

الفصل الأول

منشأ المأساة وتكونها وقوانينها

(١) العاطفة المأساوية قبل نشوء المأساة

إن أول الأنواع الأدبية الجديدة التي سطعت في مبدأ العصر الأثيني هو الفاجعة بصورتها المتعاقبتين وهما : المأساة والفاجعة الساتيروسية التي سنبينها فيما بعد . وإليك كيف ظهرت وترعرعت :

نشأت الفاجعة على نفس النحو الذي نشأت عليه الملاحم الحماسية ، والقصائد الغنائية ، فقبل أن تبدو في صورتها الأدبية الرائعة ، وتحتل هذا المكان الذي ظفرت به من نفوس المستنيرين ، كانت تبدو بمظاهر مختلفة ، أو قل : إنها كانت تجيش في نفوس الشعب وتنمو شيئاً فشيئاً حتى تكامل وجودها وأعدت للبروز فبرزت ، ولكنها في تلك الحالة البدائية لم تكن تتمثل إلا في عنصرين : الأول الإشارات والحركات ، والثاني التأثر والانفعال .

من طبيعة الأخيلة الإنسانية أن تميل إلى تمثيل الخرافات والأساطير كأنها حوادث حقيقية لتعيش في عالم الأحلام برهة من الزمن تستريح أثناءها من عناء الحياة الواقعية التي طالما كدتها بجدها المتواصل ، وأمضتها بآلامها القاسية ، ومشقاتها المرهقة ، وإذا كانت هذه الظاهرة من طبائع الأخيلة الإنسانية عامة ، فهي لدى الخيال الهيليني أشد بروزاً وأكثر وضوحاً . ولهذا يعثر الناظر في منتجات هذا الشعب على عناصر هذا التمثيل منتثرة في أجزائها منذ عهد بعيد ، فمن ذلك مثلاً أننا نلقى جوقة الفتيات في « الهيبيرخيا » تمثل بالإشارات والأصوات عدة مناظر من حياة أبولون ، أو أننا نرى في أعياد « ذلفيه » المقدسة لوحات تمثل مناظر محدودة من الوقائع التي أسندتها الأساطير إلى هذا الإله .

يبد أن هذه المناظر وتلك اللوحات لم تكن إلا طلائع تشير من بُعد الى الفواجع إشارات غامضة محصورة غير كافية للتشجيع على التقدم بها الى الأمام ، وإنما الموطن الذى يجب أن نبحث فيه . بحثا جديا عن العناصر الجوهرية للمآسى هو عقيدة « ديونيسوس » إله الخمر ، فى طقوس هذه العقيدة نلتقى بما كانت أفئدة الهيلين تنطوى عليه من فواجع قديمة سبق تأثيرها فى نفوسهم نشأة الفن المأساوى بعهد بعيد .

كانت هذه العقيدة بما تشتمل عليه من أسرار غامضة أولى العقائد الهيلينية التى تخاطب العقل والقلب والحواس فى آن واحد ، إذ هى تحتوى على مثل ما أنتت به الديانات الكبرى من السمو بالعقل إلى التفكير فى قوة عليا وحمله على النظر فيما يحوطه من الأسرار الخفية ، وإلهامه التدبر فى تأويل الظواهر المحدقة به والتى هى آيات للخاصة يستنبطون منها ما وراء صورها المرئية ، ولكن هذه العقيدة إلى جانب ذلك قد اشتملت على المظاهر الشعبية المألوفة فى الديانات كالإشارات الخارجية ، والدعوة الى الجوانب العاطفية .

ولما كانت الأساطير المعزوة إلى ديونيسوس إله هذه الديانة متنوعة مشتملة على اللذة والألم ، والسرور والحزن ، والمرح والانتباض ، فقد كان من الطبيعى أن تهز القلوب ، وتثير الأحاسيس ، وتخلق فى النفوس ملكة تذوق الانقلاب الفجائى من الضد إلى ضده بدون مقدمة ولا تمهيد ، وهذا هو الذى يدعونه بالروح المسرحية .

وإذا كانت بهذه الميزة تمس التمثيل عامة ، فإنها بناحيها المتألمة الحزينة المنقبضة تمس المأساة خاصة ، بل هى تمنحها الوجود والبروز إلى عالم النور .

لم يكد الشعب يتذوق أساطير « ديونيسوس » الفاجعية ويصغى إليها حتى تجاوزت أصدائها مع ما امتلأت به نفسه من أحداث قديمة لاتعى منها ذا كرتة إلا آثارها الأليمة وصورها المرعبة ، فلم يسهه إلا أن يصوغ هذه الذكريات الغابرة فى أساطير تشبه فى صورها أساطير هذه الديانة ، وجعل فى أول الأمر يسندها إلى إلهها نفسه ثم خطاها إلى الإمام خطوة أخرى ، فعزاها إلى غيره من آلهة وأبطال ، فمن ذلك فاجعة ثيبا التى تروى أن

« بَنْثِيُوس » حفيد « كذموس » يتمرّد على « ديونيسوس » ويأبى أن يؤدى اليه العبادة الواجبة فتمزقه والدته « أغاويه » نفسها . وأخص ما تمتاز به هذه القصة هو عنف الهوى الذى ينحل من عقله فلا يقف عند حد ، ولا يبالي بالنتائج ، ثم الرعب الذى يتجلى فيها بأوضح مظاهره . وأخيرا عاطفة الرحمة التى تتولد من منظر إراقة الدماء . ولا جرم أن هذه المميزات هى من أهم ما يلفت النظر فى المأسى فى أرقى عهودها .

هناك منبع آخر خطير الأهمية فى نشأة المأسى ، وهو عاطفة تقديس الأبطال التى كانت منتشرة فى جميع الأصقاع الهيلينية ، فكانت الوطنية المحلية فى كل مدينة ترفع بطلها الخاص حتى تخلق منه تقياً أو نصف إله . ومن آيات ذلك أن أعياد هؤلاء الأبطال بعد أن كانت فى العصور الأولى اجتماعية محضة ، أصبحت فى هذا العصر دينية تحوطها القداسة ، وأن القصص التى تروى مفاخرهم قد صارت نوعاً من الطقوس ، وأضحى الشعب ينظر إلى أولئك الأبطال فى صلاتهم بالآلهة الذين يهدونهم حيناً ، ويضلونهم حيناً آخر ، ويحمونهم تارة ، ويدفعونهم إلى الشهلكة تارة أخرى . ومن هذه الأعياد القديمة التى قدسَ فيها الأبطال عيد البطل « أدريستوس » قائد الحملة الأولى التى وُجهت إلى ثيبا فقد كان الشعب يقدم إليه فى هذا العيد ضحايا سنوية ، وكانت الجوقة تتغنى فيه بالآلام التى قاساها فى هذه الموقعة .

ومن هذا يتبين أن المأساة حين نشأت لم تكن جديدة ، وإنما كانت فى نفس الشعب مطبوعة على قلبه ، ممثلة فى أقاصيصه القديمة ، وكل ما جد عليها هو أنها انتقلت من سداجة العامة إلى دقة الخاصة ، وأنها كانت بدون صورة ولا فن ، فأصبحت بفضل « الديثيرمبوس »
Dithyrambos » ذات صور فنية فاتنة كما سيجىء ذلك فى موضعه .

(ب) الديشير مَبُوس وتطوراته

لم يكن بين الجوقات التي مهرنا بها في العصر الغنائي جوقة أشد شعبية من الجوقة الساتيروسية التي كانت عنصراً أساسياً في أعياد «ديونيسوس» وكانت تدعى بـ «التراجوس» وهو التيس لقيامها بدور رفاق هذا الإله الذين كانوا في مظاهرهم يشبهون التيس ، وكانت أناشيدها التي ترددها في تلك الأعياد هي « الديشير مَبُوس » الذي أسلفنا لك حين عرضنا لأنواع الشعر الموسيقي أن « أريون » الشاعر قد خطابه إلى الأمام فحوله إلى لون أدبي هام.

أما كيف كانت هذه الجوقات تقوم بإنشاد تلك الترانيم ، فقد كان على النحو التالي :
بدياً كان أحد القصاص الذين وهبوا خصوبة الأخيلة ، وفصاحة الألسنة ، يقوم بعرض آلام الإله «ديونيسوس» على الجماهير مستعملاً في ذلك الترنم والإشارات ، فتردد الجوقة بعض عباراته ، أو مقطعاً آخر قد اتفق عليه من قبل ، وهذه المقاطع التي كانت الجوقات ترددها هي التي غنى بها حتى صارت عنصراً موسيقياً هاماً جعل ينمو ويرقى ويأخذ بمجامع قلوب النظارة حتى كان اللبنة الأولى الهامة في بناء المأساة ، وإن كان أرسطو يحدثنا في كتابه « الشعر » أن المأساة قد نبتت من « الديشير مَبُوس » الذي ينشده القصّاص ، لا مما تردده الجوقة كما يرى أصحاب الرأي الأول . ومهما يكن من الأمر ، فإن نشأتها لم تعد هذه الجوقة الساتيروسية ورفيقها في الترنم .

لم تع ذاكرة التاريخ بهيئة واضحة كيف تطور « الديشير مَبُوس » حتى أصبح مأساة ، ولم يتعقبه على سلم ارتقائه تعقّباً علمياً محددًا ، وإنما نظر إليه في حالته البدائية ، ووازن بينه وبين المأساة بعد أن وقفت على قدميها ، فحصل من هذه الموازنة على فوارق أربعة ، ففرض أنها تكونت على الصورة التالية :

(١) إقصاء عناصر الإسفاف العامي الماجن ، والتهافت الشعبي المستهتر الذين كانوا يبدوان في سكر الممثلين والممثلات من كهنة ديونيسوس وكاهناته حين يظهرون ثملين مترنحين ،

وبأيديهم أغصان الكرم كشعار لاختصاص إلههم ، ذلك المظهر الذي كان يختلط
بمواطف الألم ، وأحاسيس الإقباض ، فيسكوّن منها مزيجاً مضحكاً يعبرُ عنه بأناشيد
هزلية مازحة من الدشيرة مبسوسة ، فلما ارتقى الذوق الأتيكي جعل يظهر المأسى شيئاً



[الصورة رقم ١٠ مأخوذة عن رسم على وعاء هيليني يوجد بمتحف الآثار ، وهي تمثل ديونيسوس
إله الخمر ، ويده أحد أغصان الكرم ، وهو يرقص تجاه إحدى تابعاته ، ويدها مشعل ، وإلى جانبها
يرقص أحد الساتيروس تجاه تابعة أخرى ، ويرتدي ديونيسوس ملابس موشاة توشية ثرية على النظام
الشرقي ، وإلى جانب قدميه نمر إشارة إلى أن من اختصاصات هذا الإله ترويض الوحوش ، وتبدو على
هذا المنظر كله علامة الحفلات الشعبية المسقة] .

فشيئاً حتى أزال منها هذه الصورة الشاذة .

(٢) تحويل القصص إلى مثل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة على قدر ما تحتمله طبيعة

تلك العصور. ومنشأ ذلك أن أحد الشعراء ، وأعله «ثيسيس» قد جعل من القواعد الأساسية أن يكون القصص رئيساً حتمياً للجوقة بعد أن لم يكن ذلك في القديم إلا اختيارياً ، وليس هذا لحسب ، بل فرض عليه أن يكون ذا صفة أساسية فيما يرويه من القصص بمعنى أنه يتقمص شخصية رب الرواية ، ويستتبع هذا أن يكون ذلك الراوى ممثلاً «ديونيسوس» أو أحد أعدائه ، أو داعية من مروجى عقيدته ، فيبدو على المسرح تارة في صورة إله ، وأخرى في هيئة بطل ، وثالثة في شكل رسول . وفي كل مرة من هذه المرات يجيء جوقته بعناصر جديدة تكون موضوعاً لأنشودته المستحدثة ، وهكذا تحولت الخرافات القديمة بفضل هذا التطور من مجرد قصة خافتة ضئيلة الأثر إلى شبه حقيقة واقعية تبدو أمام الأعين مليئة بالحياة والقوة . وفوق ذلك فإن دور هذه الرواية الذي كان ثانوياً في المبدأ أصبح في طبيعة الأوليات التي يتوقف عليها مستقبل المأساة كله .

(٣) تألف العمل المنظم ، فبعد أن كانت القصة تتابع من أولها إلى آخرها على صورة فوضوية مرتجلة ، أصبحت أدوارها تعد ويتفق عليها قبل الشروع في تمثيلها . ولا ريب أن هذا التنظيم يقتضى التنوع في مناظر القصة ، وبالتالي يستتبع إطالتها ، وقد حدث ذلك فعلاً ، فبعد أن كانت الفواجع الأولى تشبه الديثيرمبوس في قصره ، أخذت ترقى مع الزمن وتنوع وتطول حتى بلغت هذه المقادير الوافية المترامية الأطراف والمتشعبة النواحي ، والتي ألجأ طولها الزائد على المؤلف الشعراء إلى تقسيم كل واحدة منها إلى ثلاث أو أربع إذا نظرنا إلى الفواجع الساتيرية على ما سنراه في مواضعه من منتجات أعيان المسرحيين . وكما صار رئيس الجوقة يقوم بعدة أدوار متعاقبة كذلك أصبحت الجوقة تمثل عدة طوائف مختلفة .

(٤) نشوء المحاورات ، ولقد كان ذلك نتيجة محتومة لتحول القصص إلى ممثل ، إذ أن موقفه الجديد يتطلب أن يتبادل مع الجوقة ألواناً من الأنين والشكوى ، أو الاستعطاف أو التساؤل ، وهذا هو الحوار بأجلى مظاهره . وهكذا بعد أن كان الديثيرمبوس غنائياً محضاً ترافقه الموسيقى في جميع خطواته ، قد تحولت هذه الأغاني إلى خطب ومحاورات .

