الفصل الأول

منشأ المأساة وتكونها وقوانينها

(١) العاطفة المأساوية قبل نشوء المأساة

إن أول الأنواع الأدبية الجديدة التى سطعت فى مبدأ العصر الأثينى هو الفاجعة بصورتيها المتعاقبتين وهما : المأساة والفاجعة الساتيروسية التى سنبينها فيما بعد . وإليك كيف ظهرت وترعرعت :

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

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

بيد أن هذه المناظر وتلك اللوحات لم تكن إلا طلائع تشير من بُعْد 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 » إلاه الخمر ، ففى 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 أتت 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 إلاه هذه الديانة متنوعة مشتملة على اللذة والألم ، والسرور والحزن ، والمرح والانقباض ، 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 بناحيتها المتألمة الحزينة المنقبضة تمس المأساة خاصة ، بل هى تمنحها الوجود والبروز إلى عالم النور .

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

« بَنْثِيوس » حفيد « كدموس » يتمرد على « ديونيسوس » ويأبى أن يؤدى اليه العبادة الواجبة فتمزقه والدته « أغاثيه » نفسها . وأخص ما تمتاز به هذه القصة هو عنف الهوى الذى ينحل من عقاله فلا يقف عند حد ، ولا يبالى 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 المآسى فى أرقى عهودها .

هناك منبع آخر خطير الأهمية فى نشأة المآسى ، 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 صِلاتهم بالآلهة الذين يهدونهم حيناً ، ويضلونهم حيناً آخر ، ويحمونهم تارة ، ويدفعونهم إلى التهلكة تارة أخرى . ومن هذه الأعياد القديمة التى قُدِّسَ فيها الأبطال عيد البطل « أدرَسْتوس » 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 سذاجة العامة إلى دقة الخاصة ، وأنها كانت بدون صورة ولا فن ، فأصبحت بفضل « الديثيرَمْبوس » « Dithyrambos » ذات صور فنية فاتنة كما سيجىء ذلك فى موضعه .

(ب) الديثيرَمْبوس وتطوراته

لم يكن بين الجوقات التى مررنا بها فى العصر الغنائى جوقة أشد شعبية من الجوقة الساتيروسية التى كانت عنصراً أساسياً فى أعياد «ديونيسوس» وكانت تدعى بـ«التراجوس» وهو التيس لقيامها بدور رفاق هذا الإلاه الذين كانوا فى مظاهرهم يشبهون التيس ، وكانت أناشيدها التى ترددها فى تلك الأعياد هى « الديثيرَمْبوس » الذى أسلفنا لك حين عرضنا لأنواع الشعر الموسيقى أن « أريون » الشاعر قد خطا به إلى الأمام فحوله إلى لون أدبى هام.

أما كيف كانت هذه الجوقات تقوم بإنشاد تلك الترانيم ، فقد كان على النحو التالى :

بدياً كان أحد القصاص الذين وهبوا خصوبة الأخيلة ، وفصاحة الألسنة ، يقوم بعرض آلام الإلاه « ديونيسوس » على الجماهير مستعملاً فى ذلك الترنم والإشارات ، فتردد الجوقة بعض عباراته ، أو مقطعاً آخر قد اتفق عليه من قبل ، وهذه المقاطع التى كانت الجوقات ترددها هى التى عنى بها حتى صارت عنصراً موسيقياً هامًا جعل ينمو ويرقى ويأخذ بمجامع قلوب النظارة حتى كان اللبنة الأولى الهامة فى بناء المأساة ، وإن كان أرسطو يحدثنا فى كتابه « الشعر » أن المأساة قد نبتت من « الديثيرَمْبوس » الذى ينشده القصَّاص ، لا مما ترددة الجوقة كما يرى أصحاب الرأى الأول . ومهما يكن من الأمر ، فإن نشأتها لم تعدُ هذه الجوقة الساتيروسية ورفيقها فى الترنم .

لم تع ذاكرة التاريخ بهيئة واضحة كيف تطور « الديثيرَمْبوس » حتى أصبح مأساة ، ولم يتعقبه على سلم ارتقائه تعقباً علمياً محدداً ، وإنما نظر إليه فى 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 العامى الماجن ، والتهافت الشعبى المستهتر اللذين كانا يبدوان فى سكر الممثلين والممثلات من كهنة ديونيسوس وكاهناته حين يظهرون ثملين مترنحين ،

وبأيديهم أغصان الكرم كشعار لاختصاص إلاههم ، ذلك المظهر الذى كان يختلط بعواطف الألم ، وأحاسيس الانقباض ، فيكوّن منها مزيجاً مضحكاً يعبّرُ عنه بأناشيد هزلية مرحة مازحة من الديثيرَمْبوس ، فلما ارتقى الذوق الأتيكى جعل يطهر المآسى شيئاً

[ألصورة رقم ١٠ مأخوذة عن رسم على وعاء هيلينى يوجد بمتحف اللفر ، وهى تمثل ديونيسوس إلاه الخمر ، وبيده أحد أغصان الكرم ، وهو يرقص تجاه إحدى تابعاته ، وبيدها مشعل ، وإلى جانبهما يرقص أحد الساتيروس تجاه تابعة أخرى ، ويرتدى ديونيسوس ملابس موشاة توشية ثرية على النظام الشرق ، وإلى جانب قدميه نمر إشارة إلى أن من اختصاصات هذا الإلاه ترويض الوحوش ، وتبدو على هذا المنظر كله علائم الحفلات الشعبية المسفة] .

فشيئاً حتى أزال منها هذه الصورة الشاذة .

(٢) تحوُّل القصَّاص إلى ممثل بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة على قدر ما تحتمله طبيعة

تلك العصور. ومنشأ ذلك أن أحد الشعراء ، ولعله «ثسپيس» قد جعل من القواعد الأساسية أن يكون القصاص رئيساً حتمياً للجوقة بعد أن لم يكن ذلك فى القديم إلا اختيارياً ، وليس هذا فحسب ، 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 فى صورة إله ، وأخرى فى هيئة بطل ، وثالثة فى شكل رسول . وفى كل مرة من هذه المرات يجىء جوقته بعناصر جديدة تكون موضوعاً لأنشودته المستحدثة ، وهكذا تحوّلت 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 الذى كان ثانوياً فى المبدأ أصبح فى طليعة الأوليات التى يتوقف عليها مستقبل المأساة كله .

(٣) تألف العمل المنظم ، فبعد أن كانت القصة تتتابع من أولها إلى آخرها على صورة فوضوية مرتجلة ، أصبحت أدوارها تعد ويتفق عليها قبل الشروع فى تمثيلها . ولا ريب أن هذا التنظيم يقتضى التنوع فى مناظر القصة ، وبالتالى يستتبع إطالتها ، وقد حدث ذلك فعلاً ، فبعد أن كانت الفواجع الأولى تشبه الديثيرَمْبوس فى قِصَرِه ، أخذت ترقى مع الزمن وتتنوع وتطول حتى بلغت هذه المقادير الوافية المترامية الأطراف والمتشعبة النواحى ، والتى ألجأ طولها الزائد على المألوف الشعراء إلى تقسيم كل واحدة منها إلى ثلاث أو أربع إذا نظرنا إلى الفواجع الساتيروسية على ما سنراه فى 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 القصاص 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 الديثيرَمْبوس غنائياً محضاً ترافقه الموسيقى فى جميع خطواته ، قد تحولت هذه الأغانى إلى خطب ومحاورات .

لم تكد المأساة تخطو هذه الخطوات إلى الرقى حتى ظفرت من عناصر القوة والثروة بما جعلها ذات أثر بارز فى تكوين الشعب ، وصيرها قمينة بالعناية والاعتبار . ولم تكن هذه المنزلة مقصورة عليها فى حقبة إزهارها ، و إنما 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 فى إغريقا ، إذ يزعمون أن أول شاعر مأساوى عرفه الهيلين هو « إيپيجين » البيلوپونيسى ، ولكن الروايات الأدبية الأثينية تعلن موقنة مطمئنة أن مبتكر هذا الفن هو « ثِسْپِيس » وكل ما يعرفه التاريخ من حياة هذا الشاعر هو أنه كان أتيكياً ، وأنه ولد فى إيكَرْيا بالقرب من « ماراثون » ، وأن فصلاً أدبياً شهيراً من منتجات هُورَسْيوس عن الفن الشعرى يمثله لنا جوالاً ينتقل من بلد إلى آخر تصحبه فرقته ، ليمثل مسرحياته فوق إحدى المركبات على قارعة الطريق ، وأنه أخيراً ألقى عصا التسيار فى أثينا فأزهر فيها وأينع ، وكان ذلك حوالى سنة ٥٣٤ وأن مؤلفاته كانت تمثَّل فيها فى أعياد «ديونيسيوس» الكبرى فتحوز رضا الشعب و إعجابه، فلما تكرر ظفره حمل ذلك غيره من شعراء عصره على منافسته ، فطفقوا يتقدمون بمآس يعرضونها على من بأيديهم أمر الأعياد لعلها تفوز بمثل ما فازت به مآسى « ثِسْپِيس » من النجاح أو تفوقها فى هذا المضمار ، فكان ذلك مأتى تلك المنافسة التى بدأت خاصة ثم تحولت إلى مسابقة رسمية عامة كان لها فى عالم التأليف والتمثيل أثر بعيد الغور سنلم به فيما بعد .

