أناشيد الكورس لدى يوريبيديس
دورها في تشكيل علاقة الكورس بالمنظومة القيمية للمجتمع الأثيني

د. محمد المهنا
المعهد العالي للفنون المسرحية – دولة الكويت

إلى الأستاذ و المعلم و الصديق
د. أحمد عتمان (١٩٤٥-٢٠١٣)
رحمه الله

This paper is dedicated to the memory of
Professor Ahmed Etman (1945-2013)
a distinguished scholar and a great friend.

تحتل الكورس[١] أهمية خاصة في المسرح اليوناني بشكل خاص ، اذ ترتبط نشأة المسرح اليوناني القديم بشكل أو بآخر بوجود الكورس وفق نظريات عديدة[٢]. وبالرغم من أن استخدام الكورس في التراجيديا اليونانية القديمة خضع لدرجات متفاوتة من التغيير منذ فترة الشاعر الدرامي إسخيلوس وصولا إلى مرحلة يوريبيديس[٣] ، إلا أن استخدام الكورس في مرحلة يوريبيديس لازال يؤكد على أهميتها من الناحية الفنية والوظيفية في الدراما. و إزاء هذا الدور المستمر للكورس في التراجيديا القديمة يطرح التساؤل حول المغزى من استخدام الشاعر الدرامي اليوناني لهذه الشخصية الجمعية في إطار سوسيولوجي؛ و عن مدى تمثيل هذه الشخصية لقيم اجتماعية محددة. و من هنا ترتكز إشكالية البحث على مدى علاقة الكورس بالمجتمع عبر نصوص يوريبيديس الدرامية خصوصا أن اختيار الكورس في النصوص الدرامية ليوريبيديس يأتي بشكل متنوع تبعا للهوية و الجنس و التصنيف الطبقي. في هذا الإطار تسعى هذه الدراسة نحو البحث في علاقة الكورس في مسرحيات يوريبيديس بمنظومة القيم الاجتماعية للمجتمع الأثيني.

و تتبنى هذه الدراسة تعريفا محددا لمنظومة القيم الاجتماعية استنادا على مفهوم القيم الاجتماعية باعتبارها: مفاهيم عامة في نظام اجتماعي محدد تنتخب مجموعة من الأفكار و السلوكيات التي تنطوي على أثر إيجابي يتلاءم مع النظام العام للمجتمع بأبعاده المختلفة ، و على ذلك فإن منظومة القيم الاجتماعية من شأنها أن تكشف مقاييس السلوك و طبيعة الفكر الذي يتبناه مجتمع ما و يسعى إلى تعزيزه وتنميته في الفرد[٤].

سوف تعالج هذه الدراسة الإشكالية الرئيسية عبر أربعة محاور وهي:

١- المحور الأول: أناشيد الكورس لدى يوريبيديس: في هذا المحور نتناول أهمية الكورس في البناء الدرامي للتراجيديا عند يوريبيديس ثم نحلل الوظيفة الدرامية للكورس.

٢- المحور الثاني: الكورس النسوي لدى يوريبيديس و موقفه تجاه قضايا المرأة: يركز هذا المحور على أحد القضايا الفكرية الرئيسية في تراجيديات يوريبيديس و هي قضية المرأة ، و في اطار هذه القضية يتناول البحث موقف الكورس تجاه هذه القضية وهل يعبر هذا الموقف عن رأي الشاعر الدرامي أم أنه صوت المجتمع الأثيني في تلك المرحلة.

٣- المحور الثالث: موقف الكورس من المنظومة القيمية للمجتمع.

و بذلك تلقي هذه المحاور في مجملها الضوء على التنوع و التعدد في هوية الكورس و انعكاس ذلك على علاقته الكورس بالمجتمع الأثيني القديم من خلال تناول عدة نماذج تطبيقية من تراجيديات يوريبيديس ، أهمها: *ميديا* (٤٣١ ق.م.) حيث نجد في هذه المسرحية كورس من نساء طيبة و هناك حالة مقابلة لهذه في تراجيديا *هرقل مجنونا* اذ يتكون الكورس من أفراد من ذات المدينة و هم شيوخ مدينة طيبة. أما النموذج الثاني فسيكون تراجيديا *هيكابي* (٤٢٤ ق.م.) و التي يتألف الكورس فيها من سبايا طرواديات في أعقاب حرب طروادة ، و كذلك توجد حالة مشابهة لدى يوريبيديس من الممكن أن تكون مجالا للمقارنة و هي تراجيديا *الطرواديات* و كورسها من نساء طروادة. ثم يأتي النموذج الأخير عبر تراجيديا *إلكترا* (٤١٣ ق.م.) و نجد فيها كورسا من نساء مدينة أرجوس موازيا لذلك الكورس الذي يظهر في تراجيديا *المستجيرات* (كورس من أمهات من آرجوس) و تراجيديا *أوريستيس* (خادمات من آرجوس).

أولا: أناشيد الكورس لدى يوريبيديس

تقع أناشيد الكورس ضمن البناء الدرامي للتراجيديا اليونانية على نحو التحديد، فتشكل جزء أساسيا ضمن الأجزاء أو العناصر الكمية وفق المنظور الأرسطي:

κατὰ δὲ τὸ ποσὸν καὶ εἰς ἃ διαιρεῖται κεχωρισμένα τάδε ἐστίν, πρόλογος ἐπεισόδιον ἔξοδος χορικόν, καὶ τούτου τὸ μὲν πάροδος τὸ δὲ στάσιμον, κοινὰ μὲν ἁπάντων ταῦτα, ἴδια δὲ τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς καὶ κομμοί.[5]

"و لنتحدث الآن عن الأجزاء الكمية ، أي الأقسام المنفصلة ، التي تنقسم إليها التراجيديا ، و هي: المقدمة (البرولوج) ، المشهد التمثيلي (الإبيسود) ، المخرج (الاكسودوس) ، و غناء الجوقة. و ينقسم بدوره إلى نوعين:

١- المدخل (البارودوس).
٢- المنشد (الاستاسيمون).
و هذه الأجزاء - السابقة – عامة في كل التراجيديات. أما بعض التراجيديات ، ففيها بصفة خاصة: أناشيد للممثلين و منائح (كوموس)."[٦]

و على ذلك ندرك أهمية وجود الكورس و أناشيدها على مستوى البناء الكمي (الشكلي أو الخارجي) للتراجيديا. لكن وظيفتها الدرامية تتفاوت من شاعر إلى آخر بل من نص درامي إلى نص آخر.

