جامعة سعد دحلب بالبليدة
كلية الآداب والعلوم الاجتماعية
قسم اللغة العربية وآدابها

مذكرة ماجستير

التخصص: الآداب الأجنبية

المسرح التراجيدي عند "راسين"

"أندروماك" أنموذجا

من طرف

أسماء أدرغال

أمام اللجنة المشكلة من:

الوالي بوجمعة	أستاذ محاضر- أ- جامعة البليدة	رئيسا
عبدلي محمد السعيد	أستاذ محاضر-أ- جامعة البليدة	مشرفا ومقررا
قرطي خليفة	أستاذ محاضر-أ- جامعة البليدة	عضوا مناقشا
كوراد رشيد	أستاذ محاضر-أ- جامعة الجزائر-2-	عضوا مناقشا

البليدة، مارس 2011

شكر

بداية نشكر المولى عز وجل الذي وفقنا لإنجاز هذا البحث، كما نتقدم بالشكر الجزيل لكل من ساعدنا من قريب أو بعيد في عملنا هذا، وعلى رأسهم الدكتور "عبدلي محمد السعيد" الذي كان لنا نعم المشرف وخير السند، وأعضاء اللجنة المناقشة الذين قاموا بمراجعة عملنا هذا.

ملخص

يعد الكاتب المسرحي "جان راسين" أحد أقطاب القرن السابع العشر، بل ويعد من أشهر كتاب التراجيديا الفرنسيين على الإطلاق.

وقد مر "راسين" في حياته المسرحية بمرحلتين، مرحلة تقليد سار فيها على خطى "كورني" وغيره من الكتاب. ومرحلة تجديد راح يجسد فيها تميزه وتجديده المسرحي بعدما ضمن لنفسه مكانة بين كبار كتاب المسرح في المرحلة السابقة. حيث أولى اهتمامه في هذه المرحلة لتحليل الأهواء النفسية وخاصة الأزمات النفسية الحادة، والغوص في أعماق النفس البشرية، وعرض تقلباتها وتناقضاتها، وقد كان لعاطفة الحب النصيب الأكبر من اهتمامه خاصة وأن أبناء جيله كانوا يحبذون ذلك الموضوع، فراح يصور الحب في مختلف أشكاله، كالحب السطحي والحب اللاشرعي والحب الغيور الذي ركز عليه بشكل أكبر، حيث حلت الغيرة عنده محل الإرادة عند "كورني" فباتت الشعور الذي يسير بأحداث المسرحة إلى الأمام.

وتعد مسرحية "أندروماك" من أهم المسرحيات التي كتبها "راسين" باعتبارها المسرحية الأولى التي حملت سماته التراجيدية الخاصة. فأكثر النقاد اختلافا حول تفسير مسرحه بصورة عامة يتفقون على أن هذه المسرحية تشكل نقطة تحول كبيرة في حياته الأدبية، حيث نقل مجال المسرح من الصراعات الخارجية والأحداث المثيرة إلى عالم النفس الرحب.

الفهرس

شـــكـــر

مـــلـــخص

الفهرس

مقـــدمة 6

تمـــهيد 10

1. تطور المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر.....14

1.1. تقديم.....14

2.1. المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر.....17

1.2.1. المسرح الفرنسي قبل القرن السابع عشر.....17

2.2.1. المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر.....18

1.2.2.1. "ألكساندر هاردي" 19

2.2.2.1. "جين ميري".....20

3.2.2.1. "بيار كورني" 21

4.2.2.1. أهم الكتاب المعاصرين لراسين 23

3.1. الكلاسيكية 23

1.3.1. مفهوم الكلاسيكية 23

2.3.1. نشأة الكلاسيكية 24

3.3.1. مبادىء الكلاسيكية.....25

1.3.3.1. محاكاة القدماء.....25

2.3.3.1. العقل 26

3.3.3.1. علاقة العبقرية بالفن 26

4.3.3.1. الطبيعة البشرية 27

5.3.3.1. الموضوعية 27

6.3.3.1. عمومية الأدب 28

7.3.3.1. الاقتباس من التاريخ 29
8.3.3.1. الوضوح وجزالة التعبير.....29
9.3.3.1. الخضوع للقواعد.....29
2. خصائص المسرح التراجيدي عند "راسين" 35
1.2. حياته وأعماله 35
1.1.2. حياة "راسين" 35
2.1.2. أعماله 42
1.2.1.2. "مأساة طيبة" 42
2.2.1.2. "الإسكندر" 43
3.2.1.2. "أندروماك" 43
4.2.1.2. "بريتانيكوس" 44
5.2.1.2. "بيرينيس" 45
6.2.1.2. "بايزيد" 45
7.2.1.2. "ميتريدات" 46
8.2.1.2. "إفيجيني" 46
9.2.1.2. "فيدر" 47
10.2.1.2. "إستير" 47
11.2.1.2. "أتالي" 48
2.2. خصائص مسرح "راسين".....48
1.2.2. مرحلة التقليد 49
2.2.2. مرحلة التجديد 51
1.2.2.2. شخصيات "راسين".....51
2.2.2.2. التحليل النفسي للعواطف 54
3.2.2.2. الحب عند "راسين" 55
4.2.2.2. البساطة 57
5.2.2.2. الاقتباس من التاريخ 60
6.2.2.2. أسلوب "راسين" 63

7.2.2.2. الموقف التراجيدي عند "راسين" 65
8.2.2.2. الالتزام بقواعد الكلاسيكية 66
3. دراسة مسرحية "أندروماك" 68
1.3. "أندروماك" في الأدب العالمي 68
1.1.3. أسطورة "أندروماك" 68
2.1.3. قصة "أندروماك" في الأدب العالمي 69
1.2.1.3. "أندروماك" في "الإلياذة" 70
2.2.1.3. "أندروماك" عند "يوريبيديس" 73
3.2.1.3. "أندروماك" في "الإنيادة" 75
4.2.1.3. "أندروماك" عند "راسين" 76
3.1.3. أهمية مسرحية أندروماك" لراسين 79
2.3. تحليل مسرحية "أندروماك" 80
1.2.3. موضوع المسرحية 80
2.2.3. الصراع 83
3.2.3. الحبكة 85
4.2.3. الشخصيات 92
1.4.2.3. الشخصيات الثانوية 92
2.4.2.3. الشخصيات الرئيسية 94
1.2.4.2.3. شخصية "أندروماك" 96
2.2.4.2.3. شخصية "بيروس" 99
3.2.4.2.3. شخصية "أورست" 102
4.2.4.2.3. شخصية "هرميون" 106
5.2.3. الزمان والمكان 111
خاتمة 113
قائمة المراجع 120

مقـــدمة

يعتبر القرن السابع عشر العصر الذهبي للأدب الفرنسي عموما وللمسرح على وجه الخصوص، ويعد الكاتب المسرحي "جان راسين" أحد أقطاب هذا العصر، بل ويعد من أشهر كتاب التراجيديا الفرنسيين على الإطلاق، إذ مازالت مسرحياته تلقى رواجا في أوساط القراء والمشاهدين على السواء، ولا يقتصر الإعجاب بأعماله على "فرنسا" بل يتعدى ذلك إلى مناطق أخرى خاصة في "بريطانيا" و"أمريكا".

ولهذا وقع اختيارنا على مسرحه كمجال لبحثنا، وحددنا موضوعنا في إطار المسرح التراجيدي لأن أعمال الكاتب عبارة عن مسرحيات تراجيدية باستثناء مسرحية كوميدية واحدة. أما اختيارنا لمسرحية "أندروماك" كنموذج فراجع لكونها تعد المسرحية الفاصلة بين مرحلتين من الحياة المسرحية للكاتب، مرحلة التقليد ومرحلة التجديد، فكثير من النقاد يعتبرون هذه المسرحية أول عمل ظهر فيه تميز "راسين" وتجديده.

وقد انطلقنا في بحثنا هذا من إشكالية رئيسية هي: ما هي خصائص المسرح التراجيدي عند "راسين"؟ وكيف تجلت هذه الخصائص في مسرحية "أندروماك"؟ وتتفرع هذه الإشكالية بالطبع إلى إشكاليات فرعية عديدة منها:

1- ما أهم مميزات القرن السابع عشر من الناحية السياسية والأخلاقية والفكرية والأدبية؟ وكيف انعكس ذلك على حياة "راسين" وأدبه؟

- ما أهم مميزات المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر؟ ومن هم أبرز أعلامه؟
- ما أهم المحطات التي مر بها "راسين" في حياته؟ وإلى أي مدى أثرت حياته الخاصة على أدبه؟
- ما هي نقاط التشابه والاختلاف بين أعماله وأعمال سائر الكتاب الآخرين؟
- إلى أي مدى التزم بمبادئ الكلاسيكية؟
- كيف تعامل مع التاريخ؟
- وهل تعكس مسرحية "أندروماك" أسلوبه الجديد في كتابة التراجيديا؟

وقد سرنا في بحثنا هذا على خطى المنهج الوصفي التحليلي الذي رأينا أنه الأنسب من بين المناهج لخدمة بحثنا. حيث حاولنا تتبع ووصف التراجيديا عند "راسين" وتحليل البناء الفني لمسرحية "أندروماك".

قدمنا لعملنا هذا بتمهيد تحدثنا فيه عن أهم مميزات المجتمع الفرنسي خلال القرن السابع عشر من الناحية السياسية والأخلاقية والفكرية والأدبية وذلك إيمانا منا بأن الأديب ابن بيئته، كما يؤثر فيها يتأثر بها ويعكس أحوالها في عوالمه، لننتقل بعد ذلك إلى الفصل الأول الذي عنوناه بتطور المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر، قدمنا له بمدخل تحدثنا فيه عن مفهوم التراجيديا ومميزاتها حتى يكون المطلع على هذا البحث على بينة حينما يتتبع مراحل هذا اللون المسرحي في "فرنسا"، فأوردنا مفهوم التراجيديا لدى العديد من الأدباء والمنظرين من مختلف العصور ثم أجملنا أهم الخصائص التي تشترك فيها أغلب الأعمال التراجيدية. وقد كان لعنونتنا هذا الفصل بتطور المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر بدل تطور التراجيديا الفرنسية في القرن السابع عشر أسباب تتعلق بعدم صفاء هذا اللون المسرحي واختلاطه آنذاك بأنواع مسرحية عديدة، وهذا ما سيتضح لاحقا.

أما في المبحث الأول من هذا الفصل فتحدثنا بشكل موجز عن المراحل التي مر بها المسرح الفرنسي منذ نشأته وإلى غاية القرن السابع عشر، لننتقل بعد ذلك للحديث عن أهم مميزات المسرح في القرن السابع عشر وأبرز أعلامه من السابقين لراسين أو المعاصرين له. فتحدثنا بالتفصيل عن كل من "ألكساندر هاردي" و"جين ميري" و"بيار كورني" وأوجزنا الحديث عن كل من "فيليب كينو" و"توماس كورناي". وخصصنا المبحث الثاني من هذا الفصل للحديث عن المذهب الكلاسيكي باعتباره المذهب الذي كان يسير على خطاه الأدب الفرنسي عموما والمسرح على وجه الخصوص أثناء القرن السابع عشر وتحديدا في ستينيات ذلك القرن، أي في الفترة التي عاش فيها "راسين" وأنتج أعماله، فتكلمنا في البداية عن مفهوم الكلاسيكية كمصطلح وكمذهب أدبي ثم تطرقنا لمراحل نشأة هذا المذهب لننتقل بعد ذلك لاستعراض أهم مبادئه.

وفي المبحث الأول من الفصل الثاني تحدثنا عن أهم ما ميز حياة "راسين" منذ ولادته وإلى غاية وفاته، فتطرقنا لنشأته وتعليمه وبداياته الأدبية وظروف إخراج كل مسرحية من مسرحياته وظروف وفاته. كما عرضنا ملخصا لكل عمل من أعماله حتى يكون المطلع على البحث على دراية بتلك الأعمال حينما نقوم بوصفها في المبحث الثاني الذي تحدثنا فيه بداية عن مرحلة التقليد التي سار فيها الكاتب على خطى أدباء عصره، ثم انتقلنا للحديث عن مرحلة التجديد والتي أبرزنا فيها مميزات مسرحه، فتكلمنا عن مواصفات شخصياته، وتركيزه على التحليل النفسي للأهواء والعواطف وخاصة ما تعلق بعاطفة الحب، واتسام مسرحه بالبساطة، كما تكلمنا عن كيفية استلهامه من التاريخ وخصائص أسلوبه الأدبي، وكيفية تجسد الموقف التراجيدي عنده، لنختم هذا المبحث بالحديث عن كيفية تعامل الكاتب مع مبادئ الكلاسيكية. وفي الحقيقة يعتبر هذا العنصر خلاصة

للعناصر السابقة، ذلك أن تلك المميزات التي اتسم بها مسرح "راسين" كانت في أغلبها من صميم المبادئ التي نادى بها المذهب الكلاسيكي والتي طبقها هو بطريقته الخاصة.

وننتقل في الفصل الثالث إلى دراسة مسرحية "أندروماك"، وقد خصصنا المبحث الأول للحديث عن قصة "أندروماك" في الأدب العالمي حتى يتسنى لنا معرفة أوجه الشبه والاختلاف بين تناول "راسين" وتناول الأدباء الآخرين لهذا الموضوع. فعرضنا في البداية قصة "أندروماك" كما هي معروفة في الأساطير اليونانية القديمة ثم عرضنا أبيات "الإلياذة" التي تحدث فيها "هوميروس" عن شخصية "أندروماك"، لنورد بعد ذلك ملخصي مسرحيتي "يوريبيديس" اللتين تحدث فيهما عن تلك الشخصية، ويتعلق الأمر بمسرحيتي "الطروادیات" و"أندروماك"، كما عرضنا أبيات "الإنيادة" التي تحدث فيها "فرجيل" أيضا عن "أندروماك"، لنجري بعد ذلك مقارنة موجزة بين تلك الأعمال وبين مسرحية "أندروماك" لراسين، وختمنا هذا المبحث بالحديث عن أهمية مسرحية "راسين" وتقييم النقاد لها.

أما المبحث الثاني من هذا الفصل فقد خصصناه لتحليل البناء الفني لمسرحية "أندروماك"، فتناولنا العناصر الآتية: الموضوع والصراع والحبكة والشخصيات والزمان والمكان، وقد حاولنا بتناولنا لتلك العناصر أن نستخرج من هذه المسرحية أهم مميزات مسرح "راسين" التي تحدثنا عنها في الجانب النظري.

ولأن الحديث عن خصائص المسرح التراجيدي عند "راسين" لا يكتمل ما لم ندعمه بأمثلة تثبت ما ذهبنا إليه، فقد أوردنا العديد من المقتطفات المسرحية، وإن كنا قد ركزنا بشكل أكبر على الاقتباس من مسرحية "أندروماك" باعتبارها المسرحية النموذج، كما استعنا في تحليلنا لأعمال الكاتب بالعديد من المقولات الخاصة به أو الخاصة بغيره من الأدباء أو النقاد. ولأن أغلب النصوص التي أوردناها هي نصوص مترجمة، فقد وجدنا بعض الكلمات والعبارات غير المستساغة لغويا فعلقنا عليها في الهامش، وقدمنا الكلمات والعبارات البديلة التي رأينا أنها الأنسب.

وقد واجهنا مشكل اختلاف ترجمة بعض أسماء الأعلام من مرجع إلى آخر فما كان علينا سوى اختيار الترجمة الأكثر شيوعا واعتمادها طوال البحث، لكننا حافظنا على الترجمة الأصلية للأسماء حينما كنا نورد النصوص المقتبسة وأشرنا في الهامش إلى ذلك التباين حتى لا يقع القارئ في الالتباس.

يبقى في الأخير أن نتقدم بشكر خاص للأستاذ الدكتور "محمد السعيد عبدلي" الذي أشرف على بحثنا وتابع خطوات إنجازه بالتفصيل، ولم يدخر أي جهد في سبيل مساعدتنا. حيث قدم لنا كل المراجع التي كانت بحوزته والتي لها علاقة ببحثنا، كما أحالنا على جملة من المراجع التي أفادتنا

في إنجاز هذا العمل. كما أفادنا بتوجيهاته القيمة طوال فترة إنجاز هذا البحث، إضافة إلى حرصه الدائم على تصحيح وتقويم الأخطاء المختلفة التي كنا كثيرا ما نقع فيها بحكم قلة خبرتنا. كما نشكره على تحفيزه وتشجيعه المستمر لنا على العمل بجدية أكبر ووتيرة أسرع، ونشكره كذلك على تفهمه وتواضعه الكبيرين اللذين جعلانا نشعر بثقة أكبر بالنفس ونحن ننجز هذا العمل. كما نتقدم بالشكر الجزيل للأساتذة أعضاء اللجنة المناقشة الذين سيراجعون عملنا هذا، وكل من ساعدنا من قريب أو بعيد في إنجاز هذا البحث.

والله نسأل التوفيق

تمـــهيـــــد

حتّى نتمكّن من دراسة مسرح "راسين Racine" ينبغي أن نستحضر هنا بعض ما تميّز به المجتمع الفرنسي خلال القرن السابع عشر في جوانبه السياسية والأخلاقية والفكرية والأدبية، وخاصة خلال الفترة التي عاش فيها الكاتب، وأنتج أعماله، وهذه الفترة هي الفترة التي حكم فيها "لويس الرابع عشر Louis XIV".

- الجانب السياسي: تداول على حكم "فرنسا" خلال القرن السابع عشر ثلاثة ملوك، إذ تولّى"هنري الرابع Henry IV 1589-1610م" العرش، وكان شجاعا وسياسيا محنكا [1] ص 135، استطاع أن يخمد فتن الحرب الدينية التي كانت تعيشها "فرنسا" منذ القرن السادس عشر، والتي كان طرفاها الرئيسيان هما: الكاثوليك والبروتستانت "الهيجونوت" وهم أنصاره القدماء، وتوّجت مجهوداته بإصدار "مرسوم نانت Edict of Nantes"، وهو عبارة عن معاهدة بين طرفي الصراع [1]. ص 136. وبعد هدوء الفتن الدينية وجّه اهتمامه نحو إصلاح الأحوال الاقتصادية المضطربة، واهتمّ بعلاقات بلاده التجارية والسياسية بجاراتها، إضافة إلى محاولاته الاستعمارية في "أمريكا الشمالية"، إلا أنه لم يعش طويلا لتحقيق ما كان يطمح إليه، إذ سقط بطعنة كاثوليكي متعصب في شوارع "باريس Paris سنة "1610م" [1] ص 137.

وبعد مصرع "هنري الرابع" تولّى ابنه القاصر "لويس الثالث عشر Louis XIII" عرش "فرنسا" وكانت أمه هي الوصيّة عليه والمتصرفة في شؤون البلاد، فكانت تنتهج سياسة معاكسة لسياسة زوجها. ولما بلغ "لويس الثالث عشر" رشده، أصبحت يده أقوى مما كانت عليه وشهدت فترة حكمه تحرك "الهيجونوت"، إذ قاموا بثورة متزامنة مع قيام حرب "الثلاثين عاما" "1618-1648م" التي عمّت أوروبا كلها، إلا أنه تمكّن من إخماد ثورتهم تلك [1] ص 140.

وقد كان الكاردينال "ريشيليو Richelieu" الذي تولّى الوزارة عام "1624م" الرجل القوي بجانب الملك، وتركّزت سياسة هذا الوزير على محاولة توحيد الشعب في ظل حكومة مركزية قوية، وذلك بمحاربة "الهيجونوت" وإضعاف نفوذ الأشراف، إضافة إلى ضمان نفوذ "فرنسا" دوليا [2] ص 132/ 133.

توفي الملك "لويس الثالث عشر" في عام "1643م" بعد وفاة وزيره "ريشيليو" بشهور قليلة، تاركا العرش لابنه الصغير "لويس الرابع عشر" الذي لم يتجاوز سن الخامسة. فتولّت أمه الوصاية عليه أيضا [1] ص 159. أما الوزارة فكانت من نصيب الكاردينال "مزران Mazarin" الذي تدرّب

على يد "ريشيليو"، وتبنّى سياساته وخططه، مثبتا تفوقه في السياسة الخارجية. أما داخليا فقد اشتدّ السخط على حكومته بسبب الضرائب التي فرضت لتمويل الحروب العديدة التي خاضتها "فرنسا" آنذاك [1] ص 159. ومن ثم ثارت قلاقل داخلية عرفت بحرب "الفروند La fronde"، هذه الحرب الأكثر تعقيدا في تاريخ "فرنسا" لأنها قامت على أسباب متناقضة ومصالح متباينة، وهذا ما أدى إلى فشلها في النهاية، فكان ذلك انتصارا كبيرا لمزران وتدعيما لسلطان الملكية. وحين توفي "مزران" عام "1661م" كان "لويس الرابع عشر" في الثالثة والعشرين من عمره، فتولّى مقاليد الحكم بنفسه، منفردا بالسلطان رافعا شعار: ((أنا الدولة L'état c'est moi)). وكان شديد النشاط، حريصا على حفظ مكانة الملك وإضفاء الهيبة على العرش [1] ص 159.

ونظرا لقوة هذا الملك الذي بلغت "فرنسا" في عهده قمّة المجد السياسي والاجتماعي والأدبي فقد نسب فولتير "Voltaire"، الكاتب الفرنسي المشهور، تلك الفترة المميّزة في تاريخ "فرنسا" إليه وسمّاها "عصر لويس الكبير"، وعلى هذا جرى العرف إلى اليوم [3] ص 11.

وخلاصة الأمر أن الفرنسيين ملّوا من نصف قرن من الحروب الأهلية الدامية والمدمرة، وأخذوا يطمحون إلى استقرار سياسي مجسّد في سلطة قوية، فوجدوا ذلك مع وحدة السلطة المطلقة والملكية الإلهية للويس الرابع عشر [4] ص 14 .

الجانب الأخلاقي: انتشرت في هذا العصر العديد من الآفات الاجتماعية كالجشع والسرقة وعدم الأمانة والقمار والدسائس العنيفة والسحر والإجهاض...وكانت أخطر هذه الآفات جرائم القتل بالسم التي تورّطت فيها شخصيات عريقة، وقد انتشرت هذه الجرائم لدرجة اقتضت إنشاء محاكم خاصة تعالجها [5] ص 48.كما استفحلت آفة الزنا بشكل كبير إذ كانت معظم زيجات الطبقة الأرستقراطية لا تعدو أن تكون ترتيبات لتنظيم الملكية، أي أنها زيجات مصلحة، فتغاضى المجتمع الفرنسي عن العلاقات الخارجة عن إطار الزواج فكان لكل قادر تقريبا خليلة. وغالبا ما كان الرجال الخائنون يتغاضون عن خيانات زوجاتهم. ولا يختلف الأمر على مستوى البلاط،فقد شهد هو الآخر انتشار الزنا وإن بشكل محتشم [5] ص 63. إضافة إلى انتشار ظاهرة الحذلقة (أي التكلّف والتصنع) التي شملت مختلف مناحي الحياة من مأكل وملبس وسلوك وأدب محادثة [4] ص 29.

– الجانب الفكري والثقافي: صاحب التغيرات السياسية المذكورة آنفا على امتداد هذا القرن ظواهر فكرية متنوعة، نحصرها في النقاط الآتية:

•انقسام المسيحية إلى طوائف مختلفة، مما أدّى إلى نشوء الحروب الدينية، وما صاحبها من بلبلة وإلحاد [6] ص 133. لتنتهي الأمور إلى سيادة الكاثوليكية بلا منازع [4] ص 24. إلا أن أهم حركة ظهرت وتمكنت في هذا القرن بالذات كانت الحركة الجانسينية Jansénisme"، التي يحتلّ القدر

عندها مكانة كبيرة. ويرى أصحاب هذا المذهب أن الله لا ينعم بنعمته إلا على الذين يستحقونها مع إفساح المجال للحرية الإنسانية، لكن ضمن إطار محدود جدا، ومن يؤتي هذه النعمة يشعر بفرح عميق جدا، أما الذي تملكته قوى الشر، فلا يمكنه الخلاص لأنه لا يملك الدافع إلى الخير الذي توقره النعمة الإلهية [7] ص 249. ولقد كان لهذا المذهب تأثيرات واضحة على كثير من أدباء هذا العصر، إذ يعتبر أشهر كتاب يحمل النزعة الجانسينية هو كتاب "الخطرات" لباسكال "pascal"، والذي ألفه ما بين سنتي "1658–1662م" [8] ص 25. كما أثر هذا المذهب في مؤلفات "راسين"، كما سنرى لاحقا.

٠ارتفاع صوت النزعة الإنسانية "humanite"، والتي كانت قد ظهرت خلال عصر النهضة، وانتشارها انتشارا واسعا، إذ تبنّاها مجموعة من الفنانين والأدباء الذين سخروا من التقاليد وبشّروا بحق الفرد في الانطلاق من أسر العرف والعقائد، لكنهم وقعوا في تناقض فكري ظاهر، إذ أضفوا على العصور اليونانية والرومانية هالة من القداسة، كما أنهم كانوا يعيشون بمعزل عن الجماهير [6] ص 134.

٠استحواذ العقلانية على أفكار الطليعة المثقفة، وذلك نتيجة لتقدم العلوم وخاصة الرياضيات والفيزياء، وقد رفضت العقلانية الأفكار القائمة على الإيمان بالخوارق والغيبيات [6] ص 134.

– الجانب الأدبي: من أهم الظواهر الأدبية التي برزت خلال هذا القرن نجد:

٠اشتداد الصراع في فرنسا بين الاتجاهين اللذين شكّلا ازدواجية عصر "الباروك baroque" (الاتجاه نحو الاستسلام للنزعة الفردية من ناحية والاتجاه نحو الالتزام بالمبادئ والقواعد العامة من ناحية أخرى.) [9] ص 139. أما "الباروك" فهو فن الحركة والحرية وانطلاق الخيال ورفض الخضوع للأشكال المقنّنة، وقد انتشر في الأدب الفرنسي في بدايات القرن السابع عشر فشمل عدة أنواع: "المسرحية الرعوية (التي تعالج عادات الرعاة ومغامراتهم)، التراجيدي كوميديا، الشعر، الرواية"، وخير من مثّل هذا الاتجاه في مجال الشعر الشاعر "تيوفيل دي فيو Teophile Viau de" "1619–1655م"، "سانت آمان saint- amant" "1594–1661م" وغيرهما [10] ص 160. أما في مجال الرواية، فنجد "أونريه دو أفي honore de uefe" في روايته المشهورة آستريه Astreeعام "1607م" التي جمعت بين مغامرات الحب والحرب [2] ص 376.

أما الاتجاه الثاني (أي اتجاه الميل نحو الخضوع للأشكال المقننة)، فخير من جسّده الشاعر "فرنسوا ماليرب François DE malherbe" [9] ص 144/ 145. إضافة إلى مجموعتين من

شعراء العصر هما: شعراء البديهة (أي شعراء الصالات) وأشهرهم "فواتير voiture1597-1648م" والشعراء المتدينون أمثال "راكان Racan" [6] ص 134.

•نشوء المجامع اللغوية والأدبية، ولعلّ أهم هذه المجامع قاطبة: الأكاديمية الفرنسية "1635م" [6] ص 143.

•انتشار الصالونات الأدبية: وهي عبارة عن تجمعات أدبية من اختراع عصر النهضة ومن أشهر هذه الصالات "قصر رامبوييه Hôtel de Rambouillet" الذي أشرفت عليه "كاترين دي فيفون Catherine DE Vivonne" مركيزة "رامبوييه"، وكذا صالون" مدام دولوج Mme De Loges". ومن أشهر الشخصيات الرئيسية في هذه الصالات نجد: "غويز دو بلزاك Guez DE Balzac"، الذي اشتهر برسائله وخصوماته الأدبية، و"كلود فور دو فوجلا Claude Faure de vauglas" الخبير في مسائل اللغة [2] ص 377. ويتميز أدباء هذه المجموعة برقة تعبيرهم ودقة إدراكهم وعمق تحليلاتهم [2] ص 376. وقد بلغ ببعضهم الحرص على تهذيب اللغة وتجلية المعاني وأناقة التعبير أن صاروا لا يتكلمون إلا بالمجاز والألغاز للتلويح بفطنتهم، فأتاحوا بذلك الفرصة لموليير "Molière" كي يسخر منهم في مسرحياته [3] ص 70.

الفصل 1

تطور المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر

1.1. تقـــــــديـــم.

يحسن بنا قبل الحديث عن التراجيديا الفرنسية خلال القرن السابع عشر الحديث أولا عن مفهوم ومميزات التراجيديا بشكل عام، وذلك حتى نتمكن من الوقوف عند أهم ما يميز هذا اللون المسرحي في "فرنسا". وإن كنا سنتحدث عن المسرح الفرسي بشكل عام بسبب مزج كتّاب النصف الأول من هذا القرن بين مختلف الألوان المسرحية، لكن سنحاول قدر الإمكان التركيز على الأعمال الأقرب في طابعها العام إلى التراجيديا.

لقد شغلت التراجيديا اهتمام الدارسين للمسرح أكثر من غيرها من الأنواع الأخرى، غير أن آراء هؤلاء الكتّاب كانت متباينة، ويرجع سبب هذا التباين إلى أن للحقب التاريخية المختلفة مفاهيم متباينة لهذا النوع، فمثلا "أرسطو Aristote" حينما عرّف التراجيديا كانت في ذهنه التراجيديات التي كتبت في عصره، وتلك التي كتبت من قبل [11] ص 35. كما أن كل دارس يركز على جانب معين من التراجيديا ويوليه اهتمامه مما يؤدي الى اختلاف المفاهيم، كأن يركز أحد على عظمة الشخصيات والآخر على النهاية المفجعة وهكذا.

وسنورد جملة من التعريفات لباحثين من حقب زمنية مختلفة، ولنبدأ بأقدم من تحدّث عن التراجيديا وهو"أرسطو" "384–322 ق م" في كتابه "فن الشعر l'art poétique" والذي بحث فيه خصائص التراجيديا والكوميديا كما رآها في مسرحيات "أسخيلوس" Eschyle" و"سوفوكليس" Sophocle" و"يوريبيديس Euripide" [12] ص 12. وسنفصّل قليلا في الحديث عن مفهومه للتراجيديا كونه أقدم من نظّر للأدب عموما وللمسرح خصوصا. بالإضافة إلى أن أغلب النقاد المسرحيين تأثروا بأفكاره، بل إن الكثير منهم لم يأت بجديد واقتصر جهده على شرح أفكاره وتبسيطها.

يقول "أرسطو" بأن التراجيديا هي: ((محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة وأن لها طولا معلوما وتؤدى بلغة ذات ألوان من الزينة تختلف باختلاف أجزاء المأساة، وتتم بواسطة أشخاص يمثلونها، وليس بواسطة الحكاية، وهي تثير في نفوس المتفرجين الرعب والرأفة، وبهذا تؤدي إلى التطهير Cathersis أي تطهير النفوس من أدران انفعالاتها.)) [13] ص 14. في هذه العبارة إذا تعريف واضح لطبيعة التراجيديا وتحديد لوظيفتها الأساسية وكذلك تحديد للغتها المنمقة الشعرية، وإن كان

قد أغفل أهم عناصر التراجديا اليونانية وهو الصراع بين القوى المتعارضة [14] ص 14. ويمكن إجمال أهم آراء "أرسطو" حول التراجيديا من خلال هذا التعريف، في النقاط الآتية:

– أجزاء التراجيديا عند "أرسطو": القصة (أي ترابط الحوادث معا بحيث تكون بناءا محكما) والأخلاق (أي السمات المميزة للشخصيات)، والفكرة التي تدور حولها المسرحية والمنظر والأناشيد والحوار [13] ص 14.

– أهم هذه الأجزاء كلها هي تركيب الأفعال أي عقدة المسرحية، ثم تليها الأخلاق في الأهمية، أما أهم ألوان الزينة اللغوية عنده فهو النشيد أو الموسيقى [13] ص 15.

– وجوب أن تكون التراجيديا متوسطة الطول حتى لا تملّ، وأن تشتمل على بداية ووسط ونهاية، وأن تتم لها وحدة العمل أي وحدة الموضوع، فلا تختلط عقدتها الأساسية بعقد ثانوية، ولا تتألف من أكثر من موضوع واحد، حتى لا يتشتت انتباه المتفرج، وتنصرف الأضواء عن البطل إلى شخصيات أخرى، فيضعف الموضوع الأصلي [13] ص 15.

– أن يكون مدى الأحداث مما يمكن أن يجري في الحياة الحقيقية في دورة شمس أي نهار وليلة أو أكثر قليلا. أما الأحداث التي وقعت في الماضي فتروى على ألسنة الشخصيات [13] ص 15.

– كل تراجيديا تشتمل على تحول، أي انتقال من السعادة إلى التعاسة أو العكس، وعلى تعرف أي انتقال من الجهل إلى المعرفة [13] ص 16.

– بطل التراجيديا يجب أن يكون غير شبيه بنا، مفطور على الخير ولا علاقة له بما حل به من مصائب، هذه المصائب التي تكون نتيجة خطأ ثقيل، وذلك لكي تثير فينا الرعب والرأفة والرثاء لحاله [13] ص 16.

كانت هذه أهم آراء "أرسطو" حول المأساة، والتي ظلّت كقواعد جامدة يحكم نقاد الدراما بمقتضاها حتى القرن الثامن عشر، بالرغم من روائع "شكسبير Shakespeare" وغيره ممن لم يبالوا بتلك القواعد، وراحوا ينظرون إلى التأليف المسرحي نظرة حرة [15] ص 39.

وبعد الحديث عن مفهوم "أرسطو" للتراجيديا ننتقل لاستعراض بعض المفاهيم الأخرى والتي تشترك مع نظرة "أرسطو" للتراجيديا في نقاط وتختلف معه في نقاط أخرى.

يقول "إيزيدور الإشبيلي Isidore of Séville"، وهو أسقف "إشبيليه" وكاتب موسوعي ذاع صيته في العصور الوسطى: ((تتكون التراجيديا من قصص حزينة لدول أو ملوك.)) [16] ص 14. أما "تشوسر Chaucer"، وهو شاعر إنجليزي عاش أيضا في العصور الوسطى، فيرى أن:

((التراجيديا تقدم قصة بعينها كما تذكر لنا الكتب القديمة لشخص تحقق له النجاح المرموق، ثم هوى من مقامه العالي إلى شقاء وينتهي به الأمر إلى هوان.)) [16] ص 143.

أما إذا ذهبنا إلى "كورني Corneille" فإن التراجيديا عنده: ((تقتضي لموضوعها حدثا بارزا خارقا للعادة وخطيرا.)) [17] ص 24. لكن "راسين Racine" يرى أنه: ((ليس من الضروري أن تشتمل التراجيديا على إراقة دم وموت، بل يكفي أن يتسم حدثها بالجلال، وأن تتميز شخوصها بالبطولة وأن تثار فيها المشاعر، وأن أثرها النهائي ذلك الحزن المهيب الذي يمثل كل ما تشيعه التراجيديا من متعه.) [16] ص 146/ 147. وتعرّف أيضا على أنها لفظ يطلق على الدراما التي تصوّر الإنسان السامي وكأنه ألعوبة في يد القدر [18] ص 51.

وبعد هذه المفاهيم نحاول أن نخلص إلى أهم الخصائص التي تتكرر غالبا في التراجيديات العظيمة.

أما الخاصية الأولى، والتي عادة ما يقرنها الناس العاديون تلقائيا بالتراجيديا، فهي النهاية التعيسة، النهاية التي غالبا ما تعني موت البطل في المسرحية. وفعلا معظم التراجيديات تنتهي نهاية تعيسة لكن هذه النهاية ليست أهم ما يميز التراجيديا [11] ص 38. والدليل على ذلك أننا لو جعلنا، على سبيل المثال لا الحصر، نهاية مسرحية من مسرحيات "شكسبير" الكوميدية تنتهي نهاية تعيسة، فهل يمكننا بعد ذلك أن ندرج هذه المسرحية ضمن المسرح التراجيدي، ثم إن هناك عددا من المسرحيات التراجيدية العظيمة تنتهي بنهاية سعيدة كمسرحية: "السيد le cid" لكوناري ومسرحية "إفيجيني Iphigénie" لراسين.

والخاصية الثانية، وهي أهم بكثير من النهاية التعيسة، هي معالجة هذه المسرحيات لموضوعات جدية، ففيها صراع هام بين شخصية أو مجموعة من الشخصيات وبين قوة عظيمة. ففي مسرحية "أوديب ملكا Oedipe roi" لسوفوكليس ثمة صراع رجل مع القدر أو الآلهة وفي مسرحية "هاملت Hamlet" لشكسبير يصارع البطل في سبيل التخلص من أغلال شخصيته [11] ص 38. وفي معظم المسرحيات الكلاسيكية، كما سنرى لاحقا، نجد الصراع بين الواجب وأهواء النفس. وفي مسرحيات "توفيق الحكيم" نجد الصراع قائما بين الإنسان والزمن، حيث لايمكن للإنسان إيقاف دورة الزمن ولا أن يعود إلى الوراء لتصحيح أخطائه. كما نجد الصراع قائما بين الإنسان ونواميس كونية أخرى تحيط به وتعمل على الحد من حريته، وتتمثل هذه النواميس في أفكار مجردة ومفاهيم ذهنية كالمكان والزمن أو في شكل أعراف اجتماعية [19] ص 196.

والخاصية الثالثة، والتي نجد أن جل التعريفات التي أوردناها توليها أهمية خاصة، فهي عظمة الشخصيات، فعادة ما يكون البطل ملكا أو أميرا، أي رجل تفوق مرتبته مرتبة الرجل العادي بكثير [11] ص 40.

كانت هذه هي أهم الخصائص التي يشترك فيها الكثير من المسرحيات التراجيدية العظيمة بما فيها المسرحيات الفرنسية الكلاسيكية التي سنتحدث عنها لاحقا.

2.1. المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر.

1.2.1. المسرح الفرنسي قبل القرن السابع عشر.

لمسرح الفرنسي شأنه شأن المسرح الأوروبي نهض في العصور الوسطى بفضل الدين [20] ص 160. إذ كانت المشاهد المسرحية تقام أمام أعتاب الكنائس في أيام الأحد بعد القداس وفي المناسبات الدينية [10] ص 30. لكن سرعان ما تحولت من مجرد تعاليق قصيرة مضافة باللغة اللاتينية إلى القداس، كما كان الأمر في القرن الثاني عشر، إلى مسرحيات حقيقية خلال القرن الثالث عشر. وعموما يقسّم المسرح الفرنسي في العصور الوسطى إلى قسمين: المسرح الديني والمسرح الدنيوي [10] ص 30.

– المسرح الديني: والذي بدأ، كما قلنا، كطقس شعبي في مواسم الاحتفال وتطوّر شيئا فشيئا، ولهذا المسرح ثلاثة أنواع: [10] ص 30.

• مسرح "التوراة": الذي يلجأ إلى قصة الإنسان كما وردت في قصص "التوراة"، مثل تمثيلية "آدم".

• مسرح سيرة القديسين، ويرتبط بحياة القديسين مصوّرا حياتهم، مثل تمثيلية "القديس نيقولا saint Nicolas" التي ظهرت خلال القرن الثالث عشر.

• مسرح سيرة حياة "المسيح": التي تصور فترة من حياة "المسيح" ورفاقه، وقد انتشر هذا النوع في القرنين الثالث والرابع عشر.

– المسرح الدنيوي: الذي نشأ وتبلور في أواخر القرن الثاني عشر، وهو عبارة عن مسرح كوميدي، اجتمعت فيه عناصر عديدة كنقد العيوب والحوار الطريف والرقص والموسيقى [4] ص 9/ 10.

ويتابع المسرح الفرنسي سيره لتدب فيه الحياة خلال القرن الخامس عشر، حين ظهر عمل هام تمثل في "مهزلة المعلم باتولان la farce de maitre pathelin" لكاتب مجهول، وهي تشبه أن تكون كوميديا جيدة لما فيها من دعابة وتعبير قوي وحياة وحركة [3] ص 94. أما القرن السادس عشر فقد شهد مولد التراجيديا، حيث تم محاكاة روائع المسرحيات القديمة باللغة اللاتينية،

كما ظهرت ترجمات لهذه الروائع باللغة العامية. ففي هذا القرن وتحديدا عام "1552م" كتب "جوديل Jodelle" مسرحية "كليوباترا في الأسر Cléopâtre captive"، والتي تعدّ نقطة تحول في تاريخ المسرح الفرنسي [17] ص 4. وجاء بعد "جوديل" شاعران آخران: الأول هو "جارنيه Garnier"، وكان تأليفه يزدحم بالصور البيانية العنيفة والجمل الخطابية، أما الشاعر الآخر فهو: "مونكروتيان Monchretien" وفي مسرحياته نغمات حزينة لا تخلو من تكلف، إلا أنها حسنة التعبير وحلوة الإيقاع [3] ص 95. وقد اقتدى هؤلاء الشعراء باليونان والرومان والإيطاليين وخاصة بتراجيديات "سينيك Sénèque"، كما تأثروا بآراء النظريين في "إيطاليا"، وهم نفر من النقاد الذين اقتبسوا تعاليم "أرسطو Aristote"، وشرحوها وأضافوا إليها وغيّروا بعضها أو لنقل أساؤوا فهم بعضها. فاستقرّ في أفهامهم أنه لا بد في التراجيديا من نجاوى وجوقة وأغان وآلة وحكم وأجوبة قصيرة، ثم عمل واحد عظيم يؤخذ من التاريخ وينتهي إلى سوء وشعر جيد الأسلوب وفسحة من الوقت لا تتجاوز يوما واحدا. أما وحدة الموضوع التي كان النظريون يطلبون بشدّة وإصرار أن يحافظ الشعراء عليها فلم يعيروها أيّ اهتمام، فكانت أعمالهم خليطا من الحوادث [3] ص 95.

والخلاصة أن الفرنسيين الذين نشأ مسرحهم نشأة دينية وتطور مع مرور الزمن وشهد بعض الأعمال المسرحية المميزة، لم يستطعوا حتى في القرن السادس عشر المتميز بظهور نخبة من الأدباء والمفكرين، أن يخلقوا مسرحيات حيّة خالدة وكان عليهم الانتظار حتى القرن السابع عشر والذي يعد بحق العصر الذهبي للأدب الفرنسي عموما وللمسرح خصوصا.

2.2.1. المسرح الفرنسي في القرن السابع عشر.

كان المسرح الفرنسي حتى عام "1640م" متسما بالخروج عن القواعد [7] ج2 ص 255. إذ كان الاعتماد على الهواية المسرفة والتحرر أهم ما ميّز الأدب الفرنسي عامة، كما رأينا سابقا، وأدب المسرح على وجه الخصوص. وكان النوعان السائدان في المسرح هما: التراجي كوميديا التي تنتهي نهاية سعيدة والمسرح الرعوي الذي يعالج عادات الرعاة، وقد أخذ عن الإيطاليين والإسبانيين [17] ص 14/ 15.

فكتاب المسرح في تلك الفترة لا يحفلون بأيّة قواعد أو أصول كالوحدات الثلاث (أي وحدات: الموضوع، الزمان والمكان) أو تمييز الأنواع. فأحداث المسرحية تستغرق أياما وشهورا بل أعواما كاملة، كما أن الكتاب يخلطون الهزل بالجد. وقد دفعت بهم نزعة التحرر هذه إلى المبالغة في كلّ صورها وأشكالها. فكانوا يلجؤون إلى الخوارق كالقوى الخفية والسحر والشعوذة، وما إلى ذلك دونما مراعاة للأخلاق أو الحياء أو الذوق، كما أن رغبتهم في التأثير والتهويل جعلتهم

يلجؤون إلى وسائل الرعب والذعر. فكانت المعارك تظهر على المسرح، وكذلك مشاهد القتل والجنون [17] ص 15.

ومن بين الأسباب التي حالت دون وصول المسرحية إلى نمط ثابت من حيث البناء في هذا العصر عدم الاستقرار السياسي والفكري إضافة إلى نفور الجمهور الفرنسي من الفن المسرحي القائم على قواعد ثابتة منتظمة، نتيجة انتشار بذور الثقافة الشعبية التي ظهرت في عهدي "هنري الرابع Henry IV" و"لويس الثالث عشر Louis XIII" [9] ص 141.

إلا أن السنوات العشر من سنة "1630م" الى سنة "1640م" شهدت التحول الحاسم في تاريخ المسرحية الفرنسية إلى النماذج المطّردة [9] ص 145. إذ شعر "ميري Mairet" وزمـــلاؤه– ولعل ذلك بتأثير الطبقة الأرستقراطية والصالات الراقية– بوجوب الأخذ بمبدأ البساطة والتقرب في تصوير الحياة من الواقع والابتعاد عن الإغراب في سرد الحوادث والتعقيد في القصة. من أجل ذلك أخذوا يركزون العمل في عقدة واحدة وسيطر عليهم قانون الوحدات الثلاث، فكان ذلك إيذانا بالمنزلة السامية التي بدأ "أرسطو Aristote" يحتلها هو وشعراء اليونان في نفوس الأدباء الفرنسيين في القرن السابع عشر، كما كان كبار النقاد يدعون المؤلفين بإلحاح إلى تطبيق قانون الوحدات الثلاث، والأخذ بمبدأ البساطة في حبك القصة والوضوح في أداء المعاني. فيجب أن تكون في كل تمثيلية شخصية كبيرة تتوجه إليها الأنظار وعمل واحد يتألف من عرض وتطور ونهاية، وهذه الأخيرة يجب أن تكون طبيعية يؤدي إليها منطق الحوادث. أما وحدتا المكان والزمان فهما الضمان لوحدة العمل. ويجب أن تحمل التمثيلية مغزى يدعو إلى العقل والخير فينال المحسن ثوابه والمسيء عقابه، مما يؤدي إلى فرح الأخيار وارتداع الأشرار [3] ص 69/ 97.

ومن أهم الكتاب المسرحيين الذين اشتهروا قبل تمكن المذهب الكلاسيكي نجد: "ألكساندر هاردي Alexandre Hardy" و"جين ميري Jean Mairet" و"بيار كورني Pierre Corneille". ويمثل الأول اتجاه الخروج عن القواعد والثاني اتجاه الالتزام بالقواعد أما الكاتب الأخير فيمثل مسرحه الاتجاهين معا.

1.2.2.1. ألكساندر هاردي"1569–1631م".

وهو أحد المسرحيين الجوالين. عمل لفترة في التمثيل ثم تحول إلى التأليف. تميّز إنتاجه بالغزارة، إذ يقال أنه كتب نحو ستمائة مسرحية ضاع معظمها، ولم يبق منها سوى خمسين مسرحية [21] ص 70. هذا الإنتاج الضخم تنوع بين المسرح التراجيدي والتراجي كوميدي والرعوي [9] ص141. وقد مازج الكاتب بين المضحك والمفجع وتصرف بوحدتي المكان والزمان، فالعمل المسرحي عنده قد يمتد إلى عدّة سنوات كأنه عمل روائي [21] ص 71.

