المأساة في الأدب القديم والحديث

The art of Tragedy in Greek and Modern literature

Dr. Kausar Arshad
Assistant Professor, Arabic Department
National University of Modern Languages, Islamabad
karshad@numl.edu.pk

Abstract

This article discusses tragedy in both ancient and modern literature. The tragedy is addressed by scholars and researchers, and it has a close relationship with the art of plays, the stories and the novels etc. The tragedy is mentioned in Aristotle's books, and it was initiated by the disciples of Dethormbos and then Petraeus laid a foundation of its competitions and as far as the Greek tragedy is concerned, the most prominent name of Thespis there. The art of tragedy became an independent art in the fifth century. This research dealt with choir's works and three types of tragedy, and then this research revolves around tragic works in the nineteenth and twentieth centuries, and their prominent works in the field of tragedy.

Key Words: Tragedy; Aristotle; Modern Literature; Independent Art; Prominent Work

يناقش هذا المقال المأساة في كل من الأدب القديم والحديث. المأساة يعالجها العلماء والباحثون ولها علاقة وثيقة بفن المسرحيات والقصص والروايات الخ. أساس مسابقاتها وبقدر ما يتعلق الأمر بالمأساة اليونانية، فإن اسم ثسبيس الأبرز هناك. أصبح فن التراجيديا فنًا مستقلاً في القرن الخامس. تناول هذا البحث أعمال الكورال وثلاثة أنواع من التراجيديا، ثم يدور هذا البحث حول الأعمال التراجيدية في القرنين التاسع عشر والعشرين، وأبرز أعمالها في مجال التراجيديا.

كانت المأساة وما تزال محط أنظار الدارسين والباحثين للجذور العميقة التي يتمتع بها هذا الفن في التاريخ الأدبي والفني، وتشعب صلاته بالفنون الأخرى كالأسطورة والمسرح والرواية والشعر الغنائي وحتى السينما في العصر الحديث.

وردت إشارة عن نشأة الماسأة في كتاب ((ارسطو طاليس في الشعر))، إذ قال ((إن التراجيديا بعد أن نشأت مرتجلة أول الأمر... على أيدي ناظمي الدثورمبوس... بعد أن نشات التراجيديا هذه النشأة أخذت تنمو قليلا قليلا بقدر ما كان يظهر منها للقائمين بها، وبعد أن مرت بكثير من التغيرات توقفت إذ وصلت إلى طبيعتها الذاتية))[1]. ولم يناقش أرسطو تفصيلات هذه النشاة بل اكتفى بالإيجاز.

والدثورمبوس احتفال كان يؤديه الكورس في اعياد الاله ((**ديوينزوس**)) في اليونان. وكان الاحتفال يقوم على خليط من الرقص والغناء على التضحية بحيوان الثوراوالتيس (الماعز). وكان هذا الكورس دائريا، أي يدور افراده في حلقة حول مذبح اقيم في الوسط. وكان يربط فوق المذبح الحيوان المعد للتضحية. وهذا الاحتفال كان يجري ما بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد في جزيرة كريت، وفي مدينة كورنشا اليونانية.[2] ويذهب عدد من الباحثين الى الاعتقاد ((بان هذه المواكب التي تصور ظهور ديونيسيوس اصبحت، من بعد، النواة التي تطورت عنها الماساة. فقد كان من السهولة بمكان تغيير قناع الممثل ليحل محل ديونيسيوس الهة اخرون ، فابطال...))[3] ويجسد ديونيسيوس او باخوس اله الخمر والمرح والسكر والبهجة والسرور في العمل وفتنة العواطف والالهام، والغريزة والمخاطرة، الذي يصبر على الالام ويتحمل المشاق بجرأة وبسالة اله الغناء والرقص والموسيقى والمسرحية.[4].

وعندما أسس ((**بيسيستراتوس**)) الحاكم المطلق في اثينا، المسابقات التراجيدية، ((لم يكن هدفه مجرد ارضاء اذواق واهتمامات التجار والصناع الاثينيين، وانما استخدام الشكل الفني، الذي كان الناس قد خلقوه، وسيلة لرفع مستواهم الثقافي وصهرهم في أمة. وكما كان الشكل الفني الجديد تعبيرا عن التقدم الذي سبق احرازه، فقد اصبح تحت توجيهه حافزا لمزيد من التقدم. وقد كانت التراجيديا الاثينية مرتبطة منذ البدء ارتباطا لا ينفصم بالتقدم المادي والاجتماعي للشعب الاثيني))[5]. فالمأساة الإغريقية ((كانت دينا في اصلها وغايتها، وكانت الدولة تخرجها للشعب بأسره))[6].

ومن مؤسسي فن التراجيديا الإغريقية، ((**ثيسبيس**))، واليه يعزى ((فضل ايجاد الممثل الاول الذي اخذ يتبادل الحوار مع رئيس الجوقة، كما ينسب الى ثبسبيس وقوفه على منضدة ومن هناك كان يخاطب افراد الجوقة ورئيسها))[7]. وقد ذكر ، ان ((ثيسبيس قد فاز بالجائزة التراجيدية (وهي معزة) حوالي عام 534 قبل الميلاد، وهو الوقت الذي كان يجري قيه تنظيم المهرجان من قبل بيسستراتوس))[8]. ومن بعد ((**ثيبسبيس**))، ظهر ((**خويريلوس الاثيني**)) و ((**فرينخوس الاثيني**)). ويعتبر هؤلاء الرواد الثلاثة من مؤسسي فن التراجيديا الاغريقية. وقد ضاعت اعمالهم جميعها ولم يصلنا منها الا نتف يسيرة. ولقد أقر القدامى بدور كل من ((**فرينخوس الاثيني واسخيلوس**)) في توسيع افاق مضمون التراجيديا لدرجة لم يبق فيها ما يشير الى طقوس عبادة ديونيسيوس[9].

وقد آخذت التراجيديا شكلها الادبي الفني، في القرن الخامس قبل الميلاد، على يد كل من ((**اسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس**)). ان **اسخيلوس** (525 – 456 ق.م) ((اول من زاد عدد الممثلين من واحد الى اثنين، وقلل نصيب الجوقة، وجعل للحوار المقام الاول في التمثيل، اما سوفوكليس فزاد عدد الممثلين الى ثلاثة، وادخل رسم المناظر))[10]. ولم

يقتصر دور ((**اسخيلوس**)) على ادخال الممثل الثاني فقط بل اخترع الكثير من ملابس المأساة ، ومعداتها، وطور المسرح. وكان يشترك في تمثيل مسرحياته ويدرب الجوقة فيها. واتسمت مآسيه بالنزعة الدينية والوطنية . وهي من الناحية الفنية اقل من غيرها حداثة. وقد قيل انه كتب ، تسعين مسرحية، لم يبق منها سوى سبع مسرحيات[11]. وهذه المسرحيات: ((**الفرس، الضارعات، سبعة ضد طيبة، بروميثيوس في الاغلال، ثلاثية اورست اغاممنون، حاملات القرابين، والهات الرحمة او الصافحات**).

وقد اضاف ((**سوفوكليس**)) (497 – 405 ق.م) الممثل الثالث، واعتنى بالصنعة المسرحية وبالقيمة الدرامية، وجاء ذلك على حساب الجوقة، فقد اخذ دورها يتضاءل الى جانب بروز البطل المأساوي. واهتم بتصوير الشخصية الانسانية ولم يحفل بالجانب الديني[12].

ومسرحياته التي وصلت الينا هي((اوديب ملكا، انتيجونا، الكترا، نساء تراخيس، فيلوكتيت، اجاكس، اوديبوس في كولونوس)) .

