القدر بين أنتيجوني لسوفوكليس والمدينة الميتة لجابريلى دانونسيو

د. هويدا محمد محمود قناوى

مدرس قسم الحضارة الأوروبية القديمة

كلية الآداب ـ جامعة عين شمس

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى توضيح ملامح التأثير والتأثر بين المسرحيتين اليونانية والإيطالية من خلال عرض أوجه التشابه والاختلاف للقدر فى مسرحيتى *أنتيجوني* لسوفوكليس و*المدينة الميتة*[١] لجابريلى دانونسيو، من حيث علاقته بالحب، وهل للإنسان القدرة على اختيار قدره أم هو أمر حتمي يجب على الإنسان الاستسلام له دون محاولة تغيره أو حتى الحد من وطأته؟، وهل هناك رثاء للقدر؟ فقد بدأت أحداث مسرحية *المدينة الميتة* بأسلوب التناص أى بترجمة إيطالية نصية للأبيات اليونانية (٧٨١-٨١٤) التي تتحدث عن (الحب الذي لا يُقهر) "Ερως άνίκατε μάχαν" / "Eros nella pugna invitto"، التي تُلقيها الجوقة عند سوفوكليس، بينما تقرأها *بيانكا ماريا* على *أنَّا* عند دانونسيو، مما يدل على تأثر دانونسيو بالفكر اليونانى عامةً وبفكرة الحب الذي لا يُقهره القدر – من وجهة نظرهم– بصفة خاصة.

وسوف أوضح ملامح التأثير والتَّأثر بين المسرحيتين من خلال صورة القدر معتمدة على شواهد من الأبيات المسرحية ومستعينة بالمنهجين التحليلى والمقارن. حيث أوضحت الدراسة المقارنة بين المسرحيتين الآتى: كان الحب الأخوي بالمسرحيتن الدافع لنفس القدر وهو الموت. القدر قوة لا يستطيع الإنسان التغلب عليها أو إيقاف تنفيذها، ولكن يستطيع الحد من وطأتها بتقبلها والتعامل معها بحكمة. أما فكرة رثاء القدر التي تُعد فى الحقيقة ضعف بشرى تميل إليه كل شخصية عند حدوث قدر قاسي كما فى شخصية أنتيجوني سوفوكليس، وأحيانًا يتحول إلى ندم أى ندم الإنسان على أعماله كما فى شخصيتى كريون عند سوفوكليس وليوناردو عند دانونسيو. وقد تناول الكُتَّاب هذه الأفكار بالمسرحيتين، ولكن اختلفت المعالجة الدرامية بين الكاتبين نتيجة لاختلاف عصرهما.

Abstract:

This research aims at clarifying features the affect and influence in the Greek and Italian plays, By presenting the similarities and differences of fate in the "Antigone" the Sophocles play and the "dead city" of D'Annunzio, Through relation to love, Has the human ability to choose his fate or is inevitable. One must surrender to it without trying to change it or even limit it. Is there a lamentation for the inevitable fate?

The events of the play "The Dead City" began with an Italian text translation of Greek verses (781-814), About "invincible love"/ ″Ερως άνίκατε μάχαν" / "Eros nella pugna invitto", Which was received by the chorus at Sophocles while read by Bianca Maria to Anna in D'Annunzio, Which shows that D'Annunzio was influenced by Greek thought in general, And by the idea of "invincible love" - in their view - in particular.

I will explain the affect and influence between the two plays, through the fate based on evidence of theatrical verses, And using analytical and comparative methods. The comparison between the two plays showed: The brotherly love in the both plays was the same motive as death, The fate is power the human not able to overcome them or stop them, But can limit it by acceptance and wisdom in dealing with them. Lamenting fate is in fact the human weakness, same as in the character of Antigone Sophocles and the human regret for his work, As in the personalities of Creon Sophocles and Leonardo D'Annunzio. The three elements were found in the two plays, But the dramatic treatment between the two writers differed as a result of their different age.

أولًا- الحب والقدر:

كان الحب هو الدافع والوسيلة التي ينفذ القدر من خلالها[٢] بالمسرحيتين، ففى مسرحية *أنتيجوني* كانت فضيلتى حب الأخ وتحقيق العدالة الإلهية المتمثلة فى احترام قدسية دفن الموتى هما دافعا أنتيجوني نحو قَدرها، الذي أودى بحياتها، وجعل كريون يحبسها فى كهف، وتعبر عن حبها لأخيها فى مواضع عدة من المسرحية، حيث توضح أثناء حوارها مع شقيقتها إسمينى عن رفض قرار الحاكم الطاغى كريون (البيت ٤٧)،"Ὦ σχετλία, Κρέοντος ἀντειρηκότος;" [٣]، فتحثها على الخضوع لأوامره حفاظًا على حياتها، ولكن ترفض أنتيجوني فى سبيل تنفيذ واجبها المقدس تجاه شقيقها بولينيكيس، لأنه ليس من حق كريون منعها، "Ἀλλ' οὐδὲν αὐτῷ τῶν ἐμῶν <μ'> εἴργειν μέτα" (البيت ٤٨). تيقنت أنتيجوني بهذا الواجب، حتى ظنت أن سوء قدرها فى تنفيذ حكم كريون، بينما كانت أختها إسمينى مختلفة عنها، عندما اعتقدت إسمينى فى أن سوء قدرها فى اعتراض أوامر كريون. [٤]

حيث توضح أنتيجوني فى هذا المشهد أن لا أحد يستطيع قطع صلة رحمها بعائلتها، وخاصة أخيها، تلك الصلة التي تُعد ذات مكانة رفيعة لديها، قد تصل إلى حد التقديس، مما يجعلها تدافع عن هذا الحق، وإن كان فى ذلك هلاكها. حيث تُمثل أنتيجوني بطلة الحب الأخوى، هذا الحب الذي وقف أمام سعادتها كعروس كانت ستُزف لابن كريون هيمون، كريون الذي كان أداة لتنفيذ القدر، فحكم عليها بالموت، فقد آثرت عائلتها على سعادتها الشخصية فى الزواج وتكوين أسرة، [٥] فتُعد بطلة؛ لأنها كانت شجاعة فى مواجهة قدرها، على الرغم من إدانة بعض النقاد لها مثل Loss؛ لأنها كانت تسعي نحو هذا القدر، وعلى الرغم أيضًا من رمزية موتها مثل نيوبى، الذي يرمز للتضحية من أجل عائلتها. [٦]

وفى حوار لأنتيجوني مع كريون عن فعلتها بدفن أخيها رغمًا عن قانون كريون وأوامره، تلك الفعلة التي تستحق العقاب من وجهة نظره وقانون دولته، الذي

لايعطى الخائن لوطنه الحق أن يُدفن داخل أراضيها. تصرح أنها لا ترى فى موتها شرًا أو سوء فى نفسها مادام تنفيذًا لقانون إلهي، فإن هذا القدر لا يؤلمها: (البيت ٤٦٥) "Οὕτως ἔμοιγε τοῦδε **τοῦ μόρου** τυχεῖν" لأنها لا تخشى الناس فى سبيل إرضاء الآلهة. ولكنها كانت ستعاني بالفعل من الآلام (البيت ٤٦٦) "παρ' οὐδὲν **ἄλγος**· ἀλλ' ἄν, εἰ τὸν ἐξ ἐμῆς" إذا تركت أخيها إبن أُمها ميتًا دون دفن (البيت ٤٦٧) "**μητρὸς** θανόντ' ἄθαπτον ἡνσχόμην νέκυν" فى العراء تأكله الحيوانات المفترسة، حيث تجد أنتيجوني إيذاء نفسها فى إيذاء أخيها وإن كان ميتًا، فكان ذلك بمثابة مجد حققته ولا ترغب فى غيره، فإن الشرف الحقيقى بالنسبة لها أن تصل أخيها وأهلها أثناء الحياة وبعد الموت. (٧)

يعلق الكورس بعد ذكر كريون معاقبة أنتيجوني بحبسها حتى الموت، بعد أن وضع قليل من الطعام أمامها كى يتقى غضب الآلهة، معبرًا عن فكرة الحب الذي يَهلك صاحبه وينتصر عليه، فإن الحب لا يُقهر "**Ἔρως** ἀνίκατε μάχαν,"، ويسيطر على كيان الجميع "**Ἔρως**, ὃς ἐν κτήμασι πίπτεις, (الأبيات ٧٨١-٧٨٢)، فقد شبه الكورس الحب (المتمثل فى إيروس إلهة الحب) بالوحش الذي يفترس الفتيات، ويختبأ بالليل فى حزنهن وبكائهن. مما آثار حزن الكورس على أنتيجوني، تلك العروس التي تُزف إلى سرير عُرسها الأبدي، حيث ينام الناس جميعًا.

ونجد مفهوم هذه الأبيات (٧٨١-٧٨٤) موجود أيضًا بالنص مترجمة باللغة الإيطالية، حيث استخدم دانونسيو أسلوب التناص فى بداية مسرحية *المدينة الميتة*، عندما كانت تقرأها بيانكا ماريا على أنَّا. (٨)

"**Eros** nella punga invitto,/ "**Eros**, che precipiti le fortune,

"che su le molli gote/ "della vergine ti poni in agguato,"(٩) .