لم تكد المأساة تخطو هذه الخطوات إلى الرقي حتى ظفرت من عناصر القوة والثروة بما جعلها ذات أثر بارز في تكوين الشعب ، وصيرها قمينة بالعناية والاعتبار . ولم تكن هذه المنزلة مقصورة عليها في حقبة إزهارها ، وإنما قد ظفرت بها منذ عهد ما قبل إسخيلوس أول أعيان المسرحيين كما سيتبين ذلك من تتبعنا تطوراتها المتعاقبة .

(ج) طليعة الشعراء المأساويين

يعزو الدريان إلى أنفسهم شرف ابتداع المأساة في إغريقيا ، إذ يزعمون أن أول شاعر مأساوى عرفه الهيلين هو « إيبيجين » الپيلوپونيسى ، ولكن الروايات الأدبية الأثينية تعلن موقنة مطمئنة أن مبتكر هذا الفن هو « ئسپيس » وكل ما يعرفه التاريخ من حياة هذا الشاعر هو أنه كان أتيكياً ، وأنه ولد في إيكرىا بالقرب من « ماراثون » ، وأن فصلاً أدبياً شهيراً من منتجات هُورسئوس عن الفن الشعرى يمثل له لنا جوالاً ينتقل من بلد إلى آخر تصحبه فرقة ، ليمثل مسرحياته فوق إحدى المركبات على قارعة الطريق ، وأنه أخيراً ألقى عصا التسيار في أثينا فأزهر فيها وأينع ، وكان ذلك حوالى سنة ٥٣٤ وأن مؤلفاته كانت تمثل فيها في أعياد « ديونيسوس » الكبرى فتحوز رضا الشعب وإعجابه ، فلما تكرر ظفره حمل ذلك غيره من شعراء عصره على منافسته ، فطفقوا يتقدمون بمأس يعرضونها على من بأيديهم أمر الأعياد لعلها تفوز بمثل ما فازت به مأسى « ئسپيس » من النجاح أو تفوقها في هذا المضمار ، فكان ذلك مأتى تلك المنافسة التى بدأت خاصة ثم تحولت إلى مسابقة رسمية عامة كان لها في عالم التأليف والتمثيل أثر بعيد الغور سنلم به فيما بعد .

تسند البيئات الأدبية الهيلينية إلى « ئسپيس » أهم المبتدعات الأساسية التى كونت الفن المأساوى كتحويل القصاص إلى ممثل يقف تجاه الجوقة ليبادلها الحوار . ولا جرم أن هذه البدعة كانت مصدر عدة تطورات جوهرية تقدمت بالمسرح خطوات واسعة كما أشرنا إل ذلك آنفا . ومن هذه المبتكرات أيضاً الوجه المستعار الذى فرض على الممثلين وضعه على

وجوهم في الأدوار التي تستدعى التبديل وغير ذلك من التجديدات الهامة . ومما لا شك فيه أننا لانستطيع أن نقطع بصحة هذه الروايات ، لأنه ليس لدينا - كما يقول الأستاذ كروازيه - من الوسائل ما يمكننا من التحقق من صحتها ، وكذلك ليس لدينا من مسرحيات هذا الشاعر ما نستطيع الجزم بنسبته إليه ، بل قل : إنه لم يبق منها إلا بضعة عناوين يشك الباحثون المصريون في أحقية إسنادها إليه ، وذلك كمسرحيات : « الكهنة » و « الشبان » و « بنثيوس » و « فرُبَّاس » الخ .

هذا هو كل ما أبقته يد الزمن من أنباء الطبقة البدائية من المسرحيين ، ولسنا ندري لم لم يشر التاريخ إلى شيء من منتجات معاصري « ثيسيس » الذين كانوا ينافسونهم بمسرحياتهم ايلظفروا بمثل ما ظفربه ؟ أكان ذلك لأن اسمه وحده هو الذي كان يستحق الخلود ؟ أم لأنه كان ذا حظوة لدى أحد الطغاة فعمل على اندثار أسماء منافسيه ؟ أم أن فقدان التحديد ، وعدم التحقيق قد تكاثفا على عزو منتجات أولئك الشعراء إلى هذا الشاعر ، لأنه أشهرهم وأكثرهم شعبية فكان رمزاً للعصر كله ؟ .

ومها يكن من شيء فإن الذي لا ريب فيه هو أن الطبقة البدائية من طليعة المأساويين قد بدأت وانتهت بهذا الشاعر فكان فيها فريدة العقد ونسيج الوحد .

أما الطبقة الثانية من هذه الطليعة فقد حفظ التاريخ منها أسماء ثلاثة شعراء وهم : « كيريلوس » و « فرينيكوس » و « پراتيناس » .

كانت شيخوخة هؤلاء الشعراء الثلاثة معاصرة ليفوق « إسخيلوس » أول أعيان المسرحيين الخالدين . ولا شك في أن أثرهم في حياته ومنتجاته لا يحدد ، إذ هم الذين مهدوا له سبل السمو بالمأساة إلى الحد الذي سنراه عند ما نعرض له ، بيد أن طبيعة التطور هي التي اقتضت هذا السمو ، إذ أن تعاقب المسابقات في كل عام ، وإفراد الناجحين فيها بالخطوة الأدبية والمنح المادية ، وإثبات منتجاتهم في سجل الخلود ، والسخرية من المحققين المنهزمين ، كل ذلك بحفز الهمم ويشحذ القرائح ، ويفتح عين الطموح إلى الكمال ، فيرتقى الفن

وتجود المنتجات ، وليس هذا فحسب ، بل إن الجماهير نفسها تتشذب طبايعها ، وتتهذب عقولها ، وتصفو أذواقها ، وتسمو ميولها ، فتمتلى حمية ثم لا تلبث عن طريق نقدها اللاذع ، وحكمها القارع أن تنفث في عقولهم روح الإجابة ، وتذكى في رؤوسهم لهيب الإبتقان حتى إذا أجادوا وأتقنوا زادت منتجاتهم الشعب رفعة وارتقاء . وهكذا دواليك شأن الأمم الحية والشعوب الناهضة . والآن إليك إلماعة موجزة عن الشاعرين الأول والثاني من هؤلاء الشعراء ، أما الثالث فسنعرض له عند حديثنا عن الفاجعة السانيروسية ، لأن شهرته فيها أعظم منها هنا .

(١) كيريلوس — هو أثيني المولد والنشأة ، وليس لدينا من تفاصيل حياته ما ينفع الغلة ، وحسبنا أن نذكر أن نشاطه الأدبي كان فيما بين سنتي ٥٢٤ و ٤٨٠ . ويحدثنا « سويداس » أنه قدم مائة وستين مسرحية للتمثيل ، وأنه فاز في المسابقات ثلاث عشرة مرة . ويعلق الأستاذ كروازيه على أول هذين النبأين بأنه غير معقول ، وعلى ثانيهما بأنه محتمل وراجح الصحة . وأيا ما كان ، فقد فقدت هذه المآسى جميعها ، بل لم يبق لنا من عناوينها إلا عنوان واحدة وهى « ألوپيه » .

هناك رواية أخرى تمثله لنا فوق نبوغه فى المآسى فناً مبدعاً فى الفاجعة السانيروسية ، وليس لدينا من المرجحات ما يحملنا على إقرار هذه الرواية أو جحودها ، فلنكتف بإثباتها على علاقتها .

(٢) فرينيكوس — هو كسالفه أثيني الأرومة والترعرع ، وهو كذلك مجهول تاريخى المولد والوفاة ، وإن كنا نعلم أن فوزه الأدبى الأول كان فى « الأولمبياد » السابع والستين ، أى بين سنتي ٥١٢ و ٥٠٩ . ويحدثنا هيرودوتوس أن إحدى مآسيه وهى « الاستيلاء على ميليط » قد مثلت فى أثينا حوالى سنة ٤٩٤ فأحدثت هزة عنيفة فى تلك المدينة ورأى فيها الأثينيون تشهيراً بهزيمة كانوا يعتبرون أنفسهم مسئولين عنها بعض الشيء ، فحكم عليه بغرامة ، ولكن ذلك لم يقعه عن مواصلة مجهوده ، فظل يؤلف ويتقدم إلى المسابقة حتى

فاز بالنجاح الأكبر في سنة ٤٧٦ . وكانت مسرحيته التي نالت هذا الظفر هي على الأرجح مسرحية « الفينيقيات » التي صور فيها المؤلف انتصار أثينا في معركة سلامينا . وينبغي أن نسجل هنا أن جانباً كبيراً من فوز هذا الشاعر في تلك المسرحية يرجع الفضل فيه إلى « تيمستُكلوس » بطل هذه الموقعة ورب فخارها . وهكذا هنا أيضاً استغلت السياسة الأدب في تخليد مجدها ، واستغلها هو بدوره في فرض فوزه على الجماهير ، أو قل : إنها دفعت إليه هذا الفوز ثمناً لإجلاله إياها ، وتسبيحه بحمدها . بيد أن هذه المؤامرات الخطيرة بين السياسة والأدب لا تكون سيئة بغضه إلا حين تعدو على الحق وتجافي العدالة والإنصاف . أما عندما تكون نتيجتها تخليد حقيقة جديرة بالخلود ، فإنها تتحول إلى رسالة وطنية قيمة ، ومهمة تاريخية جليلة ، لأن سجل الأدب الأمين أحق وأكثريقيناً من سجل التاريخ السياسي الذي هو الصق بذوى المطامع والأغراض . ولهذا قيل بحق : إن الأدب هو مرآة حياة الشعوب تنعكس عليها صورتها كما هي بلا تزيين ولا تشويه .

وأخيراً وبعد هذه الحياة الظافرة توفى في صقلية ولا يدرى أحد متى كان ذلك بالضبط ، وإنما المعروف أنه كان من العمرين طويلاً .

أما مسرحياته فيبدو أنها كانت وفيرة العدد ، ولكن التاريخ لم يحتفظ لنا من عناوينها إلا بتسعة وهي :

- (١) « المصريون » . (٢) « ألسيت » . (٣) « أنتيه » « أو الليبي » . (٤) « الداناؤوسيات »
- (٥) « الاستيلاء على ميليط » (٦) « نساء بلورون » . (٧) « تنتالوس » . (٨) « تروثيلوس » .
- (٩) « الفينيقيات » .

بيد أنه لم يبق من هذه المآسي كلها إلا شذرات متناثرة لا تسمح لنا بالحكم على مقدرة هذا الشاعر الفنية وإن كانت تستطيع أن تقدم إلينا فكرة لا بأس بها عن أسلوبه وموهبته الشعرية ، وكذلك يمكن أن تسمح لنا هذه الشذرات بالتكهن بأن تلك المسرحيات لم تكن مشتملة على الأعمال الجسيمة أو المواقف الهائلة التي سنرى نماذجها في عهد الإزهار ، وإنما

الذى لا ريب فيه هو أنها كانت مليئة بألوان الحنان والعواطف الانسانية ، وأن أهمية المرأة فيها كانت شديدة البروز إلى حد أن نسب إليه القدماء أنه هو الذى ابتدع إدخال العنصر النسائي في المسرح ، ولكن هذه الدعوة لم تؤيد بالأدلة العلمية فنبذها الباحثون أو وقفوا أمامها موقف الريبة على الأقل .

ولكن الذى يلفت النظر هنا هو أن الشعب قد ظل يردد اسم « فرينيكوس » ويترنم بأناشيده طوال عصر السطوع المسرحي ، ولم تطغ عليه أسماء : « إسكيلوس » و « سوفوكليس » و « أوريبيديس » بل إن « أرسطوفانيس » قد أشار إلى اسمه في مؤلفاته عدة مرات بإشارات تحمل بين طياتها التقدير والاحترام .

(د) نظام التمثيل المأساوى في القرنين الخامس والرابع

١ - المسابقات

كانت الفكرة الأساسية السائدة في البيئات الأدبية الهيلينية هي أن المأساة لا تعدو كونها صورة من صور الطقوس الدينية العامة . ولا جرم أنها قد اكتسبت هذه المكانة من عنصرها الأولى ، وهو أساطير عقيدة « ديونيسوس » ولهذا كان من الطبيعي - وقد نشأت وترعرعت بين أحضان الدين - أن تصير نوعا من العبادة الشعبية تتقدم بها كل مدينة إلى هذا الإله ، وقد حدث ذلك فعلا فظلت جزءا من الطقوس منذ نشأتها إلى ما بعد عهد الاسكندر . وإذ ذاك فقط ، غادرت موضعها من الدين إلى منزلتها التي لا تزال تشغلها إلى اليوم ، وهي منزلة تسلية الشعب .

لهذه الصبغة الدينية التي كانت المأساة تستمتع بها إبان القرنين : الخامس والرابع كانت التقاليد تقضى على المدينة التي يحدث فيها التمثيل ولا سيما أثينا بأن الهيئة المعنوية فيها هي التي تقوم بهذه المهمة ينوب عنها في ذلك عدد من قضاتها ولم يكن ذلك التمثيل يجري عفوا أو في أى وقت من السنة ، وإنما كان يحدث في ثلاثة أعياد فقط من أعياد « ديونيسوس »

أحدها في أواخر فصل الخريف أى في شهر «يوسيدونيون» أى ديسمبر ، ويدعى بعيد النبيذ ، وكانت حفلاته تقام في القرى والحقول ، ولم يكن عظيم الأهمية ، ولا تجرى فيه مسابقات ، أما الثانى والثالث فكان يحتفل بهما في أثينا نفسها . وأهمهما عيد الربيع الأعظم الذى كانت حفلاته تقام فيما بين التاسع والثالث عشر من شهر «إيلافيوليون» أى مارس أو أبريل ، ويحتمل أيضا ان بعض المدن الهيلينية الأخرى كانت تقوم بإحياء هذين العيدين الأخيرين ، ولكننا لا ندرى شيئا عن احتفالات تلك المدن ، لأن المعلومات اليقينية في هذا الشأن غير متيسرة . على أنه اذا صح أن يكون في غير أثينا من المدن أعياد ، فإنه لا يدرى أحد هل كانت المسابقات المسرحية مقصورة على هذه الحاضرة العظيمة أو كانت عامة في الجميع .

