آفاق الثقافة الحضارية
في الأسطورة
أوديب نموذجاً

للدكتورة / مؤمنة حمزة عبد الرحمن عون
مدرس الأدب والنقد
كلية الدراسات الإسلامية والعربية بنات بالإسكندرية
جامعة الأزهر

تقديم

تعد المثاقفة الحضارية أساسًا من أسس الحياة البشرية التي صاحبت الحضارات منذ مهدها؛ فالإنسان كائن اجتماعي بطبعه، فُطر علي الميل إلي تكوين الجماعات وتأسيس المجتمعات، وعبر هذه الدوائر الاجتماعية . على اختلاف نطاقها من الأسرة إلى القبيلة إلى الدولة إلى الأمة . يتم تبادل الخبرات والمعارف والرؤى والأفكار بصورة تلقائية نابعة من الطبيعة البشرية.

ومع تقدم العمران وتكوين الحضارات وتعمق فكرة الهويات، بدت تجربة المثاقفة كتحدٍ حضاري تستطيع الأمة من خلاله أن تثبت قدرتها على إثراء فكرها وإنماء معارفها، مع حفاظها على خصوصيتها وملامحها المميزة. وقد نهضت الأسطورة بالجانب الأكبر من عبء المثاقفة بين الحضارات الأولى للإنسانية، فكانت الوعاء الأشمل لاحتواء حضارة الأمة من معتقدات وفنون وعادات وتقاليد وتصور بدائي لعناصر الكون، عبر قالب قصصي فيه من الخيال والإثارة ما يجعله أسرع علوقاً بالذهن وأكثر تداولا وانتشارًا بين الشعوب.

وظلت المثاقفة الحضارية تقوم بدور فاعل في رحلة الفكر الإنساني، تسانده في نموه وازدهاره في علاقة طردية؛ فكلما ازداد الفكر الإنساني تقدمًا وازدهارًا كلما اتسعت مساحة المثاقفة بين الشعوب، حتى بلغت أوج اتساعها في عصرنا الحديث مع تقدم وسائل الاتصال والتكنولوجيا. مما جعل من تجربة المثاقفة الحضارية خطرًا يتهدد الكيانات الثقافية الضعيفة وينذر بتبدد ملامحها، وإن كان من المسلم به أنه ليس بمقدور أمة ما أن تقدم نموذجًا ثقافيًا بديلا يهمش ثقافة أمة أو يفرغها من محتواها، إلا أن هذا النموذج الثقافي البديل بإمكانه النيل من الكيانات الثقافية الضعيفة وتهديد أمنها.

وهذا ما يجعلنا نقف مليا، نراجع أنفسنا ونسائلها: أين نحن . كعرب ومسلمين . اليوم من تجربة المثاقفة الحضارية؟ وما تداعيات هذه التجربة على ثقافتنا؟ وهل نحن قادرون على المواجهة والصمود مع الحفاظ على هويتنا؟

لقد ألحت عليّ هذه التساؤلات مرارًا وتكرارًا شأني في ذلك شأن أي مسلم عربي غيور على حضارته وهويته وسط هذا الزخم المعرفي الذي تجاوز مرحلة المثاقفة الحضارية المقننة إلى العولمة والكونية والحداثة وما بعد الحداثة، فوجدت لزامًا عليّ . للإجابة على هذه التساؤلات . أن أقدم نموذجًا تطبيقيًا يثبت فعالية الحضارة العربية الإسلامية وقدرتها على احتواء الفكر الإنساني في شتى مراحله، مع تقديم نموذج مميز لا نعدم فيه روح الإسلام وعبق العروبة. ونشدت ضالتي في أسطورة "أوديب" وذلك بعرضها من خلال ثلاث حضارات هى: اليونانية القديمة ممثلة في سوفوكليس، والأوربية الحديثة ممثلة في أندريه جيد، والعربية الإسلامية ممثلة في علي أحمد باكثير.

ولكن لماذا الأسطورة ؟ ولماذا أوديب ؟ ولماذا سوفوكليس وأندريه جيد وعلي أحمد باكثير؟.

أما عن الأسطورة، فقد استشعرتها لحنًا كلاسيكيًا هادئًا يأسر الأرواح وينأى بها عن الصخب الفكري الذي غدا سمة واضحة من سمات العصر في شتى مجالات الفكر. ففيها معين من الرمز يجعلها قادرة على احتواء أعتى القضايا الفكرية وأشدها تأزمًا، وقد لجأ إليها الأدباء في العصر الحديث لكثرة ما أحيط بهم من مفارقات وتناقضات غدوا عاجزين عن تفسيرها حائرين في فهمها، وكأنهم يدورون في حلقة مفرغة عادت بهم إلى موقف الإنسان الأول من الكون، فاللجوء إلى الأسطورة يمثل وقفة احتجاج تلوح برفض الواقع المتناقض. وما أرى الأسطورة إلا طلل الفكر الإنساني، يقف عليه الأدباء وقفة الباكي المتألم الذي أثقلته هموم الواقع فراح يبحث في الماضي عن ذاته المستلبة، علّه يستطيع أن يحدد معالمها في المستقبل.

وبهذا تمثل الأسطورة برهة التحول من استلاب الذات في الحاضر إلى البحث عنها في الماضي لرسم رؤية مستقبلية، يعيد الأديب من خلالها تشكيل ذاته بطريقة توضح ملامح هويتها الضائعة، فتسهم في صنع المستقبل ليتحول موقف الأديب عبر الأسطورة من الرفض السلبي إلى الرفض الإيجابي الذي يقدم نموذجًا بديلا يسد الفجوة بين مخيلته وواقعه.

أما أوديب فما أشبهه بإنسان العصر الحديث؛ إنسان يبحث عن حقيقة ذاته وسط مجموعة من المفارقات التي عجز عقله عن استيعابها. وعبر صراعه في رحلة البحث عن الذات يغوص في أعماق النفس البشرية معبرًا عن همومها وآلامها سواء تجاه البشر أو تجاه القدر، مما جعل من أوديب ملحمة خالدة يتغني بها الأدباء في شتى العصور كلما حزبتهم الهموم، فيطرحون من خلال أبعادها الرمزية رؤاهم تجاه ما يجابهون من مشكلات سياسية كانت أو دينية أو اجتماعية، مما يفسر لجوء الأدباء إلى هذه الأسطورة في فترات الحروب الطاحنة التي ينجم عنها مثل هذه المشكلات.

وقد وقع الاختيار على سوفوكليس ممثلا للحضارة اليونانية بوصفه الأكثر عبقرية في إبداع هذه الأسطورة من الجانب الفني، فضلا عن كونه ممثلا لمرحلة انتقالية في الحياة اليونانية نتجت عن حروب متعددة غيرت ملامح المجتمع اليوناني، وأربكت الإنسان في تصور موقعه من الكون لاسيما الآلهة التي تتناقض إرادتها مع إرادته، فصور موقف أوديب من هذه التناقضات تصويرًا نابعًا من طبيعة الفكر اليوناني. وللسبب نفسه وقع الاختيار على أندريه جيد؛ حيث مثَّل مرحلة انهيار أخرى في الفكر الأوربي أعتى من تلك التي صورها سوفوكليس قديمًا، فبعد أن استقر الفكر الأوربي نسبيًا بظهور المسيحية، وبدت تتضح علاقة الإنسان بربه أتت الحرب العالمية الطاحنة التي عصفت بالقيم والثوابت، وأفقدت الإنسان الأوربي ثقته في المجتمع، ولم تستطع المسيحية احتواءه نظرًا للممارسات الكهنوتية الخاطئة من رجال الدين، فاجتاحت أوربا موجة إلحادية عارمة عبر الفلسفات المادية التي تعبر عن قلق الإنسان وحيرته ولا مبالاته بالحياة من حوله، لشعوره بالجبرية التي تسلبه إرادته، فلم يجد إرادته إلا في عدم اكتراثه بالألم ومسبباته ومجابهته بشجاعة تنم عن اهتمام الفرد بذاته فقط، مع طرحه لشتى القيم والثوابت الدينية والاجتماعية، فبدا لنا أوديب وجوديًا قلقًا حائرًا ملحدًا رافضًا لسلطة الإله.

وكما كانت الحرب دافعًا لكل من سوفوكليس وأندريه جيد للبحث عن ذاتهم عبر أوديب، فكانت كذلك نكبة فلسطين دافعًا لعلي أحمد باكثير لأن يبحث عن

الإنسان العربي المسلم، ويحدد موقفه من المجتمع ودوره المنوط به. ولكنه بحث عن ذاته من منظور إسلامي، فلم تسلمه الحرب إلى الإحساس بالهزيمة والانكسار كما فعلت بأوديب اليوناني، ولم تسلمه إلى القلق والإلحاد مثلما فعلت بأوديب الأوربي، بل دفعته إلى البحث عن مواطن الخلل ومحاولة إصلاحها، فبدا أوديب بروح إسلامية تدفعه نحو الإيجابية والتعقل ووضع الأمور في نصابها.

ووفقًا للمنهج الذي ارتأيته محققًا لأهداف الدراسة فقد أتى البحث في ثلاثة مباحث:

. **المبحث الأول** ألقيت فيه الضوء على بعض جوانب الأسطورة المتصلة بالمثاقفة الحضارية، إذ لم أتناولها من حيث النشأة والتطور والتصنيف والتعريف، فليس هذا مجال بحثي فضلا عن أن عشرات المؤلفات تصدت لهذا الأمر، وإنما تناولتها بوصفها قيمة معرفية حفظت العديد من الأفكار والمعارف وعملت على إذاعتها في كثير من الأمم، كما بينت دلالتها في النسق القرآني موضحة فعاليات مثاقفة الفكر الإسلامي مع الأسطورة؛ إذ طرح بعض أفكارها، وهذب بعضها بما يتناسب مع العقلية الإسلامية، وأبقى على البعض الآخر كما هو لصواب حكمه. ثم بينت العلاقة بين الأسطورة والخرافة والفرق بينهما، معرجة على مفهوم المثاقفة الحضارية ومراحل تطوره، مشيرة إلى تجربة الفكر الإسلامي العربي مع المثاقفة.

. **والمبحث الثاني** تناولت فيه أوديب بين حضارات ثلاث؛ حيث أشرت فيه إلى أصل الأسطورة في التراث الشعبي اليوناني ثم عرضت أحداث الأسطورة في المسرحيات الثلاث : أوديب ملكًا لسوفوكليس، وأوديب لأندريه جيد، ومأساة أوديب لعلي أحمد باكثير . مشيرة إلى الانزياحات التي بدت عند كل منهم لترسم ملامح أوديب وفق الحضارة التي يحيا في كنفها.

. **أما المبحث الثالث** فيوضح تجليات المثاقفة في المسرحيات الثلاث؛ حيث يلقي الضوء على نقاط التمايز الخاصة بكل حضارة، والتي صهرت أوديب في بوتقتها لتطبعه بطابعها وتشكله وفق ملامحها. وحصرت هذه النقاط في عناصر ثلاث هى: شخصية أوديب، والصراع، وتيمات النص المسرحي والتي انقسمت بدورها

إلى تيمتين هما: "اعرف نفسك"، و"كبش الفداء" وحرصت في ذلك كله على أن أوضح العناصر الفنية التي استعان بها كل منهم لرسم فكرته.

وبعد فالتصدي لتحليل مأساة مثل مأساة أوديب أمر ليس بالهين؛ فقد تناولها عظام الأدباء والمحللين في كل الآداب، مما يجعل الباحث يتردد كثيرا بل ويحجم أحيانًا عن تحليلها؛ لأنه لن يفي بالغرض لعظم ما في هذه المأساة من المعاني الإنسانية المشعة بالرمز. ولكن لي أسوة في أديبنا الكبير توفيق الحكيم حيث صرّح في مقدمة مسرحيته "الملك أوديب" أنه حينما تصدى لتأليف هذه المسرحية انتابه جزع، ثم أحجم عن ذلك لفترة لمَّا قرأ كتابات السابقين عن أوديب من شعراء وناثرين أمثال كورني وفولتير وأندريه جيد وغيرهم، لِما رأى في إبداعاتهم من إخفاق يقصر دون معاني الأسطورة وعظمتها، حتى غامر أخيرًا ونهض لهذا العبء مشجعًا نفسه قائلا: "فلأعمل وأخطئ خيرًا من أن أجزع وأقعد". فقد اجتهدت ما وسعني الاجتهاد حتى أنجزت هذا الجهد المتواضع، فما كان من توفيق فمن الله ﷻ ، وما كان من إخفاق فمن نفسي.

المبحث الأول
عبق الأسطورة و رؤى المثاقفة

الأسطورة والقيم المعرفية [١]

لقد جهد الإنسان منذ البدايات الأولي في تفسير حقائق الكون من حوله باحثًا عما يقف وراء قوى الطبيعة الغامضة ويسيطر عليها. فتوصل إلي وجود قوى إلهية تفوق فعالياتها في الكون كل طاقاته وقدراته، فبدأ يرسم تصورًا لتلك القوي محاولا استعطافها والتقرب منها ومن ثم بدت في الأسطورة فكرة الدين بشقيها: "الاعتقادي" و"الطقسي"؛أما الاعتقادي فيستخدم الأسطورة أداة للمعرفة والفهم والكشف، بينما الطقسي يستهدف استرضاء الآلهة والتعبد لها. وهكذا أضحت الأسطورة أسلوبًا في المعرفة والكشف ووضع نظام مفهوم يقنع به الإنسان ويحدد فيه مكانه ودوره في الكون فكانت: "الإطار الأسبق والأداة الأقدم للتفكير الإنساني المبدع الخلاق، الذي قادنا علي طول الجادة الشاقة التي انتهت بالعلوم الحديثة والمنجزات التي تفخر بها حضارتنا القائمة"[٢]. وظلت الأسطورة تمثل القالب الفكري الأكبر الذي يحتوي علي إبداع البشر في شتي المجالات حتى ظهرت فلسفات أفلاطون وسقراط وأرسطو والتي حطت من شأن الأسطورة.

وبظهور اليهودية والمسيحية تأكدت مصداقية بعض ما ورد في الأساطير المتصلة ببدء الخليقة مثل أسطورة التكوين الأولي المعروفة بـ "إينوما إيليش" أو "عندما كان في العلاء" فإنك تجد ثمة تشابه بين القصتين الواردتين في كل من "الرُقُم البابلية" و "التوراة" علمًا بأن هذه الأسطورة قد دونت قبل سفر التكوين بعدة قرون[٣]. وكأسطورة هبوط الإله من السماء وموته وبعثه بعد ذلك وصعوده إلي السماء مرة أخري[٤]. وكذا أسطورة الملك "حمورابي" حيث وصفت تلك الأساطير الملك حمورابي بصفات الأنبياء "وكشفت النقوش الأثرية التي عثر عليها في مدينة سوس عام ١٩٠٢ وجه الملك حمورابي وهو يتلقي القوانين من مردوخ الرب الموكل بالإنسان عند البابليين[٥]... واسم "حمو . رابي" يعني "محامي الرب"، كما نقول في يومنا "حامي الدين"، أي "الحارس من قبل الله علي حدوده" وقد حاول

"ديورانت" أن يرسم ملامح شخصية حمورابي من خلال فهمه للأسطورة فوصفه بأنه: "يفيض حماسة وعبقرية، عاصفة هوجاء في الحرب، يقلّم أظافر الفتن، ويقطع أوصال الأعداء... نشر لواء السلام... وأقام منار الأمن والنظام بفضل سفر قوانينه التاريخي العظيم"(٦).

وهذا يدعونا إلي القول بأن هذه الأساطير ليست في مجملها محض خيال من البشر وإنما بعضها مدعوم بمعلومات مستقاة من مصادر موثوقة، وربما تشير هذه المصادر إلي الأنبياء والرسل الذين لم يصلنا من خبرهم شيء، وقد أشار إليهم القرآن الكريم بقوله ﷻ : "إِنَّا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ كَمَا أَوْحَيْنَا إِلَى نُوحٍ وَالنَّبِيِّينَ مِنْ بَعْدِهِ وَأَوْحَيْنَا إِلَى إِبْرَاهِيمَ وَإِسْمَاعِيلَ وَإِسْحَقَ وَيَعْقُوبَ وَالأَسْبَاطِ وَعِيسَى وَأَيُّوبَ وَيُونُسَ وَهَارُونَ وَسُلَيْمَانَ وَآتَيْنَا دَاوُودَ زَبُوراً (١٦٣) وَرُسُلاً قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلاً لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ وَكَلَّمَ اللَّهُ مُوسَى تَكْلِيماً (١٦٤)"(٧).

ومن الملاحظ وجود تكامل معرفي بين الأساطير بعضها البعض علي اختلاف مكان الأسطورة، وزمانها، والأمة التي تداولتها، وذلك فيما يخص القضايا الفكرية الكبرى التي تشغل الإنسان. كقضية الخلق، وأصول الأشياء، ودور القوي الربانية في حياة الإنسان. وهذا يفسر وجود نماذج بشرية مشتركة بين أساطير الأمم بمسميات مختلفة (فأنانا" السومرية هي "عشتار" البابلية وهي ذاتها "أناة" الأوغريتية وهي "إيزيس" المصرية وهي "أفروديت" عند اليونان، هذا الاشتراك إنما يشير إلي وحدة هذا التراث وإنه ليس ضربًا من الخرافة كما يُظن")(٨).

فالأسطورة تشكل وحدة ثقافية مشتركة ومتداولة بين سائر الأمم والشعوب؛ هذه الوحدة المعرفية جزء أصيل لا يُستهان به في تاريخ البشرية، وينبغي أن ينظر له بعين الاعتبار، نظرًا لقوة اعتقاد هذه الأمم فيما سطروه ودونوه من معارف ومعتقدات وبطولات ومنجزات حضارية هي الأمثل بالقياس إلي عصورهم، ولأهميتها لديهم فقد عبروا عنها في أكثر من قالب فني؛ فدونوها في قراطيسهم، ورسموها علي جدران معابدهم، ومثلوها في مسارحهم، وتغنوا بها في منتدياتهم، وعزفوا لها ألحانهم. فأضحت أفكارها محفورة في ذاكرة البشرية.

ونظرًا لشمولية معارف الأسطورة فقد جهد النقاد والباحثون في محاولة تفسيرها وتحديد مضمونها، *واستكناه* حقيقتها:

. فهناك من اعتبرها تراكمًا لنتاج الفكر الإنساني المبدع في مجال الأدب، حيث تروى بداية في صورة أمثال ثم تكتمل في شكل قصة فتكون الأسطورة.

. وهناك من عزاها إلي الظواهر الطبيعية ، ومحاولة تفسيرها.

. وهناك من ابتعد بها عن مجال الخيال، واعتبرها ملاحظات واقعية ورصدًا لحوادث جارية.

. وهناك من يرى أنها مستمدة من طقوس انقطعت الصلة بممارسيها، فأصبحت الطقوس خالية من المعني والسبب والغاية، فأتت الأسطورة لتفسر هذه الطقوس.

. وهناك من رآها استجابة لرغبات نفسية مكبوتة تنطلق من عقالها بعيدًا عن العقل الواعي ليفسح المجال للخيال ويملأ الأسطورة بالرموز.

. وهناك من أخضعها للفكر الذرائعي؛ حيث يرفض أن تكون الأسطورة بدافع البحث عن المعرفة، أو تفسير الطقوس العجيبة، أو رصد تاريخ الأمم، أو استجابة لبواعث نفسية كامنة في اللاشعور، بل يراها تنتمي لعالم الواقع وتهدف إلي تحقيق غاية نفعية قد تكون ترسيخ عادات قبلية معينة، أو تدعيم سيطرة عشيرة أو أسرة أو نظام اجتماعي.

. بينما هناك من اعتبرها ظاهرة لغوية مليئة بالرمز؛ حيث تكمن أهميتها في تقديمها حكايا تشرح بلغة الرمز حشدًا من الأفكار الدينية والفلسفية والأخلاقية[٩].

وباستقراء الاتجاهات السابقة نجدها تدور جميعها حول فكرة مشتركة وهي أن الأسطورة تلبية لحاجات الإنسان، وقد تكون تلك الحاجات معرفية أو فنية أو اجتماعية أو نفسية أو نفعية أو لغوية. فهي بشكل مبسط تعبير عن رد فعل الإنسان تجاه ما يواجهه في الحياة من ظواهر سواء داخل نفسه أو خارجها.

ونظرًا لتعدد أطروحات الأسطورة وشمولية منطلقاتها، فإنه من الصعوبة بمكان أن يقف الباحث على تعريف محدد يؤطر مفهومها في رؤية جامعة مانعة،ولكن من قبيل المقاربة يمكن أن يقال في مفهومها: "إنها حكاية إله، أو شبه إله، أو كائن خارق، تفسر بمنطق الإنسان البدائي ظواهر الحياة والطبيعة، والكون

والنظام الاجتماعي وأوليات المعرفة، وهي تنزع في تفسيرها إلى التشخيص والتمثيل والتجسيم، وتنأى عن التحليل والتعليل، وتستوعب الكلمة والحركة والإشارة والإيقاع، وقد تستوعب تشكيل المادة، وهي عند الإنسان البدائي عقيدة لها طقوسها، فإذا ما تعرض المجتمع الذي تتفاعل معه الأسطورة لعوامل التغير، تطورت الأسطورة بتطوره. وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى، فتنفرط عقدتها، وتنحدر إلى سفح الكيان الاجتماعي، أو ترسب في اللاشعور، وتظل على الحالين عقيدة، أو ضرباً من ضروب السحر، أو ممارسة غير معقولة، أو شعيرة اجتماعية"(١٠).

الأسطورة في السياق القرآني:

وردت كلمة الأساطير في القرآن الكريم في تسع مواضع هي: "الأنعام ٢٥" و "الأنفال ٣١" و "النحل ٢٤" و "المؤمنون ٨٣" و "الفرقان ٥" و "النمل ٦٨" و "الأحقاف ١٧" و "القلم ١٥" و "المطففين ١٣". وهي في المواضع التسع أتت مضافة إلي كلمة "الأولين" ولم تأت مفردة، والإضافة تشير إلي التلازم. وسواء أكانت الإضافة هنا بمعني "اللام" أو "من" فإن المقصود بها تحديد مصدر الأساطير وهي أنها للأولين، حيث وردت تلك الكلمة دائما في سياق الجدل حول مصدر الوحي، فكان الشغل الشاغل للمشركين إثبات تطابق ما بين القرآن الكريم وأقوال السابقين في بعض المعلومات التي تخص التوحيد وكيفية الخلق وقضايا البعث والحساب والثواب والعقاب. فقد سمعوا بهذه الأفكار من قبل عبر أساطير الأمم السابقة ولم يلقوا لها بالا لأنها لم تكن تؤرقهم في شيء، ولكن الأمر اختلف حينما أصبحت تلك القضايا ضمن تشريع سماوي علي يد فرد من أفراد مجتمع قبلي تحكمه النزعات القبلية وتوجهه العصبيات المقيتة. فأضحي الأمر تنافسًا علي زعامة سياسية، وقيس بمنظور سياسي أكثر من كونه منظورا عقديا.

والدليل علي ذلك أن الحنفاء كانوا يدينون بعقيدة التوحيد ويتفهمون كثيرًا من مبادئ الإسلام ومع ذلك لم يعترضهم المشركون، ولم نسمع عن إيذائهم لهم لأن الحنفاء . برأي المشركين . لم يمسوا الزعامة السياسية في شيء. أما وقد أصبح

مصدر التشريع واحدًا، فهذا يعني أن الانصياع له يؤذن بزعامته السياسية، ومن ثم سعوا جاهدين لإثبات عدم أحقيته بذلك، وأنه لم يأت بجديد، وأن ما يقوله قد سمعوه من قبل في أساطير الأولين؛ فمصدره ليس وحيًا إلهيًا وإنما هو نقل عن الآخرين. ولهذا ادعوا أنهم بمقدورهم الإتيان بمثله لأنهم سمعوا أشباهه من قبل: "وَإِذَا تُتْلَى عَلَيْهِمْ آيَاتُنَا قَالُوا قَدْ سَمِعْنَا لَوْ نَشَاءُ لَقُلْنَا مِثْلَ هَذَا إِنْ هَذَا إِلَّا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (٣١) وَإِذْ قَالُوا اللَّهُمَّ إِنْ كَانَ هَذَا هُوَ الْحَقَّ مِنْ عِنْدِكَ فَأَمْطِرْ عَلَيْنَا حِجَارَةً مِنَ السَّمَاءِ أَوِ ائْتِنَا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ (٣٢)"[١١].

فمثار الجدل في هذه الآيات هو مصدر الوحي ولذلك حينما أرادوا التأكد من الوحي حددوه بقولهم "من عندك"، لأنهم ينفسون علي "محمد" صلي الله عليه وسلم أن حباه الله تعالى بالوحي. وقد ذكر ابن كثير في تفسير هذه الآية رواية مفادها أن قريشًا قالت بعضها لبعض: محمد أكرمه الله من بيننا (اللهم إن كان هذا هو الحق من عندك) الآية فلما أمسوا ندموا علي ما قالوا، فقالوا: غفرانك اللهم. فأنزل الله (وما كان الله معذبهم وهم يستغفرون)[١٢].

ولهذا حينما سئلوا عما أنزله الله، قالوا: "أساطيرُ الأولين" بالرفع لا بالنصب. قال تعالي: "وَإِذَا قِيلَ لَهُمْ مَاذَا أَنْزَلَ رَبُّكُمْ قَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ (٢٤)"[١٣].ودلالة الرفع هنا هو الوصف المباشر للقرآن بأنه أساطير الأولين دون إثبات الإنزال لأن التقدير في حالة الرفع هو: "أساطير الأولين"، أما في حالة النصب سيكون التقدير: (أنزل ربنا أساطير الأولين) وهم ينكرون مبدأ الإنزال. يقول الإمام الشوكاني: "(قالوا أساطير الأولين) بالرفع: أي ما تدّعون أيها المسلمون نزوله أساطير الأولين ، أو أن المشركين أرادوا السخرية بالمسلمين فقالوا المنزل عليكم أساطير الأولين وعلي هذا فلا يرد ما قيل من أن هذا لا يصلح أن يكون جوابًا من المشركين وإلا لكان المعني الذي أنزله ربنا أساطير الأولين والكفار لا يقرون بالإنزال"[١٤]. وحري بالذكر أن سورة النحل بدأت بالتأكيد علي إلهية الوحي وأن الله يصطفي من عباده من يختاره ليتلقى وحيه: "يُنَزِّلُ الْمَلَائِكَةَ بِالرُّوحِ مِنْ أَمْرِهِ عَلَى مَنْ يَشَاءُ مِنْ عِبَادِهِ أَنْ أَنْذِرُوا أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنَا فَاتَّقُونِ (٢)"[١٥].

وفي سورة الفرقان يصرح المشركون بأن مصدر هذا الكلام ليس من الله وأنه من قوم آخرين: "وقالوا أساطير الأولين"، فالمناط هنا ليس التصديق أو التكذيب لمضمون الرسالة بقدر ما هو نفي كونها وحيًا وإثبات بشريتها، لذا جاء الرد عليهم بالتأكيد علي أن مصدر الوحي هو الله جل شأنه "قُلْ أَنْزَلَهُ الَّذِي يَعْلَمُ السِّرَّ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِنَّهُ كَانَ غَفُورًا رَحِيمًا (٦)"[١٦].

والتشكيك في مصدر الوحي جعلهم يتخبطون في وصف الرسول صلي الله عليه وسلم، فوصفوه بأنه ساحر وكاهن وشاعر، وتتفق هذه الأوصاف جميعها بأن مصدرها الجن، وذلك ليؤكدوا بأنه أعين علي هذا القرآن فيما هو غيبي بالجن، وفيما هو قد مضى بأساطير الأولين لنفي أن يكون محمد رسولا مصطفي من بينهم، ولهذا طمأن الله رسوله بقوله: "قَدْ نَعْلَمُ إِنَّهُ لَيَحْزُنُكَ الَّذِي يَقُولُونَ فَإِنَّهُمْ لَا يُكَذِّبُونَكَ وَلَكِنَّ الظَّالِمِينَ بِآيَاتِ اللَّهِ يَجْحَدُونَ (٣٣)"[١٧]. أي أن الأمر محض عناد واستكبار ولكنهم يعلمون في قرارة أنفسهم صدق ما تقول.

ونخلص مما سبق إلي أن القرآن الكريم اعترف بالأساطير وأقر علي لسان المشركين تناقل الخبرات والمعارف عبرها وتداولها بين الأمم والشعوب المختلفة وأن ما أتى به الرسول صلي الله عليه وسلم . حسب ظنهم . ما هو إلا اقتباس من هذه الأساطير، فقد سمعوها ووعوا ما فيها؛ لكنهم لم يعنوا بتصديقها أو تكذيبها، بل هم يقنعون ببعض ما فيها؛ فيعلمون أن الكون له إله واحد وهم يعبدونه ويتقربون إليه بالأوثان. ولعل في رد أبي لهب علي الرسول الكريم صلي الله عليه وسلم . فيما رواه ابن عباس . "تبا لك ألهذا جمعتنا"[١٨]. لعل في هذا الرد ما يشير إلي أنه لم يخبرهم بجديد وأنهم يعلمون ذلك من أساطير السابقين وكتبهم بما فيها التوراة والإنجيل، مما يوضح أن الأسطورة عندهم لا تعني بالضرورة الخرافات أو الخزعبلات.

فهم يعتقدون بصحة بعض أفكارها، ولكنهم حرصوا علي وصف القرآن بالأساطير للتأكيد علي جانب تناقل الأفكار والمعارف عبر الأسطورة وأن ما أتي به الرسول الكريم صلي الله عليه وسلم . بحسبهم . ما هو إلا تكرار لتلك الأساطير؛ لينفوا عنه أحقيته بالزعامة والريادة وإن كان ثمة تكذيب أو تسفيه لما رأوه متشابهًا

مع الأساطير فالهدف منه تسفيه الدعوة والحط من شأنها وليست الأسطورة مقصودة لذاتها. وإلا فهل كان وصفهم للرسول بأنه شاعر يقتضي بالضرورة تكذيبهم للشعر أو تقليلهم من شأنه؟! إنما أرادوا أن يثبتوا أن للرسول شيطانًا يلقي عليه القرآن كما أن للشاعر شيطانا يلقي عليه الشعر. وكذلك وصفهم للقرآن بأنه أساطير الأولين لم يكن الهدف منه التقليل من شأن الأساطير أو تكذيبها بقدر ما أرادوا أن ينفوا صلة القرآن الكريم بالسماء.

