الفصل السابع

تكوين المسرح الإغريقي

لم يكن المسرح الإغريقي شكلاً فنياً منعزلاً، لكنه كان جزءاً من حضارة مركبة: فالطريقة التي تفهَّمَ بها الإغريق مسرحم ترتبط يتقييمهم لمعمار مدينتهم، وبالأشكال التي كانوا يرها كل يوم، وبكل تلك الأشياء الوظيفية والتجميلية التي خلقت اسلوب الحياة اليومي والمناسبات الخاصة على حد سواء [1].

كانت المسرحيات الإغريقية تؤدى في ساحة واسعة، يحيط بها المتفرجون من كل جانب، ويتم التمثيل على أضواء المشاعل أو في الليالي القمرية. وبسببعد المسافة بين الممثل والجمهور كانت الأقنعة هي وسيلة تعريف الجمهور بشخصية الممثل عن بعد، كما كان الكورس يقوم بدور رئيسي وهام في أداء الأناشيد أو ترديد المقاطع التي يحددها المؤلف في النص[2].

1- بناء المسرح الإغريقي:

بعكس ما هو عليه مسرحنا اليوم لم يكن هنالك فاصل ولا انفصال بين المسرح اليوناني وجمهوره ويعود ذلك إلى عاملين أساسيين هما :

دائرية المكان المسرحي وانفتاحه.

كان المسرح اليوناني يتكون من ثلاثة أجزاء رئيسية هي الأوركسترا أو الثياترون والسكينا . أما الأوركسترا)Orchestra) فهي الجزء القديم الذي وجد قبل أن يُبنى المسرح، وكانت على شكل دائرة كاملة (قطرها حوالي عشرين متراً). وكانت المقاعد تحيط بأكثر من نصف هذه الدائرة.

---

[1] – المفهوم الإغريقي للمسرح، مرجع سابق. ص 47

[2] – المدارس المسرحية وطرق إخراجها منذ الإغريق وحتى العصر الحاضر، مرجع سابق، ص 28

كانت هذه الدائرة تستخدم للرقص والإنشاد عندما كانت الأغاني الديثورامبية سائدة ومنتشرة في بلاد اليونان. وكان الدخول إلى الأوركسترا يتم عن طريق مدخلين جانبيين يسمى كل منهما : (Parodos، والثياترون Theatron ومن هذه الكلمة اشتُقت كلمة Theatre في اللغات الأوربية، وكلمة (تياترو) المستعملة في لغتنا العامية (المصرية).

والثياترون Theatron هو المكان الذي أُعد لمشاهدة المسرحية، كان يجلس فيه المتفرجون أول الأمر على شكل حلقة مستديرة حول الأركسترا، ولكن عندما بدأت الجوقة الديثورامبية تشترك في التمثيل مع الممثلين، اضطر المتفرجون إلى ترك المقاعد الجانبية ليتمكنوا من مشاهدة العرض. ومن هنا نشأت فكرة بناء المسرح النصف دائري وكان عبارة عن عدد من المدرجات الخشبية. ولكن حدث أن انهارت ذات مرة، أثناء عرض إحدى المسرحيات، فمات كثير من الحاضرين لذلك رأى اليونان أن من الافضل إقامة المسرح على سفح تل أو هضبة اينحتوا المدرجات في الصخر، فيتجنبوا مثل هذه الحوادث.

أما الجزء الثالث فهو السكينا Skene (وقد استعملت هذه الكلمة في اللغات الأوربية بمعنى Scene (منظر). فهي خيمة كانت تصنع بادئ الأمر من القماش، وتقام على هيكل خشبي، وتستعمل ليبدل الممثل فيها ملابسه حتى يتمكن من القيام بالأدوار المختلفة. ويحتمل أنها أقيمت أولاً خارج الأوركسترا بعيدة عن أعين المتفرجين، ثم نقلت إلى دائرة المسرح أو بالقرب منها، وأُخفيت معالم واجهتها بواسطة حاجز خشبي يحتوي على باب أو أكثر، فأصبحت تظهر أمام رواد المسرح كأنها بناء سكني وكان هذا المبنى يحتوي على ثلاث غرف أو اكثر، وله جناحان جانبيان يسمى كل منهما (Paraskenion). اختفيا في العصر الهلنستي.

وجدير بالذكر أن هذه الأجزاء الرئيسية لم تكن متناسقة بعضها مع بعض إذلم توجد بينها وحدة هندسية، ولم تربطها خطة فنية مدروسة، وظلت على هذه الحال حتى استبدلت بالمداخل الجانبية المكشوفة في العصر الروماني مداخل نغطاة (Vomitoria) على شكل قباب تحت الدرجات، فأصبح من الممكن عندئذ وصل الثياترون بالسكينا . وجدير بالذكر أيضاً أن جزءاً رابعاً أقيم في المسرح الإغريقي ابتداءً من منتصف القرن الخامس ق.م، لم يعرفه الممثلون في الفترة الأولى من تاريخ المسرح، ولم يستخدموه، وكان بمثابة منصة عالية ترتفع إلى ما يقرب من ثلاثة أمتار

أو أربعة أمام السكينا، كان الممثل يقف فوقها ويتكلم أو يخطب في جمهور الحاضرين وكان هذا الجزء يسمى (Proskenion أو Logeion).

وكانت هذه ضيقة ومرتفعة وكان هذا التطور في الشكل نتيجة لازدياد أهمية الأحداث وتراجع أهمية دور الجوقة. كان البناء من الخشب في بداية الأمر أما الأوركسترا فمن التراب المرصوص. وتعود أول المسارح الحجر المنحوتة في الصخر إلى منتصف القرن الرابع قبل الميلاد. وكما نرى فإن ما ندعوه اليوم بالخشبة (السكينا والبروسكينون معاً) لم يكن له في المسرح الإغريقي وظيفة من صلب المسرح تماماً. ولقد جرى لاحقاً اعتبارها مكان الأحداث الرئيسي في المسرح وتطورت حتى اصبحت على ما هي عليه في مسارح اليوم تقدم الاحداث بشكل أحادي الجامب، استعراضي وتفرض حتمية تقسيم العرض إلى ظاهر وخفي، فلم يكن لهذا الشكل – في المسرح القديم – أي وجود. فالمكان المسرحي كبير جداً وهناك علاقة تشابه بين ((خارج)) العرض المسرحي و((خارج)) المشاهد فهذا المسرح البدائي أخذ مكانه بين القبور والقصور، أخذ مكانه المخروطي المتسع نحو الأعلى والمفتوح إلى السماء ليقوم بمهمة تكبير الحدث (أي القدر) لا بمهمة خنق الحبكة تشكل الدائرية ما يمكن أن نسميه بالبعد ((الوجودي)) للمسرح القديم[1].

ومن الغريب أننا لا نستطيع وصف المسرح الذي مُثلت عليه روائع الأدب في القرن الخامس ق.م إذ لم تتخلف عنه بقايا تمكننا من دراسته ومعرفة معالمه. ويقال أنه كان عبارة عن بناء من الخشب يقام كل عام أو يجدد، لأن المسرح الحجري لم يعرف إلا في منتصف القرن الرابع قبل الميلاد – كما ذكرنا – ومن الغريب أيضاً أن بناء المسرح لم يبلغ حد الكمال، من الناحية الهندسية، إلا عندما أوشك الأدب التمثيلي على الزوال. ولقد كشفت أعمال التنقيب الأثري عن عشرين مسرحاً من العصر الهلينستي الذي اندثرت فيه المأساة، وذبلت فيه الملهاة. وكانت مسارحه تتكون من الأوركسترا على شكل دائرة كاملة يختلف طول نصف قطرها وفقاً لأهمية المسرح وضخامته. فبلغ اثني عشر متراً في المسارح الصغيرة (مسرح أروبوس)، واثنتين وعشرين في مسرح أثينا، وثلاثين في المسارح الكبيرة مثل مسرح مجالوبوليس. وكان

---

[1] – رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د. سها بشور، مجلة الحياة المسرحية، العدد 28-29، وزارة الثقافة – دمشق، 1987، ص 26

يقام في وسط المسرح مذبح للإله ديونيسيوس (Thumele) بقيت لنا آثار منه في اثينا وابداوروس وكان يحيط بالأوركسترا قناة تمتد تحت السكينا لتصريف مياه الشتاء، وكانت تستخدم كدهليز يؤدي إلى الثياترون. ولقد كشفت لنا اعمال الحفر عن دهاليز تحت الأرض تصل ما بين وسك الاوركسترا وبين البروسكنيون أو السكينا. ولكن هذه الدهاليز لم توجد في جميع المسارح، فقد خلا منها مسرح ديولوس. أما الثياترون فكان يستند كما رأينا من قبل إلى سفح تل أو هضبة يبنى على شكل نصف دائرة، ويحيط به من الخارج جدار ضخم بمثابة دعامة تقوي جوانبه. وكانت توجد بين البروسكنيون والجدران التي تحيط بالثياترون مداخل على اليمين وعلى اليسار تستخدمها الجوقة للذهاب إلى الأوركسترا ويستعملها الجمهور للدخول. وكانت هذه المداخل تغلق بواسطة بوابات ضخمة. وكانت مقاعد المسارح التي اكتشفت حتى اليوم مصنوعة من الحجر. وكانت قسمين: احدهما خاص بالشخصيات العظيمة، وفي مقدمتهم كاهن ديونيسيوس وزملاؤه، والآرخون (الحاكم) ز كبار الموظفين وعلية القوم، وأحياناً كانت تخصص هذه المقاعد لأعضاء البعثات والوفود الاجنبية أو للمواطنين الذين ادوا خدمات ممتزة للدولة أو لأبناء الذين استشهدوا في سبيل الوطن. أما المقاعد الأخرى فكانت لسائر طبقات الشعب، يشغلونها مقابل أجر زهيد جداً، أو بلا أجر على الاطلاق، لأن الديمقراطية أباحت دخول المسرح للجميع وجعلته بالمجان. وكان كل متفرج يتسلم قبل الدخول قطعة نحاسية نقش عليها حرف من الحروف الهجائية أو رسمت عليها صورة معينة (رأس الآلهة أثينا أو رأس أسد). ز كان كل رمز من هذه الرموز يشير إلى الصف الذي يقع فيه المقعد. وكانت مقاعد الشرف كبيرة منفصلة عن بعضها البعض أو مقاعد طويلة، لها ظهور ومساند وتتسع لعدة أشخاص وكانت تقع بالصف الأول بالقرب من الأوركسترا ز وكان مجموع المقاعد في ديلوس 5500، وفي أثينا 1400 وكانت توجد بأعلى الثياترون أبواب جانبية بالاضافة إلى المداخل الرئيسية لتساعد على دخول المتفرجين وخروجهم وقت الزحام الشديد. أما السكينا فكانت تقام على شكل مثلث قاعدته ما بين أربعة أو سبعة أمتار، وطول ضلعه خمسة وثلاثون، وكانت تحتوي في الطابق السفلي على عدد من الحجرات يتصل بعضها ببعض، وكان سقفها يبنى على أعمدة ترتفع في المتوسط ما بين ثلاثة امتار أو أربعة. وكان يوجد في مسارح القرن الرابع قبل الميلاد عند نهاية السكينا من الجانبين عمودان بارزان مثلثا الشكل يعرفان بالباراسكينا (Paraskenia)

ما زلنا نجهل الغرض من إقامتهما، ولقد أخذ حجم هذين العمودين يتضاءل شيئاً فشيئاً حتى اختفيا تماماً. أما واجهة السكينا الخارجية فكانت تزين أحياناً ببهو من الأعمدة، وكان يبنى فوقها، فيما يقال، طابق علوي. أما البروسكونيون في المسرح الهلينستي فكان عبارة عن بناء بسيط من الخشب يتراوح ارتفاعه ما بين ثلاثة أمتار وأربعة، ويظهر أنه بني بعد القرن الثالث قبل الميلاد من الحجر، وكانت تزين واجهته بعض الأعمدة الدورية أو الأيونية[1].

