الاتجاهات الحديثة في الدراسات
حول الكوميديا الإغريقية الوسطى والحديثة
(خلال العقدين الأخيرين)

أ.د. عادل سعيد النحاس

كلية الآداب – جامعة القاهرة

عُرِف التقسيم الثلاثي للكوميديا الإغريقية (قديمة **παλαιά** – وسطى **μέση** –حديثة **νέα**) بواسطة علماء النحو في فترة حكم الإمبراطور هادريان (منتصف القرن الثاني الميلادي) ، تحت تأثير آراء المدرسة المشائية المتأخرة وعلماء الإسكندرية ، وكان أرسطو قد قسم الكوميديا في البداية إلى " **كوميديا الأقدمين وكوميديا المحدثين** "[١]

ἐκ τῶν κωμῳδιῶν τῶν παλαιῶν καὶ τῶν καινῶν.

أما أثينايوس[٢] فيحدثنا عن " **الكوميديا المسماة بالوسطى** "

τῆς μέσης καλουμένης κωμῳδίας.

ويرى كاسبو[٣] **E. Caspo** أن ما ذكره أرسطو في " الأخلاق النيكوماخية " **Ηθικὰ Νικομάχεια** ' يعد تقسيماً من حيث الأسلوب وليس النوع ، للتمييز بين أسلوب الكتابة في الكوميديا القديمة **παλαιά** والكوميديا الأقرب عهداً **καινή** ، ومن المؤكد أن أرسطو كان يقصد بذلك ما نطلق عليه الآن الكوميديا الوسطى **μέση**[٤] . ويرجع التمييز بين الكوميديا القديمة وما بعدها إلى عدة أسباب:

أولا لكونها الأكثر تناولاً للموضوعات السياسية ، ثم لأنها كانت الأكثر جرأة في النقد وفي توجيه السباب ، وأخيرا لكونها الأكثر قدرة على توجيه النصح الأخلاقي.

وفي الآونة الأخيرة ازداد اهتمام الباحثين بتقديم دراسات حديثة حول الكوميديا الإغريقية ، وبخاصة الحديثة ، يطرحون من خلالها العديد من الأفكار والرؤى الجديدة التي تعتمد على النظرة الدقيقة والمتفحصة للعمل المسرحي ، مما يساعد على وضوح الصورة لدى قارئ المسرحية من خلال فهم أسلوب المؤلف في كيفية التأليف المسرحي. وسوف نتناول بالبحث أهم ما ظهر من اتجاهات حديثة في الدراسات حول الكوميديا الوسطى والكوميديا الحديثة .

أولاً : الكوميديا الوسطى :

على الرغم من صعوبة تحديد عام بعينه كبداية لظهور أو اندثار أي شكل أدبي، إلا أن بعض النحاة المتأخرين قد حددوا الفترة الزمنية للكوميديا الوسطى بالأعوام من ٤٠٤ ق.م حتى عام ٣٣٨ ق.م . ومن اللافت للنظر أنهم قد أرَّخوا بداية ظهور الكوميديا الوسطى بذلك العام الذي تلقى فيه الأثينيون هزيمة نكراء على يد الإسبرطيين في موقعة " آيجوس بوتاموي " **Αἰγὸς Ποταμοί** ، تلك الهزيمة التي ألقت بظلالها على الأثينيين وعلى نظامهم الديمقراطي الذي كانوا يفخرون به ، كما كان لها أثرها البالغ في حياتهم الاقتصادية ، حيث أدت الهزيمة إلى العديد من النتائج سيئة الأثر في المجتمع الأثيني ككل : كانتشار البطالة ، وعلو شأن **الطبقة** المتوسطة ، وازدياد فقر الفقراء ... وغيرها . ومنذ ذلك الحين دب الصراع السياسي بين القادة الأثينيين ، وتفككت أواصر العلاقات الاجتماعية والأسرية، كما تغيرت مفاهيمهم الفكرية والثقافية ، وكذلك نظرتهم للآلهة ، حيث تدنت مكانتها في نفوس الأثينيين ، كما فقدوا الثقة بها(٥) .

وهكذا أصبحت كل الظروف مهيأة لحدوث ذلك التحول في الكوميديا الأتيكية وظهور الكوميديا الوسطى بسماتها الجديدة وخصائصها المختلفة ، وأصبح القرن

الرابع ق.م زمن الارتباط بالواقعية ، فلم يعد المجال خصباً لاستخدام العنصر الخيالي.

حققت الكوميديا الأتيكية في تلك الفترة نجاحاً كبيراً واكتسبت شهرة واسعة ورواجاً هائلاً في مختلف أرجاء بلاد اليونان ، لذلك أصبح النجاح في أثينا مطلباً سعى إليه وحققه العديد من الشعراء من شتي البقاع[٦] . تميزت الكوميديا الوسطى بغزارة إنتاجها حتى بلغ عدد مسرحياتها ستمائة وسبع عشرة مسرحية ، طبقاً لإحدى الروايات ، أما أنتيفانيس فيذكر أنها بلغت أكثر من ثمانمائة مسرحية [٧]. وعلى الرغم من ذلك فلم تحظ الكوميديا الوسطى بالقدر الكافي والمناسب من اهتمام النقاد والباحثين المحدثين ، وربما كان ذلك لسببين رئيسيين :

أولاً : أن تلك الفترة تمثل مرحلة وسط تتغير فيها طبيعة الكوميديا وخصائصها عما كانت عليه في الكوميديا القديمة بشكلها الكلاسيكي ، إلى أن اكتملت عناصرها وخصائصها الجديدة التي تمثلت بعد ذلك في الكوميديا الحديثة .

ثانياً : لعدم وجود مسرحية واحدة من مسرحيات تلك الفترة مكتملة ، حيث إن ما وصلنا هو مجرد شذرات متفرقة من كل مسرحية فيما عدا مسرحيتي أرستوفانيس "الثروة " **Πλοῦτος** و "برلمان النساء" **Εκκλησιάζουσαι** ' .

وفي عام (١٩٣١) وصف العالم نوروود[٨] **G. Norwood** الكوميديا الوسطى بالصحراء القفر التي تفصل بين المدينة والريف ؛ ومن الغريب أنها بعد أكثر من سبعين عاما مازالت بالنسبة لنا قفراً ، ولذلك فليس مستغرباً ألا تنال القدر الكافي من اهتمام الدارسين والباحثين حيث تقتصر معظم دراساتهم في مجال الكوميديا الوسطى على تحليل تلك الشذرات المتبقية في محاولة منهم لاستنباط واستنتاج سماتها وخصائصها الجديدة .

وقد ظهر اتجاهان متوازيان في الدراسات الحديثة حول الكوميديا الوسطى ، الأول : ويعني بتقديم دراسات تحليلية متخصصة تدور حول أحد شعراء الكوميديا الوسطى يستعرض المؤلف من خلاله كل ما كتب عن هذا الشاعر ، ثم يقوم بعرض وتحليل الشذرات المتبقية من أعماله مع التعليق عليها ، من ذلك تلك الدراسة الشاملة التي قدمها هانتر **R. L. Hunter** عن الشاعر يوبولوس **Εὔβουλος** ، فقام بنشر جميع الشذرات المتبقية من مسرحياته وتحليلها في مؤلف صدر له في عام (١٩٨٣) في (٢٦٠) صفحة [٩].

يقدم هانتر في بداية هذا المؤلف نبذة عن يوبولوس وعن أهم السمات المميزة لكتاباته ، ويبدأ بتعريف معجم سويداس بالشاعر، فيقول :

Εὔβουλος· Κήττιος,᾽ Αθηναῖος, υἱὸς Εὐφράνορος, κωμικός. ἐδίδαξε δράματα ρδ΄. ἦν δὲ κατὰ τὴν ρα΄ ὀλυμπιάδα, μεθόριος τῆς μέσης κωμωιδίας καὶ τῆς παλαιᾶς [ε 3386].

هو يوبولوس بن يوفرانور ، أثيني من حي كيتيوس ، شاعر كوميدي ، قدم مائة وأربع مسرحية ، وقد تفوق في الفترة الأوليمبية رقم ١٠١ (الأعوام ٣٧٦– ٣٧٣ ق.م) ، وينتمي إلى الفترة ما بين الكوميديا الوسطى والقديمة.

حصل يوبولوس على العديد من الجوائز في احتفالات الليناية كان أولها في عام ٣٧٠ق.م ، كما حصل على الجائزة الأولى في احتفالات الديونيسيا التي تزامنت مع الفترة الأوليمبية رقم ١٠١ ؛ ولكن من الغريب أن يصفه سويداس بأنه شاعر قد زامن الكوميديا الوسطى والقديمة معا . لم يتبق من مسرحياته سوى سبعة وخمسين عنوان مسرحية وعدد من الشذرات يصل إلى مائة وثمان عشرة شذرة . ولقد أظهرت شذرات الكوميديا الوسطى أنه الأعلى نسبة بين أقرانه في استخدام البحور الثلاثية التي تحتوي على أقدام إيامبية (٤٧% في مقابل ٤٣% لأناكساندريديس) . وتظهر براعته في

استخدام هذا البحر في شذرة (٧٥) من مسرحية " العفريت " **Ορθάνης** ' ، حيث يقول :

πᾶ/σα δ' εὖ/μορφος / γυνὴ
ἐρῶ/σα φοι/ταῖ τη/γάνων / τε σύν/τροφα
τριβαλ/λο<πο>πα/νόθρē/πτα μεῑ/ρακύλ/λιᾱ

فكل امرأة جميلة
ترغب في تناول طعامها (بمصاحبة)
فتوة الحانة .

تحمل العديد من مسرحيات يوبولوس أسماءً أسطورية أو تعالج موضوعات تتعلق بالأسطورة (حوالي ثمان وعشرين مسرحية من إجمالي سبع وخمسين) ، يمكننا التعرف على مضمونها من خلال عناوينها . بعد ذلك يقوم هانتر بتحليل تلك الشذرات والتعليق عليها.

وفي نفس هذا الاتجاه قدم العالم جيفري آرنوت **W.G. Arnott** في مؤلف صدر له في عام (١٩٩٦) دراسة مماثلة عن الشاعر أليكسيس **Αλεξις** ˇ في (١٠٠٢) صفحة [١٠] يستعرض من خلالها كل شذراته المحققة (وعددها مائتان واثنتين وستون شذرة في ما يقرب من مائتين وخمس وأربعين مسرحية)، وكذلك الشذرات المنتحلة والمشكوك في نسبتها لأليكسيس ، ثم يقوم بتقديم الشروح والتعليقات عليها . ويبدأ آرنوت مؤلفه أيضا بتقديم نبذة عن أليكسيس من خلال معجم سويداس الذي يقول :

ˇ Αλεξις Θούριος, ---- κωμικός, ἐδίδαξε δράματα σμε΄. γέγονε δὲ πάτρως Μενάνδρου τοῦ κωμικοῦ [ἔσχε δὲ υἱὸν Στέφανον, καὶ αὐτὸν κωμικόν [α **1138**].

هو أليكسيس من ثوري ----- شاعر كوميدي ، قدم مائتين وخمس وأربعين مسرحية ، و عمه هو شاعر الكوميديا مناندروس ، وله ولد يدعى ستيفانوس ، وهو الآخر شاعر كوميدي.

