تحليل عناصر البناء الدرامي للمسرحيات المقتبسة عن أسطورة الملك أوديب

رسالة تقدم بها

نورس محمد غازي

إلى مجلس كلية التربية الفنية – جامعة بابل
وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير
في الفنون المسرحية

بإشراف
الأستاذ المساعد

د.عقيل جعفر الوائلي

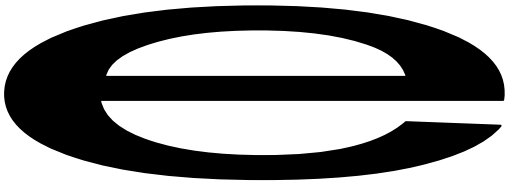
١٤٢٣هـ **٢٠٠٣م**

الإهداء

إلى كل من ملكني عبداً
بعد أن
علمني حرفاً

...اهدي جهدي هذا ...

الباحث



يَرْفَعْ اللهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ

وَالَّذِينَ أُوتُوا العِلْمَ دَرَجَاتٍ

وَاللهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ

صدق الله العظيم

سورة المجادلة / الآية (١١)

شكـر وتقديـر

الحمد لله والشكر لـه علـى نعمـة الصـبر والعزيمـة التـي مـنَّ علـيَّ بهـا لإنجـاز متطلبات هذا البحث العلمي .

لا يسـعني فـي هـذا الوقـت وبعـد إنهـاء البحـث إلا أن أتقـدم بجزيـل الشـكر إلـى عمادة كلية التربية الفنية وإلى جميع أساتذتي في قسم التربية المسرحية .

وأسجل عميق شكري وتقديري وامتنـاني إلـى مـن أخـذ بيـدي وواصـل بصـبره ودقة توجيهاته مسيرة إعداد هذه الرسالة الأستاذ المساعد الدكتور عقيل جعفر مسلم ، المشرف على هذه الرسالة .

ويحتم علي التوجه بالشكر إلى التدريسي علـي محمد هـادي الـذي أمـدني بـالكثير من المصـادر التـي تعـذر الحصـول عليهـا ، فضـلاً عن آرائـه السـديدة فـي إغنـاء البحـث . فله مني جزيل الشكر والتقدير .

وأتوجه بالشكر الجزيل إلى زميليّ اللذّين أمداني بالعون الكبير فـي إنجـاز هذه المهمة وهما : التدريسي حيدر جواد العميدي والتدريسي محمد فضيل .

وأخيـراً أتقـدم بجزيـل شـكري وتقـديري إلـى والـديّ الكـريمين لـدعائهما ورعايتهما لي وأسأل المولى العلي القدير أن يحفظهما ويمد في عمرهما وذات معـاني الشكر لزوجتي وأخوتي الأعزاء .

وختاماً أشكر كل من مدّلـي يد العون والمسـاعدة بـأي صـورة كانـت وألتمس العذر ممن فاتني أن أذكره في هذه السطور .

وأسأل الله أن يجعل علمي وعملي خالصاً لوجهه الكريم وينفعني وإياكم به أنه البر الرحيم .

الباحث

إقرار لجنة المناقشة

نشهد بأننا أعضاء لجنة المناقشة ، اطلعنا على الرسالة الموسومة (تحليل عناصر البناء الدرامي للمسرحيات المقتبسة عن أسطورة الملك أوديب) ، **وقد ناقشنا الطالب** (نورس محمد غازي) **في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، ونرى أنها جديرة بالقبول لنيل شهادة الماجستير في الفنون المسرحية .**

التوقيع :
الاسم : الأستاذ الدكتور ضياء شمسي حسون
التاريخ : / / ٢٠٠٤
رئيساً

التوقيع :
الاسم : الأستاذ المساعد الدكتور هدى هاشم
التاريخ : / / ٢٠٠٤
عضواً

التوقيع :
الاسم : الأستاذ المساعد الدكتور ثامر عبد الكريم
التاريخ : / / ٢٠٠٤
عضواً

صدقت من قبل مجلس كلية التربية الفنية ـ جامعة بابل

التوقيع :
الاسم : الأستاذ المساعد الدكتور عقيل جعفر الوائلي
التاريخ : / / ٢٠٠٤
مشرفاً

الأستاذ الدكتور
عباس جاسم
عميد كلية التربية الفنية
التاريخ : / / ٢٠٠٤

ملخص البحث

يقع البحث في أربعة فصول ، تضمن الأول منها – وهو الإطار المنهجي للبحث – مشكلة البحث المتركزة في الاستفهام الآتي : **ما هي عناصر البناء الدرامي المستثمرة في صياغة مسرحية (الملك أوديب) صياغات جديدة ؟** في حين تجلت أهمية البحث بوصفه منجزاً معرفياً يفيد بالدرجة الأساس الكاتب المسرحي ، ودارسي الفن المسرحي بصورة عامة .

فضلاً عن اشتقاق هدف أساس هو **التعرف على عناصر البناء الدرامي المستثمرة في صياغة تلك الأسطورة صياغة جديدة .**

أما حدود البحث فقد اقتصرت على النصوص المسرحية المقتبسة عن أسطورة (الملك أوديب) ابتداءً من مسرحية (أوديب ملكاً) لـ (سوفوكلس) في العصر الإغريقي وحتى عصرنا الحالي . وأختتم الفصل بتعريف المصطلحات الأساسية .

أما الفصل الثاني - الإطار النظري - فقد اشتمل على ثلاثة مباحث ، عُنيَّ الأول منها بدراسة تاريخية عن اسطورة أوديب وتفاصيل أصلها ونشأتها . في حين عُنيَّ المبحث الثاني بدراسة عناصر البناء الدرامي لمسرحية (أوديب ملكاً) لـ (سوفوكلس) من وجهة النظر الأرسطية . وعُنيَّ المبحث الثالث بدراسة مراحل تطور عناصر البناء الدرامي بدءاً مما أنتهى إليه أرسطو من تنظيرات في هذا المجال .

وتضمن الفصل الثالث - إجراءات البحث - وهي : مجتمع البحث ، عيناته وأدواته وطريقته .

أما الفصل الرابع ، فقد أحتوى على نتائج البحث التي توصل إليها الباحث ومناقشتها ، وعرضاً للاستنتاجات ، كما أحتوى الفصل على مجموعة من التوصيات والمقترحات ، وثبت المصادر والمراجع والملاحق .

المحتويـــات

الموضوع	رقم الصفحة
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	ج
المحتويات	د-هـ
الفصل الأول الإطار المنهجي	
١-مشكلة البحث	٢-١
٢-أهمية البحث	٢
٣-هدف البحث	٢
٤-حدود البحث	٣
٥-تحديد المصطلحات	٦-٣
الفصل الثاني الإطار النظري	
المبحث الأول : أسطورة أوديب ، اصلها ونشأتها	١٤-٧
المبحث الثاني : أرسطو وعناصر البناء الدرامي لمسرحية أوديب ملكاً لـ سوفوكلس	٣٥-١٥
المبحث الثالث: مراحل تطور عناصر البناء الدرامي ما بعد أرسطو	٥٥-٣٦
الدراسات السابقة ومناقشتها	٥٦
ما أسفر عنه الإطار النظري والدراسات السابقة من مؤشرات	٦٢-٥٦
الفصل الثالث إجراءات البحث	
١-مجتمع البحث	٦٣
٢-عينة البحث	٦٣
٣-أداة البحث	٦٣
٤-منهجية البحث	٦٣
٥-تحليل العينات	١٢٤-٦٤

الفصل الرابع	
النتائج	١٢٥-١٢٧
الاستنتاجات	١٢٧
التوصيات	١٢٨
المقترحات	١٢٨
المصادر العربية والأجنبية	١٢٩-١٣٥
الملاحق	١٣٦-١٣٧

١ـ مشكلة البحث :

كان للتناول المتعدد لأسطورة (الملك أوديب) - بهذا التنوع والاستخدام المتفرد لفكرة الصراع مع القوى الهائلة تارةً والصراع مع الواجب تارةً أو مع القيم المختلفة تاراتٍأُخر – الأثر الكبير في صياغة تلك الأسطورة من معانٍ واستخدامات مختلفة برزت في أعمال عدد من الكتاب المسرحيين عبر العصور المختلفة ، ومع ذلك فأن جميع هؤلاء الكتاب الذين تناولوا هذه الأسطورة مدينون لـ (سوفوكلس) بفكرة تطويع تلك الأسطورة وصياغتها مسرحياً من خلال مسرحيته (أوديب ملكاً) والتي – وإن لم تكن المعالجة الدرامية الأولى لهذه الأسطورة – إلا أنها تعتبر أنموذجاً للمسرحيات التي ظهرت في المسرح الكلاسيكي اليوناني إذ اعتبرها (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) أنموذجاً للمسرحية الكلاسيكية الجيدة ، وقد طبق عليها نظريته في الدراما .

ومن ذلك اكتسبت تلك المسرحية شهرة واسعة في العصور اللاحقة وحتى العصر الحديث ، إذ لم يكن استرجاع الماضي بالنسبة للكتاب المتأخرين الذين تناولوا تلك الأسطورة كلٌ حسب طريقته دافعاً يهدف إلى اكتساب مادة تعليمية فحسب ، بل أن الإضافة المعرفية قد حققت جانباً مهماً في حركة تطور الدراما .

فالأسطورة القديمة قد تحولت عند هؤلاء الكتاب إلى مادة جديدة ترفض أن يكون الإنسان لعبة في يد القدر وتطرق أبواب المجهول بإرادة إنسانية وبصيرة واعية وتخلص وجه (أوديب) مما تراكم عليه على مرّ السنين وتكسبه تعبيرات لم يعرفها من قبل .

كل ذلك أدى بطبيعة الحال إلى اتخاذ كل من هؤلاء الكتاب زوايا خاصة بهم للنظر من خلالها إلى تلك الأسطورة ومعالجتها دراماياً من خلال عدة محاور بنيت على أساس الاختلاف في توظيف عناصر البناء الدرامي لتلك المسرحيات .

ويرى الباحث أن مشكلة البحث قد تضمنتها الفقرة أعلاه ، وبصورة أكثر دقة ووضوح تتركز هذه المشكلة في التساؤل الآتي :

كيف وظفت عناصر البناء الدرامي في نصوص المسرحيات المقتبسة عن أسطورة (الملك أوديب) ؟.

٢ـأهمية البحث والحاجة إليه :

تهتم أية دراسة لأسطورة (الملك اوديب) بتناول محاور تقترن بفكرتها العامة في التاريخ ، ذلك أنها ترتكز على هاجس تحليل الحاضر المعاصر من خلال الماضي ، وبوصفها نتاج تركيبي متفرد بالغ الأهمية في إنتاج اتجاهات فكرية منوعة .

ولهذا يرى الباحث أن أسطورة (الملك أوديب) جديرة بالاهتمام باعتبارها تشكل موروثاً معرفياً له دورٌ بالغ الأهمية في صياغة أفكار متنوعة أكثر من

الميولات التي تتوقف عند الصراع بين القضاء والقدر أو ما يعرف باللعنة الموروثة السائدة في الدراما الإغريقية .

فكانت تلك الأسطورة إيجابية من عدة نواحٍ ، فمن خلال طرح عدد من المسرحيات على وفق اعتبارات هذه الأسطورة يمكن اعتبارها أنموذجاً للبحث الأكاديمي الذي يفصل بين تلك التناولات المتعددة خدمة لكتاب الدراما المسرحية ، بالدرجة الأساس ، ودارسي الفن المسرحي بصورة عامة .

٣- هدف البحث :

يهدف البحث إلى :

تعرف عناصر البناء الدرامي المستثمرة في صياغة أسطورة (الملك أوديب) صياغة نصية مسرحية جديدة .

٤-حدود البحث :

يتحدد البحث الحالي بـ : كافة النصوص المسرحية التراجيدية المقتبسة عن اسطورة (الملك أوديب) ، ابتداءً من مسرحية (أوديب ملكاً) لـ (سوفوكليس) في العصر الإغريقي وحتى العصر الحديث .

٥-تحديد مصطلحات البحث

- البناء الدرامي : (Dramatic structure)

يعرفه (حمادة) على أنه :

" الجسم الدرامي المتكامل في حد ذاته ، والذي يتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً ، وطبقاً لمزاج معين ، لكي يحدث تأثيراً معيناً في الجمهور "[١].

ويعرفه (هدارة) على أنه :

"فن خلق الشخصيات وتنويعها وأنطاقها بما يليق بيسر الحركة في المسرحية ، والمطابقة بين طبيعة الشخصيات والأحداث وحبك العقدة والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به"[٢].

ويعده (فريتاج – Freytag) :

---

[١] حمادة ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (القاهرة : دار الشعب ، ١٩٦٤) ، ص٩٤.

[٢] هدارة ، محمد مصطفى ، مقالات في النقد الأدبي ، (القاهرة : دار القلم ، ١٩٦٤) ، ص ١١٩ .

"تدفق لقوة الإرادة وتفريغها ، للقيام بعمل ما وانعكاساته على النفس ، حركة وحركة مضادة ، الكفاح والكفاح المضادة ، الارتفاع والهبوط ، الشد والحل "[١].

ويرى (سمايلي – Smiley) بأن البناء الدرامي :

"هو الترتيب المعطى لكافة الشروط الاجتماعية التي تحكم العلاقات البشرية السابقة للفعل وتكون بذلك هي المؤسسة له : والبنية أيضاً هي ترتيب كافة الشروط الاجتماعية التي تنشأ نتيجة اختيار هذا الفعل أو ذاك في المسرحية وتكون لذلك ناجمة عنه "[٢].

(أما ليون لفيتشي – Leaon Levitchi) فقد عرفه بأنه :

"نسق قائم على الوحدة الداخلية للكل من خلال العلاقات المتبادلة بين أجزائه . ولا يقوم هذا النسق على العلاقات المتوافقة فحسب ، بل يقوم على التناقضات والتوتر والصراع الدرامي "[٣].

جاء تعريف (ابراهيم) على أنه " تكوين الموضوع وترتيبه وتطويعه بحيث يغدو ملائماً للمفهوم المسرحي "[٤].

إن (داوسن Dawson) يراه بصورة أكثر وضوحاً وذات طابع شمولي فيشير إليه على أنه " الوسائل الواضحة التي يستخدمها الدرامي لربط أجزاء المسرحية ببعضها وبالكل "[٥].

في حين عرفه (اسلن) باعتباره :

"توازن دقيق جداً بين عناصر عديدة جداً ، يجب أن تسهم كلها في النسيج العام ، وأن يعتمد بعضها على بعض "[٦].

كما عرفه (سرحان) بكونه :

"ترتيب الأحداث بطريقة لها منطقها الداخلي ، أي من خلال السبب والنتيجة ... أو هو إضفاء الوحدة على الأحداث المتتالية من خلال إيجاد علاقات حتمية "[٧].

أما (الجلبي) فيرى بأنه :

" الهيكل الدرامي المتكون من عناصر مرتبة ترتيباً خاصاً لأحداث تأثير في الجمهور "[١].

---

[١] Macewan,Alias J. , Greytag's Technique of the Drama , New York : Benjamin Blom , ١٩٦٨ , p.١٠٤.

[٢] Smiley , Sam , play-writing : the structure of Action , new York , ١٩٧١ . p.٢٩٤.

[٣] Levitchi , Leaon , studi Shakespeariens , clij-Napoca , ١٩٧٦ , p.١١٧.

[٤] ابراهيم ، محمد حمدي ، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية ، (القاهرة : دار الثقافة ، ١٩٧٧) ، ص ٥٥ .

[٥] دوسن ، س. دبليو ، الدرامة والدرامي ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، (الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة والإعلام : دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٧) ، ص١٤١ .

[٦] أسلن ، مارتن ، تشريح الدراما ، ط١ ، ت : اسامة منزلجي ، (عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧) ، ص ٦٢ .

[٧] سرحان ، سمير ، المسرح والتراث العربي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩) ، ص ٧٨ .

ومن خلال إطلاع الباحث على جميع التعريفات المذكورة آنفاً ، يخلص إلى **التعريف الإجرائي :**
نظام يتكون من عدة عناصر ، يسعى فيه المؤلف نحو تجسيد الصراع الدرامي ، من خلال استثمارها ، وفقاً لأهميتها في الاشتغال في النص المسرحي .

الاقتباس (Citation)

ق ب س - (القَبَس) بفتحتين ، شُعْلةٌ من نار ، وكذا المقباس .
وَ (قَبَسَ) منه ناراً ، من باب ضرب (فأقْبَسَه) أي أعطاه منه قَبْساً .
وَ(اقْتَبَسَ) منه أيضاً ناراً وعِلْماً ، أي استفاد[٢] .
ويرى (أبو طالب) بأنه :
عملية نقل الكلمات أو العبارات كما وردت في النص المنشور لها دون تعديل[٣] .

أو هي ...
إعادة صياغة الكلمات أو العبارات بشيء من التصرف [٤].
وتأسيساً على ما تقدم يخلص الباحث إلى التعريف الإجرائي
أن يستفيد الكاتب المسرحي من النصوص المسرحية السابقة عن طريق استثمار عناصر البناء الدرامي لتلك النصوص وكما وردت في النص المنشور لها دون تعديل ، أو عن طريق إعادة صياغة تلك العناصر بشيء من التصرف .

---

[١] الجلبي ، سمير عبد الرحيم ، معجم المصطلحات المسرحية ، (بغداد : دار المأمون ، ١٩٩٣) ، ص٢٢٧.
[٢] الرازي ، محمد بن أبي بكر بن عبد القادر ، مختار الصحاح ، (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٢) ، ص ١٦٥ .
[٣] محمد سعيد ، أبو طالب ، علم مناهج البحث ، (العراق ، الموصل : مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩٠) ، ص ٢٢١ .
[٤] محمد سعيد ، أبو طالب ، مصدر سابق ، ص ٢٢١ .

المبحث الأول :
أسطورة أوديب ، اصلها ونشأتها

تعد أسطورة (أوديب) من الأساطير الهيلينية المهمة التي عرفها فكر قدامى الهيلين ، وهي الأسطورة التي قتل فيها الأبن اباه ، وتزوج من أمه ! دون أن يعلم ؟.

ففي المكان المسمى (ثيبة)* تقع أحداث هذه الأسطورة . فبعد أن وقعت هذه المدينة بين ايدي المغتصبين ، نفي ملكها (لايوس) ** إلى " ايليديا في جوار الملك (بيلوبس) حيث عشق ابن هذا الأخير ، وكان حليقاً وجميلاً ويدعى كريزيبوس ، فكان اللواط "[١].

ولما أدرك (بيلوبس) بشذوذ هذا الملك لعنه وطرده من بلاده ، بعدها عاد (لايوس) إلى مدينته (ثيبة) واستعاد عرشها ولكنه ظل حاملاً فيه لعنة (بيلوبس) . تلك اللعنة التي ظهرت بعد زواجه من الأميرة (جوكاستا) ، إذ لم يكن هناك من شيء قادر على أن يكدر هذا الزواج السعيد إلاّ افتقادهما إلى ولد ينجباه ، وفي محاولة للتعرف على سبب ذلك يلجأ الملك إلى استشارة " وحي الآلهة (أبوللو) الذي ينتهز الفرصة ليطلع (لايوس) على ما قدر عليه من لعنة نتيجة لفعلته النكراء "[٢]. تلك اللعنة التي ستجعل من هذا الوليد قاتلاً لأبيه وزوجاً لأمه . غير أن القضاء ماضي ، فما هي إلا فترة حتى يرزق (لايوس) من زوجته (جوكاستا) هذا الغلام الذي أنذره (أبوللو) أنه سيذيقه الموت [٣] .

وحذراً من تلك النبوءة – لم تكن هناك سوى وسيلة واحدة تبشر بالأمل – وهي " أن الولد ينبغي أن لا يعيش وحتى لا يحملا وزر قتل الابن دفعا بالولد إلى خادم

- يقع المكان المسمى (ثيبة) في وسط سهل بويوتيا ، وهو جزء من اللسان الأرضي الضيق ، الذي يصل الريف الأثيني بالأرض التي تقع في الشمال ، وفي ذلك المكان وبإرشاد من نبوءة معبد دلفي وبمساعدة (اثينة) إلهة الحكمة ، اقام كادموس هذه المدينة ، ولكن نكبةً حلت به قبل أن تقام المدينة ، لأن تنيناً هائلاً كان يسكن وادياً مجاوراً ، التهم رفاق كادموس وهم من كان يعتمد عليهم في بناء المدينة ، ولكن كادموس كان نداً للتنين وأجهز عليه بضربة واحدة . ومرة أخرى أرشدته السماء لما ينبغي أن يفعله وهو : أن يزرع أسنان التنين في الأرض التي اعتزم إقامة مدينته عليها ، وما أن فعل كادموس ذلك حتى نبتت في الأرض قبيلة من المردة الجبابرة الضاربة المكتملة السلاح ونشأ بين افراد تلك القبيلة صراع دموي انتهى بفنائهم إلا خمسة نجوا من الموت وأسلموا أنفسهم بخضوع إلى كادموس وأصبحوا مؤسسي مدينة ثيبة (ينظر : أوديب ملكاً ، سوفوكليس ، ت :د.علي حافظ ، ص٨٥)

** ملك ثيبة الشرعي وهو من سلالة كادموس ، فبعد أن أنجب كادموس بوليدوروس ، وأنجب بوليدوروس لابدآكوس ، انجب هذا الأخير لايوس . (والد أوديب) .

[١] غريمال ، بيار ، الميثولوجيا اليونانية ، ت: هنري زغيب ، ط١ ، (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢) ، ص٦٩ .

[٢] عبد الله ، مصطفى ، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٣) ، ص ١١ .

[٣] جيد ، اندريه ، أوديب وثيسيوس ، ت : طه حسين ، ط١ ، (القاهرة : دار الكاتب المصري ، ١٩٤٦) ، ص ٢ .

لهما يعمل برعي الأغنام وأمراه أن يترك الولد في الجبل ، بعد أن خرقا قدميه بوحشية بدبوس حديدي حتى لا يستطيع أن يحبو ناجياً بنفسه . وتم ذلك إلاّ أن نبوءة الآلهة والرحمة البشرية تغلبت "[1] .فالراعي وفي مكان قريب من جبل (سيثايرون) ، (مزار الذئاب والوحوش البرية) ، يأسف لحال الطفل الرضيع وبدلاً من أن يتركه للموت ، يعطي الولد إلى راعٍ آخر من مدينة (كورنثة) في الجانب الآخر للجبل . حيث يقوم الأخير بتسليم الطفلَ الرضيع إلى الملك العقيم (بوليبوس) ملك (كورنثة) الذي فرح بهذا الطفل وتبناه مطلقاً عليه اسم

(أوديبوس) (oidipous)** . حيث نشأ قوي البنية .. ذكياً بعيد النظر ، ولكنه كان جاهلاً بأصله فهو لا يعرف عن قصة مولده شيئاً وكل الذي يعرفه أن أمه (ميروبا) الملكة وأن أبوه (بوليبوس) ملك (كورنثة) .

وبعد ثمان عشرة سنة " وفي ليلة من ليالي الشراب في قصر الملك (بوليبوس) يسمع الفتى (أوديب) تحريضاً بمولده من رجل أخذ منه الشراب "[2] حتى ثمل . فثار (أوديب) تاركاً مدينة (كورنثة) ليذهب إلى معبد (دلفي) في محاولة للتعرف على حقيقة مولده عن طريق استشارة الآلهة . وكما سبق وأخبر كهنة (ابوللو) ، (لايوس) بما كتب عليه من لعنة فهاهم يخبرون (أوديب) بأنه أن عاد إلى وطنه فسيقتل أباه ويتزوج من أمه ، دون أن يذكروا له حقيقة مولده .

وهنا تتجلى المفارقة ، إذ لم يخبر الكهنة (أوديب) بمن هو أباه الذي سيقتله ومن هي أمه التي سيقترن بها ؟

ولأجل أن لا تتم تلك النبوءة صمم (أوديب) على أن لا يعود إلى مدينة (كورنثة) ، بادئاً مسيرته بالاتجاه المعاكس لتلك المدينة متوجهاً إلى (ثيبة) .

وأثناء تلك المسيرة وفي طريق شديد الضيق في مكان حيث ثلاثة طرق تجتمع ، فوجئ (أوديب) بعربة اعترضت طريقه وفيها " خمسة من الفرسان يرأسهم شيخ ... و أساء إليه أولئك الرجال ، وضربه رئيسهم بالسوط ، فغلى أوديب غضباً وقتل الشيخ "[3] وحراسه الآخرين ماعدا واحداً لاذ بالفرار . وهنا يضرب القدر ضربته الأولى ، إذ لم يكن (أوديب) " يعلم أنه منذ لحظات قد نفذ أول ما قدر

---

[1] سوفوكليس ، أوديب ملكاً ، ت: د.علي حافظ ، سلسلة (المسرحيات العالمية ٥٢) ، ص ٨٥-٨٦ .

** اسم لاتيني الأصل يتكون من مقطعين هما (oidi) وتعني باللغة العربية (متورم) وكلمة (pous) ومعناها قدم وعند جمع المقطعين يتكون اسم (oidipous) أي ذو القدم المتورمة .

[2] العشماوي ، محمد زكي ، دراسات في النقد المسرحي ، (بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٠) ، ص ٤٣ .

[3] الزبيدي ، علي ، محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي - المأساة اليونانية ، ج١، (بغداد ، ١٩٧١) ، ص ١٢١ .

عليه وهو قتل أبيه "[1]وعرف أهل المدينة بموت ملكهم عن طريق الحارس الوحيد الذي استطاع الهرب بعد أن اخبرهم بأن ملكهم قد قتل على يد لصوص وأن رجلاً واحداً مثله لا يستطيع مساواة الكثير وفي الوقت نفسه حل بالمدينة بلاءٌ آخر ، فقد ظهر على أطرافها (وحش غريب)* يلقي على كل من يمر به (سؤالاً واحداً)** ثم يقتل من يعجز عن الإجابة عنه .

وقتل الوحش خلقاً كثيراً ، فعمَّ الهلع وساد الاضطراب فـ " أعلن كريون الوصي على العرش أن الذي يستطيع قتل الوحش سيتزوج الملكة ويجلس على العرش "[2] .

ولم يكن هناك من يستطيع أن يفعل ذلك ، إلا أن (أوديب) فعل ذلك . إذ حلّ اللغز وتخلص من الوحش ، فأستقبله أهل (ثيبة) بترحاب عظيم ، ونصبوه ملكاً عليهم ، وتزوج من (جوكاستا) ملكتهم لـ " يطمئن أوديب إلى ما وصل إليه فقد أوشك على الاستقرار ، وابتعد عن طريق النبوءة والوحي ولكنه لا يعلم أنه قد نفذ من لحظات الشق الثاني من نبوءة (أبوللو) . وهو الخاص بالزواج من أمه " [3] . بعد أن نفذ بدون دراية أيضاً الشق الأول من تلك النبوءة عندما قتل أباه . تمر سنوات أكثر وتنجب (جوكاستا) لـ (أوديب) أطفاله الأربعة *** .

ومرت خمسة عشر عاماً في رخاء ونعيم ظاهري ولكن هذا الظاهر كان يضمر باطناً بشعاً من الأثم والخطيئة ، ولم تستطع الآلهة أن تتجاهل خطايا (أوديب) التي ارتكبها .

فها هي (ثيبة) تستسلم وبشكل متواتر إلى طاعون قاتل يفتك بأهالي المدينة ، وأمام استنجاد أهالي (ثيبة) بملكهم ليخلصهم من الوباء . قبالة كل ذلك يعد (أوديب) بإنقاذ مدينته . فيرسل أخ زوجته (كريون) لاستشارة الوحي في معبد (أبوللو) ويلتمس منه العون .

ويعود (كريون) حاملاً جواب الآلهة الذي يقول بأن الطاعون سببه قتلٌ بدون عقاب ؟ فقاتل الملك (لايوس) لايزال حراً طليقاً في المدينة وأن هذا الوباء لن يرفع عن المدينة حتى يعاقب ويقاضى قاتل الملك على جريمته .

فأعلن (أوديب) ، أن قاتل الملك لايوس عدو للشعب ، وأن أي إنسان يجده فليدل عليه " ثم استكشف بعد تحقيق لم يطل أنه قاتل الملك ، وأنه تزوج أمه وأن

---

[1] عبد الله ، مصطفى ، مصدر سابق ، ص ١٣ .

* يطلق عليه اسم (ابو الهول) ، وهو مخلوق اسطوري نصفه بشر ونصفه الآخر لبؤة .

** ما هو الحيوان الذي يسير في الصباح على أربع وفي الظهيرة على اثنين وفي المساء على ثلاث .

[2] الزبيدي ، علي ، مصدر سابق ، ص ١٢١ .

[3] عبد الله ، مصطفى ، مصدر سابق ، ص ١٤ .

*** ينجب (أوديب) من أمه وزوجته (جوكاستا) أربعة من الأبناء .
ولدين هما : اتيوكل ، وبولونيس ، وبنتين هما : أنتيجون ، اسمين .

أبناءه هم أخوته لأمه فأقتص من نفسه وفقأ عينيه "[1] بدبوس حديدي انتزعه من ثوب (جوكاستا) التي قتلت نفسها شنقاً .

وهكذا تكون اللعنة قد حلت على آل (لايوس) مفرزةً بذلك جملة مآسي إنسانية جسدتها (أسطورة الملك أوديب) .

أما عن أصل تلك الأسطورة ومرجعيتها ، أنقسم الباحثون والمؤرخون بشأنها على ثلاثة أقسام .

يرى القسم الأول أن أصل الأسطورة يدخل في مجموع الأساطير الإغريقية ، إذ أن أول إشارة لها كانت في ملحمة (الأوديسة) لـ (هوميروس)* وتحديداً في النشيد العاشر والحادي عشر من تلك الملحمة .

ففي نهاية النشيد العاشر ، يظهر شبح العراف (تريسياس) لمساعدة (أوديسيوس) في العودة إلى بلاده . ذلك العراف الذي امتلك زمام الأمور في الكشف عن حقيقة الملك (أوديب) ، أما في النشيد الحادي عشر . وبعد أن " يلمح (أوديسيوس) شبح (والدته انتكليا) التي تركها حية عندما توجه إلى تروادة فتصطدم في نفسه عاطفة الإشفاق على شبح والدته بعاطفة الحرص على مصلحته فتتغلب عليه الثانية فينحى شبح أمه "[2] ، نجده يلتقي بأشباح وأرواح أخرى ، أخذ (أوديسيوس) بالكلام معها ومن بين تلك الأرواح يقابل روح (جوكاستا) فيقول : " وأبصرت أم أوديسيوس . ابيكاستي الفاتنة ، التي قامت يعمل وحشي في جهالة من التفكير إذ قد تزوجت أبنها بعد أن قتل أباه ، فتزوجها ، ولكن الآلهة كشفت هذه الأمور للبشر في الحال ... "[3] .

أما القسم الثاني فقد كان له رأي آخر في تأصيل الأسطورة أشار إليه الدكتور (عز الدين إسماعيل) ، في كتابه (قضايا الإنسان في المسرح المعاصر) إذ يرجع القصة إلى :

> " أصل فارسي . فهيرودت يحكي لنا على نحو ممتع تلك المواقع الحربية التي كانت بين الإغريق والفرس في القرن السادس قبل الميلاد ، وهو يقصد إلى تاريخها . (وهذا التاريخ ينطوي على قصص رائعة فهناك قصة تبلغ من الطول حداً لا يمكن معه حكايتها هنا . وهي قصة ميلاد قورش . وهي باختصار الحكاية العامة عن الطفل النابه الذي سيولد ، والذي سيصنع أشياء معينة ويحاول البعض منع الولادة أو قتل الطفل ، وتفشل المحاولة وتتفق النبوءة على نحو مفزع . وأسطورة

---

[1] العشماوي ، محمد زكي ، مصدر سابق ، ص ٤٣-٤٤ .

* شاعر يوناني يعتبر من أعظم شعراء الإغريق ويتجلى ذلك واضحاً في مؤلفاته الإلياذة والأوديسة .

[2] غلاب ، محمد ، الفكر اليوناني والأدب الهيليني ، (القاهرة : دار المعارف) ص ٩٦ .

[3] هوميروس ، ، الأوديسة ، ترجمة : أمين سلامة ، (القاهرة : دار المعارف المصرية) ، النشيد الحادي عشر ، ص ٦٧ .

أوديب صورة إغريقية لهذه القصة ."[١]

واستند القسم الثالث إلى التحقيقات التاريخية وحركات الكشف الأثري التي قام بها عدد من علماء الآثار في بلاد اليونان .
إذ ذهب أصحاب هذا الرأي إلى أن الملك (أوديب) ما هو إلاّ شخصية للفرعون (اخناتون)* .

فبعد أن كان الاعتقاد سائداً بأن معظم أبطال اليونان في ملاحم (هوميروس) هم أبطالٌ قد خلقتهم قريحة الشاعر ، وليس لهم وجود حقيقي ، أُثبت وبالدليل القاطع عكس ذلك فـ " بعد حركة الكشف الأثري النشطة التي قام بها (شليمان) في تركيا و (آرثر ايفنز) في بلاد اليونان وكريت ، ثبت وبصورة قاطعة تاريخية الملاحم الهوميرية ، بل عثر على مقابر بعض أبطاله ووفقاً للترتيب الزمني الأسطوري عاش أوديب قبل الحرب الطروادية بثلاثة أجيال على الأقل "[٢]. وبعد عرض منهجي وبحث علمي في دراسة الحضارات القديمة وتتبع الكشوف الأثرية وبحوث العلماء حولها استطاع العالم المؤلف (ايمانويل فليكوفسكي) في كتابه (أوديب واخناتون) أن يثبت أن " أوديب اليوناني ليس له وجود تاريخي في أرض اليونان هو أو أي فرد من أفراد عائلته ، وأن الشخصية التاريخية التي تحولت في أرض اليونان إلى أسطورة هي الفرعون اخناتون وأن تفاصيل قصة أوديب ليست سوى أحداثاً تاريخية وقعت في مصر في منتصف
القرن الرابع عشر قبل الميلاد "[٣].

