النسق الشعائرى والصراع الدرامى
فى مسرحيات الباكخيات والضفادع والكيكلويس

د . هشام درويش
كلية الآداب - جامعة القاهرة

تتعرض هذه الدراسة لمجموعة من شعائر المرور وخاصة شعائر الإدخال التلقينية[١] ذات الطابع الديونيسى فى كلٍ من تراجيديا الباكيات ليوريبيديس وكوميديا الضفادع لأريستوفانيس وساتيرية الكيكلوبس ليوريبيديس . والغرض من هذه الدراسة ليس مجرد إلقاء الضوء على بعض العناصر الشعائرية فى المسرحيات الثلاث ، وإنما يتمثل الغرض بشكل أساسى فى بيان أن هناك نسقاً شعائرياً متشابهاً فى هذه المسرحيات - على الرغم من كونها تنتمى إلى أنواع درامية متنوعة تختلف فيما بينها فى أسلوب معالجة قصصها أو مادتها الأولى - وأن وجود هذا النسق قد أثر فى الصراع[٢] فى كلٍ من هذه المسرحيات فجعل له بعداً شعائرياً ديونيسياً من خلال تأثير مفرداته فى عناصر المحاكاة الدرامية: وكما سنرى بالتفصيل ، فان أولى حلقات هذا النسق (الدخول فى جماعة الرقص الطقسي) تتصل بأحد هذه العناصر وهو رسم الشخصية[٣] من خلال ارتباطها بعلاقة كل طرف من طرفى الصراع (أو الشخصيتين المتصارعتين) فى كل مسرحية بالكيان السياسى والاجتماعى المحيط بهما . وترتبط الحلقتان الثانية (التمزيق أو التقطيع) والثالثة (الإبحار) بنفس العنصر عن طريق خلق صورة طقسية واقعية أو مجازية أو ذات أبعاد رمزية للشخصيتين المتصارعتين . فى حين أن الحلقتين الرابعة (إعادة الميلاد) والخامسة (فقدان الهوية أو غموضها) تشكلان جزءاً من القصة أو الحبكة التى يتشكل فى إطارها الصراع الدرامى من ناحية , والعناصر شديدة الارتباط بالفعل (أهم عناصر المحاكاة الدرامية)[٤] من ناحية أخرى . أما الحلقة السادسة (الاحتيال أو الخداع) فهى تتصل بنفس العنصر ، حيث تساهم فى صنع

أهم أجزاء هذه الحبكة وهو الحل الذى يأتى كنهاية لهذا الصراع .

ولقد اتبعت فى معالجتى لكل حلقة من حلقات النسق نهجاً متوازياً مع ما اتبعته عند التعرض لبقية حلقات النسق ، وهو عرض الجزئية الشعائرية فى مصدرها أولاً سواء كان أدبياً كما هو الحال عادة أو أثرياً كما هو الحال فى بعضها وذلك لتحديد معالمها ثم تتبعها ورصد التأثير المشار إليه فى نصوص المسرحيات الثلاث على التوالى ، التراجيدية فالكوميدية فالساتيرية منها.

وقبل أن نرصد حلقات هذا النسق فى المسرحيات الثلاث وعلاقته بالصراع فيها يجدر بنا أن نتحدث أولاً باختصار عن طبيعة الصراع وأطرافه وطبيعة الكورس أو الثياسوس[٥] وموقفه من هذا الطرف ، أو ذاك فى كلٍ منها : فالصراع فى المسرحيات الثلاث يتميز بأنه يدور بين طرفين . الأول هو شخصية ديونيسية أو مؤيدة من قبل ديونيسوس : فهو فى مسرحية الباكيات ديونيسوس نفسه ، وهو فى مسرحية الضفادع ايسخيلوس الذى سوف يقرر ديونيسوس اصطحابه معه لعالم الأحياء ، وهو فى مسرحية الكيكلوبس أوديسيوس الذى جاء إلى أرض المردة ذوى العين الواحدة حاملاً شراب باكخوس الذى سوف يمكنه من قهر بوليفيموس فى النهاية . وأما الطرف الثانى (الخصم) فهو معادٍ لديونيسوس أو هو غير ديونيسى : فهو فى مسرحية الباكيات بنثيوس الذى يرفض عبادة ديونيسوس ، وهو فى مسرحية الضفادع يوريبيديس الذى يقرر ديونيسوس عدم اصطحابه معه إلى عالم الأحياء ، وهو فى مسرحية الكيكلوبس بوليفيموس الذى يسكن أرضاً تخلو من مظاهر العبادة الديونيسية . ويحتل الصراع بين هذين الطرفين كل مساحة الحبكة والحدث أو الجزء الأكبر منها فى المسرحيات الثلاث : فهو فى المسرحية التراجيدية يبدأ منذ بدايتها ، ويتصاعد فى مشهد التبيين الذى يدور فيه حوار ساخن بين بنثيوس من ناحية وتريسياس وكادموس اللذين انخرطا فى عبادة ديونيسوس من ناحية أخرى ، ويستمر فى مشهد المشادة الكلامية بين بنثيوس والإله الذى يظهر فى صورة حيوان ، ثم فى المشهد الخارجى الذى تقتل فيه أجاوى بعد أن تلبستها

روح باكخوس أبنها بنثيوس . ويقوم الرسول برواية هذا المشهد ، كما يصف الكورس - الذى سبق وأن وصف الأمر بين بنثيوس والباكخيات بأنه صراعات تفضى إلى عنف (ἀμίλλαισιν ἀνάγκας ٥٥٢) - ما حدث فيه بعد أن تم بأنه صراع رائع (καλὸς ἀγών ١١٦٣) . وفى كوميديا الضفادع يبدأ الصراع ببداية المشهد الجدلي (ἀγών) بين أيسخيلوس ويوريبيدس ويتأجج فيه وينتهى بنهايته . أما فى ساتيرية الكيكلوبس فيبدأ بلقاء أوديسيوس ببوليفيموس ويشتد بالحواربينهما وينتهى فى المشهد الخارجى الذى يتم فيه إعماء بوليفيموس .

وللكورس فى المسرحيات الثلاث صبغة شعائرية واضحة تشبه - كما سنرى عند الحديث عن الحلقة الأولى - تلك الصبغة التى يتحلى بها الكوريتيس ، أتباع زيوس الذين قاموا برعايته وهو طفل صغير : فالكورس فى مسرحية الباكيات يتكون من الباكيات (الميناديات) أتباع ديونيسوس التقليديين من الإناث ، وهو فى مسرحية الضفادع يتكون من مجموعة من ملقنى أسرار الربة ديمتر فى اليفسينا والتى يحتل فيها ديونيسوس مكانة متميزة لتماثله مع أياكخوس[٦] ، بينما هو فى مسرحية الكيكلويس يتكون من الساتيروى أتباع ديونيسوس التقليديين من الذكور . وفى الحالات الثلاث يتخذ الكورس موقفاً مؤيداً للطرف الأول بينما يتخذ موقفاً معادياً للثانى أو معارضاً له : فإذا ما نظرنا إلى موقف الكورس من طرفى الصراع فى مسرحية الباكيات فسوف نجد أن الكورس الذى يؤيد ديونيسوس فى أفعاله ويمجدها ويثنى على من يثنون عليه يعلن رفضه الكامل لسلوك بنثيوس. ففى مشهد التبين الذى يدور فيه الحوار بين بنثيوس من ناحية وكادموس وتيريسياس من ناحية أخرى يتهم فيه الكورس بنثيوس بالإلحاد لعدم قبوله عبادة ديونيسوس ومهاجمته تيريسياس الذى انخرط فى عبادة هذا الإله وعدم احترامه لكادموس الذى حذا حذوه (٢٦٣ -٢٦٤). وفى الأنشودة التى تلى هذا المشهد يستنكر الكورس إساءة بنثيوس فى حق بروميوس(٣٧٣-٣٧٥). وفى أعقاب مشهد المشادة الكلامية بين بنثيوس والإله الذى يظهر فى صورة حيوان

يقدح الكورس فى بنثيوس واصفاً إيه بالمارد القاتل(φόνιον ... γίγαντ ٥٤٣). وفى نفس الأنشودة يتهم بنثيوس بأنه رجل سفاح(..φονίου..ἀνδρὸς ٥٥٥) ويدعو ديونيسوس للانتقام منه واصفاً الأمر بين بنثيوس والباكخيات بأنه صراعات تفضى إلى عنف . وفى الأنشودة التى تسبق مباشرة رواية الرسول لمقتل بنثيوس يصف الكورس هذا الأخير بأنه ملحد متمرد ظالم (ἄθεον ἄνομον ἄδικον ٩٩٥). وعقب انتهاء الرسول من كلامه ينشد الكورس مشيراً إلى أن الباكخيات بقتلهن لبنثيوس قد حققن نصراً مجيداً ظاهراً (καλλίνικον ...κλεινὸν ١١٦١) وأن قتل الأم لأبنها(بعد أن وقعت تحت تأثير باكخوس) إنما يعد صراعاً رائعاً (καλὸς ἀγών ١١٦٣) . وفى مسرحية الضفادع وأثناء المشهد الجدلى الذى يدور بين أيسخيلوس ويوريبيديس ينحاز الكورس لطرف دون الآخر فيؤكد تعاطفه فى عدة مواقف مع الأول. ففى (١٠٠٤-١٠٠٥) يصفه بأنه أول يونانى صك الكلمات الجادة وزين المقاطع الغنائية التراجيدية. وفى (١٢٥١-١٢٦٠) يثنى على ما كتبه أيسخيلوس من مقاطع غنائية مستنكراً اتهام يوريبيدس له بأنه لم يكتب مقطوعات جيدة من هذا النوع. وبعد قرار ديونيسوس باصطحاب أيسخيلوس معه إلى عالم الأحياء يهنأ الكورس فى أنشودته (١٤٨٢-١٤٩٩) الأخير لفطنته وبراعته (ξύνεσις ١٤٨٣) بينما يشير من طرف خفى إلى النتيجة التى جلبها الجلوس إلى سقراط والثرثرة (λαλεῖν ١٤٩٢) معه وإهمال الفن التراجيدى (τραγῳδικῆς τέχνης ١٤٩٥) على خصمه يوريبيدس. وفى الختام يتمنى أن تمنح الآلهة للشاعر العائد رحلة سعيدة (..εὐοδίαν ἀγαθῇ ١٥٢٨) وللمدينة (بذلك) نعمة الفكر الذى يهدى إلى الخير (ἀγαθὰς ἐπινοίας ١٥٣٠) . وفى مسرحية الكيكلوبس يسخط كل من الساتيروى وأبوهم سيلينوس على الخصم بوليفيموس طوال المسرحية . فيصفه سيلينوس بأنه جاحد (ἀνοσίου ٢٦) وآثم(δυσσεβεῖ ٣٠) يسكن أرضاً لا يكرم فيها ضيف (ἄξενον..γῆν ٩١) وأنه وأخوته يسكنون أرضاً لا تعرف

رقصاً (ἄχορον ... χθόνα ١٢٤). كما يصفه بالفظاظة (ἄμαθίαν ١٧٣). أما الساتيروى فبعدما رجوا بوليفيموس ألا يؤذى البطل ورفاقه (τούς ξένους..μὴ ἀδίκει ٢٧٢) خلال المشهد الذى يشبه مشهداً جدلياً بين البطل أوديسيوس وغريمه بوليفيموس يصفون تضحيته بالضيوف بأنها مدنسة لا تليق بأن تتم بالقرب من مذبح (ἀποβώμιος ٣٦٥) ويصفونه بأنه قاس(νηλὴς ٣٦٨) وبأن رأسه جاحدة (ἀνόσιον κάρα ٤٣٨) ويؤكدون على أن أفضل ما يمكن أن يسمعوه هو أن الكيكلوبس قد هلك (ὀλωλότα ٤٤٤) . كما يصفونه بالملعون (ὀλουμένου ٤٧٤) ويتمنون أن تفقأ عينه فيشرب (بدلا من الخمر) الشقاء (ὡς πίῃ κακῶς ٦١٩). ثم بعد أن سمعوا بوليفيموس وهو يصيح لما حدث له داخل الكهف على يد أديسيوس ورفاقه يصفون تأله على فقد بصره بأنه أغنية نصر جميلة (καλός..ὁ παιάν ٦٦٤).

وفيما يلى نتناول حلقات النسق الشعائرى وعلاقته بهذا الصراع وتأثيره على صورة أطرافه فى المسرحيات الثلاث .

١- الدخول فى الثياسوس أو جماعة الرقص الطقسي

إن العلاقة بين جماعة الرقص المقدس ومن يعد للدخول فيها يمكن أن تلمح فى شكلها الشعائرى البسيط فى العلاقة التى تربط الكوروس (أو الفتى) زيوس والكوريتيس والمشار إليها فى الحكايات والأناشيد المتعلقة بميلاد زيوس .

يشير استرابون إلى أن ثمة وجه شبه بين الكوريتيس وبين جماعة الساتيروى والسيلانوى والباخوى - رفاق ديونيسوس والذين سوف يكون لهم دور فى ميلاده طبقاً لقصة ميلاد الديثيرامبوس الشهيرة التى سنتعرض لها فيما بعد - على اعتبار أنهم جميعاً أرواح أو عفاريت يتبعون الآلهة :

....., ἔοικε δὲ μᾶλλον τῷ περὶ Σατύρων καὶ Σειληνῶν καὶ Βακχῶν καὶ Τιτύρων λόγῳ τοιούτους γάρ τινας δαίμονας ἢ προπόλους θεῶν τοὺς Κουρῆτάς φασιν οἱ παραδόντες τὰ Κρητικὰ και τὰ Φρύγια,

ἱερουργίαις τισὶν ἐμπεπλεγμένα ταῖς μὲν μυστικαῖς, ταῖς δ' ἄλλαις περί τε τὴν τοῦ Διὸς παιδοτροφίαν τὴν ἐν Κρήτῃ καὶ τοὺς τῆς μητρὸς τῶν θεῶν ὀργιασμοὺς ἐν τῇ Φρυγία καὶ τοῖς περὶ τὴν Ἴδην τὴν Τρωικὴν τόποις.[7]

.....ولكنها (أى الروايات التى أشار إليها آنفاً) تتشابه كثيراً مع ما يقال عن الساتيروى والسيلينوى والباكخوى والتيتيروى . فأولئك الذين نقلوا (لنا) التراث الكريتى والفريجى - الممزوج ببعض العبادات الطقسية السرية وعناصر أخرى عن تنشئة زيوس فى كريت وعن طقوس أم الآلهة الاحتفالية السرية فى فريجيا وفي مناطق حول إيدا الطروادية - يقولون أن الكوريتيس كانوا كهؤلاء عفاريت أو تابعين للآلهة .

وبعد ذلك بقليل يحكى لنا استرابون قصة ميلاد زيوس الشهيرة مشيراً إلى أن ثمة وجه شبه أيضاً بين الكوريتيس والساتيروى فيقول :

Ἐν δὲ τῇ Κρήτῃ καὶ ταῦτα καὶ τὰ τοῦ Διὸς ἱερὰ ἰδίως ἐπετελεῖτο μετ' ὀργιασμοῦ καὶ τοιούτων προπόλων, οἷοι περὶ τὸν Διόνυσον εἰσιν οἱ Σάτυροι· τούτους δ' ὠνόμαζαν Κουρῆτας, νέου τινὰς ἐνόπλιον κίνησιν μετ' ὀρχήσεων ἀποδιδόντας, προστησάμενοι μῦθον τὸν περὶ τῆς τοῦ Διὸς γενέσεως, ἐν ᾧ τὸν μὲν Κρόνον εἰσάγουσιν εἰθισμένον καταπίνειν τὰ τέκνα ἀπὸ τῆς γενέσεως εὐθύς, τὴν δὲ Ῥέαν πειρωμένην ἐπικρύπτεσθαι τὰς ὠδῖνας καὶ τὸ γεννηθὲν βράφος ἐκποδὼν ποιεῖν καὶ περισώζειν εἰς δύναμιν· πρὸς δὲ τοῦτο συνεργοὺς λαβεῖν τοὺς Κουρῆτάς φασιν, οἳ μετὰ τυμπάνων καὶ τοιούτων ἄλλων ψόφων καὶ ἐνοπλίου χορείας καὶ θορύβου περιέποντες τὴν θέον ἐκπλήξειν ἐμελλον τὸν Κρόνον καὶ λήσειν ὑποσπάσαντες αὐτου τὸν παῖδα, τῇ δ' αὐτῇ ἐπινελεία καὶ τρεφόμενον ὑπ' αὐτῶν παραδίδοσθαι· ὥσθ' οἱ Κουρῆτες ἤτοι διὰ τὸ νέοι καὶ κόροι ὄντες ὑπουργεῖν ἢ διὰ τὸ κουροτροφεῖν τὸν Δία (λέγεται γὰρ ἀμφοτέρως) ταύτης ἠξιώθησαν τῆς προσηγορίας, οἱονεὶ Σάτυροί τινες ὄντες περὶ τὸν Δία.[8]

وفى كريت كانت هذه (الشعائر) و(الشعائر) المقدسة لزيوس على وجه الخصوص تقام مصحوبة بطقوس حركية سرية بين تابعين من أمثال الساتيروى الذين يحيطون بديونيسوس . وهؤلاء (التابعون) كانوا يسمونهم الكوريتيس , أى شباب يقدمون حركة بالسلاح مصحوبة برقص , بعد أن سبق وعرضوا القصة التى تدور حول ميلاد زيوس , والتى يقدمون كرونوس فيها وقد اعتاد أن يلتهم للذات كبده فور ميلادهم , فى حين تحاول ريا أن تخفى آلام المخاض وأن تجعل الطفل الوليد بعيدا وأن تحفظ حياته ما وسعها ذلك . ولهذا اتخذت أصواتاً لها من الكوريتيس الذين عمدوا - وهم يحيطون الربة بالطبول وما شابهها من آلات أخرى ذات أصوات صاخبة ورقص بالسلاح وضجيج - أن يرهبوا كرونوس وأن يسرقوا هذا الطفل بعد أن يبعدوه فى الخفاء , وأن يمنح إليهم أيضاً

كى يرمى على أيديهم بنفس العناية (التى تم إنقاذه بها) . وبالتالى فان الكوريتيس - إما لخدمتهم هذه التى أدوها وهم شباب ولتيان (كوروي) وإما لتربيتهم الفتى (الكوروس) زيوس]فكلا الأمرين وارد[- استحقوا هذه التسمية , كما لو كانوا ساتيروى يحيطون بزيوس .

