

البطل التراجيدي مابين سوفوكليس و
ارثر ميلر (أنتيجون - موت بائع متجول)
نموذجاً

د. محمود سعيد محمد إسماعيل
باحث مسرحي - عضو اتحاد كتاب
مصر



المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية

المجلد الأول - العدد الأول - مسلسل العدد (1) - يناير 2015

رقم الإيداع بدار الكتب 24274 لسنة 2016

ISSN-Print: 2356-8690 ISSN-Online: 2356-8690

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري <https://jsezu.journals.ekb.eg>

البريد الإلكتروني للمجلة E-mail JSROSE@foe.zu.edu.eg

البطل التراجيدي مابين سوفوكليس و ارثر ميلر (أنتيجون - موت بائع متجول) نموذجاً

د. محمود سعيد محمد إسماعيل

باحث مسرحي - عضو اتحاد كتاب مصر

الملخص

هناك فروق فاصلة ما بين سمو وسقوط البطلين التراجيديين تشكل في جملتها الرسالة الثقافية والحضارية لكل عصر منطلقاً من النص المسرحي، خاصة أن التغيير في أحوال البطل من السعادة إلى الشقاء، لا يحدث بسبب الخبث والشر، بل بسقطة عظيمة، فهذه السقطة العظيمة، هي إذاً نقطة الضعف في شخصية البطل التي لاتجعله كامل الفضيلة، والتي تنجم عنها المفاجعة، ويمكننا القول أن الخطأ المأساوي الذي يسبب تعاسة البطل التراجيدي، يرجع إلى حكم خاطئ على الموقف، سواء عن جهل أو تعمد وعناد.

فالإنسان مهما كان قوياً، فإن القوى الغيبية القدرية تظل أقوى منه وعن طريق التحدي بالإرادة يستعر الصراع بين الإرادتين، وتنتصر إرادة القدر أو مشيئته. وهنا يكمن نبل التراجيديا في هذا الموت المحتوم الذي يواجهه البطل المقضي عليه، والذي يقاوم حتى آخر لحظة في حياته، تحقيقاً لذاته الإنسانية، وتأكيداً نبيلاً لموقف الإنسان الذي يرفض الاستسلام، كاشفاً في صراعه المهيب بأسرار النفس وأسرار الوجود، وأن ما حل بالبطل التراجيدي يعتبر تطهيراً لنفسه عن الأخطاء التي ارتكبها بدون وعي منه، فبهذا كان المبدأ الخلقى يقضي، وحتى يعود النظام مرة أخرى، لابد من تطهير نفس البطل.

إن التجربة التراجيدية لاتعني أن يدور الإنسان في حلقة مفرغة من النزوع المبهم، إنما يؤكد أن هناك تجاوزاً جدلياً بالفعل للتجربة الراهنة ومفارقة لإخفاقها بشكل ما ويعتمد ذلك على المعاناة، فهي تؤدي مع اكتمالها إلى ذلك بالضرورة. يتضح لنا أن مسرحية (أنتيجونا) تشتمل على صفة جديدة، ففيها وجه الكاتب عنايته الكبرى إلى الشخصية البشرية إلا أن الآلهة قد اقتربت على نحو غامض من سير الحوادث، ولئن خلت أشخاص المسرحية من الكائنات العلوية فلقد أضفى المؤلف على الكائنات البشرية وأعمالهم ضوء الموضوع الأساسي، وهو موضوع ميتافيزيقي في جوهره.

فقد انقلب الصراع بعض الشيء إلى صراع رغبات إنسانية، فـ "أنتيجونا" التي لاتصارع قوى عليا خفية، بل تصارع كريون، فالصراع إذن بين رغبتين إنسانيتين، وذلك مرده إلى طبيعة مسرح سوفوكليس الإنسانية. قد كان ميلر حريصاً كل الحرص على التمكن من عنصر الصنعة في فنه، إذ أن إدراكه لأسرار الصنعة كفيل باستيعاب الاتجاهات الدرامية التي قد تختلف إلى درجة التناقض التام، فهذا التناقض في يد الكاتب الخبير يمكن أن يتحول إلى طاقة درامية حية وخلقة. كان العنصر التراجيدي في مسرح ارثر ميلر السبب الرئيسي في تجنبه لأخطاء المسرحية الاجتماعية، فهو يدرك بعمق وبموضوعية التناقضات التي تمزق الإنسان المعاصر، وهي ليست تناقضات اجتماعية بمفهوم الواقعية الاشتراكية، لكنها ظواهر نابعة من صراعات وأكثر فاعلية في المجتمع الإنساني ككل وبصفة عامة، وليس الإنسان الفرد إلا أحد ضحاياها. يمتاز ميلر، من ناحية التكنيك، بالتركيب المتماسك، وقد استطاع أن يتغلب على قيود التكنيك الواقعي، فلم يسرد قصة البطل سرداً تاريخياً مطرداً، وإنما أخذ يطلعنا على حاضره، ثم يعود بنا إلى ماضيه ثم يرجع مرة أخرى إلى حاضره.

مقدمة البحث

تعد التراجيديا اليونانية وصف لمحاولة الإغلاء والتسامي الفردي لإنجاز مهمة اجتماعية أو أخلاقية، ويواجه فيها البطل التراجيدي بتحديات تدمره بواسطة القدر، نتيجة خلل غير معروف في شخصيته، ويتطلب هذا أن يحتل البطل مكانة سامية لا يتنازل عنها، ويوجه نحو هدف نبيل ثم يسقط ويدمر؛ من خلال هذا الإجمال يمكن فرز مقومات شخصية البطل التراجيدي الإغريقي في النسب الملكي، السمو، السقوط الدرامي، التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية، التماثل بين قول الشخصية وفعلها، النهاية الدرامية، ومن أمثلة ذلك مسرحية "أنتيجون" التي تم فيها اعلاء قيمة السمو الأخلاقي "لأنتيجون" لمحاولة دفن جثة أخيها دون رغبة "كريون" تحقيقاً منها للارادة الالهية والتي كانت تمثل الوازع الديني والأخلاقي الذي يحرك البطل التراجيدي كما كتبها "سوفوكليس".

وفي رحلة التطور الإنساني عبر العصور تختلف الصفات البطولية مع تغير مفهوم البطل التراجيدي طبقاً لثقافة العصر وسياساته ومكانه وزمانه، فنجد "ارثر ميلر" في مسرحية "موت بائع متجول" التي نشرت سنة 1948 يقدم البطل التراجيدي العصري "ويلي لومان" وهو بائع متجول

يعمل فى شركة كمندوب مبيعات وينتقل من بلد لآخر ليحلب لهم الزبائن، وعندما لا يتمكن من بيع شىء فإنهم لن يدفعوا له شىء، والآن وبعد أن أصبح عجوزاً وغير قادر على جلب الزبائن لم يعد هناك حاجة إليه فيطردوه..

وفى دراستنا هذه سيساعدنا منهج التحليل المقارن على إستخراج الدلالات العميقة بالمقارنة بين صفات البطل التراجيدى الإغريقى المتمثلة فى سمو الأخلاقى الذى قدمه "سوفوكليس" لشخصية "أنتيجون" ويقابلها السقوط الأخلاقى للبطل التراجيدى المعاصر من خلال ماقدمه "ميلر" فمسرحية (موت بائع متجول) من خلال ثلاثة محاور رئيسة الاول علاقة "ويلى لومان" كأب بولديه، والثانى علاقته بزوجته ومدى وفائه لها، والثالث علاقته بشركة التامين التى منحتة وثيقة تامين على الحياه.

إن هذه الفروق الفاصلة ما بين سمو وسقوط البطلين التراجيديين تشكل فى جملتها الرسالة الثقافية والحضارية لكل عصر منطلقاً من النص المسرحى، ولتحقيق الهدف الذى تسعى إليه الدراسة سننطلق من خلال أرضية منهجية ونظرية بقصد الوصول إلى النتائج الصحيحة.

أهمية البحث

تختص هذه الدراسة بالكشف عن تطور صفات البطل التراجيدى بدءاً من ادبيات التراجيديا الاغريقية وصولاً الى صفاته المعاصرة من خلال تطبيق مقارن للبطل التراجيدى ما بين مسرحية "أنتيجون" لسوفوكليس" ومسرحية "موت بائع متجول" لارثر ميلر".