ورغم كثرة الأحداث إلا أن الكاتب عرف كيف يجيد الحبكة الروائية، أي عرف كيف يسلسل الحوادث والعواطف بحيث يستدعي بعضها بعضا، ويسير بالقصة إلى نهايتها المنطقية المحتوم. وكثرة الحوادث هذه كانت نتيجة رغبة الكاتب في إرضاء أذواق الشعب التوّاق إلى المناظر الكثيرة، والأخبار المثيرة من حب وفروسية ومغامرة [3] ص 96.

ويلون "هاردي" حواره بالصور والتشابيه الخيالية ولا يتحرج من استعمال الألفاظ البذيئةكما أنه يكثر في مسرحياته من اعتماد عنصر الأحلام الموافقة للطبيعة الخرافية السحرية التي كان يؤمن الشعب ويؤخذ بها [3] ص 71.

ورغم تميز أعماله بالخروج عن القواعد إلا أنه مهّد للمسرحية الكلاسيكية بتخليه عن الجوقة التي كانت تعترض وتعرقل سير العمل والحركة المسرحية في مسرحيات القرون الوسطى وتتدخل بنحو خارجي يقيّد الأشخاص ويعيق تطورهم. كما أنه أدخل عنصر التحليل النفسي [21] ص 71.

ولقد أغرى نجاح "هاردي" طائفة من الكتاب الناشئين آنذاك أن يكتبوا للمسرح ومن هؤلاء: "ميري Mairet"، "روترو Rotrou"، "سكوديري Scudéry"، "كورني Corneille"، "تريستان Tristan". إلا أن آثارهم لم تكن تباري آثاره، فقد كانت مزيجا من المحاورات الطويلة المملة، تذهب بجدتها الأناقة المصطنعة والحذلقة المتكلفة حتى أصبح الناس يأسفون على عهده رغم ما في أعماله من خشونة وشراسة [3] ص 96.

وبالرغم من كل هذه المزايا التي رفعت ذكر "هاردي" في عصر "الباروك barouque"، فقد نسي نسيانا يكاد يكون كلّيا في العصر التالي، عصر انتصار القواعد ويرجع هذا بطبيعة الحال إلى الاختلاف بين العصرين [9] ص 142. ولم يعد لمسرحياته الآن من أهمية غير كونها أولى المسرحيات الاحترافية التي كتبت في "فرنسا" [22] ج2 ص 326.

2.2.2.1. جين ميري "1604– 1686م".

كان "ميري" يكتب مسرحياته وفق النمط الذي كان سائدا في ذلك العصر. فقد كانت مسرحياته الأولى، وأكثرها رعوية وتراجي كوميدية، تميل إلى إشباع العواطف الرومانتيكية [9] ص 146. وبعد سنوات من هذه البداية درس أعمال المسرحيين الإيطاليين وطالع المسرحيات القديمة وتأثر بقواعد المسرحية، وحاول أن يطبقها في مؤلفاته [21] ص 72. فأخرج مسرحية "سيلفانير Sylvanire" عام "1630م" وتقيد فيها بقانون الوحدات الثلاث. وشرح في مقدمة هذه

المسرحية القواعد الكلاسيكية الجديدة المتصلة بالمسرحية [9] ص 146. كما تحدث فيها عن الشاعر والشعر ثم ناقش الأنواع الأدبية وخصص جزءا كبيرا للحديث عن الكوميديا [23] ص 151.

وكان إنتاجه بعد ذلك خليطا من التحرر من هذه القواعد والتقيد بها، إلا أن نجاح مسرحية "سوفونيسب Sophonisbe" التي أخرجت عام "1634م" أنهى ما كان عنده من تردد [9] ص 146. وتعتبر هذه المسرحية نموذجا للمسرحية المقيدة بحدود القواعد [21] ص 72.

وهكذا تقيّد "ميري" بقواعد الوحدات الثلاث وكذا قواعد اللياقة التي تقتضي أن يمتنع الكاتب عن التعابير العامية والبذيئة. ولم يعد يسمح بأن تمثل على المسرح المعارك ومشاهد القتل والترويع، وإنما تروى أحداثها رواية. ويمكن اعتبار هذا الكاتب الممهد الأول لبيار كورني [21] ص 72.

3.2.2.1. بيار كورني "1606-1684م".

ولد في "روان Rouen" وهي عاصمة مقاطعة "نورماندي Normandie" وتعلم بها في معاهد اليسوعيين، ثم أصبح محاميا، لكنه آثر العمل المسرحي [24] ص 30. ودخوله عالم الأدب لم يأت فجأة، إذ أظهر تفوقا في اللاتينية، ونظم فيها شعرا نال عليه بعض الجوائز وهو دون الرابعة عشر من عمره [3] ص 150. وقد كان لدراسته القانون آثار واضحة في شعره بدت من خلال منهجه الخطابي، والمناقشات والمرافعات المبثوثة في مسرحياته [3] ص 150.

بدأ "كورني" إنتاجه المسرحي بمسرحيات كوميدية تصور العادات والأخلاق. ولما ذاع صيته اختاره "ريشيليو" ليكون أحد خمسة شعراء يعملون تحت إشرافه، لكن "كورني" انفصل عن هذه المجموعة لاحقا. وأخرج أول تراجيديا له وهي "ميديه Médée" عام "1635م" ثم أتبعها بعد سنة بمسرحية "السيد le cid"، التي تعتبر أهم عمل امتاز به المسرح الفرنسي التراجيدي، وقد ظهرت في الوقت الذي لم يكن قد تأتّى للاتجاه الكلاسيكي أن تكتمل صورته من الناحية النظرية ولا من الناحية التطبيقية [3] ص 152.

وقد أثار النجاح الهائل لهذه المسرحية العديد من كتاب المسرح المنافسين، فنشروا مقالات تهاجمها ومن هؤلاء: "سكوديري" و"ميري" وغيرهما [23] ص 135. وحين تفاقم النزاع الذي أثارته هذه المسرحية بين مختلف الكتاب والنقاد، ووصل الأمر الى حدّ التهجمات الشخصية، تدخلت الأكاديمية الفرنسية للبت في المسألة، وذلك بإيعاز من "سكوديري" وموافقة "كورني" [23] ص 155. وفي عام "1637م" ظهر تقرير الأكاديمية تحت عنوان : ((مشاعر الأكاديمية الفرنسية حول موضوع التراجي كوميديا السيد.)) والذي كتب معظمه "تشابلان Chapelain". وقد تضمن هذا

التقرير دراسة مفصلة لكل مشاهد المسرحية ودراسة لشكاوى "سكوديري" [23] ص 156. وبالرغم من الاعتراف ببعض مزايا هذه المسرحية، فقد أدينت باقترافها عدّة مخالفات للأسس الكلاسيكية. [11] ص 136. كحشو الكثير من الأحداث في أربع وعشرين ساعة، والإخلال بمبدأ المغزى الأخلاقي إذ جعل الكاتب البطلة تقبل الزواج بقاتل أبيها.

وبالإضافة إلى النجاح الجماهيري الواسع لهذه المسرحية فقد كان لها الفضل، بسبب إثارتها لهذا النقاش الأدبي، في إرساء معالم الكلاسيكية بشكل عملي [9] ص 168. وحتى "كورني" الذي دافع عن نفسه وكتب مقالات تنتقد مزاعم خصومه، حتى هو أدرك أن عصر "الباروك" قد ولى، فحاول قدر الإمكان الالتزام بقواعد الكلاسيكية رغم أنه لم يكن يخفي امتعاضه من كثير من هذه القواعد [11] ص 136.

كتب "كورني" بعد السيد الكثير من المسرحيات التراجيدية نذكر منها: "هوراس" "Horace" عام "1640م" و"سينا Cinna" عام "1641م" و"بوليوكت Polyeucte" عام "1643م". أما المسرحيات التي كتبها في الستينات من القن السابع عشر، فلم تكن بمستوى ما كتب سابقا، ولاقى جلّها الفشل مقابل نجاح مسرحيات "راسين" [7] ج2 ص 185.

ويتميز مسرح "كورني" بجملة من الخصائص نذكر منها:

– تقديس البطولة والإعجاب بالشخصيات ذات الإرادة القوية. وهذه الخصائص يتميز بها أدب عصر "الباروك" الذي عاش فيه الشاعر فترة من حياته [9] ص 191. إذ تركت الحروب والفتن الدينية والسياسية الكثيرة التي شهدتها "فرنسا"، تركت في نفوس الناس كثيرا من مظاهر العزة والقوة وجفوة الطباع وصلابة الإرادة وحب الجدل ودوافع الطموح [3] ص 161. وهذا ما عكسه "كورني" في مسرحه.

– أغلب موضوعاته مستوحاة من تاريخ "روما" بعكس موضوعات "راسين" المستوحاة من التاريخ اليوناني. ولجوء "كورني" إلى التاريخ الروماني ليس أمرا اعتباطيا، لأن هذا التاريخ يتضمن من ملامح الحزم والشدة والواقعية وطغيان العقلانية ما يتفق أكثر من غيره ونظرته وفلسفته في الحياة. [17] ص 22/ 23.

– التركيز على الجانب السياسي بالذات، وذلك لأن التراجيديا عند "كورني" تتطلب مصلحة عليا من مصالح الدولة، كما أن الطبقات الراقية، والتي عادة ما يكون العمل المسرحي موجها إليها، كانت تهتم كثيرا بالشؤون السياسية نتيجة ما مرت به "فرنسا" من حروب داخلية وخارجية [17] ص 23.

– عدم التركيز على عاطفة الحب كثيرا لأنها عاطفة مثقلة بالضعف، حسب رأي "كورني" ولذلك يجب أن تكتفي بالمرتبة الثانية تاركة المكانة الأولى لعواطف أكثر نبلا وقوة كالطموح إلى المجد، الأخذ بالثأر... [17] ص 27.

– مسرح "كورني" مسرح رجولي تطغى فيه مشاعر الرجولة على مشاعر الأنوثة، بل إن الأنثى فيه تكون في تصرفاتها وطريقة كلامها أقرب إلى الرجل منها إلى المرأة [17] ص 28.

– التأكيد على عظمة الإنسان وعلى حريته وقدرته في تغليب عواطفه النبيلة. ومرد هذا كله تفاؤل "كورني" ونظرته إلى الإنسان ، فهو عنده خالق قدره وصانع مصيره [17] ص 30.

– كثرة الملابسات الغريبة والأحداث الكثيرة والمتداخلة [25] ص 27. وهذه المميزات لا يختص بها مسرح "كورني" فقط بل تشترك فيها أغلب أعمال الكتّاب المسرحيين في عصر "الباروك" كما سبق وأن أشرنا إلى ذلك.

4.2.2.1. أهم الكتاب المعاصرين لراسين.

كان "كورني" أهم كاتب سبق "راسين" وعاصره في نفس الوقت، لكن ظهر عدد من الكتّاب الآخرين الذين عاصروا "راسين" ونافسوه، أمثال "توماس كورني Thomas Corneille"، أخو "كورني" الأصغر، الذي كتب سلسلة من المسرحيات التراجيدية كان أهمها مسرحية "تيموقراط Timocrate" سنة "1656م" لكنها لم تعرف شهرة واسعة [22] ج2 ص 105. وهناك كاتب آخرهو "فيليب كينو Philip Quinault" الذي سلك سبيل "كورني" لكن سرعان ما اجتذبه "لولي Luli" إلى محيط "الأوبرا Opéra"، وقد أخرج مسرحية "أرميد Armide" سنة "1686م"، وهي إحدى التراجيديات التي كان لها أبعد الآثار في فن "الأوبرا" في "فرنسا" [22] ج2 ص 105.

ولم تظهر ملامح العظمة الحقيقية في أيّة تراجيديا سبقت "راسين" مباشرة، وظلت مسرحية "السيد" و"هوراس" و"سينا" أفضل المسرحيات الرصينة التي عرضها المسرح الفرنسي [22

3.1. الكلاسيكية:

1.3.1. مفـــهـــوم الكلاسيـــكية.

لفظة الكلاسيكية ليست عربية بل هي معرّبة من كلمة "Classisus" اللاتينية [26] ج1 ص 14. وأول من استعمل لفظة "كلاسيكي" هو كاتب لاتيني عاش في القرن الثاني للميلاد يدعى "أولوس جليوس"، إذ ذكر هذا المصطلح في إحدى عبارات كتاب له، وهذه العبارة هي " Scriptor classicus" أي كاتب أرستقراطي، إلا أن معنى هذه العبارة فهم لاحقا على أنه ((الكاتب الذي لا تقرأ كتبه إلا في "Classes")) أي فصول المدرسة، وبالتالي أصبح معنى كلمة كلاسيكي ((الأثر

العلمي أو الأدبي الجدير بالدراسة المستديمة في الجامعات والكليات.)) [13] ص 12. واستمر هذا المفهوم طوال العصور الوسطى وعصر النهضة. ولمّا جاء الإنسانيون "Humanistes" حصروا المؤلفات الجديرة بمثل تلك الدراسات في روائع الأدبين اليوناني واللاتيني [24] ص 10.

أمّا الكلاسيكية كمذهب أدبي فهي تعتبر أول مذهب نشأ في "أوروبا" خلال القرن السادس عشر بعد حركة البعث العلمي، وقوام هذا المذهب بعث الآداب اليونانية واللاتينية القديمة ومحاولة محاكاتها [27] ص 68. وقد كانت المعايير النقدية الكلاسيكية الجديدة حصاد عمل الكثير من النقاد في أكثر من بلد من بلدان "أوروبا"، إلا أنها تبلورت وأخذت طابعها المعروف في "فرنسا".

2.3.1. نشـــــأة الكلاسيـــكية.

ظهرت جذور الحركة الكلاسيكية إبّان القرن الثالث عشر في "إيطاليا" مع ظهور أدباء كبار أمثال "دانتي"، "بترارك" و"بوكاشيو" الذين اهتمّوا بإحياء التراث اليوناني واللاتيني وكذا الكتابة باللغة الإيطالية والتمكين لها. وإضافة إلى هؤلاء الأدباء أسهم العلماء اليونانيون الفارون بمخطوطاتهم بعد سقوط "القسطنطينية" عام "1453م" باتجاه "إيطاليا"، في إحياء العلوم والآداب فيها. [24] ص 11. وبمجيء عصر النهضة في القرن السادس عشر ازداد اهتمام الأدباء والنقاد الإيطاليين بالآداب القديمة [28] ص 30. وكان هؤلاء النقاد يعتمدون في كل شيء على كتاب "فن الشعر L'art poétique" لأرسطو "Aristote" وما يدور حوله من شروح، كما استفادوا، وإن بدرجة أقل، من كبير نقادهم وهو "هوراس Horace" [3] ص 89.

وقد انتقل مركز النشاط الكلاسيكي من "إيطاليا" إلى "فرنسا" نتيجة الاحتكاك الحضاري بين الدولتين أثناء الحروب التي نشبت بينهما [24] ص 12. فظهرت في أواسط القرن السادس عشر جماعة "الثريا La Pléiade" بزعامة رونسار"Ronsard"، وقد دعت هذه الجماعة إلى استعمال اللغة الفرنسية وإغنائها بالمفردات، وكذا تجديد النحو وإدخال الأجناس الأدبية اليونانية واللاتينية كالتراجيديا والكوميديا والنقد إلى مجال اللغة الفرنسية إضافة إلى تجديد إيقاعات الشعر الفرنسي [24] ص 14.

ثم جاء "ماليرب malherbe" الذي جسّد شعره الالتزام بالقواعد، كما رأينا سابقا. وكان مطّلعا على الآداب القديمة، فترجم بعض الآثار اللاتينية إلى الفرنسية [24] ص 15. ولكنّ جهود "رونسار" و"ماليرب" وغيرهما لم تكن كافية، إذ كان ينقصها أن تنسجم مع بعضها البعض. وقد أحسّ رجال الأدب بعد ذلك بالحاجة إلى مذهب محكم يوجّه الأنواع الأدبية كلّها ويقابل الوحدة السياسية والاجتماعية التي باتت "فرنسا" تنعم بها [3] ص 83. فتأسست الأكاديمية الفرنسية على يد

الوزير "ريشيليو Richelieu"، وكان من أبرز المهام المنوطة بها: الإشراف العام على قواعد اللغة وشرح ألفاظها في المعاجم اللغوية من أجل أن تصبح هذه اللغة قادرة على خدمة الفنون والعلوم. [29] ص 34. كما أن هذه الأكاديمية سهلت اللقاءات بين الأدباء والمثقفين [4] ص 28. وقد ذكرنا حين حديثنا عن مسرح "كورني Corneille" كيف أن قرار الفصل في النزاع الذي أثارته تراجيديا "السيد le cid" تكلفت به الأكاديمية وكان لهذا النزاع دور كبير في تبلور الكثير من مبادئ الكلاسيكية.

وعموما استطاع الفرنسيون أن ينشؤوا في ثلاثين عاما "1630–1600م" مذهبا مفصّلا متلاحم الأجزاء، وكان من بناة هذا المذهب: "شابلان Chapelain" و"دوبينياك" "D'Aubignac" و"سكوديري Scudéry" والناقد الكبير "بوالو Boileau" الذي يعتبر مشرع المذهب الكلاسيكي وجامع دستوره في كتابه الشهير "فن الشعر l'art poétique" [28] ص 44. ويتكون هذا الكتاب من أربعة أجزاء أو أربع أغاني كما يسميها، يبحث الجزء الأول في المبادئ العامة لفن كتابة الشعر ويتناول الجزء الثاني ألوان الشعر الثانوية، ويدرس الجزء الثالث الألوان الراقية ويضم الجزء الرابع إرشادات خلقية يسديها "بوالو" إلى الكتاب [30] ص 123/ 124.

3.3.1. مبـــــــــــادئ الكلاسيكية.

1.3.3.1. محاكاة القدماء.

يعتبر تقليد الأقدمين المبدأ الأساسي للمذهب الكلاسيكي، وقد حاول نقاد هذا المذهب إيجاد أساس عقلي لهذا التقليد موفقين بين محاكاة الطبيعة وتقليد القدماء [28] ص 45. ومحاكاة الطبيعة ليس المقصود بها تقليد الطبيعة المحيطة بنا، وإنما المقصود هو تقليد الحقيقة بصفة عامة، والطبيعة الإنسانية بصفة خاصة [9] ص 165. وكان تبريرهم على النحو التالي: إذا كانت غاية الفن تقليد الطبيعة فإنّ الطبيعة لا تقلّد بشكل مباشر، وإنّما تقلد نماذج الأقدمين من الإغريق والرومان، الذين قاموا بعمل الاختيار والتأليف فاكتسبت أعمالهم إعجاب الأجيال المتعاقبة مما أسهم في ترسيخ قيمتها. فنحن نكون قد قلدنا الطبيعة حين نقلدهم [28] ص 44.

ودعوة الكلاسيكيين إلى تقليد القدامى لا تعني أن يتم تقليدهم بشكل أعمى، بل لابدّ من الاختيار وتحكيم العقل. يقول "دوبينياك": ((أريد أن أقترح اتخاذ الأقدمين نماذج في الأشياء التي صنعوها بطريقة معقولة.)) [28] ص 45. وبذلك ربط الكلاسيكيون بين مبدأ محاكاة الأقدمين وبين مبدأي العقل واللياقة الأدبية [9] ص 166 .

2.3.3.1. العــقــل:

بدأ سلطان العقل يقوى في الأدب الفرنسي منذ أخرج "مونتيني Montaigne" مقالاته " les essais" التي تحث على حلّ المشاكل الإنسانية كلّها بالعقل وحده. وفي مطلع القرن السابع عشر، أخذ ناقد معروف يدعى "ديميه Deimer" يدعو إلى سيادة العقل في الإبداع الأدبي مستبقا في ذلك "ديكارت Descartes" في الميدان الفلسفي [28] ص 50. ولما جاء "ديكارت" أصبح العقل هو المبدأ الأول في الفنون الأدبية والذي تخضع لرقابته المبادئ الأخرى، وباسمه كان نقاد الأدب يفاضلون بين الأعمال الأدبية [3] ص 88/ 89.

فالعقل يبرر التقليد ويفلسفه، والتقليد يخفف من حدة العقل ويجمله، والعقل لا تهمه إلا الحقيقة والتقليد يحي الفكرة ويحببها، فتقليدهم لم يكن تقليد جمود وتسليم، كما رأينا بل كان خاضعا للمحاكمة العقلية التي اعتمد عليها الشعراء ككورني و"راسين Racine" في عرض مبادئهم الفنية والدفاع عنها في مقدمات دواوينهم وتمثيلياتهم أو في فصول مستقلة [3] ص 89. كما يظهر سلطان العقل في ذلك النقاش والجدل اللذين كانا كثيرا ما يطغيان على مسرح "كورني" و"موليير Molière"، وإن قلّت حدّتهما في مسرح "راسين". ويمتد سلطان العقل عند الكلاسيكيين فلا يترك مجالا للخيال من تشبيه ومجاز واستعارة، إلا أنّ هذا الإعراض عن الخيال يعوضه عمق التحليل وقوة الحبك وطلاوة التعبير التي ميّزت الأدب الكلاسيكي [3] ص 90/ 91.

3.3.3.1. علاقة العبقرية بالفن:

إنّ علاقة العبقرية التي هي موهبة الفنان الطبيعية من خيال وإلهام بالفن (أي مجموعة القواعد التي تؤدي بالعمل الأدبي إلى الكمال) هي مسألة شغلت جميع النقاد، فالعبقرية ضرورية، وهذا ما اعترف به "شابلان" نفسه لكنّها غير كافية لوحدها إذ لا بد أن يصاحبها الفن. [28] ص 54. يقول "هاردي Hardy"، معبّرا عن جميع آراء النقاد الكلاسيكيين: ((وكل من يتوهم أنّ الميل مجردا من العلم يمكن أن يصنع شاعرا مجيدا يكون معوج التفكير.)) [28] ص 46. وقد ذهب النقاد قبل سنة "1660م" إلى أبعد من ذلك، فرأوا أن الموهبة الطبيعية والفن ليسا كافيين، بل ينبغي أن يكون العمل الأدبي مليئا بالمعرفة التاريخية والسياسية [28] ص 46.

أمّا أيّهما أكثر ضرورة من الأخر الموهبة أم العمل الفني المكتسب، فإنّ البعض أمثال "ميريه Mairet" و"راكان Racan" و"رابين Rabin" يعتبرون أنّ الشاعر المجيد في المؤلفات القصيرة على الأقل، يمكنه الاستغناء عن العلم أكثر من استغنائه عن الموهبة، إلا أنّ أكثر الكلاسيكيين يجمعون على أنّ الفن وحده هو الذي يؤدي بالعمل الأدبي إلى كماله، بعدما تبيّن لهم

فشل عدد كبير من الشعراء الموهوبين السابقين لأنّ مبادئ الفن لم تتأصل فيهم [28] ص46/ 47.

4.3.3.1. الطبيعة البشرية:

لا يهتم الأدب الكلاسيكي بالموضوعات الاجتماعية والسياسية والطبيعية. فمشاكل الإصلاح السياسي كحقوق الأمة وواجبات الأفراد ونقد المسؤولين لم تكن تحظى بعنايتهم كثيرا. ومردّ ذلك اتّجاه العصر كلّه نحو الوحدة وسيادة الحكم المطلق، فقد كان الأدباء يتهيّبون هذه المشاكل التي يمكن أن تردّ بلادهم إلى ما كانت عليه من فوضى، كما أنّهم لم يهتمّوا بمشكل الإنسان وخلقه ومصيره لصعوبة الخوض في هذا المجال، فصرفوا اهتمامهم إلى النفس الإنسانية طبيعتها وأهوائها. إذا العالم الداخلي، عالم النفس الرحيب هو المبدأ الرابع في المدرسة الكلاسيكية، و"ديكارت" هو رائد هذا المبدأ في كتابه "مقالة في الأهواء Traité de passions" [3] ص 87/ 88.

وبما أن مجال الأدب الكلاسيكي صار عالم النفس، فقد انتقل الصراع من صراع خارجي بين الإنسان وقوى خارجة عن ذاته كالآلهة والقدر، تصارعه وتنتصر عليه، إلى صراع داخلي بين العقل والعاطفة أو بين مختلف العواطف والأهواء [14] ص 43. ويرجع هذا التغير (أي تغير موقع الصراع من الخارج إلى الداخل) إلى عدّة أسباب نجملها فيما يلي:

– تغيّر المفهوم الديني من الوثنية الإغريقية إلى المسيحية الكاثوليكية، فأصبح من غير المقبول تصوير أو تكريس الوثنية المتمثلة في القوى الخارجية التي غالبا ما تكون وراء ما يحل بالبطل من كوارث نتيجة لعنة قديمة أو حقد أو نزوة. فالديانة المسيحية ترى أنّ الإنسان هو المسؤول عن تصرفاته وبالتالي ما يلحقه به الرّب من عقاب يكون بسبب أخطاء ارتكبها [14] ص 45.

– اطمئنان الكلاسيكيين على مصير الإنسان في ظل الدين المسيحي، فلم تعد لهم حاجة إلى البحث عن مشكلة الإنسان من حيث مصيره وصراعه مع القوى الخارجة عنه، كما كان يهتم الكاتب اليوناني الذي كانت هذه مشكلته [14] ص 46.

– حرص الكلاسيكية على إبراز المغزى الأخلاقي، الذي سنتحدث عنه فيما بعد، فالمشاهد أو المتلقي يعتبر ويستفيد حينما يشاهد ما يؤدي إليه جموح الأهواء من حسرة وألم بعكس لو أحس أن ثمّة قوى خارجة عن الإنسان هي التي سببت الكارثة [14] ص 46.

5.3.3.1. الموضوعية:

أي أن يقصي الأديب حوادثه وعواطفه وآراءه الخاصة، ويترك المجال أمام شخصياته لتظهر صورها دقيقة كاملة بعواطفها وآرائها وظروفها [3] ص 91. فقد اقتفى الكلاسيكيون تعاليم

"أرسطو"، أستاذهم الأول، حين أثنى على "هوميروس" Homère وفضله على بقية الشعراء كونه الوحيد الذي لم يقحم أفكاره الخاصة في ثنايا الشعر [31] ص 66. إلا أن الكتاب الكلاسيكيين لم يستطيعوا التجرد من ذاتيتهم تماما، إذ أن قارئ آثارهم لا يجد صعوبة كبيرة في تبين أوصافهم، لأنّ كل واحد منهم ينفرد بنوع موضوعاته وأسلوبه الخاص في اختيار الألفاظ وحبك القصص أو التمثيليات أو الصور أو الخطب والعظات . فنستطيع أن نستخلص من "كورني" نظراته في الحياة والفلسفة الداعية إلى القوة والحزم والإرادة، ومن "موليير" حكمته العملية الداعية إلى الاعتدال وحسن التأني في الأمور، وخير دليل على هذا الحكم مقولة:((كورني العظـــيم وراسين الوديع.)) [3] ص 92.

6.3.3.1. عمومية الأدب:

هذا المبدأ يعتبر نتيجة منطقية للمبادئ السابقة، إذ أن الأدب الذي يوجهه العقل يتّصف بالعمومية لأنّ العقول تتشابه في كلّ زمان ومكان، كما أنّ مبدأ إنسانية الأدب يؤدي أيضا إلى عموميته، فالغرائز والأهواء هي هي لا يطرأ عليها أي تغيير، إضافة إلى أنّ محاولة الكاتب الكلاسيكي التجرد من شخصيته يساعد إنتاجه على أن يكون أقرب إلى العناصر الإنسانية الثابتة وأقدر على الشيوع والخلود [3] ص 93. فالكلاسيكيون يعمدون إلى تصوير نماذج بشرية لا شخصيات معينة، فأبطال "كورني" مثل عليا في البطولة وعشّاق "راسين" مثل عليا في الحب وهكذا. [31] ص 96.

لكن عناية الكلاسيكيين بالعناصر الثابتة في الإنسان جعل إنتاجهم الأدبي يكاد يكون خاليا من اللون المحلي والطابع الشخصي أو التاريخي كالعادات والمعتقدات والأزياء [3] ص 93. وإهمال تلك العادات والمعتقدات يجعلنا لا نفرق بين المسرحيات المقتبسة من اليونان أو الرومان أو الإسبان إلا من حيث اختلاف الأسماء [3] ص 118.

وقد استطاع كتّاب القرن السابع عشر أن يعوّضوا نقص الألوان التاريخية والمحلية بجمال المعاني ودقة التحليلات النفسية. يقول أحد النقاد: ((إنّ خير ما في كبار الكتّاب من كافة الشعوب هو العنصر العالمي لا العنصر القومي.)) [3] ص 119. ولكن رغم ضمان العالمية فإنّ الكلاسيكيين بإغفالهم للألوان المحلية يخسرون الصدق والحياة والجمال الذي يثيره ذلك اللون، بل إنّهم قد يقصون ما يتصل بموضوع القصة اتّصالا يجعل من إهماله إخلالا بالعمل لا يعوض. فالبخيل مثلا تمثله على خشبة المسرح مظاهر لباسه وطريقة طعامه وشرابه أكثر مما تمثله أقواله وأفعاله [3] ص 118.

7.3.3.1. الاقتباس من التاريخ:

استعار الكلاسيكيون شخصيات مسرحياتهم من أناس عرفوا في التاريخ وكان لهم وجود فعلي، ونكاد لا نعثر على موضوع مستوحى من البيئة المعاصرة إلا في الأعمال الكوميدية. ويرى الكلاسيكيون أن لجوءهم إلى التاريخ يضاعف من صدق الأحداث ويقينها في النفس [21] ص 59/ 60. كما اتّجهوا إلى الأسطورة ولكنّ اتجاههم إليها كان أقل من اتّجاههم إلى التاريخ، وحتى وإن استوحوا منها مواضيع لأعمالهم فإنّهم يتحرون فيها الجانب التاريخي الحقيقي الذي حدث، أو على الأقل الجانب الذي يمكن أن يصدق فيها.

وقد كان من نتائج اتخاذ التاريخ كمورد للمواضيع المتناولة أن عني المؤلفون بحياة الملوك والأمراء والطبقة الغنية الحاكمة لأنّ هؤلاء هم الذين أبقى التاريخ ذكرهم [31] ص 100.

8.3.3.1. الوضوح وجزالة التعبير:

يتميّز الأدب الكلاسيكي بالوضوح، ويرى أتباع هذا المذهب أنّ اتسام الأدب بالغموض يعني عجز الكاتب عن سيطرته على موضوعه وهضمه، وتمثّله وإدراكه في وضوح وجلاء. يقول "بوالو": ((إن ما يدرك بوضوح يمكن التعبير عنه بوضوح.)) [32] ص 16. فتناولوا من الأفكار ما يستطيع الناس فهمه بسرعة ولم يلجؤوا إلى الإشارة والرموز، فكان شعرهم دقيقا ومعانيهم لا تحتمل تأويلا [31] ص 113.

ويحرص الكلاسيكيون على جزالة التعبير اللغوي بشكل كبير. حتى صار لفظ كلاسيكي يطلق في أحيان كثيرة على كل كاتب يجيد التعبير اللغوي حتى وإن لم يكن من أنصار المذهب الكلاسيكي. ومما ساعد الكلاسيكيين على تلك الجزالة كتابتهم لمسرحياتهم شعرا، فليست هناك مسرحيات نثرية على الإطلاق عندهم [32] ص 18.

9.3.3.1. الخضوع للقواعد:

ومن أهم هذه القواعد نذكر:

- الوحدات الثلاث: أي وحدة العمل، وحدة الزمان ووحدة المكان، وهذه القاعدة تخصّ المسرحية أكثر من غيرها من الألوان الأدبية الأخرى. أما وحدة العمل فكان أوّل من أشار إليها "أرسطو" الذي رأى أنّها لا تتحقق بمجرد أن يكون بطل العمل واحدا، إذ قد يحدث في حياة إنسان ما حوادث كثيرة وغير مترابطة وإنما تتحدد هذه الوحدة بأن يكون العمل واحدا ومؤلفا من أجزاء لا يمكن الاستغناء عنها [28] ص 59/ 60. وقد تعرض هذا القانون إلى مناقشات عديدة في الثلث الأول من القرن السابع عشر، ولم يفرض نفسه إلا سنة "1635م" بعدما دافع عنه "شابلان" و"سكوديري" ثم

"كورني" وأدباء آخرون. وصار معنى وحدة العمل على وجه التحديد: ((يجب ألا يمثل في التمثيلية إلا بطل واحد وعمل واحد ترتبط أجزاؤه بعضها ببعض مؤلفة كلا متجانسا متدرجا في أهميته إلى النهاية.)) [28] ص 59. وقد أضاف "كورني" إلى هذا المفهوم سنة "1660م" وجهة نظر خاصة وهي أنّ وحدة العمل تتم بتوحيد المشكلة في الكوميديا وبتوحيد الخطر في التراجيديا [28] ص 60. وترتب على تمسك المدرسة الكلاسيكية بوحدة العمل، البساطة في عدد الممثلين مما استلزم طول الحوار وطول المناجاة والخطب والتكرار [31] ص 80/ 81. فحدّ هذا القانون من حرية الممثلين في أن يتكلموا على نحو طبيعي، فالموضوع يتحكم والفكرة تتحكم وكل كلمة يجب أن تدور على فكرة المسرحية، وكأنّ المتكلمين لا ماضي لهم يتحدثون عنه أو يذكرونه في عرض كلامهم [3] ص 125.

وثاني هذه الوحدات هي وحدة الزمان التي يرى "روني دي رمي René "D'Hermies أن أدباء القرن السابع عشر قد نسبوها و وحدة المكان إلى "أرسطو" ليزيدوا من شأنهما رغم أنّه لم يفرض على الكتّاب غير وحدة العمل، في حين يرى "فان تيغيم Van Tighem" أنّ "أرسطو" هو أول من دعى إلى التزام وحدة الزمان [3] ص 125– 127. وأيّا كان مصدر هذا القانون فقد تدارسه وناقشه أدباء ونقاد القرن السابع عشر ثم أخذوا يتقيدون به، إلا أنّهم لم يتفقوا على المقصود به تحديدا، أهو أربع وعشرون ساعة أم إثنتا عشر ساعة، لكنهم اتّفقوا على أن يكون هناك تقارب بين مدّة التمثيل وزمن الحوادث [3] ص 61.

أما وحدة المكان فلم يرد ذكرها عند "أرسطو"، وقد دعا إليها أديب إيطالي اسمه "ماجي Maggi" مستنبطا إياها من وحدة الزمان، فإذا كان وقت العمل قصيرا، فإنّ الأمكنة التي يحدث فيها لا يمكن أن تكون بعيدة عن بعضها البعض [3] ص 61. لكنّ الكلاسيكيين لم يضيّقوا على أنفسهم كثيرا، فلا بأس عندهم أن يكون مكان العمل جزيرة أو مدينة أو مقاطعة أو كما يرى "كورني": ((الأماكن التي يمكن التردد بينها في أربع وعشرين ساعة.)) [3] ص 61. وفي عام "1635م" أصر "شابلان" على منع كل تغيير في معالم المكان وزينته وأثاثه [3] ص 62.

ولقد أدى انتصار وحدة الزمان إلى انتصار وحدة المكان عام "1638م". وقد غالى بعض النقاد كثيرا حين حددوا مدة العمل باثنتي عشر ساعة، وقصروا مكان العمل على مكان واحد، أما "كورني" فرأى أنه بالإمكان تعدي هذا الوقت إلى أربع وعشرين ساعة، وحتى تجاوزه قليلا، كما

يمكن تغيير الأمكنة شرط ألا يؤدي ذلك إلى تغيير الديكور [28] ص 62. ووجهت إلى وحدتي الزمان والمكان انتقادات عديدة أهمها:

•لماذا تستطيع المخيلة تصور الحادث الذي أتت عليه القرون حاضرا ولا تستطيع أن تتعقب الحادث من مكان إلى آخر، ولما تتقبل أن يمثل في ساعة أو ساعتين ما لا يحدث إلا في يوم وليلة ثم ترفض أن يمتد العمل إلى ما وراء ذلك [3] ص 129.

•تضطر وحدتي الزمان والمكان الكاتب، حسب رأي "بنيامين كونستانBenjamin Constant "، إلى إغفال التدرج الذي يحتاج إلى زمن مناسب، أمّا "ستندال Stendhal" فينتقد كثرة الأحداث المملة التي يصف بها الأبطال ما جرى في أماكن التمثيلية الضيقة، كما أنّ وحدة المكان تمنع الكاتب من خلق الجوّ التاريخي، أما وحدة الزمان فتعيق إظهار التطور الطبيعي للعاطفة في القلب الإنساني، ففي أغلب الأحيان يتناول الكاتب القصة وهي في يومها الأخير، ويدرس العاطفة حين تبلغ منتهى قوتها [3] ص 130. كما سنرى ذلك عند "راسين".

•أما أهم انتقاد وجهه "فيكتورهيجو Victor Hugo" إلى هاتين الوحدتين فهو أنهما أدّتا إلى استبدال الأعمال المهمة في المسرحية بالأخبار الطويلة المملة، والصور بالوصف فيصبح الممثلون كأنهم رجال الجوقة الإغريقية، يقول: ((أحقا ما تقولون؟ قودونا إلى تلك الأماكن، لا شك أن ما يحدث ممتع ويجب علينا أن نراه.)) [31] ص 76.

- وحدة النغم: أي أن تكون الحياة مادة واحدة نفسا وطعما ، لا يختلط فيها الأسى بالفرح ولا الجد بالهزل ، ولا النقد بالسخرية ولا العظيم الشائق بالرذل الساقط [3] ص 31. وكان هذا المزج يرضي الجماهير في بداية القرن السابع عشر، فعرفت التراجي كوميديا، الراعوية البطولية ... وقد أشار "هوراس" في كتابه "فن الشعر" إلى ضرورة العمل بقاعدة وحدة النغم، والتي فرضت نفسها في "فرنسا" بين سنتي "1640–1660م"، وذلك ليس بسبب سلطة "هوراس" بل بسبب الدقة والتمييز اللذين اتسم بهما العمل الفني آنذاك [28] ص 62/ 63.

وقد أخذ النقاد على الكلاسيكيين هذا الفصل بين الهزلي والمفجع المبكي، فهما ليسا مفصولين في الواقع، مما يؤدي إلى التباين بين واقع المسرح وواقع الحياة [21] ص 43. ففي هذا الفصل خروج صريح عن الطبيعة التي تمتزج فيها الأضداد من خير وشر، سمو ووضاعة، العواطف السامية بالشهوات الوضيعة، وهكذا، يقول "فيكتورهيجو": ((هذان النوعان; الجد والهزل إذا عزل أحدهما عن الآخر ذهب كل من جهة تاركين الواقع، وينتج عن ذلك بعد هذه المجردات أنّ

شيئا واحدا لم يمثل هو الإنسان.)) [3] ص 131. ويضيف: ((الشعر الحق، الشعر الكامل هو في تناغم الأضداد وانسجامها.)) [3] ص 131.

- مماثلة الواقع: تحدث "أرسطو" عن هذه القاعدة في فقرة من الفصل التاسع في كتابه "فن الشعر"، وهذه الفقرة هي التي اعتمد عليها النقاد لاحقا في توسعهم في هذا الموضوع. يقول "أرسطو": ((من الواضح أن عمل الشاعر ليس أن يقول ما حدث، بل ما كان يمكن أن يحدث، ما كان مكننا حسب الضرورة أو المعقول.)) [28] ص 54. ويضيف مفرقا بين المؤرخ والشاعر: ((إن الفرق الحقيقي هو أنّ الأوّل يقول ما حدث أمّا الثاني فيقول ما كان يمكن أن يحدث.. إن الشعر يعبّر خصوصا عن الأمور العامة، بينما يعبّر التاريخ عن الأمور الخاصة، إنّ العام هو ما قاله أو صنعه هذا أو ذلك وفق طبعه وبحسب الضرورة والمعقول.)) [28] ص 54. يتضح من هذه المقولة أنّ التاريخ يروي أحداثا وقعت فعلا لكنّها قد تكون غير محتملة الوقوع أي غير معقولة أو منطقية (غير قابلة للتصديق)، وبالتالي ستكون خاصة بشخص معين أو مجموعة أشخاص، بينما الشعر يقول ما يعتقد بأنه ممكن الحدوث، أي أنّه يرمي إلى التعميم رغم أنّه عندما يتناول تلك الأمور العامة فإنّه يحصرها في أشخاص معينين، وأن تكون الحوادث محتملة الوقوع يعني تجنب الأمور غير المألوفة وغير المقبولة كالعجائب والغرائب وخوارق العادات، وهذا كله متوقف على ذوق الجمهور [31] ص 96.

وقد فرضت هذه القاعدة نفسها أثناء الجدال الذي ثار حول مسرحية "السيد"، إذ انتقد كل من "شابلان" و"سكوديري" "كورني" لأنّه اختار موضوعا "ممكنا" كونه كان موضوعا تاريخيا لكنه غير معقول. يقول "دوبينياك": ((إنّ الحقيقي ليس موضوعا للمسرح لأنّ هناك أشياء كثيرة حقيقية يجب ألا ترى، والممكن لن يكون الموضوع كذلك لأنّ أشياء كثيرة يمكن أن تحدث فإذا عرضت كانت مضحكة وغامر الناس الشك في صحتها. إذن فليس سوى المعقول وحده يستطيع بحق أن يبني ويدعم قصيدة تراجيدية، ولا يعني ذلك أنّ الأشياء الحقيقية والممكنة يجب أن تلغى من المسرح، بل يعني أنّها لا تقبل إلا بمقدار ما فيها من المعقول.)) [28] ص 54/ 55. وقد وافق جميع النقاد ما ذهب إليه "دوبينياك"، وأرادوا تطبيقه على المسرح وسائر الأنواع الأدبية الأخرى، باستثناء "كورني" الذي رأى أن الحقيقي الذي يحدده التاريخ والأسطورة يمكن أن يكون مادة العمل الأدبي حتى وإن لم يكن معقولا. ومرة أخرى برر الكلاسيكيون التزامهم بهذه القاعدة بضرورة المغزى الأخلاقي إذ أن المعقول والمنطقي هو الذي يؤثر في الناس ويهذبهم، فحيثما قلّ الاعتقاد قلّ التأثر. [28] ص 55.

لكنّ التزام قاعدة المعقول يتعارض مع تمثيل العجائب والمدهشات والخوارق والصدف التي تجتذب الجمهور وتساعد على تطور الأحداث والوصول إلى الحل، لذلك رأى البعض أنّه إن كان لا بدّ من المدهش فيجب ألا يبدو الأمر مستحيلا ويجب أن يبقى في حدود المعقول، أما "شابلان" فيرى أنّه يمكن التوفيق بين قاعدة المعقول وتلك النزعة (حب الخوارق والعجائب) وذلك بقدرة كل من المؤلف والممثل على الإلقاء مما يحدث الرهبة والرعب في نفوس المشاهدين من غير اللجوء إلى أمور خارجية أو خارقة للعادة إضافة إلى التركيز على الأسباب والعلل التي تؤدي إلى الكارثة. [31] ص97/ 98.

– المطابقة أو اللياقة الأدبية: لقد عبّر عن هذه القاعدة أحد أدباء المذهب الكلاسيكي بقوله: ((إن ما يجعل الشيء جميلا في عيوننا هو عندما يكون هذا الشيء منسجما مع طبيعته ومع طبيعتنا.)) [28] ص 56. وهو يعني على وجه التقريب ما يسمى اليوم بالتناغم الداخلي في العمل الفني والتناغم بين العمل الأدبي وبين الجمهور [28] ص 56. وقد حدّد "أرسطو" ومن بعده "هوراس" هذه الفكرة (أي التناغم والانسجام) بفكرة اللياقة أو المطابقة، واشترط لتحقيقها أربعة شروط: [31] ص 91.

•أن تكون الأخلاق فاضلة بأن يتجنب الكاتب تصوير الأخلاق الرديئة أو تصوير المناظر الخليعة [31] ص 91.

•أن تكون أعمال البطل متفقة وطبعه، فيمكن وصف الشخص بالرجولة ولكن صفة الرجولة لا تتفق وطبيعة المرأة، والذي من صفته الشجاعة يجب أن تدل أعماله على الشجاعة فلا يجبن ولا يتضرع [31] ص 91/ 92.

•أن تتشابه الشخصية الأدبية في أقوالها وأعمالها ومزاجها مع البطل التاريخي الذي تمثله [31] ص 93.

•ثبات خلق البطل في العمل الأدبي أي أن يكون منطقيا مع نفسه، متماسك الصفات، فالشجاع يظل شجاعا حتى آخر العمل، وقد أخذ "أرسطو" على "يوريبيديس Euripide" في مسرحية "إفيجيني في أوليس Iphigénie a Aulis" تضرع البطلة حتى لا تقتل مرة ثم إقدامها على الموت بشجاعة في موقف آخر، وقال: ((إنّ هذه لا تشبه تلك.)) [31] ص 93.

•أما الكلاسيكيون فقد أضافوا شرطا آخر وهو أن يكون العمل منسجما مع طبيعة الجمهور. وكان من نتائج هذا الشرط إقصاء الحوادث العنيفة من التمثيل أمام الجمهور. حيث كانت المعارك والأحداث الرهيبة تروى ولا تمثل [31] ص 93/ 94. وإذا ما حصل تناقض بين مواصفات البطل التاريخي وذوق الجمهور فإن الكلاسيكيين يرون ضرورة التضحية بالحقيقة التاريخية من أجل إرضاء ذوق الجمهور [28] ص 51.

– المغزى الأخلاقي: يرى نقاد الكلاسيكية أنّ تحقيق الكمال في العمل الأدبي لا يدرك بجمال هذا العمل فقط، بل لا بد أن يكون له هدف أخلاقي، وقد كان البعض يرون أن الإمتاع وحده يكفي في العمل الأدبي في حين يرى معظم النقاد وجوب وجود المغزى الأخلاقي [28] ص 51. والذي يتجسد بمعاقبة الأشرار ومكافئة الأخيار، فيسر المشاهدون أو القارؤون الأخيار ويستشعر الأشرار الندامة [31] ص 105.

وبالإضافة إلى المسيحية التي أوحت إليهم بتسخير الفن لخدمة الأخلاق والمجتمع فقد وجد الكلاسيكيون في تعاليم فلاسفة الإغريق ما شجّعهم على ذلك، ومن هؤلاء "أرسطو" الذي رأى أن الغرض الأخلاقي لا يتحقق إلا عند إحساسنا بالرهبة من مصير البطل المسيء، الرهبة من الوقوع في مثل ما وقع فيه البطل، وبالعطف على البطل الشريف الذي يثيرنا بعمله النبيل، لا بمصيره السيئ لأنّه ينبغي ألا يلقى إلا المصير الحميد بعكس الأشرار [31] ص 109.