وتحت عنوان نشيد الكوريتيس أوردت Harrison النشيد التالى الذى وجد منقوشاً على حجر فى بلدة باليوكاسترو فى جزيرة كريت والذى -على الرغم من أنة يرجع إلى تاريخ متأخر - يبدو كما تشير الباحثة أن مادته ترجع إلى بدايات الديانة اليونانية . والنشيد موجه إلى الكوروس (Κουρος) أى الفتى ويشير إلى قصة الميلاد التى وردت عند استرابون فى الاستشهاد الوارد أعلاه . ولقد أوردته الباحثة على النحو التالى :

Ἰώ

Μέγιστε Κοῦρε ,χαῖρέ μοι ,
Κρόνιε , παγκρατὲς γάνους ,
βέβακες
δαιμόνων ἀγώμενος·
Δίκταν ἐς ἐνιαυτὸν ἔρ-
πε καὶ γέγαθι μολπᾷ ,
Τάν τοι κρέκομεν πακτίσι
μείξαντες ἁμ' αὐλοῖσιν , ،
καὶ στάντες ἀείδομεν τεὸν
ἀμφὶ βωμὸν εὐρκῆ .
᾽Ιώ , *κ.τ.λ.*
῾Ενθα γὰρ σέ , παῖδ' ἄμβροτον ,
ἀσπιδ[ηφόροι τροφῆες]
παρ' Ρέας λαβόντες πόδα
κ[ρούοντες ἀπέκρυψαν] .
᾽Ιώ , *κ.τ.λ.*
. . . . .
. . . . .
. . . . .
. . . τᾶ]ς καλᾶς ᾽Αο(ὺ)ς
᾽Ιώ , *κ.τ.λ.*
[Ὧραι δε᾽βρ]ύον κατῆτος
καὶ βροτο(ὺ)ς Δίκα κατῆχε
[πάντα τ' ἀγρι' ἀμφεπ]ε ζῷ'
ἁ φίλολβος Εἰρήνα .
᾽Ιώ , *κ.τ.λ.*
῾Α[μιν θόρε , κὲς στα]μνία,

ايو
أيها الفتى الأعظم ، إنني أحييك ،
أيها الكروني ، ياسالك الحسن
يامن قد أتيت
تقود (هؤلاء) العفاريت .
فلتذهب لمدة عام إلى دكتي
ولتسعد بالرقص ،
ذلك الذي نعده لك
على القيثارة بعد أن نمزج صوتها بصوت الناياث
ونقف حول مذبحك الحصين
فنشدوا به لك .
ايو ، الخ ...
فهناك أخفاك ، أيها الطفل الخالد ،
المربون حاملو الدروع
وهم يصفقون أرجلهم
بعد أن تسلموك من ريا.
ايو ، الخ ...
.....
.....
.....
.....
ايو ، الخ ...
وبدأت الساعات (الهوراي) في التكاثر سنة بعد سنة
والعدالة (الديكي) تسيطر على البشر الفانين
والسلام المبارك يشمل برعايته
كل الحيوانات المتوحشة .
ايو ، الخ ...
فلتقفز لنا داخل جرار الخمر ،

καὶ θόρ' εὔποκ' ἐ[ς ποίμνια ,	ولتقفز داخل القطعان ذات الأصواف ،
κὲς λήι[α καρπῶν θόρε ,	ولتقفز داخل حقول الثمار ،
κὲς τελεσ[φόρους σίμβλους .]	وداخل خلايا النحل الممتلئة .
Ἰώ , κ.τ.λ.	ايو ، الخ ...
Θόρε κὲς] πόληας ἁμῶν ,	فلتقفز داخل مدننا،
κὲς ποντοφόρο(υ)ς νᾶας ,	وداخل الفلك الجاري في البحر ،
θόρε κὲς [νεοὺς πολ]είτας ,	لتقفز داخل المواطنين الشبان ،
θόρε κὲς Θέμιν κ[αλάν].[9]	ولتقفز داخل ثيمس الجميلة .

ومن الدراسة التى اجرتها Harrison لهذا النشيد - والتى تقوم فى جزء كبير منها على مقارنته بما ورد عند استرابون فى الاستشهادين الذين أوردناهما - يجدر بنا أن نشير إلى النقاط الآتية :

١- إننا فى هذا النشيد أمام رقص شعائرى مصاحب لنوع من الغناء وأن الكوروس المشار إليه هنا مدعو من قبل عبدته الذين يوجهون إليه هذا النشيد للقفز أو الرقص ليشاركهم بذلك نفس الشعيرة التى يقومون بها . وعلى حد قول Harrison " إن الإله على ما يبدو يؤدى نفس الشعيرة مع عبدته , ويتحقق هذا عن طريق أداء تلك الشعيرة التى هو قادر على أن يمنحها البركة . فهو يقفز عندما يقفز عبدته والأرض خصبة "(١٠) .

٢- إنه من الواضح أن الكوروس المشار إليه فى هذا النشيد - والذى يعد تطبيقاً شعائرياً لما جاء فى أسطورة ميلاد زيوس - هو زيوس المشار إليه فى قصة الميلاد عند استرابون وهو يتماثل أيضاً مع ديونيسوس أو ديونيسوس زجريوس(Ζαγρεύς). تقول Harrison " إن استرابون يعتقد أن الطفل الذى رباه وقام بحمايته الكوريتيس هو زيوس , فى حين أن نشيدنا الشعائرى يعرفه فقط باسم الكوروس . كما أنه ليس من المدهش لنا أن يظهر الكوروس فى أماكن أخرى بأسماء مختلفة . فهو أحياناً يكون ديونيسوس , وأحياناً زجريوس "(١١) .

٣- من الواضح أن العبدة الذين يدعون الكوروس للرقص معهم ولكى يأتى ويقود العفاريت (δαιμόνων ἀγώμενος) يماثلون فى أخر المقطوعة الأولى من النشيد وأول الثانية بين أنفسهم وبين المربين حاملى الدروع , أى الكوريتيس الموصوفين عند استرابون بكلمة عفاريت (δαίμονες) وكلمة تابعين

(πρόπολοι) . ومن ناحية أخرى فإن هناك تشابهاً واضحاً بين هؤلاء الكوريتيس وبين الساتيروى والباكخوى التابعين لديونيسوس والموصوفين بالعفاريت كما ورد عند استرابون[١٢] .

٤- إن الشعيرة المرتبطة بهذا النشيد تعد شعيرة تلقينية قبلية يقوم فيها الملقنين بدور الكوريتيس والملقن بدور الكوروس . تقول Harrison" . إن الشعيرة المخلد ذكرها فى هذا النشيد والتى ربما يمثل جزء منها فيه تعد شعيرة تلقينية قبلية . فالكوريتيس هم شباب لقنوا أنفسهم وسوف يلقنون غيرهم , ويعلمونهم واجباتهم تجاه القبيلة ورقصاتها. إنهم يسرقونهم بعيداً عن أمهاتهم ويخفونهم ويخضعونهم لقتل زائف وأخيراً يعيدونهم كما لو كانوا قد ولدوا من جديد شباباً مكتملى النمو وكاملى العضوية فى قبائلهم "[١٣] .

وقد أضافت مناقشة كل من Thomson و Willetts لهذا النشيد عناصر جديدة توضح الصفة الشعائرية والدرامية لهذا النشيد وينبغى ذكرها هنا. فالأول قد رأى أن هذا النشيد إنما يتشابه مع مايبدو عليه الديثيرامبوس فى مراحله البدائية[١٤]. وأما الثانى فيشير إلى عدة ملاحظات هامة :

١- إن هذا النشيد ربما يمثل أغنية كان الفتيان (ἔφηβοι) يأدونها كجزء من الأجون (ἀγών) -أى الصراع- فى مهرجان أشبه ما يكون بمهرجان الثيوديسيا (Thiodaisia) الذى كان يحتفل فيه بتجلى زيوس الكريتى المولد (Kreta-genes)[١٥] كما كان سباق العدو وأضحية الثور يمثلان أهم معالم الأجون فيه[١٦] .

٢- إن ما كان يحدث فى الثيوديسيا يمكن لنا أن نكون فكرة عنه مما كان يحدث فى الديونيسيا بأثينا والتى كانت تحمل فى أول أيامها صورة ديونيسوس الوثيريوس من المدينة إلى قدسه فى الطريق إلى هذه القرية . وقد كان هذا يتم فى موكب يشارك فيه الفتيان (ἔφηβοι) المدججون بالسلاح[١٧].

٣- إن ما كان يحدث فى الثيوديسيا الكريتية والديونيسيا الأثينية والتى كان للفتيان

دور فى كل منهما يتشابه أو يتبع النموذج الثلاثى للتلقين الشعائرى القبلى , حيث كان الملقن يأخذ بعيداً ويعانى سلسلة من الآلام ليعود بعد ذلك رجلاً مكتمل الرجولة . هذه المراحل الثلاث يعبر عنها فى اليونانية بكلمات πομπή (الإرسال بعيدا) و ἀγών (معاناة سلسلة من الآلام أو صراع) و κῶμος (عود النصر)[١٨] .

٤ - إن المهرجان الأوليمبى قد عرض نفس هذه المراحل الثلاث (ألـ πομπή والـ ἀγών والـ κῶμος) . وقد كان الأجون - الذى تم عرضه فى شكل منافسات رياضية كان سباق العدو أهم سماتها - كان فى نفس الوقت سلسلة من آلام شعائرية تلقينية تتم لتحديد من سيكون الكوروس , أبرز شباب العام الذى يتمتع بطاقات سحرية تمتد من وقت البذر إلى وقت الحصاد[١٩] .

إن مضاهاة الملقن بالكوروس زيوس والكوروس ديونيسوس من ناحية ومضاهاة الملقنين بالكوريتيس والساتيروى والباكخوى من ناحية أخرى ليؤدى بشكل منطقى إلى مضاهاة العلاقة الطقسية التى تربط الملقن والملقنين بتلك التى تربط الكوروس والكوريتيس وتلك التى تربط ديونيسوس وأتباعه من الساتيروى والباكخوى .إن عناصر هذه العلاقة يمكن أن تستشف من هذا النشيد الشعائرى وأهمها هو :

١ - مشاركة كلا الطرفين فى الرقص : فالكوروس يدعى لمشاركة الكوريتيس فى حركاتهم بالقفز.

٢ - القيادة المرتقبة لهؤلاء الكوريتيس : فالكوروس يدعى من قبل الكوريتيس ليأتى فيقود أتباعه .

٣- الارتباط الإيجابى بين مشاركته لهم بدخوله فى الرقص معهم والنفع الذى يعود على الكيان الذى ينتمون إليه : فهم يدعونه ليقفز فى داخل (كناية عن الإخصاب) مدنهم وفى داخل المواطنين الشبان .

وفى المسرحيات الثلاث تتحقق العناصر الثلاثة للعلاقة الشعائرية المشار

إليها أنفاً فى العلاقة الايجابيـة بين جماعة الكورس (الذين يمثلون ثياسوس لما لهم من صفه شـعائرية) والطرف الأول للصراع والذى يحسم الصراع لصـالحه . بينما هى تغيب عن العـلاقة السلبـية التى تربط الكورس بالطرف الثـانى للصراع والذى يحسم الصراع على حسابه .

ففى مسرحية الباكخيات يؤكد الكورس على أول وثانى هذه العناصر وهو مشاركة ديونيسوس لجماعة الثياسوس الراقصة وقيادته لهم فيشير إلى أنه هو الذى فى مقدوره الاشتراك فى رقـصات الثياسوس (ὃς τάδ ἔχει θιασεύειν τε χοροῖς.. ٣٧٩) . وهو بوجه عام يثنى على من يقضى حياته فى ورع عليماً بما يؤدى للآلهـة من طقوس (τελετὰς θεῶν εἰδὼς ٧٤-٧٥) ويلحق روحه بالثياسوس (..θιασεύεται ψυχὰν ٧٥-٧٦) وهو فى الجبال يؤدى طقـوساً باكخية مصحوبة بتطهيرات مقدسة (βακχεύων ὁσίοις καθαρμοῖσιν ٧٦-٧٧). وتعكس كلمات Leinieks حول مفهوم اللحـاق الروح بالثياسوس ما يحويه هذا الإلحـاق من مشـاركة فى الحركـة من ناحية وتنظيـم وقيادة لهـا من قبل ديونيسوس من ناحية أخرى , حيث يعتـقد أن " ما يعنيه اللحاق بروح الثياسوس هو أن كل عضو فيه تتعرض روحه لحركات مماثلة . وبالتالى فإنهم جميعاً يشعرون بنفس الأشيـاء. ولأن حركات الروح مرتبطة بالجـسد , فإنهم أيضـاً يعملون نفس الأشيـاء. وبالطبع فإن التـفسـير الثيـولوجى يكمن فى أن ديونيـسوس يلهم عـبدته ويضع أرواحهم جميعاً فى نفس الحركـة المتماثلة . وهذه الحركة المتماثلة بين أرواح أعضـاء الثياسـوس يمكن أن تلاحظ بشدة فى أفـعالهم "[٢٠] . ومن ناحيـته يؤكد ديونيسوس على قيـادته للميناديات مشيراً إلى أنه سوف يوحـدهن ويقودهن لساحة القتال (ξυνάψω μαινάσι στρατηλατῶν ٥٢) إذا ما أرادت مدينـة طيبة فى سورة غضب أن تطردهن من الجـبال بالسلاح . ثم هو بعد ذلك يناديهن بفـرقته المقدسة (θίασοφ ἐμός ٥٦) مؤكـدا انتمائهن له . ويـتجلى واضحـاً الارتباط الايجابى بين المشاركة فى الرقص وقيادته من قـبل ديونيسوس وبين الكيان البشرى

الذى يعد الثياسوس طبقاً للمفهوم الديونيسى مثالاً له . فالثياسوس أو جماعة الرقص المقدس هو المجتمع الديونيسى الذى تتحقق بين أعضائه على اختلاف مستوياتهم وأعمارهم المساواة والانسجام تحت قيادة باكخوس. فالكورس يشير إلى أن ديونيسوس هو الإله الذى يمنح الموسر والمعسر على حد سواء لذة الخمر التى تمنع الألم والحزن (ἴσαν δ' ἐς τε τὸν ὄλβιόν τον τε χείρονα δῶκ' ἔχειν οἴνου τέρψιν ἄλυπον ٤٢١-٤٢٣). كما أن الباكخيات ينتمين إلى فئات عمرية مختلفة, فمنهن الشابات ومنهن العجائز ومنهن الفتيات الغير متزوجات (νέαι παλαιαι παρθένοι τ' ἐτ' ἄχυγες ٦٩٤). أما تريسياس الذى قرر هو وكادموس الانخراط فى ممارسة الطقوس الباكخية (١٧٦-١٧٧ , ١٨٤-١٨٥) فيعكس بكلماته روح الاندماج والمساواة فى الشعيرة الديونيسية قائلاً أن " الإله لم يحدد ما إذا كان الرقص يجب على الشباب أم على الشيوخ المسنين ولكنه يريد أن يحظى باشتراك الجميع فى تكريمه وأن يمجد دون أن يميز أحداً " (οὐ γὰρ διῤχ' ὁ θεός οὔτε τὸν νέον εἰ χρη χορεύειν οὔτε τὸν γεραίτερον,ἀλλ' ἐξ ἁπάντων βούλετα τιμὰς ἔχειν κοινάς, διαριθμῶν δ' οὐδέν οὔξεσθαι θέλει ٢٠٦ - ٢٠٩). والمساواة داخل الثياسوس ترتبط بنوع من التقوى عند يوريبيديس يصفه Musu-rillo فى قوله " إن يوريبيديس ينشد نوعاً من التقوى يمكن أن يتوحد فيه الأغنياء والفقراء والعقلانى ومن دونه فى ظل تقبلهم العبادة الباكخية "[٢١] . وعلاقة الانسجام والانتظام تتعدى أعضاء الثياسوس لتشمل العلاقة بينهم وبين مفردات الطبيعة الأخرى : فعندما تسمع أجاوى خوار قطعان الماشية ذات القرون (ἤκουσε κεροφόρων βοῶν ٦٩٠) توقظ صاحباتها من النوم ثم نشاهد كما يروى الرسول حيات يلعقن وجنات بعضهن (ὄφεσι.....λιχμῶσιν γένυν ٦٩٨ قارن ٧٦٧-٧٦٨) بينما نرى بعضهن يحتضن ظباء أو ذئاباً صغيرة متوحشة ويرضعن لبناً أبيضاً (αἰ δ' ἀγκάλαισι δορκάδ ἢ σκύμνους

