الجمهورية العربية السورية

جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم التاريخ

العنوان

" تاريخ المسرح الروماني ووظيفته (٢٠٠ ق.م – ٣٣٠م) "

رسالة مقدمة لنيل درجة الدكتوراه في تاريخ الشرق القديم

إعداد الطالب

أنس أحمد الشامي

إشراف

أ. د. عبدالمجيد حاج حمدان

العام الجامعي

١٤٣٩هـ - ١٤٤٠هـ

٢٠١٨ م – ٢٠١٩م

الإهداء

إلى الجبل الشامخ .. والطود الراسخ .. إلى هامة لم تنحن إلا لله ..

إلى من جسّد الأبوة في أسمى معانيها ... إلى من لا أملك إلا أن أنحني أمامه وأقبّل يديه إجلالاً وعرفاناً ...

والدي العزيز .....

إلى من جعل الله الجنة تحت أقدامها ... إلى من كانت دعواتها سرّ نجاحي ورضائها سرّ فلاحي ....

والدتي الغالية .....

إلى من شاركتني ليلي ونهاري ... إلى من فرحت لفرحي وحزنت لحزني

إلى رفيقة الدرب ... إلى كل الحب ...

زوجتي الحبيبة .....

إلى أولادي فلذة كبدي ... عصافير الجنة ... ملائكة الأرض ...

أحمد و محمد وعمار .....

إلى من ضحكاتهم تبعث الأمل بالحياة ... إلى البراعم المتفتحة ورياحين البيت...

إخوتي الأحبة .....

إلى من كان لي في غربتي أباً وأخاً وصديقاً ومعلماً

الدكتور عبدالمجيد حمدان .....

إلى من فرحوا لفرحتي وضحكت عيونهم لسعادتي .....

أصدقائي المخلصين .....

الشكر والتقدير

الحمد لله حمداً يوافي نعمه.. ويدفع نقمه.. ويكافأ مزيده، الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات؛ والصلاة والسلام على سيدنا محمد وآله وصحبه أجمعين.

أتوجه بجزيل والإمتنان إلى أستاذي الفاضل، الأستاذ الدكتور **عبدالمجيد حمدان**، الذي يعجز البيان عن وصف أياديه البيضاء على البحث والباحث. فقد ساهم في إزالة الكثير من العقبات والمصاعب التي واجهتني خلال إعداد هذا البحث، فله كل الشكر والتقدير. كما أخص بالشكر الجليل الأستاذ الدكتور **محمود عبدالحميد أحمد**، الذي كان له فضلاً في اختياري لموضوع البحث. وكذلك الفاضل الأستاذ الدكتور **محمد الزين**، الذي أمدني بالنصح والإرشاد خلال مدة العمل بالبحث. كما أوجه شكري وامتناني لصاحب البسمة الجميلة والوجه البشوش الدكتور **جهاد عبود**. كما لا يفوتني تقدير الإمتنان والشكر للدكتورة الرائعة **خولة شيخة**، التي كبدت نفسها مشقة السفر والقراءة والتنقيح، لتلبية هذا الواجب العملي. أساتذتي الكرام أشكركم من القلب لتفضلكم بقراءة البحث. ولكي لا يفوتني ذكر بعض الأسماء، فإنني أجمل الشكر إلى صاحب القلب الكبير الأستاذ الدكتور أحمد الخضر، رئيس قسم التاريخ بجامعة دمشق، ولكل أعضاء الهيئة التدريسية بالقسم، وكذا الزملاء الذين خصوني بالرعاية وتقديم العون والدعم طيلة مدة العمل بالبحث، وفي مقدمتهم الصديق العزيز الدكتور عبدالله سليمان. والصديق الدكتور محمد الرفاعي والصديقة الدكتورة حميدة القماطي من الجماهيرية الليبية الشقيقة، بالإضافة للأستاذ سليمان كحتي مدرس اللغة العربية، والصديق والأخ العزيز أسامة اليوسف مدرس اللغة الإنكليزية، والصديقة والأخت العزيزة الآنسة منى صالح. وأخيراً أخص بالشكر مكتبة الأسد والعاملين فيها، ومكتبة الدراسات العليا بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بجامعة دمشق والعاملين فيها، ومكتبة المعهد العالي للفنون المسرحية والعاملين فيها، ومكتبة المتحف الوطني بدمشق والعاملين فيها.

أشكركم من القلب

أنس الشامي

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات ١
قائمة الإختصارات المستخدمة بالبحث ١١
ملخص البحث باللغة العربية ١٢
– المقدّمة: ١٣
– الإطار المكاني: ٢٩
– الإطار الزماني: ٣٠
الفصل الأول ٣٢
نشأة المسرح ٣٢
أولاً– جذور المسرح: ٣٥
ثانياً – المسرح اليوناني: ٤٠
١– نشأة المسرحية اليونانية: ٤٠
ثالثاً– التطور المعماري للمسرح اليوناني: ٤٥
١– مسرح القرن الخامس قبل الميلاد: ويتألف من ما يلي ٤٥
أ– الكافيا cavea: ٤٥
ب– الأوركسترا orchestra: ٤٦
ت– مكان التمثيل: ٤٧
تعددت أجزاء مكان التمثيل، وتحددت وظيفة كل جزء، أما أهم هذه الأجزاء هي: ٤٧
– اللوجيون Logeion: ٤٧
– البروسكينيون Proskenion: ٤٧

– الأبيسكينيون Episkenion: ٤٨
– الأسكيني skene: ٤٨
– باراسكينيا paraskenia: ٤٩
– البارودي Parodos: ٤٩
٢– مسرح القرن الرابع قبل الميلاد: ٤٩
رابعاً: أنواع المسرحيات: ٥١
١– المسرحية التراجيدية Tragedy: ٥١
٢– المسرحية الساتيرية: ٥٥
٣– المسرحية الكوميدية: ٥٧
خامساً– الجوقة و الأقنعة: ٥٩
أ– الجوقة: ٥٩
١– الجوقة عند ثيسيس Thespis: ٦٠
٢– الجوقة عند أسخيلوس: ٦١
٣– الجوقة عند سوفوكليس: ٦٢
٤– الجوقة عند يوريبيديس: ٦٤
ب– الأقنعة: ٦٦
١– الأقنعة الدينية: ٦٦
٢– أقنعة الحرب والقتال: ٦٦
٣– أقنعة الأداء التمثيلي: ٦٦
سادساً– الأدباء اليونان: ٦٨

أ – شعراء التراجيديا : ٦٨

١ – ثيسبيس Thespis: ٦٨

٢ – أسخيلوس: ٦٩

٣ – سوفوكليس (Sophocles): ٧٣

٤ – يوريبيديس Euripides: ٧٥

ب – شعراء الكوميديا : ٧٨

١ – أرستوفانيس Aristophanes: ٧٨

٢ – ميناندر Menander: ٨٠

الفصل الثاني ٨٥

المسرح الروماني: أنواعه وأقسامه الأساسية والفرعية ٨٥

أولاً: أصول بناء المسارح في العالم الروماني وقدمها التاريخي: ٨٧

ثانياً: الطرق المتبعة في بناء المسارح بأصنافها اليونانية والرومانية. ٩٠

ثالثاً – مقارنة المسرح اليوناني مع المسرح الروماني: ٩١

رابعاً: المسرح الروماني: ٩٦

١ – المسرح: موقعه، أساساته وترتيباته الصوتية: ٩٨

٢ – مخطط المسرح الروماني حسب فيتروفيوس: ١٠١

٣ – الخصائص الصوتية لموقع المسرح حسب فيتروفيوس: ١٠٤

٤ – خطوات بناء المسرح الروماني: ١٠٥

٥ – المناظر والخدع المسرحية: ١٠٨

٦ – الإضاءة: ١٠٩

خامساً: الملابس في المسرح الروماني: ١٠٩

أ– السمات العامة للرداء الروماني: ١١٠

ب– النسيج المستخدم في صناعة الملابس الرومانية: ١١١

جـ – ثياب رجال الدولة:..... ١١١

سادساً– أقسام المسرح الروماني: ١١٣

أ– الأقسام الرئيسة: ١١٣

١– الأوركسترا:..... ١١٤

٢– الكافيا Cavea:..... ١١٤

أ– المرتفع والممشى الفاصل بين ساحة الأوركسترا والكافيا السفلى: ١١٦

ب– الكافيا السفلى Ima cavea: ١١٦

جـ – الممشى الفاصل بين الكافيا السفلى والوسطى Praecintion: ١١٧

د – الكافيا الوسطى Midea cavea: ١١٧

هـ – الكافيا العليا Summa cavea: ١١٧

٣– المنصة Scena:..... ١١٨

٤– واجهة المنصة السفلى (واجهة خشبة المسرح السفلى)Proskenion : ١١٩

٥– خشبة المسرح Pulpitium:..... ١١٩

٦– المشهد المسرحي: ١٢٠

ب– الأقسام الفرعية للمسرح الروماني: ١٢١

١– الأروقة الجانبية Parodos:..... ١٢١

٢– الكواليس Postscaenium:..... ١٢٣

٣– الردهات الجانبية Peristyles: ١٢٣

٤ – صفوف الأعمدة والممشى بحسب فيتروفيوس:..... ١٢٤

الفصل الثالث ١٢٨

المسرح الحجري النصف دائري (مسرح بصرى أنموذجاً)، والوظيفة الأدبية له..١٢٨

أولاً– الجانب الأثري للمسرح الروماني ١٣٢

أ – أنواع المسارح الرومانية ١٣٢

١ – المسرح الخشبي:..... ١٣٢

٢ – المسرح الحجري النصف دائري:..... ١٣٣

أ– مسرح الأوديوم:..... ١٣٣

ب– مسرح بصرى: ١٣٥

أولاً– الأقسام الرئيسية لمسرح بصرى ١٤٠

١ – الكافيا..... ١٤٠

أ – الكافيا السفلى Ima cavea: ١٤٢

ب– الكافيا الوسطى Midea cavea: ١٤٣

جـ– الكافيا العليا Summa cavea: ١٤٤

٢ – ساحة الأوركسترا Orchestra: ١٤٦

٣ – المنصة Scena:..... ١٤٧

٤ – خشبة المسرح Pulpitium:..... ١٤٩

ثانياً– الأقسام الفرعية لمسرح بصرى ١٥٠

١ – الرواق الخزامي L,Ambulacre:..... ١٥٠

٢ – قبو الملقنين ١٥١

٣ – الديكور ١٥٢

٤ – الواجهات الخارجية للمسرح وتتألف من الأقسام التالية:..... ١٥٣

أ – الواجهة الخلفية للكافينا بأقسامها الثلاثة والرواق العلوي ١٥٣

ب – الواجهات الحاضنة للكافينا من الجهات الخلفية.....١٥٤

جـ – الواجهة الحاضنة لمبنى المنصة من الجهات الخلفية.....١٥٤

د – الواجهة الخلفية للكواليس والردهات الجانبية: ١٥٥

ثانياً – الجانب الأدبي للمسرح الروماني ١٥٥

١ – أنواع المسرحيات الرومانية: ١٥٥

أ – المسرحيات التراجيدية..... ١٥٦

ب – المسرحيات الكوميدية:..... ١٥٧

١ – الكوميديا الساتورية:..... ١٥٧

٢ – كوميديا الباليانا (الكوميديا الأجنبية): ١٦٤

٣ – الكوميديا الميمية Mimos:.....١٦٤

٤ – كوميديا التوجاتا (الكوميديا الوطنية): ١٦٩

٢ – الأدباء المسرحيون الرومان: ١٧٠

أ – أدباء التراجيديا: ١٧٠

١ – باكوفيوس Pacuvius :..... ١٧١

٢ – أكيوس Accius: (١٧٠ – ٩٠ ق.م)..... ١٧٢

٣ – سنيكا Seneca:..... ١٧٥

ب – أدباء الكوميديا: ١٨٠

١ – أدباء الساتورا: ١٨٠

أ- إنيوس: ١٨٠

ب- جايوس لوكيليوس: ١٨٦

٢- أدباء كوميديا الباليانا: ١٩٠

أ- بلاوتوس: ١٩٠

ب- كايكيليوس ستاتيوس: ١٩٣

جـ- ترنتيوس (الأفريقي): ١٩٥

د- لوقيانوس: ١٩٨

- حياة لوقيانوس: ١٩٨

- محاورات لوقيانوس ٢٠٠

* المحاورات القصيرة: ٢٠١

*- المحاورات الطويلة: ٢٠٨

٣- أدباء كوميديا الميمية: ٢٠٩

أ- ديكيموس لابريوس : ٢٠٩

ب- بوبليوس سيروس: ٢١٠

٣- الشخصيات الأساسية في مسرح بلاوتوس: ٢١٢

٤- كيف قلد بلاوتوس وتيرنتيوس الكوميديا الجديدة اليونانية؟ وإلى أي درجة ترجموا أو اتبعوا عبقريتهم؟ ٢١٦

٥- روما القديمة في مسرحيات بلاوتوس وتيرانتوس: ٢١٨

الفصل الرابع ٢٢٣

المدرج الروماني (مدرج الكولوسيوم) ووظائفه الاجتماعية والعسكرية والاقتصادية ٢٢٣

أولاً– الجانب الأثري والتاريخي للكوليسيوم ٢٢٦

أ– سبب بناء المسرح وتسميته:.....٢٢٦

٢– مكونات الكولوسيوم ٢٢٩

أ– المكونات الخارجية:.....٢٢٩

* الوصف الخارجي للكوليسيوم ٢٢٩

* الأساسات: ٢٣١

* الجدران: ٢٣٣

* المظلة The Awning: ٢٣٥

ب– مكونات الكولسيوم الداخلية: ٢٣٦

* الكافيا Cavea: ٢٣٦

– الكافيا الأولى (Ima cavea): ٢٣٦

– الكافيا الثانية (Maenianum primum): ٢٣٧

– الكافيا الثالثة (Maenianum secumdum Imum): ٢٣٧

– الكافيا الرابعة (Maenianum secumdum summum): ٢٣٧

* الساحة Arena:.....٢٣٩

* المخازن تحت الساحة The Hypogeum:.....٢٤٠

ثانياً–الوظائف الاجتماعية والعسكرية والاقتصادية للمدرج الروماني الكولوسيوم .٢٤١

١– الجانب التارخي والاجتماعي للمصارعة الرومانية.....٢٤١

أ– كيف نشأت ألعاب المصارعة الرومانية ٢٤١

ب– الأسباب التي دفعت الرومان لتنظيم لعبة رياضة الموت ٢٤٧

ت– مكانة المصارعين في المجتمع الروماني ٢٤٨

ث– الجذور الإجتماعية للمصارعين ٢٥١

ج– وسائل الراحة ٢٦٢

ح– نظام الادخال: ٢٦٤

٢: الجانب العسكري للمصارعة الرومانية ٢٦٦

أ– تدريب وإعداد المصارعين ٢٦٦

ب– المصارِعات ٢٦٩

ت– أنواع المعارك..... ٢٧٤

* المعارك البرية..... ٢٧٤

– المصارعة بين الحيوانات مع بعضها البعض ٢٧٤

– المصارعة بين الحيوانات والبشر ٢٧٦

– معارك المصارعين البشر مع بعضهم البعض ٢٨١

* المعارك البحرية..... ٢٨٦

ث– أحكام الإعدام ٢٩٣

٣: الجانب الاقتصادي للمصارعة الرومانية ٣٠٠

أ– تمويل عروض المصارعة ٣٠٠

ب– طرق استقدام الحيوانات وأنواعها ومصادرها وأسعارها:..... ٣٠٥

الخاتمة: ٣١٠

الملاحق ٣١٣

١– قائمة المصطلحات الأثرية المستخدمة بالبحث ٣١٤

٢- قائمة الأشكال المستخدمة بالبحث ٣١٥

٣- قائمة الصور المستخدمة بالبحث ٣١٦

٤- قائمة المسارح المستخدمة بالبحث ٣١٨

٥- ملحق المسرحيات ٣٢١

٦- ملحق الأشكال والمخططات ٣٣٥

٧- ملحق الجداول ٣٤٤

٨- ملحق الصور ٣٤٥

٩- ملحق الخرائط: ٣٥٩

- قائمة المصادر الأجنبية والعربية: ٣٦٤

- قائمة المراجع الأجنبية: ٣٦٧

- قائمة المراجع العربية: ٣٧٥

- قائمة المراجع المعربة: ٣٧٩

- قائمة المقالات في الدوريات الأجنبية: ٣٨١

- قائمة المقالات في الدوريات العربية: ٣٨٤

- ملخص البحث باللغة الإنكليزية ٣٨٦

قائمة الإختصارات المستخدمة بالبحث

AAS	Annales Archéologique Arabes Syriennes
ADAJ	Annual of Department of Antiquities of Jordan
AJA	American Journal of Archaeology
AJH	**t**he Journal of American History
ANRW	Aufstieg und Niedergang der Romischen Welt
JRA	Journal of Roman Archaeology
JRS	Journal of Roman Studies
ZDPV	Zeitschrift des Deutschen Palastina – Vereins

ملخص البحث باللغة العربية

إن الشعوب القديمة مارست فن المسرحية، بقصد أو من دون قصد، وكانت كلها عبارة عن طقوس دينية، وأحياناً دنيوية، وهذا ما قام به سكان بلاد الرافدين وسورية ومصر التي انتقل منها هذا الفن إلى بلاد اليونان. حيث اختار اليونان المنحدرات الجبيلة مكاناً، لإقامة مسارحهم، لقد كانت غاية هذه المسارح دينية، وهي الإحتفال بعبادة إله الخصب، الإله ديونيسوس. وبعدها تحولت إلى مسرحيات أدبية بأنواعها المختلفة، التراجيدي والكوميدي والساتوري، فظهر أدباء كأسخيلوس وأرستوفانيس وميناندر، وسوفوكليس، جسدوا هذه الأنواع، باستخدام الممثلين والكورس والجوقة، على أرضية المسرح. وعندما أفلت شمس الحضارة اليونانية، وبذوغ نجم الحضارة الرومانية، بقي الأدب اليوناني محفوظاً. سار الرومان على خطى اليونان، ولكنهم لم يكتفوا بذلك بل أضافوا عليه، سواء في الجانب الأدبي أو المعماري، حيث نقل الرومان مسارحهم من خارج المدينة إلى داخلها، واعتمدوا على الحجارة في بناء مسارحهم بشكل كلي، من القاعدة إلى أعلى المسرح. وقد أدت هذه المسارح وظيفتها الأدبية كعرض المسرحيات عليها بإختلاف أنواعها، سواء التراجيدي أو الكوميدي أو الساتورا التي تعتبر إنتاجاً رومانياً، بل حتى أن الأدباء الرومان الذين اختصوا في الأدب المسرحي، أخذوا مسرحيات الأدباء اليونان وأعادوا إنتاجها على المسرح الروماني، كما فعل ذلك كل من بلاوتوس وترنتيوس في أعمالهم. لقد كانت مسارح الرومان على شكلين، الأول منها نصف دائري، وفيه تم عرض أغلب المسرحيات الأدبية، والثاني المسرح الدائري (المدرج)، الذي كان له وظائف أخرى لا بد من تفعيلها، وإيصالها للناس عامة. وأشهر هذه المدرجات مدرج الكولوسيوم، الذي أراد الأباطرة من خلاله عدة أمور، منها ما هو سياسي كالإعتراف من الجماهير بسلطتهم، ومنها ما هو عسكري كالإحتفال بالإنتصارات العسكرية على أعداء الرومان فيها، ومنها ماهو ترغيبي وترهيبي في آن واحد، كحضور الجماهير وابتهاجها بالعروض التي تتم بالمدرج، وترهيبهم بالعقاب الذي يطول المجرمين ومخالفي الإمبراطور. لقد كانت هذه العروض متنوعة، منها معارك برية وأخرى بحرية، ومنها صراعات بشرية وحيوانية، وكان هذا بمثابة إنذار سواء للرومان أو لأعداء روما، بقوة الإمبراطور وسيطرته على البر والبحر والبشر والحيوانات معاً.

– المقدّمة:

يقول أحد الحكماء: أعطني مسرحاً أعطيك شعباً متحضراً. إن كلمة المسرح تعني في أضيق معانيها مكاناً لأداء المسرحيات، أي مكاناً للمشاهدة، ويشمل هذا المكان في أضيق الحدود منطقتين متميزتين ومتسعتين نوعاً ما، إحداهما للممثلين والأخرى للمشاهدين.

فالمسرح يتجاوز كونه مسرحاً، إنه فن وهو بلا ريب واحد من أقدم الفنون جميعاً، فهو أكثر الفنون التزاماً باللحمة الحية للتجربة الجمعية. يُجمع في المسرح الكثير من الفنون كفن النحت والرسم والبناء والهندسة والزخرفة. ومن ناحية أدبية يجسد فيه فن التمثيل والمسرحية والخطابة والبلاغة والفنون السياسية والعسكرية.

لم يكن المسرح ابتكاراً رومانياً وإنما له جذور أبعد من ذلك، حيث اشتهرت حضارات الشرق القديم سواء بلاد الرافدين أو سورية أو مصر بالمسرح. ومن ثم انتقل هذا الفن من مصر إلى بلاد اليونان، وقد غلب على أدائه الطابع الديني والأدبي، من خلال تنوع العمل المسرحي وطبيعته، وكان من أهم أدباء المسرح الأديب اليوناني إسخيلوس.

اختار اليونانيون تلاً منحدراً، أقيم عند قاعدته مكان دائري يسمى الأوركسترا، ويستخدم للتمثيل، أما الجزء الآخر من التل فقد خصص للمتفرجين. وعند أفول الدولة اليونانية وشروق شمس الحضارة الرومانية، لم يختلف المسرح الروماني في أية تفاصيل معمارية عن المسرح اليوناني في آخر عهده، وفي أول أمرهم أبعد الرومان نعرتهم الوطنية عن محاكاة المسارح اليونانية المحسنة، فساروا حتى عام ٥٥ ق.م، يقيمون مسارحهم من خشب، وفق مقتضى المناسبات، ولكن ما أن أقيمت المسارح الرومانية من الحجر حتى فاقت كل النماذج اليونانية، خاصة ما نراه في المسرح الروماني في مدينة بصرى. لقد بنيت هذه المسارح على مستوى سطح الأرض بعكس المسارح اليونانية المبنية على تل منحدر، حيث بنيت المدرجات مائلة في اتجاه خشبة المسرح، وكانت هذه المدرجات في شكل نصف دائري.

ولكن الرومان لم يقتصر عملهم على هذا الأمر إنما تعداه إلى اختراع وابتكار آخر، ألا وهو المدرج الروماني، وهو عبارة عن مسرح دائري مبني كلياً من الأساسات إلى الأعلى، بإستخدام

الحجارة الضخمة، فهو صنعة رومانية بحتة، وقد خصص هذا النوع من المدرجات، لألعاب المصارعة، والخطابات السياسية، والإحتفالات العسكرية، بالنصر على أعداء روما.

يعتبر هذا الموضوع فريداً من نوعه، من حيث الدراسة، فجل المراجع العربية بالتخصيص لم تتحدث عنه إلا من وجهة نظر أثرية، واقتصر ذلك فقط على الأوابد الأثرية الموجودة، وخصوصاً في البلاد العربية، فكان لزاماً إخراج عمل يتحدث على الأسباب التي دعت الرومان للقيام بهذا النوع من الفن، بالإضافة لمعرفة الوظائف التي كانت تؤدى عليه، سواء الوظائف الأدبية أو السياسية أو العسكرية أو الاجتماعية، وما لها من أثر وتأثير في نفوس الجماهير الغفيرة، التي تأتي من كل حدب وصوب، لمشاهدتها، لا بل حتى الأباطرة نفسهم، كانوا مولعين بها إلى درجة كبيرة، بل حتى أنهم شاركوا فيها على الملأ.

أما بالنسبة للمنهج العلمي الذي اتبعته في البحث، فكان المنهج الإستقرائي و الوصفي والتحليلي، الأكثر استخداماً، كون البحث يتضمن وصفاً للأقسام التي يتألف منها المسرح الروماني، بشقيه النصف دائري والدائري، بالإضافة إلى اللقى الأثرية واللوحات، من خلال وصفها وتحليل دلالاتها، وما تشير إليه، على كافة الجوانب. ومقارنة هذه المعلومات فيما بينها، للتوصل إلى المعلومات التي تفيد البحث، وتدعمه للوصول به إلى صيغته النهائية.

ولكن هناك جمة من الصعوبات التي واجهتني في عمل هذا البحث وإخراجه إلى النور، وكان في مقدمتها، عدم استطاعتي زيارة الأماكن التي تحدثت عنها، وبالأخص مسرح بصرى الأثري، ومدرج الكولوسيوم الروماني. هذا من جانب ومن جانب آخر قلة المصادر الأدبية والأثرية، التي تحدثت عن هذه الأوابد الأثرية ووظيفتها، باستثناء فيتيرفيوس المعماري الروماني.

لقد قمت باتباع عدة خطوات للتوصل لهذا البحث العلمي:

– أولها جمع المصادر والمراجع العربية والأجنبية التي تخص البحث، وذلك من خلال ما وجد في متاحف ومكتبات مدينة دمشق، وبعض المراجع الموجودة في المعهد الفرنسي للشرق الأدنى Institut Francais du Proche – Orient (IFPO) في الجمهورية العربية اللبنانية، بالإضافة لبعض المواقع الإلكترونية التي تختص بعلمي الآثار والتاريخ.

– ترجمة ما أمكن من المصادر والمراجع الأجنبية، باللغة الإنكليزية والفرنسية والألمانية، التي تخص البحث.

ومن ثم تم تقسيم البحث إلى مقدمة وأربعة فصول وخاتمة وعدة ملاحق.

وتم تقسيم الرسالة كالتالي:

– المقدمة: وقد تضمنت أسباب اختيار البحث ومشكلته والمنهجية المتبعة، مع عرض لمحة عن الرومان في العصر الملكي والجمهوري والإمبراطوري، وكذلك الإطار الزماني والمكاني للبحث.

– الفصل الأول: تم إفراده للحديث عن نشأة المسرح وانتقاله إلى بلاد اليونان، حيث اقترنت مسرحياتهم بطقوس عبادة ديونيسوس وتمثيلها على المسرح البدائي بعمارته، التي استعمل فيها المنحدرات الطبيعية و الأخشاب. بالإضافة لأهم أنواع المسرحيات التي كانت تقدم بشكلها الأدبي كالتراجيدي والكوميدي والساتيري، وأهم أدبئها سواء أسيخيلوس في التراجيديا أو ميناندر في الكوميديا.

– الفصل الثاني: لقد خصص للوقوف على تقسيمات المسرح الروماني، التي أخذوها عن اليونان وطوروها، وخاصة في الجانب المعماري، فبينما كان اليونان يبنون مسارحهم على المنحدرات، بنى الرومان مسارحهم في وسط المدينة، وكبناء كلي من الأساسات إلى الأعلى مستخدمين طرقاً هندسية بارعة، كما أخبرنا المعماري فيترفيوس، حيث قسم المسرح إلى أجزاء رئيسة وأخرى فرعية لسهولة الدراسة.

– الفصل الثالث: لقد خصص لشرح مسرح بصرى، كنموذج رائع للمسارح الرومانية، في الشرق والغرب، وذلك من خلال أسلوب بنائه وشكله، فكان قمة في الرقي والتقدم، وكذلك تم الحديث عن أقسامه الرئيسية كالكافيا والأوركسترا، والأجزاء الفرعية كالديكور وواجهات المنصة وخشبة المسرح، كما تم الكلام عن أهم الوظائف التي كانت تؤدى على هذا المسرح، وهو أنه مكان للمسرحيات الأدبية، بكل أنواعها التراجيدية والكوميدية، التي تم تقسيمها إلى عدة أنواع كالبالياتا والتوجاتا والميمية والساتيرية، والأدباء الذين برعوا في هذا المجال سواء بلاوتوس أو تيرينس الذين برعوا في البالياتا أو باكوفيوس و وأكيوس وسنيكا في التراجيديا، أو في النوع الساتوري كإنيوس و جايوس لوكيليوس.

– الفصل الرابع: فهو الفصل الأخير في البحث، وكان للحديث عن المدرج الروماني الدائري، وكان مدرج الكولوسيوم هو المثال على ذلك، من خلال دراسة بنيته الأثرية من الخارج والداخل، والغاية التي أسس لها وخاصة كاستخدامه في الإحتفالات العسكرية، والمصارعات بأنواعها، سواء التي حدثت بين البشر أو بين الحيوانات، سواء في البر أو في البحر، كما تكلمنا عن نشأة ألعاب المصارعة وتمويلها، والجذور التاريخية للمصارعين وعن مصيرهم.

– الخاتمة: وكان فيها أهم النتائج التي تم التوصل إليها في البحث.

– الملاحق: والتي شملت لبعض الشذرات من كتابات المسرحيات الرومانية، كما تم وضع ملاحق لأهم الصور المستخدمة في البحث وكذلك الجداول والمخططات والأشكال.

أما بالنسبة لأهم المصادر المستخدمة بالبحث:

– فيتروفيوس Vitruvius:

هو ماركوس فيتروفيوس باليو Marcus Vitruvius Pallio، مهندس معماري روماني، عاش في القرن الأول قبل الميلاد، ولد مابين عامي ٨٠– ٧٠ ق.م وتوفي بعد العام ١٥ق.م، عمل مهندساً حربياً تحت إمرة القيصر في إفريقية، وشارك في فتح إسبانيا وبريطانية، وكان مهندساً معمارياً في عهد أوغسطس واعتزل العمل الرسمي في شيخوخته، ليضع أصول أعظم الفنون الرومانية بكتابه المسمى " الكتب العشرة في العمارة The Ten books on Architecture " ويقول عن نفسه: " إن الطبيعة لم تهبني طول القمة، ولم تبق السنون على شيء من جمال وجهي، وسلبني المرض قوة جسمي، ولهذا أرجوا أن أكسب رضا الناس بعلمي وبكتابي".

أما الكتاب فقد تم اكتشاف نسخة محفوظة منه في أوائل القرن الخامس عشر في العام ١٤١٥م خلال عصر النهضة، وتبناه معماريو العصر ودرسوه واستخرجوا منه قواعده ونسبه ومقاييسه، وتبنوها كقاعدة نظرية لأعمالهم، وكان من أشهرهم الرجل الفيتروفي ليوناردو دافنشي. يتألف هذا الكتاب من عشرة كتب، تكلم فيتروفيوس في الكتاب الخامس منه عن المسرح الروماني ومخططه وأعمدته والصوت فيه وسماته العامة.

مارتيال:

هو ماركوس فاليريوس مارتيال Marcus Valerius Martialis (٤٠ – ١٠٢م)، شاب إسباني، وصل إلى روما في العشرين من عمره، وهو مواطن فقير من بيلبيليس Bilblilis إحدى البلدان الصغيرة في مقاطعة هيسبانيا تراكونتسيس، تلقى تعليمه هناك، حيث كان يقيم مع والده فاليروس فرونتو ووالدته فلاكيللا. لحسن حظه أن نجا من الموت، لأنه لم يشارك في حادثة مؤامرة بيسو. أراد أن يزيد من دخله من خلال أشعاره، كان ذا موهبة فذة من نوع خاص. كانت لديه القدرة على نظم أشعار قصيرة، تعبر تعبيراً ساخراً صادقاً عن الظواهر والأحداث العارضة. هاجم في أبجراماته الموضوع التقليدي للشعر، تلك الموضوعات البالية التي تناقشها الملاحم المصطنعة والتراجيديات المقلدة في عصره. يرى مارتيال ضرورة تناول الطبيعة والواقع ودراسة طبيعة الإنسان وشخصيته، كما دعى لتناول الموضوعات العقلانية كشؤون البشر آمالهم وأحلامهم ومخاوفهم وأحزانهم وأفراحهم. إن الأبجراما في رأي مارتيال ليست مجرد نكتة أو نزوة، بل ترتبط بجذور متينة بأرض الواقع. إنها تتناول الحياة بأسلوب ساخر بالرغم أن سخريتها ليست مؤذية، إن جوهر الأبجراما هو أن تكون لاذعة، لذلك لا بد من أن تكون موجزة. لقد تم الإعتماد على أبجرامات مارتيال، لأنه تحدث فيها عن الكولوسيوم الروماني الذي بناه فسباسيانوس، وكذلك عن المصارعين في الكولوسيوم الروماني سواء أكانوا ذكوراً أو إناثاً. كما تحدث عن صراع الأساطير كهرقل مع الحيوانات البرية، وصراع الحيوانات مع بعضها، وتعرض أيضاً للإشارة إلى المعارك البحرية التي جرت في عهد أوغسطس.

سويتونيوس:

غايوس سويتونيوس ترانكيلوس G. Suetonius Tranquillus، مؤرخ وكاتب سير مشاهير الرجال، روماني الأصل من مؤرخي عصر الإمبراطورية، عاصر المؤرخ الروماني تاكيتوس (٥٥ – ١٢٠م) والمؤرخ اليوناني بلوتارخوس (٤٦ – ١٢٥م). كان سويتونيوس بخلاف تاكيتوس من المقربين للبلاط الإمبراطوري، فقد ترعرع في محيط مكون من موظفين مدنيين وعسكريين، وكان جده قد احتل منزلة عالية في البلاط، أما والده فكان من كبار موظفي الجيش، أما هو فقد عهد إليه بمركز مهم في الديوان الإمبراطوري، ولا يعرف الكثير عن حياته، سوى أنه مارس المحاماة قبل أن يصبح أميناً لسر الإمبراطور هادريان (١١٧ – ١٣٨م)، ثم فصل من منصبه عندما

تحدث عن زوجة الإمبراطور بما لا يليق بها. كتب الكثير من الكتب ضاع معظمها، ولكن وصل أحد أهم كتبه كاملاً تقريباً وهو سير القياصرة الأوائل الإثني عشر وأعمالهم وأخلاقهم، وهم يوليوس قيصر(٦٠ – ٤٤ق.م) و أوغسطس(٢٧ ق.م – ١٤م) وتيبيريوس (١٤ – ٣٧م) وكاليغولا(٣٧ – ٤١م) وكلاوديوس (٤١ – ٥٤م) ونيرون (٥٤ – ٦٨م) وجاليا وأوتو وفيتللوس (٦٨ – ٦٩م) و فسباسيانوس (٦٩ – ٧٩م) وتيتوس (٧٩ – ٨١م) ودومتيان (٨١ – ٩٦م)، يؤخذ على سويتونيوس اهتمامه بالجانب الأخلاقي للأباطرة، وإهماله للناحية السياسية من الموضوع، والمأخذ الآخر أنه كان يدافع عن النظام الإمبراطوري بخلاف تاكيتيوس، ولكنه كان يذكر سلبيات الأباطرة إذا ما وجدت. والأهمية الأكبر لكتابه تنبع من كونه كتبه عندما كان يعمل في الديوان الإمبراطوري، الأمر الذي مكنه من الإطلاع على الوثائق السرية، ومعرفة أسرار البلاط الإمبراطوري في القرن الأول الميلادي، كما فعل المؤرخ اليوناني. ولقد كتب أيضاً سير رجال معروفين في مجال الأدب اللاتيني، في مجلد بعنوان مشاهير الرجال De Viris Illustribus . لم يصلنا الكتاب الأخير كاملاً، بل وصلتنا مجموعة لا بأس فيها من الشذرات التي تتناول معلمي النحو grammatici ومعلمي الخطابة، وحياة الكاتب الكوميدي ترنتيوس، وربما أيضاً حياة كل من فيرجيل وهوراتيوس ولوكانوس وبرسيوس. وما يهمنا نحن هو ما جاء من كلام سويتونيوس عن سير الأباطرة الرومان، والإحتفالات التي كانوا يقيمونها في الكولوسيوم سواء المعارك البرية كالمصارعات البشرية أو الحيوانية، أو المعارك البحرية. كما تكلم أيضاً عن حياة الكاتب الكوميدي الإفريقي ترينتيوس، سواء عن حياته أو أعماله الكوميدية بنوع من التفصيل لحد ما.

جوفينال:

اسمه الكامل ديسيموس يونيوس يوفينياليوس Decimus junius Juveniles ، هو شاعر روماني قديم عاش في الفترة ما بين (٦٠ – ١٤٠م)، أي أنه عاش في القرنين الأول والثاني الميلادي، المعلومات عنه قليلة، هو ابن أحد المعاتيق الأثرياء، ولد في أكوينم من أعمال لاتيوم في عام ٦٠م، وجاء إلى روما يطلب العلم، وأخذ يمارس في صناعة المحاماة ليتسلى بها، وتدل أشعاره الهجائية على ما ينتاب الأذواق الريفية من دهشة وصدمة، إذا ما التقت بصخب حياة

المدن المنحلة، ولكن يبدو مع هذا أنه كان صديقاً لمارتيال، الذي تدل فكاهاته على أنه لم يكن من دعاة الأخلاق الفاضلة.

صار ضابطاً في الجيش تمهيداً لشق طريقه في السلك الإداري، للإمبراطور الطاغية دومتيان، لكنه أخفق في جمع الترشيحات الكافية لترفيعه، فنظم أهجية كشف فيها دور حاشية البلاط في ترشيحات الضباط، وما للراقصات من أثر في البلاط، ووزعها على أصداقائه، ويقال أن باريس الممثل الهزلي الصامت أغضبه هذا، فسعى لنفيه إلى أسوان في مصر.

ومهما يكن من أمر فإنه لم ينشر شيئاً حتى مات دومتيان، وقد ظهر المجلد الأول من قصائده الهجائية الستة عشر في عام ١٠١م، ثم ظهر الباقي منها في أربع مجلدات على فترات متقطعة من حياته الطويلة، وكانت كلها في عهد دومتيان وكان السبب في نظمها ووضوحها الحقد. صدرت قصائد جوفينال الهجائية بعنوان خمس كتب هجائيات Saturarum libri V بين عامي (١٠٠ – ١٢٧م) ، وهي تتضمن ستة عشر قصيدة مختلفة الطول بالوزن السداسي Hexameter ، تتمحور هجائيات الكتب الخمسة جميعها، حول موضوعات رذائل مرحلة حكم دوميتيان وبذائاته وجرائمه، والفساد الذي طال الشعب بجميع طبقاته، ولا سيما الأرستقراطية والبلاط، ونادراً ما عالج الشاعر فيها أموراً أخرى، مثل شح ما يدفع للمثقفين والأدباء لقاء أعمالهم في القصيدة السابعة، أو شيخوخة محتالي مدينة روما في القصيدة التاسعة، أو أكلة لحوم البشر في ولاية مصر في القصيدة الخامسة عشر، أو رذائل الزوجات وعيوبهن في القصيدة السادسة الشهيرة بعنوان هجائية النساء، التي شغلت الكتاب الثاني كاملاً، وبلغ طولها ٦٦٠ بيتاً، أو الشذوذ الجنسي في القصديتين الثانية والتاسعة. وقد تم استخدام هذا المصدر، لأنه تحدث في قصيدتين الأولى عن المصارع الذي نزل إلى ساحة الصراع بدون سلاح، والثانية تكلم فيها عن مصارعة النساء على حلبة الكولوسيوم مثلهن مثل الرجال.

ديو كاسيوس: Dio Cassius (١٥٠ – ٢٣٥م):

مؤرخ روماني سياسي ولد في نيكايا (Nicaea) في بيثينيا، عاصر كلاً من الأباطرة كومودوس (Commodus) ١٨٠ – ١٩٢م، وسبتيميوس سفيروس (Septimlus Severus) ١٩٣ – ٢١١م، وكراكالا (٢١١ – ٢١٨م) و إيلاجابالوس(٢١٨ – ٢٢٢م) وسيفيروس ألكسندر(

٢٢٢– ٢٣٥م) ، ولقد شغل مناصب حكومية في عهد أغلبهم، وعين بين عامي ٢٢٠ و ٢٢٩م في منصب القنصل. وفي عام ٢٠٥م عين حاكماً على إفريقيا وبانونيا، ومن أشهر ما اشتهر به هو كتابته لتاريخ روما في ثمانين كتاباً باللغة اليونانية تحت عنوان (Histories Romana)، ولم يصل منها سوى ثمانية عشر كتاباً، وتعتبر هذه الكتب ذات قيمة علمية كبيرة، وذلك لأنها تلقي الضوء على السنوات الأخيرة من الجمهورية الرومانية وأوائل الفترة الإمبراطورية.

بلوتارخوس : Plutarch (٤٦ – ١٢٠م):

فيلسوف وكاتب سير من مواليد خيرونيا(Chaeronea) في وسط بلاد اليونان، تلقى علومه في مدينة أثينا، ثم زار روما وإسبرطة وكورنثة والإسكندرية، عين كاهناً في معبد الإله أبولون في دفني (Delphi) عام ٩٥م، وبقي بهذا المنصب حتى وفاته، له الكثير من الأعمال أهمها التراجم، التي قارن فيها بين أهم الشخصيات اليونانية والرومانية، وله كتاب إيزيس وأوزيريس و قيصر. وعلى الرغم من سطحية بعض بحوث بلوتارخوس وموهبته المتوسطة، إلا أنه من خلال مؤلفاته الغزيرة، ساعد على إلقاء الضوء عن ما كتب عليه في البحث.

تاكيتوس: Tacitus (٥٦– ١٢٠م):

مؤرخ روماني اسمه الكامل (Publius Cornelius Tacitus) ، وهو من أبناء إحدى العائلات الأرستقراطية في ولاية غالية الرومانية. تزوج ابنة القنصل يوليوس أغريكولا (Julius Agricola) في أواخر عام ٧٥م ، وفي أوائل عام ٩٨م نشر تاكيتوس أولى كتاباته التي يحكي فيها عن حياة أغريكولا تحت عنوان (De Vita Iulu Agricola)، وصدر له في نفس العام كتاب تحت اسم جرمانيا (Germania) حيث تناول فيه الجرمان وحياتهم، وله أيضاً كتاب التاريخ (Histories) الذي يتكلم فيه عن تاريخ الإمبراطورية الرومانية حتى عهد دومتيان Domitian ٦٨ –٦٩م، ومن كتبه أيضاً كتاب الحوليات، والتي تعتبر من أهم أعماله، وتتألف من ستة عشر جزءاً فقدت عدة أجزاء منها، وعلى مايبدو أن تاكيتوس مات قبل أن يكملها. حيث يؤرخ فيه للفترة من موت أغسطس (Augustus) عام ١٤ق.م وحتى عهد نيرون (Nero) ٥٤ – ٦٨م.

بلينيوس الأكبر Plinius Secuadus : (٢٣م – ٧٩م):

وهو مقرب من الإمبراطور فسباسيانوس، ولقي حتفه بسبب فضوله العلمي أثناء عمليات ترحيل الأهالي من منطقة جبل فيزوف التي نكبتها ثورة البركان في سنة ٧٩ م ، ولم يبق من مؤلفاته البالغ عددها ١٠٢، سوى موسوعة التاريخ الطبيعي Naturalis Historia التي تقع في ٣٧ كتاباً، وهو من المصادر الغاية في الأهمية بمعلوماته التاريخية عن أباطرة روما وأعمالهم، وصفاتهم.

جغرافية سترابو: Strabo (٦٤ق.م – ١٩م):

ينحدر سترابو من آسيا الصغرى وبالتحديد من أماسيا (Amaseia) في إقليم بونتوس (Pontus) تلقى علومه في نيسا (Nyssa) بإقليم كاريا، ودرس اللغة والأدب على يد أشهر الخطباء مثل أريستوديموس (Aristodemus) ثم الجغرافيا على يد تيرانيون (Tyrannion) وكسينارخوس (Xenarchus)، وتعلم الفلسفة الرواقية على يد أثينودوروس(Athenodprus)، وتعرف على بوسيدونيوس(Posidonius)، وذلك في أثناء زيارته لروما. تجول سترابو في بعض مناطق العالم القديم، فعرف أجزاء كثيرة من آسيا الصغرى ومصر وبلاد اليونان وإيطاليا. تمكن خلال رحلاته هذه من جمع معلومات جغرافية كثيرة، حول المناطق التي زارها، مكنته من تأليف عدة أعمال كالمذكرات التاريخية، الذي يتكون من سبعة وأربعين كتاباً فقد بكامله. في حين تبقى لنا كتابه المعنون بـ " الجغرافيات" الذي يعد من أهم الأعمال القيمة، التي دونت في الفترة الكلاسيكية، ويتألف هذا العمل من سبعة عشر كتاباً أو جزءاً. وتم الإعتماد عليه كونه من أهم المصادر التي توفر معلومات عن هذه الحقبة الزمنية.

أما بالنسبة لأهم المراجع الأجنبية، فكان كتاب فك مايير(Fik Maijer) المصارعة الرومانية ورياضة الموت، من أهم المراجع التي اعتمدت عليها، حيث تحدث في هذا الكتاب عن الكولوسيوم الروماني، والمصارعات التي كانت تحدث فيه، وولع الناس والأباطرة فيها. بالإضافة لكتاب الكولوسيوم للكاتب بيتري كولني (Peter Connoly)، الذي تحدث فيه عن البنية الأثرية للكوليسوم والمجالدات التي حدثت فيه، هذا بالإضافة لكتاب المسرح الروماني للكاتب فرانك سيير

(Frank Sear)، الذي تحدث فيه عن تقسيمات المسرح الروماني كلها، الأساسية والفرعية، وأهم المسارح في العالم الروماني.

أما بالنسبة للكتب العربية والمعربة، فإن كتاب الدكتور خليل المقداد، كان من أهم الكتب التي اعتمدت عليها في البحث، وخاصة الفصل الثالث، لأنه الكاتب الوحيد الذي خص مسرح بصرى بهذا الشرح الوافي. ومن الكتب العربية كتاب محمد حمدي ابراهيم رحلة الدراما عبر العصور، وكتاب جميل نصيف التكريتي قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، حيث تم الإعتماد على هذين الكتابين في شرح المسرحيات الأدبية بكل أنواعها وأدبائها. ومن أهم الكتب المعربة، كتاب أديث هاملتون الأسلوب اليوناني والروماني في الأدب والفن والحياة، حيث كان فيه شرح وافي عن المسرحين اليوناني والروماني من الناحية الأدبية. وكذلك كتاب فن الساتورا، الذي كان فيه شرح وافي عن فن الساتورا الروماني وأهم كتابه. بالإضافة لكتاب المسرح الروماني، للكاتب و بير الذي تحدث فيه عن الكوميديا بأنواعها الباليانا والساتورية والميمية. وكوميديا التوجاتا، وعن أهم الأدباء في هذه المجالات.

ولقد تم الإعتماد على دوريات أجنبية وعربية، أما أهم الدوريات الأجنبية فهي **the Journal of American History** مجلة التاريخ الأمريكي، وكذلك مجلة الآثار الرومانية Journal of Roman Archaeology، ومجلة الدراسات الرومانية Journal of Roman Studies، أما الدوريات العربية فكان أهمها مجلة المسرح، ومجلة السينما والمسرح، ومجلة الحضارة المصرية، ومجلة الحوليات الأثرية العربية السورية، ومجلة دراسات تاريخية التي تصدر في دمشق.

إن الباحث في تاريخ الرومان لا بد له من التعريج على نشوء مدينة روما، فنوميتور الذي يعتبر أحد أحفاد Latinus وابنه Askanios، رزق ابنة هي Rhea Silvia وابناً ذكراً[١]، بيد أن آميليوس شقيق نوميتور الأصغر استطاع أن يعزل أخاه الأكبر، ويغتصب الملك منه، واتقاءً للعاقبة قتل ابن أخيه ونذر ابنة أخيه للآلهة (Vesta) [٢]، مما يجبرها أن تظل عذراء لمدة ثلاثين

[1] Kennedy, Mike Dixon: Encyclopedia of Greco-Roman mythology, Oxford, England, 1998, p21.

[٢] محفل، محمد وَ الزين، محمد: دراسات في تاريخ الرومان، منشورات جامعة دمشق كلية الآداب، جامعة دمشق، ط٦، ٢٠٠٤ – ٢٠٠٥م، ص ٤.

سنة، فلا تخلف نسلاً ينتقم منه لفعلته. لكن إله الحرب مارس أغرم بالفتاة واتصل بها سراً، فحملت منه بطفلين هما رومولوس وريموس، فثار آميليوس وصب جام غضبه على الطفلين وأمر بإلقائهما في نهر التيبر[١]. وتضيف الرواية بأن الآلهة تدخلت وحدثت المعجزة، فقذفت مياه التيبر بالطفلين إلى ضفاف النهر، فرسى مهدهما عند سفح هضبة البالاتيوم تحت شجرة تين، فأتت إليهما ذئبة من الجبال وحنت عليهما وأرضعتهما من ثدييها[٢]، ولما بلغ الطفلان سن الثامنة عشرة وأطلعا على مجريات الأمور تدبرا الأمر، وتمكنا من قتل المغتصب آميليوس، وأعادا جدهما إلى عرشه، وعندها قرر الأخوان تأسيس مدينة جديدة على تل البالاتيوم. وذلك بعد استشارة الآلهة، وقد اختارت الآلهة رومولوس لوضع أسس المدينة، فأخذ محراثاً سلاحه نحاسي، وراح يشق أخدوداً حول تل البالاتيوم، وأمر اتباعه من اللاتين والألبيين أن يشرعوا في بناء السور الذي أصبح مقدساً، وبهذا الفعل استشاط ريموس غضباً، لأن اختيار الآلهة لم يقع عليه، وكان واقفاً بجانب أخيه، وبينما السور يرتفع، قفز ريموس من على السور وقال له: هل لمثل هذه الحواجز أن تصون مدينتك؟ مما أغضب رومولوس الذي قتل أخيه صائحاً "هكذا سيهلك كل من يمتهن أسوار مدينتي ..... وكان ذلك عام ٧٥٣ق.م"[٣]. قتل رومولوس أخاه وظل السيد الوحيد، وبذلك ارتفعت أسوار روما على الدماء[٤]، وبعد أن أتم المدينة الناشئة حاول إكثار السكان، فبنى على تل الكابتوليوم المجاور ملاذاً لجأ إليه المغامرون و العبيد والمتمردون[٥]، فقاطعه أهالي القرى، فعمد إلى إقامة حفل دعا فيه السابينيين، فاختطف فتياتهم فنشبت الحرب، ومن ثم انتهت بحكم كل من رومولوس وتاتيوس السابيني، الذي توفي فيما بعد بحربه مع الأقوام المجاورة ولحقه بعد ذلك رومولوس في ظروف غامضة أثناء احتفال ديني، ونشب خلاف بين الرومان والسابينيين على اختيار الملك، وبعد عام من الصراع اتفق الطرفان على أن يعين الرومانيين ملكاً من السابينيين يحكم الشعبين معاً. بعد حكم رومولوس من ٧٥٣ – ٧١٥ ق.م، حكم ثلاثة ملوك سابينيين وذلك خلال الفترة مابين ٧١٥ – ٦١٦ق.م، امتاز عهدهم بالاصلاحات. وبعدهم

---

[١] إبراهيم طراد، نجيب: تاريخ الرومان، تقديم محمد زينهم عزب، مطبعة الغد ، ط١، ١٩٩٧م، ص ١٨.

[٢] شكوكو، أحمد: الإمبراطورية الرومانية، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ١٤، ٢٠١٥م، ص ٧٤.

[٣] محفل، محمد وَ الزين، محمد: دراسات في تاريخ الرومان، ص ٥ – ٧.

[4] Kennedy, Mike Dixon: Encyclopedia of Greco-Roman mythology, op., cit, p 234.

[٥] حمدان، عبدالمجيد: العبيد عند الرومان خلال القرنين الثاني والأول قبل الميلاد، **مجلة دراسات تاريخية، العددان ١١٧ – ١١٨**، دمشق، ٢٠١٢م، ٥٣ – ٨٨، ص ٥٣.

حكم ثلاث ملوك أتروسكيين امتد حكمهم من عام ٦١٦ – ٥٠٩ ق.م، وبذلك العام انتهى العصر الملكي الروماني، وبدء العصر الجمهوري الروماني. اعتمد الرومان في هذا العصر على حكم القناصل، وهما اثنان يعينان لمدة سنة واحدة، إذ أن القنصلان كانا يحكمان بالتساوي وبالتناوب، دون أن يتقدم أحدهما على الآخر[١]. ويتمتعان بصلاحيات مدنية وعسكرية، كقيادة الجيوش وإدارة الأعمال العسكرية ضد أعداء روما، من خلال التعاون مع مجلس الشيوخ. ولكن عندما يداهم روما خطر خارجي أو فتنة داخلية، يعمل القنصلان على اختيار ديكتاتور، وهو حاكم استثنائي يعين لمدة أقصاها ستة أشهر[٢]، وقد يعتزل منصبه قبل انتهاء الأشهر الستة، إذا ما قدر بأن الخطر الذي استدعى تعيينه قد زال، وكان يتمتع بصلاحيات واسعة. ويعتبر المحامون عن الشعب مؤسسة تابعة للسلطة التنفيذية، حيث يرجع هذا المنصب إلى طبقة العوام، وكانت مهمتهم الدفاع عن طبقة العوام، وكان عددهم في البداية أربعة، ثم ارتفع إلى عشرة محامين اعتباراً من عام ٤٧١ ق.م. أما بالنسبة لسلطة المراقبة والاستشارة فكانت من اختصاص مجلس الشيوخ Senatus، الذي يمثل الظاهر الأرستقراطي[٣]، وهو أقوى عنصر في الحياة السياسية الرومانية في الفترة الجمهورية، لقد ظل عدد أعضاء مجلس الشيوخ حتى مطلع القرن الأول الميلادي مقتصراً على ٣٠٠ عضو، وتم زيادة العدد إلى ٦٠٠، وفي عهد قيصر إلى ٩٠٠ عضو[٤]، وكان تعيينهم من قبل القناصل، قبل أن تسند هذه المهمة إلى مراقبي الإحصاء والأخلاق العامة، وكان ذلك كل خمس سنوات، ويحتفظ الشيخ بمنصبه مدى الحياة. وكان يوضع في قائمة أعضاء مجلس الشيوخ، القناصل القدامى والقضاة العدليون ونظار الشؤون البلدية و الدكتاتوريين، ولقد تمكن بعض ممثلي العامة المنتخبين لمختلف مناصب القضاء، من التسرب إلى داخل مجلس الشيوخ، ولكن عددهم ظل محدوداً. ولقد أخذوا يميزون بين الشيوخ العوام، فاطلقوا عليهم اسم Conscripti، أي المسجلين على اللائحة، وبين الشيوخ النبلاء الذين

---

[١] محفل، محمد وَ الزين، محمد: دراسات في تاريخ الرومان، ص ٦٠ – ٦٢.

[٢] أيمار، أندريه وَ أوبوايه، جانيين: تاريخ الحضارات العام ٢، (روما وإمبراطوريتها)، بإشراف موريس كروزيه، مج ٢، ترجمة فريد م . داغر وَ فؤاد ج . أبو ريحان، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط ٢، ١٩٨٦م، ص ١٣٣.

[3] Forsythe, Gary: A Critical History of Early Rome University of California press, 2005, p 167.

[٤] أيمار، أندريه وَ أوبوايه، جانيين: تاريخ الحضارات العام ٢، (روما وإمبراطوريتها)، ص ١٤٤

احتفظوا بلقب Patres، أي الآباء[١]. أما صلاحيات مجلس الشيوخ، فكانت السهر على القيام بالإحتفالات والطقوس الدينية، والإشراف على السياسة الخارجية وإدارة المفاوضات، وتعيين السفراء الرومان وهو الذي يرفض موكب النصر، وإليه يرفع قادة الأقاليم تقاريرهم وشكواهم، وهو الذي يحدد أثناء الحرب العدد اللازم من الجيوش والأساطيل والوسائل المالية، وكان يحق له إلغاء قرارات المجالس المئوية والقبيلية[٢]. لقد كان هناك عدة أسباب أدت إلى سقوط النظام الجمهوري، منها الفوضى والحرب الأهلية التي نشأت بين فئات الشعب كافة. ومن الأسباب الأخرى الأقاليم، فسيطرة الرومان على مساحات واسعة، جعل بعض المناطق تسقط تحت سيطرتهم، وتحولت إلى أقاليم كان يحكمها حكام يعينون لمدة سنة واحدة، كان لهم السلطة المطلقة في الحكم، فكانت شعوب الأقاليم، تتنوع عليها الحكام والأحكام والإبتزازات غير الشرعية[٣]، هذا الأمر أدى إلى تفكك الدولة الرومانية وسقوط نظامها الجمهوري[٤]. هذا بالإضافة إلى مجموعة من الحروب الخارجية، وكان أهمها الحرب البونية أو القرطاجية، وكانت الغلبة فيها للرومان[٥]، وتدمير قرطاجة وحرقها من الوجود في عام ١٤٦ق.م[٦]. لقد كانت هذه الحرب لأسباب اقتصادية، حيث دارت سلسلة من المعارك البرية والبحرية، بين الطرفين، كانت الغلبة للرومان في المعارك البرية، أما القرطاجيين انتصروا بالمعارك البحرية[٧]. ومن أهم الصراعات التي خاضها الرومان الصراع مع متريدات، التي انتهت بموته وانتصار الرومان بالنهاية[٨].

وفي سنة ٦٠ق.م، عاد يوليوس قيصر من الديار الإسبانية مكللاً بالنصر، وتعاهد مع كراسوس وبومبيوس على الصداقة والتعاون، ودعى اتفاقهم هذا بالحكومة الثلاثية، قاد قيصر الحروب في

---

[1] Forsythe, Gary: A Critical History of Early Rome, op., cit, p 168.

[٢] محفل، محمد وَ الزين، محمد: دراسات في تاريخ الرومان، ص ٨٠ – ٨٥.

[٣] الحبيب بشاري، محمد: التوسعات الرومانية وانعكاساتها على الزراعة المغاربية، **مجلة الدراسات التاريخية**، جامعة الجزءئر ٢، العدد ١٤، ٢٠١٢م، ص ١٩.

[٤] أيمار، أندريه وَ أوبوايه، جانيين: تاريخ الحضارات العام ٢، (روما وإمبراطوريتها)، ص ١٥١ – ١٥٧.

[٥] علي البحباح، نعيمة: الحرب البونية (٢٦٤ق.م – ١٤٦ق.م)، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ٢٨، ٢٠١٥م، ص ٥٣ – ٥٩.

[٦] الحبيب بشاري، محمد: التوسعات الرومانية وانعكاساتها على الزراعة المغاربية، ص ٢٤.

[٧] شكوكو، أحمد: الإمبراطورية الرومانية، ص ٧٥.

[٨] إبراهيم طراد، نجيب: تاريخ الرومان، ص ١٩٩.

البلاد الغالية، أما كراسوس فتولى جبهة الشرق ضد البارثيين الذين أسروه وقتلوه. وظهر هنا الصراع بين بومبيوس وقيصر، فتقلد قيصر القنصلية الأمر، الذي أوغر الحسد في صدر بومبيوس، فحدث الصدام بينهما، وكانت معركة فرسالوس عام ٤٨ق.م، انتهت بانتصار قيصر وموت بومبيوس، ذهب قيصر على إثرها إلى الإسكندرية، حيث تزوج من كليوباترة[١]. وبينما كان يعد العدة للثأر من الفرثيين لقتلهم صديقه كراسوس، انقض عليه المتآمرين في مجلس الشيوخ ومنهم كاسيوس وبروتوس، وكان ذلك عام ٤٤ق.م. بعد موته استلم حكم الجمهورية بعد سلسلة من المشاحنات، أوكتافيوس ابن قيصر بالتبني، وأنطونيوس وليبيدوس. وحكموا الجمهورية الرومانية تحت مسمى الحكم الثلاثي[٢]، فانتصروا على قتلة قيصر، كاسيوس وبروتوس، فكانت الولايات الغربية من نصيب أوكتافيوس، والولايات الشرقية من نصيب أنطونيوس، أما ولاية أفريقيا فكانت من نصيب ليبيدوس. وبعد إبعاد ليبيدوس على يد أوكتافيوس بقي الحكم ثنائياً بين أوكتافيوس وأنطونيوس. وهنا بدأت الخلافات تظهر وخصوصاً، بعد قيام أنطونيوس بالزواج من كليوباترة البطلمية[٣]، وكان هذا كافياً بتحرك أوكتافيوس مدعوماً من الرومان ومجلس الشيوخ الروماني، لقتال أنطونيوس وكان هذا في عام ٣١ق.م في معركة أكتيوم، التي انتصر فيها أوكتافيوس وهزم أنطونيوس وكليوباترة[٤]، بعد انتصار أوكتافيوس على كل من ماركوس أنطونيوس وكليوباترة، وحد الإمبراطورية ووطد السلام وبعث الأمل في استتباب الأمن، يعتبر عام ٢٧ ق.م، هو عام انتهاء الجمهورية وإنطلاق عصر جديد هو العصر الإمبراطوري، حكم أوكتافيوس حتى عام ١٤م، ولكنه لم يترك ولداً من صلبه، فاستلم الحكم بعده ربيبه المتقدم بالسن تيبريوس (١٤ – ٣٧ م)[٥]، فرغم مقدرته على الحكم، كان يفتقر إلى دراية أوغسطس ومكانته[٦]. أما الإمبراطور كاليجولا (٣٧ – ٤١م) ، فقد كان مصاباً بجنون العظمة، وما لبث أن أدت به نزواته إلى

---

[1] Goldsworthy, Adrian: Essential Histories Caesar's Civil War 49–44 BC, London and New York, 2003, p 35.

[2] Shotter, David: The Fall of the Roman Republic, London and New York, 1994, pp 87 – 95.

[٣] شكوكو، أحمد: كليوباترة وأنطونيوس، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ١٣، ٢٠١٥م، ص٨٨.

[4] Kennedy, Mike Dixon: Encyclopedia of Greco-Roman mythology, op., cit, p8.

[5] Jones. W, Brian: The emperor Domitian, London & NewYork, 1993, p 3.

[6] Shotter, David: Tiberius Caesar, London and New York, 1992, PP 15 – 16.

اغتياله[١]، ثم جاء كلوديوس (٤١ – ٥٤م)، إلا أنه لم يكن يتمتع بالقوام الذي يليق برئيس الإمبراطورية. أما ربيبه نيرون (٥٤ – ٦٨م) الذي خلفه عام ٥٤م، فقد أثار غضب النبلاء لإضهاده إياهم، وكان انتحار نيرون عام ٦٨م بمثابة خاتمة مفجعة لسلالة أوغسطس، ولم تكن نتيجة ذلك سوى نشوب الحرب الأهلية[٢]. أما فسباسيانوس (٦٩ – ٧٩م) الحاكم الذي انحدر عن أصل ريفي عريق مهيب، فنشأ باسلاً ميالاً للبساطة، وبث في المجتمع الروماني روحاً جديدة، وأحاله إلى مجتمع طابعه الإتزان وحب الإدخار والقدرة على العمل. لكنه رغم مابذل من جهد كبير في تنظيم الإمبراطورية على نحو جديد، إلا أن ولده دومتيان جلب لنفسه السخط والكراهية لاستبداده وريبته، وهكذا هوت أسرة مالكة أخرى فريسة للإغتيال والقتل عام ٩٦م[٣]. وقد ظهر رأي جديد وهو ضرورة التخلي عن مبدأ اختيار الإمبراطور من أسرة واحدة، ونادوا بأن يتم الإختيار من بين جماعة المواطنين بأسرها، على أساس مدى لياقة كل منهم وقدرته على تولي الحكم، وكان لتطبيق هذا المبدأ أن حكم البلاد، مدة تقرب من مائة عام[٤]، نفر من الحكام المحنكين المخلصين المستنيرين. فبرزت إلى الوجود أسماء لامعة: ترايانوس (٩٨ – ١١٧م) وهادريانوس (١١٧ –١٣٨م) وماركوس أوريليوس (١٦١ – ١٨٠م)، بيد أن ماركوس رجع إلى مبدأ الوراثة من جديد، بأن ترك الخلافة لإبنه كومودوس (١٨٠ – ١٩٢م)، الذي كانت شخصيته وميوله على النقيض من شخصية أبيه، ومرة أخرى سمعت روما بمصرع أحد الأباطرة وواجهت خطر نشوب حرب أهلية[٥]. أما الرجل الذي كانت له الغلبة على خصومه، ألا وهو سبتيميوس سفيروس(١٩٣ – ٢١١م) الذي كان مواطناً رومانياً من أبناء إفريقية، وكان لتدربه

---

[١] الناصري، سيد أحمد علي: تاريخ الإمبراطورية الرومانية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م، ص ١٤٨– ١٤٩.

[2] Shotter, David: Nero, London and New York, 1997, p3.

[3] Levick, Barbara: Vespasian, London and New York, 1999. P 168 – 169.

[٤] تشارلزورث، م.ب: الإمبراطورية الرومانية، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة محمد صقر خفاجة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص ١١ – ١٤.

[٥] جيبون، إدوارد: اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، ج١، ترجمة محمد علي أبو درة، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م، ص١١٠.

على المحاماة واقعياً في نظرته للأمور[١]. كان انتصاف القرن الثالث نذير أزمة مروعة في حياة الإمبراطورية، إذ شق القوطيون طريقهم صوب الجنوب إلى البحر الأسود، واستطاعت بلاد فارس على الحدود الشرقية، أن توقع الهزيمة بالفرق الرومانية، وتمكنت من أسر الإمبراطور فاليريانوس أيضاً[٢]. واستفحلت الأخطار التي تهدد الإمبراطورية من الخارج، بقيام ثورات وفتن في الداخل، ولكن الإمبراطورية الممزقة، لم تصب بالإنهيار التام. والفضل في بقائها إلى استماتة الأباطرة الرومان أمثال فيليب العربي* (٢٤٤ – ٢٤٩م)، وجاليانوس (٢٥٣ –٢٦٨م) في الدفاع عنها والذود عنها. أما دقلديانوس الذي حكم مابين (٢٨٤ – ٣٠٥ م)، فقد أعتمد في حكم الإمبراطورية على النظام الملكي المطلق، حيث أشرك معه في حكم الإمبراطورية عام ٢٨٩م، إمبراطوراً شرقياً وآخر وغربياً، يساعد كل منهما قيصر، وقد اختار دقلديانوس ماكسيميانوس ليكون شريكاً له في الحكم، ثم اختار كل منهما شخصاً ليكون مساعداً وقيصراً له، فاختار دقلديانوس جاليريوس وجعله حاكماً على الشرق، بينما اختار ماكسيميانوس قسطنطيوس ليساعده في حكم ولايات الغرب، وعرف هذا الحكم بالحكم التتراشي الرباعي[٣]. وفي عام ٣٠٥م اعتزل كل من دقلديانوس ماكسيميانوس الحكم، ورفع كل من جاليريوس وقسطنطيوس إلى رتبة أغسطس[٤]. وعين الإمبراطوران الجديدان قيصرين جديدين، هما مكسيمينوس دايا في الشرق، وفلافيوس سويروس في الغرب، وفي سنة ٣٠٦م توفي ملك الغرب قسطنطيوس، فظهر ابنه قسطنطين على الساحة السياسية، فأعلن نفسه قيصراً على اسبانية وغالية وبريطانيا. واستطاع بعد فترة زمنية قصيرة من الانتصار على منافسيه الواحد تلو الآخر، وبذلك يكون قسطنطين قد أصبح الإمبراطور الوحيد في الإمبراطورية الرومانية. ومن أهم الأعمال التي قام بها قسطنطين إلى

---

[1] Anthony, Birley: ((Septimius Severus)) the African Emperor, New Haven, 1988, p 304.

[٢] جيبون، إدوارد: اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، ج١، ص ١٧٧.

* وهو ابن مدينة شهبا، التي تقع في الشمال الغربي من جبل حوران. انظر:
حمدان، عبدالمجيد: (الإمبراطور الروماني فيليب العربي، ماركوس يوليوس فيليبوس)، **مجلة دراسات تاريخية**، عدد ٨٥ – ٨٦، دمشق، ٢٠٠٤م، ص ٨٧.

[3] Leclant, J: Dictionnaire de l'Antiquité, Paris, 2005, p.2154-2155.

[4] Millar, Fergus: The Roman near east, Harvard University press, 4th pyr, London, England, 2001, p179.

جانب اعترافه بالديانة المسيحية، كان بناء مدينة جديدة، حيث قام الإمبراطور باختيار موقع مستوطنة بيزنطيوم اليونانية القديمة لبنائها، وتم تدشينها سنة ٣٣٠م، وقد ازدهرت المدينة بشكل كبير، ودعاها سكانها القسطنطينية، تكريماً للإمبراطور قسطنطين[١]، واعتبرت العاصمة للإمبراطورية الرومانية الشرقية.

– الإطار المكاني:

أما بالنسبة **للإطار المكاني** الذي شمله البحث، فقد شمل روما وما حولها، بالإضافة إلى الأراضي التي سيطر عليها الرومان. لقد استطاع الرومان منذ منتصف القرن الثالث قبل الميلاد، أن يوسعوا نفوذهم خارج حدود روما، ففي الحرب البونية مع القرطاجيين استطاعوا أن يسيطروا على جزيرة صقلية، وأسسوا فيها أول ولاية رومانية، كما سيطروا على جزيرتي سردينيا وكورسيكا[٢]، كما استطاع الرومان أن يدمروا قرطاجة عن الوجود ويحرقوها عام ١٤٦ق.م[٣]. و خاضت روما ثلاثة حروب مع مقدونيا، كانت الأولى بين عامي (٢١٤ – ٢٠٥ ق.م)، والحرب الثانية بين عام (٢٠٠ – ١٩٦ق.م)، و الحرب الثالثة بين عامي (١٧١ – ١٦٨ ق.م)، وكان النصر حليفها، وتحولت مقدونيا إلى ولاية رومانية. وبذلك قضى الرومان على أقوى أعدائهم، وضمت روما بعدها شيئاً فشيئاً، خلال القرنيين الثاني و الأول قبل الميلاد البلاد الواقعة في الشرق والغرب، فدانت لها بلاد الغال الخصبة واسبانيا واليونان وآسيا الصغرى وكذلك سوريا، ويرجع الفضل بذلك إلى القائدين الكبيرين بومبيوس ويوليوس قيصر، فاستطاع الأول القضاء على الإمبراطورية السلوقية في سورية عام ٦٤ق.م[٤]، أما الثاني فقد وصل إلى مصر، ولكنه مات مات عام ٤٤ق.م، ليتمكن بعدها أوكتافيوس بإنزال الهزيمة بخصمه أنطونيوس وزوجته كليوبترة

---

[١] الناصري، سيد أحمد علي: تاريخ الإمبراطورية الرومانية، ص ٤٥٠ – ٤٥١.

[٢] الصغير، هشام: هانيبال (كابوس روما ٢٤٧ق.م – ١٨٣ق.م)، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ١٩، ٢٠١٥م، ص ٥٨ – ٥٩.

[٣] معدى، الحسينى الحسينى: يوليوس قيصر رجل كل العصور(حياة أسطورية ونهاية مأساوية)، دار الكتاب العربي، (دمشق – القاهرة)، ط١، ٢٠١٢م، ص ١١ – ١٢.

[4] Thoumin, R: Histoire de Syrie, Paris, 1929, p 118.

ملكة البطالمة، في معركة أكتيوم عام ٣١ق.م[1]، ليحكم بعدها مصر وينهي الحكم البطلمي. مع بداية العصر الإمبراطوري أصبحت روما القوة الأولى بالعالم القديم قوة ومساحة، وعلى هذه الأرض المترامية الأطراف تعددت الثقافات واللغات، وحصل الأغلبية منذ عام ٢١٢م على حقوق المواطنة الرومانية، وأخذ كل واحد منهم يدلو بدلوه على كافة الأصعدة السياسية والدينية والثقافية. إن الحضارة الرومانية تأثرت وأثرت بحضارة هذه الشعوب، التي سيطرت عليها، ولكن كان لها كلمتها الأولى في بناء المسارح الحجرية، التي نحن بصدد الحديث عليها الآن، فكان المسرح الحجري صنعة رومانية بحتة، حيث انتشرت المسارح الرومانية في قلب وأطراف أراضي الرومان، فلا تكاد توجد ولاية لا يوجد فيها مسرح سواء نصف دائري أو دائري، وقد تم أخذ هذين النموذجين ودراستها، الأول نصف دائري ويوجد في الجمهورية العربية السورية في مدينة بصرى، والثاني دائري يوجد في إيطاليا في مدينة روما، ولكل مسرح سماته ووخصائصه ووظائفه.

– الإطار الزماني:

أما فيما يخص **الإطار الزمني**، فالكل يعلم أن التاريخ وحدة زمنية حية لا تقبل التقسيم، ولكن للضرورة والتوضيح، لا بد من تقسيم الزمن، لقد تم اختيار عام ٢٠٠ ق.م، وهو منتصف العصر الجمهوري الروماني تقريباً، حيث أخذ الإهتمام الروماني بالمسرح يتبلور أكثر، فظهر الأدباء الذين أدوا مسرحياتهم ذات الطابع اليوناني، على المسارح المنتشرة في أرجاء الأراضي الرومانية، واعتمد في ذلك على المسارح الخشبية، التي تفك وتركب في بداية ونهاية العرض، وبقي هذا الأمر حتى بداية العصر الإمبراطوري، حيث ابتدع الرومان المسرح الحجري، وكان ذلك في عام ٥٥ ق.م تقريباً، ولقي هذا الأمر استحساناً من الأباطرة، بحيث كانوا يتفاعلون مع الأحداث التي كانت تعرض في هذه المسارح. أما بالنسبة للعام ٣٣٠م، فلما آل الحكم إلى الإمبراطور الروماني دقلديانوس عام ٢٨٤م، قسم الإمبراطورية الرومانية إلى قسمين، يحكم كل قسم إمبراطور له نائب يخلفه، وعندما وصل قسطنطين الأول للحكم على القسم الغربي عام ٣٠٦م،

[1] Rey–Coquais J.P: Syrie Romaine de Pompee a Diocletien, **JRS**, Vol. 68, 1978, P47.

نجح في بناء العاصمة الجديدة للشرق الروماني عام ٣٣٠م، والتي سميت بالقسطنطينية نسبة له[١].

[١] عبدالمحسن الصغير، هشام: قسطنطين الأول والمسيحية، **مجلة الحضارة المصرية**، الجزء ٢٨، ٢٠١٥م، ص ٤٦ – ٤٧.

الفصل الأول

نشأة المسرح

أولاً– جذور المسرح

ثانياً– المسرح اليوناني

١ – نشأة المسرحية اليونانية

ثالثاً – التطور المعماري للمسرح اليوناني

١ – مسرح القرن الخامس قبل الميلاد

أ– الكافيا cavea

ب– الأوركسترا orchestra

ت– مكان التمثيل

– اللوجيون Logeion

– البروسكينيون Proskenion

* الفتحة الأولى

* الفتحة الثانية

* الفتحة الثالثة

– الأبيسكينيون Episkenion

– الأسكيني skene

– باراسكينيا paraskenia

* المدخل الأيمن

* مدخل الأيسر

– البارودي

٢ – مسرح القرن الرابع قبل الميلاد

رابعاً: أنواع المسرحيات

١ – المسرحية التراجيدية

٢ – المسرحية الساتيرية

٣ – المسرحية الكوميدية

خامساً – الجوقة و الأقنعة

أ – الجوقة

١ – الجوقة عند ثيسيس

٢ – الجوقة عند أسخيلوس

٣ – الجوقة عند سوفوكليس

٤ – الجوقة عند يوربيديس

ب – الأقنعة:

١ – الأقنعة الدينية

٢ – أقنعة الحرب والقتال

٣ – أقنعة الأداء التمثيلي

سادساً – الأدباء اليونان

أ – شعراء التراجيديا

١- ثسبيس Thespis

٢- أسخيلوس Aeschylos

٣- سوفوكليس Sophocles

٤- يوربيديس Euripides

ب- شعراء الكوميديا

١- أرستوفانيس Aristophanus

٢- ميناندر Menander

أولاً- جذور المسرح:

المسرحية في أبسط أشكالها هي نشاط فني قبل أي شيء آخر، والفن نشاط إبداعي متعدد الوجوه، مارسه الإنسان لإعادة خلق الحياة، بوسائل وأساليب مختلفة، وهو لذلك يعتبر شكلاً من أشكال الوعي الاجتماعي، والنشاط الإنساني الذي رافق الإنسان منذ أقدم العصور. ولقد تطور هذا النشاط الابداعي شكلاً ومضموناً، وذلك تبعاً لتطور وعي الإنسان بالعالم، هذا التطور واكب تطور حياته الاجتماعية.

وقبل أن يتمكن الإنسان من تطوير كتابته، إلى المستوى الذي تصبح معه قادرة على استيعاب الأسطورة، التي جسدت تصور ذلك الإنسان للعالم، الذي يحيطه وللكون، عبر عن الأسطورة، وجسدها بواسطة الرقص[١].

إن الرقص يأتي في المرتبة الأولى مباشرة، بعد ما تقوم به الشعوب البدائية، من الأعمال التي تضمن لها حاجياتها الضرورية المادية من طعام ومسكن. والرقص هو من أقدم الوسائل التي كان الناس يعبرون به عن انفعالاتهم، ومن ثم كان الخطوة الأولى نحو الفنون[٢].

غير أن الرقص لم يبق دائماً ذلك التعبير العفوي عن الانفعالات، بل أصبح في وقت ما، بالنسبة للإنسان البدائي، تجسيداً لطقس ديني، ذلك أن هذا الإنسان أخذ يتحدث إلى آلهته، ويصلي لها ويشكرها ويثني عليها بلغة الرقص[٣]. ومع أن رقصاً من هذا النوع لم يصبح نشاطاً مسرحياً، لسبب بسيط هو أن العمل المسرحي، يعتمد على الفعل الذي يعبر عنه بالحركة المسرحية، ومع ذلك إن أي باحث في هذا المجال يستطيع أن يزعم، أن الرقص منذ أن تحول إلى طقس ديني، شكل نواة مسرحية في الغالب[٤].

---

[١] الشيخ، حسين: الرومان، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٤م، ص ٣٠١.

[٢] تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة : دريني خشبة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ج١، ١٩٦٣م، ص١١.

[٣] عبدالوهاب يحيى، لطفي: اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٨٩.

[4] Harrison. W.M, George. Liapis, Vayos: Performance in Greek and Roman Theatre, Brill (Leiden • Boston), 2013, p 9.

لقد اقترب الإنسان البدائي بالرقص خطوة بإتجاه المسرح، أو النشاط المسرحي، وذلك عندما عبر بشكل عفوي عن انفعال ما (فرح، حزن، ابتهاج...الخ)، بواسطة الرقص عن حدث ما، كأن يحاول أن يصور لنا العقبات التي اعترضته وهو في طريقه إلى الصيد، وكيف تغلب عليها سواء كان ذلك إنساناً، أو وحشاً مفترساً، أو تنيناً. في مثل هذه الحالة يكون الرقص أقرب إلى العمل المسرحي، لأنه يتضمن قيمة، يجري تشخيصها وايصالها عبر هذا التشخيص إلى الجمهور، وإن كان ذلك بصورة أولية لجميع العناصر، التي لابد منها لكل عمل مسرحي. وهذه العناصر هي (فعل يجري تشخيصه، وممثل يشخص هذا الفعل، وجمهور يشاهد هذا التشخيص)[1]. ومع ذلك ما نزال، حتى في مثل هذه الحالة، بعيدين جداً عن الدراما على اعتبارها عملاً فنياً، تميزه عن الأعمال الفنية الآخرى عدة خصائص ذاتية، كطريقة عرض الأحداث ومناقشتها وتوضيحها. ويشترك معها بعدة خصائص أخرى، ككتابة العمل المسرحي، ومطابقته للواقع، وإن كان خيالاً، يجب أن يلقى استجابة من السامعين والقارئين على حد السواء. ومع تعميق الوعي الديني الذي اتخذ أول الأمر قالباً اسطورياً، ازداد الطابع المسرحي المصاحب لأداء الشعائر الطقسية. ومن هنا يميل معظم الباحثين إلى الاعتقاد بأن المسرحية، قد نشأت وتطورت عن أصل ديني، و في أصولها الأولى لم تكن أكثر من وسيلة يستعان بها، على مزاولة الشعائر والطقوس الدينية، في مناسبات معينة[2]. لقد لجأت كل الشعوب، في مراحل تطورها الأولى، إلى تصوير عاداتها ومعتقداتها بواسطة فرق اللعب، أو التمثيل أو بهما مجتمعة. وكثيراً ما كانت هذه النشاطات (والتمثيل بصورة خاصة) تصاحب أشكال العمل الرئيسية. فضلاً عن أن طبيعة هذه الألعاب، ترتبط ارتباطاً وثيقاً، من حيث محتوياتها ومغازيها، بمختلف جوانب النظم الحياتية لهذا الشعب أو ذاك. نستطيع أن نلاحظ في الألعاب البدائية دلائل واضحة على التفكير المادي لتلك الشعوب، هذا التفكير الذي يرتبط ارتباطاً وثيقاً بمجرى العمل، وبمجموع المظاهر الاجتماعية لحياة الشعوب القديمة.

---

[1] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xxv.

[2] Levi, Peter: The Oxford History of the Classical World, Edited By John Boardman, Jasper Griffin, Oswyn Murray, p 134.

تعتبر حضارات الشرق القديم السباقة في هذا المجال، فسكان بلاد الرافدين كانوا يعزون أسباب الجفاف واصفرار العشب وندرة المطر إلى اختفاء آلهة الخصب، وهذا مانتج عنه في العصور القديمة أسطورة موت الإله في العالم السفلي لمدة معينة من السنة، وظهور مايعرف بالحزن الجماعي على الإله (تموز –دموزى)[١]. وكان الفيضان السنوي الذي يهدد حياة للإنسان انعكاساً لغضب الآلهة. إن هذه التغيرات في الظواهر الطبيعية دفعت الإنسان لإحياء مراسم الزواج الإلهي بين الإلهة عشتار والإله تموز، وهذا ما أدى إلى ظهور الدراما السنوية، التي هي عبارة عن تقليد للآلهة في أعراسها. وتعددت هذه الاحتفالات ومنها قصة الخليقة البابلية التي تدور حول الصراع بين الخير متمثلاً في الإله مردوخ، وبين الشر الذي تمثله الإلهة تيامة، وتنتهي بانتصار الخير على الشر، وقيام مردوخ بشطر تيامة لقسمين وخلق السماء والأرض[٢].

إن المصريين مثلهم مثل بقية الشعوب، اهتموا بالآلهة وأولوها اهتماماً كبيراً، كالإله أوزيريس الذي قتله الإله ست. فقد ألف المصريون الأوائل في هذا الأمر مجموعة ضخمة من الأعمال الفنية المسرحية، التي تبين هذا الأمر، وأخذوا يحتفلون فيها بكل عام، تمجيداً للإله المغدور به، الذي عملت زوجته إيزيس وابنها حوريس على أخذ الثأر له، وارجاع حقهم المغتصب من ست[٣]. إن تمثيل هذه الأسطورة كان من الأمور المألوفة عند المصريين، منذ أيام الأسرة الثانية عشر على الأقل[٤]، وربما كان يمثل قبل ذلك. كان المصريون يمثلون حوادثهم كل عام في عيد أوزيريس في أبيدوس*، وكان الكهنة يقومون بأدوار الآلهة، ويشترك الناس في تمثيل المعارك، وكان يحج إلى أبيدوس في كل عام آلاف الناس، ليشهدوا تلك المواكب والتمثيليات، التي تستغرق عدة أيام. وقد شهدت سورية احتفالات كهذه، حيث أن سكان بيبلوس، كانوا يقيمون

---

[١] عبدالواحد علي، فاضل: حضارة العراق، ج١، (الأعياد والاحتفالات)، بغداد، ١٩٨٥م، ص ٢٠٩.

[٢] عبدالواحد علي، فاضل: حضارة العراق، ج١، (الأدب)، ص ٣١٩.

[٣] بيومي مهران، محمد: الحضارة المصرية القديمة، ج١، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٩م، ص ٢٤.

[٤] أديب، سمير: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، العربي للطباعة والنشر، القاهرة، ط١، ٢٠٠٠م، ص ٩٩.

* تقع على حافة الصحراء غربي مدينة البلينا في محافظة سوهاج، وكان اسمها القديم إبدو وسماها اليونان أبيدوس، وكانت من بلاد الإقليم الثامن من أقاليم الوجه القبلي، وتعتبر من أهم المناطق الأثرية بمصر، حيث لعبت دوراً كبيراًفي التاريخ الديني للبلاد في جميع العصور. انظر:

Shaw, Ian and Jameson, Robert: A dictionary of archaeology, Blackwell Publishers Ltd, 1999, p3.

طقوس الأحزان تكريماً لأوزيريس، الذي يزعمون أنه مدفون عندهم[١]. وكانت تقام في سورية إحتفالات مماثلة أيضاً، للاحتفالات التي تقام ومصر، وهي تدور حول أسطورة الإله أدونيس، الذي قتله خنزير بري في غابات لبنان، ثم محاولة زوجته الإلهة أفروديت*إعادته للحياة، حتى تعود الحياة للطبيعة، التي ماتت في الشتاء، وعرفت هذه الإحتفالات بالأدونيات[٢].

وقد دفع الأمر الباحثين في تاريخ المسرح، للقول أن هذه الأسطورة، التي كانت تمثل حوادثها قبل أربعة آلاف عام من الآن في مصر[٣]، أنها أقدم التمثيليات في العالم كله[٤].

و إذا استمعنا إلى حديث هيرودوت عن تمثيليات المصريين القدامى، حول البحيرة المقدسة تحت جنح الليل، وشهدنا تمثيلية أخرى رآها في مدينة بابريميس**، ثم عبرنا الزمن خمسة قرون. وجدنا مؤرخاً يونانياً آخر هو بلوتارخوس، الذي وصف لنا طقوس دينية درامية، تصور قصة العثور على أوزيريس المفقود، بعد أن قتلته أخوه ست، وفرق أشلاءه في البلاد[٥]، وطافت إيزيس تجمع أوصال الإله الممزق إلى ثمانية وأربعين قطعة، على ما تجرى به الأسطورة الشهيرة. يقول بلوتارخوس: في اليوم التاسع عشر، ينزل الناس ليلاً إلى شط النهر، وينقل خدام المعبد الكهنة الوعاء المقدس، الذي يشمل على صندوق من الذهب، يصبون فيه الماء العذب، الذي كانوا قد

---

[١] لوقيانوس: ***الآلهة السورية***، تحقيق ماريو مونييه، تعريب موسى ديب الخوري، الأبجدية للنشر، ط١، دمشق،١٩٩٣م، ص ٢٤.

* هي إلهة الجمال والشهوة والخصب عند الإغريق وهي بنت زيوس وديونة، وتروي بعض الأساطير اليونانية أنها ولدت من زبد البحر، ويوجد تقارب بينها وبين عشتار، وقد خصص اليونانيين لها من الطيور الحمائم ومن النبات الرمان، وفيما بعد اتحدت مع فينوس ربة الربيع عند الرومان. انظر:
عثمان، سهيل وَ الأصفر، عبد الرزاق: معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م، ص ٥٧ ، ٥٨.

[٢] بشور، وديع: الميثلوجيا السورية، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٨٩م، ص ٤٢٣-٤٢٩.

[٣] هوايتنج. م، فرانك: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون،، مراجعة حسين محمود وَ سعيد حطاب، تقديم سعيد حطاب، دارالمعرفة، القاهرة، ص ٢٣.

Freedley, George and A. Reeves, John: A history of the theatre, New Yourk, 1941, p 2.

[٤] أديب، سمير: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، ص ٩٩.

** قد تكون جزء من تل الفزما (تل المسخوطة)، بالقرب من أبوصير.

[5] Diodorus of Sicily: book IV. 6. 2-4, p 359.

اغترفوه من النهر. وحينئذ يرتفع التهليل، بأن أوزيريس قد عثر عليه، بعد أن كان مفقوداً. ثم يرشون الماء على التربة الخصبة، ويعجنون التراب بالعطور والطيوب الثمينة، ويصوغون منه تمثالاً صغيراً على هيئة الهلال[١].

إن ماقاله هيرودوت وأكده بلوتارخوس، وبين الكاتبين حوالي خمسة قرون، هو نفسه موجود ومؤكد من النصوص المصرية نفسها، وبخاصة من نقش يعود إلى القرن العشرين قبل الميلاد. وقد نشره الاستاذ شيفر في عام ١٩٠٤م، في كتابه أسرار أوزيريس في أبيدوس. ولقد كانت هذه الاحتفالات تستغرق عدة أيام، وتستهل بموكب فخم، يمثل أمجاد أوزيريس في أيام حكمه لمصر. كان المحتفلون يضعون على رؤوسهم شارات الإله أنوبيس*، الإله الذي يحمل رأس ابن آوى ويفتح الطريق، ثم يأتي الكهنة في وسط الموكب، يحفون بزورق يحمل تمثال أوزيريس، ثم تتقدم جماعات صغيرة من أعداء أوزيريس، يعترضون طريق الإله، وتدور معركة تنتهي بانتصار أوزيريس، فيدخل ظافراً إلى محراب معبده في أبيدوس[٢]. وفي داخل المحراب تدور تلك الأسرار الخفية، التي اقسم هيرودوت على أن لا يبوح بشيء منها[٣]، وصمتت عنها النصوص الفرعونية حتى اليوم. ثم تعود الإحتفالات في رابعة النهار، وتدفن جثة أوزيريس، التي جمعت إيزيس أشلائها في جنازة مهيبة.

خلال العصور الطويلة الممتدة عبر تاريخ مصر، عرف المسرح في أغلب الظن تطورات متعاقبة، لا نكاد نلمح منها الا البسيط الضئيل. فانتقل من مرحلة المسرح البدائي، الذي لا يكاد يفترق الا قليلاً عن الشعائر الدينية، الى مرحلة الطقوس الكهنوتية، التي يشخص فيها الكهنة والملوك أدوار الآلهة، إلى مرحلة المواكب والانتقالات والأعياد المقدسة، التي تشتمل على الدرامة

---

[١] الخراط، إدوارد: فجر المسرح (دراسات في نشأة المسرح)، ص ٩٤.

* رمز المصريون للإله أنوبيس (أنبو) بكلب يربض عادة على قاعدة مرتفعة، أو كلب يصحب إيزيس، واعتبروه رباً للموتى. انظر:

أديب، سمير: موسوعة الحضارة المصرية القديمة، ، ص ٢٠٦.

[2] Shaw, Ian and Jameson, Robert: A dictionary of archaeology, Blackwell Publishers Ltd, 1999, p3.

[٣] هيرودوت: هيرودوت في مصر، ترجمه عن اليونانية وهيب كامل، دار المعارف، مصر، ١٩٤٦م، فقرة ١٧١، ص ١٣٦.

والأغاني والموسيقا حتى تدهور المسرح، حين دخل الظلام إلى البلاد وهاجمتها جحافل الغزاة. وانتقلت تقاليد المسرح تنبثق من جديد، في تربة أخرى جديدة خصبة عبر مياه البحر المتوسط، بين ظهراني شعب اليونان الفتي، الذي أخذ يرسى على الأسس القديمة، ويبنى على تقاليد الأرض التي رعت أقدم الحضارات، حضارة جديدة ما زالت آثارها عميقة الجذور في حياة الإنسان المعاصر، هذه الآثار التي أمتزج فيها ما قوي على البقاء، من تراث مصر القديمة بما ابتدعته الحضارة اليونانية، وواصل الفن المسرحي مسيره في أولى مراحل موكبه الطويل[١].

ثانياً – المسرح اليوناني:

١ – نشأة المسرحية اليونانية:

على الرغم من قلة المعلومات المتوفرة لدينا، عن بواكير الأعمال المسرحية الأولى عند اليونان أنفسهم، فإن هذه الأعمال، ستمكننا أكثر من أي أعمال مسرحية لأي شعب آخر من أن نوضح، ولو بصورة تقريبية، تلك الظروف التي اكتنفت الألعاب البدائية، والطقوس التي تطورت عنها الأعمال الفنية الرفيعة.

يتفق معظم الباحثين أن إنفراد شخص واحد من بين أعضاء فرقة الغناء أو الرقص، وقيامه بقيادة بقية أعضاء الفرقة في أداء أغانيها، كان البداية الطبيعية لظهور الفن المسرحي[٢]. يقول أرسطو: "لقد نشأت كل من المأساة والملهاة بطريقة فجة، وعلى غير خطة مرسومة، ولا فكرة مدروسة، الأولى من قادة الأغاني العنزية (الديثرامبوس)[٣]، والأخرى من أولئك الذين كانوا يقومون بقيادة أناشيد الذكورة"[٤]. و يمكن القول أن أولئك الذين كانوا يقودون المنشدين، أصبحوا أول الممثلين الذين يمكن تحديد شخصيتهم التمثيلية، وذلك لأن التغيير الجوهري من مجرد العرض الموكبي، حدث حينما انفصل أحد القائمين بالإنشاد عن جماعة عابدي ديونيسوس، واتخذ له

---

[١] الخراط، إدوارد: فجر المسرح (دراسات في نشأة المسرح)، ص ٨٦.

[2] Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 88.

[٣] حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، دار الشعب، ١٩٧١م، الفقرة رقم ٢٤٥، ص ١٦٥.

[٤] التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٦م، ص ٧٨.

شخصية غير شخصيته الأولى يقوم بتمثيلها[١]. إن ظهور قائد لفرقة الغناء، مهد لقيام ظاهرة أخرى، كشخصية المشعوذ والمهرج، الذي يكون قادراً على إدخال المرح والإنشراح في نفوس المتفرجين. وهذه الشخصية كما هي معروفة، تكون الأكثر استعداداً للمحافظة على القوالب القاسية، لمراسيم الإحتفالات التي كانت تقام تكريماً للآلهة[٢]. إن خروج المسرحية عن إطار الإحتفالات والشعائر الدينية، واهتمامها بمواضيع تبدو في الوهلة الأولى، وكأنها لا علاقة لها بالدين، فتح الطريق واسعة أمام تطور المسرحية فنياً، لتصبح فناً أدبياً له قواعده وأصوله، بحيث ساعدت الأسطورة شعب اليونان، على الخروج بالمسرحية من إطارها الديني، إلى الإطار الفني. يقول شلدون تشيني: "لقد كانت الحياة اليونانية تقوم على دعامة من الدين، الذي يعيشه الناس ويخلطون به حياتهم. الدين الإلهامي، الذي كان نادراً ما يصنع الشرائع أو يسن القوانين، دين الطقوس، لا دين الشرائع الملزمة المستوجبة للطاعة. لقد ترك هذا الدين الإنسان حراً يخلق ما يشاء، ويختتم شلدون تشيني حديثه بالقول: "لقد كانت المسرحية، من أول عهد اليونانيين تمتزج بالدين، وجزءاً من احتفال رسمي مقدس".[٣] وإذا كان أرسطو يؤكد بصورة قاطعة تطور المأساة عن قصيدة، "الديثرامبوس Dithyrambos"[٤] (أو الأغاني العنزية كما يسميها بعضهم)[٥]، فالباحثون يتفقون على أن هذه القصيدة تطورت عن طقوس عبادة ديونيسوس، التي كانت حسبما يفترضه عدد من الباحثين، شكلاً بدائياً للسحر الزراعي قبل أن تنسب إلى ديونيسوس نفسه. يفسر ذلك، انتشار هذه العبادة بين الفلاحين الذين ارتبطت حياتهم بالأعمال الحقلية[٦]. ولظهور قصيدة الديثرامبوس، قصة يتفق حولها الباحثون مع اختلاف في الرواية. ينسب الأقدمون ابتكار

---

[1] Harrison. W.M. George, Vayos Liapis: Performance in Greek and Roman theatre, op., cit, pp 64 – 67.

[2] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xxiii.

[٣] تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ص٤٥.

[٤] أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، د.ط، ص ٨١.

[5] Ley, Graham: The theatricality of Greek tragedy (playing space and chorus), op., cit, p183.

[6] Rozik, Eli: The roots of theatre (rethinking ritual and other theories of origin), University of Iowa Press, 2002, pp 33 – 34.

قصيدة الديثرامبوس إلى آريون[١]، فقد جاء في حاشية كتاب "الدولة" لأفلاطون ما يلي: "يزعم أن آريون هو الذي ابتكر قصيدة الديثرامبوس في كورنثة. كان الثور هو جائزة الشاعر الفائز الأول في المسابقات، وجائزة الفائز الثاني دناً من الخمر، أما الفائز الثالث فيمنح عنزاً[٢]، حيث يمثل ذكر الماعز♦ الرمز الطوطمي للإله ديونيسوس[٣]. ويؤكد هيرودوت على أن آريون* هو من ابتكر قصيدة الديثرامبوس، حيث يعد أول من صاغها بصورتها الأدبية، إذ شكلت هذه الخطوة التي تطورت عنها التراجيديا[٤]. وبعد أن اعترفت دولة أثينا على أيام بيزيستراتوس**Peisistratus، بالديانة الديونيسية[٥]، وهي ديانة الفلاحين، وذلك نكاية بالطبقة الأرستقراطية عدوة بيزيستراتوس[٦]، التي كانت لها ديانة أخرى تتصل بالإله أبولو، كما مر بنا سابقاً، تحملت الدولة النفقات الضرورية لأداء قصيدة الديثرامبوس، باستثناء عازف الناي. ولقد كان هناك نوعان من الأعياد

---

[1] McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, Cambridge University Press, 2007, p 20.

[2] Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 88.

♦ الصورة (١)

[3] Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 90.

* عاش في حوالي العام ٦٢٥ق.م، ويعتبر مخترع شعر الديثرامبوس، قضى جزءاً كبيراً من حياته في حضرة بيرياندر حاكم كورنثة، اشترك في مسابقة غنائية في صقلية وفاز بها، وعندما عاد وفي وسط البحر حاول البحارة سلب نقوده ولكنه رمى نفسه في وسط البحر، ولما عاد البحارة سألهم الملك عن آريون قالوا له أنه تخلف في تارينتيوم ، ولكن آريون عاد بعد مساعدة الدلافين له، وقص على الملك ما حدث بينه وبين البحارة، فعاقبهم عقاباً شديداً. انظر:

Smith, William, LL.D: A new Classical Dictionary of Greek and Roman, NewYourk, 1884, p57.

[٤] سكر، ابراهيم: الدراما الاغريقية، القاهرة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للتاليف والنشر، دار الكاتب العربي، د.ت، ص٨.

** وهو زعيم حزب الجبل في أثينة، الذي انتصر على كل من حزب السهل وحزب الساحل. كان حكمه حكماً فردياً، ولكنه قام بعدد من الخطوات في سبيل تطوير المجتمع الأثيني، منها مصادرة أملاك الأرستقراطيين وتوزيعها على المعدمين، ودفع عجلة التجارة، فسيطر على مداخل البحر الأسود. انظر:
عبدالوهاب يحيى، لطفي: اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، ص ١٣٠.

[5] Rozik, Eli: The roots of theatre (rethinking ritual and other theories of origin), op., cit. p 36.

[6] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 134.

الديونيسية (الديونيسيات) هي: "الديونيسيات الريفية" وكانت تقام مرتين في كل عام: في شهر بوسيدون (كانون الأول – كانون الثاني)[١]، وعيد الليناية Lenaia في شهر كَاميليون (كانون الثاني – شباط)، أما النوع الثاني فيطلق عليه اسم "الديونيسيات المدينية" ويحتفل به في شهر ايلاثيبوليون (آذار – نيسان)[٢]. وهناك الإحتفالات التي كانت تقام في أثينا خلال شهر انتيستيريون (شباط – آذار)، مصحوبة بعروض مسرحية تمثيلية♦ لموكب ظهور الإله ديونيسوس[٣]. تخبرنا مقدمات اللغويين القدامى أن مسرحيات أرستوفانيس: " الأخارنيانيون"، و "الفرسان"، و"الزنانير"، "محكمة النساء"، و "الضفادع" قدمت خلال الإحتفالات بعيد "الليناية" (الديونيسيات الريفية)، بينما قدمت المسرحيات الأخرى: "السحب"، و "السلام"، و"الطيور" خلال الإحتفال بـ "الديونيسيات المدنية"[٤]، على مسارح ديونيسوس•. كانت الديونيسيات المدنية تجري بتوجيه مباشر من قبل الأركون*، يساعده في ذلك عشرة من المعاونين، الذين يتم انتخابهم من قبل الشعب. لقد استمر قيام هذه الإحتفالات حتى قيام الإمبراطورية الرومانية. لقد كانت أعياداً، امتازت بالبهجة والمرح، حتى أن المجرمين كانوا يخرجون من سجونهم خلال فترة هذه الأعياد. لقد استغرقت هذه الإحتفالات من ثلاثة إلى أربعة أيام[٥]. وفي القرن الرابع قبل الميلاد أصبح لهذه الأعياد تقليد ثابت ودقيق: كان السكان يطوفون في شوارع المدن، أو في أحراج الريف يرقصون، ويغنون لديونيسوس ويشربون الخمر بكميات كبيرة[٦]. ففي اليوم الأول من مهرجان ديونيسوس، يأخذ التمثال من المعبد الذي حفظ فيه طوال السنة، ويحمل إلى خارج المدينة إلى ضريح بالقرب

---

1 Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, Pxviii.

2 Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 88.

♦ الصورة (٢)

٣ عبدالوهاب يحيى، لطفي: اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، ص ١٨٩ ، ١٩٠.

٤ التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص٨٥ – ٨٧.

• انظر الشكل (١ – ٢)

* هو رئيس القرية.

5 Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 88.

6 Ley, graham: the theatricality of Greek Tragedy, (playing space and chours), the university of Chicago press, 2007, p 102.

من الأكاديميا[١]. وفي اليوم الثاني من أيام المهرجان كان يطوف في المدينة أشخاص متنكرون بزي الساتيروس (نسبة إلى الساتيروس اتباع ديونيسوس الخرافين)[٢]، أقاموا فيما بينهم مسابقة، فمن استطاع منهم ارتشاف القدح قبل الآخرين، حصل على الإكليل، الذي يتكون من أغصان اللبلاب، بالإضافة إلى دناُ من الخمر. وكانت هذه المسابقات على شكل مسرحيات كوميدية ومأساوية وساتيرية، وفي اليوم الثالث كان يتم عرض هذه المسرحيات بإختلاف أنواعها.

وكان يحرس التمثال الصبيان، الذين بلغوا الثامنة عشرة من أعمارهم، وهم يسيرون مرتدين دروعهم، وكان يتبعهم موكب أخاذ، يضم حيوانات لتقديمها أضاحي، وعامة الناس رجإلاً ونساءً، مواطنين وأجانب... وفي منطقة السوق، كان الموكب يتوقف، بينما كانت تؤدى أغنية عند تماثيل الآلهة الأثنى عشر. ثم كان الموكب يتابع سيره إلى الأكاديميا*، وكان التمثال يوضع على مذبح منخفض، وتنشد الترانيم تمجيداً للإله[٣]. وعند حلول الليل كان الموكب يعود إلى المدينة بالمشاعل[٤]، إلا أن تمثال ديونيسوس بدلاً من أن يعاد إلى معبده، كان يصحبه الفتيان إلى المسرح، ويوضع على مذبح وسط الأوركسترا[٥]، في أيام الاحتفال[٦]، و يبقى حتى نهاية المهرجان[٧]. وإلى جانب العروض المسرحية، كانت هناك جوقات تتألف من صبيان وبالغين♦،

---

[١] التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص ٨١.

[٢] كريم سالم، عادل: معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، **مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية**، المجلد ٢٢، العدد ٣، ٢٠١٤م، ص٦٩٠.

* وهو مكان لتلقي كافة العلوم بمختلف أنواعها، وأطلق عليه هذه التسمية، نسبة إلى بطل يسمى أكاديموس.

[3] Ley, Graham: The theatricality of Greek tragedy (playing space and chours), op., cit, p 8.

[4] Diodorus of Sicily: book IV. 5. 4–6. 2, pp 356 – 357.

[5] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, printed in the United States of America, 1996, p 136.

[٦] خليل محسن الحسيني، عيسى: (المسرح و نشأته وآدابه)، دار جرير،عمّان، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٠٥ – ١٠٧.

