

الإبادة والصدمة في المأساة الإغريقية القديمة – مسرحيات يوريبديدس أمودجا-

(دراسة تحليلية وفق منهج رفائيل لمكن)

هند فائز آل مجيد

وزارة التربية العراقية/ مديرية تربية الرصافة 2، بغداد – العراق

(تاريخ القبول بالنشر: 10 كانون الثاني، 2021)

الخلاصة

مادامت الحرب التي تشكل نزاعاً بين الجماعات البشرية، وليس بين الأفراد، فإنها أدت، من خلال الإبادة، دوراً كبيراً في عملية الانتخاب الطبيعي للجماعة، وبالتالي كانت الإبادة ومازالت جزءاً من تراثنا الإنساني وما قبل الإنساني لملايين السنين. يرى (رفائيل لمكن) التاريخ البشري بوصفه تاريخ الإبادة، وقد صاغ (لمكن) تعريفه بعناية كبيرة، اشدد على هذه النقطة، بسبب اقتضار التعريفات المتأخرة لمصطلح " الإبادة " على القتل الجماعي الذي تمارسه الدولة، إذ عده مصطلحاً مركباً متعدد الجوانب، وقد اشتقه من الكلمتين الإغريقي ية (Genos) (عشيرة او عرق) واللاتينية (Cide) (القتل)، فلا تقتصر الإبادة بالنسبة ل(لمكن) على القتل الجماعي وان شملته، ولا ينحصر تنفيذها بمؤسسة او سلطة حكومية. فتدل الإبادة في تصوره، على خطة منسقة من أنشطة مختلفة تهدف إلى تدمير المقومات الأساسية لحياة مجتمع ما. تنطوي هذه الأنشطة على اعتبارات ثقافية وسياسية واجتماعية وقانونية وفكرية وروحية واقتصادية وحيوية وفسولوجية ودينية ونفسية واخلاقية، وتشمل كذلك اعتبارات تتعلق بالصحة والطعام والتغذية وبالحياة العائلية والعناية بالأطفال وبالولادة والموت فضلاً عن شرف الشعوب وكرامتها ومستقبل الانسانية كمجتمع عالمي.

وبتطبيق نظريته على مفاهيم العنف في العالم الإغريقي ي القديم، كما يرد في المسرحيات التراجيدية الإغريقية ية، حيث استقت الباحثة نصوصها الأساسية من مسرحيات (هيكوبا، اندروماك، ونساء طروادة) ل(يوريبديدس)، إذ تمعت فيها بعواقب الإبادة وتأثيرها في كل من الجناة والضحايا، والبحث في امكانية تحول ضحايا الإبادة إلى مرتكبي اباده لاحقاً، فضلاً عنه التطرق إلى اوضاع النساء المستباحات واطفالهن، الذين سفروا عبيداً إلى بلاد بعيدة.

وصولاً إلى استنباط واستنتاج المأساة الإغريقية ية في مفاهيم الإبادة وتقنيات الإبادة الثقافية، والتطرق لتجليات الإبادة الدينية ومصائر الشعوب المقهورة، وفق منهج تحليلي نصل من خلاله للبرهنة على دقة تعريف (لمكن) للإبادة وتعددتها.

الكلمات المفتاحية: الإبادة، الصدمة، المأساة الإغريقية.

المقدمة

كما يعرفها أرسطو أو كما يعرف باسم "المعلم الأول" بكتابه "عن الشعر" (أرسطو، 1983، ص95)⁽¹⁾. ويرى أرسطو أن المحاكاة نزعة فطرية تولد مع الإنسان منذ نعومة أظفاره، وأن الإنسان هو أكثر الكائنات الحية براعة في هذا المضمار، إذ إنه ينال تعليمه ومعارفه في طفولته عن طريق المحاكاة، وأن البشر جميعاً يجدون متعة كبيرة في المحاكاة. كذلك نجد ان الكلمة التي استخدمها الإغريق للدلالة على الشاعر

التراجيديا: محاكاة لفعل جاد كامل ذي حجم معين، في لغة منمقة تختلف طبيعتها باختلاف اجزاء "المسرحية" وبواسطة اشخاص يؤدون الفعل لا عن طريق السرد، وبحيث تؤدي إلى تطهير "النفس" عن طريق الخوف والشفقة بإثارتها لمثل هذه الانفعالات.

يعد العنف بين الجماعات ومن ضمنه الإبادة، واحدة من سمات المجتمعات، ولا تشذ عن ذلك مجتمعات العالم الإغريقي القديم، وخير دليل على ذلك ما يرد في المسرحيات التراجيدية نصوصي الاساسية هي مسرحيات و((هكبي)) وأندروماك ونساء طروادة ليوربيديس، مع نظرات سريعة لمسرحية هيلين ليوربيديس، أتمعن من خلالها في عواقب الإبادة وتأثيرها في كل من الجناة وأوديسيوس وعلى الضحايا، وخاصة النساء المستباحات وأطفالهن الذين سُقروا عبيداً إلى بلاد بعيدة. أبرهن هنا، على احتواء هذه النصوص الكبيرة، على مواقف غاندية وحكايات رمزية متميزة تُفحص فيها قيمة الحرب والعنف والانتقام يُصور الاستشراق في هذه المسرحيات محفزاً للعنف ويُفحص بعمق هو الآخر.

إذن، تلتقي في هذا البحث دراسات الإبادة بالدراما الإغريقية الكلاسيكية، إذ خلقت هذه المسرحيات التي تدور حول العصر الاسطوري، فضاءً مسرحياً لعرض القيم الاساسية، وللتأويل وإعادة التأويل، وللمساءلة والطعن، وللكارثة والندب.

تشكّل هذه المسرحيات التراجيدية، اضافة إلى تاريخي هيرودوت ثوكوديديس، تحدياً اساسياً للكيفية التي ندرك بها التاريخ الثقافي الغربي، وهذا ما أحاول اثباته هنا بشكل عام. وقبل الدخول في آليات التحليل العام للتراجيديا الإغريقية، لابد لنا من التطرق للمنهج التحليلي الذي اتخذناه اساساً لهذه الدراسة، متمثلاً بـ:

منهج لَمَكِن التحليلي: مخطط لَمَكِن التمهيدي لتحليل قضايا الإبادة، أعيد نقله هنا حرفياً كالآتي: (دوكر، 2018، ص 102-105) (4).

مخطط منقح لقضايا الإبادة:

1- خلفية - تاريخية.

2- الشروط المؤدية للإبادة - التعصب (الديني والعرقى) المطامع (التطلعات القومية):

❖ التغيير او الازمات الاجتماعية والسياسية.

❖ الاستغلال الاقتصادي (العبودية مثلاً).

هي (Poietes)، وهي كلمة لا تعني شخصاً يخلق من عدم، بل تعني الشخص الذي يؤلف ويركب وينظم الأجزاء التي نقلها عن طريق المحاكاة، وهذا يتطابق مع نظرية أفلاطون بين الأصل والصورة له. وان كل شيء بالحياة هو صورة لأصل في السماء. ومعنى هذا ان المحاكاة ليست نقلاً حرفياً ولا خلقاً من العدم، بل نقل يتضمن تغييراً واطافة ذاتية ممن قام بها، إلى جانب انها معنى لاصق بالإنسان وايضاً تحمل معنى الاضافة والابتكار (ابراهيم، 1994، ص22) (2).

في تعريف أرسطو: هي محاكاة اي حدث يثير انفعال الألم، (وغالباً ما ينتهي بالموت) حيث يكون بطل هذا الحدث شخصاً ذا مكانة عالية، وحيث تؤدي عاطفتنا الخوف والشفقة إلى تطهير النفس من هذه الانفعالات. وقد تحوي في العصر الحديث على بعض العناصر الهزلية أو القصص الثانوية، بقصد إظهار التباين، أو التفريغ عن التوتر العاطفي، استمدت المأساة من الشعائر الدينية القديمة في بلاد اليونان، اما المآسي التي كتبها اسخيلوس، ويوربيديس، وسوفوكليس، فقد كانت تتسم بالطابع الادبي أكثر من اتسامها بالطابع الديني.

اكتملت التراجيديا واصبحت فنا ادبياً متكاملًا ومتميزًا خاصة في عصر ثالث الشعراء الكبار يوربيديس (480-406 ق.م)، كانت البداية في عام 455 قبل الميلاد، حيث قدم اولى مسرحياته التراجيدية في إحدى المسابقات فنال المركز الثالث. ثم فاز بالمرتبة الأولى بعد أربعة عشر عامًا، وظفر بها بعد ذلك ثلاث مرات في حياته ثم فازت بها احدى مسرحيات بعد موته، ويعد يوربيديس اول شاعر مسرحي تراجيدي صور الحياة وما يجري فيها من احداث تصويرًا واقعيًا، صور شخصيات مسرحياته كما هي، لا كما ينبغي ان تكون، وهذا يميزه عن زميله أيسخيلوس وسوفوكليس، اللذين صوروا الشخصيات تصويرًا ساميًا بعيدًا عن الواقع، يرجع البعض هذا التباين إلى ان يوربيديس كان يمثل اثينا الحديثة، التي اصبحت مسرحًا للمساجلات الخطابية والمناقشات العلمية والفلسفية (الحاوي، 1980، ص 33 – 35) (3).