λύκων ἀγρίουφ ἔχουσαι λευκὸν ἐδίδοσαν γαλα ٦٩٩-٧٠٠).
وعندما يضرب الباكخيات الأرض بمخاصرهن أو بعصيهن أو بأيديهن تفيض بالماء (ὕδατος ٧٠٥) والخمر (οἴνου ٧٠٧) واللبن (γάλακτος ٧١٠) بينما تفيض مخاصرهن بالعسل (μέλιτος ٧١١). ولما نادين أياكخوس نادى معهن الجبل والحيوانات المتوحشة ولم يبق شئ بلا حراك (πάν δὲ συνεβάκχευ' ὄπος καὶ θῆρες, οὐδεν δ' ἦν ακίνητον δρόμ ٧٢٦-٧٢٧). وعلى العكس من ذلك فإن علاقة بنثيوس بالمدينة تحول بينه وبين الاندماج والاشتراك مع جماعة العابدين الراقصة (العنصر الرئيسى للعلاقة الشعائرية بين الملقن وملقنيه) والذى يتطلب سيادة الإله والانسجام والمساواة بين من دونه. إن المدينة بوصفها كياناً سياسياً يهيمن عليه الحاكم تسيطر على عقل بنثيوس, وبالتالى فهو يرى أن ممارسة نسائها لطقوس باكخوس تمثل فى حد ذاتها خطراً على كيانه هو شخصياً. فهو يبدى أسفه على ما حل بالمدينة من جراء خروج نسائها وممارستهن للطقوس الباكخية (٢١٥-٢٢٥). وفى المشادة الكلامية التى تدور بينه وبين الباكخى وعندما يتهمه الأخير بالفجور يمائل بنثيوس بينه وبين مدينة طيبة مشيراً إلى أن هذه تعد سخرية منه ومن طيبة (καταφρονεῖ με καὶ Θήβας όδε ٥٠٣). ويؤكد بنثيوس هيمنته مشيراً إلى أن سلطته تفوق سلطة الباكخى (κυριώτερος σέθεν ٥٠٥قارن٩٦٢) ويستنكر أن يصبح هو عبداً لعبيده (الباكخيات) (; δούλευντα δουλείαις ἐμαῖς ٨٠٣). ويبدو بنثيوس فى دفاعه عن المدينة كما لو كان فى موقف الدفاع عن نفسه مؤكداً سيطرته عليها: فهو تارة يأمر أتباعه بأن يقبضوا على الباكخى ويحضروه مكبلاً بالأغلال(δέσμιον πορεύσατε....αὐτόν ٣٥٥ - ٣٥٦). وتارة يأمر بأن تغلق جميع الابراج حول المدينة (κλῆειν κελεύω πάντα πύργον ἐν κύκλω ٦٥٣). ثم هو يأمر بعد ذلك بالذهاب إلى بوابة ألكترا (στεῖχ' ἐπ' Ἠλέκτρας ἰὼν πύλας ٧٨٠-٧٨١) وباستعداد حاملى الدروع والفرسان والرماة لشن الحرب على الميناداد (ἐπιστρατεύσομεν βάκχαισιν ٧٨١ -٧٨٥). وبعد ذلك

يأمر بإحضار السلاح (ἐκφέρτέ μοι ὅπλα ٨٠٩). ويؤكد تيريسياس على هذا الارتباط بين بنثيوس والبوليس عندما يخاطبه قائلاً " هل ترى ؟ انك تسعد عندما يقف الكثيرون على الأبواب (πύλαις) , والمدينة (πόλις) تعظم اسمك , فكذلك هو (أى ديونيسوس) أعتقد أنه يسر وهو يكرم (٣١٩-٣٢١) " . ويرى Segal الذى يشير إلى قول العراف هذا أن " ارتباط اسم (ὄνομα ٣٢٠) الملك بالأبواب فى هذا الاستشهاد القصير يوحى برغبة بنثيوس فى تحديد هويته على أساس من حدود المدينة وحصونها . وهذه الرغبة تتعلق من ناحية بالترتيب السلطوى الذى يضعه لشعبه (فهو , أى الشعب , هنا "الكثير"πολλοί في مقابل الملك وتتعارض من ناحية أخرى مع المجتمع الغير سلطوى للإله والمكون من عبدته الذين تحدث المساواة بينهم وهم ينتشون فى إطار جماعة الرقص المقدس[٢٢] .

وفى مسرحية الضفادع يؤكد الكورس أيضاً على عناصر العلاقة الشعائرية بينهم وبين ديونيسوس, فهو ينشد اشتراك ديونيسوس فى الرقص وقيادته له : فينادى أياكخوس أن يأتى فيرقص فى المرج المعشب وسط الثياسوس- أى الجماعة الباكخية التى ترقص وتغنى على شرفه- (ἐλθὲ τόνδ ἀνὰ λειμῶνα- χορεύσων ὁσίους εἰς θιασώτας ٣٢٦-٣٢٧) ويؤدى وهو يضرب بقدمه (..μύσταις ٣٣٠-٣٣١) الرقص للملقنين ἐγκατακρούων ποδι.. χορεῖαν ٣٣٥) . كما أن الكورس ينادى أياكخوس ليأتى وهو يشع نوراً ويقود إلى الأمام (..προβάδην'ἔξαγ ٣٥١-٣٥٢) نحو المرج المزهر الخصب الشباب الذين يرقصون (..χοροποιόν..ἦβαν ٣٥٣). وإذا كانت العلاقة الشعائرية بين ديونيسوس والكورس فى الباكخيات تعود بالنفع على هذا الأخير باعتباره كياناً ديونيسياً مجرداً دون ثمة ارتباط يذكر بالبوليس فإن الكورس هنا يوائم بين الاشتراك فى الطقوس والمشاركة فى الرقص وبين حق المواطنة فى دولة المدينة : فهو من ناحية يؤكد على انتمائه للعبادات الطقسية لكل من ديمتر وديونيسوس فيشير إلى أنه ينشد فى مهرجانات الأنثيستيريا من أجل ديونيسوس ابن زيوس الذى ولد

بنيسا (Νυσήϊον Διὸς Διόνυσον ἐν λίμναισιν ἰαχήσαμεν ٢١٥-٢١٧)، كما يهتم بالثناء على والغناء للربة المنقذة (τὴν Σώτειραν ٣٧٨) (ديمتر أوبرسيفوني) التى تأتى الأرض(البلد) فتنقذها (τὴν χώραν σώσειν φήσ.. ٣٨٠ - ٣٨١). وهو من ناحية اخرى يكاد أن يقصر الرقص والعبادات الطقسية على المواطنين , فيستبعد من المشاركة فى الطقوس بعض الفئات , من ضمنها كل من لا يضع حداً للتحزب الذى يثير العداء ولا يكون سهلاً ليناً مع المواطنين (πολίταις ٣٥٩) وكل من يرتشى وهو على رأس الدولة (المدينة) (τῆς πόλεως...ἄρχων ٣٦١). وفى (٦٨٦-٦٨٨) يشير إلى أن من واجب الجوقة المقدسة (τόν ἱερὸν χορὸν) أن تنفع المدينة (τῇ πόλει) بما تقدمه من إرشادات وتعاليم، فهى تساوى بين المواطنين (ἐξισῶσαι τοὺς πολίτας). ويشير أيضاً إلى أنه من العار أن يصبح أولئك الذين شاركوا فى معركة بحرية سادة بدلاً من أن يكونوا عبيداً(Κκὰντῖ δούλων δεσπότας ٦٩٣-٦٩٤)، كما يستنكر(٧٢٧-٧٣٣)الاستغناء عن النبلاء من المواطنين(...τῶν πολιτῶν εὐγενεῖς...ἄνδρας) فى مقابل الاستعانة بالأجانب والغرباء والعبيد. هذا ومن البديهى أن نتوقع أن تتمثل عناصر العلاقة الشعائرية (من مشاركة وقيادة أو تنظيم) بين جماعة الرقص المقدس وديونيسوس فى العلاقة بينهم وبين الشاعر المطلوب إحضاره إلى عالم الأحياء وأن تعكس علاقتهم بهذا الأخير روحهم الطقسية ذات المسحة السياسية القائمة على حق المواطنة : فديونيسوس يشير - موضحاً الهدف النهائى الذى جاء من أجله الى عالم الموتى - إلى أنة جاء لاصطحاب شاعر حتى ينقذ المدينة فتستطيع بعد إنقاذها أن تنظم جوقاتها «جماعاتها الراقصة» (ἵν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χοροὺς ἄγῃ ١٤١٩ قارن ١٤٣٦ و١٥٠١). ومن خلال المشهد الجدلى تبدو شخصية أيسخيلوس وليس خصمه يوريبيديس هى الأقرب إلى تمثل هذه الروح وهذه العلاقة . وبالتالى فان أيسخيلوس هو المرشح لأن يكون ذلك الشاعر الذى سوف يقود المدينة إلى تنظيم

جوقاتها المقدسة : فأيسخيلوس يبدى فى جدله (مع يوريبيديس) انسجاماً طقسياً قائماً على روح المواطنة كهذا الذى ينشده الكورس . إنه يتوجه بصلواته أولاً وقبل مباراته مع يوريبيديس إلى ديمتر التى تغذى عقله عساه يكون جديراً بأن يلقن أسرارها (ἄξιον μυστηρίων ٨٨٧). وهذه الصلاة ذات دلالة كبيرة على العلاقة بين أيسخيلوس وجماعة الرقص المقدس. فـSegal يرى أن أيسخيلوس ينضم بهذه الطريقة إلى جماعة الملقنين[٢٣]. كما يثنى أيسخيلوس على أورفيوس الذى علم الناس الطقوس (τελετάς ١٠٣٢). فالمعلم - على حد تعبير أيسخيلوس - ينصح الصبية الصغار ، وهكذا الشعراء بالنسبة للشباب (ἠβῶσι ποηταί ١٠٥٥). كما أنه يتهم يوريبيديس بأنه لم يقم بمهمة الشاعر الذى ينبغى عليه أن يجعل الناس الذين يقطنون المدن - المواطنين - (τοὺς ἀνθρώπους ἐν ταῖς πόλεσιν ١٠١٠) أفضل ، وبأن مسرحياته كانت سبباً فى امتلاء المدينة بصغار الموظفين والسفهاء والمحتالين الذين يخدعون الشعب (ἐξαπατώντων τὸν δῆμον ١٠٨٦). وهو يفتخر بأنه قد قدم فى مسرحياته نماذج من الأبطال العظام ، فهدى بذلك المواطن (ἄνδρα πολίτην ١٠٤١) إلى أن يقتدى بها إذا ماسمع طبول الحرب . وفى (١٤٣١-١٤٣٢) ينصح أيسخيلوس الأثينيين - على العكس مما نصحهم به خصمه- بالاعتماد على ألكبياديس (نبيل المولد) وهى النصيحة التى أسداها كورس الملقنين بشكل غير مباشر فى البراباسيس عندما استنكر عدم الاعتماد على المواطنين الذين ينحدرون من أصل نبيل (٧٢٧). وهذا هو ما يشير إليه MacDwell عندما يقول" لقد كان ألكبياديس أريستوقراطى المولد، حيث كانت أمه من نسل ألكيميونيديس ، واحدة من أشهر العائلات فى أثينا وعلى الرغم من أنه لم يسمى صراحة إلا أننى أعتقد أنه من غير الممكن أن نتجنب الوصول إلى الاستنتاج الذى مفاده أن أريستوفانيس يحض الأثينيين فى البراباسيس على أن يتذكروا ألكيبياديس "٢٤ . أما يوريبيديس فهو لايبدى مثل هذه الروح التى يبديها غريمه ، فهو لا يبدأ المباراة الشعرية بالصلاة

لديمتر ولكنه يصلى لآلهة أخرى (ἕτεροι γάρ εἰσιν οἷσιν εὔχομαι ٨٨٩) غير طقسية (لا يقام لها طقوس) كالأثير(θεοῖς ٨٩٢ αἰθὴρ) ومحور اللسان (٨٩٢ γλώττης στόφιγξ) والفطنة (٨٩٣ ξύνεσι) وثقوب الأنف التى يشتم بها(٨٩٣ μυκτῆρες ὀσφραντήριοι). وفى (٩٤٨-٩٥٠) يفتخر يوريبيديس بأنه لم يترك شخصية من شخصياته إلا وأشركها فى الحوار المسرحي. فلم يترك امرأة ولا عبداً ولا سيداً ولا فتاة ولا امرأة عجوزاً إلا وأشركه فى الحوار ، وبذلك فعل كل ما هو ديموقراطى (٩٥٢δημοκρατικὸν).

وفى مسرحية الكيكلوبس نجد أن العلاقة بين الكورس وديونيسوس يشار إليها (على الرغم من أن ديونيسوس لم يجسد كشخصية فى المسرحية) . وهذه العلاقة تتضمن عناصر العلاقة الشعائرية من مشاركة داخل الثياسوس وقيادة له من قبل ديونيسوس : فسيلينوس فى نهاية مقدمة المسرحية يشير إلى رقص الساتيروى رقصة السيكينيس إلى جانب باكخوس يوم أن كان يقترب من بيت أليثيا فيقول " ما هذا ، أهو صوت السيكينيس (٣٧ σικινίδων) المماثل لصوت رقصتكم عندما كنتم تقتربون من بيت أليثيا وأنتم موكب يرافق (κῶμος ٣٩ συνασπίζοντες) باكخوس وينتشى بأغان (تغنى على أنغام) القيثارة " . ثم يناجى الساتيروى ديونيسوس فى نهاية البارودوس مؤكدين تبعيتهم له فيقولون " أيها الحبيب ، أيها السيد الباكخي، أين تطوف وحدك تهز شعرك الذهبى ؟ وأنا ، تابعك (٧٦ σὸς πρόπολος) ، أخدم كيكلوبساً ذا عين واحدة ، وأنا عبد بمعطف بال من جلد الماعز تائه دون صحبتك " . وفى (٦٢٠ - ٦٢٢) يعبر كورس الساتيروى عن شوقه لديونيسوس قائلاً " إننى أرغب فى النظر إلى بروميوس المعشوق المولع بارتداء اللبلاب " . وعلاقة الساتيروى بالجماعة تقوم على أساس أنهم جماعة ديونيسية ذات هيئة طوطمية تجمع بين الشكلين الإنسانى والحيوانى . وهم لذلك يوصفون تارة بأنهم شباب (٤٣٤ νεανίας) وتارة بأنهم وحوش (٦٢٥ θῆρες) وتارة بأنهم رجال (٦٤٢ ἄνδρες) . وهم لذلك أيضاً ينشدون

العلاقة التى تؤدى إلى التكاثر والنمو بين جماعة الحيوان : ففى البارودوس يخاطب الساتيروى النعجة (الحيوان) طالبين منها أن ترخى ضرعها وأن تأخذ إلى حلمة ثديها صغارها(٥٦-٥٧)لأنهم يكون شوقاً إليها(٥٩) . كما أنهم ينشدون العلاقة الاجتماعية فى المحيط البشرى بنوعيها الخاص والعام وبأشكالها المختلفة (الأسرى والإثنى والإنسانى العام) : فهم يستنكرون فعل هيلانى التى أثيرت (انبهرت) عندما رأت رجلاً يلبس سراويلاً مزركشاً حول قدميه وقلائد ذهبية حول عنقه (أى ذا سمات أجنبية)[٢٥] وتركت (زوجها) مينيلاؤس(١٨١-١٨٦). .

وفى مقدمة المسرحية يشير سيلينوس إلى أنه هو وأولاده يعانون الآن ما يعانونه فى أرض الكيكلوبيس بسبب خروجهم للبحث عن ديونيسوس الذى حرضت هيرا ضده سلالة اتروسكية (γένος Τυρσηνικὸν ١١)(فى إشارة إلى أنهم ينتمون إلى جنس أو جماعة أخرى) من القراصنة ليحمل ويباع بعيداً . كما يتهم بالقسوة بوليفيموس الذى يضحى بالغرباء (ξένους ٣٧١ قارن ٣٥٩ وما يليها) اللاجئين إلى بيته. وتتجلى عناصر العلاقة الشعائرية من مشاركة وقيادة - والتى تظهر كما سبق وأن أشرنا فى علاقة جماعة الساتيروى بديونيسوس - فى علاقتهم أيضاً بالبطل أوديسيوس : فأوديسيوس فى بداية حواره مع الساتيروى يسمح لهم بأن يتحدثوا معه كأصدقاء إلى صديقهم (φίλοι...πρὸς φίλον ١٧٦) . ثم إنهم فى آخر المسرحية وبعد أن يتم إنقاذهم على يد أوديسيوس يدلون بأنهم سوف يصبحون رفاق بحر (συνναῦται ٧٠٨) لأوديسيوس . وهذه القيادة لم تتحقق لأوديسيوس على الساتيروى فجأة وإنما جاءت تدريجياً بأن حل محل الأب سيلينوس الذى هو فى نفس الوقت قائد للكورس وبأن أصبح هو الآمر الناهى فيهم . ويشرح Hamilton بالتفصيل كيف أن حلول أوديسيوس محل سيلينوس وتوليه قيادة الكورس كان إحدى النقاط المميزة لمشهد السكر الذى يلى خروج أوديسيوس من الكهف ، فيقول " لقد كانا (أوديسيوس وسيلينوس) فى البداية متساويين : فكلاهما كانت تربطه بمارون علاقة خاصة (١٤١-١٤٢) ، وكلاهما كان يعانى نفس المصير (١١٠) وقد أتم عمله (١٠=٢٨٢) ولكن أوديسيوس يحل

تدريجيا محل سيلينوس . فلقد بدأ سيلينوس كراعىٍ تمتلكات الكيكلوبس (٣١) وساقيه (٥٥٩) ، ولكن أوديسيوس يتولى هاتين المهمتين(٤٠٦, ٥٦٦) . فلربما لا يزال الكيكلوبس يثق بحكم سيلينوس ، ولكنه يعلم أنه يغشه فى الخمر . وبالتالى فإن هزيمة سيلينوس فى مشهد المأدبة تمثل نقطة هامة ، ليس فقط لأنه يجب أن يكف يده عن الخمر- طالما أن خطة أوديسيوس تسير على ما يرام- ولكن لأن سيلينوس أيضاً قد فقد وظيفته الرسمية (حيث ينبغى عليه أن يرضى بوظيفة أخرى - غير رسمية - وهى وظيفة جانيميديس) . والنتيجة هى أن أوديسيوس يتولى قيادة الكورس : ففيما مضى كان سيلينوس هو الذى يأمرهم بالصمت (٨١) ، فى حين أن أوديسيوس الآن هو الذى يأمرهم بذلك (٤٧٦, ٦٢٤) "[٢٦] . وتتجلى فى شخصية أوديسيوس الروح الاجتماعية التى تنشدها جماعة الرقص الساتيرية بشقيها الإثنى الخاص والإنسانى العام : فهو يؤكد أنه لن ينجو بمفرده تاركاً رفاقه الذين جاءوا معه (٤٧٨-٤٨٢ ἀπολιπών φίλους) وأن إعماءه لبوليفيموس كان هدفه الانتقام منه لقتله رفاقه (٦٩٥ ἑτάιρων φόνον) ويشير إلى أنه هو وأصدقاءه اثاكيو السلالة جاءوا من طروادة بعد أن دمروها (Ιθακήσιοι μὲν ٢٧٧-٢٧٨ τὸ γένος, Ἰλίου δ' ἄπο, πέρσαντες ἄστυ قارن ١٧٨ و٦٩٤) ولم يسمحوا للفريجيين بوصم هلاس بالعار (τά θ' Ἑλλάδος ٢٩٥-٢٩٦ δύςφρον ὀνείδη Φρυξὶν οὐκ ἐδώκαμεν) ، كما يبدى أسفه لما أحدثته أرض بريامـوس بهيلاس (٣٠٤-٣٠٨) من جراء حرب طروادة ، ثم هو أخيراً يخاطب بوليفيموس بما يحتمه عليه عرف البشر (νόμος..θνητοῖς ٢٩٩) من أن يستقبل بحفاوة اللاجئين اليه (٣٠٠ ἱκέτας δέχεσθαι). وعلى عكس علاقةالساتيروى الشعائرية بكل من ديونيسوس وأوديسيوس والقائمة على المشاركة فى الثياسوس وقيادته تأتى علاقتهم ببوليفيموس . فهذا الأخير لا يرجى منه أى نوع من المشاركة الطقسية . إنه يسكن أرضاً غير ديونيسية لا تعرف الرقص : فالساتيروى يخاطبون النعجة قائلين أنه لا يوجد هنا بروميوس ولا يوجد هنا رقص(..χοροὶ ٦٣) ولا باكيات من حاملات الثرسوس (...βακχεῖαί