وقد استطاع الكتّاب الكبار أن يحققوا هذا الهدف، فكان "كورني" يدعو إلى احترام الواجب وتقوية الإرادة وصوّر "راسين" الفواجع التي تؤدي إليها الأهواء الجامحة أمّا "موليير" فكان يدعو إلى العقل والاتزان والذوق السليم، إلا أنّ هؤلاء الكتّاب كانوا يبشرون وينذرون على لسان أبطالهم من خلال نزاعهم وجدالهم متخيرين مواضيع تفسح المجال بطبعها لإسداء النصح وسوق العبر، أي أنهم لم يسايروا النقاد المتطرفين الذين كانوا يدعون إلى إقحام مبشرين ومنذرين ضمن العمل الأدبي الذي أرادوه معرضا للفضائل فقط، بينما الحياة فيها الخير والشر [3] ص 137.

الفصل الثاني2

خصائص المسرح التراجيدي عند "راسين

1.2. حيـــــاته وأعمـــــاله.

1.1.2. حيـــاة "راسيـــن".

اختلف النقاد حول أهمية حياة "راسين" ودورها في فهم أعماله، فهناك من أكد أن لا قيمة لحياته، ومن هؤلاء الناقد "جيرودو Giraudoux" الذي يرى أنّ حياته لم تترك أثرا مباشرا على مؤلفاته وأنّ تجديده يعود إلى طبيعته ككاتب [33] ص 11. في حين ذهب "هنري بيير Henry Pierre" إلى أن حياة "راسين" لم تكشف لنا إلا عن أسرار قليلة، فرسائله لا تميط اللثام عن شيء وهو لم يكتب مذكرات ولم يحتفظ بمفكرة ولم يترك أي اعتراف، أما مقدماته التي بولغ في الاستنباط منها فلا تكشف لنا إلا عن القليل من آرائه الجمالية وأقل من القليل عن أصول مسرحياته. [34] ص 138. وفي المقابل يرى المحللون النفسانيون والنقاد الماركسيون أنه لا يمكن فهم أدب "راسين" دون العودة إلى ظروف حياته وخصوصا مرحلة الطفولة [33] ص 12.

وبغض النظر عن كل من الاتجاهين، لا بد لنا أن نتحدث عن حياته كما وردت في كتب الأدب والنقد.

ولد "جان راسين Jean Racine" في مدينة "فرتي ميلون Ferté Milon" قرب "باريس" عام "1639م" من أسرة متوسطة الحال. فقد أبويه وهو طفل في الثالثة أو الرابعة من عمره [3] ص 249. وقد كان لهذا اليتم، حسب رأي "كليمان بورغال"، أثر كبير في أدبه، إذ يحتل الأيتام مكانة بارزة في مؤلفاته أمثال: "أستياناكس Astyanax"، "بريتانيكوس Britannicus"، "إريفيل "Eriphile"، "إستير Esther" [33] ص 14. وقد كفلته جدته لأبيه وعهدت بتربيته وتعليمه إلى جماعة "الجانسينيين" في دير "بور رويال Port-Roayal" [3] ص 249. والذين لقنوه التراث اليوناني القديم وغرسوا في نفسه مبادئ "الجانسينية Jansénisme" [35] ص 149. كما تعلم عندهم الدين والعلوم والفلسفة واللغتين اليونانية واللاتينية [25] ص 18.

وكان "راسين" يعيش حياة الوحدة والعزلة في ذلك الدير، دير "بور رويال"، وكان ملاذه في وحدته تلك كتب الأدب التي كان يختلسها، ويقبل على قراءتها بشغف [25] ص 8. وفي تلك الأثناء قام ببعض المحاولات الأدبية التي حملت لمسات من تربيته الدينية، فكان يصف الطبيعة المحيطة بالدير، كما عبّر في أبيات لاتينية عن أمله في خلاص "الجانسينيين" المضطهدين، وفي عام

"1658م" وضع مرثاة لاتينية وتمرن على وضع أشعار فرنسية تحاكي أناشيد الصلاة اليومية اليونانية [33] ص 21.

وحينما بلغ "راسين" التاسعة عشرة من عمره، رحل إلى "باريس" ليدرس المنطق والفلسفة في "كلية أركور Collège d'Harcourt"، ثم عمل موظفا لدى عمه الذي كان يعمل مديرا لحسابات أحد الأشراف في "باريس"، وهناك تحرر من قيوده المتمثلة في الكبت والعزلة اللذين كان يعيشهما في "بور رويال"، فخالط الشعراء أمثال الشاعر "لافونتين Jean de la Fontaine" الذي ربطته به صداقة قوية [25] ص 9. كما شرع في نظم الشعر، وكان من بين القصائد التي كتبها قصيدة بمناسبة زواج الملك "لويس الرابع عشر Louis XIV" أسماها: "حورية السين La nymphe de la seine" نالت إعجاب الأديب والناقد "شابلان Chapelain" ذي المكانة الكبيرة في القصر [3] ص 251. كما مكنّته من الحصول على جائزة نقدية من الملك، ولفتت إليه الأنظار فأصبح معروفا في الأوساط الأدبية [25] ص 9.

إلا أن "راسين" كان يدرك أن المسرح في ذلك العصر وليس الشعر هو الذي يضمن لصاحبه المنزلة الرفيعة في عالم الأدب، ولذلك قام بعدة محاولات مسرحية وهو المطّلع على مسرح "سوفوكليس Sophocle" و"يوريبيديس Euripide". ولكن محاولاته تلك باءت بالفشل [33] ص 26.

ولما وصلت أخباره تلك إلى أساتذته في "بور رويال" وما تبقى من أسرته، هالهم الأمر واتفقوا على إرساله إلى أحد أخواله من رجال الدين في مدينة "إزاس Uzès" ليلحقه بمنصب ديني، وهناك عكف على المطالعة والنظم وكذا الكتابة إلى أصدقائه الباريسيين. وحين طال انتظاره ولم يجد العمل والمال اللذين وعد بهما عاد إلى "باريس" مجددا، غير آبه لمناشدة عمته الناسكة في "بور رويال" بأن يترك حياة اللهو والمجون [3] ص 251.

وفي عام "1663م" نظم قصيدة حول نقاهة الملك ثم قصيدة "شهرة ربات الفن La renommée aux muses" ليتحصل بذلك على مكافأة سنوية [33] ص 30/ 31.

وهكذا عاد "راسين" إلى عالم الأضواء واللهو والمسرح والشعر فتعرف على "بوالو Boileau" و"موليير Molière" وأخذ يتردد مع أصدقائه الباريسيين على كبريات الحانات كالخروف الأبيض "Le mouton blanc" و"صليب اللورين La croix de lorraine" [25] ص 10. وفي هذه الأماكن تذوق اللذات واسترسل في الأهواء التي سيصورها لاحقا في تراجيدياته [3] ص 251. كما أنّ عيشه بقرب الأمراء والأميرات، باعتباره صار شاعرا من شعراء البلاط، كان

فرصة لدراسة صفاتهم وعاداتهم وعواطفهم وشهواتهم التي سيعكسها في مسرحه أيضا [25] ص. 12.

وفي عام "1664م" كتب مسرحية "مأساة طيبة La thébaïde" أو "الإخوة الأعداء Les frères ennemis" والتي مثلتها له فرقة "موليير"، وأعقبها عام "1665" بمسرحية "الإسكندر" "Alexandre" [25] ص 11. وقد نالت هذه المسرحية إعجاب طائفة من علية القوم ممن قرأت عليهم أمثال الأديب "لاروشفوكو La rochefou could" والكاتبتين المشهورتين "مدام لافاييت" "Mme de la Fayette" و"مدام دو سيفينيه Mme de sevigné" [3] ص 252. ومثلت فرقة "موليير"، التي لم تكن تجيد تمثيل المسرحيات التراجيدية، هذه المسرحية أيضا، إلا أن "راسين" أحسّ بفتور الجمهور تجاه ذلك العرض فسحب مسرحيته من فرقة "موليير" ووضعها بين يدي الفرقة المنافسة لها، وهي فرقة "أوتيل دي بورجوني L'hôtel de Bourgogne" موجها بذلك ضربة موجعة إلى صديقه القديم "موليير" خاصة وأنه تجاوز ذلك إلى إغراء الممثلة "دي بارك Du Parc" بترك فرقة "موليير" والانضمام إلى الفرقة المنافسة "فرقة أوتيل دي بورجوني"، رغم أنه لم يكن يجهل مكانة هذه الممثلة في فرقة وقلب صديقه "موليير" [3] ص 253. ورغم أنّ "لويس" ابن "راسين" قد نفى ما تردد عن حب أبيه لهذه الممثلة إلا أنّ العديد من المؤرخين يؤكدون بأن مزاج "راسين" كان مفعما بالهوى، فقد أحبّ "دي بارك"، التي ما لبثت أن ماتت، وأحبّ بعدها العديد من الممثلات، كما أنه صوّر جانبا من حبه في مسرحياته [3] ص 253.

ولم تشهد الفترة التي أعقبت مسرحية "الإسكندر" قطيعة "راسين" مع "موليير" فقط، بل شهدت قطيعته مع أساتذته القدامى في "بور رويال" والذين توترت علاقته بهم منذ مجيئه إلى "باريس"، كما رأينا، إذ تصادف أن كتب أحد هؤلاء الأساتذة بأن ((واضعي القصص والتمثيليات ينفثون السم في نفوس المؤمنين، وأنهم كلما حرصوا على أن يغطوا بنقاب من الفضيلة الأهواء الأثيمة التي يصفون، زادوا في خطورتها وقدرتها على إفساد النفوس البريئة.)). فأحس "راسين" بأنه هو المعني بهذا الكلام، فهاجم أساتذته بعنف شديد في رسالة لاذعة وأراد أن يتابع رسائله، لكن "بوالو" تدخل وحال دون رغبته. وقد صرح "راسين" لاحقا بأن رسالته تلك كانت أظهر ما في حياته من عار [3] ص 252.

وفي عام "1667م" أخرج "راسين" مسرحية "أندروماك Andromaque" التي لقيت حفاوة بالغة داخل القصر وخارجه، وقد أثار نجاحها "كورني Corneille" الذي كان ينظر إليه باستصغار وينتقد ما في مسرحه من رقة وعذوبة وينصحه أن يكتب نوعا مسرحيا آخر غير التراجيديا التي لا

موهبة لديه في كتابتها. أما أنصار "كورني" فقد انقسموا إلى فريقين، فريق خفف من تعصبه لكورني واعترف لراسين بالشاعرية على أن تبقى مكانته أقل من مكانة "كورني"، وفريق آلمه فوز "راسين" فوجهوا له الانتقادات اللاذعة، وقد جمع أحد الأدباء يدعى "سوبليني Subligny" طائفة من تلك الانتقادات في شكل كوميديا من ثلاثة فصول بعنوان "الخصومة الحمقاء" أو "الخلاف المجنون" "La folle querelle". وقد كرّس "راسين" مقدمات مسرحياته للرد على خصومه والدفاع عن نفسه [3] ص 272.

وكتب "راسين" مسرحيته الكوميدية الوحيدة المعنونة بـــ "المتقاضون Les plaideurs"، عام "1667" مقتبسا إياها من مسرحية "الزنابير les guêpes" لأرسطوفان " Aristophane"، غير أن هذه الكوميديا لم يكتب لها النجاح في بادئ الأمر وكادت تلقى الإخفاق الشديد لولا أنها لاقت استحسان الملك وحاشيته [3] ص 272.

وقد انقسم النقاد إلى قسمين في تفسيرهم لسبب كتابته لهذه الكوميديا، خاصة وأنها الوحيدة بين أعماله، فذهب قسم من النقاد إلى أنه كتبها ليثأر لنفسه من رجال القانون، إذ سبق له أن خسر قضية كلفته مالا كثيرا ووقتا طويلا، وذهب القسم الآخر إلى أنه أراد بكتابته لتلك الكوميديا أن يؤكد لمعاصريه أنه قادر على التأليف في النوعين المسرحيين، التراجيديا والكوميديا على السواء، شأنه في ذلك شأن منافسه "كورني" [25] ص 59.

ولكن "راسين" لم يقتنع بما حققه من انتصارات وراح يتطلع إلى نصر أكبر، حيث زعم أعداؤه بعد النجاح الباهر لمسرحية "أندروماك" أنه يجيد تصوير الحب فقط، لذلك راح يبحث عن موضوع يأتي فيه الحب في الدرجة الثانية، وتطغى فيه الأهواء الجافية من تآمر وحب السلطة، وباختصار كان يريد أن يتحدى "كورني" في ميدانه، فوجد هذا الموضوع عند المؤرخ "تاسيت" "Tacite" في حديثه عن عهد "نيرون Néron" أظلم عهود الرومان. وعنون مسرحيته الجديدة بعنوان "بريتانيكوس Britannicus" [3] ص 273. وعرضها في أواخر عام "1669م". ولم تلق هذه المسرحية هي الأخرى النجاح عند عرضها في البداية وذلك بسبب المؤامرة المحكمة التي حاكها أنصار "كورني"، إذ انتشروا داخل المسرح ليعكروا جو الصالة ويشغلوا الجمهور. ومما زاد الأمر سوءا انشغال الناس في ذلك اليوم بحادث إعدام إحدى الشخصيات المرموقة في المجتمع الفرنسي آنذاك، ولكن الملك "لويس الرابع عشر" ينحاز إلى جانب "راسين" مرة أخرى فيرجح كفته، ليزداد إقبال الجمهور على مسرحيته تلك [3] ص 274.

وفي عام "1670م" كان "راسين" على موعد مع منافسة جديدة مع "كورني" ، ذلك أن السيدة "هنريت إنجلترا Henriette d ’Angleterre" زوجة أخ "لويس الرابع عشر" التي كانت تدعم

الحركة الأدبية آنذاك، طلبت من الكاتبين (راسين وكورني) كتابة تراجيديا حول موضوع واحد دون علمهما، ويتعلق الأمر بوداع "تيتوس Titus" إمبراطور "روما" لحبيبته "بيرينيس Bérénice" ملكة "فلسطين". وكانت تلك الأميرة تبغي من وراء ذلك، إلى جانب التمتع بمنظر الكاتبين يتسابقان، أن تخلد ذكرى ذلك الحب اليائس بينها وبين الملك "لويس الرابع عشر"، ذلك الهوى الذي كاد أن يؤدي إلى أسوء العواقب لولا أن العاشقين أصغيا إلى صوت الواجب فحفظا للأسرة المالكة هيبتها وأمنها. ولعل التشابه بين قصة هذه الأميرة وقصة مسرحية "راسين" التي سيكتبها راجع إلى أنها أذنت له أن يستوحي علاقتها بالملك وعلاقة الملك بسيدة أخرى أحبها من قبل وحالت ظروف الملك وواجبات الدولة دون زواجه منها. وكتب "راسين" تراجيديا "بيرينيس" فلاقت نجاحا عظيما بعكس مسرحية "كورني" المعنونة بتيتوس وبيرينيس والتي استقبلها الجمهور ببرود، ومما ساعد على نجاح مسرحية "راسين" بالإضافة إلى عمق تحليلها وجمال شعرها، مجاراتها لذوق ذلك العصر الذي كان يؤثر البساطة على كل شيء، كما أنها عكست حياة تلك الطبقة الراقية في "فرنسا" وعلى رأسها الملك الشاب الذي اشتهر بغرامياته العديدة [3] ص 277. وقد لمس "راسين" بنفسه ذلك النجاح الباهر لمسرحيته فكتب في مقدمتها: ((لا أستطيع أن أعتقد أن الجمهور يلومني على إخراج مأساة تشرفت بدمعه الغزير، وكان يتابع عرضها في المرة الثلاثين بتلك الحماسة التي أبداها حين عرضت أمامه أول مرة.)) [3] ص 277. ويقول "فولتيرVoltaire" مبرزا مدى نجاح هذه المسرحية: ((ما من مرة اجتمع فيها لهذه المأساة ممثل وممثلة جديران بدور تيتوس وبيرينيس إلا وعاود الجمهور هتافه ودموعه.)) [3] ص 277.

وفي عام "1672م" أخرج "راسين" مسرحية "بايزيد Bajazet" التي اقتبسها من التاريخ العثماني [3] ص 278. وأعقبها عام "1673م" بمسرحية "ميتريدات Mithridate"، التي اقتبس موضوعها من التاريخ الروماني. وقد حظي عشية عرضه لها باستقبال خاص في الأكاديمية الفرنسية، فحقق بذلك نجاحا باهرا من جديد، خاصة وأن الملك "لويس الرابع عشر" فضّل هذا العمل على سائر أعماله الأخرى، وطالب بعرضه في أشهر مسارح "باريس" آنذاك [33] ص 117/ 118. وهكذا كان "راسين" يترقى سلم المجد بخطى حثيثة إذ دخل الأكاديمية الفرنسية عام "1673م"، وعيّن أمينا على خزائن إحدى المدن كما توطدت علاقته بالبلاط إلى حد كبير [3] ص 279.

أخرج "راسين" عام "1674م" مسرحية "إفيجيني Iphigénie" وقد مثلت هذه المسرحية أمام الملك لدى عودته من إحدى حملاته الظافرة في احتفال فخم. وككل مرة حاول أعداء "راسين"

صرف نظر الجمهور عن هذه المسرحية ، فأوعزوا إلى شاعرين مغمورين أن ينظما مسرحية تدور حول نفس الموضوع، ولكن محاولتهم تلك باءت بالفشل الذريع [3] ص 279.

لزم "راسين" الصمت بعدئذ أكثر من عامين، نظم خلالهما مسرحية "فيدر Phèdre" التي استمد موضوعها من الأساطير اليونانية الموغلة في القدم [3] ص 279. ومثلت هذه المسرحية لأول مرة على مسرح "بورجوني Bourgogne"، عام "1677م". وبعد ذلك بيومين مثل مسرح "جينيجو Guénégaud" مسرحية أخرى حملت نفس عنوان مسرحية "راسين"، قام بتأليفها كاتب مغمور يدعى "برادون Pradon"، وقد دفعه إلى كتابة هذه المسرحية جماعة من أعداء "راسين" الذين سبق وأن حاولوا إسقاط مسرحية "إفيجيني". ولما أحس "راسين" بإحكام المؤامرة هذه المرة سعى لدى الملك لمنع تمثيل المسرحية المنافسة لمسرحيته، ولكن محاولته باءت بالفشل [3] ص 287. واستأجر أعداؤه مسرحي "بورجوني" و"جينيجو" طوال الليالي العشر الأولى للعرض، وبذلك استطاعوا أن يبعدوا الجمهور الحقيقي عن مشاهدة مسرحيته، وأن يضمنوا لبرادون بعض النجاح المؤقت [25] ص 11/ 12.

وقد أزمت هذه الحوادث الأوضاع بين أنصار "راسين" وأعدائه. إذ راحوا يتراشقون بالمقطوعات الهجائية التي لم تتوقف حتى تدخل الأمير "كونديه الكبير Le grand condé" ووضع حدا لها. ونالت مسرحية "راسين" حقها من النجاح حين استطاع الجمهور الحقيقي أن يجد طريقه إلى المسرح [25] ص 12.

وتعتبر مسرحية "فيدر" فاتحة تصالح "راسين" مع أساتذته القدامى، ذلك أنه عبّر في مقدمتها عن أمله في أن يوفق بين فن التراجيديا و طائفة من الناس امتازوا بتقواهم. كما أن الشاعر "بوالو" حمل نسخة من هذه المسرحية وأخذها إلى أساتذة "راسين" في "بور رويال" فقرؤوها وأعلنوا أنهم لا يجدون فيها ما يعيبونه على الكاتب [3] ص 283. وحكموا عليها بأنها مكتملة الجمال، مستلهمة من روح المسيحية [25] ص 13. وعلى إثر ذلك اصطحب "بوالو" صديقه "راسين" إلى "بور رويال" ، وتمت المصالحة بين التلميذ وأساتذته [3] ص 283.

وفي هذه الفترة أيضا تزوج "راسين"، استجابة لنصح أساتذته، بفتاة عادية، يقول المؤرخون إنها لم تقرأ مسرحياته، ورزق منها بصبيين وخمس بنات. ولم يمض على زواجه وقت طويل حتى عينه الملك مع "بوالو" كاتبين رسميين لتاريخه [3] ص 288. فاعتبر ذلك فضلا من الله الذي بعث إليه هذا العمل الهام ليصرفه نهائيا عن الشعر [25] ص 12.

وبعد مسرحية "فيدر"، أمضى "راسين" أحد عشر عاما لا يزور المسرح ولا يؤلف له [3] ص 288. وقد فسر النقاد ذلك بعدة تفسيرات، فذهب البعض إلى أنه سئم من تهجم أعدائه ومن دسائسهم ومؤامراتهم. ورأى البعض أن سبب اعتزاله للتأليف المسرحي هو إحساسه بوجود تكرار عبثي في مسرحه إذا ما واصل التأليف، أما نقاد آخرون فيرون أن زواجه واستقراره وعمله الجديد وإدارة ثروته المتنامية هو ما أملى عليه الكف عن التأليف المسرحي. وهناك من النقاد من ذهب إلى أبعد من ذلك وفسر قطيعة "راسين" مع المسرح تفسيرا دينيا، فرأى أن توبته وتصالحه مع أساتذته هما السببان اللذان أمليا عليه ترك عالم المسرح [33] ص 117/ 118.

وبعد أحد عشر عاما عاد "راسين" إلى عالم المسرح مجددا استجابة لرجاء "السيدة دي مانتونون Mme de Maintenon"، التي طلبت منه أن ينظم تراجيديا أخلاقية دينية لتقوم بتمثيلها وإخراجها بعض الفتيات النبيلات، اللواتي كانت تشرف على تربيتهن في مدرسة أسستها لهن في "سان سير Saint-cyr". فنظم مسرحية "إستير Esther" عام "1689م" رغم تحذير "بوالو" له من العودة إلى المسرح، واختار موضوعها من الكتاب المقدس "التوراة"، ومثلت هذه المسرحية أمام الملك وحاشيته وحظيت بنجاح عظيم، ثم نظم مسرحية أخرى بعنوان "أتالي Athalie" عام "1691م" مستجيبا لرغبة السيدة "دي مانتونون" مرة أخرى، وقد استقى موضوع هذه المسرحية من الكتاب المقدس أيضا، إلا أنه لم يبذل في إخراجها العناية الكافية مثل تراجيديا "إستير" ولذلك لم تلق ترحيبا كبيرا حين عرضت، ولم ينظم بعد هاتين المسرحيتين إلا أربعة أناشيد دينية [3] ص 289.

شاب أخريات أيام "راسين" حزن عميق لأن حساسيته الشديدة جعلته يشعر بإعراض الملك عنه، هذا الملك الذي قرّبه إليه، ولم يتغير عليه رغم علمه بتردده على "بور رويال"، رغم أنه كان شديد النقمة على سكان ذلك الدير وعلى أتباعهم [25] ص 290. ولعل سبب إعراض الملك عن "راسين" هو عدم ارتياحه لما وضعه من أبيات في مسرحية "أتالي" على لسان الكاهن الكبير [3] ص 290. إذ يخاطب هذا الكاهن الطفل "الياسين Eliacin" قائلا: ((إنك تجهل ما للسلطة المطلقة من نشوة وما للمداهنين الجبناء من صوت شجي أخّاذ. سينكرون لك عما قليل أن أقدس القوانين تسيطر على الدهماء، لكنها تخضع للملوك. سيذكرون لك أن الملك لا راد له سوى مشيئته، وأن عليه أن يفتدي مجده بكل مرتخص وغال، وأن الشعب محتوم عليه أن يكد ويذرف الدموع، يطيب له أن يحكم بقبضة من حديد، وإذا هو لم يظلم فسوف يظلم نفسه عاجلا أو آجلا.)) [36] ص 263/ 264. فهذه الأبيات على جانب كبير من الخطورة ولا أدل على ذلك من أنها كانت تقاطع بهتاف قبيل الثورة الفرنسية، مما جعل أحد الوزراء في عهد "نابليون" يضطر إلى وقف عرض المسرحية. ومما زاد من نقمة الملك "لويس الرابع عشر" على "راسين" علمه بكتاب ألفه وسماه "الموجز في

تاريخ بور رويال"، واطلاعه على مذكرات ضمنها آراءه في إصلاح أحوال الشعب، مستجيبا لرغبة السيدة "دي مانتونون"، فحين اطلع الملك على هذه المذكرات قال: ((أفإن كان يحذق صناعة الشعر، أفتراه يحسب أنه عالم بكل شيء؟ أم تراه يريد أن يكون وزيرا لأنه شاعر كبير.)) [3] ص 291.

توفي "راسين" عام "1699م"، إثر داء عضال في كبده، وقد أوصى أن يدفن في "بور رويال"، وكانت وفاته مثار حزن بالغ للملك الذي لم يتمالك نفسه حين التقى "بوالو" فصاح: ((لقد فقدنا كثيرا، أنا وأنت يا صديقي بوفاة راسين.)) [3] ص 291/ 292. وكان "بوالو" يتحدث عن ذلك بقوله: ((إنّ جلالته قد تحدث عن راسين على نحو يغري رجال البلاط بالتماس الموت.)).وقد كبر الخطب على "بوالو" فاعتزل في داره، ولم تطأ قدماه قصر "فرساي Versailles" بعد موت "راسين" أبدا [3] ص 292.

2.1.2. أعمـــالـــه.

كتب "راسين" على مدى سبعة وعشرين عاما إحدى عشر مسرحية تراجيدية ومسرحية كوميدية واحدة. وترتب مسرحياته التراجيدية حسب تاريخ صدورها على النحو التالي:

• "مأساة طيبة"	"1664م"	"La thébaïde"
• "الإسكندر"	"1665م"	"Alexandre"
• "أندروماك"	"1667م"	"Andromaque"
• "بريتانيكوس"	"1669م"	"Britannicus"
• "بيرينيس"	"1670م"	" Bérénice"
• "بايزيد"	"1672م"	"Bajazet"
• "ميتريدات"	"1673م"	"Mithridate"
• "إفيجيني"	"1674م"	"Iphigénie"
• "فيدر"	"1677م"	"Phèdre"
• "إستير"	"1683م"	"Esther"
• "أتالي"	"1691م"	"Athali"

1.2.1.2. "مأساة طيبة".

استقى "راسين" موضوع هذه المسرحية من قصة حرب "طيبة Thèbes" التي وقعت في القرن الرابع عشر قبل الميلاد، إذ تتحدث عن تنازع "اتيوكل Etéocle و"بولينيس polynice" ولدي "أوديب Oedipe" على عرش "طيبة" وكان خالهما "كريون Créon" يعمل على تأجيج نار

العداوة بينهما، ويبث الفرقة بين الناس ليتقاتلوا، فأوقع بين اليونانيين الذين ناصروا الأمير "إتيوكل" وأهل "طيبة" الذين ناصروا الأمير "بولينيس"، ولا يرتدع هذا الخال عن جرائمه بالرغم من أن أحد أبنائه ضحى بنفسه في سبيل إيقاف هذه الحرب، فيمضي في خططه حتى النهاية منافسا في ذات الوقت ابنه "هيمون" Hémon" في حب "أنتيجون Antigone" أخت الأميرين، والتي كانت تبادل "هيمون الحب" [25] ص 18. وتضج هذه المسرحية بالقتلى، إذ يقتل الأخوين بعضهما بعضا، كما يقتل "هيمون" وهو يحاول الحيلولة بينهما، لتنتحر أم الأميرين من شدة حزنها كما تنتحر "أنتيجون" حسرة على أخويها وعلى حبيبها "هيمون" وحتى الخال "كريون" الذي يخلو له العرش ويتحقق له ما كان يخطط له، حتى هو الآخر ينتحر في النهاية ندما على ما اقترف من جرائم [25] ص 17.

2.2.1.2. "الإســـكنـــدر".

استقى "راسين" موضوع هذه المسرحية من كتاب "تاريخ الإسكندر" للمؤرخ اللاتيني "كنت كورس Quinte curce" الذي عاش في القرن الأول الميلادي، وكتاب "تاريخ الإسكندر" هذا عبارة عن تاريخ رومانسي أكثر منه تاريخ حقيقي [25] ص 22.

وتدور أحداث هذه المسرحية حول "الإسكندر الأكبر"، الذي فرغ من فتح بلاد الفرس واتجه إلى بلاد "الهند" التي كان يحكمها ملكان هما: "بوروس Porus" و"تاكسيل Taxile" واللذان كانا يحبان الملكة "أكسيان Axiane" ويتنافسان من أجل الزواج بها وكان زحف "الإسكندر" على بلاد "الهند" يشكل تهديدا مشتركا لهؤلاء الملوك جميعا، إلا أن "كليوفيل Cleofile" أخت الملك "تاكسيل" التي تبادل "الإسكندر" الغرام، تنصح أخاها بالاستسلام للإسكندر، ولكن الملك "بوروس" والملكة "أكسيان" يقرران الدفاع عن بلادهما، ويحتقران الملك "تاكسيل" لقبوله مشورة أخته، وعندما يصل "الإسكندر" إلى "الهند" يتمكن من هزيمة "بوروس"، ثم يعد حبيبته "كليوفيل" بإتمام زواج أخيها "تاكسيل" من الملكة "أكسيان" التي ترفض هذا الزواج، وتصاب بحزن شديد لاعتقادها بأن "بوروس" قد قتل [25] ص 24. ولكن "بوروس" يقاد أسيرا أمام "الإسكندر" وبحضور الملكة "أكسيان" والأميرة "كليوفيل"، وعندئذ يعيد "الإسكندر" ولايات "بوروس" المغتصبة ويبارك زواجه من "أكسيان"، أما "تاكسيل" فكان مصيره القتل على يد "بوروس" [25] ص 25.

3.2.1.2. "أنـــدرومـــاك".

موضوع هذه المسرحية مستمد من وقائع حرب "طروادة" "Troade"، بطلتها الأولى: "أندروماك Andromaque" زوجة البطل "هكتور Hector" ابن ملك "طروادة" الذي يقتله "أخيل Achille" بطل "اليونان"، والتي تصبح بعد سقوط "طروادة" سبية خاصة لبيروس "Purrhus" ابن

"أخيل Achille" وملك "إيبير Epire"، وهو البطل الثاني في المسرحية، وهو أيضا خطيب "هرميون Hermione" ابنة "منيلاوس Ménélas"، ملك "إسبرطة Sparte"، وهي البطلة الثالثة، أما البطل الرابع فهو "أورست Oreste" ابن "أجاممنون Agamemnon" وعاشق متيم بهرميون. وتبدأ المسرحية بوصول "أورست" مندوبا عن ملوك "اليونان" إلى قصر "بيروس" مطالبا بتسليم الطفل "أستياناكس Astyanax" ابن "أندروماك" و"هكتور"، وحينئذ يجد "بيروس"، وهو العاشق لسبيته "أندروماك"، الفرصة مواتية ليطلب منها الزواج، وإلا سيضطر إلى تسليم ابنها للأعداء، فتتضرع "أندروماك" إليه طالبة منه صرف النظر عن هذا الموضوع، ولكنه يصر على الأمر، فتلجأ إلى "هرميون" وترجوها التدخل لدى خطيبها والعمل على تخليص ابنها، وحينما تفشل كل محاولاتها لإنقاذ ابنها تقرر الموافقة على الزواج من "بيروس"، إلا أنها تعتزم الانتحار بعد إتمام مراسيم الزفاف (أي بعد أن يتعهد لها "بيروس" بحماية ابنها لأنها وافقت على الزواج منه).

وما إنّ علمت "هرميون" بنبأ الزواج (زواج "بيروس" من "أندروماك") حتى بادرت إلى "أورست" تطلب منه قتل "بيروس"، وسيكون تنفيذ مطلبها شرطا لتقبل الزواج به، وبعد تردد كبير يقبل "أورست" بشرطها، إلا أن جماعة من اليونانيين هم من يقتلون "بيروس" وليس "أورست"، لكن "هرميون" تصاب بحزن شديد حين تعلم بمقتل "بيروس" ولذلك تقدم على الانتحار. أما "أورست" فيصاب بنوبات جنون حين سماعه خبر انتحار حبيبته "هرميون". وفي النهاية تتوج "أندروماك" ملكة على "إيبير" عملا بأوامر "بيروس" قبل مقتله وبذلك تضمن نجاتها ونجاة ابنها وتعتزم الثأر لبيروس.

4.2.1.2. "بريتانيكـــوس".

تصور هذه المسرحية كيف فتك "نيرون Néron" ببريتانيكوس، و"نيرون" هذا هو ابن "أجربين Agrippine" من زوجها الأول والذي تزوجت بعد وفاته من قيصر "روما" الذي تبنى ابنها "نيرون" بإغراء منها، وجعله وليا لعهده بدلا من ابنه "بريتانيكوس"، وبعد وفاة القيصر يتنكر "نيرون" لوالدته ويستأثر بالسلطة لنفسه [37] ص 99. ويجاهر بعدائه لبريتانيكوس لأن هذا الأخير تمكن من الدخول إلى قلب "جوني Junie" الفتاة التي يحبها هو الآخر [3] ص 274. ويصل به حقده إلى أن يحبس تلك الفتاة رغم معارضة والدته، وهنا تظاهر "أجربين" ابنها العداء وتتحالف مع "بريتانيكوس" الذي لم يكن يثق بها كثيرا، وحين يسمع "نيرون" بذلك التحالف يسعى لإفشاله بكل الطرق، أما الأميرة "جوني" فتستفسر "نيرون" عن سبب حبسه لها، فيصارحها بمشاعره نحوها، وحينما تصده يهددها بقتل "بريتانيكوس" ويأمرها بأن تبدي له الجفاء، وفعلا حينما تلتقي الأميرة ببريتانيكوس تبدي له الجفاء فيغادر المكان، ظانا أنها قد تحولت عنه، وحين تلتقيه مرة أخرى

تنصحه بالفرار فيتهمها بالسعي للتخلص منه، وحينها تصارحه بما كان بينها وبين "نيرون" من حديث، إلا أن "نيرون" يفاجئها ويقوم بسجن "بريتانيكوس". وفي النهاية يقوم "نيرون" بقتل "بريتانيكوس" عن طريق شراب مسموم رغم تحذير معلمه له، فتنتحر "جوني" ويصاب "نيرون" بذهول شديد ويعتزل الناس [37] ص 99- 112.

5.2.1.2. "بيـــرينـــيس".

تدور هذه المسرحية حول وداع "تيتوس Titus" إمبراطور "روما" لحبيبته "بيرينيس" ملكة "فلسطين". فبعد أن فرغ الإمبراطور "تيتوس" من إقامة الحداد على أبيه شاع في القصر أنه لم يبق الآن ما يمنع من تحقيق رغبة هذا الإمبراطور في الزواج من "بيرينيس" التي يبادلها الحب منذ خمس سنوات، والتي تعيش آنذاك في قصره وتنتظر موعد الزفاف بفارغ الصبر، ولكن "روما" لم تأذن قط لأباطرتها أن يقترنوا بملكات أجنبيات، و"تيتوس" يفكر الآن بما آلت إليه الحال بعد ارتقائه العرش، فقد أصبح ملكا لوطنه وعليه الرضوخ لأعراف الإمبراطورية ولذلك عزم أن يرد "بيرينيس" إلى بلادها رغم علمه بما سيعانيه لفراقها، وتلقت "بيرينيس" ذلك الخبر بالدموع والحسرة لكنها رضيت آخر الأمر أن تلبي رغبة الملك، فوعدته بالرحيل شرط ألا يفاتحها "أنتيوكوس" Antiochus" بعد اليوم بحبه الذي باح لها به بعد كتمان طويل [3] ص 275/ 276. و"أنتيوكوس" هذا هو ملك "سورية" وصديق "تيتوس" و"بيرينيس".

6.2.1.2. "بايـــزيـــد".

اقتبس "راسين" موضوع هذه المسرحية من التاريخ التركي، إذ تتحدث عن انقلاب فاشل، ذلك أن الوزير "بايزيد"، الطامح إلى تسييرالسلطة وفق هواه، كان يخطط لإزاحة السلطان وجعل أخيه الضعيف مكانه، مستغلا في ذلك، حب هذا الأخ لزوجة أخيه، بطلة المسرحية، السلطانة "روكسان Roxane" لأنه كان يدرك أن زواج أخ السلطان من "روكسان" سيخدم هدفه كثيرا لأن السلطانة كانت تحبه (بايزيد)، ولكن "بايزيد" لم يكن يبادلها الحب وكان يخدعها لأنه أخفى عنها حبه لخادمتها "أتاليد Atalide" التي كانت واسطتها إليه، وفي المقابل كان هناك سياسي آخر يدعى "أكومات Acomat" له نفس طموحات "بايزيد"، ولتحقيق تلك الطموحات كان يسعى للزواج من "أتاليد"، حتى يستطيع أن يتحكم عن طريقها في "بايزيد" الذي يريده أن يتزوج السلطانة "روكسان". وتبوء محاولة "أكومات" بالفشل شأنها شأن محاولة "بايزيد" الذي فشلت محاولته هو الآخر بسبب السيرة السيئة لأخ السلطان إضافة لاكتشاف "روكسان" علاقته (أي بايزيد) بأتاليد، فدبّت الغيرة في قلبها وعزمت في النهاية على البطش بهما [38] ص 214/ 215.

7.2.1.2. "ميـــتريـــدات".

تجري أحداث هذه المسرحية في مملكة "القرم"، حيث تنتشر شائعات تروّج لموت "ميتريدات" حاكم البلاد فتندلع المشاحنات بين ولديه "كزيفاريس Xiphares" و"فارناسي" "Pharnace" من جهة ووالدتهما من جهة أخرى، وإلى جانب الخلاف على العرش يحب الشابان فتاة واحدة تدعى "مونيم Monime" والتي كان والدهما قد قرر الاقتران بها إلا أن الفتاة كانت تكتم حبها لكزيفاريس، وهذا هو السبب الذي يجعلها ترفض أخاه "فارناسي" الذي يعرض عليها الزواج منه، بعد سماع شائعة وفاة والده، وفجأة تحمل الأخبار عودة الملك سالما إلى مملكته رغم هزيمة جيشه، إذ هرب متخفيا عن أعين الرومان ليوصي ولده "كزيفاريس" بحماية خطيبته "مونيم" بعد اكتشافه تعلق "فارناسي" بها، ثم يقرر هذا الملك الهجوم على "روما" تاركا ابنه "فارناسي" في القصر للدفاع عن بلاده، لكن "فارناسي" يرفض الانصياع لأوامر والده ويعرض عليه التحالف مع الرومان وتجنب الحرب ، كما يخبره بعلاقة "مونيم" و"كزيفاريس"، وعندها يتظاهر "ميتريدات" بمباركة زواج "كزيفاريس" من "مونيم" بداعي تقارب سنيهما، فتتطلي الحيلة على "مونيم" التي تعترف أمام "ميتريدات" بحبها لابنه، وحينما تكتشف أنها وقعت في فخ نصبه لها هذا الملك تناشده أن يقتلها بعد افتضاح أمرها، وفي تلك اللحظات يدخل أحد الرسل ليخبر "ميتريدات" بأن الجيوش الرومانية تقترب من مشارف المدينة وأن "فارناسي" يتعاون مع الأعداء، وقبل أن يخوض "ميتريدات" معركته الأخيرة، في محاولة لإنقاذ مدينته يرسل شرابا مسموما لمونيم، لكن سرعان ما يندم ويبعث إليها برسول ينتزع ذلك الشراب من يدها، ويواصل مقاومته للرومان بشجاعة ثم يقدم على إغماد سيفه في أحشائه خوفا من الوقوع في الأسر، لينقل بعدها وهو يحتضر إلى شرفة القصر ويشاهد ابنه "كزيفاريس" وهو يدافع عن المدينة، ويجبر الأعداء على التقهقر. وفي النهاية يكافئ الملك ابنه بمباركة زواجه من "مونيم" [39].

8.2.1.2. "إفيـــجيـــني".

يدور موضوع هذه المسرحية حول النبوءة التي قضت ألا تدفع الريح بسفن الإغريق نحو "طروادة" لغزوها، إلا بعد أن يراق دم "إفيجيني" ابنة "أجاممنون"، القائد العام لجيوش "الإغريق"، وبين عاطفته كأب ومسؤوليته كقائد وملك، يتنازع روح "أجاممنون Agamemnon" التردد، فيحاول عبثا تجنب هذا الاختبار الصعب حين يرسل رسالة أخرى إلى زوجته "كليتمنسترا Clytemnestre" يطلب منها فيها ألا تجلب "إفيجيني" إلى المعسكر، وكان قد أرسل سابقا رسالة يطلب منها فيها المجيئ بها، بحجة أنها ستزف للبطل "أخيل"، ولكن الرسالة الثانية لا تصل إلى الأم وابنتها فتأتيان إلى المعسكر غير عالمتين بالسبب الحقيقي وراء استدعائهما، ويصل

التوتر إلى أشده حين تتكشف الحقيقة للجميع، ويشهر "أخيل" سلاحه دفاعا عن حياة "إفيجيني"، لكن هذه الأخيرة ترضخ لأمر والدها وتستسلم لمصيرها [40] ص 60. ويكاد يضحي بها فعلا، إلا أن الجميع يتبينون أن الفتاة المقصودة بالتضحية ليست هي وإنما فتاة أخرى تدعى "إريفيل Erphile"، و"إريفيل" هذه هي منافسة "إفيجيني" في حب "أخيل" وابنة "هيلين Hélène" من زوج آخر كانت قد تزوجته سابقا في السر، وهكذا تنجو "إفيجيني" من الموت في اللحظة الأخيرة [41] ص 139.

9.2.1.2. "فـــيـــدر".

تتحدث هذه المسرحية عن حب "فيدر" لهيبوليت "Hippolyte" ابن زوجها "تيزيه Thésée"، ملك "أثينا"، وكان الملك قد غاب منذ ستة أشهر. يشتد المرض بفيدر ثم تعترف لمربيتها بحبها الآثم، وفي تلك الأثناء يشاع خبر موت الملك "تيزيه"، فتشجع المربية سيدتها على مصارحة "هيبوليت" بحبها، لأن هذا الحب أصبح مشروعا. وفعلا تلتقي "فيدر" بهيبوليت لتوصيه بصغارها ثم تعترف له بهواها، فيستنكر اعترافها مما يؤدي إلى جرح كبريائها. وفجأة تعلن عودة الملك ويتبين الجميع أن خبر وفاته لم يكن سوى إشاعة، وهنا تخشى "فيدر" أن يكشف "هيبوليت" سرها لوالده، فتقرر الانتحار، ولكن مربيتها تلح عليها أن تحمل "هيبوليت" الذنب حفاظا على سمعتها وتعارض "فيدر" ذلك الاقتراح، لكنها تستسلم في النهاية لمشورة مربيتها التي تتولى مهمة اتهام "هيبوليت" زاعمة لأبيه أنه يحب "فيدر" منذ زمن طويل وأنّ "فيدر" كانت تسعى في الماضي لنفيه بسبب مكاشفته لها بحبه، ويصدق الأب الوشاية ويواجه ابنه الذي ينفى التهمة عن نفسه دون اتهام "فيدر"، حفاظا منه على كبرياء أبيه، ويخبره بأنه يحب "أريسيا Aricie" وينوي الزواج بها، ولكن الوالد لا يصدقه ويقرر نفيه كما يدعو عليه بالهلاك [3] ص 280. أما "فيدر" فكانت عازمة على الاعتراف بذنبها ولكن سماعها لخبر حب "هيبوليت" لأريسيا يثير غيرتها وحقدها فتحجم عن الاعتراف بالحقيقة. أما "هيبوليت" فيغادر "أثينا" في طريقه إلى منفاه وفي تلك الأثناء يتعرض لحادث رهيب يودي بحياته، ولما يصل الخبر مسامع "فيدر" يؤنبها ضميرها بشدة فتتناول السم وتعترف بالحقيقة كاملة أمام زوجها لتسقط بعد ذلك ميتة، كما تنتحر مربيتها [3] ص 281.

10.2.1.2. "إستـــيـــر"

تدور أحداث المسرحية في مدينة "سوز Suze" بالفرس أيام استعباد اليهود، حيث نجد "هامان" كبير وزراء الملك "أسريوس Assuérus" يبغض اليهود بشدة ويسعى لإبادتهم، حيث يشي بهم لدى ذلك الملك فيصدر هذا الأخير أمره بذبحهم بعد عشرة أيام بما فيهم رئيسهم "ماردوشيه Mardochée" الذي يبادل "هامان" البغض والكراهية. وحين تضيق السبل باليهود

يلجؤون إلى "إستير" الفتاة الفائقة الجمال، التي تتمكن من الزواج بالملك الشاب قبل انقضاء المدة المحددة لإبادة اليهود، وتنال عطف ومحبة ذلك الملك الذي لم يكن يعرف حقيقتها. وحين يترجى "ماردوشيه" "إستير" كي تنقذ بني جلدتها ترتمي على أقدام الملك وتكاشفه بيهوديتها وتخبره بأن اليهود لا يتآمرون عليه كما يزعم "هامان"، وأنه (أي هامان) هو الذي يتآمر عليه، فيقتنع الملك بأقوالها ويقوم بمعاقبة "هامان" وإغداق النعم على اليهود، كما يرد لهم حريتهم ويسمح لهم بإقامة شعائرهم الدينية [25] ص 53.

11.2.1.2. "أتـــالـــي".

تتحدث هذه المسرحية عن الملكة "أتالي" التي كانت تتولى حكم اليهود رغم أنها من عبدة الإله الفينيقي "بعل"، أرادت هذه الملكة أن تنفرد بالحكم فقتلت أحفادها جميعا، واعتقد الناس أن ذرية "داود" قد أبيدت تماما، غير أن أحد الأطفال وهو الصغير "يوعاس" كان قد نجا من الموت، وقام القس الأعظم "يوعاد" وزوجته "يوسان" بتربيته في المعبد باسم "الياسين". يقرر "يوعاد" أن اللحظة المناسبة لإعلان "الياسين" ملكا قد حانت ويتصادف ذلك مع رؤية "أتالي" أحلاما تنطوي على بعض المخاوف الغامضة التي تنذرها بأن حياتها وملكها قد أشرفا على نهايتهما، ثم تكتشف وجود الطفل "الياسين" في المعبد وترى في وجهه آثار الجروح التي رأتها من قبل في منامها، فتستجوبه ويقوم هو بإجابتها في براءة وصراحة، وبعد ذلك تطالب بتسليمه إليها بعد أن تمادت في إغرائه بالمال والجاه، ولكن "يوعاد" يرفض مطلبها في إصرار ويغلق أبواب المعبد ويتوج الطفل في احتفال رسمي،ويستعد للقتال غير مكترث للقوات التي جلبتها من مدينة "صور" وحصارها لمعبدهم، فتوجه "أتالي" إنذارها الأخير ليوعاد والمتمثل في تسليم الطفل المجهول "الياسين" وكنوز "داود" التي زعمت أنها موجودة بالمعبد، فيتظاهر "يوعاد" بالقبول. تصل الملكة إلى المعبد لا يحرسها إلا بعض القادة وما تكاد تدخل حتى تغلق أبواب المعبد عليها وتفاجئ بوجود "يوعاس" أو "الياسين" متوجا وجالسا على عرشه، فتثور ثورة عنيفة وتمطره باللعنات، إلا أنها تقاد للموت ويقوم الشعب الثائر خارج المعبد بالهتاف تأييدا للحاكم الجديد [25] ص 56/ 57.