تسند البيئات الأدبية الهيلينية إلى « ثِسْپِيس » 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

وجوههم فى الأدوار التى تستدعى التبديل وغير ذلك من التجديدات الهامة . ومما لا شك فيه أننا لانستطيع أن نقطع بصحة هذه الروايات ، لأنه ليس لدينا ـ كما يقول الأستاذ كروازيه ـ من الوسائل مايمكننا من التحقق من صحتها ، وكذلك ليس لدينا من مسرحيات هذا الشاعر مانستطيع الجزم بنسبته إليه ، بل قل : إنه لم يبق منها إلا بضعة عناوين يشك الباحثون العصريون فى أحقية إسنادها إليه ، وذلك كمسرحيات : « الكهنة » و «الشبان» و « بَنْثِيوس » و « فُرْباس » الخ .

هذا هو كل ما أبقته يد الزمن من أنباء الطبقة البدائية من المسرحيين ، ولسنا ندرى لِمَ لَمْ يشر التاريخ إلى شىء من منتجات معاصرى «ثسپيس» الذين كانوا ينافسونه بمسرحياتهم ليظفروا بمثل ما ظفر به ؟ أكان ذلك لأن اسمه وحده هو الذى كان يستحق الخلود ؟ أم لأنه كان ذا حظوة لدى أحد الطغاة فعمل على اندثار أسماء منافسيه ؟ أم أن فقدان التحديد ، وعدم التحقيق قد تكاتفا على عزو منتجات أولئك الشعراء إلى هذا الشاعر ، لأنه أشهرهم وأكثرهم شعبية فكان رمزاً للعصر كله ؟ .

ومهما يكن من شىء فإن الذى لاريب 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 ليفوع « إسخيلوس » أول أعيان المسرحيين الخالدين . ولاشك فى أن أثرهم فى حياته ومنتجاته لايجحد ، إذ هم الذين مهدوا له سبل السمو بالمأساة إلى الحد الذى سنراه عند ما نعرض له ، بيد أن طبيعة التطور هى التى اقتضت هذا السمو ، إذ أن تعاقب المسابقات فى كل عام ، وإفراد الناجحين فيها بالحظوة الأدبية والمنح المادية ، وإثبات منتجاتهم فى سجل الخلود ، والسخرية من المخفقين المنهزمين ، كل ذلك يحفز الهمم ويشحذ القرائح ، ويفتح عين الطموح إلى الكمال ، فيرتقى الفن

وتجود المنتجات ، وليس هذا فحسب ، بل إن الجماهير نفسها تتشذب طباعها ، وتتهذب عقولها ، وتصفو أذواقها ، وتسمو ميولها ، فتمتلئ حمية ثم لاتلبث عن طريق نقدها اللاذع ، وحكمها القارع أن تنفث فى عقولهم روح الإجادة ، وتذكى فى رؤوسهم لهيب الإتقان حتى إذا أجادو وأتقنوا زادت منتجاتهم الشعب رفعة وارتقاء . وهكذا دواليك شأن الأمم الحية والشعوب الناهضة . والآن إليك إلماعة موجزة عن الشاعرين الأول والثانى من هؤلاء الشعراء ، أما الثالث فسنعرض له عند حديثنا عن الفاجعة الساتيروسية ، لأن شهرته فيها أعظم منها هنا .

(١) كيريلوس — هو أثينى المولد والنشأة ، وليس لدينا من تفاصيل حياته ما ينقع الغلة ، وحسبنا أن نذكر أن نشاطه الأدبى كان فيما بين سنتى ٥٢٤ و ٤٨٠ . ويحدثنا « سويداس » أنه قدم مائة وستين مسرحية للتمثيل ، وأنه فاز فى 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 « أُلوپيه » .

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

(٢) فرينيكوس — هو كسالفه أثينى الأرومة والترعرع ، وهو كذلك مجهول تاريخى المولد والوفاة ، وإن كنا نعلم أن فوزه الأدبى الأول كان فى « الأولمپياد » السابع والستين ، أى بين سنتى ٥١٢ و ٥٠٩ . ويحدثنا هيروذوتوس 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 الشىء ، فحكم عليه بغرامة ، ولكن ذلك لم يقعده عن مواصلة مجهوده ، فظل يؤلف ويتقدم إلى المسابقة حتى

فاز بالنجاح الأكبر فى سنة ٤٧٦ . وكانت مسرحيته التى نالت هذا الظفر هى على الأرجح مسرحية « الفينيقيات » التى صور فيها المؤلف انتصار أثينا فى معركة سالاميناً . وينبغى أن نسجل هنا أن جانباً كبيراً من فوز هذا الشاعر فى تلك المسرحية يرجع الفضل فيه إلى « تيمِسْتُكْلوس » بطل هذه الموقعة ورب فخارها . وهكذا هنا أيضاً استغلت السياسة الأدب فى تخليد مجدها ، واستغلها هو بدوره فى 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 بغيضة إلا حين تعدو على الحق وتجافى العدالة والإنصاف . أما عندما تكون نتيجتها تخليد حقيقة جديرة بالخلود ، فإنها تتحول إلى رسالة وطنية قيمة ، ومهمة تاريخية جليلة ، لأن سجل الأدب الأمين أحقُّ وأكثر يقيناً من سجل التاريخ السياسى الذى هو ألصق بذوى المطامع والأغراض . ولهذا قيل بحق : إن الأدب هو مرآة حياة الشعوب تنعكس عليها صورتها كما هى بلا تزيين ولا تشويه .

وأخيراً وبعد هذه الحياة الظافرة توفى فى صقلية ولايدرى أحد متى كان ذلك بالضبط ، وإنما المعروف أنه كان من المعمرين طويلا .

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

(١) «المصريون». (٢)«أَلْسِسْت». (٣) «أنتيه» «أو الليبى». (٤)«الداناؤوسيات» (٥) «الاستيلاء على ميليط» (٦) «نساء بلورون» . (٧) «تنْتالوس» . (٨) «تروئيلوس» . (٩) « الفينيقيات » .

بيد أنه لم يبق من هذه المآسى 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 التى سنرى نماذجها فى 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 النسائى فى المسرح ، ولـكن هذه الدعوة لم تؤيد بالأدلة العلمية فنبذها الباحثون أو وقفوا أمامها موقف الريبة على الأقل .

ولـكن الذى يلفت النظر هنا هو أن الشعب قدظل يردد اسم « فرينيكوس »ويترنم بأناشيده طوال عصر السطوع المسرحى ، ولم تطغ عليه اسماء : «إسخيلوس»و«سوفكليس» و « أوريپيديس » بل إن « أرِسْتوفانيس » قد أشار الى اسمه فى مؤلفاته عدة مرات إشارات تحمل بين طياتها التقدير والاحترام .

(د) نظام التمثيل المأساوى فى القرنين الخامس والرابع

١ ـ المسابقات

كانت الفكرة الأساسية السائدة فى البيئات الأدبية الهيلينية هى أن المأساة لا تعدو كونها صورة من صور الطقوس الدينية العامة . ولا جرم انها قد اكتسبت هذه المكانة من عنصرها الأولى ، وهوأساطير عقيدة «ديونيسوس » ولهذا كان من الطبيعى ـ وقدنشأت وترعرعت بين أحضان الدين ـ أن تصير نوعا من العبادة الشعبية تتقدم بها كل مدينة إلى هذا الإلاه ، وقد حدث ذلك فعلا فظلت جزءا من الطقوس منذ نشأتها إلى ما بعد عهد الاسكندر . و إذ ذاك فقط ، غادرت موضعها من الدين إلى منزلتها التى لا تزال تشغلها إلى اليوم ، وهى منزلة تسلية الشعب .

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

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

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

كانت التقاليد تقضى بألا يتجاوز عدد المساهمين فى مسابقة العيد الأعظم ثلاثة ، ولم يكن هناك أى قيد فى السن أو فى الوطن ، لأن شخصية الشاعر كانت تظل غير منظور إليها ألبتة ، وكان الحكم منصباً 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 الأصلى للمأساة وهو الديثيرمبوس البدائى ، ولكن هذا التقليد القديم

قد تغير فى القرن الرابع فأصبح الشاعر لا يتقدم إلا بمأساتين اثنتين بدلا من ثلاث ، أما الفواجع فقد اختص بها شعراء آخرون ، وكان تمثيلها يجرى فى فاتحة المسابقة مستقلا عنها .