ويرى الباحث أن أصحاب الرأي الأول من الباحثين والذي يرجع اصل الأسطورة إلى مجموعة الأساطير الإغريقية هو الأكثر صواباً من غيره ، والسبب في ذلك يعود إلى أن جوهر الأسطورة وهيكلها ظلَّ " بعيداً عن التأثر بالآداب الأجنبية وبقيت عناصره متجانسة متلائمة ليس فيها دخيل يشوه جمالها ، أو غريب يزيل انسجامها "[٤].

أما عن نشأة تلك الأسطورة فأن الدلائل تشير إلى أن الأسطورة لم تعرف طريقها للظهور إلاّ في الأدب الهيلني ، ولا توجد أي إشارة إلى نشأة تلك الأسطورة

---

[١] اسماعيل ، عز الدين ، قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر ، ط٢ ، (القاهرة : دار الفكر العربي ، ١٩٦٨) ، ص٦١ .
* فرعون مصري عاش في أواخر القرن الرابع عشر قبل الميلاد ويعتبر من أواخر ملوك الأسرة الثامنة عشرة .
[٢] فليكوفسكي ، ايمانويل ، أوديب بين المسرح والتاريخ ، مجلة المسرح والسينما ، عدد (٥٥) ، ١٩٦٨ ، ص ٣٠-٣١ .
[٣] فليكوفسكي ، ايمانويل ، المصدر السابق ، ص٣١ .
[٤] غلاب ، محمد ، مصدر سابق ، ص١٨ .

في أحضان أدب مغاير . فلقد ظلت هذه الأسطورة تنتقل شفهياً وتنشد في قصائد يتداولها الشعراء الجوالين إلى أن جاءت في شكل مسرحيات كتبها كبار كتاب الدراما اليونانية (اسخيلوس) ، (سوفوكلس) ، (يوربيدس) .

المبحث الثاني :
أرسطو وعناصر البناء الدرامي لمسرحية (أوديب ملكاً) لـ (سوفوكلس)

عندما شرع (سوفوكلس) في كتابة مسرحية (أوديب ملكاً) كان مدركاً لطبيعة العصر الذي يعيش فيه ، وبأن " المشاهد اليوناني يحضر العرض المسرحي وهو يعرف مسبقاً الأسطورة التي تدور حولها المسرحية ، ولا يبقى جديداً عليه إلا التعرف على البعد الذي اختاره الشاعر من بين أبعاد الأسطورة لكي يتخذ منه موضوعاً أو مقولة لمسرحيته ، والرؤية التي يتناول من خلالها هذا البعد "[١].

لذلك فقد أخذ (سوفوكلس) على عاتقه مهمة تحويل وتطويع تلك الأسطورة إلى شكلٍ مسرحي يتناسب مع طبيعة العصر الذي يعيش فيه .

ومن الممكن القول أنه تمكن من تحقيق هذا الشيء حين أخذ الأسطورة ولم يقدمها بالتسلسل السردي الذي كان الشعراء الجوالون يقدمونها عليه، بل بدأ مسرحيته والأحداث تشهد أزمتها الصراعية .

إذ بدأ (سوفوكلس) المسرحية والطاعون يستبد بالمدينة ، مما دعا الملك الى البحث عن سبب ذلك الوباء ، ومن ثمَّ يعرف أن هناك رجساً يدنس المدينة وسببه وجود قاتل الملك (لايوس) ، فيبدأ (أوديب) بالبحث عن قاتل الملك حتى تنتهي المسرحية عندما ينكشف أمره بما لا يدع مجالاً للشك في أنه هو المذنب . " لعل سوفوكلس بتحديد مسرحيته في هذا الحيز قد جعلها تتميز بوحدتي الزمان والمكان "[٢].

إذ يستغرق موضوع المسرحية أقل من يومٍ واحد كما أن المكان الذي تقع فيه الأحداث لا يتغير ولا يتبدل .

فضلاً عن ذلك فقد اهتم (سوفوكلس) بالبناء الدرامي لتلك المسرحية بحيث " اعتبرها ناقد الدراما الأول " ارسطو في كتابه (فن الشعر)نموذجاً للمسرحية الكلاسيكية الجيدة الملتزمة بقواعده ، وقد طبق عليها نظريته في الدراما ، أو ما عرفت بنظرية ارسطو "[٣] ، التي حدد فيها عناصر البناء الدرامي بـ (ستة عناصر) هي : " الحبكة ، الشخصية ، اللغة ، الفكرة ، المرئيات المسرحية ، الغناء "[٤]. وقد رتب أرسطو هذه العناصر كلٌ حسب أهميتها في الاشتغال في النص الدرامي .

فالحبكة هي " الجوهر الأول في التراجيديا ، بل لها منزلة الروح بالنسبة للجسم الحي "[٥] ، وعرفها بأنها (ترتيب الأحداث) . والترتيب الذي وضعه (

---

[١] عبد الوهاب ، لطفي ، الأسطورة والحضارة والمسرح ، مجلة عالم الفكر ، المجلد السادس عشر ، العدد (٣) ، الكويت ، ١٩٨٥ ، ص ٩١ .

[٢] عبد الله ، مصطفى ، أسطورة أوديب في المسرح المعاصر ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٣) ، ص ٢٠ .

[٣] عبد الله ، مصطفى ، المصدر السابق ، ص ١٠ .

[٤] أرسطو طاليس ، فن الشعر ، ت : د.ابراهيم حمادة ، (القاهرة :مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧٧) ، ص ٩٥ .

[٥] أرسطو طاليس ، المصدر نفسه ، ص ٩٨ .

سوفوكلس) لأحداث المسرحية – بادئاً من النهاية تقريباً ، مع سرد أحداث الماضي في علاقتها بأحداث الحاضر – ساعد في عملية :

١. إظهار وحدة الحدث .

٢. اعتماد منطقية الأحداث وإظهار الحقائق بشكل جزئي ومتسلسل .

وهذا ما اشترطه (أرسطو) في الحبكة ، وهو " أن تعرض فعلاً واحداً تاماً في كليته ، بحيث يكون له (بداية ووسط ونهاية) . "[١] وأن تكون " أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً ، حتى أنه لو وضع جزءٌ في غير مكانه أو حذف ، فإن الكل يصاب بالتفكك والاضطراب "[٢].

وفيما يخص الشق الأول الخاص بإظهار وحدة الحدث فهو أمرٌ واضح ،فـ " المسرحية كلها حدث واحد رئيس اصطلح على تسميته (حدث أو حبكة اكتشاف) حيث نجد أوديب من بداية المسرحية ظل يبحث عن الشخص المجهول الذي جلب على أهل ثيبة أو طيبة لعنة الآلهة ، ثم بعد التعرف والاكتشاف يتوصل أوديب إلى معرفة ذلك المجهول "[٣].

أما الشق الثاني ، فإن (سوفوكلس) لم يكن يريد أن يدفع بالأحداث كلها دفعة واحدة – حتى لا يصطدم المشاهد الإغريقي بمسرحية تخلو من الإثارة والتشويق – بل عمل على تقديم الأحداث بشكل جرعات صغيرة بين الحين والآخر حتى الوصول إلى الحدث الكبير إذ إنَّ عملية بروز الحقائق شملت أربعة محاور مهمة وهي :

أولا: المكان الذي قتل فيه الملك لايوس وهو مكان حيث ثلاثة طرق تجتمع.

" أوديب : أظنني سمعتك تقولين : ان لايوس قد قتل عند تشعب الطرق الثلاثة .

يوكاسته : ذلك الذي قالوه ، ومازلوا يرددونه .

أوديب : اين هذه الأرض التي وقعت فيها هذه المصيبة ؟

يوكاسته : هذه الأرض أسمها " فوسيد " ... في آخرها طريق يؤدي إلى ملتقى الطريقين من ديلف ومن داوليا "[٤].

ثانياً: زمن الواقعة .

" أوديب : ومتى حدث ذلك ؟

يوكاسته : في الأيام التي سبقت ولايتك في هذا البلد "[٥].

ثالثاً: وجود الشاهد على الجريمة وهو الخادم الذي نجا من قبضة أوديب .

" أوديب : وامصيبتاه ... الآن وضح الأمر ، فمن الذي قال لك هذا القول ايتها المرأة ؟

---

[١] المصدر نفسه ، ص ١٠٨ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

[٣] عبد الله ، مصطفى ، مصدر سابق ، ص ٢١ .

[٤] سوفوكلس ، أوديب ملكاً / ت : د. علي حافظ ، سلسلة المسرحيات العالمية (٥٢) ، ص ٥٣ .

[٥] المصدر نفسه ، ص٥٣ .

يوكاسته : خادم نجى وحده ، وقدم علينا .
أوديب : أ هو في القصر الآن ؟
يوكاسته : ليس في القصر الآن ، فمنذ جاء فرآك ملكاً بعد قتل لايوس امسك بيدي – وتوسل إلى أن أرسله راعياً في مراعينا حتى يكون بعيداً قاصياً لا يبصر المدينة ... .
أوديب : هل يمكن أن تأتين به على عجل إلى المدينة ؟
يوكاسته : هذا ممكن ، ولكن ماذا تريد من ذلك ؟
أوديب : أني أخشى أن ما قلت قد جاوز الحد ، ولذلك فأني أريد أن أراه "[1].

رابعاً : (بوليبوس) و (ميروبي) ليسا والد (أوديب) : وهو الاكتشاف الذي تم عن طريق الرسول القادم من (كورنثة)

" الرسول : ذلك الذي جئت له ، لا عود بك إلى وطنك ثم أجد جزاءاً وفاقاً .
أوديب : كلا لن أعيش مع ابوي ابداً .
الرسول : يا بني إنك تبدو كأنك لا تعرف ما تفعل .
أوديب : ماذا تعني أيها الشيخ .. بين لي .. أني استحلفك بالله .
الرسول : أ تتحاشى أن ينزل عليك رجس والديك .
أوديب : ذلك ما أخاف أيها الشيخ ، وهو خوفٌ لا يبرحني أبداً .
الرسول : أتعلم أن خوفك لا أساس له من الحق .
أوديب : كيف لا أرتاع ؟. أو لم أكن ولد هذين الوالدين ؟
الرسول : ليست بينك وبين بوليب أدنى قرابة "[2].

ومن خلال هذا اللقاء وبعد البحث والتقصي عن الحقيقة ، أخبره الرسول أنه ليس أبناً لبوليبوس ، وإنما تسلمه من راعٍ آخر وأنقذه من الهلاك بأن أعطاه إلى بوليبوس ، وما أن سمع أوديبوس هذا النبأ الجديد حتى صاح في الناس أن يأتوه بهذا الراعي الذي كان يعمل عند لايوس [3] .

كل ذلك أدى بطبيعة الحال إلى تطور الحدث الدرامي تدريجياً حتى وصوله إلى (الذروة)* . وهنا تجلت رؤية (سوفوكلس) بصورة واضحة عندما جعل حبكة

---

[1] سوفوكلس ، أوديب ملكاً ، مصدر سابق ، ص ٥٤ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٦٣ .
[3] ينظر : العشماوي ، محمد زكي ، مصدر سابق ، ص٦٩ .
* وهي المرحلة التي تأتي بعد الحدث الصاعد . وفي هذه المرحلة تصل الأحداث إلى قمة التوتر لتتجه بعد ذلك نحو الحدث الهابط والحل .

مسرحيته من النوع (المعقد)** . وهو النوع المفضل لدى (ارسطو) لاحتوائها على التحول والتعرف . والتحول والتعرف من الأجزاء الأساسية في الحبكة ، لأنهما يحدثان أثراً نفسياً في المتلقي .

ويقصد (ارسطو) بـ (التحول) ، " تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه ، على أن يتفق ذلك مع قاعدة الاحتمال أو الحتمية "[١] .

أما التعرف فهو " التغيير أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة مما يؤدي إلى المحبة أو إلى الكراهية بين الأشخاص الذين قدرت عليهم السعادة أو الشقاوة . وأجود أنواع التعرف هو (التعرف) المقرون بـ (التحول) كما هو الحال في تراجيديا (أوديب)"[٢] فبعد أن يأتي الرسول من مدينة (كورنثة) ، وفي تقديره أنه يملك أخباراً سارة للملك ، يحدث عكس التأثير الذي توقعه بعد أن أطلع (أوديب) عن حقيقة مولده . إذ أن التحول على تلك الصور ، يتضمن تعرفاً ، وهو معرفة أوديب بأنه ليس ابناً لملكي كورنثة [٣].

وعليه فإن ما كتبه (سوفوكلس) في مأساة (الملك أوديب) ، لا يمكن أن يحقق غايته ما لم يتحقق فيه البناء المحكم والوحدة العضوية – حسب رأي أرسطو – وتسلسل الأحداث بعضها مع البعض الآخر ليؤدي كل جزء من هذه الأجزاء دوره في عملية البناء الدرامي .

اعتبر أرسطو الحبكة " اعظم الأجزاء الكيفية أهمية في بناء التراجيديا ، بل هي على حد قوله – روح المأساة – والحبكة مصنوعة بالضرورة – مما تفعله الشخصيات وما تفكر فيه ، وما تشعر به ، وعلى هذا يمكن القول بأن مادة (الحبكة) هي (الشخصية) "[٤].

لذا حرص (ارسطو) على أن تكون الشخصية ثاني عناصر البناء الدرامي أهمية بعد الحبكة ، وقد حد خصائصها الدرامية بما يلي :

١. **<u>أن تكون خيرة وفاضلة</u>** ، إذ " مادامت التراجيديا تعالج فعلاً نبيلاً ، فلابد أن تكون الشخصية التي تقوم بتجسيد الفعل حسنةً وعلى خلق كريم "[٥] ، ولقد حرص (سوفوكلس) على جعل شخصياته تمتلك الكثير من المقومات الأخلاقية

** قسم أرسطو الحبكة إلى نوعين ، بسيطة ومعقدة ، فالبسيطة تحتوي على ذلك الفعل الواحد المتواصل الذي يتغير فيه حظ البطل دون حدوث تحول أو تعرف .
أما الحبكة المعقدة فهي الحبكة التي يتغير فيها حظ البطل أما عن طريق التحول وأما عن طريق التعرف وأما بهما معاً ، ويجب أن يتولد التحول والتعرف من صميم بناء الحبكة نفسها وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة .
ينظر : ارسطو ، مصدر سابق ، ص١٢٢

[١] المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .
[٢] أرسطو ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ .
[٣] The complete Roman Drama , edited by george EDUCK worth , vol. ١١ Random House , New York , ٢nd printing , p.٦٧١-٦٧٣.
[٤] أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص ١٠٣ .
[٥] المصدر نفسه ، ص ١٥٤ .

التي تؤهلها لتكون بالمستوى الدرامي المطلوب لمعالجة ذلك الفعل النبيل . فها هو (أوديب) – الشخصية المركزية في هذه المأساة – يمتلك من تلك المقومات الشيء الكثير ، فلقد عمل جاهداً للبحث عن مصلحة المدينة وسعادتها طيلة أحداث المسرحية دون أن تكون للمصلحة الذاتية دخلٌفي هذا الموضوع فعلى الرغم من سير مجريات الأحداث في غير صالحه إلاّ أن " أوديب لم يستسلم للبلاء القدري الذي حلَّ به باستسلام اليائس .. بل كشفت عن كل تفاصيله بإرادة المندفع باتجاه مصلحة المدينة وسعادتها "[١].

وقد بدا هذا الأمر واضحاً في بداية المسرحية حيت يتضرع أمامه أبناء (طيبة) طلباً في تخليصهم من الطاعون فيجيبهم (أوديب) :

" يا بني إنكم تثيرون الأسى ولست بغافل عما قدمتم له أني لا أجهل ما تألمون منه جميعاً ومهما تألمون فلن يألم أحدكم مثل ألمي فأن أصابت أحدكم مصيبة أصابته وحدة لا تعدوه إلى غيره أما أنا فتذهب نفسي حسرات على المدينة وعلى نفسي وعليكم معاً – وعلى ذلك فلم تأتوا أنتم لتوقظوني من سباتٍ عميق "[٢].

والمعرفة هنا " ليست معرفة سلبية يتوقف عندها أوديب ، وأنما هي معرفة يعقبها من جانبه تدبر للأمور ، فقد " طرق مجالات الفكر بلا حدود بحثاً عن طريق للخلاص ، كما أرسل صهره (كريون Kreon) إلى محراب الإله (أبوللو Apollo) (في مدينة لفي) ليعرف كيف يخلص المدينة بالفعل أو بالكلمة "[٣]. وهو أمرٌ يحمل بين طياته الكثير من مدلولات الخير وهذا الأمر – بصيغة أو بأخرى – لم يقتصر على تلك الشخصية المتواجدة في مضمار الخير والفضيلة – هذا المضمار الذي أقامه (سوفوكلس) لشخصياته التراجيدية – بل أن (سوفوكلس) دفع بشخصيات مأساته تلك في هذا المضمار كلها وبدون استثناء .

فهي وعلى الرغم من الفروق الفردية بين بعضها البعض إلاّ أنها تواجدت في هذا المضمار من أجل غاية واحدة فقط وهي الوصول إلى الحقيقة دون أن يكون للدوافع – التي تقضيها المصلحة الذاتية – أي دخلٍ في هذا الشأن .

وللحديث عن تلك الشخصيات ارتأى الباحث أن يبتدأ حديثه بالإشارة إلى الجوقة أو الكورس ومن ثم الانتقال إلى الشخصيات الأخرى بحسب ظهورها في أحداث المسرحية .

فالجوقة أو الكورس " تلك التي استخدمت في المسرح الكلاسيكي اليوناني كشخصية .. وأن كانت منفصلة عن شخصيات المسرحية الرئيسة "[٤] ، كان لها الدور الفاعل في عملية البحث عن الحقيقة لإنقاذ المدينة من رجسها المشؤوم مهما كلف الأمر .

---

[١] http://www.almisbar.com , the classics pegs, Oedipus pge .

[٢] سوفوكلس ، مصدر سابق ، ص ٢٩ .

[٣] عبد الوهاب ، لطفي ، مصدر سابق ، ص ١٠٥ .

[٤] عبد الله ، مصطفى ، مصدر سابق ، ص ٢٢ .

" الجوقة : والآن يارأس أوديب وأنت عند الناس جميعاً اقوى
رأس أنا أتيناك أنا وهؤلاء المستجيرون جميعاً أنا
ندعوك أن تجد لبلائنا دواء – سواء أدلك عليه وحي
من عند الإله أو علمك إياه معلم من الناس "[1]

وفي موقف آخر تقف الجوقة موقف الحكم الفاصل في الشجار الذي يقع بين (أوديب) (كريون) ، وتدعو الاثنين إلى ترك الخلافات وتركيز الجهود في البحث عن الحقيقة :

" الجوقة : أنا نشعر يا أوديب أن كلام هذا الرجل قد قاله وهو
غاضب وكلامك أيضاً يا أوديب لا يخلو من الغضب
لا حاجة بنا إلى ذلك – بل أن علينا أن نبحث حتى نجد
خير حل لنبوءة (ديلف)"[2].

تلك الحوارات تدل – إلى حدٍما – على بيان حقيقة تلك الشخصية في اندفاعها نحو مضمار الخير والفضيلة الذي اشترطه (ارسطو) لشخصيات المآسي اليونانية .

وفي نفس المضمار وعند الانتقال إلى شخصية أخرى ، ألا وهي شخصية (كريون) تلك الشخصية التي ترتبط بالعائلة المالكة بروابط القرابة والنسب ، تلك الروابط التي تجعله اقرب الناظرين وأحقهم إلى الحكم ومغرياته ، إلا أنه لم يكن ليطمح بتلك المغريات ويسعى في سبيل الحصول عليها وإن كانت الفرصة سانحة أمامه، فعلى الرغم من سوء الظن الذي أصاب الملك (أوديب) بشأنه ، وبعد اتهامه بالتآمر والخيانة ، إلا أن رجاحة عقله وسلامة منطقه تتجلى واضحةً في الرد على ذلك الاتهام وبيان النظرة الفلسفية لتلك الشخصية إزاء الحكم ومغرياته :

" كريون : إن أعطيتني مثل ما أعطيتك من الكلام فخذ أولاً
من ذا الذي يؤثر الحكم ومخاوفه على سلام النوم
وله مثل ما للحاكمين من سلطان فالآن أني أنفذ
على يديك كل ما أريد (من سلطان) وأنا بمنأى
عن الخوف ولو كنت أنا الحاكم لفعلت مكرهاً
رغم أنفي أموراً كثيرة . كيف يكون الملك والحكم
أحب إليّ من نفوٍذلا يغمرني حزنه .. أني أسلم
الآن على الناس كلهم وهم يسلمون علي
ويرحبون بي ومن أراد منك شيئاً ناداني وأنا
أحقق لهم كل ما يبتغون كيف أضيع ذلك ابتغاء ما
ترمينـــــــــــــــي بـــــــــــــــه

---

[1] سوفوكلس ، مصدر سابق ، ص ٢٨ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٤١ .

وكيف استبدل الرشد بالغيَّ لست ممن يهيمون
بحب السلطان "[1].

أما شخصية العراف (تريسياس) فهي وعلى الرغم من الموقف الذي اتخذته في بداية ظهورها في أحداث المسرحية ، ذلك الموقف الذي يمتنع فيه العراف عن المساعدة في إظهار الحقيقة – والذي يوحي بشيء من الابتعاد عن المضمار الذي تسلكه الشخصيات الأخرى – إلا أن هذا الأمر لم يكن بذلك الأمر الذي يجعل من تلك الشخصية خارج هذا الشأن . فـ (تريسياس) على دراية تامة بالحقيقة وقد أدرك أن لظهور تلك الحقيقة يجب أن تكون هنالك عدة اعتبارات تؤخذ بالحسبان . فـ (أوديب) وإن كان سبب الرجس في هذه المدينة ، إلا أنه البطل الذي أنقذ المدينة في الماضي (بعد أن حلَّ لغز الوحش) وقائد دفة سفينة الدولة في الحاضر . وعلى هذا الأساس يجب أن تؤخذ القرارات . مع الأخذ بنظر الاعتبار عدم الإضرار بالآخرين وللخروج من مطرقة تلك الإعتبارات وعدم الوقوع في سندان الإضرار بالآخرين تبنت تلك الشخصية وجهة نظر – سليمة إلى حدٍما – وهي أن الأيام ستتولى كشف الحقيقة من دون الحاجة إلى تدخله .

" تريسياس : ستبدي لك الأيام ماكنت تجهل رغم ما أخفي
من العلم "[2].

وعلى هذا الأساس يمكن القول أن امتناع تلك الشخصية عن البوح بالحقيقة في بادئ الأمر كان له أسبابه المنطقية البعيدة كل البعد عن المصلحة الذاتية .

وفي ذات الشأن نجد شخصية (يوكاسته) هي الأخرى تسعى جاهدة في سبيل الحقيقة لتخليص المدينة من البلاء الذي حلَّ بها .

---

[1] سوفوكلس ، مصدر سابق ، ص ٤٨ .
[2] سوفوكلس ، مصدر سابق ، ص ٣٩ .

يوكاسته : ياسادة هذه الأرض ، قد رايت أن أذهب إلى معابد الآلهة ... أحمل في يدي هذه التيجان والعطور .. أن أوديب يبالغ في إثارة روعة بأهوالٍ من كل صوب ولا يفعل فعل العاقل الذي يزن الحديث بالقديم .. أنه يستسلم لكل قائل ، وخاصةً لمن يقول ما يهوله ، ولم يجد ما أوليته من نصحٍ ، فقدمت إليك يا أبولون وأنت أقرب آلهتنا إلينا قد جئتك مستجيرة أحمل لك باكورة ثمارنا أسئلك أن تجد لنا خلاصاً من بلائنا .. قد ارتاعت نفوسنا جميعاً كالمركب الذي يبصر ربان السفينة مذهولاً مكروباً "[1]

ولم يبقَفي هذا الشأن (مضمار الخير والفضيلة) سوى شخصية الرسول وشخصية الخادم . وكلا الشخصيتين لا يمكن اعتبارهما سوى عوامل ساعدت في إظهار الحقيقة بطريقةٍديناميكية .

٢.الملاءمة أو صدق النمط ، وتعني " إن الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطيتها ، أي تحمل الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي ، الذي تنتمي إليه "[2].

ولتوضيح هذا الأمر بصورة أدق ، وعكسه على شخصيات (اوديب ملكاً) كان لابد من التطرق لكافة مرجعيات تلك الشخصيات وتحليل الأفعال الصادرة عنها بموجب تلك المرجعيات ، لبيان التحقق من مبدأ الملاءَمة عند (سوفوكلس) . إذ يمكن قياس مدى تحقق الملاءَمة عن طريق معرفة مدى الانسجام بين فعل الشخصية الحاضر ومرجعياتها كافة .

فشخصية (أوديب) – كملك ولـَّدوتربى ونشأ في تلك الأجواء الملكية – اكتسبت مرجعياتها كافة من هذه الأجواء فجاءت أفعاله متفقة مع تلك المرجعيات ، الأمر الذي جعل من تلك الشخصية ترتكب جريمة القتل بحق الملك (لايوس) .

وهنا يود الباحث الإشارة إلى أمرٍ في غاية الأهمية وهو :

هل كان (أوديب) مذنباً بقتل الملك (لايوس) ؟!.

وللإجابة عن هذا السؤال ، يمكن القول أن (سوفوكلس) كان موفقاً في اختيار الموقف الذي اتخذته تلك الشخصية نظراً لطبيعة الخصائص العامة التي تحملها تلك الشخصية وتنتمي إليها. فأوديب كملك – وحسب وجهة نظره – كانت له الأولوية في اجتياز المفترق ، كما أن قتل الملك (لايوس) لم يكن جريمة بحد ذاتها وإنما كان واجب اليوناني لإيذاء أعدائه (فضلاً عن مساعدة أصدقائه) وبقدر ما عرف في ذلك الوقت فإن (لايوس) كان عدواً لـ (أوديب) بعد الإهانة التي وجهها له[3].

---

[1] سوفوكلس ، مصدر سابق ، ص ٥٩ .

[2] أرسطو طاليس ، المصدر السابق ، ص ١٥٤ .

(٣) Ibid , p. Oedipuspge

وتأسيساً على ذلك فأن أفعال الشخصية جاءت متناسبة ومرجعياتها كافة لتؤكد مبدأ الملاءَمة الذي حققه (سوفوكلس) في هذه الشخصية. وفيما يعنى بباقي شخصيات المأساة فأن (سوفوكلس) قد عمل على تحقيق الملاءَمة بين تلك الشخصيات والخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه ، شأنها بذلك شأن شخصية (أوديب) ، " فالجوقة عنده غالباً تقوم بدور مواطن وطني ، مخلص ، رزين يعرف كيف يقضي حياته في هدوء وكيف يقود وطنه إلى بر السلام "[1]. فهي هنا تمثل شخصية أهل (ثيبة) ممثلة في خمسة عشر رجلاً من أشراف المدينة . يسعون بحكم موقعهم إلى قيادة شعبهم إلى بر السلام .

أما شخصية (كريون) فأن الموقف الذي اتخذته تلك الشخصية إزاء الاتهام الموجه لها من الملك (والذي ورَّد ذكره مسبقاً) خير دليل على تحقيق شرط الملاءمة بين فعل الشخصية ومرجعياتها كافة .

وفي ذات المسار وعند الانتقال إلى شخصية (تريسياس) – ذلك العراف الذي رفع عنه الحجاب وأوتي معرفة ما خفي من الأمور – فأن (سوفوكلس) قد جعل من تلك الشخصية واضحة المعالم حتى قبل ظهورها ، واكسبها من الصفات الكافية لتعرف بها مرجعياتها كافة .

" منشد الكورس : أني أعرف ملك العرافة الذي يرى
الغيب كما يراه الملك فويبوس
أبولون أنه (تريسياس) من سأله
عن هذا الأمر ياماليكي يجد كل شيء
جهره "[2].

" أوديب : تيريزياس أيها العالم بكل غيب ... فيما خفى
وما ظهر من آياته في الأرض وفي
السماء – إنك أن لم تبصر فإنك قد
تقدر أي بلاء ابتليت به مدينتنا ولن
ينقذنا من هذا البلاء سواك ياملك
العارفين "[3].

وبعد ظهور تلك الشخصية جاءت أفعالها متناسبة مع تلك المرجعيات – التي وضعت ركائزها عن طريق باقي الشخصيات – لتؤكد مبدأ الملاءمة الذي حققه (سوفوكلس) في شخصياته و أشار إليه (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) .

أما شخصية (يوكاسته) فأن (سوفوكلس) عمل على تحقيق مبدأ الملاءمة في تلك الشخصية بصورةٍ تدريجية تمثلت في إعطائها كافة الصفات الملاءمة للمرأة على طول المسرحية وصولاً إلى الحدث الذي عزَّز هذه السمة والمتمثل بعملية الانتحار في نهاية الأمر .

---

[1] سوفوكلس ،مصدر سابق ، ص ١٢٠ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٣٦ .
[3] سوفوكلس ، مصدر سابق ، ١٢٠ .

ولم يتبقَّ من الشخصيات سوى شخصية الخادم وشخصية الرسول وكلا الشخصيتين رسمهما (سوفوكلس) بما يتناسب وطبيعة وضعهما الوظيفي والطبقي الذين ينتميان إليه . فالخادم ومن خلال الحوارات الواردة على لسانه في النص لم يُظهر فيها غير ماهيته المنتمية إلى ذلك العصر .

" الخادم : كنت عبداً عنده ولم يشترني ولكني نشأت في قصره .

أوديب : أي عمل كلفك ؟.

الخادم : قضيت معظم حياتي أرعى قطعانه "[١].

أما (الرسول) فلم يعهد له (سوفوكلس) بذلك الدور الفاعل في سير الأحداث ، إلا أنه وعلى الرغم من ذلك جاء الرسول وفي جعبته الأخبار مقرونةً بما يحمله من صدقٍ في القول ، الأمر الذي جعل منه حاملاً للصفات النمطية التي يجب أن يتحلى بها الرسول في كل زمان ومكان .

٣.**مشابهة الواقع** ، وهو " أن تكون الشخصية مشابهة للواقع "[٢] وفي هذا الأمر انقسم شراح (ارسطو) على قسمين :

الأول : منهم يرى " أن المقصود بالمشابهة هنا ، هو تشابه الشخصية المصورة مع الشخصية التقليدية ، أي كما وردت في الأساطير "[٣].

والثاني : يرى أن " المشابهة هنا تعني المشابهة مع الحياة أي تكون الشخصيات تمثيلاً حقيقياً لطبيعة الإنسان الواقعية "[٤] وطبقاً لما يراه الباحث في هذا المجال فأن رأي القسم الثاني من هؤلاء الشراح هو الأقرب نحو تحقيق الهدف الذي أراده (ارسطو) من هذا الشرط ، إذ إن مشابهة الشخصية للواقع يعني اقترابها من ذلك الواقع الذي تعيشه مثيلاتها في الحياة العادية . والواقع هنا ليس المدون داخل إطار الأساطير والخرافات بل الواقع الذي يعيشه الناس في ذلك الوقت ذاته .

فلما كانت موضوعات المآسي مستمدة من الأساطير التي لاقت نجاحاً في المسرح الهليني ولاسيما الجانب البطولي منها ، فقد كان من الطبيعي أن يكون اكثر أشخاص تلك المآسي من الأبطال . ولكن ينبغي ألا يغيب عن الأذهان أن أولئك الأبطال ليسوا كما صورهم (هوميروس) ومن نحا نحوه من شعراء الملاحم والدوائر الحماسية يستمتعون بقوى غير طبيعية ، أو يقومون بأفعال تفوق الحدود البشرية فـ " الأبطال لا يزيدون في هذه المسرحيات عن أنهم فرسان شجعان وأنهم نماذج في الشهامة والرفعة وكثير من المحامد الخلقية الأخرى ، وان خططهم في الحياة وأساليبهم في المعاملات وعباراتهم ومظاهرهم الخارجية تفيض كلها بالفخامة والجلال اللذين كان الشعب الهليني يتمثلها في ملوكه الغابرين . وكذلك لم يكونوا ينشغلون أقل انشغال بسفساف الأمور وصغائر الشؤون "[٥] .

---

[١] المصدر نفسه ، ص ٦٨ .

[٢] أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص ١٤٩.

[٣] أرسطو طاليس ، المصدر نفسه ، ص ١٥٤ .

[٤] أرسطو طايس ، المصدر نفسه ، ص ١٥٤ .

[٥] غلاب ، محمد ، مصابيح المسرح الإغريقي ، (بغداد : الدار القومية للطباعة والنشر ، د.ت) ، ص ٣٢-٣٣ .