مشكلة البحث

تحاول هذه الدراسة تقييم البطل التراجيدى فى مسرحيتى (أنتيجون) و(موت بائع متجول) من خلال طرح مقارن مزدوج، يسير فيه جنباً إلى جنب صفات البطل التراجيدى القديم وصفات البطل التراجيدى الحديث، وخلال هذا الرصد تكمن مشكلة البحث والتي تتمثل فى الإجابة عن التساؤلات الآتية:-

1- ما الفروق الجوهرية بين صفات البطل التراجيدى القديم وصفات البطل التراجيدى الحديث؟

2- ما دور المتغيرات الاجتماعية والسياسية والثقافية في تشكيل وتكوين فكر البطل التراجيدي المعاصر ؟

منهج البحث

تتطلب طبيعة البحث الاعتماد على المنهج المقارن "وهو المقارنة بين آداب أو أدباء مجموعة لغوية واحدة أو مجموعات مختلفة من خلال دراسة التأثيرات الأدبية التي تتعدى الحدود اللغوية والجنسية والسياسية مثال ذلك دراسة الرومانتيكية في آداب مختلفة" (أثر ميلر، 1955) ، فنحن في حاجة ماسة لخلق جدل نقدي خاصة أن الأدب المقارن "ليس حالة معرفية وجمالية جاهزة سلفاً بل هو قيد التشكيل الجمالي والمعرفي المتجدد لآداب الشعوب ومبتكراتها الحية" (سوفوكلس، 2014) ، وفي هذا البحث يتناول الباحث نماذج بشرية وهو حقل غني من حقول الاتصالات الأدبية المقارنة.

فلسفة البطل التراجيدي

ظل النقد منذ عهد أرسطو حتى اليوم يناقشون طبيعة المأساة، أنا يتحدثون عن أنواعها المختلفة وأنا يفصلون أصولها الدرامية، ويشتبكون في معارك أدبية لاطائل تحتها، واتفق النقد في عصرنا على ترديد عبارات متباينة يفهم منها أن كتابة المأساة قد أصبحت أمراً مستحيلاً، فهم يرون أن الإنسان الحديث قد تضاءل وانكمش، وأن المجتمع الذي يعيش فيه قد قضى على روحه وعقله قضاء مبرماً وجعل منه قزماً لا يصلح بحال لأي دور من أدوار البطولة. ويستشهدون على ذلك بعقد مقارنات بين حياتنا اليوم والحياة في العصر الأثيني أو العصر الإليزابيثي، ويخلصون من ذلك إلى أن الفرد قد فقد كيانه وأن الحياة قد فقدت مغزاها، ومن ثم فإن الأحداث والمواقف التي يمر بها الإنسان اليوم لا تصلح مادة للمأساة، ذلك لأنها تختلف في معناها ومبناها عن الخبرات والمواقف التي يتعرض لها الملك أوديب في مسرحية سوفوكليس أو الملك لير في مسرحية شكسبير مثلاً أو حتى أنتيجون سوفوكليس؟؟.

ومن حسن الحظ أن كتاب المسرح الحديث لم يلقوا بالاً إلى هذا الكلام وانصرفوا إلى أعمالهم الخلاقة، يضيفون كل يوم إلى التراث المسرحي جديداً، ورغم ما يبذله النقد من جهود متفرقة لإحياء الأنواع المسرحية التقليدية، فإن معظم كتاب المسرح قد نزعوا إلى ارتياد آفاق جديدة.

فاتجه بعضهم إلى كتابة أنواع من التراجيديات المنبئة الصلة بالأنواع الأدبية المعروفة، ونحا آخرون إلى استلهام الأنواع القديمة لابتكار أشكال جديدة.

فلم ترد كلمة البطل، عند أرسطو في كتابه فن الشعر، ولكن معظم النقاد دأبوا على إطلاقها مرتبطة بالشخصية المحورية في المسرحية.

ويرى أرسطو أن هناك عناصر أربعة لا بد من توافرها عند بناء شخصية البطل التراجيدي:
(أرسطو، 1973: 17)

1- أن تتصف الشخصية بالسمو، أي تكون ذات صفات خاصة وسلوك منفرد، حتى تكون أكثر تأثيراً في النفس، وحتى تحقق بسلوكها المتميز التضاد بينها وبين السلوك العادي، وحتى يتسنى لها الصراع. ولما كانت التراجيديا اليونانية ذات موضوع هام، فإنها تتطلب أبطالاً عظاماً، وأنصاف آلهة أو من البشر ذائعي الصيت والشهرة، ولقد أدرك الإغريق أن المأساة عندما تحل بإنسان عظيم تكون أكثر تأثيراً في نفس المشاهد مما لو حلت برجل عادي، فالبطل التراجيدي الإغريقي رغم سموه ليس معصوماً من الخطأ رغم حكمته، ولكن إدراكه الزائد بذاته وبمعرفته ومحاولة التسامي على مصاف البشرية إلى مصاف الآلهة يجعلانه يقع في الإثم ويسقط في الغرور والغطرسة.

2- التوافق بين الشخصية وصفاتها الفطرية، فلا يصح أن تصور المرأة بصفات الرجل مثل الخشونة والشجاعة في الحرب.

3- التماثل بين ما تقوله الشخصية وما تفعله، فلا ينبغي أن يشذ القول عن الفعل.

4- التناسق في بناء الشخصية، بمعنى أن تتمسك الشخصية في قولها وفعلها بموقف معين، طالما أن الظروف ثابتة، وألا يتغير سلوكها فجأة دون مبرر من موقف إلى آخر، كذلك يجب أن تخضع الشخصيات في قولها وفعلها إلى (قانون الضرورة والاحتمال)، بمعنى ألا نقول قولاً، وتأتي بفعل بعيد عن الاحتمال مخالف للواقع.

سمو البطل التراجيدي

ولأن موضوع التراجيديا يتسم بالجلال، فإنه يتناول مشاكل الفرد وقضاياها، ولذلك لا بد أن يكون البطل فيها سامياً، متميزاً عن الآخرين، منفرداً في سلوكه وإن أدى به هذا التميز إلى الوقوع في الهلاك.

ويجب أن ندرك أن سمو بالنسبة للشخصية التراجيدية، لا يتعلق بالمكانة الاجتماعية، ولا بالمولد، بل يتعلق أساساً بالسلوك والأفعال، "فالشخصية الدرامية إما أسمى من الإنسان العادي سلوكاً، أو أدنى منه في تصرفاتها، وبما أن الشخصيات في التراجيديا هي التي تقوم بالفعل، فإن كل شخصية في المسرحية ينبغي أن تفسر مسار السلوك الإنساني، ولماذا يتجه إلى جانب دون الآخر، فالشخصيات الخالية من العمق، لا تعطي للدراما أبعادها ولا تعطي للصراع مغزاه" (مجدي وهبه، 1972: 80).

وإذا كان اليونانيون يصرون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع، من الآلهة أو أنصاف الآلهة، أو الملوك والملكات، والأمراء والأميرات، أو القادة، "ذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً، ومن ثم كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزاً أو أنماطاً يقتدى بهم" (توفيق منصور، 2015: 8)، فلا يعهد لهؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة، ومع ذلك فهناك بعض التراجيديات التي ليس بها إلا اسم واحد مشهور أو اسمان، أما بقية الشخصيات فمن ابتكار الخيال، معنى هذا أن الشخصية لا بد أن تكون سامية حتى لو لم تكن معروفة في التاريخ.

"الفرد البطل هو الأساس الذي تبنى على عاتقه التراجيديا، وليس الجماعة، فأفعاله محسوبة، ومن هنا نشأ مفهوم البطولة الفردية، لبطل قوي أرسقراطي، يجري في عروقه الدم الملكي، وبقوته ونبله يستطيع أن يمارس صراعاً بين القدر والقوى الغيبية، حيث يمجّد القوة البشرية وعظمة الروح الإنسانية التي تقبل التحدي، بإرادة كاملة وبروح إيجابية، مفصلاً عن قيمته كإنسان" (محمد حمدي إبراهيم، 1977: 50).

فإذا كان سائر البشر يخضعون لقيود موضوعة، ويلتزمون بحدود مرسومة، فإن أبطال سوفوكليس يحطمون كل القيود والحدود، لأنهم وحدهم الذين يتمتعون بفضيلة أعرف نفسك، ولأن هذه الفضيلة البطولية ووعيهم بها تضع على حريتهم قيوداً، أكثر صلابة وحدوداً أشد صرامة من

تلك التي تفرضها الحياة الاجتماعية العادية، "ومن هنا تنبع مأساوية سوفوكليس الناتجة عن التناقض بين قوانين السلوك البشري، والحرية البطولية المطلقة التي لاتخضع إلا إلى قوانينها الخاصة بها، إلى جانب عجز المجتمع البشري عن معرفة الحقيقة البطولية، وعجز البطل نفسه عن معرفة الحقيقة كاملة، أنه أكثر الناس معرفة بنفسه ومع ذلك فهناك شيء ما جوهرى ينقصه، ذلك ما يفرق بينه وبين الإله، ويعلو في نفس الوقت فوق مستوى الفرد العادي" (لويس عوض، 2006: 13).

ولهذا يقال أن سوفوكليس كتب عن الأبطال واسخيلئوس عن الآلهة ويوريبيديس عن البشر. والتراجيديات اليونانية أساسها الصراع، والذي يتخذ عدة أشكال في المسرح اليوناني حيث تتمثل في:

1- "الصراع العمودي: في هذه الحالة تواجه الحرية البشرية والإرادة الإلهية .. والمثال الأكثر انطباقاً الذي يقدمه المسرح اليوناني هو بروميثيوس المقيد بالأغلال.