ويعد الرقم الذي ذكره سويداس لعدد المسرحيات التي قدمها أليكسيس (مائتان وخمس وأربعون مسرحية) رقماً مبالغاً فيه بعض الشيء بالنسبة لشاعر واحد ، ولكن ربما يتضمن المسرحيات التي قام بإخراجها أيضاً أو مسرحيات لشعراء آخرين قدمت باسمه أو مسرحيات أعيد تقديمها بأسماء أخرى ، وربما لأنه قد عمر طويلاً – فقد عاش في الفترة من ٣٥٠-٢٧٠ ق.م ومات عن عمر يناهز الثمانين عاماً ، أي أنه عاصر الكوميديا الوسطى والحديثة معاً [١١] .

برزت في مسرحيات أليكسيس العديد من الشخصيات التي لعبت دوراً هاماً في الكوميديا الحديثة، كشخصية الجندي ، ويلاحظ أن ثلاثة من أسماء مسرحياته تشير إلى جنود ، وهي : "الجندي" **Στρατιώτης** ، " الفارس" **Ιππεύς** ' ، "ثراسون" **Θράσων** ، وهو اسم يطلق على الجندي المتفاخر . كما برزت لديه أيضاً شخصية العشيقة ، حيث تحمل ست من مسرحياته أسماء عشيقات :"المشاكسة " **Αγωνίς** ' ، "جراب النقود" **Δορκίς** ، "المعتدلة" **Ισοστάσιον** ' ، "الناضجة" **Οπώρα** ' ، "المترجلة" **Πεζονίκη** ، "واسعة الشهرة" **Πολύκλεια** ، وربما أيضا : "البلسم" **Ιασίς** ' ، "منظمة العرض" **Χορηγίς** . بالإضافة إلى العديد من المسرحيات التي تحمل أسماء أصحاب المهن المختلفة ، مثل: "عاصر (أو معد) الخمر"**Αμπελουργός** ' ، "عازف القيثارة"**Κιθαρῳδός** ،"الشاعر"**Ποιητής** ، "عازفة الناي" **Αὐλητρίς** . ولكننا لا نعرف إلى أي مدى تعكس هذه العناوين اهتمام شعراء تلك الفترة بالحرف اليومية . وليس من المستغرب أن تتضمن مسرحيات أليكسيس العديد من سمات الكوميديا الحديثة فقد عاصرها ما يقرب من الخمسين

عاماً. ولكن عدم وجود أي من مسرحياته كاملة يحول دون التحقق من ذلك . وربما كان لصلة القرابة التي تجمع بينه وبين مناندروس ، واحتمال تعلم الأخير على يديه، أثر كبير في وجود العديد من التشابهات بين مسرحياتهما ، مثال ذلك شذرة (٢١٩ ، الأبيات ١٠-١١) من مسرحية "أهل تارانتون" **Ταραντῖνοι** لأليكسيس ، التي يؤرخ لها بالفترة من ٣٤٥-٣٢٠ ، وشذرة (٤١٦ ، الأبيات ٨-١٠) من مسرحية " ابن السفاح-اللقيط" **Ὑποβολιμαῖος** ' لمناندروس[١٢] .

ولقد قُدِمَت بعض رسائل الدكتوراة التي سارت على نهج ما قدمه هانتر ثم آرنوت بعد ذلك ، ومنها رسالة الدكتوراة التي قدمها د. محمد جبارة عن فيليمون شاعر الكوميديا الحديثة ، بعنوان : " فيليمون شاعر الكوميديا"[١٣] **ὁ Κομικὸς Ποιητὴς Φιλέμων** ، والتي حصل بها على درجة الدكتوراه في الأدب اليوناني من جامعة "يوانينا" **Ιωάννινα** باليونان عام (١٩٨٦) ، يستعرض فيها حياة الشاعر ويحلل كل ما وصل عنه من شذرات .

كما كانت الرسالة التي حصلتُ بها على درجة الدكتوراه من جامعة القاهرة عام (١٩٩٥) تسير على نفس المنهاج ، وكانت بعنوان : " أناكساندريديس شاعر الكوميديا الوسطى ، دراسة تحليلية لشذراته المتبقية ".

السمات الجديدة للكوميديا الوسطى :

ومن ناحية أخرى اهتم الباحثون بتقديم دراسات تحليلية متخصصة عن بعض السمات الجديدة للكوميديا الوسطى ، محاولين فيها تحديد أهم الخصائص التي ميزتها عن الكوميديا القديمة . فقد أصبح الفارق كبيراً بين الكوميديا القديمة والكوميديا الوسطى من حيث الشكل والمضمون . فمن ناحية اختفت بعض العناصر أو تغيرت وظيفتها ، ومن ناحية أخرى أصبح التركيز على الإنسان وعلاقاته في محيط الأسرة

والأصدقاء الموضوع الرئيسي لمسرحيات الكوميديا الوسطى ثم الحديثة ، فبينما كان الإنسان في الكوميديا القديمة "حيواناً سياسياً " أصبح في الكوميديا الوسطى "حيواناً اجتماعياً "[١٤] .

وعلى الرغم من اختلاف كاسبو [١٥] مع الرأي السائد بأن أرستوفانيس هو الذي وضع اللبنة الأولي للكوميديا الوسطى ، كما يرى أن المعجبين بأرستوفانيس هم الذين وضعوه في مصاف الرواد المبتكرين، ولم يدركوا – من وجهة نظره – أنه قد قاد هذا النوع الأدبي إلى الانحدار ، وبخاصة أنه كان في تلك الفترة طاعنا في السن ومتعَباً ، وأيضاً مخيباً للآمال ؛ ففي مسرحيتيه الأخيرتين كانت تعوزه الحيوية والنشاط وكذلك الرغبة في تقديم الجديد في كتاباته ، وأنهما كانتا نتاج موهبة أصبحت مفقودة ، فقد آثر في نهاية حياته الانسحاب من معترك السياسة ، كما لم تعد تلميحاته وإشاراته في نفس حدة الأيام الخوالي. إلا أن مسرحيتي "الثروة" **Πλοῦτος** و"برلمان النساء" **Εκκλησιάζουσαι** ' اللتين تنتميان من حيث الخصائص الفنية للكوميديا الوسطى هما خير مثال على ذلك التحول الذي طرأ على الكوميديا، فقد كانتا البداية الحقيقية للكوميديا الوسطى حيث تظهر فيهما السمات الجديدة للكوميديا التي توضح أن مسرحياتها تختلف في الشكل والمضمون عن مسرحيات الكوميديا القديمة . ومن أهم هذه السمات[١٦]:

١. اختفاء "أغنية الدخول" **παράβασις** .
٢. تقلص حجم المشهد الجدلي **ἄγων** .
٣. انحسار دور الجوقة **χορός** .
٤. الاهتمام بالشخصيات الثانوية .

ومن بين هذه السمات سنقوم بالتركيز على سمتين كان لهما دور كبير في تغيير شكل ومضمون الكوميديا في القرن الرابع ق.م. الأولى : هي انحسار دور

الجوقة ، وسوف نتعرض للحديث عنها لاحقاً أثناء الحديث عن الكوميديا الحديثة ، أما الثانية فهي ازدياد الاهتمام بالشخصيات الثانوية.

الاهتمام بالشخصيات الثانوية:

في دراسة متخصصة هي الأولى من نوعها في مجال الكوميديا الوسطى قدمت لنا السيدة إليزابيث كونسطانتنيديس[١٧] رسالة دكتوراه عام (١٩٦٥) في (١٥١) صفحة عن الشخصيات التي ظهرت في الكوميديا الوسطى. توضح من خلالها اهتمام الشعراء بشخصيات الطبقة الوسطى في المجتمع الأثيني وتنامي الدور الذي أصبحت تلعبه في المسرحيات ، بعد أن كانت تلعب أدواراً ثانوية في مسرحيات أرستوفانيس، وفي الوقت نفسه اهتمامهم ببعض الشخصيات السياسية المعاصرة .

في هذه الدراسة تقسم السيدة كونسطانتنيديس الشخصيات إلى :

أ- شخصيات سياسية تظهر في موضوعات أسطورية[١٨] :

ومن هؤلاء السياسي والخطيب المشهور كاللليستراتوس **Καλλίστρατος** الذي شارك في حكم أثينا في الفترة من ٣٧٢ إلى ٣٧١ ق.م . ويعد من أهم الشخصيات السياسية الأثينية المعاصرة التي تكرر ظهورها في مسرحيات الكوميديا الوسطى ، مثال ذلك مسرحية "بروتيسيلاؤس" **Πρωτεσίλαος** لأناكساندريديس (شذرة ٤٠) . فمن خلال أحداث قصة هذا البطل الهومري يوجه الشاعر نقداً ساخراً لعدد من كبار الشخصيات المعاصرة ، مثل كاللليستراتوس وميلانوبوس **Μελάνωπος** ، السياسي المعارض لسياسة كاللليستراتوس ، الذي ما لبث أن عدل عن معارضته له بزعم المصلحة العليا للدولة ، وليس بسبب الرشوة التي حصل عليها من كاللليستراتوس .

فــي هــذه الشــذرة يقــدم أناكســاندريديس صــورة ســاخرة لتملــق ميلانوبــوس لكاللیستراتوس[١٩]، فيقول:

μύρῳ δὲ παρὰ Πέρωνος οὗπερ ἀπέδοτο
ἐχθὲς Μελανώπῳ, πολυτελοῦς Αἰγυπτίου,
ᾧ νῦν ἀλείφει τοὺς πόδας Καλλιστράτου.

ولكن بالعطر الذي كان لدى بيرون – الذي قام فعلاً
بالأمس ببيع بعض منه لميلانوبوس ، وهو عطر مصري نفيس –
يقوم الآن بدهان قدمي كاللیستراتوس .

وفي مسرحية " كاريون المتشبه بأبي الهول" **Σφιγγοκαρίων** ليوبولوس (شذرة ١٠٧) يلقي كاريون أحجية ، مثلما يفعل أبو الهول ، على أحد الأشخاص ، فيقول :

- ἔστι λαλῶν ἄγλοσσος, ὁμώνυμος ἄρσενι θῆλυς,
οἰκείων ἀνέμων ταμίας, δασύς, ἄλλοτε λεῖος,
ἀξύνετα ξυνετοῖσι λέγων, νόμον ἐκ νόμου ἕλκων·
ἕν δ' ἐστὶν καὶ πολλὰ καὶ ἂν τρώσῃ τις ἄτρωτος.
τί ἐστι καὶ τοῦτο; τί ἀπορεῖς;

– Καλλίστρατος.

ثرثار بلا لسان ، له نفس التسمية في المذكر والمؤنث ،
خازن الرياح المنزلية ، كثيف الشعر ، وفي أحيان أخرى ناعم الملمس،
يتحدث بذكاء عن أشياء غبية ، يستنبط قانونا من قانون ،
إنه شيء واحد وأشياء كثيرة ، يمكن أن يصيب بالجراح دون أن يُجْرَح .
فما عساه أن يكون هذا الشيء ؟ وما هو تخمينك ؟

وعندئذ يرد الآخر : **إنه كاللیستراتوس .**

ب – شخصيات أسطورية في مسرحيات تتخذ من الأسطورة موضوعا لها[٢٠]:

وقد حظي أوديسيوس باهتمام شعراء الكوميديا الوسطى نظراً لما اشتهر به من مكر ودهاء وسعة حيلة وحب المغامرة ، بالإضافة إلى لباقته في الحديث ومقدرته الفائقة على اكتساب حب الناس ، كما كان محبوباً من النساء أيضا. تلك الصفات التي أمدت شعراء الكوميديا بفيض من الإلهام لرسم شخصية أوديسيوس في مسرحياتهم بطريقة كوميدية هزلية ، فظهرت العديد من المسرحيات التي تحمل اسمه أو التي ترتبط به وبمغامراته ، ومن أمثلة ذلك مسرحية "أوديسيوس" **Ὀδυσσεύς** لكل من الشاعر أناكساندريديس والشاعر أمفيس ؛ "دولون" **Δῶλον** ، "كاليبسو" **Καλυψώ** ، "كيركي" **Κίρκη** لكل من الشاعر إفيبوس والشاعر أناكسيلاس ؛ "كيكلوبس" **Κύκλωψ** ، "ناوسيكا" **Ναυσικάα** ، "أوديسيوس مغتسلاً" **Ὀδυσσεὺς Ἀπονιζόμενος** ، "أوديسيوس يحيك (ثوباً)" **Ὀδυσσεὺς Ὑφαίνων** للشاعر أليكسيس ..... وغيرها من عناوين المسرحيات التي تؤكد مدى اهتمام الشعراء بشخصية أوديسيوس .