وهكذا نجد الأسطورة هي المصدر الأول منذ القدم في تناقل المعارف والخبرات بين الأمم، وبالرغم من عدم اكتراث العرب قديمًا بهذا النوع من القصص ، إلا أنهم أفادوا من وظيفتها المعرفية المضطلعة بتثاقف الحضارات وتلاقح الأفكار والخبرات.

الأســـــطورة والخــرافـــة:

تبين مما سبق أن الأسطورة ليست مجرد قصة تروي للتسلية وليست محض خيال وليست أفكارها قاصرة علي أمة دون الأخرى، فالتثاقف بالأسطورة وتناقل الخبرات والمعارف عبرها معروف منذ القدم، إذ بدت بمثابة الوعاء الفكري الأشمل للبشرية، والأكثر رواجًا وانتشارًا بين الأمم، ولذلك يقول عنها ريشاردز: "إن الأساطير العظيمة ليست أوهاماً، بل هي منطوق النفس الإنسانية كلها، وهي من ثم لا يحيط بها التأمل، ولا نأتي على كل ما فيها، وهي ليست متعة، أو ملاذًا للهرب، حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية، ولكنها هي تلك الحقائق نفسها، معروضة ممثلة. هي الإدراك الرمزي لتلك الحقائق، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها، وتقبلها بالرضى. ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا، وتتوحد قوانا، وينضبط نمونا ومن خلالها أيضاً يتزن كياننا المضطرب، ويلتئم وجودنا المشعث، وبهذه الأساطير يطمئن التناقض، وينسجم النشاز في الأشياء"(١٩).

ولكن ارتباط الأسطورة بالعجائبي جعلها تقترن في أذهان الكثيرين بالخرافة، والعجائبي لا يعني تضمين النص حقائق غير معروفة، بل وسائل غير معروفة

في وعي الحقائق وإدراكها، إنه استغوار للواقع، ولكن بوسائل غير واقعية، تحرر الإنسان من المألوف، وتنبهه إلي المفارقات التي لا يجد لها تفسيرًا[٢٠].

فالخرافة في الأسطورة كامنة في وسيلة التعبير وأداة التصوير وليست في حقيقة الحدث، كما أن الحكم علي الخرافة أمر نسبي يختلف باختلاف الشعوب وتباين مخيلاتهم تبعًا لتباين بيئاتهم ومعتقداتهم، فما هو حقيقة مؤكدة عند قوم يعد خرافة عند آخرين؛ فإذا نظرنا إلي حادثة الإسراء والمعراج مثلا فهي عندنا . نحن المسلمين . حقيقة ثابتة لا مراء فيها، بينما هي عند غيرنا من قبيل الخرافة، وهكذا الأسطورة تعبر عن حقائق لدي معتقديها بينما يراها غيرهم خرافة، ومن ثم اقترنت الأسطورة بالخرافة.

ويحضرني في هذا المقام حديث خرافة الذي روى عن السيدة عائشة أم المؤمنين . رضي الله عنها . حيث قالت: "حدّث رسول الله صلي الله عليه وسلم نساءه ذات ليلة حديثًا فقالت امرأة منهن: يا رسول الله كأن الحديث حديث خرافة، فقال: أتدرون ما خرافة؟ إن خرافة كان رجلا من عذرة أسرته الجن في الجاهلية فمكث فيهن دهرًا طويلا ثم ردوه إلي الإنس فكان يحدث الناس بما رأى فيهم من الأعاجيب، فقال الناس: حديث خرافة"[٢١].

فإن ما يرويه الرجل فيما رآه عند الجن حقيقة يقتنع بها تمام الاقتناع بينما يراها الآخرون خرافة وباطلا، ومن ثم درج استعمال الكلمة وصارت مثلا لكل ما لا يصدق فيقولون "حديث خرافة" ونراها كثيرًا في بطون الكتب حتى إن رجلا كالألوسي في مؤلفه (روح المعاني) استخدم المصطلح "حديث خرافة" خمس عشرة مرة لتسفيه فكرة ما أو تقويضها[٢٢] .

ونظرًا لهذه النسبية في الحكم اختلطت الأسطورة بالخرافة عند البعض، بينما الواقع أنهما مختلفان. فالأسطورة تحكي حدثًا تاريخيًا[٢٣] بوسيلة عجائبية رمزية يتدخل الخيال في صياغتها، بينما الخرافة لا أساس لها في الحقيقة. ولهذا فهي "لا تعتمد الحدث أساسًا لها، وإنما تعتمد البطل"[٢٤].

فالخرافة محض خيال وقد يكون أبطالها من البشر أو الحيوانات أو الجن وتشترك جميعها في أنها ليس لها أصل واقعي حتى وإن كانت بغرض الوعظ

والإرشاد، ومن ذلك قصص كليلة ودمنة[٢٥]. فهي قصص وحكايا مليئة بالفانتازيا أو العجائبية وليس لها أصل واقعي تنطلق منه. فالأسطورة والخرافة يشتركان في التصوير العجائبي ويفترقان في الأصل الواقعي.

وهذه العجائبية التي تميزت بها الأسطورة أكسبتها اتساعًا وشمولية وقابلية للتطويع لسائر الثقافات والمعتقدات، فترى الشخصية الأسطورية الواحدة تتردد عند أكثر من أمة ولكن بأسماء مختلفة وتفاصيل متفاوتة. ولهذه التفاصيل من السحر والإمتاع ما يجذب العقول ويأسر الألباب، فتظل الأسطورة عالقة في الوجدان الجماعي بما تترجمه عاداتهم من معتقدات كامنة في قلب الأسطورة.

وإنه لمن العجيب أن نجد في مجتمعاتنا بعض الطقوس الأسطورية مستمرة حتى اليوم! ومن هذا القبيل هيمنة بعض الأفكار الأسطورية المتعلقة بالقمر في حال خسوفه؛ حيث تروي الأسطورة أن الحيتان تحاول إعادته إلي الماء حيث خرج منه . حسب الكنعانيين وبلاد الرافدين . أو أن حوريات النيل اختطفته . حسب المصريين . فنرى حتى اليوم لدي الثقافات الشعبية خروج الأطفال والنساء إلي الشوارع وهم يقرعون الطبول ليخيفوا من خنق القمر سواء كان الحوت أو الحوريات. ومن تداعيات الأساطير حول القمر أيضا "حلاقة قمة الرأس بشكل حلقة مستديرة كالقمر البدر. من أسماء القمر حل . آق تشكل معا حلاق وهو كاهن معبد القمر. كان يصنع هذه الشعيرة في رؤوس المتعبدين بمثابة العماد"[٢٦].

ولعل هذا يفسر نهي الرسول الكريم صلي الله عليه وسلم عن القزع للقضاء علي هذه العقيدة الفاسدة وعدم التشبه بمعتقديها وذلك فيما رواه البخاري عن: عبد الله بن عمر . رضي الله عنهما . أنه قال: "سمعت رسول الله صلي الله عليه وسلم ينهى عن القزع. قال عبيد الله: وما القزع؟ فأشار: لنا عبيد الله قال: إذا حلق الصبي وترك ها هنا شعرة وها هنا وها هنا فأشار لنا عبيد الله إلي ناصيته وجانبي رأسه. قيل لعبيد الله: فالجارية والغلام؟ قال لا أدري هكذا قال الصبي. قال عبيد الله: وعاودته فقال: أما القصة والقفا للغلام فلا بأس بهما لكن القزع أن يترك بناصيته شعر وليس في رأسه غيره"[٢٧].

ومن العجيب أن نرى من يبرر نهي الرسول الكريم صلي الله عليه وسلم عن القزع أنه من باب محبته . صلي الله عليه وسلم . للعدل حتى لا تظلم الرأس بحلق بعضها وترك بعضها، فيكون بعضها كاسيًا وبعضها عاريًا(٢٨).

وكذا من بقايا الفكر الأسطوري التي رفضها الإسلام الصلاة في أوقات طلوع الشمس والزوال والغروب، ذلك أن بعض عرب الجاهلية كانوا يقدسون الشمس وأقاموا لها صنمًا كبيرًا بيده جوهرة علي لون النار، وله بيت وسدنه وحجاب، وكانوا يأتون البيت ويصلون فيه ثلاث مرات في اليوم في الأوقات المذكورة(٢٩).

مما يفسر نهيه صلي الله عليه وسلم عن الصلاة في هذه الأوقات الثلاثة: أخرج مسلم من رواية عقبة بن عامر . رضي الله عنه . أنه قال: "ثلاث ساعات كان رسول الله صلي الله عليه وسلم ينهانا أن نصلي فيهن أو أن نقبر فيهن موتانا، حين تطلع الشمس بازغة حتى ترتفع، وحين يقوم قائم الظهيرة حتى تميل الشمس، وحين تضيف للغروب حتى تغرب"(٣٠).

ولا يؤخذ من ذلك أن الإسلام وقف من الأساطير موقف الرافض لما فيها وإنما جاء مهذبًا ومسيطرًا ومهيمنًا علي فكر السابقين الذي اطلع عليه المشركون في أساطيرهم(٣١). قال تعالي: "وَأَنزَلْنَا إِلَيْكَ الْكِتَابَ بِالْحَقِّ مُصَدِّقًا لِّمَا بَيْنَ يَدَيْهِ مِنَ الْكِتَابِ وَمُهَيْمِنًا عَلَيْهِ فَاحْكُم بَيْنَهُم بِمَا أَنزَلَ اللَّهُ وَلاَ تَتَّبِعْ أَهْوَاءهُمْ عَمَّا جَاءكَ مِنَ الْحَقِّ لِكُلٍّ جَعَلْنَا مِنكُمْ شِرْعَةً وَمِنْهَاجًا وَلَوْ شَاء اللَّهُ لَجَعَلَكُمْ أُمَّةً وَاحِدَةً وَلَكِن لِّيَبْلُوَكُمْ فِي مَا آتَاكُم فَاسْتَبِقُوا الْخَيْرَاتِ إِلَى اللَّه مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا فَيُنَبِّئُكُم بِمَا كُنتُمْ فِيهِ تَخْتَلِفُونَ(٤٨)"(٣٢). ولذا فقد أبقي الإسلام علي بعض الشعائر ذات الأصول الأسطورية مع تطويعها لروح الإسلام وحكمته وذلك مثل صلاة الاستسقاء التي جعلها الإسلام بديلا عن طقوس الاستسقاء القديمة للمعبود"حَدَدْ"، فجعلها تضرعًا إلي الله(٣٣).

ومما أبقي عليه الإسلام أيضا من الفكر الأسطوري تكريم النخلة وتمييزها عن سائر الأشجار والنباتات. والنخلة منذ القدم نبات مقدس وهي دائما في الأساطير رمز الخصوبة والنماء واستمرارية الحياة ومقاومة الصعاب. ومن

الأساطير التي تذكر فيها النخلة "أسطورة عين عذارى" تلك العين الموجودة في البحرين وسط بستان من النخيل ماؤها غزير متدفق(٣٤).

ولا تخفي علينا الصلة بين الماء والنخلة وكأنهما جمعتا الحياة بكل معانيها. وكذا تطالعنا النخلة في أسطورة العنقاء، فحينما أرادت أن تجدد حياتها بعد ألف عام كي تولد ثانية، طارت من موطنها بلاد الشرق إلي فينيقيا، واختارت نخلة شاهقة العلو تصل إلي السماء وبنت لها عشًا.

كما أن النخلة كانت مقدسة عند المعبودة المصرية "إيزيس" إلهة الحب والولادة التي تقابل عشتار أو اللات، ومنه تعشير النخل عند العرب. وكان أهل نجران يعبدون النخلة(٣٥). والسيدة مريم حينما جاءها المخاض تحت جذع النخلة، وفي الميثولوجيا الإغريقية أن أبولو ونبتون ولدا تحت نخلة(٣٦). وظلت النخلة محتفظة بمكانتها الأسطورية في الإسلام.

فقد ذكرت في القرآن الكريم في قوله تعالي: "أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلاً كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاء (٢٥)"(٣٧). حيث ذكر ابن عباس وغيره أنها النخلة. وقال صلي الله عليه وسلم: "أكرموا عمتكم النخلة فإنها خلقت من الطين الذي خلق منه آدم عليه السلام وليس من الشجر شيء يلقح غيرها"(٣٨).

وهذا تواصل الأسطورة دورها التثاقفي بين الأمم، فتطوعها كل أمة وفق معتقداتها وعاداتها وتقاليدها، ومن هذا المنطلق لم يقف الإسلام من الأسطورة موقف الرافض، ولم يناصبها العداء؛ فتعامل مع الفكر الأسطوري بروح المثاقفة الواعية، رافضًا ما لا يتناسب وعقلية المسلم الواعية التي جعلت العقل منطلقًا لانفتاحها على الآخرين، وذلك كموقفه من القزعة. مهذبًا لما في طقوسها من ممارسات فيها صالح البشر، كموقفه من صلاة الاستسقاء. مبقيًا على الفكرة الصائبة، مؤكدًا إياها كموقفه من النخلة.

المثاقفة الحضارية رؤية ومفهوم

المثاقفة، كما هو معلوم من صيغتها، تدل على المشاركة والتجاذب الثقافي. ولكي نقف على مفهوم المثاقفة لابد أن نحيط بأصل الفعل الذي اشتقت منه الكلمة وهو "ثَقِفَ". وقد اتفقت معاجم اللغة في أن مادة "ثقف" تدل علي الحذق والمهارة، و مما أورده صاحب لسان العرب في هذا السياق قوله : " ثَقِفَ الشيءَ ثَقْفًا و ثِقافًا و ثُقُوفَةً : حَذَقَهُ . و رجُلٌ ثَقْفٌ و ثَقِفٌ و ثَقُفٌ : حاذِقٌ فَهِمٌ ، و أَتْبَعوهُ فقالوا ثَقْفٌ لَقْفٌ ... و يُقال : ثَقِفَ الشيءَ و هو سرعة التعلم . ابن دريد : ثَقِفْتُ الشيءَ حَذَقْتُهُ... و ثَقُفَ أيضا ثَقَفًا، مِثْلُ تَعِبَ تَعَبًا، أيْ صارَ حاذِقًا فَطِنًا، ... ففي حديث الهجرة : و هو غلامٌ لَقِنٌ ثَقِفٌ ، أي ذو فطنة و ذكاء ، و المُراد أنه ثابتُ المعرفة بما يُحتاج إليه ... "[٣٩]. وقد أورد الزبيدي في المثاقفة ما يدل على التباري في الحذق والفطنة: "وثَاقَفَهُ مُثَاقَفَةً وثِقَافاً: فَثَقِفَهُ كنَصَرَهُ: غَالَبَهُ فَغَلَبَهُ في الحِذْقِ والفَطَانةِ وإِدْرَاكِ الشَّيْءِ وفِعْلِهِ... ويقال ثَقِفَ الشَّيْءِ وهو سُرِعةُ التَّعَلُّمِ يُقال: ثَقِفْتُ العِلْمَ والصِّناعَةَ في أَوْحَي مُدَّةٍ: أَسْرَعَتُ أَخْذَهُ وثَاقَفَهُ مثاقَفَةً: لاَعَبَهُ بالسِّلاحِ وهو مُحاوَلَةُ إِصَابَةِ الغِرَّةِ في نَحْوِ مُسَابَقَةٍ والثِّقَافُ والثِّقَافَةُ بكَسْرِهما: العَمَلُ بالسَّيْفِ يقال: فُلانٌ مِن أَهْلِ المُثَاقَفَةِ وهو مُثَاقِفٌ حَسَنُ الثِّقَافَةِ بالسَّيْفِ... ومِن المَجَازِ: التَّثْقِيفُ: التَّأْدِيبُ والتَّهْذِيبُ يُقَال: لولا تَثْقِيفُكَ وتَوْقِيفُكما كنتُ شَيْئاً وهل تَهَذَّبْتُ وتَثَقَّفْتُ إلا علَى يَدِكَ ؟ كما في الأساس" [٤٠]. وكلمة الثقافة بمدلولها المعرفي جديدة على معجمنا العربي؛ فهي ترجمة لكلمة الأوربية والتي تعني المفكرين، وهذا المجاز مرتبط "culture"الزراعة، وأطلقت مجازًا على إبداعات بطبيعة العقلية الأوربية عامة والفرنسية على وجه الخصوص،" فالواقع أن الأوروبي بعامة، والفرنسي بخاصة هو "إنسان الأرض"، وأن الحضارة الأوروبية هي "حضارة الزراعة" وعليه فإن العمليات التي تستنتج الأرض خيراتها – كالحرث والبذر والحصاد – لها بالضرورة دور هام في نفسية الإنسان الأوربي. كما أن لها دورًا هامًا في صياغة رموز حضارته، إذ أن الزراعة هي العملية التي تضم بين دفتيها جميع العمليات السابقة، فهي التي تحدد و تنظم إنتاج الأرض. فإذا حدث في بعض الظروف – كتلك التي صحبت حركة النهضة في أوروبا – أن تعاظم إنتاج الفكر، فلن تكون هناك غرابة إذا ما أطلق عليه الرجل الفرنسي إطلاقًا

مجازيًا[٤١] وكأي مصطلح جديد تناول المفكرون الغربيون مصطلح الثقافة بالعديد من التعريفات التي يضيق المقام عن حصرها لا نتوغل فيما لا يبدو من شواغل الدراسة. ولكنهم جميعا على اختلاف منازعهم ما بين المدرسة الغربية التي أكسبت الثقافة طابعًا فرديًا والمدرسة الماركسية التي أكسبتها طابعًا اجتماعيًا . اتفقوا على أن الثقافة هي خلاصة ما تفتقت عنه أذهان المفكرين والمبدعين في أمة من الأمم. أما مدلول الثقافة من الرؤية العربية فنطالعه في المعجم الفلسفي لمجمع اللغة العربية بالقاهرة حيث ورد فيه ما يلى: " ثقافة ... : كل ما فيه استنارة للذهن وتهذيب للذوق وتنمية لملكة النقد والحكم لدى الفرد أو في المجتمع وتشتمل على المعارف والمعتقدات، والفن والأخلاق وجميع القدرات التي يسهم بها الفرد في مجتمعه، ولها طرق ونماذج عملية وفكرية وروحية، ولكل جيل ثقافته التي استمدها من الماضي وأضاف إليها ما أضاف في الحاضر وهي عنوان المجتمعات البشرية. ويفرّق بينها وبين الحضارة، على أساس أن الأولى ذات طابع فردي وتتصبّ بخاصة على الجوانب الروحية، في حين أن الحضارة ذات طابع اجتماعي ومادي... "[٤٢].

ومن التعريف السابق يمكن القول بأن علاقة الحضارة بالثقافة علاقة شمولية، فالثقافة نواة للحضارة والحضارة ترجمة فعلية للثقافة. كما أن الحضارة هي المنظومة الكبرى للأمة التي تعكس أحوالها الدينية والفكرية والاقتصادية والاجتماعية. فإذا نظرنا إلي أقطار الأمة الإسلامية على سبيل المثال نجد أن لكل قطر ثقافته الخاصة، بينما هم جميعا ينضوون تحت لواء الحضارة الإسلامية التي تربط بين أمشاج الأمة. وبهذا الوعي نستشعر عمق التعبير عن فاعلية الحضارة المقترنة بالرسالة السماوية في الربط بين مختلف الثقافات من خلال قوله تعالي: "وألف بين قلوبهم لو أنفقت ما في الأرض جميعا ما ألفت بين قلوبهم ولكن الله مغزاه Religionألف بينهم إنه عزيز حكيم"[٤٣]. ومن العجيب أن نجد اتفاقًا له ودلالته بين ما توحي به هذه الآية وبين معنى كلمة (دين في أصلها اللاتيني) فهي تعني هنالك "الربط والجمع" [٤٤]. ونستخلص مما تقدم أن المثاقفة الحضارية تمثل وشيجة ثقافية تربط بين مختلف الحضارات في بعض جزئياتها كوسيلة

لإنماء الفكر الإنساني بشكل عام بغض النظر عن ثقافته أو حضارته، فهي من المنظور الإسلامي، أساس من أسس الحياة البشرية التي تعين الإنسان على تحقيق رسالته في إعمار الأرض .

المثاقفة الحضارية تأصيل تاريخى

المثاقفة الحضارية بالمفهوم السابق ليست بجديدة على تجربة الفكر الإنساني؛ فتجربة الحضارات الإنسانية القديمة تؤكد أنه لا توجد ثقافة وحضارة مستقلة بعيدة عن غيرها من الحضارات، لاسيما في مرحلة الفكر الأسطوري، وما تلاه من محاولات إبداعية في مجالات الفكر الإنساني بوجه عام. مما جعل بعض الأنثروبولوجيين [٤٥] في انجلترا يروجون للنظرية الانتشارية التي أرجعت نشأة الحضارة الإنسانية كلها إلى مصدر واحد ومنه انتشرت بين المجتمعات الإنسانية الأخرى لتكون حضارات مختلفة. وكان من روّاد هذه النظرية، عالم التشريح "إليوت سميث" وتلميذه "وليم بيري" حيث ذهبا إلى أنّ الحضارة الإنسانية، نشأت وازدهرت على ضفاف النيل في مصر القديمة، منذ حوالي خمسة آلاف سنة قبل الميلاد. وعندما توافرت الظروف المناسبة للتواصل بين الجماعات البشرية، بدأت بعض مظاهر تلك الحضارة تنتقل إلى أرجاء متعدّدة من العالم، حيث عجزت شعوبها عن مواكبة هذه الحضارة المتقدمة، فراحت تعوّض عن ذلك العجز بالاقتباس منها[٤٦]. مما دفع ببعض الباحثين إلى القول بأن المعجزة اليونانية المزعومة (الحضارة اليونانية) ما هي إلا اقتباس من الحضارة المصرية القديمة. يقول "جورج سارتون" في كتابه "تاريخ العلم" عن المعجزة اليونانية المزعومة : "لها أب وأم شرعيان، أما أبوها فهو تراث مصر القديمة، وأما أمها فهي مهد بلاد ما بين النهرين. والشرق القديم مهد الحضارات، والمعلم الأول للبشرية في المجالين : المدنية المادية والعلوم كلها، وفي المجال الروحي والمعتقدات الدينية "[٤٧].

ويذهب "جورج جيمس" إلي أبعد من ذلك حين يقرر أن الفلسفة والعلم اليونانيين وهمٌ لا وجود لهما إلا في ثنايا عقول المصريين القدماء بغزو "الإسكندر" لمصر ونهب مكتبة الإسكندرية، وراح يستعرض أدلته وحجته ليذهب إلى أن

"الفلسفة اليونانية أشبه بنوع من الدراما أبطالها الإسكندر الأكبر ومعه أرسطو وحلفاؤه في المدرسة المشائية... لقد غزا الإسكندر الأكبر مصر واغتصب المكتبة الملكية في الإسكندرية ونهبها، واصطنع أرسطو مكتبة لنفسه من الكتب المنهوبة، بينما شغلت مدرسته المبنى واتخذته مركزًا للبحث"(٤٨).

ولسنا بصدد التأكد من صحة المقولات السابقة من عدمها أو تأييد حجج فريق ودحض آراء الآخر، ولكن ما يعنينا في هذا السياق هو أن ما سيق من آراء يؤكد أن المثاقفة الحضارية فعلت فعلها الأكبر في تكوين الحضارات المختلفة قديمًا بغض النظر عن مستويات المثاقفة التي قد تأخذ شكلها الطبيعي فتتلاقح الحضارات، أو تنحرف عن مسارها لتصل إلى السرقة والسطو على فكر الآخرين.

المثاقفة الحضارية في التجربة الإسلامية

لقد زخر تاريخ الحضارة الإسلامية بالعديد من مظاهر المثاقفة التي واكبت مسيرته عبر مسافات مترامية من الزمان والمكان. فلم تتقوقع الحضارة الإسلامية على نفسها، وانطلقت في بناء صرحها متفاعلة مع الآخر، مدعومة بمنهج إسلامي ينظم سبل هذا التفاعل في مشهد تثاقفي مبني على الثقة بالذات واحترام الآخر وتحقيق النفع للجميع انطلاقًا من قوله تعالى: "لكل جعلنا منكم شرعة ومنهاجا ولو شاء الله لجعلكم أمة واحدة ولكن ليبلوكم فيما آتاكم فاستبقوا الخيرات إلى الله مرجعكم جميعا فينبئكم بما كنتم فيه تختلفون"(٤٩).

فاختلاف الحضارات والثقافات لحكمة وضعها الله في خلقه، وهو القادر على توحيد خلقه وجعلهم أمة واحدة، ولكن رحمته بالخلق أن جعلهم متنوعين مختلفين ليتقاربوا ويتعارفوا ويتكاملوا ويتثاقفوا ويتبادلوا المعارف والخبرات، كل منهم يثري نفسه بما عند أخيه بما يحقق له النفع والخير. قال تعالى تأكيدًا لهذا المعنى: "يا أيها الناس إن خلقناكم من ذكر وأنثى وجعلناكم شعوبًا وقبائل لتعارفوا إن أكرمكم عند الله أتقاكم إن الله عليم خبير"(٥٠).

فقد حدد الإسلام لأمته هدفًا يسعون إليه في ثقافتهم مع الآخرين وهو استباق الخيرات وإحرازها لما فيه نفع الأمة، فهم أحق الناس بها. قال الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم: "الْكَلِمَةُ الْحِكْمَةُ ضَالَّةُ الْمُؤْمِنِ فَحَيْثُ وَجَدَهَا فَهُوَ أَحَقُّ بِهَا "[٥١]. وكما حث الإسلام على استباق الخيرات والتفاعل مع الآخرين فقد أمَّن كيفية تخطي العثرات والتصدي لما يواجه الأمة من تحديات غريبة على كيانها، وذلك بردها إلي أولي العلم والخبرة ليستبطنوها، فيخرجوا عليهم بخيرها ويطرحوا عنهم شرها. قال تعالى: " وإذا جاءهم أمر من الأمن أو الخوف أذاعوا به ولو ردوه إلى الرسول وإلى أولي الأمر منهم لعلمه الذين يستنبطونه منهم ولولا فضل الله عليكم ورحمته لاتبعتم الشيطان إلا قليلا "[٥٢].

وعلى هذا النهج سار المسلمون بخطى ثابتة يتفاعلون مع مختلف حضارات البلدان التي فتحوها، خاصة في العصر العباسي الذي شهد حركة ترجمة على أوسع نطاق. ولازدهار المثاقفة الحضارية في ذلك العصر ازدهر النثر الأدبي ووجدنًا ناقدًا كالجاحظ يدرك أن الشعر لا يستطيع أن ينهض بعبء المثاقفة، وأن النثر هو الوعاء الأمثل لاحتواء هذه الحركة الفكرية الواسعة. فيقول في مفاضلة منه بين الشعر والنثر في هذا السياق: "الشعر لا يستطاع أن يترجَم ولا يجوز عليه النقل، ومتى حُوِّل تقطّع نظمه، وبطل وزنه، وذهب حسنه، وسقط موضع التعجب منه لا كالكلام المنثور"[٥٣].

ولم يقف دور المسلمين على النقل ولكنهم تجاوزوا النقل إلي التنقيح والتهذيب، فخرجوا على العالم بحضارة راقية صهرت في بوتقتها مختلف المعارف الإنسانية لتتشكل بطابع الحضارة الإسلامية فتصبح بدورها رافدًا يرفد تلك الثقافات التي نهلت منها من قبل، وتؤسس للعالم نهجًا تثاقفيًا مثاليًا مبنيًا على التسامح والثقة بالذات أذهل الكثيرين. يقول "كراوثر" في إشارة منه إلي هذه التجربة التثاقفية الرائدة للمسلمين: " كان من الطبيعي بعد أن اطمأنوا إلى قوتهم العسكرية ومعتقداتهم الإيمانية أن يتجهوا لتشييد المدن الرائعة ودراسة ثقافة الحضارات التي دانت لهم. وكان العرب المسلمون أمة جديدة بلا تراث علمي سابق، فقرأوا التراث الفكري للقدماء بعقول متفتحة بلا خلفيات تعوقهم، ولذلك وقفت الثقافات الإغريقية

واللاتينية والهندية والصينية جميعا بالنسبة لهم على قدم المساواة، وكان من نتائج هذه العقلية المتعطشة للمعرفة عند المسلمين أنهم أصبحوا بالفعل المؤسسين الحقيقيين لمفهوم العالمية في المعرفة أو وحدة المعرفة الإنسانية، وهي إحدى السمات بالغة الأهمية بالنسبة للعلم الحديث "[٥٤].

المثاقفة وتطور المفهوم

ظهر مصطلح المثاقفة " Acculturation" في حقل العلوم الإنسانية . في الأنثربولوجيا الأمريكية تحديدًا . سنة ١٨٨٠ لدراسة التفاعل والتَّمَاسِ الحاصل بين الأنساق الثقافية، وأمام ضخامة المعطيات التي تمّ جمعها حول هذا الموضوع، قام مجلس البحث في العلوم الاجتماعية عام ١٩٣٦ في الولايات المتحدة الأميركية بتكليف لجنة من أجل تنظيم البحث حول وقائع المثاقفة. وشكلت اللجنة من كل من: "روبيرت ريدفيلد" و"رالف لينتون" و"ميلفيل هيرسكوفيتش"، وأصدرت ما اشتهر باسم مذكرة لدراسة المثاقفة عام ١٩٣٦، وبدأت بعملية توضيح دلالي، ثم أصبح التعريف الذي وضعته معتمداً وهو: "المثاقفة هي مجموع الظواهر الناتجة عن احتكاك مستمر ومباشر بين مجموعات أفراد تنتمي إلى ثقافات مختلفة تؤدي إلى تغييرات في الأنماط الثقافية الأولية للجماعة أو الجماعات". [٥٥].