2- الصراع الأفقي: وهنا يواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض، والمثال الأكثر صفاء هو الصراع في مسرحية أنتيجونا.

3- الصراع الديناميكي: وفي هذه الحالة تقف العفوية البشرية بوجه الذي لامفر منه، القدر، التاريخ المقدر والمعاش درامياً، ويظل خير مثال على هذا الصراع مسرحية الفرس، الذين توقعوا على هزيمتهم وعلى دهشتهم من إنهزام القدر.

4- الصراع الداخلي: وهي الحالة الصراعية الأكثر دقة، فالبطل المأساوي هنا يصل إلى التناقضات الداخلية التي تفجره، وتوجه حدته نحو إكمال وجوده، فأدويب يحمل في أعماقه جذور مأساته وعذابه فهو الزوج الابن والولد، القاتل والضحية والجلاد" (أحمد العشري، 2006: 13).

وحتى يكون الصراع ساخناً، لابد أن يكون غير متكافئ، فعنصر القضاء والقدر يتصدى أسرة بتمامها، لا يستطيع أحدهم مهرباً، فاللعنة جاثمة تتوارثها الأسرة الملكية، فكل الشخصيات يسوقها القدر إلى التهلكة.

"القضاء والقدر يحدد مصير الأبطال في الفكر اليوناني حيث يبدد المصير مقدراً ومحتوماً، دون أن يكون للبطل دخل كبير في فجيعة التي حلت به، لقد كان الخضوع للقضاء والقدر الذي رضي به حتى بروميثيوس هو القاعدة في الشخصيات الإغريقية، فهؤلاء الأبطال يخوضون صراعاً مع الآلهة أو القوى الغيبية، فينتصرون عليها حيناً وتنتصر عليهم حيناً آخر" (أحمد عثمان، 1978: 75).

لقد استطاع اليونان من خلال الأسطورة أن يخلقوا لهم أبطالاً يخوضون صراعاً مع قوى كبرى، ويحققون أحلامهم وأمانهم، ولتكن أيضاً تعبيراً عن الآلام التي يعانها الشعب، تعبيراً عن قواه النفسية وإرادته القوية.

وقد عرف أرسطو التراجيديا فقال: "إنها فعل تام نبيل لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من التزين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء وهذه المحاكاة تتم على يد أشخاص يفعلون، لا عن طريق الحكاية والقصص وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات، وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن، وبعضها الآخر باستخدام النشيد" (محمد عزيزة، 1971: 32).

وفي هذه العبارة تعريف أوضح لطبيعة التراجيديا، ثم أيضاً تحديد لوظيفتها الأساسية، وكذلك تحديد للغتها المنمقة، وإن كان قد أغفل في هذه العبارة أهم عناصر التراجيديا اليونانية ونعني به الصراع بين القوى المتعارضة التي تظهر فيها عن طريق التشاحن بين شخصياتها وهذه القوى .. أي القضاء والقدر الذي يتولى تحديد مصير الشخصيات التراجيدية والإنسان بصفة عامة في المجتمع اليوناني تبعاً للعقيدة السائدة والشعار الديني حينئذ بحيث يبدو مصيره محتماً دون أن يكون له دخل كبير في فجيعة، إذ كانت التراجيديا تصور قصة بطل تنتهي حياته بفاجعة وهذه القصة تثير في نفوس المشاهدين الشفقة عليه والخوف من مثل مصيره وبذلك تتطهر نفوسنا من الانفعالات مع ملاحظة أن الفاجعة التي تحل بالبطل نتيجة لغلطة ارتكبها أو لعيب فيه قد لا يدركه هو في بادئ الأمر.

"هذه الفاجعة التي حلت به وإن أثارت في نفوسنا الشفقة لاتثير فينا الجزع واليأس، وذلك لأن الكاتب يبهر لنا بواعث مقبولة لارتكاب الجريمة أو حدوث الكارثة للبطل، ويبدي كذلك في تفكير

البطل انفعالات لها من القوة ما يكفي لموازنة ما قد تثيره الجريمة أو الكارثة في نفوسنا من الاشمئزاز ما لم نعرف هذه الأسباب، وهي عادة تكون - في التراجيديا اليونانية - حكم القضاء والقدر والذي نسميه نحن بالتعبير الحديث (النصيب)، أو أن يكون عيباً في شخصية البطل، كالغناد مثلاً في شخصية (أنتيجونا)، والغرور وخيانة الأمانة في (بروميثيوس)، وحدة المزاج والغضب في (أوديب)، مع أن التراجيديا بوجه عام تقتض أن الموت شيء محتوم وأن الأجل لا أهمية له بالقياس إلى ما يصنعه الإنسان قبل أن يذوق الموت" (كولينث بروكس، 1964: 147).

لقد كانت التراجيديا تمثل نظرة معينة إلى الحياة ومن خلال هذه النظرة تحددت طبيعة التراجيديا، فلقد كان الإنسان موجوداً في هذا الكون حيث تؤثر فيه رغبات وطاقات غيبية تجبره على السير في الدرب الذي اختارته له، ويدرك أن هناك قوى غيره هائلة قد تكون الآلهة وقوة القضاء والقدر الجبرية التي تطحن الإنسان وتنتصر عليه، الأمر الذي جعل مركز البطولة في الإنسان هو قدرته على مواجهتها، ومنطقياً أنه من خلال هذه المواجهة كان لابد أن يتعرض للمعاناة والهزيمة تبعاً لقوة القوى المعارضة مما كان له بالغ الأثر في اختيار شخصيات التراجيديا التي كانت صورة من الفن المسرحي يتجلى فيها ذلك الجانب التعس من الحياة.

لذلك فالتراجيديا تكن الاحترام الشديد للإنسان بوجه عام، على الرغم من أن معظم التراجيديات تنتهي بفاجعة لبطلها، ولكن إرادة الإنسان وقدرته على الخوض في صراع دائم مع تلك القوى الخارقة شيء يكفل له الاحترام، .. فإنسان أعظم نبلاً مما يقتله وذلك لأنه يعلم أنه يموت.

"أراد سوفوكليس أن يفصح عن فكرة سبقه إليها قوم آخرون - كقول فيثاغور "إن الله وحده هو الفيلسوف أما الإنسان فنظره قاصر"، وتولت أنتيجونا أن تفصح عن علم الله الذي لاتحده الآماد. وتمثال أنتيجونا تمثال حقيقة أبدية تتجلى في عمر الزمان كلما سلطت القوة بأسها على الحق وكلما افترس النسر بلابل الطير التي تسبح بذكر الله .. وليست أنتيجونا تصوير صورة عارضة ولا صيحة مثيرة في تياترو لا تلبث أن تتفصح، ولكنها كانت دين القديسين من أولياء الله والعدل الذين حاربوا عنت الجور والبطش .. وأفصح من أفصح عن فكرتها بعد سوفوكليس أرباب العدل والحرية في أثينا كسقراط وديموستين وتتجلى فكرة أنتيجونا بالنقيض الذي يكرها ويعاقبها كفكرة كريون" (أرسطو، 1973: 13).

إن احترام التراجيديا للإنسان نبع من ضعف الإمكانية الإنسانية ومن قوة الإرادة نفسها، فالإنسان مهما كانت قوته فإن القوى الغيبية القدرية أكثر منه قوة، ومن طريق التحدي بالإرادة ينشب الصراع بين القوتين وينتصر القدر ويعاني الإنساني ويقاسي من هذا الانتصار، ثم يحاول الارتفاع بنفسه فوق مستوى هذه الكارثة القدرية التي تحل به، بل إن سوفوكليس يقترب أكثر من الإنسان في مسرحية "أنتيجونا" عندما حدد سوفوكليس أنتيجونا كمخلوقة، كبشر تحس بنفس الأحاسيس البشرية العامة، كامرأة تحس الوحدة والحسرة فتقول:

أنتيجونا: أنا الشقية أقاد إلى هذه الساحة الغربية، هذه العين المقدسة ... عين الشمس ... لن أراها، ولا صديق يرثي لهذا الحظ ... تقبل أختك تهبط مقر الموتى وحيدة لاصديق لها لم تبل حلاوة الزواج ... ولا حنان الزوج ... ولا لذة الأمومة ... أي ذنب جنيت واحسرتاه ... إني لتعسة شقية.

فسوفوكليس يعتبر بحق كما قال "الأرديس نيكول" مجد المسرح الإغريقي، فلقد استطاع أن يلاحظ الإنسان وأن يتصور النبل الذي تتمخض عنه روح البشر إذا امتحنت بالألم.

"لقد كانت للتراجيديات عموماً هدفاً تسعى إليه، أو على حد تعبير النقاد وظيفة خاصة بها، وذكر أرسطو في كتابه (فن الشعر) أن التراجيديا تثير عاطفتي الرعب والشفقة وتؤدي إلى التطهير، وكلمة التطهير كلمة يعرفها كل العاملين في المسرح، وذلك لأنها قديمة قدم المسرح نفسه، على أنه لسوء الحظ نحن لا نعرف ماذا تعني كلمة التطهير بالنسبة لأرسطو أو نوع تفكيره عن الشفقة والرعب اللذين قصدتهما" (فوزي فهمي، 1998: 23).