ويعد ((**يوريبيديوس**)) (485 – 406 ق.م) ، ايضا، من عمالقة التراجيديا اليونانية. فقد انصب اهتمامه على تصوير الانسان بصورة طبيعية اكثر من قيامه بابتكار شخصيات بطولية. وكان يعمد، بوصفه منكرا الى نقد النظام المالوف، فلقد كان يعتبر الالهة عرضة للخطأ، وان احكام القدر تسير على غير هدى، وانها بذلك شاذة وتقترف الخطأ. وتتميز مسرحياته بشكل واضح في انها تقل عن مسرحيات اسلافه من ناحية النبل ولكنها تفوقها من ناحية البراعة العقلية. وقد كان يستخدم الاساطير القديمة كوسيلة توضح افكاره، وكانت كتاباته مشرقة تمتاز بالحيوية[13]. ومن مسرحياته التسعين، التي كتبها ولم يبق سوى

تسع عشرة مسرحية، وهي((**ميديا، اورتيس، اندروماخي، الكترا، الفينيقيات، الكسيت، هيبوليتس، افيجينيا في اوليس، افيجينيا في تورس، ابناء هرقل، هرقل المجنون، هيلين، الباخوسيات، هيكوبا، ايون، السيكلوب، المتضرعات، الطروادیات**)).

وقد نهلت المأساة الإغريقية مواضيعها من الاساطير الاغريقية فمن ((المعروف ان الميثولوجيا الاغريقية لم تكن تشكل ترسانة للفن الاغريقي وحسب، بل وتشكل التربة التي تغذى عليها))[14].

وقد عرف ((**ارسطو**)) المأساة، بقوله ((التراجيديا هي محاكاة فعل جليل، كامل ، له عظم ما، في كلام ممتع تتوزع اجزاء القطعة عناصر التحسين فيه، محاكاة تمثل الفاعلين ولا تعتمد على القصص، وتتضمن الرحمة والخوف لتحدث تطهيرا لمثل هذه الانفعالات. واعني بـ ((الكلام الممتع)) ذلك الكلام الذي يتضمن وزنا وايقاعا وغناء، واعني بقولي تتوزع اجزاء القطعة عناصر التحسين فيه وان بعض الاجزاء يتم بالعروض وحده على حين أن بعضها يتم بالغناء))[15].

أن الفعل الذي تتم محاكاته فعل جاد يعالج مشاكل السلوك الانساني بين الفرد والمجتمع بوجه عام. ويصور ما يصيب الانسان في صراعه الدائب مع من حوله من البشر او قيود تقاليد المجتمع او حتمية القدر. كذلك ينبغي ان يتصف هذا الفعل بالاكتمال، بمعنى انه يعالج فكرة كاملة او موقف معين، تشرح طبيعته للمشاهد وتوضح اسبابه ودوافعه، كما توضح الاثار المترتبة على وقوعه، وبدون ذلك فان الفعل ذاته يكون غير مقنع عديم التأثير. وحجم الفعل في التراجيديا يصبح رهنا بالموقف الدرامي الذي تعالجه، وباتمام معالجته لاسيما، وان كاتب التراجيديا ليس بحاجة الى أي تفصيلات لا تخدم الفكرة ، بل يقتصر

على معالجة الموضوع الرئيسي[16]. ويقصد ((بالكلام الممتع)) الجزء الذي تقوم بأدائه الجوقة، ويحتوي على ((اناشيد تكون مصحوبة عادة بموسيقى الناي وبالرقص وبالايقاع السريع في بعض اجزائها . ولقد فسر البعض الغرض من وجود الغناء في التراجيديا على انه يهدف الى تخفيف التوتر الذي تحدثه المشاهد التراجيدية العنيفة في نفس المشاهد . وفي الوقت نفسه يرمي الى الترفيه عنه وامتاعه ثم جعله اكثر استعدادا لمتابعة الاحداث دون مملل او توتر))[17]، و ((معروف ان المأساة لم تكن تقوم اصلا إلا على الكورس ... ظل الاثر الرئيسي والاثر الكلي للمأساة القديمة في عصرها الذهبي يرتكنن على الكورس ؛ كان الكورس هو العامل الذي ينبغي عمل حسابه قبل كل شيء ، ولا ينبغي اهماله ابدا))[18].

وقد ابدى ((**اسخليوس**)) اهتماما كبيرا برسم الجوقة وبنائها ، اذ غالبا ما يقع ثقل الاداء الفني على الجوقة اذ تحتاج الى جهد وامكانيات في الغناء والرقص ، وكان يعمد الى اخراج اعماله بنفسه ، يلحن الاناشيد الكورالية ويصمم الرقصات ويدرب الجوقة عليها ؛ ليساعد الرقص والغناء في تفسير المسرحية وايصالها . واكثر عناوين اعماله تحمل اسماء الجوقة ، منها : الضارعات ، وحاملات القرابين ، والهات الرحمة او الصافحات . وللنساء حصة كبيرة في الجوقة ، ففي مأساة (**الضارعات**)) توجد جوقتان من النساء ، الاولى – الرئيسية – بنات الملك داناوس ، والثانية الوصيفات – من نساء ارجوس – وفي ((**حاملات القرابين**)) من النساء السبيات ، وفي الصافحات من الايرينيات ؛ بتاثير سلطة الامومة في المجتمع القديم ، وكذلك تضهر في الجوقة الشخصيات المسنة ، كشيوخ الامبراطورية الفارسية في الفرس وشيوخ بلاد ارجوس في اغاممنون ، حيث تتمتع هذه الشخصيات بخبرة الحياة وتجاربها العميقة فتلعب الجوقة دور الحكيم الناصح والصديق

المخلص ، متعاطفة مع البطل في الكثير من الاحيان اما اذا اضطربت حكمتها فانها تجد المبرر للاضطراب وتفسره لصالحها[19].

واصبحت الجوقة في مآسي ((**سوفوكليس**)) واحدا من الممثلين، وكانت جزءا داخلا في الكل[20]. وبذلك انحسر دور الجوقة في المأساة ولكن ((**سوفوكليس**)) عوض عن انحسار دور الكورس او ورح التخطي في البطل المأساوي ، بينما كان(**أسخيلوس**)) في مأسيه يقوم عنده الكورس، ايضا، بدور البطولة الى جانب البطل. واصبح دور الكورس هامشيا في مآسي ((يوريبيدس))، وصارت ((روح التخطي)) وقفا على البطل المأساوي وحده، وبذلك حافظت مآسي ((يوريبيدس)) على روح التخطي، فلم تنفصم عن المأساة، الا انها حين فقدت روح الاحتفال (الكورس) انفصمت عن الاحتفالات المأسوية[21].

وتنقسم الاغنية التي تؤديها الجوقة الى ثلاثة انواع:-

(1) الدخول (البارودوس): وهي الانشودة التي ترافق دخول الجوقة، لاول مرة، الى المسرح. وينظم هذا الجزء في اوزان راقصة سريعة تلائم حركة افراد الجوقة، وهم يقومون بالرقص والانشاد معا[22].

(2) الوقفة (الفاصل الكورالي – الستايتسمون): غناء للجوقة بعد ان يكون افرادها قد اتخذوا اماكنهم في المسرح، وتكون هذه الاغاني كاملة وغير مصحوبة بالرقص، وتخلو من الاوزان الانامستية والاوزان التروخائية[23].