ويلاحظ من تعريف هيرسكوفيتش ورفاقه أن مصطلح المثاقفة يرتكز على مدى التبادل الثقافي الناتج عن احتكاك الجماعات ببعضها البعض دون إلحاق التقدم أو التأخر بأيٍّ من المؤثر أو المتأثر وكذا دون التركيز على فكرة التغير الثقافي الناتجة عن هذا الاحتكاك.

ثم يأتي تعريف الباحث الاجتماعي "ميشيل دوكستر" للمثاقفة بأنها: " مجموع التفاعلات التي تحدث نتيجة شكل من أشكال الاتصال بين الثقافات المختلفة كالتأثير والتأثر والاستيراد والحوار والرفض والتمثل وغير ذلك، مما يؤدى إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا وتحليل الإشكاليات. وهو ما يعنى أن التركيبة الثقافية والمفاهيمية لا يمكن أن تبقى أو تعود بحال من الأحوال إلى ما كانت عليه قبل هذه العملية " [٥٦].

وهكذا بدا مفهوم المثاقفة عبر تعريف دوكستر ينحو منحى تقل فيه مساحة التأثر والتأثير المتبادلة بين حضارتين لتحل محلها مساحة هيمنة إحداها على الأخرى. ويظهر التغير الثقافي الناتج عن أنماط أخرى للتفكير عبر التأثر والتأثير مثل الاستيراد والحوار والرفض والتمثيل. ولكن يبقى تعريف دوكستر كسابقه لا يقرن عملية التأثر صراحة بالحضارة المتقدمة وإن كان يفهم ضمنًا من كلامه. وتعززت فكرة الاستلاب الثقافي المبني على تغير النمط الثقافي وذلك باستبدال مصطلح المثاقفة بـ المناقلة الثقافية (Transculturation)وقد ظهر هذا المصطلح عام ١٩٤٠. ويعلّل الباحث الكوبي " أورتيزOrtiz" استعمال هذا المفهوم بقوله : "إنّني أؤيّد الرأي بأن كلمة المناقلة الثقافية، تعبّر بشكل أفضل عن مراحل سياق الانتقال المختلفة، من ثقافة إلى ثقافة أخرى. لأنّ هذا السياق لا يشتمل فقط على اكتساب ثقافة أخرى، بل يتضمّن أيضاً بالضرورة، فقدان مقدار ما من ثقافة سابقة، أي الانتزاع منها. وهو ما يمكن تعريفه بالتجريد الثقافي (Deculturation)أضف إلى ذلك، أنّه يقود بالتالي إلى فكرة ظاهرة نشأة ثقافة جديدة، وهو ما يمكن تسميته "التثقيف الجديد" "[٥٧].

ونظرا لتحول فكرة المثاقفة إلى استعلاء ثقافي مبني على ما تحدثه ثقافة قوية من تغيير وتبديل في أنماط ثقافية ضعيفة، بدأت تظهر فكرة "النسبية الثقافية "المناهضة للاستعلاء الثقافي من قبل الغرب حيث قامت تلك الفكرة على تساؤل فحواه: كيف يمكن أن نطلق أحكاماً تقييميّة على الثقافة البدائية، تلك الثقافة التي لا تعرف الكتابة؟ وأنّ كل فرد ينتمي إلى هذه الثقافة، يفسّر الحياة الإنسانية في حدود ثقافته الخاصة؟ ولذلك، فمن الخطأ أن تسعى الثقافة الغربية (الأمريكية أو الأوروبية) لإطلاق أحكام مسبقة على الثقافات الأخرى، وتتّخذ من هذه الأحكام مبرّراً أساسيّاً للممارسات الاستعمارية، على أهل تلك الثقافات[٥٨].

وسرعان ما تأثر مفهوم المثاقفة بعد ذلك بالنظريات الغربية المبنية على الاستعلاء المبني على ضآلة شأن الآخر، وانحرفت المثاقفة عن مسارها المبني على تكافؤ الحضارات لتتضمن مفهوم الغزو الثقافي القائم على أساس الإحساس بالتفوق العنصري. وكان لنظرية "صامويل هنتجون" في صراع الحضارات أكبر

الأثر في تضمين المثاقفة معاني الاستعلاء والاستلاب من منطلق رؤيته للآخر بنظرية ضدية وليست تكاملية. يقول هنتجون: ".. فنحن لا نعرف من نكون إلا عندما نعرف من ليس نحن ، وذلك يتم غالبا عندما نعرف نحن ضد من "[٥٩].

ومما ساعد على ترسيخ فكرة الغزو الثقافي من قبل الغرب وتفعيلها في المجتمعات العربية ما يعرف بالخطاب الكولونيالي الغربي[٦٠]، الذي اعتمد الثقافة والمعرفة سلاحًا فعالا لغزو مجتمعات شال إفريقيا والسيطرة عليها فكريًا.

المبحث الثاني
أوديب بين حضارات ثلاث

أوديب Oedipe، وفي الأساطير اليونانية أوديبوس Oidipus ملك طيبة Thebas الأسطوري وهو ابن الملك لايوس Laius سليل أسرة لبداكوس Labdacus التي ترجع أصولها إلى الملك قدموس Cadmus الفينيقي، مؤسس مدينة طيبة من إقليم بيوتية Boeotia في اليونان (هي اليوم مدينة ثيفا Thiva). أما أمه فهي جوكاسته Iocaste.

والقصة معروفة في التراث الشعبي لليونان وبلدان أخرى مثل ألبانية وفنلندة وقبرص وغيرها. ووردت بعض الإشارات لمأساة أوديب في «الأوديسة» لهوميروس في نشيدها الحادي عشر؛ حيث يقابل أوديسيوس روح جوكاست ويصفها بالفاتنة التي تزوجت ابنها بعد أن قتل أباه ويشير إلى غضب الآلهة وما ألحقته ربات الانتقام بأهل طيبة بسبب عملها الوحشي ويذكر أنها شنقت نفسها بينما لا يشير أية إشارة إلى مصير أوديب [٦١].

وقد تناولت هذه المأساة روايات كثيرة ولكنها ضاعت جميعها خلا ثلاث مسرحيات لسوفوكليس هي: «أوديب ملكاً» Oidipus Tyrannos، و«أوديب في كولونوس» Oidipus epi Kolōnō، و«أنتيجونة» Antigonē، وكذلك الفصل الأخير من مسرحية لأسخيلوس Aischylos بعنوان «السبعة ضد طيبة» Hepta epi Thēbas، الذي يتناول جزءاً من أحداث المأساة.

وتعد مسرحيات سوفوكليس أكمل مصدر لمأساة أوديب، ومن أجمل المسرحيات اليونانية القديمة التي حفظت إلى اليوم (ألفت بعد عام ٤٥٠ق.م). وقد وصفها أرسطو في كتابه «الشعر» Peri Poiētikēs بأنها على أكمل نموذج لمأساة عرفها الإنسان[٦٢].

ونظرًا لغنى هذه المأساة بالدلالات الرمزية المتعددة، والقادرة على معالجة العديد من القضايا والمشكلات الإنسانية، فقد وجد فيها الكتاب من مختلف الآداب العالمية معينا لا ينضب لعرض خواطرهم ورؤاهم تجاه هموم العصر الذي يعيشون فيه. إذ لا يعدم الباحث في أي عصر من عصور الأدب أن يجد العديد من

الأعمال الأدبية المستوحاة من هذه الأسطورة، ابتداءً من العصر اليوناني، ومرورًا بالعصر البيزنطي المسيحي والعصور الوسطى وعصر النهضة، وانتهاءً بالعصر الحديث. حتى إنه في فرنسا وحدها حاول تسعة وعشرون مؤلفًا أن يحاكوا سوفوكليس فى الفترة ما بين عامي ١٦١٤و١٩٣٩ وكان من بينهم كورني وفولتيير وكوكتو وأندريه جيد. فضلا عن العشرات من الأعمال الشعرية والنثرية التي استقت فكرتها من الأسطورة بشكل مباشر أو غير مباشر .(٦٣)

وانطلاقًا من مفهوم المثاقفة الحضارية المبنية على تناقل الأفكار وتلاقحها بمنجزات الأمم الحضارية، يجدر بنا أن نستطلع فعاليات هذه الظاهرة في أسطورة أوديب من خلال حضارات ثلاث هي : الحضارة اليونانية القديمة، ممثلة فى مسرحية " أوديب ملكًا" لسوفوكليس، والحضارة الأوروبية الحديثة، ممثلة في مسرحية "أوديب" لأندريه جيد، والحضارة الإسلامية، ممثلة في "مأساة أوديب" لعلى أحمد باكثير.

أوديب اليوناني

مسرحية " أوديب ملكًا " لسوفوكليس (٦٤)

شخصيات الرواية :

. أوديب : ملك " طيبة " Oedipus
. جوكوستا : زوجة أوديب Jocasta
. كريون : شقيق جوكاستا Creon
. تيريسياس : عرّاف أعمى Tiresias
. أنتيجون : ابنة أوديب Antigone
. إيسمين : ابنة أوديب Ismene
. رسولان : Two Messengers
. راع : Shepherd

أحداث المسرحية:

تدور أحداث المأساة حول نبوءة أحد الكهنة للملك لايوس – ملك طيبة– بأن زوجته جوكاستا سوف تلد غلاماً، وأن هذا الغلام عندما يكبر سيقتل أباه ويتزوج أمه. وعندما ولدت جوكاستا ولداً أمر لايوس أحد الرعاة أن يحمل الطفل إلى قمة جبل ويقيده من قدميه حتى يموت، خشية من تحقق النبوءة. ولكن يشفق الراعي على الطفل فيسلمه إلى راع آخر من رعاة بوليب ملك كورنثة، فيحمله الراعي إلى مولاه حيث عنيت به الملكة موريب التي لم تنجب أطفالاً وأسمته أوديب أي "متورم القدمين".

وينشأ أوديب في كنف ملكي كورنثة معتقدا أنه ابنهما. وفي إحدى ليالي السمر . بعد أن شب أوديب . عيَّره أحد ندمائه السكارى بأنه لقيط. فذهب الأمير الشاب إلى كاهن معبد دلفي يستلهمه الحقيقة، فعرف أنه قُدر له أن يقتل أباه ويتزوج أمه ويجلب التعاسة لأهل مدينته. ويقرر أوديب ألا يعود إلى كورنثه، ظناً منه أن النبوءة موجهة إلى بوليب وموريب. ويمضي به الطريق إلى مكان عنده مفترق ثلاث شعب، يلقى أوديب جماعة مسافرة وعلى رأسها رجل وقور في عربة، فيطلب إليه أحد مرافقيه أن يفسح الطريق لتمر العربة فيأبى أوديب إلا أن يمر هو أولا. وتنشب معركة يقتل فيها أوديب ذلك الرجل الذي لم يكن سوى أبيه لايوس وجميع مرافقيه ما عدا أحدهم فرّ هاربًا. وكان لايوس في طريقه إلى مهبط الوحي في دلفي ليسأل الكاهن عن طريق الخلاص من وحش يسمى أبو الهول جسمه غريب التكوين له رأس امرأة وكتفيها، وجسم لبؤة موصول بجناحي طير. يقطع هذا الوحش طريق بلده ويقتل كل إنسان لا يستطيع حل اللغز الذي يطرحه عليه.

ويصل أوديب إلى مدينة طيبة، وعلى أبوابها يلقى أبا الهول، وقد قبع على صخرة وراح يلقي لغزا على كل من يمر به، وكان أهل طيبة قد علموا بمقتل ملكهم ولم يصلوا إلى القاتل، إذ شغلهم ما هم فيه من فزع بسبب هذا الحيوان عن البحث عن قاتل ملكهم، فأعلن كريون أخو جوكاستا زوجة الملك، والذي كان وصيا على عرش البلاد . أعلن أنه من يخلص المدينة من هذا الوحش فله عرشها وله الزواج من ملكتها. ويأتي أوديب فيلقي عليه أبو الهول

لغزه فيحله أوديب، ويستشيط أبو الهول غضباً لذلك ويلقي بنفسه من فوق الصخرة فينسحق ميتاً. فآل ملك طيبة إلى أوديب وتزوج الملكة وأنجب منها، وهكذا تحققت النبوءة كاملة .

ويحكم أوديب طيبة بالعدل ويحبه شعبها. ثم تحل بالبلاد بعد ذلك المجاعة ويفتك بها الطاعون، ويتجمع الشعب أمام القصر يرجون ملكهم أن يتشفع لدى الآلهة التي صبت جام غضبها على شعب طيبة. واستجاب أوديب لرغبة شعبه فأرسل يستفتي، المعبد فأوحت الآلهة بأنه لابد من الكشف عن قاتل لايوس وعقابه، لأن وجوده هو الذي أحل الرجس بالمدينة. ثم علم أوديب أخيراً من الكاهن ترزياس أنه نفسه هو ذلك الرجس الذي ينبغي أن تتخلص منه المدينة. لم يصدق أوديب في بادئ الأمر وظل يحقق في الموضوع اعتقادًا منه أن مقولة "ترسياس" ما هي إلا مؤامرة حيكت ضدّه من طرف "كريون" للاستيلاء على الحكم. وتحاول "جوكاستا" إقناعه وإبعاد الشكوك عنه. لكنّها تزيد من شكوكه وخوفه، إلى أن تتجمّع كل الأدلّة ضدّه. وفي هذه الأثناء يأتي رسول من "كورنثة" داعيا "أوديب" ليتسلّم العرش بعد موت "بوليب"، لكن إن كان "بوليب" قد مات فإنّ "ميروب" لا تزال على قيد الحياة وهو ما يقف حاجزا أمام عودة "أوديب" إلى "كورنتة" خوفا أن يتحقّق الجزء الثاني من النبوءة وهو الزواج من الأم ظنّا منه أنّ "ميروب" هي أمّه الحقيقيّة. وما يكاد "أوديب" يعبّر عن أفكاره وهواجسه حتّى يتدخّل الرسول الكورنثي ويكشف "لأوديب" حقيقته التي تبيّن أنّه ليس ابنا "لميروب" وإنّما عثر عليه في جبال "السيتيرون" قبل أن يأخذه إلى القصر. ثمّ يأتي "الراعي" الذي كلّف بقتله ويؤكد الكلام نفسه، وهنا تتجلّى الحقيقة واضحة ويدرك "أوديب" أنّه هو المجرم الذي يبحث عنه ، ويتيقن من أنه قد قتل أباه وتزوج أمه. فتشنق جوكاستا نفسها. ويسمل أوديب عينيه، وينفذ اللعنة التي توعد بها القاتل من قبل، فينفي نفسه، ويعهد بأبنائه إلى كريون . (٦٥).

أوديب الأوربي

مسرحية "أوديب" لأندريه جيد

قدم أندريه جيد[٦٦] أسطورة أوديب من خلال مسرحيته التي تحمل الاسم نفسه، معتمدًا على بعض الانزياحات عن القصة الأصلية وذلك من خلال مزجه بين مسرحيتى سوفوكليس "أوديب ملكًا" و "أوديب فى كولونا"؛ حيث جعل الثانية امتدادًا للأولى، مما دفعه إلى استحداث بعض التغيرات في الإطار العام للمسرحية القديمة، لتتلاءم الأحداث والشخصيات مع فكرته في المسرحية التي أظهر من خلالها "أوديب" بصورة مختلفة.

توافق أندريه جيد مع سوفوكليس في الخطوط العامة التي نسجت أحداث المأساة، فاحتفظ بالنبوءة التي أطلعت لايوس على ما قدر له من أنه سينجب طفلا يقتله ويتزوج من أمه. وحاول لايوس الفرار من النبوءة بأن أسلمه إلى أحد الرعاة ليلقى حتفه على يديه، ولكن ينجو أوديب وينشأ في كنف ملك كورنثة. وبعد أن يكتشف أنه ليس ابنه يغادر أوديب كورنثة . وجيد هنا يخالف سوفوكليس حيث جعل أوديب يترك كورنثة وهو يعلم أنه ليس ابنه ومن ثم لم تظهر شخصية رسول كورنثة الذى أخبر أوديب سوفوكليس فيما بعد بأنه ليس ابن ملك كورنثة . وفى الطريق إلي طيبة يقابل أوديب رجلا ومعه بعض الرفاق في عربة، وتنشب بينهم مشاجرة يقضي فيها أوديب على معترضيه. ثم يصرع أوديب أبا الهول على باب طيبة ويعتلي عرشها مكافأة له على ذلك ويتزوج ملكتها التي هي أمه. وعبر مجموعة من المفارقات يكتشف الحقيقة الصادمة فتقتل جوكاستا "زوجه وأمه" نفسها ويفقأ أوديب عينه.

وإذا انتهت مسرحية سوفوكليس عند هذا الحد فإن "جيد" يستكمل أحداثها عبر أولاد أوديب وموقفهم من مأساة أبيهم، ويدير بينهم حوارات تفصح عن الفكر الوجودي الذي أراد الكاتب إثباته عبر المسرحية، فأدار عبرهم صراعًا بين الإيمان والإلحاد، فظهرت ابنته "انتيجونا" شديدة الإيمان بالآلهة، بينما يمثل ولداه اتجاهًا مضادًا لا يؤمن بسلطان الآلهة ويرى أن الإنسان وحده في هذا الكون لا يشاركه سلطان آخر .

وربما شابه الولدان أباهما في الإلحاد ولكن انعكاسات التحرر من قيد الآلهة بدت بصورة أكبر على تصرفاتهما ومواقفهما، فهما لا يلقيان بالا إلى معلمهما الكاهن ترزياس، كما أنهما لا يجدان غضاضة في أن يعبرا عن اشتهائهما لأختهما، فضلا عن أنهما لم ينشغلا كثيرًا بمقتل أمهما ومغادرة أبيهما البلدة مع إحدى أختيهما بعد أن فقأ عينه . فلم ينشغلا بذلك كله بقدر ما شغلهما التنافس على العرش على حداثة سنهما، والذي كان سببًا في أن تعود الوصاية على العرش إلى خالهما "كريون" مرة ثانية ريثما يؤهل أحدهما لذلك.

وأوديب في ذلك كله لا يبالي بموقف أبنائه ولا يعارضها، إذ أنهما امتداد طبيعي لميله التحرري، فغادر طيبة دون أن يعبأ بما فيها من صراع بين أبنائه على الحكم أو نداء أهلها إياه بالبقاء حتى تنعم طيبة بنبوءة الآلهة التي أعلنها فيهم ترزياس من أن الأرض التي سيستقر فيها جسد أوديب ستنعم بالخير. غادر أوديب شاعرًا بالرضا عن قراره، غير مبالٍ بصراع أبنائه ولا حتى بمستقبله الذي لا يعلم له ملامح. (٦٧)

أوديب العربي

"مأساة أوديب" لعلي أحمد باكثير

نحا علي أحمد باكثير (٦٨) بمأساة أوديب منحى جديدًا بدا فيه الانزياح عن المأساة الأصل جليًا عما هو عليه عند أندريه جيد، فقط احتفظ باكثير بالنبوءة التي تلقاها لايوس ومن بعده ابنه أوديب بأنه سيقتل أباه ويتزوج أمه.

ولكن باكثير فسرها تفسيرًا مختلفًا عن سابقيه حيث جعلها فرية من اختلاق الكاهن الأكبر لمعبد دلفي، افتراها بوازع من "بوليب" ملك كورنثة الذي أكلت الغيرة قلبه عندما علم أن "جوكاستا" زوجة "لايوس" ملك طيبة حملت؛ وكان يوليب عقيمًا فخشي أن يؤول ملك كورنثة إلي عقب لايوس. فلجأ إلي الكاهن الأكبر الذي تعهد له بأن يجعل له مخرجًا إذا دفع إلي المعبد مبلغًا كبيرًا من المال، وفعل له "بوليب" ما أراد فراح الكاهن ينسج خيوط النبوءة ليرسم صورة الأحداث وفق ما أراده ملك

كورنثة. وبهذا الانحراف عن مأساة سوفوكليس أصبح الكاهن هو المحرك الأكبر لأحداث مأساة باكثير.

وكانت البداية بأن أبلغ الكاهن نبوءته إلي لايوس وأذاعها في الناس مما جعل لايوس يعزم علي التخلص من الطفل، ثم أوعز إلي الخادم الذي كُلف بقتل الطفل في الجبل ألا يقتله، بل يسلمه إلي راع من كورنثة ليذهب به الراعي إلي "بوليب" والذي بدوره تلقى الطفل ورباه ليعمل على تحقيق النبوءة.

نشأ أوديب وهو يعتقد أنه ابن "بوليب" ومازال الكاهن ينسج خيوط نبوءته، إذ أوعز إلي شاب يعاقر أوديب الخمر أن يطعن في نسبه وأن يدل أوديب على المعبد للتأكد من صحة المقولة، فكظم أوديب غيظه بعد أن هم بقتل الشاب، وذهب يستفتي معبد دلفي، حيث استقبله الكاهن الأكبر وأخبره بأنه ابن لايوس وجوكاستا وحذره من الذهاب إلي طيبة حتى لا تتحقق النبوءة. والهدف من تحذير الكاهن هو علمه بشخصية أوديب العنيدة التي لا تؤمن بالخرافات ولا تستجيب للنبوءات. فهو يعلم أن التحذير سيزيد إصراره علي الذهاب إلى طيبة لتكذيب النبوءة.

وبالفعل عزم أوديب على التوجه إلي طيبة، ولكن لتقبيل رأس والده، وفي الوقت الذي توجه فيه أوديب إلى طيبة بعث الكاهن إلي لايوس من يخبره بأن الطفل الذي ظن أنه قتله لم يمت، وأنه في طريقه إلي طيبة ليقتله. فخرج لايوس ليعترضه ويقتله قبل أن يقتله هو، والتقي أوديب ولايوس علي مفترق ثلاث طرق وهجم عليه لايوس بشراسة هو ورفاقه، فما كان من أوديب إلا أن يدفع عن نفسه القتل وأسفرت المعركة عن قتل لايوس ورفاقه ما عدا أحدهم فر هاربًا.

حزن أوديب لما حدث ولم يكمل المسير إلي طيبة وعاد إلي كورنثة مهمومًا ولم يدر أحقًا قتل أباه أم لا؟ وحاول الكاهن أن يزيد من إصراره على العودة إلي طيبة وذلك بتأنيبه له علي قتل أبيه ومعاودة تحذيره من الذهاب إلي طيبة حتى لا يتحقق الشق الآخر من النبوءة ... ولكن أوديب قرر أنه حر العقل والإرادة، وأن ما حدث منه إنما دفاعًا عن النفس، وأنه لا يوجد شيء يجبره علي الزواج من أمه إن صحت نبوءة الكاهن ، وعزم علي الذهاب إلي طيبة ثانية تحديًا منه لتلك

النبوءة الحمقاء، وكان الكاهن قد دبر حيلة ذلك الوحش الذي يدعى "أبو الهول" وما هو إلا دمية بداخلها أحد الكهنة وسرعان ما انصرع لأوديب، فنصبه أهل طيبة ملكًا عليهم، وزوجوه من ملكتهم في أحداث متلاحقة لم تسمح له بالتفكير في الشق الآخر من النبوءة.

عاش أوديب مع "جوكاستا" سبع عشرة سنة وأنجب منها أربعة أولاد، ونسى النبوءة، ولم يخالجه أي شك في أن تكون "جوكاستا" أمه، مما زاده كفرًا بالمعبد، إلي أن تفشى الطاعون بالمدينة وفتك بأهلها، وتوسلوا إليه أن يستفتي المعبد في كيفية رفع البلاء. وكان أوديب يرى أن سبب البلاء تلك المجاعة التي حلت بالبلاد بسبب استيلاء المعبد علي معظم أراضى الناس وأملاكهم، وجعلها وقفًا له والمستفيد الوحيد هم الكهنة، فعزم أوديب علي مصادرة أملاك المعبد وإعادة توزيعها علي الشعب، مع معارضة زوجته "جوكاستا" وأخيها "كريون".

وفي غمرة الصراع يأتي "ترزياس" أحد الكهنة الصالحين الذي طالما عارض الكاهن الأكبر "لوكسياس" في اتخاذه الدين ذريعة لتضليل الناس والاستيلاء على أملاكهم، فطرده الكاهن الأكبر وعاش خارج طيبة. وكان أوديب قد سمع عن عدائه للمعبد فرحب به واستمع إليه حيث أخبره "ترزياس" بحقيقة أمره، وأن النبوءة التي أصبحت حقيقة واقعة ما هي إلا بتدبير وخدع "لوكسياس"، وأشار عليه أن يستجيب لطلب الشعب ويستفتي المعبد، ففعل أوديب وأتي بالكاهن الأكبر الذي أعلن في الشعب أن سبب الوباء وجود قاتل لايوس بينهم، وأنه لن ينكشف حتى يخرج من طيبة. وراح يساوم أوديب على أن يخفي حقيقته عن الشعب في مقابل أن يتراجع أوديب عن مصادرة أموال المعبد، وأن يسلمهم ترزياس ليحاكموه، ولكن أوديب أبى، وأعلن الحقيقة على الناس، وهمّ أن يفقأ عينه ولكن منعه ترزياس، بينما لم تستطع "جوكاستا" تحمل الموقف وشنقت نفسها.

ومثل أوديب أمام الشعب ليحاكمه وقامت مناورة بين لوكسياس وترزياس الأول يلقي التهم على أوديب والثاني يدافع عنه، حتى أدرك الشعب أن ما وقع فيه أوديب ليس ذنبًا له، وإنما هو مكيدة من الكاهن الأكبر، وأعلن أوديب تنحيه عن عرش طيبة، فرجاه الشعب أن يبقى، لأنه لا يرضى له بديلا، فنزل أوديب علي

رغبة الشعب ونفذ ما اعتزم عليه، فصادر أموال المعبد ووزعها على الشعب، فارتفع الوباء وعاد الاستقرار إلي طيبة. لكن شبح الماضي ظل يطارد أوديب فقرر أن يترك طيبة ويهيم على وجهه في الأرض[٦٩].

المبحث الثالث
تجليات المثاقفة فى المسرحيات الثلاث

شخصية أوديب

لقد عشنا عبر العرض السابق مع "أوديب" في ثلاث شخصيات متغايرة، حيث أفرغ كل منهم خلاصة رأيه في الحياة ليرسم به ملامح أوديب، في محاولة للوقوف على هوية إنسان العصر، وتفقد معالمها من وجهة نظر الكاتب. وحريٌّ بنا أن نتتبع ملامح أوديب فى كل من المسرحيات الثلاث لنرى فعل المثاقفة الحضارية في تلك الشخصية الأسطورية، وإلى أي مدى امتزجت بالحضارة التي تنتمي إليها وتعبر عنها.

"أوديب" سوفوكليس:

رسم سوفوكليس شخصية "أوديب" من واقع متغيرات المجتمع الأثيني في تلك الحقبة، وهي ليست متعلقة بطبيعة الصراع بين الإنسان والقدر، أو الإنسان والآلهة فحسب . كما يتردد على أقلام الغالبية العظمى ممن يتصدون لتحليل تلك المسرحية .[٧٠].وإنما هي أيضًا نتاج العديد من التراكمات السياسية التي عاشها الأثينيون آنذاك، فانعكست بدورها على العامل الديني الذي يحدد دور الكهنة في حياتهم، وأثر هذا الدور في تشكيل الأحداث الكبرى في المجتمع.

كان سوفوكليس في صغره كاهنًا في معبد دلفي، كما كان في كبره مسئولا كبيرًا في حكومة "بيريكلس" فخبر طبيعة العلاقة بين الكهنة والحكومة، وكيف يحاول الكهنة التحكم في مصير الشعب، سياسيًا واقتصاديًا واجتماعيًا، عبر النبوءات التي يبلغونها للشعب كوسطاء بينه وبين الآلهة، ويتحركون من خلال الملك لتحقيق أهدافهم. وفى هذه المرحلة تحديدًا " كانت أثينا منتصرة في حروبها: انتصرت على الفرس في معركة(ماراثون) عام٤٩٠ق.م، ثم انتصرت على الفرس ثانية في موقعة (سالامين) عام ٤٨٠ق.م وكانت بحاجة إلى السيطرة على الممرات المؤدية إلى البحر الأسود لحاجتها إلى القمح من آسيا ومصر. ولذلك قررت تشكيل حلف حوالي عام ٤٦١ق.م بزعامتها. وكانت قد بدأت مسيرة

ديموقراطية مع (بيريكلس) تتجه نحو إقامة إمبراطورية قوية، ولذلك استعان بأموال الحلف الموجودة بين أيدي الكهنة في دلفي وبدأ ينفقها على إعمار مدينة أثينا. ولم يأبه باحتجاج زعماء دول المدن الذين كان يحرضهم كهنة دلفي بعد أن أفقدهم بيريكلس سيطرتهم على الموارد الاقتصادية، وبالتالي نفوذهم السياسي الذي اعتادوا عليه منذ أن وجدت اليونان. ولهذا بدأوا يتآمرون عليه، وبعد خمسة عشر عاماً فقط من السلام الذي كان مقرراً له أن يستمر بدأت حروب (البليبونيز) وانضمت كثير من دول المدن إلى (اسبارطة)، وأدرك بيريكلس أن القوة البرية في صالح عدوه (اسبارطة) ولذلك أمر بالاحتماء داخل أسوار أثينا. فأصيبت المدينة أثناء الحصار بوباء الطاعون الذي أفقد الحكومة السيطرة على الأهالي. واستفاد الكهنة من هذا الوضع فحرضوا الناس على بيريكلس، لأنهم حمّلوه مسؤولية هذه المواجهة، فأُقصي بيريكلس عن الحكم ومات عام ٤٢٩ق.م من جراء إصابته بالطاعون "[٧١].

ولعل سوفوكليس جسد مسيرة "بيريكليس" عبر مأساة أوديب فأحدث بينهما نوعًا من المشاكلة قد تصل إلي حد التطابق؛ فقد حاول "بيريكليس" أن يحل الشعب من وثاق الكهنة الذي أحكموا به زمام الأمور، وسيطروا من خلاله على مقدرات الشعب، محاولا أن يعلي صوت العقل، لكنه أخفق في النهاية مع ما تتمتع به شخصيته من جسارة وإخلاص وجرأة في اقتحام المخاطر. أخفق لا لعيب فيه، ولكن مواضعات الحياة من حوله سياسية كانت أم دينية أودت به إلي نهاية مأساوية . فما أرى "أوديب" إلا تجسيدًا لشخصية "بيريكليس" التي أعجب بها سوفوكليس وأراد أن يحفرها في ذاكرة ووجدان الشعوب محاولا أن يكمل المسيرة من بعده، ولكن بالأدب لا بالسياسة.