ومن الآراء الحديثة في وظيفة التراجيديا رأي "جون جاسنر" إذ يقول إن الوظيفة التراجيدية ليست فقط إثارة الخوف والشفقة، بل إن هناك وظيفة أخرى هي (الاستثارة التراجيدية) بمعنى أننا عندما نعيش التجربة التراجيدية التي تمثل على المسرح، فإن الناتج هو اهتزاز عواطفنا لتلك العواطف التي تعرض أمامنا عن طريق الشخصيات وهذه العواطف والانفعالات موجودة في نفوسنا، وهي موجودة في الإنسانية عامة، ولقد استطاع الكاتب التراجيدي أن يخرج إلى حيز الوجود هذه العواطف الداخلية عن طريق العرض التراجيدي، وقد بعدت عنا بمقدار يتيح لنا الرؤية والحكم والفهم، فوجود الانفعالات والعواطف ممثلة أمامنا يجعلنا أكثر موضوعية في الحكم والفهم، وكون أن المشاهد قد استطاع أن يفهم ويعرف ويدرك الدوافع الانفعالية والمثيرات فإن

الناتج عن ذلك سيكون نوعاً من الاستتارة التراجيدية سواء قصد المؤلف هذه الاستتارة أو لم يقصد، فإن ضرورة التكوين البنائي للتراجيديا تحتم هذه الاستتارة نتيجة لذلك الفهم والإدراك للعواطف والانفعالات والمثيرات والمحركات في التراجيديا.

ويرى "فرنسيس فرجسون" أن أرسطو قد وصف الغرض التراجيدي، في قوله: إن وظيفة المؤلف ليس أن يقص ما حدث، ولكن ما يمكن أن يحدث تبعاً للاحتمال والضرورة، والشعر لذلك أكثر فلسفة من التاريخ، لأن الشعر يحاول أن يعبر عن المثال، ولكن التاريخ يحاول أن يعبر عن الشيء الخاص.

"لقد حدد أرسطو في كتابه (فن الشعر) نوع البطل التراجيدي على أن يكون من الأشخاص العظام كالأمراء والملوك وأنصاف الآلهة، وتحديده للبطل التراجيدي على هذا النحو بناء على الحتمية الفنية التي تتطلبها التراجيديا وهي استمرار الصراع الذي سوف يحقق بآثاره الخوف والشفقة نظرية التطهير والتي بالتالي لن تتحقق إذ لم توجد الأحداث والأفعال التي تثير هاتين العاطفتين، والخطأ في اختيار شخصية البطل هو الذي يعطل هذه الإثارة إذ يجب أن يكون البطل بطلاً تراجيدياً يستطيع أن يقيم عن طريق أفعاله التي تؤدي به إلى انقلاب حالة إثارة لهاتين العاطفتين" (علي حافظ، 2014: 10).

فالبطل لن يكون رجلاً فاضلاً - فانقلاب حاله من السعادة إلى الشقاء يثي الاشمئزاز - ولن يكون أيضاً رجلاً شريراً ينقلب من الشقاء إلى السعادة فذلك يعد خروجاً على روح المأساة وبعيداً عن التأثير التراجيدي، كما أنه لن يكون رجلاً شريراً تنقلب حاله من السعادة إلى الشقاء، فمثل هذا الانقلاب لا يثير فينا خوفاً ولا شفقة وإن كان يرضي حاستنا الأخلاقية.

إذن ينبغي أن يكون البطل ليس فاضلاً أو عادياً للدرجة القصوى ولا يكون قد أحاطت به المصائب لإغراقه في الرذيلة والنذالة عن عمد، وإنما أصيب بالكارثة بسبب خطأ ناشئ عن ضعف إنساني، ومن الملاحظ أن البطل لا يشعر بهذا الخطأ الذي يقع فيه ولا يحس به إلا بعد وقوع الكارثة أو الفاجعة فمعظم أبطال التراجيديات اليونانية حتى وإن كانوا يدافعون عن قيم أخلاقية أو إنسانية إلا أنهم على الرغم من ذلك لا يسلمون من الفاجعة.

ثم يعرف أرسطو البطل فيقول: "من ذهب سمعه في الناس" ويفسر "الأرديس نيكول، ذلك من أن البطل لا بد أن يكون نبيلاً أو أميراً، وذلك على اعتبار أن الناس يرون في البطل الملك أو الأمير رمزاً لمصير مملكة بأسرها كما أن وجود شخص ذي أهمية بوصفه بطلاً يشعر المتفرج بأن ثمة أشياء وراء الشخصية أكثر مما يبدو" (فوزي فهمي، 1998: 29).

وقد استطاعت التراجيديا اليونانية عن طريق صراع أبطالها مع القضاء والقدر أن تعرض القوة الكامنة في الإنسان، وكان هذا هو الطريق الوحيد أمام الكاتب الدرامي عصرئذ كي يقدم هذا الإنسان ذا القوى الروحية العالية ويحكمه في ذلك الوضع الاجتماعي والتكوين الديني لهذا المجتمع الذي يقدم فيه هذا العرض التراجيدي.

وكذلك حدد أرسطو جوهر التراجيديا حين قال: إن الحوادث الأليمة التي تجري بين الأحباب كأن يقتل الأخ أخاه أو الابن أباه أو الأم ابنها أو يهيم بذلك أو يفعل آخر مثله، هي ما ينبغي أن يطلبه الشاعر، وبهذا أشار أرسطو أن أصل التراجيديا يكمن في علاقتنا بأقرب الناس إلينا، لقد رأينا أن أوديب قد قتل أباه وتزوج أمه وميديا قتلت أبناءها، وكريون قتل ابنة أخته أنتيجون.

وعلى الرغم من ارتكاب مثل هذه الجرائم من البطل التراجيدي إلا إننا نتعاطف معه ونشفق عليه أيضاً، وذلك هو التمهيد الذي يقدمه الكاتب وهو الذي يحتم هذا التعاطف - إن هناك قدراً يحل بالبطل - فلكي يحدث التوازن لدى الجمهور لا بد أن يحس ويتعرف أن هناك قدراً تراجيدياً يحل بالبطل.

الخطأ المأسوي (خطأ السقوط أم الصعود)

البطل التراجيدي اليوناني ممثلاً للمجتمع اليوناني، آماله وأحزانه، من حيث كونه مرتبطاً بقوى خارجية، ومرتبطة بها في مصيره وذاته، هذه القوى هي الآلهة والقوى الجبرية، "حيث يكون صراع البطل ضد هذه القوى الخفية، والذي لا يخرج منه البطل منتصراً، إلا أن مصيره قد تحدد له من قبل، وتأتي الهامارتيا كتبرير موضوعي لتحول أقدار هذا البطل من حالة السعادة إلى الشقاء" (فوزي فهمي، 1998: 24). عبر الخطأ المأسوي وهذا الخطأ المأسوي منه ما ارتكب عن (غير قصد) وعن جهل، ومنه ما ارتكب عن (قصد) وعن معرفة مسبقة بالنتائج، وهناك من الأخطاء ما يرتكب صدفة، "وكما يرى أرسطو فإن البطل في المأساة يجب أن يكون شخصاً

شبيهاً بنا، وأن يكون خيراً بطبعه، وأن تحل به المصائب لا لأثم اقتترفه، بل نتيجة خطأ كبير، فهو يضطر إلى التورط في قضية تتعلق بالصالح، أو ما يعتقد أنه صالح وطيب، وإما أن يخوض أحداثاً تتعلق بشر أو ما يظن أنه شر" (الأرديس نيكول، د.ب: 19). فالفاجعة تحل بالبطل نتيجة لغلطة ارتكبها، أو لعب في مكونه الذاتي، قد لا يدركه البطل في البداية، ودائماً يطرح علينا الكاتب التراجيدي مبررات معقولة لحدوث الكارثة للبطل، كالعناد مثلاً في شخصية أنتيجون، والغرور والخيانة كما في شخصية بروميثيوس، وحدة المزاج والغضب والتهور، والبحث الدائب عن المعرفة، والذكاء ... كما في شخصية أوديب، فأوديب أراد أن ينفذ وحي الآلهة، بالكشف عن قاتل لايوس، كي تنجو المدينة من شر الطاعون، فإذا به في النهاية، يكتشف أنه هو نفسه من يبحث عنه.

"فالخطأ التراجيدي أو الهمارتيا، هي لب النظرية الأرسطية في البطل التراجيدي فهي فعل (بكل معنى الكلمة) ولكن بشرط أن يكون (معنى الكلمة) هذا نفسياً وليس أخلاقياً.