2.2. خصائص مسرح "راسين".

يجمع النقاد على أن "راسين Racine" مرّ في حياته المسرحية بمرحلتين، مرحلة تقليد سار فيها على خطى أسلافه أمثال "كورني Corneille" و"كينو" "Quinault" وغيرهما، ومرحلة التجديد التي برزت فيها الملامح المسرحية الخاصة به، والتي تميزه عن غيره من الكتاب. ولكن هذا التجديد كان دائما في إطار المذهب الكلاسيكي الذي ساد في النصف الثاني من القرن السابع عشر والذي التزم به أغلب كتاب تلك الفترة، وهذا ما سنقوم بتوضيحه فيما سيأتي:

1.2.2. مرحلة التقـــلـــيـــد.

ألف "راسين" في هذه المرحلة، والتي تشكل بداياته المسرحية، مسرحيتي "مأساة طيبة La thébaïde" و"الإسكندر Alexandre"، وهما تنطويان على كثير من تأثير معاصريه أمثال "كورني" و"كينو" [25] ص 21. فراسين الذي كان يريد تجنب ردات الفعل العنيفة التي قوبل بها "كورني" غداة عرض مسرحية "السيد le cid"، كان يدرك جيدا أن الشرط الأول للنجاح هو أن ينال الإعجاب، والتجديد في هذه المرحلة من حياته لن يضمن له نيل الإعجاب بل قد يصدم الآخرين ويهزهم [33] ص 38. ويكفيه ليعرف ما يعجب الجمهور آنذاك أن يلتفت حوله لمعرفه الأعمال الناجحة والتي يمكن اتخاذها كنماذج يقوم بتقليدها، وتضمن له النجاح في المرحلة الأولى على الأقل [25] ص 21.

فيكتب وهو في الخامسة والعشرين من عمره مسرحية "مأساة طيبة La thébaïde"وكانت قد درجت العادة آنذاك على النهل من منابع اليونانيين، ففي عام "1664م" كانت أسطورة أبناء "أوديب Oedipe" قد تحولت إلى موضوع مستهلك ومبتذل، "فبواييه Boyer" كان يقدم في ذلك العام نسخته من "التيبائيد"، وذلك بعد أن تعرض "روترو Rotrou" قبله لنفس الموضوع في مسرحية "أنتيغون Antigone" التي يعترف "راسين" بأنه أخذ الكثير منها ليعود ويحذف الكثير مما اقتبسه قبل دفع نصه إلى المطبعة [33] ص 40/ 41. كما يتجلى في مسرحية "مأساة طيبة" لراسين تقليده الواضح لكورني، أستاذ المسرح في تلك الفترة، فلا غرابة إنّ اتخذه سندا لأعماله في هذه المرحلة. فقد حشد في هذه المسرحية سبعة من القتلى فأصبحت مشهدا للأرواح العظيمة، التي تتملكها الأطماع البشرية كما تستولي عليها النزعة البطولية [25] ص 21. وهناك تشابه أيضا بين مسرحية "مأساة طيبة" ومسرحية "هوراس Horace" لكورني، على مستوى تنسيق المشاهد، إضافة إلى أن المنافسة بين الشقيقين في مسرحية "مأساة طيبة" وطموح وغدر الخال "كريون Créon" المتعطش إلى السلطة تذكرنا بأبطال "رودوغون Rodogune" لكورني. والمناقشات السياسية في الفصل الثاني من مسرحية "راسين"، والجارية بين "كريون" و"جوكاست Jocaste" تتضمن العديد من الأفكار المشابهة لتلك الأفكار المبثوثة في مشاورات "أوغست Auguste" ومستشاريه في مسرحية "سينا Cinna" لكورني [33] ص 41.

وقد دفعت أوجه التشابه تلك بين مسرحية "مأساة طيبة" والعديد من أعمال "كورني" دفعت الناقد "برونوتيير Brunetière" إلى التعليق عليها ساخرا: ((إنها كورني من الدرجة الثانية، حيث تختلط السياسة باللطف والظرف، وتتعقد الحكمة ويتبهرج الكلام.)) [33] ص 42.

ولكن مسرحية "مأساة طيبة"، ورغم كل مظاهر التقليد التي تحدثنا عنها فيها، تحمل بعض سمات التراجيديا الراسينية الصرفة التي ستتجلى بشكل أوضح في أعماله اللاحقة، فعلى سبيل المثال يقدم "راسين" شخصياته في هذه المسرحية في لحظات انفلات عواطفها وغرائزها، ليولي اهتمامه للعقدة والنهاية فقط، فالأحداث تبدو أقل أهمية من المحادثات والتعليقات القائمة حولها، والتي تبرز وتتصارع فيها الأهواء. كما يعود من خلال هذه المسرحية إلى التقليد اليوناني، فيضع أبطاله أمام القوى الخفية التي تتجاوزهم، وبالرغم من أنّ "كورني" في مسرحية "أوديب" صوّر بطله أيضا مهددا بنبوءة غريبة وهي قتل أبيه والزواج من أمه، إلا أنه منح شخصياته قسطا من الحرية والإرادة الإنسانية، وهذا مالا نجده في مسرحية "راسين"، التي يتصارع أبطاله فيها ويشتعلون بالحقد والكراهية اللتين أثارتهما الآلهة [33] ص 44/ 45. ولعل خير ما توصف به مسرحية "مأساة طيبة" تلك الكلمة التي قالها الناقد "لويس رابين Louis Rapin": ((إنها مجرد محاولة لعبقرية حققت لنا الآمال الكبرى.)) [25] ص 22.

وكتب "راسين" عام "1665م" مسرحية "الإسكندر"، وكان يطمح بكتابته لهذه المسرحية أن يفرض نفسه في عالم المسرح، وكان يتوجب عليه لتحقيق ذلك الالتزام بعدة شروط، لعل أهمها نيل رضى الملك الشاب ومراعاة ميول جيله [33] ص 49. وقد كانت مواضيع الحب، هي التي تستهوي الملك "لويس الرابع عشر Louis XIV" في تلك الفترة خاصة وأن مغامراته كانت تثير اللغط في "فيرساي Versailles" [33] ص 53. لذلك ركّز "راسين" في مسرحية "الإسكندر" على عاطفة الحب متأثرا بمعاصرة "كينو". فأحاديث الحب كثيرة في المسرحية حتى لا يكاد يخول منها مشهد من المشاهد [25] ص 25. وهذا ما دفع "كورني" إلى التعليق على المسرحية بقوله: ((كنت أعتقد أن الحب هو عاطفة غنية بضعفها لتهيمن على بطولة مسرحية.)) [33] ص 52.

ورغم أن "راسين" ذكر في مقدمة مسرحيته تلك أنه سيولي اهتمامه للحقيقة التاريخية هازئا بالكياسة المتطرفة السائدة آنذاك في المسرح بتأثير الروايات، إلا أن مسرحيته كانت امتدادا لذلك النوع من المسرح والمصبوغ بطابع الحذلقة "الصنعة" واللباقة المبالغ فيها والأدب والفخر. ويعود هذا النوع الأدبي إلى حدود "1656م"، وقد نتج عن ظاهرة الحذلقة وتأثر بروايات "دولا كالبرونيد" "De la calprenéde" والآنسة "دو سكوديري de scudery"، ففي إطار المغامرات شبه التاريخية تراجع السجال التاريخي أمام حوار الحب. و"راسين" كان يعلم أن المسرحيات التي تجذب البلاط وكل المدينة منذ حوالي عشر سنوات هي مسرحيات "تيموكرات Timocrate" لتوماس كورني "Thomas Corneille" و"تيت Tite" لمانيون "Mangnon" وكل المسرحيات العاطفية التي تتفوق على بعضها البعض بالرهافة والأدب [33] ص 50.

وقد بلغ حرصه على مجاراة الذوق السائد آنذاك أن عرض مسرحية "الإسكندر" على مجموعة من الأدباء قبل عرضها على الجمهور، كما رأينا سابقا، ولم يكن يسع أولئك الحكام إلا التصفيق لهذه التراجيديا الموافقة لميول النبلاء.

لقد وفق "راسين" في التزامه التقليد السائد في ذلك العصر، ولكن هل كان تقليده عن وعي كما ذكرنا سابقا أم عن غير وعي بقدراته التجديدية التي ستظهر لاحقا في أعماله الأخرى؟ ويبقى الاحتمالان معا، فربما كان تقليده تقليد مدرك لسلبيات التجديد ولأثرها على تقبل الجمهور لعمله، وربما كان تقليد كاتب غير مدرك لعبقريته. فقد احتاج النقاد إلى ثلاثة قرون من التحليل حتى اكتشفوا في أعماله ذلك الانزلاق غير المحسوس من المثالية الفروسية إلى الواقعية الكلاسيكية، خاصة وأن الذهنيات لم تكن تتبدل بسرعة ومن سنة إلى أخرى [33] ص 55.

ورغم أن مسرحية "الإسكندر" تبدو في ظاهرها مسرحية ملتزمة بخط التقليد إلا أن النقاد لمسوا فيها ميزة لا عهد لهم بها، فقد درجوا على أن يروا في مسرحيات "كورني" ملابسات كثيرة وأحداثا متداخلة، ومفاجآت غير معقولة، أما مسرحية "راسين" هذه فقد خلت من الكثير من هذه الأمور وركزت على الصراع الداخلي للعواطف المختلفة داخل النفس الواحدة، وهذا ما أكده "راسين" نفسه في مقدمة المسرحية، إذ ذكر أنه سيعمل حتى لا يقع في مشاكل العقدة [25] ص 28.

2.2.2. مرحـــلة التجـــديـــد.

تبدأ هذه المرحلة بكتابة مسرحية "أندروماك Andromaque". وتشمل أغلب أعماله، ففي هذه المرحلة برزت السمات التراجيدية الخاصة به، وسنحاول الآن استعراض أهم تلك السمات على مستوى الشخصيات والمواضيع والأسلوب...

1.2.2.2. شخصيات "راسين".

يقول "لابروبير La Bruyère": ((إنّ كورناي يصور الناس كما ينبغي أن يكونوا، أما راسين فيصورهم كما هم. كورناي أميل إلى النزعة الخلقية المثالية أما راسين فأميل إلى الواقع والبعد عن التكلف، ويظهر أن كورني مدين لسوفكليس وأن راسين مدين ليوريبيديس.)) [29] ص 113. فهناك خلاف أساسي بين الكاتبين، في مسرح "كورني" تنتصر الإرادة دائما على الشهوات، أما مسرحيات "راسين" ففيها استجابة للعواطف، لأن الاستسلام للعاطفة أكثر شيوعا في نفوس البشر من مقاومة الإرادة لها، ولذلك يقول النقاد دائما بإنّ شخصيات "راسين" أقرب إلينا من شخصيات "كورني" [25] ص 36.

فبعكس "كورني" الذي يصور أبطاله كما ينبغي أن يكونوا، لو أخذوا بحرفية القوانين الأخلاقية المعمول بها في المجتمع، نجد "راسين" يرسم جوهر أبطاله الذي يظهر عندما نمسح عنهم طلاء اللياقة والأدب والفخر، حين يتوانى الجهد المبذول لبلوغ المثال الأخلاقي، حين لا تهبط عليهم النعمة الإلهية لمساعدتهم على السمو فوق أنفسهم [33] ص 68. فإذا ما قارنا بين شخصية "بولين" "Pauline" في مسرحية "بوليوكت Polyeucte" لكورني وشخصية "هرميون Hermione" في مسرحية "أندروماك" ندرك الفرق بين الكاتبين، فبولين كانت تحب أحد الأشخاص في الماضي، وظلت تحبه رغم زواجها من شخص آخر، لكنها بإرادتها وقوتها تمكنت من السيطرة على مشاعرها [33] ص 80. بينما نجد "هرميون" تعجز عن التغلب على حبها لبيروس "Purrhus" رغم إهانته لها. فالهوى العتيق والمتملك الذي يعصف بقلب "هرميون" أو "بيروس" قد حلّ مكان الحب الشهم الذي يتحسسه أبطال "كورني".

إنّ البطل الراسيني على خلاف بطل "كورني" الذي يعود إلى نفسه ليتحقق من ذاته بكل تبصر، يضيع وهو يحاول اللحاق بذاته، يرى في أعماق روحه شيئا مخيفا يخشى الإيغال في التعرف إليه أو يعجز عن ذلك لاضطراب مشاعره [33] ص 109. تقول "هرميون": ((إني لأخشى أن أعرف نفسي كما هي.)) [42] ص 283. فأبطال "راسين" يبدون لنا وكأن قوة خفية تدفعهم وتسيطر عليهم.

إنّ وصف "راسين" للناس بما هم عليه راجع إلى تجربته في قصر "فيرساي" التي أتاحت له التعرف على طبيعة حياة الأشراف المليئة بالمفاسد والقساوة بالرغم من أنّ الكل يبدو منمقا بالتهذيب والأدب.

وقد أدت واقعيته في رسم الشخصيات إلى تعرضه لانتقادات لاذعة من قبل خصومه إذ اعتبروه خارجا عن مقتضيات اللياقة والأدب والشرف. فمثلا رأوا أن "بيروس" في مسرحية "أندروماك" رجل عديم الأخلاق لأنه يضطهد "أندروماك" ويبتزها [17] ص 71. وحتى من أعجب بهذه المسرحية أدان فضاضتها وخاصة فضاضة شخصية "هرميون" التي تظهر، حسبهم، تطرفا غير مقبول في هواها، فلو تناول "كورني" هذا الموضوع (موضوع مسرحية "أندروماك") لكان أصبغ على حب "هرميون" لمسة فخر ولقلل من اندفاعها [33] ص 66. وكذلك "تيتوس" "Titus" في مسرحية "بيرينيس Bérénice" فهو، في نظرهم، خائن ذميم لأنه تخلى عن حبيبته. أما "فيدر Phèdre" في المسرحية التي تحمل اسمها، فهي امرأة فاضحة تثير الاشمئزاز والنفور [17] ص 72. ويكفي للتيقن من الثورة التي أحدثها "راسين" أن معاصريه الذين تناولوا موضوع مسرحية "فيدر" لم يجرؤوا على جعل "فيدر" زوجة لتيزيه واكتفوا بجعلها خطيبة له، حتى يكون تصوير حبها

لابن "تيزيه" أقل وقعا على نفسية الجمهور [33] ص 136. وهذه المراعاة لقواعد اللياقة والأدب والشرف لم يلتزم بها "راسين" في مسرحيته، إذ صوّر فيدر محبة وبعنف لابن زوجها وليس ابن خطيبها، كما سبق وأن رأينا في ملخص المسرحية.

وقد صوّر "راسين" شخصيات مسرحياته وهي محور لتناقضات لا سبيل إلى التغلب عليها، إنها منقسمة بين الدوافع الفردية التي تستند إلى قيم الشهوة وبين الممنوعات الاجتماعية التي تستند إلى قيم العقل. ففي مسرحية "فيدر" نجد أن البطلة تحب "هيبوليت Hippolyte" بكل جوارحها بينما يحثها عقلها على التخلي عن هواها، وتعبر "فيدر" عن هذا الصراع حين تصارح "هيبوليت" بحبها. ((فأنا أحب، ولا تظن أنني أوافق نفسي وأبرئها أمام عيني في اللحظة التي أحبك فيها، ولا أن يكون رضاي الجبان عن نفسي قد غذي سمّ هذا الحب المجنون الذي يشوش عقلي... وأنا أبغض نفسي أكثر مما تكرهني.)) [36] ص 49. كما يتسم أبطال "راسين" بمقدرتهم الفائقة على التعبير عن أصعب المواقف وخاصة الصراعات النفسية الحادة، التي لا يمكن أن نفيها حقها ألفاظا [43] ص 86.

وتحتل المرأة المكانة الأولى في جميع مسرحيات "راسين" لأنها كانت تتمتع بمكانة مرموقة في المجتمع الفرنسي آنذاك، هذا من جهة، ومن جهة أخرى لكونها تمثل الضعف البشري والاستسلام للعواطف اللذين يصورهما أكثر من الرجل. يقول الناقد "قوستاف لانسون – G Lanson": ((يتجلى ضعف الطبيعة البشرية خاصة في المرأة، ولهذا كان مسرح راسين مسرحا نسويا، فهو يؤمن بأنّ إرادة المرأة ضعيفة أو تكاد تكون مفقودة وأنّ عقلها قابل للاستسلام وهي لا تكاد تتبع إلا غرائزها.)) [25] ص 36.

وصوّر "راسين" أبطاله في صور مختلفة، فمنهم محبون محبوبون، يمثلون الحب المشترك ومن هؤلاء: "أنتيجون" و"هيمون Hémon"، في مسرحية "مأساة طيبة"، "كليوفيل Cleofile" و"الاسكندر" و"أكسيان Axiane" و"بوروس Porus" في مسرحية "الإسكندر"، "جوني Junie " و"بريتانيكوس Britannicus" في مسرحية "بريتانيكوس"، "بيرينيس" و"تيتوس" في مسرحية "بيرينيس"، "أتاليد Atalide" و"بايزيد Bajazet" في مسرحية "بايزيد"، "إفيجيني Iphigénie" و"أخيل Achille" في مسرحية "إفيجيني"، "أريسيا Aricie" و"هيبوليت" في مسرحية "فيدر". ومنهم محبون غير محبوبين يمثلون الحب المنفرد المنعزل والتعيس والمشؤوم، ومن هؤلاء: "كريون" الذي يحب "أنتيجون"، "تاكسيل Taxile" الذي يحب "أكسيان"، "بيروس" الذي يحب "أندروماك"، "هرميون" التي تحب "بيروس"، "أورست Oreste" الذي يحب "هرميون"، "نيرون" الذي يحب "جوني"،

"أنتيوكوس" الذي يحب "بيرينيس"، "روكسان Roxane" التي تحب "بايزيد"، "ميتريدات" "Mithridate" الذي يحب "مونيم Monime"، و"إريفيل Erphile" التي تحب "أخيل"، و"فيدر" التي تحب "هيبوليت" [44] ص 47. أما الصنف الأول من المحبين فقد صورهم على أنهم كائنات مجاملة ورقيقة، نفوسها قانعة تتحدث لغة تنطوي على التظرف والرقة، تلك اللغة المصطنعة التي كانت متفشية بين أفراد حاشية الملك في ذلك العهد. في حين تبدو قوته التصويرية بشكل واضح في وصف شخصيات الصنف الثاني أي المحبون غير المحبوبين [25] ص 36.

2.2.2.2. التحليل النفسي للعواطف.

يركز "راسين" في مسرحياته على تحليل النفوس البشرية والكشف عما تنطوي عليه من حب وأطماع وغيرة وكراهية وحقد. فهو لا يقيم وزنا لتصوير العظمة والبطولة بقدر عنايته بالبحث عن الحقيقة والمسلك الطبيعي، فأخذ يحلل بالتفصيل البواعث التي تدفع إلى العمل والأحاسيس البشرية المختلفة [25] ص 6.

والحقيقة أنّ التجديد الذي أحدثه "راسين" ليس وصف تلك المشاعر والأهواء بل هو إضفاء الرقة والحرارة التي كانت تنقص وصف سابقيه لتلك الأهواء [28] ص 73. فقوته التي لم يستطع أحد أن ينال مثلها هي القدرة على الغوص في أعماق النفس الإنسانية ودقته في رصد مشاعرها. يقول "فولتير Voltaire": ((تفوق راسين كثيرا على الإغريق وعلى كورني في تفهم الأهواء.)) [31] ص 129.

ولا يكتفي "راسين" بتصوير أهواء النفس البشرية فقط بل يختار على وجه الخصوص الأزمات النفسية الحادة. فوصل إلى تصوير أعقد الصراعات النفسية والضمائرية في واقعية بسيكولوجية تتحقق من خلال الذروة المتولدة عن حدّة الصراع باعتبار أنّ الحيوية والحركة في مسرحه داخلية وليست خارجية [45] ج1 ص 163.

و"راسين" لا يتهرب ككاتب إطلاقا من صعوبة المواجهة بين البطل والخصم أو بين شخصيتين متصارعتين بل يعمل على العكس من ذلك إلى توفير فرص المواجهة حتى لو كانت مفتعلة أو قسرية من أجل الوصول إلى أعلى ذروة ممكنة من حدة الصراع بحيث يأخذ بأنفاس القراء والمتفرجين، ولعل بهذا يمكن التعويض عن الطول الكبير الذي تتميز به بعض حواراته. فلو كانت بهذا الطول والموقف أقل حدة وإثارة لفقد القارئ أو المشاهد اهتمامه بها ولأصابه الملل [40] ص 62. ففي مسرحية "فيدر" تظهر "فيدر" على المسرح متألمة متوترة لدرجة الانهيار، ومستعدة للانفجار الذي سيؤدي إلى هلاكها، إذا لم تهدأ عاطفتها المثارة، مما يحدث أثرا قويا في القارئ

والمشاهد على السواء. تقول "فيدر" لمربيتها: ((لا تسيري بنا أكثر من هذا القدر، ولنتوقف هنا يا عزيزتي إينون، فلم أعد أستطيع، وقد خارت قواي، إنّ ضوء النهار الذي جئت أشاهده ليغشي بصري، وأحس بركبتيّ المرتعدتين تتهاويان من تحتي، واحسرتاه!)) [36] ص 22. فعبقرية "راسين" إذا تتمثل في قدرته على جعل مشاهديه يحسّون بل ويدركون العواطف البركانية وهي تمزق شخصياته.

وأثناء تحليله للأهواء النفسية لشخصيات مسرحياته، يقوم بعرض تقلباتها وتناقضاتها بانطوائها على الشيء وضده، وهذا ما سنلاحظه في مسرحية "أندروماك" التي تجمع شخصياتها الحنان والقسوة في آن معا، تطلب كل شخصية حياة الآخر وموته معا، فمثلا "هرميون"، الشخصية الأكثر تعقيدا في هذه المسرحية، نراها تطلق صرختها حاثة "أورست" على قتل "بيروس" فتقول: ((عد مضرجا بدم العدو. هلم، وثق حينئذ بأن لك قلبي.)) [42] ص 324. وحين يغادر "أورست" لتنفيذ مطلبها تشعر بنوع من الاضطراب والحيرة فتقول: ((هذا القلب الجبان، مازال يعنى به. إني لأضطرب عندما أفكر في الضربة التي يتعرض لها. أعتزم الانتقام منه، وإني على ذلك لأعفو عنه . كلا لا تنقض ما أبرمه غضبي، يجب أن يهلك لأنه لا يحيا منذ الآن.)) [42] ص 333. وحين يعود "أورست" حاملا إليها خبر مقتل "بيروس" ، تصرخ في وجهه صرخة تنطوي على الحزن واليأس الشديدين فتقول : ((لم اغتلته؟ ماذا صنع؟ من ذا الذي أمرك بذلك؟)) [42] ص 340. وفي مسرحية "بيرينيس" نجد البطلة في كل فصل من فصول المسرحية تختلف أحاسيسها اختلافا شديدا، فنراها تتأرجح بين أمل باسم بالزواج من "تيتوس" وشك مقيت فيه ثم حيرة شديدة فغضب جامح وهذا بعد أن يطلعها "تيتوس" على قراره عدم الزواج بها، ثم إعجاب كبير بهذا الملك وتفهم لقراره.

ويعتبر الحب أرهب وأعنف العواطف البشرية وهذا هو السبب الذي جعله مركز الثقل في مسرح "راسين" [25] ص 34.

3.2.2.2. الحب عند "راسين".

يعتبر "راسين"، رغم أنه من أقطاب عصر العقل، سيد العاطفة في عالم المسرح وخير من قدم انفعالات البشر ورغباتهم الحسية والروحية. وليس هذا بغريب على شاعر بدأ حياته الأدبية بقصائد الحب، هذا من جهة ومن جهة أخرى يرجع سبب تركيزه على تلك العاطفة إلى ظهور جيل جديد في عصره يكره القتال ولا يفكر في غير الحب واللذات، فقد انقضى ذلك العهد الذي كان "كورني" صورة صادقة عنه، عهد الحروب والثورات المتتابعة [3] ص 271. فقد آمن "راسين" بأن نجاح المسرحية في وقته يجب أن يدور حول عاطفة الحب أو أن تكون هذه العاطفة عاملا فاصلا في الموضوع على الأقل [22] ج2 ص 107.

ويرى الناقد "هنري بيير Henry Pierre" أن أصالة "راسين" في مجال معالجة الحب لا تبارى، فالحب لا يحتل إلا مكانة محدودة في التراجيديا الإغريقية حتى عند "يوريبيديس" Euripide"، كما أن هذه العاطفة تأتي تالية لعواطف أخرى في الدراما الإسبانية والإنجليزية. [34] ص 167.

ويذهب نفس الناقد إلى أن تميز "راسين" في تصوير الحب مقارنة بشكسبير Shakespeare" مثلا يكمن في عمق ودقة ذلك التصوير، فيقول: ((ليس العشاق عند راسين أقرب إلى الحياة الواقعية من العشاق عند شكسبير، بمعنى أننا لا نقابل في الحياة شخصيات مثل فيدر وهرميون أكثر مما نقابل أمثال جولييت وإيموجين، أو هذا ما نأمله على الأقل، ولكن العاطفة التي تعصف بهم مصورة بقوة وعمق لا نجدها عند شكسبير. وقد اعترف ناقد الملحق الأدبي للتايمس في 23 كانون الأول من عام 1939 معلقا على العيد المئوي الثالث لميلاد راسين قائلا: ((وفي هذا الجانب على الأقل يبدو شكسبير ساذجا إذا قورن براسين.)) [34] ص 179.

وقد أخذ أنصار "كورني" على "راسين" تركيزه الشديد على عاطفة الحب وتصويره للحكام وهم يضحون بمصالح الدولة في سبيل عواطفهم ونزواتهم. وبدا لهم في صورة الكاتب الذي يجيد فن مس القلوب الرقيقة من النساء والنبلاء، ورأوا أن موهبته من الأجدر به أن يمارسها في مجال الرواية لا في مجال المسرح [17] ص 26. وذهبت السيدة "دو سيفينيه de sevigné" إلى أبعد من ذلك فرأت أنه ((لن يستطيع تأليف مآس يوم يخلو العالم من العشاق.)). إلا أن ما ذهبت إليه هذه السيدة الأديبة يبدو في رأي بعض النقاد أمرا مبالغا فيه، فثمة في مسرحياته، التي تدور حول عاطفة الحب، شخصيات ليس للحب عندها أي اعتبار، فأندروماك أم وأرملة تقع فريسة الخوف على مصير ابنها كما تظل وفية لذكرى زوجها، و"أحمد" الوزير التركي في مسرحية "بايزيد" شخصية واقعية لا يهتم بغير مصالحه السياسية. كما أن هناك مسرحيات ليس للحب فيها دور كبير مثل مسرحية "إفيجيني" و"بريتانيكوس" إضافة إلى وجود مسرحيات ليس للحب فيها أي مجال مثل مسرحية "أتالي" Athalie" التي تعد أقوى تصوير للحماسة الدينية [25] ص 36/ 37.

ويصف "راسين" كيف يتسلل الحب إلى قلوب المحبين على حين غفلة منهم فيضني أجسامهم ويشيع الحيرة الشديدة في نفوسهم، فمثلا نجد مربية "فيدر" ووصيفتها تصف علة سيدتها، التي تجهل سببها، فتقول: ((آه يا سيدي ليس من هم في الوجود يعدل همي! فالملكة تكاد تدنو من منيتها. إنني لا أفارقها ليل نهار. ولكن بلا جدوى. فهي تحتضر بين يديّ بداء تخفي سره عني. إنها في حالة من اختلاط الفكر ليس لها من نهاية، لقد أقض العذاب المقيم مضجعها، وانتزعها من فراشها، فقامت تسعى إلى ضوء النهار. غير أني مضطرة إزاء ألمها الدفين أن أقصي عنها الجميع.)) [36] ص

21/ 22. وحين تصارح "فيدر" مربيتها بالسر الذي تخفيه تقول: ((إنّ دائي يرجع إلى أبعد من ذلك، فمنذ ربطني وثاق الزواج بابن إيجيه، خيل إليّ أنني قد ضمنت الراحة والهناء، حتى وقع بصري في أثينا على عدوي الصلف، رأيته فاحمر وجهي ثم امتقع لوني وشرد عقلي واضطربت نفسي وغشيت عيناي، وارتج عليّ القول، لقد أحسست أن جسمي يرتعد تارة ويلتهب تارة أخرى، فعرفت في ذلك فينوس ونارها الرهيبة.)) [36] ص 28/ 29.

إن معالجة "راسين" لعاطفة الحب هي أشبه بدراسة كاملة لواقع هذه العاطفة، إذ صوّر الحب في شتى صوره: الحب اللاشرعي ومنه حب "فيدر" لابن زوجها، والحب السطحي ومنه حب "بريتانيكوس" لجوني، والحب الغيور ومنه حب "هرميون" لبيروس [45] ص 163. إلا أنه ركز بشكل خاص على الحب الغيور، فالغيرة عنده بمثابة الإرادة عند "كورني"، كما يقول النقاد عادة. إنها القوة والضعف الإنساني وقد امتزجا معا [3] ص 271. وقد رأينا في ملخص مسرحية "فيدر" كيف أن البطلة "فيدر" أنبها ضميرها حين وشت مربيتها بهيبوليت أمام أبيه وكادت أن تعترف لزوجها بالحقيقة، إلا أن اكتشافها لحب "هيبوليت" لأريسيا يجرح كبرياءها ويثير الغيرة الشديدة في قلبها، مما يدفعها إلى التستر عن جريمتها، ليدفع "هيبوليت" حياته نتيجة اتهامها له وغيرتها من "أريسيا". ولنستمع إليها معبرة عن تلك الغيرة: ((ما هذا الخبر الذي طرق مسامعي؟ وما هذه النار التي استيقظ أوارها في قلبي، ولم يكن ثمة سبيل لإخمادها؟ ياله من خطب- أيتها السماء- كأنه الصاعقة... أيكون لهيبوليت قلب مرهف الحس ولا ينبض بأية عاطفة نحوي؟ أريسيا تستولي على قلبه!)) [36] ص 77.

4.2.2.2. البســـاطـــة.

إنّ سمة البساطة في مسرحيات "راسين" هي أساس ثورته المسرحية وفنه الجديد. [25] ص 22. فلا يتميز مسرحه بالأحداث الزاخرة بل يكاد يفتقر إليها معتمدا على رسم مواقف وانفعالات الشخصيات في مواجهة ظروف معينة. وقلة الأحداث تلك لا تؤثر على إمتاع وجاذبية مسرحياته، فانفعالات الشخصيات المتبدلة عبر ظروف ومواقف مختلفة تقضي على الجمود وبالتالي تصبح الحركة الحيوية في مسرحه داخلية وليست خارجية [40] ص 70. إذ يستطيع الممثلون أن يشدوا انتباه المشاهدين ويستولوا على مشاعرهم من مشهد إلى مشهد كي يدركوا إدراكا واعيا تطور موضوع القصة، ويعرفوا كيف ينتصر القلب على العقل، وكيف تتغلب عاطفة على أخرى، وكيف ينمو شعور ويقوى فينطلق ثائرا أو كيف يفتر ويضعف فيهدأ صاحبه ويستسلم مذعنا [25] ص 28 ولكي يحقق "راسين" البساطة، التي تتميز بها مسرحياته، يلجأ إلى عدة وسائل هي:

– وحدة الحبكة: فبدلا من تشتيت انتباه المتفرج يحصر المسرحية ويركزها في قصة واحدة أو سؤال بسيط، ففي مسرحية "أندروماك" نجد السؤال هو: هل ستتزوج "أندروناك" من "بيروس"؟ وفي مسرحية "إفيجيني" هل ستتم التضحية بالفتاة البريئة؟ وفي مسرحية "بيرينيس" هل ستتزوج "بيرينيس" من "تيتوس"، وأحيانا يكون هناك أكثر من مصلحة واهتمام، ففي مسرحية "بريتانيكوس"، كما يشير "راسين" نفسه، نجد موت "بريتانيكوس" والغضب الذي ينزل بأجربين "Agrippine"، ولكن هاتين الحبكتين مترابطتان برباط وثيق وتسيران جنبا إلى جنب وتصلان إلى نهايتهما معا، فموت "بريتانيكوس" هو، في نفس الوقت، دليل على النقمة التي تحل بأجربين. ونفس الشيء ينطبق على مسرحية "ميتريدات" فنجد أن العنصر الأساسي والعنصر العاطفي فيها ممتزجان معا، وكذلك الأمر بالنسبة لمسرحية "أتالي" التي يمكن أن نجد فيها أكبر قدر من القضايا ولكنها جميعا متلاحمة. فانتصار الكاهن يؤدي إلى سقوط ملكة ظالمة وتحرير شعب مضطهد وانتصار إرادة السماء [17] ص 84.

– وضوح المواقف: تتحقق بساطة الفعل في مسرحيات "راسين" عن طريق وضوح المواقف المبدئية ويساعد على ذلك اشتمال هذه المسرحيات على عدد قليل من الشخصيات المعروفة منذ البداية، فلا مجال لأي غموض يتعلق بحقيقة تلك الشخصيات وبحقيقة علاقاتها ببعضها البعض. [17] ص 84.

– مادة يسيرة: فمسرحيات "راسين"، كما أشرنا سابقا، تشتمل على مادة يسيرة، فالأحداث التي تقع أمام المتفرجين لا تقدم إلا الضروري للمتابعة، فمثلا في مسرحيات "أندروماك" و"إفيجيني" و"ميتريدات" لا يحدث شيء مادي من البداية إلى النهاية.

– الأزمة: لا يتتبع "راسين" نشأة وتطور العواطف التي تسيطر على أبطاله وإنما يبدأ مسرحياته في الوقت الذي تبلغ فيه تلك العواطف ذروتها، ففي مسرحية "أندروماك" نجد أن "بيروس" يحب "أندروماك" منذ سنين مضت، و"هرميون" أيضا تحب "بيروس" منذ سنين، ولكن راسين يقدم لنا تلك العواطف حينما تبلغ ذروتها وتقترب من النهاية التي رسمها لها. وما يقال عن مسرحية "أندروماك" يمكن أن يقال أيضا عن مسرحية "فيدر" وغيرها من المسرحيات.

وهكذا يحقق "راسين" قمة البساطة في مسرحياته بالاعتماد على وحدة الحبكة ووضوح المواقف وقلة المادة وتناول عواطف الشخصيات وهي في مرحلتها الأخيرة.

وقد أخذ نقاد القرن السابع عشر، وحتى نقاد القرن التاسع عشر، على "راسين" افتقار مسرحياته للتوتر الدرامي. إلا أنه كان يعلن في كل مناسبة أنّ المسرحية في مفهومه ينبغي أن تقوم على فعل بسيط مع قليل من المادة [17] ص 71. إذ يرد في مقدمة مسرحية "الإسكندر" على

منتقديه، فيقول: ((على أن أهم اعتراض وجه إلى موضوع المسرحية أنه سرف في البساطة، بل سرف في العقم. وليس في وسعي أن أعلم هؤلاء المعترضين تذوق التاريخ القديم الذي أرى أنهم لا يعرفون منه إلا تفاهاته. ولكن لماذا يشكون، إذا كانوا يرون مناظري حافلة. وأنها ترتبط ببعضها ارتباط ضرورة؟ وإذا كان جميع أشخاصي لا يظهرون على المسرح إلا وهم يعرفون الباعث الذي دفعهم للظهور عليه؟ ثم إذا كنت قد وفقت– باستغلال قليل من المادة وقليل من الأحداث– في كتابة مسرحية لعلها جعلت أذهان هؤلاء النقاد أنفسهم تتعلق بها بالرغم منهم، منذ البداية حتى النهاية أفهذا مما يعاب؟)) [25] ص 27.

وفي مقدمة مسرحية "بريتانيكوس" التي رد فيها هي الأخرى على منتقديه، يقارن بين أسلوبه في كتابة التراجيديا، وبين أسلوب منافسة "كورني"، وإن لم يشر إليه مباشرة فيقول: ((ماذا يجب أن نفعل لنرضي قضاة جد مصعبين؟ الأمر سهل إذا رضينا أن نخل بما يقضي به الذوق السليم. يكفي أن نبتعد عن الطبيعة إلى الشذوذ. فعوضا من عمل روائي بسيط، غير مثقل بحوادث كثيرة، على نحو ما ينبغي لعمل يجري في يوم واحد، وعوضا من أن نتدرج به إلى غايته غير مدعوم إلا باهتمام الأبطال وعواطفهم وأهوائهم، فلنملأ هذا العمل بالعديد من الحوادث التي قد لا يتسع لها شهر بكامله، ومن الألاعيب المسرحية الكثيرة التي تدهش الجمهور بقدر ما تحيد عن الإمكانية، وبعدد لا نهاية له من التعابير الفخمة الجوفاء نحمل بها الممثلين على أن يقولوا خلاف ما يجب أن يقولوا.)) [3] ص 274.

ويبلغ مذهب "راسين" في البساطة ذروته وكماله في مسرحية "بيرينيس"، فالعقدة المسرحية لا وجود لها على الإطلاق في هذه المسرحية، فلا حوادث ولا مفاجآت، وإنما هي تصوير لحالة نفسية تتصارع فيها العواطف بما يملأ خمسة فصول حتى تبلغ المسرحية نهايتها. فهي تصور حب "تيتوس" إمبراطور "روما" لبيرينيس ملكة "فلسطين"، التي تبادله الحب، ولكن تقاليد "روما" حالت دون زواجهما، إذ لم تكن تسمح بأن يتزوج أباطرتها من ملكات أجنبيات. وهذه المسرحية بالذات تعتبر من أحب آثار "راسين" إليه لأنها أقرب في موضوعها إلى نفسه، ولأنها أدل في طريقتها على فنه [3] ص 277. ويواصل في مقدمة هذه المسرحية توضيح مزايا المواضيع البسيطة فيقول: ((هناك من يخيل إليه أنّ هذه البساطة هي علامة العجز والضحولة، ولا يخطر لهم أن مرد الإبداع كله إلى عمل شيء من لا شيء، وأن هذا العدد الضخم من الحوادث كان دائما ملاذ الشعراء الذين لا يجدون في عبقريتهم الغزارة والقوة الكافيتين ليجذبوا نظارتهم مدى خمسة فصول بعمل بسيط تدعمه شدة الأهواء وجمال العواطف وأناقة التعبير.)) [3] ص 276/ 277.

إلا أن "راسين" عدل من فكرة البساطة المتطرفة في مسرحية "فيدر"، حيث أضفى على العمل المسرحي نوعا من الحركة والحياة، ذلك أنه جعل إرادة المربية إلى جانب إرادة البطلة وأشاع موت الملك ثم فاجأ بخبر عودته، كما أنه فاجأ البطلة بحب "هيبوليت" لأريسي كي يثير غيرتها ثم رسم لهيبوليت نهاية رهيبة ليبلغ الندم بالبطلة ذروته. ومن الطريف أن الأديب "سوبليني Subligny"، الذي كتب مسرحية ساخرة من مسرحية "أندروماك"، أخذ على "راسين" تعقيده حبكة هذه المسرحية، وهذا إنّ دل على شيء فإنما يدل على مدى تأثر الأدباء بآرائه في البساطة، لدرجة أنهم يأخذون عليه خروجه قليلا عليها [3] ص 283.

5.2.2.2. الاقتباس من التاريخ.

يختار "راسين"، ككل كتاب عصره، موضوعاته من الأجواء التاريخية البعيدة ليفسح المجال للشعر والخيال ، فبساطة مسرحه، المعتمد على تصوير الأهواء، دفعته لاختيار الموضوعات التاريخية حتى لا يكون أبطال مسرحياته، حسب مقدمة مسرحية "بايزيد"، يشبهون كل الشبه تلك الشخصيات التي نراها عن قرب والخالية من الهيبة والشاعرية، والتاريخ وحده هو الذي يخلع عليها الشاعرية والهيبة [25] ص 65. فهو يلجأ إلى التاريخ لإدراكه أن الحقيقة المباشرة قد لا تكون شاعرية من تلقاء نفسها، ولكنها تكون كذلك إذا تقادمت عليها العصور، وكذلك كان اتجاه كتاب المسرح اليونانيين قبله، فقد كانوا يتناولون موضوعاتهم من أساطيرهم الموغلة في القدم. فمرور القرون على الأحداث التاريخية يضفي مزيدا من النبل والعظمة والهيبة على الشخصيات وهو ما تتطلبه التراجيديا.

فكل مسرحيات "راسين" تستمد موضوعاتها من التاريخ القديم باستثناء مسرحية "بايزيد" التي استمد موضوعها من تاريخ قريب لعصره. وقد برر خروجه على التقليد في هذه المسرحية بأن القرب الزمني يعوّضه بعد مكان البلاد العثمانية. وهذا البعد لا يقتصر على المكان فحسب بل يتعداه إلى الأمزجة والتقاليد [3] ص 284. أي أن هذه المسرحية تكتسب شاعريتها من غرابة المكان والعادات والتقاليد التركية الشرقية البعيدة عن المجتمع الفرنسي.

وقد كان للأساطير حظ كبير من عناية "راسين"، فالتاريخ يهيئ له المادة المسرحية أما الأساطير فتغمر تلك المادة بالأجواء الشاعرية، رغم أن مجرد الاقتباس من التاريخ يضفي الشاعرية على العمل الأدبي، كما ذكرنا، إلا أن الأسطورة تعمق من ذلك الجو أكثر. ومن أجل تحقيق تلك الشاعرية كان يستلهم مواضيع مسرحياته من الشعراء أو من المؤرخين الشعراء، إذ اقتبس موضوع مسرحية "أندروماك" من "يوريبيديس" و"هوميروس Homère" و"فرجيل Virgile"، كما اقتبس موضوع مسرحية "بريتانيكوس" من "تاسيت Tacite" الذي يعد أعظم مصور للتاريخ

القديم، في حين استوحى موضوع مسرحية "ميتريدات" من "بلوتارك Plotarque"، الذي استمد منه "شكسبير" شعره العاطفي [25] ص 65/ 66. أما مسرحيتي "إستير" و"أتالي" فقد اقتبسهما من "التوراة". فراسين كان على خلاف "كورني" الذي يختار موضوعاته من مؤرخين مغمورين، لأنه لا يريد منهم إلا أن يكونوا ضمانات لصحة الأخبار [3] ص 284.

إنّ التاريخ هو الإطار الذي تتحرك فيه الشخصيات في مسرح "راسين"، إلا أنه فاقد القيمة والأهمية في ذاته، لأن الموضوع الدائم لمسرح "راسين" هو الإنسان بمشاعره وعواطفه، إلا أنه يضعه في إطار التاريخ للأسباب سالفة الذكر، وليجسد الأفكار في ملامح فعلية لا في ملامح مجردة أو افتراضية، كأن تكون الشخصية خيالية مثلا، فهو يضفي الحياة على شخصياته فيصبح أولئك الأبطال التاريخيون رموزا لأحوال ومعاناة إنسانية. فأندروماك هي رمز الأمومة والوفاء وهي أدل على ذلك من أي امرأة أخرى لأنها امرأة متفوقة، وقد اكتسبت تفوقها من التاريخ والأمر ذاته ينطبق على "فيدر" وغيرها من الشخصيات [21] ص 147. ولكن فكرة الرمز هذه لا تعني أن شخصيات "راسين" نماذج عامة من البشر، فرغم أن قلوبها تخفق بالعواطف والأهواء الإنسانية الخالدة إلا أنه استحضرها كما صورها التاريخ ولذلك كانت أكثر فردية من شخصيات "كورني" على الأقل، لأن "كورني" لم يكن يهتم بغير نحت شخصياته وفق فكرته المسرحية [3] ص 285. (أي أن يجعل كل بطل نموذج لنمط وسلوك معين في الحياة). إذا يصور "راسين" البشر تتنازعهم عواطفهم وأهواؤهم، وهذه العواطف التي لا تتغير بتغير الأزمان لم تمنعه من أن يظهر خصوصية كل شخصية من شخصياته، فهو حتى وإن أراد أن يعبّر عن نموذج عام في الحياة، منطلقا من شخصية واحدة للتعبير عن العديد من الشخصيات إلا أنه حافظ على فردية كل شخصية يصورها.

يختار "راسين" مواضيعه من الأساطير والتاريخ، كما ذكرنا، ولكنه يتجاوز عما فيهما من خوارق وعجائب حتى لا يتجاوز الحقيقة الإنسانية، كما يخضع الحقيقة التاريخية للأحكام التي كان يصدرها الناس آنذاك، فيحور الأحداث التاريخية إذا وجد ضرورة لذلك على ألا يخرج بعمله هذا على المتعارف لدى الناس أو ما يناقض الفكرة العامة التي يكوّنونها عن الموضوع، فهو يعلن في تقديمه لمسرحياته أن اهتمامه الأول منصب على عدم المساس بأي شيء يخص عادات وتقاليد الشعوب التي يختار أبطاله منها [17] ص 71.

إن تأكيد "راسين" المستمر على عدم المساس بتقاليد الشعوب كان ردا على منتقديه، فمنذ مسرحياته الأولى وتحديدا منذ عرضه لمسرحية "الإسكندر" اتهم من قبل النقاد بأنه شوّه التاريخ، إذ رأى الناقد "سانت أفريمون Saint-Évremond" أن أحداث المسرحية تجري في جو يتنافى مع الواقعية، كما أن شخصياتها أقرب إلى الفرنسيين منها إلى الهنود، يقول: ((فبدلا من أن ينقلنا الكاتب

إلى بلاد الهند ينقلنا إلى فرنسا.))، أما "الإسكندر" نفسه فهو في نظر هذا الناقد لا يحمل من البطل التاريخي سوى الاسم [17] ص 69. وقد تواصل اتهام النقاد لراسين بفرنسة بعض شخصيات مسرحياته، فبايزيد في المسرحية التي تحمله اسمه هو، في نظرهم، تركي يحمل طباع الفرنسيين من رقة وعذوبة وكذلك النساء اللاتي يحطن به يظهرن عالمات في فن الحب ومسرفات في الرقة، بينما يفترض أن يصورن بشكل معاكس باعتبارهن نشأن في بيئة بربرية، كما تقتضي الأحداث، وكما ورد في مقدمة المسرحية التي كتبها المؤلف، وكذلك شخصية "ميتريدات" في المسرحية التي تحمل هذا الاسم تحمل من علامات الرقة والعذوبة ما يتنافى مع التاريخ الذي يسجل أن هذا الملك هو واحد من أقسى ملوك العصور القديمة [17] ص 71. وإضافة إلى فرنسة الشخصيات يتهم "راسين" بتغييره للأحداث نفسها، مثل موت الطفل "أستياناكس Astyanax" في مسرحية "أندروماك"، إذ جعله حيا وأسيرا مع أمه في وقت كان قد قضى نحبه حسب الأساطير، وكذلك في مسرحية "بريتانيكوس" أخر موت "نيرون" عامين كاملين عما ورد في التاريخ.

