

وتجربة الوجود

بقلم يريك المندي



(٢)

١ - أئينا ومغرب التجربة الجمعية

حاولنا في مقال سابق (١) ان نحدد نظرة للفن من قلب تجربة الوجود الانساني ، بعيدا عن مشكلة الثنائية في الفلسفة ، ودون اي فرض مسبق . وانتهينا الى ان الفن في ارتباطه العميق بالتجربة الانسانية على امتدادها هو اساسا تجسيد للجوهر الثوري الجدلي لهذه التجربة ، وللتجاوز المحتوم الملازم لها في مواجهة العالم .

واشرنا - في تبينا لصلة الفن بالتجربة الحية منذ بداياتها - الى انه مع الانتقال من المرحلة الجمعية الى مرحلة يقظة الوعي الفردي بالعالم ، ظهرت محاولة الفنان الفرد وصاحب الرؤيا في خلق تجربة تتجاوز ، لتحل بديلا عن التجربة الجمعية كما تجسدها الشعائر والطقوس في اطار الاساطير ، وما سبقها من تجربة اللقاء الفردي المباشر بالعالم . وكانت المشكلة مع مرحلة يقظة الوعي الفردي هذه بالنسبة للفنان وصاحب الرؤيا هي مشكلة احالة تجربتهم في التجاوز الى الآخرين وبكل نسيجها .

وفي مواجهة هذه المشكلة قامت محاولة تمثل ردا يجمع ما بين الفنان وصاحب الرؤيا ... محاولة تمخضت عنها فترة خصبة في تاريخ الانسان ، هي فترة الانسلاخ من الوعي الجمعي ويقظة الوعي الفردي في ائينا . ففي هذه الفترة التي تقوم فيها تصفية التجربة الدينية الجمعية اليونانية نجد اننا نواجه بالمشكلة كما حددنا ... الفرد وقد عزل داخليا في مواجهة ذاتية مع العالم ، يعيط به نظام موضوعي يحدد فاعليته وعلاقته بالعالم والآخرين وفي هذا الاطار لم يجد القدرة على اقتحام الموقف سوى الفيلسوف فنحن نجد في الواقع اليوناني ان الفيلسوف يجد طريقا وفي اطراد . فثمة فكر مجرد ، وثمة واقع موضوعي ، وثمة ذات خلسى بيتها وبين نفسها والعالم ، وليس هناك صلة واضحة بينها وبين الآخرين - فسي علاقتهم جميعا بتجربة الوجود - الا هذين البعدين - الفكر المجرد والواقع الموضوعي . وعلى هذا ارتبط بهما الفيلسوف ، وارتبط بالآخرين ، وبهذا تمضي الفلسفة مستمدة استمرارها ارتباط غير كامل الصديق بتجربة الانسان . اما بالنسبة للفنان وصاحب الرؤيا فثمة عجز في احلال تجربة التجاوز البديلة . . والاكثر صدقا من محاولة

الفيلسوف ، محل التجربة الجمعية التي تتوارى - تبعا للعزلة المشارة اليها - والتي خلفها انهيار هذه التجربة . ولكن ومن حطام هذه التجربة الجمعية نفسها يظهر الحل ويتم الحصول على تجربة تتجاوز ثوري بديلة يحققها الفنان الفرد صاحب الرؤيا لتجد طريقها الى الآخرين وبكل نسيجها . . وهي التجربة التراجيدية .

وربما يقتضي تحديد كيفية ظهور هذه التجربة خلال عملية التصفية للتجربة الدينية الجمعية بائينا ، ان نلقي نظرة عاجلة على واقع ائينا الذي كان خلفية ضرورية للتوصل الى هذه النتيجة بعدما لتحقيقه ستمتص . فبالاضافة الى المسألة الاساسية - الانسلاخ من الوعي الجمعي - فأبضا لم تكن فترة ازدهار ائينا مجرد ازدهار بالمعنى الشائع ، وانما بمعنى بالغ الاهمية . لقد كانت تأكيدا نسبيا لفاعلية الانسان رغم قيام المشكلة ، اي رغم النظام الموضوعي للحياة الاجتماعية والنظام الحضاري حينها ، اذ تحققت حالة انساق مؤهت بين الانسان والواقع في صورته الموضوعية .

ذلك ان العلاقة بالطبيعة والسيطرة عليها لم تتخذ اي طرف في الانطلاق ، والبناء الاجتماعي رغم انطوائه على التناقض حيث ان المجتمع الاثني مجتمع طبقي عبودي ، الا انه كان تناقضا ساكنا بعيدا عن التوتر ، ولم تؤثر الظروف التاريخية حينها على الوضع الداخلي ، ثم هناك قبل ذلك تلك العلاقة الداخلية الثانوية بين الفرد وموضوعات العالم بالدرجة التي اشرنا اليها فيما سبق . فالفن بصورته الجزأة داخل كعنصر في حياة الفرد الاثني بكل مظاهرها ، ثم اخيرا هناك تلك الديمقراطية التي تؤكد الحرية الضرورية في الاطار الاجتماعي القائم اي مع وضع الاعتبار بالنسبة للتناقض الطبقي الموجود وما قاله ه . ر . كتيو الباحث في تاريخ افريق من انه « ما لم تكن مقاييس الحضارة عندنا هي الراحة والمخترعات فان ائينا من سنة ٤٨ ق.م الى سنة ٣٨ ق.م مثلا تعتبر اعظم مجتمع متحضر وجد حتى الان » (٢) يبدو وكأنما يعني هذا الجانب الذي نشير اليه . . الانساق المؤقت بين الانسان والتنظيم الموضوعي للحياة والحضارة . وفي ظل هذا تم الانتقال من تصفية التجربة الدينية الجمعية الى هذا النتاج الهام . . التراجيديا ، وأنيح للوعي الفردي ان يقسوم بمبادرة خطيرة .

(٢) الافريق : تأليف ه . دكيو - ترجمة عبدالرازق يسرى - الالف كتاب - دار الفكر العربي ١٩٦٢ (ص ١٢٣)

(١) راجع « الآداب » ، العدد الثامن ، آب (اغسطس ١٩٧٠ .

وأود هنا أن أشير إلى أنني سأسفي مباشرة إلى توضيح فهمم للتراجيديا مستمد من كل ما اشرت اليه هنا وفي المقال السابق دون مناقشة الفهم المتعارف عليه والذي لم يخرج حتى الآن عما حدده أرسطو في جوهر الامر ، على أن اعود في دراسة مستقلة لتوضيح اعتقادي بأن هذا الفهم فهم شكلي لم ينفذ إلى جوهر التجربة التراجيدية في صلتها الحميمة بالجواهر الثوري للتجربة الانسانية .

