تأصيل التناص فى التراجيديا الإغريقية

د. سيد صادق

يمثل التناص عنصراً هاماً من عناصر "ما وراء العرض المسرحى" أو "الميتاثياتر" metatheatre الذى يقوم بدور أساسى فى كسر ما يسمى "بالإيهام الدرامى" dramatic illusion فى الدراما الكلاسيكية القديمة.

وقبل أن نؤصل للتناص فى التراجيديا الإغريقية، يجدر بنا أن نلقى الضوء على المصطلح الدرامى "الميتاثياتر" وعناصره، وكذلك على المصطلح الدرامى "الإيهام الدرامى" وأهميته فى كل من التراجيديا والكوميديا الإغريقية .

عناصر الميتاثياتر

لقد زاد مؤخراً اهتمام نقاد العرض المسرحى performance critics بوجود عناصر الميتاثياتر فى الكوميديا الإغريقية بوجه عام والكوميديا الرومانية بوجه خاص [١] . فالميتاثياتر - بعناصره المتعددة – يعمل على كسر الإيهام الدرامى، ويحول دون اندماج الجمهور فى أحداث الكوميديا وتعاطفه مع شخصياتها الوضيعة التى تعانى من خلل أخلاقى . فمثل هذا الاندماج وذلك التعاطف يتنافيان مع هدف الكوميديا ومغزاها الموضوعى[٢].

والعناصر الميتاثياترية التى اتفق نقاد العرض المسرحى على وجودها فى الكوميديا الإغريقية والرومانية تتمثل فيما يلى :

١-التناص intertextuality .

٢-مسرحية داخل المسرحية play – within – the play .

٣-الإشارات الضمنية إلى الأحداث الجارية .

٤-علاقة التآلف rapport بين الممثلين والجمهور .

والعناصر الميتاثياترية الثلاثة الأولى يمكن إدراكها فى التراجيديا الإغريقية. أما العنصر الميتاثياترى الرابع المتمثل فى إقامة علاقة تتيح التآلف بين الممثلين والجمهور فقد كان مقصوراً فقط على الكوميديا الإغريقية، ويصعب وجوده فى التراجيديا الإغريقية.

يقول بيتر بريان Burian – فى معرض حديثه عن "الميتاثياتر وعبء الرضوخ لتأثير السابقين" metatheatre and the burden of the precedents – إن تقاليد المسرح التراجيدى الإغريقى لم تكن تسمح بوجود علاقة تآلف بين ممثلى التراجيديا والجمهور، وإن مثل هذه العلاقة كانت مباحة فى الكوميديا الإغريقية، حيث كان الممثلون يوجهون فيها خطابهم إلى الجمهور بشكل مباشر(٣).

الإيهام فى الدراما الإغريقية

يُقدم نقاد العرض المسرحى تعريفات عديدة لمصطلح الإيهام الدرامى الذى كان يتم كسره عبر العناصر الميتاثياترية العديدة وفى مقدمتها التناص.

يُعرف دوفر Dover الإيهام الدرامى بأنه تركيز متواصل تبديه الشخصيات غير الحقيقية (أى الممثلون) أثناء تقمصها لمواقفها الخيالية فى المسرحية. أما بين Bain فيرى أن الإيهام الدرامى يتحقق من خلال تظاهر الممثلين بأنهم هم أنفسهم قد صاروا نفس الشخصيات الأسطورية التى يؤدون أدوارها على خشبة المسرح، وأن الجمهور كان يقبل منهم ذلك التظاهر(٤).

أما إبراهيم حماده فيقول عن الإيهام الدرامى إنه السيطرة على مشاعر الجمهور، ومحاولة إقناعه بأن ما يراه فوق خشبة المسرح هو حقيقى، وبالتالى يندمج الجمهور فى أحداث المسرحية وشخصياتها (٥).

يعتمد الإيهام الدرامى، إذن، على طرفين أساسيين هما الجمهور والممثلين. وتتباين آراء نقاد العرض المسرحى حول درجة وجوده فى كل من التراجيديا والكوميديا الإغريقية .

بعد أن يبرهن سيفاكيس Sifakis على اختفاء الإيهام الدرامى من الكوميديا الإغريقية، يعود وينفى كذلك وجوده فى التراجيديا الإغريقية، ويقول إنه فى خلافه مع النقاد الذين يؤيدون وجود الإيهام فى التراجيديا الإغريقية، أنما يعتمد على كون ذلك الإيهام – كظاهرة سيكولوجية – غريباً تماماً على جمهور المسرح الإغريقى فى القرن الخامس ق.م، وإن استخدام هذا المصطلح الدرامى فى التراجيديا الإغريقية هو

نوع من المفارقة التاريخية anachronism (أى أنه شئ يحدث فى غير زمانه الصحيح) [٦].

يؤكد مويك Muecke أن الإيهام الدرامى كان يسيطر على جمهور التراجيديا الإغريقية، وأنه اختفى تماماً ولم يكن له وجود فى الكوميديا الإغريقية، ذلك لأن علاقة الممثلين بالجمهور فى كل من النوعين الدراميين كانت مختلفة . فالتراجيديا كانت تُمثل "أمام" الجمهور، أما الكوميديا فكانت تمثل "من أجل" الجمهور[٧].

رغم اعتراف بين Bain بوجود الإيهام الدرامى بشكل واضح فى التراجيديا الإغريقية، إلا أنه لا يعترض على وجوده كذلك فى الكوميديا الإغريقية، فممثلو الكوميديا – على حد قوله – يدَعون فى فقرات طويلة أنهم أُناس منهمكون فى الأحداث الدرامية، وبالتالى، فإنهم لا يضعون جمهور الكوميديا فى الحسبان [٨].

يوضح بيكارد كمبردج Pickard – Cambridge أن الإيهام الدرامى كان يستغرق زمن العرض المسرحى التراجيدى كله، وبشكل متواصل يصعب معه كسره . أما بالنسبة للكوميديا الإغريقية فيرى أن الإيهام كان موجوداً بدرجة أقل، وأن كسره كان يتم بين الحين والآخر، فضلاً عن أنه كان يعتمد على الأقنعة والأزياء والخلفية المسرحية [٩].

يقول تشابمان Chapman إن ذلك الإيهام كان موجوداً فى التراجيديا والكوميديا، ولكن ظهوره فى كل منهما كان يتجلى بدرجات متفاوتة، لأن شعراء التراجيديا وشعراء الكوميديا كانوا يتعاملون مع الجمهور بشكل مختلف. ففى غياب صلة التآلف بين ممثلى التراجيديا وجمهورهم، ازدادت درجة الإيهام. أما فى وجود تلك الصلة بين ممثلى الكوميديا وجمهورهم فقد وهنت تلك الدرجة بعد أن أُتيح لممثلى الكوميديا العديد من الفرص للاتصال بالجمهور عبر الحركة والإيماءة والحديث المباشر. وقد استغل شعراء الكوميديا صلة التآلف هذه كى يكسروا من خلالها ذلك الإيهام، ويُخرجوا الجمهور من استغراقه فى أحداث الكوميديا وشخصياتها الوضيعة.

تبقى لتشابمان ملاحظة على قدر كبير من الأهمية حول الإيهام الدرامى فى التراجيديا الإغريقية. إذ يرى أن ذلك الإيهام لم يكن متواصلاً، ولم يستول على جمهور التراجيديا على نحو دائم . إذ كان يتم كسره فى بعض المواقف الدرامية لحساسية الجمهور الأثينى المفرطة حيال المواقف العاطفية. فالصمت الذى كان يُخيم

على ذلك الجمهور أثناء العروض التراجيدية، كان يعبر عن استغراقه فى الأحداث والشخصيات الدرامية واندماجه معها بفعل ذلك الإلهام. ولأن جمهور التراجيديا فى القرن الخامس ق.م لا يقل حساسية وانفعالاً عن الجمهور الأثينى المعاصر الذى يُشاهد تراجيديات أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس فى منطقة إبيذافروس (إبيداوروس Ἐπίδαυρος القديمة)، والذى يخرج عن صمته وسكونه، ويقف ويصفق بحرارة حين يجتمع شمل ألكترا وأوريستيس فى مسرحية "ألكترا" Ἠλέκτρα لسوفوكليس، وشمل كريوسا وأيون فى مسرحية "أيون" Ἰων ليوريبيديس، ثم يعود بعد ذلك ويتابع بقية الأحداث المسرحية فى صمت. ومن ثم، يرى تشابمان أن إمكانية كسر الإيهام الدرامى كانت متاحة فى التراجيديا الإغريقية فى القرن الخامس ق.م(١٠).

نُبذة عن التناص فى الأدب الكلاسيكى القديم

يُعرف محمد عنانى التناص – كمصطلح أدبى – على أنه صدى لنص سابق يتردد بدرجات متفاوتة فى نص لاحق، مما يوضح العلاقة بين النصين بشكل يؤثر فى طريقة قراءة النص المتناص intertext - أى النص الذى توجد فيه آثار لنص سابق. ويطلق نقاد الأدب على النص السابق المؤثر مصطلح "النص الأصلى" hypotext، أما النص اللاحق المتأثر به فيطلقون عليه مصطلح "النص المُسْتَقْبِل" hypertext (١١).

لقد عرف الإغريق التناص فى الشعر الملحمى قبل أن يعرفوه فى الشعر التراجيدى. فالمرء حين يقرأ ملحمة "الأوديسية" لا يحتاج إلى مشقة فى إدراك سمات التشابه بين عودة أوديسيوس إلى إيثاكا وعودة أجاممنون إلى أرجوس. إذ ترد فى هذه الملحمة إشارات عديدة إلى الأسطورة الأوريستية التى لم تكن سوى قصة شهوة وقتل وانتقام (١٢).