و إذا ما تناولنا تلك الوظيفة لدى يوريبيديس على وجه التحديد وجدنا إشكالية أساسية تتمثل في الزعم بوجود فجوة بين أناشيد الكورس و الفعل الدرامي ، أي ان دور الكورس لدى يوريبيديس يفتقد للتبرير من الناحية الدرامية ، و يرى الكثير من الباحثين في هذا الخصوص أن ذلك الدور تقوض لدى يوريبيديس مقارنة بمن سبقه من الشعراء الدراميين ، فيشير زيمرمين على سبيل المثال إن الكورس في مسرحيات يوريبيديس لا يتجاوز دورها إعطاء الشخصيات أسبابا للفعل ، و حتى في تراجيديا (*الباكخيات* $Βακχαι$) ، و التي تعد لاعتبارات عدة مسرحية قديمة ، نجد أن الكورس المكون من أتباع الإله ديونيسوس أبعد ما يكونون عن تشكيل الحدث الدرامي للمسرحية ، و ينحصر دورهم في أنهم يمثلون خلفية للحدث الدرامي[٧].

إن معظم الآراء النقدية التي قللت من الدور الدرامي للكورس ارتكزت على أساس أهمها:

١) أن الكورس لا يحقق للدراما بعدها الواقعي.
٢) أن الكورس لا يكتسب ضرورة في السياق الدرامي و الحدث المسرحي.

في ما يخص الزعم الأول فإن تطبيق معيار الواقعية في أقل درجاته يظل غير ملائم للتراجيديا اليونانية في رمتها. فالبعد الأسطوري و سطوة النبوءة يبقيان عائقا أمام أي محاولة لمطابقة الواقع بالحدث الدرامي في الدراما القديمة ، هذا بخلاف القناع و المكان و ضوء الشمس الذي كان يغمر منطقة التمثيل و أماكن المتفرجين على حد سواء فيحتم بذلك وجود إشتراطية تجاوز فكرة التطابق بين الواقع و المحاكاة الدرامية بالنسبة للمتفرج. فنحن وفق هذا المعيار (الواقعية) نعجز - على سبيل المثال - عن فهم موقف الكورس حيال جريمة ميديا[٨] حين دخلت إلى القصر لتقتل أطفالها فلم تتدخل منذ البداية لمنع وقوع الجريمة بل اكتفت بداية بالتحذير من الجريمة وعواقبها ، و الحقيقة هو أن الكورس عبرت في ذلك عن دورها المنشود في التراجيديا القديمة "التعبير عن الرغبة القاصرة المغلوب على أمرها" وفق تعبير جيلبرت موري[٩].

أما في ما يخص أهمية الكورس في إطار النص الدرامي فهناك إشكالية بأن مجمل الآراء التي نظرت للكورس في هذا السياق كانت تنظر إلى النص باعتباره نصا

ادبيا ، في حين أن جملة التراجيديا الإغريقية يجب ان تعالج دون اعتبارات أنها تندرج ضمن فنون العرض و على ذلك فان مقتضيات الشكل الفني تبرر بدرجة كبيرة وجودها ، و في هذا السياق يشير جيلبرت موري إلى: "أن الشاعر يستطيع أن يجعل شخصياته قادرة على التعبير عن كل أحاسيسها و قد يعبر عن كل تلك الأحاسيس عن طريق نظم حوار واضح بسيط لكن هناك بقية من الأحاسيس التي لا تستطيع أي شخصية على المسرح أن تحس بها إحساسا شخصيا و التي تستطيع فقط ان تعبر عن نفسها بنفسها مثل الموسيقى و شوق الجسد ، و الوسيلة الوحيدة للتعبير عن هذا النوع الأخير من الأحاسيس هي الجوقة" [١٠].

و ما يجعل هذه الإشكالية أكثر تعقيدا هو تعدد مستويات الخطاب الذي تلقيه الكورس على خشبة المسرح شكلا و مضمونا من أناشيد فردية للكورس و أناشيد ديلوجية متبادلة مع الشخصية الدرامية kommoi و هو ما أشار إليه أرسطو بالقول:

"κομμὸς δὲ θρῆνος κοινὸς χοροῦ καὶ ἀπὸ σκηνῆς[11]."

"المناحة (الكوموس): عبارة عن مرثية تنشدها الجوقة بالاشتراك مع الممثل"[١٢].

هذه السمة في خطاب الكورس تنتج لنا تنوعا في الشكل ما بين الغناء و الحوار المباشر و تباين في العلاقة كل مستوى من مستويات الخطاب بالفعل الدرامي من ناحية المحتوى و الغرض و درجات التقاطع بين الاثنين[١٣].

و لكي ندرك طبيعة تلك الإشكالية يجب أن نتوقف قليلا لدى اصطلاح (أناشيد الكورس) أو (Choral Lyrics)، فمفهوم المصطلح يدل على التزامن ما بين الكلمة المنطوقة و النغمة الموسيقية. فالمصطلح Lyrics مشتق من Lyre التي تعني قيثارة و استخدم للدلالة على تزامن فعل ما مع العزف على القيثارة (accompanied by lyre) و بالرغم من أن هذا الاشتقاق اللغوي لا يتطابق تماما ما الممارسة الفعلية للعزف الموسيقي لأناشيد الكورس في التراجيديا القديمة حيث لم تكن القيثارة هي الأداة الموسيقية الأساسية المستخدمة لذلك بل كان المزمار هو الآلة الأكثر شيوعا و هو ما تثبته كثيرا من الرسامات الفخارية التي تحاكي مشاهدا من عروض درامية، و لكن يبقى المفهوم قائما بأن أغاني الكورس كان قوامها الجمع بين الكلمة و النغم و هو ما لا يتحقق دون وجود عنصر الأداء (Performance).