إن "راسين" وإن كان يحترم معطيات التاريخ والأسطورة، كما صرح هو بذلك، فإنه لا يجد حرجا في الخروج عليها قليلا، شرط ألا يكون ذلك في مجال الأحداث الرئيسية المعروفة أو الأبطال المشهورين، وإنما أن يتم ذلك مع الشخصيات النكرة والأحداث الثانوية التي تتغير دائما بتغير المبدعين، فهو في النهاية مبدع وليس مؤرخا، يقول موضحا وجهة نظره في مجال الخروج عن التاريخ: ((ينبغي ألا نشاكس الشعراء بخصوص بعض التغييرات التي يجرونها في القصة، بل ينبغي أن ننظر إلى هذا التغيير أو ذاك ومدى انسجام ذلك مع الموضوع العام.)) [46] ص 25. ففي مسرحية "بريتانيكوس"، على سبيل المثال، يأخذ "راسين" عن الشاعر والمؤرخ "تاسيت" شخصية "نيرون" بقسوتها ووحشيتها، ويأخذ شخصية "أجربين" بطموحها الشديد وبما فيها من مشاعر الأمومة، ولكن على المستوى الدرامي فإن هاتين الشخصيتين ودون أن تفقدا أي ملمح من ملامحهما المذكورة والمعروفة عنهما، تتصرفان عنده في ظروف أخرى ومواقف تختلف عن تلك التي يصورها "تاسيت" [17] ص 82. فهو يضيف مثلا موضوع التنافس الغرامي بين "نيرون" و"بريتانيكوس".

إن تلك التغييرات التي يمارسها "راسين" مع التاريخ والأسطورة إنما تمليها اعتبارات المشاكلة "مشابهة الواقع أو المعقول"، التي تحدثنا عنها حين عرضنا لمبادئ الكلاسيكية. فإذا كان "كورني" يميل إلى الموضوعات التي تنافي المشاكلة ولكنها حقيقية باعتبار أن التاريخ أثبتها، فإن "راسين" يرى أن: ((ليس هناك ما يمس شغاف القلوب في التراجيديا سوى ما يتصف بالمشاكلة.)) [17] ص 81/ 82. ولذلك نجده مثلا في مسرحية "آتالي" يجعل الطفل "يوعاس" أكبر سنا مما ورد

عنه في الكتب القديمة حتى يكون في سن يسمح له بالإجابة على الأسئلة التي توجه إليه من قبل "آتالي" [17] ص 81. وفي هذا مراعاة لمبدأ المعقول أو المشاكلة. فمن غير المعقول أن يجيب طفل صغير السن عن تلك الأسئلة بتلك الطريقة. كما رفض اللجوء إلى تدخل العجائب أو الخوارق مراعاة لمبدأ المعقول، فتلك العجائب قد تجد قبولا في عصر اليونان وليس في عصره، ولذلك نجده في مسرحية "إفيجيني" مثلا يجعل البطلة تفتدى بفتاة أخرى وليس بضبية تظهر على المذبح فجأة كما ورد في مسرحية "يوريبيديس".

ويتجاوز "راسين" التاريخ أحيانا مراعاة للذوق السليم أو اللياقة الأدبية وهذا ما جعله مثلا في مسرحية "إفيجيني" يعرض عن إراقة الدماء على المنصة كما يلجأ إلى إضافة شخصية "إريفيل" المتميزة بحقدها وغيرتها ليتجنب مصرع "إفيجيني" الفتاة الطيبة والبريئة. إذ يقول في مقدمة هذه المسرحية: ((فأيّ احتمال أدنس به المسرح حين أعرض عليك الفتك المروع لفتاة فاضلة حبيبة مثل إفيجيني.)) [41] ص 139.

ومن المفارقة أن "راسين" يلجأ أحيانا إلى التاريخ والأساطير من أجل مراعاة ذوق الجمهور بعدما كان يتجاوز بعض ما فيهما من أحداث لذات السبب، إذ يرى الناقد "هنري بيير" أن إضفاءه للغطاء الميتولوجي (الأسطوري) على مسرحية "فيدر" أكثر من غيرها من المسرحيات راجع إلى تخوفه من صدم الجمهور، لأنه تعرض لموضوع الحب المحرم الذي عالجه معاصروه بكل تحفظ، فلذلك صوّر لنا البطلة خاضعة في حبها لإرادة إلهة الحب "فينوس Venus" والتي كانت تطارد كل أفراد عائلتها بلعنتها [34] ص 157.

6.2.2.2. أسلوب "راسين".

يلاحظ من حيث البناء المسرحي اعتماد "راسين" على تقسيم مسرحياته إلى خمسة فصول منظومة على البحر الإسكندري، ويمتاز أسلوبه بالدقة والتلقائية المعبّرة عن الشخصيات في عبارات مركزة ومصقولة [22] ج2 ص 105. كما يمتاز بصفاء اللغة وتناغم الألفاظ ومرونة التراكيب [3] ص 28. فهو أسلوب دقيق يظهر لنا جميع خفايا الميول والأهواء حين يتعرض للتحليل العاطفي لدى البشر، ويظهرها واضحة متميزة وهو أسلوب يلاءم المواقف المختلفة، فيبدو لنا أنيقا حين يتحدث "بريتانيكوس" أو"بيروس"، الذي يخاطب "أورست" في مسرحية "أندروماك" قائلا: ((إنّ هرميون يا سيدي تستطيع أن تظل عزيزة عليّ. وإني أستطيع أن أحبها دون أن أكون لأبيها عبدا. وربما عرفت يوما أن أوفق بين ما يجب للمجد وما يجب للحب. ومع ذلك فلك أن ترى ابنة هيلانة. فأنا أعرف ما بينكما من هذه الصلة القوية، صلة الدم. وبعد، يا سيدي، فلست أريد أن أؤخرك هنا فتستطيع أن تعلن اليونان رفضي لما طلبوا مني.)) [42] ص 273/ 274.

ويبدو لنا هذا الأسلوب مرنا ينم عن التلميح، وتكفي فيه الإشارة حين نسمع "نرسيس" في مسرحية "بريتانيكوس" أو "ماتان" في مسرحية "أتالي"، وهو كاهن في معبد الإله "بعل"، يتسم بالطموح واللؤم، يقول: ((تعلم أنني أحفظ ليوعاد حقه، وأكن له كل اعتبار، وتعلم أني لا أسعى مطلقا للثأر لما لحق بي من مهانة، وأن وجه الحق وحده هو رائدي في جميع أفكاري. ولكنه هو، هو قبل كل شيء، كيف يسمح أن يبقى مذنب على قيد الحياة لحظة واحدة، ولو كان فلذة كبده؟)) [36] ص 221.

ويتحول أسلوب "راسين" إلى أسلوب رقيق حزين حين يصدر عن "أندروماك" في المسرحية التي تحمل اسمها أو "مونيم" في مسرحية "ميتريدات". تقول "أندروماك" مخاطبة خادمتها: ((أه! بأي ذكرى تصدعين نفسي! ماذا يا سفيز، أأذهب لأرى موت هذا الابن الذي يمثل ما بقي لي من سرور والذي هو صوت هكتور؟ هذا الابن الذي تركه لي هكتور آية على حبه!)) [42] ص313/ 314.

إلا أن قوة وجلال أسلوب "راسين" يتجلى بشكل كبير في تلك المواضيع التي تظهر فيها الأهواء وهي تحرك الشخصيات، فهرميون و"فيدر" و"أجربين" و"يوعاد"، يتخلون تماما، حين يستولي عليهم الغضب، عن كل ألوان الأناقة في الكلام، وقد رأينا أسلوب "فيدر" في الحديث حين علمت بغرام "هيبوليت" و"أريسي".

إنّ استعمال "راسين" للإشارات والتشابيه الميتولوجية، حسب رأي الناقد "هنري بيير" زوده بثروة شعرية قلما استفاد منها غيره من الشعراء، فتلك الإشارات تعطي المسرحية أفقا جديدا أوسع. [34] ص 161. تقول "فيدر": ((أنت يا رفيع القدر، يا ساطع الضياء، يا منجب أسرة منكودة، أنت ما من كانت تجهر أمي معتزة بأبوتك، ومن عسى أن يحمر الآن خجلا مما يراني عليه من اضطراب، أنت يا كوكب الشمس، هأنذي آتية لأراك للمرة الأخيرة.)) [36] ص 23. وتضيف في موضع آخر: ((يالنقمة فينوس! يا لغضبة القدر! ما أشد ما أضل الحب أمي!)) [36] ص27.

وقد عبّر "راسين"، دائما حسب رأي "هنري بيير"، عن حبه للطبيعة الخارجية بكثير من التحفظ وبكلمات وصفية محدودة تقليدية، ونادرا ما كان يطلق العنان لعواطفه إعجابا بالأزهار أو القمر والنجوم، ومع هذا فإن الطبيعة ليست مفتقدة تماما في مسرحه ففي مسرحية "فيدر" مثلا هناك ذكر للظلمة والنور تعبيرا عن الحالة الكئيبة للبطلة وكذا ذكر نور الشمس الذي تخجل البطلة من مواجهته [34] ص 159/ 160.

ويضيف نفس الناقد فيرى أن مسرح "راسين" يخلو من الكلمات الطنانة أو الصفات المزوقة أو التشابيه الأخاذة ، فالكلمات عنده تكاد تكون مجردة والأفعال عامة لا لون لها، ولكن تيارا كهربائيا يسري داخلها فيزيد في دلالتها. وبالنسبة للغة العواطف فقد كانت في عصر "راسين"

تقليدية مبهرجة، فالحبيب مقيد بالأصفاد أو يرزح تحت النير أو يصبح عبدا، وهو جريح تلتهمه النار، أما هو فلم يستهوه بهرج المفردات أو التنقيب في عالم الطبيعة والأزهار والحيوانات عن التشابيه والصور، فهو يتقبل تقاليد عصره ولكنه يكسب الكلمات التي كانت تبدو مبتذلة رنينا جديدا لتصبح حافلة بالحياة [34] ص 164. فمثلا يصف "فيدر" ضحية لفينوس فيقول: ((إنما هي فينوس في كامل سطوتها تنشب أضفارها في فريستها)) [36] ص 30. ليتحول هذا البيت رغم بساطة الكلمات، إلى أشهر بيت شعري في تصوير الحب [34] ص 164.

7.2.2.2. الموقف التراجيدي عند "راسين".

إنّ الموقف التراجيدي عند "راسين" لا يتحقق بكثرة الدماء والقتلى، إذ يقول في مقدمة مسرحية "بيرينيس": ((لا ضرورة البتة لأن يكون في المأساة موتى ودماء، يكفي أن يكون موضوعها عظيما، وممثلوها أفذاذا، وأن تثار فيها الأهواء، وأن يكون على كل شيء طابع الكآبة الجليلة التي عليها تقوم كل لذة في المأساة.)) [3] ص 276. فمعظم مسرحيات "راسين" عدا مسرحيتي "مأساة طيبة" و"بريتانيكوس" تنتهي نهاية غير دامية على الأقل مقارنة بمسرحيات "شكسبير"، فعدد القتلى في مسرحياته لا يتجاوز شخصا أو شخصين وأحيانا لا يوجد قتلى مطلقا، كما هو الحال في مسرحية "بيرينيس".

إنّ التراجيديا عند "راسين" تقوم على عرض الشخصيات في معارك ضارية ضد قوة أكبر منها تحاول أن تسحقها وتقضي عليها [17] ص 88. فأبطاله كلهم فريسة الأهواء تعصف بهم ولا ينجو منهم إلا من تداركته العناية [3] ص 261. وإدراك الطبيعة البشرية على هذا النحو هو من صميم التعاليم الجانسينية، فهو، وإن كان قد قطع صلته بأساتذته القدماء من رجال "بور رويال Port-Roayal"، إلا أن مذهبهم ظل كامنا في نفسه مؤمنا به، ولو دون شعوره. فالطبيعة البشرية ضعيفة، موزعة بين الغريزة والإرادة، عاجزة عن توجيه نفسها عجزا تاما إذا ما حرمت من لطف الله [25] ص 35. ويتجلى تأثره بالمذهب الجانسيني بشكل كبير في مسرحية "فيدر"، إذ يرى النقاد أن هناك نسبا قريبا بين هذه الصورة الحية المؤثرة لشخصية "فيدر" في مدافعتها للهوى ونفورها من الإثم ثم استسلامها أمام غرائز النفس لأنها حرمت من فضل الله، وشعورها بعد ذلك بالندم الذي يعذبها، وبين المذهب الجانسيني الذي تحدثنا عنه، ومن أجل ذلك رحب رجال "بور رويال" بالمسرحية وتفاءلوا بعودة "راسين" إلى أحضانهم. [3] ص 283.

8.2.2.2. الالتزام بقواعد الكلاسيكية.

يعتبر "راسين" أكثر الكتاب التزاما بالقواعد الكلاسيكية الجديدة لأن هذه الأخيرة استقرت في زمنه، وإذا كان تأثير "شكسبير" على المسرحية الأوروبية خارج "إنجلترا" أعمق وأدوم من تأثير "راسين"، فإن "راسين" هو الذي فرض على المسرحية الأوروبية ذلك القالب المركز الملتزم بالقواعد الكلاسيكية [9] ص 192/ 193. التي استقرت على يديه، وهي تدين لتراجيدياته أكثر مما تدين لتعاليم "بوالو Boileau". لأن الأدباء والقراء والمشاهدين رأوا تلك القواعد مطبقة بدقة عجيبة في مسرحياته من حيث الموضوع والشخصيات، وخلوها من الحوادث الكثيرة واللون المحلي، واهتمامها بالفكرة وتحليل الأهواء، حتى أجمع النقاد على أنه قد بلغ حد الكمال في إنتاج المدرسة الكلاسيكية [31] ص 126.

طبق "راسين" قانون الوحدات الثلاث على مسرحياته التي جعل أبطالها من الملوك والأمراء ورجال الحاشية، كما أضاف إلى جانب هؤلاء عددا من الوصفاء والوصيفات يتحدث إليهم أبطال المسرحية ويتحدثون هم بدورهم، وبذلك تجنب تمثيل أحداث كثيرة بعيدة زمنيا عن حدود المسرحية. كما أخضع الحقيقية التاريخية لذوق الجمهور وجعل موضوع مسرحياته رحاب النفس الإنسانية، مظهرا كيف أن مقاومة الأهواء تقود صاحبها إلى بر الأمان وكيف أن الخضوع لتلك الأهواء يجر عليه المصائب، فحقق بذلك مبدأ المغزى الأخلاقي. كما عمد إلى تصوير الصراعات النفسية لدى اشتدادها وثورتها، فتناول بذلك الموضوع وهو في مرحلته الأخيرة أي أنه اختار نقطة الابتداء قريبة من نقطة الانتهاء، وفي هذه الحالة من الطبيعي أن ينحصر العمل المسرحي ومكانه وزمانه في دائرة ضيقة، يقول أحد النقاد: ((إنّ العمل في مسرح راسين لا يتطلب أربعة وعشرين يوما ولا أربعا وعشرين ساعة، لأنه ليس في الزمان، بل في قلب الإنسان.)) أما "كورني" فقد كان ثائرا على قواعد الكلاسيكية لأنها لا تناسب المواضيع التي اختارها، فمواضيع الإرادة والبطولة تحتاج إلى تزاحم الحوادث واتساع الزمان والمكان [3] ص 270.

ويسخر "راسين" من "كورني" في المقدمة الأولى التي كتبها لمسرحية "بريتانيكوس" من دون أن يذكره بالتحديد، لأنه يقحم في مسرحياته العديد من الأحداث التي لا يكفيها أقل من شهر من الزمان [17] ص 180. كما انتقده في مقدمة مسرحية "بيرينيس" فقال: ((لا شيء في المأساة يؤثر في القلب إلا ما وافق الحق. وأي حق في أن يجري في نهار واحد عدد من الأحداث قد تضيق عنه بضع أسابيع.)) [3] ص 278.

وتعتبر مسرحية "بيرينيس" أحسن مثل على مدى التزام "راسين" بقواعد الكلاسيكية، فهي تلتزم بالبساطة في الموضوع الذي يدور حول صراع الحب والواجب، كما أنها مسرحية خالية من

الحوادث وملتزمة بقانون الوحدات الثلاث، إذ تمثل في حجرة من حجرات القصر وتمثل من الحوادث خواتمها.

وإذا كانت مسرحية "بيرينيس" تمثل قمة التزام "راسين" بالمذهب الكلاسيكي، فإن مسرحية "أندروماك" تعتبر فاتحة هذا الالتزام، لا بل إنّ بعض النقاد يرون أن هذه المسرحية تمثل الكمال الكلاسيكي للتراجيديا [25] ص 31. وهذا ما سنحاول الوقوف عنده في الفصل الثالث.

الفصل 3

دراسة مسرحية "أندروماك"

1.3. "أندروماك" في الأدب العالمي.

1.1.3. أسطورة "أندروماك".

"أندروماك Andromaque"، حسب ما ورد في الأساطير اليونانية هي زوجة "هكتور" "Hector" وابنة ملك "طيبة Thèbes". كانت إحدى الشخصيات البارزة والمؤثرة في إلياذة "هوميروس" وقد اشتهرت بحزنها على زوجها "هكتور" الذي قتله "أخيل Achille". وورد في روايات أخرى أن "أخيل" قتل والدها وسبعة من أشقائها. بعد انتهاء حرب "طروادة Troade" منحها الإغريق لابن "أخيل" المدعو "بيروس Purrhus" [47] ص 87.

وتختلف الروايات بشأن مقتل ابن "أندروماك" الطفل "أستياناكس Astyanax"، فذكرت بعض الروايات أنه بعد سقوط "طروادة"، اختلف الإغريق بشأن مصيره، فرأى القائد "أوديسيوس Odusseus" ضرورة القضاء على كل سلالة الملك "بريام Priam"، وأعلن أحد العرافين أن الطفل إن قدر له أن يعيش فسوف ينتقم لوالديه ولوطنه، ولكن أغلب الأمراء الإغريق تراجعوا عن قتل الطفل لأنهم كانوا يرون في ذلك خطيئة كبرى مهما كانت هوية الطفل، إلا أن "أوديسيوس" لم يهتم لمعارضتهم وقام بإلقاء الطفل من فوق أسوار طروادة. وتذكر روايات أخرى أن "بيروس" هو الذي قتل الطفل الصغير، إذ أراد أن يتخلص منه حتى تتفرغ "أندروماك" له وحده دون طفلها، كما أنه قام بذلك مستندا لقرار مجلس القادة الإغريق القاضي بالتخلص من الطفل، وذكرت بعض الروايات أن البطل "أوديسيوس" كان يتلو أمام الطفل النبوءة التي أعلنها العراف وكان يرجو من الآلهة أن تقبل هذا العمل القاسي وترضى عنه ، وفي تلك الأثناء انزعج الطفل وألقى بنفسه من فوق الأسوار [48] ص 375.

وإذا كانت الروايات قد اتفقت حول مسألة وقوع "أندروماك" سبية ليبروس، فإنها فقد اختلفت حول مصيرها بعد الأسر، فقيل إن "بيروس" وبعد أن أخذها معه إلى "إيبيرEpire"، منحها لهيلانس "Helenus" شقيق "هكتور"، وبعد موته عادت إلى موطنها الأصلي حيث ماتت هناك. [47] ص 87 . وقيل إن "بيروس" تزوج من "أندروماك" وأنجب منها ولدين إلا أنه تزوج بعدها بهرميون "Hermione" ابنة "منيلاوس Ménélas" بعد أن أقنع والدها بأحقيته في الزواج منها بدل "أورست Oreste" الذي كان قد قتل أمه، مما أدى إلى مطاردته من قبل ربات الانتقام. وقد أقام "بيروس" مع زوجته "هرميون" في "إسبرطة" "Sparte". وبعد فترة من زواجهما اكتشف أنها عاقر، فأسرع نحو معبد الإله "أبولون Apollon" فاقتحمه وسأل الإله لما فعل ذلك بزوجته، لأنه كان يعتقد أن ذلك الإله قد انتقم منه لأنه سبق له أن هاجم معبده لاعتقاده أنه هو من قتل والده. وهناك أمره كهنة المعبد أن يقدم القرابين إلى الإله "أبولون". وحين هم بالقيام بذلك هجم عليه "أورست" الحاقد عليه لزواجه من "هرميون"، وكاد يقتله، لكن إرادة الإله "أبولون" كانت تريده أن يموت بطريقة أخرى، إذ تعرض في وقت لاحق لطعنة من قبل أحد خدم المعبد بعد أن نشب خلاف بينهما، وقيل إن طعن الخادم له كان بتحريض من "أورست" [48] ص 391/ 392.

2.1.3. قصة "أندروماك" في الأدب العالمي.

تعتبر أسطورة حرب "طروادة" من أشهر الأساطير الإغريقية التي سجل أحداثها كتاب وشعراء وفنانون لا حصر لهم. وإذا ما جئنا إلى "أندروماك" باعتبارها شخصية بارزة من شخصيات تلك الأسطورة، فإننا سنجد العديد من الأدباء تحدثوا عنها في أعمالهم، وأحيانا جعلوا القصص التي تدور حولها محورا رئيسيا لتلك الأعمال. فقد ورد ذكر "أندروماك" في ملحمة "الإلياذة L' Iliade" لهوميروس "Homère" أثناء وداعها لزوجها "هكتور" وكذا بعد مقتله. وتحدث عنها "يوريبيديس" Euripide" في مسرحية "الطروادیات Les Troyenne"، وجعل منها الشخصية الرئيسية في مسرحية "أندروماك". كما ورد ذكرها في ملحمة "الإنيادة L'Enéide لفرجيل "Virgile". وسنحاول فيما يلي استعراض الأبيات الشعرية التي تتحدث عن "أندروماك" في كل هذه الأعمال.

1.2.1.3. "أندروماك" في "الإلياذة".

يذكر "هوميروس" في "الإلياذة" الحديث الذي دار بين "هكتور" و"أندروماك"، فقد قرر "هكتور" توديع زوجته قبل الذهاب لملاقاة العدو. يقول "هوميروس": ((وهكذا إتجه هكطور إلى بيته، يطلب امرأته أندروماخ فلم يجدها، فقد ذهبت إلى أحد أبراج السور مع ولدها وحاضنته، وهي تنتحب جزعا. فقال هكطور للخادمات: ((أخبرنني أين ذهبت أندروماخ ذات اليد البيضاء؟ هل ذهبت إلى إحدى النساء الإخوة أم ذهبت إلى هيكل أثينا مع أمهات طروادة؟)). فأجابت إحدى العجائز، وهي قهرمانة المنزل: ((لا بل ذهبت إلى أحد أبراج السور، فقد سمعت أن الإغريق يشددون على قومنا، فأسرعت وكأن بها جنة ، وحملت الحاضنة الولد.)))) [49] ص97.

ثم يضيف الشاعر واصفا لقاء "هكتور" و"أندروماك"، متحدثا في نفس الوقت عن عائلة "أندروماك" وعن مواصفات ابنها، على سبيل الاستطراد، فيقول: ((فركض هكطور يخترق المدينة إلى أبواب إسكية، وهناك أبصرت به أندروماخ، فأسرعت لملاقاته، وأندروماخ هذه هي ابنة الملك إيتيون، صاحب ثيبة في سفح فلاخوس، وكانت معها الحاضنة تحمل الطفل إلى صدرها، وهو ولد هكطور الوحيد، الذي يسطع رأسه جمالا كجمال النجم.)) [49] ص 98.

وبعد لقاء الزوجين يصف لنا "هوميروس" مناجاة "أندروماك" لهكتور، إذ تحاول إقناعه بعدم الذهاب للقتال، لشدة حبها له وخوفها عليه. يقول: ((وتبسم بهدوء حينما رأى الطفل ولكن أندروماخ شدت على يده وبكت قائلة: ((إن شجاعتك ياهكطور ستؤدي بك إلى الموت، ولا تأخذك بزوجك وولدك رحمة، بل أنت لا تضن بنفسك، وسينقض عليك الإغريق جميعا ويفتكون بك. وكان خير لي أن أموت قبل فقدك. لأنه لا سلوى لي بدونك، فقد مات أبي إذ فتك به أخيل في ثيبة ... وكان لي من الإخوة سبعة، صرعوا جميعا بيد أخيل الجبار في يوم واحد. أما أمي فقد ماتت ... فأنت لي الآن الأب، والأم، والأخ، والزوج معا. فأشفق علي إذا وابق هنا فوق السور، ولا تترك الأيم لي واليتم لولدي.)))) [49] ص 98/ 99.

وحينما تطلب "أندروماك" ذلك من زوجها يجيبها إجابة تنم عن شجاعته الكبيرة وحبه الشديد لها وخوفه من وقوعها في الأسر، فكأنه تنبأ لما سيصيبها. يقول "هوميروس" على لسان "هكتور":

((لا بل دعيني لهذه الأمور، فلا أرضى بأن يراني أي ابن أو ابنة لطروادة أتوارى عن الحرب. وإن قلبي ليشمئز من هذا الخاطر، ويدعوني إلى أن أكون في طليعة المقاتلين. وإني لموقن بأن فريام، وقوم فريام، وطروادة المقدسة سيكون نصيبهم الهلاك. ولكن لا طروادة ولا القوم فيها حتى ولا أمي وأبي مما يشغل قلبي بقدر ما يشغله ذلك اليوم الذي قد يأتي عليك، وفيه يحملك أحد الإغريق أسيرة، تكدحين في النسج، أو تحملين القلة في أرض الإغريق، فيراك أحد الناس، و يقول هذه هي امرأة هكطور، الذي كان أشجع أبناء طروادة. ليت الأرض تطبق علي قبل ذلك اليوم.)) [49] ص 99.

ويصف "هوميروس" مداعبة "هكتور" لولده ودعائه له بالمجد والتفوق، فيقول: ((ثم فتح هكطور ذراعيه لولده، ولكن الطفل لاذ بصدر حاضنته، وهو يبكي عاليا، وقد أرعبته رؤية النحاس الساطع، وما يتدلى من قمة خوذة أبيه من ريش بشكل مخيف. فقهقه أبواه ضاحكين، ووضع هكطور الخوذة عن رأسه، ملقيا بها على الأرض، وأخذ ولده بين يديه، ثم قبله وهو يدغدغه، ويدعو الإله زفس عاليا وكذلك يدعو بقية الأرباب: ((يا أب الخلق زفس ويا أيتها الأرباب، أعينوا ولدي ليكون عظيما مثلي بين أبناء طروادة... فتقر بذلك عين أمه، ويثلج صدرها.)))) [49] ص 100.

وبعد حديث "هكتور" عن ابنه ومداعبته له، التفت إلى زوجته "أندروماك" وحاول التخفيف عنها. يقول الشاعر: ((ثم أعطى الولد لأمه فضمته إليها وبسمت له بسمة دامعة أشجت فؤاد زوجها الذي ربتها بيده وقال: ((لا تجزعي ولا تحزني، فليس من يقدر على قتلي رغم إرادة القضاء. أما القضاء فلا أظن أن هناك رجلا، جبانا كان أو باسلا، يقدر على الفرار منه. فاذهبي الآن وثابري على أعمالك ... ودعي للرجال أمر القتال.)))) [49] ص 100.

ويصف الشاعر بكاء "أندروماك" بعد مغادرة زوجها فيقول: ((ثم تناول هكطور خوذته عن الأرض، واتخذت أندروماخ سبيلها تتلفت بعينيها إلى الوراء. ولما أتت جواريها، بكين جميعا هكطور الحي، الذي أصبح كأنه ميت. فقد حسبت أنها لن تراه يرجع سالما من القتال.)) [49] ص 100.

وحين يقتل "هكتور" تكون "أندروماك" آخر السامعين للخبر. يقول "هوميروس" واصفا كيفية سماعها للخبر وردة فعلها على ذلك: ((أما أندروماخ فلم تكن تعلم بما حدث. فقد جلست في منزلها ترتدي وشاحا أحمر عظيما وشي بالأزهار، وطلبت إلى وصيفاتها أن يهيئن حماما لهكطور يجده عند رجوعه من القتال، غير عالمة بأنه لن تمسه الحاجة إليه. ولكن صوت النحيب من المدينة بلغ مسمعها ، فقامت تسرع ، وقد تملكها رعب عظيم ... ونادت وصيفاتها قائلة: ((هلم أيتها الفتيات نستطلع الخبر، فإنني أسمع صوت الملكة إيقاب وأخشى أن يكون قد حل بأبناء فريام شر. ولعل أخيل ركض ما بين هكطور والمدينة، وهو يلاحقه إلى السهل. أما هكطور فلم يتأخر قط مع الجيش بل يقاتل في المقدمة. لما يحمل بين جنبيه من إقدام.)) ثم أسرعت تجتاز المدينة وكأن بها جنة، ولما أتت السور وقفت، ورأت، ويا لهول ما رأت! ها هي جياد أخيل تجر هكطور إلى السفن فغشيها الظلام، وهوت فاقدة الوعي إلى الوراء.)) [49] ص 260/ 261.

وحينما يتمكن "بريام" من إحضار جثة ابنه وإقامة مراسيم الدفن اللائقة به كبطل وأمير، تتقدم "أندروماك" الجميع وتقوم برثائه كما يليق بأميرة فاضلة ومحبة لزوجها. يقول "هوميروس" على لسان "أندروماك": ((إيه زوجي! لقد هلكت وأنت في ميعة شبابك، وتركتني للأيم. أما ولدي! ولدك وولدي فلا يزال طفلا. وأخاف أن لا يدرك الشباب، فستسقط هذه المدينة قبل ذلك، وقد ذهبت عنها، وأنت حامي ذمارها، وسيحملوننا قريبا أمهات وأطفالا إلى السفن. وستكون آنت يا ولدي معنا، تقوم على خدمة الغريب في أسر شائن، ولعل أحد الإغريق يصرعك، ثم يمسك ويقذف بك من فوق السور. أجل أحد الإغريق الذين قتل لهم هكطور في الحرب أبا، أو ابنا، أو أخا، وقد قتل هكطور منهم الكثيرين، ولم يكن لين اليد في العراك، ولهذا ينتحب القوم لأجله اليوم. وإن فجيعة والديك لشديدة يا هكطور! ولكن فجيعتي أدهى وأشد! وأنت لم تمد لي من فراشك يد وداع، ولا نطقت بكلمة تأس أستغرق في تدبر معناها وأنا أبكيك ليل نهار.)) [49] ص 293.

وبعد استعراض هذه الأبيات التي ورد فيها ذكر "أندروماك" نتبين أن "هوميروس" صور لنا هذه الشخصية على أنها امرأة فاضلة وهادئة ومحبة لزوجها وطفلها. ورغم أن "هوميروس" ينهي ملحمته بحادث دفن "هكتور" إلا أنه تعرض لما حل بأندروماك بعد سقوط "طروادة" من أسر وفقد لطفلها، الذي يقتل على يد الإغريق، وكان عرضه لهذه الأحداث على سبيل تكهن كل من "هكتور" و"أندروماك" بذلك.

2.2.1.3. "أندروماك" عند "يوريبيديس".

تحدث "يوريبيديس" كما ذكرنا عن "أندروماك" في مسرحيتين هما: "الطروديات" و"أندروماك". أما المسرحية الأولى فتتحدث عن قسوة اليونان في معاملة أهل "طروادة" بعد سقوطها في أيديهم، وتركز بشكل خاص على بؤس الطروادیات اللواتي وقعن في الأسر. وقد جعل "يوريبيديس" محور هذه المسرحية يدور حول "هيكيب Hécube" زوجة "بريام" وأم "هكتور" [50] ص 221. إلا أنه ركز أيضا على قرار الإغريق القاضي بقتل الطفل "أستياناكس" لأنهم خافوا أن يجتمع حوله كل الطرواديين الباقين ويحاولوا الانتقام من اليونان، وهذا الجزء هو الذي يهمنا في هذه المسرحية.

تقف "أندروماك" قليلا مع "هيكيب" قبل ركوب سفينة "نيوبتوليموس" وتتبادلان عبارات الأسى وتنتحبان على ما أصاب أهلهما وما سيحل بهما، إذ تصرح "أندروماك" لهيكيب بأن كل صنوف الموت أهون عليها من حياتها جارية تحت سيطرة إغريقي، فتنصحها "هيكيب" بملازمة الصبر وتحمل المشاق من أجل تربية ابنها الصغير حتى يكبر وينتقم لأهله. تقول "هيكيب" لأندروماك: ((فكري في الطفل وفكري في طبيعتك الرقيقة، لقد خلقت لتحبي لا لتكرهي. وعندما كانت الأشياء سعيدة جعلتها أنت أسعد، وعندما تكون بائسة لاشك تسعين لإصلاحها وجعلها أقل مرارة ويمكنك كسب ود نيوبتوليموس واستمالته ليكون رحيما بطفلك! ابن هكتور، ويمكن أن يشب ليكون عونا لكل هؤلاء الذين كانوا يحبوننا يوما ما.)) [51] ص 96. وبينما هما على تلك الحالة يصل أحد رسل الإغريق ناقلا إليهما ما قرره الإغريق بشأن الطفل "أستياناكس"، فأخبرهما بأنه سيقتل وبأبشع طريقة وهي الرمي من مكان مرتفع، كما ينصحهما بأن يسلما الطفل فورا، فلا فائدة من المقاومة أو الرجاء، ويحذرهما من مغبة استنزال اللعنات على الإغريق، لأن قيامهما بذلك يعني حرمان الطفل من مراسيم الدفن. وحينئذ تستسلم "أندروماك" للأمر وتسلم الطفل باكية، بعد أن تودعه بعبارات تنهمر منها دموع الحاضرين وتثير أشجانهم، وتنال من قلب الرسول نفسه، رغم ما عرف به من قسوة، إذ يقول هذا الرسول: ((إنّ أحكاما قاسية كهذه لا يصح أن يكلف بتبليغها إلا الذين يحملون قلوبا أشد قسوة من قلبي وأقل منه تأثرا بمصائب الخلق.)) [50] ص 221.

ومن خلال هذا الملخص نستشف أيضا أن شخصية "أندروماك" شخصية محبة وعطوفة جدا على طفلها، كما أنها معتدة بكبريائها وكرامتها فهي لا تتقبل البتة فكرة أن تكون أسيرة لدى أحد اليونانيين.

أما مسرحية "يوريبيديس" الأخرى المعنونة بأندروماك فتتحدث عن حياة "أندروماك" الجديدة في الأسر، فبعد أن ألقي بابنها من فوق السور رحلت مع "نيوبتوليموس" الذي أصبحت سبية لديه، إلا أنه اتخذها محظية له، ورزق منها بطفل سماه "مولوسوس" Molosus". كما أنه تزوج بهرميون ابنة "منيلاوس"، إذ سبق وأن وعده هذا الأخير بالزواج بها أثناء الحرب، رغم أنه كان قد وعد سابقا ابن أخيه "أورست" بالزواج منها. وتشتد غيرة "هرميون" من "أندروماك" خاصة بعد اكتشافها بأنها عاقر، فراحت تتهمها بأنها هي من سحرتها حتى لا تنجب، كما كانت تصفها بأبشع الأوصاف. أما "أندروماك" فكانت تركز على رعاية طفلها الذي وجدت فيه العزاء لما أصابها وأهلها في الماضي، فلم تكن ترد على إهانات "هرميون" بالمثل. ويتصادف أن يذهب "نيوبتوليموس" إلى هيكل الإله "أبولون" ليستغفر هذا الإله، إذ سبق وأن اتهمه بقتل والده "أخيل"، وفي تلك الأثناء تحس "أندروماك" بالخطر المحدق بابنها، فتقوم بإخفائه، أما "هرميون" فقد وجدت في غياب زوجها، فرصة مواتية للتخلص من "أندروماك "وابنها، فأعدت خطة لذلك مع والدها الذي يصل إلى البلاط أثناء غياب زوجها، فتضطر "أندروماك" إلى اللجوء إلى أحد الهياكل طلبا للحماية، إلا أن "منيلاوس" يقوم بخداعها إذ يطلب منها الخروج من الهيكل حتى تقتل بدل ابنها، وإذا رفضت الخروج فإن القتل سيكون مصير ابنها. فتؤثر "أندروماك" خلاص ابنها، وبذلك تنطلي عليها الحيلة، فتخرج من الهيكل لتكتشف الخدعة إذ يقرر"منيلاوس" قتلها مع ابنها، فتنتحب وترثي مصيرها المشؤوم، إلا أن جد زوجها "بيلي Pelée" يصل في الوقت المناسب، بعد أن استدعته سابقا عن طريق خادمتها، فيواجه "منيلاوس"، ويحذره من إلحاق الأذى بأندروماك وحفيده، ثم يطلب من أتباعه أن يفكوا وثاق "أندروماك" وابنها. وبعد تلك الأحداث تخشى "هرميون" معاقبة زوجها لها إذا علم بما حاكته ضد ابنه، فتلجأ إلى "أورست" الذي وصل إلى هناك ، وقد كان في طريقه إلى الحج إلى أحد المعابد، فيهدئ من روعها ويعزم على خطفها إلى موطنها، كما أنه يحرض القوم في معبد "أبولون" على "نيوبتوليموس" فيقنعهم بأنه قدم إلى المعبد لكي يهين إلههم وبأنه جاء طامعا بذهب الهيكل فينقض الحراس وأفراد الشعب على "نيوبتوليموس"، ويقومون برجمه بالحجارة، ثم يغدر به أحدهم فيقتله، وهنا تظهر الإلهة "ذيتيس Thétis" وهي والدة "أخيل"، فتطلب من والد ابنها "بيلي" أن

يدفن حفيدها في هيكل الإله "أبولون" وأن تبقى "أندروماك" في بلاد حفيدها، وأن تقترن بهيلانس في زواج شرعي، وسوف يكون أبناء ولدها "مولوسوس" ملوكا [52] ص 126– 128.

بعد عرض ملخص هذه المسرحية نتبين أنّ "يوريبيديس" حافظ على الصورة التي رسمها لشخصية "أندروماك" في مسرحية "الطروادیات". فهي المرأة الرزينة الهادئة والمحبة لابنها، وإن كان هذا الابن في هذه المسرحية هو ابن "بيروس" وليس ابن "هكتور" في حين صور لنا منافستها "هرميون" على أنها امرأة شريرة وحاقدة وشديدة الغيرة. ورغم أن هذه المسرحية تنتهي بنجاة "أندروماك" وطفلها مما كان يخطط لهما، إلا أن "يوريبيديس" أشار إلى أن "أندروماك" ستتزوج بعد مقتل "بيروس" من "هيلانس" وذلك بناءا على طلب الإلهة "ذيتيس".

3.2.1.3. "أندروماك" في "الإنيادة".

ورد ذكر "أندروماك" في الكتاب الثالث من "الإنيادة"، والذي واصل فيه "فرجيل" وصف رحلة البطل الطروادي "إينياس Enée" حيث وصل مع رفاقه إلى أحد المناطق بمملكة "إيبير" ليكتشف أن "هيلينوس" يملك تلك الأرجاء، كما اكتشف أنه متزوج بأندروماك.

يقول "فرجيل": ((ولما جاء الربيع أبحروا تاركين وراءهم أرض فياسيا وأتوا بتروتوم الكائنة في أفيروس، وهناك سمعوا أمرا عجيبا، سمعوا أن هيلانس ابن فريام يملك هذه الأرجاء، وهو يقيم في غرفة فيروس بن أخيل وقد اتخذ أندروماخ أرملة هكطور له زوجا. وشاء إينياس أن يعلم مبلغ الخبر من الصحة، فاتجه نحو المدينة وهناك نظر فرأى كهفا قريبا منه، وعلى مقربة من نهر يدعى سيمويس أندروماخ نفسها، وقد وقفت هناك تقدم العطاء لروح هكطور وتذرف الدمع السخي، ولما رأت إينياس، وهو يرتدي الأسلحة التي اعتاد الطرواديون ارتداءها غشي عليها رعبا، ولكنها تكلمت بعد برهة وقالت: ((هل ما أراه حقيقة ماثلة؟ وهل أنت حي حقا؟ وإذا كنت ميتا فقل لي أين هكطور زوجي؟)). صرخت بهذا وقد علا صوتها بالنحيب فأجابها إينياس: ((أجل يا سيدتي، إن ما ترين أمامك هو شحم ولحم ودم وليس روحا. أما أنت فأي مصير كان نصيبك؟ ألا تزالين زوجة لفيروس؟)) فأطرقت بعينيها، وأجابت : ((لقد كنت يا ابنة فريام أسعد أخواتك حظا، فقد ذبحت عند قبر أخيل، ولم تتركني لرحمة المنتصر! أما أنا فقد حملت عبر البحر لأكون أسيرة لابن أخيل المتغطرس، ولما تزوج من هرميونة ابنة هيلانة، أعطاني إلى "هيلانس" كما تعطى عبدة ذليلة لعبد

ذليل، ولكن أورست فتك بفيروس وأخذه على حين غرة عند مذبح أبيه. ولما مات عاد نصف ملكه إلى هيلانس..... ولكن قل لي هل دفعتك إلى هنا عاصفة؟ أم رماك الحظ؟ أم هي إحدى رسالات الأرباب؟ وهل مازال إسكانيوس حيا، ذلك الصبي الذي لا تزال ذكراه ماثلة أمامي ..... وهل هو قوي البنية جريء القلب كما يليق بمن كان إينياس أباه وهكطور خاله؟)))) [53] ص 48/ 49. ويواصل الشاعر الحديث عن "أندروماك" فيقول: ((وحضرت أندروماخ تحمل أردية مطرزة ومعطفا فريجيا خصت به إسكانيوس كما خصته بالكثير من أشباهه وقدمتها له قائلة: ((خذ هذه من صنع يديّ لتكون برهانا لديك على هذا الحب الدائم الذي تكنه لك تلك التي كانت مرة لهكطور زوجا، فأنت حقا صورة حية لولدي أستياناكس وما أشبه عينيك بعينيه ويديك بيديه، ولو بقي لكان في مثل سنك الآن.)))) [53] ص 52.

نرى أن "فرجيل" لم يخالف في تناوله لقصة "أندروماك" من سبقوه من الأدباء اليونانيين، فقد حافظ على الصورة التي رسموها لشخصية "أندروماك"، ويظهر ذلك من خلال تصويره لنحيبها الدائم على "هكتور" وشدة حبها له، رغم أنها متزوجة من أخيه "هيلانس"، وحنينها لماضيها حيث كانت زوجة لهكتور وأما لأستياناكس، والذين قتلا من قبل اليونانيين. كما صور "بيروس" على أنه شخص متغطرس و"أورست" على أنه شخص يتميز بالخشونة والغدر لأنه قتل "بيروس" عند مذبح أبيه.

4.2.1.3. "أندروماك" عند "راسين".

بعد حديثنا عن أهم الأعمال التي أوردت جانبا من قصة "أندروماك" أو التي عرضت قصة هذه الشخصية بالتفصيل، نلاحظ أن كل هذه الأعمال صورتها بشكل متشابه، ونستخلص من تلك الأعمال أن "أندروماك" هي المرأة الوفية لذكرى زوجها "هكتور" الذي قتله "أخيل"، والتي فقدت طفلها الوحيد من "هكتور"، كما تعرضت للأسر بعد سقوط "طروادة"، وكانت من نصيب "بيروس" ابن قاتل زوجها. الذي اتخذها محظية أو زوجة، إلا أنه تعرض للقتل على يدي "أورست" الذي كان يحب زوجته الأخرى "هرميون". وبعد مقتل "بيروس" تزوجت "أندروماك" من "هيلانس".

وإذا ما جئنا إلى مسرحية "أندروماك" لراسين "Racine" فإننا نجده قد حافظ فيها على الملامح العامة التي حملتها هذه الشخصية في الأعمال الأدبية السابقة، هذه الملامح برزت من خلال

مواقف معينة وضعت فيها هذه الشخصية. إلا أن "راسين" خالف الأدباء السابقين في مسألة الطفل "أستياناكس"، فبينما كان هذا الطفل قد قضى نحبه بعد سقوط "طروادة"، حسب أولئك الأدباء وحتى حسب الأساطير المنتشرة، نجد "راسين" يبقيه على قيد الحياة فينتقل للعيش بجوار أمه في الأسر. وكان خوف أمه على مصيره هو العاطفة الرئيسية التي كانت تتصارع في نفسها مع عاطفة الوفاء لروح زوجها المقتول في ساحة المعركة.

ولا مجال للشك في أن "راسين" قد اطلع على ملحمة "الإلياذة" لهوميروس وعلى مسرحيتي "الطروادیات" و"أندروماك" ليوريبيديس، وعلى ملحمة "الإنيادة" لفرجيل، خاصة وأنه كان يجيد اللغتين اليونانية واللاتينية، وهو تلميذ مدارس "بور رويال Port-Roayal" التي كانت تلقن لتلاميذها الأدبين اليوناني والروماني. ولكن الذي يهمنا هنا هو: هل اعتمد "راسين" في مسرحيته على كل تلك الأعمال؟ أم اعتمد على عمل واحد فقط؟

لا يترك لنا "راسين" مجالا للتخمين، إذ يشير في مقدمة مسرحية "أندروماك" أنه اعتمد على ملحمة "الإنيادة" لفرجيل. فبعد أن يعرض تلك الأبيات التي ورد فيها ذكر "أندروماك"، يقول أنه استمد موضوع مسرحيته ومكان وقوع حوادثها، وكذا الشخصيات الأربعة الرئيسية والفاعلة بطباعها وخصالها، من تلك الأبيات. ويستثني عاطفتي الغيرة والانفعال اللتين تتميز بهما "هرميون" من الخصال التي اقتبسها من "فرجيل"، ويرى أن هاتين العاطفتين هما الشيء الوحيد الذي اقتبسه من مسرحية "أندروماك" ليوريبيديس. فرغم أن مسرحيتيهما تحملان العنوان نفسه وهو اسم شخصية "أندروماك" إلا أن "راسين" يؤكد أن موضوع مسرحيته مختلف تماما عن موضوع مسرحية "يوريبيديس". فأندروماك في مسرحية "يوريبيديس" كانت تخشى على حياة ابنها "مولوسوس" الذي أنجبته من "بيروس"، والذي كانت "هرميون" تسعى للتخلص منه ومنها [46] ص 24.