وهنا كان لـ (سوفوكلس) أسلوباً متميزاً في أن تكون شخصيات المسرحية تمثيلاً حقيقياً لطبيعة الإنسان الواقعية ، فتصوير (اوديب) لم يكن بذلك الشخص الذي يتمكن من فعل الخوارق والأمور الخارجة عن قدرة الإنسان الواقعية . وإنما كان " تصويراً لموقف الإنسان الحقيقي ، ومكانه في هذا العالم "[١].

كما أن (سوفوكلس) لم يقتصر بذلك الأمر على تلك الشخصية فقط ، وأنما جعلها محاطة بطوائف مختلفة من الأصدقاء والمستشارين والحواشي والجنود والخدم . ولم يظهر في تلك الطوائف أموراً تتعدى حدود الواقع الموجود آنذاك فلقد تعمق في كشف الفروق العظيمة والابوان الشاسعة بين كل هذه الطوائف كشفاً دقيقاً ، ورسم كل طائفة منها في الصورة المتلائمة مع واقعها [٢].

٤ .**<u>ثبات الشخصية أو تساوقها مع ذاتها طوال المسرحية</u>** ، وهذه الخصيصة " المتعلقة بتساوق الشخصية مع نفسها في أثناء تطورها ، وعدم تعرضها للتغيرات المفاجئة – تعد أوضح الخصائص السابقة التي اشترطها أرسطو في الشخصية التراجيدية "[٣]. إذ إن معنى الثبات هنا يعني ، ان يكون السلوك الصادر عن الشخصية سلوكاً واحداً لا يتغير حتى النهاية . حتى لو كان سلوك الشخصية غير ثابت أثناء تطورها – وكان ذلك صفة من صفاتها في المسرحية – فينبغي أن تبقى هكذا ، غير ثابتة سلوكياً حتى النهاية .

> " فالأفضل أن يصور الكاتب التصرفات غير المتناسقة بتناسق من أن يصور التصرفات المتناسقة بغير تناسق – لأن تصرفات معينة تصدر عن شخصية معينة هي تصرفات معينة لا تصدر عن شخصية غيرها .. فإذا حدث أن تصرفت الشخصية في بعض المواضع في المسرحية تصرفات غريبة عليها – أي غير نابعة من طبيعتها وبالتالي غير متناسقة مع بقية تصرفاتها فأن

---

[١] العشماوي ، محمد زكي ، مصدر سابق ، ص ٧٨ .
[٢] غلاب ، محمد ، مصابيح المسرح الإغريقي ، مصدر سابق ، ص ٣٣ .
[٣] أرسطو طاليس ، المصدر السابق ، ص ١٥٤ .

معالم الشخصية تضيع حتى لقد تبدو لنا وكأنها شخصية غريبة - جديدة على الحدث "[١].

يمكن القول بان لـ (سوفوكلس) الدور الكبير في بلورة مبدأ الثبات في الفكر الأرسطي بصورة واضحة من خلال تصوير شخصيات مسرحيته على درجة عالية من الثبات ، وهو أمرٌ تجسد في سعيها نحو هدف واحد ألا وهو الكشف عن الحقيقة . من هذا المنطلق كان لشخصية (أوديب) الدور الأكبر في تحقيق هذا الأمر . إذ إن ثبات تلك الشخصية في السعي نحو الهدف الذي رسم لها .

" أوديب : لا أدري ماذا أفعل فلقد غاب أكثر مما قدرنا له فإذا جاء فلن أكون على شيء من الخير إن أغفلت ما أمرنا ابولون أن نفعله .
وأني أدعو الله على قاتله سواء كان فرداً أو جماعة أن يعذبه الله بذنبه حتى لو كان عشيراً أو شريكاً في طعامي ....." [٢].

كان المحرك الأساس لعقدة المسرحية ، والقاعدة التي استند إليها (سوفوكلس) في تفعيل الحدث المسرحي فكان الإصرار – إصرار أوديب على الكشف عن الحقيقة من البداية وحتى النهاية – هو الفيصل في تفعيل ذلك الحدث . هذا فيما يخص خصائص الشخصية التراجيدية كما حددها (أرسطو) للتراجيديا اليونانية ، وبما أن " التراجيديا اليونانية هي تراجيديا البطل الذي بدونه لا تصبح هناك تراجيديا على الإطلاق "[٣]. لذا كان لابد من التوقف عند الخصائص المميزة للبطل التراجيدي فالخصائص المذكورة آنفاً اختصت بها شخصيات المأساة عموماً والبطل التراجيدي خصوصاً بعد أن كان له – علاوةً على ذلك - خصائص أخرى عملت على إبراز ملامحه كبطل تراجيدي وهو البطل التراجيدي الأرسطي أو شخصية البطل التراجيدي الذي حدد أرسطو معالمه في كتابه (فن الشعر) فقال بأنه : " الشخص الذي ليس في الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل والذي يتردى في الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر ولكن بسبب خطأ ما ، أو سوء تقدير ، مثل أوديب "[٤].

فأوديب ليس على الدرجة القصوى من العدل والفضيلة وهو أمرٌ جسده الكاتب في منتصف أحداث المسرحية بعد أن جعل من تلك الشخصية تتخذ قراراتها موسومةً بالتسرع في الحكم وهو أمرٌ غير مقبول دون الاستناد فيه إلى بينة .

---

[١] رشدي ، رشاد ، نظرية الدراما من ارسطو إلى الآن ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٨١) ، ص ٤٨-٤٩ .
[٢] سوفوكلس ، مصدر سابق ، ص ٣٦ ، ٤٣ .
[٣] عبد الله ، مصطفى ، مصدر سابق ، ص ٢٤ .
[٤] ارسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص ١٣٢ .

" منشد الكورس : هذا الصديق الذي استنزل اللعنة على نفسه
لا تتهمه بغير بينةٍولا ترمه بالعار والخزي
"[1].

علاوةً على ذلك فأن التغير في الشخصية من السعادة إلى الشقاء ، لا بسبب رذيلة أو شر إنما هو الجهل التام بالحقيقة ، هو أمرٌ يجعل من سقوط البطل أمراً مبرراً إلى حدٍما ، فيصبح فعل القدر به فعلاً مقبولاً يؤدي بالنتيجة إلى تحقيق غاية التراجيديا ألا وهي (التطهير – Catharsis) . هذه هي خصائص البطل والتراجيدي .

وعند الانتقال إلى الجزء الثالث من أجزاء البناء الدرامي فأن (الفكرة) ستكون محور هذا الجزء ، وهي كما جاءت عند (أرسطو) " القدرة على قول ما يمكن قوله أو القول المناسب في الظرف المتاح "[2].

وهذا القول يجمع في فضائه صورتين متداخلتين للدراما وهما الجانب التاريخي المتمثل في الظرف المتاح والثاني هو الجانب الثقافي المتمثل فيما يريده الكاتب من قولٍ مجسد .

وهذا التناول التاريخي الثقافي يساعد على تكوين رؤية شاملة وعميقة تؤكد بدورها على أن الحضارة الإنسانية تتطور بفضل دافع كامن في الإنسان ألا وهو (الفكرة) وطريقة طرحها . ففي مجال الأسطورة تساير الأوهام غير المعقولة ، أما في مجال الدراما المسرحية فتتمثل في المنطق الاستدلالي حيث الحجة برهانية ، لها مقدمات ونتائج تساعد على بلورتها وتوضيحها .

أن تاريخ الدراما المسرحية هو تسجيل للتطور الجدلي للفكر الإنساني ومن هذا المنطلق فأن الفكرة في الدراما المسرحية تمثل انعكاساً لتطور الحضارة الإنسانية انطلاقاً من نقطة شروعها وحتى النهاية . ومن خلالها استطاع الإنسان أن يجسد مواقفه وما يريد قوله بصورة صريحة ومتقدمة بطرحه المعالجات الصحيحة للمشكلات المرتبطة بالناس متخذاً من البعد الشامل للإنسانية بذرةً لتلك الطروحات وعند الولوج في حدود هذا الشأن يرى الباحث ، إن المسرح اليوناني القديم رغم عظمة أبطاله وخلود شخصياته وصفه النقاد بأنه مسرح قدري ، يلعب فيه القدر الدور الأول ، واستناداً الى ذلك جاءت آرائهم وفقاً لما تحتويه المسرحيات اليونانية من إشارات لنبوءات تنبأت بمصير أبطالها.

وإذا كان القدر هو جوهر المسرحية ومحرك أحداثها ، فإن البطل لابد وأن يكون ذا إرادة مقيدة وليست مطلقة إذ أنها تتحرك في نطاق مصيره المعروف . والبطل في هذه الحالة لا يملك سوى إنجاز ما قدرته الآلهة وفرضته عليه". لقد كان قدر أوديب

---

[1] سوفوكلس ، مصدر سابق ، ص ١٣٢ .
[2] ارسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص ٩٨ .

، أن يقتل أباه ويتزوج من أمه ، وهذا ما حدث بالفعل رغماً عنه ولكن عندما نقرأ مسرحية (أوديب ملكاً) التي كتبها الشاعر المسرحي (سوفوكلس) قراءة موضوعية نكتشف أنها لا تقل عظمة أو روعة من روائع المسرح العالمي ، وهذا ما يزيد الأمور تعقيداً . فلو كان البطل لعبةً في يد الأقدار لأصبحت المسرحية غير مكتفية "[١].

من هنا كان لـ (سوفوكلس) اللمسات الأولى في صياغة فكرة المسرحية بطريقة مختلفة عن معاصريه تمثلت في إبراز صراع جديد بين قوتين متكافئتين ، فعلى الرغم من الرسالة الدينية المهمة جداً " بأنك لا تستطيع الهروب من مصيرك " كان للإرادة البشرية الدور الفاعل في إدارة الصراع بشكل عقلاني منطلقاً من حقيقة واحدة هي :

(أن المعرفة المقرونة بالألم أفضل من الجهل المقرون بالسعادة)

وهكذا مثلت الفكرة التي صاغها (سوفوكلس) في مسرحيته العنصر الثالث من عناصر البناء الدرامي ليأتي بعدها العنصر الرابع ، ألا وهو (اللغة) والتي ذكرها (ارسطو) في كتابة (فن الشعر) على أنها " التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات ، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر "[٢] وقسمها إلى لغتين اعتيادية وممتعة فأما اللغة الممتعة فهي (اللغة التي بها وزن وإيقاع وغناء "[٣] . وأما الاعتيادية فهي ماعدا ذلك من الكلام .

ووفقاً لذلك ظهرت مسرحية (أوديب ملكاً) لـ (سوفوكلس) بلغةٍممتعة ، إذ " كان نظم الحوار غنائياً بين الممثلين وأفراد الجوقة ووضعه بدلاً من الأناشيد الغنائية العادية في المسرحية اليونانية من الحيل الفنية التي منحت (سوفوكلس) شهرة واسعة كشاعر مسرحي "[٤]، كما جاءت تلك اللغة عظامية بعيدة عن الإسفاف والابتذال لتؤكد عظامية الشخصيات الناطقة بها . ولم يبق من عناصر البناء الدرامي سوى عنصرين هما (الغناء) و (المرئيات المسرحية) وكلا العنصرين لم يتطرق لهما الباحث لأن أهميتهما تبرز من خلال العرض المسرحي أكثر من النص .

---

[١] فريد ، فاروق ، مجلة المسرح ، عدد (١٥) ، ١٩٦٥ ، ص ٦٥.
[٢] أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص ٩٦ .
[٣] المصدر نفسه ، ص ٩٥ .
[٤] عبد الله ، مصطفى ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ .

المبحث الثالث :
مراحل تطور عناصر البناء الدرامي (ما بعد أرسطو)

١- الحبكــة:

عند المضي قدماً في تتبع مراحل تطور الحبكة الدرامية يجد الباحث بأن آراء (هوراس)* - وحسب اعترافه هو - لم تكن سوى صدى لآراء من سبقوه وفي مقدمتهم أرسطو ، إذ كان (هوراس) يؤكد اقتفاء أثر السلف ، ويصف الإغريق بالنبوغ ، على العكس من معاصريه الرومان الذين وصفهم بالصبية المنشغلين بالمكاسب الدنيوية ، لذلك جاءت أعمالهم على درجة أقل شأناً من سابقيهم[١].

وخلاصة آراء (هوراس) في الحبكة جاءت على النحو الآتي :

١. الدعوة إلى أن يكون العمل الفني كلاً منسجماً مع بعضه البعض . فهو يسخر من الكُتاب الذين يكتبون أعمالاً غير متجانسة الأجزاء ويشبههم بالرسام الذي يرسم رأس آدمي على عنق حصان .. أو جسم امرأة جميلة على ذيل سمكة قبيحة ، فهذه الأجزاء المتنافرة من بعضها البعض لا يمكنها أن تنشئ كلاً واحداً متسق الأجزاء [٢] .
٢. الدعوة إلى حسن الترتيب والتنظيم في العمل الفني من خلال " ذكر ما وجب ذكره وتأجيل الكثير إلى أن يأتي حينه "[٣] .
٣. استبعاد الحيل المسرحية من سياق الدراما .
٤. الدعوة إلى استبعاد مشاهد القتل وسفك الدماء والعنف التي كانت تحفل بها المسارح الرومانية آنذاك ، وجعل تلك المشاهد تروى عن طريق الرسول أو على لسان الشخصيات الأخرى .

ويتضح مما تقدم بان الحبكة عند (هوراس) تتمثل بالكل المنسجم أجزاءه بتنظيم وترتيب وتسلسل واضح ، وأن يكون هذا الكل مكثفاً موجزاً ومقتصراً على ماهو ضروري ، مستبعداً ما هو فائض وما هو مبني على حيل مسرحية خارجية.

---

* (٦٥-٨ ق.م) ، شاعر لاتيني ، كتب في النقد الأدبي بصفة خاصة القصائد والرسائل ، وأشهر هذه الرسائل (رسالة إلى لوسيوس بنيرون) أو (فن الشعر) ينصح فيها هوراس بتقليد المؤلفين الإغريق . أصبحت هذه الرسالة مرجعاً للنظريات الجمالية التي جاءت من بعدها . للمزيد ينظر : اوديت اصلان ، فن المسرح ، ج١ ، ت : سامية أحمد ، (بيروت : آيف للطباعة والنشر ، د.ت) ، ص١٦٧ .

[١] هوراس ، فن الشعر ، ترجمة : لويس عوض ، ط٢ ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، المطبعة الثقافية ، ١٩٧٠) ، ص١١٦-١٣٢ .

[٢] محمد ، حسين رامز ، الدراما بين النظرية والتطبيق ، ط١ ، (بيروت : مطبعة الحرية ، ١٩٧٢) ، ص٨٢.

[٣] هوراس ، مصدر سابق ، ص١١٢ .

وهو في هذا يؤكد آراء سلفه (ارسطو) ، ولا يزيد عليه سوى استبعاده – تحقيقاً لمبدأ اللياقة * - مشاهد العنف والقتل وسفك الدماء على المسرح الروماني .

وفي (عصر النهضة) كان لبناء الحبكة المسرحية مفهومان مختلفان تمثل الأول في أنصار الكلاسيكية القديمة ممن أذهلتهم المنجزات الأدبية الإغريقية ، آخذين بآراء (أرسطو) و(هوراس) ، معتبرين إياها أحكاماً لتقييم الأعمال المسرحية .

أما المفهوم الثاني فقد تمثل في كتابات طليعة الكتاب الرومانسين ممن دعوا إلى التحرر في الكتابة المسرحية وعدم التقييد بقواعد محددة ، وقد أدى ذلك – بالضرورة – إلى زرع بذرة التفاوت في عملية زحزحة الثوابت الارسطية ، وهو أمر يمكن إجماله بما يأتي :

١. اتساع الحبكة المسرحية لتضم – إضافة للحبكة الرئيسية – حبكات ثانوية ترتبط بالحبكة الرئيسية بروابط وثيقة " بشرط ألا يضعف ذلك من العقدة الأساسية وإلا تشوه وحدة الفعل ، أعني وحدة الموضوع "[١] .
٢. يمتد الزمن في هذه الحبكة ويتسع ليشمل أزمان أفعال الحبكات الفرعية فـ " الحبكة ترتيب الفعل ، ويسير الفعل خلال وسط الزمن الذي لا غنى عنه فيستمد منه جميع مفرداته التي تطور منه"[٢] كما ينفتح المكان ليشمل رقعاً عديدة متباعدة ومتقاربة ، وحسبما تقتضيه الحبكة عامة .

ومما يستدعي الانتباه في ذات الوقت ، ذلك التطور الذي حصل للحبكة على يد (وليم شكسبير) . فقد توغل هذا الكاتب في عملية زحزحة الثوابت الارسطية بصورة أكثر عمقاً من سابقيه ، وذلك من خلال كسر وحدة الموضوع – إضافة إلى وحدتي الزمان والمكان - ، فـ " شكسبير يجمع إلى العقدة الأساسية في كل مسرحية من مسرحياته أكثر من عقدة ثانوية وهو لا يقتصر على قصة أو حكاية واحدة تتسلط عليها جميع الأضواء كما يصنع الكلاسيون "[٣] وبهذا يكون قد اختلف عن سابقيه في التركيز على أحادية الموضوع .

وعلى الرغم من مجيء الكثير من الكتاب – بعد شكسبير – ممن شهد لهم النقاد والمؤرخون بدورهم الكبير في تجديد الدراما المسرحية – أمثال فيكتور هيجو – إلا أن محاولاتهم لم تسجل أي تطور ملحوظ في مضمون الحبكة المسرحية في

---

* يعني به (هوراس) التزام المؤلف بأن لا يعرض على خشبة المسرح ما هو خليق بأن يجري وراء الكواليس، وأن لا يحجب عن النظارة أموراً شتى هي من اختصاص الممثل وهو يرى ان مناظر العنف ينبغي أن تقدم عن طريق رسول لا ان تدس على مرأى المشاهد . للمزيد ينظر (هوراس ، مصدر سابق ، ص١٢٢) .

[١] خشبة ، دريني ، أشهر المذاهب المسرحية ، (الجمهورية العربية المتحدة: المطبعة النموذجية ، د.ت) ، ص٧٠ .

[٢] دبل ، اليزابيث ، الحبكة ، ترجمة : د. عبد الواحد لؤلؤة ، موسوعة المصطلح النقدي ، (بغداد : منشورات وزارة الثقافة والأعلام ، ١٩٨١) ، ص ٧٢ .

[٣] خشبة ، دريني ، المصدر نفسه ، ص٩٨ .

الدراما الرومانسية حتى ظهور مفهوم الحبكة بصورة أكثر تجديدا في (المسرحية الجيدة الصنع*) والتي اعتبرها النقاد حلقة الوصل بين الدراما الرومانسية والدراما الحديثة في مجال حبكة المسرحية . فليس هناك من موضوع واحد أو عدة مواضيع مترابطة . بل أن السائد في حبكة هذه المسرحيات هو كثرة الأحداث والوقائع بدون غاية فلسفية أو درس إنساني أخلاقي تسعى المسرحية لتحقيقه[١] .

وإنما كان وضع الفخاخ ونصب الشباك حول الأبطال لإيقاعهم في مشاكل مختلفة الغاية الوحيدة لتلك الحبكات . مستغلة عنصر المفاجأة في تحديد الكيفية التي يتخلص بها هؤلاء الأبطال من تلك الفخاخ والشباك .ومع ظهور الدراما الحديثة ، اتخذت حبكة المسرحية صوراً مختلفة ولم تستقر على صورة واحدة ، فارزة بذلك معطيات جديدة أثرت بصورة أو بأخرى في زحزحة الثوابت الأرسطية للحبكة المسرحية الكلاسية ، وقد اختلفت تلك المعطيات باختلاف الاتجاهات والمذاهب والأساليب الدرامية الحديثة .

ففي الدراما الواقعية والطبيعية ، وهي المرحلة التي ابتدأت بـ (هنريك أبسن)** و (أوغست ستريندبرغ)* ومن تبعهم من الواقعيين والطبيعيين . جاء التأثير الأكبر في بناء الحبكة المسرحية على يد (هنريك ابسن) ، إذ وعلى الرغم من تأثر حبكته المسرحية وبصورة واضحة بالحبكة الأرسطية ، إلا أنها اختطت لنفسها طريقاً خاصاً بها ، إذ أن " تكنيك أبسن لم يرفض رفضاً قاطعاً قاعدة أرسطو عن الزمان والمكان والموضوع ، فالزمن يوم أو يومان أو يتجاوزه قليلاً والمكان محدد بغرفة أو بيت أو مزرعة ، إلا أنه يختلف عن أرسطو من حيث فكرة الموضوع ، لأنها لا تخص علية القوم ، بل ألتزم بإنسان الطبقة الوسطى "[٢]. علاوةً على ذلك فأن هذه الحبكة لا تشغل نفسها بحبكات ثانوية ، بل تميل إلى التكثيف والتركيز والتخلي عما هو غير ضروري ، حتى أنها استغنت عن الحل واكتفت بالوصول إلى الذروة والتوقف عندها ، الأمر الذي جعل تلك الذروة تؤدي وظيفتين ، الأولى وظيفتها

- وهي المسرحية التي كانت تبنى بشكل يعتمد على المؤامرات والدسائس والألغاز والأسرار المركبة بآلية معقدة ، وقد عرف هذا النمط بلغة النقد المسرحي بـ ((ملاهي الدسيسة)) والتي كان رائدها الأول الكاتب الفرنسي (يوجين سكرايب ١٧٩١ – ١٨٦١) ، ينظر : نيكول ، الارادايس ، المسرحية العالمية ، ج٤ ، ت : د. شوقي السمكري ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ص١٤١ .

[١] المصدر نفسه ، ج٤ ، ص١٤١ .

** (١٨٢٨-١٩٠٦) كاتب مسرحي نرويجي يعد عموماً أباً للمسرح الحديث تظهر سيرته العلمية انتقالاً تدريجياً إلى دراسة واقعية للحياة المعاصرة لذا جاءت مسرحياته على الرغم من بناءها المتسم بالتدقيق الشديد في التفاصيل ، طبيعية تماماً . ينظر : تايلر ، جون رسل ، الموسوعة المسرحية ، ج١ ، ص٢٦٩ .

* (١٨٤٩-١٠١٢) مؤلف مسرحي وروائي سويدي غزير الإنتاج إذ ألف أكثر من خمسين مسرحية إلا أن حوالي اثنتي عشرة مسرحية منها تبقى في الذخيرة المسرحية .

[٢] طابور ، مهند ، الواقعية في المسرح ، مراجعة وتقديم : د. عبد المرسل الزيدي ، (بغداد : مطبعة الأمة ، ١٩٩٠) ، ص١٣٢ .

الاعتيادية كذروة ، والثانية هي وظيفة الحل المفتوح ، لذلك اهتمت هذه الحبكة بنقطة الذروة ، اهتماماً كبيراً جاعلةً إياها مركزاً تتجمع فيه كل النقاط العالية من التوتر[١] .

وفي الدراما الرمزية كان لبناء الحبكة المسرحية نسقاً مغايراً لبناءها التقليدي ، فبناء الحبكة في مفهومها التقليدي يقوم على " أساس محكم من السببية بمعنى أن يكون كل حدث فيها سبباً ومقدمة للحدث الذي يليه "[٢] ، في حين تفتقد الحبكة عند الرمزيين إلى سماتها التقليدية " لأن إيصال المعنى لديهم لا يمكن أن يكون عن طريق التسلسل المنطقي أو مطابقة الواقع أو مشابهته ، أو الاقتناع الفكري ، بل عن طريق الهزة الدرامية والانفجارات الشاعرية . فالمسرحية لديهم لا تمثل قصة تتطور بقدر ما تمثل صورة ثانية تعرض "[٣] .

علاوةً على ذلك فقد احتوت الدراما الرمزية على حبكات ثنائية متوازية ، إحداهما خارجية حسية والأخرى داخلية مجردة ، لا تنمو فيهما الأحداث نمواً منطقياً وفقاً لما تقتضيه الحبكة المسرحية التقليدية والسبب في ذلك يعود إلى استخدامها مواقف لها دلالاتها بدلاً من ترابط أحداثها . ولهذا الأمر سلبياته " فكثيراً ما تشوه حقيقة الحبكة الخارجية لتستجيب لمتطلبات الحبكة الداخلية "[٤].

وبهذا تكون الدراما الرمزية قد أخذت مأخذها في زحزحة الثوابت الأرسطية للحبكة الدرامية من خلال عدم اعتمادها على منطقية الأحداث وتسلسلها ، فضلاً عن عدم الحفاظ على وحدة الحدث .

وفي الدراما التعبيرية ، جاءت الحبكة المسرحية لتشهد ابتعاداً كبيراً عن المنطق واقتراباً واضحاً من الخيال في ردة فعل كبيرة إزاء كل ما هو واقعي وموضوعي . فأضحت عبارة عن محاولة لجعل السياق القصصي في " متتابعة متقطعة من الحوادث التي يتحكم فيها الخيال والتصور "[٥] ، متجهةً من خلال ذلك إلى تسجيل انطباعات النفس الداخلية بكل رغباتها المكبوتة وأهدافها غير المعلنة .

ونظراً – لأن دواخل النفس ورغباتها لا تحدها حدود معينة ولا تخضع إلى قوانين منطقية – فقد تشظت هذه الحبكة وتفككت أجزاؤها ، لتتناول مواقف وصور عدة استغنت " عن النهاية وسببية الأجزاء في الحدوتة "[٦]. مما حدا بالكاتب عدم الاهتمام بتنامي الحدث وتطوره ليعمل جاهداً على " تبسيط الحبكة المسرحية وتقليل

---

[١] أمين ، علي مصطفى ، بين أبسن وتيشكوف ، (القاهرة : مكتبة نهضة مصر ومطبعتها) ، ص ٢٤ .

[٢] مندور ، محمد ، الأدب وفنونه ، (القاهرة : مطبعة نهضة مصر ، ١٩٧٤) ، ص١٢٠ .

[٣] حمودي ، تسعديت آيت ، اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، ط١ ، (بيروت: دار الحداثة ، ١٩٨٦) ، ص ٤٠ .

[٤] ماركس ، ملتون ، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها ، ت: فريد مدور ، (بيروت : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٥) ، ص ٢٧٥ .

[٥] المصدر نفسه ، ص ٢٨١ .

[٦] هنيك ، فالتر ، الدراما الحديثة في ألمانيا ، ت : عبدة عبود ، (دمشق : دون دار نشر ، ١٩٨٣) ، ص ٧٤ .

الفعل الموضوعي لكي لا ينصرف الانتباه عن الأمور الرئيسة "[١] ، كل ذلك أدى بطبيعة الحال إلى ميل الحبكة المسرحية إلى تفككها إلى أحداث مترابطة وأحداث عرضية ، ولوحات يعتبر كل منها قائماً بذاته [٢] .

وبذلك أصبحت الحبكة في الدراما التعبيرية بعيدة كل البعد عن المفهوم الأرسطي للسياق المنطقي للأحداث وأضحت مجموعة مشاهد ومحطات تتناول مواقفاً وصوراً لانعكاسات الذات البشرية إزاء عصرها .

أما في الدراما الملحمية فأن لـ(بريخت) رأياً متفقاً مع (ارسطو)على أن " الحبكة في نهاية المطاف الشيء الرئيس ، أنها لب كل خطة ومحورها "[٣] ، ولكنه في نفس الوقت يختلف في طريقة المعالجة ففي الوقت الذي يطالب فيه أرسطو بأن تعرض الحبكة " فعلاً واحداً تاماً في كليته ، بحيث يكون له بداية ووسط ونهاية "[٤] وأن تكون أجزاؤه العديدة مترابطة ترابطاً وثيقاً ، " حتى أنه لو وضع جزء في غير مكانه أو حذف فأن الكل يصاب بالتفكك والاضطراب "[٥] فأن (برخت) يطالب بأن بأن " لا تتعاقب الأحداث وراء بعضها "[٦]ومن الضروري " أن يثار النقاش في الفواصل بين الأحداث "[٧] لتتكون الحبكة في المسرحية من عدد من الحبكات الصغيرة التي صفت جنب بعضها البعض دون روابط سببية تربط بينها ، مما يقود إلى الاعتقاد بعدم وجود نمو أو تطور يحدث في هذه الحبكة ، وهو اعتقادٌخاطئ ، فالنمو والتطور الذي يبدأ وينتهي داخل الحبكة الواحدة ليس هو الأساس في الإيحاء بالنمو والتطور في عموم المسرحية ، بل أن الأساس في التطور هو ذلك التراكم الذهني الذي تبثه نقاط التوتر العالية الموجودة داخل الحبكات من تقاطعات وتداخلات تعمل على ربط الحبكات مع بعضها ربطاً فكرياً .

وبهذا فأن (برخت) لم يخضع مسرحياته إلى أصول الدراما التقليدية ، فهو لا يعبأ " بوحدة الموضوع أو الحدث أو البناء الدرامي الهرمي أو تطور الأفعال التي تربط بين أجزاء المسرحية وتجعلها تتصاعد إلى القمة ثم تنحدر إلى النهاية "[٨].

لتصبح المسرحية مشاهد محتواة في نفسها ولا تجري منها الأحداث إلى " ذروة ديناميكية . ولا تتبع سلسلة الأحداث في تطورها خطاً مستقيماً ، وأنما تتطور

---

[١] ميليت ، فردب وجيرالدايدس بنتلي ، فن المسرحية ، ت : صدقي خطاب ، (بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦) ، ص ٣٧٠ .

[٢] الربيعي ، علي محمد هادي ، دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠١ ، ص ٥٩ .

[٣] برخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، ت : جميل نصيف التكريتي ، (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣) ، ص ٣١٤ .

[٤] أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص ١٠٨.

[٥] المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .

[٦] برخت ، برتولد ، المصدر السابق ، ص ٣١٥ .

[٧] المصدر نفسه ، ص ٣١٥.

[٨] العشماوي ، محمد زكي ، المسرح أصوله واتجاهاته المعاصرة ، (بيروت : دار النهضة العربية ، د.ت) ، ص ١٢٢ .

بدلاً من ذلك في منحنيات وحتى قفزات . وسلسلة الأحداث هذه هي البديل عن العقدة في الدراما الأرسطوطاليسية التقليدية "[١] .

وإلى هذا الحد ، من المهم جداً الإدراك – وفقاً لما سبق شرحه – أن مراحل تطور الحبكة المسرحية جاءت (وعلى مر العصور) استناداً إلى قياس مدى التفاوت بين الثوابت التي وضعها (ارسطو) في كتابه (فن الشعر) وتلك التطورات ، ليصل الحال إلى أقصى مدياته في تهميش تلك الثوابت وبصورة تكاد تكون كاملة في دراما العبث (اللامعقول) . حيث حولت تلك الدراما من منطقية الأحداث إلى ظواهر لا رابط بينها " فدراما اللامعقول ترفض الشكل المنطقي للدراما "[٢] كما افتقدت الحبكة المسرحية في هذه الدراما إلى الكثير من مقوماتها ، فلا قصة فيها ذات موضوع واضح " ولا عقدة توضع ثم تنفرج ولا هدف واضح أو لحظة تنوير ، وأخيراً لا بداية ولا وسط ولانهاية "[٣].

وفي هذا الصدد يقول (هنجلف) " إذا كان من الواجب أن تضم المسرحية الجيدة قصة بارعة التركيب فأن هذه المسرحيات لا تضم قصة أو حبكة خليقة بالاهتمام ... كما أن هذه المسرحيات غالباً ما تخلو من بداية ونهاية "[٤].

٢ـ الشخصيــة*:

مرت الشخصية المسرحية – بعد المرحلة الأرسطية – بمراحل متعددة خضعت خلالها لتحول جذري غيّر من خصائصها الأرسطية وأضحت مختلفة عما كانت عليه .

فبعد أن كانت للشخصية المسرحية خصائصها التراجيدية الواجب مراعاتها ، جاءت رياح الفكر الإنساني لتذهب بتلك الخصائص كلٌ حسب أهميته .

---

[١] محمد ، حياة جاسم ، الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها ، (بيروت : دار الآداب ، ١٩٨٣) ، ص ٧١ .

[٢] حسن ، محسن ، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر ، (القاهرة : دار النهضة النهضة العربية ، ١٩٧٩) ، ص ٦٥ .

[٣] العشري ، جلال ، لن يسدل الستار ، ط١ ، (القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ،١٩٦٧) ، ص ١٠٤ .

[٤] هنجلف ، آرنولدب ، اللامعقول ، موسوعة المصطلح النقدي (٥) ، ت : د. عبد الواحد لؤلؤة ، (بغداد : دار الحرية ، ١٩٧٩) ، ص ٢٠-٢١ .

- استعير مصطلح الشخصية من المفردة الإغريقية القديمة (Character) التي كانت تعني أولاً أداة لتحديد العلاقات أو رسمها . ثم جرى تداولها بعدئذ للدلالة على العلاقات المميزة لحروف اللغة ، وكذلك على مجمل الصفات التي تميز فرداً عن آخر .

والشخصية (Personality) مشتقة من الأصل اللاتيني (Persona) ، ويعني القناع الذي كان يلبسه الممثل في العصور القديمة ليؤدي دوره على خشبة المسرح فيظهر بمظهر خاص يتماشى ويساير طبيعة دوره المسرحي . للمزيد ينظر :

P.hanks , Encyclopaedia world Dictionary . (London : The Hamlyn publishing Group , ١٩٧٤) , p.p.٢٨٦-٢٨٧.

