المسرح اليوناني

د. أحمد حمدي المتولي

أستاذ مساعد بقسم الحضارة واللغات الأوروبية القديمة – كلية الآداب

جامعة عين شمس

القاهرة - ٢٠٢٣

قــائمــة المحتــويــات

م	الموضوع	الصفحة
مقدمة	.....	
الفصل الأول	**الدراما** (δρᾶμα)	٥-١٤
الفصل الثاني	**شعراء التراجيديا**	١٥-٤٣
الفصل الثالث	**مفهوم وعناصر التراجيديا**	٤٤-٧٣
الفصل الرابع	**سمات موضوعات التراجيديا**	٧٥-١٠٧
الفصل الرابع	**الكوميديا الاغريقية**	١٠٨-١٢٥
المراجع الأجنبية	.....	١٢٦-١٣٢

مقـدمـــة

إن الأدب اليوناني القديم هو الأدب المكتوب باللغة اليونانية القديمة من أوائل النصوص حتى عصر الإمبراطورية البيزنطية، ويعود تاريخ أقدم الأعمال الباقية من الأدب اليوناني القديم إلى الحقبة العتيقة من التاريخ اليوناني. وكان الشعراء سابفو وألكايوس الميتيليني وبنداروس ذوي تأثير كبير خلال التطور المبكر للتقاليد الشعرية اليونانية.

وقد كتب المؤرخان هيرودوتوس من وثيوكيديديس اللذان عاشا خلال القرن الخامس قبل الميلاد قصصًا عن أحداث وقعت قبل فترة قصيرة وأثناء فترة حياتهما عن الأدب اليوناني. وكتب الفيلسوف أفلاطون حوارات تركزت عادة حول معلمه سقراط وهو يتعامل مع مواضيع فلسفية مختلفة، بينما كتب تلميذه أرسطو العديد من الأطروحات، التي أصبحت فيما بعد مؤثرة للغاية.

وكان للأدب اليوناني القديم تأثير عميق على الأدب اليوناني في وقت لاحق والأدب الغربي ككل. على وجه الخصوص، استوحى العديد من الكتاب الرومانيين القدماء على كتابات أسلافهم اليونانيين. ومنذ عصر النهضة اعتمد المؤلفون الأوروبيون بشكل عام بما في ذلك دانتي أليجيري، ووليام شكسبير، وجون ميلتون، وجيمس جويس، بشكل كبير على مواضيع وأفكار كلاسيكية.

الفصل الأول

الدراما (δρᾶμα)

Drama(δρᾶμα)

١-١ تعريف مصطلح دراما

١-٢ أنواع المسرحيات الإغريقية

١-٣ التراجيديا

١-٤ تطور التراجيديا

١-٥ مغزى التراجيديا

١-٦ موضوعات التراجيديا

الفصل الأول
الدراما (δρᾶμα)

(١-١) تعريف مصطلح دراما:

اختلط الأمر على العديدين في فهم مصطلح الدراما، فقصرها البعض على التراجيديا دون الكوميديا بسبب فهم مغلوط للمصطلح، بينما يشير المصطلح (دراما) إلى التراجيديا والكوميديا على حد سواء، إذا تم تمثيلهما علي خشبة المسرح، حيث يشتق المصطلح(δρᾶμα) من الفعل اليوناني(δράω) (أفعل- أمثل). اذن فالفن الذي يمثل على المسرح هو سواء كان تراجيديا أو كوميديا يعتبر دراما.

(١-٢) أنواع المسرحيات الإغريقية:

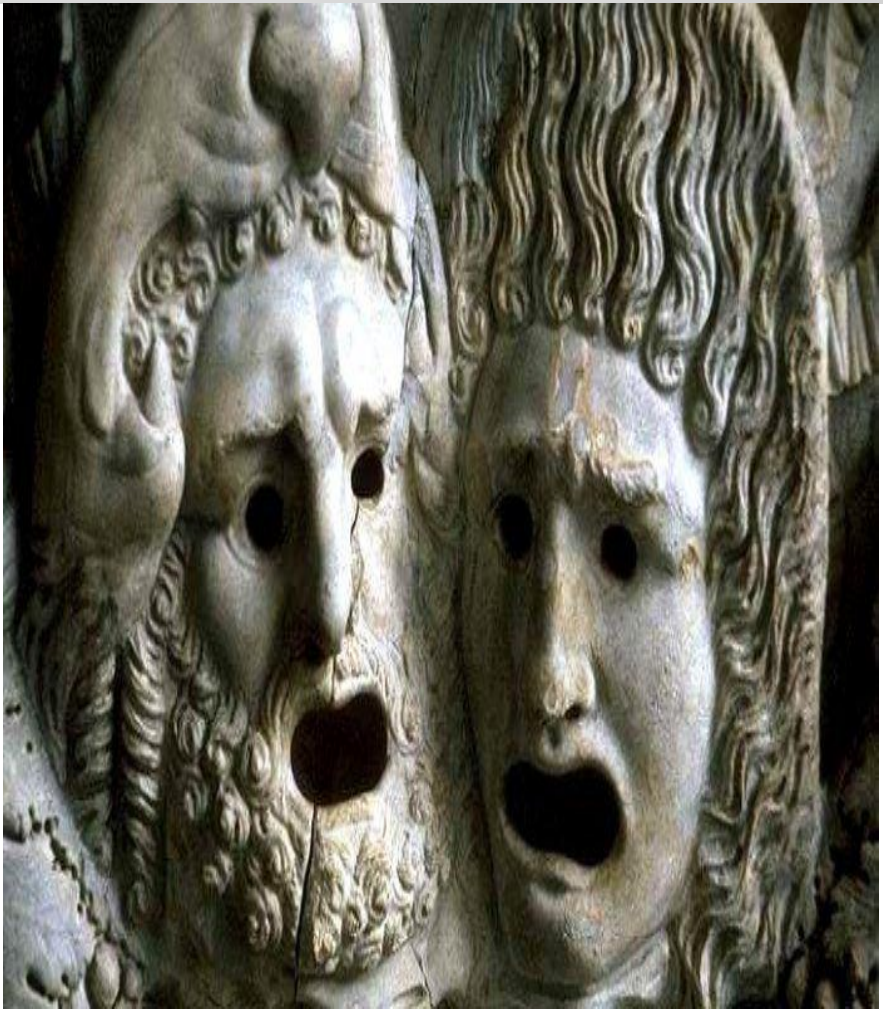
يمكننا تقسيم المسرحيات الإغريقية تبعاً لأنماطها إلى ثلاثة أنواع:

١- **المأساة (التراجيديا):** هي الأداء التمثيلي الذي يؤدي إلى الحزن ويمثله القناع الأسود الباكي.

٢- **الملهاة (الكوميديا):** وهو الأداء التمثيلي الذي يؤدي للضحك ممثلاً بالقناع الأبيض الضاحك.

٣- **المسرحية الساتيرية:** تعتمد على قصص الأساطير ويعرف باسم التراجيكوميدي ويتناول أشخاص أسطورية ببعض من السخرية.

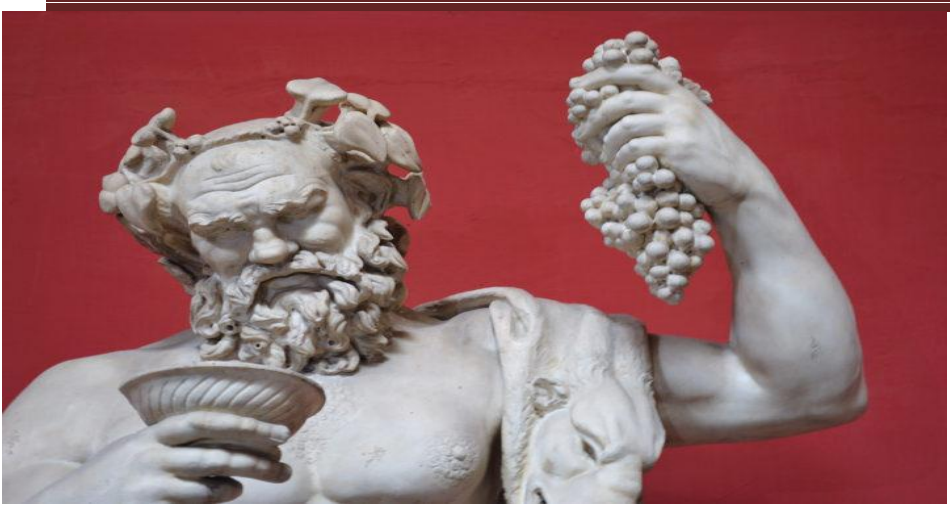
(١-٣) التراجيديا:



نشأت التراجيديا واتخذت أصولها الأولى من الأغاني الديثرامبية التي هي عبارة عن طقس من الطقوس الدينية التي كانت تؤدى أثناء عبادة الإله ديونيسوس إله الخمر. أما الدراما اليونانية فكانت وحتى بعد تطورها ونضوجها في **القرن الخامس قبل الميلاد** على يد "أيسخيلوس" ومعاصريه ومن جاءوا بعدهم، كانت جزءاً لا يتجزأ من طقوس الإحتفال بالإله ديونيسيوس في "عيد الديونيسيا الأكبر".

والتراجيديا هي شكل من العمل الفني الدرامي يهدف إلى تصوير مأساة مبنية على قصة تاريخية أو أسطورية، ويعتبر أصل الكلمة هو من الكلمة اليونانية($\tau\rho\alpha\gamma\omega\delta\acute{\iota}\alpha$) وتعني حرفياً "أغنية الماعز"، نسبة إلى طقوس مسرحية ودينية كان يتم فيها غناء الكورس مع التضحية بالماعز في اليونان القديمة.

والتراجيديا عموماً تتعلق باستعراض أحداث من الحزن تنتهي نهاية مؤسفة مبكية، ووفقاً لأرسطو فإن "**هيكل العمل التراجيدي لا ينبغي أن يكون بسيطاً بل معقداً وأن يمثل الحوادث التي تثير الخوف والشفقة.**" وسنشرح ذلك بالتفصيل فيما بعد.



(١-٤) تطور التراجيديا:

في رسالة أرسطو عن "فن الشعر"، نجد أن أبا التراجيديا الحقيقي هو "**ثسبيس**"(القرن السادس ق. م) الذي أوجد فكرة التمثيل، فبعد أن كانت الأحداث تروى على لسان رئيس الجوقة، أصبحت تمثل أمام المشاهدين، ويقوم بتمثيلها شخص آخر غير رئيس الجوقة، وكان يطلق عليه اسم "**هوبوكريتيس**" أي المجيب، وهو ما يسمي **بالممثل الأول** وكان الشخص الذي يعبّر عن آراء غيره، أو الشخص الذي يظهر على غير حقيقته، فهو الممثل الذي يجري على لسانه كلام الشخصيات المختلفة التي يقوم بتمثيلها.

وكان يؤدي هذا الدور الشاعر نفسه فيغير ملابسه وقناعه في خيمة قريبة بما يتفق مع الشخصية المراد تمثيلها، بينما أفراد الجوقة يستمرون في الرقص

والإنشاد، ثم يعود إليهم ليناقش معهم ما قالته الشخصية السابقة أو يعارضها وهكذا حتى تنتهي المسرحية.

ثم جاء **أيسخيلوس** الذي يعتبر مبتكر التراجيديا الحقيقي وصاحب الفضل الأول في وجودها بصورتها التي نعرفها، فإليه يعزى إظهار **الممثل الثاني** مما أدّى إلى وجود عنصر **الصراع** بين وجهات النظر المختلفة، وإلى زيادة عنصر **الحوار** على عنصر الغناء عند الجوقة. كما اهتم بالإخراج المسرحي، فتولى الأقنعة بالتهذيب والصقل حتى أصبحت تعبر تعبيراً صادقاً عن ملامح الممثل وعواطفه، واعتنى بملابس الممثلين.

وجاء **سوفوكليس** ليضيف **ممثلاً ثالثاً** واهتم بالمناظر، وهكذا وصلت التراجيديا إلى أوج الكمال.

(١-٥) مغزى التراجيديا

تناولت التراجيديا بوجه عام قضايا السلوك الإنساني الناتج، سواء أكانت عقيدة متصلة بالدين أم فكراً خاصاً يعتنقه الفرد بحيث يؤثر على سلوكه ومواقفه التي تتصف غالباً بالثبات والقوة. لذلك فإن اهتمام التراجيديا كان منصباً في المقام الأول علي تصوير الإنسان أمام ما يعصف به من نوازع داخلية وأهواء، وهل يستطيع الصمود أمامهم بعقله أم سينهار رغم حكمته؟

وكذلك اختارت التراجيديا أبطالها من البشر المتفردين في صفاتهم وسلوكهم. فأرسطو يقصد بالأشخاص الأسمى أولئك الأكثر اختلافاً عن

الجمهور، والأقدر على الاستجابة للأحداث والتأثير فيها، ذوي المواقف القادرين علي تحمل تبعات تصرفاتهم بشجاعة مهما كانت بشاعة مصيرهم. لكن هؤلاء الأشخاص رغم سلوكهم المتميز لهم هفواتهم وسقطاتهم التي تقودهم إلى ارتكاب الإثم، ومثل هذه الهفوات هي التي تحدد مصيرهم، لأنهم في سبيل فرض وجهة نظرهم مضطرون للصدام مع قوى أخري دون تبصر أو روية.

فشخصيات التراجيديا –كما يقول أرسطو–خيرة أكثر من كونها شريرة. ووضعها في الإطار الدرامي معناه تصحيح سلوكها وردها إلى التوازن. فالتراجيديا تتعمق داخل النفس البشرية لتصل إلى أعماقها وتعرف ماهية ما يحركها، وتعتقد أن صلاح المجتمع يتوقف علي صلاح الفرد، فتعالج الجانب الجاد من الحياة، وتري أن علاج الخطأ ينبغي أن يكون بالعقاب.

لذلك فإن التراجيديا اتخذت التطهير هدفاً لها، والتطهير هدفه التغيير من خلال الفرد، فكل شخص يشاهد التراجيديا يعتقد أن التطهير علاج له بمفرده، لأنه يري ذاته بكل أعماقه وهي تعرض أمامه، لأنه يحس بأنه أمام مشكلة " فردية " تماماً.

فالدموع التي يذرفها المشاهدون للتراجيديا ليست تسليماً منهم بالعجز، بل هي إشفاق على مصير شخص مماثل لهم في الإنسانية والظروف، وهذا الإشفاق شعور إنساني رحيم وليس سلبياً كما تصور البعض.

أما التراجيديا فتهدف إلى الحد من رغباتنا المتطرفة ونوازع الشر الكامنة في نفوسنا، وهذا لا يأتي إلا بهزها من الأعماق حتى ترق مشاعرنا، وحتى نصبح أكثر رحمة وتعاطفًا، وأقل غلظة وقسوة، وبهذه الطريقة تطهر دموعنا نوازع الشر الآثمة التي تسيطر علينا بين الحين والأخر من أجل التسلط على الآخرين وتدميرهم.

فالتراجيديا تحاول جاهدة الحد من الأنا المتسلطة التي تدفع الإنسان للغطرسة والتطرف. والفاجعة التي تحل بالبطل في التراجيديا ذات مغزى، لأنها تسحق غروره وغطرسته، وهي نذير بالتحول في شخصيته ويبشر بكشف الغمة عن بصره، لأنه بعدها سيصبح أكثر وضوحا في رؤيته، وأكثر تعقلاً في أحكامه.

(١-٦) موضوعات التراجيديا:

من المهم ان نعلم من ماذا استمد كتاب التراجيديا موضوعات مسرحياتهم؟ فقد استمدوا موضوعاتهم من الأساطير القديمة والتي كانت تراثاً معروفاً لمواطنيهم، وكانت مادة خصبة لهم ينهلوا منها، لأن المسرح الإغريقي ارتبط منذ ظهوره ونشأته بالدين والعقيدة، لهذا لزاماً أن ترتبط موضوعات التراجيديا بالعقيدة الإغريقية متمثلة في التراث الأسطوري، حيث أن الأساطير تعد عقيدة الإغريق.

تكونت هذه الأساطير عبر العصور وساهم في صنعها الشعراء والأدباء، ولم تكن تعتمد علي الكتابة بل علي التناقل الشفهي بين الأفراد، وعلي تصور الإغريق أنفسهم. وقد اتسمت موضوعات الأساطير بالمأساة والنهايات المأساوية التي لحقت بأبطالها، كذلك أن التراجيديا ارتبطت بالتطهير، والتطهير مرتبط بالعقيدة من ناحية تطهير النفس من شرورها، وهذا يفسر اتجاه كتاب التراجيديا إلي الأساطير كواجهة للعقيدة الإغريقية كما يتصورها اليوناني القديم.

اعتقد الإغريق أن وقائع الأساطير قد حدثت بالفعل بالماضي السحيق، لهذا كانت حقل خصب للكتاب وذلك لتوافقها مع قانون" الضرورة أو الاحتمال"، كذلك إلى جانب أن شخصياتها تعد تاريخية أو شبه تاريخية.

وترتكز الأساطير علي رؤية فلسفية حكيمة لحياة الإنسان، ووجد الكتاب بها حقلا خصباً فشخصياتها تصلح لتصوير الصراع في التراجيديا، حيث أن الشخصيات العادية لا تعطي التراجيديا عمق. فالدراما ليست فكرة داخل ذهن الإنسان لا ينتج عنها تصرف معين، بل هي سلوك و تصرف و فعل إنساني يظهر فيؤثر في الآخرين ويتحمل صاحبه تبعة تصرفه لأنه واع و مدرك لما يفعل، بل أنه يصر علي فعله إصرارًا.

الفصل الثانى

شعراء التراجيديا

Tragedy poets

٢-١ أيسخيلوس

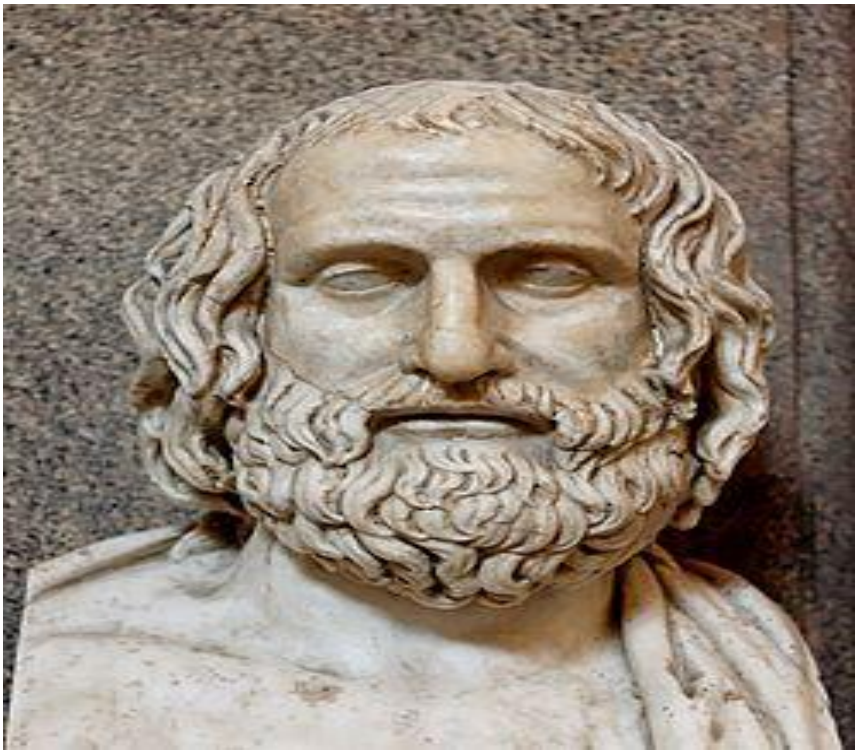
٢-٢ سوفوكليس

٢-٣ يوريبيديس

الفصل الثاني

شعراء التراجيديا

(٢-١) أيسخيلوس:



عاش **أيسخيلوس** في الفترة ما بين(٥٢٥ ق.م – ٤٥٦ ق.م.) وهو روائي مسرحي تراجيدي يوناني. يُعتقد أن أيسخيلوس اشترك في معركة ماراثون، وربما في معركة سلاميس أيضًا. وإثر الحروب الفارسية أنصرف إلى كتابة المسرحيات وكلها ذات مضمون درامي ومأساوي.

وقد اقتبس حبكات مسرحياته إما من الأسطورة اليونانية أو التاريخ اليوناني، فهي جيدة المبنى. وقد رفع من مسرحياته بصورة متفاوتة باستخدامه الفعَّال لكل ما يستعان به في الإخراج المسرحي كالأثاث، والملابس، والأقنعة الهائلة للجوقات الغنائية، والحيوانات الخرافية. ولا يستبعد المرء أنه كان يستخدم الرعد والبرق المصطنعين، وسائر المؤثرات المسرحية الحديثة، فيما لو توفرت له، ونجح بذلك نجاحاً باهراً.

كتب حوالي ٧٠ عملاً مسرحياً جسدت التاريخ اليوناني، ولكن لم يصلنا في الوقت الحالي منها سوى سبع مسرحيات وهي: «الفُرس»(٤٧٢ ق.م.)، و«سبعة ضد طيبة»(٤٦٧ ق.م.)،«بروميثيوس مقيداً»(٤٦٥ ق.م.)، و«الضارعات»(٤٦٣ ق.م.)، وثلاثية **الأوريستيا** وتشمل على ثلاثة مسرحيات هي «أجاممنون»، و«حاملات القرابين»(٤٥٨ ق.م.) و«إلهات الرحمة»(٤٥٨ ق.م.).

وهناك ما يشبه الإجماع منذ القدم على أن أيسخيلوس هو أبو فن المأساة. فقد كان له فضل تثبيت أسس المأساة من الناحية الفنية، إذ كان المسرح اليوناني قبله يعتمد على ممثل واحد يقوم بالأدوار المختلفة ولاسيما

دورَيْ الإله والبطل وذلك بأن يصبغ وجهه بالمساحيق ويحدث بعض التغييرات في ملابسه.

لكن سرعان ما أدرك أيسخيلوس فداحة هذا القصور الفني فأقدم على إضافة ممثل ثان: وأدخل تعديلاً على دور الجوقة، مما ساعد على إبراز الصراع الذي تقوم عليه فكرة المسرحية اليونانية.

وكذلك اهتمّ بملائمة الملابس والأزياء لطبيعة القصة، واعتنى بصقل الأقنعة لتعبر تعبيراً متناسباً مع الانفعالات التي يتقمصها البطل، وبوجه عام اعتنى بالإخراج والمشاهد وحث الممثلين على إجادة أدوارهم وبذل الجهد لإشعار المتفرجين بأنهم يرون شيئاً حقيقياً وليس مجرد تمثيل.

ولم يكن أيسخيلوس تقياً ساذجاً، ودليلنا على ذلك أن في مسرحياته، ومنها الأوريستيا، كثيراً من العبارات الدالة على الإلحاد، وقد اتهم بالكشف عن أسرار الطقوس الدينية .

مسرحيات أيسخيلوس

الفرس

حاملات القرابين

إلهات الرحمة

بروميثيوس مقيدا

السبعة ضد طيبة

الضارعات

أجاممنون

نماذج من مسرحيات أيسخيلوس

١- بروميثيوس مقيداً:

تعتبر من أشهر أعمال أيسخيلوس وأعظمها هي التي تتكون منها ثلاثية الأوريستيا. وقد تكون مسرحية بروميثيوس مقيداً هي الأخرى جزءاً من ثلاثية وإن لم نجد مؤرخاً قديماً يؤيد هذا الظن. فنسمع عن مسرحية دينية تدعى بروميثيوس جالب النار، ولكنها كانت تمثل مستقلة عن مسرحية بروميثيوس مقيداً في مجموعة أخرى من المسرحيات. ولدينا قطع صغيرة باقية من مسرحية بروميثيوس الطليق.