يبدأ النص بالجملة "الحب لا يُقهر فى الحرب" "Eros nella punga invitto"، [١٠]، وهى نفس الكلمات الموجودة فى مسرحية *أنتيجوني* سوفوكليس، محاولة من دانونسيو لتوضيح روح تشابه شخصيته بيانكا ماريا مع أنتيجوني للجمع بين القديم والحديث، لكن مع اختلاف مضمون الحب، الذي أدى إلى أقدارهن. [١١] فدائمًا الحب لا يُقهر ولا تغلبه قوى الظلم والطغيان، فها هى أنتيجوني تنتصر بحب أخيها عندما تُكرمه بالدفن، بينما يفوز هيمون بحبه على طغيان والده، عندما ينتحر بموت محبوبته أنتيجوني. [١٢] فكان وفائه لمحبوبته أكثر من طاعته لأوامر والده الظالمة وللعائلة أكثر من المدينة. [١٣]

فقد ترجم دانونسيو أبيات الكورس عن الحب فى مسرحية *أنتيجوني* سوفوكليس بعناية، حيث جعل الحب Eros الكلمة الأولى فى أحداث مسرحية *المدينة الميتة* –التي أُلقت على خشبة المسرح ونُسخت كنسخة منشورة– ، يوضح Otey أيضًا الحوار الجدالى بين هيمون ووالده كريون عن مصير أنتيجوني، إن الحب قد تسبب فى سيطرة أنتيجوني على مصير هيمون وليست قانون والده (الأبيات ٧٥٨–٧٦٥)، أى انتحار هيمون مضحيًا بنفسه من أجل أنتيجوني، الذي يرغب فى البقاء معها فى الحياة وبعد الموت أيضًا، تأثر دانونسيو فى شخصيات مسرحيته *المدينة الميتة* بشخصيات التراجيديا اليونانية مثل أنَّا التي تُشبه كلًا من كاسندرا، تريسياس أو أوديبوس، أيضًا بيانكا ماريا مثل أنتيجوني وإفيجينيا، بينما كان ليوناردو مثل أوديبوس ونيكاستور. [١٤]

كما ذكر Otey أن شخصيات دانونسيو تأثرت كثيرًا بشخصيات الأساطير اليونانية، بعد رحلته إلى اليونان وقراءته للتراجيديات القديمة – خاصةً أعمال أيسخيلوس، سوفوكليس ويوريبيديس – حيث شبه Otey روح التراجيديا اليونانية بالعدوى التي أصابت تراجيديات دانونسيو وشخصياته. [١٥]وذكر Otey أيضًا أن Chomel يرى أن الحب كان القوة المحركة للأحداث الدرامية فى مسرحية *المدينة الميتة*، فكان بطل الأحداث الدرامية بوصفه قوة مدمرة مرغوب فيها، فكانت بيانكا

ماريا ضحية للحب مثل أنتيجوني، فقد جعل دانونسيو الحب المحرك الأساسى للحدث مثلما فعل سوفوكليس، فقد ضحت بحبها فى سبيل إسعاد أخيها والوقوف بجانبه فى عمله، حيث تنتقل معه إلى أطلال موكيناى المدمرة للتنقيب الأثرى، ويتضح ذلك فى المشهد الخامس من الفصل الأول. (١٦)

يرمز مكان أحداث مسرحية *المدينة الميتة* وهو أطلال مدينة موكيناى(١٧) عن المصير السيء، الذي سيُقدر على بيانكا ماريا التي تُشبه أنتيجوني فى مسرحية سوفوكليس، وجاء ذلك فى نسج رائع عن توقعات الأحداث التي تجمع بين الأدب القديم والواقع الحديث، معبرة عن مدى الانتقال الساحر بين الأحداث. (١٨) فقد ارتبطت الأسطورة بأحداث التراجيديا اليونانية المتمثلة فى مسرحية *أنتيجوني* سوفوكليس، حيث تصالح الإنسان والقوة الإلهية،(١٩) الذي أوضحته أنتيجوني عند تنفيذ قدرها الحتمى، التي أستسلمت له دفاعًا عن حق الدفن المقدس لأخيها.

يرى كلٌ من Risso و Boria أن بيانكا ماريا ولدت من أجل إسعاد الآخرين وخاصةً أخيها ليوناردو، مثل أنتيجوني عند سوفوكليس. فقد ركز دانونسيو فى مسرحية *المدينة الميتة* على فلسفة نيتشه Nietzsche التي تعتمد على الحياة الخيالية، حيث جعل شخصياته تحيا فى بؤس وحزن، نتيجة للصراع الداخلى بين الرغبات والواجبات المثالية – متشابةً مع فكر سوفوكليس فى تراجيدياته، حيث المثالية وما يجب أن تكون عليه الشخصيات– . فقد جمع دانونسيو بين الأدب الكلاسيكى، نظرية نيتشه، البرجوازية والفكر السياسى الناشط لإبتكار نوع تراجيدى جديد يتلائم مع واقع عصره. (٢٠)

تصرح بيانكا ماريا فى المشهد الأول من الفصل الرابع عن تشابه قدرها مع أنتيجوني بوصفها ضحية لحب أخيها، أثناء حوارها مع أنَّا عن حياتها المقتصرة على مشاركة أخيها(٢١) الشغوف بالبحث الأثرى فى اكتشافه لمقابر عائلة أتريوس – وإن

كان المكان غير مناسب للحياة الكريمة مثل موكيناى الأرض الميتة، [٢٢]ولكن حبها الشديد لأخيها جعلها تبقى معه فى أي مكان وإن كان غير مناسب لها، كما فى المشهد الثالث من الفصل الأول، قائلة: " إن حياتها مقتصرة على الباحث الصغير" "La mia vita è chiusa in un breve cerchio"؛ لأنها كانت تقرأ فيما سبق أنتيجوني "Io vi leggeva dianzi l'Antigone" التي هى امتداد لمصيرها di" tratto in tratto mi pareva di leggere il mio **destino**" ، وقد كرست نفسها لتحقيق سعادة أخيها وإن كان فى ذلك حزنها، هى أيضًا مثل أنتيجوني "anch'io mi sono consacrata al fratello" ، لكن تختلف بيانكا ماريا الضحية عن أنتيجوني، التي هى على علم بلعنة والدها أوديبوس، مما يسىء لقدرها الحتمى، والتي استسلمت له بكل شجاعة وإقدام. [٢٣]

وترى الباحثة اختلاف تعامل الشخصيتين مع القدر، حيث تعاملت بيانكا ماريا بسلبية، عندما استجابت بطواعية لحب أخيها، مما جعلها بطلة تراجيدية برجوازية أكثر من بطلة قصة. فلم تكن بيانكا ماريا واعية بموقفها ولم تدرك الهدف الأسمى من الموت، وهى فى ذلك مختلفة عن أنتيجوني، التي هى على وعى كامل ويقين بهدفها من الموت ذلك المصير الذي تُقدم عليه، وهو تحقيق العدالة بدافع الحب الأخوى، أثناء حوارها مع كريون عن مصيرها (الأبيات ٤٦٥-٤٦٩). [٢٤]

ينتقد اليساندرو Alessandro أيضًا فى المشهد الخامس من الفصل الأول شخصية أنتيجوني أثناء حواره مع أنَّا عن الحزن الذي أبكى بيانكا ماريا، عندما كانت تقرأ مسرحية *أنتيجوني* سوفوكليس، سائلًا بسخرية عن سبب بكائها على قدر أنتيجوني"avete pianto per Antigone!"، فشخصيتها لا تعجبه "non è mai tanto bella Antigone"؛ لأنها كانت أسفل عاصفة من الغبار المشتعل come" sotto quella tempesta di polvere infiammata", تبكى وتلعن على

جسمان أخيها العارى "mentre urla e impreca, sul cadaver nudo del fratello." .

وفى نفس المشهد ينتقد اليساندرو شخصية أنتيجوني سوفوكليس، التي تشعر بالواجب تجاه أخيها بولينيكيس Polyneices، وتتصادم مع كريون فى حديث معارض لظلمه وطغيانه على القوانين الإلهية والإنسانية، فتعترف ولم تنكر فعلتها،[٢٥] حيث تتسأل عن رغبته فى موتها "Θέλεις τι μεῖζον ἢ κατακτεῖναί μ' ἐλών;" (البيت ٤٩٧)، تطلب منه التنفيذ؛ لأن مجدها كان فى دفن أخيها، ولا تخشى العقاب فى سبيل تحقيق المجد. فكان عقاب كريون، الذي يُهدد به أنتيجوني ظالم لها، ويتجلى هذا الظلم، عندما يذكر إنه هو الواضع للقوانين، التي تمنع دفن بولينيكيس، فقد أعلن عدم السماح لأى شخص بدفنه أو البكاء عليه (البيت ٢٠٣) τοῦτον πόλει τῇδ' ἐκκεκήρυκται τάφῳ وسوف تترك جثته فى العراء دون دفن (البيت ٢٠٤) μήτε κτερίζειν μήτε κωκῦσαί τινα,. [٢٦]