2- التقنيات:

المسرح الإغريقي مسرح يخضع لمجموعة من الضوابط والنظم في مسرحياته ومؤسساته وأصول التعامل فيه وكذلك في تقنياته. كذلك فإن له بنية واضحة تقوم بوظيفة أساسية هي تحقيق الترابط المنسجم بين الأنماط واساليب التعامل المسرحية المختلفة.

التقنية الأساسية في المسرح اليوناني هي فن الكوريا Choreia، تقنية التركيب الموحدة للشعر والموسيقى والرقص. ولتكوين فكرة صحيحة عن الكوريا يحسن بنا أن نعود إلى معنى التربية لدى الإغريق (حسب تعريف هيجل له على الأقل) يعبّر الأثيني عن حريته بتقديم عرض كامل لجسديته (غناءً ورقصاً) وهو في ذلك يحول جسده إلى عضو فكري، عن الشعر أو بكلمة أصح عن الكلام – إذ أننا هنا بصدد تعريف تقنية – نعلم انها كانت تتوزع في طرق ثلاثة: أولها تعبير درامي محكي سواء كان مونولوجاً أو ديالوغاً يتألف من ثلاثة اسطر من وزن الأيامبس (وهذا ما يدعى بالكاتالوج). وثانيها تعبير غنائي أُلفت كلماته على بحور متعددة (وزن الميلوس أو الأنشودة)، وثالثها تعبير متوسط يُعرف باسم الباراكاتالوغ يعتمد التفعيلات الرباعية مما يجعله أكثر رصانة من المحكي وأقل نغماً من المنشد.

ولعل الباراكاتالوج كان نوعاً من الخطاب الميلودرامي يُلقى بطلقة عالية من الصوت على ايقاع مناسب من الناي (كما في الميلوس).

---

[1] – د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1986، ص 47 – 53

أما الموسيقى فقد كانت وحيدة اللحن تنشد في تساوق أو كل ثماني وحدات على حدة لا يرافقها إلا آلة الأولوس وهي ضرب من الناي ذي الشعبتين والعنق يعزفها فنان يجلس على التميلية. أما الايقاع – وهو الطابع المميز للكوريا، فكان على درجة كبيرة من الضبط مع الوزن الشعري – تفعيلة ومقاطع.

استمر هذا الامر طوال المرحلة الكلاسيكية على الأقل. وكان يوربيدس يعتمد اسلوباً مزخرفاً، اسلوباً سرعان ما أرغم الشاعر على للجوء إلى مؤلف موسيقي محترف. ولا بد من القول هنا أن هذه الموسيقى (التي لم يبق لها أي أثر تقريباً اللهم سوى مقطع كورالي من اوريستا يوربيدس) مانت منضبطة بقواعد تشمل كافة حالات التعبير الموسيقي.

كانت الموسيقى اليونانية إذن لا قتوم على اهواء انطباعية بل على دلالات مبنية على أسس متعارف عليها.

أصعب ما يمكن أن نتخيل في الكوريا هو الرقص. فهل كانت حركات بسيطة وفق ايقاع، أم أنها كانت رقصاً حقيقياً؟ كل ما نعرفه أنهم كانوا يميزون بين الخطوة والتشكيل وكان التشكيل يقرب من الايماء ايماء اليدين والأصابع الذي أصبح ذائع الصيت بسبب الرقصة التي ابتكرها رئيس جوقة برايتناس لمسرحية ((الملوك السبعة ضد طيبة)) والتي تروي حكاية المعركة ((كما لو أنها تحدث أمامنا)). ومما هو جدير بالذكر هنا هو تلك القدرة التعبيرة الواسعة للرقص، أي أنه قد تم خلق نظام معان حقيقي يتيح للمشاهد أن ((يقرأ)) الرقصة إذ هو على معرفة بالعناصر المكونة لهذا النظام. إلا أن دور الرقص الفكري بقي دون دوره الجمالي والحسي[1].

هذه إذن هي ((نظم الرموز)) الكوريا (ويلاحظ فيها اهمية العنصر الدلالي). هل كان هنالك مختصون لأداء هذه الفنون؟ الجواب هو النفي. لم يكن الكورس يلقي شعراً أو يسرد قصة (خلافاً للدور الذي يسند إليه في إيحاءات الجوقة في مسرحنا الحديث) كان الكورس ينشد دوماً. أما الممثلون ورئيس الجوقة فرغم أنهم يعنون بالحوار قبل كل شيء فكثيراً ما كانوا يشاركون في الغناء وحتى في الرقص في زمن يوربيدس وبعده وكانوا في كل الأحوال يشاركون في الباراكاتالوج ويجب أن لا ننسى أن الشخصيات (وهذا تعبير عصري) كانوا في الاصل كتلة واحدة هي الجوقة. وكانت

[1] – رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د. سها بشور، مرجع سابق، ص 26 – 27

مهمة رئيس الجوقة هي تهيئة الجو لخلق الممثل وقد قام ثيسبيس أو فرينكوس بهذه المهمة محققين نقلة أساسية إذ كونا الممثل الأول وذلك بتحويلهم السر الروائي إلى محاكاة. وهكذا ولد التوهم المسرحي وخلق ايسخولوسالممثل الثاني وسوفوكليس الثالث (مع ابقاء الممثلين الجدد كتابعين للممثل الرئيسي ال Protagonist. وكان الأصل أن يزيد عدد الشخصيات عن عدد الممثلين مما جعل الفنان الواحد يلعب عدة ادوار متعاقبة وهكذا وفي مسرحية الفرس لايسخولوسكان ممثل واحد يلعب دور الملكة وكسركيس بينما يقوم آخر بدور الرسول وشبح داريوس. ولهذا السبب الاقتصادي كان المسرح الإغريقي يكثر من المشاهد السردية أو الخطابية التي لا تحتاج لأكثر من شخصيتين اثنتين.

أما الجوقة فلم يطرأ تغير في عددها خلال الفترة الكلاسيكية إذ حافظت على 12 إلى 15 شخصاً في التراجيديا وعلى 24 في الكوميديا بما فيها رئيس الجوقة. أما دورها فقد تقلصت أهميته. في البدء كانت الجوقة تحاور رئيسها محيطة به تسانده وتسأله مشاركة دون أن تتحرك وذلك بالتعليق على الحدث.

وبكلمة أخرى فقد كانت الجوقة في مواجهتها للحدث وفي سعيها لفهم هذا الحدث، تمثل الجماعة الإنسانية. إلا أن وظائفها الكثيرة هذه سرعان ما بدأت تتضاءل شيئاً فشيئاً وأصبحت مقاطع الجوقة فواصل ترفيهية ضعيفة الصلة بالمسرحية. وقد نتج هذا عن عوامل ثلاثة: أولها تضاؤل الثروات والوعي بالمواطنية أي تحفظ الأغنياء حيال تمويل العروض. وثانيهما تقليص دور الجوقة إلى فواصل بسيطة. وثالثهما تعاظم عدد ودور الممثلين مرافقاً تطور التساؤل التراجيدي في اتجاه البحث عن الحقيقة السيكولوجية[1].

وكان التطور نحو الواقعية – الأمر الذي يعنينا كثيراً نحن المحدثين – سريعاً في مجال الديكور. في البداية استخدم الخشب بأشكال بدائية ليظهر مذبحاً أو قبراً أو صخرة. إلا أن سوفوكليس وكذلك ايسخولوسفي مسرحياته المتأخرة أدخلا الديكور المرسوم على قطع قماش متحركة تتدلى من أعلى المنصة (السكينة). وهذه الرسوم المسطحة سرعان ما عُهد بها إلى رسامين مختصين، أول السينوغارفيين قطعاً. وإلى هذا الديكور الوسطي والأمامي أضيفت في أواخر القرن الخامس كتلتا ديكور

[1] – المرجع السابق، ص 28

جانبيتان على شكل موشورين يدوران على مفصل يسنح بإدارة الموشور لابراز الوجه المرغوب به نحو ديكور الوسط. ومع الكوميديا الحديثة بدأ ديكور الجهة اليسرى (بالنسبة للمتفرج) يعتبر اصطلاحاً امتداداً للعالم الخارجي البعيد (وكان هذا بالنسبة لأثينا جهة الريف الأتيكي). كما دل ديكور الجهة اليمنى على الجوار المتاخم (وكان هذا اتجاه البيرة). وهكذا أصبح هنالك نمطية سائدة بالنسبة لديكور الأمكنة: منظر غابة للدراما الساتيرية، بيت سكن للكوميديا، معبد أو قصر أو خيمة حرب أو منظر ريفي أو بحري للتراجيديا.

لم يكن ثمة ستارة تقام أمام قطع الديكور هذه حتى العصر الروماني اللهم إلا في الحالات القليلة التي كانت تستخدم فيها ستارة متحركة لدى إعداد بعض المشاهد.

كان تيار الواقعية ينمو ويزداد تعقيداً جيلاً بعد جيل وأسهمت في ذلك تقنية الآلة التي أخذت بدورها تتطور. وفي المرحلة الهلنستية كانت الآلات قد بلغت درجة متقدمة من الدقة والتعقيد فمثلاً ابتكرت آلة الأكيكليما وهي عبارة عن منصة خشبية رفعت على دواليب كانت تسمح بتقديم مشاهد القتل وتقذف بالجثث خارج القصر على مرأى المتفرجين. وكان ثمة آلة تدعى ((الميكانة)) (الآلة) تستخدم لحمل الآلهة والأبطال في فراغ المسرح. وهي عبارة عن رافعة دهن حبلها بطلاء رمادي لاخفاءه. وقد سهل الطابق الثاني على الممثلين الانتقال إلى السطح وإلى الطابق الأعلى من المبنى المقابل (وبخاصة في مسرحي يوربيدس وأرستوفانيس). وكذلك كان ثمة أبواب ارضية وسلالم تحت الأرض وكذلك مصاعد تستخدم لدى ظهور آلهة العالم السفلي وآلهة الموتى. وبالرغم من تنوع الآلات هذه فقد كان لها معنى واحداً هو رؤية الداخل بما فيه: جهنم أو داخل القصور أو جبل الأوليمب.

إن وظيفة الآلة لم تكن واقعية فقط كما في بداياتها ولا سحرية كما في نهاياتها ولكن سيكولوجية أيضاً[1].

3- الملابس والأقنعة:

لا شك أن الملابس قد تطورت مع تطور المسرح، وظهرت مع المسرحية منذ نشأتها الاولى أي منذ ظهور عبادة ديونيسيوس. فيقال أن اليونان كانوا يستعملون،

[1] – المرجع السابق، ص 29.

منذ القديم، الأصباغ لدهن الوجوه، ويستخدمون لحى من أوراق الشجر، وأقنعة مصنوعة من قشوره عند أداء الطقوس الدينية الخاصة بهذا الإله. ومن هنا نشأت فكرة الملابس المسرحية التي كانت، في مجموعها لا تزيد عما يرتديه ديونيسيوس وأتباعه في حفلاتهم التنكرية، كما يتضح من الرسوم المصورة على الأواني التي ترجع إلى القرن السادس ق.م.