وإذا كان من الممكن التعرف على مضمون تلك المسرحيات من عناوينها ، إلا أنه من الصعب التعرف على كيفية رسم شخصية أوديسيوس الكوميدية في ظل النقص الشديد في الشذرات التي توضح ذلك . ومن خلال عناوين المسرحيات يمكننا تصور بعض ملامح المعالجة الكوميدية للأسطورة ، مثل مسرحية " أوديسيوس يحيك (ثوباً)" لأليكسيس ، حيث يبدو من العنوان أن أوديسيوس قد تبادل دوره مع زوجته بنيلوبي **Πηνελόπη** ، وما يتبع ذلك من مفارقات ضاحكة . ولكن ربما كان الشاعر يقصد بالعنوان أن "أوديسيوس يحيك (حيلة)" ، فمن يدري .

جـ شخصيات حرفية وأخرى نمطية :

مــع بدايــة النصــف الثــاني مــن القــرن الرابــع ق.م تزايــد اهتمــام الشــعراء بالموضوعات التي تتناول الحرف والمشكلات المتعلقة بطبقات المجتمع ، وبالأنماط الجديدة التي ازداد ظهورها في المجتمع الأثيني في تلك الفترة. ومن تلك الأنماط التي بــرزت فــي مســرحيات الكوميــديا الوســطى : الطبــاخ ὁ μάγειρος ، و"العشــيقة" ἡ ἑταίρα .

١- الطباخ ὁ μάγειρος .

كانت شخصية الطباخ من الشخصيات المألوفة في مسرحيات القرن الرابع ق.م، ويرجع الفضل في معرفتنا بذلك إلى تلك الدراسة المستفيضة والمزودة بالعديد مــن الشــذرات والتعليقــات التــي قــدمها أثينــايوس فــي عملــه "مأدبــة الفلاســفة" Δειπνοσόφισται . ويتتبــع هانــدلي[٢١] تطــور شخصــية الطبــاخ الــذي كــان يُستأجر لتزويد الحفلات بمستلزمات الطعام ، ثم أصبح من الشخصيات التي لعبت دوراً كبيراً فــي المسرحيات ، وبخاصــة تلــك التــي تعــالج مكائد الحــب ، وأصــبح مــن الشخصيات المؤثرة لدى شعراء الكوميديا ، وبخاصة الحديثة والرومانية .

وتوضــح الســيدة روث ســكوديل[٢٢] **Ruth Scodel** أن كلمــة "الطبــاخ" ليســت الترجمــة الدقيقــة للكلمــة اليونانيــة ὁ μάγειρος الــذي كــان مسئولاً عــن ذبــح وتشــفية وتقطيع الأضاحي والقرابين ، وإعداد لحومها للاستخدام . لم تكن القواعد أو القوانين تمنع أن يقوم أي شخص بأداء هذا العمل بنفسه أو عن طريق الخدم ، ولكن كان من المفضل استئجار الطباخ للقيام بذلك لما يتمتع به من مهارة في أداء هذا العمل ، ثم اشتهر بعد ذلك بمهارته في طهي الطعام وإعداد المائدة[٢٣] .

كان ظهور الطباخ في الكوميديا القديمة نادراً ، ولم يكن له دور مميز يؤديه بل كان صامتاً – في أغلب الأحيان – على المسرح ، وهو ما يظهر في مسرحية "الطيور" Ορνιθες لأرستوفانيس حينما يوجه بطل المسرحية بعض الارشادات إلى ذلك الشخص الماثل على المسرح لإعداد الموقد (البيت ١٦٣٧) ، وقد اقتصر حديثه على قائمة المأكولات التي يقوم بإعدادها. ويعد هذا هو الظهور الأول للطباخ كشخصية ناطقة على المسرح في مسرحيات الكوميديا الوسطى. أما في الكوميديا الحديثة فكان له دور مختلف، وهو ما يظهر من خلال اهتمام مناندروس بهذه الشخصية التي ظهرت في العديد من مسرحياته ، مثل : "الفظ" Δύσκολος ، "الترس" Ασπίς ' ، "فتاة ساموس" Σαμία ، "المحكمون" Επιτρέποντες ' . أما بلاوتوس فقد ظهرت لديه هذه الشخصية في ست من مسرحياته ، بينما لم تظهر في أي من مسرحيات تيرنتيوس[٢٤].

وقد أنزلت الكوميديا الوسطى "الطباخ" منزلة الفنان الذي يؤدي عمله بمهارة فائقة حتى أصبح يتيه بنفسه وبفنه ، وهو ما يفسر مقولة أثينايوس[٢٥] بأن "**معشر الطباخين جميعهم من المختالين** "

ἀλαζονικὸν δ' ἐστὶ πᾶν τὸ τῶν μαγείρων

ودائماً ما كان الطباخ يدعي المهارة الفائقة في عمله ، ويتباهى بأسرار مهنته أمام الناس ، كما كان يدعي معرفة ما لا يعرفه الآخرون ، فهو يعتقد أنه من الشخصيات الهامة في الحياة ، مثله في ذلك كالجندي والفيلسوف والطبيب . فالطباخون هم أساتذة المناسبات ، تبدأ مهاراتهم بأداء دورهم الرئيسي كذابحي قرابين ، يقومون بأداء هذا العمل بدقة ومن مكان محدد؛ وفي هذا الصدد يشبه أفلاطون الطباخ في مهارته ودقته في تقطيع اللحوم بعالم اللغة الذي ينبغي أن يقوم بتقطيع الكلمة إلى أجزاء بكل دقة ومهارة [٢٦].

لم يحظ الطباخون الحقيقيون في أثينا بما حظي به الطباخون في الكوميديا من شهرة وبراعة ومهارة في عملهم . و كان وجودهم الدائم في معترك الحياة سبباً ملائماً لوجودهم في الكوميديا . فالعديد من المشاهد تتطلب وجود الطباخين ، مثل حفلات الزواج ، وكان دائماً ما يظهر على المسرح مصطحباً معه "السكين" **μάχαιρα** حتى يتم التعرف عليه لحظة ظهوره على المسرح . كما يشير النقاد أيضاً إلى الدعابة البذيئة والسخرية اللفظية التي دائماً ما كانت تصاحب ظهور الطباخ على المسرح[٢٧].

٢- العشيقة ἡ ἑταίρα :

أما "العشيقة" ، كما تقول السيدة كونسطانتيديس[٢٨] ، فلم تكن تلعب دوراً كبيراً في مسرحيات أرستوفانيس ، بل اقتصر دورها على العزف والغناء والرقص ، ولم تكن من الشخصيات الناطقة أيضا على المسرح . ومع البدايات الأولى للكوميديا الوسطى تنامى دورها ، كما تصدرت المسرحيات أسماء العديد من العشيقات اللاتي اشتهرن في تلك الفترة ، مثل "ضئيلة الحجم" **Νάννιον** ، "اللعبة" **Πλαγγών** ، "الكتكوتة" **Νεόττις** ، "السـهرانة" **Παννυχίς** ، "نعمـة" **Ολβία** ' ليوبولـوس ؛ وهنـاك عناوين مسرحيات أخرى تتعلق بنفس الشخصية ، مثل "عازفة القيثارة" **Ψάλτρια** ليوبولوس ، "الراقصة" **Χορεύτρια** لأليكسيس.

قدم شعراء الكوميديا الوسطى صوراً مختلفة للعشيقة ، فمنهم من يثني على مهارتها في تقديم المتعة الحسية للرجال (شذرة ٥ لفيليتايروس) ؛ ومنهم من يشبهها "بالخيمـايرا" **Χίμαιρα** ، ذلـك الـوحش الـذي ينفـث النـار مـن فمـه ، أو "بهيـدرا" **Υδρα** ، ثعبان الماء (شذرة ٢٢ لأناكسيلاس) ؛ ومنهم من يطلق على إحداهن "الساعة المائية" **Κλεψύδρα** (إسم مسرحية بدون شذرات ليوبولوس) . وتشير تلك الأسماء إلى أهمية السلوك الشخصي للعشيقة ، كما تصور قدرتها على تحويل

الرجال إلى حيوانات أو تجردها من صفاتها الإنسانية (الشذرتين ٥٩ ، ٢٣٠ لأليكسيس). أما الصفات المعروفة عنها من قبل فقد استمرت تلازمها ، مثل السكر والجشع والنهم والفساد . ولكن من الملاحظ أن الكوميديا الوسطى قد أسبغت العشيقة ببعض الصفات الإنسانية التي لم تكن توصف بها من قبل – كالطيبة وتقديم المنفعة للآخرين – حتى وإن كانت هذه الصفات تصدر عن العشاق المتيم بها[٢٩] . وقد تم عقد مقارنة ساخرة بين العشيقة والزوجة في (شذرة ٥) للشاعر فيليتايروس ، حيث يقول[٣٠] :

ὡς τακερόν, ὦ Ζεῦ, καὶ μαλακὸν τὸ βλεμμ᾽ ἔχει·
οὐκ ἐτὸς ᾽Εταίρας ἱερόν ἐστι πανταχοῦ,
ἀλλ᾽ οὐχὶ γαμετῆς οὐδαμοῦ τῆς ᾽Ελλάδος.

أي زيوس ، كم هي مثيرة ، نظرتها ناعمة
فلا عجب إذن من وجود معبد للعشيقة في كل مكان ،
أما الزوجة فلا معبد لها في أي بقعة من بلاد اليونان .

وفي شذرة (٤٢) للشاعر يوبولوس توصف العشيقة بأنها " حسنة السلوك" **κόσμια** ، كما توصف في شذرة (١٢) للشاعر ثيوفيلوس بانها " متزنة" **σοφή** ؛ وفي شذرة (٢١) للشاعر أناكسيلاس يصف أحدهم عشيقته بأنها "حيوان مفترس" **θηρία** ، بينما يؤكد الآخر أن عشيقته انسانة " بسيطة ... ومرحة" **ἁπλή ... ἀστεῖα** ، أما أنتيفانيس فيصف شخصية إحداهن في شذرة (٢١٢) "بالذهبية"، وذلك في قوله[٣١] :

ἦθος τι χρυσοῦν .... ὄντως ἑταῖρας

وبالرغم من أنها عشيقة .... إلا أنها (تتمتع) بشخصية ذهبية

ثانيا الكوميديا الحديثة :

يقول إريك سيجال[٣٢] **E. Segal** " **تموت الكوميديا دائماً ثم تبعث مرة أخرى في شكل جديد، فموت شكل من أشكال الكوميديا ميلاد لآخر، وفي النهاية يتغلب العقل ويموت القلب**" . لقد فقدت الكوميديا اليونانية تلك الروح التي كانت تميزها في الماضي حتى أصبح مصيرها الموت ، ولم تعد كما كانت من قبل ، فقد تغيرت وتطورت ، تغيرت موضوعاتها واهتماماتها 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 دوراً ثانوياً في الماضي هي المسيطرة على مجريات أحداث المسرحية ، وباتت تخطط وتدبر وتحرك كل الخيوط .