يعبر *اليساندرو* عند دانونسيو أيضًا فى المشهد الأول من الفصل الثاني عن الحب ودوره فى مواجهة العوائق القدرية، أثناء حواره مع بيانكا ماريا عن الحب الذي يُشبه العقل: "**l'amore** è come l'intelletto" الذي يُضيء الحقيقة التي تُكتشف: "della verità che discopre. risplende a misura"، يريد *اليساندرو* بهذه الكلمات معرفة العائق، الذي يمنع بيانكا ماريا عن التصريح بحبها له، حيث تفضل بيانكا ماريا أن لا تتبع أهواءها الآثمة، وتبقى محاصرة بعاطفتها، رغم متطلبات شبابها الذي لديه أسلوب حياتى مختلف ومتغير عن ذى قبل، فتختار عفة ونقاء أخلاقها، وبالرغم من ذلك لم تُقتل كعقاب لذنب قد اقترفته، وإنما كى لا تلوث أخلاقها بأى نوع من الآثام، حتى وإن كان مجرد فكر يدور فى رأسها، ولذلك كان الموت هو المخرج ووسيلة البطل التراجيدى الذي يتوج حريته بالعفة، كما فى التراجيديا الكلاسيكية؛ لأن البطل وقع من خلال الحدث الدرامى فى براثن القدر الحتمى، معتقدًا فى أن الإستسلام للموت تأكيدًا واضح على حرية

الرغبة الإنسانية، فإن القدر قوة عُليا ولكن للإنسان الحرية فى اختيار أفعاله المقدرة له من قبل، فها هى أنتيجوني تقبل الموت لاختيارها التحرر من ظلم الطاغية كريون؛[٢٧] لأن الحب من وجهة نظره يُخرج الحقيقة إلى النور، الذي يحيا به الإنسان الحر، والحقيقة المقدرة، حيث يلاقيه فى واقعه ودون إختياره، فهى تخاف من مواجهة الآخرين خاصةً من تحبهم – مثل أخيها ليوناردو و أنَّا زوجة محبوبها– ، لكن يتغلب الحب لديه على تلك العوائق المقدره لحبهما.

لقد شعرت بيانكا ماريا بالحب الأخوى بعد أن قرأت رثاء أنتيجوني عند سوفوكليس لأخيها بولينيكيس، فى المشهد الثاني من الفصل الثالث، أثناء حوار أنَّا مع ليوناردو عن تضحية بيانكا ماريا العظيمة من أجله، تسأله هل يستطيع حبك الأخوى: **"amore fraterno** potrebbe il vostro" أن يطلب منها التضحية الكاملة بحياتها؟ "chiederle il sacrifizio intero della vita;"، أى بتوفير المكان المناسب لحياتها، وإن كان فى ذلك عناء له، وترك موقع عمله الشغوف به، حيث كانت تشعر بيانكا ماريا بالموت "ella si sentiva morire" عند قراءة رثاء أنتيجوني "leggendo la lamentazione d'Antigone" ، الذي ذكَّرها بواقعها المرير متنبأة بمثل قدرها. فتدافع أنَّا عن بيانكا ماريا وحبها، فتسأل ليوناردو أخيها عن سبب الشك فى أخته بيانكا ماريا، هل أجرمت عندما أحبت مثل فتيات عمرها؟، بعد التضحية من أجله والبقاء معه داخل المدينة الميتة، فإنها تحتاج للسعادة والحياة الإنسانية الكريمة.

بينما تناجى أنتيجوني أخيها الميت كى يشهد على حبها الأخوى له، بل ويتقبلها معه فى العالم السفلى؛ لأنها أصبحت وحيدة فى معاناتها دون أهل أو صديق وخاصة بعد خوف أختها إسمينى من مواجهة كريون معها، موضحة إنها ستلاقى جزاء دفنها لأخيها بولينيكيس (الأبيات٩٠٢–٩٠٣): Πολύνεικες, τὸ σὸ [...]"

δέμας περιστέλλουσα τοιάδ’ ἄρνυμαι”. ، فإن رباط الأخوه لا يعوض بعد وفاة الوالدين، فمن الممكن تعويض الأبناء والزوج ولكن الأخ لا يمكن تعويضه، موضحة أنها كانت لا تتحمل عقاب رفض تطبيق القانون إذا كانت جثة زوجها “Οὐ γάρ ποτ’ οὔτ’ ἂν εἰ **τέκνων** μήτηρ ἔφυν, οὔτ’ εἰ **πόσις** μοι κατθανὼν ἐτήκετο, βίᾳ πολιτῶν τόνδ’ ἂν ἠρόμην πόνον”. (الأبيات٩٠٥-٩٠٧)، ترفض أنتيجوني فى التصريح السابق دورها كزوجة أو أم بمثابة دور تقليدى للمرأة، عندما أقبلت على دفن شقيقها. فكانت أنتيجوني مثلًا رائعًا للإخلاص والوفاء من بداية المسرحية حتى نهايتها، مؤكده على الانتماء الأسرى بحبها الفطرى لأخيها الذي ولد من نفس الأم. (٢٨)

وبالمثل فى المشهد الأول من الفصل الأول توضح بيانكا ماريا حبها الشديد لأخيها، وتوضح إنها من الآن ودائمًا مطيعة لإرادته، وهذا أثناء حوارها مع أنَّا عن معاناه أخيها ليوناردو من شغفه بالبحث الأثرى: “Io sono – ora e sempre – obediente, alle sue volontà”. فقد قدم دانونسيو فى مسرحية المدينة الميتة . بناء درامى تاريخى ونفسى، من خلال شخصية ليوناردو الذي أنهى العقدة الدرامية بحلها عن طريق قتل أخته ورثاء بيانكا ماريا لقدرها الذي يقابلها بجثث الموتى المشوهة فى قبور آل أتريوس مثل أجاممنون ، كاسندرا، وكليتمنسترا. (٢٩)

يوضح ليوناردو أيضًا حب أخته بيانكا ماريا له بعد أن طعنها بالسكين، فى المشهد الوحيد بالفصل الخامس، أثناء حواره مع اليساندرو عن تفاصيل القتل، فبالرغم من أنها تلتقط أنفاسها الأخيرة، إلا إنها تؤكد على رباط الأخوة، الذي لا ينقطع فى الحياة والموت: “**O fratello**, **o fratello** , mio nella vita e nella morte”, مؤكدة على التضحية من أجله؛ لأنه أخيها: “questo sacrificio che io ti ho fatto.” .

ثانيًا- حتمية القدر:

إن القدر أمر حتمى نافذ لا مفر منه، وذلك ما تعبر عنه أنتيجوني عن حتمية القدر، أثناء حوارها مع شقيقتها إسمينى عن موقفها السلبى تجاه دفن شقيقهما بولينيكيس، حيث تحاول إسمينى الحفاظ على حياة شقيقتها أنتيجوني، التي ترى فى ذلك ضعف وتباطؤ شقيقتها فى تنفيد الواجب المقدس تجاه عائلتها، حيث تطلب أنتيجوني منها أن تدعها وقدرها المحتوم: "Ἀλλ' ἔα με καὶ τὴν ἐξ ἐμοῦ δυσβουλίαν , **παθεῖν τὸ δεινὸν** τοῦτο· [...]" (الأبيات ٩٥-٩٦).

أيضًا يُعبر الحارس عن حتمية القدر، عندما تَردد فى إخبار كريون بدفن جثة بولينيكيس، خوفًا من العقاب، ولكن استقر فى النهاية على إخباره؛ لأنه لا مفر من القدر: τὸ μὴ παθεῖν ἂν ἄλλο **πλὴν τὸ μόρσιμον**.، (البيت ٢٣٦)، وهو على إيمان كامل بإنه لا يلقى سوى قدره المقدر عليه. ثم يُعلق الكورس على حوار الحارس مع كريون، مؤكدًا على حتمية القدر، المتمثلة فى الموت وحده بالنسبة له، الذي لا يستطيع أحد الهرب منه: τὸ μέλλον· Ἅιδα μόνον, φεῦξιν **οὐκ ἐπάξεται**, (الأبيات ٣٦١-٣٦٢). وتأكيدًا على مفهوم حتمية القدر الذي لا مفر منه، يوضح كريون للكورس أن أنتيجوني لا تهرب من قدرها: τὰ δ' οὖν κόρα τάδ' οὐκ ἀπαλλάξει **μόρου**، (البيت ٧٦٩)، رغم اعتراض ولده هيمون على معاقبة والده لها.

فقد أقدمت أنتيجوني على قدرها بشجاعة، وهى على يقين بحتمية القدر وهلاكها، حيث كان قدرها امتدادًا لقدر والدها أوديبوس، ولعنته التي ورثها أبناؤه وطاردته عندما حاول الهروب من قدره، فتحققت حتمية القدر وعدالته. [٣٠] بينما يرى Dawe أنه لم يكن قدر والد أنتيجوني هو سبب معاناتها وقدرها المهلك، لكنها مثل فتيات اليونان كانت تبحث عن حريتها فى تنفيذ إرادتها، وتمثلت عند أنتيجوني فى إيمانها بدفن أخيها رغم قانون كريون الطاغى على حقها، وإن كان فى ذلك انهيار

حياتها.[٣١] ولكن يوضح الكورس تأثير ذنب أوديبوس والد أنتيجوني على قدرها الذي أهلكها: [٣١] "πατρῷον δ' ἐκτίνεις τιν' ἄθλον." (البيت٨٥٦).

وبالمثل عند دانونسيو يوضح اليساندرو فكرة تضحية الأخت بنفسها من أجل أخيها، فى المشهد الرابع من الفصل الأول أثناء حواره مع أنَّا عن إنتقاده لشخصية أنتيجوني؛ لأنها تقود أوديبوس من يده بعد أن لقى قدره، وأيضًا عندما تذهب لقدرها المهلك بكامل إرادتها وباستسلام شديد: "[…] Ella non è così bella e / Grande quando conduce per la mano / Edipo o quando va al supplizio." .