تكاتفت في "أوديب" سوفوكليس القوتان العقلية والجسدية ليمنحاه الجرأة والجسارة والإقدام مع بعض التسرع الذي بدا في كثير من مواقفه. وعمد سوفوكليس إلي هاتين القوتين لأن واقع أثينا في تلك المرحلة يتطلبهما، فكان حاكمها يواجه أعداءه بقوته الجسدية ويواجه سلطان الكهنة بقوته العقلية. ورمز سوفوكليس لهاتين العقبتين . أعني الملوك المعادين والكهنة وطرائقهم . بمعركتين خاضهما

أوديب في طريقه إلي أثينا : إحداهما مع الملك "لايوس" بقوته الجسدية، والأخرى مع "أبي الهول" بقوته العقلية، تلك التي طالما اعتد بها ودفعته إلي الإصرار والعناد. ويظهر ذلك جليًا في موقفه من الكاهن "ترزياس" عندما صارحه بأنه هو قاتل لايوس، فيتسرع باتهامه إياه بالرشوة مفتخرًا بنفسه بأنه تمكن من طرد الوحش عن طيبة بقوة عقله ورجاحة رأيه دون اللجوء إلي السحر والتعاويذ، فيقول مخاطبًا ترزياس: "لقد ظهر حينئذ أنّ لاحظّ لك من علم تلقيه في نفسك الطير وتوحيه إليك الآلهة. وأقبلت أنا الذي لم يكن يعلم شيئا فاضطررت تلك الكلبة إلى الصمت" (٧٢).

لقد جعل سوفوكليس من "أوديب" بطلا تراجيديًا ونزع عنه هالة الألوهة التي اتشح بها الأبطال الأسطوريين من قبل، فالأبطال التراجيديون "يترجحون علي الحدود الفاصلة بين العظمة والدناءة، والمجد والذل، والمباح والمحظور، مما يجعلهم محط إعجاب المشاهدين حينًا، ومثار اشمئزازهم حينًا آخر. إن سر الالتباس التراجيدي يكمن في هذا الترجح بالذات بما ينشأ عنه من انقلابات مفاجئة " (٧٣).

ولعلنا لا نخطئ القول إذا ذهبنا إلي أن مأساة أوديب لسوفوكليس كانت أساسًا لصفات البطل التراجيدي؛ حيث اتخذها أرسطو مثالا، وبدأ ينظر من خلالها لشخصيته ؛ إذ اشترط في البطل التراجيدي ألا يكون في الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل بينما يتردى في الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر، ولكن بسبب خطأ ما، أو سوء تقدير "هامارتيا" أو بسبب افتقاره للمعرفة، وعلي ذلك قد يقع في اقتراف سلسلة من الأخطاء، كما اشترط فيه أن يكون أحد المشهورين النابهين، بل ويذهب أبعد من ذلك إلي القول بأن البطل التراجيدي يظهر منذ البداية وبه ميل إلى فعل الخطأ. فنراه يخطئ في الحكم، أو يسئ التقدير، لكنه في كل الأحوال لا يتعمد الخطأ، إنما يحدث ذلك منه مصادفة. كالفعل الذي يحدث في ساعة غضب أو انفعال(٧٤).

وهذه السمات البطولية لأوديب أسست مثلا يحتذى للكتاب في صنع ما يطلق عليه النقاد المسرحيون "الشخصية النموذجية". وهي شخصية درامية شمولية لها

القدرة علي أسلبة العصر الذي تعيش فيه، ولطموحها القدرة على العبور إلي أزمنة مستقبلية(٧٥).

وقد وفق سوفوكليس في التعبير عن عصره، بل تجاوزه إلي العصور المستقبلية برسم شخصية مسرحية مثالية قادرة على احتواء شتى الأبعاد وفقًا لميول راسمها وملابسات عصره بفعل التثاقف الحضاري بين الشعوب، وهذا ما سنراه من خلال توضيح أبعاد شخصية "أوديب" عند كل من أندريه جيد وعلى أحمد باكثير.

"أوديب" أندريه جيد :

قُدر لأوديب أن يكون حامل لواء المعترك السياسي في شتى العصور، إذ ألقى سوفوكليس على كاهله بهذا العبء في الأدب اليوناني لينهض به في شتى الآداب من بعد. فها هو ذا أندريه جيد الذي تعهد مع الكتاب الفرنسيين في فترة الاحتلال النازي بتأسيس مسرح ملتزم يقاوم الاحتلال، فوجد في شخصية أوديب أرضًا خصبة يغرس فيها أفكاره ويرعاها لتؤتي أكلها، وفتح لهذه الشخصية بابًا لا يوصد أمام الكتاب الفرنسيين ليعالجوا من خلالها قضياهم ويبثوها همومهم السياسية، فتناولها كتاب مثل جان كوكتو في مسرحية "الآلة الجهنمية" وسارتر في " الذباب" حيث اتجهت حركة المسرح في فرنسا آنذاك "لمناقشة ومحاكاة ليل الاحتلال النازي، وكذلك واقع الأحزاب والمنظمات التي تتصدر عملية المواجهة والتغيير، إضافة إلي وضع المعارضة وبرامجها المرحلية، وأشكال المقاومة والتصدي للواقع المفروض بقوة السلاح"(٧٦).

وجد أندريه جيد في أوديب ما يجسد همومه وهموم مجتمعه ، إذ اعتملت في هذه الشخصية قضايا القدر والحرب والعدالة والجور والحرية ، لاسيما تلك الأخيرة التي أضحت ضرورة ملحة وموجة عارمة تجتاح الحياة الأوروبية في شتي جوانبها، وكان أوديب أكثر الشخصيات ميلا إلي التحرر من سلطان الآلهة الذي شوهته الكهنة وجعلته سيفًا مسلطًا على رقاب الشعوب، وذلك عبر صراع دائم يصور تباريح الضمائر الممزقة بين الواقع والمثال.

بيد أن "جيد" انتقل بأوديب من طور الشخصية النموذجية إلي طور الشخصية النمطية ، فأوديب عنده ليس بطلا تراجيديًا نموذجيًا ، يصارع قوى خارجة عن ذاته وقاهرة في الوقت نفسه، وإنما رأيناه بطلا عصريًا معتزًا بذاته ولا يعترف إلا بقوة عقله وسلطان إرادته، فانتقل الصراع من صراع الإنسان مع الآلهة إلي صراع الإنسان مع دواخل ذاته "لقد استطاع أندريه جيد أن يجعل من إيمانه بالإنسان مادة خشوع، تحل في النفس محل ذلك الخشوع للقوي الخفية العليا ! إنه يلخص لنا ، بصدق وإخلاص، كل عقيدة الأوربي اليوم (المقصود عصر الحكيم وأندريه جيد) أن لا شيء في الكون غير الإنسان ، ولا قيمة في الكون لغير الإنسان"(٧٧).

فنحن أمام شخصية متكبرة متمردة علي سلطان الآلهة آثرت الإلحاد وأورثته لابنيها ، فهما كما يقول ترزياس: "يريان أن من الممكن أن يتحررا من هذا السلطان الذي ينبغي أن يذعن له كل إنسان"(٧٨). وكان التحرر من الآلهة سمة الحياة الأوربية آنذاك، فانعكس ذلك علي شخصية أوديب عند اندريه جيد الذي خلع قلقه الداخلي على أوديب، وصرح من خلاله بعدم اكتراثه بالآلهة لأنها . حسب اعتقاد جيد . تضر الإنسان بإرادتها التي تخالف إرادته.

وقد أراد جيد من خلال أوديب أن يؤكد علي أنه "إذا كان أوديب مجرد لعبة في يد الأقدار ، وإذا كانت فكرة الآلهة من شأنها أن تحطم الإنسانية فمن واجب الإنسان أن يتجاهل القدر والآلهة" (٧٩).

وارتكازًا علي هذه الفكرة بدا أوديب مسؤولا عن كل تصرفاته ملمًا بها؛ فهو من البداية يعلم أنه ليس ابنًا لميروب ملك كورنثة، وأن بقاءه في كورنثة يحول دون تحقيق النبوءة، لكن كبرياءه وعدم اكتراثه بالآلهة دفعاه إلي مغادرة كورنثة. فهو يتوجه بكبريائه نحو الخطأ مع علمه باحتمالية حدوثه، وبهذا التحول أصبحت شخصية أوديب شخصية نمطية لا نموذجية، بمعنى أنها تصور نمطًا خاصًا بالحياة الأوربية. فأوديب جيد "ليس ملهمًا، ولا متطلعًا إلي الأسرار، إنه الإنسان القوي المتكبر، الذي يلقي بنفسه في خضم الحياة بكل ما في رغباته من نشاط، إرادة المتعة والقوة هي كل ما يسيطر عليه، وبهذه الغريزة الخالصة استطاع أن

يحل لغز "أبى الهول" أو "الطبيعة" ، الذي يلقيه على كل إنسان عند عتبة الوجود، فقد أدرك أن كلمة اللغز هي الإنسان ذاته"(٨٠).

فأصبح الإنسان محور الصراع ولحمته وسداه . عند أندريه جيد . ونظرًا لتلاشي القوى الخارجية الممثلة في الآلهة فإن أوديب متحمل لعواقب تصرفه ، قادر علي مواجهة الألم والمعاناة ولا يخشى المجهول، فقد خرج في نهاية المسرحية راضيًا بمصيره غير مكترث بشيء حوله، حتى صراع أولاده علي الملك. ومن ثم أفقدنا اندريه جيد التعاطف مع أوديب الذي يعلم مسبقًا حقيقة أمره، ويتحمل عواقب اختياره، وتلاشت تلك الشخصية المأساوية لتحل محلها شخصية نمطية تصور بطلا عصريًا تجسدت فيه متغيرات الحياة الأوروبية وطوابعها.

"أوديب" على أحمد باكثير :

مازال أوديب حامل لواء الهموم السياسية للأمة التي يحيا بينها، ولكنه هذه المرة تخلى عن الكبرياء البشري، وأسقط عن كاهله فكرة الندية مع الآلهة. فهو ملحد كما عهدناه، لكن إلحاده هذه المرة له مبررات قمينة بإقناع المتلقي بفكرة الإلحاد؛ فهو يعترف ببشريته، ويرى في طاقاته البشرية ما يغنيه عن اللجوء إلى إله تطوعه الكهنة وفق رغباتها وأهوائها، فلم يكن إلحاده مطلق رفض لفكرة الألوهية، وإنما جاء اعتراضاً على الصورة المشوهة للإله، ومن ثم نراه يفكر في العاقبة ويبحث عن الحل الإيجابي لمحاولة تدارك ذنبه وإثمه، وما أن اهتدى للإله الحق حتى سارع باللجوء إليه.

والسؤال الذي يطرح نفسه الآن: أين أوديب باكثير من المعترك السياسي العربي؟ وللإجابة على هذا السؤال نورد خواطر باكثير حول تلك المسرحية، وكيف تسللت فكرتها إلي وحي إبداعه. يقول باكثير : "كان ذلك على إثر حرب فلسطين التي انتهت بانتصار اليهود على الجيوش العربية مجتمعة فقد انتابني إذ ذاك شعور باليأس أو القنوط من مستقبل الأمة العربية وبالخزي والهوان مما أصابها، أحسست أن كل كرامة لها قد ديست بالأقدام فلم تبق لها كرامة تصان، وظللت

زمنًا أرزح تحت هذا الألم الممض الثقيل ولا أدري كيف أنفس عنه. ولعل ذهني في خلال ذلك كان يبحث عن الموضوع دون أن أشعر ثم اهتدى إليه ذات يوم دون أن أشعر أيضا، إذ تذكرت فجأة تلك الأسطورة اليونانية التي خلدها سوفوكليس في مسرحيته الرائعة (أوديب ملكًا) فأحسست أن فيها لا في غيرها يمكن أن أجد المتنفس الذي أنشده ذلك أني كنت أحس في أعماق نفسي كأن الذنب الذي ارتكبه العرب في فلسطين والخزي الذي لحقهم من جرائه لا يوازيه في البشاعة غير ذلك الذنب الذي ارتكبه أوديب في حق أبيه وأمه والخزي الذي لحقه من ذلك"[٨١].

إن أوديب باكثير يجسد العرب، فما أشبه حماقة العرب بجيوشهم الستة[٨٢] في حرب فلسطين وما جرته عليهم من نكبة . أقول ما أشبهها بحماقة أوديب باكثير الذي علم بالنبوءة وتحداها تاركًا كورنثة بالرغم من علمه بأن وجوده في كورنثة يؤمِّن له عدم تحقيق النبوءة، إذ خرج منها وهو يعرف أنه ليس ابنًا لملكها "يوليب"، ومع ذلك تركها ليدرأ عن نفسه ميراث ملك لا يحق له، فدرأ ميراث الملك، ولم يستطع درء ويلات النبوءة.

وهذا البعد السياسي أكسب شخصية أوديب في مسرحيتنا طابعًا مختلفًا غير ذلك الذي رأيناه في المسرحيتين السابقتين. فخالف الشخصية النموذجية التي رأيناها عند "سوفوكليس"، وأصبح شخصية نمطية ولكن ليست كتلك التي رأيناها عند "جيد"، بل ظهر لنا نمط جديد لأوديب يوافق ذلك النمط العربي العام الذي أحسه الكاتب. فجمع كل العرب في أوديب، إذ بدا ساذجًا متهورًا لعلمه بالمقدمات وتجاهله للنتائج، مكابرًا في إلحاده مع إقراره بالآلهة، لقد غدا دمية في يد "لوكسياس" الكاهن الأكبر يحركها كيفما شاء؛ فيدبر له ويستثير مشاعره مع دراسة جيدة من الكاهن لشخصية أوديب وطباعها، ومعرفة يقينية بكيفية ترويضها لتحقيق هدفه.

فنبوءة "لوكسياس" التي راح يحيك المؤامرات لتحقيقها بدقة وإتقان ما هي إلا وعد بلفور الذي راح الغرب يخططون لتحقيقه ويحيكون له المؤامرات، وما حرب فلسطين إلا واحدة من هذه المؤامرات لتمضي بالوعد قدمًا نحو التحقيق؛ إذ كانت

نتيجتها خسارة العرب مجتمعين وإضافة رقعة واسعة من الأرض إلي إسرائيل "لقد أعلن لوكسياس نبوءته الكاذبة قبل مولد أوديب ثم وجه الأحداث نحو تحقيق تلك النبوءة حتى تحققت. وكان أوديب هو الذي سعي بنفسه إلي خوض غمار التجربة، متحديًا تلك النبوءة حتى وقع في صميم المأساة طبقًا لخطة مرسومة لا يدرى هو عنها شيئا، تمامًا كما سعى العرب إلى خوض غمار الحرب ضد إسرائيل حتى وقعوا في صميم المأساة طبقًا لخطة مرسومة لا يدرون عنها شيئا"(٨٣).

هذا فضلا عن التطابق بين حرب فلسطين ومأساة أوديب في الهدنتين وكان من الممكن للعرب الاكتفاء بنصف الخسائر خلال الهدنة الأولي ولكنهم أبوا إلا أن يحققوا المخطط الغربي كاملا، كذلك فعل أوديب في ذهابه إلي طيبة مرتين، حيث قتل أباه في الأولى وتزوج أمه في الثانية، وكان بإمكانه أن يكتفي بتحقيق نصف النبوءة ويحول دون وقوع النصف الآخر، لكن حماقته أبت عليه إلا أن يحقق نبوءة الكاهن كاملة.

وبهذا ابتعد أوديب عن مفهوم المأساوية فلم تكن المأساة في قدره، ولكن في ذاته وعناده وسوء تقديره لعواقب الأمور، فهو ليس ألعوبة في يد القدر وضحية لنزوات الآلهة كما بدا عند سوفوكليس، وإنما هو ضحية نفسه الأمارة بالسوء. فأفقدنا التعاطف معه، وحملناه مسؤولية عواقب أفعاله الوخيمة. وكان لهذا البعد السياسي في شخصية أوديب أثره في توجيه الأحداث من بداية المسرحية إلي نهايتها، وهذا ما نتصدى له بالتوضيح لتكتمل أبعاد المثاقفة الحضارية في الأسطورة شكلا ومضمونًا.

ولا يفوتنا أن نشير إلي بعض الملامح الإسلامية في شخصية أوديب باكثير فهو مع إلحاده بالآلهة إلا أنه سريع الاستجابة لنداء الدين ممثلا في الكاهن "ترزياس" الذي اكتسب بدوره نمطًا مختلفًا عنه في المسرحيتين السابقتين ، فترزياس في مسرحيتنا يمثل الإيمان الحقيقي النقي من الشوائب والأغراض، ولذلك طرده المعبد الذي يسيره الكهنة وفق رغباتهم، ولعل باكثير يهتف في أذن العرب بالعودة إلي الدين الصحيح ليجدوا فيه النصرة بدلا من اللجوء إلي الغرب ممثلا

في كهنة المعبد. ناهيك عن الألفاظ والتعبيرات القرآنية التي أسرف باكثير في استخدامها بكثرة تصل لحد المبالغة التي تشدنا بعيدًا عن عبق الأسطورة وتؤثر علي شذى الرمز الفني في المسرحية.

الصـــــراع

اكتسبت شخصية أوديب أبعادًا مختلفة في المسرحيات الثلاث ؛ نظرًا لاختلاف المركب الحضاري والديني من كاتب لآخر، وحملت الشخصية وما تجسدها من أحداث أبعادًا رمزية تعبر عن واقع المجتمع الذي ينتمي إليه أوديب. وهذه الانزياحات المختلفة عن الأسطورة الأصل ما هي إلا وليدة صراع رسمه المؤلف ليعبر به عن واقعه وما يعتمل فيه من متغيرات؛ فأدار كل منهم صراعه وفقًا للمعتقد الديني الذي يسيطر عليه ويملي عليه أفكاره ورؤاه تجاه الحياة من حوله بكافة جوانبها. وحري بنا أن نتتبع فيما يلي ملامح الصراع عند كل منهم ونقف على أصوله وأبعاده.

الصراع عند سوفوكليس

إن جوهر الصراع عند سوفوكليس قائم على التناقض الذي يستشعره المتلقي بين الخير والألم في شخصية أوديب؛ فهو لم يكن سيئا بطبعه وبالرغم من ذلك وقعت مأساته لأسباب خارجة عن إرادته، وكأن سوفوكليس أراد أن يعيد النظر في فكرة الجبرية الإغريقية التي أبدت تعارضًا واضحًا بين ما هو إلهي وما هو بشري، أو بين المقادير الإلهية والدوافع الأخلاقية البشرية؛ فأضحى الصراع واقعًا بين الإنسان من جهة والآلهة بمفرداتها (الكهنة وكبيرهم أو القدر) من جهة أخرى.

وتعد هذه مرحلة انتقالية في الفكر اليوناني جسدها سوفوكليس في مسرحياته بشكل عام وأوديب تحديدًا، ففي هذه المرحلة " تهتز أركان العقائد المتوارثة والتقاليد البالية، ودور الآلهة في مسرحيات سوفوكليس دور الموجه الذي يرشد الإنسان وهو بعيد كل البعد، ولكن مرحلة هدم القديم التي تمثلها مسرحيات سوفوكليس لم تكن إلا تمهيداً لبناء حديث سيظهر فيما بعد في مسرحيات

(يوربيدس) الذي آمن بالعقل دون التقييد بالعقائد، والذي تحرر من التقاليد دون أن يقيم وزناً للمحافظين عليها"(٨٤).

فالصراع قبل سوفوكليس كان يدور بين الآلهة بعضها البعض نظرًا لأن طبيعة المعتقد اليوناني آنذاك جعلت من الإنسان آلة طيِّعة في يد الآلهة ليس لها إرادة، ومن ثم لم يكن طرفًا في الصراع، ولكن سوفوكليس الذي عمل في صغره بالمعبد وخبر وسائل تسلط الكهنة على رقاب العباد وعاصر بعض التغيرات الاجتماعية والفكرية في المجتمع الأثيني، دفع به ذلك كله أن يعني في أدبه بالطبيعة البشرية أكثر مما يعني بالطبيعة الإلهية؛ فتخفف من الخوارق، وحاول أن يلائم بين الإنسان والآلهة وأن يخضع الأمور لمنطق العقل، وأن يخلع المظاهر الإنسانية على طبيعة الأحداث من حوله، حتى أخلاق الآلهة وتصرفاتهم طبعها بالطابع الإنساني(٨٥).

وقد عكس سوفوكليس ذلك كله على شخصية أوديب فوسمه بالتهور؛ ليعمق في الجانب الإنساني فكرة الإرادة المضادة لقدر الآلهة. كما حرص على الارتقاء بأوديب، كرمز للإنسان، في قدرته على مواجهة قَدَره عبر رحلة البحث عن الحقيقة، والنبش في الماضي بعناد وجرأة، مع الاحتفاظ بصفات النبل في شخصيته. وتأتي نهاية المأساة بما فيها من ألم لتصور شجاعة النموذج البشري في تلقي ضربات القدر، ولتدل ضمنًا على انتصار العقل وتعلي من بشرية الإنسان إزاء قَدَر الآلهة، بالرغم من إيمانه بها .

الصراع عند جـــيد

إذا كان صراع سوفوكليس يعبر عن مرحلة انتقالية عاشها الفكر اليوناني تنتزعه من اللاهوتية لتقترب به إلي العقلانية، فإن الصراع عند أندريه جيد يعبر عن مرحلة تغير جذري في الأنساق الفكرية والعقدية في المجتمع الأوروبي. فأدب أندريه جيد وليد منظومة فكرية انقلابية ثارت على جميع القيم والثوابت المتعارف عليها سواء في الجانب الديني أو العلمي؛ نظرًا لربط الكنيسة بينهما في ذلك

الوقت واعتبار أي كشف علمي جديد مخالف لما هو متعارف عليه يعد من قبيل الإلحاد.

وما أن ظهرت نظرية "كوبر نيقوس" عن مركزية الشمس [٨٦]التي تناقض مركزية الأرض، حتى شعر الإنسان الغربي بصدمة هائلة؛ لتغير بعض المفاهيم الراسخة، والتي تكتسب في أحد جوانبها نوعًا من القداسة، لاتصالها بمعتقداته الدينية، فدارت معارك طاحنة بين العلماء ورجال الدين المسيحي أدت إلى اعتقال وتعذيب وإعدام المئات، وهي لم تكن أزمة دينية بقدر ما كانت أزمة نفسية، أي أن الاصطدام بهذه النظرية لم يكن لتعارضها مع التصور الديني المقدس الإلهي فحسب، بل لتعارضها كذلك مع التصور الذاتي الإنساني الذي يحدد موقع الإنسان من الكون ويجعله مركزًا له، وكذا لتعارضها مع العقائد الدينية الثابتة الخاصة بنشأة الإنسان، وبالتالي فقد المجتمع الغربي استقراره وثقته بثوابته المعرفية، لاسيما الدينية منها.

ولم يكد يندمل هذا الجرح حتى قدم "تشارلز دارون" نظريته عن أصل الأنواع[٨٧]. وبدأ الإنسان الغربي يدرك أنه جاء من سلالة قرد بدلا من أن يهبط من جنة الخلد، وصار ينظر لذاته على أنه امتداد للحيوان، مما أفقده الإحساس بقدسيته، وفي أصداء دوى هذه النظرية ظهر "فردريك نيتشه" بفكره الإلحادي الوجودي، حيث رأى أن القيم الأخلاقية التقليدية خطاب زائف يجب أن ينظر إليه بشكل من الارتياب. وبهذا هوى سقف العقيدة تمامًا عند الإنسان الأوربي وراح يتخبط تحت سقف المذاهب الوضعية البشرية، لكن هذا السقف الإنساني لم يكن أكثر صمودًا من سقف العقيدة، فسرعان ما هوى بأسرع مما هوى السقف الديني القديم؛ ففشل المشروع التنويري الغربي الذي بدأ في القرن الثامن عشر وتحوله إلى مشروع استشراقي . استعماري في القرن التاسع عشر صار واقعًا، كما أن المشروع الليبرالي بات لا يخدم سوى المصالح السياسية المحدودة بحدود مجتمعه على حساب المجتمعات الأخرى، وكذلك المشروع الاشتراكي الذي تمخض عن آلة اجتماعية سياسية إرهابية عملاقة في ظل السياسة الداخلية الشمولية التي أنتجت طبقية من نوع جديد سياسي لا اقتصادي، ثم جاءت قيم التفوق وتحقيق الذات

الوجودية لتخلق وحشًا مثل هتلر والنازية، يحاربه وحش أميريكي يهودي نووي يقتل الأطفال بالقنبلة الذرية، فانتهى المشروع الأخلاقي الثالث (٨٨).

وانعكس صدى ذلك كله على طبيعة الصراع التراجيدي الأدبي في أوربا بشكل عام وعلي أدب "أندريه جيد" بشكل خاص؛ فقد تأثر "جيد" بآراء نيتشه الإلحادية، التي هدمت جميع القيم والثوابت، فألف كتابه "الأغذية الأرضية" ١٨٩٧م الذي أعلن فيه تأثره بنيتشه ثم ألف روايته "اللأخلاقي" ١٩٠٢م ليعلن من خلالها ثورته على الأخلاق القديمة، ويضع معايير نسبية جديدة للأخلاق. كما سافر إلي بعض البلدان الإفريقية ما بين عامي ١٩٢٥و ١٩٢٦م واستشعر قسوة السياسات الاستعمارية في هذه البلدان فكتب بعد عودته إلي باريس "رحلة إلي الكونجو" و "عودة من تشاد" وكان لهما صدى مدوٍّ في الأوساط السياسية الفرنسية والتي ناقشت بدورها في البرلمان طبيعة تلك السياسات لتعيد النظر فيها. كما أبدي "جيد" إعجابه بالبناء الاشتراكي الذي انتهجه الاتحاد السوفيتي وأشاد به في "يومياته" وكتابه "الأغذية الأرضية الجديدة" ١٩٣٥م ، ولكنه بعد زيارته للاتحاد السوفيتي عام ١٩٣٦م أصدر نصًا طويلا تحت عنوان "عودة من الاتحاد السوفيتي" ليعبر فيه عن خيبة أمله في البناء الاشتراكي جراء ما شاهده وعاينه هناك وراح ينتقد الاستبداد الستاليني(٨٩).

لقد عايش "جيد" كافة الفلسفات المادية الطاغية في عصره، وتأثر بالكثير منها، وشأنه شأن كثير من كتاب عصره تحول مجرى الصراع عنده من صراع الإنسان مع الآلهة ومفرداتها (من كهنة وقدر) إلي صراع الإنسان مع دواخل ذاته التي جمعت الوجود بأكمله، وصارت هي السلطة العليا بعد تلاشي سلطة الآلهة أو غيابها تمامًا.

"وكان لعلم الاجتماع وتفسير السلوك عن طريق الوراثة والغريزة والبيئة أثره في حرمان الإنسان من أية مسؤولية حقيقية إزاء أعماله. كما أن الاكتشافات العلمية أثرت إلى حد كبير في مدى إمكانية أن يعيش الإنسان ابن الحضارة الحديثة دونما حاجة إلى تفكير في الآلهة العلوية، ولذلك تحولت قوى الصراع المعارضة من صراع رأسي ديني إلى صراع أفقي اجتماعي ونفسي وبيئي. وتم

التنصل من كثير من المعتقدات المثالية والأخلاقية وبدا كثير من الكتاب المعاصرين يؤمنون بأن مهمتهم ملاحظة الحياة وتصوير تناقضاتها المريرة" (٩٠).

ونظرا لتخلي أندريه جيد عن فكرة الإله في صراعه فقد ألقى مسؤولية تفسير تناقضات الكون على عاتق أبطاله من البشر، ولعل هذا ما دفعه إلي دمج أسطورتين في مسرحية واحدة؛ ليكثر من الشخصيات ويوزع أفكاره علي هذه الشخصيات حسب مُرمزاتها، وليعطي نفسه مساحة أكبر لتصوير تناقضات الحياة عبر هذه الشخصيات بتوجهاتها المختلفة والمتناقضة في وقت واحد. وقد أفاد من أبناء أوديب في تصوير هذه التناقضات المتنازعة بين الإلحاد والإيمان، كما أفاد منهم في تطبيق نظريات علم الوراثة الذي أثر علي الفن المسرحي آنذاك، وذلك في تصوير إلحادهم وعدم اكتراثهم بالقيم كصفات موروثة عن الأب، لكنها بدت عندهم معدلة وبصورة مغايرة لما هي عليه عند الأب.

ومن سمات الصراع عند "جيد" بعد أن أكسبه الطابع البشري المحض أنه قرن الألم بإرادة البطولة، فآلام أوديب يتدخل فيها جزء من إرادته، فأوديب لم يكن آلة صماء في يد القدر، وإنما كانت إرادته سببًا في مأساته، وذلك حينما جعله عالمًا بأنه ليس ابن ميروب قبل مغادرته كورنثة . بخلاف أوديب سوفوكليس . وأن بقاءه في كورنثة سيحول دون تحقيق النبوءة، ومع ذلك أراد مواجهة قدره بشجاعة. وهذا مظهر من مظاهر تأثر الصراع بفلسفة نتيشيه الذي يقول: " كي تجني من الوجود أعظم الثمار وتنعم بما فيه، عش في خطر"(٩١). فلذة الحياة قرينة بالألم، وحوز النصر فيها يكون بالقدرة على مواجهة القَدَر بجسارة بغض النظر عن النتائج، ولهذا نري أندريه جيد في نهاية مسرحيته، وبعد اكتمال عناصر المأساة يعلن على لسان "ترزياس" ميلادًا جديدًا لأوديب، فيقول ترزياس: "صحيح أنك ابن الخطأ والخطيئة . لكنك يجب أن تولد اليوم من جديد، بعد أن جدد الألم شخصك" (٩٢).