τυμπάνων ἀλαλαγμοὶ...) ولا قارعوا طبول (٦٤ θυρσοφόροι ٦٥-٦٦) . وبوليفيموس نفسه يخاطب الساتيروى ناهياً إياهم عن ممارسة شعائرهم الباكخية قائلاً " ماذا تقيمون لباكخوس ؟ لا يوجد هنا ديونيسوس ولا صنوج من النحاس ولا قرع طبول (τυμμπάνων ٢٠٥). والكيكلوبيس - كما يشير سيلينوس - يسكنون أرضاً لا تعرف الرقص(ἄχορον οἰκοῦσι χθόνα ١٢٤) . وعلاوة على ذلك فإن أرضه لا تنتج محاصيل ذات دلالة طقسية وإجتماعية فى نفس الوقت ، فالكيكلوبيس لا يزرعون حبوب ديمتر (Δήμητρος στάχυν ١٢١) ولا يملكون شراب ديونيسوس (.....πῶμ᾽..Βρομίου ١٢٤) . ويبدى بوليفيموس روحاً وحشية فردية على عكس هذه الروح الجماعية التى ينشدها الكورس وتتمثل فى البطل : إنه لا ينتمى لكيان إجتماعى أو سياسي، فهو لا يسكن فى مدينة ذات أسوار وأبراج (١١٥-١١٦) ، وهو فى جزيرته المنعزلة ليس له علاقة بإخوته ، فهم رعاة لا يأتمر أحدهم بأمر أحد (ἀκούει οὐδὲν οὐδὲὶς οὐδενός ١١٩) كما أنه لا يلقى بالاً لأبيه بوسيدون (٣١٨-٣١٩) ويعتبر أن حملة ألهلينين إلى طروادة حملة مخزية (..αἰσχρὸν στράτευμά ٢٨٣) ويستمتع هو وإخوته بأكل لحم الأنسان المقتول (βορᾷ χαίρουσιν ١٢٧ قارن ٧٢ و٩٣ و١٢٦ و١٢٨ و٢٤٩). كما أنه يعتبر أن الثروة هى للأذكياء إله (ὁ πλοῦτος...τοῖς σοφοῖς θεός ٣١٦-٣١٧) ولايضحى لأحد إلا لنفسه وليس للآلهة (, οὐτινι θύω πλὴν ἐμοί ٣٣٤) ويظهر عداءه للذين يسنون القوانين (οἳ..τοὺς νόμους θεοῖσι δ᾽οὐ ἔθεντο ٣٣٨-٣٤١).

٢- التمزيق أو التقطيع

لقد تحدثت بعض المصادر القديمة عن طقوس يمارس فيها التمزيق (σπαραγμός) المصاحب بأكل الحم النيئ (ὠμοφαγία) من أقدم هذه المصادر ماجاء على لسان الكورس في الشذرة التالية من مسرحية الكريتيين ليوريبيديس :

Φοινικογενοῦς τέκνον Εὐρώπης
καὶ τοῦ μεγάλου Ζηνός, ἀνάσσων
Κρήτης ἑκατομπτλιέθρου·
ἦκω ζαθέους ναοὺς προλιπών,
οὓς αὐθιγενὴς στεγανοὺς παρέχει
τιμηθεῖσα δοκοὺς Χαλύβωι πελέκει
καὶ ταυροδέτωι κόλληι κραθεῖσ'
ἀτρεκεῖς ἁρμοὺς κυπάρισσος.
ἁγνὸν δὲ βίον τείνομεν ἐξ οὗ
Διὸς ' Ιδαίου μύστης γενόμην
καὶ νυκτιπόλου Ζαγρέως βούτης
τὰς ὠμοφάγους δαῖτας τελέσας.
μητρί τ' ὀρείαι δᾶιδας ἀνασχὼν
μετὰ Κουρήτων
βάκχος ἐκλήθην ὁσιωθείς.
πάλλευκα δ' ἔχων εἵματα φεύγω
γένεσίν τε βροτῶν καὶ νεκροθήκας
οὐ χριμπτόμενον,
τήν τ' ἐμψύχων
βρῶσιν ἐδεστῶν πεφύλαγμαι.[27]

ابن أوروبا ، الفينيقية المولد
وزيوس العظيم ، الذي يحكم
كريت ذات المائة مدينة .
لقد أتيت تاركاً ورائي المعابد المقدسة ،
التي جعلها (شجر) السرو النابت في نفس المكان مسقوفة
بعد أن قطع عوارضا ببلطة خليبية
وبغراء لازق من جلد الثيران وصل
(بعضه لبعض في) وصلات مضبوطات .
إنني أمضي في حياة طاهرة منذ أن
أصبحت ملقناً لزيوس الإيدي
وراعياً لقطعان زجريوس الطائف بالليل
بعد أن أتممت (التهام) وجبات (من) لحم نيئ .
وبينما أنا أرفع (تبجيلا) للأم الساكنة في الجبال المشاعل
مع الكوريتيس
سميت باكخوس وقد طهرت .
وفي حين أرتدي ملابس كلها بيضاء أتجنب
ميلاد (البشر) للفانين ومقابرهم
فلا أقربها ،
ومما فيه روح
من الطعام أحترس الأكل .

ولعل أكثر هذه المصادر مصداقية هو ما جاء عند بلوتارخوس الذي يقول:

Περὶ μὲν οὖν τῶν μυστικῶν, ἐν οἷς τὰς μεγίστας ἐμφάσεις καὶ διαφάσεις λαβεῖν ἐστι τῆς περὶ δαιμόνων ἀληθείας , " εὐστοχά μοι κεἰσθω ," καθ' ' Ηρόδοτον· ἑορτάς δὲ καὶ θυσίας, ὥσπερ ἡμέρας ἀποφράδας καὶ σκυθρωπάς, ἐν αἷς ὠμοφαγίαι καὶ διασπασμοὶ νηστεῖαί τε καὶ κοπετοί, πολλαχοῦ δὲ πάλιν αἰσχρολογίαι πρὸς ἱεροῖς
μανίαι τ' ἀλαλαί τ' ὀρινομένων
βιψαύχενι σὺν κλόνῳ ,
θεῶν μὲν οὐδενὶ δαιμόνων δὲ φαύλων ἀποτροπῆς ἕνεκα φήσαιμ' ἂν τελεῖσθαι μειλίχια καὶ παραμύθια.[28]

وأما فيما يخص الطقوس السرية التي من الممكن أن نستقي منها أعظم الأفكار والدلالات عن حقيقة أنصاف الآلهة هذه فنلتزم شفتي الصمت على حد تعبير هيرودوت ولكنني أود أن أقول أن أضاحي واحتفالات مثل الأيام المشؤومة والكئيبة التي كان يتم فيها أكل اللحم النيئ والتمزيق والصوم والتقطيع بل وغالباً ما كانت تطلق فيها أيضاً بالقرب من الأقداس أقوال فاحشة وجنون وصياح لأناس هائجين

في حركة اهتزازية عنيفة –

لم تتم من أجل أحد الآلهة بل كانت مسكنات ومهدءات لطرد الأرواح الشريرة

ومن هذه المصادر أيضاً ما جاء عن كليمنتوس السكندري في قوله مهاجماً الطقوس الوثنية :

Διόνυσον μαινόλην ὀργιάζουσι βάκχοι ὠμοφαγίᾳ τὴν ἱερομανίαν ἄγοντες καὶ τελίσκουσι τὰς κρεανομίας τῶν φόνων ἀνεστεμμένοι τοῖς ὄφεσιν , ἐπολολύζοντες Εὐάν , Εὔαν ἐκείνην ,δι' ἣν ἡ πλάνη παρηκολούθησεν·.....[29]

يحتفل الباكخوي بديونيسوس عن طريق أكل لحم نيئ وهم يتمادون في جنون مقدس ويقومون بتوزيع لحوم الذبائح بعد أن توجوا بالثعابين وبينما هم يصيحون إوا تلك الصيحة التي بسببها أتى الضلال

في حين تحدثت بعض المصادر عن التمزيق المصاحب بالأكل المطهو في بعض الطقوس ويعد أهم هذه المصادر وأكثرها اكتمالاً وتفصيلاً هو ما جاء عند كليمنتوس السكندري الذي يتحدث عن هذه الممارسات في الطقوس الديونيسية مهاجماً إياها من وجهة نظر مسيحية فيقول :

Τὰ γὰρ Διονύσου μυστήρια τέλεον ἀπάνθρωπα· ὃν εἰσέτι παῖδα ὄντα ἐνόπλῳ κινήσει περιχορευόντων Κουρήτων , δόλῳ δὲ ὑποδύντων Τιτάνων , ἀπατήσαντες παιδαριώδεσιν ἀθύρμασιν , οὗτοι δὴ οἱ Τιτᾶνες διέσπασαν , ἔτι νηπίαχον ὄντα , ὡς ὁ τῆς Τελετῆς ποιητὴς' Ορφεὺς φησιν ὁ Θρᾴκιος ·

κῶνος καὶ ῥόμβος καὶ παίγνια καμπεσίγυια ,
μῆλά τε χρύσεα καλὰ παρ'' Εσπερίδων λιγυφώνων

καὶ τῆσδε ὑμῖν τῆς τελετῆς τὰ ἀχρεῖα σύμβολα οὐκ ἀχρεῖον εἰς κατάγνωσιν παραθέσθαι · ἀστράγαλος , σφαῖρα , στρόβιλος , μῆλα , ῥόμβος , ἐσοπτρον , πόκος .' Αθηνᾶ μὲν οὖν τὴν καρδίαν τοῦ Διονύσου ὑφελομένη Παλλὰς ἐκ τοῦ πάλλειν τὴν καρδίαν προσηγορεύθη · οἱ δὲ Τιτᾶνες , οἱ καὶ διασπάσαντες αὐτόν , λέβητά τινα τρίποδι ἐπιθέντες καὶ τοῦ Διονύσου ἐμβαλόντες τὰ μέλη , καθήψουν πρότερον · ἔπειτα ὀβελίσκοις περιπείραντες "ὑπείρεχον Ηφαίστοιο "Ζεὺς δὲ ὕστερον ἐπιφανείς (εἰ θεὸς ἦν , τάχα που τῆς κνίσης τῶν ὀπτωμένων κρεῶν μεταλαβών , ἧς δὴ τὸ "γέρας λαχεῖν "ὁμολογοῦσιν ὑμῶν οἱ θεοί) κεραυνῷ τοὺς Τιτᾶνας αἰκίζεται καὶ τὰ μέλη τοῦ Διονύσου' Απόλλωνι τῷ παιδὶ παρακατατίθεται καταθάψαι .[30]

كانت طقوس ديونيسوس السرية غاية في الهمجية لقد انسل التيتانيس بخدعة فقطعوا ديونيسوس الذي كان لا يزال في مهده طفلاً يرقص حوله الكوريتيس في حركة بالسلاح هذا بعد أن كانوا قد أغروه ببعض لعب الأطفال كما قال شاعر هذه الطقوس أرفيوس التراقي:

خوذة وعجلة ولعب أخرى وتفاحات ذهبية

جميلة من الاسبيريدس ذوات الصوت الجلي

وليس من اللغو في شيء أن أذكر لكم هنا على سبيل الإدانة الرموز التافهة لهذا الطقس عظمة كاحل وكرة وخوذة وتفاحات وعجلة ومرآة وصوف خراف ثم أن أثينا عندما أخذت قلب ديونيسوس خفية سميت باسم بلاس من كونها جعلت القلب ينبض(بالون) أما التيتانيس الذين كانوا قد قطعوا ديونيسوس فقد قاموا بسلقه بعد أن وضعوا قدراً على مرجل ذي ثلاثة قوائم وألقوا فيه أعضاءه ثم بعد ذلك وضعوها في السفافيد ووضعوها على هيفايستوس النار لكن زيوس الذي ظهر بعد ذلك فلربما لأنه كان إلهاً قد نال نصيبه من رائحة اللحم المشوي والتي كانت آلهتكم تعترف بأنها تنال نصيبا منها مزق التيتانيس بالصاعقة وعهد بأعضاء ديونيسوس إلى ابنه أبوللون كي يتولى دفنها .

ولقد رأى الكثير من المحدثين في هذه المصادر دليلا على وجود هذه الممارسات في بعض الطقوس وخاصة الديونيسية منها في حقب متقدمة. فلقد اتخذ Dodds من المصادر التى أشارت إلى التمزيق وأكل اللحم النيىء أساساً لحديثه عن وجود مثل هذه الممارسات فى الطقوس اليونانية ذات الطابع الجسدى (ὀργία) في الحقبة الكلاسيكية وخاصة ما يتعلق منها بالطقوس التي اشتركت فيها الميناداتِ[٣١] فى حين أن West الذى ربط الأسطورة الأورفية التى أوردها كليمنتوس بالشامانية من ناحية والممارسات المرتبطة بطقوس الأضحية (التى تجسد الإله أو ملقنه) من ناحية أخرى يؤكد على أن سلق أو غلى (اللحم) يرتبط بالتصور الأسطورى المأخوذ عن شعائر تلقين الشامان والمؤدى إلى إعادة الميلاد . أما شى (اللحم) فهو يقابل ما يمارس فى طقس التضحية (بإله فى صورته ألبشرية أى ملقنه أو الحيوانية). إن ديونيسوس قد سلق وهو يؤدى دوره كنموذج لملقنه الذى ينبغى أن يولد (بهذه الطريقة) من جديد (وليس من غير المحتمل أن يكون الملقن نفسه قد خضع لعملية سلق زائفة أو وهمية) وأن يكون عنصر الشى قد تمت إضافته لأن ألحيوان الذى كان يضحى به كان يتم شيه[٣٢] . أما Cook فيفترض بناءا على ما ورد فى بعض المصادر أن ملوك تراقيا وفريجيا - الذين يمثلون التيتانى (الوارد ذكرهم فى الأسطورة) - بعد أن قتلوا ديونيسوس ، فى صورة جدى ،

وضعوه فى المرجل ثم سلقوه فى اللبن ، كى يولد من جديد الملقن الذى مر - على الأقل كما كانوا يزعمون فى ممارسات هذه الطقوس - بنفس التجربة. فقد كان هذا الأخير يوضع فى مرجل مليء باللبن كما لو كان جديا. وبهذه الطريقة يتحول هذا الذى كان فانياً منذ وقت قريب إلى إله[٣٣] . أما Cornford فيتحدث ، بناءا على ما استعرضه من أدلة ، عن ممارسة طقسية (نلمح آثارها فى الكوميديا) تجمع بين التقطيع أو التمزيق وأكل اللحم النيئ أو المطهو والأضحية والوليمة فى نفس الوقت فيقول " لقد رأينا آثارا واضحة لشكل من الممارسة الطقسية الأكثر قدماً ، حيث كانت الضحية هى الإله نفسه فى شكل إنسان أو حيوان. فقد كان يتم فيها تقطيع هذا الإله . فأما جسده الممزق فإما أن تلتهم قطعه فى شكل لحم نيئ دون أن تطهى وإما أن تطهى وتأكل فى وليمة سرية مقدسة "[٣٤] .

والمستخلص من هذا أن هناك أسطورة تصور طقساً أو طقوساً يمارس فيها التمزيق أو التقطيع وأكل النيئ أو المطهو وأن هذا الممزق أو المقطع كان تجسيداً للإله فى شكل ملقنه ألذى يتعرض لعملية تقطيع وأكل وهمية أوفى شكل صورته الحيوانية التى تتعرض لهذا فعليا. ونحن إذا ما نظرنا إلى المسرحيات الثلاث موضوع الدراسة فسوف نجد أن هذا الموضوع قد طرح . فالطرف الأول فى الصراع (ديونيسوس أو أيسخيلوس أو أوديسيوس) يتعرض لهذه العملية (التقطيع أو التمزيق فى شكل أضحية مصحوبة بوليمة يأكل فيها اللحم نيئاً أو مطهو) من خلال شخص يشابهه يمر بنفس تجربته ويعانى ما يعانيه.

ففى مسرحية الباكخيات (٣٣٧-٣٤٠) يذكر كادموس بنثيوس بمصير أكتايون الذى مزقته كلاب الصيد الآكلة للحم النيء(ὸν ὠμόσιτοι σκύλακες....διεσπάσαντο) منبأ بذلك بمصير بنثيوس الذى سوف تمزقه الباكخيات فى عمل يصور على أنه صيد(أنظر ٨٦٩ θήραν θήρᾳ و ١١٧١ و١١٤ ἀγρεύς٨٧١ κυναγέτας ١١٩٢) وفى المكان الذى قطعت فيه كلاب الصيد أكتايون (Ακταίωνα διέλαχον κύνες ١٢٩١ قارن ١٢٢٧).

