فن المسرحية والملحمة عند الأغريق

د. ناجي التكريتي
كلية الآداب – جامعة بغداد

الأغريقي يحب التناسق ، وأن الكاتب المسرحي يحب أن يكون عمله متناسقاً ، بل أكثر من هذا ، فهو يعتقد أن العالم بأسره ، لابد أن يكون متناسقاً . هذا شيء طبيعي ، إذ يتطلب العقل والكمال شكلاً متناسقاً في روائع أعمال الإنسان ، والإنسان جزء من الطبيعة ، وكل ذلك تكون الطبيعة متناسقة أيضاً ، لأنها قائمة على العقل طبقاً للغرض . أن العلاقة بين المعنى والشكل المسرحي منطقية ، بحيث أن أي تفسير ناب يمكن دحضه بطريقة مقنعة ، فهو أن لم يعلل تفاصيل المسرحية يكون خاطئاً ، لأن التعليل الصحيح يوضح كل شيء . إن الفنان الأغريقي عنده فكرة واضحة جداً كما سيقول ، وعنده تحكم تام في الأغريق بالشكل المسرحي . أن غرام الأغريق بالتناسق والتماثل هو بمثل هذا الوضوح . وتتفرع عنه جملة تفريعات شائقة ، فنحن نجد لديه أينما نظرنا تقديراً للإنموذج الذي يحبذى ، لاشك أن الأغريق القدماء أول من طور المأساة . لم يكن دورهم معتمداً على أبداع الصور المسرحية ، وصلوا بهذه الصورة الى مستوى من الكمال ، حتى ان المأساة الأغريقية ما زالت تعتبر ، وبعد ما يقرب من ٢٥٠٠ سنة ، مقياساً للجودة .

يرى البعض ، مثل الفيلسوف نيتشه ، أن المأساة الأغريقية كانت غناء موضوعياً ، غناء يعبر عن الحالة النفسية عند بعض شخصيات الأسطورة المجسدة أمام أعيننا . كان على الكورس المكون من رجال تنكروا في أزياء الحيوانات والنباتات ، الكورس الذي يغني غناءً حماسياً ، أن يشرح الأنفعالات ،

التي أدت به إلى حالة الهوس هذه . كان يوحي إلى المستمعين بطريقة مفهومة بموكب مأخوذ عن قصة صراع ديونسيوس وآلامه . ظهر – فيما بعد – الإله نفسه على خشبة المسرح لسببين . من ناحية ، ليروي بنفسه المغامرات التي كان بطلاً لها ، والتي أثارت هذا الإشفاق الشديد عند حاشيته ، ومن ناحية أخرى بدأ وكأنه الصورة الحية ، أو تمثال الإله الحي ، في الأثناء التي ردد فيها الكورس غناءه الحماسي للمثل القديم .

من الصعوبة المتكررة ، التي كان يواجهها الكاتب المسرحي ، ضرورة وجود الجوقة الدائم ، وهذا كان يخلق صعوبات ، يكاد يستحيل اجتيازها بالنسبة لتغيير المكان أو الزمان . وهذا هو السبب الرئيس في توفر وحدة المكان في المآسي الإغريقية بشكل عام ، ومحاولة هذه المآسي توفير وحدة الزمان ، غير أن وحدة الزمان كان أحياناً توفر بتجاهل مرور الوقت اللازم ، كما تجاهل أسخيلوس في مسرحية (اغاممنون) الزمن الذي أحتاجه الأغريق للرجوع الى طروادة .

أن الرقصة البدائية لم تكن تخلق من المضمون أو الفكرة ، التي هي جوهر الفعل ، يمكننا أن ن ثلاثة أنواع على الأقل من الرقص ، يدور أولها حول علاقة الإنسان بالإلهة والأرواح ، التي أصلها في مظاهر الطبيعة المحيطة به ، وهو ما يمكن أن نطلق عليه الرقص الديني . أما النوع الثاني فيتعلق بأحتياجات الإنسان نفسه من الطعام ، سواء أكان نبات أم حيوان ، كرقصات استدرار المطر اللازم لنمو النبات ، أم رقصات صيد الحيوان . النوع الثالث هو رقصات الحرب وفي جميع الأحوال ، دائماً ما توجد (الفكرة) ، التي يحاول الإنسان التعبير عنها ، وفي سبيل ذلك لجأ إلى بعض الوسائل المساعدة ، والتي كان أهمها القناع ، الذي هو في حد ذاته تجسيد لفكرة او الفعال أو شخصية حلت في شخص مرتدي القناع، وهذا جوهر التمثيل .