فالقلق الوجودي لا يستكين إلا بمعايشة آلام الحياة، وكلما كانت أشد إيلامًا كلما كانت أكثر إمتاعًا، وهذا ما جسده أندريه جيد في صراعه الذي تحول من صراع درامي إلي صراع فكري، وظهرت فيه أفكار نيتشه التي يلخصها "ألبير

كامي" بقوله: "تنتهي تجربة نيتشه بإقرار القدر وتقديسه، وكلما كان القدر معاكسًا كلما كان الأحق بالإعجاب" (٩٣).

الصراع عند باكثـــــير

قبل الخوض في طبيعة الصراع عند باكثير يجدر بنا أن ننوه إلي أن مأساة أوديب ما هي إلا مخاض صراع نفسي عنيف؛ فهي ليست وليدة الفكرة، وليست وليدة الموضوع، كما أنها ليست نتاج دراسة وبحث من الكاتب عن فكرة وموضوع يصب فيهما أفكاره. وإذا نظرنا إلي هذه المسرحية وفق تصنيف باكثير لطبيعة التأليف المسرحي حسب أسبقية تداعي الفكرة أو الموضوع إلي ذهن الكاتب، نجد أنه قسم المسرحيات إلي أربعة أقسام وفق هذا التصنيف؛ قسم تأتي فيه الفكرة سابقة على الموضوع ويبحث الكاتب عن الموضوع الملائم لها، وقسم يأتي فيه الموضوع سابق على الفكرة ويضمنه الكاتب فكرته المناسبة، وقسم يخطط فيه الكاتب لفكرته وموضوعه فيوجدهما معا، ويمثل الكاتب لهذه الأقسام الثلاثة من واقع تجربته مع التأليف المسرحي(٩٤). وهو في الأقسام الثلاثة له إدارة في تشكيل الفكرة أو الموضوع أو تشكيلهما معا.

أما القسم الرابع والذي مثَّل له باكثير بهذه المسرحية، فالمسرحية فيه وليدة أزمة نفسية شديدة عانى منها الكاتب، وراح يبحث عن متنفس في عمل مسرحي، لا يعرف موضوعه ولا فكرته، فمازال يجتر أزمته النفسية يومًا بعد يوم حتى واتته لحظة من لحظات الإلهام بموضوع يحمل في طياته فكرة أساسية، أو بفكرة سيقت في إطار موضوع ملائم. وقد أشرنا من قبل إلي ملابسات تأليف كاتبنا لهذه المسرحية عقب نكبة فلسطين، والأزمة النفسية التي اعتملت في صدره ولم يجد لها متنفسًا، وكأنه أرتج عليه، حتى واتته لحظة الإبداع وأمده فيض الإلهام بأسطورة أوديب، فوجد فيها لا في غيرها متنفسه.

وأول ما يلفت الانتباه في طبيعة الصراع عند باكثير هو النص الموازي(٩٥) الذي جمع فيه المؤلف خيوط الصراع في المسرحية وبدأ يحركها من هذا المنطلق. وللنص الموازي في المسرحية منعرجات متعددة؛ فعنوان المسرحية "مأساة أوديب"

يوحي بقدر من التطابق بين أحداثها وأحداث مأساة سوفكليس، ولما كان مدلول المأساة عند باكثير مغايرًا لما هو عليه عند سوفوكليس، فألقي بإضاءات كاشفة علي فكرته من خلال الآية القرآنية التي صدَّر بها مسرحيته وهي قوله تعالى: "ولا تتبعوا خطوات الشيطان إنه لكم عدو مبين * إنما يأمركم بالسوء والفحشاء وأن تقولوا على الله ما لا تعلمون"(٩٦).

فقد حدد باكثير من خلال النص القرآني عناصر الصراع، ولحمته وسداه، معلنًا منذ البداية عن مفهومه للمأساة؛ فهي عنده لا تنطوي على ظلم الإنسان من قبل الله عز وجل، كما أنها لا تسلبه إرادته، ولا تجعله في صراع غير متكافئ مع القوى المسيطرة على العالم ومقدراته.

إن مأساة باكثير تدور بين البشر بعضهم البعض، ويدير الصراع فيها عناصر بشرية بوازع شيطاني، فليس ثمة قهر للإرادة، ولا إحساس بالظلم، ولا سلب للحرية. فالبشر يديرون أطراف الصراع بوعي منهم، وإذا بدا جهل عند أحدهم فهو غفلة وسوء تدبير. مما يجعل مفهوم الخطأ أقرب إلي الخطيئة، لتدخل إرادة الإنسان فيما هو مقدم عليه. وإذا كان الأمر كذلك فلسنا بحاجة إلي المأساوية شديدة الإيلام التي تثير فينا التعاطف مع الغافل الذي لا يحسن التدبير حتى وإن كان كريمًا في أصله ومنبته، فنحن بحاجة إلى أن نوقظه من سباته لينحو منحى إيجابيًا يبعث فينا الأمل والرغبة في الحياة.

وهنا يأتي دور الجزء المتبقي من النص الموازي وهو آخر مقولة قالها أوديب في المسرحية، حيث صدَّر بها باكثير مسرحيته بعد النص القرآني، وفيها يخاطب أوديب تزرياس قائلا: "أنا الماضي يا ترزياس فلأخل الطريق للمستقبل، وأنا اليأس يا ترزياس فلأمض ليجيء الأمل" وكأني بباكثير يقدم لجمهوره على عتبات مأساته دعوة مفتوحة للأمل وإعادة النظر في المستقبل، فقد حدد من خلال النص القرآني موطن الداء في المأساة وهو خطيئة بكل المقاييس وليس خطأً، ثم هو يطرح أيضا . من خلال النص الموازي . الدواء الذي يتمم النهي الوارد في الآية، ليجعل الأمل بديلا لليأس، وآفاق المستقبل تمحو آثار الحاضر.

ولكن الصراع عند باكثير بهذه الصورة أثار جدًلا، وجعله موضع انتقاد؛ حيث بدد كثيرًا من معالم الأسطورة من حيث الفكرة وملامح الشخصيات وطبيعة الصراع. ويشير باكثير إلي هذا الجدل في أحد حواراته الإذاعية قائلا: " لعل من الطريف أن أروي حادثة وقعت لي مع ناقد مرموق من نقادنا المحدثين توفي منذ بضعة أعوام... قال لي في موضوع التعليق على مسرحية "مأساة أوديب": بأي حق يا فلان جعلت أوديب يعتنق الإسلام، وهو وثني إغريقي عاش قبل أن يظهر الإسلام بعشرات القرون؟ فقلت له: وماذا يضيرك يا دكتور؟ إني لو وجدت مذهبا أو عقيدة أسمى من الإسلام وأقرب إلى المنطق والعقل منه لجعلت أوديب يعتنقه. ولكن ما حيلتي؟ لم أجد أسمى ولا أعظم من الإسلام"... ويعلق باكثير على هذه الحادثة فيقول: "الواقع أن ذلك الناقد وأمثاله قد فقدوا الإيمان بأمتهم ورسالتها، ففقدوا الإيمان بأنفسهم وفُتِنُوا بالأفكار التي غزتهم من الخارج، فاستسلموا لها راضين مختارين. فلا غَرْوَ أن يزعجهم صوت ارتفع من ضمير أمتهم وطفق يقرع أسماعهم مذكرًا إياهم بالحجة والبرهان أنهم حين تركوا تراث أمتهم وتعلقوا بتراث غيرها كانوا قد استبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خير "[٩٧].

لم يقف باكثير مغلولا إلي أطروحات الأسطورة وفلسفتها ليعكس رؤى الآخرين، بل أبى إلا أن يعكس روح أمته العربية الإسلامية لنراها على صفحة مرآة مسرحيته بقسماتها وملامحها التي تميزها عن سائر الأمم، وإذا ما وعينا هذا الأمر في نقدنا للصراع وما يتصل به من وسائل فنية يمكننا استخراج رؤية موضوعية لتحليل عناصر البناء الفني في سياق فكرة المسرحية.

ولكي تبدو فكرتنا أكثر وضوحًا، نناقشها من خلال ظاهرتي التحول المفاجئ وما يتبعه من لحظة التنوير، والعقاب وما ينتج عنه من نهاية مأساوية. ونبدأ بالتحول المفاجئ ولحظة الكشف والتنوير حيث اعتمد البناء الفني لمسرحية سوفوكليس في بلوغ الصراع ذروته على لحظة التحول المفاجئ والتي تحدث . وفق المفهوم الأرسطي . "عندما يكون لأفعال شخص ما من النتائج ما هو العكس تمامًا لما أراده الفاعل أو ما توقع حدوثه"[٩٨].

وينطبق هذا المفهوم على مأساة أوديب كما أبدعها سوفوكليس، والتي اتخذها أرسطو أساسًا لاستقاء المعايير الفنية للمأساة، فاستشهد بها في شرحه لمفهوم التحول المفاجئ شأنه في ذلك شأن سائر المعايير الفنية الأخرى التي نظّر لها في فن المأساة. والتحول بهذا المفهوم يقتضي جهلاً تامًا من البطل بحقائق الأمور من حوله، ومن ثم تأتي لحظة الكشف أو التنوير بمفهومها الأرسطي المنبعث مفهوم التحول المفاجئ، فيكون معنى الكشف "التحول من جهل إلي معرفة"(٩٩).

ولاشك أن مفهوم أرسطو للتحول وما يتبعه من لحظة التنوير ينطوي على قدر كبير من المعتقد الديني الوثني الشائع آنذاك، من حيث علاقة الإنسان بالآلهة التي تحكمها الجبرية ومن ثم الجهل المطبق من الإنسان؛ لغياب إرادته عن أفعاله في مقابل حضور إرادة الآلهة. وهذا أبعد ما يكون عن الفهم الإسلامي الذي انطلق منه باكثير في مسرحيته والذي حدده بشكل مسبق من خلال النص الموازي؛ إذ أراد باكثير أن يؤكد على أن القدر لا يظلم الإنسان دون جريرة ارتكبها، وأن الإنسان مسؤول عن أفعاله وما ينتج عنها من عواقب. وهذه الرؤية المغايرة لطبيعة الصراع في الأسطورة أملت على كاتبنا مسلكًا خاصًا في الملامح الفنية التي توجه الصراع في المسرحية.

وقد اعتمد باكثير في تحريك الصراع في مسرحياته بشكل عام على الانتقال التدريجي وليس المفاجئ؛ إذ يرى أن السبيل إلي بلوغ ذروة الصراع هو "اتباع طريقة الانتقال التدريجي من حال إلي حال جريًا في ذلك على سنة الطبيعة، فكل شيء فيها يحكمه هذا القانون إذ ليس فيه طفرة أبدًا(١٠٠). فكذلك ينبغي على الكاتب المسرحي أن يراعي الخطوات التي يتم بها كل عمل وكل حادث، وكل حركة نفسية أو فكرية تقع لشخوص مسرحيته. وليس له أن يقول إن خلاف هذا قد يقع في الحياة إذ ينتقل المرء فجأة من حالة إلي حالة. فالواقع أن التدرج لابد أن يكون موجودًا في هذه الحالة وكل حالة. وإذا كانت الحياة لا تظهر هذا التدرج فإن على الكاتب المسرحي أن يبرزه في عمله فهذه مهمته"(١٠١).

وانطلاقًا من فكرة الانتقال التدريجي ارتكزت محاور الصراع على الإرادة البشرية بنوازعها المختلفة وتوجهت خيوط الأحداث نحو عقدة أو أزمة من صنع

البشر، ومن وحي إرادتهم، اشترك فيها الكهنة مع أوديب الذي بدا ساذجًا متهورًا معاندًا مما جعله فريسة سهلة للكهنة. وبهذا أفقد باكثير الخطأ (الهمارتيا) وظيفته ونواتجه، فالخطأ هنا من صنع كبرياء البطل وعناده اللذين أفقداه القدرة علي استكناه الحقائق. أي أن الخطأ ناتج عن نقص في الشخصية، ونظرًا لأن الصراع استحال إلي صراع بين قوى الخير والشر في النفس البشرية، فكان على باكثير أن يبحث عن مخرج لقوى الخير لتخرج به من مأزقها، على أن يكون ذلك في سياق الرؤية الفنية للصراع عنده، بمعنى أن ذلك لا يتم عن طريق التحول المفاجئ، بل التدريجي.

وقد لجأ باكثير في سبيل ذلك إلي استحداث وسيلة فنية تمضي قدمًا بالصراع وتحول "أوديب" تدريجيًا من الجهل إلي المعرفة، وذلك عن طريق فكرة (الشعور بالذنب) حيث كان الشعور بالذنب محور الصراع الذي عانى منه أوديب، ومن خلال هذا الصراع حدد أوديب علاقته بذاته المنقسمة على نفسها والمتصارعة بين الإلحاد والإيمان، ويتجسد هذا الصراع من خلال حواره مع ترزياس الذي أيقظ ضميره وبعثه من برزخه، وكان هذا الضمير وما أثاره من الشعور بالذنب سببًا في بلوغ الصراع ذروته، كما كان بمثابة الخطوة الأولى على طريق حل مشكلة انقسام الذات على نفسها ومحاولة توحيدها مرة أخرى، لكن بتوجيه مختلف عما كانت عليه من قبل، وذلك بالتحول التدريجي من الإلحاد إلي الإيمان في سبيل تحرير ذاته التي صرعها الكبرياء والعناد.

وهذا الصراع بصورته الفنية التي ارتضاها باكثير وأسسها على فكرة التحول التدريجي لا يستدعي بالضرورة فكرة العقاب المؤلم.

وكما حدد باكثير جوهر الصراع مسبقًا في النص الموازي فقد نوه أيضا إلي طبيعة النهاية التي تفتح بابًا للأمل في إعادة البناء بدلا من الشعور بالهزيمة أمام القدر؛ فلم يفقأ أوديب عينه ، كما أن رحيله جاء متأخرًا بعد أن أصلح حال المعبد بخلع لوكسياس وتنصيب ترزياس، ومصادرة أموال المعبد وتوزيعها على أهالي طيبة. ويرى بعض النقاد أن هذه النهاية (رحيل أوديب واصطحابه ابنه أنتيجون) غير مبررة دراميًا، وأنها "منفصلة عن المسرحية وغير نابعة منها، وإنما هي مجرد

رغبة من المؤلف في عدم مخالفة المألوف في معالجة أسطورة أوديب ويتضح ذلك من جعله يصطحب أنتيجون معه. فما المبرر لذلك عنده؟"(١٠٢).

نحن إذن أمام شقين اكتملت بهما نهاية المسرحية وهما محل انتقاد، الأول رحيل أوديب، والثاني اصطحاب أنتيجون.

أما الأول وهو رحيل أوديب فلا أراه خارجًا عن إطار المسرحية ولا منفصلا عنها وذلك إذا قرأناه في إطار رؤية باكثير لطبيعة الصراع في المسرحية من جانب، والبعد الرمزي الذي رامه من جانب آخر.

إن أوديب متحمل مسؤولية أفعاله، وإحساسه بالذنب تجاه طيبة وما جره عناده وكبرياؤه على شعبه جعلاه يقدِّم طيبة على كل شيء حتى على رغبته الشخصية في الرحيل. وطيبة ما هي إلا فلسطين، وأوديب ما هو إلا حكام العرب وكأن باكثير يهيب بهم ألا يستسلموا لوقع الهزيمة ويسود بينهم الشعور بالخزي، وأراد أن يبعث فيهم الشعور بالذنب تجاه فلسطين فيفيقوا كما أفاق أوديب، وينتبهوا لحقيقة المؤامرة المحاكة من الغرب لتمكين اليهود من فلسطين، كما تنبه أوديب لمؤامرة كهنة المعبد لتمكين حاكم كورنثة من حكم طيبة. فما كان منه إلا أن غير زعامة المعبد وصادر ممتلكاته التي هي أصلا ملك للشعب فأعادها إليه.

وتغيير زعامة المعبد وتسليمها لترزياس الذي دافع عن أوديب في محاكمته أمام الشعب بمثابة دعوة للعرب لتغيير الاعتراف بزعامة الدول المتحالفة ضدهم مع إسرائيل، والتحالف مع تلك الدول التي "وقفت من العرب مثل هذا الموقف (موقف ترزياس) ودافعت عنهم في المحافل الدولية، وكانت سببًا في اندحار أعدائهم"(١٠٣).

فباكثير لم يترك أوديب ليرحل إلا بعد أن أصلح ما أفسدت يداه ولو بشكل غير مباشر. ومبرر الرحيل في المسرحية هو التأكيد على أن جوهر القضية هو طيبة وشعبها، والبقاء والرحيل وفقًا لدواعيها لا لدواع شخصية. فقد عزم أوديب على الرحيل بعد انكشاف الحقيقة، ولكن الشعب رجاه ألا يرحل، وبقى نزولا على رغبة الشعب ريثما يصلح حال طيبة؛ فنفى لوكاسياس (الخائن) ونصب مكانه ترزياس (المصلح) وصادر أموال المعبد ووزعها على الشعب. ولكنه عندما خلا

إلي نفسه لم يجد سوى بقايا إنسان مهدم لم يعد يصلح لقيادة طيبة، بل إنه يرى نفسه من بقايا البلاء الذي انقشع عنها. ويظهر ذلك من خطابه لطيبة في جنح الليل: "اهنئي برقادك الليلة يا طيبة العزيزة فقد انقشع البلاء الذي طالما أسهدك! لا يروعنك ما بقي من عقابيله فغدًا كل ذلك يزول"(١٠٤).

إن ماضيه يطارده والشعور بالذنب يعصف بقلبه واليأس يقتل أمله،فيأسى لحاله قائلاً: "واشقائي ألتفت إلى أمسي فيروعني الإثم والعار، وأنظر إلي يومي فأجد الحسرة والندم، وأستطلع غدي فلا أرى غير اليأس والقنوط"(١٠٥).

أي حاكم ذلك الذي يصلح لطيبة؟! وأي مستقبل ينتظرها تحت قيادته؟! لم يبق من أوديب سوى ماضٍ مؤلم يبدد هدوء الحاضر وآمال المستقبل، وصلاح أمر طيبة يحتم عليه الرحيل، ومستقبلها ينشد قيادة واعدة غير مثقلة بهموم الماضي. ولذا اتخذ أوديب قراره بالرحيل دون رجعة، وحينما ذكَّره ترزياس بوعده لشعبه بالبقاء أجابه: "إن طيبة لم تعقم بملك يتولى أمرها خيرًا مني، دون أن يُمنى بمثل شقائي، ولا يدنس رداؤه بمثل ما دنس به ردائي. أنا الماضي يا ترزياس وهو المستقبل... وأنا اليأس يا ترزياس وهو الرجاء والأمل"(١٠٦).

فما أحسب أوجه الشبه التي عقدها باكثير بين طيبة وفلسطين خافية على القارئ، وما أخال أبعاد الرمز التي قصدها الكاتب غائرة على متلق!!

ولعلي بذلك أكون قد ألقيت الضوء على المبرر الدرامي لرحيل أوديب في مسرحية باكثير، ولعله قد اتضح أن الرحيل ليس لمجرد تقليد نهاية الأسطورة كما ذهب بعض النقاد.

أما الشق الثاني من النهاية هو اصطحاب أوديب ابنته أنتيجون، فأوافق فيه رأى من قال بأنه مقحم على النهاية وأن طبيعة الأحداث لا تقتضيه، فأوديب عند سوفوكليس وجيد فقأ عينه في نهاية المسرحية، والهدف عندهما من اصطحاب أنتيجون أن تنير له ظلمة عينه. فضلا عن أن اصطحابها يتعارض مع الفكرة التي رحل أوديب لأجلها؛ فقد رحل لأنه ماضٍ أراد أن يفسح الطريق للمستقبل، وأنتيجون جزء من هذا المستقبل(١٠٧).

تيمات النص المسرحي

.إضاءة

وقبل الولوج في الحديث عن تيمات النص المسرحي فى المسرحيات الثلاث، وبيان تجليات المثاقفة فيها، أرى إلقاء الضوء على مفهوم "التيمة"، وأثرها في النص؛ حيث إنها من مصطلحات النقد الحديث، ويطالها ما يطال المصطلحات النقدية الحديثة من الغموض والإبهام ما يحدث لبسًا في الخطاب النقدي في بعض الأحيان.

والتيمة أو الموضوعة تعني الفكرة أو الغرض الذي يسيطر على الأنساق الدلالية في النص، وقد أورد صاحبا المنهل في تعريبهما للفظة " Thème " "الفرنسية عدة كلمات متقاربة الدلالة، فهي تعني "موضوع، مبحث، مسألة، فكرة رئيسية." (١٠٨).

وقد ارتبط هذا المصطلح بالاتجاه النقدي الفرنسي الذي يعرف باسم "النقد الموضوعاتي "(La critique thématique) ويقوم هذا النقد على" التناظر بين مختلف المعطيات النصية والحياتية، حيث يحاول كل تحليل استقبال المعنى، ضمن وحدة عليا، لوجود يتخلص من كل صدفة خاطئة، لأن الكتابة تمثل نشاطًا ممكنا وخلاقا تصل الموجودات فيه إلى التوافق التام فيما بينها (١٠٩).

كما أطلق عليه النقد الجذري، وذلك على اعتبار أن التيمة هى الجذر الذي يغذي علاقات النص، ويرفد حقوله الدلالية، وقد استخدم مصطلح (الجذرية) من قبل النقاد الفرنسيين الذين بحثوا في شبكة الأفكار الملحّة في نصوص كاتب ما، فالتيمة بمثابة (الموضوع) الذي عالجه الكاتب، أو (الفكرة) المسيطرة على كتاباته كلها، والتي تعنى موقفاً أو حادثاً معيناً، يظهر بصورة شعورية أو لاشعورية، في أثر من آثاره، أو في مجموعة آثاره الأدبية، إما بصورة رمزية، أو بصورة واضحة. (١١٠)

ويتلخص مفهوم النقد "الموضوعاتي" أو"التيمي" في الحقلين العربي والغربي في التردد المستمر لفكرة ما، أو صورة ما، فيما يشبه لازمة أساسية وجوهرية، تتخذ شكل مبدأ تنظيمي ومحسوس أو ديناميكية داخلية، أو شيء ثابت، يسمح

للعالم المصغر بالتشكل والامتداد. فالبحث إذن في الموضوعاتي هو بحث عن النقاط الأساسية التي يتكون منها معنى العمل الأدبي. ومقاربة الكشف عن هذه النقاط الحساسة التي تجعلنا نلمس تحولاتها، وندرك روابطها، في انتقالها من مستوى تجربة معينة إلى أخرى شاسعة(١١١).

وبعيدًا عن تعمد إسقاط منهج نقدي بعينه على عملية التحليل الأدبي للنص، فقد وجدت فى البحث عن التيمات تجليا لفعاليات المثاقفة الحضارية فى المسرحيات موضوع الدراسة؛ إذ أن التيمات، أو الأفكار الرئيسة هي التي جعلت من الأسطورة مسرحًا للمثاقفة، لكونها الدافع الحقيقي لكتابة المسرحية، سواء في الأدب اليوناني أو في غيره من الآداب التي تناقلت الأسطورة من بعده، ففرضت تلك الأفكار نفسها علي النصوص الثلاثة، وتواجدت فيها جميعها وانتظمت حولها أفكار النص، وكأنها روح يسري في النص، نستشعر حياته من خلالها وإن كنا لا نراها.

ولاحظت عبر النصوص الثلاثة أن هناك تيمتين تسيطران على النص الأدبي وتجتمع حولهما أفكاره الثانوية، وكأنهما الباعث الذي بعث كل أديب من الأدباء الثلاثة على كتابة النص، وهاتان التيمتان هما: اعرف نفسك، وكبش الفداء. فمعرفة الإنسان نفسه والكشف عن موقعها في الكون وطبيعة صراعها فى الحياة من جانب، وتحديد كبش الفداء في هذا الصراع من جانب آخر هما المحور الرئيس لخيوط الصراع في المسرحيات الثلاث. واجتمع حول هذا المحور كثير من أمشاج النص الملازمة له، والمندرجة تحته ضمنًا، كقضايا الحرية، وعلاقة الإنسان بالقدر، وموقفه من الآلهة، وتحول الدين إلى سلطة سياسية تخدم أغراض القائمين عليها، إلى غير ذلك من الأفكار التي يصعب حصرها مع مثل هذا النص الذي يعد من أكثر النصوص الأدبية ثراءً من حيث احتواؤه لقضايا الإنسان .

وقد اختلفت طريقة التناول لهاتين التيمتين وما يتبعهما من أفكار تبعا لاختلاف الكاتب وتوجهاته الحضارية، فكان من الأنسب لسير الدراسة إلقاء الضوء عليهما، وإيضاح صور المثاقفة فيهما، للمقاربة بين الجزئيات الداخلية لكل نص من جهة، وبين النصوص الثلاثة من جهة أخرى، بغض النظر عن المنهج

النقدي سواء أكان قديمًا أو حديثًا أو مستحدثًا؛ إذ ليس المنهج مقصودًا لذاته، بقدر ما يقصد الاستعانة بأساس من أسسه أو فكرة من أفكاره لخدمة النص الأدبي .

اعرف نفسك

القول المأثور: «اعرف نفسك» كان منقوشاً على عتبة هيكل دِلفي ليشهد لحقيقة أساسيّة، يجب أن تُعتبر قاعدة دُنيا في نظر كل إنسان يريد أن يتميّز عن غيره من الخلائق، ويتّصف بكونه إنساناً لأنه، بالضبط، «يعرف نفسه».

هذه الأسئلة لها مصدر مشترك: البحث عن المعنى الذي يلج أبداً في قلب الإنسان، والجواب على هذه الأسئلة هو الذي يوجّه الحياة. "واجبه الأساسي تحقيق الصدمة للوعي الإنساني الخامل، بتلك المعضلات الخطيرة التي تتعلق بمصير الإنسان ومسارات الحياة والكون والتي يحاول هذا الوعي التهرب منها"(١١٢).

إن قصة أوديب في أي أدب من الآداب ما هي إلا محاولة للبحث عن الذات وتفقد معالمها وتحديد مكانها من الكون سواء أكانت على المستوى الفردي أم الجمعي. وسعي الإنسان الدءوب نحو معرفة نفسه كان الملهم لكل ما أبدعته البشرية من علوم وفنون وآداب؛ ولهذا قدّس اليونان القدامى تلك المعرفة، معرفة المرء ذاته فنقشوا على جدران معبد دلفي عبارة "أيها الإنسان اعرف نفسك بنفسك، وابتعد عن التطرف" ومن هذين النقشين تنبع كل فلسفة الإغريق"(١١٣).

أي حدد مكانك من الكون ولا تجاوزه ولا تبالغ فيما لا طاقة لك به. وهذه التيمة (معرفة النفس) كانت حاضرة لدى سوفوكليس بل كانت الباعث الأول على تأليف المسرحية؛ حيث عاش سوفوكليس مرحلة انتقالية تبدلت فيها القيم وتغيرت ملامح السلوك للمجتمع اليوناني ، ولم تعد أخلاق النبلاء (الذين ينتمي إليهم سوفوكليس) هي المسيطرة، وبدأت حالة المصالحة مع الآلهة والتسليم التام بقضائها التي نلمسها في أدب "أسخيلوس" ومن قبله . بدأت في الأفول لتحل محلها حالة من التمرد والشك في عدالة الآلهة، ومن ثم تقلصت بطولة الآلهة في التراجيديا اليونانية لتحل محلها بطولة الإنسان، ذلك الإنسان الحائر الذي لم يعد قادرًا على تفسير ألغاز الكون وأولها ذاته.

وكان سوفوكليس من أوائل أولئك الذين تصدوا للنزول بالتراجيديا من علياء الألوهية وبطولاتها الخارقة إلي المستوى البشري المثالي "وتقدمت الشخصيات الآدمية لتشغل مركز الدائرة وهي واضحة المعالم محددة الملامح وحادة التأثير ولأول مرة أصبحت الطبيعة البشرية بكل انفعالاتها وعواطفها ومراعاتها هي الهدف الرئيسي والموضوع الأساسي للكتابة الدرامية..... وهكذا انتقل مركز الثقل في مسرح سوفوكليس من قضايا الدين والأخلاق التي شغلت أسخيلوس كثيرًا إلى قضايا الطبيعة البشرية نفسها"(١١٤).

لقد حاول أن يبحث عن ذات الفرد ويحدد موقعها من الآلهة، بعد التناقضات التي غص بها مجتمعه وأفقدت الكثيرين ثقتهم في القيم الأرستقراطية التي تربوا عليها، وذلك بعد هزيمة أثينا أمام اسبرطة عام ٤١٢ ق . م . وسقوط أكثر من خمسين ألف من جنودها (١١٥). وصاحب الهزيمة سقوط لطبقة النبلاء في أثينا وظهور فئة انتهازية تصارعت على السلطة، وهذا ما وعاه سوفوكليس وعبر عنه في أدبه، فطبقة النبلاء قادت أثينا إلى حرب خاسرة بالرغم من إخلاصهم وحسن طويتهم ، مما أثار الحيرة في نفس سوفوكليس وأربكه، فما طبيعة علاقة الإنسان بالآلهة؟ ولماذا لم تحالفه الآلهة؟

حتى أثينا في مرحلة انتصاراتها العسكرية عقب معركتي ماراثون وسالامين تغيرت ملامح الأخلاق فيها، وتحولت تلك الانتصارات إلى انكسارات لأخلاق النبلاء من الطبقة الارستقراطية؛ إذ "تحولت الدولة من دولة مقاومة إلى دولة تسلط واستعباد، ملقية عن كاهلها ذلك العبء الذي حملتها إياه الأرستقراطية. فراحت الدولة تستولي على الجزر والمدائن جزيرة جزيرة ومدينة مدينة، وكل جزيرة أو مدينة ترفض الخضوع يُقضي على كل رجالها وتُستعبد نساؤها وأطفالها. يبدو أن عصر الأرستقراطية قد ولى وأن الأقدار لم تعد راغبة في أن تستمر على رأس المجتمع(١١٦).