كانت العناية بتنظيم المسابقة المأساوية توكل في كل عيد إلى «أرخنتوس» (Archontos) أى أحد القضاة فهو الذى يتصرف في الجوقات فيمنح الشاعر إحداها أو يأبى عليه ذلك ، فيكون معنى التصرف الأول انه يقر مساهمته في المسابقة ، ومعنى الثانى أنه يرفض هذه المساهمة ، وكان هؤلاء القضاة بوجه عام عدولا نزهاء لا يتخذون مناصبهم ذريعة لإرضاء الأهواء والأغراض ، وإنما كانوا يسترشدون في أحكامهم الأولى بشهرة الشعراء وما يثار حول أسمائهم من إشاعات ، ومع ذلك فإن أثينيوس الكاتب الإغريقى المصرى الذى كان يعيش في القرن الثالث بعد المسيح يحددنا أن أحد أوائل القضاة قد وصلت به الجرأة إلى حد أن أبى على سوفوكليس نفسه المساهمة في إحدى المسابقات .

كانت التقاليد تقضى ألا يتجاوز عدد المساهمين في مسابقة العيد الأعظم ثلاثة ، ولم يكن هناك أى قيد في السن أو في الوطن ، لأن شخصية الشاعر كانت تظل غير منظور إليها ألبتة ، وكان الحكم منصبا على المسرحيات وحدها مجردة عن أى اعتبار آخر ، وكان يجب أن يقدم كل شاعر ثلاث مآس تؤلف مجموعة واحدة ، أو قل : مأساة طويلة يمكن أن تنقسم الى ثلاثة أقسام متناسبة على أن تضاف إليها أيضا فاجعة ساتيروسية ، ولعل هذه الأخيرة هى إحدى بقايا العنصر الأصيلي للمأساة وهو الديثيرمبوس البدائى ، ولكن هذا التقليد القديم

قد تغير في القرن الرابع فأصبح الشاعر لا يتقدم إلا بمأساتين اثنتين بدلا من ثلاث ، أما الفواجع فقد اختص بها شعراء آخرون ، وكان تمثيلها يجري في فاتحة المسابقة مستقلا عنها . كان مجرد قبول مساهمة الشاعر في المسابقة يقضى على الحكومة بدفع مكافأة على مسرحياته قبل تمثيلها ، ولما كان مشاهير الشعراء يُقبَلون في المسابقات بلاعناء ، فقد شجعهم هذا على الطغيان ، فأسرفوا في طلب زيادة المكافئات ، ولعل هذا هو السبب في أن القضاة في بعض الأوقات كانوا يرجحون شعراء الطبقة الثانية على أعيان الشعراء لمغالاتهم في مطالبهم .

ليس لدينا من المعلومات ما ينفع الغلة عن أنظمة هذه الحفلات أو عن الوقت الذي كان عرض مناظر كل مسرحية يستغرقه بالضبط ، على أن الرأي الراجح في هذا الصدد هو أن المسابقة المأساوية في العيد الأعظم كانت في القرن الخامس تشغل ثلاثة أيام يمثل في كل يوم منها في الصباح مأسى أحد المتسابقين وفاجعته ، وبعد الظهر تمثل مهزلة ، وأن هذا النظام قد تغير في القرن الرابع ، ولا يدري أحد كيف كان ذلك التغير .

٢ - المسرح

لما كانت المأساة نوعا من الطقوس الدينية كما أسلفنا ، فقد كان من الطبيعي أن تمثل في أحد المواضع المخصصة لتأدية العبادات العامة ، وهي الأماكن المقدسة ، أو الميادين المعدة للأعياد الدينية ، والحفلات الشعبية ، والاجتماعات السياسية . ولهذا كانت تمثل في بادئ الأمر في ميدان أجورا ثم نقلت بعد ذلك إلى الحرم المحدد لديونيسوس على مقربة من معبد لينثيون في السفح الجنوبي الشرقي للأكروروليس العظيم ذى التاريخ المساجد ، المقام بالذكريات . (انظر الصورة رقم ١١ في الصفحة الآتية)

وهذا الموضع عينه هو الذي أقيم عليه مسرح الربيع الأعظم ثم أسست فيه شيئا فشيئا دار تمثيل أثينا الكبرى التي مثلت فيها فيما بعد مأسى أعيان مسرحييها .



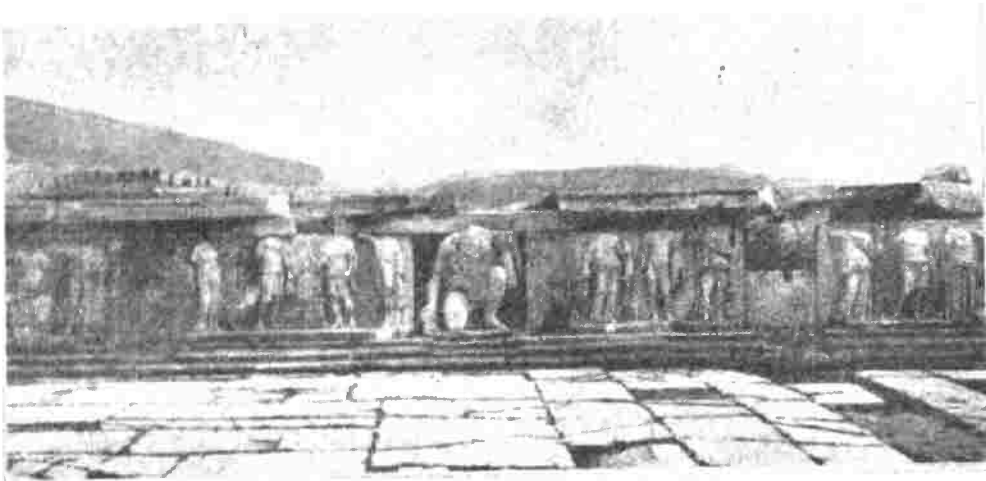
[الصورة رقم ١١ مأخوذة بطريقة مباشرة عن الأكرولويس الخالد المتوج بأطلال معابده الفاتنة]

كان هذا المسرح في أول أمره بدائياً ساذجاً ، فلم يكن فيه أبنية ، ولا حواجز ، ولا مقاعد ، ولا أية ظاهرة من ظواهر المدنية ، وإنما كان عبارة عن قطعة أرض خالية مرتفعة من وسطها ، وقد أعد فوق هذا المرتفع المركزي مكان مستدير يدعى بموضع الرقص أو « أوركسترا » « Orchestra » وكان في مبدئه أرضاً عادية ثم ارتقوا به فصفوا فيه أحجاراً مبسوطة مستوية لتسهيل مهمة الراقصين . وفي وسط هذا الموضع أقيم ثيميليه « Thymelè » أو هيكل الإله رب العيد ، وعلى درجات سلمه يجلس الموقعون على القيثارة ، وحول هذا الهيكل تجلس الجوقات المأساوية .

ولما كان هذا التمثيل قد أخذ يذيع وبشوق الجماهير ، وهذا يقتضى أن يتطلع عدد كبير إلى رؤيته ، فقد وجب أن يتسع المجال ليتمكن الجميع من مشاهدة الممثلين ، فلم يسع القائمين بأمر تنظيم هذه الحفلات إلا أن يستغلوا التل المجاور ، وقد فعلوا فأقاموا على منعطفه مدرجات من خشب نصف دائرية ، ثم نحتوا بعد ذلك مقاعد من حجر أو من رخام وكان هذا كله في القرن الرابع .

أما أين كان الممثلون يقومون بأدوارهم ، وأين كانوا يبدلون ملابسهم ، ليلائموا المناظر المختلفة ، ومن أين كانوا يدخلون المسرح ويخرجون منه ، فذلك ما ليس لدينا فيه أى نبأ يقينى ، وإنما قد فرض المتأدبون رجحان أنهم كانوا يمثلون أدوارهم فوق « الأرض كسترا » منعزلين عن الجوقة ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا ، وأنه لا بد أن كان لديهم منذ المبدأ حجرة صغيرة معدة لتدبير ملابس التمثيل ، إذ أن تلك الحجرة كانت موجودة بلا ريب فى القرن الخامس ، وكانت تدعى : « إسكينية » « Skènè »

لم تقف العبقرية الهيلينية عند هذا الحد فى السير بالمسرح نحو الكمال ، بل أخذت تفكر تفكيراً جدياً فى ترقيته حتى اهتدت إلى إعداده بمختلف الزخارف الفنية التى تلائم المناظر الممثلة عليه ، ولكن هذه الزخارف قد ظلت فى دور البساطة حتى جاء « إسخيولوس »



[الصورة رقم ١٢ مأخوذة مباشرة عن بوارز الزخرفة التى يزدان بها مسرح ديونيسوس بعد أن ارتق من الحالة البدائية الأولى]

ثم « سوفوكليس » فتقدما بها نحو الإتقان خطوات واسعة ، إذ أصبح النظارة يرون على المسرح رسوم البحار والغابات ، والحقول والمدن ، والقصور والمعابد والحمام ، وليس هذا فحسب ، بل كان الممثلون يحاكون من وراء الستار جلجلة الرعود ، وصلصلة الزوابع ، وأكثر من ذلك أنهم ابتدعوا آلات رافعة ليمثلوا الآلهة أو السحرة أو الأبطال بعد موتهم واقفين فى الفضاء ، وآلات أخرى محرّكة لإبداء القصور مهتزة ، والصخور مضطربة ،

وماشاكل ذلك من أساليب التفنن التى تدل دلالة ناصعة على أن المسرح الأثينى قد وصل فى القرن الرابع إلى منزلة لاتدانى . ولقد حذت المدن الأخرى حذو أثينا فى هذا الصدد ، فشملمها التقدم الأدبى ، وعمها الرقى الفنى فى جميع نواحيها .

(٣) الجوقة المأساوية

كان أثرياء الوطنيين الأثينيين هم المكلفون بانتقاء أعضاء الجوقات وتأليفها ، وبيان ذلك أن الأسر التى يحل دورها تعقد كلُّ واحدة منها اجتماعا خاصا تنتخب فيه عضوا من أعيانها تدعوه منذ الآن بالخوريفغوس « Chorègos » تكلفه بأن يؤلف الجوقة ثم يقوم بتعليمها مايجب عليها القيام به ثم يعدّها — بجميع الملابس والأدوات اللازمة — لما ستكلف بتمثيله من أدوار ، على أن يكون كل ذلك على نفقته الخاصة . ولما كان أعضاء الجوقة سيقومون بمهمة دينية فقد وجب أن يكونوا جميعا من الوطنيين ، لأنهم هم وحدهم الذين يستمتعون بالحقوق الدينية كاملة .

لا يعرف أحدٌ ، كم كان عدد أفراد الجوقة المأساوية أى الخوروتوس « Choreutos » فى هذا العهد الزاهر ، ولكن المعروف هو عدد أفراد الجوقات الديثيرمبوسية الأولى ، وقد كان خمسين عضوا ، فمن الراجح أن تكون الجوقات المأساوية قد سارت فى عددها على نسق سالتتها فى مبدأ عهدها بالتطور ، بيد أن هذا العدد لم يلبث أن انقصر إلى اثنى عشر عضوا . أو ما يقترب من ذلك كما روى « سويداس » أن كل جوقة من جوقات مآسى سوفوكليس كانت مؤلفة من خمسة عشر عضوا .

وأيا ما كان ، فإن لكل جوقة رئيسها ، ويدعى خوريفيوس « Coryphéos » وهو الذى يقتاد حركاتهم وإشاراتهم وأناشيدهم ، بل هو فى أكثر الأحيان ينطق باسم الجوقة كلها . أما ملابس هؤلاء الأعضاء فقد كانت تبدل تبعا لتغير المسرحيات ، وكانت الجوقة بوجه عام تقوم بأدوار أشخاص عاديين لا يتطلب تمثيلهم تغيرا بارزا ، وفى مثل هذه الأحوال

لم يكن المنظمون يعنون إلا بملاحظة الثام الجوقة مع من تقوم بدورهم في مظاهر الجنس والسن والطبقة الاجتماعية حسب ما يقتضيه المجال ، كأن تكون جوقة شيوخ ، أو شبان ، أو أمهات ، أو زوجات ، أو فتيات ، وأن تكون من الصفوة أو من الجماهير ، ومن الهيلين أو من البربر ، فمثلا كانت جوقة « الضارعات » ! « إسخيلوس » ترتدى ملابس شرقية ، لتلتئم مع الفتيات الشرقيات اللواتي تمثلن كما كانت جوقة « حاملات القرايين » ترتدى ملابس قائمة لينسجم منظرها مع الحداد الذي كانت فيه تلك الفتيات القائمات بهذه المهمة . على أن هذه الملاءمة لم تكن دائماً بهذه البساطة ، فتقتصر على المشابهة في تلك الأمور التي أسلفناها ، وإنما كانت أحياناً تتعمد فتتناول تفاصيل ناطقة يوضح مظهرها للوهلة الأولى كثيراً من معاني المأساة كالجوقة التي مثلت المزعجات في مسرحية « المحسنات » فكان منظرها يملأ النفس رعباً وقلقاً .

بيد أنه ينبغي أن نسجل هنا أن الدقة في التفاصيل على النحو الذي يقصد في عصورنا الحديثة لم تكن مرعية في ذلك العهد ، ولعل الهيلين كانوا يضحون بها قصداً في سبيل أغراض أخرى لمصلحة التمثيل نفسه ، فإذا كان هناك نوع من الأزياء يقتضى إتقانه مضايقة الجوقة مثلاً ، فإنهم يتجنبون هذا الإتقان لينحوها الحرية الكافية لإجادة الرقص والحركات الضرورية .