نجد بروميثيوس في مستهل المسرحية مشدوداً إلى صخرة في جبال القوقاز شده إليها هيفايستوس بأمر زيوس حين غضب على بروميثيوس لأنه علم الآدميين فن النار. وبتحدي بروميثيوس، وهو معلق في الصخرة كبير الالهة

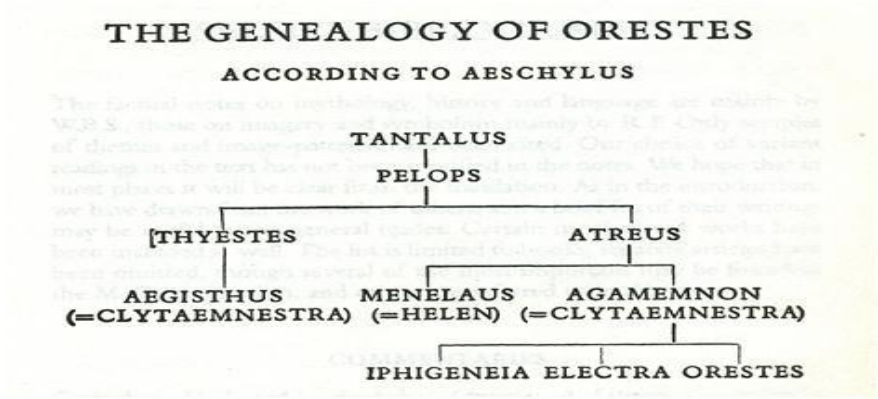
زيوس، ويعد في زهو وكبرياء الخطوات التي نقل بها الحضارة إلى الخلائق الأولين الذين كانوا حتى ذلك الوقت: يعيشون كالنمل تحت الثرى في الكهوف الخاوية التي لا تدخلها أشعة الشمس. حتى علمتهم كيف تشرق النجوم وتغرب في أماكن خافية على عقولهم؛ واخترعت لهم العدد باعث الفلسفة، وعلمتهم تركيب الحروف، ووهبت لهم الذاكرة صانعة كل شيء، وكنت أول من ذلل الحيوان لخدمة الإنسان. وأنا دون سواي الذي ابتدعت السفن. وأنا الذي اخترعت كل هذه الفنون لبنى الإنسان لا أجد الآن وسيلة أنجي بها نفسي".

وتحزن الأرض كلها لحزنه، وترسل الأمم كلها تعازيها إلى هذا السجين، وتأمره أن يذكر أن الألم يطوف بكل الخلائق، "فالحزن يسير في الأرض، ويجلس عند قدمي المخلوقات واحداً بعد واحد"، ولكنهم لا يفعلون شيئاً لإنقاذه. ويشير عليه "أوقيانوس" بالخضوع لزيوس لأن الذي يحكم، إنما يحكم بالقسوة لا بالحق".

غير أن بروميثيوس تمنع عنه راحة الموت لأنه من الآلهة ومن أجل ذلك يرفع في الخاتمة المفقودة للرواية الثلاثية من تارتاروس ليشد مرة أخرى إلى صخرة جبلية، ويرسل زيوس نسراً يأكل كبد المارد الجبار. لكن كبده ينمو بالليل بنفس السرعة التي ينخره بها النسر بالنهار، وبهذه الطريقة يقاسي بروميثيوس العذاب مدى ثلاثة عشر جيلاً من أجيال الآدميين. ثم يقتل هرقل النسر ويقنع زيوس بفك أغلال بروميثيوس، ويندم هذا على فعلته ويصطلح مع زيوس.

وفي هذه المسرحية القوية يكرر أيسخيلوس موضوع المسرحيات اليونانية –وهو كفاح الإرادة البشرية ضد القدر المحتوم –وموضوع حياة بلاد اليونان في القرن الخامس –وهو الصراع بين الفكر الثائر والإيمان التقليدي.

٢-ثلاثية الأوريستيا



ثلاثية الأوريستيا هي بإجماع الآراء أجمل المسرحيات اليونانية على الإطلاق، ولعلها أجمل المسرحيات في العالم كله. وقد مثلت في عام ٤٥٨، وأكبر الظن أن تمثيلها حدث بعد عامين من تمثيل مسرحية بروميثيوس المقيد وقبل أن يموت مؤلفهما بعامين.

يعود أجاممنون الي وطنه بعد حرب طروادة به، ومن خلفه عربة أخرى تحمل كساندرا، وهي الأميرة والمتنبئة الطروادية، جارية أجاممنون، وهي التي

تتنبأ وقلبها غاضب حاقد بأنه سوف يلقى جزاءه، كما تتنبأ في حزنها بموتها. وتصف كليتمنسترا للملك بلسان زلق شوقها لعودته خلال السنين الطوال.

ويتبعها إلى القصر وتصاحبه كساندرا مستسلمة. وتردد فرق المرتلين بصوت منخفض في خلال فترة الراحة الطويلة أغنية تنذر بشر عظيم. ثم تنبعث من الداخل صرخة كان كل سطر من أسطر المأساة يهيئ الآذان لسماعها، صرخة أجاممنون حين يغتاله أيجيسثوس وكليتمنسترا. وتفتح الأبواب، وتظهر كليتمنسترا والبلطة في يدها والدم يلوث جبهتها، وقد وقفت منتصرة فوق جثتي كساندرا والملك.

وتعد الأوريستيا أروع مسرحيات الأدب اليوناني بعد الإلياذة والأوديسيا، ففيها تظهر سعة الإدراك، ووحدة التفكير والتنفيذ، والقدرة على فهم أخلاق الناس، وروعة الأسلوب، وهي مميزات لا نراها مجتمعة مرة أخرى إلا في شكسبير.

وتتميز ثلاثية الأوريستيا بحبكتها القوية كأن أجزاءها ثلاثة فصول في مسرحية حديثة، فكل جزء منها يمهد للجزء الذي يليه ويستدعيه في تتابع منطقي محتوم لا مفر منه، وكلما أعقبت إحدى مسرحيات المجموعة المسرحية التي قبلها تزداد رهبة الموضوع حتي نصل الي النهاية التي دار حولها جدل كثير.

حاملات القرابين

اسم هذا العمل مشتق من جماعة النساء اللاتي يحملن القرابين إلى قبر الملك. وكانت كليتامنسترا قد أرسلت أوريستيس ابنها الصغير ليربى في فوكيس عسى أن ينسى مقتل أبيه، ولكن شيوخ تلك الجزيرة يعلمونه قانون الثأر القديم: "إن نقطة الدم المراقة تتطلب دماً جديداً"؛ وكانت الدولة في تلك الأيام المظلمة تترك عقاب القتل لأولياء القتيل، وكان الناس يعتقدون أن روحه لا تجد الراحة حتى يثأر له. واستحوذت فكرة الانتقام على أوريستيس وأقضت مضجعه، وكانت توحي إليه أن يقتل أمه وأيجيثسوس.

وتحقيقاً لهذا الغرض يأتي سراً إلى أرجوس مع رفيقه بيلاديس، ويبحث عن قبر أبيه، ويضع عليه خصلة من شعره. ويسمع الشبان وقع أقدام ساكبي قربان الخمر على القبر فيبتعدان عنه ويصغيان في ذهول إلى إليكترا أخت أوريستيس الحزينة وقد أقبلت مع جماعة من النساء، ووقفت عند القبر، وأخذت تناجي روح أجاممنون وتدعوه لأن يثير أوريستيس فيأخذ بثأر أبيه.

وهنا يكشف أوريستيس عن نفسه، فتصب من قلبها المهموم في عقله أن عليه أن يقتل أمه، ويذهب الشابان إلى قصر الملك في زى تاجرين؛ وترحب بهما كليتامنسترا وتكرمهما فيرق لها قلباهما، ولكن أوريستيس يختبرها بقوله إن الغلام الذي أرسلته إلى فوكيس قد مات؛ ويستولي عليه الفزع حين يرى البهجة بادية في حزنها. وتستدعي أيجيثسوس يستمع معها إلى أن الفتى الذي يخشيان

انتقامه قد قضى نحبه، فيقتله أوريستيس ويدفع أمه إلى القصر، ثم يخرج وقد جن جنونه لأنه قتل امه وبدأت الايرينيات تتبعه.

إلهات الرحمة

نرى فيها أن الشاعر يصور أوريستيس تطارده ربات الانتقام المكلفة بعقاب المجرمين؛ يتجنبه سائر الناس؛ تتعقبه ربات الانتقام أينما ذهب، وتحوم حوله في صورة أشباح سود تنادي بسفك دمه. ويذهب إلي مذبح الإله أبوللون في دلفي فيهدئ الإله روعه، ولكن شبح كليتامنسترا يقوم من تحت الثرى ويوعز إلى ربات الانتقام ألا تتوانى عن تعذيب ولدها.

ويسافر أوريستيس إلى أثينا ويخر راكعاً أمام ضريح الإلهة أثينا ويتوسل إليها أن تنجيه. وتحتج ربات الانتقام عليها فتدعوهن أن يعرضن قصة أوريستيس على مجلس الأريوباجوس؛ ويمثل المشهد الأخير هذه المحاكمة العجيبة التي ترمز إلى استبدال حكم القانون بالقصاص وسفك الدماء.

وتتولى أثينا ربة المدينة رياسة المجلس، وتعرض ربات الانتقام حجتهن في طلب الانتقام من أوريستيس، ويدافع عنه أبوللون. وتنقسم المحكمة على نفسها وتتساوى الأصوات، وترجح أثينا رئيسة المجلس الجانب الذي يريد تبرئة أوريستيس، وتعلن براءته، وتهدئ الإلهة بألفاظها العذبة ثائرة ربات الانتقام، وتكسب قلوبهن.

٣-الفرس:

كانت مسرحية **الفرس** التراجيدية الوحيدة في أعمال أيسخيلوس التي تعالج أحداثاً تاريخية عاشها الكاتب ولعب فيها دوره المرموق كجندي مقاتل في صفوف المشاة الثقيلة العدة ضد الفرس.

وموضوعها يدور حول هزيمة الملك الفارسي **إكسركيس** وتخليد نصر أثينا سنة ٤٨٠ ق.م. في معركة سلاميس. والأحداث تدور في بلاد فارس، وليس في بلاد اليونان، كان الفرس في عهد الملك **داريوس**، قد أغاروا على اليونانيين وانتصروا عليهم في موقعة ماراثون ثم عادوا، وأغاروا ثانية في زمن الملك إكسركيس إلا أنهم اندحروا في موقعة سلاميس. وهرب إكسركيس تاركاً قيادة الجيوش البرية لأحد القادة. إلا أن هذا كسركسيس قد هُزم في موقعة بلاتيا البرية عام ٤٧٩ ق.م.

المسرحية: بسيطة التصميم وافتتاحيتها غنائية، وتؤدي الجوقة ربعها الأول بالغناء والخطب. يرينا المشهد في هذا الربع الجوقة، وهي تمثل أمناء أو نبلاء شيوخ الفرس وهم ينتظرون بقلق وخوف وصول أنباء عن الجيش الفارسي بعد أن انقطع لفترة طويلة.

(٢-٢) سوفوكليس

هو ثاني اكبر كتاب التراجيديا اليونانية، وقد عاش سوفوكليس في الفترة من(٤٩٦ – ٤٠٥ ق.م.) في أثينا، وهو روائي مسرحي تراجيدي وأحد أعظم ثلاثة كتاب التراجيديا اليونانية، مع أيسخيلوس ويوريبيديس.

كتب ١٢٣ مسرحية، في المسابقات المسرحية في مهرجان ديونيسيوس. وقد نال الجائزة الأولى(حوالي عشرين مرة) أكثر من أي كاتب آخر، وحصل

على المركز الثاني في جميع المسابقات الأخرى. لكن سبعة من تراجيدياته فقط بقيت إلى يومنا هذا.

ولد سوفوكليس لعائلة ثرية كانت تقطن منطقة كولونوس. وعلى الرغم من أنه كان أغزر شعراء عصره في مجال كتابة المسرحيات التراجيدية، إلا أنه كان نشيطاً للغاية في الحياة العامة الأثينية، ففي الناحية السياسية تولي العديد من المناصب.

فقد تولى عام ٤٤٣ ق.م منصب وزير خزانة، وانتخب مرتين لمنصب القائد العام، الأولي عام ٤٤١ – ٤٤٠ ق.م مع بركليس ، كما شغل المنصب نفسه أيضاً بعد ذلك بفترة طويلة "حوالي عام ٤٢٠ ق.م ". شغل منصب مستشار عامي ٤١٢ – ٤١١ ق.م . إذ اختاره الأثينيون مع تسعة مستشارين آخرين لإدارة شئون أثينا بعد فشل الحملة الصقلية.

هذا إلي جانب ما اشتهر عنه من نشاط في مجال الديانة والعبادات: فقد اتخذ من منزله مقرا لعبادة أسكليبيوس، وهو الأمر الذي لقي ترحيباً وقبولاً من الأثينيين، لذلك أطلقوا عليه لقب المضيف، وبنوا له مذبحاً يقدمون له فيه القرابين. وكان ذلك –إلي جانب ما يظهر في تراجيدياته من ورع وتقوي– ويصفه أحد المعلقين القدامى بأنه أكثر البشر خشية للآلهة.

كانت أعماله المسرحية أكثر تنوعاً من أعمال أيسخيلوس، ولكن مثله لم يصلنا منها إلا ما يُعدّ على أصابع اليد، ومنها أوديب ملكًا، وأنتيجونى، وإليكترا، وهي أشهرها جميعًا.

هذا الرجل المثير للاهتمام كان قائداً للجيش الأثيني في زمن بريكليس، فضلاً عن كونه بارعًا في الجدل والمناظرة، ومفكرًا كبيرًا. وكان من بين أصدقائه العديدين كل من سقراط، وأفلاطون، وهيرودوت، أرسطوفانيس، ويمكن أن يُقال إن بنية مسرحيته تشبه بنية مسرحية أيسخيلوس. غير أنه في نواحي أخرى كان كاتبًا مختلفًا جدًا ومبتكرًا.

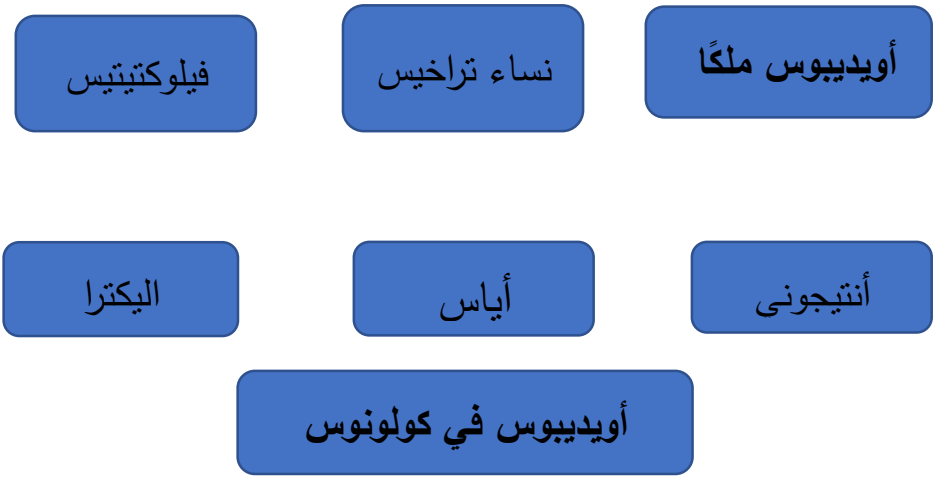
وكان سوفوكليس من أدخل الممثل الثالث في المسرحية واستطاع الملائمة بين ثنائية الصراع المؤلفة من القوى العليا ممثلة بالآلهة والمهيمنة على مقادير العالم وإرادة الإنسان التي يتمتع بها. ففي مأساة أنتيجونى مثلاً نلاحظ مثل هذه الثنائية مجسدة في الصراع بين القانون الإلهي والقانون البشري.

لقد جعل سوفوكليس من أنتيجونى شخصية صارمة تتمسك بطاعة القوانين السماوية فإذا ما شعرت بشبح الموت يدنو من جسمها النحيل تعلقت بالحياة وعادت إلى سيرتها الطبيعية، وأصبحت امرأة من البشر وعندئذ نشفق عليها بعد أن كنا نشفق على كريون.

ويظهر أن أدب **سوفوكليس** يعنى بالطبيعة الإنسانية أكثر مما يعنى بالطبيعة الإلهية، ويرفض كل ما هو خارق للطبيعة. فكل شيء لديه إنساني حتى أخلاق الآلهة وتصرفاتهم تأخذ مظاهر إنسانية طبيعية استطاع **سوفوكليس** أن يلاءم بين العقل والقلب.

وبين الإنسان والآلهة وخلف لنا مسرحاً مثالياً وأدباً متزناً نشعر فيه بالصفاء الروحي. ونخلص إلى أن **سوفوكليس** هذّب من المأساة وأول من استخدم المناظر المسرحية استخداماً كاملاً .

مسرحيات سوفوكليس



تعد مسرحيات **سوفوكليس** أكثر مصدر كامل لمأساة أوديب، ومن أجمل المسرحيات اليونانية القديمة التي حفظت إلى اليوم(ألفت بعد عام ٤٥٠ق.م). وقد وصفها أرسطو في كتابه «فن الشعر» بأنها أكمل نموذج لمأساة عرفها الإنسان.

نماذج من مسرحيات سوفوكليس:

١ –أنتيجونى:

تعالج مسرحية (أنتيجونى) مسألة التمرد على نظام الحكم المستبد من خلال صراع بين أنتيجونى المرأة التي ترفض قرار الملك كريون بعدم دفن أخيها لأنه بحسب الملك لا يستحق أن يعامل بكرامة ويدفن لأنه يمثل الشر فيما يسمح بدفن أخيه الأخر الذي قتل معه لأنه يمثل الخير. كما تتطرق المسرحية لعلاقة الحب التي جمعت بين أنتيجونى وهايمون ابن الملك.

تموت أنتيجونى شهيدة الدفاع عن القانون الديني الذي يقره الشعب والذي يأمر بدفن الموتى، فتتحدى الملك "كريون" الذي سن قانوناً مغايراً يمنع دفن الموتى ويهدد كل من يتحدى قانونه ذاك بالموت. وقرر أن يشيع جثمان حليفه إتيوكليس في احتفال يليق ببطل عظيم ويوسد جثمانه القبر بيديه، إجلالا وتشريفاً للميت، بينما يأمر بعدم دفن جثة بولينيكيس لتنهشه الوحوش المفترسة والطيور الجارحة عقوبة لخيانته . من وجهة نظره . ويتوعد من يدفن الجثة ويخالف أمره، أيا من كان، بالموت الرهيب. ونعرف أن عدم دفن الموتى خطيئة تحرمها العقيدة اليونانية القديمة التي تنص على ضرورة دفن الموتى ولو كانوا من جيش الأعداء. لكن الملك المتغطرس كريون، في حقده البالغ، يتعدى حدوده فيكسر عقيدة الشعب ويجور على الناس. ورغم هذا الجور البالغ يعقد الخوف ألسنة الجميع ولا يجرؤ أحد على مواجهة الظالم، وهنا تبدأ حكاية أنتيجونى حين تتقدم

وحدها لتقاوم الملك الجائر وتقرر تحدي الأوامر الملكية تلبية للأوامر الإلهية التي تحث على دفن الموتى، وتقوم بدفن جثة أخيها رغم تحذير شقيقتها التي تتهمها بـ «حب المستحيل» لكن أنتيجونى لا ترى طاعة دينها محبة للمستحيل، بل هي واجب وأمانة في عنقها، فإذا كان كريون الظالم لا يخشى، وهو بشر، الأمر الإلهي فكيف تخشى هي أمر بشر طاغية؟ وبشجاعة، مستمدة من إيمان مطلق بصحة موقفها تستعجل تنفيذ قراره الجائر، وحين يقتاد الحراس أنتيجونى إلى حيث ينفذ فيها الحكم القاسي بالدفن حية في قبر صخري بين الأموات تقول أنتيجونى لا بد أن أموت، لقد عرفت ذلك كل عمري، وكيف أمنع نفسي عن هذه المعرفة. إذا كان علي أن أموت مبكراً، فإنني أعتبر ذلك مكسبا : فمن على الأرض يعيش وسط حزن كحزني ويخفق في أن يرى موته جائزة غالية؟

يحاول هايمون ابن كريون وخطيب أنتيجونى أن يعيد لوالده البصيرة بعد أن أعماه الغضب والكبرياء وجنون القوة، ولكنه يرفض نصيحته. ومع خروج هايمون محتجاً يدخل العراف الحكيم الأعمى ترسياس، ولا يرى كريون بحكمته، ومع الغرور والعناد والتخبط الناتج عن الانفراد بالرأي والقرار الخاطئ، ينتهي بيت الطاغية كريون بالدمار، فيقتل الإبن نفسه وتتبعه أمه حزناً وهي تلعن زوجها كريون الذي خرب الديار على مذبح شهوة التسلط والانفراد بالرأي وسطوة القوة الغاشمة. وتنتحر أنتيجونى في النهاية.

٢-نساء تراخيس:

تجسد ديانيرا(*Δηϊάνειρα*) عند سوفوكليس(*Σοφοκλῆς*) المثال الحي على الزوجة المحبة الغيور على زوجها، حيث كانت الزوجة تشعر بالمعاناة في كثير من الأحيان لوجود محظية لزوجها، ولكن ديانيرا لم تقف مكتوفة الأيدي وحاولت استعادة زوجها وإشعال عواطفه نحوها من جديد(٥٨٤-٥٨٧).

وتعتبر ديانيرا في مسرحية **نساء تراخيس**(*Τραχινίαι*) لسوفوكليس نواة الحبكة الدرامية، حيث تجسد شخصية مأساوية وقعت بين صراع اثنين هما هيراكليس(*Ἡρακλῆς*) وأخيلووس(*Ἀχελῷος*)(٩ وما يليه)، وتروي ديانيرا منذ بداية العمل أن زواجها من هيراكليس قد سبب لها الخوف الدائم(٢٧-٢٩)، وتروى أيضًا أنها كانت بمنزلة المكافأة التي حصل عليها هيراكليس بعد انتصاره على أخيلووس ورحل بها على الفور(٥٢٩). فقد قدمت نفسها بوصفها شخصية غير محظوظة لا تستطيع أن تقوم بأي إجراء لكي تغير حالتها ووضعها، فقد سيقت إلى قدرها المحزن، فجمالها هو ما جعلها مخطوبة لوحش بشع حتى ظهر هيراكليس وأنقذها منه، ولذلك كانت تأمل أن تجد السعادة والاستقرار معه، ولكنها لم تجنِ سوى الهجر والقلق، فحياتها دوامة من الأحزان لا تنتهي. كما أنها لعبت دور المراقب للأحداث التي شكلت حياتها فقط ولم تفعل شيئًا لتجنب الحظ السيئ، فكيف تحولت هذه المرأة الرقيقة التي لا تفعل شيئًا إلى امرأة تتصرف بشكل متهور؟

تعتبر المقدمة تمهيد للأحداث المأساوية القادمة، ولكن سرعان ما تتحول مشاعر الحب والاشتياق التي أظهرتها ديانيرا في حديثها عن زوجها إلى الغيرة بعد حديثها مع الرسول عن الفتاة الأسيرة أيولى(*Aἰόλη*)، فعلى الرغم من أنها في البداية أظهرت تعاطفها معها مما جعلها توصف بأنها امرأة رحيمة وعطوفة عاشت حياة مأساوية مع زوجها،[1] فإنه سرعان ما تسأل ليخاس(*Λίχας*) خادم هيراكليس عن أصل هذه الفتاة، فيرد بأنه لا يعرف شيئًا عنها(٣١٧)، ولكن الرسول يتهمه بالكذب، لأنه أخبر أهل المدينة أن هيراكليس قد دمر من أجلها مدينة أويخاليا(*Οἰχαλία*) ذات القلاع الشاهقة(٣٥١ وما يليه)، وعندما رفض أبوها أن يتخذها هيراكليس رفيقة لفراشة شن حربًا عليه وقتله واتخذها رفيقة له وأرسلها إلى المنزل. وعندما تسمع عن عن عشيقة زوجها يتحطم فؤادها؛ لأنها تدرك الحقيقة بأن زوجها يحب امرأة أخرى، فما يشعر به هيراكليس تجاه أيولى ليس مجرد نزوة أو مغامرة ستنتهي مع الوقت ولكنها حياة زوجية جديدة على وشك أن تبدأ، ولذلك يشير الرسول إلى أن أيولى قد جاءت إلى المنزل بوصفها حبيبة لزوجها.

ويعد مشهد اللقاء بين ديانيرا وأيولى مشهدًا مهمًا، فديانيرا التي كانت تشفق على الفتاة الأسيرة ولا تحمل لها أي عداوة عندما عرفت بطبيعة علاقتها

---

[1] G. K. Galinsky (1972), *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century,* Totowa: Roman and Littlefield, p.47.

بزوجها لن تسمح لها أن تحل محلها، وقررت أن تتخذ خطوات حاسمة لكي تستعيد حب زوجها.