بل إن الأمر يصبح أكثر جلاء إذا ما أضفنا إلى ذلك عنصر الرقص الذي كان أيضا عنصرا مصاحبا لأغاني الكورس ،ففي تراجيديا *إلكترا Ηλεκτρα* تنادي الكورس بإلكترا كي تشاركها الرقص قائلة:

"θὲς ἐς χορόν, ὦ φίλα, ἴχνος,

ὡς νεβρὸς οὐράνιον

πήδημα κουφίζουσα σὺν ἀγλαΐᾳ.
νικᾷ στεφαναφορίαν
κρείσσω τοῖς παρ᾽ Ἀλφειοῦ ῥεέθροισι τελέσσας
κασίγνητος σέθεν: ἀλλ᾽ ἐπάειδε
καλλίνικον ᾠδὰν ἐμῷ χορῷ".

"هيا احضري أزهارك لرأسه ، و لنبدأ الرقصة التي تحبها الموساي .. الآن يسترجع النسل الملكي ، العزيز علينا في الأيام الفائتة ، سلطته على المملكة ، بعدما جندل المغتصب كما يستحق. فليرتفع صوت الهتاف ، الذي يشيع في نبراته الفرح"[١٤].

و في تراجيديا *هرقل مجنونا* Ηρακληὸ نستمع إليها تقول:

οὔπω καταπαύσομεν
Μούσας αἵ μ' ἐχόρευσαν.
παιᾶνα μὲν Δηλιάδες
<ναῶν> ὑμνοῦσ' ἀμφὶ πύλας
τὸν Λατοῦς εὔπαιδα γόνον,
εἰλίσσουσαι καλλίχοροι·

" لن أتوقف عن التغني بربات الفنون اللائي أوحين إلي بالرقص و كما تنشد عذارى ديلوس نشيد النصر المقدس ، بينما يدور الرقص حول أبواب معبد ابن ليتو (أبوللو)"[١٥].

هذا الجانب يكشف شيئا من الصعوبة التي تعتري قراءة النص الدرامي قراءة أدبية خالصة و يؤكد على أهمية الإحاطة التامة بجملة العناصر الفنية التي تتداخل في نسيج الفعل الدرامي و تنتج مكتملة تأثيرا محدادا و تعكس معنى و مغزى العمل إجمالا.

تتضح أهمية دور الكورس في التراجيديا الإغريقية إذا ما تناولنا علاقتها بمفهوم الشخصية الدرامية ، و في ما إذا كانت تمثل شخصية درامية وفق المفهوم العام أم شخصية افتراضية ، و هنا يمكن أن نورد ما أشار إليه موري في هذا الخصوص بقوله: "عندما يخلو المسرح و تبدأ أناشيد الجوقة فلا نجد أمامنا أعمالا فردية أو أماكن أو أشخاصا معينة بل شيئا عاما أبديا. فالجسد يختفي و الجوهر يبقى. و إننا حينذاك نتابع عظمة الحب ، و غرور الانتقام ، و قوانين الجزاء الخالدة، أو ربما نتابع أيضا ذلك الشك الأبدي فيما إذا كانت الفتوى و الاستقامة تسيطران على العالم بأي حال من الأحوال"[١٦].

و بقدر ما يخصص موري هذا التفسير بأناشيد الكورس يبقي المجال مفتوحا لقراءة طبيعة الكورس كشخصية درامية في تلك المشاهد الحوارية مع الممثلين ، و هو ما يجعلنا نميل إلى الموافقة على أن الكورس في التراجيديا القديمة كانت تتأرجح بين هويتين : تتمثل الأولى بأنها كالروح و الفكرة العامة (الأناشيد) ، و الثانية بأنها تجاري شخصية درامية (الحوار مع الشخصيات الدرامية)[١٧].

و يمكننا العودة هنا إلى ذلك المثال الذي اشرنا في من تراجيديا *ميديا* للاستدلال على العلاقة بين هوية الكورس باعتبارها روحا و شخصية اذ تتحول في مشهد قتل أطفال ميديا من التعليق إلى محاولة التدخل لإيقاف ميديا حين تحاول فتح باب القصر الموصد.

ما يمكن أن ننتهي إليه في تناولنا لإشكالية دور الكورس في الفعل الدرامي هو أن الكورس في مسرح يوريبيديس تعد عنصرا أصيلا و لا يمكن اعتباره مقحما أو عبئا على هذا الشاعر ، فقد كان يوريبيديس شاعرا مجددا في الدراما القديمة و هو ما يتضح من جملة السمات المميزة لنصوصه مثل النهايات غير المفجعة لبعض تراجيدياته ، و الطابع الساتيري لبعض تراجيدياته ما دفع البعض إلى اعتبار بعض تلك المسرحيات دراما ساتيرية استغنى فيها عن الكورس[١٨]. و يشير عبد المعطي شعراوي إلى: "إذا راجعنا أناشيد الكورس في مسرحيات يوريبيديس ، نجد أنها تؤكد براعته كشاعر موهوب ، و أديب ملهم . كما أنها تصور أفكاره كفيلسوف متنور وسياسي ضليع و ناقد اجتماعي ذكي. لكن ليس من الصواب ان نأخذ كل ما جاء في أناشيد الكورس على انه يعبر عن نظرة يوريبيديس الشخصية ... لذلك يجب دراسة ما جاء في أناشيد الكورس على أنها أقوال لإحدى الشخصيات المسرحية. إن محتويات هذه الأناشيد لها علاقة وطيدة بموضوع المسرحية ، لكنها قد تكون علاقة مباشرة أو غير مباشرة. و سواء أكانت هذه العلاقة مباشرة أم غير مباشرة فان ذلك لا يقلل من قيمة هذه الأناشيد و لا ينقص أيضا من شأن يوريبيديس كمؤلف مسرحي"[١٩].

