ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

The Origins of Theatre in Ancient Eastern Civilizations

Hatti Nouria
Abdelhamid Ibn Badis University – Mostaganem
hattinouria86@gmail.com

Received:12/07/2026 Accepted : 19/08/2026

Abstract:

Most researchers confidently attribute the origin of theatre to the Greek civilization. They consider the dramatic works of the three poets—Aeschylus, Sophocles, and Euripides—as the first step in the birth of theatre on Greek soil. This view is supported by certain scholarly opinions and by the remarkable development of Greek literature compared to that of other civilizations. However, is it reasonable to assume that these civilizations, despite their advancement, were unfamiliar with theatrical art? If they did know it, to what extent did it develop? Why did it not achieve the same fame as its Greek counterpart? And what factors enabled Greek literature to reach such a high level of refinement?

There is no doubt that ancient Eastern civilizations produced their own literature, which preserved their achievements and reflected their cultures. They also sought to develop it according to the nature of their literary experiences. This research aims to highlight the contribution of some ancient Eastern civilizations to providing the earliest seeds of theatre and giving it a local character, while acknowledging the efforts of the Greeks in advancing their literature and transforming it beyond the epic and lyric genres into the dramatic genre, with its two major forms: tragedy and comedy.

Keywords: Theatre, Ancient Eastern Civilizations, Greeks, Ritual, Tragedy.

مجلة الحكمة للدراسات والأبحاث المجلد 06 العدد 05 (33) 2026/08/31
ISSN print/ 2769-1926 ISSN online/ 2769-1934

إرهاصات المسرح لدى الحضارات الشرقية القديمة

هاتي نورية
جامعة عبد الحميد بن باديس –مستغانم–الجزائر
hattinouria86@gmail.com

ملخص:

يردّ أغلب الباحثين – وبكلّ ثقة – فضل السبق المسرحي إلى الحضارة الإغريقيّة؛ إذ يعدّون ما قام به الشعراء الثلاثة: إسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس من أعمال دراميةٍ خطوةً كتبت للمسرح أوّل ميلاد على التربة اليونانية، متّبعين بذلك بعض الآراء المؤيّدة لهذه الفكرة، ومستندين إلى ما بلغه الأدب اليوناني من تطوّر مقارنة بآداب الحضارات الأخرى، فهل يعقل أنّ هذه الحضارات –رغم تطوّرها– لم تعرف الفنّ المسرحي؟ وإن كانت قد عرفته فإلى أيّ مدى بلغ تطوّره؟ ولماذا لم يحظَ بالشهرة التي بلغها نظيره اليوناني؟ وما العوامل التي جعلت الأدب اليوناني يبلغ ما بلغه من رقّي؟ ممّا لا شكّ فيه أنّ الحضارات الشرقية القديمة قد أنتجت أدبا خاصا بها يخلّد مآثرها ويعكس ثقافتها، وأنّها حاولت تطويره وفق ما تقتضيه طبيعة تجاربها الأدبية، ونروم في هذا البحث أن نشير إلى مساهمة بعض الحضارات الشرقية القديمة في مدّ المسرح بالبذور الأولى وإعطائه طابعا مَحَلِّيًا، دون إهمال مجهودات اليونانيين في الرّقي بأدبهم وجعله يتجاوز الجنسين الأدبيين الملحمي والغنائي إلى الجنس الدرامي بصنفيه التراجيدي والكوميدي.

الكلمات المفتاحية: المسرح، الحضارات الشرقية القديمة، الإغريق، الطقس، التراجيديا.

مقدمة:

يمثّل المسرح أرقى التجارب الأدبية التي جعلت الأدب القديم يتجاوز مرحلة التعبير عن لحظات شعورية محضة ضمن قالب شعري إلى مرحلة التعبير عن هذه اللحظات عن طريق الفعل، فالدراما التي تمثّل الجنس الأدبي الثالث قد عدّت مرحلة متقدّمة جدا إذا تمّت مقارنتها بالجنسين الشعريين السابقين: الغنائي والملحمي، كما تعدّ هجينا لاتّحادهما، وإن اتّفقت المصادر على أنّ اليونانيين هم الذين تمكّنوا من جعل أدبهم يعرج إلى هذه المرحلة المتقدّمة فإنّ هذه الخطوة لا تمنعنا من تقصّي المسألة من زوايا مختلفة للنظر في أمر بعض الحضارات الشرقية القديمة، والتي لا شكّ أنّها حاولت أن تكتب أدبا يحاكي تجاربها حركيا، فهل عرفت هذه الحضارات المسرح فعلا؟ أم أنّ تجربتها الأدبية بقيت محصورة متقوقعة؟ ما العوامل التي جعلت اليونانيين يتصدّرون هذا الترتيب المميّز ويحظون بالصدارة في تطوير أدبهم؟ بعض من هذه الأسئلة وغيرها سنحاول إيجاد إجابات لها في بحثنا، وذلك بغية تحقيق الأهداف التالية:

- الوقوف عند الإرهاصات الأولى للمسرح لدى بعض الحضارات الشرقية القديمة.
- تتبّع المراحل التي انتهجها الشعراء اليونانيون لتطوير أدبهم إلى مرحلة الجنس الدرامي.

أوّلا: بذور المسرح في بعض الحضارات الشرقية القديمة:

1- تشكّل الحضارات وبدايات المسرح:

لاشك أنّ الحياة البدائية قد تطلّبت التكتّل ضمن جماعات وذلك لصعوبة العيش الانفرادي، فالصيد والزراعة كلّها احتاجت تكافل الجهود من أجل توفير الغذاء من جهة والحماية من جهة أخرى، فالفرد مهما بلغت قوّته فهو لن يجابه الحياة بمفرده. وبما أنّ طبيعة المناخ والتضاريس تختلف من منطقة إلى أخرى، فإنها ستصنع تبايناً واضحا في كميّة ونوعية العناصر الضرورية للحياة خاصة إذا تعلّق الأمر بالماء والغذاء، فهما عنصران ضروريان لا يتواجدان غالبا إلاّ بمحاذاة بعضهما، فكلّما توفّر الماء توفّر الغذاء وكلما توفّر هذا الأخير ازدادت كثافة السّكان حوله.

وقد "أشار المؤرخ الغربي (رشتون كولبورن Rushton Coulborn) إلى أنّ أقدم مجتمعين متحضّرين هما المجتمع المصري والمجتمع العراقي، ومن المحتمل أن تكون حضارتهما تلك قد نشأت في وادي نهر النيل ووادي دجلة والفرات على التوالي، قبل ميلاد المسيح بخمسة آلاف عام." (عبّاس، 2015، صفحة 120)

وهذا يعني أنّ أقدم الحضارات قد تشكّلت بمحاذاة منابع الماء؛ مما يدلّ على أهمية الماء في تشكّلها وتطوّرها. وليست الحضارتان المصرية والبابلية وحدهما من بلغتا تطوّرا ملحوظا؛ بل هناك حضارات أخرى تشكّلت بعدهما ذلك أنه "قد تم رصد ستّ حضارات ضمن ما يسمى بالحضارات القديمة (الأولى) وهي: حضارة بلاد ما بين النهرين (دجلة والفرات)/ الحضارة العراقية، وحضارة وادي النيل/ الحضارة المصرية، والحضارة الصينية، وحضارة المايا، وحضارة الإنديز والحضارة المناوية." (خريسات، محافظة، و هزايمة، 1999، صفحة 53)

وبما أنّ تشكّل أيّ حضارة يتطلّب جهدا وردحا من الزمن، كما يولّد فخرا واعتزازا بالإنجازات التي قام بها السادة والملوك والأبطال المميّزون فلا شكّ أنّهم قد سعوا إلى تخليد هذه الأعمال ضمن قوالب شعرية أو نصوص نثرية وذلك بهدف الحفاظ على الذاكرة الجماعية، ونتساءل فيما إذا استطاع مبدعو تلك الحضارات أن يترجموا هذه المنجزات العظيمة إلى إبداع أدبي، وهل بقي محصورا ضمن التعبير عن المشاعر وسرد الأحداث أم ترجم إلى حركات مسرحية؟

1-1 الممارسات الدينية القديمة: طقوس أم دراما؟:

