

## المسرح في المغرب القديم

د. رضا بن علاء\*

### الملخص:

يعتبر المسرح من بين الفنون اليونانية التي أحبها المغاربة القدماء واهتموا بإحيائها قبل سقوط مملكة موريطانيا على إثر مقتل بطليموس على يد الإمبراطور كليغولا سنة ٤٠م. وقد أولى الآباء المسيحيون اهتماما خاصا بالمسرح، على خلاف المصارعة الرومانية وسباق العربات التي اشمأز منها هؤلاء المنظرون من جرّاء العنف المرتبط بها. ومن بين أشهر منظري المسيحية الذين باركوا المسرح الأسقف أوغسطين، الذي كان يواظب على حضور فعاليات هذه الألعاب في شبابه. كما أنه لم يمنع المسرح حينما أصبح من بين أعمدة الديانة النصرانية. وتعتبر ألعاب المسرح التي دأب الرومان على إحيائها حسب جدول زمني مسطر، الوريث الشرعي لفنّ المسرح اليوناني الكلاسيكي الذي أبدع فيه كلّ من يوربيدس وسوفوكليس.

### الكلمات المفتاحية

المسرح؛ المغرب القديم؛ أنتيوس أمفيو؛ يوبا الثاني؛ الأسقف أوغسطين؛ مملكة موريطانيا؛ لوكيوس أبوليوس.

## المسرح عند اليونانيين

ترتبط كلمة "مسرح" بنوع خاص من الترفيه جذوره دينية، يقام في مبنى مهياً ومجهّز لتقديم هذا النوع من العروض. ويعود فن المسرح بجذوره إلى فترة ما قبل التاريخ لما كان الإنسان يرقص بدافع البهجة والانشراح النفسي للتقرب من آلهته، ذلك لأن الرقص يعدّ نوع من أنواع الصلاة والشكر. بينما تعدّ رقصات الطقوس الدينية ورقصات الزواج والإغراء هي جذور التراجيديا. ويبدو أن أقدم المسارح للتمثيل في العالم بنيت في جزيرة كريت، وقد نحتت مقاعد المسرح المكتشف في قصر كنوسوس من الحجارة. وكان يتسع هذا البناء الذي أنجز على شكل مستطيل في الهواء الطلق لنحو خمسمائة متفرّج<sup>١</sup>. وتمدنا الرسوم المكتشفة في هذا القصر بصور حية عن مواضيع التمثيل، فهي تصور لنا المشاهدين من رجال ونساء أثناء مشاهدتهم لراقصة تحرك ذراعها على عزف الموسيقيين<sup>٢</sup>.

ولا نعرف الشيء الكثير عن تاريخ كتابة أول مسرحية سوى أنها تعود إلى القرن الخامس قبل الميلاد، وكان ذلك في بلاد اليونان القارية، في مدينة أثينا بالتحديد. إذ أنجبت هذه المدينة اليونانية آباء المسرح الإغريقي خلال القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وقد بدأ هؤلاء الرواد يؤلفون الروايات الأدبية لتمثّل في الاحتفالات العامة، فبرز من بين هؤلاء الأدباء فحول الكتابة المسرحية من أمثال أسخيلوس (Aeschylus) وسوفوكليس (Sophocles) ويوريبيدس (Euripides) وأريستوفانس (Aristophanes)<sup>٣</sup>.

وما هو جدير بالذكر، وله صلة بموضوع المسرح عند اليونانيين هو اهتمام مؤلفي المسرحيات التراجيدية الأوائل من أمثال أسخيلوس الذي عاش في القرن السادس قبل الميلاد بإظهار الأفكار والتجارب ومحاولة إشاعتها بين الناس وإشراكهم فيها، فهي مسرحيات بعيدة المدى وعظيمة التأثير<sup>٤</sup>. في حين اتسمت أعمال سوفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٦ ق.م) بعمق التفكير وحنكة إثارة التوتر المسرحي والتهكم الدرامي، وهو ما يمكن ملاحظته في مسرحيته الشهيرة "فيلوكتيس" التي تتعرّض إلى أحد أبطال حرب طروادة الذي تركه زملاؤه في جزيرة نائية بسبب مرض أصابه جراء لدغة ثعبان. وقام سوفوكليس بعرض عمله في شهر مارس من عام ٤٠٩ ق.م في احتفالات الإله ديونيزوس الكبرى، وقد واكب عرضه لهذه المسرحية عودة القائد

<sup>١</sup> Rachet (Guy), « Les Théâtres grecs », p 64.

<sup>٢</sup> عياد محمد كامل، تاريخ اليونان، ص ٦٠.

<sup>٣</sup> توينبي أرنولد، تاريخ البشرية، ج ١، ص ٢٥٥.

<sup>٤</sup> Croiset (M.), La civilisation de la Grèce antique, p 177-178.

اليوناني ألكيبيداس (Alcibiades) إلى أثينا بعد غياب طويل، وقد فاز الكاتب بالجائزة الأولى.

أما يوربيدس الذي يعدّ آخر كبار كتّاب التراجيديا الإغريقية، فإنه عكست كتاباته الظروف المعيشية التي ترعرع فيها، فاهتم بمعالجة شؤون البشر. وكانت لهذا الكاتب المسرحي عدّة أعمال مسرحية، نذكر من بينها مسرحية "عابدات باخوس" التي تتناول شخصية الإله ديونيزوس، رمز الوجدان الإنساني، ومسرحية إيون التي تتناول شخصية الإله أبولو، رمز الفكر الإنساني، أما مسرحية هيبولوتوس فهي تعنى بشخصية الربة أفروديتوس أو فينوس، رمز الرغبة الجامحة التي تعتمل في جسد الإنسان.<sup>٦</sup>

ولعل أهم ما يمكن الإشارة إليه بخصوص الكوميديا الإغريقية، أنها ارتبطت بطقوس الخصب والتناسل. غير أن هذه السمة تبدّلت بعد أن استغلّها أريستوفانس في مهاجمة الانزلاق السياسي والاجتماعي، فأصبحت عروضاً فكاهية ساخرة.<sup>٧</sup>

ومن المؤكد أن استخدام الأقنعة في العروض المسرحية ظهر عند سكان بلاد اليونان مع النصف الثاني من الألف الأول قبل الميلاد، غير أن هذا الاستعمال سبقه استخدام إنسان العصور الحجرية لها في طقوسه الدينية. ومع هذا فقد مثّلت تلك الأقنعة ملامح الوجه المختلفة التي ترمز إلى الغضب والأسى والحب والحيرة وغيرها.<sup>٨</sup>

ويظهر لنا إبداع اليونانيين في تجهيز مسرحياتهم من ديكور وملابس، ويرجع في تقدّم المناظر المسرحية إلى أسخيلوس الذي جهّز كل ممثل بزّي معين، إذ يمكن ملاحظة هذه الأزياء في مسرحيته عابدات ديونيزوس، والتي يحاول من خلالها نقل المشاهد من عالمه إلى عالم آخر مثالي. وعلى أي حال فقد ساهمت الاحتفالات الكبرى التي كانت تقام في بلاد اليونان على شرف الإله ديونيزوس ابتداءً من تاريخ ٥٣٥ ق.م، في تطوّر فن المسرح عند الإغريق، فكانت هذه الاحتفالات تدوم سبعة أيام. بينما خصّصت مدينة أثينا يومين لمواكب تكريم الإله ديونيزوس، جعل اليوم الثالث لإلقاء قصائد المدح واليوم الرابع لعروض الكوميديا، في حين خصّصت الأيام الثلاثة الأخيرة للمسرحيات التراجيدية. وكان التنافس يقوم بين الشعراء خلال الأيام الثلاثة المخصصة للتراجيديا عن طريق القرعة، فيقوم كل واحد منهم بعرض ثلاث مسرحيات تراجيدية ودراما ساخرة. وقد حفظت لنا سجلات التاريخ اسم أحد

<sup>٥</sup> سوفوكليس، فيلوكتيتيس، ص ٢١.

<sup>٦</sup> يوربيدس، عابدات باخوس - إيون - هيبولوتوس، ص ٥.

<sup>٧</sup> Croiset (M.), La civilisation de la Grèce antique, p 181.

<sup>٨</sup> Dupont (F.), « Le masque tragique à Rome », p 353.

اليونانيين يدعى ثسبيس (Thespis)، الذي فاز في حوالي سنة ٥٣٥ ق.م بأول مسابقة تراجيدية<sup>٩</sup>.

ومن خلال استخدامنا لنصوص المصادر الأدبية اليونانية يمكن لنا القول بأن الدراما المسرحية إنما هي نتاج احتفالات الإله ديونيزوس وارتباطها بطقوس العبادة وأناشيدها، والمواكب التي كانت تقام تكريماً للإله. وقد خصص أتباع هذا الإله أماكن لحفلات المرح أضحت تعرف باسم المسارح، هي في حقيقة الأمر أماكن يجتمع فيها أتباع ديونيزوس لتمجيده والثناء عليه<sup>١٠</sup>.

### ظهور المسرح عند الرومان وتطوره

ليس غريباً إذا ما قلنا بأن الرومان كانوا مولعين بحضور فعاليات عروض المسرح التي كانت تقام في مختلف مدن الإمبراطورية، وأنهم كانوا يستمتعون بالمسرحيات الدرامية ومسرحيات الفكاهة وعروض الإيماء. ولقد تسبب التوافد الكبير للرومان على عروض المسرح في جعل المناوشات الكلامية تتحول إلى مباريات حقيقية في الملاكمة، كما أن الترشق اللفظي كان يتسبب في اندلاع العراك بين مختلف فئات المشاهدين<sup>١١</sup>.

والظاهر أن البحث في أصول عروض المسرح عند الرومان يجعلنا نحتكم إلى النصوص الأدبية اللاتينية التي ترتبط في معظمها بأساطير الميثولوجيا، هذه الأخيرة التي تمتزج فيها الحقيقة بالخيال. ومن هذا المنطلق، يفيدنا تيتوس ليفيوس عن العروض المسرحية التي يربح أنها أقيمت لأول مرة سنة 364 ق.م، وأن سبب إقامتها كان الغرض منه إبعاد وباء الطاعون الذي أهلك الكثير من سكان روما خلال سنتي ٣٦٦ ق.م و٣٦٥ ق.م، وقد أقيمت عروض المسرح مرافقة لمآدب العشاء المجانية لاسترضاء الآلهة والتقرب منها<sup>١٢</sup>. وإذا كان في مقدورنا القول بأن الرومان إنما أخذوا المسرح عن اليونانيين، فمن المؤكد القول من أنهم اقتبسوا رقصات الإيتروسك في عروضهم المسرحية<sup>١٣</sup>.

وفي متناولنا الدليل بأن ألعاب الثور (ludi taurei) التي يعود تاريخ أول احتفال رسمي بها إلى سنة ٢٤٩ ق.م، إنما أصولها إيتروسكية. وقد سنّها الرومان اقتداء بالملك تاركوينوس الأكبر الذي سعى من خلالها إلى استرضاء آلهة الجحيم بعد أن مرضت النساء الحوامل في روما بسبب استهلاك لحوم الثيران<sup>١٤</sup>. وعموماً، فإن

<sup>9</sup> Racht (Guy), « Les Théâtres grecs », p 66.

<sup>10</sup> Leveque (P.), « La genèse de la tragédie grecque », dans Spectacula II, Le Théâtre antique et ses spectacles, p 199-200.

<sup>11</sup> Pline l'ancien, Histoire Naturelle, XXXVI, 116 ; Tacite, Annales, I, LXXVII

<sup>12</sup> Tite live, Histoire romaine, VII, 2, 1-3.

<sup>13</sup> Briquel (A.), « A la recherche de la tragédie Etrusque », p 35-51.

<sup>14</sup> Tite live, Histoire Romaine, XXXIX, 20.

المصادر الأدبية تحيلنا إلى سنة ٢٤٠ ق.م، حينما عهد القضاة إلى أحد اليونانيين، يدعى ليفيوس أندرونيكوس (Livius Andronikos)، بعرض أول مسرحية في روما ضمن ما يعرف بالألعاب الرومانية (ludi romani)<sup>١٥</sup>.

ويذكر تيتوس ليفيوس عن ليفيوس أندرونيكوس أنه كان يتقصد أدوار العرض بالإيماء، في حين كان يرافقه منشد يقرأ على جمهور المشاهدين مقاطع العرض<sup>١٦</sup>. وهي العادة التي حافظ عليها الرومان في عروضهم المسرحية طيلة فترة الحكم الجمهوري في روما<sup>١٧</sup>.

وما كان صعباً علينا هو إثبات من خلال الأدلة الأثرية، مدى تعلق الرومان بعروض المسرح في القرنين الثاني والأول قبل الميلاد، وذلك لعدم وجود بقايا مسارح بنيت بمواد غير قابلة للتلف. وربما يعود سبب عزوف الرومان عن تشييد هذه المباني بمواد مقاومة للعوامل الطبيعية كالصخور إلى عدم انتظام عروض المسرح أولاً، ثم مخافة أن يمارس الشعب الروماني السياسة في غير الأماكن المخصصة لهذا الغرض. وعلى الرغم من محاولة بناء إحدى المسارح في روما سنة ١٧٩ ق.م، إلا أنها باءت بالفشل بعد أن أمر قنصل السنة بتدمير الصرح<sup>١٨</sup>، وهي الحادثة التي أشاد بها المنظر المسيحي ترتوليانوس (Tertullien) عند ذمه للمسرح<sup>١٩</sup>. ولم تشهد مدينة روما تشييد مسرح آخر إلى غاية سنة ٥٥ ق.م أو ٥٤ ق.م حينما قام بومبيوس الأكبر ببناء أول مسرح من الحجارة يتسع لنحو ثمانية عشر ألف (١٨٠٠٠) متفرج<sup>٢٠</sup>.

ويجب ألا يغيب على ذهننا أن المسرح سرعان ما تطوّر في روما بعد ظهور خافت يعود إلى القرنين الرابع والثالث قبل ميلاد المسيح عليه السلام. وكان المشاهدون يرتادون المسارح في العهد الإمبراطوري دون الحاجة إلى تسديد حقوق الدخول، لأن الدولة هي التي كانت تتحمّل مصاريف إقامة هذه العروض. وكانت السلطة السياسية في روما تعتمد إلى تعيين قيّم (Aediles) يتحمّل نفقات الاحتفال، في حين كان يتعيّن على الشخص الذي كان يترأس العروض (Dator ludi) استخدام رئيس فرقة مسرحية (Dominus gregis)، وعادة ما كان يقوم هذا الأخير بشراء حقوق التأليف من أحد كتاب المسرحيات<sup>٢١</sup>.

<sup>15</sup> Grimal (P.), La civilisation Romaine, p 305.

<sup>16</sup> Tite live, Histoire romaine, VII, 2.

<sup>17</sup> Dumont (J.-Christian), « Cantica et espace de représentation dans le théâtre latin », p 41-43.

<sup>18</sup> Homo (L.), Scènes de la vie Romaine sous la République, p 175.

<sup>19</sup> Tertullien, Contre les spectacles, X.

<sup>20</sup> N. Parker (H.), « The Observed of All Observers: Spectacle, Applause, and Cultural Poetics in the Roman Theater Audience », in The Art of Ancient spectacle, p 164.

<sup>21</sup> Manciola (D.), Vita e Costumi Dei Romani Antichi: Giochi e Spettacoli, p 37.

إن التعريف بالمسرح اللاتيني والروماني، يدفعنا لا محال إلى ذكر آباء الكتابة المسرحية في روما، الذين حاولوا الاستقلال بكتابتهم عما كان متداول من مسرحيات اليونانيين الذين كانوا يخاطبون العقل.

والظاهر أنه كانت هناك خلال القرنين الثالث والثاني قبل الميلاد أنشطة في ميدان التأليف المسرحي اللاتيني، جسدت كتابات مؤلفي التراجيديا من أمثال ليفيوس أندرونيكوس ونايفيوس (Naevius) وإنيوس (Ennius) وباكوفيوس (Pacuvius) وأكيوس (Accius). وقد استمد هؤلاء المؤلفين مواضيعهم، التي يصعب تمييزها عن نظيراتها اليونانية، من التراجيديا الإغريقية<sup>٢٢</sup>. ويعدّ أكيوس (١٧٠ ق.م-٨٦ ق.م) من بين آخر الشعراء العظام الذين عاشوا في روما مع نهاية القرن الثاني وبداية القرن الأول قبل الميلاد، وقد أبدع في كتابة المسرحيات<sup>٢٣</sup>.

غير أن العهد الإمبراطوري شهد بدوره ظهور مبدعين وجّهوا جلّ اهتمامهم نحو الكتابة المسرحية لجعلها تقاوم وتصمد أمام بقية الألعاب التي كانت تمنح إلى الشعب من طرف السلطة الإمبراطورية في روما، نذكر من بينهم لوكيوس فاربيوس روفوس (L. Varius Rufus) الذي قام بتأليف تراجيديا بعنوان ثوبستيس في سنة ٢٩ ق.م، يرجّح أنه عرضها بمناسبة الاحتفال بانتصار أوكتافوس في معركة أكتيوم (Actium) سنة ٣١ ق.م، كما كتب أوفيدوس تراجيديا بعنوان ميديا لاقت استحسان ومدح بعض أصحاب المصادر من أمثال تاكيوس<sup>٢٤</sup>.

فضلا عن ذلك فقد أغرت شخصيات لوكيوس أنايوس سنيكا (L. A. Seneca) المسرحية على القيام بأدوارها كبار الممثلين الذين كانوا يعملون في مجال التمثيل خلال القرن الأول للميلاد، بل وقد تقمّص الإمبراطور نيرون نفسه بعض الأدوار لشخصيات صاغها سنيكا في كتاباته التراجيدية<sup>٢٥</sup>. والأمر الآخر الذي ميّز كتابات سنيكا هي مشاهد العنف التي احتوتها، فقد حازت على إعجاب المشاهدين أثناء تمثيلها، كون الرومان كانوا قد ألفوا الاستمتاع بها حينما كانت تعرض في حلبات المصارعة<sup>٢٦</sup>.

وفي الوقت الذي اشتهر فيه سنيكا بكتاباته التراجيدية في روما كان مواطنه بترونيوس (Petronius) يحاول تبسيط الكتابة الدرامية بتهكمه على أصحاب النفوذ والأغنياء الجدد. ومن مميّزات كتاباته، ما عرض خلال مأدبة عشاء، أقامها أحد المعتقين يدعى تريمالخيوس (Trimalchio)، أين أظهر سخريته من البذخ والكبرياء

<sup>22</sup> Mommsen (Th.), Histoire Romaine, tome 1 : des commencements de Rome jusqu'aux guerres civiles, p 669-687.

<sup>٢٢</sup> سنيكا، ميديا - فايدرا - أجامنون، ص ص ٢٥ - ٢٩.

<sup>24</sup> Tacite, Le dialogue des Orateurs, XII.

<sup>25</sup> Suétone, Néron, XXIV-XXXIII.

<sup>26</sup> Charles-Saget (A.), « Sénèque et le Théâtre de la cruauté », p 149-155.

وحب الظهور الذي ميّز هذا الرجل الغني، والذي لم يكن سوى الإمبراطور نيرون نفسه<sup>٢٧</sup>. ومن خلال ما عرفناه عن تلك المشاهد الممتلئة التي كثرت في روما خلال العهد الإمبراطوري، يمكن القول بأنها عادة ما كانت تلقى على شكل عروض فردية تصاحبها بعض الآلات الموسيقية. وكانت هذه العروض تنقسم إلى أربعة أنواع:

إن النوع الأول يعرف بعروض الإيماء (Le mime)، وهو عبارة عن عرض راقص وغير متقن، يمتاز ممثله بخفة الحركة. وعروض الإيماء في روما عبارة عن مسرحيات درامية يمثّل فيها الفنانون بنعال خفيفة أو حفاة الأقدام وغير مقتنعين، إذ كان يتمثّل أساس العرض المسرحي في الرقص والقيام بإيماءات وإشارات كثيرة من مواضيع الحياة اليومية للآلهة والبشر على حدّ سواء، لذا فهذه العروض تحاور الحواس لا العقول<sup>٢٨</sup>. ومع هذا تعتبر الوحيدة في روما التي سمح فيها للمرأة بتقمّص الأدوار التمثيلية التي انحصرت في تمثيل المومس أو البغايا<sup>٢٩</sup>.

يعرف عن النوع الثاني الدور الذي لعبه في عروض الإيماء (Le Pantomime)، غير أنه يختلف عن عروض النوع الأول. فبالإضافة إلى كونه اختراع روماني لم يثبت وجوده عند الإغريق والإتروسك من قبل، فهو عبارة عن عرض تراجيدي راقص مستوحى من الميثولوجيا. وتبنى عروض هذا النوع من مسرحيات الإيماء على حركية الممثل (Pantomimus) الوحيد في المسرحية ورقصه<sup>٣٠</sup>.

وكان يتقمّص ممثّلو هذا النوع من العروض كلّ شخصيات المسرحية، وكانت ترافقه في عروضه المسرحية فرقة موسيقية ومجموعة من الراقصين. وعادة ما كان الممثل يرتدي لباسا حريريا جميلا وقناعا ملونا يعكس ملامح الوجه المختلفة الدالة على السعادة والغضب<sup>٣١</sup>.

أما النوع الثالث، فيعرف بالمسرحيات الخيالية (fabula)، التي تنقسم بدورها إلى أربعة أنواع. منها المسرحية التراجيدية اللاتينية التي تقوم على معالجة موضوع إغريقي، وتعرف باسم (fabula crepidata). بينما تعرف العروض المقتبسة من المسرحيات اليونانية، التي كان يرتدي فيها الممثلون الألبسة اليونانية، باسم (fabula palliata). وتقوم المسرحيات التراجيدية التي تعدّ ذات مواضيع تاريخية جادة (fabula praetexta)، على تمجيد بطولات القضاة والقناصل الرومان الذين رفعوا إلى مصاف أنصاف الآلهة. أما المسرحيات التي كان يرتدي ممثّلوها ألبسة رومانية

<sup>27</sup> Puccini (G.), « Le festin de Trimalchion ou l'illusion comique », p 313-320.

<sup>28</sup> Webb (Ruth), « Logiques du mime dans l'antiquité tardive », p 127.

<sup>29</sup> Hamman (A.-G.), la vie quotidienne en Afrique du nord au temps de Saint Augustin, p 151.

<sup>30</sup> Garelli (M.-H.), « Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'empire », p 113-125.

<sup>31</sup> Dupont (F.), « Le masque tragique à Rome », p 353-363.

فتعرف باسم (fabula togata)، وتقوم على معالجة قضايا الطبقة العامة من المجتمع الروماني<sup>٣٢</sup>.

ويمثل النوع الرابع تمثيلية مضحكة يغلب عليها التهريج والمرح (atellane)<sup>٣٣</sup>. وتقوم هذه العروض التي عادة ما تختتم فعاليات ألعاب المسرح، على ارتجالية الفنانين الممثلين لشخصيات مضحكة مثل الفلاح الشره والأحمق ماكوس (Macchus)، والسمين الثرثار بوكو (Bucco)، والشيخ الطموح المعروف باسم بابوس (Pappus). هذا بالإضافة إلى شخصيات مرعبة مثل الغول مانكوتوس (Mancutus) والغولة مانيا (Mania)<sup>٣٤</sup>.

والظاهر أنه لم يكن يسمح للمرأة بتقمص الأدوار في عروض المسرح، وكان الرجال يؤدون كل الأدوار مع تنكرهم بأزياء وأقنعة مختلفة، فكانوا يلبسون التوجه (toga) البيضاء لتمثيل دور المواطن الروماني وستان أصفر لتقمص دور المومس، بينما كان يمثل العبد مرتدياً سترة قصيرة<sup>٣٥</sup>.

وكان ممثلو المسرح يضعون على وجوههم المساحيق الملونة، إذ كان كل لون يدل على شخصية معينة، في الوقت الذي كان فيه اللون الأبيض يشير إلى المرأة، كان اللون الأسمر يشير إلى الرجل الحر والأحمر إلى العبد<sup>٣٦</sup>.

وللتذكير، فقد لجأ الممثلون إلى تقمص الأدوار مرتدين أنواعاً مختلفة من الألبسة ولوازم التمثيل، نذكر من ضمنها الجبة الطويلة الفضفاضة والأحذية ذات الكعب العالي (cothurnes) التي استخدمت في التمثيلات التراجيدية، وارتدى ممثلو المسرحيات الكوميديّة سترات بسيطة ونعال خفيفة (soccus)، في حين تميّز ممثلو المسرحيات الهزلية بارتدائهم نعالاً خاصة (crepida)<sup>٣٧</sup>.

والشاهد الذي يدعو إلى الانتباه أكثر من غيره على أهمية المسرح في حياة الرومان هو إقدام محامي الشعب (Tribun) لوكيوس روسكيوس أوتو (L. Roscius Otho) على سنّ قانون روسكيو للمسرح (Lex Roscia theatralis) سنة ٦٧ م، خصص بموجبه صفوف المقاعد الأربعة عشر الأمامية من مبنى المسرح لطبقة الفرسان<sup>٣٨</sup>. وهو الأمر الذي لم يحظى بتفهم بقية طبقات المجتمع الروماني ممن كانوا شغوفين

<sup>32</sup> Manciola (D.), Vita e Costumi Dei Romani Antichi, p 30-31.

<sup>33</sup> Granarolo (Jean), « A propos des liens entre Lyrisme, Théâtre et Satire aux époques de Laevius et de Catulle », p 584.

<sup>34</sup> Homo (L.), Scènes de la vie Romaine sous la République, p 184-185.

<sup>35</sup> العروض الوحيدة التي كان يسمح فيها للمرأة بتقمص الأدوار التمثيلية هي عروض الإيماء (Mime)، وكانت هذه الأدوار تنحصر في تمثيل البغايا؛ Grimal (P.), La civilisation romaine, p 310

<sup>36</sup> Dupont (F.), « Le masque tragique à Rome », p 358-362.

<sup>37</sup> Cretot (M.), « Les jeux et les spectacles de l'Afrique Romaine : Les Théâtres », p 22-24.

<sup>38</sup> Martial, Epigrammes, V, 8.



بحضور عروض المسرح، من بينهم المدعو نانيوس (Nanneius) الذي ما فتئ، حسب مارتتيال، يحاول مرارا وتكرارا الاندساس وسط طبقة الفرسان بغرض متابعة مسرحياته المحبوبة<sup>٣٩</sup>.

وإذا ما كانت العروض المسرحية قد أقيمت بمناسبة تدشين بناء مسرح، فإنه من الطبيعي أنها كانت تنظم في مناسبات أخرى ترتبط بالسياسة والدين، كالاحتفال بترقية اجتماعية ترتبط بالنظام البلدي أو بمناسبة تدشين معبد أو تمثال<sup>٤٠</sup>.

وبهذا الشكل تكون معلوماتنا عن عروض المسرح خلال القرون الثلاثة الأولى للميلاد أوفر منها في القرنين الثاني والأول قبل الميلاد التي تلت ظهور هذه التظاهرات في روما. لنخلص إلى القول بأن هذه العروض أقيمت في روما بغرض الترفيه عن النفس، أو كنتاج ارتباطها بأنشطة أخرى ساهمت إلى حد كبير في تطورها وازدهارها.

### علاقات المسرح بالحياة الدينية

انطلاقا من المكانة التي احتلها المسرح في الحياة الاجتماعية والحياة الثقافية إلى جانب الحياة السياسية، وعلاقات عروض المسرح وارتباطه الوثيق بالديانة الرسمية في روما، يمكننا القول بأن العروض المسرحية أقيمت في عاصمة الإمبراطورية ومختلف مدن المقاطعات الرومانية بشكل يوحي إلى أنه كان باستطاعة أي بلدة أو مدينة إقامة تظاهراتها، عكس بقية الألعاب الرومانية التي كان يتطلب إحياؤها مبالغ مالية هامة. وفي حدود ما نعرفه عن هذه العروض فإنها عادة ما كانت تنظم تباعا لألعاب المصارعة أو ألعاب القوى، وهي تشترك مع هذه الأخيرة في المواكب التي كانت تصاحبها تماثيل الآلهة وتماثيل الإمبراطور<sup>٤١</sup>.

ولعله من الأهمية أن نشير إلى ما وصل إليه فن المسرح عند الرومان من تطوّر، خصوصا إذا ما علمنا بأن هذه العروض كانت تمنح إلى الشعب الروماني، كما هو الحال بالنسبة لبقية الألعاب الرومانية، في مناسبات أغلبها دينية ترتبط بتمجيد الآلهة الرومانية التي من ضمنها الإله باخوس (Bacchus)، هذا الأخير الذي يرتبط اسمه باسم ديونيزوس، إله الخمر والإلهام الفني عند اليونانيين ومعلم البشر زراعة الكروم<sup>٤٢</sup>. ويستوقفنا هنا وصف ترتوليانوس لمبنى المسرح، إذ يجعل هذا الأخير منه

<sup>39</sup> Ibid., V, 14.

<sup>40</sup> Leglay (M.), « Epigraphie et Théâtres », dans Spectacula II, Le Théâtre antique et ses spectacles, p 216.

<sup>41</sup> Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine, T.1, p 467.

<sup>42</sup> Leveque (P.), « La genèse de la tragédie grecque », dans Spectacula II, Le Théâtre antique et ses spectacles, p 199-200.

معبدا للربة فينوس، وهو ما يوحي إلى الارتباط الوثيق بين ألعاب المسرح والمعتقد الروماني القديم.<sup>٤٣</sup>

تجدر الإشارة إلى أن عروض المسرح احتلت حيزا لا يقل أهمية عن سباق العربات والمصارعة وألعاب القوى، وذلك ضمن مجموعة العروض التي كان يحتفل بها الرومان طوال السنة، من بينها الألعاب العمومية (ludi publici) والألعاب الرومانية (ludi romani) أو ما اصطلح على تسميته بالألعاب الكبرى (ludi maximi) التي كانت تقام على شرف الإله جوبيتر (Jupiter) والريبتين يونو (Juno) ومنيرفا (Minerva) في شهر سبتمبر من كل سنة. وكانت عروض المسرح تقام خلال احتفالات الألعاب الرومانية في الفترة ما بين ٤ و ١٢ من شهر سبتمبر، في حين نظمت عروض المسرح، ضمن ألعاب الإله أبولو (ludi Apollinares) لأول مرة سنة ٢١٢ ق.م، في الفترة ما بين ٦ و ١٢ يوليو.<sup>٤٤</sup>

وكانت ألعاب الربة فلورة (ludi florales) التي تقابلها ربة الجمال فينوس أو ما يعرف بالربة أفروديت عند الإغريق، قد أسسها الرومان عام ١٧٣ ق.م. وتصادف فترة احتفالات الربة فلورة الحيز الزمني الذي يمتد من صباح يوم ٢٨ أبريل وإلى غاية مساء يوم ٣ ماي.<sup>٤٥</sup>

كانت عروض المسرح تنظم في احتفالات الربة فلورة ملازمة لسباق العربات.<sup>٤٦</sup> وفي حين بلغت الأيام المخصصة لعروض المسرح ضمن الألعاب العمومية والألعاب السنوية مع نهاية العهد الجمهوري خمسة وخمسون يوما من أصل ستة وسبعين يوما مخصصة للألعاب. فقد استحوذت عروض المسرح، في القرن الرابع، على مائة وإحدى عشر يوما من أصل مائة وخمسة وسبعين يوما خصصها الرومان للألعاب.<sup>٤٧</sup>

### الوضعية القانونية والمكانة الاجتماعية لممثلي المسرح

من الواضح أن الوضعية القانونية لممثلي المسرح وفنانيه لم تكن أحسن حالا من تلك التي كان عليها المصارعون. وعلى الرغم من حب الجمهور لممثلي المسرح الذي تبرهن عليه تلك الرسومات والنقوش التي اكتشفت بإيطاليا في كل من أوستيا (Ostie) وبومبيي (Pompéi)، والتي توحى إلى تعلق المعجبين بهؤلاء الأبطال، فإنه يتعين علينا التسليم بأن هؤلاء الفنانين عادة ما كانوا يجندون من بين طبقات المجتمع الدنيا، أي من بين طبقتي العبيد والمعتقين. ولم يكن يسمح للمواطنين الرومان ممن

<sup>43</sup> Tertullien, Contre les spectacles, X.

<sup>44</sup> Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine, T.1, p 468.

<sup>45</sup> Favro (Diane), « The city is a living thing », in The Art of Ancient spectacle, p211.

<sup>46</sup> Ibid., p 211-214.

<sup>47</sup> Thuillier (J.-P.), Le sport dans la Rome antique, p 48-49.

لهم طموح في الظفر بعضوية المجالس البلدية الترشح لهذه المناصب إلا بعد تعهدهم بعدم ممارسة مهنة التمثيل. غير أن قانون يوليا البلدي (lex Iulia municipalis)، الذي يعود فضل وضعه إلى يوليوس قيصر في الفترة الممتدة ما بين سنوات ٨٠ ق.م-٤٣ ق.م، يعدّ الاستثناء الذي استند إليه أعضاء مجلس الشيوخ الروماني وطبقة الفرسان لممارسة التمثيل. فقد منح هذا القانون الفرصة للبعض من هؤلاء النبلاء بغرض ممارسة هواياتهم، مع الحظر عليهم بتقاضي الأموال مقابل هذه العروض التي عادة ما كانوا يقدمونها في مناسبات دينية أو أمام جمهور خاص<sup>٤٨</sup>.

وتحلينا النقوش ونصوص المصادر الأدبية اللاتينية إلى وجود تجارة رائجة في مجال العروض المسرحية، إذ كانت تقوم على تكوين واستئجار ممثلي المسرح من طرف مجموعة معينة من ملاك العبيد. وقد ذاع صيت هؤلاء الوجهاء بفعل رواج بضاعتهم، لاسيما أننا نجد ذكر أحدهم عند بلينوس الشاب (Pline le jeune)، فهو يفيدنا بقيام المدعوة أوميديا كوادراتيلا (Ummidia Quadratilla) باستئجار خدمات أحد ممثلي الإيماء (Pantomime) إلى الكهنة الرومان بغرض إحياء الألعاب الكهنوتية في روما (Iudi Sacerdotales)<sup>٤٩</sup>.

في الوقت الذي نهج فيه الكثير عن الوضعية القانونية والمكانة الاجتماعية لبعض ممثلي المسرح الذين نذكر من ضمنهم المدعو روزيوس (Rosius) الذي أصبح يتمتع بسمعة كبيرة في روما<sup>٥٠</sup>، نجد أنفسنا أمام مجموعة من الممثلين يبدو أنهم من طبقة العبيد، من بينهم الممثلة ثياس (Thyas) التي كانت أمة للمدعوة متيليا روفينا (Metilia Rufina) من مدينة قرطاجة<sup>٥١</sup>. أما المدعو هيباولس (Hypaules)، من مدينة شرشال في موريطانيا القيصرية، فكان ملكا للمدعو فيديوس بوليون (P. vedius pollion)<sup>٥٢</sup>.

والظاهر أنه لم يكن يسمح لممثلي المسرح بتوقيف مساهم المهني بعد عتقهم من طرف ملائكتهم، فهم كانوا مرتبطين بفرقهم المسرحية وبمسيرهم هذه الفرق. وكانت مشاركة هؤلاء الممثلين في التظاهرات المسرحية تخفف، حسب القوانين المعمول بها في روما، إذا ما تنازل الممثل عن قسم من مستحقته المالية اتجاه صاحب الفرقة<sup>٥٣</sup>.

وعلى الرغم من تحديد الإمبراطور ماركوس أوريليوس للقيمة المالية القصوى التي كان بإمكان الممثل المسرحي أن يتقاضاها نظير العرض المسرحي الواحد، والتي

48 Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine, T.1, p 502-503.

49 Pline le jeune, Epistulae, VII, 24.

50 Cretot (M.), « Les jeux et les spectacles de l'Afrique Romaine : Les Théâtres », p24.

51 CIL., VIII, 12 925.

52 CIL., VIII, 21 098.

53 Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine, T.1, p 504.

حدّدها هذا الأخير بـ ٥٠٠ سسترس<sup>٥٤</sup>، فإن السواد الأعظم من فناني المسرح لم يكن باستطاعته توفير المال اللازم لسدّ الرمق<sup>٥٥</sup>.

### نشأة المسرح في المغرب القديم

من غير المستبعد أن يكون للعلاقات التجارية بين مملكة نوميديا وبلاد اليونان خلال حكم الملكين ماسينيسا وابنه مكيبسا في القرن الثاني قبل الميلاد دور في توطيد الروابط الثقافية بين الشعبين. ولقد استحسن المغاربة القدماء الحضارة اليونانية، فاستقدم الملوك النوميد والمور النخبة المثقفة من فلاسفة ورجال الأدب من بلاد اليونان بغرض تلقين الثقافة اليونانية لأبناء الأمراء والأعيان والوجهاء. وهو الأمر الذي حدث مع العاهل الموريطاني يوبا الثاني الذي استقدم إلى بلاطه في يول الرياضيين والأدباء وفرق الرقص وفناني المسرح<sup>٥٦</sup>. وكان معنى هذا أن المحاولة التي بدأها ملوك نوميديا وملوك موريطانيا والتي جسدها العاهل يوبا الثاني بجعل عاصمة مملكته يول مدينة هُنستية كللت بالنجاح، إذ قام هذا الأخير ببناء مسرح في عاصمة مملكته<sup>٥٧</sup>.

لا تتوفر عندنا معلومات قطعية بخصوص اهتمام النوميد والمور بالمسرح في الفترة التي سبقت احتلال الرومان للمغرب القديم. كما أننا نفتقد إلى الدليل الأثري الذي يؤكد هذه المعطيات. غير أن اهتمام الملوك الوطنيين بتحصيل الثقافة الإغريقية في كلّ من نوميديا وموريطانيا، وكتابة العاهل يوبا الثاني مؤلف من سبعة عشر كتابا يتناول فيه تاريخ فن المسرح، واستقدام هذا الملك لأحد المعنقين الإغريق يدعى أنتيوس أمفيو بغرض بناء مسرح مدينة قيصرية<sup>٥٨</sup>. كل هذه الدلائل تجعلنا نميل إلى الاعتقاد بمعرفة المغاربة القدماء لفن المسرح بفضل احتكاكهم بإغريقي بلاد اليونان القارية وبلاد اليونان الكبرى في الفترة السابقة لاستقرار الرومان في المغرب القديم.

### انتشار المسرح وتطوره في المغرب القديم

إذا ما وضعنا في الاعتبار الكمّ الهائل من النقوش اللاتينية التي يزخر بها منطقة المغرب القديم، والتي ما فتأت تشير إلى إحياء فعاليات المسرح في مختلف مدن وبلدات مقاطعات المغرب القديم، فإنه باستطاعتنا أن نجعل من هذه الألعاب العروض الأكثر رواجاً في هذه الرقعة الجغرافية خلال فترة الاحتلال الروماني<sup>٥٩</sup>.

<sup>54</sup> Histoire Auguste, Vita Marcus Aurelius, XI, 4.

<sup>55</sup> Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine, T.1, p 505.

<sup>56</sup> شارن شافية، " دور الملكة كليوباترة سيليني في موريطانيا القيصرية "، ص ص ١٣-٤٠.

<sup>57</sup> Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Sites et monuments antiques de l'Algérie, p 33-34.

<sup>58</sup> Gsell (S.), Promenades archéologiques aux environs d'Alger, p 71.

<sup>59</sup> Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine, T.1, p 516-539.

وتؤيد هذه الوفرة في النقوش اللاتينية ظهور أول مسرح في مدينة أوتيكا قبل سنة ٤٩ ق.م، حينما كانت هذه المدينة عاصمة للولاية الرومانية من سنة ١٤٦ ق.م إلى أن خلفتها قرطاجة كعاصمة لمقاطعة إفريقيا القديمة سنة ٣٩ م، تلاه تكليف العاهل الموريطاني يوبا الثاني لأنتيوس أمفيو ببناء مسرح مدينة يول مع بداية القرن الأول للميلاد<sup>٦٠</sup>. أما بخصوص لوحات الفسيفساء، فهي على الرغم من قلتها مقارنة بالنقوش إلا أنها تعدّ الشاهد الذي يمدّنا بالصور الحيّة عن عروض المسرح في مدن وبلدات المغرب القديم.

وإذا ما تشيد مجموعات النقوش التي تم اكتشافها في دول المغرب العربي إبان فترة الاحتلال الفرنسي للمنطقة، بتنظيم أعيان ووجهاء القبائل ألعابا مسرحية الغرض منها الاحتفال بمكاسب سياسية واجتماعية، فإننا نجد أنفسنا أمام مجموعة أخرى من النقوش ترتبط فيها عروض المسرح بسباق العربات وألعاب المصارعة ومنافسات ألعاب القوى.

ولقد استنتجنا من خلال قراءتنا لنقش يعود تدوينه إلى النصف الثاني من القرن الثاني للميلاد (١٣٨ م - ١٦١ م)، إقبال أحد أعيان قبيلة بيبيريا (Papiria)، يدعى ماركوس فانيوس فيتاليس (M. Fannius vitalis) ابن ماركوس (Marcus) على وهب مواطني مدينة توبوربو الكبرى (Thuburbo Majus) التي تقع جنوب قرطاجة بنحو ٦٥ كلم، يوما من عروض المسرح ووجبة غذاء نظير انتخابه كاهنا (flamine) للإمبراطور المؤله<sup>٦١</sup>. وقد حذا أعيان كثيرون في مقاطعة البروقنصلية حدو المدعو ماركوس فانيوس فيتاليس في وهب عروض المسرح خلال القرن الثاني للميلاد، من ضمنهم وجيهين مجهولين. الأول، من مدينة سبيطلة (Sufetula)، وهو ينتمي إلى قبيلة كرينا (Quirina)<sup>٦٢</sup>. أما الثاني فهو من أهالي قرطاجة<sup>٦٣</sup>. وقد وهب هذين الوجيهين عروض المسرح لأسباب غير معروفة.

كما يحيلنا نقش آخر مكتشف في موستيس (Mustis) التي تقع جنوب غرب مدينة دوقة في تونس، إلى قيام كايوس أورفيوس لوكيسكوس (C. Orfius luciscus) ابن لوكيوس الذي ينحدر من قبيلة كورنيليا (Cornelia)، بتنظيم عروض المسرح ووهبه لمواطنيه وجبة غذاء بمناسبة تدشين قوس نصر وتشديد تمثال لإله الأبواب والممرات الروماني يانوس (Janus pater)<sup>٦٤</sup>.

<sup>60</sup> Ibid., p 71.

<sup>61</sup> CIL., VIII, 853.

<sup>62</sup> Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine, T.1., p 519: نقلاً عن

<sup>63</sup> ILT, 1089.

<sup>64</sup> CIL., VIII, 16 417.

أما النقش الثالث الذي يعود إلى بداية القرن الثالث للميلاد (٢١٢م)، فلقد تمثل فيه المدعو ماركوس سيوس ماكسيموس (M. Seius maximus) من قبيلة كرينا، في ذكرى توليه عضوية مجلس الحكم الثلاثي. وفي هذه المناسبة قام هذا الأخير ببناء معبد، جعل في واجهته أربعة أعمدة متراسة مرفقه بتمثال، إضافة إلى منح مواظيه هدايا وعروض المسرح.<sup>٦٥</sup>

أما فيما يتعلق بمهنة الممثل المسرحي، فإننا نحتكم إلى مجموعة من النقوش، تعرّفنا بالممثل الهزلي (Scaenicus Sptupidus) الذي يشبه مهرج السيرك في أيامنا الحالية، وكان يعرض خدماته على الطبقة الميسورة من مجتمع المغرب القديم.<sup>٦٦</sup> في حين يفيدنا نقشان آخران بمعلومات هامة تتعلق بمهنة الممثل المتجول الذي كان يعرض خدماته منتقلا بين مدن وبلدات مقاطعات المغرب القديم إبان الاحتلال الروماني.<sup>٦٧</sup>

ومما يشير إلى أن عروض المسرح قد عرفت أوج ازدهارها في مدينة قرطاجة خلال القرن الثاني، ما جاء في إحدى خطب لوكيوس أبوليوس (Lucius Apuleius)، حيث أشاد بالمسرحيات التي كانت تقام في مسرح المدينة ضمن ألعاب أخرى، وعرّفنا بفناني الخشبة الذين ذكر منهم ممثل الإيماء والبهلوان والمشعوذ.<sup>٦٨</sup>

ورغم عدم وضوح مستوى الشهرة الذي حققه ممثلو المسرح في المغرب القديم، يمكن لنا التأكيد على المكانة التي احتلها ممثلي الإيماء (Pantomimus) على حساب بقية الممثلين. وهذا بتخليد أسماءهم على نقوش شواهد القبور، منهم بين المدعو فينكنتيوس (Vincentius) الذي شهد له بالخصال الحميدة التي ميّزته عن غيره من ممثلي الإيماء.<sup>٦٩</sup>

وقد احتفظت الرسومات التي أنجزت على جدران بيوت الأثرياء ولوحات الفسيفساء في مقاطعات المغرب القديم بمشاهد عروض المسرح، منها رسم محفوظ بمتحف مدينة صبراتة في ليبيا، اكتشف في بيت أحد الأثرياء. ويمثل الرسم ممثل تراجيدي مجرد من الملابس وعلى رأسه شعر مستعار. ويصوّر لنا هذا المشهد الذي أنجز بألوان زاهية رجل يقدم طبقا إلى وحش أسطوري مجنّح، في حين يلاحظ إلى الخلف من الرجل صورة الإله ديونيزوس تعلوها أوراق العنب (الشكل ١).

وقد اكتشف علماء الآثار أقمعة كثيرة كانت تستخدم في عروض المسرح، صورت في لوحات الفسيفساء تعود إلى العهد الإمبراطوري، والتي كانت تستعمل في تمثيل الوجه بمختلف ملامحه (الشكلين ٢ و ٣). وفي هذا المضمار تحيلنا لوحة فسيفساء من

<sup>65</sup> CIL., VIII, 7000.

<sup>66</sup> ILAlg., II, 819.

<sup>67</sup> ILAlg., II, 817-818.

<sup>68</sup> Apulée, Florides, XVIII, 3-4.

<sup>69</sup> Bayet (J.), « Les vertus du Pantomime Vincentius », p 103-121.

مدينة سوسة في تونس إلى التعرف على ممثل تراجيدي وآخر هزلي يبدو أنهما ينتميان إلى نفس الفرقة المسرحية<sup>٧٠</sup>.

وتفيدنا لوحة أخرى مكتشفة بذات المدينة بمشاهد لقطة مسرحية تبين إقدام سيّد على معاقبة أحد العبيد. ويظهر المشهد طلب العبد العفو من سيّده برفع إحدى يديه وانحنائه أمامه، كما يلاحظ وجود شخص مجهول يحمل قناعاً أحمر، وهو يحاول تهدئته (الشكل ٤). أما اللوحة الثالثة، فهي تمثل كاتب مسرحي يتأمل في بردية، يقابله قناعان: الأول هزلي والثاني تراجيدي<sup>٧١</sup>.

### نشأة وتطور عمارة المسرح

إن أقدم المسارح للتمثيل في العالم قد بنيت في جزيرة كريت، وعرف من آثار قصر كنوسوس أن مقاعد المسرح المكتشف قد نحتت من الحجارة. وكان هذا المبنى الذي أنجز على شكل مستطيل في الهواء الطلق يتسع لنحو خمسمائة متفرّج<sup>٧٢</sup>. كما تصور الرسومات المكتشفة في هذا القصر الجمهور من رجال ونساء أثناء مشاهدتهم لراقصة تحرك ذراعيها على عزف الموسيقيين<sup>٧٣</sup>.

وبإمكاننا أن نتتبع تطور عمارة المسارح عند اليونانيين، على الأقل في شكلها العام، إذ بناها سكان جزيرة كريت على شكل مستطيل في الفترة التي سبقت القرن الثامن قبل الميلاد. وقد بدأ هذا التأثير يعرف طريقه إلى بلاد اليونان القارية ما بين القرنين الثامن والسادس قبل الميلاد، ومع أننا لا نملك الدليل القاطع على بداية استعمال اليونانيين للمصاطب في هذه الحقبة الزمنية، إلا أننا نميل إلى الاعتقاد بأن هذا الابتكار ساهم إلى حدّ كبير في تهيئة المبنى بغرض توفير الراحة للمشاهدين<sup>٧٤</sup>.

عرفت العمارة مع تطور الكتابة المسرحية في العهد اليوناني الكلاسيكي، التي كانت ترتبط بهذا الفن ازدهاراً منقطع النظير. فأخذت شكل نصف دائرة مبنية بالحجارة، تصدّر قطرها خشبة المسرح (scena) التي تعني الخيمة والسرادق، لكون ذلك الجزء من المبنى كان في القديم يغطى بخيمة. أما عن المصاطب التي كانت تحتوي على صفوف مقاعد الجمهور، فقد احتلت نصف الدائرة<sup>٧٥</sup>.

### المسارح الرومانية

إذا ما أردنا إيجاد تفسير عملي لأصول عمارة المسرح الروماني، فإن الجواب يكمن في استخدام الرومان للخشب في تشييد مباني العروض المسرحية خلال القرنين

<sup>70</sup> Yakoub (M.), Splendeurs des Mosaïques de Tunisie, p 146.

<sup>71</sup> Ibid., p 142.

<sup>72</sup> Rachet (Guy), « Les Théâtres grecs », p 64.

<sup>٧٣</sup> عياد محمد كامل، تاريخ اليونان، ص ٦٠.

<sup>74</sup> Rachet (Guy), « Les Théâtres grecs », p 64-66.

<sup>75</sup> Ibid., p 68-69

الثالث والثاني قبل الميلاد. ومع ذلك فإن إقدام الرومان على استعمال هذه المادة الطبيعية القابلة للتلف يبرره طابع العمارة غير الدائم. في الواقع نجد أن مجلس الشيوخ الروماني كان من بين المعادين لبناء هذه المباني بالأحجار، لكونها كانت تلهي الشعب وتصرفه عن أداء واجباته الدينية والدنيوية<sup>٧٦</sup>. وأقدم ما نعرفه من عمارة المسارح الرومانية كان، على وجه التقريب، في سنة ٥٥ ق.م حينما قام بومبيوس الأكبر بتدشين عهد جديد ببنائه لأول مسرح من الأحجار كان يتسع لنحو ثمانية عشر ألف (١٨٠٠٠) متفرج<sup>٧٧</sup>.

والحقيقة التي لا مرأى فيها هي أن عمارة المسرح الروماني كانت تتشكل من بناء نصف دائري (hémicycle) مغلق بحائط خشبة ضخمة (frons scaenae). وعلى النقيض من المسارح اليونانية التي عادة ما كانت تسند إلى التلال، فقد فضل الرومان تشييد عمارة المسارح في الأراضي السهلية وذلك بالاعتماد على القباب والأعمدة. ومن هذه الناحية كانت مباني عروض المسرح تتشكل من خشبة المسرح (Scaena)، في حين كان يفصل بين الخشبة وفضاء مقاعد الوجهاء والكهنة والقضاة المعروف باسم أوركسترا (orchestra) حائط خفيض (pulpitum). فضلاً عن ذلك فقد ورّع المهندسون المعماريون الرومان منصات المشاهدين على ذلك الفضاء النصف دائري (cavea)، فكان الجمهور يدخل إلى المبنى وينصرف عنه عبر هذه الممرات المغطاة (vomitoria)<sup>٧٨</sup>.

ولقد شيد المهندسون المعماريون على جانبي خشبة المسرح برجين بطوابق (basilicae)، كان يستخدمهما الممثلون في دخول الخشبة. كما استخدم القائمون على عروض المسرح ستائر كانت ترفع عند انطلاق العرض وتسدل بمجرد انتهائه. أما عن زينة المسرح وديكوره فكان ثابتاً يستند إلى حائط خشبة المسرح الضخم، وهو يشتمل على أعمدة وتماثيل وأبواب وهمية. وعادة ما كان يتوسط هذا الديكور تماثيل الآلهة والأباطرة، وكذا غنائم الحروب التي كانت تعرض للتباهي<sup>٧٩</sup>.

ولم يقتصر استخدام الرومان للستائر في المدرجات وفي ميادين سباق العربات بغرض حماية المشاهدين من تقلبات الطقس المفاجئة فحسب، وإنما تعدى استخدامها إلى المسارح. وإلى الخلف من الخشبة، كان هناك حائط كبير يخفي خلفية المسرح (postscaenium)، كان معقوفاً إلى الأمام بحيث أنه كان باستطاعته عكس صوت

<sup>76</sup> Homo (L.), Scènes de la vie Romaine sous la République, p 175.

<sup>77</sup> N. Parker (H.), « The Observed of All Observers: Spectacle, Applause, and Cultural Poetics in the Roman Theater Audience », in The Art of Ancient spectacle, p 164.

<sup>78</sup> Moretti (J.-Ch.), « L'adaptation des théâtres de Grèce aux spectacles impériaux », dans Spectacula II : Le théâtre antique et ses spectacles, p 179-180.

<sup>79</sup> Dumont (J.-Christian), « Cantica et espace de représentation dans le théâtre latin », p 44-47.



الممثلين. ومما يلفت النظر في المسرح الروماني هو ذلك الممر النصف دائري مكشوف الوجه المسقوف بعقود على أعمدة، كان يحيط بالبناء بينما أخفيت الآلات (hyposcaenium) التي كانت تستعمل في المؤثرات الصوتية والبصرية تحت خشبة المسرح<sup>٨٠</sup>.

### ظهور عمارة المسرح في المغرب القديم

لا يمكن التأكيد على أن الاستنتاجات التي توصلنا إليها بخصوص تذوق النوميدي والمور للفنون المسرحية في العقود التي سبقت سقوط مملكة نوميديا خلال سنة ٤٦ ق.م، هو الحقيقة المطلقة. كما أنه يجب ألا يغيب علينا بأننا نفتقد إلى الدلائل المادية التي تمثلها أطلال عمارة المسارح للتأكيد على وجود اهتمام فعلي لحكام ممالك المغرب القديم بهذا الفن في العصور السابقة. وقد شيّد الرومان أول مسرح في إفريقيا في مدينة أوتيكا قبل سنة ٤٩ ق.م<sup>٨١</sup>. كما كان لاهتمام ملوك نوميديا بتحصيل الثقافة اليونانية، ومحاولة الملك يوبا الثاني تصنيف مؤلف من سبعة عشر كتابا تناول فيه تاريخ المسرح، دورهما في استقدام هذا الملك لأحد المعمارين اليونانيين يدعى أنتيوس أمفيو (P. Antius amphio)، فكلّفه ببناء مسرح مدينة قيصرية. هذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بمعرفة أهالي المغرب القديم للمسرح قبل منتصف القرن الأول قبل الميلاد، وما استشعرناه من خلال احتكاكهم باليونانيين في الفترة التي سبقت استقرار الرومان في المغرب القديم واستيطانهم لأراضيها<sup>٨٢</sup>.

والمرجّح أن عمارة المسارح كانت قد عرفت أوجّ ازدهارها خلال العهد الإمبراطوري، وهو ما يجعلنا نتساءل عن مدى التناسق الذي عرفه انتشار هذه المسارح في المغرب القديم؟

### مسارح المغرب القديم

يجب الإشارة عند دراستنا لهذا الموضوع، أننا لم نعتمد كثيراً على كتابات الأولين الذين كانت أفكارهم متضاربة حول ظهور عمارة المسارح في المغرب القديم، ما جعلنا نستعين بالنقوش اللاتينية والاكتشافات الأثرية، فهما الدعائم الرئيسيتان اللتان أسهمتا في تسليط الضوء على هذه العمارة. فلقد ترك لنا أسلافنا نقوشاً وأطلالاً من حدود مصر الغربية إلى غاية سواحل المحيط الأطلسي.

ويبدو أن عمارة المسارح كانت متواجدة في مقاطعة موريطانيا الطنجية، بحيث سبق أن أشرنا إلى اكتشاف علماء الآثار لمرفق مزدوج الألعاب (مسرح مدرّج)، أقيمت على أنقاضه حمامات مدينة ليكسوس (Lixus). ويتميّز هذا المبنى عن غيره من

<sup>80</sup> Cretot (M.), « Les jeux et les spectacles de l'Afrique Romaine : Les Théâtres », p 18-22.

<sup>81</sup> Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine., T.1, p 71.

<sup>82</sup> Gsell (S.), Promenades archéologiques aux environs d'Alger, p 71.

المرافق، باحتوائه على حلبة تكاد تكون مستديرة الشكل، يحيط بها حاجز خفيض تعلوه ستة منصات ترتفع الواحدة منها فوق الأخرى، في حين تفصل بينها الممرات<sup>٨٣</sup>. في الوقت الذي لا يمكن لنا أن ننفي استغلال أهالي ليكسوس لهذا المبنى في عروض المسرح قبل تحويله إلى مدرّج، يمكن لنا التأكيد من أنه عرف استغلالاً كاملاً في ألعاب المصارعة خلال القرنين الأول والثاني للميلاد إلا أنه سرعان ما هجره أهالي ليكسوس في القرن الثالث الميلادي<sup>٨٤</sup>.

إن أهم ما يميز مقاطعة موريطانيا الطنجية ومقاطعة موريطانيا القيصرية يكمن في كثرة عمارة المسارح. ولعل ما يمكن الاستشهاد به عن عمارة المسارح في موريطانيا القيصرية، تلك الموجودة في عاصمة المقاطعة وفي مدينة تيبازة. عموماً، كان مسرح مدينة قيصرية مبني بطريقة توحي إلى التأثر بتقنيات البناء اليونانية، وهو ما يدفعنا إلى تبني نظرية ستيفان قزال القائلة باعتماد يوبا الثاني على المدعو أنتيوس أمفيو في تشييد مسرح مدينة شرشال، إذ يبدو أنه أسند إلى تلّ للاقتصاد في مصاريف البناء<sup>٨٥</sup>.

وكان قطر مسرح مدينة شرشال (الشكل ٥) لا يتجاوز ٣٣م، في حين كان يتألف من سبعة وعشرين مصطبة، مما يدفعنا إلى الاعتقاد أنه لم يكن بمقدوره استقبال أكثر من ٣٠٠٠ متفرّج<sup>٨٦</sup>. ولم يكن من الغريب أن يحوّل سكان قيصرية مسرح المدينة إلى مسرح-مدرّج مع نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث للميلاد. وقد اجتهد المهندسون المعماريون على ما يبدو لإدخال التعديلات بغرض تهيئة المسرح، وكان مظهرها بارزاً في حلبة المبنى التي صارت أبعادها تساوي ٣٣م×٢٦م<sup>٨٧</sup>.

والظاهر أن سكان تيبازة خالفوا التقنيات الهندسية اليونانية في تشييد المسارح، وقلدوا سكان مداوروش وصبراطة من حيث اعتمادهم على البناء في الأراضي السهلية، واستخدام القباب والأعمدة<sup>٨٨</sup>. بلغ قطر مبنى مسرح تيبازة حوالي ٦٣م، وطاقة استيعاب ألفين وثلاثة آلاف متفرّج، إلا أن هذا الأخير تضرر جراء الخراب الذي ارتكبه الوجود الاستعماري الفرنسي في الجزائر<sup>٨٩</sup>.

على الرغم من احتفاظ المصادر الأدبية بوصف شكل مسارح دلس وروسيكاد وتبسة، فإن مظاهرها الصخرية اختفت أثرياً<sup>٩٠</sup>. في الوقت الذي يعود فيه تاريخ تشييد مسرح هيبو ريجيوس إلى القرن الأول الميلادي، فإن تاريخ تشييد مسارح تيمقاد

<sup>83</sup> Hallier (G.), « Un amphithéâtre militaire à Lixus », p 354-363.

<sup>84</sup> Ponsich (M.), « Lixus: Informations archéologiques », p 819-849.

<sup>85</sup> Leveau (P.), Caesarea de Maurétanie. Une ville Romaine et ses campagnes, p 33.

<sup>86</sup> Cretot (M.), « Les jeux et les spectacles de l'Afrique Romaine : Les Théâtres », p 15-26.

<sup>87</sup> Gsell (S.), Promenades archéologiques aux environs d'Alger..., p 69-70.

<sup>88</sup> Bouchenaki (M.), Cités Antiques d'Algérie, p 81.

<sup>89</sup> Gsell (S.), Promenades archéologiques aux environs d'Alger..., p 102.

<sup>90</sup> Bouchenaki (M.), Cités Antiques d'Algérie, p 80.

وكويكول يعود للقرن الثاني الميلادي<sup>٩١</sup>، أي أثناء حكم الإمبراطورين هدرينوس وأنطونينوس<sup>٩٢</sup>.

والظاهر أن آثار مسارح كويكول وخميسة (Thubursicu Numidarum) سلمت إلى حدّ ما من تخريب الإنسان لها، حيث وصلتنا عمارتها محفوظة. أما مسرح قالمة (Calama)، فقد أعيد ترميمه كلياً في فترة الاستعمار الفرنسي للجزائر<sup>٩٣</sup>. وهكذا فإن معلوماتنا عن مسرح كويكول تشير إلى أنه يتشكل من خمسة وعشرين مصطبة، قسّمت إلى ٣ صفوف أمامية (ima cavea)، كانت تنتشر في أسفل المبنى، وقد خصّصت هذه المقاعد للوجهاء والكهنة وأعضاء المجلس البلدي. ويفصل هذا القسم عن المصاطب الوسطى للمبنى (media cavea) ذات ٩ صفوف، درابزين. أما عن المقاعد الخلفية (summa cavea)، فكان عددها ١٥، وهي تنتشر في أعلى المبنى. هذا ما يدفعنا إلى الاعتقاد أن طاقة استيعاب هذا المبنى قدرت بحوالي ٣٠٠٠ متفرّج<sup>٩٤</sup>.

وفي خميسة، التي تقع على بعد ٤٠ كم جنوب شرق مدينة قالمة، بني المسرح أسفل تل يقع في الجهة السفلى من المدينة الرومانية، بحيث هيأ المهندسون المعماريون مصاطب هذا المبنى لاستقبال حوالي ٣٥٠٠ متفرّج. وعلى عكس مسارح كثيرة تنتشر في المغرب القديم، فإن خشبة المسرح وحائط الخشبة يبدوان في حالة حفظ جيّدة<sup>٩٥</sup>. وفي حين بني مسرح تيمقاد في سنة ١٦٩م<sup>٩٦</sup>، فهو يقع داخل المدينة بالقرب من الفوروم الروماني<sup>٩٧</sup>، ويبلغ طول قطره ٦٠م، لذا فإنه كان باستطاعته استقبال حوالي ٤٠٠٠ متفرّج (الشكل ٦). فقد أقام المعماريون مسرح مدينة هيبو ريجيوس أسفل التل الذي تقوم عليه كنيسة الأسقف أوغسطين، فهو بمحاذاة فوروم المدينة. ونظرًا لسوء حالة حفظه فإنه يصعب علينا التعريف بأبعاده وطاقة استيعابه الحقيقية<sup>٩٨</sup>.

وتعدّ النقوش التي وصلت إلينا من مدينة تبسة خير دليل على انتشار ألعاب المسرح، فقد تجهّزت هذه المدينة بمسرح خلال القرن الثاني الميلادي<sup>٩٩</sup>. ولم يكن من الغريب التعرّف على مجموعة هامة من النقوش اللاتينية التي تشيد في مجملها بتنظيم الوجهاء لألعاب المسرح<sup>١٠٠</sup>. وفي حين اكتشف علماء الآثار شظية صخرة، تشير

<sup>٩١</sup> Blas de Roblès (J.-M) et Sintès (C.), Sites et monuments antiques de l'Algérie, p111; 157.

<sup>٩٢</sup> Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine., T.I, p 71-72.

<sup>٩٣</sup> Lachaux (J.-C.), Théâtres et Amphithéâtres d'Afrique proconsulaire, p 47-49.

<sup>٩٤</sup> Blas de Roblès (J.-M.) et Sintès (C.), Sites et monuments antiques de l'Algérie, p110-111.

<sup>٩٥</sup> Bouchenaki (M.), Cités Antiques d'Algérie, p 80.

<sup>٩٦</sup> Blas de Roblès (J.-M) et Sintès (C.), Sites et monuments antiques de l'Algérie, p 157.

<sup>٩٧</sup> Cretot (M.), « Les jeux et les spectacles de l'Afrique Romaine : Les Théâtres », p 16.

<sup>٩٨</sup> Lachaux (J.-C.), Théâtres et Amphithéâtres d'Afrique proconsulaire, p 73-77.

<sup>٩٩</sup> Gsell (S.), Les monuments antiques de l'Algérie, p 200.

<sup>١٠٠</sup> CIL., VIII, 16530.

النقوش التي حزّت عليها إلى مدخل مسرح المدينة<sup>١٠١</sup>. ويفيدنا نقش آخر يرجع إلى فترة حكم الإمبراطور ديوقلتيانوس، بقيام أعضاء المجلس البلدي بترميم خشبة هذا المبنى<sup>١٠٢</sup>.

وبصادفنا، من بين مجموعة هامة من نقوش مدينة تبسة، نقش يشيد بتنظيم عضو المجلس البلدي (duumvir) المعروف باسم كورنيليوس سبينوس سلفيانوس (C. Sabinus Salvianus)، ألعاب المسرح بتمويل مالي من أبيه المدعو سلفيانوس. بينما وهب في عيد ميلاده كافة مواطني المدينة وجبة غذاء ومكيال من ماله الخاص<sup>١٠٣</sup>.

في الوقت الذي يفيدنا فيه نقش من مدينة كيرتا يعود إلى فترة حكم الإمبراطور كمودوس بمعلومة مفادها وهب المدعو ماركوس روكيوس فليكس (M. Roccus felix) مواطني مدينته هدايا ودينار واحد لكل فرد بالإضافة إلى عروض المسرح، وذلك احتفالاً بإقامة تمثال كان قد نذره إلى مواطني مدينته نظير تزكيته لتولي منصب المسؤولية في تمثيل الحكم الثلاثي (Triumvirat)<sup>١٠٤</sup>. وهو ما يدل على وجود مسرح في المدينة. ويفيدنا نقش آخر يعود إلى سنة ١٩٨م، بتنظيم أحد الأعيان يدعى كايوس سيتيبوس فلافيانوس (C. Sittius flavianus) ابن كوينتوس (Quintus) من قبيلة كرينا عروض المسرح جزاء توليه نفس المسؤولية، مع دفعه كهبة ٤٠٠٠٠ سيسترس للخرينة العمومية<sup>١٠٥</sup>. كما اجتهد المدعو ماركوس سيوس ماكسيموس (M. Seius maximus) في ذكرى توليه عضوية مجلس الحكم الثلاثي، خلال القرن الثالث الميلادي. فبنا معبداً وأقام تمثالاً ومنح مواطني مدينة كيرتا هدايا وعروض المسرح<sup>١٠٦</sup>.

والمرجّح أن مسرح مدينة قرطاجة قد حقق مجدها خلال القرنين الثاني والثالث الميلاديين، في الفترة التي كانت فيها ألعاب المسرح مزدهرة. ويبلغ قطر هذا المبنى ١٠٠م، بينما يعود تاريخ إنشائه إلى عهد الإمبراطور أوكتافوس أغسطس. أما عن طاقة استيعابه للجمهور، فقد وصلت إلى حوالي ٥٠٠٠ متفرّج. تعرفنا من خلال آثار مسرح قرطاجة أنه يتشكل من حوالي أربعين مصطبة كانت تتحمل صفوف مقاعد المشاهدين، تتوزع العشرة صفوف الأمامية منها على القسم الأسفل من المبنى، أقيمت على قبة مقعرة. وكانت تلي مجموعة الصفوف الأمامية مجموعة أخرى

101 CIL., VIII, 16511:

(ite)M INGRESSVS THEATRI

(pr)OPTER CVSTIODAM LOCI IVSSERVNT ;

CIL., VIII, 16511.

102 CIL., VIII, 1862.

103 ILAlg., I, 3032.

104 CIL., VIII, 6948.

105 CIL., VIII, 6944.

106 CIL., VIII, 7000.

تتكون من عشرة صفوف، تقوم بدورها على حجرات مغطاة بقباب ترتبط فيما بينها عن طريق ممر داخلي. أما عن المصاطب الوسطى والخلفية، فكان عددها عشرون مصطبة، تنتشر في الوسط وفي أعلى المبنى. وما يثير الانتباه في خشبة المسرح تزويدها بحوضين على شكل نصف دائرة جنوب الخشبة، يبدو أنهما استعملا في العروض المسرحية التي كانت تنظم في هذا المبنى<sup>١٠٧</sup>.

استنتجنا من خلال دراستنا لهذا الموضوع، أن القرطاجيين استخدموا أنواعا عديدة من الرخام في إقامة حائط خشبة المسرح، كما عمدوا إلى نحت الأعمدة التي كانت تزيّن مبنى المسرح من الجرانيت والرخام الأبيض والملون. إضافة إلى تزيين هذا المبنى بتمائيل، أكدته أطلال العديد من المسارح، مثل تمثال الإله أبولو وتمثال آخر لهرقل. وفيما يتعلق ببعض هذه التماثيل التي توصلت الدراسات الأثرية إلى الكشف عنها والتحقيق في هويتها نجد تمثال الإمبراطور لوكيوس فيروس، في حين بقي تمثال امرأة لم يفصل فيه من طرف الباحثين حيث نسبة البعض إلى زوجة أحد الأباطرة، في حين نسبة البعض الآخر إلى الربة كيريس<sup>١٠٨</sup>.

والظاهر أن سكان صبراطة قاموا ببناء مسرح المدينة مع نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث للميلاد، ويبلغ قطر هذا المبنى ٩٢,٦٠م، بينما تبلغ طاقة استيعابه للجمهور حوالي ٥٠٠٠ متفرّج (الشكل ٧). يبدو من خلال الدراسة الأثرية أن المسرح شيد على أسس صخرية، مع الاعتماد على الصلصال الرملي المحلي في بنائه، مما ميزه على مسارح مقاطعة البروقنصلية<sup>١٠٩</sup>. ومن الأدلة المادية التي تؤكد الحالة الجيدة التي يتمتع بها هذا الموقع الأثري تلك اللوحة التي تمثل مشاهد تراجيدية للعديد من المسرحيات كانت تقدم على خشبة مسرح صبراطة خلال العهد الروماني<sup>١١٠</sup>.

تعرفنا من خلال بقايا النقوش التي كانت تغطي صخور مسرح لبدة في ليبيا، أن هذا الأخير بني في السنة الأولى أو الثانية من القرن الأول الميلادي من طرف أحد أعيان المدينة يدعى حنبعل تبابيوس روفوس (Annobal tapapius rufus)<sup>١١١</sup>. ويبلغ قطر هذا المبنى ٤٥٠م، مما سمح له باستقبال حوالي ٣٠٠٠٠ متفرّج. وفي الواقع يعتبر مسرح لبدة أكبر ما بني من هذه العمارة في المغرب القديم على الإطلاق، حيث زينه أثرياء المدينة وأباطرة الرومان المنتسبون إلى إفريقيا من أمثال سبتيميوس سفيروس، بالرخام وبالأنصاف العلوية من تماثيل هيرمس وديونيزوس وهرقل، في حين

107 Picard (G.-Ch.) et Baillon (M.), « Le Théâtre Romain de Carthage », p 19-20.

108 Ibid., p 22-26.

109 Lachaux (J.-C.), Théâtres et Amphithéâtres d'Afrique proconsulaire, p 94-98.

110 Polidori (R.) et Autres, La Libye Antique. Cités perdues de l'empire romain, p 177.

111 Blas de Roblès (J.-M.), Libye : Grecque, romaine et byzantine, p 76.

استبدلت الأعمدة الجيرية في حائط خشبة المسرح بأعمدة من الرخام في النصف الأول من القرن الثاني الميلادي<sup>١١٢</sup>.

### خاتمة

لقد تمكن الأثريون من التعرف على خمسين (٥٠) مسرحًا موزعة على مقاطعات المغرب القديم، وقد خلص كريستوف هوغونيو (Christophe Hugoniot) إلى أنه من أصل ٧٩ نقش يشيد بتنظيم عروض المسرح، هناك ٥٥ نقش (٧٠%) لعروض تمحور حول تدشين مباني عمومية وإنجاز أشغال الترميم وإقامة التماثيل، في حين ارتبط ١٨ نقش (٢٣%) بتشريفات مناصب المسؤولية، بينما وهبت ألعاب المسرح ٦ مرات (٧%) كتأسيس ألعاب سنوية (المخطط البياني). وهكذا فإن مجموعات النقوش التي تعرّفنا بمختلف مناسبات إقامة ألعاب المسرح هي كثيرة، إذ تنتشر عبر مدن وبلدات مقاطعات المغرب القديم بشكل يوحى إلى أن ألعاب المسرح كانت من بين الألعاب الرومانية التي عرفت رواجًا منقطع النظير. وقد ساهم رجال الطبقة السياسية وأعيان وأثرياء المنطقة، إلى حدّ كبير، في ازدهارها ورواجها بفضل تنظيم مواطنيهم عروض المسرح.

<sup>112</sup> Ibid., p 77-78.

## ثبت المصادر والمراجع المصادر باللغة العربية

- سنيكا، ميديا، فايدرا، أجامنون، ترجمة ودراسة وتقديم عبد المعطي شعراوي، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٢.
- سوفوكليس، فيلوكتيتيس، ترجمة وتقديم وتعليق منيرة كروان، القاهرة: المركز القومي للترجمة، ٢٠٠٩.
- يوربيديس، عابدات باخوس، ايون، هيبولوتوس، ترجمة ودراسة وتقديم عبد المعطي شعراوي، ط.٢، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ٢٠٠٨.

## المراجع باللغة العربية

- توينبي أرنولد، تاريخ البشرية، ترجمة نقولا زيادة، ط. ٣، بيروت: الأهلية للنشر والتوزيع، ١٩٨٨، ج ١.
- عياد محمد كامل، تاريخ اليونان، دمشق: دار الفكر، ١٩٨٠.
- شارن شافية، "دور الملكة كليوباترة سيليني في موريطانيا القيصرية"، حولية المؤرخ، ٥، ٢٠٠٥، ص ٤٠-١٣.

## المراجع باللغة الأجنبية

- Apulée, Apologie-Florides, texte établi et traduit par Paul Valette, 3<sup>eme</sup> tirage, Paris : Les Belles Lettres, 1971.
- Bayet (J.), « Les vertus du Pantomime Vincentius », Libyca : Arch. Epigr., 3, 1955, p 103-121.
- Bergmann (B.), Condoleon (C.), The Art of Ancient spectacle, Washington DC: National Gallery, 1999.
- Blas de Roblès (J.-M.) et Sintes (C.), Sites et monuments antiques de l'Algérie, Aix-en-Provence : Edisud, 2003.
- Bouchenaki (Mounir), Cités Antiques d'Algérie, Alger : Collection Art et Culture, 1978.
- Briquel (A.), « A la recherche de la tragédie Etrusque », Pallas, 49, 1998, p 35-51.
- Charles-Saget (A.), « Sénèque et le théâtre de la cruauté », Pallas, 49, 1998, p 149-155.
- Cretot (M.), « Les jeux et les spectacles de l'Afrique Romaine : Les Théâtres », l'Algérieniste, 73, 1996, p 15-26.
- Croiset (M.), La civilisation de la Grèce antique, Paris : Petite Bibliothèque Payot, 1969.
- Dumont (J.-Christian), « Cantica et espace de représentation dans le théâtre latin », De la scène aux gradins (éd. B. Le Guen), Pallas, 47, 1997, p 41-50.
- Dupont (F.), « Le masque tragique à Rome », Pallas, 49, 1998, p 353-365.
- Fantar (M.-H.), La Mosaïque en Tunisie, Tunis : Ed. De la Méditerranée, 1994.

- Garelli (M.-H.), « Pantomime, tragédie et patrimoine littéraire sous l'empire », Pallas, 71, 2006, p 113-125.
- Granarolo (Jean), « A propos des liens entre Lyrisme, Théâtre et Satire aux époques de Laevius et de Catulle », Latomus, tome XXXII (32), fascicule 3, Juillet-Septembre 1973, p 581-586.
- Grimald (P.), La civilisation romaine, Paris : Arthaud, 1960.
- Gsell (S.), Inscriptions Latines de l'Algérie : T.I Inscriptions de la Proconsulaire, Paris, 1922 ; T.II, Inscriptions de La Confédération Cirtéenne, de Cuicul et de la tribu des Suburbures, préparées par E. Albertini et J. Zeiller, publiées par H.-G. Pflaum, Paris, 1957.
- Gsell (S.), Promenades archéologique aux environs d'Alger (Cherchel, Tipaza, Tombeau de la Chrétienne), Paris : Les belles Lettres, 1926.
- Hallier (G.), « Un amphithéâtre militaire à Lixus », dans L'Afrique du nord antique et médiévale, VIII<sup>e</sup> colloque international sur l'histoire et l'archéologie de l'Afrique du nord, 1<sup>e</sup> Colloque International sur l'Histoire et l'Archéologie du Maghreb, Tabarka : 8-13 mai 2000, Tunis : Institut National du Patrimoine, 2003, pp351-380.
- Hamman (A.-G.), La vie quotidienne en Afrique du nord au temps de Saint Augustin, Paris : Hachette, 1979.
- Histoire Auguste, dans Collection des auteurs Latins, Publié sous la direction de M. Nisard, Paris, 1848.
- Homo (L.), Scènes de la vie Romaine sous la République, Paris : Editions de Fontenelle, 1952.
- Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique romaine. Une culture officielle municipale sous l'empire romain, Lille : Atelier national de reproduction des thèses, 1996, volume 1.
- Lachaux (J.-C.), Théâtres et Amphithéâtres d'Afrique proconsulaire, Aix-en-Provence : Edisud, 1981.
- Landes (Ch.) et autres, Spectacula II, Le Théâtre Antique et ses Spectacles, Actes du colloque tenue à Toulouse et Lattes les 27, 28, 29 et 30 Avril 1989, Lattes : Imago, 1992.
- Laronde (A.) et Golvin (J.-C.), l'Afrique Antique : Histoire et monuments, Libye, Tunisie, Algérie, Maroc, Paris : Thallandier, 2001.
- Leveau (Ph.), Caesarea de Maurétanie. Une ville romaine et ses campagnes, Collection de l'Ecole Française de Rome, 70, Rome, 1984.
- Martial, Les Epigrammes, traduction nouvelle de Pierre Richard, Paris : Garnier, 1931.
- Manciole (D.), Vita e Costumi Dei Romani Antichi: Giochi e Spettacoli, 4, Roma: Edizioni Quazar, 1987.
- Merlin (A.), Inscriptions Latines de Tunisie, Paris, 1944.



- Mommsen (Th.), Histoire romaine, traduit par C.A Alexandre, Paris : Librairie A. Franck, 1864, 2 Volumes.
- Picard (G.-Ch.), La civilisation de l'Afrique romaine, Paris : Plon, 1959.
- Picard (G.-Ch.) et Baillon (M.), « Le Théâtre Romain de Carthage », V<sup>e</sup> Colloque International sur l'Histoire et l'Archéologie de l'Afrique du Nord (Avignon 9-13 Avril 1990), Paris : Editions du CTHS, 1992, pp 11-27.
- Pline l'Ancien, Histoire Naturelle, dans collection des auteurs latins, publiée sous la direction de M. Nisard, Paris, 1848.
- Pline le Jeune, Lettres, Paris : Les belles lettres, 1927-1928, 4 volumes.
- Polidori (R.) et autres, La Libye Antique : Cités Perdues de l'Empire romain, Paris : Mengès, 1998.
- Ponsich (M.), « Lixus: Informations archéologiques », Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt, II.10.2, p 819-849.
- Puccini (Géraldine), « Le festin de Trimalchion ou l'illusion comique », Pallas, 54, 2000, p 313-320.
- Racht (Guy), « Les Théâtres Grecs », Archéologue, 46, Mai 1972, p 64-69.
- Tacite, Annales, traduit par H. Goelzer, Paris : Les Belles Lettres, 1946.
- Tacite, Œuvres Complètes, textes traduits, présentés et annotés par Pierre Grimal, Paris : Gallimard, 1990.
- Tertullien, Contre les spectacles, traduit par M. de Genoude, seconde édition, Paris : Louis Vivès, 1852.
- Thuillier (J.-P.), Le sport dans la Rome antique, Paris : Errance, 1996.
- Tite live, Histoire romaine, traduit par E. Lassère, Paris : Librairie Garnier frères, 1950.
- Suétone, Vies des douze césars, préface de Marcel Benabou, traduction et notes de Henri Ailloud, Cher : Gallimard, 2009.
- Webb (Ruth), « Logiques du mime dans l'antiquité tardive », Pallas, 71, 2006, p 127-136.
- Wilmanns (G.), Mommsen (T.), Cagnat (R.), Schmidt (I.) et Dessau (H.), Corpus Inscriptionum Latinarum (C.I.L.), Berlin, à partir de 1863 avec ses 4 volumes suppléments, vol. VIII, Inscriptiones Africae Latinae : parties I-II, 1881; suppl. I, 1891; suppl. III (Mauretaniae et miliaria), 1904; suppl. IV (proconsularis), 1916; Suppl. V, 1-2 (indices), 1942-1959.
- Yakoub (M.), Splendeurs des Mosaïques de Tunisie, Tunis: Agence Nationale du Patrimoine, 1995.



شكل ١

ممثّل مسرحي تراجيدي، متحف صبراتة (ليبيا)

Laronde (A.) et Golvin (J.-C), l'Afrique antique, p 100.



شكل ٢

ممثّل تراجيدي وممثّل هزلي، متحف سوسة (تونس)

Yakoub (M.), Splendeurs des Mosaïques de Tunisie, p 146.



شكل ٣

أبطال مسرحية ممثلون على أرضية مدخل بيت في مدينة حزموت (تونس)

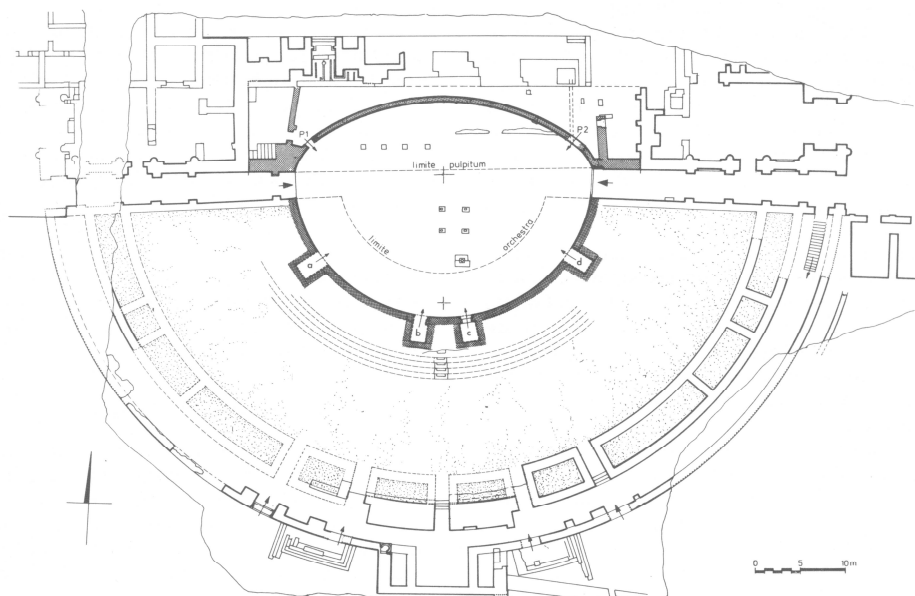
Fantar (M.-H.), La Mosaique en Tunisie, p 216.



شكل ٤

مشهد مسرحي على لوحة فسيفساء، سوسة (تونس)

Yakoub (M.), Splendeurs des Mosaiques de Tunisie, p 147.



شكل ٥

مخطط مسرح مدينة شرشال (يول)

Leveau (Ph.), Caesarea de Maurétanie..., p 35.



شكل ٦

مسرح مدينة تيمقاد (الجزائر)

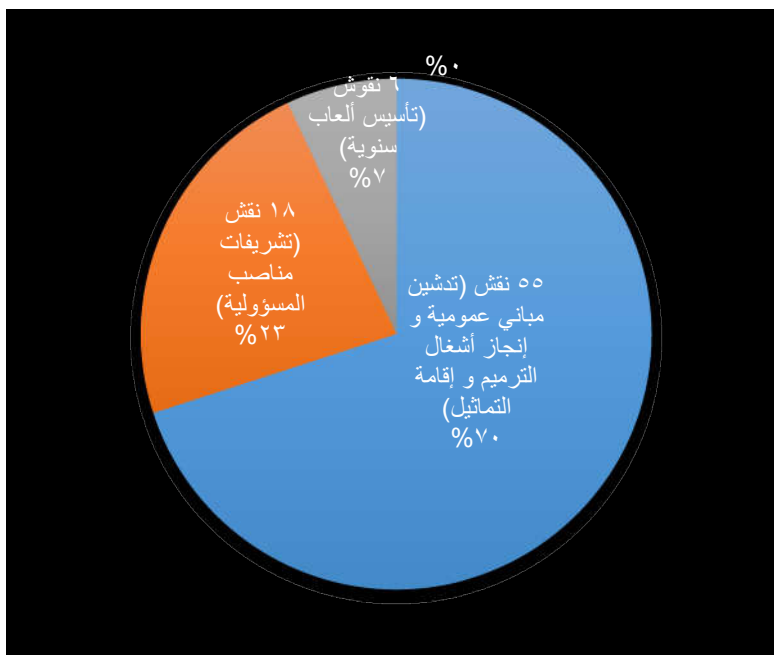
Blas de Roblès (J.-M) et Sintès (C.), Sites et monuments..., p 157.



شكل ٧

مسرح مدينة صبراتة ( ليبيا )

Blas de Roblès (J.-M.), Libye : grecque, romaine et byzantine, p 54.



مخطط بياني

النقوش المشيدة بعروض المسرح في المغرب القديم

Hugoniot (Ch.), Les spectacles de l'Afrique Romaine ..., T.1, p 543.\

## Theater in Maghreb antic

Dr. Reda Benallal\*

### Abstract

Theater is one of the most important Greek arts that attracted the Maghreb people who loved it and worked on its revival before the decline of the kingdom of Mauretania, following the death of Ptolemy at the hands of the emperor Kaligula, year 40. In this context, the christian fathers manifested a particular interest in the theater contrary to the gladiatory and chariot races which were associated with violence. Among the famous theorists who blessed the development of the theater, the bishop Augustine. The latter used to attend regularly the performances of theatrical games during his youth. Besides, he did not forbid theater when he became one of the christian religion pillars. Theater which the Romans maintained the revival of its performances according to an underlined timetable, is considered as the legitimate heir of the Greek classical theater in which each of Euripides and Sophocles excelled.

### Key words:

theater  
theatrical games  
kingdom of Mauretania  
bishop Augustine  
lucius Apuleius  
Antius Amphio  
lex Roscia theatralis  
pantomimus

---

\* Higher school of professors (Algeria-Bouzareah)  
[redabenallal@hotmail.com](mailto:redabenallal@hotmail.com)