يوضح الكورس أيضًا قدر أنتيجوني، هذا القدر الذي يتشابه مع قدر داناى Danae ابنة أكريسيوس Acrisius ملك أرجوس، حيث يقدم الكورس فكرة حتمية القدر، بالتصريح بعدم وجود قوة تستطيع تغيير القدر حتى وإن كانت قوة الثروة أو الحرب أو الحصون، (الأبيات ٩٥١-٩٥٢): "Ἀλλ' ἀ **μοιριδία** τις δύνασις δεινά·/οὔτ' ἄν νιν ὅλβος οὔτ' Ἄρης" ، ومن ثم كان الكورس يرثى أنتيجوني، التي تُقاد نحو عقابها وينصحها بالاستسلام حفاظًا على حياتها. [٣٣]

كما يتشابه قدر بيانكا ماريا مع كاسندرا الملكة التي أُسرت، فكم يُعاني البشر من أقدارهم: si penano **i destini** degli uomini, ، ويوضح ذلك شقيقها ليوناردو فى المشهد الخامس من الفصل الأول، أثناء حواره مع اليساندرو عن بيانكا ماريا. كما يعبر اليساندرو أيضًا عن حتمية القدر فى المشهد الأول من الفصل الثاني ، أثناء حواره مع بيانكا ماريا عن حبه لها، ذلك القدر الذي لحق به وغيَّر حياته الحالية، فها هو قد بُعث من جديد، فى حياة نقية وقوية: "come d'un'aurora,In cui io **nascessi** a un' altra vita,Infinitamente, più pura e più forte" ، ولكن فجأةً تتخطفه أيادى القدر التي تعانقه من رأسه: "All'improvviso si schiudessero sul mio capo le chiuse mani del **destino**." ، حيث شبه

القدر فى حتميته بالوحش الذي يخطف فريسته فجأة، فقد كان قدره سعيد بحبه لبيانكا ماريا، ولكن سرعان ما تحول بعد خوف بيانكا ماريا من ذلك الحب الذي سيؤثر على شقيقها، فتحاول التخلص منه. ويحاول اليساندرو مجابهة حتمية القدر فى سبيل الحفاظ على حبه، معبرًا عن ذلك أثناء حواره مع بيانكا ماريا فى نفس المشهد الأول، بأنه سوف لايتخلى عن أحد وعوده، حتى ولو استخدم العنف ضد حتمية القدر لتحقيقها: "[…] E io non/Rinunzierò a nessuna, pur s'io debba/Costringere **violentemente il destino**/a mantenerle[…]"، وقد طلب منها ألاَّ تمنع حبها، ذلك القدر الحتمى. (٣٤)

يعبر اليساندرو فى المشهد الوحيد بالفصل الخامس عن إيمانه بوجوب حتمية القدر وليس التعامل معه للتخفيف من حدته، حيث يعتقد دانونسيو بإمكانية انتصار الإنسان على القدر بالهروب منه بالانتحار، وقد عبر عن ذلك الإنتصار بصرخة الضوء "grido della luce" ، فقد شبه بزوغ الضوء بصرخة عالية الصوت بعودة بصر أنَّا إلى عينايها فى نهاية المسرحية ، قائلة:(٣٥) "Ah! …. Vedo! Vedo!معبرة بتكرار الفعل عن التأكيد والتعجب من الحدث، الذي تم دون مقدمات دالة على قرب حدوث الفعل، مستكملًا حواره فى نفس المشهد بالفصل الخامس عن محاولة المرء معارضة حتمية القدر، فمن الضروري الحفاظ على الأحلام التي حلمت بها بيانكا ماريا من قبل، أى تحب دون رغبة أخيها، على الرغم من شعورها بقسوة القدر الحتمى عليها إذا قامت بهذا: "avete sognato I vostri sogni/allo splendore dei più alti **destini**/compiuti." .

يُعبر اليساندرو عن حتمية القدر أيضًا، فى نفس المشهد بالفصل الخامس، أثناء حواره مع بيانكا ماريا عن الحب وعوائقه القدرية، قائلًا لها "دعى **القدر** يُحدد": "lasciate che **il destino** si compia، وبعد تعبير بيانكا ماريا عن مخاوفها من معرفة الآخرين بأمر حبهما، طلب منها أن تترك القدر يتحقق، لأنه أمر نافذ وحتمي.

وتُعبر أنَّا فى المشهد الثاني من الفصل الثاني عن سوء حظ الملكة كاسندرا وحتمية قدرها، الذي أودى بها إلى الآسر، عندما كانت فى قبرها مع بيانكا ماريا، موضحة أن كاسندرا هى أيضًا كانت تشعر بسوء حظها وقرب موتها: !Cassandra" Anch' ella vedeva/ella vedeva sempre intorno a sè la/sventura e la morte". حيث توضح أنَّا عند دانونسيو قدر كاسندرا اليونانية، الذي عانت منه بعد أسرها بمفردها فى برج. وتصفها ب "العندليب البائس"، لما أصابها القدر بحزن ومعاناه بعد سلطة وسعادة فمثلها فى ذلك مثل العندليب ذات الصوت العذب، ولكن غنائه أصبح حزينًا بعد الأسر والمعاناة، ثم تبدى بيانكا ماريا وجهة نظرها عن الموقف التعيس لكاسندرا، فكان قدرها قاس، أنها شهيدة وذلك ما أكدت عليه أنَّا فى ذلك المشهد قائلة: "**Il suo destino** è atroce. ella è una martire".

وفى نفس المشهد من الفصل الثاني أيضًا توضح أنَّا أن الأقدار القاسية تبدو لها أنها تميل إلى جانب واحد: "Per pesare **I destini**! […]/ mi sembra che **penda da una parte**" ، موضحة أن القدر بحتميته ليس قاسيًا، ولكن يُسعد شخص دون آخر، أى نفس القدر يكون جالب السعادة لشخص والتعاسة لشخص أخر، مثل كاسندرا وأنتيجوني اللتين تعانيان من قدرهما الحزين، فى نفس الحين يسعد كريون به، لفترة قصيرة ثم ينقلب قدره إلى الحزن والأسى بموت ابنه وزوجته. ولكن فى المقابل يختلف تأثير قدر بيانكا ماريا على الآخرين قليلًا عن مثيلتها اليونانية، حيث يتسبب قدرها فى حزن الجميع – أنَّا، اليساندرو وليوناردو– لقدرها المُهلك.

يُعبر اليساندرو أيضًا فى المشهد الرابع من الفصل الثاني عن قسوة قدر ليوناردو المأسوى، فى القبور ورائحتها الكريهة، فيسأله كيف يستطيع مقاومة هذا الأمر لمدة عامين، بتنفس الزفير القاتل للقبور الخفية: "Per due/anni tu […] hai respirato le esalazioni/ micidiali dei sepolcri nascosti, curvo/ خاضع لرعب **القدر المأسوى**، الذي التهم سلالة بشرية، كيف تستطيع المقاومة؟ : sotto l'orrore del più **tragico destino**/che mai abbia divorato una

stirpe/umana. Come hai potuto resistere?" ، فبالرغم من قسوة الأقدار وصعوبتها على تلك الشخصيات والمعاناه منها، فإنهم لايستطيعون تغيره مما يبرهن على حتميته.

ويُعبر ليوناردو فى نفس المشهد بالفصل الثاني عن حتمية القدر أثناء حواره مع اليساندرو عن موت أخته بيانكا ماريا، ذلك القدر الذي لا مفر منه، فهو الحقيقة المرعبة بالنسبة له، حيث كان الشك فى أخته أسوأ من قدر الموت، مصرحًا بأن القدر الأسواء هو الشك في إمكانية التنبؤ بالحقيقة، الحقيقة المرعبة!: "[…] Ah, peggiore assai/della morte era in me il dubbio/ch'ella potesse indovinare la varità,/**la tremenda verità**!" فبالرغم من خوف ليوناردو الشديد من الموت ذلك القدر الحتمى؛ فإنه لايستطيع إيقافه أو تغيره . كما تعبر أنَّا عن حتمية القدر، ولكن هناك من يتمرد عليه ويحاول تغيره، مثل كاسندرا، وهناك من يستسلم لقدره كأمر نافذ مثل أنتيجوني.(٣٦)

وقد أبرز كريون فكرة عناد البشر للأقدار ومجابهتها، وهذا أثناء حواره مع الكورس، الذي نصح كريون بالرجوع عن أوامره الطاغية قبل إثارة غضب الآلهة، وبرر كريون إنه من الصعب على الحاكم الرجوع فى قراراته، ولكن على الرغم من ذلك يجب على المرء ألا يعاند الأقدار، "τὸ δρᾶν· ἀνάγκῃ δ' οὐχὶ δυσμαχητέον."، (البيت ١١٠٦)؛ لأنه لا يوجد جدوى من مقاومة البشر للأقدار.