أما تنقلات الجوقة وإشاراتها على المسرح فقد كانت من النظام على أقصى درجة تسمح بها طبيعة ذلك الزمن . وعندما يبدأ في تمثيل المأساة تحتفظ الجوقة بمكانها على « الأركسترا » إلى جانب الهيكل غالباً ولا تغادر موضعها إلا نادراً حتى لا يحدث خروجها فتوراً في التمثيل فيسأم النظارة . وحينما يتطلب الفن منها أن تتقدم قليلاً نحو الممثلين الآخرين فإنها تتجه صوبهم أو تحديقهم تهديدهم أو تحميمهم حسب ما يقتضى الموقف .

تقوم الجوقة المأساوية فيما عدا هذا بحركات مختلفة سواء أكان ذلك بالسير إلى جانب الهيكل أم بالرقص ، ويدعى « إميل » « Emmelie » وهي رقصة جدية نبيلة .

أما دور الجوقة فهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، الأول حديث عادي ، والذي يقوم به هو رئيسها وحده ، والثاني إنشاد ، وموضعه من المأساة وقت دخول الجوقة المسرح وخروجها منه ، ويمكن أن تؤديه الجوقة كلها مجتمعة أو منقسمة إلى طوائف ، كما يمكن أن يقوم به رئيسها وحده . والثالث غناء ، وهو أهم هذه الأقسام الثلاثة وأطولها ، وهو كسالفه يمكن أن يقوم به أشخاص منفردون أو مجتمعون فرقا كما تقوم به الجوقة كلها .

يتطلب الرقص والغناء في المآسي مرافقة الموسيقى إياها في جميع أدوارها ، ولما كان الناي هو موسيقى الديثيرمبوس البدائية فقد ظلت هي الموسيقى الرسمية التي ترافق أغاني الجوقة المأساوية ورقصاتها ، ولكن موقعا واحدا على الناي كان يكفي الجوقة كلها ، وكان موضعه فوق إحدى درجات سلم الهيكل .

بلغت الجوقة المأساوية في القرن الخامس أقصى درجات سطوعها ، ولكنها أخذت بعد ذلك في الهبوط ، فجعلت أهميتها تنحدر شيئا فشيئا وان كانت لم تنمح ، بل ظلت باقية في القرن الرابع على حين فقدت المهرلة جوقتها . ولسنا ندرى متى انمحت بالضبط ، وإنما نعرف فقط أنها في العصر الروماني كانت قد فقدت لونين من ألوان دورها ، وهما : الغناء والإنشاد ولم يبق لها إلا الحديث العادي ، وهذا معناه أن صبغتها كجوقة قد زالت ، وأنها تحولت إلى فرقة من الممثلين العاديين .

٤ - الممثلون

رأينا فيما تقدم كيف تحول القصص البدائي إلى ممثل ، وسواء أكان من استحدث هذه البدعة هو « ثيسبيس » أم غيره ، فإن الذي لا شك فيه هو أن هذا الشاعر قد استخدم في مآسيه ممثلا واحدا ، وحاكاه معاصروه في هذا ، فكان يقوم بدور الممثل في كل مأساة شخص واحد حتى جاء « إسخيلوس » فاتخذ لكل مأساة من مآسيه ممثلين وظلت الحال على هذا المنوال إلى أن جاء سوفوكليس ، فعين لكل مسرحية من مسرحياته ثلاثة ،

واستمر هذا العدد لا يتغير طوال القرنين الخامس والرابع ، وقد تحدث عنه أرسطو في كتابه « الشعر » فلم يشر إلى أنه تغير أو تطور ، وإنما سجل ثباته واستقراره .

كان عدد الأدوار في كل مأساة يفوق عدد الممثلين كثيرا ، وفي أول الأمر كان الممثل الوحيد هو الذى يقوم طبعا بجميع الأدوار ، فلما زاد عدد الممثلين إلى اثنين ثم إلى ثلاثة ، كان من الطبيعى أن يتقاسموا الأدوار فيما بينهم ، وأن تكون القسمة غير متعادلة ، وأن تشمل على عدة درجات تبعا لأولية الأدوار وثانويتها . فالأدوار الطويلة المعقدة توكل إلى ممثلى الطبقة الأولى الذين كانوا يدعون بـ « البروتاجونست » « Protagoniste » . ولقد كان أحد هذه الأدوار الهامة أحيانا يشغل كل المأساة من أولها إلى آخرها وإن كانت الأدوار الأخرى الثانوية تتعاقب إلى جانبه كدور « برومئوس » فى مأساة إسكيلوس ، أما الأدوار الأقل أهمية ، فكان القاعمون بها هم ممثلو الطبقة الثانية « الدوتيراجونست » « Deuteragoniste » . والطبقة الثالثة « التريتاجونست » « Tritagoniste » .

وحينما كان الموقف يتطلب أن يتحدث فى المأساة أربعة أشخاص ، كان ممثل رابع يقف خلف الستار ويضم صوته إلى الثلاثة الأولين ، ولا يبدو على المسرح إلا نادرا جداً .

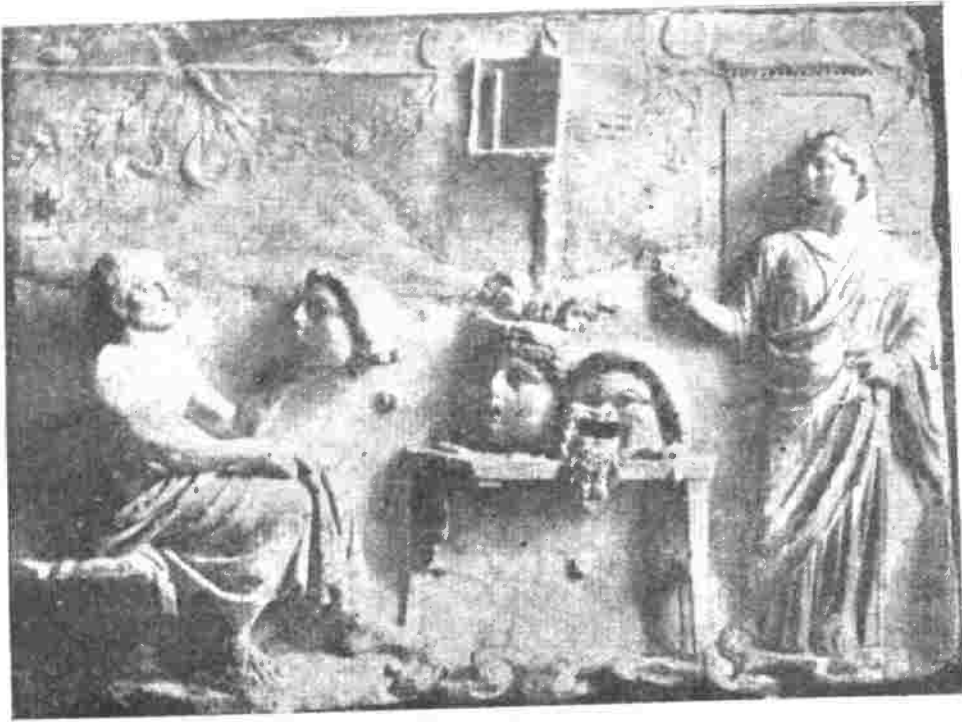
ومما يلفت النظر فى هذا الشأن أنه لم يكن بين الممثلين نساء ، وسبب ذلك هو أن التقاليد الهيلينية لم تكن تسمح للنساء بأن يظهرن أمام الجماهير مساهمات فى الحفلات العامة إلا فى بعض أعياد محددة ، فحزت العادة منذ القدم بأن يقوم بأدوارهن رجال ، وظل هذا العرف سائداً ولم يتغير حتى فى عهد الإزهار .

كان الشعراء بدياً هم الذين يمثلون أهم أدوار مآسيهم ، ولكن هذا التقليد قد تطور ، فأصبحوا يكلون تلك الأدوار إلى من يثقون فيهم من حذاق الممثلين ، وقد نشأ من هذا أن صار التمثيل مهنة يبادر الشباب إلى تعلمها وإتقانها ليفوزوا بثقة المؤلفين فيحفظوا بالشهرة والمال معاً . ومن هؤلاء الأشخاص الذين عكفوا على التمثيل حتى نبغوا فيه « كليندروس »

و « مينيسكوس » اللذان قاما بتمثيل مآسى « إسخيلوس » فظفرا من الشهرة بحظ وفير .
وقد ظل الشبان يتهافتون على مهنة التمثيل حتى كثر عدد الممثلين وألقوا فيما بينهم عدة فرق
تحت رياسات ممثلى الطبقة الأولى .

ولما كانت المآسى مقدسة فى إغريقا لإلهية عنصرها الأول ، وكان الممثلون يساهمون
فى هذه القداسة بعض الشيء بسبب أدوارهم التى يحاكون فيها الآلهة والأبطال ، فقد كانوا
موضع الاحترام والإجلال فى كل مكان ، وليس هذا فحسب ، بل إن الدولة هى التى كانت
تدفع إليهم مكافأة مهمتهم ، وكان « الأرختوس » : القاضى المكلف بتنظيم الحفلات هو
الذى ينوب عن الحكومة فى مساومتهم على أجورهم ، أما توزيع أولئك الممثلين على
الشعراء فلا يدري أحد أكان يحدث بالاقتراع أم باختيار المؤلفين ، وإنما الذى لا شك فيه
هو أنهم بعد انتهاء مساوماتهم مع نائب الحكومة ، كانت كل فرقة منهم تختص بشاعر .

كان كل ممثل يظهر على المسرح لابد أن يلبس وجهاً مستعاراً ، ويبدو أن أصل هذا
التقليد دينى ، ولكن القصاص كان فى أول عهده بالحفلات يكتفى بصبغ وجهه برواسب
النبيذ ووضع إكليل من ورق الكرم على رأسه وظل كذلك حتى ابتدع « ثيسپيس »
الوجه المستعار فأدى به إلى الفن التمثيلى خدمة عظيمة . (انظر الصورة رقم ١٣ فى الصفحة
التالية) ، وإن كان النقاد الأدباء يستطيعون أن يأخذوا عليه أنه قضى على ما يدعونه
بتصريح الوجوه ، ونطق العيون ببواطن الأحاسيس قضاء مبرما ، فبدل أن كان النظارة
يستطيعون أن يستشفوا من الوجوه الحقيقية أسرار الحوادث ، ويلحظوا فى العيون الطبيعية
عبارات الألم واليأس أو السرور أو الأمل واضحة جليلة ، جعلوا لا يرون أمامهم فى الوجه
المستعار إلا صورة جامدة صامتة متشابهة فى أقصى مواقف الألم مع نفسها فى أسعد حالات
المرح بيد أن فائدته - مع ذلك كله - أعظم كثيراً من ضرره على الفن ، لأنه وقاه عيوب
الممثلين التى لا يمكن الاحتراز عنها والتى لولا الوجه المستعار لوقفت حجر عثرة فى سبيل
تقدمه ، بل ربما وقفت فى سبيل استمرار حياته . فمثال ذلك أننا إذ فرضنا أنه لم ينبغ فى



[الصورة رقم ١٣ مأخوذة عن رسم بارز يوجد بمتحف لزان بروما ، وفيها يرى أحد الممثلين وهو يختار الوجه المستعار الذي يستعمله في الدور الذي نيط به] .

التمثيل إلا دميماً الوجوه ، فكيف يمكن في هذه الحالة إسناد أدوار ذوى الملاحظة والجمال إليهم لو لم تكن هناك الوجوه المستعارة التي تخفي هذه الدمامة تحت مظهر ذلك الجمال الفني المصنوع . وأكثر من ذلك أنه كيف يتيسر القيام بأدوار النساء ، ونحن نعلم أن المرأة الهيلينية كانت ممنوعة من التمثيل . أليست الوجوه النسائية المستعارة هي التي يسرت للرجال القيام بهذه الأدوار ، ومكنت أكثر الممثلين دمامة من القيام بأدوار : « إيلكترا » و « أنتيجونا » و « إفيجنيا » و « أندروماخيه » و « أليست » وغيرهن من صفوة حسان الآنسات والسيدات دون عدوان على الفن أو تنافر معه ؟ وإلى جانب ذلك أيضاً قد استطاع الممثل الواحد - بفضل الوجه المستعار - أن يقوم بعدة أدوار متعاقبة دون أن يكلفه هذا أكثر من تبديل وجهه على نحو ما يبدل ملابسه .

أما ملابس الممثلين فقد كان أول ما يراعى فيها هو مظهر الفخامة والجلال وإن ضحوا في سبيل ذلك بالتفاصيل الثانوية التي هي أقرب إلى الحقيقة وألصق بالواقع . والسرف في هذا

الجنوح البسيط إلى المغالاة هو حرص الهيلين على إبداء الإلاه أو البطل على المسرح في أجل أنواع الأبهة ، وأعظم ألوان الفخفة . ومن آيات ذلك أنهم كانوا يضيفون إلى أجسام الممثلين من الداخل وسائل ليظهروا أعظم طولاً وعرضاً من الأشخاص العاديين ، فيقتربوا بهذا من أولئك الآلهة وهؤلاء الأبطال الذين يمثلونهم .

ومن هذا يتضح أن المسرح الهيليني في هذه النقطة يختلف عن المسرح الحديث أيما اختلاف ، إذ أن أهم ما يعنى هذا الأخير هو إجادة محاكاة التفاصيل في أدق نواحيها ، وهو لهذا لا ينظر إلى الفخامة الخيالية إلا نظرة ثانوية .

ينقسم دور الممثل في المأساة إلى ثلاثة أقسام : الغناء والإنشاد والإشارات . فأما الغناء فتارة كان يقوم به مع الجوقة ، وفي هذه الحالة يدعى بالحاور الغنائية ، وكانت في الغالب توجعات عاطفية ، منشؤها الحب أو البغض أو الانتقام أو غير ذلك من أحاسيس الحياة ، وللقيام به يجب على الممثل أن يبذل ما لديه من قوة ليرزه في مظهره الحقيقي ، معبراً عن أهواء النفوس البشرية ، مترجماً ما يحدث فيها من معارك بإزاء مواقف الحياة المتباينة المعقدة ، وتارة أخرى يقوم به منفرداً ، وهو متنوع الجوانب ، متباين الصور كما هو أميل إلى الاعتدال من سالفه ، وفيه تظهر الموهبة الفنية للممثل ، ولذلك كان هذا الأخير - لحرصه على إظهار قدرته أمام الجماهير - يطالب المؤلف بالإكثار من هذه القطع التي يغنيها منفرداً ، ويلح في ذلك حتى يلبي مطالبه . وأياً ما كان ، فإن الناي كان يرافق هذه الأغاني دائماً سواء أشركت فيها الجوقة أم انفرد بها الممثل .