تعدّ الأسطورة "حكاية مقدّسة، تحفظ في تضاعيفها ذاكرة الجماعة وقيَمها وعاداتها وطقوسها وحكمتها، تنتقل عبر الأجيال المتعاقبة وتكتسب مع مرور الزمن قوة مسيطرة على النفوس عن طريق الرواية الشفهية" (نعمة، 1994، صفحة 25)، ولعلّها ظلّت تروى شفاهة "إلى أن قيّض لها أن تترجم في صيغ محسوسة مدوّنة، سواء بالتماثيل المنحوتة أم بالصور المرسومة أم بالكلمات الرمزية أو شبه الرمزية المكتوبة، فالخبرات التي مرت بها الشعوب القديمة لم تكن مجرّد أحداث تترسخ وتتأصّل وتستمرّ محفورة في ذاكرات أبنائها وأحفادها، بل كانت أيضا أحداثا لها أثرها الوجداني العاطفي العميق." (تادرس، صفحة 10)

الظاهر أنّ الأسطورة التي عبّرت عن اللاشعور الجمعي للمجتمعات القديمة والتي ادّخرت في طياتها ذكرياتهم وتاريخهم لم تبقَ على حالها الأولى بل سرعان ما ظهرت في أشكال محسوسة: صور، منحوتات، كلمات رمزية، ويبدو أنّ "هذا ما لاحظه الباحث كريستيان هايني (Christian G. Heyne) (1729- 1812) إذ ذكر بأنّ الأسطورة تتغيّر مع الزمن، وأنها تأخذ الأشكال اللغوية الشعرية." (حداد، 2011، صفحة 82)

من هنا ترسو الأساطير في قالب آخر وهو القالب اللغوي الشعري، "الذي كانت الكتابة خير حافظ له من الضياع" (نعمة، 1994، صفحة 25)، هذا القالب الذي لا يمكن بتاتا تجريد الطقس منه، باعتباره كلمات مقدّسة تهب حركات الطقس قدرة السيطرة على الواقع والتأثير في عواطف المحتفلين، "ولعلّ النصوص الشعائرية التي كانت تُؤدى بها تلك الممارسات كانت بمثابة نصوص مسرحية، لكنّها ليست مسرحا خالصا بمعناه العلمي (الفني) الآن، إنها استعاضة إسقاط بما كان يؤديه هؤلاء القدامى من أناشيد وتراتيل مع أداء غنائي وحركي معروفين." (زلط، 2000، صفحة 20).

وبهذا "أسهمت (الشعائر) القديمة (ق.م) في تعبيد الخطوات الأولى لمسيرة المسرح القديم، فالحركات الطقوسية الشعائرية في الكهوف والمعابد وفي بلاط الحكام، هي في الأساس ممارسات تعبيرية تعبّدية في شكل درامي ذات مضمون ديني قديم." (زلط، 2000، صفحة 19)، ذلك أنّ "كلّ طقس هو في الأساس درامي، لأنه ببساطة يجمع بين المشهد كشيء يرى أو يسمع، وجمهور حيّ، يمكن إذن النظر إلى الطقس كحدث درامي – مسرحي، ويمكن النظر إلى الدراما كطقس. ويتبدّى الجانب الدرامي من الطقس في أن كلّ الطقوس تتّسم بشيء من المحاكاة، فهي تحتوي حركة ذات طبيعة رمزية ومجازية بدرجة عالية، (...) ففي الطقوس كما في الدراما يكون الهدف هو تحقيق مستوى متقدّم من الوعي، وتبصّر لا يتعرّض للنسيان داخل طبيعة الوجود، وتجديد للقوى الكامنة في الفرد لمواجهة العالم." (ياسر، 2013، صفحة 55)

بناء على ذلك تأخذ الأسطورة أشكالا مختلفة مع مرور الزمن، وتعاقب أجيال الجماعة الواحدة، انطلاقا من حكاية مقدسة مرورا بالتراتيل التي أخذت قالبا شعريا، ووصولا إلى الحركات التعبّدية المحاكية لتلك التراتيل، لتظهر بذرة المسرح إلى الوجود انطلاقا من تكامل جسد اللغة الرمزية (الحكاية المقدسة) ولغة الجسد المحاكية لها (الحركة الطقسية). ورغم ما قيل سابقا إلّا أنّ لبعض المؤرّخين رأيا آخر في هذه المسألة وإن كان لا يختلف كثيرا عنها إذ يعدّون "الرقص هو البذرة الأولى التي ألقيت في تربة المعابد، ليتشكل من إنباتها دراما التمثيل، وكان من المنطقي أن يضاف (عامل ثان) وهو الإفادة من الممارسات الطقوسية في احتفاليات المعابد، دينية أو اجتماعية." (زلط، 2000، صفحة 17)

وينقل الباحث "عبد الواحد ياسر" رأي الباحث "جان دوفينيو" الذي يقول فيه: "إن أنواع الرقص الجسدي التي تمارسها أغلب الجماعات التقليدية أو المسماة (بدائية)، هي أساسا أفعال تمسرح وتعرض بقوة الرموز التي تجسد انسجام المجتمع وجمود زمان ينفلت من دائرة التاريخ، ومن هذه العروض يستمدّ الإنسان

القناعة المتكرّرة بوجوده وتأكيد حياته الجمعية، بل إنّ بعض المجتمعات لا تستمدّ وجودها نفسه إلا بواسطة هذه العروض الأسطورية. وخلال عملية الخلق الدرامي العفوية هذه، تظهر صورة تتراءى وكأنّها تركّز كلّ ما ينتظره الإنسان من نفسه ومن الآخرين." (ياسر، 2013، صفحة 54)

وقد أرجع الباحث "عادل النادي" انطلاقة المسرح إلى "صراع الإنسان مع الطبيعة من أجل البقاء؛ إذ كان من الضروري أن يجد طعامه، لذا كان يخرج إلى صيد الحيوانات، لكنه حين كان يعود بعد اغتنامه فريسته فرحا، كان يحاكي لجماعته بحركات صامتة ما فعله مع الحيوان حين اقتنصه وعاد به ظافرا، ويعتبِر الباحث هذه المحاكاة لدى الإنسان البدائي بداية لنشأة الدراما، لكنها في صورة مبسطة لم تكتمل عناصرها حينها." (النادي، 1987، صفحة 11)

استنادا إلى ما ذكر سابقا يمكن القول بأنّ الرقص الذي مارسته الشعوب القديمة —وإن بدا في شكل حركات عفوية– هو لغة جسدية عبّرت في طيّاتها عن المشاعر المشتركة بين تلك الشعوب وعن طموحاتها بل حملت بين تضاعيفها ما هو أبعد من ذلك كلّه: معتقداتها التي تقدّسها، ولعلّ ما يؤكّد قدسيّة الرقص عندها هو ممارستها له في أماكن العبادة، وبما أنّ هذا الفعل لا يتمّ إلّا بمرافقة العبارات المقدّسة والتراتيل فلا شكّ أنّه قريب جدا إلى ما يعرف بالأفعال المسرحية التي تجمع بين القول والحركة.

وعليه، فالرقص البدائي – وإن مورس لغرض طقوسي شعائري محض– إلّا أنّه قد مثّل خلقا عفويا للمسرح؛ ذلك أنّ "الحفلات الشعائرية كانت تتضمّن رقصا ومشاهد تمثيلية، وهذا ما يجعلها أشبه بالدراما الراقصة، تعرض لجانب كبير جدا من مظاهر الحياة في المجتمع، سواء كانت هذه المظاهر هي تعاقب الفصول وتغيرها أو زراعة الأرض وحصد الثمار أو الانتقال من إحدى مراحل الحياة إلى مرحلة أخرى تالية كالزواج والموت(...)، وبالتالي فإنّ هذه المشاهد التمثيلية الراقصة تدور حول (حبكة) متقنة وواضحة، حتّى وإن لم يكن هناك نص مكتوب، كما أنّ الحركات والإيماءات التي يتضمّنها هذا الرقص الشعائري هي حركات مدروسة يتمّ تنفيذها بدقة، ولها معنى محدود. " (زلط، 2000، صفحة 22،21)

وبهذا تجتمع الحكاية المقدّسة التي تذكّر بمآثر الأسلاف ومعتقداتهم من جهة وتحاكي حياة الأفراد بمظاهرها ومراحلها من جهة أخرى مع الرقص الطقوسي الذي يخلق جوّا هجينا من السعادة والألم، سعادة بما تمّ تحقيقه من إنجازات كصيد الفرائس والحيوانات الضارية والانتصار على الأعداء أو الأمراض وجني المحاصيل الوفيرة وميلاد أفراد جدد، وإحياء لمشاعر أليمة كالموت والخسائر المادية والبشرية نتيجة الحروب