(3) الانتحاب (الكوموس): وهو غناء حزين مشترك فيه افراد ((الجوقة وواحد او اكثر من الممثلين، ومكانها الاعتيادي هو مباشرة قبل الازمة التراجيدية او بعدها. ولربما كانت (لطما على الصدر)... او تفجعا . الا انه جدير

بالملاحظة ان الكلمة لا تستخدم اطلاقا في النثر الاتيكي باستثناء استخدامها كتعبير فني لوصف هذا الجزء من التراجيديا. وعلى ذلك فقد كانت كلمة قديمة مهجورة الاستعمال... ان حركة رقص الكوموس كانت مثارة ومشبوبة العاطفة))[24]. وكان كل ما يؤديه الكورس من غناء ورقص وانشاد ، يمثل اصدق اداء لطقوس دينية، وما لبث الفعل الدرامي الذي بدأ مع الرقص، ان ارتد داخل النفس الانسانية فضلا عن تطور اصوات المغنين الى اناشيد فيها حكمة وجمال وجلال. وفي خلال ذلك كله ، كان صوت الجماهير يتردد واضحا مسموعا، مما يؤكد ان الدراما قد ولدت من وعي شامل مشترك[25].

وكتب ((**شيللر**)) ، يقول ((ان التراجيديا القديمة برزت من الجوقة... وعلى الرغم من انها ابتعدت تاريخيا ومع مرور الزمن عن الجوقة، فمن الممكن القول انها انحدرت روحيا وشعريا من الجوقة، وانها يمكن ان تبدو وكأنها عمل شعري مغاير تماما اذا ما نظر اليها بمعزل عن هذا الشاهد الثابت الذي يحمل الحدث على عاتقه))[26].

وقد اختلفت الاراء في تفسير وجود الجوقة على المسرح الاغريقي، فذكر ((**شليجل**)) الكورس بقوله انه : ((المتفرج المثالي))[27] أي المشاهد المثالي الذي يفسر رسالة المؤلف الدرامي للمتفرجين ، بينما ذكر ((**بول كلوديل**)) ان((الكورس هو تلك الجماعة المغفلة التي تحيط بالشخصية التمثيلية الاساسية وتكون صدى لها في تراتيلها وانشاداتها الغنائية ونزعاتها الحميمة واهوائها))[28].

وقد اشار ((**ارسطو**)) في تعريفه السابق ، للتراجيديا ،الى انها ينبغي ان تؤدي الى التطهير عن طريق انفعالين في نفس المشاهد، هما الرحمة والخوف. ولمفهوم التطهير (الكاثرسيس) اصوله في طقوس العبادة الدايانايسية، التي تطورت منها التراجيديا. والكارثرسيس في معناه البدائي يعني تطهير المسكون (مريض الصرع) من الروح الحال فيه (اله او جان او عفريت) –كما يعتقد الاقدمون – بوساطة احتفال ما، فيه تعاويذ ورقي، غايته اخراج الروح من المسكون او تطهيره منه.

وقد استعمل ((**ارسطو**)) التطهير تعبيرا عن ان غاية المأساة، ان تخفف عن المشاهد وطأة الشهوات والانفعالات باخراجها منه او تطهيره منها. وهذا ما دفع بعض الباحثين عن معنى الكاثرسيس الى القول، انها مستعارة من المعالجة الطبية القديمة او الطبية الدينية معا[29].

وهناك من يرى ان مفهوم التطهير يقترن بفكرة العدالة في النظام القبلي للمجتمع الاثيني. والعدالة ترتبط ارتباطا جذريا بمسألة والثأر وتطهير القاتل (المنتقم) من ذنبه . وهذا التطهير لا يتم الا بالانتقام من القاتل او ذريته (من اراق دم انسان فسوف يريق دمه انسان)، وهي الشعيرة الدينية المبنية على فكرة التطهير. وهذه الفكرة جسدها ((**اسخيلوس**)) في مأساة ثلاثية اورست[30].

ويرى ((**ارسطو**)) انه لا يكفي ان تكون المحاكاة لعمل كامل فحسب، ((بل لامور تحدث الخوف والشفقة، واحسن ما يكون ذلك حين تأتي هذه الامور على غير توقع، وتكون مع ذلك مسببة بعضها عن بعض، فانها تحدث – على هذا الوجه – روعة اعظم مما تحدثه لو وقعت من تلقاء نفسها او بمحض الاتفاق))[31] فالافعال التي تحدث الشفقة

والخوف هي ما تعمد التراجيديا لمحاكاتها لاسيما اذا كان وقوع هذه الافعال بخلاف ما يتوقع المشاهد، فانها تحدث عنصر المفاجأة اكثر من خضوعها للصدفة المجردة.

والخوف والشفقة قد ينتجان من نظم الافعال او قد يحدثان عن المنظر المسرحي. وكونهما ينتجان عن نظم الافعال مما يدل على قدرة الشاعر او القاص ومهارته؛ القصة يجب ان تنظم غير معتمدة على النظر، حتى اذا سمع المرء هذه القصة اخذته الرعدة او هزته الشفقة، كما يحدث لمن يسمع قصة اوديب. اما الاعتماد على المنظر المسرحي في التوصل الى الشفقة والخوف، فليس مما يمت لصنعة التراجيديا بشيء ؛ وذلك ان المنظر ادخل في صناعة المسرح. وان قوة التراجيديا لا تتوقف على التمثيل او على الممثلين، ثم ان لها من البهاء حين تقرا مثل ما لها حين تمثل. زد على ذلك ان اعظم عنصرين تعتمد عليهما التراجيديا في اجتذاب النفوس، يكمنان في القصة، وهما ، الانقلاب والتعرف[32].

وعندما يطالب ((**ارسطو**)) بان تكون القصة قادرة على اثارة الخوف والشفقة، وذلك بمجرد اعلانها دون التمثيل، ((فكانه يقبل امكانية فصل الموضوع المأساوي عن الصيغة الدرامية وجعله من مشمولات السرد دون ان يصبح الموضوع المأساوي مع ذلك موضوعا ملحميا))[33].

ويرى بعض الباحثين المعاصرين، ان ((**ارسطو**)) قد وفق في القول بهاتين العاطفتين وظيفة للمأساة، وذلك ((لان الخوف عاطفة الإنسان نحو نفسه، ولان الشفقة عاطفته نحو غيره. فكأن العاطفتين معا هما (أصول) كافة العواطف الإنسانية. ولا يكون معنى التطهير في هذه الحالة التخلص من هاتين العاطفتين، بل يكون معناه الوصول الى انسجام وتناغم في العلاقات البشرية))[34].

ویرى ((نوفار)) ان أقسام المأساة لا تزيد عن ثلاثة اجزاء ، هي:[35]

(1) المقدمة او التوطئة او المدخل ويسمى ((برولوجوس)).

(2) الأحداث وتشمل الأقسام او الأجزاء المدرجة بين دورين من غناء الجوقة وعددها يختلف من مسرحية الى أخرى، ويغلب ان يكون هذا الجزء من خمسة أحداث رئيسية كما يستدل من الإحدى والعشرين مسرحية التي وصلت إلينا من مآسي اسخيلوس وغيره.

(3) الخاتمة وتؤلف القسم الأخير من المأساة.

فالمآسي اليونانية مسرحيات في ثلاثة فصول، يحتوي كل منها على خمسة مشاهد واحيانا ستة تروي معاقصة تامة واحدة، تعرض في ثلاثة أقسام منفصلة. وهكذا فان ما اعتاد الجمهور اليوناني ان يشاهده على المسرح لم يكن قط مسرحيات ذات خمسة فصول. وهذه الاقسام بمثابة الفصول في المسرحية الحديثة[36].