والتناص فى الأدب الإغريقى يتعدى حدود الأنواع الأدبية المختلفة، وكذلك حدود الشعر والنثر. يوضح زادوروجينى Zadorojnyi تأثير "إلياذة" هوميروس فى كتاب "التواريخ" Ἱστορίαι لثوكيديديس حين يقول إن الشارح وهو يعلق فى إحدى حواشيه على الكتاب السابع من ذلك المؤلَف التاريخى يشير إلى تأثر ثوكيديديس الواضح بالكتاب الثانى من "الإلياذة" . فثوكيديديس حين يصف شكوى نيكياس فى الخطاب الذى أرسله إلى الآثينيين أثناء حملته على صقلية يشير إلى

السفن الأثينية التى صار من الصعب قيادتها بعد أن تشبعت بالماء الذى بقيت فيه مدة طويلة (التواريخ، الكتاب السابع، الفصل ١٢، سطر٣) . يقول زادوروجينى أن ثوكيديديس فى هذا الوصف يردد صدى حديث أجاممنون إلى جموع الأرجيين حين يطلب منهم الموافقة على العودة إلى أرض الوطن، بعد أن فشلت الحملة فى الاستيلاء على طروادة طوال سنوات تسعة تهرأ فيها خشب السفن، وتراخت حبال الأشرعة والصوارى (الإلياذة، الكتاب الثانى، أبيات ١٣٤ – ١٣٥) [١٣].

وإذا كان التناص يتعدى حدود الأنواع الأدبية، فإنه يتعدى كذلك حدود اللغة الواحدة. فالشاعر الملحمى فرجيليوس يردد أحياناً صدى ما ورد عند هوميروس .

تتفق ستيفانى وست West مع ريبيكا أرمسترونج Armstrong على تأثر فرجيليوس بهوميروس حين يصف جزيرة كريت على لسان أنخيسيس الذى يقول : "Creta Iovis magni medio iacet insula ponto"

"ففى وسط البحر تقع كريت، جزيرة جوبيتر العظيم" . (الإينيادة، الكتاب الثالث، ب١٠٤). فلقد ورد فى "أوديسية" هوميروس وصف مماثل لجزيرة كريت على لسان أوديسيوس الذى جاء متنكراً وهو يخاطب زوجته بنيلوبى، ويصف لها تلك الجزيرة ويقول :

Κρ≈τη τιφ γα□' □στι μ□σϑ □ν□ ο□νοπι π®ντϑ.""

"هناك أرض (تُسمى) كريت تقع فى وسط البحر الخمرى اللون" (الكتاب١٩، ب ١٧٢) .

أما بصدد ما ورد فى الإينيادة (الكتاب الثالث، أبيات. ١٨٣ – ١٨٧) على لسان أنخيسيس حين يخاطب ابنه إينياس عن حظوظ الطرواديين بعد أن سقطت مدينتهم فى أيدى الإغريق، وحديثه عن هيسبيريا (إيطاليا) التى سيستعيدون فيها أمجادهم القديمة، فتقول وست إنه تناص يردد صدى النبوءة الشهيرة التى أعلنتها ألكساندرا (كاساندرا) لإيدومينوس فى قصيدة "ألكساندرا" Ακεξάνδρα "للشاعر السكندرى ليكوفرون (أبيات، ١٢٢٦ – ١٢٤٠) [١٤].

يسوق رونالد ماير Mayer نوعاً من التناص النفسى بين هوميروس والمؤرخ تاكيتوس Tacitus حين ينقل الجو الحزين الذى يكتنف جنازة باتروكلوس فى الإلياذة (الكتاب ١٩، أبيات ٣٠١ – ٣٠٢)، ويذكر فى كتابه "التواريخ" Historiae (الكتاب الثالث، فصل ٣٧، فقرة ١) جانباً من الخطاب المؤثر الذى ألقاه الإمبراطور

فيتلليوس Vitellius فى مجلس السناتوس عام ٦٩م (١٥).

تأصيل التناص فى التراجيديا الإغريقية

تأصيل التناص فى التراجيديا الإغريقية يعنى تحديد أثر النص الأصلى وكيفية ظهوره فى النص المُسْتَقبِل، وتوضيح براعة الشاعر التراجيدى وحرفيته فى تعامله مع النص الأصلى بالشكل الذى كان يكسر الإيهام الدرامى لدى جمهور التراجيديا، فيذكره بنصوص ملحمية هومرية، أو بنص لشاعر تراجيدى أخر، أو بنص مسرحى سبق عرضه للشاعر التراجيدى نفسه.

وفى تأصيلنا للتناص فى التراجيديا الإغريقية سوف نتبع الترتيب الزمنى لظهور شعراء التراجيديا الإغريقية الثلاثة؛ أيسخيلوس وسوفوكليس ويوريبيديس.

اعتاد نقاد العرض المسرحى – كما سنرى – أن يبدأوا التناص فى التراجيديا الإغريقية بمسرحيات سوفوكليس الذى تأثر كثيراً بنماذجه الهومرية. لكن البدايات الحقيقية للتناص فى التراجيديا الإغريقية تتضح فى إحدى شذرات أيسخيلوس الواردة فى كتاب "مأدبة العلماء" Δειπνοσοφισταί لأثينايوس Αθήναιος الذى ازدهر فى القرن الثانى الميلادى. يقول أيسخيلوس عن تراجيدياته فى هذه الشذرة :

"τfς □αυτο◊ τραγωδίας τεμάχη ε□ναι

τ⌊ν Ομήρου μεγαλ⌊ν δείπνων."

"إن التراجيديات شرائح مُعدة من مائدة هوميروس العظيمة" (١٦).

وتوضيحاً لهذه المقولة، وتأكيداً لوجود التناص فى بعض تراجيديات أيسخيلوس، وتأثره بملحمتى هوميروس نسوق ما يلى :

الأم الإغريقية وهى ترجو ابنها وتستعطفه كى لا يقدم على أمر جلل يسبب الهلاك، كانت تكشف له عن صدرها الذى أرضعه صغيراً، وهى بهذه الطريقة كانت تعبر له عن العلاقة المقدسة بينهما. تستخدم هيكوبا هذه الوسيلة فى "الإلياذة"، حين تحاول أن تثنى ابنها هيكتور عن عزمه على منازلة أخيليوس الجبار خارج أسوار طروادة. تقول هيكوبا لهيكتور وهى تزرف الدمع الغزير :

□Εκτορ τ□κνον □μ∏ν τ≤δε τ' α□δεο κα□ μ' □λ□ησον

α∧τ≈ν, ε□ ποτ□ τοι λαθικηδ□α μαζ∏ν □π□σχον·

τ⌊ν μνϑσαι φ□λε τ□κνον ∞μυνε δ□ δ≈ον ∞νδρα

τε□χεοφ □ντΠφ □⌊ν, μ— δ□ πρ®μοφ □στασο τοντϑ.∀

"ولدى هكتور، أظهر الاحترام لثدى هذا، ولترحم شيبتى.

فأنا لم أمنع عنك ثدى هذا لترضع ولو لمرة واحدة ليهدئ روعك .

تذكر ذلك، أيها الابن الحبيب، وقم بقتال ذلك الرجل العدوانى

من داخل الأسوار، ولا تقف فى مواجهته هناك." (١٧).

يؤثر هذا الموقف العاطفى فى أيسخيلوس فى مسرحية "حاملات القرابين"، Χοηφοροι، حين تكشف كليتمنسترا عن صدرها لابنها أوريستيس، وتسترحمه كى لا يُقدم على قتلها، وتقول له متوسلة :

□π□σχεφ, □ πα□, τ®νδε δ' α□δεσαι, τ□κνον,"

μαστ®ν, πρΠφ ⏐σ⇑ πολλƒ δ— βρ□ζων⁄μα

ο⇐λοισιν □ξ≈μελξαφ ε∧τραφ□φ γ≤λα."

"انتظر، يا بنى، وترفق، يا ولدى، بهذا الثدى الذى كثيراً ما رضعت لبنه المغذى، حين كان يداعبك النعاس" (١٨).

وبالإضافة إلى تأثير الموقف العاطفى على أيسخيلوس، يبدو التناص اللغوى فى تكرار الكلمات الآتية بين "الإلياذة" و"حاملات القرابين" مثل، "ابن" τέκνον "ثدى" μαζ®ς عند هوميروس وμαστ®ς عند أيسخيلوس، وكذلك "أترفق بـ أو "احترم" α□δεομαι .

يصف هوميروس فى "الأوديسية" أولئك العشاق الذين كانوا يخطبون ود بنيلوبى "بالجبناء" ′ν≤λκιδεφ، لأنهم، رغم خستهم وهروبهم من الحرب، كانوا يتوقون إلى تدنيس فراش أوديسيوس الشجاع أثناء غيابه فى الحرب الطروادية. يطلق مينيلاؤس صفة الجبناء على أولئك الخطاب، حين جاءه تليماخوس يستفسر منه عن السبب فى عدم عودة أبيه أوديسيوس إلى إيثاكا بعد انتهاء الحرب. يقول مينيلاؤس :

"⌇ π®ποι,

℘ μ≤λα δ— κρατερ®φρονοφ ′νδρΠφ □ν εν∧⊆

θελον εν∧νηθϑναι ′ν≤λκιδεφ α∧το□ □®ντεφ."