الجوقة موجودة في المسرحية الموسيقية الحديثة ، وتحمل الاسم نفسه وترقص ، وتحاول ان تغنّي ، الا أنها تختلف في وظيفتها عن وظيفة الجوقة في المأساة الإغريقية كل الاختلاف . الجوقة الإغريقية هي أثر من آثار أيام سبقت

ميلاد المأساة ، وهي تشكل من عدة وجوه ، خطاً بالتسلسل التاريخي في المسرحية، وقد أعطيت في العهد الأخير للمسرحية الإغريقية دوراً ثانوياً ، كان في تضاؤل مستمر ، ولكن طابع المسرحيات المتصل بالطقوس الدينية جعل أمر إلغاء الجوقة شيئاً مستحيلاً ، وقد استطاع كتاب المآسي أن يجعلوا من الجوقة أبلغ إدارة مسرحية . لقد كان دور الجوقة يتباين بتباين المسرحيات ، وباختلاف الأجزاء في المسرحية . لقد كان أفراد الجوقة أحياناً مجرد شخصيات ثانوية تملأ المنظر ، وتعبر عن أفكار الجمهور المتنوعة . الجوقة كانت أحياناً تأخذ ، كمجموعة ، دور البطولة كما في مسرحية (النساء الطروادیات) حيث يقوم افراد الجوقة بدور النساء الطروادیات . وقد استخدمت الجوقة أيضاً لتؤكد مكانة شخصيات هامة ، ففي مسرحية (انتيجوني) لسوفوكليس ، تجد الجوقة من الحكام ، من أهل طيبة ، والذين ينكرون على انتجيوني أعمالها غير الشرعية ، هم سبب عزلتها القاسية . وترتبط هذه الوظيفة ارتباطاً وثيقاً بوظيفة أخرى تؤديها الجوقة في غالب الأحيان ، إلا وهي وظيفة الجمهور المثالي . أي أن الكاتب تجعل الجوقة تتجاوب مع الأحداث التي يُتحدث بها فوق المسرح ، بالطريقة نفسها التي يتوقع ان يتجاوب معها الجمهور ، وإن كان تجاوب الجوقة أو منح من تجاوب الجمهور بياناً . هذه الجوقة تعبر عن فزعها ، عندما يريد الكاتب من جمهوره أن يستسلم ليأسه . تتم هذه الطريقة أحياناً بطريقة مباشرة ، بتعليقات على الفعل في المسرحية ، ولكنها تأتي في أبلغ شكل متميز ، وبطريقة غير مباشرة ، كما هو الحال في النشيد النذير ، الذي تنشده الجوقة بعد دخول الملك والملكة إلى القصر في مسرحية (هيبولت) بعد أن هرولت فيدرا خارجة من المسرح ، لتقتل نفسها .

لاشك في أن إمكانية أحداث هذه التأثيرات الدقيقة ، كانت تزداد كثيراً في المأساة الإغريقية ، نتيجة لعلم الجمهور المسبق بالخطوط العريضة لعقدة المسرحية . لقد كان اهتمام الكاتب المسرحي منصباً على الفروق الدقيقة في التأثير المسرحي بدلاً من أن يصرف جهده في توضيح حركة الفعل . أو في الإبقاء على وضع الشخصيات بعيدة عن الاضطراب . أما الطابع الموسيقي للمأساة الإغريقية،

فليس غريباً عنا غرابة العنصر الديني ، إذ أننا نجد شيئاً مشابهاً له في الأوبـــرا . لقد كان الصوت الجميل ، لا صوت الكلام وحده ، بل صوت الغناء ، مـــن أهـــم مؤهلات الممثل الإغريقي . ولما كان أقصى عدد للممثلين في المأساة ثلاثة ، فقـد كان على كل ممثل منهم أن ينوع في نغماته وفي طبقة صوته ، عندما يظهر فـــي أدوار مختلفة في المسرحية نفسها ، وقد كان الأمر صعباً بشكل خاص ، لأنه كان على الممثل الا يقتصر في تمثيله على أدوار الرجال ، بل عليـــه أن يمثـــل أدوار النساء . وهذا يتطلب صوتاً ذا مرونة فائقة ومدى عظيم ، بحيث يستطيع أن يصل إلى آذان آلاف المتفرجين ، الذين يجلسون في مسرح في العراء .