لقد حفلت أناشيد الكورس لدى يوريبيديس بسمات عديدة تعقد صلتها بثقافة الجماعة من جوانب عديدة ، نشير هنا إلى أهمها:

١) تمجيد الآلهة: فبقدر ما اتهمت شخوص يوريبيديس بحنقها على الآلهة و بأن مبتدعها أساء ضمني إلى تلك الآلهة اليونانية ، فلا تزال هناك فسحة للنظر إلى شيء من الإيمان بالمعتقد الديني نستشعره في أناشيد الكورس. خصوصا أن تلك الأناشيد تضمنت في تكوينها عناصر طقسية متنوعة تجعل منها انعكاسا لثقافة الجماعة من جانب العبادة و الطقس:

أ) الأغاني الديثرامبية و التي يشار إليها باعتبارها أحد الجذور المحتملة للنوع التراجيدي و هو ما أشار إليه أرسطو في (*فن الشعر*) حين أورد:

"γενομένη δ᾽ οὖν ἀπ᾽ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ καὶ ἡ κωμῳδία, καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικὰ ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα"[20].

"و لقد نشأت التراجيديا في الأصل – شأنها في ذلك شأن الكوميديا – نشأة ارتجالية. فالتراجيديا نشأت على أيدي قادة الديثيرامب ، بينما ترجع نشأة الكوميديا إلى قادة الأناشيد الإحليلية (الفالية) التي لا تزال تنشد إلى اليوم في مدننا"[٢١].

ب) المرثيات Laments و نجد أثرا لها في تراجيديا يوريبيديس *هيكابي* حين تكشف هيكابي عن جثة ابنها بوليدورس ثم تبدأ بالإنشاد و تجيبها قائدة الكورس و الخادمة[٢٢]. ففي *ميديا* *Μηδια* نجد الكورس تؤكد على هذه:

"πολλῶν ταμίας Ζεὺς ἐν Ὀλύμπῳ,
πολλὰ δ᾽ ἀέλπτως κραίνουσι θεοί:
καὶ τὰ δοκηθέντ᾽ οὐκ ἐτελέσθη,
τῶν δ᾽ ἀδοκήτων πόρον ηὗρε θεός.
τοιόνδ᾽ ἀπέβη τόδε πρᾶγμα."

"هكذا تجري بما شاء الإله
هذه الأقدار في دنيا البشر
يتولى فيها الحكم من علاه
و نحار فيها نحن و نتوه
فهي لا تجري بما كنا نريد
و توافي بالذي لا نطلب
كله حكم و عدل من زيوس
و تدابير له لا تغلب
قصة تمضي إلى غايتها
و مصير سوف يأتي منتهاه"[٢٣].

و في *إلكترا* *Ηλεκτρα* تدعو البطلة التوجه للآلهة بالصلاة و الدعاء :

μεγάλα θεός· ἀλλ' ἴθι καὶ παρ' ἐμοῦ χρῆσαι
πολύπηνα φάρεα δῦναι

χρύσεά τε χάρισιν προσθήματ' ἀγλαΐας.
δοκεῖς τοῖσι σοῖς δακρύοις
μὴ τιμῶσα θεοὺς κρατή-
σειν ἐχθρῶν; οὔτοι στοναχαῖς
ἀλλ' εὐχαῖσι θεοὺς σεβί-
ζουσ' ἔξεις εὐαμερίαν, ὦ παῖ.

" قديرة هي الآلهة ، فتعالي ، اقترضي مني أثوابا موشاة لتكتسي بها ، و حليا من ذهب تضيف إلى مفاتن الجمال مزيدا من الحسن. أتحسبين انك تنتصرين على أعدائك بسكب الدموع دون أن تكرمي الآلهة ؟ ليس بالنواح بل بالصلوات التقية إلى السماء ، تستطيعين أن تجعلي الحظ يبتسم لك"[٢٤].

و ما نلاحظه هنا هو المفارقة الكبيرة بين موقف الكورس في السياق الدرامي الذي تشترك فيه في حوار مع الممثل من جهة و في الأناشيد التي تغنيها منفردة من الجهة الأخرى.

من جانب آخر نجد أن الطابع الطقسي الديني لأناشيد الجوقة يأتي من علاقتها الوثيقة بالأشكال الطقسية الشائعة لدى اليونان ، و دليلنا في ذلك هو جملة من المصادر ذات الجذور الطقسية التي استعانت فيها أناشيد الكورس مثل المناجاة Hymns و الصلوات التي تعيد الدراما إلى جذورها الطقسية[٢٥]. و إن جاز لنا أن نعبر عن جملة تلك العناصر التي تستخدم في أناشيد الكورس باعتبارها نصا مقدسا فإن تلك الأناشيد بما تتضمنه من نصوص طقسية كانت في أحد أبعادها انعكاسا لما هو راسخ و مسلم فيه في المجتمع الأثيني حتى و إن كان ذلك لا ينطوي على إيمان الشاعر الدرامي نفسه.

و من ذلك تكتسب أناشيد الكورس ثباتا و أهمية في سياق النص الأدبي الدرامي.

٢) الوطن :

تحتفي أناشيد الكورس بحب الوطن و أهميته في حياة الفرد ، و نجد مثالا صريحا في تراجيديا *ميديا* *Μηδια*:

"ὦ πατρίς, ὦ δώματα, μὴ
δῆτ' ἄπολις γενοίμαν
τὸν ἀμηχανίας ἔχουσα
δυσπέρατον αἰῶ,
οἰκτρότατόν <γ'> ἀχέων.
θανάτῳ θανάτῳ πάρος δαμείην
ἀμέραν τάνδ' ἐξανύσασα: μό-

χθων δ᾽ οὐκ ἄλλος ὕπερθεν ἢ
γᾶς πατρίας στέρεσθαι"

" أي وطني .. أي مسكني ، ليتني لا أصبح فأجدني بلا وطن ، أقضي حياة كليلة من العجز و الوهن ، و تلك هي أكثر المصائب استدرارا للشفقة من بين الأحزان ، ألا فلأرقد رقدة الموت ، قبل أن أرى ذلك اليوم و قد تحقق ، فليس هناك من بين كل المصائب ما هو أسوأ من أن يحرم الإنسان من أرض آبائه"[٢٦].

