناحية أخرى، على الوقوف على نوعية المعالجة التي اعتمدها المؤلف عند إنجاز نصّه المسرحي وعلى ما هو كامن فيه من صور المعالجات اللاحقة الموكولة إلى من سيحقّق مداه الفرجويّ مخرجين

_ 175

_ 176

وممثلين... فيبرز طابعا التركيب والانفتاح في النص ميزتين تميّزانه، هو انفتاح على أنظمة تواصل لغوية و غير لغوية، وعلى فواعل متعدّدين لا بدّ منهم لكي يستوي النصّ المسرحيّ فرجة فيكتمل فعله و هو تركيب بين مستويات للنصّ ظاهرة وكامنة، متداخلة تداخلا ومتشابكة تشابكا.

4-1-4-4- في تقطيع النص المسرحي:

ولعلّ في هذا ما يجعل تقطيع النصّ إلى الوحدات التي منها يتكوّن عملية ضرورية - إذا ما أريد الوقوف على كيفية تركيبه بحثا عن معانيه ودلالاته - وعملية لا تخلو في الآن ذاته، من مزالق.

ولعلّ في هذا، كذلك، ما يفسّر توجّه الدارسين للنص المسرحي المحدثين منهم والقدامى - على ما بينهم من تباعد - إلى التمييز، وإن إجرائيا، بين ما هو ظاهر من بناء وما هو خفي، و ولعلّ في هذا كذلك سعيهم، على السواء، إلى العمل على الوقوف على المنطق الرابط بين هذين المستويين.

والناظر في النصوص المسرحية يلاحظ أنها نادرا ما ترد كتله واحدة، بل غالبا ما يعتمد مؤلفوها إلى تقسيمها إلى وحدات قد تجزأ بدورها إلى وحدات أصغر منها. فقد يرد النص المسرحي، مثلا، في شكل عند من "الدخائل" Episodes تتخللها أناشيد "الجوقة" (choeur)، أو قد يرد النص فصولا (actes) مجزأة أحيانا كثيرة إلى مشاهد (scènes) وقد يرد لوحات (tableaux) مختلفا عددها. وكثيرا ما يكون تحديد هذه الوحدات وثيق الصلة بالمدى الفرجويّ الكامن في النص، كأن يكون ظهور الجوقة معلنا عن نهاية وحدة وبداية أخرى¹⁷⁷ أو أن توكل المهمة عينها إلى إنزال الستار أو إلى إظلام القاعة¹⁷⁸ أو رفع لافتة¹⁷⁹.

وغالبا ما يدلّ المنطق المتوخّى في تقسيم النصّ المسرحي على الخطة¹⁸⁰ المعتمدة من لدن صاحب النص لإحداث الأثر الرمزي الذي يريد إحداثه في المتفرّج، فيدلّ بعض من ظاهر النصّ، من ثمة، على بعض ممّا هو كامن فيه.

فليس اعتماد الفصول الثلاثة تقسيما للمسرحية غير ذي صلة- بصورة من الصور - بالنموذج السردّيّ الثلاثي [المراحل] le modèle narratologique ternaire الذي أشار إليه "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" عندما ربط تحقق تمام الفعل المحاكي في التراجيديا بشرط

177

" "

178

179

180

قيامه على "بداية ووسط ونهاية"¹⁸¹ وأقامه عدد من المنظرين الغربيين اللاحقين على فترات ثلاث أساسية :

- 1-حدوث اضطراب بنشأة نزاع
- 2-حصول الصدمة
- 3-التوافق وعودة الهدوء

ولقد ترجمت هذه الفترات في المجال المسرحي بمراحل مخصوصة تتطابق أو تكاد مع مكونات هذا النموذج فتكلم المنظرون عن :

- 1-مرحلة التمهيد Protase و exposition و يتمّ خلالها تقديم العناصر التي تسمح بانطلاق الفعل المسرحي.
 - 2-مرحلة التعقيد Epitase : تشكل العقدة بتشابك المصائر وتعارض المصالح، فتصل الوضعية إلى حد يتطلب مخرجا.
 - 3-حلّ ما تعقّد وعودة الوضعية إلى سابق حالها و قد وضح ما كان غامضا و هدا ما كان مضطربا.
- وهذا التقسيم الثلاثي ذاته نعثر عليه كذلك عند المنظرين المولين عنايتهم بصورة أساسية بالحبكة، إذ تكلموا عن متطلباتها و رأوها قائمة على:

- 1-نشأة الأزمة وبيان العناصر التي عليها تقوم
- 2-العقدة
- 3-حلّ العقدة

وتحديد عدد الفصول في المسرحية بثلاثة ليس غريبا عن هذه البنية الداخلية المشار إليها ولا عن الفترات أو المراحل الموما إليها فكان كل فصل من الفصول الثلاثة مجسّد لمرحلة من تلك المراحل، أو لفترة من تلك الفترات. بل إن كثيرا من المنظرين الغربيين اعتبروا التطابق بين البنية السردية، سواء في صورتها الثلاثية هذه أو حسب تنويعاتها وخاصة منها الخماسية التي سنرى، وبين عدد الفصول التي يقوم عليها متن المسرحية شرطا من شروط التأليف المسرحي الناجح¹⁸².

ولذلك يعتبر تحديد عدد الفصول بخمسة من طرف المنظرين القدامى من الغربيين أمثال هوراس (65 ق Horace) أو المنتمين إلى عصر النهضة الأوروبية أمثال بوالو (1636-1711) Boileau مندرجا ضمن النموذج الثلاثي المشار إليه إذ هو تنويع من تنويعاته الممكنة، فالفصلان المضافان إنما هما توسعة للعنصرين الأول والثاني من عناصر

181 _ 1450 (23).

182 _ :

F.H d'AUBIGNAC, La pratique du théâtre (1657), VI, 4, p : (299)

الترسيمة المشار إليها فغالبا ما يقسم هؤلاء المنظرون التراجيديا باعتبار مسار الأحداث التي تقوم عليها إلى :

1-مرحلة العرض والتمهيد Exposition وهي الموافقة للعنصر الأول من الترسيمة الثلاثية.