- ❖ التوسّع الاستعماري او الغزو العسكري.
❖ سهولة الوصول إلى جماعات الضحايا.
❖ تطوّر الإبادة عند الجماعة التي تفتقرها (احتقار الغريب، الخ).
- 3- طرائق وتقنيات الإبادة:
- أ- الجسدية:
- ❖ المجزرة والتمثيل بالجثث.
❖ الحرمان من سبل المعيشة (التجويع، ترك البشر في العراء، إلخ - غالبًا من خلال التسفير).
❖ العبودية - العرضة للموت.
- ب- الحيوية:
- ❖ فصل العوائل.
❖ الاخصاء.
❖ تدمير الاجنة.
- ج- الثقافية:
- ❖ تدمير وتدمير الرموز الثقافية (الكتب، الاعمال الفنية، الآثار الدينية، الخ).
❖ النهب.
❖ تصفية القيادة الثقافية.
❖ تدمير المراكز الثقافية (المدن، الكنائس، الأديرة، المدارس، المكتبات).
❖ حظر الأنشطة الثقافية او اعراف السلوك الاجتماعي.
❖ التحويل القسري.
❖ تثبيط المهّم.
- 4- الجنائز:
- ❖ المسؤولية.
❖ القصد.
❖ الدافع.
❖ مشاعر الذنب.
❖ الإحباط.
❖ السلوك اتجاه جماعة الضحايا.
❖ معارضة الإبادة ضمن جماعة الإبادة.
- 5- الدعائية - تبرير الجريمة:
- ❖ التوسّل بالمعتقدات والتعصّب الشعبي؛ بذر الفرقة (فرّق تسد).
❖ التشويه والخداع.
❖ الإكراه.
- 6- استجابات الجماعة المضطهدة
- أ- الفعالة:
- ❖ الاستسلام، الخضوع السياسي.
❖ الهروب (الانتحار، الاختفاء، الخ)، الاندماج.
❖ التنكر؛ المقاومة.
❖ الهجرة (المدرسة)، تثبيط المهّم.
- ب- السلبية (عاطفية، ذهنية):
- ❖ الارهاب.
❖ تصوّرات حول الإبادي وجرائمه.
- 7- استجابات الجماعات الخارجية - معارضة الإبادة:
- ❖ اللامبالاة اتجاه الإبادة.
❖ التغاضي عن الإبادة.
❖ التعاون على ارتكاب الإبادة.
❖ تثبيط المهّم (استغلال موقف الإبادة).
❖ الخوف من التحول إلى ضحايا محتملين.
- 8- العاقبة - الاضرار الثقافية:
- ❖ التغيّرات السكانية.
❖ الاختلال الاقتصادي.
❖ الانحطاط المادي والاخلاقي.
❖ التبعات السياسية.
❖ التغيرات الاجتماعي والاقتصادية.
سأوظف المخطط هنا منهجًا لتحليل عدد من المسرحيات التراجيدية الإغريقية:
- وعي الجاني والضحية في مسرحية ((هكبي)))
ليوربيديس - الارهاب والصدمة:
امتازت مسرحيات (يوربيديس) بشخصياتها النسائية، إذ عالج في مسرحه مصيرها المتعدد من ذاتها ومن الآخرين،

(هَكي) إلى تأثرنا بالتمثلات الفنية للمعاناة أكثر مما لو كنا
شهود عيان عليها. ان تحويل المعاناة والعنف إلى جمال هو
مظهر شائق من مظاهر المسرحية.

عند رؤيتنا لـ (هَكي) للمرة الأولى، مسنودة بفتاتين،
ومتكئة على عصا، وهي تُفصح عن أملها ان ابنها
(بوليدورس) مازال حيًا ويتمتع بالحماية المتواصلة، وهو الناجي
الوحيد، غير القادر على القتال في الحرب لصغر سنة، الذي
أُرسل إلى ثريسيا (Thrace) البلد المجاور، ليعتني به ملكها
الذي يُفترض انه صديق؛ اما ابناؤها الآخرون فقد قتلوا جميعًا.
علمت (هَكي) ايضًا ان شبح ((اخيل)) يطالب "بدم فتاة
قربانًا" وهي تأمل يائسة الا يقع الاختيار على "ابنتها المحبوب
(بولكسينا)". على أي حال، على الجوقة المتألفة من النساء
الطرواديات اللاتي أسرهن ((أغاممنون)) ووُزِعْنَ سبايا على
عدة محاربين من الإغريق ، كـ "غنائم حرب"، ابلاغ (هَكي)
بأن ابنتها (بولكسينا) ستذبح فعلاً قربانًا لشبح (اخيل).

(الحاوي، 1980، ص 145-147) (7).

وكما سمعتُ الجوقة، تجادل الإغريق فيما بينهم حول
التضحية بها، وخاصة "اثنان من الاثنيين، وهما ابنا ثيسوس"،
الذنان انفرادا بإصرارهما على وجوب قتلها، وحزّ حنجرتها فوق
قبر (اخيل) بحضور الجيش الإغريق ي. في هذا الحدث، يبتُّ
(اوديسيوس) في المسألة، وهو على خلاف تصويره بالشخصية
المغامرة والمحتملة في الاوديسة، فهو مكروه تمامًا في مسرحية
(هَكي)، وتصوره الجوقة على انه "ماكز وماراوغ" وصاحب
لسان معسول"، "وممالي للغوغاء". (موسى، 1995،
ص 105) (8). وخلال المناقشة التي جرت بين الإغريق، نُحزنا
الجوقة، بحث (اوديسيوس) للجيش بعدم "اهانة اشجع
شجعان الإغريق " من أجل "حنجرة عبدة"، فيقول لهم ان
التضحية ب(بولكسينا) واجبٌ وطني ويؤكد انه لا ينبغي ان
يقال "ان الإغريق نسوا دينهم ازاء الإغريق الاخرين"، وانهم
"نزلوا من سهول طروادة/ متجاهلين الذين ماتوا في سبيل
وطننا". يوافق الجمع على وجهة نظر اوديسيوس، الذي يأخذ
على عاتقه الطلب من (هَكي) بالتخلي عن (بولكسينا)، من

فظهرت شخصيات نسائية آسرة في مسرحيات (يوربيديس)
المساوية في نهايات القرن، بعد اندلاع الحرب البيلونزية،
أُنشجت مسرحية ((هَكي)) (425 قبل الميلاد) بعد سنتين
من انقاذ ميتلين (Mytilene) من التدمير الاثيني في اللحظة
الأخيرة. لاقت ((هَكي)) معاناة لا تطاق بعد غزو طروادة
وذبح رجالها ومحاربيها، وضمنهم (بريام)، ملك طروادة.

يمكننا ان نشرع بتطبيق اصناف التحليل عند (لَمَكِن)
بتأويل معاناة (((هَكي))) المضاعفة بصفتها ضحية لجرمة
الإبادة ، يُدرج (لَمَكِن) في مخططه، وتحت عنوان "طرق
وتقنيات الإبادة - الجسدية"، "الحرمان من سُبل العيش"
(المجاعة، ترك البشر في العراء، الخ - غالبًا عن طريق التسفير)،
وتحت عنوان "طرق وتقنيات الإبادة - الحيوية"، هناك
"فصل العوائل"، فبعد ان كانت (((هَكي))) ملكةً عظيمة،
علمتُ بأنها سُسْتُعبد، وستكون من حصّة ((اوديسيوس))،
وهو احد القادة الذي يُشرفون على تخريب المدينة؛ فهي
ستكون خادمة حقيرة وذليلة في منزل ((اوديسيوس)) عند
عودته إلى الوطن، في هذا الموقف الدرامي، يشبه الاستعباد
التسفير كثيرًا؛ فسينقل ما تبقى من سَكَّان طروادة من النساء
والأطفال، إلى المدن اليونانية، كما يحدث في التطهير العرقي
المعاصر. بقاء ((هَكي)) وما تبقى من أفراد عائلتها على قيد
الحياة، حتى في حالة كونهم عبيدًا، لا يقدم لها سوى بعض
المواساة، ولكن المسألة لم تنته عند هذا الحد، فحالمًا تصل
(هَكي) اخبار ما سوف يحدث، يتراكم الأسى فوق الأسى،
وتتلو الصدمة بعد الصدمة، وتثقل بها فتتوانى في مشيتها على
المسرح، ثم تنهار، وتزحف متألمة حالم تصلها اخبار جديدة
عن الموت او التهديد الذي يتحول بلا رحمة إلى موت.
الإبادة هنا هي صدمة الضحية جسديًا ونفسيًا (موكان،
1995، ص 57) (5).

في مسرحية (هَكي)، وعندما تتعدّد محنها، تتوسل
(هَكي) ب((أغاممنون)) في احد المشاهد، ليرى معاناتها بعين
رسام: "ها انت ترى وجه البؤس، عد إلى الخلف وانظر اليه
كما رسام. ارحمني" (يوربيديس، 1964، ص 87) (6). تشير

شخصاً ذا مهمة بيروقراطية واجبة التنفيذ، وتتلخص في استحضار (بولكسينا) من امها واصطحابها لتصبح قريباً، هذه المهمة هي جزء من سلسلة عامة من الأفعال المطلوبة للإجهاز على المدينة المهزومة. وبالفعل، أنذر (اوديسيوس) (هَكي) عند بدء محادثتهما، انه عندما "تسوء" الأمور "فمن الحكمة ان تتصرف بعقلانية". (يوربيديس، 1964، ص 69) (11).