٣) الفضيلة :
تؤكد الكورس في أناشيدها على قيمة الصدق في حياة الفرد كما تؤد بفعلها أهمية أن يقدم الإنسان النصح للآخرين. و ما نلاحظ أن الكورس بشكل عام تلتزم مبدأ الصدق فلا تكذب إلا حين يكون الإفصاح عن الحقيقة مدعاة للخطر و المضرة ظلما على الفرد و على ذلك نجدها في تراجيديات يوريبيديس (*إيفيجنيا في تاوريس*[٢٧]) تكذب على الطاغية لتتجنب الضرر. في حين نجد الوفاء و الصدق يمثل ثيمة أساسية في مسرحية *هيكابي* و لهذه الثيمة تنتصر الكورس المكونة من أسيرات طروادية.

ثانيا: الكورس النسوي لدى يوريبيديس و موقفه تجاه قضايا المرأة

من بين مسرحيات يوريبيديس التي وصلت إلينا كاملة هناك ١٣ تراجيديا تتضمن كورس من النساء و هذه المسرحيات هي:
١- *ميديا*: نساء طيبة.
٢- *هيبولوتوس*: نساء من تروزي / عبيد هيبولوتوس
٣ -*المستجيرات*: أمهات من أرجوس.
٤- *هيكابي*: سبايا من مدينة طروادة
٥- *الفينيقيات*: نساء فينيقيات.
٦- *أندروماخي*: نساء من بورسولوس.
٧ - *الطروادیات*: نساء من طروادة.
٨ - إيفيجينيا *في تاوريس*: أسيرات يونانيات.
٩ - *أيون*: خادمات كرويسا.
١٠- *هيلين*: إماء يونانيات.

١١ - *إلكترا*: نساء من أرجوس.
١٢ - *أوريستيس*: خادمات من أرجوس.
١٣- *عابدات باخوس*: عابدات باخوس.
١٤- إيفيجينيا *في أوليس*: نساء من أثينا.

ما يمكن أن نراه بالنظر إلى مجمل تلك التراجيديات أن موقف الكورس التسوية من قضايا المرأة اليونانية يظل موقفا مراوغا ، إذ عادة ما تبدأ الكورس بمساندة البطل التراجيدي عبر شحذ همته كي ينطلق نحو هدفه ثم تتراجع بعد ذلك لتترك البطل وحيدا في مواجهة قدره. ، فها هي الكورس في *الكترا* تطلق صيحاتها لإلكترا لكي تنتقم من آيجيستوس ووالدتها كليتسمنسترا[٢٨] ، و هو ذات الموقف الذي تتخذه حيال نوايا ميديا تجاه زوجها:

δράσω τάδ'· ἐνδίκως γὰρ ἐκτείσηι πόσιν,
Μήδεια. πενθεῖν δ' οὔ σε θαυμάζω τύχας.
ὁρῶ δὲ καὶ Κρέοντα, τῆσδ' ἄνακτα γῆς,
στείχοντα, καινῶν ἄγγελον βουλευμάτων.

" فالحق لك يا ميديا في انتقامك من زوجك
و لست أعجب من أنك تندبين حظك العاثر
ها هو ذا (كريون) يقترب
كأني به قد جاء يعلن أمرا دبره"[٢٩].

لكننا نجد الكورس تعود لتغير موقفها من ميديا في هذا النشيد:

"ἄιες, ὦ Ζεῦ καὶ γᾶ καὶ φῶς,
ἀχὰν οἵαν ἀ δύστανος
μέλπει νύμφα;
τίς σοί ποτε τᾶς ἁπλάτου
κοίτας ἔρος, ὦ ματαία;
σπεύσει θανάτου τελευτά:
μηδὲν τόδε λίσσου.
εἰ δὲ σὸς πόσις
καινὰ λέχη σεβίζει,
κείνῳ τόδε μὴ χαράσσου:

Ζεύς σοι τάδε συνδικήσει.μὴ λίαν
τάκου δυρομένα σὸν εὐνάταν."

"أي زيوس يا رب كل العالمين
أيهذي الأرض هلا تسمعين؟
أيها النور ألا تبصرها؟
هل سمعتم هذه الحمقاء تدعو
أي أنواع الدعاء؟
باح فيها قلبها المفعم بالحقد الدفين
أي هذه الرعناء لا تتعجلي
أو كل هذا الإثم و الغضب الفظيع
من أجل لحظات الغرام الدافئة
من أجل هذا تسرعين إلى نهايتك الأليمة
الآن زوجك فر عنك
و راح للعش الجديد تتقاذف الأهواء و النزوات قلبك للجحيم؟
فلتتركيه إلى هواه و خففي عنك العذاب
لا تسرفي في الحزن و الألم المرير
و ليثأرن لك الإله"[٣٠].

إن هذا الموقف الذي تتخذه الكورس إزاء ميديا والذي يتطور من الإيمان بحق ميديا في الانتقام يتحول تدريجيا إلى رفضا قاطع واستنكارا لذلك الانتقام ، ويتبع ذلك أيضا تحذيرا لميديا من العواقب الجسيمة لفعلتها ، وهو تحول يتضمن سمة من سمات الشخصية الدرامية من حيث فكرة التحول والقدرة على تشكيل موقف مبني على المعطيات المتاحة. وما يلفت الانتباه هنا أن تشكيل الكورس لموقفها تجاه الفعل الدرامي نابع من قياسها لخطط ميديا وفق معايير المنظومة الأخلاقية والقيمية للمجتمع الأثيني. فالكورس تنهى ميديا من المضي قدما في انتقامها لأن تلك المدينة ونعني بها أثينا بقداستها وبما ينظم شؤونها من قوانين و أعراف أخلاقية سوف لن تستقبلها كقاتلة و مجرمة ملطخة اليدين بدماء أبناءها وبسم قتلت به ملك المدينة وابنته. ومن هذا الحدث الذي تؤكد الكورس على شناعته وبشاعته هذا الفعل ليس على الفرد و الضحايا بل على المجتمع بأسره.