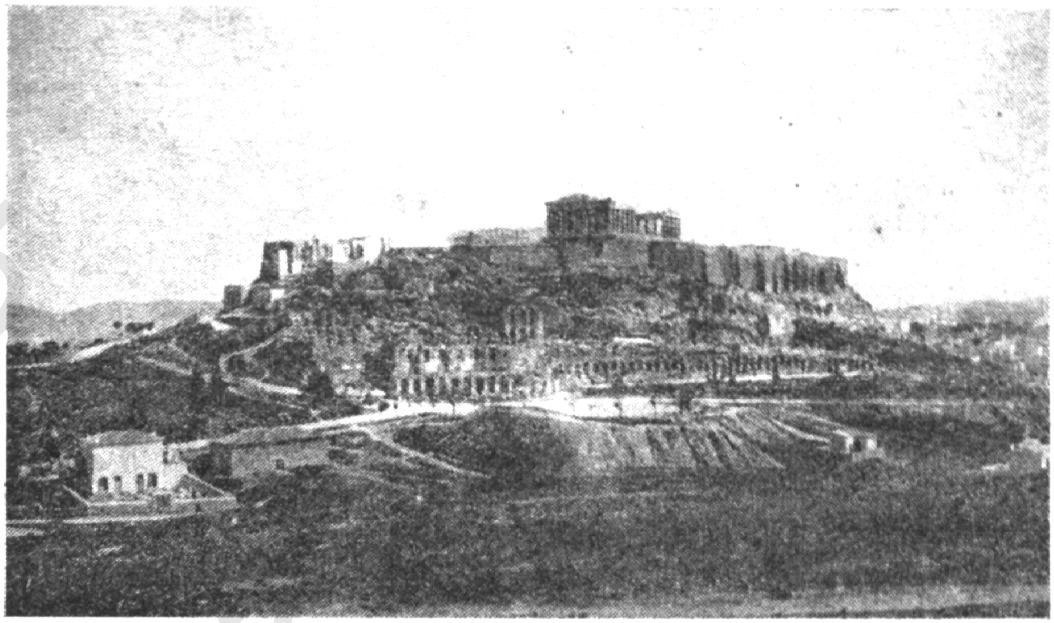
كان مجرد قبول مساهمة الشاعر فى المسابقة يقضى على الحكومة بدفع مكافأة على مسرحياته قبل تمثيلها ، ولما كان مشاهير الشعراء يُقْبَلُون فى المسابقات بلاعناء ، فقدشجعهم هذا على الطغيان، فأسرفوا فى طلب زيادة المكافئات ، ولعل هذا هو السبب فى أن القضاة فى بعض الأوقات كانوا يرجحون شعراء الطبقة الثانية على أعيان الشعراء لغلاتهم فى مطالبهم .

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

٢ ـ المسرح

لما كانت المأساة نوعا من الطقوس الدينية كما أسلفنا ، فقد كان من الطبيعى أن تمثل فى أحد المواضع المخصصة لتأدية العبادات العامة ، وهى الأماكن المقدسة ، أو الميادين المعدة للأعياد الدينية ، والحفلات الشعبية ، والاجتماعات السياسية . ولهذا كانت تمثل فى بادئ الأمر فى ميدان أجورا ثم نقلت بعد ذلك إلى الحرم المحدد لديونيسوس على مقربة من معبد لينيؤون فى السفح الجنوبى الشرقى للأكروبوليس العظيم ذى التاريخ الماجد ، المفعم بالذكريات . (انظر الصورة رقم ١١ فى الصفحة الآتية)

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



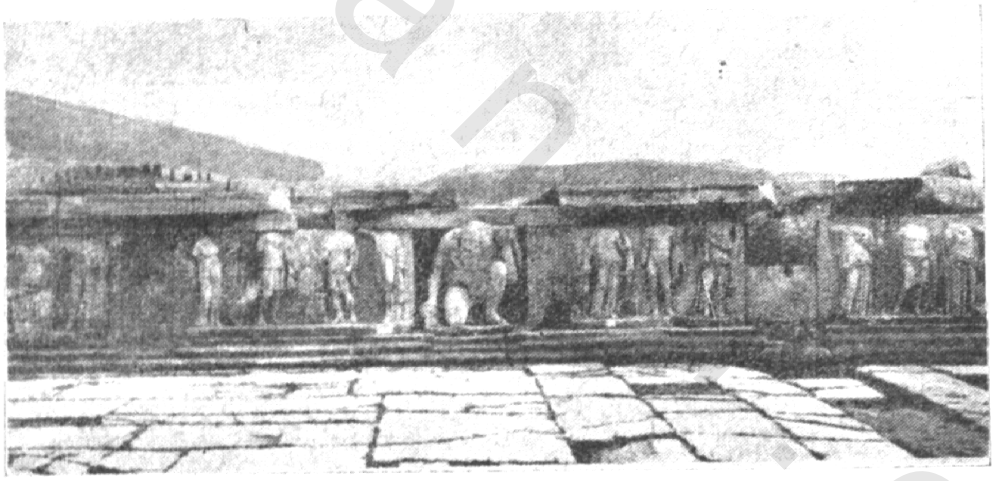
[الصورة رقم ١١ مأخوذة بطريقة مباشرة عن الأكروپوليس الخالد المتوج بأطلال معابده الفاتنة]

كان هذا المسرح فى أول أمره بدائيا ساذجا ، 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 هـذا المرتفع المركزى مكان مستدير يدعى بموضع الرقص أو « أُرْكِسْتراً » « Orchestra » وكان فى مبدئه أرضا عادية ثم ارتقوا به فصفوا فيه أحجارا مبسوطة مستوية لتسهيل مهمة الراقصين. وفى وسط هذا الموضع أقيم ثيميليه « Thymelè » أو هيكل الإلاه رب العيد ، وعلى درجات سلمه يجلس الموقعون على القيثارة ، وحول هـذا الهيكل تجلس الجوقات المأساوية .

ولما كان هذا التمثيل قد أخذ يذيع و يشوق 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 فى القرن الرابع .

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

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



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

ثم « سوفُكلْيس » فتقدما بها نحو الإتقان خطوات واسعة ، إذ أصبح النظارة يرون على المسرح رسوم البحار والغابات ، والحقول والمدن ، والقصور والمعابد والخيام ، 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 محركة لإبداء القصور مهتزةً ، والصخور مضطربةً ،

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 حذوأثينا فى هذا الصدد ، فشملها التقدم الأدبى ، وعمها الرقى الفنى فى جميع نواحيها .

(٣) الجوقة المأساوية

كان أثرياء الوطنيين الأثينيين هم المكلفون بانتقاء أعضاء الجوقات وتأليفها ، و بيان ذلك أن الأسر التى يحل دورها تعقد كلٌّ واحدة منها اجتماعا خاصا تنتخب فيه عضوا من أعيانها تدعوه منذ الآن بالخوريغوس « 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 .

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

وأيا ما كان ، فإن لكل جوقة رئيسها ، ويدعى خوريفيوس « Coryphéos » وهو الذى يقتاد حركاتهم و إشاراتهم وأناشيدهم ، بل هو فى أكثر الأحايين ينطق باسم الجوقة كلها .

أما ملابس هؤلاء الأعضاء فقد كانت تبدل تبعا لتغير المسرحيات ، وكانت الجوقة بوجه عام تقوم بأدوار أشخاص عاديين لايتطلب تمثيلهم تغيرا بارزا ، وفى مثل هذه الأحوال

لم يكن المنظمون يعنون إلا بملاحظة التئام الجوقة مع من تقوم بدورهم فى مظاهر الجنس والسن والطبقة الاجتماعية حسب مايقتضيه 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 » ا « إسْخيلوس » ترتدى ملابس شرقية ، لتلتئم مع الفتيات الشرقيات اللواتى تمثلهن كما كانت جوقة « حاملات القرابين » ترتدى ملابس قاتمة لينسجم منظرها مع الحداد الذى كانت فيه تلك الفتيات القائمات بهذه المهمة .

على أن هذه الملاءمة لم تكن دائما بهذه البساطة ، فتقتصر على المشابهة فى تلك الأمور التى أسلفناها ، و إنما كانت أحياناً تتعقد فتتناول تفاصيل ناطقة يوضح مظهرها للوهلة الأولى كثيراً من معانى المأساة كالجوقة التى مثلت المزعجات فى مسرحية « المحسنات » فكان منظرها يملأ النفس رعباً وفرقاً .

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

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

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

أما دور الجوقة فهو ينقسم إلى ثلاثة أقسام ، الأول حديث عادى ، والذى يقوم به هو رئيسها وحده ، والثانى 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 فى المآسى مرافقة الموسيقى إياهما فى جميع أدوارهما ، ولما كان الناى هو موسيقى الديثيرَمبوس البدائية فقد ظلت هى الموسيقى الرسمية التى ترافق أغانى الجوقة المأساوية ورقصاتها ، ولكن موقعا واحدا على الناى كان يكفى الجوقة كلها ، وكان موضعه فوق إحدى درجات سلم الهيكل .