تصرخ (هَكي) بعد عجزها عن منع موت ابنتها: (ابتها الالهة! كم بئس هو وضع العبد، الذي أجبر على تحمّل اذى الغازي). لنا ان نفهم عادية الشر عند " (اوديسيوس)" جزءاً من الانحطاط الاخلاقي العام عند الغزاة، انحطاط اخلاقي مثل هذا - يدرجه لمكن في مخططه تحت عنوان "الاباديون" لكونهم "مثبتين للهمم" وتحت عنوان اخر "العاقبة"، ["الاباديون"] بوصفهم "انحطاطاً اخلاقياً - يتضح من انحطاط الإغريق في القربان الانساني تقدمه من "الجيش كله"، وخصوصاً عندما يقول ابن (اخيل) ان أباه في قبره "يشرب دم هذه الفتاة الطاهر القاني". يتابع "الجيش المتجمع كله" مشهد موت (بولكسينا) باهتمام حاد، كما لو انه يحدث على خشبة مسرح، مشهد عليهم التلذذ به وتذكره. وحالما يشرع ابن (اخيل) بحزّ حنجرتها، تشقّ (بولكسينا) ثوبها إلى خصرها "ويظهر ثديها، وكل جسدها/ إلى صرّتها، مثل أجمل / التماثيل". تموت (بولكسينا)، ولكنها تحرص على ان يكون سقوطها محتشماً، "مخبئة ما يجب حجبه عن انظار الرجال". يشعر الإغريق المتجمعون بالبهجة لموت (بولكسينا) التي كانت يوماً من النبيلات. ؟؟؟؟ ان موتها المشرف والايروسي إلى حد ما، كما يحدث في التصوير الخلاعي للعنف، يذكرنا بالابتهاج الاحتفالي والصوفي الذي يجتاح الجناة في اثناء احداث القتل الذي تمارسه جماعة معينة (ستون، 2006، ص 198-199، ص 206 – 209) (12) سُلمت الاميرة الفتية (بولكسينا) إلى موتها المحول إلى مشهد جمالي عام بسبب ضمير الجاني اودسيوس غير المتأثر واللامبالي، المتجرد،

اجل التضحية بها. عندما علمتا، ((بولكسينا)) و(هَكي)، بقرار الجيش وباقتراب ((اوديسيوس))، تحير ((بولكسينا)) امها انها ستستسلم للموت، لانها بذلك تتجنب حياة "الذل والبؤس" كسبية: وحسب مخطط لمكن، تختار الهرب موتاً وهذا الاختيار في الواقع انتحار. (يوربيديس، 1964، ص 65-69) (9).

ثم يظهر (اوديسيوس) ويحير (هَكي) انه اتى ليأخذ ((بولكسينا)) إلى قبر ((اخيل)) حيث ستذبح هناك على يد ابن ((اخيل)) الذي سيشرّف على هذه الفعلة وعلى تنفيذها. يلي ذلك حوار هام بين ((اوديسيوس)) و(هَكي)؛ بين الجاني والضحية. تشكك (هَكي) في اخلاقية افعال ((اوديسيوس)) كما لو كانا في مشهد يجري في قاعة محكمة. وكرواية ثوكوديديس الأخيرة للحوار بين المليونين والاثنيين، تحاول (هَكي) التماس عطف ((اوديسيوس)) وانسانيته، ولكنها لا تلاقى غير القسوة واللامبالاة، تذكر (هَكي) ((اوديسيوس)) بأنها انقذت حياته مرة، عندما كان يتجسس في طروادة، فلما كشفته (هيللي) لم تحير سوى (هَكي)؛ التي تمسك بركبتيها مثل "متسول ذليل"، و"ابتكر عشرين حجة للإبقاء" على حياته. اعادته (هَكي) سالماً من طروادة. واقترحت عليه ان يذبح ثوراً على قبر (اخيل) لأنه اكثر ملاءمة من سفح دم "طفلة" ذكرته، ان في موطنه، يعد القتل القانوني قتلاً ايضاً: فلا فرق بين قتل عبد او حر، فلكي ينفذ ما هو عازم على اقترافه بحق (بولكسينا)، سيحكم عليه في مجتمعه بوصفه قاتلاً. وتتوسل اليه ان يضحى بها بدلا عن ابنتها كان جواب ((اوديسيوس)) على طلبها الاخير موجزاً: " (هَكي)، لقد طلب (اخيل) ابنتك، ولم يطلبك انت" (يوربيديس، 1964، ص 70-74) (10).

أجوبة (اوديسيوس) بليدة وميكانيكية بغرابتها إلى الحد الذي يجعلنا نفكر بوصف حنة اردن تالاشمان كموظف متجرد من العاطفة، لا يابه بالمعاناة، كفوء بابتدال وهو يقترف واعياً جريمة الإبادة. يبرز (اوديسيوس) في أحاديثه مع (هَكي) و(بولكسينا) اللتين تلقيان خطاباً مؤثرة في هذا المشهد،

بغطرسه/ كل النساء بهذا الازدراء؟" (يوربيديس، 1964، ص71، 75، 83، 85، 90، 91، 99) (14).

يُنذر بوليمستر بدوره (هَكي)، بأن عراف ثريسيادونيزيوس، اخبره ان (هَكي) لن تصل إلى اليونان بسفينة. ستسقط سريعاً من صارية في وسط البحر، وستمسح "كلباً بعينين بنتين لامعتين"، ثم تموت وتدفن في "مقبرة الكلب ساينوسيماء، عبدة للبحارة المارين. تجيبه (هَكي) بأن ذلك لا يعينها، لأنها "ثارت". فأضاف بوليمستر ان عراف ثريسيا تنبأ بمقتل كل من ((أغامنون)) وكساندرا بعد عودتهما إلى آرغوس، على يد زوجة ((أغامنون)) التي ترفع فأسها عاليًا. لم تصدق (هَكي) ولا ((أغامنون)) كلام بوليمستر، فيأمل ((أغامنون)) في خطابه النهائي ان تمنح الالهة الإغريق "رحلة مزدهرة وسلاماً وسعادة في الوطن" (يوربيديس، 1964، ص102). لا يمكن لوعي ((أغامنون)) الجاني، وقد اكتمل تدميره لطرودة وابادتها، قبول تعرضه هو ذاته إلى العنف الدموي.

تشعر (هَكي)، اثناء تأرها للعنف، بتحقيق العدالة من طريق سمل عيني بوليمستر وقتل ابنائه، ولكنها لا تصدق ايضاً باستمرار دورة العنف، وبمقتل كساندرا في آرغوس. في الحقيقة، ان الجوقة، قبل سمل عيني بوليمستر وقتل ابنائه بوقت قليل على يد هبكي ونساء طروادة، قد اعلنت يقيناً انتهاء دورات الثأر والعنف بتحقيق العدالة: " للعدالة دين، وللآلهة دين، وعندما يتطابقان، فتسديده نهائي وكامل". (يوربيديس، 1964، ص94) (15).

ولكن في سعيها للثأر العنيف، تكون (هَكي) قد ارتكبت فعلاً ورد ذكره في التاريخ عمومًا حسب مخطوطة ملكن، واصبحت هي نموذجاً، على عدد المرات التي يتحول فيها الذين اضطهدوا سابقاً إلى جلادين قساة ووحشيين. (كرتھويز، دوكر، 2008، ص12) (16). ولعل غاندي يضيف بأن هذا سيقود حتماً إلى المزيد من العنف. (غانغولي، سدوكر، 2007، ص15) (17). تذكر ايضاً القصة الافتتاحية لكتاب التواريخ لمؤلفه هيرودوت حيث يؤدي الثأر

والبيروقراطي المبتذل. (يوربيديس، 1964، ص73، 79) (13).