ففي الدراما الرومانية ، جاءت آراء (هوراس) كانعكاسات – بصيغة أو بأخرى – لآراء (ارسطو) ، بشأن الخصائص التراجيدية الواجب مراعاتها عند خلق الشخصية المسرحية ، فهو يناشد كتاب الدراما بضرورة :

١. أن تكون شخصياتهم حسنةً وعلى خلق كريم ، فيدعوها لذلك قائلاً " فلينتصر للخير ، وليجد بالنصائح الأخوية ، وليلوِ عنان الغاضبين ، وليثنِ على الضعفاء وليمتدح المائدة المتواضعة ، وليمجد العدالة والقانون لما يكفلانه من طمأنينة ، والسلام ذا الأبواب المفتوحة وليكتم ما اسر إليه ، وليصل ضارعاً إلى الآلهة أن يعود الحظ إلى كسيري الفؤاد وأن يغرب عن المتغطرسين "[١] .
٢. أن يتوفر في شخصياتهم مبدأ الملاءمة أو صدق النمط ، فيقول " ابتغى عليك أن تلم بخصائص كل مرحلة من مراحل العمر فترد إليها الطبائع التي تختلف باختلاف السنين "[٢] . وفي مكان آخر يؤكد على أن " حصر انتباهنا لا يكون إلا بتقدير صادق للصفات التي تلازم كل سن وتلائمه ، فبهذا يتأتى لك ألا تضفي دور شيخ هرم على شاب أو دور رجلٍ ناضج على غلام "[٣].
٣. أن يتوفر في شخصياتهم مبدأ (مشابهة الواقع) ، فالكاتب الدرامي " ليدري حتماً كيف يسند إلى كل شخصية الدور الذي يلائمها ، إني لأنصح الفنان بأن يتخذ من الحياة وعاداتها أنموذجه الذي يحتذى به ويصوغ منه صوراً حسية ناطقة "[٤].
٤. أن يتوفر في شخصياتهم مبدأ الثبات . فأن " توفرت لك الشجاعة لخلق شخصية مبتكرة فلتظل إلى النهاية كما كانت في البداية ، ولتحتفظ بوحدتها "[٥].

أن الشيء الملفت للنظر في هذه التنظيرات هو : أن (هوراس) لم يحدد ما إذا كانت تلك الخصائص مرتبطة بعامة شخصيات التراجيديا ، أم أنها خصائص وجدت لخلق شخصية البطل التراجيدي بوجه خاص ، الأمر الذي ساهم – بشكل أو بآخر – في إضفاء نوع من الضبابية على ثوابت الشخصية الأرسطية في دراما العصور اللاحقة . فأضحت تلك الثوابت عرضةً " للتغيير والتبديل والحذف والإضافة .

ففي العصور الوسطى ، اتصفت الشخصية المسرحية بأنها رمزية أكثر منها تشخيصية . فالشخصية كانت مقتصرة على تصوير مواقف الخير ، الشر ، الموت ... كما أنها تبدو نمطية الأبعاد [٦].

وفي الدراما الإليزابيثية جاءت شخصيات (شكسبير) ١٥٦٤-١٦١٦م – بوصفه رائداً للدراما الإليزابيثية – لتصور ذلك التفاوت في تطبيق الثوابت الأرسطية للشخصية المسرحية ، فبعد أن كانت تلك الثوابت تقتضي بأن تكون

---

[١] هوراس ، فن الشعر ، مصدر سابق ، ١٢٤ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ١٢٠.
[٣] المصدر نفسه ، ص ١٢٢ .
[٤] المصدر نفسه ، ص ١٣٢ .
[٥] المصدر نفسه ، ص ١١٨ .
[٦] نيكول ، الأرديس ، المسرحية في الأدب الانجليزي ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت (العراق : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠) ، ص ٢٦-٤٦ .

الشخصيات حسنةً وعلى خلق كريم . جاءت شخوص مسرحياته بالعكس من ذلك ، ولعل شخصية (ياغو) في مسرحية (عطيل) خير دليل على ذلك ، وفي نفس المسرحية مثلت الغيرة العمياء عند (عطيل) خير دليل على تطبيق مبدأ الملاءمة أو صدق النمط ، وذلك بعد أن جعل (شكسبير) لتلك الشخصية نوعاً من المرجعية الشرقية تمثل في إعطاء سحنته اللون الأسود[١] .

كما لجأ إلى رسم الشخصيات العائدة إلى كل فئة عمرية أو جنس أو طبقة اجتماعية أو مهنة معينة بالسمات الجوهرية السائدة لدى كل واحدة من هذه الفئات الاجتماعية مع الالتزام بالإخلاص لهذه القواعد العامة في رسم تطورات كل شخصية من شخصياتها . وهو أمر جمع في طياته تطبيقاً لمبدأي الثبات ومشابهة الواقع .

وفي المسرح الرومانسي ، فأن الكتاب المسرحيين لم يراعوا عظامية الشخصيات أو وضاعتها ، بل كثيراً ما تحكمت الشخصيات الوضيعة في شخصيات السادة من النبلاء . أما القدر الذي كان يتحكم في مصير الأبطال الكلاسيكيين ، فقد اصبحت العاطفة لدى الشخصيات الرومانسية [٢] . الأمر الذي بلور نقطة التحول الهامة في تغيير خصائص البطل التراجيدي . فـ (سقطة البطل) أو (الهمارتيا) (tragic Flaw ; or Hamartia) – كما أشار لها ارسطو – أصبحت بعد اعتمادها على العاطفة أمراً لا يحقق التطهير المطلوب ، كونها نابعة من أعماق النفس البشرية ، الأمر الذي جعلها عرضةً للصواب والخطأ البشري . على العكس مما أراده (ارسطو) ، وهو أن تكون تلك السقطة ناتجة عن فعل القدر أو القوى الغيبية ، لذا فأن من شأن هذا أن يجعل سقوطه مبرراً إلى حدٍ ما ، من ثم فأن فعل القدر به يصبح فعلاً مقبولاً ، فيتم التعاطف مع البطل التراجيدي لأحداث التطهير . على أن مثل هذا الأمر وذلك التفاوت في تطبيق الثوابت الأرسطية ، عمل على تغيير وجهة اهتمام الكتاب نحو شخصياتهم العامة من جهة وأبطال مسرحياتهم من جهة أخرى ، فغدت مسرحياتهم تجمع بين الأمرين حيناً وتفصل بينهما حيناً آخر .

ففي الدراما الواقعية ، اهتم الكتاب بوصف الشخصيات وأبعادها سعياً وراء خلق صورة كاملة ومفصلة ، فصورت الشخصية المسرحية بدقائقها وتفاصيلها . وكان لتصوير شخصية البطل الذي يمثل إنسان العصر بكل مشكلاته الواقعية

النصيب الأقل . إذ لم يعد البطل يستأثر بإدارة أحداث المسرحية وكشف ما فيها من صراع " بل أصبحت البطولة في كثير من الأحيان نصيباً مشتركاً بين كثير من

---

[١] للمزيد ينظر ، مسرحية عطيل ، ت : جبرا ابراهيم جبرا

[٢] ينظر : حمادة ، ابراهيم ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ، (مصر : دار الشعب ، ١٩٧١) ، ص ١٧١.

الشخصيات بحيث يصعب أحياناً أن نقرر من هو بطل المسرحية على وجه التحقيق "[١].

وفي الدراما الطبيعية التي تبغي بنظامها أو منهجها توطيد العلاقة بين الإنسان والطبيعة ، فأنها جاءت بنهج في رسم شخوص مسرحياتها لم يتعد في إطاره العام ما جاء في رسم شخوص الدراما الواقعية [٢] . فضلاً عن ذلك فأن الأدب المسرحي بدأ يأخذ اتجاهاً جديداً دخلت فيه الشخصية المسرحية مرحلة جديدة ابتعد الكتاب فيها عن التصوير الدقيق للشخصية الذي تكرس مع الاتجاه الواقعي ثم الطبيعي في المسرح ، الأمر الذي أدى بالضرورة إلى أن تأخذ الشخصية المسرحية صوراً شتى في المدارس الحديثة .

فالشخصية في الدراما الرمزية تنتمي إلى عالم تفتقر فيه إلى سمات الإنسان المحددة لتصبح روحاً متحررة من كل ما يعطيها سمة الفرد ، الأمر الذي أدى بطبيعة الحال إلى إزالة آثار الواقع عن الشخصية فلم يبق منها إلا كائن منسوج من كلمات يخوض تجارب إنسانية [٣] .

كما أن لتلك الشخصيات معالم غير محددة فهي بلا ماض ولا تاريخ وتعيش في مكان وزمان غير محددين[٤]. وعبر ذلك البناء لشخصيات الدراما الرمزية فأن الخصائص المميزة لها لا تتفق مع ماجاء به (ارسطو) من تنظير لخصائص الشخصية التراجيدية . على أن هذا الأمر من عدم الاتفاق ، ومن منظور آخر ، لم يقتصر على الدراما الرمزية فحسب .

ففي الدراما التعبيرية ، وجدت الشخصية لـ " تصوير أعماق النفس البشرية وإلى تجسيد مكنونات العقل الباطن "[٥] عن طريق نقل أفكار الكاتب وآرائه ، إذ " كلما عاش الكاتب توترات نفسية وتبدلات موضوعية في مفردات حياته انعكس ذلك على أبطاله "[٦]. الأمر الذي أدى إلى اعتماد الدراما التعبيرية على الشخصية الواحدة التي تدور حول فلكها باقي الشخصيات الثانوية لتساعدها على التفرد من خلال بلورة الحدث وتوضيحه . كما أن الشخصية هنا تبدو غرائبية لا واقعية [٧].

---

[١] القط ، عبد القادر ، من فنون الأدب المسرحية ، (بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٧٨) ، ص٢٩ .

[٢] العالم ، محمود أمين ، ملاحظات نظرية في الأدب والثورة ، في : مجلة الأقلام ، بغداد ، العدد (١٢) ، السنة الثانية ، ١٩٧٣ ، ص ٩ .

[٣] الربيعي ، علي محمد هادي ، مصدر سابق ، ص ٦٧ .

[٤] صليحة ، نهاد ، المدارس المسرحية المعاصرة ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦) ، ص ٢٨ .

[٥] حمادة ، ابراهيم ، مصدر سابق ، ص ١٠٤ .

[٦] العذاري ، طارق عبد الكاظم ، التعبيرية وأثرها في المسرح العراقي ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢ ، ص ١٣٢ .

[٧] الربيعي ، علي محمد هادي ، مصدر سابق ، ص ٧٠ .

أما في الدراما الملحمية – التي تقترن عادةً بـ (بريخت) – فقد اتخذت الشخصية شكلاً مغايراً تفاوتت فيه نسب الاتفاق مع ماجاء به (ارسطو) من ثوابت . فهي (أي الشخصية) عند (برخت) أكثر واقعية . من خلال الابتعاد عن تصوير " عالم الملوك والقياصرة إلى عالم الأفراد والأشخاص الواقعيين "[١].

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، ووفقاً لفهم (برخت) فأن الشخصية لم تعد مجموعة مبادئ وقيم تتحلى بها منذ ولادتها أنما تتغير طبائعها تبعاً للموقف

الذي يمر بها . فضلاً عن ذلك فأن عامل (التغريب)* الذي دعا إليه (برخت) يعد من العوامل المباشرة في دعم مبدأ (ثبات الشخصية وتساوقها مع بعضها طيلة أحداث المسرحية) ، الذي نادى به (ارسطو) .

وفي دراما اللامعقول ، فأن لمفهوم الشخصية وبنائها بعداً تغيرت فيه ثوابت الشخصية الأرسطية بعد أن فقدت كل أبعادها التقليدية .
فقد حول كتاب اللامعقول الشخصية إلى مجرد هيكل يعيش بمعزل عن الماضي والمستقبل . كما عزلوا الشخصية عن مجتمعها الذي تنتمي إليه وقطعوا أواصر العلاقة بينها وبين الآخرين . الأمر الذي أدى بالنتيجة إلى أن تفتقر الشخصية " إلى الصفة البشرية "[٢] .

٣- اللغة:

---

[١] أحمد ، فوزي فهمي ، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة ، ط٢ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦) ، ص ٧٢ .

* إحدى الأفكار الرئيسية في نظرية الدراما لـ(برخت) . يشترط احتفاظ المشاهدين والممثلين بقدر من التجرد النقدي عن المسرحية والأداء التمثيلي . من وجهة نظر الكاتب المسرحي ينطوي على ذلك استعمال أساليب مختلفة لجعل المشاهدين يعون حقيقة أنهم يشاهدون عرضاً مسرحياً وتقييد اندماجهم العاطفي بالشخصيات والمواقف المسرحية . كما يجب على الممثل أن يساهم في ذلك بالطريقة التي يؤدي بها دوره وينطوي ذلك على موقف من الشخصية وليس على محاولة تضييع نفسه فيها وأداء الدور تماماً من الداخل . للمزيد ينظر : جون رسل تايلر ، الموسوعة المسرحية ، ج١ ، ت : سمير عبد الرحيم ، سلسلة المأمون ، ص٢١ .

[٢] هنجلف ، آرنولدب ، مصدر سابق ، ص ٧١ .

جاءت في تنظيرات (ارسطو) على أنها " التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات ، وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر "[١].
ويستدل من هذا التعريف على وجود محورين مهمين :

الأول : ظاهر ، يدعو فيه الشخصية إلى استخدام (اللغة)* في التعبير .
الثاني : باطن ، يؤكد فيه على إن استخدام (اللغة) لا يتعدى كونه (الوسيلة) التي يهتدى بها لمعرفة فكر الشخصية وطبيعتها (الغاية) .

وبما أن للشخصية (الغاية) تغيراتها عبر مراحل الدراما الطويلة – وكما مرّ سابقاً – لذا كان من الطبيعي أن تتغير الوسيلة تبعاً لتغير الغاية .

ففي الدراما الرومانية التي مثلتها تنظيرات (هوراس) ، جاءت أحكامه بصدد اللغة لتتلخص بضرورة أن تكون اللغة مناسبة للشخصية التي تنطق بها ، حيث أن عدم تناسب لغة المتكلم مع " الحال التي هو عليها تجعل الكاتب المسرحي موضع سخرية لروما بأسرها "[٢] إذ أن " لكل مقام مقال "[٣].

وبما أن لخصائص الشخصية التراجيدية أمراً مختلفاً عما كان عليه عند اليونان ، لذا كان للأسلوب الخطابي والطنطنات الخطابية الدور الأكبر في تجسيد تلك الشخصيات [٤] . على أن هذا الأمر أخذ بالتغيير تباعاً ، ففي العصور الوسطى تم التخلي عن الحوار الإنشائي والطنطنات الخطابية بالكلام الاعتيادي كما استبدلت اللغة اللاتينية لصالح اللغات الشعبية الأوربية[٥]. وذلك لظهور شخصيات مرتبطة بعامة الشعب . وفي عصر النهضة استمر ذلك التفاوت في استخدام اللغة فجاءت الكلاسيكية الجديدة لتعيد إلى اللغة عظاميتها التي أكدت من خلالها على عظامية تجسيد الشخصية المسرحية .

---

[١] أرسطو طاليس ، مصدر سابق ، ص ٩٦ .
* وهي الكلمات ، وجوهرها هو نفسه في كلٍ من الشعر والنثر وهو أمر جرى الالتزام به حتى ظهور مفاهيم جديدة للغة . تمثلت في اللغات التي لا تعتمد في جوهرها على الكلمة . كلغة الجسد وغيرها .
[٢] هوراس ، مصدر سابق ، ص١١٦ .
[٣] هوراس ، مصدر سابق ، ص١١٤ .
[٤] سينيكا ، أوديب ، ت : يوسف الشاروني ، من المسرح العالمي، (الكويت ، د.ط ، د.ت) ، ص ٩-١١ .
[٥] Brockett , Oscar G., The essential Theatre , Holt , Rinehart and winston , ١٩٨٠ , p. ٧٦.

فقد دعا (بوالو)* إلى الاعتدال في الوصف والابتعاد عن الإطناب وإلى الوضوح في الأفكار لبيان وضوح الأسلوب وإلى الترفع عن الابتذال في التنويع الشعري [١].

وفي الدراما الرومانسية ومع الثورة ضد الأفكار القديمة ، جاءت الاتجاهات الرومانسية لتؤكد " أن وصف الطباع المعقدة لجميع الناس يتطلب تنوعاً في الأسلوب واللهجة يسمح بتسليط الأضواء على جميع المظاهر من أكثرها نبلاً إلى أكثرها حقارةً ، كما أن الموضوعات الجديدة تفرض المزج بين الأنواع واختلاط لغة المأساة بالملهاة "[٢].

وفي الدراما الحديثة ، جاء الرمزيون بـ " محاولة إيجاد لغة ترصد الحواس وتستكنه العقل الباطن في آن ... من خلال خلق لغة عينية (CONCRETE) تتوجه إلى الحواس ، وتستقل عن الكلام ، وهي لغة قادرة على تقديم معرفة مادية محسوسة بالصور المجردة "[٣] مبتعدين بذلك عن القواعد المعروفة والأساليب الواضحة . سعياً وراء تجسيد شخصيات مختلفة تعكس رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مألوفة ، وذلك بالاعتماد على عناصر " المفارقة والتقابل والتضاد والصور والاستعارات الغريبة وتداعي الأصوات والمعاني مما تمخض عن تركيبات لغوية غير مألوفة لا تخضع لقواعد ومنطق اللغة التقليدية "[٤]. إضافة لذلك ، اعتقد الرمزيون بأن للغة الشعرية إمكانية أكثر في التعبير عن طريق الكلمات الموحية ، فالكلام العادي يبدو غير قادر على التعبير عما يجول في فكر الإنسان ولاسيما عندما يغوص في أعماق النفس البشرية . لذلك فقد تبنى أولئك الكتاب اسلوباً شعرياً بعيداً عن اللغة الاعتيادية متضمناً " لغة متصنعة ، تصويرية متعددة عاطفية وفلسفية ، دوماً كثيفة وشعرية "[٥].

وفي الدراما التعبيرية كان لتصوير أعماق النفس البشرية وتجسيد مكنونات العقل الباطن الدور الأكبر في تحديد عملية إظهار أفكار الشخصيات التعبيرية وطبيعتها عبر اللغة ، والتي اعتبر التعبيريون أن " من حقهم أن يتصرفوا فيها كما

---

* نيكولا بوالو (Nicola Bioleau) (١٦٣٦-١٧١١) ناقد فرنسي قنن مبادئ المدرسة الكلاسيكية الجديدة حيث صاغها باسلوب شعري في كتابه (فن الشعر) المؤلف من (١١١٠) أبيات شعرية والمنشور عام (١٦٧٢) . للمزيد ينظر : فليب فان تيغيم ، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا ، ط٣ ، ت : فريد انطونيوس ، (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣) ، ص ٧٥ .

[١] ينظر : لانسون ، جوستاف ، تاريخ الأدب الفرنسي ، ج١ ، ت: محمد القصاص ، (القاهرة : دون دار نشر ، د.ت) ، ص ٢٨١ .

[٢] درويش ، علي ، دراسات في الأدب الفرنسي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣) ، ص ١٣٣ .

[٣] اينز ، كريستوفر ، المسرح الطليعي ، ت : سامح فكري ، (القاهرة : مركز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون ، ١٩٩٩) ، ص ٤٤ .

[٤] صليحة ، نهاد ، المدارس المسرحية المعاصرة ، مصدر سابق ، ص ٢٤ .

[٥] ليور ، ميشال ، الدراما ، ط١ ، ت : أحمد بهجت ، (بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٥) ، ص ١٢٥ .

يشاءون للتعبير عن فكرهم "[١] ومن هذا المنطلق جاءت لغتهم لـ " تحاول أن تنقل أشواق أصحابهم وصراخهم وغضبهم وحنينهم إلى الأخوة البشرية والمجتمع الإنساني الحق نقلاً حياً ومباشراً "[٢]. لذلك فقد تبنى التعبيريون لغةً " دارجة في معظم الأحيان حتى تبتعد عن [عمل] اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص "[٣] وفي أحيان أخرى " نجدها تجمع بين الشعر والنثر وتستخدم الديالوج والمونولوج "[٤] ليعبر بها البطل عن أحاسيسه الداخلية وجيشانه النفسي وذاته الثائرة ، وهو أمر سرعان ما تبدل . فقد جاءت الدراما الملحمية لتشهد دعوات لتبني لغةً (عادية وشعبية) اقرب ما تكون إلى لغة عامة الناس منها إلى اللغة المسرحية السائدة ، وفي هذا الصدد يقول (برخت) : " إن لغة المسرح تستند عندنا إلى اللغة الألمانية الأدبية ، غير أنها أصبحت مع الزمن متكلفة جداً وخاملة فتحولت إلى فرع خاص تماماً من فروع الأدب ، هذا الفرع الذي لا يتمتع بنفس الدرجة من المرونة التي يتمتع بها الحديث اليومي المعاصر "[٥].

لذلك فقد دعا (برخت) إلى نبذ التزويق في الألفاظ وجعل لغته وظيفية لإيصال الأفكار دون لبس ، وتدور على السن الناس ليفهمها الجميع فـ " الشعب يتحدث باللهجة العامية وبهذه اللهجة العامية يعبر عن أدق أفكاره "[٦] كما اهتم (برخت) باللغة الشعرية وضمن مسرحياته بعض المقاطع النثرية المقتبسة من أعمال كتاب آخرين سعياً للاهتمام بالتعبير الفني للغة [٧].

وفي دراما اللامعقول كان للكتاب رأيهم في اللغة التي يرون بأنها قد فقدت قدرتها في التعبير الذي ينشدونه ، و أضحت لغةً تقليدية تحجب الحقائق الداخلية أكثر مما تظهرها . إذ إن التوجه العام لكتاب اللامعقول القائم على أساس انهيار أسس التفكير الإنساني يؤدي بطبيعة الحال إلى أن " تنهار اللغة أيضاً بمعناها المألوف كوعاء للفكر البشري ، وتصبح وسيلة لعزل الإنسان عن نفسه في هذا العالم . هذا من ناحية ومن الناحية الأخرى فأن اللغة قد فسدت كوسيلة للتفاهم بين الناس في هذا العالم المعقد لعجزها – بسبب وظيفتها كرموز صوتية محددة عن التوصيل الحقيقي ، فعزلت الإنسان عن الإنسان "[٨] .

لذلك فقد أخذ الكتاب في هذه الدراما على عاتقهم مهمة إيجاد لغة خاصة بهم من خلال تشويه اللغة لتصبح قائمة على " التمتمة والآلية ، والجمل اللاهثة المبتورة

---

[١] نوفل ، يوسف حسن ، تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر ، (القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٨٥) ، ص ٣٢٩ .

[٢] مكاوي ، عبد الغفار ، علامات على طريق المسرح التعبيري ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤) ، ص ١٥ .

[٣] خشبة ، دريني ، مصدر سابق ، ص ٢١٤ .

[٤] مكاوي ، عبد الغفار ، المصدر نفسه ، ص ١٥ .

[٥] برخت ، برتولد ، نظرية المسرح الملحمي ، مصدر سابق ، ص ٣٣٧ .

[٦] برخت ، برتولد ، المصدر السابق ، ص ٣٣٧ .

[٧] العشماوي ، محمد زكي ، المسرح وأصوله واتجاهاته ، مصدر سابق ، ص ١٢٢ .

[٨] جمعة ، محمد محمود حجازي ، أوجين يونسكو – دراسة ، (القاهرة : دار الثقافة العربية للطباعة ، ١٩٦٤) ، ص ٤٤ .

أو التداعي ، والتوتر والصمت ... وتأخذ اللغة طابع الرمز والتجريد المنفلت من الزمان والمكان ويصبح الرمز غير معقول "[1] لتصبح اللغة بذلك شاهداً من شواهد العبث .

الدراسات السابقة

لم يجد الباحث أي نوع من أنواع الدراسات السابقة لمثل هذا الموضوع .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

المبحث الأول :

قدم الشعراء الجوالون في عصر الإغريق أسطورة (الملك أوديب) بالتسلسل الروائي الآتي :

١. خطأ الملك (لايوس) بحق ابن ملك طنطالة .
٢. ظهور النبوءة للملك (لايوس) .
٣. محاولة منع تحقيق النبوءة من خلال :
   أ. عدم إنجاب ابن .
   ب. قتل الابن بعد إنجابه .
٤. عدم النجاح في منع تحقيق النبوءة إذ يعيش الابن .
٥. ظهور النبوءة من جديد ولكن هذه المرة للابن .
٦. محاولة منع تحقيق النبوءة من خلال عملية الهروب .
٧. عدم النجاح في تحقيق منع النبوءة .
٨. تحقيق النبوءة .
٩. النهاية .

المبحث الثاني :

تعد مسرحية (أوديب ملكاً) لـ (سوفوكلس) قمة المؤلفات التراجيدية والسبب في ذلك يعود إلى تمكن (سوفوكلس) من صياغة الأسطورة بطريقة أسهمت

[1] نوفل ، يوسف حسن ، مصدر سابق ، ص ٣٣٢-٣٣٣ .

في إيجاد ثوابت درامية . تم التنظير لها فيما بعد على أنها الشروط الواجب توافرها في الدراما المسرحية للوصول إلى قمة التراجيديا . وتمثلت تلك الشروط بـ :

١. تحديد وحدتي الزمان والمكان من خلال عدم تقديم المسرحية وفقاً للتسلسل الروائي الذي كانت تقدم عليه في الأسطورة . إذ بدأ (سوفوكلس) مسرحيته والأحداث قرب نهايتها .
٢. اعتماد وحدة الحدث وإظهار الحقائق بشكل جزئي ومتسلسل فالمسرحية كلها حدث واحد رئيس تمثل في البحث عن قاتل الملك لايوس . ثم من خلالها إظهار الحقائق بشكل جرعات متتالية بين الحين والآخر حتى لا يصطدم المشاهد الإغريقي بمسرحية تخلو من الإثارة والتشويق .
٣. اعتماد الحبكة المعقدة التي يتغير فيها حظ البطل أما عن طريق التحول أو عن طريق التعرف وأما بهما معاً . على أن يتولد التحول والتعرف من صميم بناء الحبكة نفسها . وأن يكون كلاهما نتيجة حتمية أو محتملة لما وقع من أحداث سابقة .
٤. تبني شخصيات مسرحية ذات خصائص درامية تتفق مع طبيعة البناء الدرامي للعمل التراجيدي ، وقد تمثلت هذه الخصائص بـ :
   أ. شخصيات خيرة وفاضلة ، فلقد حرص (سوفوكلس) على جعل شخصياته تمتلك الكثير من المقومات الأخلاقية التي تؤهلها لتكون بالمستوى الدرامي المطلوب لمعالجة ذلك الفعل النبيل .
   ب. اتفاق تلك الشخصيات مع طبيعة نمطيتها ، حيث حملت الخصائص العامة لوضعها الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه من خلال الانسجام بين فعل الشخصية الحاضر ومرجعايتها كافة .
   ج. مثلت تلك الشخصيات تمثيلاً حقيقياً لطبيعة الإنسان الواقعية .
   د. ظلت تلك الشخصيات محافظة على السلوك الصادر عنها من البداية حتى النهاية دون أن يتعرض سلوكها للتغيرات المفاجئة .
   ه. امتازت شخصية البطل التراجيدي بحملها لكافة الخواص المذكورة آنفاً علاوةً على ما تحمله من خصائص مميزة للبطل التراجيدي بوجه خاص تمثلت في عملية التغير من السعادة إلى الشقاء (سقطة البطل) لا بسبب رذيلة أو شر إنما هو الجهل التام بالحقيقة ، لذا إن من شأن هذا أن يجعل سقوطه مبرراً ومن ثم فإن فعل القدر به يصبح فعلاً مقبولاً لتحقيق التطهير .
٥. تركزت فكرة المسرحية على وجود صراع بين قوتين متكافئتين (لا تمثلان قوى شريرة) ، فعلى الرغم من الرسالة الدينية المهمة جداً " بأنك لا تستطيع الهروب من مصيرك " كان للإرادة البشرية الدور الفاعل في إدارة الصراع بشكل عقلاني منطلقاً من حقيقة واحدة (أن المعرفة المقرونة بالألم أفضل من الجهل المقرون بالسعادة) .
٦. جاءت المسرحية بلغة ممتعة (شعرية) ، كما جاءت عظامية بعيدة عن الإسفاف والابتذال لتؤكد عظامية الشخصيات الناطقة بها .

المبحث الثالث :

إن مراحل تطور عناصر البناء الدرامي جاءت وعلى مرّ العصور مستندةً إلى قياس مدى التفاوت بين الثوابت الأرسطية وتلك التطورات حيث :

١. اعتمدت الدراما الرومانية على الحبكة الأرسطية دون تغيير .
٢. شهدت الدراما الرومانسية تقدماً ملحوظاً في زحزحة الثوابت الأرسطية وهو أمر يمكن إجماله بما يأتي :
   أ. اتساع الحبكة المسرحية لتضم – إضافة للحبكة الرئيسة – حبكات ثانوية ترتبط بالحبكة الرئيسة بروابط وثيقة .
   ب. كسر وحدتي الزمان والمكان في هذه الحبكة .
٣. تأثرت الحبكة المسرحية في الدراما الواقعية والطبيعية بالحبكة الأرسطية ، فلم يرفض كتاب هذه الدراما قاعدة أرسطو عن الزمان والمكان والموضوع إلا أنهم اختلفوا مع أرسطو من حيث فكرة الموضوع لأنها لا تخص علية القوم بل التزموا بإنسان الطبقة الوسطى .
٤. افتقدت الحبكة في الدراما الرمزية سماتها التقليدية بعد أن أخذت مأخذها في زحزحة الثوابت الأرسطية من خلال عدم اهتمامها على منطقية الأحداث وتسلسلها إضافة إلى عدم الحفاظ على وحدة الحدث .
٥. أصبحت الحبكة في الدراما التعبيرية بعيدة كل البعد عن المفهوم الأرسطي للسياق المنطقي للأحداث وأضحت الحبكة مجموعة مشاهد ومحطات تتناول مواقفاً وصوراً لانعكاسات الذات البشرية في ردة فعل كبيرة إزاء كل ما هو واقعي وموضوعي .
٦. لم تخضع الحبكة في الدراما الملحمية لكافة الثوابت الأرسطية فجاءت غير مكترثة بوحدة الموضوع أو الحدث وغير خاضعة للتسلسل المنطقي للأحداث المتلاحقة .
٧. تعرضت الحبكة في دراما اللامعقول إلى أقصى مديات التهميش حيث حولت تلك الدراما من منطقية الأحداث إلى ظواهر لا رابط بينها كما افتقدت الحبكة المسرحية في هذه الدراما إلى الكثير من مقوماتها فلا قصة فيها ذات موضوع واضح ولا عقدة توضع ثم تنفرج ولا هدف واضح وأخيراً لا بداية ولا وسط ولا نهاية .
٨. جاءت الشخصية المسرحية في الدراما الرومانية على وفق التصورات الأرسطية من حيث خصائصها التراجيدية ، على أن الشيء الملفت للنظر في هذا الأمر هو عدم التحديد فيما إذا كانت تلك الخصائص مرتبطة بعامة شخصيات التراجيديا أم أنها خصائص وجدت لخلق شخصية البطل التراجيدي أو الاثنين معاً .
٩. اتصفت الشخصية المسرحية في الدراما الرومانسية بالتفاوت في خصائصها الدرامية فبعد أن كانت تلك الخصائص تقتضي بأن تكون الشخصيات حسنةً وعلى خلق كريم جاءت على العكس من ذلك ، إذ لم يراعِ كتاب هذه الدراما

عظامية الشخصيات ، كما وشهدت نفس الشخصيات تطبيقاً للخصائص الأخرى كالملاءمة ومشابهة الواقع والثبات .

١٠. اهتم كتاب الدراما الواقعية والطبيعية بوصف الشخصيات وأبعادها سعياً وراء خلق صورة كاملة ومفصلة للشخصية ، متحررين بذلك من سلطة بعض الثوابت الأرسطية ملتزمين بالبعض الآخر وحسبما تقتضيه طبيعة مذهبهم .

١١. افتقدت الشخصية في الدراما الرمزية إلى سمات الإنسان المحدد لتصبح روحاً متحررة في كل ما يعطيها سمة الفرد فهي بلا معالم محددة أو ماضٍ محدد ولا تاريخ وتعيش في زمانٍ ومكانٍ غير محددين .

١٢. صورت الشخصية في الدراما التعبيرية أعماق النفس البشرية عن طريق تجسيد مكنونات العقل الباطن فبدت غرائبية لا واقعية وتعيش أبعاداً غير محددة .

١٣. اتخذت الشخصية في الدراما الملحمية شكلاً تفاوتت فيه نسب الاتفاق مع ما جاء به أرسطو من ثوابت ، فهي من ناحية مشابهة للواقع ومن ناحية أخرى تفتقد لمبدأ الثبات إذ لم تعد الشخصية مجموعة مبادئ وقيم تتحلى بها منذ ولادتها إنما تتغير طبائعها تبعاً للموقف الذي يمر بها .

١٤. في دراما اللامعقول كان لمفهوم الشخصية وبنائها بعدٌتغيرت فيه ثوابت الشخصية الأرسطية بعد أن فقدت كل أبعادها التقليدية فقد حول كتاب اللامعقول الشخصية إلى مجرد هيكل يعيش بمعزل عن الماضي والمستقبل كما عزلوا الشخصية عن مجتمعها الذي تنتمي إليه وقطعوا أواصر العلاقة بينها وبين الآخرين .