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

٤ ـ الممثلون

رأينا فيما تقدم كيف تحول القصاص البدائى إلى ممثل ، وسواء أكان من استحدث هذه البدعة هو « ثِيسپيس » أم غيره ، فإن الذى لا شك فيه هو أن هذا الشاعر قداستخدم فى مآسيه ممثلا واحدا ، وحاكاه معاصروه فى هذا ، فكان يقوم بدور الممثل فى كل مأساة شخص واحد حتى جاء « إسخيلوس » فاتخذ لكل مأساة من مآسيه مُمَثِّلَيْن وظلت الحال على هذا المنوال إلى أن جاء سوفُكليس ، فعين لكل مسرحية من مسرحياته ثلاثة ،

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

كان عدد الأدوار فى كل مأساة يفوق عدد الممثلين كثيرا ، وفى أول الأمر كان الممثل الوحيد هو الذى يقوم طبعاً 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 تشتمل على عدة درجات تبعاً لأولية الأدوار وثانويتها . فالأدوار الطويلة المعقدة توكل إلى ممثلى الطبقة الأولى الذين كانوا يدعون بـ « البروتاجونِسْت » « Protagoniste » . ولقد كان أحد هذه الأدوار الهامة أحياناً يشغل كل المأساة من أولها إلى آخرها وإن كانت الأدوار الأخرى الثانوية تتعاقب إلى جانبه كدور « بروميثيوس » فى مأساة إسخيلوس ، أما الأدوار الأقل أهمية ، فكان القائمون بها هم ممثلو الطبقة الثانية « الدوتيراجونيست » « Deuteragoniste » . والطبقة الثالثة « التريتاجونِسْت » « Tritagoniste » .

وحينما كان الموقف يتطلب أن يتحادث فى المأساة أربعة أشخاص ، كان ممثل رابع يقف خلف الستار ويضم صوته إلى الثلاثة الأولين ، ولايبدو على المسرح إلا نادراً جداً .

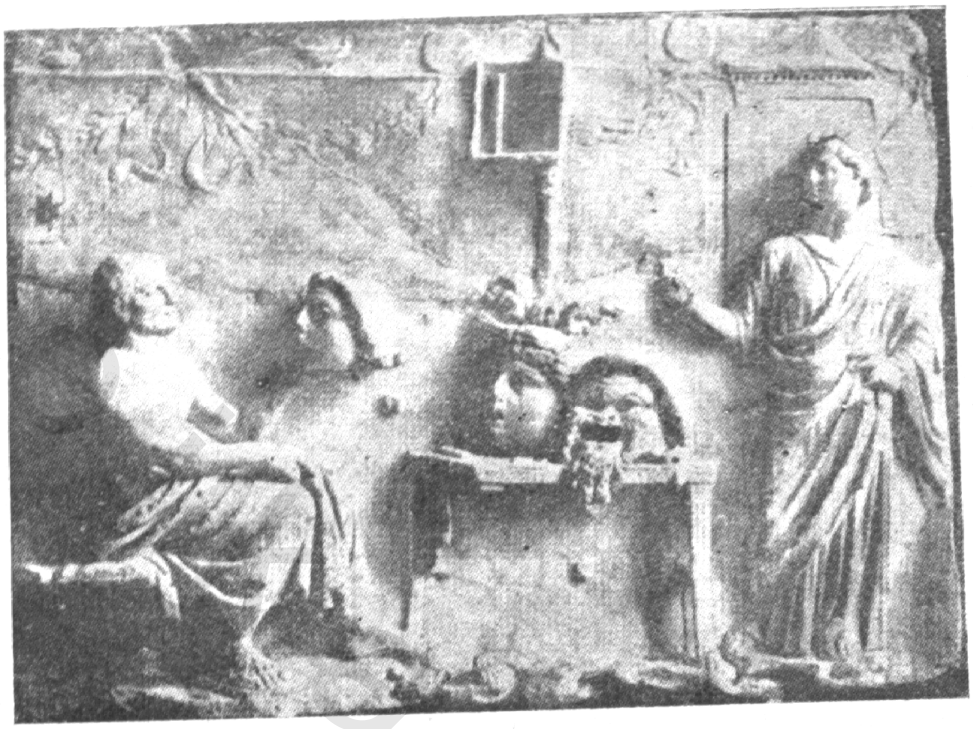
ومما يلفت النظر فى هذا الشأن أنه لم يكن بين الممثلين نساء ، وسبب ذلك هو أن التقاليد الهيلينية لم تكن تسمح للنساء بأن يظهرن أمام الجماهير مساهمات فى الحفلات العامة إلا فى بعض أعياد محددة ، فجرت العادة منذ القدم بأن يقوم بأدوارهن رجال ، وظل هذا العرف سائداً ولم يتغير حتى فى عهد الإزهار .

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 فيحظوا بالشهرة والمال معاً . ومن هؤلاء الأشخاص الذين عكفوا على التمثيل حتى نبغوا فيه « كِلِيَنْدروس »

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

ولما كانت المآسى مقدسة فى إغريقا لإلاهية عنصرها الأول ، وكان الممثلون يساهمون فى هذه القداسة بعض الشىء 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 « الأرخنتوس » : القاضى المكلف بتنظيم الحفلات هو الذى ينوب عن الحكومة فى مساومتهم على أجورهم ، أما توزيع أولئك الممثلين على الشعراء فلا يدرى 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 مستعارا ، 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 عظمى . (انظر الصورة رقم ١٣ فى الصفحة التالية) ، وإن كان النقاد الأدقاء 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 جلية ، جعلوا لايرون أمامهم فى الوجه المستعار إلا صورة جامدة صامتة متشابهة فى أقسى مواقف الألم مع نفسها فى أسعد حالات المرح بيد أن فائدته ـ مع ذلك كله ـ 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



[ألصورة رقم ١٣ مأخوذة عن رسم بارز يوجد بمتحف لتران بروما ، وفيها يرى أحد الممثلين وهو يختار الوجه المستعار الذى يستعمله فى الدور الذى نيط به] .

التمثيل إلا دميمو الوجوه ، فكيف يمكن فى هذه الحالة إسناد أدوار ذوى الملاحة والجمال إليهم لو لم تكن هناك الوجوه المستعارة التى تخفى هذه الدمامة تحت مظهر ذلك الجمال الفنى المصنوع . وأكثر من ذلك أنه كيف يتيسر القيام بأدوار النساء ، ونحن نعلم أن المرأة الهيلينية كانت ممنوعة من التمثيل . أليست الوجوه النسائية المستعارة هى التى يسرت للرجال القيام بهذه الأدوار ، ومكنت أكثر الممثلين دمامة من القيام بأدوار : « إيلِّكْترا » و « أنتيجونا » و « إيفيچنيا » و « أندروماخيه » و « ألْسِسْت » وغيرهن من صفوة حسان الآنسات والسيدات دون عدوان على الفن أو تنافر معه ؟ وإلى جانب ذلك أيضاً قد استطاع الممثل الواحد ـ بفضل الوجه المستعار ـ أن يقوم بعدة أدوار متعاقبة دون أن يكلفه هذا أكثر من تبديل وجهه على نحو مايبدل ملابسه .

أما ملابس الممثلين فقد كان أول ما يراعى فيها هو مظهر الفخامة والجلال وإن ضحوا فى سبيل ذلك بالتفاصيل الثانوية التى هى أقرب إلى الحقيقة وألصق بالواقع . والسر فى هذا

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

ومن هذا يتضح أن المسرح الهيلينى فى هذه النقطة يختلف عن المسرح الحديث أيما اختلاف ، إذ أن أهم مايعنى هذا الأخير هو إجادة محاكاة التفاصيل فى أدق نواحيها ، وهو لهذا لاينظر إلى الفخامة الخيالية إلا نظرة ثانوية .

ينقسم دور الممثل فى المأساة إلى ثلاثة أقسام : الغناء والإنشاد والإشارات . فأما الغناء فتارة كان يقوم به مع الجوقة ، وفى هذه الحالة يدعى بالمحاورة الغنائية ، وكانت فى 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 ليبرزه فى مظهره الحقيقى ، معبراً عن أهواء النفوس البشرية ، مترجماً ما يحتدم فيها من معارك بإزاء مواقف الحياة المتباينة المعقدة ، وتارة أخرى يقوم به منفردا ، وهو متنوع الجوانب ، متباين الصور كما هو أميل إلى الاعتدال من سالفه ، وفيه تظهر الموهبة الفنية للممثل ، ولذلك كان هذا الأخير ـ لحرصه على إظهار مقدرته أمام الجماهير ـ يطالب المؤلف بالإكثار من هذه القطع التى يغنيها منفردا ، ويلح فى ذلك حتى يلبى مطالبه . وأيا ما كان ، فإن الناى كان يرافق هذه الأغانى دائماً سواء أشتركت فيها الجوقة أم انفرد بها الممثل .

وأما الإنشاد فقد كان أكثر أهمية من الغناء . وفى المبدأ كان الناى يرافق جزءاً منه ، ولكن المأساة لم تلبث أن تحررت من هذا القيد الذى كان يضايقها ، 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 فى النصف الأول من القرن الخامس سائراً طبق العادة القديمة أى أن الممثل كان يؤديه كما يريده 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 مأتى هذا التطور هو بيئة الخطباء السياسيين الذين كانوا قد طبعوا العصر بطابعهم .