وكانت الملابس المسرحية تتضمن الأحذية، والمواد التي يستخدمها الممثل لحشو جسمه والثوب أو العباءة الخارجية والأقنعة. أما الأحذية فكانت أنواعاً عدة: ذات الكعب المرتفع وتسمى كوثورنوس (Kothornos) والاكثر ارتفاعاً وتسمى كريبس Krepis ويعلو كعبها إلى عشرين سنتيمتراً، والأحذية ذات العنق الطويل التي تربط من الأمام وتسنى (Embades). وقد مرت الأحذية بأطوار متعددة حتى اصبحت في أواخر العصر الروماني كبيرة الحجم، سخيفة المنظر.

وكان الممثلون يتفننون في ابتكار بعض الحيل ليظهروا الجسم على غير طبيعته. ولعلهم لجؤوا إلى ذلك في العصور الأخيرة من الحياة اليونانية، فكانوا يحشون البطون، ويبرزن الصدور ((الكاذبة))، والأرداف الخداعة، ويستعلمون في ذلك الوسائد الصغيرة التي كانوا يثبتونها على أجسامهم بواسطة لباس مصمغ، له لو بشرة الممثل. وكان ثوب الممثل يشبه، في أول الأمر، الملابس العادية، ولا يختلف عنها إلا اختلافاً طفيفاً، فكان يتميز دائماً بألوانه الزاهية، وطوله الملحوظ الذي يبلغ القدمين، وضيقة عند الصدر وكان الممثلون يستعملون نوعين من الثياب، ثوباً داخلياً يسنى (Chiton)، و

ثوباً خارجياً يشبه العباءة أو المعطف. وكان الاول طويلاً ينزل إلى ما عد الركبتين، ولكنه لا يصل إلى القدمين إلا في المأساة، وكان الممثل يضع فوقه عباءة يلفها حول وسطه، وكان الثوبان، الداخلي والخارجي يزينان بتطريز جميل أنيق، مختلف الألوان، متعدد الرسوم، يصور زهوراً ونخيلاً ونجوماً، ووجوه أشخاص، ورؤوس حيوانات. ولقد وجدت نماذج من هذه الثياب مرسومة على بعض الأواني مثل إناء أندرومينا وإناء ميديا، ويظهر أن صانع الإناءين استوحى تصميمهما من مسرحيتي يوربيدس المسماتين بهذين الاسمين. وكانت العباءة الخارجية نوعين أيضاً: الهماتيون (Himation) الطويلة التي تلف الجسم، والخلامودا (Chiamude) القصيرة التي تشبك إلى الكتف.

وإلى جانب هذه الثياب العادية كانت توجد قطع أخرى من الملابس الخاصة التي يرتديها الممثلون لاداء أدوار معينة. فديونيسيوس ارجوانياً، والملكة تلبس عباءة بيضاء مطرزة بالأحمر، والعراف يرتدي عباءة من الصوف يلفها حول جسمه.

و كان لون الثوب يشير إلى الدور الذي يقوم به الممثل ويفصح عن حالته الاجتماعية ويعبر عن انفعالاته. فالشيوخ يلبسون ثياباً بيضاء، والشباب يرتدون ثياباً مزركشة، والعبد يستعمل جلباباً قصيراً يساعده على المشي السريع والحركة الخفيفة. وكان الأثرياء المترفون يلبسون رداء أبيض، والفقراء البؤساء يظهرون بخرق مهملة أو بملابس سوداء. تلك ملابس الممثلين في المأساة، بل وفي المسرحية الساتورية ايضاً لأن الأبطال في هذه المسرحية كانوا يرتدون نفس الثياب التي ذكرناها فيما عدا الساتوري الذين كانوا يتحركون في خفة ونشاط جول الأبطال، فكانوا يظهرون على شكل مخلوقات من فصيلة العنز، لهم آذانها وقرونها وأذنابها وحوافرها المشققة، ويستعملون أقنعة ذات جباه عريضة، وأنوف مفلطحة، ووجوه مسطحة، وشعر أشعث مسدل إلى الوراء ويتخذون ثياباً من وبر الماعز، ويغطون الجزء الأكبر من ابدانهم بثوب في لون البشرة ولقد ذكر لنا النقاد أربعة أنواع من الساتوري هم: الأشيب، وذو اللحية والشاب والأب الذي كان يظهر بمظهر وقور، وتكثر التجاعيد على جبهته وخديه.

أما الأقنعة، فكان الشاعر ثيسبيس أول من استخدم نوعاً منها مصنوعاً من القماش، يصور وجه الإنسان. ثم جاء أيسخولوس وأدخل عليه تحسيناً ملموساً، فاصبح يصنع من خرق توضع في قالب وتضغط فيه، ثم تغطى بطبقة من الجبس، ويرسم عليها المصور ملامح الوجه، ولون البشرة، ويخطط الشفاه والحواجب. وكان الممثل يستعين أحياناً باللحية والشعر المستعار لكي يخفي معالم وجهه إخفاءً تاماً. أما الفم، فكان يعبر عنه بفتحة واسعة في القناع، تحتوي على الأسنان. أما تجويف العينين فكان ضيقاً جداً حتى أنه كان لا يظهر إلا انسانهما، أما المقلتان والحاجبان والرمشان فكانت ترسم على القناع الذي كان يغطي الوجه، ويصل إلى منتصف الرأس ويثبت بأربطة تمتد من أسفل الذقن إلى قمة الرأس. وكانت توضع تحته فوق الجمجمة قلنسوة من اللباد حتى لا يتعب الجمجمة بثقله. وكان من الممكن حمله أو شده إلى اليد بشرائط، وكان الممثل يستطيع إزاحته إلى خلف الرأس أثناء الاستراحة أو بين الفصول. ولقد ظلت صناعة الأقنعة بدائية حتى نهاية الربع الأول من القرن الخامس، فكانت لا تصور خلجات النفس على الوجه لأنها كانت تعتمد على التعبير والابتسامة

الحامدة التي تتكرر دائماً بنفس الطريقة على جميع الوجوه، حتى الحزينة منها. وبقيت الأقنعة على هذه الصورة حتى زمن ايسخولوس، فكانت لا تتعدى التعبير عن وجه ملون بالأصباغ يبتسم ابتسامة مصطنعة. ثم تطورت صناعة القناع، وأصبح النحات قادراً على إخفاء تلك الابتسامة التقليدية، وتغييرها ببعض العواطف والانفعالات الهادئة على وجه مثل الاهتمام، وحب الاستطلاع، ولكنه كان مايزال عاجزاً عن تصوير الحزن والألم أو التعبير عن العواطف القوية لأنه كان يكتفي بخطوط محدودة الأثر، ينحتها على الوجه، فمثلاً كان يرسم تجعيدة أفقية على الجبهة أو يبرز الشفتين أو يمد خطاً مستقيماً من نهاية الأنف ليعبر عن اضطراب الوجه. وبعد ذلك نصل إلى عصر فيدياس أب العصر الذي لمع فيه سوفوكليس ويوربيدس، ومع ذلك لم يحدث في هذه الفترة تطور خطير في صناعة الأقنعة، لأن المثَّال الأعظم – رغم عظمته – كان يميل بطبعه إلى الهدوء والاتزان ويعتبرهما مصدر الفن اليوناني الرائع، لذا اكتفى بصناعة القناع الذي يعبر عن الوجه الهادئ الوسيم. لذلك نجد أن ما أُدخل على القناع من تجديدات أيام سوفوكليس وبركليس كان لا يعدو إظهار فتحة العينين ورسم تجعيدة أو تجعيدتين على الجبهة أو بين الحواجب، واستخدام بعض الألوان الخفيفة التي تظهر الملامح. ولدينا آثار توضح هذا التطور، أولها إناء من متحف نابولي يرجع إلى أواخر القرن الخامس ق.م صور عليه المثَّال بعض المناظر التي تتصل بإخراج إحدى المسرحيات الساتورية، من بينها صور لجماعة من الساتوري، ومعهم ممثلان وهيراكليس وملك، وكانوا جميعاً يحملون اقنعة عرفنا منها وصف الملامح التي ذكرناها، وثانيها نحت بارز وجد في ميناء بيرايوس يصور ثلاثة ممثلين من ممثلي المأساة يحملون أقنعة لا تختلف عن النماذج التي وصفناها في عصر سوفوكليس ويوربيدس اختلافاً كبيراً.

وكانت الأقنعة نوعين: قناع لشخصية بالذات، وقناع لدور معين يقوم به أي ممثل. ولقد احتاجت المأساة أيضاً إلى القناع الشخصي الذي كان لا بد منه لأداء بعض الأدوار مثل دور أوديب ذي العينين المفقوءتين، ودور ربات العقاب Eumenides ذوات الشعر الذي تلتف حوله الحيات.

ويرى علماء المسرح ان هذه الأقنعة وتلك الملابس كانت، كما ذكرنا من قبل، تستعمل في تمثيل المأساة والمسرحية الساتورية فقط ويعتمدون في رأيهم على ان نقاد اليونان والرومان لم يتعرضوا لوصف ثياب الممثلين في الملهاة، ولم يذكروا منها إلا

الأقنعة. فقد وصفها بوللكس (Pollux) قائلاً: " إن عدداً كبيراً من أقنعة الملهاة كان على نمط واحد، يهدف إلى إثارة الضحك، ولا يستثنى من ذلك إلا أقنعة النساء التي كانت تصور زجه المرأة تصويراً دقيقاً. ولما كانت الملهاة القديمة تعرض أمامنا أشخاصاً حقيقيين، ولذا كانت بعض أقنعتها تصنع خصيصاً لتصور ملامح هؤلاء الأشخاص. وهذا ما فعله أريستوفانيس عندما استعمل أقنعة تعبر عن وجه أجاثون ويوربيدس تعبيراً صادقاً، وتصور ملامحها الطبيعية. فأجاثون يشبه الحسناء، جميل المحيا، ناعم البشرة، رقيق المظهر، ويوربيدس أشعث الرأس، مكفهر الوجه حزين مكتئب"[1].