"يا للعار! حقاً، كان أولئك الجبناء يرغبون بشدة فى أن يرقدوا فى فراش الزوج الشجاع" (١٩).

يتأثر أيسخيلوس بهوميروس ويستعير منه صفة "الجبناء" ويطلقها فى مسرحية "أجاممنون" على أيجيسثوس الذى تقاعس عن الذهاب إلى الحرب، ولم يتورع عن تدنيس فراش الملك أجاممنون أثناء غيابه فى طروادة. تُشَبه كاساندرا أيجيسثوس بالأسد الجبان الذى جاء لينتقم من ذرية عمه أتريوس الذى ذبح أخوته وأطعم أباه ثييستيس لحم أبنائه. تقول كاساندرا للكورس وهى تتحدث عن أيجيسثوس :

□κ τ⌊νδε ποιν≤φ φημι βουλευειν τιν≤,"

λ□οντ' ∞ναλκιν, □ν λ□χει στρωφ⌊μενον

ο□κουρ®ν."

"ولهذه الأسباب أقول (لكم) إن أسداً جباناً (أى أيجيسثوس) عقد العزم على الانتقام (من أجاممنون)، ويرقد (الآن) فى فراشه، ويحرس بيته" (٢٠).

نلاحظ التناص اللغوى فى استعارة أيسخيلوس للصفة "جبان" ∞ναλκιφ، من هوميروس، ليطلقها على العاشق المتخاذل أيجيسثوس حين يتهكم عليه ويشبهه بالأسد λέων . كما نلاحظ الإشارة إلى كلمة "فراش" البطل الغائب، فنجده εν∧ή عند هوميروس وλέχος عند أيسخيليوس .

هذا عن بعض حالات التناص فى تراجيديات أيسخيلوس. أما عن التناص فى تراجيديات سوفوكليس فيقول كيركوود Kirkwood إن أغلب نقاد العرض المسرحى يجمعون على أن سوفوكليس كان من أكثر شعراء التراجيديا الإغريق تأثراً بهوميروس، وإن رأيهم هذا يستند إلى مقولة الفيلسوف بوليمون Πολέμων الذى عاش فى القرن الثالث ق.م، والواردة عند ديوجينيس لائيرتيوس Διογένης Λαέρτιος فى كتابه "عن حياة وآراء مشاهير الفلاسفة". يقول ديوجينيس لائيرتيوس عن بوليمون :

"

□λεγεν ο®ν τ∏ν μ□ν □Ομηρον □πικ∏ν ε□ναι Σοφοκλ□α,

τ∏ν δ□ Σοφοκλ□α □Ομηρον τραγικ®ν."

"كـان (بوليمـون) يقـول إن هوميـروس هـو سوفوكليـس الملحمـى، وإن سوفوكليس هو هوميروس التراجيدى." (٢١).

يعلـق كيركـوود علـى رأى بوليمـون فـى تـأثر سـوفوكليس بالنمـاذج الهومريـة ويقـول إن هـذا الـرأى صـار مـن كليشـهات النقـد الأدبـى، وإن المهتمـين بـدراما سوفوكليس قد تبنوا هذا الرأى دون أن يهتموا بالوسائل الخاصة التى كان يستخدم فيها سوفوكليس نماذجه الملحمية، مما أضفى على هذه النماذج أبعاداً جديدة من فكره وحرفيته (٢٢).

وتعد مسرحية "بنـات تـراخيس" Τραχίνιαι ومسـرحية "أيـاس" A□ας مـن أكثر مسرحيات سوفوكليس ثراءً بالتناص .

يقـول سـيجال Segal إن سـوفوكليس فـى بنـاء مسـرحية "بنـات تـراخيس" قـد اعتمد بذكاء وبشكل عبقرى يدعو إلى الدهشة علـى أسـطورة أوديسـيوس التـى وردت فى ملحمـة "الأوديسـية" وأسـطورة أوريسـتيس التـى وردت فـى ثلاثيـة "الأوريسـتيا" لأيسخيلوس . يوضح سيجال ذلك ويقول إن هيراكليس يبدو فى بداية مسـرحية "بنـات تراخيس" فى صورة أوديسيوس العائد بعد طـول غيـاب وقـد حقـق أعمالـه البطوليـة الإثنـى عشـر، ثـم يتحـول تـدريجياً إلـى صـورة أخـرى مـن أجـاممنون فـى غـروره وغطرسته، حين يعود وبصحبته الأميرة يـولا دون أن يضـع اعتبـاراً لقدسـية بيتـه أو لزوجته ديانيرا. أما ديانيرا فتبـدو لأول وهلـة فـى هيئـة الزوجـة الوفيـة بنيلـوبى التـى تنتظر عودة زوجها أوديسيوس بفارغ الصبر، ولكن ينتهى بها المطاف لتبدو فى هيئة الزوجة القاتلة كليتمنسترا. أما الابن هيللوس فيتأرجح كذلك بين نـوعين مـن النمـاذج. إذ يبدو أول الأمر فى صورة تليماخوس الذى يبحث عن أبيـه الغائـب أوديسـيوس، ثـم يتحول ليلعب دور الابن المنتقم أوريستيس. وها هو ذا الشكل التخطيطى الـذى رسـمه سيجال ليوضح وسطية شخصيات هيراكليس وديانيرا وهيللـوس فـى مسـرحية "بنـات تراخيس" وتأرجحها بين النماذج الملحمية فـى "الأوديسـية" والنمـاذج التراجيديـة فـى ثلاثية "الأوريستيا" .

النهاية الشخصية فى مسرحية "بنات تراخيس البداية

أجاممنون	→	هيراكليس	←	أوديسيوس
كليتمنسترا	→	ديانيرا	←	بنيلوبى
أوريستيس	→	هيللوس	←	تليماخوس(٢٣)

أما مسرحية "أياس" فتُعد من أفضل الأمثلة على قوة التناص ووضوحه فى مسرح سوفوكليس، لاسيما فى المشهد المؤثر (أبيات ٤٨٥ – ٥٩٥) الذى تتوسل فى تكميسا إلى أياس كى لا يقدم على الانتحار، وهو المشهد الذى يعتمد بشكل أساسى على المشهد الهومرى الشهير الذى يجمع بين أندروماخى وزوجها هيكتور فى الإلياذة (الكتاب السادس، أبيات ٤٠٧ – ٤٩٣) .

تؤكد استرلينج استعارة سوفوكليس لنماذجه البطولية من هوميروس، لكنه فى الوقت نفسه كان يملك من العبقرية الدرامية ما يجعله قادراً على تحويل نماذجه الهومرية إلى نسخ جديدة ومميزة تحمل طابعه الخاص. تضيف استرلينج أن المشهد الذى يجمع تكميسا وأياس يردد بالفعل صدى مثيله الذى يجمع بين أندروماخى وهيكتور فى الإلياذة، لكن سوفوكليس استطاع ببراعة أن يخلق حالة من التباين النفسى بين أبطال المشهدين، وهو أمر لم يعص على فهم الجمهور. فإذا كانت الرقة والعاطفة المتبادلة تظللان مشهد أندروماخى وهيكتور، فإن الغلظة والخشونة البالغة كانتا تطغيان على سلوك أياس مع تكميسا التى تقف موقفاً أضعف من موقف أندروماخى. فتكميسا تتوسل إلى أياس كمحظية، لا كزوجة. فهى أسيرة رمحه ولا تملك عليه من التأثير ما كانت تملكه أندروماخى على زوجها هيكتور .

توضح استرلينج الطريقة التى يتناول بها سوفوكليس مادته الدرامية بالشكل الذى يجعلها تختلف كثيراً عن الشكل الذى كانت عليه فى الأصل الملحمى، وبذلك ينفى عن نفسه شبهة النسخ الكامل. فحديث تكميسا وإن كان مأخوذاً من حديث أندروماخى، فإن تكميسا، وهى تلتمس الشفقة من أياس، تقضى فى حديثها إليه وقتاً أقل من الوقت الذى تتحدث فيه أندروماخى إلى هيكتور، لأن تركيزها كان منصباً على موضوعين قد يكون لهما وزن فى قلب أياس؛ الأول، موضوع العلاقة الأسرية بينهما، وما تفرضه هذه العلاقة من التزامات على أياس؛ والثانى، التحذير من العار الذى ستوصم به عائلة المنتحر.

تضيف استرلينج أن التناص فى حديث تكميسا مع النموذج الهومرى واضح

وجلى، لكنها ترى أن طريقة سوفوكليس فى المعالجة الدرامية جديدة. فهيكتور يتخيل فى رعب ما سيقوله الناس لو صارت أندروماخى جارية أسيرة فى أيدى الإغريق بعد مصرعه، ويتمنى لنفسه الموت قبل أن تلقى أندروماخى ذلك المصير. يقول هيكتور لأندروماخى أنه لا تفزعه فجيعة أمه هيكابى فيه، ولا أحزان أبيه برياموس أو أخوته :

©σσον σε◊, ©τε κ□ν τιφ ϶Αχαι⌊ν χαλκοχιτ⌊νων"

δακρυ®εσσαν ∞γηται □λεν◡θερον ℘μαρ ′πον◡ραφ·"

"بل فجيعتك أنت إذا ما ساقك أحد الآخيين المسلحين بالبرونز بعيداً،

وسلبك الحرية وأنت تولولين" .

ثم يُعلن فى أسى أنه يفضل الموت على أن يرى ذلك اليوم المشئوم :

′λλ≤ με τεθνη⌊τα χυτ— κατ*f* γα□α καλ◡πτοι"

πρ□ν γ□ τι σϑφ τε βοϑφ σο◊ θ'

"□λκηθμο□ο πυθ□σθαι.