كما تطلب أنَّا من بيانكا ماريا فى المشهد السادس من الفصل الثالث ان تتوقف عن القراءة، معترضه على أسلوب كاسندرا البائس الحزين، وتستكمل مسرحية أنتيجوني، وتذكرها بالأبيات التي توقفت عندها كى تستكمل القراءة، موضحة أنَّا أنها الأبيات التي كانت تخضع فيها أنتيجوني للحزن منذ الوهلة الأولى من الأحداث: "[...] era il punto in cui Antigone/si piegava per la prima volta

sul/suo dolore.": كانت النقطة التي أنطوت فيها أنتيجوني لأول مرة على حزنها، حيث يستحوذ على صوتها الحزن مثل قمة شجرة السرو فى وقت الشروق، فقد شبهت أنَّا صوت أنتيجوني المطلى بالحزن مثل طلاء أشعة شمس الشروق لقمة شجر السرو فيزيد من توضيح شكلها مثل وضوح الحزن بصوت أنتيجوني.

ثالثًا– رثاء القدر:

يبرز سوفوكليس سمات النفس البشرية وعجزها عندما تضعف عند العقاب أو عند مواجهة الموت، فبالرغم من شجاعة أنتيجوني وجرأتها فى دفن أخيها ، ومعرفتها لعواقب هذا الأمر، إلا إنها بكت حالها، وقدرها الذي آلت إليه.[٣٧] ففي الأبيات (٨٠٦– ٨١٦)، تنادي مواطني مدينتها ليشهدوا رحلتها الأخيرة من الحياة: "Ορᾶτ' ἔμ', ὦ γᾶς πατρίας πολῖται," ، حيث تذهب إلى منفاها، وتشاهد ضوء الشمس للمرة الأخيرة "τὰν νεάταν ὀδὸν/στείχουσαν, νέατον δὲ φέγγος λεύσσουσαν ἀελίου," ، (الأبيات ٨٠٦–٨١٠). تساهم هنا أنتيجوني بشكل كبير فى توضيح صورة ضحية القدر، فلم نجد بها قوة الإنسان الخارق الذي يتحدى قدره بكل قوة، ولكن نجدها إنسانة سيئة الحظ، وقعت ضحية لموت ظالم ومخيف بوصفه عقابًا يشهد عليه الجميع.[٣٨]

ويوضح الكورس بكائه وحزنه الشديد على قدر أنتيجوني، وتُعد الكلمات "τὸν παγκοίτην ὅθ' ὀρῶ θάλαμον" (البيت٨٠٤) تناقض ضمني عن قدر أنتيجوني، التي تُزف إلى الموت، تناقض تهكمي بين سعادة الزفاف وحزن الموت، يوضح رثاء الكورس الذي يزرف الدموع على قدرها، الذي ذُكر مرارًا وتكرارًا على مدار الجزء الأخير من المسرحية، حيث تتناول الأبيات (٨٠٦–٨٨٢) ترنيمة جنائزية تمجيدًا للموت، كما تُعبر عن رثاء أنتيجوني نفسها، التي تقارن فيه بين قدرها وقدر نيوبى، حيث تشعر بإهمال الآخرين لها مما جعلها تشعر بألم قدرها وقسوته. [٣٩] حيث يرى

Palmer أن أنتيجوني سوفوكليس رمزًا للتضحية، أى البطلة الشهيدة وكانت شخصية رئيسة لإثارة الصراع بالمسرحية والتقدم بالحدث الدرامى. (٤٠) بينما ترى Klimek أن سوفوكليس جمع فى تصوير أنتيجوني بين الشخصية المتحدية لأوامر السلطة العليا، المتمثلة فى قانون كريون، والضحية التي هلكت بهلاك عائلتها. (٤١)

وبالمثل اقتبس دانونسيو فى المشهد الثالث من الفصل الثالث الأبيات (٨١٧-٨٣٣) من مسرحية *أنتيجوني* سوفوكليس، التي يرثى فيها الكورس قدر أنتيجوني، قدرها المشؤم بسبب لعنة والدها، (٤٢) حيث تهبط إلى دار هاديس (العالم الآخر) ، ثم تُشبه أنتيجوني قدرها بقدر نيوبى ابنة تانتالوس الفريجية، التي احتملت شر ما قُدر لها: ″Ηκουσα δὴ λυγροτάταν ὁλέσθαι /τὰν Φρυγίαν ξέναν/Ταντάλου Σιπύλῳ πρὸς ἄκρῳ,، (الأبيات ٨٢٣-٨٢٥). حيث تتشابه هذه الأبيات مع مسرحية *المدينة الميتة*، أثناء قراءة بيانكا ماريا لأنَّا مثل هذه الأبيات من أنتيجوني سوفوكليس،(٤٣) بعد رفض أنَّا مواصلة قراءة أبيات عن كاسندرا من *أورستيا* أيسخيلوس فى مسرحية *أجاممنون*.

وتوضح أنتيجوني تشابه قدرها مع نيوبى فى فراش الموت الأبدي، فقد كان قدرها مثل قدر نيوبى: "τέγγει θ' ὑπ' ὀφρύσι παγκλαύτοις/ […]δειράδας· ᾇ με / **δαίμων** ὁμοιοτάταν κατευνάζει." (الأبيات ٨٣٠-٨٣٣)، وقد ذكرت هذه الأبيات نفسها فى مسرحية *المدينة الميتة* لدانونسيو. ثم تعلق أنَّا على أبيات *أنتيجوني* سوفوكليس، التي تقرأها بيانكا ماريا، حيث تُشبه النافورة – التي هى على شكل تمثال لنيوبى- وكأنها تبكى قدر أنتيجوني إلى الأبد. (٤٤) مما أصبغ عليها صبغة إلهية فى تحمل قسوة القدر مثل والدها أوديبوس الذي فقأ عينيه بعد محاولته للتحايل على القدر، مما أثار شفقة الجمهور على قدرها. (٤٥)

وتستمر أنتيجوني عند سوفوكليس فى رثاء قدرها وهى تُساق إلى الموت، حيث لا تجد صديقًا يرثيها: / ″Ἄκλαυτος, **ἄφιλος**, ἀνυμέναιος ταλαίφρων ”

"ἄγομαι τάνδ' ἐτοίμαν ὁδόν"،(الأبيات ٨٧٦–٨٧٧)، فلن ترى صديقًا يبكى حزنًا على قدرها: "τὸν δ' ἐμὸν **πότμον ἀδάκρυτον** / οὐδεὶς φίλων στενάζει." (الأبيات٨٨١–٨٨٢). ثم تُرثى قبرها سرير عُرسها وسكنها: "Ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφὴς/ οἴκησις αἰείφρουρος, οἵ πορεύομαι[...]"[٤٦] ، (الأبيات ٨٩١–٨٩٢).[٤٧] فقد كانت أنتيجوني عروسًا لهاديس Hades مثلما كانت برسيفونى، وبالرغم من ذلك قهرت أنتيجوني الخوف من الموت بكل بساطة، بإيمانها بالعدالة والتضحية من أجل عائلتها عامةً وأخيها خاصةً.[٤٨]

بعد ذلك تناجى أنتيجوني طيبة أرض أسلافها: "Ὦ γῆς Θήβης ἄστυ πατρῷον" (البيت ٩٣٧)، وتنادى الآلهة وقادة طيبة ليشهدوا على معاناتها على يد الحراس (الأبيات ٩٣٨–٩٤٣). بينما لم يُذكر رثاء مباشر للقدر فى مسرحية *المدينة الميتة* لدانونسيو، ولكن من خلال تشبيه قدر بيانكا ماريا بقدر أنتيجوني سوفوكليس، فى المشهد الثالث من الفصل الأول من خلال حوار أنَّا وبيانكا ماريا عن تضحيتها من أجل أخيها: "Anch'io mi sono consacrata al fratello".

بينما كان رثاء ليوناردو لقدر أخته بعد قتلها مختلفًا، فقد سعى لتنفيذه كنوع من التكفير عن ذنبها، فقد وصف قدر أخته بالقدر المناسب؛ لأنها هكذا فى وضع أفضل من وجهة نظره، فقد عبر عن شدة حبه لأخته بالقتل بتطهيرها من ذنبها بحب اليساندرو،[٤٩]– مما يدل على الاضطراب النفسي الذي يمر به ليوناردو، وقد ساعد ذلك فى التحول الدرامى لقدر بيانكا ماريا أخته– ، حيث يصرح فى حواره مع اليساندرو أمام جثة أخته، قائلًا:

Guardala, guardala! Ella è / Perfetta; ora ella è perfetta. Ora / Ella può essere adorata come una/ **Creatura divina**[٥٠]

انظر إليها، انظر إليها! إنها /بخير، الآن هى بخير. الآن /هى مقدسة مثل /مخلوقة إلهية. وقد تعددت المصطلحات المتكررة على لسان ليوناردو ,Perfetta ,

Guardala، تأكيدًا على معتقده بخيرية فعلته تجاه أخته؛ لأنه تطهيرًا لذنبها فى رأيه. لكن فى الحقيقة كان قتلها رمزًا لنهاية بعض الأخلاقيات مثل النقاء، الوفاء، الحب العفيف والإخلاص، طبقًا للمذهب الأدبى الذي اتبعه دانونسيو Il Decadentismo، الذي يدعو للتحرر فى التعبير عن الواقع دون تقاليد أخلاقية. (٥١)