فالهمارتيا قد تستعمل للدلالة على فعل واحد خاطئ، راجع إلى نقص المعرفة بظروف معينة، وقد تدل على غلطة يتعذر تجنبها، وهي في الحالتين غير إرادية، وحكماً عليها من الناحية الأخلاقية، يتوقف على كون الفرد نفسه مسئولاً عن جهله أو غير مسئول. وللسقطة معنى أخلاقي، وهو يتعلق بفعل واحد، أن يكون هذا الفعل شعورياً وإرادياً، ولكنه غير متعمد، كالأفعال التي ترتكب في حالة الغضب أو الانفعال الشديد" (أحمد العشري، 2006: 16).

والتغير في أحوال البطل من السعادة إلى الشقاء، لا يحدث بسبب الخبث والشر، بل بسقطة عظيمة، فهذه السقطة العظيمة، هي إذاً نقطة الضعف في شخصية البطل التي لاتجعله كامل الفضيلة، والتي تتجم عنها الفاجعة، ويمكننا القول أن الخطأ المأساوي الذي يسبب تعاسة البطل التراجيدي، يرجع إلى حكم خاطئ على الموقف، سواء عن جهل أو تعمد وعناد.

"فالهمارتيا تعادل القدرية، وأحياناً تعد سمة تلتصق بأسرة معينة كلعنة متوارثة، وتعتبر مسئولة إلى حد كبير عن معاناة الإنسان وآلامه، والأبطال المأساويون في التاريخ، لا يرتكبون أخطاءهم بالصدفة، وإنما ترتبط أخطاؤهم ضرورة بأهم المشاكل في الفترات الحرجة ... والتي تعد الملامح النموذجية المميزة للصراع المأساوي في مرحلة معينة، وبشكل خاص" (أرسطو، 1973: 33).

وعلى الرغم من أن الخطأ في الحكم أو الهمارتيا، هو الذي يسبب تحول أقدار البطل من السعادة إلى الشقاء، إلا أنه لا ينقص من قدر البطل التراجيدي، بل يزيد إعجابنا به، وإشفاقنا عليه، لأنه يتخذ صبغة بشرية، وإن طاول الآلهة في عظمتها كمعضلة أنتيجون.

وهذا ما نفذه القدر رغماً عنها "إفراة الأبطال جزء من إرادة أكبر في جوهرها بالعلاقات الإنسانية" (شكري عياد، 1997: 30)، ولقد كانت التراجيديا اليونانية تسمح بحد أدنى من الإرادة الحرة، فمن خلال ضعف الإمكانية الإنسانية، ومن قوة الإرادة الإنسانية نفسها، نشأ احترام التراجيديا للإنسان.

والإنسان مهما كان قوياً، فإن القوى الغيبية القدرية تظل أقوى منه وعن طريق التحدي بالإرادة يستعر الصراع بين الإرادتين، وتنتصر إرادة القدر أو مشيئته، ويعاني الإنسان من جراء هذا الانتصار ثم يحاول أن يتجاوز هزيمته التي أحلت به، لكنه أبداً لا يستطيع أن يحول دونها أو يمنعها، "فالبطل اليوناني يصارع القدر والقوى الأخرى غير معتمد إلا على عقله وإرادته، كدائرة صغيرة يتحرك فيها البطل بحرية، وهذه الحرية هي التي تحدد نصيبه من المسؤولية، ولكنه لا يلبث أن يصطدم بنتيجة لم تدخل في حسابه قط، فاجمامنون بطل يزن الأمور بعقله الإنساني، وينفذها بإرادته القوية، فيصطدم بنهايته المأساوية التي سقط إليها نتيجة أخطاء لم يكن يدركها كثير" (صلاح فضل، 1978: 170).

وهناك أربعة مواقف يقدم عليها البطل التراجيدي، كما ذكرها أرسطو، وهذه المواقف هي:

- 1- موقف (تدرك) فيه الشخصية أنها مقدمة على ارتكاب أمر فظيع ضد شخص تعرفه تمام المعرفة، مثل موقف ميديا من أولادها.
- 2- موقف (لا تدرك) فيه الشخصية حقيقة الصلة التي تربطها بالشخص الذي تكون مقدمة على قتله، ولكنها (تدرك) حقيقة الصلة بعد ارتكاب الإثم، مثل موقف أوديب من أبيه وأمه.
- 3- وموقف تكون فيه الشخصية (على وشك ارتكاب الإثم ولكنها تدرك قبل ذلك حقيقة صلتها بمن تنوي الفتك به)، فلا تقدم على فعلتها مثل موقف ميروبي من فلذة كبدها.

4- وموقف أخير (تدرك) فيه الشخصية أنها بصدد ارتكاب فعل آثم، ولكنها لاتفعله (تردداً) مثل موقف هايمون من أبيه كريون، وهو موقف ذو سلوك غير تراجيدي ما دام لايؤدي للفاجعة" (كليفوريد ليتس، 1979: 203).

وستظل مسألة الإرادة الحرة موضوعاً شديداً الاقتباس في القضايا التراجيدية وعند أرسطو .. يكون التحول في أقدار البطل من السعادة إلى الشقاء هو السمة الأولى للحدث في التراجيديا، وهو الذي يثير فينا عاطفتي الشفقة والخوف.

والهوة التي يسقط فيها البطل باختياره، أو بالرغم منه، هي نهاية الطريق لا يعرفه بالضرورة، وهي عقاب بلاذنب ارتكبه أو لم يرتكبه على السواء، بل هو فوق هذا عقاب على ثواب، وفأنتيجون التي أرادت أن تكرم الموتى بدفن جثة أخيها، كانت نهايتها الموت.

على أن الأبطال التراجيديين في كل ماسبق، ليسوا هم المقصودين لذواتهم فقط، ولكنهم فدية، ورموز للجنس البشري كله.

ويمكن نبل التراجيديا في هذا الموت المحتوم الذي يواجهه البطل المقضي عليه، والذي يقاوم حتى آخر لحظة في حياته، تحقيقاً لذاته الإنسانية، وتأكيداً نبيلاً لموقف الإنسان الذي يرفض الاستسلام، كاشفاً في صراعه المهيب بأسرار النفس وأسرار الوجود، وأن ما حل بالبطل التراجيدي يعتبر تطهيراً لنفسه عن الأخطاء التي ارتكبها بدون وعي منه، فبهذا كان المبدأ الخلقى يقضي، وحتى يعود النظام مرة أخرى، لابد من تطهير نفس البطل.

لذلك يمكن أن نفسر مواقف البطل التراجيدي وأفعاله ونهايته المأساوية، على ضوء المبادئ الخلقية التي سادت مجتمع المدينة، "والتي تتمثل أهمها في فكرة النظام، والحد من الغرور البشري، وإظهار ما في الإنسان الفاني من ضعف أمام جيروت الآلهة، والتي دوماً تنتصر وتحسم الصراع لصالحها، ورغم ذلك فإن البطل التراجيدي - رغم هزيمته يخرج وقد انتصر روحياً، لأن إدراكه بالجرم يحوله إلى قديس" (شكري عياد، 1977: 69)، ولعل مسرحية أنتيجونا لخير مثال لذلك.

"إن التجربة التراجيدية لاتعني أن يدور الإنسان في حلقة مفرغة من النزوع المبهم، إنما يؤكد أن هناك تجاوزاً جدلياً بالفعل للتجربة الراهنة ومفارقة لإخفاقها بشكل ما ويعتمد ذلك على المعاناة، فهي تؤدي مع اكتمالها إلى ذلك بالضرورة" (أحمد العشري، 2006: 21).

أنتيجونا الامتداد الطبيعي لـ أوديب

تعد "أنتيجونا" امتداداً أكثر وضوحاً للبطل التراجيدي، إن أنتيجونا هي أوديب أو امتداد لثمرة تجربته، إنها كما نلاحظ بوضوح شديد قد لازمته في أوديب وعاشت قريبة منه أكثر من الآخرين جميعهم، وتكاد تكون قد تشربت معاناته إلى درجة كبيرة وهي على هذا تمثله في هذه المسرحية، إن أخاها الأكبر بعدما أخبره أوديب عن هلاكه المحتوم يمضي إلى قدره ويرجو أختيه رجاء واحداً "أقسم عليكما إن عدتما إلى ثيبة أن تمنحاني قدراً وأن تؤديا لي حقوق الموتى، إن المجد الذي تكسبانه الآن من عنايتكما بأوديب سيضاعف حين تمنحاني معونتكما"، وإنه بقوله هذا يفترق عما يمثله كريون بالذات، إنه بهذا يمضي ليقود المعركة ضد أخيه باستعداده الإنساني المتناقض - حيث عرف موته المحتوم من أبيه، وهذا فيه تجاوز للحتمية المحيطة به وفي الوقت نفسه فإن هذا تمهيداً لتجربة أنتيجونا ذاتها المسرحية / الشخصية.