ولقد اهتمت أحدث الدراسات ببعض المحاور الخاصة بالكوميديا الإغريقية الحديثة اختلفت فيها توجهات الباحثين وتغيرت اهتماماتهم عما كان سائداً من قبل ، كاهتمامهم بمعرفة مصير الجوقة ومحاولة التعرف على الدور الحقيقي الذي لعبته في كوميديا ما بعد أرستوفانيس ، واهتمامهم بالعلاقة بين مناندروس وجمهوره ، وأيضاً بالبحث في عناصر "الميتاثياتر" **metatheatre** (ما وراء المسرح) التي استخدمها مناندروس كوسيلة لكسر حدة الإيهام المسرحي **dramatic illusion** لدى الجمهور؛ وغيرها من الرؤى الحديثة في تحليل مسرحيات مناندروس ، والتي يمكن إجمالها في المحاور التالية :

١- انحسار دور الجوقة

٢- جمهور مناندروس بين الاستقبال والتوقع

٣- الميتاثياتر وكسر الإيهام الدرامي

انحسار دور الجوقة :

من الصعب أن نفصل بين دور الجوقة في الكوميديا الوسطى ودورها في الكوميديا الحديثة ، فقد ارتبطا معا فيما يمكن أن نسميه بكوميديا القرن الرابع ق.م. وفي دراسة متميزة ومستفيضة يتتبع كينيث روذويل[٣٣] **K. Rothwell.** دور الجوقة في الكوميديا القديمة من خلال تقديم إحصائية عن عدد الأبيات التي تحدثت فيها الجوقة في مسرحيات أرستوفانيس ، والتي تصل إلى نسبة ٢٥% من أبيات مسرحية "أهل أخارناي" **Αχαρνεῖς** ، ٢٣% في مسرحيتي "الطيور" **Ορνιθες** ، و"الضفادع" **Βάτραχοι** ، ثم تقل بشكل فجائي في مسرحية "برلمان النساء" لتصل إلى ٨ % ، ثم ٤ % في مسرحية "الثروة" . فإذا وصلنا إلى مناندروس نجد أنها مجرد إشارات عابرة عن الجوقة . ولكن مثل تلك الحقائق قد تكون خادعة ، فاختفاء الجزء الأكبر من حديث الجوقة في مسرحية "برلمان النساء" مرجعه إلى اختفاء "الخطاب المباشر" للجوقة **παράβασις** .

أما عبارة **ΧΟΡΟΥ ΜΕΛΟΣ** ، أو استخدام المضاف إليه **ΧΟΡΟΥ** فقط بصفة عامة ، فقد وضعت في المكان المخصص للجوقة – حدث ذلك مرتين في مسرحية "برلمان النساء" وأكثر من ذلك في مسرحية "الثروة " – حتى أصبح أمراً مألوفاً في مسرحيات مناندروس بعد ذلك . وهنا يتساءل هانتر[٣٤] عما إذا كانت كلمة **ΧΟΡΟΥ** تعد إشارة لوجود الجوقة أم لا ؟ وإن وجدت فما هي طبيعة الدور الذي كانت تلعبه في المسرحية ؟

في هذا الصدد يوضح كاسبو[٣٥] أن كلمة **ΧΟΡΟΥ** كانت تحدد الأماكن التي ينبغي أن يقدم فيها العرض الخاص بالجوقة ، وهناك احتمالان لوجود تلك الكلمة: الأول أن كلمة **ΧΟΡΟΥ** تشير إلى أن هذا النص مشتق من نص آخر كان

مخصصاً للعرض خارج نطاق مدينة أثينا . والاحتمال الثاني يتعلق بشكل النص ، فقد شجع تغير شكل الجوقة ووظيفتها الناشرين القدامى على عدم الاهتمام بالأجزاء الخاصة بالجوقة ، اعتقاداً منهم أنها كانت تقدم دون أن يكون لها علاقة بأحداث المسرحية ، وأنها لم تكتب بواسطة الشاعر ، ولذلك كان من السهل حذفها.

وقد اهتم العديد من النقاد والمحللين بالبحث والتنقيب عن أسباب انحسار ، وليس اختفاء ، دور الجوقة في القرن الرابع ق.م ، واجتهد كل منهم لمعرفة أهم العوامل التي أدت إلى التقليل من أهمية الجوقة في تلك الفترة . ومن هؤلاء سلاتر **N. Slater** الذي يرى أن من أهم تلك العوامل هو تأثر الكوميديا بالتراجيديا ، واهتمام الكتاب بخلق جو من الإيهام المسرحي لا تتم مقاطعته بتفاعل الجوقة مع الممثلين[٣٦]. أما والتون **M.J. Walton** فيرجعها للاهتمام المتنامي بفن التمثيل وبالممثل على حساب دور الجوقة ، وكذلك بسبب عرض المسرحيات في مناطق مختلفة خارج أثينا ، مما دفع منظمو المسرحيات إلى ضغط النفقات ومنها نفقة الجوقة[٣٧] . أما نيسيلراث **H.-G. Nesselrath** فيرى في التجديدات التي طرأت على الرقص والموسيقى وانعكاساتها على الجوقة سبباً لذلك . مع ملاحظة اختفاء البحر الأنابايستي الرباعي من الشذرات المتبقية من القرن الرابع ق.م ، وكان من الأوزان الهامة في الكوميديا القديمة [٣٨] .

ويرى بعض النقاد أن هناك ارتباطا وثيقا بين وجود الجوقة وبين الديمقراطية ، وأنه إذا أفل نجم أحدهما أفل الآخر . وبعد الهزيمة النكراء في الحرب البليبونيسية تصدعت أركان الديمقراطية الأثينية وفي نفس الوقت قل الاهتمام بالدور الذي تلعبه الجوقة ، وهو ما يظهر في مسرحية "برلمان النساء" لأرستوفانيس ، حيث أصبح ظهور الجوقة مفتعلاً ، وأقل أهمية مما كان عليه من قبل . ولكن هناك رأياً مخالفاً لا يرى في هزيمة الأثينيين في الحرب البليبونيسية سبباً في تصدع الديمقراطية الأثينية، فقد استمرت راسخة لمدة طويلة في القرن الرابع ق.م ، كما تمتعت أثينا

ببعض التقدم والنجاح . ومن المعروف أن أثينا قد فقدت الكثير من استقلالها في عام ٣٣٨ ق.م ، كما فقدت ديمقراطيتها بصفة نهائية عام ٣٢٢- ٣٢١ ق.م على يد أنتيباتر[٣٩].

وكذلك فقد ارتبط ظهور الجوقة بالخوريجوس **χορηγός** أو " منتج العرض المسرحي" – وهو من الأثرياء – حيث يقوم بالانفاق على المسرحية، وهو ما يؤكده ديموستينيس في خطبته "ضد ميدياس" **Κατὰ Μειδίου** (١٣-١٨)[٤٠] . وهناك من الدلائل ما يؤكد استمرار الخوريجوس في أداء عمله على الرغم من الصعوبات المالية التي يواجهها ، وعن الصعوبات التي تواجه الرجل الأثرياء يحدثنا أنتيفانيس في شذرة (٢٠٤) بقوله :

ἡ χορηγὸς αἱρεθεὶς
ἱμάτια χρυσᾶ παρασχὼν τῷ χορῷ ῥάκον φορεῖ.

أن يتم اختياره منتجاً يمد (الجوقة)
بالملابس المرصعة بالذهب ، أما هو فيرتدي الملابس البالية

وإذا كان الخوريجوس قد واجه صعوبات مالية في القرن الرابع ق.م ، فقد واجه مثل تلك المصاعب أيضاً في القرن الخامس ق.م ، وعلى الرغم من ذلك يصف ديموستينيس – متفاخراً – ملابس الجوقة المرصعة بالذهب ، مما يؤكد تغلب المنتجين على الكثير من الصعوبات المالية التي واجهتهم .

وهكذا فقد استمر الخوريجوس في أداء وظيفته حتى عام ٣١٧ ق.م. عندما أحل ديميتريوس الفاليري نظام "إدارة المسابقات" **ἀγωνοθεσία** محل نظام "إدارة الجوقة" **χορηγία** . وإذا كانت الجوقة قد عانت من صعوبة توفير الأموال اللازمة للإنفاق على المسرحيات فقد حدث ذلك في القرن الخامس وليس الرابع ق.م ، وقد

تغلـب الأثينيـون علـى ذلـك فـي عـام ٤٠٦- ٤٠٥ ق.م باسـتخدم نظـام "الإدارة المشـتركة للجوقـة" συγχορηγία ، فـي محاولـة مـنهم لتخفيـف العـبء عـن الخوريجوس ولإنقاذ الجوقة من الضياع ، غير أننا لم نسمع عن تطبيق مثل هذا النظـام فـي القـرن الرابـع ق.م فـي احتفـالات الديونيسـيا . ويقـال إن عـدد المنتجـين المشاركين في هذا النظام قد وصل إلى ثلاثة أفراد يتحملون أعباء الإنفاق على الجوقة[٤١] .

أمـا عدد أفراد الجوقة في الكوميديا ، فيبدو أنـه لم يتغير ، وفي ذلك يذكر أرسطو[٤٢] أن عدد أفراد الجوقة في الكوميديا هو نفس عددها في التراجيديا ، دون أن يحـدد ذلـك العـدد . وفـي مسـرحية " أوتوكليـديس المتشـبه بأوريسـتيس " Ορεσταυτοκλείδης ' (شذرة ٢٧) يذكر تيموكليس أسماء إحدى عشرة امرأة ، ربما يؤدين دور الجوقة ، فهل كان هذا هو عدد أعضاء الجوقة أم أنه لم يذكر أسماء أخرى ؟[٤٣] . ويعد حديث أرسطو عن عدد أفراد الجوقة في التراجيديا والكوميديا تأكيداً على استمرار الجوقة في أداء وظيفتها في الفترة التي عاصرها .