2-مرحلة تصاعد الأفعال la montée de l'action (rising action). وهي مرحلة وسيطة بين الأولى والثانية إذ يتواصل أثناءها العرض والتمهيد ونهيا خلالها عناصر التعقيد الذي ستكون ذروته في المرحلة اللاحقة.

3-مرحلة الذروة le sommet (climax) وفيها ينتظر أن يصل التعقيد إلى أوجه فيتطلب حلا ومخرجا، وبين أنها تتطابق مع العنصر الثاني في الترسيمة الثلاثية المذكورة.

4-مرحلة التهاوي La chute (falling action) وهي مرحلة وسيطة هي الأخرى فهي تتناظر مع مرحلة التصاعد السابق ذكرها وتهيئ للمرحلة الأخيرة التي ينتظر أن يتم خلالها حل ما تعقد.

5-مرحلة الفاجعة (catastrophe) : وهي تتطابق مع العنصر الثالث من الترسيمة الثلاثية. إلا أنها تضبط نوعية الحل وكيفية العودة إلى الوفاق ضبطا ولهذا الأمر صلة متينة بطبيعة الأثر الرمزي المنتظر إحدائه في المتفرج من وراء التراجيديا وهذا الأثر هو التطهير catharsis¹⁸³ وهو الهدف الذي أشار إليه أرسطو تصريحا عند تعريفه بالتراجيديا وماهيتها¹⁸⁴ والناظر في جهود بعض المنظرين اللاحقين من الغربيين يقف على تنويعات أخرى للترسيمة الثلاثية المراحل فيتأكد من الموقع الخاص الذي احتلته مثل هذه الترسيمة والاختيارات الجمالية الكامنة فيها. و مظاهر التنويع تتجلى بصورة أساسية في السعي إلى تفصيل القول في المراحل الوسيطة الفاصلة بين النقاط الثلاث المعبر عنها بـ : "بداية ووسط ونهاية" عند أرسطو وبـ "التمهيد ثم العقدة أو الأزمة ثم الحل أو الانفراج" عند عدد من التابعين واللاحقين بحثا من وراء ذلك عن تحديد أدق للصورة التجريدية لمسار الأحداث وكيفية معالجتها ولنا في ما اصطلح على تسميته بـ "هرم فرايتاغ"¹⁸⁵ (Pyramide de Freytag (1895-1816 مثلا عن هذه التنويعات. فلقد أبرز بين نقطة انطلاق المسرحية المتمثلة في التمهيد ومقتضياته وبين ذروة التآزم قمة الهرم مرحلتين وسيطتين -

_ 183

"_ 184

....." 1449 : (18)

Die technik des dramas : Gustave Freytag

_ 185

(1857)

Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre Op; Cit. P 25 ; 452

[1985]

FREYTAG'S technique of the drama an exposition of dramtic composition and art, translated by Elias J.Mac EWAN, M.A, Johs son reprint corporation N.Yord, 1968.

Five parts and three crises of the drama p : (114-140)

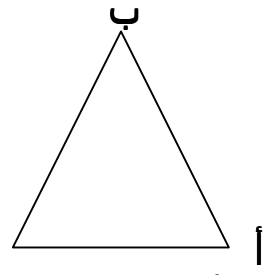
بدلاً عن المرحلة الوحيدة التي بيّنا في التنويع الخماسية التي ذكرنا تتمثلان في "مرحلة الدفع" ثم "مرحلة التصعيد" الوارد ذكرها في التنويع السابقة وحافظ على "مرحلة التهاوي" الواقعة بين "الذروة" ومرحلة "الفاجعة" التي بها يعود الوفاق ويمكن أن نقارن بين خطاطات الترسيم الثلاثية وتنويعاتها حتى نرى بوضوح الثوابت ومظاهر التنويع.

خطاطة الترسيم الثلاثية :

أ-البداية/التمهيد

ب-الوسط/ذروة التأزم/العقدة

ج-النهاية/الانفراج/الحلّ



التنويع الأولى : "الترسيم الخماسية"

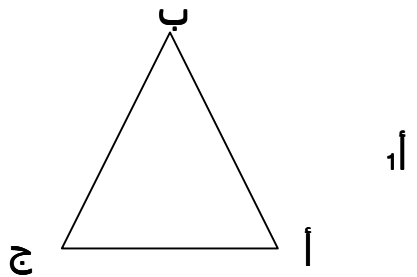
أ، ب، ج : هي ذاتها الواردة في الترسيم الثلاثية :

أ(1) = مرحلة التصعيد وهي مرحلة وسيطة

ب(1) = مرحلة التهاوي المناظرة للمرحلة الوسيطة السابقة.

أ، ب، ج : هي ذاتها الواردة في الترسيم الثلاثية وهي النقاط المحددة للهرم.

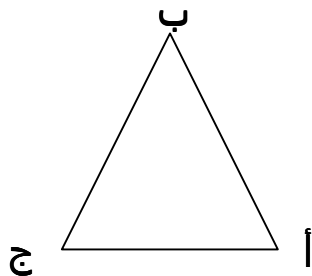
أ(1)، ب(1) : هما المرحلتان الوسيطتان المذكورتان في الترسيم الخماسية (التصعيد والتهاوي).



التنويع الثانية : "هرم فرايتاع"

أ(2) : لحظة الدفع وهي مرحلة وسيطة فرعية بين (أ) نقطة الانطلاق و (أ(1)

(التصعيد) المرحلة الوسيطة بين (أ البداية/التمهيد و(ب) الذروة.



ولعلّ أهم ما يعيننا في ما بيّنّا لا يتمثل في الإقرار بالتطابق التام بين عدد الفصول وترتيبها أو عدم التطابق بين مراحل السرد مثلما ألحّ على ذلك عدد من النقاد والمنظرين فغالبا ما لا يحترم "المؤلفون المسرحيون" ما يفترض أن ينجزوه في هذا الفصل أو ذاك من مراحل الترسيم المذكورة¹⁸⁶، وإتّما الذي يعيننا - إضافة إلى الإلحاح على كون المسرحية خاضعة في تأليفها إلى مقتضيات معمار محدّد العناصر والمكونات - يتمثّل في ما يمكن أن يشي به منطق التقسيم إلى فصول من اختيارات جمالية في التأليف المسرحي تولي مسار الأحداث وتطوّرها العناية الأولى وتجد في الترسيم الثلاثية وتنويعاتها صورتها التجريدية النظرية وترتسم من خلالها نوعية من التلقي قد تتغير عناصر آلياتها بتغير العصور وتنوّع السنن الثقافية والاجتماعية والإيديولوجية فيها ولكنها تلتقي في سعيها إلى إحداث أثر رمزي في المتفرّج محدّد قائم، بصورة من الصور، على "التطهير" في مفهومه الذي حدّد أرسطو معالمه الكبرى وذهب المنظرون بعده مذاهب شتى في بيانه موضوع التطهير وآلياته.