وهذا يعني ضياع هوية المجتمع ولكن الارستقراطيين يوقنون بأن الارستقراطية لن تسقط بفعل البشر إلا إذا عاندها القدر. وهكذا سيطر الفكر الجبري على سوفوكليس نتيجة التناقضات التي لم يستطع تفسيرها، ولم تقُده معرفته إلى فكرة يقتنع بها، بل إن المعرفة أصبحت وبالا في حد ذاتها؛ لأنها تزيد

من حيرة الإنسان وألمه أمام هذه الجبرية التي تسيطر عليه، فمأساة أوديب تكمن في بحثه عن المعرفة التي أثبتت معاندة القدر له دون جريرة اكتسبها، فهو شخص نبيل أصلا ونشأة، واعتلى عرشًا نبيلا، وأخلص لشعبه إخلاص النبلاء، وأبت عليه أخلاقه النبيلة إلا أن يسعى للبحث عن القاتل ليعرفه الجميع، فإذا بهذه المعرفة تودي به لا لخسة فيه ولكن لأن القدر يرفضه ويأبى إلا أن يعيش تعيسًا بالرغم من حصوله على جميع وسائل السعادة.

حاول سوفوكليس أن يتعرف على حقيقة الإنسان وعلاقته المتناقضة بالكون الذي أربكته، فأسقط هذه التناقضات على أوديب من خلال حس المفارقة الذي بدا طاغيًا على المسرحية، فأمامنا إنسان مذنب وبريء، فاعل ومفعول، حاد البصيرة وأعمى، يسيطر على من حوله بفكره ولكنه غير قادر على السيطرة على نفسه، ما علاقة هذا الإنسان بأفعاله؟! وما موقعه في هذا العالم المتناقض الذي تتصارع فيه رغبات البشر مع إرادة الآلهة؟!

أراد سوفوكليس أن يجسد معرفة الإنسان الناقصة بذاته، فهي معرفة وهمية، بل هي الجهل بعينه لما فيها من تناقضات، ولهذا كانت الأحجية الأولى التي طُرحت على أوديب والتي أعجزت الكثيرين من قبله عن حلها ولاقوا حتفهم في سبيلها . كانت هذه الأحجية هي الإنسان ذاته. ظن أوديب أنه توصل إلى الحل الصحيح الذي صرع الهولة المتوحشة على باب طيبة، معتقدًا أنه وصل بالمدينة إلى بر الأمان، لكنه صرعها ليصير هو الهول الكبير الذي أصاب المدينة رغمًا عنه، لأن الآلهة أرادت له ذلك "إن أحجية الإنسان التي صاغتها العنقاء تحتوي إذن على حل، ولكن هذا الحل ينقلب ضد المنتصر، ضد الوحش، وضد حلال الأحاجي، ليجعله يبدو هو نفسه مثل وحش، رجلا على شكل أحجية، وأحجية بلا جواب هذه المرة"(١١٧).

إن الكمال الإنساني في شخصية أوديب أصبح هو نقطة ضعفه، فخطيئته لا تدخل في نطاق إرادته أو نيته ؛ لأن هذه أمور لا تعبأ بها الآلهة، هي فقط تعبأ بإرادتها ومشيئتها، فأوديب بكماله الإنساني لم يستطع أن يتعرف على ذاته وغدت معرفته جهلا إذ بدا متناقضًا في كل شيء ، وهذا الالتباس المعرفي لموقع الإنسان

من الكون يحاكي حال سوفوكليس من تناقضات المجتمع، ويعبر عن رفضه لها، هذا الرفض الذي نطقت به جوكاستا مخاطبة أوديب "أيها الشقي ليتك لا تعرف إطلاقًا من أنت" !!.

وعدم قدرة أوديب على معرفة نفسه طوال المسرحية أدت به في نهايتها إلى فقء عينه التي لم يبصر بها وهو المبصر " يريد سوفوكليس من هذه الحادثة أن يظهر عدمية المعرفة الإنسانية وأن يجعل جهل الإنسان مرئياً. لقد ظهر الدليل على ذلك سابقاً في الحوار بين تريزياس والملك، كان الأعمى يبصر اللامرئي في حين كان من يرى غارقاً في الظلام، فحين يفقأ أوديب هاتين العينين البشريتين في نهاية الدراما، يُظهر أن الله هو الوحيد الذي يرى (١١٨).

لما اكتشف أوديب جهله وعجزه عن الوصول إلى جوهر الحقيقة أيقن أن قوة الآلهة تفوق كل قوة، ولهذا لم يبد سخطه عليها لأنها هي الوحيدة في الكون التي تعلم العلم المطلق. فكانت خلاصة رؤية سوفوكليس أن للإنسان رغبة وللآلهة مشيئة، يهزم الإنسان وتنتصر الآلهة، وعلى الإنسان أن يجاهد ليصنع مصيره بالرغم من وجود الآلهة ونفاذ أمرها.

وإذا كان مسرح سوفوكليس بداية للتعبير عن القلق الوجودي للإنسان وسعيه للتعرف على طبيعة ذاته، فإن الحضارة الغربية انجرفت في هذا التيار من بعده، وكان لتداول فلسفات سقراط وأرسطو الأثر الأكبر في التوجه نحو الإنسان، فأصبح المسرح يعني بالشخصية أكثر مما يعني بالحدث. ومع ظهور الفلسفات المادية بدأت ذات الإنسان تزداد غموضًا، والبحث عن العلة والماهية يتخذ طابعًا عبثيًا. وازدادت أزمة الإنسان الأوربي في القرن العشرين بعد الحربين العالميتين إذ خرج منهما "ليكتشف أن عالم ما بعد الحرب ليس بأفضل من عالم ما قبل الحرب... فازداد إحساسه بالوحدة، والعزلة... وفقدان الثقة بالمؤسسة، ثم رأى عياناً جهاراً عالمه يتسابق في التفوق تجاه تكنولوجيا الدمار وثقافة الحرب. فانتشر الرعب بعد أن حصدت الحروب الأوروبية الملايين من الأرواح البشرية في مختلف بقاع الأرض، ثم رأي الفنان الغربي آلة الدمار الشامل تبيد الكائنات البشرية في (هيروشيما) وناجازاكي... فازداد إحساسه باللاجدوى... لا جدوى

للحياة وعبثها، ثم لا معقولية الأشياء، فانهارت نظم لتحل محلها نظم أخرى، وتبدلت أفكار بأفكار وزاد الإحساس بالفردية والزمان واللغة، والوجود، فأصبحت الوجودية الفلسفية السائدة"(١١٩).

مما هيأ لظهور مسرح العبث الذي سلط الصراع على قطبين هما: الإنسان، والقوى الخفية التي تسيطر على الطبيعة. وطرح العديد من التساؤلات حول علاقة الإنسان بالطبيعة والإله والقدر، وإذا كانت الفلسفة الكلاسيكية منذ أفلاطون ترى أن للإنسان صفات بشرية سبقت وجوده وهي ماهيته فإن الوجوديين (ومنهم أندريه جيد) لا يعترفون بهذه الماهية المسبقة القائمة على قيم ثابتة، وإنما يرون أن وجود الإنسان يسبق ماهيته، بمعنى أنه يوجد مبهمًا وهو الذي يحدد ماهيته وتوجهاته، من حيث الخير والشر دون الاستناد إلى فكرة الإله لأنهم يعتبرونها فكرة تضر بالإنسان وتحد من حريته وتسلبه اختياره (١٢٠).

وهنا أصبح لزامًا على الإنسان الوجودي (الذي يمثله أندريه جيد) أن يتعرف من جديد على نفسه، ويحدد موقعه من الكون، دون اللجوء إلى أي قيم معرفية سابقة، ودون الاعتراف بأي قوة خفية تحدد مصير الإنسان أو ماهيته، فالإنسان هو سيد الكون، وعليه أن يبحث عن ذاته ويحدد ملامحها ويواجه مصيره بقوة وشجاعة، ولا يبالي بأي قوة خفية من شأنها أن تسلبه حريته وإرادته.

ولهذا بدا أوديب عند أندريه جيد عارفًا بمستقبله متخذًا قراره حيث جعله يترك كورنثة وهو يعلم أنه ليس ابنًا لميروب بالرغم من علمه أيضا بالنبوءة التي أخبرته بأنه سيقتل أباه، فكان ما يريده أوديب هو معرفة ذاته مهما كانت نتائجها، وحينما أشفقت عليه جوكاستا من تلك المعرفة وسألته: "هل لا تشفق على سعادتك؟" أجابها: بأنه "شديد الحاجة إلى معرفة الحقيقة مهما كلفته". كما أنه يريدها معرفة قائمة بذاتها نابعة من شخصه لا من مواضعات فكرية سابقة، فكلما تحدثه جوكاستا عن حوادث ماضية يقاطعها: "كلا، لا تحدثيني عما مضى، فلست أريد أن أعلم من أمره شيئا، لقد بدأنا عصرًا ذهبيًا. كل شيء يتجدد" وكأن أندريه جيد يصدر حكمه على عصره بالقياس إلى العصور السابقة، ويمجد اعتماد الإنسان على ذاته وحاضره منبتًا عن ماضيه، ويعلي من شأن العقلية الأوربية التي

تخلصت من فكرة الإله وتأثرت بمقولة نيتشه: "لقد حل الإنسان الأعلى اليوم محل الإله، إن الإله قد مات!" (١٢١).

ومن ثم حرص أندريه جيد على تصوير إلحاد أوديب وعناده وعدم اعترافه بالآلهة فهو لا يعترف سوى بنفسه وقدراته العقلية التي ذللت له حل لغز أبي الهول، ومن ثم دخول طيبة واعتلاء عرشها. أما قتل أبيه وزواج أمه فلا يراه يشينه أو يشين إرادته لأنه سعى منذ البداية لتجنب النبوءة إلا أنه ثمة قوة حادت به عن مساره ولهذا يصيح قائلا: "لم يكن في وسعي إلا أن أفعل ما فعلته". فإذا كانت هذه القوة ممثلة في الآلهة فهو يرفضها لأنها تخادع الإنسان وتميل إلى الزج بالجنس البشري في طريق الشر (١٢٢).

لقد أراد أندريه جيد أن يثير الشك والريبة في نفوس المتلقين حول تلك القوة الخفية التي تحيد بالإنسان عن مسار إرادته، ليشعل في نفوسهم جمرة الغضب ضد هذه القوى التي لا تريد لهم الخير. وهذه القوى في عصر أندريه جيد كانت ممثلة في قوى الحرب الغاشمة التي تلاعبت بمقدرات الشعوب لتحقيق مآربها الخاصة، والشعوب منساقة لها دون أن يمنحوا الحرية في تقرير مصيرهم، فأعلن من خلال أوديب صيحة التمرد على هذه القوى وخرج أوديب من مأساته منتصرًا حتى وإن فقأ عينه فقد فقأها لأنها لم تكن مجدية ولم يبصر بها ما تحيكه له القوى الخفية، وقرر أن يتعرف على ذاته بعيدًا عن الرؤى الثابتة في المجتمع فهو لا يعترف بها ولا يريد أن يراها. لقد قرر أن يرى العالم من داخل نفسه لا من خلال الآخرين، فلم يدفعه الندم إلى فقء عينه، وإنما دفعه الكبرياء، ذلك الكبرياء الذي كرهه ترزياس في أوديب .

قرر أوديب أن يعرف ذاته من داخله، يعرفها ببصيرته لا ببصره، فهام على وجهه ليتعرف على ماهيته ويحدد ملامحها بنفسه. معلنًا القطيعة مع الماضي، والانطلاق من اللحظة الراهنة وبهذا أنهى أندريه جيد مسرحيته دون أن يضع ملامح ثابتة للإنسان سوى التمرد والشك والقلق ولما يتعرف على ذاته بعد.

* * *

حاول أوديب سوفوكليس أن يعرف نفسه فاصطدم بالآلهة ممثلة في القدر الحتمي الظالم الذي كتبته عليه الآلهة دون جريرة منه، فأذعن لها في النهاية على كره منه، وحاول أوديب أندريه جيد أن يعرف نفسه فاصطدم بفكرة الإله ورآه ظالمًا، فرفضه بصلف وعناد وانصرف معرضًا عن الماضي ليؤسس لنفسه عالمًا آخر ليس للإله دور فيه. فماذا فعل أوديب باكثير حينما صدمه القدر وهو في رحلة إثبات الذات والتعرف عليها؟

لقد مضى أوديب باكثير على طريق المعرفة بخطى واثقة، لا يخشى في سبيلها شيئا لأنها تزيد يقينه، فيقول لجوكاستا: "إنما يخاف المرء من سبيل يجهله لا من سبيل يعرفه"(١٢٣). حتى في مرحلة إلحاده كان أوديب محقًا في هذا الإلحاد لأنه لم ير سوى صورة مشوهة لإله رسمته كهنة المعبد بما يخدم مصالحهم ويحقق مآربهم، فلم يرض عقله هذه الصورة ولم يقنع بها، لكن كانت مشكلته العضال فيمن يحيطون به ويؤمنون بإله المعبد إيمانًا يقينيًا لم يتزعزع، إيمانًا يقف حجر عثرة في طريق الإصلاح الذي اعتزم أوديب خوضه، وكانت أولى خطوات الإصلاح أو المصالحة مع الذات هي مصادرة أموال المعبد وتسفيه رأى الكهنة وكشف زيفهم واستبدادهم للناس باسم الإله، وغدا صدامه مع عقيدة هذا الشعب المضلل همًا يؤرقه فيأسى لحاله قائلا: "واحر قلباه!.... أرى السبيل أمامي واضحًا ولا أجد من حولي عينًا تراه!" (١٢٤). ولذا فهو لا يلقي بالا إلى معتقدهم ولا يكترث برأيهم، ويقول عنهم مخاطبًا كريون: "لعل شيوخ طيبة لم يعجبهم جوابك.. فدعهم.. لا تبال بهم.. إني أعرف سبيلي"(١٢٥).

وهذا ما يميز أوديب باكثير عن أوديب سوفوكليس وأندريه جيد، فأوديب باكثير يعرف سبيله منذ البداية ولم يحد عنه، لم يقنع قط بالمعبد ولا بكهنته ويعتبر استفتاءهم: "قول يرسله عاجز مأفون إلى إله أعجز منه وأضل سبيلا"، فلم يبد متناقضًا مع ذاته منذ بداية المسرحية حتى نهايتها، حتى وإن تحول من الإلحاد إلى الإيمان، لم يكن هذا شكلا من أشكال التناقض وإنما هو نمو تدريجي في الشخصية؛ لأنه كان ملحدًا بإله زائف من صنع الكهنة ولما هُدي إلى الإله الحق آمن به. وهذه هي مسحة الحضارة الإسلامية على باكثير والذي خلعها بدوره على أوديب، مسحة لا

تناقض فيها ولا قلق ولا حيرة. ولكن فيها الندم والتأزم النفسي إشفاقًا على "جوكاستا" أمه وزوجه، وعلى أولاده الصغار. وندمه هذا يشير إلى إذعانه لله عز وجل ومعرفته بظلمه لنفسه حينما غفل عقله وإرادته عن مخططات الكهنة، وقد بشره "ترزياس" بأن ندمه دليل على رحمة ربه به، فيقول ترزياس مخاطبًا أوديب: "إن هذا الحزن الكبير الذي يعتلج في قلبك، وتلتهب به كل قطرة من دمك، لدليل على أن الإله سيرحمك ويقبل توبتك"(١٢٦).

فرق ما بين كبرياء أوديب وصلفه الذي صوره أندريه جيد، وما بين إذعانه وندمه الذي صوره به باكثير، فقد جعله "جيد" معاندًا حتى عندما فقأ عينه لم يتسرب الندم إلى نفسه، ولهذا عندما يصيح في ترزياس أنهما أصبحا متعادلين في العمى يرد عليه ترزياس بأنه لم يدفعه الندم إلى فقء عينه، بل دفعه الكبرياء، وشتان ما بين الاثنين. أما أوديب باكثير فقد جعله ندمه أكثر إيجابية، فبعد أن هم بفقء عينه لم يفعل، حيث ذكره ترزياس أنها لم تعد ملكًا له بل هي ملك للشعب وعليه أن يستعين بها في التكفير عن خطيئته، وأن يمضي فيما عزم عليه من مصادرة أموال المعبد، فاستجاب أوديب، وبالفعل صادر أموال المعبد وأعاد توزيعها على الشعب.

وإذا كانت الحرب بقسوتها وظلمها ومرارتها هي التي دفعت الكتاب الثلاثة لإبداع هذا العمل ليحدد الإنسان مكانه في الحياة ويعي دوره، فإن ثقافة كل منهم وحضارته نحت به نحوًا مغايرًا في فهمه لطبيعة الإنسان وعلاقته بربه. فحروب أثينا التي أسفرت عن انهيار طبقة النبلاء وتغيير ثوابت المجتمع أربكت سوفوكليس في فهم موقف الإنسان من الآلهة ومكانته في الكون، فراح يبحث في هذا التناقض بين إرادة الإنسان وإرادة الآلهة المعاكسة لها والتي كتبت على الإنسان الشقاء دون مبرر مقنع، فخرج من بحثه بأن على الإنسان أن يسعى ولا يبالي بالنتائج، وألا ينفصل عن الآلهة وإن كان غير راض عن تسلطها عليه بشكل غابت فيه العدالة وانعدمت الرحمة. ولكن لم يكن بمقدوره أن يتخلى كلية عن فكرة الآلهة.

والحربان العالميتان وما صاحبهما من بطش وتجبر لقوى غاشمة عاثت في الأرض فسادًا دون مبرر مقنع، أربكا الإنسان الأوربي وجعلا القلق يسيطر عليه، فانهارت منظومة القيم بأكملها وحلت محلها فلسفات مادية إلحادية تصور قلق الإنسان وحيرته وشعوره بالعبث تجاه أحداث الحياة من حوله، فصور أندريه جيد ذلك كله من خلال أوديب الذي ظل على علاقة عكسية مع الإله حتى النهاية، إذ رفضه رفضًا تامًا وأورث إلحاده لبعض أولاده وبصورة أقوى من أبيهم.

فماذا فعلت حرب فلسطين الخاسرة في باكثير؟ وكيف ألهمته في توجيه شخصية أوديب وجهة تختلف عن سابقيه؟

لقد رسم باكثير شخصية أوديب وفق الرؤية الإسلامية لطبيعة الإنسان ودوره في الحياة. فقد حدد الله سبحانه وتعالى صفة الإنسان في الأرض بأنه "خليفة" قال تعالى: " وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ)[١٢٧]. وسواء أكانت الخلافة بمعناها المباشر أم التأويلي، فإن مهمة الإنسان في الأرض أن يعمرها ويشيع فيها الحياة بشقيها المادي والمعنوي، وكان استفسار الملائكة عن معوقات أداء هذه المهمة هو أن الإنسان سيفسد في الأرض ويسفك الدماء، بينما حال الملائكة على النقيض من ذلك وهو تقديس الله سبحانه وتعالي والتسبيح بحمده.

فإذا عرف الإنسان ربه حق المعرفة وقدسه حق التقديس سيؤدي مهمته التي خلق لأجلها (العبادة وإعمار الأرض). ومن ثم فإن الجهل بالله سبحانه وتعالى يؤدي إلى الخلل المباشر في نظام الحياة على المستوى الفردي والجماعي. وهذا ما حدث لأوديب؛ إذ كان تخبطه في المرحلة التي لم يعرف فيها ربه حق المعرفة، وما أن عرفه حتى بدأ يضع الأمور في نصابها. ولهذا كان جواب المولى عز وجل بتثقيف الإنسان ومنحه المعرفة التي تعصمه من الفساد وسفك الدماء. فمعرفة الإنسان بالأسماء وقوانين الأشياء من حوله تقيه من الإفساد في الأرض ومعرفته بالله تعالى تقيه من سفك الدماء.

وما الحرب إلا إفساد للأرض بآلاتها المدمرة وأسلحتها التي تحدث خللا في نظام الطبيعة، وما الحرب إلا سفك للدماء وانتهاك لحرمات البشر وانتهاك جميع الأنظمة والقوانين " إن أزمة الإنسان العالمية اليوم ولدى جميع الأمم أنها تعيش انتهاكاً صارخاً (دولياً ومحلياً، فردياً وجماعياً) للنظام الطبيعي (الإفساد في الأرض) وللنظام القيمي (سفك الدماء)، فقضية القضايا التي لا تختلف فيها فِطر الناس هي استنكار العدوان على البيئة والعدوان على حقوق الإنسان، وكلاهما يحولان دون أداء الإنسان ما لأجله أوجد في هذه الأرض وهو العمارة"[١٢٨].

وكأن باكثير يضع أيدينا من خلال أوديب على المشكلة ويقدم لنا الحل فجهل أوديب بربه غيب عقله، وحكم عليه بأن يسفك الدماء فقتل أباه، وأن يخل بنظام الطبيعة فتزوج أمه وجلب لطيبة الوباء والفقر والمجاعة، وكان طريقه الحقيقي لإصلاح ما أفسدت يداه هو معرفته بربه، إذ جعلت منه هذه المعرفة إنسانًا إيجابيًا، يعرف نفسه ويعرف ربه، فيؤدي دوره المنوط به في الحياة دونما قلق أو حيرة أو ارتياب.

كبش الفـــــداء

كبش الفداء أو الفارماكوس PHARMAKOI طقس سنوي كانت تمارسه المدن الإغريقية ومن بينها أثينا بهدف تطهير المدينة من الدنس والإثم ليحل محلها الخير والخصب. وحسب المعتقد اليوناني يعود أصل هذا الطقس إلى جريمة القتل التي ارتكبها أهل أثينا تجاه "أندروجيه" الكريتي، والتي جلبت اللعنة بدورها إلى المدينة بأكملها، فعقمت الأرض والنساء والقطعان وانتشر الجدب ومات الأحياء، وكان سبيلهم للخلاص من هذه اللعنة تطهير المدينة بالخلاص من القاتل. فتأسست عادة تقوم على تطهير المدينة بشكل دائم من خلال تقديم اثنين من الفارماكوس، واحد عن الرجال وواحد عن النساء، ويتم اختيارهما من الأشقياء الذين يستحقون الشنق لسوء سلوكهما ووضاعة أصلهما، حيث يرتديان عقودًا من التين المجفف ويطوفان المدينة بأكملها ويضربان أثناء ذلك ببعض النباتات البرية ثم يتم طردهما من المدينة. ويقال أنهما في أصول الطقس كانا يقتلان رجمًا ثم تحرق جثتيهما وينثر رمادها[١٢٩].

وكان يتم الربط بين نبذ الفارماكوس وبين طقس آخر في نفس الشهر من السنة وتحديدًا يوم عيد الإله "أبوللو"، حيث يحمل الصبية غصن زيتون أو غصن غار، محاطًا بشرائط من الصوف ومزينًا بالثمار والحلويات وقوارير الزيت والنبيذ الصغيرة، ويطوف الصبية بهذه الأغصان في المدينة، ويضعون بعضها على عتبة معبد أبوللو ويعلقون البعض الآخر على أبواب البيوت لإبعاد المجاعة، وتظل تلك الأغصان معلقة حيث تذبل وتجف حتى تستبدل بأخرى خضراء في السنة الجديدة. وكأن هذه الأغصان أغصان ضراعة تقدم للإله لتطرد الأغصان الذابلة ويحل محلها أخرى خضراء، في إشارة إلى تجديد الخصوبة والحياة في البلاد(١٣٠).

وإذا كان طقس الفارماكوس يجسد رغبة المجتمع اليوناني في التخلص من الشر الذي ينبع من قاع المجتمع، فهناك طقس آخر يحمل أيضا فكرة الفارماكوس ولكن بشكل معاكس، حيث يجعل كبش الفداء الذي تلقي عليه الجماعة أوزارها وآثامها من أعلى طبقات المجتمع أو ما يطلقون عليه الحاكم الطاغية، وذلك من خلال طقس يسمى "الأوستراسيسم" OSTRACISME ويرمي هذا الطقس إلى تنحية المواطن الذي ارتفع عاليًا وفاقت قدرته سائر البشر وكاد أن يخرج من نطاق البشري ليقترب الإلهي وكأنه إله بين البشر؛ خشية أن يصل لدرجة الطغيان. فيصدر مجلس المواطنين حكمًا بنفيه من المدينة لمدة عشر سنين؛ حتى لا يجر على المدينة العقاب الإلهي. وهذا ما ترجمه "صولون"(١٣١). بقوله: "تهلك المدينة بسبب رجالها الذين يحققون عظمة أكثر من المعتاد"(١٣٢).

وإذا تأملنا في شخصية أوديب كما صورها سوفوكليس نجد أنها تجمع بين الفارماكوس والأوستراسيسم لتجسد كبش فداء عن المجتمع بأكمله، فقد ارتقى أوديب القائد بشخصيته لدرجة تفوق طاقة البشر، فعلا عن المستوى البشري، وفي الوقت نفسه تردت به خطيئته إلى أدنى مستويات الإنسانية لتقوده لأن يهيم على وجهه في الصحراء فيقارب الحيوانات البرية. ولعل المشهد الأول من المسرحية يوحي بهذه الوضعية ويستحضر في ذهن المشاهد اليوناني طقس الفارماكوس، سواء من قبل سكان أثينا أو من خلال مقولات أوديب نفسه وإن لم يقصد هذا

المعنى؛ فيأتي موفدو الشعب أمام قصر أوديب حاملين أغصان الزيتون متضرعين إلى أوديب وكأنهم في مذبح الآلهة، ويتضح هذا من قول كاهن زيوس: "إنك ترانا هنا مجتمعين أمام مذابحك" مما يثير الدهشة في نفس أوديب فيتساءل: "لماذا تجلسون القرفصاء هنا أمامي في الوضعية الطقسية التي يتخذها المتضرعون، حاملين أغصانكم المتوجة بالرايات؟"، وبينما يبثون إليه همومهم وآلامهم التي جرها عليهم الطاعون يقدم لهم أوديب نفسه بصورة أقرب ما تكون إلى كبش الفداء، وإن كان هو لا يقصد هذه الصورة، إلا أننا نستشعرها بوضوح من خلال رده، فيجيبهم قائلا: "إنني أعرف جيدًا أنكم تتألمون جميعًا، لكن في ألمكم هذا لا أحد يتألم مثلي. فوجعكم لا يمس كل واحد منكم إلا من خلال كونه واحدًا، ولذاته وليس لأي شخص آخر، في حين أن شخصي يتأوه من أجل المدينة ومن أجلي أنا، ومن أجلك أنت"(١٣٣). ويقول أوديب مرة أخرى وهو يحاور موفدي الشعب: "إنني أحمل تعاسة كل الناس أكثر مما لو كانت تعاستي أنا"(١٣٤). إنه يحمِّل نفسه آلام المدينة وهمومها تماما كما يتحمل كبش الفداء الأوزار عن أهل المدينة.

ومع تنامي الأحداث وبلوغ الصراع ذروته حتى النهاية فإذا بنا أمام مفارقة كبرى يلتقي فيها الملك الإلهي في عليائه بالمجرم المدنس في تدينه، ليصيرا معا كبش فداء تطالب الآلهة بإخراجه من المدينة حتى ترفع عنها البلاء، فأضحي أوديب ممثلا لحالة الالتباس في فهم النفس الإنسانية، والتي تنعكس بدورها على حال المجتمع الأثيني آنذاك؛ حيث تداخلت طبقاته وزاحم العوام النبلاء في حكم البلاد، وتبدلت القيم والمفاهيم، ومحيت الحدود الفاصلة كما محيت في شخص أوديب وتداخلت علياؤه مع تدنيه، فآل به هذا الالتباس إلى أن يصير كبش فداء لابد أن ينفى خارج المدينة. فسوفوكليس يدق ناقوس الخطر للأثينيين ليعود بهم إلى قيم النبلاء التي تربوا عليها ذات الحدود الواضحة بين الصواب والخطأ حتى لا يؤول بهم الحال إلى أن يصيروا كبش فداء للمجتمعات التي شاركتهم الحرب وللرعاع المتربحين بالسياسة.

* * *

وإذا كان سوفوكليس جعل أوديب في وضعية كبش الفداء كأثر راسخ من آثار المعتقد الديني اليوناني فإن أندريه جيد عكس هذه الوضعية كأثر من آثار

إلحاده الذي أملى عليه تقديس الإنسان الفرد، ورفضه للخضوع لأي سلطة كانت حتى ولو كانت سلطة الإله. وحري بالذكر أن فكرة كبش الفداء مازالت متأصلة في المعتقد المسيحي من خلال فكرة الصلب والخلاص الديني، غير أن "جيد" لم يعد قانعًا بالمسيحية التي عجزت عن الخروج بالإنسان الغربي من أزمته الطاحنة من جراء الحرب العالمية الأولى التي عصفت بهويته، وحصدت الملايين من البشر، وهدمت العديد من المدن، وذلك دونما سبب وجيه يقنع به الإنسان الغربي لتبرير حالة الرعب والفزع التي أصابته وأفقدته ثقته في القيم والمثل، والقادة والساسة، والمجتمع الدولي قاطبة.

وعلى أثر ذلك ظهر الفكر الوجودي الإلحادي الذي مثله "جيد" في مسرحية "أوديب" من باب التذرع بمقاومة الرفض للمجتمع ومُثُله وإلهه. إذ شعر الوجوديون بأن الإنسان دمية تعبث بها الأقدار دونما إرادة منه، وأن ما اقترفه من آثام إنما هو بإرادة الآلهة، بل برغبة منها؛ لأن وجود الآلهة . بحسب الوجوديين . لا يتحقق إلا بخطيئة الإنسان. إنها تستمد هذا الوجود من خطيئة الناس . فبدون خطيئة لن يكون هناك ندم. وبدون ندم لن يطلب الناس مغفرة الآلهة، ومن ثم لن يعبدوها.أي أن الإنسان عندهم خطّاء بطبعه، وهذا الخطأ إرادة الآلهة وليست إرادة الإنسان نفسه ، لأنه وجد هكذا . وهو نادم لأنه يريد ذلك . والآلهة تغفر له لأنها تريد ذلك . ويترتب على ذلك أن عملية "الخطيئة" التي ارتكبها في أصل وجوده، وأنه لا حيلة له فيها. والذي يصارع الخطيئة لا يتصف بالجهل بل هو يعلم، وهو حر لذلك يريد السمو ، وتلك صفة الشخص الوجودي. ومعنى هذا أن انتفاء الخطيئة هو انتفاء للآلهة نفسها، حيث انتفت مادة وجودها وهي (الخطيئة) (١٣٥).