فبعد موته يأتي كريون ليعلم باسم الوطن، إنني واثق كل الثقة أن سلامتنا في سلامة الدولة، وأن وجود الأصدقاء ميسور إذا جرت سفينة المدنية على هذه القاعدة، أريد أن أرفع شأن الدولة وأوفر لها أسباب النعيم، ومن هذه القاعدة نشأ ما صدرت من الأمر في شأن ابني أوديبوس - أر يد أن يقبر اتيوكليس الذي امتاز بالشجاعة والإقدام ووقف بيننا موقف المدافع عن وطنه، وأن تقام له الواجبات الدينية التي تؤدي إلى نفوس العظماء من الرجال أما بولنيس الذي خرج من وطنه طريداً فعاد إليه ومعه جيش من العدو ليدمره ويحرق أسواره وآلهته، وليجعلنا أرقاء وليقع غلته من دماننا فقد أمرت ألا يدفن ولايبكي وأن يكون جسمه بالعراء فريسة للكلاب وسباع الطير"، إنه نفس كريون مع مزيد من الاندفاع دونما بصيرة مغترباً عن الإنسان، مستنداً إلى الوطن ومصالحة الجماعة وقداسة القانون لب النظام والعقل .. وهنا تظهر روح أوديب الخصبة كما بدت قبلما تفارق الأرض، تظهر في موقف أنتيجونا تلك التي مضت لتلبي لأخيها ذاك النزوع الذي بدأ طوق نجاة أخير لإنسانيته المطحونة في حركة الشر - قبلما يلقي مصيره، إنها

تليي مطلبه وتدفعه في أرضه وتمضي أمام كريون - الذي يسألها كيف جرأت على مخالفة القانون - لتحدثه عن "تلك القوانين التي لم تكتب والتي ليس إلى محوها من سبيل .. لم توجد هذه القوانين منذ اليوم ولا منذ الأمس .. هي خالدة أبدية وليس من يستطيع أن يعلم متى وجدت، الأمر متصل بالجوهر الذي لايتسنى لكريون أن يواجهه - وتعري أنتيجونا بموقفها أيضاً كل ما يمثله كريون امتداداً لمحاولة أبيها، بل إنها ببصيرتها وبالحب تستطيع أن تخلق من ابنه روحاً طليقة تزيد من تعرية ما عليه أبوه من خواء.

فالحب هو تلك القوة التي جعلت هيمون يجرؤ على تحدي غضب أبيه، وتذهب أنتيجونا إلى مصيرها الأليم، فتسجن في صخرة "لكنها لا تكاد تساق إلى مصيرها حتى يتصل العراف الأعمى تيرسياس بكريون، ويحذره من أن يقف من جديد على هاوية الأقدار، فيتجاهل الملك نصيحته ويتهمه هو أيضاً بالرشوة، غير أن عقله يضطرب حين يتنبأ العراف بنبوءة مفاجئة، وكان يلقي كلماته في اتزان، حتى لقد سارع كريون إلى إلغاء قراره، وأم أتباعه بإنقاذ الفتاة التي كان قد حكم عليها الموت، غير أن هذا القرار قد جاء بعد فوات الأوان، فهذا رسول ينبئهم كيف أن أنتيجوني شنقت، وأن هيمون قد تخلص من آلامه بالانتحار، وماتت زوجة كريون (أيريديس) حزناً على ولده، ويقف كريون وحده على المسرح المظلم رجلاً هدت الخطوب بنيانه" (كليفورد ليتس، 1979: 162).

من هذا يتضح لنا أن مسرحية (أنتيجونا) تشتمل على صفة جديدة، ففيها وجه الكاتب عنايته الكبرى إلى الشخصية البشرية إلا أن الآلهة قد اقتربت على نحو غامض من سير الحوادث، ولئن خلت أشخاص المسرحية من الكائنات العلوية فلقد أضفى المؤلف على الكائنات البشرية وأعمالهم ضوء الموضوع الأساسي، وهو موضوع ميتافيزيقي في جوهره، ذلك أن هناك نغمة تتردد طوال المسرحية، هي نغمة القانونيين، فكريون لايهمه شيء بقدر ما يهمه العقل والنظام المدني، أما أنتيجون المؤمنة العاطفية فعندها أن نداء الروح هو كل شيء، وبين هذه القوى المتنازعة يتخذ سوفوكليس مسلكاً وسطاً، لأن هذه المسرحية لاتهدف إلى الدعاية، حقاً إن أعمق عواطفنا تتجه إلى أنتيجون وهيمون، غير أن صورتها الواضحة لاتمثلها مبرأة من كل عيب، فهي أنانية في كبريائها، يحف بها مظهر التعب العصبي، والضيق بالحياة، وتكاد تكون نفسها عالقة بالموت.

ولاشك في أن هذه المسرحية أرقى المآسي الإغريقية وأكثرها توازناً.

فقد انقلب الصراع بعض الشيء إلى صراع رغبات إنسانية، ف "أنتيجونا" التي لاتصارع قوى عليا خفية، بل تصارع كريون، فالصراع إذن بين رغبتين إنسانيتين، وذلك مرده إلى طبيعة مسرح سوفوكليس الإنسانية، إذا أن "أنتيجونا" على حق من وجهة نظرها وهي تمثل الحق الذي في ضمير كل إنسان، وكذلك كريون على حق في نظر نفسه لأنه يمثل حقوق الدولة، فالخلاف لايقبل التوفيق، ولا بد لكل منهما أن يشقى وهذه هي التراجيديا.

تراجيديا ميلر الخاصة

يمثل الكاتب المسرحي الأمريكي المعاصر ارثر ميلر معظم كتاب المسرح الأمريكي من ناحية الوعي الحاد بروح العصر المشبعة بالقلق والفشل والإحباط، وقد حرص على الاحتفاظ بتأثيره في المسرح لمدة طويلة عن طريق إعادة التفكير في الزاوية التي ينظر منها إلى المجتمع حتى لاتصاب مسرحياته بالرتابة والتكرار .

"ولكي يصل ميلر إلى هذا المستوى الراقى من التشكيل الدرامي لم يقتصر على مذهب مسرحي معين مثل الطبيعة، بل ترك لنفسه حرية الاختيار التي تحتمها حتمية الشكل الفني؛ لذلك يلجأ ميلر في مسرحيته الشهيرة (موت قومسيونجي) إلى الاتجاه التعبيري في تجسيده لتيار الوعي واللاوعي داخل بطله (ويلي لومان)، بل إن ميلر يقرر بصراحة في مقدمته لمسرحياته الكاملة التي نشرت عام 1957 أن اهتمامه الرئيس في تلك المسرحية كان منصباً أساساً على دائرة الوعي عند بطله، كان أول انطباع رسخ في مخيلته عن هيكل المسرحية أنها عبارة عن وجه هائل يظهر على خشبة المسرح، ثم لايلبث هذا الوجه أن يتفتح لكي يدخل الجمهور داخل رأس البطل، ويعيش بين التيارات والصراعات التي تتهب كيانه وتمزقه" (يسري الجندي، 1993: 55).

فقد كان ميلر حريصاً كل الحرص على التمكن من عنصر الصنعة في فنه، إذ أن إدراكه لأسرار الصنعة كفيل باستيعاب الاتجاهات الدرامية التي قد تختلف إلى درجة التناقض التام، فهذا التناقض في يد الكاتب الخبير يمكن أن يتحول إلى طاقة درامية حية وخلقة.

ربما كان العنصر التراجيدي في مسرح ارثر ميلر السبب الرئيسي في تجنبه لأخطاء المسرحية الاجتماعية، فهو يدرك بعمق وبموضوعية التناقضات التي تمزق الإنسان المعاصر، وهي ليست تناقضات اجتماعية بمفهوم الواقعية الإشرافية، لكنها ظواهر نابعة من صراعات وأكثر فاعلية في المجتمع الإنساني ككل وبصفة عامة، وليس الإنسان الفرد إلا أحد ضحاياها، هنا يكمن المعنى الأساس لمعظم أعمال ميلر المسرحية، من الظاهر يبدو الصراع الأساس في كل مسرحياته نتيجة طبيعية للتناقض بين الآباء والأبناء: في مسرحية "موت بائع متجول" يبرز الصراع بين بيف وويلي لومان الأب، لكننا إذا تعمقنا في هذا الظاهر فسنجد أن الصراع الدرامي الحقيقي يقع بين الأب وبين قوى المجتمع وضغوطه الرهيبة التي تظل تطارد الأب حتى تضع حداً لحياته، بذلك تنتهي هذه المسرحية بانتحار ويلي لومان، فالنهاية التراجيدية نتيجة طبيعية لتكوين المجتمع، وليس للأبناء أي ذنب فيه كما يبدو للمتفرج المتعجل لأول وهلة.

خاصة أنه " عندما ظهرت مسرحية (وفاة بائع متجول) قال عنها جون جاسنر أنها تعتبر قمة الجهود التي بذلها كتاب المسرح لتقديم مسرحية أمريكية، والمسرحية تسهم في الكفاح من أجل التعبير عن الحياة الأمريكية تعبيراً واقعياً ناقداً، وتقديم الرجل العادي كمحور للدراما، والبحث عن أشكال درامية معبرة تتخطى قيود الأساليب الواقعية، وإيجاد دراما شاعرية تضرب جذورها في أساليب الأمريكيين وعاداتهم" (الأرديس نيكول، 1958: 66-67).