كانت ماساة ((**اوديب ملكا**)) ((**لسوفوكليس**)) النموذج الاعلى، الذي اتخذه ارسطو في تمثيل المأساة، بينما عد ((**هيغل**)) تراجيديا ((**انتيغونا**)) ((**لسوفوكليس**))، ايضا، المثل الاعلى للمأساة اليونانية حيث يقول: ((تبدو لي انتيغونا اكملها واعظمها تسكينا للنفس))[37]؛ لما تحتويه من مبادئ اخلاقية متناهية ومتعارضة مع بعضها البعض، مما يعرض التوتر الاخلاقي في اقصى مداه، حيث ان ((**انتيغونا**)) تصر على دفن جثة اخيها ((**بولينيكس**)) مخالفة امر الملك ((**كريون**))، الذي اصدر قرارا بحرمان جثة ((بولينكيس)) من حق الدفن حسب الاعراف السائدة، وتركها في العراء، مما دفع الملك ((كريون)) الى الحكم عليها بالموت. ومن هذا التصادم بين القوى الاخلاقية تنشأ المأساة، لان الامر الذي

اصدره ((**كريون**)) حقا واخلاقيا بمقدار ما يعمل على المحافظة على صالح المجتمع كله. والدافع الذي يحرك ((انتيغونا)) وهو حب شقيقها وكرامته، هو كذلك حق وعدل ما دام بصدر عن منظمة عقلية هي الآسرة[38]

ان مفهوم ((هيكل)) عن المأساة لا ينطبق على كل المآسي الاغريقية الموجودة، فقد اشار بان ((اية مأساة مآسي ((يوزيبيدس)) تعتبر محدثة في عنايتها بتصوير الشخصية وفي استرخائها الاخلاقي))[39]. وقد عرض ((فريدريك نيتشه)) في كتابه ((مولد المأساة من روح الموسيقى)) في اوائل عام 1872، تصوره عن المأساة اذ تحدث عن الالهين: ديونيسوس اله الخمر والموسيقى والرقص والمسرحية، والاله ابولو اله السلام والراحة والسكون والتأمل العقلي والنظام المنطقي والهدوء الفلسفي، ويقول : ((لقد اتحد هذان المثلان الاعليان فابدعا انبل واسمى ايات الفن اليوناني، اذ امتزج ما في ديونيسيوس من قوة الرجولة الفياضة المتبرمة بما في ابولو من جمال الانوثة الوديع الهادئ))[40].

كان ظهور التراجيديا الرومانية على يد ((**لوسيوس انايوس سنيكا**)) (حوالي 4 ق.م – 65 ب.م) وغيره من كتاب التراجيديا الرومان، ولكن لم يصلنا سوى اعمال سنيكا والقليل من اعمال غيره. وكان ((**سنيكا**)) في مآسيه يلجا الى عرض الآلام ، ويصور معاناة البطل الذي يتعرض لضربات القدر المخيفة ويأتي موته ناجما عن هذه القوى القدرية. ومواضيع مآسيه مقتبسة من الاساطير الاغريقية. وقد صور ((**أي. م. ترونسكي**)) جوهر التغيرات التي نمت في مآسي سنيكا، بقوله ((ان مآسيه لا تحل التصادمات. فالكاتب المسرحي في عصر الامبراطوية الرومانية. يتحسس العالم على اعتباره ميداننا لفعل الاعمى والغاشم .. ان نتيجة الصراع تتسم بلا مبالاتها فان مجرى الحدث الدرامي لا يلعب الا دورا ثانويا، وان الحدث يجرى اعتياديا بصورة تبسيطية وبلا تحولات و معوقات مثيرة))[41] ولكثرة

مشاهد الا لم والرعب وسفك الدماء في ((مآسي سنيكا))، فمن ((المتفق عليه، عموما، ان ((مآسي سنيكا)) اريد لها ان تقرأ او تتلى في تجمعات خاصة، ولم يكن في المستطاع ظهورها ضمن ما يجب ان نطلق عليه تمثيليات او فعاليات عامة))[42].

وحققت الدراما تطورا ملموسا بظهور، المأساة الشكسبيرية ، اواخر عصر النهضة في نهاية القرن السادس عشر وبداية القرن السابع عشر. وولد ((شكسبير)) في 23 نيسان عام 1554 وتوفي عام 1611، في ولاية ((اورديك)) بقرية "ستراتفورد" على اصغر الانهار التي تعرف باسم "آقون" بمعنى "نهي"[43].

وكان شكسبير((شاعرا دراميا، وشاعرا من طراز فذ، وعيه لهموم الانسان الداخلية، ومعالجتها جدليا مع هموم المجتمع الذي يمر بمرحلة انتقال وتغير من الاقطاعية الى البرجوازية – على حد تعبير الناقد البريطاني "ارنولد كيتل" – اعطاه النكهة الخاصة التي نادرا ما وجدت من بعده الا على يد قلة نادرة من المسرحيين، وفي مقدمتهم ايسن واونيل))[44] ، ولذلك يعتبر ادب شكسبير((انعكاسا للصدمة الروحية التي مرت بها الكتل البشرية عندما واجهت الحقيقة المأساوية لعصرها))[45].

ومعروف ان ((**شكسبير**))، لم يكن ملتزما بالمبادئ الارسطية، لاسيما مبدأ الوحدات الثلاث، ففي حين اشار ((**ارسطو**)) الى وحدة الفعل ووحدة الزمن، اضاف الشراح والنقاد من بعده وحدة المكان. واصبحت تعرف بالوحدات الثلاث. وكذلك نادى ((**ارسطو**) بمبدا ايثار الوصف عن عرض المناظر العنيفة المفزعة على نظر الجمهور، ونصح باستخدام شخصية ثانوية، تروي احداث القتل والتعذيب. ولكن "شكسبير" تجرأ باظهار مشاهد العنف وقتل الابطال على خشبة المسرح، مما يعني تأثر المسرحية الاليزابيثية بمسرح

((**سنيكا**)). واقر ((**ارسطو**)) مبدأ فصل الانواع في التراجيديا والكوميديا الا ان ((**شكسبير**)) لم يلتزم بذلك واستطاع بقدرته الابداعية المتميزة ان يجمع بين المضحك والمحزن في مسرحياته وبالرغم من مخالفة شكسبير للمفهوم الارسطي الا انه التزمه من ناحية البطل المأساوي وطبقته الاجتماعية العليا[46].

كان ظهور المأساة الكلاسيكية الجديدة في القرن السابع عشر في فرنسا. وابرز اعلامها ((**كورني**)) و ((**رامسين**))، ومما تميزت به الكلاسيكية الجديدة التزامها بالقواعد الارسطية او شبه الارسطية، لانها كانت تستند الى التأويلات النقدية ولاراء النقاد والشراح الفرنسيين والايطاليين اكثر من اعتمادها كتاب ((فن الشعر)) ((لارسطو)). واصبحت هذه القواعد قوانينا علمية راسخة، فرضت سلطانها على المأساة الكلاسيكية الجديدة. فكانت خاضعة لاصول فنية جامدة: قانون الوحدات الثلاث، ومبدأ فصل الانواع والوزن الشعري الخاص، وكذلك التزمت باختيار موضوعاتها من التاريخ والاسطورة ولكنه عالجتها في ضوء الديانة المسيحية. يكون الابطال المأساويين فيها من اصل ملكي، او من الاشراف والامراء والقادة. انتقل الصراع من الخارج الى داخل النفس البشرية، والاختيار الحر بين الواجب والعاطفة، وبين العقل والاهواء، وكذلك المأساة الكلاسيكية ارادية، يتحمل فيها البطل مسؤوليته الواعية عن مصيره. واستبعدت المشاهد العنيفة عن خشبة المسرح كالقتل والتعذيب وغيرها. واكتفي بالوصف لانه في نظرهم ابرع واقوى تأثيرا من المشهد الحقيقي ، الذي يثير النفور والاشمئزاز عند المشاهدين[47].