أخذت أهمية الممثلين تعظم وتتزايد حتى ارتفعت درجاتهم فى أواخر القرن الخامس إلى مستوى درجات المؤلفين ، أما فى القرن الرابع فإن أرسطو لم يتهيب من أن يحدثنا فى الكتاب الثالث من « الخطابة » أن مرتبتهم أصبحت أسمى من مراتب الشعراء . ولا ريب أن هذا برهان قاطع على أن المأساة فى 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 فى عهد أرسطو ، وليس لديهم من الموهبة المسرحية ما يمكنهم من التصدى لهذا الفن المحفوف بالأشواك .

٥ ـ 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 ـ فيما سلبتهم من الحقوق ـ حق الاستمتاع بهذه المناظر الساحرة ، ولم يكن رسم الدخول مبلغاً يعجز الفقراء عن مشاهدة ذلك التمثيل ، وإنما كان مبلغاً زهيداً يعادل بضع مليمات من العملة المصرية ، ومع ذلك فقد كانت الحكومة تقدم إلى الوطنيين المعوزين هذه القيم الضئيلة لكى لا يحول الفقر المدقع دون مشاهدتهم تلك الحفلات التى هى دينية قبل أى اعتبار آخر .

كانت دار تمثيل ديونيسوس التى تعرض فيها مآسى عيد الربيع الأفخم تتسع لأكثر من عشرين ألفاً يشاهدون المسرحيات بلا أدنى تضايق . والذى حمل القائمين بأمر هذه الحفلات على جعل تلك الدار بهذه السعة هو الضرورة الملحة التى كانت تبدو واضحة فى كلف الجماهير بمشاهدة التمثيل وتدفقها على المسرح تدفق السيول تنحدر من شواهق الجبال . ولقد سجل ذلك المؤرخون فى كتبهم ولاحظه النقاد من الأدباء والفلاسفة فأثبتوه فى عبارات قوية وأساليب محددة ، ولسنا نحب أن نستشهد على غرام الأثينيين بالتمثيل وافتتانهم بالمسرحيات إلا بهذه الكلمة الرشيقة العذبة التى وصفهم بها أفلاطون فى كتاب «النواميس» حين لم يجد أن تعريف أثينا بأنها شعب ديمكراتى أو أرستكراتى أو تيُكْراتى يحددها تحديداً دقيقاً، فوضع لها هذا التعريف الذى هو فى رأيه جامع مانع، وهو : «إن أثينا أمة مسرحية».

٦ ـ مكافئات المسابقة

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

كانت المكافأة تمنح للمؤلف والثور يغوس أو العضو الذى انتخبته الأسرة لتعيين أفراد الجوقة ، فالأول يكافأ لموهبته وعنائه فى التأليف ، والثانى لسخائه فى بذل المال على تعليم الجوقة وإعدادها بما يلزم للتمثيل ولحسن اختياره وعنايته بتأليفها . أما تقدير هذه المكافأة فإن التاريخ قد حفظ لنا الوسيلة التى كانت أثينا تتبعها فيه . وبيان ذلك أن مجلس الشيوخ ـ مستعيناً بالأعضاء المعينين لتأليف الجوقات ـ كان يعد قوائم بأسماء أهم أفراد الأسر الأثينية ثم تعرض هذه القوائم يوم المسابقة فيقترع على عشرة أسماء من بين محتوياتها ، ليكونوا محكمين فى تقدير قيم المآسى الممثلة وما تستحقه كل واحدة منها من مكافأة . وإذاً ، فلم تكن الجماهير هى الحكم فى تلك المسابقات ، ولكن ليس معنى هذا أنها كانت عديمة التأثير ، كلا ، فإن استحسانها واستهجانها كان لهما فى 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 و إنما كان النظارة فى بعض الأحايين عند ما لا يروقهم ممثل من الممثلين يندفعون إلى المسرح فينهالون عليه سباً وضرباً ثم يقذفون به إلى الخارج .

وعلى أثر انتهاء المسابقة يحرر « الأرخُنتوس » القاضى المكلف بتنظيمها محضراً يعين عنوان المأساة واسم مؤلفها واسم « الخوريغوس » وكان يقتصر على ذلك فى العهد الأول ، أما عندما أخذت مرتبة الممثلين فى الصعود ، فقد جعل « الأرخنتوس » يضيف أسماء الطبقة الأولى منهم إلى اسمى الشاعر ومؤلف الجوقة. و بعد كتابة هذه الأسماء يثبت فى المحضر رأى المحكمين فى المأساة . و بناء على هذا الرأى 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 ، و إنما كانت تأمر بحفرها مفصلة على الآثار ، وهذا هو الذى أعان المتأخرين من المتأدبين على معرفة حقيقة ما كان يجرى بالضبط فى هذه المجتمعات الشيقة .

(هـ) قوانين المأساة

١ ـ الموضوعات المأساوية

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

الطقوس العقيدية التى تجل الآلهة وتشرف الأبطال . ولقد كان لهذه الأقاصيص إلى جانب قيمتها الدينية أهمية إنسانية ووطنية عظمى . أما أهميتها الإنسانية فمأتاها أن الأبطال الذين تتحدث عنهم تلك الأقاصيص هم مُثُل المجد ، ونماذج السمو ، ولوحات العظمة التى يجب أن تكون مطمع كل عين وغاية كل نفس . وكما كان أولئك الأبطال نماذج لما ينبغى أن يكون ، كانوا فى الوقت ذاته صوراً لما هو كائن يلتقى كل فرد فى حياتهم وتصرفاتهم بما تجيش به نفسه ، وتفيض به أحاسيسه من أهواء ورغبات ، ومطامع وغايات . وفوق ذلك فإن حوادث تلك الأقاصيص قد وقعت ـ كما يقول الأستاذ كروازيه ـ فى زمان خيالى كانت فيه الحياة صاخبة ، والواجب غامضاً عسيراً ، وكانت الرفعة الفردية تسطع بقوة ، وكانت أحاسيس الحب والبغض والوفاء والخجل والرعب والانتقام تهتاج فى 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 ويقدسونهم 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 التى تضيق بها تلك الأقاصيص ، فقد كانت حية تجرى حولهم فى الحياة الواقعية بصورة واضحة لا تقل عما رسمته أخيلة القصاص فى الأعصر الغابرة . وقصارى القول إنه لم يكن من الممكن أن يجد مؤلفو المآسى 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 وان غاية المؤلفين والجماهير لم تكن هى البحث عن الحقائق الدقيقة ، أو الوقائع المضبوطة ، وإنما كانت لدى الأولين تصوير المُثُل العليا من الأجداد لحمل الأحفاد على محاكاتها والتقيل بها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً كما كانت لدى الآخرين محاولة كشف تلك المُثُل التى كانوا يشعرون بتحليقها أمام قلوبهم فى جو اللانهاية شعوراً متموجاً غامضاً يشوقهم دون

أن يلحقوا به أو يفهموه . ولهذا لم يتطلبوا من المؤلفين الارتباط فى مسرحياتهم بالشؤون المادية ، أو الحوادث الواقعية حتى لا يضايقوهم ، فيحصروهم فى حدود الحقيقة المرة التى ليس لها موضوع إلا ما كان بالفعل ، وهى 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 عالجوه أو استمدوا منه . والثانى هو الأساطير الإلاهية المحضة ، ولم يكن موضع إثارة عواطف الجماهير ، ولا مبعث تململهم وافتتانهم . ولهذا لم يكن حظه من الفوز إلا ضئيلاً خافتاً إلى جانب حظ النوع الأول ، ولم يكن نجاح مسرحية « پرُومِثْيوس » 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 . ويعد الناقدون المحدثون انصراف الهيلين عن هذا النوع خسارة كبرى لأنهم لو كانوا قد تذوقوه لاستمدوا منه مآسى كثيرة وشيقة ، كان من المحتم أن تكون ثروة أخرى فى الأدب الهيلينى ، إذ ماذكره هيروذوتوس وحده كان كافياً لتزويد المسرح الهيلينى بأعظم المآسى قيمة وأشد الفواجع أثراً فى النفوس . وليس معنى هذا أنه لم يطرق أحد من الشعراء موضوعات هذا النوع الأخير ، فنحن نعلم أن « فرينيكوس » ـ وهو من شعراء الطليعة الذين ألمعنا إليهم آنفاً ـ 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 « إسخيلوس » قد ألَّفَ « الفُرْس » فنالت من القلوب خير منال ، وإنما معناه أن هذه الموضوعات قد طرقت فنجحت نجاحاً مؤقتاً ثم لم تلبث أن تضاءلت حتى صدفت عنها الجماهير نهائياً . والسر فى ذلك يتبين للباحث عند ما يتصفح مسرحية « الفُرس » وهو أن المؤلف لكى يرضى الفن المأساوى يرى نفسه مضطراً إلى مزاولة تعديلات هامة فى الحوادث التاريخية المعاصرة كأن يكسوها صور الأساطير التى يحبها الشعب ويكلف بها ، فيهمل 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 الأقاصيص . و إذا كانت هذه هى النتيجة ، فما الذى يحمله على ترك أساطير معدة سائغة والتعلق لحظة بتاريخ لايلبث أن ينصرف عنه بحكم الفن، ليعود من جديد إلى تلك الأساطير التى قد صد عنها آنفًا .