يتوسع أرسطو عند بحثه فن الشعر الملحمي ، في بعض النقاط التي أتـــى عليها في بحثه للمأساة يسهب أرسطو في قضية الصدق الشعري وعلاقته بالصدق الحرفي ، كما يتجلى في الوقائع التاريخية ، ويبدو أنه هنا يتعمد في الرد على تهم أفلاطون للشعراء ، بأنهم كاذبون محاكون ، ويبطل ما ذهب إليه ، من أن مستعمل الشيء هو أكثر الناس معرفة به ، ويليه في ذلك الصانع ، ثـم الشـاعر ، الـذي يتحدث عنه ، دون أن يكون قادراً على استعماله أو صنعه . يقـــول ارســـطو أن الشاعر لا يصيره أن يخطئ في الحقائق ، فهذه الأخطاء ، مهما تكـــن ، ليســـت جوهرية ولكنها أخطاء عرضية في الشعر ، ولا تؤثر في الصدق الشعري لعمله . يميز أرسطو بوضوح من المعرفة العملية والصدق الحرفي من جهـــة ، والأدراك الخيالي والصدق الشعري من ناحية أخرى . أنه بهذا يبني أن بحث أفلاطون لـهذه الناحية من القضية مختلط كل الاختلاط .

أن بحث أرسطو في الملحمة ذو أهمية خاصة ، لأن الملحمة أقرب الأنواع الأدبية القديمة الى القصة الحديثة . لقد كانت الملحمة طبعاً تكتب شعراً ، ويبدو أن أرسطو يرى إليها يجب أن تكون كذلك، فالبحر السداسي أو البطولي – في نظره– هو أعمق الأوزان ، وأضخمها فخامة ، ولذا لم يحاول أحد أن ينظم قصة طويلـــة النهج على وزن آخر غير البطولي ، ذلك لأن الطبيعة نفسها ، هي التـــي تـــهدي أختيار الوزن المناسب .

الملحمة إذن عبارة عن شعر قصصي ، بطولي قومي ، يحتوي على أحداث خارقة للمعتاد . الملحمة بأعتبارها شعراً ، تكون أثراً من آثار الخيال القوي ، الذي يستطيع ان يبحث عالماً متحركاً ولايجد في تنوعه . توصف الملحمة أنها قصصية وإذن فهي تقع أمام أعيننا سلسلة من الأحداث . أننا نجد فيها دون ريب ، أوصافاً وخطباً وصوراً ، ولكن كل ذلك يعتبر ثانوياً بالنسبة للقصة . أنها التاريخ الخيالي بالنسبة للماضي ، التاريخ لعصر يكون الناس فيه أكثر اهتماماً بما يصوره الخيال الجميل منهم بما يخلقه الواقع الحقيقي .

الملحمة إذن هي موضوع الاحتمال ، وموضوع التاريخ هو الحقيقة . أرسطو يرى أنه بالأمكان ان توضع قصص التاريخ لهيرودوت في قالب منظوم ، ولن يخل ذلك كونها تاريخاً ، سواء مع النظم أو من دونه . لاشك أن أرسطو على جانب كبير من الحقيقة ، في مثاله هذا ، لأن الشاعر القصصي يتخذ أساساً لملحمته حادثة حقيقية ، أو قدر لها أن تكون حقيقية ، وذلك مثل حرب طروادة ، ولكن حول هذه الحادثة يحيك نسيجاً من الحوادث الممكنة الحصول ، دون أن يشغل نفسه بحقيقة حصولها أم لا . الشاعر أما أن يتخيل كذلك أشخاصا ، وأما أن يعير أشخاصا قد وجدت حقاً ، احساسات وخطباً وأعمالاً من صنعه هو ، نجد أن ذلك كله لابد وأن يكون متناسباً مع طبائع هؤلاء الأشخاص . الشاعر بعد ذلك يظهر اهتماماً بما صنع أو تخيل ، ويحاول أن يثير عواطفنا وميولنا نحو هؤلاء الأشخاص الملكتان الأساسيتان اللتان تكونان الشاعر إذن ، هما ملكة الخيال وملكة الإحساس ، أما العقل فيأتي بعد ذلك ، كرقيب في ثوب الذوق ، والحكمة لكي يمنعه من التردي في السفاسف وفي الاستمالة . المؤرخ على من ذلك ، يجب عليه إلا يسجل غير الحوادث الثابتة . أشخاص المؤرخ لابد وإن يكون لهم وجود حقيقي ، وهو مضطر لأن يدرك طبائعهم ويشرحها ، دون أن يغير من ذلك شيئاً ، وهو يروي خطبهم كما كانت من دون أن يغير منها شيئاً .

لم تكن القصة النثرية معروفة في أيام أرسطو ، ولذا فهو يرى إن الشعر اداة ضرورية للقصص ، المهم ان عنايته كانت موجهة في المقام الأول الى طبيعة

القصة وسياقها . لاشك أن هناك علاقات وثيقة توجد بين الملحمة الكبيرة والتراجيديا ، وليس من المصادفة ان يكون أرسطو قد أشار إلى هذه الحقيقة فعلاً. الشيء الذي لابد من ذكره ، أن الملحمة الهوميروسية والتراجيديا الكلاسيكية تعودان ، في الأزمان الكلاسيكية ، إلى عصور مختلفة جداً ، ومهما قد تكونان متقاربتين في بعض المسائل الجوهرية المؤثرة في المضمون والشكل ، تختلف مع ذلك طرقهما الشكلية اختلافاً واضحاً ، فالمسرحية الكلاسيكية تنشأ عن عالم الملحمة . أن القوة الدافعة للحركة في الملحمة الكلاسيكية ليست البطل الملحمي ، بل قوة الضرورة المجسدة في الإلهة . عظمة البطل الملحمي تظهر فقط في مقاومته البطولية أو المستمرة والذكية لهذه القوى .

أن الملحمة ككل أثر أدبي ، لابد ان يكون لها وحدة ، وهذه الوحدة نتيجة لأمور : الأول ان تحتوي على حادث مهم تتبعه سائر الأحداث الثانوية ، كغضب آخيل في الألياذة ، الثاني أن تحتوي شخصية رئيسية مثل آخيل ، تقود الحوادث وتكسب الشعر وحدة المتعة . يجب بعد ذلك من ان ترتبط الأحداث بنا ، اقتربنا قليلاً من الحل . مع ذلك ، لما كان الطريق إلى نهاية الملحمة طويلاً ، فمن الطبيعي أن تكون هناك وقفات للراحة على طوله ، أو أن يكون السير في بعض الأحيان بطيئاً . فيما عدا هذين القانونين المشتركين في كل أنواع الإنتاج الأدبي، وهما الوحدة في الحدث ، والمتعة في تتابع الأحداث ، نقول فيما عدا هذين الأمرين ، فإن الملحمة تمتاز ببنائها وهندستها . فهي باعتبارها قصة لحدث ، لابد وإن يكون لها مظهر المأساة ، من ناحية اشتمالها على العرض والتغيرات الفجائية، التي يتعرض لها البطل ، وثم العقدة والحل .

ليس من المألوف ان يسير الحدث في الملحمة بشكل واحد وفي اتجاه واحد، إذ قد يطرأ على أبطال الملاحم من تغيرات فجائية ، فالواجب يقضي بأن يكون صورة للحياة ، التي تجري فيها الحوادث متعارضة أو متباطئة أو مسوعة، بواسطة ما يعترضها فجأة من حوادث أخرى ، فالتغيرات إذن أمر ضروري . أما

الحل ، فهو اللحظة التي ينكشف فيها الموقف المعقد ، ويقرّب فيها من هدفه ، بطل الملحمة ، وتحظى فيها بالحل ، النظرية التي وضعها الشاعر .

تطرق أرسطو كما تطرق قبله افلاطون وفيثاغورس الى مسألة التطهير ، الذي يحدثه الفن الموسيقي ، نتيجة سيطرته على انفعالات النفس . لقد استقى أرسطو بحثه في هذا الجانب من خلال ناحيته الدينية ، فالموسيقى تحدث حالة أشبه بحالات الصوفي ، ففي هذه الحالة تصيب بعض حالات غيبوبة مصاحبة للحماس الديني ، ثم يتبعه بعد ذلك حالة هدوء وصفاء ، وكأنهم وجدوا في هذه العملية نوعاً من التطهير ، كان نتيجة الحماس الذي أثارته بعض الألحان عندهم . إن النفس هنا تثار لكي تهدأ في النهاية ، وكأنها وجدت الدواء الشافي لها ، أنها دعوة للبقاء والصفاء . لا يقف أمر التطهير عند حالة الحماس الديني ، فهناك تطهير آخر يحدث بمساعدة عاطفتي الخوف والشفقة . هذه التغيرات الفجائية تقع بالضرورة أيضاً في النفوس التي أسلمت قيادها ، تحت سحر الموسيقى ، إلى الرحمة أو الفزع ، أو إلى أي أنفعال آخر . كل مستمع يتحرك تبعاً لتأثير هذه الأحاسيس كثرة أو قلة في نفسه ، لكنهم جميعاً على التحقيق قد وجدوا نوعاً من التزكية ، ويشعرون أنهم خفاف بفعل اللذة التي أحسوا بها .

أفلاطون بالحقيقة سبق أرسطو بالقول أن المأساة تشبع الفهم العاطفي للإنسان من خلال أثارتها لعاطفة الشفقة ، ولكن هذه الإثارة المسرحية ليست في صالح الإنسان ، بل ضده من حيث أنها تبعث التعلق النفسي ، فتحجب دور العقل، وتبعد الإنسان عن الحقيقة والخير ، أي أنها تفسد النفس بعامه . أفلاطون أدرك قوة المأساة وتأثيرها السلبي في النفس ، ذلك الذي يجعل الإنسان في حالة عدم توازن ، فيؤدي بالتالي الى عدم السيطرة على النفس في الحياة الواقعية ، مستقبلاً، أما أرسطو فقد استغل هذه المؤثرات الفنية في إحداث حالة إيجابية .

لاشك أن حالة التطهير التي يحدثها العمل المأساوي في نفوس جمهوره ، حالة إيجابية ، فهي تخدم جمهورها من حيث أنها تسكن الأندفاعات المختلفة للعواطف ، فترفعها إلى درجة السمو . هذه الحالة كافية لطرد الشر في نفس

الجمهور ، واحداث حالة من الهدوء النفسي ، يكون نتيجة لذلك مقابلة أو مساواة بين الخير والجمال ، ولكن لو نظرنا إليها من زاوية أخلاقية حقيقية ، فهي ليست الا حالة عابرة تدعو إلى تحرير نفسي موقت ، فالإعجاب الإجمالي قصير الأمد ، أما الشرور فأنها دائمة ، وتحدث في كل لحظة . أن هذا التطهير بالمعنى الأرسطي ، تطهير موقت لا يحاول ان يقتلع الشرور من جذورها اقتلاعاً تاماً ، فالحالة النبيلة التي يقتلعها ألينا الجمال الفني موقت ، وليس له أثر دائم . أن العملية التطهيرية التي تصيب المشاهد أو المستمع للفن المأساوي تشبه حالة العذاب التي يعانيها الفنان قبل أن يبدأ عمله الفني ، بحيث يتخلص من آلامه حال مسكه لقلمه أو فرشاته ، ليبعد عنه ذلك الألم .

أن العلة الغائية للمأساة ، هي تنقية الروح عن طريق تطهير الانفعالات ، وهذا هو معنى الكلمة اليونانية (التطهير Catharsis) . فعن طريق تجربة الانفعالين البديلين ، انفعالي الرهبة والشفقة ، تريح النفس عن ذاتها هذا الحمل . وعلى ذلك فأن للمأساة هدفاً علاجياً ، وهنا نجد المصطلح المستخدم مستمداً من الطب . أما الجانب الذي كانت فيه آراء أرسطو تتسم بالأصالة ، فهو اقتراح العلاج عن طريق جرعة بسيطة من الداء ذاته ، وهو نوع من التحصين العلاجي النفسي . وبالطبع لابد أن يسلم المرء ، في هذا الوصف لغاية المأساة ، بأن الرهبة والشفقة يتملكاننا جميعاً ، وهو أمر صحيح على الأرجح .

لقد أخذ أرسطو في موضوع الفن المأساوي لعاطفتي الشفقة والخوف ذاتهما ، على الرغم من اختلاف مصادر أثارتهما في أحداث التطهير ، الذي يرجوه من هذا العمل الفني ، لأن المأساة لا تستهدف جلب أية لذة كانت ، بل اللذة الخاصة بها . المأساة لها طول معلوم ، بلغة مزودة بألوان من التزين ، تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء ، وهذه المحاكاة تتم بوساطة أشخاص يفعلون ، لا بوسلطة الحكاية ، وتثير الرحمة والخوف ، فتؤدي الى التطهير من هذه الانفعالات .

أن هذا الجزء الأخير من تعريف المأساة والمتمثل بناحية التطهير ، كان وما زال مثار نقاش لكثير من الباحثين ، أولئك الذين قدموا عدة تفسيرات متباينة

لما كان يقصده أرسطو من التطهير . ذهب قسم من الباحثين إلى أن أرسطو أراد من كلمة تطهير ، هو التحرر من عاطفتي الشفقة والخوف ، باعتبار أن هاتين العاطفتين تسيطران على الإنسان وتستبعدانه . أما القسم الآخر من الباحثين ، فقد ذهب إلى أن المقصود من كلمة تطهير بالمعنى الأرسطي ، هو أن الشفقة والخوف ما هما إلا عبارة عن أحساسين ، يستطيعان أن يحررا الإنسان . هذا الرأي الأخير هو الرأي المأخوذ به هذه الأيام ، وفي أغلب الأحيان ، من لدن بعض الباحثين ، أوضح برتراندرسل أيضاً بشأن هذه المسألة ، عندما بيّن بأن الطريقة الأولى تمثل نوعاً من تحصين النفس ، وهي أشبه بالعلاج من حيث أعطاء جرعة قليلة من الداء ذاته ، أما الطريقة الثانية فهي مستمدة من الطب . هناك بعض الباحثين قد شككوا في مصطلح التطهير وتأثيره ، بل حتى نقده ، وبيان الخطأ فيه ، فالاختلافات في تفسير ما كان يقصده أرسطو من التطهير كثيرة ومتباينة ، والسبب في هذا يعود إلى أرسطو ذاته ، فهو لم يقدم لنا شرحاً لهذا التعبير الغريب، اللهم إذا فقد جزءاً من كتاب في الشعر . وهكذا ترك أرسطو المجال حراً للمفسرين .

لقد كان معبد دلفى مركز عبادة الإله أبولو ، الذي يرمز لقوتي النور والعقل . تروي الأسطورة القديمة ، أن أبولو قتل البيثون Python ، وهي الحية الأسطورية التي ترمز للظلام ، وتخليداً لهذا العمل بنى الناس معبد الإله في دلفى، وفي هذا المعبد كان ابولو يقوم بحماية منجزات الروح اليونانية . وعلى نحو مواز لذلك ، فأن عبادة ابولو تتضمن أتجاهاً اخلاقياً مرتبطاً بطقوس التطهير . الإله ذاته كان قد اضطر إلى أن يكفر عن الدنس الذي لحقه بعد انتصاره على الحية الأسطورية ، وأصبح الآن يحمل الأمل للآخرين ممن دنسوا أنفسهم بالدم . يقول نيتشه : كان الإغريقي يلجأ إلى جو العرض المسرحي ، جو السلام والعظمة والتأمل ، هرباً من الحياة العامة المشتتة ، التي أعتادها ، حياة السوق والشارع والمحكمة . الإغريقي الذي كان يحضر لمشاهدة المأساة في أعياد ديونسيوس ، يحمل في نفسه شيئاً من المادة التي ولدت منها المأساة .

لكي نستشعر الشفقة ، لابد لنا أيضاً أن نعتقد في خيرية بعض الناس على الأقل ، لأننا إذا ظننا أنه لا إنسان خير ، فستعتقد أن كل إنسان يستحق الشقاء . بعبارة أخرى ، نحن نستشعر الشفقة ، كلما كنا في حال من يتذكر أن أمثال هذه المصائب قد حدثت لنا أو لذوينا ، أو نتوقع أن تحدث في المستقبل . فلتكن الشفقة نوعاً من الألم الذي يثيره منظر الشر ، القاتل أو الأليم ، الذي يصيب من لا يستحقه . الشر الذي قد يتوقع المرء وقوعه له أو لواحد من أصدقائه ، وحين يبدو وشيكاً ، لأنه من البين أن من هو معرض للشعور بالشفقة ، لابد أن يكون بحيث يظن أنه هو ، أو أحد أصدقائه وذويه ، معرض لمعاناة شر ما . ولهذا لا يقدر على الشعور بالشفقة من أصابهم الخراب التام ، لأنهم يظنون أنه ليس في طاقتهم بعد ، أن يتحملوا أي شيء ، لأنهم استنفذوا كل الآلام ، ولا أولئك الذين يحسبون انفسهم في غاية السعادة ، إذ هم بالأحرى وقحاء ، ذلك لأنهم حسبوا أن كل الأشياء الحسنة صارت في حوزتهم ، فمن الواضح أنه لا يمكن أن يصيبهم شر ، وهذا من الأشياء الحسنة .

الناس يشفقون على من يشبهونهم في العمر والخلق والعادات والوضع الاجتماعي والأسرة ، لأن أمثال هذه العلاقات كلها ، تجعل الإنسان أكثر احتمالاً كي يظن أن شقاءهم يصيبه هو أيضاً . نستطيع هنا أيضاً أن نستنتج ان كل ما يخاف منه الناس إلى أنفسهم يثير شفقتهم إذا أصاب الآخرين . ولما كانت الآلام تدعو إلى الشفقة فيما تبدو قريبة ، غير أن الماضية أو المستقبلية ، – قبل عشرة آلاف سنة أو بعد عشرة آلاف سنة – أما انها لا تثير أية شفقة على الأطلاق ، أو تثير بدرجة قليلة ، ذلك لأن الناس لا يذكرون الأولى ولا يتوقعون الثانية .

وعن هذا يلزم أن الذين يعينون على أحداث التأثير بالبوادر والصوت والملبس والفعل الدرامي بعامة ، هم أدعى إلى أثارة الشفقة ، لأنهم يجعلون البلاء، يظهر ماثلاً حاضراً أمام العيون ، بوصفه ماضياً أو مستقبلاً . أن المصائب التي حدثت من وقت قريب أو على وشك الحدوث ، تثير شفقة أكثر ، للسبب عينه . الشفقة أيضاً تثيرها العلامات والأفعال ، مثل ملابس من تألموا ، وأمثال هذه

الأشياء ، وكلمات من يتألمون الآن فعلاً . كما هو مشاهد في الموت . يثير الشفقة بخاصة ، أن يظهر الناس غير هيابين في مثل هذه الأوقات الحرجة ، لأن كل هذه الأمور – من حيث أنها تقع تحت أنظارنا مباشرة – تزيد الشعور بالشـــفقة ، لأن التألم ماثل أمام عيوننا . لهذا فأن مما يثير الشفقة أن يفصل المرء عن أصدقائـــه وذويه . كذلك إذا جاءت المصيبة من حيث يحتسب المرء أنه يأتي الخـــير ، وإذا حدث هذا مراراً ، وإذا لم يأتِ الفرج إلا بعد أن يكون المرء قد تألم فعلاً ، مثـــال ذلك أن الهدايا من الملك العظيم لم ترسل إلى ديوبتس إلا بعد أن كان هذا قد مات. نستشعر كذلك الشفقة على من لم ينالوا خيراً أبداً ، أو من يعجزون عن التمتع بـــه إذا نالهم . أن هذه الأمور وأشباهها ، هي التي تثير الشفقة .

المصـــادر :

١ - أرسطو : الخطابة .

٢ - افلاطون : كتاب الجمهورية .

٣ - أفلاطون : آيون .

٤ - أرسطو : فن الشعر .

٥ - هـــ.د.كيتو : الأغريق ، القاهرة ، ١٩٦٢ .

٦ - حسين الشيخ : دراسات في تاريخ حضارة اليونان والرومان، الإســـكندرية ١٩٨٧ .

٧ - احسان عباس : كتاب الشعر لأرسطاليس .

٨ - مردميليت : فن المسرحية ، بيروت ١٩٦٦ .

٩ - جورج لوكاش : الرواية التاريخية ، بغداد ١٩٧٨ .

١٠ - ديفيد ديتش : مناهج النقد الأدبي ، بيروت ١٩٦٧ .