في منتصف القرن التاسع عشر ظهرت اعمال الكاتب النرويجي ((**هنريك ابسن**)) (1828 – 1906) وقد تميزت اعماله المسرحية، ومثلت ثورة درامية في المادة والتقنية بمعنى انها تناولت بالتجديد كلا من الموضوع والاسلوب والاخراج. وعالجت واقع الحياة

الاجتماعية وما فيها من الاكاذيب والزيف. ولجأ ((**ابسن**)) الى كشف ادق الاحاسيس والمشاعر التي تعانيها الشخصيات بطريقة فنية وكانه يغوص في اعماقها حتى لقبه ((**ديسموند مكارثي**)) بالمستكشف في اعماق النفس البشرية. وابطاله شخصيات عادية تعيش تحت سماء المجتمع، لايمثلون اية بطولة خارقة، بل انهم يبحثون عن البطولة الانسانية المتواضعة، ويسعون في سبيل تحقيق حريتهم وفرديتهم وصدقهم مع انفسهم ؛ لذلك فهم يصارعون كل القوى التي تمنعهم وتقف في سبيلهم، واذا مات البطل فان موته يعنى خلاصا له وانتصارا لحريته وفرديته.

واستخدم ((**ابسن**)) لغة النثر اليومية لاقناع المشاهدين بواقعية العرض الدرامي[48] وتلك الواقعية التي ادخلها ((**ابسن**)) على المسرح الحديث، قال عنها ((**جون جاسنر**)) ((لقد ارانا ابسن الكثير من الواقعية كما لو كان مجرد مصور، ولكن كثيرا من الحقيقة يكمن في ظلال الصورة ، ان شخصياته تبدو حية نابضة، لا تنكشف لنا نحن فقط كمشاهدين ، بل تنكشف لنفسها أيضا الامر الذي يدعونا الى القول بان ابسن قد اعاد خلق الحياة في مسرحياته الواقعية))[49].

وفي الوقت نفسه ، أي في منتصف القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ظهرت اراء بعض النقاد والباحثين بموت التراجيديا ، ملقين اللوم على القصة الحديثة، او الجمهور الديمقراطي الحديث الذي لا يستطيع ان يتذوق بناء التراجيديا وشعرها. ويرى البعض الاخر، ان التراجيديا قد شاخت واصبحت من مخلفات عصر العنف، والزمن الذي كان فيه الانسان عاجزا عن السيطرة على قدره او تحسينه[50]. وقد راى ((**جوزيف وودكروج**)) ان التراجيديا اليوم، لم يبق منها شي، ولم يعد يكتبها احد سواء بالشكل الدرامي او ياي شكل اخر. وان صفة التراجيديا تطلق خطأ على الاعمال الادبية الحديثة، التي تتناول

الانسان العادي ومغامراته التي لا سحر فيها، لاسيما وان نظرته الى روح الانسان ولانفعالاته تتسم بالتفاهة والانحطاط. وفي الوقت نفسه، يقصر التراجيديا على الانسان الملكي، ويقول انه في الابهة الملكية فقط تستطيع التراجيديا ان تتهادى تجر اذيالها[51].

ولم يصح ما ذهب اليه اصحاب هذه الاراء حول موت التراجيديا، ولم يصبح ادب وفن اليوم قاصرا على معالجة موضوعات السعادة والكوميديا. ويقول ((**هاينريخ فون كلايست**)): ((يقدر المرء ان يكون عظيما في الحزن، بل قل بطلا ولكنه في السعادة وحدها يكون إلها))[52]. فلو كانت هذه السعادة في متناول يد الانسان؛ لتجاوز الادب دوامة المعاناة والشقاء الانساني فضلا عن ان كل ((الملاحم التمثيلية لا يسعها الا ان تصور نزاعا وجهدا وقتالا من اجل السعادة ولكنها لا تحتمل السعادة نفسها ابدا وهي تسير بابطالها الى آلاف المخاطر والمصاعب للوصول الى الهدف المنشود وبمجرد ان يبلغ هؤلاء الابطال اهدافهم تسارع القصة الى اسدال الستار اذ لم يعد لها شيء بعد ذلك لتظهره سوى ان الهدف اللامع البراق الذي توقع البطل ان يجد فيه السعادة قد خيب امله ، وانه لم يكن بعد بلوغه اسعد حالا منه قبل بلوغه))[53].

وفي العصر الحديث تنهض روح التراجيديا من جديد وترتدي لباس الحداثة على اثر التطورات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. ويرى ((هربرت ج. مولر)) ان التراجيديا الحديثة لابد وان تختلف عن التراجيديا القديمة لان الحضارة الحديثة قد اثرت في معارفنا ووعينا وثقافتنا ، وبالتالي تكون التراجيديا في احسن حالاتها عندما تكون حديثة بكل ما في الكلمة من معنى[54]. وقد اصيب الاتجاه المتفاءل بموت التراجيديا بانتكاسة شديدة أثر الاحباطات والازمات، التي مر بها الانسان الحديث، اذ لم يعد واثقا انه السيد الحر الذي يسير قدره. وان الحروب والثورات التي خاضها الانسان الحديث اخذت تحطمه، وهو يجاهد

ببطولة وبتصميم، من اجل احرازه نصرا حاسما على كل العوائق التي تقف في سبيله. وقد احيا كثيرون من كبار كتاب العصر الحديث أمثال: ((**ابسن، ارثر ميلر، ت. س. اليوت، واونيل**))، التراجيديا كنوع من اشكال التعبير الفني وكذلك الروائيين، امثال((**دوستوفيسكي، وهاردي، ومالرو، وكامر، وفوكنر، وجرين**))، فهؤلاء لولا الجو التراجيدي لما استطاعوا ابداع اعمالهم الروائية[55]. ويقول ((**مالرو**)): ((ان الرواية الحديثة وسيلة محظوظة للتعبير عن العنصر المأساوي في الانسان))[56]. وكذلك قيل ان ((**ابسن**))، هو ((رائد المأساة العصرية))[57]، فمن خلال اعماله المسرحية تجسدت هموم المجتمع الحديث وقضايا الانسان المعاصر، لاسيما في ((**بيت الدمية" و "الاشباح" و "عدو الشعب" و "البطة البرية**)).

وجمال المأساة ينبع من انسجامها والتلاحم التام ما بين عناصرها، والمأساة كما يرى ((**انطوان معلوف**)) ((مسرحية يبلغ كل عنصر فيها تمامه، فيتوحد فيها... البطل بمصيره، ومصيره بطبعه وقناعته الذاتية، وروح التخطي (تخطي البطل لروح المساومة والحل الوسط وال "بين بين") بروح الاحتفال، والشعر بالعمل، والزمن بالحدث، والحدث بالاسلوب، والنقيض بنقيضه في حقيقة واحدة

(المفارقة)، والمشاهد بالبطل (التعاطف)، مما يبعث في المشاهد بعد انفراجا عميقا كاثرسيس))[58]. واذا كان التعريف يقصر المأساة على المسرح، فليس معنى هذا ان كل مسرحية مأساة ؛ ذلك ان المسرحية اذا افتقدت روح التخطي في البطل المأساوي ، واقتصرت على عرض المعاناة المأساوية معاناة سلبية، فانها لا تشكل مأساة. ومن الامثلة على المسرحية المأساوية مسرحية ((**شاترتون**))، التي كتبها الشاعر الفرنسي ((**الفريد دي**

فيني)) وتدور حول شاعر شاب عانى باكرا مأساوية الوضع البشري فمات منتحرا، فالمسرحية ليست مأساة، فقد قال عمها مؤلفها، انها ((دراما فكرية... فقد أردت آن اظهر رجلا روحانيا يخنقه مجتمع مادي))[59].