ونحن لا نعرف ناقداً غير بوللكسي تكلم عن أقنعة الملهاة القديمة وملابسها، لذا فمعلوماتنا عنها مستمدة مما نتلوه في مسرحيات أريستوفانيس. فعندما نراه يصور الإله ديونيسيوس ذا بطن كبير في منظر من مسرحية الضفادع، نستنتج فوراً أنه كان يستعمل الوسائد الصغيرة في ابراز ((البطون الخادعة))، وعندما يذكر أن ثوب الممثل في الملهاة يجب ان يكون قصيراً ليظهر عضو الإخصاب، ندرك أن هذه قاعدة عامة وانه قد أشار إليها في كثير من مسرحياته، ووصف عضو التذكير بوضوح وقرر أنه كان يصنع من الجلد. ولقد استقينا معلوماتنا عن ثياب الممثلين في الملهاة من القطع الأثرية أيضاً. فلدينا إناء أتيكي يرجع إلى أواخر القرن الرابع ق.م صور عليه ثلاثة ممثلين، كل منهم يحمل قناعه في يده، بينما يمسك أحدهما بصولجان، ويلبس عباءة طويلة، وقد وضع على وجهه قناعاً أصلع، أنفه ضخم مقوس، لحيته طويلة رمادية اللون، ويعلو قمة رأسه تاج صغير. ولعل هذا الممثل كان يقوم بتمثيل دور ديونيسيوس أما الممثلان الآخران فقد ارتديا ثوباً رقيقاً، يلتصق بالبدن، ويمكن التعرف عليه من أطرافه عند الرقبة والرسغين والكعبين. وقد ظهرت لكل منهما بطن ناتئة كبيرة، وأرداف عريضة واضحة المعالم. ولقد عثرنا على هذا النموذج بالذات مصوراً على عدد كبير من التماثيل في أثينا، ويتضح لنا من وصف أريستوفانيس لأعضاء جوقاته، أنهم كانوا يرتدون في أغلب الأحيان، نفس الثياب التي يرتديها الممثلون. ولكنهم كانوا يتنكرون أحيانا في زي يختلف عن أزياء الممثلين، ويرتدون ثياباً تناسب الدور الذي يقومون به، كما حدث في مسرحية الطيور والضفادع والزنابير،

---

[1] – د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، ص 61 – 64

ويرى بوللكس أيضاً أن الثياب التي استخدمت في الملهاة القديمة هي نفسها التي استعملت في الملهاة المتوسطة والحديثة، ويقرر أنه لم يُدخل على الملابس تغيير يذكر فيما عدا الأقنعة التي تعددت أنماطها، واختلفت تعبيراتها وفقاً لعدد الشخصيات التي ظهرت في الملهاة المتوسطة والحديثة، والنماذج البشرية التي كانت تصورها كل من الملهاتين. ولقد ذكر لنا هذا الناقد قائمة تتضمن أربعة وأربعين قناعاً من أقنعة الملهاة الحديثة، وأوضح أن كل قناع كان معداً للتعبير عن شخصية معينة من الشخصيات المألوفة عند شعراء هذه المسرحية، وأهم هذه الشخصيات، أو بمعنى آخر أهم الأقنعة التي كانت تعبر عن ملامح الممثل الذي يقوم بأدوار هؤلاء الأشخاص: قناع الجلف، والفاسق، والشيخ، والشاب، والابن الأكبر، والجد، والمترف الفاسق، والعاقل والرزين، والعبد، والمتطفل، والمنافق وغيرهم [1].

4- التمثيل عند الإغريق:

عندما كانت الدراما الإغريقية ما تزال أغنية طقسية (ديثيرامبوس) لم تكن هناك حاجة إلى ممثل، لأن هذه الأغنية، كما هو معروف، كانت تقدم بواسطة الجوقة. غير أن تطور هذه الأغنية الطقسية، مع مرور الزمن، إلى دراما، قاد – حتى في المراحل المبكرة – إلى ظهور الممثل، ذلك أن الأغنية لم تعد تستغرق كل اهتمامات العرض في أعياد ديونيسيوس، بل ظهرت إلى جانب الأغاني الديثيرامبية مقاطع حوارية وضعت على لسان هذه الشخصية أو تلك، تتبادلها مع رئيس الجوقة، أو توجهها، إلى الجمهور مباشرة.

وهكذا قامت الحاجة إلى ظهور الممثل الأول. إننا لا ندري تماما متى ظهر هذا الممثل، إلا أننا نملك أكثر من دليل على أن ثيسبيس كان يضطلع بهذا الدور منذ عام 535 قبل الميلاد في أقل تقدير، وأنه كان يشخِّص على المسرح أدوار الشخصيات التي يصورها في مسرحياته.

ولقد كان ثيسبيس كاتبا دراميا وممثلا مسرحيا في آن واحد. ويفهم من شواهد كثيرة أن مؤلفي الدراما كانوا يقومون بتمثيلها بأنفسهم، وهذا ما يؤكده أرسطو في كتابه ((الخطابة))، حيث يقول: ((إن الشعراء كانوا في البداية هم الذين

---

[1] – نفس المرجع، ص 65 – 66

يمثلون تراجيدياتهم)).[1] وهناك ما يؤكد أن ايسخولوسكان ممثلا، إلى جانب كونه كاتبا مسرحيا، وأن ارستوفانيس كان يسهم في تمثيل ما يكتبه من مسرحيات.

على أن تطور بنية الدراما، وإدخال ايسخولوسالممثل الثاني ثم إدخال سوفوكليس الممثل الثالث، حتم استقلال فن التمثيل عن الكتابة، وإن لم يلغ ذلك وجود الكاتب والممثل في آن واحد طبعا. ومع أن ((ليسنك))، الكاتب الدرامي والمنظِّر الألماني الشهير، يؤكد أننا لا نعرف إلا القليل عن تلك القواعد التي وضعها القدماء لتنظيم حركة الأيدي، إلا أنه يؤكد أنهم – أي القدماء – استطاعوا أن يطوروا لغة الإيماء والإشارة إلى درجة من الكمال، التي تفوق كل تصور. ويأتي البحث الحديث ليؤكد مثل هذا الرأي ويبرره كنتيجة لغياب العنصر النسائي بين ممثلي التراجيديا والكوميديا على حد سواء، بالإضافة إلى التقليد الذي كان يقضي بارتداء الأقنعة خلال التمثيل، الأمر الذي يحرم الممثل من استخدام حركات الوجه الإيمائية ذات القيمة التعبيرية الكبيرة في العصر الحديث، لذلك كان الممثل القديم مضطرا للتعويض عن ذلك بحركة الأيدي ووضع الجسم العام. هذا بالإضافة إلى ما تفرضه بنية الدراما الإغريقية بأصنافها الثلاثة التراجيديا، والكوميديا، والساتوريا، إذ أن كل صنف منها كان يشتمل على أجزاء هامة تؤدى بطريقة الغناء الأوبرالي أو الغناء الاعتيادي، كما أن جميع هذه الأصناف لا تستغني عن الرقص. ويكفي أن نشير إلى الجذر الاشتقاقي للفظة ((أوركسترا))

الذي ينطوي على معنى الرقص أيضا، للتدليل على أهمية الرقص بالنسبة للدراما الإغريقية.

لقد أولت الدراما الإغريقية أصوات الممثلين أهمية خاصة. نفهم هذا من امتلاك غالبية الممثلين أصواتا جيدة. كما أن هناك ما يؤكد أن كتَّاب الدراما كانوا يتدخلون، في العديد من الحالات، في اختيار ممثلي أعمالهم الدرامية، وأن من بين المواصفات التي يؤكدون عليها جمال الصوت وقوته، هذا إلى جانب جمال بناء أجسامهم طبعا. ولقد لجأ الإغريق إلى وسائل متعددة لتقوية الأصوات، منها – حسب إحدى الروايات – أنهم كانوا يبنون رواقا مسقوفا عند الصف الأعلى لمقاعد المشاهدين لتقوية أصوات الممثلين عن طريق انعكاس أصواتهم وبالتالي تضخيمها. كما عمدوا إلى وسائل إضافية لتقوية

[1] – أرسطو: الخطابة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، وزارة الثقافة، بغداد 1980 ص 193.

الصوت منها، علي سبيل المثال استخدام الأقنعة، وذلك سواء أكان القناع، وفتحة الفم منه بصورة خاصة، هي التي يؤدي هذا الغرض كما يظن بعض الباحثين، أم أن هناك صفيحة خاصة هي التي تؤدي هذه الوظيفة.[1]

لقد كانت خبرة الممثل الإغريقي غنية ومتنوعة. فقد أشار إفلاطون في كتابه ((الجمهورية)) أن معظم الممثلين نجحوا في أداء الأدوار التراجيدية والكوميدية على حد سواء. وأكد شيشيرون الحقيقة نفسها عندما قال أنه شاهد كيف أن الممثل الكوميدي حقق نجاحا أكبر وهو يؤدي على المسرح دورا تراجيديا، والعكس عندما كان الممثل التراجيدي يؤدي دورا كوميديا. وهذا يعني أن أهم مقياس لنجاح الممثل هو مطابقة تمثيله للشخصية التي يمثلها.

هناك العديد من الشواهد التي تشير إلى أهمية المظهر الخارجي للمثل. لقد تميز الممثل ايسخسنيس بجمال الجسم، أما منافسه وخصمه ديموستينيس فقد كان يسخر منه وهو يصفه بـ ((التمثال الجميل)). كما روعيت متطلبات الدور عند اختيار الممثل. هذا ما أكدته الشروح والتعليقات بخصوص وجوب تحلي الممثل الذي يختار لأداء دور أجاكس بطل مأساة سوفوكليس التي تحمل الاسم نفسه، بقوة بدنية خاصة. كما أن هناك نقشاً يؤكد أن ابولوجينيس الذي شخَّص أدوار كل من أخيل وهرقل على المسرح، كان مصارعا بالأكف قبل أن يصبح ممثلا. ولم يكتف الإغريق بمواصفات الممثل البدنية، بل أضافوا إليها الشيء الكثير من المؤثرات الاصطناعية لتحقيق القدر الذي تتطلبه التراجيديا من الوقار والهيبة، أو الكوميديا من التشويه.

كان بطل التراجيديا ينتعل حذاء عالياً وثقيلاً، ويرتدي عباءة طويلة تضفي عليه الهيبة والوقار، وكان يغطي وجهه قناع مرتفع، وبهذا تمثل أمامنا شخصية فارعة في الطول، ذات عظمة ووقار وكأنها لا تمت إلى البشر الفانين بصلة. وبالعكس فالممثل الكوميدي يظهر على المسرح وقد وضع تحت ملابسه مختلف الحشايا، وعلى وجهه قناع يجسد الفظاظة ويثير السخرية والهزء.

لقد كان الممثل الإغريقي – كما يبدو – معنيا في إحداث الأثر المطلوب في المشاهدين وذلك حسب طبيعة الدور الذي يؤديه على المسرح، بإمكاننا أن لا نتفق مع ثيودوروس الممثل التراجيدي الإغريقي الشهير، وهو يفاخر بفنه أمام ساتيروس الممثل

[1] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 342 – 344.

الكوميدي الإغريقي المعروف هو الآخر، مؤكداً أن حمل المشاهدين على الضحك أسهل كثيرا من حملهم على البكاء إلا أن هناك حقيقة معروفة هي أنه استطاع خلال أدائه لدور ميروبا حمل أحد طغاة الإغريق على البكاء ومغادرة المسرح قبل أن ينتهي العرض. كما أن هناك إشارة إلى أن ثيودوروس هذا كان يصر على ألا يسمح لأحد من الممثلين، حتى ولا الثانويين منهم أن يسبقه في الظهور على المسرح. وحجته في ذلك أن مزاج الجمهور يتأثر حسب ما يطرق سمعهم قبل غيره.