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

على أن المؤلفين لم يكونوا يقبلون كل الأقاصيص القديمة ليتخذوا منها على علاتها موضوعات مآسيهم من غير نقد ولا تمحيص ، و إنما 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 ، و إنما مأتاه هو سلامة الذوق وفهم الجمال الصحيح على حقيقته و إدراكهم منذ أول عهدهم بالأدب أن انسجام أجزاء أى شىء هو الشرط الجوهرى الأول لتحقق جماله ، وأن مزج الجد بالهزل هو نوع من الدمامة البغيضة .

وأكثر من هذا أن الأقاصيص المأساوية القديمة لم تكن كلها صالحة فى نظر شعراء عهد الإزهار ، لاتخاذها موضوعات لمآسيهم ، كلا ، فقد كان هذا القبول بلا تفريق بين الدرجات شائعًا 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 البطلية أكثر من تعلقهم بالبعض الآخر لقوة العنصر المأساوى فى الأولى وضعفه فى الأخيرة .

كانت الأمة الهيلينية تحب أن تشاهد فى المآسى ما يمكن أن يدعى بخصائص التمثيل كالتعارف الفجائى وسوء التفاهم الطويل ، ونزاع الأبناء مع والديهم ، والإخوة مع إخوتهم ، أو الأزواج مع زوجاتهم وما شاكل ذلك مما يثير العواطف والأحاسيس. ولهذا كان الفزع 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 الحقيق .

٢ ـ أجزاء المأساة المختلفة

رأينا فيما تقدم أن العنصر الأول للمأساة لم يكن مشتملاً على أى عمل ، وبالتالى كان كله غناء ، وأن العمل ومايقتضيه من شرح أو تبرير أو حوار لم يتكون فى المأساة إلا ببطء ، ففى أول الأمر لم تكن مهمة العمل فى الفاجعة إلا المساهمة فى إنماء الشعر الغنائى بإيجاد الأغانى الناشئة من الهوى أو من الألم ، وقد اقتضى هذا أن تكون المأساة قسمين أولهما يتلى ، وثانيهما يُغَنَّى ، وأن تكون غاية الأول هى إيضاح الثانى وتبريره . ولا ريب أن هذا معناه أن القسم الغنائى كان فى المبدأ أهم وأطول من القسم التَّحَدُّثى 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 شيئًا فشيئًا حتى انتهى الأمر بانعكاس الآية وبجعل المرتبة الأولى فى المأساة للحديث .

وأيًّا ما كان ، فإن هذين القسمين : التحدُّثى والغنائى اللذين لا تعدوهما المأساة يتألفان من الأجزاء التفصيلية التالية : (١) البرولوجوس « Prologos » أى الاستهلال ، وهو ـ حسب تعريف أرسطو ـ 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 إسخيلوس 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 هى الغالبة فيه وإن كان أحيـانًا قد يؤدَّى بالحديث المنفرد . (٢) حوادث المأساة ، إپيپسُدْيون ، « Epeisodion » وهى مجموعات الوقائع الهامة ، وتنحصر كل واحدة منها بين أغنيتين من أغانى الجوقة ، وهى توضح ما تحتويه المأساة من أعمال ، وتقسمه وتبرز ما بين أجزائه من فوارق ، وكل منهـا 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 فى هذا الصدد هو أن الهيلين الذين كانوا يفتنون بالتوازن ، ويكلفون بالانسجام ، لم يراعوا هذا فى « الإپيپسُدْيون » فجاء بعضها مفرطاً فى القصر بقدر ما كان البعض الآخر مغالياً فى الطول . ومثال ذلك أن « الإپيپسُدْيون » الأول فى مأساة « الفرس » لإسخيلوس أربعمائة وستة وسبعون بيتا ، على حين أن الثانى أربعة وثلاثون فقط ، ولـكن لعل المؤلفين كانوا يضحون بهذا الانسجام فى سبيل أن تظهر مسرحياتهم أقرب إلى الطبيعة ، وأبعد عن التكلف والتعمل ، وليس هذا بالشيء الهين أو اليسير . أما عدد هذه الحوادث فى كل مأساة فلم يكن محدداً ولا معيناً ، وإنما كان الشاعر فيه حراً طليقاً من كل قيد ، ففى عهد إسخيلوس كان عددها أربعاً ، ولـكننا نجدها فى مآسى « سوفُـكْليس » حيناً أربعاً ، وطوراً خمساً ، وتارةً ستاً . أما أوريپيديس فقد قصرها فى أكثر مسرحياته على خمس ، وعلى كل حال ، فإن المجموعة الأخيرة من هذه الحوادث تدعى : « إكسودوس » « Exodos » وهى الخاتمة .

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

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

بقى الآن أن نشير إلى أنه لايدرى أحد متى حدث تقسيم كل مأساة إلى خمسة فصول، وترتيبها على النحو الذى نشاهده الآن ، وإنما كل الذى نعرفه هو أن هذا التقسيم كان فى عهد الرومان قد استقر وتثبت ، وأن هورَسيوس يتحدث عنه حديثه عن الأمور السائدة المستقرة الدعائم . ولا ريب أن المتأخرين الذين ابتدعوه قد قصدوا به ـ إلى جانب التنظيم ـ 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 معانى المأساة وتصوير حوادثها تارة الغناء ، وتارة الحديث الطبيعى المألوف . ولاريب أن لكل قسم من هذين القسمين أسلوبه أو أساليبه الخاصة به والتى نشأت من طبيعة عنصره ومن ظروف تكوينه والتطورات التى مرت به ، وأن هذه الأساليب تميزه عن قسيمه تميزاً فنياً أساسيا .

فأما القسم الغنائى فقد استمد عناصره من أنواع الأغانى البدائية التى مررنا بها حين عرضنا للعصر الدريانى ، ولكنه لم يتقيد بصورها الضيقة ولم يحصره المؤلفون فى إطاراتها المحدودة ، وإنما هو يأخذ من كل واحد منها ما يلائمه ، أو قل : ما ينسجم مع موضوعه المأساوى ويتيسّر له مهمة تصوير الفاجعة على أتم وجه .

وأما الحديث على اختلاف ألوانه ، فقد استمدته المأساة منذ أول عهدها بالوجود من الشعر الينبوسى الذى أبنا فى الجزء الثانى من هذا الكتاب أنه كان يستعمل فى الهجاء . والسبب الذى حمل المأساويين على اللجوء إليه هو ما اشتمل عليه من حيوية وصلابة ، وقوة مغالبة ، ومقدرة على تأدية معانى الفواجع التى تهز الأفئدة وتأسر النفوس . ولما كانت

هذه الخصائص تجعله صالحاً للرواية فى وصفها وتصويرها ، وللحوار فى دفاعه وتبريره ، فقد تمشى فى أكثر أوردة المأساة وشرايينها ، مؤدياً كل هذه المهمات خير أداء . فأما الرواية فقد تكون قصة عادية بسيطة كقصص الرسل التى تعيد أساليبها الفخمة إلى النفوس ذكريات القصائد الحماسية الأولى ، والتى كانت الجماهير تستمع إليها فى شغف ، وتعيرها 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 فى مآسى « سوفكليس » و « أوريپيديس » وهو يدل دلالة قاطعة على أن الجدل إذ ذاك كان قد أخذ يقف على قدميه فى إغريقا ، ويشغل مكانه فى العالم العقلى .

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

وأيا ما كان من شأن هذين النوعين واختلاف عنصريهما وصورهما فإن اللهجة التى ألفا بها هى اللهجة الأتيكية وإن كانا كلاهما قد استعارا النعوت المشوقة من المنتجات الينيانية كما امتاز القسم الغنائى وحده بالانصباغ بلون اللهجة الدريانية وإن كان ذلك فى خفة لا يلحظها إلا الأدقاء .

٤ — قاعدة الوحدات الثلاث

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

(١) تعتبر وحدة العمل أهم الوحدات الثلاث التى وردت فى قاعدة المأساة وأشدها ضرورية ، وذلك لأن الفاجعة البدائية لم تكن تشتمل إلا على حالة واحدة بسيطة كان المؤلف يبديها فى كل ما تحتمله طبيعتها من مظاهر وصور لعله ينال أقصى قدر ممكن من رضى النظارة و إعجابها ، فإذا انتهى من تقليب هذه المظاهر على جميع وجوهها ، وفرغ من عرض كل ألوانها عُدَّت المأساة منتهية . ولقد كان إسخيلوس هو أول الشعراء الذين أدخلوا فى فن المآسى ما يمكن أن يسمى بالعمل حقاً عند ما صوَّر لنا إرادة الآلهة فى مسرحياته تقتاد أحداثها نحو غاية معينة . ولما جاء « سوفُكْليس » أضاف الإرادة الإنسانية إلى الإرادة الإلاهية ، بل منحها الصف الأول فى مآسيه ، وهنا تعقدت الحالة أيما تعقد ، إذ ألفى النظارة أنفسهم أمام إرادتين متواجهتين أولاهما غامضة صبورة متأنية فى تصرفاتها ، قادرة على تنفيذ ما تحبه ، وهى الإرادة الإلاهية . وثانيتهما عجولة ملحة متعلقة بالأوهام ، ضعيفة رغم حرارتها وحماسها ، وهى الإرادة البشرية . ومن هذه المواجهة بين الإرادتين تتدفق سيول المد والجزر بين تقدير الإنسان ، وتدبير الملأ 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 « ويقدرون فتضحك الأقدار » . وليس هناك لوحة بدا فيها فرار الإنسان من القدر ثم إعادة الآلهة إياه إلى أحابيله ، رقذفُها به إلى قاع هُوَّته كلوحة « أوديپوس ملكا » .

