جمهور مناندروس
بين الاستقبال والتوقع(*)

د. عادل سعيد النحاس
كلية الآداب - جامعة القاهرة

عصر جديد، كوميديا جديدة، جمهور مختلف:

اتسم القرن الرابع ق.م. بسمات جديدة وبخصائص فريدة في كل مناحي الحياة؛ فبعد الأزمة الاقتصادية الطاحنة التي عمت أرجاء البلاد في العقود الأولى من هذا القرن نتيجة للحرب الضروس التي نشبت بين أثينا واسبرطة في نهاية القرن الخامس ق.م. والمعروفة بالحروب البليبونيسية(١)، حدثت الانفراجة وتحقق الانتعاش للاقتصاد اليوناني وازدادت الثروات زيادة مطردة عقب الفتوحات الكبيرة والانتصارات المظفرة التي قام بها الإسكندر الأكبر في بلاد الشرق؛ ولم يقتصر هذا الانتعاش على الجانب الاقتصادي فقط بل واكبه انتعاش ثقافي كان من أهم سماته أن له طابعاً فردياً، وهو طابع وفد إلى بلاد اليونان من الأقطار الجديدة التي تم فتحها، وامتد تأثيره إلى ما بعد وفاة الإسكندر الأكبر بعشرات السنين(٢). كما كان الشعور بالفردية هو السمة الغالبة على الأفراد وعلى تصرفاتهم، وكان لهذه الفردية تأثير كبير في الفنون والآداب بأكملها، فشملها نوع من التغيير في المفاهيم وفي الأفكار مما أدى إلى التجديد في الموضوعات التي يتناولونها؛ فقد أصبح الإنسان هو محور اهتمام الفلاسفة والكتاب والشعراء، تماشياً مع الأفكار الجديدة التي كانت سائدة في تلك الحقبة والتي وضعت كل ما يتعلق بالإنسان في بؤرة اهتمام الجميع : أفكاره، مشكلاته، وضعه الاجتماعي، علاقته بالآخرين(٣).

ومن خلال هذا الفكر الجديد يتضح لنا مفهوم الكُتاب للتفرقة بين عصرين، الأقدم الذي يعتمد على الفكر البطولي والمشاعر الجماعية والتصدي لإصلاح ما

يعتري المجتمع من مشكلات – وهو ما يظهر في الترجيديا والكوميديا القديمة - والأحدث الذي يعتمد على أسلوب الحياة اليومية والمشاعر الفردية ومحاولة حل المشكلات الشخصية التي تواجه أفراده – وهو ما يظهر في الكوميديا الحديثة . كما واكب هذا التطور السريع الذي طرأ على الأدب تطور آخر في إيقاع الحياة أخذاً وعطاءً، بدءاً بسقراط الذي نادى بأن الإنسان هو محور الكون، حتى واقعية أرسطو . وتعد هذه الفردية " أو الذاتية " هي النتيجة الحتمية لتلك الحركة التي بدأها سقراط.

في تلك الفترة، ازداد الدور الذي يقوم به الفرد في المجتمع الأثيني وبالتالي أصبح يمثل مجالاً خصباً للموضوعات التي تصلح للكتابات الكوميدية، كما انعكس ذلك الشعور الجديد بالمجتمع المدني الأثيني على كتابات تلك الفترة، وباتت مهنة الإنسان تؤثر بقدر كبير في سلوكه حتى أصبحت تمثل جزءاً من شخصيته. وكان هناك اعتقاد شائع بإمكانية معرفة وتحديد شخصية الإنسان من ثلاث : عمله - تعليمه - اهتماماته، وليس من مكانته ومنزلته في المجتمع؛ ولكن كان من الصعب على الفلاسفة تقبل مثل هذه العلاقة القائمة بين مهنة الإنسان وشخصيته[٤]. ولذلك تعد مسرحيات الكوميديا الحديثة تلبية للحاجة إلى ظهور شكل جديد من الموضوعات عن طريق الاتجاه بعض الشيء إلى مجتمع أصغر هو المجتمع المدني لتصوير العلاقات الشخصية بين الأفراد.

لقد فقدت الكوميديا اليونانية تلك الروح التي كانت تميزها في الماضي وأصبح مصيرها إلى زوال، ولم تعد كما كانت من قبل، وهو ما يوضح لنا مقولة إريك سيجال[٥] **E. Segal** بأن الكوميديا تموت دائماً ثم تبعث مرة أخرى في شكل جديد، وأن موت شكل من أشكال الكوميديا هوميلاد لشكل آخر؛ فقد تغيرت موضوعات الكوميديا وتبدلت اهتماماتها كما تغيرت عناصرها أو فقد الكثير منها وظائفه؛ وتطور أسلوب معالجتها للموضوعات، وبدأ الشعراء في اختيار نمط مختلف من الشخصيات، فأصبحت الشخصيات التي كانت تلعب أدواراً ثانوية في الماضي هي الشخصيات ذاتها التي أصبحت تسيطر على مجريات الأحداث في مسرحيات الكوميديا الحديثة، وباتت تلك الشخصيات تخطط وتدبر وتحرك كل الخيوط.

أما الجمهور فقد تغيرت أحواله واختلفت اهتماماته، فلم يعد يُقبِل على مشاهدة المسرحيات التي تعالج الموضوعات الأسطورية التي كانت تبث الحماسة فيه أو تحضه على فعل الخير، أو مشاهدة المسرحيات التي تهدف إلى انتقاد مثالب الشخصيات العامة في المجتمع أو المثالب التي تظهر في جنباته بغرض إصلاح وتقويم ما يعتريه من مساوئ، مما جعل مثل هذه المسرحيات تختفي وتندثر تماماً؛ بل أصبح الجمهورُ يُقبِل على الموضوعات التي تطرح مشكلاته الشخصية، في محاولة جادة لإيجاد الحلول الملائمة لها، جمهوراً يهتم بالموضوعات التي تصور أحلام شباب الطبقة المتوسطة في المجتمع الأثيني بما لديهم من رغبة في الحب والزواج على الرغم من الصعوبات الاقتصادية والاجتماعية التي تواجههم، الأمر الذي حققته لهم مسرحيات مناندروس؛ ومن جهة أخرى فقد حاول الشعراء اكتساب تعاطف الجمهور مع الموضوعات التي يقدمونها وأيضاً مع الشخصيات التي تجسدها، وذلك بهدف ترسيخ ذلك الشعور بالذاتية في نفوس الجمهور، ومحاولة رسم الابتسامة، وليس الضحك، على شفاههم(٦).

لقد اختلفت نظرة الشعراء إلى الجمهور من جيل إلى جيل، كما اختلف أسلوب تعاملهم معه في الكوميديا الحديثة عما كان عليه في الكوميديا القديمة . فقد عمد أرستوفانيس في الكوميديا القديمة، على سبيل المثال، إلى بعض الأساليب الخاصة من أجل جذب انتباه الجمهور إلى ما يقدم على المسرح، كأن يقوم بعمل افتتاحية قوية صاخبة للمسرحية مع عدم الإسراع في الخوض في موضوع المسرحية . ومن أجل تحقيق غايته فقد اتخذت افتتاحيات مسرحياته نمطين أساسيين، فبعضها يبدأ باستعراض صاخب للجياد، كما هو الحال في مسرحية " الفرسان " Ιππεις التي تبدأ بدخول العبدين ديموستينيس ونيكياس وهما يعدوان ويتذمران من تعرضهما للأذى، ثم يبكيان معاً بصوت مرتفع؛ كما تبدأ مسرحية " السلام " Ειρηνη أيضاً بداية مشابهة بظهور عبدين يعدوان هنا وهناك، ويحملان مجرفة الروث، من أجل إطعام الخنفساء العملاقة التي سيمتطيها تريجايوس Τρυγαιος أثناء صعوده إلى السماء . والبعض الآخر من المسرحيات يبدأ بسلسلة من الإشارات المحلية والنكات

البذيئة التي ليس لها علاقة بموضوع المسرحية، مثل مسرحية " أهل أخارناي " Αχαρνεις التي تبدأ بدخول ديكايوبوليس Δικαιοπολις بمفرده، ويبدأ في حديث مع النفس عن بؤس حياته وشقائه، ثم يبدأ في إلقاء بعض النكات عن كليون الغوغائي وغيره من الشخصيات المعاصرة، بهدف جذب انتباه الجمهور؛ وهو ما يحدث أيضاً في مسرحية " الزنابير " Σφηκες التي تبدأ بدخول العبدين كسينثياس وسوسياس اللذين يتحاوران ويتحدثان عن أحلامهما التي تدور حول بعض الشخصيات المعاصرة، مثل كليون وألكيبياديس، وهي أحلام لا تخلو من الطرافة ولكن ليس لها أدنى علاقة بموضوع المسرحية.

كان الهدف الرئيسي من هذه الافتتاحيات القوية والصاخبة إذن هو دفع الجمهور كثير الحركة إلى الإنصات، حيث إنه لم يكن قد استقر بعد في مكانه، وتهدئته؛ وأيضاً محاولة جذب انتباهه بغرض التركيز على ما يدور على خشبة المسرح، وأيضاً من أجل إنشاء علاقة طيبة بين الجمهور والممثلين .

لم يكن من المهم إذن أن تكون هذه النكات مسموعة، بقدر ما كانت وسيلة لجذب انتباه الجمهور، فالمعلومات الجوهرية المتعلقة بموضوع المسرحية ستأتي تباعاً بعد ذلك. على خلاف بدايات مسرحيات الكوميديا الحديثة التي كانت تحتوي على عرض لبعض شخصيات المسرحية، كما كان بها العديد من الإشارات والتلميحات الخاصة بموضوع المسرحية، التي تشد انتباه الجمهور وتثير شغفه للتعرف على أحداث المسرحية، وهو ما سنورده في حينه(٧).

لقد أدت الحرفية الشديدة في التعامل مع المسرح – من كتابة القصة إلى أداء الممثلين إلى البنية المسرحية نفسها – أدت إلى تنوع الغرض من العرض المسرحي وتقديمه لقاعدة أكبر من الجمهور، ومع توسع الإسكندر الأكبر في فتوحاته إلى بلاد فارس ومصر تزايدت أعداد الجماهير الراغبة في متابعة المسرح تزايداً كبيراً، ولكن الجمهور في الوقت ذاته أصبح جمهوراً مختلفاً في ميوله وفي اتجاهاته وأيضاً في رغباته(٨). لقد تغيرت تركيبة الجمهور بعد إلغاء جزية الدولة، مما مكن الأثينيون الأكثر فقراً من متابعة العروض المسرحية(٩). كانت الغالبية العظمى من جمهور

مناندروس من أبناء الطبقة المتوسطة العليا، وكانت لديهم الرغبة في الابتعاد عن كل ما يتعلق بكوارث الحياة التي يحيونها ومصاعبها – سواءً الكوارث العامة التي تتعرض لها البلاد منذ البدايات الأولى للقرن الرابع ق.م. أو الكوارث الخاصة المتعلقة بالموت والمرض والانفصال – كما كانت لديهم أيضا الرغبة في أن يستمتعوا بمباهج الحياة من خلال تقديم صورة مثالية لحياة الأسرة في الطبقة المتوسطة، التي تسيطر عليها المشكلات الخاصة بالمال وبالرغبة الجنسية، ولذلك دائماً ما كان مناندروس يصل بهم إلى النهاية السعيدة التي تعزز وحدة الأسرة وتقويها.

وبسبب ذلك الاختلاف في طبيعة الجمهور، وبسبب التباين في طريقة التعامل معه، فقد اهتمت أحدث الدراسات ببعض المحاور الخاصة بالكوميديا اليونانية الحديثة، اختلفت فيها توجهات الباحثين وتغيرت اهتماماتهم عما كان سائداً من قبل، كاهتمامهم بالعلاقة بين مناندروس وجمهوره - وهو محور اهتمامنا في هذا البحث - وغيرها من الرؤى الحديثة في تحليل مسرحيات مناندروس.

الاستقبال والتوقع في ضوء مسرحيات مناندروس:

على الرغم من وجود عشرات الكتب والمقالات التي تحلل مسرحيات الكوميديا الحديثة وتعلق عليها، وبخاصة مسرحيات مناندروس وشذراته المتبقية، إلا أن هناك بعض الاتجاهات الحديثة في الدراسات التي يحاول فيها النقاد والباحثون، من خلال إعادة قراءة ما وصل إليهم من نصوص، التركيز على بعض الأمور الثانوية داخل المسرحية وتحليل بعض الجوانب المتعلقة بها للوصول إلى رؤية جديدة لما يمكن أن تكون عليه هذه المسرحيات، كالاهتمام بالعلاقة بين مناندروس وجمهوره وبراعته في التعامل معه لجذب انتباهه واستثارة حماسته، وكيف أنه استطاع أن يحوله إلى جمهور فاعل وليس مجرد متلق مستكين، فكان يبعث إلى جمهوره ببعض الإشارات ويقدم له بعض المعطيات - معتمداً على رغبته وتشوقه للتعرف على مجريات الأحداث - فيترجمها الجمهور بدوره إلى مجموعة من التوقعات لسلوك تلك الشخصيات أو للدور الذي ستؤديه في المسرحية، وإذا بمناندروس يقدم لهم، في كثير

من الأحيان، نموذجاً جديداً لشخصيات لها سلوك مغاير وأحداث تخالف كل توقعاتهم، مما يجعلهم في شدة الانتباه لمجريات الأمور وفي تشوق مستمر لمعرفة ما ستسفر عنه أحداث المسرحيات.

وهنا لابد لنا أن نذكر أن مناندروس لم يكن مصلحاً اجتماعياً أو محللاً نفسياً، بل كان شاعراً، فناناً سابقاً لعصره، وكان لديه حس غريزي لما يمكن أن يكون عليه شكل المسرح في ذلك الوقت، وما يمكن تقديمه فيه من موضوعات وشخصيات. وكانت لديه رؤية ثاقبة وأسلوب متميز في بناء العمل المسرحي، فكان يصب اهتمامه على تلك الموضوعات التي باتت تهدد سعادة الإنسان داخل محيط الأسرة وفي نطاق المجتمع، وبخاصة أفراد الطبقة المتوسطة في المجتمع الأثيني(١٠).

أما جمهور الكوميديا الحديثة، أو جمهور مناندروس بشكل خاص، فقد كان جمهوراً متميزاً، للدرجة التي أصبح فيها - طبقاً لرؤية المهتمين بدراسة سوسيولوجيا المسرح - مهتماً بمعرفة أدق التفاصيل المتعلقة بالحبكة الدرامية؛ وفي الوقت نفسه كان مناندروس على دراية بذلك . ومن هذا المنطلق فقد كان يتعمد، في بعض الأحيان، إخفاء الحقيقة عن جمهوره حتى يزداد عنصر الإثارة والتشويق لدى الجمهور إلى أن تتكشف الحقائق تباعاً، كما هو الحال في مسرحية " الترس" Ασπις . وكان مناندروس أيضا، وفي محاولة منه لإمتاع جمهور مسرحياته، يستثير شغف المشاهدين لمعرفة أدق التفاصيل الخاصة بشخصياته وبالأحداث التي ستقدم على خشبة المسرح، وذلك من خلال لعبة الاستقبال والتوقع مع الجمهور. وتنقسم عملية التوقع إلى نوعين : توقع الشخصية وكيفية سلوكها، وتوقع الأحداث المقبلة . وقد اعتمد مناندروس في هذه اللعبة على تقديم بعض المعطيات للجمهور – كالاسم، القناع، الملابس، المظهر العام للشخصية، الشخصيات الجديدة، المعلومات الموجزة والمضللة - ومن خلال استقبال الجمهور لتلك الإشارات المرئية والمسموعة ومعرفته المسبقة بهذه الشخصيات، يبدأ في توقع السلوك المميز لها والدور الذي من المحتمل أن تلعبه، بل والأحداث القادمة، وفي الوقت نفسه يصبح لدى الجمهور نوع من الفضول لمعرفة المزيد من التفاصيل وكيفية تصوير مناندروس لسلوك هذه

الشخصيات وما ستؤول إليه أحداث المسرحية. فهل كان سلوك الشخصيات يتفق بالفعل مع توقعات الجمهور ؟ وهل كانت الأحداث تتفق مع ما يتوقعه؟(١١)

لقد كان مناندروس من الشعراء البارعين والموهوبين في اختيار موضوعات مبتكرة لمسرحياته، ولكن موهبته وبراعته تكمنان بوجه خاص فيما كان يقدمه أو يحجبه من أخبار ومعلومات عن الجمهور، وفي اختياره للأحداث التي سيتم تمثيلها على خشبة المسرح وتلك التي سيقوم بروايتها، وأيضاً في اختياره للشخصيات التي ستلعب أدواراً رئيسة وتلك التي ستلعب أدواراً ثانوية؛ وهي جميعها من الأمور التي تخضع لرؤية الشاعر وكيفية إدارته للأحداث وهدفه من القصة التي يرغب في تقديمها، في محاولة منه للسيطرة على توقعات الجمهور المسبقة للأحداث. كما تكمن براعة مناندروس ومهارته في اللعب على خبرة الجمهور وتوقعاته، وفي التلاعب بأدوار الشخصيات، وأيضاً في تغيير منظور الآخرين للأحداث، كل ذلك كان يمنحه وجهات نظر قيمة ورؤى متعددة تمكنه من إعداد كل مسرحية من مسرحياته بطريقة مختلفة(١٢).

وفي هذا الصدد يذكر لنا ماك كاري(١٣) **W.T. MacCary** أن شخصيات مناندروس لم تكن مجرد شخصيات نمطية فقط، ولكنها كانت أيضاً شخصيات متطابقة في العديد من المسرحيات إلى حد كبير، وأن مناندروس قد قدم شخصيات يسهل التعرف عليها في الحال ومن الممكن توقع سلوكها . وهكذا عندما يخطو الممثلون خطواتهم الأولى على المسرح يدرك الجمهور من خلال أقنعتهم ما يمكن أن يكون عليه سلوكهم، أسماؤهم، اتجاهاتهم العاطفية، المثالب المصاحبة لسلوكهم، وأيضاً إذا ما كانت أدوارهم في المسرحية أدواراً ثانوية أم محورية. فقد خصص مناندروس أقنعة محددة لعدد من الشخصيات التي ظهرت في مسرحياته بصفة عامة - مثل داؤوس Δαος، دمياس Δεμιας ، موسخيون Μοσχιων - ولذلك فإن معرفة اسم الشخصية ورؤية قناعها قد مكن عدداً من أفراد الجمهور من ذوي الخبرة من التنبؤ بالسلوك الشخصي العام لتلك الشخصية .وعلى الرغم من ذلك لم يتقيد مناندروس بتلك الأنماط التي قدمها، وكان لدى الجمهور القدرة على إدراك تلك

الفروق الدقيقة بين الشخصيات التي استطاع مناندروس بعبقريته أن يرسمها : فهو كثيراً ما قدم شخصية سميكرينيس Σμικρινης البائس، غير أنه يصور لنا مشاعره ودوافعه في كل مرة بطريقة تختلف عن سابقاتها؛ أما شخصية داؤوس فقد ظهرت على الأقل في ثمان مسرحيات من إجمالي ست عشرة مسرحية معروفة لمناندروس، ولابد أن مظهره وشكله لا يختلف فيها جميعاً، حتى أصبح من اليسير على الجمهور الأثيني أن يدرك هويته بمجرد ظهوره على خشبة المسرح. بل إنه يستطيع بكل سهولة ويسر أن يفرق بين ملامحه وملامح رفاقه الآخرين من العبيد - مثل بارمينون Παρμενων وجيتاس Γετας – غير أن تلك الأقنعة والملابس لا تستطيع أن تحدد لنا سلوكه وبخاصة مع كاتب كبير مثل مناندروس(١٤). وهنا يختلف براون **Brown P.G.** مع رأي ماك كاري ويتساءل لماذا نعتبر أن شخصية داؤوس شخصية واحدة ظهرت ثمان مرات بدلا من كونها ثمان شخصيات مختلفة السلوك تحمل الاسم نفسه؟ فمن الواضح أن استخدام الأنماط ذاتها في المشاهد المتشابهة لا يستدعي بالضرورة تشابه المواقف وتشابه سلوك الشخصيات، أو عدم التجديد في مثل هذه المشهد . وعلى ذلك يرى براون أن الأقنعة كان لها أهمية كبرى في تقديم الشخصية للجمهور منذ الوهلة الأولى لظهورها على المسرح . ولكن قد يتم تقديم الشخصية بكلمات تأتي على لسان شخصية أخرى قبل أن يشاهد الجمهور قناعها، مثلما هو الحال في مسرحية " المحكمون " Επιτρεποντες التي ترتكز أحداثها على شخصية خاريسيوس Χαρισιος وزوجته بامفيلي Παμφιλη، وهناك الكثير مما قيل عن سلوك خاريسيوس طوال أحداث المسرحية، وعلى الرغم من ذلك لم يظهر خاريسيوس أو زوجته قبل الفصل الرابع من أحداث المسرحية، وحتى ذلك الحين كانت الصورة التي وصلتنا عن خاريسيوس قد تكونت من خلال ملاحظات وأحاديث الشخصيات الأخرى عنه، وليس من خلال القناع. ولذلك فإننا لا ندري ما إذا كان ظهور خاريسيوس مرتديا قناعه قد أضاف شيئا إلى معرفة الجمهور المسبقة للسمات المميزة لهذه الشخصية.

ويصدق الأمر نفسه على شخصية دمياس في مسرحية " فتاة ساموس "، فقد تم تقديمه إلى الجمهور بواسطة ابنه بالتبني موسخيون أثناء حديثه في بداية المسرحية . وعلمنا في هذا الحديث أن دمياس حاول أن يخفي حبه لفتاة ساموس، والتي أصبحت محظيته (البيت ٢٣)، عن موسخيون؛ وكانت رغبة دمياس في إخفاء مشاعره الحقيقية عن موسخيون قد ظهرت على فترات مختلفة من المسرحية عندما قرر دمياس أن يطرد محظيته من المنزل دون إعلان السبب الحقيقي . ولكن نرى موسخيون بعد ذلك يناقش فتاة ساموس في احتمال ثورة غضب دمياس، الذي احتل شطراً من المعالجة الدرامية للمسرحية. وعلى الرغم من أننا لا نعرف كل شئ عن دمياس قبل ظهوره على خشبة المسرح إلا أن تقديم دمياس للجمهور كان قد سبق رؤية الجمهور للقناع الذي يرتديه، ثم اكتملت صورته وسماته الشخصية بعد ظهوره الفعلي على المسرح من خلال كلماته وسلوكه وليس فقط من خلال شكل القناع الذي كان يرتديه.

ومن أمثلة ذلك أيضاً شخصية كنيمون، وهي الشخصية المحورية في مسرحية " الفظ "، ولم تكن صورته النمطية التي ظهر بها بسبب منزلته أو حرفته ولكن بسبب سمات شخصيته وسلوكه، حيث إنه يمثل شخصية " كاره البشر" μισανθρωπος، فهل كان من السهل التعرف على مثل تلك الشخصية النمطية بمجرد ظهورها على المسرح ؟ من المؤكد أنه قد تم تقديمه والتعريف به قبل ظهوره الفعلي علي المسرح من خلال الإله بان في مقدمة المسرحية، وأيضاً من خلال العبد بيرياس Πυρριας في المشهد التالي؛ وهكذا عند ظهور كنيمون على المسرح كان لدى جمهور المشاهدين صورة كاملة عن سلوكه؛ ولكن من الصعب معرفة إذا ما كان القناع الذي كان يرتديه قد أضاف شيئاً جديداً للجمهور أم لا . فنحن إذن لسنا بحاجة، طبقاً لرأي براون، لمعرفة نوع أو شكل القناع الذي ترتديه الشخصية، كما أننا لسنا بحاجة لمعرفة الكثير عما كان يتوقعه الجمهور عند مشاهدتهم لقناع معين أو سماعهم لاسم ما(١٥).

وعلى الرغم من ذلك فليس من الإنصاف إنكار تلك العلاقة بين الأقنعة والشخصيات التي تقدمها على المسرح، فقد كانت الأقنعة لدى مناندروس تعبر إلى حد ما وبطريقة ما عن السمات المميزة لكل شخصية على حدة من خلال تعبيرات الوجه؛ إذ كان مناندروس يرسم شخصياته وفي مخيلته القناع المناسب لكل شخصية، وقد قام بتوظيف هذه الأقنعة بطريقة يستطيع جمهوره إدراكها بسهولة ويسر، حتى إنه لم يكن يضطر إلى تقديم العديد من التفصيلات أو التفسيرات داخل النص حول طبيعة الدور الذي ستؤديه الشخصية، فقد كان القناع يحمل كل تلك المعاني للجمهور، مما يؤكد مدى أهميته للجمهور بغرض التعرف على سمات الشخصية وأيضاً اكتشاف ما تحمله من إشارات للجمهور. ولذلك فقد كان من المنطقي توقع أن يتم استخدام قناع واحد للشخصية ذاتها في كل المسرحيات وبخاصة تلك الشخصيات التي تحمل الاسم نفسه في المسرحيات المختلفة مما يجعلها تشترك معاً في الملامح الشخصية أو في بعض السلوكيات؛ وعلى ذلك فقد كان الجمهور يتوقع في الشخصية التي تحمل الاسم نفسه أن تتصرف بالطريقة ذاتها(١٦).

وإذا بدأنا بشخصية الطاهي ο μαγειρος (١٧) فقد كان ظهوره نادراً في مسرحيات الكوميديا القديمة، ولم يكن له دور مميز يؤديه على المسرح، بل كان من الشخصيات الصامتة(١٨)، وهو ما يظهر في مسرحية " الطيور " Ορνιθες لأريستوفانيس حينما يقدم بطل المسرحية بيستيتايروس Πεισθεταιρος، بعض التوجيهات إلى ذلك الشخص الماثل على المسرح لإعداد الموقد، فيقول :

" أيها الطاهي، احرص على أن تقوم بإعداد حساءٍ شهي "

(البيت ١٦٣٧)

μαγειρε, το καταχυσμα χρη ποιειν γλυκυ.

أما في مسرحيات الكوميديا الحديثة فقد أصبح الطاهي من الشخصيات المألوفة. وقد ظهرت هذه الشخصية في أربع من مسرحيات مناندروس، وهي : " الفظ " Δυσκολος، " الترس " Ασπις ، " فتاة ساموس " Σαμια، " المحكمون " Επιτρεποντες ؛ ولذلك فقد أصبح المشهد الخاص بدخول رجل إلى المسرح

مصطحباً معه شاة يصب عليها لعناته من المشاهد المألوفة في مسرحيات منـاندروس بـــل أصـــبح مشـــهداً تقليـــدياً؛ وفـــي ذلـــك يقـــول هانـــدلي E.W. Handley [١٩]: " إن الظهور القوي على خشبة المسرح لرجل مصطحب في يده شاة (حيوان)، وهو ما يعرف بالطاهي، يجعل المشاهد يتوقع بعض الأمور".

وقد يستغل الكاتب هذه الصورة التقليدية بطريقة ذكية من خلال إعادة رسم هذه الشخصية مع استخدام النموذج المتوقع ذاته من الكلمات والسلوك، وربما يستطيع أن يقدم صورة مختلفة من خلال التفاصيل الدقيقة التي سيقدمها في معالجته الخاصة لهذه الشخصية . وقد يستغل هذه الصورة التقليدية أيضاً في استثارة توقعات الجمهور، وذلك من خلال التلميح لبعض الأمور التي أصبحت على وشك الوقوع، ثم يقوم الكاتب باستخدام المعطيات ذاتها لخلق توقع مختلف للأحداث، وهو ما يقوم به مناندروس في كثير من الأحيان، مما ينتج عنه تلك التأثيرات الدرامية الناجحة .

ففي مسرحيتي " الفظ " يدخل سيكون Σικων، الطاهي، للمرة الأولى على المسرح دون الإعلان عنه عند ظهوره، فيتذمر من حظه التعس لأنه غير قادر على السيطرة على الشاة التي أحضرها لتقديمها قرباناً، ويقول :

" تلك الشاة التي بحوزتي صعبة المراس.
فلتذهب إلى الجحيم. فهي إذا ما حملتها وجعلتها معلقة في الهواء
تمسك بأسنانها غصن الشجرة، ثم
تلتهم أوراق التين، محاولة التملص بشدة من سيطرتي .
وإذا ما تركتها على الأرض، فإنها لا تسير معي طوعاً."
(الأبيات ٣٩٣-٣٩٧)

τουτι το προβατον εστιν ου το τυχον καλον.
απαγ' εις βαραθρον. αν μεν αιρουμενος φερω
μετεωρον, εχεται τῳ στοματι θαλλου, κραδης
κατεσθιει τα θρι' , αποσπᾳ δ' εις βιαν.
εαν δ' αφῃ χαμαι τις, ου προερχεται.

ولابد أن مشهد دخول الطاهي مصطحباً الشاة في يده كان له دلالة أخرى، فالحدث البسيط في المسرحية قد يتضمن عدداً من الأعراف المسرحية قد يكون بعضها خفياً والبعض الآخر غير ذلك .

وفي مسرحية " الترس " ينتحب الطاهي لأنه فقد أول عمل يوكل إليه خلال عشرة أيام، ويقول :

" إذا ما حصلت على عمل، فإما أن يلاحق الموت أحد أفراد البيت،
وحينئذ يتعين علىَّ أن أغادر المكان دون أن أحصل على أجري،
أو أن ترزق إحدى فتيات البيت بطفل بعد أن تكون قد حملت في الخفاء،
وفجأة تنتهي مراسم تقديم القرابين، وأغادر المكان
خاوي الوفاض، فيا له من حظ عثر ."
(الأبيات ٢١٦-٢٢٠)

αν και λαβω ποτ' εργον, η τεθνηκε τις,
ειτ' αποτρεχειν δει μισθον ουκ εχοντα με,
η τετοκε των ενδον κυουσα τις λαθρα,
ειτ' ουκετι θυουσ' εξαπινης, αλλ' οιχομαι
απιων εγω. της δυσποτμιας.

لقد تحطمت آماله في ذلك العمل الذي كان سيدر عليه الربح بعد وصول تلك الأنباء غير الحقيقية عن مصرع خايريستراتوس. وعندما يطلب منه العبد داؤوس أن يغادر المنزل، يجيبه الطاهي في نبرة يائسة:

" وماذا تحسبني فاعلاً في هذه اللحظة ؟
أيها الصبي، احمل هذه السكاكين معك ولنرحل في التو ."
(الأبيات ٢٢١-٢٢٢)

νυν δε σοι τι δοκω ποειν;
λαβε τας μαχαιρας , παιδαριον, θαττον ποτε.

وهكذا يتلاعب مناندروس في كلتا المسرحيتين بجمهوره ويقدم لهم صورة مغايرة لسلوك شخصية الطاهي التقليدية التي يتوقعها الجمهور، وهي الشخصية التي

اعتاد أن يراها على خشبة المسرح متسمة بالغطرسة والمباهاة αλαζονεια، نظراً لمهارته في الطهي واعتقاده الراسخ بأنه - بفضل مهارته الفائقة في عمله - يعد من الشخصيات الهامة في المجتمع، والذي كان دائماً ما كان يتباهى بأسرار مهنته أمام الناس؛ أما مناندروس فقد صوره شكاءً، متذمراً، منتحباً على حاله وعلى سوء حظه. كما لم يسبغ عليه سمات المكر والدهاء المعروفة عنه أيضاً(٢٠).

أما من ناحية الشكل والهيئة فقد كان من السهل على الجمهور التعرف على هذه الشخصية بمجرد ظهورها على خشبة المسرح، وكان من الواضح لجمهور المسرحيتين أن الشخصية التي ظهرت هي شخصية طاهي، ولابد أن هناك شيئاً خاصاً بالقناع الذي يرتديه وبملابسه وبالمعدات التي يحملها تقدمه للجمهور، فقد كان مناندروس يعتمد على معرفة الجمهور بتلك الإشارات المرئية، ولم يكن بحاجة للإعلان عن هذه الشخصية عند ظهورها على خشبة المسرح، مما يسهل على الجمهور التعرف عليه لحظة صعوده على المسرح؛ فعلى الرغم من شهرة الطاهي في إعداد الطعام، وخاصة الأسماك، إلا أن عملية ذبح القرابين تبقى دائماً هي عمله الأساسي، وهو ما يظهر في كل المواقف التي يصعد فيها على خشبة المسرح، حيث يصطحب معه الأضحية ويحمل أيضاً السكاكين μαχαιραι التي يستخدمها في حرفته، وهو ما يظهر في تلك العبارة التي يوجهها الطاهي لصبيه في مسرحية " الترس "، والتي يطلب فيها منه أن يحمل السكاكين حتى يغادروا المكان في الحال (البيت ٢٢٢) (٢١). ومن الإشارات المسموعة أيضاً ما يظهر في مسرحية " الفظ " التي يشير فيها الطاهي إلى نفسه ويخبرنا عن المكان الذي يوجد فيه، وهو المكان المخصص لذبح القرابين، ثم يبدأ في إلقاء إحدى نكاته التقليدية المعروفة عنه والتي يتلاعب خلالها بالألفاظ، فيقول :

" لقد فرمتني هذه (الشاة)، أنا الطاهي، أثناء جرها في الطريق."
(الأبيات ٣٩٨-٣٩٩)

κατακεκομμ' εγω
ο μαγειρος υπο τουτου νεωλκων την οδον.

فقد كانت المشاهد الخاصة بالطاهي تزخر بمثل هذه النكات، وكان عليه في الوقت نفسه أيضاً أن يتحول إلى مهرج، بسبب طبيعة عمله التي تحتوي على الكثير من التوتر؛ ولذلك فما أن يدرك الجمهور أن الشخصية التي أمامه هي شخصية طاه حتي ينشرح صدره وتنفرج أساريره لأنه يتوقع أن هذا الطاهي سيمتعهم بكلماته الساخرة ونكاته البذيئة من خلال معرفتهم المسبقة بشخصية الطاهي التقليدية(٢٢). وهكذا تلعب مثل هذه الإشارات المرئية واللفظية دورها في آن واحد للتعريف بالشخصية.

ومن الواضح أن مناندروس كان يعتمد اعتماداً كبيراً على معرفة الجمهور المسبقة بصورة الطاهي التي قدمت من قبل في التراجيديا وفي الكوميديا القديمة، حيث كانت له وظيفتان أساسيتان هما الذبح وتقطيع الأضاحي، ثم إعداد الموائد للطعام في الاحتفالات المختلفة؛ أما في الكوميديا الحديثة فقد تضاءلت أهمية هاتين الوظيفتين، في كثير من الأحيان، وأصبح له دور مختلف وهو مساعدة بطل المسرحية في الوصول إلى مبتغاه . وهكذا فقد أتاح ظهور هذه الشخصية الفرصة للكاتب ليؤدي لعبته البسيطة مع الجمهور عند رؤيته لتلك الشخصية لأول مرة(٢٣).

وإذا انتقلنا إلى شخصية أخرى وهي شخصية العشيقة εταιρα، يتبادر للأذهان هذا السؤال وهو: هل كان لمظهر العشيقة الخارجي أيضاً دلالته بالنسبة للجمهور مثلما كان للطاهي ؟ وهل كانت العشيقة التي يتسم سلوكها بالجشع ترتدي قناعاً يدل على ذلك، بينما ترتدي العشيقة ذات السلوك المغاير قناعاً مختلفاً ؟

لقد ساعدت الأقنعة التي كان يرتديها الممثلون الجمهور بدرجة كبيرة على توقع الدور الذي ستلعبه هذه الشخصيات، وتتضمن قائمة الأقنعة الخاصة بشخصيات نسائية شابة في الكوميديا الحديثة، أعني القائمة التي وردت عن بولوكس والتي ظهرت خلال القرن الثاني الميلادي، مجموعة مختلفة من الأقنعة، وهي : قناع المحظية، قناع العشيقة الناضجة، قناع العشيقة الشابة، قناع العشيقة معصوبة الرأس، قناع الفتاة المزيفة ψευδοκορη (٢٤)؛ ويتميز كل قناع عن الآخر بتسريحة الشعر أو باختلاف أدوات الزينة المستخدمة . وعلى الرغم من وجود قناع للمحظية

παλλακη إلا أنه لا توجد وسيلة لمعرفة إذا ما كانت خريسيس Χρησις في مسرحية " فتاة ساموس" Σαμια قد ارتدت هذا القناع أم القناع الآخر الخاص بالعشيقة . ولا نعلم إذا ما كانت لهذه الأقنعة المختلفة دلالتها على اختلاف شخصية العشيقة وبالتالي اختلاف الدور الذي تؤديه في المسرحية . أما ما يؤكد أو ينفي ذلك فهي الكلمات والأفعال التي سيشاهدها الجمهور والتي من خلالها سيدرك أنها شخصية بسيطة أو مركبة، شخصية جديدة أو تقليدية، شخصية تتفق سماتها السلوكية مع المعطيات التي سبق أن قدمها مناندروس لها، أم أنها شخصية بالمعطيات ذاتها مع سمات سلوكية مختلفة على خلاف ما توقعه الجمهور. ومن الممكن أن يكون لاختيار قناع معين تأثيره في توجيه توقعات الجمهور نحو الدور الذي ستؤديه من ترتدي هذا القناع . وإذا كان الأمر كذلك، فإن عدم معرفتنا بأي الشخصيات سترتدي أي الأقنعة يجردنا من كل الأدلة الهامة لمعرفة تأثير تلك الشخصيات في الجمهور(٢٥).

ولكن من المؤكد أن مناندروس قد قدم شخصية العشيقة، في بعض من مسرحياته وعلى خلاف كل التوقعات، بصورة طيبة جديرة بالاحترام والتقدير، بل كان سلوكها، في كثير من الأحيان، أفضل من سلوك أولئك المنتقصين من قدرها . فقد كن يحفظن أسرار البيت ويساعدن على إعادة العلاقات الأسرية المتصدعة إلى ما كانت عليه من تآلف ووئام، على الرغم من أن ذلك كان يهدد بقاءهن في الأسرة.

وتعد مسرحية " المحكمون " من المسرحيات التي لعبت فيها العشيقة دوراً هاماً؛ وعلى الرغم من أن مناندروس لم يطلق على هذه المسرحية اسم " هابروتونون " Αβροτονον إلا أن هذه الفتاة كانت من الشخصيات القيادية في المسرحية، وكان لها الفضل في لم شمل خايريسيوس بعروسه التي كان يعتقد أنها قد خانته، بل وكان من الممكن أن تحصل على حريتها لو أصرت على أن هذا الطفل هو ابنها منه. لقد أظهر مناندروس أن نظرة شخصياته من الرجال للعشيقة تتفق مع نظرة الإغريق التقليدية لهن من أنهن خائنات يمكن شراؤهن بالمال، أما الشيخ فيرون أنهن يهددن

النظام الاجتماعي واستقرار الأسرة، وهو ما سعى مناندروس إلى تغييره من خلال تصويرهن بطريقة مختلفة(٢٦).

يستطيع الجمهور إذن أن يتعرف من خلال بعض الإشارات على الشخصية التي ظهرت أمامه على المسرح- كالطاهي والجندي والعشيقة– وقد يتوقع ما سيصدر منها من سلوك ولكنه لا يستطيع أن يعرف أكثر من ذلك، وخاصة عن كيفية تصوير مناندروس للسمات السلوكية لهذه الشخصيات أو الدور الذي ستلعبه. ومن خلال تلك السمات يلعب مناندروس لعبة التوقعات مع جمهوره، حيث أنها أصبحت شخصيات مألوفة.

ولا تعتمد تلك الألفة التي تكونت بين الجمهور وبين شخصيات مناندروس على تكرار أسماء تلك الشخصيات أو ارتباطها بالأقنعة الخاصة بها؛ فمن بين إحدى عشرة مرة ظهرت فيها شخصية الجندي في شذرات مناندروس لا يحمل اثنان منها نفس الاسم(٢٧).

وكان أول ظهور لشخصية الجندي في الكوميديا اليونانية بصفة عامة في مسرحية " أهل أخارناي " Αχαρνεις لأرستوفانيس، متمثلة في شخصية القائد اليوناني لاماخوس Λαμαχος، ثم ازداد الاهتمام بشخصية الجندي المرتزق خلال فترة القرن الرابع ق.م. وخاصة في مسرحيات الكوميديا الوسطى، بفضل ما يقومون به من أعمال بطولية وما يدور حولهم من قصص مشوقة، كمحاربين محترفين.

ومن خلال هذه الشخصية أيضاً استطاع مناندروس أن يستحث جمهوره ويستثير شغفه وتوقعاته عن سلوك تلك الشخصية ومدى اتفاقها أو اختلافها عن شخصية الجندي الحقيقية. من هذا أن شخصية الجندي لدى مناندروس كانت تحمل دائماً أسماءً مثيرة تبرز ما بها من عنف وقتال، مثل شخصية بياس Βιας (= العنف) في مسرحية " المتملق " Κολαξ، وشخصية ستراتوفانيس Στρατοφανης (= المُظهِر لروح الجندية) في مسرحية " السيكيوني " Σικυωνιος، وشخصية بوليمون Πολεμων (= المحارب) في مسرحية " الفتاة حليقة الشعر " Περικειρομενη، وشخصية ثراسونيديس Θρασωνιδης (= الجسور) في مسرحية " المكروه "

Μισουμενος؛ وعلى الرغم من ذلك فقد عمد مناندروس إلى تقديم بعض الصور الإنسانية لشخصية الجندي، على خلاف تلك الصورة المعروفة عنه لدى الجمهور من أنه من الشخصيات التي تتسم دائماً بالتفاخر والخيلاء والتعالي على الآخرين، فقدمه لنا متوتراً، قلقاً، غيوراً، كثير الشك، منطوياً على نفسه، تدعو حالته للرثاء عليه والتعاطف معه .

ففي مسرحية " المكروه " نجد أن ثراسونيديس، بطل المسرحية، جندي ناجح، محظوظ في الحرب، تعس في الحب، وقد عاد لتوه من من ساحة القتال محملاً بالعديد من الغنائم والأسلاب، مصطحباً معه فتاة أسيرة من سبايا الحرب، ولكنه وقع في حبها، وعلى الرغم من ذلك فإنه لا يجبرها على مبادلته الحب والغرام . وتماشياً مع نظرية قلب الحقائق وتغيير سلوك الشخصيات النمطية، نجد أن مناندروس يصور لنا أن تلك الأسيرة التي منحها سيدها الحرية الكاملة في التصرف في المنزل، وعاملها معاملة طيبة، تُعرِض عنه وتصده، اعتقاداً منها أنه قتل شقيقها في الحرب وحصل على سيفه التي تعرفت عليه من تلك النقوش المرسومة عليه، ولم يكن إعراضها عنه إلا لهذا السبب وحده، ولذلك فإنها تقبل الزواج به في نهاية المسرحية بعد أن تتكشف لها الحقائق وتدرك عدم صدق ظنونها[٢٨]. ومنذ البديات الأولى في المسرحية نكتشف عدم اتفاق اسم بطل المسرحية مع سلوكه؛ فالجندي ثراسونيديس Θρασωνιδης الذي يتكون الجزء الأول من اسمه من الصفة اليونانية θρασυς أي " الجسور "، مما يجعل الجمهور يتوقع أن سلوكه في المسرحية سوف يتسم بالجرأة والإقدام . ولكن على العكس من ذلك، نجد أن سلوكه أبعد ما يكون عن الجرأة في محاولته للاقتراب من تلك الفتاة التي يحبها. وتظهر تلك المفارقة الساخرة بشدة في ذلك الخطاب الذي يعده لمواجهة والد الفتاة، فهو يحدث نفسه عن رغبته الشديدة في الارتباط بتلك الفتاة، ويمني نفسه أن لا يرفض والد الفتاة طلبه في الزواج بها، وأخيراً يقرر الدخول إلى المنزل، وبينما هو كذلك يقول:

" ما لي ارتعد بشدة وأتردد في دخولي إلى المنزل!

أي جيتاس، إن روحي تتوقع حدوث الشر .

إني خائف."
(الأبيات ٢٦٦- ٢٦٨)

οκνηρως και τρεμων εισερχομαι.
μαντευεθ' η ψυχη τι μου, Γετα, κακον.
δεδοικα.

وفي مسرحية " الفتاة حليقة الشعر " نلتقي بشخصية الجندي بوليمون Πολεμων - المحارب - وهي كلمة مأخوذة عن الكلمة اليونانية πολεμος أي الحرب، وقد قام بقص شعر رأس محبوبته بسبب غيرته الشديدة عليها، وهي غيرة لم تكن في محلها، بعد أن وصلته الأنباء بأن فتاته قد شوهدت أثناء حديثها مع رجل غريب. وفي المشهد التالي يصف خادم بوليمون حال سيده ويرثى له، بقوله :

" ذلك الذي كان كان رزيناً في التو بالنسبة لنا، ذلك المحارب (المغوار)،
ذلك الذي لم يدع تلك المرأة تحتفظ بشعرها،
إنه يبكي الآن وهو ممدد على الأرض . وعندما تركوه بعد أن تم تقديم
وجبة الإفطار لهم جميعاً، كان رفاقه يلتفون حوله لمساعدته على تحمل
الموقف بسهولة أكبر."
(الأبيات١٧٢-١٧٧)

ο σοβαρος ημιν αρτιως και πολεμικος,
ο τας γυναικος ουκ εων εχειν τριχας,
κλαει κατακλινεις. κατελιπον ποουμενον
αριστον αυτοις αρτι, και συνηγμενοι
εις ταυτον εισιν οι συνηθεις, του φερειν
αυτον το πραγμα ραιον.

وتبدو السخرية اللاذعة في هذا الحديث في تلك المفارقة بين اسم الجندي بوليمون " المحارب " وبين سلوكه المتناقض مع كونه بطلاً مغواراً، وهو ما لم يتوقعه الجمهور آنذاك. إن سحر شخصيات مناندروس وإبداعها يكمن بشكل كبير في

ذلك التباين بين توقعات الجمهور، الذي يعتمد بصفة أساسية على معرفته المسبقة بالأعراف والتقاليد المسرحية، وبين حقيقة الشخصية التي يقدمها مناندروس لنا(٢٩).

ولا يتوقف توقع الجمهور على المعطيات المرئية التي يقدمها مناندروس، ولكن هناك توقع آخر ينتج عن السمات السلوكية المعروفة عن الشخصية المقدمة. وتكمن أفضل الطرق والوسائل التي يتبعها شاعر الكوميديا في قلب حقائق الأمور وتغيير سلوك الشخصيات النمطية بهدف خداع الجمهور ومخالفة توقعاته، وكان مناندروس - من وجهة نظر البعض – على دراية كافية بكل تلك الطرق والوسائل التي برع في استخدامها في مسرحياته .

ففي افتتاحية مسرحية " المكروه " Μισουμενος يدخل بطل المسرحية ثراسونيديس Θρασωνιδης إلى المسرح، في ليلة ممطرة، هائماً على وجهه، ومناجياً الليل البهيم بقوله :

" أرأيت يوماً عاشقاً أتعس مني ؟
فأنا الآن أقف على أعتاب أبواب منزلي
.... أهيم على وجهي جيئة وذهاباً
.... الآن انتصف الليل وأنتِ قريبة مني،
وكان متاحاً لي أن أستلقي بجوار محبوبتي وأضمها بين ذراعي.
لأنها بداخل المنزل وعلى مقربة مني، ويمكنني أن أفعل ذلك،
كما تتملكني رغبة محمومة مجنونة في أن أكون عشيقها،
ولكنني لا أفعل ذلك."
(الأبيات ٥-١٢)

εορακας ; αρ᾽ ερωντα δυσποτμωτερον;
προς ταις εμαυτου νυν θυραις εστηκ᾽ εγω,
[ ]νω· περιπατω τ᾽ ανω κατω
[ ]εχω νυν μεσουσης σου σχεδον,
εξον καθευδειν την τ᾽ ερωμενην εχειν.
παρ᾽ εμοι γαρ εστιν ενδον εξεστιν τε μοι

και βουλομαι τουθ' ως αν εμμανεστατα
ερων τις, ου ποιω δε·

وقد تثير هذه المقدمة المثيرة دهشة الجمهور، فمن الواضح أن مناندروس قد قلب الأحداث رأساً على عقب؛ فصورة العاشق المنبوذ الذي يقف على أعتاب منزل محبوبته يتوسل إليها ويستعطفها كي ترضى عنه وتسمح له بالدخول هي الصورة الطبيعية المتعارف عليها في مثل هذه المواقف . أما السخرية فتكمن في أن ثراسونيديس العاشق يقف على أعتاب منزله هو ويأبى الدخول بإرادته الشخصية، إنها صورة " العاشق المنبوذ **exclusus amator** " .كان هذا هو الانطباع الأول للجمهور عن هذا المشهد . وتبدو مهارة مناندروس واضحة في تعقيد أحداث المسرحية ومن ثم إضافة عنصر التشويق والإثارة لدي الجمهور(٣٠). كما تذكرنا الاحباطات المصاحبة لتوقعاتنا بأننا كانت لدينا توقعات، وأننا نشاهد عملاً مسرحياً من نوع خاص؛ أما المفاجئة التي تنتج عن مشاهدة شخصيات مألوفة في أدوار غير متوقعة فتوقظ بداخلنا اهتماماً هادئاً وممتعاً في الوقت ذاته بالأحداث(٣١).

لقد حاول مناندروس في مسرحياته تصوير أحلام شباب جمهوره من الطبقة المتوسطة الذين يقعون في الحب ويرغبون في الزواج ممن يحبون رغم صعوبة الظروف الاقتصادية والاجتماعية المحيطة بهم، فهل كان سوستراتوس Σωστρατος في مسرحية " الفظ " يمثل الشبان الأثينيين وما يرغبون في أن يكونوا عليه ؟ (٣٢)

لقد عمد مناندروس إلى رسم شخصية الشاب الثري سوستراتوس بطريقة تختلف تماما عما كان يتوقعه الجمهور منه، فشاب مثله في الكوميديا كان سيحاول إغواء الفتاة التي وقع في حبها . أما حقيقة أن سوستراتوس قد تقدم بنبل إلى والد الفتاة طالباً يدها للزواج، فقد حدث نتيجة للمؤثرات والدوافع الدرامية . ويرى آرنوت **W.G. Arnott** (٣٣) أن ذلك يدل على مهارة مناندروس وبراعته في مفاجأة الجمهور وأخذه على حين غرة.

ومثلما كان الجمهور يتوقع، من خلال استقباله للمعطيات والإشارات المرئية والمسموعة التي يقدمها له الشاعر، ماهية الشخصية المقدمة إليه وكيفية سلوكها، كان يتوقع أيضاً بعض الأحداث التي قد تتضمنها المسرحية، وذلك من خلال استقباله لما

يقدمه الشاعر من شخصيات جديدة أو معلومات موجزة، فيبدأ في توقع واستنتاج ماذا سيحدث في الجزء أو الفصل التالي من المسرحية.

ويمدنا مناندروس في مسرحية " الفظ " بعدد من المواقف التي يتلاعب فيها بتوقعات الجمهور؛ ففي بداية المسرحية يمهد مناندروس جمهوره لاستقبال أحداث المسرحية من خلال البرولوج الذي ألقاه الإله بان Παν عن رغبته في مكافئة ابنة كنيمون لمواظبتها على زيارة مزاره، وعند دخول سوستراتوس إلى المسرح يشير إليه بقوله :

" ويبدو أني أرى ذلك الذي
سيتدله في عشقها ."
(الأبيات ٤٧- ٤٨)

οραν δοκω μοι τουτονι
τον ερωντα

إن وساطة الإله بان ونواياه الحسنة تجاه ابنة كنيمون هي التي مهدت الطريق وجعلت شاباً من طبقة الأثرياء يتوق شوقاً إلى فتاة فقيرة ولكنها جديرة بالاحترام، وماذا كان بوسعه سوى أن ينصاع لذلك التخطيط الرباني؛ إنه ذلك الأمل الذي يبثه مناندروس في نفوس الشباب الأثيني بالزواج ممن يحب غير عابئين بتلك الفروق الاجتماعية الموجودة في المجتمع الأثيني(٣٤).

وفي الأبيات (١٨١- ١٨٢) يصر سوستراتوس، ذلك الشاب الثري الذي وقع في غرام ابنة كنيمون، على حضور العبد جيتاس من أجل مساعدته في الحصول عليها، ثم يوضح سبب إصراره على ذلك بقوله :

" إنه متوقد الفكر،
وخبير بمثل تلك الأمور كلها ."
(الأبيات ١٨٣-١٨٤)

εχει τι διαπυρον και πραγματων
εμπειρος εστι παντοδαπων.

وهي دعوة للجمهور لكي يتوقع أن جيتاس سيلعب دور العبد المخطط الذي يساعد سيده العاشق على حل مشكلته مع تلك الفتاة، ولكننا سنكتشف من خلال أحداث المسرحية أن هذا العبد لم يشارك تماماً في الحبكة الرومانسية؛ وعندما سيعود سوستراتوس إلى المسرح (البيت ٢٥٩) سيخبر الجمهور بأنه لم يستطع العثور عليه، لأن أمه قد أوكلت إلى جيتاس مهمة تأجير طاهي لتقديم القرابين وإقامة الحفل الذي كانت قد خططت له[٣٥]. وهكذا فمثل تلك الوسائل التي استخدمها مناندروس هي التي تسببت في خداع الجمهور وأحبطت توقعاته الخاصة بسلوك مثل هذه الشخصيات النمطية.

وفي افتتاحية مسرحية " الترس " يدخل جمع من الناس يسيرون في خطوات جنائزية يتبعهم العبد داؤوس وهو ينتحب، حاملاً في يده ترساً محطماً، وهو الذي سُميت المسرحية باسمه . تلك البداية الحزينة كانت مفاجئة للجمهور . ومثل تلك الصدمات تترك مساحة بين الجمهور وبين الشخصيات المقدمة على المسرح.

أما في مسرحية " المحكمون " فقد كان مشهد وضع الخاتم في مكان يستطيع أونيسيموس رؤيته فيه، من المشاهد التي تلاعب فيها مناندروس بتوقعات جمهوره، من خلال تقديم شخصيات تؤدي أدواراً محددة، مثل داؤوس وسيريسكوس . ثم تتوارى هذه الشخصيات عن الأنظار بعد ذلك، في محاولة منهم للفت نظر سميكرينيس للخاتم، وترتكز أهمية الطفل في هذا المشهد على أهمية تعرف سميكرينيس على الخاتم . وهكذا فقد أصبح الموقف ثرياً بشخصياته، أما الفعل المحتمل هنا فيجعل المشاركة المحدودة لبعض الشخصيات تساهم مساهمة فعالة في بناء الحبكة الدرامية للمسرحية.

وفي مسرحية " الفظ "، أدت رغبة مناندروس في الاحتفاظ بشخصية كنيمون في خلفية الأحداث كلها إلى تحويل بعض الشخصيات الثانوية في المسرحية إلى شخصيات لها تأثير هام في أحداث المسرحية. من هذه الشخصيات، شخصية الإله بان الذي لعب دوراً هاماً في ترك مساحة بين الجمهور والممثلين . وتعد دعوته للجمهور في بداية المسرحية لإعمال فكرهم ومخيلتهم فيما سيحدث في المشاهد التالية

بمثابة تأكيد على أنها من تلك النوعية التي تعتمد على التخيل. وبعد أن يقدم للجمهور وصفاً مطولاً لشخصية كنيمون دون الشخصيات الأخرى، يقدم بعض التلميحات لاتجاه أحداث المسرحية(٣٦).

كان أسلوب مناندروس في إنهاء بعض فصول مسرحياته من خلال بتقديم معلومات جديدة من الأساليب الشيقة التي تضفي جواً من الإثارة والتشويق لدى الجمهور، وذلك عن طريق قدوم شخصية أخرى إلى المسرح أو قدوم شخصية جديدة على الأحداث، لم تظهر من قبل على المسرح؛ ومثال ذلك ما يحدث في مسرحية " فتاة ساموس "، في البيت السادس والتسعين، أي قبل نهاية الفصل الأول بما يقرب من ثلاثين بيتاً، بينما يقوم موسخيون بالإعداد للزواج وهو في حالة مزاجية سيئة، يدخل كل من دمياس ونيكيراتوس، ويتحدثان عن البحر الأسود، حيث عادا من رحلتهما، ثم يتطرقان في الحديث إلى موضوع الزواج، ثم ينتهي الفصل الأول دون أن يتعرف الجمهور على علاقتهما بالأحداث أو بموضوع الزواج، مما يتسبب في وقوع الجمهور في حيرة كبيرة، فمن يكونان ؟ وماذا عساهما فاعلان في الفصل التالي ؟

وفي مسرحية " المحكمون " عندما يدخل أونيسيموس Ονησιμος ، عبد خاريسيوس، إلى المسرح في البيت (٣٨٢)، أي قبل سبع وثلاثين بيتاً من نهاية الفصل الثاني، يبدي انزعاجه بسبب تباطؤ الطاهي في إنجاز مهمته؛ وعندما يرى الخاتم δακτυλιος في يد سيروس Συρος، عبد خايريستراتوس، وما عليه من نقوش، يذكر أن هذا الخاتم الذي يتطلع إليه ويتحدث عنه هو الخاتم ذاته الذي فقده سيده خاريسيوس منذ مدة طويلة، فيتهمه سيروس بالجنون (البيت ٣٩٣) χολας، ثم يتنازعان الخاتم فيطلب منه سيروس أن يتركه، وعندئذ يرد عليه أونيسيموس قائلاً :

" أأترك لك ما هو ملك لنا ؟ من أين حصلت أنت عليه ؟ "

(البيت ٣٩٥)

τον ημετερον σοι θω; ποθεν δ' αυτον λαβων

εχεις ;

ثم ينتهي الفصل دون أن يتوصلا إلى حل، فكيف سيتم فض هذا النزاع بينهما ؟ وهل سيخبر أونيسيموس سيده بهذا الأمر ؟ ومتى ؟ ومع بداية الفصل الثالث يتردد أونيسيموس في إخبار سيده بهذا الأمر، ثم تتوالى أحداث المسرحية وتحدث العديد من المفارقات حتى تتكشف الحقائق تباعاً.

وفي مسرحية " الترس "، يدخل كليوستراتوس Κλεοστρατος في البيت (٤٩١)، أي قبل نهاية الفصل الرابع بما يقرب من ثلاثين بيتاً، بعد أن اعتقد الجميع، بما فيهم الجمهور، أنه قضى نحبه[٣٧] .

وتندفع الخادمة العجوز سيميخي Σιμιχη مع نهاية الفصل الثالث من مسرحية " الفظ "، إلى خشبة المسرح، وهي في ذعر شديد، بعد أن أسقطت في النبع المعول δικελλα الخاص بسيدها وكذلك الجرة καδος، فيخرج كنيمون متوعداً إياها، ثم ينتحب لأنه وجد نفسه مضطر للنزول إلى داخل النبع من أجل استعادة أدواته (الأبيات ٥٨٠ ــ ٥٨٥)، وهي وسيلة مبتكرة وفعالة يقوم بها مناندروس من أجل جذب اهتمام الجمهور وتوقع ما سيحدث في الفصل التالي؛ وليس من الصعب أن يخمن الجمهور ما سيجابهه كنيمون المسكين من كوارث في قاع النبع . فمثل هذا التوقع بالنسبة للجمهور قد تم تعزيزه بمعرفته المسبقة أن الشاعر يستخدم موضوعاً تقليدياً تم تقديمه من قبل، وبخاصة مع وجود عدد من المسرحيات التي تحمل عنوان : " في النبع " Εις το φρεαρ لكل من أليكسيس، أناكسيبوس، ديفيلوس، ليسيبوس.

ويتم التأكيد على هذا التوقع أو تلك الظنون لدى الجمهور في افتتاحية الفصل الرابع التي تبدأ بصرخة مدوية للخادمة العجوز، قائلة :

" هل من مغيث يمد لي يد المساعدة ؟ يالي من بائسة،
هل من معين؟ "
(الأبيات ٦٢٠- ٦٢١)

τις αν βοηθησειεν; ω ταλαιν' εγω.
τις αν βοηθησειεν;

إذ زلت قدم سيدها وسقط في قاع النبع.

مثال آخر من مسرحية " الفظ "، حيث يدخل كاللييديس Καλλιππιδης، والد سوستراتوس، في البيت (٧٧٥)، أي قبل نهاية الفصل الرابع بتسع أبيات، بعد أن ينتهي كنيمون من حديثه، ويتقدم سوستراتوس لخطبة ابنته . ومن المعروف أن دور كاللييديس سوف يبدأ في الفصل التالي(٣٨).

كان الشعراء يبتكرون أعمالهم ويؤلفون مسرحياتهم لجمهور على دراية كافية بالأعراف والتقاليد المسرحية، ولذلك فقد كانت هذه الأعراف وتلك التقاليد المتعارف عليها في الكوميديا الحديثة من مصادر قوتها، فهي من ناحية تحد من قدرة الشاعر على التحرر من الأنماط الفنية المعدة سلفاً، ومن ناحية أخرى تعتبر أن معرفة الجمهور بهذه التقاليد من أهم أدوات الشاعر في الخلق والإبداع . فعلى سبيل المثال، رأينا كيف كان مناندروس في كثير من الأحيان يبني حبكته الدرامية على مخالفة توقعات الجمهور من خلال إعادة صياغة هذه التقاليد وأيضاً من خلال خلط الأوراق . وبقدر ما يعتمد التأثير الناتج عن ذلك في المقام الأول على النص الذي قام بكتابته، فإنه يعتمد كذلك على استيعابه لكيفية استقبال جمهوره للنص عندما يقدم على المسرح. فمثل هذه الدراما التي تعالج موضوعات الأسرة لا تستدعي فقط ذاكرة المشاهدين ليس فقط التقاليد المسرحية، ولكنها تستدعي أيضاً خبراتهم الشخصية في الحياة الأسرية . فإذا كانت لدى الجمهور تلك القدرة على توقع الأحداث فقد حظي بالمتعتين : متعة التوقع ومتعة مشاهدة الحدث الدرامي الذي يقدمه الكاتب الدرامي على المسرح؛ أو أن يدرك أنه قد خدع إذا لم تصدق توقعاته، وهو ما كان يقوم به مناندروس في كثير من الأحداث(٣٩) .

من كل ما تقدم يتبين لنا إلى أي مدى اهتمت الدراسات الحديثة بتطبيق النظريات والوسائل النقدية الحديثة على مسرحيات مناندروس، مما فتح المجال لعدد من الدراسات النقدية الجديدة التي ساعدت على فهم مثل تلك الأمور التي كانت خافية على فطنة النقاد، أو التي لم يتطرقوا إليها من قبل، كما ساعدت على القراءة الصحيحة لمسرحيات مناندروس.

الهوامش :

* - سبق أن تعرضت لموضوع هذا البحث بشكل مختصر (في صفحات ثلاث) في البحث المرجعي الذي تقدمت به للترقية لدرجة أستاذ مساعد، وكان بعنوان " الاتجاهات الحديثة في الدراسات حول الكوميديا الإغريقية الوسطى والحديثة(خلال العقدين الأخيرين)"، وقد رأيت - لما لهذا الموضوع من أهمية لدارسي المسرح الإغريقي وتعرضه لإحدى النظريات الحديثة في الأدب - وهي نظرية الاستقبال أو التلقي - أن أتناول هذا الموضوع في بحث مستقل أعالج من خلاله كل جنبات الموضوع، مع بيان كيفية تطبيق هذه النظرية في ضوء مسرحيات مناندروس.

(١) تلك الحرب التي ألقت بظلالها على المجتمع الأثيني بأكمله ، بل وعلى العديد من الدويلات اليونانية ، فكان من أهم نتائجها تدمير صغار ملاك الأراضي وازدياد فقرهم ، في مقابل تكدس الثروات في أيدي قلة من الأثرياء ، وأيضاً حشد أعداد كبيرة من السكان في المدن ، ومزاحمة العبيد للأحرار.

Rostovtzeff, M. (1941), Social and Economic History of the Hellenistic World, vol. i. Oxford, Pp. 96-97.

(2) Lesky, A. (1966), A History of Greek Literature . London, P. 642.

(3) Immisch, O. (1898), "Uber Theophrasts Charaktere. " Philologus 57, P. 194.

(4) Humphreys, S.C. (1979), Anthropology of the Greeks. London, P.306 n55.

(5) . Segal, E. (2001), Death of Comedy. Harvard Univ, P. 431

(6) Handley, E.W.(1985), From Aristophanes to Menander, P. 404 [in P.E. Easterling and B.M.Knox, eds.,The Cambridge History of Classical Literature,398-414. Cambridge.]

(7) Arnott, P.D.(1989), Public and Performance in The Greek Theatre. New York, PP. 6-7.

(8) Walton, M. & Arnott, P.D.(1996), Menander and the Making of Comedy. London, P. 35.

(9) Arnott, W. G. (1981),"Moral Values in Menander." Philologus 125, PP. 215.

(١٠) وقد يرجع التغيير الذي طرأ على تركيبة جمهور المسرح الأثيني إلى اختلاف لغة الحديث في الكوميديا الحديثة عما كانت عليه في الكوميديا القديمة ، أنظر :

Rosivach, V.J.(2000)," The Audience of New Comedy,"G &R 47,N°2,PP.167,169;

عن هذا الموضوع أنظر أيضاً :

Sandbach, F.H.(1977), The Comic Theatre of Greece and Rome. New York, P. 69; Gomme,A.W.& Sandbach,F.H.(1973), Menander: A Commentary. Oxford, P.22 n1.

Turner, E.G.(1979),"Menander and the New Society of his Time," CE 54, Nº 107, P. 106.

(11) Katsouris. A.(1976), "Menander Misleading his Audience." LCM 1 ,P. 100 ; Turner, E.(1979), P.119.

(12) Goldberg, S.M.(1980), The Making of Menander's Comedy. Univ. of California, P.21.

(13) MacCary, W.T. (1970), "Menander's Characters : Their Names, Roles and Masks." TAPA 101, P. 288.

(14) Gratwick, A.S. (1982), The Cambridge History of Classical Literature II Latin Literature . Cambridge, P. 105.

15- B

rown, P.G. (1987) "Masks, Names and Characters in New Comedy." Hermes

(15) 115, PP. 183, 201.

(16) Ibid. (1987), 115, PP. 190-192; MacCary, (1972), "Menander's Soldiers :Their Names, Roles and Masks" AJP 93, PP. 283 n14.

١٥- د

وضح السيدة سكوديل R. Scodel أن كلمة " طاهي " ليست هي الترجمة الدقيقة للكلمة اليونانية μαγειρος ، الذي كان مسئولاً عن ذبح وتشفية وتقطيع الأضاحي والقرابين ، وإعداد لحومها للاستخدام ، وكذا طهي الطعام في الولائم وحفلات الزفاف. أنظر :

(17) Scodel, R. (1993), Tragic Sacrifice and Menanderian Cooking, 162 [in Theatre and Society in the Classical World, ed. By Ruth Scodel , University of Michgan, PP.161-176].

يعد أول ظهور للطاهي كشخصية حقيقية ناطقة على المسرح في مسرحيات الكوميديا الوسطى، وكان حديثه ينصب دائماً على قائمة الطعام التي يقدمها، وعن كيفية إعدادها . أنظر :

(18) Ibid. (1993), P. 162.

(19) Handley , E. W. (1996) , The Conversations of the Comic Stage and their Exploitation by Menander, P. 27. [in E. Segal, ed., Menander, Plautus and Terence, 27-41. Oxford.]

(20) Scodel, R., (1993), PP. 161.

(21) Brown, P.G. (1987), PP. 187-188.

(22) Hunter, R.L.(1985), The New Comedy of Greece & Rome. Cambridge, P. 65.

(23) Scodel, R., (1993), P. 172.

(٢٤) ويستخدم قناع الفتاة المزيفة للعشيقة أو المحظية التي سيتم اكتشاف أنها ابنة لشخص يتمتع بحقوق المواطنة. أنظر :

Handley, E.W.(1996), P. 62. Hubbard, T.K.(1991),The Mask of Comedy. Ithaca.

(25) Wiles, D.(1996), Marriage and prostitution in New Comedy [in E.Segal, ed., Menander, Plautus and Terence, 42-52. Oxford], P. 62 ; Brown, P. G. (1987), P. 190.

(26) Henry, M. (1982), Menander`s Courtesans and the Greek Comic Tradition. Frankfurt, PP. 50, 52.

(27) MacCary, W.T. (1972) "Menander's Soldiers: Their Names, Roles and Masks." AJP 93, P.281; Brown, P.G.(1987), P. 190.

(28) Turner, E.G.(1979), PP. 109-110.

(29) Hunter, R.L. (1985), PP. 67-68.

(30) Turner, E. (1979), PP. 108-109.

(31) Goldberg, S.M. (1980), P. 27.

(32) Brown, P.G.(1993), "Love and Marriage in Greek New Comedy." CQ 43.1, P.190.

(33) Arnott, W.G. (1981), P. 226.

(34) Konstan, D. (1995), Greek Comedy and Ideology. Oxford, P. 94.

(35) Hunter, R.L. (1985), P. 64.

(36) Goldberg, S.M. (1980), P. 27, 67, 74.

(37) Handley, E. W. (1996),PP. 31-33.

(38) Hunter, R.L. (1985), P. 65.

(39) Goldberg, S.M. (1980), P. 114.

قائمة المراجع

Arnott, P.D. (1989),Public and Performance in The Greek Theatre. New York.

Arnott,W.G. (1981),"Moral Values in Menander." Philologus 125, PP. 215-227.

Brown, P.G. (1987) "Masks, Names and Characters in New Comedy." Hermes 115, PP. 181-202.

: (1993), "Love and Marriage in Greek New Comedy." CQ 43.1,PP.184- 205.

Goldberg, S.M.(1980), The Making of Menander's Comedy. Univ. of California.

Gomme, A.W. & Sandbach, F.H. (1973), Menander: A Commentary. Oxford.

Gratwick, A.S. (1982), The Cambridge History of Classical Literature II Latin Literature . Cambridge.

Handley, E.W. (1985), From Aristophanes to Menander [in P.E. Easterling and B.M.Knox, eds.,The Cambridge History of Classical Literature, 398-414. Cambridge.]

: (1996), The Conversations of the Comic Stage and their Exploitation by Menander [in E. Segal, ed., Menander, Plautus and Terence, 27-41. Oxford.]

Henry, M. (1982), Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition. Frankfürt.

Hubbard, T. K. (1991), The Mask of Comedy. Ithaca.

Humphreys, S.C. (1979), Anthropology of the Greeks. London.

Hunter, R.L. (1985), The New Comedy of Greece and Rome. Cambridge.

Immisch,O. (1898),"Uber Theophrasts Charaktere." Philologus 57, PP.193-212.

Lesky, A. (1966), A History of Greek Literature . London.

Katsouris. A.(1976),"Menander Misleading his Audience."LCM 1,PP.100-105.

Konstan, D. (1995), Greek Comedy and Ideology. Oxford.

MacCary, W.T. (1970), "Menander's Characters : Their Names, Roles and Masks." TAPA 101, PP. 280-290.

: (1972) " Menander's Soldiers : Their Names, Roles and Masks." AJP 93, PP. 275-287.

Rosivach, V.J. (2000)," The Audience of New Comedy," G & R 47, Nº2, PP. 69-171.

Rostovtzeff, M. (1941), Social and Economic History of the Hellenistic World, vol. i, Oxford.

Sandbach, F.H. (1977), The Comic Theatre of Greece and Rome. New York.

Scodel, R. (1993), Tragic Sacrifice and Menanderian Cooking[in R. Scodel, ed., Theatre and Society in the Classical World, 161- 176. Univ. of Michigan.]

Segal, E. (2001), Death of Comedy. Harvard Univ.

Turner, E.G. (1979), " Menander and the New Society of his Time." CE,

54,N° 107, PP. 106-126.

Walton, M.J. and Arnott, P.D. (1996), Menander and the Making of Comedy. London.

Wiles, D. (1996), Marriage and prostitution in New Comedy [in E. Segal, ed., Menander, Plautus and Terence, 42-52. Oxford.]