وهنـاك العديد من الإشارات والدلائل التي تؤيد استمرار مشاركة الجوقة في العرض المسرحي في عدد من مسرحيات القرن الرابع ق.م ، وهو ما يظهر من خلال عنـاوين بعـض المسـرحيات ، مـن ذلـك : مسـرحية "بائعـات أكاليـل الزهـور" Στεφανοπώλιδες للشـاعر يوبولـوس التـي يبـدو مـن عنوانهـا وجـود جوقـة تتألف من عناصر نسائية يقدمن أنفسهن في الشذرتين (١٠٤،١٠٥) ، وكذلك في مسرحية " أوتوكليديس المتشبه بأوريستيس" للشاعر تيموكليس (شذرة ٢٥) ، حيث يتساءل هانتر عما إذا كانت العشيقات ἑταιραι الغاضبات اللاتي يذكرن بالاسم في هذه الشذرة ، واللاتي كن يطاردن أوتوكليديس ، يمثلن أعضاء الجوقة أم لا ؟ وإن كن قد ظهرن على خشبة المسرح ، فربما يمثلن الأحد عشر عضواً ، أعضاء "البارابيستون" Παράβυστον المكلفة بمحاكمة أوتوكليديس ؛ حيث اشتهر

تيموكليس بأن عدداً كبيراً من مسرحياته يحمل أسماء الجوقة[٤٤] . وقد تظهر بعض ملامح الجوقة من خلال الشذرات المتبقية من تلك المسرحيات ، من ذلك (شذرة ٩١) من مسرحية "دودونيس" **Δωδωνίς** لأنتيفانيس حيث يتساءل أحد الأشخاص قائلاً:

πόθεν οἰκήτωρ ἢ τίς ’ Ιώνων
τρυφεραμπεχόνων ἁβρὸς ἡδυπαθὴς
ὄχλος ὥρμηται;

مَنْ أو مِنْ أين يندفع هذا الجمع من الأيونيين
بملابسهم المهندمة التي تنم عن رغد العيش ؟

كما يعلن المتحدث في شذرة (١٠٧) من مسرحية " كوريس" **Κουρίς** للشاعر أليكسيس عن اقتراب مجموعة من المعربدين[٤٥] ، ومن الممكن أن يكون الحديث موجها للجوقة أيضاً في شذرة (٢٣٩) من مسرحية "تروفونيوس" **Τροφώνιος** لأليكسيس ، حيث يطلب منهم تينداريوس **Τυνδάρεως** أن يخلعوا ملابسهم استعداداً للرقص ، في هذه الشذرة يتم توجيه هذا الخطاب في ضمير المخاطب المفرد، وربما يكون موجها لقائد الجوقة .

لقد تغيرت عقلية الكاتب المسرحي كما تغيرت طريقته في كيفية كتابة المشاهد والحوارات والفقرات الغنائية ، فتقلص العنصر الشعري والغنائي في الكوميديا ، حتى وإن استمرت الجوقة في الرقص والغناء في تلك الفترة .

فإذا ما وصلنا إلى مناندروس نلمس أن وظيفة الجوقة قد تأثرت أيضاً بمحاولة منظمي المسرحيات ضغط نفقات الجوقة . ففي مسرحيات مناندروس كان الحدث الدرامي يتكون من عدة فصول تفصل بينها فواصل مخصصة لأغنية الجوقة ، يخرج الممثلون في نهاية كل فصل من على خشبة المسرح **σκηνή** ، ويمضون بعض الوقت حتى يحين موعد الحدث التالي دون أن يشعر الجمهور بالملل من مرور الوقت. في هذه الفترة يأخذ الجمهور قسطاً من الراحة ، وكذلك الممثلون ، وفي بعض

الأحيان يخرج الممثل في نهاية الفصل ثم يعود مع بداية الفصل التالي لاستكمال الأحـــداث بسلاســـة ويســـر، وقـــد حـــدث ذلـــك فـــي مســـرحيتي "الممقـوت" **Μεσούμενος** (فـي نهايـة الفصـل الثالـث وبدايـة الرابـع) ، و"الفـظ" **Δύσκολος** (في نهاية الفصل الرابع وبداية الخامس). فماذا كانت الجوقة تفعل في ذلك الوقت ، بعد أن كانت تساعد في الماضي على تصاعد الأحداث؟ ولنأخذ مثالاً لذلك مسرحيتي "الفظ" **Δύσκολος** و"الترس" **Ασπίς** ' اللتين تتكونان من خمسة فصول تفصل بينهما أربعة فواصل[٤٦] .

في نهاية الفصل الأول من مسرحية "الفظ" يختتم داؤس حديثه قائلاً (الأبيات ٢٢٦-٢٣٢):

οὐ μὴν ἀλλὰ τἀδελφῷ γε δεῖ
αὐτῆς φράσαι με τὴν ταχίστην ταῦθ' , ἵνα
ἐν ἐπιμελείᾳ τῆς κόρης γενώμεθα.
ἤδη δὲ τοῦτ' ἐλθὼν ποήσειν μοι δοκῶ.
καὶ γὰρ προσιόντας τούσδε, Πανιστάς τινας,
εἰς τὸν τόπον δεῦρ' ὑποβεβρεγμένους ὁρῶ,
οἷς μὴ 'νοχλεῖν εὔκαιρον εἶναι μοι δοκεῖ.

ولكن بالتأكيد ينبغي أن أخبر شقيقها
بذلك في أسرع وقت ممكن حتى نستطيع
أن نحمي تلك الفتاة .
ويبدو لي من الأفضل الذهاب الآن لتنفيذ هذا.
فأنا أرى جماعة من مريدي الإله بان
تحت وابل من المطر وهم متوجهين صوب هذا المكان ،
ولا أظن الوقت المناسباً لكي أثير حفيظتهم .

ثم يخرج داؤس وتبدأ أغنية الجوقة **ΧΟΡΟΥ** .

أما الفصول الثلاثة التالية فتقتصر على وجود كلمة **XOPOY** للإشارة إلى مكان أغنية الجوقة ، والإعلان عن نهاية الفصل وبداية الفصل التالي.

وفي مسرحية "الترس" ينتهي الفصل الأول أيضاً بإعلان داؤس عن قدوم الجوقة في الأبيات (٢٤٥-٢٤٩) قائلاً :

ἐκποδὼν
ἀπαλλάγηθ' ἀπὸ τῆς θύρας· καὶ γάρ τινα
ὄχλον ἄλλον ἀνθρώπων προσιόντα τουτονὶ
ὁρῶ μεθυόντων. νοῦν ἔχετε· τὸ τῆς τύχης
ἄδηλον· εὐφραίνεσθ' ὃν ἔξεστιν χρόνον.

تنحوا جانباً عن الباب ، فأنا
أرى جموع من السكارى يقتربون .
فلتتعقلوا . فالسبيل إلى الحظ غير آمن ،
ولتستمتعوا بوقتكم طالما استطعتم

ثم يخرج داؤس وتبدأ أغنية الجوقة **XOPOY** .

وفي الفصول الثلاث التالية يكتفي بوجود كلمة **XOPOY** للإشارة إلى مكان أغنية الجوقة والإعلان عن نهاية الفصل وبداية الذي يليه.

وهكذا يتم الإعلان في نهاية الفصل الأول فقط من مسرحيتي "الفظ" و"الترس" عن حضور الجوقة بنفسها لتؤدي دورها سواء بالرقص أو بالغناء ، أما الفصول الأخرى فيتم تحديد موضعها بكلمة **XOPO** للتعبير عن مرور الزمن بين الأحداث. وقد يشير غياب الأبيات الخاصة بالجوقة إلى عدم استخدام الجوقة للكلمات واكتفائها بأداء بعض الحركات الراقصة . وهكذا أصبحت الجوقة في

الكوميديا الحديثة تتكون من مجموعة من المعربدين الذين يؤدون رقصاتهم خارج نطاق أحداث المسرحية بغرض امداد الجمهور بالمتعة ومساعدته على كسر حدة الملل ، ولم يعد لها ذلك الدور الإيجابي الذي كانت تؤديه في الماضي . وفي ذلك يقول والتون[٤٧] **M.J. Walton** :

> **It can be no more than conjecture to suggest how these interludes may have linked the scenes but they have occupied some time and they could have had some acceptable theatrical function.**

وفي مسرحية " فتاة ساموس" **Σαμία** يفتتح كل فصل بوصف لبعض الأحداث التي وقعت خارج المسرح، وربما تقوم الجوقة بتقديم تلك الأحداث في ذلك الفاصل من خلال أداء بعض الحركات التمثيلية الصامتة لتمهد الجمهور لما هو قادم من الأحداث ، وربما لإعطاء الجمهور بعض المتنفس حتى يقبل على الأحداث الرئيسية بشغف .

وتظهر براعة مناندروس في توظيف الفاصل بين الفصول لإضفاء جو من الإثارة والتشويق لدي الجمهور ، من خلال أسلوبه الممتع في إنهاء فصل المسرحية بتقديم معلومة جديدة ثم استكمالها في الفصل التالي . وعادة ما يتم ذلك من خلال قدوم شخصية جديدة إلى المسرح ، أو شخصية جديدة على الأحداث التي يتم عرضها – مثلما هو الحال في نهاية الفصل الأول من مسرحية "فتاة ساموس" – فبينما يقوم موسخيون بالإعداد للزواج وهو في حالة مزاجية سيئة ، يدخل كل من دمياس ونيكيراتوس في البيت (٩٦) ، أي قبل نهاية الفصل بحوالي أربعة وعشرين بيتا ، وهما يتحدثان عن البحر الأسود ، حيث عادا من رحلتيهما ، ثم يتطرقان للحديث عن موضوع الزواج . وفي مسرحية "المحكمون" يدخل أونيسيموس في البيت (٢٠٦) ، أي قبل نهاية الفصل الثاني بحوالي سبعة وثلاثين بيتا ، مبديا ملاحظته على بطء الطباخ، وأن الخاتم الذي ينظر إليه ويتحدث عنه هو نفس الخاتم الذي فقده

سيده منذ مدة . وفي مسرحية "الترس" ينتهي الفصل الثاني بتدبير مؤامرة ضد خايريستراتوس ، ثم تتكشف خيوط تلك المؤامرة وأبعادها مع بداية الفصل الثالث[٤٨] .

جمهور مناندروس بين الاستقبال والتوقع

إذا كان المهتمون بدراسة سوسيولوجيا المسرح يرون أن جمهور الكوميديا الحديثة كان يهتم بمعرفة تفاصيل الحبكة الدرامية ، وأن مناندروس كان يخفي الحقيقة عن جمهوره لزيادة عنصر التشويق والإثارة لديه إلى أن تتكشف الحقائق تباعاً ، كما هو الحال في مسرحية "الترس" ؛ فقد كان مناندروس أيضا ، وفي محاولة منه لإمتاع جمهور مسرحياته ، يستثير شغف المشاهدين لمعرفة أدق التفاصيل الخاصة بشخصياته وكيفية سلوكهم على المسرح وذلك من خلال لعبة التوقعات مع الجمهور. وقد اعتمد مناندروس في هذه اللعبة على تقديم بعض المعطيات للجمهور – كالاسم ، القناع ، الملابس ، المظهر العام للشخصية – ومن خلال استقبال الجمهور لتلك الإشارات المرئية ومعرفته المسبقة لها يبدأ في توقع السلوك المميز لهذه الشخصية والدور الذي من المحتمل أن تلعبه ، وفي نفس الوقت سيصبح لديه نوع من الفضول لمعرفة المزيد من التفاصيل وكيفية تصوير مناندروس لسلوك شخصياته . فهل كان سلوك الشخصيات يتفق بالفعل مع توقعات الجمهور ؟ [٤٩]

وفي هذا الصدد يذكر ماك كاري[٥٠] **W.T. MacCary** أن شخصيات مناندروس لم تكن فقط شخصيات نمطية ، ولكنها كانت متطابقة في كل 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 ، العيوب الخلقية المصاحبة لسلوكهم ، وإذا ما كانوا يلعبون أدواراً ثانوية أم محورية في المسرحية. فقد خصص مناندروس أقنعة محددة لعدد من

الشخصـيات التــي ظهـرت فــي مسـرحياته بصـفة عامــة – مثـل داؤس ، دميـاس ، موسخيون – ولذلك فإن معرفة اسم الشخصية ورؤية قناعها قد مكن عدد من الجمهور 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 والتي استطاع مناندروس بعبقريته أن يرسمها : فكثيراً ما قدم لنا شخصية سميكرينيس البائس ، أما مشاعره ودوافعه فيصورها لنا في كل مرة بطريقة مختلفة ، كما ظهرت شخصية داؤس على الأقل في ثمان مسرحيات من إجمالي ست عشرة مسرحية معروفة لمناندروس، ويبدو أنه كان يظهر فيها جميعاً بنفس الشكل ، حيث يدرك الجمهور الأثيني هويته بمجرد ظهوره على المسرح ، كما يدرك أيضا الفرق في الملامح بينه وبين رفاقه من العبيد– مثل بارمينون وجيتاس – غيـر أن ذلـك لا يحـدد سـلوكه فــي المسـرحية وبخاصــة مــع كاتــب كبيـر مثـل مناندروس[٥١].