والفياضانات والزلازل، ليولد المسرح من محاكاة الحياة اليومية في رحم المقدّس. والسؤال الجدير بالطرح ها هنا: هل ظهر المسرح لدى معظم الشعوب القديمة ما دامت قد عرفت أساطير وطقوسا، أم أنّه اقتصر على شعب دون آخر؟ وإذا كان الأمر كذلك، فما الأسباب التي أسهمت في ذلك؟

2-1 بدايات المسرح عبر بعض الحضارات الشرقية القديمة:

من البديهي التأكيد على أنّ الوصول إلى قمّة أيّ إبداع لا يأت من العدم ولا يظهر فجأة كطفرة غريبة بل يكون نتيجة خطوات يعمل المبدعون من خلالها على تطويره بانتقاء الأفضل والإفادة من الأخطاء والهفوات التي تظهر مع كلّ تعديل، كما يحتاج إلى إرهاصات تضيء نهجه وتبني هيكله، والمسرح شأنه شأن أيّ إبداع لم يخلق من فراغ ولم يصل إلى تشكيلته النهائية إلّا بعد جهود من التعديلات، فهل ظهر هذا الفن عند كلّ الحضارات أم أنّه اقتصر على الحضارة الإغريقية؟ وإذا كان قد ظهر عند هذه الحضارات فلماذا لم يلق الرّواج الذي لقاه عند الإغريق؟

يميل معظم الكتاب الذين درسوا تاريخ المسرح إلى شبه اتّفاق بينهم، مفاده أنّ "الحضارات الكبرى القديمة مثل الإغريقية والفرعونية والهند الصينية، وغيرها من حضارات ما قبل الميلاد، قد تشكلت في أحضانها الجذور الأولى لنشوء المسرح" (زلط، 2000، صفحة 17). وهذا الرأي هو أحد البراهين التي تدعم ما ذكرناه سابقا من الآراء التي تقول أنّ هذا الفنّ قد ظهر عند تلك الحضارات على شكل رقص أو شعائر دينية، وهذا يدلّ على "أنّ ازدهار المسرح والدراما في بلاد الإغريق لا يعني أن البداية الأولى للمسرح كانت بداية إغريقية. فقد وُجد المسرح في بعض الحضارات القديمة السابقة على الحضارة الإغريقية، وإن كان قد اتّخذ شكلا مغايرا للمسرح كما عرفه الإغريق" (زلط، 2000، صفحة 18).

من هنا نستنتج أنّ المسرح لم يقتصر ظهوره على الحضارة الإغريقية إنّما ظهر أيضا لدى الحضارات القديمة، ويؤكد الباحث "أحمد زلط" "أنّ أيّ محاولة لإرجاع المسرح والدراما إلى الإغريق دون غيرهم، والتمسك بفكرة الأصل الإغريقي للمسرح وإنكار وجود المسرح في الحضارات والمجتمعات الأخرى السابقة على الإغريق، إنما تصدر كلّها عن نظرة ضيقة لا تخلو من التحيّز لكل ما هو غربي" (زلط، 2000، صفحة 17،18)، وسنحاول من خلال ما تبقّى من بحثنا أن نرصد بعض الإرهاصات التي مهّدت لظهور هذا الفنّ لدى بعض الحضارات الشرقية القديمة:

- **المسرح المصري:**

تعدّ الحضارة المصرية من أقدم الحضارات التي "اكتسبت شهرة كبيرة وفرضت وجودها في مجالات عدّة كبناء التماثيل والأهرامات وتحنيط الموتى، كما مارس أفرادها الطقوس والشعائر الدينية والرقص ورتّلوا التراتيل وحفظوها من الضياع عن طريق الكتابة." (موسى، 1935، الصفحات 47-52)، ولا يستبعد أن تعرف هذه الحضارة الفن المسرحي ولو في هيئته الأولى، ويذكر الباحثان قاسم محمد كوفحي ومحمد نصار "أن المسرح موجود منذ القدم وأن جميع الحضارات قد عرفت شكلا من أشكال هذا الفن؛ بحيث كانت النشأة الأولى لبذوره الأولية في الحضارة الفرعونية وذلك حوالي القرن الثلاثين ق.م (3000ق.م)، ثم انتقل إلى اليونان حيث استفادوا كثيرا من المسرح الفرعوني (مبنى ومعنى) ومن الطقوس الدينية التي كانت لكهنة مصر الأقدمين ثم انتقل إلى الرومان ثم إلى إيطاليا؛ لكنهما يعتبران العصر الإغريقي أساس المسرح باعتباره العصر الذي وضعت فيه الأسس العلمية لهذا الفن" (كوفحي و نصّار، 2008، الصفحات 122-125)

نستفيد ممّا ذكر سابقا أنّ الحضارة المصرية قد سبقت نظيرتها الإغريقية في معرفة المسرح، كما مثّلت التجربة الأولى التي مكّنت الحضارات الأخرى من تطوير هذا الفنّ والاستفادة من تجاربها، ومن الأدلة على وجود المسرح المصري وسبقه لنظيره الإغريقي ما لمّح إليه الباحث "أحمد زلط" في كتابه "مدخل إلى علوم المسرح" إذ أشار إلى "وجود كراسات خاصة بالمخرجين المسرحيين (المصريين) منذ الدولة القديمة، تشرح بالتفصيل الخطوط الرئيسية للعمل الدرامي في شكل سرد للأحداث، مع ملاحظات عملية وضعت إلى جوار موجزات لحوار الممثلين. كذلك وجدت كراسات خاصة بالممثلين متمّمة لكراسات المخرجين، تتضمّن نصوص الحوار كاملة، وتحتوي على بعض الإرشادات المسرحية أو الشروح، وقد أخذت المسرحيات كافة التي كتب بعضها شعرا وبعضها نثرا وجمع بعضها بين الشعر والنثر عن المادة الأسطورية (...)، وبهذا تكون مصر قد شهدت نوعين من العروض المسرحية اتخذا سبيلين مختلفين لا يمكن الخلط بينهما هما: الحفلات الطقوسية والدراما الدينية" (زلط، 2000، صفحة 29)

يبدو أنّ المصريين القدامى لم يعرفوا الفنّ المسرحي قبل اليونان وحسب بل تمكّنوا من ضبط قواعده الأوليّة التي تعدّ ضرورية في أيّ عمل مسرحي؛ فوجود المخرج والممثّلين والحكاية الأسطورية وحتى الحوار كلّها تثبت أنّهم استطاعوا أن يطوّروا هذا الفنّ ويمنحوه دفعا قويّا، وبالتالي" فالإغريق القدامى وإن توسّعوا في الأساطير وتعدّد الآلهة وعكسوا أدوارها في نصوصهم الأدبية مكتوبة وممسرحة، وبقيت الدراما الفرعونية

شعائرية محافظة" (زلط، 2000، صفحة 29) ، إلّا أنّ "المسرح الفرعوني قد سبق المسرح الإغريقي بقرون عديدة، صحيح أنّه لم ينتشر مثل المسرح الإغريقي لأنّه كان سرا من أسرار المعبد والكهنة، لكن الوثائق التاريخية والتسلسل المنطقي للتاريخ يؤكّدان ذلك" (زلط، 2000، صفحة 29)

وينقل الباحث "أحمد زلط" رأي الباحث (ألارداييس ليكول) الذي ورد في مستهل كتابه (المسرح العالمي من أيسخيلوس إلى أنوى) فيقول: "أن الدراما وإن رجع تاريخها إلى سنة 490 ق.م حين عرض أيسخيلوس أولى تراجيدياته في أثينا على مشهد النظارة، إلّا أنّ للمسرح وجودا يضرب في القدم إلى مئات أو آلاف السنين، كما أنّ القدامى من المؤلفين المسرحيين الإغريق قد أفادوا الكثير من مسرحياتهم مبنى ومعنى من الطقوس الدينية التي كانت لكهنة مصر الأقدمين، وخير دليل على ذلك هو المسرحية التي خلّدت ذكرى موت أوزيريس" (زلط، 2000، صفحة 26)، ومن الآراء التي تدعم فكرة سبق المصريين للإغريق فيما يخصّ المسرح ما ذكره "هيرودوت" حين أكّد أنّ "الإغريق أخذوا فن المسرحية عن الفراعنة الذين بقيت عندهم في إطارها الديني فلم تخرج عنه" (الخطيب، صفحة 82)

يظهر ممّا ورد سابقا أنّ المصريين القدامي قد عرفوا المسرح وإن لم يخرج عن النطاق الشعائري، ونظنّ أنّ الأمر عائد بالأساس إلى اعتبارهم الشعائر أسرارا لا ينبغي لها أن تتجاوز حدود المعابد ومسامع وأنظار الكهنة؛ لما تحمله من قدسيّة، بينما كان الإغريق يقدّمون تلك العروض أمام الملأ دون أي تحفّظات، وإن كان ذلك لا يقلّل من تقديسهم لتلك الشعائر.