ويروي الرسول فيما يرويه أنه ورفاقه قد تحاشوا التمزيق (σπαραγμόν ٧٣٥) على يد الميناديات اللائى أخذ بعضهن يمزق أبقارا أرباً أرباً (δαμαλας ٧٣٩ διεφόρουν σπαράγμασιν). وبعد أن روى الرسول كيف تم تمزيق بنثيوس (١١٢٥ وما يليها ، أنظر ἀπεσπαράξεν ωμον ١١٢٧) تفتخر أجاوى بهذا معتقدة أنها قطعت هى ورفيقاتها أعضاء حيوان مفترس (θηρὸς ἄρθρα ١٢١٠ διεφορήσαμεν) فما هو فى نظرها - بعد أن لبسها جنون باكخوس - إلا عجلاً صغير أ(νέος..μόσχος ١١٨٥) وحيواناً مفترساً (θῆρα ١١٩٠ قارن..θὴρ ١١٨٨), وهى صورة لا تختلف كثيراً عن تلك التى ظهر عليها ديونيسوس من قبل لبنثيوس. ويرتبط قتل بنثيوس وتقطيعه بالتضحية للإله : ففى سياق تهكمى يصف كادموس جسد بنثيوس الذى مزقته أمه بأنه أضحية طيبة (καλὸν τὸ θῦμα ١٢٤٦) تضعها أمام الإله. فى حين تطلب أجاوي- التى مازالت تعتقد أن جسد ابنها إنما هو حيوان اصطادته- من أبيها أن يدع الأصدقاء إلى وليمة (φίλους ἐς δαῖτα ١٢٤٢ قارن ١٢٤٧).

ويختلف الأمر فى معالجة موضوع التمزيق فى مسرحية الضفادع عنه فى مسرحية الباكخيات فى نقطتين اثنتين : أولاهما أن موضوع الأضحية لم ترد تفاصيل عنه ولكن وردت إشارة إليه عند ما يشيد اكسانثياس مخاطباً برسيفونى بالرائحة التى هبت عليه من لحوم الخنازير (χοιρείων κρεῶν ٣٣٨) فيجيبه ديونيسوس بقوله "أولم تتناول ولو قدراً ضئيلاً من النقانق" (χορδῆς ٣٣٩) ، وذلك فى إشارة إلى الأضحية التى كانت تقام على شرف ديمتر فى عبادة أسرار الفسينا ، حيث كان الخنزير هو الأضحية المعتادة لهذه الربة فى طقوس هذه العبادة[٣٥] . وثانيتهما أن الارتباط بين هذا الموضوع وموضوع الوليمة يبدو - على الأقل من الناحية الواقعية - ارتباطاً عرضياً، فهما لا يخصان شخصية واحدة تأخذ الشكل الحيوانى المعتاد لديونيسوس (وهو الثور أو العجل). إن حارس العالم السفلى يتوعد ديونيسوس حاسباً إياه هرقل الذى جاء من قبل وأخذ كيربيروس

بأن أخيدنا ذات ألمثة رأس سوف تمزق (διασπαράξει ٤٧٤) أحشاءه وأن الجلكا التاريسية سوف تنهش (ἀνθάψεται ٤٧٤) رئتيه والجورجونيس التيثراسية سوف تقطع (διασπάσονται ٤٧٧) كليتيه وأمعاءه أرباً أربا. وبالرغم من عدم ذكر الأضحية هنا إلا أن Lada-Richards تلاحظ أن هذه العناصر (عناصر هذا التهديد أو التمزيق) ترتبط بواحدة من أهم الشعائر فى المجتمعات القديمة ,ألا وهى شعيرة الأضحية, التى تحدد الحالة الإنسانية , حيث تبين المساحة التى تناسب هذه الحالة بوصفها مجالاً يقع ما بين عالم الحيوانات المفترسة من ناحية وعالم الآلهة من ناحية أخرى. لأن شعيرة الأضحية قد تمحورت وتطورت حول أحشاء الأضحية واستخلاصها ، فى حين أن الدم المراق يجب أن يرش على المذبح[٣٦]. وتستدرج الخادمة اكسانثياس الذى ارتدى ملابس ديونيسوس التى هى فى الواقع ملابس هرقل لينال العقاب على ما فعله هرقل قائلة أن ألآلهة ما أن علمت بمقدمه حتى أسرعت فأعدت ألخبز وسلقت مرجلين أو ثلاثة من البسلة وشوت ثوراً بأكمله (على عيدان الشى أو على الفحم) (βοῦν πλακοῦντας ٥٠٦ ἀπηνθράκιζ ὅλον) وجهزت الكعك فى الفرن (ὤπτα ٥٠٧). وربما تكون هذه إشارة تهكمية لما سوف يحدث لديونيسوس المتخفى فى هيئة هرقل ، خاصة وأن من ضمن ما أعد فى هذه الوليمة هو ألثور المشوى . وتضيف قائلة أنه قد سلقت (ἀνέβραττεν ٥١٠) لحوم الطير وسخنت (ἐφρυγε ٥١١) الحلوى وأعدت ألذ الخمور الممزوجة. ويشبه أيسخيلوس بالثور (الصورة الحيوانية لديونيسوس والموضوع المعتاد للأضحية والوليمة) حيث يقول خادم العالم السفلى أن هذا الشاعر فى صراعه مع منافسه قد نظر أخيراً كالثور (..ταυρηδὸν ٨٠٤) مطأطأ رأسه.

وفى مسرحية الكيكلويس نجد أن هناك ثمة ارتباط بين موضوع التقطيع والأضحية والوليمة. فبوليفيموس يقوم بقتل وتقطيع رفيقى أوديسيوس المتماثلين معه ويقوم بأعداد جزء من لحومهما على عيدان شى الثيران فى وليمة توصف

تهكماً بأنها أضحية. فبوليفيموس يتوعد أوديسيوس ورفاقه آمراً سيلينوس (٢٤١-٢٤٥) بأن يذهب بأقصى سرعة فيشحذ السكاكين السواطير ويجمع حزمة من الحطب ثم يشعلها كى يذبحوا فيملأوا بطنه ملتهماً بعضهم كوجبة (δαῖτα ٢٤٥) ساخنة من على الفحم دون الحاجة إلى سكاكين والبعض الآخر مسلوقا ومنصهراً من المرجل. ويحث أوديسيوس بوليفيموس على ألا يثبت أوصال ضيوفه على عيدان شى الشيران (βουπόροισι ٣٠٣) فيملأ فمه وبطنه بهم. لكن بوليفيموس ألذى لا يضحى إلا لنفسه ولبطنه(٣٣٤-٣٣٥) يتهكم بأوديسيوس قائلاً " تسلم هذا النوع من الهدايا، لأكون غير ملوم : نار وهذا ماء أبى والمرجل الذى سوف يحيط بك تماما بعد أن يسلق لحمك الفاخر (٣٤٢-٣٤٤)" ثم يأمرهم بالدخول إلى الكهف ليستقبلوه بحفاوة بعد أن يلتفوا حول المذبح (βωμὸν ٣٤٦). ويصف أوديسيوس ما فعله بوليفيموس برفيقيه فيقول أنه " قطع حلقوم أحدهما فى جوف المرجل النحاسى ، أما االآخر ، فبعد أن أمسك كعبه عند نهاية قدمه ، ضربه فى حافة حجر صخرى حادة فنثر مخه ، وبعد أن مزقهما (σάρκας ٤٠٢ διαρταμῶν) بسكين ضار سخن لحمهما على النار(τὰ δ' ἐς λέβητ' ٤٠٣ ἐξώπτα πυρί) ووضع أوصالهما فى المرجل لتغلى (٤٠٤ ἐψεσθαι)". وأثناء إعداد بوليفيموس لوليمته ينشد الكورس مشيراً إلى أن أوصال الغرباء المسلوقة والمشوية أعدت له ليقرضها ويقطع لحمها (κρεοκοπεῖν ٣٥٩) ويلتهمها . كما يتمنى أن يبتعد عنه دنس أضحية (θυμάτων ٣٦٤) الضحايا (θυσίαν ٣٦٥) التى يقدمها الكيكلوبس مشيراً إلى أنه قاس ذلك الذى يضحى (ἐκθύει ٣٧١) بالمتضرعين الغرباء القادمين إلى موقد داره ، حيث يقطع (κόπτων ٣٧٢) ويقضم فى وليمة (δαινύμενος ٣٧٣) بأسنانه القذرة اللحوم المسلوقة والمسخنة على الفحم. ويشير أوديسيوس بعد إعماء بوليفيموس إلى أن ما حل بهذا الأخير يعد عقاباً له على وليمته الدنسة (ἀνοσίου δαιτὸς ٦٩٣) .

٣- الإبحار

تشهد الأوانى على قدم الموكب الشهير للسفينة التى كانت على شكل عجلة حربية والمقام فى مهرجان الأنثيستيريا. ويؤكد Parke على أن التصويرات المرسومة على الأوانى الأتيكية سوداء الشكل والتى تمت صناعتها فى أواخر القرن السادس تدل على وجود مثل هذا الموكب ابتداءاً من هذه الحقبة على الأقل وأن طابع هذا الطقس فى مجمله يعد فى جوهره بدائياً. ويرى هذا الباحث أننا لا نستطيع أن نحدد بشكل مؤكد الاحتفال الذى كانت تظهرفيه هذه السفينة . ولكن هناك وصفاً ما لطقس مماثل كان يتم فى أزمير خلال شهر الأنثيستيريون يؤكد على أن سبب إقامة هذا الموكب فى أثينا هو احتفال الخووس[٣٧]. ويظهر فى تصويرات هذة السفينه التى هى على شكل عجلة حربية ديونيسوس يصحبه الساتيروى الذين يعزفون الناى [٣٨] . ويشير Seaford إلى أن هؤلاء الساتيروى الذين كانوا يصحبون ديونيسوس كانوا بلا شك يعيدون عرض الوصول الأول لديونيسوس (كما كان يفعل الفتيان ἐφηβοι فى الديونيسيا الكبرى)[٣٩]. أما من ناحية المصادر الوثائقية فقد جاء فى النشيد الهومرى السابع " إلى ديونيسوس " أن ديونيسوس قد ظهر على الشاطىء فى صورة شاب (πρωθήβη) وأن عدداً من القراصنة قد حاولوا اختطافه فنقلوه إلى سفينتهم . هنا ظهرت معجزات ديونيسوس : انفكت قيوده من تلقاء نفسها ونبتت الكرمة والتفت حول الصارى والدفة فألقى القراصنة بأنفسهم فى البحر من جراء ما أصابهم من رعب وتحولوا إلى دلافين ولم ينج منهم سوى واحد أبدى تبجيله لديونيسوس[٤٠] . ويعتقد Burkert أن أحداث هذا النشيد تعتبر إرهاصات مناسبة لشعيرة وصول ديونيسوس فى موكب السفينة والذى بدأ الاحتفال به منذ القرن السادس قبل الميلاد١ ٤ .

يعد عنصر الإبحار من العناصر المشتركة بين المسرحيات الثلاث وخاصية من خواص البطل فيها. والإشارة إلى هذا الموضوع فى مسرحية الباكخيات تعد إشارة مقتضبة حيث ينشد الكورس " سعيد ذلك الذى قد تحاشى من البحر (εκ

θαλάσσας) عاصفته ووصل إلى الميناء (λιμένα)" (٩٠٢-٩٠٣) وليس من المستبعد أن يكون المقصود هنا ديونيسوس الذى أتى إلى طيبة عن طريق البحر. ويعبر كادموس فى صورة ملاحية عن ما سوف يعانيه من جراء العقاب الذى أنزله ديونيسوس به هو وأسرته نتيجة ما لاقاه منهم من معاملة سيئة فيقول " فلن أتوقف ، أنا التعيس ، عن (معاناة) الشرور ، ولن أصبح هادئاً بعد أن أبحر (πλέυσας) فى أخيرون المنحدر (١٣٦٠- ١٣٦٢) " . والفشل فى الإبحار هنا جاء مصحوباً بما قضاه ديونيسوس على كادموس ، بأن يتحول إلى حية ولا يهبط للعالم السفلى . فهو فشل يصاحب عقاباً ديونيسياً من ناحية وهو مناقض من ناحية أخرى للسعادة الناتجة عن تحاشى العاصفة والوصول إلى الميناء كما أشار الكورس أنفاً . وهى السعادة التى ينعم بها ديونيسوس نفسه أو من يفوز فى عبادته .

وفى مسرحية الضفادع يفتخر ديونيسوس بأنه هو وخادمه قد أغرقا اثنتى عشرة أو ثلاث عشرة سفينة من سفن الأعداء (٤٩-٥٠٩). ويواصل ديونيسوس رحلته إلى العالم السفلى مبحراً فى نهر خاروس حيث يجلس إلى مجداف (ἐπὶ κώπην ١٩٧ و١٩٩) فى زورق (τὸ πλοῖον ١٨٠ قارن ١٣٩) مع خارون ويجدف حتى يأمره هذا الأخير بأن يضع المجداف(παραβαλοῦ τῷ κωπίῳ ٢٦٨) إيذاناً بالنزول من الزورق. كما أن الكورس الذى انبهر بمدى قدرة ديونيسوس وسرعته فى تغيير ملابسه وخططه يغنى أنشودة يثنى فيها على الإنسان الذى يمتلك القدرة على التغيير مستعينا فى ذلك بصورة بحرية . فالكورس يعلق على هذه القدرة قائلاً " إن هذا (يصدر) من رجل امتلك عقلاً وفطنة بعد أن ركب البحر (περιπεπλευκότος ٥٣٥) كثيراً. إن تحوله إلى الجانب الأكثر راحة (فى السفينة) أفضل من أن يقف كالتمثال بلا حراك ". ويعتقد Segal أن رحلة ديونيسوس هذه فى نهر استيكس تبدومتشابهة مع الشعيرة التى كانت تتم فى مهرجان الأنثيستيريا أو فى الديونيسيا الكبرى وألتى كانت تتم فيها محاكاة وصول ديونيسوس عبر البحر[٤٢] . وفى مسرحية الضفادع كما هو الحال فى مسرحية

الكيكلوبس يشار إلى البطل فى تغلبه على خصمه فى صورة ملاحية . فعندما يريد الكورس أن يحث ايسخيلوس على أن يستخدم مهارته فى التغلب على خصمه دون انفعال فى الرد عليه يستخدم صورة بحرية فيقول " ولكن، ياأيها النبيل، لا ترد بغضب، وإنما اخفض اشرعتك مستخدما (فقط) نهاياتها (συστείλας ἄκροισιν χρώμενος τοῖς ἱστίοις ٩٩٩-١٠٠٠). بعدها سوف تقود (سفينتك) رويداً رويداً وتنتظر حتى تواتيك رياح لطيفة وهادئة ". وتعتقد Lada-Richards أن هذه الصورة البحرية فى امتزاجها بصورة الفروسية (فى الأبيات التى سبقتها مباشرة) تتشابه مع وصف سباق الخيل الذى ورد فى مسرحية الكترا لسوفوكليس والذى يحمل أصداء من أسرار الفسينا[٤٣] .

وفى مسرحية الكيكلوبس يدعى سيلينوس فى سياق مضحك براعة بحرية حيث أبحر مع أبنائه للبحث عن ديونيسوس الذى اختطفته ثلة من القراصنة الاتروسكيين قائلاً "أبحرت (ναυστολῶ ١٣) مع أبنائى للبحث عنك. وأخذت أنا أوجه السفينة ذات الجانبين من المجاديف (ἀμφῆρες δόρυ ١٥) واقفاً فى أعلى مؤخرتها فى حين جلس أبنائى إلى مجاديفهم يحيلون البحر الرمادى إلى رغاو بيضاء. وعلى الفور وبعد أن أبحرنا (πεπλευκότας ١٨) بالقرب من مليا هبت على السفينة رياح شرقية أبعدتنا إلى هذه الصخرة الإتنية ". ويبدو أن سيلينوس هنا يدعى الدور الملاحى الطقسى الذى ينسب إلى ديونيسوس نفسه . فحرى بنا أن نذكر هنا أن النشيد الهومرى السابع – والذى تعد أحداثه إرهاصات لموكب السفينة كما سبقت الإشارة – يعتبر مصدراً من مصادر مسرحية الكيكلوبس وخاصة ما جاء على لسان سيلينوس عن رحلته البحرية مع أولاده للبحث عن ديونيسوس[٤٤] . وقد جاء اوديسيوس ورفاقه إلى جزيرة بوليفيموس بنفس الطريقة ألتى جاء بها سيلينوس ورفاقه حيث ساقتهم رياح عاصفة (ἀνέμων θύελλαι ١٠٩ قارن ٨٥ و ٢٧٩) بعد أن أبحروا من طروادة (١٠٦-١٠٧ و٢٢٨). ويعرب أوديسيوس عن أسفه لأنة بعد أن أفلت من أهوال طروادة

والبحر, أرفأ سفينته إلى قلب بلا ميناء (٣٤٩ ἀλιμένόν..καρδίαν) وإرادة رجل جاحد. وقد جاء التعبير عن إعماء بوليفيموس على يد أوديسيوس فى صورة مكونة من مجموعة تشبيهات بحرية. فأوديسيوس يصف الطريقة التى سوف يعمى بها بوليفيموس , الذى يشبه نفسه فيما بعد بأنه سفينة شحن (σκάφος ٥٠٥ δλκὰς..) , قائلاً " وكما لو أن رجلاً يحرك(٤٦١ κωπηλατεῖ يجدف) المثقاب بحبلين ليهيأ السفينة (٤٦٠ ναυπηγίαν) فإننى بنفس الطريقة سأدير الجذوة فى عين الكيكلوبس ألتى تحمل له النور فأجفف مقلة عينه ". وقد عبر الساتيروى أيضاً عن عملية الإعماء بكلمات يمكن أن تكون صورة مجازية ملاحية : فبعد أن أخبرهم أوديسيوس بخطته لإعماء بوليفيموس يغنون فى حماسة قائلين " هيا , من سيكون الأول , ومن سوف يعد بعد الأول ليمسك بمقبض (κώπην) الجذوة فيدفعها داخل عين الكيكلوبس .....(٤٨٣-٤٨٥) " . وكلمة κώπην تعنى مقبض , ولكن لها دلالة بحرية حيث أنها تعنى على وجه الخصوص المجداف[٤٥] . وفى الأنشودة التى يغنيها الساتيروى لتشجيع أوديسيوس ورفاقه وهم يعمون بوليفيموس يقولون " فليدخن الكيكلوبس نتيجة نداءاتنا التشجيعية (٦٥٥ κελευσμάτων δ' ἔκατι) " . وكلمة κέλευσμα تعنى أمر , ولكنها تعنى بالتحديد نداء قائد المجدفين الذى يحدد لهم الوقت , مما يلقى بنوع من المجاز البحرى على عملية الإعماء . بل أن الأنشودة بأكملها جاءت فى جو ملاحى , حيث أن لها من سرعة الإيقاع ما لأغنية البحارة [٤٦] . ويؤكد البطل تفوقه فى هذه الناحية الملاحية مشيراً إلى أنه بعد أن يعمى خصمه - بهذه الطريقة التى تأخذ شكلاً ملاحياً - سوف ينقذ الجميع بمهارة ملاحية فيقول مخاطباً الكورس " وبعد ذلك سأضعك أنت وأصدقائى والعجوز على متن السفينة (٤٦٧ σκάφος) السوداء وبالمجاديف (٤٦٨ κώπαις) المزدوجة سوف أوصلكم بعيداً عن هذه الأرض ". وفى آخر المسرحية يؤكد الساتيروى على أنه سوف يتم إنقاذهم وتحقيق عبوديتهم لديونيسوس عن طريق مصاحبتهم لأوديسيوس فيقولون "ونحن نرافق أوديسيوس

هذا فى البحر (συνναῦταί...ὄντες ٧٠٨-٧٠٩) سنكون عبيداً لديوتيسوس بقية عمرنا ".