وقد تشترك بعض الشخصيات التي تحمل نفس الاسم في المسرحيات المختلفة معاً فـي الملامـح الشخصـية وفـي بعض السلوك ، ولـذلك يتوقـع الجمهـور أن تكـون الشخصية التي تحمل نفس الاسم تتصرف بنفس الطريقة .

كانـت شخصـية الطبـاخ مـن الشخصـيات المألوفـة فـي مسـرحيات القـرن الرابـع ق.م، ولذلك فقد أصبح المشهد الخاص بدخول رجل إلى المسرح مصطحباً معه شاة يصب عليها لعناته من المشاهد المألوفة في مسرحيات مناندروس بل وأصبح مشهداً تقليدياً ، وفي ذلك يقول هاندلي[٥٢] :

> **The very appearance on stage of a man with an animal who is recognizably a "chef de cuisine" creates certain expectations.**

وقد يستغل الكاتب هذه الصورة التقليدية بطريقة ذكية من خلال إعادة رسم هذه الشخصية مع استخدام نفس النموذج المتوقع من الكلمات والسلوك ، وربما يستطيع أن يقدم صورة مختلفة من خلال التفاصيل الدقيقة التي يقدمها 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 نفس المعطيات لخلق توقع مختلف للأحداث ، وهو ما يقوم به مناندروس في كثير من الأحيان ، مما ينتج عنه تلك التأثيرات الدرامية الناجحة .

ففي مسرحيتي " الفظ" و"الترس" يدخل الطباخ دون الإعلان عنه عند ظهوره للمرة الأولى على خشبة المسرح ، يتذمر في الأولى من حظه العسر لأنه غير قادر على السيطرة على الشاة التي أحضرها لتقديمها قربانا (الأبيات ٣٩٣-٣٩٨)، وينتحب في الثانية لأنه قد فقد أول عمل يوكل إليه خلال عشرة أعوام(الأبيات ٢١٦-٢٢٠) . وفي كلتا الحالتين يمتع مناندروس جمهوره مستغلاً معرفتهم المسبقة بشخصية الطباخ التقليدية في الكوميديا كشخصية متغطرسة من السهل التعرف عليها بمجرد ظهورها على خشبة المسرح ، ولابد أن هناك شيئاً خاصاً بالقناع الذي يرتديه وبملابسه وبالمعدات التي يحملها تقدمه للجمهور ، ولم يكن مناندروس بحاجة للإعلان عن تلك الشخصية عند ظهورها على خشبة المسرح ، ولكنه كان يعتمد على معرفة الجمهور المسبقة بصورة الطباخ التي تقدم في الكوميديا . لقد أتاح ظهور هذه الشخصية الفرصة للكاتب ليؤدي لعبته البسيطة مع الجمهور عند رؤيته لتلك الشخصية لأول مرة[٥٣].

وهكذا تلعب الإشارات المرئية واللفظية دورها في آن واحد للتعريف بالشخصية.

فهل كان لمظهر العشيقة الخارجي أيضاً دلالته على الجمهور مثلما كان للطباخ؟ 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 ، التي وردت عن بوللوكس والتي ظهرت في القرن الثاني الميلادي ، مجموعة مختلفة من الأقنعة ، وهي : قناع المحظية ، قناع العشيقة الناضجة ، قناع العشيقة الشابة ، قناع العشيقة معصوبة الرأس ، قناع الفتاة المزيفة[٥٤]. ويتميز كل قناع عن الآخر بتسريحة الشعر أو باختلاف أدوات الزينة المستخدمة . وعلى الرغم من وجود قناع للمحظية إلا أنه لا توجد وسيلة لمعرفة إذا ما كانت خريسيس في مسرحية "فتاة ساموس" 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 . ولكن من 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[٥٥].

قد يستطيع الجمهور إذن أن يتعرف من خلال بعض الإشارات على طبيعة الشخصية التي ظهرت أمامه على المسرح – كالطباخ والجندي والعشيقة – وقد يتوقع ما سيصدر عنها من سلوك ، ولكنه لا يستطيع أن يعرف أكثر من ذلك ، وبخاصة كيفية تصوير مناندروس لسمات الشخصية أو الدور الذي ستلعبه . ومن خلال تلك السمات يلعب مناندروس لعبة التوقعات مع جمهوره.

تلك الألفة التي تكونت بين الجمهور وشخصيات مناندروس لا تعتمد 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(٥٦) .

ولا يتوقف توقع الجمهور على المعطيات المرئية التي يقدمها مناندروس ، ولكن هناك توقع آخر ينتج عن السمات المعروفة عن الشخصية . فقد 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 في مسرحية "الفظ" يمثل الشباب الأثيني وما يرغبون في أن يكونوا عليه ؟ (٥٧)

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 أن ذلك يدل على مهارة مناندروس وبراعته في مفاجأة الجمهور وأخذه على حين غرة (٥٨).

الميتاثياتر Metatheatre أو ما وراء المسرح :

يعتمد المسرح التقليدي على محاكاة الممثلين لأبطالهم مما يستدعي اندماج المشاهدين مع الممثلين ، حيث يستوعب المشاهد العمل الفني عن طريق الاندماج في شخصية الممثل ، الذي كان بدوره قد مر بعملية اندماج مماثلة في شخصية البطل الذي يمثله ؛ ولذلك يقول بريخت عن متفرجي المسرح التقليدي :

أنه يخيل للمرء أن عضلاتهم قد توترت تحت ضغط جهد غير عادي ، وأنهم قد أصيبوا بالخور التام ، يوحون إليك أنهم نيام وما هم بالنيام ... عيونهم مفتوحة ومحملقة ، غير أنهم لا يبصرون أو لا يفهمون ما يرون ، وهم يصيخون السمع

ولكنهم لا يدركون كنه ما يسمعون . إنهم كالمسحورين المجذوبين ... وكلما ازداد الممثلون حذقا وحنكة في فنهم زادت حالة المتفرجين سوءا[٥٩] .

ذلك الاندماج الذي يدخل في نطاق "الإيهام الدرامي" **Dramatic illusion** وهو ما يعرفه الدكتور إبراهيم حمادة بأنه عملية السيطرة على شعور المتفرج عن طريق المجاهدة في إقناعه أثناء وجوده في المسرح بأن ما يراه فوق منصة التمثيل هو حقيقي وواقعي وصادق إلى درجة تدفعه إلى الاندماج في الأحداث والشخصيات[٦٠] .

ولذلك فقد أقدم العديد من الكتاب على استخدام عناصر الميتاثياتر التي تساعد المؤلف على كسر ما يسمى بالإيهام المسرحي والخروج بالجمهور من حالة الاستغراق الكامل في أحداث المسرحية مما يجعل الجمهور منتبها لما يقدم له على المسرح بأنه مسرح . وأصبحت النظرة لتلك العناصر المستخدمة في التراجيديا وفي الكوميديا والمعروفة بالميتاثياتر **Metatheatre** مختلفة عما كانت عليه في الماضي ، كما أصبحت من الموضوعات النقدية المبتكرة والمثمرة . غير أن العديد من النقاد قد أهملوا تطبيقها في مجال الكوميديا الحديثة ، أو بالأحرى في مجال كوميديا مناندروس. وقد سلم النقاد بوجود مثل تلك العناصر في أعمال مناندروس ولكن في حدود ضيقة وفي مسرحيات بعينها ، ولذلك فقد كان من أهم النتائج المترتبة على هذا الإهمال عدم وضوح الصورة لدى قارئ مناندروس ، وكذلك حجب خطوط الاتصال بين الكوميديا الاغريقية والكوميديا الرومانية ذات الأصول اليونانية **Palliata**[٦١] .

وتطلق لفظة **Metatheatre** على المسرح الذي يكشف عن نفسه بأنه مسرح ويهدف من ذلك مصلحة العرض المسرحي ، مع الوضع في الاعتبار الفرق بين موضوع المسرحية وحقيقة العمل المسرحي . وقد وجد نقاد الأدب الكلاسيكي المعاصرين في مسرحيات أرستوفانيس وبلاوتوس مادة سهلة للتطبيق . وفي الحقيقة فإن شخصيات مسرحياتهما تجعلنا ننتبه للأعراف المسرحية أو لحقيقة العرض

المسرحي ، أما شخصيات مناندروس فنادرا ما كانت تفعل ذلك . لقد اختفت العديد من الحيل والخدع المرتبطة بعناصر ما وراء المسرح التي كانت ظاهرة في مسرح أرستوفانيس من مسرح مناندروس[٦٢] – مثل الإشارات الساخرة لشخصيات معاصرة ، التشبه بالتراجيديا **Paratragedy** ، الإشارة إلى العرض المسرحي ، أغنية الجوقة التي تتناسب مع الموضوع ، شخصية المؤلف التي تظهر في الحديث المباشر للجمهور الذي يتخذ الشاعر من الباراباسيس مكاناً له[٦٣]. فكل شئ أصبح يقال من خلال دور الشخصيات في الحبكة الدرامية للمسرحية ، ولم يفوتوا تلك الفرصة في الحديث كممثلين أو كعارضين لعمل مسرحي . أما الآن فقد أصبح العديد من النقاد يتحاشون مصطلح "الإيهام الدرامي" **Dramatic illusion** لأنه ينبذ فكرة أن يكون الجمهور منتبهاً لحقيقة أنه يشاهد عرضاً مسرحياً حتى وإن ارتبط عاطفياً مع موضوع المسرحية . ونتيجة لذلك فإن الدراما المخادعة تستطيع أن تعبر عن نفسها بكونها دراما ، وهنا يستطيع المشاهد أو القارئ للنص المسرحي أن ينظر إلى المسرحية نظرة مزدوجة فهو ينظر إليها كعمل يتظاهر بالحقيقة ، وأيضاً كإيهام درامي.

وعلى الرغم من رفض بين **D. Bain** (١٩٧٧) لوجود أية نظرية خاصة بالميتاثياتر في إشارات مناندروس للتراجيديا ، حيث يقول[٦٤] :

> **A Comparison between a real-life situation and a tragic one comes easily to the mouth of any Athenian. There exists in such references and comparisons no tension between real-life and the play.**

وعلى الرغم أيضاً من تقليل سلاتر **N.W. Slater** (١٩٨٥) من أهمية استخدام مناندروس لعناصر الميتاثياتر وتركيزه على مدى توفيقه في استخدام الإشارات الدرامية في مسرحياته[٦٥] ، إلا أن النظرة المتفحصة لمسرحيات مناندروس توضح أنه قد جمع بين العناصر الخاصة " بالتشبه بالتراجيديا" **Paratragedy** لدى أرستوفانيس مع بناء

قوامـه الحبكـة الدراميـة فـي التراجيديا ، ومـن خـلال هذه التركيبـة ابتكر شـكلاً جديداً خاصاً بالميتاثياتر في الكوميديا الحديثة قوامها العناصر التالية[٦٦] :

أ- الإشارة لبعض الأدوات المستخدمة في المسرح

ب- استخدام النموذج التراجيدي في المعالجة

{ البرولوج الموجه للجمهور- التوظيف الدرامي للحلم- الحيل والتنكر باستخدام الملابس }

جـ- مسرحية داخل المسرحية

د - المعارضات الساخرة المقتبسة من التراجيديا

وجـدير بالـذكر أن مسـرحية "التـرس"[٦٧] تعـد مـن أكثـر مسـرحيات منانـدروس استخداماً لعناصر الميتاثياتر ، تليها مسرحية "الفظ".