- **المسرح البابلي:**

يبدو من خلال ما قيل حتى الآن أنّ الحضارة المصرية قد عرفت شكلا من أشكال المسرح وقد ارتبط أساسا بالطقوس الدينية والرقص المقدّس. فهل عرفت الحضارات الأخرى مسرحا مشابها أم مختلفا عنه؟

يُجمع المؤرخون المعنيون بدراسة عصور ما قبل التاريخ على أنّ "المجتمعات البشرية الأولى قد نشأت في الشرق. وفي وقت لم يكن لبقية شعوب العالم القديم تاريخ بعد، نجحت تلك المجتمعات في أن تشكّل دولا بفضل تطورها السريع. وقد لعبت بابل دورا بارزا(...)؛ حيث نشرت لواء حركة ثقافية موحّدة" (روتّن، 1975، صفحة 5).

تحيلنا الفكرة المذكورة سالفا إلى استنتاج مفاده أنّ الشرق القديم لم يسبق بقيّة الأمم في تشكيل مجتمعات متطوّرة فحسب بل نجح أيضا في نشر ثقافته وتوحيدها، وإذا قلنا الشرق فإنّه من واجبنا الالتفات إلى واحدة من أبرز الحضارات التي تربّعت مساحته وهي بابل، التي عدّت "مدينة دينية بامتياز؛ جعلها أفراد السلالة الأولى الذين عُرفوا بلباقتهم الرفيعة مركز الحياة الدينية ومن إلهها مردوخ إلها قوميا، ولا ينسى فضل المشرّع حمورابي الذي جعل عبادة هذا الإله نوعا من الألوهية السياسية التي تحتّم على الملك وقضاته العمل بالقانون الإلهي، كما اشتهرت أيضا بمعبد (عشتار أكاد) أو (أنونيت)" (روتّن، 1975، الصفحات 28-32)

ولعلّ هذه الامتيازات التي حظيت بها هي التي جعلت" البابليين يقيمون العديد من الاحتفالات الدينية، وأهم هذه الاحتفالات احتفال رأس السنة الجديدة في أول نيسان من كل عام وكانت تجري هذه الاحتفالات طيلة 11 يوما حيث تتلى ملحمة التكوين البابلية مرتين خلال المهرجان بشكل تمثيلية درامية، وفي اليوم الخامس من الاحتفال يقوم الملك في بابل بدور رئيسي حيث يأتي ويجلس أمام تمثال مردوخ ويجرد من شاراته ويصفع صفعة قوية على يد كاهن المعبد ويشد من أذنيه ثم يركع أمام تمثال مردوخ حتى نهاية الفصل " (نعمة، 1994، الصفحات 77-78)

يبدو أنّ تقديس البابليين لمردوخ وجعله إلها قوميا قد حوّل بلدهم إلى مركز للحياة الدينية، حيث حظي باحتفالات عدّة، تمارس فيها طقوس مختلفة كما تتلى فيها ملحمة التكوين بشكل تمثيلي، والمثير للانتباه في هذه الاحتفالات أنّ الملك رغم المكانة المقدّسة التي يحتلّها إلّا أنّه بدوره خاضع لهذا الإله؛ حيث يجرّد من الشارات التي يمتلكها كما يتلقّى الصفعات، وهذه الطقوس إن دلّت على شيء فإنّما تدلّ على أنّ البابليين وحتّى حاكمهم خانعون لمردوخ، وإلّا فما الذي يجبر ملكا على الركوع أمام تمثاله؟

وليست هذه التمثيلية وحدها التي كانت تقام في هذه الاحتفالات بل يوجد تمثيلية أخرى تخصّ المعركة التي جرت بين تيامات ومردوخ حيث "كان يومى إليها بصراع بين مجموعتين من الممثلين، صراع احتفالي يوجد أيضا لدى الحيثيين، ودائما في نطاق سيناريو مأساوي للعام الجديد، لدى المصريين وفي رأس شمرا...وكانت المعركة بين مجموعتين من المحتفلين تكرر المرور من العماء إلى الكون وكانت تحيّن النشكونية" (إلياد، 1988، صفحة 63)، والجدير بالذكر أنّ البابليين "قد تصوّروا حصول معارك طاحنة بين الآلهة

(آلهة الخير و آلهة الشر) ودائما كان الانتصار فيها لآلهة الخير، وهذا كان يبعث الارتياح في نفوس البابليين ويجعلهم يبتعدون عن الخوف" (نعمة، 1994، صفحة 77)

يبدو أنّه ما من شكّ في معرفة البابليين للتمثيل حتى وإن أخذ شكلا مبسّطا في تلك الأساطير التي رتّلت في المعابد أثناء الاحتفالات الدينية، والتي تعرض الصراع الأزلي القائم بين الخير والشر، وتبيّن في الوقت نفسه مدى جنوح البابلي إلى الخير والعمل على ترسيخه في النفوس، ولعلّ لجوء البابلي إلى مثل هذه التمثيليات لم يكن تقديسا لمردوخ فقط بل تفريغا للخوف الذي كان ينتابهم إزاء الشرّ.

ويشهد التاريخ على أنّ البابليين قد نجحوا في نشر ثقافتهم لأنّهم أبدعوا في مجالات عدّة إذ "لم يعرف العالم القديم – فيما يتعلق بالمسرح والفنون في عهد الحضارة البابلية – أدباً كأدب بابل وكنعان ولا فناً كفنّهم، فقد تركوا خلفهم لوحات من فن العين والسمع، من لوحات جدارية، ومن منحوتات رائعة، ومن مبان بديعة، حتى أن أقدم سمفونية موسيقية وتدعى نينوى كانت منحوتة على صخرة من صخور بابل،...، وقد نشأت علاقة وطيدة بين المسرح والمعابد،...، (إذ) بدأ المسرح في المعبد بطقوس دينية ورقصات مقدسة، ...(كما) نشأ لديهم بشكل عفوي، ونتيجة لحاجات غريزية بالإحساس بوجود الآلهة معهم على الدوام، فولد المسرح الديني، أبو المسارح ومصدرها الأصيل" (كوفحي و نصّار، 2008، الصفحات 111-112)

والمثير للانتباه أنّ "المسرح الديني في ذلك الحين قد اعتبر نوعا من العبادة يؤدى أمام جمهور من المصلين الذين يؤدون دورهم بالدعاء والابتهال، كما ظهرت عظمة الآلهة في إحدى صورها المسرحية، وبعد فترة من ظهور المسرح الديني، أخذت الفكرة عن المسرح تتطوّر في أذهان الناس كفكرة فنية إضافة إلى كونها دينية – خوفا من الآلهة– فنشأ مسرح عرف فيما بعد (بالمسرح الديني الدنيوي) الذي يدرس حياة إنسان ما من ناحية اجتماعية وعلاقته بالآلهة من الناحية الدينية، وأكبر مثال على ذلك هو ملحمة جلجامش المشهورة."(كوفحي و نصّار، 2008، صفحة 112)

سنبيّن من خلال ما ذكرناه حتّى الآن عن المسرح الديني البابلي أنّه قد بدأ في المعابد وبالضبط في الاحتفالات التي كان يقوم بها البابليون لاستظهار حكاية الإله مردوخ وهو يصارع آلهة الشرّ، حيث انقسم المؤدّون للأدوار إلى فئتين إحداهما تمثّل الخير الذي يقوده الإله مردوخ ويطمح إلى انتصاره كلّ البابليين، والأخرى تحمل راية الشرّ وتزرع في نفوس البابليين الرعب، ولعلّ انتصار الخير على الشرّ في تلك التمثيليات