٤- إعادة الميلاد

إن الارتباط بين موضوع إعادة الميلاد والطقوس الديونيسية يمكن أن يتحقق بطريقتين. أولاهما ارتباط موضوع إعادة الميلاد ارتباطاً سببياً بالتمزيق والأضحية المشار إليهما أعلاه حيث يعتبران خطوة لإعادة ميلاد الإله فى شكله الحقيقى أو البشرى (عن طريق إعادة ميلاد ملقنه)[٤٧]. وثانيهما ارتباط موضوع إعادة الميلاد بالديثيرامبوس (وهو ارتباط متداخل مع الارتباط الأول لأن أضحية الثور ,الذى يعد تجسيداً حيوانياً لديونيسوس , كانت تتم فى إطار الديثيرامبوس[٤٨]) الذى يعد اسماً من أسماء ديونيسوس أطلق على نوع من الأنواع الدرامية والمعروف بهذا الاسم . ويجدر بنا هنا أن نقف عند ملاحظتين أوردهما Jeanmaire فى كتابه . الأولى يقول فيها " أن اشتقاق ومعنى كلمة ديثيرامبوس ليسا مؤكدين. فلقد قال القدماء أن هذه الكلمة تشير إلى الميلاد المزدوج للإله الذى أتى العالم قبل أوانه واستمر حمله بعد ذلك فى فخذ زيوس حتى ولد ثانية[٤٩]. ويمكننا أن نجد صداً واضحاً لهذا فى الشذرة التالية :

> Διθύραμβος : ὁ Διόνυσος . ἐπίθετόν ἐστι τοῦ Διονύσου , ὅτι ἐν διθύρῳ ἄντρῳ τῆς Νύσ{σ}ης ἐτράφη · καὶ ὁμωνύμως τῷ θεῷ ὁ εἰς αὐτὸν ὕμνος . ἢ ἀπὸ τοῦ δύο θύρας βαίνειν , τήν τε κοιλίαν τῆς μητρὸς Σεμέλης , καὶ τὸν μηρὸν τοῦ Διός·ἀπὸ τοῦ δεύτερον τετέχθαι , ἀπό τε τῆς μητρός , καὶ ἀπὸ τοῦ μηροῦ τοῦ Διός · ἵν' ἡ ὁ δὶς θύραζε βεβηκώς . Πίνδαρος δέ φησι Δυθίραμβον καὶ γὰρ Ζεὺς τικτομένου αὐτοῦ ἐπεβόα· λῦθι βάμμα , λῦθι βάμμα . ἵν' ἡ λυθίραμμος, καὶ λυθίραμμος , καὶ διθύραμβος κατὰ τροπὴν καὶ πλεονασμόν .[50]

الديثيرامبوس : هو ديونيسوس , وهو لقب لديونيسوس , لأنه تربى فى كهف نيسا ذى البابين – وهو أيضاً النشيد الذى يوجه له ومسمى باسم هذا الإلة – . أو (هو سمى بذلك) لكونه خرج من بابين , من بطن الأم سيميلى وفخذ زيوس . (أي) لكونه ولد للمرة الثانية , من الأم أولاً ثم من فخذ زيوس . ليخرج (بذلك) مرتين من الباب . ولكن بنداروس قال (أنه سمى) ديثيرامبوس أيضا لأن زيوس صاح وهو يولد : لثى راما , ليثى راما. لتكون بذلك (كلمة) ليثيرامبوس وديثيرامبوس عن طريق الاقلاب والتصحيف .

والملاحظة الثانية ل Jeanmaire يقول فيها أن " عناوين أغانى الديثيرامبوس التى وصلتنا تدل -على ما يبدو- على أن موضوعاتها لا ترتبط بالضرورة بقصة ديونيسوس. ولكننا إذا ما حكمنا من خلال ما ورد لنا من مقدمات بعض هذا الأغانى فسوف نجد أن العادة قد جرت أن تبدأ القصيدة بالثناء على ديونيسوس[٥١]. وإذا ما جمعنا بين محتوى الملحوظتين - بين زعم القدماء أن كلمة ديثيرامبوس تشير إلى الميلاد المزدوج لديونيسوس وبين العادة التى جرت على أن يخلد ذكر ديونيسوس -وفى بعض الأحيان أمه أيضاً[٥٢] فى هذه الأغاني- فإن بامكاننا أن نعتبرهما مقدمتين منطقيتين لما أشار اليه Kerenyi من أن موضوع الديثيرامبوس الأساسى وليس الدائم هو ميلاد الإله [٥٣] أو بشكل أكثر تحديدا أن الديثيرامبوس فى شكله الأول كان يعالج موضوع الميلاد المزدوج أو ميلاد وإعادة ميلاد ديونيسوس.

ولكن ما علاقة هذا الشكل الأول من الديثيرامبوس بالطقوس ؟ يرى Jeanmaire أن الديثيرامبوس قد تطور عن طقس τελετή ليلى دون أن يعنى ذلك أن هذا الطقس كان بالضرورة طقساً سرياً(μυστήριον)[٥٤]. وفى إطار حديثها عن الديثيرامبوس كأسطورة وشعيرة ترى Harrison أن الميلاد الجديد للطفل ديثيرامبوس , مثله فى ذلك مثل الميلاد الجديد للفتى كوروس , يعكس سمة من سمات شعيرة تلقينية قبلية. ففى كلتا الحالتين نجد نوعين من الطقوس , طقوس الطفولة وطقوس الشباب[٥٥]. أما Thomson فقد كان أكثر تحديداً وتفصيلاً فى إظهار كيفية تطور الديثيرامبوس من الطقوس. ففى معرض حديثه عن البدايات الأولى للديثيرامبوس يقول " إننا يمكن أن نستنتج بشكل مؤكد أن الديثيرامبوس قد بدأ كأغنية فى موكب وفى إطار سلسلة من الشعائر التى يمكن تتبع آثارها فى الثياسوس الديونيسى وفى المهرجانات الافتتاحية لديونيسيا المدينة. وقد كانت الأضحية تقاد فى الموكب حتى نقطة معينة حيث يضحى بها, بعدها يعود الموكب."[٥٦] وبعد أن يتحدث Thomsonعن تشابه بين النشيد الموجه للكوروس

- والمشار إليه أعلاه- وبين ما يمكن أن يكون عليه الشكل البدائى للديثيرامبوس[٥٧] وفى إطار حديثه عن المراحل الأولى لتطور الديثيرامبوس يقول " وقد جاءت المرحلة الثانية عندما صار يؤدى أثناء الوقوف عند مذبح بدلا من أن يغنى أثناء الموكب , وبالتالى صار استاسيمون (στάσιμον) أو أغنية تغنى أثناء الوقوف فحول أي المواضيع كان يدور الإستاسيمون؟ من المؤكد أنه كان في مرحلته الأولى يدور حول أسطورة متعلقة بالشعيرة التي كان الاحتفال بها على وشك أن يتم وهي آلام ديونيسوس وأخيراً ولأن هناك سبباً يجعلنا نعتقد أن قائد الجماعة الراقصة كان يشخص دور الإله فإننا نمتلك بين أيدينا نواة دراما شعائرية[٥٨]

والخلاصة أنه كان هناك طقس ذو طابع سري أو غير سري يؤدى في إطار عبادة ديونيسوس ويدور حول ميلاده وإعادة ميلاده أو آلامه التي من ضمنها ميلاده وإعادته من خلال ملقن من بين عبدته أو شخصية تؤدي دوره ويعد موضوع إعادة الميلاد أو البعث مكوناً من مكونات الحبكة الدرامية في المسرحيات الثلاث سواء بشكل مباشر أو غير مباشر واقعي أو رمزى من خلال البعث أو الخروج من عالم الموتى بعد دخوله.

ففى مسرحية الباكخيات تتكرر الإشارة إلى عملية ميلاد ديونيسوس وإعادته ، وهى القصة شديدة الارتباط بالديثيرامبوس. ففى (٨٨-١٠٣ ق٢٨٦-٢٩٧ و٥٢١-٥٢٩) يشير كورس الميناديات إلى هذه القصة الشهيرة وكيف أن سيميلى وهى تحمل ديونيسوس انطلقت صاعقة زيوس فأدركها مخاض غير طبيعى فأخرجته قبل أوانه وفارقت الحياة فأخذه زيوس بعد أن استقبله فى الحجرة التى ولد فيها وخاطه فى فخذه وأخفاه عن هيرا ثم أنجبه (ἔτεκεν ٩٩) فى شكل إله ذى قرون مثل الثور. هذا ويمكن أن يعد قتل بنثيوس وتقطيعه على يد أمه إيذاناً بميلاد ديونيسى جديد ، لاسيما وأنها بعد أن قتلته قد رأته - وهى لا تزال تحت تأثير باكخوس - فى صورة عجل صغير وحيوان مفترس (كما سبق وأن

أشرت بمزيد من التفصيل عند الحديث عن الحلقة الثانية من النسق) .

وتعد مسرحية الضفادع - كما يعتقد Cornford - المسرحية الوحيدة من بين مسرحيات اريستوفانيس التى تنتهى ببعث الطرف الخير من طرفى الصراع [٥٩] . والبعث يعتبر مرادفاً لإعادة الميلاد، وعلى ذلك تعد إعادة أيسخيلوس إلى الحياة بالصعود من العالم السفلى الذى عبر عنة بأفعال مثل (ἐλθεῖν ٦٩ وπάλν ٧٧ ἀναγαγεῖν ٨١ ξυναποδρᾶναι ١٤٨٠ ἀποπλεῖν ١٤٨٦ ἄπεισιν) - تعد - بعثاً وإعادة ميلاد فى نفس الوقت . لقد لاحظ هذا Segal فأشار إلى أن المشهد الختامى فى المسرحية يطرح موضوع إعادة الميلاد الذى يوعد به عادة جماعة الملقنين[٦٠] ويضيف أن إعادة ميلاد أيسخيلوس مرتبطة بإعادة ميلاد ديونيسوس لأنهما سوف يصعدان إلى عالم الأحياء سوياً[٦١] .

ويزداد البعد الرمزى لهذا الموضوع فى مسرحية الكيكلوبس حيث يعد خروج أوديسيوس من ألكهف بعد دخوله إياه - والذى يعتبر طبقاً لمجريات الأمور وبعيداً عن معرفتنا المسبقة بالأسطورة موتاً محققاً - بمثابة إعادة ميلاد فى شكل رمزي.

٥- فقدان الهوية

يعد فقدان الهوية أو غموضها من الخواص المميزة لشخصية المار فى شعائر المرور خاصة فى مرحلة الانتقال أو التهميش[٦٢] . ويمكن أن نلحظ هذا فى طقس التسمية الذى كان يتم بعد ميلاد الطفل بزمن يظل خلاله من غير اسم فى فترة أشبة بفترة فقدان هوية. ومن المصادر التى تحدثنا عن هذا الطقس مسرحية الطيور لأريستوفانيس ، حيث يشير بيزيستراتيس إلى احتفاله بمدينته التى أسسها - كما يشير على سبيل المجاز - قبل عشرة أيام فقط قائلاً :

οὐκ ἄρτι θύω τὴν δεκάτην ταύτης ἐγώ ,
καὶ τοὔνομ' ὥσπερ παιδίῳ νυνδὴ 'θέμην ; [٦٣]

أفلا أضحى الآن فى يومها العاشر ،

وقد أعطيتها منذ قليل اسما كما لو كانت طفلا صغيرا ؟

وفى إطار الطقوس الديونيسية لا نجد مصدراً قديماً يحدثنا بوضوح عن هذا العنصر (أى عن فقدان الهوية أو الغموض الذى يعتريها) بيد أن هذا يمكن أن يفهم فى شكله الرمزى من الفترة التى تتوسط الميلاد وإعادته فى الطقوس الديونيسية : ذلك لأن الإله كان يأخذ صورة الحيوان الذى يضحى به كى يولد من جديد ، بينما كان ملقنه يمر بما مر به هو كى يولد هو الآخر من جديد[٦٤] . وفى المسرحيات الثلاث موضوع الدراسة نجد أن فقدان الهوية أو غموضها يعترى أحد طرفى الصراع فى مرحلة من مراحل الحبكة الدرامية.

ففى مسرحية الباكخيات يعد هذا العنصر سمة من سمات كل من طرفى الصراع : فديونيسوس يظهر لبنثيوس ومن حوله فى صورة حيوان متوحش (..θὴρ ٤٣٦ قارن ٩٢٢) ثم فى صورة ثور (ταῦρος ٩٢٠ و ٩٢٢ قارن ١٠١٦ و ١١٥٩) فى حين يرتدى بنثيوس ثوب مينادة فيتحول من رجل إلى امرأة (...ἐς γυναῖκας ἐξ ἀνδρὸς ٨٢٢ قارن ٨٢٨ و ما يليها و ٩١٥-٩١٧).

وفى مسرحية الضفادع يتبادل كل من ديونيسوس وكسانثياس الظهور فى هيئة هرقل : ففى (٤٥- ٤٧) لا يتملك هرقل نفسه من الضحك عندما يرى ديونيسوس وهو يرتدى جلد الأسد فوق عباءة صفراء وحذاء المسافرين فى قدمه ويمسك بالهراوة فى يده. وفى (٤٩٤-٥٠٠) يتبادل ديوتيسوس وكسانثياس ملابسهما فيرتدى الثانى ملابس هرقل والأول ملابس كسانثياس. وفى (٥٢٨-٥٣٣) يأمر ديونيسوس عبده أن يرد إليه جلد الأسد فيرد إليه الأخير ملابس هرقل ثانية. وفى (٥٨١ وما يليها) يتقمص العبد شخصية هرقل وديونيسوس شخصية العبد مرة اخرى. إن Konstan الذى تناول هذا الذى يحدث لديونيسوس على مشارف العالم السفلى بوصفه فقدانا للهوية يشير إلى أن خلط

الهوية الحادث بين ديونيسوس واكسانثياس يماثل ما أشار إليه أحد الباحثين بوصفه المرحلة التهميشية أوالحدودية فى العملية الشعائرية أو فى شعيرة المرور[٦٥] .

وفى مسرحية الكيكلوبس ينكر أوديسيوس اسمه من بوليفيموس مدعياً أن اسمه لا أحد (٥٤٩ Οὔτιν)ويظل الحال على هذا حتى سطر (٦٩٠ و٦٩٢) حيث يدلى أوديسيوس باسمه صراحة لبوليفيموس بعد أن أعماه . لقد ألمح - Konstan فى إطار حديثه عن فقدان الهوية الذى يعانيه ديونيسوس فى مسرحية الضفادع - إلى الشبه بين حالة ديونيسوس هذه وبين حالة أوديسيوس ألتى عولجت فى مسرحية الكيكلوبس وحالة ديونيسوس التى عولجت فى مسرحية الباكخيات فيقول " إن ديونيسوس يبدأ رحلته متنكراً ، ولكن لا أحد يشك فى هويته . وعلى مشارف هاديس ، التى تمثل أسوأ ما يمكن أن يقوده اليه حظه ، لا يمتلك القدرة على أن يثبت أنه ليس عبداً فانياً. لكنه فى الفصل الأخير يسترد هويته وهو فى طريقه إلى المدينة. وهذا النموذج يمثل فى أشكاله المتنوعة عنصراً فى الكثير من القصص فى الأدب اليونانى ، مثل هبوط أوديسيوس إلى كهف الكيكلوبس حيث يطلق على نفسه اسماً جديداً وهو لا أحد (وليعيد تأكيد اسمه بفخر فقط أثناء هروبه) ، ..... ومثل ما حدث فى مسرحية الباكخيات ليوريبيديس ، حيث تساء معاملة ديونيسوس المتنكر ويسجن فى داخل القصر قبل أن يعلن عن نفسه بوصفه إلهاً عندما يتم له النصر. ..... . فى كل حالة من هذه الحالات يستعيد البطل اسمه أو شعاره ويمر بمدخل ما ويعود إلى نشاطه من جديد. "[٦٦] .