أ- الإشارة لبعض الأدوات المستخدمة في المسرح :

كانـت الإشـارة لـبعض الأدوات الخاصـة بالمسـرح مـن الأمـور الشـائعة لـدى أرسـتوفانيس ، وربمـا كـان مـن أكثرهـا إضـحاكاً مـا حـدث فـي مسـرحية " السـلام" Εἰρήνη البيت (١٧٤) عندما يعبر تريجايوس عن خوفه من أن تشم الخنفساء التي تحمله رائحة كريهة صادرة عن جمهور المشاهدين فتهتاج وتقذف به على الأرض ، ثم يوجه حديثه إلى العامل الذي يرفع الخنفساء محذراً من سقوطه قائلا :

οἰμ᾽ ὡς δέδοικα κοὐκέτι σκώπτων λέγω.

ὦ μηχανοποιέ, πρόσεχε τὸν νοῦν ὡς ἐμέ.

آه كم أنا خائف . أنا لا أتحدث مازحا الآن .

يا عامل الرافعة ، انتبه لي جيداً.

وهو مان كان يفعله أيضا بريخت في مسرحية " الأم شجاته" عندما كان يوجه حديثه إلى عامل الإضاءة .

ما كانت وقد تظهر مثل تلك الإشارات في مسرحيات مناندروس ولكن بشكل نادر، من ذلك الإشارة إلى رافعة المسرح **ἡ μηχανή** في مسرحية "غطاء الرأس" **Κεκρύφαλος** (شذرة ٢٧٨) ، حيث يقول :

ἀπὸ μηχανῆς θεὸς ἐπεφάνης.

لقد ظهرْتَ كإله من الآلة .

في إشارة من مناندروس إلى **Deus ex Machina** التي كانت الحل الشائع في مسرحيات يوريبيديس ، وربما يكون مناندروس قد استخدم هذه الجملة للإشارة إلى الظهور غير المتوقع للشخصية[٦٨].

وهناك إشارة أخرى للعربة ذات العجلات **τὸ ἐκκύκλεμα** في مسرحية "الفظ". فبعد سقوط كنيمون في النبع وإصابته ، يُحمل إلى المسرح ليلقي خطاباً يعترف فيه بخطئه ، ثم يطلب أن ينقل مرة أخرى إلى منزله ، مشيراً بوضوح في البيت (٧٥٨) إلى العربة ذات العجلات **τὸ ἐκκύκλεμα** ، حيث يقول [٦٩]:

εἰσκυκλεῖτ' εἴσω με

احملوني على العربة إلى الداخل

ولأن الإشارة إلى المسرح ، التي تؤدي إلى كسر حدة الإيهام المسرحي ، نادرة الوجود لدى مناندروس ، يري جوتزويلار[٧٠] **K. Gutzwiller** أن إدراجها في هذا المكان لا بد وأن له أهمية كبرى للمعني المراد بالمسرحية ، وذلك بتوجيهنا لفهم السمات الشخصية لكنيمون من خلال تلك الأمور الثانوية المتعلقة بالمسرحية[٧١] .

ويقول هيرست **A. Hurst** إنه إذا صح هذا التخمين فإن استخدام العربة يمدنا بمثال مثير للاهتمام لسمو المجاز التراجيدي المرئي المطبق في هذه المسرحية[٧٢] .

وعلـى مستوي الحدث الـدرامي ، مـن الممكـن تفسير ملاحظـة كنيمـون للعربـة كإشارة لرغبتـه فـي عرض موقفه من خـلال ذلك النموذج المسرحي . فالرجل العجوز يلفـت انتباهنـا لموقعـه علـى خشـبة المسـرح جالسـاً فـوق العربـة متخـيلاً نفسـه بطـلاً تراجيـدياً. وقـد ألقـى بحـديث طويـل يعتـرف فيـه بخطيئتـه(البيت ٧١٣) ، بقولـه : **ἥμαρτον** " **لقد أخطـأت**" ، وذلك لأنـه كـان ينكر أن سلوكه تجاه غيره من البشر يتسم بحب الذات ، ولأنـه قد عزل ابنته عن صحبة الآخرين . وبدعوته الرحيل على تلك العربـة ، يتشـابه هذا المشـهد – إذا أضـفنا إلـى ذلك اعترافه بالخطيئـة– مـع تلك المشـاهد الداخليـة للمـوت ، حيـث كـان الاحتضـار أو المـوت يعـرض فـي التراجيـديا باسـتخدام العجلـة الـدوارة . أمـا إذا تتبعنـا الحـدث مـن خـلال فكـرة اسـتخدام عناصـر الميتاثياتر ، فإن الدور الذي لعبه أجاثون يوحي لنا بأن كنيمون قد أوهم نفسه أيضاً بأنـه كاتب مسرحي يـدير الأحداث علـى خشـبة المسـرح . ويعكس طلبـه الخـروج مـن المسرح رغبته في الانسحاب التام من "دراما"الحياة والدخول في عزلته التي يحيط فيها نفسـه بكراهيـة البشـر ، ولكـن لأن الشـاعر يقدم عمـلاً كوميـدياً وليس تراجيـدياً ، ولأن الإله "بـان" هو الذي حدد الحبكة الدرامية للمسرحية فـي أبياتها الأولـى (٣٨–٤٦) ، وليس كنيمون ، ونتيجة لذلك سيُجْبَر كنيمون على الظهور مرة أخرى ، وسيُدْفَع دفعاً بواسـطة جيتـاس وسـيكيون لتـرك عزلتـه ، بـل ويسـتحثه جيتـاس للـرقص فـي البيـت (٩٥٧) ، احتفالا بزواج ابنته، قائلاً : **χορεύε δὴ σύ** " **فلترقص أنـت أيضـاً**" ، غير أن ذلك الحفل الذي ينتهي به العرض المسرحي هو في حقيقته دعوة من الشاعر للانتقال من عالم التمثيل إلـى واقـع الاحتفال الكوميدي المقدم علـى المسرح . وبدفع كنيمـون للرقص يدرك أنـه لا يستطيع الفرار من كونـه ممثلاً كوميـدياً يـؤدي دوره فـي مسرحية كوميدية ، وليس بطلاً تراجيدياً[٧٣] .

ب- استخدام نموذج الحبكة الدرامية التراجيدية في المعالجة

لقد تلاحظ أن مناندروس يستخدم نموذج الحبكة الدرامية الخاصة بالتراجيديا ، وليس الكوميديا، في أعماله . ومن ذلك البرولوج ، الذي غالباً ما يتم تقديم الإطار العام للمسرحية من خلاله ، والذي استغله مناندروس لإقامة علاقة تآلف متبادلة بين الممثلين والجمهور من خلال الحديث المباشر الموجه إليه . وعلى الرغم من أن مناندروس يستخدم النموذج الخاص بيوريبيديس الذي تتحدث فيه الآلهة القوية المهيمنة على مجريات الأمور ، إلا أنه يستخدم الآلهة الأقل مكانة مثل : الإله "بان" **Πάν** في مسرحية "الفظ" **Δύσκολος** ، الربة "تيخي" **Τύχη** في مسرحية "التـــرس" **Ασπίς** ' ، أجونيـــا **Αγωνία** ' فـــي مســـرحية "الفتـــاة حليقـــة الشعر" **Περικειρομένη** ؛ كما يستخدم أحياناً عناصر بشرية ، مثل موسخيون في مسرحية "فتاة ساموس" .

في مسرحية "الفظ" يعتمد مناندروس في معالجته الدرامية على عنصر تراجيدي مألوف ، وهو الإله الذي يفتتح الأحداث . وعلى العكس من الإله المنتقم في التراجيديا الذي يعاقب من لا يقدمون له فروض الولاء والطاعة والاحترام – مثل الربة أفروديتي في مسرحية "هيبوليتوس" **Ιππόλυτος** ' – نجد الإله "بان" **Πάν** ، الذي يقع مزاره المقدس بجوار منزل كنيمون "الفظ" ، يتدخل لكي يكافئ ابنة كنيمون التي كانت تواظب على التردد على مزاره والتعبد له (الأبيات ٣٦- ٣٩).

وبينما تتحدث الآلهة عند يوريبيديس عما حدث في الماضي معلنين عزمهم السيطرة على قادم الأحداث ، دون توجيه الحديث مباشرة للجمهور ، نجد الآلهة لدى مناندروس يكشفون الحجب عن الماضي والحاضر ، متوجهين بخطابهم للجمهور لكي يتقبل ويستمتع بذلك الإيهام المسرحي . فيبدأ الإله "بان" منذ البيت الأول بسؤال جماعة الجمهور أن " يُعمِلوا خيالهم" **νομίζετε** في تفسير الترتيبات

الموجودة على المسرح : فالمشهد في أقليم فيلي **Φύλη** ، والمزار الذي يظهر بداخله يخص فلاحي المنطقة، وذلك المنزل على اليمين هو مسكن كنيمون "كاره البشر"[٧٤].

وهكذا يستمع الجمهور من خلال البرولوج إلى صوت المؤلف متحدثاً على لسان الإله "بان" الذي يدعوهم لدخول عالم المسرحية الخيالي . ومن خلال ذلك الإيهام الدرامي يوضح سيطرته على أحداث المسرحية مما يعكس قدرته الإلهية وقوة التركيبة الشعرية للمسرحية[٧٥] .

بعد ذلك يكافئ الإله "بان" ابنة كنيمون لورعها ، فيرتب لقاءً بينها وبين ذلك الشاب الثري سوستراتوس لكي يقع في حبها . وتظهر علاقة التآلف بين الممثل والجمهور حين يوجز الإله "بان" كل هذا في خطابه الذي يوجهه للجمهور (الأبيات ٤٥-٤٦) قائلاً :

ταῦτ' ἐστὶ τὰ κεφάλαια, τὰ καθ' ἕκαστα δὲ
ὄψεσθ' ἐὰν βούλησθε· βουλήθητε δέ.

تلك هي الخطوط العريضة (للقصة) وسوف تشاهدون القصة بتفاصيلها
إن رغبتم ذلك ، فلترغبوا إذن .

وبينما يتفق سلوك الإله "بان" في مكافأة شابه ورعة مع كونه إلهاً ، إلا أن اهتمامه بسرد الخطوط العريضة واستثارة حماس الجمهور لمشاهدة المسرحية يعكس اهتمام الشاعر بذلك .

وفي مسرحية "الترس" تلقي الربة " تيخي" برولوجاً تعلق فيه على رد فعل الجمهور المفترض من الأحداث . فهي تحذر جمهور المشاهدين بألا يفاجأوا بظهور الربة بجوار منزل يعتريه الحزن . ثم توضح أن الشخصيات في حالة من الجهل (٩٩) **ἀγνοοῦσι καὶ πλανώνται** وعدم معرفة بحقيقة موت كليوستراتوس لأن داؤس أخذ عن طريق الخطأ (١١٠) **διημάρτηκεν** جثة مشوهة لجندي آخر كان قد اقترض ترس كليوستراتوس في المعركة .