وهي من فصلين، وبطلها يدعى ويلي لومان، وهو بائع متجول في أواسط العمر، يتمتع بسحر كامن فيه، كما يتمتع بكفاءة، غير أنه الآن على شفا الإفلاس والانهيال، وقد وهب حياته لفكرة واحدة، وهي أن على الإنسان أن يكون (محبوباً)، وأن النجاح سيأتي بعد ذلك من تلقاء نفسه، ذلك النجاح الذي يعتبره ويلي لومان غاية الغايات، والواقع أن ويلي لومان محبوب، وزهو لهذا يعتبر نجاحه حقيقة واقعة مؤكدة، ولكنه يضطر إلى الاعتراف بالواقع المرير، إنه بائع فاشل، وله ابنان كبيران، ولقد كان يلقنهما فلسفة على الدوام، ولكن ... لم يكتب لهما النجاح بدورهما، وهكذا أخذ يحتقرانه ويعتبرانه مسئولاً عما لحق بهما من فشل ... هذا في الوقت الذي نجد فيه جارهم الفتى ناعماً بنجاح وانتصار كبيرين، مع أن الأب يحتقره، ولا يلمس فيه مستلزمات النجاح، ويستدين ويلي لومان، ولا يستطيع أن يفني بدينه، وتتهار صحته، ولا يستطيع احتمال مشاق الطريق وتشفق عليه زوجته، غير أنها لا تستطيع إنقاذه، ويحدث بعد ذلك أن

يرفت من وظيفته بدلاً من أن يرقى، ويعجز عن مواجهة انهيار أحلامه، غير أنه يصمم على أن يقدم لأسرته شيئاً فإنه ينتحر كي يحصلوا بذلك على المبلغ الذي أمن به على حياته، ليسقط كبطل تراجيدي لكن بمفهوم عصره فهو هنا عادياً إلا أنه يتمسك بمعتقداته تمسكاً يكاد يكون بطولياً، وعندما يسقط في النهاية يبدو بأنه ثمة عملاقاً قد سقط، لا مجرد رجل عادي، إن البائع الأب الأقرب إلى الملك لير، إذ أن حزن البطل هنا بطولي، لأنه يحس أحرانه بعمق، يحسها أكثر مما نتصور.

ويمتاز ميلر، من ناحية التكنيك، بالتركيب المتماسك، وقد استطاع أن يتغلب على قيود التكنيك الواقعي، فلم يسرد قصة البطل سرداً تاريخياً مطرداً، وإنما أخذ يطلعنا على حاضره، ثم يعود بنا إلى ماضيه ثم يرجع مرة أخرى إلى حاضره، وهكذا... وهكذا يسير الماضي والحاضر معاً، ويسلط كل منهما الضوء على الآخر ويعمق أثره، إن ذكريات ويلي لومان التي يتناول فيها أخطاءه كأب، وزوج، وكائن بشري، تشرح لنا حاضره، وتشرح لنا متاعبه الحالية مع أبنائه ورئيسه.

ذلك لدرجة أن عندما "ظهرت مسرحية (موت بائع متجول) على مسارح برودواي في فبراير عام 1949 وظلت تعرض على الجمهور 742 يوماً، وقد قان بإخراجها المخرج المعروف إيليا كازان واشترك في تمثيلها ملدر ديونك وارثر كيندي ولي كوب، وقد أبدع هذا الأخير في أداء دور ويلي لومان، ومازال كثير من النقاد والنظارة يصفون هذه المسرحية بأنها أعظم ما كتب عن الحياة الأمريكية المعاصرة" (نبيل راغب، 1979: 471).

لومان (وهم الصعود)

إن شخصية لومان أكبر من أن تكون قصة فرد بذاته، فشخصية هذا البطل الأخير مثل الشخصيات الخالدة عند سوفوكليس وشكسبير تمثل الفرد والنمط في آن واحد، وليس من السهل أن نحدد السمات التي تضيء على شخصية لومان المغزى الذي يجعل منها نمطاً عالمياً، وقد يرجع هذا إلى اللمسات البارعة التي رسم بها ميلر هذه الشخصية وما أحاطها به من عطف وشفقة. فبالرغم من أخطاء ويلي وضعفه وغبائه، فإنه يستأثر بعطف النظارة ويستولى على قلوبهم، إنه لا يذكرهم بضعفهم وحمقتهم وضلالهم فحسب، وإنما يذكرهم أيضاً بأن وراء هذا كله معيناً لا ينضب من الإنسانية. وهم يشعرون دائماً عندما يرونه على أن هذا الرجل إن أصاب

شراً فقد نوى خيراً. على أن هذا الكلام لا يعفيه من الخطأ ولكنه بمثابة الظروف المخففة التي تحرر هاملت والإنسانية كلها في النهاية من خطيئتها، لقد نجح ميلر في تحريك عواطف الناس لأنه لم يدين الطبيعة الإنسانية في قسوة وجفاء.

بل صور لومان على أنه الإنسان الحديث الذي يقبل بحماس وإخلاص التصور الذي يدور بخلد الرجل الأمريكي في القرن العشرين ولكنه يتصرف بعد ذلك كما يتصرف فأر التجارب في معمل علم النفس إذا حيل بينه وبين ما يبغى بلا سبب مفهوم، إنه يقبل بادئ ذي بدء النظرية الأمريكية القائلة بأن من يعمل بأمانة ونشاط فلا بد أن يأتي اليوم الذي يتزوج فيه من ابنة صاحب البنك ويصبح عضواً محترماً في مجلس إدارته، وقد يقال إن هذه نظرية خيالية بعيدة عن الواقع، ولكنها على الأقل نظرية أخلاقية تحض على العمل بالأمانة ولا تشجع الفرد على التراخي أو الحصول على ما يبغى بلا مقابل، وقد ظل لومان يكذب ويكدهج في إخلاصه ويتودد إلى الناس والعملاء بلا ملل في انتظار اليوم الذي ينال فيه المكافأة الحسنة جزاء ما قام به من عمل وما تحلى به من صفات، ولكن انتظاره يطول فيخيب رجاءه، وتتأبه الحيرة لأنه لا يعرف لفشله سبباً.

إن قصة ويلي لومان تبين بلا شك أن هذه الأسطورة الأخلاقية التي تبلورت في أواخر القرن الماضي قد فقدت كثيراً من مدلولها، ولا يدرك لومان أن الزمن قد تغير وأن هناك نوعاً من الازدواج في القيم الأخلاقية التي يدعو إليها هو نفسه.

فهو يحث أولاده مثلاً على انتهاج الحياة النظيفة، حياة الصداقة والأمانة والشرف، في حين أن في حياته الخاصة ما يناقض كل هذه القيم، فقد كانت له عشيقة في الخفاء، وكانت صداقته للناس لا تساعد في قليل أو كثير على تصريف بضائعه، ويتكرر الموقف نفسه في حياة ابنه (بيف) بطل الرياضة الشريف عندما يخسر المعركة أمام برنارد خصمه الماكر الدنيء، لم تكن القيم التي يدعو إليها ويلي إذن هي الطريق المضمون للحصول على النجاح والسعادة في الحياة، ورغم هذا فإننا نشعر أن آماله وأهدافه في الحياة كانت في جملتها نقية طاهرة، ومن هنا فإن الشفقة والأسى يفعمان قلوبنا عندما نراه يتحطم، لقد اختار الطريق المغلق ولعب على الحصان الخاسر مثل الملك أوديب من قبله، ونحن إذ نتألم لألمه نفعل ذلك لأنه كان طموحاً يتطلع إلى المجد والنجاح.

يلجأ ميلر في هذه المسرحية إلى أسلوب السخرية الدرامية فيضع على لسان كل فرد من أفراد عائلة لومان عبارات تفيض بالمغالاة في التفاؤل، لا يدرك قائلوها مدى بعدها عن الواقع في حين يدرك النظارة في أسف وإشفاق أنها كلام أجوف لا معنى له، ومن ذلك ما يقوله ويلى نفسه لأولاده في إحدى المناسبات: سيأتي اليوم الذي آخذكم فيه لتزوروا كل مدن أمريكا، إن أمريكا تنخر بالمدن الجميلة الرائعة وبالرجال المخلصين الشرفاء، وهم جميعاً يعرفونني يا أولاد، إن الجميع يعرفونني في نيو إنجلند من أقصاها إلى أقصاها، إنهم أعظم الناس ... وعندما أنتهي من تربيبتكم فستفتح أمامنا جميع الأبواب وذلك لسبب واحد هو أن لي أصدقاء كثيرين، إنني أستطيع أن أترك سيارتي في أس شارع من شوارع نيوإنجلند فيقوم رجال البوليس بحراستها كما لو كانت السيارة سيارتهم.