أصبح المؤلفون والنقاد والنظارة يهتمون لهذا الموقف الذى يتغير فيه تيار الحوادث فى المأساة فيسلك بإرادة الآلهة سبيلاً أخرى غير التى رسمها له الإنسان ، فالمؤلفون يعتنون بتزيينه و إبرازه فى صورة ساحرة ، والنقاد يقدرون ما بذل فيه من جهد ، وَعُونِىَ من مشقة ، والنظارة تخفق عنده قلوبهم ، وتهتز له أحاسيسهم . ولقد بلغت لديهم هذه العناية به حداً حملهم عَلَى وضع اسم خاص لتلك اللحظة العظمى التى يغير فيها تيار العمل مجراه ، وهو « پيريپيتيا » « Peripeteia » كما ينبئنا أرسطو . ولقد اعتبر حكيم استاچيرا هذه البيريپيسيا نقطة أساسية فى المأساة تشطرها إلى شطرين يدعى أولهما ، وهو ما قبلها ، بالرابطة

أو العقدة ، ويدعى ثانيهما ، وهو ما بعدها ، بالحل أو النهاية . ولقد كانت هذه النهاية أيضاً شديدة الأثر فى النفوس إلى حد بعيد ، لأنها كانت كثيراً ما تحتفظ بالمناظر التى تهز شعاب القلوب ، وتملك شغافها ، وهنا وبمناسبة الحديث عن النهاية ينبغى أن ننوه بأن المآسى الهيلينية على اختلاف نزعاتها ، وتباين عهودها لم تكن تحتوى ألبتة على منظر القتل أو الانتحار فوق المسرح ، ولكن ذلك لم يكن مبعثه الارتياع من منظر الجريمة ، أو استهجان إراقة الدماء أمام النظارة ، كلا ، فإن هناك مناظر كثيرة قد اشتملت على ما هو كالقتل أو أشد إزعاجًا كمنظر « أجاثيه » التى تظهر على المسرح قابضة على رأس ابنها بعد أن اجتثته من فوق عنقه ، أو منظر «أوديپوس» الذى يبدو أمام النظارة على أثر فقئه عينيه بيديه وما شاكل ذلك وإنما السبب الذى منعهم من اقتراف جرائم القتل فوق المسرح هو أنه كان موضعاً مقدساً، فكان من الطبيعى ألا يلوث بإراقة الدماء .

لا جرم أن هذا العمل الذى رأينا كيف نشأ فى المأساة وترعرع يتطلب كثيراً من التنوع ليمكن السير فى الفاجعة إلى نهايتها ، وليتيسر الانتقال من حالة إلى حالة ، وبالتالى من منظر إلى منظر حتى لا يمل النظارة ولا يسأموا ، ولكن هذا التنوع الضرورى لوجودها ذاته ينبغى ألا يخرج بها عن الوحدة التى عدها الهيلين منذ أول عهدهم بالفن التمثيلى جوهرية ، بل ضرورية . ولا بد أن يكون السبب الأساسى فى حرصهم على الوحدة هو أن المأساة فى عنصرها الأول لم تكن أكثر من أنها قصة بسيطة لحادث واحد ، فلم يكن من الممكن أن ينبذ الهيلين هذا المبدأ فيخرجوا بها عن وحدتها ، وهى عين وجودها . ولهذا كانت تلك الوحدة فى 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 الشىء من إطارها الخانق ، وبدأ ذلك منذ أول عهد الإزهار فى مآسى « إسخيلوس » .

بيد أن هذا الجهاد لم يكن فى أى يوم يرمى إلى الانفلات التام من هذه التقاليد ، وإنما كان يبغى تلطيفها بقدر المستطاع مع الاحتفاظ بالاذعان لمبدئها العام . ولهذا سطع فن

« سوفكليس » و « أوريبيديس » فى التوفيق بين المبدأ التقليدى القديم والتطور الحديث فاحتفظ كل منهما فى مآسيه بعمل جوهرى يرافق الأعمال الثانوية فى 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 تتيسر إلا لذوى المواهب النادرة . ومن آيات ذلك أن الشعراء الثانويين فى عصر الإزهار قد حاولوا إرضاء تيار التنوع ، فخلطوا الأعمال ، وتخبطوا فى الحوادث ، ففقدوا وحدة العمل فقدا تاما . وبهذا هوت مآسيهم إلى الصفوف الدنيا الخفيفة الوزن فى عالم التأليف .

(٢) أما وحدة الزمان فهى بسيطة هينة فى صورتها ، معقدة شاقة فى تحققها . ومجملها أن حوادث المأساة من أولها إلى آخرها يجب أن تتتابع فى يوم واحد . ولا ريب أن هذا الشرط يبعد بالمأساة عن ملاءمة طبائع الأشياء ، ويلجىء الشاعر إلى التكلف الذى كثيراً ما يخفق لصعوبة مهمته . ولهذا كان المؤلفون يحترمون هذه الوحدة على المسرح ويجرون كثيرا من حوادث مآسيهم بعيدا عن التمثيل ، أو يبدءونها قبل ذلك فى الخارج بزمن ثم يختمونها فى ذلك اليوم المحدد ، وقد تكررت هذه الظاهرة عَلَى الأخص فى مسرحيات : « الضارعات » و « الفرس » و « أجاممنون » لإسخيلوس ، وهذا معناه أن احترام هذه الوحدة كان مظهرا مصنوعا أكثر منه حقيقة جدية واقعية .

(٣) أما وحدة المكان فمجملها أن جميع أحداث المسرحية تقع فى مكان واحد لا يتغير وهى كسالفتها عسيرة التحقق ، لأن طبيعة الحياة الخالية من التعمل تقتضى أن يتنقل الناس فتصادفهم الحوادث حيث يتنقلون ، وأن تقييدهم بمكان معين ضرب من العدوان على الواقع البسيط ، ولو أنه كان من الممكن التحايل على التخلص من هذه الوحدة كما حدث بإزاء وحدة الزمان لهان الأمر ، لأن محاولة الانفلات هنا توقع المؤلف فى فخ مخالفة الفن كما حدث لإسخيلوس فى مأساة « حاملات القرابين » حيث اضطره الخضوع لوحدة المكان

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

عَلَى أن وحدة المكان لها على المأساة الهيلينية آثار لا تجحد ، أهمها أنها هى 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 المنتقى لتتابع حوادث المسرحية الهيلينية هو دائما مكان محايد صالح لكل ما يجرى فيه من أعمال ، وهو إلى جانب ذلك يسمح لممثلى أشخاص المأساة بتأدية أدوارهم على حالة تبلغ من الحسن حدا بعيدا فى أكثر الأحايين .

(و) أشخاص المأساة

١ ـ 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 ممر 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 تناولا بالبحث والتحليل منتجات تلك العهود ، وهما : «أرسطو » و « هورَشْيوس» ألفينا أن أولهما يصور الجوقة فى صورة طائفة من النظارة ، كل ما تمتاز به عنها هو فى أغلب الأحايين شىء من التعليق أو الاستحسان أو الاستهجان ، ولا تكاد تقوم فى المأساة بدور جدى ،