[٧] تومسن، جورج: اسخيلوس وراثينا، ترجمة ، صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٥، ص ٢٢٠ – ٢٢١.

♦ الصورة (٣)

تقوم بإنشاد قصائد الديثرامبوس[١]. كان عدد هذه الجوقات عشر، وهي تمثل القبائل العشر[٢]، التي أوجدها كليسثينيس وأعاد تنظيم سكان أتيكا من خلالها[٣]. لم يكن يدفع أجر لأعضاء جوقات هذه العروض، فقد كانوا من المواطنين الهواة، وكانت المساهمة فيها مدعاة للفخر[٤]. لقد جرت العادة أن ترسل كل مستعمرة "عضو ذكورة" من قبلها إلى أثينا، حيث تقام الإحتفالات الديونيسية، وخلال أيام العيد كان يصور ديونيسوس على عربة، مرة بواسطة رمزه عضو الذكورة (كما كانوا يفعلون في ديلوس)، ومرة أخرى بواسطة إنسان بالغ في بعض الأحيان، وصبي في أحيان أخرى. إن عادة تشخيص الإله بواسطة انسان، قادت أخيراً إلى الربط بين طقوس الإحتفال والعرض المسرحي، ووفرت تربة صالحة وغنية لتطوير مهارة الممثل.

ثالثاُ – التطور المعماري للمسرح اليوناني:

١ – مسرح القرن الخامس قبل الميلاد♦: ويتألف من ما يلي

أ – الكافيا cavea:

أطلق عليه اليونان اسم ثياترون theatron، وهو منحدر متدرج من منحدرات التل أسفل معبد الأكربوليس Acropolis ، مهدوه على هيئة النصف دائرة، تبدأ مصاطبها في الإتساع كلما اتجهنا إلى الأعلى، وتضيق كلما اقتربنا من السطح، وفي نهاية هذه المصاطب، وضع اليونانيون بعض المقاعد الخشبية المؤقتة، وخصصت لعلية القوم. كان ذلك عام ٤٩٩ ق.م، ثم استبدلت بالمدرجات الحجرية[٥]، بعد أن ثبت عدم تحمل المقاعد الخشبية وتحطمها بعد كل

---

[1] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xix.

[2] Rhodes, P .J.and Osborne, Robin: Greek historical inscriptions 404 – 323 BC, Oxford University Press, 2003, p402.

[3] Ley, Graham: The theatricality of Greek tragedy (playing space and chorus), op., cit, p 173.

[4] Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 90.

♦ الصورة (٤)

[٥] الشيخ، حسين: الرومان، ص ٣١١.

عرض[١]. ولقد تغلب اليونانيون على مشكلة وصول الصوت، إلى كل المشاهدين، عن طريق بناء المسرح بين مجموعة تلال، مما يمكنه من تحسين تردد الصوت، ليصل لكل الحضور[٢].

ب – الأوركسترا orchestra:

أو مكان الجوقة، وهي المساحة التي تقع في نهاية المدرج، وقد فرض الإنحدار النصف الدائري لمقاعد المشاهدين على المعماريين، أن تكون الأوركسترا مستديرة الشكل[٣]، خصصت هذه المساحة لجلوس الجوقة أو الكورس[٤]، إذ أن تاريخ المسرح عند تلك الفترة، يؤكد أن العروض المسرحية قد اعتمدت بصفة أساسية على الإنشاد الموسيقي، حيث أن مساحة الأوركسترا بلغ ثمانية وسبعين قدماً، بينما ارتفاع جزئها الخلفي، ستة أقدام ونصف القدم. وفي حوالي عام ٤٦٥ ق.م، أي قبل وفاة أسخيلوس بتسع سنوات، تغير مكان الأوركسترا بمقدار خمسين قدماً شمال الأوركسترا السابقة، لتصبح أكثر اقتراباً من جانبي الثياترون، واستغلت المساحة بين معبدي ديونيسوس القديم ومؤخراً الأوركسترا، في بناء هيكل خشبي مستطيل سمي الأسكيني Skene.

---

[١] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، المكتب العربي الحديث، ١٩٨٧م، ص ١٢،١٣.

[٢] درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١– تاريخ اليونان، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، ١٩٩٩م، ص ٤٨.

[3] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 136.

[٤] درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١– تاريخ اليونان، ص ٤٦ – ٤٧.

ت – مكان التمثيل:

تعددت أجزاء مكان التمثيل، وتحددت وظيفة كل جزء، أما أهم هذه الأجزاء هي:

– اللوجيون Logeion:

وهو المكان المحصور بين جناحي المسرح، وقد خصصه اليونانيين لأداء الممثلين، وجعلوه مرتفعاً نسبياً عن مستوى الأوركسترا[١]، بمقدار قدم، وصنعوه في البداية من الخشب، ثم أصبح فيما بعد من الحجر[٢].

– البروسكينيون Proskenion:

أي الخلفية الممتدة بعرض المسرح عند آخر نقطة من اللوجيون، وقد ظهرت هذه الفكرة عام ٤٥٢ ق.م، حيث استفيد من هذه الخلفية، ضمن إطار العرض، وفتحوا فيها ثلاث فتحات.

* **الفتحة الأولى:** وهي تتوسط الحائط تماماً، وتتميز بكبر حجمها وقد اصطلح على أنها معبراً يؤدي إلى المعبد، أو القصر لذا أطلقوا عليها الباب الملكي.

* **الفتحة الثانية:** وهي على اليمين، وتقل في الحجم عن فتحة الوسط، تؤدي هذه الفتحة إلى غرفة الضيافة.

* **الفتحة الثالثة:** وهي على اليسار، وتشبه فتحة اليمين وتماثلها بالحجم، ولكنها تؤدي إلى أماكن العقاب كالسجن أو النفي إلى الصحراء[٣].

---

[1] McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, op., cit, P 334.

[٢] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ١٢،١٣.

[3] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xvi.

- الأبيسكينيون Episkenion:

وهو عبارة عن دور علوي أضيف للبروسكينيون، وخصص لوضع الآلات، المستخدمة في تنفيذ الحيل المسرحية كظهور الآلهة، أو خفض ورفع الأشياء والناس[١]. يتصل هذا الطابق بالأوركسترا بواسطة سلالم، ويسمى هذا الجزء أيضاً الثيولوجيتون Theologeion[٢].

- الأسكيني skene:

بناء حديث نسبياً، استدعت الحاجة إلى وجوده، بعد أن ظهر الممثل، الذي ترك الأوركسترا للموسيقيين والجوقة[٣]، وخصص لنفسه مكاناً آخر يلي منطقة الأوركسترا• هو الأسكيني[٤].

بدأت الأسكيني كخيمة صغيرة ثم تطورت إلى هيكل خشبي، استخدمه رجال المسرح اليوناني كستائر، يختفي وراءه الممثلون لخلع ملابسهم، أو استبدال أقنعتهم أو وضع الأدوات الخاصة بالتمثيل[٥]، وقرب نهاية القرن الخامس، تطور هذا الهيكل الخشبي، إلى بناء معماري مزخرف من الحجر[٦]، كما جعلوا له جناحين بارزين من الحجر أمام المبنى القديم، بلغ هذا البروز حوالي خمسة عشر قدماً من كل جانب، استفاد رجال المسرح من هذا البناء فجعلوه منظراً خلفياً يلي البروسكينيون[٧]، بذلك تحولت الخلفية الطبيعية كالحقول والأشجار، إلى خلفية صناعية تظللها السماء، ويلاحظ أن الأبيسكينيون قد سمح، أن تكون هناك منطقة تمثيل أعلى سقف الدور الأول[٨].

---

1 Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, P XVIII.

2 McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, op., cit, P 337.

3 Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 90.

• الشكل (٣)

٤ عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ١٣.

٥ قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، الإسكندرية، ٢٠٠٧م، ص ٣٥.

٦ درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١– تاريخ اليونان، ص ٤٧.

7 Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 90.

٨ عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ١٣.

- باراسكينيا paraskenia:

عبارة عن بنائين محمولين على أعمدة، ومتصلين بطرفي البروسكينيون الأيمن والأيسر، أقامهما اليونانيون على يمين ويسار منصة التمثيل[١]، وقد استغلوا الفتحات الموجودة بين الأعمدة، كممرات تؤدي إلى أماكن خارجية أو لقدوم أناس من بعيد فمثلاً:

* **المدخل الأيمن:** وهو الطريق القادم من خارج المدينة، أو الراحل عنها، وهذا يعني أن الراحل من هذا الباب قادم من سفر، ومن يخرج منه فهو راحل بعيداً، وعلى ذلك يمكن أن يكون رمزاً لشاطئ البحر، أو الميناء أو الصحراء.

* **المدخل الأيسر:** وهو يمثل جزءاً من المدينة، ومن يعبر هذا الباب إلى المسرح، فهو من أهل المدينة وليس غريباً عنها.

- البارودي •Parodos:

يلاحظ وجود ممر في نهاية المنظر، يستخدمه الكورس في الدخول أو الخروج، ومع تطور الزمن، توج البارودي بمدخل من الحجر المزخرف برسوم نحتية، وقد خصص أيضاً لدخول علية القوم[٢].

٢ – مسرح القرن الرابع قبل الميلاد•:

لكل عصر متطلباته الفنية، فالقائمون على المسرح يلائمون الصفات المعمارية، لتتحقق مع الإحتياجات التي يتطلبها العمل المسرحي، ولكن الجوهر باق كما هو، وقد حفل القرن الرابع بعديد من السمات المعمارية أهمها:

١ – استدارة الأوركسترا كما في مسرح أبيدروس*، وكانت هذه الأوركسترا شبه مستديرة كما في مسرح بريني Priene .

---

[١] نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠م، ص ١٥٩.

• الشكل (٤)

[٢] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ١٣ ،١٤.

• الشكل (٥)

٢- بناء أسكيني جديدة يقسم إلى حجرة كبيرة وحجرتين صغيرتين، وعلى بعد ثمانية أقدام وثماني بوصات توجد الأسكيني، التي حولوها إلى صف من الأعمدة وأنصاف الأعمدة الأيونية الطراز، يبلغ ارتفاع كل منها أحد عشر قدماً وثمانية بوصات، واستخدمت كمنظر أو خلفية، وفي القرن الثاني بنيت الأبيسكينون في أعلى الأسكيني نفسه.

٣- يوجد في كل طرف من أطراف الأسكيني باراسكاينيا بارزة، ومصطبة مرتفعة تنحدر نحو بوابة عند فتحة البارودي، لتربط ما بينها وبين صف الأعمدة.

٤- يختلف ارتفاع الأعمدة من مسرح إلى آخر، فمثلاً في مسرح Eretria ، يبلغ ارتفاع العمود أحد عشر قدماً وست بوصات، hلما في مسرح Oropos المقام في اتيكا Attica ، فهو ثمانية أقدام وبوصتين، وزيد إلى ثمانية أقدام وثلاث بوصات في مسرح ديلوس.

٥- تراجع الباراسكاينيا في القرن الثاني بمقدار ستة أقدام، وبلغ ارتفاع العمود ثلاثة عشر قدماً.

٦- إن وضع الأعمدة على هذه الإرتفاعات تتناسب تناسباً طردياً، مع ما يلبسه الممثلون من أحذية خاصة، أطلقووا عليها اسم كوثورنوس Cothurnus ، هذا الجزء يجعل الأرتفاع للممثل يصل إلى حوالي سبعة اقدام[١].

٧- وضع الأعمدة متراصة ومتجاورة، أسهم في عدم ظهور الأبواب في الأبيسكيبيون.

٨- بلغ ارتفاع منصة التمثيل حوالي تسعة أقدام، وتراوح عمقها ما بين ثمانية وعشرة أقدام.

٩- اتسمت صالة العرض بأنها أكبر قليلاً من شبه الدائرة.

١٠- استخدم المسرحيون في ذلك الوقت المناظر، وقسموها إلى ثلاثة انواع (اسطورية- تراجيدية - كوميدية)[٢].

١١- لما كانت معظم أحداث المسرحية اليونانية، تقع في الهواء الطلق، فإن بعض الأحداث تروى، ويشار اليها في سياق الحوار وعلى سبيل المثال: تتسم معظم حوادث القتل خارج خشبة المسرح، ثم تظهر جثث هؤلاء القتلى أمام المشاهدين، محمولة على منصة خشبية نصف دائرية، مثبتة من أحد

---

* من أجمل المسارح اليونانية، وهو خاص بإله الطب أسكليبوس، يرجع تاريخ بنائه للقرن الرابع قبل الميلاد، يتسع لـ ٣٠ ألف مشاهد، ولقد بناه المعماري Polykritus، انظر:

قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، ص ٣٥.

[1] McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, op., cit, p338.

[٢] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ١٤.

أطرافها بمحور خارج أحد الأبواب، وبهذه الطريقة يمكن دفعها لتظهر من الباب، ثم سحبها إلى الداخل، فتختفي عن أنظار المشاهدين، وقد أطلق اليونانيون على هذه المنصة اسم أكوكليما Eccyclema[١]، إلى جانب هذه المنصة هناك منصة أخرى مستطيلة من الخشب تشبه الأكوكليما، ولكنها تتحرك على عجلات مثبتة في أطراف المستطيل، هذه المنصة تستخدم أيضاً لنفس الغرض السابق، وقد سموها أكسوسترا Exostra.

١٢- تحتاج المسرحية اليونانية إلى عدة حيل لتبهر المشاهدين، وتؤثر فيهم ومن بين هذه الحيل، تدخل الآلهة لرفع الأشياء أو الإنسان أو ظهور الملائكة أو الآلهة، وقد ابتكر اليونانيون آلة لهذا الغرض، واطلقوا عليه اسم الماكينا Machina، ووضعوها في الأبيسكينيون، وهو يعلو البروسكينيون، وبهذه الطريقة أمكن لكتاب المسرح اليوناني، أن يضعوا نهاية تعسفية للموقف الدرامي المتأزم، فتظهر الآلهة وتخطف البطل، وتنهي الموقف، وقد سميت هذه اللحظة بـ ديواكس ماشينا Deus ex Machina [٢].

رابعاً: أنواع المسرحيات:

١ – المسرحية التراجيدية Tragedy:

تشكل التراجيديا أحد ركني الدراما الأساسيين، منذ القرن السادس قبل الميلاد، أما الركن الثاني للدراما فهو الكوميديا Comedy، والدراما بشقيها: المأساوي والفكاهي (التراجيدي والكوميدي) نوع أدبي قبل كل شيء، إلا أنه تميز من أنواع الأدب الأخرى، التي سبقته بكونه أدباً، وجد من أجل أن يمثل على خشبة المسرح، بواسطة فريق الممثلين، وأمام جمهور من المشاهدين. وهكذا تتوفر للعملية المسرحية عناصرها الأساسية الثلاثة: موضوع يجري تشخيصه، وجماعة ممثلين تضطلع بتشخيص هذا الموضوع، وجمهور يشاهد الممثلين، وهم يشخصون هذا الموضوع على خشبة المسرح، ويحكم على العملية تثمينا أو تجريباً، وإقبالاً أو إعراضاً.

---

[1] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xxvii.

[2] McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, op., cit, p 64.

والدراما Drama اصطلاحاً، تطلق على هذا الأدب، الذي يلجأ فيه الأديب إلى "تصوير الشخصيات وهي تنشط وتعمل، هكذا حدد أرسطو الأدب الدرامي منذ القرن الرابع قبل الميلاد، في كتابه المشهور والقيِم "فن الشعر" Poetion. وبهذا التحديد ميز أرسطو، الأدب الدرامي من الأدب القصصي (الذي كان حتى أيام أرسطو أدباً ملحمياً بالدرجة الأولى)، فلم يحاول أحد قبل أرسطو، أن يقدم على هذه الخطوة[١].

وهكذا فالدراما سواء كانت مأساة أم ملهاة، هي تصوير للشخصيات خلال ممارستها لفعل معين، فالشخصيات تكون في حالة مزاولة للفعل[٢]. وإذا كان سوفوكليس، في نظر أرسطو، يشبه هوميروس من حيث أن كليهما يحاكي أناساً فضلاء، فإن سوفوكليس يشبه أرستوفانيس، من زاوية أخرى تماماً، ذلك أن كليهما يحاكي الشخصيات، وهي تمارس فعلاً معيناً. قال أرسطو: إن هذه الأشعار، أشعار سوفيكليس وأرستوفانيس، سميت دراما، لأنها تمثل أشخاصاً يمارسون الفعل (Drao)[٣]. واللفظة اليونانية الأخيرة مصدر الفعل "عمل أو فعل (To Do) ومنها اشتقت لفظة دراما Drama. وهكذا اقترنت هذه اللفظة لغة واصطلاحاً بالعمل، بممارسة الفعل، بالتعبير عن الإرداة الإنسانية، متحدية أو متصدية للتحدي. ولهذا اختصر البعض معنى الدراما فقال: إنها الصراع. من المفيد والضروري لفت نظر القارئ إلى أن المقصود بالصراع هنا، هو الصراع الاجتماعي، أي الصراع الذي ينشب بين فئات مختلفة لمجتمع واحد، ولا علاقة له بصراع الجماعة ضد جماعة أخرى (صراع بين أمة وأمة، أو بين شعب وشعب آخر)، ذلك أن هذا الصراع الأخير يكون من اختصاص الملحمة، والأدب القصصي عموماً: صورت الألياذة، الصراع بين اليونان من ناحية، والطرواديين من الناحية الأخرى، مثلما صورت ملحمة كَلكَامش صراع الإنسان ضد أهوال الطبيعة، من أجل تذليلها والسيطرة عليها، وتسخيرها لحاجاته[٤]. ولما

---

[1] Sifakis, G.M: Performance in Greek and Roman Theatre, **The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics**, Brill (Leiden • Boston), 2013, P 55.

[2] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xxiv.

[٣] أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، د.ط، ص ٧٣.

[٤] إسماعيل، حلمي محروس: الشرق العربي القديم وحضارته (بلاد مابين النهرين والشام والجزيرة العربية)، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٩٧، ص ١١٦ – ١١٩.

كان الصراع الاجتماعي لا يظهر داخل حياة الجماعة الواحدة، إلا بعد أن تقطع هذه الجماعة شوطاً معلوماً خلال تطورها الحضاري، لذلك تأخر ظهور الدراما، بالمقارنة مع الأنواع الأدبية الأخرى، وذلك لتأخر ظهور الصراع الذي تختص بتصويره داخل الحياة الاجتماعية. ولهذا أيضاً لم تزدهر الدراما، بالمقارنة مع الأنواع الأدبية الأخرى، و لم تزدهر الدراما (عبر تاريخ البشرية)، إلا في فترات محددة ومعلومة، عرفت بتفاقم الصراعات الاجتماعية، داخل حياة شعب من الشعوب، مثال، الدراما اليونانية خلال القرنين السادس والخامس قبل الميلاد، والرومانية خلال القرنين الثالث والثاني (ق.م.)..الخ.

فالمسرحية التراجيدية بسيطة في بدايتها، فهي ملتزمة بأن يكون موضوعها متصل بالإله ديونيسوس[١]. وكان الحوار لا يتعدى مجيباً أو ممثلاً واحداً، يقوم بتقمص دور كل الشخصيات التي يرد ذكرها بالمسرحية، وإنشاد الكورس أو الجوقة هو العنصر الأساسي في المسرحية. هذا ويبدو أن الممثل وأفراد الكورس أو الجوقة جميعاً، كانوا يلبسون جلد الماعز[٢]، في أثناء العرض، وقد كان هذا من الأمور المألوفة آنذاك، أن تصنع ملابس الرعاة والفلاحين من جلد الماعز، وإن الجائزة التي تفوز بها أحسن مجموعات الإنشاد، أو أحسن الممثلين كانت عنزاً. ومن هنا أصبح اسم المسرحية التي من هذا النوع تراجيديا Tragoidia، وهي كلمة يونانية مركبة من كلمتين tragos بمعنى العنز و oidia بمعنى أغنية[٣]، فيصبح المعنى الأغنية العنزية. لقد التقت روح البحث مع روح الشعر، فولدت التراجيديا، فهي ليست أكثر من ألم تحول إلى عظمة بواسطة الشعر[٤]. كان الكورس يتقدم إلى الأوركسترا، ويقوم رئيس الكورس بإلقاء منولوج Monologos يلزمه فيه موضوع القصة، ويشير إلى ما سيحدث، وربما كان رئيس الكورس يلقي المنولوج بطريقة حوار بينه وبين أحد أفراد الكورس، فكان ما يسمى بالديالوج Dialogos. وأحياناً كان

---

[1] Hammond, N.G.L and Suellard, H.H: The Oxford classical dictionary, second edition, oxford university press, 1970, p 1082.

[٢] الشيخ، حسين: الرومان، ص ٣٠٣.

[٣] رائف العابد، مفيد: تاريخ الإغريق (دراسة في التاريخ السياسي والحضاري الباكر والكلاسيكي حتى ظهور الإسكندر)، دمشق، ١٩٩٤، ص ١٣٧.

[٤] هاملتون، أديث: الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٧م، ص ١٨٣.

مؤلف المسرحية يغفل المنولوج والديالوج، ويبدأ التمثيلية بغناء الكورس كله، وهذا الغناء يشير إلى قصة المسرحية[١]. فإذا ما فرغ الكورس من إلقاء هذه الأغنية الأولى، يغني كل الكورس فيها أغنية طويلة، تعرف باسم بارادوس Parados[٢]، وإذا ما انتهى الكورس من الباردوس، يبدأ التمثيل ويتخلله أغاني الكورس ويسمى بالأستاسيمون Stasimon ، ثم ينتهي التمثيل بآخر قطعة وهي الأكسودوسExodos أي الخاتمة[٣]. ولكن المسرحية التراجيدية لم تبقى على حالها وبساطتها، فقد شهدت ابتداءً من القرن الخامس قبل الميلاد، عدداً من مراحل التطور سواء في المضمون أو في الشكل والأداء[٤]. فمن حيث المضمون لم يعد موضوع المسرحية، يدور حول ما يتصل بالإله ديونيسوس[٥]، وإنما أصبح يدور عموماً حول الصراع بين الإله والإنسان، أو بين القدر والإنسان أو بين الخير والشر، أو حول مواضيع أخرى من هذا القبيل، وهي مواضيع كثيراً ما كانت تُؤخذ من الأساطير اليونانية[٦]. لقد هرع اليونانيون إلى الأساطير من أجل موضوعاتهم كما نعلم، لتأمين الإبتعاد عن الحياة الواقعية، التي لا تقبل التراجيديا العليا. ولا شك أن انتقال موضوع التراجيديا من الآلهة إلى الأبطال، كان تطوراً خطيراً في تاريخ الأدب المسرحي، ففي العصر الذي ارتقى فيه العقل اليوناني وبدأ فلاسفة اليونان بالتحدث عن آرائهم ونظرياتهم، كان لا بد للأدباء أن يتطوروا كذلك[٧]. لذلك بدء الشعراء والأدباء في تحليل العواطف والأهواء ودراسة الأبطال دراسة نفسية، فهؤلاء الأبطال كان الشعب يعرفهم معرفة جيدة، من خلال الأشعار التي

---

[1] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xix.

[2] Smith, William, LL.D: A new Classical Dictionary of Greek and Roman, op., cit, p 826.

[3] McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, op., cit, p 333.

[٤] عبدالوهاب يحيى، لطفي: اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، ص ١٩٣ ، ١٩٤.

[5] Rozik, Eli: The roots of theatre (rethinking ritual and other theories of origin), op., cit. pp 40 – 44.

[٦] درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١– تاريخ اليونان، ص ٤١.

[7] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xxvii.

كانت تروى[١]. فالتراجيديا تبين لنا الألم وتبين لنا المتعة، فتصوير المعاناة والرعب من الأحداث، يعني تكثيف متعتنا. إن أعظم الأفعال الوحشية والمرعبة، التي يمكن أن تظهر في الحياة هي تلك التي يختارها التراجيدي[٢]، وبالمشاهدة التي يقدمها لنا نتحرك نحو عاطفة جارفة من المسرة، فالشفقة والخوف والمصالحة والعظمة، عناصر تصنع المتعة التراجيدية[٣]. ومن حيث الشكل تطور عدد المجيبين أو الممثلين، من ممثل واحد إلى ثلاثة، وإن كان لم يزد عن هذا العدد إلا في مناسبة واحدة، ربما وجد فيها أربعة ممثلين، وكان هؤلاء يقومون بكل الأدوار بصرف النظر عن عددهم[٤]. كما ظهرت شخصيات تتصل بالإخراج، ومستلزمات المسرح عموماً كالديكور والملابس.

٢ – المسرحية الساتيرية:

ابتعدت التراجيديا عن معالجة الأساطير المتعلقة بالإله ديونيسوس، ومن ثم لم تعد تشترك فيها مجموعة الممثلين، الذين يمثلون فكرة الحياة البرية، وما فيها من كائنات حية هائمة، تمثل الرغبات الحيوانية أو غير المصقولة في الإنسان، وتتخذ في تصور اليونان أشكال آدميين، لهم بعض أعضاء الحصان أو العنز[٥]، كانوا يطلقون عليها اسم ساتيروى Satyroi [٦]. وقد كانت العروض الديونيسية وكذلك المسرحيات التراجيدية، في بداية الفترة التي شهدت ظهورها، تضم إلى جانب المشاهد المأساوية، مشاهد يظهر فيها أشخاص، يتنكرون عن طريق الملابس في

---

[١] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة، بيروت، ب.ت، ب.ط، ص ٥٤.

[٢] كارلسون، مارفن: نظرات المسرح (عرض نقدي تاريخي من الإغريق حتى الوقت الحاضر)، الجزء الأول، العدد ١٦٦٤، ترجمة وجدي زيد، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٠م، ص ٣٠.

[٣] هاملتون، أديث: الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ص ١٨٤ – ١٨٥.

[4] Ley, Graham: The theatricality of Greek tragedy (playing space and chours), op., cit, p 26.

[٥] حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، الفقرة رقم ٤٦٩، ص ٢٦٦.

[6] Kenneth. K, JR.Rothwell: Nature, Culture and the origins of Greek comedy, Cambridge university press, 2007, pp 91 – 92.

هيئة هذه الكائنات الساتيرية[١]. ويقومون فيها بأدوار، مثل المرح والجرأة، التي تشيع في العرض، قدراً غير قليل من البهجة. فالمسرحيات الساتيرية تجمع بين مآسي الإله ديونيسوس من جانب، وبين روح المرح والصراحة والجرأة، التي تتخطى في تعبيرها القيود التي يفرضها المجتمع، والتي قد تصل إلى حد التناقض مع الطبيعة. ومن ثم تفضي على العرض المسرحي، جواً من المرح يختلط بهذه المواقف المأساوية، كما تضع نهاية سعيدة لهذه المواقف، بحيث يتحول العرض المسرحي، إلى ما يمكن أن نسميها المأساة الضاحكة، أو الملهاة الدامعة، حيث أن الآلات الموسيقية جزءً منها♦.

إذاً فالمسرحية الساتيرية هي اجتماع المأساة مع الملهاة، وقد لقي هذا اللون من الفن المسرحي استجابة كبيرة، لدى المشاهد اليوناني، ولعل خير دليل على هذا النجاح، هو أنه ابتدأ من النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد. لقد أصبحت شروط المباريات المسرحية التي كانت تقام في أثينا، بمناسبة الإحتفالات الديونيسية تتضمن، أن يتقدم كل من الشعراء المسرحين الثلاث المتبارين، بأربعة مسرحيات: ثلاث منها مسرحيات تراجيدية والرابعة مسرحية ساتيرية، على اعتبار أنها استبقت أكثر من غيرها قدراً أكبر من الصلة، بالأساطير الديونيسية. وقد اندثرت كل مسرحيات هذا اللون فلم يصلنا منها سوى، شذرات متفرقة أو مجرد أسماء للمسرحيات في بعض الحالأت، فيما عدا مسرحية واحدة غير محددة بالتاريخ كتبها يوريبيديس، وهي مسرحية الكيكلوبيس Kyklops [٢] أو السيكلوب Cyclops، والتي يظن أنها مثلت عام ٤١٠ ق.م. وتروي السيكلوب كيف تغلب أوديسيوس (أوليس) بحيلته، على العملاق ذى العين الواحدة، الذي كان يحاول تحطيمه. وكانت متعقبو الأثر أول مسرحية بوليسية سجلها التاريخ، إذ يقوم فيها أفراد الجوقة بالبحث عن ماشية أبولو المسروقة، ويجدون سارقها هو هرمس[٣].

---

[١] درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١– تاريخ اليونان، ص ٤٢.

♦ الصورة (٥)

[٢] عبدالوهاب يحيى، لطفي: اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، ص ١٩٣ – ١٩٨.

[٣] نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، ص ٢٨.

٣ – المسرحية الكوميدية:

فن الكوميديا عمل له هدفه وحريته المطلقة، لأن الفنان الكوميدي أكثر حرية في اختيار موضوعاته، وفي طريقة معالجة هذه الموضوعات، ومن ثم تعد الكوميديا الراقية من ألوان الأدب الرفيع، الذي يصور المجتمع في صوره المتعددة تصويراً، لا يستطيع فن التراجيديا أن يصوره. ولذلك كانت موضوعات الكوميديا أوسع وأدق، من موضوعات التراجيديا، وكانت الكوميديا في العصور القديمة، تقوم مقام الصحف والمجلات والرسوم الكاريكاتورية في عصرنا[١].

ومن الصعب تحديد بداية الكوميديا، ولكن المؤرخين يذكرون أن قبائل الدوريين*، كانت تحتفل في شهري يناير وفبراير بالعيد، الذي يعرف بعيد الليناية أو عيد الشيطان أو إله التناسل[٢]، وكان ذلك في فصل الشتاء[٣]، فكانوا يسيرون في مواكبهم، يحملون تمثالاً ضخماً لعضو الذكورة[٤]، وبطبيعة الحال كانوا يغنون أغاني مضحكة فيها سخرية وفحش. هذا الموكب الذي كان يسير فيه اليونانيون، كان يسمى باسم كوموس Comos[٥]، وهو الموكب الذي ينظمه أهالي أثينا في هذين الشهرين، وكان منشدوه يسمون بالكومودين Comoden، أما الشق الثاني من الاسم فهو

---

1 Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xxxiv.

* مجموعة عرقية يشكلون جزءًا من الشعب اليوناني القديم. وكانوا يعيشون في الجزء الشمالي الغربي من الوطن اليوناني القديم قبل سنة ١٢٠٠ ق.م. وطبقًا لما هو معروف عن الإغريق القدامى، فإن الدوريين قد سيطروا على معظم شبه جزيرة البيلوبونيز في نهاية القرن الحادي عشر قبل الميلاد. وأشهر من عُرفوا من الإغريق من أصولٍ دوريّة، هم أهل أسبرطة، وكانت المدن الدوريّة إلى جانب أسبرطة تشمل كلاً من أرگوس، كورنث، ومِگارا، ورودس، واستقر الدوريّون أيضًا في كل من كريت، وصقلية، وجنوب إيطاليا، وجزر سپورادز، وجنوب غرب آسيا الصغرى| (تركيا الآن).

2 Rhodes, p .j and Osborne, Robin: Greek historical inscriptions 404 – 323 BC, Oxford University press, 2003, p 51.

٣ نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، ص ٢٦.

4 Rozik, Eli: The roots of theatre (rethinking ritual and other theories of origin), op., cit. p 49.

5 Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 88.

أودي أي الأغنية، وتعني الكلمة بذلك الأغنية الريفية[١]. وبذلك تكون الكوميديا اليونانية قد نشأت نشأة دينية، شأنها شأن التراجيديا، بل ذهب بعض النقاد، إلى القول بأن التراجيديا مثل الكوميديا تماماً، فإن تمثيل الآلهة في حالة الحزن أوجدت التراجيديا، وتقليد الآلهة في حالة السرور أوجدت الكوميديا[٢]. لم تتخذ الكوميديا اليونانية موضوعاتها من الأساطير أو قصص الأبطال، كما كان الحال في التراجيديا، وإنما من المفارقات التي كانت تنطوي عليها، حياة المجتمع نفسه في جوانبه المختلفة. لقد ظهرت الكوميديا في بلاد اليونان، وربما كانت أسبق في الظهور في مدينة ميجارا، وفي المدن اليونانية في صقلية، ولكنها بلغت ذروتها في أثينا، وبخاصة في أواخر القرن الخامس وأوائل القرن الرابع قبل الميلاد[٣]. وكان السبب في ذلك هو وضع المجتمع الأثيني في ذلك الوقت، فأثينا كانت تمر في ذلك الوقت بفترة من التخلخل الاجتماعي، الذي سببته الخسائر الاقتصادية والسياسية، التي عانت منها كثيراً من جراء الحروب البلوبونيزية. وقد وصلت هذه الخسائر إلى ذروتها، ومن ثم وصل التخلخل الاجتماعي إلى ذروته في أعقاب الهزيمة الساحقة، التي حاقت بأثينا في نهاية الحرب، عند مشارف القرن الرابع قبل الميلاد. وقد تمخض كل هذا عن عدد كبير من المفارقات والمتناقضات، في حياة الأثينيين كانت موضوعاً حدا ببعض المفكرين، سواء السوفسطائيين أو الفلاسفة، للتأمل فيه بهدف التوصل إلى طرق معالجته كل بطريقته، وكانت بالضرورة موضوعاً متجدداً للمسرحيات الكوميدية. يطرح فيها الكاتب والفنان المشاكل العامة واليومية للمجتمع الأثيني، بإلقاء ضوء ساخر يبرز المفارقات والتناقضات، عن طريق إثارة الضحك منها. ومما ساعد على وصول المسرح الكوميدي إلى قمته في هذه الفترة، أن أثينا قد وصلت في تلك الفترة إلى ذروة تطورها الديموقراطي، الذي أتاح الفرصة الكاملة للمواطن الأثيني في التعرض للمشاكل، بهدف إلقاء ضوء بناء عليها بالصورة التي تروقه[٤]. أما بالنسبة لطريقة الأداء، فقد كانت في البداية بدائية، وعبارة عن ألعاب شعبية ساخرة تشبه ألعاب السيرك. لقد اعترفت الدولة رسمياً بمسابقات الكوميديا بين عاميي ٤٨٨ – ٤٨٧ق.م.

---

[١] رائف العابد، مفيد: تاريخ الإغريق (دراسة في التاريخ السياسي والحضاري الباكر والكلاسيكي حتى ظهور الإسكندر)، ص ١٣٧.

[٢] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٩٠ ،٩١.

[٣] درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١– تاريخ اليونان، ص ٤٢.

[٤] عبدالوهاب يحيى، لطفي: اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، ص ١٩٨، ١٩٩.

لقد سمح بيزيستراتوس Peisistratos بإقامة مسابقات بين شعراء التمثيل الكوميدي، بجانب التمثيل التراجيدي والمقطوعات الساتورية[١]، ولكن في المسابقات الكوميدية، لا يقدم المؤلف إلا مسرحية واحدة، لا ثلاث كالشاعر التراجيدي، وكان السبب في ذلك هو صعوبة الكوميديا بالنسبة للتراجيديا، فالتراجيديا موجودة، أما الكوميديا بحاجة لإبداع وخلق جديد. وتعتبر الكوميديا من الفنون غير النبيلة، بحسب تقسيم أرسطو للشعر، وذلك لأنها تقوم على الهجاء. يقسم تاريخ الكوميديا إلى دورين أساسيين، الدور الأول: هو الدور القديم، أو الكوميديا القديمة، وهو الشكل الأثيني المتفرد بالهجاء السياسي، والذي انتهى بتراجع دور أثينا بحلول العام ٤٠٤ق.م، بحيث بقيت قرناً من الزمن، ومن أهم أدبائها أرستوفانيس[٢].

أما الدور الثاني: هو الدور الجديد، أو الكوميديا الجديدة، والتي يعتبر ميناندر أبرز كتابها، وقد اختلفت عن الكوميديا القديمة بعدة أمور أهمها، أنها لم تعد تلجأ إلى التهكم السياسي أو الشخصي، حيث حكمت أثينا في هذه الفترة من قبل المقدونيين، وكانت مضطرة أن ترضى بالقدر الذي يسمح لها به من الحرية، كما اختفت الجوقة، وكانت معظم حبكانت الكوميديا الحديثة تدور حول قصص الحب[٣].

خامساً – الجوقة و الأقنعة:

أ – الجوقة:

الجوقة أو الكورس، هي مجموعة المنشدين الذين يؤدون الأغاني الجماعية، ويشاركون بتأدية الرقصات التعبيرية في العرض المسرحي[٤]، إن كل ما تقوم به الجوقة، هو من أجل شرح وتأكيد معاني الكلمات وتجسيدها، ومما لا شك فيه أن المسرحية اليونانية، قد انحدرت أصلاً عن

---

[1] Rozik, Eli: The roots of theatre (rethinking ritual and other theories of origin), op., cit. p 36.

[٢] هوايتنج. م، فرانك: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون،، مراجعة حسين محمود وَ سعيد حطاب، تقديم سعيد حطاب، دارالمعرفة، القاهرة، ص ٣٤ – ٣٦.

[٣] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٩٢.

[٤] الجلبي، سمير عبد الرحيم: معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩٣ ، ص ٤٢ ، ٤٣.

رقصات وأغاني الديثرامبوس، التي كانت تقام بمناسبة أعياد إله الطبيعة وديونوسيوس، لذا يغلب على المأساة اليونانية الطابع الغنائي، وأصبح هذا الطابع سمة مميزة لهذا المسرح، بل ويمكن القول بأنه أصل المأساة اليونانية، لأن المأساة هي الصورة، التي انتهت إليها الجوقة، بعد أن افرزت الممثل المنفرد والجمل الحوارية. ومما لاشك فيه أن لكل كاتب من كتاب المسرح اليوناني أسلوبه، في التعامل مع الجوقة والإستفادة منها، في عروضه المسرحية، وسوف يساعدنا تتبع التطور التاريخي للجوقة، على تحديد دورها في المسرح اليوناني.

١ – الجوقة عند ثيسيس Thespis:

وتتميز عنده بعدة ميزات هي:

١ – كانت الأغاني الجماعية، التي تؤديها الجوقة والمشاهد الوصفية المروية، التي يلقيها الممثل هي أساس الدراما، لذا كان دور الجوقة هاماً، بل كانت تحتل أكبر مساحة زمنية من العرض، مما يجعلها تؤكد على أن الغناء الملحمي، هو جوهر الدراما في تلك الفترة[١].

٢ – بظهور الممثل الأول، الذي أطلق عليه الإغريق لقب المجيب Hypokrites، ظهرت المشاهد الحوارية، بين هذا الممثل وأفراد الجوقة، إذ كانت الجوقة تسأل والممثل يجيب[٢].

٣ – أسهم ظهور الممثل، في زيادة المشاهد الحوارية في العرض المسرحي، فقد كُلف الممثل بالقيام بالحدث الرئيسي، ورواية ما وقع له من أحداث مع جمهور المشاهدين، وهذا يعني ظهور المونولوجات السردية[٣].

٤ – أسهم هذا التطوير في تحويل الأغنية الدثيرامبية، إلى أفعال درامية.

٥ – تبدأ المسرحية عنده بما يسمى برولوجوس Prologos، وهو ما يقدمه الممثل عندما يدخل إلى المسرح في بداية العرض، ليشرح للمشاهدين حبكة المسرحية، وبعد انتهاء هذا الجزء تدخل

---

[1] Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 90.

[٢] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٥٦.

[٣] كريم سالم، عادل: معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، ص٦٩١.

الجوقة، لتغني وترقص وفق ما تقتضيه هذه الحبكة، بينما يقوم الممثل بتغيير ملابسه وقناعه[١]، ثم يعود مرة أخرى إلى المنصة[٢].

٦- يلاحظ عدم اشتراك المرأة في العروض المسرحية حتى هذا التاريخ[٣].

٢- الجوقة عند أسخيلوس:

وتتميز عنده بعدة ميزات هي:

١- أدخل أسخيلوس الممثل الثاني[٤]، فزادت بذلك الفرصة لتطوير الأحداث الهامة وتصعيدها دراماياً، من خلال إجراء حوار بين ممثلين أو بينهما وبين الجوقة، هذا التطوير قلل من مكانة الجوقة، وجعلها في المرتبة الثانية بعد الممثل المؤدي للعرض[٥].

٢- تقاسمت الجوقة بطولة العرض مع الممثلين، وشغلت نصف المساحة الزمنية المخصصة للمسرحية.

٣- بإقتراب أسخيلوس من بدايات الدراما اليونانية، فقد استعان بخمسين سيدة، ليشكل منهن الجوقة في مسرحية الضارعات، ومع رسوخ التقاليد الدرامية نسبياً بعد ذلك، فقد خفف العدد إلى اثني عشر رجلاً في مسرحية أجاممنون، ويلاحظ أن العرض يشمل ثلاث تراجيديات ومسرحية ساتيرية، والإستعانة بخمسين من الكورس يشكل عبئاً اقتصادياً، ويسهم في ضيق الرقعة المكانية بحشد هائل من المشتركين في العرض.

٤- قامت الجوقة عنده بأداء مقاطع، تتعلق بالحدث الذي يراه المشاهد على المسرح، وبمصير البطل أو الشخصية الرئيسية على المسرح.

---

[1] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xx.

[٢] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٥٦ – ٥٨.

[3] Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 91.

[٤] أرسطو: فن الشعر، ص ٨١.

[٥] تيلر، جون رسل: الموسوعة المسرحية، ج ١، ترجمة سمير عبد الرحيم جلبي بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١م، ص ١٧.

٥- يلاحظ أن الأحداث عند أسخيلوس غير متشابكة، لإعتمادها على السرد الغنائي[١].

٣- الجوقة عند سوفوكليس:

وتتميز عنده بعدة ميزات هي:

١- من المعروف أن سوفوكليس قد أدخل الممثل الثالث[٢]، وبذلك زاد الحوار وقلل دور الجوقة نسبياً، و مما ترتب عليه، إمكانية بناء الأحداث الدرامية وتطويرها، من خلال تجاذب الحوار بين الممثلين، دون أن تتشارك فيه الجوقة.

٢- ترتب على ذلك أن أصبح عدد أفراد الجوقة، لا يزيد عن خمسة عشر فرداً[٣].

٣- قسم سوفوكليس الجوقة إلى قسمين، فزاد بذلك من التأثير الدرامي للأحداث.

٤- كانت الجوقة عنده مجرد وسيط محايد، تقوم بتفسير أقوال الممثلين، والتعليق على الأحداث الجارية أمام المشاهد، دون أن ترجح كفة طرف على آخر[٤]، وإن دور الجوقة يشبه دور الإنسان العادي، بكل ما يعتريه من ضعف وقوة، ووقوع في الخطأ وسهولة خداعه، هذه الصفة الإنسانية تجعل الجوقة تتردد وتتذبذب في أحكامها، بل وتغير مواقفها، وبذلك فلا رأي ثابت لها ولا موقف محدد[٥]، إنها عامل تهدئة عندما تتأزم الأمور، و بمحاولتها التهدئة تأتي بحلول، ترضي كل الأطراف المتواجدة في المسرح، بإختلاف طبقاتهم ووظائفهم[٦].

---

[١] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٥٨.

[٢] أرسطو: فن الشعر، ص ٨١.

[٣] سوفقليس: تراجيديات سوفقليس، ترجمة وتعليق عبدالرحمن بدوي، التراجيديات اليونانية ١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ص ٢٠.

[٤] حمدي ابراهيم، محمد: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧م، ص٨٤.

[5] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xx.

[٦] سوفقليس: تراجيديات سوفقليس، ترجمة وتعليق عبدالرحمن بدوي، التراجيديات اليونانية ١، ص ٢١.

٥– الجوقة عنده إنسان يتمسك بأهداف الدين، ويخشى الآلهة ويؤمن بقدرتها وقوتها، كذلك فهو يخشى الحكومة ويرهب السلطة.

٦– أسهمت الجوقة عنده في إدراك المشاهدين، لبواعث الأحداث ونتائجها.

٧– تولت الجوقة رواية الأحداث السابقة ووقوعها على بداية الحدث، والتذكير ببعض الأحداث القديمة، التي لها علاقة بالحدث، أثناء عرض هذا الحدث.

٨– قامت الجوقة بالإعلان عن قدوم الشخصيات، ومساعدة المشاهدين على التعرف عليها، من خلال وصف ملامحها وملابسها، بل وأسهمت في إلقاء الضوء على حالاتهم النفسية.

٩– قسم سوفوكليس الفواصل (وهي أناشيد يتم القاؤها، للربط بين المشاهد المسرحية المتتابعة) إلى ثلاث أنواع:

أ– فواصل حوارية: تتم بين الكورس والممثلين، وتعرف بالكوموس، وهي لا تقطع أوصال الحدث.

ب– فواصل راقصة: أو هيبورخيمية ابتكرها سوفوكليس، ليخدع بها المشاهد، ويمهد لتغيير مصير البطل، وهي تجسد الكلمات وتطغى عليها معانيها، من ضحك أو حزن أو فزع أو بكاء.

١٠– أسهمت الجوقة في الترويح عن المشاهدين[١].

١١– تحتل الجوقة المسرح، بمجرد خروج الممثلين لاستبدال ملابسهم أو اقنعتهم أو أثناء تغيير المناظر، وفي هذه اللحظات القلائل تتناول الجوقة المسائل الرئيسية، وذلك في اتخاذ موقفاً واضحاً يتفق مع الدين والعدالة، وتلقي بالعظات والحكم.

١٢– حرص سوفوكليس على تركيز كل ما صاغه من أفكار وحكم، أثناء العرض لتلقيه الجوقة مرة أخرى، في نهاية المسرحية ليذكر المشاهد بها.

[١] سوفقليس: تراجيديات سوفقليس، ترجمة وتعليق عبدالرحمن بدوي، التراجيديات اليونانية ١، ص ٢١.

١٣- استعان سوفوكليس بآلة الناي، مستفيداً بنفخاتها الحزينة المعبرة، كي تؤثر على نفوس المشاهدين[١].

٤- الجوقة عند يوربيديس:

وتتميز عنده بعدة ميزات هي:

١- قلل من أهمية الجوقة، واعتمد على مجموعة من الممثلين، لذا أصبحت أناشيد الجوقة عبارة عن فواصل غنائية، لا علاقة لها بالحدث المعروف، وهي في حقيقتها مجرد نوع من التفريغ عن المشاهدين، بسبب ما تشيعه المسرحية من توتر وفجع[٢].

٢- جاءت أناشيد الجوقة محملة بالأفكار الفلسفية.

٣- تمثل أناشيد الجوقة ربع أو تسع المسرحية فقط، إذ أن المأساة وقتها، قد بدأت أكثر تعقيداً، بعد أن حفلت بالأحداث المحبوكة وبالأفعال ودورها، وكان من غير المعقول، أن تجري مثل هذه الأمور بحضور الجوقة أو بعلمها، لذا كان لابد من التقليل من دورها، كي لا ترى الفعل بأكمله، وتفسح المجال للحدث وتطوره[٣].

وفي النهاية يمكن أن نحدد الوظائف العامة للجوقة وهي:

١- تعتبر الجوقة ممثلاً في العرض المسرحي[٤].

٢- تعبر الجوقة عن الآراء وتعطي النصائح، وتهدد بالتدخل في أحداث المسرحية.

٣- كقاعدة عامة تؤيد البطل وتتعاطف معه.

٤- ترسخ وتوطد الإطار الأخلاقي للمسرحية.

---

[١] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص٥٨ – ٦٠.

[٢] نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، ص ٨٩.

[٣] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٦١.

[٤] درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١- تاريخ اليونان، ص ٤٤ – ٤٥.

٥- تعبر عن وجهة نظر المؤلف، وتحدد المعيار الذي يساعد المشاهد في الحكم على أفعال الشخصيات[١].

٦- تقود ردود الأفعال الصادرة من الجماهير، وتوجه أذهانهم نحو ما يجب أن يكون عليه التعبير، وبالتالي فهي مشاهد نموذجية[٢].

٧- تجلو غوامض الأحداث وتفسر سقوط البطل وترديه في الخطيئة.

٨- تسهم في خلق الجو النفسي للمسرحية وتعميق التأثيرات الدرامية[٣].

٩- تسهم في بلورة أحداث الفعل بالزمان والمكان.

١٠- تساعد على ضبط الأداء المسرحي، من خلال الإيقاع والنضج، اللذين يسهمان في تعميق المشاعر.

١١- أما عن تشكيلاتهم فلا توجد أي معلومات كافية، كيف تتغير خلال المقاطع الغنائية[٤].

ويلاحظ أن للجوقة سمات وشكلاً محدداً، حرص عليه كل يوناني قدم عرضاً مسرحياً أهمها:

١- أن يرتدي أفراد الجوقة زياً موحداً.

٢- تستخدم الجوقة قناعاً موحداً أيضاً.

٣- يلبس أفراد الجوقة حذاء يعرف باسم الكورثورنس.

---

[1] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xxi.

[٢] شعراوي، عبد المعطي: التاثير الدرامي للجوقة عند سوفوكلس، **المسرح والسينما**، القاهرة، العدد ٢٥ يناير ١٩٦٦ ، ص ٩١.

[٣] سامي، عبد الحميد: قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمه، مهرجان بغداد لمسرح الشباب، الدورة الاولى، ٢٠١٢م، ص ٥٥.

[4] Brechet, Oscar. G: History of the Theater, Boston, Allyna Bacon, INC, 1970, PP 24- 25.

٤ – للجوقة قائد يعرف باسم الأكسارخوس[١].

ب – الأقنعة♦:

يعرفه الإغريق باسم بروسوبون **Prosopon**، وتعني عندهم الوجه، أما في اللغة اللاتينية فيعرف باسم برسونا Perona، أي مضخم الصوت، جرت العادة على استخدام الأنسجة القطنية أو الكتانية لصناعة الأقنعة، كما تصنع أحياناً من خشب خفيف، بعد حفر كافة الملامح والإنفعالات حفراً غائراً، ويقال أن الرومان قد استخدموا الشمع في صناعته، وهناك ثلاثة أنواع من الأقنعة عرفها الإغريق.

١ – الأقنعة الدينية:

وهي أقنعة تتعلق بأمور الدين والديانة، فحرصوا على مطابقة القناع، لملامح الميت تمام المطابقة، وكان لكل شخصية قناعها الخاص بها، والمميز لها عن غيرها.

٢ – أقنعة الحرب والقتال:

وهي أقنعة ذات ملامح مثيرة للفزع والخوف، فقد حرص الجندي اليوناني على لبسها، عند مواجهته لأعدائه في ميدان القتال، وقد اعتمد تأثيرها النفسي على عدوه، ويتوقف قدر التأثير على قدر بشاعة القناع.

٣ – أقنعة الأداء التمثيلي:

منذ عرف الإنسان التشخيص، وهو يضع على وجهه قناعاً، يساعده على تجسيد أدواره المتعددة، التي يقوم بها، وحتى بعد أن زاد عدد الممثلين إلى ثلاثة[٢]، فإن القناع لم يفقد أهميته للأسباب الآتية:

---

[١] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٦١.

♦ الصورة (٦)

[٢] درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١– تاريخ اليونان، ص ٤٥ – ٤٦.

١– إن تعدد شخصيات المأساة، يحتم قيام الممثل الواحد، بأداء عدد معين من هذه الشخصيات، فكانت الأقنعة عاملاً مساعداً للتغلب على هذه المشكلة[١].

٢– صاحب إقبال الجماهير لمشاهدة فن المسرح، تطور معماري في صالة العرض، حيث اتسعت هذه الصالة لآلاف المشاهدين، وأصبحت المسافة بين الممثل والمشاهد تقدر بمئات الأمتار، فكانت الأقنعة هي الوسيلة، التي لجأ إليها فنانوا المسرح، لإبراز وتضخيم انفعالات الشخصية المسرحية، ليراها المشاهد الذي يجلس في الصفوف الخلفية من المدرج، وعلى ذلك فإن الأقنعة في المأساة اليونانية، تلعب دوراً في تحديد عمر الشخصية ومكانتها الاجتماعية، ومزاجها النفسي وعواطفها الوجدانية المسيطرة[٢].

٣– للأقنعة دور في تضخيم صوت الممثل، ودخوله ووصوله واضحاً للمشاهدين، من خلال فتحة الفم الواسعة في القناع[٣].

٤– الأقنعة تساعد على التنكر، الذي يكون من متطلبات العرض المسرحي، بل ويمكن أن يلعب بواسطتها الرجل دور المرأة[٤].

بعد استعراض أنواع الأقنعة المختلفة نستخلص بعض الملاحظات:

١– يحدد القناع العمر والمكانة الاجتماعية والمواد وطبيعة الإنسان، بملامح خاصة، فلون الشعر مثلاً يشير إلى عمر صاحبه، بينما يؤكد الأنف الأفطس، أن صاحبه من الطبقة الدنيا.

٢– تدل ألوان الملابس والبهرجة، في زينة الشعر بالمجوهرات وارتداء المصوغات، على أن من ترتديها من فئة المحظيات العاهرات، بينما مصففي الشعر والزينة البسيطة، على أن المرأة متزوجة أو غير متزوجة.

---

[١] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٥٥.

[2] Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, op., cit, p xix.

[٣] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٥٥ ، ٥٦.

[4] Cavendish, Marshall: Ancient Greece, op., cit, p 91.

٣- طريقة معالجة الحواجب وصبغة الشفاه ولون البشرة، تدل على الحالة المزاجية الذهنية للفرد[١].

سادساً- الأدباء اليونان:

أ- شعراء التراجيديا:

١- ثيسبيس Thespis:

عاش في أثينا في أواسط القرن السادس قبل الميلاد، أراد أن يعطي الأناشيد التي كانت تنشد في العروض الديثرامبوسية، شيئاً من التشويق عن طريق التجسيد. فبعد أن كان المنشدون يسردون الأحداث والمواقف، بكل مافيها من حديث فيه أخذ ورد، بين الشخصيات التي يتناولها المنشدون، عمل ثسبيس على تطوير هذه الطريقة عام ٥٣٥ق.م. وقف ثيسبيس على منضدة أو مذبح ديونيسوس نفسه، وخاطب أحد أفراد الجوقة، حيث ولد الحوار المسرحي اليوناني. فالهمت هذه الخطوة ثيسبيس إلى التفريق بين الممثل والجوقة. ولقد اعتبر وقوفه على المنضدة أو المذبح بداية ظهور خشبة المسرح[٢]. وبذلك يكون قد وضع الدراما اليونانية في أول الطريق، حتى يأتي من بعده أسخيلوس ويكمل الطريق الذي بدأه[٣]. وبهذا التطوير تحول سرد مجموعة المنشدين أو الكورس choros، للحديث بشكل غير مباشر إلى حوار مباشر، بين رئيس الكورس وبين من يقوم بدور الشخصية المطلوبة[٤]. وقد أطلق اليونانيون على من يمثل هذه الشخصية أو يقوم بدورها، تسمية هيبوكيتيس Hypokrites ومعناها المجيب أو المفسر أو الشخص، الذي يدّعي دور شخص آخر. ومن ذلك نستنتج طبيعة دور الممثل في البداية، فقد كان هذا الدور ينحصر تقريباً في الإجابة على بعض أسئلة يلقيها الكورس أو رئيس الكورس[٥]. بحيث تكون هذه الإجابة نوعاً من التفسير والتوضيح، وذلك عن طريق تقمص الممثل لشخصية أخرى غير شخصيته،

---

[١] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٥٦.

[٢] الشيخ، حسين: الرومان، ص ٣٠٤ – ٣٠٥.

[3] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 134.

[4] Griffith, Mark: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, 'Telling the tale': a performing tradition from Homer to pantomime, Cambridge University Press, 2007, p 21.

[٥] عبدالوهاب يحيى، لطفي: اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، ص ١٩٣ ،١٩٤.

بهدف تجسيد الموضوعات، التي تتحدث عنها أناشيد الكورس. وبظهور هذا الإتجاه أو هذا التطور نحو تجسيد الإلقاء. لقد انطلقت النهضة الفنية الجدية في أثينا، في أوائل القرن الخامس قبل الميلاد، وقد أقام حاكم أثينا بيزيستراتوس المعروف كطاغية، مسابقة سنوية بين شعراء المسرح، في عيد ديونيسوس إله الخمر، كمبادرة منه لدفع الناحية الفنية في أثينا، وتخفيف الضغط عن ممارساته في الحكم[١]. ولا يمكننا القول أو الجزم، بأن ثيسبيس تقدم إلى هذه المسابقات المسرحية، التي كانت تقام في بلاد اليونان[٢].

لقد ضاعت جميع أعمال ثيسبيس، ولم يصلنا منها شيء والباحث لا يملك الدليل القاطع، لقبول معظم ما ينسب إليه من عناوين، لأعمال يفترض أنه كتبها. ومن بين أربعة أو خمسة أعمال تنسب إليه، تعتبر مسرحية "بينيثيوس" الوحيدة، التي استمدت موضوعها من المأثورات الخاصة، بحياة ديونيسوس. أما الأعمال الأخرى التي تنسب اليه فهي: "السيست" ، و"معركة بيليه"، و"الكهنة"، و" الفتيان"[٣].

٢ – أسخيلوس:

يعتبر أسخيلوس من أوئل الأدباء الكبار، ويقول بعض المؤرخين أنه ولد في مدينة إيلوزيس، من مقاطعة أتيكا حوالي العام ٥٢٥ق.م[٤]، إلا أن بعض المؤرخين يذهبون إلى وضع تاريخ زمني مغاير لهذا التاريخ، وهو العام ٥١٤ ق.م، أما تاريخ الوفاة فهو عام ٤٥٦ق.م[٥]، وهو من أسرة أرستقراطية، كانت تقاوم النظم الديموقراطية، كانت أسرته متمسكة في الدين، شأنها في ذلك شأن كل سكان مدينة إيلوزيس، فنشأ أسخيلوس متديناً ورعاً يعظم الآلهة ويحيها. لا شك أن هذا الإيحاء الديني، كان له أثره القوي في ما أنتجه من أدب مسرحي[٦]، ولا سيما في هذا القرن، الذي

---

[1] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 135.

[2] Ley, Graham: The theatricality of Greek tragedy (playing space and chours), op., cit, p 183.

[٣] التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص٨٥ – ٨٧.

[4] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 147.

[٥] رائف العابد، مفيد: تاريخ الإغريق (دراسة في التاريخ السياسي والحضاري الباكر والكلاسيكي حتى ظهور الإسكندر)، ص ١٣٧.

[٦] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٥٩ ، ٦٠.

كان الأدب فيه، يقوم على الدين وعلى حياة الإله. بدء يكتب مسرحياته في سن مبكرة، لدرجة أنه وهو في سن الخامسة والعشرين من عمره، تقدم للمسابقة التمثيلية. ولعل وقوف أثينا الموفق في وجه الفرس، هو الذي بعث فيه القوة لكتابة المسرحيات، حيث شارك أسخيلوس وأخوه في معركة مارتون ضد الفرس[١]، وأظهروا من الشجاعة ما جعل أثينا تأمر بعمل صورة، تخلد بها بطولتهم. ولقد حارب أسخيلوس في معركة سلاميس عام ٤٨٠ق.م، وكذلك في بلاتيه عام ٤٧٩ق.م، وفي عام ٤٧٠ق.م زار سيراكوز، واستقبل بمظاهر التكريم في بلاط ملكها هيرون الأول*. وفي عام ٤٦٨ق.م انتزع منه سوفوكليس الجائزة الأولى للمسرحية، بعد أن ظل مسيطراً على الأدب الأثيني جيلاً كاملاً. وفي عام ٤٥٨ ق.م، نال آخر انتصاراته وأعظمها، بإخراج أوريستيا مسرحيته الثلاثية[٢].

ويظهر أن سوفوكليس وتقدمه في فن التمثيل، أثر على نفسية أسخيلوس تأثيراً كبيراً، إذ نراه يهجر بلاد اليونان ويرحل إلى صقلية، حيث توفي فيها عام٤٥٦ ق.م. إن هجرة أسخيلوس إلى صقلية، كانت بدعوة من حاكم سيراكوز هيرون Heron[٣]، الذي كان يحب الفن والفنانين، ومن المؤرخين من يرى أن سبب هجرته أنه خشي على سمعته من سوفوكليس فهاجر[٤]. ويعرف أسخيلوس في تاريخ الأداب العالمية بأنه أبو التراجيديا[٥]، بالرغم من معرفة اليونان للتمثيل قبله، حيث أن أسخيلوس يرجع الفضل إليه، في جعل الفن المسرحي، في صورة تكاد تكون نهائية[٦]، فكل الذين جاؤوا بعده نهجوا على منواله، فاتخذوا التقاليد التي وضعها في مسرحياته أساساً،

---

[1] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 147.

* حكم سيراكوز بعد موت أخيه جيلون ٤٧٨ق.م، كان يميل إلى الفنون الجميلة ةالشعر، فكرم الشعراء ولقد مد نفوذه إلى جنوب إيطاليا وجعل من صقلية عاصمة للثقافة والفنون اليونانية، تنافس أثينا نفسها. وأصبح لسيراكوز إمبراطورية، ولكنها لم تستمر طويلاً بعد موت هيرون عام ٤٦٧ق.م. انظر:
علي الناصري، سيد أحمد: الإغريق تاريخهم وحضارتهم من (حضارة كريت وحتى قيام إمبراطوية الإسكندر الأكبر)، در النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٦م، ص ١٤٣.

[٢] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ترجمة محمد بدران، الجزء الثاني من المجلد الثاني، دار الجيل، بيروت، ص ٢٥٦.

[3] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 148.

[٤] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٦١.

[5] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 154.

[٦] عوض، لويس: المسرح العالمي (من اسخيلوس إلى آرثر ميللر)، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م، ص ٥.

للكتابة المسرحية الأدبية. فإذا كان هناك مملكة خاصة للتراجيديا تظهر بؤس الإنسان في أسوأ أحواله، وعظمة الإنسان في أحسن أحواله، فإن أسخيلوس ليس مبدع التراجيديا وحسب، بل إنه الأعظم حقاً بين التراجيديين. فليس في مسرحياته تخاذل أو مواقف سلبية، فالنفوس العظيمة تلاقي الفجيعة المظلمة[١].

وقد قيل أنه أول من أوجد الحركة المسرحية، حيث أضاف ممثلاً ثانياً، إلى الممثل الذي أخرجه ثيسبيس، من بين فرقة المغنين، وهذا ما أكد عليه أرسطو، بأن إضافة الممثل الثاني ما هو إلامن انتاج أسخيلوس[٢]، وبذلك استطاع أن يجعل الحوار بين هؤلاء الممثلين، وقام بذلك بنقل الترتيلات الديونيسية، من قصيدة دينية غنائية إلى مسرحية[٣]. ثم اتخذ أسخيلوس عنصر الديكور، ليكون له وللممثلين عوناً، في أداء الأدوار ومحاكاة الحياة. وكذلك اهتم بالملابس، وهذا كان جديداً على المسرح اليوناني، وله يعود الفضل في اختراع وايجاد هذه الإضافات[٤].

كما أن أسخيلوس اتخذ موضوع القضاء والقدر لمسرحياته، بأن جعل الإنسان بل الآلهة يخضعون لهذه الفكرة، فالإنسان يهزم هزيمة مفجعة، ولا سبيل للهروب منها، مما يجعل أعمال البشر، مسيرة إلى غاية مرسومة. وهناك فكرة أخرى في مسرحيات أسخيلوس، وهي فكرة الحق، حيث وضع في كل قصة من قصصه جمهور المشاهدين، أمام حق ضائع يبحثون عنه، وعنده هذا الحق ليس بشيء ثابت، بل يتحول من جانب إلى جانب، وليس هناك صاحب حق مطلق، وإنما يوزع الحق بين الخصوم. فالإنسان لا يستطيع أن يحتفظ بحقه على الدوام، لأنه دائماً يطالب بأكثر من حقه، وعندئذ يتحول الحق منه إلى خصمه بعد أن كان بين يديه. فالإنسان الذي يثأر لنفسه يميل دائماً، إلى الأسراف في الأخذ بالثأر، فيظلم ويجور ويرتكب آثاماً، تبعده عن حقه الأول، وهكذا حتى تنقضي ذرية هذا الشخص[٥].

---

[١] هاملتون، أديث: الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ص ١٩٦.

[2] Ley, Graham: The theatricality of Greek tragedy (playing space and chours), op., cit, p 5.

[٣] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ج ٢، ص ٢٥٧.

[٤] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٦٢.

[٥] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٦٢ ، ٦٣.

لقد كتب أسخيلوس سبعين مسرحية ويقال ثمانين[١]، لم يبقى منها إلا سبع، وكان أشهرها مسرحية بروميثيوس المقيد أو السجين، وأعظمها كانت مسرحية أوريستسا الثلاثية[٢]. تقدم أسخيلوس إلى المسابقات التمثيلية، وفاز في ثلاث عشرة مرة منها، حتى جاء سوفوكليس وانتزع الزعامة منه[٣]. ويمكن القول: أنه إذا ما قرأنا ما كتبه أسخيلوس، سنجد أن شخصيات مسرحياته متشابهة تقريباً، وكأنها جميعها من جنس واحد. إن قيمة فن أسخيلوس، أنه استطاع، أن يستهوي النفوس، وأن يمتلك القلوب، ويجعل جمهور المسرح، يعيش مع الشاعر في عالم جديد، وأن يطلع الجمهور على هذا العالم من الزاوية، التي ينظر منها الشاعر. وكان الجمهور يعجب بهذه العواطف التي تبعث من أشعاره، أكثر من إعجابهم بأي شيء آخر، لأنه اتخذ هذه الموضوعات وسيلة، لتلاعبه بعواطفهم وإثارة شعورهم.

أما إذا نظرنا إلى النواحي الفنية، سنرى أنه أدخل تحسينات عديدة على الفن المسرحي، على ملابس الممثلين والأقنعة والديكور والحيل المسرحية، من إيجاد روافع لترفع الأبطال بها إلى السماء، أو لتهبط بها الآلهة إلى الأرض. وكان الرعد يمثل، بإلقاء كتل من الحجارة أو الحديد في حوض نحاس فيه ماء، والبرق بإظهار مشاعل تتحرك بسرعة شديدة. وأصبحت الملابس في أشكال هندسية منتظمة من أقمشة فاخرة، كما كانت الملابس فضفاضة، تتجلى فيها عظمة وجلالة الأبطال والآلهة، حيث تتكون من قطعتين قميص أو معطف، ثم الجزء الأسفل من الملابس، وكان القميص أولاً طويل إلى الركبتين، ثم وصل إلى القدمين، وأكمامه قصيرة فطالت، وكان الأبطال ينتعلون نعالاً خشبية عالية، حتى يظهر البطل في صورة أطول وأضخم من البشر[٤].

---

[1] Ley, Graham: The theatricality of Greek tragedy (playing space and chours), op., cit, p 4.

[٢] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ج ٢، ص ٢٥٧.

[3] Ley, Graham: The theatricality of Greek tragedy (playing space and chours), op., cit, p 4.

[٤] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٦٨.

٣ – سوفوكليس (Sophocles):

ولد في قرية كولونا بالقرب من أثينا، حوالي العام ٤٩٥ق.م، وتوفي في العام ٤٠٦ق.م، كان ابن صانع سيوف، ولذلك جمع ثروة من هذه المهنة، وخاصة إبان حرب البلوبونيز، ثم انتقل إلى أثينا وتعلم المصارعة، ولعب الكرة والعزف على الآلات الموسيقية[١]. لم يكن له لون سياسي فلم يتعصب للحزب الديموقراطي ولا للإرستقراطي، إنما تعصب فقط لإنتسابه لمقاطعة أتيكا وأثينا، ولم يكن متديناً مثل أسخيلوس إنما كان معتدلاً[٢]. ويذكر المؤرخون أنه وهو في السابعة عشر من عمره، انتصرت أثينا في إحدى المعارك الحربية، وهي معركة سلاميس البحرية مع الفرس، واختيرت طائفة من الشباب للرقص والغناء في الحفل، وكان سوفوكليس واحداً منهم، فقد استرعى الأنظار لجماله وقوامه ورشاقة حركات رقصه[٣]. وبعد ذلك اتخذ صفوة من شباب أثينا أصدقاء له منهم، بركليس و فيدياس وهيرودوت، حيث كان يكثر الجدل والمناقشات بينهم، في الآداب والفنون، ولا شك أن مثل هذه المناقشات كان لها أثرها القوي في تكوين عقلية سوفوكليس. ولماصار بركليس صديقه حاكماً في أثينا، أصدر أمراً بتولية سوفوكليس أميناً لبيت المال سنة ٤٤٤ق.م[٤]. وفي سنة ٤٤٠ ق.م، عين قائداً من قواد جيش أثينا، على الرغم من أن بركليس، كان معجباً بأشعار سوفوكليس أكثر من إعجابه بخططه الحربية. ولما قامت الحرب بين أثينا وصقلية، وهاجم أسطول أثينا صقلية، كان سوفوكليس أحد قواد هذا الأسطول، في حين أن هذه الحملة فشلت، وكان أثر فشل هذه الحملة، أن حاول أهالي أثينا، أن يغيروا نظامهم السياسي، فكونت لجنة وكل إليها أمر هذا التغيير. كان سوفوكليس أحد أعضاء هذه اللجنة، ولكنه استقال منها، بعد أن أدرك أن هذه اللجنة إنما تريد الإستبداد بالحكم[٥]. كان سوفوكليس محباً للمال والغلمان، وكان شديد الصلاح وشغل مراراً منصب الكاهن. كتب سوفوكليس ١١٣ مسرحية، لم يبقى منها إلاسبع، ويقول أرستوفانس: إن إحدى مسرحياته وهي (أوديب ملكاً) بأنها المسرحية

---

[1] McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, op., Cit, p 43.

[٢] رائف العابد، مفيد: تاريخ الإغريق (دراسة في التاريخ السياسي والحضاري الباكر والكلاسيكي حتى ظهور الإسكندر)، ص ١٣٧.

[٣] نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، ص ٥٨.

[٤] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ج ٢، ص ٢٦٩.

[٥] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٧٠ – ٧١.

الكاملة، التي يجب أن تتخذ مثالاً للأدب المسرحي. وقد نال الجائزة الأولى في الحفلات الديونيسية، ثماني عشرة مرة، وقد حصل على أول جوائزه في سن الخامسة والعشرين في عام ٤٦٨ق.م، وحصل على آخرها في سن الخامسة والثمانين من عمره، حيث سيطر على المسرح الأثيني ثلاثين عاماً، وكان له عليه من السلطان، أكثر مما كان معاصره بركليس على الحكومة الأثينية[١]. إن تاريخ الأدب المسرحي، يذكر لسوفوكليس أنه خطا بالتراجيديا إلى الأمام خطوات واسعة، بعد أن مهد له أسخيلوس الطريق. فقد زاد عدد الممثلين من اثنين إلى ثلاثة[٢]، وجعل أفراد الجوقة خمسة عشر فرداً، بعد أن كانوا اثني عشر[٣]، ولكن على الرغم من أنه زاد في أعداد الكورس، قلل من أهميته. ومن ناحية أخرى صور على الحائط، كل ما كانت تشتمل عليه القصة من مناظر. أما فلسفة مسرحياته وهو الشيء العظيم، الذي أوجده في الأدب اليوناني وفي التراجيديا بشكل خاص، هو شعور الإنسان بشخصيته ووجوده، وهنا يظهر الخلاف بين أسخيلوس وسوفوكليس، ففي قصص أسخيلوس نرى الإنسان ضعيفاً، أمام إرادة وقوة الإله. أما سوفوكليس فقامت فلسفته في قصصه، على الإنسان الحر العامل المفكر، فنرى سوفوكليس يغير في المسرحية القديمة، فبدلاً من أن يجعل الحرب أو الصراع بين الإرادة الإلهية وبين الإنسان، جعل الصراع بين إرادتين من إرادات الإنسان[٤]، وبذلك جعل الآلهة يديرون أمر البشر عن بعد، بمعنى أنه جعل الآلهة، تقضي بين الصراع، الذي نشب بين الإرادتين الإنسانيتين. وهنا يظهر الفرق جلياً بين أسخيلوس وسوفوكليس، وهو تطور في الفكر اليوناني بين جيلين، وقد نشأ هذا التطور من شعور اليونانيين بالحرية والمساواة، وشعور كل فرد باليونان بوجوده الإنساني، وأن لكل فرد إرادة خاصة[٥]. لقد آمن سوفوكليس بداخل نفسه، أنه لا يوجد إنسان لا يجد مساعدة،

---

[١] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ج ٢، ص ٢٧٠.

[2] Griffith, Mark: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, 'Telling the tale': a performing tradition from Homer to pantomime, op., cit., p 22.

[3] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 145.

[٤] عوض، لويس: المسرح العالمي (من اسخيلوس إلى آرثر ميللر)، ص ١٧.

[٥] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ج ٢، ص ٢٧٠.

حيث نستطيع أن نتحكم بأرواحنا فنعيش كأحرار، ونموت من دون إنسانية غير مشرفة. ويقول أجاكس أحد أبطال مسرح سوفوكليس، يستطيع الإنسان دائماً أن يعيش نبيلاً ويموت نبيلاً[١].

ومن ناحية أخرى طور الأدب المسرحي، بأن جعل موضوعه إنسانياً، حيث كان يتجه إلى الناحية المثالية، في رسم شخصياته. فكان يرى أن التمثيل، يجب أن يتجه إلى المُثل العليا، وبذلك كثرت المواعظ والنصائح في مسرحياته، حتى ذهب بعض النقاد إلى القول بأن مسرح سوفوكليس مسرح أخلاقي[٢].

٤ – يوربيديس Euripides :

ولد يوربيديس بعد سوفوكليس بعشر سنوات في عام ٤٨٥ق.م، ومنهم من يقول في عام ٤٨٠ق.م، وبالتخصيص في يوم معركة سلاميس البحرية عام ٤٨٠ق.م[٣]، وكان أبوه منيسارخوس Menesarchus ، من رجال الأعمال الأثرياء. فإذا كان أسخيلوس قد شق بشعره القوي وفلسفته الصارمة، الطريق الذي سارت فيه المسرحية اليونانية وحدد أشكالها. ثم هذب سوفوكليس هذا الفن بموسيقاه المتزنة وحكمته الهادئة، أتم يوربيديس تطور هذا الفن، بمؤلفاته التي تفيض بالشعور الجائش، والشك القوي. يقول استرابون: ((إنه تلقى منهج أنكساغورس Anaxagoras كله، ودرس بعض الوقت على يد بروديكوس Prodikos، وكان صديقاً حميماً لسقراط))، وكان لحركة السفسطائية كلها، أثر كبير في تعليمه[٤].

لقد كان شاعراً ذا احساس مرهف، يشعر بالمشاكل الإنسانية شعوراً قوياً، حيث كان ينتزع عواطف الجماهير، ويؤثر عليهم تأثيراً شديداً، بل بلغ به الأمر أن جعل جمهوره، يبكي بكاءً شديداً لشدة تأثره بأقواله، وكان سبب هذا كله الموضوع الذي يختاره، إذ كان يتخذ أشد المآسي الإنسانية فجيعة، حتى يستطيع أن يؤثر بها على الجمهور، أما السبب الثاني هو صياغة هذا الموضوع وتصوير المأساة، حتى تنتهي المسرحية بأشد الأسى رعباً وأعنفها حدثاً[٥]. وقد كتب

---

[١] هاملتون، أديث: الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ص ٢١٣.

[٢] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٧٤.

[3] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 177.

[٤] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ج ٢، ص ٢٨٣.

[٥] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٧٥ ، ٧٦.

يوريبيديس اثنين وتسعين مسرحية، سبعين منها تراجيدية، واثنان وعشرون ساتيرية، ولم يفز بالمسابقات إلا أربع مرات في حياته، ومرة خامسة بعد موته[١]. بدأت ببنات بلياس عام ٤٥٥ق.م، واختتمت بالباخية Bacchae عام ٤٠٦ق.م[٢]، وصلت إلينا منها ثمانية عشر كاملة، ومقتطفات من باقي المسرحيات مادتها أساطير اليونان[٣]. كان يوريبيديس حين يرسم الشخصيات، يبحث دائماً عن القوانين الأخلاقية والأدب الإنساني، فالفضائل والرذائل الإنسانية، أخذت حيزاً كبيراً جداً في كل مسرحية من مسرحياته. كان يدين بمذهب الشك، وهو نفسه المذهب الذي نادى به سقراط، ولذلك نظر يوريبيديس إلى الأساطير اليونانية القديمة، التي استخدمها شعراء التمثيل مادة لموضوعاتهم، نظر إليها نظرة شك، ورجل ثائر على هذه الآراء القديمة، التي عرضها اليونان منذ قرون قبل وجوده. حيث نظر إلى الأبطال الذين قدسهم اليونانيون، وإلى الآلهة نظرة جديدة، فحولهم إلى أشخاص عاديين نراهم في الحياة اليومية. فنزلت الكترا، التي اعتبرت من الأبطال عند أسخيلوس، إلى فتاة عادية تذهب لتأتي بالماء من البئر، وتتزوج فلاحاً[٤]. وبهذا يكون قد أنزل الأبطال من عليائهم، وجعلهم يسيرون في الشوارع والطرقات على الأرض، بدلاً من الأبراج العالية والقصور الشامخة. وقد نادى بإلغاء الفروق الاجتماعية في المجتمع اليوناني، وأن لا يقام وزن إلى هذه الدماء الملكية، التي تجري في العروق.

هكذا بدأت ألوان الفلسفة تدخل في المسرح التراجيدي، على يد يوريبيديس صديق سقراط، ومن الغريب أن سقراط كان يكره التمثيل، ولكنه كان يقول: أنه على استعداد أن يمشي إلى إيطاليا، ليشاهد مسرحية من مسرحيات يوريبيديس.

---

[١] يوريبيديس: (عبادات باخوس، أيون، هيبولوتوس)، ترجمة عبدالمعطي الشعراوي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م، ص ١٢.

[2] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 196.

[٣] رائف العابد، مفيد: تاريخ الإغريق (دراسة في التاريخ السياسي والحضاري الباكر والكلاسيكي حتى ظهور الإسكندر)، ص ١٣٧.

[٤] نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، ص ٩٠ – ٩٢.

كان يوربيديس حريصاً أشد الحرص، على أن لا يظهر آراءه الدينية، ظهوراً واضحاً أمام الناس، لم يشأ أن يصرح بآرائه عن الدين والآلهة[١]، إنما احتاط أن لا يغضب جماهيره، فكان يبدأ مسرحياته بالتحدث عن الآلهة، حسب التقاليد اليونانية القديمة، ويختمها بالحديث عن الآلهة أيضاً، ولكن في ثنايا المسرحية، كان يثبت آراءه الدينية بطريقة صريحة، من حين لآخر بطريقة خفية وغير صريحة[٢]. فمثلاً كان يصف العرافين في معبد دلفي، بأنهم لا يقولون إلا الحقائق وأكثر الأباطيل، ويقول عن المتنبئين بالغيب، من الغباء أن نتعرف عن المستقبل عن طريق أحشاء الطيور. وبذلك كان يحاول تسفيه بعض الخرافات[٣]، التي كانت تسود عصره. ولقد أنكر وجود كبير الآلهة زيوس، بقوله: أي زيوس، إن كان هناك شيئ اسمه زيوس، لا أعرف عنه شيء، إلا ما يقوله الناس عنه. لقد تجرأ يوربيديس أيضاً على نقد المجتمع، في مهاجمة نظام الرقيق، الذي كان يسود البلاد، حيث بنهاية الحروب يسترق الأحرار الأبرياء، ولذلك جعل للعبيد الأرقاء دوراً مهماً في مسرحياته، وبدلاً من أن يجعل هؤلاء العبيد موضع سخرية وهزل، لا يصلحون لشيء، يجعلهم من البشر العاديين، لهم ما لغيرهم من عاطفة وشعور، وكان يحاول في هذا النوع من الموضوعات، اصلاح الفكرة الخاطئة، التي كانت تسود المجتمع عن العبيد. كان يوربيديس أول شاعر مسرحي، جعل الحب موضوعاً من موضوعاته، نصيراً للمرأة محاولاً تحريرها من بعض القيود، التي فرضتها البلاد والتقاليد اليونانية عليها.

ومن الغريب أن يوربيديس لم ينتصر في المسابقات التمثيلة، إلاخمس مرات فقط، ولعل أولها عام ٤٢٢ق.م[٤]، و السبب في ذلك هو اتجاهاته الفلسفية والدينية، التي كان لها أثر كبير في انتصار خصومه، فالقضاة الذين كانوا يحكمون في المسابقات، كانوا يخشون على أنفسهم وعلى تقاليدهم الدينية، من هذه الآراء، وخافوا من انتشار الإلحاد بين الشباب. ويقال أن يوربيديس اتهم بالإلحاد وقدم للمحاكمة، واستطاع أن يدافع عن نفسه، حتى بُرئ من هذه التهمة. وفي عام ٤٠٨ق.م، ترك أثينا ورحل إلى مقدونيا، بطلب من أميرها، وهناك كتب مسرحيته(أفيجينيا في

---

[1] Rozik, Eli: The roots of theatre (rethinking ritual and other theories of origin), op., cit, p 38.

[٢] يوريبيديس: (عبادات باخوس، أيون، هيبولوتوس)، ص ٣٢.

[٣] نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، ص ١٠١.

[4] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 164.

أولس) [١]، وكتب مسرحية أخرى هي (النساء في باخيا)، وتوفي حوالي عام ٤٠٦ق.م، وقد أظهر الأدباء بعد موته إعجابهم به[٢]. حتى أن الشعب الأثيني، لم يقدره إلا بعد موته، حيث أرسلوا بعد موته إلى مقدونيا مطالبين باسترداد جثته، كي يقوموا بدفنها في أثينا، لكن طلبهم رفض، ولكن بالرغم من ذلك أقاموا له قبراً ونصباً تذكارياً، على الطريق بين أثينا وميناء بيرايوس، ووضعوا عليه مرثية، قيل أنها كتبت من قبل المؤرخ اليوناني ثوكوديدس، أو المؤلف الموسيقي تيموثيوس[٣].

ب – شعراء الكوميديا:

١ – أرستوفانيس Aristophanes:

ولد أرستوفانس عام ٤٥٠ق.م، في قرية أنكا، ولكنه اضطر إلى الرحيل إلى أثينا، عندما درات الحرب بين أثينا وأسبرطة[٤]. ويعتبر أرستوفانس خير مثال لشعراء الكوميديا، لقد بدء أرستوفانس يقدم مسرحياته، في الوقت الذي كان فيه الشاعر التراجيدي يوربيديس، يكتب مظهراً أسفه، لِمَ حدث في حرب البلوبونيز، وكانت الديموقراطية الأثينية، قد اضمحلت وضعفت، وكان أرستوفانس يأسف لما حل بالبلاد[٥]، ولكنه كان يختلف عن يوربيديس، لأنه كان يكره الديموقراطية الشعبية، وكان ينتمي للحزب الأرستقراطي، وكان الحزب الديموقراطي حزب الحكومة، والناقد الكوميدي بصفة خاصة، يجد جماله في نقد الحكومات الشعبية. كان أرستوفانس يجد في قرارة نفسه، أن الحكم الديموقراطي حكم فاسد، فاستجاب فنه لمذهبه السياسي، فأخذ يوجه النقد الساخر العنيف، لهذا النظام الديموقراطي[٦]، الذي جر على البلاد بعض الإنحلال السياسي والخلقي[٧].

---

[١] نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، ص ١١٥.

[٢] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ٧٦ – ٨٣.

[٣] يوريبيديس: (عبادات باخوس، أيون، هيبولوتوس)، ص ١٧.

[٤] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ج ٢، ص ٣١٣.

[5] McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, op., Cit, p 108.

[٦] رائف العابد، مفيد: تاريخ الإغريق (دراسة في التاريخ السياسي والحضاري الباكر والكلاسيكي حتى ظهور الإسكندر)، ص ١٣٨.

[٧] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ١١٠.

دعا أرستوفانس إلى التمسك بالتقاليد القديمة وبالأخلاق القويمة، التي كانت تسود في العصور الأرستقراطية، كان من سوء الحظ أن كليون*(كان يعمل بدباغة الجلود)، يتولى منصب الرئاسة في هذه الأوقات، خلفاً لبركليس[١]، واتخذ أرستوفانس من حياته وأخطائه السياسية وسيلة لمهاجمته، بل صرح باسم كليون أكثر من مرة في هجائه[٢]، وكانت النتيجة، أن قدمه كليون إلى المحاكمة، أكثر من مرة، اتهمه في الأولى، بأنه ليس أثيني الأصل، وإنما من جزيرة رودوس. وفي الثانية اتهمه بأنه من مصر، وكان السبب في ذلك، هو حرمانه من حقوق المواطن الأثيني، ولكن كليون أخفق في المرتين. ولقد ثأر أرستوفانس لنفسه بعد عامين من هذه التهم، باخراج مسرحية الفرسان، وكانت أهم شخصية في هذه المسرحية هي شخصية الديموس(Demos) أي الشعب، وكان لديموس هذا رئيس خدم يدعى الدباغ، ولم يكن أحد يجهل من المقصود بهذه الألقاب، حتى كليون نفسه الذي حضر المسرحية، وكان ما فيها من هجو لاذعاً شديداً، إلى حد امتنع فيه الممثلون جميعاً، عن تمثيل دور الدباغ، خوفاً من العقاب السياسي الصارم، حتى اضطر أرستوفانس إلى تمثيل هذا الدور[٣].

إن حياة أرستوفانس غامضة أشد الغموض، وكل ما نعرفه أنه قدم أولى مسرحياته وهي (المتلذذون بالطعام Banquetters) في المسابقة، ثم كتب حوالي ٥٤ مسرحية، سمح له بالتسابق في ٤٢ مسرحية[٤]، ولم يبقى منها سوى ١١ مسرحية، حصل على الجائزة الأولى في المسابقات التمثيلية عام ٤٢٢ق.م. كان عدواً للمرأة كثير النقد لها، ولكنه في الكوميديا المشهورة (ليزيستررات Lysistrate)، يسخر من الرجل بقدر سخريته من المرأة، ويجد أن الرجل لا يقل سفاهة عن المرأة، فالمرأة تحاول بطريقتها الخاصة والمضحكة، أن تضع حداً للحروب، وأن تقر السلام الدائم. ولكن الرجل بما فطر عليه من غرائز القتال، والشعور بالسيادة الطبيعية، يعرقل

---

* قائد سياسي عسكري أثيني توفي عام ٤٢٢ق.م، انتصر على اسبرطة عام ٤٢٥ق.م.

[1] Plutarch's Morelia: with an English translation by Harold north fowler, Cambridge Massachusetts Harvard University press London William Heinemann ltd, mcmlx, 1960, P 465.

[2] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 221.

[٣] ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ج ٢، ص ٣١٣، ٣١٤.

[4] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 222.

مساعيها، ولكن يرضخ أخيراً لمطالبها[١]. فقد كان يخاطب الأثينين، ويوجه إليهم نقده في المسائل الهامة، فتحدث عن الأخلاق السياسية وفن الشعر والفلسفة، حتى المعتقدات الإلهية اليونانية وجه إليها تهكمات لاذعة[٢]، كلما وجد إلى ذلك سبيلاً، وكلما استطاع أن يضحك جمهوره، بكل هذه الموضوعات التي أثارها[٣].

٢ – ميناندر Menander:

ولد حوالي عام ٣٤٣ق.م، وهو من أسرة ثرية من مدينة أثينا، عاصر أرسطو والإسكندر المقدوني في شبابه، تلقى علوم الفلسفة على يد ثيوفراستوس تلميذ أرسطو، كما كان أبيقور من أصدقائه، وكذلك ديمتريوس الذي تولى حكم أثينا، نيابة عن المقدونيين عشر سنوات (٣١٧ – ٣٠٧ق.م)[٤]. ولما سقط حكم ديمتريوس، خاف ميناندر، ولما سمع به البطالمة في مصر استدعوه، ليكون في بلاطهم، لكنه رفض مغادرة أثينا، حتى توفي بها عام ٢٩٢ق.م[٥]. إن أهم ما يمتاز به ميناندر، هو الأسلوب الواقعي، الذي رسم به شخصيات مسرحياته، فمسرحه يعد أول مسرح واقعي في تاريخ الدراما[٦]. ومن ثم نجد فرقاً أساسياً، بين مسرحياته ومسرحيات أرستوفانس، الذي كانت تقوم مسرحياته على الخيال، بينما التزم ميناندر الواقعية، وذلك تبعاً لتغير ظروف الحياة والمتفرجين[٧]، فحلت الإبتسامة الهادئة محل الضحكات العالية، وحل الهدوء محل ضجيج المسرح. كما كان ميناندر متجهاً إلى الموضوعات الخلقية والعاطفية، يكتبها بأسلوب واقعي، حتى أن أحد النقاد كتب عن واقعيته يقول: (الحياة وميناندر أيكما صورة من الآخر)، والحقيقة أن ميناندر اتخذ من كتابة المسرحية، ومن مذهبه الواقعي، وسيلة إلى مذهب السمو، بمعنى أن

---

[١] عوض، لويس: المسرح العالمي (من اسخيلوس إلى آرثر ميللر)، ص ٤٢.

[٢] هاملتون، أديث: الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ص ١٠٢ ، ١٠٣.

[٣] شعراوي، عبدالمعطي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٤٧.

[4] Lape, Susan: Reproducing Athens, Princeton University Press, 2004, pp 1– 3.

[5] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 243.

[6] Cinaglia, Valeria: Aristotle and Menander on the Ethics of Understanding, Brill, 2015, pp 2 – 3.

[7] Zagagi, Natta: The comedy of Menander, American University presses, 1995, p 95.

التصرفات التي كانت تصدر من شخصياته (قد تكون شاذة أحياناً). ومن الطريف أن مسرحياته لا نجد فيها شخصيات حقيرة أو تستحق السخط واللعن، فهو لا يسمح بإدخال العواطف الشاذة في مسرحياته، فكلها كاملة فاضلة، بالقدر الذي تسمح به الظروف والبيئة، ومن الظروف كان يتخذ وسيلة لاغتفار الذنب. وكذلك كان من خصائصه الإهتمام بموضوع الحب[١]، وإدماج التراجيديا بالكوميديا. ونرى كل ذلك بوضوح في كتابات ميناندر، ولكن ميزته أن كتاباته العاطفية لم تكن رومانسية، بل كانت أقرب إلى تحليل العواطف، ونقل المسرحية من قسوة التراجيديا إلى سخرية الكوميديا.

لقد كتب ميناندر ١٠٥ مسرحيات، ولم تعرف المكتبات شيئاً منها، ولكن الكتاب المتقدمين، كانوا يستشهدون بأشعاره، ويقتبسون مسرحياته. فبلغ ما أحصاه النقاد مما اقتبس منه حوالي ١٨٠٠ بيت شعري، كما أن الكاتبين بلاوتس Plautus وتيرنتيوس اختصرا واقتبسا مسرحيات ميناندر[٢]. ولا يوجد لدينا سوى مسرحيتين لميناندر الأولى تدعى Samia ، التي كان الحب العاطفي جوهرها[٣]، والثانية التي اكتشفها عام ١٩٥٩م عالم الدراسات الكلاسيكة السويسري فيكتور مارتان، و هي مسرحية (اللئيم) دسكلوس Dyskolos[٤] ، ولم يكن أحد يعرفها من قبل، وهي المسرحية الكاملة الوحيدة له[٥]، وقد وجدت هذه المسرحية على أوراق بردية مدفونة في أرض مصر. فقد كانت الشخصيات كلها في مسرحية اللئيم، شخصيات طيبة خيرة في جوهرها. فهناك العاشق الشاب الذي يتوصل إلى حبيبته الريفية بطريقة، هي غاية بالشرف والإستقامة، لأنه يؤمن، كما يقول: ما من مغنمٍ إلا بالجهد والمثابرة. ثم هناك والد الفتاة وهو رجل عجوز خبيث، يلعب دور اللئيم في المسرحية، ولكن هذا الرجل نفسه تكسبه بالأعمال الطيبة، لا بالخدع والحيل. فإذا به يقبل البشر إلى حد ما وأن يسالمهم[٦]. ومع ما تبقى من أشعاره يمكن القول، أن موضوغاته فيها جانب سياسي واجتماعي وديني، ولكن الظاهرة اللافتة، أن الحياة الأثينية اليومية، ممثلة في

---

[1] Lape, Susan: Reproducing Athens, op., cit, p 13.

[2] Rose, H.J: Handbook of Greek literature, op., cit, p 246.

[٣] نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، ص ١٦٤.

[4] Zagagi, Netta: the comedy of Menander, op., cit, pp 95, 142.

[5] Lape, Susan: Reproducing Athens, op., cit, p 9.

[٦] هوايتنج. م، فرانك: المدخل إلى الفنون المسرحية، ص ٣٦.

كتاباته أصدق تمثيل. وكتاباته كانت تدور حول الحب، ورسم الشخصيات المختلفة، كالعبيد والشيوخ والشباب والأطفال والنساء على المسرح[١]، كما لو أنه في الشارع، سواء في حركتهم أو لباسهم. وكان يظهر عطفه على العبيد والفقراء، بحيث وضعه بعض النقاد، في مرتبة هوميروس، ويقول المؤرخ بلوتارخوس: أن مينادر كان في المرتبة التالية لهوميروس مباشرة[٢].

يقال أن أول مسرحية لمينادر، كتبها قبل أن يبلغ العشرين من عمره، وأنه كان يكتب ثلاث مسرحيات كل سنة، ولذلك نستنتج أن مسرحياته، كانت تتطور بتطور تقدمه في السن. لقد كان مينادر يمثل مرحلة تطورية هامة، في تاريخ المسرح اليوناني، ففي عهده تطورت المسرحية، إلى ما يعرف بالمليودراما، وريثة الدراما القديمة، ولكنها بعدت عن أحوالها الأولى، فالدراما القديمة لم يكن الموضوع فيها مكتملاً، بمعنى أن موضوع المسرحية، كان معروفاً عند جمهور المسرح، كما هو الحال في التراجيديا، أو في الكوميديا، فكان الجمهور يعرف مإذا حدث وكيف حدث، وكانت معالجة المواقف لا خلقها، هي المهم عند الجمهور. أما مينادر فهو يخلق شخصيات جديدة كل الجدة، تستطيع أن تؤدي أدوارها وحركاتها المسرحية أداءً تاماً، ولا سيما في حديثه عن البخيل واللئيم[٣]، و المرأة والحب وخاصة الزوجة الوفية[٤].

كان من نتائج استيلاء الفرس على المدن الأيونية في آسيا الصغرى، أن هاجر الكثيرون من سكان هذه المدن والجزر إلى الغرب، حاملين معهم لغتهم وحضارتهم، يفتشون عن موطن جديد في ايطاليا، كما أن لتوقف التجارة مع الشرق، سبباً دفعهم لهذه البلاد الغنية. وجد المستعمرين اليونان في هذه البلاد التي أطلقوا عليها اسم اليونان الكبرى (ماغنا غراسيا)، أرضاً واسعة خصبة تسكنها شعوب عديدة متأخرة وضعيفة، استطاع اليونانيون أن يتغلبوا عليهم جميعاً فاضطرت هذه البلاد إلى التراجع والخضوع، وهكذا اندمج الكثيرون من الإيطاليين باليونانيين واقتبسوا عنهم اللغة والحضارة[٥]. لا شك أن لحركة الانتشار اليوناني نتائج ثقافية وحضارية، حيث ظهرت الأفكار الجديدة، نتيجة تبادل الأفكار، واختلاط الإغريق بلغات وأفكار الشعوب الجديدة،

---

[1] Zagagi, Netta: the comedy of Menander, op., cit, p 95.

[٢] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص١٢٨ .

[٣] الشيخ، حسين: الرومان، ص ٣١١.

[٤] حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، ص ١٣١.

[٥] عياد، محمد كامل: تاريخ اليونان، ج١، دار الفكر، ط٣، ١٩٨٠م، ص ٣٤٨ – ٣٤٩.

حيث أثرت وتأثرت[١]. بحيث لم تعد حضارة الإغريق وقفاً على العنصر اليوناني وحده[٢]. لقد كان تأثير اليونان شاملاً على السكان المحليين. إلا أن تأثر الرومان باليونان بدأت منذ زمن بعيد، حيث طالت هذه التأثيرات الأتروسكيين، الذين أخذوا الأبجدية عن اليونانيين، الذين أخذوها بدورهم من صقلية، قادمة إليها من جبيل والساحل السوري. إلا أن هذا التأثير بدا ظاهراً أكثر عند سيطرة الرومان في القرن الثالث قبل الميلاد على اليونان الكبرى وصقلية و سيراكوز. حيث فاضت الروح اليونانية على روما بما تحمله من أدب وفن وعلم، حتى أن معظم الرومانيين المتعلمين، كانوا يعرفون اللغة اليونانية. وكانت الأشياء اليونانية تلقى قبولاً واسعاً لدى الرومان، بحيث أن الشاعر هوراس وصف التأثير اليوناني بقوله: على الرغم من هزيمة بلاد اليونان، فإنها قهرت المنتصر روما[٣]. لقد كان لسيطرة روما على ايطاليا الجنوبية وصقلية وشبه جزيرة اليونان وآسيا الصغرى اليونانية أثراً بالغاً، حيث نقل الرومان كل ما انتجته الحضارة اليونانية، كما نقلوا معهم الصناع والفنانيين اليونان، إلى ايطاليا، للعمل في خدمة الرومان. فكان العبيد من اليونان أو من السكان المستغرقين، يكلفوا بتربية أبناء الرومان في كل المجالات، بالإضافة لأعمالهم المنزلية والزراعية، كما حصل بعض هؤلاء العبيد على الحرية، وقاموا بفتح المدارس، وعلموا تلاميذهم اللغتين اليونانية والرومانية.

إن روما دانت بيقظة أدبها لايطاليا الجنوبية وصقلية وسيراكوز المستغرقتين، وقد استفاد الرومان من هذه الحضارة وصدروها إلى باقي أرجاء الإمبراطورية.

على الرغم من أن الحياة الفكرية في روما تأثرت بالحضارة اليونانية، فإنها تتصف بمزيد من التميز، فقد كانت الحضارة اليونانية لها مهذباً وقدوة، وكان الرومان خلال العصر الجمهوري يترجموا الأعمال الأدبية اليونانية، أما الآن فصار لزاماً عليهم أن يجعلوا لروما تراثاً فكرياً، يتفق

---

[١] حسين، أحمد عاصم: المدخل إلى تاريخ وحضارة الإغريق، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ١٣٧.

[٢] الناصري، سيد أحمد علي: الإغريق تاريخهم وحضارتهم (من حضارة كريت حتى قيام إمبراطورية الاسكندر الكبير)، دار النهضة العربية، ط٢، القاهرة، ١٩٧٦م؟، ص ١٧٢.

[٣] ليتمان.ج، روبرت: التجربة الإغريقية (حركة الاستعمار والصراع الاجتماعي ٨٠٠ – ٤٠٠ق.م)، ترجمة منيرة كروان، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م، ص ٦١.

مع نزعتها القومية، وهذا ما انتجوه في نهاية العصر الجمهوري وبداية العصر الإمبراطوري، سواء في الأعمال الأدبية أو في العمران[١].

[١] أيمار، أندريه وَ أوبوايه، جانين: تاريخ الحضارات العام (روما وإمبراطوريتها ٢) ترجمة فريد م. داغر وَ فؤاد ج.أبو ريحان، اشراف موريس كروزيه، م٢، منشورات عويدات، ط٢، بيروت – باريس، ١٩٨٦م، ص ٢٣٥ – ٢٣٢.

الفصل الثاني

المسرح الروماني: أنواعه وأقسامه الأساسية والفرعية

أولاً: أصول بناء المسارح في العالم الروماني وقدمها التاريخي

ثانياً: الطرق المتبعة في بناء المسارح اليونانية والرومانية.

ثالثاً: مقارنة المسرح اليوناني مع المسرح الروماني

رابعاً: المسرح الروماني

١ – المسرح: موقعه، أساساته وترتيباته الصوتية

٢ – مخطط المسرح حسب فيتروفيوس

٣ – الخصائص الصوتية لموقع المسرح حسب فيتروفيوس

٤ – خطوات بناء المسرح الروماني

٥ – المناظر والخدع المسرحية

٦ – الإضاءة

خامساً: الملابس في المسرح الروماني

أ – السمات العامة للرداء الروماني

ب – النسيج المستخدم في صناعة الملابس الرومانية

جـ – ثياب رجال الدولة

سادساً: أقسام المسرح الروماني

أ – الأقسام الرئيسة

١– الأوركسترا

٢– الكافيا

أ– المرتفع والممشى الفاصل بين ساحة الأوركسترا والكافيا السفلى

ب– الكافيا السفلى

جـ – الممشى الفاصل بين الكافيا السفلى والوسطى

د – الكافيا الوسطى

هـ – الكافيا العليا

٣– المنصة

٤– واجهة المنصة السفلى (واجهة خشبة المسرح السفلى)

٥– خشبة المسرح

٦– المشهد المسرحي

ب– الأقسام الفرعية

١– الأروقة الجانبية

٢– الكواليس

٣– الردهات الجانبية

٤– صفوف الأعمدة والممشى بحسب فيتروفيوس

أولاً: أصول بناء المسارح في العالم الروماني وقدمها التاريخي:

إن بناء الكافيا، كان السبب الذي قاد المهندسين الرومان، إلى بناء المسرح المستند كلياً فوق مرتفع طبيعي، ومن ثم تم التدرج شيئاً فشيئاً، حتى تم التوصل، إلى بناء المسرح المبني كلياً منذ التأسيس وبكامل عناصره[١]. ففي بداية الأمر كان الأمر يتم عن طريق تسوية وتعديل المنحدر الطبيعي، وتحويله إلى أرض منبسطة بالتقنية البسيطة، وذلك بالردم وتسوية المستويات المختلفة.

وبالطبع فهذا الأمر يعني أن البناء كان بسيطاً جداً، وذا حجم صغير، على اعتبار أن الردميات الترابية، لم تؤد بالغرض لبناء مسرح كبير، وتعطيه المناعة الكافية والقدرة على المقاومة. إن معظم المسارح التي بنيت على هذه الطريقة، كانت عرضة للإنهيارات، بسبب الثقل الوزني فوق أرضٍ هشة، ولهذا تطلب الأمر بناء أساسات من الجدران الحجرية التأسيسية، وملئ الفراغات الواقعة بينها بالردميات. وجاءت هذه الطريقة أكثر صلابة من الطريقة السابقة، وأعطت نتائج جيدة في بعض المسارح، ومنها مسرح أوربيزقلا* Urbisaglia [٢]. وكان هذا الإجراء يتطلب نفقات إضافية، ففي كل مرحلة كان يتطور فيها بناء المسرح، وخاصة بناء الكافيا، كانت تزداد معه التكلفة بشكل إضطرادي. وكنقلة نوعية لتخفيف النفقات تم بناء مسرح جواوزا أيونيكا Goiosa Ionica **، مرتكزاً على منحدر رملي مصطنع، مع جدران استنادية صغيرة وممرات ضيقة، جاء متناقضاً مع طريقة بناء المسرح اليوناني والمسرح الروماني. وكان لهذه الطريقة الكثير من العيوب، تم تداركها في بناء مسرح أقريجنت Agrigente (الموجود في صقلية)، وخاصة في مبنى الكافيا[٣].

---

[1] **Frezouls, Ed:** "Aspects du theatre Romain" **Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW) II,** 12, Berlin New York, 1982, 343 – 441, p369.

* وهو عبارة عن مسرح في قرية أوربيزقلا في منطقة بيسينو، بني في عهد أوغسطس.

[2] Frezouls, Ed: "Aspects du theatre Romain "Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW) II, op., cit, Ref. No 49, p 371.

** موجود في إيطاليا، يعود للقرن الأول قبل الميلاد.

[3] Frezouls, Ed: Atti Congresso Internazional di Studi sul Drama Antico, Siracusa 1969, Dionisco, XLIII, 1969, P 144.