واليوم نستطيع دراسة المأساة في الرواية، لان الرواية في القرن التاسع عشر والقرن العشرين، تجسد بصورة اعمق، في بعض الحالات، روح المأساة اكثر مما فعلته الدراما في هذه السنين[60]. فقد استطاعت الرواية ان تخلق ابطالا مأساويين، يتحدثون باسم الانسانية وضميرها، ويجسدون واقع الانسان المعاصر، منهم: ((**راسكولنيكوف، وآل كرامازوف لدستويفسكي، وجوليان سوريل في رواية "الاحمر والاسود" لنستندال، وميرسو في رواية "الغريب" لكامو**))... لذلك فأننا نستطيع القول ان رواية المأساة مشروطة بخلق البطل المأساوي وهؤلاء الابطال ممن يقفون على قدم المساواة مع ابطال مآسي المسرح. والماسي ((تسمى عادة باسم الشخصية الاساسية فيها مثل "اوديب" و "ميديا" من الماسي اليونانية، و "هاملت" و "لير" و "عطيل" و "ماكبث" من ماسي "شكسبير"... والبطل هو الذي يخلع على المأساة اهميتها ويشيع فيها نغمتها))[61]. كما ان الاساس في المأساة يبدو جليا ((في مقاومة قوة انسانية ذات ابعاد متناهية العظم، لقوة اعلى منها واشد قوة ، وهكذا ينتهي البطل الى مصيره المحتوم بسبب هذا الضعف الانساني، او بالاحرى بسبب رغبته في المعرفة او رغبته في السلطان المطلق))[62].

ومما ساعد الرواية على تقديم المأساة، تفوقها من ناحية التقنية الروائية، ذلك ((آن انتصارها كان دائما يعود الى تقديم الحياة النفسية التي لا يستطيع المسرح آن يتناولها آلا تناولا سريعا))[63]. ويقول ((**مري كريكر**)) ((ان المأساة الحقيقية في ايامنا يمكن ان نجدها في الرواية حسب، لان نمطية الدراما تكبت إحساسنا الكامل بالكارثة... الرواية تعطينا

احساسا صحيحا بالانسان في مواجهة كاملة مع الكون))[64] وللمأساة اثر جمالي وفلسفي وخلقي يتيح لها فرصة التعبير عن نفسها في الاسطورة والرواية[65]. ويرى الكاتب ((**كونستانتين فيدين**)) انه ((لا يوجد في الادب ضرب يستطيع ان يشمل الروح الانسانية بهذا الشكل اللانهائي من وجود الانسان وفي مثل هذا الشمول كالرواية))[66] .فضلا عن ان الرواية استطاعت استيعاب مفاهيم المجتمع الرأسمالي ، الذي ولدت في ظله وصاحبت تطوره، واتاح لها في الوقت نفسه ، فرصة النمو والانتشار والتطور، اذ تعزى معرفة القراءة والكتابة والطباعة واقتصاد السوق الى نشوء الرأسمالية في الحقبة التي ظهرت خلالها الرواية ، وكذلك برزت النزعة الفردية في الرواية، التي وحدت بين ارتياد ما هو فردي وما هو اجتماعي، وبين ارتياد ما هو خاص وما هو عام . وهذا المزج بين التدفق الاجتماعي والتاريخ الواسع مع ما يصاحبه من الرؤى الاشد نفاذا وحدة للحياة الخاصة الخفية والى العلاقات المتداخلة بينها، مما يمد الرواية بالقوة والديمومة والاستمرارية[67]. فعالم ((الرواية ليس مجرد نقطة اختلاف، بل هو عالم معقد ومتشابك يشمل جميع تفاصيل السلوك والتصرف الانساني في المجتمع))[68] ولم تتجاوز الرواية الدراما الا بمعنى، انها قد اخذت مكانها كشكل ادبي اكثر انتشارا، وقد اتخذها كبار الكتاب في القرنين الماضيين، وسيلة فعالة ومؤثرة في التعبير عن مشكلات الانسان المعاصر، اذ تتميز بالمرونة والتنوع اكثر من أي شيء يمكن تقديمه على المسرح[69].

الهوامش:

[1] شكري محمد عياد – دكتور، كتاب ارسطوطاليس في الشعر، تحقيق وترجمة ، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، القاهرة – 1967: 42.

Shukri Muhammad Ayyad Dr., Kitab Aristatale's Fi Al-Sh'er, Research and translation, Dar Al-Kitab Al-Arabi Printers & Distributors, Cairo 1967: 42.

[2] أنطوان معلوف – الدكتور ، المدخل إلى المأساة (التراجيديا) والفلسفة المأسوية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، الطبعة الاولى – 1982م : 14-15.

Antoine Maalouf, Dr., Al-Madkhal ila Al-Ma'sah (Tragedy) wa Phalsafa Maswiayh, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut - Lebanon, 1st Edition 1982 AD: 14-15.

[3] جميل نصيف التكريتي – دكتور ، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية ، دار الحرية للطباعة، بغداد – 1985: 76.

Jamil Nasif Al-Tikriti, Dr., Qira'ah wa T'ammulat fil Misrah Al-Ighriqi, Publications of the Ministry of Culture and Information - Republic of Iraq, Freedom House for Printing, Baghdad 1985: 76.

[4] ول ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون ديوي (حياة وآراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم)، ترجمة، د. فتح الله محمد المشعشع: 512.

Will Durant, Qissatul Falsafah Min Aflatoon ila John Dewey (Lives and Opinions of the Greatest Philosophers in the World), Translation by Dr. Fathallah Muhammad al-Mushasha: 512.

[5] جورج تومسن، اسخيلوس واثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما ، ترجمة ، د. صالح جواد كاظم، منشورات وزارة الاعلام – الجمهورية العراقية – 1975: 257.

George Thomson, Aeschylus wa Athena, A Study in the Social Origins of Drama, Translation by Dr. Salih Jawad Kazim, Publications by Ministry of Information - Republic of Iraq 1975: 257.

[6] جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية، فردب. ميليت، ترجمة، صدقي حطاب، دار الثقافة – بيروت، مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر، بيروت – نيويورك، 1966: 46.

Gerald Eddes Bentley, Fann Al-Masrahiyyah, Fredb. Millett, translation, Sidqi Hattab, Dar Al-Thaqafat Berut, Franklin Company for Printing and Publishing, Beirut - New York, 1966: 46.

[7] قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي : 87.

Jamil Nasif Al-Tikriti, Dr., Qira'ah wa T'ammulat fil Misrah Al-Ighriqi: 87.

[8] اسخيلوس واثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما: 255.

Aeschylus wa Athena, A Study in the Social Origins of Drama: 225

[9] قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي: 89.

Jamil Nasif Al-Tikriti, Dr., Qira'ah wa T'ammulat fil Misrah Al-Ighriqi: 89.

[10] شكري محمد عياد، كتاب ارسطاطاليس في الشعر: 42.

Shukri Muhammad Ayyad Dr., Kitab Aristatale's Fi Al-Sh'er: 42.

[11] جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية: 75.

Gerald Eddes Bentley, Fann Al-Masrahiyyah: 75

[12] قراءة وتأملات في المسرح الاغريقي: 94.

Jamil Nasif Al-Tikriti, Dr., Qira'ah wa T'ammulat fil Misrah Al-Ighriqi: 94.

[13] اشلي ديوكس، الدراما، ترجمة محمد خيري دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة – 1977: 20.

Ashley Dukes, Drama, Translated by Mohamed Khairy, Dar Al Thaqafa for Printing and Publishing, Cairo, 1977: 20.

[14] الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي، نظرية الادب، ترجمة، د-جميل نصيف التكريتي، دار الرشيد للنشر، الجمهورية العراقية ، 1980م: 570.

Soviet Researchers specialized in the theory of literature and world literature, Nadhriyatul Adab, Translation by Dr. Jamil Nasif Al-Tikriti, Dar Al-Rasheed Publishing, Republic of Iraq, 1980: 570.