ووجدنا الناقد الثانى يعترف لها بمنزلة أوليةهامة ، و يضعها فى صف الممثلين الأساسيين الذين يؤدون فى المسرحية عملالابد منه . ولا شك أن منشأ هذا الاختلاف بينهماهو أن هورَسْيوس قد اعتمد فى بحثه على الفكرة القديمة التى سجلت المنزلة العظمى البدائية التى كانت الجوقة تستمتع بها قبل أن يعدو الزمن على سلطانها أما أرسطو فقد اعتمد على الفكرة التى جلبها التطور ومنحها الصدارة فى عصر الإزهار ، وظلت سائدة إلى زمنه . و بهذا 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 فى المأساة هم فى العموم من طبقة اجتماعية دنيا إلى جانب الطبقةالأخرى التى يقوم بدورها الممثلون إذا استثنينا بعض المآسى كمأساتى « المحسنات » و « الضارعات » لإسخيلوس مثلا ، فإن الجوقة تقوم فى الأولى بدور الإلاهات ، وفى الثانية بدور الأميرات . ومنها أن أعضاءها فى أغلب الأحايين حذرون محتاطون تحمل عباراتهم معانى الاحترام لمن يخاطبونهم ، ولكن هذا ليس معناه أنهم حكماء أو بعيدو النظر ، كلا فقد كانوا كثيرا ما ينخدعون بأوهام الجماهير فيتسرعون فى أحكامهم ، و يندفعون إلى التحمس أو إلى اليأس ، ومع ذلك فهم ليسوا من الجماهير المفرطة فى الهرج و إنما هم أقل منها تخبطا وهوى ووحشية . ومنها كذلك أن الفئة التى تمثلها الجوقة تتجه إلى الآلهة اتجاها فطريا يفوق اتجاه 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 ، و إنما كانت بوجه عام حاشية تابعة لأحد الأشخاص الذين يقوم الممثلون بأدوارهم . ولما كان هؤلاء حينا أساسيين ، وحينا آخر ثانويين ، فقد لزم أن تتبعهم حواشيهم صعودا وهبوطا ، وهذا يقتضى أن تسلك الجوقات أيضا نفس السبل التى سلكتها تلك الحواشى . ولهذا كانت تتغير تبعا لظروف المأساة ، فهى مثلا فى « حاملات القرابين » لـ « إسخيلوس » مؤلفة من صواحب « إيلكْترا » ، وهى فى « أياس » لـ « سوفُكليس » مؤلفة من جنود هذا البطل ومواطنيه ، ولكنها فى « أنتيجونا » لهذا الشاعر الأخير مكونة من شيوخ ، هم من حاشية « كريون » وهو ثانوى

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

٢ ـ عن طريق الممثلين

لما كانت موضوعات المآسى مستمدة من الأقاصيص الأسطورية ، ولما كان أعظم هذه الأقاصيص نجاحا فى المسرح الهيلينى هو الجانب البطولى ، فقد كان من الطبيعى أن يكون أكثر أشخاص تلك المآسى من الأبطال ، ولكن ينبغى ألا يغيب عن الأذهان أن أولئك الأبطال ـ وان كانوا هم أنفسهم أبطال العصر الحماسى ـ ليسوا كما صورهم « هوميروس » ومن نحانحوه من شعراء الملاحم والدوائر يستمتعون بقوى غير طبيعية أو يقومون بأفعال تفوق الحدود البشرية إذا استثنينا « هيرَ كليس » فإنه هو الذى ظل يبدو فى المآسى بصورته البدائية التى رسمها شعراء العصرين : الينيانى والدريانى ، وانما هؤلاء الأبطال لا يزيدون فى هذه المسرحيات عن أنهم فرسان شجعان ، وأنهم نماذج فى الشهامة والرفعة وكثير من المحامد الخلقية الأخرى ، وان 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 ، والألوان الشاسعة بين كل هذه الطوائف معرفة دقيقة ، ورسموا كل طائفة منها فى الصورة الملتئمة مع طبيعتها ، ولم تقف عنايتهم بالفن عند هذا الحد ، بل إنهم لاحظوا ما هو أدق من ذلك ، فلم يُسَوُّوا بين الخادم فى المأساة ونظيره فى المهزلة حيث صوروا لنا الأول حتى فى أشد حالات السذاجة التى تحمله على الثرثرة

بمالا ينبغى التصريح به لا يزيد عن كونه يبتسم ابتسامة خفيفة . ولاشك أن المؤلفين الأدقاء كانوا يقصدون بهذا أن يشيروا إلى أن أولئك الخدم ـ لطول عشرتهم مع سادتهم العظماء ـ قد تأثروا بهم ، وطُبعوا بطابعهم بالقدر الذى تسمح به عقلياتهم وتكويناتهم الفطرية ، فأصبح أكثرهم سذاجة لا يسف فى ضحكه ومزاحه كما تفعل السوقة . ومن أهم هذه الطبقات الثانوية التى برزت فى المآسى المربّون والرسل والمرضعات . فأما المربون فلم يظهروا فى المسرح الهيلينى إلا بعد « إسخيلوس » وهم يمتازون بقوة الجانب الخلقى فى نفوسهم ، وبالحب العميق لتلاميذهم ، وببذل أقصى مافى وسعهم لنصحهم وإرشادهم . ومن الأمثلة الناطقة بذلك مربى « أورِسْتيس » فى مأساة « إيلكترا » لـ « سوفكليس » . وأما الرسل فهم ـ منذ البدء ـ 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 حاضرها 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 لاتتعدى بسط الرسالة التى أتوا بها وإبانة قيمتها والدفاع عنها إذا اقتضى المجال ، وهذا كله لايتطلب 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 » . والسر فى هذا هو أن الديمكراتية فى ذلك العهد كانت قد قويت وعظم سلطانها ، وإذ 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 «فِدْرا» فى مأساة « هيبوليت » .

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

المأساة عن منزلتها المحتشمة المتحفظة التى لم تكن تكاد تتعدى الابتسامة الوقورة المتثاقلة ، فجعلت تنزل إلى القهقهة التى هى من خصائص الطبقات الدنيا . وبهذا أخذت الهوة التى 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 التى هى خلاصة آداب العصور القديمة ، أو بعبارة أدق : هى الصفوة المنتقاة من أحاسنها تلك الأهمية الخلقية المحترمة ، وذلك الأثر الجليل لا فى تربية الشعب الهيلينى وحده ، بل فى تهذيب العالَمين : القديم والحديث كليهما . ولقد ظفرت بهذه المكانة ، لأنها لم تكن محصورة خاصة بأمة معينة ، وإنما كانت عالمية يستطيع كل شعب مهما اختلفت ميوله ، وتباعدت نزعاته أن يجد بين طياتها ما ينقع 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 الأخيلة بما يشتمل عليه من مناظر الحياة الإنسانية فى أبهى صورها وأعظمها نبلا وجلالا ، ويسحر الأبصار والأسماع بما يلم به من مظاهر وأزياء ، وحركات وإشارات ، ولهجات ونغمات ، والذى زاد من قوته ، وضاعف من فخامته ، ومكّن من أثره ، هو صوغه فى أساليبه الفخمة ، وعباراته العالية ، وجمله الضخمة ، وإحاطته بالهيئتين الدينية والاجتماعية ، والاستعداد الرسمى الذى كان يشغل الدولة ويهز أسر الأشراف فيها ، ويقيم مجلس شيوخها ويقعده ، إلى غير ذلك مما يحدث فى النفوس انفعالات عظيمة ، ويدفع العقول إلى النشاط فى التفكير . وإذاً ، فالمسرح هو الذى ربط بين ماضى إغريقا الأسطورى ، وحاضرها الحقيقى ، وهو الذى حول أقاصيصها الخرافية إلى دروس حية ناطقة تغدو أمام النظارة وتروح ، وترضى وتغضب ، وتستحسن وتستهجن ، وتبتسم وتتجهم ، وتحب وتبغض ، وتمنح وتحرم ، وتتوسل وتأمر ، وتستعطف وتهدد ، وتعد وتوعد ، وبالإجمال تسلك كل سبل الحياة الاجتماعية ، والمسرح هو اللوحة الصادقة التى حفظت

للأحفاد كرامة الأجداد ، وحملت الأبناء على محاكاة عظمة الآباء ، ودفعت الأرض إلى النظر نحو السماء ، وهو الذى هيأ للألسنة سبيل التعبير عما يجيش فى النفوس ، ويحتدم 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 وتعقد ، وما يكتنفها من لذة وألم ، وسرور وانزعاج ، قد ألقى عليها المسرح الهيلينى جانباً من النور ، أقل ما يقال فى شأنه هو أنه عوّد الجمهور الأثينى على مزاولة التفكير فى هذه النواحى 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 ورذائلهم ، وتخبطاتهم وتعاساتهم ، وهذا لا يتفق مع ما يبتغونه من أدب مثالى يهذب النفوس ويسمو بالعقول ، ويربى النشء ويعده للحياة الفلسفية .

ويعلق الأستاذ كروازيه على هذا النقد بأن ذلك الجانب الذى هوجمت منه المأساة هو عينه الذى جعلها فى رأيه قمينة 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 فى صورتها الدميمة المرعبة ، ويشفق على الأبرياء الأنقياء من الفتيان والفتيات أن يتعودوا النظر إليها فيألفوها ثم لايلبثوا أن يحاولوا البحث عنها . والنقاد المحدثون يرون أن التهذيب عن طريق الروايات والمسارح أنجع وأسرع إثماراً 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 يزاولونه من فضائل ورذائل ، ولو أنه تنبه إلى أن الجماهير لا تكترث بالتعاليم النظرية المجردة اكتراثها باللوحات المادية المرسومة أمامها ، وأن الذين يستفيدون من الدروس الفلسفية الفنية هم صفوة الأمم وعلية الشعوب ، وبالتالى هم الأقلية الضئيلة العدد ، لما حمل على المأساة هذه الحملة القاسية . على أننا — ونحن نبدى هذا الرأى غير متقيدين بالأدب الهيلينى وحده — لا نُسند شرف التربية والتهذيب إلا إلى القصص التى يلمح مؤلفوها إما على إبراز الرذيلة فى أشد المناظر دمامة و إزعاجاً للنفوس ، و إما على إبداء الفضيلة فى أرشق الصور وأروع المظاهر .