Al-Balqa Journal for Research and Studies البلقاء للبحوث والدراسات

Volume 19 | Issue 1 Article 5

2016

# البنية النموذجية للتراجيديا في نظرية أرسطو«دراسة تحليلية

محمد صبري صالح
جامعة دهوك, dr.mohammedsabri@gmail.com

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/albalqa

Recommended Citation
البنية النموذجية للتراجيديا في نظرية أرسطو«دراسة تحليلية" (2016) صالح, محمد صبري," Al-Balqa Journal for Research and Studies البلقاء للبحوث والدراسات: Vol. 19 : Iss. 1 , Article 5.
Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/albalqa/vol19/iss1/5

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Al-Balqa Journal for Research and Studies البلقاء للبحوث والدراسات by an authorized editor. The journal is hosted on Digital Commons, an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aaru.edu.jo, marah@aaru.edu.jo, u.murad@aaru.edu.jo.

**البلقاء للبحوث والدراسات**
مجلة علمية محكمة متخصصة، تصدر عن جامعة عمان الأهلية، المجلد (19) العدد (1) 2016

# البنية النموذجية للتراجيديا في نظرية أرسطو «دراسة تحليلية»

# The Typical Structure of Tragedy in Aristotle's Theory An analytical Study

**د. محمد صبري صالح**
**جامعة دهوك - كلية العلوم الإنسانية - قسم الدراما**
**dr.mohammedsabri@gmail.com**

**الملخص**

تناولت عشرات المصادر كتاب (الشعرية) أو فن الشعر لـ(أرسطو طاليس) بالشرح والتعليق والتوضيح، إلا أن هذه الكثرة أربكت الباحثين والمهتمين بشؤون المسرح والدراما والنقد المسرحي؛ بسبب تباين تلك المصادر، سواء في الترجمة أو في تخمين ما يقصده أرسطو حول عدد من المفاهيم والمصطلحات، أو أنها قدمت أفكار أرسطو حول التراجيديا بشكل منعزل بعضها عن بعضها الآخر، والاكتفاء بشرح مقتضب غير دقيق ضمن مقاييس فن المسرح أحياناً. لذا؛ شرع الباحث بتقديم (قراءة بنيوية)، تستهدف البنية الداخلية والصلة التي تربط الأجزاء والعناصر والمكونات ببعضها، والتي تتحكم بالتركيب العام لصورة التراجيديا النموذجية في نظرية أرسطو. فقد وضع أرسطو شروطاً ومبادئ أساسية ومحددة للتراجيديا الجيدة، تبعاً للغاية المرجوة منها ألا وهي التطهير، ولتوضيح شكل التراجيديا الأرسطي، يبدأ الباحث من الكلي إلى الجزئي، انطلاقا من التعريف العام للتراجيديا، حيث تتضمن الشروط والغاية، ثم التوغل إلى الأجزاء والفروع التي تناثرت في متن الكتاب، وكشف الصلة بين أنواع الفعل وسمات الشخصية، وبين أجزاء الحبكة وغاية التراجيديا. واعتمد الباحث على ترجمتي (عبد الرحمن بدوي) و(إبراهيم حمادة) لمعرفة أيهما أكثر دقة - في فقرة معينة- من الآخر. ولتحقيق فهم أوسع وأوضح للتراجيديا الإغريقية، ارتأى الباحث إجراء دراسة تطبيقية لها، من خلال مسرحية (أوديب ملكا) لـ(سوفوكليس) لمعرفة مدى توافقها مع شروط أرسطو. وخلص الباحث إلى أن معيار أرسطو للتراجيديا النموذجية يعتمد في تكوينه على غاية التراجيديا، وحدد على أساسها الفعل والفاعل والكيفية والعلاقات التي تربطها ببعضها، وقد اشترط الحبكة المركبة لتحقيق الخوف والشفقة، على أن يكون الفعل صادرا عن بطل نبيل ارتكب فعلاً شنيعاً بسبب خطأ وسوء تقدير وليس عمداً، وإنما جاهلاً لحقيقة معينة، وعند معرفة تلك الحقيقية يتحول حظ البطل من السعادة إلى الشقاء، ووضع أرسطو قاعدة الاحتمال والحتمية ( أو الضرورة ) أساساً لعمل الشاعر في صنع تراجيديا جيدة، وبينما جعل عدد من المبادئ ملزمة للشاعر كوحدة الموضوع وأجزاء الحبكة، فإنه ترك أموراً أخرى لتقدير الكاتب مثل وحدة الزمان، أما وحدة المكان فلم يشر إليها.

**الكلمات المفتاحية:** بنية، تراجيديا، فعل، تطهير، خوف وشفقة، نبيل، تحول، الاحتمال والضرورة.

**تاريخ الاستلام: ٢٠١٥/٣/٢** **تاريخ القبول: ٢٠١٥/١٠/٢٥**

## Abstract

*There are many books that deal with Aristotle›s Poetics either through explaining it, commenting on its content, or interpreting it. However, those books have contributed to confuse researchers and people interested in theater, drama, and criticism. What maximized the confusion are factors like those pertaining to the different versions available of the translation of the book and also the different interpretations of Aristotle's concepts and terms of reference. Additionally, Aristotle's fragmented style and inaccurate account of some ideas and concepts in relation to drama did not make the issue of studying Poetics any easier.*

*Accordingly, the researcher aims to provide a comprehensive study through arranging sections and parts of the book in a coherent and streamlined way, while endeavoring to keep Aristotle's basic principles and ideas intact and unchanged. In the process, the researcher places emphasis on Aristotle's most important ideas in relation to tragedy. The researcher begins his study by dealing with the main thoughts that Aristotle presents in his book and then moves to discuss the less important ones. He, as such, starts with the general definition of tragedy, and then moves to discuss issues that are found in different sections and branches to reveal the associations between the seemingly fragmented parts on types of action, characters, , the plot, and the purpose or function of the tragedy. The researcher makes use of Aristotle›s book, Art of Poetry, which has two translations by both Abdel-Rahman Badawi and Ibrahim Hamada. The searcher selects paragraphs from both translations depending on what seems to be more true to the original Aristotelian text. In addition, the study offers a practical reading of Sophocles› Oedipus the King by utilizing Aristotle's theory to account for the reasons that lead us to believe that the legacy of Aristotle is very crucial till the present time.*

**Keywords:** Tragedy; structure; action; plot; elements; catharsis.

**مشكلة البحث والحاجة إليه:**

كتاب فن الشعر أو الشعرية ترجم إلى لغات عديدة من بينها اللغة العربية، ابتداءً من (الأب متي) و(عبد الرحمن بدوي) و(إبراهيم حمادة) و(شكري محمد عياد)، كما قدم (ابن رشد) شرحا له، واختلفت الترجمات في عدد من المصطلحات، منها: المحاكاة والفعل والتطهير.

والكتاب مكون من 15-16 صفحة، كما ذكر (إبراهيم حمادة)، أما الشرح الذي أرفق مع الكتاب، فكان أضعاف حجم الكتاب، فالناقد (لدفيكو كاستلفترو1570-) ترجمه وشرحه في (750) صفحة، وشرحه (جيرالد الس) في (650) صفحة، و(انجرام باي ووتر) بـ(400) صفحة، كما شرحه (بوتشر) بـ (400) صفحة. وهذا يدل على أن الكتاب بحاجة إلى شرح كثير؛ ربما لفقدان جزء منه كما ذكر (ابن رشد)، أو لاحتمال أنه كتب بيد أحد تلاميذ أرسطو، أو بسبب ما أضيف له فيما بعد. ويبدو أن عدد صفحات الكتاب في الأصل أكثر مما وصل منه. وهنالك تكرار واضح لأكثر من موضوع، ففي الجزء الخامس يتحدث عن الملحمة والتراجيديا، ثم يكرر الحديث عنهما في الأجزاء (18، 23، 24)، وفي الجزء(10) يعرف أرسطو الحبكة البسيطة والمركبة، وكان قد أشار إليها في جزء(9)، يتحدث عن التحول والتعرف في الجزء(7)، وبعد أربعة أجزاء يعود ثانية لنفس الموضوع.

ورغم أن المترجمين بذلوا جهداً كبيراً، وحاولوا توضيح ما كان يبدو غامضاً، أو مفككاً، أو مبهماً، في كتاب الشعرية من خلال الشرح والتعليق، فإنها لم تكن كافية أمام الباحثين، ولم تفصح عن تفسيرات جلية في كثير من المسائل

التي طرحها أرسطو. «والمسائل التي تطرق إليها أرسطو في كتابٍ الشعر من الخطورة والغموض بحيث كانت هدفاً لألوان لا حصرٍ لها من التأويل والفهم المتباينين، وأخطرها جميعاً مسألتا المحاكاة والتطهير»(1)، ومن ناحية أسلوب الكتاب، فإنه يتسم بالإيجاز، والتكثيف الشديد، إذ «إن الباحثين يكادون يجمعون على أن أرسطو لم يضعه على الصورة اللغوية التي هو عليها الآن... فأسلوبه التلغرافي الجاف الذي لا يتفق مع خصائص أسلوب أرسطو الأدبي المتواتر، محفوف في كثير من مواضعه بالتفكك أو اللبس أو الاستطراد أو البتر أو التناقض أو التكرار أو استغلاق بعض المصطلحات، مما يدل على عجلة في وضعه وافتقاره إلى التشذيب والمعاودة»(2).

حتى هذه اللحظة فإن عدد المصادر حول كتاب الشعرية كثير جداً، إلا أن المشكلة التي برزت في تلك المصادر- التي تولت شرح نظرية أرسطو في التراجيديا تحديداً، وقد رصدها الباحث- أنها تقدم شرحاً وتوضيحاً لكل فقرة أو جزء على حدة بشكل منفصل، وهذه الطريقة لا تحقق قراءة سليمة وواضحة لأرسطو في التراجيديا، وقد اتضح للباحث أن قراءة الأجزاء بشكل منفصل تواجه التناقض أحيانا أو الإبهام ، ولا تحقق رؤيا متكاملة لأرسطو عن التراجيديا، ولا فهماً سليماً واضحاً لما أراده أرسطو فعلا، فضلاً عن أنها قد تقود وتؤدي إلى قراءة خاطئة لها، ولا تُبين للقراء والباحثين أسباب اتخاذ الأفكار اتجاهات محددة ومبرراتها عند أرسطو في المسائل الفنية، التي تخص تركيب عناصر التراجيديا وأجزائها، ولماذا عد الحبكة أهم عناصر التراجيديا؟ إن معرفة الإجابة تحتاج إلى ربط أجزاء الحبكة بالغاية الأساسية للتراجيديا، وليس فقط التقرير بتلك الأهمية للحبكة.