وما نلاحظه أيضا أن موقف الكورس في إطار سعيها الحثيث لتبني وجهة النظر العامة المستندة إلى منظومة القيم الاجتماعية يتضح أكثر ويتأكد على أناشيدها التي ربما تشير إلى تلك القيم العامة في سياق قد يفقدها شيئا من التجانس مع الفعل الدرامي التراجيدي ، فنجد الكورس مثلا في (*ميديا Μηδεια*):

"πῶς οὖν ἱερῶν ποταμῶν
ἢ πόλις ἢ θεῶν

πόμπιμός σε χώρα
τὰν παιδολέτειραν ἔ-
ξει, τὰν οὐχ ὁσίαν, μετ᾽ ἀστῶν;
σκέψαι τεκέων πλα-
γάν, σκέψαι φόνον οἷον αἴρῃ.
μή, πρὸς γονάτων σε πάν-
τᾳ πάντως ἱκετεύομεν,
τέκνα φονεύσῃς."

"كيف إذن يمكن لهذه المدينة [أثينا] نبت الينابيع القدسية ، التي طالما فتحت أحضانها لأصدقائها ، (كيف لها) أن تستقبل في أرضها ، امرأة تقتل أبناءها ، امرأة آثمة لتعيش بين أهلها ، تأملي أي نوع من الدم تحملين أوزاره ، لا .. لا .. و حق ركبتك ، نتوسل إليك بحق كل غال عليك ، لا تسفكي دم ولديك ، من أين تأتين بتلك الجسارة لعقلك من أين تستمدين القوة ليدك و قلبك ، و أنت تقدمين على بشاعة تهورك"[٣١].

إن وعي الفرد بأنه يرزح تحت وطأة الظلم تشكل حالة من تبلور فكرة التمرد في داخله و تدفعه تدريجيا نحو الخروج عن الإطار الذي يقيده في دائرة الظلم و معه يصل الفرد و الجماعة إلى ثورة تستهدف التغيير و تستدعي الحركة. ذلك المبدأ العام يوازيع معادل في الدراما ينطلق من حيث تتبلور فكرة التمرد ، ذلك أن التراجيديا تتبع تطور هذا الفكرة و تصاعدها كحالة وصولا إلى فعل حقيقي يبادر فيه البطل التراجيدي لارتكاب فعل يتصف بالخطورة و يؤدي به إلى السقوط (ثنائية الخطأ التراجيدي و الفاجعة) و ما نلاحظه في سلوك الكورس هنا و في المثال الذي أشرنا إليه أنه لا يخضع لذلك المعيار ، إذ تظهر الكورس وعيا كاملا بالظلم الذي يقع على النساء في المجتمع الأثيني بل و تضع الكورس النساء في مواجهة ظلم و خطر يتمثل في سلطة الذكر ، لكنها بالرغم من ذلك الوعي تركن للاستسلام و الخضوع لمنظومة المجتمع بما فيها من خلل و اعوجاج و ترفض التمرد عليها و تسعى لإخمادها في ضمير البطل التراجيدي .

كذلك تؤكد الكورس على الدوام وعيها بخصوصية المرأة كجنس ، فتشير:

١) أنها تقوم بأدوارها التي لا يستطيع الرجل القيام بها.
٢) تمتلك من الحكمة و الحيلة ما تستطيع فيه مجابهة الرجل و مجاراته.

ثالثا: موقف الكورس من المنظومة القيمية للمجتمع

اهتم النقد في القرن التاسع عشر بدراسة صلة الكورس بالشخصية الدرامية من جهة و بالمتفرج اليوناني من الجهة الأخرى ذلك من منظور سوسيولوجي. و على ذلك تبلور رأي كان يرى إن الكورس في التراجيديا اليونانية يقف موقف الحياد تجاه البطل التراجيدي و عالمه و هو ما فرض عليها مجموعة من الوظائف الفنية والدرامية[٣٢].

فيرى شيلر أن و جود الكورس يخلق المسافة بين المتفرج و الفعل التراجيدي وبالتالي تكون بمثابة (المتفرج المثالي أو القياسي) (انظر:شليغل) فهي تارة تخفف من وطأة الألم التراجيدي و تارة أخرى تعبر عنه على نحو يحاكي مشاعر المتلقي وذلك في أغان وموسيقى ترتفع فيه من حالة المشاهدة إلى حالة التأمل الدقيق[٣٣].

ثم يجيء لويجي باتيزاتوBattezzeto ليعيد تشكيل السياق الاجتماعي لهوية الكورس وفق هذا المفهوم فيخرجها من إطارها المجرد بوصفها (متفرجا محايدا أو قياسيا) وينقلها إلى إطار أكثر دقة وتحديدا مستعينا بآراء امبيرتو ايكو النظرية المتصلة بمفهوم التلقي[٣٤]. وعلى ذلك يحيل باتيزاتو الكورس إلى متلقي اختباري أو تجريبي) بدلا من المتلقي القياسي وفق تعبير إيكو (implied reader / spectator) أو متلقي ضمني. وما يخلص اليه باتيزاتو هو أن : أفراد الكورس يقدمون استجابة لجزء من النص الذي هو جزء من النص ، و بالتالي يمكن اعتبارهم متلقين إختباريين يقعون ضمن إطار النص وداخله ، وهناك استجابات متعددة للنص والفعل الذي يتضمنه من الممكن أن تقام لكن الرجال و النساء الذين يشكلون مجموعة الكورس يقدمون رؤيتهم/ استجابتهم تبعا لعوامل عديدة هي:

١) الواقع الاجتماعي Social Status.
٢) الهوية National Characterisation .
٣) الجنس Sex.