ويلاحظ الناظر في الاختيارات الجمالية التي يشي بها تقسيم المسرحية إلى فصول مجزأة بدورها إلى مشاهد (scènes) يتحدّد الواحد منها بما يحدث من تغير في عدد الشخصيات المسرحية الحاضرة أمام الجمهور فوق الرّكح زيادة أو نقصانا، فيرتسم، من خلال ذلك إيقاع الفعل المسرحي القائم على حركتي الدخول والخروج والظهور والاختفاء، الموقع الخاص الذي تحتله معالجة الأحداث باعتبارها متصلة فيما بينها اتصالا قائما على وحدة عضوية إذ تتظافر فتراتنا لتحقيق الأثر الرمزي الذي هو "التطهير". وفي هذا يكمن المعنى العميق لمسألة وحدة الفعل و وحدتي الزمان والمكان، على اختلاف النقاد والمنظرين في تفسيرهما¹⁸⁷ وفي هذا كذلك يكمن شرط قيام المسرحية على بطل وشرط توفير ما به يندمج المتفرّج في هذا البطل اندماج تامه¹⁸⁸.

ومن خلال ما سبق تبين أن تقسيم النص والفرجة المسرحيين باعتبار الفصول والمشاهد دال على اختيارات جمالية بذاته إلا أن الجزم بوجودها مرتبط بالوقوف على تحقق معالجة للحدث المسرحي مخصوصة وآليات للتقبّل لدى المتفرّج تحقّق التماثل المؤدي إلى صور من الاندماج يساعد على تحقيق الأثر الرمزي المنشود.

2-4 "أوديب ملكا" مصدرا :

لئن كانت "أوديب ملكا" لصوفوكل معالجة للأسطورة الأصل فإنّها تجاوزت موقعها ذلك و أضحّت، وذلك منذ العصور اليونانية، بمثابة المصدر الذي عليه يحال ومنه ينطلق

(La Dramaturgie classique en France):

186

187

كلما تعلّق الأمر بهذه الأسطورة ، ولعلّ السبب في ذلك متأتّ من الموقع الذي احتلته هذه المسرحية في تنظير المنظرين وخاصة منهم "أرسطو" و ذلك رغما عن أنّ هذه المسرحية لم تحظ وقت عرضها بالتبجيل الذي حظيت به بعد ذلك ولعل ذلك يعود كذلك إلى المنحى الذي اختاره صفوكل في معالجة هذه الأسطورة وخاصة في ما انتقاه من أحداث وما سكت عنه منها وما عمد إليه من ربط لعناصرها وتكثيف لوقعها إضافة إلى توزع مكوناتها في المصادر القديمة الأولى.

1-2-4 "أوديب" قبل المعالجة الصفوكلية :

لقد اجتهد عدد من المؤرخين للآداب اليونانية ومن المختصين في الميثولوجيا الإغريقية في تتبّع جذور أسطورة أوديب ورصد حضورها في أقدم النصوص. ويكادون يجمعون على أن جذورها تعود إلى العصر الهومييري وإلى "الإلياذة" و"الأديسة" بالتحديد إلا أنهم يشيرون إلى الحيز الذي احتلته منهما فيذهب بعضهم إلى احتمال أن يكون التعرّض إلى "أوديب" من بين الإضافات التي تمت ابتداء من القرن XIII ق.م من طرف ناسخي الملحمتين ورواهما¹⁸⁹ سعيا منهم إلى احتواء ما قد يكون شائعا من أمر هذه الأسطورة بين اليونانيين¹⁹⁰ وهو ما يفسّر، في رأيهم، الموقع الثانوي الذي احتلته من الملحمتين فيكاد يقتصر في الإلياذة على ذكر "أوديب"، الملك الطيب و"إيتيوكل"، الذي كان يجهّز جيشا لغزو "ثيبا" ودك أسوارها وإلى بولينيس الذي وقف في مواجهته دونما ذكر لإتيان المحارم ولا تصريح بصلة الأخوة الرابطة بين الرجلين. ورد في الملحمة الثانية ذكر لأهم عناصر الأسطورة على لسان "أوليس" وفي سياق رواية مغامراته إلى ألكينوس Alkinoos ملك جزيرة Shéria الذي استقبله وقد انكسرت سفينته على عرض الجزيرة ولقد ورد في هذا المقطع، وإن في إيجاز و اختزال، أهم ما ستقوم عليه الأسطورة وما سيكون مادة للمعالجات التراجمية اللاحقة : ففيه ذكر لتيريزياس العرّاف و"للحساء أوبيكست"¹⁹¹ La belle Epicaste (التي ستدعي جوكست فيما بعد) وفيه، كذلك، إشارة إلى إتيان إثم المحرمات l'inceste إذ تعرف أوبيكست / جوكاست بكونها تزوّجت "أوديب"، وهي لا تعلم أنه ابنها وقاتل أبيه زوجها. ولئن بقى أوديب على عرش ثيبا بعد أن انكشفت الحقيقة، فإن (أوبيكست / جوكست) قد انتحرت، فكانت الفاجعة حاضرة¹⁹² في روايته.