"فدعينى أموت، ودعى ركام التراب يغطينى. ولا أسمع صراخك

وهم يسوقونك إلى ذل الأسر" (٢٤).

توضح استرلينج كذلك براعة التناص فى مسرحية "بنات تراخيس"، وتقول إن سوفوكليس وضع هذا الكلام العاطفى المؤثر على لسان تكميسا التى لا تنتظر من أياس أن ينطق بمثله. ومن ثم قالته هى بنفسها كى تثير فى قلبه الشفقة وتثنيه عن الانتحار. تقول تكميسا لأياس :

μ≈ μ' ′ξι⌊σςφ β≤ξιν ′λγειν—ν λαβε□ν"

τ⌊ν σ⌊ν ¬π' □χθρ⌊ν, χειρ□αν □φε□φ τινι.

□Hι γ*f*ρ θ≤νςφ σ⇑ κα□ τελευτ≈σαφ ′φ⊆φ,

τα◡τς ν®μιζε κ′μ□ τ⊆ τ®θ' ≠μ□ρϖ

β□ϖ ξυναρπασθε□σαν ϶Αργε□ων ⇔πο

" ξ⇑ν παιδ□ τ⎤σ⎤δουλ□αν □ξειν τροφ≈ν.

"فكر! كى لا ألقى جارح القول من أعدائك بعد أن تقدمنى أسيرة لأحدهم.
إنك تتركنى (للأسر) حين تفارق الحياة بعد أن تضع نهاية لها. فكر!
حينئذ، وفى نفس يوم (رحيلك) سوف يحملنى الأرجيون مع ابنك لنحيا
حياة لا تليق إلا بالعبيد." (٢٥).

أما عن موقف أياس تجاه ابنه يوريساكيس Ε∧ρυσάκης فتقول استرلينج إنه يشبه موقف هيكتور تجاه ابنه أستياناكس Ἀστυάναξ، فالبطلان يتمنى كل منهما لابنه مستقبلاً هادئاً. لكن، اذا كان يوريساكيس لا يشعر بالخوف حين يرى ملابس أبيه مخضبة بدماء الماشية، فإن أستياناكس قد شعر بالفزع وهو ينظر إلى الخوذة التى تعلو رأس أبيه (٢٦).

وبالإضافة إلى هذا التحليل الرائع الذى قدمته استرلينج لإظهار براعة سوفوكليس فى استخدامه للتناص فى مسرحية "أياس"، فإننا نسوق دليلاً يعتمد على الاشتقاق اللغوى للإسمين "تكميسا" Τεκμήσσα و"يوريساكيس" Ε∧ρυσάκης. وذلك كى نوضح مهارة سوفوكليس فى التناص، وكيفية ابتعاده عن نماذجه الهومرية.

إن الإسمين تكميسا ويوريساكيس لم يردا فى الإلياذة، ومن ثم فهما من ابتكار سوفوكليس. وإذا كان الاسم "أندروماخى" Ἀνδρομάχη يعنى "تلك التى تقاتل الرجال"، فقد اختار سوفوكليس لتكميسا اسماً مذلاً يوضح حالة الرق والهوان التى تحياها مع أياس. فاسمها مشتق من الفعل "يَسِمُ أو يُظهر من خلال علامة" τεκμαίρω، أى أن اسمها يعنى "الموسومة أو ذات الوسم"، ومن ثم جاء حديثها إلى أياس فى نبرة ذل وخضوع. وفى هذا مقابلة واضحة بينها وبين أندروماخى المكرمة لدى زوجها.

أما بالنسبة للاسم يوريساكيس، فإن سوفوكليس، فى اختياره لهذا الاسم، يؤكد عنصر الوارثة فى الطبائع. فعندما يأمر أياس تكميسا أن تحضر إليه ابنه ليراه، يقول لها :

Α□ρ' α∧τ®ν, α□ρε δε◊ρο· ταρβ≈σει γƒρ ο⇐,"

νεοσφαγℑ που τ®νδε προσλεν∨σσων φ®νον,

" ε□περ δικα□ωφ □στ' □μ∏φ τf πατρ®θεν.

"ارفعيه، ارفعيه (إليَّ) ها هنا. إن كان بحق ينتسب إلى أبيه،

فلن يفزع وهو يرى هذا الدم المسفوح حديثاً" (٢٧).

إذن، كان سوفوكليس محقاً عندما أطلق على يوريساكيس ابن أياس اسماً يليق بالمحاربين، وهو "ذو الدرع العريض" ε∧ρυσάκης، وفى ذلك مقابلة واضحة للاسم الأرستقراطى "سيد المدينة" ξστυάνα′ الذى يطلقه هوميروس على أستياناكس ابن هيكتور فى الإلياذة (الكتاب السادس، ب٤٠٣).

وقبل أن نترك التناص فى مسرحية "أياس"، يلفت انتباهنا فى "الإلياذة" ذلك المشهد الحزين الذى تعبر فيه كاساندرا عن حزنها لفقدها أخيها هيكتور حين ترى جثمانه ممداً فوق النعش على العربة التى تجرها البغال :

"κ\κυσ□ν τ' ∞ρ' □πειτα γ□γων□ τε π♥ν κατf ∞στυ·"

"وعندئذ أطلقت صرخة عويل حادة، فبلغت صيحتها كل أرجاء المدينة."(٢٨).

يبدو أن هذا المشهد الجنائزى الحزين كان حاضراً فى ذهن سوفوكليس وهو يضع هذين البيتين الحزينين على لسان أياس قبل أن يفارق الحياة :

□H που τ≤λαινα, τ≈νδ' ©ταν κλ∨ς φ≤τιν,"

" ...σει μ□γαν κωκυτ∏ν □ν π≤σς π®λει.

""وأمى" التعسة، حين تسمع خبر (انتحارى) هذا، فإنها ستطلق صرخة عويل عظيمة فى كل أرجاء المدينة."(٢٩).

يعلق بوريان على التناص فى مسرحية "أياس" ويقول إن الجمهور الذى كان يرتاد مسرح سوفوكليس كان على دراية تامة بأشعار هوميروس، وإن سوفوكليس نفسه كان يتوقع من جمهوره إدراك مدى اعتماده على المشهد العاطفى الذى يجمع أندروماخى وهيكتور فى الإلياذة وهو يقدم المشهد الذى يجمع تكميسا وأياس.

يقدم بوريان معلومة ذات أهمية بالغة عن التناص بوجه عام، فيوضح أن الاختلافات – وليست التشابهات – بين النصوص هى التى تحمل عبء التفسير لدى

جمهور التراجيديا قديماً، ولدى نقاد العرض المسرحى فى العصر الحديث. فسوفوكليس وهو يقلب المواقف الدرامية الهومرية ويعكسها، كان يهدف – فى المقام الأول – إلى كسر الإيهام الدرامى لدى جمهوره، ويدفعه إلى مقارنة الشخصيات الملحمية بشخصياته الدرامية ليدرك العلاقات الإنسانية القائمة بينها. فالتلميح إلى أعمال السابقين من شأنه أن يدفع الجمهور إلى التأمل الذى يخرجه من دائرة الاستغراق فى الحدث الدرامى.

يرى بوريان، إذن، أن التناص إن كان يهم النقاد فى شكله الفيلولوجى، فإنه كان يهم كذلك جمهور التراجيديا فى القرن الخامس ق.م، وأن ذلك التناص لم يأت فى مسرح سوفوكليس مصادفة، بل كان مقصوداً ويأتى فى حالة من الوعى الكامل للشاعر الذى كان يضع فى حسبانه مشاركة الجمهور، ومن ثم، كان يدعوه عبر التناص إلى نوع من المناقشة الثقافية ليفهم مغزى ما يجرى أمامه على خشبة المسرح [٣٠].

والتناص فى تراجيديات سوفوكليس يتعدى حدود هوميروس وشعره الملحمى، ويمتد إلى المؤرخين ومؤلفاتهم النثرية .

لقد كان سوفوكليس على دراية تامة بكل جوانب الحركة الثقافية التى عمت أثينا فى القرن الخامس ق.م وخاصة فى عصر بريكليس الذهبى، ومن بينها مؤلفات هيرودوتوس وثوكيديديس التاريخية. ولقد ربطت بين سوفوكليس وهيرودوتوس صداقة حميمة حتى أنه أهداه بعض أشعاره[٣١].

يناقش فيليكس بودلمان Budelmann التناص الموجود فى مسرحية "أنتيجونى" لسوفوكليس، وخاصة الأبيات التى تناجى فيها أنتيجونى القبر الذى ستدفن فيه بأمر خالها الملك كريون وتقول :

Oλ γ≤ρ ποτ' ο⇐τ' ♦ν ε□ τ□κνων μ≈τηρ □φυν"

ο⇐τ' ε□ π®σιφ μοι κατθανlν □τ≈κετο,

" β□ϖ πολιτ⌊ν τ®νδ' ♦ν ∅ρ®μην π®νον.

"فلو كنت أماً ولقى أطفالى حتفهم، أو إذا كان من مات هو زوجى،

لتركت جثته، وما تحملت عناء معارضة مدينتى" [٣٢].