إنّ تأكيد "راسين" في مقدمته تلك، على أنه اعتمد على الأبيات الواردة في الكتاب الثالث من "الإنيادة"، يجعلنا نشعر بنوع من الحيرة. فإذا كان يقصد أن تلك الأبيات هي التي ألهمته بكتابة مسرحية "أندروماك" بعد أن تعرف على قصة هذه الشخصية في الأعمال الأخرى فهذا أمر يمكننا تقبله أو فهمه بالأحرى، لكن إذا كان يقصد بكلامه أن تلك الأبيات هي منبعه الوحيد لكتابة المسرحية فهذا أمر غير معقول في نظرنا، ذلك أن أبيات "الإنيادة" تذكر باختصار شديد هوية

"أندروماك" وحزنها على زوجها والحال التي آلت إليها، فما عرفناه من خلال تلك الأبيات هو أنها أرملة "هكتور" وأم طفله الوحيد الذي قتل أيضا وأنها أصبحت زوجة "هيلانس" شقيق "هكتور" بعدما منحها له "بيروس" باعتبارها كانت سبيته، كما أن "بيروس" قتل على يد "أورست". بينما تعرضت مسرحيته بالتفصيل لشخصية "أندروماك" قبل وبعد الأسر وكذلك تعرضت بالتفصيل لشخصيات "بيروس" و"أورست" و"هرميون"، مما يوحي بأن له خلفية اكتسبها من اطلاعه على الأعمال السابقة. فهناك مثلا مشهد تصف فيه "أندروماك" كيفية مقتل "هكتور" و"بريام" يذكرنا مباشرة بوصف "هوميروس" أو "فرجيل" للحدثين.

والشيء الآخر الذي يثير انتباهنا في هذه المقدمة هو تأكيده على أن موضوع مسرحيته مختلف تماما عن موضوع مسرحية "يوريبيديس"، فرغم الدليل الذي قدمه وهو أن "أندروماك" في مسرحية "يوريبيديس" تدافع عن ابنها من "بيروس" وليس عن ابنها من "هكتور" كما هو الحال في مسرحيته، إلا أن ذلك الخوف الدائم الذي ينتاب "أندروماك" على ابنها في كلتا المسرحيتين ومقاومتها لغيرة "هرميون" بصمت ورزانة، ونجاتها مع طفلها في الأخير، كلها نقاط تجعل العملين متشابهين، مع اختلاف في التفاصيل الصغيرة وفي طريقة المعالجة بطبيعة الحال.

ويرى "راسين" في المقدمة نفسها، أنه كان متفقا تماما، في مسرحيته، مع الرأي الشائع حول شخصية "أندروماك". فمعظم من سمعوا عنها يعرفون أنها أرملة "هكتور" وأم "أستياناكس"، ولا أحد يصدق أنها يمكن أن تحب زوجا آخر أو ابنا آخر [46] ص 24. والمقصود بكلام "راسين" ليس الانتقاص مما جاء به "يوريبيديس" أو غيره حول هذه الشخصية، كونها أما لطفل أنجبته من "بيروس". وإنما يقصد أنه سعى إلى تحقيق مبدأ اللياقة أي مراعاة ذوق الجمهور الذي ربما كان ملما بالقصة التي أوردها "يوريبيديس" أو غيره عن "أندروماك"، إلا أنه لا يمكن أن يتقبل ذلك على مستوى المسرح، خاصة وأنه قد التصق بذهنه صورة "أندروماك" الزوجة الوفية لهكتور والمحبة لابنها "أستياناكس". ويذهب "راسين" إلى أبعد من ذلك حين يشك في إمكانية التأثير على نفسية الجمهور لو أنه جعل دموع "أندروماك" تسكب لأجل طفل غير طفلها من "هكتور" [46] ص 24.

ويشير "راسين" إلى أن "يوريبيديس" كان أكثر جرأة من أي كاتب آخر، في مسرحية "هيلين Hélène" حيث صدم الجمهور اليوناني آنذاك، حين افترض أن "هيلين" لم تذهب إلى طروادة مع "باريس Paris"، وأن زوجها وجدها بعد نهاية الحرب في "مصر" [46] ص 25. بالرغم من أن

أغلب الأساطير تتحدث عن هروب "هيلين" مع "باريس" إلى "طروادة"، وهذا ما تسبب في نشوب الحرب بين اليونانيين والطرواديين.

ورغم أن "راسين" ذكر في نفس المقدمة أنه لم يقدم هذا المثال ليبرر ما قام به في مسرحيته حين افترض عدم موت "أستياناكس"، إلا أنه يواصل ذكر الأمثلة الدالة على تجاوز العديد من الأدباء للأساطير المشهورة، من خلال الأحداث التي يوردونها في أعمالهم. فذكر أن أغلب الأدباء القدامى ذكروا أن "أخيل" قتل نتيجة إصابة في كعبه، الذي يمثل العضو الوحيد في جسمه الذي لم يكتسب المناعة ضد أي إصابة، حينما غمس في أحد الأنهار الذي يكسب أي جسم يغمس فيه تلك المناعة، رغم أن "هوميروس" وهو أقدم أديب تحدث عن حرب "طروادة"، ذكر في أعماله أن "أخيل" قتل عن طريق إصابة تعرض لها على مستوى الذراع وليس الكعب أو القدم. والمثال الآخر الذي أورده "راسين" يتعلق بتناول كل من "سوفوكليس Sophocle" و"يوريبيديس" لقصة "أوديب Oedipe"، فبينما نجد أن الملكة "جوكاست" في مسرحية "سوفوكليس" Sophocle"، تموت بمجرد أن تكتشف أنها تزوجت من ابنها "أوديب"، نجدها في مسرحية "يوريبيديس" تعيش حتى وقوع المعركة بين ولديها، وتشاهد مقتلهما [46] ص 25.

إن "راسين" يرى أن إحداث الأدباء لبعض التغييرات في مضمون الأساطير لايجب أن يقابل بالانتقاد والرفض، فالمهم هو المحافظة على جوهر الأسطورة أما الأحداث الثانوية فلا بأس إن تصرف فيها الأدباء [46] ص 25.

3. 1. 3. أهمية مسرحية "أندروماك" لراسين.

تعتبر مسرحية "أندروماك" من أهم المسرحيات التي كتبها "راسين"، فقد أظهرت الخط الجديد الذي انتهجه وكشفت أوجه العبقرية لديه وأبرزت الملامح المميزة له كأديب متفرد وواضح الاتجاه والشخصية [35] ص 196. فأكثر النقاد اختلافا حول تفسير مسرحه بصورة عامة، يتفقون على أن هذه المسرحية تشكل نقطة تحول كبيرة في حياته الأدبية [33] ص 63/ 64. ويرى الكثير من النقاد أنها تعادل في أهميتها مسرحية "السيد" لكورني. يقول الناقد "جول لوميتر Jules Lemaître": ((إنّ أندروماك والسيد هما أكبر حدث في تاريخ المسرح الفرنسي، فأندروماك هي المدخل إلى مأساة الواقع السيكولوجي والهوى الغلاب.)) [38] ص 129. ويقول الناقد "قوستاف

لانسون G-Lanson": ((لأندروماك في تاريخ الأدب أهمية ((السيد))، فقد إستعاضت عن كفاح الإرادة بدراسة القلق العاطفي أو بتعبير أصح إنها رغبت عن تمثيل الأبطال الذين يتجاوزون بأعمالهم حدود المعقول إلى تمثيل الإنسان الذي فيه مشابهة مما فينا من تناقض وضعف.)) [3] ص 254. إذا فمسرحية "أندروماك" تكتسب أهميتها تلك باعتبارها من أهم المسرحيات، إن لم نقل أهمها على الإطلاق، التي نقلت مجال المسرح من الصراعات الخارجية والأحداث المثيرة إلى عالم النفس الرحيب، فبلغت من الفهم العميق للنفس الإنسانية ومن التصوير الدقيق لمشاعرها وأهوائها منزعا بعيدا.

ومما يثبت نجاح مسرحية "أندروماك" الجدل الواسع الذي أثارته حين عرضت لأول مرة، وظهور عدد كبير من الخصوم الذين صاروا يحيكون المؤامرات لراسين بعد كل مسرحية جديدة يعرضها. فقد أصبحت مسرحية "أندروماك"، غداة عرضها، حديث كافة فئات الشعب، حتى قال عنها الناقد والأديب "سوبيليني Subligny" ساخرا: ((إن كل من الطاهي والحوذي والسائس والخادم وحتى السقاء يرى من واجبه مناقشة أندروماك.)) [35] ص 196.

ولم يقتصر نجاح هذه المسرحية على القرن السابع عشر فقط ، بل امتد نجاحها إلى القرون اللاحقة ، إذ تعتبر من أحب المسرحيات إلى الجمهور وأكثرها عرضا ، فقد أحصى لها مابين عامي "1680- 1932م" ألف وعشرون عرضا بدار التمثيل الفرنسية الشهيرة باسم: "الكوميدي فرنسيز Comédie Française" [3] ص 270.

وسنحاول في المبحث التالي الوقوف عند بعض خصائص هذه المسرحية. وذلك بالتحليل الفني لهذه المسرحية من حيث: الموضوع والصراع والحبكة والشخصيات والزمان والمكان. إلا أننا سنركز في دراستنا هذه على تحليل الشخصيات باعتبار أن مسرح "راسين" يعتمد على التحليل النفسي لعواطف الشخصية بعيدا عن الأحداث الخارجية.

2.3. تحليل مسرحية "أندروماك".

1.2.3. موضوع المسرحية.

سبق وأن ذكرنا أن "راسين Racine" كان يختار مواضيع مسرحياته من التاريخ والأساطير القديمة شأنه شأن كل الكتاب الكلاسيكيين، إذ كان يأخذ من التاريخ ما يتلاءم ومبدأ المشاكلة واللياقة الأدبية. ومسرحية "أندروماك" "Andromaque" لم تخرج عن هذا التقليد، فقد استلهم موضوعها من أسطورة حرب "طروادة Troade" الشهيرة التي دارت بين اليونانيين والطرواديين نتيجة خطف "باريس Paris" ابن ملك "طروادة" لهيلين "Hélène" زوجة "منيلاوس Ménélas" وهو أحد ملوك اليونان. وقد دامت هذه الحرب عشر سنوات وانتهت بسقوط "طروادة" ومقتل أبطالها وسبي نسائها وأطفالها. فاختار "راسين" كموضوع لمسرحيته قصة إحدى أشهر أسيرات تلك الحرب، وهي "أندروماك" زوجة "هكتور"، التي أصبحت أسيرة لدى "بيروس" ابن قاتل زوجها.

وقد عزل "راسين" موضوعه عن الكثير من الحوادث الخارجية التي لها علاقة بالحرب والسياسة، وحصره في الجانب الإنساني من القصة فقط، مركزا على عاطفة الحب، كما كان يفعل مع باقي مسرحياته. فصور لنا "أندروماك" المرأة التي تعيش على ذكرى زوجها، وتضطر بعد تردد كبير، لقبول الزواج من عدوها وآسرها حتى تضمن حياة طفلها الوحيد. كما صور لنا "هرميون Hermione" الفتاة التي تسخر حب "أورست" "Oreste" لها حتى تنتقم من خطيبها "بيروس Purrhus" الذي كانت تقيم في قصره منتظرة إتمام زواجها منه ، فإذا به يصدمها بقرار الزواج من "أندروماك".

فمسرحية "أندروماك" عبارة عن تصوير شخصيات تتمتع بالسلطة والسيطرة إلا أن أنانيتها تدفعها للتضحية بالمثل العليا في سبيل أهوائها، فتلقى لأجل ذلك المصير الرهيب من قتل وانتحار وجنون بعكس مصير الشخصية الإيجابية في هذه المسرحية، المتسمة بالمحبة والوفاء والإيثار، والتي تخرج من تلك المعركة منتصرة وموفورة الكرامة.

ففي هذه المسرحية نجد "أورست"، الذي يحب ابنة عمه "هرميون"، يصل موفدا من طرف اليونان لياطلب "بيروس" بتسليم ابن "أندروماك" باعتباره الباقي الوحيد من سلالة الطرواديين. وحينئذ يجد "بيروس" الفرصة المواتية لابتزاز "أندروماك"، فيعرض عليها الزواج مقابل عدم تسليم طفلها، إلا أنها تصده رافضة الفكرة. وفي نفس الوقت يستغل "أورست" إعراض "بيروس" عن "هرميون" ليطلب منها الرحيل معه، فتماطله لعل "بيروس" يراجع نفسه ويعرض عن فكرة الزواج من "أندروماك"، وفعلا يعلن "بيروس" أنه سيسلم الطفل إلى اليونان ويتزوج من "هرميون"، وذلك

في محاولة منه للضغط على "أندروماك" التي تجد نفسها مضطرة لقبول الزواج من عدوها حتى تضمن حياة طفلها، على أن تنتحر بمجرد إتمام مراسيم الزفاف. ويقع الخبر على مسامع "هرميون" كالصاعقة، فتعمل على تحريض "أورست" كي يقتل "بيروس" أثناء الحفل. ويقبل "أورست" بما طلب منه بعد تردد كبير، ظانا أنه بذلك سيكسب قلب "هرميون"، ولكن هذه الأخيرة تقدم على الانتحار لدى سماعها الخبر، وهذا ما يدفع بأورست إلى الإصابة بالجنون. أما "أندروماك" فقد تم لها ما أرادت إذ ضمنت حياة ابنها بعدما تعهد "بيروس" بحمايته أمام الملأ، وذلك قبل أن يقتل. كما أنها ضمنت رعاية طفلها، وذلك لأنها لن تضطر إلى الانتحار بما أن "بيروس" قد قتل. إلا أنها تعمل على تحريض سكان "إيبيرEpire" للأخذ بالثأر لقتلة زوجها الجديد.

وبالرغم من أن أبطال مسرحية "أندروماك" هم أربع شخصيات فاعلة، مما قد يوحي بتشتت الموضوع، إلا أن هذه المسرحية تتسم بوحدة الموضوع، ذلك أن تلك الشخصيات مرتبطة ببعضها البعض. فصد "أندروماك" لبيروس يدفعه لقرار التخلي عنها وعن حماية طفلها والعزم على الزواج من "هرميون"، مما يفرح "هرميون" ويؤدي إلى خذل "أورست" الذي كان يريد أن يتم الزواج بين "بيروس" و"أندروماك" حتى يتسنى له الزواج من "هرميون". وقبول "أندروماك" لعرض "بيروس" يجعله يعرض عن فكرة الزواج من "هرميون" التي تأكلها الغيرة وتدفع بها إلى تحريض "أورست" على قتل "بيروس"، وقتل "بيروس" يؤدي بها إلى الانتحار، وانتحارها يؤدي إلى إصابة "أورست" بالجنون. فكما نلاحظ، قرار كل شخصية مرتبط بالشخصيات الأخرى وخاصة شخصية "أندروماك" المتحكمة بقرارها في مصير الجميع.

وهكذا نستخلص من هذه المسرحية أن "أندروماك" وهي الأسيرة الهالكة أقوى من ملك الملوك ومن الدول والأمراء مجتمعين، بل إنها أقوى من زوجها البطل. أدركت بصمودها وحريتها واختيارها ما عجز عنه "هكتور" ببطولته والطرواديون بكل جيوشهم وأساطيلهم، تلك هي الحقيقة الانسانية العميقة التي تهب هذه المسرحية قيمتها النهائية، لأنها تكشف، عبر القيم الزائفة التي يقر بها العرف والعادات، تكشف الحقيقة الأخرى والأعمق وهي أن قيمة الانسان النهائية هي قيمة الحرية والصمود [21] ص 130.

2.2.3. الصراع.

إنّ الصراع في هذه المسرحية وككل المسرحيات الكلاسيكية، هو صراع داخلي وليس صراعا خارجيا. إذ نجد الشخصيات الرئيسية محل صراع شديد بين مختلف العواطف والمشاعر المتعارضة أو بين الأهواء والواجب أو الأهواء والعقل. وتلك الصراعات هي التي تسير بالعمل المسرحي إلى نهايته.

ويجري الصراع في نفس "أندروماك" بين حبها ووفائها لزوجها البطل "هكتور" وبين حبها لطفلها من ذلك الزوج، عندما يهددها "بيروس" بأن تقبل الزواج منه وإلا قتل طفلها. إذا فعاطفة الوفاء وعاطفة الأمومة تعارضتا وكان الأحرى أن تكمل إحداهما الأخرى، فهما في الأصل غير متناقضتين، ولكن هذا التناقض فرض على "أندروماك" من الخارج، فأصبحت غير قادرة على الوفاء للزوج والمحافظة على ابنها في الآن ذاته، وظلت طوال المسرحية تعيش ذلك الصراع الرهيب. فهي ترفض فكرة الزواج رفضا تاما، كما أنها لا تتصور الحياة بعد موت ابنها. وحينما تفشل كل محاولاتها الساعية لإنقاذ طفلها دون الاضطرار للزواج من "بيروس"، يصل بها الصراع إلى أوجه. ولنستمع إليها في هذه الأبيات التي تعبر عن شدة اضطرابها. تقول "أندروماك": ((إنك لميت إن لم أمسك هذا السيف الذي يعلقه القاسي على رأسك، إني أستطيع أن أحوّله عنك. ومع ذلك فأنا أقدمك إليه؟ كلا لن تموت. لن أستطيع أن أحتمل ذلك. هلم نلق بيروس. ولكن لا أيتها العزيزة سفيز، اذهبي فالقيه مكاني.)) [42] ص 334. وبعد هذا الاضطراب والحيرة، توهم "أندروماك" الجميع، باستثناء وصيفتها، بأنها قد حسمت ترددها واختارت حياة ابنها على حساب الوفاء لذكرى زوجها. بينما اختارت في الحقيقة الأمرين معا، لأنها قررت الانتحار بعدما يتعهد لها "بيروس" أمام الملأ بحماية ابنها.

أما "بيروس" ففيه تتنازع شخصيتان على الأقل. هناك ذات إيجابية مدحورة وذات سلبية مستبدة. وهو يتأرجح بينهما في الداخل كما يتأرجح بين "هرميون" و"أندروماك" في الخارج [21] ص 127. فهرميون هي الذات الإيجابية وزواجه منها يعني خضوعه لحكم الوفاء والملك وتجنب معاداة اليونان، والحفاظ على قيم البطولة وعلى ذكرى والده، وباختصار خضوعه للواجب. أما "أندروماك"، التي يحبها، فتمثل الذات السلبية، فزواجه منها يعني خيانة وطنه، والتنكر لكل القيم التي قلنا إنه سيحافظ عليها إذا ما تزوج بهرميون. وقد ترجم هذا الصراع من خلال تقلبه الدائم،

منذ مجيء "أندروماك" إلى قصره. فتارة يستسلم لأندروماك ويسايرها علها تقبل الزواج به، وتارة يغضب منها ويعود للاعتذار من "هرميون" ويعدها بالزواج. إلا أننا لا نعثر في شخصية "بيروس" على ذلك الصراع المحتدم الذي يجعله عاجزا عن الاختيار، فهو خاضع لعاطفة الحب بشكل كامل، أما تفكيره في الواجب فلا يتبادر إلى ذهنه إلا حينما تصر "أندروماك" على رفض الزواج منه، فحينئذ يشتد به الغضب ويقرر تسليم الطفل والزواج من "هرميون"، وهو لا يقرر ذلك خضوعا للواجب، كما ادعى، بل نكاية في "أندروماك" التي أذلته بصدها له، والتي يلهج بذكرها حتى وهو في أوج غضبه منها فيقول: ((لقد أقسمت ليس من الانتقام بد، يجب أن يصدق بغضها مرة. سأسلم ابنها. ما أكثر ما ستذرف من الدموع! بأي اسم سيدعوني ألمها! أي منظر سيهيأ لها اليوم! سيميتها ذلك يا فنيكس، وسأكون أنا مصدر موتها. إنّ ذلك ليعدل إغماد الخنجر في صدرها.)) [42] ص 296.

وإذا ما ذهبنا إلى "هرميون" فسنجدها امرأة تحرص على كرامتها وتثق بنفسها لكنها تخضع في الآن ذاته لحب "بيروس"، هذا الحب الذي يجرها إلى ما تأباه. فهي تحب "بيروس" بقلبها وتكرهه أشد الكره بعقلها لأنه يخادعها ويؤثر عليها امرأة سبية. وهذا ما لا تتقبله كرامتها وكرامة قومها. فهرميون هي بطلة القوة والضعف، البصيرة والعمى، والحب والحقد. ولنستعرض بعض الأبيات التي تعبر عن شدة اضطرابها نتيجة صراع الحب والكره الذي يعتمل في صدرها، تقول: ((أه! ألا أستطيع أن أعرف أأحب أنا أم أبغض؟ يا له من قاس!..... أعتزم الانتقام منه وإني على ذلك لأعفو عنه.)) [42] ص 333.

أما الصراع المعتمل في نفس "أورست" فهو صراع الحب مع الكرامة. فهو من جهة يحب "هرميون" ويسعى للحصول عليها بكل الوسائل، ومن جهة أخرى يخجل من نفسه لأنه يحب امرأة لا تبادله نفس المشاعر، امرأة سبق لها وأن صدته بعنف وقسوة. وقد جاهد نفسه، سابقا، حتى ينساها لكنه لم يقدر على ذلك، فقصد "إيبير" عله يتمكن من قلبها هذه المرة. كما أنّ حبه الشديد لهذه المرأة يصطدم وواجب الوطنية، الذي يحتم عليه محاولة إنجاح سفارته، وهذا ما لا يقوم به، كما سنرى. و"أورست" مثل "بيروس" كان سابقا يصارع نفسه حتى ينسى "هرميون"، أما الفترة التي استغرقتها أحداث المسرحية فإنه كثيرا ما كان يختار حبه على كل واجب. كما أن "هرميون" توّقعه في نوع آخر من الصراع، وذلك حينما تخيره بين حبها وبين قتل "بيروس". فيتحول الصراع حينها

إلى صراع حب ومبادئ. فكيف له أن يقتل ملكا يحترمه ويحترم والده الذي كانت له أفضال كثيرة على اليونانيين. وتعبر "كليون" عن ذلك الصراع، فتخاطب سيدتها قائلة: ((أورست يعبدك ولكن نفسه نهب ألف ضرب من الندم فهو يؤمن لحبه مرة ولمروءته مرة أخرى إنه يكبر في بيروس جلال التاج، إنه يكبر فيه أخيل، وبيروس نفسه.)) [42] ص 236/ 237.

3.2.3. الحبـــكـــة.

قبل الحديث عن كيفية ربط "راسين" لأحداث مسرحيته من البداية إلى النهاية، نقوم باستعراض الأحداث التي تضمنتها هذه المسرحية عبر فصولها الخمسة. وذلك باستعراض كل فصل على حدى.

– الفصل الأول: يطالعنا الفصل الأول بوصول "أورست" إلى بلاط "بيروس" حيث يلتقي بصديقه الوفي "بيلاد Pylade". ويدلنا حديثهما على أنّ "أورست" قد أوفده اليونان ليطالب "بيروس" بتسليم الطفل "أستياناكس Astyanax" ابن "هكتور" الذي يعيش مع أمه "أندروماك" في بلاطه، والذي كان قد نجا حينما نجحت أمه في خداع اليونان، وذلك بتسليم طفل آخر غير طفلها، فقتل على أنه ابن "هكتور". إلا أنّ هذه السفارة كانت محببة لأورست لسبب آخر، وهو أنها ستمكنه من لقاء "هرميون"، المرأة التي جاهد نفسه حتى ينساها ولم ينجح، والتي فضّلت الزواج ببيروس. فهو جاء إلى "إيبير" على أمل العودة بها بدلا من الطفل الصغير، لأنه علم وهو في "إسبرطة" بأنّ زواجها قد أجّل لأكثر من مرة. ومما زاده أملا في ذهابها معه إخبار "بيلاد" له بأن "بيروس" متيّم بأسيرته "أندروماك" التي مازالت محافظة على ذكرى زوجها رغم كل محاولاته الترغيبية والترهيبية لإخضاعها. إلا أن "بيلاد" يعود ويخبر "أورست" بأنّ الملك المتقلب لم يحسم أمره بعد، فهو لحد الآن لم ينجح في كسب قلب "أندروماك" وأنه كثيرا ما عاد إلى "هرميون" معتذرا عازما على عقد قرانه منها، ليتراجع في آخر لحظة.

وعندما يلتقي "أورست" ببيروس يبلغه رسالة اليونان الذين يطالبون بدم الطفل الصغير انتقاما من أبيه الذي نكّل بهم زمنا طويلا، وخوفا من أن يكبر هذا الطفل وينتقم لقومه. إلا أنّ "بيروس" يرفض مطلبه مبررا ذلك بأنه هو المسؤول الوحيد عن "أندروماك" وطفلها لأنهما كانا من نصيبه، ولأن زمن الحرب قد ولىّ، فلا داعي لتجديد الثارات.

وبعد انصراف "أورست" يلتقي "بيروس" بأندروماك التي كانت ذاهبة لمشاهدة ابنها الذي يحتجزه ولا يسمح لها برؤيته إلا مرة في اليوم من أجل الضغط عليها، فيطلعها على ما حمله إليه "أورست"، فتنزعج أشد الانزعاج. لكنه يسارع إلى طمأنتها ويؤكد لها أنه سيدافع عن طفلها بكل قوته، لكن موقفه هذا لن يكون دون مقابل، فلا بد أن يكون ثمن حماية طفلها تنازلها وقبول الزواج منه. إلا أنّ "أندروماك" ترفض مطلبه رفضا تاما وتدعوه إلى حماية ابنها دونما مساومتها لأنها ستظل وفيّة لذكرى "هكتور"، ولكن "بيروس" يلّح على مطلبه ويدعوها للتفكير مليا.

– الفصل الثاني: يستهل "راسين" هذا الفصل بحوار بين "هرميون" ووصيفتها، إذ نرى "هرميون" متخوّفة وخجلة من مقابلة "أورست" الذي قد يشمت بها حينما يشاهد ما حل بها، إلا أن خادمتها تشجعها على مقابلته. كما يبدو عليها الغضب والغيرة لإعراض "بيروس" عنها واهتمامه بالأسيرة الطروادية، فباتت لا تدري أتحبه أم تكرهه، وهل ستبقى في "إيبير" أم تغادرها مع "أورست".

وحينما تلتقي بأورست يخبرها برفض "بيروس" تسليم الطفل، فيزداد حنقها، إلا أنها تتلاعب بمشاعر "أورست" الذي يؤكد لها حبه الشديد مرة أخرى. فتخبره تارة بأنها طالما تمنت لقاءه وتارة أخرى تخبره بأنها تمنت لو تستطيع أن تحبه، ثم تدّعي بأن بقاءها في "إيبير" إنما هو خضوع للواجب لا أكثر، باعتبارها خطيبة "بيروس"، وفي نهاية لقائها به تطلب منه أن يخيّر "بيروس" بينها وبين "أندروماك"، وبناء على موقفه، ستقرر البقاء في "إيبير" أو مغادرتها.

ويختلي "أورست" بنفسه وهو شبه متأكد من أنّ "هرميون" سترافقه، لأن "بيروس" لن يسلم الطفل. إلا أن "بيروس" يلتقيه ويخرجه من أحلامه، إذ يقدم له اعتذاره عن موقفه السابق، ويخبره بأنه سيسلمه الطفل ويتزوج في الآن ذاته من "هرميون" وذلك دعما للسلام بينه وبين باقي اليونانيين، ولكنّ الحقيقة هي أن رفض "أندروماك" هو ما دفعه إلى ذلك القرار.

ورغم رفض "أندروماك" لبيروس، إلا أن لسانه ظلّ يلهج بذكرها حتى وهو يدّعي غضبه منها وسخطه عليها، وكان ذلك أثناء حديثه مع تابعه "فينيكس Phoenix" الذي راح يشجعه على قراره الجديد.

– الفصل الثالث: هذا الفصل هو الفصل الذي تتبدل فيه المواقف والعواطف. إذ نشاهد "أورست" منذ مطلعه وهو في أشد حالات الغضب، بعد قرار "بيروس" الأخير. ويحاول صديقه "بيلاد" تهدئته

دون أن يفلح في ذلك. ويقرر "أورست" اختطاف "هرميون" حتى يحرمها سعادة ذلك الزواج، فيحذره صديقه من ذلك، وحينما يلاحظ إصراره يوافقه الرأي ويطلب منه إخفاء نيته عن الجميع. وفعلا يلتقي "أورست" بهرميون، فيبدي انزعاجه من زواجها لكنه يتظاهر بالهدوء ويبدي إذعانه للأمر الواقع، بعدما تفننت في التلاعب به، إذ تعتذر منه وتقول بأنها ستتزوج "بيروس" إذعانا لأمر والدها، وبأن "بيروس" هو الآخر قرر الزواج منها خوفا من اليونان لا حبّا فيها.

وعندما يغادر "أورست"، تختلي "هرميون" بوصيفتها فتتبدل لهجتها وتعبر عن سعادتها، وتتوهم وتوهم وصيفتها بأن "بيروس" سيتزوجها حبا فيها لا خوفا من اليونان. وفي تلك الأثناء تفد إليها "أندروماك" لتستعطفها حتى تتوسط لها لدي "بيروس" لإنقاذ ابنها، ذاكرة لها أفضالها على والدتها "هيلين" حينما كانت في "طروادة". ولكن "هرميون" تجيبها إجابة تنم عن السخرية والاستهزاء، إذ تخبرها بأنها هي الأقدر على استعطاف "بيروس" منها، إذ طالما تسلطت عليه. ثم تغادر "هرميون"، فتعبر "أندروماك" عن امتعاضها الشديد من الإهانة التي لحقت بها.

ويقبل "بيروس" ويتعمد إثارة "أندروماك"، إذ يتحدث إلى تابعه ويطالبه بضرورة تسليم الطفل إلى "أورست"، وحينها تطلق "أندروماك" العنان لتوسلاتها ولكن "بيروس" يصر على موقفه، فإما أن تقبل الزواج به أو يسلم طفلها.

وبعد مغادرة "بيروس"، تحاول "سفيز Céphise" إقناع سيدتها "أندروماك" بقبول عرضه، ولكن "أندروماك" تذّكرها بما حل بها وبقومها على يده ويد قومه، فكيف لها أن تقبل به. وأمام إلحاح "سفيز" تقرّر "أندروماك" التوّجه إلى قبر "هكتور" لاستلهام القرار الصائب.

– الفصل الرابع: في هذا الفصل يتقدم العمل المسرحي إلى نهايته. إذ تقرر "أندروماك" الموافقة على الزواج من "بيروس" إلا أنها تقرر في الوقت نفسه الانتحار بعد إتمام مراسيم الزفاف، بعد أن يقسم "بيروس" على الدفاع عن ابنها حتى الموت. وتوصي وصيفتها على ابنها الصغير.

وفي المشهد الثاني نرى "هرميون" وقد لزمت الصمت ممّا أزعج وصيفتها، التي تخشى هذا الصمت الغريب. ثم تطلب "هرميون" من وصيفتها إحضار "أورست". وحينما يحضر تبادر إلى سؤاله إن كان مازال يحبها، فيجيبها بالإيجاب، مسترسلا في وصف مشاعره تجاهها، طالبا منها الرحيل معه. إلا أنها تطلب منه قتل "بيروس" جزاء خيانته لها. فيتهيّب "أورست" الأمر في البداية

ويحاول إقناعها بخطورة هذا العمل، إلا أنها تصر على ذلك. فيستسلم للأمر على ألا يتعجل في التنفيذ، ولكنها، ومرة أخرى، تصر على أن يتم الأمر أثناء حفل الزفاف. فيعدها ويغادر قاصدا المعبد. وحينما تتذكر بأن "بيروس" قد يموت متوّهما أنّ اليونانيين الحاضرين في المعبد هم من قتلوه، لامتناعه عن تسليم الطفل، تطلب من وصيفتها أن تلحق بأورست وتطلب منه أن يطلع "بيروس" قبل قتله أنه يموت ثأرا لهرميون التي خانها.

ثم يقبل "بيروس" للاعتذار من "هرميون" لأنه يدرك أنه قد أخطأ بحقها، ويقر بأنه استسلم لحب أسيرته "أندروماك" ولا يمكنه التخلص من هذا الحب، ولذلك سيتزوج منها، كما ينعت نفسه بأقبح الأوصاف. وتقوم "هرميون" بلومه أشد اللوم، مذكرة إياه بحبها الشديد له، ثم تطلب منه أن يؤجل زواجه، حتى رحيلها على الأقل، وحينما تلاحظ صمته، تدرك أنه رفض مطلبها، فتدعوه للمغادرة، محذرة إياه من غضبها وحقدها، ولكنه لا ينتبه إلى جدّية ذلك التحذير.

– الفصل الخامس والأخير: تطالعنا "هرميون" في الفصل الأخير، وهي فريسة لتناقض مشاعرها. فهي غاضبة من "بيروس" الذي هجرها وخانها، ومع ذلك فإنها ترأف به وترثي لحاله. إلا أنها تتحامل على نفسها وتوهمها بأن قرارها القاضي بالانتقام منه كان صائبا. ويزداد حقدها وغضبها منه حينما تخبرها وصيفتها بقمة السعادة البادية على وجهه أثناء الحفل. وحينئذ تسأل وصيفتها عن "أورست" وما عزم عليه. فتخبرها بأنه دخل المعبد مترددا. فيزداد غضبها وتهم بالمضي إلى هناك لتنفيذ انتقامها بنفسها. ولكن "أورست" يصل في الوقت المناسب. ليطلعها على ما جرى، فيصف لها كيف أن "بيروس" بايع "أندروماك على عرشه وقلبه، وتعهد بحماية ابنها، كما يخبرها بأن بعض اليونانيين الذين كان قد اتفق معهم على قتل "بيروس" قد سبقوه إليه وقاموا بقتله. وحين تسمع "هرميون" هذا الخبر تنهار تماما وتتنكر للجريمة المرتبكة، وتلعن "أورست" لأنه قتل حبيبها بينما كان عليه عدم الاستماع لها، لأنها كانت عاشقة جريحة لا تعرف ما تقول. ثم تغادر القصر متوّجهة إلى المعبد ويصاب "أورست" بالذهول من هذا الجحود الذي قوبل به . وفي تلك الأثناء يصل صديقه "بيلاد" ويدعوه للهرب من "إيبير" لأن "أندروماك" حرضت الشعب الإيبيري حتى يأخذوا بالثأر لملكهم وزوجها الجديد، كما يخبره بانتحار "هرميون". فيتهاوى "أورست" ويصاب بمس من الجنون، وهكذا تنتهي هذه المسرحية.

كانت هذه هي فصول المسرحية. وقد بدأها "راسين" بمشهد افتتاحي بين "أورست" وصديقه "بيلاد". فتعرّفنا من خلال حديثهما على الشخصيات الرئيسية في هذه المسرحية وعلى طباعها وعواطفها التي ستتصرف وفقا لها. فبدأت الأزمة بمطالبة "أورست" لبيروس بتسليم الطفل ثم رفض "بيروس" لذلك المطلب واستغلال الأمر للضغط على "أندروماك"، ممّا أدى إلى انزعاج هذه الأخيرة وعنادها، وغضب هرميون ويأسها. وتتعقد الأمور أكثر بقرار "بيروس" المفاجئ والقاضي بتسليم الطفل الصغير والزواج من "هرميون" ممّا يؤدي إلى انهيار "أندروماك" و"أورست" مقابل سعادة "هرميون". أما المنعرج الحاسم للمسرحية، والذي يسير بها نحو الحل النهائي، فهو قرار "أندروماك" الزواج من "بيروس" إنقاذا لحياة ابنها. وهذا ما يسعد "بيروس" وكذلك "أورست" الذي يجد في ذلك فرصة سانحة للحصول على "هرميون" التي يقع عليها الخبر كالصاعقة. فتدفع به للانتقام من حبيبها "بيروس". وتنتهي المسرحية بانتحار "هرميون" حزنا على "بيروس"، رغم أنها حرضت على قتله، وجنون أورست". لتخرج "أندروماك"، التي كانت متحكمة بقرارها في مصير الجميع، منتصرة من هذا الصراع الدموي. حيث ضمنت حياتها وحياة ابنها، دون الاضطرار إلى التضحية بذكرى "هكتور". ويمكننا إعادة إجمال مراحل هذه المسرحية وتلخيص أحداثها على النحو التالي:

– يراود "بيروس" الأمل في أن تستجيب "أندروماك" لحبه وتقبل الزواج منه. وعندئذ يرفض تسليم ابنها إلى اليونانيين، فمصير ولدها إذا متوقف على قرارها.

– يبدو لنا "بيروس" وقد تخلى عن "هرميون"، ونتج عن هذا الهجر غضب "هرميون" واستقبالها لأورست الذي يكاد يطير فرحا ويعدها بأنه سينفذ كل ما تطلبه منه.

– تصد "أندروماك" "بيروس" وترفض مطلبه، فيترتب على هذا الصد أن يعود إلى "هرميون" التي تسعد بعودته سعادة كبيرة، بينما يغضب "أورست" غضبا شديدا

– تنتهي "أندروماك" إلى خطة تلبي رغبة "بيروس"، لتجعل منه حاميا لولدها.

– غضبت "هرميون" وثارت ثورة عارمة وأخذت تعد العدة للانتقام. وأطاعها "أورست" متخليا عن مبادئه العليا. فقتل "بيروس" على مذبح المعبد. وترتب على مقتله انتحار "هرميون" وجنون "أورست" ونجاة "أندروماك" وطفلها.

*الدراما الداخلية: إنّ هذه المسرحية، ورغم وجود أربع شخصيات رئيسية، هي مسرحية بسيطة، لم تعتمد إلا على عواطف شخصياتها دون أن تلجأ إلى الحوادث الخارجية. وكل ما نراه من تطور وتدرج في العمل المسرحي ينبثق من صراع الأهواء وتفاعلها. فهناك أربع شخصيات تملأ المسرحية. "أورست" الذي يحب "هرميون" التي لا تبادله العاطفة بل تحب "بيروس" الذي لا يبادلها العاطفة، بدوره، وإنما يحب أسيرته "أندروماك" الوفيّة لزوجها المقتول "هكتور". والاضطراب والتردد في نفوس هؤلاء الأربعة هو ما تقوم عليها هذه المسرحية.

فأندروماك وفيّة لزوجها، ولكنها قلقة على مستقبل طفلها. فهي تارة تمنح بصيصا من الأمل لبيروس وتارة أخرى ترده. وهو يبتعد عن "هرميون" في الحالة الأولى ويتقرب منها في الحالة الثانية. و"هرميون" بدورها تعرض عن "أورست"، مادامت راضية عن "بيروس"، وتدعوه إليها وتجامله مادام "بيروس" يهجرها. وهكذا فليس هناك طوارئ ولا مفاجآت ولا حوادث مادية.

فراسين لا يقف عند تصوير الأزمات العاطفية والمشاعر الضيقة، أي إنه لا يسترسل في تحليلها لذاتها، بل يدفع بها دائما إلى العمل. فكل عاطفة تحتوي على طاقة من الفعالية وتدفع بالمسرحية إلى الأمام [3] ص 270. فشعور الغيرة الذي يسيطر على "هرميون" يدفعها إلى تحريض والديها وتحريض اليونان على ابن "أندروماك" فيطالبون "بيروس" بتسليمه لهم. وأمام هذه الحادثة المبدئية تتصرف كل شخصية بما تمليه عليها مصلحتها ومشاعرها، كما تتأثر أيضا بمواقف الآخرين. فأورست يعلم أن هناك احتمالا كبيرا في عودة "هرميون" إليه إذا ما رفض "بيروس" تسليم الطفل إلى اليونان، ولذلك يتمنى فشل سفارته بل ويعمد إلى إفشالها من خلال تهديد "بيروس" واستفزازه حتى يرفض تسليم الطفل. فهذا التشابك في العلاقات وردود الأفعال النفسية هو ما يحرك المسرحية.

*الحل والمغزى الأخلاقي: ما نلاحظه من خلال هذه المسرحية هو أنّ كل العناصر قد كشفت عن نفسها في الفصل الأول. غير أن تطور الأهواء في قلوب شخصيات المسرحية وتأثير كل منها على الآخرين هو الذي يؤدي في سلسلة من الأحداث، المرتبطة أشد الارتباط، إلى عقدة المسرحية. فنهاية المسرحية تبدو لنا واضحة من الدلائل التي يتضمنها الفصل الأول [25] ص 31/ 32. فأندروماك سيدة فاضلة وعاقلة تواجه ثلاثة أشخاص بعيدين عن الفضيلة والتعقل، وبينما هي لا تشغل نفسها إلا بالقيام بواجبها كأم وزوجة وفية لذكرى زوجها "هكتور"، نرى الآخرين قد أعماهم

الحب. فبيروس لا يفكر إلا في "أندروماك" و"هرميون" لا تفكر إلا في حبّ "بيروس"، و"أورست" لا يفكر إلا في غرامه بهرميون. هؤلاء الثلاثة معلّقلون بقرار "أندروماك"، واتخاذ هذا القرار هو الذي يقودنا إلى جميع أحداث المسرحية. فأندروماك تمسك بمصائر باقي الشخصيات بسبب سموها الأخلاقي.

وممّا نستخلصه من هذه المسرحية، وتحديدا من الحل الذي انتهت إليه، هو أن المغزى الأخلاقي كان واضحا من خلال السلوك الذي قام به أبطالها، ومن خلال النتائج التي ترتبت عن ذلك السلوك. ويتمثّل هذا المغزى في أنّ الإنسان يجب أن يتمرد على الأهواء والنزوات وأن يكون قوى الإرادة في مقاومة شهوات النفس.

فبيروس ابن "أخيل" القائد اليوناني العظيم، ينتصر في الحروب ولا يستطيع الانتصار على نفسه. إذ يقع في حب أسيرته ويتنكر لخطيبته السابقة، ويتجاوز ذلك إلى تحدي اليونان والاستعداد لمحاربتهم، فيكون جزاؤه القتل أثناء حفل زفافه من "أندروماك". أما "هرميون" التي هجرها حبيبها وتركها ذليلة في قصره، فلم تصغ لصوت الكرامة ولا لصوت "أورست" الذي أحبها بكل جوارحه، بل استبدت بها الغيرة وحرضت "أورست" على قتل "بيروس"، فكان جزاؤها الندم القاتل الذي دفع بها إلى الانتحار. و"أورست" الذي لم يصغ لصوت العقل، وظل لاهثا وراء امرأة لا تحبه ولا تقدر قيمته، وجد نفسه يرتكب جريمة نكراء، منتهكا بذلك كل الحرمات. فكان جزاؤه الجنون بعدما خسر حبه ومبادئه في نفس الوقت. أما "أندروماك" المرأة الشريفة الوفيّة فقد تمكّنت من الحفاظ على ذكرى زوجها وحماية ابنها، وكانت الناجية الوحيدة في خضم سيل الدماء الذي انهمر في نهاية المسرحية.

إنّ وضوح المغزى الأخلاقي في هذه المسرحية لا يعني أنّ "راسين" كان بمثابة الواعظ. فهو يدع شخصياته تتصرف على نحو خاص، ومن خلال تلك التصرفات والنتائج التي تؤدي إليها يخلص المشاهد إلى نوع من العضة التي لها طابع أخلاقي. وهكذا فإن المرء الذي يشاهد الهوان الذي يتردى فيه كل من "بيروس" و"هرميون" و"أورست" يتعظ ويحاول التحكم في أهوائه، دون أن يكون الكاتب قد توخى ذلك بإرادة منه. ففي الفصول الأولى، يشفق المشاهد على شخصيات المسرحية لأنها مخذولة ومسيّرة، تفعل ما تأنف منه، وتعجز عن أيّ فعل تريده بإرادتها. أما في

النهاية عندما يحاصرها الموت، فإنّ المشاهد يرتعب من مصيرها. وهذا ما أشار إليه "أرسطو" في حديثه عن الشفقة والرعب [21] ص 143/ 144.

4.2.3. الشخصيات.

مسرحية "أندروماك" ككل المسرحيات تحتوي على شخصيات ثانوية وأخرى رئيسية وسنبدأ بتحليل الشخصيات الثانوية، وذلك لأننا لن نخصص لكل شخصية تحليلا خاصا بها بل سندرس هذه الشخصيات بشكل عام.

1.4.2.3. الشخصيات الثانوية.

تتمثل الشخصيات الثانوية في هذه المسرحية في التابعين أو أمناء السر، فهناك "بيلاد Pylade" صديق "أورست" و"كليون Cléone" وصيفة "هرميون" و"سفيز Céphise" وصيفة "أندروماك" و"فنيكس Phoenix" الذي كان تابعا لأخيل ثم أصبح تابعا لابنه "بيروس".

وأهّم ما يميز هؤلاء التابعين أو الأصدقاء هو الوفاء والإخلاص لمن يتبعون لهم. فبيلاد صديق "أورست" يعبر عن مدى سعادته بلقاء "أورست" بعد غياب طويل، مظهرا شدة حرصه على حياته وعلى سعادته فيقول: ((كم احتملت في هذا المنفى من خوف! كم سكبت فيه على آلامك من دمع. لقد كنت أخشى عليك دائما خطرا جديدا لا تستطيع مودتي الحزينة أن تحمل عنك شطره! وكان أخوف ما أحذره عليك هذا الحزن الذي رأيتك دهرا طويلا قد واريت نفسك فيه. كنت أخشى أن يمنحك الله معونة قاسية فيهدي إليك الموت الذي طالما سعيت إليه.)) [42] ص 263/ 264. أما "سفيز" فقد بلغ بها حبها ووفاؤها لأندروماك أن تخيلت عدم القدرة على مواصلة الحياة بعدها، حينما أخبرتها بقرار الإقدام على الانتحار بعد إتمام مراسيم الزفاف. تقول "سفيز": ((آه! لا تزعمي أني أستطيع الحياة بعدك.)) [42] ص 318.

وهذه الشخصيات هي شخصيات ثانوية، بالرغم من أنها تلعب دورا في مصير سائر الشخصيات والأحداث الأخرى، وذلك لأن مصيرها النهائي لا يهمنا، فهي وسيلة لمعرفة ما يدور في أذهان الشخصيات الرئيسية وتحويل المناجاة الداخلية إلى نوع من الحوار الخارجي. فنحن لا نستطيع معرفة ما يدور في أذهان الشخصيات الرئيسية إلا من خلال حوارها مع أولئك التابعين أو

الأصدقاء. وهؤلاء التابعون يمثلون حينا العقل وحينا آخر يمثلون النقيض أو الصوت الآخر في وجدان الشخصيات الرئيسية، وذلك عندما يتحول الشخص الواحد إلى صديق وعدو لنفسه في الآن ذاته. فبواسطة أولئك التابعين تفصح الشخصيات الرئيسية عن ضمائرها وترد التهم وتتجادل وتتناقش مع ذواتها [21] ص 119.