لذلك تستخدم ديانيرا ذكاءها وهى تحاول أن تستدرج ليخاس خادم هيراكليس لكي يخبرها عن الفتاة أيولى(٤٣٦ وما يليه)، فحاولت أولًا أن تخدعه بأن تبين أمامه أن عاطفة الحب التي تكنها لزوجها جعلتها على استعداد أن تغفر له خيانته، وذلك عندما أشارت إلى أن الحب مرض لا يقاوم، وأن الآلهة نفسها لا تستطيع الوقوف في وجه الحب(٤٤٢)، وأنها تعرف جيدًا أن زوجها أصيب بمرض الحب(٤٤٦) وبالتالي يكون من الجنون أن تلوم زوجها على مرضه،[١] فهي تتظاهر بأنها ستتقبل أي شيء بخصوص هذه الفتاة، ولكن الهدف الحقيقي من كلماتها هو أن تعرف كل المعلومات التي يمكن الحصول عليها عن أيولى. وفى النهاية يخبرها ليخاس بمدى حب هيراكليس للفتاة(٤٧٣-٤٧٨). وبذلك يمهد سوفوكليس الطريق لتقبل أي تصرف ستفعله الزوجة المجروحة، فالمرأة التي أحبت زوجها حبًا كبيرًا من المنطقي أن تدافع عن حبها وزوجها بكل ما أوتيت من قوة خاصة وأنها لم تعد تمتلك غيره بعد أن فقدت وطنها وأهلها وعاشت بعيدًا عن أمها في الغربة(٥٢٩-٥٣٠).

[١] حاولت ديانيرا عند سوفوكليس أن تلتمس العذر لزوجها وذكرت فقط أنه مصاب بمرض الحب، ولم تتحدث كثيرًا عن مغامراته، بل جاءت هذه المغامرات على لسان ابنه، أما سينيكا فقد ذكر هذه المغامرات على لسان ديانيرا.

M. K. Christine (1971), "Seneca's *Hercules Oetaeus*: A Stoic Interpretation of the Greek Myth", *G&R* 18, p.218.

بذلك تكون ديانيرا قد قررت أن تغير موقفها الاستسلامي، وأبدت رفضها التام في قبول هذه الفتاة لكي تشاركها حب زوجها(٥٣٨-٥٣٩)، وباتت تلوم زوجها بسخرية وتهكم على ما فعل، فهي ترى أن المكافأة التي أرسلها لها هيراكليس بعد انتظارها الطويل لغيبته هي الفتاة التي ستشاركها حبه(٥٤٠-٥٤٢)، ولذلك تستنكر فكرة العيش معها(٥٤٥-٥٥١). وتفكر في الوسيلة التي ستعيد بها زوجها فلجأت الى السحر، وكان من المحتمل أن تتخلى ديانيرا عن خطتها ولا ترسل الرداء المسحور إلى زوجها لو لم يحثها الكورس على ذلك(٥٨٨-٥٨٩)، حيث إن المرأة تندفع وراء مشاعرها بغض النظر عن النتائج، ولذلك لم يكن تصرف ديانيرا غريبًا، ويستوجب اللوم والإدانة؛ لأنها استخدمت السحر لا بهدف القتل، وإنما بوصفه دواءً يعيد لها حب زوجها، وكانت تحركها عوامل نفسية قوية أكبر منها، وفى مقدمة هذه العوامل إخلاصها لزوجها الغائب بالإضافة إلى شعورها بالعزلة والأسى والخوف وهو الأمر الذي أفاض سوفوكليس في توضيحه في البرولوجوس(١-٩٣).

لكن على الرغم من كل ذلك هناك من يؤكد إدانة ديانيرا بوصفها زوجة طبقًا للمعايير اليونانية، فهي لم تجرؤ على المخاطرة المتهورة فحسب بل سيقت إلى ذلك بدوافع لا تليق بامرأة مثالية؛ لأن التقاليد اليونانية كانت ترفض اللجوء للوسائل السحرية، وهذا ما لم تفعله ديانيرا لذلك أصبحت في نظر الكثيرين مخطئة. نحن نتفق مع هذا القول؛ لأن السحر يجلب الكثير من المخاطر وخاصة للأشخاص غير المعتادين على ممارسة هذه الأمور مثل ديانيرا، فالسحر سلاح

ذو حدين ضرره يلازم نفعه، فمن الممكن أن يُنفذ المطلوب منه، ولكن على الجانب الآخر من الممكن أن يتسبب في كوارث كبيرة وهذا ما حدث بالفعل معها. وعندما استعادت السيطرة على عقلها بعد أن أعمتها غيرتها ودفعتها إلى ارتكاب أمور غير منطقية، الأمر الذي جعلها لا تدرك الخدعة التي أوقعها فيها عدو زوجها إلا بعد أن رأت ما حدث لقطعة الصوف التي دهنت بها الثوب الذي أرسلته لزوجها(٦٧٣ وما يليه)، فخشيت أن يعاني زوجها من تأثير الدواء فيحترق مثل قطعة الصوف، وفى النهاية تتهم نفسها بالحماقة؛ لأنها صدقت كلمات عدو زوجها.

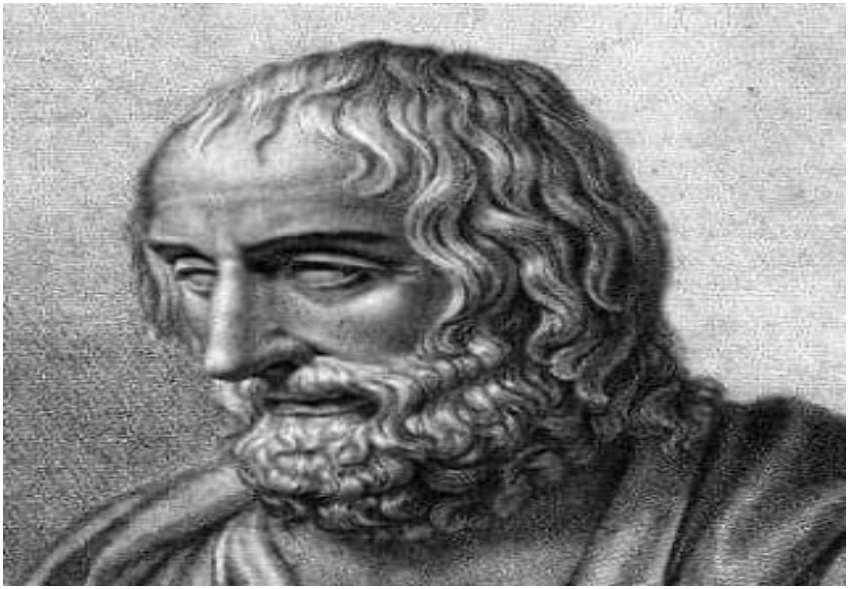
وفي النهاية عادت إلى المنطق السليم وواجهت نتيجة أفعالها؛ حيث إن هديتها سوف تسبب الوفاة لهيراكليس مما جعلها تفكر في الموت معه(٧١٩-٧٢٠). وبذلك يعتبر خطأ ديانيرا جريمة أخلاقية في مجمله، وإن أردنا الدقة هو ما يعرف بالهامارتيا، فقد كانت تهدف إلى استعادة حب زوجها، ولكنها بدلًا من ذلك تسببت في دماره فأخطأت الهدف المنشود، فبدلًا من أن تستعيد حب زوجها قتلته.

عندما أدركت ديانيرا الخدعة التي وقعت ضحيتها تقرر أن تموت مع زوجها؛ لأن المرأة لا تستطيع أن تعيش وهى متهمة وقد تلوثت سمعتها(٧١٨-٧٢٢). ولم يمضِ وقت طويل بعد كلماتها حتى عاد ابنها هلايوس(*Ὑλαῖος*) وصب غضبه ولعناته عليها؛ لأن الثوب الذي أرسلته كهدية لأبيه هيراكليس قد تسبب في كثير من الألم له فور ارتدائه، ولذلك وقعت كلماته على ديانيرا

كالصاعقة، وفى هذه اللحظة اتهمها بأنها لم تعد تصلح أن تكون زوجة أو أمًا بعد أن قتلت زوجها(٧٣٤-٧٤٠) ويلومها(٨٠٧). لقد قتلت ديانيرا من تحب دون قصد، وأحست بعدها بتأنيب الضمير، فأقبلت على الانتحار؛ لأنها زوجة فاضلة والانتحار هو العقاب المناسب لجريمتها، فاندفعت في النهاية إلى حجرة هيراكليس واستلقت على فراشه(٩٢٠-٩٢٢).

قررت ديانيرا الانتحار، فهي تبرهن بموتها على أن حبها لزوجها أهم من حياتها؛ ولأنها فقدت زوجها وفقدت الحياة والمنزل قررت أن تنهى حياتها بطريقة وحشية باستخدام السيف. وقد فسر العلماء انتحارها بأنه اعتذار للزوج الذي ظلمته، لذلك جعلت ديانيرا السرير الذي جمعها مع زوجها شاهدًا على طعنها بسلاحه، وهذا يؤكد أنها عندما أرسلت له الرداء كانت تتصرف ببراءة مطلقة، ولكن جاءت النتائج كارثية وغير متوقعة، ولهذا فإن سفك دمائها بمنزلة تكفير عن ذنبها، وسوفوكليس عندما أعطاها السيف لتنتحر أراد أن يؤكد على الحزم في تنفيذ قرارها، ولأن ابنها هلايوس ما زال في المنزل فكان يجب أن تستخدم وسيلة سريعة للموت؛ فإذا استخدمت وسيلة الشنق الشائعة لدى اليونان من الممكن أن تتاح لها فرصة في النجاة، أما فرصة موتها بالسيف أسرع وأضمن. وبذلك يكون انتحارها تكفيرًا لها عن جريمتها. وبذلك يكون حديث المربية عن موت ديانيرا هو أمر ملئ بالمعاناة والألم حيث استطاعت من خلاله أن تشعل وتحرك مشاعرنا تجاه ديانيرا ومعاناتها.

(٢-٣): يوريبيديس



هو شاعر أثيني تراجيدي ولد عام ٤٨٠ ق.م في جزيرة سلاميس، بدأ التأليف المسرحي وهو في الثامنة عشر من عمره ولكن لم تُعرض مسرحياته إلا في الثلاثين من عمره، وزاد أنتاجه الأدبي في الجزء الأخير من حياته، حيث كتب حوالي خمس وسبعين مسرحية في الاثنين وثلاثين عاماً الأخيرة من عمره. لم يتبق من تراجيدياته سوى تسع عشرة مسرحية كاملة وبعض الشذرات. ومن مسرحياته الباقية: ألكيستيس، أندروماخى، الباكخيات، الكيكلوبس، إليكترا، هيكابى، هيلينى، هيراكليس، **هيبوليتوس**، ايون، إفيجينيا في أوليس، إفيجينيا في تاوريس، ميديا، أوريستيس، الفينيقيات، ريسوس، الضارعات، الطروادیات.

ويذكر المؤرخون أنه تزوج أولاً من "مليتو" ثم من "خيرينى" وأن هذه الأخيرة كانت خائنة له وما كان ليوريبيديس إلا أن انفصل عنها بعد أن ضاعت جهوده عبثاً في إرشادها وإصلاحها. أنجب ثلاثة أبناء. وقد اختلف العلماء في بعض مواضع سيرة يوريبيديس الذاتية، مثل أصل أسرته أن كانت أسرة ميسورة الحال أم أسرة أرستقراطية ووالدته بائعة الخضار والتي ذكرها أرسطوفانيس في مسرحية **الضفادع**، حيث لقبه بابن بائعة الخضار.

اعتمد يوريبيديس في تراجيدياته على الريطوريقا أو فن الخطابة الذي اشتهر به عصره أنذاك وكان له تأثير بالغ. ولم يهتم يوريبيديس كثيراً بالشئون السياسية إلا عندما أُرسل في بعثة إلى سيراكوزا، حيث عبر عن ذلك في مسرحية **أيون**.

ظل يوريبيديس في مقدونيا حتى ٤٠٦ق.م، حيث توفى عن طريق كلاب صيد الملك أرخيلاوس الذي حزن لموته وقص خصلة من شعره حزناً عليه وأمر بجنازة مهيبة له وأُقيم له قبر ضخم في وادٍ بالقرب من بلدة أريثوسا بإحدى شواطئ مقدونيا.

بدأ يوريبيديس التأليف المسرحى وهو فى الثامنة عشر من عمره، ولكن لم تُعرض مسرحياته إلا فى الثلاثين من عمره ، وزاد أنتاجه الأدبى فى الجزء الآخير من حياته، حيث كتب حوالى خمس وسبعين مسرحية فى الاثنين وثلاثين عاما الآخيرة من عمره . كتب اثنين وتسعين مسرحية لم يصل منها

سوى ثمان وسبعين مسرحية منها سبعون تراجيديا والباقى مسرحيات ساتورية. ولم يتبق من تراجيدياته سوى تسع عشرة مسرحية كاملة وبعض الشذرات.

ومن أهم مسرحياته:

١-الكستيس	٢-أندروماخى
٣-الباخيات	٤-الكيكلوبس
٥-الكترا	٦-هيكابى
٧-هيلينا	٨-هيراكليس
٩-هيبوليتوس	١٠-ايون
١١-افيجينيا فى أوليس	١٢- افيجينيا فى تأوريس
١٣-ميديا	١٤-أورستيس
١٥-الفينيقيات	١٦- ريسوس
١٧-الضارعات	١٨- الطروادیات

وقد حُفظت الكثير من مسرحيات يوربيديس وهى أكثر من المسرحيات التى حُفظت لكل من أيسخيلوس و سوفوكليس . كما قام العديد من العلماء بترتيب أعمال يوربيديس طبقاً للتاريخ ومنها محاولة العالمين البريطانيين Webster ، والعالم الألمانى Zielinski بدراسة مستفيضة لأوزان الشعر. وغيرها من المعالم النصية للتوصل إلى تأريخ المسرحيات .

الفصل الثالث

مفهوم وعناصر التراجيديا

The concept and elements of tragedy

٣-١ مفهوم التراجيديا

٣-٢ أجزاء التراجيديا

٣-٣ مكونات التراجيديا

٣-٤ البناء الدرامي

٣-٥ الجوقة

٣-٦ العقدة

٣- ٧ التطهير

الفصل الثالث

مفهوم وعناصر التراجيديا

(٣-١) مفهوم التراجيديا

يعرف أرسطو[١] **التراجيديا** في كتابه "**فن الشعر**" بأنها:

> محاكاة لفعل جاد كامل ذي حجم معين، في لغة منمقة تختلف طبيعتها باختلاف أجزاء " المسرحية" ، وبواسطة أشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد، وبحيث تؤدي إلى تطهير" النفس " عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات.

ولابد أن نضع في اعتبارنا جيدًا هذا العنوان، حيث سينسحب تمامًا على مفهومنا لكل عمل بعد ذلك وتحليله والتدقيق فيه، لنعلم هل يتوافق هذه العمل مع هذا المفهوم وبالتالي يصبح عمل تراجيدي بحق أم سيختلف مع هذا المفهوم وبالتالي سنعتبره عملا ناقصا. ولذا فان هذا المفهوم سيكون نصب اعيننا طوال الوقت ونحن ندرس تراجيديات الكتاب الثلاثة العظماء(أيسخيلوس- سوفوكليس- يوريبيديس).

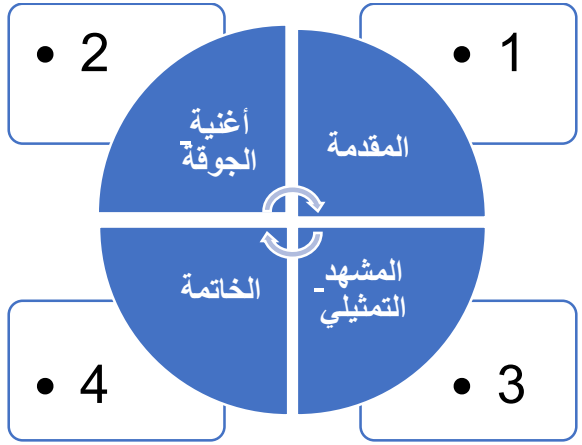
---

[١] يعرف أرسطو بالمعلم الأول.

ويري أرسطو أن **المحاكاة نزعة فطرية تولد مع الإنسان منذ نعومة أظفاره،** وأن الإنسان هو أكثر الكائنات الحية براعة في هذا، حيث إنه ينال تعليمه ومعارفه في طفولته عن طريق المحاكاة، وأن البشر جميعاً يجدون متعة كبيرة في المحاكاة. كذلك نجد أن الكلمة التي استخدمها الإغريق للدلالة علي الشاعر هي(ποιητής) وهي كلمة لا تشير الي الشخص الذي يخلق من عدم، بل تعني الشخص الذي يؤلف ويركب وينظم الأجزاء التي نقلها عن طريق المحاكاة. فالمحاكاة ليست نقلاً حرفياً وليست خلقاً من العدم، بل نقلًا يتضمن تغييراً وإضافة ذاتية ممن قام بها.

وتعتبر التراجيديا هي محاكاة لأي حدث يثير انفعال الألم، (وغالباً ما ينتهي بالموت) حيث يكون بطل هذا الحدث شخص ذو مكانة عالية، وحيث تؤدي عاطفتا الخوف والشفقة إلى تطهير النفس من هذه الإنفعالات.

(٣-٢) أجزاء التراجيديا:



اكتملت التراجيديا وأصبحت فنا أدبياً متميزاً خاصة في عصر ثالث الشعراء العظام "يوريبيديس"، حيث كانت تتألف من الأجزاء الأربعة التالية :

أولاً: المقدمة (من أجزاء التراجيديا الأربعة):

تعرف بـ"البرولوج" وهى عبارة عن الجزء الذي يقع في دخول الجوقة إلي خشبة المسرح لأول مرة، و كان الكاتب بهذا الجزء يمهد للموضوع الذي سيعرضه في مسرحيته، وأحيانا كانت تصاغ بصيغة المونولوج فيلقيه أحد الشخصيات مثل ثلاثية الأوريستيا لأيسخيلوس، حيث يبدأها حارس القصر،

وأحياناً تكون عبارة عن حوار" ديالوج " بين اثنين من الممثلين، وقد أهتم يوريبيديس بمقدمة أي عمل مسرحي كتبه وطورها أيضاً.

ثانياً: أغنية الجوقة(من أجزاء التراجيديا الأربعة):

أغنية المدخل	الفاصل الإنشادي

تنقسم أغنية الجوقة إلى قسمين:

١- **أغنية المدخل:** وهي أول جزء كامل تلقيه الجوقة عند دخولها إلي الأوركسترا[١] لأول مرة في المسرحية، وينظم هذا الجزء في أوزان راقصة سريعة، تلاءم حركة أفراد الجوقة وهم يقومون بالرقص والإنشاد معا[٢].

٢-الفاصل **الإنشادي:** وهي أغاني الجوقة الكاملة التي تقوم بإنشادها بين الفصول، ولقد سميت بهذا الاسم لأنها عبارة عن أغاني غير مصحوبة بالرقص، ولا يدخل في نظمها التفعيل" الأنابيستي"[٣].

وتأتي أغنية الجوقة أحياناً في بداية المسرحية بالنسبة للتراجيديات التي تبدأ بأغنية الجوقة مباشرة. أما بالنسبة للتراجيديات المحتوية على مقدمة فإن

---

(١) خشبة المسرح.

(٢) لاحظ ان الجوقة لم يكن هدفها الترفيه فقط كما قلنا مسبقاً.

(٣) هو نوع من الاوزان الشعرية المعروفة في الشعر اليوناني القديم.

دخول الجوقة يكون بعد المقدمة مباشرة. وكانت أغنية الجوقة تتخلل المسرحية من بدايتها إلي نهايتها "سواء كانت بالمسرحية مقدمة أم لا "حيث تقوم الجوقة بإنشاد أغانيها التي تتفاوت في طولها، وفي ارتباطها بالأحداث التراجيدية وفقا لتطور الفن الدرامي، ووفقاً لاتجاهات المؤلف نفسه.

ثالثاً: المشهد التمثيلي (من أجزاء التراجيديا الأربعة):

يعتبر المشهد التمثيلي هو الجزء الدرامي بالتراجيديا ويكون عبارة عن مقطوعات من الحوار التمثيلي الذي يدور بين شخصيات المسرحية، ليكشف للمشاهد عن أبعاد كل شخصية، وعن الصراع الدائر بينهما.

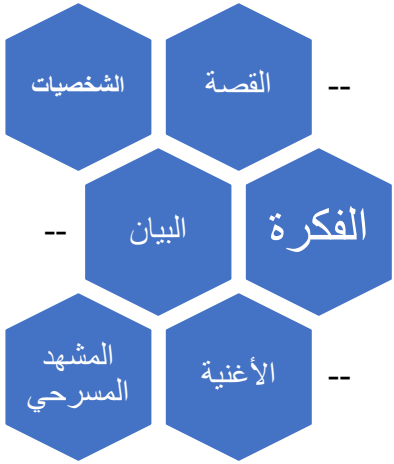
وعرف **أرسطو** "المشهد التمثيلي" بأنه جزء من التراجيديا يقع بين أغنيتين كاملتين من أغاني الجوقة. وعلى هذا يمكن اعتبار" المشهد التمثيلي" بمثابة فصل من فصول المسرحية الحديثة، ولم تكن التراجيديا الإغريقية في أي عصر من عصورها تحتوي علي أكثر من خمسة من هذه المشاهد التمثيلية.

رابعاً: الخاتمة(من أجزاء التراجيديا الأربعة):

في هذا الجزء من التراجيديا يتم حل العقدة الدرامية التي تكون قد بلغت ذروتها قبله بقليل، وبه أيضاً تخرج الجوقة من المسرح بعد انتهاء العرض المسرحي، ويكون هذا بمثابة إسدال الستار في المسرح الحديث في نهاية العرض المسرحي.

وعلي مؤلف التراجيديا بهذا الوقت أن يراعي تصاعد الأحداث حتى تصل إلي ذروتها، وأن يوجد لها الحل المنطقي المناسب لإرضاء الجمهور روحا وعقلاً، كما كان عليه أن يوائم بين مشاهد الحوار والأغاني بحيث لا يطغي عنصر علي آخر. لأنه إذا زاد العنصر الغنائي فقدت الدراما حركتها وتأثيرها، وإذا انعدم العنصر الغنائي أو قل عن الحد أصبحت التراجيديا ثقيلة علي نفس المشاهد، وفقدت جاذبيتها لدي الجمهور.

(٣-٣) مكونات التراجيديا:



يذكر أرسطو إنه لابد من وجود ستة عناصر تتكون منها التراجيديا الإغريقية كعرض مسرحي، وهم:

١- القصة (من مكونات التراجيديا الستة):

هي أهم مكونات التراجيديا، وهي عبارة عن تركيب لأفعال البشر وتصرفاتهم وما في حياتهم من خير وشر، لأن التراجيديا لا تحاكي الأشخاص ولا تتعرض لسرد قصة حياتهم، وإنما تحكي مواقفهم في الحياة. وتتعرض القصة لشخصيات الأفراد من حيث هم أفراد في المجتمع، ومن جانب أخر إلي أفعالهم سواء كانت هذه الأفعال تتسم بالسعادة أم بالشقاء، بحيث تكون المحاكاة فيها للفعل الذي تقوم به الشخصية لا للشخصية نفسها، وهذا شيء هام جدا. وهناك عنصران لابد من توافرهما حتي يتحقق المغزى من التراجيديا وهما: **التحول والاكتشاف.**

٢- الشخصيات(من مكونات التراجيديا الستة):

الشخصيات في التراجيديا مهمة جدًا لأنها هي التي تقوم بالفعل، وبالتالي فكل شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسر مسار سلوكها الإنساني ومبررات تصرفها التي تفعله، وينبغي للشخصيات التراجيدية أن تعتمد علي فهم النزعات التي تدفع الإنسان إلي اتخاذ موقف سلوكي ما وليس مجرد ترديد للكلمات فقط.

وهناك أربعة عناصر لابد أن تتوفر عند بناء الشخصية التراجيدية:

١- **لابد أن تتصف الشخصيات التراجيدية بالسمو والسلوك المتفرد:** حتى تكون أكثر تأثيراً في النفس، وحتى تحقق بسلوكها المتميز التضاد مع السلوك العادي الذي يعرفه البشر جيداً ومن ثم يحدث الصراع. فكانت التراجيديا الإغريقية دائما ذات موضوع سام، وكان هدفها هو المثل الأعلى الذي كان لا يوجد بين البشر العاديين، وانما بين الأبطال العظام وأنصاف الآلهة، أو على الأقل بين البشر ذوي الصيت الذائع والشهرة العظيمة. وكما يري الإغريق أن الفاجعة تحل بإنسان عظيم مرموق تكون أكثر تأثيرا في نفس المشاهد مما لو حلت بشخص عادي مغمور.

٢-**التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية:** فلا يصح أن تصور المرأة بصفات خاصة بالرجل وحده، مثل البسالة بالحرب أو الخشونة، أو يصور الرجل بصفات المرأة وحدها.