هو الذي كان يعيد للبابلي طمأنينته وراحة باله بل ويقيه من الخوف، وهذا الأثر الذي تتركه هذه التمثيليات في نفوس المتلقّين هو أشبه بما يعرف عند الإغريق بأثر التراجيديا الذي أطلق عليه أرسطو لاحقا مصطلح "التطهير: Catharsis" (أرسطو، 1953، صفحة 18)، ونتساءل هنا فيما إذا كان هناك رابط بين المسرح الديني البابلي والمسرح الإغريقي، وإذا ثبت ذلك فعلا فهل يمكن أن يكون المسرح الإغريقي امتدادا للمسرح البابلي؟ ولماذا لم يبلغ مسرحهم ما بلغه نظيره الإغريقي من تطوّر؟

يذكر الباحثان قاسم كوفحي ومحمّد نصّار أنّ "بعض الحضارات الشرقية القديمة قد مثّلت منهلا خصبا اعتمده المسرحيون الإغريق لتحقيق قفزة نوعية في فن المسرح، فتلك الحضارات وإن لم تعرف هذا الفن بمفهومنا الحالي، وبالتطور الذي لوحظ لدى الإغريق (كونه قد نشأ بشكل عفوي غير منفصل عن الطقس والدين)، إلا أنّه قد مثّل بدايات المسرح، باعتبار المسرح الديني أبا المسارح ومصدرها الأصيل، والظاهر أن علماء الغرب بقوا بعيدين عن فهم روح الحضارة الشرقية، إذ لم يعرفوا الكثير عن أسرارها ولم ينهلوا من مناهلها، وبالتالي لم يحاولوا استنباط القواعد الخاصة بالنصوص المكتوبة لهذه الحضارة ، مما ساهم في اختفاء أسرار مسارحهم" (كوفحي و نصّار، 2008، الصفحات 107-118)

إنّ الجزم باستفادة الإغريق من البابليين فيما يخصّ المسرح بناءً على أدلّة غير كافية يعدّ حكما خاطئا ما لم تثبت الأدلّة الملموسة، لكنّه لا يمنعنا من تقصّي الأسباب التي وقفت حائلا دون ازدهار المسرح البابلي.

يبدو أنّ بقاء المسرح البابلي ضمن النطاق الديني مردّه إلى أنّ "البابليين كانوا يهبون لكل شيء قيمة دينية لا تظهر دلالتها دائما لأعين الأنجاس، لقد حرّرت تلك المراسم للتقيّد بالقواعد المقدسة ولتجنب الأخطاء التي يمكن أن تؤدي إلى نتائج خطيرة جدا، ويجب أن تتجنب الإساءات إلى المراسيم الدينية لكي لا يؤدي ذلك إلى اضطرابات في انتظام الكون" (روتّن، 1975، صفحة 109). حيث أنّ بعض التراتيل التي تخص مردوخ والتي يطلع عليها الكهنة بين أسوار المعبد ويتناقلونها بينهم وبرموز رياضية سرية، لم تكن معروفة لدى الفئة الأخرى، ذلك أن هذه التراتيل قد كتبت بأعداد مقدسة لا يفك شفراتها غير العالم بها والذي تنتقل إليه سرا، عدا بعض الأحداث العادية كانتصار مردوخ على الأعداء وموته وقيامه. وما يؤكد ذلك "اللوحة التي عثر عليها العلماء والتي تدعى (من الإيساجيل)، وهي لوحة منسوخة عن النص الأصلي الموجود في بورصيبا(...) والتي كتبت عليها توصية حرّرت بهذه العبارات: (فليعرضها العالم بالأسرار، على

العالم بالأسرار، وعلى المنجّس ألا يراها)" (روتّن، 1975، الصفحات 111-112) ، وهذا إن دلّ على شيء إنّما يدلّ على أنّ الطقوس التي كان الكهنة يؤدونها داخل المعبد، والتي تمثل مسرحا دينيا بامتياز وبذرة منتظرة للمسرح المتطوّر قد اتّسمت بالسريّة التامة، ولعلّ ذلك ما قوقعها بين أسوار المعابد وحال دون تطوّرها.

وليس هذا هو السبب الوحيد بل هناك سبب آخر تمثّل في "عدم توفّر المعلومات الكافية للباحثين عن الاحتفال بمردوخ لاسيما ما تعلّق منها باليوم الأول والثاني فيما عدا ما ذكر عن مرافقة الموسيقى والأغاني الطقسية للمراسيم." (روتّن، 1975، الصفحات 131-132) وهذا يعني ضياع القسم الخاص بالتمثيل الذي ترافقه الموسيقى والأغاني الطقسية بسبب "السريّة التامة التي فرضها الكهنة والذين كانوا يسيطرون على الدولة" (نعمة، موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة، 1994، صفحة 104)، يضاف إلى ذلك سبب آخر تمثّل في "الأذى البالغ الذي كان يلحق بالهياكل إثر كل نكبة كانت تتعرض لها بابل؛ فكسرى مثلا حين غزاها سنة (479ق.م) قد نهب ودكّ أكبر وأفخم هياكلها كمعبد الإيتامانانكي ومدفن باليس" (روتّن، 1975، الصفحات 105-123)، وهذا ما لم يكن يحصل في اليونان؛ إذ أنّهم حتى في الفترات الحرجة التي كانت البلاد تمرّ بها كالحروب لم يكن يسمح بإلحاق الأذى بالمعابد والهياكل والمسارح.

لقد وقفت هذه الأسباب وغيرها حائلا دون تطوّر المسرح الديني البابلي ليلحق بركب المسرح الإغريقي، الذي شهد تطوّرا لا مثيل له، حيث استطاع أن يتجاوز الجنسين الملحمي والغنائي إلى جنس ثالث أكثر تطوّرا، وسنحاول فيما تبقّى من البحث أن نتقصّى المسألة.

ثانيا: تبلور الجنس الدرامي عند اليونان:

1- تطوّر المسرح عند الإغريق:

لقد ذكرنا سابقا أنّ بعض الحضارات القديمة قد عرفت شكلا من أشكال المسرح والذي لا يعدو أن يكون جزءا من طقس ديني لا يبرح المعابد، غير أنّ الإغريق قد تمكّنوا من تطوير هذا الفنّ، فما المراحل التي اجتازها ليصل إلى هذه المكانة؟ وما العوامل التي ساهمت في تطوّره؟

لقد اجتمعت مجموعة من العوامل والأسباب التي جعلت الاحتفال الديونيسي بتراتيله وطقوسه يتحوّل من مجرّد طقس شأنه شأن الطقوس الأخرى في بقيّة الحضارات إلى فنّ استطاع أن يرتقي إلى مرحلة

متقدّمة جدا، ألى وهو الفنّ المسرحي أو ما يعرف بالجنس الدرامي، وسنحاول فيما تبقّى من بحثنا أن نذكر بعض الأسباب التي نراها ضرورية في تشكيل هذا الجنس:

1- 1 الاحتفال الديونيسي وبداية المسرح:

من المعروف أنّ "ديانة ديونيسوس قد ارتبطت بأعياد عدّة كانت تقام في أثينا وغيرها من المدن اليونانية، وعلى الرغم من أنّ لكلّ مدينة من تلك المدن طريقتها في الاحتفال به، إلا أن القاسم المشترك بينهم هو أنّهم كانوا يعرضون ضمن هذه الاحتفالات أسطورة ديونيسوس" (ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، 2011، صفحة 19،20)، فمن بين كلّ آلهة اليونان يتوفّر هذا الإله: "إله الكروم والخمر والنشوة والخصب والإفراط والشهوة الجامحة، على حكاية منسجمة تروي سيرة حياته من مولده حتّى تألّق مجده ونهايته، ويمثلون كل ما عاناه أمام أنظار عابديه الذين يدخلون في حالة من اللاوعي: فيرقصون و يثملون وينتهكون المحظور." (ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، 2011، الصفحات 19-20)

والجدير بالذكر أنّ "اليونانين قد اعتادوا أن يقيموا لديونيسوس حفلين أحدهما في أوائل الشتاء بعد جني العنب وعصر الخمور، ويغلب عليه المرح وتنشد فيه الأناشيد الدينية، وتعقد حلقات الرقص، وتنطلق الأغاني، ومن هذا النوع المرح نشأت الملهاة (الكوميديا) والحفل الثاني في أوائل الربيع حيث تكون الكروم قد جفّت وتجهمت الطبيعة، وهو حفل حزين ومنه نشأت المأساة (التراجيديا)". (كوفحي و نصّار، 2008، صفحة 140)، وتجدر الإشارة إلى أنّ سبب تسمية التراجيديا أو المأساة يعود إلى أفراد الساتروي الذين كانوا يرتدون جلود الماعز ويحملون قرونها أثناء الاحتفال، ذلك أنّ لفظة (Tragodie) : تتألف من لفظتين (Tragos) تراخوس: بمعنى عنزة و (Odi) أودي أي أغنية، وبالتالي فالتراجيديا تعني أغنية العنزة" (بكر، 2002، صفحة 77)