في تصديق للوهم، بل ويقين به لدرجة أن هذا اليقين الواهم هو يعد السقطة التراجيدية ل لومان.

نتائج الدراسة

- هناك فروق فاصلة مابين سمو وسقوط البطلين التراجيديين تشكل في جملتها الرسالة الثقافية والحضارية لكل عصر منطلقة من النص المسرحي.
- التغيير في أحوال البطل من السعادة إلى الشقاء، لا يحدث بسبب الخيب والشر، بل بسقطة عظيمة، فهذه السقطة العظيمة، هي إذاً نقطة الضعف في شخصية البطل التي لا تجعله كامل الفضيلة، والتي تتجم عنها الفاجعة، ويمكننا القول أن الخطأ المأساوي الذي يسبب تعاسة البطل التراجيدي، يرجع إلى حكم خاطئ على الموقف، سواء عن جهل أو تعمد وعناد.
- الإنسان مهما كان قوياً، فإن القوى الغيبية القدرية تظل أقوى منه وعن طريق التحدي بالإرادة يستعر الصراع بين الإرادتين، وتنتصر إرادة القدر أو مشيئته.
- يكمن نبل التراجيديا في هذا الموت المحتوم الذي يواجهه البطل المقضي عليه، والذي يقاوم حتى آخر لحظة في حياته، تحقيقاً لذاته الإنسانية، وتأكيداً نبيلاً لموقف الإنسان الذي يرفض الاستسلام، كاشفاً في صراعه المهيب بأسرار النفس وأسرار الوجود، وأن ما حل بالبطل

- التراجيدي يعتبر تطهيراً لنفسه عن الأخطاء التي ارتكبها بدون وعي منه، فبهذا كان المبدأ الخلقى يقضي، وحتى يعود النظام مرة أخرى، لابد من تطهير نفس البطل.
- إن التجربة التراجيدية لا تعني أن يدور الإنسان في حلقة مفرغة من النزوع المبهم، إنما يؤكد أن هناك تجاوزاً جدلياً بالفعل للتجربة الراهنة ومفارقة لإخفاقها بشكل ما ويعتمد ذلك على المعاناة، فهي تؤدي مع اكتمالها إلى ذلك بالضرورة.
- يتضح لنا أن مسرحية (أنتيجونا) تشتمل على صفة جديدة، ففيها وجه الكاتب عنايته الكبرى إلى الشخصية البشرية إلا أن الآلهة قد اقتربت على نحو غامض من سير الحوادث، ولئن خلت أشخاص المسرحية من الكائنات العلوية فلقد أضفى المؤلف على الكائنات البشرية وأعمالهم ضوء الموضوع الأساسي، وهو موضوع ميتافيزيقي في جوهره.
- فقد انقلب الصراع بعض الشيء إلى صراع رغبات إنسانية، ف "أنتيجونا" التي لاتصارع قوى عليا خفية، بل تصارع كريون، فالصراع إذن بين رغبتين إنسانيتين، وذلك مرده إلى طبيعة مسرح سوفوكليس الإنسانية
- قد كان ميلر حريصاً كل الحرص على التمكن من عنصر الصنعة في فنه، إذ أن إدراكه لأسرار الصنعة كفيل باستيعاب الاتجاهات الدرامية التي قد تختلف إلى درجة التناقض التام، فهذا التناقض في يد الكاتب الخبير يمكن أن يتحول إلى طاقة درامية حية وخلقة.
- كان العنصر التراجيدي في مسرح ارثر ميلر السبب الرئيسي في تجنبه لأخطاء المسرحية الاجتماعية، فهو يدرك بعمق وبموضوعية التناقضات التي تمزق الإنسان المعاصر، وهي ليست تناقضات اجتماعية بمفهوم الواقعية الاشتراكية، لكنها ظواهر نابعة من صراعات وأكثر فاعلية في المجتمع الإنساني ككل وبصفة عامة، وليس الإنسان الفرد إلا أحد ضحاياها
- يمتاز ميلر، من ناحية التكنيك، بالتركيب المتماسك، وقد استطاع أن يتغلب على قيود التكنيك الواقعي، فلم يسرد قصة البطل سرداً تاريخياً مطرداً، إنما أخذ يطلعنا على حاضره، ثم يعود بنا إلى ماضيه ثم يرجع مرة أخرى إلى حاضره

قائمة المراجع

- أحمد العشري: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2006.
- أحمد العشري: البطل في مسرح الستينات بين النظرية والتطبيق، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 2006.
- أحمد عثمان: المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1978.
- ارثر ميلر: موت بائع متجول، ترجمة ميخائيل رومان، المكتب الدولي للترجمة والنشر، القاهرة، 1955.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.
- أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبدالرحمن بدوي، نهضة مصر، القاهرة، 1973.
- ألارديس نيكول: المسرحية العالمية الجزء الأول، ترجمة عثمان نوبة، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، القاهرة، مكتبة الأنجلو، 1958.
- ألارديس نيكول: المسرحية العالمية، مكتبة الأنجلو المصرية، ترجمة عثمان نوبة، القاهرة، د.ت.
- توفيق منصور: في الأدب المقارن، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2015.
- سوفوكليس: أنتيجون، ترجمة عبدالمعطي شعراوي، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، العدد 373، نوفمبر 2014.
- شكري عياد: البطل في الأدب والأساطير، دار المعرفة، القاهرة، 1977.
- صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الفني، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1978.
- علي حافظ: من مقدمة مسرحية أنتيجون لسوفوكليس، سلسلة المسرح العالمي، الكويت، العدد 373، نوفمبر 2014.
- فوزي فهمي: المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998.
- كليفرود ليتس: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة علي محمود، الكويت، عالم المعرفة، مايو 1979.

كلينث بروكس: روائع التراجيديا في أدب الغرب، ترجمة محمود السمرة، دار الكاتب العربي، بيروت، 1964

لويس عوض: الثورة والأدب، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

مجدي وهبه: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، 1972.

مجموعة كتاب: الثقافة الأمريكية، دار المعارف، القاهرة، 1966.

محمد حمدي إبراهيم: نظرية الدراما الإغريقية، مكتبة الثقافة، بيروت، 1977.

محمد عبدالله الشفقي: في المسرح، دار القوية للطباعة والنشر، القاهرة، 1966.

محمد عزيزة: الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، دار الهلال، القاهرة، 1971.

نبيل راغب: موسوعة أدباء أمريكا، الجزء الثاني، دار المعارف، القاهرة، 1979.

يسري الجندي: نحو تراجيديا معاصرة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

ABSTRACT

There comma between HH and fall of heroes Altrajidiin differences pose on the whole cultural and civilizational message to all flying theatrical text era, especially the change in the conditions of the hero from happiness to misery, not taking place because of malice and evil, but a great Bsagth, this great Tumble, is if weakness in Hero figure that Atjohl full of virtue, and which result in tragedy, and we can say that the tragic error which causes misery tragic hero, is due to a wrong judgment on the situation, either deliberately or out of ignorance and stubbornness.

Man no matter how strong, the strong metaphysical fatalism remain stronger than the will and through the challenge is raging conflict between two wills, and win the will of fate or his will.

And here lies the nobility of tragedy in this inevitable death facing Hero prescribed it, and which resists until the last moment of his life, for the sake of humanity itself, and confirmation of a noble human attitude which refuses to surrender, revealing in his struggle majestic mysteries of the soul and the mysteries of existence, and that what happened to a hero tragic is cleansing For the same errors committed by without awareness of it, Through this moral principle was serving, and until the system back again, we have to cleanse the same hero.

The tragic experience does not mean that man is going on in a vicious circle of propensity enigmatic, but emphasizes that there is arguably already exceeded the current experience and a paradox for failing in some way, depending on the suffering, it leads to the completeness with that necessarily

Is clear to us that the play (Ontitjona) include a new recipe, wherein the face of the writer major his attention to the human personality, but the gods had approached mysteriously from the conduct of the incidents, and while ago, the play of the top objects people have lent the author on human beings and their view of the main theme, It is in essence a metaphysical subject

A little conflict has turned into a humanitarian wishes of the conflict, in "Ontitjona" started to wrestle supreme powers subtle, but

struggling with Creon, conflict between Antigone and Creon's permission, and that due to the nature of the humanitarian Sophocles Theater

Miller has been keen to ensure all the mastery of workmanship element in his art, as the awareness of the trade secrets sponsor Absorb dramatic trends that may vary to the point of complete contradiction, this contradiction in the hands of expert writer could turn into a vivid and dramatic creative energy.

Was a tragic element in Arthur Miller Theater main cause of avoidable errors social play, he knows deeply and objectively the contradictions that tear the modern man, which is not a social contradictions of the concept of socialist realism, but it stems from the conflicts phenomena and more effective in human society as a whole and, in general, not the human person However, one of its victims

Miller features, in terms of technique, coherent composition, has been able to overcome the limitations realistic technique, film tells the story of the hero historical account steady, but tells us taking on the present, and then return us to the past and then return back to the present