١٥. اللغة بحسب تنظيرات (ارسطو) هي التعبير عن أفكار الشخصيات بواسطة الكلمات ، وجوهرها هو نفسه في كلٍ من الشعر والنثر ويستدل من هذا التعريف على وجود محورين مهمين :

الأول : يدعو فيه الشخصية إلى استخدام اللغة في التعبير وجوهرها هو نفسه في كل من الشعر والنثر وهو أمر جرى الالتزام به حتى ظهور مفاهيم جديدة للغة تمثلت في اللغات التي لا تعتمد في جوهرها على الشعر والنثر أو الكلمة المنطوقة ، كلغة الجسد وغيرها .

الثاني : يؤكد على أن استعمال اللغة لا يتعدى كونه الوسيلة التي يهتدى بها لمعرفة فكر الشخصية وطبيعتها (الغاية) وتبعاً لذلك :

أ. جاءت اللغة في الدراما الرومانية لتتلخص بضرورة أن تكون اللغة مناسبة للشخصية التي تنطق بها . لذا كان للأسلوب الخطابي والطنطنات الخطابية الدور الأكبر في تجسيد شخصيات الدراما الرومانية .

ب. أكدت الدراما الرومانسية على أن وصف الطباع المعقدة لجميع الناس يتطلب تنوعاً في الأسلوب واللهجة يسمح بتسليط الأضواء على جميع الشخصيات من أكثرها نبلاً إلى أكثرها دناءةً لذا جاءت لغتهم عامية غير عظامية حيناً وعكس ذلك حيناً آخر ، إذ إن موضوعاتهم تفرض المزج بين الأنواع .

ج. جاء الرمزيون بمحاولة إيجاد لغة ترصد الحواس وتحفز العقل الباطن من خلال الابتعاد عن القواعد المعروفة والأساليب الواضحة سعياً وراء تجسيد شخصيات مختلفة تعكس رؤى ومشاعر وحالات نفسية غير مألوفة .

د. عمد كتاب الدراما التعبيرية إلى تبني اللغة الدارجة من الشعر والنثر حتى تبتعد عن عمل اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص ، سعياً وراء تحديد عملية إظهار أفكار الشخصيات التعبيرية وطبيعتها .

ه. جاءت الدراما الملحمية لتشهد دعواتٍلتبني لغة عادية وشعبية أقرب ما تكون إلى لغة عامة الناس منها إلى اللغة المسرحية السائدة لإيصال أفكار الشخصيات دون لبس .

و. أخذ الكتاب في دراما اللامعقول على عاتقهم مهمة إيجاد لغة خاصة بهم لمساندة التوجه العام القائم على أساس التفكير الإنساني فعمدوا إلى تشويه اللغة لتصبح قائمة على التمتمة والآلية والجمل اللاهثة المبتورة أو التداعي والتوتر والصمت وتأخذ طابع الرمز والتجريد المنفلت من الزمان والمكان .

إجراءات البحث :

١- مجتمع البحث*:

يشتمل مجتمع البحث على النصوص المسرحية العالمية التي اتخذت من (أسطورة الملك أوديب) محوراً لأحداثها ، والتي تمكن الباحث من إحصائها بـ (١٧) نصاً مسرحياً وردت في متون الدراسات والكتب ، ابتدأت بمحاولة (اسخيلوس) في الأدب الإغريقي ومروراً بالأدب الروماني وصولاً إلى الأدب الأوربي والأدب العربي .

٢- عينة البحث**

اختيرت العينات على وفق المسوغات الآتية :

١. ملاءمة تلك العينات لهدف البحث أكثر من غيرها .
٢. تعد هذه العينات نماذج ريادية لدى الكتاب في هذا المجال .
٣. مراعاة تسلسلها الزمني وتوفرها مطبوعة في المكتبات وشيوعها .

٣- أداة البحث

اقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري والدراسات السابقة في الفصل الثاني ، بوصفها معايير تحليلية لعناصر البناء الدرامي في النصوص المسرحية .

٤- منهجية البحث

اعتمد الباحث على منهج التحليل الوصفي ، وذلك لملاءمة هدف البحث .

٥- تحليل العينات

١.مسرحية أوديب *

تأليف : سينيكا**

شرع (سينيكا) بكتابة مسرحيته بادئاً أحداثها والطاعون يستبد بالمدينة ، مما دعا الملك (أوديب) إلى البحث عن سبب ذلك الوباء ، ليعرف بعد ذلك أن رجساً يدنس المدينة والسبب في ذلك يعود إلى وجود قاتل الملك (لايوس) . عندها يبدأ (أوديب) بالبحث عن قاتل الملك حتى ينكشف الأمر بما لا يدع مجالاً للشك بأنه المذنب .

---

* يمثل جدول رقم (١) مجتمع البحث من النصوص المسرحية التي تمكن الباحث من رصدها في المصادر والمكتبات .

** يمثل جدول رقم (٢) عينات البحث .

* سينيكا ، أوديب ، أعدها للإنجليزية الشاعر : تدهيوز ، ترجمة : يوسف الشاروني من المسرح العالمي ، الكويت .

** ولد سينيكا حوالي عام أربعة أو خمسة قبل الميلاد في بلدة قرطبة واسمه بالكامل (لوكيوس انايوس سينيكا) ويطلق عليه احياناً اسم (سينيكا الأصغر) أو (سينيكا الفيلسوف) تمييزاً له عن أبيه (سينيكا الأكبر) أو (سينيكا الخطيب) . وهو ينتمي إلى أسرة غنية مشهورة من طبقة الفرسان . كتب ألواناً متعددة من الأدب والفلسفة .

وبهذا يستغرق موضوع المسرحية أقل من يوم واحد كما أن المكان الذي تقع فيه الأحداث لا يتغير ولا يتبدل .

وفضلاً عن ذلك حاول (سينيكا) ترتيب أحداث مسرحيته لتسهم في عملية إظهار وحدة الحدث ومنطقيته (فجاءت مسرحيته بحدث واحد رئيس تجسد في عملية البحث عن قاتل الملك (لايوس) ، فضلاً عن بروز الحقائق بشكل جزئي ومتسلسل ، فقد عمل (سينيكا) على كشف الحقائق عن طريق ثلاثة محاور مهمة اقتصر وجودها على بعض فصول هذه المأساة . حيث تضمن الفصل الأول منها مهمة إلقاء الضوء على وجود النبوءة وهو ما جاء على لسان أوديب .

" أوديب : وأنا كنت سعيداً هارباً من أبي بوليت ، أطلب الحرية
لا المنفى هائماً غير خائف نعم هارباً لكن غير خائف
إلـــــى أن عثـــــرت كمـــــا رآنـــــي الله فـــــي

السموات عثرت على هذه المملكة الخوف الذي جاء
في أعقابي اقتفى أثري ، الخوف ، كلمات الوحي ذات
يوم سوف اقتل أبي سوف أقتله والأسوأ من ذلك هذا
الأمر الآخر الأسوأ ماذا يمكن أن يكون اسوأ من ذلك
لقد أعلنه الوحي الكلمات تلدغ لا يمكن لكن الإله تنبأ
بذلك الإله هددني بغرفة نوم أبي فراش أمي أدنسه
أنجسه ، بذلك تنبأ الإله بأنني سوف أتزوج أمي وأقتل
أبـــي "[1]

علاوة على ذلك فقد تضمن هذا الفصل عملية وصف دقيقة لما أصاب المدينة من وباء وتأثير هذا الوباء وأعراضه .

الجوقة : انتهى الليل لكن النهار يتمنع الشمس تجر أذيالها خارج
هذه السحابة اللعينة تحدق أسفل في أرضنا السقيمة لا
تأتي بالضوء بل بالكآبة تحتها شوارعنا بيوتنا معابدنا
قد أخرج الطاعون أحشاءها أنها حجر طاعون واحد
هائل الأكداس الحديثة من الموتى ملقاة في كل مكان
تتقـــــد فـــــي ضـــــوء النهـــــار الســـــقيم "[2]

وفي مكان آخر فأن لـ (أوديب) تفصيلات أدق لما يحمله هذا المرض من أعراض فيصفه قائلاً :

"أوديب : رئاتنا تلتهب نحاول أن نبتلع الهواء ولكن ليس ثمة
هواء فالحرارة لا تريم أبداً والشمس تجثم علينا بكل
عنفوانها ونجم الشعري وبرج الأسد أحدهما فوق

---

[1] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٤١ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٤٢ .

الآخر مضاعف يزداد اقتراباً كل يوم ذهبت عنا المياه تشققت مجاري النهر القديم ذهبت عنا الخضرة أبيض العشب ويبس ينسحق تحت الأقدام كان يجب أن تكون أعواد الذرة ناضجة والمحصول شامخاً لكن سنابله ذهبت أدراج الرياح وتطايرت من أعوادها اليابسة .
نهر " ديرس " نهرنا القوي السريع قد ختم عليه لقد جفت الينابيع وصارت قاعاً من الحجارة الملتهبة خيطاً من الأوحال العفنة وأن كان هناك ضوء فهو وميض خانق تحت هذا الضباب الغريب تحت هذا الدخان الجهنمي الغريب يتكاثف ويخيم وحرائق الجثث يرتفع دخانها آناء الليل والنهار نتانة جثث تحترق ونتانة أشد لجثث لم تدخن تفوح عفونتها النجوم لا تستطيع أن تنفذ إلينا القمر يحبو خلال هذا الضباب القريب جداً والذي لا يكاد يرى السماء انعزلت عنا ونحن مدفونون بعيداً هنا بين جدراننا لا شيء يمكن ان يفلت من الطاعون فهو يشدد قبضته على كل شخص شباناً وشيوخاً رجالاً ونساء وأطفالاً بلا تمييز الشباب في عنفوانهم والشيوخ والمرضى والأبناء المولودون حديثاً فالطاعون يكدس الجميع معاً الصديق والعدو والزوج والزوجة يحترقون في نفس اللهيب لا أحد يبكي فلم تنبثق هناك دموع الآهات تطلق من أجل الأحياء لا الموتى الصراخ ليس تعبيراً عن الحزن بل عن العذاب أو الرعب كثيرون يموتون رعباً يقفزون صارخين من النوافذ يتجرعون السم يطعنون أنفسهم رعباً بحرق الآباء – وعيونهم ملتهبة – جثث أبنائهم في اللهيب والأمهات يترنحن إلى الأمام وإلى الخلف كالمجنونات بين أسرة أطفالهن وألسنة اللهيب وأخيراً يقذفن بأنفسهن في اللهيب والناجون يتعاركون على الوقود بل يختطفون أعواد مشتعلة من أكوام الحطب المحترقة بل أنهم يلقون بأبنائهم فوق نيران الآخرين يكفي أن تلفح النيران العظام فليس هناك حطب يكفي لتحويل كل شيء إلى رماد ولا مكان في الأرض يكفي لدفن ما يتبقى "[1]

لقد بالغ (سنيكا) في التركيز على وصف الحدث أكثر من اهتمامه بعملية سير الحدث ، فجاء الفصل الأول كبطاقة تعريفية لحدث ساكن غير متنامي ، حتى

[1] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٤٢-٤٤ .

مجيء الفصل الثاني ليشهد هذا الحدث نقطة الانطلاق الأولى للأحداث اللاحقة بعد معرفة سبب ذلك الرجس على لسان (كريون) .

" كريون : هذا ما يقوله الإله أن مقتل الملك لايوس أمرٌ يجب التكفير عنه والقاتل لابد من نفيه يجب الثأر للملك لايوس وإلى أن يتم ذلك فلن نرى الشمس واضحةً ولا الهـــواء نقيـــاً ولا الطـــاعون منتهيـــاً "[1]

من هنا كان لعملية البحث والتقصي عن قاتل الملك (لايوس) أسلوباً خاصاً تجسد في المحاور الثلاث (وكما مرَّ سابقاً) :

المحور الأول : المكان الذي قتل فيه الملك (لايوس) وهو مكان حيث ثلاثة طرق تجتمع ، وقد ورد ذكره في الفصل الثاني :

" أوديب : أخبرني مرة أخرى اين وقعت جريمة القتل ، وكيف وقعت هل كانت معركة علنية خيانة أخبرني .

كريون : كان الملك ذاهباً إلى دلفي إلى الوحي كان طريقاً شاقاً أرضاً وعرة عند نقطة معينة يتشعب الطريق ثلاثة سبل كانت أمام لايوس كان يتوقع رحلة ممتعة بين شعب ودود ولكن هناك عند مفترق الطرق في وسط الغابة حيث تتكاثف شجيراتها التقى به قطاع الطريق في مكان حرج محصور بين الأدغال الكثيفة فلم يشهد المعركـــــــــــــة أحـــــــــــــد "[2]

فضلاً عن ذلك فقد تضمن الفصل الثاني وصفاً دقيقاً لعلمية التقصي عن قاتل الملك (لايوس) وهو أمرٌ جاء على لسان الملك المقتول (لايوس) بعد استدعاءه العراف (تريسياس) إلى عالم الأحياء ، ذلك المشهد الذي تعرض فيه (سينيكا) إلى سبر أغوار عالم الأموات وطرق الوصول إليهم للوصول إلى الحقيقة .

فبعد أن يقوم بإجراء المراسيم الخاصة بالطقوس الدينية اللازمة لمعرفة الحقيقة يطالب (تريسياس) بكشف تلك الحقيقة على لسان الملك المقتول نفسه .

" تريسياس : فمن أجل معرفة الأسم نحتاج إلى وسائل أخرى يا أوديب . لابد لنا من الملك الميت نفسه لكي نعرف الأسم ولايوس نفسه يرقد ميتاً تحت الأرض ولابد أن يبعث حياً من وسط تلك الظلمة لابد أن يعلن لايـــــوس بنفســـــه اســـــم القاتـــــل "[3]

---

[1] المصدر نفسه ، ص ٥٣ .

[2] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٥٦-٥٧ .

[3] المصدر نفسه ، ص٦٢ .

وبهذا يكون (سينيكا) قد خَفَّفَ من مسؤولية كشف الحقيقة عن كاهل العراف (تريسياس) .

أما الفصل الثالث فقد كُرس من أجل الإعلان عن تلك الحقيقة (من هو قاتل الملك لايوس) إلا أن وصف الطريقة التي تم التوصل بها إلى اسم القاتل كانت من الأولويات التي اهتم بها الكاتب في بيان اسم القاتل دون الاهتمام بسير الحدث المسرحي . وهو ما جاء على لسان (كريون) .

" كريون : تأهب يا أوديب

عند منبع نهر ديرس في واد ضيق مجموعة من نبات الهشية الأسود وفي وسطها حيث تتكاثف توجد شجرة سرو عملاقة وثمة ظل هائل يصل أطراف الغابة جاثماً على كل شيء شجرة بلوط قديمة وكثيفة لقد مات حيث شجر الغار والآس والحور كلها تناضل في سبيل الوصول إلى الضوء ولكن شجرة السرو تسيطر عليّ وفي وسط جذورها تماماً يتفجر ينبوع ثلجي البرودة ويكاد يكون المكان معتماً هناك وتحت الأقدام مستنقع ووحل نتن وما أن وصل الكاهن العجوز حتى بدا لم تكن به حاجة لأن ينتظر هبوط الليل في هذا الجو الكئيب حفروا خندقاً وألقوا فيه أخشاباً محترقة أحضروها من حيث تحرق جثث الموتى يبدأ الكاهن بنثر نشارة السرو جيئة وذهاباً وذيل ثوبه الأسود ينسحب وراءه وقد التفت حول رأسه وشعره الأبيض أغصان من شجرة الصنوبر وإلى الخلف يسحبون أغناماً سوداء وثيراناً سوداء ويقذفون بها حية في الخندق المشتعل ولا يستمر الخوار طويلاً ثم يعلو اللهب ويملأ الغابة دخان اللحم المحترق ورائحته النفاذة . والآن يبدأ الكاهن في استدعاء الأشياء التي تعيش في العالم السفلي فيستدعي الموت نفسه مرة بعد مرة وهو في حالة اندماج حتى يصل إلى قمة النشوة . وجهه ملتو والزبد متكاثف حول فمه أنه تجادل الموتى ينزلق ويهدد يصرخ ويدمدم يغني ويهمس والآن مزيد من الدم على المذابح ومزيد من الحيوانات الحية في اللهب الخندق يغمره دم جديد واللبن أيضاً والخمر تسكبها يده اليسرى وهذا التعويذ مرة بعد مرة أغنى على الأرض ضارباً بقدمه صوته متشنج لم يعد إنسانياً مصُـغْـلاً الموتى ثم أحسسنا بالأرض .. تهتز وفجأة وجدنا الكلاب تنتج صراخ كلاب جهنمي كان يزلزل الأرض يتزايد وكان

تريزياس يصيح " لقد سمعوا لقد فتحت باب الموت أنهم قادمون" وانهمرت الأغصان كما انهمر الغبار وانشقت الأشجار الضخمة من أعلى إلى أسفل وارتفعت جذورها عندما أخذت الأرض تنشق لقد رأيت أشياء تتلوى وقفت متصلبة هي الأخرى لم يستطع أحدنا أن يتحرك تريزياس فقط بدا كما لو كان يتمالك نفسه ولكنه لم يستطع أن يرى شيئاً مما يحدث فاستمر بدأ يستدعي الأشباح فأقبلت أصوات تتعالى طنين بدا كما لو كان أخرس كل شيء كأنه سرب عظيم من طيور الخريف عاصفة من الهمهمات الكئيبة ترتطم بالضوء تتدافع إلى الخلف وتدور حول نفسها في الحفرة تتشبث بالأرض بجذور الأشجار بملابسنا يصيحون جميعاً بأصواتهم الرفيعة الأثيرية إلى أن قبض أحدهم أخيراً على الجذور وتشبث بها وجهه مضغوط في الأرض ونادى تريسياس على هذا المخلوق يأمره أن يصعد وكرر نداءه مرة بعد أخرى وأخيراً تطلع رفع وجهه فتعرفت على لايوس ملكنا لايوس جذب نفسه إلى أعلى لقد كان هو جسمه كله كان ملطخاً بالدم حتى وجهه ذو اللحية المشعرة كان كتلةً من الطين تنز دماً ظل فمه مفتوحاً وبدأ اللسان داخله يتحرك ويرتعش وبدا يتكلم :

أنتم يا أسرة قادموس المجنونة لن تتوقفوا أبداً عن ذبح بعضكم بعضاً فلتضعوا الآن حداً لهذا أشطروا أطفالكم بأيديكم أنتم أنفسكم وضعوا الآن حداً لسفك دمائكم لأنه سيحل بكم ما هو شر من ذلك شر أشنع من أن يذكر يجثم على عرش طيبة أن وطني يتعفن ولكنها ليست الآلهة أنه هذا ابن وأم يتشابكان ويلتويان معاً ابن وأم جسدان أفعوانيان يلتويان سوياً دمهما يتدفق معاً مرتداً إلى الحمأة ليست الريح ولا الحمى الآتية من الجنوب أو أرضكم التي جفت ولا القطط وغباره اللافح فهذه الأشياء كلها بريئة أنه ملككم وقد أعمته الخطيئة التي جاءته بعرشه وقد عمى عن أصله وعمى عن الآلهة فالأبن الذي عافته هذه الملكة نفسها تحمل تحته الآن الملكة نعم شرُ منه الملكة ورحمها تلك الفجوة الجهنمية التي كانت هي البادئة بكل شيء لقد شق طريقه راجعاً إلى هناك حيث بدأ أحط من حيوان دفن رأسه هناك هناك من حيث آتى

أولاً صارخاً وأنجب أخوة جدداً لـه من رحم أمـه "[1]

فيصل بذلك إلى الإجابة عن السؤال (من قاتل الملك لايوس ؟) ليجد (أوديب) نفسه في موقع الاتهام ، وعليه أن يتخذ موقفاً معيناً إزاء هذا الاتهام . وقد عمل (سينيكا) على تكريس ما تبقى من هذا الفصل لبيان الموقف الذي اتخذه الملك إزاء هذا الاتهام . وهو أمرٌ بدا واضحاً في تلك العبارات التي وجهها إلى (كريون) .

" أوديب : أترى هذا الكاهن يكذب علي أم أن هناك أمراً خارقاً للطبيعة يصيب المدينة كلها بالجنون هذه مؤامرة لاشك أنها مؤامرة وهذا الكاهن والآلهة والموتى والباقون كلهم أطراف في الخديعة ونتيجة ذلك هي تسليم الصولجان لك يا كريون "[2]

وهنا كان لـ (كريون) موقفاً من تلك المواجهة وكرد فعل طبيعي استند فيه إلى المنطق جاء بالرد :

" كريون : ما الذي يمكن أن أرمي إليه أني أتمتع بكل ما يتمتع به ملك دون أن أتحمل أعباءه التي تقصم الظهر فأرفع نبلاء المدينة يتزاحمون على بيتي ولا يشرق فجر إلا ويحمل لي هدية طائلة جيش من المحاسيب يشكرونني على سلامتهم وطعامهم وحتى ما يرتدونه من ثياب أني محسود بما فيه الكفاية فما عساني أبغي فوق ذلك "[3]

وفي الفصل الرابع من هذه المأساة ، يكمل أوديب عملية البحث عن قاتل الملك على الرغم من معرفته ، إلا أن المعرفة يجب أن تقترن باليقين وقد عمل (سينيكا) على تدعيم ذلك الأمر من خلال :

المحور الثاني : زمن الجريمة . فمن خلال ربط الأحداث والسنين ومتابعة التسلسل المنطقي لها ، يمكن كشف النقاب عن عدة أمور إلا أن هذا الأمر لم يتضح ، إذ تمت الإشارة إلى زمن وقوع الجريمة دون عملية ربط الأحداث والسنين ومتابعة التسلسل المنطقي لها فكانت مجرد إشارات لا وجود لمرجعياتها .

" أوديب : جوكاستا أخبريني متى مات لايوس كم كان عمره

جوكاستا : في نهاية وسط العمر "[4]

وفي حديث آخر نراه يقول :

---

[1] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٦٦-٦٩ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٧١ .

[3] المصدر نفسه، ص ٧٢ .

[4] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٧٦ .

" أوديب : منذ متى أغتيل لايوس
جوكاستا :: هذا هو الصيف العاشر "[1]

وعلى الرغم من ذلك يُصِرّ (أوديب) على أن للحقيقة يقين يجب التشبث به ، فيمضي قدماً في التحقق من الأحداث للكشف عن الحقيقة التي أخذت منحى جديد تجسد في :

المحور الثالث :

(بوليبوس) و (ميروبي) ليسا والدي (أوديب) وهو الاكتشاف الذي تم عن طريق الرسول القادم من (كورنثة) .

" أوديب : أبلغني الوصي منذ زمن طويل بهذا بأنني سأتزوج أمي .
الرسول : إذن تستطيع أن تنسى الوصي فهذا خوف لا أساس له وتصوراتك فارغة فأن ميروب لم تكن أمك قط .
أوديب : ولماذا يتبنى ملك كورنثة أحد الغرباء .
الرسول : لأن وجود وريث للعرش يقطع الطريق على كثير من المتاعب "[2] .

ومن خلال هذا اللقاء وبعد البحث والتقصي عن الحقيقة ، يخبره الرسول بأنه ليس أبناً لـ (بوليبوس) وإنما تسلمه من راع على جبل (كيثارون) وأنقذه من الهلاك بأن أعطاه إلى (بوليبوس) وما أن سمع (أوديب) هذا النبأ الجديد حتى صاح في الناس أن يأتوه بهذا الراعي الذي كان يعمل عند (لايوس) .

" أوديب : من أي أصل أنا ذلك ما سأكتشفه مهما كانت عواقبه هاهو ذا فورباس هذا الرجل الهرم كان في يوم ما رئيساً لرعاة قطعان الملك هل تتذكر اسم فورباس هل تتذكر الوجه .
الرسول : الرجل مألوف لدي فقد رأيت ذلك الوجه من قبل أيام الملك لايوس هل كانت قطعانك ترعى في جبل كيثارون .
فورباس : العشب الغزير في جبل كيثارون البديع كان هذا هو مرعانا الصيفي كنا نذهب هناك كل صيف .
الرسول : هل تعرفني .
أوديب : هل تتذكر طفلاً رضيعاً سلمته إلى هذا الرجل ذات يوم منذ زمن بعيد على منحدر جبل كيثارون وكان الحديد المعقوف ينتفذ في رسغي قدمه كان المفروض أن تتركه في العراء على الجبل فريسة للوحوش أني

---

[1] المصدر نفسه ، ص ٧٧ .
[2] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٧٩ .

أرى وجهك يتلون أنك تبحث عن كلمات تختارها بعناية شديدة .
فورباس : إنك تنبش ماضياً سحيقاً .
أوديب : الحق هو الحق دعه يتكشف عارياً .
فورباس : كل هذا قد وقع منذ زمن بعيد جداً
أوديب : تكلم وإلا عذبتك حتى تتكلم .
فورباس : ذات يوم منذ زمن بعيد نعم سلمت هذا الرجل ولداً رضيعاً كسيحاً كان ميئوساً منه فقد تسلمناه بعد فوات الوقت فما كان يمكن أن يعيش .
أوديب : ولماذا لم يكن من الممكن له أن يعيش .
فورباس : بسبب الحديد النافذ في قدميه هذه الأسلاك القاسية تلك العقد من الحديد القذر كان الجرح قد تعفنت قد أنتن والجسد كله مقيح محموم .
أوديب : كفى لقد لحق قدري بي أخيراً من كان هذا الطفل من كان .
فورباس : لقد أقسمت ألاّ أتكلم قط .
أوديب : سأجبرك أن تحنث بقسمك .
فورباس : وهل تحطم إنساناً من أجل حقيقة واحدة تافهة .
أوديب : لست مجنوناً ما عليك إلا أن تتكلم من كان هذا الطفل أنت الوحيد الذي تعرف من كان أبوه من كانت أمه .
فورباس : أمه
أوديب : ومن كانت أمه
فورباس : أمه كانت زوجتك "[1].

كل ذلك أدى بطبيعة الحال إلى تطور الحدث الدرامي تدريجياً حتى وصوله إلى الذروة . وهنا عمل (سينيكا) على جعل حبكة مسرحيته من النوع المعقد لاحتوائها على التحول المقرون بالتعرف .

فبعد أن يأتي الرسول من مدينة (كورنثة) وفي تقديره أنه يحمل أخباراً سارة للملك (أوديب) إلا أنه يحدث عكس التأثير الذي توقعه بعد أن أطلع (أوديب) عن حقيقة مولدة .

" أوديب : الميلاد سرير الميلاد دم خذ هذا افتح الأرض وأدفنه قاع الظلمة تحت كل شيء لا استحق الضوء أحجاركم يا أهل طيبة والآن أهيلوا جبلاً علي مزقوني إرباً سلطوا علي نيران الطاعون أحيلوني رماداً ضعوا حداً لحياتي أرسلوني إلى حيث لا أدري شيئاً أنا الطاعون أنا الوحش الذي رآه كريون في الجحيم أنا السرطان في جذور هذه المدينة وفي دمائكم وفي

[1] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٨١-٨٣ .

الهواء كان ينبغي أن أموت في رحم أمي مختنقاً في
الداخل هناك غريقاً في دماء أمي فأولد ميتاً في أول
يـــــــــوم قبـــــــــل أي شـــــــــيء "[1]

وبذلك تنتهي عملية كشف الحقيقة ، ليسدل ستار الختام على تلك المسرحية في الفصل الخامس بعملية فقأ (أوديب) لعينيه وهي العملية التي تم سردها على لسان الخادم الذي رآه (تحقيقاً لمبدأ اللياقة الهوراسي) .

" الخادم : كانت أصابعه قد غاضت في أعماق محجرية وأنشبها
فيهما قابضاً على المقلتين شدهما بعنف وهو يلوي
ويجذب بكل عنفوانه حتى انقادتا له و ألقاهما بعيداً عنه
"[2].

لتأتي بعد ذلك عملية انتحار (جوكاستا)

" جوكاستا : هل هذا هو السيف الذي صرع زوجي ووالد زوجي
بطعنة واحدة أين سأتلقى الطعنة الثانية أبطرف
السيف تحت ثدي أم بحده الطويل فوق رقبتي ألا
تعرف المكان أنه هنا هذا المكان الذي تمقته الآلهة
حيث بدأ كل شيء الإبن والزوج هنا .
الجوقة : انظروا يدها تتراخى عن مقبض السيف إن تدفق الدم
يـــــــــدفع النصـــــــــل خارجـــــــــاً "[3]

وتبعاً لذلك يمكن القول بأن الكاتب ابتعد عن فكرة البناء التقليدي للحبكة المسرحية من خلال تبنية عدداً من المشاهد غير الضرورية لسير الحدث الدرامي .

إذ لو رفعت هذه المشاهد عن خط سير الأحداث لما أثرت على بناء حبكتها وإذا كانت الحبكة قد حققت من جوانب عدة مستلزمات البناء الدرامي التقليدي ، فأن شخصياتها شهدت انفلاتاً درامياً عن معظم الجوانب التقليدية للشخصية المسرحية.

فعملية اتهام (أوديب) للجميع بأنهم متآمرون على السلطة ، يسقط عنه الكثير من الخصائص التراجيدية التقليدية . فهو بهذا الأمر يبتعد عن مضامين الخير والفضيلة التي يجب أن يتحلى بها .

" الجوقة : تريد أن ترضي نفسك ولكن سيكون على قومك أن
يدفعوا الثمن وعلى مملكتك أن تدفع الثمن "[4]

---

[1] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٨٣ .
[2] المصدر نفسه ، ص ٩١ .
[3] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٩٦ .
[4] مصدر سابق ، ص ٨١ .

كما أن لتلك الصفة مرجعياتها التي لا تليق بتصرفات الملوك في ذلك العصر ، الأمر الذي جعل من تلك الشخصية غير ثابتة أو مستقرة في سلوكها .

" أوديب : أترى هذا الكاهن يكذب أن هناك أمراً خارقاً للطبيعة يصيب المدينة كلها بالجنون هذه مؤامرة لاشك أنها مؤامرة وهذا الكاهن والآلهة والموتى والباقون كلهم أطراف في الخديعة ونتيجة ذلك هي تسليم الصولجان لـــــــــــــــك يـــــــــــــــاكريون "[1]

على أن هذا الموقف جاء طارئاً وسرعان ما تغير ليعود إلى طبيعته

" أوديب : الميلاد سرير دم خذ هذا أفتح الأرض وادفنه قاع الظلمة تحت كل شيء لا استحق الضوء أحجاركم ياأهل طيبة والآن أهيلو جبلاً علي مزقوني أرباً سلطوا علي نيران الطاعون أحيلوني رماداً ضعوا حداً لحياتي ارسلوني إلى حيث لا أدري شيئاً أنا الطاعون أنا الوحش الذي رآه كريون في الجحيم أنا السرطان في جذوره هذه المدينة وفي دمائكم وفي الهواء "[2].

من ناحية أخرى كان لـ (جوكاستا) دوراً آخر في تفعيل عملية انفلات الشخصية عن بنائها التقليدي ، تمثل في طريقة رفضها لظهور الحقيقة حفاظاً منها على العائلة تاركة المدينة لتغوص في طاعونها ، وهو أمرٌ يبعث في النفس انطباعاً بوجود نوع من التفضيل الذاتي لدى الملكة يفصل بينها وبين الشعور بالجماعة فكلما اقترب (أوديب) في تحقيقاته من الحقيقة لتخليص المدينة من الطاعون ، نراها تعمل جاهدةً على وقف هذه التحقيقات .

" جوكاستا : أوديب أصغ إلى زوجتك .

الجوقة : أصغ إليها يا أوديب ؟

جوكاستا : الحق لا يعرف الإنسانية لا يرحم لماذا تندفع إلى جوفه لـــــــديك مملكـــــــة عليـــــــك حمايتهـــــــا "[3].

وفي موقف آخر تدعوه إلى ترك الأمر ونسيان ما حدث وكأن شيئاً لم يكن .

" جوكاستا : لا توقظ الأحداث يا أوديب لقد وقعت ولا يستطيع أحد أن يغير مما وقع ... أمحه من ذاكرتك يا أوديب تخلص من الألغاز أنس الوصي لن ينقذنا النبش في

---

[1] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٧١ .

[2] المصدر نفسه، ص ٨٣ .

[3] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٨٠ .

تلـــــــــــــــــــك العتمـــــــــــــــــــــة "[1]

علاوةً على ذلك كان لشخصية العراف (تريسياس) نوعاً من عدم الواقعية، كما يتلمس فيها الباحث صفة أسطورية أكثر منها واقعية ، وذلك من خلال الطريقة التي يعمل بها في مشهد استحضار أرواح الأموات من عالمهم . ذلك المشهد الذي جاء وصفاً على لسان كريون .

" كريون : تأهب يا أوديب .