يضاف إلى الملحمتين المذكورتين نسان شعريان ملحميان : (الملحمة) التيبية la Thébaïde والأوديبوديا l'Odipodie، وفيهما ذكر للايوس أبي "أوديب" الذي اختطف كريزيب Chrysippe أو Chrisippos ابن بيلوبس Pélops ملك إيليد Elide الذي استضافه واعتدى عليه بالفاحشة وهو ما أدّى إلى انتحار الشاب حياء وكمدًا. ولقد عاقبته الآلهة على فعلته تلك بمنعه من النسل، ورغم تقرّبه من الآلهة بعد زواجه من جوكست قصد الإنجاب

¹⁸⁹ Basile Sotirakis, du matériau mythique à l'élaboration dramatique, in analyses et reflexions sur Sophocle Oedipe roi, Ellipses, Paris 1994, pp (13-20)

¹⁹¹

فإنها حدّرتة ثلاثا أنه إذا ما أنجب طفلا فإنّ هذا الطفل سيقتله ويكون سببا في مصائب تلحق ذريته على مدى العصور¹⁹³ أما الأوديبوديا فليس فيها ذكر لكريزيب ولا لما أتاه لايوس، إلا أنّه يتكل في هذا النص عن زوجتين اثنتين لايوس وعن إنجاب أطفال لأوديب في فراش إثم، و لا يبدو هذا الإثم بين العناصر.

لم يكن صفوكل أوّل المعالجين معالجة تراجيدية للأسطورة فلقد سبقه إلى ذلك ايشيل أو اسخيلوس الذي تنسب¹⁹⁴ إليه رباعية كاملة أفردها للأسطورة وسم التراجيديات الثلاث ب :

1-لايوس Laios

2-اوديب Oedipe

3-سبعة ضد ثيبا Les sept contre Thèbes

و وسم "المسرحية الساتيرية ب "أبي الهول la sphinx ولم يصلنا من هذه الرباعية إلا التراجيديات الثالث التي تعرّضت الى تقاتل الأخوين "إتيوكل" و"بولينيس" تجسيما للّعنة التي أنزلت بعائلة لايوس إلى حدود الجيل الثالث نتيجة عدم امتثاله لقرار أبولون في حرمانه من الخلف¹⁹⁵

ولعل الناظر في صور التشتت التي وسمت الروايات الخاصة بأسطورة أوديب في المصادر القديمة تبدو له معالجة صفوكل لها في "اوديب ملكا" أقرب ما تكون إلى تأليف مكثّف لأهمّ مكونات الأسطورة ويجد في ذلك ما يمكن أن يفسّر وقوعها موقع المصدر بالنسبة إلى المعالجات التراجيدية اللاحقة لأسطورة أوديب خاصة وأنها وجدت من لدن أبي النقد الأدبي عامة والتنظير المسرحي خاصة العناية التي وجدتها.

2-4-2 أرسطو "قارنا لأوديب":

لم تحظ مسرحية بما حظيت به "أوديب ملكا" لصفوكل من ذكر وعناية في "فن الشعر" لقد بدأ أرسطو مشدودا إلى هذه المسرحية بصورة تجلّت معها بمثابة "التراجيديا النموذج"، بل إن عددا من الباحثين ذهب إلى أنّها السبب المباشر لتأليف أرسطو "فن الشعر" هذا فمن المسرحية استقى الأمثلة الموضّحة لعدد من قوانين التأليف المسرحي وتقنياته وأدواته فعلى مسرحية صفوكل "أوديب ملكا" أحال عند تعريفه بالبطل التراجيدي:
"بقى إذن البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين وهذه حال من ليس في الذروة من الفضل والعدل ولكنه يتردّى في هوة من الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة بل لخطأ ارتكبه،

193 - 16

194 - 16

195 J.SCHERER, dramaturgie d'Oedipe, op , cit, pp : (102-110)

وكان ممّن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم مثل أوديفوس وهو أوديب...¹⁹⁶ وإلى هذه التراجيديا لجأ أرسطو في الفصل (15) عند التعرّض إلى مسألة تدخّل الآلهة Deus ex machina وشروط اعتماد هذه التقنية في الكتابة المسرحية ويجب ألا يكون في الوقائع شيء غير معقول، وإن كان فيها شيء من ذلك فيجب أن يكون خارجا عن المأساة، كما هو الشأن في أوديفوس لسوفوقليس (وهو صفوكل)¹⁹⁷ ويذهب أرسطو عن التعرّض إلى تعريف "الاعتراف" anagnorisis وبيان خصائصه وشروطه إلى اعتبار ما تحقّق في هذه المسرحية نموذجا يحتذى إذ كتب "و أفضل أنواع الاعتراف هو ذلك الذي يستنتج من الوقائع نفسها حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة، كما في "أوديفوس" لسفوقليس..."¹⁹⁸.

وعلى هذه المسرحية أحال، كذلك، عند بيان مسألة "... الاحتمال" "وينبغي أن تفضّل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق أو ينبغي ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة: بل بالعكس، لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول، اللهم إلا إذا كان ذلك خارجا عن المسرحية مثل أوديفوس الذي لا يدري كيف مات لا يوس ولكن هذا غير مقبول في داخل المسرحية نفسها..."¹⁹⁹.

يضاف إلى ذلك مواقع كثيرة في "فن الشعر" حضرت فيها "أوديب ملكا" التلميح وإشارة دونما ذكر صريح²⁰⁰.

لعلّ في هذا الموقع الذي احتلته تراجيديا صفوكل هذه ما يفسر حضورها البيّن لا في مجال المسرح وممارساته اللاحقة فحسب بل وفي مجالات أخرى مثل علم التحليل النفسي الذي أسّس فرويد ولعلّ في ذلك، كذلك، ما يفسّر وقوع المعالجات اللاحقة لأسطورة الملك أوديب موقع المعارضات التي تنطلق من هذه المسرحية وتعود إليها²⁰¹

3-4 المدى الحديث في أسطورة "أوديب":

. 1453	(35)	196
	1454 (43)	_ 197
	() 1455 (48-47)	_ 198
	. 1460 (70)	_ 199
" "		200
	SCHERER	_ 201
Oedipes ()		
Ducis Motte voltaire Racine Corneille R.Garnier		
ELIOT COCTEAU A.GIDE IBSEN KLEIST SCHILLER		
YAYA CONATE OLA ROTIMI		
Dramaturgie d'Oedipe op. Cit pp (153-180)	GILBERT KIYINDOU	

لئن تعددت المصادر القديمة تشتت عناصر الأسطورة فيها فإنه بالإمكان حد ما قامت عليه من أحداث وما شقها من شواغل ورؤى ومنطلقات لى تنوعها واختلافها.