إنّ الشخصيات الثانوية، وكما قلنا، تلعب أحيانا دورا إيجابيا بمحاولة نصح الشخصيات الرئيسية والحد من تهورها، فتمثل بذلك صوت العقل والحكمة. فنجد مثلا "بيلاد" ينصح صديقه "أورست" بنسيان أمر "هرميون"، وخاصة حينما يسمعه يحمل "بيروس" مسؤولية رفضها له، ويصرح برغبته في اختطافها. يقول "بيلاد": ((أترى لو أن بيروس منحك إياها، ألم يكن لديها من العلل الغريبة ما يؤخر ذلك؟ أتصدقني؟ لقد أتعبتك محاسنها الخداعة، فلا تخطفها ولكن فر منها آخر الدهر.)) [42] ص 300. وسبق لبيلاد أن نصح "أورست" بضرورة نسيان "هرميون" قائلا: ((ماذا أبلغ من إذعانك للحب أن تعتمد عليه في تدبير حياتك؟ أي سحر يحملك على أن تعود إلى أغلال الحب، ناسيا ما قاسيت من العذاب؟ أتظن أن هرميون التي لم يكن قلبها يعرف الرحمة في إسبرطة ستكون أرفق بك في إيبير؟)) [42] ص 264.

وكما لا يمل "بيلاد" من إسداء النصح لصديقه، نجد "كليون" هي الأخرى لا تفتأ تنصح سيدتها "هرميون" وتذكرها بكرامتها التي تهينها بحبها لبيروس. تقول "كليون": ((ماذا تنتظرين أتريدين أن يلقاك بإهانة أخرى؟ إنه ليحب أسيرة بمرأى منك.)) [42] ص 283.

أما "فنيكس" الذي طالما ألح على "بيروس" بضرورة الزواج من "هرميون" والتخلي عن فكرة الزواج من أسيرة، فلا يتمالك نفسه من الفرح حينما يعلمه "بيروس" بأنه سيسلم الطفل "أستياناكس" إلى اليونان ويتزوج من "هرميون"، إذ يثمن ذلك القرار قائلا: ((آه! إني أتعرف عليك من جديد. وإن هذا الغضب الحق ليردك إلى نفسك كما يردك إلى اليونان جميعا. ما أنت باللعبة في يد جذوة ذليلة: إنما أنت بيروس بن أخيل وقريعه. أنت الذي عاد فأذغن لسلطان المجد الذي ينتصر على طروادة مرة أخرى.)) [42] ص 223. وإذا ما ذهبنا إلى "سفيز" وصيفة "أندروماك" فإننا نجدها تمثل دائما صوت الواقع والمنطق. إذ تنصح سيدتها بضرورة قبول عرض "بيروس" حتى تضمن نجاة ابنها. تقول "سفيز": ((مولاتي، لقد وفيت لزوجك إلى الآن حق الوفاء. وإن الإسراف في الفضيلة قد ينتهي بك إلى الإجرام، ولو استطاع هو لحملك على اللين.)) [42] ص 312.

إن هذه الشخصيات التي تمثل أحيانا صوت العقل والحكمة تمثل في أحيان أخرى، كما سبق وأن ذكرنا، دورا سلبيا كثيرا ما يوافق أهواء الشخصيات الرئيسية. فبيلاد الذي كان يلوم "أورست" على حبه وتهوره، يتأثر بإصرار هذا الأخيرعلى خطف "هرميون"، فيوافقه الرأي، بل ويضع خطة محكمة لذلك. يقول "بيلاد" لبيروس: ((هلم يا مولاي، لنخطف هرميون ... إن سفننا لقريبة، وإن الريح لتدعونا، وإني لأعرف من هذا القصر كل مسالكه المظلمة، أنظر، إن البحر ليلطم أسواره، وفي هذه الليلة، من غير مشقة ستقود، في طريق خفية، فريستك إلى سفينتك.)) [42] ص 301/ 302. أما "كيلون" التي طالما واست سيدتها في محنتها وخففت عنها، فإنها، بدل أن تهدئها كالعادة، تغرقها في اليأس حينما تصف لها ابتهاج "بيروس" بزواجه من "أندروماك" قائلة: ((إنه لفي أقصى آماله، أسعد الناس حظا، أشدهم حبا. فقد رأيته يقود إلى المعبد– حيث يهيأ زواجه وكأنه الفاتح الظافر– عشيقته الجديدة، يلمح في عينيه الابتهاج والأمل. وقد أسكرته البهجة لرؤيتها.)) [42] ص 335.

وبعد استعراض هذه الأمثلة، نستنتج أن التابعين أو الأمناء يلعبون دورا مهما في استقراء ما يدور في أذهان الشخصيات الرئيسية، كونهم كثيرا ما يمثلون الصوت المناقض لصوت الأهواء الخاص بتلك الشخصيات والكامن في نفسياتها، رغم أنهم يتحولون أحيانا إلى مشجعين لتلك الأهواء. إلا أن لجوء الكاتب إلى مثل هذه الشخصيات من التابعين أو الأصدقاء يوحي بأنه استعان بوسائل مفتعلة تبعده عن الواقعية وتؤدي به إلى طابع الافتراض. فقد يحصل فعلا، أن يكون للمرء صديق يسر له بمكنونات نفسه ويتعظ بنصائحه، إلا أن ملازمة مثل هذه الشخصيات للعمل المسرحي يدل على أن الكاتب المسرحي، سواء كان "راسين" أو غيره، يلجأ إلى طرق افتراضية ليتمكن من التعبير عن مكنونات النفوس والضمائر [21] ص 119. وإن كنا نرى أن كاتبا كراسين معذور نوعا ما في اللجوء إلى هذه الطرق، لأن مسرحه ككل قائم على التحليل النفسي للعواطف. فمن الطبيعي أن يلجأ إلى تلك الشخصيات، ويجعلها تتحاور مع شخصياته الرئيسية، حتى يسير بالعمل المسرحي إلى نهايته.

2.4.2.3. الشخصيات الرئيسية.

اقتصر عدد الشخصيات الهامة في هذه المسرحية على أربع شخصيات. وهي: "أورست" الذي يحب "هرميون" و"هرميون" التي تحب "بيروس" و"بيروس" الذي يحب "أندروماك "

و"أندروماك" الوفية لزوجها المقتول "هكتور". وقد صورهم "راسين" باستثناء "أندروماك" كشخصيات أنانية تعميها الأهواء الفردية، فتضحي في سبيل إشباعها بالمثل العليا والواجبات الأخلاقية والاجتماعية. فأورست مستعد لإهمال مهمته التي أوكلت إليه بل وقتل "بيروس" في سبيل الهروب مع "هيرمون"، و"بيروس" مستعد لمحاربة قومه اليونانيين ومعاداتهم في سبيل الزواج من "أندروماك"، و"هرميون" مستعدة للتضحية بكرامتها وكرامة أهلها في سبيل الزواج من "بيروس".

إنّ ذلك الهوى العنيف الذي يستبد بتلك الشخصيات ويؤدي بها في نهاية المسرحية إلى ذلك المصير المشؤوم يلتقي مع المفهوم الجانسيني، الذي يرى في تلك الأهواء غريزة غريبة وخطيرة تؤدي بالإنسان إلى الهلاك إن لم يستطع التحكم بها، وحرمانه من ذلك التحكم في عواطفه هو نتيجة لحرمانه من النعمة الإلهية. وقد سبق وأن رأينا أن تأثير المذهب الجانسيني على "راسين" كان كبيرا. فكل أبطاله نجدهم فريسة الأهواء التي تعصف بهم في كل الاتجاهات، ولا ينجو منهم إلا من تداركته العناية الإلهية.

وتتميز شخصيات هذه المسرحية، على غرار كل مسرحيات "راسين"، باختلاط العواطف في نفوسها. فكل شخصية تحب وتكره في لحظة واحدة، تغضب وتتكبر ثم فجأة تتبدل أحوالها إلى النقيض، بل إن قمة الحقد والغضب تحمل في الوقت نفسه قمة الضعف والهوان. فالإنسان هنا فاقد للإرادة والقوة وإن كان يدعيهما، لأن الأهواء هي التي تسيره وتسير به إلى هلاكه وهو يعتقد أنه سينال سعادته. وهذا لا يعني أن الإنسان هنا فاقد للذكاء أو الفطنة، بل إنه أحيانا يدرك منهما أقصى أخرى تعمى بصيرته، رغم أن الأمور تكون واضحة أمامه، لكنه لا يتعامل معها على حقيقتها. غايتهما وأحيانا [21] ص 117/ 118.

إن تلك الشخصيات التي تبدو لنا سلبية لعدم قيامها بواجباتها وخرقها للنظام الاجتماعي أو ظلمها أحيانا، تبدو لنا من جهة أخرى كضحية لقوة رهيبة تسيطر عليها وتذلها وتجعلها تعاني، مما يثير شفقتنا وتعاطفنا معها، فمثلا "بيروس" الذي يبدو لنا ملكا أنانيا وظالما، نتعاطف معه حينما نسمع تعبيره عن حبه الشديد والصادق لأندروماك. وما قيل عنه ينطبق على كل من "هرميون" و"أورست".

وسنبدأ الآن بتحليل كل شخصية على حدى، ولنبدأ بشخصية "أندروماك" التي قلنا إنها تتحكم بقراراتها في مصير سائر الشخصيات الأخرى.

1.2.4.2.3. شخصية "أندروماك".

تعتبر "أندروماك" الشخصية الإيجابية في هذه المسرحية والتي تواجه أصحاب السلطة والقوة. ولا نلاحظ في مؤلفات "راسين" التالية شخصية تتّصف بالكمال والعمق الذين تتصف بهما "أندروماك" [35] ص 199. فهي على نقيض الشخصيات الأخرى تنطلق في تصرفاتها من منطلق مبادئها الخلقية والوطنية الرفيعة. فهي المرأة النبيلة والأم المحبة والزوجة الوفية والمواطنة المخلصة لوطنها.

وتنطلق "أندروماك" في تصرفاتها من عاطفتين أساسيتين هما: عاطفة الوفاء للزوج وعاطفة الأمومة. فهي من جهة زوجة "هكتور"، البطل الذي نكّل باليونانيين زمنا. فالمآثر التي تميّز بها والآلام التي قاساها، جعلته يغدو في نفسها الرجل المطلق الذي لا بديل له، وهي باعتبارها زوجته أيضا، تنظر إلى نفسها على أنها امرأة مميزة، فإذا ما حاولت أن تتزوج من جديد فإنها ستصبح امرأة مغفلة، بل امرأة ساقطة [21] ص 121. وخاصة إذا كان هذا الزوج الذي تستبدله بهكتور هو عدوه، فكأنها تقتله بذلك مرتين أو أكثر، ولذلك نجدها تصرخ في وجه خادمتها التي نصحتها بالزواج من "بيروس" الذي نسي عداءه للطرواديين. وتخبرها بأنّ نسيان "بيروس" للماضي، لا يعني بالضرورة أن تنسى هي الأخرى ما جرى لقومها على يده ويد قومه. فتستعرض أمامها كيفية مقتل "هكتور" والتنكيل بجثته ثم كيفية قتل "بيروس" لوالد زوجها "بريام" واقتحامه لقصره، لتختم حديثها بالقول: ((ثم انظري إلى هذا الزوج الذي تقدمين إليّ. كلا! لن أشاركه في هذه الجرائم. ليجعلنا إن أراد آخر ضحاياه.)) [42] ص 313. كما تبرر قرارها المتعلق بالانتحار فتقول، مخاطبة خادمتها: ((أظننت أن قد بلغ الجحود بأندروماك أن تخون زوجا يؤمن بأنه يحيا فيها؟ وإنّي أحرص على راحتي فأزعج أولئك الموتى الذين لا يحصون وأوقظ آلامهم؟ أهذا مبلغ ما وعدت به رماد هكتور من الحرص على الوفاء له ؟)) [42] ص 317. فمن خلال هذه الأبيات نتبين مدى حب "أندروماك" لزوجها وحرصها على الوفاء لذكراه. ووفائها لهكتور يعني وفاءها لكل الطرواديين الذين مافتئت تذكرهم وتذكر الدمار الذي حلّ بهم. فكأن رضاها بالحياة دونهم يشعرها بعقدة الذنب، فما بالنا إذا ما تجاوزت ذلك إلى الزواج من ألد أعدائهم [21] ص 221.

إنّ عاطفة الوفاء لذكرى "هكتور" تجعل "أندروماك" ترفض الزواج من "بيروس" رغم أنه استخدم معها مختلف الأساليب من ترهيب وترغيب، فتارة كان يهددها بتسليم ابنها وتارة كان يحاول إغراءها بالملك والأمان لها ولابنها، بل وتجاوز ذلك إلى وعده لها بإقامة مدينة "طروادة" من جديد، لكنها رغم ذلك ترفض وتجيبه: ((مولاي، مثل هذه الألوان من العظمة لم تعد تعنينا الآن: لقد كنت أعد بها ابني في حياة أبيه. كلا! إنّك لا تأملين أن تريني مرة أخرى، أيتها الأسوار المقدسة التي عجزت عن حماية هكتور.)) [42] ص 278.

أمّا العاطفة الثانية التي تنطلق منها "أندروماك" في رسم مواقفها في هذه المسرحية، فهي، كما قلنا، عاطفة الأمومة. فمقابل وفائها لزوجها هناك حبها الشديد لابنها وحرصها على الإبقاء على حياته المهددة، لذلك نجدها تحاول إنقاذه بكل الطرق باستثناء قبول الزواج من "بيروس" الذي يبقى كحل أخير تلجأ إليه بعد فشل كل محاولاتها السابقة. فحينما يبلّغها "بيروس" بطلب اليونان المتمثل في تسليم ابنها تصدم بالخبر وتنتحب قائلة:((وأنت تقضي مثل هذا القضاء القاسي؟ ألتعلقي به يرونه مجرما؟ واحسرتاه! إنهم لا يخشون أن يثأر لأبيه يوما ما، ولكنهم يخشون أن يجفف دموع أمه. لقد كنت أرجو أن يقوم مني مقام الأب والزوج. ولكن يجب أن أفقد كل شيء، وأن يكون ذلك دائما بطعنات يدك.)) [42] ص 276.

وحينما يبتزها "بيروس" ويربط المحافظة على سلامة ابنها بقبول الزواج منه، تحاول إثارة شفقته ونخوته في آن معاً، فتقول: ((أينبغي أن يظهر قلب عظيم كقلبك مثل هذا الضعف؟ أتريد أن تفهم خطة لها هذا القدر من النبل والكرم على أنها غرام قلب محّب؟ ....كلا! كلا! إنما رعاية ما لشقاء العدو من حرمة، وإنقاذ البائسين ورد ولد إلى أمه، واحتمال العداء من مائة شعب في سبيله دون أن أبذل قلبي ثمنا لنجدته وحمايته ولو كان ذلك برغمي: هذه يا مولاي هي الخصال التي تليق بابن أخيل .)) [42] ص 277. وحينما لا تفلح "أندروماك" في إثارة نخوة "بيروس" تلجأ إلى حل آخر، فتطلب منه السماح لها بالذهاب مع ابنها إلى مكان بعيد عن أعين اليونان، إلا أنه يرفض مطلبها ويصر على فكرة الزواج فتستسلم للأمر الواقع، معلنة أنها ستلقى نفس مصير ابنها وتقول: ((واحسرتاه! إذاً فسيموت... لعل موته في هذه الحال التي أنا فيها يعجل بآخر ما ألقى من الآلام. من أجله أطيل حياتي وشقائي، ولكنني سأقفو أثره لألقى أباه.)) [42] ص 280. ولعل "أندروماك" لم تقصد بهذا القول إلا تخويف "بيروس" من مغبة تسليم طفلها. فهي تدرك شدة حبه لها، فهو وإن لم

يكن مهتما بابنها فإنه لا يمكن أن يتقبل موتها هي. وهكذا تواصل "أندروماك" محاولة إنقاذ ابنها بكل الأساليب، حتى إنها لا تجد حرجا في استعطاف "هرميون" رغم علمها بمدى كره هذه الأخيرة لها. إذ تخاطبها ذاكرة لها آلامها ومآسيها وخوفها على طفلها، معتقدة أنها يمكن أن تثير شفقتها فتتوسط لها لدى "بيروس" حتى يحمي طفلها. ولكن "أندروماك" ورغم شدة حزنها وألمها، لا تنسى كرامتها ولا تهين نفسها أمام "هرميون"، بل على العكس تذكرها بفضلها على أمها "هيلانة" حينما أراد الطرواديون التخلص منها بعدما سئموا من طول الحصار والحرب. تقول "أندروماك": ((لقد جهد الطرواديون عشرة أعوام من الشقاء، فأخذهم الغضب واضطرهم إلى أن ينذروا أمك. هناك عرفت كيف أكفل لها معونة هكتور. وإنك لتقدرين عند بيروس على مثل ما قدرت عليه عند هكتور.)) [42] ص 306. وحينما تصدها "هرميون" تواصل استعطاف "بيروس" مجددا. فتارة تذكر له الأهوال التي مرت بها لعل قلبه يرق لها ويعفيها من ثمن نجاة ابنها والمتمثل في الزواج منه. وتارة تثير نخوَته وشهامته، ولكن دون جدوى. ولذلك تلجأ إلى الحل الأخير المتمثل في قبول عرض الزواج على أن تنتحر بمجرد أن تتم مراسيم الزفاف، حيث تكون قد ضمنت حياة ابنها معتمدة على وفاء "بيروس" لها، فهو عنيف ولكنه مخلص، على حدّ تعبيرها، خاصة وأنه سيتعهد أمام المعبد بحماية طفلها.

إذا فاجعة "أندروماك" في هذه المسرحة توّلدت من تناقض عاطفتي الوفاء والأمومة اللتين يفترض أن تكمل إحداهما الأخرى. فهي لا تقوى أن تكون وفيّة لزوجها وأن تحافظ في الآن ذاته على ابنها. ولو أنها كانت من النّساء اللواتي يحترفن الدهاء لتمكنت من الحصول على كل ما تريد، فتتزوج من عدوها "بيروس" مما يمكنها من حماية ابنها والثأر لزوجها وأهلها ومشاهدة اليونانيين يقتتلون فيما بينهم. ولكن الخير الذي تتميز به منعها من توسل أساليب ماكرة في سبيل الوصول إلى غايتها، كما أنّ ما ستحققة بتلك الطريقة سيصبح نوعا من الفشل وإن كان ظاهره يحمل طابع الانتصار [42] ص 121. وطبعا البراءة والفضيلة اللتان تتميز بهما "أندروماك" هما اللتان تجعلانها تشعر بأنها سترتكب مكيدة بحق "بيروس" في حالة ما إذا انتحرت بعد تعهده بحماية ابنها. إذ تقول بعد سرد الكيفية التي ستقدم بها على الانتحار: ((هذا ما انتهى إليه حبي من الكيد البريء.)) [42] ص 318.

إنّ القول بتعارض عاطفتي الوفاء والأمومة في نفس"أندروماك" لا يعني أنها كانت ضحية تصارع عواطفها كالآخرين، فهي في الأصل تمتلك زمام نفسها ولها إرادة واحدة وهي الوفاء

لذكرى زوجها وحماية طفلها، ولكن الفاجعة تأتيها من الخارج لأن الآخرين هم من يوقعونها في حتمية الاختيار بين الوفاء للزوج أو حماية الابن [21] ص 122/ 123. أي أنّ الصراع الذي تقع فيه نابع من إرادة الآخرين وليس نتيجة أهوائها هي.

ويذكر "كليمان بورغال" أن بعض النقاد يرون أن "راسين" استوحى شخصية "أندروماك" من "هنريت فرنسا" "Henriette de France" أم الملكة آنذاك. أما نقاد آخرون فيرون أن الأمر لم يصل إلى حد المحاكاة التي تصوّرها الفريق الأول، خاصة وأنّ مؤلفات "راسين" لم تكن في نظرهم مؤلفات رمزية. ولكن الفريق الأول من النقاد فهموا على الأقل إلى أيّ درجة لم تكن "أندروماك" امرأة يونانية، فكل ما فيها يجعلها أميرة من أميرات القرن السابع عشر، أميرة منزوية داخل قصر ملكي، وهي موضع اهتمام ورقابة وضغوط من كافة الأنواع [33] ص 79.

2.2.4.2.3. شخصية "بيروس".

يبدو لنا "بيروس" في هذه المسرحية وقد أضاع التحكم في نفسه وأصبح فريسة للألم والتردد، نتيجة حبه الشديد لأندروماك ورغبته الجامحة في الزواج بها، مما دفعه إلى استعمال مختلف الأساليب معها حتى تقبل به زوجا. فكان لا يسمح لها برؤية ابنها إلا مرة واحدة في اليوم من أجل الضغط عليها، ولما لم تفلح هذه الطريقة في إجبارها على قبول عرضه قام بمساومتها على حياة ابنها، مستغلا مطالبة اليونان له بتسليم الطفل، ولكنه صدم برفضها مرة أخرى. فراح يهددها تارة ويتوسل إليها تارة أخرى، كل ذلك في سبيل أن تقبل الزواج به.

إنّ "بيروس" هو سليل الملوك الكبار الذين يعتبرون أهواءهم الشخصية فوق كل اعتبار. فهو لا يعنى بمصير رعيته الذين سيعانون ويلات الحرب مع الممالك الأخرى. ولا يأبه لمعاداة قومه اليونانيين واحتمال الدخول معهم في حرب. وكل ذلك من أجل حب "أندروماك" ورضاها عنه، إذ يخاطبها قائلا: ((سيدتي لقد اتقيت دموعك برفضي. وقد أنذرني اليونان جميعا بالحرب... ليستتبع ذلك كل ما أريق في سبيل هيلانة من دم، ولأر بعد عشر سنين قصري قد استحال إلى رماد. فلن أتردد: لأطيرن إلى معونته، ولأحمين حياته مضحيا في سبيلها بحياتي.)) [42] ص 276. ويضيف في موضع آخر: ((سيدتي ائذني لي بالأمل، أردد إليك ابنك وأكن له أبا وأعلمه بنفسي كيف يثأر للطروادبين، وأعاقب اليونان لما لقيت أنت ولقيت أنا من أذى. إنّ نظرة منك تستطيع أن تبعث فيّ

الحياة، فأحاول كل شيء. وإن طروادتك إذا لتستطيع أن تخرج من رمادها، إذا أستطيع، في وقت أقل مما أنفق اليونان في أخذها، أن أقيم أسوارها وأتوج ابنك فيها.)) [42] ص 278. وهكذا يتنكر "بيروس"، في سبيل هواه، لتاريخه ولتضحيات آلاف اليونانيين. وإذا ما تمثلنا أن الذي ينطق بهذا الكلام هو ابن "أخيل Achille" بطل اليونان وجالب انتصاراتهم، ندرك إلى أيّ درك تهاوى بنفسه حتى أنه لم يجد حرجا في التذلل إلى "أندروماك" والتوسل إليها، متناسيا سلطانة وهيبته، فيقول:((إني لتحرقني نار أشد من تلك التي كنت أضرمها. كل هذه الهموم، كل هذه الدموع، كل هذه الحدة القلقة، واحسرتاه! أكان هذا كله يبلغ قسوتك؟)) [42] ص 277.

إننا لسنا وحدنا كقراء أو مشاهدين من ندرك حجم الضعف والهوان اللذين ألما ببيروس وجعلاه يكاد يلطخ تاريخ والده ويؤلب عليه الأعداء من كل جانب. فهو نفسه يدرك ذلك حينما يقابل بصد "أندروماك" له فيغضب ويقرر تسليم ابنها والزواج من "هرميون". يقول مخاطبا "أورست": ((فكرت مثلك أنّي كنت ماضيا في العداء لليونان، ولأبي، ولنفسي، وأني كنت أقيم طروادة وأفسد كل ما أبلى أخيل، وكل ما أبليت أنا.)) [42] ص 292. ويضيف مخاطبا تابعه: ((قدر يا فنيكس ما أتقي من اضطراب، وأيّ مقدار من الشر يستتبعه الحب، وبكم من الأصدقاء والواجبات كنت أريد أن أضحي، فيا لها من أخطار!)) [42] ص 294.

وإذا كان "بيروس"، كما رأينا، يعي حجم ما كان سيقدم عليه من أخطاء في حق نفسه ووالده وقومه، فإن ذلك الوعي لا يستمر إلا للحظات ثم يتلاشى. والدليل على ذلك أنه لا يتردد في الزواج من "أندروماك" حينما توافق عليه، فينسى كل غضبه وتوعده لها ويبدو في قمة السعادة أثناء مراسيم الزفاف. وحتى حينما كان في قمة غضبه من "أندروماك" كان لا يتوقف عن ذكرها، إذ يقول لتابعه: ((أترى إن اقترنت بها أن الغيرة لا تداخل أندروماك؟)) [42] ص 295. فهو حينما كان يهدد ويتوعد "أندروماك" كان يخادع نفسه ويحاول نسيان حبه لها، ولكنه فشل في النهاية، فظل أسير حبها ورضيّ بذلك. ولم يجد حرجا في الاعتراف بضعفه وخيانته أمام "هرميون" حينما جاءها معتذرا فقال: ((لك بعد هذا يا سيدتي أن تثوري على خائن يقدم على الخيانة متألما، وهو مع ذلك حريص عليها... سمني بكل أسماء الخونة الحانثين.)) [42] ص 328.

إنّ حب "بيروس" لأندروماك وإن بدا لنا عنيفا إلا أنه في نظر الناقد "إيليا الحاوي" ليس ذلك الحب الذي يسمو بالنفس الإنسانية ويضيئها وإنما ينحدر بها إلى قاع العار. فبيروس بدل أن يأخذ

"أندروماك" باللين والحنان يسعى إلى ترويضها بالسلطة والقوة، فلا يجد حرجا في ابتزازها ومساومتها أحيانا وتهديدها أحيانا أخرى، فهو شخص فاقد للنخوة بتصرفاته تلك، وحتى حينما يقرر الوقوف في وجه اليونان دفاعا عن ابنها لا يفعل ذلك انطلاقا من مبدأ الشهامة والنبل بل رغبة منه في ابتزازها حتى تقبل بعرضه لا أكثر. [21] ص 125.

ويرى نفس الناقد أنّ "بيروس" يمثل الجهل كله لأنه لا يفطن إلى أن العاطفة تنبع من ذاتها وأنها لا تشترى ولا تباع ولو حاولت "أندروماك" أن تحبه، فهي لا تفلح إذا لم تستول عليها تلك العاطفة من الداخل. فهذا الملك يقوم بصفقة من القتال والدمار والدماء، لقاء حب "أندروماك" المأمول [21] ص 126. ويبدو ما ذهب إليه هذا الناقد منطقيا لأنّ بيروس لم يكن يريد الحصول على "أندروماك" دونما الحصول على قلبها وإلا لما سعى إلى الزواج منها.

إنّ حبّ "بيروس" لأندروماك مطّعم بالغيرة، رغم أنّ "هكتور" قضى نحبه منذ زمن. فهو يدرك أنّ غريمه وإن كان قد مات لا يزال حياً بمآثره وذكراه في نفس "أندروماك" وهذا ما جعلها ترفض الزواج منه. وغيرته الشديدة جعلته يظن للحظة أنه إذا ما سلم الطفل الصغير إلى اليونان فسيخفف من شدة حب ووفاء "أندروماك" لهكتور. يقول: ((إنّ نفورها الذي يزداد من حين إلى حين قد أنطق فمها مائة مرة باسم هكتور. لقد كان عبثا ما أكدت من معونتي لابنها. فما كنت أسمع منها إلا أن تقول وهي تعانقه دائما: ((إنما هو هكتور هاتان عيناه! هذا فمه! هذه جرأته المبتدرة! هو بنفسه. إنني أعانقك أنت أيها الزوج العزيز)). وفيما كانت تفكر؟ أتنتظر مني في يوم من الأيام أن أترك لها ابنها يغذي حبها؟)) [42] ص 294. وهكذا تبدو لنا غيرة "بيروس" الشديدة من "هكتور". ولكنها غيرة مقهورة على أمرها، لأنّ صاحبها لا يستطيع مواجهة غريمه. فلو كان "هكتور" حيا لنازله من أجل قتله حتى يثأر لكبريائه المهانة. ولأنه يدرك ذلك يزداد شعوره بالضعف والنقص. [21] ص 128. فرغم أنه يتمتع بالسلطة والمجد الذي اكتسبه من بلائه في الحروب وبلاء والده قبله، رغم كل ذلك لم يستطع إخضاع امرأة أسيرة لا قوة ولا سند لها. ويعبر عن ذلك قائلا: ((ليس لها عائل، ليس لها صديق، ليس لها أمل إلا فيّ وحدي. وأنا أستطيع أن أهلك ابنها.... أمة في إيبير وأنا أعطيها ابنها أهبها نفسي وملكي ولا أستطيع مع ذلك أن أنزل من قلبها الخائن إلا منزلة المضطهد لها؟)) [42] ص 296.

ولعل تمنّع "أندروماك" وكبرياءها، بالإضافة إلى جمالها الأخّاذ، هما سبب شدة ولوع "بيروس" بها. فلو أنها استسلمت له ربما لم تكن لتحظى بعنايته تلك. فقد أحس معها بزيف قوته وسطحيتها، بعكس "هرميون" الأميرة اليونانية التي لا تقل جمالا عنها والتي وفدت إليه من بلادها وأقامت في قصره، بل وسلّمت نفسها إليه دونما زواج، مما جعله لا يحفل بها. فبيروس إذا ملك قوي وعاجز، منتصر ومنكسر، وهنا يكمن البعد الحقيقي والوجودي لمشكلته [21] ص 131.

ويذكر "كليمان بورغال" أن بعض النقاد أشاروا إلى أنّ شخصية "بيروس" التي صوّرها "راسين" لا تشبه من يفترض أنه ملك "إيبير" بقدر ما تشبه شخصية الملك "لويس الرابع عشر Louis XIV" المشهور بغرامياته، وخاصة ماتعلق بغرامه بالسيدة "لافالييرLavallière" التي انتزعت من ديرها في "مونمارترMonmartre" [33] ص 79.

3.2.4.2.3. شخصية "أورست".

يمثل "أورست" الحتمية المتمثلة في طغيان الأهواء والتي تلزم النفس بما ترفضه الإرادة أو العقل. فالإنسان فاقد الأهلية بالنسبة للقوى الغامضة التي ترتهنه كالأسير. فهو لا يريد أن يحب "هرميون" ولكنه كلما حاول كرهها ازداد حبا لها، لأنه غير قادر على التحكم في نفسه، ولأنه كان يدرك مدى تحكم الأهواء به، وعجزه عن التخلص منها لجأ إلى التماس الموت كحّل أخير ولكن ذلك لم يتحقق له. يقول مخاطبا "هرميون": ((ولكني أشهد الآلهة الذين رأوا ثورة وداعي الأخير، أني أسرعت إلى كل مكان استيقنت أنّ الموت المحقق فيه سيحلني من أيماني ويضع حداً لآلامي... ثم هاأنذا أعود إليك.)) [42] ص 286.

ويبدو لنا "أورست" كشخصية منفصلة ومنقسمة على ذاتها، يعزم على أمر ثم يتخاذل عن ذلك تحت طارئ جديد. حاول أن ينسى حبّه لهرميون بالسفر وتوهم أنه قد نجح في ذلك ، لكنه سرعان ما اكتشف أنه لازال متيّما بها، وهذا ما اعترف به لصديقه "بيلاد" الذي لامه لأنه خدعه وقال له بأنه نسي أمرها. يقول "أورست" واصفا حالته النفسية بدقة متناهية: ((كنت أخدع نفسي أيها الصديق... ولكني تذكرت أنّ هرميون كانت تمنح بيروس مفاتنها كلها بينما كنت أقاسي الآلام، امتلأ قلبي بما علمت من غيظ، وأردت أن أجزي ازدراءها لي بالنسيان. حملت الناس على أن يعتقدوا واعتقدت أنا أيضا أنّ انتصاري لاشك فيه. وشبّهت عليّ ثورة الحب بثورة البغض

وجعلت–حانقا على قسوتها، غاضبا من محاسنها– أتحدى عينيها وأزعم أنهما لن تبعثا في نفسي اضطرابا، انظر كيف استطعت أن أكظم حبي!)) [42] ص 264/ 265. وحينما تيقن أنه لا يزال يحب "هرميون" عرض نفسه على اليونان كي يكون سفيرهم إلى "إيبير" من أجل أن يلتقي بها هناك.

وقد استعمل راسين "بيلاد" كوسيلة للكشف عن الصوت الآخر الذي ينطق ويصيح في داخل "أورست". فبيلاد يمثل الانفصام في شخصية "أورست"، صوت العقل وصوت الهوى يتنازعان. إذ لا يتوانى "بيلاد" عن تبصير صديقه وتقديم النصح له، ولكن "أورست" لا يصغي إلا لهواه الذي يقوده من خطأ إلى آخر، ليخالف ما يؤمن به من مبادئ. فهو في البداية ضحّى بكرامته وجاء إلى "إيبير" للتقرب من "هرميون" رغم ما لاقاه منها سابقا من صدود. ثم خان ثقة اليونانيين الذين كلفوه بالسفر إلى "إيبير" لمطالبة "بيروس" بتسليم ابن "أندروماك"، فبدلا من محاولة إقناعه بمطلب اليونان، حاول استفزازه عن طريق تهديده بغضبهم واستعدادهم للدخول معه في الحرب إذا ما رفض تسليم الطفل، مما جعل "بيروس" يتعنت ويرفض مطلبهم. يقول "أورست"، بعدما أسهب في الحديث عن مدى خطورة بقاء ابن "هكتور" على قيد الحياة: ((آمنهم على انتقامهم وآمن نفسك على حياتك.)) [42] ص 270. كما أنه شعر بسعادة غامرة حينما أخبره "بيروس" برفضه تسليم الطفل، لأن ذلك يعني معاداة اليونان لبيروس وعدم إتمام زواجه من "هرميون". وحينما فاجأه بيروس برغبته في الزواج من "هرميون" كاد ينهار، وراح يمثل دور المشفق على الطفل الصغير، قائلا: ((إنك يا مولاي بهذا القرار الرشيد الحازم تشتري السلم بدم صبي تعس.)) [42] ص 292. وهكذا نجد أن "أورست" لم يكن يريد لمهمته أن تنجح. كما أنه انقاد وراء أهوائه حينما أصبح لعبة في يديّ "هرميون" توّجهه كيفما شاءت لتدفعه في الأخير إلى قتل "بيروس". إذا انصاع "أورست" لأهوائه، ففرط في كرامته وخان الرسالة التي أؤتمن عليها من قبل قومه وأقدم على جريمة نكراء بحق ملك كان يحبه ويقدّره، ولم يرع حتى حرمة المعبد الذي كان موجوداً فيه، كل ذلك في سبيل إرضاء "هرميون".

إنّ حبّ "أورست" لهرميون جعله لا يرى الأشياء على حقيقتها وتحوّل إلى مجرد ألعوبة في يدها، تقربه إليها متى احتاجت إليه، وتبعده متى زالت تلك الحاجة. وكثيرا ما كان يشعر بتلاعبها به ولكن سرعان ما تعمى بصيرته مجددا. فحينما تمل "هرميون" من انتظار الزواج من "بيروس" تقابله وتوهمه بأنها كانت تفكر في أمره ولقائه منذ زمن، فيطير فرحا، غير مصدّق ويصرخ: ((تمنيت

لقائي أيتها الأميرة المعبودة! ولكن رحماك! أإليّ يساق هذا الحديث؟)) [42] ص 287. وتواصل "هرميون" التلاعب بمشاعره قائلة بأنه إنسان فاضل ولكم تمنت لو تحبه، وهنا يواجهها قائلا: ((إني لأفهمك. كذلك حظي المشؤوم: القلب لبيروس والأماني لأورست.)) [42] ص 288. وبمجرد قرار "بيروس" الزواج من "هرميون" حتى تتنكر هذه الأخيرة لأورست، بل وتستغفله مدّعية أنها لا تقبل هذا الزواج إلا رضوخا لأمر والدها. ويكاد "أورست" يموت غيضا وقهرا، فيهدد ويتوّعد، إلا أن مجيئها إليه مجددا ينسيه كل غضبه، إذ تعود لتمنيه بالزواج بعدما نكث "بيروس" بوعده لها مجددا، ولكنها تشترط عليه قتله فيتردد قائلا: ((أولم أنهض بواجب الدولة إلا لأقضي حقها بالاغتيال؟)) [42] ص 233. ولكنه سرعان ما يستسلم لها، ويرتكب الجريمة التي طلبت منه تنفيذها، فيسير بذلك إلى الهاوية وهو يعتقد أنه سائر إلى قمة السعادة. ولو فكر قليلا لأدرك أنّ "هرميون" عندما دفعته إلى ذلك إنما كانت تنتقم لنفسها ولحبها، وربما كان مدركا لتلك الحقيقة ولم يقو على مواجهتها.

إنّ "أورست" يشبه "بيروس" وإن كانت مطامعهما متعارضة. فقد آثر هو الآخر مصلحته الشخصية على المصلحة الوطنية، غير حافل بالآلاف الذين يمكن أن يُقتلوا إذا ما قامت الحرب بين "بيروس" واليونان، فأن يتمنى فشل مهمته يعني لامبالاته بقيام الحرب . يقول مخاطبا نفسه، وهو واثق من رفض "بيروس" تسليم ابن "أندروماك": ((يا للبهجة، حين تنتزع من إيبير هذه الفريسة الرائعة! أنقذي كل ما بقيّ من طروادة ومن هكتور. أمسكي عليك ابنه وأرملته وألف امرأة غيرها. أي إيبير! حسبي أن هرميون، وقد ردت إليّ لن ترى أبد الدهر ثغورك ولا أميرك.)) [42] ص 291. وهكذا يفرط "أورست" في الاستماع إلى صوت الأهواء، لا تهمّه إلا مصلحته الخاصة. وتبلغ به الأنانية حدا بعيدا حينما يقرّر خطف "هرميون" حتى تتعذب مثله، ولا تنال السعادة التي ترجوها من زواجها ممن تحب، إذ يخاطب "بيلاد" قائلا: ((لهذا أريد أن أخطفها، أكل شيء يضحك لها يا بيلاد، وأنا لا يكون حظي إلا سخطا لا غناء فيه؟ أأبعد جاهدا في نسيانه ؟ كلا! كلا! إنما أريد أن أشركها في الأسى.)) [42] ص 300.

لقد خان "أورست" عقله، والعقل بالنسبة للكلاسيكيين هو سبيل الفوز والخلاص، فعندما تحدى العقل ورفضه واستسلم لأهوائه، فقدَ صوابه في النّهاية. وإذا خرج المرء عن عقله خروجا يسيرا قد يبقى مجال للتعويض والندم واسترجاع ما فات أما إذا رفض العقل رفضا كليا وأمعن في نبذه فإن العقل ينفجر ويخرج عن طوره، ويغدو صاحبه فاقدا للصواب [21] ص 135. و"أورست" وإن بدا

لنا مسيّرا بأهوائه، غير قادر على سماع صوت العقل، فإنه أحيانا يدرك تماما ما يجب أن يفعل، خاصة مع نصائح "بيلاد" له، ومع ذلك يتمرّد ويقول بأنه لا يريد سماع ذلك الصوت. فحينما يدرك أن "هرميون" ستضيع منه مرة أخرى بعدما كاد يحصل عليها، يصرخ في وجه صديقه قائلا: ((كلا! لم يبق معنى لنصائحك، أي بيلاد، إني لمتعب من الاستماع للعقل.)) [42] ص 298. وحينما يفقد كلّ شيء وخاصة بعدما تتنصل "هرميون" من الجريمة التي ارتكبها وتتهمه بأقبح الأوصاف، يدرك كيف أنه أفرط في الإصغاء لصوت الهوى الجارف، وأحجم عن سماع صوت العقل، فيتحّسر قائلا: ((أطيع قلبي وأعصي عقلي الذي يهديني. أغتال، كارها، ملكا أجله؟ أنتهك في يوم واحد حرمة الملوك وحرمة السفراء وحرمة الإنسان، بل حرمة المذابح التي يحاصرها غضبي. أصبح قاتلا مغتالا منتهكا حرم الدين من أجل جاحدة.)) [42] ص 341.

ومهما يكن يظل "أورست" بطلا مسرحيا، بطلا فاجعا. لأنه، وإن خرج عن العقل يمثل واقعا إنسانيا فعليا، واقع المرء الذي يريد أن يحيا حياته وفق ما يسعده، وهو يحسب أنّ ما دون ذلك هو الانكسار. وآفة "أورست" أنّه فاقد الدهاء، لا يتوقع الأحداث قبل أن تقع. الشر الذي في نفسه هو الشر الأعمى بعكس "هرميون" و"بيروس" اللذين يتسم شرهما بنوع من الدهاء [21] ص 135. فهما وإن كانا في النهاية لقيا نفس المصير المشؤوم، إلا أنهما كانا يتمتعان بقدر من الإرادة الحرة، فيحسبان خطواتهما ويخططان لما يريدان القيام به. فأورست هو الضحية الكبرى في المسرحية، خاصة وأنّ مصيره يكون أقسى من الموت. إذ يبقى على قيد الحياة يعاني وخز الضمير القاتل، الذي يؤدي به إلى الإصابة بنوبات جنون حادة.

ويرى الناقد "كليمان بورغال" أنّ خلاف "راسين" مع أساتذته في "بور رويال Port-Roayal"، بحيث وجد نفسه منعزلا مدانا ممن هم قادرون على النيل من نجاحه، جعله يحس بأنّ القدر يعانده فانتابته مشاعر وأحاسيس، تشكل أنّات "أورست" وشكاويه خير تعبير عنها [33] ص 79. كما أشار نفس الناقد إلى أنّ علاقة الكاتب بالممثلة "دو بارك Du Parc"، التي كان يقاسمه في حبها الكثير من الرجال الآخرين، أتاحت له معرفة لدغات الغيرة القاسية والثورة ولربما الرغبة في القتل والشعور بعجز الإرادة والجبن والجنون وبأنه كان ضحية القدر، هذه المشاعر التي نجدها لدى شخصيات مسرحيته وخاصة لدى شخصية "أورست" [33] ص 79.

4.2.4.2.3. شخصية "هرميون".

لقد صوّر "راسين" شخصية "هرميون" بشكل دقيق، وذلك بإظهار الصراع الروحي في قلبها. إذ يصطدم حبها العنيف لخطيبها "بيروس" بالرغبة الهائلة في الانتقام بسبب الغيرة والإهانة التي لحقت بها، وهي الأميرة التي لم يرد لها طلب في حياتها. وقد أظهر في تصوير هذه الشخصية معرفة واسعة بالاختلاجات الدفينة والمعقدة للنفس البشرية، ومهارة لا تجارى في تصوير النموذج الاجتماعي. فهرميون تمثل قطاعا كاملا من الشخصيات الأرستقراطية الفردية المغرورة، ذات الطباع الغريبة، والمستعدة للقيام بأي شيء في سبيل الوصول إلى غايتها [35] ص 198.

إن "هرميون" هي أميرة مدللة، تحب خطيبها "بيروس" الذي تقيم في قصره منذ زمن وتنتظر إتمام زواجها منه. وهي تشعر بالخيبة والألم نتيجة لامبالاته بها وهجره لها. إلا أنها ما تزال تحتفظ بعزتها وتعاليها، أو تدّعي ذلك على الأقل. يقول "بيلاد" واصفا حالتها لأورست: ((هرميون يا مولاي، فيما يرى على أقل تقدير، تظهر كأنها تزدري تقلب عشيقها.... فهي تبكي مستخفية ما تلقاه محاسنها من الازدراء. راغبة في الرحيل دائما، مقيمة دائما.)) [42] ص 268.

لقد أحبت "هرميون" "بيروس" وازدرت في سبيله رغبات الأمراء الذين تسابقوا لإرضائها وتفانوا في حبها، وجاءت إليه بنفسها، ومازالت تنتظر في قصره، متغاضية عن تقلبه وخيانته، متجاهلة ملل قومها من انتظار إتمام زواجها، وخجلهم من عفوها عنه وبقائها عنده. هذا ما تذكره له، حينما يأتي للاعتذار منها، بعد قراره الزواج من "أندروماك"، إذ تخاطبه قائلة: ((لقد ازدريت من أجلك حب أمرائنا جميعا. لقد سعيت إليك بنفسي، في أعماق بلادك. ومازلت في بلادك رغم خياناتك ورغم كل أتباعي– أتباعي من اليونان– الذين يخزيهم ما أظهر من لين ودعة.)) [42] ص 330.

تطالعنا "هرميون" في المشهد الأول من الفصل الثاني، وهي مترددة في مقابلة "أورست" لأنها تشعر بالخجل منه. فقد سبق لها أن صدّته رغم حبه الشديد لها، وهاهي ذي تنتظر مصيرها في قصر "بيروس" وتعاني من الجفاء والهجر اللذين كانت تقابله بهما. فهي تخشى من شماتته بها، هذا ما تسر به لخادمتها، التي تستغرب عدم تحمسها للقائه رغم أنها طالما تمنت عودته. تقول "هرميون": ((إنّ هذا الحب الذي جازيته بالصد هو الذي يجعل محضره عليّ ثقيلا. أيُّ خزيّ لي

وأيٌّ انتصار له حين يرى أنّ شقائي يعدل آلامه؟ سيقول أهذه هي المتكبرة هرميون؟ لقد كانت تزدريني، فغيري يهجرها.)) [42] ص 281.

إنّ تجاهل "بيروس" لهرميون وهجره لها جعلها تشعر بالكره والحقد تجاهه أو هذا ما كانت تعتقده على الأقل. فحينما حاولت خادمتها إقناعها بضرورة ترك قصره، مذكرة إياها بأنها طالما قالت بأنها باتت تكرهه، أجابتها: ((نعم! وأيٌّ بغض يا كليون! إنّ مكانتي لرهينة بهذا البغض بعد هذا الإحسان الكثير الذي جازاه بالنسيان. هذا الذي كان عزيزا عليّ فاستطاع خيانتي! آه! لقد أسرفت في حبه، فلم أعد أستطيع له الآن إلا البغض.)) [42] ص 282. وحين تسمع الخادمة هذا الكلام تعتقد أنّ "هرميون" ستقتنع بالرحيل، فتعيد مطلبها، لكن "هرميون" تجيبها إجابة تنّم عن تهربها من مواجهتها، بل من مواجهة نفسها فتقول: ((آه! دعي غضبي عليه يزدد مع الزمن. دعيني أستوثق من قوتي للنكاية بعدوي يا كليون. إنّي لأريد تركه. إنّي لأتركه أشد ما أكون نفورا منه. وإنّ الخائن ليدفعني إلى ذلك ما استطاع!)) [42] ص 282/ 283. فكلامها هذا يدل على أنها تشعر بأنها لا تكره "بيروس" أو أنها غير متأكدة من كرهها له، وهذا ما يؤكده كلامها اللاحق. فحينما تلّح عليها خادمتها بضرورة ترك "بيروس"، تضيق ذرعا بها، لأنها خادمة غريبة عن نفسية العشاق، تفهم ظاهر كلامهم وتعجز عن النفاذ إلى حقيقته، تفهم البغض بغضا، والإعراض إعراضا، ولذلك تصر عليها بتلك الطريقة، وكأن الأمر سهل ولا يحتاج إلا إلى قرار حازم وسريع. فلنستمع إلى صرخة "هرميون" في وجه خادمتها: ((لم تريدين أيتها القاسية أن تهيجي أشجاني؟ إني لأخشى أن أعرف نفسي كما هي... اعتقدي أني لم أعد أحب. واثني لي على انتصاري. اعتقدي أن قلبي قد تمكن منه الغيظ حتى جمد. واحسرتاه! وإن استطعت فدعيني أؤمن بذلك.)) [42] ص 283. وهكذا تعترف "هرميون" صراحة بأنها كانت تتظاهر بكره "بيروس". والحقيقة التي لم تفهمها هي أنها تحبه بقلبها وتكرهه بعقلها. فهي مازالت في قصره تنتظر ذليلة رغم إعراضه عنها، وهي مجبرة على ذلك نتيجة حبها الشديد له رغم أنّ عقلها يدعوها إلى تركه. واضطرابها نتيجة هذا الانقسام في عواطفها يجعلها تبرر سبب بقائها مرة بإمكانية عودة "بيروس" إليها ومرة برغبتها في التنغيص عليه وعلى "أندروماك". فهي تريد الأمر ونقيضه، تكره "بيروس" ولكن الأمل في أن يعود إلى صوابه يظل يراودها، وكأنّ طيف الحب يتسلل عبر شبح الحقد، تكرهه غاية الكره في الوقت الذي تحبه غاية الحب. وتلك هي المأساوية في شخصيتها [21] ص 139.