عند منجع نـ هر ديرس توجد في وإدضيق مجموعة من نبات الهشية الأسود وفي وسطها حيث تتكاثف توجد شجرة سرو عملاقة وثمة ظل هائل يصل حتى أطراف الغابة جاثماً على كل شيء شجرة بلوط قديمة وكثيفة لقد مات هناك حيث شجر الغار والآس والحور كلها تناضل في سبيل الوصول إلى الضوء ولكن شجرة السرو تسيطر عليّ وفي وسط جذورها تماماً يتفجر ينبوع ثلجي البرودة ويكاد يكون المكان معتماً هناك وتحت الأقدام مستنقع ووحل نتن وما أن وصل الكاهن العجوز حتى بدا لم تكن به حاجة لأن ينتظر هبوط الليل في هذا الجو الكئيب حفروا خندقاً وألقوا فيه أخشاباً محترقة أحضروها من حيث تحرق جثث الموتى يبدأ الكاهن بنشر نشارة السرو جيئة وذهاباً وذيل ثوبه الأسود ينسحب وراءه وقد ألتفت حول رأسه وشعره الأبيض أغصان من شجرة الصنوبر وإلى الخلف يسحبون أغناماً سوداء وثيراناً سوداء ويقذفون بها حية في الخندق المشتعل ولا يستمر الخوار طويلاً ثم يعلو اللهب ويملأ الغابة دخان اللحم المحترق ورائحته النفاذة والآن يبدأ الكاهن في استدعاء الأشياء التي تعيش في العالم السفلي فيستدعي الموت نفسه مرة بعد مرة وهو في حالة اندماج حتى يصل إلى قمة النشوة وجهه ملتوٍ والزبد متكاثف حول فمه أنه يجادل الموتى ينزلق ويهدد يصرخ يدمدم يغني يهمس والآن مزيد من الدم على المذابح ومزيد من الحيوانات الحية في اللهب الخندق يغمره دم جديد واللبن أيضاً أغنى على الأرض ضارباً بقدمه حوته متشنج لم يعد إنسانياً مُصْعِداً الموتى ثم أحسسنا بالأرض ... تهتز يزلزل الأرض يتزايد وكان تريزياس يصيح " لقد

[1] المصدر نفسه، ص ٧٧ .

سمعوا لقد فتحت باب الموت أنهم قادمون "
وانهمرت الأغصان كما انهمر الغبار وانشقت
الأشجار الضخمة من أعلى إلى أسفل وارتفعت
جذورها عندما أخذت الأرض تنشق لقد رأيت أشياء
في الظلمة تتحرك أقنعة شاحبة كثيرة ارتفعت
وتنخفض رأيت أنهاراً ومستنقعات سوداء رأيت
أشياء تتلوى وقفت متصلبة هي الأخرى لم يستطع
أحدنا أن يتحرك تريزياس فقط بدا كما لو كان
يتمالك نفسه ولكنه لم يستطع أن يرى شيئاً مما
يحدث فاستمر بدأ يسترعي الأشباح فأقبلت أصوات
تتعالى طنين بدا كما لو كان قد أخرس كل شيء كأنه
سرب عظيم من طيور الخريف عاصفة من
الهمهمات الكئيبة ترتطم بالضوء تتدافع إلى الخلف
وتدور حول نفسها في الحفرة تتشبث بالأرض
بجذور الأشجار بملابسنا يصيحون جميعاً بأصواتهم
الرفيعة الأثيرية إلى أن قبض أحدهم أخيراً على
الجذور وتشبث بها وجهه مضغوط في الأرض
ونادى تريزياس على هذا المخلوق يأمره أن يصعد
وكرر نداءه مرة بعد أخرى وأخيراً تطلع رفع وجهه
فتعرفت على لايوس ملكنا لايوس جذب نفسه إلى
أعلى لقد كان هو جسمه كله كان ملطخاً بالدم حتى
وجهه ذو اللحية المشعرة كان كتلة من الطين تنز
دماً ظل فمه مفتوحاً وبدا اللسان داخله يتحرك
ويرتعش وبدأ يتكلم "[1]

وتأكيداً لما سلف ذكره في الحديث عن الشخصيات جاءت المسرحية بلغة شعرية مجسدة لفكر هذه الشخصيات وطبيعتها مؤكدةً على ضرورة تناسب اللغة مع الشخصية الناطقة بها، لذا كان للأسلوب الخطابي الدور الأكبر في تجسيد شخصيات هذه المأساة، فالحوار الدرامي يحتل أقل من نصف المسرحية .

" أوديب : جوكاستا أخبريني متى مات لايوس كم كان عمره
جوكاستا : في نهاية وسط العمر .
أوديب : كم كان عدد الذي اصطحبهم في تلك الرحلة الأخيرة
جوكاستا : خرج الكثيرون ولكن الطرق إلى دلفي غير ممهدة
والأرض وعرة ولايوس كان رحالة صلباً "[2]

---

[1] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٦٦-٦٨ .
[2] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٧٦ .

بينما تحتل الأناشيد الغنائية والمناظر المطولة لتقديم الذبائح واستحضار الأرواح الجزء الأكبر .

" تريزياس : بينما ننفذ إلى أعماق الموت وننادي على الموتى
دعوا الرجال ينشدون دعواهم ينشدون في مواجهة
الموتى الجوقة تنشد لباكوس .
أو – آي – آي – كا
النشيد ثلاث مرات
والرد ثلاث مرات
فليرقص الموت في حجره
فليـــرقص المـــوت فـــي حجـــره فـــي حجـــره "[1].

وكان للمونولوجات الداخلية حيزاً آخر من تلك المسرحية تمكَّن فيه الكاتب من استعراض مواهبه الخطابية وبيانها في التعبير عن الذات البشرية وما تشعر به من خلجات النفس الداخلية .

" أوديب : قبل ذلك كان الخوف أما الآن فأنه اليقين كيف وقعت
في الفخ . قتلت لايوس . صوت الوصي يتهمني .
شبحه هو يشير إلي ويتهمني لكن ضميري يبرئني .
أني أعرف نفسي افضل مما يعرفني أي شبح أفضل
مما يعرفني الإله في معبد دلفي لايوس لايؤرق
ضميري اغتيل لايوس لو كنت أستطيع أن أتذكر شيئاً
واستطيع أن أعود بذاكرتي إلى الماضي رجلان فقط
غريبان كلاهما معاً منذ زمن بعيد أني أراها أرى
نفسي وقد نُحيت إلى جانب الطريق نُحيت إلى وسط
الأشواك وقد دفعت الخيل نحوي مباشرة كي تدوسني
كـــــــي تطـــــــأني بعجلاتهـــــــا "[2]

صاغ (سينيكا) فكرة مسرحيته على أساس الصراع القائم بين القدر والإنسان . إلا أن الطريقة التي جسد بها هذا الصراع صورت من زاوية واحدة ، وهي أن الإنسان لا يملك أدنى مقاومة لما هو مقدر عليه ، فليس عليه أن يقاوم أو يرفض ، وإنما عليه أن يتقبل ما كتب عليه ويصمت .

" جوكاستا : لا توقظ الأحداث يا أوديب لقد وقعت ولا يستطيع
أحـــــد أن يغيـــــر ممـــــا وقـــــع "[3]

---

[1] المصدر نفسه، ص ٦٢ .
[2] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٧٥
[3] المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

كما عمد الكاتب إلى إظهار فكرة الانتقام في هذا الصراع بصورة جلية تجسدت في الإيغال بتصوير مشاهد انتقام القدر من الملك (أوديب) .

" أوديب : كيف يمكن أن أكون مخطئاً هذا الطاعون الذي يذبح
كل شيء أياً كان إنساناً شجراً طائراً أياً كان لكنه
يبقي علي لماذا ياترى أية كارثة نهائية يدخرني لها
.
الأمة كلها تلقى إلى القمامة بالنفايات الأخيرة لحياتها لم
يعد هناك نظام في مدخل كل بيت مصارع بشعة
مريعة وجنازة تلو جنازة في كل درب اينما تلفت
رعب ونشيج لا نهاية لهما وفي وسط ذلك كله اقف
هنا .
لم يمسسني ضر الإنسان الذي اختاره الإله لأسوأ قدر
منها جميعاً .
إنسان مكروه وموضع اتهام من الإلهة لم يتحدد
مصـــــــــــــــيره بعـــــــــــــــد "[1]

مسرحية : أوديب *

تأليف : اندريه جيد**

---

[1] سينيكا ، أوديب ،مصدر سابق، ص ٤٢ .

* جيد ، اندريه ، اوديب وثيسيوس ، ت : طه حسين ، دار الكاتب المصري ، ط١ ، ١٩٤٦ .

** (١٨٦٩-١٩٥١) ولد في مدينة باريس الفرنسية ونشأ نشأة دينية وأخلاقية قيل عنها انها متزمتة حتى انها أثرت على فنه وحياته بوجه عام . فكان دائم البحث في العادات المتوارثة والتقاليد الأخلاقية أو الاجتماعية أو السياسية . سيطر على حركة الأدب الفرنسي فيما بعد الحرب العالمية الأولى وفي سنة (١٩٤٧) منح جائزة نوبل العالمية في الأدب .. وسجلت اللجنة التي منحته الجائزة في حيثيات قرارها انه استحقها من اجل مؤلفاته الكثيرة التي صاغها في قالب فني والتي استعرض فيها مشكلات البشر وأحوالهم بشجاعة وشغف بإظهار الحقيقة وبادراك سيكولوجي عميق .

كتب (جيد) مسرحية (أوديب) على شكل دراما من ثلاثة فصول بدأ الفصل الأول منها والطاعون يستبد بالمدينة . الأمر الذي تطلب من (أوديب) البحث عن سبب ذلك الوباء من ثم معرفة أن هناك رجساً يدنس المدينة سببه وجود قاتل الملك (لايوس) ، فيبدأ (أوديب) بالبحث عن ذلك القاتل . وهو الأمر الذي شهدته بقية فصول المأساة ، لتنتهي المسرحية عندما ينكشف الأمر بما لا يدع مجالاً للشك بأن (أوديب) هو القاتل هذا هو المحور العام لأحداث المسرحية ، إلا ان (جيد) لم يبقي حبكة مسرحيته على وفق البناء التقليدي للحبكة التراجيدية .إذ إن ترتيب الأحداث في تلك المسرحية عمل على تشظي الحبكة ، لتحتوي بداخلها على عدة أحداث لا تمت بصلة إلى محورها العام . وهو أمر بدا واضحاً في النقاش الذي دار بين شخصيات هذه المأساة لبيان وجهة نظر (أوديب) وموقفه من الدين . الأمر الذي ابتعد فيه الكاتب عن الحدث الرئيسي . ليعلن عن وجود حبكات ثانوية موازية للحبكة الرئيسية.

" ترزياس : ان شعب طيبة يرى ان ما يلم به من الكوارث انما هو عقاب على ما يظهر ملكه من الحاد "[١]

وفي موقع آخر كان لـ (تريزياس) وجهة النظر نفسها عن طريق وصف موقف (انتيجون) من الدين وسبب دخولها فيه .

" تريزياس : ليس في ذلك ما يدهش . ان هذه الفتاة العزيزة تريد ان تقّوم بذلك ما في فجور ابيها من عوج" [٢] .

لتدخل (جوكاستا) بعد ذلك لتعلن ان (أوديب) حزين جداً بعد علمه برغبة ابنته (انتيجون) في ان تخلص للدين لتصير كاهنة .

" جوكاست : ان أوديب شديد الحزن لما قصصت عليه من نبأ إن انتيجون تريد أن تخلص للدين " [٣] .

فنجد (كريون) يؤيد موقف (أوديب) .

" كريون : آه ! يالفتاة البائسة ! " [٤]

بينما يتخذ (تريزياس) موقف المعارض لهما .

" تريزياس : بائسة لماذا ؟ ستجد عند الاله سعادة أوثق من سعادة أوديب : نعيماً مقدساً قوامه الخضوع لا الكبرياء. " [٥]

وتعبر (جوكاستا) عن رغبتها في ان ترد (أوديب) إلى طاعة الإله بمساعدة (تريزياس) .

---

[١] جيد ، اندريه ، اوديب وثيسيوس ، ت: طه حسين ، ط١ ، (القاهرة : دار الكاتب المصري ، ١٩٤٦) ، ص٩٠ .

[٢] جيد ، اندريه ، اوديب وثيسيوس ،مصدر سابق، ص٩١ .

[٣] المصدر نفسه ، ص٩٠ .

[٤] المصدر نفسه ، ص٩١ .

[٥] المصدر نفسه ، ٩٢ .

" جوكاست : ما أعظم حظ هذا الزوج الحبيب إلى من الثبات والفضيلة والشجاعة ! إن الواجب يفرض علينا ياتريزياس أن نرده إلى طاعة الإله " [١]

فضلاً عن ذلك ، قدم (جيد) أحداث مسرحيته على شكل دفعات متباينة ومتداخلة لعدة موضوعات . فجاءت مسرحيته خالية من الإثارة والتشويق ، وتحمل بين طياتها ـ فضلاً عن عملية بروز الحقائق ـ عدة أحداث عالجت موضوعات سياسية ودينية وأخلاقية ، فكان لهذه العملية ترتيبٌ معينٌ أضعف من شدة حبك الحدث الواحد .

فبعد أن جاءت الخطوة الأولى في عملية التحقيق والمتمثلة بالسؤال عن زمن الجريمة.

" أوديب : كلا لن أهون على نفسي ، بل أريد أن أعلم من ذلك . أقسم بالجحيم لن أنتهي حتى أظفر بالمجرم سالتمسه حيثما يكون واقسم انه لن يفوتني . كم مضى على ذلك من وقت ؟

جوكاست : كنت أيما منذ ستة أشهر حين خلفت لا يوس ، وقد مضى على ذلك عشرون عاماً . "[٢]

يتجه الكاتب نحو مناقشة قضية أخرى لا تمت بصلة إلى سير عملية التحقيق وهي موقف (أوديب) من الآلهة والدين .(وكما مر سابقاً) .

ثم يعود بعد ذلك (وفي الفصل الثاني) إلى طرح عدة مواضيع أخر لا تمت بصلة إلى سير عملية التحقيق ـ حتى أنه لو حذفت من هذا الفصل فانها لن تؤثر على سير تلك العملية ـ فهي موضوعات دينية وأخلاقية واجتماعية جسدها الكاتب في هذا الفصل بادئا بلقاء (أوديب) مع (كريون) . هذا اللقاء الذي طرح فيه الكاتب موضوعات تخص الفرد والعائلة والمجتمع بالنسبة إلى هؤلاء .

"كريون : إن شعور الأسرة شديد السلطان على نفسي ، وأنت .. من هذه الأسرة ، وأمر أبنائك يعنيني كأمر أبنائي فأذن لي فإن فيّ شيئٌ من القلق على صحة أسمين ، فهي عصبية ، وقد لاحظت ما أصابها أمس من الإغماء حين سمعت حديث أخيها ...

أوديب : أن هذا الإغماء لم يطل .

كريون : ومع ذلك فيجب أن تفنى بها فنحملها على شيء من الرياضة ... وكذلك جوكاست يخيل إلي أنها لا تستمتع بالصحة الكاملة منذ أيام ؛ فهي قلقة لما يصيب الشعب من شقاء ، فمن الحق عليك أن تحاول تسليتها .

أوديب : حسن ، حسن !

كريون : وسأحدثك عن ابنيك حين يتاح لنا شيء من فراغ .

---

[١] المصدر نفسه ، ص٩٤ .

[٢] جيد ، اندريه ، مصدر سابق ، ص٧٠ .

فتريزياس أستاذ كيس ، ولكنهما لا يظهران حسن الاستماع له . قد ورثا عنك شيئاً من العناد لا أحققه ، فهما ثائران . هل قرأ عليك إتيكول خواطره التي صور فيها بلاء العصر؟

أوديب : صور فيها الطاعون ؟

كريون : كلا ... بلاء العصر مع عنوان آخر هو قلقنا وهو بالطبع يقصد إلى قلق عقلي ممتاز . إن هذا الفتى لغريب حقاً . وليس بولينيس أقل منه جمالا وقوة وذكاء. إنهما يشبهانك من غير شك حين كنت في سنهما ."[1]

ثم يكملا حديثهما عن طبيعة (أوديب) . وهنا يعود الكاتب إلى عملية التحقيق ولو من بعيد بعد ذكر النبوءة على لسان (أوديب) ليعلن موقفه منها .

" أوديب : كنت عنده كل ما أحب ، ولكني أكره أن ادلل وكنت اعتقد في ذلك الوقت اني ابن بوليب . ثم اقبل إلى القصر ذات يوم كاهن كان يتحدث إلى الناس بأمر مستقبلهم ،وكان كل واحد يريد أن يسأله عما يضمر له الغيب . فلما جاءت نوبتي امتقع لونه وأبى أن ينبئني بأمري أمام الناس ، ثم انفرد بي وأنباني بأنه قد كتب علي أن أقتل أبي .ضحكت أول الأمر لهذه النبوءة ، ولكني رأيته يلح ويؤكد ،فلم أر بأساً بشيء من الاحتياط ، وكان أول ذلك أن أصارح بوليب بالأمر ، وان أنبئه بأني فرارا من هذه النبوءة السيئة سأفارقه إلى آخر الدهر مهما يكلفني ذلك من مشقة ، فقد كنت أحبه . هنالك أنبأني ليرد الطمأنينة إلى قلبي بأني لست ابنه ، وإنما تبناني ، فما ينبغي إذن أن أخاف أن تحقق هذه النبوءة فيما يتصل به . ولم يستطع أن يبين لي عن أبي شيئاً ، وانما حدثني بأن راعياً من رعاته وجدني في الجبل وقد علقت كالثمرة من إحدى رجلي إلى غصن دان لبعض الشجيرات (وهذا هو الذي جعلني أعرج قليلاً) وجدني عارياً معرضاً للريح والمطر كما يطرح الطفل الذي ينتجه الحب الآثم. والذي يراد التخلص منه لأنه جاء على غير انتظار ليفسد على المحبين أمرهما "[2].

ليكرس بعد ذلك ما تبقى من هذا الفصل للقاء الذي جرى بين أبناء (أوديب) ونقاشهم حول موضوع الدين وموقفه من الزواج المحرم .

---

[1] جيد ، اندريه ، مصدر سابق، ص٩٨-١٠١ .

[2] جيد ، اندريه ، مصدر سابق، ص١٠٢-١٠٣ .

" بولينيس : أمن المحرم أن يتزوج المرء أخته ؟
انتيجون : نعم لا شك في ذلك . انه محرم أمام الناس وأمام الإله . لم تسألني هذا السؤال .
بولينيس : لأني لو استطعت أن أتخذك لي زوجاً لأسلمتك قيادي حتى تبلغيني إلهك هذا " [1]

وفي موقف آخر نجد (أتيوكل) يبحث عن جمل تتيح له الزواج من أخته .

" إتيوكل : فانا الآن مثلاً أبحث في الكتب عن جمل تبيح لي أن أتخذ اسمين لي خليلة.
بولينيس : أختك .
إتيوكل : أختنا ... ماذا تنكر من هذا ؟
بولينيس : ان وجدت هذه الجملة فأظهري عليها . "[2]

وفي الفصل الثالث يعمد الكاتب إلى كشف الحقيقة مباشرة دون المرور بحيثيات هذا التحقيق وتفاصيله ليصل بذلك إلى الحقيقة ، تاركا بذلك اعتماد منطقية الأحداث وإظهار الحقائق بشكل جزئي ومتسلسل الواجب توفرها في بناء الحبكة التقليدية .

"جوكاست : اسمح لي : لست أذكر جيدا حقيقة ما كان ولاكم مضى من الوقت بين موت الملك ووصولك إلى ثيبة ، إنما يعرف ذلك حق المعرفة كريون وهو يستطيع أن ينبئك بجليته .
أوديب :ماالذي يعنيني من امر كريون ؟ أتعلمين ماذا قال لي ؟ لقد قال لي إن من الحق علي أن أكافيء قاتل لايوس لا أن أعاقبه ، فلولا جريمته لما أرتقيت إلى العرش . ولكن موت الملك أكنت تعلمينه ؟ قولي يا جوكاست .
جوكاست : كيف تريد أن أذكر ذلك يا صديقي ؟ بماذا تريد أن تعذب نفسك ؟ لست أعلم إلا شيئاً واحداً وهو اني لم أكد أراك حتى أردتك .
أوديب : لم يكن بد من أن يخلو العرش والسرير من صاحبهما قبل أن يشغلهما شخص آخر . وقتل الملك وحده هو الذي أتاح لي الضر بهما . ولكن أنت ألم تكوني تعلمين أنك حرة ؟
جوكاست : يا صديقي يا صديقي لا تنبه إلى شيء من هذا فإن أحداً من المؤرخين لم يلتفت إليه .
أوديب : إذن فأنا أفهم كل شيء . لقد كنت تعرفين قاتل الملك .
جوكاست : صه .
أوديب : القاتل هو أنا .

---

[1] جيد ، اندريه ، مصدر سابق، ص١١١.
[2] المصدر نفسه، ١٢٢ ـ ١٢٣ .

جوكاست : اخفض صوتك .
أوديب : لم أكن قد أزلت عن يدي دم القتيل حين كنت أسعى إلى أبي الهول لأقهره .
جوكاست : قف .
أوديب : لقد كان يريد أن يمنعني من التقدم . كانت عربته تعترض طريقي ، فلما خاصمته في ذلك ليفسح لي الطريق قتلته هذا المجهول الذي لم يكن يحمل شارة الملك لم يكن إلا ..
جوكاست : لماذا تريد أن تعلم ؟
أوديب : أنا شديد الحاجة إلى ذلك .
جوكاست : ألا تشفق على سعادتك ؟
أوديب : لا أشفق على شيء . لا أريد سعادة تقوم على الجهل والخطأ . هذه السعادة تليق بالشعب ، أما أنا فلست في حاجة إلى أن أكون سعيداً . لقد قضي الأمر وتمزق سحاب تلك الأحلام الساحرة .
تستطيع أن تأتي ياتريسياس .
تريزياس : أأنت في حاجة إلي ؟
أوديب : لم يأت وقت الحاجة إليك بعد . أريد قبل ذلك أن أهبط إلى قاعة الهوة . قل لي ، هذا الملك الذي قتلته ... كلا ! لا تقل شيئاً . لقد فهمت كل شيء .
لقد كنت ابنه . "[1]

من خلال ذلك جعل (جيد) حبكة مسرحيته من النوع المعقد الذي يحتوي على التعرف والتحول ، إلا أنها (أي الحبكة) لم تكن بالمستوى المطلوب للوصول إلى البناء الدرامي التقليدي . فعلى الرغم من احتوائها على التعرف والتحول الا ان هذا التحول والتعرف وكما يقول (ارسطو) يجب ان يتولد من صميم بناء الحبكة نفسها . وهو أمر لم يستطع (جيد) التوصل إليه بعد أن جعل عملية (التعرف) في مسرحيته تحدث بشكل مفاجئ دون الاعتماد على تسلسل الأحداث ومنطقيتها .

وبما أن الحبكة مصنوعة ـ بالضرورة ـ مما تفعله الشخصيات وما تفكر فيه وما تشعر به ، لذا حرص (جيد) على جعل شخوص مسرحيته بالمستوى الدرامي المطلوب لمعالجة تلك الحبكة ، فجاءت هذه الشخوص غير تقليدية في خصائصها التراجيدية .

فموقف (أوديب) من الدين وامتعاضه من الآلهة يعكس ما في دواخل هذه الشخصية من دوافع سلبية نحو مضامير الخير والفضيلة ، الأمر الذي بدا واضحا في بداية هذه المسرحية وعلى لسان (أوديب) نفسه.

" أوديب : لقد كنت لقيطا لا يعرف له أصل ، ولا يحمل ما يثبت شخصيته ، وانا الآن أسعد الناس بأني لست مدينا

---

[1] جيد ، اندريه ، مصدر سابق، ص١٤٩-١٥٤ .

بشيء لإنسان . لم توهب لي السعادة وانما أخذتها قسراً.وانا من أجل ذلك عرضة للغرور."[١]

ثم يقول

" أوديب : انـي لسـيء التفكيـر ، لـيس حسـن المنطـق مـن خصائصي " [٢]

ولذلك جاءت تصرفاته على وفق المرجعيات التي نشأ عليها . فكانت الملاءمة او صدق النمط .

" أوديب : بأمر الإله الذي رسم لي طريقي قبل أن أولد نصب الشرك لاوخذ فيه . فليس بد من إحدى اثنتين :
فإما أن يكون الوحي قد كذب ، وإما أن يكون الهلاك قد قضى عليّ . لقد كنت مجبراً "[٣]

أما عن مشابهة الواقع فأن لشخصية (أوديب) النصيب الأكبر من هذا المبدأ ، حيث عمل (جيد) على جعل الشخصية أكثر اقتراباً من الواقع من خلال إبعادها عن المنطق الأسطوري وإعطائها منطقاً أكثر عقلانية وواقعية في تجسيد الحدث الدرامي . فنراه (أي أوديب) يدحض آراء العرّاف (تريساس) الدينية بوقائع عاشها بنفسه ، اعتمدها العقل وعمل بها فكانت سبب نجاته ونجاحه (واقعياً) .

" تريسياس : كلما عظمت شجاعة الإنسان أمام الناس اشتد رضا الإله حين يراه خائفاً أمامه مضطرباً من الخوف .
أوديب : لو أني اضطربت أمام أبي الهول لما استطعت أن أجيبه ولا أن أصير ملكاً ."[٤] .

على أن لهذا الأمر (وطوال أحداث المسرحية) السبب المباشر في جعل تلك الشخصية تتفق مع مبدأ الثبات الذي نادى به (أرسطو) .

إذ اعتمد (أوديب) مبدأ واحداً في حياته تجسد في نظرته الفلسفية لتلك الحياة دون تغيير مقحم . على أن التغيرات التي طرأت على تلك الشخصية طيلة أحداث المسرحية صبّت في صلب المبدأ ولم تخرج عن إطاره . فكانت تقلباتها أساساً لهذا الثبات .

" أوديب : واذن فما عملته لم أكن أستطيع أن أتركه . نعم لقد كنت أعتقد أن إلهه يهديني وكنت استمد من هذا الاعتقاد الثقة بسعادتي ، ثم أهملت هذا الاعتقاد نفسه وجعلت اعتمد على نفسي . أما الآن فلست أعرف نفسي في أعمالي . هناك عمل مع ذلك صدر عني وأود لو اجحده ... لأن مظهره قد تغير أو لأن نظري

---

[١] جيد ، اندريه ، مصدر سابق، ص٦٠ .
[٢] المصدر نفسه ، ص٦١ .
[٣] المصدر نفسه، ص١٥٦ _ ١٥٧ .
[٤] المصدر نفسه ، ص٧٣-٧٤ .

إليه قد تغير على الأقل حتى أصبح كل شيء يبدو لي مختلفاً "[1]

فضلاً على ذلك ، افتقد (أوديب) كبطل تراجيدي إلى السمة التقليدية للبطل التراجيدي . فسقطة البطل أو (الهمارتيا) كانت نتيجة لخطأ إنساني وقع فيه البطل (أوديب) بخروجه من مدينة (كورنثه) رغم علمه ـ وعلى لسان ملكها ـ بأنه ليس ابناً للملك والملكة .الأمر الذي جعل من خروجه من المدينة أمراً غير مبرر وسببا في تحقق النبوءة . إلا أن (أوديب) سعى إلى ترك المدينة دون اعتبار أو مخاوف من تحقق تلك النبوءة وهو أمر اتخذه (أوديب) بإرادة ذاتية ، على أن السبب الذي وضعه الكاتب لهذا التصرف يبعد عن مسار عدم تحقق النبوءة ليقترب من مسار تحققها .

" كريون : ولكن فيم تركت بوليب بعد أن ردك إلى الاطمئنان ؟
فقد كنت متبناه ولم يكن له وارث ، فكنت خليقاً أن ترمى بعده إلى العرش .
أوديب : لست اكره شيئاً كما أكره الاستئثار بما ليس لي فيه حق ، ولا أريد أن انتفع بشيء إلا إذا اكتسبته بالعزم اكتسابا ، وكنت أجد في نفسي . فضائل كأنها كانت نائمة ، ولم أكن أطيق لها هذا الخمود .
وكنت اشعر أني بهذه الحياة التي كنت احياها في قصر بوليب راخياً ناعم البال انما كنت أضيع ما كتب لي من حظ "[2]

أما باقي الشخصيات فقد جسدت مواقفا متفاوتة من تلك المبادئ حملت في طياتها تقاربا أو تباعداً عن تلك المبادئ وكما هو الحال مع (أوديب) ، فكانت شخصيات واقعية وتوفر فيها صدق النمط والثبات ، إلا أنها ابتعدت عن مضمار الخير والفضيلة من خلال عدة مواقف أهمها ذلك الموقف الذي عكست فيه شخصية (كريون) ما يجب أن يكون عليه موقف (أوديب) من قاتل الملك (لايوس) .

" كريون : أيها العزيز أوديب إن الوحي الذي يسيغه الشعب لا ينبغي أن يخيفينا نحن الحاكمين . ينبغي أن نتخذ منه وسيلة لتقوية السلطان وأن نؤوله كما نشتهي . لقد أنبأنا بأن لايوس سيموت مقتولاً بيد ابنه ، فقد هلك هذا الابن ولم يمنع ذلك من قتل لايوس . ولو قد عاش لما أتيح لك أن ترقى إلى عرشه . فلا تشق نفسك بموته ولا تكلفها العناء لتعلم كيف مات . ان كان بعض الناس قد قتله فانما فعل ذلك من أجلك . لقد هيأ

[1] جيد ، اندريه ، مصدر سابق ، ص١٥٩ .
[2] جيد ، اندريه ، مصدر سابق، ص٧١-٧٢ .

لـك الفرصـة فمـا ينبغـي لـك أن تعاقبـه ، وانمـا يجـب عليك أن تحسن إليه ."[1]

وبذلك يكون المبدأ الذي جسدته هذه الشخصية واضحا لا خلط فيه شأنه في ذلك شأن (جوكاستا) التي كان لموقفها من عملية سير التحقيق ابتعادٌدعن المضمار سعياً وراء تحقيق المصالح الذاتية دون المصالح العامة .

" جوكاست : يا صديقي لا تنبه إلى شيء من هذا ؛ فان أحداً من المؤرخين لم يلتفت إليه .

أوديب : اذن فأنا أفهم كل شيء . لقد كنت تعرفين قاتل الملك .

جوكاست : صه .

أوديب : القاتل هو أنا .

جوكاست : اخفض صوتك .

أوديب : لم أكن قد أزلت عن يدي دم القتيل حين كنت أسعى إلى أبي الهول لأقهره .

جوكاست : قف .

أوديب : لقد كان يريد ان يمنعني من التقدم . كانت عربته تعترض طريقي ، فلما خاصمته في ذلك ليفسح لي الطريق قتلته . هذا المجهول الذي لم يكن يحمل إشارة الملك لم يكن إلا ...

جوكاست : لماذا تريد أن تعلم ؟

أوديب : أنا شديد الحاجة إلى ذلك .

جوكاست : ألا تشفق على سعادتك ؟ "[2]

على ان للعراف (تريسياس) موقفاً مشابهاً تجسد في تغاضيه عن قول الحقيقة (برغم علمه بها) لإنقاذ المدينة من الطاعون .

وزاد (جيد) مسرحيته أربع شخصيات أخرى هم أبناء الملك (أوديب)، سعياً وراء تجسيد عدة مفاهيم طرحها الكاتب ليبرز من خلالها ما تأثر به من علوم عصره ، فقد أظهر (إتيوكل) و (بولينيس) في ثوب عصري تماماً ، فصورهما متأثرين بأبيهما تأثراً كبيرا ووارثين عنه صفات وأفعال كثيرة ، بل انهما تجاوزاه بمراحل ، فان كان (أوديب) قد ظهر في المسرحية ملحداً ، لا يعترف بالله ولا بدين بفضل إلا لنفسه .. فهم قد ورثوا عنه هذه الصفة . وان كان (أوديب) طموحاً ومفكراً وغير مقيد بأغلال التقاليد الموروثة البالية في نظره ، فان كلا ولديه قد ورثا عنه ذلك . فهما ثائران على معلمهما الكاهن (تريزياس) وغير معترفين بفضله عليهما ، بل أنهما لا يستمعان إليه وكثيراً ما نقل(كريون) شكوى (تريزياس) إلى أبيهم .

" كريون : وسأحدثك عن ابنيك حين يتاح لنا شيء من فراغ فتريسياس أستاذ كيس ، ولكنهما لا يظهران حسن الاستماع له . قد ورثا

---

[1] جيد ، اندريه ، مصدر سابق، ص٥٩ .

[2] المصدر نفسه ، ص٩٩-١٠٠ .

عنك شيئاً من العناد لا أحقه ، فهما ثائران . هل قرأ عليك
إتيوكل خواطره التي حور فيها بلاء العصر ؟ "[1]

ثم انهما تجاوزا أباهما ليصرحا علنا باشتهائهما لأختيهما ، (انتيجون وأسمين) و (انتيجون) هي الوحيدة التي أظهرها (جيد) وهي تلعب دوراً إيجابيا في المسرحية فهي ترفض مجرد تلميحات أخيها ، وهي التي تصر على ان تقود (أوديب) إلى منفاه . وهي قبل ذلك التي أفصحت لأمها عن رغبتها في الإخلاص للإله . على أن هذه الشخصيات جاءت لتصور مواقف وأحداث بعيدة كل البعد عن الحبكة الرئيسة للمسرحية . فلم يشركها (جيد) في عملية البحث والتقصي عن الحقيقة ، تاركاً إياها لموضوعات أخرى دينية وأخلاقية .

أما لغة المسرحية فقد جعل منها (جيد) مرآة عاكسة لفكر الشخصيات وطبيعتها مؤكداً من خلالها على ضرورة تناسب اللغة مع الشخصية الناطقة بها ، على أن للغة النثرية الدور الرائد في التعبير عن تلك الشخصيات ، وأبعد (جيد) لغة مسرحيته عن الأسلوب الخطابي والأسلوب الشعري ليستعمل في بعض الأحيان المنولوجات الداخلية .