يتفق بودلمان مع تيريل Tyrrell وبنيت Bennett على أن هذه الأبيات الثلاثة أصلية، ولا يجب حذفها من النص المسرحى كما يرى بعض النقاد. إذ تدل على تناص خفى يتمثل فى تأثر سوفوكليس بخطبة بريكليس الجنائزية επιτάφιος λογος ، الواردة عند ثوكيديديس، والتى يواسى فى إحدى فقراتها أولئك الذين فقدوا أبناءهم فى الحروب البلوبونيسية التى اندلعت عام ٤٣١ ق.م. يقول بريكليس على لسان ثوكيديديس :

καρτερε□ν δ□ χρ— κα□ ∞λλων πα□δων □λπ□δι,"

ο□φ □τι ≠λικ□α τ□κνωσιν ποιε□σθαι·

□δ□ϖ τε γƒρ

τ⌊ν ο∧κ ™ντων λ≈θη ο□ □πιγιγν®μενο□ τισιν

□σονται, κα□ τ⊆ π®λει διχ®θεν, □κ τε το◊ μ—

" □ρημο◊σθαι κα□ 'σφαλε□ϖ, ξυνο□σει·

"وعلى أولئك الذين لا يزالون فى سن الإنجاب أن يتذرعوا بالصبر على أمل أن ينجبوا أبناءً آخرين. فمن سيولد فيما بعد من الأبناء لن يكون فقط سبباً شخصياً فى نسيان من رحل من الأبناء، بل أيضاً لن تكون دولة – المدينة مقفرة (من الرجال) من ناحية، وستنعم من ناحية أخرى بالأمان."(٣٣).

يرى بودلمان أن أنتيجونى تتحدث فى الأبيات السابقة كما لو كانت أماً أثينية ترضى بالتضحية بأبنائها وزوجها فى سبيل مدينتها، وبهذا يردد سوفوكليس صدى ما سمعه فى خطبة بريكليس، لأنه كان يعول كثيراً على معرفة جمهوره بالخطب الجنائزية .

تتحدث كذلك أنتيجونى عن سبب محبتها لأخيها بولينيكيس، واستعدادها للتضحية بنفسها فى سبيل دفن جثته وتقول :

π®σιφ μ□ν ∞ν μοι κατθαν®ντοφ ∞λλοφ ℘ν,"

κα□ πα□φ 'π' ∞λλου φωτ®φ, ε□ το◊δ'

⌋μπλακον·

μητρΠφ δ'
"□ν □Αιδου κα□ πατρΠφ κεκευθ®τοιν.

"إن الزوج إذا مات فسوف أجد غيره، وإذا مات الابن
فسوف يحل محله ابن آخر، ولكننى لن أحظى بأخ آخر أبداً
بعد أن مات والداى وذهبا إلى هاديس." (٣٤).

يرى بودلمان تناصاً واضحاً بين الأبيات الثلاثة السابقة وبين إحدى الفقرات الواردة عند هيرودوتوس، والتى تتحدث فيها زوجة المتمرد إنتافيرنيس Ινταφέρνης الذى حكم عليه الملك الفارسى داريوس بالموت مع أبنائه وشقيق زوجته. ولما رق داريوس على هذه الزوجة لحزنها الشديد على فراق أهلها المرتقب، خيرها أن يبقى على حياة أحدهم فقط، فاختارت أخاها وقالت:

"□Ω βασιλε◊, 'ν—ρ μ□ν μοι ♦ν ∞λλοφ γ□νοιτο,
ε□ δα□μων □θ□λοι, κα□ τ□κνα ∞λλα, ε□ τα◊τα
'ποβ≤λοιμι· πατρΠφ δ□ κα□ μητρΠφ ο∧κ□τι
μοι ζω®ντων 'δελφεΠφ ♦ν ∞λλοφ ο∧δεν□
τρ®πϑ γ□νοιτο. "

"أيها الملك، إذا شاء الإله، فقد يكون لى زوج آخر وأطفال آخرون بعد رحيل هؤلاء. لكن بما أن والديَّ قد قضيا نحبهما، فمن المحال أن يكون لى أخ آخر"(٣٥).

أما التناص عند يوريبيديس، فإنه يأخذ طابع الملاحظات النقدية والتلميحات الذكية فى بعض مسرحياته، منها على سبيل المثال مسرحية "الفينيقيات" Φοινίσσαι ومسرحية "ألكترا" Ἠλέκτρα .

ففى مسرحية "الفينيقيات" يقدم يوريبيديس إتيوكليس فى صورة الموافق دون اعتراض على اقتراح كريون أن يختار بنفسه قائداً معيناً ليقف على كل بوابة من بوابات طيبة السبعة، ويعلل ذلك بأنه مضيعة للوقت أن يذكر بالتفصيل اسم كل قائد يقول كريون :

"™νομα δ' □κ≤στου διατριβ— πολλ— λ□γειν,

" □χθρ⌊ν ¬π' α∧το□φ τε□χεσιν καθημ□νων.

"إن ذكر اسم كل شخص سوف يستغرق وقتاً طويلاً، والأعداء على الأبواب." (٣٦).

يوضح عبد المعطى شعراوى هذه الملاحظة النقدية ويقول إن يوريبيديس ينقد بطريقة مباشرة زميلة الأكبر أيسخيلوس، ويعيب عليه بطء الإيقاع فى الوقت الذى يجب أن يكون فيه سريعاً، لأن أتيوكليس فى مسرحية "السبعة ضد طيبة" Eπτf ς□πί ΘϑβαΣ، يلقى خطبة طويلة تزيد على الثلاثمائة بيت (٣٧٥ – ٦٧٦) يذكر فيها قائمة بأسماء القادة ومعداتهم، ويحدد البوابة التى يذهب إليها كل قائد، وماذا عليه أن يفعل، ثم يقرر هو أن يذهب للدفاع عن البوابة التى يهاجمها شقيقة بولينيكيس. ويشير أحمد عتمان إلى الملاحظة النقدية نفسها التى يبديها يوريبيديس فى هذين البيتين ويقول إن المشهد المماثل الذى يرد فى مسرحية "السبعة ضد طيبة" لأيسخيلوس لم يكن دراميا، وإن يوريبيديس تحاشى أن يذكر وصفاً مماثلاً، لأنه اعتبر أن مثل هذا الوصف الطويل عبثى ويتعارض مع التوتر الدرامى المطلوب، لاسيما أن الأعداء يقفون على الأبواب(٣٧).

أما بريان فيعلق على مسرحية "الفينيقيات" ويقول إن يوريبيديس يوضح من خلال ذلك التناص اختلافه عن أيسخيلوس، لاسيما أن مسرحية "السبعة ضد طيبة" كانت لا تزال مشهورة حين كتب يوريبيديس "الفينيقيات" . فأريستوفانيس يشير إلى "السبعة ضد طيبة" فى كوميديا الضفادع (بيت ١٥٢١ وما بعده) التى عرضت عام ٤٠٥ ق.م. ويرى بوريان أن يوريبيديس يسجل هذه الملاحظة النقدية ليؤكد غرضه الذى يختلف تماماً عن غرض أيسخيلوس. فإذا كان أبطال أيسخيلوس يصارعون القدر، فإن أبطال يوريبيديس يتعقبون – عن وعى – النهايات المأساوية المدمرة التى تحيق بهم(٣٨).

يستخدم يوريبيديس التناص فى مسرحية "ألكترا" لينقد ما جاء فى مسرحية "حاملات القرابين" لأيسخيلوس عن اللقاء الذى جمع ألكترا بأخيها أوريستيس عند قبر أبيهما أجاممنون .

يقول عبد المعطى شعراوى إن ألكترا فى مسرحية "حاملات القرابين" تلاحظ وجود آثار قدمين وخصلة شعر عند قبر أبيها، فتؤكد على الفور أن أخاها قد عاد (ب ١٦٧). لكن ألكترا فى مسرحية يوريبيديس تنهر المربى الشيخ الذى يعتقد أن

أوريستيس قد عاد عندما رأى آثار قدمين وخصلة من شعر وقطعة من نسيج، وتصيح فيه غاضبة :

ο∧κ ∞ξι' 'νδρ®φ, □ γ□ρον, σοφο◊ λ□γειφ,"

ε□ κρυπτ∏ν □φ γℑν τ≈νδ' ♦ν Α□γ□σθου φ®β9

δοκε□φ 'δελφ∏ν τ∏ν □μ∏ν ε∧θαρσℑ μολε□ν.

□πειτα χα□τηφ π⎜φ συνο□σεται πλ®κοφ,

∠ μ□ν παλα□στραιφ 'νδρ∏φ ε∧γενο◊φ τραφε□φ,

∠ δ□ κτενισμο□φ θℑλυφ; 'λλ' 'μ≈χανον."

"أيها الشيخ، إنك تنطق بكلمات لا تليق برجل حكيم. إذا كنت تعتقد بالفعل أن أخى الشجاع يأتى خلسة إلى هذا البلد خوفاً من أيجيستوس. فضلاً عن ذلك، كيف يمكن أن تتشابه خصلة شعر لرجل يتدرب فى الحلبة ويمارس الرياضة مع خصلة شعر (لفتاة) تداوم على تمشيط شعرها. هذا أمر مستحيل"(٣٩).

إذا كان نقاد العرض المسرحى(٤٠) قد مالوا فى الماضى إلى اعتبار أن إشارة يوريبيديس إلى مسرحية "حاملات القرابين" هى نوع من نقد غياب الواقعية عند أيسخيلوس. فإن سيمون جولدهيلز Goldhills ترى أن يوريبيديس – فى حقيقة الأمر – كان يدين فى تهكم وسخرية تلك الوسائل المبتذلة التى كان يلجأ إليها شعراء المسرح ليتم عن طريقها الاكتشاف المسرحى * ναγν⎜ρισις'، وأن يوريبيديس كان يعتقد أن وسيلة الاكتشاف التى استخدمها أيسخيلوس فى مسرحية "حاملات القرابين" كان من الممكن أن تتم بشكل أفضل لو جاءت بشكل غير صريح(٤١).