ولقد أخذ هذا الأسلوب وهذه التقنية الجديدة، تتطور في العصر الإمبراطوري، بحيث أخذ كل جزء من الكافيا، يبنى فوق أساسات معمارية، وتم ملئ الفراغات الحاصلة بينها بالردميات بشكل منحدر، ويتناسب مع ميلان مقاعد الكافيا. ولكن بقي هذا المنهج عرضة للعيوب والإنهدامات، بسبب قلة متاناته، ولهذا استبدلت الردميات الترابية بكتل حجرية، وبما أن هذه الكتل الحجرية جاءت غير متماثلة، لذلك تعرضت مقاعد الكافيا إلى تفكك وانشقاقات، ولهذا استمر التفتيش عن إجراء آخر أو منهج أكثر متانة، حيث بنيت الكافيا بشكل استنادي على المنحدر الطبيعي، وتم إكمال تأسيسات أسفل الكافيا، بواسطة جدران استنادية وبأطوال متساوية، وتم ربط هذه الجدران بأقواس وفرشة تأسيسية، ارتكزت فوقها مقاعد المتفرجين. وبقي التفتيش عن المنحدرات الطبيعية مستمراً، وبشكل دائم، لما له من فوائد اقتصادية. ففي مسرح فولتيرا Voltera * استندت الكافيا، على القسم السفلي من منحدر صخري قاسي. وتم تنفيذ ذلك في أسفل المدينة، مما تطلب الأمر بناء رواق مقبب في قمة الكافيا، بشكل أحاط بالمبنى كلياً، وأصبحت مداخل المسرح من الأعلى، حيث أصبح الرواق العلوي كجدار استنادي للأدراج العلوية والمداخل، لحركة سير المتفرجين، ونفذ ذلك أيضاً في مدينة أبولونيا، ولكن بدون رواق علوي، وإنما جاء القسم العلوي من الكافيا، على مستوى أرضية السور. أما في مسرح فولتيرا Voltera جاء دخول المتفرجين من خلال الأدراج المنحدرة، من أعلى المرتفع حتى مصطبة، تعلو البهو الخارجي، ومن ثم يدخل الجمهور عن طريق ثلاثة أبواب، صممت لهذا الغرض، في الرواق العلوي، ومنها إلى مقاعد الجلوس[١].

واستمر المهندسون يبحثون عن حلول متعددة لحل هذه المشكلة، مشكلة الإستناد من جهة، وتخفيف التكلفة من جهة أخرى. وجاء تطبيق التجربة في مسرح قوبيو Gubbio** ، فقد تم بناء المسرح فوق أرض منبسطة، تنخفض قليلاً عن المناطق المجاورة من حولها، حيث رفعت جدران استنادية، تداخلت معمارياً مع البناء التأسيسي السفلي للكافينا، وتم خلخلة البناء من الأسفل، بتقسيم الفراغات الناشئة إلى حجرات ذات قباب، ومرتبطة مع بعضها البعض، بواسطة مساند ضعيفة وقصيرة، وارتبطت بدورها بالحزام الخارجي، بواسطة جدار نصف كروي خال من أي

* بني في إيطاليا، بواسطة كيسينا سيفيروس، وكان ذلك في عهد أوغسطس.

[1] Sear, Frank: Roman theatres, Oxford University Press, 2006, p 170.

** بني في الربع الثالث من القرن الأول قبل الميلاد، في إيطاليا.

معبر أو ممر، وأصبح جداراً مغلقاً نحو الخارج. أما من الداخل، فقد تم استعمال واستغلال الفراغات من أجل الأدراج، التي تقود إلى أعلى الكافيا[١].

كما جاءت تجربة بناء مسرح فيرنتو Ferento * بحلول أخرى للجزء السفلي والإستنادي للكافينا، بحيث جاء قسم من المقاعد السفلية للكافينا، مستنداً على مرتفع ترابي، والقسم الآخر، يرتكز على رواقين مقببين متوازيين، ويسيران بشكل نصف دائري، ويفصل بينهما غرف جانبيه، هذا التدبير جعل من الرواق الخارجي[٢]، أكثر تحرراً من الرواق الداخلي، من خلال الأقواس المتكررة من جهة، واتصاله بالغرف الجانبية للرواق الداخلي من جهة أخرى، والتي صعدت من خلالها أدراج تربط بين الرواق ومقاعد الكافيا، إلا أن الرواق في قسمه الداخلي، والواقع أسفل الكافيا السفلى، كان رواقاً معمياً، ليس له شكلاً واضحاً، ولم يكن له أي وظيفة، سوى عمله الذي صمم من أجله كمستند سفلي[٣]، ورغم بعض السلبيات في هذا الإجراء، إلا أن هذا النموذج، ظهر كمنهجية معمارية جديدة لم تتكرر إلا نادراً، بسبب عدم قيامها بالدور الكافي، لتأمين حركة المسير للجمهور[٤].

إن التطور المعماري وتزايد الإقبال على بناء المسارح بكثرة، أدى إلى زيادة المبادرات والتفتيش، عن حلول للوصول إلى بناء متين ومقاعد مريحة. وتنفيذٍ خالٍ من العيوب مع التوازن الجمالي، وقد نجح ذلك المسعى في مسرح ماركلوس Marcellus في مدينة روما، حيث بني المسرح منذ التأسيس، مع تعاقب الأروقة الداخلية المقببة في الرواق الحزامي والممرات الجانبية، والتي أخذت تتكرر حتى الطوابق العليا[٥]. ولذلك اعتبر هذا المنهج، هو نموذج البناء الترفيهي المرتفع التكاليف، ويحتاج إلى نفقات باهظة وإمكانيات كبيرة[٦]. ولقد تم الإستفادة من الفراغ الموجود تحت الكافيا، واستخدامه كدكاكين و مكاتب، تهتم بأمور الحرف في المدينة كالنسيج.

---

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p52.

* بني في العصر الأغسطسي المتأخر، في إيطاليا.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 32.

[3] Sear, FranK: A New Proposal for the Restoration of the Theatre at Ferento, JRA, V 7, 1994, PP 350 – 360, PP 345 355.

[٤] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٤١.

[5] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, P 79.

[٦] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٤٤.

ثانياً: الطرق المتبعة في بناء المسارح بأصنافها اليونانية والرومانية.

١– مسرح مبني من طبقة واحدة سفلية، ومستند كلياً على مرتفع طبيعي[١]، مثال مسرح سوسة* .

٢– مسرح مبني على طبقة واحدة، ولكن غير مستند كلياً، وإنما جاء بناؤه من القاعدة إلى القمة، وهذا البناء ينقسم إلى شقين:

الشق الأول: يكون جدار الكافيا الخلفي فيه معمي كلياً، بدون منافذ وتقتصر المنافذ على واجهة المنصة، مثل قاعة الطرب في مدينة الإسكندرية.

الشق الثاني: يكون جدار الكافيا مزود بنوافذ إما جانبية أو خلفية، مثال مسرح سحر في سوريا[٢].

٣– مسرح مبني من قسمين، السفلي منه مستند والعلوي مبني كلياً[٣]، مثال ذلك مسرح درعا[٤] وشهبا**.

٤– مسرح مبني من قسمين ومستند كلياً، مثال ذلك مسرح ميرا Myra *** في تركيا[٥].

٥– مسرح مبني من قسمين ومستند كلياً، ولكن الرواق العلوي مبني كلياً، مثل مسرح اسباندوس[٦] ****Aspendos.

---

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 71.

* بني في ليبيا، مابين نهاية القرن الرابع وبداية القرن الثالث قبل الميلاد.

[٢] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، **الحوليات الأثرية السورية**، مج ٤٢، دمشق، ١٩٩٧م، ص ١٣٣.

[3] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 71.

[٤] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، دار عكرمة، دمشق، ط١، ١٩٩٨م، ص ١٢٦ – ١٢٧.

** بني مدينة السويداء السورية في قرية شهبا، مدينة الإمبراطور السوري فيليب العربي، في منتصف القرن الثالث الميلادي.

*** بني في آسيا الصغرى (تركيا) في مدينة ديمير، في الربع الأول من القرن الثالث الميلادي.

[5] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 370.

[6] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 25.

**** بني في مدينة بيكيز في آسيا الصغرى (تركيا)، ما بين عامي ١٦١ – ١٦٩م.

٦- مسرح مبني من قسمين، القسم الأوسط، استند على مرتفع طبيعي، والأطراف الجانبية، تم بناءها بواسطة جدران استنادية، مثل مسرح سيدا* Side[١].

٧- مسرح مبني من قسمين بدون رواق علوي، مثال مسارح سيدا.

٨- مسرح مبني من قسمين مع رواق علوي، مثل مسارح شهبا وبيرغام **Pergame.

٩- مسرح مبني من ثلاثة أقسام، بدون رواق علوي مثل مسرح البترا[٢].

١٠- مسرح مبني من ثلاثة أقسام مع رواق علوي، ومبني من القاعدة إلى القمة، مثل مسرح بصرى[٣] ومسرح أورانج*** Orange[٤].

ثالثاً- مقارنة المسرح اليوناني مع المسرح الروماني:

إن كل حضارة مهما ازدهرت، لابد وأن تزول يوماً، بفعل عوامل داخلية أو خارجية، فمنذ القرن الثاني قبل الميلاد، بدأت الحضارة اليونانية بداية النهاية، ليظهر نجم الحضارة الرومانية، فتزاوجت الحضارتان فيما بينها سنوات، ويعتبر المسرح جزءاً من هاتين الحضارتين، وبسبب هذا التزاوج كان مسرحاً إغريقي الروح وروماني الشكل، إذ أن طابع العمارة الرومانية، قد فرض نفسه على بناء المسرح، وطغت الأفكار الجديدة على التقاليد الراسخة، فهناك مجموعة من النقاط التي يختلف فيها المسرح الروماني عن المسرح اليوناني أو يتفق، يمكن أن تكون كما يلي•:

١- جمع المسرح صفات المسارح اليونانية والرومانية معاً، بشكل عام.

---

* بني في آسيا الصغرى (تركيا)، في الربع الأخير من القرن الثاني الميلادي.

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٥٢.

** بني في برغام في الربع الأخير من القرن الثالث قبل الميلاد.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٥٢، ٥٣.

[٣] فريزول، أدمون: المسارح الرومانية في سورية، **مجلة الحوليات الأثرية السورية**، مج ٢، دمشق، ١٩٥٢م، ص ١٥٥.

*** بني في فرنسا، في العصر الأوغسطي المتأخر.

[4] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 245.

• الشكل (٦)

٢- راعى اليونانيون أن تكون مسارحهم خارج نطاق المدينة، للاستفادة من المنحدرات الجبلية الطبيعية. أما الرومان فقد بنوا مسارحهم وسط المدينة، واهتموا بالزخارف والنقوش الجمالية، لمبنى المسرح من الخارج[١].

٣- قام المسرح اليوناني على مفهوم ديني، لذا بنى اليونانيون مسارحهم إلى جوار معابد الآلهة، أما المسرح الروماني فإنه فقد صبغته الدينية، وقد جاء استخدامه أحياناً للتمثيليات، وأخرى للمبارزات والمصارعات والألعاب المائية[٢].

٤- إن ابتعاد المعماريين عن التلال، التي كانوا يستخدمونها لبناء المسارح في العصر اليوناني، والبناء وسط المدينة، جعلهم يفكرون في تدريج بديل لقاعة المشاهدين، وبالفعل بنوا مدرجات صناعية[٣].

٥- تميزت صالة العرض بشكلها الدائري، ومصاطبها النصف دائرية، وقد سماها اليونانيون تياترون Theatron، بينما سماها الرومان بعدة تسميات تياتروم Theatrum أو الأوديتوريوم Auditorium، وهي تعني مكان الاجتماع أي المسرح، وقد وضع الرومان مدخلين في مقدمة الصالة على جانبي الأوركسترا، وأسموها البارودي Parode، وقد وضعوا فوقهما لوحين من الخشب، وأطلقوا عليها تربيونااليا Tribunalia وهي أماكن للتحكيم[٤].

٦- سمى اليونانيون منصة المسرح باسم أسكيني skene، أما الرومان فسموه سكاينيا Scaena أو المنبر Pulpitum بولبيتيوم[٥].

---

[١] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، القاهرة، ١٩٦٦م، ص ٦٤.

[٢] العابدي، محمود: عمان في ماضيها وحاضرها، عمان، من منشورات أمانة العاصمة، ١٩٧٤، ص ٨٠.
لمعي، مصطفى صالح: عمارة الحضارات القديمة (المصرية، مابين النهرين، اليونانية، الرومانية)، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة، ١٩٨٣م، ص١٣٩.
Amott, Peter: An Introduction to the theatre, London, 1959, p36.

[٣] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في خشبة المسرح)، ص ٦٢، ٦٣.

[4] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 11.

[٥] عبدالوهاب، شكري: **المكان (دراسة في خشبة المسرح)، ص ٦٣.**

٧- أطلق اليونانيون على الحائط الخلفي للمسرح المزخرف، اسم بروسكينيوم، بينما سماها الرومان بروسكاينيوم Proscaenium[١]، وقد توسطه باب ضخم مزخرف بنقوش وزخارف معمارية[٢]، وإلى يمينه ويساره بابان أصغر حجماً، كما ظهرت الأعمدة الحاملة.

٨- اختصرت مساحة الأوركسترا، إذ احتلت خشبة المسرح نصفها[٣]، على حين احتلت مقاعد كبار رجال الدولة النصف الباقي[٤]، وبذلك تكون خشبة المسرح في المسرح الروماني أطول منها في المسرح اليوناني [٥]، وترتب على ذلك زيادة الإندماج بين قسمي المسرح، مما زاد التفاعل بين الممثل والمشاهد.

٩- كانت الأوركسترا في المسرح اليوناني مكتملة الإستدارة، أما في المسرح الروماني، فقد تجاوز المنظر المبنى حدوده، واقتطع جزءاً من الأوركسترا، وبذلك فقدت الأوركسترا استدارتها، وأخذت شكل نصف دائري[٦]، وبذلك أصبحت أصغر من الأوركسترا اليونانية، وقد خصص قسم منها لأعضاء مجلس الشيوخ الروماني[٧].

١٠- في المسرح الروماني، زحف الصف الأول من مقاعد المشاهدين نحو الأوركسترا، فزاد الاتصال بين منصة التمثيل ومكان المشاهدة، وبذلك يختلف عن المسرح اليوناني، الذي بدوره كانت مقاعد المشاهدين فيه، أبعد عن الأوركسترا.

---

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 7.

[2] Brockett, Oskar: history of the theatre, London, third edition, Browning, LAN, 1977, P64.

[٣] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني**، **مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص ٦٢.

[4] Walton, J: Greek theatre practice, London, 1980, p84.

Fletcher, Banister: A history of Architecture, London, University of London, 1975, p 303.

Robertson, D.S: Greek and Roman Architecture, London Cambridge, University Press, 1974, p272.

[٥] ميليت. ب، فرد وَ جيرالديدس، بنتلي: فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٥م، ص ٢٠٥.

[6] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 7.

[7] Rich. Anthony, B.A: Dictionary Roman and Greek antiquities, London, 1890, p457.

١١- في المسرح الروماني طرأ تغيير على مقدمة المسرح، حيث اتسعت الخلفية[١].

١٢- اتسم المسرح الروماني بتقديم العروض الفكاهية•، التي تعالج مشاكل الحياة العادية، وهذا بدوره يتطلب نوعاً من الصدق والواقعية، وبالتالي فإن الخلفية المكونة من الأعمدة الأيونية في المسرح اليوناني، أصبحت غير صالحة، وتم استخدام الأعمدة الكورنثية لهذا الغرض.

١٣- أصبح حجم المسرح الروماني أقل من مثيله اليوناني[٢].

١٤- بلغ عمق منطقة التمثيل عشرين قدماً في المسرح الروماني، وبذلك تكون أكبر من المسرح اليوناني، الذي تبلغ فيه منطقة التمثيل، مابين ١٠ – ١٥ قدماً[٣].

١٥- بمقارنة الحائط الخلفي في المسرح اليوناني والروماني، يتضح أن الأخير، قد تحلى ببعض الزخارف المعمارية أكثر من الأول، ويلاحظ ارتفاعه قد بلغ ثلاثة طوابق[٤].

١٦- لقد جاء المسرح الروماني متغيراً عن المسرح اليوناني، حيث جاء وحدة معمارية متكاملة، وجاءت فيه الإسكينا بأجزائها المختلفة، متصلة بالمدرج والأوركسترا، بحيث يشعر الممثل بالإنغلاق الداخلي، على عكس المسرح اليوناني، الذي أوجد الشعور بالإنفتاح الخارجي في الهواء الطلق[٥].

١٧- لم يتم التقيد بالإنحدارات، لبناء المسارح عليها في الفترة الرومانية، كما فعل اليونان، بل أوجد الرومان الأنظمة الأنشائية، التي تحل مثل هذه المشاكل كالقناطر والأقنية وغيرها[٦].

---

[1] Rose. J.Holland, D.Litt: The Mediterranen in the ancient world, Cambridge at the university press, 1933, p 116.

• انظر (ملحق قوائم المسرحيات للكتاب الكوميديين، جدول جدول العروض الدرامية في روما رقم ٥).

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 27.

[٣] عبدالوهاب، شكري: **المكان (دراسة في خشبة المسرح)**، ص ٦٢ – ٦٥.

[4] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 8.

[٥] قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، ص ٣٣.

[6] Robertson, D.C: Greek and Roman Architecture, op., Cit, p271.

Payne, Robert: The Horizon of ancient Rome, London, ed. H.Magazine and W.Hale, 1965, p193.

١٨- وكما كان الدخول **إلى** المسارح اليونانية بحاجة إلى تذاكر♦، فإن دخول المسرح الروماني أيضاً، كان يتم عن طريق وجود تذاكر♦♦، يستخدمها الجمهور للدخول و حضور المسرحيات والإحتفالات[١]. ولقد كانت هذه التذاكر من العاج أو العظم، وتأخذ شكل طير أو سمكة، وكانت بمثابة ضابط لحركة الدخول والخروج، وأماكن وجود المشاهدين[٢].

وهناك بعض السمات التي انفرد بها المسرح الروماني:

١- تميزت المنطقة أسفل المنصة بوجود تجويف، يشبه تجويف العود، ومبطن بالخشب، وقد لجأ الرومان إلى هذه الحيلة، للمساعدة في وصول الصوت نقياً إلى المشاهدين[٣]، وقد سميت هذه المنطقة بـ هيبو سكاينيوم، استخدمها الرومان أيضاً لظهور الأشباح، ووضع الآلات المسرحية المساعدة والستارة[٤].

٢- ارتفعت بعض المسارح الرومانية إلى ثلاثة طوابق، وظهرت الأعمدة الكورنثية الحاملة للمسرح، ويقال أن عددها في المسرح، الذي بناه أميليوس سكوروس بلغ ٣٦٠ عموداً من الحجر.

٣- عرف الرومان الستائر، إذ كان من المعتاد أن يرتفع جدار خشبي يحجب خشبة المسرح، وما أن يبدأ العرض، حتى ينزلق هذا الجدار إلى الأسفل، ومع نهاية العرض يرتفع ثانية[٥]، وقد أطلق الرومان على هذه الستائر اسم أوليوم Auleum، وقد استخدم الرومان نوعاً آخر من الستائر المصنوعة من القماش، لتغطية الأبواب الكبيرة أو تعلق لتحجب مناظر خلفية المسرح[٦]،

Russell, Douglas: period style for the theatre, London, 1980, p55.

Fletcher, Banister: A history of Architecture, op., cit, p 303

♦ الصورة (٧)

♦♦ الصورة (٨)

[1] Bieber, Margarete: Ahistory of Greek and Roman theatre, London, Oxford, university press, 1961, p 6.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 4.

[٣] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني**، **مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص ٦٤..

[٤] حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، الفقرة رقم ١، ص ٦٧.

[5] Seyffert, Oskar: A dictionary Classical Antiquities, London, 1895, 627.

[٦] عيد، كمال: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م، ص ٣٦.

التي لا تتناسب مع العرض المقدم، وكانت هذه الستائر تنشر باليد، وقد سموها سيبياريا Siparia ومفردها سيباريوم Siparium.

٤- غطيت خشبة المسرح الروماني بسقف مائل بواسطة الأخشاب[١]، وقد استفيد من وجود هذا السقف في أمرين:

أ- حماية خشبة المسرح للممثلين من تقلبات الجو.

ب- المساهمة في تحسين الصوت ووصوله إلى المشاهدين نقياً[٢].

٥- سمح الشكل الروماني للمسرح المستدير، بتغطية صالة العرض أثناء العروض النهارية، حيث حمى المشاهدين من حرارة الشمس[٣].

٦- ساد المسرح الروماني النظام الطبقي، إذ خصصت مقاعده الأمامية للطبقة الممتازة ولصفوة القوم، بينما جعلوا المقاعد التالية للمقاعد الأمامية لرجال الدولة والكبار، بينما ظلت المقاعد الخلفية لعامة الشعب[٤].

رابعاً: المسرح الروماني:

بنيت روما عام ٧٥٣ق.م، عندما بدء اليونان بالسيطرة على جنوب إيطاليا وصقلية، وما بين عامي (٢٧٠ – ٢٤٠ ق.م) سيطرت روما على معظم الأجزاء التي كانت تحت المظلة اليونانية، والتي كانت فيها المسارح اليونانية مزدهرة، وبعد عام ٢٤٠ ق.م، أصبح الرومان على دراية كاملة بالفنون والأعمال المسرحية، ويعتبر عام ٢٤٠ ق.م، هو بداية العمل المسرحي الروماني[٥]. وبالرغم من أن الرومان عرفوا المسرح في هذا العام، إلا أنهم لم يبنوا مسارحهم

---

[١] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ٣٢، ٢٠١٥م، ص ٣٦.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 9.

[3] Smith, William, LL.D: A new Classical Dictionary of Greek and Roman, op., cit, p 752.

[٤] عبدالوهاب، شكري: **المكان (دراسة في خشبة المسرح)**، ص ٦٢ – ٦٣.

[٥] عبدالوهاب، شكري: المكان،(دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٦٢.

Brockelt, Oscar: history of theatre, OP., CIT, P51.

الحجرية قبل عام ٥٥ ق.م، وهو عام انتهاء بناء مسرح بومبيوس في روما[١]. وفي ذكرى إنتصار بومبيوس على ميثريداتس، تم الاحتفال بهذا النصر في مسرح بومبيوس، حيث ظهرت في هذا الإحتفال مواكب النصر وهزيمة العدو وأسر الأسرى، وهذا ما ذكره بليني وبلوتارخوس[٢]. ويمكن تقسيم المسارح الرومانية إلى عدة أقسام:

الأول: هو المسرح الخشبي الذي تعرض عليه العروض المسرحية المتنقلة[٣].

الثاني: المسرح الحجري النصف دائري، وعليه تعرض المسرحيات الأدبية في أغلب الأحيان.

الثالث: الأوديوم وهو مسرح مبني من الحجر، ومخصص لحضور الأغاني والموسيقا.

الرابع: وهو الذي يعرف بالمسرح الحجري الدائري، الذي تعرض فيه المصارعات•.

أما بالنسبة **للمسرح الخشبي**، فقد ظهر في أول العصر الجمهوري الروماني[٤]، واستعمل في بداية التمثيل، وهو عبارة عن خشبة مسرح على شكل منصة مستطيلة، مرتفعة عن الأرض، قائمة على أعمدة خشبية غير ثابتة، وكانت تغطى هذه الأعمدة من الأسفل بستائر.

إن عدم إقبال الرومان على بناء المسارح الحجرية الثابتة في العصر الجمهوري المبكر، كان لإعتقادهم أن المسارح المبنية، هي نوع من الرفاهية اليونانية، والتي لا تتناسب مع بسطاء الرومان، الذين يحضرون العروض[٥]. وقد أقدم أحد أعضاء مجلس الشيوخ، على المطالبة

---

[1] Smith, William, LL.D: A new Classical Dictionary of Greek and Roman, op., cit, p 750.

[2] Dueck, Daniala: Strabo of Amasia (A Greek man of letters in Augustan Rome), London and New Yourk, 2002, pp 125 – 126.

[٣] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني**، **مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص ٦٢.

• وهذا ما سوف نتحدث عنه لاحقاً في الفصل الثالث.

[4] Robinson, O.F: ancient Rome City planning and administration, London and New York, 1994, pp 140, 141.

[٥] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ٢٤، ٢٠١٥م، ص ٤٤.

بالإعتماد على المسارح الخشبية[١]. وبانتهاء استخدام المسارح الخشبية عند الرومان، استخدموا الحجر كمادة أساسية لبناء المسرح.

أما بالنسبة للمسرح الحجري النصف دائري فقد بدء الرومان بالعمل المسرحي فيه منذ عام ٥٥ق.م•.

أما بالنسبة **للمسرح الدائري** فهو نوع آخر من المباني، التي اكتسبت أهمية خاصة في العمارة الرومانية، ألا وهي مباني Amphitheatre، التي تأثرت بأبنية كل من كامبانيا وأتروريا، نظراً لأن هذا النوع نشأ في كامبانيا بالذات، والذي كانت تقام فيه المصارعات كنوع من الطقوس الجنائزية، عند موت إحدى الشخصيات الهامة. ولذلك كانت هذه المصارعات، تقام بالقرب من المقابر، وقد انتقلت هذه العادة إلى أتروريا، ثم انتقلت إلى روما، فهي عادة إيطالية بحتة تميل إلى القوة والوحشية إلى حدٍ ما. ولقد تطورت من مجرد ألعاب ذات طابع جنائزي، إلى مصارعات حقيقية، كانت تجتذب جماهير الرومان المتعطشين لرؤية الدماء، حيث كانت تقوم بين الآدميين من الأسرى، وبين الوحوش كالسباع والنمور، إلى غير ذلك من الإستعراضات الوحشية المفزعة[٢]. المفزعة[٢]. وقد بنيت هذه الملاعب في حوالي القرن الثالث قبل الميلاد، وكان الغرض من بنائها تقديم العروض الرياضية.

١ – المسرح: موقعه، أساساته وترتيباته الصوتية:

بعد إتمام ترتيب الساحة العامة، يأتي بعد ذلك، موضوع انتقاء مكان صحي ما أمكن، من أجل بناء المسرح، بغرض مشاهدة المسرحيات والإحتفالات للآلهة الخالدة، بحيث يكون الجو العام مناسباً للمتعة والترفيه. وعند بدء العروض المسرحية، يجلس المشاهدون أثناء ذلك مع زوجاتهم

---

[١] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، ص ٣٦.

• وسوف نتكلم في الفصل الثالث عن أهم هذه المسارح.

[٢] نايل، محمد خليل وَ عبدالقادر، محمد أمين: **تاريخ فن العمارة**، الجزء الأول، القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٤٣م، ص ٢٦١ – ٢٦٣.

وأطفالهم بكل هدوء، وكأنما على رؤوسهم الطير، متسمرين في أماكنهم دون حراك من شدة المتعة[١].

لقد جرى اختيار مكان إقامة المسرح بكل عناية واهتمام، وذلك لتجنب الأضرار الجسيمة، التي يمكن أن تنتج عن ذلك، فكانت المسارح تقام بعيداً، عن المجاري المائية القذرة والمستنقعات، لما لها من تأثير سلبي على الجهاز التنفسي، للمشاهدين والحيوانات معاً[٢].

ويجب الإنتباه بأن لا يكون المسرح مفتوحاً أو مكشوفاً من جهة الجنوب، فعندما تكون الشمس ساطعة بشكل تام[٣]، على الجزء الدائري منه، ويكون الهواء محصوراً ضمن الحيز المقوس في مكانه غير قادر على الجريان، يصبح الهواء ساخناً، ومع اشتداد حرارته يجفف السوائل الموجودة في الجسم البشري، فيصبح الجسم هزيلاً وبحاجة إلى كميات كبيرة من الماء، لذلك لا بد من الإنتباه لهذا الأمر، وأخذه بالحسبان، وهذا حتم على المعماريين، انتقاء الأماكن الصحية[٤].

أما بالنسبة لقضية أساسيات الجدران، فهذا الأمر سيصبح أكثر سهولة، إذا كانت ستبنى على سفح تل، لكن إذا كانت ستوضع على سهل أو مكان منخفض رطب، عندها يجب التأكد من ثباتها، بحيث يضمن عدم الوقوع بمشاكل انهيارها، وزعزعتها إذا ماحدث أمر كارثي، كما يجب بناء أساسات تحتية لها، ويجب بناء صفوف المقاعد المتصاعدة من المواد الحجرية أو الرخامية، بحيث تكون فوق جدران الأساسات، ابتداءً من الأساسات التحتية وصعوداً للأعلى[٥]. يسود الإعتقاد أن الممرات العرضية، يجب أن تشيد ضمن تناسب صحيح ومتوازن مع ارتفاع أجزاء المسرح الأخرى، بحيث لا يحدث الخلل وتقع المشاكل، التي يمكن تجنبها، هذه الممرات، يجب أن لا تكون أعلى من عرض رصيف المشاة، فلو كانت أعلى فإنها سترد الصوت وتحجبه عن الجزء العلوي، وبهذا تمنع نهايات الكلمات من الوصول بوضوح، لأولئك الجالسين في آخر

---

[1] Vitruvius: The Ten books on Architecture, New York, Translated by Morris Morgan, Dover Publications, 1960, p 137.

[2] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., Cit, p 137.

[3] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 25.

[4] Seyffert, Oskar: A dictionary Classical Antiquities, op., cit, p 628.

[5] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., Cit, p 137.

المقاعد العليا فوق الممرات الأرضية. باختصار يجب السعي، بحيث يكون الخط المرسوم من المقعد الأدنى إلى المقعد الأعلى، يلامس حواف وزوايا كافة المقاعد، وبذلك لن تكون هناك إعاقة للصوت، ويجب أن تكون المداخل متعددة وواسعة، ويكون المدخل العلوي غير متصل بالمدخل السفلي[١]، وتبنى على شكل خط مستقيم متتابع من كافة أجزاء المسرح دون منعطفات، بحيث لا يحشد الناس عند انتهاء العرض، وتحدث بلبلة قد تؤدي إلى شجار بين المشاهدين على اختلاف طبقاتهم، فيجب أن تكون لهم مخارج منفصلة في كافة الأنحاء دون معوقات. كما يجب بذل جهد خاص، لكي لا يكون الموقع كاملاً، وإنما مكاناً يمكن أن يتنوع فيه الصوت بوضوح تام، ويمكن تحقيق هذا الأمر، إذا تم اختبار الموقع من دون عائق بسبب الصدى. والصوت عبارة عن نسمة من الهواء الجاري، يدرك بالسمع عند وقوعه عليه، وهو يتحرك ضمن حركات دائرية لا حصر لها، مثل الموجات الدائرية التي تتزايد إلى ما لا نهاية، والتي تظهر عندما يتم رمي حجرة في الماء الراكد، والتي تستمر بالاتساع دون حدود ابتداءً من المركز، ما لم تعترضها حدود ضيقة أو إعاقة ما، تمنع الأمواج من الوصول إلى نهايتها ضمن تشكيلة صحيحة، فحين يتم وقفها بسبب الإعاقات، ترتد الموجة الأولى، وتكسر تشكيلة الموجات. ويندفع الصوت ضمن دوائر متحدة المركز، فإذا كانت الدوائر في الماء تتحرك أفقياً على سطح مستوٍ، فإن الصوت يصعد عمودياً ضمن مراحل منتظمة لذلك، وكما هي الحال في الأمواج المشكلة بالماء، كذلك الأمر في حال الصوت، لا تكسر الموجة في حال عدم وجود عائق يقطعها، وتصل الموجة الثانية والموجات اللاحقة إلى آذان المشاهدين، في المقاعد السفلية والعليا دون صدى. من هذا المفهوم، وعلى هدي الطبيعة، ابتدع المعماريون القدامى صفوف المقاعد المتعاقبة ارتفاعاً في المسارح، كما أنهم سعوا من خلال بحثهم للأصوات المتصاعدة، وعن طريق النظرية المعتمدة للعلماء الرياضيين والموسيقيين، لجعل كل صوت ينبعث من على خشبة المسرح، يصدر بوضوح وعذوبة تامة إلى آذان المستمعين[٢]. كان لهذا الأمر أهمية كبيرة، وذلك بسبب اتساع المسارح، وكثرة المشاهدين، الذين يؤمون المسرح من داخل المدينة ومن خارجها، للترويح عن أنفسهم.

---

[1] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, pp 138 – 139.

[2] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, pp 138, 139.

٢ – مخطط المسرح الروماني حسب فيتروفيوس:

يجب تنفيذ مخطط المسرح بحد ذاته على النحو التالي:

١– بعد استقرار الرأي على الموقع الرئيسي للمسرح، يرسم خط يمثل محيطاً، يكون معادلاً لما سوف يكون عليه في الأسفل، ويرسم ضمنه أربع مثلثات متساوية الأضلاع الأبعاد فيما بينها، وتلامس حد خط الدائرة، تماماً كما يفعل المنجمون، في الشكل المكون من اثني عشرة علامة للبروج، حين يقومون بحساباتهم، على أساس التناغم الموسيقي بين النجوم[١].

٢– يُؤخذ ذلك المثلث، الذي ضلعه هو الأقرب للجدار، الذي يمثل الخلفية، تُترك واجهته تتحدد بواسطة الخط، حيث يشكل ذلك الضلع زاويةً من الدائرة A – B، ويرسم من خلال المركز خط موازي لـ C – D ، منطلقاً من ذلك الموقع، وذلك لعزل منصة خشبة المسرح عن باقي المسرح[٢].

٣– يجب أن تكون منصة المسرح الروماني، أعمق من المنصة اليونانية، لأن جميع فنانيها، يؤدون أدوارهم على خشبة المسرح، في الوقت الذي تضم فيه صالة المسرح أمكنة محجوزة لأعضاء مجلس الشيوخ[٣]، بالإضافة لمبعوثي الدول والولايات الأخرى إلى روما[٤]، بحيث لا يزيد ارتفاع هذه المنصة عن خمسة أقدام، لكي يتمكن أولئك الذين يجلسون في القسم الأمامي من الصالة، من مشاهدة أداء الممثلين كافة.

٤– يجب أن تُقسم المناطق المخصصة للمشاهدين في المسرح، بحيث تؤمن زوايا المثلثات الممتدة على محيط الدائرة، توجهاً لمجموعة درجات السلم بين الأقسام، وذلك وصولاً إلى أول ممر منحني متعارض، فوق ذلك يتم وضع مخطط الأقسام العليا في الوسط، بين الأقسام السفلية، مع ممرات متناوبة.

---

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 28.

[2] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 146.

[3] Seyffert, Oskar: A dictionary Classical Antiquities, op., cit, p 627.

[4] Sabin, Philip: The Cambridge history of Greek and Roman warfare, Cambridge university press, 2006, pp 12, 13.

٥- الزوايا في الأسفل التي تعطي اتجاه الأدراج، ستكون سبعة من حيث العدد C, E. F. G. H. I. D ، وتحدد الزوايا الخمسة الباقية ترتيب المشهد[١].

٦- يجب أن يقابل زاوية الوسط "الباب الملكي" K، ونعين مواقع أبواب حجرات الضيوف، في الزوايا الواقعة إلى اليمين واليسار L, M، والزاويتان اللتان تقعان في الأجنحة ستشيران إلى الممرات[٢].

٧- يجب أن لا يكون ارتفاع الدرجات الموصلة لأماكن المشاهدين، أقل من قدم وكف، ولا يكون أكثر من قدم وست أصابع، أما عمقها فيجب أن يثبت عند قدمين ونصف، ولا يتجاوز ذلك، ولا يكون أقل من قدمين.

٨- السقف الذي سيبنى فوق صف الأعمدة في أعلى صفوف المقاعد، يجب أن يكون على سوية قمة "الجدار الخلفية- Scaena"، لأن الصوت سيصعد بالدرجة نفسها من القوة، حتى يصل إلى أعلى صفوف المقاعد و السقف، وإذا لم يكن السقف بهذا الإرتفاع، بالتناسب مع مقدار انخفاضه، فإنه سيعيق وصول الصوت في النقطة التي يصلها أولاً.

٩- أخذ قياس سدس قطر الأوركسترا Orchestra، بين أخفض الدرجات، وترك المقاعد الأكثر انخفاضاً، عند نهايات كلا الجانبين، تكون محسوبة إلى ارتفاع ذلك القياس، بحيث يتم ترك المداخل O, P، ثم يثبت سطح القنطرة الأدنى للممرات، عند النقطة التي حصل فيها ذلك الحساب، وبذلك يكون ارتفاع قناطر الممرات كافياً.

١٠- يجب أن يكون طول الجدار الخلفية ضعف قطر الصالة، ويكون ارتفاع المنصة ابتداءً من مستوى خشبة المسرح، بما في ذلك الإفريز الناتئ وزخرفته بمقدار ١٢,١من قطر الصالة، ويكون ارتفاع الأعمدة فوق الصالة بالإضافة إلى تيجانها وقواعدها، بمقدار ربع مقدار القطر، كما تكون سماكة السطوح فوق الأعمدة وزخارفها، بمقدار خمس ارتفاعها، ويكون ارتفاع الحاجز الواقي العلوي، بما في ذلك أفارزه الناتئة وزخارفه، نصف ارتفاع الحاجز السفلي، وليكن ارتفاع الأعمدة

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 29.

[2] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 148.

التي فوق ذلك الحاجز، أقل بمقدار الربع، من ارتفاع الأعمدة التي في الأسفل، يجب أن يكون ارتفاع سطوح الأعمدة مع زخارفها، بمقدار خمس ارتفاع الأعمدة ذاتها.

١١- إذا كانت الستارة التي تشكل جدار الخلفية تمتد على ارتفاع ثلاثة طوابق، يكون ارتفاع الحاجز العلوي، نصف ارتفاع الحاجز الأوسط، وارتفاع الأعمدة في الأعلى، أقل بمقدار الربع من ارتفاع الأعمدة في الوسط، وكذلك ارتفاع أفاريز وزخرفات تلك الأعمدة، بمقدار خمس ارتفاع الأعمدة، كما كان الحال في السابق•.

على كل حال لا يمكن أن نبني قواعد التناسق والتناظر، على كل الحالات والأغراض، في جميع المسارح، وعلى المعماري النظر إلى أي مدى يجب أن يسير عليه، ليحصل على التناسق والتناظر الصحيحين، ولأي مدى يمكن تعديلها، لتتوافق مع طبيعة الموقع أو حجم العمل[١].

بالتأكيد هناك بعض الأشياء، التي يجب أن تصنع بنفس الحجم، سواء أكانت بمسرح صغير أو كبير، مثل الأدراج والممرات المتعارضة المنحنية وحواجزها الواقية، والمعابر وخشبات المسرح والمنابر، بالإضافة لأية أمور تطرأ من شأنها، أن تجعل من الضروري التخلي عن التناسق، كي لا يتعارض ذلك مع المنفعة. من جانب آخر، إذا حصل في سياق العمل نقص في إحدى المواد، كالرخام أو الخشب أو أي شيء آخر، علينا التزود به، فلن يكون من الخطأ اللجوء، إلى بعض الإختصارات أو الإضافات، شريطة أن يكون ذلك دون إفراط، بل بذكاء، وسيكون هذا ممكناً إذا كان المعماري رجل ذا خبرة عملية، ولا ينقصه الذكاء والمهارة. يظهر جدار الخلفية بحد ذاته مخططاً تكون في وسطه الأبواب المزدوجة المزخرفة[٢]، مثل أبواب القصر الملكي، وإلى اليمين واليسار الأبواب المؤدية إلى حجرات الضيوف، ووراء الخلفية أمكنة مخصصة للزخارف، وهي أماكن يطلق عليها الإغريق Periaktoi ، لأنها عبارة عن قطع آلات مثلثية، ولكل منها ثلاثة أوجه مزخرفة، فعندما يراد تغيير المسرحية، أو عندما تدخل الآلهة مصحوبة بصوت الرعد، يمكن لهذه الآلات أن تدور، لتعرض لوحة مزخرفة بشكل مختلف، وتقع خلف تلك الأماكن

• الشكل (٧)

[1] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 150.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 24.

الأجنحة البارزة التي تشكل المداخل إلى خشبة المسرح•، ويكون أحدها من الساحة العامة، والآخر من الخارج[١].

٣- الخصائص الصوتية لموقع المسرح حسب فيتروفيوس:

بعد أن تتم تسوية كافة الأمور بأقصى الجهود والمهارة، علينا الإهتمام بعناية لإختيار الموقع، بحيث يكون للصوت وقع لطيف لا يرجع إلى الخلف مرتداً، و ينقل معنى غير مميز للأذن، فهناك بعض الأماكن، تكون ذات تشويش على مسار الصوت بحكم طبيعتها، مثل الأمكنة التي تسبب التنافر وعدم التناغم في الصوت، والتي يسميها اليونانيون Katechountes، وكذلك الأمكنة التي تصدر صوت الرنان الدائري ذات الاسم اليوناني Periechountes ، والأمكنة التي تصدر الأصوات الرنانة التي يسميها اليونانيون Antechountes، وهنالك الأماكن التي تصدر الأصوات المتوافقة التي يدعونها Synechounte ، ويكون التنافر وعدم التناغم في الصوت، عندما يصطدم أول صوت صادر ومنطلق نحو الأعلى بأجسام صلبة، فيرتد نحو الأسفل، بشكل يعيق مع هبوطه صعود الصوت التالي[٢].

أما الأصوات الرنانة الدائرية: فهي تلك التي ينتشر فيها الصوت بالمحيط كله، ومن ثم يتم دفعه نحو الوسط، حيث يتلاشى فلا تسمع نهايات الكلمات، وتضيع في غمرة أصوات مبهمة لا معنى لها.

والأصوات الرنانة: هي التي يصطدم فيها الصوت بمادة ما صلبة وترتد، فتطلق الصدى، وتجعل نهاية الأصوات تعطي صوتاً مزدوجاً.

والصوت المتوافق المتناغم: هو ذلك الصوت الذي يتلقى دعماً من الأسفل، فيزداد مع صعوده للأعلى، ويصل إلى الآذان بكلمات واضحة ونبرة صافية، لذلك إذا كان هناك اهتمام جيد في انتقاء الموقع، فإن أثر الصوت سيكون مناسباً بشكل كامل لأغراض المسرح.

• الشكل (٨)

[1] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 150.

[2] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 153.

يمكن تمييز رسومات المخططات بعضها عن بعض، في أن المسارح المصممة وفق المربعات استعملت من قبل الإغريق، أما المسارح المصممة في مثلثات متساوية الأضلاع فهي رومانية•، وكل من يتبع هذه الإرشادات، سيكون قادراً على بناء مسارح صحيحة بشكل كامل[1].

٤ – خطوات بناء المسرح الروماني:

١ – في البداية يتم تحديد سعة المسرح المطلوب بناؤه.

٢ – من خلال العلاقة بين سعة المسرح وحجمه، يتم تحديد قطر المسرح الخارجي، والذي يحقق السعة المطلوبة.

٣ – من خلال العلاقة بين قطر المسرح الخارجي، وقطر المسرح الداخلي(قطر ساحة الأوركسترا)، يتم تحديد طول قطر ساحة الأوركسترا، في المسرح المراد بناؤه.

٤ – يتم دراسة المكان المناسب لبناء المسرح، حيث يؤثر على هذا الإختيار الموقع المناسب للمسرح، في تخطيط المدينة بشكل عام، كما تؤثر أيضاً طبيعة طبوغرافية الأرض على الخيارات المتعددة، للمكان المناسب لبناء المسرح، وغالباً ما يكون المكان المناسب، له على علاقة مباشرة بالمرافق العامة للمدينة، كساحة المدينة العامة (Furum)، أو الشوارع الرئيسة أو الفرعية في المدينة.

٥ – بعد تحديد المكان المناسب لبناء المسرح، وتحديد حجم المسرح المطلوب، يتم عمل مخططات لهذا المسرح، بحيث يتناسب وطبيعة الموقع، ويؤكد على ذلك المخططات القديمة، التي تعود لبناء مسرح بومبيوس في روما••. وهذه المخططات تكون مخططات شاملة، لعناصر المسرح المختلفة بمقاساتها ونسبها، وموضحة للأسلوب الإنشائي المراد اتباعه، في بناء المسرح، ومناسب لطبوغرافية مكان بناء المسرح.

• الشكل (٩)

[1] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 153.

•• الشكل (١٠)

٦- يبدأ العمل الميداني، بقطع الأحجار من مقلع حجري يتم تحديده، وغالباً ما يكون قريب من المدينة، وذلك لسهولة الحصول عليه، ولخبرة ساكني المدينة بخواصه لاستخدامهم أياه في مبانيهم المختلفة، ويؤكد ذلك اختلاف مادة الحجر المستخدمة في بناء المسارح الرومانية، في المنطقة تبعاً لطبيعة الحجر في كل منطقة، ففي منطقة جبل العرب في سورية، جاءت المادة المستخدمة في بناء المسارح هناك، من الحجر البازلتي، كمسرح بصرى وقنوات وشهبا، كما استخدم الحجر البازلتي في بناء مسارح أم قيس في الأردن، أما في المناطق الأخرى استخدم الحجر الجيري المتوفر في المنطقة[١].

٧- يتم تحديد نقطة مركز المسرح على الواقع، ويتم تنزيل أبعاد المسرح المختلفة، ليتم حفر مكان أساسيات العناصر الإنشائية في المسرح، وحفر منطقة خشبة المسرح أيضاً، حيث تأتي بعمق مناسب لوقوف شخص فيها، وأرضيتها ذات أخفض منسوب في المسرح.

٨- تبدأ أعمال نحت حجارة البناء المراد استخدامها في بناء أساسات المسرح، وذلك من خلال مقاسات ثابة محددة ((وحدة القدم الروماني (حوالي ٢٩,٥ سم) ومضاعفاتها))، ومقاسات أخرى يفرضها الموقع.

٩- تبدأ أعمال بناء الأساسات، وتعطى أهمية كبيرة لهذه المرحلة في حالة أن يكون الموقع مستوياً، بحيث يتم التأكد من أن الأساسات، قد بنيت على أرض صخرية صلبة، حسب مايذكر فيتروفيوس[٢].

١٠- في الوقت الذي يكون الحجارون والنحاتون منهمكين، في تحضير حجارة جدران ومداخل ومقاعد وأدراج وأقنية وبلاط أرضيات المسرح، تبدأ أعمال بناء الأجزاء السفلية لجدران المسرح، والتي تقع أدنى من منسوب بلاط ساحة الأوركسترا، ويتوقع هنا أن حفرة منطقة المنصة، تغطى بجسر خشبي، ليساعد في تخديم البناء الداخلي في المسرح، أي ليعمل كجسر مرور للعمال.

١١- ويتم بعد ذلك وضع حدود بداية جدار البوديومPodium ، المحيط لساحة الأوركسترا، بمسافة نصف القطر الداخلي المحدد في المخطط المعد للمسرح.

---

[١] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٤.

[2] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 138.

١٢– وإستناداً على ما ذكره فيتروفيوس حول نظرية المثلثات، يتم تحديد بدايات الأدراج الحجرية المساعدة وعددها، ويتم بناء الصف الأول من الجزء السفلي من مدرج المسرح، ويتم تحديد ارتفاع وعمق وشكل مقطع المقعد في المسرح مسبقاً، بحيث يتم إعداد طبقات أو نماذج خشبية، يستعين بها الحجارون والنحاتون، وغالباً ما يأتي ارتفاع المقعد حوالي ٤٥ سم، وعمقه حوالي ٧٣سم، ومقطعه له بروز أمامي يساعد الجالس في إرجاع قدميه إلى الخلف، لتصبح مقدمتها بنفس بروز ركبته، الأمر الذي لا يزعج الجالس أمامه.

١٣– يرتفع بناء مدرج المسرح بصفوف مقاعده، مع ارتفاع بناء جدران المداخل الجانبية للأوركسترا، والغرف الجانبية للإسكينا، مع بقاء تشريكات أو تداخلات في بناء مداميك الحجر لخلفية الإسكينا Postcaeniun[١].

١٤– يتم بناء مدرج بناء المسرح حسب المخططات المعدة، بحيث يحقق هو وساحة الأوركسترا، السعة المطلوبة للمشاهدين، وذلك لأن الأوركسترا كانت تستخدم، لجلوس كبار رجال الدولة في الفترة الرومانية.

١٥– يتم بناء الجدار الخارجي المحيط بمدرج المسرح، بعد الإنتهاء من بناء مدرج المسرح، والذي قد تأتي أجزاؤه العلوية مبنية على أقنية حجرية تساعد في حملها، وفي تسهيل عملية توزيع الحركة والدخول والخروج في المسرح.

١٦– يتم بناء الجدار الأمامي للمنصة المسرح، بزخرفته المطلة على ساحة المسرح وبأدراجه الجانبية، وغالباً ما يرتفع حوالي ١٥٠سم، عن منسوب بلاط الأوركسترا.

١٧– يتم بناء واجهة خلفية المنصة بزخرفتها ومداخلها، والتي يبلغ عددها عادة ثلاثة مداخل، وأحياناً يأتي عددها خمسة[٢]، وهذه الواجهة تبنى من الجدار الخلفي لها (الجدار الخارجي للمسرح)، والتي يفصل بينها وبين الجدار ممر مسقوف بسقف نصف برميلي، وغالباً ما يأتي بناء هذا الممر بطابقين أو أكثر، حسب ارتفاع مدرج المسرح، حيث ترتفع بارتفاعه.

---

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 91.

[٢] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص ٦٣.

١٨- يتم تبليط أرضية الأوركسترا ذات الشكل نصف الدائري، ببلاط حجري وبأسلوب مدروس، بحيث يبين أماكن الجلوس فيها، والممرات التي يجب الجلوس فيها.

١٩- يتم إكمال بناء جدار المنصة الأمامي، بعد إزالة الجسر الخشبي، ويتم وضع دعامات حجرية بداخلها لتحمل السقف الخشبي، الذي سيغطيها، والذي يأتي مع منسوب أعلى جدارها الأمامي.

٢٠- يتم تزيين المسرح بتماثيل للآلهة والملوك، ووضع بعض الأسقف الجمالونية الخشبية المغطاة بالقرميد، فوق منطقة المنصة، وفي أعلى المسرح.

٥ – المناظر والخدع المسرحية:

لم تستعمل المناظر المرسومة في المسرح الروماني، ولكن اكتفى بالحائط المزخرف كمنظر خلفي لجميع المسرحيات. وعندما يحتاج لتغيير مكان بآخر تستعمل البرياكوتا اليونانية، والتي بها ثلاث مناظر، كل منظر يدل على نوع من أنواع المسرحيات المختلفة[١]، وعند الاستعمال تلف على المنظر المراد إظهاره للجمهور[٢]. فكان يستخدم للنوع الأول التراجيدي، مناظر تتكون من أعمدة وقصور وتماثيل ملكية[٣]، أما النوع الثاني الكوميدي، فكان يستخدم له منازل وشرفات ونوافذ كبيرة، أما النوع الثالث الساتيري، فكانت مناظره تمثل الأشجار[٤].

كما استعملت ستارة للمسرح تسمى(أوليوم)، وتختلف عن الستارة الحديثة، في أنها كانت تستعمل لتوضيح بداية ونهاية التمثيل، بدلاً من أن ترتفع لتفتح عن المنظر، كانت تنزل وتسقط في فجوة عميقة[٥]، موجودة أمام خشبة المسرح، وكانت تسمى aitlceum[٦]، ولا نعرف بالظبط طريقة استعمال هذه الستارة، وغالباً كان هناك بكرة مثبتة بسقف المسرح، والحبال تمر فيها إلى آخر

---

[١] حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، الفقرة رقم ٢٤٦، ص ١٦١.

[٢] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص ٦٤.

[3] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p150.

[٤] عيد، كمال: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص ٣٦.

[5] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 90.

[6] Seyffert, Oskar: A dictionary Classical Antiquities, op., cit, p 628.

بناء المسرح، وذلك لرفع الستارة وخفضها، وبذلك خطى المسرح الروماني خطوة تجاه المسرح الحديث[١]. وقد استخدامها الرومان عام ١٣٣ق.م[٢].

٦ – الإضاءة:

بما أن المسرحيات الرومانية كانت تعرض بالنهار في الضوء الطبيعي، وكانت المسارح مكشوفة، فتكون وسيلة الإضاءة المستعملة هي الضوء الطبيعي. وفي بعض الأحيان، عندما كانت تغطى المسارح، أصبحت وسائل الإضاءة هي المشاعل والزيت. كما أن روما هي من أول المدن، التي شهدت حفلات تمثيلية ليلية، وكانت تجري على ضوء المشاعل الساطعة وقناديل الزيت[٣].

خامساً: الملابس في المسرح الروماني:

لاشك أن لطبيعة الرجل والمرأة الرومانية، و ما أحاط بالشعب الروماني من أحداث، وظروف اقتصادية واجتماعية وسياسية، أثر بشكل واضح، في المزاج العام لهذا الشعب، لذلك انعكس على كل نواحي الحياة. ويلاحظ أن الإمبراطورية الرومانية قد ابتكرت لنفسها قطعة من الملابس، تميزت عن غيرها من الأمم وخاصة الإغريق، وقد سميت هذه القطعة باسم توجا Toga[٤]، وهي عبارة عن ثوب فضفاض، ومنذ مجيء العصر الذهبي لهذه الامبراطورية، وجدنا أباطرتها، يرفضون ثياب الآباء والأجداد بكل بساطتها[٥]، ويبتكرون نمطاً من الثياب يدل على عظمتهم، فتحولت ملابسهم كمعرض لكل ما سلبوه من غالٍ ونفيس، من الولايات الرومانية. وأصبحت مثل هذه الغنائم وسيلة من وسائل تزيين الثوب الإمبراطوري، حيث تميز هذا العصر بالانتصارات، وترتب على ذلك نوع من الإنغماس في اللهو، والجري وراء الترف والفخامة[٦]، كذلك لم يحرص الروماني على الرياضة، التي تكسبه لياقة بدنية، مثل الإغريق، بل لجأ إلى الاستعانة بالعبيد، ليمارسوا نوعاً من الرياضة العنيفة، وإكتفى هو بالمشاهدة وسط جو خرافي من الغنى والترف.

---

[١] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني**، **مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص٦٤.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 8.

[٣] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني**، **مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص٦٤.

[4] Thompson. L, Nancy: Roman art, New York, 2007, p 39.

[5] Seyffert, Oskar: A dictionary Classical Antiquities, op., cit, pp 639 – 640.

[٦] الحبيب بشاري، محمد: التوسعات الرومانية وانعكاساتها على الزراعة المغاربية، ص١٣.

وقد حدد لكل نوع من المسرحيات ملابس خاصة، مثل المسرح اليوناني، فالملابس في المسرحيات التراجيدية في العصر الروماني، عبارة عن جلباب طويل يسمى سيراماتا، هو مثل الجلباب الذي استعمل في المسرحيات التراجيدية في العصر اليوناني، أما الملابس في المسرحيات الكوميدية، فعبارة عن جلباب قصير مثل ملابس العصر اليوناني[١].

أ – السمات العامة للرداء الروماني:

١ – تبنى الرومان الأردية اليونانية، وإن اختلفت تسميتها، فالخيتون اليوناني سمى تونيكا، والهيماتون عرف بالـ Palliurn، أما الكلاس فتحول إلى Sagum و Paludamentum ، والـ Kolobion أصبح Colobium .

٢ – استخدم الرومان علامات خاصة، للدلالة على مكانتهم الاجتماعية ومنزلتهم.

٣ – اقتصر ارتداء التوجا الرومانية بكل أنواعها، على المواطن الروماني دون غيره، لكي تميزه عن غيره من الأمم، لأن المواطن الروماني يعتبر نفسه أرفع وأعلى من الجميع[٢].

٤ – استخدم الرومان الدروع مثلهم في ذلك مثل الإغريق، ولكنم اعتنوا بتصميماتها، مراعين في ذلك قيمتها النفعية والقيم الجمالية.

٥ – ساد نوع من الإسراف في اقتناء الملابس عند الرومان، وخاصة في المرحلة الأخيرة من العصر الإمبراطوري.

ب – النسيج المستخدم في صناعة الملابس الرومانية:

١ – **الصوف:** وهو من الأنسجة الشائعة الاستعمال عند الرومان، وذلك بسبب الجو البارد في روما.

٢ – **الكتان:** استخدم في الحضارة الرومانية في صناعة الملابس.

---

[١] حسن، إلهامى: **الملابس والأقنعة في المسرح الروماني، مجلة المسرح**، العدد ٣٣، القاهرة، ١٩٦٦م، ص٣٣ – ٣٥.

[2] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, New York, 2002, p 130.

٣ – **القطن:** شاع استخدامه في العقود الأخيرة من حضارة روما، في صناعة الملابس والفرش.

٤ – **الحرير:** انتشر كنسيج لصناعة الملابس الرومانية منذ بداية القرن الأول قبل الميلاد، ولأنه من الأنسجة الغالية، فقد خصصوه للأباطرة وكبار رجال الدولة[١].

جـ – ثياب رجال الدولة:

١) الزي العادي:

١ – **تونيكا Tunica:** وهو تحوير للخيتون الأيوني، ولكنه أعرض منه بقليل، وقد تركوا في البداية الجزء العلوي من أحد الجوانب بدون حياكه[٢]، وقد سميت التونيكا الخاصة بالرجال كبار السن وذوي المكانة، باسم Tunica talaris. وقد حرص الرومان على تزيين الرداء برسوم ذهبية تحاكي سعف النخيل. ويلبس القائد مع هذا الرداء، التوجا ذات الحلي الأرجوانية، كما يضع على رأسه إكليلاً من الزهر، ويحمل في يده اليمنى إكليلاً من الأغصان، أما في يده اليسرى فيحمل صولجاناً من العاج، ينتهي برأس نسر.

٢ – **كولوبيوم Colobium:** استعار الرومان هذا الرداء من الأتروسك، في حوالي القرن الرابع قبل الميلاد، حيث يتميز هذا الرداء بكونه أعرض من الـ Koaobion اليوناني عند الأكتاف مما يشكل الأكمام، ولهذا الرداء فتحة مستديرة عند الرقبة، ويحني ذيله بشريط داكن، ويلبس معه حزام من الجلد والحبل المجدول حول الخصر.

٣ – **الدالياشيا Dalmatica :** من الثياب التي استعارها الرومان في عام ١٩٠ ق.م من بلاد آسيا الصغرى، وهو من الملابس التي تلبس عادة عند الخروج.

٤ – **العباءة Coloak:** لقد تنوعت هذه العباءات من الرجل العادي للعسكري، وكذلك المسافر وأهمها:

---

[١] عبدالوهاب، شكري: **المكان (دراسة في خشبة المسرح)**، ص ٦٤.

[2] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 129.

أ- **Pallium:** وهي تشبه العباءات اليونانية المسماة هيماتون Himation، وقد استعارها الرومان من الإغريق، ومع حلول القرن الرابع الميلادي، أصبحت هذه العباءات الرداء الرسمي لموظفي الدولة[١].

ب- **Abolla:** وقد صنعها الرومان من الصوف الأحمر اللون، تتشابك عند الكتف الأيمن[٢].

جـ- Paludamentum: وهي أيضاً تشبه الكلاس، ولكنها أكبر منه حجماً وتستخدم كعباءة عسكرية، ولونها أرجواني، أو أزرق داكن أو أخضر أو بني، وهي رداء رسمي للقادة والضباط أثناء الحملات الحربية، أو للموظف الرسمي المسؤول، عن افساح الطريق للحاكم الروماني في الاحتفالات العامة (لكتور Lictor).

٥- التوجا Toga: وهو رداء خارجي كالعباءة، وهو الوحيد الذي يمكن أن نطلق عليه ابتكاراً رومانياً، وقد جعلوه شعاراً رسمياً للمواطن الروماني، إذا اقتصر لبسه على المواطنين الرومان دون غيرهم. ومن ناحية الشكل هو عبارة عن قطعة نصف مستديرة من القماش قياسها ١٥ أو ١٨×١٦ قدم، وهي تلبس مع عمل ثنيات مشابهة لثنيات الهيماتون، عدا ذلك الجزء الذي يمر اسفل الذراع اليمنى والذي يمكن لفه إلى الأعلى ليشكل تجويفاً، كما يسحب الطرف الأمامي الطويل الموجود في أعلى القدم اليسرى إلى الأعلى، كي يشكل ثنية غائرة، تستخدم كجيب لليد اليمنى، ويمكن سحب التوجا لتغطي الرأس في حالة البرودة.

وتختلف التوجا الرومانية حسب الشخص الذي يلبسها، فهناك نوع مخصص للملوك والأباطرة فقط وتسمى توجا Praetexta، أما التوجا Pura فهي مخصصة للمواطن الروماني العادي، حيث ارتدى التوجا منذ القرن الثالث، أما طلاب العلم فقد ارتدوا توجا بيضاء، لتوحي بنقاء هذه الطبقة من الناس، أما الشاب اليافع فيلبس توجا Virilis.

٦- لباس القدم: تبنى الرومان لباس القدم اليوناني، كما أغرموا ببعض النماذج الأتروسكية، خاصة التي تتكون من خف وأربطة وسيور، تلتف حول قصبة الساق. أما البديل اليوناني صنادل المنزل، فقد سماها الرومان Solea، ويلبسها الرجال أو النساء في المنزل، أما الحذاء

---

[١] ميليت. ب، فرد وَ جيرالديدس، بنتلي: فن المسرحية، ص ٢٠٥.

[٢] عبدالوهاب، شكري: **المكان (دراسة في خشبة المسرح)**، ص ٦٥.

المسمى Crepida فهو ذو سفل من الخشب أو الفلين أو الجلد وله كعب صغير[١]. وهناك عدة أنواع للأحذية:

- **Udo:** وهو حذاء بلا كعب يصنع من اللباد، ويغطي القدم بما فيها الكاحل

- **Perones:** وهو خف صغير من جلد غير مصبوغ جيداً[٢].

- **Cakeus:** يطلق على كل حذاء يرتفع ليغطي القدم، وبعض الساق عند الكاحل، ولا تستخدم السيور لربطه، ولكنه يشق من الجانب، ويمكن ربط طرفه الأعلى حول بداية الساق.

- **Campagi:** وهو حذاء ترتفع رقبته لتغطي قصبة الساق، وهو خاص بالجنود، وغالباً ما يكون مبطناً بالفرو وعلى طرفه العلوي توجد رأس حيوان أو مخالبه.

- **Caliga:** وهذا التسمية اختصار لكلمة كاليجولا، ويتميز هذا الحذاء بنعل سميك مزود بسيور لتثبيته، وهو مخصص للجنود العاديين، سواء في المعسكرات أو عند خروجهم للحرب[٣].

سادساً – أقسام المسرح الروماني:

أ – الأقسام الرئيسة:

١ – الأوركسترا:

وهي في المسرح الروماني على شكل نصف دائرة، وليست دائرة كاملة مثل المسرح اليوناني، نظراً لأن الجوقة في المسرحيات الرومانية لم تلعب دوراً هاماً[٤]، ولذلك فقدت الأوركسترا في المسرح الروماني أهميتها، واقتصرت على الشكل النصف الدائري[٥]، بل إن قسم منها احتله درج

---

[١] حسن، إلهامى: **الملابس والأقنعة في المسرح الروماني، مجلة المسرح**، العدد ٣٣، ص٣٣.

[٢] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ترجمة محمد بدران، الجزء الثاني من المجلد الثالث، دار الجيل، بيروت، تونس، ص ٣٢٢.

[٣] شكري عبد الوهاب : **المكان (دراسة في خشبة المسرح)**، ص ٦٨ – ٧٢.

[٤] نايل، محمد خليل وَ عبدالقادر، محمد أمين: **تاريخ فن العمارة**، الجزء الأول، ص ٢٥٨.

[٥] ب. ميليت، فرد وَ جيرالديدس، بنتلي: فن المسرحية، ص ٢٠٥.

منخفض، كان مخصصاً لوضع مقاعد منفصلة لكبار المشاهدين[١]. ولقد صمم في المسارح الرومانية كموقع ليس له أي دور في المشاهد المسرحية، إلا أنه يسهل حركة الجمهور في المسرح، ويزوده بالمداخل والمخارج الضرورية، مع وجود وظيفة شاذة واستثنائية وجدت في مسرح درعا، لتكون مكان عروض الرقص، بدلالة وجود الدهليز الموجود في أسفل الكافيا، ليكون مقر تواجد فرقة الرقص[٢]. إن سعة الأوركسترا وتناسبها مع حجم المسرح، ينطوي ضمن مفهوم الوحدة المعمارية للمسرح، لإيجاد مقاييس متقاربة، بالإضافة إلى الاستفادة من الحصول على المكان الفسيح. وهذا الأمر يتوافق مع المنهجية المتبعة في بناء المسرح الروماني[٣]، عكس المسرح اليوناني، الذي لعبت فيه الأوركسترا دوراً هاماً، مما تسبب في فصل مبنى الكافيا عن مبنى المنصة.

٢ – الكافيا Cavea:

لقد أخذت شكل حدوة حصان[٤]، إلا أنها لم يستغل فيها منحدر التل الأرضي، وإنما أقيمت على عقود وقباء من الحجارة المدعمة بأساسات صلبة، تظهر من الخارج على شكل ثلاثة طوابق، كل طابق منها يتكون من العقد الذي يستند على الدعامات، وأنصاف الأعمدة أو الأعمدة فقط. ويراعى دائماً تدرج ثقل الأعمدة، بمعنى أن أعمدة الطابق الأول تتسم بالقوة والضخامة، ولذلك كان يفضل الأعمدة الدورية* في العادة. في حين أن أعمدة الطابق الثاني التي تحمل ثقل أقل، كانت أعمدة من الطراز الأيوني**. أما أعمدة الطابق الثالث فهي من الأعمدة الكورنثية***، وفي

---

[١] قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، ص ١٧٩.

[٢] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١٣٢.

[٣] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١١٤.

[4] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 68.

* نشأ في سواحل البلوبونيز، وهو من أقدم الطرز اليونانية، ويتميز بعدم وجود قاعدة له، وإنما يرتكز على الأرض مباشرة، وهناك نظريتان حول نشأة الطراز الدوري، الأولى: تؤكد بأن هذا الطراز تطور أساساً عن الأعمدة الخشبية، والتي تطورت إلى الأعمدة الحجرية، مع الإحتفاظ بكل الزخارف المعمارية في الأعمدة الخشبية. أما الثاني: فقد نشأ مباشرة من العمود الحجري المصري، الذي قد يكون أساساً للطراز الدوري عند الإغريق. انظر:

قادوس، عزت زكي حامد: العمارة الهللينستية، الإسكندرية، ٢٠٠٧م، ص ١١٧.

** نشأ في جزر بحر إيجة، وعلى سواحل المستعمرات اليونانية الشرقية، وهو أكثر تنوعاً من العمود الدوري، ويدين النظام الأيوني للمهندس خرسيفرونوس، بوضع أصوله وتطويرها، في أفسوس بالذات. انظر:

العادة يعلو الطابق الثالث " Porticus[1] ممر مسقوف معمد" تعلوها عوارض حجرية، تثبت فيها قوائم خشبية تحمل Tendae " مظلات"، ونظراً لهذه الخاصية، وجدت بالمسرح الروماني مداخل متعددة تمثلها العقود، إلى جانب المدخلين الرئيسيين، وفي العادة كانت تلك المداخل المتعددة ترقم، على أن يحمل المشاهد رقم المدخل، الذي يؤدي إلى القطاع المخصص لجلوسه داخل المسرح. أما في الداخل، فإن الكافيا مقسمة إلى ثلاثة قطاعات متدرجة بالإرتفاع، ويفصل كل قطاع عن الآخر حاجز، لا يسمح للمشاهدين بالمرور من قطاع إلى آخر. كما وأن بكل قطاع عدة مداخل تؤدي إلى مختلف أجزاء القطاع الواحد، وبالتالي فإن جسم الكافيا من الداخل مرفوع، على تلك العقود والقباء، يشتمل على سلم يؤدي إلى الطابقين الثاني والثالث، بالإضافة لذلك فإن كل قطاع مقسم داخلياً، عن طريق درج صغير يقسم كل قطاع إلى عدة أقسام، بحيث تجعل الكافيا في نهاية الأمر على شكل مروحة[2].

وبما أن درجات الكافيا مقامة على عقود وقباء، فإن هذا الأمر لم يسمح للرومان باستخدام المقاعد المرمرية، التي نشاهدها في المسارح اليونانية، بل استخدمت أحجار خفيفة، وفي مرحلة لاحقة سمحت للكافينا بالإمتداد فوق المدخلين الرئيسيين، والاتصال بالمبنيين اللذان على جانبي الـ Frons Scaenae ، وهذا القطاع من الكافيا، خصص لجلوس كبار الشخصيات[3]. ويأتي الترتيب المعماري كما يلي:

أ – المرتفع والممشى الفاصل بين ساحة الأوركسترا والكافيا السفلى:

يفصل ساحة الأوركسترا، وبداية الكافيا السفلى مرتفع وممشى، ويمكن تصنيف هذه الفواصل التي صممت في المسارح القديمة ضمن ثلاثة طرق:

رائف العابد، مفيد: الآثار الكلاسيكية، جامعة دمشق، ط١١، ٢٠٠٨م، ص ٦٩.

*** ظهر هذا الطراز منذ حوالي القرن الخامس قبل الميلاد، ويرى الباحثون أنه انبثق من الطراز الأيوني، وكان من اختراع الفنان اليوناني كاليماخوس. انظر:

قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، ص ١٦.

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 2.

[2] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٤٠.

[3] قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، ص ١٧٧ ، ١٧٨.

١- جبهة شاقولية، ثم ممشى صغير، يتقدم أول درجة من الكافيا، كما هو الحال في مسارح شهبا، عمان، جبلة، بصرى.

٢- درابزين فاصل، وخلفه ممشى، وخلف الممشى تبنى أول درجة من الكافيا السفلى، بارتفاع يتراوح بين ٤٠ – ٦٠ سم، كما هو الحال في مسرح درعا*.

٣- النموذج الثالث، تبنى الدرجة الأولى من الكافيا السفلى، مباشرة فوق ساحة الأوركسترا بدون فاصل مرتفع[١].

ب- الكافيا السفلى Ima cavea:

يقع هذا القسم بين الممشى، الذي يعلو الواجهة المحيطة في ساحة الأوركسترا من الأسفل، والممشى الفاصل بين الكافيا السفلى والكافيا الوسطى من الأعلى[٢]. ويمكن أن يكون المكان، الذي تجلس فيه بعض الشخصيات الإعتبارية في المسرح، كالجنود المقربين من الإمبراطور[٣]، بالإضافة للقضاة والكتاب والزوار من أنحاء الولايات الرومانية[٤]، حيث كان الإمبراطور يتباهى بنفسه أمامهم[٥]، كما يمكن أن توجد فيه عذارى فيستال، وقد خصص لها مقاعد تدعى Sella Curulis[٦].

---

* يوجد في مدينة درعا السورية، بني في القرن الأول الميلادي، حيث يتوافق في خصوصياته الهندسية، مع مسارح مدن الديكابولس، انظر:

المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١١٠ – ١٦٠.

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٥٣.

[2] Rich. Anthony, B.A: Dictionary Roman and Greek antiquities, op., cit, pp 139 – 140.

[3] Goodman, Martin: the Roman world 44 BC–AD 180, London and New York, 1997, p 84.

[4] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 3.

[5] Millar, Fergus: The Emperor in the Roman World, London, 1977, P 365.

[6] Suetonius: with an English translation by J. C. ROLFE, PH.D., in two volumes II, Harvard university press, 1959, P 104.

جـ – الممشى الفاصل بين الكافيا السفلى والوسطى Praecintion[١]:

الممشى هو عبارة عن ممر فاصل ومكشوف، يفصل أقسام الكافيا السفلى عن الوسطى، ويشرف بنفس الوقت على المنافذ أو الأبواب الجانبية للمسرح، والتي تسمح للجمهور في حرية الحركة في الصعود والنزول والتجوال.

د – الكافيا الوسطى Midea cavea:

يقع هذا القسم من المسرح، بين أعلى واجهة الممشى الفاصل بين الكافيا السفلى والكافيا الوسطى من الأسفل، والممشى الفاصل بين الكافيا الوسطى والكافيا العليا من الأعلى، ومن الأطراف امتداد أجنحة واجهة المنصة في الطابق الأوسط[٢]. ويمكن لعامة الناس الجلوس في هذا القسم.

هـ – الكافيا العليا Summa cavea:

الكافيا العليا هي من أبعد الأماكن عن منصة المسرح، والجالس فوق مقاعدها يكون من أكثر المتفرجين بعداً عن مشاهدة العروض، التي تقام على خشبة المسرح. لهذا فكان يجلس فوقها أقل الناس قدراً ومكانة اجتماعية[٣]، بينما كان الجنرالات وأعضاء مجلس الشيوخ يجلسون في الصفوف الأولى في الكافيا السفلى، ثم يليهم في الجلوس طبقة الفرسان ومن ثم أصحاب المراتب العسكرية والاجتماعية الأقل شئناً، وكلما جلس المتفرج في مقعد متقدم في المسرح، كانت مرتبته الاجتماعية راقية، وكلما تراجع في الجلوس تدنت درجة مرتبته الاجتماعية أيضاً، بصورة عكسية[٤]. ثم جاءت الكافيا الوسطى ليجلس فوقها أيضاً المواطنون، وهم بدورهم أيضاً ينتمون إلى طبقات، ويتوزعون في جلوسهم فوق مقاعد الكافيا بالتسلسل، وهذا التوزيع يأتي حسب مراتبهم الاجتماعية. المواطنون في المقدمة ومنهم أعضاء مجالس المدينة، ثم يليهم أعضاء الشعب فالتجار وأصحاب الحرف وهكذا. أما المقاعد العليا في المسرح وخاصة في الكافيا العليا، فكان يجلس فوقها الفقراء والعوام، يليهم طبقة العبيد، وهؤلاء ربما كانوا يشاهدون العروض وقوفاً على

---

[١] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، ص ٣٧.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٦٠.

[3] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 2.

[4] Goodman, Martin: the Roman world 44 BC–AD 180, op., cit, p 166.

أقدامهم، في الرواق العلوي[١]، وكذلك توجد النساء بها[٢]. يقع هذا القسم من المسرح أي الكافيا العليا، بين أعلى واجهة الممشى الفاصل بين الكافيا الوسطى والعليا من الأسفل، وسلسلة ركائز الأعمدة المتقدمة في الرواق العلوي من الأعلى، ومن الأطراف امتداد أجنحة واجهة المنصة في طابقها الثالث[٣].

٣ – المنصة Scena:

إن المنصة في العصر الروماني، جاءت أكثر تطوراً من المسرح اليوناني. فهي إضافة إلى الدور الأساسي والوظيفي الذي تقوم فيه، أضفت على المبنى المظهر الجمالي، وأصبحت صورة معبرة عن المنهجية في الديكور والزينة، بلغت أجمل حليها. كما أنها طورت دورها الوظيفي، في العرض المسرحي واستقبال الجمهور، وإعطائه فرصة للاحتكاك بالممثلين. وفوق ذلك كله، الأسلوب الهندسي الرائع، في إندماجها مع مبنى الكافيا. وقد ترجمت هذه الإجراءات من خلال تطور المخطط الهندسي، الذي كان يفتقره المسرح اليوناني، مما فرض على المهندسين إيجاد إبتكارات وتدابير متعددة ومتنوعة. وجاء مبنى المنصة محتوياً على عناصرها الكاملة وملحقاتها الأساسية، مثل واجهة المنصة، وواجهة المنصة السفلى، ومباني الألواج* والردهات الجانبية، وأماكن الملقنين وأبواب المنصة. وجميع هذه العناصر تبدو ضرورية، ومن غير الممكن الاستغناء عن أي واحدة منها، في مثل هذا المخطط المتكامل. ولهذا بدت المنصة، وكأنها القسم الأكثر قابلية، للروح الحركية المتفاعلة مع المسرح. ولهذا يمكن أن نطلق عليها بالمقارنة مع المسارح الأخرى، أنها وبحق النظام المكتمل، والذي أخذ يتنامى منذ عصر أغسطس وبناء مسرحMarcellus a Rome ماركلوس في روما، ومسرح هيركولانوم Herculaneum، ومسرح بومبيوس Pompeius، وتوافقت أيضاً مع المسارح في الشرق السوري، والتي تكون المنصة في معظمها مستقيمة، مع تحريكها بالنتوءات والمنحنيات وغيرها من عناصر الزينة. ولكن ليس بالطريقة المعروفة في آسيا الصغرى(تركيا)، وإنما على مبدأ تعاقب المصاطب

---

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 2.

[2] Seyffert, Oskar: A dictionary Classical Antiquities, op., cit, p 627.

[٣] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٦٤ ، ٦٥.

* خصص بعضها لخدمة الممثلين، وخصص القسم السفلي منها كمعابر للمنصة، كما استخدمت لجلوس الشخصيات الإعتبارية.

المستطيلة والنصف دائرية، والتي تعطي الواجهة عمقاً وهيئة عامة قريبة جداً من النماذج الغربية، وقريبة من المسرح اللاتيني عند فيتروف Vitruvius [١].

٤ – واجهة المنصة السفلى (واجهة خشبة المسرح السفلى) Proskenion :

هذه الواجهة هي الجزء الذي يربط بين ساحة الأوركسترا والمنصة، وتقع في أسفل خشبة المسرح Pulpitium. هذه صفة مشتركة بين جميع مسارح العالم، والصفة المشتركة الثانية، أن هذه الواجهة جاءت مزينة بمحاريب دائرية وصناديق مفتوحة، مع استثناءات قليلة. وجاء توسع هذا الحيز على حساب ساحة الأوركسترا في جميع المسارح، إلا أن اتساعها لم يتجاوز ٧م، ولم يتقلص لأكثر من٤م، للسماح للممثلين بحرية الحركة. والمقياس المتوسط لها في معظم المسارح يتراوح بين ٥م و٦م، كما أن ارتفاعها مابين ١,٥م و٢م، مع بعض الاستثناءات في الزيادة والنقصان. وجميعها مزودة بأدراج، لتكون صلة وصل بين المنصة والأوركسترا، والأروقة الجانبية والكافيا. ففي الشرق السوري جاءت معظمها مكسية بالرخام، نحتت فوق صفائحها لوحات تزيينية جميلة، ومعبرة عن ملامح مختلفة المعاني والأشكال من بشرية وحيوانية ونباتية، واستثني من ذلك واجهة مسرح شهبا Philippopolis [٢]، الخالية من عناصر الزينة[٣].

٥ – خشبة المسرح Pulpitium:

ظهرت على الخشبة المناظر المسرحية للدراما، إلى جانب ذلك وجدت مكنة تدوير خشبة المسرح (سمحت هذه المكنة بإدارة ثلاث خشبات مسارح حسب حاجة المنظر). تدار خشبة المسرح بالمكنات الرافعة، وكذلك ستار المقدمة (بدء في استعمال هذا الستار، لإخفاء المنظر وخشبة المسرح، قبل العرض المسرحي في القرن الثاني قبل الميلاد)[٤].

و تعتبر خشبة المسرح المكان الوحيد، الذي تتشابه به كل المسارح، في الموقع والشكل والتصميم، وينحصر الاختلاف في مقاييس الطول والعرض والأرضية[٥]. وهي عبارة عن أوتستراد

---

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٥٩.

[2] Frezouls, Ed: Les theatres Romains de Syrie, **AAS**, 2, 1952, P126.

[٣] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٦٠.

[٤] عيد، كمال: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، ص ٣٦ ، ٣٧.

[5] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 34.

مستطيل، يمتد أمام جدار المنصة، حيث يقوم الممثلون بأداء عروضهم. ويرتفع عن الأوركسترا بواجهة ذات جبهة هندسية مزينة[١]، ويجب أن تكون بإرتفاع يمكن جميع المشاهدين الموجودين في الأوركسترا، رؤية ما يدور عليها من أحداث[٢].

٦ – المشهد المسرحي:

وهو يتكون أساساً من واجهة المنصة العليا، التي تتميز في المسارح الرومانية بإتساعها، واتصالها مع قطر دائرة الكافيا، ومع الجدران المخصصة لإحكام وإغلاق المسرح Versurae. وتتميز أيضاً بثرائها بالزخارف المعمارية، وهي تتكون بالعادة من ثلاثة طوابق، عبارة عن مشكاوات على جانبيها أعمدة، وكانت مدعمة بتماثيل مختلفة، وبها من الأمام باب رئيسي وبابان جانبيان، وكانت تستخدم من قبل الممثلين في أداء بعض مشاهد المسرحية، وفي الداخل توجد بها أبواب، تصل ما بينها وما بين المبنيين الجانبيين Verrsurae، وأمام هذه الواجهة توجد خشبة المسرح Pulpitium، وتتميز باتساعها بالمقارنة مع المسرح اليوناني، وبإقامتها على دعامات داخلية. كما أن الـ Pulpitium لها واجهة تواجه الجمهور، وهي ثرية بالزخارف المعمارية، وكانت في العادة مدعمة بستائر تستخدم لفتحها، أو لرفعها ببكرات خاصة[٣]. ويمكن أن نبرز أهم وظائفها:

أ– تعتبر العنصر المكمل وعنصر إغلاق للمسرح.

ب– جدار ارتكاس وارتداد للصوت[٤].

جـ– تعتبر العنصر الذي يبرز زينة وجمالية المسرح.

د– تعتبر العنصر الذي يربط بين داخل المسرح وخارجه[٥].

---

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٦٨.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 33.

[٣] قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، ص ١٧٩.

[٤] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، ص ٣٧.

[٥] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١٣٩

هـ- حصر انتباه المشاهدين داخل المسرح، بعيداً عما كان يحيط بالمبنى من الخارج، ولخدمة ذلك تم بناء جدران، تصل بين جوانب خشبة المسرح، ومقاعد المشاهدين، من الجهتين وترتفع إلى نفس مستواهم وهي (Versurae) [١].

ب- الأقسام الفرعية للمسرح الروماني:

١- الأروقة الجانبية Parodos:

صممت هذه الأروقة لعدة مهام هندسية ووظيفية، فمن الناحية الوظيفية يرتكز دورها على استقبال المتفرجين، لتوزيعهم على أقسام المسرح المختلفة، عن طريق الرواق الحزامي Ambulacre والأوركسترا والأدراج الشعاعية، والممشى المحيطي للمسرح من الخارج، وكذلك أماكن التجمع والإنتظار[٢]. أما وظيفتها الهندسية فهي متعددة الأهداف أيضاً، فهي عبارة عن أماكن تفصل بين مبنى الكافيا السفلى، ومبنى المنصة، والردهات الجانبية من الأسفل، وبنفس الوقت تربطها مع بعضها البعض، بواسطة السطوح التي تعلوها، كما أنها نقاط ارتباط مع الرواق الحزامي، ولقد حلت في تصميمها السفلي مشكلة الربط، بين المستويات المختلفة، لأرضيات الردهات الجانبية، والمنصة والرواق الحزامي والممشى المحيطي الخارجي، مع عدم الإلتصاق المباشر لكل هذه العناصر، حيث بقي كل قسم له شخصيته المعمارية المميزة، وكذلك عدم فصله في نفس الوقت عن العناصر المعمارية الأخرى[٣].

في مسرح جبلة بلغ طول القسم المكشوف من الرواق ٦متر، والقسم المسقوف والمغلق في الداخل ٢٦متر، وعرض الرواق يساوي عرض المداخل ٣متر، أما إرتفاع السقف فيعلو كثيراً عن إرتفاع المدخل البالغ ٣,٥متر. وفي مسرح أفاميا أيضاً جاء طول القسم المكشوف٦متر، والقسم المسقوف ٥١,٦متر، إلا أنه مفتوح على الخارج ويبلغ عرض الرواق ٣,١٠متر، ومدخله المشرف على الأوركسترا عرضه ٣متر وبإرتفاع ٣,٤متر. وبعد مسافة ٣٩متر نحو الداخل يوجد مدخل الدرج، الذي يقود إلى الرواق الحزامي ، وتبقى المسافة الباقية ٩,٢متر، حتى المدخل الخارجي للرواق، أما الرواق الغربي فلم يتم الكشف عنه حتى الآن، ويعتبر هذا التنفيذ في مسرح أفاميا،

[١] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، ص ٣٧.

[٢] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١٣٣.

[٣] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٢٠.

نموذج آخر يضاف إلى النماذج المتعددة في المسارح السورية. وفي مسرح أسباندوس Aspendo الأروقة مفتوحة على الخارج بمداخل عرض ٢,٥متر، وارتفاع ٤متر، بينما يكون عرض الرواق في الداخل ٣متر، وجدرانه الحاضنة مغلقة من الجهتين، باستثناء المداخل التي تفتح على الردهات الجانبية، حيث تزود كل ردهة الأروقة بمدخلين، ويبلغ طول القسم المسقوف من الرواق٢٨متر، والمكشوف ٦,٢متر. أما المداخل المشرفة على ساحة الأوركسترا، فهي ذات عرض ٣,٦متر، وارتفاع ٣,٥متر. ففي مسرح لبدة الكبرى Leptis Magna على سبيل المثال، والذي بني في ليبيا، في عهد الإمبراطور أوغسطس في القرن الأول الميلادي[١]، الأروقة فيه تفتح مباشرة على الشارع المحيط في المسرح، بمداخل محاذية للشارع، وتهبط أرضية الأروقة بشكل متدرج بالانخفاض، حسب الموقع، حتى مستوى أرضية الأوركسترا، وبخطوط مستقيمة، ولها مدخل على الردهات الجانبية، وعلى أدرج تقود إلى أعلى الكافيا، وبذلك لا يوجد هنا رواق حزامي. ويبلغ طول الرواق المسقوف ٢٤,٨٢م وعرض١,٩م، وإرتفاع٢,٧م، والقسم المسقوف٣٩,٣٨م، وعرض٢,٢م، وزينت واجهات مداخل الأروقة من الداخل بالكتابات. ويتشابه هذا التنفيذ أيضاً في مسرح صبراتهSabratha* ، حيث تفتح الأروقة مباشرة على خارج المسرح، ولكن يوجد حيز مكاني يفصلها عن الشوارع الخارجية، ويبلغ طول القسم المسقوف ١٨,٩م، إلا أن الإختلاف هنا هو وجود مداخل متعددة، اثنان في كل جهة، ففي الجدار الحاضن والمستند على الكافئا يفتح المدخل الأول فيه، على الرواق الحزامي الداخلي بعرض٢,٠٥م و إرتفاع٢م.

٢ – الكواليس Postscaenium:

ترتبط الكواليس مع منصة التمثيل، ارتباطاً مباشراً معمارياً ووظيفياً، ولا يمكن الاستغناء عنها، لما لها من دور هام في خدمة الممثلين، وتنفيذ أدوارهم بحرية مطلقة بمعزل عن الجمهور[٢]. ولهذا كان للموقع أهمية مطلقة منذ نشأة المسرح، حيث كانت تقام في المسارح اليونانية خيمة

---

[١] أنديشه، أحمد محمد: الحياة الإجتماعية في المرافئ الليبية وظهيرها في ظل السيطرة الرومانية، منشورات جامعة التحدي، سرت، ٢٠٠٨م، ص ٣٣٦.

* بني في ليبيا، في الربع الأخير من القرن الرابع الميلادي.انظر:
أنديشه، أحمد محمد: الحياة الإجتماعية في المرافئ الليبية وظهيرها في ظل السيطرة الرومانية، ص ٣٣٨.

[٢] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٥.

اسمها Skene، لخدمة الممثلين وتغيير ملابسهم، وكمكان ضروري يستعدون فيه للتمثيل. وكان يتم اختيار مواقع الخيمة، في مقدمة ساحة الأوركسترا من الطرف الآخر من الكافيا، وفي مواجهة المشاهدين، ثم أصبحت عبارة عن مبنى خشبي، مزود بعدد من الأبواب التي يدخل منها الممثلون، وكان يُركب البناء بشكل مؤقت، ويتم تفكيكه عند انتهاء موسم العروض، ثم تطور الأمر مع تطور بناء المسرح. وفيما بعد أصبح يحل محله بناء حجري دائم، اتصل اتصالاً مباشراً مع بناء المنصة، وفي واجهتها الأمامية والخلفية وبناؤها التزييني. وأخذ شكله المعتاد على شكل رواق داخلي، تحتضن جدرانه الداخلية حجرات مستقلة، يستعملها الممثلون قبل دخولهم إلى خشبة المسرح، عن طريق المداخل الرئيسية للمنصة المتصلة، وانتشر هذا التقليد في جميع مسارح العالم، على أساس البناء المستطيل بدقة مع بعض التنوعات. وبما أن رواق الكواليس ارتبط في المنصة، لذلك أصبح طول الرواق، يتوافق مع طول خشبة المسرح[١]. ولذلك بلغ طوله في مسرح بصرى٥٣م، وعرض٣,٠٧م، وفي مسرح شهباPhilippopolis ٣٧,٣م وعرض٥م[٢]، وفي مسرح درعا طوله ٣٩,٥م وعرض ٣,٣م[٣].

٣ – الردهات الجانبية Peristyles:

الردهات الجانبية هي أول موطئ قدم للمتفرج قبل دخوله إلى المسرح، كما أنها بالمقابل المكان الأخير الذي يتركه قبل الخروج من المسرح، وهذه الأماكن ضرورية جداً لإستقبال الجمهور بأعداده الكبيرة في وقت واحد، وخاصة في حالة الخروج من المسرح، أكثر منه في حالة الدخول، حيث من المعروف أن المتفرجين يدخلون بحالات إفرادية، ويخرجون جماعات وأفواج، ويترافق خروجهم أحياناً، بالغناء والأناشيد وحلقات الدبكة خارج المسرح. ولهذا تلعب هذه الأماكن دوراً هاماً في الإستقبال والتوزيع، حيث يستطيع المتفرج المكوث فيها قليلاً، أو اللجوء إليها في حالات الجو المتقلبة وتناول المشروبات. ولهذا ظهرت في مسرح بصرى بمظهرها التنظيمي والمعماري الجميل والضخم[٤]، وإغنائها بالمداخل والديكورات والتقسيمات، حيث أصبحت تزاحم في جمالها واجهة المنصة. وليس من المستبعد أن تكون جدرانها قد كسيت بصفائح رخامية، كما هو الحال

[١] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١٤١– ١٤٣.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٤٢ – ١٤٥.

[٣] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١٤١.

[٤] فريزول، أدمون: المسارح الرومانية في سورية، ص ١٥٣ – ١٥٤.

في المسارح الأخرى مثل مسرح صبراتةSabratha. ولم نلاحظ ذلك في مسرح درعاDera القريب من مسرح بصرى، إذ جاءت الردهات مكشوفة، ولم يتجاوز عرضها عرض رواق الكواليس[١]، وامتدادها يساوي عرض مدخل الرواق والواجهة المحيطة به، على الرغم من أن دورها الوظيفي لم يختلف في كلا البنائين، وهي بذلك تتشابه مع الردهات في مسرح دوقاDougga، ومسرح الاسكندرية، حيث يبلغ طولها ٨,٢م، وعرضها ٥,٥م[٢].

٤ – صفوف الأعمدة والممشى بحسب فيتروفيوس:

يجب أن تبنى صفوف الأعمدة وراء جدار خلفية المسرح[٣]، بحيث لو نزل المطر و قطع سير المسرحيات، يكون بوسع الناس إيجاد مكان يلجؤون إليه من المسرح[٤]، ولكي يكون هناك أيضاً متسعٌ لتحضير جميع أزياء المسرح، مثال على ذلك: صفوف أعمدة مدينة بومبيي Pompeii[٥]، وهناك أيضاً قاعة الموسيقا التي أحيطت بالأعمدة الحجرية، وسقفت بعوارض الأشرعة وصواري السفن، التي استولى عليها الرومان من الفرس، والتي تم احراقها خلال الحرب مع ميثريداتس Mithridates ، وهناك صف أعمدة على جانبي المبنى الخلفي للمسرح، وفي المدن الأخرى التي كان لديها معماريون مهتمون، ثمة صفوف أعمدة وأماكن للمشي حول المسارح[٦].

وتتطلب الطريقة الصحيحة لبناء صفوف الأعمدة والممشى، أن تكون مزدوجة، وأن تكون الأعمدة الدورية في الجانب الخارجي، والسطوح المرتكزة مباشرة فوق تيجان الأعمدة مع زخارفها وحلياتها، قد تم تصنيعها طبقاً لقانون التناسب الوحدوي القياسي، ويكون العمق الصحيح لها اعتباراً من الجزء السفلي للأعمدة الخارجية، إلى الأعمدة التي في الوسط، ومن الأعمدة الوسطى حتى الجدار المحيط بالممشى، حول صف الأعمدة، مساوياً لإرتفاع الأعمدة الخارجية، وتكون الأعمدة الوسطى أعلى بمقدار الخمس ١\٥ من الأعمدة الخارجية، ومصممة على الطراز الأيوني أو الكورنثي. لا تسري على الأعمدة في دور العبادات قوانين النسبة والتناسب والتناسق

---

[١] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١٣٣ – ١٣٤.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٤٩ ، ١٥٠.

[3] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 8.

[4] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 154.

[5] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 9.

[6] Rich. Anthony, B.A: Dictionary Roman and Greek antiquities, op., cit, pp 324 – 325.

التي ذكرت، لأن المهابة التي يجب أن تظهر في معابد الآلهة المميزة، وتؤلفها في صفوف الأعمدة، هي موضوع يختلف عن بقية الأعمال العامة، وبالتالي فإذا كانت الأعمدة المنشودة من الطراز الدوري، فليكن ارتفاعها مع تيجانها ستة عشر جزءاً، ويشكل الجزء وحدة قياسية، وحسب هذه الوحدة القياسية يتم تطوير كامل العمل، لتكن سماكة الأعمدة في الأسفل بمقدار وحدتين قياسيتين[١]، وقياس التباعد بين الأعمدة خمس وحدات قياسية ونصف، وارتفاع العمود ماعدا التاج أربعة عشرة وحدة، أما التاج فقياسه وحدة قياسية واحدة من حيث الارتفاع[٢]، وعرضه وحدتان وسدس ٦١١.

أما إذا كانت الأعمدة على الطراز الأيوني، فإن العمود عدا القاعدة والتاج ينقسم إلى ثمانية أجزاء ونصف، وتكون سماكة العمود جزءاً واحداً، وتكون القاعدة بما في ذلك التربيعة بمقدار نصف السماكة.

إذا كان المطلوب أن تكون الأعمدة على الطراز الكورنثي، عندها يجب أن يكون جسم العمود وقاعدته متناسبين، كما هو الحال في الطراز الأيوني.

يجب أن يتزين المكان الشاغر في الوسط، بين صفوف الأعمدة والمفتوح نحو السماء بالنباتات الخضراء، لأن المشي في الهواء الطلق أمر صحي خصوصاً للعيون، فالخضرة تعطي صورة ناصعة، عن طريق التخلص من الأخلاط الرديئة من العيون، وتجعل البصر حاداً، والصورة واضحة، إلى جانب ذلك فعندما ترتفع حرارة الجسم بفعل تمرين المشي، يتأثر عن طريق امتصاصه الهواء المشبع بالأخلاط الرديئة من الهيكل، ويأتي الهواء النقي المخلخل، القادم من جهة النباتات الخضرء، شاقاً طريقه بفعل التمرين الجسمي، ليقلل من كمياتها الزائدة ويطرحها، وبذلك ينقص من تلك الزيادة التي هي أكثر من أن يحتملها الجسم[٣].

يمكن توضيح الأمر من حقيقة أن الأبخرة الضبابية، لا تصعد أبداً من ينابيع الماء، التي تكون تحت غطاء، ولا من الأحواض المائية التي تكون تحت الأرض، إنما هي تأتي من الأماكن

---

[1] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, pp 154, 155.

[2] Rich. Anthony, B.A: Dictionary Roman and Greek antiquities, op., cit, pp 324 – 325.

[3] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, pp 156.

المكشوفة نحو السماء، فعندما تبدأ الشمس الساطعة التأثير بحرارتها، تخرج البخار من المواقع الرطبة الحاوية على الماء، وتجعله ينطلق ملتفاً على هيئة كتل نحو الأعلى، لذلك إذا ثبت أنه في الأماكن المفتوحة نحو السماء، يتم طرح الأخلاط الضارة أكثر فأكثر من الجسم، عن طريق الهواء، كما هو واضح من الأرض على شكل ضباب، فيمكن الإعتقاد أنه يجب تزويد المدن بأماكن للمشي، تكون أوسع وأكثر تزييناً مبسوطة تحت السماء المفتوحة الحرة[١].

ولكي تكون أماكن المشي دائماً جافة وغير حاوية على الطين، تنفذ عن طريق حفرها وتنظيفها إلى أكبر عمق ممكن، ثم يتم بناء مصارف على اليمين واليسار، وتوضع في جدرانها المتوجهة نحو الممشى أنابيب خزفية، تكون نهايتها المنخفضة مائلة باتجاه المصارف، بعد الإنتهاء من ذلك تملئ المكان بالفحم، ثم ينثر الرمل فوق الممشى مع التسوية، وبسبب الطبيعة المسامية للفحم، وإدخال الأنابيب في المصارف، سيجري نقل كميات الماء بعيداً، وبذلك يكون الممشى جافاً بشكل كامل، ومن دون رطوبة[٢].

علاوة على ذلك، فإن القدامى، من خلال تأسيسهم لهذه الأعمال، وفروا للمدن مستودعات لمادة لا يمكن الإستغناء عنها، فأثناء الحصار يصبح أي شيء سهل الحصول عليه أكثر من الخشب، فيمكن جلب الملح بسهولة، وجمع الذرة بسرعة من قبل الحكومة أو الأفراد، وحتى إذا نفذت يظل بالإمكان متابعة الدفاع ،بالإعتماد على الملفوف واللحم والفاصولياء، ويمكن الحصول على الماء بحفر الآبار أو جمعه من السطوح حين يهطل المطر فجأة، لكن مؤونة الحطب هي أمر إشكالي يصعب تأمينه، وضروري لطهي الطعام، وجمعه يتطلب وقتاً، ويستهلك بكميات كبيرة[٣].

لذلك وفي مناسبات كهذه، تصبح أماكن المشي مشاعاً للجميع، وكل واحد من السكان يعطى حصة حسب القبيلة، وعلى هذا فإن هذه المنتزهات المكشوفة تؤمن أمرين رائعين:

الأول: هو الصحة وقت السلم.

الثاني: هو الأمان وقت الحرب.

---

[1] Rich. Anthony, B.A: Dictionary Roman and Greek antiquities, op., cit, pp 324, 325.

[2] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 155.

[3] Rich. Anthony, B.A: Dictionary Roman and Greek antiquities, op., cit, pp 324, 325.

وعلى هذا، فإن المنتزهات التي تم تطويرها على هذه المبادئ، والتي تشيد خلف المسارح، وفي معابد الآلهة كافة، ستكون ذات فائدة عظيمة للمدينة وسكانها[1].

[1] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 156, 157.

الفصل الثالث

المسرح الحجري النصف دائري (مسرح بصرى أنموذجاً)، والوظيفة الأدبية له

أولاً– الجانب الأثري للمسرح الروماني:

أ– أنواع المسارح الرومانية

١– المسرح الخشبي

٢– المسرح الحجري النصف دائري

أ– مسرح الأوديوم

ب– مسرح بصرى

أولاً– الأقسام الرئيسية لمسرح بصرى

١– الكافيا

أ– الكافيا السفلى

ب– الكافيا الوسطى

جـ– الكافيا العليا

٢– ساحة الأوركسترا

٣– المنصة

٤– خشبة المسرح

ثانياً– الأقسام الفرعية لمسرح بصرى

١– الرواق الخزامي L,Ambulacre:

٢– قبو الملقنين

٣– الديكور

٤– الواجهات الخارجية للمسرح وتتألف من الأقسام التالية:

أ– الواجهة الخلفية للكافينا بأقسامها الثلاثة والرواق العلوي

ب– الواجهات الحاضنة للكافينا من الجهات الخلفية

جـ– الواجهة الحاضنة لمبنى المنصة من الجهات الخلفية

د– الواجهة الخلفية للكواليس والردهات الجانبية

ثانياً– الجانب الأدبي للمسرح الروماني:

١ – أنواع المسرحيات الرومانية

أ– المسرحيات التراجيدية

ب– المسرحيات الكوميدية

– الكوميديا الساتورية

– كوميديا الباليانا (الكوميديا الأجنبية)

.– الكوميديا الميمية

– كوميديا التوجاتا (الكوميديا الوطنية)

٢ – الأدباء المسرحيين الرومان

أ – أدباء التراجيديا

١ – باكوفيوس

٢ – أكيوس

٣ – سنيكا

ب – أدباء الكوميديا:

١ – أدباء الساتورا

أ – إنيوس

ب – جايوس لوكيليوس

٢ – أدباء كوميديا الباليانا

أ – بلاوتوس

ب – كايكيليوس ستاتيوس

جـ – تيرنتيوس

د – لوقيانوس

– حياته

– محاورات لوقيانوس

*المحاورات القصيرة

*المحاورات الطويلة

٣ – أدباء كوميديا الميمية

أ- ديكيموس لابريوس

ب- بوبليوس سيروس

٣- الشخصيات الأساسية في مسرحيات بلاوتوس

- شخصية العبد

- شخصية الآباء

- شخصية القواد

- شخصية الطفيليين

- شخصية الجندي

- الشخصيات النسائية

٤- كيف قليد بلاوتوس وتيرنتيوس الكوميديا الجديدة اليونانية؟ والدرجة التي اتبعوا فيها عبقريتهم؟

٥- روما القديمة في مسرحيات بلاوتوس وتيرنتيوس

أولاً– الجانب الأثري للمسرح الروماني

أ – أنواع المسارح الرومانية

١ – المسرح الخشبي:

ظهر المسرح الخشبي في بداية العصر الجمهوري[١]، واستعمل في بداية التمثيل، وهو عبارة عن خشبة مسرح على شكل منصة مستطيلة مرتفعة عن الأرض، بحيث يتمكن جميع المشاهدين من رؤية الحدث، قائمة على أعمدة خشبية غير ثابتة[٢]، وكانت تغطى هذه الأعمدة من الأسفل بستائر من القماش، واستعمل في بعض الأحيان سلم متحرك يوضع من الأمام أو من أحد الجوانب، لكي يصعد منه الممثلين إلى المنصة[٣]، كما يوضع على المنصة ستارة خلف الممثلين ليمثلوا أمامها. ويقام هذا النوع من المسارح، في بعض الشوارع والأماكن العامة. ويقف المتفرجون أمامهم على الأرض، وفي بعض الأحيان كان يوضع صفوف من الأرائك الخشبية لجلوس المتفرجين[٤]. ويتميز هذا النوع من المسارح أنه بعد العرض، ترفع خشبة المسرح والأرائك، وينتقل إلى مكان آخر تقدم فيه العروض المسرحية، أي أن هذا النوع غير ثابت، ولذلك سمي بالمسرح الجوال البسيط لبساطته، وسهولة فكه وتركيبه وحمله ونقله من مكان إلى آخر. إن عدم إقبال الرومان على بناء المسارح الحجرية الثابتة في العصر الجمهوري المبكر، كان لإعتقادهم أن المسارح المبنية، هي نوع من الرفاهية اليونانية، والتي لا تتناسب مع بسطاء الرومان، الذين يحضرون العروض[٥]. وقد أقدم أحد أعضاء مجلس الشيوخ في العام ١٥٤ق.م، على المطالبة

---

[1] Robinson, O.F: ancient Rome City planning and administration, op., cit, pp 140, 141.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 80.

[3] Boyle, A.J: Tragic Seneca An essay in the theatrical tradition, London and New York, 2003, p8.

[4] Seyffert, Oskar: A dictionary Classical Antiquities, op., cit, p 627.

[٥] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ٢٤، ٢٠١٥م، ص ٤٤.