٢ - الميلاد

يمكننا ان نفر مبدئيا حين نبحث عن منطلق ، ان اللغة هي الاداة المقادير - كبداهه - على عبور الهوة القائمة .. ويمكن القول ان اللغة هي ذاتها مسئلة اذ ان بكارتها التي تجعلها في نطاق ادوات الفن هو امر لم يعد قائما ، خاصة بعدما اخضعت بحدة اكثر للمستوى الاجتماعي ، بل وغدت من وسائل العزل الداخلي بين الفرد والماسم والاخرين .. واذ نقول هذا فنحن بالفعل امام محاولة نفي اعادة اللغة الى مهدها .. تلك المحاولة هي الشعر . ولكن لا يمكننا القول بان الشعر يعيد الى اللغة قدرة كاملة على التواصل الداخلي ، وانما كل ما يمكن ان نقوله انه يعيد شحن الكلمات بقدر اكبر من الغاطية ينفذها من اسرها الموضوعي دون ان يحقق اتتمالا في التواصل الداخلي بواسطتها ، وهذا يعني عدم قطع صلتها بالعالم الموضوعي تماما .. وذلك ما يميزها اساسا لنفوذنا نحو حل يعبر بنا الهوة المفتوحة بين مطلب الانسان في تجربة تجاوز .. والعالم الموضوعي الجديد والمطلق .

فانطلاقا من هذه النقطة نمضت المرحلة الاخيرة للتجربة الجمعية الدينيه وعلى نحو تلقائي - تمخضت عن حل لمشكلة النبي الفنان، حيث نتخلق تجربة جديدة بديلة من انفاض ما أن له ان يقرب تماما .

ويبدأ ذلك مع اول نوع من انشواغ الشعر الفئاني وهو (الديوارميوس) حيث افتتح هذا الشعر مجال التجربة الدينية المتمثلة في مهرجانات ديونيسوس ، فكان الشعر هو الثمرة التي بدأ ينفذ منها الوليد الجديد تدريجيا .

كان هذا الشعر ينشد في بادئ الامر بمصاحبة الناس - نعني في ارتباط بالشكل الجمعي لممارسة الطقوس - ثم بدأ تدريجيا ينفصل عن المشاركة الجمعية ، وينتهي عنه الارتجال ويفرض نفسه على الاحتفال بشكل اكثر تحديدا . وبدأ الشاعر يضم اليه مجموعة من الناس يلفتهم بعض الابيات يرددونها خلال انشاده - ويتكون بذلك ما عرف بالجوقة - ثم اتت خطوة حاسمة تنسب الى رجل يدعى «تسبيس» كان يقوم بمهمة الشاعر الذي يسرد عن الاله ، حين انضم معه رجل آخر يشاركه السرد على نحو آخر بما يسمح بان تظهر ملامح الخطوة التالية .. الدراما . والى هنا يمكن ان ندرج بوضوح ان ثمة حركة تلقائية لفصل الشعر تدريجيا عن الشكل الجمعي والمضي نحو تأكيد دور مبادرة فردية بواسطة الشعر تسعى لتحويل ابعاد الاحتفال الديني نحوها تدريجيا .. وهذا اعلان عن ان الوعي الفردي دخل حلقة الممارسة الجمعية ليتسلم مهام هذه التجربة وقت اقولها . وبداية ظهور ملامح الدراما الذي نشير اليه هو ان ما اصبح ينشده الرجلان آخر يمثل حركة للانشاد نفترض تناقضا ما، وهذه الحركة تجمع بين هذا التناقض نحو نتيجة ما او تجاوز ما .

وهذا كما يمكن ان ندرج هو صورة اولية للجدل ، ولم تكن حقيقة تفسير لفظة الدراما بمعنى (الفعل) لدى اليونان بعيدة في جوهر الامر عن الالتقاء بهذا المعنى .. تجسيد الجواهر الجدلي للحياة الانسانية . واحتمالا فبدائية من هذه الملامح نحن بازاء اطار جدلي يمكن ان يحتضن الجواهر الثوري للوجود والفن على السواء .

والنقطة الهامة هنا هي انها كظاهرة جديدة تمثل اطارا جدليا

- هو نفس اطار كل اشكال الفن كما اوضحنا سابقا - انما تفتى ان تجسيد ثورية التجربة الانسانية من خلال اشكال الفن المتعددة يتحول هنا الى التجربة نفسها .. الى نسيج التجربة الانسانية في مواجهة التحديات الجديدة . فكيف تحقق هذا ؟

ان طرح مفهوم الدراما او ظهوره على هذا النحو كان يمثل حلا لمشكلة اشكال الفن التي اشرنا اليها في المقال السابق - نعني بعشرتها وعزل فاعليتها عن طريق تجزؤ - في الوقت الذي نواجه في نهاية الامر المشكلة الاساسية ، نعني مواجهة ازمة الوعي الفردي في عزله العارية بعيدا عن مطلبه في التجاوز ، وحيال العالم الاجتماعي والعقلي بصورته المقلقة .

فلقد بدا هذا الاطار الجدلي -الدراما- وهو يدعو كل اشكال الفن ان تدخل في تنظيم ما شبيه بالتنظيم السابق الذي توفر للتجربة الجمعية - حيث كانت اشكال الفن تخدم ممارسة الشعائر والطقوس في تلاحم - وحاجة هذا التنظيم شبيهة بالحاجة السابقة وهو اخضاع هذه الاشكال لكي تتلاحم في وحدة وتشارك في مواجهة عالم مطلق معاد . فالدراما في هذا الموقف هي الاطار الجدلي وقد بدأ يلوح من المحاولة الشعرية مجمعا للموسيقى واللون والمعمار والرقص ... الخ . كى تدع استقلالها الاكبر والمهدد وتواجه عالم المجتمع والتاريخ وتواطؤ الفكر معه في انغلافه المؤقت بازاء مطلب مفتوح ابدا (1) ، ومواجهة هذا التحدي تعني هنا طرح الجواهر القوي او مطلب التجاوز عليه .. من خلال تجربة حية متكاملة .

المطلب بانجاز اذن هو طرح الجواهر الثوري لتجربة الانسان في مواجهة التحدي ، وتحقيق ذلك في تجربة حية متكاملة ، وتكاملها يعني الالتقاء بالفعل الانساني في ذاته كاشفة عن جوهره الثوري وطارحة عليه حتمية التجاوز .