وإزاء هذه العوامل التي تتحكم وتؤثر في استجابة الكورس للفعل الدرامي عبر أناشيدها نجد اشتراطا بالغ الأهمية يتمثل في وجود حد أدنى التجانس والانسجام بين الفرد والكورس ، تجانس بين الفرد ومجتمعه وحين ينتفي مثل هذا التجانس يدير الفرد ظهره للمجتمع مثل ما فعل هرقل في نهاية تراجيديا (*هرقل مجنونا*).

و إذا كانت الكورس تتراجع وظيفتها الدرامية إلى الخلفية كما يشير العديد من النقاد و منهم زيمرمن Zimmermenn و من هنا يطرح التساؤل حول ما تمثله الكورس في هذا الإطار؛ هل هي صوت المؤلف أم صوت المدينة و المجتمع؟

فمن حيث هي لسان المؤلف نرى أصحاب هذه النظرية مثل ويلموت موليندوف (١٩٥٩) يرى أن المؤلف في تشكيله مجموعة الكورس يتحرر من قيود و مقتضيات الحبكة الدرامية خصوصا بالنسبة لتصوير الشخصية الدرامية ، حيث تتيح له الكورس

- المتحررة من عالم البطل التراجيدي و التي لا تتداخل بشكل كامل مع ذلك العالم - مساحة يعبر فيها عن وجهة نظره دون أن يؤثر ذلك في السياق الدرامي للمسرحية.

و في الجانب الآخر يرى فيرنت و فيدل ناكويت أن حياد الكورس تجاه الفعل الدرامي يكسبها استقلالية لتعبر عن وجهة نظر عامة مستندة على إدراك و فهم وتحليل جيد للفعل المتمثل أمامها. خصوصا أن اختيار هوية الكورس لدى يوريبيديس دان دائما ينطوي على اختيار هوية ذات طابع استثنائي من وجهة نظر سوسيولوجية. فنجد مثلا صوت المرأة باعتباره ممثلا لشريحة خاصة في المجتمع اليوناني ، كما نجد استخدام متكرر لمجموعة الشيوخ أو الكهول وهم مثل ما يصفهم فيرنت و فيدل نيكويت (مواطنين استثنائيين ، حيث يتمتعون بأحقية الحديث وإبداء وجهة النظر قبل الجميع في الاجتماعات العامة)[٣٥].

وفي كلتا الحالتين تكون هوية الكورس هوية استثنائية في إطارها الاجتماعي و صوتا له خصوصية من المنظور الاجتماعي.

من خلال من عرضناه في المحاور السابقة يمكن أن نستخلص بعض النتائج المتمثلة في مجموعة من المبادئ والقيم الاجتماعية التي يمكن القول أن الكورس في تراجيديات يوريبيديس قد عبرت عنها و ربما سعت إلى ترسيخها ، وتتضمن: ترسيخ المفاهيم المتصلة بالمعتقد الديني عبر تمجيد الآلهة ، التأكيد على قيمة الوطن بالنسبة للفرد و الجماعة ، و الدعوة إلى التزام بالفضيلة الأخلاقية ، بالإضافة توقير الكبير بالسن عبر التأكيد على حكمته و حصافة رأيه.

الحواشي

١- تعود هذه المفردة إلى الكلمة اليونانية ΧΟΡΟΣ و كانت تستخدم للدلالة على مجموعة من المنشدين الذين يؤدون نوعا من الرقصات الجماعية أثناء إنشادهم في عروض مختلفة منها ما يتصل بالطقس و الشعيرة الدينية ، و منها ما يتصل بفنون العرض الحية و من ضمنها المسرح اليوناني القديم. و يقابل هذه المفردة لفظ آخر باللغة العربية هو (الجوقة) ، لكن هذه المفردة أصبح لها أكثر من دلالة خلال القرن العشرين فتارة استخدمت للدلالة على "فرقة للمنشدين" و تارة أخرى استخدمت على نحو أكثر عمومية للدلالة على فرق التمثيل (انظر: إلياس و قصاب (٢٠٠٦) ١٦٣). و على ذلك فإن هذه الورقة البحثية ستستقر عند استخدام مفردة "كورس" لوصف عنصر من العناصر الأساسية في التراجيديا اليونانية القديمة يتطلب وجودا ماديا لمجموعة من الأفراد متجانسة الهوية تنشد أغانٍ و تقوم بالرقص أحيانا في العرض المسرحي و تتحدث بالوصف و التعليق و السرد حول الحدث المسرحي بصفة جمعية ، متداخلة مع الحدث وفق أبعاد متعددة. (Pavis (1998) 5).

٢- انظر الطبعة الحديثة لـ Pickard-Cambridge (1997) 218-20.

٣- للمزيد حول طبيعة الكورس ووظائفها بين إسخيلوس و يوريبيديس ، انظر: Phoutrides) (1916) 77-105).

٤- انظر: Worsley (1970) 55

5 - Aristotle *Poetics* 1452b: 14-17.

٦- أرسطو *فن الشعر* ، الفقرة ١٤٥٢ب ، الأسطر ١٤-١٧.

7 -Zimmermann (1991) 24.

٨- يوريبيديس *ميديا* ١٢٥٠.
٩- موري (١٩٨٠) ١٨٣.
١٠- موري (١٩٨٠)١٧٤.

11 - Aristotle *Poetics* 1452b: 24-25.

١٢- أرسطو *فن الشعر* ، الفقرة ١٤٥٢ب ، الأسطر ٢٤-٢٥.
١٣- للمزيد راجع: Battezzato (2008) 152.
١٤- يوريبيديس *إلكترا* ٨٦٠-٨٦٥.
١٥- يوريبيديس *هرقل مجنونا* ٦٨٥ – ٦٩٠.
١٦- موري (١٩٨٠) ١٧٦.
١٧- انظر: موري (١٩٨٠) ١٧٦.
١٨- مثال على ذلك مسرحية *ألكستيس* Αλκηστις التي جاءت خاتمة رباعية يوريبيديس في المسابقة الدرامية لعام ٤٣٨ ق.م. و خلت – خلافا لما كان سائدا – من الكورس الساتيري الذي كان يظهر في العادة في المسرحية الرابعة لكل شاعر يشارك في المسابقة الدرامية ، ذلك ما دعى كثيرا من النقاد إلى اعتبارها مسرحية ساتيرية الطابع دون كورس ساتيري (Prosatyric Drama) , أنظر: Salter (2005) 83 ؛ مقدمة الترجمة العربية للنص *ألكستيس*: عتمان (٢٠٠٢) ١٨.
١٩- شعراوي (١٩٨٧) ٣٣.