بهدم المسرح المبني من الحجارة، والإعتماد على المسارح الخشبية[١]. وكان يستعمل هذا النوع من المسارح عند ظهوره، في بداية العصر الروماني للعروض الدينية بشكل أكثر من النواحي الأخرى، وعندما تحولت العروض المسرحية من الناحية الدينية إلى الناحية الدنيوية، تلاشى استعمال هذا المسرح، لأنه لم يعد يفي بالغرض المطلوب، ولكنه ظهر مرة ثانية بظهور التمثيل الصامت (الميم) في أواخر العصر الروماني، حيث كان يؤديه مجموعة من المهرجين ولاعبي السرك، وعندما هاجم رجال الدين المسيحي هذا النوع من التمثيل، أصبحت تقام في قاعات القصور والصالات الخاصة للأغنياء فقط، وتقدم عليها نفس المسرحيات التي كانت تعرض في الشوارع والميادين العامة[٢]. وبانتهاء استخدام المسارح الخشبية عند الرومان، بدأوا باستخدام الحجارة، كمادة أساسية لبناء المسرح[٣].

٢ – المسرح الحجري النصف دائري:

أ– مسرح الأوديوم

ب– مسرح بصرى

أ – مسرح الأوديوم:

هو عبارة عن قاعة احتفال، تم تصميمها من أجل الحفلات الموسيقية والغناء[٤]، إن هذا المبنى لا يختلف في تقسيماته عن المسرح الحجري النصف دائري العادي. فكان يتألف من أوركسترا وكافينا مقسمة بدورها إلى عدة أقسام، كما يوجد فيه منصة وجدار أمامي لها، تتخلله أبواب وزخارف وتماثيل وأعمدة مدعمة من الأمام. وكان المسرح مبني بشكل كلي، وهو مسقوف. وقد ارتكزت مقاعد الكافيا على دعائم وأقواس منحنية ونصف دائرية، ووجد فيه مداخل سواء للجمهور

---

[١] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، ص ٣٦.

[٢] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص ٦١ – ٦٥.

[3] Boyle, A.J: Tragic Seneca An essay in the theatrical tradition, op., cit, p8.

[٤] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، **الحوليات الأثرية السورية**، مج ٤٢، دمشق، ١٩٩٧م، ص ١٣٥.

أو للمغنين[١]. الإختلاف الأبرز بين مسرح الأوديوم والمسرح العادي هو في الحجم، حيث جاءت مسارح الأوديوم أصغر من المسرح العادي، حيث نرى أن المسرح العادي يوجد فيه كافينا سفلى ووسطى وعليا ورواق علوي، وذلك موجود في أغلب المسارح الرومانية، أما مسرح الأوديوم فنرى أنه لا يوجد فيه سوى كافينا سفلى وعليا، توجد فيها مجموعة من المقاعد. إن هذا الحجم ينطبق على القدرة الاستيعابية، فبينما المسارح العادية، يمكن أن يأمها عشرات الآلاف من المشاهدين على اختلاف طبقاتهم، نجد أن مسرح الأوديوم، يرتاده بضعة مئات أو آلاف، من ذوي المراتب الاجتماعية العليا، في أغلب الأحيان. حيث نجد أن عدد الصفوف في مسرح الأوديوم يتراوح ما بين ١٧ – ٣٥ صف، أما الحجم مابين ٤١ – ٧٦ متر. أما القدرة الاستيعابية تتراوح مابين ١٣٠٠ – ٥٥٠٠ متفرج في أقصى حدودها. ومع ذلك توجد مسارح أوديوم قد يصل القطر فيها إلى ١٠٠م، مثل مسرح دوميتيان في روما، الذي يعتبر من أكبر مسارح الأوديوم، وهناك مسرح في قرطاجة بني في أوائل القرن الثالث الميلادي بقطر ٩٦م[٢].

ولقد تم الكشف عن مسرح أوديوم في الأردن، بالقرب من مسرح عمان[٣]، حيث يقع هذا المسرح على الجانب الشرقي للساحة العامة في المدينة، ويتجه نحو الغرب تقريباً، ويبتعد عن مسرح عمان خمسة أمتار شرقاً وأربعة عشر متراً شمالاً. وهو صغير الحجم، ويعتقد أنه كان مغطى، ويتسع لـ ٤٠٠ متفرج[٤]. ولقد تعددت الدراسات التي أجريت على هذا المسرح واختلفت، في وصف أبعاده وأقسامه، ولكن من أهم هذه الدراسات، دراسة قدمها الباحث فوزي زيادين عام ١٩٨٣م، وقد بين الباحث في مخططه هذا معظم تفاصيل المسرح، حيث ظهر جدار المنصة الأمامي بطول ١٦,٥٠م، وفي جانبه درجين صغيرين يوصلان بين المنصة والأوركسترا، وجاء طول المنصة بـ ٢٠,٥٠م وعرضها بـ ٤,٩٠م، أما الأوركسترا فقد جاءت محاطة بجدار بوديوم

---

1 Sear, Frank: Roman theatres, Oxford University Press, 2006, p 38 – 40.

2 Sear, Frank: Roman theatres, Oxford University Press, 2006, p 40.

3 Bulter, H, C: Ancient Architecture in Syria, Leyden: publication of the Princton university Expedition to Syria in 1904 – 1905, 1907.

٤ مخلوف، لويس: الأردن تاريخ وحضارة، عمان، وكالة التوزيع الأردنية، ١٩٨٣م، ص٨٠.

وبقطر ٩٠,٢٠م، أما قطر المسرح الخارجي فقد بلغ حوالي ٤٢,٨٥م، وجاء المدرج مكوناً من جزئين سفلي وعلوي•، أما الجزء السفلي فقد جاء مكوناً من عشر صفوف من المقاعد، مقسمة إلى أربعة أقسام بواسطة خمسة أدراج. أما الجزء العلوي فقد جاء مكوناً من خمسة صفوف من المقاعد، مقسمة إلى أربع أقسام بواسطة خمسة أدراج حجرية، ويفصل بين هذئن الجزئين ممر بسيط عرضه ٨٠ سم، يحوي ثلاث مداخل، تقود بأدراج هابطة إلى المداخل الخارجية للمسرح[١].

يذكر أن مسرح الأوديوم في عمان قد شيد، في أوائل القرن الثاني الميلادي[٢]، ومن الباحثين من يؤكد ذلك، وذلك اعتماداً على أعمال ميدانية وحفريات أثرية، وقد ظهر ذلك في جانبين الأول هو الحفريات، حيث جاءت السويات في الحفريات التي كشفت عن قواعد جدار المنصة أقدمها يعود لبداية القرن الثاني الميلادي، والذي يدل على تاريخ البناء. أما الجانب الثاني فهو شكل الزخرفة في أسفل هذه الجدار، والتي جاءت مشابهة لمثيلتها في معبد باخوص في بعلبك اللبنانية، والتي أرخت للقرن الثاني الميلادي. وعليه فإن قواعد بناء المسرح، قد بنيت في بداية القرن الثاني الميلادي، وانتهى بناؤه بشكل كامل في فترة لاحقة من هذا القرن[٣].

ب – مسرح بصرى:

لقد استخدم الرومان الحجارة في بناء المسارح عوضاً عن الأخشاب، وإذا نظرنا إلى شكل المسرح الروماني الحجري، فإننا نراه لأول وهلة يشابه المسرح اليوناني، وفي الحقيقة أن المسرح الروماني، فعلاً فيه الكثير من تأثيرات المسرح اليوناني، ولا سيما في طريقة البناء، فهو مبني على نمطه. ولكن هناك اختلافات كبيرة أهمها، أن الرومان اهتموا كثيراً بالناحية المعمارية والهندسية، والعناية بالنقوش والزخارف، وهذا بخلاف الإغريق، وسنتكلم عن كل جزء من أجزاء

• الشكل (١١)

[1] Zayadine, F: UN Fascinum Pres de l Odeon d Amman, Philadelphia, **ZDPV**, No. 99, 1983, pp 184 – 188.

[٢] مخلوف، لويس: الأردن تاريخ وحضارة، ص ٨٠.

[3] Hadidi, Adnan: The Excavation of the Roman Forum at Amman (Philadelphia), **ADAJ**, XIX, 1974, P 91.

المسرح بالتفصيل[١]. ويعد مسرح بومبيوس هو أول مسرح روماني حجري، بني في عام ٥٥ق.م، وقد بناه بومبيوس الذي استغل في بنائه صخور تل أرضي، كما هو الحال في المسرح اليوناني، إلا أنه رفع الكافيا التي تزيد عن مساحة التل على عقود ودعامات[٢]، بحيث يتسع ل ١٢٠٠٠ مشاهد. أما المنصة فكانت غنية بالزخارف المعمارية، كالأعمدة مع وجود محرابين كبيرين[٣]. وكانت الأوركسترا نصف دائرية، وفي قمة المسرح أو الكافيا، أقام بومبيوس معبداً للإلهة فينوس، بطريقة تبدو معها درجات الكافيا، وكأنها درج يصعد إلى الآلهة[٤]. وقد كان القصد من وراء ذلك، إضفاء الطابع الديني على المسرح، حتى يتغلب على روح المحافظة الرومانية، التي كانت سائدة عند الرومان[٥]. وقد أقام بومبيوس خلف المنصة، العديد من المباني والبواكي•. كما زين أعلى المسرح، بتماثيل الأمم التي انتصر عليها[٦]. وأحيطت مقاعد المشاهدين من الخارج، بالأعمدة المعقودة في ثلاثة طبقات، دورية وأيونية وكورنثية على الترتيب[٧]. بلغت مساحة المسرح ١٥٠م[٨]، أما طول خشبة المسرح فقد بلغت ٩٥م[٩]. أقيمت مقاعد المشاهدين على شبكة متداخلة من الممرات المقببة، تشير إلى مهارة رومانية مبتكرة. فيما يعد استخدام الممرات المقببة لحمل مقاعد المشاهدين، بالإضافة لإحاطة المبنى بعقود وأقبية كتدعيم لهذا الجزء، من أهم الملامح التي أرست في هذه الفترة[١٠]، وسارت عليها مباني الترفيه في العصر الروماني، وهناك مسرحان صغيران يشبهان مسرح بومبيوس، الأول في مدينة تورمينا Taormina، والآخر في مدينة نابولي Neapolis[١١]. ويعتبر هذا المسرح المفتاح الأساسي للمسرح الروماني[١٢].

---

[١] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون ، ص٦٢.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit. p 2.

[٣] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، ص ٤٦.

[4] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit. p 57.

[٥] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، ص ٤٦.

• الشكل (١٢)

[6] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 7.

[٧] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، ص ٤٦.

[8] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit. p 57.

[٩] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، ص ٤٦.

[10] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit. p 57.

[11] Bieber, Margarete: A history of Greek and Roman theatre, op., cit, p174.

[١٢] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، ص ٤٦.

وفي عصر أغسطس تحولت مقاعد الكافيا إلى مقاعد مرمرية، مما استدعى اقامة جدران جانبية حول المنحدر الأرضي، حتى لا يتهاوى هذا المنحدر تحت ثقل الكراسي المرمرية، وفي أعلى هذه الجدران، تواجدت قطع حجرية ضخمة لها ثقوب، لكي تحمل سيقان خشبية خاصة بحمل الـ Tendae(المظلة) التي كانت تحمي المتفرجين من أشعة الشمس، وأكثر ما يثير الإنتباه في مسرح بومبيوس، هو تواجد حوض في الأوركسترا، كان شكله دائري في الفترة ما بين ، ثم أصبح شكله مستطيلاً. وقد فُسر تواجد هذا الحوض إلى أنه، كان يستخدم في المناظر المسائية للأشعار، التي كانت تلقى على خشبة المسرح. ويوجد خلف المسرح رواق Porticus غرفة صغيرة مربعة الشكل، استخدمت في البداية كساحة رياضية، ثم كمعسكر للمصارعين. وقد وجد بجانبه مسرح صغير[١]، ويعود تاريخ بنائه إلى عام ٧٥ق.م، وكان بأمر من القائد سولا، وقد عهد لحاكم المدينة ماركوس بوركيوس ببنائه[٢]، وكان يتسع ل ١٥٠٠ مشاهد[٣]. ويظهر أنه أوديون Odeon•، وهو مسرح خاص بسماع المقطوعات الموسيقية، نظراً لأنه كان مسقوفاً ومحصوراً داخل إطار مستطيل.

ومن أهم المسارح التي بنيت في عصر أغسطس مسرح مركلوس Marcellus، الموجود في روما[٤]، الذي كان قد بدء بِناءه يوليوس قيصر، وأتمه أغسطس في عام ١١ ق.م[٥]، وتتكون الكافيا في هذا المسرح من ثلاثة طبقات، الأول مقام بأعمدة توسكانية، والثاني بأعمدة أيونية، أما الثالث بأعمدة كورنثية، هذه الأعمدة أضفت على المبنى رشاقة وجمالاً خاصاً. أما واجهة المسرح

---

[١] لمعي، مصطفى صالح: عمارة الحضارات القديمة (المصرية، مابين النهرين، اليونانية، الرومانية)، ص ١٣٩.
عبدالوهاب، شكري: المكان، (دراسة في تطور خشبة المسرح)، ص ٦٢.
Simon, Erika: the ancient theater, London, Translated by C.E Vafopoulou-Richardon, 1982, p35.
Bieber, Margarete: A history of Greek and Roman theatre, op., cit, p174.

[٢] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، ص ٣٨.

[3] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 132.

• الشكل (١٣)

[4] Fletcher, Banister: A history of Architecture, op., cit, p 303.

[5] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit. p 61.

فيبلغ طولها من ٨٠ – ٩٠م وعرضها حوالي ٢٠م. وإلى جانب هذا المسرح، يوجد مسرح فيرونا Verona، الذي أسس في الربع الأخير من القرن الأول قبل الميلاد، فقد بني جزء منه على أرض مسطحة، بينما استغل في الجزء الآخر منحدر تل أرضي[١].

ويعتبر مسرح اسباندوس Aspendus الموجود في جنوب غرب تركيا•، من أشهر المسارح الرومانية، والذي يرجع بنائه إلى القرن الثاني الميلادي، والذي عدل عليه المهندس زينون Zenon في عهد القيصر ماركوس أوريليوس، حيث يتسع هذا المسرح إلى حوالي سبعة آلاف متفرج[٢]. ومن الأمثلة أيضاً على المسارح الرومانية، مسرح أورانج Orange الذي بني عام ٥٠ ق.م وهو في فرنسا، وقد بلغ عدد المسارح الرومانية الأخرى الموزعة في العالم الروماني حوالي(١٢٥) مسرح[٣].

ومن أهم الكتاب الذين كتبوا عن المسرح اليوناني والروماني، فيتروفيوس Vitruvius. والروماني فيتروفيوس هو معماري عاش في القرن الأول قبل الميلاد، ومات تقريباً سنة ١٥ قبل الميلاد، وألف كتاباً في عشرة أجزاء عن العمارة، غطى فيهم أسلوب وطرق بناء المعابد، والمباني الخاصة والعامة والأدوات وطرق الزخرفة، وفي كتابه الخامس قدم فيتروفيوس مقارنة بين المسرح الروماني الذي عايشه، وبين المسرح اليوناني، مبيناً أجزاء المسرحين، والفرق في أسلوب البناء بينهما[٤].

مع غياب النصوص الكتابية والدلائل المادية من اللقى الأثرية، فلا شيء يؤكد بصورة قاطعة تاريخ بناء مسرح بصرى. ولكن توجد مجموعة من الأبنية المحيطة به ذكرت تواريخ بنائها، لذلك

---

[١] قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، ص ١٨٢ – ١٨٣.

• الشكل (١٤)

[٢] لمعي، مصطفى صالح: عمارة الحضارات القديمة(المصرية، مابين النهرين، اليونانية، الرومانية)، ص١٣٩.

[3] Brockelt, Oscar: history of theatre, op., Cit, P64.

[4] Walton, J: Greek theatre practice, op., Cit, p 89.

يمكن إدراج مسرح بصرى ضمن هذا الإطار[١]. بني مسرح بصرى في مركز إداري وسياسي وعسكري، احتل مركز عاصمة الولاية العربية الرومانية[٢]، ولذلك تطلب الأمر بناء مسرح يليق بحجم المدينة. لم يعطى المسرح حتى الآن تاريخ دقيق لبنائه، والباحثون المعاصرون يكررون ما قاله الرحالة والمختصون في القرن التاسع عشر[٣] ومطلع القرن العشرين، بأن تاريخ البناء يعود إلى القرن الثاني الميلادي، ومنهم من يعيده إلى تاريخ بداية تشكيل الولاية العربية[٤]، وعصر الإمبراطور ترايانوس. ومما لا شك فيه أن كثرة بناء المسارح في جنوب سوريا، والبالغة نسبتها ٣٠% من مسارح المنطقة، يدل دلالة أكيدة على التطور الثقافي والاجتماعي والاقتصادي، لأبناء المنطقة، وقد قال العالم جونس: "إن بناء المسارح في سورية، كان شائعاً حتى في القرى، وكان ذلك شيئاً استثنائياً بين الولايات الرومانية، وحتى في ايطاليا نفسها"[٥]. وقد قيل في ذلك: (إعطني مسرحاً أعطيك شعباً متحضراً).

أما بالنسبة للوظيفة التي قام بها المسرح، ومن المفترض أن تكون من أسباب بنائه، هو تقديم العروض المسرحية عليه، التي تمكن الناس من الترفيه عن أنفسهم، والتي لم نحصل على أي مصدر أو مرجع أو نقش يوثق لنا، ما كان يجري عليه من هذه العروض. ومن جانب آخر، كان المسرح مكاناً لإقامة عروض رقص وغناء في مواسم مخصصة لذلك، ومن المفترض أن

---

1 Frezouls, Ed: "Recherches sur les theatres de 1" Orient Syrien" Syria 36, 1959, p 222.

2 W. H. Waddington: les ères employées en syrie, Revue Archéologique, Nouvelle Série, Vol. 11, Presses Universitaires de France, 1865, pp 263-272.

3 De Vogue. M: "syrie Centrale, Architecture Civile et Religieuse du ler au VII Siecle", **the Journal of American History**, Paris, 1865-1877, p40

4 JP, Rey.Coquais: Nouvelles Inscriptions Grecques ET Latines de Bosra "**AAS**" vol XV, 1965, pp 65-86.

٥ عادل، سليم عبدالحق: مسرح بصرى وقلعتها، **الحوليات الأثرية السورية**، مج ١٤، دمشق، ١٩٦٤م، ص ٧.

يكون المسرح مكاناً لإقامة الإجتماعات العامة في المناسبات، التي تتطلب حشود جماهيرة كثيرة، وهذا الأمر ينطبق على كل مسارح الشرق الروماني، بما فيه مسرح درعا[١].

أولاً– الأقسام الرئيسية لمسرح بصرى

١ – الكافيا

تعتبر بناءً متكاملاً ومترابطاً كجسم واحد لا ينفصل♦، إلا أن الضرورة اقتضت توزيعه عمرانياً إلى أجزاء مترابطة. و تم تقسيم هذا الهيكل تنظيمياً إلى ثلاثة أقسام:

أ– الكافيا السفلى

ب– الكافيا الوسطى

جـ– الكافيا العليا

تأسيس القسم السفلى من مبنى الكافيا:

يحد هذا القسم من الأمام، الجدار المحيطي في ساحة الأوركسترا من الأسفل، ومن الأعلى، الممشى الذي يفصل بين الكافيا السفلى والوسطى، ومن الأطراف الجانبية الأروقة المستعرضة، ويحيط به من الخلف جدار حزامي حتى ارتفاع ٥,٥م[٢].

وبالطبع فإن قاعدة التأسيس هذه، تعتبر الشيء الأساسي والمركزي، ليس لهذا القسم فقط، وإنما لباقي أقسام المسرح كاملاً، وتمت تهيئة الأرضية فوق الصخر الطبيعي بعد تنظيفه من كامل الكتل الترابية، والتعويض عنها بأرضية من الحجر البازلتي♦ الغير منتظمة الزوايا[٣]. وجاء التنفيذ

---

[١] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن (مدينة الديكابولس)، ص ١٥٤.

♦ الصورة (٩)

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٤٠، ٤١.

♦ الصورة (١٠)

[3] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, P 309.

على الشكل التالي: تمت الاستفادة من المنخفض السفلى من أجل الأوركسترا، والتي كان لها في نفس الوقت دور الربط بين بناء الكافيا السفلى، ومقدمة المنصة والأروقة المستعرضة، ومن هنا نلاحظ التوافق المطلق في التنفيذ بين هذه الأقسام، سواءً في ترابطها المعماري أو في التوزيع الوظيفي المناسب، والتوافق في المقاييس، وجاء ارتفاع الجدار المحيط في ساحة الأوركسترا، وبناء أول درجة في الكافيا السفلى متوافقاً في الارتفاع، مع خشبة المسرح. فالتنفيذ المطبق في مسرح بصرى كان له فائدة مزدوجة، فهو من جهة عزَل ساحة الأوركسترا عن الكافيا السلفي[١]، ومن جهة أخرى ترك للساحة مجالاً حراً، للحركة والاستعمالات المتعددة. وجاء الربط بين القسم السفلى من مبنى المنصة، والكافيا من خلال الأروقة الجانبية♦. أما بالنسبة إلى الأرضية التأسيسية لمقاعد الكافيا السفلى، فجاءت على شكل صفوف من الحجارة المتداخلة.

تصميم الكافيا

لقد تميزت الكافيا في مسرح بصرى، بتجاوز الشكل النصف دائري بشكل عريض[٢]، بحيث أن هذا التجاوز لم يكن على حساب ضمور وتقليص مبنى المنصة•. وهذا الأمر إن دل على شيء فإنما يدل على الطريقة الجديدة، التي أدخلت على مسرح بصرى، فهو من جهة لم يتوافق مع الشكل النصف دائري، للمسرح الروماني في العصر الإمبراطوري، ومن جهة أخرى لم يقلد تقليداً أعمى، ما نفذ في المسارح اليونانية. وبذلك يكون مسرح بصرى مسرحاً، مستقلاً إلى حد ما، ومختلفاً عن بقية المسارح في العالم، في شكله وتنظيمه المعماري[٣].

---

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٤٥،٤٦.

♦ الصورة (١١)

[٢] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، منشأة المعارف الإسكندرية، ط٢، ٢٠٠٠م، ص ٧٤.

• الشكل (١٥)

[٣] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٥٠.

أ – الكافيا السفلى Ima cavea:

يقع هذا القسم بين الممشى، الذي يعلو الواجهة المحيطة في ساحة الأوركسترا من الأسفل، والممشى الفاصل بين الكافيا السفلى والكافيا الوسطى من الأعلى[١]. وينقسم هذا الجزء إلى خمسة أقسام، بأبعاد متساوية وذلك بشكل دائري أو بشكل أفقي، فقد قسم هذا الجزء إلى ١٤ درجة كمقاعد للمتفرجين[٢]. وعلى اعتبار أن حجم المقعد ٤٠ سم، فإن طول هذه الدرجات مجتمعة حوالي ٨٤٤م، وبذلك يكون عدد المتفرجين ٢١١١شخص[٣]. وكانت هذه المقاعد مخصصة، لأعضاء مجلس الشيوخ، يليهم في الجلوس طبقة الفرسان، ومن ثم أصحاب المراتب العسكرية، وبعض الناس من الطبقة الإجتماعية العليا[٤]. كما تم تخصيص مجموعة من المقاعد لأصحاب محلات المجوهرات والصناع والنحاسين، الذين شاركوا في دعم بناء المسرح، لذلك يمكن أن يكونوا قد اشترطوا، حجز مجموعة من المقاعد لهم، ولم يكن هذا الأمر فقط في مسرح بصرى، وإنما تم حجز مجموعة مقاعد لبعض النساء في مسرح دوراأوروبوس، وذلك في القرن الثاني الميلادي[٥]. ويتم الصعود إلى الكافيا السفلى، عن طريق درجتين تحاذيان امتداد الأروقة الجانبية. أما من الأعلى فيتم النزول إليها عن طريق سبعة مداخل[٦]، تقع خلف أماكن التحكيم. أما مقاعد الكافيا فهي متساوية في الارتفاع وهو ٤٠ سم، وكذلك الأمر بالنسبة إلى العمق، فهي متساوية في العمق البالغ ٧٠ سم، ويفصل المقعد الأول للكافينا عن مرتفع ساحة الأوركسترا، ممشى

---

[١] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعالم الأثرية في البلاد العربية، الجزء الثاني، الشركة المصرية للطباعة، ١٩٧٢م، ص ٢٥٤.

[2] Sear, Frank: roman theatres, op., cit, P 309.

[٣] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٢.

[4] Jamous, Bassam: theatres in Syria, Direction general of Antiquities and Museums, Fiest edition, Dmascus, 2012, p26.

[5] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 4.

[٦] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، ص ٧٤.

عرضه ٧٠ سم، بالإضافة إلى بروز الكورنيش البالغ ٢٥سم، والذي يشكل تاجاً لمرتفع الأوركسترا البالغ ١,٤م، ومن ثم درجة سفلية، لوضع الأقدام بارتفاع ٢٤سم♦، وعمق ٤٥سم[١].

ب – الكافيا الوسطى Midea cavea:

يقع هذا القسم من المسرح، بين أعلى واجهة الممشى الفاصل، بين الكافيا السفلى والكافيا الوسطى من الأسفل، والممشى الفاصل بين الكافيا الوسطى والكافيا العليا من الأعلى. وينقسم هذا الجزء من الكافيا الوسطى إلى سبعة أقسام، أبعادها متساوية بشكل دائري أو أفقي، فقد قسم هذا الجزء إلى ١٨ درجة♦♦ كمقاعد للمتفرجين[٢]. حيث يبلغ طول الدرجات مجتمعة ١٨٦٥م، تستوعب ٤٦٦٣ شخص[٣].

كان يجلس فيها أعضاء مجلس المدينة، يليهم أعضاء الشعب، والتجار وأصحاب الحرف[٤]. يتم الصعود إلى الكافيا عن طريق سبعة مداخل[٥]، صُممت في واجهة الممشى الفاصل والواقع في أسفل الكافيا الوسطى، أما من الأعلى فيتم النزول إلى الكافيا عن طريق مداخل الممشى من الفاصل العلوي. أما مقاعد الكافيا فهي متساوية في الارتفاع البالغ ٤٥سم، وكذلك الأمر بالنسبة إلى العمق، فهي متساوية في العمق وهو ٧٠سم[٦].

♦ انظر الجدول رقم (١).

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٥٥.

♦♦ انظر الجدول رقم (٢).

[2] Sear, Frank: roman theatres, op., cit, P 309.

[٣] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٢.

[4] Jamous, Bassam: theatres in Syria, op., cit, p26.

[٥] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، ص ٧٤.

[٦] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٦٠، ٦٢.

جـ- الكافيا العليا Summa cavea:

الكافيا العليا هي أبعد الأماكن عن المنصة في المسرح، والجالس فوق مقاعدها يكون من أكثر المتفرجين بعداً عن مشاهدة العروض، التي تقام على خشبة المسرح[١]. وينقسم هذا الجزء إلى عشرة أقسام، أبعادها متساوية بشكل دائري أو أفقي، فقد قسم هذا الجزء إلى ٥ درجات كمقاعد للمتفرجين[٢]. وبذلك يبلغ طول الدرجات مجتمعة ١٨٧١م، وتستوعب ١٩٠٣ شخص[٣]. وكان يجلس عوام الناس وفقراؤهم فوقها[٤]. ويمكن الصعود إلى الكافيا عن طريق ١٦ مدخل[٥]، وكل مدخل يحتضنه درجان من الجوانب، تقود إلى الكافيا العليا[٦]، وهذه المداخل صممت في واجهة الممشى الفاصل، والواقع في أسفل الكافيا العليا♦.

أما مقاعد الكافيا فهي أيضاً متساوية في الإرتفاع البالغ ٤٤ سم، إلا أنها تختلف في العمق، إذ نجد مباشرة بعد الصعود إلى الممشى الأمامي للكافينا، درجة لوضع الأقدام بإرتفاع ٤٤ سم وعمق ٥٥ سم، يليها المقعد الأول بعمق ٦٩سم، ثم المقعد الثاني ٦٨سم، والثالث ٦٧سم، والرابع ٦٨سم، والخامس والأخير ٤٧سم، حيث أن هذا الترتيب والقياس لا يزعج المشاهدين بحسب جلوسهم وتموضعهم. وظهر أيضاً أن حجم كتل الحجارة لمقاعد الكافيا العليا، أصغر من الكافيا الوسطى، والتي تكون حجارتها هي أيضاً أصغر من حجارة الكافيا السفلى، و هذا أمر لا بد منه، لأنه كلما ارتفعنا للأعلى، يجب أن تكون الحجارة صغيرة لتخف الحمولة.

أما بالنسبة للرواق العلوي فهو القسم الأخير من جسم الكافيا والمسرح، وهو التاج الذي يغطي رأسه، والقسم الأكثر عرضة للإنهيار والتخريب والتساقط، والأكثر انفتاحاً وتعرضاً للعوامل

---

[١] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعالم الأثرية في البلاد العربية، الجزء الثاني، ص ٢٥٤.

[2] Sear, Frank: roman theatres, op., cit, P 309.

[٣] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٢.

[4] Jamous, Bassam: theatres in Syria, op., cit,, p26.

[٥] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٥.

[٦] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، ص ٧٤.

♦ انظر الجدول رقم (٣).

الجوية، لأنه مكشوف وغير مرصوص مع بناء فوقه. ويعتبر من أهم العناصر التزيينية للمسرح، إلى جانب واجهة المنصة، وبالمقابل فهو مكان تواجد أقل الناس في المراتب الاجتماعية، وإن كان بعض الباحثين يعتقدون أنه، الحيز المخصص لجلوس النساء أثناء العروض المسرحية[١]. وقد جاء متوافقاً مع مخطط فيترفيوس الروماني، بحيث كان بمستوى واجهة المنصة[٢].

وتمت الإستفادة من أسفل أرضية هذا الرواق، لتكون خزان للمياه، حيث جلبت المياه بواسطة أقنية من المناطق المرتفعة، نفذت على شكل مصاطب متدرجة، حسب تدرج المنحدرات الطبيعية حتى أعلى المسرح، وبالطبع فكان يستفاد من المياه للشرب والرش وترطيب الجو الحار، وحسب روايات المؤرخين القدماء، بأن المياه كانت ترش فوق رؤوس المتفرجين أيام الحر الشديد[٣]. وجاء بناء الرواق العلوي في مسرح بصرى، ملتزماً بنفس الشروط والمواصفات للأروقة الأخرى، فقد بلغ قطر الرواق ٨٨م[٤]، وطول محيطه من الخلف ١٣٥م. أما سماكة الجدار الخلفي أو المحيطي للرواق فتبلغ ٨٠ سم، وبذلك يكون عرض الرواق الداخلي ٣,١٥م. وتبلغ مساحة الرواق ٤٠٠ متر مربع، ويستوعب حوالي ١٦٠٠ شخص أغلبهم من العبيد[٥]، على اعتبار كل شخص يأخذ حيزاً مكانياً بمعدل ٤٠ سم مربع. وبالنهاية إذا ما أردنا حساب الطاقة الإستيعابية للمسرح تكون، مجموع ماهو موجود في الكافيا السفلى والوسطى والعليا مع الرواق العلوي، يكون المجموع ١٠٣٢٧ متفرج، يضاف إلى ذلك ١٠٠ متفرج في الألواج وأماكن التحكيم، و ١١٠٧ متفرج في ساحة الأوركسترا، يصبح المجموع العام ١١٥٦٤متفرج، بدلاً من ١١٥١٤متفرج، كما جاء في كتابات الدكتور خليل مقداد[٦]، ويمكن للمسرح أن يستوعب، مشاهدين آخرين، إذا اقتضت الحاجة لذلك.

---

[1] De Vogue. M: "Syrie Centrale, Architecture Civile ET Religieuse du ler au VII Siecle", **the Journal of American History**, op., cit, p 40.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 32.

[٣] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٨١.

[4] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 27.

[5] Jamous, Bassam: theatres in Syria, op., cit, p26.

[٦] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٢.

٢ – ساحة الأوركسترا Orchestra:

تأخذ الأوركسترا شكلاً يتجاوز النصف دائرة بـ ٨٠ سم[١]، ويبلغ قطرها من زاوية إلى أخرى ٣٠,٨ م[٢]، بالرغم من أن بعض المؤرخين يعتبرون طولها ٢٨ متر[٣]، ولكن من وجهة نظري ما جاء عند الدكتور خليل المقداد هو الأصح، كونه درس الموقع ووضع القياسات على أرض الواقع عن كثب. وبهذا الشكل تكون عبارة عن فسحة سماوية، يقع مركزها على محور الأدراج الشعاعية* المحاذية إلى إستطالة الأروقة الجانبية، والتي تحد الكافيا السفلى في طرفيها الأيمن والأيسر.

كما أن نسبية إمتداد الساحة، تتوافق تقريباً مع النسبة المطبقة في المسرح الروماني، فبينما تكون نسبة قطر الساحة، حسب قانون المسرح الروماني، أصغر من قطر الكافيا بأربع مرات[٤]، جاء قطرها في مسرح بصرى أصغر منه بثلاث مرات تقريباً. وهذا دليل أكيد على أن مخطط فيتروفيوس vitruvius، لم يطبق بدقة في مسرح بصرى Bosra، وإنما تكيف المهندسون في التطبيق حسب المتطلبات، وبموجب التجربة المكتسبة، مع عدم الاخلال بالنظام العام، وطبق ذلك أيضاً في مسرح أفاميا Apamea، فبينما نجد أن إطار الساحة في مسرح بصرى Bosra، جاء على شكل واجهة تحيط بها، بشكل شاقولي أمام أسفل الكافيا السفلى بارتفاع ١,٤م، كما هو الحال في مسرح عمان، نجد الإطار المحيطي في مسرح درعا Dera ، جاء على شكل درابزين بارتفاع ١م. وربما كانت الواجهة مكسية إما بصفائح رخامية أو معدنية، بسبب وجود ثقوب مستمرة، على شكل سلسلة على طول الواجهة، في قسمها العلوي لتثبيت الإكساء[٥]. جاء بلاط الأوركسترا في مسرح بصرى بكامله، من الحجر البازلتي[٦]، وهو ذو وجه أملس وخطوط خارجية مستقيمة، وزوايا قائمة، أما البلاط في مقدمة المنصة، فقد بلغ طول الصف الأول ١م،

---

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 24.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١١٤.

[3] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, P 309.

* وهو من العناصر الهامة في المسرح، وذلك بما يخص تقسيم الكافيا إلى أقسام، وحركة السير وتوزيع المتفرجين.

[٤] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١١٤.

[٥] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١٢٦ – ١٢٨.

[6] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, P 309.

والثاني١,١٠م، ولم تستعمل الفسيفساء في ساحة الأوركسترا في مسرح بصرى، وإنما استعملت في أرضية خشبة المسرح. وأخذت أرضية الأوركسترا في مسرح بصرى، ميلاناً بسيطاً في إتجاه الشمال، حتى مقدمة المنصة السفلى، من أجل سهولة تصريف المياه، حيث وجد مصرف لهذا الغرض، أمام مدخل الدرج الغربي المنفذ في الواجهة. أما الاستعمال الوظيفي للساحة، فمن المؤكد أنها لم تكن مخصصة للجلوس، إلا في حالات الضرورة القصوى، كما هو الأمر في مهرجانات المواسم، التي تقام في الوقت الحاضر، حيث توضع مقاعد خشبية متحركة، وربما كانت تقام فوق أرضيتها عروض أخرى، تحتاج إلى مكان متسع تضيق بها خشبة المسرح، الذي ينصب ويفك عند الحاجة، ويمكن أن تكون مكان لجلوس العازفين[١]، وفي هذه الحالة يكون ارتفاعه منخفض، من أجل عدم عرقلة الرؤيا فوق خشبة المسرح[٢].

٣ – المنصة Scena:

تعددت مهامها فهي إضافة إلى الدور الأساسي والوظيفي، الذي تقوم فيه، فقد أضفت على المبنى المظهر الجمالي♦.

وقد كان مبنى المنصة مسقوفاً[٣]، وجاء المبنى محتوياً على عناصره الكاملة وملحقاته الأساسية، مثل واجهة المنصة وواجهة المنصة السفلى، ومباني الألواح والردهات الجانبية، وأماكن الملقنين وأبواب المنصة... الخ. ومن الأمور التي تنفرد بها منصة التمثيل في مسرح بصرى، ولم تكن موجودة في معظم المسارح سواء في المنطقة أو في مدن الإمبراطورية الرومانية، وهي وجود الألواح الجانبية المطلة على المنصة والمكملة لواجهتها[٤]. وهذا الأمر جعل واجهة المنصة تأخذ شكل مكعب مغلق من ثلاث جهات، بينما الجهة الأمامية المواجهة للمشاهدين، مفتوحة مع امتدادات أخرى من الجهة اليمنى واليسرى، ليكتمل إغلاق المدرج. وبنموذج معماري جديد

---

[١] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعالم الأثرية في البلاد العربية، الجزء الثاني، ص ٢٥٤.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١١٤، ١٢٠.

♦ الصورة (١٢)

[3] Sear, Frank: roman theatres, op., cit, P 309.

[٤] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٦.

صممت ألواج تشرف على المنصة من الجهة اليمنى واليسرى، خصص القسم السفلي من كل جهة، ليكون مدخلاً آخر، يؤدي إلى خشبة المسرح ويعلوه أربع حجرات، أخذت كامل ارتفاع واجهة المنصة من الجهة الغربية والشرقية. ومن المرجح أن هذه الألواج كانت تخصص لجلوس شخصيات معتبرة، على الرغم من سوء موقعها، بالنسبة لمشاهدة العروض، فالجالس في الألواج لمشاهدة التمثيل، لا يراه المتفرجين الجالسين على درجات المدرج[١]، كما أنها مفصولة كلياً، عن المدرج وعن المتفرجين والممثلين[٢].

وقد وجد للمنصة أبواب عدة لها مهام متعددة[٣]، فهي من الناحية الداخلية صلة وصل بين المنصة وملحقاتها، حيث تربط بين رواق الكواليس وخشبة المسرح والردهات الجانبية. وهي المعابر الوحيدة التي يستخدمها الممثلون أثناء القيام بأدوارهم، ومن الناحية المعمارية تدخل في تصميم بناء المنصة وملحقاتها، وهي عناصر إخلاء وعبور للجمهور في حالات متعددة. وتتكون من ثلاثة أبواب[٤]، وأهم هذه الأبواب الباب المركزي، والذي يكون فيه عرض المدخل ٢,٧م، أما إرتفاعه ٤,١٥م. أما الباب الشرقي فعرضه ٢,٥م، وارتفاعه ٣,٧٥م، أما الباب الغربي فعرضه ٢,٥م أيضاً، وارتفاعه ٣,٧٩م. أما بالنسبة لواجهة المنصة، فهي عبارة عن واجهة تزيينية، مشكلة من جدار المنصة وبنفس الوقت عبارة عن واجهة عمودية، والتي بدورها تعكس الصوت نحو المشاهدين[٥]. وقد بدا على هذا المكان تطوراً ملحوظاً في مسرح بصرى، وذلك فيما يخص المنظور الجمالي والتزييني، وذلك من خلال نظام الأبواب ونسب توزيعها وتقسيمها ومقاييسها. وبلغ طول واجهة المنصة ٤٢,٥م، مبنية من حجارة منتظمة بخطوط مستقيمة وزوايا قائمة. كما زينت الواجهة بنظام التعميد الكورنثي بكامل عناصره، وبلغ عدد الأعمدة من الأسفل للأعلى ٩٢ عمود.

---

[١] عادل، سليم عبدالحق: مسرح بصرى وقلعتها، ص ٢٠.

[٢] المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، ص ١٣٦.

[3] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p 33.

[٤] ميليت. ب، فرد وَ جيرالديدس، بنتلي: فن المسرحية، ص ٢٠٥.

[٥] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٧٩ – ١٨٢.

أما واجهة المنصة السفلى في مسرح بصرى، جاءت منسجمة مع جميع المسارح في العالم، ومتقاربة في ارتفاعها البالغ ١,٦٥م مع المقياس، الذي جاء حسب قانون فيتروف ٥ قدم[١]. والواجهة عبارة عن محاريب متعاقبة دائرية ومضلعة بمنهجية ثابتة[٢]، تفصلها جبهات متقدمة، ويحضنها من الشرق والغرب واجهات مستقيمة باستمرارية موازية، إلى استطالة الأروقة الجانبية Paradoi، ويفصلها عن المحاريب في كل جهة محراب يخفي في جنباته درج، ويكون عرض الواجهة من الغرب إلى الشرق كما يلي:

جبهة مستقيمة طولها ٥,٧٧م، يليها صندوق مفتوح عرض١,٣٥م، وعمق زاوية ٥٥سم، ومن الجهة الغربية للصندوق، يصعد درج مخفي في واجهة سماكة ٢٠سم، مؤلف من ٦ درجات ارتفاع كل درجة ٢٨سم وعمق ٣٠ سم وعرض ٥١سم، وعرض المقدمة التي تحتضن بين جنباتها المحراب ١,٣٢م، يلي ذلك المقدمة عرضها ١,٢٥م، ثم محراب دائري قطره ١,٣٦م، ثم جبهة مستقيمة عرضها ١,٢٣م، ثم صندوق مفتوح عرض ١,٣٥م وعمق ٦٨سم ثم جبهة عرض ١,٢٤م، ثم محراب دائري قطره ١,٣٧م، ثم جبهة عرضها ١,٢٤م ثم صندوق عرض ١,٣٧ وعمق ٦٧سم.

٤ – خشبة المسرح Pulpitium:

هو المكان الوحيد في المسرح، والذي تتشابه به كل المسارح في الموقع والشكل والتصميم، وينحصر الاختلاف في مقاييس الطول والعرض والأرضية فقط، وهو عبارة عن أوتستراد مستطيل، يمتد أمام جدار المنصة[٣]، حيث يقوم الممثلون بأداء عروضهم[٤]، ويرتفع عن الأوركسترا بواجهة ذات جبهة هندسية مزينة Frons Pulpitium بأبواب ومداخل، ذات أشكال رائعة[٥].

---

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٦٦.

[٢] فريزول، أدمون: المسارح الرومانية في سورية، ص ١٥٥.

[٣] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعالم الأثرية في البلاد العربية، الجزء الثاني، ص ٢٥٤.

[٤] ميليت. ب، فرد وَ جيرالديدس، بنتلي: فن المسرحية، ص ٢٠٥.

[٥] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، ص ٧٤.

طول الأوتستراد في مسرح بصرى ٤٢م شرق غرب، و عرضه ٥,٧٥م جنوب شمال، وإذا أضفنا له عرض جدار الواجهة السفلى Frons Pulpitium ١,٣٢ م، ويصبح العرض ٧,٧٠[١]، ويرتفع الأوتستراد عن الأوركسترا ١,٦٥م، ويتم الاتصال معها بواسطة درجين يصعدان في المحراب الأول والأخير في الواجهة السفلى، وهذا العرض يتشابه مع كثير من المسارح منها، مسرح أسوس Assos، الذي بني عام ٢٠٠ق.م في تركيا، وفي معظم مسارح العالم الروماني. ومن المؤكد استعمال الفسيفساء في تبليط الأرضية، حيث تم العثور أثناء التعزيل عن بعض العناصر الفسيفسائية، ولكن من غير المؤكد معرفة الأماكن التي تم استعمالها فوق الأوتستراد، وربما أن قسماً من الأوتستراد كان مبلطاً بعرائض حجرية كما هو الأمر في مسرح البتراء[٢].

ثانياً – الأقسام الفرعية لمسرح بصرى

١ – الرواق الخزامي L,Ambulacre:

يعتبر ذا أهمية كبرى في مسرح بصرى، فمن الناحية الوظيفية والمعمارية، تفوق وظائفه وظائف كثير من مسارح العالم، فهو المرتكز الأساسي لحركة السير، ويعتبر كالشريان الرئيسي في الدورة الدموية لدى الإنسان[٣]. وقد أصبح منطقة ترابط بين جميع مداخل المسرح، وأدراجه الداخلية والخارجية، بما فيها الكافيا وملحقاتها، وهذه الوظيفة نجمت من حقيقة أن المسرح جاء مبنياً منذ التأسيس[٤]، ولم يكن مستنداً، ويمكن أن نعتبر في هذه الحالة الرواق كالعمود الفقري، بالنسبة للإنسان، لأن الرواق جاء في المرتكز الأوسط للكافينا، على شكل مستدير بسطح مقبب ومزود بأقواس، وقباب بأنواع مختلفة، تفتح على كامل المعابر الواقعة في أسفل أقسام الكافيا الوسطى والعليا، وحتى الرواق العلوي، وجاءت استدارته بعرض ثابت من البداية حتى النهاية، ولم يقتصر

---

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, P 309.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٦٨، ١٧٠.

[٣] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، ص ٧٤.

[٤] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعالم الأثرية في البلاد العربية، الجزء الثاني، ص ٢٥٤.

ارتباطه بالكافيا وأقسامها فقط، إلا أن له ارتباط آخر مع مبنى المنصة وملحقاتها، من خلال الأروقة الجانبية[١].

٢ – قبو الملقنين

جاء القبو على شكل امتداد إلى أرضية ساحة الأوركسترا، وامتداد استطالات الأروقة الجانبية Paradoi، وجاءت مقدمة المنصة Frons Pulpitium لتفصله عن هذه الأقسام[٢]، حيث أن أرضية هذا الحيز المكاني، تقع في نفس مستوى أرضيتها، وهو الصخر الطبيعي. وتمت تهيأة أرضية ساحة الأوركسترا وتبليطها بالبلاط الحجري، بينما أرضية القبو، فربما تم تبليطها كلياً أو جزئياً بالفسيفساء.

وأخذ القبو نفس أبعاد خشبة المسرح التي تعلوه ٤٢×٥,٧٥م، ورفعت ركائزه في وسطه على شكل صفين متوازيين، لحمل السقف، يفصل كل ركيزة عن الأخرى فراغ قدره ١,٥٥م، وهذه الركائز مبنية بالحجارة البازلية، على شكل أربع مداميك، ارتفاع كل واحد ٤٠سم، وعرض ٤٥سم، وطول ٦٥سم، وارتفاع كامل ١,٦م.

ويتم النزول إلى القبو في مسرح بصرى، من خلال مدخل في رواق الكواليس، عرضه ٧٦سم، وارتفاع ١,٥٥م، ومن ثم درج مكون من ٦ درجات، ارتفاع كل درجة ٢٥سم، وعمق ٣٠ سم . إن الإجراء المنفذ في بصرى، يدل على براعة هندسية للتقنيات، التي خلقت وظيفة جديدة ذات إيحاء سلالي، لبلوغ مكان وظيفي، وبأقل التكاليف، وعرف ذلك أيضاً في مسرح شهبا. وتبقى الحالات الأكثر تشابهاً مع مسرح بصرى، ما نفذ في مسرح عمان، حيث امتد القبو أسفل خشبة المسرح بطول ٢٥,٨م، وعرض ٥,٥م، أما العمق فقد بلغ ٢,١٢م[٣].

---

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص١٣٠، ١٣٨.

[٢] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، ص ٧٤.

[٣] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٧٠، ١٨٢.

٣ – الديكور

من المعتاد إبراز عناصر الديكور في مواقع متعددة من المسرح، سواء في الكافيا وملحقاتها أو المنصة وملحقاتها، بالإضافة إلى المداخل والأروقة المتعددة، وإكساء الواجهات بالألواح الرخامية، والصفائح المعدنية والأعمدة وتوابعها وتبليط الأرضيات بأنواع مختلفة من البلاط والفسيفساء، وطلي بعض الأماكن بالجص ولوحات الفسيفساء"فريسكات"، والزجاج، وعرض تماثيل متعددة تمثل الآلهة والأباطرة والملوك والحكام والحسناوات والكهنة... الخ[١].

وكان المهندسون يولون هذه القضية اهتماماً كبيراً، وخاصة في توزيع الديكور على أقسام المسرح، والإكثار من العناصر المستعملة في الديكور، مع النظر إلى الموضوع من الناحية الاقتصادية، على اعتبار أن قضايا الديكور، هي التي تصرف عليها المبالغ الطائلة، وتحتاج إلى جهد ووقت وتكلفه وتوظيف أمهر الحرفيين والمختصين، وبالتالي فإن فقدان أو التخفيف من هذه العناصر، تقلل من الأهمية الجمالية للموقع ويفقده وظيفته، حيث يعتبر الموقع هو موقع ترفيهي واستمتاع واشباع النفس البشرية، بكامل رغباتها الثقافية والأدبية والفنية، كما هو إشباع للعين بالرؤيا الجمالية والأذن والحواس الأخرى، في إشباعها بأنغام وموسيقى عذبة، تبعث في النفس النشوة وتثير العواطف والغرائز، أو في سماع الشعر والملاحم البطولية التي تثير في النفس القوة والهيجان، آو المآثر الدينية، التي تبعث في النفس مآثر الإيخاء والمحبة والإخلاص، للعمل الوطني وغيرها. ومن المؤكد أن تطور هذه المعطيات الجمالية، ما هو إلا تعبير عن تطور المجتمع ومدى تفاعله مع بيئته وحضارته، وانفتاحه على العالم الآخر. واستعملت في هذه الزينة أنماط متعددة من الأنظمة المتبعة، منها الطراز الكورنثي في مبنى المنصة وملحقاتها، والدوري في الرواق العلوي والردهات الجانبية. واستعملت في المنحوتات، أشكال هندسية وأشعة شمس وجدلات شعر، وأزهار وطيور وأوراق نباتات....الخ[٢]. بالإضافة إلى عرض التماثيل في

[١] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، ص ٧٤.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٩٣.

المحاريب، للعديد من الآلهة والأباطرة والحسناوات والكهنة ....الخ[١]. سيما وأن كثيراً من الآلهة، التي كانت تعبد لدى الأنباط وعلى رأسها الإله ذو الشرى إله المدينة، الذي كانت تقام على شرفة العروض المسرحية في شهر آذار من كل عام. وإن كان الديكور من العناصر الأساسية، التي تساعد على تأريخ المسرح، وخاصة النمط الكورنثي، الذي استعمل في مسرح بصرى، وفي أبنية المدينة وشاع استعماله وانتشاره في المنطقة في القرن الثاني بعد الميلاد، وبلغ ذروته في النصف الثاني من هذا القرن، إلا أننا نلاحظ أن معظم مسارح العالم، زينت واجهات المنصة فيها، بأعمدة من الطراز الكورنثي، سواء في القرون التي جاءت قبل الميلاد أو بعد الميلاد. ولكن الزينة لم تقتصر في مسرح بصرى على النمط الكورنثي، فقد استعملت أيضاً نماذج أخرى على النمط الدوري والأيوني والتوسكاني، وتم أيضاً استعمال الفسيفساء في فرش بعض الأرضيات وخاصة فوق خشبة المسرح، بالإضافة إلى الأفريسات والرسوم الجدارية في جدران الألواح[٢].

٤ – الواجهات الخارجية للمسرح وتتألف من الأقسام التالية:

أ – الواجهة الخلفية للكافينا بأقسامها الثلاثة والرواق العلوي

هي عبارة عن جدار دائري يرتفع عن مستوى الصخر الطبيعي ٢٦,٦٨م، ويتكون من ثلاثة أجزاء:

١ – **الجزء السفلي:** وهو عبارة عن جدار مغلق، محضون حالياً في بناء القلعة، ولم يظهر منه سوى أربع مداميك. ويبلغ ارتفاع هذا القسم ٦,٦٨م، ويحتضن من الداخل الكافيا السفلي.

٢ – **القسم الأوسط:** وهو جدار غني بالمداخل والركائز، حيث يبلغ عدد المداخل ٣٠ مدخلاً، والركائز ٣١ ركيزة، ويبلغ ارتفاعه ١٠ م، وعدد المداميك ٢٠ مدماك، ويحتضن هذا القسم من الداخل الكافيا الوسطى.

[١] المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، ص ١٥٠.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٩٥، ١٩٦.

٣- **الطابق العلوي:** وهو القسم الأكثر حيوية وغنى بالمداخل، والأكثر عرضة للتهديم، والمداخل فيه تتوافق شاقولياً مع مداخل القسم الأسفل، والتي يبلغ عددها ٣٠ مدخلاً، وكذلك الركائز والتي يبلغ عددها ٣١ ركيزة، تفتح على أروقة تقع أسفل الكافيا العليا والرواق العلوي، إضافة لذلك توجد أيضاً سلسلة نوافذ، إلا أنها ذات شكل مستطيل، وتقع أيضاً في نفس الخط الشاقولي للمداخل السفلية، وتفتح على بهو الرواق العلوي، ومقاييسها صغيرة بالنسبة إلى المداخل الأخرى. يبلغ ارتفاع هذا الجزء ١٠ م، ومبني من ٣١ ركيزة، على شكل مداميك، يبلغ عددها ٢٤مدماك[١].

ب- الواجهات الحاضنة للكافينا من الجهات الخلفية

تحتضن الكافيا واجهتين، تشرف كل واحدة من الخلف على ردهة من الردهات الجانبية، وجاءت متوافقة في البناء والمقاييس، والمواصفات الدقيقة والجهة أيضاً، حيث تشرف كلاهما على الجهة الشمالية، والإختلاف الوحيد، أن الجهة الغربية جاء عدد مداميك البناء فيها، فوق مستوى سطح الردهة ٣٧ مدماك، وبلغ مجموع المداميك مع القسم السفلي للردهة ٥٤ مدماك، بينما في الردهة الشرقية، فجاء عدد المداميك ٣٦ والمجموع ٥٣ مدماك[٢].

جـ- الواجهة الحاضنة لمبنى المنصة من الجهات الخلفية

يحتضن مبنى المنصة واجهتين، تشرف كل واحدة من الخلف على ردهة من الردهات الجانبية، متوافقة في البناء والمقاييس والمواصفات الدقيقة، إلا أن الاختلافات انحصرت فقط، في أن كل واحدة تشرف على جهة مختلفة عن الأخرى، أحدهما على الجهة الشرقية، والأخرى على الجهة الغربية[٣]. إضافة لذلك أن عدد المداميك في الجهة الغربية، جاء فوق مستوى سطح الردهة ٣٧مدماك، وفي الردهة الشرقية ٣٦ مدماك، وجاءت الواجهة في كل طرف على شكل جدار، يرتفع فوق مستوى سطح الردهة الجانبية ١٩,٣٨م، وعن مستوى التأسيس ٢٦,٦٨م ، وتأخذ

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ١٩٨، ٢٠١.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٢٠١، ٢٠٢.

[٣] قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، ص ٧٤.

امتداد شمال جنوب ١٥م. وتم تزويد هذه الواجهة بنوافذ وفتحات، قسمت على كامل جدار الواجهة، وتفتح على رواق الكواليس والأروقة، التي تعلوها Foyers ، وكذلك على قفص الدرج المؤدي إلى حجرات الألواح، وإلى الأروقة أيضاً، وجاء تنفيذ النوافذ بشكل يتناسب مع صعود الدرج، ولهذا جاءت بطريقة غير منتظمة مع بعضها البعض، بامتداد شاقولي وأفقي.

د – الواجهة الخلفية للكواليس والردهات الجانبية:

تشرف هذه الواجهة على المدينة، وهي الجهة الوحيدة والتي من خلالها يتم الدخول إلى المسرح، ومن البديهي أن يتقدمها شارع عرضاني موازي لها، ويشكل مع الشارع القادم من قوس النصر حرف T، ولهذا فمن المفترض وجود نقطة ترابط تزينية على شكل مصلبة، بالإضافة إلى رواق، يربط بين الشارع المستعرض والمسرح، كما هو الحال في مسرح درعا ومسرح تدمر، إلا أن بناء القلعة وحفر الخندق المحيط بها[١]، حذف جميع معالم نقاط الارتباط الهامة، وطمس كذلك القسم السفلي من الواجهة، ولم يبق منها إلا أربعة مداخل، مداخل الردهة الغربية الثلاث، ومدخل واحد في رواق الكواليس[٢].

ثانياً – الجانب الأدبي للمسرح الروماني

١ – أنواع المسرحيات الرومانية:

أ – المسرحيات التراجيدية

"من طبيعة البشر أنهم يهشون للوجه الضحوك، كما أن بكاء الباكين يؤثر فيهم، وإن أردت استدرار دموعي وجب أن تحس بنفسك عضة الألم أولاً، وعندئذٍ فقط تحزنني مصائبك، إذا كان الدور الذي تؤديه لا يناسبك، فلسوف أضحك أو أتثاءب. فإذا كانت لغة المتكلم غير مطابقة

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٢٠٤، ٢٠٥.

[٢] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعالم الأثرية في البلاد العربية، الجزء الثاني، ص ٢٥٤.

لحالته، فإن روما بأسرها راكبيها وراجليها، ستجتمع للسخرية منه، إقتف أثر السلف أو فلتبتكر شيئاً متجانس الأجزاء[١]".

كما ذكرنا سابقاً، التراجيديا كلمة يونانية مركبة من كلمتينtragos بمعنى العنز، و oidia بمعنى أغنية. تشكل التراجيديا أحد ركني الدراما الأساسيين، منذ القرن السادس قبل الميلاد، وحتى الوقت الحاضر.

فالتراجيديا تبين لنا الألم و المتعة، وتصور المواضيع الأشد معاناة ورعباً من الأحداث، وهذا ما يؤدي إلى امتاع الجمهور. إن أعظم الأفعال الوحشية والمرعبة، التي يمكن أن تظهر في الحياة، هي تلك التي يختارها التراجيدي، وبالمشاهدة التي تقدمها التراجيديا، يتحرك الجمهور نحو عاطفة جارفة من الفرح والسرور، فالشفقة والخوف والمصالحة والعظمة، عناصر تصنع المتعة التراجيدية للجمهور[٢].

لقد دأب النقاد أن يدفعوا التراجيديا الرومانية بوجه عام، على أنها تفتقر إلى الإبداع، وبأنها مجرد ترجمة، تكاد أن تكون حرفية لروائع المسرح اليوناني، واتهموا الرومان بأنهم، اكتفوا بأن يحيوا في ظل اليونان، وقنعوا بريادتهم لهم في شتى ميادين الفكر والفن، ولكن الحقيقة أن هذا الرأي، لم يعد يلقى ما كان يلقاه قبلاً من تأييد وارتياح. ومن مزايا التراجيديا الرومانية، مانجده في أعمال سنيكا، حيث تم الإكتشاف بأن لهذا الكاتب أثر بالغ الأهمية في العصور الحديثة، فكان يكتب التراجيديا من منظور مخالف للمنظور اليوناني الكلاسيكي، حيث أنه لم يكن يركز على الفعل الدرامي المتجسد، بقدر ما ركز على دوافعه داخل النفس البشرية[٣]. ولكن يمكن القول أن الرومان، كانوا قد اعتمدوا بنسبة كبيرة على التراث اليوناني الأدبي، و الحق يقال أنهم طوروه وأضافوا عليه، بما يتناسب مع جيلهم وحياتهم الإجتماعية.

---

[١] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، ص ٣٦.

[٢] هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٧م، ص ١٨٤ ، ١٨٥.

[٣] ابراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، ط١، ٢٠٠٧م، ص٢٥.

ب – المسرحيات الكوميدية:

فن الكوميديا عمل له هدفه وحريته المطلقة، فالفنان الكوميدي أكثر حرية في اختيار موضوعاته، وفي طريقة معالجة هذه الموضوعات، فهو يستطيع فعل ما لا يفعله الفنان التراجيدي.

مما يلفت النظر أن الرومان وهم شعب عرف عنه، العبوس والتجهم والرزانة والوقار، اهتموا بالكوميديا أضعاف اهتمامهم بالتراجيديا، وأقبل جمهورهم على مشاهدتها بحماس منقطع النظير، ولا يوجد سبب معين وراء هذا الولع، اللافت للنظر سوى أن الرومان، كانوا من المحبين للسخرية والإنتقاد لسلوك الآخرين.

١ – الكوميديا الساتورية:

إن من أكثر الموضوعات التي أثارت جدلاً واسعاً في الأدب اللاتيني، فن الساتورا سواء أكان من ناحية اسمه، أو من ناحية نشأته الأولى. ولقد ظل يمثل مشكلة للباحثين، إلى أن نشر مؤلف ديوميدس Diomedes * في منتصف القرن التاسع عشر، وهو يُعرف الساتورا بأنها أشعار ظهرت عند الرومان، وأصبحت في عصره تعني القدح. إذ أنها أُلفت لكي تنتقد رذائل البشر، على غرار الكوميديا القديمة، وهي الأشعار التي نظمها كل من لوكيليوس وهوراتيوس**

* هو عالم بالنحو والصرف من أواخر القرن الرابع الميلادي، وضع مؤلفاً من ثلاثة كتب أسماه فن النحو Arts Grammaticia، وهو مؤلف قديم يعتمد فيه على النحويين المبكرين الذين ناقشو وشرحو القواعد النحوية، التي استخدمها كتاب العصر الجمهوري. انظر:

فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، المشروع القومي للترجمة، العدد ٣٢٣، القاهرة، ط١، ٢٠٠٢، ص ٢٧٣.

** ولد كوينتوس هوراتيوس فلاكوس Quintus Horatius Flaccus في فينوسيا بجنوب إيطاليا عام ٦٥ق.م، وكان أبوه مولى معتوق، وينتسب إلى قبيلة الهوراتيين التي كانت تسيطر على بلدته، حيث كان يعمل بجباية الضرائب. انظر:

فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٦٩.

وبرسيوس*، ولكن قديماً كانت كلمة ساتورا، تعني الأشعار المؤلفة من قصائد متنوعة مثل التي نظمها إنيوس.

اقترح دوميديس أن اسم ساتيرا مشتق من اسم طبق lanx يسمى satura، وكان هذا الطبق يملأ بفاكهة متنوعة من باكورة الإنتاج لتقديمها للآلهة. أما الرأي الآخر يرجح أن كلمة ساتورا مأخوذة من اسم الحشو، الذي كان يحشى به نوع من النقانق، ويسمى satura، ولكن يجب أن لا نغفل الآراء الأخرى، التي تقول بأن كلمة ساتورا لها علاقة بالكلمة الأتروسكية satir و sat، بمعنى يتكلم أو يعلن[١]. وثمة رأي آخر يقول بوجود علاقة بين كلمة satura وبين الإله ساتورونوس saturnus إله الخصوبة، الذي أحضره الأتروسكيون من آسيا الصغرى، وكانت تقدم في عيده رقصات وأغاني أطلق عليها satura، وكان الراقصون يحملون رمز الذكورة .

في الواقع إن ما وصل من المسرحية الساتيرية، ليس إلا شذرات، و أن شيئاً غريباً مضحكاً، كان يعرض بمرح صاخب. أما عن السمات الدرامية الملحوظة في الساتورا الرومانية، فترجع إلى أن الساتورا هي إحدى مراحل تطور الدراما الرومانية.

نجد الساتورا تجرح أو تدمر أفراد أو جماعات، من أجل مصلحة المجتمع ككل، فالهجاء الشخصي هو الجلاد، بينما الساتورا هي الطبيب والشرطي. وكذلك الحال لأرستوفانس، الذي جعل سقراط الحكيم يبدو سخيفاً، ويوربيديس رقيق القلب يبدو سقيماً ضحلاً، لقد فعل هذا من منطلق أن هؤلاء، كانوا يضرون بمصلحة الوطن المحبوب، وذلك بإفساد الشباب والنساء وهدم البنية الإجتماعية. وقد اقتدى به لوكيليوس، وجعل للساتورا الرومانية وظيفة اجتماعية، تضاهي وظيفة الكوميديا الآتيكية القديمة، إذن فعلاقة الساتورا بالكوميديا القديمة، تتمثل في اتصالهما

* ولد أولوس برسيوس فلاكوس Aulus Persius Flaccus في الرابع من ديسمبر من عام ٣٤ م، في فولاتيراى بإترووريا. كان أبوه ينتمي إلى طبقة الفرسان. انظر:
فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ١٠٤.

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ١٢.

بالمجتمع، ونجاحهما يتوقف على قوة الملاحظة التي تتضمن واقعيتهما، ومن ثم كانت الساتورا، هي من أكثر فنون الأدب اللاتيني أصالة.

يمكن القول أن قصائد لوكيليوس التي أسماها ساتورا، هي النظير الروماني للكوميديا القديمة، ولم يشأ لوكيليوس أن يكتب في الكوميديا، لأنه كان يعتقد أن هذا اللون أجنبي، والرومان معروف عنهم أنهم كانوا لا يروقهم الشعر الكوميدي، حتى القرن الثالث قبل الميلاد. ولكن بعد أن عرفوا الشعر اليوناني، حاولوا تقليده، وظهر منهم شعراء بارزون في فن الكوميديا، إلا أن هذا التقليد لم يكن بجرأة ولذاعة وثرثرة وخصوصية الكوميديا القديمة، فقد كان أقرب إلى الكوميديا الحديثة الخجولة والجبانة، والتي انحصرت في شخصيات الفاسق والمتطفل والبخيل والكاذب وغيرهم. كما انشغلت أيضاً بدقة وصف تلك الشخصيات والحبكة الدقيقة للأسطورة، وقد أدخل الكوميديا إلى روما، شعراء يونانيون أو أنصاف يونانيين، مثل إنيوس، ومع ذلك ظلت أجنبية على الرومان، ولذلك لم يشأ لوكيليوس أن يكتب كوميديا، لأنه رفض أن يحد من عبقريته وخياله الخصب، في نمط شعري أجنبي، ولم يشأ أن يهاجم الفساد المتفشي في المجتمع الروماني المعاصر له، بأسلحة أجنبية، ومن ثم فضل سوط الساتورا المعروفة لدى الرومان، والقديمة قدم مدينتهم[١].

أما عن نشأة الساتورا الرومانية يخبرنا ليفيوس، بأن وباءً كان قد تفشى في البلاد عام ٣٦٤ق.م، وتسبب في دمار فادح رغم محاولات إرضاء الآلهة. ولم يجدوا وسيلة سوى حل أخير، وهو إقامة ألعاب مسرحية، حيث أحضروا لاعبين من إترووريا، كانوا يقومون برقصات دينية مهيبة، على أنغام الناي وبدون أغاني، وكانت هذه المرحلة الأولى من مراحل نشأة الدراما الرومانية. أما المرحلة الثانية فكانت بإضافة الشباب الروماني من الهواة حواراً كوميدياً مرتجلاً، يساير حركات الراقصين، وسرعان ما أضاف الممثلون الرومان المحترفون، حواراً بدائياً تصاحبه رقصات وأغاني على أنغام الناي[٢]، وأطلقوا على هذا الحوار اسم ساتورا، وكانت هذه المرحلة الثالثة. أما المرحلة الرابعة، فقد بدأت بظهور ليفيوس أندرونيكوس، الذي قدم مسرحيات ذات حبكة محكمة،

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ١٨، ١٩.

[٢] محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، ص ٣٩.

تدور حول نماذج إغريقية، وبعد ذلك أحيا بعض الهواة الحوار، وتركوا تقديم الدراما للمثلين المحترفين، واكتفوا بتقديم العروض الخفيفة كمسرحية تالية exodium للعرض الأساسية[١].

إن الأدب اليوناني زاخر بالعناصر الساتيرية، ولكنها عناصر شكلية، تدل على نمو الروح الساتورية الفردية في العالم القديم، فاستخدام العناصر الساتيرية عندهم، كان عبارة عن أمر ثانوي، لعدم وجود حاجة ملحة لاستخدام هذا الفن.

أما الساتورا عند الرومان، فقد كانت أكثر تطوراً نتيجة تطور المجتمع وتعقد الحياة الإجتماعية، التي لم تنمُ في العالم القديم إلا في روما، ونتيجة لهذا النمو المعقد زادت المشكلات الاجتماعية، التي تمثل المادة الأساسية والدسمة للساتورا. فالساتورا كان هدفها الأساسي هو مهاجمة الرذيلة، والإسراف والمعتقدات الخرافية والشهوات، فكشف الحماقة والفساد وإصلاحمها، هما مهمة الكاتب الساتوري. والأهم من ذلك أن الروح العامة للساتورا، كانت رومانية بحتة، بالرغم من افتقار الرومان إلى خصب الخيال والفطرة الشعرية، التي يتمتع بها الإغريق، إلا أنهم كانوا ذوي خشونة وقدرة فائقة على التهكم والسخرية، وهما أهم أسلحة الساتورا. وبالرغم من أن روح الساتورا عالمية، وأن الإغريق كانت لهم كتابات مفعمة بالعناصر الساتورية، إلا أنهم لم يعرفوا فن الساتورا كفن قائم بذاته، فالفن المستقل المتمثل بفن قصائد تهاجم الرذيلة والحماقة عن طريق السخرية واللوم، وعن طريق مزج الجدل بالهزل، بهدف الإصلاح هو إبداع الرومان، الذي كان له شكله الخاص به، وتطور على أيدي كتابهم المختصين في هذا الفن، الذي لا يضاهيه فن آخر في تاريخ الأدب اللاتيني، في التنوع والإستمرارية، من أيام الجمهورية، وحتى القرن الثاني الميلادي، حيث يعتبر الإبداع الروماني الوحيد، الذي تفوق به الرومان على أنفسهم[٢].

إن وظيفة الساتورا لا تنحصر في كونها تنتقد وتسلي، وإنما تتعدى هذا إلى شيء آخر بناء، ألا وهو التهذيب والتثقيف، فنقد الساتورا بَناءً وليس هداماً، ومرحها ليس هزلاً[٣]، وإنما يخفي وراءه

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٢٠.

[٢] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٣٠، ٣١.

[٣] حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية و المسرحية، الفقرة رقم ٢٥٩، ص ١٧١.

شيئاً جاداً، فخلف كل ما هو شاذ أو مضحك، يوجد نوع من الألم والمعاناة. فالساتورا لها أهمية قصوى في الأدب اللاتيني، باعتبارها مرآة الحياة المعاصرة[١].

إن الحقيقة عند يوفيناليس Juvenalis * مرتبطة بالرذيلة، لذلك فهو يرى أن من الخطر تسمية الناس بأسمائهم، ومن ثم فهو مضطر إلى أن يرمز إلى معاصريه بأسماء أناس، ماتوا من زمن بعيد. وتكمن الخطورة في كونه يفضح الآثمين عند قوله الحقيقة، بينما ينصح زميل آخر له هؤلاء الآثمين، لأنه يرى أنهم فاقدوا البصيرة، وحمقى ويحتاجون إلى علاج، ولكن الأول يحتقر هؤلاء الآثمين، ويرى أن عقابهم ضروري، حتى يتعظ الآخرين. على أية حال فمهما اختلف الأسلوب، الذي يتبعه كل كاتب ساتورا، فإن الهدف من النصح أو الفضح، هو حض الآثمين والحمقى، على الإقلاع، عما هم فيه من ضلال، حتى ينصلح حال المجتمع[٢].

ولعل أول مشكلة تواجه كاتب الساتورا، هي أن يستولي على اهتمام القارئ، الذي يفعل شيئاً مخالفاً لما يتظاهر أنه يقوم به، وهنا يضطر كاتب الساتورا إلى المبالغة، لكي يلفت الإنتباه، لأنه يعبر عادةً عن وجهة نظر غير محبوبة. وكل فنون الأدب تبالغ بطريقة أو بأخرى، فالحياة يعوزها البريق أحياناً، فيأتي الأديب ويمنحها هذا البريق. ولذلك فالشعر يبالغ والأدب الواقعي يبالغ، ولكن مبالغة الساتورا تفوق الفنون الأخرى، فالمبالغة هي أحد أشكال الهجوم، ونهج تقليدي لا مفر لكاتب الساتورا منه، فهو يحاول أن يلفت إنتباه أناس بعضهم معاد له، والأغلبية غير مبالية، ومن ثم عليه أن يبالغ لمواجهة عدم الإكتراث، وإصرار البعض، على أن الحقائق التي يذكرها لا وجود لها، كما أنه لا يقدم لنا البديل فالعقل، الذي يرى الأخطاء قد لا يضع حلولاً لها، وليس لنا أن نطالبه بموهبتين في آن واحد، فيكفيه أن يحدد لنا الأخطاء، وعلى الآخرين

---

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٣٣.

* ولد دكيموس يونيوس يوفيناليس Decimus Iunius Iuvenalis حوالي عام ٦٠م في أكوينوم Aquinum لأب ثري، وكانت أمه سبتيموليا من أكوينوم أيضاً، وقد تلقى تعليمه الأولي والثانوي مثل باقي أبناء طبقته ولكنه لم يكمل دراسته بالفلسفة كالمعتاد، وفلضل عليها الخطابة، وقد وصفه مارتيال بالفصيح.

[٢] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٣٤.

تصحيحها. فوظيفته هي التشخيص للمساعدة في العلاج، وليس من مهمته التخطيط لمجتمع مثالي.

ومن أهم مميزات الساتورا أنها مبدعة، فهي تظهر لنا الأشياء القديمة بطريقة جديدة، إذ تقدم لنا المألوف في شكل جديد، وهذا ما يجعل كاتب الساتورا يتطلع إلى المألوف من المنظور، الذي يجعله يبدو أحمقاً وضاراً ومتكلفاً، مما يجعلنا نشعر بأن ما نتقبله كأمر واقع من دون مناقشة، وما يبدو لنا مألوفاً نشعر بأنه زائف. ومن ثم فنحن محتاجون إلى الساتورا، لتذكرنا بأننا نعيش في عالم تافه أحمق لا خلاق له[١].

أما أدوات الساتورا، فمنها النقد القاسي والتهكم والمحاكاة الساخرة[٢]، والأسلوب العامي والهبوط، من المستوى الرفيع إلى الحضيض، والفحش في القول والمبالغة، لكي يصدم المتلقي فينتبه. وهي تستخدم أيضاً الحوار، لإضفاء نوع من الحيوية للفت نظر المتلقي أيضاً، كما تستعمل الأسلوب القصصي، بما فيه من مغامرات وسيرة ذاتية وحكايات خرافية ذات مغزى وعظة، وقد استعمل كتاب الساتورا هذه الأدوات بأسلوبين خاصين بالساتورا، أولهما: هو وصف موقف مؤلم أو سخيف أو شخص أحمق أو شرير أو مجموعة، يقوم بوصفهم بحيوية بالغة، توضح للعيان مدى هذا السخف أو الشر أو الحمق، وهذا يجعل الناس، الذين يعتبرون عمى البصيرة ومغيبين يرون الحقيقة، أما الأسلوب الثاني: فهو جعلهم يعترضون على تلك الحماقة أو ذلك الشر، وذلك بالإختيار الدقيق للغة، فهو يستعمل كلمات وصف محسوسة ومفزعة، وعبارات مباشرة وموجعة وتعبيرات محظورة. فكاتب الساتورا يريد أن يخلق عند القارئ، إحساساً بالمزيج من المتعة والإحتقار.

لقد أدى كتاب الساتورا وظيفتهم، من خلال مثلث، زواياه هي الهجوم والتسلية والوعظ، ولا غنى لأي منها عن الأخرى، لأن الساتورا إذا ما اعتمدت على الهجوم، فحسب، لكانت أهجوة ضعيفة ساخرة، وإذا ما توقفت عند التسلية، لكانت شكلاً من أشكال الكوميديا، وإذا ما اقتصرت على

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٣٥.

[٢] شعراوي، عبدالمعطي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص ٢٣٧.

الوعظ، لكانت خطبة مملة، وقد يميل أحد كتاب الساتورا، إلى زاوية معينة من هذه الزوايا الثلاث، ولكن لم يكن ليغفل الزاويتين الأخريين[١].

إن السمة المميزة للساتورا، هي التنوع سواء أكان في الشكل أم في المضمون أو الغرض، وهذا التنوع، هو الذي أدى إلى استمرارها، وسبب اتساع نطاقها، تمكُن كل كاتب من اتباع الأسلوب، الذي يناسب طبيعته، والذي يمكنه من التعبير عن نفسه بحرية، وبطريقة خاصة للوصول إلى أهدافه. وقد يوجد كاتب ساتورا فظ وآخر لطيف، ولكن ليس من السهل رسم خط فاصل بينهما، وليس من المأمون اعتبار كاتب الساتورا اللطيف، أفضل من ذلك الفظ، فمعظم كتاب الساتورا العظام، يندرجون تحت قائمة الكتاب الفظ، فالحنق يفجر ينابيع العبقرية الساتورية.

ولعل أهم أثر للساتورا، هو المتعة الناتجة عن التخلص من الرتابة، فإعادة النظر فيما حولنا وإعادة تقييمه، تجدد القوى وتحفز الهمم، وهذا في حد ذاته إنجاز صحي ومفيد، لأنها تنبه المجتمع إلى إعادة تقييم أوضاعه، كما تقدم لنا الساتورا سلوى الاستعلاء، وحتى لو كان هذا الشعور بالإستعلاء مؤقتاً، فهو مفيد لأنه يمنحنا متعة أخلاقية، إن متعة الساتورا تكمن في شعورنا بالتفوق والتشامخ والترفع والاستعلاء، وليس الشعور بالرضى الأخلاقي، هو المتعة الوحيدة للساتورا، وإلا فكيف نفسر إستمتاعنا بالساتورا، أكثر من خطب الوعظ؟ لعل السبب في هذا هو أن الساتورا لا تطلب منا شيءً مباشراً، وإنما تترك الأمر لرد الفعل، الذي يتكون لدى القارئ لا إرادياً. إن تأثير الساتورا متضارب وغامض، فهي تثير فينا مشاعر متناقضة، وتترك المرأ مسروراً ومنزعجاً في نفس الوقت، فكاتب الساتورا يريد أن يخلق عند القارئ إحساساً بالمزيج من المتعة والإحتقار، وقد تختلف درجة المتعة بالنسبة إلى الإحتقار، ولكنهما متلازمان في الساتورا. وذلك حتى يصلا بالقارئ أو المستمع إلى النتيجة، التي ينشدها كاتب الساتورا، وهي أن يقلع الأحمق عن حماقته، والشرير عن شره، وبذلك يتحقق هدف الساتورا النبيل، ألا وهو إصلاح المجتمع. أما عن موضوعات الساتورا، فهي متعددة بتعدد ما يفعله البشر، كما يقول يوفيناليس، ومن ثم فهي متنوعة تنوعاً لا حدود له، ولعل هذا التنوع، هو الذي حفظها من الإبتذال، وضمن

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٣٦.

لها قوة التأثير والاستمرار، لفترة تناهز الأربعة قرون من إينيوس (٢٣٩ – ١٦٩ق.م) وحتى يوفيناليس (٦٠ – ١٤٠م)[١].

٢ – كوميديا الباليانا (الكوميديا الأجنبية):

تطلق كلمة palliate على كل أنواع الدراما المستمدة من المصادر اليونانية، وكذلك التعديلات اللاتينية على الكوميديا اليونانية. حيث قام المترجمون بحذف كل ماكانوا يرونه غير مناسب، وإضافة ما اعتقدوا أنه يلقى اهتماماً من جانب الجمهور. ومن جانب آخر إن أساليب التورية في المفردات اللاتينية، والإشاراة إلى العادات الرومانية والألقاب، لم تكن منقولة عن الأصول اليونانية. فقد اختار الأدباء الرومان المسرحيات اليونانية، وحوروها بما تقتضيه المصلحة العامة، ولكن من جانب آخر، لا يمكن أن نغفل الجهود الجبارة لهؤلاء الكتاب، في صياغة هذه المسرحيات وحبكها، الأمر الذي يعتمد على قدرة الأديب على القيام بذلك. لقد كان الكوميديون الرومان، يسقطون كل نواقص ورذائل الرومان، على مدن وشعب الإغريق.

٣ – الكوميديا الميمية Mimos:

وهو فن يبين كل أشكال الفكاهة، ويعتبر هو الأكثر بساطة وانتشاراً وبقاءً، فقد انتشر في كل أرجاء العالم القديم، ويعتقد أنه جاء من صقلية، إبان القرن الثالث قبل الميلاد[٢]. فكان هناك تصوير عروض وفكاهيون شعبيون، من كل الأنواع ذكوراً وإناثاً. وكان عارضو ألعاب الشعوذة المغمورين، متيمين بمواهب خاصة في المحاكاة والنذر. إذ كانوا قادرين على تقليد صوت صهيل الخيل[٣]، وكانوا متيمين ببراعة فائقة في فن الإيماءات، التي تعتمد على حركات الجسم عامة و

---

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٢٦، ٣٧.

[2] Isidorus of Seville: The Etymologies of Isidorus of Seville, Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach and Oliver Bergh of, Cambridge University Press, 2006, book xix, p 370.

[٣] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص١٧١ – ١٧٢.

تعبيرات الوجه خاصة[١]، وكان وضع هؤلاء المؤدين الاجتماعي متدنياً. وكانت عروضهم تتسم بالبساطة[٢]، فقد استخدموا في البداية منصة يقفون عليها تجعلهم في مستوى أعلى من الجمهور. كما تطلب الأمر ستارة متنقلة لأظهار المناظر. وكان الممثلون يتوارون خلف الستارة إنتظاراً لآداء أدوارهم، لقد إلتصق عنصر غياب الإحتشام والوقار بفن الميمية، منذ البداية، وكان الهدف من ذلك هو مجرد الامتاع أو ما يطلق عليه الهزل الساخر. لم تكن العوائق اللغوية تمثل حاجزاً أمام فن الإيماءات وتعبيرات الوجه، ولم تكن المتطلبات البسيطة لجماعة الممثلين الجوالين، أي المنصة التي يقيمون عليها الستارة وملابس قليلة، تستلزم تجهيزات معقدة أو إعداداً من نوع خاص. أصبحت فرق عروض الميميات الجوالة مألوفة في أرجاء العالم. وقد عثر على مسرحية في روما تخلد ذكرى يوخاريس Eucharis، وكانت أمة عند ليكينيا، التي أعتقتها فيما بعد، وكانت يوخاريس ممثلة في عروض الميمات، حققت شهرة لم تدم طويلاً، إذ توفيت وهي في سن الرابعة عشرة، وقد حزن عليها والدها حزناً شديداً، كما حظيت بحب سيدتها أيضاً[٣]. إذاً شاركت النساء في عروض الميمات، حتى في إيطاليا، ولدينا قصيدة وداع من القرن الثاني ق.م موجهة من أنتيباتروس الصيداوي، إلى الممثلة أنتيموديميس عن رحيلها إلى روما.

آنتيوديميس التي لعبت

منذ مرحلة طفولتها

دور العصفور المدلل للربة بافوس*

تنام على فراش من الوبر الأرجواني

كانت تنظر بعينين تفيضان بالوسن

---

[1] Isidorus of Seville: The Etymologies of Isidorus of Seville, book xix, p 370.

[2] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, Cambridge University Press, 2011, p 180.

[٣] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٤٩.

* ميناء قبرصي، يقال أن سيبيريس أو أفروديت ظهرت لأول مرة من البحر فيه.

فتغلبت بالنعومة على ربة النعاس Sommeil

وعلى آليكون ليزيس*

الذي كان اللعبة الحلوة لربة السكر (Ivresse)

كانت متفردة في شخصها

حيث إنها لا تحوي أية عظام

وجسدها مثل اللبن الرائب في الزبادي

– آنتيوديميس هذه ذهبت إلى إيطاليا

لكي تسحر روما بحلاوتها الناعمة

فتكف روما عن صنع الرماح

وشن الحروب[١].

لقد استطاع فن الميمية، أن يحافظ على كيانه حتى في بلاط الحكام. فقد كان الديكتاتور سولا مغرماً بالميمات، وكان يتخذ اسيودي ميتروبيوس lysiode Metrobius صديقاً، وكان ميتروبيوس يلعب دور أنثى، وهو مرتد ملابس الرجال. ولنا أن نتخيل هذه الفرق الصغيرة من الممثلين الجوالين رجالاً ونساءً وأطفالاً، ينتقلون من مدينة إلى أخرى مثل الغجر، فيقيمون

* شاعر يوناني إيروتيكي، أدخل هذا النوع من الأدب.

[١] هندي، إحسان: شعراء سورية في العصر الهيلينستي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠م، ص ١٠٢.

Rat, Maurice: **Anthologie Grecque**, part 2, op., cit, p 339.

مسرحهم البسيط وستارته في ساحة السوق، ويقدمون عليه عروضهم، وقد انتشر هذا الأمر في ولايات الإمبراطورية كسورية[١].

وربما كان الإرتجال هو القاعدة، وكان السائد أن يبدأ أكبر الممثلين بالاعلان عن عنوان العرض، أو بتلخيص حبكته، وعنوان الميمية التي كانوا يقومون بأدائها[٢]، وكان كبير الممثلين هذا يوجد على المسرح تقريباً باستمرار، بحيث يتحكم في سير الحوار إلى حد كبير. حيث أن الممثل الثاني في عرض الميمية، كان مجرد شخص مهرج يلعب دوراً ثانوياً. وربما تمثلت إحدى طرائقه في إثارة الضحك، في أخذه كلمات كبير الممثلين بمعناها الحرفي الضيق، وهي حيلة قديمة كانت موجودة حتى في زمن بلاوتوس، وكان الزي المميز للممثل يسمى cicinium، الذي كان يبدو غطاء للرأس والوجه معاً، يمكن طرحه إلى الخلف أو جذبه للأمام، كي يستر الرأس، وهناك أيضاً ما يسمى centunculus ، وهي سترة مرقعة وثوب ضيق، يبرز منه عضو الذكورة phallus، كما كان الممثل حليق الرأس وحافي القدمين، ولكن هذا اللباس لا يمكن أن ينطبق على كل الممثلين. فالممثلة الجميلة، كانت تظهر على خشبة المسرح، وهي في أبهى ملابسها وأكثرها جاذبية[٣]. كانت الحبكات بسيطة، وحلول العقدة الدرامية في الغالب فجائية، أما الموضوع السائد فكان ظهور شخص ما في موقف جديد، فنجد على سبيل المثال فقيراً يصبح غنياً على حين غرة. وكانت النهايات المفاجئة أمراً طبيعياً في هذه المقطوعات القصيرة الإرتجالية، ومن الواضح شيشرون في هذا الصدد يقارن بدقة، الميمية بالدراما المتسقة، إذ أنه يخبرنا أنه عندما تصل الحبكة إلى طريق مسدود، يكون الحل هو أن تتبادر إحدى الشخصيات بالفرار خارج المسرح. ويكون على العمال المختصصين، أن يعطوا الإشارة لإنزال الستارة. فيرتفع الستار avalem من الأرضية، لحجب المسرح عن الأنظار. وثمة نوع آخر من الستائر، ربما كان أكثر أرتباطاً بوجه خاص بعروض الميمات، يسمى Siparium ، يحتمل أنها كانت ستارة محمولة،

---

[١] حتي، فيليب: تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج١، ترجمة جورج حداد وَ عبدالكريم رافق، مراجعة جبرائيل جبور، دار الثقافة، بيروت، ١٩٥٧م، ص ٣٣٣ – ٣٣٤.

[2] Isidorus of Seville: The Etymologies of Isidorus of Seville, book xix, p 370.

[٣] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٤٩.

كان الممثلون يقفون خلفها انتظاراً لأدوارهم، لقد كان ممثلوا الميمات يؤدون عرضوهم على ساحة الأوركسترا، مفسحين المجال لتجهيز الوضع على خشبة المسرح، لإقامة مسرحية كبرى، وصار الميموس يقدم على أنه خاتمة العروض الكوميدية الأصلية[١]. ولكن وعلى أية حال إن ممثلي المسرح في زمن شيشرون، كانوا يؤدون عروضهم على خشبة المسرح، على غرار سائر الممثلين في المسرح الروماني، ومن الواضح أن الستارة بغض النظر عن شكلها، كانت أهم بالنسبة إلى عروض الميميات، من أي شكل آخر من الدراما[٢].

في عصر الجمهورية كانت الحكومة الرومانية، شديدة الحساسية تجاه الإشارات والتلميحات السياسية[٣]، مهما كانت مقنعة أو غير مقصودة، حتى لو لم يصرح بها على خشبة المسرح. وفي عصر الإمبراطورية، كانت مثل هذه التلميحات، تتسبب في عواقب وخيمة على المؤلف والممثل.

لقد وصلت الميمية إلى أدنى درجات الفحش وعدم الإحتشام، ولم يقتصر موضوعها على فكرة الزنى النمطية المستهلكة، إذ أصدر الإمبراطور هيلوجابالوس أمراً بممارسة الزنا حقيقة على المسرح. وكان من الطبيعي أن تناصب الكنيسة العداء لعروض الميمات، وبنفس الدرجة كان لا بد من معاقبة الممثلين، الذين يسخرون من المقدسات المسيحية، بغية امتاع الجمهور والترفيه عنه. وبعد ذلك أصبح لها الكلمة العليا تدريجياً في هذا الصدد، ففي القرن الخامس الميلادي، أصدرت الكنيسة مرسوماً بالحرمان الكنسي، ضد ممثلي الميمات[٤].

٤ – كوميديا التوجاتا (الكوميديا الوطنية):

يدين هذا النوع من الكوميديا في نشأته، إلى ردة فعل العامة تجاه الكوميديا الأجنبية الدخيلة (الباليانا). والحق إن كوميديا التوجاتا، ظهرت في وقت كانت فيه كوميديا الباليانا في أوج تألقها. ولذا فإنه بغض النظر على أنها أزاحت الباليانا عن المسرح، يمكن القول إن النوعين تعايشا معاً

---

[١] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص١٧١ – ١٧٢.

[٢] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٥٠.

[3] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 183.

[٤] بير، و: المسرح الروماني، ص ٣٨٠.

لفترة طويلة. ويرجع قدر كبير من هذا الإنتشار إلى روعتهما وتألقهما دون شك، فضلاً عن أنهما لم تجلبا خطراً يتعلق بإثارة الحساسية المحلية. لكن الكوميديا الوطنية على الأقل كانت أكثر نجاحاً من التراجيديا، ويمكن أن ينطبق مصطلح التوجاتا، على كل أنواع الدراما غير المأخوذة عن مصادر إغريقية، لكنها عادة مخصصة للكوميديا، وهناك ثلاثة كتاب أبدعوا في هذا المجال وهم تيتينيوس Titinius وأفرانيوس Apranius وأتا Ata، ويعتبر تيتينيوس هو رائد هذا النوع، ولا نعرف على وجه الدقة شيئاً عن مولده، أما أفرانيوس فقد مارس الكتابة بالتأكيد بعد زمن ترنتيوس، الذي يعبر عن فقدانه بألم شديد. وقد كان المصير الذي آل إليه نايفيوس(حوالي ٩٥– ٨٠ ق.م)[١]، بمثابة تحذير لكتاب التوجاتا من الإنزلاق إلى السخرية من الطبقة الحاكمة في روما، ولذا وجدت كوميديا التوجاتا ضالتها، في موضوعات تتعلق بالمناطق الريفية من إيطاليا. أو بالطبقة الشعبية غير المقتصرة على مدينة بعينها. أما بالنسبة لتيتينيوس فقد أثنى عليه فارو* على طريقته، في رسم الشخصيات. ولقد ترك لنا خمسة عشرة مسرحية•. وقد اتسم هذا النوع من الكوميديا بسمات خاصة، ومنها أنه كان من غير المسموح للعبيد، أن يظهروا أكثر مهارة وحنكة من سادتهم. إن كوميديا التوجاتا لم تستطع أن تقدم حبكة حقيقية واقعية، قوامها الحب أو حتى تضع الحب في مكانة مهمة، كما هو الحال في الكوميديا الحديثة، إن قصة الحب تغدو مستحيلة إذا سارت الأمور وفق ما تشتهي الأنفس، وبذلك تحتم على مؤلفي التوجاتا إذا رغبوا حقاً في تقديم قصة عن الولع بالحب ذات أهمية، استحداث طرائقهم الخاصة في خلق العوائق أمام المحبين، حتى لا يحظوا بالسعادة مبكراً ودون عناء. وبشكل عام فقد يتشكك المرء، في أن كوميديا التوجاتا، لم تكن مسرحيات عاطفية، بل هي مسرحيات مسلية حيوية ساخرة .

---

[١] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ١٤١، عالم المعرفة، إشراف أحمد مشاري العدواني، الكويت، ١٩٨٩م، ص١٧١ – ١٧٢.

* ماركوس ترنتيوس فارو(١١٦ – ٢٧ق.م)، عاصر شيشرون ومات بعده بخمسة عشر عاماً، كاتب موسوعي ووطني غيور. انظر:
شعراوي، عبدالمعطي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ٢٤١.

• انظر قائمة مسرحياته رقم (١).

تمثل ما تظهره لنا أسماء مسرحيات الشذرات، في أن كوميديا التوجاتا وصفت حياة المواطن الإيطالي البسيط، لا سيما المنتمي إلى الطبقات الدنيا. إذ تناولت مسرحية القصارين لتيتينيوس حياة القصارين، وهي مادة مفضلة لدى كتاب الكوميديا. ويشكو أحد القصارين قائلاً ((نحن معشر القصارين، لا ننعم بالراحة ليلاً أو نهاراً، بينما يرد عليه أحد النساجين ليفحمه، ((لولا ما ننسجه ما كنتم وجدتم عملاً يا معشر القصارين)). وفي مسرحية الملتحي لأفرانيوس، نرى أحد المطرزين يتخلى عن عمله تاركاً خيطه وإبرته لسيده وسيدته. وربما حظيت كوميديا التوجاتا بقدر من الشعبية والإنتشار، على الأقل على حياة مؤلفيها، ولدينا منها عناوين لسبعين عملاً، ولم يصلنا شيئ عن محاولات إحيائها إبان عصور متأخرة[١].

٢ – الأدباء المسرحيون الرومان:

أ – أدباء التراجيديا:

١ – باكوفيوس Pacuvius :

وهو ابن اخت الشاعر الكبير إنيوس، ولد في عام ٢٢٠ق.م، في بروندیزیوم بإقليم كالابريا، وتوفي عام ١٣٠ق.م. دون حوالي اثني عشرة مسرحية، لم يبقى منها سوى ٤٠٠ بيت، كلها شذرات غير متصلة. ومعظم مسرحياته مأخوذة من يوربيديس وسوفوكليس[٢]، ولكنه ألف مسرحية وطنية واحدة بعنوان باولوس Paulus ، ومن أهم مسرحياته أنتيوبي* Antiope ، التي يخبرنا شيشرون، أنها ترجمت عن مسرحية يوربيديس بالاسم ذاته، حيث جاء فيها أن زيوس شغف بحبها وعاشرها، فهربت خوفاً من افتضاح أمرها من العقاب، الذي كان ينتظرها على يد والدها، ولقد طاردها عمها ليكوس بعد وفاة والدها، وقيدها بالأغلال، ولقد وضعت أنتيوبي وهي سجينة على جبل كيثايرون توأمين، من علاقتها بزيوس. بعد ذلك تمكنت أنتيوبي من الهرب من منزل

---

[١] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٢٣.

[2] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, Cambridge University Press, 2011, p 213.

* هي ابنة ملك بويونيا المدعو ثيكيتوس.

عمها، وطاردتها زوجة عمها، ولكن ولديها أنقذاها من الخطر. ويعتقد شيشرون أن أي روماني يحب الأدب اللاتيني، لا بد أن يقرأ تراجيديا ميديا، التي كتبها إنيوس، وتراجيديا أنتيوبي التي ألفها باكوفيوس، فقد اعتبر الفنان التراجيدي الأول في العصر الجمهوري[١]. ولكن الشاعر برسيوس سخر من طريقة باكوفيوس في عرض أحزان أنتيوبي، على خشبة المسرح بقوله: ((إن هناك الكثيرين ممن أغرموا بباكوفيوس، وببطلته أنتيوبي الغارقة في أحزانها، والتي لا يريم قلبها عن النكبات، ولا يرضى عن الفواجع بديلا))[٢]. ويتميز الشاعر باكوفيوس بسعة اطلاعه وبشغفه الملحوظ بالقراءة، حتى أن كل من كونتيليانوس و هوراتيوس يصفاه بالفقيه Doctus، وهو لقب يستحقه بالفعل، نظراً لإطلاعه الواسع ومعرفته العميقة بكل من الأدب اليوناني والفلسفة اليونانية، فلقد كان محبوباً من قبل الجميع[٣]. ويتضح لنا من الشذرات الباقية من أعماله رغم قلتها، أنه كان مولعاً بصياغة الكلمات الجديدة، التي لم ترد من قبل عند من سبقوه من الشعراء، مثل كلمة geminitudo بمعنى التوأمة، كما كان مغرماً بصياغة الكلمات المركبة والصعبة[٤]، كما يتبين لنا من البيت التالي، الذي حفظه لنا الناقد كونتيليانوس، والذي يمكن ترجمته على النحو التالي: ((سلالة نيريوس (رب البحر) ذوو الأنوف المعقوفة إلى الأعلى، وذوي الرقاب المعوجة(الدلافين)))، إذ أن هذا البيت يحتوي على لفظين غاية في الصعوبة repandirostrum ومعناها، ذوو الأنوف المعقوفة، وكلمة incurvicervicum ومعناها، ذوي الرقاب المعوجة[٥]. وقد عالج باكوفيوس في كتاباته جوانب اجتماعية وأخرى سياسية، حيث اعتبر أن استعمال السلطة السياسية يجب أن يكون بالشكل المعقول.

---

[1] Griffith, Mark: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, 'Telling the tale': a performing tradition from Homer to pantomime, op., cit, p31.

[٢] إبراهيم، محمد حمدي : رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، ص ٣١.

[3] Juvenal and Persius: translation by G. G. Ramsay, LL.D., Lirr.D, London, 1923, p 245.

[4] Juvenal and Persius: translation by G. G. Ramsay, LL.D., Lirr.D, p xivi.

[٥] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، ص٣٢.

٢ – أكيوس Accius: (١٧٠ – ٩٠ ق.م)

ولد في بيساوروم بإقليم أوميريا، وكان أبواه معتقين[١]، كما كان صديقاً لشيشرون، وكان أصغر سناً من أستاذه باكوفيوس بسنين كثيرة، وعندما انتقده باكوفيوس[٢]، وعاب عليه جفاف شعره وعدم نضوج موهبته قال: لست آسفاً في الحقيقة على جفاف شعري، وعدم نضوج موهبتي، لأنني آمل في المستقبل، أن أكتب أكثر مما كتبت، ذلك إنما ينطبق على النبوغ، ينطبق أيضاً على الفاكهة، فالفاكهة التي تبدو في أول الأمر جافة مرة المذاق، سرعان ما تصبح حلوة مشتهاة ناضجة بعد فترة من الزمن، أما تلك التي يدل منظرها أول الأمر، على النعومة والليونة وكثرة العصارة، سرعان ما تصير عفنة وتفسد، ومعنى ذلك أننا يجب أن ندع للزمن فرصة لتحقيق النبوغ[٣]، إذاً فهو لم يتأثر بهذا النقد. ويعتبر آكيوس من أغزر شعراء التراجيديا الرومان إنتاجاً، فهو الشاعر الرئيسي في العصر الجمهوري، كان يحاكي يوربيديس بوجه خاص، ولكنه لم يغفل عن محاكاة سوفوكليس. ألف آكيوس ٤٥ تراجيدية•، بقي منها شذرات، بلغ في مجموعها ٧٠٠ بيت، كما ألف مسرحيتين وطنيتين، واحدة منها بعنوان ديكيوس Decius، الذي ضحى بنفسه في الحروب السابينية، والثانية بعنوان Brutus بروتوس وهو صديقه الحميم ذلك الشخصالوطني الشجاع، الذي طرد من روما مناصري الملك الطاغية تاركوينيوس المتغطرس Tarquinius superbus وأشياعه[٤].

لقد اهتم آكيوس بعلم الأنساب، حيث أكد على أهمية أعمال الأسلاف في الماضي، وما قد يؤثر عليه في الأجيال التالية. لقد خاطبت مسرحيات آكيوس الكفاح السياسي والاجتماعي، فنوهت إلى القوة وسوء استخدامها المحتمل. كما تكلم في مسرحياته عن دور الشرفاء في الحياة العامة، وعن علاقة الناس ببعضهم وعلاقتهم بالحاكم، ولم ينسى الإشارة إلى الآلهة، التي اعتبر أن لها

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p216.

[2] Boyle, A.J: Tragic Seneca An essay in the theatrical tradition, op., cit, p 5.

[٣] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل الميلاد وحتى القرن العشرين، ص ٣٤.

• انظر (ملحق قوائم المسرحيات للكتاب التراجيديين، قائمة بمسرحيات أكيوس التراجيدية٢).

[٤] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٠٤.

شأنين، الأول بأنها مسؤولة عن الأحداث، والثاني أنها تهتم بالبشر، ويمكن مخاطبتها بتقديم الصلوات إليها[١].

وكان الشاعر الكبير هوراتيوس يطلق على آكيوس لقب (الشامخ Altus)، أما الشاعر أوفيديوس فكان يقول عنه: آكيوس صاحب التعبيرات، التي تنبض بالحياة)[٢]، وأما الناقد كونتيليانوس فكان يصفه بصاحب التغييرات القوية. ونجد شاعر الهجاء مارتيال Martialis ينتقد كلاً من آكيوس وأستاذه باكوفيوس، حيث يعيب عليهما ولعهما بالتعبيرات الطنانة الجوفاء، التي عفا عليها الزمن وصارت من سقط المتاع، وذلك بقوله: ((وها أنت تطالع وقد استولت عليك الدهشة، وصفاً للأرض المثمرة، وتعبيرات أخرى جوفاء، على غرار تلك التي يتقيؤها، كل من باكوفيوس و آكيوس))[٣]. ولكن شيشرون من جهة أخرى، يمتدح قوة أسلوب آكيوس، وجزالة شعره، ويستشهد على ذلك بأبيات من مسرحية له بعنوان أتريوس Atreus، وهي على النحو التالي: ((ومن جديد ينبري ثيستيس للقبض على أخيه أتريوس، وينقض عليه مرة أخرى، و أنا ملتزم بالهدوء والسكينة، فيستثير كوامن حقدي وغضبي، إنه لوزر عظيم، وشر أشد جسامة، يمتزجان معاً ويتحالفان، والآن يتحتم علي أن أحطم قلبه العنيف القاسي، وأن أجعله كسفاً))[٤]. ويتضح من هذه الفقرة أن التأثيرات الرطوريقية (البلاغية) كانت تسود التراجيديا إبان عصر هذا الشاعر، وتطبعها بطابع خاص، ولقد أشار سنيكا في رسائله، إلى أن مسرحية أتريوس هذه، كانت تعرض في عصره، وأنها كانت تحتوي على مقولة شائعة عن الطغاة، والتي غدت مضرب الأمثال في زمنها، وفي العصور التالية، وهي ((دعهم يكرهون طالما يخافون Oderint Dum Mentuant))[٥]. وكان آكيوس مغرماً بالتأثيرات الريطوريقية، مثل تجانس بدايات الكلمات Alliteratio في البيت الواحد،

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 221 – 223.

[٢] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٠١.

[٣] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، ص٣٥.

[٤] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، ص٣٥.

[5] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., Cit, p 223.

كما يتضح من المثال التالي: إنه حمل هائل أشد وطأة على نفسي، حيث أنه ممتزج بشر أشد وبالاً.