و"ينتسب فن الشعر إلى قسم (المؤلفات المستورة) من الكتب الأرسطية تلك التي لم تنشر إلى الناس، بل كانت دروساً يلقيها على طلابه، ومن خصائص هذا النوع، الإيجاز وعدم الإحكام في التأليف والغموض؛ لأن أرسطو كان يتخذه مذكرات للدرس يتكفل هو بشرحها أثناء المحاضرة؛ لذلك ظهر التفكك والغموض والاستطراد والاضطراب، ومن هنا نشأت المتاعب حول الكتاب أمام الباحثين"(3)، إضافة إلى ما سبق، فإن هنالك شكا في أن الكتاب كامل، فقد أشار أرسطو إلى أنه سيدرس الكوميديا لاحقا، وكذلك الهزلي، ولكن ذلك لم يرد في الكتاب. إن الترجمات لكتاب أرسطو سواء الإنكليزية أو العربية، لم تساعد على تجاوز الإشكالية، وهي عدم وجود قراءة موحدة جامعة وشاملة تربط العناصر والأجزاء كافة مع بعضها، وتكشف المبررات التي قادت (أرسطو) لرؤية مظهر التراجيديا بالشكل الذي أورده في كتابه فن الشعر.

كتب(جيته) إلى (شيلر)عام 1797 يصف له قراءته لكتاب أرسطو في الشعر ويصف له أثر قراءته لمّا قرأه مرة أخرى، بعد أن كان قد قرأه قبل ذلك بثلاثين سنة ولم يفهم شيئا من مغزاه الحقيقي آنذاك، وإذا به وهو يشارف الثامنة والأربعين، يقرأه فيجيد فهمه ويصيح: إن المرء لا يكتشف الفائدة ما لم يعرف الأفكار الواضحة كل الوضوح عن الأمور الرئيسة، أما من لم يقف من قبل على الموضوع الذي يعالجه (أرسطو) فمن الخطر المحقق أن يلتمس عنده النصيحة(4). لذا؛ يرى الباحث أن من الأهمية بمكان إعادة ترتيب آراء (أرسطو) حول التراجيديا في قراءة جديدة تتجنب الفهم المجزأ لها، وتوضح ما هو غامض في فقرات متن الكتاب، أو الناجمة بسبب الترجمة، وتُسهم في استيعاب وفهم بنية التراجيديا، من خلال كشف العلاقات الداخلية بين الأجزاء والعناصر من جهة، وبين القوانين التي اشترطها (أرسطو طاليس) من جهة أخرى للتراجيديا الجيدة. ومن هنا يطرح الباحث سؤال المشكلة على النحو الاتي: كيف تكون البنية التكوينية النموذجية للتراجيديا في نظرية (أرسطو)؟

**هدف البحث**: الكشف عن تكوين البنية النموذجية

للتراجيديا في نظرية أرسطو.

**أهمية البحث:** يُسلط البحث الضوء على شكل التراجيديا الجيدة ومقاييسها كما تصورها (أرسطو)، فضلاً عن الأسباب التي دعته لاستبعاد تراجيديات إغريقية عديدة لم تحقق الشروط المطلوبة فيها، بالإضافة إلى ذلك فإن البحث يحاول معالجة اللبس والغموض في بعض الفقرات التي ذكرها (أرسطو) في كتاب فن الشعر، التي تتطلب قراءة شمولية ليس بالضرورة استنادا على تتابع أجزاء الكتاب، بل من خلال ترابط عناصر التراجيديا وأجزائها وفقا لغايتها، وبذلك تتوفر فرصة أخرى لطلاب الدراما والنقد والمهتمين، لتعميق فهم أوسع لأفكار أرسطو ونظريته حول التراجيديا الإغريقية.

**تحديد المصطلحات:** سيناقش الباحث المصطلحات الواردة في نظرية أرسطو في متن البحث تلافيا للتكرار؛ ولأن بنية التراجيديا تعتمد أساسا على تلك المصطلحات، مما يتطلب التطرق إليها مرارا.

**الإطار النظري:**

**مدخل تاريخي: محاضرات (أرسطو طاليس) أو نظريته عن التراجيديا في كتاب فن الشعر**

كتاب فن الشعر "يتألف كما وصلنا في أصله اليوناني من 26 فصلا تتفاوت فيما بينها من حيث الطول والوضوح"(5). وفضلا عن أسلوبه المكثف إلى حد الغموض أحيانا كثيرة، «تبلغ جملة كلمات كتاب فن الشعر حوالي عشرة آلاف كلمة لم تشغل غير خمس عشرة صفحة في طبعة برلين الكبرى التي صدرت عام 1831، وقد تشغل ترجمة هذا البحث الوجيز المركز ما لا يزيد عن خمسين صفحة في أية لغة"(6)، بالإضافة إلى الشرح والتعليق، اللذين يستغرقان عشرات الصفحات الإضافية، ويحتملان تفسيرات عديدة. وكانت أوربا في القرن الثالث عشر قد عرفت الكتاب عن طريق تلخيص (ابن رشد)، وقام بترجمته (هرمن الألماني). بعدها بعدة سنوات ظهرت له طبعة يونانية، وكان (Gorgiovalla) أول من نشر ترجمة لاتينية للكتاب سنة 1498 بالبندقية، وراح أدباء عصر النهضة يدرسونه ويستنبطون أفكاراً وقواعد منه، ويختصمون حول مضامينه، وعلى رأسهم (فرانشسكو روبرتلو)، الذي قدم تلخيصاً فاسداً لا يفيد مطلقاً في إيضاح فكر (أرسطو)، بل يبتعد عنه كل البعد (7).

قال (ابن النديم) في الكلام عن كتاب (أرسطو): «الكلام على (أبوطيقا) معناه الشعر: نقله (أبو بشر متي) من السرياني إلى العربي، ونقله (يحيى بن عدي)، و(للكندي) مختصر في هذا الكتاب"(8).

وتوالت المحاولات سواء في الترجمة أو في قراءة أفكار أرسطو وفق رؤية معينة، مثلا «عند (كاستلفترو) إن كتاب (أرسطو) في الشعر كتاب ناقص وما بقي لنا منه ليس إلا سلسلة من المذكرات، التي يرى من المباح تنميتها وإكمالها، ومن هنا لم يقتصر على التفسير الحرفي لنص (أرسطو)، بل توسع في بيان الأغراض التي عرض (أرسطو) لها في هذا الكتاب وتعميق معانيه الرئيسة"(9)، ولكن الخطورة هنا، أن تُعد تلك التعديلات على أنها أرسطية تماما، ويتم تداولها وفق ذلك. ويرى الباحث أن من الأمانة الإبقاء على أفكار الكتاب ومبادئه، طالما الحديث يكون عن (أرسطو) تحديداً، مع الانفتاح لتقبل قراءات إضافية، لا تتجاهل ثغرات النظرية، ولا تنحصر في تشعبات ضيقة لبعض المفاهيم فيها، ولتكن قراءة لبُنية الشكل المعماري الذي تصوره (أرسطو)، تفرز ما هو لازم وجازم عما هو ثانوي وغير جازم. فقد قدم (أرسطو) صورا لأنواع عديدة من التراجيديات الإغريقية التي كانت تقدم في المسابقات السنوية، ومن المؤكد أنه شاهدها ودرسها وناقشها مع تلاميذه، ولكنه دائما ما كان يحدد الصورة التي يراها مناسبة ومؤثرة أكثر من غيرها، والتي تحقق الغاية لهذا النوع من المحاكاة ألا وهي التطهير، فدأب بوضع أسس وشروط وقواعد تُسهم في تحقيق تلك الغاية.

**التراجيديا:**

يُقدم (أرسطو) تعريفا للتراجيديا (جزء6) على النحو الآتي "المأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات". وأقصد باللغة المزودة بألوان من التزين تلك التي فيها إيقاع ولحن ونشيد، وأقصد بقولي تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء أن بعض الأجزاء تؤلف بمجرد استخدام الوزن وبعضها الآخر باستخدام النشيد"(10)، ويشير بدوي إلى أن "الوزن(النظم) في الحوار والنشيد في الجوقة"(11).

ولغة التراجيديا - حسب أرسطو-كلام شعري موزون، أجزاء منها تلقيها الشخصيات على شكل مشاهد حوارية (ابسيدون)، وأجزاء أخرى تتولى الجوقة إنشادها وغناءها، أثناء الدخول والخروج والفواصل (بارادوس نشيد دخول الجوقة، ستاسيمون فاصل بين مشهدين حواريين، اكسودوس نشيد خروج الجوقة). وهذه هي الأجزاء الكمية للتراجيديا يضاف إليها (البرولوج)المقدمة.

وقد ترجم (إبراهيم حمادة) تعريف أرسطو للتراجيديا على النحو الآتي: «هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته، له طول معين في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزين الفني، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين، وأعني هنا باللغة الممتعة، اللغة التي بها وزن وايقاع وغناء وأقصد بقولي يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، أن بعض الأجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده، وبعضها الآخر باستخدام الغناء"(12).

ويعلق حمادة على فقرة (أرسطو) بقوله: "لغة مشفوعة بتزينات فنية تتمثل في شعر موزون للحوار، وشعر غنائي تصاحبه الموسيقى تؤديه الجوقة"(13). وهنا يبدو الاختلاف جلياً في الترجمتين للفقرة السابقة: (إيقاع ولحن ونشيد) وحمادة (وزن وإيقاع وغناء)، وهنالك ترجمة أخرى (الإيقاع واللغة واللحن)(14). وفي كتاب (أرسطو): «عنصرا، الغناء واللغة وسيلتا المحاكاة، وأعني هنا باللغة، التنظيم العروضي للكلام، أما الغناء فشيء مفهوم تماما."(15) (ج6).

يمكن القول إن لغة التراجيديا شعرية، عبارة عن شعر موزون(عروض) بأوزان مختلفة، قسم على شكل حوار تلقيه الشخصيات، وقسم آخر يُنشد ويُغنى من قبل الجوقة بمصاحبة لحن موسيقي. فالوزن (الايامبي) و(الرباعي) يتميزان بالحركة، ولهذا فـ(الايامبي) أصلح للتعبير عن الحياة وأفعالها، والرباعي أنسب للرقص (16).

ويستنبط الباحث تعريفاً إجرائياً مبسطاً من خلال الترجمتين السابقتين: التراجيديا محاكاة فعل نبيل تام له طول معين، بلغة مزينة تختلف حسب الأجزاء، تؤلف بعضها حواراً وبعضها نشيداً، تقدم في شكل تمثيلي، لأحداث تثير الخوف والشفقة وتؤدي إلى التطهير.