تشير فروما زايتلين Zeitlin إلى غزارة التناص فى مسرحية "أوريستيس" Ὀρέστης ليوريبيديس، مما يتطلب من الجمهور مزيداً من الإلمام بأعمال هوميروس وسوفوكليس ويوريبيديس نفسه كى يصل إلى كنه التلميحات التى يرمى إليها هذا الشاعر .

تقول زايتلين إن عودة مينيلاؤس إلى أرجوس فى مسرحية "أوريستيس" تُذكر الجمهور بعودته فى "الأوديسية" (الكتاب الرابع، أبيات ٥٤٤ – ٥٤٨)، لكن التغيير الوحيد الذى أدخله يوريبيديس يكمن فى العنصر الزمنى، إذ عاد مينيلاؤس إلى

أرجوس بعد ستة أيام من تشييع جنازة كليتمنسترا وأيجيسثوس، فى حين أنه عاد فى "الأوديسية" فور مصرعهما مباشرة .

تؤكد أيضاً زايتلين أن هناك تناصاً يمكن إدراكه بين مسرحية "أوريستيس" ومسرحية "فيلوكتيتيس" Φιλοκτήτης لسوفوكليس. فإذا كان القوس الرهيب الذى أهداه هيراكليس لفيلوكتيتيس يلعب دوراً هاماً فى حمايته من وحوش البرارى والطيور الجارحة التى كانت تهاجمه فى جزيرة ليمنوس، فإن القوس المسحور الذى أعطاه أبوللون لأوريستيس كان يلعب كذلك دوراً هاماً فى دفاعه عن نفسه من مطاردة ربات الغضب له (أوريستيس، أبيات ٢٦٨–٢٧١).

تناص ثان تسوقه زايتلين بين هاتين المسرحيتين. فإذا كان الكورس فى مسرحية "فيلوكتيتيس" يحرص على عدم إيقاظ فيلوكتيتيس الجريح فى الأبيات (٨٢٥-٨٤٣،٨٢٦–٨٤٤، ٨٥٥ – ٨٦٦)، فإن الكورس كذلك يحرص على عدم إيقاظ أوريستيس المصاب بلوثه عقلية فى الأبيات (١٣٦–١٥١).

أما التناص الثالث الذى تذكره زايتلين فيمكن إدراكه من خلال البعد النفسى. إذ يعانى البطلان من العزلة والوحدة القاتلة. فإن كان فيلوكتيتيس يحيا وحيداً فى جزيرة ليمنوس الموحشة بعد أن نبذه بنو جلدته من الإغريق، فإن أوريستيس يعانى كذلك من العزلة بعد أن هجره أهل أرجوس بسبب قتله لأمه.

تؤيد زايتلين رأى إربس Erbse فى وجود تناص بين مسرحيتين ليوريبيديس هما "هيراكليس مجنوناً" التى ألفها عام ٤١٦ ق.م و"أوريستيس" التى ألفها عام ٤٠٨ ق.م، لاسيما فى المشهد الذى يصطحب فيه بيلاديس الوفى صديقه أوريستيس المريض فى رقة وحنو إلى ساحة السوق فى أرجوس حيث تعقد المحاكمة (أبيات ٧٩٠ – ٧٩٥؛ قارن الأبيات ٨٧٩ – ٨٨٣). فهذا المشهد المؤثر كان من شأنه أن يكسر الإيهام الدرامى لدى الجمهور آنذاك، ويذكره بمشهد مماثل قدمه يوريبيديس فى مسرحية "هيراكليس مجنوناً"، حين يحنو ثيسيوس على صديقه المريض هيراكليس ويصطحبه إلى مدينة أثينا (الأبيات ١٣٩٤ – ١٤٠٤) . إن التناص بين هاتين المسرحيتين يمكن إدراكه كذلك على المستوى النفسى. فإذا كان هيراكليس وأوريستيس قد لاحقهما "العار" αιδ\ς لأنهما أراقا دم ذوى القربى، فإن صديقيهما الوفيين ثيسيوس وبيلاديس قدما لهما العون والمساعدة ولم يأبها بذلك العار .

تمدنا زايتلين بمعلومة هامة عن حالات التناص العديدة التى أثرى بها

يوريبيديس مسرحية "أوريستيس". الأمر الذى أضاف بعداً جديداً إلى تعريف التراجيديا. فإذا كانت التراجيديا – كما يعرفها أرسطو ٠ "محاكاة لفعل جاد" (عن الشعر، فقرة ١٤٤٩ ب ٢٤)، فإن المحاكاة فى هذه المسرحية، وبسبب التلميحات الضمنية الكثيرة الواردة فيها، يمكن أن يُطلق عليها من وجهة نظر علم الجمال "محاكاة المحاكاة" a mimesis of the mimesis، لأنها تمثل شكلاً جديداً من أشكال المحاكاة، فما نجده فى مسرحية "أوريستيس" ليس إلا عملاً فنياً يعكس الفن فى الأعمال الدرامية الأخرى (٤٢).

يُعد أنطونيو مادَّالينا Maddalena أول من أدرك وجود التناص بين مسرحية "ميديا" Μήδεια التى كتبها يوريبيديس عام ٤٣١ ق.م ومسرحية "أياس" لسوفوكليس التى عُرضت قبل عام ٤٤١ ق.م. يقول مادَّالينا إن أياس إن كان يرقد (ب ٣٢٣) κείμενος وهو "يتضور جوعاً" (ب ٣٢٤) ∞σιτος، فإن ميديا كذلك "ترقد جائعة" (ب. ٢٤) κείται δ' ∞σιτος . وإذا كانت صرخات أياس المخيفة اليائسة تأتى من باب المسرح الخلفى قبل أن نراه (أبيات ٣٣٣، ٣٣٩، ٣٤٢ – ٣٤٢)، فإن صرخات ميديا اليائسة تأتى كذلك من ذلك الباب، كما نسمع لعناتها ورغبتها فى الموت والدمار (ب ٩٦ وما بعده). وإذا كانت إمرأة (أى تكميسا) فى مسرحية "أياس" تخشى على حياة طفل البطل وتأخذه بعيداً حفاظاً على سلامته (أبيات ب. ٥٣١، ٥٣٣، ٥٣٥)، فإن المربية فى مسرحية "ميديا" تخشى على حياة الطفلين (ب ١١١ – ١١٤) . يضيف مادَّالينا أن أياس (أبيات ٣٦٧، ٣٨٢، ٤٥٤) وميديا (أبيات ٣٨٣، ٤٠٤، ٧٩٧، ١٠٤٩، ١٣٥٥، ١٣٦٢) لا يخشيان شيئاً أكثر من سخرية الأعداء بكل منهما. يلاحظ مادَّالينا جوانب أخرى للتناص بين "أياس" و"ميديا". فقد وُضع حد زمنى مقداره دورة شمس واحدة لينجز كل منهما ما عقد عليه العزم "أياس" (ب٧٥٦) μ®νην ≠μέραν θ' □، τήνδ'، و"ميديا" (ب ٣٥٥) φ' ≠μέραν μίαν □ . فضلاً عن ذلك، يرفض أياس وميديا البدائل، ويقرران تنفيذ هدفيهما؛ يقرر أياس الانتحار، بينما تقرر ميديا الانتقام. والأطفال فى المسرحيتين لا يعرفون شيئاً عن أحزان الكبار "أياس" (ب ٥٢٢ وما بعده) و"ميديا" (أبيات ٤٧ – ٤٨)، والكورس فى "أياس" (ب ٣٤٤ وما بعده) و"ميديا" (ب ١٧٣ وما بعده) يشعر أن وجوده يهدئ من غضب البطل.

يجذب مادَّالينا الانتباه إلى سمات البطولة التى قدم فيها يوريبيديس شخصية ميديا، فلغتها لغة الأبطال، لاسيما فى نظرتها إلى قيمة "الشرف" τιμή، وهى كلمة

يستخدمها هوميروس فى "الإلياذة" فى إشارته إلى الإهانة الموجهة إلى شرف أخيليوس، ويستخدمها كذلك سوفوكليس فى "أياس" حين يصف الإهانة التى يقاسى منها البطل(٤٣).

يرى نوكس Knox تناصاً فى رسم شخصية ميديا التى تنتقم من زوجها ياسون حين تقتل طفليهما وبين رسم شخصية كليتمنسترا التى تقتل زوجها أجاممنون فى مسرحية "أجاممنون" لأيسخيلوس، ويوضح أن الزوجتين كانتا تمثلان فى قسوتهما البالغة عنف الماضى البدائى للجنس البشرى. يضيف نوكس أنه لا ينكر سمات البطولة فى شخصية ميديا مؤكداً تأثر يوريبيديس بأبطال سوفوكليس العظام. فإذا كان أبطال سوفوكليس يثبتون على هدفهم ولا يحيدون عنه، فإن ميديا تتحدى كافة التهديدات، وترفض أن تخون الرؤية المثالية التى جُبلت عليها. فمسرحية "ميديا" هى المسرحية الوحيدة ليوريبيديس التى تدور أحداثها حول بطل واحد يثبت على المبدأ، عكس مسرحياته الأخرى التى تغص بأبطال عديدين لا تتوفر فيهم سمات الأبطال المعروفين فى تراجيديات سوفوكليس. ومن ثم، فإن "ميديا" تُعد المسرحية الوحيدة التى سار فيها يوريبيديس على نهج أبطال سوفوكليس، لاسيما مسرحية "أويدبيوس ملكاً" التى يشير إليها أرسطو على أنها خير نموذج للتراجيديا الكاملة (٤٤).