" أوديب : يالها من مكافأة بغيضة على حل اللغز ! ماذا ؟
أهذا هو اللغز الآخر الذي كان يستخفي وراء أبي الهول . وانا الذي كان يهنئ نفسه بجهل أبويه . بفضل هذا الجهل تزوجت أمي . واحسرتاه ! واحسرتاه! واحسرتاه ! وتزوجت معها ماضي كله : الآن أمنهم لماذا نامت مروءتي . لقد كان المستقبل يدعوني عبثاً لأن جوكاست كانت تريدني إلى وراء . أي جوكاست : لقد كنت تزعمين في جنون إلغاء ما لم يكن بد من وقوعه أنت التي كنت احبها حب الزوج وكنت احبها دون ان اعلم حب الابن ... لقد آن الوقت دعيني ! أني لأقطع ما بيني وبينك من صلة . أما انتم يا بني يا رفاق غفلتي ، أيتها الحقائق الواقعة لما ثار في نفسي من رغبات : سأدخل من دونكم في المساء لأتم ما كتب لي من مصير . "[2]

وذلك من اجل الكشف عن أعماق النفس البشرية وإظهار مكنونات العقل الباطن . وفي أحيان أخرى استعمل (جيد) اللغة العادية الدارجة وعلى لسان أعظم شخصيات هذه المأساة .

"أوديب : لو كنت اعرف الخنزير الذي ..."[3]

ليكشف من خلالها عن طبيعة تلك الشخصية وما تحمله من الصفات البعيدة عن عالمها الذي تعيش فيه .

---

[1] جيد ، اندريه ، مصدر سابق، ص٦٨-٦٩ .
[2] جيد ، اندريه ، مصدر سابق ، ص١٠٢ .
[3] جيد ، اندريه ، مصدر سابق ، ص ١٠٢.

اعتمد (جيد) في صياغة فكرة مسرحيته على الأفكار الثانوية المرافقة للفكرة الرئيسة لتتوحد معها في سياقٍ واحد وتعكس فكر المؤلف وفلسفته إزاء الحياة .

مسرحية : الآلهة الجهنمية *

تأليف : جان كوكتو**

تناول (كوكتو) في مسرحيته (الآلهة الجهنمية) أسطورة (الملك أوديب) بشكل مغاير لمن سبقوه من الكتاب ، وذلك من خلال اختياره بعداً جديداً لتلك الأسطورة ، وضَّح فيه ما يمكن أن تكون عليه إذا ما نُظِرَ إليها وفقاً لزاوية النظر التي يتعامل بها مع عناصر البناء الدرامي . فالحبكة عند (كوكتو) لا تتحدد بوحدتي الزمان والمكان ، والزمان مرهون بعدة أحداث متباعدة زمنياً . فالأحداث التي تقع في الفصل الأول (ظهور الشبح) وأحداث الفصل الثاني (اللقاء بين أوديب

* كوكتو ، جان ، الآلة الجهنمية ، ترجمة : ميخائيل بشاي ، (الكويت : وزارة الإعلام ، سلسلة المسرح العالمي ، ١٩٧٩) .

** (١٨٨٩-١٩٦٣) كاتب مسرحي.شاعر وروائي وسينمائي ومصمم مناظر فرنسي . اهتم بالمسرح وقدم مجموعة من قطع الباليه والمسرحيات تعود أعماله كلها إلى الأفكار المستحوذة عليه نفسها رغم اختلافها الظاهري : الحب والموت ، انفعال العشاق بوسيلة أو بأخرى ، وجميعها تعكس شخصيته غير الاعتيادية ، أنه الاستعراضي الممتاز بين الكتاب المسرحيين الفرنسيين . لقد قيل أن مسرحياته هي في الواقع سلسلة من حيل الثقة وكلها تتسم بالبراعة الفنية .
للمزيد ينظر : جون ، رسل تايلر ،الموسوعة المسرحية ، ج١ ، ت : سمير عبد الرحيم ، (بغداد : سلسلة المأمون ، د.ت) ، ص ١٢٨ .

والوحش) يشير إليها الكاتب على أنها تحدث في نفس الوقت تماماً وعلى لسان (الصوت) في بداية الفصل الثاني .

" الصوت : سوف نتخيل الآن ، أيها المشاهدون ، رجعة في الزمان ، ونستعيد ، في مكان آخر ، تلك الدقائق التي عشناها معاً ، منذ قليل . والحقيقة أن شبح لايوس يحاول أن يحذر جوكاستا فوق منصة على أسوار ثيبا ... بينما يلتقي الوحش وأوديب فوق رابية تشرف على المدينة . نفس الأبواق ، ونفس القمر ، ونفس النجوم ، ونفس الديكة "[1]

ويأتي بعد ذلك الفصل الثالث لتشهد فيه (ليلية الزفاف) بين (أوديب وجوكاستا) زمناً آخر يشير إليه المنطق العقلي .

وفي الفصل الرابع (أوديب ملكاً) ينقل الكاتب أحداث مسرحيته إلى زمن آخر تجاوز فيه (أوديب) سبعة عشر عاماً في (طيبة) ، انجب خلالها أولاده الأربعة وحكم البلاد .

" الصوت : لقد انقضى سبعة عشر عاماً بسرعة والطاعون الكبير الذي أصاب مدينة " طيبة " يبدو أول انتكاسة في حظ أوديب اللامع . فلقد أراد الآلهة ـ لتشغيل آلهتهم الجهنمية أن تظهر النحوس جميعاً خلف أقنعة السعود . وبعد السعادة الزائفة سيعرف الملك الشقاء الحقيقي ، والتتويج الحقيقي الذي يصنع من ملك الورق هذا ـ بين أيدي الآلهة القساة ـ رجلاً ، في آخر الأمر "[2]

أما عن وحدة المكان ، فقد حرص (كوكتو) على أن تقع أحداث مسرحيته في عدة أماكن ، ففي الفصل الأول وفي " طريق خارجي على أسوار مدينة طيبة "[3] يشهد هذا المكان ظهور شبح الملك (لايوس) . وفي الفصل الثاني تنتقل أحداث المسرحية إلى (مكان مهجور) ، فوق رابية تشرف على مدينة طيبة "[4] ليتم اللقاء بين (أوديب والوحش) . ثم تنتقل أحداث المسرحية في فصلها الثالث إلى غرفة الملكة (جوكاستا) حيث تتم مراسيم الزواج بين (أوديب) و (الملكة) . " غرفة جوكاستا : حمراء كمجزر صغير بين أبنية المدينة "[5] بعدها ينتهي (

---

[1] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ٧٣

[2] المصدر نفسه ، ص١٥٩.

[3] المصدر نفسه ، ص٣٢ .

[4] المصدر نفسه ، ٧٥ .

[5] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ١٢١ .

كوكتو) أحداث مسرحيته في باحة القصر الملكي حيث " توجد مقصورة صغيرة مرتفعة ، تصل بين غرفة جوكاستا وهذه الباحة "[١] .

بذلك يكون (كوكتو) قد تمكن من كسر طوق وحدتي الزمان والمكان ليعلن عن ترتيب جديد لأحداث مسرحيته تميل من خلاله (الحبكة) إلى التفكك والتجزؤ إلى أحداث رئيسية وأخرى عرضية ولوحات يعتبر كل منها قائماً بذاته . الأمر الذي أسهم في عملية إظهار الحقائق بشكل مشفر ومتسلسل . وهذا ما جاء به الفصل الأول ، بظهور شبح (الملك لايوس) مما سيؤول إليه مستقبل المدينة وملكتها من ذلك القادم الغريب . كحدث رئيس تمت من خلاله الخطوة الأولى نحو عملية إظهار الحقائق .

" الشبح : تأخر الوقت جداً ... أبق . تأخر الوقت جداً . لقد انكشفت ! أنهم يقتربون ! سياخذونني . آه ! هاهم ! النجدة ! النجدة ! أسرعوا ! أضربوا الملكة بأن شاباً يقترب من طيبة ، وأنه لا ينبغي بأية حجة ... كلا ! كلا ! الرحمة ! الرحمة ! الرحمة ! الرحمة ! أنهم يمسكون بي ! النجدة ! النجدة ! النجدة انتهى كل شيء ! انتهى كل شيء ! أني ... أني ... أني ... الرحمة أني ...

(صمت طويل)

الجنديان – وظهرهما للجمهور – يتأملان ذلك المكان من الحائط الذي اختفى فيه الشبح "[٢]

على أن أسباب هذه المخاوف لم تكن واضحة – وكما أرادها كوكتو – ليدع الفصل الثاني من هذه المأساة يختط بداية الطريق لمعرفة أسباب هذه المخاوف . وهو ما جاء – وأن كان بصورة مشفرة – في اللقاء بين (أوديب) و(الوحش) الجاثم على أسوار (طيبة) .

" أوديب : المكان العام لا يمنح شيئاً . أن الشعب في طيبا يبحث عن رجل . والملكة جوكاستا أرملة وسوف أتزوج منها ...

الوحش : زوجة يمكن أن تكون أمك

أوديب : المهم ألاّ تكونها

الوحش : هل تعتقد أن الملكة ، وشعباً ، يستسلمان لأول طارق ؟

أوديب : وهل يكون قاهر الوحش أول طارق ؟ إنني أعرف الجائزة . الملكة تعطيه يدها . لا تضحكي ، وكوني طيبة ... يجب أن تسمعيني . يجب أن أبرهن لك على

---

[١] المصدر نفسه ، ص ١٦١ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ٦٧

أن حلمي ليس مجرد حلم .. إن أبي ملك كورنث . لقد أنجبني والديّ وهما طاعنان في السن ، وقد عشت في بلاط كئيب ، وأثار التدليل ، والرفاهية الزائدة شيطان المغامرة في نفسي . وبدأت أذوي ، واضمحل عندما صرخ رجل مخمور في وجهي ذات ليلة ، قائلاً لي أنني لقيط ، وإنني اغتصب مكان ولد شرعي ! وأعقبت هذا لكلمات وشتائم . وفي اليوم التالي قررت ـ رغم دموع ميروب ـ أن أزور المعابد ، واسأل الآلهة وقد أجابوني جميعاً بذات النبوءة : ستقتل ابـــاك وتتـــزوج أمـــك ! "[1]

وفي نفس الفصل ، صوَّر (كوكتو) عدة أحداث عرضية ومفارقات درامية أبرز من خلالها ما لم يرد قوله علناً .

ففي بداية الفصل يقلل الكاتب من بطولة (أوديب) في حَّل اللغز ، وذلك من خلال الحوار الذي دار بين (الوحش وأنوبيس) حول موقف الوحش من القتل وأنه قد ضاق ذرعاً بتلك الحياة المليئة بالقتل .

" الوحش : لقد سئمت القتل ! حسبي من دفعت بهم إلى الموت !"[2] .

ليمهد بذلك للموقف بين (أوديب) و (الوحش) والذي يسلم فيه (الوحش) مفتاح اللغز راضياً إلى (أوديب) ليحله وينتصر عليه ويخلعه من تلك الحياة التي سأمها .

" الوحش : ثم آمرك بأن تتقدم قليلاً . و أساعدك بأن أخفف وثاق ساقيك . وهنا ! أسألك . فأطلب منك ـ مثلاً ـ أن تجيب على هذا السؤال : ماهو الحيوان الذي يمشي على أربع في الصباح ، وعلى اثنين في الظهيرة ، وعلى ثلاث في المساء ؟ وتبحث وتبحث ولشدة ما تفكر ، يرتكز فكرك على وسام صغير من أيام طفولتك أو تستعيد أحجية ، أو تعد النجوم بين هذين العمودين المهشمين وحينئذ أردك إلى الواقع عندما أكشف لك عن سر اللغز : هذا الحيوان هو الإنسان الذي يمشي على أربع وهو طفل ، وعلى اثنين وهو شاب ، في تمام قوته ، وعندما يصير شيخاً يستعين بقدم ثالثة هي العصا ...! .

أوديب : ياللغباء !

---

[1] كوكتو ، جان ، مصدر سابق ، ٩٣-٩٤ .

[2] المصدر نفسه ، ص ٧٧ .

الوحش : وتهتف قائلاً : يا للغباء ! إنكم تقولونها جميعاً ومادامت هذه العبارة تثبت فشلك ، فإنني أدعو أنوبيس ، مساعدي . أنوبيس ! (يظهر أنوبيس وذراعاه متقاطعتان ورأسه في وضع جانبي ، وهو واقف على يمين (القاعدة) .

أوديب : أواه يا سيدتي ... أواه ! يا سيدتي ! لا ! لا ! لا !، يا سيدتي !

الوحش : وأجعلك تجثوا على ركبتيك . هيا ... هيا ... نعم ، نعم ! كن عاقلاً .! وتنكس رأسك ... ويقفز أنوبيس فاتحاً فكي الذئب ! (يصرخ أوديب) لقد قتلت : على التعبير بهذه الطريقة ؟ لم هذه الصرخة ؟ لم هذا الوجه المذعور ؟ لقد كان ذلك إيضاحاً ، يا أوديب إيضاحاً بسيطاً . إنك حر !

أوديب : حر ! (يحرك ذراعاً ، وساقاً ... وينهض ، ويتمايل ، ويضع يده على رأسه) .

أنوبيس : معذرة ، ايها الوحش ! لا يستطيع هذا الرجل أن يخرج من هنا دون أن يمر بالتجربة !

الوحش : ولكن ...

أنوبيس : سله...

أوديب : ولكن ...

أنوبيس : اسكت ! سل هذا الرجل ! (صمت)

الوحش : سأسأله ... سأسأله .. لا بأس وهو يلقي نظرة أخيرة مفاجئة ، نحو أنوبيس) . ما الحيوان الذي يمشي على أربع في الصباح ، وعلى اثنين في الظهيرة ، وعلى ثلاث في المساء ؟ .

أوديب : الإنسان ، بالطبع ! هو الذي يمشي على أربع في الصغر . ويسير على اثنين عندما يكبر . وحين يبلغ الشيخوخة يستعين بالقدم الثالثة وهي العصا (يسقط الوحش على القاعـــــــــــــــــــــــــــــــــــدة)"[1].

وفي حدثٍعرضي آخر ، صوّ ر فيه (كوكتو) ما يمكن أن يكون عليه الإنسان من جهل أو علم دون أي علاقة لذلك بكبره أو صغره . من خلال اللقاء الذي تمَّ بين الوحش وسيدة مع أطفالها ، تَعرَّفَ فيه الطفل إلى الفتاة (الوحش) فيسأل أمه إن كانت هي الوحش .

" الابن : أماه ... قولي لي . هل هذه السيدة هي الوحش ؟ "[2]

---

[1] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ١٠٣-١٠٥ .

[2] المصدر نفسه، ص ٨٧ .

لتجيب الأم :

" السيدة : إنك سخيف جداً (أي وحش) لا تؤاخذيه ففي هذا السن لا يعرفون ما يقولون ."[1]

ليسخر (كوكتو) بذلك من هؤلاء الذين يدعون أنهم كبار وأنهم يعلمون كل شيء . ولكن في الحقيقة هم لا يعرفون شيئاً على الإطلاق ـ فالطفل الذي تتهمه أمه بالسخف هو بالحقيقة أذكى من أمه .

هذا ما جاء به الفصل الثاني من هذه المأساة ، دون قيدٍأو التزام تجاه الحبكة التقليدية التي شهدتها الدراما الكلاسيكية من وجهة النظر الأرسطية . وهو أمرٌ عززه الكاتب في فصله الثالث من خلال توسيع دائرة الأحداث بحدث آخر دون أن يكون له الدور الفاعل في عملية إظهار وحدة الحدث أو حتى عملية إظهار الحقائق بشكل مباشر . إذ أبقى (كوكتو) على النهج الذي سار عليه في الفصلين السابقين ، ليضمن هذا الفصل حدثاً أبطأ من سير الفعل الدرامي ، اعتمد فيه الترميز وليس التحقيق في خطوات الكشف عن الحقيقة .

فجاء الفصل بحدث رئيس واحد (مراسيم الزواج) . ضمنّه الكاتب مجموعة من المفارقات الدرامية ، سعياً وراء إظهار الحقائق بشكل مرمز تفصح عنه دواخل النفس البشرية ومكنوناتها . فكانت الرؤى تارةً والحلم تاراتٍأُخرْ . كوسائل استعملها الكاتب لتحقيق هذا الأمر . إذ إن وسيلة الحلم جاءت للتعبير عن مكنونات العقل الباطن وطرحها دونما سيطرة من العقل الواعي لها . كإشارات ورموز للمخاوف التي تعتمر رأس حالمه ، فأوديب يحلم أنه أمام(انوبيس) الذي يذكره بزيف نصره أو انتصاره وفضل ابي الهول عليه .

" أوديب : (بصوت مبهم بعيد) سأعد حتى الخمسين : واحد ، اثنان ، ثلاثة ، اربعة ، ثمانية ، سبعة ، تسعة ، عشرة ، عشرة ، أحد عشر ، أربعة عشر ، خمسة ، اثنان ، أربعة ، سبعة ، خمسة عشر ، خمسة عشر ، ثلاثة ، أربعة ...

أنوبيس : ويثب أنوبيس فاتحاً فكي الذئب ! (يختفي تحت المنصة . يأخذ جلد الحيوان شكله المعتاد) .

أوديب : اغيثوني ! النجدة !أدركوني ! تعالوا جميعاً ! أدركوني !

جوكاستا : أيه ! ماذا حدث ؟ أوديب ! حبيبي ! كنت نائمة كالحجر ! استيقظ ! (تهزه) .

أوديب : (وهو يحاول الخلاص ويخاطب الوحش) أواه ! سيدتي ... أواه ! سيدتي ، سيدتي ! الرحمة ، يا سيدتي ! كلا ! كلا! كلا ! يا سيدتي .

---

[1] المصدر نفسه ، ص ٨٧ .

جوكاستا : يا حبيبي ، لا تفزعني ! إنه حلم ! أنها أنا ، أنا جوكاستا ، زوجتك ، جوكاستا !
أوديب : كلا ! كلا (يستيقظ) اين كنت ؟ ياللهول ! جوكاستا هذه أنت ..
ياله من كابوس .. ياله من كابوس رهيب ! "[1]

و (جوكاستا) تحلم بذلك الكابوس الذي تخافه وتخشاه .
" جوكاستا : (تحلم) كلا ، ليست هذه العجينة ، ليست هذه العجينة الدنسة ... "[2]

فضلاً عن ذلك استعمل (كوكتو) الرؤى كطريقة (غير مباشرة) للوصول إلى الحقائق ، وهو ما تضمنه اللقاء بين (أوديب) و (تريسياس) :
أوديب : إني أرى ، إني أرى ... لقد كذبت ، أيها العراف سأتزوج من جوكاستا .. حياة سعيدة خصبة ، ناجحة ، وولدان .. وبنتان ..وجوكاستا جميلة دائماً ، كالعهد بها دائماً ... عاشقة ، وأم ، في قصر السعادة .. لست أرى جيداً . لست أرى جيداً . أريد أن أرى هذه غلطتك أيها العراف ... أريد أن أرى (يهزه) .
تريزياس : ملعون
أوديب : (يتراجع فجأة إلى الوراء ، مخلياً سبيل تريزياس ، ويداه على عينيه) آه الحيوان ، القذر أنني أعمى لقد رماني بالفلفل جوكاستا النجدة النجدة
تريزياس : لم أرم بشيء ، واقسم على ذلك . لقد عوقبت لاعتدائك على مقدس
أوديب : (يتقلب على الأرض) إنك تكذب
تريزياس : لقد أردت أن تقرأ بالقوة ما تحتويه عيناي المريضتان ... ذلك الذي لم أتبينه بعد أنا نفسي ، وقد عوقبت على ذلك "[3]

كما ضمّن الكاتب هذا اللقاء عدداً من المقولات المباشرة على لسان (تريزياس) لما سيحمله المستقبل من فواجع . منها :

---

[1] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ١٤٥-١٤٦ .
[2] المصدر نفسه ، ص ١٤٥ .
[3] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ١٣٢ .

" تريزياس :سأصل إلى الغرض ، إذن ،وأتكلم بصراحة تامة . إن طوالعك سيئة ، سيئة جداً ، أيها الأمير وينبغي عليّ أن أحذرك ! "[1]

أو " تريزياس : أشكرك على هذه التفرقة ! إنك مازلت شاباً ، يا أوديب ، صغيراً جداً ، وجوكاستا يمكن أن تكون أمك ! ... "[2]

وتستمر أحداث الفصل حتى تنتهي بحدث عرضي آخر ، ينهج فيه الكاتب الأسلوب السابق نفسه، فيظهر فيه رجلاً مخموراً أخذ منه السكر غايته يتفوه بكلام مبهم إزاء هذا الزواج .

" المخمور : مولاتي ماذا تأملين من هذا الزواج ؟ إن زوجك صغير السن جداً صغير جداً بالنسبة إليك .. هووا ! ..."[3]

بعد ذلك يبتدئ (كوكتو) فصله الرابع والأخير من هذه المأساة مشيراً إلى زمن وقوع أحداث هذا الفصل على أن سبعة عشر عاماً قد مرت . وهو الجزء الذي تكمن فيه بحق (مأساة أوديب) القائمة على أساس عملية التحقيق في البحث عن الحقيقة ، إلا أن (كوكتو) جعل من تلك العملية أمراً ينقصه الكثير ، فبعد أن يعلن في بداية الفصل عن أن الطاعون بدأ مسيطراً على المدينة . يبتدئ (كوكتو) أحداث فصله بلقاء (اوديب) مع رسول (كورنثة) الذي يخبره بأن أباه (الملك بوليب) قد مات . فيطلب منه (أوديب) ان يقص عليه كيفية موت والده وما هي الحال التي عليها أمه (ميروب) .

" الرسول : مولاي أوديب ؛ لقد مات بوليب بعلة الشيخوخة و ... الملكة ، زوجته، تكاد أن تكون غائبة عن الوعي . إن شيخوختها تمنعها حتى تبين شقائها ! "[4]

عندها ينادي (أوديب) زوجته (جوكاستا) لينقل إليها إحساسه بالفرح بعد سماعه هذا الخبر ويقص عليها النبوءة .

" أوديب : هذا الرسول يحمل إليَّ نبأ هائلاً يستحق عناء إزعاجك !

جوكاستا : (مندهشة) نبأ طيباً ؟

أوديب : يأخذ عليَّ تريزياس أني أراه نبأ طيباً ! لقد مات أبي .

جوكاستا : أوديب !

---

[1] المصدر نفسه ، ص ١٢٧ .

[2] المصدر نفسه ، ص ١٢٩ .

[3] المصدر نفسه ، ص ١٥٣ .

[4] كوكتو ، جان ، مصدر سابق ، ص ١٦١ .

أوديب : لقد قالت النبوءة أنني سأكون قاتله وزوجاً لأمي .. ميروب المسكينة ! إنها طاعنة في السن ، وأبي بوليب قد مات ميتة طبيعية ."[1]

بعد ذلك يستأذن الرسول من (أوديب) لإكمال ما جاء من أجله :

" الرسول : لقد كان ينبغي أن أبدأ بالنهاية . لقد كلفني ملك كورنثة وهو في فراش مرضه ، بأن أخبرك بأنك لم تكن غير أبنه بالتبني !

أوديب : ماذا ؟

الرسول : كان أبي ، وهو راع في خدمة بوليب ، قد وجدك فوق رابية معرضاً للوحوش الضواري وكان فقيراً ، فحمل لقيته إلى الملكة التي كانت تشكو حرمانها من الولد . وهذا ما أولاني شرف هذه السفارة غير العادية ، في بلاط طيبة ."[2]

ومن هذا الموقف يكون (كوكتو) قد جعل مسرحيته ذات حبكة أرسطية معقدة (باحتوائها على التعرف والتحول) إلا أنها (أي الحبكة) لم تكن بالمستوى الدرامي المطلوب ، فالتعرف هنا هو تعرف عرضي لا يمتلك جذوراً أسس لها الكاتب خلال أحداث مسرحيته ليجعله مبنياً على أساس قانون الضرورة أو الحتمية الأرسطية والذي ينص على ضرورة أن يكون التعرف نتيجة طبيعية لأحداث سابقة بهذا يكون (أوديب) قد اكتشف بأنه ليس أبناً لـ (بوليب) ليبدأ الشك بملاحقته بعد أن أخبره الرسول بحكاية إيجاده طفلاً مثقوب القدمين .

" الرسول : أنني لا أعرف شيئاً آخر ، يامولاي أوديب ، غير أن أبي قد أنقذك وأنت شبه ميت ، ومعلق من قدميك الجريحتين على فرع شجرة قصير .

أوديب : فهي إذن هذه الندوب الجميلة ! " [3]

ومن هنا تبدأ عملية التحقيق . إذ يبدأ (أوديب) في استرجاع الماضي فيتذكر أنه قتل رجلاً لعله كان الملك (لايوس)

" أوديب : على كل فأنا لم اقتل بوليب . ولكنني .. إنني أتذكر .. قد قتلت رجلاً .

جوكاستا : أنت ؟

أوديب : أنا ! أوه ! اطمئني. لقد كان حدثاً عرضياً ومجرد سوء حظ .نعم ؛ لقد قتلت ، أيها العرّاف ، ولكن قتل الوالد أمرٌ ينبغي إبعاده . ففي مشاجرة مع بعض الخدم قتلت شيخاً مسافراً ، في ملتقى الطرق بين دوليا ودلفي .

جوكاستا : في ملتقى الطرق بين دوليا ودلفي !.. "[1]

---

[1] المصدر نفسه ، ص ١٦٢ .

[2] كوكتو ، جان ، مصدر سابق ، ص ١٦٣ .

[3] المصدر نفسه ، ص ١٦٤ .

فتستطيع (جوكاستا) من رواية (أوديب) أن تكتشف الحقيقة ليعقب هذا الاكتشاف أو التعرف عملية التحول من السعادة إلى الشقاء لكل من (أوديب) و (جوكاستا) ،تلك العملية التي جاءت على أسسٍ رخوة وغير مقنعة فقد أوضح الكاتب في أحداث مسرحيته موقف كلا الزوجين من هذا الأمر .

" تريزياس : اشكرك على هذه التفرقة ! إنك مازلت شاباً ، يا أوديب ، صغيراً جداً . وجوكاستا يمكن أن تكون أمك ! إنني أعرف ، إنني أعرف إنك ستجيبني ...

أوديب : سأجيبك بأنني قد كنت أحلم دائماً بحب من هذا النوع ، حب يشبه أن يكون حب أمومة !"[٢]

كما و كان لـ (جوكاستا) موقفاً مماثلاً .

" جوكاستا : الأولاد الصغار يقولون جميعاً : " أريد أن اصبح رجلاً لأتزوج من ماما " .

رجلاً لأتزوج من ماما " إنها ليست فكرة حمقاء ياتريزياس . وهل هناك ارتباط أجمل ، وأقسى واشد افتخاراً بذاته من ذلك الذي يكون بين أبن وأم شـــــــــــــــــــــــــــــــــابة ؟ "[٣]

وعليه فأن ما كتبه (كوكتو) في مأساته (الآلة الجهنمية) لا يمكن أن يتحقق فيه البناء المحكم القائم على أساس تسلسل الأحداث بعضها مع البعض الآخر ليؤدي كل جزء من هذه الأجزاء دوره في عملية البناء الدرامي . وإذا كانت الحبكة الدرامية قد حققت شيئاً من مستلزمات البناء الدرامي التقليدي فإن شخصياتها شهدت انفلاتاً درامياً واضحاً في معظم الجوانب التقليدية للشخصية المسرحية . إذ رسم (كوكتو) شخصياته لتتخذ شكلاً تفاوتت فيه نسب الاتفاق مع ما جاء به (ارسطو) من ثوابت .

فـ (أوديب) كشخصية تراجيدية ، يجب أن تمتلك الكثير من المقومات التي تؤهلها لتكون خيرة وفاضلة شأنها بذلك شأن الشخصية التراجيدية التي نادى بها (ارسطو) . إلا أنها كانت على العكس من ذلك فـ (أوديب) يسعى نحو المجد والشهرة فقط .

" أوديب : لا أعرف إن كنت أحب المجد ، ولكنني أحب الجماهير التي تدق الأرض بأقدامها ، وأحب الأبواق ، والأعلام الخفاقة ، وأغصان النخيل التي يهزونها "[٤] .

كما يتجسد هذا الأمر بصورة أوضح في المقابلة التي تجري بينه وبين (تريزياس)

---

[١] كوكتو ، جان ، مصدر سابق ، ص ١٦٥ .
[٢] المصدر نفسه، ص ١٢٩ .
[٣] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ٦٣ .
[٤] المصدر نفسه، ص ٩٣ .

" تريزياس : ألا تلحظ ، يا أوديب ، بين المجد والحب ؟ هل كنت تحب جوكاستا لو لم تكن ملكة ؟
أوديب : سؤال سخيف ، وقد طرح مائة مرة ! هل كانت جوكاستا تحبني إذا كنت هرماً ، قبيح هل تعتقد أننا لا يمكن أن نمرض بالحب عندما نلمس الذهب والأرجوان ؟ "[1] .

وفي الشأن نفسه كان لبقية الشخصيات دورٌ مماثل. فـ (جوكاستا) تتكلم بلغة الملوك والقياصرة الذين ينظرون إلى العامة على أنهم أُناس أقل منهم شأناً ، كما جعل (كوكتو) من تلك المرأة ، امرأةً لا تملك الولاء تجاه من تحبهم ، فهي حزينة على عدم استطاعتها رؤية شبح الملك(لايوس) . ولكنها بالمقابل تبدو وقبل كل شيء امرأةً مراهقة ،فهي تعجب بالجندي الصغير وتقول لـ (تريزياس) كم هو جميل ، فتصفه :

" جوكاستا : تحسس ، إذن .. تحسس . أن له فخذ حصان ! أنه يتراجع ! لا تخف .. الأب ضرير . يعلم الإله ما يظنه المسكين ؛ أنه خجل للغاية ! إنه ساحر ! أنه في التاسعة عشرة من عمره !
الجندي الشاب : نعم ، ياصاحبة الجلالة .
جوكاستا : (تقلده) نعم ، يا صاحبة الجلالة ! أليس لطيفاً ؟ أوه ! يـاإلهي ! لعله لا يعرف حتى أنه جميل "[2].

وفي موقف آخر تتخذ هذه المرأة موقفاً من الزواج المحرم لا يتفق وأخلاقيات مجتمعها . إذ إنها ترى المتعة في أن يعاشر الابن أمه حيث تقول :

" إنها ليست فكرة حمقاء ياتريزياس . وهل هناك ارتباط أجمل وأقسى واشد افتخاراً بذاته من ذلك الذي يكون بين أبن وأم شابة ؟ "[3]

أما (تريزياس) ذلك العرّاف الذي رسمه (كوكتو) بشكل لا يرتفع فيه أو يبلغ سمو المكانة التي يجب أن يعتليها فأنه يبدو ضعيفاً ، ويحمل من الصفات السيئة ما يحمل . فها هي (جوكاستا) تخاطبه قائلة :

" أسكت ، يازيزي ! إنك لا تفتح فمك إلا لتسرف في الإساءة ! "[4]

كما أنها تقلل من شأنه وفي عدة أحداث .

---

[1] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ١٢٩-١٣٠
[2] المصدر نفسه، ص ٥٧ .
[3] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ٦٣ .
[4] المصدر نفسه ، ص ٤٧ .

" جوكاستا : وما جدوى أن تكون عرافاً ! إنك لا تعرف حتى مكان السلم ! وسوف أكسر ساقي ! وسوف تكون هذه غلطتك ، يازيزي! كما هو الحال دائماً ! "[1]

فضلاً عن ذلك نرى موقف كل من (أوديب) و (جوكاستا) مماثلاً بهذا الشأن .

" جوكاستا : حسناً ؟ أي شيء قاله البعبع ؟ لابد أنه قد أثقل عليك !

أوديب : نعم .. كلا .

جوكاستا : إنه وحش ! لابد أنه قد أوضح لك مقدار صغر سنك بالقياس إليَّ ...

أوديب : إنك جميلة ، ياجوكاستا !..

جوكاستا : وإنني عجوز !

أوديب : لقد حاول أن يفهمني بنوع خاص أنني أحب جواهرك وتاجك !

جوكاستا : دائماً يتلف كل شيء ! أو يفسد كل شيء ! ويؤذي "[2]

هذا ماجاء به (كوكتو) من تقييم (على لسان بعض شخصيات مأساته) للصفات التي يحملها العراف . وفضلاً عن ذلك ، أعطى (كوكتو) للموقف الذي اتخذته شخصية العراف تجاه النبوءة حكم الفصل في بيان طبيعة موقف تلك الشخصية إزاء فعل الخير ، فـ (تريزياس) كان على علمٍ بتلك النبوءة منذ البداية ، إلا أنه أدعى غير ذلك ، طيلة أحداث المسرحية ومنها على وجه الخصوص ذلك اللقاء الذي جرى بينه وبين (أوديب) إذ يقول :

" لقد أردت أن تقرأ بالقوة ما تحتويه عيناي المريضتان ... ذلك الذي لم أتبينه بعد ،أنا نفسي ، وقد عوقبت على ذلك "[3]

ثم يعود بعد ذلك وفي الفصل الرابع من هذه المأساة – وبعد معرفة أوديب بالحقيقة – فيقول :

" لقد قتلت ، يا أوديب ، زوج جوكاستا ، الملك لايوس! وقد كنت أعرف هذا منذ وقت طويل "[4]

على أن لهذا السكوت أسباباً تحيد بطبيعتها عن المصلحة العامة ، لتهتم بالمصلحة الذاتية . الأمر الذي أكده العراف بنفسه إذ يقول :

---

[1] المصدر نفسه ، ص ٤٧ .