يمكن اختزال الأحداث التي قامت عليها اسطورة "أوديب" في ما يلي:

1- لم يكن لايوس (Laios) بن كدموس (Cadmos) ملك ثيبا وزوجته جوكاست أن ينجبا أطفالا وذلك لآثم أناه هذا الملك.

2- حدّرتهما نبوءة بأنّهما إذا ما أنجبا طفلا فإنه سيقتل أباه ويتزوَّج أمه.

3- عندما أنجبا طفلا قرّرا قتله، خوفا من النبوءة، أوثقا المولود بعد أن ثقبا عقبي قدميه وأمرا أحد الخدم بتركه على تلك الحالة عرضة للوحوش الضارية تفترسه في سفح جبل سيثيرون Cithéron غير بعيد من ثيبا.

4- عثر عليه احد الرعاة فاخذته الشفقة فأنقذه وأهداه إلى بوليب ملك كورنثة

وزوجته ميروب وقد كانا عاقرين.

5- أطلقا عليه اسم "أوديب" الذي يعني "متورم الرجلين" ريباه تربيتهما لابن من

صليهما.

6- عندما شبّ "أوديب" سمع عددا من التلميحات تشكّك في حقيقة نسبه

7- اتجه إلى معبد دلف Delph ليستفسر عن حقيقة هويته لكن الجواب كان متطابقا

مع فحوى النبوءة "سيقتل أباه ويتزوج أمه"

8- عند سعيه للابتعاد عن بوليب وميروب خوفا من تحقق النبوءة، يعترض سبيله

شيخ مع حراسه في مفترق بعض الطرقات وتحصل له معه هذا للشيخ مع أتباعه مشادة تؤدي بأوديب إلى قتل هذا الشيخ ومن معه. هذا الشيخ هو "لايوس".

9- عندما يقترب من مدينة "ثيبا" يعترض سبيله وحش هو أبو الهول [Sphinx] الذي

كان يروّع سكان تلك المدينة وكان عليه أن يجيب على لغز كان يطرحه على المسافرين وعليهم حتى يسلموا أن يحلّوه.

10- حلّ أوديب اللغز فانتحر أبو الهول واستقبله سگان ثيبا استقبال المنفذ يكافأ بما

كان مقرّرا أن يكافأ به منقذ أهل ثيبا من ترويع ذلك الوحش : ارتقاء عرش المدينة والزواج من جوكست أرملة الملك. ما كانت جوكست تعرف أنه ابنها وقاتل ابيه

11- كانت حياة الزوج الملكيين سعيدة. أنجبا ولدين ايتيوكل وبولينيس (Polynice-

Etéocle) وبنتين انطقون واسمين (Antigone/Ismène)

12- ما أن كبر الأطفال حتى عمّ الوباء مدينة ثيبا

13- يستفسر كريون Créon أخو جوكست آلهة دلف عن سر هذا الوباء فتجيبه أن

جلاء هذا الوباء رهين إزالة الدنس الذي اصاب المدينة وذلك بالبحث عن قاتل لايوس والقصاص منه.

14- يبدا أوديب وهو الملك العادل المحبوب في التحقيق بحثا عن قاتل لايوس

15- يشير تيريزياس العراف الأعمى، بعد أن تصادم مع أوديب الملك، ان القاتل إنما

هو أوديب نفسه.

16-تتأكد صحة التهمة عند العثور على الراعي الذي أهدي "أوديب" الى بوليبي وميروب بعد ان أنقذه.

17-تنتحر جوكسب ويفقأ اوديب عينيه قبل أن يترك ثيبا ويوكل ملكه وابناءه إلى كريون.

تلي هذه الاحداث احدث اخرى تكشف عن مصير أوديب بعد تركه مدينة ثيبا ومصير ذريته بعد ان اشتدّ عودهم، ولقد كانت هذه الأحداث مادة خاما عالجه المؤلفون المسرحيون التراجيديون معالجات مختلفة²⁰²

فأما ما يتعلق بمصير ذرية اوديب فستتجسد خاصة فيها اللعنة التي ألحقت بالعائلة ويمكن أن نوجز أهم هذه الأحداث في :

18-خروج ايتيوكل على مدينة ثيبا وحكامها ومحاربتة ملكها كريون

19-تقاتله مع أخيه بولينيس

20-مقتل ايتيوكل وتحريم كريون مداراته التراب عقابا له عن خروجه على المدينة

21-تمرد انطغونة أخته على قرار خالها ملك ثيبا وعلى أحكام المدينة (ومواراة

أخيها التراب)

22-تصادمها مع كريون ومواجهتها لتبعات ذلك.

23-حلول مصائب على كريون وعائلته نتيجة تمسّكه بقوانين المدينة

وأما عن مصير "أوديب" فيمكن ايجاز ذلك في التحوّل الذي حصل في موقعه في

نظر الالهة والمنزلة التي أضحي يحتلها في منظورها.

24-نبوءة تعلن أنّ المكان الذي سيحتضن وفاة اوديب سيحظى باليمن والبركة

بصورة تحميه من كل اعتداءات

25-رغبة كريون في إعادة اوديب الى ثيبا حتى تستفيد مما وعدت به الالهة

26-رفض تيسوس ملك اثينا مطلب "كريون" وقد اكرم وفاة اوديب بعد ان حل في

كولونا القرية القريبة من اثينا.

27-موت اوديب موت الأولياء الصالحين أمّا ما اعتمد من الأحداث في المسرحيات

المعالجة لأسطورة اوديب ملكا فإنها تكاد تقتصر في اغلبها على الأحداث الواقعة بين

انتشار الوباء (رقم : 14) وخروج اوديب عن ثيبا بعد أن فقأ عينيه وقد علم حقيقة أمره (رقم

16). وقد يخاض في الأحداث السابقة من خلال الحوارات القائمة على التذكّر²⁰³.

إلا أن ما يبدو أساسيا في تحديد طبيعة المعالجة إنما هو التصرف في منطق هذه الأحداث وفي أسس ترابطها، من ناحية، وفي ما سيكتب عنه من الأحداث السابقة وما يشار إليه منها فعلى أساس ذلك ستتحدّد الرؤى الكامنة في تلك المعالجات وتتكشف المقاصد غير أنّ ما يكشف ذلك كله إنما هو البنية الفنية التي يخضع لها صاحب هذه

_202

195)

(141-103)

(15)

(250-
203

المسرحية أو تلك معالجته إذ من خلالها تتجلى الخطة المتبعة فيها صور التلقّي المنتظرة منها.