Maior mihi moles muius miscendumst malum

ولقد انحى شاعر الهجاء لوكيلوس Lucilius باللائمة، على كل من آكيوس وبوكافيوس، لإقدامهما على صياغة ألفاظ جديدة غير مسبوقة لأسماء المعاني، مثل castitudo (العفة – الطهارة). وعلى أية حال فإن آكيوس، كان صنواً لشاعر الملاحم فرجيليوس في إحساسه الفطري بجمال الطبيعة، وارتباطه بالأرض، ولقد اعتمد قدامى النقاد، على أن آكيوس يمثل ذروة نضج التراجيديا الرومانية بكافة المقاييس. إن الناقد كونتليانوس قد امتدح أعمال الشاعرين باكوفيوس و آكيوس لنبل مشاعرهما، ولعظمة أسلوبيهما وللكرامة والكبرياء، اللذين يميزان شخصيات مسرحياتهما، ولأن العصر الذي عاشا فيه، كان بحق عصر بطولات وتضحيات، ولا ينبغي لنا أن نلومهما على افتقارهما للصقل والتشذيب، أو المراجعة الأخيرة التي كان الشعراء ينقحون بها مسرحياتهم، وهو ما يعرف اصطلاحاً باللمسة الأخيرة (Ultima Mamus)، لأن العصر الذي عاشا فيه، لم يكن يقر سوى الموهبة الفطرية، ولم يكن يعرف مثل هذا الصقل. كذلك امتدح كونتيليانوس قدرة كل منهما على صياغة الحبكة الدرامية، وبناء الشخصيات والبراعة في التركيز والاقتصاد oeconomia في التعبير والتكامل sanctitas ، والتعبير عن الروح الأدبية العالية virilitas. ولقد روى شيشرون أنه أثناء عرض مسرحيات باكوفيوس و آكيوس في أيامه، فوق خشبة المسرح، كانت الجماهير تقتبس أبياتاً منها، وتقوم بترديدها لإنطباقها على الأحداث، التي كانت معاصرة لهم آنذاك[1]، مثلما نفعل نحن ذلك أحياناً في العصر الحاضر، حينما نشاهد الأعمال الكلاسيكية الراقية.

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p p222.

٣ – سنيكا Seneca♦:

لوكيوس أنايوس سنيكا Lucuis Annaeus Seneca، من أشهر شعراء التراجيديا قاطبة، ولد عام ٥ ق.م، وفي بعض الروايات ٤ق.م، بمدينة قرطبة Corduba في إسبانيا، وكان والده سنيكا الأكبر خطيباً ذائع الصيت، عاش في الفترة من ٥٥ ق.م، و حتى ٣٧م. وكانت نقطة التحول في حياة سنيكا الأصغر، اختياره ليكون معلماً للأمير الشاب نيرون Nero[١]. ولد سنيكا ضعيف البنية لدرجة أن مرضه وضعف صحته، كانا سبباً في إنقاذه يوما ما من حقد الإمبراطور الروماني كاليغولا عليه، إذ وصله تقرير يؤكد أن سنيكا سوف يموت بعد فترة قصيرة، لذلك فليس هناك داعي لكي يلطخ كاليغولا يده بقتله. كانت والدته تدعى هيليفا Helvia ، وقد وجه إليها أحد أعماله النثرية، كما كان لوالدته أخت، كان زوجها حاكماً لمصر، حيث أبدت اهتماماً كبيراً بابن أختها، حيث قضى معها فترة في مصر[٢]، وأثناء عودته مع خالته وزوجها من مصر، لقي زوج خالته مصرعه على الطريق، وذلك بين عامي ٣١ – ٣٢م، وبعد عودتهما إلى روما في عام ٣٣م، تزوج سنيكا للمرة الأولى، وحقق نجاحاً باهراً في مجال الخطابة، لكنه أثار حقد الإمبراطور كاليغولا (٣٧ – ٤١م)، عليه مما اضطره إلى الإعتكاف عن الحياة العامة مؤقتاً، تفادياً للوقوع تحت تهديدات الإمبراطور الحاقد. وعندما تولى الحكم الإمبراطور كلاوديوس (٤١ – ٥٤م)، عاد من جديد إلى حياته العملية، ولكنه تعرض لمؤامرة من زوجة الإمبراطور، أدت به إلى النفي إلى جزيرة كورسيكا، لثمانية أعوام[٣]. وفي عام ٤٨م أصدر الإمبراطور كلاوديوس حكماً بإعدام زوجته ميساليناً[٤]، وفور إعدامها تزوج من أجريبينا Agrippina، وبتأثير من أجريبينا عاد سنيكا من

♦ الصورة (١٤)

[١] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، ص ٤٠.

[٢] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٢٠١.

[3] Tacitus: The Annales, Translated by Alfred John Church and William Jackson Brodribb, The Internet Classics Archive by Daniel C. Stevenson, Web Atomics.World Wide Web presentation is copyright, 2000, XIII, 42, 3.

[٤] عبدالمحسن الصغير، هشام: الإمبراطور نيرون أو نيرو، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ١٣، ٢٠١٥م، ص٦٦.

منفاه أقوى نفوذاً وسلطاناً من قبل، أصبح معلماً لابنها الصبي ذي الاثني عشر عاماً، والذي كان يدعى حينذاك لوكيوس دوميتيوس Lucius Domitius، كما عين أيضاً في منصب بريتور Prteor، وبعد وفاة كلاوديوس تسلم الحكم ابنه لوكيوس، الذي عرف بنيرون. وبذلك أصبح مستشاراً أول للإمبراطور نيرون، حيث كان شاباً في تلك الفترة[١]، ولكن بعد فترة وجيزة حدث نزاع بين الأم وولدها الإمبراطور نيرون، أودى بحياة الأم[٢]، وكان هذا كفيلاً بزعزعة استقرار سنيكا بالإطمئنان على حياته[٣]. وبعد ذلك مات سنيكا منتحراً، وكان لابد من أن يفتح عروقه بطلب من نيرون[٤]، حاولت زوجة سنيكا الثانية باوللينا أن تشاركه نفس المصير، لكن نيرون رفض ذلك، وماتت بعد بضع سنوات بشكل طبيعي[٥].

والحق يقال أن مؤلفات سنيكا لا تعود إلى مؤلفاته الأدبية وحدها، بل تستند كذلك إلى مؤلفاته الفلسفية الرائعة[٦]، التي تتمثل في المحاورات والرسائل، ومقاله الشهير الذي يحمل عنواناً لافتاً للنظر، هو" التحول إلى صورة ثمرة القرع" Apocolocyntosis[٧]. ولكن ما يضفي أهمية على انتاجه الأدبي بوجه خاص، هو أن مسرحياته التسع هي الأعمال الوحيدة، التي بقيت لنا كاملة غير منقوصة من كل نتاج التراجيديا الرومانية قاطبة. ولقد اقتبس سنيكا موضوعات تراجيدياته من الأساطير اليونانية، ذلك أنه اعتمد على النص اليوناني، مستعملاً اللغة واللباس اليوناني[٨]،

---

[1] Denard, Hugh: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Lost theatre and performance traditions in Greece and Italy, Cambridge University Press, 2007, p 154.

[٢] عبدالمحسن الصغير، هشام: الإمبراطور نيرون أو نيرو، ص٦٨.

[٣] سينكا: ترجمة عبدالمعطي شعراوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٢م، ص ١٥.

[4] Juvenal and Persius: translation by G. G. Ramsay, LL.D., Lirr.D, P 174.

[5] Tacitus: The Annales, XV, 64, 2.

[6] Wiles, David: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Aristotle's Poetics and ancient dramatic theory, Cambridge University Press, 2007, p88.

[7] Boyle, A.J: Tragic Seneca An essay in the theatrical tradition, op., cit, p 220.

[8] Beacham, Richard: Performance in Greek and Roman Theatre within the mise-en-scène of the Roman House, Leiden, Boston, 2013, p 399.

الذي ألفه يوربيديس عند كتابته لمسرحيتيه: هرقل مخبولاً وَ ميديا، كما أنه اقتبس مسرحية أغاممنون، من المسرحية التي تحمل الاسم ذاته لأسيخليوس.

ولقد دعا سنيكا إلى زواج الفلاسفة، لأنه أمر طبيعي، وشدد على عفة النساء، كما حذر من مغبة الحب المفرط[١].

وتتجلى في تراجيديات سنيكا، كافة خصائص الأدب اللاتيني في العصر الفضي*، سواء بميزاته أو مثالبه: فالحبكة الدرامية غير مرتبطة ويشوبها التفكك، والشخصيات زاخرة بالضعف وقاصرة عن الجذب الحقيقي، والأسلوب خطابي أجوف، والأفكار تفتقر إلى العمق الواجب، والمشاعر زائفة طنانة، والإبهار هو المسيطر، أما التعبير اللفظي فيميل إلى المظهرية، ومزخرف أو مزوق بشتى الأساليب الرطوريقية. ولكن على الرغم من ذلك فإن تراجيديات سنيكا في مواضع كثيرة، تشهد على عبقرية المؤلف وعقله المتوقد، وتشي أحياناً بما يدفعنا لا إرادياً إلى الإعجاب بمقدرته الفائقة، على صياغة العبارات المعبرة، وبطريقته الماهرة في الوصف المسهب، الذي نطرب له حتى لو كان زائداً عن الحد. ولعل العصر الذي عاش فيه سنيكا، كان عصر يقتات على الرعب والفظاعة والعنف والقسوة وفظاظة السلوك، ونرى ذلك من خلال إقدام سنيكا، على جعل بطلته ميديا تذبح فلذات كبدها، أمام أعين النظارة، وعلى جعل ثيستيس يذبح أبناء أخيه أتريوس جهاراً نهاراً[٢]، دون أن يبالي بتأثير ذلك في نفس المشاهدين، ودون أن يلقي بالاً لتحذيرات النقاد والمنظرين[٣]. وتزخر تراجيديات سنيكا بالحكم الخلقية، ونلاحظ في مسرحياته وصفاً للحياة البسيطة وإطراءً لها، كما يتبدى في مسرحياته عموماً تأملات فلسفية جمة، عن الحظ والقدر

---

[1] Smith, Warren: Satiric advice on women and marriage: from Plautus to Chaucer, The University of Michigan Press, 2008, P 8, 32.

* يمتد من عام ١٧ – ١٣٠م، وهو عصر اضطراب سياسي، ولكن الأدب لقي فيه تشجيعاً من نيرون، ومن أهم أدبائه سينكا.

[2] Wiles, David: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Aristotle's Poetics and ancient dramatic theory, op., cit, p 88.

[٣] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، ص ٤٤.

والسلطة. ورغم أن سنيكا يميل بوجه عام للمونولوجات المطولة، التي يعتبرها معظم النقاد عيباً درامياً عنده، إلا أنه كثيراً مايبرع في إجراء الحوار السريع، المركز الذي يدور سجالاً بين الشخصيات، بيتاً في مقابل بيت، وهو ما يعرف اصطلاحاً باسم Stichomythis، وفيما يلي عدة نماذج للأقوال الحكيمة التي تزخر بها تراجيديات سنيكا:

١– " يندر أن نجد رجلاً طاعناً بالسن، وسعيداً بالوقت ذاته"

"rarum est felix idemque senex

(من مسرحية هيرقل فوق جبل أويتا بيت رقم ٦٣٤)

٢– "من السهل أن يتحمل المرأ التعاسة، ولكن من العسير عليه، أن يمضي في تحملها حتى النهاية"

" leve est miserias ferre, perferre est grave"

(من مسرحية ثيستيس بيت رقم ٣٠٦)

٣– " يأمر بالخطيئة ذلك الشخص، الذي لا ينهى عن الخطأ، حينما يكون ذلك في وسعه"

" qui non vetat peccare, cum possit, iupet"

(من مسرحية الطروادیات بيت رقم ٢٩١)

٤– الحب المنحرف للحياة، مع ذلك هو مأوى من الأمراض.

(من مسرحية أغاممنون رقم البيت ٥٠٩)[1]

٤– " الحب الذي يزول سريعاً يجد من الكلمات الكثير، أما الحب العظيم فيصاب بالخرس)

" curae leves loquuntur, ingentes stupent"

[1] Boyle, A.J: Tragic Seneca An essay in the theatrical tradition, op., cit, p 41.

(من مسرحية فايدرا بيت رقم ٦٠٧)[١]

٥- "الحب الحقيقي لا يخشى كائناً أياً كان"

"amor timere neminem verus potest"

(من مسرحية ميديا بيت رقم ٤١٦)

٦- " الموت الذي تهفو إليه النفس، هو الموت الذي لا يتطرق إليه الخوف"

" optanda mors est sine metu mortis mori"

(من مسرحية الطروادیات)

وهذا البيت الأخير يعد مثالاً، على أن سنيكا يهوى أحياناً تجانس بدايات الكلمات alliteratio[٢].

ب- أدباء الكوميديا:

١ - أدباء الساتورا:

أ- إنيوس:

كان كوينتوس إينوس Quintus Ennius قد ولد عام ٢٣٩ ق.م، أي بعد عامين من إنتهاء الحرب البونية الأولى، وتوفي عام ١٦٩ق.م، عن عمر يناهز السبعين عاماً، وعلى الرغم من أنه عاش بين صفوة القوم، إلا أنه مات فقيراً. ويعتبر من أنجح كتاب الدراما الرومانية، وكان من أساطير التراجيديا الرومانية[٣]، وهو من مواليد إقليم كالايريا، حيث جلبه بوركيوس كاتو Percius

[1] Boyle, A.J: Tragic Seneca An essay in the theatrical tradition, op., cit, p 235.

[٢] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، ص ٤٥.

[3] Griffith, Mark: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, 'Telling the tale': a performing tradition from Homer to pantomime, op., cit, p 27.

Cato إلى روما، وعمل في الخدمة العسكرية[١]، عكف منذ نعومة أظفاره على تعلم اللغة اليونانية القديمة وإتقانها، وكان مزهواً بمعرفته العميقة بالأدب اليوناني وبمهاراته في اللغات[٢]. ولقد أطلق عليه بنو جلدته في هذا المقام، اسم (صاحب القلوب الثلاثة Tria Cordia) أي صاحب اللغات الثلاث، وهي اللاتينية واليونانية والأوسكية[٣].

لقد كان مولعاً بالطعام والشرب، حيث كان يقول عن نفسه أنه، لم يكن ينظم الشعر إلا بعد أن يشرب الخمر، لقد كان إنيوس صديقاً حميماً لأفضل رجال روما المعاصرين له، وعلى رأسهم سكيبيو أفريكانوس، الذي نظم قصيدة باسمه، في الشذرة رقم (١٠ – ١١) من الكتاب الثالث، والتي يقول فيها:

إنها لشاهدة

تلك السهول الشاسعة التي استزرعتها الأرض الإفريقية

وهنا يشير إنيوس إلى انتصارات سكيبيو على هانيبال القرطاجي، هذه الإنتصارات التي جلبت لروما الكثير من خيرات إفريقيا[٤].

بالإضافة إلى شذرات من الساتورا يمجد فيها إنجازاته، حيث يقول:

فلتسلم أيها الشاعر إنيوس يا من تقدم للبشر

أشعاراً ملتهبة من أعماق قلبك[٥]

كما صادق إنيوس ماركوس فلافيوس نوبيلور، الذي اصطحبه معه في حملة على إيتوليا، لا ليحارب، ولكن ليؤيد حملته العسكرية والسياسية، وهذا ما يتضح من الحوليات[١]، وقد كافأه

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p204.

[٢] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٢٩.

[3] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 204.

[٤] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٢٩.

[٥] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٤٥.

نوبيلور على هذا، إلا أن المكافأة الكبرى، كانت من ابنه كوينتوس، الذي منح إنيوس الجنسية الرومانية عام ١٨٤ق.م[٢]. ومن الطريف أيضاً، أن كاتو الذي كان سبباً في شهرة إنيوس، عندما أحضره إلى روما، كان قد فقد تحمسه لإنيوس، وفترت علاقتهما بعد أن تأكد كاتو من إنتماء إنيوس الشديد للثقافة اليونانية، التي أخذ ينشرها بين الرومان، كما أزعجت كاتو ميول إنيوس الأبيقورية، والتي إنعكست على كتاباته، فقد كان يرى أن لها تأثيراً مدمراً، على ديانة الرومان وأخلاقهم.

أما عن علاقة إنيوس بالأدباء، ففي زمانه توفي ليفيوس أندرونيكوس Livius Andronicus، ونفي نايفيوس Naevius عند وصوله إلى روما، أما بلاوتوس الذي عاصره عشرين عاماً، فقد تجاهله إنيوس والسبب بذلك هو عدم اهتمامه بالكوميديا، ولكنه كان صديقاً حميماً لكايكليوس ستاتيوس، وظلت صداقتهما إلى أن توفي إنيوس، حيث أوصى كايكيليوس أن يحرق جثمانه قرب المكان، الذي حرق فيه جثمان إنيوس[٣].

أما عن مؤلفات إنيوس فأهمها هي ملحمة الحوليات، التي تناولت تطور روما من البدايات إلى عصره. وتقع في ثمانية عشر كتاباً، كما اشتهر إنيوس بمسرحياته التراجيدية ذات الموضوعات اليونانية، حيث ألف٢٤ •مسرحية[٤]، استخدم فيها حالتي النصب والجر[٥]. ومن مسرحياته ما تحدث به عن الزنا[٦]، لقد كان الشاعر الأكثر تنوعاً، حيث أن أعماله لا تقف على الجانب الأدبي، فلقد ألف إنيوس مسرحيتين وطنيتين، من النوع الذي عرف عند الرومان باسم Fabulae

---

[١] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٣٣.

[٢] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٤٢.

[٣] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٤٣.

• انظر (ملحق قوائم المسرحيات للكتاب التراجيديين، قائمة مسرحيات إنيوس التراجيدية رقم ١).

[4] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 206.

[5] The Greek Anthology: epigrams from Anthologia Palatina XII., Translated into English user by Sydney Oswald, Privately Issued, 1914, p 397.

[6] Smith, Warren: Satiric advice on women and marriage: from Plautus to Chaucer, op., cit, P 54.

Praetexae، على الرغم من أنه ليس مواطناً رومانياً بالولادة[١]، وهذا النوع يتعرض لسرد موضوعات تراجيدية مقتبسة من تاريخ الرومان القديم[٢]. وذلك من إينياس* Aeneas، إلى زمن إنيوس[٣]، ولكن هذا النوع الوطني، عجز على مر السنين، عن اكتساب الشهرة بين المشاهدين، كما أخفق في الصمود، إلا أن إنيوس مع كل هذا، ضرب المثل به بأنه مواطناً رومانياً[٤]. ولقد كتب وأشعار ومناسبات متنوعة وأربعة كتب من الساتورا، ولكن للأسف لم يصل إلينا إلا شذرات وخاصة من الساتورا، إذ لم يصلنا سوى ٣١ بيتاً متفرقة[٥].

ولقد شبهه الناقد الروماني كونتليانوس Quintilianus، بغابة من أشجار البلوط الكثيفة، رغم افتقاره للصقل والتشذيب والصناعة، التي سادت العصر الأوغسطي. مصداقاً لما قاله الشاعر أوفيديوس Ovidius: ((إنيوس صاحب الموهبة الفذة والفن غير المصقول))[٦]. ولكن إنيوس رغم كل الإنتقادات الموجهة إليه، وخاصة في استخدامه الاستعارة، التي وجه له فيها الناقد لوسيليوس نقداً لاذعاً[٧]، ومع هذا اعتبر نفسه هوميروس الثاني[٨]، كان قادراً على إضفاء التأثير الدرامي المنشود بكل اقتدار، كما يبدو في الأبيات التي ألقتها أندروماخي Andromache الأسيرة،

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 205.

[2] Griffith, Mark: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, 'Telling the tale': a performing tradition from Homer to pantomime, op., cit, p27.

*وهو أحد أمراء طروادة، الذي فر منها ناجياً هو ومن تبعه من قومه، يبحث عن إيطاليا منفذاً لأمر الآلهة له، ببناء مملكة جديدة للطرواديين بها، والتي انتقلت فيما بعد لتشكل الإمبراطورية الرومانية، وقد عرف باسم جوبيتر القومي.

[3] Livy: the history of Rome, Books 1–5, translated by Valerie M. Warrior, Hackett Publishing Company, Inc, 2006, p xiv.

[4] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, Harvard university press, 1959, pp 397, 398.

[٥] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٤٣.

[٦] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، ص ٢٩.

[7] Freudenburg, Kirk: satires of Rome Threatening pose from Lucilius to Juvenal, Cambridge University press, 2004, p 88.

[8] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 205.

وذلك بعد سقوط طروادة في أيدي الغزاة الإغريق، وهي أبيات حفظها لنا شيشرون: ((أيه الأب، أي وطن الآباء، أي سلالة، بريامـوس أيها القيصر الذي تحيط به الأبواب ذات الصرير، إنني أرنو إليكم بعد أن وقعت في براثن البرابرة، وصرت تحت رحمتهم، آه أيها القيصر الموشى بالصور المنقوشة على سقوفه، والمرصع بالذهب والمطعم بالعاج، أنى لي أن أشاهد هذا الرخاء الفخم كله، والنار تستعير به وتسلتهمه؟ وكيف يطاوعني قلبي فأرى مصرع بريامـوس، وإزهاق روحه بوحشية وقسوة فارية، وأن أرى مصرع الإله جوبيتر وهو ملطخ بالدماء))[١].

ولقد شكل قطعاً شعرية مختلفة المواضيع أخذها من الحياة اليومية[٢]، ومن مسرحياته أيضاً مسرحية ميديا Medea ، التي يؤكد شيشرون أن إنيوس ترجمها عن مسرحية يوربيديس، التي تحمل نفس الاسم، ومع ذلك نجد أن شيشرون يمتدح إنيوس، لأنه رغم محاكاته للأصول اليونانية واقتباسه منها، إلا أنه نجح في تصوير الشخصية الرومانية الحقة مجسدة في أبطاله. معارضاً بذلك خصالهم المأثورة عنهم في التراجيديا اليونانية، وتتلخص هذه الخصال الرومانية، في البسالة والإقدام وفي تحمل المتاعب، وعدم الشكوى أو التذمر. فمن أجل ذلك امتدحه شيشرون بقوله: ((يا أجمل الشعراء طراً[٣]، رغم أنف من قدحوا فيك من دائرة الشاعر الإسكندري يوفريون* Euphorion))[٤]، وقد اعتبره شيشرون النموذج الرئيسي في علم العروض واللغة[٥].

---

[١] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل الميلاد وحتى القرن العشرين، ص ٣٠.

[2] Juvenal and Persius: translation by G. G. Ramsay, LL.D., Lirr.D, p 393.

[٣] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٣٣.

* شاعر اسكندري من القرن الثالث قبل الميلاد، كان قدوة للشعراء الرومان المحدثين.

[٤] إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل الميلاد وحتى القرن العشرين، ص ٢٩.

[5] Fuhrmann, Manfred: Cicero and the Roman Republic, translated by W. E. Yuill, Blackwell, 1992, P 24.

ومن الأمور التي بدت في مسرحياته وهي رومانية بحتة، السلوك والأخلاق المستقيمة، والقتال بمهارة عالية وتحمل الجروح والآلام في أرض المعركة، وهي من سمات المواطن والجندي الروماني، واحتوت مسرحياته أيضاً، على أمور فلسفية طبيعية كمساواته المشتري بالشمس[١].

تعتبر شذرات إنيوس الدليل الوحيد على نغمة الساتورا، خلال الحرب البونية الثانية، عندما بدأت الثروة والقوة تفسدان روما، إذ نجد في ساتورا إنيوس نقداً اجتماعياً لأنماط مؤذية بالمجتمع، مثل النهم والمخادع، ففي الشذرة رقم (٢٨ – ٣١) يقول:

حيث أن الذي يريد أن يخدع شخصاً آخر بحذق

يُخدع عندما يقول أن الذي أراد أن يخدعه قد خُدع

لأنه يخدع نفسه عندما يشعر أنه قد خدعه

فالذي يخدع يُخدع إذا لم يخدع ذلك المخدوع[٢]

نلاحظ هنا من خلال الإشارة المتكررة للفعل يخدع، فقد ورد تسع مرات في أربع أبيات، ولعل هذا التكرار يعكس لنا مدى الإنتشار لظاهرة الخداع بين معاصريه، كما يعكس تأثره بلغة الدراما. كما تضمنت ساتوراته أيضاَ جانباً أخلاقياً تعليمياً، وإن كانت ساتورا إنيوس ذات هدف أخلاقي أساساً، إلا أنها لا تخلو من العنصر الفلسفي، مثل الشذرة التي يشير فيها إلى التأمل بالفضاء، كما تحدث إنيوس أيضاً عن عاداته الشخصية، ومن كل هذا يتضح أن موضوعات إنيوس متنوعة كما أوزانه متنوعة، وبفضل اهتمامه الشديد بالأخلاق، فقد قدم للرومان أفضل ما يكن أن تقدمه الفلسفة الشعبية اليونانية لهم، وذلك بعد تطويعها للذوق العملي للرومان. لقد نظم إنيوس الساتورا عندما أدرك أن الفنون التقليدية، لم تكن لها القدرة على التعبير عن المتغيرات التي

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 207, 208.

[٢] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٤٦.

اعترف بها المجتمع، ومن ثم جاءت الساتورا على شكل مقالات غير رسمية، بهدف تسلية المجتمع وتعليمه[١].

ب – جايوس لوكيليوس:

إن كان إنيوس هو أول شاعر روماني يكتب الساتورا، أو بالأحرى أول من أطلق اسم ساتورا على مجموعة من أشعاره، فإن لوكيليوس يعتبر أول شاعر ساتورا حقيقي[٢]، فهو أول من كرس جل نشاطه لهذا الفن، وأول من أسبغ عليه سماته النقدية الصريحة، وأول من جعل الوزن السداسي، هو الوزن الرسمي للساتورا فهو مبدع هذا الفن.

ولد جايوس لوكيليوس Gaius Lucilius في سويسا أورونكا Suessa Aurunca على حدود كمبانيا في القرن الثاني قبل الميلاد[٣]، والتاريخ الأرجح لميلاده هو ١٨٠ق.م وليس ١٦٨ق.م، أو ١٤٨ق.م، ولقد توفي لوكيليوس في نابولي عام ١٠٢ ق.م، وأقيمت له جنازة رسمية[٤].

وقد انحدر لوكيليوس من أسرة إيطالية ثرية، ذات وضع اجتماعي يضاهي وضع طبقة الفرسان. وكانت أمه تنتمي إلى أسرة سناتورية، ورغم كل هذا لم يولد لوكيليوس مواطناً رومانياً، لأن سويسا كانت مستعمرة رومانية، ويرجح حصول لوكيليوس على الجنسية الرومانية فيما بعد عن طريق نفوذ أصدقائه الأرستقراطيين، إذ جرى العرف أن يمنح الراعي الجنسية لرعاياه من الأدباء، ومما يؤيد هذا الرأي، الجرأة الشديدة التي هاجم بها لوكيليوس أعضاء السناتو، فهو لم يعاقب على هذه الصراحة المبالغة. لقد كان لوكيليوس من أعضاء حلقة سكيبيو الأدبية[٥]، الذي كان

---

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٤٧.

[2] Pliny: natural history, translated, by the late John Bostock, M.D., F.R.S. and H. T. Riley, Esq, B.A., Book1, VOL. I. London, 1853, p 3.

[3] Dufallo, Basil: Th e Captor's Image ' *Greek Culture in Roman Ecphrasis',* Oxford University Press, 2003, 92.

[٤] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٥٢.

[٥] شعراوي، عبدالمعطي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص ٢٣٥.

يحب الثقافة اليونانية، بعكس كاتو، الذي كان يكرهها.، زار لوكيليوس بلاد الإغريق، فهو يشير إلى فلاسفة أثينا بطريقة توضح أنه عرفهم عن قرب. ولكن رغم شغف لوكيليوس بالثقافة اليونانية، إلا أنه كان متحمساً للمجتمع الروماني، ولشئونه السياسية المعاصرة.

لقد شهد عصر سكيبيو تطورات وأفكاراً جديدة استدعت النقد، كسيطرة روما على العالم القديم، وزيادة الهوة بين القلة الغنية والأغلبية الفقيرة، وقد انعكس هذا الوضع على ساتورا لوكيليوس، الذي سخر من تكديس الثروة في أيدي الأقلية، على حساب الأغلبية المطحونة.

لقد كان لوكيليوس الشاعر الوحيد في القرن الثاني قبل الميلاد، غير الدخيل على المجتمع الروماني، الذي عايشه عن قرب، فقد مكنه ثراؤه من الإقتراب من أشهر رجال المجتمع وصانعي القرار، مما أكسبه خبرة واسعة، مكنته من أن يقيم أحوال مجتمعه بدقة، بعيداً عن أي حساسية. لم يتأثر لوكيليوس بالسياسيين والعسكريين فقفط، بل تأثر بالأدباء والمفكرين أيضاً، وخاصة مقولة ترنتيوس " أنا إنسان ولذلك، لا أعتبر أي شأن من شؤون الإنسان غريباً عني"[١].

إن طبيعة ساتورا لوكيليوس تجمع بين عنصري التسلية واللعب بالألفاظ، مما أضفى على أشعاره حيوية الدراما، لقد أطلق لوكيليوس على أشعاره كلمة Schedium بمعنى قصائد مرتجلة، إذ كان يرتجل مناقشاته، ووصفها بأنها Sermo بمعنى حديث، ويقصد بذلك أن أشعاره سهلة وذات أسلوب جذاب، وفي نفس الوقت جادة المحتوى. لقد أخذ عن الفلاسفة الكلبيين الخلط بين الجد والهزل، والذي يعني أيضاً السخرية من الأشياء الجادة في الحياة، واستخدم اللغة العامية، بل انحدر إلى السوقية أحياناً، حتى يجد الكلمة المناسبة للنقيصة التي يهاجمها.

كان على لوكيليوس كعضو في حلقة سكيبيو، أن يشارك في المهمة التي اضطلعت بها، ألا وهي ضبط نهج شعراء تلك الحقبة، ونقل روائع الأدب اليوناني إلى اللاتينية، حيث ينتقد لوكيليوس الزج بالكلمات اليونانية، في الحديث قسراً بلا داعي، ولمجرد استعراض المعرفة وإدعاء الثقافة.، كما نقد استعمال الكلمات اليونانية بدلاً من اللاتينية، ومن يقرأ شذرات لوكيليوس يجد

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٥٢ ، ٥٣.

درساً في استخدام حروف الجر بالشكل الصحيح. ومن كل هذا يتضح لنا مدى اهتمام لوكيليوس بتعليم الرومان لغتهم الأم، وتنقية هذه اللغة من الشوائب، التي كانت قد علقت بها. إلا أن طبيعة فن الساتورا فرضت على لوكيليوس، أن يستعمل لغة أقرب ما تكون إلى لغة الحياة اليومية، لأنه يتناول موضوعات تمس الحياة اليومية لمعاصريه، بكل فئاتهم ومستوياتهم الثقافية. فأهم ما يميز فن الساتورا، هو ارتباطه الوثيق بالواقع. كما فرضت عليه موضوعات الساتورا، التي شملت وصف الولائم وأثاث المنازل، و أن يسمي الأطعمة المختلفة الوافدة على الرومان بأسمائها اليونانية. لقد اضطر لوكيليوس أيضاً إلى إقتباس ألفاظ السباب اليونانية، ليستعين بها في نقده اللاذع إلى حد القسوة[١]، واضطر أيضاً إلى استعمال المصطلحات الفلسفية والطبية اليونانية، فالإغريق هم أساتذة الرومان في هذين المجالين، ولكن لوكيليوس لم يستعمل هذه المفردات اليونانية إلا اضطرارياً.

لقد كفل له وضعه الإجتماعي كأحد أبناء طبقة النبلاء، القوة التي يستند إليها، إلى جانب حماية سكيبيو ورفاقه له، فضلاً أنه لم يكن يطمح في أي منصب، ليداهن هذا ويهادن ذلك، مما جعله حراً في مهاجمة من يشاء، فنجده يهاجم مظاهر الترف، التي كان يحييها الأغنياء، متناسين الأغلبية من الفقراء، كما كان يعيب على العامة الشكوى الدائمة من الفقر، وينصحهم بالقناعة إذا ما وجدوا ما يسد رمقهم، لأنه يساوي ما يحتاجه هو شخصياً. لقد كان لوكيليوس موجهاً أخلاقياً وناقداً أدبياً وسياسياً أيضاً. ومن أهم مظاهر الإنحلال الأخلاقي التي تناولها لوكيليوس الزنا ومفاتن المرأة وجشعها وخيانتها واحترافها البغاء، كما يتحدث عن الجنس صراحة والإنحراف الجنسي، بل يصف لنا العملية الجنسية نفسها.

أما إذا ألقينا نظرة على ساتورا لوكيليوس فكانت تنقسم على أيام فارو إلى قسمين، الأول الكتب من ١ – ٢٠، والثانية الكتب من ٢٦ –٣٠. وهناك مجموعة أخرى الكتب من ٢٢ – ٢٥ فلم يصلنا شيء عنها.

[١] شعراوي، عبدالمعطي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، ص ٢٣٦.

أما المجموعة الأولى فكانت بالوزن السداسي، الذي استقر عليه لوكيليوس كوزن رسمي للساتورا، لقد تنوعت موضوعاته في هذه الكتب، فمنها ما أفردها للحديث عن الآلهة بطريقة ساخرة، ومنها ما أشار بها إلى النقيصة المعاكسة وهي الشح والبخل، وتحدث عن الفسق واللواطة، كما تكلم عن الأحوال السياسية المعاصرة له، وبعض الشخصيات الهامة. ولقد وصلنا حوالي الف وثلاثمائة بيت، ومعظمها عبارة عن بيت واحد أو بيتين، والقليل منها يتألف من ثلاثة أبيات، وثمة شذرات تتألف من ثلاثة عشر بيتاً[١].

أما إذا ما عرجنا على ساتورا لوكيليوس، فنرى أنها ذات موضوعات متنوعة•، فقد تحدث عن الفضيلة. كما تحدث أيضاً عن أحوال الرومان المعاصرين له، العامة والخاصة، سواء أكانوا في الساحة العامة أو في أي مكان آخر. كما عمل على انتقاد نقيصة خطيرة من النقائص، التي كان يعاني منها معاصروه الجشعون، الذين رماهم بالحمق. ولم ينسى لوكيليوس نفسه، حيث أشار إلى سيرته الذاتية، وامتدح نفسه، لقد ضمن لوكيليوس إلهام ربات الشعر اللاتيني، وحقق لنفسه مكانة مرموقة في الشعر اللاتيني، ولم يكتف بذلك، فنجده يتوق إلى إلهام ربات الشعر اليوناني. وقد أبدى لوكيليوس اهتماماً بالخيول. وثمة شذرات أخرى تتحدث عن أهم موضوعات الساتورا، وهو وصف الولائم، التي كان الرومان ينفقون عليها ببذخ، بعد أن هبطت عليهم خيرات وثروات العالم القديم، وبعدما بلغ الإسراف مداه، اضطر المسؤولون إلى إصدار قانون، يحدد كمية الطعام الذي يقدم في الولائم، وطبق عام ١٢٩ق.م، ونجد إشارة إلى هذا القانون في أصول شذرات لوكيليوس. ومن الخاصيات التي اشتهر بها لوكيليوس، هي ذكر الشخص المهجو بالاسم، فنجد أمثلة عليه في شذراته، كما نجد عند لوكيليوس إشارة إلى الحرب الضروس، التي قادها صديقه سكيبيو ضد هانيبال، العدو اللدود للرومان[٢]، ولقد أولى لوكيليوس المرأة اهتماماً كبيراً في شذراته[٣].

---

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٥٦ ، ٥٨.

• انظر (ملحق شذرات لوكيليوس شذرة من رقم ١ – ١٠).

[٢] الصغير، هشام: هانيبال (كابوس روما ٢٤٧ق.م – ١٨٣ق.م)، ص ٥٨ – ٥٩.

[٣] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، ص ٥٩ – ٦٥.

وبعد هذا الإستعراض السريع لبعض من شذرات لوكيليوس، يتضح لنا مدى اتساع مجال موضوعاته وتعبيراته، ومدى قوة وحيوية وصفه، ومدى صراحته في النقد، مما يجعل فقد أشعاره، أكبر خسارة لتاريخ روما الأدبي. إن واقعية حياة الرومان من حوله، هي التي أدت إلى هذا التنوع المفعم بالحيوية في موضوعاته.

٢ – أدباء كوميديا الباليانا:

أ – بلاوتوس♦:

في سارسينا الواقعة في إقليم أومبريا، ولد الشاعر تيتوس ماكيوس بلاوتوس عام ٢٥٤ق.م[١]، ويقول شيشرون إنه مات عام ١٨٤ق.م، نسبت إليه حوالي ١٣٠ مسرحية، وهو عدد مبالغ فيه ومشكوك في أمره، إذ إن فارو يحفظ لنا قائمة بإحدى وعشرين مسرحية•، وهي المتفق على أنها من تأليف بلاوتوس، ويطلق عليها اسم "المسرحيات الفارونية"[٢]. ويبدو أن المسرحيات الإحدى والعشرين، التي وصلتنا بالفعل (وآخرها "السلة" في هيئة شذرات أي غير مكتملة)، هي نفسها المذكورة في قائمة فارو. وهذه المسرحيات عبارة عن طبعة منقحة، ظهرت لأول مرة في القرن الثاني الميلادي. لقد استعمل بلاوتوس المسارح الخشبية في مسرحياته[٣].

ولعل نظرة سريعة إلى مصادر بلاوتوس، ستساعدنا على تكوين صورة متوازنة، لدور هذا الشاعر في تاريخ الكوميديا، حيث اعتمد بلاوتوس على مسرحيات ميناندر.

♦ الصورة (١٥)

[1] Pliny: natural history, translated, by the late John Bostock, M.D., F.R.S. and H. T. Riley, Esq, B.A., Book III, VOL. I. London, 1853, P 240.

• انظر (ملحق قوائم المسرحيات للكتاب الكوميديين، قائمة مسرحيات بلاوتوس المتبقية رقم ١).

[2] Rehm, Rush: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Festivals and audiences in Athens and Rome, Cambridge University Press, 2007, p195.

[3] Moore. J, Timothy: the theater of Plautus, Harvard University Press, 1979, p1.

وكلها توضح كيف أعطى بلاوتوس نفسه الحرية، في معاملة هذه النماذج المسرحية اليونانية. فمثلا الفقرات الكبيرة التي اكتشفت من مسرحية ((الخائن مرتين)) لميناندر، قد أوضحت أن بلاوتوس في ((الأختان التوأم باكخيس))، قد حذف مشهداً كاملاً، وغير في الحبكة والبنية الدرامية وسير الأحداث بصفة عامة.

لقد استمد بلاوتوس موضوعاته من ميناندر[١]، وغيره من شعراء الكوميديا الحديثة، ولكنه أعطى مسرحياته لونها الخاص والمتميز... كيف؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه الآن.

كان بلاوتوس يركز اهتمامه على كل مشهد بمفرده، وقد يضيف إليه ما يعمل على زيادة فرص نجاح المشهد كوميدياً، بغض النظر عن مدى انسجامه واتساقه مع البنية العضوية للمسرحية ككل، ولقد أغفل بلاوتوس تقاليد المسرح اليوناني، ولم يعرها كبير احترامه، إلا إذا وظفها لخدمة أغراضه الكوميدية، أي عندما تزيد فرص الإضحاك، ويطيل بلاوتوس أحياناً في أحاديث الشخصيات لتحقيق الغرض نفسه.

لم يحاول بلاوتوس أن يعيد صياغة الملامح الخاصة، والمميزة للكوميديا الأتيكية الحديثة، من حيث البنية الدرامية والحبكة المتسقة، ورسم الشخصيات بدقة وما إلى ذلك. ولكننا نجده يطمس هذه الملامح عن عمد، بهدف أن يخلق لنفسه أسلوباً كوميدياً جديداً[٢]، يختلف عن طبيعة ميناندر وترنتيوس. وجدير بالذكر أن بعض شخصيات بلاوتوس بالغة التعقد والتركيب، بحيث لا يمكن تصنيفها بسهولة. فمثلاً هانو في ((القرطاجني الصغير)) نجده ثلاثي الجوانب فهو أب ورع، وشيخ متأنق، وعبد ماكر.

وهناك ثلاثة أجزاء نوعية في بنية المسرحية البلاوتية، ونعني الجانبين السردي والغنائي الأوبرالي والجزء الأخير (الحوار)، هو الأقرب إلى حياة المتفرجين اليومية. ويكثر في هذا الجزء الحديث

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, Cambridge University Press, 2011, p228.

[٢] الشيخ، حسين: الرومان، ص ٣١٢.

عن عتبات البيوت، والهمس الجانبي و اللقاءات القصيرة الخاطفة. أما الجزءن السردي والغنائي فهما أكثر مرونة.

ويدين أسلوب بلاوتوس بالكثير لسابقيه ولا سيما نايفيوس[١]، ومع ذلك فهو بصفة عامة أصيل مبدع، وفي العادة توجد ثلاثة عناصر في أي مسرحية بلاوتية وهي كما يلي:

أ- محادثات عادية شبه نثرية بالوزن الإيامبي السداسي*.

ب- أشعار طويلة في الوزن التروخي، سواء أكانت سباعية الأقدام أم ثمانية (octonarii).

جـ- مقطوعات غنائية (cantica)[٢].

إذا كان العنصر الثالث يغني، فالعنصر الثاني هو الذي يلقي بمصاحبة عزف على الفلوت، حيث أن الموسيقار مسؤول أمام الجمهور، عن وضع الألحان المناسبة في الأماكن المناسبة، وفي المقابل إن العنصر الأول، كان يلقي بلا موسيقى. ومن الواضح أن المستوى اللغوي، يتباين فيما بين هذه الأجزاء. ذلك أن المقطوعات الغنائية تستغل كافات الإمكانات التعبيرية، في اللغة والوزن، أما المحادثات العادية فلغتها مسطحة.

ويتميز أسلوب بلاوتوس بتراكم المترادفات، وكثرة الجناس الصوتي والطباق، وتردد عنده أصداء كثيرة للغة اللاتينية العتيقة والمصطلح القانوني، كما أنه يبرع في نحت الكلمات الجديدة. ويتمتع بلاوتوس بخيال واسع في تشكيل اللغة المجازية، المستمد من مظاهر الحياة الإنسانية، سواء أكانت العسكرية أم الدستورية، القانونية أو الدينية، أو حياة العبيد في قصور السادة أو في

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 226.

* نسبة إلى الفتاة إيامبي Iambe، التي استطاعت أن ترسم الابتسامة على وجه الالهة ديميتر، بعد أن كانت حزينة، إثر قيام إله العالم السفلي هاديس، بخطف ابنتها بيرسيفوني. للمزيد. انظر:
عتمان، أحمد: الشعر الإغريقي، ٧٧، عالم المعرفة، إشراف أحمد مشاري العدواني، الكويت، ١٩٨٤م، ص ١١٩.

[٢] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص ٥٥، ٥٦.

أعمالهم المختلفة[١]، وقد يستخدم بلاوتوس الأساطير اليونانية بطريقة صحيحة وغير صحيحة، لقد كان بلاوتوس يختار الزنى موضوعاً لمسرحياته، لأنه يعتبر من المواضيع الصعبة، ويُسكن تخوفاته في نفوس الجماهير[٢]. إن بلاوتوس بذلك لا يسير على درب مينماندر، الذي يقترب في أسلوبه من الواقعية النثرية. فحتى في الأحاديث العادية، يبدو بلاوتوس أكثر شاعرية. وبالنسبة لترتيب وتركيب الجملة، نجد بلاوتوس يقترب من لغة الحديث اليومي في عصره، دون أن يعني ذلك، أن لغته لغة سوقية، وهو يستعير كلمات إغريقية أحياناً[٣]، ومعظمها مأخوذ من اللهجة الدورية شبه الأدبية، حيث ترد عند بلاوتوس على لسان شخصيات، تنتمي إلى طبقات أدنى. المهم أننا نتبين أن أسلوب بلاوتوس، يتمتع بتنويع فريد في مصادره، ففيه نجد الفكاهات والتعبيرات القانونية جنباً إلى جنب. إن الأحداث في مسرح بلاوتوس، تقع في أثينا أو إبيدامنوس أو إيتوليا أو أي مكان آخر ببلاد الإغريق[٤]، ولكننا في الواقع نشعر بأننا في دولة إغريقية رومانية، وهي دولة عالمية، نلتقي فيها بالإغريق والرومان والكلت والسكثيين والأسبان والأفارقة وغيرهم[٥].

ب – كايكيليوس ستاتيوس:

من المنطقة التي تقع فيها ميلانو، جاء كايكيليوس ستاتيوس Caecilius Statius عاش فيما بين عامي ٢١٩ – ١٦٦ ق.م تقريباً، وسيطر على المسرح الكوميدي في الفترة مابين بلاوتيوس وترينتيوس، وهو أول غالي نسب إلى غاليا كيساليا، (جاء إلى روما كعبد أو أسير حرب، ثم

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 231.

[2] Smith, Warren: Satiric advice on women and marriage: from Plautus to Chaucer, op., cit, P 53.

[3] Pliny: natural history, Book III, P 261.

[٤] الشيخ، حسين: الرومان، ص ٣١٢.

[5] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 234.

أعتق وعاش حراً مع إنيوس في منزل واحد)[١]. ظهرت أولى محاولاته في المسرح في العام ١٩٠ ق.م، وباءت بالفشل، إن فشله يعود لسببين أحدهما المعارضون له، وثانيهما آراؤه الشاعرية، التي تختلف عن الطعم واللون السائد، حيث يشبه بإنطلاقته انطلاقة تيرنتيوس، فكلاهما قدما أشياء غير متوقعة بالنسبة للنقاد والجمهور[٢]، ولكن بعد ذلك بدء النجاح يكلل جهوده، بفضل صبره وأناة الممثل الأشهر لوكيوس أمبيفيوس توربيو، الذي يفخر بذلك في برولوجوس مسرحية ترنتيوس (الحماة). كان كايكيليوس صديقاً لإينيوس، وكان الاثنان معاً أول المؤلفين المسرحيين الرومان، المستفيدين من جهود علماء الدراسات الأدبية آنذاك، ولم يتطرق الشك قط إلى الأصالة في مسرحيات كل من كايكيليوس و إنيوس، وهذا ماتعرض له كثيراً بلاوتوس نفسه. وأصبحت مؤلفات كايكيليوس و إنيوس من المقررات في المدارس الرومانية، ونلاحظ أن شيشرون يفترض دائماً، أن المحلفين في المحاكم والمتراسلين معه، في خطاباته قد قرؤوا وشاهدوا مسرحياتهما، ويرى فولكاتيوس أن كايكيليوس، هو من أكثر المسرحيين الرومان فكاهة، كما يثني هوراتيوس على رزانته وجديته، ويمتدح فارو حبكاته الكوميدية، وينتقد شيشرون لاتينيته، ولكن بالرغم من ذلك يصنفه شيشرون من أعظم الممثلين الهزليين الرومان[٣]، ولكن الشذرات التي وصلتنا من أعماله قليلة وقصيرة جداً، إلى حد أننا لا نستطيع التحقق من صحة هذه الأحكام، ولو أننا ومن خلال ما تبقى لنا من مسرحية بلوكيوم Plocium، فقط نستطيع أن نضعه في مكانة وسطى تاريخياً وتقنياً بين بلاوتوس وتورنتيوس، هذا وتنسب إلى كايكيليوس اثنان وأربعون مسرحية[٤]، يلاحظ أن ثلثها مأخوذ من ميناندر[٥]، حيث ركز فيها على الجانب الإجتماعي والتعليمي•.

---

[1] Karakasis, Evangelos: Terence and the language of Roman comedy, Cambridge university press, 2005, p 168.

[2] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 237.

[3] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 236.

[4] Karakasis, Evangelos: Terence and the language of Roman comedy, op., cit, p 168.

[٥] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص ٥٨.

• انظر (ملحق قوائم المسرحيات للكتاب الكوميديين، قائمة مسرحيات كايكيليوس الكوميدية رقم ٢).

جـ- ترنتيوس (الأفريقي):

يرجح أن الشاعر بوبليوس ترنتيوس أفير (P.Terentius Afer)، قد جاء إلى روما من أفريقيا[١]، وذلك كما يستدل من اسم الشهرة (Afer)، فهو يعني ((الأفريقي)). وقد اكتسب الاسم ترنتيوس من اسم عضو مجلس الشيوخ ترنتيوس لوكانوس، الذي عاش ترنتيوس في منزله عبداً. ويبدو أن سيده قد توسم فيه خيراً، فعلمه وأحسن تربيته، ثم أعتقه. ولد ترنتيوس عام ١٩٠ق.م و مات في سن الواحدة والثلاثين عام ١٥٩ق.م، هذا ما أجمعت عليه معظم الروايات، بيد أن سويتونيوس يقول إنه مات في سن الخامسة والعشرين[٢]. ولقد كتب كونتيوس كوسونيوس Quintus Coscanius أنه فقد في البحر، بينما كان يعود بمائة وثماني مسرحيات لميناندر، ومن الممكن أنه قد مات في آركاديا، بعد أن مرض حزناً على مافقده في السفينة من مسرحياته الجديدة[٣]. وعلى أي حال فإن الروايات التي تتحدث عن حياة ترنتيوس، غير محققة ولا موثقة ومن ثم فليست صادقة تماماً. يسعى ترنتيوس أحياناً إلى الترويم أي إعطاء الصبغة الرومانية، للأشياء والأحياء في مسرحه. فهو مثلاً يضفي الطابع الروماني على بعض التفاصيل، في مشهد من المشاهد، بهدف تقريب المعنى إلى ذهن المتفرج الروماني، أو بقصد تحقيق التواصل الدرامي. ومع ذلك فإن ترنتيوس لا يصل قط إلى مستوى حيوية بلاوتوس، رائد هذا الاتجاه. يعيد ترنتيوس أحياناً صياغة بعض فقرات مصدره اليوناني من منطلق، أنها لا تتماشى مع تقاليد اللياقة الرومانية[٤]. فالحوار مثلاً بين سيدة متزوجة، وإحدى الغانيات، لا يدور قط أمامنا على المسرح، بل يسرد على الجمهور، والعاشق المحبط لا يفكر قط في الإنتحار بل في الفرار. وتجنب ترنتيوس أن يورط الشيوخ أو حتى الكهول في مغامرات عاطفية، على نقيض ما حفلت به مسرحيات بلاوتوس. ومما لا شك فيه أن مساعي ترنتيوس هذه، الواعية و الهادفة إلى تحقيق

---

[1] McDonald, Marianne and Walton، j. Michael: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, op., cit, p295.

[2] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, Harvard University press, 1959, p 453 – 459.

[3] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, p 461.

[4] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 153.

الانضباط الروماني المعهود، قد أضعفت مسرحياته. ولا ننسى أن مكان الأحداث عند ترنتيوس، لم يتغير فهو دائماً أثينا أو أي مدينة إغريقية أخرى، حيث وصل عدد مسرحياته إلى ثمانية مسرحيات كوميدية•، كان يعرض بعضها مرتين في النهار كمسرحية الخصي[١]. لقد تحاشى ترنتيوس دائماً نهج بلاوتوس، فحاول أن يعطي كلاً من مسرحياته خصوصيتها، وذهب ترنتيوس إلى أبعد مما وصل إليه ميناندر، الذي ترجم لنا بعض أعماله بطريقته الخاصة، وقام بعرضها للجمهور، مع الحرص على النقاء اللغوي[٢]. حيث يمتدح ذلك شيشرون، لأن تيرنتيوس يأخذ من ميناندر، ويصيغ باللسان واللغة اللاتينية في خطاباته[٣]. وهنا نتذكر الإبجرامة التي نظمها يوليوس قيصر ووصف فيها ترنتيوس بأنه عاشق ((اللفظ المصفى))، ولكنه من جانب آخر وجه إليه سهم النقد حين خاطبه قائلاً: ((يا نصف ميناندر))، وبذلك يتفق مع فولكاتيوس Volcatius، الذي وصفه بنفس الوصف بنصف ميناندر، وبأنه دون بلاوتوس[٤]، وكان ذلك على أساس أنه تنقصه قوة الدفع، أو القدرة على الإضحاك المميزة لفن ميناندر، والمتوافرة إلى حد كبير عند بلاوتوس. وإن صح التعبير فلربما لو اجتمع إهمال بلاوتوس وحيويته من ناحية، مع صقل ترنتيوس ووعيه بفنه من ناحية أخرى، لتوافر للرومان ميناندر جديد. لم يستعمل بلاوتوس ولا إنيوس كلمة ((الإنسان)) (homo) بالمحتوى الثري نفسه، الذي نجده عند ترنتيوس، ولكن هذا لا يعني عدم وعيهما بعالم الحكمة والخير، بل إن هذا الوعي نفسه يشكل لديهما جانباً، من جوانب رؤيتهما العالمية أو الكونية للأمور. فلم يكن إذاً ترنتيوس رائد الدعوة الإنسانية أو عالمية الحياة والوجود، وإنما كان مروجاً نشطاً لها فقط، ولكن بإجماع النقاد اعتبرت كوميدياته مفيدة وممتعة[٥].

• انظر (ملحق قوائم المسرحيات للكتاب الكوميديين، قائمة لمسرحيات ترنتيوس الإفريقي بحسب ترتيبها الزمني رقم ٣).

1 Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, p 455, 457.

2 Juvenal and Persius: translation by G. G. Ramsay, LL.D., Lirr.D, p 385.

3 Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, p 397.

4 Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, p P463.

5 Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p148.

لقد واجه ترنتيوس متاعب جمة في حياته الفنية، ليس فقط بسبب منافسة غريمه لوسكيوس لانوفينوس، بل بسبب المتاعب التي واجهها في التوفيق، بين أذواق الصفوة المميزة من أعضاء دائرة سكيبيو من ناحية، وأذواق أغلبية الناس، ولذلك نلاحظ صدعاً واسعاً بين مستويين في الذوق الأدبي، أحدهما رفيع والآخر هابط[١]. أما محاولات ترنتيوس الإصلاحية في التقنية الدرامية، فتقع كلها في إطار القالب التقليدي الموروث والمعروف فيما نسميه، مسرحيات الباليانا أو ذات الرداء اليوناني. إنها إذاً إصلاحات انكماشية سلبية، لا انطلاق فيها ولا تطور، حتى أن ترنتيوس قد ألغى إلى حد ما التواصل المستمر، بين أفراد الجمهور ومنصة التمثيل، أي بلغة النقد المعاصر كسر الإيهام المسرحي، وهو ما كان شائعاً عند سابقيه. لقد اهتم ترنتيوس بالعلاقة بين الوالدين والأبناء وبموضوع التربية، ونجح في رسم الشخصيات الدرامية المتسقة والجذابة. وبرع بصفة خاصة في تصوير الشخصيات النسائية، التي تعد بحق أمراً جديداً بالنسبة للمتفرج الروماني. لقد كرس تيرنتيوس في مسرحياته صور التنافر الزوجي، فوضح للجمهور الأمور التي تؤدي إلى هذا التنافر، والطرق التي تؤدي إلى زواله ونجاح العلاقة الزوجية[٢]. نسي ترنتيوس أو تناسى أن مثل هذه الشخصيات، لا تتناسب مع الخلفية المكانية التقليدية، وهي صورة إصطلاحية لمدينة أثينا. وكان الأحرى به أن ينقل المشهد، من هذا المكان الإصطلاحي غير الملائم إلى إيطاليا الحقيقة، التي ربما كانت هي الأنسب لشخصياته. إن الجمهور العريض لا يحب ترنتيوس[٣]، ولا هو نفسه يحب العامة، أو الدهماء من الناس، فهو يلمح إلى أنه، لولا كره الناس له[٤]، لما وصل إلى هذا التقدم[٥]، حيث أنه كان يسعى إلى أن يصبح ((ميناندر الرومان)). وقد نجح في ذلك بالفعل، ولكن في الفصول الدراسية والكتب النقدية، لا على منصة التمثيل.

---

[١] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص ٦٩.

[2] Smith, Warren: Satiric advice on women and marriage: from Plautus to Chaucer, op., cit, P 59, 61.

[3] Boyle, A.J: Tragic Seneca An essay in the theatrical tradition, op., cit, p 4.

[4] Fredric, Franko George: Performance in Greek and Roman Theatre, Aesthetics of Greek and Roman Performance, Leiden, Boston, 2013, p 358.

[5] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 255.

يصنف تيرنتيوس في كتابه كومبيتاليا Compitalia، على أنه فوق كل كتاب الكوميديا، ولا أحد يقارن به[١]، حيث يعتبر أن الكوميديا التي يقدمها، هي المسرحية الهادئة ذات الأسلوب النظيف الجيد[٢]. ومن ثم فلقد نجح ترنتيوس في أن يضع الأسس السليمة، للذوق والأسلوب، اللذين سيقوم عليهما تطور الأدب اللاتيني، في عصره الذهبي.

د – لوقيانوس:

– حياة لوقيانوس:

ولد في عهد العاهل الروماني هادريان، نحو عام١٢٥م، في موطنه سميساط على الفرات الأعلى[٣]، وكانت لغته هي اللغة السريانية، لأنها كانت لغة التخاطب السائدة في سميساط، أما والده فكان على مستوى متواضع، يتعاطى مهنة يدوية، و أمه بنت نحات تماثيل، وكان لها أخوان يمارسان صنعة أبيهما. إن لوقيانوس الصغير لما غادر المدرسة، عهد به والده إلى خاليه ليعلماه مهنتهما، غير أن لوقيانوس لم يلبث عندهما طويلاً، إذ عاقبه خاله عقاباً أليماً، لكسره قطعة رخام كلفه بنحتها، فلم يستسغ هذه الطريقة القاسية في تعليم هذه المهنة الشاقة[٤]، فهرب ولم يعد إلى دكان خاله. ثم سمح له أبوه بأن يتم دراسته، فذهب إلى مقاطعة أيونيا، التي كانت وقتئذ تزخر بالعلم والعلماء، بعد أن استتب السلام وساد الازدهار منذ أن تسلم الأنطونيون الحكم. حيث انبعثت نهضة كبرى، لم يسبق لها مثيل في الأدب والفلسفة، فأسست فيها مدارس عديدة، وكان

---

[1] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, p 461.

[٢] كارلسون، مارفن: نظرات المسرح (عرض نقدي تاريخي من الإغريق حتى الوقت الحاضر)، الجزء الأول، ص ٢٥.

[٣] لوقيانوس: محاورات لوقيانوس السميساطي، ترجمة سعد صائب ومفيد عرنوق، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٩م، ص ٣.

[٤] لوقيانوس: أعمال لوقيانوس السميساطي، ترجمة سعد صائب وَ مفيد عرنوق ، دار المعرفة، ط١، ١٩٨٧م، ص١١.

يدرس فيها أساتذة كثيرون مثل سكوبيلان وبوليمون*، وعمل هؤلاء الأساتذة على إثارة حماس الناشئة المتعطشين إلى المعرفة والشهرة.

لقد ذاع صيت هؤلاء الأساتذة حتى بلغ سميساط، فجاء لوقيانوس إلى أيونيا لينهل العلم، ويتم دراسته للغة اليونانية والتضلع منها. لقد كان لوقيانوس يحفظ هوميروس عن ظهر قلب، وعرف معرفة عميقة هيزيود** وبندار***وشعراء المسرح، ولاسيما يوريبيديس و أرستوفانيس، وكذلك الفلاسفة أفلاطون وأرسطو وكريسيب وأبيقورس، وقرأ مؤلفات المؤرخين كهيرودوت وثوكوديديس وكسينوفون، والخطباء ولاسيما ديموستين، الذي يكن له تقديراً كبيراً، وأولع بقراءة خطبه ولعاً شديداً.

وبعد أن أنهى لوقيانوس دروسه، رافع في بعض القضايا مدة من الزمن في أنطاكية، لكنه ما عتم أن مل المحاماة، فغادر أنطاكية إلى أثينة، وعدل عن المحاماة إلى السفسطة[١]، ومنها اتجه إلى الفلسفة، وذلك عندما أصابه مرض في عيونه، فسافر إلى روما لمراجعة طبيب عيون مشهور فيها، فصادف هناك الفيلسوف نيكرينوس الذي سبق أن عرفه في أثينة، وقد أثرت فيه خطب نيكرينوس، حتى كاد يتفرغ للفلسفة، غير أن حب المجد فيه كان أقوى فعاد إلى مهنة السفسطة، ثم شرع في رحلاته إلى إيطالية فغالية، وبعد أن جمع ثروة كافية عاد إلى سميساط [٢]، ولكنه عاد لحياة التنقل، فغادر أنطاكية. وبعد ذلك اتجه إلى أثينة مع ذويه، فأقام فيها ٢٠عاماً.

---

* هو أنطونيوس بوليمون سفسطائي سوري، ولد في اللاذقية في القرن الثاني للميلاد، أسهم مع سكوبيلان في تدريس البلاغة في أزمير.

** شاعر يوناني ولد سنة ٨٤٦ق.م، في مدينة كوي على شواطئ آسيا الصغرى، وتوفي سنة ٧٧٧ق.م، من أهم كتبه الأنساب الإلهية، وكتاب آخر هو الأعمال والأيام، جعله اليونانيون في المقام الثاني بعد هوميروس.

*** هو شاعر يوناني ولد على الأرجح عام ٥٢٢ق.م، في قرية بئوتيا، ومات عام ٤٤٣ق.م في أركوس، ويعتبر من أعظم الشعراء الذين عرفتهم اليونان، وهو من الشعراء الغنائيين التسعة من اليونان القديمة.

[١] لوقيانوس: مسامرات الأموات، ترجمة إلياس سعد غالي، بيروت، ١٩٦٦م، ص ١٠.

[٢] لوقيانوس: محاورات لوقيانوس السميساطي، ص ١٠.

لا نعرف للوقيانوس صديقاً سوى ديموناكس، وهو فيلسوف حقيقي إذ كان يوفق بين سلوكه ومبادئه. ويبدو أن لوقيانوس تأخر في زواجه، لأنه في مؤلفه الخصي، الذي كتبه في أواخر عهد مارك أوريليوس، يتكلم عن ابنه الصغير. وبعد بقائه في أثينا مدة عشرين عاماً، كاد يفقد خلالها أمواله، استأنف السفر عام ١٨٥م، وإلقاء المحاضرات العامة، ثم شغل وظيفة رسمية في الإدارة الإمبراطورية في مصر، حيث وصف هذه الوظيفة في مؤلفه ((الدفاع عن المأجورين)) و قال: ((وكنت أقدم الدعاوى وأعين لها دوراً، وأمسك سجلات مضبوطة، لكل ما يجري وما يقال، وأصنف دفوع المحامين وأحتفظ بقرارات القاضي، وأودعها مع الأوراق المحفوظة العامة)). وأضاف أنه كان يستوفي لقاء عمله هذا راتباً ضخماً، وأنه يأمل في الحصول على وظيفة أعلى، كوالي على أحدى المقاطعات مثلاً. ولكنه مات قبل أن يحقق حلمه ويزعم سويداس أن كلاباً مزقته، لقد حسب أن هذه الكلاب حقيقية و لكنهم في الواقع هم الفلاسفة الكلبيين، الذين سلقوا لوقيانوس بألسنة حداد، ومع ذلك فأنه لم يحس بأذى. ويغلب الظن أنه توفي في أواخر عهد كومودوس أي قبل عام ١٩٢م بقليل، وبذلك يكون قد عاش سبعة وستين عاماً، وليس كما يظن البعض ثمانون عاماً، تاركاً ثروة مادية كبيرة، وأخرى أدبية أعظم قدراً وأبقى[١].

– محاورات لوقيانوس

تذوق لوقيانوس محاورات أفلاطون، وأعجب أشد الإعجاب بصدق شخصيته، وبعدها عن التكلف، مما دعاه إلى أن يقتبس شكل الحوار، الذي أداه في معظم محاوراته. ولقد فسر لنا لوقيانوس في مصنفه ((التهمة المزدوجة)) التغيير، الذي أجراه على الحوار الأفلاطوني إذ قال: ((لقد بدأت أعلمه السير على الأرض، كما يسير الإنسان، وغسلت ما علق به من أوضار وأرغمته على الابتسام، وجعلته أكثر قبولاً لدى المشاهدين، كما أشركته بشكل خاص في الكوميديا[٢]، وأتاحت له عطف السامعين، أولئك الذين كانوا حتى ذلك الحين، يخشون الأشواك، التي كان مسلماً بها، فيحذرون لمسها حذرهم عن لمس القنفذ))[٣]. من خلال ما تقدم نستطيع القول، أن لوقيانوس تأثر

[١] لوقيانوس: مسامرات الأموات، ص ١٢ – ١٣.

[2] Bunson, Mathew: Encyclopedia of the Roman Empire, New York, 2002, p 330.

[٣] لوقيانوس: مسامرات الأموات، ص ١٩.

بمحاورات أفلاطون، ولكنه أختلف عنه، عندما ألبس محاوراته نوعاً من الحيوية والنقد الساخر. وثمة أشكال عدة لمحاورات لوقيانوس، وآثار يبدو عليها طابع التقليد والمحاكاة. ويمكن تقسيم هذه المحاورات إلى قسمين، محاورات قصيرة، وأخرى طويلة:

*** المحاورات القصيرة:**

أراد لوقيانوس من خلالها أن يجمع انتقاداته لمعاصريه، في كتيب واحد، هو محاورات الأموات[١]، حيث تضمن هذا الكتاب عدة أفكار وطرق في نقد أخلاق وعادات البشر، وذلك من خلال أسلوبه الدال على خفة روحه، وقدرته على التهكم والسخرية، من ما كان شائعاً في عصره من خرافات وأباطيل. لقد نظر لوقيانوس هذه المرة من عالم الأبدية (الأموات)، حيث لا ظواهر مصطنعة ولا أوهام مغررة خداعة، تغشي على بصره فتفسد نظرياته وأحكامه. ونظر أيضاً إلى الحياة مجردة من ذلك الطلاء الزائف، الذي يطليها به المجتمع، وللوصول إلى غايته جعل الأموات يتكلمون، واعتمد في هذا العمل الفيلسوف الكلبي ديوجنيس السينوبي*Diogenes of Sinope أحياناً، وميبنيب **Menippos of Gadara غالباً[٢].

وما مينيب في هذه المحاورات، إلا كسائر أتباع أنتيشينوس Antisthenes تلميذ سقراط ومؤسس المدرسة الفلسفية الكلبية***، فهو ذلك الأصلع الذي يرتدي أسمالاً بالية، كثيرة الثقوب

---

[1] Bunson, Mathew: Encyclopedia of the Roman Empire, **op**., **cit**, p 330.

* (٤١٣ – ٣٢٧ ق.م) يعد أحسن مثال للمدرسة الكلبية، فقد خلف استاذه أنتيشينوس في نشر تعاليمها، عاش في زمن الاسكندر المقدوني في القرن الرابع قبل الميلاد، كان يحتقر العلوم كاستاذه، ويشبه فلسفته بالفنون الإلهية، ويريد الناس أن يروضوا أنفسهم على الفضيلة. انظر:

كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م، ص ٢٨٢.

** شاعر وفيلسوف يوناني فينيقي الأصل، كان رقيقاً فافتدى نفسه بثروة جمعها، عاش في القرن الثالث قبل الميلاد، وهو من المدرسة الكلبية، وصف نفسه بالكلب، يقال أنه نظم قصائد في البشر.

[٢] – لوقيانوس: أعمال لوقيانوس السميساطي، ص ٢١.

*** أسسها أنتيشينوس ٤٤٤– ٣٦٥ق.م، في أثينا، وهو تلميذ سقراط، والكلبية مذهب فلسفي يوناني يحتقر المعتقدات الشائعة. وكان فلاسفتها زهاد يفضلون الخشونة في العيش، ويكتفون بالقليل من القوت، وقد يكون ذلك سبباً في تسميتهم بالكلبية، وهناك رأي آخر وهو أن أنتيشينوس كان يجتمع بأتبعه في مكان يدعى الكلب السريع. انظر: كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، ص٢٨١.

والرقع المختلفة الألوان، الذي يلازم الضحك والاستهزاء بالناس[١]، إذاً إن صفات مينيب هذه أدت إلى إعجاب لوقيانوس به، واختياره بطلاً للعديد من محاوراته[٢].

ألف لوقيانوس ستاً وعشرين محاورة مستقل بعضها عن بعض، فيها جد وهزل وفكاهة وفلسفة، مسرحها الهاوية وأبطالها ملوك طغاة أغنياء وفقراء، أقوياء وضعفاء، فلاسفة وعرافون، وساعون وراء التركات، وأبطال خرافيون.

خص لوقيانوس بست من هذه المحاورات أولئك الطماعين الممالقين المداهنين، الذين كانوا يحومون حول الأغنياء المسنين، ويتقربون إليهم بشتى الوسائل، ويظهرون ضروب المحبة لهم، والغيرة عليهم والعناية بهم، بل كانوا يوصون لهم بأموالهم لعل أولئك الأغنياء يقابلونهم بالمثل، وكانوا ينصبون لهم الشراك ليقضوا عليهم، وينالوا مأربهم من أقصر الطرق[٣]. ولكن القدر لا يمهلهم في تحقيق مبتغاهم، فيموتون قبلهم، ويصبحوا على ما فعلوا نادمين متألمين، حتى في عالم الأبدية، حيث استعجلوا الأشياء قبل أوانها فعوقبوا بحرمانها. من خلال ما تقدم يبدو أن داء الطمع، كان متفشياً في ذلك المجتمع والعصر.

وفيما يلي مقطع من إحدى هذه المسامرات، وهي المسامرة الثالثة، وعنوانها بلوتون* وهرميس:

بلوتون: هل تعرف الثري أوكرا، ذاك الشيخ الذي بلغ من الكبر عتيا، وليس له ولد غير أن الذين يحاولون اقتناص ميراثه، يبلغ عددهم خمس مرات عشرة آلاف؟ ...

هرميس: أتعني أوكرات السينيكي، أنا أعرفه فما شأنه ؟

---

[١] لوقيانوس: محاورات لوقيانوس السميساطي، ص ١٧.

[2] Hammond, N.G.L and Suellard, H.H: The Oxford classical dictionary, op., cit, p 621.

[3] Bardman, John and Griffin, Jasper and Murray, Oswyn: The Oxford Classical world, 2003, p554.

* ومعناه الغني، فهو المشتق من لفظ بلوتوس (Ploutos) اليوناني بمعنى ثروة أو ثراء، وقد لقب بذلك لأنه ملك باطن الأرض، مصدر الثروة الزراعية ولا سيما القمح، فهو الثري أو مانح الثروة.

بلوتون: دعه يعش يا هرميس، عدا التسعين سنة التي قضاها، تسعين سنة أخرى وأكثر منها، أيضاً إذا كان ذلك ممكناً، وأما مملقوه خارينوس الصغير ودامون والباقون، فاسحبهم إلى هنا الواحد تلو الآخر.

هرميس: إن هذا ليبدو غريباً.

بلوتون: لا بل هو العدل بعينه، ما الذي دهاهم حتى يتمنون موته، ويطمعون في ثروته، وهم لا يمتون إليه بصلة؟ وما هو شر من ذلك كله، أنهم يعتنون به، على الأقل أمام عيون الناس، وهم يتمنون في قلوبهم، مثل تلك الأماني. فإذا مرض فإنهم ينذرون النذر إلى الآلهة لشفائه، في حين أن جميع الناس يعرفون نياتهم الشريرة. وبكلمة إن هؤلاء الرجال يبرعون في استعمال ضروب التمليق، ليجدوا حظوة لديه. لذلك فليعمر هو طويلاً، وليمت هؤلاء قبله، بعد أن تثاءبوا لطول انتظارهم ثروته عبثاً.

هرميس: إن أولئك المداجين يغدون أضحوكة للناس، لأن صحته، وهو كأنه مشرف على الموت دائماً للأفضل بكثير من صحة الشباب، فيتركهم يأملون آمالاً ويحلمون أحلاماً بأشياء كثيرة، بعد أن اقتسموا بالفكر ثروته فيما بينهم، ممنين أنفسهم بحياة سعيدة.

بلوتون: ليخلع عنه ثوب الشيخوخة إذن، ومثل إيولاوس ليتجدد شبابه، أما أولئك فلينتزعوا من بين آمالهم في الثروة، التي حلموا بها، وليأتوا إلى هنا، تعساء بعد موتهم شر ميتة.

هرميس: كن مطمئناً يا بلوتون فسآتيك بهم الواحد بعد الآخر، إنهم سبعة حسبما أظن.

بلوتون: جرهم إذن أما هو فإنه سيسير في جنازة كل منهم مشيعاً، وقد تجدد شبابه بعد أن كان شيخاً[١].

من خلال ما تقدم إن لوقيانوس يشير إلى ناحية اجتماعية، وهي وجود ظاهرة الفقر والغنى، بالإضافة إلى استخدام الخداع والغش، في سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة.

[١] لوقيانوس: مسامرات الأموات، ص ٣٩ – ٤٠ .

وخص لوقيانوس أيضاً بخمس منها أولئك العظماء والأغنياء المترفين، الذين قضوا العمر في الملذات، كقارون وميداس وسردنبال وموزول Mawsolos *، كما أنه ندد بكثير بالمعزوزين بجمالهم الزائل، وعظمتهم الفارغة وادعائهم السخيف، وفي هذا سنذكر المسامرة الحادية عشرة، والتي عنوانها ديوجين وموزول:

ديوجين: لماذا تزهو علينا وتتكبر أيها الكاري، وتعد نفسك أفضل منا جميعاً ؟

موزول: لأني كنت ملكاً أيها السينوبي، وكنت جميلاً وعظيماً وقوياً في الحروب ملكت كاريا كلها، وافتتحت قسماً من ليديا والقسم الأكبر من أيونيا، حتى ميليتوس واستوليت على بعض الجزر، والأعظم من ذلك أن لي في هاليكارناس قبراً فخماً، ليس لميت سواي نظير له، وهيهات أن وجد هيكل يضارعه، أفلا ترى أني على حق في تكبري؟ ...

ديوجين: أتقول أن ملكك وجمالك ووزن قبرك سبب تكبرك ؟

موزول: أجل وجوبيتر، أن هذه الأشياء هي السبب .

ديوجين: ولكن ليس لك الآن يا موزول الجميل تلك القوة، ولا ذاك الجمال فلو اخترنا حكماً بشأن الجمال، فإني لا أعرف سبباً يحدوه على تفضيل جمجمتك على جمجمتي، فكلتاهما مجردتان من الشعر واللحم، وكلانا يبدي أسنانه، وقد فقد عينيه وصار أفطس الأنف أخنس، أما من جهة القبر وحجارته الغالية الثمن، فقد تكون لأهل هاليكارناس مدعاة زهو وفخر، عندما يرونها للغرباء، لأن البناء فخم حقاً، أم بالنسبة إليك يا صاح فإني لا أعلم ما فائدتك منه، إلا إذا قلت أنك تمتاز عنا، بحملك هذا العبء الثقيل من الحجارة الضخمة.

موزول: أتكون إذن هذه الأشياء كلها عديمة الفائدة لي، ويكون موزول مساوياً لديوجين؟

* ملك كاريا من عام (٣٧٧–٣٥٣ق.م)، اشتهر بضريحه، الذي شيدته له زوجته أرتيميس في أعظم مدن كاريا هاليكارناس، والذي عد من عجائب الدنيا السبع، ومنه أتت كلمة موزولوم في اللغات الأجنبية بمعنى ضريح فخم .

ديوجين: كلا يا جزيل الشرف، لن تكون مساوياً لي، فإن موزول سوف يتحسر كلما يتذكر الأشياء الأرضية، التي يظن أن فيها سعادته، وسيتحدث عن قبره في هاليكارناس، الذي شيدته له أرتميس أخته وزوجته. أما ديوجين فإنه سيهزأ به، وهو لا يدري إذا كان جسده ضمه قبر، وما اهتم بذلك قط، ولكنه عاش كرجل، فترك لصفوة القوم ما يذكرونه به، وهو أسمى وأرسخ من قبرك يا أنذل الكاريين.

أشار لوقيانوس في هذه المسامرة إلى عدة نواحي منها ما هو اجتماعي، من حيث وجود طبقة الأغنياء، وما وجودها وتسميتها إلا دليل على وجود طبقة الفقراء. وكذلك وجود ظاهرة الجمال التي يتكبر بها بعض الأشخاص من ضعاف النفوس. ومنها ما هو ديني بإشارته إلى أن الإنسان بعد موته لا يبقى منه سوى العظام، بالإضافة لورود ذكر أسماء آلهة كالإله جوبيتر كبير آلهة الرومان. أما الجانب العمراني والزخرفي، فيظهر من خلال اهتمام الرعية ببناء أفخم القبور لملوكهم.

ولقد سخر لوقيانوس ما استطاع من العرافين والدجالين، واستخف من الفلاسفة وجهلهم، ولم ينس أولئك الفقراء الضعفاء، الذين يعشقون الحياة، ولا يجدر بهم سوى التوق إلى الموت، الذي يشفيهم وحده من كل مرض وألم، ويريحهم من كل عناء، وسنورد مثال على ذلك المسامرة الرابعة عشرة، والتي عنوانها مينيب وخيرون:

مينيب: لقد سمعت أنك رغبت في الموت يا خيرون مع أنك إله.

خيرون: صحيح ما سمعته يا مينيب، وها أنا ميت كما ترى، وكان بوسعي أن أكون خالداً.

مينيب: ولكن ما حبب الموت إليك، وهو البغيض إلى أكثر الناس.

خيرون: سأقول السبب لأنك لست خالي من الذكاء، لأني فقدت كل لذة في التمتع في الخلود.

مينيب: أما كانت تلذ لك مشاهدة النور وأنت حي؟

خيرون: كلا يا مينيب فأنا أرى اللذة في التنويع والتغير، وكنت أعيش دائماً وأتمتع بأشياء متشابهة بالشمس والنور والغذاء، حتى الفصول نفسها والأشياء كلها، كانت تتعاقب متوالية فسئمتها، والسعادة التامة لا تكون في التمتع بشيء، لا يتبدل أبداً بل في التغير المستمر.

مينيب: حق ما تقول يا خيرون، وكيف وجدت المقام في الهاوية، التي آثرتها مذ أتيت إليها.

خيرون: ليس بلا لذة يا منيب فهنا المساواة في الاعتبار شعبية جداً، ولا فرق في أن تكون الحياة في النور أو في الظلمة، ثم أننا لا نعطش ولا نجوع كما كنا في العليا، فنحن في غنى عن كل هذه الأشياء.

منيب: احذر يا خيرون أن تناقض نفسك، فتعود بحديثك إلى النقطة التي بدأته منها.

خيرون: وكيف ذلك؟

منيب: إذا كانت الأشياء ذاتها والمتشابهة في الحياة، هي التي أسأمتك، فالأشياء التي هنا وهي متشابهة قد تسئمك أيضاً، وتضطرك إلى التفتيش عن واسطة تنتقل بها من هنا إلى حياة أخرى، وهذا في اعتقادي مستحيل.

خيرون: ما العمل إذن يا مينيب ؟

مينيب: في رأيي خير ما تعمل أن تتبع قول العامة، أي أن الرجل العاقل، هو الذي يسر بالأشياء الحاضرة، ويعتقد أن لا شيء منها لا يطاق[١]...

في هذه المسامرة يبين لنا لوقيانوس حكمة هامة، وهي على الإنسان أن يكون مرن في مجاراته للطبيعة بما تفرضه عليه من مشاكل، فيجب أن يؤمن في أغلب الأحيان أنه قادر على القيام بعمله، على الرغم من وجود صعوبات أمامه، وبذلك يستطيع أن يعيش، أما إذا استسلم للطبيعة، فيمكن أن يقوده ذلك إلى الهلاك والفناء.

[١] لوقيانوس: مسامرات الأموات، ص ٧١ – ٧٢.

ولقد كشف لوقيانوس بهذا العمل عن حقيقة الصداقة المبنية على الطمع وحب الأنا، وعن نفاق الدجالين وعدل الآلهة. إن لوقيانوس في محاورات الأموات سبق كل من دانتي* والمعري** في الهبوط إلى عالم الأموات وجعلهم يتكلمون، كما أنه لم يطل الحديث كفرجيل*** في الكتاب السادس من إنياذته* عن البحث عن مقر الأموات، و الطريق المؤدية إليه وما صادف فيها، وذلك في استفتاء ميت، كما أنه لم يقسم الهاوية كفرجيل إلى أقسام، حيث أنه وضع في كل منها فئة من البشر كالأطفال، الذين لاقوا حتفهم ساعة ميلادهم، ثم الأبرياء الذين حكم عليهم ظلماً بالموت، ثم الذين انتحروا وكبار المجرمين في الترتار، والسعداء في مقر النعيم[١].

*** – المحاورات الطويلة:**

إن المحاورات القصيرة هي بسيطة التأليف، لا يوجد فيها تعقيد ولا مفاجآت فيها ولا تقلبات، أما المحاورات الكبيرة، كتيمون والديك والوصول إلى الجحيم فهي أشد تعقيداً[٢] من سابقتها. وفي هذه

---

* وهو شاعر إيطالي من فلورنسا، ولد سنة ١٢٦٥م وتوفي سنة ١٣٢١م، من أشهر أعماله الكوميديا الإلهية، تزوج من جيميا، وكانت عائلته من الحزب السياسي الداعم للبابوية.

** هو أحمد بن عبدالله بن سليمان القضاعي التنوخي المعري، ولد في معرة النعمان في محافظة إدلب الحالية، سنة ٩٧٣م، وتوفي فيها سنة ١٠٥٧م، وهو شاعر وفيلسوف وأديب عربي من العصر العباسي، لقب برهين المحبسين، بعد أن اعتزل الناس لبعض الوقت، فقد بصره في الرابعة من عمره نتيجة لمرض الجدري.

*** Puplus Vergilius Varo، شاعر روماني ولد سنة ٧٠ق.م، وذلك بالقرب من مانتوفا بإيطاليا، وتوفي في عام ١٩ق.م، نعم بحب الإمبراطور الروماني أغسطس.

* وهي أشهر أعمال فرجيل التي ألفها، على غرار تأليف هوميروس للإلياذة، وقد حكت هذه القصيدة قصة إينياس، الذي هرب من طروادة بعد حرب طروادة، ورحل إلى إيطاليا حيث أسس أحفاده مدينة روما، توفي فرجيل قبل إكماله القصيدة، والتي كانت بحجم اثنا عشر كتاباً، نشرت بعد وفاة صاحبها بسنتين، وعدها الرومان ملحمتهم الوطنية.

[١] لوقيانوس: مسامرات الأموات، ص ١٩ – ٢٤ .

[٢] لوقيانوس: أعمال لوقيانوس السميساطي، ص ٢١.

المحاورات منع لوقيانوس هواه، وتخيل مثل الهزليين القدماء مشاريع ومغامرات فائقة الطبيعة، فتيمون الذي عاد إليه غناه بأعجوبة، يستقبل مملقيه القدماء بضربات من معوله. ومينيب يهبط إلى الجحيم بقيادة مجوسي بابلي، أو يصعد إلى السماء بأجنحة مزيفة. وخارون يصعد إلى عالم الأحياء، وتباع المذاهب الفلسفية بالمزاد، وتصاد الأسماك بالشص من أعلى الأكروبول. فالمشاهد هنا تبدو أكثر تنوعاً وحركة[١]، إذ ينتقل المؤلف بنا من الأرض إلى القمر وإلى الأولمب ومن بلد إلى آخر، ويستبدل الممثلين القدماء بجد، دون أن يكون هناك عقدة أو رابطة صحيحة، سوى نوع من العمل يستمر حتى النهاية[٢]. إن شكل الحوار لدى لوقيانوس يعتمد في قسم منه على الكوميديا، ويتكئ في قسمه الآخر على الفلسفة، وإنه يصوغ هذين الحوارين في وحدة مكتملة، لا تعوزها الرقة أو سهولة الحركة مع شتيت المقترحات غير المتوقعة. إن هذه المميزات الجمة التي تحلى بها لوقيانوس، تجعله في مصاف أفذاذ ونوابغ كتاب الحقبة الكلاسيكية. لقد كانت طريقته في الحوار كما وصفها فيليب حتي ((تعتمد على السخرية والاضحاك وتعتمد على البلاغة وفنونها، ولذلك كانت قدرته على التفنن بالحديث من أهم الركائز، التي اعتمد عليها بحواره، الذي اعتبره النقاد مثالاً يحتذى فيه. وهيأ له مكانة بين المشاهير من ذوي الأساليب المعروفة بالحوار، وبهذا يعتبر مبدع عهد جديد بتاريخ الحوار))[٣].

٣ – أدباء كوميديا الميمية:

أ – ديكيموس لابريوس Decimus Laberius :

كان لابريوس الذي ولد عام ١٠٦ق.م، أول كاتب لاتيني، يقدم شكلاً مكتوباً للميمية. وهو شخصية رومانية رفيعة من طبقة الفرسان، وغني عن القول أنه لم يكن مجبراً بالتمثيل في الميميات التي يؤلفها، إذ أن مكانته الإجتماعية العالية، ترسخت بالمجتمع، لدرجة أنه كان بوسعه

[١] لوقيانوس: أعمال لوقيانوس السميساطي، ص ٢٢.

[٢] لوقيانوس: مسامرات الأموات، ص ٢٤.

[٣] حتي، فيليب: تاريخ سورية ولبنان وفلسطين، ج١، ترجمة جورج حداد وَ عبد الكريم رافق، مراجعة جبرائيل جبور، دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٣٥٢– ٣٥٤.

رفض الإشتراك بالميميات التي يقدمها، لما فيها من سخرية وتوبيخ. ولكن هذا الأمر أنقلب عليه، حيث نفي إلى ديراكيوم[١]. ولكن أكبر ما سبب صدمة لكبريائه، أن يوليوس قيصر، أجبره وهو في الستين من عمره، على الظهور على خشبة المسرح[٢]، منافساً لكاتب ميميات شاب وممثل، كان فيها مضى عبداً يدعى بوبليوس سيروس Publius syrus[٣]، وكان البرولوج الذي ألقاه لابيروس، معبراً فيه عن الرجولة والكبرياء، بما ينطوي عليه من تحذير صريح للديكتاتور قيصر نفسه[٤]: ((إنه بحاجة ماسة إلى أن يرتعد فرقاً من أناس كثيرين، يخشاهم الكثيرون)).

ولقد منح يوليوس قيصر الجائزة لسيروس، بيد أنه منح نصف مليون سيستيركيس لبابريوس، وخاتماً ذهبياً، في إشارة ضمنية لإستعادته مرتبة الفارس التي فقدها بالظهور في عرض الميمية[٥]، ورغم ذلك لم يفسح زملائه من طبقة الفرسان مجالاً بينهم، عندما حاول استئناف مقعده بينهم، بوصفه مشاهداً، ونادى شيشرون ساخراً من مكانه في مقاعد أعضاء مجلس الشيوخ قائلاً: كان بودي أن أفسح لك مكاناً لولا أنني لا أجد لنفسي مكاناً، وفي هذا إشارة ضمنية إلى مساندة قيصر لمجلس الشيوخ[٦]. وهنا رد لابيريوس بسرعة بديهية يحسد عليها: من المدهش أن لا تجد لنفسك مكاناً، بالرغم من أنك عادة ماتجلس على مقعدين في آن واحد.

وفي برولوج أورده لابيريوس في ميمية تالية، أدرج إشارة تتسم بالكبرياء، تكشف عن سرعة زوال شعبية كاتب الدراما، وبعد عامين وافته المنية عام ٤٣ق.م[٧]، في بلدة بوتيولي Puteoli. وقد كتب لابيريوس ٤٢ مسرحية وما يقارب من ١٤٠ بيتاً بعضها غير مكتمل[٨]، وثمة دليل في الشذارت مفاده ببذائة هذه الميمات وألفاظها. ومنها الزنى التي يبدو أن لابيريوس ابتكر، لها

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 276.

[٢] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص١٧١ – ١٧٢.

[3] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 181.

[٤] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٥١.

[٥] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ١٤١، ص١٧١ – ١٧٢.

[6] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 273.

[٧] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص١٧١ – ١٧٢.

[8] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 274.

مجموعة من المصطلحات الفنية هي إرتكاب الزنى والرذائل غير المألوفة. في الحقيقة لقد استخدم لابيريوس اللغة بحرية دون قيود، وجعل اللغة العامية تتماشى مع سياق العصر.
ويعترف هوراتيوس بقدرة لابيريوس على الهزل والسخرية، ولكن يقول إن هذا بحد ذاته لا يكفي للإعجاب بمسرحياته، بوصفها قصائد راقية، وكل الشذرات منظومة بالبحور العادية المألوفة في الإلقاء المسرحي، أما البحور المسماة لاغنائية فهي طفيفة الأثر[١].

ب – بوبليوس سيروس:

وهو أديباً من سورية[٢]، نافس لابيريوس وتغلب عليه كما رأينا، أمام عيون قيصر، بالرغم من الفرق بين مكانة لابيريوس وبوبليوس. كان موهوباً بالظرف والفكاهة، التي اشتهر بها السوريون، وأدت قدرته العقلية ورشاقته الحيوية، إلى أن يحظى بالعتق والحرية، وأن يحصل العلم والثقافة ورعاية النبلاء[٣].

ولقد حقق شهرة كبيرة بوصفه كاتباً وممثلاً في عروض الميميات، في مدن أقاليم الرومان. ثم يمم بعدها شطر روما للمشاركة في مسابقات قيصر عام ٤٥ق.م[٤]، وتحدى منافسيه في العروض الإرتجالية، وتفوق عليهم جميعهم، بما فيهم لابيريوس. وتوضح المكانة العليا التي حظي بها سيروس لدى القيصر، والذي امتهن كتابة عروض الميم وآدائها، أمام الحكام، ولع هؤلاء الحكام بأنواع التسلية والفكاهة، التي تروق للعامة والخاصة[٥].

ولم يصلنا كما هو متوقع من تلك المقطوعات المسرحية، التي يغلب عليها الإرتجال، إلى أبعد تقدير سوا القليل من عروض الميمات، التي ألفها سيروس[٦]. وهناك عنوانان لمسرحيتين مغلفتان

---

[١] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٥٥.

[2] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 91.

[3] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 277.

[٤] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص١٧١ – ١٧٢.

[٥] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٥٦.

[6] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, p 277.

بظلال الشكل، وشذرتان تعكسان قدراً من الإستنارة، وكذا فقرة يبلغ طولها حوالي ستة عشر بيتاً، ينبري فيها المؤلف لإدانة إسراف الرومان، جاءت على لسان تريمالخيو بوصفها من تأليف سيروس[١].

والأكثر إدهاشاً أن لدينا مجموعة ضخمة من المأثورات الأخلاقية المنسوبة لسيروس، لا ريب أن أغلبها أصلي، ولقد كان مستواها الأخلاقي الرفيع، مثار دهشة سنيكا، الذي يلاحظ أنها خليقة بالتراجيديا، أكثر من الميمية[٢]. ومن الواضح أن الرومان، كانوا يحبذون وجود عنصر الوقار والرزانة حتى في سخافات الميمية الهزلية، مثل البيت التالي الذي يقول:

"O Vitam misero longam felici brevem!"

"فيالها من حياة طويلة للبائس التعس، وقصيرة للهانئ السعيد!"

وهي تظهر أن سيريوس كان يتمتع بمواهب أكثر بكثير، من التعبيرات الهزلية والإشارات الماجنة الساخرة، المخصصة للعرض المسرحي[٣].

٣ – الشخصيات الأساسية في مسرح بلاوتوس:

– شخصية العبد:

احتلت هذه الشخصية مركزاً بارزاً في مسرح بلاوتوس[٤]، فهذا العبد يدين بالولاء لسيده الشاب، ولا يرضى بوقوعه في شرك الهيام بحب العاهرات، الذي يعتبره ((سقوطا في الهاوية)).

---

[١] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص ١٧٢.

[2] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, p 179 – 180.

[٣] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٥٦.

[4] Goldberg, Sander: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Comedy and society from Menander to Terence, Cambridge University Press, 2007, PP 134,135.

والعبد في مسرح بلاوتوس ذكي ونابه[١]، بل مثقف ماهر أو مكار وسيء لا يصلح لشيء. وقد ينحرف هذا العبد في خضم الأحداث، فنجده مزهراً بنفسه ومغروراً، بل قد يعطي لنفسه حقوق المواطنة، وكافة امتيازات السادة، فيشرع في إصدار الأوامر، ويسلك سلوك القادة العسكريين، ويقارن نفسه بالملوك العظام، وأبطال الملاحم والأساطير.

والعبد في مسرح بلاوتوس يخاطب الجمهور مباشرة، بغض النظر عن قواعد الإيهام المسرح، فهو يعتبر نفسه إذاً واحداً من فرقة الممثلين، وفرداً من أفراد الجمهور في الوقت نفسه.

إنه باختصار محرك الحدث الدرامي والوسيط، بين الجمهور وبقية الشخصيات على منصة التمثيل، حتى أنه ليبدو في بعض اللحظات، كأنه ليس هناك ممثل خلف قناع هذا العبد[٢].

– شخصية العاشق:

إن شخصية العاشق هي من أهم الشخصيات في مسرح بلاوتوس[٣]، التي تعاني من مرض الانفصام أو الشيزوفرينيا بلغة علم النفس الحديث. فهو يعاني من عدم القدرة على ضبط النفس أو التحكم في أهوائها، ومن ثم فهو قد يهتاج أو يرتجف من شدة الانفعال، والانغماس في سرور وفرح غامرين أو يأس وقنوط قاتلين.

هذا ما يفعله خارينوس في مسرحية ((التاجر)). وقد يتهور هذا العاشق فيستخف بطاعة الوالدين أو الآلهة، كما يفعل كاليدوروس في ((بسيودولوس)). وقد يضرب عبده بلا سبب، كما يفعل أجورا ستوكليس في ((القرطاجني الصغير)).

كل هذه التصرفات غير الحميدة، ليس من ورائها سوى سبب واحد، هو أن صاحبها يعاني في الحب، ومن ثم فله كل العذر. فالحب البلاوتي ليس كالحب الأفلاطوني، ضرباً من ضروب

---

[1] Fredric, Franko George: Performance in Greek and Roman Theatre, Aesthetics of Greek and Roman Performance, op., cit, p352.

[٢] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص٥١.

[٣] ميليت. ب، فرد وَ جيرالديدس، بنتلي: فن المسرحية، ص ٢٠٤.

الجنون المقدس، ولكنه نوع من الهوس العاطفي. حيث يطلق نكاتاً تعبر عن إحساسه الداخلي بالهزيمة، وتأتي هذه النكات بضمير الغائب المفرد، وتعد بمثابة أقوال مأثورة عن سلوك العاشق. تلك هي الزاوية الأخرى لصورة العاشق البلاوتي، إنه خادم في ثياب سيد، فخلف قناع العاشق تقبع شخصية العبد الماكر في مسرح بلاوتوس. وبعبارة أخرى هناك خلط متعمد بين العبد والعاشق, وهذا ما يساعد على خلق مفارقات كوميدية صريحة أو خفية.

- شخصية الآباء:

إن الآباء عند بلاوتوس قلقون لا قساة، بيد أن شكلهم الكوميدي الرئيس، هو أنه من العسير الحصول منهم على قطعة من النقود، وهذا ما يجعلهم خصما قوياً للعبد. حقاً إن شخصية الأب في مسرح بلاوتوس، لا يمكن أن تصل إلى حد إعتباره مهرجاً، ولكن ينبغي ألا ننسى حقيقة ملموسة، وهي أن حوالي ربع مسرحيات بلاوتوس تتضمن شخصية الشيخ العاشق، التي سبق أن أشرنا إليها. فهي موجودة في ((الحمير)) و((الأختان التوأم باكخيس))، و((كاسينا))، و((التاجر))، و((أمفيتريو))[١]. وهذه الشخصية تثير الضحك، لأنها تجمع بين جانبين متناقضين، وهما كبر السن والوقار من ناحية، والعشق المميز لصغر السن، والمرتبط بالهوس العاطفي والعبودية من ناحية أخرى. فهو إذاً شخصية تجمع بين الأب السيد من جانب، والعبد العاشق من جانب آخر. إنه شيخ متأنق غير متزوج يبدو أبيقوري النزعة، دون أن يصل به الأمر إلى حد أنانية وجشع الطفيلي. بالنسبة لهذا الشيخ الحب هو ((التصرف بحكمة)) لا ((التصرف بحماقة))، إنه يكرم إلهة بلاوتوس المفضلة أي فينوس، جنباً إلى جنب مع إلهة الورع والتقوى بيتاس (Pietas)[٢].

[1] Mccart, Gregory: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Masks in Greek and Roman theatre, Cambridge University Press, 2007, P 262.

[٢] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص٥٢، ٥٣.

– شخصية القواد:

نأتي لشخصية أخرى هامة عند بلاوتوس وهي القواد، فنجده وغداً بالغ النذالة، مستعد لعمل أي شيء في سبيل الحصول على المال. العمل الرئيس لهذه الشخصية هو الخيانة والخداع، وهدف حياته هو ما ينطوي تحت شعار ((المكسب))، إنه هو نفسه يتلذذ بترديد هذه المبادئ صراحة. وبالاستغلال الضمني لبعض جوانب وملامح القانون الروماني، جعل بلاوتوس من هذه الشخصية، شيئاً يفوق في فظاعته أصل هذه الشخصية في الكوميديا الأتيكية الحديثة[١].

– شخصية الطفيليين:

نلاحظ أن أغلبية الإشارات إلى الموضوعات والمدن الرومانية، أو العادات والتقاليد الإيطالية تأتي في مشاهد الطفيليين[٢]. أما إذا أمعنا النظر في أحاديث الطفيليين، وجدنا أن الزخرف والطنطنة، هما السمتان المميزتان، للغة والصور الشعرية الفاقعة. فكل من هؤلاء الطفيليين يتخذ لنفسه مظهر الخطباء، ولكنه لا يشغل نفسه بالمصلحة العامة، وإنما يشرح فلسفته في الحياة ،وأسلوبه الخاص في مواجهة الأحياء و الأشياء، واعتداده الراسخ بمهنة الآباء المشرفة. إنه يقدم نفسه على أنه رجل حر[٣]، ولكن لسان حاله يقول غير ذلك. فهو يخضع لراعيه، ويعد عبداً من الناحية المعنوية على الأقل، إنه النقيض المباشر لشخصية العبد الماكر. ومن جهة أخرى فلعل في تكريس الطفيلي الطعام لنفسه، ما يقابل تقديس القواد للمكسب والمصلحة الشخصية.

---

[1] Mccart, Gregory: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Masks in Greek and Roman theatre, op., cit, p 262.

[٢] ميليت. ب، فرد وَ جيرالديدس، بنتلي: فن المسرحية، ص ٢٠٤.

[٣] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص ٥٣، ٥٤.

– شخصية الجندي:

الجندي المحترف في مسرحية بلاوتوس إغريقي الأصل، وليس رومانياً بأي حال. وهو يقدم على أنه ذو أمجاد وهمية وانتصارات فارغة، كما أنه أناني ومغرور ومصاب بداء خداع الذات[١].

– الشخصيات النسائية:

أما الشخصيات النسائية البلاوتية، فمن الملاحظ أن المؤلف لم يحفل كثيراً بتحليلها سيكولوجياً، وربما نستثني من ذلك شخصية ألكمينا "ألكميني عند الإغريق" (السيدة المتزوجة)[٢]، التي قدمها في صورة تراجيدية إلى حد بعيد، في مسرحية((أمفيتريو)). أنها سيدة متزوجة بمعنى الكلمة، أي أنها تقبع داخل جدران منزل الزوجية كلما أمكن[٣]. ولا تظهر السيدة المتزوجة خارج منزلها في مسرحيات بلاوتوس، إلا إذا كان زوجها غير مخلص لها، كما هو الحال في مسرحيات((الأختان التوأم مينايخيموس))، و ((الحمير))، و ((كاسينا)). وتتسم الفتاة العذراء في مسرح بلاوتوس، بأنهاعلى نقيض العاشق، واثقة بنفسها، متواضعة لا يصدر عنها إلا كل قول حكيم، وكل ذلك يناقض ما نجد عليه الغانية. فهي غريبة الأطوار ومتهورة، لا تتمسك بأي مبادئ أخلاقية، وهذا أظهر في شخصيتها من كونها خليعة، وهي تقابل وتوازي شخصية العبد الماكر، فهي مثله بالغة الذكاء، مثقفة وسيئة ولا تصلح لشيء، تنتقد الحب بالطريقة نفسها التي يتبعها العبد، وكما لا يحاول الأخير قط أن يجرب حظه معها، أو أن يحتال عليها فإنها هي أيضاً، تتستر على بعض ألاعيبه[٤].

---

[١] بير، و: المسرح الروماني، ص١١٠، ١١١.

[٢] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص ٣٧.

[٣] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٠٥.

[٤] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص ٣٧.

٤ – كيف قلد بلاوتوس وتيرنتيوس الكوميديا الجديدة اليونانية؟ وإلى أي درجة ترجموا أو اتبعوا عبقريتهم؟

إن جل أعمال بلاوتوس وتيرنتيوس تميل بقوة لصالح ميناندر، فبرولوغاتهما تعرض أسماء المسرحيات اليونانية (مسرحيات ميناندر أو أحد أعضاء مدرسته). وهما يعترفان صراحة أن مسرحياتهما، ضربت ضرباً على هذا النموذج. وليس ثمة من يزعم الأصالة ولو بمسرحية أصيلة من مسرحيتين. ففي إحدى برلوغات تيرنتيوس يتباهى أنه ترجم أحد الأحداث كلمة بكلمة، ولكن علينا أن نتذكر في هذه النقطة، أن الناسخ في القديم، أبعد من أن يكون قليل الشأن، فقد كان يعلى شأنه، إذا نسخ ما اشتهر أنه نص أصلي[١].

لا بد أن بلاوتوس وتيرنتيوس كانت صلتهما بميناندر صلة إعجاب، وعلى عكس هذه الواقعة، ثمة اعتبار كبير يقلب الكفة لصالح المسرحيات، بأنها إنتاج روماني. إن أولئك الذين يقولون أن بلاوتوس وتيرنتيوس، كتبا لجمهور الإغريق، وليس لجمهور الرومان (والإغريق شعب كانت أساليبه غريبة عن الرومان)، لا يأخذون بالحسبان طبيعة الكوميديا. إن الكوميديا تقوم بتقديم المألوف، فالفهم السهل لما يجري هو الأساس، أو حل الألغاز أو ما يتبعها من ملحقات، وعندئذ تنتهي الكوميديا. فالجمهور ليسوا هناك بعقول تتسع جغرافياً وأنثولوجياً، إنهم يريدون رؤية شعب يعرفون عنه رعش الحياة التي يعيشونها. إن الأجنبي الضليل الذي يتصرف وفقاً لأفكاره الأجنبية، هو شخصية رئيسية في الضحك، ولكن عندما يمتلئ المسرح بأمثاله، فإنه لم يكون مضحكاً قط. هناك خادم في مسرحية من مسرحيات بلاوتوس يكافأ لخدمته الطيبة، فيمنح دناً من الخمر، وأذناً بتسلية أصدقائه. والوليمة التي تتلو ذلك كانت أساسية للحبكة ذات الأصل اليوناني، بحيث أن بلاوتوس لم يتركها تفر منه، ولكنه عرف أنها ستبدو غريبة على مستمعيه، والحقيقة أنها ستصدم أفكارهم عن كيفية التعامل مع العبيد؟ فجعل العبد يلتفت إلى الجمهور ويقول: لا تتفاجؤوا أن العبيد يشربون، فقد وزع البلاط الدعوات للغداء، وهذا مسموح لنا في أثينا.

[١] هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ص ٢٥.

إن الناس الذين ضحكوا لهذه المسرحيات، كانوا في إلفة صحيحة مع شخصياتها، ولم يجدوا شيئاً أجنبياً في أساليبهم وتصرفاتهم.