٣- **التماثل بين ما تقوله الشخصيات وما تفعله:** لا ينبغي أن يشذ الفعل عن القول، لأن معني هذا أن الشخصية بلا دور إيجابي أو موقف مؤثر، و بالتالي تصبح بعيدة عن الواقع وغير مقنعة، فما تقوله الشخصية لابد ان تفعله حتي تحصل علي المصداقية علي الأقل.

٤- **التناسق في بناء الشخصية:** بمعني أن تلتزم الشخصية في قولها وفعلها بموقف معين ما دامت الظروف ثابتة، وألا يتحول سلوكها فجأة وبدون دافع من موقف إلى موقف مضاد.

٣-الفكرة(من مكونات التراجيديا الستة):

الفكرة هي القدرة علي ابتكار ما تقوله كل شخصية من أجل إيضاح فعلها، وتبرير سلوكها بما يتناسب مع الموقف، ويري أرسطو أن الفكرة تنحصر في المقدرة على إيجاد اللغة الملائمة والمناسبة للموقف، وأن هذه اللغة ذات التعبيرات المناسبة توجد في الخطب السياسية والخطب الريطوريقية "البلاغية". وأن أوائل كتاب التراجيديات مثل أيسخيلوس قد انطلقت شخصياته بلغة الخطب السياسية على حين لجأ المتأخرون منهم والمعاصرون لأرسطو مثل يوريبيديس إلي استخدام اللغة البلاغية.

ويري أرسطو أن الفكرة ينبغي أن تخضع لمعايير معينة مثل:

١- **الوضوح** : بمعني أنه لابد ألا يحتار المشاهد عبثاً في فهم معاني الألفاظ، وألا يحتار كثيراً في فهم الرموز، فينسي المغزى ولا يستطع أن يدرك الهدف.

٢- **التفنيد**: وهي القدرة علي دحض الأفكار التي تطرحها شخصية ما من أجل تعضيد موقفها إزاء شخصية أخري تتخذ منها موقفا مضاداً.

٣- **القدرة علي إثارة الأحاسيس المتباينة في النفس** مثل الشفقة أو الخوف أو الغضب وما شابه ذلك .

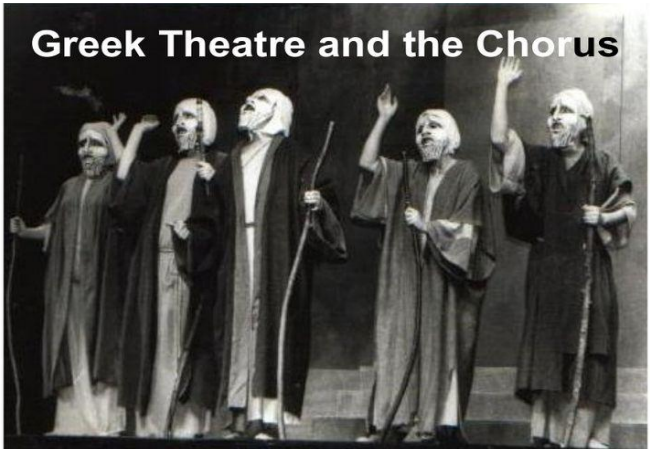
٤- **القدرة علي الإسهاب والإيجاز** حسب ما يقتضيه الموقف الدرامي، بمعني أن يكون اللفظ في مكانه تماماً دون زيادة أو نقصان، لأن الكلمات التي يحتاجها الموقف الدرامي إن زادت جعلت المشاهد يفقد التركيز ويصاب بالملل، وإن نقصت فشلت في إيضاح الموقف.

إلي جانب هذه العناصر الأربعة لابد من **توافر الترتيب والتنسيق** حتى تؤدي بالنهاية لتحقيق الأثر المطلوب منها .

٤- البيان (من مكونات التراجيديا السنة):

البيان هو مرتبط باللغة بالتأكيد، فهو يعبر عن قدرة الشخصيات الدرامية علي التكوين اللفظي للأفكار وصياغتها بالكلمات شعراً لأن التراجيديا كتبت شعراً، كما أنه يرتبط بطريقة التعبير والأداء التي تقوم بها الشخصيات الدرامية.

٥- الأغنية (من مكونات التراجيديا السنة):



هي الأناشيد التي كانت الجوقة تقوم بإنشادها بين المشاهد التمثيلية، وهي أناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقي الناي والرقص في بعض أجزائها. ويصفها أرسطو بأنها ذات قدرة كبيرة على التأثير في نفوس المشاهدين، وتعتبر الأغنية أكثر عنصر يضفي على الدراما جاذبية" وفقا للمفهوم الإغريقي القديم".

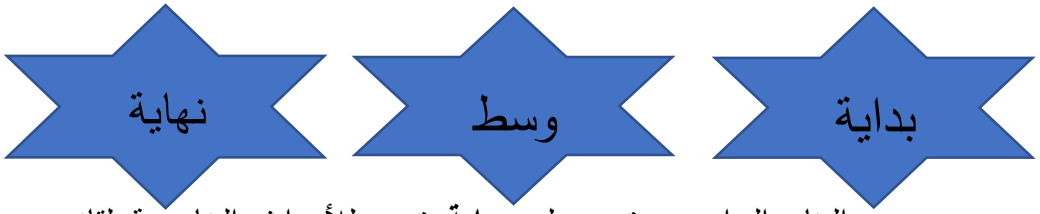
ويهدف وجود العنصر الغنائي بالتراجيديا إلى تخفيف التوتر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المشاهد. وبالوقت نفسه تهدف الأغنية إلى الترفيه عنه وإمتاعه، حتى يكون أكثر استعدادا لمتابعة الأحداث دون ملل أو توتر.

وكان وجود الجوقة بأناشيدها بالتراجيديا الإغريقية أمرا أساسياً حيث أن نشأة المسرح من البداية كان كما قلنا سابقاً من خلال الأناشيد الديثرامبية، ووجودها به يعد محافظة علي الإرث القديم الذي نشأت منه.

٦- المشهد المسرحي (من مكونات التراجيديا السنة):

يقول أرسطو أن المشهد المسرحي يجذب الجمهور ويمتعهم لأنه المشهد المرأى أمامهم الذي يؤثر في عيونهم ويجعلهم لا يحولون أعينهم عن خشبة المسرح. ورغم هذا فهو لا يرتبط من الناحية الدرامية بالنص المكتوب، فالتراجيديا –كنص مسرحي مكتوب– وهي قادرة علي إحداث الأثر و المغزى بدون العرض المسرحي و بدون الممثلين. لذلك فإن فن المخرج " المشرف علي المناظر " يعد أشد ارتباطاً بالمشهد المسرحي ".

(٣-٤) البناء الدرامي:



البناء الدرامي يحتوي على **بداية** تمهد للأحداث الخاضعة لقانون "الضرورة والاحتمال"، ويليها "**وسط** " به عرض لهذه الأحداث وتفصيلاتها، ثم **نهاية** بها ذروة هذه الأحداث وحلها. ولقد أطلق المحدثون على هذه السلسلة الثلاثية العضوية ما يعرف باسم "الخط الدرامي". وأن تطور هذا الخط ينشأ عن عدة تغيرات في التوازن بين الإرادة الإنسانية ومصيرها المحتوم.

ينبغي أن يحتوي الفعل الكامل على **بداية ووسط ونهاية**. ولابد للبداية أن ترتبط عضوياً بما يليها" الوسط والنهاية " بمعني أن تمهد لهما، وتكون مقدمة لما يحدث فيهما، ويكون ما بعدها نتيجة لها، ولا يحدث بعدها ما يناقض ما جاء بها.

ويري أرسطو أن البناء الدرامي الأمثل هو الذي لا يمكن أن تقع فيه البداية بعد الوسط أو قبل النهاية، وأن يكون الوسط مرتبط بما قبله من أحداث وما بعده وهو النهاية. أما النهاية فهي الجزء الذي يرتبط بكل من الوسط والبداية، ويكون نتيجة حتمية لكل منهما.

مكونات الخط الدرامي:

١- المقدمة

٢- فعل يؤدي إلي تصاعد

٣- الذروة

٤- فعل يؤدي إلي تخفيف التصاعد

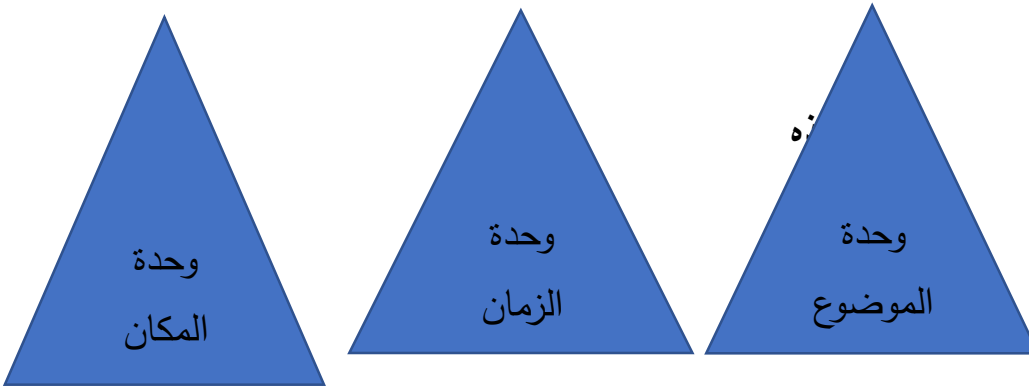
٥-الحل

سمات البناء الدرامي

ينبغي أن يكون البناء الدرامي **منطقياً ومترابطاً**، بحيث لا يبدأ بداية متعسفة أو ينتهي نهاية مبتسرة أو تسير فيه الأحداث مصادفة. كذلك يشترط أن يتحقق التجانس بين الموضوع والحجم بهذا البناء، وتحقيق عنصر التعادل بين الشكل والمضمون.

يري أرسطو أن الجمال يعتمد علي عنصريين وهما: **الحجم والترتيب**. وكذلك أن الجمال لا يتوافر في الحجم متناهي الصغر ولا في الحجم البالغ الضخامة، حيث في الحالة الأولي يعجز البصر عن رؤية الحجم كامل، وبالحالة الثانية يفشل النظر في الإحاطة بالحجم.

الوحدات المكونة للعمل الدرامي وهي:



قاعدة أو قانون الدراما. ولم يتحدث أرسطو باستفاضة سوي عن " وحدة الموضوع " فقط، بل ولم يرد علي لسانه ما يعرف باسم" وحدة الزمان أو المكان". وكان أرسطو محقاً في اقتصاره علي وحدة الموضوع، فهي أساس الدراما ولا توجد دراما بدون موضوع آيا كان مفهومها.

١- وحدة الموضوع:

يقول أرسطو أن البعض قد يظنون أن حياة البطل الواحد لا تعطي سوى قصة واحدة " أو موضوعاً واحداً" جاهلين أن حياة شخص واحد قد تتضمن قدراً كبيراً من الأفعال والتصرفات لا يمكن أن تصاغ كلها في موضوع ذي وحدة واحدة، ومتجاهلين أن شخصاً واحداً قد يقوم بأفعال كثيرة وليس من بينها فعل واحد يصلح أن يكون فعلاً درامياً.

وينبغي لكي تتحقق الوحدة أن تكون وحدة المحاكاة ناتجة عن وحدة الموضوع، حيث أن المحاكاة في الدراما تكون محاكاة للفعل، وهذا الفعل ينبغي أن يكون واحداً كاملاً في الوقت نفسه، وأن تكون أجزائه مترابطة البناء؛ بحيث إن أي تغيير في ترتيبها أو قطع في تسلسلها يؤدي إلي انهيار البناء كله وانقلابه رأسا علي عقب، وبمعني أنه لا يجوز إضافة هذه الأجزاء ولا يصح أي حذف بها. ولكن الكتاب كانوا بصدد تناول الأساطير وهذه الأساطير لها وحدة موضوع.

٢- وحدة الزمان:

تقتصر الأعمال الأدبية المعتمدة علي المحاكاة علي زمن معين، فليس من الضروري التعرض للأحداث برمتها " فهوميروس مثلًا – رغم أنه شاعر ملحمي– قد جعل الإلياذة تدور في فترة زمنية مقدارها حوالي خمسون يوماً فقط، مع أن الحروب الطروادية التي يدور حولها موضوع الملحمة قد استمرت عشر سنوات كاملة. وكما جاء على لسان أرسطو في كتابه" عن الشعر":

تختلف الملحمة عن التراجيديا في أن الأولي ذات أوزان بسيطة، وفي أنها تعتمد علي السرد. وهناك فرق آخر يتعلق بالطول" البعد الزمني"، فالتراجيديا تحاول أن تنحصر في نهار يوم واحد أو لا تتعدي ذلك إلا قليلاً، في حين أن الملحمة ليس لها حد زمني معلوم.

٣- وحدة المكان:

أما المكان فيتم تحديده بناء على الموضوع نفسه، ذلك أنه ما دام الموضوع يحاكي فعل إنساني فمن الضروري أن يدور هذا الفعل في مكان معين. وجري العرف في التراجيديا الإغريقية على أن يكون هذا المكان واحداً أو ثابتاً، فقد يدور الحدث الدرامي بقصر أو ساحة أو إحدى الجزر، حسب موضوع المسرحية.

وما دام الفعل واحداً أو ذا وحدة، وما دامت الفترة الزمنية التي يدور فيها هذا الفعل محدودة بحيث لا تسمح بالتنقل ما بين مكان وآخر على الأقل بالنسبة للبطل فمن المنطقي والحال كذلك أن يكون المكان الذي يشهد الفعل ثابتاً.

ولكن لا يمكننا اعتبار ثبات المكان هو قاعدة دائمة لأنه هناك مسرحيتان لا تتمسكان بهذا العرف: أولا " **إلهات الانتقام**" لأيسخيلوس حيث تدور بعض الأحداث في معبد أبوللون بدلفي، والبعض الآخر في معبد أثينا بمدينة أثينا. وثانياً: " **آياس** " لسوفوكليس حيث تدور الأحداث أولا أمام خيمة آياس بسهل طروادة ثم تنتقل بعد ذلك إلي مكان آخر علي ساحل البحر.

(٣-٥) التحول و التعرف والمعاناة:

يكمن سر نجاح التراجيديا في هؤلاء الثلاثة عناصر:

١-التحول:

هو تغير الأحداث أو المواقف من النقيض إلي النقيض وفقا لقانون " الضرورة والاحتمال "، والتحول هو أن ينتقل إنسان من السعادة إلي الشقاء أو النقيض. ويري أرسطو أنه التراجيديا ذات الموضوع المركب أفضل كثيرا من الدراما ذات الموضوع البسيط، حيث أن الأولي قادرة على إثارة عاطفتي" الخوف والشفقة " في نفس المشاهد أكثر من الأخرى.

شروط التحول

أولا : ينبغي ألا نظهر الأخيار من الناس أمام المشاهدين وهم يتحولون من السعادة إلي الشقاء، لأن مثل هذا التحول لا يؤدي إلي إثارة الشفقة في نفس المشاهد، وإنما يؤدي بدلا من ذلك إلي إثارة الامتعاض والاشمئزاز بسبب تناقض المصير مع الفعل.

ثانيا : ينبغي ألا نظهر أشرار الناس أمام المشاهد وهم يتحولون من الشقاء إلي الهناء، لأن مثل هذا التحول بعيد كل البعد عن مغزي التراجيديا، ولا يحقق أيا من شروطها، بالإضافة إلي أنه لا يؤدي إلي تعاطف المشاهد إنسانيا مع الشخصية ولا يثير في نفسه سوي السخط.

ثالثا : ينبغي ألا نظهر أمام المشاهدين أشخاصاً بلغت الذروة في شرها وجرمها وهم يتحولون من ذروة الهناء إلي حضيض الشقاء، لأن الشقاء سيعتبر جزاء وفاقاً علي ما ارتكبوه من شر، وحتى لو أثار مثل هذا التحول الإرتياح وأرضي مشاعر المشاهد، فإنه لن يثير في نفسه شفقة ولا خوف.

ولا تنبعث الشفقة إلا في حالة رؤية المشاهد لإنسان لا يستحق كل ما حل به من شقاء، والخوف لا يثار إلا في حالة وجود تماثل بين المشاهد و الشخصية التي حل بها الشقاء، فيشفق المشاهد علي الشخصية الدرامية لأنها لا تستحق كل هذا الشقاء، ويخاف لتماثله معها في مثل هذا الموقف .

أفضل مظاهر التحول وأكثرهم إقناعًا هو التحول الذي يتم من السعادة إلى الشقاء لا بالنسبة لخيار الناس ولا لشرارهم، بل في حالة الأشخاص الذين يرتكبون إثما معينًا لم يسقطوا فيه لشر متعمد، بل استسلموا له بسبب غطرستهم وغرورهم، علي أن يكون هؤلاء الأشخاص من ذوي الشهرة الذائعة و من المنعمين بالسعادة " في مطلع حياتهم ".

٢-التعرف:

التعرف هو التحول من حالة عدم المعرفة إلى حالة المعرفة، أو هو معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة قبلًا، ويترتب على التعرف تحول عاطفة إنسان من المحبة إلي العداء أو النقيض، أو تحول حظه من الهناء إلى الشقاء.

مثل **أوديب** الذي يتحول من السعادة إلى التعاسة بعد اكتشافه للإثم المروع الذي ارتكبه. أو مثل اليكترا التي تتحول من الشقاء إلى الهناء ومن اليأس إلى الفرح بعد اكتشافها أن أخاها أوريستيس لم يموت في مسرحية إفيجينيا في تاوريس. وأفضل أنواع الاكتشاف هو المرتبط بالتحول مثلما نشاهد في مسرحية" **أوديب ملكا**".

أنواع التعرف

التعرف هو مهم جدًا في التراجيديا ومؤثر على حبكة العمل التراجيدي، وهناك أنواع عديدة من التعرف؛ فمن الممكن أن يحدث عن طريق الأحداث الدرامية وأيضاً عن طريق الأشياء، كما أنه يمكن حدوث الاكتشاف في حالة ما إذا قام شخص بفعل معين أو لم يقم بهذا الفعل.

وأفضل أنواع التعرف هو الاكتشاف الذي ينبع من الأحداث ويرتبط بموضوع المسرحية ولا يكن دخيلاً عليها، بحيث يؤدي مع عنصر التحول إلى إثارة عاطفتي الخوف والشفقة في نفس المشاهد، ويحقق المغزى التراجيدي

الناتج عن المحاكاة، وبحيث تتوقف سعادة الشخصية أو تعاستها على ما تقوم به من أفعال مرتبطة بعنصري التحول والاكتشاف. ولا يتم التعرف دفعة واحدة بل علي مرحلتين: **الأولي** يعرف الطرف الأول شيئاً عن الطرف الثاني، **والثانية** تتم المواجهة بين الطرفين فيحدث الاكتشاف الكامل، ومن ثم لا يكون هناك شك في شخصية أي من الطرفين.

وهناك طرق أخري تبتعد عن المهارة الفنية ويشعر المشاهد أنها دخيلة علي الحدث رغم شيوع استخدامها، ويتم الاكتشاف فيها عن طريق:

أولاً : علامات مميزة قد تكون موروثة ظاهرية مثل القلادات أو الأوشام.

ثانياً : مثل الكلمات التي تأتي علي لسان الشخصية المكتشفة "من خلال الخطاب المرسل.

ثالثاً : طريق التذكر حيث يتم التعرف عند رؤية الشخص لشيء ما "يعيد لذاكرته حادثا معينًا".

٣-المعاناة:

العنصر الأخير من عناصر التراجيديا هو الفاجعة أو المعاناة التي يكابدها البطل بعد وقوعه في الإثم و يعرفها أرسطو علي أنها "حادث مدمر أو أليم يحدث علي المسرح(خلف الكواليس) مثل الموت أو الألم الفظيع أو الجراح المهلكة أو ما شابه ذلك.

والمعاناة هي أكثر الكلمات دلالة على الحادث الأليم الذي يصيب البطل نتيجة صدامه مع القوي الأخرى المسيطرة. ولم يكن من المحتم أن تنتهي كل التراجيديات الإغريقية بحادث مفجع للبطل، ومع ذلك فإن مغزى التراجيديا وهدفها وهو التطهير كانا يتطلبان وجود هذا العنصر المأساوي.

وتعتمد التراجيديا الإغريقية علي ضرورة إبعاد المشاهد العنيفة كالقتل سفك الدماء عن العرض المسرحي حتي لا تتأذي مشاعر الجمهور، وقد أكد كل من أرسطو وهوراتيوس ذلك. ووفقاً لهذا العرف لا يجب على المشاهد أن

يري مشاهد القتل أمام عينيه، لذلك تحدث خلف الكواليس ويأتي الرسول أو أي شخصية ويحكيها للجمهور بعد ذلك. وذلك لاعتقادهم أن هذه المشاهد تصيب النظارة بالرعب والفزع مما يؤدي إلى ضياع المغزى التراجيدي الذي يهدف إلى إثارة الخوف فحسب لدي المشاهدين.

(٣-٥) الجوقة:

من المهم أن ندرك جيداً أن لتراجيديا لم تكن في الأصل سوى جوقة ولا شيء غير ذلك، وأن الجوقة هي أصل الدراما الحقيقي. وإذا نظرنا إلى التراجيديا سنجد أن **الجوقة** هي الأساس الذي نشأت عنه التراجيديا الإغريقية في أول عهدها.

ورغم اختلاف دور الجوقة وحجمها في المسرحيات الإغريقية إلا أن كتاب التراجيديا جميعا قد حرصوا على أن تكون أغاني الجوقة جزءا لا يتجزأ من مسرحياتهم. مما يدل علي أن التراجيديا الإغريقية قد تطورت في الأصل عن الإنشاد، ويؤكد أرسطو علي أن الجوقة هي أساس التراجيديا، وأن المسرحية تقسم حسب دخول الجوقة وخروجها وأغانيها، كذلك أن العنصر الغنائي كان أحد مكونات التراجيديا الستة.

واختلف كتاب التراجيديا في توظيف الجوقة، حيث استخدمها أيسخيلوس وسوفوكليس لتقوم بدور ممثل وتشارك في المشاهد التمثيلية، وتبادل الحوار مع شخصيات المسرحية، كما جعلا أغانيها مرتبطة بموضوع المسرحية وبنائها الدرامي بحيث تساعد المشاهد علي فهم أبعاد النص الدرامي. أما يوريبيديس فلم يهتم بإيجاد هذا الارتباط مما جعل أغاني الجوقة في مسرحياته كادت تنفصل عن البناء الدرامي.

دور الجوقة

يتلخص دور الجوقة في التراجيديا الإغريقية في النقاط التالية:

أولًا: توضيح الأحداث والتعليق عليها، وكذلك التخفيف من حدة التوتر الذي يحس به المشاهدون من جراء تتابع المواقف التراجيدية العنيفة. وينبغي أن تكون الكلمات التي تعلق بها الجوقة على الأحداث مرتبطة بالموقف الدرامي، وحتى لو افترضنا أن الجوقة كانت تعبر عن آراء الكاتب أحياناً فإن ذلك كان

يتم بطريقة طبيعية دون افتعال، بحيث تكون أناشيد الجوقة مكملة للمشاهد التمثيلية ومرتبطة بما جاء فيها ارتباطاً طبيعياً.

تمنح الجوقة المشاهدين لحظات من الإثارة الهادئة، يمكن عن طريقها أن توضح لهم ما يدور من أحداث، وأن تعلق على المواقف الدرامية، بحيث تربط كل مشهد بالذي يليه. أما فيما يختص بالتخفيف من حدة التوتر فإن الجوقة كانت عقب كل مشهد تراجيدي تستوعب خوف المتفرج الناشئ عن متابعته للأحداث العنيفة ثم تهيئه لخوف جديد، حتى لا يكون وقع الفاجعة علي نفسه قاسياً، وحتى لا يضيع المغزى التراجيدي في خضم انفعالاته المتلاحقة.

ثانيا: القيام بأداء دور ممثل بمعني أن تشترك الجوقة في الحوار تماماً مثل أي ممثل آخر، وبمعني أن يكون حديثها وإنشادها جزءاً من موضوع المسرحية، غير أن هذا لم يكن يعني أنها إحدى الشخصيات الرئيسية في المسرحية، لأن المفترض أن الجوقة لا تشترك في الصراع الدائر بين الشخصيات علي خشبة المسرح بل تلزم الحياد التام، وتبقي في مكانها على الأوركسترا حيث تراقب الفعل. وبهذا تعتبر من الوجهة الفعلية خارج الأحداث مهما اشتركت في الحوار.