لننظر أولاً في البنية التي أقام عليها سوفوكل مسرحية "أوديب ملكا" ولنمرّ، بعد ذلك، إلى توفيق الحكيم فننظر في طبيعة المعالجة التي اختار استعداداً للمقارنة بين المعالجتين وسعياً إلى الوقوف على ما أمكن أن يحققه توفيق الحكيم من التطلّعات التي أعلن عنها في المقدّمة التي صدر بها نص مسرحيته.

4-4 بنية "أوديب ملكا" :

إن الناظر في المنطق الذي اقم عليه صفوكل معالجته للأسطورة في "أوديب ملكا" يقف على "البنية/النموذج" للتراجيديا اليونانية حسبما حددها ارسطو وأكدها تابعوه من شراح كتابه والمعقبين عليه، ويقف كذلك على الخطة التي اتبع حتى يحدث في المتلقي/المتفرج الأثر الرمزي الذي أراد. إذ يتجلى له النسق المتسارع الذي أخضع له الشاعر التراجيدي مسار الأحداث وكشف خوافيها وتترأى له ضروب المواجهات القائمة بين البطل ومحيطه وأنواع الجدل المفترض قيامه بين الممثلين الناطقين بلسان القوى المتنازعة فوق الركح وبين الجمهور المتقبل والناطق بأعضاء الجوقة مساءلة وتعليقاً وتعقيباً ولئن غابت عن النصوص اليونانية في طبعاتها القديمة التقسيمات الداخلية (فصول، مشاهد، ولوحات...) التي ألفنا في النصوص المسرحية المنشورة حديثاً، فإن المتمعّن في نص "أوديب ملكا" يقف على تلك التقسيمات الداخلية وإن غابت العناوين المعلنة عنها²⁰⁴ وتتجلى له، من ورائها، صور من التقطيع الركحي (découpage scénique) يؤكّد المدى الفرجوي الكامن في بنية النص ذاته.

لقد أقام صفوكل مسرحيته "أوديب ملكا" على "مدخل" Prologos²⁰⁵ افتتح به النص و نشيد الخروج Exodos "مخرج" به أنهاه ، تخللها نشيد دخول الجوقة Parodos "مجاز" أعلن عن دخول الجوقة وقائدها تلتها أربع دخائل Episode تخللتها أربع أناشيد للجوقة Stasima "مقامات" ساءل بمناسبة أعضاء الجوقة الشخوص وعلّقوا على ما يقال وما يحدث و عّقبوا إنشادا .

ومواقع هذه العناصر التكوينية للتراجيديا بيّنة يمكن حدّها بدقة في النص ويمكن الوقوف على دلالاتها والوظائف التي أدّتها في إطار الخطة التي أقام، على أساسها، الشاعر المسرحي معالجته للأسطورة وسعى، من خلالها، إلى إحداث الأثر الرمزي في الجمهور.

²⁰⁴ _

ويمكن أن نرسم من خلال هذه الخطاطة مراحل المسرحية فنقف على نسقها في مستوى "التقطيع الركحي" وتسارع حركتها على صعيد الفعل الدرامي.

المدخل Prologos:

ويمتد على الأبيات المائة والخمسين الأولى للمسرحية في نصها اليوناني²⁰⁶ وهو ما يوافق الفقرة الواقعة بين ص - ص 146-151 في الترجمة العربية التي أنجزها طه حسين:

بداية "أوديبوس : أي أبنائي ، أيتها الذرية الناشئة..."
نهاية "يخرج أوديبوس وكريون وكاهن زوس..."

- في هذا المدخل تركيز على التقاء أوديب بأهالي ثيبا، وقد جاؤوا يتضرعون طالبين العون من منقذهم ويبدو كاهن زوس ناطقا بلسان حال الأهالي داعيا أوديب إلى إيجاد ما من شأنه أن يوفر الخلاص من هذا الوباء الذي أصاب المدينة.
- يخاطب أوديب الأهالي مخاطبة الأب لأبنائه ويعلمهم أنه ارسل كريون Créon لاستجلاء الأمر في معبد "دلف" Delph
- يأتي كريون ناقلا جواب الآلهة المتمثل في : "لا سبيل إلى زوال الكارثة ما لم يكشف عن قاتل لايبوس Laios و ما لم يقتصر منه"
- يلتزم أوديب أمام الملائم بالبحث شخصيا عن الجاني وإنزال العقاب عليه.

تحقق في هذه المدخل ما به يمكن للمتفرج أن يدخل عالم المسرحية إذ كان بمثابة "العرض l'exposition" فلقد تعرّف المتلقّي على بطل المسرحية و على أهم الشخصيات المرتبطة به وتمّ وضع العناصر المكوّنة لعوالم هذه التراجيديا وخاصة منها الإشكال القائم أمام البطل وخطورة ما يتهدد ثيبا ومنزلة ملك ثيبا من وراء ذلك كما يقف المتفرج على إطلاف العنان "للآلة الجهنمية"²⁰⁷ التي سيؤدي فعلها إلى هلاك البطل.

نشيد دخول الجوقة le parodos أو "المجاز":

ويستغرق الأبيات (151-215) وهو ما يوافق (ص ص : 151-152)
بداية : "الجوقة (في سعة وحسن توقيع) : أيتها الكلمة الحلوة..."
نهاية : "... ليعينا على ارس ذلك الإله البغيض الذي ينفرد من بين الآلهة بانصراف النسا عنه وإعراضهم عن عبادته"

206

J.Cocteau

la machine infernale²⁰⁷
(1934).

- دخول الجوقة الركح وانتصابها فيه منشدة إنشادا يؤكّد هول المصائب التي هبطت على المدينة وأهلها (وفي ذلك تضخيم للشعور بالقلق على مصير المدينة وتكثيف حالة الانتظار التي يعيشها أهله).