فالآلهة عند الوجوديين تريد استمرار الخطيئة، لأن بقاءها مرهون بخطيئة البشر، فأصبح الإله . بزعمهم . يستمد وجوده من الإنسان، ومن هذا المنطلق تسامى الفرد الوجودي بنفسه عن فكرة الإله الذي يريد له الشر، كما شعر بعبثية الندم على الخطيئة؛ إذ كيف يندم على شيء قُدِّر له سلفًا ولم يرده؟! وعليه فمن قبيل العبث أيضا أن يصير كبش فداء يتحمل عن الآخرين أوزارهم وآثامهم، فهو لم يتحمل مسئولية آثامه، فكيف بآثام الآخرين؟!

إن العلاقة بين الفرد والمجتمع عند الوجوديين علاقة تصادمية، ولابد أن تنتهي لصالح الفرد، لأنهم لا يعترفون بثوابت المجتمع التي أثبتت فشلها في ضمان حياة آمنة للأفراد، وعليه فإن كان ثمة فداء فليكن المجتمع هو كبش الفداء لا الفرد. فسعادة أوديب بُنيت على تعاسة شعبه، وهذا ما عبر عنه ترزياس بقوله: "إن الإله ينشئ صلة خفية بين السعادة التي تتاح لقليل من الناس، والشقاء الذي يفرض على أكثرهم" كما أن إلحاده جلب على شعبه الكوارث، يقول ترزياس: "إن شعب طيبة يرى أن ما يلم به من الكوارث إنما هو عقاب على ما يُظهر ملكه من الإلحاد".

فسعادة أوديب وإلحاده جلبا على شعبه الويل والهلاك ومع ذلك لم يندم أوديب على ما اقترفه في حق نفسه ومن ثم شعبه ، لأنه كان مجبرًا عليه ومن ثم فلا حاجة للندم. فظل ملحدًا للنهاية حتى وإن كان هذا الإلحاد سبب نكبة الشعب، بل خرج من طيبة راضيًا عن نفسه؛ لأنه لم يكن بوسعه أن يفعل غير ما فعله. وهنا يتبادر إلى الذهن تساؤل وهو: إذا انتفت فكرة كبش الفداء عند أندريه جيد، فما الداعي إلى أن يفقأ أوديب عينه ويغادر طيبة؟

لم يفقأ أوديب أندريه جيد عينه من قبيل الندم، ولم تكن فكرة التطهير واردة عنده لأنه لم يشعر بالذنب تجاه ما اقترفه من إثم لا حيلة له فيه. وإنما فعل ذلك من قبيل إرادة القوة التي يراها الوجوديون في القدرة على تحمل الألم؛ فكلما اشتدت الآلام كلما قويت الروح، وكلما سعى الإنسان إلى القوة كلما حرص على مواجهة أعلى السدود. وذلك كوسيلة للبحث عن معادل موضوعي يحقق للفرد ذاته وهويته التي أفقدته الجبرية إحساسه بها.

أما مغادرة أوديب لطيبة فلم يكن ذلك نزولا على رغبة الآلهة، أو استجابة لنداء الشعب والتضحية من أجله، وإنما كان بوازع الرفض الداخلي للمجتمع والطبيعة الجبرية التي تحكمه، هذه الطبيعة الجبرية التي رآها أندريه جيد ماثلة في عجلة الحرب التي دارت على كثير من الشعوب فانساقوا لها دونما إرادة منهم، بغض النظر عمن يدير هذه العجلة، فعبَّر أندريه جيد عن رفضه لهذا المجتمع وطبيعته الظالمة من خلال رفض أوديب البقاء في مدينة طيبة، خاصة بعد

أخبرت الآلهة بأن الأرض التي ستحوي جثمان أوديب سيعم فيها الخير، مما جعل الشعب يرجوه البقاء في طيبة، لكنه فارقها كارهًا لما لاقاه فيها من ظلم القدر، وما استشعره من غياب العدالة، فغادرها قاطعًا الصلة بينه وبين الماضي هائمًا على وجهه في الصحراء يبحث عن ذاته بشعور يملؤه القلق والشك في ماهية وجوده.

ولعل هذا القلق الوجودي يعتبره أندريه جيد سمة مميزة للفكر الغربي مما دعاه إلى الدهشة حينما ترجم له طه حسين رواية "الباب الضيق" إلى العربية. فكتب أندريه جيد إلى طه حسين يسأله: "إلى أي قارئ ممكن أن تتوجه؟ وإلى أي فضول ممكن أن تستجيب؟ .. ذلك أنني أعتقد أن الإسلام . ويبدو لي أن هذه خاصية أساسية من خصائص العالم الإسلامي . يقدم للفكر الإنساني أجوبة أكثر مما يثير أسئلة. هل أنا مخطئ في ظني هذا؟ قد يكون ذلك ممكنًا، غير أني لا أحس قلقًا كبيرًا عند الذين تكوَّنوا وتربوا في ظلال القرآن. إنه مدرسة اليقين التي لا تحرص أبدًا على البحث"(١٣٦). فردَّ عليه طه حسين بما يؤكد حث الإسلام على التدبر والتأمل وإعمال العقل، مما يقصر المجال عن ذكره، ولكن ما يعنينا هنا أن القلق الوجودي الذي يسيطر على أندريه جيد ويعتبره ميزة تميز الفكر الغربي هو الذي دفع أوديب إلى أن يترك طيبة دونما إحساس بالندم أو رغبة في اللجوء إلى الآلهة، مخلفًا شعبه يلقى مصيره المجهول في ظل تصارع ابنيه على عرش طيبة، ومع ذلك لم يبال بشيء من هذا، وخرج راضيًا عن نفسه وكأنه ترك شعبه ليكون هو كبش فداء لتصاريف القدر العجيبة وغير المبررة.

* * *

رأينا أن فكرة الفداء موجودة في كل المعتقدات سواء الوثنية أو الدينية، ولكن آلية تطبيق هذه الفكرة وطبيعة فهمها تختلف باختلاف معتقديها، فهي عند كل من سوفوكليس وأندريه جيد تعكس ارتباك الإنسان في فهمه لعلاقته بالإله والقدر، وتعمق إحساسه بعدم العدالة في تصريف المقادير، وتزيد شعوره بالقلق وعدم المعقولية، غير أن درجات التعبير عن حالة القلق واللامعقولية تفاوتت من كاتب لآخر تبعًا لمقتضيات عصره وفكره وثقافته.

ونتيجة للشعور بعدم العدالة، مع عدم قدرة اليونان القدامى على تفسير مفارقات القدر والاحتكام إلى معيارية ثابتة في فهمه . فقد وجدوا في الفارماكوس وسيلة موازية يتحول فيها الظلم من الجماعة إلى الفرد، فيتحمل هذا الفرد أوزار الجماعة وآثامها كاملة إرضاءً للآلهة. بينما ازدادت الأمور تعقيدًا فى عصر أندريه جيد؛ حيث اعتقد الإنسان الأوربي أن المسيحية ملاذ آمن يفيء إليه كلما أخذته الدهشة من مفارقات القدر، إلا أن ممارسات رجال الكنيسة جعلت المسيحية قاصرة على أن تفي بالغرض، فلم يجد الأوربي إلا نفسه يسألها وتجيبه، فتقوقع في شرنقة ذاته محتويًا العالم كله فيها، مكتفيًا بها عن الآخرين، ومن ثم غدت الأولوية لتلك الشرنقة التي تحتويه وما خلاها لابد أن يسير وفق رغبتها أو هو فداء لها، فانقلبت وضعية الفداء من الفرد إلى الجماعة.

أما في الإسلام ففكرة الفداء موجودة لكنها تحمل دلالات ومفاهيم مغايرة لتلك التي رأيناها من قبل؛ نظرًا لوضوح علاقة الإنسان بربه، وفهم المسلم لطبيعة القدر، والذي يعد التسليم به أساسًا من أسس الإيمان بالله. فالفداء في الإسلام شعيرة يمارسها الفرد على الحيوان لا على أخيه الإنسان ليُحكم وثاق العلاقة بينه وبين ربه من جهة وبينه وبين المجتمع من جهة أخرى؛ إذ أنها تذكرنا بطاعة سيدنا إبراهيم وولده إسماعيل . عليهما السلام . لربهما، طاعة كلها يقين وثبات ورضى، فتجاوزت شعيرة الفداء شكلها المادي لتنفذ إلى جوهرها الروحي الذي أكَّد عليه الله سبحانه وتعالى في قوله: "لَن يَنَالَ اللَّهَ لُحُومُهَا وَلاَ دِمَاؤُهَا وَلَكِن يَنَالُهُ التَّقْوَى مِنكُمْ"(١٣٧). فالتقوى لا غيرها هي الجوهر في شعيرة الفداء. كما أنها من جانب آخر تقوِّي أواصر المجتمع بإطعام الطعام والتهادي والاهتمام بأمر الفقراء.

وهكذا أصبح الفداء تكريمًا للإنسان وارتقاءً به، بعد أن كان إذلالا له. فعدالة الإسلام تأبى أن يتحمل فرد أوزار غيره، ولا ترتهن نفس بآثام غيرها، قال تعالى: " مَنِ اهْتَدَى فَإِنَّمَا يَهْتَدِي لِنَفْسِهِ وَمَن ضَلَّ فَإِنَّمَا يَضِلُّ عَلَيْهَا وَلاَ تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى وَمَا كُنَّا مُعَذِّبِينَ حَتَّى نَبْعَثَ رَسُولاً(١٣٨). وبذلك يكون الفرد متحملا مسؤولية أفعاله، فقد أرسل الله رسوله بالفرقان الذي فرق بين الحق والباطل، وجعل الإنسان على يقين

من أمره وترك له حرية الاختيار بين الهداية والضلال، قال تعالى: "إِنْ تَكْفُرُوا فَإِنَّ اللَّهَ غَنِيٌّ عَنْكُمْ وَلا يَرْضَى لِعِبَادِهِ الْكُفْرَ وَإِنْ تَشْكُرُوا يَرْضَهُ لَكُمْ وَلا تَزِرُ وَازِرَةٌ وِزْرَ أُخْرَى"(١٣٩).

وبهذا يشعر الفرد المؤمن بالطمأنينة التي افتقدها الوجودي حينما اعتقد أن الإله يرغب في خطيئة البشر لأنها سر وجوده. ولكن القرآن الكريم يؤكد على محبة الله تعالى لخلقه وأنه تعالى في غنى عنهم، ولذا فلا يرضى لهم الخطيئة حتى ولو قدَّرها عليهم لتعلق علمه باختيارهم لها، ولما كانت أفعال الإنسان متعلقة بإرادته التامة فلا حاجة له لأن يلقي تبعتها على القدر أو أن يبحث عن رمز يحمله أوزاره وآثامه.

ومن ثم فقد ألقى باكثير بالمسئولية على أوديب وأكد على اختياره لفعله ومشاركته في الإثم، فحينما شعر أوديب بالظلم من قبل الإله الذي أمهل الكاهن الأكبر لينصب حوله الشراك زجره ترزياس قائلا: "إنما ظَلَمك الكاهن الأكبر يا أوديب ثم ظلمت أنت نفسك إن الإله لا يظلم أحدًا ولكن الناس أنفسهم يظلمون"(١٤٠). ثم يفسر ذلك لأوديب بأن الله "قد خلق الخير والشر، ومنحنا عقلا نميز بينهما، وقدرة نأتي بها أيهما نشاء ونختار، ليبلونا أينا أحسن عملا"(١٤١).

فمسئولية أوديب . وفق باكثير . تكمن في أنه غيَّب عقله وإرادته إزاء خطة الكاهن الأكبر، وانساق لها دون أن يتدبر مليا فيما هو مقدم عليه، فكما أخبره ترزياس أنه كان بإمكانه بعد أن دخل طيبة وقتل أباه أن يكاشف أهلها بما فعل قبل أن يزوجوه من أمه "جوكاستا"، حتى ولو لم يعلم أنها أمه، كان عليه أن يحلل الموقف ويفكِّر في عواقبه خاصة وأنه يعلم بالنبوءة قبل دخوله طيبة ، وأن شطرها تحقق وهو قتله لأبيه.

وهنا يلقي باكثير الضوء على فكرة شياطين الإنس والجن وأثرهم في مواقعة الإنسان للخطأ؛ حيث صرّح أوديب لترزياس بأنه همّ بأن يفعل بعض ما ذكره ترزياس ولكن كان لِوُصَفَاء القصر دور في تعطيل إرادته فيقول عنهم أوديب: "ما لبثوا أن احتوشوني وتداولوني، فهذا يغسلني وهذا يطيبني، وهذا يرجل شعري، وهذا يكسوني فاخر الثياب، وكلهم يترنم بمحاسن الملكة...."(١٤٢). ولذا يعبر أوديب عن دخوله على جوكاستا بأنه أُدخل عليها، ولم يقل دخلت عليها، في إشارة من الكاتب إلى

تغييب إرادته فيقول: "ثم لم ألبث أن أُدخلت عليها يا ترزياس فوجدتها جارية حسناء كأنها فتاة عذراء، فانمحى من قلبي كل أثر لاحتمال أن تكون أمي، بل تمثل لي حينئذ خيال ميروب كأنها تقول لي عاتبة: هل يجمل بك يا بني أن تتزوج هذه الفتاة الحسناء دون أن أشهد عرسك"(١٤٣). وهذا ما خيَّله له شيطان الجن حيث استحضر في ذهنه ليلة عرسه أمه بالتبني لينفي من مخيلته أي احتمال لأن تكون جوكاستا أمه.

لقد أكد باكثير على إرادة أوديب ومطلق اختياره للفعل، مفسرًا بذلك علاقة الإنسان بالقدر وما ينتج عنها من ثواب وعقاب. وبعد أن مهد لشرح فكرة القدر وعلاقة الإنسان به من حيث الاختيار أو عدمه من خلال حوار أوديب مع ترزياس . بدأ باكثير في تطبيق هذه الفكرة وتعميمها من خلال موقف أوديب المتردد حيال إخبار جوكاستا بأنها أمه، فأقدم على إخبارها بداية ثم أحجم إشفاقًا عليها، ولكنه يلوم نفسه قائلا: "كلا... إني لا أشك البتة أني قادر على ذلك.. نعم.. نعم.. أنا اليوم.. الآن.. الساعة مختار مختار، أقدر أن أقولها وأقدر ألا أقولها، فيا ليت شعري أي هذين القدر! إن قلتها كان هذا هو القدر، وإن لم أقلها كان هذا هو القدر. ولكني لا أدري الآن.. لا أعرف الساعة أيهما.. أيهما هو القدر. بلى إني لا أدري ذلك.. إن القدر الآن لمطوي في يميني. في يدي أن أجعله نعم، وفي يدي أن أجعله لا.. فلأعلن لها الحقيقة الآن وليكن هذا هو القدر!!"(١٤٤).

وهكذا جسد باكثير . عبر أوديب . الرؤية الإسلامية لمشكلة القدر التي حار فيها كثير من الأدباء في مختلف الحضارات، فتبدد من خلالها شعور الإنسان بالظلم، ووجه فكره إلى ذاته، فبدلا من أن يتملكه الشعور بأنه ضحية أو كبش فداء عليه أن يتلمس مواطن القصور في نفسه، ويضع يده عليها ويعالجها. وهذا ما أسقطه باكثير على حرب فلسطين، إذ يقبح بالعرب أن يتباكوا قدرهم، أو يخالجهم شعور بأنهم ضحية أو كبش فداء لمخططات الغرب، ويحملهم المسئولية كاملة عما حدث، فعليهم أن يلتمسوا مواطن القصور في أنفسهم، ويعيدوا تقييم مواقفهم، فيصلحوا ما وسعهم الإصلاح، ومن لم يستطع الإصلاح فليرحل تاركًا المجال لمن هو أجدر بذلك.

ومع إجادة باكثير في إضفاء الروح الإسلامية على الأسطورة إلا أنه يؤخذ عليه إفراطه في استخدام ألفاظ وعبارات القرآن الكريم، والحديث النبوي الشريف على لسان شخصياته، فمن أقوال أوديب على سبيل المثال: "يا ليتها كانت القاضية" ص ٣٩، "أين المفر" ص ٤٠، "دعهم في غيهم يعمهون" ص ٥٣، "إنما الصبر عند الصدمة الأولى" ص ٧٠، "أدبني بوليب فأحسن تأديبي" ص ١٤٧. ومن أقوال ترزياس: "إن الإله لا يظلم أحدًا ولكن الناس أنفسهم يظلمون" ص٤٣، "إن النفس لأمارة بالسوء" ص ٤٧، "لا تثريب عليكم" ص ١٠٠. ومن أقوال جوكاستا: "لا يجرمنك شنآن المعبد يا أوديب على أن تنسى مصلحتك" ص١١.

إن باكثير كان لديه من الوسائل الفنية ما يغنيه عن ذلك، فقد أبدع في الحبكة المسرحية والصراع وإدارة الحوار ووصف المشهد المسرحي بزمانه ومكانه وحيثياته. وكان الأحرى به أن يجعل من هذه الوسائل الفنية سبيلا إلى الإقناع بفكرته حتى لا يبدو تضمين الآيات القرآنية والأحاديث النبوية من قبيل المصادرة على المطلوب، خاصة وأن هذه قصة أسطورية طافت بمختلف الآداب العالمية وحوَّمت على كثير من أذهان الشعراء والكتاب، فهو لا يتوجه بها إلى القارئ المسلم فحسب ، وإنما يروم لها العالمية.

وبالفعل ترجمت مسرحيته إلى اللغة الإنجليزية، حيث صدر في نيويوك بالولايات المتحدة الأمريكية في عام ٢٠٠٥م كتابٌ بعنوان "أوديب العربي" " The Arab Oedipus"، ويحتوي الكتاب على ترجمات لأربع مسرحيات عربية تدور حول أسطورة أوديب. هذه المسرحيات هي: "الملك أوديب" لتوفيق الحكيم، و"مأساة أوديب" لعلي أحمد باكثير، و"كوميديا أوديب" لعلي سالم، و"أوديب" لوليد إخلاصي.

وكان هناك قصور في ترجمة بعض المعاني المتعلقة بالقرآن الكريم، مثل قول جوكاستا السابق: "لا يجرمنك شنآن المعبد يا أوديب على أن تنسى مصلحتك، وتستهين بالخطر الذي يهددك ويهددني معك" والعبارة مقتبسة من قوله تعالى (يَا أَيُّهَا الذِينَ آمَنُوا كُونُوا قَوَّامِينَ لِلَّهِ شُهَدَاءَ بِالْقِسْطِ وَلا يَجْرِمَنَّكُمْ شَنَآنُ قَوْمٍ عَلَى أَلا تَعْدِلُوا) ومعنى "ولا يجرمنكم شنآن قوم على ألا تعدلوا" – أي لا يحملنكم بغض

قوم على ترك العدل فيهم . ولكن الترجمة جاءت قاصرة عن هذا المعنى، حيث لم ترد فيها كلمة "البغض" أو "الشنآن"، فجاءت هكذا: (١٤٥)

JOCASTA: Don't let the Temple make you forget your own good and overlook the danger that threatens you and threatens me along with you)

فقد آثر الاستخدام المباشر لآيات القرآن الكريم ترجمة الفكرة كاملة، وكان الأحرى به أن يجعل المسرحية تستنطق أعماق المتلقي بأفكار القرآن الكريم فيكون ذلك أدعى إلى الإقناع، لا أن يأتي بها صراحة لترسم خطًا واضحًا منذ البداية فيقلل ذلك من دور الحبكة والصراع وباقي الوسائل الفنية.

الهوامش

(١) لعله من نافلة القول أن نتصدى للحديث عن تاريخ الأسطورة وأنواعها، وغير ذلك من المباحث الخاصة بها مما يسهل مطالعته في عشرات المؤلفات التي تخصصت في هذا المجال. ولكن يعنينا هنا أن نقف علي مفهوم الأسطورة كمنجز معرفي له دوره في تناقل المعارف والخبرات بين الشعوب والحضارات المختلفة.

(٢) انظر مغامرة العقل الأولى، فراس السواح، ط/ دار علاء الدين، دمشق١٩٩٦ م، الطبعة الحادية عشرة، ص ١١ .

(٣) راجع قصة الأسطورة في مغامرة العقل الأولي ص ٥٦، كما تجد النص في إنجيل بابل لخزعل الماجدي ص ١٣. ط/الأهلية للنشر والتوزيع، عمان الطبعة الأولي ١٩٩٨م.

(٤) انظر مغامرة العقل الأولي، ص ١١ .

(٥) انظر الأسطورة توثيق حضاري،قسم الدراسات والبحوث،جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، مملكة البحرين.ط/ دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق سوريا، الطبعة الأولي ٢٠٠٩م. ص ٧٩.

(٦) قصة الحضارة ، وول ديورانت ،ت/ د/ زكي نجيب محمود، الجزء الثاني، ط/ دار الجيل ١٤١٢هـ ، ١٩٩٢م .

(٧) سورة النساء.

(٨) الأسطورة توثيق حضاري،ص ١٠٤.

(٩) انظر مغامرة العقل الأولي، ص١٣:١٨.

(١٠) لفولكلور والميثولوجيا"، عبد الحميد يونس، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الثالث، العدد الأول، أبريل مايو يونيه. ١٩٢٧، ص٩

(١١) سورة الأنفال

(١٢) انظر تفسير القرآن العظيم لابن كثير، دار طيبة للنشر والتوزيع، ط/٢،١٤٢٠هـ ١٩٩٩ج٢، ص٣٦٤.

(١٣) سورة النحل.

(١٤) راجع فتح القدير الجامع بين فني الرواية والدراية من علم التفسير للإمام محمد بن علي الشوكاني.

(١٥) سورة النحل.

(١٦) سورة الفرقان.

(١٧) سورة الأنعام.

(١٨) فتح الباري بشرح صحيح البخاري لابن حجر العسقلاني، ط/ دار الريان للتراث١٤٠٧هـ/١٩٨٦م، وكذلك تفسير ابن كثير . سورة المسد باب قوله: سيصلي نارًا ذات لهب.

(١٩) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي هايمن، ترجمة/ د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت. ج٢، ١٩٦٠ ص٢٠٩.

(٢٠) انظر النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة – د. نضال الصالح – منشورات اتحاد الكتاب العرب– ٢٠٠٢، ص ٢٢.

(٢١) مسند الإمام أحمد بن حنبل، ط/ مؤسسة قرطبة القاهرة، ج٦، ص١٥٧، الحديث رقم ٢٥٢٨٣. وضعفه بعضهم.

(٢٢) راجع روح المعاني، ط/ دار إحياء التراث العربي . بيروت، ج٢ص٢٢ . ج٦ص١٠٦ . ج٧ص١٢٦ . ج١٤ص١٥٩ . ج١٥ص١٠ . ج١٦ص٣٩ . ج١٦ص١٨٧ . ج١٩ص٩ . ج٢٠ص١١٨ . ج٢٢ص١١٩ . ج٢٢ص١٦٢ . ج٢٣ص٦٨ . ج٢٧ص١١٣ . ج٢٩ص٩ . ج٢٩ص٣٠ .

(٢٣) المقصود بالتاريخي هنا ما له تأثير في حياة البشرية سواءً أكان مصدره الإنسان أو الطبيعة.

(٢٤) الأساطير دراسة حضارية مقارنة، د/ أحمد كمال زكي، ط/ مكتبة الشباب . مصر١٩٧٥م. ص ٦٣.

(٢٥) انظر الأسطورة توثيق حضاري، ص٤٣.

(٢٦) أثر البيئة في نشر الفكر الأسطوري واللغة. د/ محمد بدر الدين زيتوني. مجلة الموقف الأدبي . العدد ٣٦٥ أيلول ٢٠٠١م جمادي الآخرة ١٤٢٢هـ.

(٢٧) الجامع الصحيح للإمام البخاري . كتاب اللباس . باب القزع . الحديث رقم ٥٥٧٦ ، وأخرجه مسلم في اللباس والزينة . باب كراهة القزع . الحديث رقم ٢١٢٠.

(٢٨) هذا الرأي للدكتور/ صالح بن مقبل العصيمي عضو الجمعية الفقهية السعودية وهو ينسبه إلي شيخ الإسلام ابن تيمية، ويرى أنه وقع فيه علي سر من أسرار التشريع. راجع عدد الجزيرة الصادر يوم الأحد ١٤٢٧/١٠/١٤هـ ، وراجع أيضا منتديات الإسلام للجميع في النهي عن القزع.

(٢٩) انظر رموز وأساطير في الموروثات الشعبية، عبد الفتاح رواس قلعة، بحث منشور علي موسوعة دهشة علي شبكة المعلومات الدولية(الانترنت).

(٣٠) عمدة القارئ شرح صحيح البخاري للعلامة بدر الدين العيني ، كتاب مواقيت الصلاة . باب الصلاة بعد الفجر حتى ترتفع الشمس . وذكر المؤلف أن علة النهي أن الشمس تطلع وتغرب بين قرني شيطان.

(٣١) علي اعتبار أنهم اعتبروا جميع الكتب السابقة أساطير من سطر الشئ أي دونه.

(٣٢) سورة المائدة.

(٣٣) انظر رموز وأساطير في الموروثات الشعبية، مرجع سابق .

(٣٤) راجع الأساطير المنسوجة حول هذه العين في موسوعة المدن العربية والإسلامية، د/ يحيي شامي، ط/ دار الفكر العربي١٩٩٣م.

(٣٥) انظر جولة في أقاليم اللغة والأسطورة لعلي الشوك، صحيفة اليوم الأردنية، العدد الصادر بتاريخ ٢٠٠٩/٢/٣م.

(٣٦) انظر رموز وأساطير في الموروثات الشعبية، مرجع سابق.

(٣٧) سورة إبراهيم.

(٣٨) تفسير ابن كثير ج٣ ص١٥٩ في تفسير آية: "وهزي إليك بجذع النخلة....."

(٣٩) لسان العرب لابن منظور ، تحقيق عبد الله علي الكبير و آخران. دار المعارف، القاهرة، ١٤٠١هـ – ١٩٨١ م : ٤٩٢/١ .

(٤٠) تاج العروس من جواهر القاموس للمرتضى الزبيدي. (التراث العربي : سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت). الجزء ٢٣، تحقيق د. عبد الفتاح الحلو، راجعه مصطفى حجازي. مطبعة حكومة الكويت ، ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦ م : ٦٠/٢٣ .

(٤١) انظر مشكلة الثقافة، مالك بن نبي. ترجمة د/عبد الصبور شاهين. دار الفكر، (د . ت): ص ٣٠،٣١.

(٤٢) المعجم الفلسفي . مجمع اللغة العربية ،القاهرة. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية . ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣ م : ص ٥٨ .

(٤٣) سورة الأنفال الآية: ٦٣.

(٤٤) مشكلة الثقافة ص ٧٩.

(٤٥) علم الأنثروبولوجيا، وهو علم يدرس الإنسان الفرد وأعماله ضمن النوع البشري، وما طرأ عليه من تغيير أو تطوّر ، ويدرس ثقافته ونشاطه... ،كما أنه يقسم الجماعات الإنسانية إلى سلالات وفق أسس بيولوجية.

(٤٦) انظر الإنسان – دراسة في النوع والحضارة، محمد رياض ط/دار النهضة العربية، بيروت(١٩٧٤) .

(٤٧) تاريخ العلم . سارتون جورج . ترجمة : محمد خلف الله و آخرون . طبعة القاهرة . ١٩٥٧ م . ج ١ . ص ٢١ .

(٤٨) التراث المسروق . الفلسفة اليونانية فلسفة مصرية مسروقة . تأليف جورج . جى . إم. جيمس، ترجمة : شوقي جلال . ط / المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م ، ص ٢١ .

(٤٩) سورة المائدة الآية ٤٨.

(٥٠) سورة الحجرات الآية ١٣.

(٥١) رواه الترمذي و ابن ماجة والقضاعي في مسند الشهاب ثلاثتهم من طريق إِبْرَاهِيمَ بْنِ الْفَضْلِ عَنْ سَعِيدٍ الْمَقْبُرِيِّ عَنْ أَبِي هُرَيْرَةَ مرفوعا وقَالَ أَبُو عِيسَى هَذَا حَدِيثٌ غَرِيبٌ لَا نَعْرِفُهُ إِلَّا مِنْ هَذَا الْوَجْهِ وَإِبْرَاهِيمُ بْنُ الْفَضْلِ الْمَدَنِيُّ الْمَخْزُومِيُّ يُضَعَّفُ فِي الْحَدِيثِ مِنْ قِبَلِ حِفْظِهِ.

(٥٢) سورة النساء الآية ٨٣.

(٥٣) الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١ مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٩٣٨،ج١ص٧٥"

(٥٤) قصة العلم . كراوثر، ج . ترجمة: د . يمنى طريف الخولي، و د. بدوي عبد الفتاح. المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . ١٩٩٨ . ص٥٧ .

(٥٥) مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية – دوني كوش – ترجمة:د.قاسم المقداد منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٢ص٦٦.

(٥٦) التعليم باعتباره مثاقفة، أندرى تيفيلان،ترجمة لحسن بوتكلاى،

/http://www.aljabriabed.net.fikrwanaqd.n62_09butaklaui.%282%29.htm

(٥٧) أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، مليفيل هرسكوفيتز ترجمة : رياح النفاخ، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٤ ج١. ص٢٢٧ .

(٥٨) انظر قصّة الأنثروبولوجيا– فصول في تاريخ الإنسان حسين فهيم، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦ص ١٤٩.

(٥٩) صدام الحضارات ، صامويل هنتنجتون ، ترجمة: طلعت الشايب ، دار سطور ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٣٩ .

(٦٠) يقصد بهذا الخطاب كل الأبحاث والدراسات والتقارير التي أنجزها باحثون أوروبيون(ضباط، مخبرون، ودارسون متخصصون) حول مجتمعات شمال إفريقيا،

لضبط هذه المجتمعات ومعرفتها من الداخل بغية تأمين وتسهيل عملية السيطرة الاستعمارية عليها . للمزيد راجع :"السلطة والمؤسسات السياسية في مغرب الأمس واليوم"، عبد اللطيف أكنوش، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء ١٩٨٨ ص١٨وما بعدها.