وقد يمكننا ان نتصور بشكل مجرد ان الامر يمكن ان يشبهه البداية كما تتمثل في الشعر ، فكما ان الشعر يعني اللقاء بالعالم الموضوعي من خلال كلمات ذات مدلول وفي نفس الوقت تتجاوز ثبات هذا العالم بما اصبحت عليه من شحنة تتعدى مدلولها الموضوعي المطلق دون ان تنفصل عنه .. فان ما يمكن ان يحدث هو الالتقاء بالفعل الانساني في ذاته في مواجهة الواقع والفكر في سكونهما ، وذلك على نحو يتيح في ذات الوقت تجاوزهما نحو تجربة متكاملة تتجسد في الاطار الجدلي الحي الذي يضيف على التجربة الانسانية بعدها الثوري او بمعنى اخر النفاذ من خلال الواقع الساكن الى تجربة التجاوز .

وربما اغرقنا في تجريد الامر على هذا النحو ، ولكن المحاولة اليونانية تمنحنا تجسيدا واضحا للجانبين المحققين للتجربة التراجيدية .. الجواهر التراجيدي والذي سيتحقق لنا انه الرادف للجواهر الثوري الجدلي للوجود الانساني .. ثم الافتراضات الاساسية في خلق الرؤيا التراجيدية وقانونها الذي يحقق التجربة في تكاملها استنادا الى الجواهر التراجيدي .

ونبدأ بالتحقق من الجواهر التراجيدي ومحتواه الثوري من خلال عمل من اهم نتاج المحاولة اليونانية وهو «اوديب الحاكم المطلق» (لسوفكليس) والعميلين اللذين نراهما مكملين له .. «اوديب في كولونا» و«انتيجونا» . على ان نتابع بعد ذلك توضيح الافتراضات الاساسية في خلق الرؤيا التراجيدية من خلال «آل آريوس» انطلاقا من تأكيد نفس الجواهر التراجيدي بها ايضا . وبالنسبة لتعرضنا التالي لأوديب فسوف نتمتع بشكل اساسي على بحث هام في لغة المسرحية «البيرنارد

(1) ذلك يفترض حالة من السبق الدائم لحركة التاريخ ، ابعاد من فكرة البناء الفوقي .

٣ - أوديب والجوهر التراجيدي

اللغة والعمل بكامله بما يعيد الى الذهن صورة ذلك المنبؤ الملقى على جبل كيثرون موثقا .

وبحث أوديب الطويل منذ البداية أيضا ينطوي على هذا البعد الآخر الحقيقي والناقض للؤلؤ . ان اجابته على لفظ ابي الهول هي الانسان . ولكن هنا يوضع هذا الحل موضع معضلة مرة اخرى . اي انسان ؟ هل هو الانسان الذي هو مقياس كل شيء لدى السروح التفاؤلية الاجتماعية لدى الاثينيين ؟ . من هذه الاجابة الخادعة تبدأ رحلته الشاقة امام المعضلة الحقيقية ، وبهذا التناقض يبسن صورته الاولى ودلالاتها وصورته الثانية بدلالاتها تمضي حركة الرؤيا لتواجهنا في النهاية بالتحدي الذي هو في آن واحد الجوهر العام للتجربة الانسانية في اصالتها وللتراجيديا .

فبدءا من عنوان المسرحية كما وضعها سوفكليس نلمس ايقاع الرؤيا . . («دبوس الحاكم المطلق» . . وهو الاسم الحقيقي والمعنى المفهوم بدقة لدى الاثينيين . والحاكم المطلق هنا . . وكما يوضح بيرنارد نوكس - لا يعني الملك الذي ظفر بالحكم وراثيا ، وانما يعني كما يفهم الاثينيون تماما ، الحاكم الذي وصل الى الحكم معتمدا على تفوقه وامتيازه وقدراته الفردية ، وقد يكون سيئا او حسنا ولكن المقصود اساسا هو هذه الفردية وما يميزها ، وأبضا تحديد أوديب مبدئيا باعتبارها مثلا يحتذى لكل الرجال في مجتمع اثينا المتخضر ، الذي بدأ يؤمن بقدرة الانسان في السيطرة على الطبيعة . . قدرته المؤكدة في ظل نظام علمي اجتماعي («لقد اطلق أوديب سهمه ابعده من المدى الذي وصلت اليه سهام الاخرين بكثير وأحرز الرضاء التام والسعادة الكاملة !») وفي نطاق هذا المعنى الواسع كانت تفهم تسمية الحاكم المطلق . . في نفس الوقت تتداخل مع هذا المعنى ما تعنيه كلمة أوديب . فيقول بيرنارد نوكس ان اسم أوديبوس ذو شقين («أودي» وتعني قدم و«بوس» وتعني متورم . . اي «ذو القدم المتورمة» .

وفي نفس الوقت فان ما تعنيه الكلمة في مجموعها هو «انسا اعرف» . . أوديب الحاكم المطلق العارف لنفسه والسيطر على العالم . . وأوديب الآخر ذو القدم المتورمة - وذلك يعني ويذكر الاثيني به ملقى في العراء موثقا من قدميه المثقوبتين . . ضالعا دون ملجأ - اي ان الاسم يجمع بين بعدي التناقض في الرؤيا . وعلى هذا النحو وبهذا الانقاع تمضي حركة الرؤيا لينتقل أوديب من بحثه عن قاتل لايبوس الى بحثه عن نفسه . . من السؤال : من قاتل لايبوس ؟ . . الى : من انا ؟ . . يمضي أوديب في بحثه منظويا على كل من أوديب الاول والثاني . . حتى اذا وصل الى اقصى امكانيات أوديب الحاكم المطلق بوسائله الاستدلالية - انقلبت الاوضاع تماما ليتبدى أوديب الآخر ، الحقيقي - أوديب المتهم بعدما كان قاضيا وأوديب المجرم بعدما كان مشرعا ، وأوديب الحقيقة التي يتم الكشف عنها بعد ما كان الباحث عن الحقيقة في ثقة من وقوعها .

وبالمعنى الحقيقي والدقيق لا يصل أوديب من خلال رحلته مع معرفته بعيدا عن وجوده الا الى مواجهة وجوده هذا ، في صورته الاولى التي كان عليه ان يواجهها منذ البدء ، ويبدأ منها ، حيث هو أوديب الحقيقي الضائع والاجابة الحقيقية لأبي الهول ، او لنقل السؤال كما يجب . . أوديب كما كان وكما هو في نهاية المسرحية ، متبؤا عاجزا ، ملقى به في العراء حيال شر عليه ان يواجهه دون تبرير ، يرسو - كما يقول ترسياس العراف - يرسو بسفينته فسي شاطئ مجهول ، وليس كما كان يوصف قبالا «الانسان قائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة» .