صحيح أن كلاً من بلاوتوس وتيرانتوس، جعلا المشهد في كوميدياتهما دائماً في مدينة يونانية، كما أن الأسماء جعلاها يونانية، لكن في الواقع إن هذا الأمر لا يطرح للمناقشة، فهناك سبب وجيه لذلك الاعتقاد، بأن قومية أفراد التمثيليات لا تفعل شيئاً في الجمهور. إنها لعملية كبرى للكوميدي الروماني، أن يختار قطراً نائياً لنكتته، لقد كان المسرح دائماً حقلاً، أكثر جاذبية للمشرعين والرومان، الذين لديهم ميل جارف لإجازة القوانين عن كل شيء في العالم. فقانون القوائم الاثني عشرية تعاقب الناس بالجلد، إذا كتبوا أي شيء يشوه السمعة، وأحد معاصري بلاوتوس، سجن ثم نفي، وهي عقوبة أقل رعباً من عقوبة الموت في تلك الأيام، لأنه كتب مسرحية كان فيها تلميح قليل الاحتشام إلى المقامات الرفيعة. ومدلول هذا الإجراء، هو تثبيت الفكرة عما يجب أن يكون عليه الروماني، فهناك نوع من القداسة، ولا يجوز لكتابة سافرة أن تجعله مضحكاً. والكوميديا تجاه هذه المعضلة هي مسألة ضحك، ولكنه ليس ضحكاً على الرومان، لذلك التفت الرومان إلى الأجزاء الأجنبية من الإمبراطورية لإدارة مشاهدهم، وفوق ذلك لم يزعجوا أنفسهم، فهؤلاء الناس بأسمائهم اليونانية يمشون في الفوروم، ويذهبون إلى الكابيتول، ويعبدون آلهة رومانية ويشيرون بازدراء إلى أولئك الإغريق وهلم جرا[١]. كما أن التلميحات السياسية خطيرة جداً، فالصيغة الرومانية للإدانة عندما يفعل أحد شيئاً للدولة كانت "الغض من مهابة الدولة" وقد كان العقاب الذي ينزل سريعاً على الكاتب، لا يجعله يكتب أبداً كوميديا ثانية. كانت هذه الفكرة هامة على الأقل عند بلاوتوس، هناك شيء في مرحه وروحه الفنية وحيويته، جعلته يستدعي الكوميديا القديمة، ويقدم لنا صورة رجال الدولة السياسيين والشؤون الكبرى لروما، مما يجعلها تعيش في إثارة، كما عاشت أثينا عند أرستوفانيس، ولكن الأسلوب الروماني بعيد كل البعد عن الأسلوب اليوناني، فالمسرح الحر أو الشيء الحر، لم يكن للرومان، فالنظام كما

[١] هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ص ٢٨.

يفرضه المشرفون، كان يشكل الفكرة الرومانية. إن مرآة بلاوتوس وتيرانتوس، لا تعكس اليونان الغريبة[١]، بل تعكس عصرهما ومدينتهما روما الحقيقية الجمهورية.

٥ – روما القديمة في مسرحيات بلاوتوس وتيرانتوس:

تلعب الكوميديا الرومانية الدور الذي تلعبه أي كوميديا، في أي مكان، إنها تأخذنا خلف مشاهد دراما التاريخ الفخمة.

إن الشؤون الحميمة للحياة العائلية في أشد مظاهرها في العائلة الرومانية، هي المهد الذي انطلقت منه المسرحيات، وشخصية بعد شخصية تبرز لتؤكد، أن المسرح لم يغادر تلك الفترة، وهنا نجد المظهر الأول الحقيقي على خشبة المسرح العالمي، لشخصية عزيزة على الجمهور في كل مكان هي شخصية الأم، إن اليونان لم يعرفوها، فالأم غريبة عن الأفكار اليونانية. وفي أحد شخصيات تيرانتوس الفتيان، يجد لدى عودته من رحلة، أن زوجته التي زفت إليه حديثاً قد عادت إلى بيت أبيها، فظن أن السبب هو شجارها مع حماتها، فانتبه فوراً إلى ما يجب أن يعمله. بما أنها تفكر أنه لا يمكن أن تسلم الأمور لأمي، ونرى أن اعتزازها بذاتها لا يسمح لها بذلك، فقد بات واضحاً ما يجب علي أن اختار، إما أن أترك زوجتي أو أترك أمي.

واجب الابن يأتي أولاً

الأب: صحيح يا بني، أمك أولاً، ليست ثمة شيء يجب أن تقدمه عليها[٢].

وحتى الأب وصل إلى مكانة مرموقة، وما كانوا يسمونه في روما بتريا بوتستا Ptria Potestas (سلطة الأب)، كان قضية مرعبة، فلا يجوز أي تمرد ضده، وفي مسرحية بلاوتوس (كوميديا الحمير)، أب يعجب كثيراً بفتاة يحبها الابن، يجلس إلى الطاولة بجانبها مرحاً، وفي الجهة المقابلة يجلس الابن حزيناً.

---

[1] Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, op., cit, p 226.

[٢] هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ٣٦.

الأب: تعال يابني، ألا ترى أنها تجلس هنا إلى جانبي.

الابن: (حزيناً) إني ابنك وأعرف واجبي يا أبي، لن أنطق بكلمة.

الأب: الرجال الصغار يجب أن يكونوا متواضعين يا بني.

الابن: نعم أعرف ذلك افعل ما تريد.

الأب: (بحيوية) إملئ خمرة جيدة وحديث عذب وورع يابني، إنما أريده هو حبك.

الابن: (أشد حزناً) طبعاً سأقدم لك الاثنين كما يفعل الابن.

الأب: سأصدق ذلك عندما تسحب تلك النظرة القاسية.

الابن: أيها الأب إني حزين، ليس صحيحاً أني لا أرغب في كل ماترغب به أنت، تعرف أني أرغب فيما ترغب، لكنني أحبها حباً حقيقياً، ولا أفكر في فتاة أخرى.

الأب: ولكني أريد هذه الفتاة، هلم فغداً تكون لك وليس كثيراً علي أن أطلب هذا.

الابن: (وقد يأس تماماً) أنت تعرف أني أريد مسرتك أولاً[١].

لكن سلطة سيد البيت لها حدود، وليس من الصعب أن نفهم أن رب الأسرة الروماني، رغم ما منحه القانون والمرسوم الإمبراطوري والتقليد، قد يواجه نظيره من فضائل الأم الرومانية القديمة، والواقع أن السيدة الحازمة، تبدو مسؤولة عن خلق شخصية الأب المذعن، فهو يقوم بانحناءة الطاعة الأولى على خشبة هذه المسرحيات. ويهتم بلاوتوس بما يعانيه الأب، ففي مسرحية (التاجر) تعود الزوجة عودة غير متوقعة من زيارة في الريف، فتجد فتاة شابة في منزلها، فتركض معلنة غبنها.

الزوجة: أواه . لا توجد إمرأة أهينت مثلي

[١] هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ٣٥، ٣٦.

ولن توجد، فقد تزوجت من رجل كهذا

وقدمت له ألفي ليرة ذهبية أصلية

(يدخل الزوج يتوقف ويراها في ثورة جامحة)

الزوجة: ياللإهانات، تحضر إلى بيتي هذه المخلوقة

الزوج: أيتها الآلهة لقد تورطت، لا شك أنها رأتها

الزوجة: فلتساعدني السماء الآن

الزوج: (بتأثر) لا من الأفضل أن أحدثها، يا عزيزتي، لقد عدت إن هذا يفرحني؟

الزوجة: من هذه الفتاة

الزوج: (مراوغاً) أرأيتها؟

الزوجة: نعم رأيتها

الزوج: لا بأس إنها. هي. اللعنة

الزوجة: لقد ضبطتك

الزوج: (عابساً) هي طريقتك في مراقبتي

الزوجة: طبعاً إني أنا التي أخطأت، وليس أنت(تغير صوتها)، لقد ضبطتك بالجرم المشهود، تلك الفتاة قل من هي؟

الزوج: (جامداً) إن هذا كثير علي[١].

[١] هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ٣٧.

في هذه المشاهد تكون النهاية طبعاً، أنه ينقلب إلى وضع الضحية، التي لا يدافع عنها أحد، أما هي فتنتصر. وعندما تأتي الزوجة لتسحبه من حفلة كان فيها، يقول لها ضارعاً: (ألا يمكن أن أتناول الغداء أولاً؟)، فيكون جوابها (أرى أنك ستنال الغداء الذي تستحقه)، فيتبعها من دون أي اعتراض، وعندما يحضر العبيد الطعام، يقول الابن لأبيه بخبث: (كم قلت لك يا أبي، أن الأجدر بك، أن لا تخادع أمي). وبين المأدبة العامرة والدهليز المظلم، الذي تندفع إليه الأم بعنف تنتهي المسرحية.

إن العاطفة الرومانية تستهوينا، كما أن نقصها في الأدب اليوناني ينفرنا. وهناك شيء ثابت في الكوميديا عند تيرنتيوس والأغلب عند بلاوتوس، وهو الإهتمام بالحب بعاشقين غير سعيدين[١]، لكن صعوباتهما تذلل حالما تسدل الستارة، والفتاة دائماً مثال الجمال والفضيلة، ودائماً يهيم بها الفتى ويقع في حب مجنون. ولا يمكن أن تلمسها قلة احتشام الشخصيات التي تتعامل معهن، فهن لسن مضحكات أبداً، والجمهور الروماني يريد الطرفين، المحظيات والقوادين الذين يسهل خداعهم والشيوخ الخرفين، من أجل أن يضحكوا عليهن، والفتيان والفتيات الجميلات الذين يتعاطفون معهم[٢].

إن الجمهور صاحب المزاج الصاخب، والناس الذين يملؤون المسرح الروماني، في الأيام الأولى من شعبيته، ينجذبون بسهولة عن طريق أي إثارة عاطفية، ويرغبون في عاقبة الآثم، ولكن ليس بشدة، وفي أن يعيش الطيب سعيداً بعد ذلك، لا يريدون فرصاً للجهد العقلي، ولا الذكاء، ولا الخبث الأنيق، بل يريدون التمتع بالنكتة قدر ما يستطيعون، ويتوسعون بها إلى درجة الفحش. والأبرز من هذا هو حبهم للوسطية، فهم يرتاحون للإعتدال، إن الناس الذين يصفقون لهذه المسرحيات، لا يريدون شيئاً أكبر من نفوسهم الصغيرة، لقد كانوا ديموقراطيين. ذلك الجمهور قلما يبدو عادياً، والإنعكاس في مرآة بلاوتوس وترنتيوس، لا شيء فيها غريب عما كما نشاهده، فحياة الأسرة المترابطة والسيدة المدبرة للمنزل، والعجوز الباحث عن العشيقة والعشاق الصغار،

[١] عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ص ٥١.

[٢] هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ص ٤٦.

نعرفهم جميعاً معرفة جيدة، لا نشعر أنا غرباء عن جمهور المسرح، الذي يتجمهر لرؤيتهم في روما الجمهورية[١].

[١] هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ص ٥٠.

الفصل الرابع

المدرج الروماني (مدرج الكولوسيوم) ووظائفه الاجتماعية والعسكرية والاقتصادية

أولاً– الجانب الأثري والتاريخي للكوليسيوم

١ – سبب بناء المسرح وتسميته

٢ – مكونات الكولوسيوم

أ – المكونات الخارجية

* الوصف الخارجي للكوليسيوم

* الأساسات

* الجدران

* المظلة The Awning

ب– مكونات الكولسيوم الداخلية:

* الكافيا

– الكافيا الأولى (Ima cavea)

– الكافيا الثالثة (Maenianum secumdum Imum)

– الكافيا الرابعة (Maenianum secumdum summum)

– الكافيا الثانية (Maenianum primum)

* الساحة Arena

* المخازن أسفل الساحة (The Hypogeum)

ثانياً –الوظائف الاجتماعية والعسكرية والاقتصادية للمدرج الروماني الكولوسيوم

١ – الجانب التارخي والاجتماعي للمصارعة الرومانية.

أ– كيف نشأت ألعاب المصارعة الرومانية

ب– الأسباب التي دفعت الرومان لتنظيم لعبة رياضة الموت

ت– مكانة المصارعين في المجتمع الروماني

ث– الجذور الإجتماعية للمصارعين

ج– وسائل الراحة

ح– نظام الدخول

٢: الجانب العسكري للمصارعة الرومانية

أ– تدريب وإعداد المصارعين

ب– المصارِعات

ت– أنواع المعارك

* المعارك البرية

– المصارعة بين الحيوانات مع بعضها البعض

– المصارعة بين الحيوانات والبشر

– معارك المصارعين البشر مع بعضهم البعض

* المعارك البحرية

ث– أحكام الإعدام

٣: الجانب الاقتصادي للمصارعة الرومانية

أ– تمويل عروض المصارعة

ب– طرق استقدام الحيوانات وأنواعها ومصادرها وأسعارها

أولاً– الجانب الأثري والتاريخي للكوليسيوم

أ – سبب بناء المسرح وتسميته:

كان على روما أن تقدم بديلاً لمدرج ستاتليوس تاوروس المحروق، وقد حاول نيرون معالجة الوضع بمنح روما مدرجاً جديداً بديلاً، لكن المرجح أن منشآته الخشبية لم تكن في مثل عظمة وإمكانات المدرجات الأخرى، في معظم مدن الأقاليم. ويظل هذا الشك قائماً، ولن يتبدد أبداً، لأن هذا المدرج قد أتت عليه النيران بالكامل، عندما احترقت روما في العام الرابع والستين الميلادي. وكان تجاوب روما مع ذلك مذهلاً وغير متوقع، إذ تم إهمال سائر المدرجات كأن لم تكن. وفي العام السبعين بعد الميلاد أمر الامبراطور فسباسيانوس ببناء مدرج، وهو الكولوسيوم الذي يعتبر من أكثر الأوابد الأثرية شهرة في العصور الكلاسيكية[١]، وكما يقال إذا ماقام الكولوسيوم ستقوم روما، وإذا ما سقط الكولوسيوم ستسقط روما، وسيسقط معها العالم[٢]. وقد وصفه الشاعر مارتيال بأنه أعجوبة جديدة من أعاجيب الدنيا:

أيا ممفيس كفي عن التباهي بإهراماتك المدهشات[٣]

أيا أيها الآشوريون لقد ذهب البهاء عن برج بابل

وما بال الكهنة في معبد أينا سكتوا عن التسبيح بعطايا ديانا

---

[1] Hopkins, Keith and Beard. Mary: The Colosseum (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), p vii.

[2] Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, Vol. I spring, 2009, p1.

[3] Spronk, Ron: **Narratives of Low Countries History and Culture** (Maarten van Heemskerck's use of literary sources from antiquity for his Wonders of the World Series of 1572), UCL Press, 2016, p130.

وماذا دهى مذبح ديلوس المقدس حتى زايله الجلال فغدا كئيباً

شاحب الوجنات

وما لهذا الضريح الكارياني المعلق في الهواء

لا يأتي بشهرة للكاريانيين أو مجداً

هي ذي كل الأعاجيب تفسح الطريق لأعجوبة قيصر

ولم يعد للناس حديث الا ذلك ولا شيء سواه[١]

لقد كان الاسم الرسمي لهذا المسرح، المدرج امفيثياتروم فلافيوم أو (مسرح فلافيوس المدرج)، الذي يقع في وسط مدينة روما، واعتباراً من العصور الوسطى عرف باسم الكولوسيوم نسبة الى colossus، وهو تمثال ضخم من البرونز لنيرون، الذي كان يقف منتصبًا بجانبه في شكل إله الشمس، وبارتفاع ٣٨ متر، والمسمى باللاتينية "كولوسوسColossus " بعد أن جره ١٢ فيلًا لإقامته في ذلك الموقع، وكان قائماً غير بعيد في بهو القصر الأفخم لنيرون، والمسمى دوموس أوريا Domus Aurea (القصر الذهبي).

وفي العصور القديمة، قام الرومان بالإشارة إلى الكولوسيوم باسم غير رسمي وهو (Amphitheatrum Caesareum) أي المدرج القيصري، إلا أن هذا الاسم كان يحمل الكثير من الخلفية الشعرية[٢]. وبعض الباحثين من يقول أن كلمة أمفيثياتر تتكون من كلمتين: الأولى تعني كلا والثانية تعني مسرح، فإنها تعني مسرحين متقابلين، مكونة الشكل البيضاوي أو

---

[1] Martial: Epigrams: with an English translation by Walter c. a. Ker, M.A, in two volumes I, Epigrams 5. I, p 2.

[2] Edmondson. J. C., Mason, Steve, Rives. J. B: Flavius Josephus and Flavian Rome, Oxford University Press, 2005, p 114.

الدائري، أو ربما تعني المكان الذي تجري فيه الألعاب الرياضية، فهي مشتقة من فعل يعني "يتجول في مكان ذي جانبين منحيين"[١].

لقد غدا ذلك القصر الذهبي رمزاً لغطرسة وسفه نيرون، مما أثار غضباً وسخطاً واسعي النطاق بين سكان روما. وقد وقع الاختيار على بحيرة ضمن أراضي القصر، فيما بين تلال فيليان والاسكويلين وكيليان[٢].

لقد اختير هذا الموقع بعناية، ليس لتميز أرضه فقط، ولكن وهذا هو الأهم، من أجل التمكن من وضع خاتمة مشرفة لفترة تعيسة في تاريخ روما. لقد حكم نيرون روما حكماً استبدادياً، وأعقبت موته عدة حروب أهلية في الفترة بين عامي ٦٨–٦٩ م، مما أحدث انقسامات عميقة في بنية المجتمع.

لقد قيض لمدرج الكولوسيوم، أن يكون رمزاً لعهد جديد، يتحد فيه الامبراطور والشعب، بصورة تحفظ لكل طرف كرامته وكبريائه، وهكذا فقط يمكن تناسي الذكريات المريرة وطي صفحتها للأبد[٣].

كان لزاماً على فسباسيانوس أن يغير مجرى الأمور بعد حاكم سيء، أعمل السيف في الإمبراطورية الرومانية، فكان عليه أن يكسب ثقة ومحبة الشعب.

ومن جانب آخر كان بناء الكوليسيوم يمثل أمراً شخصياً بالنسبة للإمبراطور، وهو تحقيق المجد، حيث أن بناء هذا الصرح، ما كان ليكون لولا مهندس بارع أو حتى مجموعة مهندسين، إلا أنه لم يحدث وذكر اسم باني هذا الصرح، وكان هذا التكتيم من قبل الإمبراطور، ليكون صرحاً شاهداً على عظمته وقوته، في ذلك الوقت وفي غيره.

---

[١] شلش، أماني طه: مبنى الأمفيثياتر \ الكولوسيوم، **مجلة الحضارة المصرية**، الجزء ٢٣، ٢٠١٥، ص ٩٨.

[٢] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، ص ٤٨.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, London, 2003, p 39.

٢ – مكونات الكولوسيوم

أ – المكونات الخارجية•:

*** الوصف الخارجي للكوليسيوم**

على عكس المسارح اليونانية، التي بنيت في وقت سابق إلى سفوح الجبال، فإن فسبساسيان بنى الكولوسيوم[١]، على شكل بنية قائمة بذاتها كليًا. هو مبنى بيضاوي ضخم، يبلغ طوله ١٨٩ متراُ (٦١٥ قدم / ٦٤٠ قدم روماني)، وعرضه ١٥٦ متر، (٥٠٠ قدم)[٢]، وارتفاعه ٤٨ متر، ومحيطه ٥٢٤ متر، مع مساحة قاعدتها ٦ فدان (٢٤،٠٠٠ م)[٣].

يبلغ ارتفاع الجدار الخارجي ٤٨ مترًا، ومحيطه ٥٤٥ مترًا. أما ساحته المركزية فهي بيضاوية الشكل، بطول ٨٧ مترًا (٢٨٧ قدم)، وعرض ٥٥ مترًا (١٨٠ قدم)، وهي محاطة بسور خارجي يبلغ ارتفاعه ٥ أمتار.

هو مبنى مؤلف من أربعة طوابق، يحمل الطابق الأول أعمدة من النوع الدوري[٤]، أبسط وأقدم نوع من الأعمدة في الهندسة المعمارية اليونانية، ويليه طابق تحمله أعمدة أو دبابيس من النوع الأيوني[٥]، ثم يليه الطابق الثالث الذي تحمله أعمدة من النوع الكورنثي، نسبة إلى مدينة كورنث[١]،

• الشكل (١٦)

[1] Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, op., cit, p 3.

[٢] حسن، إلهامى: **شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح**، العدد الثامن والعشرون، ص ٦٢.

[3] Grace, E. Storm: Roman History in the Fourth Grade **The Elementary School Journal**, Vol. 16, No. 3, pp. 132-146, The University of Chicago Press, Nov, 1915, p145.

[٤] شلش، أماني طه: مبنى الأمفيثياتر \ الكولوسيوم، ص ٩٩.

[5] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, op., cit, p 50.

التي اشتهرت قديمًا بالترف، وتزدان تيجان أعمدته بزخارف تشبه أوراق الأشجار، ففي الطوابق السفلية، فتحات معقودة نصف دائرية، عددها ثمانون متصلة بأكتاف مربعة، وأمام الأكتاف عمد مستديرة متصلة بها.

وتزدان تيجان أعمدته بزخارف، تشبه أوراق الأشجار من النظام الكورنثي، مع تأطير أقواس كل من الأروقة المعمدة في الطابقين الثاني والثالث بالتماثيل، وربما كان ذلك بمثابة نوعًا من التكريم، للآلهة وللشخصيات الأخرى من الأساطير اليونانية و الرومانية.

فيما يشكل الطابق الرابع الجدار الصلب، مدعومًا بأروقة معمدة تقوم عليها الأقواس. وتم فتح أربعين نافذة مربعة صغيرة في أجزاء عدة من الجدار الفاصل[٢]، حيث كانت واحدة بين كل لوحين حجريين، مع وضع ثلاثة رفوف بارزة فوق مستوى النوافذ لكل جزء من الأقطاب الخشبية، التي كانت تستخدم في الفتح والغلق، مع قيام بحارة الأسطول بنصب الخيام، التي كانت تقي المتفرجين أشعة الشمس القوية، وكان عددهم حوالي ١٠٠٠بحار[٣].

وللمبنى ثمانون مدخلًا، وتطلب الجدار الخارجي بشكل تقديري، لأكثر من ١٠٠.٠٠٠ متر مكعب من حجارة ترسبات الترافرتين الجيرية، والتي تم ربطها فيما بينها بواسطة ٣٠٠ طن من المشابك الحديدية[٤].

---

[١] أحمد عبدالجواد، توفيق: تاريخ العمارة والفنون في العصور الأولى، ج١، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ٢٠١٤م، ص ٤٢٤.

[2] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, p65.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p63, 64.

[4] Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, op., cit, p 5.

إن بناء هذه المدرجات كان رائجاً في كل مدن و أقاليم الإمبراطورية الرومانية على امتداد مساحتها، وكانت متفاوتة في حجمها وسعتها، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال مدرج مدينة قرطاجة، وقد بلغ طول المدرج ١٥٦م و عرضه ١٢٨م، ومساحة الساحة ٦٤×٣٦، وكان يتسع لحوالي ٣٥ الف مشاهد[1].

*** الأساسات:**

وبمجرد إنشاء تفاصيل التصميم الأساسي والبناء في الكولوسيوم، يمكن أن يبدأ العمل. بدء تشييد الكولوسيوم تحت حكم الإمبراطور فسباسيانوس فيما بين عامي ٧٠ و٧٢م.

ولقد تمكن المهندسون المعماريون العاملون لدى الامبراطور فسباسيانوس، من تصريف مياه البحيرة المشار اليها آنفاً، وتجفيفها عن طريق حفر قنوات للصرف. ومن المؤكد أن عشرات الآلاف من الناس، قد عملوا على انجاز هذا المشروع. ويشاع أنه والى جانب العبيد والمواطنين الرومانيين الأحرار، ممن أسعدهم العمل لقاء أجر ضئيل، يقول مارتيال واصفاً الحصيلة النهائية لجهود فسباسيانوس:

في هذه القبعة التي يشرأب فيها المدرج مصافحاً

النجوم وتعلو الجدران في الطرقات

كان القصر الامبراطوري البغيض ينتصب شامخاً على الناس

بيت واحد وحيد يمتلك المدينة وما فيها

ها هناالآن تقوم ساحة فسيحة بدبعة الجمال

---

[1] P.J.Wilkins: 'Amphitheaters and Private Munificence in Roman Africa, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik, **ZPE** 75, 215 – 221, (1988), p 216.

مقام مستنقع الاوحال في عهد نيرون اللعين[١]

وهنا حيث حمامات المياه الساخنة التي شيدت على عجل

كان ثمة حديقة جاثمة صنعت بوجودها حشودا

من الفقراء التعساء المعدين الهائمين بلا مأوى

وهنا حيث تلقى أعمدة الرواق ظلالها

بلغ وضع اليد الملكية حداً لا يطاق

والآن تستعيد روما بهاءها العتيد

وبفضل قيصر الخلوق المحب يستعيد الناس

في ذات المكان ما سبق للطاغية أن حرمه عليهم

من بهجة وسرور وضياء و نور[٢]

وكانت الخطوة التالية لإنشاء أساس الكولوسيوم، وهي من بين المهام الشاقة الأخرى، هذه الخطوة هي تجفيف المستنقعات عن آخرها، وبما أن جدران وساحة الكولوسيوم ومدرجاته لها ثقل ضخم، كان لا بد للعمال من مواصلة الحفر حتى الوصول إلى الأرض الصلبة. لقد تم وضع كتل حجارة من بقايا منزل نيرون وقصره في هذا المنخفض، بالإضافة لبقايا الكتل الحجرية، التي جلبت بالقرب من روما، كل هذا الدعم لزيادة سماكة الأساسات تحت الكولوسيوم[٣]، حيث إن هذه الأساسات، كانت تختلف عمقها من مكان لآخر، حسب الثقل وحسب العمق، فعند النظر إلى

---

[1] Martial: Epigrams: Epigrams 5. XXVI, P19.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 42, 44.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 32.

الساحة العامة، كان عمق الاساسات فيها حوالي ١٣ قدم (٣,٩٦ م)، وهذا يكفيها، أما الجدران فكانت بحاجة لأساسات تصل لعمق ٤٢ قدم (١٢,٨م). وقد تم تعزيز الأساس، للجدران مع الجدران الاستنادية بالطوب، على طول كل من الحواف الداخلية والخارجية، يبلغ متوسط عرض الطوب في الكولوسيوم حوالي ٣,٩سم، ومتوسط الانحراف ٠,١سم، ومتوسط الطول ٢٠سم[١]. وبالتالي جعلها أقل عرضة للسقوط•.

لقد تم الإستفادة من أنقاض الأساسات العميقة في وقت لاحق، لرفع أرضية الكولوسيوم أعلى من مستوى سطح الأرض، مما أدى لرفع الأرض المحيطة بالهيكل (أي خارج الجدران) حوالي ٢١ قدما (٦,٤ متر)[٢]، وأثرت النتيجة على المستوى العام للمبنى، بحيث كان أعلى من المباني المحيطة به[٣].

*** الجدران:**

وبمجرد الانتهاء من الأساسات، يمكن أن تبدأ أعمال بناء جدران المدرج، وهذا ينطوي على بناء كل من الجدران الداخلية والخارجية ، فضلاً عن الأدارج، والسلالم، والمعابر التي من شأنها أن تستخدم من قبل المتفرجين للوصول إلى مقاعدهم. وكان من بين مواد البناء الأساسية لهذه المعابر، كتل ضخمة من الحجر من المحاجر بالقرب من بلدة تيفولي، والتي تبعد ١٨.٦ ميلاً

---

[1] Boise van Deman, Esther: Methods of Determining the Date of Roman Concrete Monuments, **American Journal of Archaeology**, Vol. 16, No. 3, pp. 387-432, Archaeological Institute of America, 1912, p 409.

• الشكل (١٧)

[2] Manieri Elia, Giovanni: The Colosseum: Quality and efficiency of construction, **Proceedings of the First International Congress on Construction History**, Madrid, 20th-24th January 2003, p1353.

[3] Woog, Adam: The Roman Colosseum, Reference Point Press, 2014, p31.

(٣٠ كم) من روما[١]. حيث قام العمال بالحفر وقطع الحجر إلى كتل خشنة، والتي قد أُكمل العمل بها عند موقع المدرج، لضمان التناسب الوثيق بين الكتل الحجرية[٢]. ومن الممكن أيضا أن معظم أعمال التشكيل قد اكتملت في المحاجر. إن الحجر المستخدم للجدران الحاملة، يتكون أساساً من شكلين: التوفا والحجر الجيري[٣]. وقد مزج الرومان بين القرميد والطين والآجر المكسر، لينتجوا الإسمنت، وتسمى هذه الطريقة Opus Mixtum [٤]، الذي استخدم بشكل كبير في بناء الكولوسيوم[٥]. وقد تم استخدام الطوب لتغطية للواجهات الحجرية الزخرفية، على الجدار الخارجي. أما الرخام استخدم لتزيين الجدران الداخلية[٦]. هذا المشروع كان يتطلب أرقام مذهلة، من المواد: فلقد تم استخراج ما يقدر ب ٢٤٠٠٠٠ عربة تجرها الأحصنة، محملة بكتل الحجر الجيري لجدران الكولوسيوم الخارجية وحدها، وهذا يقدر ب ١٠٦,٠٠٠ متر مكعب من الحجر. وتشير التقديرات إلى أن المبنى بأكمله، يتطلب حوالي ٧٥٠ ألف طن من حجر الطوب والتوفا، و ٨٠٠٠ طن من الرخام، و ٦٠٠٠ طن من الخرسانة[٧]، والتي تتكون من عجينة إسمنتية مضاف إليها رماد بركاني، كانت تجلب من منطقة بوزرن بجوار نابولي، وهي عبارة عن كتل صغيرة[٨].

---

[1] Woog, Adam: The Roman Colosseum, op., cit, p31.

[2] Manieri Elia, Giovanni: The Colosseum: Quality and efficiency of construction, op., cit, p 1355.

[3] Buchanan Hickey, Mary: the colosseum and the Horseshoe a Roman architectural similarity, op., cit, p6.

[٤] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، ص ٤٤.

[٥] شلش، أماني طه: العمارة الرومانية، **مجلة الحضارة المصرية**، العدد ٢٠، ٢٠١٥م، ص ٦٦.

[6] Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, op., cit, p 6.

[7] Nakamura. Yutaka, E.Dilek Gurler, Jun Saita, Antonio Rovelli, Stefano Donati: Vulnerability investigation of Roman colosseum using microtremor, Prepared for 12th WCEE 2000 in Auckland, NZ, 2660/6/A, p2.

[٨] شلش، أماني طه: العمارة الرومانية، ص ٦٦.

كانت الكتل الفردية من الترافرتين هائلة، حيث يبلغ طولها ٢٠ قدماً (٦,١ م). تم جلب هذه الكتل الضخمة إلى روما بواسطة بارجات، على طول نهر التيبر، الذي يقطع المدينة. وبعد الوصول الى مكان البناء، تم إعادة هيكلة الحجارة وتقصيبها وعمارتها، عن طريق رافعات مخصصة لذلك، فارتفعت الجدران وتم إكمالها للنهاية، ولقد تم استخدام المشابك الحديدية للربط بين الحجارة، حيث كانت المشابك نفسها تزن حوالي ٣٠٠ طن[١].

*** المظلة The Awning:**

كان للكولسيوم مظلة ضخمة، تغطي مساحة واسعة منه، وكان دورها الأساسي ينحصر في تظليل الجماهير، وحمايتهم من الشمس القوية، في حين ظلت الساحة نفسها مكشوفة[٢]. يقول غولدمان: "كان هذا جمهور مدللاً، وفي جميع أنحاء البحر الأبيض المتوسط، الناس لم ترغب في الجلوس في الشمس الحارقة، تم استخدام المظلة فقط للظل". لا يمكن استخدامها في أيام عاصفة أو ممطرة[٣]، وتدعى فيلاريوم velarium. كانت المظلة قابلة للسحب، ويمكن أن تكون ملتوية أو على شكل طبقات مثل أشرعة السفينة، تستخدم كلما دعت الحاجة. ربما كانت مصنوعة من الكتان أو القطن، على الرغم من أن بعض المؤرخين المعماريين، قد اقترحوا أنها صنعت من مادة الحرير، بالرغم من أن الحرير كان مكلفا للغاية، لكن أباطرة روما كانوا لا يأبهون لذلك. فمظلة الكولوسيوم تتطلب كمية كبيرة من القماش، وقد قدر وزن القماش وحده بنحو ٢٤ طن، وكان لون المظلة يتألف من عدة ألوان، الأحمر والأرجواني وغيره. أما بالنسبة لطريقة تشغيل المظلة، فهو غير واضح، وكان مصدراً للجدل بين العلماء، ربما كانت أعمدة المظلة على الأرجح مصنوعة من أشجار الصنوبر والتنوب، وهي نوعين من الأشجار الطويلة القامة والمستقيمة، وهذه الأشجار يمكن العثور عليها بسهولة في الأماكن الريفية المحيطة بمدينة

---

[1] Woog, Adam: The Roman Colosseum, op., cit, p31.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 64.

[3] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 136

روما[١]. من المرجح أن المظلة، كانت توضع في الطابق الرابع من المدرج، عندما لا تكون قيد الاستعمال. وقد تم الحفاظ على فريق دائم من البحارة، يقدر بحوالي ألف شخص، لتشغيل المظلة الضخمة. مما لا شك أنه لشرف عظيم لبحارة، أن يتم اختيارهم للعيش في روما، والعمل في الكولوسيوم الشهير. وقد تم اختيار البحارة الأكثر مهارة، أي أولئك الذين يفهمون جيداً، أعمال الحبال والأشرعة والرياح، لأن التغيرات المفاجئة في اتجاه الرياح أو السرعة، يمكن أن تؤدي إلى كارثة[٢]، حيث يتم شدها بواسطة ٢٤٠ حبل، وهذه العملية تكون بقوة واحدة ووقت واحد، وأي تفاوت بالقوة والسرعة، قد يؤدي إلى مشاكل[٣].

ب – مكونات الكولسيوم الداخلية:

*** الكافيا:**

تتألف من أربع أقسام•:

– الكافيا الأولى (Ima cavea):

توجد في المقدمة الأمامية للمدرج، وبالقرب من الساحة الرملية، وتتألف من أربع مصاطب مصنوعة من المرمر[٤]، وهي عبارة عن منصة يتم حجزها باسم الإمبراطور وأعضاء مجلس الشيوخ، بالإضافة إلى ضيوفهم من الأقاليم الأخرى، وقد تم حفر أسمائهم على المقاعد المخصصة لهم[٥].

---

[1] Woog, Adam: The Roman Colosseum, op., cit, p 36.

[2] Woog, Adam: The Roman Colosseum, op., cit, p36 –37 –38.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 64.

• الشكل (١٨)

[٤] شلش، أماني طه: مبنى الأمفيثياتر \ الكولوسيوم، ص ٩٨.

[5] Buchanan Hickey, Mary: the colosseum and the Horseshoe a Roman architectural similarity, op., cit, p5.

- الكافيا الثانية (Maenianum primum):

كانت مخصصة لطبقة الأشراف والفرسان[١]، وكانت تتألف من تسع مصاطب من الطبقات الرخامية[٢].

- الكافيا الثالثة (Maenianum secumdum Imum):

لقد كانت مخصصة لجلوس المواطنين العاديين من بقية أفراد الشعب، وكانوا متكتلين فوق بعضهم البعض في حوالي ٢٠ مصطبة، وكان هذا هو الحجم الأصلي للمدرج في عهد الإمبراطور فسباسيانوس.

- الكافيا الرابعة (Maenianum secumdum summum):

وقد بنيت في عهد الإمبراطور تيتوس الذي أكمل المدرج[٣]، وقام ببناء طابق خامس من القواعد الخشبية، وذلك لتقليل الحمولة على الجدران. ولقد سُمح وقتها للنساء بحضور المشاهد على أرضية المدرج[٤]، بالإضافة للطبقات الفقيرة في المجتمع الروماني كالعبيد وغيرهم من الفقراء المعدمين[٥]، ولم يصلنا عدد المصاطب الموجودة فيه، ولكن من الحتمل أن يكون عددها ١٠ مصاطب أو ١١ مصطبة[٦].

إن الجزء الأول والأوسط من الكافيا، يمكن الوصول إليه عن طريق سلم فردي أو مزدوج، يخرج من ممر مسقوف يحيط بالـ Arena كلها، ويتكون من أربعة قطاعات غير متصلة فيما بينها، أما الوصول إلى هذا الممر، فكان عن طريق مدخلين كبيرين. وفي الجانب الغربي يوجد مدخل

---

[١] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ص ٣٤٥.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 53.

[3] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 136.

[4] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in one volumes I, Harvard university press, 1979, p 197.

[5] Woog, Adam: The Roman Colosseum, op., cit, p 42 – 43.

[6] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 53.

مسقوف بقبو يخترق جسم التل، كان يستخدم لإخراج جثث القتلى والجرحى من المصارعين[١]. ويسمى هذا االباب porta libitiensis [٢].

أما الجزء العلوي من أعلى الكافيا، فهو عبارة عن ممر مسقوف، يؤدي إليه درج خارجي مزدوج عند الضلعين الكبيرين، وفردي عند الضلعين الصغيرين. ومن هذا الممر المسقوف المتواجد في أعلى الكافيا، توجد أبواب تؤدي إلى درج صغير، يؤدي إلى القطاعات المختلفة من الجزء العلوي، وهذا الجزء كان مخصصاً للسيدات، هو والمداخل الخاصة به، حتى تكون النساء بعيدة عن الحيوانات في Arena، والرجال في القطاعين الأول والثاني[٣].

إن الطريقة التي يتم بها تزيين سلالم المدرج، تعكس المكانة الاجتماعية لصاحب البطاقة. فالممرات السفلى التي تؤدي إلى المقاعد السفلى، كانت فاخرة وواسعة، مع أرضيات رخامية وجدران وسقوف مصنوعة من الجص المطلية. أما في الأعلى كانت المقاعد المرغوبة أقل، فكان السلالم والدرج أضيق وأقل حجماً. ربما كانت المقاعد غير مريحة نوعاً ما، فكانت مصنوعة من الحجر، وكثير من الناس جلبت الوسائد معهم، والأسوأ من ذلك، أنها كانت ضيقة، ومتوسط المقعد فقط حوالي ١٥,٦ بوصة (٤٠ سم)، أما الواسعة فحوالي ٢٧,٦ بوصة (٧٠ سم)، فقد كان متوسط الذكور البالغين ٥ أقدام، أي حوالي ٥ بوصة (١,٦٧ م)[٤].

وعلى أية حال لقد كان الكولوسيوم منظم من الأسفل حيث الأرينا، وحتى الأعلى حيث أماكن وجود النساء والعبيد، بشكل يسمح لكل الموجودين رؤية ما يعرض في ساحة الكولوسيوم[٥].

---

[١] قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، ص ١٨٥ – ١٨٦.

[٢] نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، ص ٥٠.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 44.

[4] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 32.

[5] Buchanan Hickey, Mary: the colosseum and the Horseshoe a Roman architectural similarity op., cit, p3.

*** الساحة Arena:**

قُدر طول الساحة الرملية ٨٣ مترًا (٢٨٠ قدمًا)، وعرضها ٤٨ مترًا (١٦٣ قدمًا)، وهي عبارة عن أرضية خشبية تغطيها الرمال، ولم يتبق من الساحة الأصلية إلا القليل. تم تصميم سطح الساحة لتكون تقريباً ١٣,١ قدم (٤م)، تحت الصف الأول من مقاعد الكافيا السفلى، مع ضمان رؤية جميع الحضور لما يجري عليها بوضوح. إن هذا الارتفاع يقلل من خطر الحيوانات البرية، في القفز من الساحة إلى المتفرجين[١]. ومع ذلك عرف مصمموا المدرج، أن هذا لا يزال يشكل خطراً محتملاً، لذلك أضافوا طبقة إضافية من الأمان للإمبراطور وحاشيته[٢]، فكان هناك نوع من الشباك الضخمة، المصنوعة من الحبال والحديد على الإطار الخشبي، وعجلات أمام مربع عرض الإمبراطور خلال الأحداث[٣].

كانت الساحة تتألف من شبكة ذات مستويين تحت سطح الأرض، من الأنفاق والأقفاص، حيث كان يتم تجهيز المصارعين والحيوانات قبل بدء المسابقات. وكان يمكن الوصول الفوري إلى أقفاص الحيوانات المخبأة تحت الأرض، من الساحة، إضافة إلى منصات الوقوف الكبيرة، والتي تسهل دخول الفيلة وما شابهها في الحجم. تم توصيل المنطقة تحت الأرض أسفل الساحة عبر شبكة من الأنفاق، تحت الأرض إلى عدد من النقاط خارج الكولوسيوم. وكان يتم جلب الحيوانات وفناني الأداء عبر الأنفاق القريبة من الإسطبلات، فيما كان يتم الإتيان بالمصارعين من ثكناتهم في لودس ماغنوس، وهي على بعد أمتار قليلة من الكولوسيوم، عبر الأنفاق[٤]. ووفقًا لحسابات قديمة، كان من الممكن إغراق الساحة الرملية بالماء بسرعة، ويفترض وجود هذا الإتصال عبر

---

[١] شلش، أماني طه: مبنى الأمفيثياتر \ الكولوسيوم، ص ٩٨.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 45.

[3] Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, op., cit, p 5.

[4] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 101.

قنطرة قريبة منه. كان للساحة بابان رئيسيان الأول لدخول المصارعين والحيوانات، والثاني لأخذ جثثهم من الساحة[١].

*** المخازن تحت الساحة The Hypogeum:**

في حين أن معظم أجزاء الكولوسيوم، كان قد أنجز قبل وفاة فسباسيانوس في ٧٩م، إلا أنه ترك لأبنائه استكمال العمل. وكان أكبر هؤلاء الأبناء تيتوس، الذي حكم من ٧٩ إلى ٨١. واستطاع افتتاح الكولسيوم عام ٨٠م، وخصص ١٠٠ يوم للألعاب الرياضية، ولكن دوميتيان كان مسؤولاً عن الجزء الأكبر من الإضافات التي جاءت لاحقا[٢]. على سبيل المثال أضاف المستودعات الموجودة تحت الساحة، والتي استخدمت في الغالب للتخزين[٣]، وأكمل مناطق الجلوس. ولكن مساهمته الرئيسية كانت إضافة الهيبوجيوم، وهو مجمع معقد تحت الساحة وتحت الأرض[٤]. ولا يزال من غير الواضح إلى اليوم، سبب إضافة الهيبوجيوم في وقت لاحق، بدلاً من تشييده عند بناء المدرج لأول مرة. حيث يتألف هذا الجزء من الكولوسيوم من طابقين مترابطين، وغرف معبأة بإحكام، ومن والسلالم والأنفاق، و وأماكن وجود المصارعين المشاركين في العراك، وكذلك الحيوانات، إن هذه المخازن أنجزت بنظام عالي الجودة، وكان هناك كميات كبيرة من الآلات، حيث وُجدت آلات الرفع والبكرات والدعائم[٥]، التي كانت ترفع الحيوانات، في أقفاصهم إلى

---

[1] Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, op., cit, p 4.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 50.

[3] Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, op., cit, p 5.

[٤] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ص ٣٤٥.

[5] Nakamura. Yutaka, E.Dilek Gurler, Jun Saita, Antonio Rovelli, Stefano Donati: Vulnerability investigation of Roman colosseum using microtremor, op., cit, p2.

السطح، لتطلقهم في الساحة، لبدء المسابقات والقتال. أما بالنسبة لنظام المصاعد، عملت باستخدام طريقة بسيطة، فهي حبل يعلق على قمة المصعد، يمر عبر بكرة، وضعت في السقف، حيث وجد العديد منها، و تكون متصلة بواسطة التروس إلى العجلات الأفقية الكبيرة، يكون موجود عدد كبير من الرجال، مهيئين للسحب لتصعيد القفص، أو الافلات ببطء لتنزيله. ففي هذه المخازن عدد لا يحصى من الحبال والبكرات، وغيرها من الخشب والمعادن وآلات، وكلها موجودة في حيز محدود جداً، وكلها تتطلب التدريب و الانضباط بسلاسة خلال العرض. مثال سفينة، حيث يمكن تفكيكها وتخزينها بعناية بعيداً، عندما لم يتم استخدامها[١].

ثانياً –الوظائف الاجتماعية والعسكرية والاقتصادية للمدرج الروماني الكولوسيوم

١ – الجانب التارخي والاجتماعي للمصارعة الرومانية.

أ – كيف نشأت ألعاب المصارعة الرومانية

على مدار القرنين الأول والثاني بعد الميلاد، كانت عروض المصارعين جزء لا يتجزء من طقوس الحياة الرومانية، وكانت المسارح والمدرجات الرومانية منتشرة في جميع المدن الكبرى، وذات الحجم المتوسط، حيث دأب الناس من جميع الطبقات على الذهاب لمشاهدة عروض المصارعة، التي كانت تعتبر نوعاً من الترفيه آنذاك، وكان الأباطرة، يروجون لهذه العروض من أجل استغلالها في الدعاية السياسية[٢]، تعبيراً عن تضامنهم مع الشعب وتقاربهم من الجماهير. كما كان الأباطرة يستخدمون عروض المصارعة، لتأكيد بسط سيطرتهم على البشر والحيوانات

[1] Woog, Adam: The Roman Colosseum, op., cit, p34, 36.

[2] Plass, Paul: The Game of Death in Ancient Rome: Arena Sport and Political Suicide (Madison: The University of Wisconsin Press), p 3.

معاً[١]. وبالرغم من الشعبية الكاسحة التي كانت تحظى بها، عروض المصارعين، إلا أن الكتابات الرومانية، وخاصة في أواخر عهد الأباطرة، لم تذكر الأصول، التي نشأت منها هذه الألعاب سوى ثلاث مرات، وكان ذلك بشكل مقتضب. وربما امتنع الرومان عن الحديث المطول عن جذور المصارعة الرومانية، لأنها لم تكن في الأساس من أصل روماني، وهو ما لا يحب الرومان المتعصبون لثقافتهم أن يسمعوه. إن أهم مصدر موثوق به بخصوص أصول المصارعة الرومانية، ورد على لسان أحد الكتاب القدماء، وكان اسمه نيقولا الدمشقي Nicolas of Damascus، (عاش في النصف الثاني من القرن الأول الميلادي). أن الرومان قاموا بتنظيم عروض المصارعة، وهي من العادات التي أكتسبوها من الإتروريين أو الإتروسكانيين Etruscans[٢]، وكانت تلك العروض تقام في الإحتفالات وفي المسارح، وأثناء المناسبات الدينية[٣]، بل وأثناء الولائم، حيث كان الرومان يدعون أصدقائهم لتناول الطعام والإستمتاع بمشاهدة المصارعين، وكانوا يجلبون ستة مصارعين على الأقل لهذه المناسبات، وكان الأغنياء القادرون على شراء ما يكفي من الطعام والشراب، يحضرون المصارعين لتقديم العروض أثناء وبعد الولائم، وعندما يقوم مصارع بقطع عنق غريمه، كان الناس يلهجون بالهتاف والتشجيع، وكانت أياديهم لا تكف عن التصفيق من شدة الفرح، حيث قال فارو في ذلك: هاجر كل أرباب الأسر إلى روما، واختاروا استعمال أيديهم للتصفيق في المسرح أو السرك، بدلاً من العمل بالأرض. كما قال في ذلك جوفينال الشاعر الروماني: إن المواطن الروماني لم يعد يبحث إلا

---

[1] Holleran, Claire: "The development of public entertainment venues in Rome and Italy," in Bread and Circuses, eds. Kathryn Lomas and Tim Cornell New York: Routledge, 2003, p56-57.

[2] Nossov, Konstantin: gladiator Rome's bloody spectacle, Osprey, 2009, p 11.

[3] Nicolaus of Damascus: Leif of' Augustus, Translated with Clayton U. Hall, Johns Hopkins University, 1922, 22, P 46.

عن الخبز والسرك[١]. وكان من المعتاد أن يوصي أحد الرومان الأثرياء في وصيته المكتوبة، بأن تتعارك الجواري اللائي كان قد اشتراهن أثناء حياته حتى الموت، وكان بعضهم يوصي بأن يتعارك الغلمان الذين كان يملكهم، وكانوا من المقربين إليه في حياته حتى الموت. ولقد ورد تقرير آخر في هذا الشأن، كتبه (إزيدوروس الإشبيلي) نسبة إلى مدينة إشبيلية الإسبانية Isidorus of Seville، إبان القرن السابع الميلادي. ولقد ذكر إزيدوروس الإشبيلي في معجمه الإتمولوجي Etymological Dictionary، الذي ينصب على دراسة أصول الكلمات وتاريخها، إن كلمة (لانيستا) Lanista اللاتينية، التي تشير إلى مدير فريق المصارعين، أو الشخص الذي يتولى تسويق المصارعين، تعني الجلاد أو الشانق، في لغة سكان إتروريا وإتروسكانيا[٢]، وأخيراً وصلنا إلى التقرير الذي كتبه الكاتب المسيحي**(ترتوليان)** الذي عاش في نهاية القرن الثاني الميلادي[٣]، وشهد السنوات الأولى من القرن الثالث. ففي وصفه لمشهد دخول (عطارد) رسول الآلهة عند الرومان، وفي صحبته إله الجحيم إلى ساحة المصارعة، بعد إنتهاء العرض من أجل مصاحبة جثث الموتى، التي يتم نقلها إلى الخارج[٤]، بدى واضحاً أن الكاتب المسيحي، لم يكن يقصد في عباراته أن يشير إلى إله الجحيم عند الرومان، بل إلى إله الموت (تشاروت)[٥]، وهو الإله الإتروسكاني الذي يلوح بالمطرقة. وحتى مطلع القرن العشرين، كان جميع المؤرخين يؤمنون أن عروض المصارعة الرومانية، ليست بالأصل عادة محلية، وإنما ترجع إلى عادات كانت متبعة في إتروريا القديمة – إتروسكانيا. وكانت هذه النظرية تبدو غريبة، لأن المقابر الإتروسكانية التي تم حفرها، وإماطة اللثام عما بداخلها، لا تحتوي على أية رسومات أو جداريات

---

[١] الحبيب بشاري، محمد: التوسعات الرومانية وانعكاساتها على الزراعة المغاربية، ص ١٩.

[2] Isidorus of Seville: The Etymologies of Isidorus of Seville, book x, p 223.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p69.

[4] Winkle.r M, Martin: The Gladiators: History's Most Deadly Sport by Fik Meijer, **International Journal of the Classical Tradition, Vol. 15, No. 1, pp. 150-154**, 2008, p 152.

[5] Nossov, Konstantin: gladiator Rome's bloody spectacle, op., cit, p166

تشير إلى المبارزة المسلحة، أو إلى مباريات المصارعين[١]. ولكن تم العثور على لوحات تشير إلى مباريات في الملاكمة، وأقرب شيء إلى هيئة المصارع، تتمثل في صورة الشخص الموجود في إحدى المنمنات(الرسوم المصغرة) الإتروسكانية Itruscan، الموجودة في جدارية تم العثور عليها في مقابر الكهنة في مدينة (ترقينيا القديمة) Tarquinia. وتعود الجدارية إلى النصف الثاني من القرن السادس قبل الميلاد، ويظهر في الجدارية رجل مقنع ذو لحية، يرتدي قميصاً متعدد الألوان، ويضع فوق رأسه قبعة، ويمسك في يده كلباً أو قطاً برياً، مربوطاً بحبل، بينما يقوم الرجل بالهجوم على رجل آخر. ولقد حلل الخبراء هذه الصورة، على أنها تدل على عراك بين المصارعين، كما أنها تشير إلى القتال مع الحيوانات البرية. وكان عراك المصارعين ومواجهة الحيوانات المفترسة، جزء لا يتجزء من البرنامج الترفيهي، إبان الإمبراطورية الرومانية، ولكن الصورة قد تحاكي مشهداً من مشاهد القنص، وقد تشير إلى عمليات الإعدام التي تستخدم فيها الحيوانات المفترسة[٢]، ولكن الصورة لا تظهر أي مصارعين مسلحين أو رجالاً يرتدون الدروع. لقد أدى اكتشاف بعض النقوش واللوحات، التي تعود إلى أواسط القرن الرابع قبل الميلاد في مقابر (لوسانيا) و (كامبانيا)، إلى التشكيك في أن المصارعة الرومانية، ذات أصول إترورية أو إتروسكانية، كما أن اللوحات الجدارية المصنوعة من الجص التي تم اكتشافها في مدينة باستيوم، تحتوي على صور لنماذج، لما يسمى Funeral Games أو الألعاب الجنائزية، ومن بينها لوحة تظهر رجلين مسلحين بالحراب، يرتديان الدروع والخوذات الحديدية أثناء إحدى المباريات، حيث أن اللوحة لا تظهر صورة حكم للمباراة، يتولى الحسم بين اللاعبين، فمن المؤكد أن المباراة عبارة عن مواجهة فردية، تكريماً لأحد الموتى من علية القوم. وبما أن المصادر الأولى تدل على أن قتال المصارعين، كان في بدايته عبارة عن مسابقات تنظم أثناء المواكب

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, translated from the Dutch by Liz Waters, Thomas Donne books, Martin's Griffin, New york, 2004, p15, 16.

[٢] فتيحة، عمار: فسيفساء صيد خنزير ونمر بالمتحف الوطني للآثار القديمة، **حوليات المتحف الوطني للآثار، مج ١٤** ، الجزءئر، ٢٠٠٤م، ص ص ٨٠ – ٨٨.

الجنائزية، فمن الأرجح أن هذه التقاليد، قد انتقلت من كامبانيا إلى روما، ولكن هذا لا يعني بالتأكيد أن ألعاب المصارعة، قد نشأت في كامبانيا، وهناك احتمال أن يكون اليونانيون، الذين استوطنوا كامبانيا في القرن الثامن قبل الميلاد، هم من وضع أساساً لهذه الألعاب والمباريات، ومن المحتمل أن يكون اليونانيون قد أقدموا على تقديم قرابين بشرية للآلهة أثناء المواكب الجنائزية. إن اليونانيون القدماء يؤمنون أن سفك دم السجناء والمذنبين، يعطي زخماً للموتى أثناء رحلتهم الشاقة للعالم السفلي. وقد تكون الألعاب الجنائزية في كامبانيا، قد تباعدت تدريجياً عن جذورها اليونانية، وبدلاً من ذبح السجناء وتقديمهم كقرابين، تم إقامة المباريات التي يتصارع فيها المتنافسون حتى الموت، عشية إقامة الجنائز ومراسم الدفن، حيث كانت المباراة تجري على مقربة من منطقة المقابر[١].

ولذلك فإن مباريات المصارعة الرومانية، كانت في البدء عبارة عن جزء من الطقوس الجنائزية المهيبة، التي تصاحب وفاة أصحاب الشأن من الناس. وكانت هذه الطقوس تهدف لمساعدة الموتى ذوي المكانة المرموقة، على المرور بسلام من عالم الأحياء إلى مملكة الموت[٢]، كما كانت تعبيراً عن النفوذ ومظاهر البذخ والثراء الفاحش، التي تتمتع بها عائلات الأغنياء في روما القديمة. وكان من المألوف أن تتم الطقوس وفقاً للوصية التي تركها الميت، حيث كان الأغنياء يذكرون في وصاياهم الطقوس والمراسم، التي يجب أن تصاحب مواكب دفنهم وذهابهم إلى مملكة الموت. ولذلك كانت الألعاب الجنائزية قدراً مقدوراً على أهل الميت وعشيرته[٣]، لأن إقامة هذه الفعاليات، هي جزء من الإلتزام العائلي، يقصد منه تكريم الموتى وتحقيق أمانيهم. وكانت العائلات تتولى إنفاق الأموال على الطقوس الجنائزية، من أجل التأكيد على تميزهم وعلو شأنهم ومكانتهم في المجتمع. ولذلك لم يكن للدولة أو الجهات الرسمية أن تتدخل في الأمر، حتى لو

---

1 Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 16, 17.

2 Winkle.r M, Martin: The Gladiators: History's most deadly Sport by Fik Meijer, op., cit, p 152.

3 Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 242.

كان الميت من الشخصيات العامة، لأن المراسم المصاحبة للجنائز كانت أمراً عائلياً بحتاً. ولقد ذكر (ترتوليان وهو لاهوتي نصراني قرطاجي ١٦٠ – ٢٣٠ م) أهمية المباريات القتالية، التي كانت تجري بين المصارعين، أثناء جنائز الأرستقراطيين من علية القوم. ويبدو أن الرومان كانوا متأكدين من أنه يسدون معروفاً للموتى، من جراء هذه العروض المصاحبة للدفن. وكان المساجين يذبحون بلا رحمة من أجل هذا الغرض[١]، بسبب اعتقاد الرومان أن دم العبيد والمساجين المسفوك، سوف يطهر أرواح الموتى من علية القوم قبيل رحلتهم الطويلة إلى مملكة الموت السفلية[٢]. ومن المحتمل أن يكون ترتوليان قد وصف مواكب الجنائز الرومانية، وما يصاحبها من ألعاب قاتلة، من أجل لفت الأنظار إلى بشاعة عروض المصارعين ودمويتها. ولقد وردت تفاصيل من أحاديث وكتابات ترتوليان، عن عروض المصارعة، أثناء الجنائز في سجلات كتاب آخرين، ومنهم فيستوس وهو كاتب عاش في القرن الثاني الميلادي. ولقد ورد على لسانه ما يلي: ((لقد كانت العادات الرومانية القديمة، تقضي بتقديم المساجين كقرابين بشرية، تذبح بجوار مقابر المحاربين الشجعان، وعندما سئم الناس من قسوة هذه التقاليد، شرع الرومان في إقامة عروض المصارعة بالقرب من المقابر)). ثمة من يشكك في أن عروض المصارعة، كانت بديلة أقل قسوة من ذبح البشر وتقديمهم كقرابين في مناسبات معينة. ويعتقد بعض الباحثين والمفكرين عدم وجود أي صلة بين المسألتين، لأن الرومان واليونانيين، كانوا يقدمون القرابين البشرية أثناء الجنائز عن طريق قطع رقاب الضحايا، وسفك دمائهم في الأماكن المخصصة لدفن الموتى. وأحياناً كان الضحايا يدفنون أحياء بجوار الموتى، ولم يحدث في التاريخ حسب هذه الرؤية، أن طلب من الضحايا أن يستلوا السيوف، وأن يحملوا الحراب بهدف القتال أو المبارزة. ولذلك خلص هؤلاء الباحثون، أن لا علاقة بين عروض المصارعين، وتقديم القرابين البشرية كطقس جنائزي قديم، ولكن يمكن القول بأن اشتباك المصارعين في مباريات المبارزة أثناء ما يسمى، بالألعاب الجنائزية ربما يهدف إلى، إلقاء الضوء على الفضائل والمزايا والقيم

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 17, 18.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p69, 70.

الأخلاقية، التي كانت وراء عظمة وقوة الإمبراطورية الرومانية، والتي كان الميت يجسدها طيلة حياته، ومن هذه المزايا شدة البأس والشجاعة والإقدام. ولذلك فإن إستعراض وتجسيد هذه الفضائل عن طريق إقامة عروض المصارعة، ربما يلهم الشباب ويشعل حماسهم، بحيث يسلكوا نفس الطريق، الذي سلكه أسلافهم الموتى[١].

ب- الأسباب التي دفعت الرومان لتنظيم لعبة رياضة الموت

١- إن عروض المصارعة ترجع إلى عادات رومانية، تحلل ذبح البشر وتقديمهم كقرابين.

٢- ومنهم من اعتقد أن مباريات المصارعة، كانت في بداية الأمر من الطقوس، التي تصاحب الإعلان عن وفاة المواطنين المرموقين من علية القوم[٢].

٣- ومنهم من يرى أن منازلات المصارعة، ليست سوى امتداد للحروب التي خاضتها روما القديمة، وحسب هذا السبب، فإن الأحداث التي تقع في ساحة النزال في المسرح الروماني تجسد عشق الرومان للحروب والإستعمار، حيث كانت عروض الحيوانات المفترسة وسجناء الحرب، تجري في إطار مواكب النصر والإحتفالات التي تصاحب عودة القادة الرومانيين المنتصرين في ميدان المعركة[٣]، أما مباريات المصارعة فكانت تجري في سياق تخليد ذكرى المحاربين، الذين شاركوا في المعارك، التي كانت تهدف إلى بسط نفوذ الإمبراطورية الرومانية، على جميع بقاع الأرض، بشتى الطرق ورغماً عن كل الظروف. وفي عهد الأباطرة عندما توقفت روما عن إرسال الحملات العسكرية إلى خارج الحدود، كانت المعارك الدموية، التي تجري على حلبة النزال في المسرح الروماني، بديلة عن ما كان يحدث في تلك الحملات.

---

1 Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 17, 18.

2 Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 35.

3 The scriptores historiae Augustae: with an English translation by David Magie, volume III, Harvard university press, 1998, p 261.

٤- إن المعارك والمنافسات الدامية التي كانت تدور في باحة المسرح الروماني، كانت بمثابة صمام الأمان، الذي يقوم بتنفيس ما يختلج في نوس عامة الشعب، والغوغاء من مشاعر مكبوتة[١]، ولذلك فإن الإثارة التي تصاحب مشاهد الذبح، تخفف من إحساس الجماهير بالبؤس، الذي يعانون منه في حياتهم اليومية، كما تخفف من مشاعر الكبت التي تنكد عليهم حياتهم. أما الأباطرة والطغاة، فكانوا يستغلون أي فرصة للتأكيد على شرعية سلطاتهم، ولذلك كانوا يسارعون لتنظيم هذه العروض المكلفة، باعتبارها تجسيداً رمزياً لقوتهم وطغيانهم، و قد بقيت حتى القرن الخامس الميلادي[٢].

ت- مكانة المصارعين في المجتمع الروماني

لقد كان الأرستقراطيون الرومان، يصنفون المصارعين على أنهم حثالة المجتمع، وذلك بسبب خلفيتهم، حيث كانوا من أسرى الحروب أو العبيد أو المجرمين[٣]. وكان النبلاء الرومان يعتبرون المصارع، رجلاً فظاً غليظ القلب، دخيلاً على المجتمع، كما كانوا يعتبرونه عبداً حقيراً وضيعاً لا أمل في إصلاحه. ولكن النبلاء الذين كانوا ينعتون المصارعين بكل صفات الخسة والحقارة والإزدراء، كانوا يؤمنون بأن هؤلاء الرعاع، يتصرفون في حلبة المصارعة بمنتهى الكرامة، ويظهرون جلادة ورباطة جأش في مواجهة الموت، ولذلك فالحكم عليهم يظل غامضاً، حيث تختلف حولهم وجهات النظر وتختلط مشاعر الإزدراء بمشاعر الإعجاب[٤]. وكان شيشرون يهجو خصومه، بوصفهم يشبهون المصارعين في صفاتهم وسلوكهم، ولكنه في مكان آخر يظهر

---

[1] Plutarch's: Moralia, with an English translation by Harold north fowler, in fifteen volumes, volume x, 77le – 854d, Harvard university press, 1960, p181.

[2] Bauman. A, Richard: Human Rights in ancient Rome, London and New York, 2000, p 125.

[3] Fantham, Elaine: The Roman world of Cicero's de oratore, oxford university press, 2004, p 363.

[4] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p39, 40.

اتجاهاته المزدوجة ومشاعره المتناقضة نحوهم: " بالرغم من أنهم من الرعاع البرابرة، إلا أنهم يتصرفون بعزة نفس في حلبة القتال، بحيث يتلقون الضربات ولا يولون الأدبار، إنهم شجعان وليسوا جبناء. انظر كيف أنهم يسعون إلى نيل رضاء الناس أو رضاء أسيادهم، حتى عندما تثخنهم الجراح، فإنهم يرسلون الرسائل إلى أسيادهم، يسألونهم عما يجب أن يفعلوه لاحقاً ،وهم دائماً مستعدون لتقبل مصائرهم. ولو رأى سيدهم أنهم قد فعلوا كل ما طلب منهم، فإن ذلك لا يعني أنه سيعفي عنهم، فربما يصدر الأوامر بقتله. هل سمعتم عن مصارع، حتى لو كان ممن يتمتعون بقوة عادية، قد صرخ أو تأوه أو جَفَل؟ هل رأيتم مصارعاً إدعى الإصابة أو الوهن حتى لا يكمل المباراة؟ هل رأيتم مصارعاً قد استسلم، إلا عندما تضيق به السبل؟ هل شاهدتم مصارعاً رفض أن يتلقى الضربات القاتلة الأخيرة، بعدما قرر النبلاء والجماهير ذلك؟ لقد استطاع المصارعون أن يتحملوا كل المشاق والأهوال، لأنهم قد تدربو تدريباً ليس له مثيل، وتم إعدادهم لهذه المواقف[1]. أما سنيكا Seneca، وهو خطيب وسياسي ومؤلف روماني، وكان من أتباع المذهب الرواقي stoic cult، فقد ترك تراثاً أدبياً حافلاً بالتفاصيل عن المصارعين وتاريخهم . وكان سنيكا يرى أن المصارع الشجاع هو مثال للرجل الحكيم. فالقسم الذي كان يقطعه المصارع الشجاع، هو مثال للرجل الحكيم . وبموجب القسم الذي كان يقطعه المصارع على نفسه، كان يقتضي بأنه سيضع قدره في يد سيده، تماماً كما يهب الحكيم حياته لسيده المقدس أو لربه. وبما أن المصارعين ينتمون إلى الطبقات الدنيا في المجتمع فإن الحلبة هي المكان الوحيد، الذي يتيح لهم التعبير عن كرامتهم وكبريائهم وشجاعتهم وفضائلهم ، كما أنه المكان الذي يتيح لهم تحقيق سمعة طيبة وشهرة واسعة. ولذلك يرى سنيكا، أنه لا ينبغي النظر إلى المصارعين بعين الشفقة، فهناك فئات أخرى في المجتمع، من غير المصارعين، لا تستطيع تحقيق الشهرة و الكرامة دون بذل جهود مضنية وتحمل المخاطر والصعاب، وأحياناً الموت في سبيل ذلك. ولذلك يرى سنيكا أن المصارعين لا يثيرون الشفقة. أما الكاتب المسيحي ترتوليان، الذي كان معارضاً لإقامة

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p40, 41.

مباريات المصارعة، فقد كان يرى أن المشاعر المتناقضة للرومان تجاه المصارعين، كانت تصل إلى ذروتها أثناء العروض والفعاليات القتالية، ولقد ورد عن ترتوليان ما يلي:

((في نفس اليوم، كانت الجماهير الرومانية تمتدح المصارعين تارةً وتارة أخرى تسيء أليهم[١]، وتقلل من شأنهم، كما كانت الجماهير تطالب السلطات بإهانة المصارعين على رؤوس الأشهاد، وعلى مرأى ومسمع من عامة الشعب، كما كانت الجماهير تطالب بحرمان المصارعين من حقوقهم كمواطنين على أرض روما. وكانت الجماهير تطالب بعدم السماح للمصارعين، أن ينضموا إلى السناتو (مجلس الشيوخ) أو يتم انتخابهم نواباً عن الشعب، ولم يكن مسموحاً لهم أن يتقلدوا المناصب العليا في البلاد. ولم يكن بمقدور أي مصارع أن يكون فارساً أو ممثلاً عن الشعب، ولم يكن للمصارعين الحق في الحصول على أي تكريم أو استثناء من أي نوع، ومع ذلك فقد كان الرومان يحبون المصارعين، بالرغم من أنهم يسعون إلى إنزال أشد درجات العقاب بهم، وكانوا يكنون لهم، كل احترام، بالرغم من أنهم يقللون من شأنهم ومن مكانتهم. يلهمن أمر شائك أيها الرومان، مالكم كيف تحكمون؟ كيف يتسنى لكم أن تمدحوا رجلاً تحتقروه لنفس الأسباب والدوافع؟))[٢]. لقد كان ترتوليان على حق، فالرومان، كانوا ينظرون إلى المصارعين على أنهم عبيد، يجب أن يكون القتل مصيرهم نكالاً لهم، وجزاءً للجرائم التي ارتكبوها، ولكنهم كانوا في نفس الوقت يعتقدون أن المصارعين رجالاً يستحقون الاحترام، لأنهم يجسدون القيم الرومانية الأصلية مثل القوة والشجاعة fortutudo والانضباط، والتدريب disciplina والتماسك ورباطة الجأش Constantia ، والقدرة على الاحتمال patientia والجسارة في مواجهة الموت، والرغبة في تحقيق الشهرة والمجد amor gloriae وإرادة الانتصار cupido victoriae. هذه هي السمات التي جعلت روما تسيطر على العالم، وهي نفس السمات التي كان

---

[1] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in one volumes I, Harvard university press, 1979, p 37.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 40, 42.

الجنود الرومان يتمتعون بها، والتي كان المصارعون يجسدوها في الحلبة. وبالتأكيد كان هناك بعض المصارعين، الذين لا يرتقون إلى هذه الصورة المثالية للمصارع الروماني، فقد كان بعض المصارعين جبناء يخشون الموت، ويسعون إلى تجنب المواجهات الدامية. وكان الرومان يعتبرون هذه الفئة حثالة المصارعين، الذين هم في الأصل ينتمون إلى طبقة الرعاع والدهماء في المجتمع، ولذلك كان المصارعون الجبناء يذبحون بطريقة مهينة، لأنهم دخلاء ورعاع، يستحقون هذا المصير وفق المبادئ الرومانية السائدة آنذاك[١].

ث – الجذور الإجتماعية للمصارعين

منذ القرن الأول قبل الميلاد، لم يكن أسرى الحرب وحدهم من يحكم عليهم بالمشاركة في مباريات المصارعة، وإنما كانت أعداد متزايدة من العبيد تلقى نفس المصير، وكان العبيد إلى جانب عملهم بالزراعة، عملوا ايضاً في المصارعة، كما أنهم عملوا بالأعمال المنزلية وعلى تربية أطفال أسيادهم[٢]. فأي عبد كان مداناً بإرتكاب جرائم شنيعة، مثل القتل أو تسميم الناس أو تدنيس المعابد، ربما حُكم عليه أو أرسل إلى مدرسة المصارعة ad lud gladiatorium، عقاباً على ما اقترف من جرائم. وهكذا كان الحكم بالإنضمام إلى مدرسة المصارعة، يمثل نوعاً من الإصلاح والتهذيب، ولكنه قد يؤدي إلى الموت لاحقاً[٣]. لقد حرم هادريان بيع العبيد إلى مدربي المصارعة، وكذلك منع اصدار حكم إعدام بحق العبد، مالم يصادق عليه المدعي العام.[٤]. ويمكن للسجين أو المجرم أن يعود إلى المجتمع مرة أخرى، في حالة استطاعته أداء عرض

---

[1] Woog, Adam: The Roman Colosseum, ReferencePoint Press, 2014, 54 – 55.

[2] Saller, Richard: Slavery and the Roman family, Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies, 1987, p 65 – 87, p82.

[3] Wiedemann, Thomas: emperors and gladiators, London and New York, 1995, p 105.

[4] Bauman. A Richard: Human Rights in ancient Rome, London and New York, 2000, p119.

قتالي يرضى عنه الجمهور. وكانت هناك أحكام أكثر قسوة مثل الحكم على المجرمين، بالموت عن طريق إطلاق الحيوانات المفترسة ad bestias عليهم[١]، أو الموت عن طريق ضرب أعناقهم بالسيف[٢]، وفي هاتين الحالتين لا مناص ولا مخرج من الموت. كما أن العبيد الذين كان يحكم عليهم بالموت صلباً أو فوق الصليب crucifixion، فكانوا يلقون مصيراً أشد قسوة، لأن الموت يعقبه تعليق أجسادهم فوق الصلبان، حيث يراهم الجميع في مشهد مخيف ومرعب. وبالرغم من أن ساحة المعركة، كانت موطناً يتقاتل فيه عتاة المجرمين وسجناء الحرب والعبيد، إلا أن هذا المشهد المثير، قد يجذب انتباه العديد من الرومان الأحرار، الذين أحبوا المشاركة في تلك المباريات الدموية[٣]، ولذلك انضموا طواعية إلى مدارس تعلم المصارعة، وقاموا بتوقيع عقود مع المدربين لفترات محدودة[٤]. ويبدو أن الرغبة في الفوز وتحقيق المكاسب المادية، كانت من بين الأسباب الرئيسية، التي دفعت الأحرار من الرومان، للإنضمام إلى مدارس المصارعة والمشاركة في التدريب مع العبيد وحثالة المجتمع[٥]، تحت إشراف مدير المصارعين. وفي بعض الأحيان كان لهؤلاء مآرب أخرى في الإنضمام إلى مدارس المصارعة، فهناك رجل اسمه سيسينس ينتمي إلى القبائل السكوثية* قد قرر الإلتحاق بمدرسة المصارعة في منطقة أماسترس، الواقعة على ساحل البحر الأسود، لأنه كان بحاجة إلى ١٠٠٠٠ دراخمة، من أجل تحرير أحد الأصدقاء من الإستعباد. وكان ينوي الإشتراك في مباريات المصارعة القتالية، من أجل جني هذه

---

[1] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in one volumes I, Harvard university press, 1979, p 447.

[2] Futrell, Alison: The Roman Games: A Sourcebook, Blackwell, 2006, p 101.

[٣] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ص ٣٤٨.

[4] **Livius, Titus**: The History of Rome, book 28, 21, **Final Conquest in Spain**, London, 1905, p 465.

[5] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 243.

* هم شعوب من أصول إيرانية، نزحوا من سهول أوراسيا إلى جنوب روسيا فيالقرن الثامن قبل الميلاد، واستقروا في غرب نهر الفولجا، شمال البحر الأسود، وكانوا على صلة بالمستعمارت اليونانية في شبه جزيرة القرم في أوكرانيا، وكان لديهم إبراطورية.

الأموال. وكان العديد من الشباب يلتحقون بهذه المدارس، كي يصبحوا مصارعين، لأنهم فقراء يبحثون عن المال، وكان البعض عندما لا يجدون وظائف، أو يعملون في وظائف ذات دخل لا يسد رمقهم، يلجأون إلى الإلتحاق بمدارس المصارعة، ومن ثم الإشتراك في المباريات بهدف جني الأموال اللازمة، لسد حاجاتهم الأساسية وتحسين أوضاعهم المادية[١]. وهناك بعض المصارعين من المحاربين القدماء، الذين اعتادوا على مشاهدة العنف والدماء في الحروب، قد فشلوا في التوافق مع الوظائف المدنية، ولذلك قرروا الإحتراف، واتخذوا المصارعة مهنة لهم، وفي مدارس المصارعة تمكن هؤلاء، من استعادة ذكرياتهم في ميدان القتال، لأن مجتمع مدرسة المصارعة، يجسد السمات الحربية المعروفة مثل الشجاعة والإقدام والجرأة والولاء للمبادئ. وهكذا وفرت لهم مدرسة المصارعة مناخاً مناسباً لتحقيق هذه القيم، والمعاني السامية على أرض الواقع، من خلال حلبة المصارعة. ليس لدينا إحصاءات عن أعداد أسرى الحرب والعبيد المدانين بارتكاب الجرائم، كالآسيويين والسوريين والجرمان، حتى بلغ عددهم في روما خمس أو ثلث سكانها في ذلك الوقت[٢]. وغيرهم من الفئات التي انضم إلى مدارس المصارعة، بما في ذلك المواطنون الأحرار، ولكن يمكن القول أنه في أثناء السنوات الأخيرة من الحكم الإمبراطوري الروماني، كانت الغالبية الكاسحة من المصارعيين من العبيد وأسرى الحرب[٣]، أما في القرن الاول الميلادي فقد شهدت مدارس المصارعة ازدياداً مضطرداً، في أعداد المواطنين الرومان الأحرار، الذين رغبوا في التأهيل كي يصبحوا مصارعين، واستناداً إلى النقوش التي عثر عليها في المقابر، فإن عدد المصارعين من أسرى الحرب يساوي تقريباً، عدد المصارعين من العبيد، ولكن هناك بعض المصارعين المشاهير من الجانبين، ممن استطاعوا تخليد أسمائهم، عن طريق نقشها أو حفرها على شواهد القبور والأضرحة، وكان من بين هؤلاء بعض المصارعين، الذين تم

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 44, 45.

[٢] الغزالي، علي كسار غدير: الجذور التاريخية لظاهرة الرقيق عند الشعوب القديمة وعرب الجزيرة قبل الاسلام (دراسة مقارنة)، **مجلة داسات تاريخية، العدد ١٥**، كانون الاول، ٢٠١٣م، ٧٥ – ١٢٤، ص ٨٦.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p69.

عتقهم من الإستعباد، بعد قضائم وقتاً في مدارس المصارعة. ومنهم من اشترى حريته من سيده عن طريق الأموال، التي اكتسبها من المصارعة، أما المصارعون الذين لقوا حتفهم وهم في ريعان الشباب، فلم يتمكنوا من نقش أسمائهم على شواهد قبورهم، ولذاك لم يسجل التاريخ شيئاً عنهم، ويبدو أن عدداً من المصاعين الأحرار من غير العبيد وأسرى الحرب، كانوا يتواجدون في الأقاليم التابعة للإمبراطورية الرومانية، خاصة في المناطق الناطقة باللغة اليونانية. أما بالنسبة للفرسان من الرومان وأبناء الحكام وأعضاء السناتو، الذين تدربوا على المصارعة فإنهم لم يشتركوا في أي مباريات، تستخدم فيها الأسلحة الحقيقية القاتلة، بل كان هؤلاء يتدربون باستخدام الأسلحة الخشبية[1]، وكانوا يشتركون في فعاليات تستخدم فيها هذه الأسلحة فقط. ولقد كانت المصارعة بالنسبة للمصارعين، من الطبقات الأرستقراطية مجرد وسيلة، لجذب انتباه الجماهير وزيادة شعبيتهم، وكان بعضهم يسعى لتغيير نمط حياته بإنضمامه إلى مدارس المصارعة، وكان هناك بعض المصارعين الذين ينحدرون من عائلات معروفة، ولكن عائلاتهم نبذتهم لأسباب متعددة، ولذلك انضموا إلى مدرسة المصارعة، وكان من بينهم من اتخذ قرارات طائشة أثرت على علاقته بعشيرته، وكان منهم من يعاني من أزمات مالية طاحنة[2]. فقد سعى الأرستقراطيون الرومان، إلى الإنضمام إلى مدارس المصارعة، هروباً من حياتهم، التي أصبحت بلا معنى بعد أن جار عليهم الزمان، ولذلك فضلوا الحياة مع طبقات العبيد والبروليتاريا، الذين يعيشون في المناطق الحضرية، بدلاً من إنعزالهم في الدوائر الأرستقراطية، التي لم تعد تعجبهم، وكان ذلك من غرائب الأمور لأن العبيد والطبقات الكادحة، كانوا من الفئات الدنيا في روما القديمة. ومن المثير للإنتباه أن فئة من الأرستقراطيين الطائشين، كانوا تواقين لظهور في حلبة المصارعة، دون قضاء فترة كافية في التدريب على الفنون القتالية بمدرسة المصارعة، وكان هؤلاء المتهورون يعتقدون أن القتال بالسيوف، يمكن أن يكون وسيلة مناسبة لقضاء وقت الفراغ، ولأنهم طائشون لا يقيمون وزناً لمن ينتقدهم من رفاقهم، دأب هؤلاء الأرستقراطيون على مبارزة ومقاتلة بعض

[1] Nossov, Konstantin: gladiator Rome's bloody spectacle, op., cit, p145.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 45, 48.

أفراد الطبقات الدنيا من السوقة والرعاع، الذين نبذهم المجتمع[١]. ولقد اشترك كل من فيوريوس ليبتنوس وهو ابن أحد القضاة و كوينتوس كابنوس وهو محامي وعضو في السناتو سابقاً، في الفعاليات القتالية وعروض المصارعة، التي تمت عام ٤٦ق.م، في إحدى الساحات العامة أثناء عهد يوليوس قيصر، ولقد حاول مجلس الشيوخ عدة مرات منذ عام ٣٨ق.م ولاحقاً، إقناع أعضائه وبعض الفرسان، الذين كانوا يشاركون في الفعاليات التي تجري في حلبة المصارعة، للإبتعاد عن هذه الممارسات، حفاظاً على كرامتهم ومكانته وسمعتهم، ولكن ذلك لم يلق آذناً صاغية من أصحاب الشأن، وذهبت كل المحاولات سدى. وبعد مرور سنوات معدودة اشترك السيناتور كوينتوس فيتيليوس، في عرض قتالي نظمه أوكتافيانوس، إهداءً لروح أبيه المبجل يوليوس قيصر. وفي عام ١١م أصبح أوكتافيانوس إمبراطوراً، وتم منحه لقب "أغسطس المعظم"، ومنذ ذلك الحين سمح الإمبراطور للفرسان الرومان في الإشتراك في الألعاب القتالية، التي تدور رحاها داخل حلبة المصارعة أو في ساحة العرض. وعندما وصل تيبيريوس Tiberius إلى الحكم، سعى لإصدار حظر شامل على الألعاب القتالية، لأنه كان يكرهها[٢]، ولكنه فشل في ذلك، ذلك، واستمر الفرسان في الظهور في ساحات العمليات[٣]، ففي عام ١٥م تقاتل فارسان في حلبة المصارعة، أثناء إقامة أحد العروض التي نظمها دروسيوس وجرمانيكوس. وكان الفرسان الذين يتقاتلون في الحلبة، يعلمون أن أبناء طبقتهم الأرستقراطية ينظرون إليهم بإزدراء وسخرية، ولكنهم تحملوا كل ذلك في سبيل ممارسة رياضتهم المفضلة، حتى لو كانت نوعاً من العربدة العلنية. ومن الواضح من أبناء طبقة الصفوة من تسبب في الإساءة إلى نفسه، وإهانة عشيرته وتلويث سمعة عائلته على ماء وجهه، وقد سعى معظم هؤلاء لحصر فضائحهم في أضيق نطاق، لذلك كانوا حريصين على ارتداء خوذات تخفي ملامحهم، بحيث يصعب التعرف على شخصياتهم.

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 46, 49.

[2]Nossov, Konstantin: gladiator Rome's bloody spectacle, op., cit, p18.

[3] Warwick Buckland, William: The Roman law of Slavery (The Condition of the Slave in Private Law from Augustus to Justinian), Cambridge University Press, 2010, p 37.

ولكن أحد الأرستقراطيين غير المعروفين، وكان اسمه جراشيوس قرر أن يلعب دور المصارع الريتاريوس retiarius، وهو المصارع الذي يظهر في الحلبة عاري الرأس، بلا خوذة، ويحمل شبكة ورمحاً ثلاثي الشعب[١]، وذلك تكريماً للإله نبتون[٢]، وقد وصف الشاعر جوفينال هذا السلوك المشين قائلاً:

اللعنة عليك يا جراشيوس

قد صرت حديث المدينة

آه يا إحتقار المدينة

أندخل إلى الساحة بلا سلاح

بلا درع أو سيف تراقي

ويل لك، أتكره العتاد الحربي

حتى الخوذة لم ترتديها

الآن ها هو جراشيوس

يلقي شبكته بيد مضطربة

ها هو جراشيوس المذعور

يدفع بالرمح إلى الأمام

---

[1] Smith William, LL.D: A new Classical Dictionary of Greek and Roman, op., cit, p 673.

[2] The Etymologies of Isidore of Seville: Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach and Oliver Berghof, Cambridge University Press, 2006, XVIII.xlix–lix, P 370.

ثم ينظر إلى حكم المبارة

وهو عاري الرأس

العار العار يا جراشيوس

لماذا تولي الأدبار كلما

اقتربت من الموت؟

حتى ممنافس جراشيوس

قد شعر بالعار والمهانة

ياللعار والمهانة من هذا السلوك المخزي

لقد شعر خصمك يا جراشيوس

بالألم أكثر من أي جراح

تعرض لها من قبل"[١].

وهناك وقائع مهمة تشير إلى أن بعض الأباطرة من ذوي النزوات الغريبة، كانوا يجبروا أعضاء مجلس الشيوخ الغير مرغوب بهم، على ارتداء الدروع وحمل السلاح والنزول إلى ساحة القتال، من أجل إهانة كرامتهم وسكب ماء وجههم على رؤس الأشهاد[٢]. وذات يوم قرر الإمبراطور كاليغولا معاقبة أحد الفرسان، الذي سب أمه أجريبينا Agrippina، وذلك بإرغامه على إرتداء الدرع والقتال في حلبة المصارعة، وعندما تمكن الفارس من قهر خصمه والخروج منتصراً، تم

[1] Juvenal and Persius: satire III, with an English translation by G. G. Ramsay, LL.D., Lirr.D, Late professor of Latin in tub University of Glasgow, 1918, P 175.

[٢] عبدالمحسن الصغير، هشام: الإمبراطور نيرون أو نيرو، ص٦٥.

تسليمه إلى الجلادين حيث قتل، كما ذبح أبوه الذي لم يرتكب أي جريمة في حق الإمبراطور وأمه. وذات مرة نذر أحد المواطنين نذراً وقطع عهداَ على نفسه أنه سوف يظهر في حلبة المصارعة ويقاتل، إذا شفي الإمبراطور كاليغولا[١]، من مرض عضال أحل به، وعندما مثل الإمبراطور للشفاء أمر بأن يفي الرجل بوعده، وبالفعل أجبر الرجل على القتال في حلبة المصارعة، واستطاع أن ينهي المبارة وهو على قيد الحياة[٢]، بعدما استغاث بالجمهور والحكام عدة مرات[٣]. أما نيرون فقد فعل مالم يفعله أحد من قبله أو من بعده، فقد أمر ٤٠٠ من أعضاء مجلس الشيوخ و ٦٠٠ فارس بإرتداء الدروع والقتال في حلبة المصارعة، على الرغم من أن هؤلاء الناس، كانوا من المشهود لهم بحسن السلوك ودماثة الخلق، واستمر نيرون في إهانته للنخب الرومانية، حيث أمر هؤلاء الفرسان وأعضاء المجلس أن يتقمصوا أدوار القناصين[٤]، الذين يطاردون الحيوانات البرية في ساحة العرض. وكان بعض الأباطرة عاجزين عن مقاومة إغراء حلبة المصارعة وألعابها، بالرغم من أن اشتراك الإمبراطور في مباريات المصارعة، يكتنفه مخاطر جمة، ويستلزم حراسة مكثفة من أجل ضمان سلامته وأمنه والحفاظ عليه سليماً، ومن الأباطرة من عشقوا رياضة المصارعة، وكانوا مستعدين للإشتراك في المباريات القتالية، ومنهم كاليغولا وكومودوس. ولكن من المؤكد أن الإمبراطور كومودوس ، قد ارتدى دروع المصارعين وملابسهم، وكان يقاتل في الحلبة تحت اسم مستعار هو المصارع " هرقل القناص" Hercules the Hunter[٥]، ولم يكن اختيار هذا الاسم اعتباطياً، لأن هرقل، كان من الآلهة المفضلة لدى المصارعين والجماهير على حد سواء. أما كاسيوس ديو الذي حضر المباريات التي اشترك فيها

---

[1] Wiedemann, Thomas: emperors and gladiators, op., cit, P8.

[2] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in one volumes I, Harvard university press, 1979, p 447.

[3] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 243.

[4] Winkler. M, Martin: The Gladiators History's most deadly Sport by Fik Meijer, op., cit, p 152.

[5] Wiedemann, Thomas: emperors and gladiators, op., cit, p 110.

الإمبراطور كومودوس، فقد ذكر أن المصارعة كانت من هوايات الإمبراطور الفرعية، كما أن أداء الإمبراطور لم يكن مقنعاً، وبالتأكيد لا يمكن لأحد من المصارعين جلالته بأي إصابات، أو يلحق به الجراح[١]. ولقد وضع الإمبراطور كومودوس نفسه في مواقف سخيفة، بسبب تصرفاته الهوجاء في ساحة المعركة، فقد ظهر في الحلبة وهو يحمل في يده سيفاً، وفي يده الأخرى رأس نعامة مذبوحة، بينما كان ينظر في إتجاه أعضاء السناتو الجالسين على المدرجات. وسواء كان سلوك الإمبراطور مجرد دعابة عابرة، أو تهديد حقيقي لأعضاء مجلس الشيوخ، فإن الأمر برمته ظل لغزاً غامضاً. وفي أحد العروض تمكن الإمبراطور كومودوس من قنص ١٠٠ دب، وذلك بإطلاق الحراب عليها، ولكنه لم يكن متواجداً داحل الساحة كالمعتاد، وإنما فضل أن يطلق الحراب على الحيوانات من خلف الحاجز، الذي يفصل بين الحلبة والمشاهدين، ولم تكن هذه المهمة تحتاج إلى مهارة في التصويب، لأن الحلبة كانت مقسمة إلى أربعة أجزاء، تفصل بينها جدران ذات زوايا مستقيمة، مما يجعل الدببة تنقسم إلى أربع مجموعات محصورة بين الجدران مما يسهل قتلها[٢]، وعندما فرغ من قتل الدببة جاءت له إمرأة بقدح من النبيذ فأفرغه في جوفه دفعة واحدة، بينما الجماهير وأعضاء السناتو يهتفون: "أطال في عمر جلالتك" وبالتأكيد فإن السلطات الأمنية، قد أجبرتهم على ترديد هذا الهتاف. وفي عروض مماثلة قام الأمبراطور كومودوس، بإقتناص النمور والأسود، وهو واقف على منصة عالية، بمحاذاة الحلبة[٣]. ولكن الكاتب هيروديانوس كان له رأي آخر، فهو يرى أن الإمبراطور كومودوس كان قناصاً ماهراً، وأنه يستخدم حربة واحدة فقط، لقتل كل حيوان يستهدفه، لأنه يصوب الحراب بمهارة نحو الحيوانات. ويروي لنا أن حارساً قد تعرض لهجوم من أحد النمور عند إخراجه من القفص، وكاد الحيوان أن يفتك بالحارس ويمزقه إرباً، ولكن الإمبراطور الذي شاهد الواقعة، سارع بتصويب

---

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, P 86.

[٢] كسيوس، ديون: التاريخ الروماني ، ترجمة وتقديم مصطفى غطيس، الجزء العاشر، الكتب LXXX, LXXI ، مطبعة أنطوبريس، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م، ص ٥٣، ٥٤.

[٣] كسيوس، ديون: التاريخ الروماني، ص ٥٥، ٥٦.

حربته إلى النمر المهاجم، وأصابه في مقتل. وقص علينا هيروديانوس العديد من القصص التي تحكي عن شجاعة الإمبراطور كومودوس، الذي شاهده الناس، وهو يطارد الغزلان والأيائل في ساحة العرض، حتى تمكن من اصطيادها وقتلها بالقوس والرمح[١]. وبالرغم من وجود شكوك تحيط حول قدراته الفكرية ومستوى ذكائه وشجاعته، إلا أن الرجل كان يتمتع بصحة جيدة بلا أدنى شك، ولا ندري إن كان كومودوس قد استطاع أن يلعب دور المصارع البارع أم لا، ولكن من المؤكد تشجيع الجماهير له والتصفيق الحاد القادم من المدرجات قد جعله يتصور، أنه مصارع من الطراز الأول، وكان الإمبراطور يختار خصومه ومنافسيه من بين الجماهير التي تحضر العرض، ولم يكن يفضل أن يكون خصومه من المصارعين المحترفين بالطبع، وكان الخصوم المختارين بعناية لايجرؤون على النيل من الإمبراطور، حتى لو تصادف أن كان لديهم فكرة عن المصارعة، لأنهم يعلمون أن الرجل ليس مصارعاً، وإنما إمبراطوراً، وكان خصوم الإمبراطور يحملون سيوفاً خشبية أثناء المنازلات معه، وفي إحدى المناسبات تصرف الإمبراطور، بشكل مشين ومخز أصاب الناس بالغثيان، فقد أمر كل من فقد قدمه اليسرى، بسبب التعرض للبتر من جراء المرض أو الحوادث، أو لأسباب أخرى أن ينزل إلى ساحة العرض، وعندما تجمع ذو العاهات، أعطى لكل واحد منهم قطعة من الإسفنج على أساس أنها الدرع، الذي سوف يستخدمه كل واحد منهم للدفاع عن نفسه، ثم انهال عليهم الإمبراطور كومودوس بقضيب حديدي حتى قتلهم جميعاً[٢]، وكان يريد من وراء ذلك تقليد هرقل وهو يقتل العمالقة، وبسبب أداء الإمبراطور في الساحة يومئذ، تقرر منحه مكافئة تقدر بحوالي مليون "سيسترتي" وهي عملة رومانية قديمة. ومن المعروف أن الإمبراطور كومودوس، لم يكن يحب المصارعين المحترفين، وكان يغار منهم، لأنهم قادرون على القتال بأسلحة حقيقية، وقد دفعته هذه الغيرة الحمقاء لإرتكاب أفعال مشينة. ذات يوم تمكن أحد المصارعين من مطاردة أسد داخل الحلبة وقتله، مما أشعل حماس الجماهير في المدرجات، ولكن ذلك لم يعجب الإمبراطور الذي أمر

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, P 86.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 49, 50.

بذبح الرجل[١]. أما الإمبراطور سبتيموس سيفيروس فقد كان مناصراً لإقامة عروض المصارعة، وكان يحلم بأن يشترك فيها، ولكنه لم يستطع ذلك بسبب وهن أصاب قدميه. ولقد انتقد بشدة سلوك أعضاء مجلس الشيوخ ومداهنتهم للإمبراطور السابق كومودوس، عندما كان يتقمص دور المصارع في الحلبة، واعتبر سبتيموس أن ذهاب أعضاء السناتو إلى الحلبة، لتشجيع الإمبراطور السابق ضرباً من النفاق والتملق، لا يصح أن يصدر عنهم. وذات مرة صرخ فيهم قائلاً: "لقد كنتم تزعمون أن كومودوس مصارعاً قوياً، أليس كذلك إذن لماذا لم تشاركوا بأنفسكم في مباريات المصارعة، إن كنتم جبناء فلماذا اشتريتم كل هذه الدروع، وهذه الخوذات الذهبية"[٢].

جـ- وسائل الراحة

لما كانت العروض تستغرق اليوم بأكمله، من الصباح الباكر حتى المساء، فقد كان المنظمون على بينة تامة، من ضرورة توفير كل ما من شأنه العمل على راحة المشاهدين. وكان إيجاد المقعد المريح هو الحاجة الأساسية، وغالباً ما كان ذلك مستحيلاً، خاصة في الأقسام العليا من المدرج، حيث تلتصق المقاعد واحدها في الآخر مختلفة عنها في الأقسام السفلية. ولما كانت المقاعد الحجرية الصلدة، مزعجة بالنسبة لمن يطيلون الجلوس عليها، فقد احتال أغلب المشاهدين على ذلك بجلب الحشايا معهم[٣]، أما المشكلة الكأداء فقد كانت تتمثل في حرارة الصيف، ففي الأيام التي يسود فيها جو جاف، وتنعدم فيها حركة الهواء، وترتفع فيها درجات الحرارة لتتخطى حاجز الثلاثين درجة مئوية عند الظهيرة، يصبح الوضع في الأروقة مزعجاً، ما يدفع الناس دفعاً للبحث عن أماكن ظليلة ووسائل لترطيب أبدانهم. ولعل ذلك من الأسباب التي حدت بالإمبراطور أغسطس إلى الأمر بتنظيم العروض، في الأشهر الأبرد بين سائر الشهور، وهما شهرا مارس(آذار) وديسمبر (كانون الأول)[٤]. لكن الأباطرة الآخرون لم يجدوا غضاضة،

---

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, P 86, 87.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 50.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 52.

[4] Nossov, Konstantin: gladiator Rome's bloody spectacle, op., cit, p 24.

ولم يعدموا سبباً لإقامتها في الصيف أيضاً: فمن مناسبة انتصار على حدود الإمبراطورية، إلى عيد ميلاد إمبراطوري إلى الأعياد التنكارية للإمبراطورية. ولذلك أقيمت مظلات كبيرة[١]، لحماية المشاهدين من وطأة اشتداد قيظ الصيف، الذي لا يحتمل، ولا يمكن استخدامها في أيام عاصفة أو ممطرة[٢]. تقدر الأبحاث والدراسات ما تم نصبه حول مبنى الكولوسيوم، من سوار حديدية بمئتين وأربعين سارية ثبتت بقواعد كبيرة، ذات فتحات عمودية مستطيلة[٣]، وفوق قمة كل سارية وضعت عوارض خشبية، كانت تشكل في نهاية الأمر ما يشبه الجسر المعلق، وكانت هذه العوارض القائمة، فوق أفريز بأطراف المدرج يتم تهبيطها باستخدام روافع وبكرات، فتفرد أشرعة التظليل المشدودة إلى حبال متينة غليظة، فوق الأروقة لتظليلها، وكان يقوم بهذا العمل بحارة أسطول ميسينيوم Misenum [٤]. ومن الجدير بالذكر أن ساحة المصارعة، ومنصة علية القوم لم يتم تغطيتها، فقد كان الإمبراطور وحاشيته، يجلسون وتعلو رؤوسهم مظلات واقية من الشمس. ولما كان وارداً أن يصل القيظ إلى درجة لا تطاق، رغماً عن وجود المظلات، ولأن روائح الدم المتخثر والعرق المتصبب من جمهور الناس، يعلقان في الجو لمدة طويلة، فقد أقيم نظام خاص لرش الجماهير برذاذ، عبارة عن مزيج من الماء والزعفران والخمر ومادة معطرة[٥]. ومن الأرجح أن الماء كان يضخ من خزانات ضخمة، عبر أنابيب إلى مرشات مثبة بالحافة العليا للمدرج، وكامنة وراء تماثيل جذابة تخفيها عن الأنظار. وكان الكثير من رواد المدرج يقتطعون وقتاً قصيراً عند الغداء، فيخرجون ليتفقدوا شيئاً يؤكل في الجوار القريب، وكان أكثرهم قدرة يغشى الحانات المحلية، حيث تقدم لهم الوجبات الخفيفية، وهو الأمر الأهم عندهم. أما البعض الآخر

---

[1] Sabin, Philip: The Cambridge history of Greek and roman warfare, Volume II, Rome from the late Republic to the late Empire, Cambridge university press, 2007, p 27.

[2] Adam Woog: The Roman Colosseum, op., cit, p36.

[٣] شلش، أماني طه: مبنى الأمفيثياتر \ الكولوسيوم، ص ٩٩.

[4] Nossov, Konstantin: gladiator Rome's bloody spectacle, op., cit, p112.

[٥] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ص ٣٤٥.

فكانوا يبتاعون وجبات سريعة خفيفة، وكؤوس الخمر من حوانيت صغيرة، تنتشر فيما حول الكولوسيوم، أما بقية الجمهور فكانوا يجلبون معهم طعامهم وشرابهم[١]، ويقبعون في مقاعدهم طوال اليوم، خشية أن يفقدوها إن غادروا إلى أي مكان، أو أن يفوتهم مشهد الإعدامات العلنية، التي كان مألوفاً أن تجرى قرب منتصف اليوم، لكن لا مناص أمامهم من ترك مقاعدهم، إن حانت لحظة قضاء الحاجة. وكان معظم مدرجات المصارعة تحوي مراحيض بدائية، عبارة عن مبولة للرجال والنساء في آن واحد، عليهم أن يتبولوا فيها وليس أكثر، ولو أراد أحد أن يستخدم مرحاضاً مناسباً، فعليه مغادرة الكولوسيوم، والمضي إلى المراحيض العامة، وهي عبارة عن مناطق مستورة، بثلاث قواطع على شكل حدوة الحصان، تخفي داخلها عدداً كبيراً من المراحيض[٢].

حـ- نظام الادخال:

لقد أبدع المهندسون الرومان في تشيد الكولوسيوم، بسعة لم يعهدها التاريخ من قبل، حيث يسع المسرح المدرج البيضاوي الشكل لما بين ٥٠,٠٠٠ إلى ٨٠,٠٠٠ متفرجاً، وكان يُسمح لهم بالدخول والخروج في سرعة ونظام فائق، عبر الأقواس الثمانين الموجودة في الطابق الأرضي[٣]، والذي كان يؤدي كل منها إلى درج يتصل بسلسلة من الممرات التي تقسم المدرجات، وتؤدي إلى كل منها، ومن ثم إلى المقعد المحدد[٤]. عندما يتم تنظيم لعبة، يعلن رعاة الحدث عنه، من خلال الكتابة على الجدران في جميع أنحاء المدينة. وتقدم الإعلانات تفاصيل عن

---

[1] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 137.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 116.

[3] Buchanan Hickey, Mary: the colosseum and the Horseshoe a Roman architectural similarity, op., cit, p4.

[4] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 56.

المصارعين وأسمائم. كما ذكروا تاريخ اللعبة، وعدد من المصارعين المقرر أن تظهر، وغيرها من أماكن الجذب السياحي[١].

وفي يوم وقوع الحدث، يصطف المشاهدين خارج المدرج أمام أحد مداخلها المقوسة، وكان يوجد فوق كل مخرج و مدخل عربة مذهبه تجرها الخيول. يستخدم الجمهور العام منها ستة وستين مداخلاً. أما المداخل الأخرى فكانت مخصصة للحضور الخاص وكبار الشخصيات. وكان للإمبراطور وحاشيته مدخل خاص بهم.

وباستثناء الأبواب الأربعة عشر، كانت بقية البوابات الثمانين المؤدية إلى المدرجات تسمح بدخول خمسين ألف متفرج أو أكثر في المدرجات المرقمة بأرقام رومانية[٢]، كان للكولوسيوم نظام منظم للغاية للسيطرة على الحشود، فكان هناك تذاكر والتي عادة ما تكون مصنوعة من الفخار، العظام، أو الخشب، تعطى للمتفرجين، حيث يصلون إلى مقاعدهم من خلال السلالم، ثم مطابقة تذاكرهم مع الأرقام المنحوتة في المدرج . ويرجح أن الإمبراطور كان يستخدم البوابة الشمالية المواجهة للمقصورة الملكية، لما يتميز بها مدخلها من رونق. ولم يكن مسموحًا للمتفرجين بالخروج عن النظام الصارم في الحركة ما بين المدرجات، التي كانت تنقسم إلى ثلاث فئات رئيسية، ولكل منها مكانه المخصص. ولم يكن سعر بطاقة الدخول هو الفيصل في تحديد مقعد كل متفرج، بل كانت مكانته الاجتماعية، هي التي تحدد في أى الأقسام يجلس، حيث كان الدخول مجانيًا وقتها. وكان لكل مسرح روماني بابان رئيسيان يدخل من أحدهما المتصارعون،

[1] Woog, Adam: The Roman Colosseum, op., cit, p42.

[2] Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, op., cit, p 3-4.

ومن الآخر كان يتم إلقاء جثث من يسقط منهم وبجثث الحيوانات الضارية المشاركة في العرض[١].

وكان الكولوسيوم بمثابة عالم مصغر من الترتيب الهرمي، لطبقات المجتمع الروماني في ذلك الوقت، حيث كان مكان جلوس الشخص، هو الذي يحدد موقعه في التسلسل الهرمي في المجتمع[٢].

٢: الجانب العسكري للمصارعة الرومانية

أ – تدريب وإعداد المصارعين

عندما يصدر الحكم على أي شخص بقضاء العقوبة في مدرسة المصارعة، يصبح على الفور جزءً من عائلة المصارعين familia gladiatorial[٣]، وفي المدرسة يجب عليه أن يتخلى ذاتيته وخصوصيته، فقد أصبح جزءً من نظام صارم، يجب أن يخضع له. وعند قدومه إلى المدرسة تبدأ الطقوس بحلف اليمين المقدس Sacramentum، بحيث يؤكد المصارع بشكل رسمي، أنه قد تنازل عن كرامته ووافق على تحمل كل أصناف الإهانة، كما أصبح مستعداً للموت سواء عن طريق الحرق أو التكبيل بالسلاسل أو بحد السيف أو الربط بالعنق[٤]، دون إبداء أي اعتراض أو احتجاج. وفي مقابل القسم يحصل المصارع على وعد بعدم تسليمه للجلاد، حتى لا يقوم بقتله بشكل مهين. أما الرجال الذين كانوا يمتهنون المصارعة باختيارهم، فكانوا أيضاً يحلفون اليمين، ولكن قبل ذلك، كانوا يوقعون عقداً مع مدير المصارعين، يقرون فيه بأنهم سيتدربون على المصارعة لفترة زمنية محدودة، بناءً على عقد بين الطرفين. وكان العقد يحوي على بيانات، عن الأسلحة المتاحة لهم والأموال التي سيحصلون عليها، وعلى نوعية المباريات التي سيشاركون

---

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 60.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 56.