**الفعل:**

"المأساة إذن هي محاكاة فعل"(ج6)، المحاكاة تعني التعبير أو الإيهام أو التظاهر، وليس التقليد المنسوخ لفعل ما، ولكن أي نوع من الأفعال؟ هل هي حصراً أفعال صادرة عن إنسان، أم يمكن أن تكون صادرة عن الحيوان أيضاً؟ قد يحصل هذا في المفهوم الحديث للمأساة، فهنالك الكثير من الدراما يكون الفعل صادرا عن الحيوان. (أرسطو) لم ينظر إلى الفعل التراجيدي إلا كونه فعلا نبيلا، "فالمأساة إذن هي محاكاة فعل نبيل"، وليس من اللائق على الدوام انتظار فعل نبيل من حيوان. إذن الفعل التراجيدي- حسب أرسطو-هو سلوك إنساني أو تصرف، ولكن

أي فعل من الأفعال يمكن عده فعلاً تراجيديا؟ فليس كل فعل إنساني هو فعل تراجيدي. إن قراءة تعريف التراجيديا «محاكاة فعل نبيل" والتوقف عنده، لا يؤدي إلى اكتمال المعنى، إذ لا يسهل العثور على متطلبات الفعل التراجيدي الأرسطي إلا عند ربط الفعل بالغاية، وغاية التراجيديا هي التطهير من عاطفتي (الخوف والشفقة). إن (أرسطو) يحدد شروطاً للفعل التراجيدي ضمن التعريف، إذ يستوجب على الفعل أن يحقق الخوف فهو إذن (فعل مفزع)، والشفقة لكي تحصل لابد أن يكون الفعل نبيلاً، (الفعل النبيل يعني أيضاً أن يتقبل البطل نتائج فعلته بكل رضى)، ولكي يكون نبيلاً لابد أن لا يصدر عن قصد، والفاعل(بطل يتسم بـ: الثبات، وصدق النمط، والمشابهة، والصلاحية)، إنما ارتكب الفعل (هامارتيا)، أي لخطأ وسوء تقدير، جاهلا لمعلومة مهمة ترتبط بالفعل، المعلومة تكشف صلته بمن وقع أو أوشك أن يقع عليه الفعل، كشف المعلومة (التعرف) ستقلب الأمور وتحول حال البطل من السعادة إلى الشقاء والتعاسة، أو تكاد تفعل، بالإضافة إلى من تقاسم معه الفعل من الشخصيات الأخرى، وهذا أمر مثير للخوف عند كل إنسان، خاصة أن البطل التعيس(أو الأشخاص الرئيسين) سيتلقون ألماً كبيراً ومعاناة شديدة (باثوس)، وهو ما يثير الشفقة على البطل لأن معاناته أقسى من الذنب (علماً أنه كان جاهلاً بالفعل الشنيع)، ويحصل كل ذلك فجأة فيترك أثراً مباغتاً وغير متوقع، ويتم ذلك بتتابع، بحيث يعتمد كل حدث على ما قبله وينبع منه، وهذا كله لابد أن يتم بإقناع، أي تحت قاعدة (الحتمية والاحتمال)، أوالاحتمال والضرورة، فالأفعال إما يتوقف أحدها على الآخر بالضرورة، أو بالاحتمال. الحتمية والاحتمال ليس فقط مطلوبان على نطاق الفعل أو بناء الحبكة، بل القول أيضا: "إن أي شخص يقول أو يفعل كذا أو كيت ينبغي أن يكون ما يقوله أو يفعله هو نتيجة المحتملة أو الحتمية لشخصيته"(17).

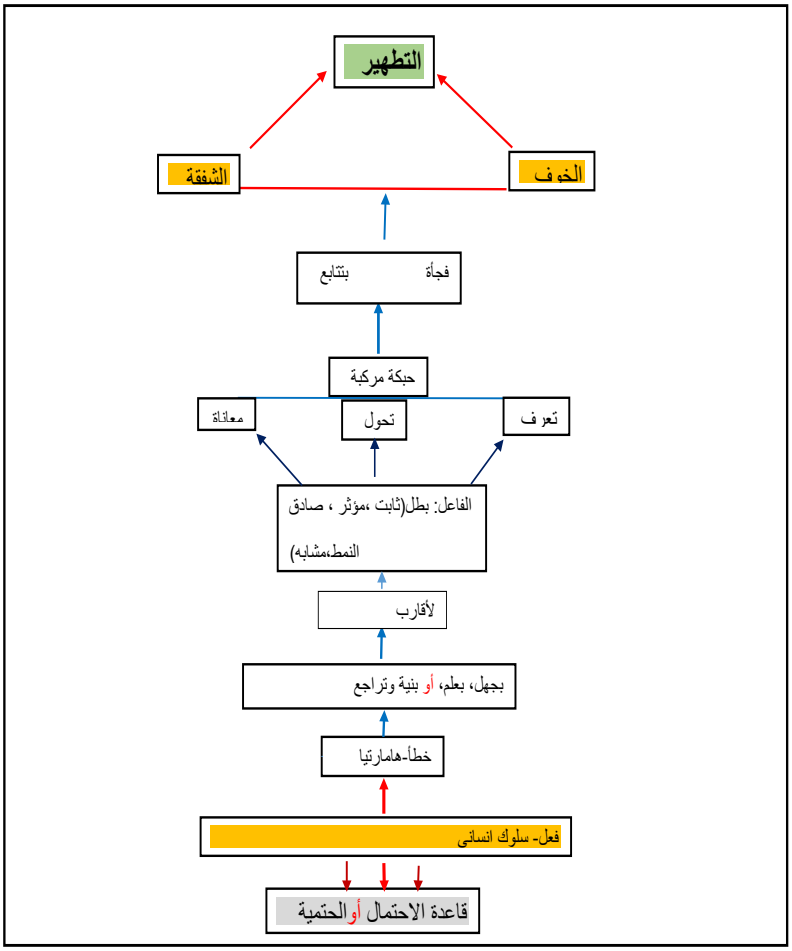
"وينبغي أن نفضل المستحيل المحتمل على الممكن الذي لا يقبل التصديق، وينبغي ألا تتألف الموضوعات من أجزاء لا معقولة، بل العكس لا يمكن أن يكون فيها أمر لا معقول". ينبغي ألا يقع بين الأحداث شيء منها غير معقول، أو غير ممكن، ولكن إذا لم يكن من المستطاع تجنب استعمال غير المعقول، أو غير الممكن، فعلينا أن نقصره على ما هو خارج نطاق النص التراجيدي، كما في مسرحية (أوديب) لـ(سوفكليس)"(18). فـأرسطو يضرب مثلا بـ(أوديفوس ــ أوديب) الذي لا يدري كيف مات (لايوس)، وهذا غير مقبول داخل المسرحية نفسها. إذ ليس من المعقول أن (أوديب) الذي يحل ملكا بدلا عن (لايوس)، لا يدري كيف مات (لايوس)؟ ولكن براعة (سو فكليس) عالجت المشكلة عن طريق ترتيب الأحداث بشكل معين، حيث لم يتطرق إليها إلا عند حدوث الوباء مع بداية المسرحية. ويضرب (أرسطو) مثلاً في مسرحية (الكترا)، حيث يتم الحديث عن الألعاب (الفوثاوية) وهي لم تكن معروفة بعد، وفي مسرحية (الموسيين) يأتي شخص من (تاغيا) إلى (موسيا) ولا ينطق بكلمة. "أما إذا أدخل الشاعر الأمر اللامعقول وعرف كيف يضفي عليه ظلاً من الحقيقة فله أن يفعل ذلك بالرغم من عدم المعقولية"(19) (ج42)، ففي (أوديب الملك) تبدأ المسرحية بعد 12 سنة تقريباً من موت (لايوس) فيبدو معقولا أنه نسي كيف مات (لايوس).

إن الشكل النموذجي للتراجيديا الذي حرص أرسطو على التأكيد عليه، ليس هو الشكل الوحيد للتراجيديا الإغريقية، بل هو الشكل الذي يحقق المتعة السليمة المرجوة من التراجيديا، فضلا عن تحقيقه الغرض لهذا النوع من المحاكاة وهي (التطهير) (شكل رقم 1).

**غاية التراجيديا:**

يرى (أرسطو) في (جزء9)، أن للتراجيديا غاية أساسية هي التطهير من عاطفتي الخوف والشفقة، ولكي يتحقق ذلك بشكل مؤثر لابد من

مسألتين: أن تقع فجأة بصورة لا يتوقعها المتفرج، وأن تكون في حالة استمرارية وفي الوقت نفسه يتوقف استمرار أحدها على الآخر، وهذا يولد نوعا من الدهشة. فـ " التراجيديا ليست محاكاة لفعل تام فحسب، وإنما هي أيضاً محاكاة لأحداث تثير الخوف والشفقة، ويتحقق لمثل تلك الأحداث تأثير أقوى، من حيث إثارة الخوف والشفقة عندما: أ. تقع فجأة وبلا توقع. ب. وعندما تتابع، ويتوقف أحدها على الآخر في الوقت نفسه. وعلى هذا فإن الإدهاش المتولد يكون أعظم مما لو وقعت هذه الأحداث من تلقاء ذاتها، أو بالمصادفة، تبدو أكثر إدهاشا عندما تتم، وكأنها وقعت عن سابق تخطيط (20). فالأحداث ينبغي أن تتوالد لا أن تتعاقب.




**شكل رقم (١) (البنية النموذجية للتراجيديا الأرسطية)**

وهكذا يكون التأثير أقوى في حالتين: الأولى في حالة وقوع الفعل بشكل مفاجئ، لأنه يولد صدمة غير متوقعة، والثانية في حالة تتابع الأحداث بالضرورة أو الاحتمال، حيث يتوقف كل حدث على الآخر فلا يبدو صدفة، حتى لو كان على شاكلة الصدفة وهذا ما يولد الدهشة. وينبغي أن"تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة، كما في (اوديفوس لسوفوقليس)". بمعنى آخر إن الخوف الشديد عندما يقع فجأة فإن أثره بليغ ومخيف، خصوصاً إذا حصل بترتيب الأحداث بشكل متقن وليس اعتماداً على الصدفة، أما التتابع أي توقف الأحداث أحدها على الآخر فهو يسبب استدراج الشفقة، نتيجة تغير الأوضاع والأحوال، وبالتالي تغير حياة البطل نحو تعاسة لا يستحقها.

إن الأحداث التي تثير الخوف والشفقة (ضمن شرط المفاجأة والتتابع)، تتطلب أن تكون ذات حبكة مركبة وليست بسيطة، لأن الحبكة البسيطة لا تحقق الخوف والشفقة، "لما كان تأليف الحكاية في أجمل المآسي يجب أن يكون مركباً لا بسيطاً، وكانت المأساة يجب أن تحاكي وقائع تثير الخوف والرحمة؛ (لأن هذا هو الغرض من المحاكاة من هذا النوع) (21)، (جزء6)، والحكاية المركبة هي الحكاية التي تتضمن (التحول والتعرف والمعاناة (باثوس).