يبدو أنّ بدايات المسرح الإغريقي قد كانت دينية بحتة شأنه شأن الحضارات الأخرى، وبالتدرّج "تطورت هذه الملامح حيث أصبح هناك مذبح، وحول هذا المذبح وجدت مساحة دائرية الشكل يقف بها الكورس أو الجوقة لترديد الأغاني والأناشيد والرقص كذلك، كما وجدت أيضا المدرجات لجلوس الحاضرين للمسرحيات، وكانت تحيط بالمذبح والأوركيسترا من جميع الجوانب على شكل دائري" (كوفحي و نصّار، 2008، صفحة 128)

الظاهر أنّ المسرح عند الإغريق قد حظي بمكانة مرموقة جدا جعلت اليونانيين يخصّصون له مدرّجات ضخمة تستطيع استيعاب عدد كبير من المواطنين الذين اجتمعوا لغايتين اثنتين هما: المشاركة في احتفال ديونيسيوس ومشاهدة المسرحيات المعروضة، فقد "كانت تعرض على الأركون بهذه المناسبة عدة مسرحيات يختار منها عدد قليل ليمثل في هذا العيد." (ديورانت، قصّة الحضارة، صفحة 248)

يبدو لنا من خلال ما عرضناه حتى الآن، أنّ ديونيسوس قد حظي بحفلتين كان لهما كبير الفضل في ميلاد **الدراما** "Drama : التي يقصد بها "الفعل أو التصرّف أو السلوك الإنساني بوجه خاص " (إبراهيم، 1994، صفحة 9) بصنفيها: المأساة والملهاة؛ ففي حين ولدت الأولى في جوّ حزين تزامن مع حزن الطبيعة، ولدت الأخرى في جوّ بهيج مِلؤه الفرح والسرور بجني محاصيل الكروم. من هنا يقودنا الفضول إلى تتبّع الجهود التي بذلت لتتحوّل المأساة من مجرّد احتفال ديونيسي يصاحبه الصخب والانتهاك إلى صنف درامي يستحق التنظير.

2-1 آريون الكورنثي:

لاشك أنّ التراجيديا قد مرّت بمراحل عديدة حتى أخذت شكلها النهائي، كما أنّه قد بُذلت الكثير من الجهود لتطويرها وتعديلها لتكون في أفضل حلّة، ولعلّ هذا ما لمّح إليه الباحث "قاسم كوفحي" حين أشار إلى أنّ "المسرح عند اليونان قد بدأ بالرقص، وهذه الرقصات كانت تقوم بأدائها أفراد الجوقة الذين كان يطلق عليهم اسم (تراجودوي) أي المغنيين العنزيين وكانت هذه الأغاني الراقصة تلقى في بادئ الأمر ارتجالا." (كوفحي و نصّار، 2008، صفحة 170)، إذا فالمسرح عند اليونان قد انطلق من الرقص الذي كانت تؤدّيه الجوقة التي تحتوي مجموعة من الأفراد الذين يرتدون جلود الماعز، وقد ذكرنا سالفا أنّ اسم التراجيديا منسوب إليهم، ولعلّها لم تلبث في هيئتها الارتجالية بل تطوّرت مع مرور الوقت، فمن ساهم في ذلك يا ترى؟

من المتّفق عليه "أنّ (آريون الكورنثي) حوالي (625 ق.م) هو أول من صاغ الأناشيد في صورتها الأدبية وهو أول من طلب إلى أفراد الجوقة أن يصعدوا إلى مائدة القرابين ليلقوا على المستمعين في صورة سرد قصة تتعلق بديونيسوس(...)، بالإضافة إلى أنه أدخل تجديدات عديدة على المسرح منها أن جعل الجوقة تقف ثابتة في مكان مخصّص لها وعلّم أفراد الجوقة أن يتّخذوا من درجات مذبح ديونيسوس مسرحا. وهو أول من ابتكر أنغاما وألحانا تلائم جوقة الساتيروي." (كوفحي و نصّار، 2008، صفحة

170). من هنا يمكن أن نعدّ المغنّي "أريون الكورنثي" مجدِّدا بامتياز، ذلك أنّه بفضل جهوده استطاع أن ينظّم عمل أفراد الجوقة؛ حيث جعلهم يقفون ثابتين في مكان مرتفع وبالضبط فوق مائدة القرابين ليلقوا في صورة منظّمة حكاية الإله ديونيسيوس، ولم يكتفِ بذلك بل قام بصياغة الأناشيد ولحّنها بشكل يلائم أفراد جوقته التي لم تكن تتشكّل من مغنيين محترفين، بل كانت "تتألف من هواة يختارون من الكشوف المحتوية على أسماء أبناء القبيلة المدنيين، وكانوا جميعا من الرجال، وكان عددهم بعد إسكلس خمسة عشر رجلا، وكانوا يقومون بالرقص والغناء معا ويسيرون في موكب مهيب فوق المسرح الطويل العتيق، يشرحون بحركاتهم الموزونة ألفاظ المسرحية ومواقفها." (ديورانت، قصّة الحضارة، صفحة 249)

إذا " فالتمثيل لم يكن يعدو أوّل الأمر بعض الرقص والأناشيد الجمعية، والأغاني التي تعبّر عن حزنهم لغياب الإله (ديونيسوس) والابتهال إليه أن يعود ثانية." (الدسوقي، 2003، صفحة 5)، وقد كان احتفال الديثرامب: dithyrambos :الذي يعدّ "مقطوعة دينية شعرية غنائية راقصة." (نصّار و كوفحي، 2007، صفحة 7) "يبدأ بإشارة من قائد الجوقة، حيث تفتتح العزف الذي يعتمد على النفخ في المزامير وقرع الطبول، ثمّ يرتجل القائد قصة الإله ديونيسوس غناءً، مضيفاً إلى إنشاده من الحركات والتعابير الجسدية ونبرات الصوت، ما يتطلّبه المعنى وتنبعث به الانفعالات، وما يحسن به تمثيل الإله، ويزيد به التأثير في نفس الجمهور، وبذلك ظهرت بذور عنصر من عناصر التمثيل، وهو محاكاة أبطال القصة، أما الجوقة فقد كانت تتدخّل حين يتوقّف قائدها عن الغناء، لتردّد مقطوعات في الشكوى والحزن، تشفعها بالعويل والنحيب وصرخات الألم وآهات التوجّع، وقد تحوّلت أناشيد الجوقة فيما بعد، إلى نوع من الشرح والتفسير والتعليق على ما يقوله قائدها" (ياسر، حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته، 2011، صفحة 32)

وعليه فالجهود التي بذلها المغنّي "أريون" قد جعلت الأناشيد الديونيسية التي كانت تؤدّيها أفراد الجوقة تتحوّل من مجرّد أغانٍ ورقصات ارتجالية إلى ما عرف لاحقا بالمسرحية أو الدراما، فهل مكثت على هذا الحال؟ أم عرفت تجديدات من قبل مبدعين آخرين؟

1-3 المغنّي ثيسبيس:

لقد بيّنا سالفا أنّ المغنّي "أريون الكورنثي" قد بذل جهودا معتبرة ليحوّل الأناشيد الدينية الديونيسية إلى أغان تؤدّيها الجوقة بشكل منظّم، والظاهر أنّ المسألة لم تبق حبيسة عنده بل تلته تجديدات أخرى لعلّ أبرزها ما قام به الشاعر "ثيسبيس Thespis مغني ومخرج ديثرامب شهير" (حمودة، 1998، صفحة 25)،

إذ يذكر الباحث "علاء صابر" فضله في ظهور التراجيديا فيقول بأنّه من "كان سببا في تحوّل قصة ديونيسوس التي كانت تلقى من قبل قائد الجوقة من مرحلة السرد إلى مرحلة تمثيل، كما أنه من ابتكر الشعر التراجيدي، إذ كان ينتقل بعربته من مكان إلى آخر مصطحبا معه جماعة من اللاعبين، الذين كانوا يمثلون ويغنون أشعاره، وقد طليت وجوههم برواسب النبيذ" (صابر، الصفحات 71-72)