[2] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ١٣٧ .

[3] المصدر نفسه ، ص ١٣٢ .

[4] المصدر نفسه ، ص ١٦٩ .

" فأنني لم اقل هذا لك أو لها أو لكريون أو لإنسان آخر.وهذه هي الطريقة التي تحمد بها صمتي "[1].

ومن نفس المنطلق كان لـ (كريون) موقفاً مشابهاً تجسد في تغاضيه عن قول الحقيقة (رغم علمه بها) . فبعد أن أوضح وفي بداية ظهوره عن حقيقة هذه المأساة ولخص فحواها :

" كريون : أن زوجتك مريضة ، يا أوديب ! والطاعون يوهن من عزائمنا جميعاً ! أن الآلهة يعاقبون المدينة ويطلبون الضحية ! أن وحشاً يختفي بيننا ! وهم يطالبوننا بأن نكتشفه ، وأن نطرده ! والشرطة تمنى كل يوم بالفشل ، والجثث تتكدس في الشوارع "[2]

اتهمه (أوديب) بالتآمر والخيانة

" أوديب : إنني أعرف ما تضمره ، يا أخا زوجتي ! الضحية المثالية .. الوحش المختبئ .. من مصادفات .. إلى مصادفات .. وإنه لعمل جميل يساعدك فيه الكهنة والشرطة : إن تضلل شعب طيبا ، وتجعله يعتقد أنه انا "[3]

ليعلن (كريون) وبعد معرفة (أوديب) الحقيقة يعتقد بأنه لا يعلم بما يقوله الملك وأنه مجنون .

" أوديب : القدمان مثقوبتان .. مقيدتان .. فوق الجبل .. كيف لم أدرك ذلك فوراً ! وأنا الذي أتساءل عما جعل جوكاستا ..

عسير أن نتخلى عن الأحاجي .! أيها السادة ، إنني لم أكن إبنَإله من آلهة الأحراش ! إنني أقدم إليكم ابن خازنة للثياب ؛ أبنا للشعب وقد ولد في مدينتكم !.

كريون : ما هذه الحكاية ؟

أوديب : جوكاستا المسكينة ، المسكينة ! لقد قلت لها رأي في أمي ذات يوم ، وأنا لا أدري ! وإنني لأدرك الآن ، ولابد أنها مذعورة ، يائسة . موجز القول ... انتظروني . من الضروري أن أسألها ، وألا يبقى شيء في الخفاء ، وأن يضع حد لهذه المهزلة الرديئة !

---

[1] المصدر نفسه ، ص١٦٩.

[2] كوكتو ، جان ، مصدر سابق ، ص ١٦٦ .

[3] المصدر نفسه ، ص ١٦٦ .

كريون : أنه مجنون ! ما هذه الحكاية ؟ "[١]

كل ذلك سعياً وراء إنكار الحقيقة ، التي سرعان ما انكشفت وعلى لسان (كريون) نفسه بعد مقتل أخته (جوكاستا)

" كريون : يا أوديب ، لقد ماتت أختي نتيجة لخطئك . ولم أكن ألتزم الصمت إلا حرصاً على جوكاستا .. ويبدو أنه لم يعد يجدي أن نؤجل أكثر من هذا – باصطناع الأسرار الزائفة – ختام تمثيلية حقيرة قد انتهيت إلى اكتشاف عقدتها ."[٢] .

على أن لهذا الأمر نوعاً من الغموض الذي أضعف من بناء تلك الشخصية . هذا فيما يتعلق بالمبدأ الأول من مبادئ (ارسطو) حول أن تكون الشخصية المسرحية خيرة وفاضلة .

أما المبدأ الثاني والخاص بمشابهة الواقع ، فقد عمل (كوكتو) على جعل الشخصيات الرئيسة تتسم بالواقعية لا الغرائبية . وهو أمرٌ جسده الكاتب في أدق تفاصيله ، فحتى الانتصار الذي حصل عليه (أوديب) في تحديه مع الوحش ، جاء عن طريق الحيلة الدرامية التي قام بها (كوكتو) – بجعل الوحش يسهل من عملية حل اللغز لأوديب – وذلك ليكسبها نوعاً من الواقعية بإبعادها عن عالم الملوك والقياصرة الذين ارتبط اسمهم بالمعجزات في ذلك الوقت ، وليقترب بذلك من عالم الأفراد والأشخاص الواقعيين . ليجعل من (أوديب) شخصية واقعية ، شأنها بذلك شأن كل من(جوكاستا) و (تريزياس) و (كريون) . تلك الشخصيات التي لم يعهد لها (كوكتو) بأي نوع من أنواع الغرائبية .

هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ووفقاً للمبدأ الثالث من مبادئ (أرسطو) في ثوابت الشخصية الدرامية ، والذي ينص على ضرورة أن تكون تصرفات الشخصية المسرحية نتاج يتوافق ومرجعياتها كافة . فإن (كوكتو) جعل من شخصياته الرئيسة أمراً مختلفاً ، إذ لم تعد الشخصية مجموعة مبادئ وقيم تتحلى بها منذ ولادتها إنما تتغير طبائعها تبعاً للموقف الذي يمر بها . فها هو (أوديب) ذلك الشاب الذي نشأ في جو ملكي وتربى في كنف الملوك يعلن بنفسه بأنه ضحية تلك التربية فيقول :

" أوديب : لقد أنجبني والديّ وهما طاعنان في السن ؛ وقد عشت في بلاط كئيب وأثار التدليل والرفاهية الزائدة شيطان المغامرة في نفسي "[٣]

الأمر الذي بدا واضحاً طيلة أحداث المسرحية ، ألا أنه سرعان ما تبدل إلى عكس ذلك في الموقف الذي اتخذته تلك الشخصية إزاء معرفتها بالحقيقة وهو أمرٌ غير مبرر .

---

[١] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ١٦٧ .

[٢] المصدر نفسه ، ص ١٦٩ .

[٣] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ٩٤ .

فقد أوضح الكاتب وفي أكثر من موضع واحد بأن (أوديب) كان متهوراً لا يأبه بغيره من الناس، والأهم من ذلك أن لتلك الشخصية موقفاً سجلته وبوضوح إزاء الزواج المحرم .

" أوديب : سأجيبك بأنني قد كنت أحلم دائماً بحب من هذا النوع ، حب يشبه أن يكون حب أمومة !"[١]

وبعد عملية التعرف التي شهدتها أحداث الفصل الرابع ، جاء التحول في تلك الشخصية غير مبررٍ على الإطلاق ، وذلك انطلاقاً من دراسة مرجعيات تلك الشخصية . والأمر سواء مع (جوكاستا) ، تلك الزوجة التي رسم ملامحها (كوكتو) لتتطابق وملامح شخصية زوجها (أوديب) . فكانت امرأة مراهقة ، لا تعرف الولاء ، وتعتبر زواج الأم من أبنها أمراً يدعو إلى الفخر .

" جوكاستا : الأولاد الصغار يقولون جميعاً : " اريد أن أصبح رجلاً لأتزوج من ماما " .
رجلاً لأتزوج من ماما " . إنها فكرة حمقاء ياتريزياس . وهل هناك ارتباط أجمل ، وأقسى واشد افتخاراً بذاته من ذلك الذي يكون بين أبن و أم "[٢]

إلا أنها وبعد التعرف ، جاءت بتصرفات لا تتفق مع طبيعة مرجعياتها التي رسمت خلال أحداث المسرحية .

وبخصوص العراف (تريزياس) ، تلك الشخصية التي رسمها (كوكتو) على غرار ما جاءت به باقي الشخصيات ، فهي لا ترتفع أو تبلغ سمو المكانة التي يجب أن تكون عليها . لتكون بذلك شخصية ضعيفة وغير مرحبٍ بها فها هي (جوكاستا) تقلل من شأنه دائماً .

" جوكاستا : وما جدوى أن تكون عرافاً ! أنك لا تعرف حتى مكان السلم ! وسوف أكسر ساقي ! وسوف تكون هذه غلطتك ، يازيزي ، كما هو الحال دائماً! "[٣]

والأمر سواء مع (أوديب) ، وهو ما يكشفه اللقاء بين (أوديب) و (جوكاستا) ، وما دار بينهما من حديث بعد زيارة (تريزياس) .

" جوكاستا : حسناً ؟ أي شيء قاله البعبع ؟ لابد أنه قد أثقل عليك !
أوديب : نعم .. كلا ..
جوكاستا : إنه وحش ! لابد أنه قد أوضح لك مقدار صغر سنك بالقياس إليَّ ...
أوديب : إنك جميلة ، ياجوكاستا !..
جوكاستا : ... وإنني عجوز !

---

[١] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ١٢٩ .
[٢] المصدر نفسه ، ص ٦٣ .
[٣] المصدر نفسه ، ص ٤٧ .

أوديب : لقد حاول أن يفهمني بنوع خاص أنني أحب جواهرك وتاجك !
جوكاستا : دائماً ، يتلف كل شيء ، ويفسد كل شيء ، ويؤذي ! "[1]

أما كريون فقد كان الأمر معه مختلفاً ، إذ رسم (كوكتو) ملامح شخصيته لتجيء بتصرفات تتناسب وطبيعة وضعها الوظيفي والطبقي الذي تنتمي إليه . عند الانتقال إلى المبدأ الرابع والأخير ، وهو مبدأ (الثبات) ، يجد الباحث بأن شخصيات المسرحية الرئيسة ، اتسمت بعدم ثباتها درامياً . فقد أخفق (كوكتو) في تصوير تلك الشخصيات على أنها متساوقة مع ذاتها طوال المسرحية . وفي ذات الشأن ، لو كانت تلك الشخصيات – غير متساوقة مع ذاتها – فينبغي أن تبقى هكذا ، غير متساوقة مع ذاتها حتى النهاية . وهو أمرٌ لم يلجأ له (كوكتو) في رسم تلك الشخصيات ، والسبب في ذلك يعود إلى عدم إعطاء (كوكتو) للتصرفات الناتجة عن شخصياته المبررات الكافية إزاء هذه التصرفات ، والأمثلة على ذلك كثيرة :

فالسلوك الذي كان عليه (أوديب) ومنذ بداية المسرحية سلوكاً واحداً أتخذ فيه (أوديب) موقفاً معيناً من النبوءة بشقيها ، وقد جسَّد هذا الموقف في لقائه مع (الوحش) فبعد أن يطلعه على معرفته بالنبوءة :

" أوديب : وقد أجابوني جميعاً بذات النبوءة : ستقتل أباك ، وتتزوج من أمك ! "[2]

يوضح موقفه قائلاً :

" الوحش : هكذا
أوديب : نعم ... نعم ... ولقد روعني هذا الوحي للوهلة الأولى . ولكنني رجل قوي أمام الخطوب ! ولقد فكرت في سخافة الأمر ."[3]

إلا أن (كوكتو) لم يجعل من هذا الأمر أساساً لعملية التحول فيما بعد . إذ سرعان ما تبدل موقفه (أي أوديب) إلى عكس ذلك إزاء معرفته بالحقيقة . فجاء سلوكه مختلفاً وغير متقن والأمر ذاته مع (جوكاستا) فهي ترى أن زواج الأبن من أمه أمرٌ جيد .

" جوكاستا : أنها ليست فكرة حمقاء ياتريزياس . وهل هناك ارتباط أجمل وأقسى وأشد افتخاراً بذاته من ذلك الذي يكون بين أبن وأم "[4]

لتكتشف بعد ذلك من أن (أوديب) هو ولدها وزوجها في نفس الوقت ليعقب هذا الاكتشاف عملية القول (بانتحار جوكاستا) تلك العملية التي جاءت بصورة غير متقنة وضعيفة الأسباب .

---

[1] كوكتو ، جان ، مصدر سابق ، ص ١٣٧ .
[2] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ٩٤ .
[3] المصدر نفسه ، ص ٩٤ .
[4] المصدر نفسه، ص ٦٣ .

أما (تريزياس) فقد كان له من مبدأ الثبات نصيباً أكبر لولا بعض نقاط الضعف التي أثرت وبصورة غير ملحوظة على موقف هذه الشخصية من ذلك المبدأ . وقد تمثل الأمر في ذلك التفاوت في سلوك هذه الشخصية إزاء قول الحقيقة . فـ (تريزياس) طوال أحداث المسرحية أظهر عدم معرفته بالنبوءة .

" تريزياس : لقد أردت أن تقرأ بالقوة ما تحتويه عيناي المريضتان ... ذلك الذي لم أتبينه بعد ، أنا نفسي "[١]

بعد ذلك وفي موقف آخر يخبر (أوديب) العكس :

"تريزياس : لقد قتلت يا أوديب ، زوج جوكاستا ،الملك لايوس ! وقد كنت أعرف هذا منذ وقت طويل "[٢]

ومن المنطلق نفسه كانت شخصية (كريون) ذات سلوك أكثر تحقيقاً لمبدأ الثبات الدرامي . إذ كانت ذات سلوك واحد ظهر عليه (كريون) وانتهى إليه دون حدوث تغيرات .

زاد (كوكتو) مأساته شخصيات أخرى ، تعددت وتنوعت مع تعدد المواقف وتنوعها في تلك المأساة ، إلا أنها لم تخرج عن الطريق الذي رسمه (كوكتو) لباقي شخصياته ، فجاءت متفاوتة في نسب اتفاقها مع ما جاء به (ارسطو) من ثوابت للشخصية الدرامية . وهو أمرٌ لم يختلف في تطبيقه (كوكتو) بشأن البطل التراجيدي ، فهو يقلل من بطولة (أوديب) من خلال جعله يتردى في الشقاوة والتعاسة جراء فعلة نكراء ارتكبها مع علمه التام بها .

فالانتصار الذي حصل عليه (أوديب) نتيجة قتله للوحش (وكما مرَّ سابقاً) كان انتصاراً مزيفاً ، ترتب على أثره بقية نتائج هذه المأساة . الأمر الذي كان له الأثر الواضح في عدم تحقيق غاية التراجيديا في هذه المأساة .

وتأسيساً على ذلك جاءت لغة المسرحية متنوعة في الأسلوب واللهجة ، سعياً وراء وصف الطباع المعقدة لجميع الناس بشكل يسلط الضوء على جميع الشخصيات ، من أكثرها نبلاً وحتى أكثرها دناءةً ، فهي عاميةً عظامية حيناً وعكس ذلك حيناً آخر . ففي الوقت الذي تبلغ فيه اللغة درجةً من السمو :

" أوديب : قف ! إنني أسألك مكرمة ، هي أن تحتفظ بهذه الليلة الأخيرة ، على الأقل ! إن جوكاستا تحب فيَّ جوابَ الآفاق الذي هبط من السماء ، والشاب الذي خرج من الظلام ! "[٣]

تراها تهبط لتبلغ مستوى أقل لا يرتقي معه أدنى مستوى من مستويات الشخصية التي تنطق بها :

" أوديب : ورفع هذا الغبي يده عليَّ "[٤]

---

[١] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ١٣٢

[٢] المصدر نفسه ، ص ١٦٩ .

[٣] كوكتو ، جان ، مصدر سابق، ص ١٣٥ .

[٤] المصدر نفسه ، ص ٩٦ .

وعلى الطريقة نفسها تضمنت لغة الشخصيات كثيراً من تلك الكلمات الهابطة، نحو: (الأبلـه) و (أيهـا البقرة العجـوز) و (يلعق نعلـي أخيهـا) و (سـخيف) وغيرها .

هكذا مثلت (اللغة) عند (كوكتو) العنصر الثالث من عناصر البنـاء الدرامي ليأتي بعدها العنصر الرابع من تلك العناصر ، ألا وهو (الفكرة).

صاغ (كوكتو) فكرة المسرحية من منطلق واحد أكد فيه على كيفية عمل واحدة من اكمل الآلات التي تصنعها الآلة الجهنمية للقضاء المحسوب على رجل فان . كما ضمن (كوكتو) مسرحيته أفكاراً أخرى عالج فيها عدة موضوعات. فكانت مسرحيته فضلاً عن فكرتها الرئيسة لا تخلو من مضامين فكرية متنوعة .

النتائـــج :

مسرحية أوديب (سينيكا) :

١. الحبكة المسرحية عند (سينكا) على نمط الحبكة الأرسطية .
٢. جاءت الشخصيات في المسرحية مغايرة لبناء الشخصيات في المسرحية الأرسطية .
٣. تماشت لغة الشخصيات اتساقاً مع أبعادها التي رسمها (سينكا) في مسرحيته .
٤. صاغ (سينكا) فكرة مسرحيته على أساس الصراع القائم بين القدر والإنسان ، إلا أن الطريقة التي جسد بها هذا الصراع ، صورت من زاوية واحدة عكست فلسفة المجتمع الروماني تجاه هكذا أفكار .

مسرحية الملك أوديب (اندريه جيد) :

١. أبتعد (جيد) في حبكة المسرحية عن الحبكة الأرسطية من خلال عدم اعتماده على منطقية الأحداث فضلاً عن عدم الحفاظ على وحدة الحدث .
٢. جاءت الخصائص التراجيدية للشخصية المسرحية عند (جيد) متفاوتة مع ما جاء به (ارسطو) من ثوابت . فكانت شخصيات واقعية وتوافر فيها صدق النمط والثبات ، إلا أنها ابتعدت عن مضمار الخير والفضيلة . كما زاد (جيد) مسرحيته شخصيات أخرى – فضلاً عن شخصيات الأسطورة الرئيسة – جسد من خلالها مواقفاً وأفكاراً مختلفة .
٣. أبعد (جيد) لغة المسرحية عن الأسلوب الخطابي والأسلوب الشعري ليستعمل في بعض الأحيان المنولوجات الداخلية من أجل الكشف عن أعماق النفس البشرية وإظهار مكنونات العقل الباطن ، مبتعداً بذلك عن اللغة التي نادى بها (أرسطو) ومقترباً من لغة المسرحية التعبيرية . كما استعمل (جيد) اللغة العادية الدارجة حتى تبتعد عن عمل اللغة الرسمية التي لا يستعملها الناس في تفكيرهم الخاص سعياً وراء تحديد عملية إظهار أفكار الشخصيات الداخلية .
٤. دعم (جيد) فكرة مسرحيته الرئيسة بمجموعة من الأفكار الثانوية المرافقة لتتوحد معها في سياق واحد معلنة عن مناقشة أخلاقية واسعة الأطر تعكس فكر المؤلف وفلسفته إزاء الحياة .

مسرحية الآلهة الجهنمية (جان كوكتو)

١. تمكن (كوكتو) من كسر طرق وحدتي الزمان والمكان ليعلن عن ترتيب جديد لأحداث مسرحيته يسهم في عملية إظهار الحقائق بشكل مشفر ومتسلسل ، تميل من خلاله (الحبكة) إلى التفكك والتجزؤ إلى أحداث رئيسة وأخرى ثانوية يعتبر كل منها قائماً بذاته (إلغاء وحدة الحدث ومنطقيته) .

و جعل (كوكتو) من حبكة مسرحيته (حبكة أرسطية معقدة) باحتوائها على التحول والتعرف ، إلا أنها (أي الحبكة) لم تكن بالمستوى الدرامي المطلوب .

فالتعرف عرضي لا يمتلك جذوراً أسس لها الكاتب خلال أحداث مسرحيته كما ينص قانون الضرورة أو الحتمية الأرسطي ، وكذلك الحال بالنسبة للتحول .

٢. زاد (كوكتو) مأساته شخصيات أخرى – فضلاً عن الشخصيات الواردة في الأسطورة – تعددت وتنوعت مع تعدد المواقف وتنوعها في تلك المأساة ، إلا أنها لم تخرج عن الطريق الذي رسمه (كوكتو) لباقي الشخصيات . فجاءت متنوعة بين ما جاء به (ارسطو) من ثوابت وبين ما جاءت به الدراما التعبيرية من تغيير فكانت شخصيات واقعية وأخرى غرائبية وتوافر في بعضها صدق النمط وفي أخرى لم يتوافر ...الخ .

٣. جاءت لغة المسرحية متنوعة في الأسلوب واللهجة ، سعياً وراء وصف الطباع المعقدة لجميع الناس بشكل يسلط الضوء على جميع الشخصيات من أكثرها نبلاً وحتى أكثرها دناءةً ، فهي عامية غير عظامية حيناً وعكس ذلك حيناً آخر .

٤. صاغ (كوكتو) فكرة المسرحية من منطلق واحد أكد فيه على كيفية عمل واحدة من أكمل الآلات التي تصنعها الآلهة الجهنمية للقضاء المحسوب على رجل فان .

و ضمن (كوكتو) مسرحيته أفكاراً أخرى عالج فيها عدة موضوعات ، فكانت مسرحيته فضلاً عن فكرتها الرئيسة لا تخلو من مضامين فكرية متنوعة .

الاستنتاجات :

١. لجأ (سينيكا) إلى استثمار عنصري الشخصية واللغة في صياغة الأسطورة صياغة محدثة .

٢. لجأ (جيد) إلى استثمار عناصر الحبكة والشخصية واللغة في صياغة الأسطورة صياغة محدثة .

٣. لجأ (كوكتو) إلى التركيز وبدرجة كبيرة على استثمار عنصر الشخصية في صياغة الأسطورة صياغة جديدة ، فضلاً عن ذلك جاء استثمار عنصري الحبكة واللغة على درجة أقل في تلك الصياغة .

٤. فرض هؤلاء الكتاب بمحاولاتهم الأولى في هذا المجال قيداً كبيراً على محاولات كتاب الدراما المسرحية من بعدهم في التخلص من هذا الإطار ، فكانت المحاولة من بعدهم لا تتعدى كونها تكراراً في هذا المجال .

التوصيات

يوصي الباحث بما يلي :

أولاً : تحديد أصول عملية الاقتباس في التأليف المسرحي من خلال :

أ. تدريس مادة البناء الدرامي وتطوره عبر مراحل الدراما المتتالية كمادة منهجية في كليات ومعاهد الفنون الجميلة .

ب. التوسع في الدراسات الأدبية والنقدية التي تعنى بعملية الاقتباس في التأليف المسرحي .

ج. إقامة مؤتمرات علمية وحلقات نقدية تعنى بمشكلات الاقتباس في التأليف المسرحي .

ثانياً : تأسيس مراكز تعنى بتوثيق النصوص المسرحية المقتبسة بما يتيح للدارسين في هذا المجال الإطلاع عليها .

المقترحات

يقترح الباحث ما يلي :

١. إجراء دراسة لتحديد سلبيات وإيجابيات عملية الاقتباس في التأليف المسرحي .

المصـــــادر :

المصادر العربية :

الكتب والمعاجم العربية :

القرآن الكريم

١. إبـراهيم ، محمد حمـدي ، **دراسـة فـي نظريـة الـدراما الإغريقيـة** ، القـاهرة : دار الثقافة ، ١٩٧٧.

٢. ابـن جنـي ،أبـو الفـتح عثمـان ، **الخصـائص** ، ج١، تحقيـق : محمد علـي النجـار ، بيروت :دار الكاتب العربي، ١٩٥٢ .

٣. احمد ، فوزي فهمي ، **المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة** ، ط٢ ،القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .

٤. ارسطو طـاليس ، **فـن الشـعر** ، ت : ابـراهيم حمـادة ، القـاهرة : مكتبـة الانجلـو المصرية ، ١٩٧٧ .

٥. اسـلن ، مـارتن ، **تشـريح الـدراما** ، ط١ ، ت: أسـامة منزلجـي ، عمـان : دار الشروق للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ .

٦. إسماعيل ، عز الدين ، **قضـايا الإنسـان فـي الأدب المسـرحي المعاصـر** ، ط٢ ، (القاهرة : دار الفكر العربي) ، ١٩٦٨ .

٧. أصلان ، أوديت ، **فن المسرح** ، ج١ ، ت : سامية احمد ، بيروت .

٨. أمين ، علـي مصـطفى ، **بين ابسن وتشيخوف** ، القـاهرة : مكتبـة نهضـة مصـر ومطبعتها .

٩. أينـز ، كريسـتوفر ، **المسـرح الطليعـي** ، ت : سـامح فكـري ، القـاهرة : مركـز اللغات والترجمة في أكاديمية الفنون ، ١٩٩٩ .

١٠.برخـت ، برتولـد ، **نظريـة المسـرح الملحمـي** ، ت : جميـل نصـيف التكريتـي ، بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣ .

١١.تايلر ، جون رسل ، **الموسوعة المسرحية** ، ج١ ، ت : سمير عبد الرحيم ، سلسلة المأمون .

١٢.تيغـيم ، فيليـب فـان ، **المـذاهب الأدبيـة الكبـرى فـي فرنسـا** ، ط٣ ، ت : فريـد انطونيوس ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٣ .

١٣.الجلبـي ، سـمير عبـد الـرحيم ، **معجـم المصـطلحات المسـرحية** ، بغـداد : دار المأمون ، ١٩٩٣ .

١٤.جمعـه ، محمد محمـود حجـازي ، **أوجين يونسكو** ، القـاهرة : دار الثقافـة العربيـة للطباعة ، ١٩٦٤ .

١٥.حسن ، محسن ، **المؤثرات الغربيـة فـي المسـرح المصـري المعاصـر** ، القـاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٧٩ .

١٦.حمـادة ، ابـراهيم ، **معجـم المصـطلحات الدراميـة والمسـرحية** ، القـاهرة : دار الشعب ، ١٩٦٤ .

١٧.حمودي ، تسعديت آيت ، **اثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم** ، ط١ ، بيروت : دار الحداثة ، ١٩٨٦ .

١٨.خشبة ، دريني ، **اشهر المذاهب المسرحية** ، الجمهورية العربية المتحدة : المطبعة النموذجية .
١٩.دبل اليزابيث ، **موسوعة المصطلح النقدي – الحبكة** ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد منشورات وزارة الثقافة والاعلام : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨١ .
٢٠.درويش ، علي ، **دراسات في الادب الفرنسي** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .
٢١.دوسن ، س . دبليو ، **موسوعة المصطلح النقدي – الدراما والدرامي** ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، الجمهورية العراقية ، وزارة الثقافة والأعلام : دار الرشيد للنشر ، ١٩٧٧ .
٢٢.رشدي ، رشاد ، **نظرية الدراما من ارسطو إلى الان** ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، دار الطباعة الحديثة ، ١٩٨١ .
٢٣.الزبيدي ، علي ، **محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي** ، ج١ ، بغداد ، ١٩٧١ .
٢٤.سرحان ، سمير ، **المسرح والتراث العربي** ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ .
٢٥.سوسر ، برديناـن دي ، **علم اللغة العام** ، ت: يونيل يوسف عزيز ، العراق :دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٨٨ .
٢٦. صليحة ، نهاد ، **المدارس المسرحية المعاصرة** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ .
٢٧. طابور ، مهند ، **الواقعية في المسرح العراقي** ، بغداد : مطبعة الأمة ، ١٩٩٠ .
٢٨. عبد الله ، مصطفى ، **أسطورة أوديب في المسرح المعاصر** ، القاهرة : الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٣ .
٢٩. العشري ، جلال ، **لم يسدل الستار** ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٦٧ .
٣٠. العشماوي ، محمد زكي ، **المسرح اصوله واتجاهاته المعاصرة** ، بيروت : دار النهضة العربية .
٣١. العشماوي ، محمد زكي ، **دراسات في النقد المسرحي** ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٨٠ .
٣٢. غريمال ، بيار ، **الميثولوجيا اليونانية** ، ت: هنري زغيب ، ط١، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢ .
٣٣. غلاب ، محمد ، **مصابيح المسرح الإغريقي** ، بيروت : الدار القومية للطباعة والنشر .
٣٤. غلاب ، محمد ، **الفكر اليوناني والأدب الهيليني** ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٨٢ .
٣٥. القط ، عبد القادر ، **من فنون الأدب المسرحية** ، بيروت : دار النهضة العربية ، ١٩٧٨ .

٣٦. لانسون ، جوستاف ، **تاريخ الأدب الفرنسي** ، ج١ ، ت : محمد القصاص ، القاهرة .

٣٧. ليور ، ميشال ، **الدراما** ، ط١ ، ت : احمد بهجت ، بيروت : منشورات عويدات ، ١٩٦٥ .

٣٨. ماركس ، ملتون ، **المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها** ، ت: فريد مندور ، بيروت : دار الكاتب العربي ، ١٩٦٥ .

٣٩. محمد ، حسين رامز ، **الدراما بين النظرية والتطبيق** ، ط٢ ، بيروت : مطبعة الحرية ، ١٩٧٢ .

٤٠. محمد ، حياة جاسم ، **الدراما التجريبية في مصر والتأثير الغربي عليها** ، بيروت : دار الآداب ، ١٩٨٣ .

٤١. محمد سعيد ، أبو طالب ، **علم مناهج البحث** ، ج١ ، العراق – الموصل : دار الحكمة للطباعة والنشر ، ١٩٩٠ .

٤٢. مصطفى ، إبراهيم ، **المعجم الوسيط** ، الجزء الأول ، بيروت : دار إحياء التراث العربي .

٤٣. مكاوي ، عبد الغفار ، **علامات على طريق المسرح التعبيري** ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٤ .

٤٤. مندور ، محمد ، **الأدب وفنونه** ، القاهرة : مطبعة نهضة مصر ، ١٩٧٤ .

٤٥. ميليت ، فردب وجيرالدايدس بنتلي ، **فن المسرحية** ، ت : صدقي خطاب ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٦ .

٤٦. نوفل ، يوسف حسن ، **تطور لغة الحوار في المسرح المصري المعاصر** ، القاهرة : دار النهضة العربية ، ١٩٨٥ .

٤٧. نيكول ، الاردايس ، **المسرحية العالمية** ، ج٤ ، ت : شوقي السمكري ، القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة .

٤٨. نيكول ، الاردايس ، **المسرحية في الأدب الإنجليزي** ، ترجمة : يوسف عبد المسيح ثروت ، الجمهورية العراقية : دار الرشيد للنشر ، ١٩٨٠ .

٤٩. هانك ، فالتر ، **الدراما الحديثة في المانيا** ، ت : عبدة عبود ، دمشق ، ١٩٨٣ .

٥٠. هدارة ، محمد مصطفى ، **مقالات في النقد الادبي** ، القاهرة : دار القلم ، ١٩٦٤ .

٥١. هنجلف ، ارنولدب، **موسوعة المصطلح النقدي - اللامعقول** ، ت : عبد الواحد لؤلؤة ، بغداد : دار الحرية ، ١٩٧٩ .

٥٢. هوراس ، **فن الشعر** ، ط٣ ، ت : لويس عوض ، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٠ .

٥٣. هوميروس ، **الاوديسا** ، ترجمة : أمين سلامة ، القاهرة : دار المعارف المصرية .

الرسائل والاطاريح الجامعية :

٥٤. الربيعي ، علي محمد هادي ، **دلالات الدراما الحديثة في النص المسرحي العربي المعاصر** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بابل ، كلية التربية الفنية ، ٢٠٠١ .

٥٥. العذاري ، طارق عبد الكاظم ، **التعبيرية واثرها في المسرح العراقي** ، رسالة ماجستير (غير منشورة) ، جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٢.

الدوريات :

٥٦. العالم ، محمود أمين ، ملاحظات نظرية في الأدب والثورة ، في : **مجلة الأقلام** ، العدد (١٢) ، بغداد ، ١٩٧٣ .

٥٧. عبد الوهاب ، لطفي ، الأسطورة والحضارة والمسرح ، في : **مجلة عالم الفكر** ، العدد (٣) ، الكويت ، ١٩٨٥ .

٥٨. فريد ، فاروق، **مجلة المسرح** ، عدد (١٥) ، ١٩٦٥ .

٥٩. فيلكوفسكي ، ايمانويل ، اوديب بين المسرح والتاريخ ، في : **مجلة المسرح والسينما** ، عدد (٥٥) ، ١٩٦٨ .

٦٠. http://www.**almisbar** .com,theclassics pges,oedipuspge

النصوص المسرحية :

٦١. جيد ، اندريه ، **اوديب وثيسيوس** ، ت : طه حسين ، ط١ ، القاهرة : دار الكتاب المصري ، ١٩٤٦ .

٦٢. سوفوكلس : **أوديب** ، ت : علي حافظ ، الكويت ، سلسلة المسرحيات العالمية .

٦٣. سينيكا ، **اوديب** ، ت : يوسف الشاروني ، الكويت ، سلسلة المسرحيات العالمية .

٦٤. كوكتو ، جان ، **الآلة الجهنمية** ، ت : ميخائل بشاي ، الكويت ، سلسلة المسرح العالمي ، تصدر عن وزارة الإعلام ، ١٩٧٩ .

المصادر الأجنبية :

٦٧. Brocket , Oscar G , **The Essential Theatre** , (Holt :Rinehart and winston) , ١٩٨٠ .

٦٨. George. E , **The complete Roman Drama** , vol .١١ RandomHouse , Newyork .

٦٩. Levitchi , leon , **studi shakespeariene** , clu-Nap , ١٩٧٦ .

٧٠. Macewan , Alias J . **freytag's Technique of the Drama** , New york : Benjamin Blom , ١٩٦٨ .

٧١. P. Hanks , **Ensyclopaedia world Dictionary** , (London : The Hamlyn publishing Group) , ١٩٧٤ .

٧٢. S.Miley , Sam , **play – writing : The structure of Action** , New York , ١٩٧١ .