كما يرثي كريون عند سوفوكليس قدره بعد موت ابنه وزوجته نتيجة لقراراته الطاغية بالحكم على أنتيجوني بالحبس فى كهف حية حتى الموت، فقد شَعُرَ بالندم، وأصابته لعنة أعماله بموت أحبائه، معترفًا بذنبه: "Ωμοι μοι, τάδ' ούκ έπ' ἄλλον βροτῶν" (البيت ١٣١٧). (٥٢)

فقد تعددت أبيات رثاء كريون لقدره، رثاء يميل للندم والنحيب مثل ندمه على رغباته الملعونة: Ὤμοι ἐμῶν ἄνολβα βουλευμάτων. (البيت ١٢٦٥) ومتسائلًا عن سبب قدره حماقته أم حماقة ولده: ἔθανες, ἀπελύθης, (البيت ١٢٦٨) التي قتلت ودمرت ولده: ἐμαῖς οὐδὲ σαῖσι δυσβουλίαις. (البيت ١٢٦٩)، ويُقر بتعلمه من هذه التجربة عن طريق المعاناه والألم: Οἴμοι, ἔχω μαθὼν δείλαιος· ἐν δ' ἐμῷ κάρᾳ (البيت ١٢٧٢) ، ثم ينعى نفسه التي هلكت من الحزن والأسى: δείλαιος ἐγώ, αἰαῖ, δειλαίᾳ δὲ συγκέκραμαι δύᾳ.(الأبيات ١٣١٠-١٣١١) ، متمنيًا الموت φανήτω μόρων ὸ κάλλιστ' ἔχων, (البيت ١٣٣٠) كأفضل نهاية له (من الألم والمعاناه) ὕπατος· ἐμοὶ τερμίαν ἄγων ἀμέραν(البيت١٣٣١). ويُعد مصير أنتيجوني أداة تنفيذ قدر كريون، فكان قدره نتيجة لقراره الطاغى بمعاقبة أنتيجوني، فهلكت وهلك بعدها هيمون ابن كريون ثم زوجته، فهلك بهلاكهم. (٥٣) فكان سبب هلاك كريون متشابه مع هلاك أوديبوس حيث التدهور الأخلاقى المتمثل فى الغطرسة التي أدت إلى الطغيان ومن ثم الهلاك(البيت ٨٧٢): Ὕβρις φυτεύει τύραννον· ὕβρις"، وذلك ما أوضحه الكورس فى مسرحية *أوديبوس ملكًا* (الأبيات٨٧٢-٨٧٨). (٥٤)

فى نهاية هذا البحث نخلص إلى تأثر دانونسيو بمسرحية *أنتيجوني* سوفوكليس، خاصةً وقد صرح بذلك فى خطابه عام ١٨٩٥[٥٥]. فقد أعتقد سوفوكليس فى العدالة الإلهية والقدر، وهى الثقافة الأدبية الأثينية السائدة فى الأدب والفلسفة، حيث ظل هذا الفكر أكثر من ألفين عام، الآن سوفوكليس يُكمل الدراسة التي تُحاكي هذا الفكر، والذي أُعتُقد فيه حتى القرن السادس عشر فى علم الإنسانيات الأوروبية ، فكانت أنتيجوني تراجيديتهم المفضلة. [٥٦]

ومن مظاهر تأثر دانونسيو فى مسرحية *المدينة الميتة* بسوفوكليس بفكرة القدر وعلاقته بالحب فى مسرحية *أنتيجوني*، فقد كان الحب هو الدافع الرئيس لقدر الموت الذي قُدر على بيانكا ماريا عند دانونسيو، فتدفع ثمن حبها الأخوى بهلاكها مثلما كانت أنتيجوني سوفوكليس. حيث كان الحب القوة المحركة التي حولت الأحداث وانتقلت بها نحو النهاية التي أحدثت التطهير بمسرحية المدينة الميتة مثل أنتيجوني سوفوكليس، فقد أدرك دانونسيو قوة الحب فى الأحداث، ولكن معالجة دانونسيو الدرامية للحب اختلفت عن سابقيه وطبقًا للتقليد التراجيدى الإيطالى، فكان المفهوم الأوضح للحب فى مسرحية *المدينة الميتة* هو الحب الشهوانى أكثر من الأخلاقى.[٥٧] طبقًا لمذهب Il Decadentismo الذي غيَّر فكر دانونسيو التراجيدى، بالتحرر الفكرى الذي ينقل الواقع دون احترام الكثير من التقاليد الأخلاقية مع الحفاظ على المجد الأسطوري للمسرحية.[٥٨]

قد أكد كل من سوفوكليس ودانونسيو على حتمية القدر، الذي لامفر منه، فكم هو أمر نافذ، لا يستطيع الإنسان منعه أو مقاومته، ولكن من الممكن الحد من وطأته بالرضا والحكمة فى تعايشه، فها هى أنتيجوني تخضع لقدرها بشجاعة، بينما تخاف وتتردد مثيلتها بيانكا ماريا قليلًا، وبالرغم من محاولات اليساندرو لتغير قدرها، إلاَّ إنها تضعف وتستسلم لقدرها دفاعًا عن حبها الشديد لشقيقها ليوناردو.

أما فكرة رثاء القدر وجدت فى مواضع كثيرة من مسرحية *أنتيجوني* سوفوكليس، على لسان العديد من شخصياتها مثل أنتيجوني، التي أوضحت برثائها لنفسها شعورها بالوحدة دون أخ أو صديق، فتُشهد مواطني المدينة على ذلك، مما بعث فى نفس الجمهور الشفقة والتعاطف معها، الكورس أيضًا كان يُرثى قدر أنتيجوني وخطيبها هيمون ابن كريون، وهلاكهما؛ بسبب الحب الذي لا يُقهر، وكريون الذي يرثى قدره بنبرة من الندم، مما أثار الشفقة تجاه كريون وأسرته التي هلك بهلاكهم، وقد أحدثت الشفقة تطهيرًا فى نفس الجمهور، بالرغم من أن ظلمه وطغيان قوانينه هما السبب فى ذلك القدر، فكان رثاء كريون أكثر تأثيرًا خاصةً بعد ندمه واعترافه بذنبه.

بينما قلت مواضع رثاء القدر مباشرةً فى مسرحية *المدينة الميتة*، حيث كان رثاء ضمنى يختلط بالخوف والضعف، والذي يرتكز ذكره على لسان بيانكا ماريا، حيث ترثى قدرها بشكل غير مباشر، عندما تذكر قدر أنتيجوني المشابه لقدرها، وليوناردو شقيقها لا يندم على قتل أخته، مثلما ندم كريون على فعلته تجاه أسرته، بينما كان رثاء ليوناردو لجثة أخته شعورًا بالشفقة تجاهها لأنه؛ تكفير لذنبها من وجهة نظره.

الهوامش:

(١) كتبت المدينة الميتة عام ١٨٩٦م وعرضت فى عام ١٨٩٨م للمرة الأولى فى باريس باسم Le Ville Morte، ثم باسم La Citta Morta فى إيطاليا عام١٩٢١م، تعبر عن أيام حديثة باليونان، عن طريق إكتشاف أثرى لقبر أجاممنون وآل أتريوس. ذلك الإكتشاف الذى إكتشفه Heinrich Schliemann من قبل. كما تبدأ المسرحية بأبيات من أنتيجونى سوفوكليس، حيث لم يكرر دانونسيو أسطورة كلاسيكية، لكن كانت إلهام له بمسرحية المدينة الميتة، كما حاكى تقاليد أخرى مختلفة فى الحبكة الدرامية مثل المسرح البرجوازى.

M.Vena, *La Citta Morta: A Companion Text, Italian Play Wrights from the Twentieth Century*: (Xlibris Corporation, 2013), 35.

G.D'Annunzio, *Le vergini delle rocce (e- Meridiani Mondadori),* (Edizioni Mondadori, 2013), 39.

فقد أُلهم دانونسيو بمسرحيته المدينة الميتة من خلال آثار موكيناى، حيث قرأ مسرحيات سوفوكليس وأيسخيلوس أسفل بوابة Lion .

J.Woodhouse, *Gabriele D'Annunzio:Defiant Archangel,* (Oxford University Press, 2001), 134.

حيث كتب بعد عودته إلى إيطاليا إلى صديقه Treves فى إحدى خطاباته ، قائلاً :

" A Micene ho riletto Sofocle ad Eschilo, sotto la porta dei Leoni. La forma del mio dramma è giá chiara e ferma, il titolo: La Cittá Morta".

E.Occhipinti, *Travelling in and out of Italy: 19 th and 20 th – Century Note books, Letters,* (Cambridge Scholars Publishing, 2011) , 47.

F.Roncoroni, *Gabriele D'Annunzio, Prose,* (Milano: Garzanti, 1983) , 29.

(٢) يُمثل القدر فى الفكر اليونانى الإنسان الذى يمتلك حرية الإرادة ويمكنه ان يفعل ما يشاء، لذا فهو مسؤول عن عمله ويُعاقب أمام القانون إذا إقترف خطأً ما، وهذه المسؤولية تقتضى الحرية وإلا لما كان هناك معنى لإثابته وعقابه، ومن ناحية أخرى الإنسان خاضع لقوانين فوق حريته وهى قوة الإله.

إسماعيل محمد القرنى ، *القضاء والقدر (دراسة و تحليل)*، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦، ٢١.

كما تناول اليونانيين فى التراجيديا اليونانية مبدأ القدر، الذى يتنافى مع إختيار الإنسان والقوة البشرية، مثل أوديبوس الذى كان يسعى بإختياراته وأفعاله لتجنب قدره ولكن فى الحقيقة كان يحقق قدره وهو يجهل ذلك.