لقد تمتع الممثل الإغريقي بمكانة مرموقة. فقد أسهم في الحياة السياسية للبلاد، وأبدى رأيه الصريح في أكثر المسائل الاجتماعية والسياسية التي تثير اهتمام وقلق الناس. فقد كان ارستيديس أول من نادى بوضع حد للحرب، ودافع إلى جانب الممثلين نيوبوتوليموس وكتيسيفونتيس عن سياسة الملك فيليب الذي يبدو استخدم نفوذ الممثلين وتأثيرهم على المشاهدين لصالح نهجه السياسي. ويقال أن الممثل اسخينيس كان على رأس الحزب المقدوني،كما يقال أن الإسكندر المقدوني كان يعير الممثلين اهتماما خاصا،وأنه اجتذب عددا منهم لحضور حفل زفافه، وأنه عندما حكم على الممثل اثينودوروس بالغرامة لعدم حضوره المسابقات الديونيسية المقامة في أثينا في الوقت المناسب، قام الإسكندر بنفسه بدفع الغرامة بالنيابة عنه.كما أن هناك نقوشا ترجع إلى النصف الثاني من القرن الثالث قبل الميلاد تشير إلى الحصانة التي كان يتمتع بها الممثلون، وإلى إعفائهم من الضرائب. كما أن الممثلين الإغريق كانوا ينتظمون في اتحادات، وأخويات للدفاع عن حقوقهم بوصفهم فناني ديونيسوس. وهذه الاتحادات كانت بمثابة التعاونيات التي قامت في آن واحد بالإشراف على الأمور الاقتصادية، وكانت لها دورها حيث يقيم الممثلون. كما ضمت إلى جانب الممثلين شعراء المسرح أيضا، والمعلمين الذين كانوا يعنون بإعداد الممثلين الشباب.[1]

5 – المسابقات المسرحية والأعياد التي كانت تقام فيها:

قلنا أن أينا اهتمت بالأدب المسرحي وأولته عناية فائقة، فشجت الشعراء، وعقدت لهم المباريات الأدبية، وأشرفت عليهم إشرافا دقيقا. وسوف نوضح الآن كيف كانت تجري تلك المسابقات ومتى كانت تقام.

---

[1] – المرجع السابق، ص 345 – 346.

كان الأشراف على هذه المباريات من حق الآرخون أو الأراخنة (حاكم أثينا أو حكامها) الذي كان يعتبر المسؤول الأول والأخير عن إقامة المسابقات المسرحية، وإليه يعزى نجاحها أو إخفاقها. وكان الآرخون يسهر على تنفيذ عدة خطوات ضرورية لضمان نجاح العرض الذي يقدمه الشعراء المتنافسون.

وكان تعيين الخويجوس (Choregos) أول خطوة يبدأ بها الأرخون، فكان يختار من بين أثرياء المدينة شخصا يعد الجوقة وينفق عليها ويتعهد بدفع كل ما يتكلفه إخراج المسرحيات التي تقدم في المسابقة، وكان هذا الثري يسمى خوريجوس، عليه أن يبحث عن أعضاء الجوقة، وكان عددهم خمسة عشر عضوا في المأساة، وأربعة وعشرين في الملهاة. ويظهر أنه كان لا يجد مشقة في العثور على هذا العدد وذلك لكثرة الذين كانوا يتقنون الرقص والغناء المسرحي في أثينا. وكان الخوريجوس يتمتع بسلطات واسعة تمكنه من أداء مهمته، فكان من حقه أن يفرض غرامة على أي شخص يتعاقد معه ولا يتقيد بشروط العقد، وكان من حقه أيضا أن يصادر كل ما دفعه هذا المتعاقد.[1] وكانت مهمة الخوريجوس تتلخص في تأجير صالة يقوم فيها الممثلون وأعضاء الجوقة بالتمرينات اللازمة، وهو الذي ينفق على جميع المشتركين في المسابقة أثناء إعداد المسرحية، فيقدم لهم المشروبات التي تساعد على تقوية الصوت ووضوحه، وكان يتعهد بشراء وتأجير الملابس التي يرتديها أعضاء الفرقة (تيجان ذهبية، وملابس ارجوانية مطرزة بشرائط من ذهب). وكان يدفع أجر الممثلين والعازفين على الناي الذين يوفقون بين الأغاني والرقصات المسرحية، والحراس والخدم وغيرهم ممن يقومون بالأدوار الثانوية، وعندما بدأ الشعراء يمتنعون عن تدريب الفريق والإشراف عليه، أصبح من واجب الخوريجوس أن يجد مدربا للفرقة ليعلمها ويشرف على تمريناتها. وجدير بالذكر أن إخراج بعض المسرحيات كان يتكلف نفقات باهظة، لأن الواحدة منها كانت تتطلب وجود جوقتين حتى يتم إخراجها وتمثيلها، مثال ذلك مأساة الفينيقيات التي نظمها فرونيخوس، ومأساة هيبوليت التي نظمها يوربيدس. ويقال أن نفقات إخراج المسرحية وتمثيلها لم تقل مطلقا عن مائة جنيه وأنها كانت تزيد على ذلك في أغلب الأحيان – لذلك لما اشتدت الأزمة المالية، وعم الفقر في البلاد بسبب الحروب البليوبونزية، أصدرت الدولة قانونا ينص على

[1] – د. محمد صقر خفاجة: دراسات في المسرحية اليونانية، ص 67 – 68.

إتباع نظام السونخوريجيا بدلا من الخوريجيا أي تعيين ثريين بلا ن ثري واحد ليتحملا نفقات الإخراج. ولقد عمل بهذا القانون حتى عام 398 ق.م، ثم رجع الأثينيون إلى نظام الخوريجوس الواحد، وظلوا يعملون به إلى نهاية القرن الرابع ق.م حتى عرفوا نظام الأجونوثيسا agonothesia الذي يفرض تعيين مشرف الأعياد agonothetes لمدة عام، مهمته تكوين الجوقات المسرحية والجوقات الغنائية التي تشترك في التمثيل خلال العام كله. وكانت الدولة تمد هذا المشرف بمكافأة مالية تساعده في أداء وظيفته، وكان عليه أن يدفع كل النفقات من ماله الخاص،واستمر معمولاً بهذا النظام حتى نهاية القرن الثالث ق.م.

ولكن كيف كان يتم اختيار الشعراء الذين يشتركون في المسابقة؟ كان عليهم أن يتقدموا إلى الآرخون ويطلبون إليه أن((يمدهم بالجوقة)) ، وهذا تعبير فني معناه أن يسمح لهم بتقديم مسرحياتهم. ولم يكن الاشتراك في هذه المباريات قاصراً على الأثينيين وحدهم، والدليل على ذلك أن بعض الشعراء الأجانب قد اشتهروا في عالم المسرح الأثيني. وكان يشترط في المتقدم للمسابقة ألا يقل عمره عن ثمان عشرة سنة.

وكان الآرخون صاحب الحق المطلق في اختيار أو استبعاد من يشاء من بين المتقدمين،وكان قراره نهائياً، لا معقب عليه. ودليل على ذلك أنه استبعد سوفوكليس في عام من الأعوام، وفضل عليه شاعراً مغموراً يسمى جنيسبوس (Gnesippos). ولكن يجدر بنا أن نعترف بأن الآرخون قلماً أساء استعمال حقه،وقلما وقع في خطأ مثل الذي أشرنا إليه، لأنه كان يهتم،كما قلنا، بنجاح الحفل حتى يتجنب لوم اللجنة التي كانت تؤلف صبيحة العيد لتحكم على مدى توفيقه أو إخفاقه في تنظيم الحفل وإعداده.

ولا شك في أن شهرة الشعراء المتسابقين، وما أحرزوه من جوائز في المباريات السابقة كان لها تأثير كبير في اختيارهم مرات أخرى. لذا كان من الصعب على الأدباء الناشئين أن ينافسوا أساتذتهم.لذلك كان يتحتم عليهم أن يلجأوا إلى شاعر مشهور أو ممثل معروف، يقدمون له المسرحية ليتلوها ويعرضها على الآرخون إن حازت إعجابه لأنه هو الذي يضمن نجاحها بما سيقدمه لصاحبها من مساعدة فعالة في الإخراج والتمثيل.ولقد كان الشاعر المسرحي يجمع بين التأليف والتمثيل وإتقان الرقص.فأيسخولوس مثلاً جمع بين هذه الصفات كلها وقام بهذه الوظائف، أما سوفوكليس فلم يستطع، لضعف صوته، القيام بالدور الرئيسي، وإن لم يمتنع عن أداء

الأدوار الثانوية في بعض مسرحياته. وكانت مهمة الشاعر المسرحي تدريب الجوقة أيضاً. فإلى أيسخولوس يعزى تعليم الجوقة رقصات عديدة، ويعزى إلى سوفوكليس ابتكار الأحذية التي كان يلبسها الممثلون في فرقته. أما يوربيدس وغيره من شعراء القرن الرابع ق.م فقد أعرضوا عن هذه المهنة، وتركوا تعليم الجوقة وتدريبها إلى جماعة من المعلمين الذين كانوا يتخصصون في ذلك الفن. ولم يبق للشاعر بعدئذ إلا تأليف المسرحية فقط مع الاحتفاظ طبعاً بحضور التدريبات ليشرح للممثلين بعض المعاني ويذلل لهم ما قد يصادفهم من صعوبات لغوية في نص المسرحية.

ننتقل بعد ذلك إلى اختيار الممثلين أنفسهم، ونقول أنه لم يكن ثمة داعٍ له عند ظهور المسرحية لأن الممثل والشاعر،كما نعرف، كانا شخصاً واحداً.فثيسبيس عاش طول حياته شاعراً وممثلاً قام بجميع الأدوار التي تطلبها مآسيه، وقام ايسخولوس بتمثيل عدد كبير من مؤلفاته، ولم تصبح هناك حاجة ماسة إلى ممثل غير المؤلف إلا بعد أن أوجد أيسخولوس دوراً يسنده للممثل الثاني، ثم جاء سوفوكليس، وأضاف إليهما ممثلاً ثالثاً، ولم يتعدَّ عدد الممثلين ذلك. وكان للشعراء في النصف الأول من القرن الخامس مطلق الحرية في اختيار الممثلين الذين يقومون بأدوار في رواياتهم.

وتحدثنا بعض المصادر بأن أيسخولوس كان يفضل ممثلين هما كليأندروس (Kleandros) ومونيسكوس (Munniskos)،أن سوفوكليس أيضا كان يفضل اثنين آخرين يسند إليهما الأدوار في مؤلفاته، بل يقال أنه كان يفكر أثناء تصوير شخصياته في مزاج الممثل الذي سيعهد إليه بتمثيل كل شخصية. ولكن الدولة بدأت منذ عام 449 ق.م تتدخل في تعيين الممثلين لكل شاعر، فكان الآرخون يختار للشاعر الممثلين الذين يقومون بأداء الأدوار الرئيسية، وكان الممثل الأول Protagonistes يقوم بأهم دور في المسرحية، ويرأس الفريق ويعاونه في ذلك زميلاه الممثل الثاني (deuteragonistes) والممثل الثالث (tritagonistes) اللذان يختارهما الأرخون أيضا، ويقومان بالدورين المهمين بعد دور رئيسهما وهكذا كانت الدولة تضع ثلاثة ممثلين تحت تصرف كل شاعر وكان هؤلاء الممثلون يؤدون امتحانا في الإلقاء والتمثيل ويختارون وفقا لنتيجته، وكان نجاح الممثل في إحدى المسابقات يخول له الاشتراك في غيرها دون امتحان جديد.