"الدخيلة" الأولى :

تمتد على الأبيات (216-462) وهو ما يوافق الصفحات (153-160) في الترجمة العربية

بداية : "أوديبوس (إلى رئيس الجوقة) : إنك لتضرع للآلهة ..."
نهاية : "تيريزياس : سانصرف لكني سأقول ... قل حينئذ عن الكهانة لا تعلمني شيئاً" (يخرج تيريزياس ويدخل أوديبوس القصر)

- يدعو أوديبوس كل أهالي ثيبا إلى مساعدته على كشف الجاني ويعتبر ذلك واجبا عليهم.

- ينصحه رئيس الجوقة بالاستفادة من قدرات العرّاف الأعمى "تيريزياس" Tirésias الذي سبق أن بعث أوديب في طلبه.
- يرفض العراف كشف السر الرّهيب رافة بالملك، يفعل أوديب و يعتبر تكّمه على الجاني دليلا على أنّه مورّط فيها.
- يغضب العراف ويعلن أن المجرم الجاني إنما هو أوديب نفسه.
- يردّ أوديب على العرّاف ردّا عنيفا ويرميه بالتأمر مع كريون ضدّه لافتكاك سدة الملك.

ما آل إليه الأمر في هذه الدخيلة هو:
- خيبة أوديب الأولى وقد أعماه الغضب
- فقدانه لتيريزياس حليفا

نشيد الجوقة الأول Stasimon أو "المقام الأول" :

ويمتد بين البيتين : (463-512) وهو ما يوافق الصفحتين (160-161).
بداية : "رئيس الجوقة (في حدة وعنق) : من عسى أن يكون هذا الذي أنبأت صخور دلف بأنه مقترف الإثم الشنيع؟..."
نهاية : "... فلن يحمل عليه عقلي جريمة من الجرائم"

تفاعل الجوقة مع اتهامات تيريزياس وتعبيرها عن حيرتها التي تنتهي برفض مثل هذه التهم دونما توقّر الأدلة القاطعة تأكيد مقام "أوديب" ورفعته نتيجة ما سبق أن قدم من خدمات جليلة للمدينة وأهلها.

الدخيلة الثانية :

تقع بين البيتين (513-862) وهو ما يوافق ص ص (161-173)
بداية : كريون : أيها المواطنين، لقد سمعت أن سيّدنا أودبوس يوجّه إليّ تهماً ..."
نهاية : يوكسته : ... سأرسل من فوري ولنعد إلى القصر، فلن اصنع شيئاً يس
"يخرج كلّ من أوديب وجوكست"

أهم ما وقع في هذه الدخيلة تمثّل في :

- سعي كريون إلى دفع التهم الموجهة ضدّه وإصرار أوديب على هذا الاتهام و
قرار معاقبته بالقتل، وتحويل هذا الحكم إلى نفي عن المدينة بعد تدخل جوكست والجوقة.
- يتبين من خلال إطلاق جوكست واوديب لذاكرتهما أنّ لايوس قتل من طرف
جماعة قطاع من الطرق في مفترق سبل، وأنّ أوديب قد قتل رجلاً من أحد مفترق
الطرق كذلك. إلا أن جوكست تطمئن أوديب اعتماداً على أن قتل لايوس كان على أيدي
جماعة لا فرد.
- يتبين كذلك أن أحد الخدم قد شهد الواقعة وتمكّن من النجاة منها يبعث أوديب في
طلبه.

خيبة ثانية يمّني بها أوديب إذ لا يبدو التحقيق ناجعاً، ظهور عنصر جديد بدا قادراً
على كشف الحقيقة غير أنه سرعان ما استبعد.
الشك يلح على أوديب إلحاحاً
فقدانه كريون حليفاً وتأكّد عزلته من جديد

نشيد الجوقة الثاني "المقام" الثاني:

يمتد على الأبيات (863 إلى 910) وهو ما يوافق ص ص (173-174)
بداية: رئيس الجوقة (في ثبات) ما أشد حرصي على أن يسبغ
الآلهة علي الطهر في كل ما أقول
نهاية " ...إن حقوق الآلهة لا تهمل " (تدخل يوكسته ومعها وصانفها...)

تتساءل الجوقة حول مصير أوديب وتذكّر بضرورة احترام القوانين الإلهية
والتصدّي لكل عنجهية وصلف.
تعبّر عن استنكافها التشكيك في وحي الإلهة
-خوف أهل المدينة من استخفاف الحكام بأحكام الآلهة

الدخيلة الثالثة :

تقع بين البيتين (911-1085) وهو ما يوافق ص ص (174-181)

بداية "يوكسته ك أي رؤساء المدينة لقد خطر أن اذهب الى معبد الالهة...
نهاية "أوديبوس : لماذا أعدل عن استكشاف مولدي؟"

- رسول من كورنثه Corinthe يعلم أوديب بأن الملك [بوليب] قد توقّي وأنه مدعو لخلافته على عرش المدينة.
- غبطة أوديب نتيجة موت أباه موتا من كان يعتبره طبيعيا لا على يديه كما قالت النبوءة لكن الرسول يعلمه، وذلك سعيا إلى طمأنته ، أنه هو الذي تلقاه من أحد الرعاة رضيعا وهو الذي أهدها الى الزوج الملكي الكورنثي.
- يجدّ أوديب في الدعوة إلى البحث عن الخادم الذي سلمه إلى خادم بوليب وذلك رغما عن تحذير جوكست له ودخولها القصر مروّعة الحال.

ما حصل إنما هو ما يعبر عنه بالتحول المفاجئ Coup de théâtre :

خبر بيدو في ظاهره مطمئنا (موت الأب) إلا أنه كشف حقيقة مربكة (بوليب ليس الأب الطبيعي لأوديب
بداية الإعداد لحل العقدة: غرور أوديب وإفراطه في الثقة في نفسه أدّى إلى الإسراع في التصادم والمواجهة.
لقد أحكم أوديب، دون وعي منه، مكونات الفخ على نفسه وقد فقد سنده الأخير جوكست فيوعّل أكثر في الانعزال.