لم تنته آلام (هَكي) بعد، رغم شعورها بأنها تحملت من الالم ما لا تطيقه اي امرأة، ورغم موت ابنتها (تقول: "انا اتعس امرأة من بين جميع النساء"). ثم تصل المسرحية في هذه اللحظة إلى نقطة تحول (Peripeteia) وذلك عندما تنتقل (هَكي) من ضحية مفعوجة إلى ضحية تطالب بالثأر من هيلين اولاً. تقترح (هَكي) على (اوديسيوس) ان من يجب التضحية بها ل(اخيل) هي هيلين وليس (بولكسينا)، الم يفقد (اخيل) حياته بعد مجيئه لطرودة بسبب هيلين؟ (الجوقة التي تتألف من سبايا طروادة يتضرعن بإنزال اللعنة على هيلين ويأملن ان تغرق في طريقها من طروادة إلى هيلاس). ثم يخبر أحد المرافقين (هَكي) ان ابنها الاصغر بوليدورس قد مات. في هذه اللحظة بالذات، تفهم (هَكي) حلاً فظيماً رأته فيه ابنها مقتولاً على يد بوليمستر ملك ثريسيا الذي ظنه بريام صديقاً. استغل ملك ثريسيا، الذي أرسل بريام اليه ابنه خفية من اجل حمايته، حصار طروادة ليقتل بوليدورس ويرمي جثته في البحر ويستولي على ذهب بريام. ووفقاً لأصناف ملكن المدرجة تحت عنوان "استجابات الجماعات الخارجية"، وتحت الاصناف المتفرعة منها مثل "التعاون" والانحلال الاخلاقي (استغلال موقف الإبادة)، "نفهم" استغلال ملك ثريسيا، الجار ذي الطابع الكلي، لدمار طروادة من خلال تواطئه في جريمة الإبادة وذلك لتحقيق منفعة الشخصية. تطلب (هَكي) رخصة من ((أغامنون)) ليسنّ تشريعاً "انتقاماً من قاتل"، على ملك ثريسيا، ولكن من هذه اللحظة فصاعداً، يقل تعاطف المسرحية معها، حينما يصيبها، بما يسميه كل من ملكن وارندت، تدهور اخلاقي. استدراج بوليمستر، بموافقة ((أغامنون)) وتغاضيه، إلى طروادة حيث طعنته (هَكي) ورفيقاتها وفقأن عينيه وقتلن اثنتين من ابنائه بدبابيس الزينة. يقسم بوليمستر غاضباً متعثرًا، بأن لا يوجد على الارض وحوش مثل النساء، ولكن الجوقة وبخته: "الألنك متألم، تشمل

هيلين في اندروماك، ولكننا نرى (مينيلاوس) كثيرًا، وقد صور في هذه المسرحية تافهًا ووضيغًا. تخبرنا اندروماك في بداية المسرحية ان هرميوني، وبسبب خشيتها من منافسة عبدتها لها على اهتمام زوجها، هددتها بالقتل، بمساعدة (مينيلاوس) الذي قدم من اسبارطة لهذا الغرض، اما نيوبتولمس فهو في دلفي (وسنعلم بعد ذلك انه قتل على يد اوريستس). تلجأ اندروماك، من اجل الحفاظ على حياتها وحياة ابنها، إلى معبد الحورية الخالدة ثيتس، وفي نفس الوقت تخفي ابنها، غير ان (مينيلاوس) سيغتر عليه فيما بعد؛ ولكن وضعها سيصبح رهيبًا جدًّا؟، مثل (هكجي). (يوربيديس، 1972، ص146، 150) (20).

تسرد اندروماك معاناتها في طروادة، وتذكرنا قصتها بصنف من اصناف لمكن الا وهو "الترحيل" المدرج تحت عنوان "طرق وتقنيات الإبادة – الجسدية":
رأيت طروادة تنهار من السنة اللهب الشديدة، وجري الرجال من شعري، ووضعوني على سفن ارغاييف وما وصلت إلى هنا الا لأعيش محظية عند الرجل الذي قتل اباه زوجي. (يوربيديس، 1972، ص158) (21)

وتقول انها تضع على رأسها "غطاء العبودية المقيت" عندما ذهبت إلى "الشاطئ المزدهم" مع النساء الاخريات الجاهزات للترحيل. [تقول] "ضاعت مدينتي، زوجي هكتور ميت" في اليونان، تشعر بأن "احزانها" تضج بالندب الدائم، وحياتها "قاسية وبائسة"، ووجودها يطول وسط الدموع المنهمرة. املها الوحيد، في خشيتها على حياتها، هو ان تستجيب الالهة ثيتس وتنقذها. (يوربيديس، 1972، ص148-149) (22).

ولكن اندروماك، مثل (هكجي)، التي تعاني من الرعب والصدمة الشديدين، تكشف بشكل مذهل استجابة الضحية للإبادة الذي عرفه لمكن تحت عنوان "الاستجابات الفعالة للجماعة المضطهدة". نرى في اندروماك تصويرًا لنوع اخر من وعي النساء المسفرت سبايا واللواتي يصبحن فيما بعد

والعنف إلى توليد عنف اضافي لا ينتهي. (كرهويز، دوكر، 2005، ص18-19) (18).

– اندروماك: العبد غريبًا مستفراً:

يضم لمكن في مخططه وتحت عنوان "استجابات الجماعة المضطهدة" عددًا من الاحتمالات التي تشمل "الاستسلام" و"الهروب" "انتحارًا"، و"الرعب". تصرخ رأس جوقة نساء طروادة في مسرحية (هكجي) بأسى وهي على وشك ان تصبح عبدة:

آه يا اطفالي، يا اطفالي!

يا والدي المسكين، يا بلادي

كل بيت هو خرائب مشتعلة

كل روح اسيرة،

هي غنائم حرب لرجال آرغوس!

وانا التي في هذا البلد الغريب

احمل اسم العبد

غرست بعيدا عن اسيا

في بلد اوروبي

علي ان احيا حياة الموتى فقي هيدس (19) (يوربيديس، 1964، ص77)

تخشى نساء طروادة وهن في اليونان، الواقعة في اوروبا، بأن يعشن كالموتى الاحياء، اللاموتى، محبطات ابداً، ينجدن في نوع من رعب العدم، من فقدان الهوية والمنزلة والتكامل الجسدي والثقافة والاحترام.

لا يعرف لمسرحية (يوربيديس) (اندروماك) تاريخ اكيد، لعل تاريخها يعود إلى (430 او 424 قبل الميلاد)، وهي تعني بحياة واحدة من نساء طروادة الاسيرات، زوجة المحارب الطروادي العظيم هكتور ابن (هكجي) و(بريام)، قتل (هكتور) على يد (اخيل) وصارت زوجته اندروماك من حصة نيوبتولمس ابن (اخيل). نقلت اندروماك إلى اليونان، عندما اصبحت محظية نيوبتولمس وانجبت منه ولدًا اسمه مولوس. ولكن ساء وضعها عندما اصبحت عبدة وخادمة عند هرميوني بعد زواج نيوبتولمس من هرميوني ابنة هيلين و(مينيلاوس). لا نشاهد

في مخطط لمكن تحت صنف "الدعاية - تبرير الجريمة"، ثمة ذكر لـ "استغلال المعتقدات الشعبية وعدم التسامح". بهذه الروحية تواصل هرميوني هجومها اللفظي: "انتم الشرقيون متشابهون"، تبيحون الزنا بين الابنة وابيها والاخت واخيها والام وابنها؛ فالقانون الشرقي يؤيد القتل، وتعدد الزوجات مقبول وفق هذه "الاخلاق الاجنبية" على اندروماك ان تخلى عن "شوخها الملكي" وتتعلم الخضوع والركوع الذليل امام سيدتها وتكنس الارضية. ترفض اندروماك الاستسلام في اثناء هذه المواجهة، وهذا الصراع: "لا أحد يستطيع القول انني لا أطالب بحقوقتي"؛ وتفند حجج هرميوني كلها وترد على مخاوفها. وهي تستخف خصوصاً بادعاء هرميوني حيازة صفة يفترض اقتصارها على الإغريق والاوروبيين وهي "الانضباط". تقول اندروماك، ان هرميوني هي التي يعوزها "الذكاء الطبيعي". تصبح تهديدات هرميوني عنيفة وهستيرية: "سأشقق لحمك، سأمزقك واعذبك": اندروماك هي "بهيمة اجنبية وقحة" (يوربيديس، 1972، ص 151-154) (26)

في هذه الاثناء يعثر (مينيلاوس) على مكان اختباء مولوس ابن اندروماك وينذرهما بأن تترك الملاذ او "ان حنجرة الطفل ستقطع بدلاً من حجرتك" (يوربيديس، 1972، ص 155-156) (27). كم هو وضع (مينيلاوس) في مسرحية اندروماك! في صراعهما معاً، تثبت اندروماك تفوقها بسهولة على ملك اسبارطة بحكمتها وبصيرتها وادراكها وانسانيتها، فخطاباتها له هي دحضٌ للنظرة الاستشراقية القائلة بأن الشرقيين ينقصهم العقل والانضباط. هذا لا يعني ان اندروماك تخفي ازديادها ل(مينيلاوس) وابنته:

أنت هل قاد جبان مثلك نجبة مقاتلي هيلاس
ضد الملك بريام لغزو طروادة؟ وهل وسوست
ابنتك الرعناء بما يجعلك
تجرؤ على تحدي امرأة عزلاء وعبدة؟ (يوربيديس،
1972، ص 156) (28)

ثم تقول اندروماك ل(مينيلاوس)، "تعال - دعنا نلخص المسألة"، وكما فعلت مع هرميوني، فهي تفند كل حججه.

محظيات وخادمات. ولكن كيف تقاوم؟ تعبر جوقة النساء المحليات، حين يخاطبونها، عن تعاطفهن معها في محنتها، رغم كونك اغريقية "وان كنت اسبوية"؛ ولكنهن يشعرون بأن محاولتها الثورة ضد وضعها بلجوتها إلى معبد ثيتس هي محاولة يائسة. على اندروماك ان تدرك انها "لا شيء" وبكونها عبدة من طروادة فهي ملك هرميوني التي هي اميرة اسبارطة. ثم يسألن: "كيف تجربين على محاربتها؟". (يوربيديس، 1972، ص 149-150) (23)

وهنا نقرأ مقالة بارعة نشرت في مستهل القرن العشرين بعنوان "الغريب" لعالم الاجتماع الالماني (جورج زمل)، كتب (زمل)، الغريب هو الجوال الذي يحل يوماً ويبقى غداً؛ حتى حينما ينتمي إلى جماعة محددة مكانياً، يظل هو مشروع جوال. يظهر الغريب ازاء الجماعة نوعاً من التجريد والانفصال الذي لا يجب خلطه مع السلبية فيمنحه هذا الانفصال درجة من الحرية من نواحي تصور ما يسلم به من باقي افراد الجماعة وفهمه وتقييمه. يذكر زمل التاجر نموذجاً تاريخياً ويذكر اليهود الاوروبيين مثلاً كلاسيكياً. (وولف، 1950، ص 102-108) (24).