يلفت بريان الانتباه إلى وجود نوع من التناص فى مسرحية "ميديا"، وهو تناص لا يعتمد على استدعاء المواقف الدرامية، ولا الأبيات المتناصة فى النصوص المسرحية، بقدر ما يعتمد على الإتيان بنقيض الخبرة المسرحية التى يعرفها الجمهور. يحدد نوكس هذا النوع الفريد من التناص فى نهاية مسرحية "ميديا"، فحين كان الجمهور يتوقع أن تدخل ميديا إلى خشبة المسرح لتتم المواجهة الأخيرة بينها وبين ياسون، خاصة أنه جاء يدق الباب بعنف، ويعلن أنها قتلت طفليهما، ثم يطلب الكورس أن تُفتح الأبواب كى تظهر الجثتان. يوضح بريان أن الجمهور من واقع خبرته بالتقاليد المسرحية كان يعرف ما كان يجب أن يحدث فى تلك اللحظة. فلقد شاهد الأبواب وهى تُفتح لتكشف عن جثتى أجاممنون وكاساندرا فى مسرحية "أجاممنون"، وجثتى كليتمنسترا وإيجيسثوس فى مسرحية "حاملات القرابين" لأيسخيلوس. لقد كانت عيون الجمهور مثبتةً على الأبواب انتظاراً لظهور جثتى الطفلين على العجلة الدوارة κκυκλήμα□. لكن يوريبيديس لم يأت بما يتوقعه الجمهور، وظلت الأبواب موصدة، ثم تظهر ميديا وهى تحلق عالياً أمام عيون

الجمهور فى عربتها التى صنعها لها جدها إله الشمس هيليوس، ثم تجذب انتباه الجمهور وهى تخاطب ياسون بكلماتها الساخرة :

τ□ τ≤σδε κινε□φ κ′ναμοχλενειφ πνλαφ,"

" νεκροΐφ □ρευν⌊ν κ′μ□ τ—ν ε□ργασμ□νην;

"لماذا تحرك هذه الأبواب وتهشمها بحثاً عن الموتى، وعنى، أنا التى قمت بهذه الفعلة؟" (٤٥).

تكاد تتفق الآراء السابقة على أن التناص فى مسرحيات يوريبيديس كان يعتمد بالدرجة الأولى على المسرحيات التى كتبها معاصروه من شعراء التراجيديا، وأنه لم يحفل كثيراً – مثل أيسخيلوس وسوفوكليس – بأشعار هوميروس الملحمية. ولكن هناك تناصاً فى مسرحية "الكستيس" Ἀλκήστις يؤكد تأثر يوريبيديس الواضح بالإلياذة. فقد جرت عادة الإغريق عند نعى الأحباب الراحلين أن يتمنى الأحياء لهم الراحة الأبدية فى العالم الآخر. ينعى أخيليوس صديقه باتروكلوس فى "الإلياذة" ويقول :

"χα□ρ□ μοι □ Π≤τροκλε κα□ ε□ν ǝA□δαο δ®μοισι·"

"أى باتروكلوس، تحية لك منى وأنت فى منازل هاديس"(٤٦).

وفى مسرحية "الكستيس" يخاطب الكورس الكستيس إبنة بلياس وزوجة الملك أدميتوس بعد أن رحلت إلى العالم الآخر ويرثيها منشداً :

□ Πελ□ου θνγατερ,"

χα□ρουσ≤ μοι ε□ν ǝA□δαο δ®μοιφ

" τΠν ′ν≤λιον ο□κον ο□κετενοιφ.

"يا أبنة بلياس ... ليتك تجدين السعادة فى أروقة هاديس

وأنت تقطنين مقره حالك الظلام" (٤٧).

ونلاحظ التناص اللغوى الواضح بين هذين النصين فى كلمة "فى منازل هاديس" ε□ν ǝA□δαο δ®μοισι فى "الإلياذة"

و"ε□ν ∂A□δαο δ®μοιφ فى "الكستيس" .

فى ضوء ما سبق، يمكن القول إن التناص لم يغب عن التراجيديا الإغريقية، وإنه بدأ بشكل بسيط عند إيسخيلوس، أما ظهوره الحقيقى فيمكن إدراكه فى مسرحيات سوفوكليس الذى تعامل مع التناص بشكل بارع .

وإذا كان التناص يتألف أساساً من "نص أصلى" يعتمد عليه "نص مسُتقبل"، فإن هذا لا يعنى بالضرورة أن يكون "النص الأصلى" أفضل من "النص المُستقبل"، وهذا ما رأيناه فى نقد يوريبيديس لأيسخيلوس فى مسرحيتى "الفينيقيات" و"ألكترا" .

لقد حاول الشاعر التراجيدى فى استخدامه للتناص أن يتعامل مع "النص الأصلى" بذكاء ينجح من خلاله فى جعل المادة الدرامية المتناصة تختلف كثيراً عن الأصل، الأمر الذى مكن الشاعر التراجيدى من أن ينفى عن نفسه شبهة النسخ الكامل.

إن التلميح إلى أعمال السابقين من خلال التناص كان متعمداً من الشاعر التراجيدى، ولم يأت مصادفة، لأن الشاعر التراجيدى كان يضع فى حسبانه مشاركة الجمهور، ويدعوه إلى نوع من المناقشة الثقافية ليدرك مغزى ما كان يجرى أمامه على خشبة المسرح. وكان، بالتالى، يتم كسر الإيهام الدرامى لدى الجمهور، مما كان يخرجه من اندماجه مع الأحداث الكارثية العنيفة التى كان يشاهدها. ومن ثم، فإن التناص كان يلعب دوراً محدوداً فى تخفيف التوتر النفسى لدى الجمهور، ويهدئ من مشاعر الخوف التى كان يشعر بها .

وأخيراً .. فإن التناص قد يعطى لتعريف التراجيديا بعداً جمالياً جديداً. فإن كانت التراجيديا – وفقاً للتعريف الأرسطى – هى "محاكاة لفعل جاد"، فقد صارت التراجيديا – بتأثير من التناص – "محاكاة للمحاكاة"، بعد أن جعل التناص من "النص المُستقبل" عملاً فنياً يعكس أعمالاً درامية سابقة تتمثل فى "النص الأصلى" .

الهوامش

(١)عن الميتاثياتر فى الكوميديا الإغريقية، أنظر على سبيل المثال :

Dover, K. J., *Aristophanic Comedy* (Bastford, London, 1972) 56 ff.; Bain, D., *Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama* (Oxford, 1977) 6 ff.; Chapman, G. A., "*Some Notes on Dramatic Illusion in Aristophanes,*" AJPh 104 (1984) 1ff

وعن الميتاثياتر فى الكوميديا الرومانية، أنظر على سبيل المثال :

Slater, N., *Plautus in Performance . The Theatre of the Mind* (Princeton, 1985), 168f.; Bond, R., "*Approaches to a Production of Terence's Heautontimoroumenos*," Prudentia 23 (1991) 7 ff.; Anderson, W., *Barbarian Play : Plautus' Roman Comedy* (Toronto, 1996) 140 ff.; Moore, T., *The Theatre of Plautus. Playing to the Audience* (Texas, 1998) 2 ff.

وعن وجود العناصر الميتاثياترية فى الكوميديا الرومانية، أنظر كذلك : =

=د.سيد صادق : عرض للاتجاهات الحديثة فى دراسات الكوميديا الرومانية، مجلة الجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية، الكتاب السنوى الرابع، القاهرة، ١٩٩٩– ٢٠٠٠، ص ٤٤٢ – ٤٧٥ . وعن ظهور بعض العناصر الميتاثياترية فى كوميديا مناندروس، أنظر نفس المرجع، ص ٤٦٧ وما بعدها .

(٢)عن الأثر العكسى الذى يتولد من إعجاب الجمهور بشخصيات الكوميديا بدلاً من إدانته لسلوكها الهابط، أنظر، د. محمد حمدى إبراهيم : نظرية الدراما الإغريقية، (الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – الجيزة، مصر، ١٩٩٤) ، ص ١٢١ .

(٣) Burian, P., "*Myth into Muthos : The Shaping of Tragic Plot*,"178 – 208, especially 196 in the Cambridge Companion to Greek Tragedy, edited by Easterling, P.E. (Cambridge, 1997) .

(٤) Dover, K.J., op. cit., 56; Bain, D., op. cit., 6.

(٥)د. إبراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٤)، فقرة ٦٤ .

(٦) Sifakis, G. M., *Parabasis and Animal Choruses. A Contribution to the History of Attic Comedy* (London, 1971) 7 .

(٧) Muecke,F.,"*Playing with the Play:Theatrical Self-Consciousness in Aristophanes*," Antichthon 11 (1977) 55 .

(٨) Bain, D., op. cit., 5 .

(٩) Pickard – Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford, 1968)62 f.

(١٠) Chapman, G. A., op. cit., 1 f .