٦- الاحتيال والخداع

لقد أوردت لنا بعض المصادر القديمة أسطورة مفادها أن أثينا وبيويتيا قد تنازعتا على ميلانيا (الأرض السوداء) ، وهو النزاع الذى سوف لا يحل إلا بمعركة ثنائية بين الملكين ، الملك ثيمويتس ملك أثينا والملك كسانثيوس ملك بيويتيا. ولما كان الأول رجلاً مسناً فقد قدم مملكته جائزة لمن يستطيع أن ينتصر بعد أن يأخذ مكانه فى هذه المعركة الثنائية أوالمبارزة. فأخذ مكانه رجل يدعى ميلانثوس

وهزم خصمه بخدعة (απάτη) : ادعى أثناء المبارزة أن شخصاً ما قد ظهر خلف خصمه وأن خصمه قد أحضره معه لمساعدته فى معركته. وعندما التفت الخصم (ليرى حقيقة هذا الادعاء) انقض عليه ميلانثوس فقتله. وقد ذكرت بعض الروايات أن هذا الذى ظهر خلف الخصم كان هو ديونيسيوس ميلاجنيديس (Μελαναιγίς)[٦٧] . ولقد وردت عناصر هذه الأسطورة فى مصادر متفرقة جمعها Vidal-Naquet . ولعل من أهم المصادر التى ألمت بقدر كبير من عناصر هذه الأسطورة هو ما ورد عند بلوتارخوس عندما يقول مشيراً لأبطال القصة بأسماء مختلفة :

Ἐκ δὲ τούτου μονομαχοῦσιν οἱ βασιλεῖς , καὶ τὸν τῶν Ἰναχιέων Ὑπέροχον ὁ τῶν Αἰνιάνων Φήμιος ὁρῶν μετὰ κυνὸς αὐτῷ προσφερόμενον οὐκ ἐφη δίκαια ποιεῖν , δεύτερον ἐπάγοντα μαχόμενον · ἀπελαύνοντος δὲ τοῦ Ὑπερόχου τὸν κύνα καὶ μεταστρεφομένου , λίθῳ βαλὼν ὁ Φήμιος αὐτὸν ἀναιρεῖ .[68]

وفى أعقاب هذا يتصارع الملكان , وعندما يرى فيميوس ملك الأينيانين أيبروخوس ملك الاناخين وهو يقترب ومعه كلب يقول أن (أيبروخوس) لا يسلك سلوكاً عادلاً , فهو يحضر مقاتلاً ثانياً (لمساعدته) . وبينما يلتفت ايبرخوس ليطرد الكلب يرميه فيميوس بحجر فيقضى عليه .

ومن أهم هذه المصادر أيضاً استرابون الذى نقرأ عندة :

Μετὰ δὲ τὴν τῶν Ἡρακλειδῶν κάθοδον καὶ τὸ τῆς χώρας μερισμόν ὑπ' αὐτῶν καὶ τῶν συγκατελθόντων αὐ τοῖς Δωριέων ἐκπεσεῖν τῆς οἰκειαςσυνέβη πολλοὺς εἰς τὴν Ἀττικήν,ὧν ἦν καὶ ὁ τῆς Μεσσήνης βασιλεὺς Μέλανθος · οὗτος δε᾽ καὶ᾽ τῶν Ἀθηναίων ἐβασίλευσεν ἐκόντων ,νικήσας ἐκ μονομαχίας τὸν τῶν Βοιωτῶν βασιλέα Ξάνθον .[69]

وبعد عودة أسرة هرقل وتقسيم الأرض , حدث أن طرد الكثير من مساكنهم إلى أتيكا على أيديهم (أى على أيدى أسرة هرقل) وأيدى الدوريين الذين عادوا معهم , والذين كان من بينهم ميلانثوس ملك ميسينيا . ولقد تولى هذا الملك على الأثينيين طواعية منهم بعد أن انتصر على اكسانثوس ملك بوتيا فى معركة ثنائية .

ومن أهمها أيضاً نونوس الذى يقول :

αἰγίδα σεῖο τίνασσε προασπίζουσα Λυαίου ,
σεῖο κασιγνήτου μελαναίγιδος , ὃς σέο πάτρην
ῥύσεται ἐξελάσας Βοιώτιον ἡγεμονῆα ·
καὶ μέλος ἀείσει ζωάγριον ἀστὸς Ἐλευθοῦς

πιστὸν ἀνευάζων ' Απατούριον υἷα Θυώνης ,
ἐι μιγάδην Φρύγα ῥυθμὸν ἀνακρούσουσιν ' Αθῆναι
Λιμναῖον μετὰ Βάκχον ' Ελευσινίῳ Διονύσου .[70]

فلتهز عباءتك التى لحمى ليايوس ،
أخاك ذا العباءة السوداء ، الذى سوف ينقذ
وطنك بعد أن يطرد القائد البوينى .
ولسوف يغنى مواطن اليوثوس أغنية الخلاص
وهو يكرم بصيحات الإوى أباتوريون المخلص ابن ثيونى ،
إذا ما ضربت مدينة أثينا الأوتار فى إقاع فريجى مختلط
من أجل باكخوس المنيوسى وتكريماً لديونيسوس الاليفسينى .

حاولت بعض الآراء أن تربط هذه الأسطورة بطقوس ذات صبغة ديونيسية. فهناك رأى يرى فى المعركة بين كسانثوس وميلانثوس صراعاً أو مباراة طقسية من المحتمل أن يكون قد تبعها موكب (حيث أن أسم ميلانثوس قد استبدل عند بوسانياس باسمΑνδροπόμπος أي قائد الموكب) يفرض من خلاله أحد المرشحين للملك سيطرته على الأرض وهناك رأي آخر حاول أن يفسر العلاقة التي تربط هذه الأسطورة باحتفال الأباتوري (Απατούρια على اعتبار أن هذه التسمية قد اشتقت من كلمة απάτη الدالة على الخدعة في هذه الأسطورة) وهو احتفال العشائر الذي كان الفتيان ἔφηποι فيه يسجلون في العشيرة وهم يقدمون شعرهم كأضحية ولقد أعطى هذا الرأي أهمية كبيرة لموضوع تكرار مباريات أو صراعات بين الفتيان في مناطق حدودية مؤكداً على أن ديونيسوس أجينيوس Αγένειος – المتماثل طبقاً لهذا الرأي مع ديونيسوس ميلانجيديس- يوصف في مكان آخر بأنه ἡβῶν أي فتى[71] .

وما يهمنا فى هذه الأسطورة ذات الصبغة الديونيسية وفى الطقس الذى ترتبط به هو العنصر المتكرر فى هذه الأسطورة وهذا الطقس : ميلانثوس فى الأسطورة أو الفتى فى الطقس الذى يتغلب على خصمه فى مباراة ثنائية أو صراع عن طريق الخدعة بعد أن يتلقى مساعدة من ديونيسوس. إن هذا العنصر يتكرر تقريبا بشكل أو بآخر ويمثل أحد مراحل الحدث الدرامى وجزءاً مهماً من أجزاء

الحبكة الدرامية فى المسرحيات الثلاث موضوع الدراسة : فالبطل أو طرف الصراع الأول (ديونيسوس أو أيسخيلوس أو اوديسيوس) يتغلب على خصمه (بنثيوس أو يوريبيديس أو بوليفيموس) مستخدماً خدعة ذات صفة ديونيسية. وهذه الخدعة تحل بها عقدة المسرحية وينتهى بها الصراع .

ففى مسرحية الباكخيات يستخدم ديونيسوس الحيلة ضد بنثيوس فيقنعه بأن يرتدى زى مينادة حتى يقوده إلى مصيره المحتوم على يد أمه : فعندما يخبر ديونيسوس بنثيوس بأنه لا داعى لشن حرب على المينادات وأنه سوف يحضر إليه النسوة دون استخدام السلاح يرد علية بنثيوس بأن هذا يعد حيلة أو مكيدة (δόλιον ٨٠٥) يدبرها ضده . ويستمر ديونيسوس فى الحوار مع خصمه حتى يقنعه بأن يرتدى ملابس امرأة للتلصص على المينادات ، وعندما يفلح فى ذلك يقول أن بثيوس بهذه الطريقة قد وقع فى الشبكة (βόλον ٨٤٨).وهكذا فان الحيلة هذه تمثل جزءاً مهماً فى تشكيل حبكة المسرحية وحسم الصراع فيها لصالح ديونيسوس.

وفى مسرحية الضفادع يصف يوريبيديس أيسخيلوس بالاحتيال مشيراً إلى أنه سوف يبين فى حديثه كيف كان أيسخيلوس متكبراً وغشاشاً (ἀλαζὼν καὶ φέναξ ٩٠٩) وبأى الوسائل كان يحتال (ἐξηπάτα ٩١٠) على المتفرجين السذج. ويضرب يوريبيديس مثلاً على هذا الاحتيال فيقول " كان يجلس شخصاً ما (على خشبة المسرح) ، أخيليوس أو نيوبى مثلاً، بعد أن يكون قد أخفاه ، فلا يظهر وجهه ، انه مجرد مظهر مزعوم، فهو لا يقول شيئاً. ..... وفى حين يطلق الكورس صوته بسلسلة من الأغانى ، ثلاث أو أربع، واحدة تلو الأخرى، يصمت الآخرون. ..... (وكان يفعل ذلك) من منطلق الادعاء (ὑπ' ἀλαζονείας ٩١٩)، حتى يجلس المتفرج وهو يخمن، متى ياترى تتفوه نيوبى بشيء، بينما المسرحية مستمرة." ويبدى ديونيسوس فى رده إعجاباً بحيل أيسخيلوس هذه فيقول" أما أنا فإننى كنت استمتع بهذا الصمت، فكانت هذه(الحيلة) تمنحنى سعادة

ليست أقل مما يمنحها لى أولئك الذين يثرثرون الآن" ويعتقدBowie أنّ هذا الوصف لحيل أيسخيلوس يحمل فى طياته تشابهاً مع طريقة التلقين فى الفسينا، أثناء عملية التولى (thronosis) وأن هناك دليلاً أكثر وضوحاً على هذا التشابه فى التصويرات الفنية التى تعرض عملية التلقين الأسطورى لهرقل[٧٢] . ويشير يوريبيدس إلى أنه لم يبعث﴿فى نفوس متفرجيه كما فعل ايسخيلوس الدهشة (٩٦٢ οὐδ' ἐξέπληττον αὐτούς) بأن يعرض عليهم شخصيات مثل كيكنوس وميمنون يمتطون جياداً مزينة بالأجراس. وفى المواقف التى تتطلب حيلة فى المسرحية يظهر أيسخيلوس أكثر براعة من خصمه : فعندما يقفان ليزنا أشعارهما فى الميزان فيبدأ يوريبيدس بإنشاد بيت فيه سفينة (١٣٨٢ σκάφος) أو إقناع (١٣٩١ Πειθοῦς) ينشد الأخر بيتاً أكثر ثقلاً فيه نهر (١٣٨٣ ποταμὲ) أو موت (١٣٩٢ Θάνατος) وهو بذلك يكتسب تأييد وإعجاب ديونيسوس.

وفى مسرحية الكيكلوبس يصف البطل خطته لإعماء خصمه بأنها حيلة : فعندما يحتار الساتيروى فيما يزمع أوديسيوس عمله حتى ينال بوليفيموس عقابه يجيبهم بأن ما يرغب فيه حيلة (٤٤٩ δόλιος). وعندما يفصل لهم خطته ، يجيبونه معبرين عن حماستهم لهذه الاختراعات (٤٦٥ τοῖς εὑρήμασιν). وعندما يمرح الساتيروى ويفرحون لما سوف يحدث لبوليفيموس يأمرهم أوديسيوس أن يصمتوا لأنهم يستوعبون الحيلة (٤٧٦ δόλον) جيداً. وتلعب الحيلة كما هى الحال فى الباكخيات دوراً مهماً فى حسم الصراع بالمسرحية وحل عقدتها حيث أن الحيلة تتمثل فى إعطاء الخمر لبوليفيموس الذى سوف ينعس بعد أن يقهره باكخوس(٤٥٤ Βακχίου νικώμενος) ثم يتم إعماؤه .

الهوامش

١ - شعائر المرور (les rites de passage) هى الاسم الذى أطلقه عالم الأنثروبولوجيا الفرنسيVan Gennep على الشعائر التى تصاحب تغيراً جوهرياً فى حياة الفرد وبالتالى مروره من حالة إلى أخرى مغايرة . وأهم هذه التغيرات

الجوهرية هو الميلاد والانتقال من مرحلة المراهقة إلى الرجولة بالنسبة للرجل وما يعادلها بالنسبة للمرأة والزواج والانتقال من عالم الأحياء إلى العالم الآخر . ويتضمن هذا التغير عادة ثلاث مراحل لا تظهر بنفس الدرجة من الوضوح فى كل سلسلة من سلاسل الشعائر المصاحبة لكل تغير : أولى هذه المراحل هى مرحلة الانفصال (séparation) وتتجلى بشكل أكثر وضوحاً فى الشعائر الجنائزية . بينما تأتى مرحلة الانتقال أو التهميش (marge) ثانى هذه المراحل وتلعب دوراً أكثر أهمية فى الشعائر الخاصة بالحمل والولادة وشعائر الإدخال التلقينية (initiation) التى يتم عن طريقها إدخال فرد فى جماعة ذات حدود عمرية معينة أو فى جمعيات مقدسة . فى حين أن ثالث هذه المراحل وهى مرحلة الاندماج (agrégation) تظهر بشكل أكثر وضوحاً فى شعائر الزواج . ولمزيد من المعلومات أنظر Van Gennep 1960 : passim .

٢ - الصراع هو الأجون (ἀγών) . ولكن هذه الكلمة يمكن أن يكون لها معنيان دراميان متداخلان . فهى بمعناها الدرامى المحدود تعنى" المشهد الجدلي" , وهو مشهد تحاول فيه شخصية من شخصيتين متصارعتين أن تتفوق على الأخرى بالحجة . ولقد مثل هذا المشهد جزءاً مهماً فى كثيرٍ من المسرحيات اليونانية ولاسيما الكوميدية منها . ولا خلاف على وجود مثل هذا المشهد فى مسرحية الضفادع , فهو المشهد الذى يجمع بين كلٍ من أيسخيلوس ويوريبيديس . وعلى الرغم من وجود مثل هذا المشهد فى معظم مسرحيات يوريبيديس فإننا لا نجد ما يماثله فى مسرحية الباكخيات , وإنما نجد مشهداً يتشابه معه وهو مشهد التبيين (ἐπίδειξις) الذى يلقيه تيريسياس(٢٦٦-٣٢٧) فى منولوج يرد فيه على سلوك بنثيوس المستفز (انظر Lloyd 1992 : ١٠) وأما فيما يخص مسرحية الكيكلوبس فلقد تعامل Seaford 1984 : ٤٦ مع أبيات (٢٨٥-٣٤٦) بوصفها أجون. لكن : Lloyd ٩ يرى أنه على الرغم من وجود أحاديث متوازنة بين أوديسيوس وبوليفيموس فى هذه الأبيات إلا أنها تعد مشهداً للتضرع من قبل أوديسيوس وليس أجون . أما المعنى الثانى لكلمة أجون- وهو ما نقصده هنا بالدرجة الأولى- فهو الصراع الدرامى بوجه عام والذى يتطور بين طرفين تمثل كل طرف منهما شخصية معينة .

وقد يبلغ هذا الصراع أوجه فى مثل هذه المشاهد الجدلية أو الحوارات المشار إليها , لكنه لا يقتصر عليها بالضرورة .

٣ ترتبط الشخصيات (ἤθη) ارتباطاً وثيقاً بالمحاكة (μίμησις) , على اعتبار أنها هى التى تقوم بالفعل : فأرسطو يرى أن من يحاكون إنما يحاكون أشخاصاً يؤدون فعلاً Aristotle,Poetics 1448a 1 Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμε-νοι πράττονταφ , ἀνά/γκη δὲ τούτουφ ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι... وعلي ذلك فالمحاكة فى التراجيديا ترتبط بالشخصيات السامية قارن Ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς σπουδαῖοι Ομήρῳ Σοφοκλῆς , μιμοῦνται γὰρ ἀμφῳ σπουδαίους.... 1448 (φαυλοτέροι) α4 , بينما هى فى الكوميديا ترتبط بالشخصيات الأدنى (أنظر: 1449a 21 :H δὲ κωμῳδία ἐστὶν ὥσπερ εἴπομεν μίμησις φαυλοτέρων μέν) .

٤ يعد الفعل (πράξις) هو العنصر الأساسى فى عملية المحاكة : فالتراجيديا هى محاكة لفعل كامل (أنظر: Aristotle,Poetics 1452 a 11 ἐπεὶ δὲ _ (οὐ μόνον τελείας ἐστι πράξεως ἡμίμησις ...) وهى أيضاً محاكة لفعل جاد (أنظر 1449 b 2 : ἐστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας) . ويكتسب الفعل أهميته الكبرى بالنسبة للمحاكاة من خلال ارتباطه بالشخصية باعتبار أنها هى التى تقوم بالفعل (أنظر الحاشية السابقة) من ناحية ومن خلال ارتباطه بالحبكة (μῦθος) من ناحية أخرى , حيث أنها تعد ذلك الجزء من الدراما الذى يحاكى الفعل (أنظر1452a 13 : καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοί εἰσιν ὑπάρξουσιν εὐθὺς οὖσαι τοιαῦται) .

٥ الثياسوس (θίασος) هى الكلمة التى تطلق على الجماعة أو الموكب المكون من أفراد يغنون ويرقصون على شرف إله وخاصة باكخوس . وهى بهذا المعنى يصح أن تطلق على الكورس فى العديد من المسرحيات ومن ضمنها مسرحية الباكخيات حيث يتكون من عابدات باكخوس وفى مسرحية الضفادع حيث يتكون من ملقنى

أسرار اليفسينا (أنظر Leinieks 1996: ٣٣٧ f) وبالطبع فى مسرحية الكيكلوبس حيث يتكون من الساتيروى أتباع ديونيسوس .

٦ تبدأ علاقة ديونيسوس بالطقوس السرية فى اليفسينا من علاقته بديمتر وابنتها بيرسيفونى اللتين كانت تقام على شرفهيما هذه الطقوس : فهناك بعض الأساطير التى لا تنسب ديونيسوس إلى سيميلى بل تنسبه إلى ربه من ربات الأرض الأكثر قدماً وإلتى تتماثل مع برسيفونى (أنظر حاشية رقم ٦) . ثم يأتى دوره فى طقوس اليفسينا نفسيها. فقد كان الفالوس -رمزه - من الأشياء المقدسة فى هذه الطقوس (أنظر Picard 1927: 234 و Picard 1929: 50f و Picard 1931: 28f و Μυλωνά 1960: 68† كما كان يعتبر كذلك إلهاً مراقباً وفي هذه الطقوس أنظر Foucart 1914 : 433ff و Magnien 1950 : 235 و Μυλωνά 1960: 69 و Μυλωνά 1961 : 276.