يعود أوديب اذن الى شاطئ مجهول ، الى حقيقته الاصلية ، كائنا متبؤا عاجزا وحده في العراء وعليه تجاوز ذلك بنفسه . . وتلك هي البداية الحقيقية للانسان ، ومصنر حركته الجدلية في طلب

في أوديب سوفكليس ومنذ البداية نجد مواجهة واضحة للمستوى الاجتماعي والموضوعي للحياة في الواقع اليوناني ، وكما بدأ ذلك يتضح ويشكل الازمة . ومعها نفهم ان قدرة الانسان اصبحت تتحدد بالتفوق المكتسب بالذكاء الفردي والموضوعية والقدرة في السيطرة على الطبيعة ، حيث نجد ما يتردد كثيرا عن ذلك في المسرحية ، مثل الحديث عن الانسان الذي «يسيطر على البحر واليابسة وعلم نفسه الكلام والتفكير وخلق المجتمع وسخر الطبيعة» تبعا لاساليب علمية مكنت الانسان من ان يكون سيد العالم ، ومثل هذه الاشارات وغيرها عن المستوى الموضوعي للحياة نجدتها في المسرحية مباشرة وضمن تجسيد لهذه المثل مطروح خلال شخصية أوديب .

فمنذ البداية واللغة تعطينا في صورها الشعرية تجسيدا لهذا في أوديب ، يأتي ذلك فيما جاء على لسانه او على لسان من خاطبه او وصفه ، وخلال المسرحية عامة في مراحلها الاولى يتأتى تأكيد مكثف من كافة المقومات لذلك . والحديث في مستواه الاول يؤكد ذلك منذ البداية . فاوديب منذ قرر ترك كورنثا وملاكها «بولينوس» نرا وهو يتصرف على اساس من هذه المثل معتمدا على نفسه ، مستندا الى موضوعية بل ونظرة رياضية بحثة واضحة . فمذ كان في طريقه الى ثيبه وقابل ابا الهول وحل لغزه ثم واجه مشكلة الطاعون ومشكلة قتل «الايوس» وتحديد من يكون هو نفسه . . خلال ذلك كله يتبع مبادرة وانفة في مواجهة هذا مستندا الى نظرة موضوعية وحس اجتماعي ناضج . حس متشرب لحضارة اثينا سوفكليس في جانبها ذلك - ويتم ذلك في اطار يكاد يكون ساخرا . . مستمدا من المعادلة والقياس بالزمن والمكان وقياس ومقارنة العمر والعدد والوصف . وهنا تبدأ في مواجهة ادانة للواقع ، الذي هو بطبيعته يتطلب هذه النظرة ويدفع أوديب اليها . . فمذ لقائه بابي الهول ثم مواجهة الطاعون ثم مشكلة الايوس ثم مشكلته هو نفسه والامر يبدو له فسي ضوء الواقع مواجهة مباشرة طبيعية ، وتوصله الى اي نتيجة يسبو مرتبطا تماما بتلك الاسس الموضوعية والاستدلال العقلي قبل اي شيء اخر ، فابي الهول يواجهه بلغز رياضي . . «ما هو الشيء الذي يمضي على اربع صباحا وعلى اثنين ظهرا وعلى ثلاث مساء ؟» وأمام معضلة لايبوس نجد شيئا مشابها . . الطريق كان ذا شعب ثلاث . . والقاتل كان واحدا وليس مجموعة . . وانذي نجا كان واحدا ، وهو لا يعرف الا شيئا واحدا . . ويتوقف تكشف الامر على مثل هذه الجوانب بالفعل .

ثم اذ جاء دور البحث عن نفسه، ومواجهته التنبؤات ، نجده يعتمد على تحقيق يجريه بنفس الاسلوب من خلال الواقع حوله . واذن نحن امام بداية واضحة لادانة المستوى الموضوعي للفكر والواقع بمعناهما غير الجدلي .

ومنذ البداية وفي نفس الوقت نجد الى جانب هذا ، الحركة الاخرى والناقضة . . البعد الثاني للتناقض المجدد للرؤيا . وتلك هي صورة أوديب الحقيقية القابلة لتجاوز الواقع والاستدلال الموضوعي . ليس أوديب الممثل للفكر والواقع اليوناني بمستواهما الاجتماعي الساكن ، وانما نحن بازاء أوديب الاخر الذي يشار اليه اصلا . . ذي القدم المتورمة . . وذلك يعني الطفل الموثق القدمين الملقى في العراء ، تلك الصورة التي تتسلل اليها ايضا منذ البداية خلال

(١) روايات التراجيديا في ادب الغرب : دراسات جمعها كلينت بروكس - ترجمة د. محمود السمره - بيروت - دار الكاتب العربي ١٩٦٤ (ص ١٩) .

الحربة والقيم والمعنى .. مصدر الجدل المفتوح ابدا بازاء الانسان قاضيا ومجرما .. ظلما ومظلوما .. وبازاء معاناة لشر غير مبرر ، وازاء عالم ينكر الانسان ، وبداية لا تمثل عدا الاخفاق ودعوة مجهولة الى رحلة شاقة دونما سلاح .. ومن هنا يتضح الجوهر التراجيدي بالضرورة .

وبمثل ما تحتم ان تتيق الدراما من الشعر نحو التراجيديا من حطام التجربة الجمعية ، بمثل ما تحتم ان يتجسد هذا الجوهر في ازمة الوعي الفردي حيال المستوى الموضوعي الملق ، فالجوهـنـسـر التراجيدي هنا يبدو تأكيدا لاصالة محتومة امام ما يواجه يقظة الوعي الفردي من تحد .

فمع اوديب يتضح ان الوجود الانساني في المنع والواقع والمصير، لا تتحقق مواجهته باصالة الا من خلال مقومات جدلية بشكل عام ، مأساوية بوجه خاص ولا فكاك من ذلك .. حيث ان حركة الوجود الانساني تقوم في جوهرها صدورا عن المفجع الذي هو البداية المخففة دائما والضرورية ، وهي الاساس الذي لا بد من التسليم به لادراك معنى التجاوز والمفارقة نحو متعال مجهول ابدا. وذلك في النهاية هو التأكيد القوي للانسان في وجه العالم وامام معنى وجوده وقوام هذا الوجود ومصيره ، وهو ما يعني باجمال حريته ، وذلك ما يفر بالانسان من تلك الحقيقة الرهيبة الجاثمة خلف المشهد كله وهي العدم .. حيث يطرح العقل هذه الحقيقة خلال اللامعنى ، ويتجاوزها الانسان بهذا الجدل . والجوهر التراجيدي على هذا النحو الذي حاولنا الاشارة اليه نزع انه يتأكد في كل التجارب التراجيدية الحققة ، فيما تلي المحاولة اليونانية كما سنحاول ان نوضح في مجال اخر (1) .