ولا تملك الجوقة إرادة التغيير، وليس هذا قصوراً منها بقدر ما هو نتيجة لطبيعة دورها، فهي ليست صانعاً للأحداث بل مجرد مشاهد لها. والجوقة لا تقرأ الغيب كي تحذر منه بل تعلق فقط على ما يحدث أمامها، وتبين فيه

وجهة نظرها، لأن الصراع في التراجيديا يخضع لحتمية القدر بحيث لا تملك الجوقة إزاءه تغييراً أو تبديلا. كذلك في عدم ترك الجوقة مكانها في الأوركسترا ما يؤكد حدود دورها في التراجيديا الإغريقية القديمة، وهو دور لا ينبغي أن يتحول من التأثر بالأحداث إلى التأثير الفعلي فيها، ومن التعليق بالرأي حتى اتخاذ القرار.

ثالثا: أن تعبر عن الرأي العام بمعني أن تمدح الأفعال الطيبة وتذم الأفعال الشريرة، وتثني على الأخيار وتستقبح فعل الأشرار، تتعاطف مع البطل في محنته ولكنها لا تتواني في نقدها حينما يحيد عن الحق. فالجوقة تعني الرزانة في الرأي والوقار في التصرف.

(٣-٦) العقدة:

العقدة هي تطور مواقف الفعل الدرامي في المسرحية حتى تصل إلي ذروتها أو قمة تصاعدها، بحيث يتم إيجاد حل منطقي ومناسب لها. ويعرف أرسطو العقدة علي أنها تجمع للأحداث التي تقع منذ بداية المسرحية حتى ذروتها أو نقطة التحول فيها، أما الحل فيبدأ من نقطة التحول تلك حتى نهاية المسرحية.

وتتكون العقدة من أربع أقسام:

المركبة	المعتمدة على الفاجعة	المعتمدة على شخصية	المعتمدة على عنصر الفزع

العقدة المركبة التي تحتوي علي عنصري التحول والاكتشاف، فالعقدة البسيطة لا تحتوي علي العنصرين السابقين. ويفضل أرسطو المركبة لأنها تحقق المغزى الدرامي.

٢- المعتمدة علي الفاجعة .

٣- المعتمدة علي شخصية .

٤- المعتمدة علي عنصر الفزع .

إن أهم ما في المسرحية هو العقدة وحلها، ولا يكفي أن تُصاغ العقدة بمهارة، ثم يأتي حلها ضعيفاً أو غير مقنع، بل ينبغي علي المؤلف أن يجعل الحل على مستوي العقدة بحيث تتم صياغة العقدة وحلها بنفس الدرجة من المهارة والإتقان. العقدة -إذا- هي أهم ما في المسرحية، لأن الدراما بحق هي فن العقدة، و لأن الصراع الذي لا يؤدي إلي عقدة هو صراع غير درامي.

إن الذروة في الدراما هي أن يصل الصدام بين الإرادة الإنسانية والحتمية التي تمثلها النواميس الكونية إلى الدرجة التي تتحطم فيها أحد القوتين:

إرادة الإنسان أو النواميس الثابتة. ولما كان من العسير بل من المستحيل وفقا للمفهوم الإغريقي أن تتحطم نواميس الكون الثابتة –فإن الصدام يجعل من المحتم إعادة تشكيل السلوك البشري والعلاقات الإنسانية على نحو جديد أفضل.

فأفعال البشر من ذوي الإرادة القوية تدفع بهم مباشرة إلى حتمية الصدام رغم أنهم في قراره أنفسهم يبذلون أقصي جهدهم لتجنبه، والفعل الدرامي مرتبط بالإرادة الإنسانية ولا تقوم له قائمة في غفلة من هذه الإرادة الواعية، بل إنه يبدأ لحظة نهوض هذه الإرادة لتحقيق هدف ما أو درء خطر ما.

ويتم حل العقدة بالتراجيديا بناء على ما تقتضيه الأحداث نفسها وما تسفر عنه، وهناك سبيل يستخدم وهو خارج عن فنية العمل لكنه استخدم كثيرا وهو الإله من الآلة، ويري أرسطو أنه لا ينبغي استخدام حيلة الآلة إلا في:

١– أحداث المسرحية التي لا تنتمي إلى الفعل الدرامي.

٢– الأحداث التي وقعت قبل الفعل الدرامي.

٣– الأحداث التي لا يستطيع المرء إدراك كنهها.

٤– الأحداث التي وقعت بعد الفعل الدرامي.

٥- الأحداث التي يلزم إظهارها عن طريق التنبؤ أو السرد. ذلك لأننا نفترض في الآلهة أنهم قادرون على رؤية كل شيء.

٦-

وهناك حل مزدوج مثل ثلاثية " **الأوريستيا** " حيث ينال كل من الأخيار الثواب والأشرار العقاب.

(٣-٧) التطهير:

ينبغي أن تؤدي المحاكاة في التراجيديا إلى التطهير عن طريق إثارة انفعالين في نفس المشاهد وهما الخوف والشفقة. ومغزى التطهير هو أن يقع المشاهد فريسة لعدد من الانفعالات المتباينة التي تدور في نفسه، لكي يتخلص من نزعاته الشريرة ورغباته التي لا حدود لها وطيشه وغطرسته الزائفة، حينما يشاهد بعينيه دمار الآخرين.

لذلك فإن أرسطو يرى أن غاية الكاتب المسرحي ينبغي أن تكون إثارة انفعالي الخوف والشفقة في نفس المشاهد، عن طريق العرض المسرحي وعن طريق البناء الدرامي، وأن الكاتب المسرحي الناجح هو من يؤلف موضوعه بحيث يثير هذين الانفعالين، سواء لحظة قراءة العمل أو مشاهدته كعرض مسرحي.

ولا ينبغي أن يكون هدف المشاهد الوحيد أن ينشد من وراء التراجيديا الإمتاع بكل حدوده، بل يكفيه الإمتاع المطابق للموقف الدرامي" المنبعث من تتابع الأحداث وتكشفها عن عنصر الإدهاش، وحتى يتحقق لابد أن يكون نابع من داخل الأحداث نفسها، وكذلك من المواقف التي تثير الخوف والشفقة.

الفصل الرابع

سمات موضوعات التراجيديا

Tragedy themes

٤-١ الجبر والاختيار

٤-٢ توارث اللعنة

٤-٣ اللعنة

٤-٤ القدر والعدالة الإلهية

٤-٥ توارث اللعنات العائلية

الفصل الرابع

سمات موضوعات التراجيديا

١-كان هدف موضوعات التراجيديا هو تحقيق المغزى التراجيدي وأن تصل بالمشاهد إلى التطهير. ولذا خضعت إلي قانون" **الضرورة والاحتمال**" .

٢-استمدت التراجيديا موضوعاتها من الأساطير ومن الحياة المعاصرة.

٣-رغم ارتباط التراجيديا بالإطار الديني إلا أنها في الحقيقة تعالج السلوك الإنساني الواقعي والمشاكل المترتبة عليه، والدوافع المحركة له .

٤-ترتبط الدراما -تراجيديا وكوميديا- بشكل عام بالجماهير، لهذا فقد ارتبطت بمعالجة مشكلاتهم وسلوكياتهم.

ونستقي ها هنا مثالاً وهو موضوع تم طرحه في إحدى المسرحيات الإغريقية:

(٤-١) الجبر والاختيار:

من الطبيعي أن تكون عاقبة كل إنسان نتيجة طبيعية لتصرفاته وسلوكياته، ومن المنطقي أن يحصد الإنسان نتيجة ما يزرع، ولذلك سنتعرض لتحليل شخصية أجاممنون عند أيسخيلوس وسينيكا، قبل أن نتعرض لمسألة الجبر والاختيار؛ حتى يمكننا الوقوف علي الأسباب والدوافع التي أدت في النهاية إلي دماره، ولكي نعرف ما إذا كان ما يحدث له نتيجة لعنة ورثها عن عائلته أم نتيجة طبيعية لسلوكياته.

أجاممنون عند أيسخيلوس بطل العمل وتتقاسم كلوتيمنيسترا معه البطولة، أما عند سينيكا فيظهر في منتصف العمل تقريباً ليستخرج بعض النبوءات من كاساندرا(٧٨١-٨٠٧). وقد وصفه أيسخيلوس بأنه محارب جيد، ومتمكن من تدبير الأمور، كما يقول عنه أبوللون في مسرحية **إلهات الرحمة**(*Εὐμενίδες*)(٦٣١-٦٣٢) بأنه يتسم بالنبل والكرم في سلوكه أحياناً، وهو لم يكن يتسم بالغباء حينما قبل إغراء زوجته وارتدي الثوب الأرجواني الذي قُتل فيه(٩٣٢ وما يليه)، ولكن زيوس(*Ζεὺς*) وربات الانتقام أصابوه بالجنون(*ἄτη*)، فأصبح غير قادر على تمييز الأمور.

وهناك سؤال يطرح نفسه فيما إذا كان أجاممنون يملك الخيار لحظة اتخاذ قراره، وبالتالي يصبح مسئولاً مسئولية كاملة عن كافة أفعاله، أم أنه كان مجبراً وكانت تصرفاته تحت ضغط إلهي، لكي تقتص منه الآلهة بسبب اللعنة التي حلت به وتوارثها من آبائه وأجداده، وفي هذه اللحظة لا يتحمل وحده المسئولية عن قراره، وإنما تشاركه الآلهة وزره، أو تتحمل العبء بالكامل عنه. وللإجابة على هذا السؤال لابد أن نتعرض لتصرفاته من البداية عند أيسخيلوس وسينيكا.

فبالنسبة لأيسخيلوس يضحي أجاممنون في مسرحية **أجاممنون** بابنته إفيجينيا(*Ἰφιγένεια*) للإلهة أرتميس، ولا يحميها زيوس علي الرغم من أنه هو الذي أرسل هذه الحملة التي أوقفتها أرتميس وفرضت علي أجاممنون أحد

خيارين، فإما أن تمنع عنه الريح المواتية إلي طروادة أو يضحي بابنته إفيجينيا. وبذلك وقع أجاممنون بين المطرقة والسندان، وأصبح لزاماً عليه أن يختار.

ولكن ألم يكن أجاممنون يري خياراً آخر غير التضحية بابنته؟ أو بمعني آخر، هل كان قراره التضحية بابنته نابعاً من إرادته الحرة؟ والإجابة علي هذا السؤال تكمن في حديثه هو نفسه(٢٠٦-٢١٧):

ما أشق(هذا) الدمار ولا يمكنني رفضه،
إنه شاق عليّ
أني سأذبح ابنتي، مجد بيتي،
وألوث بنهر من دم عذراء
يد الأب بجانب المذبح.
فماذا هناك غير(هذه) الشرور؟
كيف أفكر في التخلي عن أسطولي
وأخذل حلفائي؟
ولكي يتوقف ذلك
إنهم يطلبون بإلحاح دم عذراء كأضحية
لتهدئة الرياح،
وهذا حقهم. عسي أن يكون خيراً.

وفي هذه الأبيات يبدو دور اللعنة في تطور الحبكة الدرامية في ثلاثية **الأوريستيا** كلها وليس مسرحية **أجاممنون** فقط، فاللعنة هي السبب في وضع أجاممنون في ذلك الاختيار القاسي، وهي أيضاً التي ستدفعه للاختيار الأسوأ، وكل الأحداث التي تلي ذلك المشهد ستترتب علي اختياره، ومن هنا اتضحت سمات شخصيته التي رسمها أيسخيلوس ببراعة لتكون صالحة دراماياً لوضعه في هذا العمل، ففي اللحظة التي يُخير فيها بين مجده وابنته، يختار الجانب

الوحشي من شخصيته ويرفعه فوق الجانب الإنساني، ويختار قتل ابنته، وذلك يدل على صلاحيته الدرامية لدوره الدرامي، فهو الذي جمع جيوشاً من دول كثيرة وذهب ليدمر دولة بريئة ويعاقبها بذنب فرد واحد، كما كان يمثل الرجل الذي تحيط به هالة من الغرور في كل تصرفاته، وذلك يجعله بالفعل رجلاً قاسياً يفعل أي شيء من أجل تحقيق المجد وإرضاء غروره، ولذلك ليس صعباً عليه أن يدفع ابنته ثمناً رخيصاً لمجده وشهرته وغروره، وكذلك تعتبر تصرفاته نتيجة حتمية ومحتملة لسمات شخصيته.

وهنا يتضح أن أجاممنون لم يكن يملك حرية الخيار، فلو كان مخيراً بين ارتكاب الجريمة وبين عدم ارتكابها وأقدم علي تلك الجريمة بإرادته، فإنه يستحق العقاب الرادع له على فعلته، أما إذا كان أي الخيارين يعتبر جريمة نكراء، فبطبيعة الحال فإنه إذا اختار أيهما فلا يجوز أن يُعاقب علي اختياره، وبالتالي يكون غير مذنب، فهو على الأقل ليس مثل أبيه أتريوس الذي قتل أبناء أخيه وطبخهم بإرادته الحرة، ولذلك لابد أن نضع في اعتبارنا أن الظروف التي أحاطت بقراره كانت قاسية جداً وفرضت عليه الخيار الذي لم يكن يتمناه. كما لا يمكن التعويل بأن الجيش اليوناني هو الذي أجبره علي الإبحار، حيث كان الجيش مستاء أشد الاستياء من هذا الصراع والحرب لأجل امرأة لها عدة أزواج، ولذلك كان الجنود يشعرون بالغضب الشديد ضد قائدهم(٤٤٥-٤٥١)، وقد أكد أجاممنون علي أن قرار الإبحار بيده هو فقط(٢٠٦-٢١٧) حينما

أعلن مسئوليته كقائد، ولكن على أية حال فإن الحملة العسكرية كانت تخدم أهدافه هو وأخوه مينيلاوس.

(٤-٢) توارث اللعنة:

هل ما يزرعه الآباء يحصده الأبناء؟ تلك هي الإشكالية التي سنحاول حلها من خلال تحليل مسرحية **أجاممنون** لأيسخيلوس، ونحاول الوصول إلي معرفة مدي اقتناعه بهذا المبدأ، ومدي تطبيقه علي شخصية أجاممنون، ونسعى للوصول إلي الخيط الرفيع الذي يربط العدالة الإلهية بتوارث اللعنة، حتى يمكننا الوقوف علي الأسباب الخفية وراء هذا الدمار الذي حل بأجاممنون.

اهتم أيسخيلوس بمناقشة توارث اللعنة اهتماماً كبيراً، وأفسح لها المجال في العديد من أعماله، إن لم يكن قد تعرض لها بالفعل في أغلب أعماله، فقد كان يعتقد في هذا المبدأ ويشعر أنه لابد أن يحتل الصدارة؛ حيث ناقشه في ثلاثية **الأوريستيا** وفي **السبعة ضد طيبة**(*Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβας*). ففي مسرحية **أجاممنون** يتحدث أيجيستوس دون مواربة عن أن اللعنة هي السبب الحقيقي الذي يكمن وراء مقتل أجاممنون(١٥٧٧-١٥٨٢):

مرحباً بنور يوم الانتقام.
إنني الآن أقول أن الآلهة المنتقمة للبشر
تنظر من عل إلي معاناة الأرض،
فإنني أري هذا الرجل راقداً هنا في رداء نسجته الإيرينيات،
وهذا يرضيني،
وقد فع ثمن الحيل(الأفعال الماكرة) (التي ارتكبتها) يد أبيه.

وهنا يؤكد أيسخيلوس صراحة علي لسان أيجيستوس علي توارث اللعنة وعلي أن ذنب الآباء يدفعه الأبناء، حيث يشير إلي أن الإيرينيات(*Ἐρινύων*) هن اللاتي نسجن ثوب الموت لأجاممنون تكفيراً عن الحيل التي اقترفتها يد أبيه في الماضي، ليؤكد علي أن أجاممنون لم يقتل بسبب دماء ابنته أو دماء الطروادبين وإنما فقط ليسدد الدين عن جرائم أبيه، ولذلك ذُكرت الإيرينيات لأنهن مسئولات عن الانتقام من الملعونين، كما يؤكد هذا صراحة علي اعتناق أيسخيلوس لمبدأ توارث اللعنة، حيث يضع أيسخيلوس هذا الحديث علي لسان أيجيستوس بعد مقتل أجاممنون مباشرة ليفسر سبب مقتله حتي لا يذهب الجمهور إلي أسباب أخري تكمن وراء مقتل أجاممنون، كما يشير أيجيستوس إلي أن الآلهة المنتقمة للبشر (*βροτῶν τιμαόρους θεοὺς*) هم الذين قرروا موت أجاممنون، وكأنه لم يخطط لشيء أو يفعل شيئاً، وإنما يري نفسه مجرد أداة للانتقام في أيدي الآلهة. كما يؤكد الكورس في غمرة حزنه بسبب موت أجاممنون علي توارث اللعنة(١٣٣٨-١٣٤٠):

والآن إذا دفع غرامة دماء السابقين،
فإنه عندما يموت من أجل من قتلوا،
يُكفِر عن عقاب آخرين.

ففصل الخطاب في حديث الكورس هنا هو عبارة (دم الأجيال السابقة)، فهي إما تشير إلى أن دماء أجاممنون قد أريقت لتكفر عن ذنوب أسلافه، أو أنه قد قُتل ليكفر بموته عن ذبحه لابنته إفيجينيا وإراقة دم العديد من الطروادبين، وبالتأكيد فإن أحدهما أو كلاهما ممكن. وربما يشير الكورس بحديثه هنا إلى

السبب الثاني، حيث كان قلقاً طوال الوقت بخصوص العواقب التي ستحل على أجاممنون جراء ما فعل(٤٦١-٤٦٢)، فهل هم الآن نسوا كل ذلك واعتقدوا أن أجاممنون برئ، وأنه اختير ليعانى بدلاً من أجداده؟!

مما سبق يتضح أنه لا يوجد ثمة شك في أن أجاممنون دفع بموته ثمن دماء أطفال ثويستيس، وأنه ورث اللعنة من أبيه، وأن اللعنة كانت تحاصره أينما ذهب وتنتظر الفرصة لتنتقم منه وتدمره، وبالفعل حينما سنحت لها الفرصة نالت منه وبشراسة وعلي يد أيجيستوس الذي هرب من المذبحة ليعود ويسدد الضربة القاضية إلي صدر أجاممنون، إنها حقاً اللعنة التي بقيت في منزل تانتالوس تترصد لأبنائه والتي عبر عنها أيسخيلوس ببراعة حيث لم يترك أي فرصة يأتي فيها ذكر سبب مقتل أجاممنون في مسرحية **أجاممنون** إلا وتحدث عن ذنب أتريوس وجريمته واللعنة التي تحاصر المنزل.

علي أي حال فقد كان للعنة دور كبير في الحبكة الدرامية في مسرحية **أجاممنون** لأيسخيلوس حيث جعلت اللعنة حبكة المسرحية حبكة معقدة، فقد ساهمت في تحول مصير البطل الدرامي وهو أجاممنون الذي كان عند كلا الكاتبين ملكاً يعود إلى منزله لينعم بطعم النصر بعد سنوات طوال من غيابه فيتحول مصيره من السعادة لكونه ملكاً منعماً منتصراً إلى الشقاء بأن تقتله زوجته وابن عمه في منزله، وبذلك أثار مقتله شعور الخوف والشفقة بداخلنا حتى وإن لم تكن شفقة كاملة ربما لأنه يستحق ذلك بسبب ذنوبه، ولكننا على

أي حال أشفقنا عليه من الغدر والخيانة ومن المعاناة التي عاناها بعد عز عاشه، وقد كان مقتله نتيجة حتمية ومحتملة للعنة التي توارثها من أبيه.

خلاصة القول فإن أيسخيلوس لم يكشف النقاب عن اللعنة التي توارثها أجاممنون صراحة إلا في نهاية مسرحية **أجاممنون** علي لسان أيجيسثوس، ومع ذلك فإن العمل بأكمله يتوغل في تقديم اللعنة المتوارثة التي لها علاقة وطيدة بالهيكل الدرامي للعمل، فقد استخدم أيسخيلوس العديد من شخصيات المسرحية لتشير في سياق حديثها مباشرة أو بصورة غير مباشرة إلي اللعنة التي ورثها أجاممنون عن عائلته وستدمره في النهاية، كما كان في كثير من المرات يحاول بصورة أو بأخرى أن يربط بين مقتل أجاممنون وبين اللعنة الموروثة وجريمة والده أتريوس ليؤكد علي أن أجاممنون سيدفع حياته ثمن جرائم أسلافه بالإضافة إلي جرائمه.

(٤-٣) اللعنة:

تعتبر اللعنة من أهم المفاهيم التي سيطرت علي فكر اليونانيين والرومان، فقد عبروا عنها في أعمالهم بشكل كبير خاصة في التراجيديا؛ حيث صوروا الأشخاص الملعونين وعائلاتهم وما يحدث لهم جراء تربص اللعنة بهم، كما صوروا توارث اللعنة بين العائلات وأولوها اهتماماً كبيراً، ولذلك فهناك أسئلة تطرح نفسها الآن عن ماهية هذه اللعنة، وكيف تُلقي علي الشخص، وكيف يتوارثها نسله، وكيف يتم التخلص منها في النهاية؟

إن اللعنة هي عبارة عن دعاء بالدمار يدعوه شخص ما على شخص آخر، ولذلك يمكننا اعتبارها نوعاً من أنواع الدعاء، فهي ألفاظ يتفوه بها الشخص مباشرة أو حتى بالإشارة فيجلب الأذى والدمار على الشخص الذي يوجه ضده الدعاء مثلما وصف أيسخيلوس لعنة ثيستيس على لسان أيجيستوس في مسرحية **أجاممنون**(١٦٠٢):

هكذا فليهلك جميع نسل بليثينيس.

فاللعنة هي قوة باطشة لها تأثير خفي عظيم، وهي فعل مؤذ يُطلب من قوى إلهية خارقة للطبيعة، ولا يمكننا أن نعتبر الدعاء المباشر لأي اله من الآلهة لعنة، وذلك لأنه توجد آلهة معينة لاستقبال اللعنات، كما أن هناك لعنات هي عبارة عن تلفظ أجوف لا يهدف إلي استدعاء الإيرينيات مثل التعبير (يصطحبك الشؤم– عليك اللعنة) مثلما يشير أريستوفانيس(*Ἀριστοφάνης*)؛ حيث كانت مثل هذه العبارة شائعة عند اليونانيين مثل باقي الشعوب الأخرى، وكانت لا تعبر عن رغبة الداعي في جلب الدمار على شخص أخر، ولم يكن الداعي يقصد أن يرسل بها أي نداء مباشر إلى عالم ما وراء الطبيعة، ولم يكن ينتظر حتى أن يأتي رد فعل من ذلك العالم يوحي بتنفيذ اللعنة، وإنما كانت مجرد كلمة جوفاء في لحظة غضب لا يهدف من يطلقها إلي استحضار الإيرينيات لتنفذ اللعنة. فقد كانت اللعنات باختصار هي نداء واضح ومميز إلى قوى مقدسة متمثلة في الإيرينيات(الفوريات)، وتضمن آلهة الأولمبوس تنفيذ تلك اللعنات حيث تتحرك تلك القوي المقدسة حينما يدعوها فرد من أفراد

البشر انتُهكت حقوقه فتثأر له بكل قوتها خاصة حينما يُدمر ولا تتمكن العدالة من إنصافه، فتستجيب الإيرينيات لدعوته وتعمل علي تدمير من ظلمه، فتطارده حتى تنال منه لتقيم العدالة. وكانت اللعنة لها العديد من السمات، أولاً: أنها عبارة عن طلب من شخص ما يدعى أنه على درجة عالية من الفضيلة وظلمه شخص آخر، ويُوجه الطلب للقوى الإلهية مباشرة، وثانياً: أن اللعنة تعتبر نوعاً من أنواع الصلاة أو الدعاء، وثالثاً: تنطق بصوت جهوري ولا تكون مكتوبة، ورابعاً: كانت عامة ومعروفة لدي جميع الأفراد.

لا تمثل اللعنات ميزان العدالة والحق دائماً حيث إنها في بعض الأحيان تمثل يد الجور والظلم على أشخاص أبرياء لم يرتكبوا ذنباً كما في مسرحية **هيبوليتوس**(*Ἱππολύτης*) ليوريبيدس(*Εὐριπίδης*) عندما طلب ثيسيوس(*Θησεύς*) من الإله بوسيدون أن ينفذ له دعوته(لعنته) علي ابنه هيبوليتوس، وعلى الرغم من براءة هيبوليتوس من الذنب الذي نسبته إليه فايدرا إلا أن عذاب بوسيدون حاق به وقضي عليه، فقد نفذ بوسيدون وعده لثيسيوس باستجابة ثلاث دعوات له علي حساب شخص بريء. وتندرج لعنة ثيسيوس تحت مسمي(*ἀρά*)(٨٨٧-٨٩٠):

أيها الوالد بوسيدون، لقد وعدتني ذات مرة
بثلاث لعنات (دعوات). فلتنجز واحدة
منهن علي ولدي، لا تتركه يهرب هذا اليوم،
إن كنت قد منحتني لعنات(دعوات) مؤكدة(صريحة).