لانرى شططاً فى رأى تشابمان عن إمكانية كسر الإيهام الدرامى فى مواقف معينة أثناء العروض التراجيدية القديمة. فقد شاهدنا عرضاً باللغة اليونانية الحديثة لمسرحية "إفيجينيا فى أوليس" Ιφιγένεια ή εν Αυλίδι ليوريبيديس فى منطقة إبيداوروس عام ١٩٨٦. وخرج الجمهور بالفعل عن صمته واستغراقه فى

أحداث المسرحية، وصفق بحماس حين خاطبت إفيجينيا البطل أخيليوس وهتفت فى شجاعة ووطنية وهى تتقدم نحو المذبح المقدس "دعنى افتدى (وأنقذ)هيللاس"، "ας με να σωσω την Ελλάδα" وتقابل البيت (١٤٢٠) فى النص القديم:

"□α δ□ σ⎤σα□ μə Ēλλ≤δə,"

(١١) د.محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة. دراسة ومعجم إنجليزى . عربى، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان– الجيزة – مصر، ٢٠٠٣، ص ٤٦ ومابعدها. الترجمة الحرفية لمصطلح hypotext هى "النص التحتى"، ولمصطلح hypertext هى "النص الفوقى" . لكن د. أحمد عتمان فى مناقشاته الشفهية لهذا البحث أثناء جلسات المؤتمر ينصح أن تكون ترجمة المصطلح الأول "النص الأصلى"، والمصطلح الثانى "النص المُسْتَقبِل" .

(١٢) Burian, P., op. cit., 193f .

انظر كذلك د. أحمد عتمان : الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٢٤٣ .

(١٣) Zadorojnyi, A., "*Thucydides' Nicias and Homer's Agamemnon*," CQ 48 (1998) 298 .

(١٤) Armstrong, R., "*Crete in the Aeneid : Recurring Trauma and Alternative Fate*," CQ 52 (2002) 321 – 340, reviewed by West, S., "*Crete in the Aeneid. Two Intertextual Footnotes*," in CQ 53 (2003) 302, 307 .

وعن تلميح الشاعر ليكوفرون فى قصيدته التعليمية "ألكساندرا" إلى قوة روما التى بدت واضحة فى العصر الهيلنستى، أنظر د. محمد حمدى إبراهيم : الأدب السكندرى، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٥، ص١٠٨ وما بعدها .

(١٥) Mayer, R., "*A Lost Allusion Recovered : Tacitus, Histories 3.37.1 and Homer, Iliad 19. 301-2*," CQ 53 (2003) 313 – 15 .

(١٦) Athenaeus, 8, 347e . ترجمة د. عبد المعطى شعراوى : النقد الأدبى عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٣٩ وما بعدها.

(١٧) Homer, Iliad, xxii. 82 – 85 . ترجمة د. عادل النحاس، هوميروس، الإلياذة، تحرير ومراجعة ومقدمة د. أحمد عتمان، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٦٩٤.

(١٨) Aeschylus, The Libation – Bearers, 896 – 898.

(١٩) Homer, Odyssey, iv. 333 – 334 .

(٢٠) Aeschylus, Agamemnon, 1223 – 1225 .

(٢١) Diogenes Laertius, IV. 20; Kirkwood, G.M., "*Homer and Sophocles' Ajax*," 53–70, especially 54 n. 1 in Classical Drama and its Influence, ed. by Anderson, M.J. (London, 1965).

(٢٢) Kirkwood, G. M., op. cit. cit., 54 f.

(٢٣) = Segal, Ch., "*Greek Myth as Semiotic*," Arethusa 16 (1983) 179 f.

يرى د. محمد صقر خفاجة ود. عبد المعطى شعراوى أن هناك تأثيراً أخر من يوريبيديس على سوفوكليس فى مسرحية "بنات تراخيس"، فنراه يُنطق هيراكليس ببيت من مسرحية "هيراكليس مجنوناً" Ηρακλῆς Μαιν®μενος ، ونراه أيضاً يقتبس البيت رقم ٥٦٧ من مسرحية "المستجيرات" Ικέτιδες ليوريبيديس، ويسير على نهجه فى مقدمة المسرحية، مما يعد دليلاً على تأثر سوفوكليس بيوريبيديس. أنظر، المأساة اليونانية فى القرن الخامس ق.م، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٦٠، ص١١٤ وما بعدها .

كما يرى د. أحمد عتمان، المرجع السابق ص٢٧١ وما بعدها، أن يوريبيديس قد أثر من خلال موضوع الغيرة وجنونها فى مسرحيتى "هيبوليتوس" و"ميديا" على مسرحية "بنات تراخيس: لسوفوكليس.

(٢٤) Homer, Iliad, VI. 454-455, 464-465. ترجمة د. أحمد عتمان، هوميروس، الإلياذة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٢٦٦ وما بعدها .

(٢٥) Sophocles, Ajax, 494 – 499.

(٢٦) Easterling, P.E., "*Tragic Homer,*" BICS 31 (1984) 1ff; Cf. Burian, P., op. cit., 194.

(٢٧) Sophocles, Ajax, 545-547.

(٢٨) Homer, Iliad, xxiv. 703. ترجمة د.عادل النحاس،هوميروس، الإلياذة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٧٨٢ وما بعدها .

(٢٩) Sopholes, Ajax, 850-851.

(٣٠) Burian, P., op. cit., 194 f.

(٣١) Cartledge, P., "*Deep Plays : Theatre as Process in Greek Civic life*," 3-35, especially 11 in the Cambridge Companion to Greek Tragedy, edited by Easterling, P.E., (Cambridge, 1997) .

عن الشذرات الباقية من القصيدة التى أهداها سوفوكليس لهيرودوتوس أنظر :
Diehl, E., Anthologia Lyrica Graeca, 1st ed. vol.1 (1925), 81 .
ود. أحمد عتمان، الأدب الإغريقى تراثاً إنسانياً وعالمياً، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ٤١٢.

(٣٢) ترجمة د. منيرة كروان، سوفوكليس، أنتيجونى، Sophocles, Antigone, 905 – 907 . ترجمة وتقديم وتعليق، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ١٦٢ .

(٣٣) Thucydides, II. 44.

(٣٤)ترجمة د. منيرة كروان، المرجع السابق، ص١٦٢. Sophocles, Antigone, 909–911.

(٣٥) Herodotus, III. 119; Budelmann, F., "*Historicizing Antigone*," Review for Tyrrell, W. and Bennett, L., Recapturing Sophocles' Antigone (Rowman- =Littlefield, 1998) in CR 50 (2000) 8 f.
وعن التناص بين مسرحية "أنتيجونى (أبيات ٩٠٩ – ٩١١) وبين هيرودوتوس (الكتاب الثالث، فصل٤٤) أنظر كذلك : =
=Shaw, H., "*Nomos and Replaceability in the Story of Intaphernes and his Wife*," TAPhA 127 (1996) 101 ff.
وفى المؤلفات العربية أنظر :
د. أحمد عتمان، المرجع السابق، ص٤١٧؛ د. منيرة كروان، المرجع السابق، ص٢١٢، حاشية ٣١ .

(٣٦) ترجمة د. عبد المعطى شعراوى، Euripides, The Phoenician Maidens, 751 – 752 . النقد الأدبى عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩،ص٤١.

(٣٧) د. عبد المعطى شعراوى، المرجع السابق، ص ٤٠ وما بعدها؛ د. أحمد عتمان، المرجع السابق، ص٢٣٨ .

(٣٨) Burian, P., op. cit., 195 .

(٣٩) Euripides, Electra, 524-531.

(٤٠) e.g. Kubo, M., "*The Norm of Myth: Euripides' Electra,*" HSCPh 71 (1968) 15-31; King, K., "*The Force of Tradition : The Achilles Ode in Euripides' Electra,*" TAPhA 110 (1980) 195 ff.

* يُعرف د. محمد حمدى إبراهيم الاكتشاف المسرحى بأنه التحول من حالة عدم المعرفة إلى حالة المعرفة، أو هو معرفة يقينية لحقيقة كانت مجهولة من قبل. ويترتب على= =الاكتشاف تحول عاطفة الإنسان من المحبة إلى العداء أو العكس، أو تحول حظه من الهناء إلى الشقاء أو العكس.

وأفضل أنواع الاكتشاف هو المرتبط بالتحول كما يحدث فى مسرحية "أويديبوس ملكا" .

عن الاكتشاف فى التراجيديا أنظر:

أرسطو "عن الشعر، فقرة ١٤٥٢أ، ١٤٥٢ب، ١ – ١٣، أما عن الوسائل المختلفة التى يتم بها الاكتشاف، فقرة (١٤٥٤ب، ١٩–٣٩؛ ١٤٥٥أ، ١–٢١) . أنظر، د. محمد حمدى إبراهيم، نظرية الدراما الإغريقية، (الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، الجيزة، مصر، ١٩٩٤)، ص ٦٠ وما بعدها .

(٤١) Goldhills, S., Reading Greek Tragedy (Cambridge, 1986) 249 f.

(٤٢) Zeitlin, F., "*The Closet of Masks : Role – Playing and Myth – Making in the Orestes of Euripides,*" Ramus 9 (1980, 52 – 56; 69; cf. Erbse, H., "*Orestes des Eripides,*" Hermes 103 (1975) 443 – 445 apud Zeitlin, F., op. cit. 56 .

(٤٣) Maddalina, A., "*La Medea di Euripide,*" RFIC 6 (1963) 133 ff.

(٤٤) Knox, B. M., "*The Medea of Euripides,*" YICS 25 (1977), 197,

(٤٥) Euripides, Medea, 1317 – 1318; Burian, P., op. cit., 195.

(٤٦)ترجمة عادل النحاس: هوميروس، الإلياذة، المجلس الأعلى، Homer, Iliad, xxiii, 179. للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٤، ص٧٢٢ .

(٤٧)ترجمة د. محيى الدين مطاوع: مسرحية الكستيس، Euripides, Alcestis, 435 – 437. تقديم ومراجعة د. أحمد عتمان، روائع المسرح العالمى، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٦١.