{ - معنى المعاناة والتجاوز

ونمضي مع سوفكليس سريعا فيما تلي هذه المسرحية وما يمكن ان يشكل معها ثلاثية من حيث التأكيد الواحد ، حيث نلمس ان قضية التراجيديا في ذاتها ما زالت ماثلة ، وتكاد نرى افتراضا متكامل لها .

فهو في (اوديب في كولونيس) ثم في المسرحية الاخرى (انتيجون) يشير الى جانب هام امتدادا لما طرحه في (اوديبوس الحاكم المطلق) وهو ان التجربة التراجيدية لا تعني ان يدور الانسان في حلقة مغلقة من النزوع المبهم ، انما يؤكد ان هناك تجاوزا جدليا بالفعل للتجربة الراهنة ومفارقة لآفاقها بشكل ما ، ويعتمد ذلك على المعاناة - في ارتباطها بحركة الواقع - فهي تؤدي في اكمالها الى ذلك بالضرورة .

فاوديب في كولونيس هو اوديب مختلف عنه في اوديب الحاكم المطلق ، اوديب بعد مواجهة المفجع والفاذ الى ما يعنيه ذلك بالنسبة للانسان مع المعاناة .. انه هنا قد اصبح اكثر التصاقا بالمعنى الثوري لجزء الوجود الانساني معه وحوله . والمسرحية سلسلة من المواجهات المباشرة لحركة الامور والمصائر . وتكتفي هنا بان نعرض لذلك من خلال مواجهة واحدة دون ان نتناول العمليين في مجموعهما .. ذلك هو مواجهة اوديب وما تعنيه تجربته بازاء موقف كليون .

ان دور كليون في (اوديب الحاكم المطلق) يدخل ضمن دور الشخصيات جميعها وباقي مقومات العمل في دفع حركة الرؤيا دون ان يعني موقفه في ذاته كسفا خاصا انما يخدم الرؤيا في كليتها. انه يمثل النظام ، او الروح الاجتماعية المحافظة تماما على تقاليدها، وهو بهذا يؤكد على احد جانبي التناقض لدى اوديب - جانب الحاكم المطلق وقائد المعرفة وسفينة الحكم والحياة - مثلما ان ترسياس

(1) راجع مبدئيا كمثل دراستنا عن هاملت : الطبيعة الجدلية المفتوحة للتجربة الانسانية - مجلة «المسرح» ابريل العدد ٦١ سنة ١٩٦٩ .

العراق يؤكد على الجانب الاخر الحقيقي . واذا يمضي كليون بالتزامه الاجتماعي في دفع الازمة وتفاقمها وتكثفها في النهاية عن التحدي كما نعته - وذلك في اوديب الحاكم المطلق - فانه في العمليين التاليين نجد ان موقفه يتكشف لنا في ضوء جديد وذلك بواسطة اوديب نفسه وما انتهى اليه من تجربته السابقة ، ثم بواسطة انتيجون بعد موت اوديب .

فاوديب في كولونيس تمتد الرؤيا معه بنفس الايقاع المسزودج الممثل لقضية الشر من جهة والممثل لقضية التراجيديا من جهة اخرى . فانباء اوديب يدخلون في صراع حول السلطة تتجسد معه حركة الشر الممتدة مما سبق - على نحو ما سوف نلمس بشكل اوضح في آل اثربوس - دون ادانة محددة وانما منغمسين في امتداد محتوم لها . فبعد موافقة وليدي اوديب على طرده من ثيبا لضمان سلامتها يتنازعان على العرش ويطرد الاصفر الاكبر بالخدعة من المدينة ، ويستولي على عرشها ، ويجمع المطرود جيشا من اعداء ثيبا لفزوها لانتزاع السلطة من اخيه ، واذا يعلم الجميع ان اوديب اصبح قريبا من الالهة وان من يمنحه معونته سيظفر بالقوة والنصر ، ياتي المطرود الى اوديب ملتسما منه العفو والمعونة فيخيره اوديب بوضوح كامل انه واخاه في مازق لا فكاك منه ، وانهما هالكان معا لانهما دخلا حلبة الشر الحيرة - وليس هذا مجرد تنبؤ بل استخلاص من اعماق تجربته، وبصيرته الجديدة - ويمضي هذا عنه مؤكدا هذه الحقيقة لايه اذ يقول انه لا يمكنه ان يتراجع رغم هذا القدر عن محاربة اخيه «ان من الخزي ان اهرب وان اقبل الظلم من الاصفر» .

اما كليون فانه اذ يبدو مبدئيا انه هو الدافع الاساسي مسن البداية في موافقة الوالدين على طرد اوديب لاجل سلامة ثيبا ، ثم اذ ينضم الى الولد الاصفر الممثل القائم للسلطة في ثيبا ، فانه ياتي باسم ثيبا ايضا ليرغم اوديب على الرجوع اليها لتحظى بالامان في ظلها تبعا لما وعدت الالهة به بالنسبة للمكان الذي يدفن فيه بعد موته .

وكليون اذ يريد ضمان انتصار الاصفر الممثل القائم للسلطة فان اوديب في هذه الحالة يكشف ما يتطوي عليه موقف كليون كله من شر واحباط للانسان ، بصفته مثلا للنظام والعقل والقانون في انغلافهما . اننا نكتشف عند ذلك وبواسطة اوديب وبشكل لم يكن واضحا في المسرحية الاولى ، ما يمثله هذا من خيانة لروح الانسان في معركتها ، خاصة اذا ما ادركنا منذ البداية ان كليون كان دافعا فعليا في تقايم الموقف بتأييده المستمر على التزامه ذلك . وعلى هذا يبدو لنا الموقف من الكليون وقد اتخذ عماءا شديدا وهو بحاول ارجاع اوديب ، مندفعا باسم حقه والقانون وسلامة ثيبا لياسر ابنتي اوديب وياسره كي يعود بهم ، ويبلغ اوديب عند ذلك قمة التعرية لكليون لتبدو الحقيقة اللا انسانية لما يمثله ، ويبدو غارقا في عالم غريب بالنسبة لعالم اوديب الحالي وما وصل اليه . وتعرية اوديب تنسحب على موقف كليون كله بما في ذلك المسرحية الاولى (اوديب الحاكم المطلق). واننا لنكاد نلمح سخريه شديدة من جانب سوفكليس حين نرى كليون - عندما منعه ملك كولونا التي نزل بها اوديب مسن اسره وابنتيه - يندفع متحدئا باسم العقل والاسيرة والمجتمع الاثيني وتقاليدهمسا والمجلس القضائي الاعلى لكولونا .. مؤكدا على عدالة ما يريد وحقه الكامل فيه . وهو يفعل هذا بعدما قام بتشجيع مخز لما حدث لاوديب، غافلا او مغفلا ما اصبح يعنيه هذا من قدر لروح هذا الرجل بحيث يبدو انه هو الضير وليس اوديب .