**عناصر التراجيديا:**

يقول (أرسطو) (جزء 6): إن الحبكة هي محاكاة فعل، والفعل يقضي بوجود بعض الأشخاص كي يؤدوه، وإن لهؤلاء الأشخاص بالضرورة، بعض الخصائص المميزة في الشخصية والفكر، والتعبير عن أفكار الشخصيات بوساطة الكلمات هي اللغة، وهي بذلك أي (الحبكة، والشخصية، والفكرة، واللغة) تكون العناصر الأساسية للنص، أما العرض فيتكون من ستة عناصر.في كل تراجيديا ــ كوحدة كلية ــ ستة أجزاء هي: الحبكة، والفكر(الفكرة)، والخلق(الشخصية)، والمقولة (اللغة)، والمنظر(المرئيات)، والنشيد(الغناء)، (22). وهذه هي الأجزاء الكيفية للتراجيديا، وهي غير الأجزاء الكمية (البرولوج، والبرادوس، وابسيدون، وستسيمون، واكسيدوس). ولكن السؤال الذي يتبادر الى الذهن هنا، أين بقية عناصر العرض مثل الأزياء والاضاءة والمكياج؟ ألم يكن لها دور؟، يمكن القول إن المقصود بـ(المرئيات) كل ما يمكن أن يرى، من أزياء ومناظر وأقنعة، أما الإضاءة فلم يكن لها دور أساس؛ لأن العروض عادة كانت تقدم نهاراً في الهواء الطلق وتحت نور الشمس، فالإضاءة لم تكن عنصراً دلالياً هاماً، إلا في حالات خاصة، حيث يتم استخدام (مشاعل) للدلالة على وقوع الحدث ليلا".

يقول (أرسطو): أعنى بالحبكة هنا ترتيب الأحداث أو الأشياء التي تقع في القصة، وأقصد بالشخصية ما نعزوه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل، وأعني بالفكر كل ما يدلي به القائل سواء ليُبيّن حقيقة عامة أو يقرر رأياً، وأعني باللغة التنظيم العروضي للكلام(23) (ج6).

**الفاعل:**

بطل له سمات معينة، فلكل فعل فاعل ينفذه، "ولما كان الأمر أمر محاكاة فعل، والفعل يفترض وجود أشخاص يفعلون"(24) (جزء 6). والبطل التراجيدي لكي يحقق الغاية التراجيدية حسب (أرسطو) لابد أن يتحلى بما يؤهله لذلك، وهي: الصلاحية الدرامية، والملائمة أو صدق النمط، وثبات الشخصية، ومشابهة الواقع(25) (جزء15). وهي في ترجمة (بدوي): النبل(فاضلة)، والتوافق، والثبات، والمشابهة(26) (جزء15).

**النبل او الصلاحية:**

أن تكون شخصية مؤثرة تمتلك من السمات ما تجعل منها شخصية صالحة للفعل التراجيدي، "أن تكون صالحة درامياً بطبيعتها أو مؤثرة"(27)، و"الأولى أن تكون فاضلة"(28) (ج15)؛ لأن الأشرار حتى إذا تحولوا من حال إلى حال أفضل أو أسوأ فإن هذا لا يثير الخوف والشفقة، والأخيار جداً إذا عاشوا في نعيم فهذا جزاء الخير ولا خوف هنا ولا شفقة،

وإذا تحولوا إلى الشقاء فإنه أمر لا يشير إلى عدالة مرضية، بقي الفاضل أو الخيّر، ولكن مع سوء تقدير أو خطأ أو نقص يسبب انفعالا كالغضب أو تسرع في اتخاذ أمر، هذا هو الأصلح للتراجيديا. "بقي إذن البطل الذي هو في منزلة بين هاتين المنزلتين، وهذه حال من ليس في ذروة من الفضل والعدل، ولكنه يتردى في هوة الشقاء، لا للؤم فيه وخساسة، بل لخطأ ارتكبه، وكان ممن ذهب سمعه في الناس وترادفت عليه النعم"(29) (جزء13).

وطالما أن البطل إنسان راقٍ أو نبيل، "ولما كانت المأساة محاكاة لمن هم أفضل منا"(ج15)، أو لذوي مكانة فإن لغته يفترض أن تكون كذلك. وعليه، فإن لغة التراجيديا لغة مزينة بألوان التزين أي العروض الشعري، وهي أعلى من اللغة الحياتية. "إذا كانت الأقوال أو الأفعال تدل على سلوك محدد، إن كان حميدا كان الخلق حميدا"(30) (جزء15).

**المشابهة:**

يفترض - كما يرى الباحث- أن تعني عند (أرسطو) مشابهة البطل للواقع، وإن كان يشير إلى التماثل مع الحقائق التاريخية أو الأسطورية، وهي إشارة يمكن أن تُفهم أنها (شخصية قابلة للتصديق)، وإلا كيف يمكن للمشاهد أن يخشى من أن يكون هو بمكان البطل إن لم يماثله واقعياً وإن كان أفضل منه؟ وكيف يمكن للمشاهد أن يُشفق على البطل إن لم يشعر أنه لا يستحق المعاناة فيما لو كان هو ذلك الشخص، فالبطل التراجيدي لا يكون سيئاً ولا خيّراً كل الخير، بل هو في مرتبة وسطى بين الأخيار الأنقياء وبين الأشرار السيئين، والمشاهد بشكل عام لا يرى نفسه شريراً ولا ملاكا، بل يرى نفسه في شخصيات وسطية. "فالرحمة موضوعها الإنسان الذي لا يستحق شقاءه، والخوف موضوعه الإنسان الشبيه بنا"(31) (جزء13). وبنفس المعنى، "الذي يثير الإحساس بالاشفاق هو ما يقع من سوء لشخص لا يستحق أن يشقى، والذي يثير الخوف هو ما يقع من أخطار لشخص يشبهنا."(32)( جزء 13).

أما صدق النمط أو التوافق: فيعني أن يتم المحافظة على الاختلافات بين الرجل والمرأة، "يمكن الشخص أن يتسم بسمة الرجولة ولكن لا يتوافق مع طبيعة المرأة أن تكون كذلك"(33) (جزء 15). إن المسالة تتعلق بعدم التجاوز على جوهر كل جنس وإعطائه ما ليس من طبيعته.

**الثبات:**

"حتى لو كان الشخص موضوع المحاكاة غير متكافئ (وغير منطقي) مع نفسه، وكان هذا هو خلقه، فيجب أن يظل دائما غير متكافئ"(34) (جز15). ويستشهد (أرسطو) بـ (افجينيا في اوليس) التي تظهر متوسلة لا تشابه مطلقاً (افجينيا) فيما يأتي من الاحداث، التي تظهر فيها وهي تتقبل مصيرها، (افجينيا) إذن تفتقد سمة الثبات في أفعالها، فهي لا تنال رضى (أرسطو) في الفعل التراجيدي.

**أنواع الفعل:**

يرى (أرسطو) الفعل التراجيدي ثلاثة أنواع، والنوع الثالث لديه أفضلها.

1. فعل شنيع يقوم به الفاعل (البطل)، وهو يعلم ما يفعل بوعي وإرادة تامتين، كما هو حال (ميديا) عندما تقتل أولادها.

2. فعل شنيع يقوم به الفاعل البطل، وهو يجهل أنه على صلة بمن وقع عليه الفعل، كما هو حال (اوديبوس). "وفي المرتبة الثانية تأتي الحالة التي فيها ينفذ الفعل، والأفضل في هذه الحالة أن ينفذ الشخص بغير أن يعلم ثم يتعرف بعد التنفيذ، إذ الفعل حينئذ لن يكون داعيا للاشمئزاز، والتعرف يسبب مفاجأة"(35) (جزء 14).

3. فعل شنيع ينوي الفاعل القيام به، وهو يجهل صلته بمن يقع عليه الفعل، ثم يتراجع عن الفعل عندما يتعرف على المفعول به؛ "ذلك إن الشخص في اللحظة التي يتهيأ فيها أن يرتكب ــجهلاــ فعلاً لا مرد له، يعرف جهله قبل أن يرتكبه»(36) (جزء 14). وهذه هي أفضل الأحوال كلها، كما هو

حال(ميروبا) حينما تهم بقتل ابنها، ولكنها لا تقتله إذ تتعرف من هو، وفي (افجينيا في بلاد الأشقوزيين) حينما تهم الأخت بقتل أخيه (37). ولكنها تتعرف عليه في اللحظة الأخيرة.

إنها ثلاثة حالات لا غير باعتبار أن الفعل إما يحصل بعلم أو بجهل أو لا يحصل. "وعدا هذه الأحوال لا توجد حالة أخرى، لأننا إما أن نفعل، أو لا نفعل عن علم أو بغير علم"(38) (جزء14). ولكن في الحالة (الثالثة) وهي عدم حصول أو وقوع الفعل، يبدو أن هنالك حالة أخرى فرعية يمكن أن تكون رابعة، ففي حالة تراجع الفاعل عن التنفيذ وعدم وقوع الفعل يوجد احتمالان يسبقان الشروع في الفعل، وهما: (إما) أن الفاعل ينوي وهو جاهل (أو) ينوي وهو عارف الصلة بينه وبين المفعول به. و(أرسطو) يشير إلى الحالة الرابعة فيقول، "وأقل هذه الأحوال حظاً من الجودة حال الشخص الذي يعلم ويهم بالتنفيذ ثم يمتنع، فإنها تثير الاشمئزاز ويعوزها طابع المأساة لأنها خالية من الفواجع، لهذا لا نرى شاعراً يقدم لنا موقفاً كهذا، أو لا نجده إلا نادراً، مثل موقف (هيمون) بإزاء (كريون) في (انتجونه)(39) (ج14). (هيمون) كان ينوي أن يقتل أباه (كريون)، بسبب حكم (كريون) على (انتجونه) بالموت، ولكنه لا ينفذ فعله، وهي الحالة الرابعة.

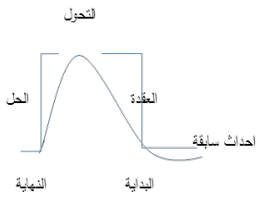
4. فعل شنيع ينوي الفاعل القيام به وهو يعلم صلته بمن سيقع عليه الفعل ثم يتراجع عن تنفيذه، وهذا هو أسوأ الأفعال. كل هذه الأفعال تقع بالضرورة بين: أصدقاء أو أعداء، أو لا هؤلاء ولا هؤلاء، فإن كان بين عدو وعدو، فإنه لا يثير الرحمة و(الشفقة)، أما الأحوال التي تنشأ فيها الأحداث الدامية بين أقارب كأن يقتل أخ أخاه أو يوشك أن يقتله، هي الأحوال المناسبة(40)(جزء 14).