وأما الإنشاد فقد كان أكثر أهمية من الغناء . وفي المبدأ كان الناي يرافق جزءاً منه ، ولكن المأساة لم تلبث أن تحررت من هذا القيد الذي كان يضيقها ، ويحدد خطوات الإنشاد فيها . ومن الراجح أن يكون هذا التحرر قد تم منذ أوائل عصر الإزهار فأصبح الإنشاد يحدث كلون من ألوان الخطابة العادية . ولقد كان في النصف الأول من القرن الخامس سائراً طبق العادة القديمة أي أن الممثل كان يؤديه كما يريد المؤلف ويقتضيه الفن

دون أن يسمح لشخصه هو بالبروز ، فكان كأنه نوع من التقاليد المحترمة ، ولكنه بعد ذلك العهد طفق يفرغ عليه من موهبته الخاصة وعواطفه الشخصية وما يحوطه من مواقف الحياة المختلفة وظروفها المتباينة ، وما تخضع له بيئته من عوامل السياسة والاجتماع كرفع الصوت وخفضه ، وتصنع لهجة القسوة ، أو لهجة الحنان ، أو الأمر أو الضراعة ، وما إلى ذلك مما جعله أقرب إلى تصوير الحياة الراهنة منه إلى تمثيل الحوادث الغابرة ، ويبدو أن مآتى هذا التطور هو بيئة الخطباء السياسيين الذين كانوا قد طبعوا العصر بطابعهم .

أخذت أهمية الممثلين تعظم وتزايد حتى ارتفعت درجاتهم في أواخر القرن الخامس إلى مستوى درجات المؤلفين ، أما في القرن الرابع فإن أرسطو لم يتهيب من أن يحدثنا في الكتاب الثالث من « الخطابة » أن مرتبتهم أصبحت أسنى من مراتب الشعراء . ولا ريب أن هذا برهان قاطع على أن المأساة في ذلك الحين الذى سجل فيه أرسطو هذا الرأى كانت قد بدأت تتدهور وتنحط قيمتها ، وأن الممثلين الذين نضجوا بفضل منتجات العباقرة الأولين كانوا أرفع درجة وأجل قيمة من أولئك الأدعياء الذين كانوا يتطفلون على موائد التأليف المأساوى في عهد أرسطو ، وليس لديهم من الموهبة المسرحية ما يمكنهم من التصدى لهذا الفن المحفوف بالأشواك .

٥ - النظارة

كان جميع سكان أثينا وطنيين وأجانب ، أثرياء وفقراء ، رجالاً ونساء ، فتياناً وفتيات وأطفالاً ، يستطيعون مشاهدة التمثيل ولا يستثنى من كل ذلك إلا الأرقاء ، فهم وحدهم الذين سلبتهم التقاليد - فيما سلبتهم من الحقوق - حق الاستمتاع بهذه المناظر الساحرة ، ولم يكن رسم الدخول مبلغاً يعجز الفقراء عن مشاهدة ذلك التمثيل ، وإنما كان مبلغاً زهيداً يعادل بضع مليات من العملة المصرية ، ومع ذلك فقد كانت الحكومة تقدم إلى الوطنيين المعوزين هذه القيم الضئيلة لكي لا يحول الفقر المدقع دون مشاهدتهم تلك الحفلات التى هى دينية قبل أى اعتبار آخر .

كانت دار تمثيل ديونيسوس التي تعرض فيها مآسى عيد الربيع الأثم تتسع لأكثر من عشرين ألفاً يشاهدون المسرحيات بلا أدنى تضايق . والذي حمل القاسمين بأمر هذه الحفلات على جعل تلك الدار بهذه السعة هو الضرورة الملحة التي كانت تبدو واضحة في كلف الجماهير بمشاهدة التمثيل وتدفعها على المسرح تدفق السيول تنحدر من شواهد الجبال . ولقد سجل ذلك المؤرخون في كتبهم ولاحظه النقاد من الأدباء والفلاسفة فأثبتوه في عبارات قوية وأساليب محددة ، ولسنا نحب أن نستشهد على غرام الأثينيين بالتمثيل وافتقارهم بالمسرحيات إلا بهذه الكلمة الرشيدة العذبة التي وصفهم بها أفلاطون في كتاب «النواميس» حين لم يجد أن تعريف أثينا بأنها شعب ديمكراتي أو أرسكراتي أو تيكراتي يحددها تحديداً دقيقاً، فوضع لها هذا التعريف الذي هو في رأيه جامع مانع، وهو : «إن أثينا أمة مسرحية».

٦ - مكافآت المسابقة

أما وقد ألمعنا إلى المسابقة المأساوية والموضع الذي كانت تجرى فيه ، والأشخاص الذين كانوا يساهمون فيها أو يقومون بتمثيل أدوار مآسيها ، فقد بقي أن نشير إلى المكافآت التي كانت توزع على مستحقيها . وإليك هذه الإشارة الجملة :

كانت المكافأة تمنح للمؤلف والخوريفوس أو العضو الذي انتخبته الأسرة لتعيين أفراد الجوقة ، فالأول يكافأ لموهبته وعنايته في التأليف ، والثاني لسخائه في بذل المال على تعليم الجوقة وإعدادها بما يلزم للتمثيل ولحسن اختياره وعنايته بتأليفها . أما تقدير هذه المكافأة فإن التاريخ قد حفظ لنا الوسيلة التي كانت أثينا تتبعها فيه . وبيان ذلك أن مجلس الشيوخ - مستعيناً بالأعضاء المعينين لتأليف الجوقات - كان يعد قوائم بأسماء أهم أفراد الأسر الأثينية ثم تعرض هذه القوائم يوم المسابقة فيقترع على عشرة أسماء من بين محتوياتها ، ليكونوا محكمين في تقدير قيم المآسى الممثلة وما تستحقه كل واحدة منها من مكافأة . وإذا ، فلم تكن الجماهير هي الحكم في تلك المسابقات ، ولكن ليس معنى هذا أنها كانت عديمة التأثير ، كلا ، فإن استحسانها واستهجانها كان لها في نفوس المحكمين أثر بارز . ولهذا كان

المؤلفون يسعون جهد طاقتهم لاسترضائها واستمالتها . ولقد كان التصفيق والصياح من آيات الرضى كما كان الصفير من علائم السخط ولم يكن الأمر يقف عند هذا الحد من الإشارات السلبية وإنما كان النظارة فى بعض الأحيان عند ما لا يروقهم ممثل من الممثلين يندفعون إلى المسرح فينهاون عليه سباً وضرباً ثم يقذفون به إلى الخارج .

وعلى أثر انتهاء المسابقة يحرر « الأرختوس » القاضى المكلف بتنظيمها محضراً يعين عنوان المأساة واسم مؤلفها واسم « الخوريفوس » وكان يقتصر على ذلك فى العهد الأول ، أما عندما أخذت مرتبة الممثلين فى الصعود ، فقد جعل « الأرختوس » يضيف أسماء الطبقة الأولى منهم إلى اسمى الشاعر ومؤلف الجوقة . وبعد كتابة هذه الأسماء يثبت فى المحضر رأى المحكمين فى المأساة . وبناء على هذا رأى تعين مرتبتها والمكافأة التى تقدر لها . فالدرجة الأولى هى انتصار كامل ، والثانية نصف نجاح ، والثالثة إخفاق .

لم تكن الحكومة تكتفى بتسجيل هذه الدرجات فى المحاضر الرسمية ، وإنما كانت تأمر بحفرها مفصلة على الآثار ، وهذا هو الذى أعان المتأخرين من المتأدبين على معرفة حقيقة ما كان يجرى بالضبط فى هذه المجتمعات الشيقة .

(ه) قوانين المأساة

١ - الموضوعات المأساوية

تمتاز المأساة الهيلينية قبل كل شئ بموضوعاتها القوية المؤثرة التى تستمدّها من القصص الأسطورية الساحرة ، والروايات البطولية الفاتنة ، وهى بهذا ترتبط ارتباطاً وثيقاً بعالم الآلهة وأنصاف الآلهة ومن إليهم من ذوى الأحداث الجسيمة ، والوقائع الشاذة ، والحامد الخالدة . ولهذا كانت تلك الموضوعات بنوعها كأنها تاريخ مقدس يمتاز عن التاريخ العادى بأن روايته وتمثيله وسماعه ومشاهدته والمساهمة فيه من قريب أو من بعيد ، تعد ضرباً من العبادة ، ولونا من

الطقوس العقيدية التي تجل الآلهة وتشرف الأبطال . ولقد كان لهذه الأفاصيص إلى جانب قيمتها الدينية أهمية إنسانية ووطنية عظيمة . أما أهميتها الإنسانية فأتاها أن الأبطال الذين تتحدث عنهم تلك الأفاصيص هم مُثل الجسد ، ونماذج السمو ، ولوحات العظمة التي يجب أن تكون مطمع كل عين وغاية كل نفس . وكما كان أولئك الأبطال نماذج لما ينبغي أن يكون ، كانوا في الوقت ذاته صوراً لها هو كائن يلتقي كل فرد في حياته وتصرفاتهم بما تجيش به نفسه ، وتفيض به أحاسيسه من أهواء ورغبات ، ومطامع وغايات . وفوق ذلك فإن حوادث تلك الأفاصيص قد وقعت - كما يقول الأستاذ كروازيه - في زمان خيالي كانت فيه الحياة صاخبة ، والواجب غامضاً عسيراً ، وكانت الرفعة الفردية تسطع بقوة ، وكانت أحاسيس الحب والبغض والوفاء والخجل والرعب والانتقام تتهاج في النفوس بهيئة بارزة ، فظل رسمها يفتن العقول ويأخذ بمجامع القلوب .

وأما أهميتها الإنسانية فمصدرها أن أولئك الأبطال هم أجداد الهيلين ورؤوس أسرهم الأولون الذين يتباهون بمجدهم ، ويحبونهم ويرهبونهم ويقدمونهم ويتخذونهم رموزاً لعظمة المدن ، ويلتمسون من أرواحهم حمايتها ، وإدامة الرخاء والخصوبة فيها ، وليس هذا فحسب ، بل إن الأصقاع الهيلينية كانت مليئة بذكرياتهم وآثارهم ، ومعابدهم وملاعبهم . أما الحروب والمنازعات التي تضيق بها تلك الأفاصيص ، فقد كانت حية تجري حولهم في الحياة الواقعية بصورة واضحة لا تقل عما رسمته أخيلة القصاص في الأعصر الغابرة . وقصارى القول إنه لم يكن من الممكن أن يجد مؤلفو المآسي موضوعات أوفر خصوبة وثراء ، ولا أكثر عظمة وسمواً ، ولا أشد فخامة وأبهة ، ولا ألصق بالفن ، ولا أدعى إلى نهوض الأدب ، ولا أبعث على إثارة كوامن العواطف ورواقد الأحاسيس من تلك الأساطير الساحرة ، لا سيما وإن غاية المؤلفين والجاهير لم تكن هي البحث عن الحقائق الدقيقة ، أو الوقائع المضبوطة ، وإنما كانت لدى الأولين تصوير المثل العليا من الأجداد لحل الأحماد على محاكاتها والتقليد بها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً كما كانت لدى الآخرين محاولة كشف تلك المثل التي كانوا يشعرون بتحليتها أمام قلوبهم في جو اللانهاية شعوراً متموجاً غامضاً يشوقهم دون

أن يلحقوا به أو يفهموه . ولهذا لم يتطلبوا من المؤلفين الارتباط في مسرحياتهم بالشؤون المادية ، أو الحوادث الواقعية حتى لا يضايقوهم ، فيحصرهم في حدود الحقيقة المرة التي ليس لها موضوع إلا ما كان بالفعل ، وهي لا تأبه لغيره أو تحاول الالتفات إليه .