B.Doerries, *The Theater of War : What Ancient Greek Tragedies Can Teach us Today*, (Knopf Doubleday, Publishing Copyright, 2015), 14.

(3) All data is © the *Thesaurus Linguae Graecae*, the Packard Humanities Institute, The Perseus Project and others. The information in these databases is subject to restrictions on access and use; consult your licenses. Diogenes (version 3.1.6) is © 1999-2007 P.J. Heslin.

(4)S.J.MacDonald, *Hegelian Poetics: Hegel's Philosophy of Women and the Family*, (Copyright, 2001), 40.

(5)S.J.MacDonald, *Hegelian Poetics: Hegel's Philosophy of Women and the Family*,2001. 28.

(6)P.Loos, *Greek Drama*, (Permission of Infobase, Copyright, 2009), 63.

(٧) لقد كان قدر أنتيجونى جزء من قدر كريون ، فعندما أمر بحبس أنتيجونى حتى الموت، فقد ترتب على موت أنتيجونى إنتحار ولده ثم زوجته ، مما أصاب كريون بقدره ، ولهذا السبب حقق كريون معايير البطل التراجيدى الذى قضى عليه القدر، مثل أنتيجونى عند سوفوكليس.

T.Ziolkowski, *The Mirror of Justice: Literary Reflections of Legal Crises*, (Princeton University Press, 2003) , 152.

(٨) لقد قدم دانونسيو لفظة الموت Morte فى العديد من عناوين أعماله مثل:

Trionfo della Morte (1894) , La Cittá Morta (1896) , Contemplazione della Morte (1912) , La Pisanella ou la Mort parfumée (1913) , Pagine del Libro Segreto di Gabriele d'Annunzio Tentato di Morire (1935).

A.Mazza, *D'Annunzio e l'occulto,* (Edizioni – Mediterranee, 1995) , 109.

(9) G.D'Annunzio, *La Città Morta*, (Milano, Fratelli Treves, 1900), 7.

(10)Atto primo , Scena prima.

كتب دانونسيو خطاب إلى Giovanni فى السادس والعشرين من سبتمبر عام ١٨٩٦م ، يسأله عن ترجماته لتراجيديات سوفوكليس وعلى سبيل المثال مسرحية أنتيجونى وخاصة أبيات الكورس عن "الحب الذى لا يُقهر" قائلاً:

"Mio caro Giovanni,
Credi tu che sarebbe possibile una versione ritmica italiana d'una tragedia di Sofocle?
Quali sarebbero i tuoi modi nel tradurre, per esempio, il coro dell'Antigone: [**Ἔρως** ἀνίκατε μάχαν,…] …… ".

G.Capovilla, *D'Annunzio e la Poesia "Barbara",* (Mucchi Editore. giá Soliani dal 1646), 2006, 25.

(11) N.James, *The Spirit of the Chorus in D'annunzio "La Citta Morta"*, (Comparative Drama Academia Journal Articale, 2010, pp155-178,) 155.

(12)D.Vardoulakis, ""Invincible Eros": Democracy and the Vicissitudes of Participation in Antigone", *Taylor & Francis. Ltd. Cardozo Schoole of Low. Vol.24, No.2, 2012.213-231*, 226.

(13)G.R.Spaulding Jr, *Sophocles' Antigone: An Exploration of Modern and Contemporary Versions*, Michigan State University, 2007, 33.

(14) J.L.Otey, *Tragedy as Encounter: Politics, Intertextuality and Modern Italian Drama*, (Proquest, 2008), 69,71.

(15) " si potrebbe dire che la tragedia, nata da un contagio di spirito greco nel poeta, voglia costruirsi su un gesto d'esorcismo, cioè trasmettendo lo stesso contagio ai personaggi " (7)

من الممكن القول بأن التراجيديا نشأة من عدوى الروح اليونانية فى الشعر، وكان يرغب دانونسيو فى إصباغ تراجيدياته بالمذاق اليونانى، أى إرسال نفس العدوى إلى الشخصيات.

(16)J.L.Otey, *Tragedy as Encounter: Politics, Intertextuality and Modern Italian Drama*, 69.

كما جمع دانونسيو فى المدينة الميتة بين النص التاريخى والإجتماعى، ثم دمج شخصيات المسرحية فى بوتقة الأحداث الأُسطورية ومتبعاً للتجديد التراجيدى الحديث.

M.A.F.Witt, *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italia and France*, (Cornell University Press, 2001), 43.

[1] J.L.Otey, *Tragedy as Encounter: Politics, Intertextuality and Modern Italian Drama*, 71.

(١٧) لقد كان لحفريات Schliemann فى موكينای والتراجيديا اليونانية الفضل فى عرض مشهدين من مسرحية *المدينة الميتة*، وهما حوار أنَّا وبيانكا ماريا عن شغف ليوناردو بالبحث الأثرى خاصةً بين أطلال موكينای ، ومشهد إكتشاف ليوناردو لقبر آل أتريوس الذى نُسب إليه بالمسرحية.

E.M.Claudiana, *Guida a D'Annunzio*, (Literary Criticism, 1988), 162.

(18) P.Puppa, *La Parola Alta : sul Teatro di Pirandello e D'Annunzio,* (copyright, 2013), 12.

(19) L.Risso, M.Boria, *Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, (Troubador Publishing, Ltd, 2007), 62,6 3.

حيث يظهر الباحث الأثرى ليوناردو Leonardo وهو يُنقب فى مقابر عائلة أتريوس Atridi , التي تم إكتشافها بالفعل عام ١٨٧٦م عن طريق Heinrich Schliemann، فى حين كان عرض المسرحية عام ١٨٩٨م.

(20) L.Risso, M.Boria, *Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, 66.

(21) Bianca Maria: […] Io voglio restare sola con te, come una volta, qui o dovunque . Dovunque io ti seguirò, senza un lamento. […].

بيانكا ماريا:" أريد أن أبقى وحيدة معك، كما كان سابقاً، هنا أو فى أى مكان، أى مكان سأتبعك دون شكوة".

(22) يُعبر دانونسيو فى مسرحية *المدينة الميتة* عن صور لشخصيات متغيرة، من حيث الشكل والمظهر ولكن تُماثل التراجيديا القديمة فى مضمونها.

P.Singley, *D'Annunzio, Freud, and La Cittá Morta,* (Iowa State University, ACSA International Conference, Roma, 1999) , 352.

(23)P.Puppa, *La Parola Alta: sul Teatro di Pirandello e D'Annunzio*, (Copyright, 2013) , 113.

(24) L.Risso, M.Boria, *Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies,* 65.

(25) Jos de Mul, *Destiny Domesticated: The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Technology*, (SUNY press, Copyright, 2014), 47,48.

لم تكن تراجيديا *أنتيجونى* سوفوكليس حرب بين أخوين أحدهما خيّر والأخر شرير، إنما صراع بين العدل والظلم وثورة ضد الطغيان على حريتها، المتمثلة فى تنفيذ إرادتها لا رغبة الأخر وإن كان ذات سلطة ونفوذ.

(26) D. Caims, *Sophocles: Antigone* , (Blooms Bury, Copyright, 2016),72.

(27) L.Risso, M.Boria, *Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies,* 67.

(28)J.C.Collins, *Jebb's Antigone*, (Queen's university, Canada, 2015), 97.

(29) P.Singley, *D'Annunzio, Freud, and La Cittá Morta,* 1999, 354.

(30) Jos de Mul," *Destiny Domesticated: The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Technology"*, 46.

(31) R.D.Dawe, *Sophocles the Classical Heritage*, (Routledge, New York and London, 1996), 264.

(32) D.R.Slavitt, P.Bovie, *Sophocles,2: King Oedipus, Oedipus at Colonus, Antigone,* (University of Pennsylvania press, Copyright, 1999), 225.

(33) J.Milner, *G.Sofokléous @ Antigóny- The Antigone of Sophocles, with notes by J.Milner,* (Terms of Service, 1862), 148.

(34) E.Raponi, *Hofmannsthal e L'Italia , Vita e Pensiero*, (Copyright, 2002), 212.

(35) G.D'Annunzio, *Il Fuoco,* (Bur.Copyright, 2010), 243.

(36) Atto terzo, Scena sesta

"Ahimè, ahimè, che mai si prepara?/ Che grande e nuovo dolore".

"واحسرتاه، واحسرتاه، ماذا يعد لى القدر؟/ ياله من ألم عظيم وجديد."

(٣٧) منيرة كروان، *أنتيجونى سوفوكليس*، (المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ٢٠٠٦) ، ٥٠ .

(38) E.Mogyoródi, *Tragic Freedom and Fate in Sophocles' Antigone: Notes on the Role of the Ancient Evils in the Tragic*, (Clarendon press. Oxford, 1996), 360.

(39) M.Luther, *Sophocles Antigone: Martin Luther*, (D'Ooge, 1890), 101.

(40) S.Palmer, "Martyrdom and conflict : the Fate of Antigone in Tragic Drama", *Mortality, Vol.19, No.2, 2014, 206-223*, 212

(41) D.L.Klimek, *Antigone's Reach: A Feminine Model for Today's Business Woman*, Copyright, 2009, 10.

(42) Soph. Ant. 868.