ان اوديب يتحدث اليه عندها بقوله «ايها الكائن الوقح الى اين تسوق الاهانة حين تتحدث هذا الحديث ! الى ام السى نفسك ..» ثم يوضح ما الذي يعنيه كل ما حدث ، ويكشف ببصيرة نافذة عن التناقض الاليم فيما حدث وما لا بد ان يحدث في كل ما له صلة حقيقية بالانسان . ويشير في النهاية وببساطة الى ما يعنيه

نظامه وموضوعيته «تلومني انت الرجل الجائر الماهر في التحدث بكل شيء بما لا خطر له وبما له خطر كل الخطر ، بما يمكن الجهر به وبما يجب ان يظل سرا مكنوما . انك ترى الخير في نملق نيسوس وهي التناء الى اثينا وفوانيتها» . وهو في باقي حوارته معه يشيّر بوضوح وإيجاز الى جوانب الشر المعوقة والمنافضة لمطلب الانسان وكما يجسد ذلك موقف كزيون بما يحمله عن المستوى الاجتماعي وكمل قوى الضرورة .

ثم تأتي مسرحية (انتيجونا) امتدادا اكثر وضوحا لهذا التأكيد . ان انتيجونا هي اوديب او امتداد لثمره تجربته . انها كما نلاحظ بوضوح قد لازمتها في المسرحيتين الاولى والثانية ، او هي عاشت فريية منه اكثر من الاخرين جميعهم ، وتكاد تكون قد نشربت معاناته الى درجة كبيرة ، وهي على هذا نمثله في هذه المسرحية . ان اخاها الاكبر بعدما اخبره اوديب عن هلاكه المحتوم يمضي الى فدره ويرجو اخيه رجاءا واحدا .. «اقسم عليكما ان عدنا الى ثيبه ان تمنحاني فبرا وان تؤديا لي حقوق المولى . ان المجد الذي تكسبانه الان من عنايتكما باوديب سيفضع حين تمنحاني مموونكما» وانه بقوله هذا يفترق عما يمثله كزيون على الفور .. انه بهذا يمضي ليحوض المعركة ضد اخيه باستعداده الاساني المتناقص ، حيث عرف موته المحتوم من ابيه . وهذا فيه تجاوز للتحتمية المحيطة به وفي نفس الوقت فان هذا تمهيد لتجربة انتيجونا .

بعد موته يأتي كزيون ليعلم باسم الوطن «اني واثق كل الثقة ان سلامتنا في سلامة المولة ، وان وجود الاصدفاء ميسور اذا جرت سفينة المدينة على هذه القاعدة . اريد ان ارفع شأن الدولة واوفر عليها اسباب التنعم ، ومن هذه القاعدة ! نشا ما اصدرت من الامر في شأن ابني اوديب .. اريد ان يقبر ايتيوكليس الذي امننا بانشجاعة والاقدام ووقف بيننا موقف المدافع عن وطنه ، وان نفامله الواجبات الدينية التي تؤدي الى نفوس المظلمة من الرجال . اما بولنيس الذي خرج من وطنه طريدا فهاد اليه ومعه جيش من العدو ليهدمه ويحرق اسواره وآلهته ، وليجعلنا ارقاء لينفع عنده مسن دماننا ، فقد امرت الا يدفن ولا يبكي وان يكون جسمه بالعراء فريسه للكلاب وسباع الطير» . وانه نفس كزيون مع مزيد من الابداع -دوما بصيرة في تعريب الانسان : مستندا الى الوطن ومصصلحة الجماعة وفداسة القانون لب النظام والعقل . وهنا تظهر ثمرة تجربة اوديب الخصبة كما بدت فلما يفاقر الارض .. تظهر في موقف انتيجونا تلك التي مضت لتلبي لآخيها ذلك النزوع الذي بدا طسوق نجاة اخير لانسانيته المطحونة في حركة الشر . فلما يلقي مصيره - انها نلبي مطلبه وتدفنه في ارضه ونمضي امام كزيون - الذي يسألها كيف جرات على مخالفة القانون - لتحذنه عن .. «بلك الفوانين التي لم تكتب والتي ليس الى محوها من سبيل .. لم توجد هذه الفوانين منذ اليوم ولا منذ الامس .. هي خالدة ابدية وليس من يستطيع ان يعلم متى وجدت ..» والامر متصل بالجوه الذي لا يتسنى لكزيون ان يواجهه . وتعمري انتيجونا بموقفها ايضا كل ما يمثله كزيون امتدادا لمحاولة ابيها ، بل انها بصيرتها وبالحب تستطيع ان تخالق من ابنه روحا طليقة تزيد من تعرية ما عليه ابوه من خواء . وموقفها - انتيجونا وابن كزيون الذي يحبها - يكشف وبنفس القوة التي بدت في موقف انتيجونا عن هذا ، وتمضي المسرحية في فيض خصب من الرؤية المباشرة على نحو ما افاء علينا اوديب في مسرحية اوديب في كولوونيس، وتمت نهاية مفجعة مجيدة في اطار نفس الايقاع المزوج عن الجوه التراجيدي .

ومن المناسب ان نذكر ان هيجل جعل من هذه المسرحية الاخيرة (انتيجونا) جوهرًا للتراجيديا مستندا في ذلك الى وجود تناقض بين ارادتين او حقيقتين كل منهما خير - يمثل احدها كزيون والاخرى انتيجونا - بحيث نجد ان علينا التصحية باحدها وتكون بذلك في مواجهة المفجع . واكتشاف هيجل للجلد الكامن في الرؤيا امر طبيعي

بالنسبة اليه ، ولكنه في نفس الوقت وكما حدث لرؤياه الفلسفية حصر ادراكه في نطاق مثالية افسدت عليه الولوج الى داخل التجربة التراجيدية بشكل حقيقي - الى جانب فكرته عن الدولة او صدورا منها - فهو في الحقيقة قد عزل بمثاليته تلك عن ادراك طبيعة الارتباط العميق للتجربة التراجيدية بالتجربة الانسانية في تناقضها الحسي المفتوح .. فليس الامر تأكيدا لاحدى قوتين خيرتين في وجه اخرى، بل هنالك تحد يصدر ويمتد دونما تحديد وكزيون لا يمثل كما لسنا قوة خيرة انما هو يؤدي دورا في الايقاع المزوج للرؤيا مؤكدا على التحدي الذي يواجهه الانسان في محنته مع الشر . وما يعنيه الجوه التراجيدي بازاء ذلك .