[3] Nossov, Konstantin: gladiator Rome's bloody spectacle, op., cit, p144.

[4] Futrell, Alison: The Roman Games: A Source book, op., cit, p 101.

بها. وبعد أن يتم قبول المرشحين في مدرسة المصارعة، تطبق عليهم قوانين ليس لها علاقة بقوانين الحياة المدنية، إنها قوانين الثكنات العسكرية. ومنذ دخول المصارع للمدرسة يصبح ملكاً للمدير، يستطيع تأجيره لأي جهة كانت، ويقضي المصارع وقته بين جدران المدرسة، ويتم التدريب بشكل مستمر على مدار الأسبوع. ويتناول المصارع وجباته اليومية في مطعم المدرسة، القريب من المشفى الذي يتعالج فيه المصارعون، إذا اقتضى الأمر لذلك[1]. وتوضع أسلحة المصارعين في مخزن للأسلحة تحت حراسة مشددة، بحيث يتم التأكد من استحالة حصول المصارع على الأسلحة، حتى لا يتسبب ذلك في خلق الإضطرابات داخل المدرسة وخارجها. ولا توجد بيانات كافية بعدد مدارس المصارعة في الإمبراطورية الرومانية، ولكن المدن التي كانت تحوي على مدرجات، كان يوجد بين جنباتها مدارس المصارعة، ولذلك يمكن القول أن عدد هذه المنشآت كان يقترب من مائة مدرسة. ومن بين هذه المدارس مدرسة نيم Nimes وأرل Arles، حيث كانت هذه المدارس تدار من قبل وكلاء أو مدراء للمصارعة، يقومون بشراء المصارعين وتدريبهم وبيعهم إلى مختلف الجهات. أما مدارس المصارعة الأربعة الكبرى في روما، فلم تكن ملكاً للأفراد العاديين، وإنما كانت من بين ممتلكات الحاشية الإمبراطورية[2]، وكانت توكل تصريف أمورها لأشخاص، خضعوا لتدريبات عديدة، وحصلوا على موافقة السادة الرعاة. وكان هؤلاء الأشخاص يحصلون على رواتب عالية جداً، تكاد تكون الأعلى في الإمبراطورية، ذلك بسبب خطورة الإشراف على مدرسة المصارعة، حيث قد يتعرض المشرف للقتل في لحظة، فقد كان مدير المدرسة العظمى في روما لودوس ماجينوس Ludus Magnus، يتقاضى راتباً أسبوعياً يتعدى ٢٠٠٠٠٠ سيسترتي. كانت مدارس المصارعة الأربع في روما، تقع بالقرب من الكولوسيوم•.

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 50, 54.

[2] Wisdom, Stephen: gladiator's 100 BC– AD 200, Osprey, 2001, p20 – 21.

• الشكل (١٩)

وقد تم التأكد من ذلك عن طريق دراسة خريطة رخامية forma Urbis لروما القديمة، ترجع إلى عهد سبتيموس سفيروس. وكانت المدرسة عبارة عن مبنى متكامل، معد إعداداً جيد لتدريب المصارعين، ويحتوي على ميدان تدريب فسيح، وعلى عدد من المدرجات، بالإضافة لثكنات المصارعين[١]. وكانت حلبة المصارعة تقع على مساحة ٦٢*٤٥ متراً، كما كانت الجماهير تستطيع مشاهدة التدريبات من المدرجات، بينما كان الإمبراطور وعلية القوم، باستطاعتهم مشاهدة التدريبات من المقصورة الرئيسية. وفي الناحية الشمالية من المدرسة تقع ثكنات المصارعين، وقد تم العثور على ١٤ ثكنة في حالة جيدة، وكانت كل زنزانة تقع على مساحة٤*٥ متراً، وكانت سكناً لاثنين من المصارعين، وكان المصارعين ينامون على فرش بسيطة، كالتي ينام عليها الجنود بالجيش، كان يسمح للمصارعين الذهاب للحمام كل مساء[٢]. أما بالنسبة للمدارس الأخرى الثلاثة فهي مدرسة لودوس داكيكوس Ludus Dacicus، وكانت مخصصة لتدريب المصارعين، ومدرسة لودوس جاليكوس Ludus Gsllicus، وكانت مخصصة لتدريب القناصين[٣]، بالإضافة لمدرسة ثالثة لودوس ماتوتينوس Ludus Matutiuns، وكانت مخصصة لتدريب المصارعين، على قتال الحيوانات المفترسة. وكانت لوائح الإلتحاق بهذه المدارس، تضع شروطاً صارمة للراغبين في دخولها، وكان المصارع فور دخوله يخضع لفحص من قبل طبيب، ليتبين وضعه الصحي، بالإضافة لمظهره الخارجي الجسماني، فإذا لم يكن جسمه يوحي بذلك لا يقبل، لأنه لا يستطيع تحمل التدريب الشاق، بالإضافة لأن الجماهير لا تحب المصارع الذي يثير الشفقة. وكان المصارع خلال تواجده في المدرسة، يتلقى اهتماماً طبياً طوال الوقت، وكان من بين أشهر الأطباء في مدارس المصارعين الطبيب جالينوس

---

1 Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 102.

2 Sutherland, Fae and Labbe, Marguerite: The Gladiator's Master, Carina Press, 2011, p 82.

3 Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 102.

Galenos، الذي عمل فيما بعد طبيباً للإمبراطور ماركوس أوريليوس[١]. ذكر الطبيب جالين أن العناية الطبية أهم شيء في سبيل إبقاء المصارع في حالة بدنية جيدة[٢]، تمكنه من إبهار الجماهير وسلب عقولهم، أثناء تقديمه العروض الرياضية[٣]. وعندما يلتحق المصارعون الجدد Tirones بمدارس المصارعة، يتولى أمرهم على الفور مدربون متخصصون doctors، معظمهم من المصارعين السابقين الذين لم يعد بإستطاعتهم القتال، وذلك بسبب تقدم العمر أو لإصابة لحقت بهم. ومنذ بداية التمارين تتضح الفوارق الفردية بين المصارعين، وتبدأ المنافسة بينهم كمجموعة، وتبدأ المنافسات منذ التمرين الأول، عندما يتدرب المصارعون بالأسلحة الخشبية، ثم تحتد المنافسات عندما تتحول المنازلت إلى قتال حقيقي[٤]، وأي مصارع يستطيع اجتياز العراك الأول، الذي يشتبك فيه مع مصارع آخر وينتهي لصالحه، يطلق عليه اسم فيترانوس Veteranus أي مصارع متمرس. وكان هناك المصارعون المتميزون primus palus ، الذين يصنفون في المراكز الأولى، ثم تأتي المجموعة التي تحتل المركز الثاني، سكندوس بالوس secundus palus. كان كل متدرب يقاتل مع هيكل خشبي طوله ٦ بوصات، ومثبت في الأرض بشكل جيد. وكان الجنود المتدربون في الجيش الروماني القديم، يتعاملون مع الهياكل الخشبية، على أنها تمثل جنود العدو، ولذلك كانوا يبلون بلاءً حسناً في المعارك الفعلية،

---

[1] Littman, R. J and Littman, M. L: Galen and the Antonine Plague Published by: The Johns Hopkins University Press **The American Journal of Philology**, Vol. 94, No. 3, pp. 243-255, 1973, p 243.

Anthony Birley: Marcus Aurelius, Routledge, 2000, p27, 155, 162.

[2] Smith, William, LL.D., LL.D: A new classical dictionary of Greek and Roman, op., cit, p 315.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 105.

[4] The Etymologies of Isidore of Seville: Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach and Oliver Berghof, Cambridge University Press, 2006, XVIII.xlix–lix, P 370.

لأن من تدرب على القتال، وهو يرتدي درعاً خشبياً مهيباً ويحمل سيفاً خشبياً ثقيلاً، يستطيع الإشتباك مع الأعداء وقهرهم، عندما يحمل السلاح الحقيقي[١].

ب – المصارِعات

لقد عشقت النساء رياضة المصارعة، لدرجة أن بعضهن إرتدى الدروع، ونزل بنفسه إلى حلبة القتال[٢]، كما أن هناك بعض النساء اللائي أكرهن على حمل السلاح والقتال في ساحة العرض، ولا يوجد دليل تاريخي يؤكد بداية ظهور النساء في حلبة المصارعة، ولكن أحد منظمي عروض المصارعة من مدينة أوستيا Ostia (في ضواحي روما القديمة)، زعم أنه أول من أدخل العنصر النسائي إلى حلبات المصارعة، منذ تأسيس روما، ولكن لا يوجد دليل على ذلك. كما أن تاريخ هذا التصريح غير معلوم، ولكن من المؤكد أن مصارعة النساء أصبحت جزء لا يتجزء من برنامج العرض، الذي كان يقام في كل مناسبة في روما، وذلك منذ عهد الإمبراطور نيرون[٣]. ولم تكن الجواري أو السبايا من غنائم الحروب أو نساء الطبقة الدنيا فقط، ممن يسمح لهن بممارسة المصارعة، بل إن عدداً من نساء الطبقات الراقية، قد شاركن في الألعاب القتالية، جنباً إلى جنب مع الخادمات والإماء. ولم تكن مباريات المصارعة، التي تخوضها النساء تخضع لنفس القوانين التي تحكم، مباريات المصارعين من الرجال، وهناك بعض الدلائل التاريخية على هذه الحقيقة، مثلما حدث في عام ٦٣م أثناء العرض الرياضي، الذي أقيم في مدينة بوتسولي أو بتيولي(جنوب إيطاليا) أثناء زيارة الملك تيريدس لروما، ولقد نظم العرض أحد العبيد، ممن أطلق الإمبراطور نيرون سراحهم ومنحهم حريتهم. وتلبية لرغبة نيرون قام هذا العبد باستقدام النساء والأطفال والرجال من إثيوبيا، من أجل إجبارهم على القتال في الحلبة[٤]. أما عن رد فعل الجماهير على

---

1 Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 58.

2 Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 243.

3 Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p81.

4 Winkler. M, Martin: The Gladiators History's most deadly Sport by Fik Meijer, op., cit, p 152.

هذا السلوك، فلم يرد لنا أي تفاصيل تاريخية عن ذلك. أما الإمبراطور دوميتيان فكان صاحب نزوات غريبة وأذواق شاذة، وكان مولعاً بالمصارعة، ويروى أنه أقام عرضاً ليلياً في الظلام[1]، حيث قامت النسوة من المصارعات بقتال فريق من الأقزام، تحت ضوء المشاعل، التي كانت في أيدي المتسابقين والمتسابقات. وكانت المباراة عبارة عن عرض كوميدي، يهدف إلى إراحة أعصاب الجماهير، بعد مشاهدتها لشلالات الدماء طوال اليوم، حيث كان الجمهور يتابع الأحداث المأساوية، والمباريات القاتلة طوال فترة العرض. وبينما كان المصارعون قادرون على تحمل التدريبات الشاقة، لا يبدو أن المصارعات كن قادرات على ذلك، مع أنهن حملن نفس الأسلحة أثناء المباريات. ولقد رأى الشاعر جوفينال أن حلبة المصارعة، ليست المكان المناسب للنساء، وكان جوفينال يعتقد أن مصارعة النساء من الأمور المسلية، ولكن عليهن الإبتعاد عن ساحة القتال، التي لا تتناسب مع طبائعهن، وكانت أشعار جوفينال، لا تخلو من السخرية، عندما يتحدث عن مصارعة النساء:

كم رأيت نساءً ممشوقات القوام

ترتدين ثياباً أرجوانية

وأظن أنكم عرفتم نساءً حسناوات جميلات الطلعة

ولكن هل رأيتم إمرأة ترتدي درعاً حديدياً أثناء تمرينات التحدي

تضرب عامود الحلبة بسيفها الحاد

وفق قواعد ومعايير اللعبة

---

[1] Wilson, T: An Archeological Dictionary or Classical antiquities of the Jews, Greeks, and Romans, the second edition, 1782, p 160.

يالها من إمرأة تستحق المديح

ولكن هل دار بخلدكم أنها تطمح

إلى النزول إلى ساحة القتال

وتشارك في العراك الحقيقي المميت

إن تلك المرأة ذات الخوذة الحديدية تظن أن بمقدورها القيام بكل شيء

ولكنها لا تدري أن في ذلك

نهاية لأنوثتها وسحرها الأنثوي

إنها تعشق القوة والعنف[١]

ولكنها لا ترغب في أن تكون رجلاً

إن كانت مشاعرها الأنثوية قد تلاشت

فيا لها من إمرأة باردة حقاً

وعندما تصبح زوجتك من المصارعات

فلا ضير عليك لو قمت بالتصرف بكل ممتلكاتها

لتبتاع لها خوذة ذات ريشة حديدية

ويا حبذا لو أنك اشتريت لها حزاماً جلدياً

أوقفازات حديدية أو واقيات للسيقان

---

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p69.

وتخيل أن زوجتك كانت تستل أسلحة متعددة

أثناء جولات المصارعة وشعرت بالوهن

فأصبحت عاجزة عن ارتداء واقيات الساقين

وإذ بها تقذف في وجهك الدروع

التي لم تعد ترغب في ارتدائها

أليس في ذلك مفخرة لك؟[١]

لم تكن المصارعات قادرات في معظم الأحيان على جذب أنظار الجماهير، ولكن هناك من المصارعات من استطاع الاستحواذ على عقول المشاهدين[٢]، وهناك جدارية شهيرة عثر عليها في مدينة هاليكارناسوس (غرب الأناضول) لامرأتين تلعبان المصارعة، وتعود اللوحة الجدارية إلى القرن الأول أو الثاني الميلادي، وهي موجودة حالياً في المتحف البريطاني♦. والنقوش تظهر امرأتين اسمهما ((أمازون و أخيلة Amazone and Achillia))، وكانت المصارعتان تلعبان تحت هذين الاسمين، اللذين يرمزان للقوة فاسم (أمازون) يذكر الجماهير بالنساء المحاربات في الأساطير القديمة، اللائي كن يقاتلن من على ظهور الجياد، وكانت تحكمهن ملكة لا تطيق رؤية الرجال، أما (أخيلة) فهي الاسم المؤنث من (أخيل) البطل اليوناني الأسطوري، الذي اشترك في حصار مدينة طروادة، أثناء حرب الطروادة الشهيرة، في التاريخ اليوناني القديم، والصورة تظهر المصارعتين وهما في زي يشبه الملابس أو الدروع، التي يرتديها المصارعون، فيما عدا أنهما لا ترتديان الخوذات الحديدية، التي يلبسها المصارعون من الرجال أثناء المباريات. والنقوش الموجودة في اللوحة تؤكد أن هذه الصورة، تمثل لحظة حاسمة في حياتهما، فالنقوش تشير إلى

---

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p81, 82.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 76, 78.

♦ الصورو رقم (٢١).

نهاية المباراة، التي كانت قائمة بينهما، كما تؤكد أنهما خرجتا بشرف من المباراة دون أن تقتل إحداهما الأخرى. ومع ذلك يجب أن نعلم أن المباراة قد تكون جرت في مكان آخر غير ساحة المصارعة، لأن الجماهير الرومانية لم تكن تحب المصارعة النسائية[1]. فالإمبراطور سيبتموس سيفيروس وكان رجلاً عسكرياً، قرر عدم السماح للنساء بالاشتراك في مباريات المصارعة، وكان يعتقد أن المصارعة النسائية، تعتبر إهانة للتقاليد العسكرية، واستهزاءً بالقيم الذكورية التي تجسدها المصارعة الرومانية الحقيقية، ولذلك أصدر مرسوماً في عام ٢٠٠ ميلادية، يحظر مباريات المصارعة النسائية[2]، ومع ذلك لا ندري إن كان هذا القرار، قد استطاع إنهاء عصر المصارعة النسائية في روما القديمة إلى الأبد أم لا.

ت – أنواع المعارك

*** المعارك البرية**

– المصارعة بين الحيوانات مع بعضها البعض

كان يتم الإعلان عن جدول المصارعات، من خلال ملصقات على جدران الكولوسيوم، ولم يحدث قط أن أعلن مسبقاً عن هوية الحيوانات المتصارعة، وكانت الملصقات على الجدران، تظهر الحيوانات المشاركة دون تخصيص الأزواج المتصارعة. وتطلعنا فسيفساء زليتن* على زوج واحد من هذه الأزواج، وهما دب وثور قيدا إلى بعضيهما بسلسلة وحبل، كما يظهر رجل عارٍ وهو يندفع صوبهما، وبيده خطاف، ليفرق بين الحيوانين. وما أن يفرق بينهما حتى يشتبكا في قتال حتى الموت، ويعتبر قتال الدب والثور نموذجاً متكرراً، حيث أنه يعد المشاهدين بمعركة شرسة مميزة، والأكثر إثارة بين المعارك التي أتى على وصفها الشاعر مارتيال قتال بين ثور

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 79.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 83.

*مدينة في ليبيا.

وأحد الأفيال أو بين أسد وفهد، وأخيراً بين واحد من الجواميس البرية ووحيد القرن[١]. والحيوان الذي يخرج منتصراُ في نهاية الصراع لا يوقف تنفيذ حكم القتل عليه رغم انتصاره، فلو لم يمت جراء جراحه النازفة فإن الصيادين يتكفلون بالإجهاز عليه، فيما عدا القلة النادرة من الحيوانات، التي تظل على صلاحيتها للقتال في يوم العرض التالي. وعندما يستشعر المشرفون على تنظيم الألعاب أن الجمهور تشبع من هذه الناحية، فإنهم يدخلون إلى الساحة على الفور حيوانات مستأنسة وحسنة التدريب[٢]، لتستعرض بعضاً من عروض و ألعاب التسلية الهينة، فنرى أولاداً يرقصون على ظهور الثيران، وفيلة تقوم برقصتها المعهودة أو تمشي على حبل مشدود أو تقدم الألعاب أثناء تناول غذائها في الحلبة، أو نشاهد فهوداً ونموراً ودببة وخنازير برية أحسن تدريبها على القيام، بمحاكاة قتال المصارعين، وقد ألبسوها ما هو أشبه بدرع المصارع، ثم تأتي لحظة الذروة الدرامية، ألا وهي لحظة (الإنتصار على الطبيعة)، فنرى الأرانب البرية والأليفة، وقد أطلقت لتعدو في الساحة ومن ورائها الأسود والنمور والكلاب المدربة، جميعها تطاردها حيثما ذهبت. وبطبيعة الحال فإن هذا ليس قنصاً وصيداً، وإنما مجرد لعب وتسلية، فالحيوان المفترس يلتقط أرنباً برياً بمخالبه، ثم يفلته ليعود فيأخذه بين أنياب فكيه ويضعه بين يدي حارسه سليماً معافى[٣]، وقد تسوأ الأمور بالنسبة لحيوان متدرب، حينمى تقوم فريسة كبيرة مثل دب بارتداد مفاجئ، ليهاجم على حين غرة الحيوان المتدرب أياً كان نوعه، مسدداً إليه ضربات مميتة[٤]. ويخبرنا الشاعر ستاتيوس (أواخر القرن الأول الميلادي) قصة أسد متدرب، راح ضحية تخليه عن غريزة الصيد الطبيعية فيه، الأمر الذي أحزن المشاهدين أيما حزن، وأوقعه فريسة حيوان هائج، ما لبث أن استدار وولى هارباً.

ما الذي جنيت حين طرحت جانباً غرائزك الوحشية

---

[1] Martial: Epigrams: Epigrams 5. IX, P9

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit,p 112

[3] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 138, 140.

[4] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 129.

وصرت مستأنساً ونسيت كيف تقتل المجرمين

صابراً على جبيروت السلطة خادماً إياها كمخلوق أحط وأدنى

ها أنتذا ميت يا أروع قابض لحياة الفرائس ذات البأس

ليس لأنك حوصرت وضيق الصيادون الخناق عليك

بل لأن حيواناً رعديداً قد قضى عليك. هو ذا قفصك

ما أشبهك بجندي أثخنته الجراح

ها أنت مندحراً وصريع الداهية المباغتة لكنك

حزت العزاء الأعظم: يشيعك نواح الشيوخ والجماهير ميتاً

كما لو كنت مصارعاً عظيماً

قد تهاوى فوق رمل الساحة الخشن، ومع كل هذه الحيوانات الصريعة

الآتية من مصر ومن دلتا الراين

ومن أفريقيا وسكوثيا والتي لم يرق لها قلب أحد ولم ينفطر حزناً عليها

فإن قلب الإمبراطور العظيم قد تمزق لفقد أسد واحد وحيد.

– المصارعة بين الحيوانات والبشر

يطلق على هذا النوع فيناتيو venatio، وتعني القتال المباشر بين الحيوانات والمصارعين، وهي ألذ أنوع المصارعات بالنسبة للمشاهدين[1]. وهنا تكون الأدوار الرئيسية من نصيب الصيادين(

[1] Adkins, Lesley and A. Adkins, Roy: Handbook to Life in Ancient Rome, New York, Oxford University Press, 1994, p348.

الفيناتوريز venatores ولمن يقاتلون الحيوانات المفترسة البيستساري bestiarii). في القرنين الأول والثاني قبل الميلاد، كان أولئك المصارعون يتميزون عن أقرانهم الآخرين بخوذات الرأس وأغطية السيقان المعدنية وكذلك بالسيوف[١]. لكن عندما شرع الرومانيون في إجراء مباريات الصيد ومعارك المصارعين، في نفس المدرج، وفي ذات اليوم، اعتباراً من بداية الحقبة الإمبراطورية، اقتصروا على ارتداء سترة ورباط جلدي حول الساقين والأكتفاء، برماح الصيد وحدها في القتال[٢]. وفي القرن الثاني تغيرت أدواتهم للمرة الثانية، إذ كانوا يضعون دروعاً واقية للصدر، ويقاتلون وفي أيديهم درع وسيف. يبدأ الصيادون بمطاردة جماعية لحيوانات من الأنواع التي لا تشكل أي خطر على الإطلاق، حيث كانت أعداد غفيرة من النعام والظباء والغزلان والأيائل والحمير، تساق إلى الحلبة لتلقى حتفها. وخلال وقت قصير تتلطخ أرضية الساحة بالدماء، وتغص بالمئات من الحيوانات التي تم ذبحها أثناء القتال. وسرعان ما تمتد الأيدي المدربة فتنظف المكان وتستبدل الرمال المشبعة بالدماء بأخرى نظيفة. وعندما تعود الحلبة لسابق منظرها تبدأ الجولة الثانية من المذبحة. لكن الضحايا هذه المرة هي الضواري المتوحشة (أسياد البراري)[٣]، من الدببة والنمور والفهود والأسود والفيلة[٤]. ودائماً ما كان القتال ينتهي بذبح الحيوانات، ولا نعدم أن يلقى أحد المصارعين حتفه بين الحين والآخر، في قتال أحد الحيوانات الهائجة. وفي كلتا الحالتين كان يتم تنظيف الأرضية وتساق المزيد من الحيوانات لمطاردتها وذبحها. وكان هذا الذبح يستمر حتى حلول منتصف النهار. لم يكن هنالك حد للمدى، الذي يمكن لبعض الأباطرة أن يبلغوه في تعظيم شأن هذه المطاردات والمصارعات، والإفادة القصوى

---

1 Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 138.

2 Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 159, 165.

3 Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in one volumes I, Harvard university press, 1979, p 447.

4 Strabon The Geography of Strabo, with an English translation by Horace Leonard jones, PH.D., LL.D., in eight volumes VII, London, and new york, 1917, **XVIII , 3** , 54.

من ذلك الترفيه. في العام ٢٠٣ ميلادية عزم الإمبراطور سبيتموس سيفيروس Septimius Severus على إقامة عرض تذكاري خاص، للاحتفال بمرور عشر سنوات على توليه عرش الإمبراطورية. ولتحقيق ما أمر به تم عمل تعديلات كان من شأنها تحويل الحلبة إلى ما يشبه قارباً عملاقاً يقبع فيه ٤٠٠ حيوان في انتظار إشارة البدء[١]. وحين يعطي الامبراطور تلك الإشارة، يتم تحطيم ذلك القارب، بصورة تذكر المشاهدين بتحطيم السفن في البحر. وكان يبدو للناس، وكأن ثمة قوة خفية قد مزقت أوصال هذا القارب، فيما راح (الركاب) يتدافعون طلباً للنجاة. وما بين طرفة عين وانتباهتها تمتلئ الحلبة بالدببة والثيران البرية والنمور المرقطة، وإناث الأسود والحمير الوحشية والنعام، وكلها تجري جرياً عشوائياً على غير هدى. ثم يظهر الصيادون فيطاردونها ويقتلونها عن آخرها، وسط تهليل وهتاف الحشود[٢]. بالنسبة للرومان، كان ذبح كل هذه الحيوانات، برهاناً إضافية على سيادة روما المتحضرة، على الطبيعة البهيمية. ومع ذلك فلا مناص من مجيء وقت ربما يشعر فيه أشد المتحمسين، لما يجري في الكولوسيبوم بالضجر، من كل هذا العنف، كما يشعرون بالأسف تجاه تلك الحيوانات البائسة[٣]. ويحضرني بهذا الخصوص مناسبتان على وجه التحديد. الأولى تتعلق بحادث صيد خنزير بري حيث وصف الشاعر مارتيال ما جري في بعض شذرات من الشعر:

وسط الحلبة الصاخبة لحفل الصيد القيصري

أصاب رمح طائش خنزيرة حبلى

وبرز من بين ثنايا الأم خنزير ولايد مبتسر

يالقسوتك أيها الصياد لوسينا

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 139.

[٢] نايل، محمد خليل وَ عبدالقادر، محمد أمين: تاريخ فن العمارة، الجزء الأول، ص ٢٦١.

[3] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 143. .

أتسمى القتل سعياً وراء الرزق والعيش؟

أولم يكن أفضل من ذلك أن تموت الخنزيرة متأثرة بجراحها

وأن يخرج صغارها من بعد ذلك ويرون نور الحياة

أولم يكن موت أم الإله باخوس سبباً في حياته هو الآخر

بالموت جاء للدنيا إله وبالمثل يأتي الآن خنزير مبتسر

مثخنة بكل جرح مميت ، سيقت أمه كرهاً

لتفقد الحياة وتهبها لوليدها في آن واحد

يالدقة التسديد يالدقة الإصابة:

أليس اوسينا من سدد وصوب فقتل

لقد تلبست الأم المحتضرة قوة الإلهة ديانا المضاعفة

فعاشت كأم وماتت كحيوان

فالخنزيرة الحبلى، برحم مليء بالصغار،أثخنتها الجراح

وصيرتها أماً ولوداً

والأم أطلقت وليدها وتهاوت ميتة[1]

وثمة حادثة أخرى أثارت من الشجن ما أثارته لدى الرومان، وقد أتى على ذكرها كتاب ثلاثة هم سنيكا Seneca وبليني الكبير Pliny the elder وكاسيوس ديو Cassius Dio، وقدد جرت

[1] Martial: Epigrams: Epigrams 5. XIII, P11.

وقائعها، أثناء عروض الألعاب الكبيرة، التي نظمها الإمبراطور بومبيوس في السيرك الكبير عام ٥٥ قبل الميلاد[١]. فقد كان فريق من قبيلة اغيتولي الأفريقية، وهم من الصيادين المشهود لهم بالبسالة والشجاعة، يطاردون عشرين فيلاً[٢]. وحين باشر الصيادون عملهم، فقتلوا عدداً منها، و عمد الباقي من الفيلة إلى فعل ما لم بخطر ببال أحد. فقد تجمعت وراحت تهاجم الصيادين في الهواء، و اندفعت صوب الجدار المرتفع المقام لحماية المشاهدين. وراحت تصدر صراخها المميز بصورة ألقت الرعب في قلوب الجميع. ويجمع الكتاب الثلاثة على تفسير ما حدث بأنه، قبيل شحن الأفيال على متن السفن المتجهة إلى روما، أوحى لها حراسها المصاحبين لها أثناء السفر، وهي الحيوانات المشتهر عنها الولاء المطلق لمن يرعاها والثقة العمياء فيه، بأنها آمنة من كل سوء أو ضرر قد يحيق بها. وهاهي تكتشف على أرض الحلبة، أن هذا الإيحاء كان كاذباً، وأن حراسها قد خدعتها، وعندئذ جاء الرد الغاضب الهائج واضحاً لا لبس فيه. وشرعت حشود الجماهير في إلقاء اللوم على بومبيوس منظم العروض، فبغمرة إحساس ما بالتجاوب مع الصرخات اليائسة للفيلة الهائجة. فهل كانت الحشود مجرد أناس سيطر الرعب عليهم أم أنهم شعروا بالأسى إزاء ما يجري لتلك الفيلة؟من المرجح أن الأمر مزيج من الاحساسين معاً. وجدير بالذكر أنه تم إيقاف العرض يومها. ولم يكن هذا الإيقاف لصالح الفيلة على أية حالة فقد قتلت كلها، بعد مرور أيام قليلة[٣]. وكان إقامة عروض فردية للصيادينvenatores وقتلة الوحوش bestiarii، وأول هذه العروض يشبه إلى حد ما لعبة الروديو في الولايات المتحدة الأمريكية، (حيث يمتطي الكاوبوي في الغرب الأمريكي حصاناً برياً متنافساً، على مدة البقاء فوق ظهره رغم صعوبة ذلك) وفي العرض الروماني يمتطي صياد أعزل حصاناً يقوده صوب أحد الثيران، ثم يقفز من فوقه آخذاً الثور من قرنيه، محاولاً طرحه فوق الأرض وخنقه حتى الموت. ومن

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 145.

[2] Casus, Dio: Roman history, with an English translation by earnest Gary, PH.D., in nine volumes IV, London and New York, 1914, book XL III, p 252, 255.

[3] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 142.

الطبيعي أن ثمة مخاطرة محتومة، بأن ينهزم الصياد شر هزيمة. أما صيادو الأسود والنمور والدببة، ممن لا يتسلحون سوى بالرماح، فهم ولا شك في خطر أعظم. في بعض الأحيان كانت الحيوانات المعذبة تمزق مهاجميها إرباً إرباً، لكن عادة ما كان الصيادون ينتصرون. وكان على الصياد المنتصر، ألا ينتشي بما أحرزه من قتل، وإلا ساءت عاقبته. فإن أبدت الجماهير سخطها، فسيعلم أن عرضه لم ينل رضاها، وأن عليه أن يخرج للصيد في الحلبة في جولة قتال ثانية[١]. وثمة بالتأكيد فرصة سانحة وشبه أكيدة، بأن يلقى الصياد المجهد المكدود حتفه ويموت في الجولة الثانية. وبالرغم من أن الصيادين وقتلة الوحوش لم يحظوا عامة بالتقدير الواجب، إلا أن نفراً قليلاً منهم حقق مكانة رفيعة تضعهم في مصاف أبرز المصارعين، ممن حققوا نجاحاً ملحوظاً. وكان كاربوفوروس Carpophorus هو أبرز هؤلاء، وليس لدينا معلومات عن خلفيته ماخلا أنه من الشمال الأوربي، وقد يكون من بين الأسرى الذين حكم عليهم، بأن يقدموا عروضاً في حلبة الكولوسيوم[٢]. لقد ذاع صيته كمقاتل لا يهاب الموت ممن يتحدون الأسود والدببة. ويحدثنا مارتيال بحماسة دافقة عن عروضه ويعدد مآثره قائلاً:

من يده الثابتة تمضي الحراب متقاطرة مباشرة صوب الهدف

فتى يافع هو كاربوفوروس لكنه شديد البأسي

ألم يحمل على كتفيه ذات قتال ثورين وكأنهما

ريشتان لا وزن لهما

أولم يصرع الجاموس البري والثيران البرية

نعم لقد شاهدنا بأم العين كيف خشيته الأسود وانزوت خائفة من بطشه

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 143.

[٢] نايل، محمد خليل وَ عبدالقادر، محمد أمين: **تاريخ فن العمارة**، الجزء الأول، ص ٢٦١ ، ٢٦٣.

في احد أركان الحلبة

فعلى رسلكم يا أيها المتبرين المتذمرين

(دعوا الأمور تأخذ مجراها دون استعجال)[١]

– معارك المصارعين البشر مع بعضهم البعض

كان المشاهدون يترقبون البومبا pompa، وهو موكب احتفالي مهيب، يؤذن بالبداية الرسمية لمعارك المصارعين[٢]. كما هو معلوم يبدأ الإعلان عن قائمة المصارعين المشاركين بالمصارعات، وأعمارهم والأسلحة التي يستخدمونها وبلد كل واحد منهم. كان الصمت المطبق في المدرج إشارة بدء الافتتاح[٣]، ثم يتهادى موكب طويل صاعداً من ممرات أسفل الحلبة، وثمة منحوتة بارزة في مقبرة مدينة بومبيي الرسمي، يقع تاريخها بين عامي ٢٠ – ٣٠م، تحتوي مظاهر موكب الافتتاح المهيب. وفي مقدمة المنحوتة نرى خادمين من الخدم التابع لمنظم الاحتفال، وهم يحملون فوق أكتافهم فؤوساً وحزماً من العصي، ترمز إلى مدى سلطة ونفوذ سيدهم. وبعدهم يأتي نافخي الأبواق، يتلوهم أربعة من الرجال يحملون محفة يفترشها حدادان، يعقبهم رجلان أحدهما معه لوح للكتابة، والرجل الآخر يحمل غصن زيتون يقدم للمصارع المنتصر. تعد منحوتة بومبيي تلك مثالاً بسيطاً لموكب الإفتتاح، في مدن الأقاليم، كانت أعداد المشاركين في الإفتتاح تصل إلى بضع عشرات وفي أحيان كثيرة. كان المصارعون يمشون في صفوف على الحلبة وهم شبه عراة، لكي يعرضوا أجسامهم على المشاهدين، كان المصارعون ينزلون على الحلبة ويمارسون التمارين الإحمائية بأسلحة من الخشب، وبعد فترة وجيزة ينزل المتصارعون إلى أرض المعركة بأسلحتهم الحديدية الحقيقية، ويكون المتنازلون ممن عرفوا

---

[1] Martial: Epigrams: Epigrams 10. XXII, P17.

[2] Wisdom, Stephen: gladiator's 100 BC– AD 200, op., cit, p 53 – 54.

[3] Winkler. M, Martin: The Gladiator's History's most deadly Sport by Fik Meijer op., cit, p 152.

بعضهم البعض، حيث يعرف كل واحد منهم نقاط ضعف الآخر، ويحاولون ضرب بعضهم ضربات قاضية، وخاصة في الأماكن المكشوفة من أجسامهم، بحيث لا تغطيها الدروع. وعندما يحتدم القتال، تلوح على المصارعين أمارات الإجهاد والتعب، دون أن ترجح كفة أحدهما، كان الحكم يدخل الحلبة ويعلن عن استراحة قصيرة، يلتقط أثنائها الرجلان الأنفاس ويطفئان الظمأ، وإن استؤنفت المعركة واستمر التكافؤ سيد الموقف، كان الحكم يوقف القتال. وبعدها يستدير ليواجه الجمهور والإمبراطور طالباً حكمهما، وكان المصارعون الذين قاتلوا بشجاعة يمنحون خروجاً مشرفاً. وكان يطلق على ذلك رسمياً (الإنصراف واقفاً، ويعني خروج المصارعين وهم أحياء) [١]. ويصف الشاعر مارتيال واحدة من تلك المعارك:

وتعمد الاثنان كلاهما برسكوس وفيرسوس أن يطيلا القتال

وظلت قواهما متكافئة

وترددت في الأجواء المرة تلو المرة صيحة الجمهور

يكفي ذلك فليذهبا

لكن قيصر يتمسك بقانونه*

وبالرغم من أنه أعد العطايا وأكاليل الغار

وأخيراً تأتي المعركة المتكافئة على نهايتها

فما إن يقوم المصارعان حتى يقعا

وحينئذ يمنح قيصر جوائزه لكليهما

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 160, 162.

* القانون الذي ينص على أن يجري النزال، حتى يستسلم أحدهما.

كمكافئة خاصة على شجاعتهما

فيما قيصر العظيم لم يسبق في عهد غير عهدكم

أن يربح الخصمان نزالاً واحداً[١].

ومع ذلك فإن غالبية المنازلات، كانت تنتهي بفائز واحد، فقد يقع أحد المصارعين فريسة الإجهاد أو تذل قدمه، وقد ينطرح أرضاً أو تصيبه ضربة من الخصم إصابة خطيرة، أو يتلقى طعنة سيف، في نهاية المطاف لا مفر من اختلال الموازين في أي من الإتجاهين[٢]. ومن المؤكد أن المصارعين كانوا يدربون على الموت بشجاعة، لكن من اليسير علينا، أن نفهم، كيف أن بعضهم يقرر وهو إيزاء الموت وجهاً لوجه، أن يستسلم ويطلب الرحمة، فإن حدث أن مصارعاً خاسراً، شرع في إبداء عدم رغبته وعدم قدرته على مواصلة القتال، بخفض سيفه أو رمحه أو إلقاؤهما، عندها كان الحكم، يتدخل ويمنع الفائز من توجيه ضربة الرحمة، لخصم لا يملك الدفاع عن نفسه، وبعدئذ يستدير في اتجاه منظم الألعاب، وفي حالة الكولوسيوم يكون المنظم هو الإمبراطور نفسه، ليطلب منه إصدار الحكم، ومن المفهوم أن الإمبراطور يملك سلطة الحكم، لكنه وحين تصل الأمور لذلك الحد، يستدير فيواجه الجمهور، وتكون تلك اللحظة من اللحظات النادرة، التي يأخذ فيها الإمبراطور الناس العاديين على محمل الجد والأهمية، فهم في هذه اللحظة أصحاب السلطة والحكم، وهم يعبرون عن رأيهم، إما بالهتاف والتهليل أو بأصوات السخرية والإستهزاء. ويكون على المصارع المهزوم، أن ينتظر وهو جاثي على ركبتيه صدور القرار النهائي، وعادة ما يأمل المصارع الشجاع في العفو عنه، فإن سمع صيحة ميتي Mitte وتعني باللاتينية دعوه يذهب، أو صيحة ميسوم Missum وتعني فليخرج، عرف أنه سيسمح له بمغادرة الحلبة والعودة إلى مدرسة المصارعة. أما المصارع الذي فقد تعاطف الجمهور فعليه أن

---

[1] Martial: Epigrams: Epigrams 10. XXIX, P23.

[2] Woog, Adam: The Roman Colosseum, op., cit, p 46 – 48.

يتقبل ما تجري به المقادير، فيسمع دوي هدير الجماهير يتردد في جنبات الحلبة أيوغولا lugula أي اذبحوه[١]. وعندما يكون رأي الجماهير سلبياً فقد تقرر مصير المصارع، وعليه أن يتقبل الموت بشجاعة، فنجده وقد وضع يديه حول جذع المنتصر أو ساقيه، وراح ينحني بعمق انحناء المقر بالهزيمة، وعادة ما يحتفظ المهزوم بخوذته فوق رأسه، حتى لا يضطر خصمه للنظر في عيني رجل يوشك على الموت، فيما ينتظر الطعنة القاضية، إما في رقبته أو بين عظام الكتفين، ولكن في أوقات أخرى كان القيصر يتجاهل حكم الجمهور، ويصدر عفواً عن المهزوم[٢]. ولكن بعد موت المصروعين المهزومين، هل يأتي كارون و ميركيوري إلى ساحة القتال، لأخذ جثث المصارعين كما يفعلا عادة بعد قتل المحكومين بالإعدام؟ على أية حال يرى ترتوليان Tertullianus أنهما حاضران في هذا الوقف، ولأنه مسيحي لا يرى فارقاً بين جثث المحكوم عليهم بالإعدام، وبين جثث المصارعين، ما داموا قد سقطوا جميعاً فرائس تعطش الرومانيين الوثنيين للدماء. وقد حفظ لنا خطاطوا الكولوسيوم سجلاً معتبراً، فكانوا يكتبون حرف V بجوار اسم المصارع المنتصر، اختصار لكلة انتصر Victor، وكانوا يلحقون باسم المغلوب حرف M، اختصاراً لكلمة Missus وتعني يسمح له بمغادرة الحلبة حياً[٣]، أو يكتبون حرف P اختصاراً لكلمة Periit وتعني تم الإجهاز عليه، ويعطى كل مصارع بعد المعركة قرصاً، فيه اسمه واسم مالكه والمعارك والانتصارات التي حققها[٤].

ويجب الإشارة إلى اهتمام الإمبراطور الفائق، بعودة الجماهير راضية قريرة العيون، بعد قضاء يوم في الكولوسيوم. لكنه وبذات القدر يحرص أن يكون واضحاً في أذهانهم، أن تصويتهم في الحلبة، لا يعطيهم أي حق في إبداء الرأي حول أي أمر خارج نطاق الكولوسيوم. إذ تطلق قواعد

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p165.

[٢] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ص ٣٤٥.

[3] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 126.

[4] Guhl and Koner: the Romans Their Life and Customs ,Twickenham, 1994, p556.

أخرى في الحياة العامة العادية، التي لا مرجع لهم فيها سوى الإمبراطور، ولا حكم إلا حكمه، فهو أبوهم ومعلمهم، والشخص الذي يولونه الثقة المطلقة، في تسيير وتقرير شؤون حياتهم ورفاهيتهم المادية[١]. فبعد تقديمه سائر أنواع العطايا، تكون تلك بالضبط أهم عطايا الإمبراطور، التي يعودون بها إلى بيوتهم بعد قضاء يوم في الكولوسيوم، مع عروض المصارعة. فعند افتتاح الكولوسيوم، كان الإمبراطور تيتوس سخياً أكثر مما تعود الناس منه، ويصف لنا ديو كاسيوس كيف راح في الوقت ذاته يستعرض قوته ويزيد من شعبيته:

" كان تيتوس يأمر بقذف كرات خشبية من أعلى المدرج، نحو الحلبة محفور على كل واحدة منها، اسم سلعة أو أي شيء مهما كان، قد يكون اسماً لنوع من الطعام أو لنوع من القماش، أو آنية فضية أو آنية ذهبية، أو حصان أو وحش مصفد بالقيود أو ماشية أو عبيد. ومن يسعده الحظ فيستطيع الحصول على واحدة منها، يتوجه إلى الموظف المسؤول، ليأخذ ما يقابل الاسم المحفور على كرته من أشياء أو سلع[٢]. وقد تبع تيتوس أخوه دوميتيان[٣]، من بعده وحذا حذوهم في ذلك من تلاهم من الأباطرة. وأصبح من قبيل العادة المستقرة، أن يتشارك الإمبراطور والجمهور في سلال مليئة بأطايب الطعام والحلوى، بعد انتهاء مباريات المصارعة، مما كان يدخل البهجة على نفوس الجماهير، لأنهم يرحبون لهذه اللفتات الإمبراطورية، مهما كانت صغيرة، وكان الإمبراطور واثقاً كل الثقة، أنه وفي غضون وقت قصير، عليه أن لا يقلق بخصوص ولاء شعبه[٤].

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 170, 171.

[٢] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ص ٣٤٦.

[3] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 136.

[4] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in one volumes I, Harvard university press, 1979, p 431.

*** المعارك البحرية**

في مناسبات معينة يسعى الممولون والرعاة، إلى إقامة عروض ذات جاذبية خاصة، تختلف فعاليتها عما اعتادت عليه الجماهير. ومن الجدير بالذكر أنه عندما افتتح الكولوسيوم، تم إقامة عروض رياضية كبيرة وفعاليات قتالية، استمرت لفترات طويلة، وجذبت عشرات الآلاف من المشاهدين، كما تم إقامة عروض مماثلة على نطاق واسع في أماكن أخرى، ولم تقتصر هذه الإحتفالات على المدرج الروماني الذي تم تشييده آنذاك[١]. وعلى مدار السنين كانت فقرات جديدة تضاف إلى برنامج العرض، طالما كان ذلك ممكناً من الناحية العملية. وبالرغم من أن التقرير الذي كتبه (كاسيوس ديو) عن تلك التطورات كان مختصراً، إلا أنه يزودنا ببعض الأفكار والبيانات عن الفعاليات، التي تم استخدامها ضمن برنامج العرض: كان القتال يجري على قدم وساق، بين مجموعات من الرجال الذين يشتركون في معركة واحدة، كما كانت الجماهير تشهد فعاليات المعارك البرية والبحرية في آن واحد[٢]. ولقد قام الإمبراطور (تيتوس) بملئ المسرح الروماني بالماء، ثم قام بجلب أعداد كبيرة من الجياد والثيران والحيوانات الأليفة الأخرى، إلى الساحات المبللة، وتم إقامة العروض على الأرض الرطبة[٣]. كما استطاع الإمبراطور جلب السفن إلى داخل المسرح، حيث تم إقامة عرض مباراة عن مشاهد تمثيلية للمعركة البحرية الحقيقية، التي دارت بين الكورينثيين (سكان كورنثة في اليونان)، والمقاتلين من جزيرة كورفو Corcyra corfu .

كما نظم أباطرة آخرون عروضاً مائية مشابهة، في غابة (جايوس) وغابة (لوسيوس) المقدسة، حيث استطاع الإمبراطور (أغسطس)، أن يحول أجزاء من الغابة إلى بحيرة كبيرة، يتم فيها إجراء العروض. وفي اليوم الأول من العرض، قام المصارعون باقتناص الحيوانات ومطاردتها في

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 176, 177.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 140.

[٣] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ص ٣٤٥.

ساحة مرتفعة، تطل على البحيرة بالقرب من الأماكن، التي نصبت فيها تماثيل (جايوس) و(لوسيوس)، حيث تم تغطية سطح الماء بالألواح، كما شيدت المنصات الخشبية حول البحيرة الصناعية. وفي اليوم الثاني للعرض يقام سباق للخيول، بينما يخصص اليوم الثالث لإقامة المعركة البحرية التي يشترك فيها ٣٠٠٠ رجل، ثم تتبع بمعركة برية يشترك فيها رجال يمثلون قوات المشاة. وفي المعركة البحرية تتفوق القوات القادمة من (أثينا)، على القوات المعادية من (سيراكوز) بصقلية، ثم تحتل القوات المنتصرة الجزيرة، وتقتحم السور الذي شيد حول المنطقة الأثرية، التي أقيمت فيها التماثيل، وبعد ذلك تحكم قبضتها على الجزيرة وتستولي عليها.

ويتضح لنا من الوصف الذي جاء في تقارير (كاسيوس ديو) أن الإمبراطور (تيتوس)، كان يهدف من وراء هذه العروض المثيرة، التي ليس لها مثيل إلى طمس معالم العروض السابقة[1]، بحيث لا يتذكر المشاهدون سوى ما قام به الإمبراطور، من عروض مذهلة، تكاد تذهب بالألباب. لقد بذل أبوه الإمبراطور (فسباسيانوس) جهوداً مضنية من إجل بناء أعظم مسرح روماني على مر التاريخ، ولذلك كان (تيتوس) يسعى للسير على درب أبيه واستكمال المشاريع والعروض، التي كان أبوه يحلم بها. ولكن تلك العروض الخيالية، كانت تهدف إلى إبهار أهل روما، والتأكيد على أن تيتوس الذي كان يحكم العالم، يستطيع التحرك في أي مكان، ولا يهاب الحواجز الطبيعية، كما أنه قادر على تحدي قوانين الطبيعة والكون. ولذلك فلقد جلب الماء إلى ساحة القتال بطرق مستحدثة ومبتكرة، عن طريق قنواتClaudia Aqua ، صممت لجر المياه إلى داخل الحلبة، سميت (شبكة المياه الكلودية)، وفي المياه تم تدريب الحيوانات على القيام بالعديد من الألعاب، التي لا تتناسب مع طبيعتها الفطرية.

ولم تقتصر العروض على ألعاب السيرك، التي كانت تقوم بها الحيوانات المدربة، وإنما اشتمل العرض على معركة بحرية حقيقية. ولم يكن (تيتوس) أول امبراطور روماني، أدخل معارك المشاة البرية والمعارك البحرية إلى برامج العرض، ولكن يوليوس قيصر كان أول من فعل ذلك.

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 179, 180.

فعندما أصبح القيصر ديكتاتوراً في عام ٤٦ قبل الميلاد، أمر بإقامة معركة ضارية بين جيشين، حيث تم القتال بعد الإلتحام المباشر بينهما، ولقد وقعت أحداث المعركة التي أمر بها القيصر داخل السيرك الأعظم (أكبر ساحة عرض في روما)[١]، حسب ما ورد في تقرير (سويتونيوس): (كانت المواجهات مع الحيوانات المفترسة، تستمر لمدة خمسة أيام متتالية، وكان العرض ينتهي بمعركة حربية بين جيشين يشترك فيها من كل جانب ٥٠٠ جندي مشاة، وعشرين فيلاً وثلاثين فارساً. وكانت المعركة تجري على مساحة واسعة، كما كان يتم تجهيز المنطقة، بحيث تتسع لإقامة معسكرين يضمان ثكنات الجنود المقاتلين من الطرفين) [٢].

أما أكبر عرض بحري، فقد تمت إقامته في عهد الأمبراطور كلوديوس في عام ٥٢ ميلادية، حيث اشترك ١٩٠٠٠ من المقاتلين والمجدفين، في معركة بحرية تماثل المعركة التاريخية، التي جرت أحداثها ذات يوم بين القوات الروديسية Rhodians، المحمولة بحراً على متن سفن الأسطول القادم من جزيرة رودس، والقوات البحرية من جزيرة صقلية، وحسب تقرير المؤرخ سوتينيوس، فإن بحيرة فوسنيو كانت موطناً للمعركة البحرية[٣]، حيث كانت البحيرة تكفي للمناورات البحرية، التي حدثت إبان المعركة. ومن أجل منع المشاركين في القتال من الفرار خارج ساحة المعركة، كانت المنطقة محاطة بقوارب عائمة وسفن على متنها جنود يشاهدون الأحداث عن كثب، ويجبرون الفارين على العودة إلى أجواء المعارك.

وكان المشاركون في العرض وجلهم من العبيد أو المجرمين المدانين بإرتكاب الجرائم[٤]، يستلون سيوفاً مثل سيوف المصارعين، وقبل بدء المعركة، كانوا يرددون الهتاف الشهير الذي يسبق

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 181.

[2] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes I, Harvard university press, 1979, p 55.

[3] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, Harvard university press, 1959, book V, p45.

[4] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p69.

القتال: ((نحن فداؤك يا قيصر، تحية لك من الذاهبين إلى الموت))، وكان كلوديوس يرد التحية قائلاً: (كيف تذهبون إلى الموت!) . ولكن طقوس المعركة لم تبدأ، حيث ظن المقاتلون أن كلوديوس قد عفا عنهم، وأنهم قد أصبحوا من الأحرار، وفي الواقع لم يكن كلوديوس يقصد ذلك، أي أنه لم يعتق رقابهم، ولكنه كان يعني بأنه لم يتخذ قراراً بعد بشأن الطريقة، التي سيلقون بها حتفهم، سواء عن طريق قطع الرقاب بالسيوف أو الحرق بالنيران[١].

وهكذا فإن جميع المعارك البحرية المشار إليها آنفاً، تمت إقامتها في بحيرات صناعية، خصصت لهذا الغرض، ولم تتم الأحداث في بحيرات طبيعية، ولكن بعض الأباطرة سعوا إلى إظهار بطشهم وجبروتهم، ولذلك حاولوا تسخير الكولوسيوم وساحة السيرك الأعظم لخدمة أهوائهم[٢]، وكل ما يدور في خيالاتهم في إطار استعراض قوتهم وقدرتهم، على السيطرة على البحار.

أما تيتوس فقد كان الإمبراطور الثالث، الذي أدخل المعارك البحرية إلى ساحة المسابقات الرياضية في روما، ولقد أمر بإقامة معركة بحرية تماثل المعركة، التي جرت بين الكورنثيين من مدينة كورنثة في اليونان، وأعدائهم من جزيرة كورفو أثناء الحرب البلوبونيزية Peloponnesian war، التي وقعت أحداثها بين عامي ٤٣١ – ٤٠٤ق.م، بسبب التوسعات الاستعمارية لأثينة، على حساب كورنثة حليفة أسبرطة. إن العرض البحري الذي أقامه تيتوس، من أهم الفعاليات في هذا المضمار، ليس لأن المؤرخين قد تحدثوا عنه كثيراً[٣]، ولكن لأنه أقيم في ساحة الكولوسيوم، التي تبلغ مساحتها ٨٠ * ٥٤م والتي لا تتسع سوى لسفينتين حربيتين كبيرتين، أو لعدد محدود من السفن الصغيرة، التي تحمل القوات المقاتلة من الطرفين[٤]. ويبدو أن تيتوس لم يرغب في تكرار المعركة البحرية التي جرت في ساحة الكولوسيوم، ولذلك أمر بتنظيم معركة أخرى، تكون

---

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 142.

[٢] حسن، إلهامى: شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح، العدد الثامن والعشرون، ص ٦١.

[3] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in two volumes II, Harvard university press, 1959, book, VIII, p331.

[4] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 184.

ذات شأن كبر، بحيث تجسد موقعة صقلية البحرية التي حدثت في عام ٤١٤ق.م، بين الأسطول الأثيني Athenian القادم من أثينا، والقوات القادمة من سيراكيوس[1]، ولقد استطاع تيتوس إقامة المعركة البحرية، في بحيرة كان أغسطس قد أمر بحفرها، بالقرب من ضفاف نهر التيبر في روما، ولقد أعجب مارتيال في هذه المعركة وكتب عنها ما يلي:

" ذات يوم أتى أغسطس بسفنه الكبيرة إلى هنا، حيث حمى

وطيس المعارك وسمع نفير السفن الذي كان يصم الآذان

هيهات هيهات بين تلك المعارك

وكل ما كان يجري في العهود السالفة

حتى في أيام القيصر

لقد جاءت آلهة البحار إلى هنا

ورأت الكائنات والمخلوقات التي لم تكن تعرف عنها شيئاً من قبل

لقد رأى تريتون المركبات البحرية

وهي تمخر عباب البحر

وتتلاشى رويداً رويداً بين موجات الضباب

عندئذ تذكر تريتو جياد سيده الشاردة

أما نيريوس فقد أراد أن يشعل نيران المعارك الشرسة بين السفائن

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 140.

ولكنه خاف أن يدمر المسرح المائي

إن كل أصناف الترفيه التي قدمها السيرك والمسرح للجماهير

كانت بفضل الأموال التي جلبها القيصر للبلاد

لا يمكن لأحد أن يتحدث عن فيوسينوس

وبحيرة نيرون بعد اليوم

فلقد قضي الأمر

لم يعد أحد باستطاعه أن يخلد سوى معركة بحرية واحدة

إنها المعركة التي أمر تيتوس بإقامتها[١]

أما الإمبراطور دوميتيان Domitian شقيق تيتوس، الذي خلفه في الحكم فقد أقام معركة بحرية أخيرة في ساحة الكولوسيوم، حتى لا يلومه الناس، بسبب عدم إنجازه لأي موقعة بحرية مثلما فعل أخوه[٢]. وبعد تلك المعركة قام دوميتيان بتحويل المنطقة الخالية تحت الكولوسيوم إلى طابقين، يضم أحدهما ثكنات المصارعين، بينما يشتمل الثاني على أقفاص وحظائر الحيوانات المفترسة، وكانت الجدران والممرات تفصل بينهما. وهكذا لم يعد باستطاعة أحد أن يملئ تلك المنطقة بالمياه، أو يجلب الماء إلى داخل ساحة العرض في الكولوسيوم. ومع ذلك فلقد استمر الأباطرة الرومان في إقامة المعارك البحرية، وقد قام دوميتيان بالإعداد لأكثر من معركة ولكن بأماكن أخرى، تتسع للمواجهات العسكرية البحرية. ولقد تم تنفيذ هذه الاستعراضات في أماكن معروفة، سبق لغيره من الأباطرة استخدامها في إقامة العروض البحرية، ولقد أقام عدة معارك في البحيرات التي حفرها أغسطس و كلاوديوس. ولكنه أنشأ بحيرة اصطناعية بالقرب من نهر

---

[1] Martial: Epigrams: Epigrams 10. XXVIII, P21- 23.

[2] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 142.

التيبر، وجهز المكان حولها ليلائم الجماهير والمشاهدين[1]، ولقد ظلت المعارك البحرية تجرى في البحيرات الرومانية لفترات طويلة، وكانت آخر معركة بحرية في عهد الإمبراطور فيليب العربي في عام ٢٤٧م، والتي أقامها بمناسبة مرور ألف سنة على تأسيس مدينة روما، وبالرغم من أن المؤرخين لم يذكروا الكثير من التفاصيل عن هذه المعركة، إلا أنه كان معروفاً عن الإمبراطور فيليب العربي أنه، ينفق ببذخ على عروض المصارعين، وعلى كل وسائل الترفيه والتسلية[2].

ث – أحكام الإعدام

وفي المساء السابق على تنفيذ الأحكام، يحشد المساجين المدانين من كل أنحاء المدينة، ويشحنون جماعات على عربات تقلهم إلى الكولوسيوم، حيث يودعون الزنازين المظلمة أسفل الحلبة. كان اليأس القاتل يستبد ببعض أولئك المساجين، فلا يطيقون انتظاراً، فينهون حياتهم بأنفسهم. ويحكي لنا سنيكا قصة واحد منهم، قام بحشر رأسه داخل إحدى عجلات العربة، التي كانت تقله إلى الكولوسيوم، صحيح أن رأسه قد تهشم، إلا أنه تفادى هوان الموت الأليم المخزي، على مرأى من الحشود الغاضبة المستثارة. أما البقية فقد قضوا ليلتهم الأخيرة، وقد ضاقت بهم الزنانين الخانقة، وقرب منتصف اليوم، يتم جلبهم من زنازينه السفلية إلى أعلى، حيث الحلبة فيقسمون إلى مجموعتين، أولاها للمواطنين الرومانيين، وثانيتها للأجانب والعبيد. وتبدأ عمليات الإعدام بالمواطنين الروماميين المحكومين بجرائم القتل، أما العبيد فعليهم الإنتظار، إلى أن ينتهي الجلادون، من إعدام الرومان المدانون. كان الأمر أهون وأسرع بالنسبة للمواطنين الرومانيين المحكومين، إذ يطيح السيافون برؤوسهم، أما الأجانب فكانوا يصلبون أو يحرقون، أو يلقى بهم طعاماً للحيوانات المفترسة. لم تكن السادية (التلذذ بتعذيب الآخرين)، هي الداعي الأوحد لتنفيذ عمليات الإعدام العلنية، إذ كان تنفيذها على الملئ، مظهراً آخر من مظاهر تأكيد السلطات، للعلاقات الإجتماعية السائدة، فقد تجاوز المجرمون الحدود والقوانين، حيث قتلوا

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 142.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 184.

ودنسوا المعابد، فكان لزاماً عليهم أن يقتلوا أمام أعين الرومان، ليكونوا عبرة لمن أراد أن يعتبر، ولكي يهانوا أمام الجموع الغفيرة. لقد كان قتل الروماني يحدث بسلاسة، ضربة سيف واحدة كافية لذلك، أما الأجانب والعبيد فكان يخرج اثنين منهم إلى ساحة الكولوسيوم، الأول أعزل عاري والثاني مسلح، فيقوم بالركض وراءه وطعنه حتى الموت، وبعدها يعطي سيفه لعبد أخر يقوم بفعل ما فعله هو، وهكذا حتى نهاية المطاف، أما آخر واحد محكوم عليه بالإعدام فيقتله أحد القناصين أو صيادي الحيوانات. وعادة ما كان المواطنون يصلبون جنباً إلى جنب مع العبيد، مما يعد إذلالاً وإهانة مضاعفين[١]. ويروى أنه حين اشتكى مواطن، في إسبانيا، محكوم بالموت صلباً للحاكم الروماني آنذاك، بأنه لا يليق به كمواطن روماني أن يشارك العبيد مصيرهم لم يعبأ الحاكم بملتمسه، وأمر الجلادين أن يشنقوه على صليب أعلى قليلاً. وثمة منحوتة بارزة عثر عليها في سميرنا Smyrna (أزمير التركية حالياً) وهي الآن في متحف أشمولين بأكسفورد تصور الموكب الختامي لعبيد محكومين بالإعدام وهم يتوسطون الحلبة. وثمة رجال ذوو خوزات يشدون حبلاً، يمر عبر الأطواق المعدنية الآخذة بأعناق كل واحد من أولئك المجرمين. ثم يتم إطلاق الحيوانات المفترسة الجائعة فتقوم بتمزيق العبيد البؤساء شر تمزيق[٢]. لقد ترك لنا الكتاب المسيحيون معلومات تفصيلية حول عمليات الإعدام تلك. ويتسم وصفهم لإعدام أقرانهم من المؤمنين بالواقعية والحيوية الشديدة، إذ كان يحكم عليهم بالموت البطيء المؤلم غاية الإيلام، لرفضهم تأليه الإمبراطور وعبادته. وبلغ الامر ببعضهم أن يكتبوا معربين عن توقعهم الشديد، للاستشهاد في أي من الحلبات الرومانية. ويعد اغناتيوس الانطاكي أحد أشهر هؤلاء الشهداء. وفي بداية القرن الثاني الميلادي سيق اغناتيوس إلى الكولوسيوم في روما، ليلقى به فريسة للحيوانات المفترسة. في رسالته إلى الرومان يصف اغناتيوس مشاعر الموت الوشيك، وما ينتظره من تعذيب وألم: (" أثناء إجباري على الرحيل من سوريا إلى روما، نهاراً وليلاً، براً وبحراً،

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 147, 150.

[٢] بن علال، رضا: ألعاب الصيد ومبارزة الحيوانات المجسدة على مواد مختلفة في المغرب القديم، **مجلة الاتحاد العام للاثاريين العرب، العدد التاسع**، القاهرة، ٢٠٠٨م، ٣٩ – ٥٤، ص ٤٢.

مقيداً بالأغلال كما أنا، قاتلت فهوداً عشرة، أقصد وحدة من الجنود الرومان[١]. فكلما أبديت المودة لهم يردونها بالسيئة وأكثر. وكلما ساءت معاماتهم لي وعانيت من جراء ذلك، زاد استمساكي بعقيدتي وإيماني، لكني لم أستطيع التخلص من الشعور بالمرارة واللوم نحوهم. ويحدوني الأمل في أن أكون مصدر رضا ومتعة للحيوانات الضارية، التي تنتظر مقدم أمثالي، وإنني أدعو الرب أن تنقض علي فور رؤيتها لي. ومن جانبي لن اتوانى في استثارتها لتلتهمني في أقصر وقت ممكن، تفادياً مني لما حدث لبعض أمثالي، ممن خافت منهم الحيوانات، وانزوت دون أن تقربهم. ولو توقفت الحيوانات عن الفتك بي فسأضطرها إلى القيام بذلك بكل السبل، سامحوني، فأنا أعرف غايتي وآخرتي. هاقد بدأت طريق إتباع المسيح. ولن أدع كائناً من كان يوقفني عن اللحاق بالمسيح غيرة منه أو حسداً. دعوني أتجرع كؤوس العذاب الأليم التي قدرت على الشيطان، من حرق وصلب ومواجهة قطعان الضواري الجائعات، ومن جلد وتقطيع وتمزيق وتهشيم للعظام إلى خلخلة للقدمين والذراعين وسحق للجسم كله، طالما أنيي في طريقي للحاق بالمسيح). إن رغبة اغناتيوس في الاستشهاد، هي ظاهرة تصادفنا كثيراً في الأدبيات المسيحية. فالشهداء ومريدوهم لا يأبهون لما يحل بهم من فتك على أيدي الوحوش المفترسة، والتعليق فوق الصليب أو الحرق حتى الموت طالما سينتهي بهم كل ذلك إلى ملكوت السماء، بجوار المسيح. وكثيراً ما جمع الرومان بين صورة وأكثر من صور العقاب: فقد يصلب مجرم ثم يحرق، أو يشنق بحيث يكون في متناول الحيوانات المفترسة فتمزق أوصاله من اليدين والقدمين[٢].

ويصف سنيكا الفيلسوف الروماني تلك الإعدامات بأنها، مذابح سقيمة لاذوق فيها ولا جمالsinearte، بما يوضح بجلاء عجزه عن استيعاب حقيقة، أن ذلك الحشد من الناس يأتي من كل حدب وصوب ليشاهدوا بعيون جاحظة، تلك المشاهد في وقت الاستراحة، بينما لا تمثل تلك المشاهد سوى ذبح فج لا ذوق فيه ولا جمال. وقد تدرك الجماهير بنفسها مدى رتابة

---

1 Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 125.

2 Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 243.

الإعدامات، ويستبقون وقائعها بالتنبؤ والتخمين ولعل هذا ما يفسر لنا لجوء المنظمين، من حين لآخر، لعمل إطار أسطوري تجري داخله عمليات الإعدام[١]. فقد تأخذ عملية الإعدام شكل الحكاية، ويلعب المجرمون المدانون أدوارهم فيها إمعاناً في تشويق المشاهدين. وكانت الطريقة المثلى لإضفاء الإثارة على تلك العملية، هي استخدام الأساطير الشهيرة، التي تنتهي بموت البطل الرئيس، مما يسبغ تأثيراً دراماياً أكبر، ويتيح الفرصة لشد انتباه المشاهدين أطول مدة ممكنة فهم يستمتعون بذلك[٢]. وثمة اعتبار آخر تعين عليهم الأخذ به ألا وهو، التعبير الرمزي عن الحدود التي تفصل بين ما هو اعتيادي، وما هو خارق للعادة. وهو جعل المساجين المحكومين بالإعدام، يقومون بأدوار رئيسة في نصوص أساطير قدرية معالجة دراماياً، مما يتيح للإمبراطور الفرصة مجدداً لاستعراض سلطته المطلقة، وسطوته في حالي الحياة والموت. كانت هناك أسطورة يعاد عرضها كثيراً وهي إعدام أورفيوس*. وأورفيوس هو المبدع الذي اسكر بعزفه وغنائه البشر والحيوانات. فبعد موت محبوبته يوريديس يهبط إلى العالم السفلي، حيث يصرح له هاديس إله الموت والظلمة، بأن يستعيده إلى عالم الأحياء. لكنه يفقدها ثانية لأنه نقض العهد الذي أخذه عليه هاديس، بألا يلتفت وراءه لينظر إليها[٣]. ولما استبد به الأسى، قيل أنه اعتزل الدنيا، وعاف النساء التراقيات Thracian women فقمن بقتله وتمزيقه. وهذا المصير الذي آل إليه أورفيوس، كان يعرض في الكولوسيوم بكل تفاصيله، باستثناء أمر واحد وهو أن القتلة، لم

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 153.

[2] D. Van Drew, Andrea: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, op., cit, p 7.

* هو ابن ملك تراقيا الشهير باسم أوياجر، وابن إحدى ربات الفنون المسماة كاليوبي، كان أورفيوس أكبر الشعراء الأسطوريين في بلاد اليونان. وقد تعلم الكثير من الفنون والمواهب، على يد الإله أبوللون، والذي أعطاه هدية عبارة عن قيثارة، ذات سبعة أوتار. وقد أضاف لها أورفيوس بعد ذلك وترين آخرين، وقد سافر أورفيوس إلى مصر وتأثر بأساطيرها الغامضة، بخاصة تلك المتعلقة بأوزيريس، وكون بعد ذلك الأسرار الأورفية لإيليوسيس.

[٣] قاسم، عبير: فن الفسيفساء الروماني (المناظر الطبيعية)، ملتقى الفكر، الإسكندرية، ١٩٩٨م، ص٤٦١.

يكن نساء ذهب الحب بعقولهن، بل حيوانات ضارية تنقض على أورفيوس المقيد إلى ضخرة، في حلبة المدرج. وهاهو الشاعر مارتيال يقدم انطباعه عن واحد من هذه العروض:

يا قيصرنا نحن نضع تحت ناظريك

كل ما أحاط بأورفيوس في الجبال التي عاش فيها

الصخور والغابات المسحورة قربناها

وزيناها بالتفاح الذهبي

وبين الدواجن تجول الضواري مسالمة بلا فتك أعدوان

بينما الطيور تحلق حول رأس المغني أورفيوس

لكن هذا كله أطاح به دب واحد وحيد

وهاهو أورفيوس ممزقاً إرباً إرباً[1].

ولم يكن مارتيال هو الوحيد الذي تغنى بأورفيوس، فهناك شعراء فعلوا نفس الأمر كالشاعر السوري أنتيباتروس الصيداوي، حيث خصه بقصيدة جاء فيها مايلي:

لقد حدث ماحدث يا أورفيوس

سوف لم تجتذب أغانيك بعد اليوم

أشجار البلوط ولا الصخور

ولا قطعان الحيوانات البرية

[1] Martial: Epigrams: Epigrams 10. XXI, P17.

وسوف لن تهدأ ألحانك

زمجرة الرياح العاصفة

ولا حبات البرد

ولا العواصف الثلجية

ولا البحر الصاخب

وها أنت الآن ميت فارقت الحياة

ولقد زرفت بنات منيموزين* Mnemosyn

عليك دموعاً مدرارة

كما انتحبت عليك أمك كاللليوب** Calliope بحرقةٍ

كيف نجرؤ على الأنين

حين يموت أولادنا

طالما أن الأرباب أنفسهم

لا يستطيعون منع انتقال أبنائهم إلى العالم السفلي[١]

---

* بنات ربات الشعر

** وهي أم أورفيوس، وإحدى ربات الشعر التسعة.

[١] هندي، إحسان: شعراء سورية في العصر الهيلينستي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠م، ص ٥٩.

Rat, Maurice: **Anthologie Grecque**, part 2, Librairie Garnier, Freres, Paris, p 3.

وما كان صورة من صور الماضي، أضحى الآن واقعاً حياً ناطقاً، وثمة قصة أخرى يزعم مارتيال أنها مثلت في حلبة الكولوسيوم ألا وهي، قصة باسيفاي والثور. تروي القصة أن بوسيدون (إله البحر عند الإغريق) أهدى مينوس ملك كريت ثوراً، ولما أضافه الملك إلى قطعان ماشيته عوضاً عن التضحية به، ألقى بوسيدون اشتهاء الثور في نفس زوجة الملك باسيفاي، ولإرواء شهوتها المضطرمة، استخفت وراء صورة طبق الأصل من إحدى البقرات. ويقوم الثور بمواقعتها جنسياً، ما أثمر عن ميلاد المينوتور، وهو كائن نصفه الأعلى إنسان ونصفه السفلي ثور. وفي الحلبة كما يروي مارتيال، جيء بسجينة مكسوة بجلد بقرة، وقد لطخ مهبلها بدم بقرة، أثيرت شهوتها، ثم أدخل عليها ثور هائج. ولا يزيدنا مارتيال علماً بتفاصيل هذا التزاوج العنيف، لكن باستطاعتنا تصور مدى ما لحق بهذه المرأة من هوان وخزي، وما أصابها من تشويه وبتر، قبل أن تقتل بكل قسوة ممكنة. وفي بعض الأحيان كانوا يلبسون المجرمين ثياب أشخاص أسطورية، دون أي تدقيق في مدى انطباق ما يقدمونه مع الأسطورة الأصلية. وذات مرة ولعلها في أثناء عرض أمر به الإمبراطور أغسطس، وقع أمر غريب بالفعل، إذ كان أندروكلوس وهو عبد محكوم بالإعدام، من إقليم داشيا قد جيء به واستقر بوسط الحلبة، ثم رفعت البوابات وأطلق المشرفون أسداً صوب الحلبة، لكنه بدلاً من أن يهاجم العبد البائس[١]، أخذ يهز ذيله ثم استلقى عند قدمي أندروكلوس وراح يلعقها، فاستشاط المنظم غضباً، وأطلق فهداً ومن فوره قام الأسد بمهاجمته وقتله، فقام المنظم باستدعاء العبد الذي أخبره بأنه فر من قسوة وجبروت سيده حاكم أفريقيا، وقام بالإختباء في أحد الكهوف البعيدة المهجورة داخل البلاد، وذات يوم ظهر أمامه أحد الأسود وظن أن ساعته قد حانت، لكن الأسد كان يئن ويتوجع وأراه راحة مخلبه، التي انغرست فيها شوكة ضخمة، تسبب له إلتهاباً مؤلماً، وقام أندروكلوس بنزع الشوكة وعلاج المخلب[٢]، وقام الأسد بعدها بجلب اللحوم يومياً له عرفاناً بالجميل، وعاش أندروكلوس حيناً من الزمن على هذا النحو، إلى أن أوقعته الظروف في قبضة جنود الحاكم. وحكم عليه سيده بالموت قتلاً في حلبة

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 157.

[٢] ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ص ٣٤٦.

الكولوسيوم، على يد حيوان مفترس، وفي حلبة روما قدر له أن يصادف ذات الأسد الذي عالجه من قبل، وكان الأسد هو الآخر الذي قد تم صيده واقتياده إلى الكولوسيوم، وتنتهي القصة بمنح أندروكلوس والأسد حريتهما معاً. في نهاية العروض وبينما الجثث تملئ حلبة الكولوسيوم، كما يقول ترتوليان ، يتمشى شخص ذو هيبة عظيمة له أنف ليس كالبشر، يحمل مطرقة حديدية، ويرمز هذا الشخص إلى كارون* ناقل جثث الموتى، عبر نهر الموت (ستايكس) إلى مثواهم الأخير، يكون بجانب الإله ميركيوري الذي يحمل بيده صولجاناً، قد حمي عليه في النار، وحين يبلغ صولجان ميركيوري درجة الإلتهاب، يقوم بوخذ لحوم الضحايا، لكي يتثبت من موتها، ثم يقوم كارون باستلام كل جثة وضربها بمطرقته، بعد انتهاء ذلك الطقس، يقوم طاقم العمل في الكولوسيوم، بسحب الجثث خارج الحلبة، مستعينين على ذلك بخطاطيف طويلة[1].

٣: الجانب الاقتصادي للمصارعة الرومانية

أ – تمويل عروض المصارعة

بسبب الشعبية الهائلة التي كانت عروض المصارعة تتمتع بها، إبان عهد الإمبراطورية الرومانية، أنفق الرعاة والمشرفون على هذه العروض أموال طائلة، من أجل جلب أفضل المصارعين إلى الحلبة والمشاركة في كل المنافسات، وعندما كانت خزائن الدولة تسمح بالإنفاق على هذه العروض، لم يكن مسموحاً لأحد بالإعتراض على تلك السياسة. ولكن عندما بدأت الإمبراطورية بالإنهيار التدريجي، وتأثرت ميزانية الدولة المالية، سعى بعض الأباطرة العقلاء إلى إعادة النظر في الميزانية المخصصة للإنفاق، على عروض المصارعة. وفي عام ١٧٧م أصدر الإمبراطور ماركوس أوريليوس مرسوماً، يقضي باقتطاع جزء من أرباح وكلاء ومدراء المصارعين، وأصحاب مدارس المصارعة لصالح خزينة الدولة، والمعروف أن الإمبراطور

* إله الموت الإتروسكاني من إتروسكانيا، الذي يقوم بدوره في مصاحبة أرواح البشر إلى العالم ال سفلي.

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 159.

ماركوس، لم يكن من عشاق تلك الرياضة الدامية[١]. وعندما تدهورت الأحوال المادية للإمبراطورية، بسبب الحروب مع الجرمان في الشمال، أصدر الإمبراطور أوريليوس قراراً، يقضي بفرض ضريبة مقدارها من ٢٥ إلى ٣٥ بالمائة على أرباح وكلاء المصارعين، ولكن أعضاء مجلس الشيوخ استطاعوا إقناع الإمبراطور بسحب هذا القرار، وتقدموا له بإقتراح آخر لزيادة موارد الدولة، عن طريق وسائل عملية. ولقد تم العثور على نص الإقتراح مكتوباً على لوح برونزي موجود في المسرح الروماني القديم، الكائن في مدينة إيتاليكا(وهي مدينة رومانية قديمة تقع في إسبانيا بالقرب من إشبيلة)، وبالرغم من ضياع أجزاء من النص، إلا أن ما تبقى منه، يكفي لفهم محتوياته بالكامل، وفي إحدى الفقرات يتقدم أحد أعضاء السناتو بالشكر للإمبراطور لموافقته على سحب قانون الضرائب، ويقترح عضو السناتو تخصيص مبالغ محددة ومقنعة من خزينة الدولة، لشراء المصارعين والإنفاق على العروض الرياضية، بحيث لا تفتح أبواب خزائن الدولة دون رقيب[٢]، أمام وكلاء المصارعين والمشرفين، على إقامة عروض المصارعة، وبذلك يتم توفير مبالغ طائلة، ويتم إيقاف عمليات إهدار المال العام. وفي بيان أعضاء السناتو تم الإشارة إلى خمسة مستويات من المصارعين، وإلى أربعة أنواع من العروض الرياضية، تتراوح بين العروض التي لا تكلف الدولة سوى النذر اليسير، والعروض التي تتكلف أموالاً باهظة. وحسب الإقتراح الذي تقدم به أعضاء السناتو إلى الإمبراطور، ينبغي على منظم العرض أن يتعاقد مع مصارعين من الفئات الدنيا (Gregarii الجريجاري)، أو من الطراز الخامس، على أن يكون نصف عدد المصارعين المشاركين في أي عرض من هذه الفئة، بحيث لا يزيد ثمن التعاقد مع المصارع عن ألف أو ألفين سيسترتي sestertii ، أما بالنسبة لأسعار الفئات الثلاث الأولى من المصارعين، فتتراوح بين ٣٠٠٠ إلى ١٥٠٠٠ سيسترتي، ومن المنطقي أن ترتفع تكلفة إقامة العروض حسب نوعية المصارعين المشتركين في كل عرض، ولكن أجر المصارع كان يختلف من عرض إلى عرض، ففي العروض المتواضعة، يتضائل أجر المصارع، حتى لو كان هذا المصارع من

[١] كسيوس، ديون: التاريخ الروماني، ص ٣٤.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 160.

الطراز الأول، أما في العروض الكبيرة التي تقيمها الدولة وكبار المسؤولين، فإن أجور المصارعين تكون مرتفعة.

لم يكن يسمح لمنظمي العروض تنظيم العروض إلا مرتين بالسنة[١]، وفي روما لم يكن وكلاء المصارعين على صلة مباشرة بالإمبراطور، بل كانت العقود المخصصة لإقامة عروض المصارعة، تتم بالتنسيق مع المحتسب أو الشخص المسؤول عن تنظيم العروض، بالنيابة عن الإمبراطور Procurator munerum، وعادة يكون هذا المسؤول ليس إلا أحد العبيد المحررين[٢]، حيث استطاع أن يشق طريقه ويتسلق السلم الاجتماعي، ويتبوأ أعلى المناصب، بفضل علاقته بالإمبراطور، وكانت أسماء معظم هؤلاء الأشخاص غامضة إلا قليلاً، مما عثر عليه منقوشاً فوق الآثار الرومانية القديمة، ومن أهم هؤلاء الأشخاص رجل اسمه أوريليوس بروسينيز، تم العثور على اسمه في أحد النقوش المحفورة فوق تابوت حجري، يحتوي على بقاياه ورماد جثته، ولقد كان الرجل مسؤولاً عن تنظيم العديد من العروض الرياضية والقتالية في الكولوسيوم، لعدة سنوات في أواخر القرن الثاني الميلادي: " لقد قام العبيد المحررون بصناعة هذا التابوت، لسيدهم وولي نعمته ماركوس بروسينيز، الذي ساهم في تحرير الكثير منهم، وفي عتق رقابهم طوال عهد اثنين من الأباطرة، لقد كان ماركوس بروسينيز من المقربين إلى الإمبراطور، وكان مسموحاً له بالدخول إلى غرفة نومه، وكان مسؤولاً عن الميزانية وعن تنظيم العروض والمواكب الإمبراطورية. لقد أسهم ماركوس بروسينيز في إقامة عروض المصارعة،

---

[1] Levick, B: 'The Senatus Consultum from Larinum', **The Journal of Roman Studies**, 73, 97 – 115, 1983, p108.

[2] Daily. J, carcopino: life in Ancient Rome peregrine books, middlessex, 1964, p 69.

وفي جلب النبيذ إلى الإحتفالات العامة، كما أن الإمبراطور المبجل كومودوس، قد اختاره ليكون ساعده الأيمن في الوقت الراهن"[١].

ثمة نقوش أخرى على تابوت بروسينيز، تشير إلى يوم وفاته في شهر مايو أو يونيو من عام ٢١٧ بعد الميلاد. ويبدو أن هذا الرجل الذي كان عبداً، قد تم إطلاق سراحه في عهد الإمبراطور ماركوس أوريليوس، ثم قام الإمبراطور كومودس، بإسناد مهمة تنظيم عروض المصارعة إليه. وقد ظل بروسينيز يحتفظ بهذا المنصب في ظل حكم كل من الإمبراطور سيبتموس سيفيروس والإمبراطور كاراكالا، وحسب ما ورد في المخطوطات، وفي النقوش المحفورة على التابوت، فإن بروسينيز استطاع تحقيق ثروة طائلة من وراء هذا المنصب. وكانت الأموال التي يدفعها منظمو العروض، تجد طريقها مباشرة إلى جيوب وكلاء المصارعين ومدرائهم، أما المصارعون أنفسهم فقد كانوا يتقاضون أجوراً رمزية، فيما عدا كبار المصارعين، حيث كانت لهم نسبة في حصيلة الأموال التي يجنيها وكلاؤهم. ومع ذلك فإن المكافآت المالية التي كان كبار المصارعين يحصلون عليها لم تكن مجزية، ولذلك لم يستطيع هؤلاء المصارعون جني الثروات، من وراء الاشتراك في العروض، حيث كانت اللجان المنظمة للعروض، تمنحهم أكاليل الزهور أوغصون الزيتون، بالإضافة إلى النزر اليسير من المال. وفي مناسبات معدودة كانت مكافآت المصارعين مجزية وكافية، لتجعلهم من الأغنياء، فقد أقام الامبراطور تيبيريوس عرضاً أسطورياً، بالرغم من أنه لم يكن من المشجعين المتعصبين لرياضة المصارعة، وفي العرض تم استدعاء كبار المصارعين المعتزلين، وتم منح كل واحد منهم مبلغ ١٠٠٠٠٠ سيسترتي، لتشجيعهم على الاشتراك في العرض[٢]. كما أن الامبراطور نيرون قد منح المصارع المورميلو murmillo (سبيكيولوس) قصراً كمكافأة له، (المورميلة يرتدي درعاً طويلة مستطيلة الشكل أثناء

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 160.

[2] Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in one volumes I, Harvard university press, 1979, p 301,302.

المصارعة)[1]، كما أن الشاعر هوراس قد تحدث عن مصارع حصل على جائزة، عبارة عن فيلا ريفية وبعض الأموال. ولكن هؤلاء المصارعين المشار إليهم آنفاً كانوا مجرد استثناءات، فالغالبية العظمى من المصارعين، لم يكن لديهم الأموال الكافية للعيش، خاصة عندما يعتزلون المصارعة. وكانت الأموال التي يحصل عليها المصارعون من وكلائهم ومدرائهم محددة، وتخضع لنظام حسابي صارم. وكان المصارعون العبيد يحصلون على نسبة ٢٠ بالمئة من الأموال القليلة، المخصصة لأجورهم في العروض القتالية، بينما كان المصارعون الأحرار (من غير العبيد) يحصلون على نسبة ٢٥ بالمئة من أجورهم، وكانت الأموال الباقية تذهب إلى جيوب اللانستا (lanista) أو وكيل المصارعين. ولذلك كان وكلاء المصارعين من ذوي السمعة السيئة، في المجتمع الروماني بسبب جشعهم وانتهازيتهم. لقد كان هؤلاء بمثابة تجار للبشر أو تجار للرقيق، ولذلك كانت سمعتهم في الحضيض، ولكن ذلك الأمر لم يكن يؤثر على سلوك هؤلاء الوكلاء، وتجار المصارعة الذين كان همهم الأول، هو جمع الأموال الطائلة، كما أنهم كانوا يعلمون أن الممولين، لن يستطيعوا إقامة عروض المصارعة دون الرجوع إليهم. ولقد أشار مارتيال في كتاباته أن المصارع هيرميز، الذي يقاتل بثلاثة أسلحة في وقت واحد، قد جلب أموالاً لجيوب مدربه[2]، ولم يذكر أي شيء عن الأموال التي يحصل عليها المصارع. ويذكر سنيكا أن جميع وكلاء المصارعين دون استثناء، كانوا يستغلون المصارعين مادياً، ويسلبونهم حقوقهم. وكان سنيكا يشبه وكلاء المصارعين ومدربي المصارعة بالمزارعين، الذين يربون قطعان الأبقار، ويقدمون لها الطعام والأعلاف ثم يذبحونها. ولقد كان سنيكا غاضباً مما يجري في عروض المصارعة، ولذلك جاء نقده لاذعاً. فأي مدرب كان لا يخاطر باشتراك المصارعين في مباريات غير متكافئة، لم يكن يفعل ذلك، لأنه حريص عليهم، ولكن لأنه يعتبرهم جزءاً من الاستثمارات، التي أنفق عليها من ماله، ولذلك ينبغي الحفاظ عليهم وعدم الزج بهم في المختطر. ومع ذلك كان المدرب مستعداً للتضحية بالمصارعين، لو كان ذلك سيعود عليه بالأموال الوفيرة، خاصة

[1] Wiedemann, Thomas: emperors and gladiators, op., cit, p 185.

[2] Martial: Epigrams: Book v, p 315.

وأن المصارعين المعروفين (على عكس المبتدئين)، كانوا يعتمدون على طلب الرحمة من الجماهير، في المباريات التي ينهزمون فيها، وذلك بسبب آدائهم البطولي المتميز وعشق الجمهور لهم[١]. ثمة أعداد قليلة من المصارعين العبيد، ممن كان في استطاعتهم جمع الأموال الكافية لشراء حريتهم، وبذلك تمكنوا من تحقيق بعض الطموحات كالزواج، وأقامة حياة عائلية مستقلة بعيداً عن مدرسة المصارعة. ولكن هناك من المصارعين العبيد من اضطر إلى توقيع عقود تقضي باستمراره في المصارعة، حتى لو استطاع الحصول على حريته، وتخلص من الاستعباد. وكان المصارعون العبيد يوقعون على هذه العقود سواء بإرادتهم أو دون ذلك، لأن الفرص المتاحة أمام المصارعين المعتزلين للعودة إلى الحلبة، كانت في أضيق الحدود. ولذلك كان الأمل يحدوهم أن يقوم أحد كبار القوم، بالتعاقد معهم للعمل ضمن فريق حراسته، في وظائف الحراسة (البودي جاردز Bodyguards)، خاصة في عهد الجمهورية. أما في العهود الإمبراطورية فقد استطاع المصارعون، الحصول على بعض الوظائف، في القطاعات الأمنية، فقد تعاقد معهم الإمبراطور كاليغولا، للعمل كضباط في قوات الحراسة، ولكن كلاوديوس طردهم من وظائفهم، وعادوا بعدها إلى حلبة المصارعة، وربما اعتزلوا. إذن كان لا بد للمصارع بعد اعتزال المصارعة، أن يعود لمدرسة المصارعة، ويعمل بين جدرانها، إما كطبيب أو مدرب، لأنه لا يملك أموال تمكنه من العيش خارج المدرسة، وعندما يكبر ولا يستطيع مزالولة العمل بالمدرسة، يتحول إلى متسول. وأخيراً ينتهي به المطاف كما أفراد طبقة البروليتاريا، حيث يموتون في الشوارع أو في الأكواخ أو في الزواريب، وتلقى جثثهم من فوق أسوار المدينة[٢]، لتستقر في قاع الأودية السحيقة، أو يتم دفنهم في مقابر جماعية.

---

[1] Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, op., cit, p 244.

[2] Wilson, T: An Archeological Dictionary or Classical antiquities of the Jews, Greeks, and Romans, op., cit, p 160.

ب – طرق استقدام الحيوانات وأنواعها ومصادرها وأسعارها:

بدأ الرومان في إنشاء خط إمداد مستمر لروما بالحيوانات الغريبة، عند اكتشافهم لها أول مرة. ومنذ بواكير القرن الثالث قبل الميلاد، قدم الرومان الأفيال في عروض النصر، وأوحى ذلك بأن الرومان يرسون تقليداً جديداً. ومن آن لآخر كانوا يقدمون للجمهور بعضاً من الحيوانات الجديدة، التي تثير إعجاب المشاهدين، وتم ذلك في بادئ الأمر، إبان الإستعراضات واحتفالات النصر[1]. وبعد مرور مئة عام، أصبحت تلك الحيوانات تستخدم في مطاردات الصيد، وقتال الحيوانات الأخرى. ولقد تسارعت وتيرة هذه العروض مثلها في ذلك مثل عروض المصارعين، وفي العام ١٠٤ قبل الميلاد، وعقب دحر الرومان للقائد ايغورثا ملك نوميديا، وهي منطقة قديمة في شمال غرب أفريقيا، أقام المحتسبان الرومانيان ليسينيوس كراسيوس وموسيوس سكافولا، عرض اصطياد وقنص في السيرك الكبير، شارك فيه مائة١٠٠ أسد. وقد قام القائد الشهير بومبيوس*، بتطوير العروض ورفع مستواها. فقد أقام ألعاباً وعروضاً قتل فيها حوالي ٢٠ فيلاً و٦٠٠ أسد و٤١٠ فهود. وإبهاراً للناس قدم بومبيوس سنوراً** من أوربا الشمالية. ولعل تلك العروض كانت الأكبر في التاريخ الروماني السابقة على افتتاح الكولوسيوم. ولم يستطع يوليوس قيصر نفسه أن يجاري غريمه الأكبر، ففي العام السادس والأربعين قبل الميلاد، بعد أن مر وقت قصير على تحول قيصر إلى ديكتاتور أبدي، قدم عرضاً يضم عدداً كبيراً من الفيلة وكذلك ٤٠٠ من الأسود وزرافة واحدة، وبضعة ثيران من تيسالى (مقدونيا حالياً)[2].

وعند افتتاح الكولوسيوم قتل ٩٠٠٠ من الحيوانات، في العروض التي استغرقت بضعة أسابيع. وقد ضرب الإمبراطور ترايانوس الرقم القياسي بفارق معتبر بإجمالي ١١٠٠٠حيوان قتيل. وقد

---

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 121.

* (٤٨ _ ١٠٦ ق.م) زعيم عسكري وسياسي روماني، هزمه يوليوس قيصر في العام الثامن والأربعين قبل الميلاد، وتم اغتياله فيما بعد.

** حيوان من فصيلة السنانير أصغر من النمر.

[2] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 124.

تنبه الأباطرة الذين تلوا ترايانوس إلى أهمية غرابة واختلاف النوع، وليس العدد المقتول من تلك الحيوانات المفترسة. ففي العرض الذي قدمه الإمبراطور أنطونينوس في العام ١٤٩ بعد الميلاد، تمكن الجمهور من مشاهدة الأفيال والضباع والأسود والنمور[١]، وحيوان وحيد القرن والتماسيح وأفراس النهر. وبحلول القرن الثالث بعد الميلاد، أصبح الركود الاقتصادي عائقاً دون تقديم العروض، باشتراك الحيوانات المفترسة المتوقع حضورها في هذه المناسبات. وفي كتاب التاريخ الأوغسطي Hisotoria Augusta، الذي يعرض لنا سيرة أباطرة القرن الثالث الميلادي، يزعم المؤلف بأن مخزون الحيوانات المفترسة المخصص لإمداد ساحة العرض، ظل مناسباً تماماً، فقد مضى الأباطرة قدماً في إقامة العروض ذات النطاق الواسع والكلفة العالية، بما تحتويه من الآلاف المؤلفة من الحيوانات الضارية[٢].

ومما لاريب فيه أن تغير أحوال بيئة الحيوانات المفترسة الأفريقية والآسيوية، قد أدى إلى تعديل عروض المصارعة، إذ تحولت المراعي الطبيعية في شمال أفريقيا، إلى حقول غلال وبساتين زيتون وحدائق أعناب، مما دفع حتماً الحيوانات إلى التوجه صوب الجنوب أكثر فأكثر، وفي البقاع التي ألفت الحيوانات الضارية أن تعيش فيها، فلقد أدى إطلاق العنان للصيد والقنص دون تقنين، إلى تناقص أعدادها تدريجياً، حتى تتلاشى شيئاً فشيئاً وبصفة نهائية. ومما لا ريب فيه فإن ذبح الحيوانات أثناء هذه العروض كانت له آثاره المدمرة على تناقص أعدادها، ولنا أن نتصور كيف انتهى قتل آلاف الحيوانات في كل عرض من العروض، وعبر قرون عديدة إلى الإنقراض التام لبعض الأنواع في بعض المناطق، ولدينا الدليل الدامغ على أن الأسود قد انقرضت في ليبيا، نتيجة لإصطيادها المستمر، وكان الليبيون سعداء بالأمر[٣].

---

[1] Pliny: natural history, book VIII, 24; 46.

[2] The scriptores historiae Augustae: with an English translation by David Magie, volume III, Harvard university press, 1998, p 375,377.

[3] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 126.

أما بالنسبة لأسعار نقل هذه الحيوانات، فقد أصدر الإمبراطور دقلديانوس مرسوماً مالياً عام ٣٠١م، حدد فيه سعر نقل هذه الحيوانات المفترسة، الذي ازداد كثيراً، نظراً لندرتها. وجاء فيه أن قيمة الأسود تتراوح بين ١٢٥٠٠٠ و ١٥٠٠٠٠ دينار، والفهد ٧٠٠٠٠ دينار. وكان أقصى ما يمكن طلبه كسعر لأحد الدببة، هو مبلغ يتراوح بين ٢٠٠٠٠ و ٢٥٠٠٠ دينار. أما الحيوانات المعشبة فكانت أرخص بكثير، فالنعامة تقدر بحوالي ٥٠٠٠ دينار، والخنزير البري حوالي ٤٠٠٠ – ٦٠٠٠، والإيل حوالي ٢٠٠٠ – ٣٠٠٠، والحمار الوحشي بحد أقصى ٥٠٠٠ دينار. أما بالنسبة لطريقة الصيد، فكان من عادة الصيادين أن يعملوا في مجموعات، يشارك فيها زملائهم في الرابطة التي أسسوها. يقوم الصيادون بتحديد مواقع تواجد الأسود والنمور والدببة والأفيال بدقة، ويشرعوا بعدها في الإنتشار في تلك المواقع، لينصبوا الشراك في أماكن متعددة، ولكنها فعالة ومؤثرة. في وسط الموضع يقومون بحفر حفرة مسورة، ويثبتون فيها وتداً حجرياً أو خشبياً بارزاً عن الأرض، ثم يقومون بعد ذلك بتقييد حمل أو عنزاً إلى قمة هذا الوتد، بطريقة تجعل الحيوان يصدر أنات اليأس وصرخات الألم. وتاهل على حواف الوتد حفنات من الأتربة، و يحاط بسياج خشبي، حتى يحتالوا على الحيوان المفترس، فيقفز طلباً للفريسة دون أن يشعر بوجود حفرة خالية أسفلها. أما بالنسبة للأفيال فكان الصيادون يحملون المشاعل في مطاردتهم وهم على الخيول عبر واد بين تلين منبسطين، وعندما تشعر الفيلة بأنه لا سبيل أمامها للهروب، يقوم الصيادون عندها بغلق الطريق في الوادي بالشباك، وعندها يقترب الصيادون منها بالقدر الذي يتيح لهم تقييد أقدامها[1]. ويأتي الآن الدور على أصعب أجزاء العملية كلها، ألا وهو نقل الحيوانات. وكانت توضع كما هي بأقفاصها في عربات متينة وقوية، ومن ثم إلى ساحة احتجاز، ثم إلى أقرب ميناء على البحر، حيث يتلقفها الوكلاء الذين وقعوا العقد مع مسؤولي الكولوسيوم،

[1] Strabo: The Geography of Strabo, with an English translation by Horace Leonard jones, PH.D., LL.D., in eight volumes VII, London, and new york, 1917, book xv, p 71.

وينص العقد على وجوب نقل الحيوانات وسائسيهم، وكان أغلب تجار الحيوانات أعضاء في رابطة أو نقابة تسمى الكوليجيوم (الرابطة العامة collegium). ونظراً للتكلفة المرتفعة للشراء والنقل والمخاطر المالية المحتملة، فقد كان القليل من هؤلاء المستثمرين مستقلين، وفي كثير من الأحيان كانت مهمة نقل الحيوانات، يعهد بها إلى طاقم الكورسوس كلابولاريس cursus clabularis (مصلحة النقل الإمبراطوري للبضائع الثقيلة)، والتي تعمل بإتصال وثيق مع طاقم العمل بالكولوسيوم. وكانت الحيوانات تنقل عبر البحر المتوسط، على سفن نقل بضائع مجهزة تجهيزاً خاصاً، وكانت هذه السفن مزودة بالمؤن لهذه الحيوانات من كل الأصناف[١]. ومهما يكن من أمر الإعداد الجيد والتجهيز الأفضل، فإن الواقع يدلنا على أن نسبة ضئيلة من تلك الحيوانات، كانت تصل حية إلى روما، وكانت الرحلات تتأخر حسب البعد والعوائق، فالرحلة من قرطاجة على الساحل الشمالي للمتوسط إلى روما، كانت تستغرق أربعة إلى خمسة أيام، ومن إنطاكية والإسكندرية ما يقارب الشهر، إلا أن العواصف كانت القاسم المشترك الأعظم في الإعاقة والتأخير. وعندما تصل الحيوانات إلى روما، يتم وضعها في حدائق حيوانات خاصة (فيفاريا)[٢]. وفي الليلة السابقة على عروض الحيوانات، تتردد في أرجاء روما كلها أصداء العواء الحزين والمريع للحيوانات الخائفة، كما تسمع قعقعة العربات وخشخشة عجلاتها، إثر احتكاكها بالطرقات الحصوية، أثناء نقل الحيوانات إلى الأقفاص المظلمة تحت ساحة الكولوسيوم. وهناك تكون الحيوانات على موعد مع قدرها المحتوم، الذي لا مفر منه ألا وهو، تقديم عرضها الأول والأخير في ساحة الموت. وفي الأقفاص تقدم لها كمية محددة من الطعام، تتناسب مع الغرض الذي جيء بها من أجله، وبعد التأكد من قدرة الحيوانات المفترسة على الإندفاع بشراسة صوب

---

1 Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 129.

2 Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 112.

الحيوانات الأخرى، أو الإنقضاض على فرائسها من البشر، يتم إطلاقها من أقفاصها، وهي متحفزة لإستخدام أنيابها ومخالبها بأقصى درجة من التوحش[1].

[1] Meijer, Fik: the gladiator's history's most deadly sport, op., cit, p 130.

الخاتمة:

في نهاية الحديث عن تاريخ المسرح الروماني والوظائف التي أديت عليه، نجد أن المسرح نشأ في الشرق القديم، في بلاد الرافدين وسورية و مصر، ولكن السمة الدينية غلبت على هذه الأعمال، ومن مصر انتقل هذا الفن إلى بلاد اليونان، حيث أولى اليونان هذا الفن اهتماماً كبيراً، وانطلقت العروض المسرحية بصبغتها الدينية، حول عبادة الإله ديونيسوس، وذلك في فصل الربيع من كل عام، وبعد ذلك تحولت المسرحيات من دينية إلى أدبية، حيث ظهرت التراجيديا والتي كانت تدل على المآسي، فكانت خصبة في بلاد اليونان، وتعددت مواضيعها، ويعتبر أسخيليوس أبو المسرح اليوناني، وأبو التراجيديا، أما الفن الآخر فهو الكوميديا، والتي كانت تدل على اللهو والسخرية، وكان لها سماع ومشاهدين من اليونان، فقد كانت عبارة عن مسرحيات هزلية، تقوم على النقد والسخرية سواء للطبقة الحاكمة أو لطبقة الأرستقراطيين من اليونان. أما النوع الثالث من المسرحيات فهي المسرحية الساتورية العنزية، وعلى الرغم من أنها في مرحلة النشأة إلا أنه كان لها حضورها الأدبي والدرامي. أما بالنسبة للأدباء فقد أدلى كل واحد منهم بدلوه، فاسخيليوس كان رائد التراجيديا وأبوها، فإذا كان ثيسبيس هو أول تراجيدي يوناني، كتب التراجيديا وأدخل الممثل الأول إلى المسرح، فإن أسخيلوس هو أول من أوجد الحركة المسرحية، وذلك بإدخاله الممثل الثاني إلى المسرح. أما بالنسبة لسوفوكليس الذي أدخل الممثل الثالث، فقد كان أكثر اعتدالاً، وجعل الإنسان موضوع الأدب المسرحي، فكان مسرحه مسرحاً أخلاقياً. وإذا ما توجهنا إلى الكوميديا رأينا أن أرستوفانيس وجه نقده اللاذع للحكم الديمقراطي، الذي جر على البلاد الإنحلال السياسي والخلقي، ودعا إلى التمسك بالتقاليد القديمة، أما ميناندر فقد التزم بالواقعية، ولم يطلق العنان لخياله.

وعندما ننتقل إلى البنية المعمارية للمسرح اليوناني، فنجد أنهم بنوا مسارحهم في خارج المدينة على المنحدرات الطبيعية، وذلك للإستفادة من وضعها المرتفع، لكي يتسنى لجميع الحضور رؤية ما يجري في الأوركسترا. وعندما لمع نجم الرومان ومدينتهم روما، أخذوا عن الإغريق ثقافتهم

الأدبية والمعمارية، وظلوا عليها ردحاً من الزمن، إلا أن الرومان كان لهم أن يقولوا كلمتهم في الجانبين معاً، ففي الناحية المعمارية، طور الرومان المسرح اليوناني الذي يقام عند التل، ويصنع من الأخشاب عند كل عرض، ومن ثم يفك وينتقل إلى مكان آخر. فقد استبدل الرومان الأخشاب بالحجارة، واستبدلوا التل أو المنحدر الطبيعي بالأساسات الصخرية والجدران الإستنادية، ونقلوا مركز المسرح من خارج المدينة إلى داخلها. لقد اتسمت المسارح الرومانية بدقتها التنظيمية وحرفة المعماريين في إنجاز عملهم، لأن الأخطاء البسيطة قد تؤدي إلى انهدام المسرح، تحت أي ظرف قاسي سواء مناخي أو حريق أو هجوم للأعداء. لقد غير الرومان في بنية المسرح اليوناني، سواء في الأقسام الرئيسية أو الفرعية، حيث تناقص حجم الأوركسترا في المسرح الروماني، وفقدت استدارتها كما كانت عليه في المسرح اليوناني. أما عندما ننتقل إلى المسرحيات الأدبية، نجد أن الأدباء الرومان، استوحوا كل ما يلزم للمسرحية من نجاح من الأدب اليوناني، لا بل نقلوه حرفياً إلى الجمهور، حيث أنهم اختاروا أسماء شخصياتهم والمدن، التي يوجد فيها الحدث من بلاد اليونان، وما كان هذا إلا إسقاط على الواقع الروماني، بكل أبعاده السياسية والإجتماعية والتعليمية والإقتصادية. وقد برع في هذا المجال بلاوتوس وتيرنتيوس. ولكن إذا اعتمد الرومان على اليونان في التراجديا والكوميديا، فقد أبدعوا فناً أدبياً قائماً بذاته، بالرغم من وجود شذرات منه عند اليونان، وهذا الفن هو فن الساتورا الأدبي، الذي أبدع فيه كالكيليوس، الذي طال نقده لكبار الشخصيات الرومانية، مستنداً في ذلك على أصدقائه و أنه من طبقة اجتماعية مرموقة، لقد وجه نقده للغني والفقير، كل حسب حالته، فعاب على الأغنياء غناهم، بسبب وجود فقراء، وعاب على الفقراء كثرة أنينهم ومطالبهم، فهو واقع إما أن يقبلوا به، أو يتغلبوا عليه.