نشيد الجوقة الثالث "المقام" الثالث:

يمتد على الأبيات (1109-1086) وهو ما يوافق ص ص (181-182)
بداية "الجوقة (في نشاط وفرح) : إن كنت كاهنا..."
نهاية "... واللاتي يداعبهن الاله كثيرا"

- تساؤل الجوقة حول أصول أوديب وميلها إلى اعتباره من نسل الالهة
- انتظار الحل المرتبط بشهادة الراعي الشيخ خادم كل من لايوس وجوكست

الدخيلة الرابعة :

تمتد على الأبيات (1110-1185) وهو ما يوافق ص ص (182-185)
بداية "أوديبوس : إذا كان حقا عليّ أيها الشيخ ..."
نهاية "أوديبوس : و احسرتاه وقد قتلت من ليس لي أن أقتله

يتبين من خلال الأسئلة التي وجهها خادم بوليب للراعي الشيخ أنّه هو الذي أعطاه رضيعا وأنّ هذا الرضيع إنما هو ابن لايوس وجوكست فيوقن أوديب حينئذ أن النبوءة قد تحققت فيهرع إلى داخل القصر.

تمّ الحل : ، كشف أوديب بنفسه الحقيقة التي ستهلكه فانغلق الفخ عليه.

نشيد الجوقة الرابع :

يمتد على الأبيات (1186-1221) وهو ما يوافق ص ص (185-186)
بداية الجوقة (في هدوء وحزن) : واحسرتاه أي أبناء الهالكين....
نهاية " ...بفضلك استطعت أن أغلق عيني "

- تتحسر الجوقة على المصير الإنساني، وتتذكّر بأن أوديب بلغ أوج السعادة ولكنّه سقط إلى هاوية الشقاء.

عزلة أوديب التامة وفقدانه كلّ ما قد حقّق في المدينة من سمعة ومنزلة.

نشيد الخروج Exodos "المخرج":

ويقع بين الأبيات (1223-1530) وهو ما يوافق ص ص : (186-194)
بداية: "الخادم : "أي أبناء ثيبة...
نهاية: نهاية النصّ

- أحد الخدم يعلم الحاضرين بما تمّ داخل القصر : انتحار جوكست فقء أوديب عينيه .

- يخرج أوديب من القصر ويعلل ما أقدم عليه بعدم قدرته على رؤية أي شيء يلعب نفسه ويدعو إلى طرده بعيدا عن ثيبا، ويطلب من كريون وقد خلفه على العرش، أن يرعى أطفاله وخاصة بنتيه إسمين Ismène وأنظفون Antigone ثم يدخل القصر.

الجوقة تستخلص العبرة : "... ما ينبغي أن نقول عن أحد من الناس إنه سعيد قبل أن يقضي الساعة الأخيرة من حياته دون أن يتعرض لشرّ ما"

:

f .

: -1

1949

: " "

.(.)

1939 (.)

: " -

1942 (.)

" " -

54-11: 1949

" " -

1955 .

-

. 1988 2

: -2

.(194-143)

1974

(1953

1) 1973 2

:

" ...

"

.1967

:

Sophocle, théâtre, (textes établis et traduits par Paul Masquerxy, Société d'édition "les belles lettres" Paris , 1972

:

-Sophocle; théâtre complet trad. Robert Piguare, GF Flammarion, Paris 1964 (Oedipe roi p.p. : 103-143)

-Sophocle, Oedipe-Roi, trad. Maurice VERICEL, Bordas (Univers des lettres) 1988, (1er ed. 1970)

" " :

:

-Aristote, Poétique texte établi et traduit par J.HARDY, Paris, Société "les oeilles" 6 éd 1975 [1932].

-Aristote, la poétique, traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont Roc et Jean Lallot (préface Tzevetan Todorov) Paris, Ed. du Seuil (coll. Poétique) 1980.

: -3

: -

-R.BARTHES, Pouvoirs de la tragédie antique in théâtre populaire n°2, Juillet Août 1953, p.p (12-22).

R.BARTHES, le théâtre Grec, in Histoire des spectacles, Encyclopédie de la pléiade, vol. publié sous la direction de Guy Dumur, ed. Gallimard, Paris 1965 pp 513-536.

Vernaut (J.P.) et Vidal-naquet (P.) Mythe et tragédie en Grèce ancienne, Paris Maspéro, 1972.

- MOREL, la tragédie, Armand Colin, Goll U Prisme 1973

Suzanne Saïd, la faute tragique, Maspéro, Paris 1978.

"

"

-141) (1979)

.(269

-le tragique in Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre (termes et concepts ed sociales Paris, 1980, pp (426-430)

()

-

.1982

()

-

29 /28 : () (123-91) 1985 35 ()

:

1985

Le système tragique coercitif d'Aristote in A. Boal, théâtre de l'opprimé, maspéro, Coll. malgré tout, Paris 1977.

- OMESCO , la métamorphose de la tragédie PUF, Paris, 1978.

:

-

- 1967 -
- .1972 -
- Astier Colette , le mythe d'oedipe, Gallimard , Paris 1974 -
- 1980 -
- Jacques Scherer, Dramaturgie d'Oedipe, presses universitaires de France, 1987.
- Sophocle, Oedipe roi (ouvrage collectif) analyses et réflexion édition marketing Paris 1994.
- : () -
- Astre Georges Albert, le théâtre philosophique de Tawfiq-Hakim, in Critique n° 66 novembre 1952, pp (934-945)
- 1957 () :
- ()
- (210-193 :) 1960
- .1969 -
- 112-79 1970 " "
- ()
- Abul Naga al Saïd Atia, les sources françaises du théâtre égyptien (1870-1949) Alger, Sned, 1972, voir spécialement pp : (269-318)
- .1975 -
-
- : .(91-47): 1980
- : (41-16) 1976
- :
- (21-15) : 2 1983-1982 -
- .1983 -
- . 3 -
- .1987 10000 -

تمارين:

- 1 - استخراج النصّ الثانويّ في مسرحيّة "الملك اوديب" التي كتب توفيق الحكيم و بيّن طبيعة الخطاب الوارد فيها.
- 2 - قسّم كل فصل من فصول المسرحيّة إلى المشاهد التي يقوم عليها محددًا بداية كل واحد منها ونهايته.
- 3 - أطلق عنوانًا على كلّ مشهد من هذه المشاهد
- 4 - بيّن المنطق الذي اتبعه الكاتب في انتقاء الأحداث وترتيبها
- 5 - قارن ذلك بما ورد في "أوديب ملكاً"، معلّقًا على ذلك معللاً ما تذهب إليه
- 6 - قف على حركة الشخصيات في كلّ فصل من الفصول و علّق على نسقها