في مسرحية اندروماك، اندروماك هي عبدة تنحدر من أصل رفيع وتنقل عنوة من طروادة، ولكنها باختلافها "الاسبوي" وفصاحتها وكرامتها وتعقلها المقتدر، تستفز وتتحدى الافتراضات والقيم الاستشراقية التافهولهرميوني وابيها (مينيلاوس) اللذين يضطهدانها ويريدان قتلها. ما ان تظهر هرميوني في المعبد حتى تطلق سيلاً من الشتائم بلغة غريبة في تعبيرها عن الكراهية الاثنية:

أما انت - ايتها المرأة - العبدة، يا غنيمة الحرب
تريدين ان تتسيدي هذا المكان؛ لتتخلصي مني؛
سحرك بسبب كراهية زوجي لي؛ ولصالحك
رحمي عاقراً لا حياة فيه. ايتها النساء الشرقيات
انتم خيرات بشيطة كهذه - ولكنني سأمنعك
لن تجدي عوناً في ثيتس، فلا المعبد سينقذك
ولا المذبح؛ ستموتين. (يوربيديس، 1972، ص 150) (25)

في نهاية المسرحية بدور الالهة بالاس (اينسا) التي طالبت بسقوط طروادة، لكن الالهة عموماً لم تتخل عن الطرواديين تماماً "حتى على طروادة بسطت الالهة عنايتها اللطيفة" (يوربيديس، 1972، ص 166، 173، 185 – 186) (32).

تمعن مسرحية اندروماك النظر، من خلال الآراء المتنوعة لشخصها، في السؤال الازلي: من هو الملام على نشوب حرب طروادة؟ اندروماك، مثل (هكجي) وباقي نساء طروادة، متأكدة ان هيلين هي الملامة، فحين عاد بها باريس (لتقاسمه البيت والفرش)، تلا ذلك عنف الانتقام: "أقسمت اليونان ان تنتقم من اجل هيلين"؛ فبسبب هيلين مات في الحرب التالية شخصيات اغريقية مثل (اخيل) وطروادية مثل هكتور. تقول اندروماك لهرميوني: "هيلين قتلت (اخيل)" اما في اثناء صراعه مع (مينيلاوس)، يعرض بيليوس وجهة نظر اخرى. يتهم بيليوس كلاً من هيلين و(مينيلاوس) بالخطأ ويعتبرها المسببين الرئيسيين للحرب، ولكنه كلما مضى في حجته، يعود ليثبت ان (مينيلاوس) هو المسؤول الاول. ويزيد بيليوس حين يقول ان هيلين هي اشد النساء فجوراً غير ان هذا الفجور يعود إلى تربيتها البذيئة في اسبارطة، لأن فتيات اسبارطة لا ينشأن على الحياء، ولا يبقين في البيت، وعندما يخرجن فإن "افخاذهن مكشوفة وثياجهن فاضحة" و "يتصارعن ويتسابقن" إلى جانب الفتيان. يقول بيليوس "هذا [أمر] غير مسموح به" (33).

لا نندهش اذن، ففي رأي بيليوس المزدري، يرر صبا هيلين الفاجر، سبب هربها مع فتياها إلى بلاد اجنبية، وتخليها عن وطنها وعن (كل الروابط المقدسة). يقول بيليوس ل(مينيلاوس) انه احمق لأنه كان بعيداً عن بيته في اثناء زيارة باريس، ولا عجب ان ضير ديوتراً. فما توجب على (مينيلاوس) اعلان الحرب على الطرواديين بعد معرفته عن انحلال هيلين هذه المرأة الاسبارطية، وما كان عليه ان "يرفع ربحاً واحداً من أجلها"؛ كان أحرق به ترك هيلين في طروادة، بل كان عليه ان يدفع لها مالاً حتى لا تطالب بالعودة ابداً. ثم

غير ان جوقة النساء الإغريق باتت تروع بما يرين من قلب غير مقبول لنظام الجنس الإغريقي السائد: "لقد تفوهت بأكثر مما يسمح لامرأة ان تقول لرجل" (يوربيديس، 1972، ص 156-157) (29)، وهذا يذكرنا بمحاولة مماثلة ل((أغامنون)) لاجر كلايتمنسترا واسكاتها في مسرحية اسخيلوس.

ان علاقة شخصية اندروماك ب(مينيلاوس)، التي هي علاقة امرأة برجل، وعقدة بملك، تتقاطع مع تاريخ ثقافي طويل لعالم مقلوب رأساً على عقب، من النوع الذي تشير إليه نتالي زيمونديز في مقالتها الشهيرة "النساء في الاعلى" حول قلب علاقة الذكر والانثى في المهرجانات والاحتفالات والتمثيلات المصورة في مطلع اوروبا الحديثة. تقدم ديفز مثلاً على شغف القرون الوسطى بقصة قديمة عن الاسكندر والفيلسوف العجوز أرسطو وفيلسوف احدى رعايا الاسكندر في الهند، تقنع ارسطو بأن ينزل على اطرافه الاربعة، مسرجاً وملحوماً ليظوف بها في الحديقة امام عيون الاسكندر. (ديفز، 1975، ص 194) (30)

تتهم اندروماك (مينيلاوس) في ذروة صراعهما بالقسوة والاجرام والخداع والمكر: "وهل يعتبر هذا ذكاء عند اهل اسبارطة؟" (يوربيديس، 1972، ص 159) (31).

في النهاية، تنقذ حياة اندروماك وابنها بتدخل بيليوس، والد (اخيل) وجد نيوبولس، الذي يتفق معها حول "وضاعة" (مينيلاوس) الذي يتراجع امام الشيخ الغاضب ويترك المشهد. تنهار هرميوني خشية ان يعود زوجها، كاشفة عن فقر العقل ووفرة الانفعال التي نسبته إلى النساء الشرقيات. ولكن بيليوس يشعر ان حياته قد انتهت حينما يعلم ان اوريستس قتل نيوبوليموس، وبهذا يفقد ابنه وحفيده. تنتشل حورية البحر ثيسبيليموس من جزعه، وهي الالهة التي كانت زوجته سابقاً، وتعدده بأنها ستقبله زوجاً لها وتجعل منه الهماً. وتتكهن الالهة بنصيب طيب لاندروماك، التي ستصبح "زوجة هيلينوس الشرعية"، بينما ينجب ابنها سلالة مزدهرة من الملوك التي ستحكم بلاد مولاسيا التي يتجهون نحوها الان. تتفكر ثيتس

سيحدث لاحقاً في حال بقاء باريس الصغير حيّاً، ناشدت كل شيخ ومستشار في طروادة "اقتل الطفل"، "اقتله!" (يوربيديس، 1972، ص155) ⁽³⁶⁾. ولكن لم يصغ لها أحد.

- الحرب و الإبادة ومعاناة النساء والاطفال في مسرحيات: نساء طروادة:

عندما كانت احداث التدمير الاثينيلميلوس أثناء الحرب البيلوبونيزية، ومقتل كل سكاثا الرجال الذي كانوا في سن القتال واستعباد النساء والاطفال، متوهجة في الذاكرة، عُرضت مسرحية يوربيديس نساء طروادة (415 قبل الميلاد). تقع أحداث المسرحية في خرائب طروادة، بعد يومين من الاستيلاء على المدينة، وتعيد النظر في تعاسة (هكجي) وابنتها كساندرا وكتتها اندروماك؛ ومرة أخرى، سنحلل معاناتهن واستجاباتهن وفق مفردات مخطط لممكن. أضيفت تفاصيل جديدة ومروعة إلى مانعرفه سابقاً من (هكجي)واندروماك، وخاصة، ما قرر الإغريق فعله باستيناكس، ابن اندروماك الرضيع، ثمرة زواجها بمكتور، تعلم اندروماك في مطلع المسرحية، وبإذلال، بأنها ستأخذ إلى اليونان عبدة لابن (اخيل)، ولكنها لم تكن تعرف بعد مصير ابنها الصغير، عندما يقترب المبعوث الإغريق ي تالتيبياس، يخبر اندروماك بأنه يحمل لها أخباراً سيئة، تتساءل اندروماك فيما إذا كانت الأخبار تتعلق بها أو بابنها، أو ((بأنهما سيخصصان لسيد آخر))، تذكر صنفاً في مخطط لممكن، تحت عنوان ((طرق وتقنيات الإبادة - حيوية))، و((فصل العوائل))، مثل فصل الابن عن امه، تستدعي الجوقة المؤلفة من نساء طروادة الاسيرات في أواخر المسرحية مشهد بوابة طروادة، حيث ((مئات الأطفال/ يتشبثون بها ويصرخون)) منادين امهاتهم (يوربيديس، 1973، ص89، 108، 112-113، 125) ⁽³⁷⁾، سيبين لاحقاً استعباد مئات النساء وفصلهن عن أطفالهن.