هنالك إشارة تبدو غريبة بادئ الأمر في كتاب فن الشعر، حيث يذكر (أرسطو) في (جزء 6) ما يأتي: "وفضلاً عن هذا، فلا توجد مأساة بغير فعل، ولكن توجد مآس بغير أخلاق (أو عادات)، إذ المآسي التي ألفها معظم الشعراء المحدثين خالية من الأخلاق، وبالجملة هذه حال كثير من الشعراء".(41) في حين ذكر أن جميع المآسي تتضمن الخلق، "والشعراء جميعاً قد استخدموا هذه الأجزاء لأن جميع المآسي تتضمن: جهازاً مسرحياً، وأخلاقاً وخرافة ومقولة ونشيد وفكر"(42)، قد يبدو أن هنالك تناقض بين الفقرتين، وكأن (أرسطو) يقر بوجود تراجيديا ليس فيها أحد العناصر وهو الشخصية، وهذا لا يمكن افتراضه مع صاحب عقل لامع، وكان قد أكد في الجزء السادس، علاقة الشخصية بالفعل "أقصد بالشخصية ما نعزوه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل"(43). فالشخصية هي التي تقوم بالفعل، وإن إلغاءها معناه إلغاء الفعل أيضاً، وهذا غير وارد إطلاقاً. "يرى (فالن) أن هذه الفقرة يجب أن تتم بالفقرة الموجودة في (الجزء 18)، وأن (أرسطو) يميز بين أجزاء المأساة وبين صورتها"(44). وإشارة (فالن) هذه دليل على ضرورة قراءة (أرسطو) بصورة مترابطة لا مجزأة للحصول على فهم متكامل. إذن هنالك فرق بين استخدام الفعل لتحقيق الغاية ولعرض الشخصية، وبين تقديم شخصية بلا صفات ترتبط بالفعل، ويوضح (أرسطو) مقصده كما يأتي: "نعود فنقول بأنه لو ذهب المرء إلى تركيب مجموعة من الخطب المعبرة عن شخصية، وكانت تلك الخطب تمتاز باللغة الصحيحة، والفكر السليم، فإنها يمكن ألا تحقق التأثير التراجيدي الصحيح مثلما تحققه تراجيديا أقل من ذلك لغة"(45)، إذن التأثير التراجيدي هو الفيصل وهو الفارق، بمعنى لن يكون هناك تأثير تراجيدي صحيح دون فعل، هذه قطعية، وبالمقابل هنالك تراجيديا بلا شخصية أي بلا صفات أو عادات، (شخصيات لا تحقق التأثير التراجيدي المطلوب)، وهذا لا يعني إلغاء الشخصية كعنصر من عناصر التراجيديا. ويستشهد (أرسطو) بمثال يوضح مقصده لرسامين أحدهما (يصور الشخصية تصويراً جيداً، والآخر تصويره خال من التعبير عن الشخصية)، وعليه يفضل قراءة الفقرة السابقة بملأ الثغرات وكما

يأتي: لا توجد مأساة بغير فعل، (فالفعل هو الذي يحقق الأثر التراجيدي الصحيح)، ولكن توجد مآس بغير أخلاق (أي بغير شخصيات تحقق التأثير التراجيدي الصحيح)، والشاعر يعرض خطبا معبرة عن الشخصية، ولكن بلا تعبير عن صفات الشخصية وخصائصها. والأولوية هي للحبكة وهي ترتيب الفعل. وكان (أرسطو) يكرر أن الحبكة هي التي تشير إلى براعة الشاعر فيقول: "ومن الأصوب أنه لكي نتكلم عن المسرحيات التراجيدية من حيث التشابه والاختلاف في الحبكة كأول كل شيء"(46) (جزء6)، "إلا أن أكثر تلك العناصر أهمية هو بناء الأحداث-الحبكة-لأن التراجيديا بالضرورة لا تحاكي الأشخاص، ولكنها تحاكي الأفعال"، ويضيف أيضا: وغاية ما نسعى إليه ضرب من الأفعال لا خاصية من الخصائص. إذن التراجيديا الحقة لن تكون من دون فعل؛ لأن الفعل هو الذي ينتج الرحمة والخوف، "فالحدث الدرامي يستخدم فعلاً كي يصور به شخصية، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل، ومن ثم فإن مجرى الأحداث ــ أي الحبكة ــ يشكل غاية التراجيديا، والغاية في كل شيء أهم ما فيه"(47(ج6).

**أجزاء الحبكة:**

إن الأحداث لكي تبلغ الأثر المطلوب لابد أن تمر بمراحل متعاقبة ومنظمة، بتنظيم عام يشكل هيكل الحكاية، وهي كما ذكرها أرسطو (العقدة والتحول والحل). " في كل مأساة جزء يسمى العقدة وجزء آخر هو الحل، والوقائع الخارجة عن المأساة وكذلك بعض الأحداث الداخلة فيها تكون غالباً العقدة، أما الحل فيشمل ما عدا ذلك. وأعني بالعقدة ذلك القسم من المأساة، الذي يبدأ ببدايتها ويستمر حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول: إما إلى السعادة أو إلى الشقاوة، وأعني بالحل ذلك القسم من المأساة المبتدئ ببداية هذا التحول حتى النهاية"(48) (جزء18)، كما موضح في شكل رقم(2).




**شكل رقم(٢) (هيكل الحكاية)**

"التحول هو انقلاب الفعل إلى ضده، كما قلنا، وهذا يقع أيضا تبعا للاحتمال أو الضرورة، ففي مسرحية (أوديب) قدم الرسول وفي تقديره أنه سيسر (اوديفوس) ويطمئنه من ناحية أمه، فلما أظهر حقيقة نفسه أحدث عكس الأثر، وفي مسرحية (لونقيوس) يُجر (لونقيوس) ليُقتل ويتبعه (داناؤس) لقتله، ولكن مجرى الحوادث يؤدي إلى أن (داناؤس) هو الذي يُقتل والآخر يظفر بالنجاة"(49) (جزء11). وفي ((مسرحية لـ(يوربيدس) لم تصل إلينا، كان كرسفونطس ملكا مسنا قتله (فولوفونطس)، كما قتل ابنيه، وكان له ابن ثالث هو(ايفوطس) أنقذته (ميروفا) وأبعد من البلاد واضطرت (ميروفا) إلى الاقتران ب(فولوفونطس)، فلما بلغ (ايفوطس) أشده قتل (فولوفونطس) واستعاد الملك)). ولكن أي فعل هو الذي ينقلب؟ وضد من؟ ينبغي ألا يفهم من كلام (أرسطو) في الفقرة السابقة أن الأمر يتعلق بالرسول، وكأن الفعل انقلب على الرسول نفسه حين جاء ليسر فأحدث العكس، إنما مجيء الرسول وهو يحمل أنباء سارة، قد أصبح نقطة تحول في مجرى الفعل برمته، ليس على الرسول، بل على كل من له علاقة أساسية بالفعل وهما: (أوديب) و(جوكاستا) تحديدا، بدليل أن الضرر الحقيقي قد لحق بهما، ولم يلحق بالرسول سوى خيبة أمل. ويتحدث (أرسطو) في الجزء العاشر عن الحبكة المعقدة، «هي التي يتغير فيها حظ البطل، إما عن طريق التحول وإما عن طريق التعرف، وإما بهما معا"(50). إذن قد يتغير حظ البطل بالتعرف وليس بالتحول، بمعنى لا يجوز حصر مفهوم التحول بأنه تغير في حظ البطل فحسب، بل هو تغير في مجرى الأحداث فيأخذ

مساراً آخر ليس لصالح البطل بالتأكيد، إما بسبب التعرف على حقيقية معينة كان البطل يجهلها، وإما بسبب المفارقة الدرامية، أو (الأثر المقلوب) وهو حدوث شيء له أثر معاكس لما يفترض أن يحققه للبطل، ما يسميه (أرسطو) انقلاب الفعل إلى ضده. إن تغير موازين القوى يحصل في نقطة التحول، مما يؤدي إلى الانتقال من السعادة إلى الشقاء، فقد كان (أوديب) حتى تلك اللحظة في موقف قوة، ولم تكن حياته قد تعرضت إلى الارتجاج بعد، لكن الأمور انقلبت عليه عند مجيء الرسول. التحول مسألة جوهرية في الحدث التراجيدي، بشرطين: أن يؤدي إلى انقلاب الأمور، وأن يحدث فجأة، وهذان الشرطان عندما لا يتحققان فإن التحول يكاد يكون بلا أثر، كما في مسرحية الفرس، فهزيمة الفرس أمر يمكن توقعه لذلك لا توجد مفاجأة، بينما التحول يقتضي سرعة الانقلاب مما يجعل المرء أمام إحدى حالتين متعارضتين: سخرية الأقدار أو المفاجأة (51). (التحول) هو جزء أساسي يفترض أن يصاحبه ويكمله جزء أساسي آخر هو(التعرف)، "والتعرف كما يدل عليه اسمه انتقال من الجهل إلى المعرفة يؤدي إلى الانتقال: إما من الكراهية إلى المحبة أو من المحبة إلى الكراهية عند الأشخاص المقدر لهم السعادة أو الشقاء، وأجمل أنواع التعرف، التعرف المصحوب بالتحول من نوع ما نجده في مسرحية (اوديفوس)"(52) (ج12). ويضيف (أرسطو) في جزء 16، "وأفضل أنواع التعرف هو ذلك الذي يستنتج من الوقائع نفسها، حينما تقع الدهشة عن طريق الحوادث المحتملة، كما في (اوديفوس) لـ(سوفوقليس)"(53).

يشير (أرسطو) إلى وجوب حصول الإدهاش في التراجيديا، "هذا العنصر الذي يعتمد أساساً على العوامل غير المعقولة»، على أساس أن الدهشة تسبب المتعة، وهي تنشأ من خلال إضافة شيء من الكاتب يسر المشاهدين(54) (ج24). قد لا يكون معقولاً، ولكنه مقنع ضمن سياق الأحداث المرتبة بطريقة جيدة. بشرط أن الـ «تحول لا ينشأ عن اللؤم والخساسة في طبع البطل"(55) (جزء13)، فالتحول لا يحصل تلقائيا، بل نتيجة لتعرف البطل على ما كان يجهله عند ارتكابه الفعل الشنيع، التعرف على حقيقة أو معلومة أو صلة، والتعرف يولد مشاعر جديدة قد تناقض المشاعر السابقة، وهذه الحالة تنطبق على(ميروب) التي وقفت تحمل سيفاً لقتل الشخص الذي تكرهه، وحينما تكتشف أنه ابنها تنقلب كراهيتها إلى محبة. و"من بين أجزاء الخرافة أتينا إذن على ذكر جزئيين هما التحول والتعرف وهنالك عنصر ثالث وهو داعية الألم وقد عرفنا ما التحول وما التعرف أما داعية الألم (باثوس) فهي الفعل الذي يهلك أو يؤلم مثل مصارع الأبطال على خشبة المسرح والأوجاع والجروح وأشباهها"(56) (جزء11). وفي ترجمة (حمادة) هي (المعاناة).

**طول محدود:**

ما ذكره (أرسطو) عن الفعل التام هو ما له بداية ووسط ونهاية، ولكن (التمام) قد يكون أطول مما ينبغي رغم تمامه أو أقصر، إذن مع وجود بداية ووسط ونهاية لابد من طول محدود، والزمن المثالي الذي ينبغي أن يستغرقه عرض الحكاية، هو الزمن الذي ينمو فيه الفعل، يتخلله تحول في مصير البطل وفق الاحتمال أو الضرورة. و"لوضع قاعدة عامة نقول إن الطول الكافي هو الذي يسمح لسلسلة من الأحداث التي تتوالى وفقاً للاحتمال أو الضرورة أن تنتقل بالبطل من الشقاء إلى النعيم أو من النعيم إلى الشقاء"(57) (جزء7).