فتلك اللعنة هي نوع من الدعاء يستخدم للعنة شخص ما، وموت هيبوليتوس يؤكد قوة تلك اللعنة. وقد لعن أويديبوس هو الآخر ولديه ولقيا حتفهما جراء تلك اللعنة، وهناك تشابه واضح في حالتي اللعنة بين ثيسيوس وأويديبوس؛ فكلاهما كان ملكاً حينما نطق باللعنة في جلال ومهابة، وكلاهما لعن أبنائه، وكلاهما نُفذت دعوته ولعنته، كما أن كلاهما نطق باللعنة وهو يجهل الموقف كلياً؛ فثيسيوس لم يكن علي علم بأن ابنه هيبوليتوس برئ من تهمة الزنا المنسوبة إليه، وكذلك لم يكن أويديبوس هو الآخر يعلم أنه برئ من تهمة القتل.

ولا تكتفي اللعنة بإصابة الملعون فقط، وإنما قد تنسحب علي المنزل بالكامل أو علي نسل الشخص الملعون، كما نري في اللعنات المشهورة في مسرح أيسخيلوس كلعنة ثويستيس القوية على ذرية بيلوبس والتي أعلن عنها أيجيستوس في نهاية مسرحية أجاممنون.

(٤-٤) القدر والعدالة الإلهية:

إن القدر والعدالة الإلهية يرتبطان ارتباطاً وثيقاً باللعنة والإيرينيات، فالقدر يضع خطاً لحياة الإنسان قبل أن يولد، ولذلك فهو يُقدر من يُلعن ويُدنس ومن يبقي نقياً طاهر اليدين، وكذلك تكون العدالة الإلهية محوراً هاما للتفاعل مع اللعنة؛ فالآلهة قد تكون عادلة حينما تترك شخصاً ما ونسله أيضاً يعانون من ويلات اللعنة، وقد تكون ظالمة جائرة تدمر من أجل هوي شخصي أو مأرب

فردي دون أسباب مقنعة، ولذلك كان لزاماً علينا مناقشة القدر ومفهومه ودوره في حياة البشر، وكذلك مدي عدالة الآلهة في تعاملها مع الإنسان الصالح أو الطالح.

القدر

كان للقدر إلهات خاصة تقوم علي تنفيذه وهم(*Moῖραι*) عند اليونانيين وعند الرومان(*Parcae*)، واختلفت الروايات حول أصلهن؛ فاعتبرهن اليونانيون بنات زيوس وثيميس(*θέμις*)، وأشير إلي أنهن حصلن على الشرف العظيم(*πλείστην τιμὴν*) من والدهن زيوس، ولكن هذا الرأي ليس منطقياً علي الإطلاق، فإذا كن بنات زيوس فإنهن سيخضعن له بالطبع لكونهن بناته، وهذا مناف للواقع حيث كانت إلهات القدر عند هوميروس وهسيودوس موجدات منذ قديم الأزل حتى أنهن أقدم من آلهة الأوليمبوس ذاتها، ولذلك فهن يبسطن سلطانهن عليهم لكونهن أقدم منهم، وقد يكن قد انبثقن عن أقوى آلهة الأوليمبوس.

يصف هوميروس إلهات القدر عادة بأنهن إلهة واحدة علي الرغم من أنه ذكرهن مرة واحدة فقط في صيغة الجمع في **الإلياذة**(الكتاب الرابع والعشرين– ٤٩):

τλητὸν γὰρ Moῖραι θυμὸν θέσαν ἀνθρώποισιν.
منحت ربات القدر للبشر قلباً قوياً(قادراً علي الاحتمال).

بينما يعتبر اليونانيون إلهات القدر ثلاثة، أولهن: كلوثو(النساجة)(*Κλωθώ*) وهى التي تنسج خيوط الحياة، وثانيهن: لاخيسيس(مقسمة النصيب)(*Λάχεσις*) وهى التي تقوم بقياس طول خط الحياة، وثالثهن: أيسا(النصيب)(*Αἶσα*) أو أتروبوس(*Ἄτροπος*)- وقد أطلق عليها هوميروس هذا الاسم- وهى التي تقطع خيط الحياة. فلحظة ميلاد كل إنسان تنسج إلهات القدر خيوط حياته المستقبلية وتتبع خطواته وتحدد عواقب أفعاله بالإتفاق مع مجلس الآلهة، وينتهى قدر الإنسان عند وفاته، ووقتها تصبح إلهات القدر إلهات الموتى(*Μοῖραι θανάτοιο*)، وكانت لهن أماكن عبادة كثيرة في ميجارا وأركاديا ودلفي وكورنثة واسبرطة وطيبة، وقد كن مستقلات عن باقي الآلهة، فهن يضعن قدر كل إنسان بقوانين خالدة لا يمكن أن تقف في طريق تنفيذها أي عوائق حتي أن زيوس نفسه يمتثل للقدر مثل باقي الآلهة، وهن اللائي خصصن عمل الإيرينيات لعقاب البشر على أفعالهم السيئة. وبما أن إلهات القدر هن اللائي ينسجن خيوط الحياة، فهن بالضرورة يعرفن الغيب ويبحن به في بعض الأوقات، ولذلك قد يصبحن إلهات خاصة بالتنبؤ.

فالقدر يسيطر على العالم بأكمله حتى أنه يُنفذ سلطانه على زيوس نفسه كما يشير بروميثيوس في مسرحية **بروميثيوس مقيداً** لأيسخيلوس(٥١١-٥١٢):

هكذا لم يقرر القدر الذي تتحقق مشيئته

أن تسير الأمور.

ثم يستطرد بروميثيوس ليؤكد أيضاً علي نفوذ القدر علي الجميع(٥١٨):

ربما لم يهرب(زيوس) من قدره المحتوم.

فالقدر يفرض سلطانه علي جميع الآلهة مثل البشر تماماً، وعلي الرغم من عدم تدخل زيوس في سلطة القدر، إلا أن إرادته كانت تظهر وكأنها هي القدر في بعض الأوقات حيث يظهر في **الإلياذة** وكأنه قوى غامضة تسيطر على جميع الأحداث؛ فقد كان الجميع يعرف المستقبل من خلاله أو حتى من أشخاص يستطيعون الوصول إلى وحيه، وكانت رغباته تتحقق في المستقبل كما كان القدر في بعض الأحيان مطابقاً لإرادته، وعلي الرغم من سلطة القدر التي تعلوه، إلا أنه ربما كان يملك سلطة تغيير القدر، ويشير هوميروس بوضوح إلي هذا في المشهد الذي يتشاور فيه زيوس مع هيرا حول إنقاذ ابنه ساربيدون(*Σαρπηδών*) من الموت علي يد باتروكولوس(*Πάτροκλος*) في **الإلياذة**(الكتاب السادس عشر- ٤٣٣-٤٣٨): .

ويلي، لأنه مقدر أن ساربيدون أعز الرجال عليّ
أن يموت علي يد باتروكولوس ابن مينويتيوس،
وان قلبي منقسم في صدري إلي قسمين وينازعني رأيان:
هل أخطفه من المعركة التي أسالت الدموع وهو لا يزال حياً
واضعه في(أرض) لوكيا مع شعبها الغني،
أم أتركه الآن يُقتل بيد ابن مينويتيوس.

وتؤكد هذه المشاورة علي أنه كان يملك إرادة تغيير القدر أو مخالفته، وقد حاولت هيرا إقناعه بشتى الطرق أن يعدل عن إنقاذ ابنه بحجة أن الآلهة الأخرى لن توافق على فعلته التي ستعتبر سابقة خطيرة بين الآلهة، وبعدها

ربما يجد إلهاً أخر ابناً له في المعركة ويود إنقاذه ويستند في فعلته على ما فعله زيوس مسبقاً، فهي تريد أن يكون زيوس مثالاً يحتذي به في القانون الراسخ حيث لن يخرقه بنفسه وان كانت حياة ابنه على المحك. وهناك حادثة أخري مماثلة عندما حاولت الإلهة أثينا إغواء أبيها بألا ينقذ هيكتور فاستخدمت نفس كلمات هيرا السابقة لتثنيه عما سيفعل، ويؤكد ذلك بوضوح علي أن زيوس كان يملك إمكانية تغيير القدر وإنقاذ هيكتور من بطش أخيلليوس. ولذلك تصور إلهات القدر وهن يجلسن بجانب عرشه دليلاً علي الخضوع له والتعاون المشترك معه، وقد كان يملك هذه الصلاحيات لأنه كان يلقب بقائد القدر (*Ζεὺς Μοιραγέτης*). وقد كان الرومان يرون نفس الفكرة حيث كانوا يؤمنون أن إرادة جوبيتر كانت مطابقة لإرادة القدر تماماً، فقد كانت أقدار البشر ما هي إلا تعبير عن إرادته وما كانت أقدارهم إلا بين يديه يحركها كيفما يشاء حتى أن قدر روما وتأسيسها كان مقدراً لها من جوبيتر.

والأمر يبدو بالنسبة لنا أن زيوس(جوبيتر) بوصفه كبير الآلهة كان يمكنه تغيير القدر ولكنه لم يرغب في أن يفعل، وهذا يعني بالتالي انه كان يعرف من يُلعن وكان يملك إمكانية تغيير قدر الشخص الملعون إلا انه كان يتركه بين براثن اللعنة، ربما لاقتناعه بأنه يستحق ذلك وربما لعدم رغبته في التدخل في شئون القدر.

العدالة الإلهية

تظهر العدالة عند اليونانيين في صورة الإلهة ديكي(*Δίκη*)، وهى ابنة زيوس وثيتيس وشقيقة ايونوميا(*Εὐνομία*) وإيريني(*Εἰρήνη*)، بينما عند الرومان تسمي يوستيتيا(*Justitia*)، وهى تشاهد أعمال البشر وتهتز حزناً وألماً عندما ينتهك أحد القضاة العدالة، وهي تصاحب زيوس في كل مكان، وتظهر عند كتاب التراجيديا وهى تعاقب كل من يخطئون، فهي تعتبر الراعي الرسمي للعدالة، وهي التي تطعن قلوب الأشخاص الذين ينتهكون العدالة بسيف صنعته لها أيسا، وتتصل بصورة حميمية بالإيرينيات، ولا تقتصر وظيفتها على عقاب الأشخاص الظالمين فقط وإنما تكافئ ذوي الفضيلة كما يشير أيسخيلوس علي لسان الكورس في مسرحية **أجاممنون**(٧٧٣-٧٧٥):

وأما العدالة فتشرق(فتضيء) في
المساكن كثيرة الدخان،
وتعلي حياة من كان فاضلاً.

وهنا يصور أيسخيلوس العدالة وكأنها الشمس تشرق وتنير ولكن في المنازل كثيرة الدخان(*δυσκάπνοις δώμασιν*) والمقصود بها المنازل المليئة بالإثم والفجور، وكأن الدنس بهذه المنازل جعل الرؤيا ضبابية ومشوشة وحينما تدخل العدالة تنهي ذلك الدنس.

ويصور اليونانيون إلهة العدالة وهي تهزم الغطرسة(*ὕβρις*) في كل الأحوال حيث تُصور كإلهة وسيمة تسحب الظلم بيد واحدة وتحمل في اليد

الأخرى العصا التي هزمت بها الظلم. وقد عظم اليونانيون من قدرها للدرجة التي جعلت هسيودوس يهتم بها حتي أنه وصل إلى حد تأليهها، فقد كان يرى أن البشر لابد أن يكونوا عادلين مع الغرباء ومع أهل وطنهم على حد سواء وبذلك سيحل السلام على الأرض، وسيختفي الدمار والمجاعة من العالم، وسوف تحمل النساء أطفالاً يشبهون أبائهم في صفاتهم، وقد عظم الرومان أيضاً من إلهة العدالة وقدموا لها جم الاحترام والتقدير؛ فيشير أوفيديوس إلي أن العالم امتلأ بالسوء بعد رحيل إلهة العدالة عنه،) ويشير فاليريوس فلاكوس إلي أن يوستيتيا ترفع تقارير عن الظالمين من البشر إلي جوبيتر حتي يقر عليهم العقاب الأليم، كما يصور ستاتيوس مفهومه عن العدالة على لسان بولونيكيس في عمله الطيبية(الكتاب الثاني– ٣٦٠):

Iustitia et rectum 88erries defendere curat.

إن يوستيتيا(إلهة العدالة) تهتم بالدفاع عن حكمي للأرض.

وهنا يشير بولونيكيس إلي أن العدالة لو نزلت من السماء لتدافع عن الحق والعدل فإنها ستقف إلى جانبه باعتباره الحاكم الشرعي للبلاد. وتنتقم إلهة العدالة مع زيوس من الذين يخرقون القانون المقدس، ومن يريد أن يتقرب منها لابد أن يسلك طريق العدالة والقانون أما من يتكبر تطرده من رحمتها. ويقول ديموستينيس(*Δημοσθένης*) أنه لابد من تعظيم إيونوميا التي تحب من يسلك الطريق المستقيم وتحمى كل مدينة، ولذلك فقبل أن يصوت أي عضو من هيئة المحلفين لابد أن يضع العدالة نصب عينيه، ويعلم أن الإلهة تسمع وترى ما

يقول، كما يصور باوسانياس العدالة على أنها امرأة جميلة تعاقب امرأة قبيحة بأن تخنقها بيديها وباليد الأخرى تهزمها بالعصا.

وقد تميزت الآلهة في بعض الأحيان بالعدالة حتي أنها غضبت من سوء معاملة أخيلليوس لجثة هكتور في حرب طروادة، وتمني جميعهم أن يرسلوا هيرميس لينقذ جثته، ولكن هيرا(*Ἥρα*) وبوسيدون(*Ποσειδῶν*) وأثينا(*Ἀθηνᾶ*) رفضوا ذلك الرأي لأنهم لا يريدون التدخل في سلطة القدر، وذلك يدل علي أن الآلهة كانوا متعاطفين مع البشر أو معادين لهم في بعض الأحيان.

وقد كانت العدالة تقف إلى جوار من يناديها فعندما نادي أوريستيس على زيوس في مسرحية **حاملات القرابين** لأيسخيلوس، وطلب منه أن يقف إلى جواره ويقاتل معه ضد أعدائه(١٩) ينادى زيوس بوصفه كبير الآلهة ورمز العدالة،) ثم بعد ذلك ينادى على العدالة لتكن حليفة له(٤٩٧)، وهاتان الإشارتان تمهدان بوضوح إلى بزوغ العدالة في مسرحية **إلهات الرحمة** وهي المسرحية الثالثة والأخيرة من الثلاثية. ففي النهاية يحصل أوريستيس على العدالة في محاكمته وتقف الإلهة أثينا ابنة زيوس الذي ناداه هو سابقاً كحليف له في محاكمته، وهذا يؤكد على أن زيوس أو العدالة لم يهملا دعاءه.

والعدالة لا تنتقم بذاتها وإنما ترسل شخصاً أو إلهاً يحكم بالعدل والقسطاس، ويظهر ذلك في حديث إليكترا في مسرحية **حاملات القرابين**(١٢٠) حينما يطلب منها الكورس أن تصلى من أجل أن يأتي رجل أو أكثر لينتقم

لأبيها، فإنها تقاطع الكورس وتسأله إن كان يعنى(*δἴκαστής*) أو(*δἴκηφόρος*)، وتشير كلمة(*δἴκηφόρος*) إلى الشخص الذي جاء لينتقم أو ليعاقب بمثل الجريمة، أما(*δἴκαστής*) فهي تعنى الشخص الذي سيأتي ليحكم ولا يأتي لينتقم(ربما يُقصد بها المحلف الذي يحمل العدالة).

خلاصة القول فقد كان القدر صارماً وحازماً عند اليونانيين والرومان، وقد كانوا يؤمنون بقوته وجبروته ويضعونه دائماً في الحسبان، ومن هنا نشأ اهتمامهم بالعدالة الإلهية حيث دائماً ما كانوا ينظرون إلي أفعال القدر علي أنها عادلة أو جائرة، وفي غالب الأمر عندما كان القدر يسير إلي ما يريدون كانوا يرونه عادلاً وإن سار علي عكس ما أرادوا رأوا فيه الظلم كل الظلم، فهم البشر في النهاية يقدسون ويحبون كل ما في صالحهم ويكرهون كل ما يأتي علي عكس ما يرغبون، ولكنهم في كل الأحوال كانوا يضعون العدالة الإلهية نصب أعينهم، علي الرغم من أن الآلهة نفسها لم تكن عادلة علي الدوام، وإنما كانت في بعض الأحوال تسير علي هواها الشخصي، وكانوا يحاولون قدر ما استطاعوا عدم التدخل في سلطة القدر إلا أنهم في كل الأحوال كانوا آلهة ناسوتية غير منزهة تخطيء وتصيب مثل البشر.

(٤-٥) توارث اللعنات العائلية:

وبعد أن تعرضنا للعنة وماهيتها وللإيرينيات التي تنفذ اللعنة وتنتقم ممن يُلعن، ولعدالة الآلهة والقدر ودورهم، وجب علينا أن نعرض أمثلة حية

لشخصيات لُعنت وعُوقبت أو تُركت وطُهرت، كما نتعرض لنسل عاني من اللعنة التي توارثها من أسلافه دون أن يرتكب ذنباً بقصد، ونسل أخر دُمر جراء ما ارتكبه بقصد، وسنري أمثلة لا نشعر معها بتعاطف لأنها تستحق اللعنة وعقاب الآلهة، بينما نري أمثلة أخري تدمي القلوب جراء ما تجرعت من الآلام، وأشهر مثالين يوضحان ذلك هما عائلة تانتالوس وعائلة لايوس، هاتان العائلتان اللتان تناولتهما الأساطير وكتاب الملاحم والتراجيديا.

١- لعنة عائلة تانتالوس

تمثل لعنة تانتالوس المثال الأول علي عائلة لُعنت ودُمرت بسبب تانتالوس(*Τάνταλος*) الذي اختلفت الروايات حول مولده، فقد قيل أنه ابن زيوس(جوبيتر)(*Iuppiter*) أو بلوتو(*Pluto*) وقيل أن زوجته تسمي تايجيتي(Taygete) أو ديوني (*Dione*)، وتؤكد أغلب الروايات أنه أنجب ولدين هما بيلوبس وبروتياس(*Πρωτέας*) وابنة تسمي نيوبي(Niobe). وقيل أنه كان يحكم ليديا أو بافلاجونيا(*Παφλαγονία*) كما أشير إلي أنه كان ملكاً علي أرجوس(*Argus*) أو كورنثة(*Corinthus*,)، علي أي حال فقد كان ملكاً ثرياً.

وقد كان من المعروف أن زيوس هو والد تانتالوس، وكان يحبه كثيراً حتي أنه كان يسمح له بالتجول بين الآلهة العظام، ومنحه مملكة كبيرة علي

الأرض، وسمح له أن يعرف أسرار آلهة الأوليمبوس وخباياهم، بل والأكثر من ذلك أنه كان يشاركهم الطعام والشراب والاحتفالات، وكان تانتالوس هو الوحيد من بين سكان الأرض الذي سمحت له الآلهة أن يشاركهم طعامهم وشرابهم.

ودائماً يظهر تانتالوس في الأساطير القديمة وهو يعاقب أشد العقاب في العالم السفلي، وقد تعددت أسباب ذلك العقاب، إلا أن أكثر هذه الأسباب شيوعاً هو أنه دعا الآلهة ذات مرة إلي تناول الطعام معه فقبلوا دعوته، فجهز لهم وليمة من اللحم المشوي، ووضعت الآلهة قطع اللحم في فمها ثم أخرجتها علي الفور باشمئزاز شديد ماعدا الربة ديميتر(*Δήμητερ*)، لأن ذلك اللحم لم يكن سوي لحم بيلوبس ابن تانتالوس الذي قطعه بنفسه إلي أجزاء وطبخه لهم لأنه حاول أن يختبر علمهم ومعرفتهم، كما قيل أن تانتالوس فعل هذا ليجعلهم يظهرون أمام البشر في صورة أكلي لحوم البشر ،ويقال أيضاً أن الآلهة غضبت عليه لأنه اغتصب الصبي جانيميديس(*Γανυμήδης*) أو لأنه طالب الآلهة بأن يكون خالداً مثلهم لا ينال الموت منه، كما يقال أنه عوقب لأنه أنكر إلوهية الشمس.

وعلي أي حال فقد عوقب تانتالوس أشد العقاب في الحياة الدنيا قبل الآخرة حتي قتله زيوس بنفسه ليكمل عقابه في العالم السفلي، فحُكم عليه أن يقف وسط بحيرة ويشعر بالظمأ الشديد لأنه كلما اقترب من الماء ابتعد الماء عنه، كما تتمايل أمامه غصون الفاكهة وهو يتضور جوعاً، وكلما اقترب ليلتقط ثمرة ابتعدت الثمار عنه، وفوق كل ذلك يقف عند سفح جبل، وفوق قمة ذلك

الجبل ترقد صخرة عملاقة توشك أن تسقط عليه فتهشمه، فيشعر بالرعب الشديد، وهكذا ظل إلي الأبد في هذا العذاب. وبعد موت تانتالوس أعاد زيوس بيلوبس إلي الحياة، وورث بيلوبس عرش بافلاجونيا عن أبيه ثم طرد من عرشه، فذهب إلي بيزا وهناك قابل أوينومايوس(*Οἰνόμαος*) الملك الأركادي، وكانت عنده ابنة تدعي هيبوداميا(*Ἱπποδάμεια*) وكان يحبها حباً جماً حتى أنه شعر نحوها بحب آثم وكان لا يريدها أن تتزوج ولذلك فرض علي من يريد الزواج منها أن يخوض سباق عجلات صعب معه، وإذا فاز المتقدم لابنته سيحصل عليها كزوجه، وإذا خسر يُقتل، وكان الملك أوينومايوس يمتلك عربة سباق هائلة السرعة، وكان يسوق تلك العربة سائق محترف يدعي مورتيلوس(*Μυρτίλος*)، وكان الملك أوينومايوس يجعل المتسابق معه ينطلق قبله بنصف ساعة، ويأخذ معه هيبوداميا ابنته إلي جواره، حتى تعطله عن السباق، وأتي بيلوبس وقرر أن يخوض ذلك السباق بعربه أهداها له الإله بوسيدون. وطلب من الإلهة أفروديتي أن تجعل هيبوداميا تعشقه حتى تساعده علي الفوز، وساعدته أفروديتي وأوقعت الفتاة في حبه حتي أنها قررت مساعدته فطلبت من مورتيلوس أن يساعدها في التخلص من سطوة أبيها فوعدها أن يحاول، كما ذهب إلي بيلوبس وعقد معه اتفاقاً، علي أن يساعده في هزيمة الملك أوينومايوس في السباق وقتله، وفي هذه الحالة يصبح بيلوبس زوجاً شرعياً لهيبوداميا، وبالتالي يكون ملك البلاد بعد موت أوينومايوس، ومقابل ذلك يمنح لمورتيلوس نصف المملكة، كما يمنحه قضاء الليلة التالية للسباق

مع هيبوداميا، وبدأ السباق إلا أن مورتيلوس الذي كان قد قرر قبل السباق خيانة الملك، فأبدل المسمارين اللذين يربطان العربة بقطعتين من الشمع، وعندما انطلقت العربة، انصهر الشمع وسقط الملك أوينومايوس من العربة ومات وهو يصب اللعنات علي مورتيلوس بأن يقتله بيلوبس ثم تقابل مورتيلوس مع بيلوبس وهيبوداميا وركب معهما العربة، وكان ينتظر من بيلوبس أن يحقق الاتفاق فلم يكن من بيلوبس سوي أن قذفه من العربة ومات مورتيلوس وهو يصب اللعنات علي بيلوبس وذريته. واعتلي بيلوبس عرش بيزا، ثم سيطر علي البلدان المجاورة المعروفة باسم بلاد البلاسجيين(*Πελασγοί*)، وغير اسمها إلي بيلوبونيس(*Πελοπόννησος*)(جزيرة بيلوبس)، وكان أبناء هذا المكان يسمون بأبناء بيلوبس وحاول أن يسيطر علي أركاديا ودعا ملكها ستومفالوس(*Στύμφᾱλος*) إليه وقطعه إرباً فلعنته الآلهة وأصابت بلاد الإغريق بمجاعة مروعة.

تروي بعض المصادر القديمة أن بيلوبس كان الوحيد من بين ذرية تانتالوس الذي لم يلق مصيراً بائساً، وأن ما أصاب ذرية بيلوبس من كوارث لم يكن إلا بسبب جرائم تانتالوس وذنوبه.