مع ذلك، يعترف المبعوث، أنه لا يطيق الافصاح عن الأخبار التي يحملها.

أرسل (مينيلاوس)، بلا سبب معقول، "آلفا من الرجال الشجعان إلى حتفهم"، من بينهم (اخيل). ان (مينيلاوس) هو المسؤول عن أسى العديد من المسنين والمسنات من الإغريق الذين اصبحوا بلا اطفال. ثم يتهجم بيليوس، ولكي يزيد (مينيلاوس) السوء، فهو عندما غزا طروادة، ظهر بمظهر العاشق الهزيل، وبدلاً من قتل هيلين مباشرة، رمى (مينيلاوس) بسيفه أرضاً واعادها اليه بمجرد "ما كشفت له عن صدرها". ولا نفاجاً بأن تختلف وجهة نظر (مينيلاوس) حول سبب بداية الحرب. يقول انه لا يلوم هيلين لأنها هجرته؛ لأن ما فعلته حدث بسبب "ارادة الهية وليس باختيارها الشخصي". على اي حال، لان هيلين سبب الحرب، فإنها جلبت العديد من المنافع لهيلاس، فالإغريق لم يعرفوا الاسلحة والقتال من قبل، كما يرى هو، واطهرت الحرب "صفتهم الرجولية" وكذلك قزيت "كافة الإغريق من بعضهم رغم اختلافاتهم". اما بالنسبة لعدم قتله هيلين عند رؤيتها، كما يشرح لبيليوس، فهو ببساطة "انضباط جدير بالإعجاب". (يوربيديس، 1972، ص156-157) ⁽³⁴⁾.

ان اشارة (مينيلاوس) بأن هيلين تركته وهربت مع باريس بإيعاز من الالهة، يضع امامنا سؤالاً عن مدى تأثير الالهة في الأفعال البشرية، وخاصة، في احتمال وقوع مسؤولية نشوب الحرب على عاتق باريس بسبب تحكيمه بين الالهة هيرا واثينا وافروديت. تندب الجوقة ما حدث عند زيارة "الالهة الثلاثة المحبوبات" لباريس، الذي كان حينها راعياً شاباً، على جبل ايدا، حين رغبت كل واحدة منهن بأن يحكم بأنها الاجمل. يختار باريس افروديت (ستكون مكافأتهما له هي وقوعه في حب اجمل امرأة في العالم)، وهذا ما شرع سلسلة الاحداث التي تسببت في اندلاع الحرب - لقاء باريس بهيلين في اسبارطة ورحيلهما إلى طروادة. هنا، اذن، لعل التدخل الالهي للالهة الثلاث هو السبب الرئيس لحرب طروادة الذي سبب لها ولشعبها الخراب والدمار الحتميين ⁽³⁵⁾. (يوربيديس، 1972، ص154-155). من المؤكد ان كساندرا فكّرت بذلك ايضاً حسب ما ترويها الجوقة؛ ولأنها تنبأت بكل ما

(101) (40). تواسجت الإبادة هنا مع العطب النفسي الحاد جداً.

تظهر هيلين في نساء طروادة، معزولة من نساء طروادة، اللواتي يسعين إلى القصاص منها، راغبات في أن تقتل مباشرة على يد (مينيلاوس)، مما يذكرنا مرة أخرى، بصنفي لمكن "تثبيط الهمم" و "الانحطاط الاخلاقي" عند ضحايا الإبادة. ولكن المسرحية تعطف انعطافة هزلية عند دخول (مينيلاوس)، متوعدا بقتل هيلين، اما حين يجدها او حين يعيدها إلى هيلاس، ويأمر جنوده بسحل "القاتلة المتعطشة للدماء" من شعرها، فهي ستدفع بدمها ثمن دماء كل اصدقائه الذين ماتوا في طروادة. تهلل (هكي) لخطته في قتل هيلين. ولكن عندما تظهر هيلين مع الجنود يفرغ هدوؤها وسموها وحجتها الرزينة تهديدات (مينيلاوس) المضحكة من محتواها تجادل هيلين بأنها لم تسبب في نشوب الحرب، لعدة اسباب تقول مرددة كلمات كساندرا: كان على بريام الاصغاء إلى النبوءة التي تذكرها وباريس وكان عليه قتل باريس عند ولادته. وعندما سعى باريس وراء هيلين الشهيرة بجمالها، بسبب مكافأة الالهة افروديت، اجر (مينيلاوس) إلى كريت تاركاً اياها وحدها مع باريس، بعد ذلك وقعت بحب باريس، لأنها وجدت الحب قوة لا تقاوم، تذكر زوجها السابق، بزوس الذي لم يستطع مقاومة الحب. واخيراً، توضح انها ارادت فعلاً ان تترك طروادة وتلتحق بالسفن الإغريقية لكي تضع نهاية للحرب، ولكن دايفوس، وهو شقيق باريس، (حدث هذا بعد موت باريس) احبط مسعاها واتخذها زوجة له عنوة وابقاها. (يوربيديس، 1973، ص118-121) (41).

تجاهل (مينيلاوس) التماس (هكي) والجوقة بقتل هيلين، لصالح "الثأر النبيل" في لحظتها وأصرّ، بدون ان يقنع احداً، بأنه سيقتل هيلين حتماً، ربما رجماً، عندما يعودان إلى اسبارطة. (يوربيديس، 1973، ص 123-124) (42).

اذا كانت شخصية (مينيلاوس) ضعيفة وتهمجية في نساء طروادة فإن صورة (اوديسيوس)، وهو ابادي اخر، مخيفة، كما شأنها في مسرحية (هكي)، ينقل المبعوث الإغريقي تالتيبياس

أندروماك: ابد بعض التحفظ اذا لم تحمل أخباراً سارة.

تالتيبياس: فاعلمي الأسوء إذن: سيقتل الإغريق ابنك.

اندروماك: آه، كلا، كلا! هذا أسوء مما يفعلونه بي.

تالتيبياس: أثبت (اوديسيوس) حجته أمام الجمعية العامة.

أندروماك: ولكن هذا فظيع ويتجاوز كل المقاييس! آه.

تالتيبياس: وهو ان لا يسمح لابن رجل عظيم بأن يعيش.

أندروماك: عسى يحكم على ابنه بحكم مثل هذا!

تالتيبياس: ويجب رميه من أبراج طروادة المحصنة (يوربيديس، 1973، ص89، 113-114) (38).

ينصح تالتيبياس أندروماك بأن تكون ((متزنة)) وتقبل القرار، حينما تنظر أندروماك إلى طفلها الباكي متشبثاً بأصابعها وتمسكاً بثوبها، وهو على وشك ان يرمى، وفق نصيحة (اوديسيوس)، من اعلى سور المدينة، ربما نفكر بصنف لمكن، تحت نفس العنوان الذي يجيل إلى الإبادة الحيوية المتعلقة ((بتدمير الأجنة)) أندروماك مصيبة حين تصرخ ضد التضحية بالطفل، بوصفها ((طقس اغريقي لجرمة القتل)) ((أيها الهيلينيون! يا مبتكرو الأعمال الوحشية البربرية!)) (يوربيديس، 1973، ص115، 126-128) (39).

تقدم صدمة (هكي) الجسدية والنفسية مرة أخرى في نساء طروادة؛ في الحقيقة، ندرك للوهلة الأولى حضور (هكي) مستلقية على الخشبة، من خلال كلمات الإله بوسيدون، الذي كان رئيس آلهة طروادة، التي تصفها بـ ((هيئة جامئة)) يرثى لها، ((غارقة بالدموع/ بسبب كثرة المآسي))، وعندما علمت (هكي) بما سوف يحدث لحفيدها، تسمى الإغريق ((قتلة))، وتتساءل إذا كانت نساء طروادة مثلها ومثل أندروماك قد وصلن إلى ((هواية الألم)) يضاعف موت الطفل عذاب (هكي) وغمها ويقربها من الجنون، اما كاسندرا في مسرحية نساء طروادة فتصل إلى حافة الجنون، حيث تغني وترقص بخبل (ربما يذكرنا هذا المشهد بأوفيليا في مسرحية هاملت) يجعل الجوقة تناشد أمها: (((هكي) يا أيتها الملكة، لقد فقدت عقلها)) (يوربيديس، 1973، ص90، 100-

الإبادة الثقافية، وانتهاك وتحريب المراكز والرموز الثقافية (الاعمال الفنية، والاثار الدينية... الخ)؛ وتصفية القيادة الثقافية، ومنع النشاطات الثقافية او اعراف السلوك الاجتماعي.

ثالثاً: يحدث الضرر الثقافي في اثناء النهب، لذلك يورد لمكن - "النهب" تحت "طرائق وتقنيات الإبادة - ثقافية"؛ يلاحظ بوسيدون في بدء المسرحية، الذهب الكثير "وكل اسلاب طروادة" التي تحمل على السفن الإغريقية.

رابعاً: ينطبق الضرر الثقافي على الاطفال الذي رحلوا بعيداً عن طروادة بسبب استعبادهم، ويعتبر مثل هذا الاختطاف جريمة وفق المادة الثانية من اتفاقية الامم المتحدة المتعلقة ب الإبادة لعام 1948، والتي تشجب "تسفير الاطفال قسرًا من جماعة إلى جماعة اخرى". (كرتهويودوكر، 2008، ص14) (45). سيندمج حتمًا الاطفال المستعبدون في المجتمع المضيف الذين سيباعون فيه.