(٦١) انظر أوديسة هوميروس ، أمين سلامة ، ط/ دار الأدباء بالقاهرة ، ص٢٦٨.

(٦٢) انظر أوديب ، بقلم محمد عصفور، الموسوعة العربية ، المجلد الرابع، اللغة العربية وآدابها، شبكة المعلومات الدولية (الإنترنت).

(٦٣) انظر المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، د/ أحمد عتمان، ط/ الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، الأولى١٩٩٣،ص٣٤.

(٦٤) ولد سوفوكليس في " كولوناس " بالقرب من أثينا ، عام ٤٩٥ قبل الميلاد ، وكان في نظر الإغريق في مقام هوميروس (Homer) ، شهد فى شبابه انتصار مدينة أثينا على البرابرة ، وعاش في العاصمة الإغريقية الزاهرة حياة طويلة (بلغت التسعين عامًا) ، عاصرت الحروب الفارسية ... وعصر بركليس ... وفترة من الصّراع ضدّ إسبرطة . وتزامنت حياته مع نضوج أثينا وازدهارها السياسي والاقتصادي . ساهم سوفوكليس في الحياة العامة وشغل منصباً رسمياً؛ شق طريقه إلى القمة بسهولة بوصفه كاهناً وشاعراً ، فاز بالجائزة الأولى مرات عديدة أثناء الاحتفالات الدرامية السنوية. وانتصر ذات مرة على مُعلّمه أسخيلوس في العام ٤٦٨ق.م. كانت لغته مقيدة أكثر من لغة أسخيلوس، ولكنها أبلغ وأكثر إيحاءً . فأصبح بعد هذا الانتصار الشاعر المفضل عند أهل أثينا. ويعتبر "سوفوكليس" بذلك عميد مؤلفي المسرح الإغريقي قاطبة .. وقد كتب أكثر من مأساة تمثيلية ، فقدت غالبيتها ، ولم يبق من أعماله التي بلغ عددها مئة وثلاثة وعشرين عملاً هذا غير سبع مآس فقط .

(٦٥) انظر أوديب ملكا، سوفوكليس . ترجمة د/ طه حسين ، مطبوعات كتابي بالقاهرة

(٦٦) ولد أندريه جيد في ٢٢ تشرين الثاني عام ١٨٦٩ لإحدى الأسر الأرستقراطية الفرنسية وأنشأ "المجلة الفرنسية الجديدة" التي لعبت دوراً هاماً في توجيه الأدب الفرنسي خلال ما يزيد على ثلاثة عقود. أصدر العديد من الروايات التي حملت في ثناياها الكثير من أحداث حياته الخاصة، كما في رواية "المستهتر" عام ١٩٠٢، "الباب الضيق" عام ١٩٠٩، "سيمفونيتان" عام ١٩١٩" أشعار في الكونغو" عام ١٩٢٧ و"العودة من تشاد" عام ١٩٢٨. منح جائزة نوبل عام ١٩٤٧ وتوفي في ١٩ شباط عام ١٩٥١.

(٦٧) انظر أوديب، أندريه جيد . ترجمة د/طه حسين ، مطبوعات كتابى بالقاهرة .

(٦٨) علي أحمد محمد باكثير الكندي، ولد في ١٥ من ذي الحجة سنة ١٣٢٨هـ الموافق ٢١ من ديسمبر ١٩١٠م، في مدينة سوروبايا بأندنوسيا لأبوين عربيين من حضرموت . وحين بلغ العاشرة من عمره سافر به أبوه إلى حضرموت لينشأ هناك نشأة عربية إسلامية مع إخوته لأبيه فوصل مدينة سيئون بحضرموت في ١٥ من رجب سنة ١٣٣٨هـ الموافق ٥ أبريل ١٩٢٠م .وهناك تلقى تعليمه في مدرسة النهضة العلمية وظهرت مواهبه مبكراً فنظم الشعر وهو في الثالثة عشرة من عمره، وتولى التدريس في مدرسة النهضة العلمية وتولى إدراتها وهو دون العشرين من عمره .تزوج باكثير مبكراً، لكنه فجع بوفاة زوجته وهي في غضارة الشباب ونضارة الصبا، فغادر حضرموت حوالي عام ١٩٣١م وتوجه إلى عدن ومنها إلى الصومال والحبشة واستقر زمناً في الحجاز، وفي الحجاز نظم مطولته "نظام البردة" كما كتب أول عمل مسرحي شعري له وهو "همام أو في بلاد الأحقاف" وطبعهما في مصر أول قدومه إليها . وصل باكثير إلى مصر سنة ١٣٥٢هـ ، الموافق ١٩٣٤م، والتحق بجامعة فؤاد الأول "جامعة القاهرة حالياً" حيث حصل على ليسانس الآداب قسم اللغة الأنجليزية عام ١٩٣٩م، وترجم عام ١٩٣٦م أثناء دراسته في الجامعة مسرحية "روميو وجولييت" لشكسبير بالشعر المرسل، وبعدها بعامين –أي عام ١٩٣٨م – ألف مسرحيته " أخناتون ونفرتيتي" بالشعر الحر ليكون بذلك رائد هذا النوع من النظم في الأدب العربي .التحق بعد تخرجه في الجامعة بمعهد التربية للمعلمين وحصل منه على الدبلوم عام ١٩٤٠م. كما سافر إلى فرنسا عام ١٩٥٤م في بعثة دراسية حرة . اشتغل باكثير بالتدريس خمسة عشر عاماً، ثم عمل في وزارة الثقافة والإرشاد القومي وظل بها حتى وفاته . حصل باكثير على منحة تفرغ لمدة عامين (1961-1963)حيث أنجز الملحمة الإسلامية الكبرى عن الخليفة الراشد عمر بن الخطاب رضي الله عنه في ١٩ جزءاً، وتعد ثاني أطول عمل مسرحي عالمياً، كان يجيد من اللغات الإنجليزية والفرنسية والملاوية بالإضافة إلى لغته الأم العربية . تنوع أنتاج باكثير الأدبي بين الرواية والمسرحية الشعرية والنثرية، ومن أشهر أعماله الروائية"وا إسلاماه" و "الثائر الأحمر" ومن أشهر أعماله المسرحية "سر الحاكم بأمر الله " و" سر شهر زاد" التي ترجمت إلى الفرنسية و"مأساة أوديب "التي ترجمت إلى الإنجليزية . كما كتب باكثير العديد من المسرحيات السياسية والتاريخية ذات الفصل الواحد وكان ينشرها في الصحف توفي باكثير في مصر في غرة رمضان عام ١٣٨٩هـ الموافق ١٠ نوفمبر 1969م، ودفن بمدافن الإمام الشافعي في مقبرة عائلة زوجته المصرية .

(٦٩) مأساة أوديب ، علي أحمد باكثير ، طبعة دار مصر للطباعة ، القاهرة .

(٧٠) حاول كل من جان . بيار فرنان، وبيار فيدال . ناكيه إعتاق شخصية أوديب من أسر التحليل النفسي الذي اختزلها فيه فرويد مما شوهها وأصابها بالضمور، فأكسباها بعدًا سياسيًا جديدا، انظر كتابهما أوديب وأساطيره ، ت/ سميرة ريشا . ط/ المنظمة العربية ، لبنان ٢٠٠٩م.

(٧١) وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان – محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب1998 . ص٨٦.

(٧٢) أوديب ملكا ص ٤٢.

(٧٣) أوديب وأساطيره، مقدمة المترجمة. ص ١٠.

(٧٤) انظر فن الشعر، أرسطو ،ت. د/ إبراهيم حمادة ط/الأولى ،هلا للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٩٩م، ص ١٣٦:١٣١.

(٧٥) انظر" حول الشخصية النموذجية في الأدب المسرحي" ، عبد الكريم عمرين، مجلة الحياة المسرحية، الصادرة عن وزارة الثقافة السورية، العدد ٦٧، ربيع ٢٠٠٩م . ص ٥٧.

(٧٦) في مدار المواجهة ، د/ شاكر الحاج مخلف. مؤسسة أوردك للصحافة والنشر والترجمة . الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٩٩م، ص ١٧.

(٧٧) مقدمة الملك أوديب ، توفيق الحكيم . ط/ دار مصر للطباعة . ص ٤٥ ، ٤٦.

(٧٨) أوديب . أندريه جيد.

(٧٩) مقدمة مسرحية الآلة الجهنمية لجان كوكتو، د/ سامية أحمد أسعد، ترجمة/ فتحي العشري . مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة ١٩٦٩م.

(٨٠) التطور الإلهي من "أبى الهول" ألي "المسيح" ادوارد شوريه ١٩١٢م . نقلا عن مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم.

(٨١) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير. ط / دار مصر للطباعة بالفجالة.ص٦٧

(٨٢) هذه الدول الست التي خاضت حرب عام ١٩٤٨م ضد اليهود في فلسطين هى: مملكة مصر ومملكة الأردن ومملكة العراق وسوريا ولبنان ومملكة السعودية بالإضافة إلى جيش الإنقاذ في فلسطين، ونتيجتها معروفة إذ هُزمت فيها الجيوش العربية وتم على إثرها تأسيس دولة إسرائيل علي الأرض العربية في فلسطين.

(٨٣) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص ١٠٨.

(٨٤) المسرح اليوناني القديم الدكتور حمدي موصلي مجلة ديوان العرب عدد الأربعاء ٢٨ نيسان (أبريل) ٢٠١٠.

(٨٥) انظر سياسة في المسرح لعلي عقلة عرسان ، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٨م . ص ٥٦.

(٨٦) تقوم نظرية مركزية الشمس على نقض مفهوم النظرية التاريخية القائمة وهي نظرية مركزية الأرض، تلك النظرية القائلة بأن الأرض هي مركز الكون (المجموعة الشمسية) وأن كل الكواكب تدور في فلكها، وتأسست نظرية مركزية الشمس على عنصرين هامين هما:

. أن الكواكب تدور في فلك حول الشمس.

. الأرض واحدة من هذه الكواكب وتدور حول محورها.

(٨٧) تؤسس نظرية التطور لزعم مفاده "أنّ الكائنات الحية ظهرت بالمُصادفة من جراء التأثيرات الطبيعية".وتقوم هذه النظرية على أربعة قوانين هي:

. قانون التنازع والبقاء: ويبنى على أن الكائنات الحية في تنازع مستمر وأن البقاء إنما يكون للأقوى من المتنازعين.. أما الأضعف فأنه يتلاشى لأنه غير صالح للحياة.

. قانون الانتخاب الطبيعي: ومفاده أن الطبيعة تنتخب الأقوى والآكل فتبقيه وتلاشي الأضعف ويتبدد وأن الحياة ذات أطوار و تغيرات بها ترتقي من حال إلى حال.

. قانون المطابقة: ومعناه أن لنوع الأغذية وطرق الوصول إليها دخلاً كبيراً في إحداث الاختلافات بين الأنواع، وضرب دارون مثلاً فقال الأسد من أكلة اللحوم لذا زود بأنياب حادة وأظافر ولو ترك الأسد ليعيش في بيئة زراعية لا افتراس فيها بطلت وظيفة أنيابه وأظافره.

. قانون الوراثة: ومفاده أن الصفات الوراثية التي تحدث في الآباء وتنتقل بشيء من التغيير إلى الأبناء وعبر آلاف السنين تتحول الاختلافات العرضية إلى جوهرية فيحدث أن الأبناء مغايرون للآباء السابقين حتى إن الرائي ينظر إليهما فيظنهما نوعين مستقلين وهما نوع واحد.

(٨٨) انظر المركب التراجيدى العبثي في الحضارة الغربية، كريم الصياد /http://semia.5.forumer.com

(٨٩) انظر ترجمته في مقدمة مسرحية أوديب لاندريه جيد، ترجمة/ د/ طه حسين ، وانظر "اندريه جيد، عازف موسيقي الكلام" لمجموعة من الكتاب علي موقع أكاديمية قامات الثقافية على شبكة المعلومات الدولية "الإنترنت".

(٩٠) صورة البطل في المسرح المعاصر، احمد العشري ، مجلة آفاق عربية،ع ٣ س ١١– بغداد–آذار–١٩٨٦م.

(٩١) نيتشه، د/ عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية . د. ت. ص ٢٠٩.

(٩٢) أوديب، أندريه جيد . ص ١٩٠.

(٩٣) الإنسان المتمرد، ألبير كامي، ت/ عبد المنعم الحنفي. ط/ الدار المصرية ١٩٦٤م. ص ٧٥.

(٩٤) انظر فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٩٥) توجهت الدراسات الحديثة والمعنية بتحليل النصوص السردية إلى دراسة ما يسمى بالعتبات أو النص الموازى (Le Paratexte). كما يسميه جيرار جينات في كتابيه: (طروس) و(عتبات) إذ يرى أن القراءة التحليلية للنص السردي تقتضي الوقوف عند حدود الكلمات الموازية ،وكل ما يمكن أن يكون شكلا ذا دلالة نصّية، حرفًا كان أو لونًا أو شكلا، وهذا يعنى أن النص الموازى "هو أول ما يواجه القارئ قبل عملية القراءة والتلذذ بالنص، لأن الغلاف هو الذي يحيط بالنص الروائي، ويغلفه، ويحميه، ويوضح بؤره الدلالية من خلال عنوان خارجي مركزي، أو عبر عناوين فرعية تترجم لنا أطروحة الرواية أو مقصديتها أو قيمتها الدلالية العامة. وغالبًا ما نجد على الغلاف الخارجي اسم الروائي، وعنوان روايته، وجنس الإبداع، وحيثيات الطبع والنشر علاوة على اللوحات التشكيلية، وكلمات الناشر أو المبدع أو الناقد تزكي العمل وتثمنه إيجابًا وتقديمًا وترويجًا، فجميع هذه العناصر لها دلالة فنية باعتبارها نصًا موازيًا للنص الأصلي.

(٩٦) سورة البقرة الآية ١٦٨ ، ١٦٩ .

(٩٧) (إذاعة الكويت ، بصوته ، أبريل ١٩٦٩ م) . من مقالٍ عنوانه : " مسرحية فاوست الجديد . تأليف علي أحمد باكثير " منشور على الرابط المشباكى التالي:
http://www.almassrawy.com/forum/showthread.php?t=5661)

(٩٨) الكوميديا والتراجيديا ،مولوين ميرشنت ،كليفورد ليتش،ترجمة/د/على أحمد محمود، مراجعة د/علي الراعي، د/ شوقي السكري ،سلسلة عالم المعرفة،١٩٧٩م، ص ١٧٦

(٩٩) المرجع السابق ، ص ١٧٨ .

(١٠٠)يشير باكثير إلي فكرة الطفرة التابعة للنظرية الدارونية ومؤداها أن تطور الكائنات وتميزها بعضها عن بعض يتم عن طريق طفرات انتقالية من مرحلة إلي مرحلة دون تمهيد لهذا الانتقال ، وعليه ذهبوا إلي أن الإنسان كان أصله قردًا ثم انتقل إلي طوره الإنساني عن طريق الطفرة الجينية.

(١٠١)فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. ص ٧٦.

(١٠٢)أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، د/ مصطفي عبد الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٣م، ص ١٢٥.

(١٠٣)فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية.ص ١٠٩.

(١٠٤)مأساة أوديب، . ص ١٧٨.

(١٠٥)مأساة أوديب . ص ١٧٩.

(١٠٦)مأساة أوديب . ص ١٨٢.

(١٠٧)انظر أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، ص ١٢٥.

(١٠٨)المنهل، جبور عبدالنور– سهيل إدريس، دار العلم للملايين، ط/دار الآداب، بيروت، ط١٠، ١٩٨٩، ص ١٠١٧.

(١٠٩)النقد الموضوعاتى بين الأصول والامتداد، د/ سعيد علوش، دراسة منشورة على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) http://saidallouch.net

(١١٠)انظر، وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان، ص١٣,١٤.

(١١١)انظر"وضعية النقد الموضوعاتي "، د/ سعيد علوش، دراسة منشورة على شبكة المعلومات الدولية (الانترنت) http://saidallouch.net

(١١٢)للمزيد راجع قصة الفلسفة" . ول ديورانت . ترجمة د. فتح الله المشعشع . مكتبة المعارف . بيروت . الطبعة الخامسة ١٩٨٥م.

(١١٣)انظر من حديث الفاجعة - دراسة في مسرح جنون الثروة، حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠ .ص ٣٨.

(١١٤) الشعر الإغريقي، تراثيًا إنسانيًا وعالميًا. د/ أحمد عتمان . سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٧ مايو ١٩٨٤م . ص ٢٥٠ ، ٢٥١.

(١١٥)انظر الإغريق بين الأسطورة والإبداع، د/ ثروت عكاشة . ط/ الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الثانية ١٩٩٤م ، ص ٣٤٥ .

(١١٦)انظر من حديث الفاجعة. ص ٤٥ .

(١١٧)الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة. جان بيير فرنانبيير فيدال ناكيه ،ت /د/حنان قصاب حسن،ط/مطبعة الأهالي ، دمشق، الأولى ١٩٩٩م ص ١٤٥ .

(١١٨)الملك أوديب والشرط الإنساني . بقلم: أندريه بونار . ت.سهيل حمد أبو فخر مجلة الآداب الأجنبية – مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق – العدد ١٣٠ ربيع 2007.

(١١٩)التراث ونهاية المسرح . أبو القاسم قور مجلة الموقف الأدبي - مجلة أدبية شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق . العددان ٤٣٥-٤٣٦ تموز-آب2007 .

(١٢٠)انظر مشارب التجديد في المسرح الغربي د/ جميل حمداوي، العرب الأسبوعي، السبت ٢٠٠٧/٨/٢٥م.

(١٢١)مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم. ص ٤٧.

(١٢٢)انظر مقدمة الآلة الجهنمية لجان كوكتو، د/ سامية أحمد سعد.

(١٢٣)مأساة أوديب، . ص ٩.

(١٢٤)مأساة أوديب . ص ٩.

(١٢٥)مأساة أوديب . ص ١٨.

(١٢٦)مأساة أوديب . ص ٤٢.

(١٢٧)سورة البقرة الآية ٣٠.

(١٢٨)أسس العمران في مبدأ خلافة الإنسان.. "قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ "؟ عبد الرحمن حللي موقع الملتقى الفكرى للإبداع http://www.almultaka.net/index.php

(١٢٩)انظر الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ص ٣٠.

(١٣٠)انظر المرجع السابق، ص ١٣٢.

(١٣١)صولون Solon الشاعر والمشرع اليوناني الذي عاش بين القرنين السادس والسابع قبل الميلاد (٦٤٠ – ٥٦٠)، وهو إلى جانب كونه شاعرا وحكيما من حكماء اليونان السبعة، كان أيضا من السياسيين اللامعين وكان من رواد الديموقراطية في أثينا ، و له الفضل في إلغاء نظام الرق الذي كان يسمح *برق* الفلاحين إذا عجزوا عن سداد ديونهم، وبذلك كسر شوكة النبلاء وتعامل معهم كما يتعامل مع الفقراء سواء بسواء .

(١٣٢)انظر الأسطورة والتراجيديا في اليونان القديمة، ص ١٣٩.

(١٣٣)أوديب ملكا لسوفوكليس ، المشهد الأول.

(١٣٤)المصدر السابق، المشهد الأول.

(١٣٥)انظر فكرة أنصاف الآلهة بين الوجودية والفرعونية، أبو الحسن سلام، الحوار المتمدن، العدد: ٢٦٠٧ – ٥ / ٤ / ٢٠٠٩م.

(١٣٦)طه حسين لأندريه جيد: لقد أخطأتم عندما تعرفتم على المسلمين ولم تتعرفوا على الإسلام . حسونة المصباحي ، الشرق الأوسط العدد ٨٢٧٠ الجمعة ٢٩ ربيع الثاني ١٤٢٢ هـ ٢٠ يوليو ٢٠٠١م.

(١٣٧)سورة الحج: ٣٧.

(١٣٨)سورة الإسراء:١٥.

(١٣٩)سورة الزمر، الآية ٧.

(١٤٠)مأساة أوديب ، ص ٤٣.

(١٤١)مأساة أوديب، ص ٤٣.

(١٤٢)مأساة أوديب ، ص ٤٦.

(١٤٣)مأساة أوديب ، ص ٦٠.

(١٤٤)انظر ملاحظات على ترجمة "مأساة أوديب" لعلي أحمد باكثير إلى الإنكليزية، د. عبد الحكيم الزبيدي، مجلة واتا للترجمة واللغات، السنة الأولى، العدد ٤، خريف ٢٠٠٧م.

ثبت المصادر والمراجع :

أولا: القرآن الكريم.

ثانيًا: المراجع العربيـة:

١ . الأساطير دراسة حضارية مقارنة، د/ أحمد كمال زكي، ط/ مكتبة الشباب . مصر ١٩٧٥م.

٢ . أسطورة أوديب في المسرح المعاصر، د/ مصطفي عبد الله. الهيئة المصرية العامة للكتاب١٩٨٣م.

٣ . الأسطورة توثيق حضاري، قسم الدراسات والبحوث، جمعية التجديد الثقافية الاجتماعية، مملكة البحرين. ط/ دار كيوان للطباعة والنشر، دمشق سوريا، الطبعة الأولي ٢٠٠٩م.

٤ . الإغريق بين الأسطورة والإبداع، د/ ثروت عكاشة . ط/ الهيئة المصرية العامة للكتاب. الطبعة الثانية ١٩٩٤م.

٥ . إنجيل بابل لخزعل الماجدي. ط/الأهلية للنشر والتوزيع، عمان الطبعة الأولي ١٩٩٨م.

٦ . الإنسان – دراسة في النوع والحضارة، محمد رياض ط/دار النهضة العربية، بيروت(١٩٧٤) .

٧ . أوديسة هوميروس، أمين سلامة، ط/ دار الأدباء بالقاهرة.

٨ . البطل في الأدب والأساطير، محمد شكري عياد، دار المعرفة، القاهرة، ط. أولى، ١٩٥٩م .

٩ . تاج العروس من جواهر القاموس للمرتضى الزبيدي. (التراث العربي : سلسلة تصدرها وزارة الإعلام في الكويت). تحقيق د. عبد الفتاح الحلو، راجعه مصطفى حجازي. مطبعة حكومة الكويت ، ١٤٠٦ هـ – ١٩٨٦ م.

١٠ . تفسير القرآن العظيم لابن كثير،دار طيبة للنشر والتوزيع ، ط٢/١٤٢٠هـ ١٩٩٩م.

١١ . التطور الإلهى من "أبى الهول" ألي "المسيح" ادوارد شوريه ١٩١٢م . نقلا عن مقدمة الملك أوديب لتوفيق الحكيم.

١٢ . الحيوان، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١ مطبعة مصطفى البابي الحلبي بمصر ١٩٣٨،ج١.

١٣ . سياسة في المسرح لعلي عقلة عرسان ، منشورات اتحاد الكتاب العرب بدمشق ١٩٧٨م .

١٤ . الشعر الإغريقي، تراثيًا إنسانيًا وعالميًا. د/ أحمد عتمان . سلسلة عالم المعرفة العدد ٧٧ مايو ١٩٨٤م .

١٥ . فتح الباري بشرح صحيح البخاري للعسقلاني، ط/ دار الريان للتراث١٤٠٧هـ / ١٩٨٦م.

١٦ . فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير. ط / دار مصر للطباعة بالفجالة.

١٧ . في مدار المواجهة ، د/ شاكر الحاج مخلف. مؤسسة أوردك للصحافة والنشر والترجمة . الولايات المتحدة الأمريكية ١٩٩٩م.

١٨ . قصّة الأنثروبولوجيا– فصول في تاريخ الإنسان حسين فهيم، عالم المعرفة، الكويت ١٩٨٦ م.

١٩ . قصة الحضارة، د/ زكي نجيب محمود، الجزء الثاني، ط/ دار الجيل ١٤١٢هـ، ١٩٩٢م.

٢٠ . قضايا الإنسان في الأدب المسرحي المعاصر، د/عز الدين إسماعيل، ط/ دار الفكر العربى، القاهرة.

٢١ . مأساة أوديب ، علي أحمد باكثير ، طبعة دار مصر للطباعة ، القاهرة .

٢٢ . مسند الإمام أحمد بن حنبل، ط/ مؤسسة قرطبة القاهرة، ج.٦

٢٣ . المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم، د/ أحمد عتمان، ط/ الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، الأولى١٩٩٣م.

٢٤ . المعجم الفلسفي . مجمع اللغة العربية ،القاهرة. الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية . ١٤٠٣ هـ – ١٩٨٣ م.

٢٥ . مغامرة العقل الأولى، فراس السواح، ط/ دار علاء الدين، دمشق١٩٩٦ م، الطبعة الحادية عشرة.

٢٦ . الملك أوديب ، توفيق الحكيم . ط/ دار مصر للطباعة .القاهرة.

٢٧ . من حديث الفاجعة - دراسة في مسرح جنون الثروة، حنا عبود، منشورات اتحاد الكتاب العرب ٢٠٠٠م.

٢٨ . المنهل، جبور عبد النور، سيل إدريس، دار العلم للملايين، دار الآداب، بيروت، ط/١٠، ١٩٨٩م.

٢٩ . موسوعة المدن العربية والإسلامية، د/ يحيي شامي، ط/ دار الفكر العربي١٩٩٣م.

٣٠ . النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة – د. نضال الصالح . منشورات اتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٢م.

٣١ . النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ستانلي

هايمن، ترجمة/ د. إحسان عباس، ود. محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت. ج٢، ١٩٦٠م .

٣٢ . نيتشه، د/ عبد الرحمن بدوي ، مكتبة النهضة المصرية . د. ت.

٣٣ . وجوه الماس البنيات الجذرية في أدب علي عقلة عرسان – محمد عزام، دراسة من منشورات اتحاد الكتاب العرب ١٩٩٨ م.

٣٤ . لسان العرب لابن منظور، تحقيق /عبد الله علي الكبير و آخران. دار المعارف، القاهرة، ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م : ٤٩٢/١ .

ثالثًا : المراجـــع المترجمـــة:

١ . أسس الأنثروبولوجيا الثقافية، مليفيل هرسكوفيتز ترجمة : رياح النفاخ، وزارة الثقافة، دمشق (١٩٧٤) ، ج ١.

٢ . الإنسان المتمرد، ألبير كامي، ترجمة/ عبد المنعم الحنفي. ط/ الدار المصرية ١٩٦٤م.

٣ . أوديب وأساطيره ، ت/ سميرة ريشا . ط/ المنظمة العربية ، لبنان ٢٠٠٩م.

٤ . أوديب، أندريه جيد . ترجمة د/طه حسين ، مطبوعات كتابى بالقاهرة .

٥ . أوديب ملكا، سوفوكليس . ترجمة د/ طه حسين ، مطبوعات كتابي بالقاهرة .

٦ . تاريخ العلم ، جورج سارتون، ترجمة : محمد خلف الله و آخرون . طبعة القاهرة. ١٩٥٧ م .

٧ . التراث المسروق . الفلسفة اليونانية فلسفة مصرية مسروقة. تأليف جورج . جى . إم. جيمس، ترجمة : شوقى جلال . ط / المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٦م.

٨ . التعليم باعتباره مثاقفة، أندرى تيفيلان، ترجمة لحسن بو تكلاى.

٩ . سوفوكليس . من الأدب التمثيلي اليوناني . ت د/طه حسين، ط/دار المعارف، القاهرة.

١٠ . صدام الحضارات ، صامويل هنتنجتون ، ترجمة/ طلعت الشايب ، دار أسطور ، القاهرة ، ١٩٩٨م.

١١ . فن الشعر، أرسطو، ترجمة/ عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط. ثانية ١٩٧٣م.

١٢ . قصة العلم . كراوثر ، ج . ترجمة : د . يمنى طريف الخولي ، و د. بدوي عبد الفتاح . المشروع القومي للترجمة ، المجلس الأعلى للثقافة . القاهرة . ١٩٩٨م .

١٣ . قصة الفلسفة" . ول ديورانت . ترجمة د. فتح الله المشعشع . مكتبة المعارف . بيروت . الطبعة الخامسة ١٩٨٥م.

١٤ . الكوميديا والتراجيديا ،مولوين ميرشنت ،كليفورد ليتش،ترجدمة/د/على أحمد محمود، مراجعة د/ علي الراعي، د/ شوقي السكري ،سلسلة عالم المعرفة،١٩٧٩م.

١٥ . مشكلة الثقافة، مالك بن نبي . ترجمة د/عبد الصبور شاهين . دار الفكر، (د .ت).

١٦ . مقدمة مسرحية الآلة الجهنمية لجان كوكتو، د/ سامية أحمد أسعد،

ترجمة/ فتحى العشرى . مكتبة الأنجلو المصرية. القاهرة ١٩٦٩م.

١٧ . مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية – دوني كوش – ترجمة:د.قاسم المقداد منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق – ٢٠٠٢م.

رابعـــاً: الدوريات:

١. جريدة الأسبوع الأدبي، جريدة فصلية تعنى بشئون الأدب والفكر والفن، تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

٢. جريدة الجزيرة، جريدة يومية تصدر عن مؤسسة الجزيرة للصحافة والطباعة والنشر، السعودية.

٣. جريدة الشرق الأوسط، جريدة سياسية يومية تصدر عن المجموعة السعودية للأبحاث والتسويق، لندن.

٤ . مجلة الآداب الأجنبية، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

٥ . مجلة آفاق عربية، مجلة شهرية تصدر في بغداد . العراق.

٦ . مجلة الحياة المسرحية، مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة السورية، دمشق.

٧. مجلة عالم الفكر، مجلة فصلية تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت .

٨ . مجلة المجلة ، مجلة أسبوعية تصدر باللغتين العربية والانجليزية من لندن.

٩ . مجلة الموقف الأدبي ، مجلة شهرية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق.

(١٤٥) ١٠ . مجلة واتا للترجمة واللغات، مجلة فصلية تصدر عن الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، الولايات المتحدة الأمريكية.