تتألف موضوعات المآسى من أربعة أنواع . الأول هو أقاصيص الأبطال ، وهذا النوع هو الذى استهوى الهيلين وظفر لديهم بأكبر قسط من النجاح ، وكان مصدر مجد الشعراء الذين عاجلوه أو استمدوا منه . والثانى هو الأساطير الإلاهية المحضة ، ولم يكن موضع إثارة عواطف الجماهير ، ولا مبعث ثملهم وافتتانهم . ولهذا لم يكن حظهم من الفوز إلا ضئيلاً خافئاً إلى جانب حظ النوع الأول ، ولم يكن نجاح مسرحية « برومئثيوس » لإسخيلوس إلا استثناء فيه . ومن آيات ذلك أنه لم يعالج هذا النوع شاعر آخر ، لا فى هذه الأسطورة بالذات ولا فيما يشبهها من الأقاصيص الخاصة بالآلهة وحدهم . والثالث هو ما يتعلق بالتاريخ المعاصر للمؤلفين ، وهو كسالفه لم يكن محل رضى الشعب ولا مثار إعجابه . ويمد الناقدون المحدثون انصراف الهيلين عن هذا النوع خسارة كبرى لأنهم لو كانوا قد تذوقوه لاستمدوا منه مآسى كثيرة وشيقة ، كان من الحتم أن تكون ثروة أخرى فى الأدب الهيلينى ، إذ ما ذكره هيرودوتوس وحده كان كافياً لتزويد المسرح الهيلينى بأعظم المآسى قيمة وأشد الفواجع أثراً فى النفوس . وليس معنى هذا أنه لم بطرق أحد من الشعراء موضوعات هذا النوع الأخير ، فنحن نعلم أن « فرينيكوس » - وهو من شعراء الطليعة الذين ألعنا إليهم آناً - قد ألف مسرحيتين فى موضوعين معاصرين له ، الأولى هى « الاستيلاء على ميليط » والثانية هى « الفنيقيات » وأن أولاهما قد أثارت فى النفوس عاطفة الإشفاق ، وذرفت من العيون عبرات الرحمة والألم . وثانيتهما أهاجت فى القلوب كوامن الحماس والعصبية ، وسواكن القومية والوطنية . وكذلك نعلم أن « إسـخيلوس » قد ألف « الفُرس » فنالت من القلوب خير منال ، وإنما معناه أن هذه الموضوعات قد طرقت فنجحت نجاحاً مؤقتاً ثم لم تلبث أن نضأت حتى صدف عنها الجماهير نهائياً . والسرى ذلك يتبين للباحث عند ما يتصفح مسرحية « الفُرس » وهو أن المؤلف لى يرضى الفن المأساوى يرى نفسه مضطراً إلى مزاولة تعديلات هامة فى الحوادث التاريخية المعاصرة كأن يكسوها صور الأساطير التى يجهسها الشعب ويكلف بها ، فيهمـل بعض

الشخصيات الحية و يسند أدوارها مثلاً إلى الأشباح كما فعل إسخيلوس بإزاء شبح « دارا » وكأن يتغاضى عن الحوادث الواقعية الهامة ، ليحل محلها لوحة خيالية بسيطة ، وهنا يلجأ الشاعر إلى هجر التاريخ والتعلق بأذيال الأقايصيص . وإذا كانت هذه هي النتيجة ، فما الذى يحمله على ترك أساطير معدة سائغة والتعلق لحظة بتاريخ لا يلبث أن ينصرف عنه بحكم الفن ، ليعود من جديد إلى تلك الأساطير التى قد صد عنها آثفا .

أما النوع الرابع فهو الموضوعات المبكرة من أساسها ، وقد حدثنا أرسطو أن هذا اللون من الموضوعات قد وجد فى المسرح الهيلينى كمأساة « أنتوس » للشاعر « أجاثون » ولكنه لم ينجح فيه بوجه عام ، إذ انصرف عنه النظارة وفضلوا عليه موضوعاتهم البطولية المحببة إلى نفوسهم ، وهذا كله يدل على أن عاطفة التعلق بالآباء والأجداد كانت هى العاطفة الأولى التى تملك القلب الهيلينى وتفوق فى الاستيلاء عليه كل عاطفة أخرى من غير استثناء .

على أن المؤلفين لم يكونوا يقبلون كل الأقايصيص القديمة ليتخذوا منها على علاتها موضوعات مآسيهم من غير نقد ولا تمحيص ، وإنما كانوا ينظرون فيها بعناية ودقة ، فيستبعدون منها كل مواطن المزاح والهزؤ والإسفاف ، ولا يستمدون مسرحياتهم إلا من المواضع الجدية الخالصة . ولهذا عرف أرسطو المأساة بأنها « هى الفاجعة الجدية » . ولم يكن مبعث هذا التشديد عندهم فى فصل الجد من الهزل هو الدين ، كلا ، فإن الدين كان يبيح الفواجع الساتيروسية والمهازل ، وإنما مآتاه هو سلامة الذوق وفهم الجمال الصحيح على حقيقته وإدراكهم منذ أول عهدهم بالأدب أن انسجام أجزاء أى شئ هو الشرط الجوهرى الأول لتحقيق جماله ، وأن مزج الجد بالهزل هو نوع من الدمامة البغيضة .

وأكثر من هذا أن الأقايصيص المأساوية القديمة لم تكن كلها صالحة فى نظر شعراء عهد الإزهار ، لاتخاذها موضوعات لمآسيهم ، كلا ، فقد كان هذا القبول بلا تفريق بين الدرجات شائعاً فى المبدأ ، ولكن المؤلفين لم يلبثوا أن جعلوا يفرقون بين الغث والسمين ، والضعيف والقوى ، فينبذون الأول ويقتصرون على الاستمداد من الثانى ، وقد نجم عن هذا

أن تعلقوا ببعض الأسر البطولية أكثر من تعلقهم ببعض الآخر لقوة العنصر المأساوى فى الأولى وضعفه فى الأخيرة .

كانت الأمة الهيلينية تحب أن تشاهد فى المأسى ما يمكن أن يدعى بخصائص التمثيل كالعارف الفجائى وسوء التفاهم الطويل ، ونزاع الأبناء مع والديهم ، والإخوة مع إخوتهم ، أو الأزواج مع زوجاتهم وما شاكل ذلك مما يثير العواطف والأحاسيس . ولهذا كان الفرع والإشفاق قطب رحى المأساة ومحركها الأساسى ، وقد نجم عن ذلك أن ضاق نطاق الموضوعات الصالحة المشتملة على هذه المميزات التى صرح أرسطو بأنها أساس الفن المأساوى الحقيقى .

٢ - أجزاء المأساة المختلفة

رأينا فيما تقدم أن العنصر الأول للمأساة لم يكن مشتملاً على أى عمل ، وبالتالى كان كله غناء ، وأن العمل وما يقتضيه من شرح أو تبرير أو حوار لم يتكون فى المأساة إلا ببطء ، وفى أول الأمر لم تكن مهمة العمل فى المفاجعة إلا المساهمة فى إنماء الشعر الغنائى بإيجاد الأغانى الناشئة من الهوى أو من الألم ، وقد اقتضى هذا أن تكون المأساة قسمين أولهما يتلى ، وثانيهما يُفَنَّى ، وأن تكون غاية الأول هى إيضاح الثانى وتبريره . ولا ريب أن هذا معناه أن القسم الغنائى كان فى المبدأ أهم وأطول من القسم التحدّثى الذى لم يكن إلا وسيلة ، بيد أنه عند ما أخذ الميل إلى التعقل والنقاش ينمو ويذيع فى البيئات الأدبية انعطفت الرغبات إلى تقديم الحوار والعناية به شيئاً فشيئاً حتى انتهى الأمر بانعكاس الآية وبجعل المرتبة الأولى فى المأساة للحديث .

وأياً ما كان ، فإن هذين القسمين : التحدّثى والغنائى اللذين لا تعدوها المأساة يتألفان من الأجزاء التفصيلية التالية : (١) البرولوجوس « Prologos » أى الاستهلال ، وهو - حسب تعريف أرسطو - الجزء الذى يسبق ظهور الجوقة على المسرح . ويرى النقاد المحدثون أن هذا الجزء لا بد أن يكون غير موجود فى المأساة البدائية التى كانت الجوقة فيها

كل شيء تقريباً . ومن آيات ذلك أن المأساتين اللتين هما أقدم مآسى إسخيولوس خاليتان من هذا الاستهلال ، وعلى أى حال هو يؤلف منظراً أو طائفة من المناظر ، وغايته هو أن يقف النظارة على موضوع المأساة قبل قدوم الجوقة ، وكانت الصورة الحوارية هي الغالبة فيه وإن كان أحياناً قد يؤدى بالحديث المنفرد . (٢) حوادث المأساة ، إيبيسديون ، « Epeisodion » وهي مجموعات الوقائع الهامة ، وتنحصر كل واحدة منها بين أغنيتين من أغاني الجوقة ، وهي توضح ما تحتويه المأساة من أعمال ، وتقسمه وتبرز ما بين أجزائه من فوارق ، وكل منها تشتمل على عدة مناظر متجانسة منسجمة ، ويمكن أن تؤدى بصورة حوار تحدثى أو حوار غنائى فيما بين الممثلين أو بينهم وبين الجوقة كما يمكن أن ينطق بها ممثل منفرد .

ومما يسترعى انتباه النقاد المحدثين في هذا الصدد هو أن الهيلين الذين كانوا يفتنون بالتوازن ، ويكلفون بالانسجام ، لم يراعوا هذا في « الإيبيسديون » فجاء بعضها مفرطاً في القصر بقدر ما كان البعض الآخر مغالياً في الطول . ومثال ذلك أن « الإيبيسديون » الأول في مأساة « الفرس » لإسخيولوس أربعمائة وستة وسبعون بيتاً ، على حين أن الثانى أربعة وثلاثون فقط ، ولكن لعل المؤلفين كانوا يضحون بهذا الانسجام في سبيل أن تظهر مسرحياتهم أقرب إلى الطبيعة ، وأبعد عن التكلف والتعمل ، وليس هذا بالشىء الهين أو اليسير . أما عدد هذه الحوادث في كل مأساة فلم يكن محدداً ولا معيناً ، وإنما كان الشاعر فيه حراً طليقاً من كل قيد ، ففي عهد إسخيولوس كان عددها أربعاً ، ولكننا نجدها في مآسى « سوفوكليس » حيناً أربعاً ، وطوراً خمساً ، وتارة ستاً . أما أوريبيديس فقد قصرها في أكثر مسرحياته على خمس ، وعلى كل حال ، فإن المجموعة الأخيرة من هذه الحوادث تدعى : « إكسودوس » « Exodos » وهي الخاتمة .

أما الأغنيتان اللتان أسلفنا أن الجوقة تفصل بهما بين كل اثنتين من « الإيبيسديون » فتدعى أولاهما « پارودوس » « Parodos » أو أغنية الدخول ، وتغنيها الجوقة عند

ظهورها على المسرح ، ويمكن أن تكون طويلة جداً كما يمكن أن تكون حوارية في صورة أغنية ، والباقيات من أغاني الجوقة بعد « البارودوس » تدعى : « إستازيما » Stasima .

بقي الآن أن نشير إلى أنه لا يدري أحد متى حدث تقسيم كل مأساة إلى خمسة فصول ، وترتيبها على النحو الذي نشاهده الآن ، وإنما كل الذي نعرفه هو أن هذا التقسيم كان في عهد الرومان قد استقر وثبت ، وأن هورسيوس يتحدث عنه حديثه عن الأمور السائدة المستقرة الدعائم . ولا ريب أن المتأخرين الذين ابتدعوه قد قصدوا به - إلى جانب التنظيم - التحايل على إيجاد فترات فراغ بين كل فصلين يتمكن فيها الممثلون من استعادة قواهم أو تبديل ملابسهم .

٣ - صور الأساليب المأساوية

رأينا آنفاً أن الجوقة والممثلين يستعملون لتأدية معاني المأساة وتصوير حوادثها تارة الغناء ، وتارة الحديث الطبيعي المألوف . ولا ريب أن لكل قسم من هذين القسمين أسلوبه أو أساليبه الخاصة به والتي نشأت من طبيعة عنصره ومن ظروف تكوينه والتطورات التي مرت به ، وأن هذه الأساليب تميزه عن قسميه تمييزاً فنياً أساسياً .

فأما القسم الغنائي فقد استمد عناصره من أنواع الأغاني البدائية التي مررنا بها حين عرضنا للعصر الدرياني ، ولكنه لم يتقيد بصورها الضيقة ولم يحصره المؤلفون في إطاراتها المحدودة ، وإنما هو يأخذ من كل واحد منها ما يلائمه ، أو قل : ما ينسجم مع موضوعه المأساوي وييسر له مهمة تصوير الفاجعة على أتم وجه .

وأما الحديث على اختلاف ألوانه ، فقد استمدته المأساة منذ أول عهدها بالوجود من الشعر الينبوسي الذي أبنا في الجزء الثاني من هذا الكتاب أنه كان يستعمل في الهجاء . والسبب الذي حمل المأساويين على اللجوء إليه هو ما اشتمل عليه من حيوية وصلابة ، وقوة مغالبة ، ومقدرة على تأدية معاني الفواجع التي تهز الأفتدة وتأسر النفوس . ولما كانت

هذه الخصائص تجعله صالحاً للرواية في وصفها وتصويرها ، وللحوار في دفاعه وتبريره ، فقد تمشى في أكثر أوردة المأساة وشرائنها ، مؤدياً كل هذه المهامات خير أداء . فأما الرواية فقد تكون قصة عادية بسيطة كقصص الرسل التي تعيد أساليبها الفخمة إلى النفوس ذكريات القصائد الحماسية الأولى ، والتي كانت الجماهير تستمع إليها في شغف ، وتعيدها كل انتباهها ، وقد تكون تصويراً لهوى ، أو شرحاً لعاطفة ، وقد تكون كذلك تبريراً لموقف أحد أشخاص المأساة أو دفاعاً عنه ، وهذا النوع الأخير يوجد على الأخص في مآسى « سوفكليس » و « أوريبيديس » وهو يدل دلالة قاطعة على أن الجدل إذ ذاك كان قد أخذ يقف على قدميه في إفريقيا ، ويشغل مكانه في العالم العقلى .

وأما الحوار فقد كان في أكثر المواقف يبدو في صورة حية حادة تصلح لأن تكون مرآة لنشاط العقل الهيلينى وقدرته على القفز السريع ، وهو يمتاز بروح المطارحة التي يتبادل فيها المتحاوران الإجابات بيتاً بيت ، ومقطوعة بمقطوعة على نحو ما يفعل المتحاربان في معمة القتال ، وهما أثناء حوارهما بصوران الألم والغضب ، والقلق والحزن ، والشقاق والمشاجرة ، وما شاكل ذلك من ألوان الحياة .

وأياً ما كان من شأن هذين النوعين واختلاف عنصريهما وصورهما فإن اللهجة التي ألفها هما هي اللهجة الأتيكية وإن كانا كلاهما قد استعارا النعوت المشوقة من المنتجات البينانية كما امتاز القسم الغنائى وحده بالانصباع بلون اللهجة الدريانية وإن كان ذلك في خفة لا يلحظها إلا الأدقاء .