تندب الجوقة في نهاية مسرحية نساء طروادة ضياع مدينتهن المحبوبة. فليس هناك:

موسيقى صلاة، غناء عذب، ليال صوفية

للظلمة والرؤيا، الهيئات الحبيبة

للآلهة الذهبية التي عرفناها

ولن يكون بإمكانهم ان يروا ثانية، محيطها الخلاب، ومن ضمنه جبل ايداً حيث "تزيد انهار شديدة الانحدار ملاًتها الثلوج وتصب/ في اراض الغابة الفسيحة المعرشة". (يوربيدس، 1973، ص124-125) (46). يمثل تدمير طروادة، وفقاً لشروط (لمكن)، الاختفاء الناتج عن اباده حضارة من حضارات العالم، وخسارة دائمة للانسانية، وتقليصاً لتراثها، واعتداءً على الانسانية ذاتها.

خامساً: تطرح المسرحيات التراجيدية مسألة الإبادة الدينية، ما هو موقف الالهة من الطريقة التي دمرت بها طروادة؟ هل هم إلى جانب المنتصرين كما يظهر تاريخياً، جناةً من امثال (أغامنون)، و(مينيلاوس)، و(اوديسيوس)، ام إلى جانب ضحايا الإبادة، من نساء واطفال، الذين لم ينج سوى قلة

ان (اوديسيوس) نفسه اقنع الجمعية الإغريقية الكاملة النصاب بضرورة التخلص من ابن اندروماك، ولانه ابن هكتور فلربما يصير قوياً ذات يوم. وكما في مسرحية (هككي)، يصور اوديسيوس في مسرحية نساء طروادة، شخصاً شبيهاً بأيشمان في شره العادي المجرّد من العاطفة، معتتياً بعقلانية بكل تفصيل من تفاصيل جريمة الإبادة. فحين تعلم (هككي) بأنها اصبحت عبدة ل(اوديسيوس)، وانها ستنتقل إلى ايثاكا لتصبح خادمة بينلوي، تعبر عن ازدرائها له بوصفه "حانث يمين وفاجرًا ومنبوذًا، يتحدى/ قوانين الله والبشر". وهي تستهجن (اوديسيوس) "محتالاً وجباناً" في خطاب الرثاء الذي تلقيه عند جثمان حفيدها الصغير. وبعدها حاولت الانتحار: "الان! إلى الناس! هناك طريق ملكية للموت - ملفوفة باللهب التي تلتهم المدينة المحبوبة!" ولكن جنود الإغريق ينقذون (هككي)، فيجب بقاؤها حية لأنها "غنيمه" (اوديسيوس)، وهي "ملك" له الان. (الحاوي، 1980، ص185-190) (43)

في نهاية المسرحية، تظل معنا صور التدمير النهائي لطرودة واختفائها النهائي من العالم.

(هككي): اختلط الغبار بأجنحة الدخان حتى السماء.

لا ارى شيئاً، فلقد اندثر العالم

الجوقة: الارض واسمها عدم،

كل شيء اختفى وطرودة عدم! (يوربيدس، 1973، ص133) (44)

هذه صورٌ ستلازم تاريخ العالم، شبح اباده طروادة يمكن ان يحدث لاي مدينة اخرى او مجتمع او بلد او ارض او شعب اخر.

- الاستنتاجات:

اولاً: الإغريق الذين دمروا طروادة، مذنبون، وفقاً ل(لمكن)، في كل تمم الإبادة، هذا ما يتضح من هذه المسرحيات التراجيدية، بدءاً ب((أغامنون)) في مطلع القرن الخامس وانهاء مسرحيات يوربيدس في اثناء الحرب البيلوبونيزية.

ثانياً: فيما يتعلق بمخطط (لمكن) عن "العاقبة - الاضرار الثقافية"، فإن اجتياح طروادة هو دليل واضح على تقنيات

لانه يشعر كما يقول بأن العقاب يجب ان يطول اولئك الذي خربوا "معابد الالهة العظمى والمقابر التي توقر الموتى" (يوربيدس، 1973، ص 89، 91-93)⁽⁴⁸⁾، اثناء التدمير الشامل للمدينة.

يعرف الجمهور، ونحن نعرف لاحقاً، نقل القصص الاسطورية لتبعثر سفن الإغريق نتيجة لأفعال الالهة، وتيه الكثير منهم لفترة طويلة في رحلة العودة. اما عندما يظهر (مينيلاوس) "بائساً ومنبوذاً" ملقى على ساحل مصر، فيقول انه قضى عدة سنوات "جواباً تقيساً على المخلفات العاصفة للمحيط الرمادي": "اشتاق الوصول إلى وطني، ولكن الالهة لا تظن انني جدير بذلك". ويقول لهيلين منذ طروادة وهو يهيم "لسبعة اصياف وسبعة شتاءات". (يوربيدس، 1973، ص 147، 160)⁽⁴⁹⁾. نرى في العديد من قصص العالم الإغريق ي القديم وتشنت اسطولهم بعد [حرب] طروادة، عقاب الالهة الشديد للإغريق بسبب الإبادة الدينية التي ارتكبوها ضد طروادة، تحذيراً لك من تسؤل له نفسه اقتراف جريمة كهذه.

ثامناً: هكذا نجد ان مسرحيات يوربيدس قد عبرت بكل وضوح عن المساقط الفكرية والتوازن المنطقي، وكأن الاشخاص لا يعبرون فيها عن ذواتهم وهلسناتهم؟؟؟؟؟؟ وتمزقهم ولا عقلاانيتهم وصميتتهم وانما يصفون احوالاً وقعت في نفوس الاخرين، وانما هم يمثلونها ويدافعون عنها، وكان احرى ان تندفع فهم وتصطدم وتتأزم وتتناثر اشلاؤها، فالمأساة تتولد عندما تتمزق النفس وتنتحر اوتم بالانشطار والاستمالة.

الهوامش

(1) ارسطو، 1983، فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، ص 95.

(2) ابراهيم، محمد حمدي، 1994، نظرية الدراما الاغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ص 22.

(3) الحاوي، ايليا، 1980، يوربيدس والتراجيديا الاغريقية، ج 3، دار الكتاب اللبناني، ص ص 33-35.

منهم؟ اندروماك واثقة في مسرحية نساء طروادة بوقوف الالهة ضد الطرواديين، منذ الابقاء على حياة باريس عند ولادته "لكي يعيش ويدمر وطنه / من اجل هيلين الملعونة" تستنتج الجوقة في نهاية المسرحية وهن في مواجهة الكارثة: "لقد تخلت عنا يا زوس يا الهنا، وطلبوا منه باعتباره "ملك كل ما هو حي"، ان يقبل تحديهن، "ماذا يعني لك هذا كله؟" (يوربيدس، 1973، ص 109، 124-125) وعندما تحترق طروادة بمحرقة في نهاية المسرحية، تفقد (هكي) ما تبقى من ايمانها بانقاذ الالهة لها:

ايها الالهة! ايها الالهة! اين انتم؟ لماذا عليّ

ان استغيث الالهة؟

لقد ناديناهم من قبل، ولم يسمع نداءنا احد. (يوربيدس، 1973، ص 131-132)⁽⁴⁷⁾

سادساً: ان حركة المسرحية كلها توضح عدم تخلي الالهة عن الطرواديين بشكل نهائي. تفتتح مسرحية نساء طروادة على مشهد يأسف فيه بوسيدون على ما حدث لطرودة، حين يشاهدها وهي تنهب وتسلب، وتترك محترفة. يندب قائلاً: "كانت مدينة طروادة مدينتي وشعبها شعبي". ثم يعترف بهزيمته من قبل اثينا، الذي تنازع معها سابقاً، والتي خططت خدعة الحصان الخشي، لذا فهو يعجب عندما تظهر الالهة وتطلب عونه "بالبناية عن طروادة". تقرّ اثينا بأنها كرهت الطرواديين وساعدت الإغريق على الانتصار، ولكنها تتعهد الآن بـ "ميلها لتفضيل الطرواديين". وحين يسألها بوسيدون عن سبب تغيير موقفها، تجيب اثينا بأنها مروعة بسبب معصية الإغريق، وخاصة اعتداؤهم على معبدها، عندما اخرجوا كساندرا من حرمة. وتقول له ان خطتها الجديدة هي ان تجعل رحلة عودة الإغريق إلى الوطن كارثية. ثم تقول ان زوس وافق على انزال امطار مغرقة، وابل مستمر من البرد وزوايع على سفن الإغريق؛ وتطلب من بوسيدون مساعدتها في تهيج البحر بالأمواج والدوامات حتى يصبح المحيط ثخيناً بالجثث الطائفة وربما "يتعلم الإغريق في المستقبل / احترام هياكل معابدي ويبدون تواضعاً امام الالهة". يوافق بوسيدون بسهولة،