أما الملهاة فلا نعرف، حتى الآن على وجه التحديد، متى اشترك فيها الممثلون، إذ أن الغموض قد أحاط بهذا الموضوع منذ القدم. فأرسطو نفسه يقر بأنه لا يعرف

شيئا عن هذا الموضوع، ولن يحتمل جدا أن تطور الملهاة قد تم ما بين عام 486 – 460 ق.م عندما أصبحت جزءا مهما من العرض المسرحي في أعياد المدينة. ولكن عدد الممثلين في هذه المرحلة لم يكن ثابتا لآن تحديده تم على يد كراتينوس الذي جعل الممثلين في الملهاة ثلاثة كما كانوا في المأساة. وكان شعراء الملهاة يختارون الممثلين بادئ الأمر، ثم أصبحت الدولة صاحبة الحق في تعيينهم، فكانت تعين لكل شاعر ثلاثة ممثلين، زادوا إلى أربعة في بعض الأحيان.[1]

وبعد اختيار الممثلين نصل إلى المرحلة الأخيرة قبل بدء المسابقة (proagon) وكانت بمثابة إعلانعن الحفل ودعاية له، إذ كان يجتمع كل الشعراء والممثلين وأتباعهم في مسرح الأديون، ثم يتقدم الشعراء، الواحد تلو الآخر ويصعدون المنصة التي كانت تتوسط المسرح، ويقدمون أنفسهم للجمهور، ويعلنون أسماء مسرحياتهم وبعدئذ يقدمون الممثلين وأعضاء الجوقة، والفرقة، ويذيعون أسمائهم. وكان هذا الإعلان يتم قبل الاحتفال بيوم أو يومين على الأكثر.

بقي أن نعرف متى بدأت هذه المسابقات المسرحية، وماهية الأعياد التي كانت تجري فيها؟

ذكرنا أن المأساة والملهاة نشأتا من الأغاني الديثورامبية التي كانت تنشد للإله ديونيسوس، وقلنا إن المسرحية كانت في بداية الأمر، تعد طقسا من طقوس عبادته، وظلّت وقتا طويلا تحافظ على صبغتها الدينية. وهذا يفسِّر لنا أيضا لماذا سمي المسرحان الكبيران في أثينا باسم هذا الإله، ولماذا أقيما على ربوة مقدسة له، بل اعتبرا مكانين مقدسين، حرام أن يرتكب داخلهما أي جرم لأن هذا يعد منكرا في الدين وامتهانا لقدسيته. ولا أدل على صلة العرض المسرحي بعبادة ديونيسوس من أن الكهنة والكاهنات جميعا كانوا يحرصون على حضوره، ويحتلون مقاعدهم التي تقع في الصفوف الأولى، وكان كبير الكهنة يتربع في أفخم مقعد، نحت من الرخام الأبيض الجميل. أما تمثال الإله فكان ينقل إلى المسرح في الليلة السابقة للعرض، ويوضع في وسط الأوركسترا، اعتقادا من الأثينيين بأن ديونيسوس يبارك الحفل ويرأسه. فلا عجب إذ أن تجري المباريات المسرحية في الأعياد الثلاثة: أعياد ديونيسوس الكبرى (أو أعياد المدينة)، والأعياد اللينية، وأعياد الحقول.

---

[1] – نفس المرجع، 69 – 74.

وتعتبر الأولى أكبر الأعياد وأهمها في أثينا وكانت تقام في شهر مارس وتستمر ستة أيام. ويشترك فيها أفراد يحضرون من مختلف البلاد ويجتمعون في سوق المدينة، ويقفون صفوفا طويلة منظمة، ثم يتجهون أول يوم إلى معبد ديونيسوس، يخرجون تمثاله ليحملوه إلى المسرح الذي كان يقع بالقرب من المعبد على نفس الربوة المقدسة، وهناك ينضم إليهم أهل أثينا قاطبة، رجالها ونسائها، وقد وضعوا كلهم أو جلَّهم، أقنعة على وجوههم، وفقا لما تفرضه تقوس عبادة هذا الإله. وكان الأرخون هو رئيس الاحتفال الذي يتقدم هذه الحشود، ثم يليه سائر الحكام والكهنة، تتبعهم فصيلة من ألف فارس من الخوريجوي، ورؤساء الجوقات، وقد زينت رؤوسهم تيجان ذهبية. ويأتي في مؤخرة هذه الجموع صف من الثيران التي كانت قرباناً للإله، فتنحر أمام معبده، ثم توزع لجومها على جمهور المحتشدين. فيشوونها حيث هم، ويقيمون المآدب، ويستمرون في الأكل والشرب حتى يرخي الليل سدوله. بعدئذ يتوجهون إلى أثينا تتقدمهم المشاعل، وعندما يصلون إلى المسرح يدخل الشبان، ويضعون تمثال الإله في وسط الأوركسترا.

ثم يبدأ الحفل عند مطلع الفجر، فتُعرض بعض المناظر التي تصور عظمة أثينا، ثم يلي ذلك عرض لكميات الذهب الذي كانت تدفعه المدن المتحالفة مع أثينا للدفاع عن مصالحها المشتركة. ويتلو هذا استعراض يقدمه أبناء الذين ماتوا من أجل الوطن، فكانوا يمرون أمام المتفرحين، في زي حربي كامل،ثم ينادي مناد على الذين أدوا للبلاد خدمات جليلة، فيتقدمون للأوركسترا ليتسلموا تيجاناً ذهبية تقديراً لجهودهم الحميدة. بعد ذلك يبدأ الحفل المسرحي بتقديم قربان من دم خنزير صغير، ثم تجري عملية الاقتراع لاختيار الشاعر الذي تعرض مسرحياته أولاً .وكانت حفلات العرض تستغرق وقتاً طويلاً لذا كان يسمح للمتفرجين بأن يحضروا معهم ما يشاؤون من أكل وشرب، وكان الخوريجوس يقدم لهم أحياناً الحلوى والنبيذ.

وكان المتفرجون يبدون استحسانهم للمسرحية بالتصفيق والهتاف، ويعبرون عن سخطهم بالصفير وضرب الأقدام، وكانوا يقذفون الممثل أحياناً بالأحجار، ويضطرونه إلى مغادرة المسرح فوراً قبل أن تنتهي المسرحية.ولكن بالرغم من هذه التصرفات السيئة التي عابها أفلاطون وأرسطو على الجمهور الأثيني،فلا شك أنهن كانوا من أذكى الشعوب وأرقاها ثقافة. وكفاهم فخرا أنهم استطاعوا تقدير عظمة زعماء المسرح، فاستحقوا وصف العالم (رينان) Rinan لهم عندما قال: (إنهم قوم من

المثقفين، يعيشون في ديمقراطية تقدر الآداب والفنون تقديراً كبيراً، يفوق تقدير المحدثين لها .إنهم أذكياء يشعرون بجمال الفن والعمارة، وفخرون بتفوق فنانيهم، ويعجبون بآثارهم). وقي اليوم الثاني والثالث كانت تقدم الاستعراضات الديثورامبية التي كانت تشترك فيها جوقات غنائية، تتكون كل منها من خمسين عضواً، يرقصون ويغنون بمصاحبة الناي أو القيثارة حول معبد ريونيسوس. وكانت هذه الجوقات نوعين: جوقات الصبية الذين لا يجاوزون الثامنة عشرة، وجوقات الشبان الذين لا يتعدون الثلاثين.

ولقد ظهرت هذه المسابقات الديثورامبية بين عشائر أثينا العشر في نهاية القرن السادس ق.م فكانت كل عشيرة تعد بين أفرادها جوقة تشترك في الاحتفال، وعلى ذلك كانت تظهر في أعياد المدينة عشر جوقات: خمس للصبية، وخمس للشبان، يقدمون استعراضاتهم في المسرح ولكن بركليس أنشأ لهم دار (الأديون) ليعرضوا فيها رقصاتهم، وينشدوا فيها أغانيهم البدائية التي نشأت منها المسرحية، ثم تطورت تدريجياً حتى صارت مسرحية غنائية تعالج نفس الموضوعات التي تعالجها المأساة (مثال ذلك مسرحية الفرس الغنائية التي نظمها الشاعر الغنائي (تموثيوس) 447 – 357 ق.م.وكانت المسرحية الغنائية تتميز بأن عنصر الموسيقى يغلب فيها عنصر الشعر، وكان التفوق فيها يتوقف على إجادة العزف وبراعة الموسيقيين. وظلت هذه المسرحية تنمو وتزدهر حتى أصبحت منافسة خطيرة للمأساة، وحققت لنفسها شهرة زائفة.

وعند مرور الأيام الثلاثة الأولى تبدأ المسابقة المسرحية بعرض (كوموس) يذكّر المتفرجين بالاستعراضات البدائية الصاخبة التي كانت تقام تمجيداً للإله ديونيسوس. بعدئذ تبدأ المسابقة المسرحية، وكانت تتضمن مباراة بين شعراء المأساة، وأخرى بين شعراء الملهاة. وقد أصبحت المأساة جزءاً من برنامج الاحتفال في أعياد المدينة منذ عام 534 ق.م. أما الملهاة فلم تعرض في هذه الأعياد قبل عام 486 ق.م

وكان يشترك في مسابقة المأساة ثلاثة شعراء، يقدم كل منهم، صبيحة كل يوم من أيام العيد الباقية، ثلاث مآس ومسرحية ساتورية. وكان عرض هذه وتلك يستمر حتى الساعة الواحدة بغد الظهر. وكان يشترك في مسابقة الملهاة ثلاثة شعراء أيضاً، يتقدم كل منهم بمسرحية واحدة تعرض بعد ظهر الأيام نفسها. ولما أصبح المتنافسون في الملهاة خمسة شعراء كانت تعرض مسرحية كل منهم بعد ظهر من أيام العيد

الخمسة، أو وفقا لرواية أخرى، كانت تعرض مسرحيتان بعد ظهر اليوم الرابع، واثنان بعد ظهر الخامس، وواحدة بعد ظهر السادس.

وهكذا تنتهي أعياد ديونيسوس الكبرى التي كانت تقام في العاشر من شهر مارس وتستمر حتى الخامس عشر. أما الأعياد اللينية فكان الاحتفال بها يقتصر على الأثنيين. ولعل إقامتها في شهر يناير كانت لا تشجع الأجانب على الاشتراك فيها لاضطراب البحر آنذاك، وخطورة ركوبه. وكان الاحتفال بها يستغرق ثلاثة أيام أو أربعة على الأكثر، يقدم أثناءها كل أنواع المسرحيات إلا الغنائية لكن هذه الأعياد كانت أقل نظاماً وروعة، وأكثر مجوناً أشد صخباً. ولقد أصبحت المسابقة المسرحية جزءا من برنامجها في تاريخ متأخر إذ أقيمت فيها مباراة الملهاة عام 442 ق.م. ومباراة المأساة عام 433 ق.م.

وكانت هذه المسابقات تجري في مسرح خشبي يُشيّد في جنوب الأكروبوليس بمناسبة الأعياد اللينية، ويهدم بعد انتهائها، وكان يسمى (بالمسرح اللييني) نسبة إلى ديونيسوس لينايوس Lenaios الذي يشرف على عصير الأعناب ويباركه. أما الأعياد الريفية (أعياد الحقول)،فكانت تقام في ديسمبر لتمجيد ديونيسوس إله الزرع والبذر، وكانت تختلف في عظمتها باختلاف المقاطعات التي تحتفل فيها. فكل مقاطعة كانت تنفق عليها في جدود مواردها الاقتصادية، وكان برنامج العيد يحتوي على المسابقات المسرحية بنفس الطريقة التي مرت بنا في العيدين السابقين.

ولقد اهتم الأثينيون بإقامة هذه الأعياد اهتماماً فائقاً، فانتشرت عندهم انتشاراً كبيراً حتى منتصف القرن الرابع ق.م. ثم أخذت تقل تدريجياً عندهم عندما أفل نجم المسرحية بعامة، والمأساة بخاصة في أواخر هذا القرن. فمنذ ذلك التاريخ، حذفت المسابقات المسرحية من برنامج الأعياد اللينية واقتصرت على أعياد ديونيسوس الكبرى التي ظل الأثينيون يحتفلون بها حتى أواخر العصر الروماني 39 – 32 ق.م.