ويؤكّد الباحث محمد إبراهيم بكر "أنّ الشاعر "ثسبيس" من أسس التراجيديا في النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد، ذلك أنه من قام بتكملة الحوار الأصلي الذي جرى بين قائد الكورس وبين الكورس بواسطة حوار جانبي بين القائد وأحد الافراد الذي يسمى المجيب، وقد أطلق عليه فيما بعد اصطلاح الممثل(Aktuer)" (بكر، 2002، صفحة 77)، كما كان له دور كبير في ظهور الممثّل الأوّل؛ ذلك أنّه "حينما بدأ مهرجان سنة 535ق.م، وبدأ الكورس إنشاده قفز المؤلّف المخرج إلى المنضدة التي تذبح فيها الضحية والموجودة وسط الدائرة تقريباً واستقلّ بجزء من الإنشاد، بل أنّه بدأ يتبادل جملاً من الدثيرامب مع بقية أعضاء الكورس. وبهذا استطاع، من غير قصد، أن يقدّم العنصرين الناقصين اللازمين لتطوّر الشكل الدرامي واكتماله. ففي انفصاله عن بقية الكورس واعتلائه مكاناً مرتفعاً نسبياً، أصبح بذلك أوّل شخصية مسرحية أو أوّل ممثّل في تاريخ الحركة المسرحية. ثمّ بِتَبادُلِه بعض المقاطع مع قادة مجموعات الكورس بين أخذ وعطاء، أصبح أوّل من أدخل عنصر الحوار إلى الشكل الدرامي." (حمودة، 1998، صفحة 62)

استنادا إلى ما سبق يمكن القول أنّ الشاعر "ثيسبيس" قد أكمل الخطوات التي بدأها "أريون الكورنثي"؛ ففي حين نقلها الأوّل من مجرّد تراتيل دينية إلى أغان ضمن فرقة منظّمة تعتلي مائدة القرابين، تمكّن الثاني من بناء الهيكل الأساسي للمسرحية، بإضافة أهمّ عناصرها وهما الحوار والممثّل، فبدل أن يبقى رئيس جوقة انفصل عن البقية وحاورهم، فهل ستشهد المسرحية المزيد من التعديلات على يد شاعر آخر؟

1-4 أسخيلوس:

لقد أشار الفيلسوف الإغريقي أرسطو طاليس (384 – 322 ق.م) في كتابه "فن الشعر": "أن أسخيلوس (Aischylos) (525- 456 ق.م) هو أوّل من رفع عدد الممثلين من ممثل واحد إلى اثنين، وقلّل من أهمية الكورس(الجوقة) وجعل المكانة الأولى للحوار". (أرسطو، 1953، صفحة 15)

ولعلّ السبب الذي جعل أرسطو يذكره في مؤلّفه هو الإنجازات التي قام بها لتطوير الصنف التراجيدي "فهو لم يضف الممثّل الثاني فقط بل طوّر الأقنعة والملابس، وعدّل في دور الجوقة، كما كتب ما

يقارب تسعين مسرحية أهمّها: الضارعات، الفرس، سبعة يحاصرون طيبة، بروميثيوس مغلولاً، أغاممنون، حاملات القرابين، ربات الغضب" (ديورانت، قصّة الحضارة، الصفحات 256-259)

من هنا يمكن القول أنّ الشاعر اسخيلوس قد أدخل تجديدات عديدة على المسرحية؛ فبإضافته لممثّل ثان جعل الحوار يحتلّ مكانة الجوقة ويقلّل من قيمتها في العرض، ولم يكتف بالتجديد في المضمون بل تجاوزه إلى الشكل؛ حيث غيّر ما يرتديه أفراد الجوقة من أقنعة وملابس وطوّرها بحسب ما يخدم المسرحيات التي كتبها والتي قاربت التسعين مسرحية، ويبدو أنّ الشعراء اللاحقين سيبذلون جهدهم لإضفاء بعض اللمسات الجديدة؟ فإلى أيّ مدى ستستمرّ هذه التغييرات؟

1-5 سوفوكليس:

لقد أشرنا سابقا فيما يخصّ تطوّر المسرحية في الإغريق إلى أنّها قد عرفت تغييرات سريعة مسّت الشكل والمضمون وهذا بفضل التعديلات التي أجراها كلّ من "أريون الكورنثي" و"ثيسبيس" و"أسخيلوس"، هذا الأخير الذي "استمرّ نتاجه الشعري إلى أن ظهر سوفوكليسSophokles الشاعر اليوناني الكبير(495- 416 ق.م)، وأضاف ممثّلاً ثالثاً إلى ممثليْ أسخيلوس، وقوى جانب التمثيل على جانب الغناء، وقد أدّى هذا إلى تقدّم سريع في الحوار المسرحي بدل ترانيم الجوقة، وأتاح فرصاً أكبر للتباين بين الأشخاص، وسمح بألوان متنوّعة من الحوادث" (الدسوقي، 2003، صفحة 6)

وعليه فسوفوكليس لم يعط التراجيديا دفعة قوية بإدخاله الممثّل الثالث فحسب، بل "بحسن توظيفه للجوقة داخل الإطار الدرامي، وبتطويره لمواضيع التراجيديا، فهو قد ألّف أكثر من مائة وعشرين مسرحية، ومن المؤسف ألّا يصلنا منها إلّا : أنتيغون، أوديبوس ملكا، إليكترا، أياس، التراخينيات، فيلوكتيتيس، أوديبوس في كولونوس." (ديورانت، قصّة الحضارة، الصفحات 269-281)

إذا لم يُصنع الممثل في المسرحية عامة والتراجيديا خاصة فجأة بل "كانت ملامحه الأولى تتمثل بالقاص، حيث كان هذا القاص يقوم بسرد القصص والحكايات بأسلوب يبعث على الدهشة والإعجاب والتشويق في نفوس السامعين، وبالتدريج أصبح القاص يقوم بسرد القصة والتمثيل في نفس الوقت، وأصبح يعتبر الممثل الأول وأطلق عليه اسم بروتاغونيستا (Protugonista) بعد ذلك أضاف ايسخيلوس الممثل الثاني دوتراغونيستا((Dotragonista) تعبيرا عن الازدواجية والصراع في الحوار، ومن بعده أضاف سوفكليس الممثل الثالث ترتيا غونيستا (Trita gonista) والذي كان أشبه بوسيط بين بروتاغونيستا و

ترتيا غونيستا، كما أضيفت شخصية رابعة إلا أنها كانت صامتة وكان ذلك من قبل يوربيدس." (كوفحي و نصّار، 2008، صفحة 134)

استنادا إلى ما سبق يمكن القول أنّ الشعراء الإغريق قد بذلوا كلّ ما في وسعهم لكي لا تبقى التراتيل الخاصة بالإله ديونيسيوس حبيسة المعابد ومقتصرة على أيّام الاحتفال، بل سعوا جاهدين لتحويلها إلى ما عرف فيما بعد بالجنس الدرامي أو الفنّ المسرحي، ونتساءل هنا فيما إذا كانت هناك عوامل أخرى قد دفعت عجلة هذا التغيير.