- (26) يوربيديس، اندروماك، ص ص، 151 – 154
- (27) يوربيديس، اندروماك، ص ص 155-156.
- (28) يوربيديس، اندروماك، ص ص 156 – 157.
- (29) يوربيديس، اندروماك، ص ص 156-157.
- (30) ديفنز، نتالي زيمون، 1975، المجتمع والثقافة في بواكير فرنسا الحديثة، مطبعة جامعة ستانفورد، ص 194.
- (31) يوربيديس، اندروماك، ص 159.
- (32) يوربيديس، اندروماك، ص 166، 173، 185، 186.
- (33) يوربيديس، اندروماك، ص 148، 153، 164 – 165.
- (34) يوربيديس، اندروماك، ص 156 – 157.
- (35) يوربيديس، اندروماك، ص ص 154 – 156 - تكرر مسرحية هيلين ليوربيديس قصة معروفة جداً في العالم القديم، وهي ان هيلين لم تذهب بتاتاً الى طروادة مع باريس، توضح هيلين في نخبها الافتتاحي قدرها، وما حدث عندما حكم باريس ان افروديت هي الاجمل من بين الالهة الثلاثة هيرا واثينا وافروديت. هيرا كانت غاضبة لان باريس لم يخترها، فتقول ان هيلين التي ستذهب الى طروادة هي "وهمٌ خيالي" و "صورة حية مؤلفة من الاثير على شاكليتي"؛ وحسب اوامر زيوس، ينقل هيرمس هيلين "ملفوفة بغيمة" الى مصر. انظر يوربيديس، 1973، هيلين، ف الباخوسيات ومسرحيات اخرى، ترجمة: فيليب فيلاكوت، بنغوين، ص 136.
- (36) يوربيديس، اندروماك، ص 155.
- (37) يوربيديس، 1973، نساء طروادة، ضمن الباخوسيات ومسرحيات أخرى، ترجمة: فيليب فيلاكوت، بنغوين، ص ص 89، 108، 112-113.
- (38) يوربيديس، المصدر نفسه، نساء طروادة، ص ص 89، 113-114.
- (39) يوربيديس، المصدر نفسه، نساء طروادة، ص ص 89، 113-114.
- (40) يوربيديس، المصدر نفسه، نساء طروادة، ص ص 90، 100-101.
- (41) يوربيديس، نساء طروادة، ص ص 118-121.
- (42) يوربيديس، نساء طروادة، ص ص 123 – 124.
- (4) دوكر، جوت، 2018، اصول العنف الديني والتاريخ والابادة، ترجمة: علي مزهر، دار الرافدين للنشر والتوزيع.
- (5) موكان، جوديت، 1995، عدالة بريّة: دراسة في مسرحية هكيبليوربيديس، كلارندن، اكسفورد.
- (6) يوربيديس، هكبي في ميديا ومسرحيات اخرى، ترجمة: فيليب فيلاكوت، بنغوين.
- (7) الحاوي، يوربيدي والتراجيديا الاغريقية، ص ص 145-147.
- (8) قارن موسمان، عدالة بريّة، ص 105.
- (9) يوربيديس، هكبي، ص ص 65-69.
- (10) يوربيديس، هكبي، ص ص 70-74.
- (11) يوربيديس، هكبي، ص 69.
- (12) ستون، دان، 2006، التاريخ والذاكرة المجزرة الجماعية: مقالات عن الهولوكوست والابادة، فالانتاني، ص ص 198-199، 206-209.
- (13) يوربيديس، هكبي، ص 73، ص 79.
- (14) يوربيديس، هكبي، ص ص 71، 75، 83، 85، 90، 91، 99.
- (15) يوربيديس، هكبي، ص 94.
- (16) كرتويز، آن ودوكر، جون، 2008، تعريف الابادة، بالغريف، ص 12.
- (17) غانغولي، ديجانيودوكر، جون، 2007، اعادة التفكير بغاندي في نظام عالمي جديد/ منظورات عالمية، روتلج، ص 15.
- (18) كرتويز، آن ودوكر، جون، 2005، هل التاريخ قصة، مطبعة جامعة جنوب نيو ويلز، ص ص 18-19.
- (19) يوربيديس، هكبي، ص 77.
- (20) يوربيديس، 1972، اندروماك في اوريستس ومسرحيات اخرى، ترجمة: فيليب فيلاكوت، بنغوين، ص ص 146، 150.
- (21) يوربيديس، اندروماك، ص 158.
- (22) يوربيديس، اندروماك، ص ص 148-149.
- (23) يوربيديس، اندروماك، ص ص 149-150.
- (24) وولف، ه. كرت، 1950، علم الاجتماع عند جورج زمل، فري برس، ص ص 102 – 108.
- (25) يوربيديس، اندروماك، ص 150.

- (43) الحاوي، يوريبيدس والتراجيديا الاغريقية، ص 185-190.
- (44) يوريبيدس، نساء طروادة، ص 133.
- (45) انظر: كرتھويزودوكر، تعريف الابادة، ص 14.
- (46) يوريبيدس، نساء طروادة، ص 124-125.
- (47) يوريبيدس، نساء طروادة، ص 131-132.
- (48) يوريبيدس، نساء طروادة، ص ص 89، 91-93.
- (49) يوريبيدس، هيلين، ص ص 147، 160.
- ستون، دان، 2006، التاريخ والذاكرة المجزرة الجماعية: مقالات عن الهولوكوست والابادة، فلاتتاين.
- غانغولي، ديجاني ودوكر، جون 2007، اعادة التفكير بغاندي في نظام عالمي جديد: منظورات علمية، روتلج.
- كرتھويز، آن ودوكر، جون، 2005، هل التاريخ قصة، مطبعة جامعة جنوب نيو ويلز.
- كرتھويز، آن ودوكر، جون، 2008، تعريف الابادة، بالغريف.
- موكان، جوديت، 1995، عدالة بريّة: دراسة في مسرحية هكيبوريبيدس، كلارندن-اكسفورد.
- وولف، ه. كيرت، 1950، علم الاجتماع عند جورج زمل، فري برس.
- يوريبيدس، 1964، هكي في ميديا ومسرحيات اخرى، ترجمة: فيليب فيلاكوت، بنجوين.
- يوريبيدس، 1972، اندروماك في اوريستس ومسرحيات اخرى، ترجمة: فيليب فيلاكوت، بنجوين.
- يوريبيدس، 1973، هيلين، في الباخوسيات ومسرحيات اخرى، ترجمة: فيليب فيلاكوت، بنجوين.
- يوريبيدس، 1973، نساء طروادة، ضمن الباخوسيات ومسرحيات اخرى. ترجمة: فيليب فيلاكوت، بنجوين.
- ابراهيم، مجّد حمدي، 1994، نظرية الدراما الاغريقية، الشركة المصرية العالمية للنشر لوئحمان.
- ارسطو، 1983، فن الشعر، ترجمة: ابراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية.
- الحاوي، ايليا، 1980، يوريبيدس والتراجيديا الاغريقية، ج 3، دار الكتاب اللبناني.
- دوكر، جوت، 2018، اصول العنف والدين والتاريخ والابادة، ترجمة: علي مزهر، دار الرافدين للنشر والتوزيع.
- ديفز، نتالي زمون، 1975، المجتمع والثقافة في بواكير فرنسا الحديثة، مطبعة جامعة بنغوين.

المصادر والمراجع

**EXTERMINATION AND SHOCK IN THE ANCIENT GREEK TRAGEDY
-EURIPIDES PLAYS A ROLE MODEL-
(AN ANALYTICAL STUDY ACCORDING TO RAPHAEL LEMKIN'S METHOD)**

HIND FAIZ AL MAJEED

Iraqi Ministry of Education, Rusafa Education Directorate 2-Baghdad-Iraq

ABSTRACT

As long as the war that constitutes a conflict between human groups, and not between individuals, it has, through annihilation, played a large role in the process of natural selection for the group, and therefore the annihilation has been and still has been part of our human and pre-human heritage for millions of years.

Raphael sees the possibility of human history as the date of annihilation, and he has formulated so that it can be defined with great care. I stress this point, because the late definitions of the term "genocide" are limited to the mass killing of the state, as it is considered a complex multi-faceted term, and it was derived from the Greek words (Genos) (Clan or race) and Latin (Cide), genocide is not limited to the possibility of mass killing and its inclusion, and its implementation is not limited to a government institution or authority. In his conception, the annihilation denotes a coordinated plan of various activities aimed at destroying the basic elements of a society's life. These activities involve cultural, political, social, legal, intellectual, spiritual, economic, biological, physiological, religious, psychological, and moral considerations, as well as considerations related to health, food, nutrition, family life, child care, birth and death, as well as the honor and dignity of peoples and the future of humanity as a global community.

By applying his theory to the concepts of violence in the ancient Greek world, as it appears in the Greek tragic plays, where my basic texts were drawn from the plays of Hikoya and Andromak and the Trojan women of Euripides, I consider the consequences of extermination and its effects on both perpetrators and victims, and researching the possibility of turning genocide victims into genocide later, In addition to that, he referred to the conditions of women and their children, who had been slaves to remote countries.

In order to elicit and extrapolate the Greek tragedy in the concepts of genocide and techniques of cultural genocide, and to address the manifestations of religious genocide and the fate of oppressed peoples, according to an analytical method through which we arrive to demonstrate the accuracy of the definition of the possibility of genocide and its multiplicity.

KEY WORDS: Extermination - shock - ancient Greek tragedy.