20 - Aristotle *Poetics* 1449a: 8-12.

٢١- أرسطو *فن الشعر* ، الفقرة ١٤٤٩أ ، الأسطر ١٠-١١.

22- Eurpides*Hecuba* 685-720.

٢٣- يوريبيديس *ميديا* ١٤١٥-١٤١٩.
٢٤- يوريبيديس *الكترا* ١٩٠-١٩٧.

25- Bettezzato (2008) 159-163.

٢٦- يوريبيديس *ميديا* ٦٤٥-٦٥٣؛ انظر أيضا: مثال:*هيكابي* ٤٧٥-٤٨٣و٢٥٣ و ما بعد.
٢٧- راجع: يوريبيديس *إيفيجنايا في تاوريس*(١٠٥٦-١٠٧٧) و (١٢٩٣-١٣١٠).
٢٨- انظر: يوريبيديس*إلكترا* ٨٦٠-٨٦٥؛ Mossman (2001) 376-78.
٢٩- يوريبيديس *ميديا* ٢٦٧-٢٦٨.
٣٠- يوريبيديس *ميديا* ١٤٨-١٥٩.
٣١- يوريبيديس *ميديا* ٨٤٦-٨٥٥.

32 -Battezzato (2008) 154 .

33- Carlson (1993) 171.

٣٤- انظر: أيكو (٢٠٠٠) ٢١-٤٨؛ الرويلي و البازعي (٢٠٠٢) ٢٧٢-٢٧٥.

35- Battezzeto (2008) 156.

المصادر و المراجع

أولا: المصادر

Aristotle: *Poetics*, trans. S. Halliwell (Loeb Classical Library), London (1995).

Euripides: *Children of Heracles, Hippolytus, Andromache, Hecuba*, trans. D. Kovacs (Loeb Classical Library), London (2005).

Euripides: *Cyclops, Alcestis, Medea*, trans. D. Kovacs (Loeb Classical Library), London (2001).

Euripides: *Trojan Women, Iphigenia Among the Taurians, Ion*, trans. D. Kovacs (Loeb Classical Library), London (1999).

ارسطو: *فن الشعر* ، ترجمة: إبراهيم حمادة ، (هلا للنشر و التوزيع) القاهرة ، (١٩٩٩).

يوريبيديس: *إلكترا* ، *أوريستيس* ، ترجمة: إسماعيل البنهاوي (سلسلة من المسرح العالمي) الكويت ، (١٩٧٤).

يوريبيديس: *إلكستيس* ، ترجمة: محي الدين مطاوع ، (المركز القومي للترجمة) القاهرة (٢٠٠٢).

يوريبيديس: *إيفيجنايا في أوليس* ، *إيفيجنايا في تاوريس*، ترجمة: إسماعيل البنهاوي (سلسلة من المسرح العالمي) الكويت ، (١٩٨٣).

يوريبيديس: *هرقل مجنونا* ، ترجمة: أحمد عتمان ، (المركز القومي للترجمة) القاهرة (٢٠٠٩).

يوريبيديس: *هيكابي، ترجمة: رأفت حليم سيف* (سلسلة من المسرح العالمي) الكويت ، (١٩٩٢).

يوريبيديس: *ميديا* ، ترجمة: كمال ممدوح حمدي (الهيئة المصرية العامة للكتاب) القاهرة ، (١٩٧٤).

ثانيا: المراجع

- **الأجنبية:**

Battezzato, L. (2008) Lyric. In Justina Gregory, ed., A Companion to Greek Tragedy. Oxford: 149-166.

Carlson, M. (1993) *Theories of the Theatre*. Ithaca.

Mossman, J. (2001) *Women's Speech in Greek Tragedy: The Case of Electra and Clytemnestra in Euripides'* Electra.*The Classical Quarterly* 51: 2. 374-384

Pavis, P. (1998) *Dictionary of the Theatre: Terms, Concept, and Analysis.* Toronto.

Phoutrides, A. E. (1916) The Chorus of Euripides. *Harvard Studies in Classical Philology* 27: 77-170.

Pickard-Cambridge, A. W. (1997) *Dithyramb, Tragedy, and Comedy*. Oxford.

Salter, N. (2005) Nothing to Do with Satyrs?Alcestis and the Concept of Prosatyric Drama. In George W. H. Harrison, ed., *Satyr Drama: Tragedy at Play*. Swansea. 83-102.

Worsley, P. (1970) *Modern Sociology: Introductory Readings*. Harmondsworth.

Zimmermann, B. (1991) *Greek Tragedy: an Introduction*. Trans. T. Marier. Baltimore and London.

- **العربية:**

إلياس، ماري و قصاب، حنان (٢٠٠٦) *المعجم المسرحي: مفاهيم و مصطلحات المسرح و فنون العرض*. بيروت.

إيكو، أمبرتو (٢٠٠٠) *التأويل بين السيميائيات و التفكيكية*. ترجمة: سعيد بنكراد. الدلر البيضاء.

شعراوي، عبدالمعطي (١٩٨٧) يوريبيديس: عابدات باخوس ، إيون ، هيبولوتوس. القاهرة.

الرويلي، ميجان و البازعي، سعد (٢٠٠٢) *دليل الناقد الأدبي*. الدار البيضاء.

موري، جيلبرت (١٩٨٠) *يوريبيدس و عصره*. ترجمة: عبدالمعطي شعراوي. القاهرة.