إنّ أهم ما تتميز به "هرميون" هو دهاؤها الشديد رغم اضطرابها الذي تحدثنا عنه، فهي مثلا لا تصد "أورست" حينما تقابه لأول مرة ولا تظهر له الجفاء النهائي، رغم تأكدها من عدم إمكانية حبها له، لأنها توقعت نتيجة فطنتها أنها ستعود إليه إذا ما احتاجته فيما تعتزم عليه من انتقام، وذلك إذا لم تسر الأمور كما أرادت، وهكذا تتركه متأرجحا بين اليأس والأمل حتى نهاية المسرحية. ففي البداية توهمه بأنها لطالما فكرت في أمره، فتقول: ((ثم من حدّثك بأني، برغم واجبي، لم أتمن أحيانا لو أراك؟)) [42] ص 287. فهي حتى وإن فكرت فيه فعلا، فمن باب الثأر والانتقام من "بيروس" لا حبا فيه. وقد رأينا حين حديثنا عن شخصية "أورست" كيف أن كلامها ذاك أحيا الأمل في نفسه من جديد. إلا أنها تطرح سؤالا وكأنها تخاطب نفسها، فتقول: ((ولكن يا مولاي، ماذا لو اقترن بأندروماك وقتذاك؟)) [42] ص 289. فهذه العبارة وغيرها كثير ممّا تلفظت به، تفضح مشاعرها المكتومة تجاه "بيروس" رغم ادعائها بأنها باتت تكرهه، ولكنها تعود وتتلاعب به من جديد، مدّعية أن ذلك الزواج إذا ما تم سيجلب العار لكل اليونانيين. وحينما تلاحظ شك "أورست" فيها تدعوه إلى تأليب اليونان ضد "بيروس" ولتكن "إيبير" مسرحا للحرب. ولكن "بيروس" يواصل إحراجه لها بأسئلته وملاحظاته، فتطلب منه أن يخيّر "بيروس" بينها وبين "أندروماك"، دون أن تنسى التنويه بأنّ زواجها من "بيروس" إذا ما تم، فسيكون تلبية لرغبة والدها لا غير.

وتواصل "هرميون" مراوغتها لأورست حينما يواجهها، بعد سماعه بأنها ستتزوج من "بيروس". فتبدي في البداية غبطتها بذلك الزواج أمامه وتقول: ((من كان يصدق أنّ بيروس لم يكن خائنا..... وأنه سيثوب إليّ في الوقت الذي كنت أريد أن أتركه فيه؟)) [42] ص 303. إلا أنها تتفطن إلى إمكانية غضبه أو نقمته عليها، فتحاول تصوير غريمه كشخص ضعيف، خضع لضغوط اليونان. فكأنها تريد تحميله في الوقت نفسه، وإن بشكل غير مباشر، مسؤولية قرار "بيروس"، لأنه هو من حمل رسالة اليونان إليه، ولذلك تستطرد قائلة: ((أريد أن أعتقد معك، أنه يخاف اليونان وأنه يتبع منفعته أكثر ممّا يتبع حبه..)) [42] ص 303. بل إنّ هذه العبارة، كما نلاحظ، تحمل نوعا من السخرية منه. وحينما تلاحظ عدم اقتناعه بما قالت وامتعاضه من هذا الزواج الذي يحضّر له، تحاول أن تضعه تحت الأمر الواقع، مكررة العبارة التي طالما قالتها له، وهي أنها ستقبل الزواج من "بيروس" لأن واجب طاعة والدها يملي عليها ذلك. تقول: ((وماذا أستطيع يا سيدي؟ لقد وعدوه حبي... ليس الحب هو الذي يدبر حياة الأميرات. إنما يترك لنا مجد الطاعة.)) [42] ص 303. وهكذا تتفنن في التلاعب به، وبمجرد خروجه وانفرادها بخادمتها، تفند كل ما كانت تدّعيه أمامه.

فتخاطب خادمتها: ((ولكن ليتهمني أورست بآلامه كما يشاء. أليس لنا موضوع للحديث إلا بكاؤه؟)) [42] ص 305. ثمّ تطلق العنان للتعبير عن سعادتها الكبيرة بقرب زواجها من "بيروس".

وبعد خيبة أملها في "بيروس" مجددا، بعدما قرر الزواج من "أندروماك"، تعود مرة أخرى لأورست لتطالبه بالانتقام لها من "بيروس". وسيكون ذلك هو برهان حبه لها وشرط كسب ودّها. إلا أن "أورست" يبدي تردده في تنفيذ مطلبها فتحاول استفزازه، باتهامه تارة بالجبن وتارة بعدم حبه وإخلاصه لها. بل ويبلغ بها دهاؤها الشديد الذي لم تفقده حتى وهي في أشد اللحظات غضبا واضطرابا، أن تخبره بأنها قد تعفو عن "بيروس" مجددا إذا ما ظل على قيد الحياة. تقول: ((رغم السخط العدل الذي تبعثه جريمته في نفسي، معرضة للعفو عنه إذا عاش. أشك، ما دام حيا، في غضب غير محقق، فإذا لم يمت اليوم فقد أحبه غدا.)) [42] ص 323. وفعلا يتأثر "أورست" بهذا الكلام ويقبل تنفيذ مطلبها.

إنّ "هرميون" هي بطلة الفردية والأنانية، فهي لا تريد الزواج فقط من "بيروس" بل تريده أن يحبها. لأن حبه لها يعيد إليها ثقتها بذاتها وكفاءتها. ولو أنه عاد إليها قهرا واضطرارا لما رضيت به. فالأمر بالنسبة لها ليس أمر حب وحنان فقط، بل هو أمر أنانية وتحقيق ذات [21] ص 141. ورغبتها تلك تدفعها إلى محاولة إقناع نفسها وإقناع الآخرين بأن "بيروس" قرر الزواج بها لأنه يحبها وليس خوفا من غضب اليونان، ولتثبت ذلك تقلل من شأن قومها، غير الخليقين بأن يخيفوا شخصا مثل "بيروس"، فتقول: ((تظنين أنّ بيروس يخشى؟ وماذا يخشى إذن؟ أيخشى شعوبا ظلت عشر سنين منهزمة أمام هكتور..... إنه يريد كل ما يفعل. وإذا أراد أن يتزوجني فهو يحبني.)) [42] ص 304. كما تعّبر عن شدة فرحها بذلك الزواج فتعدد مآثر "بيروس". وهي حينما تمدحه إنما تمدح في الحقيقة نفسها. فمؤهلاتها هي التي أتاحت لها الزواج برجل بتلك المواصفات، فمدحها له هو طريقة أخرى لإثبات ذاتها وتميزها. تقول: ((أتقدّرين ابتهاج السعيدة هرميون؟ أتعلمين من بيروس؟ أسمعت عدد المواطن التي أبلى فيها؟... ولكن من يستطيع أن يحصيها؟ جريء، يتبعه النصر حيثما كان. ساحر، أمين آخر الأمر، لا ينقص مجده شيء.)) [42] ص 305.

إنّ "هرميون" تريد كل شيء أو لا شيء مطلقا. فبعد صراع مرير مع نفسها، تقر بأنّ "بيروس" يجب أن يموت، ليس لأنها لا تحبه، بل لأنه إذا ما عاش فلن يعيش لها، وهذا سبب كاف لقتله. وتبلغ بها روحها الانتقامية النابعة من اعتدادها بنفسها، أن تسعى إلى إعلام "بيروس" قبل

موته بأنها هي التي حرضت على قتله. تقول لخادمتها: ((اذهبي فمري أورست بأن ينبىء الجاحد بأنه ينحره لبغضي لا للدولة. أيتها العزيزة كليون، أسرعي. إنّ ثأري لضائع إن جهل، وهو يموت، أني أنا قاتلته.)) [42] ص 326.

وتتميز "هرميون"، ككل أبطال راسين، بالغيرة الشديدة. ويكفي كدليل على غيرتها أنها هي من دفعت والديها إلى تحريض اليونان على الطفل "أستياناكس"، حتى تؤذي غريمتها "أندروماك" ويتسنى لها الزواج من "بيروس". تقول "هرميون": ((ها أنذي قد جررت غضبهم على الابن وإني لأريد أن تطلب إليه الأم أيضا.)) [42] ص 284. فهي مثل "بيروس" و"أورست" تولي كل الأهمية لمصالحها الخاصة، ولا يهمها بعد ذلك لا "إيبير" ولا حتى قومها في حالة ما إذا قامت الحرب بين "بيروس" وباقي اليونان. كما يدل على غيرتها الشديدة تساؤلها الملح عن الحالة التي كان يبدو عليها "بيروس" أثناء حفل الزفاف، إذ تسأل خادمتها قائلة: ((ولكن أأحسنت يا كليون ملاحظة وجهه؟ أكان يذوق اللذة الهادئة الكاملة؟)) [42] ص 305.

ولا تنسى "هرميون" غيرتها من "أندروماك" حتى وهي في قمة انتصارها، إذ تستغل فرصة استعطافها لها للسخرية منها والشماتة بها، فتخاطبها قائلة: ((فإذا لم يكن بد من استعطاف بيروس فأي الناس أقدر على ذلك منك؟ لقد تسلطت عيناك على نفسه دهرا طويلا.)) [42] ص 306. وتبلغ غيرتها أحيانا إلى حد الذروة، لتتحول إلى نوع من الغيرة المريضة. فحينما يقترح عليها "أورست" تأجيل قتل "بيروس" ترفض ذلك رفضا مطلقا، وتصر على أن تتم الجريمة أثناء مراسيم الزفاف، وتبرر موقفها ذاك بأن "بيروس" سيكون شبه أعزل بعدما أوكل للحراس مهمة حماية ابن "أندروماك". بينما كان السبب الحقيقي الذي دفعها إلى رفض تأجيل الجريمة، عدم رغبتها في اقتران حبيبها بأندروماك. فهي لم تكن تحتمل نظراته إليها، فكيف لها أن تحتمل لقاءهما تحت سقف واحد، ولو لساعات فقط. وحينما تشعر بأنّ "أورست" قد يخلف وعده لها بقتل "بيروس"، تتمنى لو تستطيع قتله بنفسها، وتتحدث عن ذلك وكأنها ستقوم بعمل بطولي لا يجارى، فتقول: ((ما أسعدني حين أنتقم بنفسي لنفسي، وحين أنزع يدي مضرجة بدم هذا الخائن، وحين أضاعف آلامه وسعادتي؛ فأحجب حبيبته عن عينيه وهما يموتان.)) [42] ص 326.

إنّ "هرميون" تظل طوال المسرحية في صراع رهيب مع نفسها، وتختلط عليها مشاعر الحب بمشاعر الكره والحقد، ممّا يؤدي بها إلى ارتكاب الجريمة البشعة في حق "بيروس"، وإن عن

طريق التحريض فقط. وحينما يصل إلى مسامعها نبأ مقتله لا تتمالك نفسها وتدرك أيّ خطأ ارتكبت، حين أصغت لصوت الكره والحقد. فتتنصل من الجريمة التي حرضت عليها، وتتهم "أورست" بأقبح الأوصاف. فيقف مندهشا من موقفها هذا، مذّكرا إياها بأنها هي من حرضته على تلك الجريمة، فتعترف بحالة الاضطراب التي كانت تعيشها، بل وتحللها بدقة متناهية، قائلة: ((آه! أكان يجب أن تصدق في ذلك عاشقة قد فقدت الرشد؟ ألم يكن حقا عليك أن تقرأ ما في قرارة نفسي؟ ألم تكن ترى أثناء ثورتي أنّ قلبي كان يكذب فمي في كل لحظة؟)) [42] ص 340.

إنّ "هرميون" هي البطلة الحقيقية للمسرحية، بطلة الحب والحقد والإرادة والوهن والبصيرة والعمى، حادة الذكاء، داهية التآمر، لكنها أنانية جعلت ذاتها المبدأ الأول والأخير، حتى صارت لا تعلم إذا كانت تحب فعلا أو إذا كانت تنتقم وتثأر في الآن ذاته، وبين الحب والحقد في نفسها حاجز واه [21] ص 137.

5.2.3. الزمان والمكان.

إنّ مسرحية "أندروماك" وككل مسرحيات "راسين" الأخرى، تلتزم بوحدتيّ الزمان والمكان. ومما سهل عليه هذا الالتزام تركيزه على دراسة الأهواء والعواطف البشرية دون اللجوء إلى الأحداث الخارجية، التي تتجاوز المدة والمكان المحددين في المذهب الكلاسيكي، كما أنه لا يتطرق إلى تحليل العواطف التي تسيطر على أبطاله ويتتبع نشأتها وتطورها، وإنما يبدأ مسرحيته في الوقت الذي تصل فيه تلك العواطف إلى ذروتها أي أنه يتناول موضوعه وهو في مرحلته الأخيرة، فيختار نقطة الابتداء قريبا جدا من نقطة الانتهاء. وهكذا يصبح من الطبيعي أن ينحصر العمل المسرحي في دائرة ضيقة.

ففي هذه المسرحية نجد أنّ حب "بيروس" لأندروماك يعود إلى سنوات مضت، وكذلك حب "هرميون" له، وبالمثل حب أورست لهرميون. فالعواطف موجودة سابقا وهي تحتدم حينما يظهر طارئ جديد، ويدفع بالشخصيات إلى حافة الهاوية.

لكن القول إن "راسين" ركّز في هذه المسرحية على المراحل الأخيرة من العواطف التي يعالجها، لا يعني أنه أهمل الماضي الخاص بكل شخصية، بل إنّ ذلك الماضي ظل حاضرا بطريقتين على الأقل. أما الطريقة الأولى فتتمثل في حضور ذلك الماضي في نفوس الشخصيات

لأن حاضر المرء هو وليد ذاته، كما أنه وليد الماضي. فالماضي يحيا في الحاضر ويستمر فيه، وقد يكون الحاضر نتيجة للماضي [21] ص 40. فأندروماك مثلا هي زوجة "هكتور" الذي قتل في حرب "طروادة" وأم لابنه الوحيد، ذاك هو ماضيها الذي يمتد ويتكامل في حاضرها، وهو الذي أوقعها في مشكلة الوفاء الزوجي من جهة وواجب الأمومة من جهة ثانية.

أما الطريقة الثانية التي يستحضر بها الماضي فهي طريقة السرد، إذ يتم استدعاء كل ما هو ضروري من الأحداث الماضية لإيضاح الأزمة التي تتخبط فيه شخصيات المسرحية. ولنأخذ هذا المثال الذي يتحدث فيه "بيلاد" عن العلاقة بين "بيروس" و"أندروماك" من جهة، وبين "بيروس" و"هرميون" من جهة أخرى. يقول "بيلاد": ((إنّ جذوة غرامه بأرملة هكتور لم تبق خافية. يحبها، لكن هذه الأرملة القاسية لم تكافئ إلى الآن حبه إلا بالعداء. وإنه ليرى كل يوم يحاول كل شيء إما ليلين قلب أسيرته أو ليخيفها. يخفي ابنها وينذرها بموته، فيفسح لها دموعا غزارا، ثم لا يلبث أن يكفكفها. ولقد رأت "هرميون" نفسها أكثر من مائة مرة هذا العاشق المحنق يعود فيذعن لسلطانها، مقدما إليها أماني مضطربة ومصعدا تحت قدميها زفرات تعرب عن الغيظ أكثر ممّا تعرب عن الحب.)) [42] ص 267/ 268.

أما التزام "راسين" بوحدة المكان فكان نتيجة طبيعية لالتزامه بوحده الزمان. فالزمن القصير لا يقتضي كثيرا من التجول في الأمكنة. ولعل المكان الفعلي للمسرحية هو النفس وليس المكان الخارجي، فشخصيات المسرحية تتصارع مع نفوسها والمسرح المادي ليس سوى ذريعة، على حد تعبير الناقد "إيليا الحاوي" [21] ص 40. ما بالنسبة للأحداث التي وقعت خارج القصر، فقد اكتفى "راسين" بسردها على لسان إحدى الشخصيات.

فمراسيم زفاف "بيروس" و"أندروماك" والتي جرت بالمعبد، قامت بسردها وصيفة "هرميون"، وحادث مقتل "بيروس" قام "أورست" بسرده على مسامع "هرميون". أما حادث انتحار "هرميون" فقد تم سرده من قبل "بيلاد" تابع "أورست". ويبقى أن نشير إلى أنّ الحادثين الأخيرين تمّ إيرادهما على طريقة السرد لسبب آخر أيضا، ويتمثل هذا السبب في مراعاة مبدأ آخر من مبادىء الكلاسيكية وهو مبدأ اللياقة الأدبية التي تمنع تمثيل مشاهد العنف والقتل على خشبة المسرح.

خـــاتمة

شهدت "فرنسا" في القرن السابع عشر العديد من الاضطرابات السياسية والدينية التي أثرت على مختلف مناحي الحياة إذ دخلت في دوامة من النزاعات والفتن الداخلية والخارجية، كما كانت مسرحا للصراعات الدينية والطائفية التي اندلعت منذ قرون خلت، إلا أن أحوال البلاد كانت تسير نحو الهدوء والانفراج بشكل تدريجي خاصة بعد وصول "لويس الرابع عشر" إلى سدة الحكم، هذا الملك الذي شهدت "فرنسا" في عهده الوحدة السياسية المتمثلة في السلطة الملكية المطلقة، والوحدة الدينية المتمثلة في سيطرة المذهب الكاثوليكي، والوحدة الأدبية المتمثلة في سيطرة المذهب الكلاسيكي على مختلف الآداب.

وقد تأثر المسرح بالأوضاع السياسية والفكرية المضطربة ولذلك لم يصل إلى نمط ثابت، حيث لم يكن كتاب المسرح يحفلون بأية أصول أو قواعد يسيرون عليها في كتابة مسرحياتهم بعدما حاول من سبقوهم في القرن السادس عشر محاكاة روائع المسرحيات القديمة والتزام القواعد التي كانت تلتزم بها. أما الثلث الأخير من القرن السابع عشر فقد ساد فيه المذهب الكلاسيكي كموجه وحيد للأدب عموما وللمسرح على وجه الخصوص، فرغم أن هذا المذهب لم ينشأ في "فرنسا" إلا أنه تطور بها. ومما يدعو إليه هذا المذهب محاكاة روائع الأدباء القدامى من اليونان والرومان، وتحكيم العقل في إنتاج وتقييم الأعمال الأدبية، ومعالجة أهواء النفس الثابتة في كل زمان ومكان مما يضمن العالمية والخلود للإنتاج الأدبي. كما يدعو هذا المذهب إلى التزام الأديب الحياد والموضوعية واستلهام المواضيع المعالجة من التاريخ والأساطير لأنها الأقرب إلى التصديق والأكثر تأثيرا في نفوس الجماهير. ومما يدعو إليه هذا المذهب الوضوح وجزالة التعبير، وضرورة احتواء العمل على مغزى أخلاقي يخلص إليه المشاهد أو القارئ، بالإضافة إلى الخضوع للقواعد، حيث يجب أن يلتزم العمل الأدبي بالوحدات الثلاث (أي وحدة العمل ووحدة الزمان ووحدة المكان)، ويجب عدم خلط الجد بالهزل في العمل الأدبي كما يجب اختيار المواضيع التي يمكن أن يصدقها الجمهور، وتجنب الخوارق والعجائب حتى وإن أثبتها التاريخ أو الأسطورة، بالإضافة إلى ضرورة التزام العمل الأدبي بالمطابقة التي تتحقق بتجنب تصوير الكاتب للأخلاق الرديئة والمناظر الخليعة وعدم تصوير البطل مناقضا لطبعه، فلا يمكن وصف المرأة بالرجولة مثلا، كما تتحقق المطابقة بأن تشابه الشخصية الأدبية في أقوالها وأعمالها ومزاجها البطل التاريخي، وأن يكون بطل العمل الأدبي منطقيا مع نفسه، فالشجاع يظل شجاعا حتى آخر العمل، كما تتحقق المطابقة بمراعاة ذوق الجمهور، حتى وإن أدى ذلك إلى تناقض مع الحقيقة التاريخية.

ومن أهم الكتاب المسرحيين الذين ذاع صيتهم قبل تمكن المذهب الكلاسيكي "ألكساندر هاردي" و"جين ميري" و"بيار كورني". يمثل الكاتب الأول اتجاه الخروج عن القواعد الذي كان سائدا في الثلث الأول من القرن السابع عشر، حيث تختلط التراجيديا بالكوميديا ويمتد العمل المسرحي إلى عدة سنوات، وتكثر الحوادث والمفاجآت، ويمثل الكاتب الثاني اتجاه الالتزام بالقواعد، فبعدما كان مسرحه يتسم بنفس مواصفات مسرح "هاردي" بات يلتزم شيئا فشيئا بقواعد المسرحية التي كانت معروفة آنذاك ولا تطبق إلا نادرا، ويمثل الكاتب الثالث اتجاهي الخروج عن القواعد والالتزام بها باعتباره كاتبا مخضرما، كتب في البداية العديد من المسرحيات الكوميدية والتراجيدية وتأثر في كتابته لها بأدباء عصره إلا أن كتابته لمسرحية "السيد" وإثارتها لذلك الجدل الواسع في أوساط الأدباء والنقاد أثر عليه نوعا ما فحاول الالتزام بالقواعد الكلاسيكية رغم امتعاضه منها.

وبالإضافة إلى الثلاثي "هاردي" و"ميري" و"كورني" ظهر عدد من الكتاب الذين عاصروا "راسين" ونافسوه في كتابة التراجيديا أمثال "توماس كورني" و"فيليب كينو" إلا أن أعمال هذين الكاتبين وغيرهما لم يكتب لها النجاح والشهرة الذين كتبا لأعمال "راسين"، وظل "كورني" أهم كاتب تراجيديا سبق "راسين" وعاصره في نفس الوقت.

أما "راسين فقد بدأ حياته الأدبية بكتابة قصائد شعرية في مختلف المواضيع، وحينما أصبح معروفا في الأوساط الأدبية اتجه إلى عالم المسرح مما أدى إلى توتر علاقته بأساتذته في دير "بور رويال"، ووصل ذلك التوتر إلى حد القطيعة لاحقا. كتب على مدى سبعة وعشرين عاما إحدى عشر مسرحية تراجيدية لاقت في معظمها النجاح والشهرة مما تسبب في تألب الأعداء عليه من كل جانب، إذ كانت تصحب كل مسرحية يخرجها العديد من الانتقادات والمحاولات الرامية لإسقاطها، إلا أن علاقته الوطيدة بالملك والبلاط كانت ترجع كفته في كثير من المرات فيخرج من تلك المعارك الأدبية –التي كثيرا ما تطورت إلى حد التهجمات الشخصية– منتصرا.

مر "راسين" في حياته المسرحية بمرحلتين، مرحلة سار فيها على خطى "كورني" وغيره من الكتاب ومرحلة راح يجسد فيها تميزه وتجديده المسرحي بعدما ضمن لنفسه مكانة بين كبار كتاب المسرح في المرحلة السابقة. اختار لمسرحيته الأولى "مأساة طيبة" موضوعا كان الأدباء قد درجوا على معالجته في أعمالهم لدرجة الاستهلاك. فكانت هذه المسرحية تشبه العديد من أعمال "كورني" من حيث كثرة القتلى والنزعة البطولية والتركيز على الطموح والمؤامرات والدسائس، إلا أنها حملت لمسة من لمسات "راسين" التجديدية، ذلك أنها اتسمت بالبساطة وركزت على معالجة الأهواء وهي في مرحلتها الأخيرة، وبدا لنا أبطالها عاجزين عن التحكم بأنفسهم وخاضعين لقوة أكبر منهم وهي قوة الآلهة التي ستتحول في الأعمال اللاحقة إلى سيطرة العواطف والأهواء. وأتبع

"راسين" هذه المسرحية بمسرحية "الإسكندر" التي سار فيها على خطى المسرح المتأثر بروايات الحب والفروسية، فكانت مليئة بأحاديث الحب التي لا يكاد يخلو منها مشهد من المشاهد، إلا أنها حملت هي الأخرى بعض التجديد الذي تمثل في خلوها من الملابسات الكثيرة والأحداث المتداخلة، وتركيزها على الصراع الداخلي للعواطف.

وتبدأ المرحلة التجديدية لمسرح "راسين" بكتابة مسرحية "أندروماك"، وتشمل كل أعماله اللاحقة. فكل تلك الأعمال وإن حملت أحيانا طابع التقليد وهذا أمر طبيعي، فإن مظاهر التجديد برزت فيها بشكل أكبر. اتسمت شخصيات "راسين" في هذه الفترة بالواقعية، ذلك أنه صورها لنا محور تناقض بين مختلف الأهواء أو محور تناقض بين الأهواء والقيم الأخلاقية والاجتماعية، كما صورها أكثر استسلاما للعواطف والأهواء، وقد أتاحت له تجربته في قصر "فيرساي" التعرف على حقيقة الأمراء والأميرات التي عكسها في مسرحه. وقد دفعت واقعيته في رسم شخصياته بعض النقاد والأدباء إلى اتهامه بالفضاضة وعدم مراعاة ذوق الجمهور. ولأن "راسين" كان يحاول في كل مسرحية من مسرحياته تصوير الضعف البشري فقد احتلت المرأة مكانة بارزة لديه لأنها أكثر استسلاما لعواطفها من الرجل. ويمكن تقسيم شخصيات "راسين" إلى صنفين صنف المحبين المحبوبين الذين يمثلون الحب المشترك، وهي شخصيات مجاملة ورقيقة تتحدث لغة تنطوي على التظرف والرقة، تلك اللغة التي كانت متفشية في القرن السابع عشر، وصنف المحبين غير المحبوبين الذين يمثلون الحب المنفرد المشؤوم، وقد بدت قوة "راسين" التصويرية في وصف شخصيات هذا الصنف.

وأولى "راسين" اهتمامه في هذه المرحلة لتحليل الأهواء النفسية وخاصة الأزمات النفسية الحادة، والغوص في أعماق النفس البشرية وعرض تقلباتها وتناقضاتها، وقد كان لعاطفة الحب النصيب الأكبر من اهتمامه خاصة وأن أبناء جيله كانوا يحبذون ذلك الموضوع، فراح يصورالحب في مختلف أشكاله كالحب السطحي والحب اللاشرعي والحب الغيور الذي ركز عليه بشكل أكبر، حيث حلت الغيرة عنده محل الإرادة عند "كورني" فباتت الشعور الذي يسير بأحداث المسرحية إلى الأمام.

وتعتبر سمة البساطة التي دافع عنها "راسين" في أكثر من مقدمة من مقدمات مسرحياته أساس ثورته المسرحية، ذلك أن كل أعماله تكاد تخلو من الأحداث وتعتمد بالأساس على رسم مواقف وانفعالات الشخصيات في مواجهة ظروف معينة. ويحقق "راسين" تلك البساطة بوحدة الحبكة أي أنه يركز المسرحية في قصة واحدة، وحتى وإن كان هناك أكثر من خط درامي فإن تلك الخطوط تسير جنبا إلى جنب وتصل معا إلى نهايتها. كما تتحقق البساطة في مسرحياته بالاعتماد

على عدد قليل من الشخصيات مما يؤدي إلى وضوح علاقاتها ببعضها البعض، بالإضافة إلى معالجة الأهواء والعواطف وهي في مراحلها الأخيرة بدل تتبعها من البداية.

ويختار "راسين" ككل كتاب عصره موضوعات مسرحياته من التاريخ مما يضفي عليها الهيبة والشاعرية، فمرور القرون على الأحداث التاريخية يضفي عليها مزيدا من النبل والعظمة. فكل مواضيع مسرحياته مستمدة من التاريخ القديم ، سواء كان يونانيا أو رومانيا باستثناء مسرحية "بايزيد" التي استمد موضوعها من التاريخ العثماني القريب لعصره، إلا أن القرب الزمني يعوضه البعد المكاني لتلك البلاد، أي أن هذه المسرحية اكتسبت الهيبة والشاعرية من غرابة العادات والتقاليد والأمزجة. كما يلجأ "راسين" إلى التاريخ حتى يجسد أفكاره في ملامح فعلية بدل أن يجسدها في ملامح مجردة أو خيالية. ورغم أنه يصور العواطف والأهواء الإنسانية الخالدة إلا أنه يستحضر شخصياته كما صورها التاريخ، فهو وإن أراد أن يعبر عن نموذج عام في الحياة، منطلقا من شخصية واحدة للتعبير عن العديد من الشخصيات إلا أنه حافظا على فردية كل شخصية يصورها. ويخضع الحقيقة التاريخية أو الأسطورة للأحكام التي كان يصدرها الناس آنذاك على ألا يخرج على ما هو متعارف عليه، فهو لا يجد حرجا في الخروج على معطيات التاريخ أو الأسطورة شرط ألا يكون ذلك الخروج خاصا بالأبطال المشهورين أو الأحداث الرئيسية المعروفة، فهو في النهاية مبدع وليس مؤرخا، فيأخذ الشخصيات التاريخية بطابعها وملامحها العامة ويجعلها تتصرف على المستوى الدرامي في ظروف أخرى ومواقف مختلفة .

يقسم "راسين" مسرحياته إلى خمسة فصول منظومة على البحر الإسكندري، ويتميز أسلوبه بالدقة والتلقائية وتناغم الألفاظ ومرونة التراكيب، وهو أسلوب يلائم المواقف المختلفة إلا أنه يظهر قويا بشكل أكبر في تلك المواضيع التي تظهر فيها الأهواء وهي تحرك الشخصيات. أما الموقف التراجيدي فلا يتحقق بالنسبة لراسين بكثرة الدماء والقتلى، وإنما بعرض الشخصيات، وهي في معارك ضارية مع قوة أكبر منها تتمثل في الأهواء والعواطف، ولا تنجوا في النهاية إلا الشخصيات التي استطاعت التحكم في تلك الأهواء والعواطف ولم تخضع لها، ويتفق "راسين" في رؤيته هذه إلى التراجيديا مع مبادئ المذهب الجانسيني التي تربى عليها في دير "بور رويال"، فرغم قطيعته مع أساتذته بعد دخوله عالم المسرح إلا أن مذهبهم ظل كامنا في نفسه.

وافق "راسين" في كتابة مسرحياته المبادئ الكلاسيكية، ذلك أنه لجأ إلى النهل من التاريخ القديم ورأى أن استخدام العقل وعدم الاستسلام للعواطف سبيل النجاة من الهلاك، كما ركز على صراع العواطف والأهواء الثابتة في كل زمان ومكان، مما ضمن لأعماله الخلود، والتزم بالوضوح وجزالة التعبير، كما أن مسرحياته لم تخرج عن القواعد التي دعت الكلاسيكية إلى الالتزام بها،

كالوحدات الثلاث التي كان من السهل عليه الالتزام بها نتيجة اتسام مسرحياته بالبساطة، كما أخضع الحقيقة التاريخية لذوق الجمهور.

وتعد مسرحية "أندروماك" من أهم المسرحيات التي كتبها "راسين" باعتبارها المسرحية الأولى التي حملت سماته التراجيدية الخاصة، فأكثر النقاد اختلافا حول تفسير مسرحه بصورة عامة يتفقون على أن هذه المسرحية تشكل نقطة تحول كبيرة في حياته الأدبية، حيث نقل مجال المسرح من الصراعات الخارجية والأحداث المثيرة إلى عالم النفس الرحب.

وقد اقتبس "راسين" موضوع هذه المسرحية من الأساطير اليونانية القديمة. وسبق لأدباء كثيرين الحديث عن هذا الموضوع، إذ تحدث عن شخصية "أندروماك" "هوميروس" في ملحمة "الإلياذة" و"يوريبيديس" في مسرحيتي "الطروادیات" و"أندروماك"، كما تحدث عنها "فيرجيل" في ملحمة "الإنيادة". وقد صورها كل هؤلاء الأدباء امرأة فاضلة ومحبة لزوجها "هكتور" الذي قتل أثناء حرب "طروادة"، ولطفلها "أستياناكس" الذي قتل بعد نهاية تلك الحرب. وقد حافظ "راسين" على كثير من ملامح هذه الشخصية حينما جعلها تتصرف عنده في ظروف مغايرة، إلا أنه يؤكد في مقدمة مسرحيته هذه أن أبيات "الإنيادة" التي ورد فيها ذكر "أندروماك" هي التي أوحت له بكتابة هذه المسرحية، وأن عاطفتي الغيرة والانفعال اللتين تتميز بهما "هرميون" كانا الشيء الوحيد الذي اقتبسه من مسرحية "أندروماك" ليوريبيديس التي ينفي أي شبه بينها وبين مسرحيته رغم أنهما تحملان العنوان نفسه.

وقد عزل "راسين" موضوع مسرحيته عن الحوادث الخارجية التي لها علاقة بالحرب والسياسة وحصره في الجانب الإنساني من القصة فقط، مركزا كعادته على عاطفة الحب، فهي مسرحية بسيطة لم يعتمد فيها إلا على عواطف أبطاله وأهوائهم دون أن يلجأ إلى المؤثرات الخارجية، فصورهم لنا وهم فريسة لعاطفة الحب الهوجاء التي لا سبيل للسيطرة عليها والتي تدفعهم دفعا إلى حب من لا يبادلونهم الحب، وتلغي عندهم كل إرادة، مما يدفع بهم في النهاية إلى الهلاك. ولأن "راسين" ركز في هذه المسرحية على الجانب الإنساني من القصة فقط، فقد خلت من اللون المحلي المتمثل في العادات والتقاليد التي توحي بأنها شخصيات يونانية، بل إن هذه الشخصيات بدت أقرب إلى الفرنسيين منها إلى اليونانيين.

حافظ "راسين" في هذه المسرحية على قاعدة وحدة النغم إذ لا يوجد فيها مجال للترويح أو الكوميديا، فتبقى أعصاب شخصياتها وأعصاب الجمهور أو القراء مشدودة إلى غاية نهايتها. كما راعى مبدأ المطابقة وذلك بتجنبه الحديث غير اللائق أو تصوير المناظر الخليعة، كما حافظ على قاعدة المطابقة، حين صور كل شخصية بما يناسبها، فأندروماك و"هرميون" ورغم تناقض صفاتهما

إلا أنهما تصرفتا باعتبارهما امرأتين أي أنه لم ينسب إليهما صفتي الشجاعة الخارقة والإرادة الصلبة اللتين كثيرا ما كانت تتصف بهما بطلات "كورني"، كما أن كل شخصية من شخصيات هذه المسرحية شابهت من خلال أقوالها وأفعالها الشخصيات التاريخية التي تحدثت عنها الأساطير ولم تناقضها، بالإضافة إلى أن كل شخصية حافضت رغم ترددها واضطرابها على صفاتها ومزاجها إلى نهاية المسرحية، فلم تتغير أو تتبدل. كما راعى "راسين" ذوق الجمهور الذي يحقق هو الآخر قاعدة المطابقة، ذلك أنه أنهى مسرحيته بعدم إتمام زواج "أندروماك" من "بيروس" الذي قتل بمجرد انتهاء مراسيم عقد القران، فراسين يرى أن قيامه بذلك موافق لذوق الجمهور الذي ما كان ليتقبل زواج "أندروماك" من شخص آخر غير "هكتور" وما كان ليتقبل إنجابها لطفل من زوج آخر حتى وإن أثبت التاريخ أو الأسطورة ذلك، وهذا ما دفعه إلى الإبقاء على حياة الطفل "أستياناكس" وجعله يعيش مع أمه في الأسر في الوقت الذي أثبت كل الأدباء الذين تحدثوا عن شخصية "أندروماك" أنه قضى نحبه بمجرد نهاية حرب "طروادة"، فراسين أبقى على حياة الطفل وجعل الدفاع عن حياته هو ما يحرك "أندروماك" في المسرحية بالإضافة إلى وفائها لذكرى زوجها، كما راعى الكاتب ذوق الجمهور حينما أقصى مشهدي القتل والانتحار من التمثيل على خشبة المسرح واكتفى بسردهما على لسان شخصياته.

وقد بدا المغزى الأخلاقي واضحا من خلال هذه المسرحية حتى وإن لم يرم "راسين" إلى ذلك، وتمثل هذا المغزى في ضرورة التمرد على الأهواء والإصغاء لصوت العقل بدل الوقوع في نفس مصير "بيروس" أو"هرميون" أو"أورست".

كما حافظ "راسين" في هذه المسرحية على قاعدة الوحدات الثلاث فرغم أن الشخصيات الفاعلة هي أربع شخصيات إلا أن الموضوع لم يكن مشتتا، وحافظت المسرحية على وحدة موضوعها وذلك لعلاقة كل شخصية بالأخرى وتعلقها بالقرار الذي تتخذه، أما وحدتا الزمان والمكان فقد تحققتا بسبب تركيز الكاتب على دراسة الأهواء والعواطف دون اللجوء إلى الأحداث الخارجية التي تحتاج إلى زمن أطول وأماكن متعددة، كما تحققت وحدة الزمان نتيجة تناول الكاتب لتلك الأهواء والعواطف وهي في مراحلها الأخيرة أي أنه لم يتتبع مراحل نشأتها وتطورها، أما الأحداث التي وقعت في الماضي فقد كان الكاتب يستحضرها من خلال المواقف التي تقع فيها الشخصيات نتيجة ارتباطها بالماضي أومن خلال السرد، والذي كان يلجأ إليه أيضا حينما يورد الأحداث التي وقعت في أماكن متعددة، وهكذا جرت أحداث المسرحية كلها في مكان واحد وهو القصر، وفي فترة زمنية قصيرة جدا لا تتجاوز اليوم أو اليومين.

إذا حافظ "راسين" في مسرحية "أندروماك" على المبادئ الكلاسيكية وطبق قواعدها بدقة عجيبة تجعلنا لا نشعر أنه كان خاضعا لها، ذلك أنه في الحقيقة لم يخضع للقواعد لكن الموضوع الذي اختاره وطريقة معالجته له كانا مناسبين لتلك القواعد، وبذلك حق رأي النقاد الذين اعتبروا أن مسرحية "أندروماك" تمثل الكمال الكلاسيكي للتراجيديا.

قائمة المراجع

1. البطريق عبد الحميد، نوارعبد العزيز، التاريخ الأوربي الحديث من عصر النهضة إلى أواخر القرن الثامن عشر، دار الفكر العربي، دون طبعة، القاهرة، (1995).

2. نخبة من الأساتذة، تاريخ الأدب الغربي، جزء 2، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دون طبعة، دمشق، دون تاريخ.

3. حسيب الحلوي، الأدب الفرنسي في عصره الذهبي، دار الشرق العربي، دون طبعة، بيروت، دون تاريخ.

4. زبير دراقي، محاضرات في الأدب الأجنبي، ديوان المطبوعات الجامعية، دون طبعة، الجزائر، دون تاريخ.

5. ويل ديورانت، قصة الحضارة، ترجمة، فؤاد أندراوس، جزء 1، دار الجيل، دون طبعة، دون تاريخ.

6. حسام الخطيب، محاضرات في تطور الآداب الأوروبية، مطبعة طربين، دون طبعة، بغداد، (1975).

7. مجموعة من المؤلفين، تاريخ الآداب الأوروبية، ترجمة، صياح الجهيم، جزء 2، منشورات وزارة الثقافة، دون طبعة، دمشق، (2002).

8. رولان موسنييه، تاريخ الحضارات العام، ترجمة، يوسف أسعد داغر، فريد م داغر، جزء 4، منشورات عويدات، طبعة 3، بيروت، (1994).

9. عبد الحكيم حسان، مذاهب الأدب في أوربا، دار المعارف، طبعة 2، القاهرة، (1979).

10. أمينة رشيد، قصة الأدب الفرنسي، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،طبعة 1، القاهرة (1996).

11. فرد ب ميليت، جيرالدايدس بنتلي، فن المسرحية، ترجمة، صدقي حطاب، دار الثقافة، دون طبعة، بيروت، (1986)..

12. سيد حامد النساخ، البناء الدرامي للمأساة عند أرسطو، مكتبة غريب، دون طبعة، القاهرة، دون تاريخ..

13. دريني خشبة، أشهر المذاهب المسرحية ونماذج من أشهر المسرحيات، الدار المصرية اللبنانية. طبعة 1، القاهرة، (1999).

14. فوزي فهمي أحمد، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، طبعة 2، مصر، (1986).

15. محمد عبد الرحيم عنبر المحامي، المسرحية بين النظرية والتطبيق، الدار القومية للطباعة والنشر، دون طبعة، (1966).

16. مولين ميرشنت، كليفورد ليتش: الكوميديا والتراجيديا، ترجمة، علي أحمد محمود، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، دون طبعة، الكويت، (1979).

17. حمادة إبراهيم، بانوراما المسرح الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دون طبعة، مصر، دون تاريخ.

18. مجيد صالح بك، تاريخ المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، دون طبعة، القاهرة، (2000).

19. حميد علاوي، نظرية المسرح عند توفيق الحكيم، موفم للنشر، دون طبعة، الجزائر، (2008).

20. محمد كامل حسين، في الأدب المسرحي من العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة، دون طبعة، بيروت، (1960).

21. إيليا الحاوي، الكلاسيكية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، طبعة1، بيروت، (1980).

22. الأراديس نيكول، المسرحية العالمية، ترجمة، محمود حامد شوكت، جزء 2، منشورات مركز الشارقة للإبداع الفكري، دون طبعة، دون تاريخ.

23. مارڤن كارلسون، نظريات المسرح، عرض نقدي وتاريخي من الإغريق إلى الوقت الحاضر، ترجمة، وجدي زيد، جزء 1، مكتبة الأنجلو المصرية. دون طبعة، القاهرة، (1997).

24. عبد الرزاق الأصفر، المذاهب الأدبية لدى الغرب مع ترجمات و نصوص لأبرز أعلامها، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دون طبعة، دمشق، (1994).

25. عبد الرحمن الدواخلي، مقدمة مسرحيات راسين، مجلد 4، دار المعارف، دون طبعة، مصر، (1973).

26. يوسف عيد، المدارس الأدبية ومذاهبها، جزء1، دار الفكر اللبناني، طبعة1، بيروت، (1994).

27. رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دار العودة، طبعة 2، بيروت، (1975).

28. فيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة، فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، طبعة 3، بيروت، (1983).

29. ياسين الأيوبي، مذاهب الأدب، معالم وانعكاسات، دار العلم للملايين، طبعة2، بيروت،(1984)

30. علي درويش، دراسات في الأدب الفرنسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، (1973).

31. عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، مكتبة الأنجلو المصرية، دون طبعة، مصر، (1957).

32. محمد مندور، الكلاسيكية والأصول الفنية للدراما، دار النهضة، دون طبعة، القاهرة، (1999).

33. كليمان بورغال، جان راسين، ترجمة، منى النجار، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، طبعة 1، بيروت، 1980م.

34. مجموعة من المؤلفين، روائع التراجيديا في أدب الغرب، ترجمة، محمود السمرة، دار الكتاب العربي، دون طبعة، دون طبعة، بيروت، (1964).

35. عماد حاتم، مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية، الدار العربية للكتاب، دون طبعة، تونس، (1979).

36. جان راسين، مسرحيات راسين، فيدر، ترجمة، إيليا نعمان حكيم، إستير، ترجمة، أحمدعبد الله، أتالي، ترجمة، حسن نديم، مجلد 4، دار المعارف، دون طبعة، مصر، (1929).

37. لويس عوض، المسرح العالمي من أسخيلوس إلى آرثر ميلر، دار المعارف، دون طبعة، مصر، (1964) .

38. Jules Lemaître, Jean Racine Calmann, levy, Paris.

39. مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 124، 2005، نقلا عن الموقع: ((mailto :aru @ net .sy))

40. رياض عصمت، البطل التراجيدي في المسرح العالمي، دار الطليعة للطباعة والنشر، طبعة 1، بيروت، (1980).

41. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار العودة، دون طبعة، بيروت، (1975).

42. جان راسين، مسرحيات راسين، مأساة طيبة، ترجمة، أنور لوقا، الإسكندر، ترجمة، كوثر عبد السلام البحيري، أندروماك، ترجمة، طه حسين، مجلد1، دار المعارف، دون طبعة، مصر،(1969)

43. إيريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة، جبرا إبراهيم جبرا، المكتبة العصرية، دون طبعة، بيروت، (1968).

44. Alain Niderst , Racine et la tragédie classique, 3eme édition, presses universitaires de France, paris, (1995).

45. عبد الكريم جدري، الفن المسرحي، جزء 1، دار الفنك للنشر، طبعة 1، الجزائر، (1993).

46. Jean Racine, Andromaque, Britannicus, Union Européenne, (2000).

47. إمام عبد الفتاح إمام، معجم ديانات وأساطير العالم، مجلد 1، مكتبة مدبولي، دون طبعة، القاهرة، دون تاريخ.

48. عبد المعطي شعراوي، أساطير إغريقية، أساطير الآلهة الصغرى، جزء 2، مكتبة الأنجلو المصرية، طبعة 1، مصر، (1995).

49. هوميروس، الإلياذة، ترجمة، عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، طبعة 7، بيروت، (1991).

50. علي عبد الواحد وافي، الأدب اليوناني القديم، دار المعارف، دون طبعة، مصر، دون تاريخ.

51. جلبرت مورى، يوريبيديس وعصره، ترجمة، عبد المعطي شعراوي، دار الفكر العربي، دون طبعة، دون تاريخ.

52. إيليا الحاوي، يوريبيديس والمسرح الإغريقي، دار الكتاب اللبناني، طبعة1، بيروت، (1968).

53. فرجيل، الإنيادة، ترجمة، عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، طبعة 4، (1985).