**أنواع التراجيديا:**

هي أربعة، التراجيديا المركبة التي تعتمد على التحول كما في (أوديب)، وتراجيديا المعاناة مثل (اجاكس)، وتراجيديا الخلقية أو الشخصية مثل (نساء فثيا)، والتراجيديا المنظرية أو المرئية مثل مسرحية (بنات فورسيس، وبرمثيوس، ومسرحيات العالم السفلي) (58) (ج18)، ويذكر (أرسطو) أيضا أن "للتراجيديا أربعة أنواع متمايزة، وهذا، كما سبق

القول، هو نفس عدد الأجزاء المكونة للتراجيديا"(59)، يشير(بدوي) أن هذه العبارة مقحمة في النص وتوجد في الترجمة العربية أيضا، لأنه سبق أن ميز ستة من عناصر العرض: الحبكة، والشخصية، واللغة، والفكر، والمرئيات المسرحية، والغناء، فكيف صارت أربعة؟؛ (لهذا مال بعض المترجمين إلى اعتبار هذه الجملة مدخولة على (أرسطو) (60). كما أن عناصر النص الأربعة لا تتضمن المنظر، فإذا كانت أنواع التراجيديا أربعة، فالعدد لا يوازي عدد عناصر العرض ولا عدد عناصر النص، لذلك يفترض إهمال الرقم أو الفقرة المربكة ذاتها.

**الجوقة:**

استخدمت الجوقة من قبل الشعراء الإغريق بطرق مختلفة، إما تكون لها دور في الأحداث أو مجرد ملء الفواصل بين المشاهد، وما يفضله (أرسطو) هو"أن ينظر إليها على أنها أحد الممثلين وتؤلف جزءا من الكل، وتعين على الفعل، لا كما عند (يوريفيدس)، بل كما عند (سوفوقليس)، "ينبغي أن نعتبر الجوقة كواحد من الممثلين."(61) (ج18).

**الوحدات:**

1. وحدة الموضوع: "يجب أن تدور قصتها حول فعل واحد، تام في ذاته وكامن، وله بداية ووسط ونهاية، وكأنها كائن واحد متكامل في ذاته، وبهذا يمكنها أن تحدث المتعة الصحيحة الخاصة بها"(62) (ج23).

2. وحدة الفعل: لا تعني أن يتناول الشاعر حياة بطل واحد، وإنما فعل واحد في حياة البطل.

3. وحدة الزمن: "التراجيديا تحاول أن تقصر مداها ــ كلما أمكن ذلك ــ على زمن مقداره دورة شمسية واحدة أو ربما تجاوزت ذلك بقليل."(63) (ج 5).

**إجراءات البحث:** منهج البحث: المنهج الوصفي

**أولا: تكوينات بنى تراجيدية غير نموذجية وغير جيدة.**

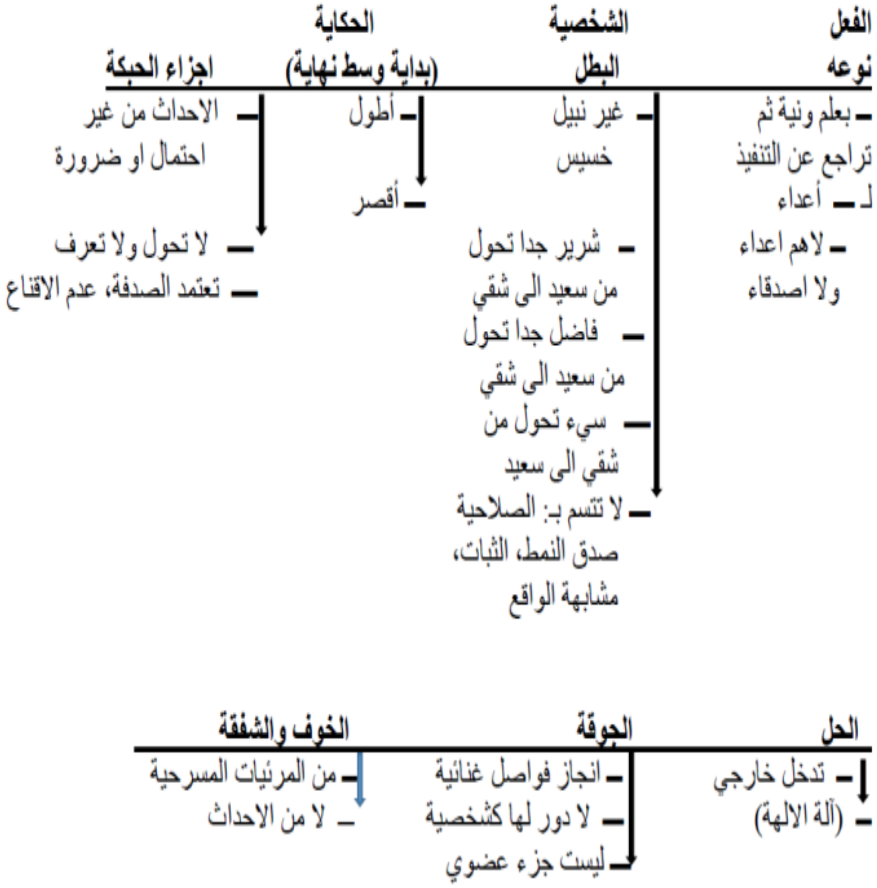
**ثانيا: تحليل مسرحية (أوديب الملك) طبقا لنظرية (أرسطو) في التراجيديا، لمعرفة مدى تطابقها مع البنية النموذجية.**

**عناصر ووحدات التحليل:**

1.الفعل (نوعه وشروطه) 2.الشخصية (سماتها) 3.الحبكة (تحول، وتعرف، وباثوس) وقاعدة الحتمي والمحتمل 4.الخوف والشفقة (المفاجأة، والتتابع، والدهشة).

**الفعل:** (فعل مفزع وقع بجهل لأقارب)، إن نوع الفعل الواقع في مسرحية (أوديب)، هو (فعل شنيع يحدث بجهل)، حيث يقتل (أوديب) أباه في طريق خارجي وهو لا يعلم أنه أبوه، بل إنه كان هارباً من الفعل ذاته الذي ارتكبه، ثم يتزوج من أمه وهو يجهل صلته بها، وهو فعل سيثير الخوف والشفقة، غير إن هذا الفعل إنما وقع في وقت ماضٍ وقبل بدء المسرحية، أي أنه لم يرتكب أثناء المسرَّحية، فهل يعد من ضمن المسرحية وهو خارجها زمنيا؟ الجواب نعم؛ لأنه يشكل عقدة المسرحية، والعقدة تكون في بداية المسرحية أو قبلها بقليل. ومن اقترف الفعل فهو (أوديب) العارف بكل شيء، قاهر الوحش، رجل شجاع والشجاعة تليق بنمطه الرجولي، وهو من سلالة ملكية، يتسم بالنبل والفضيلة، وهو بذلك شخصية صالحة ومؤثرة دراميا، متساوق مع نفسه أي ثابت وغير متذبذب، فهو من أصدر حكمه في بداية المسرحية على قاتل (لايوس) المجهول بالنفي من المدينة ولا يعلم بأنه يصدر الحكم على نفسه، ولكنه يواجه مصيره بشجاعة، يتقبل النفي وينفذه. مصدر الشفقة على (أوديب) كونه لم يرتكب فعله عمداً، بل على العكس كان يهرب خائفاً من ارتكاب ما قدر عليه، وهو أمر يبعث على الخوف أن يكون أي شخص في موقفه هذا، يرتكب ما لا يريد دون أن يدري. يبدأ الشعور بالخوف مما سيجري لأوديب من كلام.

ترسياس:» هذا الشخص موجود هنا، لقد كان يبصر ولكنه منذ اليوم سيكون أعمى، لقد كان ثرياً




شكل رقم(3) نموذج من بنى التراجيديات الاغريقية غير الجيدة

لكنه سيكون شحاذاً، إنه ابن وأخ للأبناء المحيطين به، وإنه زوج وأب معاً للمرأة التي أنجبته"(64). ويزداد كلما تكشف أمر جديد حتى إذا بلغت المسرحية (القسم 11)، يكون الخوف في ذروته بكلام قائد الجوقة: "أنت تثير في نفسي أشد الخوف"(65)، ويتبع هذا الشعور بالتوجس وقوع أمر مفاجئ ومؤلم، حيث يخرج عبد من القصر، ويقول: (جوكاستا) ماتت، ثم يمضي لوصف ما حدث لـ (أوديب)، «كان ذلك منظراً ترتعد منه الفرائص، ثم انتزع الدبوسين الذهبيين اللذين كانا يربطان ملابسها بجسمها، ورفع الدبوسين في الهواء وأخذ يغرز بهما عينيه في محجريهما... والدم يسيل من حدقيتهما على لحيته"(66)، هنا تكون الأحداث في ترابط وتتابع وثيق،موت (بوليبوس) ملك كورنثا، كان سببا لقدوم الرسول، ليطلب من أوديب أن يرث الملك، لكن أوديب لا يزال خائفا ويرفض الذهاب، فهو إن نجا من قتل أبيه فمن المحتمل أن يرتكب أثما بحق أمه، وهنا على الرسول أن يشرح له أنه في الحقيقة لا يرتبط بصلة رحم مع الملك، وما إن يبدأ بسرد التفاصيل حتى تدرك (جوكاستا) كل الحقيقة، (التعرف هنا ينتج من صميم الاحداث فيولد الدهشة) فتدخل القصر وتنتحر، ثم يدخل (أوديب) بعد حين إليها ويجد الدبوسين فيغرز بهما عينيه، فقأ (أوديب) عينيه بعد موت (جوكاستا)، وفقد إيمانه بقدرته على رؤية الحقيقة بالبصر. وما ذكره العبد من أن الدبوسين كانا يربطان ملابسها بجسمها، ليست جملة عابرة، لأنه بعد انتزاع الدبوسين لن تكون الملابس مربوطة إلى جسمها، إنها إشارة ضمنية إلى فقدان الإنسان ما يستره بعد كشف الحقيقة. يظهر (أوديب) بعد ذلك وعيناه تقطران دما، إنه منظر مؤلم يصدم الجمهور، وما حصل لـ(أوديب) من تحول مخيف، يثير الشفقة، ومصدر الشفقة أن (أوديب) لا يستحق ما أصابه من بلاء، لقد أخطأ، والخطأ (هامارتيا) الذي ارتكبه هو سوء تقدير الأمور، فقد قتل بينما كان عليه تجنب القتل طالما هو هارب من احتمال أن يقتل أباه. (أوديب):"فليحفظك الإله خير مما فعل معي"(67). وإن كان الإله هو الذي قدر له، فلماذا يعاقب؟؛ لأنه بيده من فعل ذلك. (أوديب): "ابولون هو الذي صب علي في الساعة هذه الفظائع، هذه البلايا التي هي نصيبي من الآن فصاعداً، ولكن لم تضربني يد أخرى غير يدي أنا"(68). أجل فهو رجل نزق، سريع الغضب ومتغطرس، ولولا ذلك ما قتل (لايوس) والحراس بسبب شجار على عبور الطريق.