ونعتقد ان هذه المسرحيات الثلاث تعرض بشكل اكثر كثافة مما عداها - في تجارب المحاولة اليونانية - لفضية الشر الكبرى .. منطلق كافة الرؤى التراجيدية وبالتالي منطلق مطلق الانسان في الحرية والقيم والمعنى ، بكافة وجوها في تجربة الانسان ، والزواية التي لا بد منها لادراك الجوه التراجيدي لوجوده ، وهي بذلك منطلق كافة الرؤى الدينية ايضا ، ولا نخرج عن نفس الامتداد لمطلب الانسان في الحرية والقيم والمعنى . وكما اشرفنا فالنبي والفنان هما الطريق الجديد نحو اجابة للفرد بعد عزله عن مطلبه في تجربة تجاوز - عزله في عالم المجتمع والتاريخ وغترابه فيه - فاحدهما وهو النبي ياتينا من نهاية الطريق ، والاخر وهو الفنان الفرد ياتينا من بدايته بكل مشاكله الجممة .. والتجربة التراجيدية لم تكن الا جمعا بينهما وحلا لمشكلة اشكال الفن في الوضع الجديد .

وهذه المسرحيات الثلاث الى جانب ما تعرضه عن هذه الخلفية الاساسية ، فيمكن ان نعتبرها في الوقت نفسه تعرض للوضع الانساني الجديد الذي ادى اليه تبلور الامور على هذا النحو ، تعرض للموقف كما بدا في فترة ازدهار اثينا .. ايضا في كل الفترات التي تلت مع حركة التاريخ ، حيث الانسان مقتربا - في ظل حركة الضرورة - عن مطلبه في تجربة حقة .. يكشف بها عن قدرته في التجاوز وحاجته اليه .

وفلما نتعرض للافتراضات الاساسية للتجسيد التراجيدي - ان صح هذا الاستعمال اللغوي - من خلال آل اريوس ، واستنادا الى الجوه التراجيدي في حدود ما نراه .. نبدا باشارة نظرية لهذه الاسس اولا .

٥ - ملامح اساسية في تجسيد الرؤيا التراجيدية

ان الافتراضات الاساسية في خلق التراجيديا تبدو مستخلصة بشكل تلقائي وتدرجي من مقومات التجربة الجمعية لدى اليونان ، ويجمعها قانون واحد هو التحام مقومات التجربة الفنية في ظل ايقاع واحد ذي حركة جدلية .. وتحقيق ذلك صعب يصل بالفنان الى مستوى صاحب الرؤيا او النبي . واذا كانت التجربة اليونانية نتاجا ليقظة الوعي الفردي فقد كانت هناك صلة باقية لهذا الوعي بالتجربة الجمعية ، وكان ذلك عاملا هاما في خلق التجربة التراجيدية ، وبوجه خاص بالنسبة لمشكلة الاصاله - اصالة تجربة التجاوز لدى الفنان او النبي الى الاخرين ، والوصول الى مواصفات تيسح وصول التجربة للمجموع بكل نسجها . ولنتبع الافتراضات الاساسية كما لاحت من انقاس ما سبقها في التجربة الجمعية .

ان الشعور كما رأينا بدا من قلب التجربة الجمعية مرتبطا بالأساطير ، وأيضا بدت ملامح الدراما امتدادا لارتباط الشعور بالتجربة الجمعية . على هذا نرى ان مادة التراجيديا هي الاسطورة المتصلة بالتجربة الجمعية .

وباعتبار ان الاسطورة - التي هي تجسيد شعري لارادة التجاوز - ما زالت تمثل صلة لم تندثر بالوعي الفردي في حالة النظر اليها باعتبارها ظلا للتجربة الجمعية ، وصورة لتلقائية الوعي الجمعي في

لقائه بالعالم على اساس وجداني تخيلي يحقق مطلب التجاوز . وعلى اساس من استمرار هذه الصلة بصورة ما بين الفرد والاسطورة - وهو نفس الارتباط برواسب التجربة الجمعية كما اشرنا - فهذا كانت الاسطورة حلقة الصلة المبدئية بين الفنان والواقع في نفس الوقت الذي تمثل فيه معبرا ممتدا بين التجربة الدينية الجمعية والوعى الفردي ، كي تواجه مشكلة التجسيد بذلك مشكلة الاصاله الى الاخرين او ما يمكن تسميه المواصفات المؤدية الى نقل التجربة للاخرين في تكاملها . وثمة دراسات هامة تؤكد مثل هذه الصلة من الشعائس والطقوس وبين التراجيديا اليونانية وهذا الاثر الباقي لدى الفرد في صلته بالشعائر والاساطير المرتبطة بها .

ومن هذه الصلة وبدءا من الشعر في ظل المبدأ الثوري للدراما تبدأ عملية تجسيد الرؤيا التراجيدية لتصل الى بناء تجربة متكاملة، وكما يمكن ان نسميها «الرؤيا التراجيدية» . ويتم ذلك على نحو تخضع فيه كل المقومات - الاسطورية وصياغتها نصا بكل ما ينطوي عليه ذلك .. ثم مقومات العرض المسرحي بكل ما يضمه من ادوات الفن .. وكافة المواصفات - تخضع لعملية بناء هدفها تأكيد ايقاع موحد لرؤيا .. خلال كافة هذه المقومات وباحكام .

فالهدف الاساسي -فما تنصوب في عملية الخلق يبدو في اخصاص كافة المقومات الداخلة في بناء التراجيديا لايقاع الرؤيا - الاساسي الذي يصل بنا الى الرؤيا الكاملة .. اخصاعها لتتحرك اثره . فلسنا هنا بازاء المفاهيم الشائعة عن وحدة الموضوع ووحدة الحدث وما اليه ، بل نحن بازاء وحدة مستعصية على التحديد ..

باطنة تماما ، تقودنا مرغمين الى التعبير غير الكامل لجون ديوي عن الكيفية الشائفة المتخللة لطاقة عناصر العمل والتي نراها تملك ارتباطا اساسيا لطبيعة الوعي الانساني الفذة في نشاطه الكامل الثوري في تجاوزه الدائم للعالم . فبدءا من مفهوم الدراما ، نجد كافة العناصر تتخذ اطارا جدليا ، حيث يكون التناقض اساسا لحركتها ، موازية للحركة الكلية للرؤيا .