لقد أسس الرومان مسارحهم كما فعل الإغريق من الخشب وعلى التلال، ولكنهم لم يكتفوا بذلك بل أقاموا مسارحهم من الحجارة، وخير مثال على ذلك مسرح بصرى الأثري فس سورية، الذي يعتبر من أجمل المسارح الرومانية في العالم، وما زال حتى الآن. وإذا اعتبرنا أن الرومان طوروا

المسرح اليوناني معمارياً، إلا أنهم من جانب آخر أبدعوا في تأسيس المدرجات الدائرية، التي تميزوا بها عن غيرهم من الأمم، وخير مثال على ذلك مسرح الكولوسيوم، الذي كان لتأسيسه عدة أسباب، فبه كانت تعرض المصارعات بأنواعها الإنساني (ذكور وإناث)، والحيواني (حيوانات عاشبة وأخرى جارحة)، كما كان مسرحاً للمعارك البرية والبحرية، ففيه أرسى الأباطرة قوتهم واحتفلوا بانتصاراتهم، ومتعوا جماهيرهم، وأرسلوا رسائل مبطنة لهم، تنم على سيطرة الإمبراطور على الإنسان والحيوان والشجر والحجر والبر والبحر، حيث امتزج فيه المتعة بالألم، والشجاعة بالجبن. لقد رسخ المسرح الروماني والمدرج الروماني، ببنيتهما المعمارية، الواقع الإجتماعي الروماني، ففي الكافيا السفلى كان يجلس الإمبراطور وأعضاء مجلس الشيوخ، وفي الكافيا الثانية طبقة الفرسان وكبار موظفي الدولة، وفي الثالثة والرابعة عامة الشعب من الرومان، وفي الخامسة النساء والعبيد والمعدمين من الرومان.

الملاحق

١ – قائمة المصطلحات الأثرية المستخدمة بالبحث

Ambullacre	الرواق الحزامي المقبب تحت مقاعد المتفرجين
Arena	الساحة التي تستخدم في الصراع بكل أنواع
Awning – velarium	المظلة
Cavea	مقاعد المتفرجين
Episkenion	أضيف أعلى البروسكينيون، لوضع الآلات
Frons scaenae	المبنى الذي يقع بمواجهة الكافيا
Hypogeum	المخازن الموجودة تحت الساحة
Ima cavea	الكافيا السفلى
Ima cavea	الكافيا الأولى بالكولوسيوم
Logeion	خصصه اليونانيون لأداء الممثلين
Maenianum primum	الكافيا الثانية بالكولوسيوم
Maenianum secumdum Imum	الكافيا الثالثة بالكولوسيوم
Maenianum secumdum summum	الكافيا الرابعة بالكولوسيوم
Midea cavea	الكافيا الوسطى
Orchestra	استخدمها اليونانيون للعروض أما الرومان للجلوس
Paraskenia	استخدمه الرومان لجلوس الشخصيات الإعتبارية
Parodos	الأروقة الجانبية
Peristyles	الردهات الجانبية تستخدم لإستقبال الجماهير
Porta libitiensis	باب خروج المصارعين القتلى
Postscaenium	الكواليس يستخدمها ممثلو الرومان لخلع ملابسهم
Praecinction	الممشى الفاصل بين الكافينيا السفلى والوسط
Proskenion	الواجهة السفلى لمبنى المنصة
Pulpitium	خشبة المسرح
Scena	مبنى المنصة
Skene	يستخدمها ممثلو اليونان لخلع ملابسهم و أقنعتهم
Summa Cavea	الكافيا العليا
Theatron	مكان المشاهدة عند اليونان

٢ – قائمة الأشكال المستخدمة بالبحث

الشكل رقم (١) بدايات مسرح ديونيسوس

الشكل رقم (٢) مخطط مسرح ديونيسوس

الشكل رقم (٣) بناء الاسكينا في مسرح ديونيسوس

الشكل رقم (٤) شكل البارودي في المسرح اليوناني

الشكل رقم (٥) مسرح القرن الرابع قبل الميلاد.

الشكل رقم (٦) المسرح الأغوروماني

الشكل رقم (٧) المسرح الروماني طبقاً لفيتروفيوس

الشكل رقم (٨) مخطط مسرح روماني حسب المعماري لفيتروفيوس

الشكل رقم (٩) الشكل يبين استخدام الإغريق لنظام المربعات وذلك وفق فيتروفيوس

الشكل رقم (١٠) مخطط قديم لمسرح بومبيوس الصغير في روما

الشكل رقم (١١) مخطط مسرح الأوديوم في عمان

الشكل رقم (١٢) مخطط مسرح بومبيوس الكبير في روما، ويظهر في أعلاه معبد فينس

الشكل رقم (١٣) مخطط مسرح بومبيوس الصغير في روما

الشكل رقم (١٤) مخطط مسرح اسبيندوس

الشكل رقم (١٥) مبنى المنصة في مسرح بصرى

الشكل رقم (١٦) مخطط لأجزاء الكولوسيوم

الشكل رقم (١٧) توضع أساسات الكولوسيوم من الأرض إلى القمة

الشكل رقم (١٨) الكافيا في المدرج الروماني الكولوسيوم وفقاً للترتيب الهرمي الاجتماعي

الشكل رقم (١٩) مخطط مدارس المصارعة بالقرب من الكولوسيوم

٣ – قائمة الصور المستخدمة بالبحث

الصورة رقم (١) صورة ديونيسوس على المزهرة وهو في السفينة

الصورة رقم (٢) احتفالات الإله ديونيسوس في فصل الربيع

الصورة رقم (٣) احتفالات ديونيسوس

الصورة رقم (٤) مسرح القرن الخامس قبل الميلاد.

الصورة رقم (٥) المسرحية الساتورية واستخدام الموسيقى فيها

الصورة رقم (٦) الأقنعة المسرحية عند الإغريق

الصورة رقم (٧) قطع نقود برونزية كانت تستخدم للدخول لأحد المسارح اليونانية

الصورة رقم (٨) قطع نقود معدنية كانت تستخدم للدخول لأحد المسارح الرومانية

الصورة رقم (٩) فرشاة من الحجر البازلتي في أوركسترا مسرح بصرى

الصورة رقم (١٠) الأروقة الجانبية في مسرح بصرى

الصورة رقم (١١) الكافيا في مسرح بصرى

الصورة رقم (١٢) الرواق العلوي والأعمدة الموجودة فيه في مسرح بصرى

الصورة رقم (١٣) المنصة (الإسكينا) في مسرح بصرى

الصورة رقم (١٤) الأديب بلاوتوس

الصورة رقم (١٥) الأديب سينكا

الصورة رقم (١٦) توضح استخدام الأعمدة الكورنثية والأتيكية في الكولوسيوم.

الصورة رقم (١٧) مداميك من الحجارة التي استخدمت بالكولوسيوم

الصورة رقم (١٨) المخازن التي تقع تحت الكولوسيوم

الصورة رقم (١٩) بقايا مدرسة لودوس ماجينوس

الصورة رقم (٢٠) صورة تخيلية للإمبراطور الروماني كومودوس وهو يصارع النمر

الصورة رقم (٢١) الصراع بين المصارعتين أخيلة وأمازون

الصورة رقم (٢٢) عبارة عن حيوانات في ساحة المعركة تتصارع مع بعضها البعض

الصورة رقم (٢٣) القتال بين المصارعين البشر

الصورة رقم (٢٤ وَ ٢٥) صورة تخيلية لمعركة بحرية في الكولوسيوم

الصورة رقم (٢٦) صورة توضح كيفية نقل الحيوانات عن طريق السفن

٤ – قائمة المسارح المستخدمة بالبحث

المسارح اليونانية

إبيدوروس	Epidauros
برينى	Priene
إريتريا	Eretria
أوروبوس	Oropos
ديلوس	Delos

المسارح الرومانية

اسباندوس	Aspendos
أسوس	Assos
أفاميا	Apamea
أقريجنت	Agrigente
أورانج	Orange
أوربيزقلا	Urbisaglia
البترا	Petra
بصرى	Bostra

Small Theatre of Pompey	بومبيوس الصغير
Large Theatre of Pompey	بومبيوس الكبير
Pergame	بيرغام
Palmyra	تدمر
Gabala	جبلة
Goiosa Ionica	جواوزا أيونيكا
Dera	درعا
Dura Europos	دوراأوروبوس
Dougga	دوقا
Sahara	سحر
Susa	سوسة
Side	سيدا
Philippoplis	شهبا
Sabrata	صبراته
Philadelphia	عمان
Voltera	فولتيرا

Ferento	فيرنتو
Verona	فيرونا
Canatha	قنوات
Gubbio	قوبيو
Leptis Magna	لبدة الكبرى
Marcellus	ماركلوس
Myra	ميرا
Herculaneum	هيركولانوم

٥ – ملحق المسرحيات

*** ملحق شذرات لوكيليوس[١]:**

شذرة رقم ١

إن الفضيلة ، يا ألبينوس ، هي تقدير القيمة الحقيقة
للأشياء والقدرة على التأمل فيها وفي الحياة التي نحياها ؛
إن الفضيلة هي معرفة ما يخص الإنسان والأمور التي سيتعامل معها ؛
إن الفضيلة هي معرفة الصالح المفيد للإنسان والذي هو مشرف ،
ما هو خير وما هو شر أيضًا ، الذي هو عديم الفائدة وما هو مخز ومشين ؛
إن الفضيلة هي معرفة الغاية التي يجب أن نسعى إليها ووسيلة تحقيقها ؛
إن الفضيلة هي القدرة على الحفاظ على قيمة الثروة :
إن الفضيلة هي العطاء ، ذلك الشيء الذي هو نفسه جدير بالاحترام .
وهي تجنب العدو والخصم والأخلاق السيئة
وهي على العكس مصاحبة الأخيار واتباع الأخلاق الحميدة ،
من النبل أن تعمل من أجل هؤلاء وأن تحبهم وأن تحيا صديقًا لهم ،
ثم خير الآباء ، ثالثًا وأخيرًا خيرنا نحن(٧١) ،

[١] فن الساتورا: ترجمة هانم محمد فوزي، تقديم مصطفى العبادي، ص ٥٩ – ٦٥.

شذرة رقم ٢

الآن فى الحقيقة من الصباح وحتى المساء يوم العطلة ويوم العمل
الشعب كله سواء أكان من العامة أم من أعضاء السناتوس
يلقون بأنفسهم جميعًا فى السوق العامة ولا يغادرونها إلى أى مكان ؛
الجميع يكرسون أنفسهم لاهتمام واحد ويتفوهون
بالكلمات بحذر قدر المستطاع ، ويتشاجرون بخبث
ويتصارعون بتملق وينعت كل منهم نفسه بالرجل الطيب
ويدبرون المكائد كما لو كان الجميع أعداء للجميع(٧٢) .

شذرة رقم ٣

الجشع لا ينزع أبدًا من إنسان أحمق
فإنك تنزع روحه أسرع حتى
ولو قتلته هو نفسه(٧٣) .

شذرة رقم ٤

أنا الإنسان الذى عهدت إليه ربات الشعر بأقفالها(٧٦) .

شذرة رقم ٥

كما تتوق نفسى للارتواء من ينابيع ربات الشعر(٧٧) .

ويقول لوكيليوس واصفًا أسلوبه :

أنا من أنظم الشعر المرتجل(٧٨) .

وفى شذرة أخرى يقول :

إلا أننى أحاول على نحو سريع أن أكتب بكلمات قليلة(٧٩) .

وقد أبدى لوكيليوس اهتمامًا واضحًا بالخيول فنجده يقول فى إحدى شذراته :

ما أعظم صهيل الفرس وركوبه(٨٠) .

وفى شذرة أخرى يقول :

تكبح جماح عربتك وخيولك كما يفعل السائق الماهر دائمًا(٨١) .

شذرة رقم ٦

ما أعظم صهيل الفرس وركوبه(٨٠) .

وفى شذرة أخرى يقول :

تكبح جماح عربتك وخيولك كما يفعل السائق الماهر دائمًا(٨١) .

شذرة رقم ٧

فلنتجنب قانون ليكينيوس[٨٣] .

وفى شذرة أخرى نجد كلمتين ولكنهما تحملان الكثير ، فهاتان الكلمتان هما :

مئات الولائم[٨٤] .

وفى شذرة ثالثة يقول :

لأنك تفضل الإنفاق والولائم على الطعام البسيط[٨٥] .

وشذرة رابعة يقول :

مؤن ضخمة استهلكت ونفذت فى وقت قليل[٨٦] .

شذرة رقم ٨

كما (جلب) لنا هوستيليوس ومانليوس الأعرج الدمار والخراب[٩٢]

أسيليوس الشرير يعارض سكيبيو العظيم

هذا التعس الذى كانت خمس سنواته كرقيب سيئة[٩٣] .

جايوس كاسيوس ، رجل الأعمال هذا ، الذى نطلق عليه

زعيم العصابة ، النشال واللص ؛ هذا الذى جعله توليوس كوينتوس

الواشى وريثا (له) ، و (أصبح) كل الآخرين مدانين[٩٤] .

يمكنك أن تصف يد موسكون النزاعة إلى السرقة[٩٥] .

شذرة رقم ٩

على هذا أأكد أن ذلك الثعلب العجوز البائس
هانيبال وافق[٩٦] .

أسداً
مريضًا ومنهكًا[٩٧] .

وهو أكثر الأعداء نبلاً فى حرب شرسة ضروس[٩٨] .

أيها الحلفاء ، لقد انتصرنا بعد أن خضنا معركة عظيمة[٩٩] .

وبعد أن اعتلت صحة لوكيليوس بدأ يشير إلى هذا فى أشعاره إذ يقول :

حينئذ طاردتنى الحمى وأسرتنى الآلام[١٠٠] .

فانّوس وحده هو الذى كان يعودنى فى كربى الشديد ؟

عندما كنت فى قمة الحزن بعد اكتشافى سوء حالتى الصحية[١٠١] .

يقول كل الفلاسفة الطبيعيين إن الإنسان مكون
من روح (نفس) وجسد[١٠٢] .

فمن تعتل نفسه نرى أثر هذه العلة على جسده[١٠٣] .

وعندئذ يعوق الجسد المنهك بالآلام النفس[١٠٤] .

شذرة رقم ١٠

حيث أنه إذا لا تستطع أية امرأة أن تكون ذات جسم صلب
فإن قوتها تكمن فى ذراعها الرقيق
ويدها (التى) تغوص فى حلمة مرضعة من ثدييها(١١٠) .
أن يقترب غير معاقب من أشبال لبؤة غاضبة(١١١) .
رجل ورث زوجته بوصية حماماً بأكمله ومخزناً(١١٢) .
حالماً أطلب عفوها ، حالماً أهدئها ، حالماً أتقرب إليها ، حالماً أدعوها غاليتى(١١٣) .
عندما يحضر عبيدى الصغار إلى ، أن أدعو ربة البيت (أمامهم) غاليتى(١١٤) ؟
فليحفظها (الإله) ويمنحها موفور الصحة وأتمها(١١٥) .
إذا رأيت زوجة خائنة (فسترى حتماً) عائلة بائسة وبيتاً مدنساً(١١٦) .
عندما يكون عندها «مشوار» فى مكان ما تختلق سبباً للخروج .
إما عند الصائغ أو عند أمها أو قريبة أو صديقة(١١٧) .
عندما تكون معك فأى شىء يكون كافياً ، أما إذا ما ظهر رجال
غرباء فسرعان ما تبدى جديلتها وعباءتها وحزامها(١١٨) .
الصوف وكل عملها يتلف وتعفن العثة يمزق كل شىء(١١٩) .
امرأة تأمل فى حرمانى من الكأس ومن الأطباق الفضية ،

ومن الشال ومن المرآة العاجية(١٢٠) .
إذا طلبت منى قدراً من الذهب ، فلن أعطها مثله من الحديد(١٢١) .
اللاتى سيطلبن أقل وسيتصرفن بطريقة أكثر ملاءمة وبدون فضيحة(١٢٢) .
جففى دموعك ولتتضرع إلى الآلهة بالبخور(١٢٣) .
بعد أن نعترف بذنبنا ، أيسمح للبغايا (العيش) بلا عقاب ؟
الرجال أنفسهم وبمحض إرادتهم يجلبون لأنفسهم هذا العنت وهذه المشقة ،
إذ يتخذون زوجات وينجبون الأطفال الذين من أجلهم يفعلون هذا(١٢٤) .
هكذا من أجل طفل أتصرف بحماقة وأتمم المهمة(١٢٥) .

*** ملحق قوائم المسرحيات لكتاب كوميديا الباليانا:**

– قائمة مسرحيات بلاوتوس المتبقية رقم ١:

وفيما يلي قائمة بالإحدى وعشرين مسرحية المتبقية لبلاوتوس:

المسرحية	التاريخ	المصدر الإغريقي	المؤلف الإغريقي
١- أمفيتريو Amphitruo	ـــــ	يفترض في نسبتها إلى الكوميديا الوسطى	ـــــ
٢- الحمير Asinaria	ربما في وقت مبكر	مسرحية Onagos	ديموفيلوس
٣- وعاء الذهب Aulularia	ـــــ	ينسبها البعض لماندروس	ـــــ
٤- التوأمتان باكخيس Bacchides	ربما في وقت متأخر	بها بيت ورد في مسرحية المخادع مرتين Dis Exapaton لماندروس	ـــــ
٥- الأسرى Captivi	ـــــ	ـــــ	ـــــ
٦- كاسينا Casina	في وقت متأخر	مسرحية Clerumenoe (الورثة)	ديفيلوس
٧- علبة الحلي Cistellaria	قبل عام ٢٠١ق.م.	مسرحية Synaristosae (الذين يتناولون الإفطار معًا)	ماندروس
٨- كوركوليو Curculio	الفترة الوسطى	غير معروف	ـــــ
٩- إيبديكوس Epidicus	قبل مسرحية التوأمتان باكخيس	غير معروف	ـــــ
١٠- التوأمان مينايخيموس Menaechmi	آراء عدة	غير معروف	ـــــ
١١- التاجر Mercator	ربما في وقت مبكر	مسرحية Empóros (التاجر)	فيليمون
١٢- الجندي المتفاخر	ـــــ	مسرحية Alazon (المتكبر –	

المسرحية	التاريخ	المصدر الإغريقي	المؤلف الإغريقي
Miles Gloriosus		المتفاخر)	
١٣- منزل الأشباح Mostellaria	حوالي عام ٢٠٥ق.م.	[يوحي بشكل متكرر أن مصدرها الإغريقي هو مسرحية الشبح Phasma، وقد كتب عدة مؤلفون إغريق مسرحيات بهذا العنوان]	غير معروف
١٤- الفارسية Persa	ـــــ	غير معروف	ـــــ
١٥- القرطاجي الصغير Poenulus	ـــــ	مسرحية Carchedonius (القرطاجي)	غير معروف
١٦- بسيودولوس Pseudolus	١٩١ ق.م.	غير معروف	ـــــ
١٧- الحبل Rudens	ـــــ	ـــــ	ديفيلوس
١٨- ستيخوس Stichus	٢٠٠ ق.م.	مسرحية Adelphoei "الأخوان"	ماناندروس
١٩- ثلاث قطع من النقود Trinummus	ـــــ	مسرحية Thesaurus "الكنز"	فيليمون
٢٠- الأحمق Truculentus	في وقت متأخر	غير معروف	ـــــ
٢١- السلة أو الحقيبة Vidularia	ـــــ	مسرحية Schedia	غير معروف

– قائمة مسرحيات كايكيليوس الكوميدية رقم ٢[١] :

ولدينا أسماء اثنتين وأربعين مسرحية لكايكيليوس على النحو التالي :

Aethrio, Andrea, Androgynos, Asotus, Chalcia, Chrysion, Dardanus, Davos, Demandati, Ephesio, Epicieros, Epistathmos, Epistula, Ex Hautu Hestos, Exul, Fallacia, Gamos, Harpazomene, Hymnis, Hypobolimaeus Sive Subditivos, Hypobolimaeus Chaerestratus, Hypobolimaeus Rastraria, Hypobolimaeus Aeschinus, Imbrii, Karine, Meretrix, Nauclerus, Nothus Nicasio, Obolostates Sive Faenerator, Pausimachus, Philumena, Plocium, Polumeni, Portitor, Programos, Pugil, Symbolum, Synaristosae, Syncphebi, Syraccusii, Titthe, Triumphus.

– قائمة لمسرحيات ترنتيوس الإفريقي بحسب ترتيبها الزمني رقم ٣[٢] :

وفيما يلي الترتيب الزمني لمسرحيات ترنتيوس :

١- مسرحية "فتاة أندروس" (أندريا) Andria ، وهي مأخوذة عن مسرحية تحمل العنوان نفسه لمناندروس، عرضت إبان "المسابقات الميجالية" Ludi Megalenses (أبريل، عام ١٦٦ ق.م.).

٢- مسرحية "الحماة" Hecyra ، عن مسرحية بالاسم نفسه لأبولودوروس من كاريستوس، عرضت إبان المسابقات الميجالية (شهر أبريل) عام ١٦٥ ق.م. (فشلت عند عرضها).

٣- مسرحية "المعذب نفسه" Heautontimorumenos ، عن مسرحية بالعنوان ذاته لمناندروس، وعرضت في المسابقات الميجالية عام ١٦٣ ق.م.

[١] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٥٣.

[٢] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٦٣ – ١٦٤.

٤- مسرحية "الخصي" Eunuchus ، عن مسرحية "الخصي" أيضًا لماندروس، عرضت في المسابقات الميجالية عام ١٦١ ق.م.

٥- مسرحية "فورميو" Phormio ، عن مسرحية بعنوان " المدعي " Epidikazomenos لأبولودوروس ، عرضت في المسابقات الرومانية Ludi Romani [سبتمبر ، عام ١٦١ ق.م.].

٦- مسرحية "الأخوان" Adelphi ، عن مسرحية "الأخوان" الثانية لماندروس، عرضت في المسابقات الجنائزية Ludi Funebres التي أقيمت تكريمًا لأيميليوس باولوس [والد اسكيبيو الأصغر] ، عام ١٦٠ ق.م.

٧- مسرحية "الحماة" العرض الثاني ، في المسابقات الجنائزية، التي أقيمت تكريمًا لأيميليوس باولوس ، عام ١٦٠ ق.م. [فشلت عند عرضها للمرة الثانية].

٨- مسرحية "الحماة" العرض الثالث الذي حقق نجاحًا هذه المرة ، ربما كان في المسابقات الرومانية ، عام ١٦٠ ق.م.

– قائمة أفضل عشرة كتاب كوميديا في روما بحسب فولكاكيوس سيديجيتوس رقم٤ :

multos incertos certare hanc rem vidimus,
palmam poetae comico cui deferant.
eum meo iudicio errorem dissolvam tibi,
ut, contra si quis sentiat, nil sentiat.
Caecilio palmam Statio do *mimicio*.
Plautus secundus facile exsuperat ceteros.
dein Naevius qui *fervet* pretio in tertiost.
si erit quod quarto detur dabitur Licinio.
post insequi Licinium facio Atilium.
in sexto consequetur hos Terentius.
Turpilius septimum, Trabea octavum optinet.
nono loco esse facile facio Luscium.
decimum addo causa antiquitatis Ennium.

« ولقد شاهدنا عشرة شعراء غير محددين
يتنافسون على نيل جائزة هذا التأليف الكوميدي.
ولسوف أفند لك ذلك الزيغ عن الصواب وفقًا
لحكمي حتى لا تتحيز لشيء أو تتميز ضد شيء .
فأنا أعطي الجائزة (الأولى) لكايكيليوس استاتيوس،
مؤلف الميميات، والثانية لبلاوتوس الذي تفوق
على سواه بسهولة . ثم لنايفيوس الذي يتألق
في المركز الثالث . أما إذا تعلق الأمر بالمركز الرابع
فسيعطي (للشاعر) ليكينيوس . ثم يتبع ليكينيوس
في تصوري أتيليوس. ويليهما في المركز السادس
ترنتيوس. ويأتي توربيليوس في المركز السابع ،
وترابيا يحصل على المركز الثامن .
ويحتل لوسكيوس المرتبة التاسعة بسهولة.
أما المركز العاشر فأرشح فيه إنيوس بسبب
عراقته الزمنية . »

– جدول العروض الدرامية في روما رقم ٥[١] :

اسم المهرجان	على شرف الإله	موعد بدايته	بداية العروض التمثيلية	الموظفون : التاريخ	المدة خلال عصر الإمبراطورية
Romani المسابقات الرومانية	جوبيتر	القرن السادس ؟	عام ٣٦٤ ق.م.	Cur. aediles ١٥ سبتمبر	٤–١٩ سبتمبر
مسابقات الزهور Florales	فلورا	عام ٢٣٨ [أصبح سنويا ١٧٣]	؟	Cur. aediles ٢٨ أبريل	٢٨ أبريل حتى ٣ مايو
مهرجانات الطبقة العامة Plebei	جوبيتر	عام ٢٢٠؟	عام ٢٠٠	Pleb. aediles ١٥ نوفمبر	٤–١٧ نوفمبر
مسابقات أبولو Apollinares	أبولّو	عام ٢١٢	عام ١٦٩	Praet. urb. ١٣ يوليو	٦–١٣ يوليو
المهرجانات الميجالية Megalensis	الأم الربة الكبرى	عام ٢٠٤	عام ١٩٤	Cur. aediles ٤ أبريل	٤–١٠ أبريل

* ملحق قوائم المسرحيات لكتاب كوميديا التوجاتا

– قائمة مسرحيات توتينيوس رقم ١

خمس عشرة مسرحية ، هي : "الملتحي" Barbatus، "الضرير" Caecus، "القصارون" Fullonia، "التوأمتان" Gemina، "الخبيرة القانونية" Iurisperita ، "هورتينسيوس" Hortensius ، "الربيبة = ابنة الزوجة" Privigna، "الشادية أو فتاة من فيرينتيوم" Procilia أو Psaltria siue Ferentinatis ، "فتاة من سيتيا" Setia ، و"عازفة القلوت" Tibicina، "فتاة من فيليتريا" Veliterna ، "فاروس" Varus ، "فتاة من أولوبراي" Ulubrana، "كوينتوس" Quintius، وكذا ما يقرب من ١٨٠

[١] بير، و: المسرح الروماني، ص ٢٦٣.

*** ملحق قوائم المسرحيات للكتاب التراجيديين:**

– قائمة مسرحيات إنيوس التراجيدية رقم ١ [١]:

"أخيليـــوس" Achilles ، "أيـــاس" Ajax ، "ألكوميـــو" Alcumeo ، "ألكـــساندروس" Alexander، "أنـــدروماخي" Andromacha ، "أندروميـــدا" Andromeda ، "أثاماس" Athamas ، "كريسفونتيس" Cresphontes ، "إيرخثيوس" Erechtheus ، "الـــصافحات" Eumendies ، "حـــام هيكتـــور" Hectoris Lytra، "هيكابي" Hecuba ، "إفيجينيا" Iphigenia ، "ميديا المنفية" Medea Exul ، "ميلانيبي" Melanippa ، "نيميـــا" Nemea ، "فـــوينيكس" Phoenix، "تيلامـــون" Telamo ، "تيليفوس" Telephus ، "ثيستيس" Thyestes.

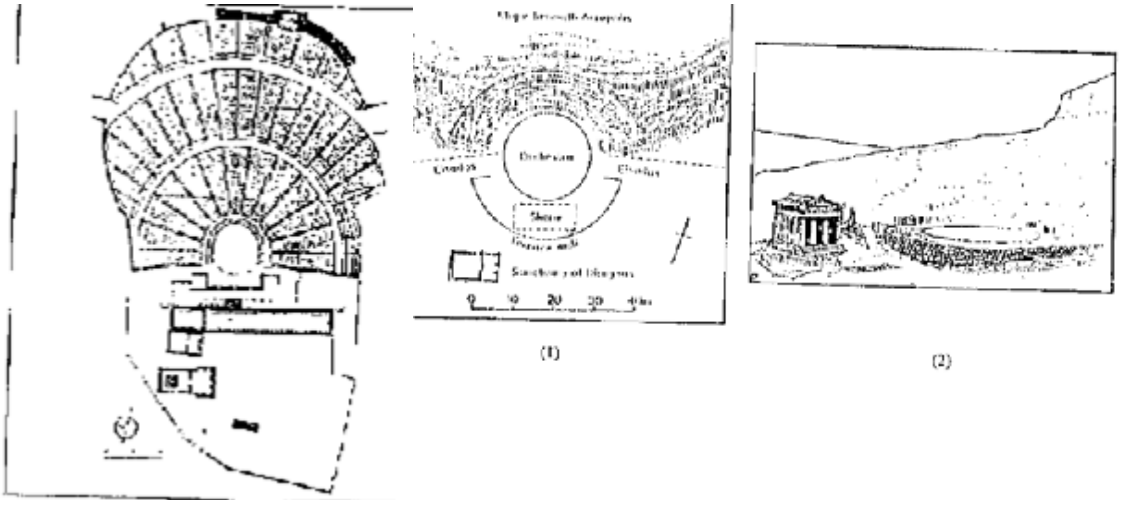
[١] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٣٠.

– قائمة بمسرحيات أكيوس التراجيدية ٢ [١]:

"أكيلّيس"، "آيجيستوس"، "آل أجاممنون"، "ألكيستس"، "ألكيميو"، "ألفيسيويا"، "أمفيتريو"، "أندروميدا"، "آل أنتيفور"، "أنتيجوني"، "تحكيم الأسلحة"، "أستياناكس"، "أثاماس"، "أتريوس"، "عابدات باكخوس"، "خريسيبوس"، "كليتمنسترا"، "ديفوبوس"، "ديوميديس"، "السلالة"، "معركة على السفن"، "إريجونا"، "إريفيلا"، "يوريساكيس"، "هيكوبا"، "الهيلّينيون"، "إيو"، "ميديا"، "ميلانيبوس"، "مليلاجر"، "مينوس"، "المينوتادروس"، "الميرميدونيون"، "نيوبتوليموس"، "مسامرة في الليل"، "أونيومادوس"، "آل بيلوبس"، "آل بيرسيوس"(= أمفيتريو)، "فيلوكتيتيس"، "آل منينيوس"، "الفينيقيات"، "بروميثيوس"(= إيو)، "مثيري القلاقل"، أو "أطفال الغنائم"، "تيليفوس"، "تيريوس"، "الطيبية"، "الطروادیات". كما كتب أيضًا روايتين وطنيتين (Praetextae) إحداهما بعنوان "سلالة آينياس" Aeneadae أو "ديكيوس" Decius، والثانية بعنوان "بروتوس" Brutus. وكذلك شذرات قوامها حوالي ٧٠٠ بيت من الشعر.

[١] بير، و: المسرح الروماني، ص ١٩٩ – ٢٠٠.

٦- ملحق الأشكال والمخططات

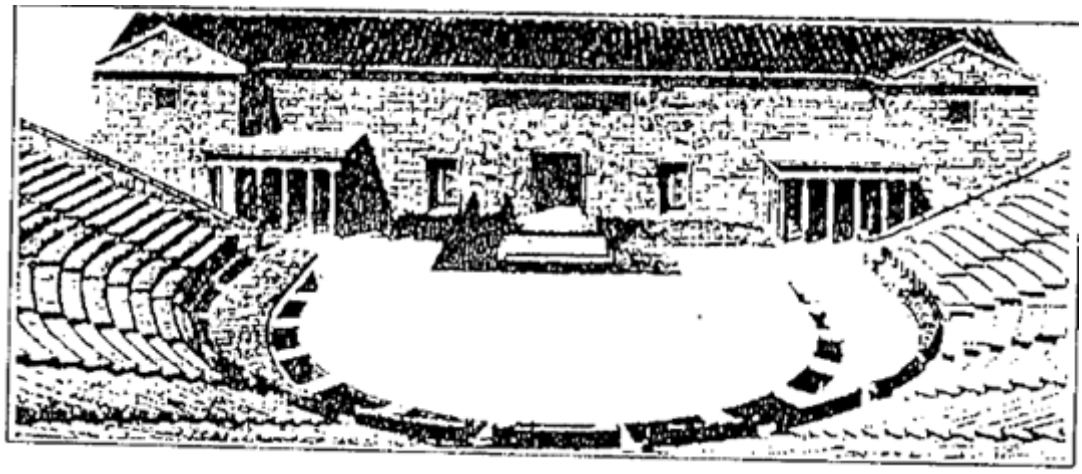


(1) (2)

الشكل رقم (١) بدايات مسرح ديونيسوس[1]

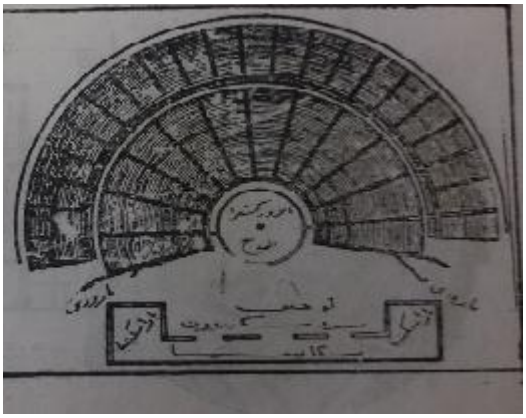
الشكل رقم (٢) مخطط مسرح ديونيسوس

[1] Brockett, Oskar: history of the theatre, op., cit, p 32.



الشكل رقم (٣) بناء الاسكينا في مسرح ديونيسوس[١]

الشكل رقم (٤) شكل الباورودي في المسرح اليوناني[٢]

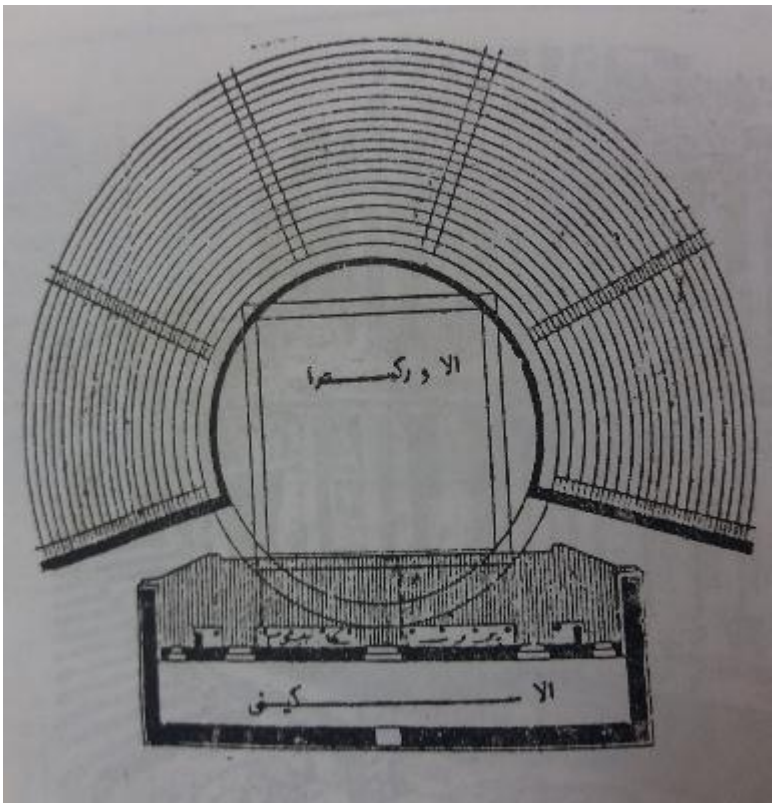


الشكل رقم (٥) مسرح القرن الرابع قبل الميلاد[٣].

[1] Brockett, Oskar: history of the theatre, op., cit, p 41.

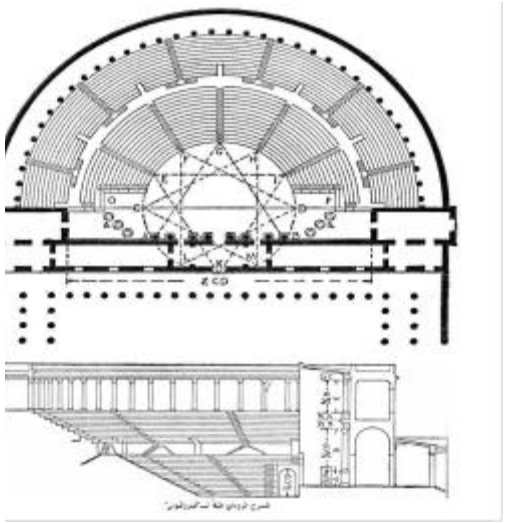
[٢] عبدالوهاب، شكري: **المكان (دراسة في خشبة المسرح)، ص** ٢٣٦..

[٣] عبدالوهاب، شكري: **المكان (دراسة في خشبة المسرح)، ص** ٢٣٩.

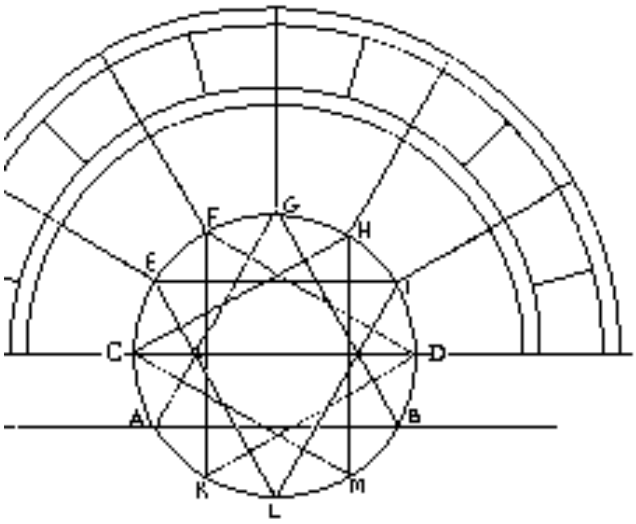


الشكل رقم (٦) المسرح الأغروروماني[١]

[١] عبدالوهاب، شكري: **المكان (دراسة في خشبة المسرح)، ص** ٢٣٨.



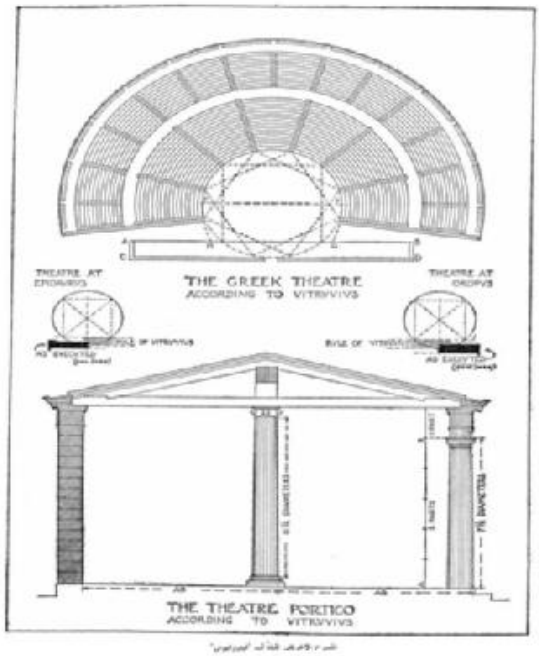
الشكل رقم (٧) المسرح الروماني طبقاً لفيتريفيوس[١]



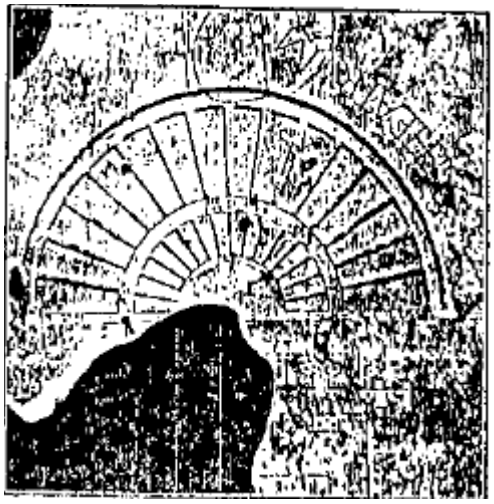
الشكل رقم (٨) مخطط مسرح روماني حسب المعماري لفيتريفيوس[٢]

[1] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 150.

[2] Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p147.



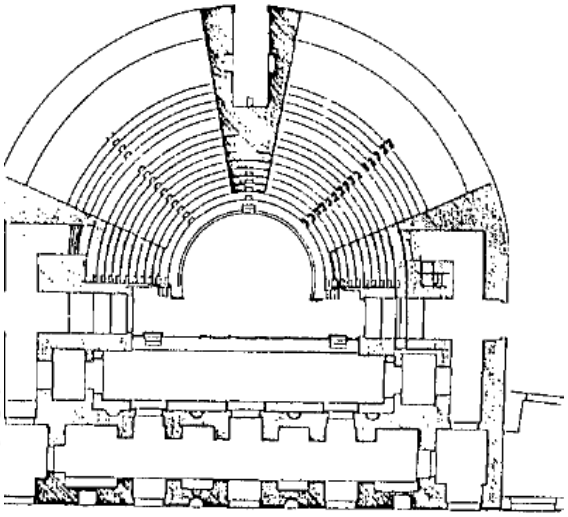
الشكل رقم (٩) يبين استخدام الإغريق لنظام المربعات وذلك وفق فيترفيوس[١]



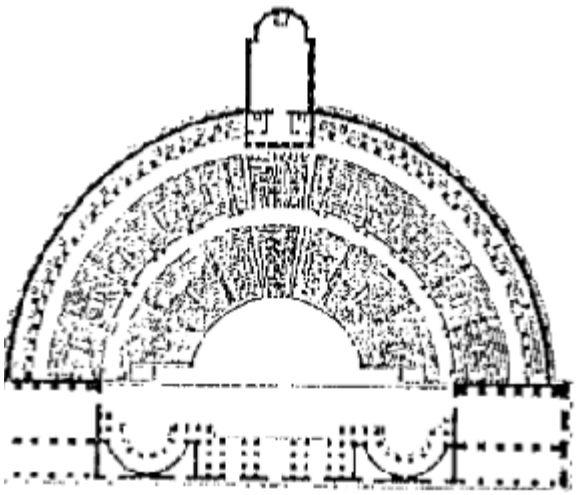
الشكل رقم (١٠) مخطط قديم لمسرح بومبيوس الصغير في روما[٢]

[1]Vitruvius: The Ten books on Architecture, book v, op., cit, p 153.

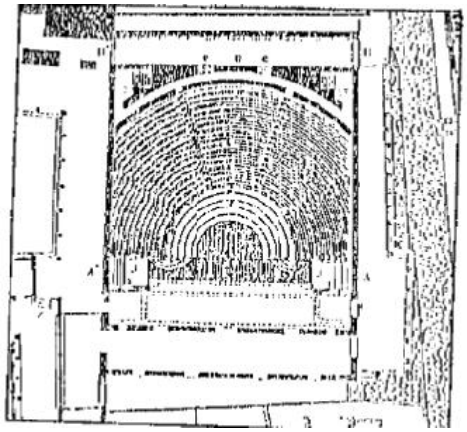
[2] Bieber, Margarete: Ahistory of Greek and Roman theatre, op., cit, p 180



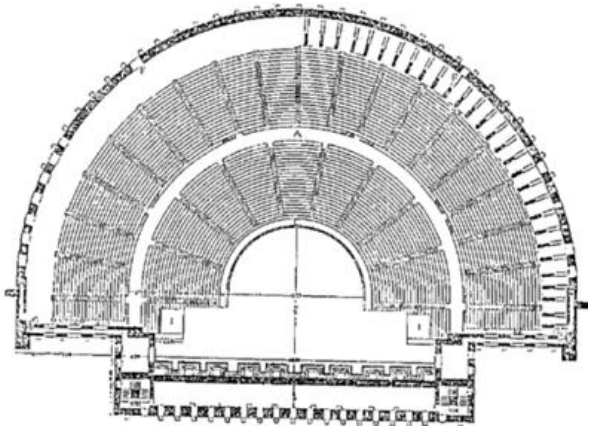
الشكل رقم (١١) مخطط مسرح الأوديوم في عمان



الشكل رقم (١٢) مخطط مسرح بومبيوس الكبير في روما، ويظهر في أعلاه معبد فينس[١]



الشكل رقم (١٣) مخطط مسرح بومبيوس الصغير في روما [٢]

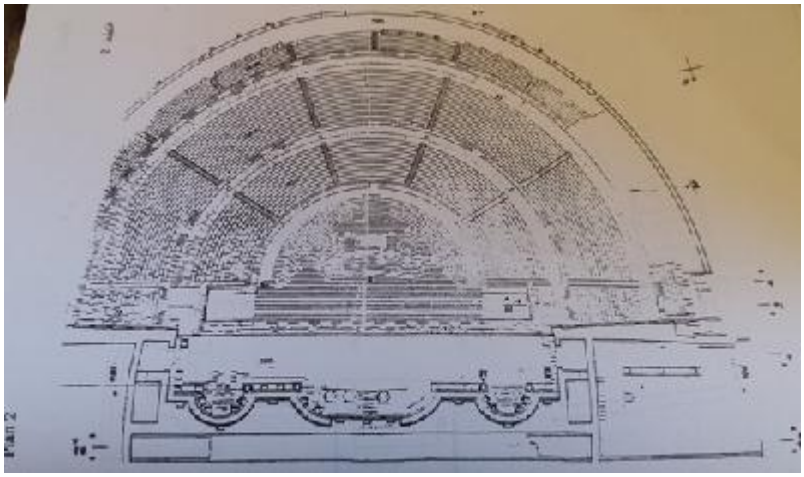


الشكل رقم (١٤) مخطط مسرح اسبيندوس[٣]

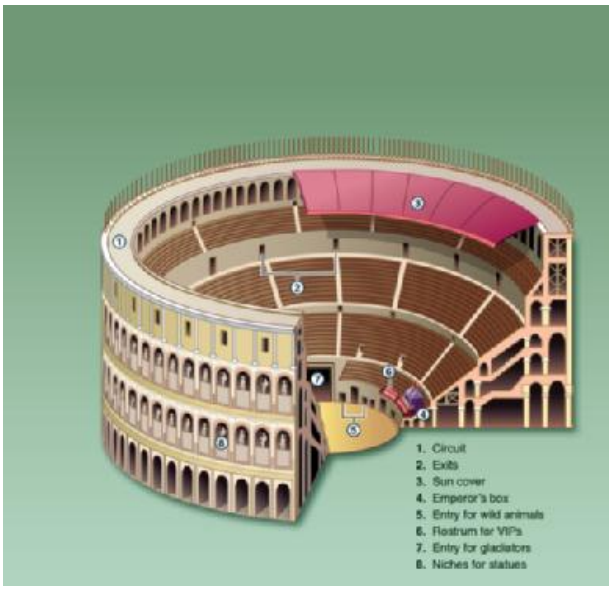
[1] Brockelt, Oscar: history of theatre, op., cit, P62.

[2] Robertson, D.S: Greek and Roman Architecture, op., cit, p 273.

[3] Robertson, D.S: Greek and Roman Architecture, op., cit, p 275.



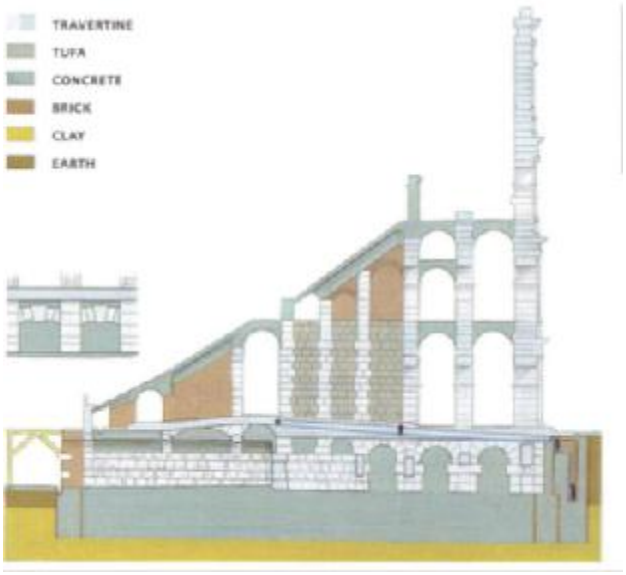
الشكل رقم (١٥) مبنى المنصة في مسرح بصرى[١]



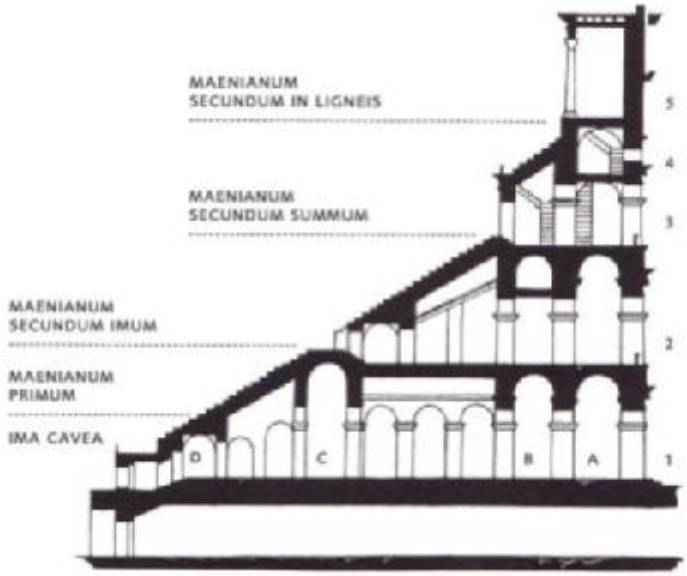
الشكل رقم (١٦) مخطط لأجزاء الكولوسيوم[٢]

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٣١٨.

[2] Adam Woog: The Roman Colosseum, op., cit, p 37.

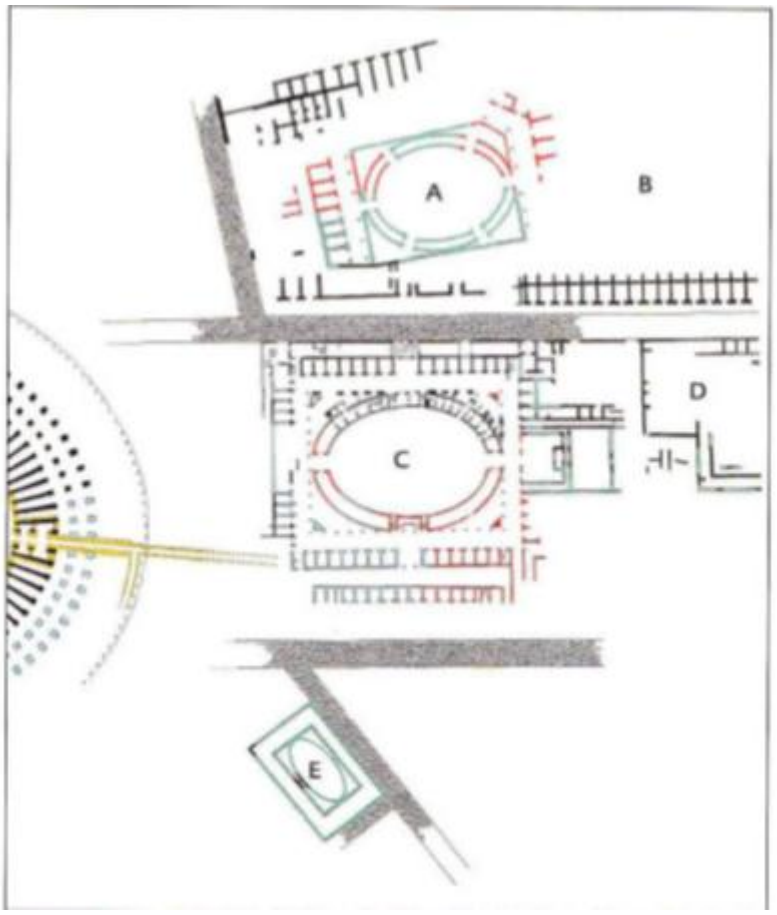


الشكل رقم (١٧) توضع أساسات الكولوسيوم من الأرض إلى القمة



الشكل رقم (١٨) الكافيا في المدرج الروماني الكولوسيوم وفقاً للترتيب الهرمي الاجتماعي[١]

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 53.



الشكل رقم (١٩) مخطط مدارس المصارعة بالقرب من الكولوسيوم[١]

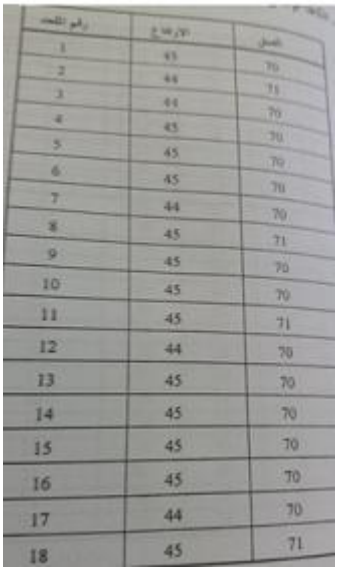
[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit,p 101

.

٧ – ملحق الجداول :

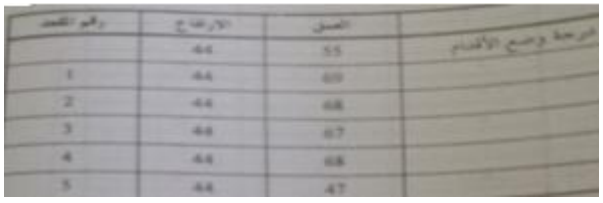
رقم المقعد	الارتفاع	الميل	درجة وضع الأقدام
	24	45	
1	40	70	
2	40	70	
3	41	70	
4	40	71	
5	40	70	
6	41	71	
7	40	70	
8	40	70	
9	40	70	
10	40	70	
11	41	71	
12	40	70	
13	40	70	
14	40	70	

الجدول رقم (١) مقاعد الجلوس في مسرح بصرى في الكافيا السفلى[١]



رقم المقعد	الارتفاع	الميل
1	43	70
2	44	71
3	44	70
4	43	70
5	45	70
6	45	70
7	44	70
8	45	71
9	45	70
10	45	70
11	45	71
12	44	70
13	45	70
14	45	70
15	45	70
16	45	70
17	44	70
18	45	71

الجدول رقم (٢) مقاعد الجلوس في مسرح بصرى في الكافيا الوسطى[٢]



رقم المقعد	الارتفاع	الميل	درجة وضع الأقدام
	44	55	
1	44	69	
2	44	68	
3	44	67	
4	44	68	
5	44	67	

الجدول رقم (٣) مقاعد الجلوس في مسرح بصرى في الكافيا العليا[٣]

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٢٤٨.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٢٤٩.

[٣] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٢٥٠.

٨ – ملحق الصور

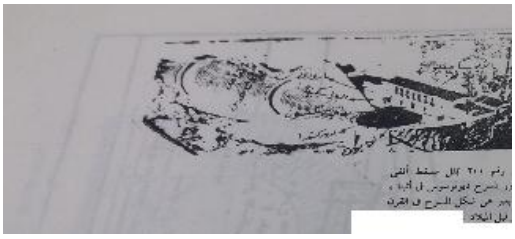
الصورة رقم (١) موكب ديونيسوس[١]

الصورة رقم (٢) احتفالات ديونيسوس

[١] التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ص ٣٧٣.

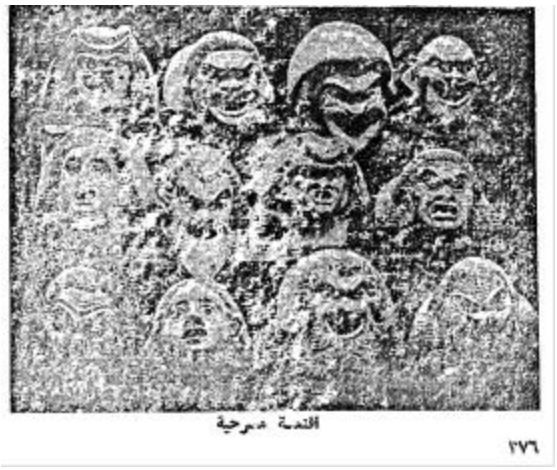
.

الصورة رقم (٣) احتفالات الإله ديونيسوس في فصل الربيع



الصورة رقم (٤) مسرح القرن الخامس قبل الميلاد[١]

الصورة رقم (٥) المسرحية الساتورية واستخدام الموسيقى فيها

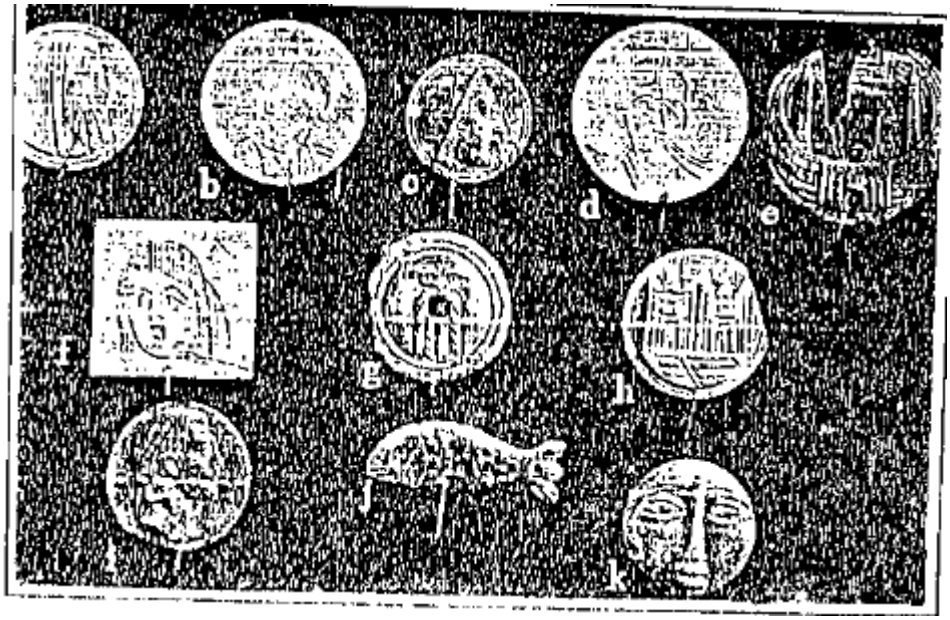


الصورة رقم (٦) الأقنعة المسرحية عند الإغريق

.

[١] عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، المكتب العربي الحديث، ١٩٨٧م، ص ٢٣٧.

الصورة رقم (٧) قطع نقود برونزية كانت تستخدم للدخول لأحد المسارح اليونانية[١]



الصورة رقم (٨) قطع نقود معدنية كانت تستخدم للدخول لأحد المسارح الرومانية[٢]

[1] Bieber, Margarete: Ahistory of Greek and Roman theatre, op., cit, p71.

[2] Bieber, Margarete: Ahistory of Greek and Roman theatre, op., cit, p6.

الصورة رقم (٩) فرشاة من الحجر البازلتي في أوركسترا مسرح بصرى[١]

صورة رقم (١٠) الأروقة الجانبية في مسرح بصرى[٢]

[١] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٣٧٩.

[٢] المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سورية)، ص ٣٦١.

الصورة رقم (١١) الكافيا في مسرح بصرى[١]

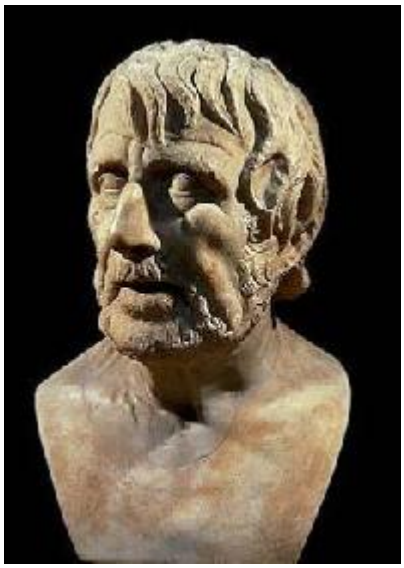
[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, P 587.

الصورة رقم (١٢) الرواق العلوي والأعمدة الموجودة فيه في مسرح بصرى[١]

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, P 587.

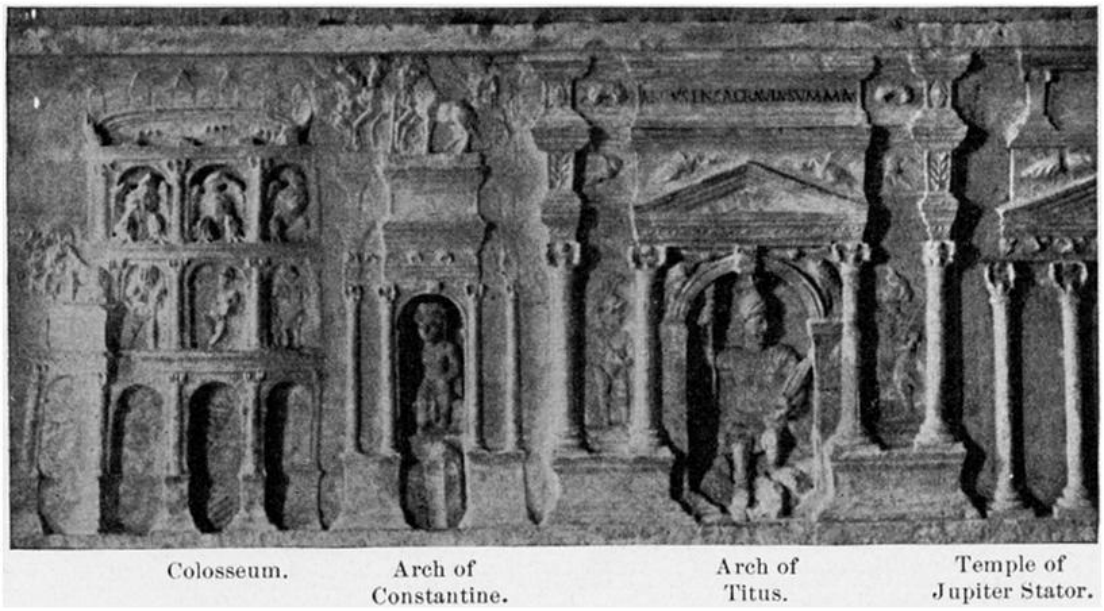
الصورة رقم (١٣) المنصة (الإسكينا) في مسرح بصرى[1]

الصورة رقم (١٤) الأديب بلاوتوس



الصورة رقم (١٥) الأديب سنيكا

[1] Sear, Frank: Roman theatres, op., cit, P 586.



الصورة رقم (١٦) توضح استخدام الأعمدة الكورنثية في الكولوسيوم.

الصورة رقم (١٧) مداميك من الحجارة التي استخدمت بالكولوسيوم[١]

[1] Adam Woog: The Roman Colosseum, op., cit, p 40.

الصورة رقم (١٨) المخازن التي تقع تحت الكولوسيوم

الصورة رقم (١٩) بقايا مدرسة لودوس ماجينوس

الصورة رقم (٢٠) وهي عبارة عن صورة تخيلية للإمبراطور الروماني كومودوس وهو يصارع النمر [١]

[1] Adam Woog: The Roman Colosseum, op., cit, p59.

الصورة رقم (٢١) الصراع بين المصارعتين أخيلة وأمازون[١]

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, P 82.

الصورة رقم (٢٢) عبارة عن حيوانات في ساحة المعركة تتصارع مع بعضها البعض[1]

الصورة رقم (٢٣) القتال بين المصارعين البشر

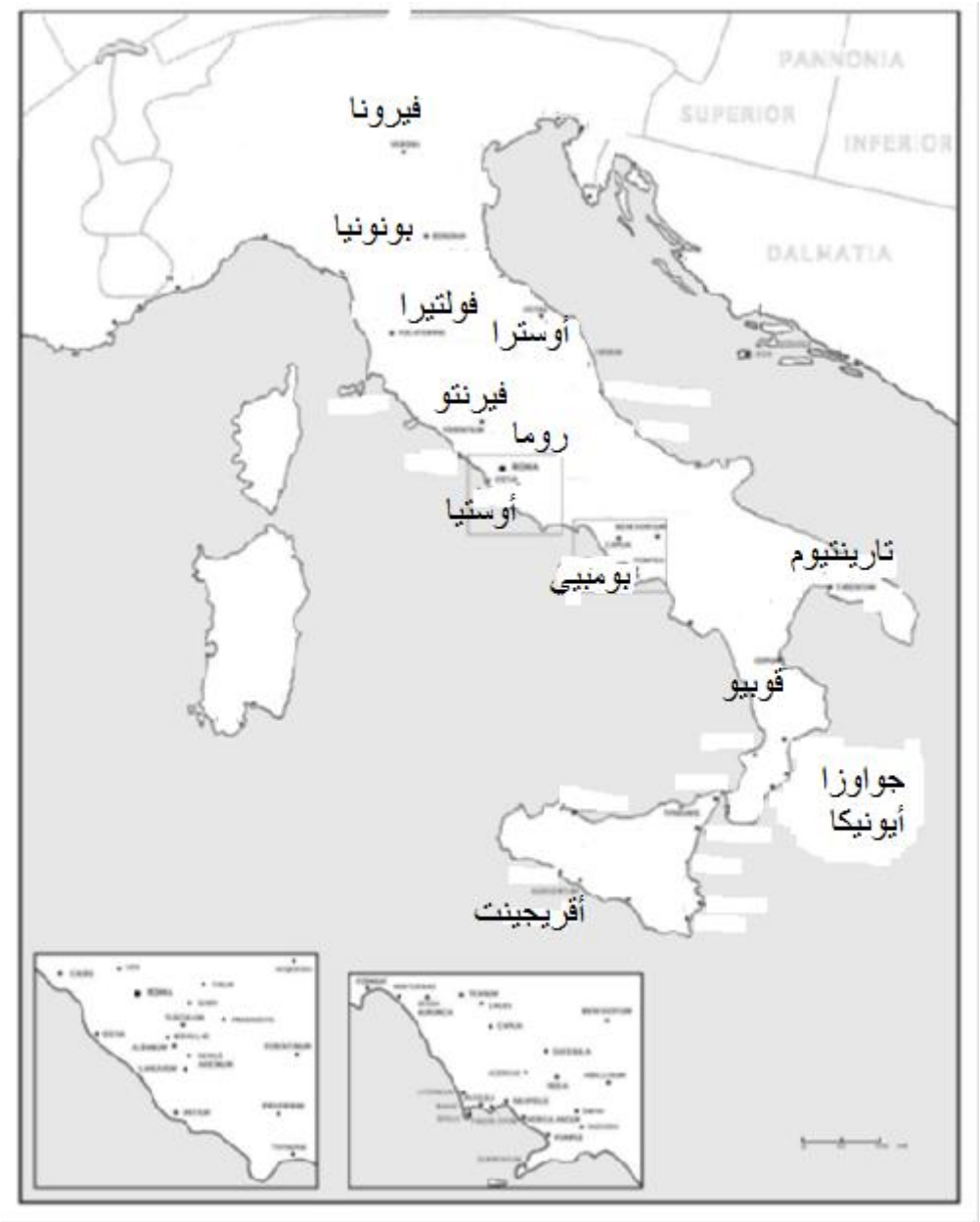
[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 112.

الصورة رقم (٢٤وَ ٢٥) صورة تخيلية لمعركة بحرية في الكولوسيوم

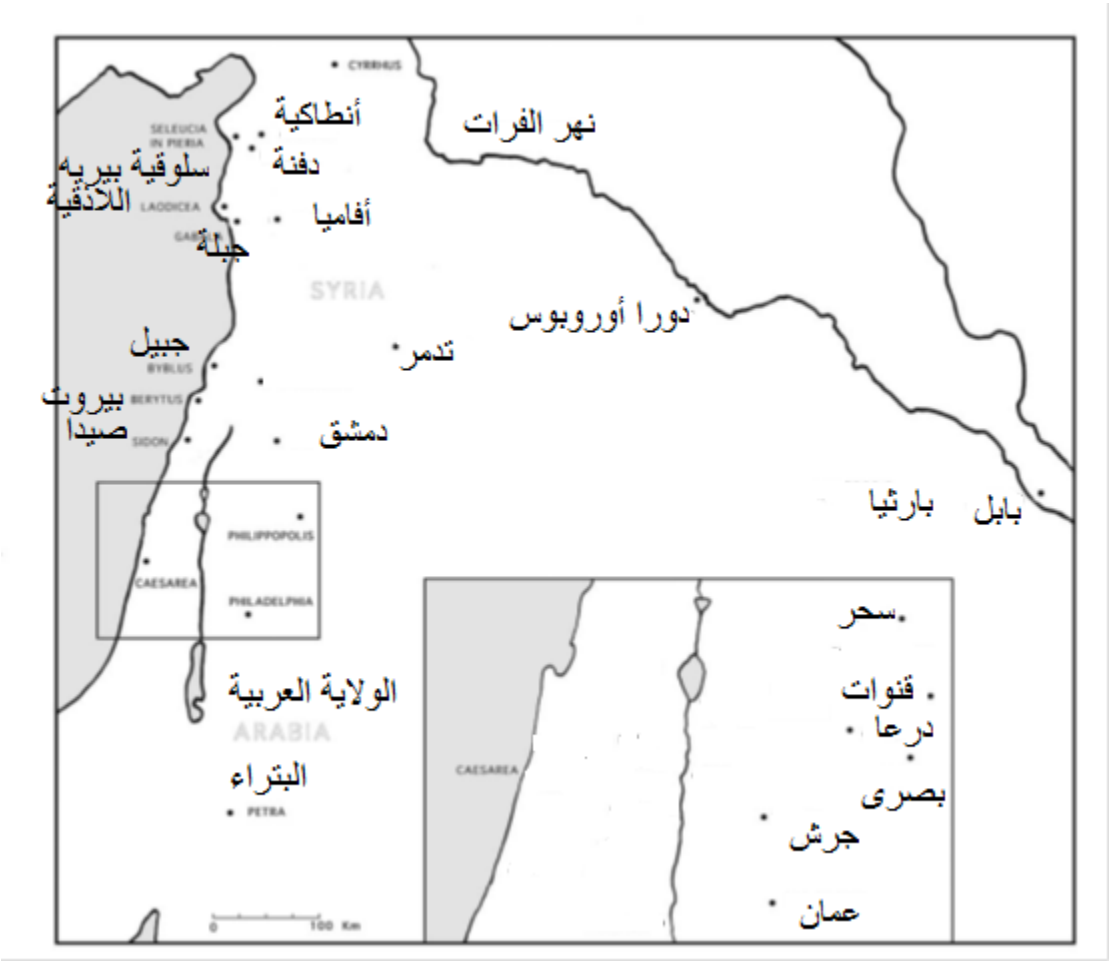
الصورة رقم (٢٦) صورة توضح كيفية نقل الحيوانات عن طريق السفن[١]

[1] Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, op., cit, p 113.

٩ – ملحق الخرائط:



خريطة لأهم المسارح في روما وصقلية



خريطة لأهم المسارح الأثرية في سورية

خريطة لأهم المسارح الأثرية في آسيا الصغرى

خريطة لأهم المسارح الأثرية في بلاد اليونان

خريطة لأهم المسارح الأثرية في شمال إفريقيا

– قائمة المصادر الأجنبية والعربية:

1. Cassius, Dio: Roman history, with an English translation by earnest Gary, PH.D., in nine volumes IV, London and New York, 1914.
2. Diodorus of Sicily: Books II, with an exglish translation by C .H . Oldfather, Harvard University Press, 1967.
3. Freudenburg, Kirk: satires of Rome Threatening poses from Lucilius to Juvenal, Cambridge University press, 2004.
4. Isidorus of Seville: The Etymologies of Isidorus of Seville : Stephen A. Barney, W. J. Lewis, J. A. Beach and Oliver Berghof, Cambridge University Press, 2006, XVIII.xlix–lix.
5. Juvenal and Persius: satire III, with an English translation by G. G. Ramsay, LL.D., Lirr.D. Late professor of Latin in tub university of Glasgow, 1918.
6. Livy: the history of Rome, Books 1–5, translated by Valerie M. Warrior, Hackett Publishing Company, Inc, 2006.
7. Livius, Titus: The History of Rome, book 28, 21, Final Conquest in Spain, London, 1905.
8. Martial: Epigrams, with an English translation by Walter c. a. Ker, M.A, in two volumes I, Epigrams 5. I.
9. Nicolaus of Damascus: Leif of' Augustus, Translated with Clayton U. Hall, Johns Hopkins University, 1922.
10. Pliny: natural history, translated, by the late John Bostock, M.D., F.R.S. and H. T. Riley, Esq, B.A., VOL. I. London, 1853.

11. Plutarch's: Moralia, with an English translation by Harold north fowler, in fifteen volumes, volume x, 77le—854d, Harvard university press, 1960.
12. Rat, Maurice: Anthologie Grecque, part 1– 2, Librairie Garnier, Freres, Paris.
13. Suetonius: translation by J. C. Rolfe, PH.D., in one volume I– II, Harvard University press, 1979.
14. Strabo: The Geography of Strabo, with an English translation by Horace Leonard jones, PH.D., LL.D., in eight volumes VII, London, and New York, 1917, book xv.
15. Tacitus: The Annals, The Histories: Translated by Alfred John Church and William Jackson Brodribb, The Internet Classics Archive by Daniel C. Stevenson, Web Atomics.World Wide Web presentation is copyright, 2000.
16. The Greek Anthology: epigrams from Anthologia Palatina XII., Translated into English user by Sydney Oswald, Privately Issued, 1914.
17. The Scriptores Historiae Augustae: with an English translation by David Magie, volume III, Harvard University press, 1998.
18. Vitruvius: The Ten books on Architecture, New York, Translated by Morris Morgan, Dover Publications, 1960.

١٩.أرسطو: فن الشعر، ترجمة وتعليق ابراهيم حماده، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ت، د.ط.

٢٠.سوفقليس: تراجيديات سوفقليس، ترجمة وتعليق عبدالرحمن بدوي، التراجيديات اليونانية١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م.

٢١.سنيكا: ترجمة عبدالمعطي شعراوي، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٢م.

٢٢.كسيوس، ديون: التاريخ الروماني ، ترجمة وتقديم مصطفى غطيس، الجزء العاشر، الكتب LXXX, LXXI ، مطبعة أنطوبريس، الطبعة الأولى، ٢٠١٣م.

٢٣.لوقيانوس: الآلهة السورية، تحقيق ماريو مونييه، تعريب موسى ديب الخوري، الأبجدية للنشر، ط١، دمشق،١٩٩٣م.

٢٤.لوقيانوس: محاورات لوقيانوس، ترجمة سعد صائب ومفيد عرنوق، دار طلاس، دمشق، ط١، ١٩٨٩م.

٢٥.لوقيانوس: مسامرات الأموات، ترجمة إلياس سعد غالي، بيروت، ١٩٦٦م.

٢٦.لوقيانوس: أعمال لوقيانوس، ترجمة سعد صائب وَ مفيد عرنوق ، دار المعرفة، ط١، ١٩٨٧م.

٢٧.المقداد، خليل: مسرح بصرى الأثري (بصرى – سوريا)، مطبعة دار عكرمة، دمشق، ٢٠٠١م.

٢٨.هيرودوت: تاريخ هيرودوت، ترجمة عبدالإله الملاح، مراجعة د. أحمد السقاف وَ د. حمد بن صوان، المجمع الثقافي، أبو ظبي، ٢٠٠١م.

٢٩.هيرودوت: هيرودوت في مصر، نقله عن اليونانية وهيب كامل، دار المعارف، مصر، ١٩٤٦م.

٣٠.يوريبيديس: (عبادات باخوس، أيون، هيبولوتوس)، ترجمة عبدالمعطي الشعراوي، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.

- قائمة المراجع الأجنبية:

1. Adkins, Lesley and Adkins. A, Roy: Handbook to Life in Ancient Rome, New York: Oxford University Press, 1994.
2. Amott, Peter: An Introduction to the theatre, London, 1959.
3. Andrea. D. Van Drew: The Colosseum as an Enduring Icon of Rome: A Comparison of the Reception of the Colosseum and the Circus Maximus, Vol. I Spring 2009.
4. Anthony, Birley: Marcus Aurelius, Routledge, 2000.
5. Anthony, Birley: ((Septimius Severus)) the African Emperor, New Haven, 1988.
6. Bauman. A, Richard: Human Rights in ancient Rome, London and New York, 2000.
7. Beacham, Richard: Performance in Greek and Roman Theatre, within the mise –en–scène of the Roman House, Leiden, Boston, 2013.
8. Bieber, Margarete: A history of Greek and Roman theatre, London, Oxford University Press, 1961.
9. Boyle, A.J: Tragic Seneca An essay in the theatrical tradition, London and New York, 2003.
10. Bonnefoy.Y: Dictionnaire des Mythologies ET des Religions des societes Tradionnelles ET du monde Antique, Tom 1, Paris.1999.
11. Brockett, Oskar: History of the Theatre, London, third edition, Browning, LAN, 1977.

12. Buchanan Hickey, Mary: the colosseum and the Horseshoe a Roman architectural similarity, history of art 623, 2004.
13. Bunson, Matthew: Encyclopedia of the Roman Empire, New York, 2002.
14. Cavendish, Marshall: Ancient Greece, New York, 2011.
15. Cinaglia, Valeria: Aristotle and Menander on the Ethics of Understanding, Brill, 2015.
16. Connolly, Peter: colosseum Rome's Arena of death, London, 2003.
17. Daily. J, Carcopino: Life in Ancient Rome peregrine books, middlessex, 1964.
18. Denard, Hugh: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Lost theatre and performance traditions in Greece and Italy, Cambridge University Press, 2007.
19. Dueck, Daniala: Strabo of Amasia (A Greek man of letters in Augustan Rome), London and New York, 2002.
20. Dufallo, Basil: The Captor's Image ' Greek Culture in Roman Ecphrasis', Oxford University Press, 2003.
21. Edmondson. J. C., Mason, Steve, Rives. J. B: Flavius Josephus and Flavian Rome, Oxford University Press, 2005.
22. Fantham, Elaine: The Roman world of Cicero's de oratore, oxford university press, 2004.
23. Forsythe, Gary: A Critical History of Early Rome, University of California press, 2005.

24. Fredric, Franko George: Performance in Greek and Roman Theatre, Aesthetics of Greek and Roman Performance, Leiden, Boston, 2013.
25. Freedley, George and A. Reeves, John: A history of the theatre, New Yourk, 1941.
26. Fletcher, Banister: A History of Architecture, London, University of London, 1975.
27. Futrell, Alison: The Roman Games: A Sourcebook (Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
28. Fuhrmann, Manfred: Cicero and the Roman Republic, translated by W. E. Yuill, Blackwell, 1992.
29. Goldsworthy, Adrian: Essential Histories Caesar's Civil War 49–44 BC, London and New York, 2003.
30. Goldberg, Sander: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Comedy and society from Menander to Terence, Cambridge University Press, 2007.
31. Goodman, Martin: the Roman world 44 BC–AD 180, London and New York, 1997.
32. Griffith, Mark: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, 'Telling the tale': a performing tradition from Homer to pantomime, Cambridge University Press, 2007.
33. Guhl and Koner: the Romans Their Life and Customs, Twickenham, 1994.
34. Hammond, N.G.L and Suellard, H.H: The Oxford classical dictionary, second edition, oxford university press, 1970.

35. Harrison. W.M. George, Vayos Liapis: Performance in Greek and Roman theatre, Brill, 2013.
36. Hopkins, Keith and Beard. Mary: the Colosseum, Cambridge, Harvard University Press, 2005.
37. Jamous, Bassam: theatres in Syria, Direction general of Antiquities and Museums, Fierst edition, Dmascus, 2012.
38. Jones. W, Brian: The emperor Domitian, London & NewYork, 1993.
39. Karakasis, Evangelos: Terence and the language of Roman comedy, Cambridge university press, 2005.
40. Kennedy, Mike Dixon: Encyclopedia of Greco–Roman mythology, Oxford, England, 1998.
41. Kenneth. S, JR.Rothwell: Nature, Culture and the origins of Greek comedy, Cambridge university press, 2007.
42. Lape, Susan: Reproducing Athens, Princeton University Press, 2004.
43. Leclant, J: Dictionnaire de l'Antiquité, Paris, 2005.
44. Levi, Peter: The Oxford History of the Classical World, Edited By John Boardman, Jasper Griffin, Oswyn Murray.
45. Levick, Barbara: Vespasian, London and New York, 1999.
46. Ley, graham: the theatricality of Greek Tragedy, (playing space and chours), the university of Chicago press, 2007.
47. Manuwald, Gesine: Roman Republican theatre, Cambridge University Press, 2011.

48. Meijer, Fik: the gladiators history's most deadly sport, translated from the Dutch by Liz Waters, Thomas Donne books, Martin's Griffin, New york, 2004.
49. McDonald, Marianne and Walton, J. Michael: the Cambridge companion to Greek and Roman theatre, Cambridge University Press, 2007.
50. Mccart, Gregory: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Masks in Greek and Roman theatre, Cambridge University Press, 2007.
51. Millar, Fergus: The Roman near east, Harvard University press, 4th pyr, London, England, 2001.
52. Millar, Fergus: The Emperor in the Roman World, London, 1977.
53. Moore. J, Timothy: the theatre of Plautus, Harvard University Press, 1979.
54. Nossov, Konstantin: gladiator Rome's bloody spectacle, Osprey, 2009.
55. Payne, Robert: The Horizon of ancient Rome, London, ed. H.Magazine and W.Hale, 1965.
56. Plass, Paul: The Game of Death in Ancient Rome: Arena Sport and Political Suicide, Madison, the University of Wisconsin Press.
57. Rehm, Rush: The Cambridge Companion to Greek and Roman Theatre, Festivals and audiences in Athens and Rome, Cambridge University Press, 2007.

58. Rhodes, p .j and Osborne, Robin: Greek historical inscriptions 404 – 323 BC, Oxford University press, 2003.
59. Rich. Anthony, B.A: Dictionary Roman and Greek antiquities, London, 1890.
60. Robinson, O.F: Ancient Rome City planning and administration, London and New York, 1994...
61. Robertson, D.S: Greek and Roman Architecture, London Cambridge, University Press, 1974.
62. Rose, H.J: Handbook of Greek literature, printed in the United States of America, 1996.
63. Rose. J.Holland, D.Litt: The Mediterranen in the ancient world, Cambridge at the university press, 1933.
64. Rozik, Eli: The roots of Theatre (rethinking ritual and other theories of origin), University of Iowa Press, 2002.
65. Russell, Douglas: period style for the theatre, London, 1980.
66. Sabin, Philip: The Cambridge history of Greek and Roman warfare, Cambridge university press, 2006.
67. Sabin, Philip: The Cambridge History of Greek and roman warfare, Volume II, Rome from the late Republic to the late Empire, Cambridge university press, 2007.
68. Sear, Frank: Roman Theatres, Oxford University press, 2006.
69. Seyffert, Oskar: A Dictionary Classical Antiquities, London, 1895.

70. Simon, Erika: the ancient Theater, London, Translated by C.E Vafopoulou– Richardon, 1982.
71. Smith, Warren: Satiric advice on women and marriage: from Plautus to Chaucer, The University of Michigan Press, 2008.
72. Smith, William. LL.D., LL.D: A new classical dictionary of Greek and Roman, Biography. Mythologiato Geography, New york, 1884.
73. Shotter, David: Nero, London and New York, 1997.
74. Shotter, David: The Fall of the Roman Republic, London and New York, 1994.
75. Shotter, David: Tiberius Caesar, London and New York, 1992.
76. Sutherland, Fae and Labbe, Marguerite: The Gladiator's Master, Carina Press, 2011.
77. Thoumin, R: Histoire de Syrie, Paris, 1929.
78. Walton, J: Greek theatre practice, London, 1980.
79. Thompson. L, Nancy: Roman art, New York, 2007.
80. Warwick Buckland, William: The Roman law of Slavery (The Condition of the Slave in Private Law from Augustus to Justinian), Cambridge University Press, 2010.
81. Whitney j. Oates, and Eugene O'Neill, Jr: the complete Greek drama, volume one, random house ،New York, 1938.
82. Wiedemann, Thomas: emperors and gladiators, London and New York, 1995.

83. Wilson, T: An Archeological Dictionary or Classical antiquities of the Jews, Greeks, and Romans, the second edition, 1782.
84. Wisdom, Stephen: gladiators 100 BC– AD 200, Osprey, 2001.
85. Woog, Adam: The Roman Colosseum, Reference Point Press, 2014.
86. Zagagi, Natta: The comedy of Menander, American University presses, 1995.

– قائمة المراجع العربية:

١- إبراهيم، محمد حمدي: رحلة الدراما عبر العصور من القرن الخامس قبل اليلاد وحتى القرن العشرين، الدار الدولية للإستثمارات الثقافية، ط١، ٢٠٠٧م.

٢- إبراهيم طراد، نجيب: تاريخ الرومان، تقديم محمد زينهم عزب، مطبعة الغد ، ط١، ١٩٩٧م.

٣- إسماعيل، حلمي محروس: الشرق العربي القديم وحضارته (بلاد مابين النهرين والشام والجزيرة العربية)، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٩٧م.

٤- أحمد عبدالجواد، توفيق: تاريخ العمارة والفنون في العصور الأولى، ج١، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، ٢٠١٤م.

٥- أنديشه، أحمد محمد: الحياة الإجتماعية في المرافئ الليبية وظهيرها في ظل السيطرة الرومانية، منشورات جامعة التحدي، سرت، ٢٠٠٨م.

٦- أيمار، أندريه وَ أوبوايه، جانيين: تاريخ الحضارات العام ٢، (روما وإمبراطوريتها)، بإشراف موريس كروزيه، مج ٢، ترجمة فريد م . داغر وَ فؤاد ج . أبو ريحان، منشورات عويدات، بيروت – باريس، ط ٢، ١٩٨٦م.

٧- بشور، وديع: الميثلوجيا السورية، دار الفكر، ط٢، بيروت، ١٩٨٩م.

٨- التكريتي، جميل نصيف: قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، منشورات وزارة الإعلام العراقية، دار الحرية، بغداد، ١٩٨٦م.

٩- الجلبي، سمير عبد الرحيم :معجم المصطلحات المسرحية، بغداد، دار المامون لترجمة والنشر، ١٩٩٣م.

١٠-حمادة، ابراهيم: معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، دار الشعب، ١٩٧١م.

١١- حسين، أحمد عاصم: المدخل إلى تاريخ وحضارة الإغريق، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٢-حسين، محمد كامل: من الأدب المسرحي في العصور القديمة والوسطى، دار الثقافة، بيروت، ب.ت، ب.ط.

١٣-حمدي ابراهيم، محمد: دراسة في نظرية الدراما الإغريقية، القاهرة، دار الثقافة للطباعة والنشر، ١٩٧٧م.

١٤-خليل محسن الحسيني، عيسى: (المسرح و نشأته وآدابه)، دار جرير،عمّان، ط١، ٢٠٠٦م.

١٥-سامي، عبد الحميد : قديم المسرح جديده وجديد المسرح قديمه، مهرجان بغداد لمسرح الشباب، الدورة الاولى، ٢٠١٢م.

١٦-سكر، ابراهيم: الدراما الإغريقية، القاهرة، وزارة الثقافة، المؤسسة العامة للتاليف والنشر، دار الكاتب العربي، د.ت.

١٧-شعراوي، عبدالمعطي: النقد الأدبي عند الإغريق والرومان، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٩م.

١٨-الشيخ، حسين: الرومان، دار المعرفة الجامعية، القاهرة، ط ٤، ٢٠٠٤م.

١٩-درويش مصطفى، ممدوح وَ السايح، إبراهيم: مقدمة في تاريخ الحضارة الرومانية واليونانية ١– تاريخ اليونان، الإسكندرية، المكتب الجامعي الحديث، ١٩٩٩م.

٢٠-رائف العابد، مفيد: تاريخ الإغريق (دراسة في التاريخ السياسي والحضاري الباكر والكلاسيكي حتى ظهور الإسكندر، دمشق، ١٩٩٤.

٢١-رائف العابد، مفيد: الآثار الكلاسيكية، جامعة دمشق، ط١١، ٢٠٠٨م.

٢٢-العابدي، محمود: عمان في ماضيها وحاضرها، عمان، من منشورات أمانة العاصمة، ١٩٧٤م.

٢٣-عبدالواحد علي، فاضل: حضارة العراق، ج١، (الأعياد والاحتفالات)، (الأدب)، بغداد، ١٩٨٥م.

٢٤-عبدالوهاب يحيى، لطفي: اليونان مقدمة في التاريخ الحضاري، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٧٩م، ص ١٨٩.

٢٥-عبدالوهاب، شكري: المكان (دراسة في تطور خشبة المسرح)، المكتب العربي الحديث، ١٩٨٧م.

٢٦-عتمان، أحمد: الشعر الإغريقي، ٧٧، عالم المعرفة، إشراف أحمد مشاري العدواني، الكويت، ١٩٨٤م.

٢٧-عتمان، أحمد: الأدب اللاتيني ودوره الحضاري، ١٤١، عالم المعرفة، إشراف أحمد مشاري العدواني، الكويت، ١٩٨٩م.

٢٨-عثمان، سهيل وَ الأصفر، عبد الرزاق: معجم الأساطير اليونانية والرومانية ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢م.

٢٩-علي الناصري، سيد أحمد: الإغريق تاريخهم وحضارتهم من (حضارة كريت وحتى قيام إمبراطوية الإسكندر الأكبر)، در النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٧٦م.

٣٠-عوض، لويس: المسرح العالمي (من اسخيلوس إلى آرثر ميللر)، دار المعارف، مصر، ١٩٦٤م.

٣١-عياد، محمد كامل: تاريخ اليونان، ج١، دار الفكر، ط٣، ١٩٨٠م.

٣٢-عيد، كمال: سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ١٩٩٨م.

٣٣-قادوس، عزت زكي حامد: مدخل إلى علم الآثار اليونانية والرومانية، الإسكندرية، ٢٠٠٧م.

٣٤-قادوس، عزت زكي حامد: آثار العالم العربي في العصرين اليوناني والروماني القسم الآسيوي، منشأة المعارف الإسكندرية، ط٢، ٢٠٠٠م.

٣٥-قادوس، عزت زكي حامد: العمارة الهللينستية، الإسكندرية، ٢٠٠٧م.

٣٦-قاسم، عبير: فن الفسيفساء الروماني (المناظر الطبيعية)، ملتقى الفكر، الإسكندرية، ١٩٩٨م.

٣٧-كرم، يوسف: تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٣٦م.

٣٨-لمعي، مصطفى صالح: عمارة الحضارات القديمة(المصرية، مابين النهرين، اليونانية، الرومانية)، بيروت، دار النهضة العربية للطباعة، ١٩٨٣م.

٣٩-محفل، محمد وَ الزين، محمد: دراسات في تاريخ الرومان، منشورات جامعة دمشق كلية الآداب، جامعة دمشق، ط٦، ٢٠٠٤ – ٢٠٠٥م.

٤٠-معدى، الحسينى الحسينى: يوليوس قيصر رجل كل العصور(حياة أسطورية ونهاية مأساوية)، دار الكتاب العربي، (دمشق – القاهرة)، ط١، ٢٠١٢م.

٤١-المقداد، خليل: درعا مدينة المدائن(مدينة الديكابولس)، دار عكرمة، دمشق، ط١، ١٩٩٨م.

٤٢-المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، المعالم الأثرية في البلاد العربية، الجزء الثاني، الشركة المصرية للطباعة، ١٩٧٢م.

٤٣-الناصري، سيد أحمد علي: تاريخ الإمبراطورية الرومانية، دار النهضة العربية، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥م.

٤٤-نايل، محمد خليل وَ عبدالقادر، محمد أمين: تاريخ فن العمارة، الجزء الأول، القاهرة، المطبعة الأميرية ببولاق، ١٩٤٣م.

٤٥-هندي، إحسان: شعراء سورية في العصر الهيلينستي، منشورات وزارة الثقافة، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٠م.

– قائمة المراجع المعربة:

١. أيمار، أندريه وَ أوبوايه، جانين: تاريخ الحضارات العام (روما وإمبراطوريتها ٢) ترجمة فريد م. داغر وَ فؤاد ج.أبو ريحان، اشراف موريس كروزيه، م٢، منشورات عويدات، ط٢، بيروت – باريس، ١٩٨٦م.

٢. بير، و: المسرح الروماني، ترجمة زين العابدين سيد محمد، حاتم ربيع حسن، مراجعة محمد حمدب إبراهيم، المجلس القومي للترجمة، العدد ٢٨٠٤، القاهرة، ط ١، ٢٠١٦م.

٣. تشارلزورث، م.ب: الإمبراطورية الرومانية، ترجمة رمزي عبده جرجس، مراجعة محمد صقر خفاجة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م.

٤. تشيني، شلدون: تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة، ترجمة : دريني خشبة، المؤسسة: المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة عام، ١٩٦٤م.

٥. تومسن، جورج: اسخيلوس وراثينا، ترجمة، صالح جواد الكاظم، منشورات وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٥م.

٦. تيلر، جون رسل: الموسوعة المسرحية، ج ١، ترجمة سمير عبد الرحيم جلبي بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، ١٩٩١م.

٧. جيبون، إدوارد: اضمحلال الإمبراطورية الرومانية وسقوطها، ج١، ترجمة محمد علي أبو درة، مراجعة أحمد نجيب هاشم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.

٨. ديورانت، ول وايريل: قيصر والمسيح أو الحضارة الرومانية، ترجمة محمد بدران، الجزء الثاني من المجلد الثالث، دار الجيل، بيروت، تونس.

٩. ديورانت، ول وايريل: قصة الحضارة (حياة اليونان)، ترجمة محمد بدران، الجزء الثاني من المجلد الثاني، دار الجيل، بيروت.

١٠. كارلسون، مارفن: نظرات المسرح (عرض نقدي تاريخي من الإغريق حتى الوقت الحاضر)، الجزء الأول، العدد ١٦٦٤، ترجمة وجدي زيد، المركز القومي للترجمة، ط١، ٢٠١٠م.

١١. ليتمان.ج، روبرت: التجربة الإغريقية (حركة الاستعمار والصراع الاجتماعي ٨٠٠ – ٤٠٠ق.م)، ترجمة منيرة كروان، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٠م.
١٢. ميليت. ب، فرد وَ جيرالديدس، بنتلي: فن المسرحية، ترجمة صدقي حطاب، مراجعة محمود السمرة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٩٥م.
١٣. نيكول، الأردايس: المسرحية العالمية، الجزء الأول، هلا للنشر والتوزيع، ط١، ٢٠٠٠م.
١٤. هاملتون، أديث: الأسلوب الروماني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٧م.
١٥. هاملتون، أديث: الأسلوب اليوناني في الأدب والفن والحياة، ترجمة حنا عبود، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، ١٩٩٧م.
١٦. هوايتنج. م، فرانك: المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون،، مراجعة حسين محمود وَ سعيد حطاب، تقديم سعيد حطاب، دار المعرفة، القاهرة.

– قائمة المقالات في الدوريات الأجنبية:

1. Boise van Deman, Esther: Methods of Determining the Date of Roman Concrete Monuments, American Journal of Archaeology, Vol. 16, No. 3, pp. 387–432, Archaeological Institute of America, 1912.
2. Bulter, H, C: Ancient Architecture in Syria, Leyden: publication of the Princton university Expedition to Syria in 1904 – 1905, 1907.
3. De Vogue. M: "syrie Centrale, Architecture Civile et Religieuse du ler au VII Siecle", the Journal of American History, Paris 1865–1877.
4. Frezouls, Ed: "Aspects du theatre Romain" Aufstieg und Niedergang der römischen Welt (ANRW) II, 12, Berlin New York, 1982.
5. Frezouls, Ed: "Recherches sur les theatres de 1" Orient Syrien" Syria 36, 1959.
6. Frezouls, Ed: Atti Congresso Internazional di Studi sul Drama Antico, Siracusa 1969, Dionisco, XLIII, 1969.
7. Frezouls, Ed: Les theatres Romains de Syrie, AAS, 2, 1952.
8. Grace, E. Storm: Roman History in the Fourth Grade the Elementary School Journal, Vol. 16, No. 3, pp. 132–146, the University of Chicago Press, Nov., 1915.
9. Hadidi, Adnan: The Excavation of the Roman Forum at Amman (Philadelphia), ADAJ, XIX, 1974.

10. Holleran, Claire: "The development of public entertainment venues in Rome and Italy," in Bread and Circuses, eds. Kathryn Lomas and Tim Cornell, New York: Routledge, 2003.
11. Levick, B: 'The Senatus Consultum from Larinum', the Journal of Roman Studies, 73, 97 – 115, 1983.
12. Littman, R. J and Littman, M. L: Galen and the Antonine Plague, Published by: The Johns Hopkins University Press The American Journal of Philology, Vol. 94, No. 3, pp. 243-255, 1973.
13. Manieri Elia, Giovanni: The Colosseum: Quality and efficiency of construction, Proceedings of the First International Congress on Construction History, Madrid, 20 th-24th January 2003.
14. Nakamura. Yutaka, E.Dilek Gurler, Jun Saita, Antonio Rovelli, Stefano Donati: Vulnerability investigation of Roman colosseum using microtremor, Prepared for 12th WCEE 2000 in Auckland, NZ, 2660/6/A, p2.
15. P.J.Wilkins, 'Amphitheatres and Private Munificence in Roman, Africa, ZBE 75, Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik) 215 – 221, 1988.
16. Rey-Coquais, Jp: "Nouvelles Inscriptions Grecques et Latines de Bosra "AAS" vol XV, 1965.
17. Rey-Coquais J.P: Syrie Romaine de Pompee a Diocletien, JRS, Vol. 68, 1978.

18. Saller, Richard: Slavery and the Roman family, Slavery & Abolition: A Journal of Slave and Post-Slave Studies, 1987.
19. Sear, FranK: A New Proposal for the Restoration of the Theatre at Ferento, JRA, V 7, 1994, PP 350 – 360.
20. Sifakis, G.M: Performance in Greek and Roman Theatre, The Misunderstanding of Opsis in Aristotle's Poetics, Brill (Leiden • Boston), 2013.
21. Spronk, Ron: Narratives of Low Countries History and Culture (Maarten van Heemskerck's use of literary sources from antiquity for his Wonders of the World Series of 1572), UCL Press, 2016.
22. W. H. Waddington: les ères employées en syrie, Revue Archéologique, Nouvelle Série, Vol. 11, pp. 263-272, Presses Universitaires de France, 1865.
23. Winkler. M, Martin: The Gladiators History's Most Deadly Sport by Fik Meijer, International Journal of the Classical Tradition, Vol. 15, No. 1, pp. 150-154, 2008, p 152.
24. Zayadine, F: UN Fascinum Pres de l Odeon d Amman, Philadelphia, ZDPV, No. 99, 1983.

– قائمة المقالات في الدوريات العربية:

١- بن علال، رضا: ألعاب الصيد ومبارزة الحيوانات المجسدة على مواد مختلفة في المغرب القديم، مجلة الاتحاد العام للاثاريين العرب، العدد التاسع، القاهرة، ٢٠٠٨م.
٢- البيضاوية، بلكامل: المرأة من خلال فسيفساء شمال إفريقية (أصنافها – أدوارها – وظائفها)، مجلة أمل، الدار البيضاء، العدد ١٣ –١٤، ١٩٩٨م.
٣- الحبيب بشاري، محمد: التوسعات الرومانية وانعكاساتها على الزراعة المغاربية، مجلة الدراسات التاريخية، جامعة الجزءئر ٢، العدد ١٤، ٢٠١٢م.
٤- حسن، إلهامى: شكل المسرح الروماني، مجلة المسرح، العدد الثامن والعشرون، القاهرة، ١٩٦٦م.
٥- حسن، إلهامى: الملابس والأقنعة في المسرح الروماني، مجلة المسرح، العدد ٣٣، القاهرة، ١٩٦٦م.
٦- حمدان، عبدالمجيد: العبيد عند الرومان خلال القرنين الثاني والأول قبل الميلاد، مجلة دراسات تاريخية، العددان ١١٧ – ١١٨، دمشق، ٢٠١٢م، ٥٣ – ٨٨.
٧- حمدان، عبدالمجيد: (الإمبراطور الروماني فيليب العربي، ماركوس يوليوس فيليبوس) مجلة دراسات تاريخية، عدد ٨٥ – ٨٦، دمشق، ٢٠٠٤م.
٨- شعراوي، عبد المعطي: التاثير الدرامي للجوقة عند سوفوكلس، المسرح والسينما، القاهرة، العدد ٢٥ يناير ١٩٦٦ م.
٩- شلش، أماني طه: العمارة الرومانية، مجلة الحضارة المصرية، العدد ٢٠، ٢٠١٥م.
١٠-شكوكو، أحمد: كليوباترة وأنطونيوس، مجلة الحضارة المصرية، العدد ١٣، ٢٠١٥م.
١١-شكوكو، أحمد: الإمبراطورية الرومانية، مجلة الحضارة المصرية، العدد ١٤، ٢٠١٥م.
١٢-شلش، أماني طه: مبنى الأمفيثياتر \ الكولوسيوم، مجلة الحضارة المصرية، الجزء ٢٣، ٢٠١٥.

١٣-الصغير، هشام: هانيبال (كابوس روما ٢٤٧ق.م – ١٨٣ق.م)، مجلة الحضارة المصرية، العدد ١٩، ٢٠١٥م.
١٤-عادل، سليم عبدالحق: مسرح بصرى وقلعتها، الحوليات الأثرية السورية، مج ١٤، دمشق، ١٩٦٤م.
١٥-عبدالمحسن الصغير، هشام: الإمبراطور نيرون أو نيرو، مجلة الحضارة المصرية، العدد ١٣، ٢٠١٥م.
١٦-عبدالمحسن الصغير، هشام: قسطنطين الأول والمسيحية، مجلة الحضارة المصرية، الجزء ٢٨، ٢٠١٥م.
١٧-علي البحباح، نعيمة: الحرب البونية (٢٦٤ق.م – ١٤٦ق.م)، مجلة الحضارة المصرية، العدد ٢٨، ٢٠١٥م.
١٨-الغزالي، علي كسار غدير: الجذور التاريخية لظاهرة الرقيق عند الشعوب القديمة وعرب الجزيرة قبل الاسلام(دراسة مقارنة)، مجلة داسات تاريخية، العدد ١٥، كانون الاول، ٢٠١٣م.
١٩-فتيحة، عمار: فسيفساء صيد خنزير ونمر بالمتحف الوطني للآثار القديمة، حوليات المتحف الوطني للآثار، مج ١٤ ، الجزءئر، ٢٠٠٤م.
٢٠-فريزول، أدمون: المسارح الرومانية في سورية، مجلة الحوليات الأثرية السورية، مج ٢، دمشق، ١٩٥٢م.
٢١-كريم سالم، عادل: معالجة الجوقة بين تقاليد المسرح الإغريقي والرؤية الإخراجية المعاصرة، مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٢، العدد ٣، ٢٠١٤م.
٢٢-محمد السماديسي، هند: المسرح الروماني، مجلة الحضارة المصرية، العدد ٣٢، ٢٠١٥م.
٢٣-المقداد، خليل: المسارح الأثرية في جنوب سورية، الحوليات الأثرية السورية، مج ٤٢، دمشق، ١٩٩٧م.
٢٤-نور الدين، عزة: العمارة المدنية الرومانية، مجلة الحضارة المصرية، العدد ٢٤، ٢٠١٥م.

- ملخص البحث باللغة الإنكليزية

The Whole of ancient people were intentionally or unintentionally, interested in drama and all of it was a set of religious and sometimes wordly rites and this is what the inhabitants of syria, Mesopotamia and Egypt valley homeland did; from which this art moved into the Greece homeland. The Greek chose mountain stops as a place to build their theatre. The aim of these theatres was religious, worship the god of fertile, the god Dionysius. After that theatres became more interested in literature in all its variety, tragedy, comedy, and satire. Through the civilization of Greek was about to disappear and the sun of Roman civilization started to shine. The Roman followed the steps of Greeks. However, they added a lot to it in particular, in the literature and architectural aspects for example, the Roman change the location of the theatre from outside the city to inside it. They depended on building the theatre on stones entirely from the base to the top of the theatre. These theatres did its literary function as acting drama with all its variety on it, tragedy, comedy, and satire which is considered as roman production moreover. The roman theatres were semi – circular and on it most of the literary plays was displayed, the second one was circular amphiater. Colosseum amphiater was the most famous emperors used it for their own good, politically as recognition of the public of their authority. These shows were various; some of them were as battles on the land or sea and others as struggles between humans and animals.