لقد جلب تانتالوس اللعنة عليه وعلي نسله بسبب الذنوب التي ارتكبها، ولذلك كان نسله يتوارث تلك الصفات المليئة بالصلف والكبرياء والغرور وحب السلطة، تلك الصفات التي أودت بهم جميعاً إلي الهلاك الأليم. فقد بدأ

تانتالوس مسيرة اللعنة وحملها وعوقب علي ما فعله ثم مررها إلي أبنائه، والي ابنه بيلوبس بالتحديد.

ولكن علي أي حال فقد حلت اللعنة علي ذرية تانتالوس أجمعين؛ ولكن أثار اللعنة لم تظهر علي بيلوبس فقط أثناء حياته، وإنما أثرت علي سلوكه وسلوك ذريته، فقد دب الصراع بين ذريته وتصارعوا فيما بينهم ونهب كل منهم ممتلكات الآخر، ودنس كل منهم فراش زوجية الآخر، واغتال الشقيق شقيقه، ولم يبق سوي أتريوس وثويستيس اللذين صبت عليهما الآلهة غضبها.

وقد بدأت قصة جريمة أتريوس وثويستيس حينما اتفقت معهما أمهما هيبوداميا علي قتل أخيهما خروسيبوس وبعد موته هربا خوفاً من بطش أبيهما بيلوبس، ثم بعد ذلك تتابعت الجرائم في منزل تانتالوس؛ فأغوي ثويستيس أيروبي زوجة أخيه أتريوس ثم ضاجعها، وتحايل عليها حتى عرف منها مكان فروة الحمل الذهبي الذي كان هدية من الإله هيرميس لأتريوس، وسرقها بعد أن أقنعها أنها ملكه وأن أخاه أتريوس هو الذي سرقها منه سابقاً. وتصارع الشقيقان واستولي ثويستيس علي الحكم، ولكن أتريوس لم يهدأ له بال وكذلك الآلهة لأنها لم تكن تريد أن يتوقف الصراع عند هذا الحد، وبمساعدة زيوس استولي أتريوس علي الحكم وقام بنفي شقيقه، ولم يهدأ ثويستيس في المنفي لأنه كان يود الانتقام من أخيه، فدعا بليثينيس(*Πλεισθένης*) ابن شقيقه أتريوس وحرضه علي قتل أبيه أتريوس، فذهب بليثينيس إلي أبيه في هيئة رسول، فذبح أتريوس الرسول ولم يعرف علي أي حال إنه ابنه بليثينيس، ولهذا

السبب ولأن أتريوس علم أن أخاه قد أقام علاقة مع زوجته، فقد قرر الانتقام منه، فأرسل له رسولاً في المنفي يقنعه بالعودة لموكيناي ووعده بأن يمنحه نصف المملكة ففرح ثويستيس وقرر العودة، ولكن أتريوس كان يخطط لشيء جلل، فقد قبض علي أبناء أخيه الثلاثة وذبحهم جميعاً ثم قطع أطرافهم وفصلها عن اللحم، ووضع اللحم في ماء مغلي ليعد وجبة لأخيه ثويستيس. وأكل ثويستيس لحم أبنائه ثم كشف له أخيه عن محتوي الوليمة، فصب اللعنات علي نسل أخيه أتريوس، وبعد ذلك ذهب ثويستيس إلي معبد أبوللون ليسأله عما يفعل فنصحه الإله أن يتزوج من بيلوبيا(*Pelopia*) ابنته وسوف ينتقم الولد الذي سيولد من هذه العلاقة من أتريوس، فذهب إلي بيلوبيا واغتصبها في الغابة فحملت وهي لا تعلم أن الذي اعتدي عليها هو أبوها لأنها كانت تعتقد أنها ابنة الملك ثسبروتوس ملك سيكيون.

وتقابل أتريوس مع الملك ثيسبورتوس(*Thesprotus*) وتزوج من بيلوبيا ابنة أخيه ثويستيس، وكان يعتقد أنها ابنة الملك ثيسبورتوس، وكانت بيلوبيا في ذلك الوقت حاملاً من أبيها ثويستيس وحينما وضعته ألقت به في العراء لتتخلص منه لأنه ولد من الزنا، فوجده أحد الرعاة وقام بتربيته وأرضعته العنزات(وكان هذا الطفل هو أيجيستوس الذي يعني اسمه "قوة العنزة")، ولكن أتريوس لم يقبل أن يُلقي ابن زوجته فبحث عنه حتى وجده ورباه وكأنه ابنه. وعندما كبر أجاممنون ومينيلاوس ولدا أتريوس أرسلهما أبوهما للبحث عن

عمهما ثويستيس، فوجداه في دلفي وأعاداه معهما إلي موكيناي، فأمر أتريوس بسجنه وأرسل له أيجيستوس ليقتله.

وحينما دخل أيجيستوس علي أبيه الحقيقي ثويستيس ليقتله، رأي ثويستيس السيف في يديه، وهذا السيف الذي نسيه ثويستيس مع بيلوبيا وهو يغتصبها فعلم أنه ابنه واخبره بالحقيقة، وطلب منه أن يحضر أمه بيلوبيا، فأتي بها وحينما علمت حقيقة الأمر قتلت نفسها بنفس السيف فأعطي ثويستيس السيف لابنه وهو يقطر دماً، وطلب منه أن يذهب به إلي عمه أتريوس ويقتله، ويقول له أن الدماء التي بالسيف إنما هي دماء ثويستيس، وفعل أيجيستوس ما طلبه منه والده وقتل عمه أتريوس بنفس السيف وهكذا مات أتريوس بالخديعة كما عاش بالخديعة. ثم اعتلي أجاممنون عرش موكيناي لتبدأ الآلهة في استكمال عقاب نسل تانتالوس، وبعد ذلك جهز جيشاً للهجوم علي تانتالوس الثاني ابن عمه بروتياس(*Πρωτέας*) وقتله وتزوج من أرملته كلوتيمنيسترا ابنة توندارِيوس(*Τυνδάρειος*) وأنجب منها أوريستيس(*Ὀρέστης*) وإفيجينيا(*Ἰφιγένεια*) واليكترا(*Ἠλέκτρα*) وخروسوثيميس(*Χρυσόθεμις*) ولاؤوديكي(*Λαοδίκη*)، وجمع أجاممنون جيشاً كبيراً تحت قيادته للانتقام من طروادة بسبب خطف باريس لهيليني زوجة أخيه مينيلاوس لكن أيجيستوس لم يأت معه وفضل البقاء في أرجوس للتدبير لعقاب آل أتريوس، فحاول أن يستميل كلوتيمنيسترا لتخون زوجها أجاممنون، وبالفعل عشقته وخانت زوجها معه حتى أنه طلب منها مساعدته في قتل أجاممنون حينما يعود ووافقت لأنها

لم تكن تحبه لأنه قتل زوجها تانتالوس الثاني وقتل ابنها منه وقتل ابنتهما إفيجينيا، وحينما عاد أجاممنون استقبلته كلوتيمنيسترا استقبالاً حافلاً، وذهب للاستحمام وبعد أن انتهي خنقته بمنشفة غزلتها بيديها، وقضي عليه أيجيسثوس بضربتين بسيفه ثم ضربته كلوتيمنيسترا بالفأس.

ولم تنته اللعنة بموت أجاممنون ولم يقفل الحساب عند هذا الحد، وإنما كان لزاماً علي أوريستيس ابن أجاممنون أن يحمل لعنة والده، ويمضي بها قدماً حتى تقتص منه هو الأخر، وتجعله يتجرع العذاب جراء ما ارتكب بيديه أو ارتكب أسلافه، ولكن هل تكتفي اللعنة بأوريستيس وتنتهي عند هذا الحد أم ستبحث عن شخص بعده يتجرع العقاب؟

علي أي حال فأوريستيس هو الولد الوحيد لأجاممنون وكلوتيمنيسترا، وقيل أن أخته إليكترا أنقذته بمساعدة مربي والدها وهربت به خارج أرجوس، وذهب به المربي إلي الملك ستروفيوس في كريسا(*Κρίσσα*)، وهو زوج أناكسيبيا شقيقة أجاممنون، وقد رباه مع ولده بيلاديس وقد نشأت صداقة قوية بين الولدين أصبح يضرب بها المثل،وبعد أن وصل أوريستيس إلي سن الرجولة ذهب إلي معبد الإله أبوللون ليسأله عن سبل الانتقام من أعدائه، فأجابه الإله مأموراً من زيوس بأنه إذا لم ينتقم لموت أبيه سيظل منفياً، وسيُمنع من دخول أي محراب مقدس أو معبد فعاد أوريستيس إلي موكيناي لينتقم من أمه وعشيقها وقتلها مع أيجيسثوس وساعدته إليكترا وبيلاديس، علي أي حال فالكثيرون يؤكدون بأنه قتلها ولذلك يجب أن يتلقي العقاب.

وبعد أن قام بانتقامه المروع أصابته الإيرينيات بالجنون فقد تتبعته لينتقمن منه، ولاحقته في كل مكان بمنظرهن المرعب وهيئتهن المقززة، فهرب خوفاً منهن حتي وصل إلي محراب أبوللون، فنصحه الإله أن يذهب إلي مدينة أثينا، فهناك ستعقد له محاكمة عادلة في الأريوباجوس، وبالفعل عقدت المحاكمة ووقف أبوللون ليدافع عنه كما دافعت عنه الإلهة أثينا أيضاً، وفي النهاية تساوت الأصوات في الحكم فحكم النصف بالبراءة بينما حكم النصف الأخر بالإعدام، ولكن الربة أثينا أنقذته ووضعت صوتها في صفه لتبرئته، وهاجت الإيرينيات ولكن الربة أثينا استرضتهن ووعدتهن بالتقدير والتكريم في المدينة، وتوقفت الإيرينيات عن مطاردته.

ومات أوريستيس وانتهت اللعنة التي ترصدت لكل نسل تانتالوس وسقته كؤوس العذاب، وجعلت منهم جميعاً عبرة لكل من يحاول التطاول علي الآلهة أو حتي اختبارهم، فقد حصد نسل تانتالوس بأكمله ما زرعه تانتالوس من شرور، وانتهت تلك اللعنة التي ظلت أجيالاً طويلة بالتطهير فقط ولاشيء غير التطهير، ولكنه لم يكن تطهيراً عادياً، إنما شاركت الآلهة فيه وساعدت علي تنفيذه، ربما لأنهم شعروا بأنه يجب أن يوضع حداً لتلك اللعنة التي حصدت أرواح الكثيرين، أو لأنهم أشفقوا علي أوريستيس.

لعنة عائلة لايوس

تمثل عائلة لايوس المثال الثاني للعائلة الملعونة التي عانت كثيراً، وقد بدأت اللعنة بلايوس الذي نشأ تحت رعاية ليكوس الوصي عليه بعد موت أبيه لابداكوس، وبعد مقتل ليكوس لجأ لايوس خوفاً علي نفسه من الطامعين في الحكم إلي بيلوبس(*Πέλοψ*) في البيلوبونيز فأكرم وفادته، لكنه عاد إلي طيبة عندما علم أن زيثوس(*Ζῆθος*) وأمفيون(*Ἀμφίων*)، قتلة ليكوس اللذان اغتصبا عرشه، قد ماتا واعتلى العرش.

وعندما عاد لم يكن نقياً وطاهراً؛ وإنما عاد ملعوناً ومدنساً لأنه لم يرع حرمة الضيافة في بيت صديقه بيلوبس حيث أعجب بابنه خروسيبوس واغتصبه، وانتحر الصبي بعد ذلك لأنه أحس بالخزي والعار. وعندما علم بيلوبس بمقتل ابنه عاد إلي طيبة، وهناك وجد ولديه أتريوس وثويستيس يسجنان لايوس تمهيداً لمحاكمته بتهمة قتل الصبي فأمر بيلوبس بإطلاق سراح لايوس أما هيبوداميا فقد انتحرت بعد ذلك. لكن الربة هيرا لم تعف عن لايوس وقيل أن الهولة التي هددت طيبة أثناء فترة حكمه كانت عقابا من هيرا علي طيبة بسبب ملكها. ولكن علي أي حال فقد ثبتت براءة لايوس من قتل الصبي. وعاد إلي طيبة وأصبح الملك وتزوج من يوكاستي(*Ἰοκάστη*) وأنجب منها أويديبوس الذي قتله بعد ذلك، وعاش معها في سعادة ونسي ماضيه واللعنة التي لحقت به، وسأل الآلهة أن ترزقه بأطفال ولكنه ظل مدة طويلة ولم تنجب

زوجته فاستشار كاهن الوحي في دلفي، فحذره الإله أبوللون من الإنجاب لأن فعلته المدنسة التي ارتكبها سابقاً في حق بيلوبس ستحاصره وتنال منه وستكون مصدراً للعنات التي ستدمره. فهو إذا أنجب سيقتله ابنه وسيغرق بيته في الدماء. ولذلك أهمل لايوس زوجته ولم يبد لها أي سبب يطمئنها فشعرت بالقلق من ناحيته حتى وصل بها الأمر إلي أن أسكرته، وأقامت علاقة معه وحملت منه وحينما أنجبت أويديبوس أخذه من بين أيديها وربط قدميه ثم أعطاه للراعي لكي يلقيه في الأحراش. وظن أنه تخلص منه إلا أن الراعي ترفق به وأعطاه لراعي أخر من كورنثة والذي سلمه إلي الملك بوليبيوس ملك كورنثة فرباه الملك كابن له ولزوجته ميروبي، ثم بعد ذلك تحذر النبوءة أويديبوس من قتله لأبيه وزواجه من أمه فيفر هارباً من كورنثة حتى لا يقع في هذا الخطأ المروع.

بينما أويديبوس في طريقه يقابل لايوس أباه الحقيقي، ويأمره أن يبتعد عن طريقه حتى يفسح له الطريق لمن هم أفضل منه، وكان لايوس راكباً عربة أما أويديبوس فكان يسير علي قدميه، ولم تعجب نبرة الحديث هذه أويديبوس فأمر لايوس أن يمضي حتى لا يثير غضبه، وحينما تحرك لايوس بعربته، أصابت إحدي تلك العجلات قدم أويديبوس، فاستشاط غضباً وقتل سائق العربة برمحه ثم ألقي لايوس علي الأرض، فاشتبكت قدم لايوس بعنان الخيل واندفعت الخيل وهي تجر لايوس معها حتى فارق الحياة وأحرق ملك بلاتايا(*Πλάταια*) جثة لايوس وسائقه.

وهكذا انتهت حياة لايوس نهاية تعيسة، لأنه عوقب علي اللعنة التي حملها جراء أفعاله الدنسة، ولكن اللعنة لم تنته بنهايته وإنما استمر ابنه أويديبوس يحملها من بعده، بعد أن أتم الجزء الأول منها بقتله أبيه ثم يواصل السير ويدخل مدينة طيبة ويجدها في حالة مذرية من الهلع والرعب بسبب الهولة التي أرسلتها الإلهة هيرا إلي مدينة طيبة كعقاب رادع للايوس علي اغتصابه للصبي خروسيبوس، وذلك الكائن الخرافي الذي كان يلقي لغزاً علي كل مواطن من مواطني طيبة يمر به، وإذا لم يجب علي اللغز كان يلتهمه، وأجاب أويديبوس علي هذا اللغز، فألقت الهولة نفسها من قمة الجبل. وفي هذا الوقت جاء خبر وفاة الملك لايوس للمدينة، فقام كريون الوصي علي العرش بتسليم العرش لأويديبوس وتزويجه من يوكاستي زوجة لايوس، وبهذا يكون أويديبوس قد تزوج من أمه وأنجز الجزء الثاني من اللعنة، ثم عاش أويديبوس مع زوجته وأمه في نفس الوقت سنوات عديدة، وأنجب ولدين هما إتيوكليس وبولونيكيس، وابنتين هما أنتيجوني وإسميني. ثم بعد ذلك أصاب وباء الطاعون مدينة طيبة وحزن الشعب بأكمله، فأرسل أويديبوس العراف تيريسياس ليستطلع وحي الإله فأخبر العراف أويديبوس أنه سبب الوباء وأنه هو الذي قتل أباه وتزوج من أمه، ولكنه لم يصدقه واعتقد أنه متواطئ مع كريون ضده ليخلعاه عن العرش حتى أتي رسول من كورنثة ليخبر أويديبوس أن أباه بوليبيوس قد مات وأن أهل كورنثة يطلبونه حتى يكون ملكاً عليهم ولكنه رفض هذه الدعوة، وقال أنه لن يقترب من كورنثة طالما كانت أمه علي

قيد الحياة لأنه يخشي أن يتمم الجزء الثاني من اللعنة ويتزوج أمه ولكن الرسول يخبره أنه ليس ابن بوليبيوس وإنما أخذه ذلك الرسول من راع في مدينة طيبة ورباه الملك، واكتشف أويديبوس خطيئته التي ارتكبها دون أن يعلم ففقأ عينيه، وشنقت يوكاستي نفسها.

ثم غادر أويديبوس طيبة منفياً، ولكنه كما حمل اللعنة من أبيه، مررها إلي ولديه قبل أن يرحل، فقد لعنهما بنفسه لأنهما قدما إليه النبيذ في كأس لايوس الذهبي وكان أويديبوس لا يحب تقديم الشراب إليه في كأس لايوس، والسبب الثاني لأن ولديه قدما له قطعة اللحم من الفخذ بدلاً من الكتف، وهي تعتبر إهانة له كملك، ولذلك دعا عليهما بأن يقتل كل منهما أخاه بيديه. ثم ترك طيبة وهو أعمي تقوده ابنته أنتيجوني إلي جزيرة كولونوس(*κολωνὸς*) حتى مات هناك.

واختلف ولداه من بعده حول الملك واعتبر كل منهما نفسه الوريث الشرعي لملك أبيه، وتوصلا في النهاية إلي حل بأن يحكم كل منهما عاماً واحداً بالتبادل. وبدأ إتيوكليس بتولي مقاليد السلطة وذهب بولونيكيس إلي المنفي في أرجوس، وتزوج من أرجيا(*Ἀργεία*) ابنة الملك أدراستوس(*Ἄδραστος*) ملك أرجوس، وبعد مرور عام عاد بولونيكيس ليتولي مقاليد السلطة لمدة عام، ولكن أخاه إتيوكليس رفض أن يترك الحكم فجمع بولونيكيس جيشاً تحت قيادة أدراستوس ملك أرجوس، وقامت الحرب بين الشقيقين وقتل كل منهما الأخر، وتولي كريون شقيق يوكاستي السلطة بعدهما،

وأمر بعدم دفن جثة بولونيكيس، وبتكريم جثة إتيوكليس لأنه استشهد دفاعاً عن وطنه إلا أن أنتيجوني قررت عدم تنفيذ قرار كريون وقامت بدفن جثة أخيها بولونيكيس سراً، وعندما علم كريون أمر بدفنها حية في القبر لأنها عصت أوامره، ولكنها انتحرت علي أي حال للتخلص من الحياة.

الفصل الخامس

الكوميديا الاغريقية

Greek Comedy

٥-١ نشأة الكوميديا وتطورها

٥-٢ أهم كتاب الكوميدا قبل أريستوفانيس

٥-٣ تعريف الكوميديا

٥-٤ أجزاء الكوميديا

٥-٥ أريستوفانيس

الفصل الخامس

الكوميـــــــديا الإغريقية (الملهاة)

الكوميديا هي مسرحية لها طابع خفيف تكتب بهدف التسلية وإحداث البهجة. وقد نشأت الكوميديا من الأغاني الجماعية الصاخبة، ومن الحوار الدائر بين الشخصيات في أعياد الإله ديونيسوس في بلاد اليونان.

وتعد مسرحيات أريستوفانيس من أروع الأمثلة على الكوميديا اليونانية القديمة في بلاد اليونان.

(٥-١) نشأة الكوميديا وتطورها:

نشأت الكوميديا في صقلية حيث أعطاها " إبيخارموس " أول أشكالها الفنية، ثم انتقلت إلي أثينا حيث ازدهرت و تطورت علي أيدي الشعراء المشار إليهم سابقاً، إلي أن وصلت الي قمة كمالها علي يد أريستوفانيس.

ترجع كلمة الكوميديا إلى كلمة "κῶμος احتفال" ، وكانت الكوميديا تعرض مثل التراجيديا في أعياد الديونيسيا الكبري، وكان المشاهدون يحضرون لرؤيتها من كل مكان في بلاد الإغريق ، وكانت تتضمن موكباً فاخراً يُحمل فيه تمثال الإله ديونيسوس علي عربة، ثم احتفالاً مسرحياً يستمر فيه عرض الكوميديا لمدة ثلاثة أيام، كما كانت تقدم الكوميديا في أعياد الليناية التي كانت تقام تكريمًا لديونيسوس.

ويرجع أصل الكوميديا كما هو واضح من اسمها الذي يجمع بين كلمة(Komos) بمعنى " احتفال أو موكب ريفي صاخب "وكلمة Ode بمعنى "أغنية") إلى الأغاني والرقصات التي كانت تؤدى في أنحاء بلاد الإغريقي إبان موسم الحصاد، خاصة قطف الأعناب المرتبط بعبادة إله الخمر ديونيسوس. وهكذا فقد نشأ هذا الفن المسرحي من احتفالات دينية شعبية تشترك فيها جميع الطبقات والفئات.

يزعم الدوريون أنهم أنشئوا كلا من التراجيديا و الكوميديا، كما زعم أهل ميجارا أنهم أصحاب الفضل في ابتكارها، وكذلك أهل صقلية حيث نشأ عندهم الكاتب الكوميدي "إبيخارموس.

ويقول أرسطو بأن الدوريون يزعمون أن كلا من التراجيديا والكوميديا قد نشأت لديهم: فأما الكوميديا زعم أهل ميجارا أنهم أصحاب الفضل في ابتكارها منذ حصولهم على الديمقراطية وكذلك أهل صقلية رددوا نفس الزعم؛ إذ إن الشاعر إبيخارموس(*Epicharmos*) كان من مواطنى مدينتهم وكان موجوداً حتى فترة سابقة على وجود الكاتبين خيونيديس(*Chiônides*) وماجنيس (*Magnes*).

ارتبطت الكوميديا مثلها مثل التراجيديا بأعياد ديونيسوس الإله الشعبي الذي كانت عبادته واسعة الانتشار وسهلة في طقوسها. وهذا يدل على أن الدراما الإغريقية قد ارتبطت منذ نشأتها بالجماهير التي كانت تشارك في احتفالات هذا الإله، حيث إن عرض المسرحيات كان يتم أثناء الاحتفال، وكان جزءا من مظاهر التعبد للإله.

بدأت عروض الكوميديا القديمة رسمياً في أثينا حوالي عام ٤٨٦ ق.م واهتم أوائل كتابها في المقام الأول بالسياسة موضوعاً لمسرحياتهم، بحيث كانوا يستطيعون عن طريق المسرح نقد رجال السياسة من الديماجوجيين و مهاجمة أصحاب الفكر الجديد من السوفسطائيين.

وقليلاً ما كانت تخلو المسرحية من الهجاء والنقد اللاذع، وكلها صفات كانت تتسم بها الكوميديا في عصرها الأول، باستثناء الكاتب المعتدل "كراتيس" الذي خلت مسرحياته من النقد العنيف فإن كل الكتاب كانوا علي حد سواء يهتمون بالنقد اللازع، فمن ناحية ساعدتهم طبيعة الحياة الديمقراطية علي تشديد الهجوم علي تجار السياسة ومحترفي الحروب، ومن ناحية أخري زاد من حدتهم أن مجتمعهم الأثيني كان يسير نحو التدهور بخطي سريعة في حين لا يفعل حكامه شيئا سوى التعجيل به نحو هذا التدهور .

وابتكر الكتاب المسرحيون للكوميديا أقنعتها ومقدماتها والعدد الكبير من الممثلين. و أول من صاغ الموضوعات بالكوميديا في البناء الدرامي كان الشاعر الصقلي "إبيخارموس" والشاعر فورميس" Phormis " حيث إن الكوميديا وفدت من صقلية، وفي أثينا كان أول كتابها كراتيس الذي هجر الطابع الهجائي وارتقي بموضوعات الكوميديا.

(٥-٢) أهم كتاب الكوميديا الذين ظهروا قبل أريستوفانيس:

١-كراتينوس (٤٢٣- ٥٢٠)

كتب إحدى وعشرين مسرحية هاجم في معظمها السياسي الشهير بريكليس، ونال الجائزة تسع مرات، انتزع إحداها من أريستوفانيس عام ٤٢٣ ق.م. كذلك يعزي له فضل تنظيم عدد الممثلين الذين يشتركون في الحوار على المسرح.