ما الحتمي والمحتمل في (أوديب)؟

الوباء الذي يفتك بمدينة طيبة يحتم على (أوديب) البحث عن سببه، بلا شك أنه سيفعل ذلك، بل بالتأكيد، لأن واجبه كملك يحتم عليه ذلك، كما إن الفعل نفسه ناتج طبيعي عن مكوناته الشخصية، فهو الشجاع العارف المنقذ الذي خلص المدينة من الوحش، ولا يوجد أي احتمال أن يتخلى عن هذه المسؤولية، ولمعرفة سبب الوباء أرسل (أوديب) (كريون) إلى المعبد ليستفهم الأمر، إذن الفعل الثاني جاء كنتيجة طبيعية للفعل الأول. هنالك أحداث ممكن أن تواجه احتمالات عديدة، ولكن الاحتمال المقنع والمنطقي هو الاحتمال الذي ينبغي الأخذ به، وينطبق هذا على الكلام أيضا على (تيرسياس) الذي ما كان يريد الإفصاح عن معرفته بقاتل (لايوس)، ولكن استفزاز (أوديب) له واتهامه إياه دفعه إلى النطق، كان هناك احتمال أن يلوذ (ترسياس) بالصمت وأن يعود أدراجه ويتحمل استفزازات (أوديب) دون أن يفصح عما في جعبته، ولكن اشارته الى قاتل لايوس (مقبول) على افتراض انه كاهن ووسيط بين البشر والآلهة، وقد أدرك أن اللحظة آتية، وأن الآلهة قررت دق ناقوس الخطر من خلال الوباء، و(ترسياس) جزء من نظام الآلهة، فضلاً عن تكبر (أوديب) واستعلائه وغروره ونزقه، إذن هو احتمال مقنع، بل إنه سيؤدي إلى إنتاج أفعال لاحقة. من الأحداث المحتملة أيضا، وصول الرسول من مدينة (كورنثيا) قبل وصول الراعي الذي كان برفقة (لايوس) عند مقتله، كان

من المحتمل أن يصل الراعي أولاً، ولا يفصح عن شيء ثم يمضي، ولكن وصوله بعد الرسول بقليل وضعته في مواجهة مباشرة وصريحة معه، وما كان له الإنكار، وهذا حصل نتيجة ترتيب جيد للحبكة. هنالك مسألة أخرى تدخل نطاق الاحتمالات، وهي تلك التي لم تدع (أوديب) طيلة السنوات الماضية أن يبحث عن قاتل (لايوس). الفقرة الآتية من الحوار تبدو غريبة وغير معقولة. "(أوديب): لكن من هو إذن الإنسان الذي يعلن الوحي عن موته. (كريون): هذا البلد أيها الأمير كان يتولى الحكم فيها (لايوس) فيما مضى قبل الوقت الذي توليت أنت الحكم فيه"(3، ص 102). ألم يسأل (أوديب) طيلة هذه المدة، من كان يحكم طيبة من قبله؟ والآن يتساءل: هل قتل (لايوس) في قصره أو في الريف أو خارج البلاد؟ يجيبه (كريون): لقد غادرنا من أجل استشارة الوحي، هكذا قال، ولكنه لم يعد. (أوديب): ألم يمكن الحصول على معلومات من رسول أو رفيق طريق شاهد المأساة؟(69).

كانت (جوكاستا) قد أخبرته سابقا بأن لصوصاً قتلوا (لايوس)، ولكنها لم تقل أبداً إن (لايوس) قتل في طريق ذي ثلاثة شعب، إلا بعد نشوب الخلاف بين (أوديب) و(كريون) وتدخل (جوكاستا) لتهدئة الأمور، إذن (عدم البحث) هو احتمال وارد؛ لأن اللصوص لا هوية لهم والبحث عنهم أمر عسير. وأما عن النهاية المحتملة أو الحتمية في مسرحية (أوديب)، فهناك أسئلة قد تثار حولها، منها: هل هنالك احتمال أن يبقى (أوديب) ملكاً ويبقى زوجاً حتى بعد كشف الحقيقة؟ يأتي الجواب من داخل أحداث المسرحية - كما يشترط (أرسطو)- وهو كلا؛ لأن النهاية يجب أن تكون متوافقة مع نوع الفعل وطبيعة الشخصية وغاية التراجيديا وشروط الخوف والشفقة، فإن نهاية المسرحية حتمية وليست احتمالية، فتكوين شخصية (أوديب) - لا تترك فرصة لاحتمالات أخرى غير مقبولة أو غير مقنعة، ولن تنتهي بإثارة الخوف والشفقة، (أوديب) يتصف بالنبل بالرغم من صفاته السلبية الأخرى، ولن يقبل على نفسه أن يكون زوجاً لأمه، ولن يقبل أن يبقى ملكاً، فهو الذي حكم على نفسه بالنفي والطرد، وهو يتقبل العقوبة برحابة، بالرغم من أن ما ارتكبه كان يحاول جاهدا تجنبه. لابد من التأكيد هنا أن هذه المسالة يتم مناقشتها ضمن سياق الأحداث التي صاغها (سوفوكلس) أي ضمن معالجته للقصة.

**أجزاء الحبكة**: الأحداث السابقة في المسرحية هي مقتل (لايوس) وزواج (أوديب) من (جوكاستا)، وإنجابها أربعة أبناء قبل 12 سنة من بدء المسرحية.

**البداية**: انتشار الوباء في المدينة، والشروع في البحث عن قاتل (لايوس).

**التحول**: وصول الرسول من (كورنثيا) وانقلاب الفعل، والإشارة تأتي على لسان عبد من القصر بعد موت (جوكاستا): "إنها الكارثة المشتركة بين المرأة والرجل، إن سعادتهما فيما مضى كانت بالأمس سعادة بالمعنى الحقيقي للكلمة أما اليوم فإن الأمر بالعكس"(70). كما يلاحظ هنا إن الفعل استنادا إلى هذه الفقرة قد انقلب على (أوديب) و(جوكاستا) معا وليس على البطل وحده.

**التعرف**: معرفة حقيقة (أوديب) ونسبه وجرمه في قسم 9. (أوديب):"في هذا اليوم تكشف أنني ابن لذلك الذي كان من الواجب أن أكون ابنه، وزوج لتلك التي يجب ألا أكون لها زوجاً، وقاتل لمن كان يجب ألا أقتله" (71). ومن الجدير بالذكر أن التعرف لا يشمل الشخصيات كلها في المسرحية، بل شخصية البطل ومن يشاركه الفعل الرئيس، (ترسياس) كان يعرف من هو (أوديب)، وكذلك الراعي حتى قبل أن تبدأ المسرحية، أما(جوكاستا) فتعلم عند حضور الرسول من كورنثيا. (جوكاستا) تكتشف الحقيقة في القسم السابع بعد سماعها كلمات الرسول القادم من (كورنثيا) حول عدم صلة نسبه من(بوليبوس)، وتقول جملة أخيرة قبل أن تغادر المسرح» ليتك لا تعلم أبداً من أنت"(72). هذا بينما يكتشف (أوديب) الحقيقة في القسم التاسع من المسرحية. الرسول جاء يحمل خبراً ساراً إلى

(أوديب) ، ولكن أثره على أوديب كان عكسيا، فقد كان الخبر دافعا قويا لمجيء الرسول الذي قلب الموازين؛ لأنه هو الذي سيكشف تفاصل تخص علاقة (أوديب) بأمه وأبيه، فمجيء الرسول نقطة تحول لمجرى الأحداث، وهي التي ستحول مصير الأبطال، فالتحول في حظ البطل من السعادة إلى الشقاء، يقع ليس للبطل وحده، بل للمشتركين في الفعل بشكل مباشر(أوديب) و(جوكاستا) أو غير مباشرـ (أبنائه) الذين سيحصدون لاحقاً ما اقترفه أبوهم، في حين جاءت نافعة لـ(كريون) الذي سيصبح ملكاً على طيبة.

**الدهشة**: تقع من الحوادث المحتملة حسب (أرسطو)، مدينة (كورنثيا) مات ملكها، ولكن من الأشياء المحتملة هو مجيء الرسول، وهو نفسه الراعي الذي أنقذ (أوديب)، ولولاه لما تكلم راعي (لايوس)، كان من الممكن أن يكون الرسول شخصا آخر، غير أن كون الراعي هو نفسه الرسول، سيكون مفتاح كشف لغز من هو (أوديب).

**الحل**: انتحار (جوكاستا) و(أوديب) يسمل عينيه. ويقع الحدث خارج المسرح، حيث يخرج عبد من عبيد الملك ليروي ما حصل في الداخل.

**النهاية**: طرد (أوديب) ونفيه، حيث نفذ الحكم الذي أصدره بنفسه في بداية المسرحية. (أوديب): "أريد من الجميع أن ينبذوه خارج بيوتهم بوصفه نجاسة في بلدنا" (73).

**الوحدات:**

**وحدة الفعل:** قصة (أوديب)، فمنذ مقتل (لايوس) واعتلاء أوديب العرش وزواجه استغرق 12 سنة، تناول ـ (سوفوكلس) موضوعاً واحداً فقط وهو كشف حقيقة من هو (أوديب)، ومن بداية المسرحية وحتى النهاية هذا هو الموضوع الأساس، الحلقة الأخيرة من القصة.