[15] شكري محمد عياد، كتاب ارسطاطاليس في الشعر: 48.

Shukri Muhammad Ayyad Dr., Kitab Aristatale's Fi Al-Sh'er: 48.

[16] محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة – 1977: 30

Muhammad Hamdi Ibrahim, Dirasah fi Ndhriyyah Al-Darama Al-Ighriqiyah, Dar Al Thaqafa for Printing and Publishing, Cairo, 1977: 30

[17] نفس المصدر : 42 .

Ibid, 42.

[18] اوديت اصلان، فن المسرح ، ترجمة، سامية اسعد : ج 1 / 303 .

Udit Aslan, Fann Al-Masrah, Translation by Samiya Asaad: 303/1.

[19] جبار العطية ، الجوقة عند اسخيلوس جنسيات مختلفة ومواقف متباينة ، مجلة الثقافة (س7) ، (ع-10) ، 1977 : 122-123.

Jabbar Al-Attiyah, Al-Jauqah inda Aeschylus: Different Nationalities and Different Attitudes, Al-Thaqafa Journal (s.7), (p. 10), 1977: 122-123.

[20] شكري محمد عياد، كتاب ارسطاطاليس في الشعر: 106.

Shukri Muhammad Ayyad Dr., Kitab Aristatale's Fi Al-Sh'er: 106.

[21] أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة: 95 ، 99.

Antoine Maalouf, Dr., Al-Madkhal ila Al-Ma'sah: 95, 99.

[22] شكري محمد عياد، كتاب ارسطاطاليس في الشعر: 74.

محمد حمدي إبراهيم، دراسة في نظرية الدراما الإغريقية: 30.

Shukri Muhammad Ayyad Dr., Kitab Aristatale's Fi Al-Sh'er: 74.

See: Muhammad Hamdi Ibrahim, Dirasah fi Ndhriyyah Al-Darama Al-Ighriqiyah: 45.

[23] شكري محمد عياد، كتاب ارسطاطاليس في الشعر: 74.

Shukri Muhammad Ayyad Dr., Kitab Aristatale's Fi Al-Sh'er: 74.

[24] اسخيلوس واثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما: 248.

Aeschylus wa Athena, A Study in the Social Origins of Drama: 248

[25] الدراما : 4-5.

.Al-Drama: 4-5

[26] الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي، نظرية الادب: 570.

Soviet Researchers specialized in the theory of literature and world literature, Nadhriyatul Adab: 591.

[27] جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية: 304/1

Gerald Eddes Bentley, Fann Al-Masrahiyyah: 1/304

[28] ليون شانصوريل، تاريخ المسرح، ترجمة، خليل شرف الدين، نعمان اباظة، منشورات عويدات ، بيروت – لبنان ، الطبعة الأولى – 1960: 17.

Leon Chansurel, Tarikh Al-Masrah, Translation by Khalil Sharaf El-Din & Noaman Abaza, Oweidat Publications, Beirut - Lebanon, 1st Edition - 1960: 17.

[29] اسخيلوس واثينا دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما: 504. ، ينظر، المدخل الى المأساة: 48.

Aeschylus wa Athena, A Study in the Social Origins of Drama: 504.

[30] عزيز الساعدي، دراسة في مسرح اسخيلوس، مجلة الثقافة (الفكر العلمي التقدمي)، السنة (7)، العدد(10)، 1977: 117.

Aziz Al-Sa'edi, Dirasah fi Masrah Aeschylus, Al-Thaqafa Journal (Progressive Scientific Thought), Year (7), No. (10), 1977: 117.

[31] شكري محمد عياد، كتاب ارسطاطاليس في الشعر: 68.

Shukri Muhammad Ayyad Dr., Kitab Aristatale's Fi Al-Sh'er: 68.

[32] شكري محمد عياد، كتاب ارسطاطاليس في الشعر: 54، 58، 80، 156.

Shukri Muhammad Ayyad Dr., Kitab Aristatale's Fi Al-Sh'er: 54, 58, 80, 165.

[33] جيرار جينيت، مدخل لجامع النص، ترجمة ، عبد الرحمن أيوب، دار الشؤون الثقافية العامة (آفاق عربية) – بغداد، دار توبقال للنشر: 31

Gerard Genette, Madkhal li Jam'e Al-Nass, Translation by Abd Al-Rahman Ayoub, Dar Al-Shu'own Al-Thaqafiay Al-'Ammah, (Arab Horizons) Baghdad, Dar Toubiqal Publishing: 31.

[34] عبد المنعم تليمة – دكتور، مقدمة في نظرية الادب، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة – 1989م: 152.

Dr., Muqadimah fi Nadhriyah Al-Adab, Dar Al- Abdel Moneim Talima, Awda, Beirut, 3rd Edition - 1989: 152.

[35] علي الزبيدي – دكتور، محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي (المأساة اليونانية)، الجزء الأول، مطبعة الجامعة، بغداد – 1971: (المقدمة – ظ).

Ali Al-Zubaidi, Doctor, Muhadhrat fi Tarikh Al-Adab Al-Masrahi, (Greek Tragedy), Part One, University Press, Baghdad - 1971: (Introduction - ظ).

[36] ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة، فريد مدور، دار الكتاب العربي، مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر، بيروت – نيويورك، 1965م: 83.

Milton Marx, Al-Masrahiya Kaifa Nadrusuha wa Natazawaquha (The Play: How We Study It and Taste It), Translation by Farid Medwar, Dar Al-Kitab Al-Arabi, Franklin Cimpany for Printing and Publishing, Beirut - New York, 1965 AD: 83.

[37] هيغل، فن الشعر ، ترجمة ، جورج طرابيشي: ج361/2.

Hegel, The Art of Poetry, Translation by George Tarabishi: Volume 361/2.

[38] ينظر ، فلسفة هيجل، ولترستيس ، المجلد الثاني (فلسفة الروح) ، ترجمة د. امام عبد الفتاح امام: 138.

See: Walter Stess, Hegel's Philosophy, Vol.2 (The Philosophy of the Spirit "Rouh"), Translated by Dr. Imam Abdel Fattah Imam: 138.

[39] كلينث بروكس، النقد الادبي، ويليم ، ك، ويمزات، ترجمة ، د. حسام الخطيب ومحي الدين صبحي: ح14/4.

Clinth Brooks, Al-Naqd Al-Arabi, William, K, and Wemsat, translation, d. Hussam Al-Khatib and Mohi Al-Din Sobhi: 4/14.

[40] ول ديورانت، قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون ديوي: 512.

Will Durant, Qissatul Falsafah Min Aflatoon ila John Dewey: 512.

[41] الباحثين السوفيت المختصين بنظرية الادب والادب العالمي، نظرية الادب: 614.

Soviet Researchers specialized in the theory of literature and world literature, Nadhriyatul Adab: 614.

[42] مآسي سنيكا. المسرحية وتأثيرها في الماساة الاليزابيثية . ي. اف واتلنج. ترجمة ، يعقوب منصور، مجلة الثقافة الاجنبية، س10، ع (1)، 1990 : 195.

J. F Wattling, Ma'asi Seneca, The play and its impact on the Elizabethan Tragedy, Translation by Yaqoub Mansour, Journal of Foreign Culture, s.10, p. (1), 1990: 195.

[43] مجموعة من النقاد والأدباء السوفيات، دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير، ترجمة عبد الله راضي، القسم الأول. مطبعة دار الساعة – 1977م: (المقدمة –ب).

Group of Soviet critics and writers, Dirasat Ishtirakiyah, Translation by Abdullah Radhi, 1st Section. Dar Al-Sa'ah Press - 1977 AD: (Introduction - B).

[44] رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، الطبعة الاولى – 1980: 40.