وجدير بالذكر أن المباريات في هذه الفترة نفسها، كانت غير منتظمة، إذ اضطربت، وفقدت قيمتها وأهميتها منذ أن زالت عظمة أثينا السياسية والفكرية، وأصبحت أثراً بعد عين تتغنى بمجدها الزائل، وماضيها المجيد.[1]

[1] – المرجع السابق، ص 75 – 82.

6- جمهور المسرح الإغريقي:

كان الأثينيون في القرن الخامس قبل الميلاد يعيشون في جو فاتن من الأشكال الفنية، فأينما ولوا وجوههم في أعمالهم اليومية كانت محيطات وأبعاد الاورقة ذات العماد أو التماثيل المنحوتة تكّون جزءاً من وعيهم بشكل يجعلها مسؤولة عن، أو مبررة لفخر ((بريكليس)) الشخصي بحب الأثينيين للجمال، كما سجله ((ثيوسيديس)) في مرثية الدفن الشهيرة. لم يكن شكل الأبنية العامة وحده مسؤولاً عن تشكيل وعي الأثينيين، ولكن تزيينها أيضاً. فبالرغم أن السنين أسقطت قشور الرسم، فإن كل الشواهد تؤكد أن المدينة لم تكن مجرّد صحراء من الرخام الأبيض، بل كانت موكبا من الألوان الزرقاء والحمراء والذهبية والفضية الواضحة وضوح الألوان التي استخدمها ((سيرأرثرايفانز)) في ترميم كنوسوس Knossos. كانت الأبنية العامة جذابة للعين، كما كانت أحجام المعابد والتماثيل هائلة وتزيينها متقن لكي تناسب قدر الآلهة التي بنيت تكريما لها.

لم يكن المسرح استثناء بالتأكيد: فالمنظر Skene الذي وقف الممثلون أمامه ربما لم يقدم إعادة بناء واقعية للمنطقة التي يمثلها، لكن الأرجح أنه قدَّم للمشاهدين واجهة مألوفة، كما كان مبهجا فنيا في ذات الوقت. لقد اعتمد مظهر الممثل وطبيعة العرض الذي يقدمه على هذا المبدأ الجمالي العام، كما أن كتّاب المسرح استفادوا، كما هو شأنهم منذ ذلك الوقت على قدرة المتفرج على استيعاب مبادئ فنية بعينها.[1]

كان المسرح (ومعناه الأصلي: المكان الذي يشاهد منه) يبنى في جميع الاحتفالات على أرض مكرّسة لديونيسوس. وتكريس المكان المسرحي لهذا الإله كان يعني تكريس كل ما يجري فيه له. فالمتفرجون كانوا يضعون على رؤوسهم التيجان الدينية، وكان الممثلون من الكهنة. وفي هذا الجو كان لأقل هفوة وزن انتهاك الحرمات. في هذا المكان المقدس كانت تتم طقوس عبادة الإله، وذلك في موقعين اثنين: أولهما الأوركسترا حيث يهيمن تمثال لديونيسوس ينقل إليها بكثير من التقدير والتفخيم مع بدء الاحتفال وحيث (التمليه) التي يعتقد أنها المذبح أو الحفرة المخصصة لاحتواء دم القرابين. وثانيهما الكافيا (Cavea) أو مجموع المقاعد في

---

[1]- ج – مايكل والتون: المفهوم الإغريقي للمسرح، مرجع سابق، ص 55 – 56.

المدرج التي يُحجز بعضها لرجال الدين من مختلف الطقوس الأثينية (ومن المعروف أن هؤلاء الكهنة كانوا يُعينون لفترات محدودة فقط عن طريق الانتخاب أو القرعة أو الشراء).

كان حق الحصول على مثل أمكنة الشرف هذه يُسمى بـ Proedie ولا يتمتع به إلا أكابر القوم وبعض المدعوين.[1]

بالنسبة إلى المسرح الإغريقي، الذي اكتشف وأرسى قوانين المسرح الأساسية، يلعب الجمهور في حياته دوراً فاق – من الأهمية والسعة – دور أي جمهور آخر في فترة من فترات ازدهار المسرح العالمي خلال تاريخه كله. ذلك أن المسرح الإغريقي كان تجسيداً لمناسبة طقسية انتظرها الشعب بتلهف وشوق، وأحاط حضوره لها جواً من الخشوع وحرارة الإيمان، التي لا يحسبها إلا المؤمنون وهم يؤدون طقوس عباداتهم في هياكل العبادة. ومن هنا انفرد المسرح الإغريقي بهذه الجماهيرية المتميزة نوعياً عن جماهيرية أي مسرح آخر في العالم، ومن هنا أيضاً انفرد المسرح الإغريقي – دون أي حركة مسرحية أخرى – بالاحترام التقديسي والتعبيدي في نفوس جماهيره. ومن هذه الزاوية فقط يصبح ممكناً فهم بواعث ومنطلقات تصميم عمارة المسرح الإغريقي. إن أول ما يتبادر إلى ذهن من يتأمل صورة تخطيطية لمسرح إغريقي، هو أن هذا المسرح وجد أساساً ليضم أكبر عدد ممكن من الناس وهذا ما كان بالفعل. لقد كان الشعب بأسره تقريباً يحضر العروض المسرحية، يتضح هذا من العدد الكبير للمقاعد التي تضمها المسارح التي بقيت أنقاضها ماثلة إلى اليوم. لقد ضم مسرح أثينا حوالي 17.000 مقعداً. ومع أن هذا الرقم يُعد كبيراً جدا بالمقارنة مع مقاييس المسرح الحديث اليوم، إلا أنه لم يكن كذلك بالنسبة لمقاييس المسرح الإغريقي خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، ويكفي للتدليل على هذه الرأي أن نذكر أن مسرح ميجالوبوليس تجاوز عدد مقاعده هذا الرقم ليصل حتى إلى 44.000 مقعد. أما الجمهور نفسه فقد كان متنوعاً ضم بين صفوفه حتى النساء والأطفال، بل والعبيد أيضاً.

لقد حضرت النساء مشاهدة تلك العروض الكوميدية التي كان بإمكان كلمات ممثليها وحركاتهم وملابسهم أن تمس خفرهن.

---

[1] – رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د. سها بشور، ص 22.

وبهذا الصدد يلّمح أرستوفانيس في مسرحيته ((النساء في المجلس القومي)) إلى اقتراح تقدم به فيروماخوس يقضي بحمل النساء على الجلوس على حدة وبعيداً عن أنظار الرجال. أما ميناندر فيشير إلى شعوره بالرضا الكبير عن النفس وهو يتسلم جائزته المسرحية أمام عيني محبوبته غليكيرا.[1]

وبينما كانت تُعرض المسرحية كان المشاهدون يتخذون أماكنهم وقد ازدادت رؤوسهم بالأكاليل. كما كانوا يجلبون معهم الحشايا يضعونها على المقاعد الحجرية لتوفير قدر أكبر من الراحة خلال مشاهدة العروض. كان المسرح الإغريقي للفقراء بقدر ما كان للأغنياء. فالجوقة فريضة من فرائض الدين، بل وضريبة فرضتها الدولة على الأغنياء من المواطنين، وكان عددهم في العصر الكلاسيكي حوالي ألف ومائتين من أصل أربعين ألف مواطن في أتيكا. وغالباً ما كان الكهنة من المواطنين يُعيّنون جوقات لمدة سنة، ولا يزيد عددهم على الجوقات المقبولة في المباريات إذ أن التكاليف باهظة، فعلى منظم جوقة ما أن يستأجر قاعة للتدريب يشتري ما تحتاجه المجموعة من تجهيزات ويقدم للعاملين الشراب وللفنانين الأجور اليومية، ولعله من المفيد أن نذكر أن تكاليف تنظيم الجوقة التراجيدية كانت تبلغ خمسة وعشرين مينا والكوميدية خمسة عشر مينا، (المينا يعادل دخل عامل عادي لمدة مئة يوم). وحين انتاب الدولة الفقر نتيجة حروب البلوبونيز أصبح مقبولا أن يتعاون مواطنان اثنان في تنظيم جوقة وعُبّر عن هذا باسم الجوقة المشاركة (Synchoregie) وسرعان ما اختفت هذه ليحل محلها نظام الـ (Agonothesie) وهذا أشبه ما يكون بمفوضية عامة للمسرح ميزانيتها في معظمها من الدولة وبعضها من المفوض العام نفسه الذي كان يعين لمدة سنة واحدة. ومن الممكن طبعاً الربط بين التناقض التدريجي في الثروات وتواري الجوقة.

كان الأصل أن يدخل جميع المواطنين إلى المسرح مجاناً وإذا جذب هذا أعداداً غفيرة من الناس فُرض رسم دخول بقيمة أوبولين اثنين (وكان الأوبول يعادل ثلث الأجر اليومي لعامل عادي). ولكن سرعان ما أُلغي رسم الدخول هذا باعتباره يتناقض مع الديمقراطية ويشكل عقبة أمام الفقراء من الناس وحلت محله مساعدة مالية من الدولة للمواطنين الفقراء. وقد تم إقرار هذه المساعدة البالغة (2) أوبول

[1] – د. جميل نصيف التكريتي: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص 352 – 353.

للشخص الواحد حوالي سنة 410 ق.م في عهد كليوفون، وعُرفت هذه المساعدة – المؤسسة باسم Theoricon.[1]

كان منح الجائزة يشكل واحدة من اللحظات المهمة في كل احتفال، وكانت مهمة التحكيم توكل إلى لجنة من المواطنين يتم اختيارهم بالقرعة.

(يجب ألا ننسى أن القرعة لدى الإغريق هي إشارة تعبر عن مشيئة الآلهة). وكان الانتخاب هذا يجري على مرحلتين اثنتين: في المرحلة الأولى يتم اختيار عشرة مواطنين ومن ثم وبعد تقديم العروض يجري اقتراع آخر يتم بموجبه الإبقاء على خمسة فقط. وكانت لجنة التحكيم هذه التي تنطق بأحكامها في نهاية الأعياد تخصص جوائز لمنظم الجوقة وللشاعر وفيما بعد للممثل الرئيسي وكانت اللجنة تدّون محاضر رسمية تحفر على الرخام في نهاية المباراة.

ومع أن طبيعة الجوائز ليست واضحة بالنسبة إلينا، إلا أنها يجب أن تشتمل على مقدار من النقود. ولاشك أن قيمة الجوائز كانت معنوية وأن نصباً تذكارياً كانت تقلم تخليداً للفائزين.