وقد أشار أريستوفانيس بإحدي مسرحيتاه وهي مسرحية " الفرسان " إلى أن كراتينوس كان سكيراً، فقد قام بتأليف مسرحية قارورة الخمر عام ٤٢٣ ق.م حيث دافع بها عن ضعفه أمام الخمر وقام بنفسه بالتمثيل بها. ونالت هذه المسرحية الجائزة في حين لم يفز بها " أريستوفانيس " عن مسرحية "السحب "التي عرضت بنفس العام.

٢-براتيناس(٤٩٦ ق.م)

يرجع له فضل ابتكار المسرحية الساتيرية . واهتم باقتباس موضوعاته من الأساطير بعد تحويرها و تطويعها كي تلائم المغزي الكوميدي. و لم يقتصر نشاطه علي تأليف الكوميديا، وانما ألف كذلك تراجيديا و مجموعة من الأشعار الديثرامبية.

٣-يوبوليس (٤١١ – ٤٦٦)

كان معاصرًا و صديقا لأريستوفانيس بعض الوقت ، ثم خصمًا له فيما بعد، ويعد من أفضل كتاب الكوميديا في ذلك الوقت، رغم حياته القصيرة تمكن من كتابة أربع عشرة مسرحية ، ونال عنها سبع جوائز ، وتظهر لنا الشذرات الباقية من أعماله نقده اللاذع وخياله الخصب في اختيار الموضوعات ومهارته في تركيب الأحداث، وحسن اختياره للألفاظ.

(٥-٣) تعريف الكوميديا:

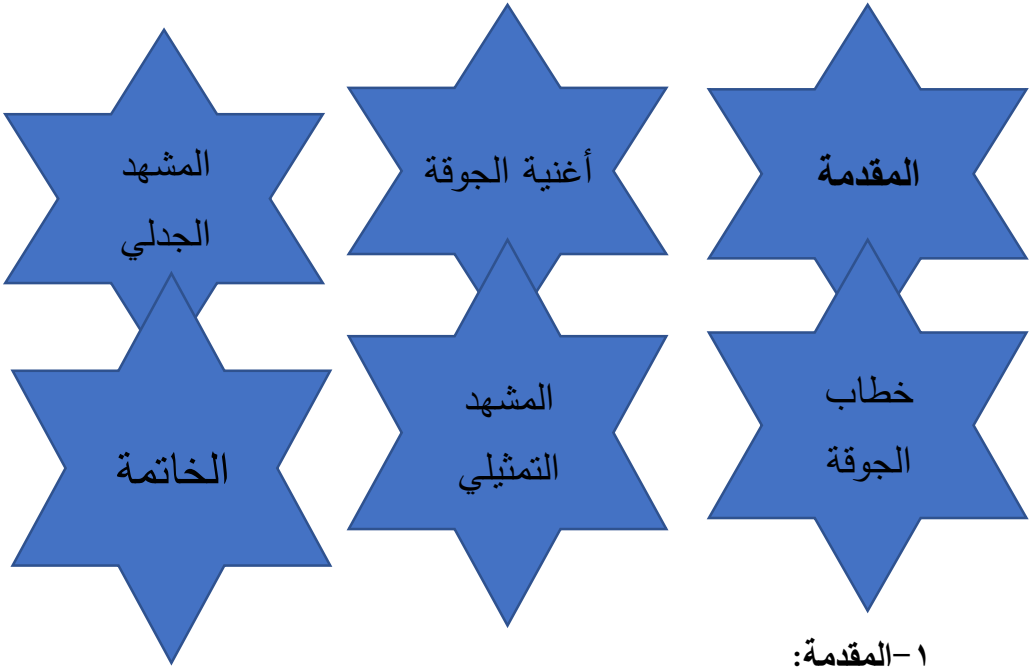
هي محاكاة نقائص الأفراد في مجتمعهم بحيث تحقق عنصر الفكاهة، ويتم طرح تلك النقائص أمام أعين الجمهور كي يسخروا منها ويضحكوا عليها، وغاية هذه المحاكاة معالجة مشاكل المجموع التي أصبحت كمثل الداء الذي انتشر و صار لزاما التصدي له. والسخرية غايتها التغيير من خلال المجموع، لأن السخرية هي أولي مراتب الشعور بالاشمئزاز نحو تصرف غير ملائم، وبالتالي تؤدي علي المدي الطويل إلي استهجان النقائص ونبذها.

ويعرف أرسطو الكوميديا قائلاً:

" **إن** الكوميديا **هي** محاكاة **لأشخاص أدني مرتبة لا في كل أنواع الرذيلة، بل في جزء مشين يحقق عنصر الفكاهة. ذلك أن ما يبعث على الضحك هو خطأ أو نقيصة لا تبعث على الألم ولا تجلب التهلكة، مثل القناع الكوميدي، فهو قبيح ومشوه لكنه بلا تعبير عن الألم أو الحزن.**

كما يقول أرسطو " إن ما يبعث علي الضحك هو النقيصة التي لا تسبب الألم".

(٥-٤) أجزاء الكوميديا:



١-المقدمة:

يتم بها التمهيد لأحداث المسرحية، و كذلك لما يدور فيها من مواقف، ففي مسرحية " السحب " لأريستوفانيس علي سبيل المثال ، تبدأ المسرحية بالأب ستربسياديس وهو يحدث ابنه المستهتر فيديبيديس عن الحالة السيئة التي صار عليها وعن الديون التي اغرق نفسه بها . كذلك بمسرحية "**الضفادع**"

نرى الإله " ديونيسوس " يزور البطل هيراكليس كي يدله هيراكليس علي أقصر الطرق المؤدية إلي العالم السفلي" .

٢- أغنية الجوقة:

في هذا الجزء تدخل الجوقة إلي خشبة المسرح لأول مرة، ففي مسرحية " السحب " تدخل الجوقة علي هيئة سحب عقب المقدمة " البرولوج " وبعد الحديث الذي دار بين ستربسياديس سقراط . وفي مسرحية " الضفادع " تدخل الجوقة المكونة من الضفادع كي تستقبل ديونيسوس و هيراكليس، ثم تبدأ في السخرية منهما أثناء تجديفهما ، و كذلك تغني أناشيدها حتي يصلا إلي العالم السفلي . وتتميز أغنية الجوقة بالمعاني الجميلة و الشعر الرقيق.

٣-المشهد الجدلي

تحدث به مشادة كلامية بين شخصيتين من شخصيات المسرحية، تضمر كل منهما للأخرى عداء أو خصومة. وتتميز لغة هذا الجزء بالقدرة على التفنيد. وكمثال علي المشهد الجدلي نجد مسرحية " الضفادع " حيث يتباري كل من الشاعرين أيسخيلوس و يوريبيديس للفوز بعرش التراجيديا ، وبالتالي الفوز بالحياة مرة أخري، وكان الإله ديونيسوس يقوم بدور الحكم بين الشاعرين.

٤-خطاب الجوقة

تتوجه الجوقة بهذا الجزء بالخطاب إلي الجمهور من النظارة، وكان خطاب الجوقة بعيداً عن موضوع المسرحية وسياق الأحداث الجارية فيها، كما

أن مضمونه لا يمت بصلة إلي الفكرة الأساسية، ولا يربط بين أحداث المسرحية بقدر ما يفصل بينها.

٥-المشهد التمثيلي

تتكون المسرحية الكوميدية من عدة مشاهد تمثيلية ، تفصل بينهم أغاني الجوقة . و هناك ثلاث شخصيات التي تقوم بالأدوار الرئيسية أما القائمون بالأدوار الفرعية فكانوا كثيرين .

٦-الخاتمة

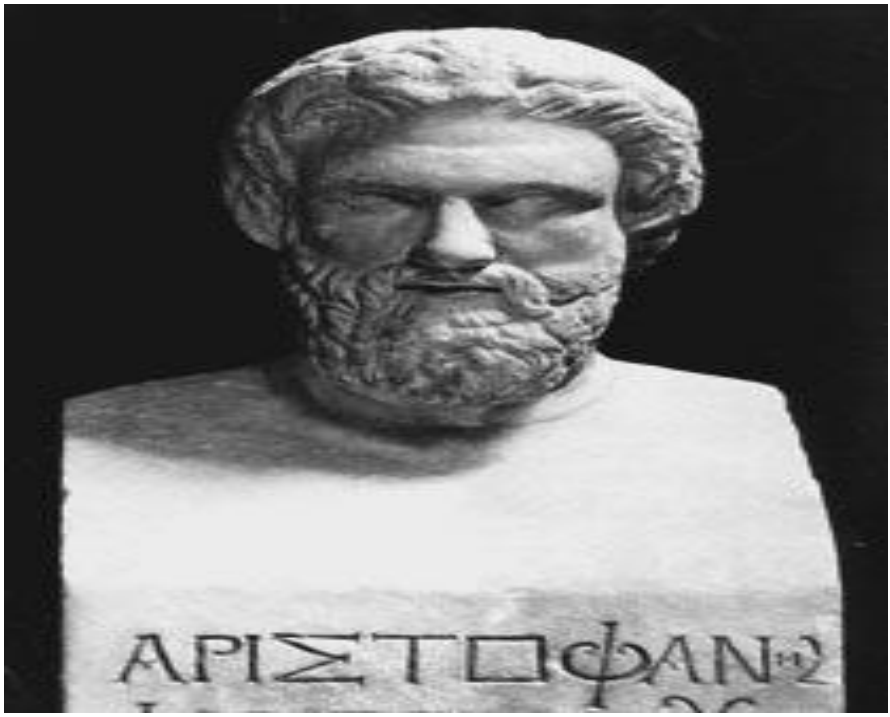
هو المشهد الختامي بالمسرحية و والذي عادة ما ينتهي بوليمة أو حفل زواج بهيج أو حفل شراب وسمر ، ولكن لم تكن تلك القاعدة دائماً. فمسرحية **السحب** تنتهي بإحراق الأب ستربسياديس لمدرسة سقراط، ومسرحية **الفرسان** تنتهي بفوز بائع السجق علي تاجر الجلود " الدباغ " كليون وهي نهاية ساخرة بها رمزية و إيحاء. وفي مسرحية **النساء في اعياد الثيسموفوريا** تنتهي الأحداث بهرب الشاعر يوريبيديس وزميله من سجن النساء. بينما تنتهي مسرحية **الضفادع** بتعليق الجوقة على اختيار ديونيسوس للكاتب المسرحي أيسخيلوس وتفضيله إياه علي يوريبيديس .

فالكوميديا تعتمد على النشاط الذهني أكثر مما تعتمد على المشاعر، وهى تسعى دائماً إلى تأكيد المسافة بين المتفرج وما يريد أن يرى على المسرح بحيث لا يميل في أي لحظة إلى الاندماج الشعوري فيما يراه، و بحيث يتأكد

له اختلاف هؤلاء الأشخاص عنه وعدم تطابقهم مع حياته، و بحيث يستطيع أن يسعد بتصور أن هذا لا يحدث له هو ولا يمكن أن يحدث علي عكس التراجيديا تماماً.

فالمشاهد الذى يشاهد غنياً يعد النقود بحرص شديد و يكتفى من الطعام بكسرة خبز و بعض الملح لا يمكنه أن يوجد في خياله بينه و بين هذا البخيل (حتى ولو كان هو نفسه بخيلاً) و لكنه سوف يهنأ بتصور أن هذا شخص مختلف عنه تماماً و بأنه لا يمكن أن ينحدر إلى مثل هذا البخيل في حياته. وينطبق هذا على سائر ألون الكوميديا سواء تلك التي تسخر من "تركيبة" اجتماعية معينة أم من أشخاص.

(٥-٥) أريستوفانيـــــــس *Ἀριστοφάνης*



عاش في الفترة(٣٨٦ – ٤٤٦ ق. م)، وهو مؤلف مسرحي كوميدي يعتبر من رواد المسرح الساخر في اليونان القديمة . لم يبق من أعماله سوى إحدى عشرة مسرحية، وفيها يسخر من كل أنواع البشر بما فيهم الشخصيات المعروفة أمثال سقراط الذي كان يعدّه صديقاً، كانت

مسرحياته تغص بالنكات والمبالغات والنقد السياسي اللاذع على الرغم من إلباسها بمهارة فائقة ثوب العبارات الهزلية.

كان ينتمي إلى أسرة مثقفة غنية من طبقة ملاك الأراضي في أثينا، وكان في عنفوان الشباب حين دارت بين أثينا إسبرطة حرباً أضحت فيما بعد موضوعاً مشئوماً لمسرحياته وأخذ يندد بهذا التطاحن الذي يقتل فيه اليوناني أخاه، ويدعو في كل مسرحية يكتبها إلى السلم.

عندما نقرأ ما كتب أريستوفانيس من أعمال عظيمة نصبح وكأننا نقرأ صحيفة أثينية ساخرة، فيها كل حياة الأثينين، من ساسة الحرب الي رجال السياسة، ومن حزب الحرب الي الحزب المعارض للحرب، نزعة السلم وتصويت النساء، باختصار كل شيء يهتم به المواطن، فكل شيء كان غذاء لسخريته، وقد كان الصورة الناطقة للحماقات وخاصة حماقات عصره.

وكان لمسرح أريستوفانيس اسلوبه حيث كان العرض المسرحي به ثلاثة ممثلين فقط، كورس يقسم العمل عن طريق الاغاني والرقص، ولم تكن توجد ستارة علي المسرح، وفي منتصف المسرحية تظهر الحبكة الدرامية، وهي موضوع فضفاض جداً ويسير بالمسرحية الي النهاية، ويقدم الكورس خطاباً طويلاً في المسرحية منفصلاً عن العمل الدرامي في أغلب الاوقات، ويعبر عن الآراء الشخصية لمؤلف العمل، وعادة لا يكون له اثر في المسرحية، والمثير في الامر انه لا أحد ولا شيء ينجو من سخرية الكوميديا القديمة، كما تنال

الالهة حصتها وكذلك حكومة الأثينين، واعظم الشخصيات الشعبية والقوية واحياناً باسمها الحقيقي.

وحينما أصبحت السلطة العليا في أثينا عام ٤٢٩ ق.م. في يدي كليون(*Cleon*) دابغ الجلد الغني ممثل المصالح التجارية التي تدعو إلى القضاء قضاءً مبرماً على إسبرطة منافسة أثينا في السيادة على بلاد اليونان، سخر أريستوفانيس في مسرحية له مفقودة تدعى "البابليون" سخريةً لاذعة من كليون وأساليبه السياسية قدم بسببها إلى المحاكمة بتهمة الخيانة وحكم عليه بغرامة. وثأر أريستوفانيس لنفسه بعد عامين من هذا الحكم بإخراج مسرحية "الفرسان"، وكانت أهم شخصية في هذه المسرحية هي شخصية ديموس Demos"الشعب"؛ وكان لديموس هذا رئيس خدم يدعى "الدباغ". ولم يكن أحد يجهل من المقصود بهذه الألقاب حتى كليون نفسه الذي كان ممن شاهدوا المسرحية. وكان الهجاء فيها لاذعاً شديداً إلى حد امتناع الممثلين جميعاً عن تمثيل دور الدباغ خوفاً.

كما هاجم أريستوفانيس كذلك أصحاب الفكر الجديد في ذلك الوقت من السفسطائيين، وجرّح أفكارهم ورماهم بأقذع التهم، ولم يترك أي فرصة تمر في مسرحياته دون أن يستثمرها لتسفيه الفلاسفة بوجه عام، وفي مقدمتهم سقراط مثلما فعل في مسرحية السحب.

ألّف أريستوفانيس حوالي خمسين مسرحية تغطي جوانب الحياة الأثينية في زمنه، ولم يبق منها إلا إحدى عشرة وهم:

- أهل أخارناى(٤٢٥ ق.م)
- الفرسان (٤٢٤ ق.م)
- السحب (٤٢٣ ق . م
- الزنانير (٤٢٢ ق. م)
- السلام (٤٢١ ق.م)
- الطيور(٤١٤ ق. م)
- ليسستراتي (٤١١ ق.م)
- النساء في أعياد الثيسموفوريا (٤١١ ق. م)
- ملهاة الضفادع (٤٠٥ ق. م)
- برلمان النساء (٣٩٢ ق. م)
- بلوتوس(٣٨٨ ق. م)

وأشهر مسرحيات أريستوفانيس هي **الطيور** التي تصور مدينة اثينا وهي متناقضة مع المدينة التي تبنيها الطيور في الغيوم، **والضفادع** هي محاكاة ساخرة من الكتاب الشعبيين، **والسحب** التي تسخر من الطبقة المثقفة ومن سقراط الذي يسير في الهواء ويتأمل الشمس.

وله ثلاثة مسرحيات عن النساء وهم (النساء في العيد–مجلس النساء– برلمان النساء)، وفيها تسيطر النساء على شؤون الحرب والادب وسياسة الدول بعد اصلاحها.

في النهاية لقد كان المسرح الساخر هو وسيلة للتخلص من الطاقة الحيوية المتدفقة، لم يكن ثمة قيود على الموضوعات التي تعالج أو على كيفية معالجتها، والحقيقة أن النكات كانت دائماً مضحكة، وان نقرأ أريستوفانيس في جلسة يكون لدينا دليل نلمسه على جرأة أريستوفانيس وعدم معرفته للخجل، حتي انه يجعل الجمهور يعتقد أن عدم الخجل هو جزء لا يتجزأ من الحياة.

وأن أسهل الكلمات وأوضحها في مسرح أريستوفانيس تتحدث بلا خجل ابداً وتجعل الحياة تبدو شيئا فظاً ومبتذلاً، ولكنها لا تبدو حياة حمقاء فاسدة، فالانحطاط لا يلعب أي دور في مسرحيه، انما كان اسلوبه الساخر جداً هو الذي يطغي عليه، انه عالم رجال يستطيعون الضحك بقهقهة على أي نكات او كلمات فظة. هكذا كان مسرح أريستوفانيس مؤثراً في الجمهور.

وفي مسرحية **السحب** أحب أريستوفانيس الخيال الذي أحب سقراط أن يطعم خطابه به، وفي مسرحية **السحب** أيضاً يدخل الأب ابنه مدرسة فكر سقراط، ولكنه يجده أسوأ من الأول فيصب شكواه منه ومن المدرسة.

في النهاية لقد كان المسرح الساخر هو وسيلة للتخلص من الطاقة الحيوية المتدفقة، لم يكن ثمة قيود علي الموضوعات التي تعالج او علي كيفية

معالجتها، والحقيقة أن النكات كانت دائما مضحكة، وان نقرأ أريستوفانيس في جلسة يكون لدينا دليل نلمسه علي جرأة أريستوفانيس وعدم معرفته للخجل، حتي انه يجعل الجمهور يعتقد أن عدم الخجل هو جزء لا يتجزأ من الحياة، أن أسهل الكلمات وأوضحها في مسرح أريستوفانيس تتحدث بلا خجل أبداً وتجعل الحياة تبدو شيئا فظاً ومبتذلاً، ولكنها لا تبدو حياة حمقاء فاسدة، فالانحطاط لا يلعب أي دور في مسرحيه، انما كان أسلوبه الساخر جدا هو الذي يطغي عليه، انه عالم رجال يستطيعون الضحك بقهقهة علي أي نكات او كلمات فظة. هكذا كان مسرح أريستوفانيس مؤثراً في الجمهور.

المراجع الأجنبية

المراجع الأجنبية

Austin, N. (1991), *Archery at the Dark of the Moon: Poetic Problems in Homer's Odyssey*, Berkeley.

Beard, M. and Henderson, J. (1995), *Classics: A Very Short Introduction*, Oxford.

Bintliff, J. (2012), *the Complete Archaeology of Greece*, Oxford.

Boardman, J., Griffin, J., & Murray, O. (1986), *the Oxford History of the Classical World*, Oxford.

Bremmer, J. (1994), *Greek Religion*, Oxford.

Buxton, R. (1994), *Imaginary Greece: the Contexts of Mythology*, Cambridge.

…….. (2000), *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford.

Camp, J. (2001), the *archaeology of Athens*, New Haven.

Cartledge, P. (1993), *the Greeks*, Cambridge.

Clayton, B. (2004), *A Penelopean poetics: reweaving the feminine in Homer's Odyssey*, Lanham.

Clay, J. S. (2003), Hesiod's *Cosmos*, Cambridge.

Cohen, B. (1995), *the Distaff Side: Representing the Female in Homer's Odyssey*, Oxford.

Collard, C. (2009), *Aeschylus'* Persians, Oxford.

Coulson, W. (1994), the *archaeology of Athens and Attica under the democracy*, Oxford.

Culler, J. (2015), *Theory of the Lyric*, Cambridge.

Davidson, J. (1997), *Courtesans and Fishcakes: The Consuming Passions of Classical Athens*, London.

……. (1996), *Courtesans and Fishcakes*, London.

Dover, K. J. (1968), *Aristophanes: Clouds: with intro. & commentary*, Oxford.

Edwards, A.(1985), *Achilles in the Odyssey*, Konigsten.

Edwards, M. W. (1987), *Homer: Poet of the Iliad* Baltimore.

Easterling, P. & Knox, B. (1985), *the Cambridge History of Classical Literature*, Cambridge.

……. (1997), *the Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge.

Fearn, D. W. (2007), *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*, Oxford.

……. (2017), *Pindar's Eyes: Visual and Material Culture in Epinician Poetry*, Oxford.

Felson, N. (1997), *Regarding Penelope: from character to poetics*, Norman.

Finley, M. (1962*), the World of Odysseus*, Penguin.

Foley, H. (1994), *the Homeric Demeter,* Princeton.

Ford, A. (1992), *Homer: The Poetry of the Past*, Ithaca.

Fowler, R. (2004), *the Cambridge Companion to Homer*, Cambridge.

Fraenkel, H. (1975), *Early Greek Poetry and Philosophy*, London.

Goldhill, S. (2002), *the Invention of Prose*, Oxford.

…… (1986), *Reading Greek Tragedy*, Cambridge.

Griffin, J. (1980), *Homer*, Oxford University Press.

Guthrie, W. K. C. (1969), *a History of Greek Philosophy,* Volume 3, Cambridge.

…….. (1971), *the Sophists*, Cambridge.

Hall, J. M. (2006), *a History of the Archaic Greek World c. 1200 - 479 BCE*, London.

Hall, E. (2008), *the Return of Ulysses: a Cultural History of Homer's Odysse*y, London.

……. (2010), *Greek Tragedy: Suffering Under the Sun* Oxford.

Herington, C. J. (1985), *Poetry into drama: early tragedy and the Greek poetic tradition,* Berkeley.

Hornblower, S. (2004), Thucydides and Pindar: Historical Narrative and the World of Epinikian Poetry, Oxford.

Hughes, A. (2011), Performing *Greek Comedy*, Cambridge.

Johnston, I. (2008), Aristophanes' *Clouds,* Virginia.

Keuls. E. (1985), *the Reign of the Phallus*, Blatimore.

Konstan, D. (1995), *Greek Comedy and Ideology*, Oxford.

Kurke, L. (1991), *the Traffic in Praise: Pindar and the Poetics of Social Economy*, Ithaca.

Kyle, D. G. (2007), *Sport and Spectacle in the Ancient World*, Malden.

Lattimore, R. (1951), *Homer: The Iliad,* Chicago.

……. (1965), *Homer: The Odyssey*, Chicago.

Lowe, N. (2007), Comedy, *Greece and Rome New Surveys in the Classics*, Cambridge.

Martin, R. P. (1989), *the Language of Heroes: Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca.

McAuslan, I. & Walcot, P. (1998), "Homer", *G&R* 4, Oxford.

Murray, O. (1993), *Early Greece*, 2nd ed., London.

Neer, R. (2012), *Art and Archaeology of the Greek world: a new history 2500 BC-150 BC*, London.

Osborne, R. (1996), *Greece in the Making*, London.

Parker, R. C. T. (2007) *Polytheism and Society at Athens*, Oxford.

…….. (1996), *Athenian Religion: A History*, Oxford.

Pelling, C. B. R. (1997), *Greek Tragedy and the Historian* Oxford.

Rehm, R. (2002), *the play of space: spatial transformation in Greek tragedy*, Princeton.

Robson, J. (2009), *Aristophanes: An Introduction*, London.

Rosenbloom, D. (2006), *Aeschylus Persians*, London.

Silk, M. S. (2000), *Aristophanes and the Definition of Comedy*, Oxford.

Sommerstein, A. H. (2002), *Greek Drama and Dramatists*, London.

Taplin, O. (1978), *Greek Tragedy in Action*, London.

Vernant, J.-P. (1995), *the Greeks*, Chicago.

Whitmarsh, T. (2004), Ancient *Greek Literature*, Cambridge.

……. (2001), *Greek literature and the Roman Empire: the politics of imitation*, Oxford.

Wiles, D. (2000), *Greek Theatre Performance: An Introduction*, Cambridge.

……. (1997), *Tragedy in Athens: Performance space and theatrical meaning*, Cambridge.