R.P.Winnington, Ingram, *Sophocles: An Interpretation*, (Cambridge University Press, 1980), 100.

(43) Atto terzo, Scena terza.

"udii come già misorrima perisse/"I'espite frigia,/ "figlia di Tantale,"

"سمعت من قبل كيف هلكت البائسة/ الضيفة الفريجية/ ابنة تانتالوس"

(44) Atto terzo, Scena terza.

Ah, la statua di Niobe! Prima/ di morire, Antigone vede una statua/ di pietra da cui sgerga una fonte/ di lacrime eternal […].

" آه لى، تمثال نيوبى! قبل الموت، ترى أنتيجونى/ أن التمثال الحجرى هو المصدر الذى تتدفق منه/ الدموع الأبدية".

(45) S.J.MacDonald, *Hegelian Poetics: Hegel's Philosophy of Women and the Family*,2001. 44.

(٤٦) حدَّث دانونسيو Giovanni فى خطاب عام ١٨٩٦م ، كى يرسل له ترجمة فقرة رثاء أنتيجونى لقدرها فى مسرحية سوفوكليس، وسيكون شاكراً له عندما يرسل له ترجمة كلمات أنتيجونى، التي تبدأ [….. ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφὴς]، قائلاً:

"…… E quali, per esempio, nel tradurre la lamentazione che in comincia : [ὦ τύμβος, ὦ νυμφεῖον, ὦ κατασκαφὴς …..]? Ti sarei infinitamente grato se tu volessi mandarmi ….. le seguenti parole di Antigone ….. "
G.Capovilla, *D'Annunzio e la Poesia "Barbara"*, 25.

(٤٧) تستمر أنتيجونى فى رثاء قدرها حتى البيت ٩٢٨.

(48) J.L.Otey, *Tragedy as Encounter: Politics, Intertextuality and Modern Italian Drama*, (2008), 71.

(49) R.C.Jee, *The Modern Review for November*, (Electronic Journals, Prabasi Press Private, limited, 1938) , 552.

(50) Atto quinto, Scena unica.

(51) J.L.Otey, *Tragedy as Encounter: Politics, Intertextuality and Modern Italian Drama*, University of California, Berkeley, 2002, 45.

(٥٢) يستمر شعور كريون بالذنب حتى (البيت ١٣٢٥) "τὸν οὐκ ὄντα μᾶλλον ἢ μηδένα".

(53) G.M.Triolo, *Antigone unmasked*, (College of Arts & Sciences, Copyright, 2008), 119.

(٥٤) فريد حسن الأنور، " أوديبوس بين "الأعمى البصير" و"البصير الأعمى" فى مسرح سوفوكليس"، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، المقالة ٥، المجلد٢٩، العدد١، ٢٠١٢، ٦٥-٩٢، ٧٣.

(٥٥) فقد أوضح دانونسيو تأثره فى عمله الأول من خلال خطابه عام ١٨٩٥، الذى كتب فيه "أعدت قراءة سوفوكليس وأيسخيلوس فى موكيناى أسفل بوابة Lions".

N.James, "*The Spirit of the Chorus in D'annunzio "La Citta Morta"*, 156.

(56) R.F.Baker, C.F.Baker III, *Ancient Greeks: Creating the Classical Tradition* , (Copyright, U.S.A. Oxford university press, 1997), 72.

(57) J.L.Otey, *Tragedy as Encounter: Politics, Intertextuality and Modern Italian Drama*, University of California, Berkeley, 2002, 57.

(58) V.Pezzera, *Donne sotto i Riflettori: Figure di Attrici nelle Letteratura e nella Cultura Italiana tra 800 e 900*, University of California, Los Angeles, 2010, 23.

المصادر والمراجع

المصادر:

All data is © the *Thesaurus Linguae Graecae*, the Packard Humanities Institute, The Perseus Project and others. The information in these databases is subject to restrictions on access and use; consult your licenses. Diogenes (version 3.1.6) is © 1999-2007 P.J. Heslin.TLG.

D'Annunzio (G), *La Città Morta*, Milano, Fratelli Treves, 1900.

المراجع الأجنبية:

Baker (R.F), Baker III(C.F),1997, *Ancient Greeks: Creating the Classical Tradition*, Copyright, U.S.A. Oxford university press.

Caims (D), 2016,*Sophocles: Antigone* , Blooms Bury, Copyright.

Claudiana (E.M), 1988, *Guida a D'Annunzio*, Literary Criticism.

Collins (J.C), 2015, *Jebb's Antigone*, Queen's university, Canada.

Capovilla (G), 2006, *D'Annunzio e la Poesia "Barbara",* Mucchi Editore. giá Soliani dal 1646.

D'Annunzio (G), 2013, *Le vergini delle rocce (e- Meridiani Mondadori),* Edizioni Mondadori.

----------,2010, *Il Fuoco*, Bur.Copyright.

Dawe (R.D), 1996, *Sophocles the Classical Heritage*, Routledge, New York and London.

Doerries (B), 2015, *The Theater of War : What Ancient Greek Tragedies Can Teach us Today*, Knopf Doubleday, Publishing Copyright.

James (N), 2010, "The Spirit of the Chorus in D'annunzio "La Citta Morta"*", Comparative Drama Academia Journal Articale*, 155-178 .

Jee (R.C), 1938, *The Modern Review for November*, Electronic Journals, Prabasi Press Private, limited.

Jos de Mul, 2014, *Destiny Domesticated: The Rebirth of Tragedy out of the Spirit of Technology*, SUNY press, Copyright.

Klimek (D.L), 2009, *Antigone's Reach: A Feminine Model for Today's Business Woman*, Copyright.

Loos (P), 2009, *Greek Drama*, Permission of Infobase, Copyright.

Luther (M), 1890,*Sophocles Antigone: Martin Luther,* D'Ooge.

MacDonald (S.J), 2001, *Hegelian Poetics: Hegel's Philosophy of Women and the Family*, Copyright.

Mazza (A), 1995, *D'Annunzio e l'occulto,* Edizioni – Mediterranee.

Milner (J), 1862, *G.Sofokléous @ Antigóny- The Antigone of Sophocles, with notes by J.Milner*, Terms of Service.

Mogyoródi (E),1996, *Tragic Freedom and Fate in Sophocles' Antigone: Notes on the Role of the Ancient Evils in the Tragic*, Clarendon press. Oxford.

Occhipinti (E), 2011, *Travelling in and out of Italy: 19 th and 20 th – Century Note books, Letters,* Cambridge Scholars Publishing.

Otey (J.L), 2008, *Tragedy as Encounter: Politics, Intertextuality and Modern Italian Drama*, Proquest .

Palmer (S), 2014 ," Martyrdom and conflict : the Fate of Antigone in Tragic Drama", *Mortality*, Vol.19, No.2, 206-223.

Pezzera (V), 2010, *Donne sotto i Riflettori: Figure di Attrici nelle Letteratura e nella Cultura Italiana tra 800 e 900*, University of California, Los Angeles.

Puppa (P), 2013, *La Parola Alta: sul Teatro di Pirandello e D'Annunzio*, Copyright.

Raponi (E), 2002, *Hofmannsthal e L'Italia , Vita e Pensiero*, Copyright.

Risso (L), Boria (M), 2007, *Investigating Gender, Translation and Culture in Italian Studies*, Troubador Publishing, Ltd.

Roncoroni (F),1983, *Gabriele D'Annunzio, Prose,* Milano: Garzanti.

Singley (P), 1999, *D'Annunzio, Freud, and La Cittá Morta,* Iowa State University, ACSA International Conference, Roma.

Slavitt (D.R), Bovie (P), 1999, *Sophocles,2: King Oedipus, Oedipus at Colonus, Antigone,* University of Pennsylvania press, Copyright.
Spaulding Jr (G.R), 2007, *Sophocles' Antigone: An Exploration of Modern and Contemporary Versions*, Michigan State University.

Triolo (G.M), 2008, *Antigone unmasked*, College of Arts & Sciences, Copyright.

Vardoulakis (D), 2012, " "Invincible Eros": Democracy and the Vicissitudes of Participation in Antigone", *Taylor & Francis. Ltd. Cardozo Schoole of Low*. Vol.24, No.2, 213-231.

Vena (M), 2013, *La Citta Morta: A Companion Text, Italian Play Wrights from the Twentieth Century*: Xlibris Corporation.

Winnington (R.P), Ingram, 1980, *Sophocles: An Interpretation*, Cambridge University Press.

Witt (M.A.F), 2001, *The Search for Modern Tragedy: Aesthetic Fascism in Italia and France*, Cornell University Press.

Woodhouse (J), 2001. *Gabriele D'Annunzio:Defiant Archangel,* Oxford University Press.

Ziolkowski (T), 2003 , *The Mirror of Justice: Literary Reflections of Legal Crises*, Princeton University Press.

المراجع العربية :

(١) إسماعيل محمد القرنى، ٢٠٠٦، *القضاء والقدر (دراسة و تحليل)*، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

(٢) فريد حسن الأنور، ٢٠١٢، "أوديبوس بين "الأعمى البصير" و"البصير الأعمى" فى مسرح سوفوكليس"، مجلة مركز الدراسات البردية والنقوش، المقالة٥،المجلد٢٩،العدد١، ٦٥-٩٢.

(٣) منيرة كروان، ٢٠٠٦، *أنتيجوني سوفوكليس*، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة.