الفصل الخامس

نشأة المسرحية

كان الرقص هو أقدم الوسائل التي عبر بها الإنسان البدائي عن انفعالاته، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون، فقد كان هذا الإنسان البدائي، وبالرغم من فقر إمكانياته التعبيرية وقلة محصولاته من الكلمات المنطوقة في حاجة إلى ترجمة انفعالاته تجاه الظروف الطبيعية والانفعالية المحيطة به. ولما كانت الأشياء من حوله تتحرك حركة إيقاعية كحركة الأمواج والحقول، وثبات شروق وغروب الشمس وظهور القمر وغيرها من الظواهر. لذا لجأ الإنسان إلى الحركات الرتيبة الموزونة كنوع من التعبير عن مشاعره الداخلية.

أما الأصوات التي كان الإنسان البدائي يصدرها أثناء أداءه لرقصاته الإيقاعية فقد أخذت وحدتها من حركة جسمه المتأرجحة ومن دبيب قدميه، وبالتدريج دخلت عليها الكلمة، ومن ثم أصبحت نشيداً دينياً أو حربياً – في الغالب – والذي أدى في النهاية إلى ظهور الشعر الذي نظمه الإنسان فيما بعد عن وعي وإدراك. ولا يبدو انه من قبيل المصادفة أن يُطلق على التفعيلة الشعرية (وحدة الوزن) كلمة ترتبط بالرقص البدائي وهي (قدم). كما أن الموسيقا لا يمكن فصلها عن نشأة المسرح، ارتبطت منذ البداية بالأصوات المصاحبة لهذا الرقص البدائي الإيقاعي وكان هدفها هو تأكيد إيقاع القدمين وحركة الجسم عن طريق ضرب الأكف في البداية ثم نقر الطبول فيما بعد. وهكذا يكون الرقص هو الأصل الذي تفرعت منه عدة فنون كالشعر والموسيقا ومن ثم المسرح. والرقصة البدائية لم تكن تخلو من المضمون أو الفكرة التي هي جوهر ((الفعل))، ويمكن لنا أن نحصر ثلاثة انواع على الاقل من الرقص: يدور اولها حول علاقة الإنسان بالآلهة والأرواح التي أحلها في مظاهر الطبيعة المحيطة به وهو ما يمكن أن نطلق عليه ((الرقص الديني)). أما النوع الثاني فيتعلق باحتياجات الإنسان نفسه من الطعام سواء نبات أو حيوان كرقصات استدرار المطر اللازم لنمو النبات أو رقصات صيد الحيوان. والنوع الثالث هو رقصات الحرب، وفي جميع الأحوال، دائجاً

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 أو انفعال أو شخصية حلَّت في شخص مرتدي القناع وهذا هو جوهر التمثيل[1].

إن الطقوس الدينية التي كانت تمثل حزن الإنسان في أوقات القحط والجدب وسعادته في أوقات النماء كانت أيضاً محاولة من جانب الإنسان لإدراك كنه الظواهر الطبيعية المحيطة به واسترضائها بتأليهها وتقديم القرابين إليها، وقد كانت هذه الطقوس ظاهرة عامة في كل المجتمعات القديمة ومنها بالطبع المجتمع الإغريقي الذي صور مرحلة انعدام النماء ثم عودته باختطاف هاديس (إله العالم السفلي) لبرسيفوني ابنة الربة ديمتر إلهة الخصب والنماء ومحاولته إجبارها على الحياة معه تحت الأرض، ويتدخل الإله زيوس كبير الآلهة لحل المشكلة، وكان الحل الذي توصل إليه يقضي بأن تظل برسفيوني ستة أشهر من كل عام في عالم الموتى ثم تعود إلى عالم الأحياء في الستة شهور الباقية، وفي طقوس احتفالاتهم كان قدامى الإغريق يقومون بدفن دمية تمثل برسفيوني ثم يستخرجونها بعد مدة كرمز لعودة الربيع[2].

أما كيف تغلب هذا العنصر الدرامي المضاف إلى أن صارت الدراما أهم من الرقص وربما أهم من كل عناصر الرقص فتوضحها لنا الطقوس الدينية على نحو خاص. وتتدريجياً تتطور الكهانة: فالإنسان العادي لا يستطيع أن يجتزئ وقتاً كبيراً من صيده وحربه بيظل في صلة الآلهة، وحالما جرى تعيين الكهان وازدهرت أحوالهم سعوا باستمرار إلى تدعيم مركزهم. عليهم أن يثبتوا أنهم على صلة بالأرواح، حتى أنهم يوجهون قرارات الآلهة.

وتغدو الطقوس أشد تعقيداً، ويستعمل كل شيء يزيد عنصر السرانية. وتظهر طائفة من الممثلين الكهان. إنها مدربة خصيصاً للرقص والإيماء. كمية كبيرة من الأعمال الدرامية التي تشبه مسرحيات الأسرار المسيحية المتأخرة ظهرت إلى الوجود. وطبعا في ذلك الزمن لا وجود لأدب درامي مكتوب.

---

[1] – شيلدون شيني: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة دريني خشبة، الجزء الأول، سلسلة الألف كتاب، القاهرة 1963 ص 27 – 29 .

[2] – معجم الأساطير، مرجع سابق، ص 32 – 33

وتعرض أخوية الأريو في بولينيزيا وهي جمعية سرية ذات امتيازات دينية، كل الأنواع: من الرقص الطقسي حتى المسرحية المعقدة نسبيا في ((الريبرتوار)) وهي ((المسرحيات التي مثلت وباتت رصيدا جاهزا يقدم وقت الطلب)). فينقل أعضاؤها هذه المسرحيات إلى قبائل مجموعة الجزر البولينيزية المختلفة. وقيل أن الرقصات الدينية والإيمائية الدقيقة، تتلوها مشاهد تاريخية طويلة وإيمائيات عشقية ومقطوعات كوميدية. فجمعية الدوك – دوك في بوميرانيا الجديدة المنحدرة أيضا من كهانة دينية، تطوف بمسرحياتها الطويلة من قرية إلى قرية. ومن المعروف أن الإنسان في المجتمعات البدائية الحالية، أو التي انقرضت منذ وقت قريب يمثل الإنسان القديم (في عصور ما قبل التاريخ) كما يمثل الإنسان في الحضارات القديمة.

يقول شلدون شيني: ((لقد أخذت الدليل من البدائيين المحدثين، من مصادر منفصلة كثيرا من أمثال جزر بحر الجنوب والسهول الأمريكية وجزر الاليوتان واستراليا وبورنيو وافريقيا المركزية. وقد تبين للأنثروبولوجيين أن الإنسان الحديث قد استنتج من حدوث الرقص الدرامي في هذه المناطق المنفصلة نشاطاً راقصاً عالمياً، وإن هذا يمكن مقارنته بثقة بالنشاطات السابقة على الإغريق وغيرهم الذين منهم أخذت المسارح الأوروبية والآسيوية المعروفة تراثها. باختصار وقد عرفنا كيف ترقص العروق المختلفة، بل حتى البدائية في هذه الأيام، يمكن تصوير أجدادنا أصحاب الشعر الطويل يرقصون رقصا متشابها في مناسبات الولادة والموت والزواج وتقلبات الفصول والتقليد وتقديم الأضاحي للآلهة... إلخ)).[1] ويتابع قوله: (وإذا عرفنا كيف أصبح رقصهم الطقسي دراميا، فبإمكاننا تصوير كامل نشاط المسرح العالمي الذي وجد قبل ما نعتبره عادة ولادة الدراما الغربية في اليونان في القرن السادس ق.م. فلابد أن يكون هناك حشد ضخم من أنماط الرقص. والأغلب أن تختلط عناصر الحركة الإيقاعية مع الغنائية ومع السردية، ولا شك أن الدافع الجمالي انفصل عن الدافع الديني والغرض العملي. وكما أننا متأكدون الآن أن ثمة عصورا طويلة من (إنسان ما قبل التاريخ) كذلك متأكدون أن ثمة عصورا طويلة مساوية لها من رقص ما قبل التاريخ والدراما البدائية).[2]

---

[1]– شلدون شيني: المسرح، ثلاثة آلاف سنة من الدراما والتمثيل والحرفة المسرحية، ترجمة حنا عبود، الجزء الأول، وزارة الثقافة، دمشق 1998، ص 37.

[2]– نفس المرجع، ص 38.

على أي حال هناك عادة للرقص بارزة، انتشرت انتشاراً ملحوظاً ويمكن أن نعزوها للقدامى مثلما نعزوها للبدائيين المعاصرين بتأكيد كبير لأنها ظهرت في أبكر فجر للدراما التاريخية: استخدام القناع. ففي المتاحف الأثنوغرافية الكبرى لا يوجد موضوع بارز أكثر من الأقنعة الطقوسية الملونة، التي أولاها الفنانون البدائيون في كل مكان جل اهتمامهم، ونحن نعرف أن القناع في قبائل كثيرة يوضح المشهد الراقص والدرامي. أحيانا يوضع ((تخفياً)) ليشير إلى حيوان معروف أو إلى نمط إنساني أو ربما إلى روح متوفى. وقد يكون تقليدا أو رمزا، أو يكون الإله نفسه.

إنهم يعرفون جيدا أن وضع القناع يدخل سريا وصوفا في روح الحيوان (الطوطم) أو الإله أو الجد الذي كان هذا القناع مصنوعا له إن صح التعبير.

صُنعت الأقنعة البسيطة من خشب محفور حفراً خفيفاً ومدهون أو مصبوغ. لكن هناك أقنعة أكثر تعقيداً تتضمن كل مادة خفيفة قابلة للبس: القماش المقوى والجلد والصدف والمعادن النفيسة والخرز والريش والفلين وبعض الأمثلة القديمة تُبنى على الأجزاء الأمامية للجماجم البشرية. أما الأقنعة المثيرة للرعب فهي صنف هام قائم بذاته. وأقل الأقنعة ((فنيَّة)) هي رؤوس الحيوانات الحقيقية كتلك التي تُوضع في رقصة ((قدوم البوفالو)) عند المانديين[1].

وهناك ثقات يعتقدون أن رقصة الصيد القائمة على موضوع واقعي أو مأثرة حقيقية نشأت من سرد للقصة الدرامية بفهم عميق للدافع المسرحي وبحيوية فياضة بحث أعيد نشره هنا. وقد يشعر القارئ منه الإحساس بحتمية الدراما أكثر من كل ما قيل عن الرقص والطقس، وسوف يخدمنا بالتأكيد –و ربما في إبراز الأهمية النسبية– أنه الجذر الرئيسي الآخر لفن المسرح، الدافع المحض لإعادة الإنتاج، للتصور، لسرد الموضوع البطولي في فعل حيوي.

لنتخيل أننا عدنا إلى العصر الحجري، أيام إنسان الكهوف والماموث ورسوم ألتاميرا. الوقت ليل ونحن نجلس معاً حول الموقد – اوك وبوو بنغ وغلوب وذوي الصغير وكل الباقين منا. في ذلك الجانب من الموقد يجلس زعماء القبيلة معاً – الرجال الأشد قوة، الرجال الذين يستطيعون الركض أسرع والحرب أشد والاحتمال أطول. لقد قتلوا اليوم أسداً ونحن مأخوذون بهذا الحادث المثير. جميعنا نتكلم عنه.

---

[1] – المرجع السابق، ص 38 – 39

جلد الأسد يقبع قريباً من النار. فجأة يقفز الزعيم على قدميه ((قتلت الأسد فعلتها. تبعته. قفز علي. رميته برمحي. سقط أرضاً وما يزال)) إنه يخبرنا. نحن نصغي. ولكن فجأة تطرأ على ذهنه الغامض فكرة ((أعرف طريقة أفضل لاخباركم. إنها مثل هذه. دعوني اريكم)) في تلك اللحظة تولد الدراما.

و يتابع الزعيم: ((اجلسوا حولي متحلقين. أنت وأنت وأنت – اجلسوا هنا، حيث أستطيع الوصول إليكم جميعاً ولمسكم...))

أنت يا اوك اذهب هناك – أنت قف وكن الأسد. هنا يوجد جلد الأسد. ضعه عليك وكن الأسد وسوف اقتلك واريهم كيف حصل ذلك)). ينهض أوك. يضع جلد الأسد على كتفيه. ينحني على يديه وركبتيه ويزأر، ألا كم هو مرعب. طبعاً هو ليس الأسد الحقيقي. نحن نعرف ذلك. الأسد الحقيقي مات. قتلناه اليوم طبعاً أوك ليس أسداً. بل حتى لا يبدو مثل أسد.

((لست بحاجة أن تخيفنا يا أوك. نحن نعرفك. نحن لا نخافك)).

و مع ذلك وبطريقة سرانية ما فإن أوك هو الأسد. إنه لا يشبه أبداً أياً منا. انه أوك. لا بأس ولكنه أسد أيضاً.

والآن يبدأ هذان الرجلان – أول ممثلين في العالم – أن يعرضنا كيف حصل الصيد. لم يخبرانا. عرضنا لنا. الصياد يلطو في كمين. الأسد يزأر. يوازن الصياد رمحه. الأسد يقفز. كلنا نجتمع صارخين من الإثارة والرعب – وهذا أول كورس جماعي. الرمح يقذف. الأسد يسقط وما يزال.

الدراما انتهت[1].

المسرحية في أبسط اشكالها نشاط فني قبل أي شيء آخر. والفن نشاط ابداعي متعدد الوجوه، مارسه الإنسان لإعادة خلق الحياة بوسائل وأساليب مختلفة، وهو لذلك يعتبر شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي، والنشاط الإنساني الذي رافق الإنسان منذ أقدم العصور. ولقد تطور هذا النشاط الإبداعي شكلاً ومضموناً، وذلك تبعاً لتطور وعي الإنسان بالعالم، هذا التطور الذي واكب تطور حياته الاجتماعية. وبهذا الصدد يقول روجيه غارودي في كتابه: ((واقعية بلا ضفاف)): ((كل عمل فني أصيل يعبر عن شكل للوجود الإنساني في العالم)). ويقرر في مكان آخر من الكتاب

[1] – المرجع السابق، ص 41 – 42

نفسه حقيقة يتفق حولها عدد كبير من الباحثين حيث يقول: ((إن العمل الفني يرتبط في كل مرحلة بالعمل وبالأسطورة [1].

وقبل أن يتمكن الإنسان من تطوير لغته إلى المستوى الذي تصبح معه قادرة على إستيعاب الأسطورة التي جسَّدت تصور ذلك الإنسان للعالم الذي يحيطه، وللكون، عبر عنها – الأسطورة – وجسدها بواسطة الرقص. لقد اقترب الإنسان البدائي بالرقص خطوة باتجاه المسرح، أو النشاط المسرحي، ومع ذلك ما نزال، حتى في مثل هذه الحالة، بعيدين جداً عن الدراما على اعتبارها عملاً فنياً تميزه عن الأعمال الفنية الأخرى. ومع تعميق الوعي الديني الذي اتخذ أول الأمر قالباً اسطورياً، ازداد الطابع المسرحي المصاحب لأداء الشعائر الطقسية. ومن هنا يميل معظم الباحثين إلى الاعتقاد بأن المسرحية قد نشأت وتطورت عن أصل ديني، وأنها في أصولها الأولى لم تكن أكثر من وسيلة يستعان بها على مزاولة الشعائر والطقوس الدينية في مناسبات معينة. وبإمكان الدارس أن يجد مشاهد من هذه الاحتفالات صورها الفنانون الأقدمون على مزهريات خزفية[2].

لقد كان من عادة الأثينيين، أن يقوموا خلا فصل الربيع من كل عام بتقديم عرض تمثيلي لموكب ظهور ديونيسيوس. وهناك في متحف بولون مزهرية إغريقية عليها منظر يمثل عربة يقودها جماعة من السيلينوس[3]. وفي هذه العربة يجلس الإله ديونيسيوس ماسكاً بعنقود عنب، بينما يقف سيلينوس إلى يمينه وآخر إلى شماله وهما يعزفان على ناي. وإلى الأمام من العربة تقود جماعة من السيلينوس ثوراً، وإلى الخلف منهما يسير طفل وسط جماعة من النسوة يحملن اللوازم الضرورية لتقديم الأضحية. ويذهب بعض الباحثين إلى الاعتقاد بأن هذه المواكب التي تصور ظهور ديونيسيوس أصبحت، من بعد، النواة التي تطورت عنها المأساة. فقد كان من السهولة بمكان تغيير قناع الممثل ليحل محل ديونيسيوس آلهة آخرون، فأبطال... من بين ما توصل إليه علماء الأجناس، نتيجة لدراساتهم، أن الألعاب التمثيلية الصامتة التي

---

[1] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام – الجمهورية العراقية، 1985، ص 73.

[2] – نفس المرجع، ص 75.

[3] – السيلينوس: كائنات متوحشة نصف الواحد منهم بشري والنصف الآخر حيواني، وهم يظهرون في الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تنم عن حالة السكر والفسق.

تزاولها الشعوب التي تمر بمرحلة الصيد او الرعي، تعرض بصورة خاصة مختلف التفاصيل المتعلقة بنظام الإنتاج القائم وهو الصيد مثلاً كما مر معنا. أما بالنسبة لتلك الشعوب التي شرعت تزاول الأعمال الزراعية فإن الألعاب والرقصات التمثيلية الصامتة لديها كانت تصور، بالدرجة الأولى عملية تعاقب فصلين من فصول السنة هما: الشتاء والربيع، هذه العملية ذات العلاقة المهمة بالنسبة للأعمال الزراعية.

لقد برهنت الدراسات المقارنة للأعياد الزراعية على العلاقة الوثيقة لهذه الأعياد بعبادة إلهي الموت والبعث في الربيع والصيف.

ففي مصر القديمة كرست هذه النشاطات لعبادة ((اوزريس)) ولعبادة ((تموز)) عند البابليين، ولعبادة ((ديونيسيوس)) عند الإغريق[1].

يذكر هيرودوت أن الإغريق أخذوا من المسرحية عن الفراعنة الذين بقيت عندهم ضمن إطارها الديني فلم تخرج عنه. ومن مواطن الشبه أنكلاً من ((أوزريس)) عند الفراعنة و((ديونيسيوس)) عند الإغريق يرمز إلى الخصب والنماء. وإذا كان ((أوزريس)) عند الفراعنة يموت على يد إله الظلام الذي يقطّع جسده أجزاءً وأشلاء، فإن ديونيسيوس عند الإغريق هو الآخر يموت على أيدي الجبابرة – وهم آلهة العالم السفلي، عالم الظلام – ويقطّعون جسده ويلقون أشلاءه في مرجل يغلي ويأكلونها، الأمر الذي حمل زيوس – والد ديونيسيوس – على الانتقام من الجبابرة عندما احرقهم بصواعقه، ثم أعاد الطفل الميت إلى الحياة[2]

---

[1] – المرجع السابق، ص 76

[2] – نفس المرجع، ص 77

أسطورة ديونيسيوس ودورها في ظهور العقلية الدرامية عند الإغريق

إن كافة الفنون الشعبية لدى جميع الحضارات القديمة دون استثناء تقريباً تتضمن نواة الدراما ولكن المهم أن تتطور هذه النواة وأن تتبرعم البذور وتنمو حتى تأتي بالثمار. وهذا ما لم يحدث لدى الشعوب القديمة سوى بلاد الإغريق، أما لماذا بلاد الإغريق بالذات؟ فإننا في هذه السطور نجيب ببساطة على هذا السؤال بما يلي: إن العقلية الإغريقية منذ أن بدأت تتجلى عبر أطوار حضارتهم عقلية ودرامية بالدرجة الأولى.

وهذا يعني أن بذور الدراما موجودة في طريقة تفكيرهم واسلوب حياتهم ورؤيتهم للأشياء. وهذا ما يظهر واضحاً في أساطيرهم وملاحمهم التعليمية والغنائية بحيث يمكن القول بأن الشعر الدرامي جاء تكثيفاً مركزاً لكل ما سبق أن أنجزوه في هذه المجالات جميعاً.

وإذا كان الفن والأدب ينبعان عند الشعوب القديمة بصفة عامة من الشعور الديني الوجداني فإن الدراما الإغريقية لا تمثل استثناء من هذه القاعدة بل تؤكدها ظ. فمن المعروف أنها نشأت من عبادة ديونيسيوس إله الخمر. ومع أن هذا الإله قد أصبح من أهم القوى الإلهية وأشهرها في الحياة الإغريقية إلا انه لا يعد من أقدمها بل من أحدثها بدليل انه لم يذكر سوى أربع مرات في ملحمتي هوميروس حيث لا يلعب دوراً مهماً ولا بارزاً فيها بل ولا يدخل فا دائرة آلهة الأوليمبوس الضيقة[1].

والطابع الرئيسي لدينيسيوس أنه إله ريفي، يرعى الخضرة ويحمل لقب ((حامي الأشجار)) كما يحمي كافة الزروعات وكل الخضراوات ولا سيما الفاكهة. وهذا يعني أن الكروم التي ارتبط بها ديونيسيوس أكثر من غيره لم يكن الهدية النباتية الوحيدة التي جلبها هذا الإله لصالح البشر. فهو يعتني بكل الفواكه. وهو أضاً الإله الخيِّر ((طيب النصيحة)) الذي علم الإنسان زراعة الكروم ورعاية البساتين. ومما لا شك فيه أن فصل الربيع – من بين الفصول الأربعة – هو أزهى الأوقات وانسب

[1] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، مرجع سابق، ص 181 – 182

المواسم لظهور أفضال هذا الإله – ففي الربيع يوقظ الإله الأرض من سباتها الشتوي العميق إذ يبعث القوة ودفء الحركة فيها فيكسوها بالخضرة ويخلع عليها حلة زاهية من الزهور والفواكه. ومن ثم فديونيسيوس يمثل كافة قوى الاخصاب في الطبيعة. ولذلك كان عضو الذكر (Phallos) رمزاً مهماً في طقوس عبادته.

إن طبيعة الاحتفالات التي تقام تحت رعاية إله الخمر والنشوة بحرية وكذا ميزة الخروج على كل القيود الصارمة هي العوامل أو العناصر التي جعلت من الأغنية الديونيسية الجماعية بذرة صالحة لاستنبات فن جديد يتمثل في الدراما بفروعها الثلاث: التراجيديا والكوميديا والمسرحية الساتيرية. وضمت حاشية ديونيسيوس – التي تخيلها الإغريق مرافقة له في مغامراته ورحلاته – خليطاً من الكائنات الأسطورية التي تمثل قوى الطبيعة الفعالة وتجسد العواطف والانفعالات البشرية. إنها حاشية تناسب إله الثمارو منضج الفواكه ومبدع الخمر وراعي الشعر والموسيقا فمن أبرز أتباع ديونيسيوس الساتوري Satyroi ونراهم في الرسوم الباقية على الأواني يحملون أسماء مثل كيسوس (Kissos اللبلاب) وأوينوس (Oinos الخمر) وكوموس (Komos المجون) وخوروس (Choros الرقص الدائري أو الجوقة) وجيلوس (Gelos الضحك) وكرتوس (Krotos دق القدم أو الكف في الرقص) وديثورامبوس (Dithyrambos) وهيبرس (Hybris النشوة). هذا ويسكن الساتيروي الغابات والجبال لأنهم متوحشون ونصف الواحد منهم بشري الشكل والنصفالآخر حيواني، فلهم شعر طويل أشعث، وأذن مدببة، وأرجل حصان أو جدي. وقد طبع هذه الكائنات الجبن والحساسية بالإضافة إلى الحيوية الزائدة والمرح الفكاهي والمتعة الماجنة وكذا الصخب[1].

ومن أتباع ديونيسوس أيضاً فئة من النساء الباكخنات أو عابدات باكخوس Bakchai أو المجذوبات Lenai أو Mainades. وهن فتيات عذارى ذوات شعر طويل أشعث يلبسن ملابس فضفاضة ويرقصن رقصات على أنغام ودقات الصفائح الدورة (الصبخ) ويلوحن بصولجان ديونيسيوس السحري. ويحملن أسماء ترمز – مثل أسماء الساتيروي سالفة الذكر- إلى معان مناسبة لعبادة ديونيسيوس وطقوسه مثل خوريا (Choreia الرقص) ومولبي (Molpe الأغنية) وإيوثيميا (Euthymia المرح) وميثي (Methe السكر) وكوميديا (Komodia الأغنية الماجنة).

---

[1] – المرجع السابق، ص 184

وهناك جماعة أخرى من أتباع ديونيسيوس تحمل اسم السيليوني (Silenoi) وهم يظهرون في الرسوم بأجساد ضخمة كثيفة الشعر، لهم ملامح تنم عن حالة السكر وتشي بالفسق الذي يعيشون فيه، إنهم يشبهون الساتيروي المسنين ويمثلون فعلاً فئة ((كبار السن)) في حاشية ديونيسيوس أي ((شيوخ)) الجماعة.

ومن أتباع ديونيسيوس أي ((شيوخ)) الجماعة. ومن أتباع ديونيسيوس أيضاً الكنتوري (Kentauroi) لأنهم يمثلون القوة الحيوانية وما تجسده من نشاط وخصوبة. ويظهر الإله (بان) إله الرعاة والقطعان والغابات والمراعي، أحياناً في زمرة الإله ديونيسيوس ذلك أن بان إله ريفي. كما تظهر في عبادة ديونيسيوس بعض الشخصيات الرمزية مثل ((الخريف)) الذي يتجسد في هيئة امرأة وقور تقدم فواكه الأرض – أي باكورة الفواكه – في طبق إلى ديونيسيوس. وتظهر ربة السلام ايريني (Eirene) أحياناً أيضاً بحبة ديونيسيوس وهي في هذه الحالة تحمل قرن الكثرة. وبالطبع كثيراً ما نجد إلى جانب إله الخمر العربيد إله الحب والرغبة ايروس جنباً إلى جنب مع ربات الفنون وربات الخير[1].

و أقام الإغريق مهرجانات دينية عديدة تكريماً لدينيسوس بيد أنا سنركز الحديث على تلك التي كانت تقام في إقليم أتيكا وذلك لأنها أكثر اتصالاً بالدراما التي نقدم لها.

كانت المهرجانات الأتيكية من نوعين فكانت مهرجانات النوع الأول تقام أيام الربيع عندما يكون نبيذ الموسم الماضي جاهزاً للشرب وعندما تستيقظ الأرض من رقادها الشتوي لتستقبل حياة النشاط والحركة إذ تكسوها النباتات والأشجار بحلة خضراء من فضل إله الخضرة ديونيسيوس. وكانت مهرجانات النوع الثاني تقام شتاءً بعد انتهاء الأعمال الزراعية السنوية ويحل موسم الكروم وجني الفواكه. وكان الاحتفال في أثناء هذين النوعين من المهرجانات بسيطاً فلا يعدو كونه مجرد تجمهر ريفي من اجل تكريم ديونيسيوس الذي يتضرعون إليه أن يطرح البركة في أعمالهم الزراعية بأن يزيد من خصوبة أراضيهم وبساتينهم. ويسير في موكب من هؤلاء الفلاحين إلى مذبح ديونيسيوس لنحر ماعز هناك كأضحية أو قربان له. وتقود هذا الموكب المقدس عذراء زينت بأحلى زينة فلبست المجوهرات الذهبية وحملت على

[1] – المرجع السابق، ص 185.

رأسها السلة المقدسة التي تحوي قرابين من الفطائر وتيجاناً من الزهور لتوضع فوق الأضحية. وتحوي السلة أيضاً سكيناً ليذبح بها الماعز. ووراء الفتاة كان يسير الباقون بعضهم يحمل بعض الهدايا الريفية مثل عناقيد العنب أو حبات التين وأباريق النبيذ. والبعض الآخر يرفع عالياً مسخة تمثل عضو التذكير أي الفاللوي رمز ديونيسيوس إله الخصب. وأثناء عملية تقديم القرابين تقام الرقصات وتؤدى الأغاني تكريماً للإله. ومن هذه الرقصات رقصة يقوم بها بعض الشبان فوق أوعية الخمر المصنوعة من جلد الحيوان. وينتهي اليوم بتبادل أنخاب الشراب العام وبالمرح الصاخب. ة كان مهرجان الربيع الأصلي الأثيني يسمى أنثيستيريا Anthesteria

(عيد الزهور) ويقع في فبراير من كل عام وأهم طقس فيه الافتتاح الرسمي لبرميل الخمر. بيد أنه في وقت لاحق أضيف احتفال ربيعي آخر هو مهرجانات ديونيسيوس بالمدينة أو الديونيسيا المدنيّة الكبرى وتقع في مارس وهي أكبر وأشهر المهرجانات جميعاً. أما بالنسبة للمهرجانات الشتوية فكانت تسمى ((الليناييا)) (Lenaia) أي ((أعياد عصر النبيذ)) وكانت تقام في يناير. وفي المقابل كان هناك احتفال شتوي ريفي آخر يقام بمناطق أتيكا الأخرى في غضون شهر ديسيمبر وأطلق عليه اسم مهرجانات ديونيسيوس الصغرى[1].

ويبدو أن مهرجانات ديونيسيوس الأتيكية قد تميزت بالبساطة الريفية وفقدت معظم سماتها الشرقية. بيد أن الأمر لم يكن كذلك بالنسبة لبقية أنحاء بلاد الإغريق. ففي كثير من الأماكن ظلت الطقوس كما هي مشبعة بعناصر الجزل الوجداني الآسيوي، وتميزت بصفة خاصة الطقوس التي كانت تقام في إقليم (فوكيس وبويوتيا) على سفوح جبل البرناسوس وكيثايرون في إطار مهرجانات صاخبة تعقد كل عامين. إذ سادت فيها روح النشوة العنيفة والجزل والانجذاب أو الذوبان في شخص الإله المعبود.

وكانت هذه الطقوس تعقد شتاء وفي أثناء الليل فوق قمم الجبال. وكانت النساء هي التي تقوم بهذه الطقوس العنيفة إذ يلبسن جلود الغزلان كباخيات ويضعن الثعابين في شعرهن، والمشاعل المتوهجة في أيديهن ويندفعن إلى قمم الجبال في حالة من اللاوعي وهن يقرعن بقوة دقات عنيفة على الصنج وينفخن في المزمار ويمثلن

---

[1] – نفس المرجع، ص 186

اصطياد الوحوش وتمزيقها إربا إربا وابلاع لحمها نيئا. ومثل هذه العبادة بطقوسها العنيفة وجزلها الوجداني الأشبه بالجنون وأسرارها وطابعها الشرقي العام لم ترق للأثينيين فاستعاضوا عنها بعبادة إلههم ديونيسوس على نحو فيه الكثير من البساطة. ومن ثم يرى العلامة (هيج) أن هذه الطقوس العنيفة ذات الأصول الشرقية لا تهمنا كثيرا ونحن ندرس أصل الدراما، وإن كنا نحن بدورنا نتحفظ على ذلك الرأي ونبرر ظهور هذه الطقوس – التي ربما ظهرت في مسرحيات أخرى كثيرة فقدت ولم تصل إلينا – قد لعبت دورا مهما في ولادة فن الدراما.[1]

الديثورامبوس وولادة فن الدراما:

كان الديثورامبوس أغنية جماعية تمثل أخر مراحل تطور الشعر الغنائي، وسنتناول الديثورامبوس الآن كنواة للشعر الدرامي. وإن دل ذلك على شيء فإنما يدل على أن الدراما قد ولدت ولادة طبيعية من الشعر الإغريقي نفسهبعد مروره في مراحل تطور قادته إلى هذا النوع المعقد من الشعر، أي الشعر الدرامي الذي هو في الواقع يحتضن كل فنون الشعر ويكثف كل مراحل تطوره.

ترتبط المهرجانات الأتيكية الشتوية بنشأة الكوميديا التي لهذا السبب كانت تسمى أحيانا ((تريجوديا))Trygodia إي ((أغنية تفل أو حثالة العنب)). وفي هذه الاحتفالات يسير موكب المعربدين (الكوموس) Komos وهم يحملون مسخة لعضة التذكير (الفاللوس) ويرددون أغنية لديونيسوس تسمى ((الأغنية الفاللية Phallikon)). وبين الحين والحين كان قائد الموكب يسلي المشاهدين بالقاء بعض النكات البذيئة التي يرتجلها ارتجالاً سواءً في هيئة مونولوج طويل أو ديالوج أي حوار مع بعض المغنين من رفاقه في الموكب. ومن هذا الخليط الذي يمزج بين الأغاني والنكات والمونولوج والديالوج نشأت ((الكوميديا)) ومع أن الفن الكوميدي قد تطور عن هذا الأصل البدائي الفج إلا أنه بالطبع قد تخلص من أغلب مظاهر البداوة والغلظة، هذا وإن ظل يحتفظ ببعض سماتها حتى النهاية كما يبدو من مسرحيات أريستوفانيس على سبيل المثال[2].

---

[1] – نفس المرجع، ص 187

[2] – نفس المرجع، ص 188

أما التراجيديا فقد ولدت في مهرجانات ديونيسيوس الربيعية عندما كان الريفيون يلتقون في حشد كبير لافتتاح براميل الخمر الجديدة ويرحبون بخصوبة الطبيعة المتجددة في هذه الآونة التي تزدان فيها الأرض بالأزهار والخضرة والثمار.

إن الديثورامبوس كان يمثل عنصراً جوهرياً ورئيسياً في أعياد ديونيسيوس الربيعية في المدينة. ففي هذه الأعياد اعتاد الناس أن يحتشدوا ليمتدحوا إله الخمر والخضرة ديونيسيوس مانح الخيرات في (أغنية) تسمى الديثورامبوس التي نشأت منها التراجيديا بشهادة أرسطو نفسه. وهذا وقد احتلت الأغاني الديثورامبوس أغنية جماعية تؤديها جوقة وهي تقوم ببعض الحركات التعبيرية والرقصات التي تشرح وتؤكد معاني الكلمات.

وكانت الرقصة الديثورامبية تسمى ((تيرباسيا)) (Tyrbasia) أما الموضوع الرئيسي لكلمات الأغنية الديثورامبية فهو اسطورة دييونيسيوس أو بالتحديد عرض بعض مراحل من حياة هذا الإله في أسلوب غنائي وبوسيلة التنكر أو المحاكاة بالكلمة والحركة. ذلك أن المغنين – الراقصين أفراد الجوقة كانوا يتنكرون على هيئة ساتيروي أو أي جماعة من أتباع ديونيسيوس لكي يجعلوا الأحداث التي يسردونها أقرب إلى التصديق والحيوية. ولقد ظلت المسرحية الساتيرية تحتفظ بهذا العنصر التنكري إلى النهاية فهي تعد أكثر فروع الدراما الثلاث – أي بالمقاربة بالتراجيديا والكوميديا- قرباً من أصلها الديثورامبي وبهذه الصورة من الهيئة والملبس كان أفراد الجوقة يرقصون في دائرة حول مذبح ديونيسيوس الذي ينبعث منه دخان القرابين. وانطلقت أصواتهم تتغنى بمغامرات هذا الإله وتؤكد كل معنى بهذه الحركة أو تلك من اليدين أو القدمين أو سائر أعضاء الجسم بهدف إقناع المتفرجين بأن ما يرونه ليس مجرد حكاية أسطورية قديمة بل هو أمر أقرب ما يكون إلى الحقيقة والواقع[1].

والمهم أن الديثورامبوس كان على الأرجح يتناول كل مراحل حياة ديونيسيوس لا مولده فحسب.

وبتطوير الديثورامبوس وتهذيبه وتشذيبه على أيدي شعراء ماهرين ومغنين وراقصين محترفين دخل في الشعر الرسمي ذي القيمة الأدبية العالية وهذا ما يحدث عادة لسائر فنون الأدب الشعبي.

---

[1] – نفس المرجع، ص 188 – 189

و كان (آريون) يعد اشهر عازفي المزمار (الهارب) في زمانه وهو أول من أعطى عناوين ثابتة ومحددة لأغانيه الديثورامبية، فهذا ما أخبرنا به هيرودوت ولا نجد ما يدعونا إلى تصديق الروايات القديمة المبالغ فيها والتي تعزو إلى آريون اختراع الديثورامبوس ولكن من الأرجح أنه ادخل عليه تحسينات هائلة. فيقال أنه أول من ابتدع الشكل الدائري للرقصة الديثورامبية حتى أن الأساطير تسميه ((ابن الدائري)) وربما كان هو أول من ثبَّت عدد لراقصين فجعلهم خمسين وهو العدد الذي ظل دون تغيير بعد ذلك. وربما يكون آريون هو الذي قام بترتيب حركات الراقصين المتتابعة والمتبادلة. ويقال أيضاً أن آريون أحدث تطويراً جوهرياً في موسيقى الديثورامبوس فجعله أكثر انتظاماً من ذي قبل.

ولعل أهم ما يعزى إلى آريون من تعديلات على الأغنية الديثورامبية هو أنه أوجد بعض الفقرات التي تلقى بين الحين والآخر أثناء الغناء أي أجزاء حوارية موزونة. يقول أرسطو أن بذرة التراجيديا جاءت من ((الأحاديث التي يلقيها قائد أغنية الديثورامبوس)). وفي هذه الفترة كان قد أصبح في حكم المعتاد أثناء عروض الديثورامبوس أن يصعد قائد الجوقة منصة ما (Trapeza) ويتبادل الحوار من هناك مع بقية أفراد الجوقة. ولن أن البعض يرى أن هذا قد حدث بعد عصر آريون الذي لا تفصله عن ((ثيسبيس)) سوى ثلاثين عاماً. وعلى أية حال فليس من المستبعد أن تكون الأحاديث التي أدخلها آريون عبارة عن حوار بين قائد الجوقة ة بقية أفرادها. وقد يكون موضوع هذه الأحاديث الحوارية هو مغامرات ديونيسيوس. وقد يكون الهدف من وضعها في صورة حوار هو شرح او تعميق بعض المعاني الواردة في الأغنية الديثورامبية.

إن الأمر لاذي لا يتطرق إليه الشك هو ان هذه الأجزاء الحوارية – التيقد تبدو أنها عنصر ثانوي بالنسبة للأغنية الديثورامبية – هي أكبر خطوة نحو ولادة التراجيديا الإغريقية فهي النواة الأولية في الفكرة الدرامية ككل[1].

إن الأغنية الديثورامبية لم تكن كوميدية خالصة ولا هزلية صافية بل حوت عناصر رفيعة المستوى من الشاعرية والقدرة على التخيل الرومانسي. ومن الممكن ان نصف الأغنية الديثورامبية بشيء قريب من هذا فهي قد جمعت بين النكات الفجة

[1] – نفس المرجع، ص 192 – 193

والسخرية الماجنة جنباً إلى جنب مع العواطف الجادة وواءمت بين كلماتها ورقصاتها بطابعيها هذين المتناقضين من جهة وبين هذا الجزء أو ذاك من أسطورة ديونيسيوس التي يقدمونها من جهة أخرى.

وفي هذه الفترة تقريباً بدأ الناس يستخدمون كلمة تراجيديا (Tragoidia) لوصف الأغاني الديثورامبية التي نظمها آريون وخلفاؤه. وقالوا إن آريون هو مخترع الأسلوب التراجيدي. وسميت أغانيه بالتراجيديات واعتبر هو وابيجينيس من سيكيون وأيسخلوس، وفرونيخوس وغيرهم شعراء تراجيديين. وتعني كلمة تراجيديا حرفياً ((أغنية الماعز))، فلماذا تستخدم هذه الكلمة لوصف الأغنية الديثورامبية؟ قد يكون السبب هو أن الديثورامبوس كان يؤدي أثناء عملية تقديم الماعز كأضحية لدينيسيوس أو لأن الماعز كان الجائزة المرصودة للشاعر الفائز في المسابقة الديثورامبية. ولو أن الفائز الاول في هذه المسابقات – إبان القرن السادس – كان يمنح ثوراً والثاني ابريقاً من الخمر والثالث ماعزاً. بيد انه في المسابقات الأثينية التراجيدية كانت الجائزة الاولى فعلاً هي الماعز. على أية حال فإن الرأي المرجح الآن هو أن الساتيروي – أي أفراد جوقة الديثورامبوس – كانوا يسمون ((المعيز)) (Tragoi) بسبب مظهرهم – أي ربما تنكروا في جلود الماعز، وبسبب الحرية والتسيب اللذين اتسمت بهما تصرفاتهم وكلماتهم وهم يغنون ويرقصون. ومن مزايا هذا التفسير أنه يوفق بين اشتقاق كلمة ((تراجيديا)) (أغنية الماعز) وبين اشتقاق كلمة كوميديا (Komoidia) بمعنى (أغنية جماعة المعربدين (Komos) أو ((الأغنية الماجنة)) وعلى أية حال فلقد حافظت الأغنية الديثورامبية على تطورها في اتجاهين وإلى النهاية.

الاتجاه الاول وهو الأقدم يتمثل في استمرارها كأغنية جماعية تنتمي للشعر الغنائي. والاتجاه الثاني يتمثل في أنها شقت طريقها إلى الدراما التمثيلية. ومن ثم فلقد أصبح لكل كلمة من الكلمتين ((ديثورامبوس)) و((تراجيديا)) معناها الخاص والمحدد. الأولى تعني الأغنية الجماعية الأصيلة، والثانية تعني المسرحية التي تطورت عنها واستقلت بذاتها.

و لقد تطور الديثارامبوس منفصلاً عن التراجيديا فيا بعد بالتخلص من الأجزاء الحوارية التي أدخلها آريون وبدا يوسع دائرة اهتمامه وأفق موضوعاته لتشمل أساطير أخرى غير أسطورة ديونيسيوس وتغيرت الجوقة الساتيرية إلى جماعة أخرى عادية. وأقيمت المسابقات الديثورامبية في أنحاء كثيرة من بلاد الإغريق، وفي أثينا

ابتداء من 508 (أي في حياة أيسخولوس). وبلغ الديثورامبوس ذروته على أيدي بنداروس وسيمونيدس، ثم تدهور بعد ذلك.

أما التيار الذي قاده آريون فظل يتطور حتى نشأت عنه المسرحية الساتيرية على أيدي الأثينيين. وهكذا قيل إن بنداروس ألف (17 مسرحية تراجيدية)، كما نسبت إلى سيمونيدس بعض التراجيديات أيضاً. وبالطبع فهي ليست تراجيديات من النوع الذي كتبه كل من فرونيخوس وأيسخولوس كما أنها ليست أغاني ديثورامبية على أحدث ما وصلت إليه من تطور، لأن قصائد بنداروس الديثورامبية تذكر صراحة وتميز بوضوح عن ((دراماته التراجيدية)). وليس بوسعنا سوى أن نرجح أنها كانت أغاني جماعية تراجيدية من الطراز القديم ويسميها بعض الدارسين ((تراجيديات غنائية)) ولقد اختفت على أية حال منذ منتصف القرن الخامس[1].

ثيبيس وبدايات فن التراجيديا:

ينسب القدماء ظهور التراجيديا إلى ثيسبيس، وهو من قرية ايكاريا بمنطقة ماراثون عند سفوح جبل بنتيليكوس، قرب أثينا.

فإليه يُعزى فضل ايجاد الممثل الأول الذي اخذ يتبادل الحوار مع رئيس الجوقة، كما ينسب إلى ثيسبيس وقوفه على منضدة ومن هناك كان يخاطب أفراد الجوقة ورئيسها. ومع ان هوارس، الشاعر والناقد الروماني المعروف، أفاد ان ثيسبيس كان يتجول مع فرقة ممثليه عللى عربة، وكانوا يمثلون مسرحياتهم عليها وكانوا يطلون وجوههم، عند التمثيل، بعصير العنب.

لقد أصبحت عربة ثيسبيس رمزاً للممثلين الجوالين في جميع انحاء العالم [2].

ولم يصلنا مما كتب وعرض ثيسبيس شيء يذكر ولكننا نستطيع أن نستقي بعض المعلومات المتفرقة من هنا وهناك أي من بعض الذين تحدثوا عنه من القدامى اللاحقين. فقيل إنه هو نفسه الذي كان يقوم بدور الممثل في مسرحياته إذ ظهر ليلعب أدوار الشخصيات العديدة التي قدمها على التوالي. واستطاع أن يفعل ذلك بفضل لجوئه إلى تغيير ملابسه كما كان يغطي وجهه إما بالرصاص الأبيض أو بنبات

---

[1] – المرجع السابق، ص 194 – 195

[2] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 87

الرجلة. ولكنه لم يلبث أن اخترع القناع الكتاني. ومما يذكر ان اقنعة ثيسبيس كانت تصور وجوه الرجال، اما الأقنعة النسائية فلم تعرف إلا في وقت لاحق. ومن هنا يمكن أن نستنبط حقيقة أن مسرح ثيسبيس لم يتضمن ادواراً نسائية. والجدير بالملاحظة أن الأقنعة – وهي تقنية تناسب العرض في الهواء الطلق – ظلت تستخدم بلا انقطاع حتى نهاية المسرح الإغريقي.

واستلزم إدخال الممثل في مسرح ثيسبيس إحداث تغيير في المنصة التي كان يقف عليها من قبل قائد الجوقة الديثورامبية ليتحدث إلى بقية أفرادها. إذ كان لا بد من أن تتواءم هذه المنصة مع وجود ممثل يلعب عدة أدوار. فأقيم في خلفية المنصة مكان صغير مغطى يمكن أن يتوارى خلفه الممثل لكي يغير ملابسه وقناعه. وسمي هذا المكان المستحدث اسم ((السقيفة)) (Skene). فيبدو أن ثيسبيس استخدم مكاناً مسقوفاً بين الحين والآخر ليغير ملابسه وقناعه. وهذه المنصة وسقيفتها هي أساس أو نواة ((خشبة المسرح)) الحديث بما في ذلك ما نسميه الخلفية أو ((المشهد)) Scene حتى أن هذه الكلمة الانجليزية ومثيلاتها الأوربيات – أُشتقت من الكلمة الإغريقية (Skene) أي من اسم السقيفة التي أدخلها ثيسبيس. ولكن الأخير أوجد هذه السقيفة – الخلفية لا لكي يصور مشهداً معيناً وإنما لمجرد إعطاء الفرصة لنفسه لكي يغير الملابس والقناع[1].

كانت ترجيديات ثيسبيس بسيطة الطابع، إذ يأتي الممثل في بدايتها إلى المنصة ويلقي حديثاً يحتوي على شرح تمهيدي للحبكة ويسمى هذا الحديث (برولوجوس) (Prologos). ثم يتلو ذلك الحديث (مونولوج) أي بعض أغاني الجوقة التي تؤديها أمام المنصة مصحوبة بالرقصات المناسبة. وفيما بين الأغنية والأخرى يظهر الممثل من جديد بعد ان يكون قد غير ملابسه وقناعه بما يتلاءم مع الشخصية التي يؤدي دورها. وكانت احاديث الممثل إما سردية فردية طويلة حيث يروي ما وقع من احداث في مكان ما أو في زمن ماض أو يدخل في حوار (ديالوج) مع قائد الجوقة. وكان سبب ذلك هو عدم وجود ممثل آخر. بيد أن هذه السمات العامة للمسرحية الثيسبية ظلت موجودة على نحو أو آخر في المسرح الإغريقي وحتى النهاية بعد ان وصلوا إلى حد إدخال ممثل ثالث (وربما رابع). فلا تخلو أية مسرحية إغريقية تقريباً من أحاديث

[1] – د. أحمد عثمان: الشعر الإغريقي، ص 198

فردية طويلة سردية – وهو ما قد يكون على الأرجح من موروث الشعر الملحمي الإنشادي – ومن أجزاء حوارية بين الممثل وقائد الجوقة[1].

لاحظنا فيما تقدم أن الممثل في المسرحية الثيسبية إما أن يحكي على مسامع الجوقة شيئاً أو يتبادل معها الحوار. والجزء الحواري هو تطوير مباشر للفقرات الحوارية في الأغاني الديثورامبية، وكانت خاصيتها المميزة هي السرعة والإيجاز والتبادل الخاطف للسؤال والجواب. أما أسلوب هذه الأجزاء الحوارية فإنه يحمل ملامح الحديث المتبادل بين أفراد الجوقة الساتيرية ولا يحمل إلا شبهاً ضئيلاً بالحوار الموجود في ملاحم هوميروس.

وبريادة ثيسبيس بدأت التراجيديا تخرج عن نطاق الأسطورة الديونيسية إلى الآفاق الواسعة للأساطير الأخرى الإغريقية العديدة والمتنوعة. وهذا يعني أن الجوقة رويداً بدأت تتخلى عن الطابع الساتيري وأو أن بلوتارخوس يكاد يوحي لنا بأن هذا التطوير كان من عمل فرونيخوس وأيسخولوس. وحظيت جهود ثيسبيس برعاية الطاغية بيزاستراتوس الذي بدأ حياته السياسية متبيناً المبادئ الديمقراطية. ولقد عُرضت أولى تراجيديات ثيسبيس عام 560 تقريباً في أثينا، وكانت عروضه على الأرجح تقوم على جهود هواة لا تساعدهم الدولة وتعترف بهم.، ويقال إن صولون شاهد بعض هذه العروض[2].

وفي عام 535 تقريباً تأسست المسابقات التراجيدية بأثينا لأول مرة واشترك فيها ثيسبيس وكان بيزاستراتوس قد عاد من منفاه الثاني وبدأ حكمه الطغياني الكامل الذي لم ينته إلا بموته عام 527 ومع أن حكمه كان يمثل خروجاً على الدستور إلا أنه أفاد أثينا كثيراً ولا سيما إبان الفترة الأخيرة من حياته التي اتسمت بالازدهار واقتربت لأن تكون عصراً ذهبياً برأي أرسطو. ففي هذه الفترة أقيمت المباني العامة الفخمة مثل معبد أبوللون وزيوس وتأسست المهرجانات الضخمة مثل الباناثيانا العظمى. وكان بيزاستراتوس أيضاً راعية للآداب والفنون فأشرفت على إعادة إحياء حفلات الإنشاد الملحمي الهوميري وجمع نصوص الإلياذة والأوديسيا المبعثرة في قلوب وأذهان المنشدين المنتشرين في أنحاء بلاد الإغريق. ومن ثم فمن المرجح أن الفضل

---

[1] – نفس المرجع، ص 199 – 200

[2] – نفس المرجع، ص 201 – 202

يعود إلى بيزاستراتوس في ابتكار المسابقات التراجيدية بمهرجانات ديونيسيوس بالمدينة أي في الاحتفالات الربيعية، بل من المحتمل أن يكون هو الذي أنشأ هذه المهرجانات التي لم تكن معروفة من قبل فاوجدها خصيصاً للمسابقات التراجيدية. ومن ثم فإن عام 535 يعد عاماً حاسماً لا في حياة ثيسبيس وحده بل في تاريخ الفن الدرامي الذي حظيَّ لأول مرة بالاعتراف الرسمي من الدولة ممثلة في أعلى سلطة بها. وصار تقليداً سنوياً تقام لهذا الفن مسابقات تمنح في نهايتها الجوائز. ومن المرجح أن ثيسبيس لم يعمر طويلاً بعد هذا التاريخ إذ مات في الغالب حوالي عام 527 الذي مات فيه أيضاً بيزاستراتوس.

و تمضي ثلاثون عاماً بين موت ثيسبيس وظهور أيسخلوس كمؤلف تراجيدي فماذا حدث في هذه الفترة؟ لا شك أن عدداً كبيراً من شعراء التراجيديا كان يشترك في المسابقات السنوية. بيد أننا لا نعلم عن هؤلاء الشعراء شيئاً يذكر، بل لا نسمع إلا عن ثلاثة منهم هم خويريلوس (Choirilo) وبراتيناس (Pratinas) وفرونيخوس (Phrynichos) ويبدو أنهم اكتفوا على منوال ثيسبيس فظلت مسرحياتهم بدائية أو نصف غنائية حتىتسلمها أيسخلوس وظهر عنده ذلك الاتجاه البدائي في (المستجيرات) ثم شرع يطور هذا الفن بعد ذلك كما يظهر في بقية مسرحياته. ويصف أرسطو نفسه هؤلاء الشعراء بالميل إلى الغنائية. ويزداد اعجابنا بفرونيخوس إذا لاحظنا أنه عالج موضوعات اسطورية بعيدة عن اسطورة ديونيسيوس بل إنه أول من أدخل الموضوعات التاريخية المعاصرة على فن الدراما. لقد جعلت مسرحيته ((فتح ميليتوس)) الدموع تنهمر من عيون المتفرجين الأثينيين حتى أنهم حكموا عليه بغرامة قدرها ألف دراخمة لأنه ذكَّرهم بمآسي أناس ينتمون إلى سلالتهم ومنعوا إعادة عرض المسرحية. بيد أن هذا لم يمنع فرونيخوس من غعادة المحاولة فكتب ((الفينيقيات)) عن موضوع الحرب الفارسية. ولكنه هذه المرة خلَّد انتصار الإغريق لا هزيمتهم فلاقت نجاحاً أكبر من سابقتها. وتتسم هذه المسرحيات التاريخية التي كتبها فرونيخوس بطول من الأجزاء الغنائية التي تؤديها الجوقة وقصر في الأجزاء الحوارية ومنةثم فهي مسرحيات تهدف بصفة عامة إلى التغني بالأحداث لا تصويرها تصويراً دراميا. وأكثر من ذلك فإن فرونيخوس كان يركز انتباهه على رقصات الجوقة حتى أنه كان يتباهى في أشعاره بالتصحيحات الجديدة التي يبدعها ويدخلها على فن الرقص.

كان فرونيخوس أول من استخدم القناع النسائي وأضفى على الفن التراجيدي وقار المعاناة المأساوية وجمال الشعر الرائع. مارس تأثيراً ضخماً على شعراء التراجيديا اللاحقين وعلى رأسهم أيسخولوس وفي مسرحية ((الضفادع)) الأرستوفانية يقول أيسخلوس إن سابقه العظيم في الشعر الغنائي الجماعي هو فرونيخوس وأعجب به وقلده سوفوكليس. وظلت شعبية فرونيخوس مزدهرة ردحاً طويلاً من الزمن وحتى الحرب البلوبونيسية، حيث كان الناس لا يزالون يددون أغنية العذارى في مسرحية ((الفينيقيات)) ومما لا شك فيه أن فقدان مسرحيات فرونيخوس يمثل خسارة كبيرة ليس فقط لأنها تمثل مرحلة مهمة في تطور الدراما الإغريقية بل من أجل قيمتها الأدبية الرائعة في حد ذاتها[1].

وهكذا ألقينا نظرة على بدايات المسرح الإغريقي ولا سيما التراجيديات وينبغي أن نضع في الاعتبار دائماً ونحن ندرس تاريخ أي فن أدبي أن الخطوات الأولى مهما كانت صغيرة هي التي تدين لها بالفضل فيما يتلوها من إنجازات. ومع ذلك فلم تكن الخطوات التي قطعتها الدراما الإغريقية من ىريون إلى فرونيخوس صغيرة ولا هينة ولعل خير ما يبرهن على ذلك هو نضوج هذا الفن تماماً لدى الثالوث التراجيدي الخالد : أيسخلوس وسوفوكليس ويوربيدس. ففي مسرحياتهم أينعت الزهور التي كان من سبقوهم قد بذروا بذورها وسهروا على رعايتها حتى تبرعمت.

أهم قواعد المسرح الكلاسيكي:

المسرح الكلاسيكي هو المسرح اليوناني القديم الذي ازدهر في القرن الخامس قبل الميلاد .. وربما استخدم البعض كلمة ((كلاسيكي)) بمعنى أكثر اتساعاً من ذلك، ولكن الاصطلاح الأكاديمي يتجه إلى اطلاق هذا الاسم على روائع الآثار اليونانية ثم الرومانية.

وأول من وضع قوانين المسرح الكلاسيكي هو أرسطو في كتابه: ((فن الشعر)) وكانت بين يديه مسرحيات المؤلفين الكلاسيكيين الكبار: (ايسخولوسو سوفوكليس ويوربيدس) وقد عاشوا فيما بين عامي 525 – 406 قبل الميلاد. كما كانت أمامه أيضاً ملاهي أرستوفانيس الذي عاش بين عامي 450 – 385 قبل الميلاد.

---

[1] – المرجع السابق، ص 203 – 204

ورغم أن المذهب الكلاسيكي ظل مسيطراً على التأليف المسرحي وطرق إخراجه حتى القرن السادس عشر، إلا أن التغير الذي طرأ بعد ذلك لم يفقد هذه القواعد قيمتها وعن تغيرت نظرتنا إليها وأسلوب إتباعنا لها .. ومن الضروري هنا أن نشير إلى أهم هذه القواعد كما أوردها الأستاذ (دريني خشبة) في كتابه (أشهر المذاهب المسرحية):

1- الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ثم وحدة الزمان. أما وحدة المكان فلم تعرف إلا حينما قال بها (ف. ماجي V.Maggi سنة 1550، إذ رغم أنها ناشئة من أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلاً ما تقع أحداثه في مكان واحد. كما أوضح ذلك (و. شليجل) في محاضراته التي كان يوازن فيها بين الكلاسيكية والرومانسية سنة 1801.

2- عظمة الأشخاص في المسرحية: إذ كان اليونان يهتمون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو أنصاف الآلهة أو الملوك والملكات والأمراء والأميرات، أو القادة الكبار ورجال الدين. وذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديماً، ومن ثم كانوا يصلحون لأن يكونوا طرزاً وأنماطاً يُقتدى بها، فلا يعهد بدور خطير من ادوار المسرحية لشخصية صغيرة من غمار الشعب، ويكتفي أن يعهد إلى هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة، وما إلى ذلك.

3- عظمة اللغة: فلا ينطق أحد بهجو أو بألفاظ نابية، لا تتفق وتلك الشخصية العظيمة، وأن تكون المأساة شعراً رفيعاً ذا أسلوب فصيح واضح يخاطب العقول قبل أن يخاطب العواطف. ولذا يجب أن يخلو من الزخارف، وأن يكون بسيطاً متناسباً مع حال المتكلم وسنه، في غسر تبذل أو اسفاف أو حذلقة، وإلا أخرج المتفرج من جو الموضوع.

4- وحدة المادة أو وحدة النغم: وذلك بأن يخيم شبح الذعر والرأفة في جو المأساة كلها، فللا يحدث ما يبيحه الرومانسيون من أمور مضحكة أو ما شابهها بحجة التفريج عن أعصاب الجمهور من شدة الحزن والفزع، لأن للتفريج في رأي الكلاسيكيين وسائل أخرى غير الاضحاك، منها الأناشيد والرقص والمحاورات العقلية والشعر الجميل.

5- أن يكون القضاء والقدر هما المحور الذي تدور حوله الحوادث، والقضاء والقدر هنا هما اليد الخفية التي تحرك الإنسان دون أن يدري، ودون مشيئته هو، وهما مع ذلك يمهدان بالأسباب التي تجعل المأساة تقع دون أن يحس بطلها، وذلك كما هو واضح في أوديب، وهيبوليت، وميديا، وافيجينا .. إلخ.

6- أن تكون المأساة إنسانية تعالج مشاكل المجتمع العامة لا مشاكل الأفراد الخاصة، بمعنى أن تكون المشكلة التي تعالجها المأساة مشكلة منبثقة من الطبيعة الإنسانية التي يشترك فيها أكبر عدد من أفراد المجتمع، كالتهالك إلى المصالح الذاتية كما في مأساة ميديا، أو الدفاع عن الوطن، واندحار الأعداء كما في مأساة الفرس أو مأساة سبعة ضد طيبة، أو مشكلة زواج الرجل الطاعن في السن من فتاة صغيرة باهرة الحسن كما في هيبوليت، أو في مشكلة الزنا كما في مأساة إيون.

7- والملهاة نفسها تعالج هذه المشاكل الاجتماعية والسياسية والفلسفية والأخلاقية، ولا بأس عند اليونانيين من ان يسف كاتب الملهاة في اسلوبه إسفافاً يبلغ حد الاخجال. (وهنا يتجلى أحد الفروق الكبيرة بين المأساة والملهاة).

8- الفصول الخمسة في المأساة اختراع روماني صرف، ولعل له صلة بتلك الرباعيات أو الثلاثيات التي كان الكتاب اليونانيون في زمن ايسخولوسيتبعون نظامها، والرباعية عبارة عن موضوع واحد يقسمه الشاعر إلى أرع مآس، تمثل كل منها في حفلة مستقلة، وكذلك الثلاثية. وقد خرج سوفوكليس عن هذا النظام، وكان كلما انتقل من موقف في المأساة إلى موقف آخر جرى نشيداً أو حواراً تفسيرياً بين الكورس وبين أحد الممثلين تمهيداً للموقف التالي، وهذا أشبه بالستار بين الكورس والمشهد أو الفصل في المسرح الحديث.

9- يحتم الكلاسيكيون ألا تُمثل مناظر القتل والعنف على المسرح، ومن ثم انتقدوا سوفوكليس في إظهاره أوديب والدم يتدفق من عينيه، وفي إظهار البطل إياس ((أجاكس)) وقد جن وراح يضرب نفسه، في مأساته، حتى يموت.[1]

[1] – د. جمعة قاجة: المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق حتى العصر الحاضر، نور للطباعة والنشر، ط 1، 2006 ص 23 – 27