٧ . Strabo 10.3. 7

٨ Strabo 10. 3. 11.

٩ .Harrison 1962: 7f.

١٠ أنظر ١٩٦٢ Harrison : ١٠ .

١١ Harrison ١٩٦٢ : ١٤ cf 30 . وزجريوس (Ζαγρεύς) هو الشكل الهلينى للاسم الذى يعتقد انه قد أطلق على زيوس فى كريت فى عهد الملك مينوس (أنظر Willetts1962 : 240,203) وهو الاسم الذى أطلق أيضاً على ديونيسوس من بيرسيفوني- وليس من سيميلي- والذى قطعه التيتانيس(كما سنرى عند الحديث عن الحلقة الثانية من حلقات النسق) وفقا للعقيدة الأورفيه , أنظر Nonnos_VI 123-190 أنظر أيضاً Nilsson1997:228 و Otto1991: ١٨٦ و Jain-maire1985: 507f و Scheffer1943: 103 و Αεκατσα 1999: 187 قارن Orphic Hymn 30. 6 .حيث يدعى ديونيسوس أبن برسيفونى .

١٢ . Harrison 1962 : 12

١٣ Harrison ١٦ : ١٩٦٢ .

١٤ Thomson 1946 : 170 . ١٧٠

١٥ : Willetts 1962 ٢١٣ .

١٦: Willetts 1962 ٢٠٦ .

١٧ . : Willetts 1962 f.٢٠٤

١٨ : Willetts 1962 ٢٠٥ .

١٩ : Willetts 1962 ٢٠٦ .

٢٠ Leinieks 1996 : ٣٤٠ .

٢١ : Musurillo 1966 ٣٠٩ .

٢٢ . Segal 1997 : 90f.

٢٣ Segal ١٩٦١ : ٢١٨ قارن Lada-Richards1999 : 223 و Bowie ١٩٩٣ : ٢٤٦. قارن أيضاً Heidn 1991 : ١٠٣ الذى يرى -على الرغم من استشهاده بSegal فى هذه الجزئية ورأيه الذى مفاده أن هذه الأبيات إنما تعد ذات دلالة هامة على إظهار الاختلاف بين أيسخيلوس ويوريبيديس- أنة من الصعب اتخاذها ذريعة لإظهار أن لكلٍ من أيسخيلوس وأريستوفانيس نفس القيم المشتركة , على اعتبار أن هذه القيم تجمع بين أيسخيلوس وملقنى الكورس من ناحية وبينة وبين هؤلاء وأريستوفانيس من ناحية أخرى.

٢٤ ,MacDwell 1995 ٢٩٧ وعن النزعة المحافظة والأريستوقراطية التى يبديها الكورس فى البارودوس أيضاً أنظر Hubbard 1991 : ٢٠٣ .

٢٥ لم يكن الرجال اليونانيون يرتدون سراويلا وقلائد , وإنما كان رجال فارس هم الذين يرتدونها (أنظر : Seaford 1984 ١٣٨) .

٢٦ Hamilton ١٩٧٩ : ٢٩٠ .

٢٧ .٤٧٢ _Euripides, frag

٢٨ . Moralia 417C Plutarch ,

٢٩ . ١٢ II Clement of Alexandria

٣٠ II Clement of Alexandria ١٥ . وردت إشارات عن تقطيع ديونيسوس وطهو لحمه وأكله على يد التيتانيس فى مصادر أخرى أهمها Callimachus, frag. ٦٤٣ و Diodorus of Sicily V . ٤ و Plutarch , frag. ٢١٢ و

Nonnos 169-175 . VI قارن أيضاً إشارات غير مفصلة فى Orphic frag.214 ,٢٢٠, ٢٢٤ VIII, Pausanias ٣٧ . ٥ و Orphic Hymn. ٣٧

٣١ أنظر Dodds 1959 : ٢٧٦-٢٧٨وأنظر أيضاً idem. : XIV

٣٢ - West 1981 : 161 .

٣٣ . Cook 1914-1940 :

٣٤ . Cornford 1934: 99

٣٥ أنظر تعليق كلٍ من Stanford 1958 : ١٠٣ و Dover 1993 : ٢٣٧ على بيت٣٨٣. ولقد كان للخنزير دوراً فى تطهير الملقنين : فقد كان كل الملقن يصطحب معه خنزيراً رضيعاً يقوم بتطهيره مغطساً إيه فى ماء البحر , بعدها يضحى به ويراق دمه على المرشح للتلقين (أنظر Willoughby 1929 , 45) .

٣٦ 184 : Lada-Richards 1999 .

٣٧ : Parke 1977 ١٠٩ . حول هذا الموكب أنظر أيضاً Deubner 1927: pas-sim و : Deubner 1932 f١٠٢ و Bieber 1939 : ٣١ وBoardman Kerényi و ١٦٣ : Guthrie 1950 و f٩٣ : ١٩٨٣ Simon و 1985 : 6f : Morrison 1996 و Λουλας 1993 : 153 و ٧٢ و ١٦٦-١ 1976 : ١٨٣ . وأما احتفال الخويس (Χόες) الذى يعتقد أن هذا الموكب كان يقام فيه فهو ثانى أيام مهرجان الأنثيستيريا الموافق لليوم الثانى عشر من شهر الأنثيستيريون الذى كان يقام فيه هذا المهرجان . وقد كانت تتم فى هذا اليوم منافسات فى شرب الخمر الجديدة التى تم فتح جرارها فى اليوم الأول (أنظر : Burkert 1985 . (237ff

٣٨ Seaford ١٩٩٤ : ٢٦٧ أنظر أيضاً : Parke 1977 ١٠٩ و Seaford : ١٩٨٤ . ٩٧

٣٩ Seaford ١٩٩٤ : ٢٦٩ أنظر أيضاً : Simon 1983 . ٩٤

٤٠ أنظر . Homeric Hemn VII

٤١ 161 : Burkert 1985 .

٤٢ : Segal 1961 . ٢٢٠

٤٣ : Lada-Richards 1999 . ٢٥٢

٤٤ عن النشيد الهومرى السابع كمصدر لما يرويه سيلينوس فى مقدمة الكيكلوبس عن مغامرته البحرية أنظر Waltz 1931 : ٢٨٨ , قارن تعليق Duchemin 1945 : ٤٤ و : Ussher 1978 ٣٧ و : Seaford 1988 ٩٧ على أبيات ١١-١٧ .

٤٥ Seaford ١٩٨٤ : ١٩٥قارن.Duchemin 1945 : f١٨٤

٤٦ أنظر XXVI : Duchemin 1945 .

٤٧ أنظر هوامش ٣٣ و ٣٤ ومتونها .

٤٨ : Jeanmaire 1985 . ٣٢٣

٤٩ :. Jeanmaire 1985 ٣٠٤

٥٠ . Pindar , frag. 99

٥١ : Jeanmaire 1985 . ٣٠٩

٥٢ أنظر الشذرات التى أوردها : Jeanmaire 1985 ٣١٠ و: ٢٣ . Pickard-Cambridge 1927

٥٣ : Kerenyi1976 . ٣٠٥

٥٤ . : Jeanmaire 1985 ٣١٣-٣١٤

٥٥ أنظر Harrison 1962 : ٣٥-٣٦ .

٥٦ . Thomson 1941 :169

٥٧ أنظر هامش ١٣.

٥٨ ._Thomson1941 :172_

٥٩ Cornford 1934 : ٨٥ .

٦٠ Segal 1961 : 226 . قارن Bowie. ١٩٩٣: ٢٥١

٦١ Segal 1961 : ٢٢٧ .

٦٢ أنظر Van-Gennep 1960 : passim . قارن Bowie 1993 : 57 و67 : Konstan1995 .

٦٣ Aristophanes' Birds ٩٢٢-٩٢٣ .

٦٤ أنظر ما أوردته فى بدايات الحلقتين الثانية والرابعة من النسق وخاصة متون هوامش ٣٣ - ٣٥ و ٤٨ - ٤٩ .

٦٥ Konstan 1995 : 67 قارن٢٣٧ : ١٩٩٣ Bowie الذى يعتقد أن المشكلات التى تعترى هوية ديونيسوس تتشابه وما يعانيه الملقن أثناء عملية التلقين وأن ارتداءه لملابس غيره يرتبط بتغير الوضع الاجتماعى المصاحب لهذه العملية .

٦٦ Konstan 1995 : 69 .

٦٧ من الباحثين من أورد معظم عناصر هذه الحكاية الأسطورية ومنهم من أورد بعضها . أنظر منهم Bowie 1993 : ٤٩ و Halliday 1926 , 179 و Nilsson 1951 : 60f و Thomson 1946 : ١٨٠ .

٦٨ Plutarch's Moralia ٢٩٤ B&C .

٦٩ Strabo ٩ . ١ . ٧ .

٧٠ Nonnos 301-307 XXVII .

٧١ أنظر : Vidal-Naquet 1983 ٥٩ الذى أورد هذه الآراء ليبنى على الرأى الثانى منها وجهة النظر التى مفادها أن هذه الأسطورة تتعلق بالكريبتيا (κρυπτεία) التى يسلك فيها الفتى (ἠβός) نمطاً سلوكياً يعتمد على الخديعة في التغلب على الخصم والذي هو يعد مضاداً لذلك السلوك الذي ينبغي على الشاب الهوبليتيس ὁπλίτης أن يتبعه ولكن ما يهمنا هنا هو الارتباط بين الأسطورة والشعيرة بغض النظر عما إذا كانت هذه الأسطورة وهذه الشعيرة يمثلان نموذجاً عكسياً لعرف طقسي آخر.

٧٢ Bowie ١٩٩٣ : ٢٤٧ قارن : ٢٣٧-٢٤٢ ١٩٩٩ Lada-Richards التى تعتبر أن رد ديونيسوس على يوريبيديس- والذى يقول فيه " أما أنا فإننى كنت استمتع بهذا الصمت, فكانت هذه (الحيلة) تمنحونى سعادة ليست أقل مما يمنحها لى أولئك الذين يثرثرون الآن" - يظهر العرض الأيسخيلى وكأنة فى الأساس حدث ديونيسى .

قائمة المصادر والمراجع :

- المصادر:

Aristophanes, Birds ,ed. by J. Henderson. London . Loeb.2000.

Aristophanis, Frogs, ed.with Introd.& Comm. By K. Dover.Oxford. 1993.

Aristotle, Poetics (with an English Trans. by W. H. Fyfe). London, Loeb.1960.

Callimachus, Fragmenta, ed. by Pfeiffer. Oxford,1949

Clement of Alexandria , Exhortation to the Greeks with an English Trans.by G.W.Butterworth London Loeb.1960

Diodorus of Sicily, Liberary (with an English Trans. by C. H. Oldfather) vol. 3.London, Loeb.1961.

Euripides, Bacchae, ed. by J. Diggle in Euripides Fabulae, . Oxford,1994

Euripides, Fragments, ed. by A. Nauck & B. Snell in Tragicorum Graecorum Fragmenta Hildesheim, 1964.

Euripides, Cyclops, ed.& trans. by D. Kovacs. London, Loeb. 1994.

Homeric Hymns, ed. in Hesiod & Homeric Hymns with an English Trans.by H.G.Evelyn-White).London, Loeb. 1959.

Nonnos, Dionysiaca (with an English Trans. by H. J. Rose vol 1, 2 . London, Loeb, 1956

Orphicorum Fragmenta, ed. by O. kern. Berlin 1922

Orphei Hymni, ed.by G Quamdt. Berlin 1960

Pausanias, Description of Greece (with an English trans. by W. H. S.Jones) vol. 4.London, Loeb. 1935.

Pindar, Fragments, ed. by A. Turyn in Pindari Carmina Cum Fragmentis. Oxford.1952.

Plutarch, Moralia (with an English Trans. by F. C. Babbitt). London, Loeb. 1957 (vol. 4,5) .

Plutarch, Fragments,ed. in Plutarch's Moralia , vol.15 with an .English Trans.by F. H. Sandbach London, Loeb. 1969

Strabo, Geography (with an English Trans. by H. L. Jones). London, Loeb. 1927 (vol. 4), 1954 (vol.5) .

ب- المراجع :

Bieber, M. 1949. "Eros and Dionysus on Kerch Vases." Hesperia, suppl.8: 31-38.

Boardman, F. 1958. "A Greek Vase from Egypt." JHS 78: 4-12.

Bowie, A.M. 1993. Aristophane: Myth, Ritual and Comedy. Cambridge.

Burkert, W. 1985.Greek Religion: Archaic and Classical. Trans. by J. Raflan. Oxford.

st vol.١ .Cook, A. B. 1914. Zeus: A Study in Ancient Religion Cambridge.

Cornford, F. M. The Origin of the Attic Comedy. Cambridge

Deubner, L. 1927. "Dionysos und die Anthesterien." JDAI :172-192

----------. 1932 . Attische Feste. Berlin

Dodds E. R. 1953. Euripides' Bacchae. Oxford.

----------. 1959. The Greeks and the Irrational (third printing), Berkeley & Los Angeles

Dover, K. 1993.Aristophanes Frogs. Oxford.

.Duchemin, H. J. 1945. Euripide. Le Cyclope. Paris

Foucart, P. 1914.Les Mystéres d' Eleusis. Paris.

Gennep, A. Van. The Rites of Passage Trans. by M.B. Vizedoni & G. L. Caffee.London.

Guthrie, W. K. C. 1950. The Greeks and their Gods. London.

Halliday, W.R. 1926."Xanthos-Melanthos and the Origin of Tragedy." CR. 40 : 179 - 181.

Hamilton, R. 1979. "Euripides' Cyclopean Symposium." Phoenix 33: 287 - 292 .

Harrison, J.E. 1962. Epilegomena to the Study of Greek Religion and THEMIS. New York.

Heiden, B.1991. "Tragedy and Comedy in the Frogs of Aristo-
.١١١-٩٥ :٢٠ Ramus ".phanes

Hubbard,T.K.1991 The Mask of Comedy: Aristophanes and the
.& London Intertextual Parabasis.Ithaka

Jainmaire,H.1985.
Διονυσος: Ιστορια της λατρειας του βάκχου. μτφρ. Λ.Α. Μαρτάνη. Αθήνα.

Kerényi, C. 1976. Dionysos: Archetypal of Image of Indestructi-
.ble Life. Trans. by R. Manheim.Princeton

Konstan, D. 1995. Greek Comedy and Ideology Oxford.

Lada-Richards, I.1999. Initiating Dionysus: Ritual and Theatre in Aristophanes' Frogs. Oxford.

Leinieks, V. 1996. The City Of Dionysos: A study of Euripides' Bacchai.Stuttgart.

Λεκατσά, Π. 1999.
Διόνυσος: Καταγωγή καὶ ἐξέλιξη τῆς Διονυσιακῆς Θρησκείας. 4η εκδ.. Αθ

Lloyd, M. 1992 The Agon in Euripides. Oxford.

Λουκά, Ι.1993.Αιγαίο Πέλαγος. Αθήνα.

MacDwell, D. M. 1995. Aristophanes and Athens: An Introduction to the plays. Oxford.

Magnien, V. 1950. Les Mystéres d' Eleusis: leurs origines et le
ed. Paris. .ritual de leurs initiations.3ime

Morrison, J. S. 1996. Greek and Roman Oared Warship. Oxford.

Μυλωνά, Γ.Ε. 1960. "Ελευσίς και Διόνυσος." Αρχαιολογική Εφημερίς: 68-11

----------.(Mylonas, G.E.) 1961.*Eleusis and The Eleusinian Mysteries*. Princeton.
lusurillo, H. 1966. "Euripides and Dionysiac Piety (*Bacchae* 370-433)." *TAPhA* 97: 299-309.
ilsson, M. P. 1951. *Cults, Myths, Oracles and Politics in Ancient Greece*. Lund.
---------.1997.*Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Θρησκείας*,μτφρ. Παπαθωμόπουλου. 7η εκδ. Αθήνα..
tto, W.F.1991. *Διόνυσος: Μύθος και Λατρεία, μτφρ. Θ.Λουπασάκης*. Αθήνα.
arke, H. W. 1977. *Festivals of the Athenians*. London.
card. C. 1927. "L' Episode de Baubô dans le Mystéres d' Eleusis." *RHR* 95:220-255.
---------. 1929. "L' Eleusinisme et la Disgrace des Danaides." *RHR* 100: 48-84.
---------. 1931. "Trois Bas-Reliefs <<Eleusiniens>>." *BCH* 55: 11-42.
ckard-Cambridge, A. 1927. *Dithyramb, Tragedy and Comedy*. Oxford.
heffer, T. de1943.*Mystéres etOracles Helléniques*. Trans. by A. Jundt. Paris.
aford, R. 1984. *Euripides' Cyclops*. Oxford.
----------. 1994. *Reciprocity and Ritual, Homer and Tragedy in the Developing City State*. Oxford.
gal, C. 1961. "The Character and cults of Dionysus and the Unity of the *Frogs*." *HSPh* 65: 207-242.
--------. 1997. *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*. 4th ed. Princeton
mon, E. 1983. *Festivals of Attica: An Archaeological Commentary*. Wisconsin.
anford, W. B. 1958. *Aristophanes The Frogs*. London.
omson, G. 1946. *Aeschylus and Athens: A study in the Social origins of Drama*. 2nd ed. London.
sher, R.G. 1978.*Euripides' Cyclops*. Rome.
dal-Naquet, P. 1983. "Le chasseur noir et l' origine de l' éphébie athénienne." dans *Le chasseur noir*. Paris.
altz, P. 1931. L' Drame Satyrique, et le Prologue du *Cyclope* d' Euripide." *L' Acropole* 6: 278-295.
est, M. L. 1983. *The Orphic Poems*. Oxford.
illetts, R.F. 1962. *Cretan Cults and Festivals*. London.
loughby, H. R. 1929. *Pagan Regeneration: A Study of Mystery Initiations in the Greco-Roman world*. Chicago.