Riadh Esmat, Al-Batl Al-Trajedi fil Masrah Al-Alami, Dar Al-Tali'ah for Printing and Publishing, Beirut - Lebanon, 1st Edition - 1980: 40.

[45] مجموعة من النقاد والأدباء السوفيات، دراسات اشتراكية:84.

Group of Soviet critics and writers, Dirasat Ishtirakiyah: 84.

[46] فوزي فهمي احمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، القاهرة، المطابع الاميرية – 1967: 63.

Fawzi Fahmy Ahmed, Al-Mafhum Al-Trajidi w Al-Darama Al-Hadithah, Cairo, Al-Amiri Press - 1967: 63.

[47] جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية: 132-133.

فوزي فهمي احمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة:42.

Gerald Eddes Bentley, Fann Al-Masrahiyyah: 132-133.

Fawzi Fahmy Ahmed, Al-Mafhum Al-Trajidi w Al-Darama Al-Hadithah: 42.

[48] فوزي فهمي احمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة:81.

Fawzi Fahmy Ahmed, Al-Mafhum Al-Trajidi w Al-Darama Al-Hadithah: 81.

[49] المصدر نفسه: 99.

Ibid. 99

[50] كلينث بروكس، روائع التراجيديا في أدب الغرب، جمعها وقدم لها، ترجمة، د.محمود السمرة، مراجعة، معاوية الدرهلي. دار الكاتب العربي – بيروت، مطابع الغد – 1964: 129.

Clinth Brooks, Rawa'ei Al-Trajidia fi Adab Al-Gharb (Compilation) Translation by Dr. Mahmoud Al-Samurah, Revised by Muawiyah Al-Derhali. Dar Al-Kateb Al-Arabi - Beirut, Al-Ghad Press - 1964: 129.

[51] ويلبرس سكوت، خمسة مداخل الى النقد الأدبي (مقالات معاصرة في النقد)، ترجمة، د. عناد غزوان، جعفر صادق الخليلي، دار الشؤون الثقافية العامة – العراق: 143 – 144.

Wilburs Scott, Khamsa Madakhil ila Al-Naqd Al-Adabi (Current Articles on Criticism), Translation by Inad Ghazwan, Jaafar Sadiq Al-Khalili, Dar Al-Shu'own Al-Thaqafiyah Al-'Ammah - Iraq: 143 - 144.

[52] كليفرد ليج، المأساة ، ترجمة، د.عبد الواحد لؤلؤة، المجلد الأول، موسوعة المصطلح النقدي، دار الرشيد للنشر، منشورات وزارة الثقافة والاعلام – العراق، 1982م:23.

Clifred Leg, Al-M'asah, Translation by Dr. Abdul Wahed L'ul'ua, Vol.1, Encyclopedia of Critical Terminology, Dar Al-Rasheed Publishing, Publications of the Ministry of Culture and Information - Iraq, 1982: 23.

[53] وِل ديورانت ، قصة الفلسفة من أفلاطون الى جون ديوي (حياة وآراء أعاظم رجال الفلسفة في العالم)، ترجمة، د. فتح الله محمد المشعشع : 419.

Will Durant, Qissatul Falsafah Min Aflatoon ila John Dewey (Lives and Opinions of the Greatest Philosophers in the World), Translation by Dr. Fathallah Muhammad al-Mushasha: 419.

[54] فوزي فهمي احمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة:55.

Fawzi Fahmy Ahmed, Al-Mafhum Al-Trajidi w Al-Darama Al-Hadithah: 55.

[55] روائع التراجيديا في ادب الغرب: 130، وينظر ، جيرالد ايدس بنتلي، فن المسرحية: 154.

See: Gerald Eddes Bentley, Fann Al-Masrahiyyah: 154

[56] صالح الرزوق، المأساة في الأدب، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق – 1992: 111.

Saleh Al-Razzouk, Al-M'asah fi Al-Adab, Arab Writers Union Press, Damascus - 1992: 111.

[57] ملتون ماركس، المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها:156.

Milton Marx, Al-Masrahiya Kaifa Nadrusuha wa Natazawaquha (The Play: How We Study It and Taste It): 156.

[58] أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة: 305.

Antoine Maalouf, Dr., Al-Madkhal ila Al-Ma'sah: 305.

[59] المصدر نفسه: 138.

Ibid. 138

[60] أنطوان معلوف، المدخل إلى المأساة: 65.

Antoine Maalouf, Dr., Al-Madkhal ila Al-Ma'sah: 65.

[61] الاردس نيكول، علم المسرحية، ترجمة، دريني خشبة ، مراجعة، علي فهيم، مكتبة الآداب ، المطبعة النموذجية: 219.

Alardes Nicole, Ilma Al-Marahiyah, Translation by Drini Khashabah, Reviewed by Ali Fahim, Library of Arts, Model Press: 219.

[62] المصدر نفسه: 224.

Ibid. 224

[63] اوستن وارين، رينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة، محيي الدين صبحي، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والاداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي – 1972م: 292.

Austin Warren, Renee Willick, Nazariyah Al-Adab, Translation by Mohieddin Sobhi, The Supreme Council for the Sponsorship of Arts, Letters and Social Sciences, Khaled Al-Tarabishi Press - 1972: 292.

[64] كليفرد ليج، المأساة ، موسوعة المصطلح النقدي:146.

Clifred Leg, Al-M'asah, Encyclopedia of Critical Terminology: 146.

[65] ر.م. ألبيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم. منشورات عويدات، بيروت – لبنان، الطبعة الأولى – 1960: 249.

R.M. Alberis, Tarikh Al-Riwaya Al-Haditha, Translation by George Salem. Oweidat Publications, Beirut - Lebanon, 1st Edition - 1960: 249.

[66] مكارم الغمري – دكتور، الرواية الروسية في القرن التاسع عشر، عالم المعرفة – سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب – الكويت، 1981م: 12.

Makarim Al-Ghamry, Dr., Al-Riwaya Al-Rusia fi Al-Qarn Al-Tasi'e 'Ashar, Alam Al-M'arifa (Monthly cultural book series issued by the National Council for Culture, Arts and Litirature) - Kuwait, 1981 AD: 12.

[67] جيريمي هوثورن، مدخل لدراسة الرواية، ترجمة، غازي درويش عطية، مراجعة، د.سلمان داود الواسطي، دار الشؤون الثقافية العامة، 1996: 14-16.

Jeremy Hawthorne, Madkhal Li Diasah Al-Riwayah, Translation by Ghazi Darwish Attia, Reviewed by Dr. Salman Daoud Al-Wasiti, Dar Al-Shu'own Al-Thaqafiyah Al-'Ammah - Iraq 1996: 14-16

[68] جورج لوكاش، الرواية التاريخية ، ترجمة، صالح جواد الكاظم، دار الطليعة للطباعة والنشر – بيروت، وزارة الثقافة والفنون – العراق، 1978: 196.

George Lukasz, Al-Riwayah Al-Tarikhiyah, Translation by Salih Jawad Al-Kadhim, Dar Al-Tali`ah for Printing and Publishing - Beirut, Ministry of Culture and Arts - Iraq, 1978: 196

[69] س.دبليو. دوسن، الدرامة والدرامي ، ترجمة، د. عبد الواحد لؤلؤة، موسوعة المصطلح النقدي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية دار الرشيد للنشر، دار الحرية للطباعة - بغداد ، 1981: 133

S.W. Dawson, Al-Drama wa Al-Darmi, Translation by Dr. Abdul Wahed L'ul'ua, Encyclopedia of Critical Terminology, Publications of the Ministry of Culture and Information - Republic of Iraq, Dar Al-Rasheed Publishing, Dar Al-Hurriya for Printing - Baghdad, 1981: 133