٤ — قاعدة الوحدات الثلاث

الآن وبعد أن رأينا موضوع المأساة ، ومظهرها الخارجى ، والصور الفنية التي تصاغ فيها ، تحدئية كانت أو غنائية ، ينبغى أن نلم بالقاعدة الضرورية التي كان الشعراء يخضعون لها في تأليف مآسيهم ، وهى قاعدة الوحدات الثلاث : وحدة العمل ، ووحدة الزمان ، ووحدة المكان . وإليك التفصيل :

(١) تعتبر وحدة العمل أهم الوحدات الثلاث التي وردت في قاعدة المأساة وأشدّها ضرورية ، وذلك لأن الفاجعة البدائية لم تكن تشتمل إلا على حالة واحدة بسيطة كان المؤلف يبدئها في كل ما تحتمله طبيعتها من مظاهر وصور لعله ينال أقصى قدر ممكن من رضى النظارة وإعجابها ، فإذا انتهى من تقليب هذه المظاهر على جميع وجوهها ، وفرغ من عرض كل ألوانها عدّت المأساة منتهية . ولقد كان إسخيلوس هو أول الشعراء الذين أدخلوا في فن المآسى ما يمكن أن يسمى بالعمل حقاً عند ما صوّر لنا إرادة الآلهة في مسرحياته تققاد أحداثها نحو غاية معينة . ولما جاء « سوفوكليس » أضاف الإرادة الإنسانية إلى الإرادة الإلهية ، بل منحها الصف الأول في مآسيه ، وهنا تعقدت الحالة أيما تعقداً ، إذ ألقي النظارة أنفسهم أمام إرادتين متواجهتين أولاهما غامضة صبورة متأنية في تصرفاتها ، قادرة على تنفيذ ما تحبه ، وهى الإرادة الإلهية . وثانيتهما عجولة ملحة متعلقة بالأوهام ، ضعيفة رغم حرارتها وحاسها ، وهى الإرادة البشرية . ومن هذه المواجهة بين الإرادتين تتدفق سيول المد والجزر بين تقدير الإنسان ، وتدير الملاء الأعلى ، فنشاهد الأول عند ما يكشف له أحد الكهنة حجب الغيب يحاول أن يسلك جميع السبل للفرار من الكوارث التى تنتظره ، ولكن هذه المحاولات تذهب سدى وتضيع عبثاً « ويقدرّون فتضحك الأقدار » . وليس هناك لوحة بدا فيها فرار الإنسان من القدر ثم إعادة الآلهة إياه إلى أحابيله ، رقدفها به إلى قاع هُوّته كلوحة « أوديبوس ملكا » .

أصبح المؤلفون والنقاد والنظارة يهتمون لهذا الموقف الذى يتغير فيه تيار الحوادث في المأساة فيسلك بإرادة الآلهة سبيلاً أخرى غير التى رسمها له الإنسان ، فالمؤلفون يعنون بتزيينه وإبرازه في صورة ساحرة ، والنقاد يقدرّون ما بذل فيه من جهد ، وعُوْنَى من مشقة ، والنظارة تحفّق عنده قلوبهم ، وتهتزله أحاسيسهم . ولقد بلغت لديهم هذه العناية به حدّاً حملهم على وضع اسم خاص لتلك اللحظة العظمى التى يغير فيها تيار العمل مجراه ، وهو « بيريبتيّا » « Peripeteia » كما ينبئنا أرسطو . ولقد اعتبر حكم استاچيرا هذه الـ بيريبتيّا نقطة أساسية في المأساة تشطرها إلى شطرين يدعى أولهما ، وهو ما قبلها ، بالرابطة

أو العقدة ، ويدعى ثانيها ، وهو ما بعدها ، بالحل أو النهاية . ولقد كانت هذه النهاية أيضاً شديدة الأثر في النفوس إلى حد بعيد ، لأنها كانت كثيراً ما تحتفظ بالمناظر التي تهز شعاب القلوب ، وتملك شغافها ، وهنا وبمناسبة الحديث عن النهاية ينبغي أن ننوه بأن المأسى الهيلينية على اختلاف نزعاتها ، وتباين عهودها لم تكن تحتوى ألبتة على منظر القتل أو الانتحار فوق المسرح ، ولسكن ذلك لم يكن مبعثه الارتياح من منظر الجريمة ، أو استهجان إراقة الدماء أمام النظارة ، كلا ، فإن هناك مناظر كثيرة قد اشتملت على ما هو كالتقتل أو أشد إزعاجاً كمنظر « أجاثيه » التي تظهر على المسرح قابضة على رأس ابنها بعد أن اجتثته من فوق عنقه ، أو منظر « أوديبوس » الذي يبدو أمام النظارة على أثر فقته عينيه بيديه وما شا كل ذلك وإنما السبب الذي منعهم من اقتراف جرائم القتل فوق المسرح هو أنه كان موضعاً مقدساً ، فكان من الطبيعي ألا يلوث بإراقة الدماء .

لا جرم أن هذا العمل الذي رأينا كيف نشأ في المأساة وترعرع يتطلب كثيراً من التنوع ليتمكن السير في الفاجعة إلى نهايتها ، وليتيسر الانتقال من حالة إلى حالة ، وبالتالي من منظر إلى منظر حتى لا يمل النظارة ولا يسأموا ، ولكن هذا التنوع الضروري لوجودها ذاته ينبغي ألا يخرج بها عن الوحدة التي عدها الهيلين منذ أول عهدهم بالفن التمثيلي جوهرية ، بل ضرورية . ولا بد أن يكون السبب الأساسي في حرصهم على الوحدة هو أن المأساة في عنصرها الأول لم تكن أكثر من أنها قصة بسيطة لحادث واحد ، فلم يكن من الممكن أن ينبذ الهيلين هذا المبدأ فيخرجوا بها عن وحدتها ، وهي عين وجودها . ولهذا كانت تلك الوحدة في مبدأ التمثيل أكثر ظهوراً وأشد سطوعاً منها فيما بعد ، بل كانت قاضية على التنوع قضاء مبرماً ، ولكن عند ما أخذ الميل يتجه إلى التخلص قليلاً من قيد الانحصار ، جعل التنوع يجاهد ضد هذه الوحدة وقد تحرر بعض الشيء من إطارها الخائق ، وبدأ ذلك منذ أول عهد الإزهار في مأسى « إسكيلوس » .

بيد أن هذا الجهاد لم يكن في أي يوم يرمى إلى الانقلاط التام من هذه التقاليد ، وإنما كان يبنى تلطيفها بقدر المستطاع مع الاحتفاظ بالاذعان لمبدئها العام . ولهذا سطع فن

« سوفكليس » و « أوربيديس » في التوفيق بين المبدأ التقليدي القديم والتطور الحديث فاحتفظ كل منهما في مآسيه بعمل جوهرى يرافق الأعمال الثانوية في مختلف مناظر المسرحية ولكنه لا يمتزج بها امتزاجا يفقده شخصيته . وفوق ذلك فإنه هو الذى يسودها من مبدئها إلى نهايتها ، فضمن بهذه المهارة الوحدة إلى أبعد حدودها ، والتنوع بأجلى مظاهره . ولا ريب أن هذه مهمة شاقة عسيرة المنال لا تيسر إلا لذوى المواهب النادرة . ومن آيات ذلك أن الشعراء الثانويين في عصر الإزهار قد حاولوا إرضاء تيار التنوع ، فخلطوا الأعمال ، وتخطوا في الحوادث ، ففقدوا وحدة العمل فقدا تاما . وبهذا هوت مآسيهم إلى الصفوف الدنيا الخفيفة الوزن في عالم التأليف .

(٢) أما وحدة الزمان فهي بسيطة هيئة في صورتها ، معقدة شاقة في تحقيقها . ومجملها أن حوادث المأساة من أولها إلى آخرها يجب أن تتتابع في يوم واحد . ولا ريب أن هذا الشرط يبعد بالمأساة عن ملاءمة طبائع الأشياء ، ويلجئ الشاعر إلى التكلف الذى كثيراً ما يحقق لصعوبة مهمته . ولهذا كان المؤلفون يحترمون هذه الوحدة على المسرح ويمجرون كثيراً من حوادث مآسيهم بعيداً عن التمثيل ، أو يبدؤونها قبل ذلك في الخارج بزمن ثم يختتمونها في ذلك اليوم المحدد ، وقد تكررت هذه الظاهرة على الأخص في مسرحيات : « الضارعات » و « الفرس » و « أجاثون » لإسخيلوس ، وهذا معناه أن احترام هذه الوحدة كان مظهراً مصنوعاً أكثر منه حقيقة جدية واقعية .

(٣) أما وحدة المكان فمجملها أن جميع أحداث المسرحية تقع في مكان واحد لا يتغير وهي كسالفها عسيرة التحقق ، لأن طبيعة الحياة الخالية من العمل تقتضى أن يتنقل الناس فتصادفهم الحوادث حيث يتنقلون ، وأن تقيدهم بمكان معين ضرب من العدوان على الواقع البسيط ، ولو أنه كان من الممكن التحايل على التخلص من هذه الوحدة كما حدث بإزاء وحدة الزمان لكان الأمر ، لأن محاولة الانفلات هنا توقع المؤلف في فخ مخالفة الفن كما حدث لإسخيلوس في مأساة « حاملات القرايين » حيث اضطره الخضوع لوحدة المكان (م . هـ — الأدب الهليني — ثالث)

الى جعل قبر « أجاممنون » بجوار القصر . ولا شك أن هذه مخالفة للفن يترتب عليها أن يرى من فى القصر « إيلكترا » وشقيقها « أورستيس » ويسمعوا حديثهما ، وهما يتآمران على والدتهما وعشيقها . ولو أن « إسكيلوس » كان قد قدم إرضاء الفن على إرضاء وحدة المكان ، لجعل القبر بعيدا عن القصر حتى يتآمر الشقيقان فى عزلة وهدوء .

على أن وحدة المكان لها على المأساة الهيلينية آثار لا تجحد ، أهمها أنهاهى التى أتاحت الفرصة لورود كثير من الحوادث الهامة والأنباء الخطيرة عن طريق الرسل الذين يظهرون على المسرح مزودين بما لا يستطيع الممثلون أن يقوموا به ، ولا يتيسر للنظارة أن يشاهدوه لوقوعه فى أمكنة نائية . وفوق ذلك فإن هؤلاء الرسل يصوغون أنباءهم فى خطب طويلة ساحرة ، أو فى محاورات دقيقة أخاذة ، لها قيمتها ومنزلتها فى المأساة .

وأخيرا ينبغى أن نشير هنا إلى أن المكان المتبقى لتتابع حوادث المسرحية الهيلينية هو دائما مكان محايد صالح لكل ما يجرى فيه من أعمال ، وهو إلى جانب ذلك يسمح لمثلئ أشخاص المأساة بتأدية أدوارهم على حالة تبلغ من الحسن حدا بعيدا فى أكثر الأحيان .

(و) أشخاص المأساة

١ - عن طريق الجوقة

رأينا فيما أسلفنا أن أهمية الجوقة كانت قد أخذت تضعف ، وأن مرتبتها قد تركت أوليتها القديمة إلى ثانوية مطردة الاضمحلال ، وأن عددها قد جعل يقل على مر الزمن حتى بلغ ربع ما كان عليه فى القديم ، وأنها قد فقدت لونين من ألوان دورها ، وأن الممثلين قد ورثوا كثيرا من مجدها البدائى ، ولكننا إذا تصفحنا كتب الناقدين الأساسيين اللذين تناولوا بالبحث والتحليل منتجات تلك العمود ، وهما : « أرسطو » و « هورشيوس » ألفينا أن أولها يصور الجوقة فى صورة طائفة من النظارة ، كل ما تمتاز به عنها هو فى أغلب الأحيان شئ من التعليق أو الاستحسان أو الاستهجان ، ولا تسكاد تقوم فى المأساة بدور جدى ،

ووجدنا الناقد الثاني يعترف لها بمنزلة أولية هامة ، ويضعها في صف الممثلين الأساسيين الذين يؤدون في المسرحية عملا لا بد منه . ولا شك أن منشأ هذا الاختلاف بينهما هو أن هورسيوس قد اعتمد في بحثه على الفكرة القديمة التي سجلت المنزلة العظمى البدائية التي كانت الجوقة تستمتع بها قبل أن يعدو الزمن على سلطانها أما أرسطو فقد اعتمد على الفكرة التي جلبها التطور ومنحها الصدارة في عصر الإزهار ، وظلت سائدة إلى زمنه . وبهذا يكون كل منهما على حق فيما كتبه من وجه دون آخر .

ومهما يكن من الأمر فإن للجوقة خصائص تميزها عن غيرها ، منها أن الأشخاص الذين تقوم بأدوارهم في المأساة هم في العموم من طبقة اجتماعية دنيا إلى جانب الطبقة الأخرى التي يقوم بدورها الممثلون إذا استثنينا بعض المآسي كمآساة « المحسنات » و « الضارعات » لإسخيولوس مثلا ، فإن الجوقة تقوم في الأولى بدور الإلهات ، وفي الثانية بدور الأميرات . ومنها أن أعضاءها في أغلب الأحيان حذرون محتاطون تحمل عباراتهم معاني الاحترام لمن يخاطبونهم ، ولكن هذا ليس معناه أنهم حكماء أو بعيدو النظر ، كلا فقد كانوا كثيرا ما ينخدعون بأوهام الجماهير فيتسرعون في أحكامهم ، ويندفعون إلى التحمس أو إلى اليأس ، ومع ذلك فهم ليسوا من الجماهير المفرطة في المخرج وإنما هم أقل منها تحبطا وهوى ووحشية . ومنها كذلك أن الفئة التي تمثلها الجوقة تتجه إلى الآلهة أتجاهها فطريا يفوق أتجاه الأبطال إليهم وتتطلع إلى معونة السماء تطلعا يثبت أنها وسط بين الأبطال والجماهير . على أن هذه الفئة لم تكن معينة بقاعدة خاصة أو مختارة دائما من بيئة محددة ، وإنما كانت بوجه عام حاشية تابعة لأحد الأشخاص الذين يقوم الممثلون بأدوارهم . ولما كان هؤلاء حينما أساسيين ، وحينما آخر ثانويين ، فقد لزم أن تتبعهم حواشيهم صعودا وهبوطا ، وهذا يقتضي أن تسلك الجوقات أيضا نفس السبل التي سلكتها تلك الحواشي . ولهذا كانت تتغير تبعا لظروف المأساة ، فهي مثلا في « حاملات القرايين » ل « إسخيولوس » مؤلفة من صواحب « إيلكترا » ، وهي في « أياس » ل « سوفوكليس » مؤلفة من جنود هذا البطل ومواطنيه ، ولكنها في « أنتيجونا » لهذا الشاعر الأخير مكونة من شيوخ ، هم من حاشية « كريون » وهو ثانوي

في المسرحية ، ومن أجل ذلك أسند دوره إلى ممثل من الطبقة الثالثة ، وقصارى القول إن مرجع الانتقال والتنظيم في الجوقات كان هو الملامة التي تحقق الانسجام بين الجوقة والأشخاص الذين ساهموا في المأساة تحقيقا يكفل جمالها وبلوغها أعظم درجة من التأثير في النفوس .