يصعب على الباحث أن يتصور مؤسسات أكثر تماسكاً وقوة، وروابط أشد وثوقاً بين المجتمع ومسرحه من هذه. وبما أن هذا المجتمع كان ديمقراطياً بكل معنى الكلمة في الفترة التي وصل فيها المسرح إلى ذروة ازدهاره اعتبر المسرح اليوناني وبحق النموذج الأمثل للمسرح الشعبي الحقيقي. ومع ذلك يجب ألا ننسى أن الديمقراطية اليونانية مهما بلغت من الروعة فإنها لا تطابق متطلبات وشروط الديمقراطية الحديثة. إنها ديمقراطية أرستقراطية تُهمل الغرباء والعبيد، فمن أصل أربعمائة ألف نسمة تقطن أتيكا لم يكن هناك بينهم سوى أربعين ألف مواطن فقط. وكان لهؤلاء المواطنين الحق بالاشتراك في الاحتفالات والعروض بكل حرية ولمدد طويلة فهناك من يقوم على خدمتهم وتأمين حاجياتهم. وحيث تتشكل مثل هذه المجموعات الصغيرة حيث يعرف كل منهم الآخر – وهذا ما يميز الديمقراطية الأثينية عن الديمقراطية الحديثة – يخيم جو من الشعور بالمسؤولية المدنية لا تعادل قوته قوة في عصرنا هذا. فنحن نجانب الدقة إذا[2] اكتفينا بالقول إن المواطن في أثينا كان يشارك في الأمور

[1] – رولان بارت: المسرح الإغريقي، ترجمة د. سها بشور، ص 23–24

العامة. إذ أنه لم يكن يحكم فحسب بل كان غائصاً في دنيا السلطة والحكم من خلال مجالس الإدارة المتعددة التي كان يشارك فيها، خاصة- وهذه ميزة أخرى – أن المسؤولية كانت إلزامية أي دائمة ثابتة واجتماعية. وإنها كانت تشكل إطار العقلية،فلم يكن العمل أو الشعور أو التفكير ممكناً خارج الآفاق المدنية الاجتماعية، مسرح شعبي؟ لا بل مسرح مجتمع مدني،مسرح مدينة- أمة مسؤولة.[1]

7- الواقعية في المسرح الإغريقي:

هل كان هذا المسرح واقعياً؟ لقد حمل هذا المسرح في طياته بذور منذ ولادته ومع ايسخولوسكان يميل إلى الواقعية رغم أن هذا المسرح التراجيدي الأول كان ما يزال يحتوي على ملامح تغريب عديدة منها انعدام هوية القناع ونمطية وعرفية اللباس ورمزية الديكور وقلة عدد الممثلين وكبر حجم الجوقة. ولكن في كل الأحوال لا تُقاس واقعية الفن خارج نطاق تصديق الجمهور له فهو يرجع وبشكل قاطع، كل شيء فيه إلى الأطر العقلية التي تتلقاه. فالتقنيات التلميحية المقرونة بتصديق وتقبل سريعين تعطي ما يمكن تسميته بالواقعية الجدلية، ينتقل ضمنها الوهم المسرحي بحركة دائمة بين كثافة الرموز والحقيقة المعاشة. يقال إن مشاهدي الأوريستا كانوا يهربون مذعورين لدى وصول ربات الانتقام الإرينيات Erinnyes لأن ايسخولوسالذي تخلى عن تقاليد مرحلة البارادوس المتبعة عادة كان يدخلهم واحدة واحدة. وهذه الحركة تذكرنا تماماً بخوف وهلع أول مشاهدي السينما لدى دخول القطار محطة لاشيوتا. وفي كلتا الحالتين إن ما يستهلكه المشاهد هو ليس الحقيقة ولا نسخة عنها ولكنها حقيقة (سريالية) لعالم مقرون بدلالات. وهنا تكمن دون شك واقعية المسرح الإغريقي ومسرح ايسخولوسوربما مسرح سوفوكليس.

لم يتوقف هذا المسرح، كيفما وجدناه، عن التأثير في حياتنا منذ أربعة قرون وحتى اليوم، فمنذ عصر النهضة يستلهم موسيقيو وشعراء الكاميرا باردي في فلورنسا أصول ومبادئ الكوريا ليخلقوا الأوبرا ومن المعروف أن المسرح الإغريقي القديم كان في القرنين السابع عشر والثامن عشر المنبع الأساسي الذي استقى منه كتّاب المسرح في أوروبا موضوعاتهم، ليس فقط فيما يتعلق بالنصوص بل بما يتعلق بمبادئ الفن

[1] – المرجع السابق ص25

الدرامي ذاتها بغاياتها وأساليبها. ومن المعروف أن راسين شرح وعلّق على المقاطع المتعلقة بالتراجيديا في كتاب فن الشعر لأرسطو وأن ليسنغ جاء فيما بعد ليطرح مفهوم التطهير للمناقشة مجدداً.

إن ما قدمه أرسطو للمسرح الحديث ليس فلسفة تراجيدية فحسب بل تقنية تأليف تستند إلى العقل (وهذا هو معنى الفنون الشعرية يوم إذ)، نوعاً من الممارسة التراجيدية تقوم على فكرة الحرفية المسرحية. وهكذا أصبحت التراجيديا اليونانية النموذج الذي يحتذى والقاعدة التي يجري التمرين عليها كما هو الأمر في كل عمل فني. وفي القرن التاسع عشر والعشرين بلورت مادية المسرح اليوناني التي أهملها الكلاسيكيون غالبية الأفكار. فعلى الصعيدين الفلسفي والاتنولوجي ومن نيتشه إلى جورج تومسون يتم التساؤل باهتمام متحمس عن أصول وطبيعة هذا المسرح الديني والديمقراطي البدائي والمتحضر، السريالي والواقعي، الغريب والكلاسيكي التقليدي في آن.[1]

8- حول إخراج المسرح الكلاسيكي:

لا شك أن هذا النوع من الفن المسرحي أو هذا المذهب المسرحي القديم إذا حاولنا إعادة تقديمه للجمهور مرة أخرى فعلى المخرج أن يحدد بدقة أهدافه من تقديم أية مسرحية من تلك التي كتبها الإغريق. ولنلاحظ أولاً كيف تطور ذلك المسرح من ناحية شكله وأدائه. ويقسم علماء اللغة تاريخ المسرح لإغريقي إلى أربع عصور:

أ- العصر السابق لاسخيليوس: حينما كان الشاعر والممثل شخصاً واحداً.

ب- عصر اسخيليوس: حينما كان الممثل والشاعر، يظهران معاً على المسرح.

ج- عصر سوفوكليس: حيث نرى ممثلين اثنين مع الشاعر، ثم يتخلى الشاعر عن مكانه لممثل ثالث د- المسرح ما بعد سوفوكليس: عندما كف الشعراء عن التمثيل واكتفوا بإخراج رواياتهم، حتى أتى الوقت الذي تخلو فيه عن مهمة الإخراج أيضاً بالتدريج.

شيء واحد يبقى واضحاً: إعادة بناء هذا المسرح غير ممكنة اليوم، أولاً لأن علم الآثار ترك لنا معلومات ناقصة خاصة فيما يتعلق بوظيفة الجوقة التشكيلية، هذه

[1] - المرجع السابق، ص 29 – 30.

الجوقة التي نجدها عُثر في العروض المعاصرة لأن الوقائع المذكورة تاريخياً لم تكن سوى وظائف في نظام متكامل وهو الإطار العقلي لذلك العصر.

للجوقة أهمية مسرحية كبيرة إذ أنها الممثل الأول وهي التي تحدد جو المسرحية العام فتجعل منها تراجيديا مسلية. وتتألف هذه الجوقة من شخوص عربيدية تمثل شخصيات تافهة لا نفع منها يتبادلون المزاح والنكات (نهاية الساتيريات سعيدة دائماً) وتقدم رقصات غروتسكية ماجنة وهي تحمل الأقنعة وترتدي الأزياء الخاصة. إن لجميع الأعمال في المسرح الإغريقي بنيتها الثابتة، تتالى الأجزاء فيها وتناوب وفق قواعد ضابطة، أما تنويعات وتغييرات فتبقى طفيفة. وأياً كانت التنويعات أو التغييرات سواء منها ما كان تاريخياً أو من ابتكار المؤلفين فإن هذه البنية حافظت على جوهر ثابت هو: التناوب المنتظم بين الكلام والغناء وبين الحكاية والتعليق. والواقع أن استخدام تعبير ((الحكاية)) قد يكون أفضل من تعبير ((الفعل)) هنا.

هذا الحدث المروي يتخلله بشكل دوري تعليق الجوقة الذي يرغم الجمهور على أن يعود بنفسه إلى حالة فكرية ووجدانية. لأن الجوقة في تعليقها على ما يجري إنما تطرح بشكل رئيسي تساؤلات حول ما رواه الرواد، وبعدها تعلمنا هذه الجوقة بما سيجري لاحقاً، الشيء الذي يجعل من التراجيديا اليونانية عرضاً ذا أبعاد ثلاثة: الحاضر حيث نشهد تحول الماضي إلى مستقبل، والحرية (ما العمل؟) والمغزى (إجابات الآلهة والإنسان).

هذه هي بنية المسرح اليوناني: التناوب العضوي للسؤال (الحدث، المشهد، الكلمة الدرامية) وللإنسان المتسائل (الجوقة، التعليق، الكلمة الغنائية). وعلى هذا المستوى الشمولي لا يقبل التاريخ التغيير ولا العودة إلى الوراء. فهنالك إذاً في العرض اليوناني، كما يفيدنا علم الآثار أمور خطيرة مهددة بعكس معناها وهي تماماً تلك الأمور الحرفية والمادية كشكل القناع أو طبقة لحم ما أو صوت آلة موسيقية. هنالك أيضاً وظائف وعلاقات في أمور البنية هنالك تمييز دقيق بين الحكي والمنشد والمخاطب أو بين تلك التشكيلة الجبهوية الكبيرة للجوقة ووظيفتها الغنائية بشكل خاص.

هذه هي الأضداد التي يتوجب علينا والتي نستطيع أن نجدها لأن هذا المسرح يرتبط بنا ليس بما فيه من الغرابة بل بما فيه من الحقيقة، ليس بجماليته بل بنظامه.

وهذه الحقيقة ليس لها أن تكون سوى وظيفة وهي العلاقة التي تجمع بين رؤيتنا المعاصرة ومجتمع بعيد، قديم يهمنا هذا المسرح ببعده.لم تعد المشكلة هضم واستيعاب هذا المسرح بل تغريبه لتقريبه، لجعله مفهوماً.[1]

أعاد الدكتور طه حسين كتابة مسرحية أوديب لسوفوكليس، كما أعاد ((جان بول سارتر)) صياغة مسرحية أوريست، صياغة حديثة باسم الذباب وغيرهما من الأعمال.

إن الإخراج هنا يلعب دوراً هاماً في تحويل العمل من نص كلاسيكي تقليدي إلى عرض يتناسب ويؤدي دوره في المجتمع المعاصر.

إن المخرج الذي يتصدى لتقديم واحدة من تلك المآسي الكلاسيكية، عليه أن يقرأ ويدرس بعمق كل تلك المآسي وكل ما كتب عنها ثم الأعمال الحديثة التي تستخدم نفس أحداثها، وبعد ذلك يحدد بالإضافة التي سيحققها خلال إخراجه لواحدة منها.

على سبيل المثال هناك مخرجون قدموا تلك المآسي بملابس عصرية وخلفيات عصرية. وكانوا يهدفون من ذلك تحقيق أغراض حّددوها بأنفسهم.من بينها رأيهم أن المآسي الإغريقية لا تزال تحدّث كل يوم في مجتمعاتنا المعاصرة. على هذه الصورة أو تلك أو إيضاح أن القدر الذي لا يُغلب عند الإغريق، قد حلت مكانه أجهزة الأمن في دولة يحكمها الطغيان أو الاحتلال كما في فرنسا خلال الحرب العالمية الثانية أو غير ذلك من الأغراض.[2]

[1] – نفس المرجع، ص 20-21-30

[2] – د. جمعة قاجة: المدارس المسرحية، مرجع سابق ص 30- 31.