فبدءا من الفكر باعتباره المواجهة الاساسية ، نجده يخضع للحركة التي اساسها التناقض حيث يسلم بهذا التناقض ويتخذ مسارا مساندا للمماناة دون استقلال ، او بمعنى اخر تتخذ حركة جدلية تغطي التناقضات كيانها الحر في صراع غير محدد سلفا ، وهو بهذا يأخذ مكانه الصحيح من تجربة الوجود الانساني ، وذلك بعكس ما يتسم به في اتصاله بالعالم الموضوعي - في اطار المنطق الصوري - فالفن هنا يتخذ الفكر سبيلا ولكنه يتجاوز انفلاقه وسكونه الموضوعي، حيث يخضع للحركة المفتوحة ولا يخضع للتقرير المستقل ، حتى ان كل موقف وكل شخص برغم تناقضه مع آخر ، يجد مساندة من الفكر، وكل منها يطرح - في التيار المتجه صوب الرؤيا - يطرح قضايا لها كيانها الاكيد مع تناقضها ، حيث ترتبط بالحركة والصبورية ، وليس هناك اذن بت في قضية ولا دحض لواحدة في وجه اخرى، انما حركة للفكر يحكمها تيار المماناة الشاملة . وبهذا يخدم الفكر الرؤيا الماساوية بشكل مبدئي ، ملتقيا مع طبيعتها الجدلية وابقاها الذي لا قبل للفكر بغيره في مثل هذه التجربة حيث يظل جدليا مفتوحا حتى النهاية تبعا للمضمون الثوري عموما وللرؤيا الماساوية بوجه خاص . وكما سترى في المثال الاتي - فالفكر يمضي مع التراجيديا حتى النهاية في رؤيتها للشعر ، حيث لا يبدو الشر غير تناقضات مجسدة ، وتحديدا كليا تبدو معه الارادة عاجزة عن ان تضع له حلا مجزئا .. تحديدا مصيريا بالمعنى الكامل ، حيث لا جنوح جزئي وبوجه خاص ليس ثمة ادانة مطلقة .

ومن الملفت مبدئيا ان جانبا كبيرا من مهمة الكورس تنحصر في تأكيد عدم استقلال البعد الفكري ، وحرية التناقضات ، بحيث تبدو مهمة الكورس تأكيدا للجدل بتجاوبها مع كل قضية حسب مولدها من الموقف ثم تناقضها بعد ذلك وبشكل مستمر ، وذلك منطلق سنراعي التأكيد عليه بالنسبة للتجربة اليونانية بوجه خاص . وبالتالي للتحدث فسوف نشير الى نفس الخضوع لايقاع الرؤيا

وتبعا لتعدد مستوياته كما سنحدد - حيث نجد في النهاية اننا بازاء نفس طبيعة الرؤيا كجزء لا يتكامل بذاته وانما في خدمة كل يسمي في تتابع مقصود نموه مع باقي المقومات دون اي جنوح يعطي انطبعا مستقلا خارج الرؤيا او فكرة مستقلة في اي مستوى من مستويات الحدث . على نفس النحو وكما سيتأكد - مع آل اريوس - فالشخصية خاضعة تماما لايقاع الرؤيا وهو يأخذ عن طريقها غوره الاساسي . فالشخصيات ليست متحركة بالمعنى المتداول عن الشخصيات في ذاتها . فتحقيق الشخصيات متميزة ان كان امرا قائما بالضرورة ، الا ان ثمة ارتباطا سابقا على ذلك وهو خضوع بناء كل منها بكل ما يميزه لذلك الايقاع الاساسي الموحد ، وفي نفس الوقت فان التباين بينها والذاتية الخاصة ، انما يحقق نفس الهدف من الارتباط بالرؤيا، دون السماح باي دلالات مستقلة . فاذا قلنا ان ثمة ثورة للتراجيديا فهي البطل ، وهو فرض طرحته على هذا النحو التجربة اليونانية ايضا واتخذ اهميته الدائمة - واذا كان ذلك فباقي الشخصيات رغم تكامل خلقتها الخاصة تدور في فلك هذه البؤرة وتسمى للتأكيد على الايقاع الاساسي من خلالها . والشعر مثلما كان منطلقا لاستخلاص التجربة التراجيدية من التجربة الجمعية الدينية ، فهو يظل النسيج الضروري لحركة الرؤيا ، والارتباط محتدم ودائم بين الشعر والتراجيديا ، في خضوع لايقاع الرؤيا ، بل انه يضفي فاعليته على باقي المقومات في تشكيلها لذاتها وفق هذا الايقاع وان بدا انه يملك استعدادا للاستقلال فمرر ذلك الى انطوائه على نسيج وايقاع الرؤيا منذ البداية في اطار حركته نحو الابعاء المتزايد الذي يقترب رويدا من التجسيد النهائي للرؤيا .

هناك بعد ذلك الجانب الهام الذي يعتقد البعض انه مشكلية تخص المسرحين الحديث والمعاصر فقط ، تلك مسألة الاداء ووسائل العرض التي تضم اشكال الفن المتعددة ، فنحن بازاء ما حققته الدراما لمشكلة هذه الاشكال او الادوات .. ذلك اننا نواجه في التجربة التراجيدية - كما حدد اليونان - اخصاعا محكما لها جميعا .. اخصاع دور كل فن من هذه الفنون للاتحام مع باقي العناصر في خدمة رؤيا ذات شمول ، وعدم بلبلة التجربة في مجموعها او اي من مقوماتها في طريق تكامل هذه الرؤيا، وعدم تحقيق اي اثر مستقل لفن منها . والامر يتصل اتصالا وثيقا بتقاليد ومواصفات التجربة الدينية الجمعية .. فنحن نجد استخدام الاقنعة بوجه خاص ثم تقاليد محددة بصرامة في كل جوانب العرض المسرحي في اتصالها بالمبنى والاوركسترا وساحة العرض .. ولا يمكن الخروج عليها اطلاقا بحيث تبدو هذه الاعتبارات مائلة اساسا في عملية الخلق ، بالنسبة للنص، ولا يمكن فصلها عنها وعن عناصر الرؤيا وابقاها ، واذا كان ذلك امتدادا لممارسة الطقوس - شان التجربة التراجيدية - فهي بنفس التلقائية جاءت جزءا من التوافق البعيد الغور للتجربة .

ونستعرض صدق هذه الافتراضات من خلال موضوع آل اريوس كما تناوله سوفكليس ، انطلاقا من تأكيدنا على الجوهر التراجيدي اولاً في اعمال هذا الموضوع ، وذلك في مقال قادم .

يسرى الجندي

القاهرة

صدر حديثا

لغة الابراج الطينية

ديوان للشاعر العراقي

حميد سعيد

منشورات دار الآداب