٢ - عن طريق الممثلين

لما كانت موضوعات المآسى مستمدة من الأقايص الأسطورية ، ولما كان أعظم هذه الأقايص نجاحا في المسرح الهيلينى هو الجانب البطولى ، فقد كان من الطبع أن يكون أكثر أشخاص تلك المآسى من الأبطال ، ولكن ينبغى ألا يغيب عن الأذهان أن أولئك الأبطال - وإن كانوا هم أنفسهم أبطال العصر الحماسى - ليسوا كما صورهم « هوميروس » ومن نحائهم من شعراء الملاحم والدوائر يستمتعون بقوى غير طبيعية أو يقومون بأفعال تفوق الحدود البشرية إذا استثنينا « هيركليس » فإنه هو الذى ظل يبدو فى المآسى بصورته البدائية التى رسمها شعراء العصرين : الإينيانى والدرىانى ، وإنما هؤلاء الأبطال لا يزيدون فى هذه المسرحيات عن أنهم فرسان شجعان ، وأنهم نماذج فى الشهامة والرفعة وكثير من الحماد الخلقية الأخرى ، وإن خططهم فى الحياة وأساليبهم فى المعاملات ، وعباراتهم ومظاهرهم الخارجية تفيض كلها بالفخامة والجلال اللذين كان الشعب الهيلينى يتمثلهما فى ملوكه الغابرين . وكذلك لم يكونوا ينشغلون أقل انشغال بسفساف الأمور وصغائر الشؤون ولا يفكرون كما تفكر الجماهير ، أو يتكلمون كما تتكلم .

ولكن هؤلاء الأبطال الممتازين لم يكونوا هم الذين يشغلون وحدهم تلك المآسى ، وإنما كانوا محوطين ومتبوعين بطوائف مختلفة من الأصدقاء والمستشارين والحواشى والجنود والخدم ، وقد عرف الشعراء الفروق العظيمة ، والأبوان الشاسعة بين كل هذه الطوائف معرفة دقيقة ، ورسموا كل طائفة منها فى الصورة الملتزمة مع طبيعتها ، ولم تقف عنايتهم بالنف عند هذا الحد ، بل إنهم لاحظوا ما هو أدق من ذلك ، فلم يُسووا بين الخادم فى المأساة ونظيره فى المهزلة حيث صوروا لنا الأول حتى فى أشد حالات السذاجة التى تحملها على الثثرة

بملا ينبغي التصريح به لا يزيد عن كونه يبتسم ابتسامة خفيفة . ولا شك أن المؤلفين الأدقاء كانوا يقصدون بهذا أن يشيروا إلى أن أولئك الخدم - لطول عشتهم مع سادتهم العظاء - قد تأثروا بهم ، وطُبعوا بطابعهم بالقدر الذى تسمح به عقلياتهم وتكويناتهم الفطرية ، فأصبح أكثرهم سذاجة لا يسف فى ضحكهم ومزاحهم كما تفعل السوق . ومن أهم هذه الطبقات الثانوية التى برزت فى المآسى المربون والرسل والمرضعات . فأما المربون فلم يظهروا فى المسرح الهيلينى إلا بعد « إسكيلوس » وهم يمتازون بقوة الجانب الخلقى فى نفوسهم ، وبالحب العميق لتلاميذهم ، وببذل أقصى ما فى وسعهم لنصحهم وإرشادهم . ومن الأمثلة الناطقة بذلك مربي « أورستيس » فى مأساة « إيلكترا » لـ « سوفكليس » . وأما الرسل فهم - منذ البدء - فى المأساة الهيلينية ولا يستطيع الأبطال الأساسيون الاستغناء عنهم ، بل قل : إن المأساة نفسها لا تستطيع أن تحقق وحدتى الزمان والمكان إلا عن طريق أولئك الرسل ، إذ هم الذين يصلون حاضرهما بماضيها ، كما يربطون عالم الداخل فيها بعالم الخارج . على أن هؤلاء الرسل لم يكن لهم خصائص معينة تميزهم عن غيرهم ، وإنما تظل شخصياتهم خافتة ، بل منعدمة ، لأن مهمتهم لا تتعدى بسط الرسالة التى أتوا بها وإبانة قيمتها والدفاع عنها إذا اقتضى المجال ، وهذا كله لا يتطلب إبراز الشخصية ، لاسيما وأن أولئك الرسل لم يكونوا يحاولون أن يلفتوا الأنظار إلى أنفسهم ، وإنما إلى صاحب الرسالة ذاته . وأما المرضعات فقد وجدت فى المآسى أيضاً منذ البدء ، ولكن أهميتهن لم تعظم حقاً إلا فى عهد « أوريبيديس » . والسرفى هذا هو أن الديمكراتية فى ذلك العهد كانت قد قويت وعظم سلطانها ، وإذا كانت المرضعات من عامة الشعب ، فقد كان من الطبيعى أن يمنح المؤلفون أدوارها شيئاً من الأهمية ، ليرضوا الجماهير . وقد بدا هذا الميل بجلاء فى دور مرضعة « فندرا » فى مأساة « هيبوليت » .

٤

يبد أن هذا الذوق كان - ككل أذواق الديمكراتية المسفة - شؤماً على المسرح المأساوى الهيلينى ، إذ أن إدخال عنصر المرضعات وما إليه من عناصر الصعلكة التى لم تهذب منذ الصغر بالعبارة الطويلة كما تهذب التابعون والخدم قد نجم عنه أن انحطت

وتنمضى هذه المآسى حارسة له ستطرد لتساب له ميرا الى
تنته الى فقد من انهارت الى له راضية من كفية بهز

المأساة عن منزلتها المحتشمة المتحفظة التي لم تكن تكاد تتعدى الابتسامة الوقورة المتثاقلة ، فجعلت تنزل إلى القهقهة التي هي من خصائص الطبقات الدنيا . وبهذا أخذت الهوة التي كانت تفصل بينها وبين المهزلة تضيق شيئاً فشيئاً حتى اقتربت منها رغم تباعدهما القديم .

٣ — أثر المأساة

ليس من الغريب المدهش أن يكون لهذه المنتجات الأدبية الراقية التي هي خلاصة آداب العصور القديمة ، أو بعبارة أدق : هي الصفوة المنتقاة من أحاسنها تلك الأهمية الخلقية المحترمة ، وذلك الأثر الجليل لا في تربية الشعب الهيليني وحده ، بل في تهذيب العالمين : القديم والحديث كليهما . ولقد ظفرت بهذه المسكنة ، لأنها لم تكن محصورة خاصة بأمة معينة ، وإنما كانت عالمية يستطيع كل شعب مهما اختلفت ميوله ، وتباعدت نزعاته أن يجد بين طياتها ما ينفع غلته ، ويحقق بغيته ، ويصور عواطفه ، ويرسم أحاسيسه ، ويتحدث بلغة قلبه ، ويعبر عن خوالج نفسه ، وما ذلك إلا لأنها آداب إنسانية لا هيلينية .

يمتاز هذا الأدب بأنه يأسر الأفئدة بما فيه من العواطف الرقيقة الراقية ، ويشوق العقول بما يحتويه من قديم الأفكار وحديثها ، ويفتن الأخیلة بما يشتمل عليه من مناظر الحياة الإنسانية في أبهى صورها وأعظمها نبلا وجلالا ، ويسحر الأبصار والأسماع بما يلم به من مظاهر وأزياء ، وحركات وإشارات ، ولهجات ونغمات ، والذي زاد من قوته ، وضاعف من فخامته ، ومكّن من أثره ، هو صوغه في أساليبه الفخمة ، وعباراتة العالية ، وجمله الضخمة ، وإحاطته بالهيتين الدينية والاجتماعية ، والاستعداد الرسمي الذي كان يشغل الدولة ويهزأسر الأشراف فيها ، ويقوم مجلس شيوخها ويقعده ، إلى غير ذلك مما يحدث في النفوس انفعالات عظيمة ، ويدفع العقول إلى النشاط في التفكير . وإذا ، فالمسرح هو الذي ربط بين ماضى إغريقيا الأسطوري ، وحاضرها الحقيقي ، وهو الذي حول أقاصيصها الخرافية إلى دروس حية ناطقة تغدو أمام النظارة وتروح ، وترضى وتغضب ، وتستحسن وتستهجن ، وتبسم وتبجهم ، وتحب وتبغض ، وتمنح وتحرم ، وتتوسل وتأمّر ، وتستعطف وتهدد ، وتعد وتوعد ، وبالإجمال تسلك كل سبل الحياة الاجتماعية ، والمسرح هو اللوحة الصادقة التي حفظت

للأحفاد كرامة الأجداد ، وحملت الأبناء على محاكاة عظمة الآباء ، ودفعت الأرض إلى النظر نحو السماء ، وهو الذى هياً للألسنة سبيل التعبير عما يجيش فى النفوس ، ويحتمل فى الصدور ، وتحلق به الأخيلة ، وتضيق به الأذهان . وأخيراً هو المدرسة الخلقية والاجتماعية بأدق معانيها ، لأن أهم المشكلات الإنسانية كالبطولة والحرية ، والحظ والكبرياء ، والعظمة والعزة ، والكرامة والهيبة ، والحب والهوى ، والبغض والطمع والانتقام . كل هذه المعضلات وما يحوطها من ظلمة وتمقيد ، وما يكتنفها من لذة وألم ، وسرور وانزعاج ، قد ألقي عليها المسرح الهيلينى جانباً من النور ، أقل ما يقال فى شأنه هو أنه عود الجمهور الأثينى على مزاوله التفكير فى هذه النواحي العظمى من الحياة ، ووضعها على بساط البحث بهيئة قوية لم يكن فى وسع الحياة اليومية العادية أن تقدم إليه مثلها .

على أن المأساة الهيلينية - رغم كل هذه المزايا الجليلة - قد هوجمت فى العصر القديم مهاجمات عنيفة من جانب المسرحيين الهزليين والفلاسفة ، نعم إن مهاجمة الأولين كانت شخصية أكثر منها موضوعية ، وبالتالى لم تكن هامة ولا جديرة بالخلود ، وسنعرض لها حين نتحدث عن المهازل فيما بعد . أما الفلاسفة - وعلى الأخص أفلاطون - فإن أهم ما كانوا يأخذونه على المأساة كما أخذوا ذلك على القصائد الحماسية ، هو أنها تصور الأبطال على طبيعتهم البشرية محوطين بأهوائهم وذرائلهم ، وتخبطاتهم وأعاساتهم ، وهذا لا يتفق مع ما يبتغونه من أدب مثالى يهذب النفوس ويسمو بالعقول ، ويربى النشء ويعدده للحياة الفلسفية .

ويلقى الأستاذ كروازيه على هذا النقد بأن ذلك الجانب الذى هوجمت منه المأساة هو عينه الذى جعلها فى رأيه قينة بالإعجاب من الوجهة الخلقية ذاتها ، إذ لما كان بنو الإنسان قد قضى عليهم فى الحياة بالمعارك والمصاعب ، والشدائد والعقبات ، فكذلك فى هذه الحياة نفسها يجدون الدروس التى هم فى حاجة إليها . وفن كبار الشعراء هو الذى يحبب إليهم ما يرتفع بهم ولو أنه يظهرهم على ما يهينهم .

أما نحن فنرى أن لكل من الفريقين وجهة نظر خاصة ، فأفلاطون كان يرتاع من منظر الرذيلة تبدو على المسرح في صورتها الدميعة المرعبة ، ويشفق على الأبرياء الأنقياء من الفتيان والفتيات أن يتعودوا النظر إليها فيألفوها ثم لا يلبثوا أن يحاولوا البحث عنها . والنقاد المحدثون يرون أن التهذيب عن طريق الروايات والمسارح أنجع وأسرع إثارة منه عن طريق المؤلفات الفلسفية الجافة . ولو أنعمنا النظر لألفينا أن الذى حمل أفلاطون على هذا التجنى على المآسى هو مبدؤه الفلسفى الذى يرى أن الخير فطرى والشر عارض ، وما دام الأمر كذلك ، فالمآسى هى التى تفتح أعين الشباب للرذيلة ، وتلك جناية عظمى ، ولكن لو أنه كان يعلم أن الطبيعة والوراثة والبيئة بأفرعها المختلفة هى التى تعرض بنى الإنسان لما يزاوونه من فضائل وورذائل ، ولو أنه تنبه إلى أن الجماهير لا تكترث بالتعاليم النظرية المجردة أكثراتها باللوحات المادية المرسومة أمامها ، وأن الذين يستفيدون من الدروس الفلسفية الفنية هم صفوة الأمم وعلية الشعوب ، وبالتالي هم الأقلية الضئيلة العدد ، لما حمل على المأساة هذه الحملة القاسية . على أننا - ونحن نبذى هذا رأى غير متقيدين بالأدب الهيلينى وحده - لا نُسند شرف التربية والتهذيب إلا إلى القصص التى يلح مؤلفوها إما على إبراز الرذيلة فى أشد المناظر دمامة وإزعاجاً للنفوس ، وإما على إبداء الفضيلة فى أرشق الصور وأروع المظاهر .