1-6 الشعر الغنائي:

يذكر هيغل في كتابه المعنون بـ"فنّ الشعر" أنّ الشعر الدرامي هو أرقى أطوار الشعر، ويرجع السبب إلى كونه نتاج حياة قومية عرفت تطوّرا مرموقاً، كما يتفق مع زوال الطورين: الشعري الملحمي، والذاتية المستقلة المميّزة للشعر الغنائي ويجمع بينهم" (هيغل، 1981، الصفحات 288-290)

نستوعب ممّا ذكره الفيلسوف "هيغل" أنّ الجنسين الشعريين الملحمي والغنائي قد سبقا ظهور الجنس الدرامي، كما أنّ هذا الأخير يعدّ أرقى من الجنسين السابقين الذين جُمعا ليساهما في تشكّله، ويدعم هذا الرأي الباحث "غنيمي هلال" في كتابه "الأدب المقارن" إذ يذكر أنّ "المسرحية قد نشأت عن الشعر الغنائي، فالهجاء أو التراشق بالشتائم كان فردياً، يقصد فيه الشاعر إلى النيل من شخص بعيد، ثم ارتقى فأصبح جمعاً، يعالج فيه الشاعر مواطن النقص أو مثار الضحك في النقائص العامة، حينذاك نشأت الملهاة فكانت أعلى مقاماً من الهجاء، لأنّها ذات طابع اجتماعي عام... وكذلك المأساة كانت تطوّراً عن أشعار المديح، كما كان لها طابع ديني، فهي ترجع في الأصل إلى أناشيد دينية غنائية، كانت تنشدها جوقةٌ في أعياد ديونيسوس لتشيد بصفات ذلك الإله، ثمّ بعد ذلك كانت تضيف إلى مدحه مدح أبطال آخرين، ثمّ اكتسبت هذه الأناشيد طابعاً مسرحياً بالتدرّج" (غنيمي، 1998، الصفحات 134-135)

ويؤكّد "أرسطو" من جهته على تطوّر غرضي الجنس الغنائي: المديح والهجاء إلى مأساة وملهاة، والتين نشأتا ارتجالاً عن مؤلّفي الديثرمبوس والأناشيد الاحليلية على التوالي فيقول: "لقد انقسم الشعر وفقاً لطباع الشعراء: فذووا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة وأعمال الفضلاء؛ وذووا النفوس الخسيسة حاكوا فعال الأدنياء فأنشأوا الأهاجي، بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح... ولما ظهرت المأساة والملهاة أصبح الشعراء الذين اتّخذوا أحد هذين النوعين وفقا لطباعهم الخاص- شعراء ملاءٍ بدلاً من أن يكونوا شعراء

أيامبيين، والبعض الآخر شعراء مآسٍ بدلاً من شعراء ملاحم، لأنّ هذه الفروع الأدبية الأخيرة كانت أجلّ وأعلى مقاماً من الأولى... ولقد نشأت المأساة في الأصل ارتجالاً هي والملهاة: فالمأساة ترجع إلى مؤلّفي الديثرمبوس، والملهاة ترجع إلى مؤلفي الأناشيد الاحليلية التي لا تزال يُتغنى بها في كثير من المدن حتى اليوم". (أرسطو، 1953، الصفحات 13-15)

استخلاصا لما سبق يمكن القول أنّ المسرحية في اليونان قد عرفت تطوّرا كبيرا نتيجة الجهود التي قام بها الشعراء حيث قاموا بتعديلات كثيرة على الأناشيد التي كانت تقوم بها الجوقة، كما أثمرت نتيجة تطوّر الجنسين الشعريين: الملحمي والغنائي.

خاتمة:

في الختام يمكن أن نخلص إلى جملة من النتائج وهي أنّ الحضارات القديمة قد عرفت شكلا من أشكال المسرح ولو في شكله الأوّلي الذي انبعث نتيجة الطقوس التي مورست في المعابد، غير أنّ التجربة الأدبية لدى الإغريق قد قفزت على تلك المرحلة وتجاوزتها لتعلن ميلاد الدراما بصنفيها التراجيدي والكوميدي، وإن كانت التجربة المسرحية لدى بعض الحضارات الشرقية القديمة قد بقيت محاصرة ضمن النطاق الشعائري إلّا أنّها تعدّ مميزة إذا تمّت موازنتها مع الظروف التي ولدت فيها خاصة إذا كانت هذه الظروف وليدة الكهنة الذين يسيطرون على عقول العامة ويحرّكون الحكّام، فهل بقيت المسرحية في قالبها الإغريقي أم أنّها عرفت تعديلات مختلفة عن تلك التي قام بها الشعراء الإغريق؟ وإن كانت قد عُدّلت من جديد فما جدوى تلك التعديلات وما مدى ملاءمتها للجنس الدرامي؟ وإن كان كلّ جنس أدبي يتولّد نتيجة تطوّره أصناف أخرى، فما تلك الأصناف؟ وما مدى حفاظها على العناصر الأساسية الموجودة في الجنس الأدبي الأصلي؟ ذاك ما ستكشفه لنا البحوث القادمة.

قائمة المراجع:

1. أحمد حمدي إبراهيم. (1994). *نظرية الدراما الإغريقية* (الإصدار 1). لبنان/مصر: مكتبة لبنان ناشرون/ الشركة المصرية العالمية للنشر.
2. أحمد زلط. (2000). *مدخل إلى علوم المسرح دراسة أدبية فنّية* (الإصدار 1). الإسكندرية: دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع.

3. أديب صعب. (1993). *الأديان الحيّة نشوؤها وتطوّرها* (الإصدار 1). لبنان: دار النهار للنشر.
4. أرسطو. (1953). *فن الشعر* (الإصدار 1). (عبد الرحمن بدوي، المترجمون) القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.
5. ثامر عبّاس. (2015). *تقديس الزعامة دراسة في ظاهرة الكاريزما السياسية*. الجزائر/الرباط: منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف.
6. حسن نعمة. (1994). *موسوعة الأديا السماوية والوضعية ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة*. بيروت: دار الفكر اللبناني.
7. حسن نعمة. (1994). *موسوعة ميثولوجيا وأساطير الشعوب القديمة ومعجم أهم المعبودات القديمة*. بيروت: دار الفكر اللبناني.
8. حنّا عبود. (2009). *الميثولوجيا العالمية* (الإصدار 1). دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب.
9. خليل حنا تادرس. *أحلى الأساطير العالمية* (الإصدار 1). بيروت/لبنان: دار كتابنا للنشر.
10. سلامة موسى. (1935). *مصر أصل الحضارة*. مؤسّسة هنداوي.
11. عادل النادي. (1987). *مدخل إلى فن كتابة الدراما* (الإصدار 1). تونس: مؤسّسات عبد الكريم بن عبد الله.
12. عبد العزيز حمودة. (1998). *البناء الدرامي*. مصر: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
13. عبد الواحد ياسر. (2013). *المأساة والرؤية المأساوية في المسرح العربي الحديث* (الإصدار 1). الجزائر/ بيروت: منشورات الاختلاف/منشورات ضفاف.
14. عبد الواحد ياسر. (2011). *حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته* (الإصدار 1). الرباط: منشورات الاختلاف.
15. علاء صابر. *تاريخ الأدب اليوناني*. القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية.
16. عمر الدسوقي. (2003). *المسرحية نشأتها- تاريخها-أصولها*. القاهرة: دار الفكر العربي.

17. قاسم محمّد كوفحي، و محمّد نصّار. (2008). *نظريات فنيّة في الفن والفنون الموسيقية والدرامية نظرة جديدة* (الإصدار 1). عمان/ إربد: جدارا للكتاب العالمي/ عالم الكتب الحديث.

18. مارغريت روتّن. (1975). *تاريخ بابل* (الإصدار 1). (زينة عازار، و أبو فضل ميشال، المترجمون) بيروت: منشورات عويدات.

19. محمد إبراهيم بكر. (2002). *قراءات في حضارة الإغريق*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

20. محمّد الخطيب. *المسرح الإغريقي*. سوريا: دار علاء الدين.

21. محمّد عبد القادر خريسات، محمّد عبد الكريم عليّ محافظة، و عصام مصطفى هزايمة. (1999). *تاريخ الحضارة الإنسانية* (الإصدار 1). الأردن: دار الكندي للنشر والتوزيع.

22. محمّد نصّار، و قاسم كوفحي. (2007). *تذوّق الفنون الأدبية*. الأردن: عالم الكتب الحديث.

23. مهنا يوسف حداد. (2011). *الأنثروبولوجيا الدينية أو العلاقة التبادلية بين ظاهرتي الحضارة والديانة* (الإصدار 1). الأردن: دار اليازوري.

24. ميرسيا إلياد. (1988). *المقدّس والمدنّس* (الإصدار 1). (عبد الهادي عبّاس المحامي، المترجمون) سوريا: دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع.

25. هلال غنيمي. (1998). *الأدب المقارن*. مصر: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

26. هيغل. (1981). *فن الشعر* (الإصدار 1). (جورج طرابيشي، المترجمون) بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر.

27. ول واريل ديورانت. *قصّة الحضارة* (المجلد 2). (محمّد بدران، المترجمون) بيروت/ تونس: دار الجيل/ المنظّمة العربية للتربية.

28. ول واريل ديورانت. *قصّة الحضارة* (المجلد 2). (محمّد بدران، المترجمون) بيروت/ تونس: دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع/المنظّمة العربية للتربية.