**وحدة الزمان:** دورة شمسية واحدة تكفي وتزيد، وهنالك أكثر من إشارة إلى أن الأحداث تجري في اليوم نفسه، فقد جاء على لسان (ترسياس): "لقد كان يبصر ولكنه منذ اليوم سيكون أعمى». وفي عبارة أخرى، "كانت بالأمس سعادة بالمعنى الحقيقي للكلمة أما اليوم فإن الأمر بالعكس"(74). وقد اقتصد (سوفوكلس) كثيراً بالزمن، فمثلا (أوديب) كان قد أرسل (كريون) إلى معبد دلفي قبل بدء المسرحية، كذلك فإن (أوديب) بعث بطلب (ترسياس) قبل أن يبدأ القسم الثالث من المسرحية، كذلك تم في الفصل الخامس إرسال (أوديب) لجلب الحارس الذي كان برفقة (لايوس)، وكان الحارس في أطراف مدينة طيبة، وعند قياس الزمن للذهاب والإياب من القصر إلى مكان (ترسياس) أو مكان حارس (لايوس) نجده لا يستغرق طويلاً؛ لبراعة (سوفوكلس) في استغلال الزمن المسرحي. فموت (بوليبوس) حصل بشكل مفاجئ وغير متوقع، فهو يبدو صدفة ولكن بترتيب مقبول ومقنع، كذلك أن يسمل (أوديب) عينيه فهو غير متوقع أيضاً، (وهي تقع خارج المسرح وليس أمام النظارة). تتابع الأحداث توقف أحدها على الآخر: بسبب الوباء، أرسل (أوديب) (كريون) إلى المعبد يستفهم من الآلهة عن الوسيلة للخلاص من البلاء، (كريون) جاء برسالة أن قاتل (لايوس) طليق، البحث عن القاتل استدعى (ترسياس)، وفيما بعد حارس (لايوس). هذه الأحداث يتوقف الحالي على سابقه، والتالي على الحالي. ولكن (المفاجأة) بوصول مبعوث من (كورنثيا) (وهو حدث غير متوقع إطلاقا) على أنه محتمل جداً (فقد مات الملك ولابد من وريث)، وشكل نقطة تحول في مجرى الحدث، حيث ستتم المواجهة المباشرة بين رسول (كورنثيا) وهو نفسه الراعي الذي أخذ (أوديب) وسلمه للملك (بوليبوس) وبين الحارس الذي كان برفقة (لايوس) حين مقتله، وهو نفسه الراعي الذي حمل (أوديب) وتركه في العراء، وعلى هذه المواجهة توقف مصير (أوديب) وحظه وانقلاب الحال، موت (جوكاستا) جاء بعد حضورها هذه المكاشفة وسماعها أقوال الشهود، وقد تيقنت تماماً بأن (أوديب) هو ابن (لايوس).

**داعية الألم:** ظهور (أوديب) ذلك البطل الذي واجه الوحش (سفنكس)، وحل اللغز وخلص طيبة من الموت، هاهو مذلول مكسور مدحور، وقد فقد كل شيء، أمه (زوجته) وبصره وملكه وهيبته، وها هو يبرح مدينته مطروداً منها.

**الأجزاء الكيفية:** يتكون النص من 11 قسما، القسم الأول (البارلوج)، الكاهن ومجموعة من الأطفال يتضرعون أمام قصر (أوديب)، يحضر (أوديب) ويطمئنهم أنه قد بعث (كريون) وسوف يجدون حلاً. القسم الثاني:( بارادوس) غناء الجوقة أثناء دخول المسرح. يتبعه القسم الثالث (ابسيدون) مشهد حواري يدور بين (أوديب) وقائد الجوقة، من ثم مع (ترسياس). القسم الرابع: (ستاسيمون) غناء الجوقة. القسم الخامس: (ابسيدون) حوار بين (أوديب) و(كريون) وقائد الجوقة. القسم السادس: أيضاً (ستاسيمون) غناء الجوقة، ويتبعه (ابسيدون) مشهد حواري آخر إلى القسم 11(اكسودوس) غناء الجوقة وهي تغادر المسرح.

يتبين من خلال التحليل أن مسرحية (أوديب الملك) للشاعر (سوفوكليس)، مسرحية نموذجية وفقاً لمعايير (أرسطو) وشروطه للتراجيديا؛ ولهذا أشاد بها في كتابه فن الشعر في أكثر من جزء؛ لأنها حققت أغلب شروط التراجيديا الجيدة، أما التراجيديات التي كتبها شعراء آخرون وهم لا يقلون أهمية عن (سوفوكليس) أمثال (اسخيلوس) و(يوربيدس)، فإن مسرحياتهم لا تتوفر فيها كل الشروط ولكن بعضها وبنسبة أقل قياساً إلى مسرحية (أوديب الملك)، وقد وردت بعض إشارات الاستحسان عن جوانب محددة في مسرحيات لـ (يوربيدس) مثل اختياره مواقف شديدة العنف، إلى جانب أمور غير مستساغة في مسرحياته مثل دور الجوقة، والاستعانة بعامل خارجي لحل العقدة. ومن المرجح أن (أرسطو) شاهد مسرحية (أوديب الملك) ودرسها وحللها وتمعن فيها، قبل الشروع بإنجاز كتابه فن الشعر، فوضعها نصب عينيه وهو يكتب عن التراجيديا.

**الاستنتاجات:**

1. التراجيديا نوع من المحاكاة غايتها التطهير من عاطفتي الخوف والشفقة، وغاية التراجيديا مبدأ أساس في نظرية (أرسطو)، وبناءً عليها تم وضع شروط محددة للحبكة والفعل والشخصية لتحقيقها.

2. يشترط (أرسطو) للتراجيديا النموذجية حبكة مركبة تتضمن تحول وتعرف و(باثوس)، أما الحبكة البسيطة فإنها مرفوضة لأنها لا تحقق خوفاً أو شفقة.

3. الفعل التراجيدي الجيد هو الذي يُرتكب إما بجهل كما في (أوديب)، أو بوجود نية وعزيمة على ارتكابه، ثم يتم التراجع عنه بعد التعرف على شخصية من يفترض أن يقع عليه الفعل كما في (ميروبا).

4. من يرتكب الفعل يكون بطلاً له سماته الخاصة، وهي: (الصلاحية، وصدق النمط، والثبات، والمشابهة)، ولا يتم ارتكاب الفعل عن عمد، بل بسبب خطأ وسوء تقدير.

5. تتألف التراجيديا من أجزاء كيفية ثابتة، وهي ستة عناصر للعرض وأربعة للنص، أما الأجزاء الكمية فهي تخص طريقة تقديم المسرحية وهي متغيرة.

6. للحبكة، هيكل عام، تتكون من مراحل، هي: التعقيد والتحول والحل، أما أجزاء الحبكة (التحول والتعرف وباثوس) فهي التقنيات اللازمة لضمان الحصول على الخوف والشفقة، وهذه هي أجزاء الحبكة المعقدة فقط، أما الحبكة البسيطة فإنها لا تتضمن تحولا ولا تعرفا.

7. شروط التحول والتعرف: أن تحدث فجأة بحيث يوقع أثراً كبيراً، وأن تتابع وفق قاعدة الضرورة أو الاحتمال.

8. لا يشترط في التراجيديا وحدة المكان، أما وحدة الزمان فإنها تفضل أن تكون بدورة شمسية واحدة، أما وحدة الفعل فهي ملزمة.

9. شروط البطل: ألا يكون خيّراً تماما ولا شريراً كل الشر، بل بينهما فاضل بأخطاء. ومن الأفضل أن يظهر كما ينبغي له أن يكون.

10. شروط التحول: ألا يتحول شخص خيّر جداً من السعادة إلى الشقاء، ولا يتحول شخص سيء جدا من السعادة إلى الشقاء، ولا يتحول شخص سيء من الشقاء إلى السعادة؛ لأن ذلك لا يؤدي إلى إحداث الخوف والشفقة. والحالة الصحيحة هي انتقال رجل نبيل بسبب خطأ وسوء تقدير من السعادة إلى الشقاء.

11. القاعدة الأساسية للمسرحية التراجيدية الجيدة، سواء في الحبكة أو تصوير الشخصيات أو اللغة، هي الحتمية أو الاحتمال، أما الحتمية فهي ما لا احتمال له، وأما الاحتمال فهو يعتمد على براعة الشاعر وقدرته على الإقناع. فالمستحيل المحتمل أفضل من المحتمل غير المقنع ولا يصدق. فالأحداث يجب أن تترابط يعتمد أحدهما على الآخر، لا أن تتعاقب.

12. لاينبغي إظهار ما يؤلم النظارة على خشبة المسرح، مثل القتل والتعذيب والألم. كما لا ينبغي أن يكون الحل بتدخل خارجي (تدخل الآلهة) مثلا.

13. تحققت في مسرحية (أوديب الملك) للشاعر (سوفوكليس)، أغلب الشروط والقواعد الأرسطية للتراجيديا الجديدة، وبذلك فهي تراجيدية نموذجية ضمن مقياس (أرسطو)، باستثناء نقطة واحدة تتعلق بنوع الفعل، فأفضل الأحوال عند (أرسطو)، هو فعل شنيع يوشك أن يرتكب بجهل، وعند التعرف يتم التراجع عن ارتكابه، كما في حالة (ميروبا)، أما حالة (أوديب) فتأتي بالمرتبة الثانية، وهي ارتكاب الفعل عن جهل.

**الهوامش:**

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، القاهرة: مكتبة النهضة،1953، ص48.

2. أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية،1977، ص6.

3. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص38.

4. المرجع نفسه، ص12.

5. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة إبراهيم حمادة، ص23.

6. المرجع نفسه، ص1.

7. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص13.

8. المرجع نفسه، ص 50.

9. المرجع نفسه، ص17.

10. المرجع نفسه، ص18.

11. المرجع نفسه، ص18.

12. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة إبراهيم حمادة، ص95.

13. المرجع نفسه، ص101.

14. جان ماري شيفير، ما الجنس الأدبي، ترجمة غسان السيد، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ص19.

15. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة إبراهيم حمادة، ص95.

16. المرجع نفسه، ص39.

17. المرجع نفسه، ص150.

18. المرجع نفسه، ص151.

19. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص71.

20. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص116.

21. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص35.

22. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص96.

23. المرجع نفسه، ص96.

24. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص19.

25. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة 149.

26. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص42.

27. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص149.

28. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص42.

29. المرجع نفسه، ص35.

30. المرجع نفسه، ص42.

31. المرجع نفسه، ص35.
32. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص132.
33. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص42.
34. المرجع نفسه، ص42.
35. المرجع نفسه، ص، 39.
36. المرجع نفسه، ص40.
37. المرجع نفسه، ص41.
38. المرجع نفسه، ص41.
39. المرجع نفسه، ص40.
40. المرجع نفسه، ص39
41. المرجع نفسه، ص20.
42. المرجع نفسه، ص20.
43. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص96.
44. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص20.
45. المرجع نفسه، ص20.
46. المرجع نفسه، ص20.
47. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص97.
48. ارسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص50.
49. المرجع نفسه، ص30.
50. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص120.
51. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص31.
52. المرجع نفسه،30.
53. المرجع نفسه، ص47.
54. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص 204.
55. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة بدوي، ص35.
56. المرجع نفسه، ص32.
57. المرجع نفسه، ص24.
58. أرسطو، المرجع السابق، ترجمة حمادة، ص،170.
59. المرجع نفسه، ص170.
60. المرجع نفسه، ص172.
61. المرجع نفسه، ص171.
62. المرجع نفسه، ص197.
63. المرجع نفسه، ص89.
64. سوفوكليس، مسرحية أوديب ملكا، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، القاهرة، الهيئة المصرية، ب. ت. ص113.
65. المرجع نفسه،140.
66. المرجع نفسه، ص139.
67. المرجع نفسه،145.
68. المرجع نفسه، ص148.
69. المرجع نفسه، 120.
70. المرجع نفسه، ص 140-139.
71. المرجع نفسه، ص137.
72. المرجع نفسه، ص133.
73. المرجع نفسه،107.
74. المرجع نفسه، ص139.