ومن عناصر الميتاثياتر التي تظهر في البرولوج إعلان الربة عن نفسها (١٤٧-١٤٨) قائلة :

τίς εἰμι, πάντων κυρία
τούτων βραβεῦσαι καὶ διοικῆσαι; Τύχη.

من أنا ؟ أنا من تملك القدرة
على إدارة وتوجيه كل تلك الأشياء . أنا " تيخي" (ربة الحظ) .

وهكذا تلعب الربة " تيخي" – التي تدعي أنها المتحكمة في إدارة شئون المنزل مما يعكس ذلك الفكر المعاصر لطبيعة الكوميديا الحديثة[٧٦] – دور الفاعل الخارجي الذي يسيطر على مجريات الأمور ، وفي البيت (١٠٠) تحاول أن تقيم علاقة وئام مع الجمهور فتطلب منه الانتباه بقولها :ὁ προσέχων μαθήσεται "**من ينتبه يعلم (كل شيء)**" ، ثم تؤكد على ذلك بقولها : μεμαθήκατε " **لقد علمتم (كل شيء)**" (البيت ١١٣).

أما عن التوظيف الدرامي للحلم ، فقد لعبت الأحلام دوراً هاماً في الدراما اليونانية، وكان لها تأثيراً كبيراً في تغيير مجريات الأمور أو في الوصول بالأحداث إلى الغاية التي ينشدها الكاتب . من ذلك حلم الملكة أتوسا في مسرحية "الفرس" لأيسخيلوس ، الذي تنبأت من خلاله بمصير ابنها كسركسيس وهزيمته في الحرب ؛ وكذلك حلم كليتمنسترا في مسرحية "حاملات القرابين" .

وفي مسرحية "الفظ" كان الحلم هو الركيزة التي اعتمد عليها مناندروس في توجيه الأحداث إلى الوجهة التي يبتغيها . في هذه المسرحية يسعى الإله "بان" لترتيب لقاء بالمصادفة بين الشاب الثري سوستراتوس وابنة كنيمون حتى يقع في حبها ، ثم إقامة حفل يجمع بينهما . فماذا يفعل لكي يحقق ذلك ؟ وهنا يستحضر مناندروس

أسلوب سابقيه في معالجة مثل تلك الأمور ، باستخدام الحلم ، فيرسل الإله "بان" بحلم مزعج لوالدة الشاب سوستراتوس ، التي تفزع وتقص على ابنها ما رأته . وهنا تأتي الخطوة التالية في المعالجة الدرامية وهي الإسراع بتقديم قربان للإله "بان" . وكلا المشهدين – الحلم والقربان – تتم صياغتهما بأسلوب التراجيديا . ولكن المعالجة الدرامية في الكوميديا تختلف عنها في التراجيديا . فمن خلال الحوار الذي يدور في الأبيات (٣٩٣– ٤١٨) بين الطباخ وأحد العبيد عند وصولهم إلى مزار الإله "بان" لإعداد القربان ، نعلم تفاصيل ذلك الحلم ، حيث وضع الإله الأغلال حول عنق سوستراتوس، ثم أعطاه معولاً ، فكان قلقها من هذه الرؤية غير المبشرة بخير دافعاً لها لتقديم القربان(٧٧) . كان سوستراتوس سعيداً بهذا القربان لأنه كان بمثابة الفرصة السانحة لخطب ود كنيمون وتوثيق تحالفه وعلاقته بجورجياس شقيقها وداؤس خادمه (الأبيات ٥٥٦– ٥٦٢) .

وهكذا كانت فكرة الحلم إذن ، المأخوذة عن التراجيديا ، فكرة فعالة ، ولعب الحلم ثم القربان وظيفة درامية هامة ، فقد أصبح القربان الذي أدى إليه هذا الحلم مركزاً للأحداث ، حيث جمع شمل الأهل والأصدقاء في مكان واحد ، مما أدى إلى تحسين علاقاتهم في النهاية بزواج سوستراتوس من ابنة كنيمون ، ثم خطبة شقيقة سوستراتوس إلى صديقه الجديد المزارع جورجياس(٧٨). كما تحولت المأدبة إلى حفل لتوطيد العلاقات الأسرية ولبناء الأسر الجديدة ، تلك النهاية السعيدة التي أرادها مناندروس وكان يحلم أن تحدث بالفعل في الواقع (٧٩) .

ومن عناصر الميتاثياتر أيضاً المتعلقة بنموذج الحبكة الدرامية الخاصة بالتراجيديا التحايل والتنكر باستخدام الملابس. ففي مسرحية "أهل أخارنيا" (البيت ٤١٥) يستجدي ديكايوبولوس يوريبيديس من أجل " **بعض أسمال مسرحية قديمة** " **ῥάκιόν τι τοῦ παλαιοῦ δράματος** . وهكذا فقد أصبحت ملابس تليفوس الرثة موضع حديث في المسرحية .

وقد أثبتت مسرحيات مناندروس استمرار تقديم تلك الحيلة كعنصر جوهري أساسي في الكوميديا الحديثة . ففي مسرحية "الفظ" يدور حوار بين جورجياس وعبده داؤس يحكمان فيه على سوستراتوس من خلال ملابسه التي تدل على ثرائه (٢٥٧) **χλανίς** بأنه "وغد محتال" (٢٥٨) **κακοῦργος** ، يبدو كهاتك أعراض أو كمغتصب ، وأنه من أولئك الشباب الذين يستخفون ويسيئون معاملة جيرانهم الفقراء (٢٨٥-٢٨٦). وتعد الملابس في هذه المسرحية من الإشارات الخادعة ، فتغيير سوستراتوس من ملابسه وارتداء ملابس العمال الفقراء يعد نوعاً من أنواع الرموز المرئية للمشاهد للدلالة على عدم وجود فرق بين الأغنياء والفقراء إذا ما تبدلت ملابسهم ، وهو أمر غير صحيح.

وعلى مستوى الحدث الدرامي ، لم يكن تغيير الملابس نوعاً من أنواع التنكر أو الاحتيال على الإطلاق ، ولكنه كان يهدف إلى التخلص من ملابس أهل المدينة المعرقلة للعمل الشاق . وعندما وافق سوستراتوس على مصاحبة جورجياس إلى الحقل على أمل التحدث إلى كنيمون واختلاس النظر لرؤية ابنته ، يلقي بعباءته الخارجية المزركشة ثم يأخذ معول داؤس (٣٧٥) **δίκελλα** حتى يشارك بجدية في الحفر . وهكذا نجحت تلك الحيلة المرتجلة ، بعد فشلها في البداية ، نجاحاً غير متوقع بعدما اعتقد كنيمون المصاب أن سوستراتوس فلاح حقيقي ، وهو ما يظهر من خلال هذا الحوار بين كنيمون وجورجياس (الأبيات ٧٥٤-٧٥٥) :

- ἐπικέκαυται μέν· γεωργός ἐστι;
- καὶ μάλ' , ὦ πάτερ,
οὐ τρυφῶν οὐδ' οἷος ἀργὸς περιπατεῖν τὴν ἡμέραν.

كنيمون : لقد لفحته الشمس ، أهو مزارع ؟
جورجياس : بلي ، يا أبت .
إنه ليس مرفهاً وليس ممن يتريضون في الحقل طوال اليوم .

وعلــى الــرغم مــن أن إجابــة جورجيــاس خادعــة ، إلا أنهــا تعكــس حقيقــة سوستراتوس . الذي ظهرت شخصيته من خلال ذلك الاختبار بأداء العمل الشاق (٧٧٠) ، ويبدو أنه مع تغيير ملابسه قد غير أيضاً قناعه ، حيث لاقى عبده جيتاس صعوبة في التعرف عليه (الأبيات ٥٥٢-٥٥٣)[٨٠] .

جـ - مسرحية داخل المسرحية[٨١] :

أصبح استخدام وسيلة مسرحية داخل المسرحية ، التي انتشرت في عصر النهضة وفي الأعمال الدرامية الأخيرة ، من الوسائل الهامة لكسر الإيهام المسرحي ، والمقصود بها العرض المسرحي الذي يقدم داخل المسرحية الأساسية المعروضة .

وتؤكد السيدة سكافورو[٨٢] **A. Scafuro** وجود عناصر الميتاثياتر - ومنها تقديم مسرحية داخل المسرحية- في كوميديات مناندروس . ومثال ذلك مسرحية "الترس" التي يخطط فيها داؤس لخداع سميكرينيس من خلال أداء تمثيلية غير حقيقية أمامه ، لإثنائه عن الزواج من شقيقة سيده كليوستراتوس . ومنذ البداية تسترعي المسرحية الانتباه لتلك التركيبة المتداخلة في المسرحية بين العناصر التراجيدية والعناصر الكوميدية والتي تم صياغتها في نسيج درامي واحد .

ففي المشهد الأول من المسرحية يدخل العبد داؤس إلى المسرح مصطحباً معه متاعاً وأسرى حرب، وهي الغنائم التي حصل عليها سيده كليوستراتوس من معسكر ليكيا **Λυκία** بآسيا الصغرى[٨٣] . ويحمل هذا المشهد الصبغة التراجيدية ، حيث يبدأ داؤس في النحيب معتقداً أن سيده قد مات . وهنا يتساءل سميكرينيس عم كليوستراتوس عن تفاصيل الفاجعة التي حلت بابن أخيه ، وفي مشهد مؤثر ملئ بالحيوية والشجن (الأبيات ٧٢-٨٢)، يصف داؤس تفاصيل موت سيده كليوستراتوس أثناء القتال فيتحدث عن الهجوم المفاجئ على معسكر الإغريق ، وعن كيفية تعرفه على جثة سيده المشوهة من الترس الذي كان يحمله ، وهو يذكرنا في ذلك " بخطاب

الرسول " Ῥῆσις " الذي يظهر في التراجيديا . لقد كان كليوستراتوس ، الذي يشيد داؤس بخصاله في البيت (١٧) ، صورة للبطل التقليدي : فبطولاته العسكرية ، على الرغم من أنها تنتهي بمكاسب مادية وليس بالعظمة والمجد كما كان في السابق ، لم تكن بدوافع أنانية ولكن من أجل الحصول على هدية الزواج προῖξ لأخته . وبإعلانه الموت المزعوم لبطل المسرحية في بدايتها يستبدل مناندروس شخصية الإنسان الطيب في التراجيديا بشخصية النذل الوضيع متمثلة في سميكرينيس ، العم الجشع الذي لم يبد حزنه على فقد ابن أخيه بقدر اهتمامه بالغنائم وبالكسب المادي ، وهو ما يعلنه في حديث جانبي مع النفس (٩٣-٩٦)[٨٤].

وبعد أن تلقي الربة " تيخي" بخطابها في الأبيات (٩٧-١٦٣) ، يبدو المشهد كما لو كان صراعاً بين سميكرينيس وداؤس لتحديد من منهما المسيطر على مجريات الأحداث في المسرحية ، أو بالأحرى ، من سيلعب دور مؤلف المسرحية . وقد حاول سميكرينيس وداؤس الاحتيال كل منهما على الآخر ، وأيضا على الشخصيات الأخرى في المسرحية ، كما حاولا كسب ود الجمهور وتأييد لما يعتزمان أن يفعلاه في المسرحية من خلال إلقاء كل منهما مونولوجا أو حديثا جانبي غير مسموع سوى من الجمهور[٨٥] .

وسعياً للزواج من الوارثة يطلب سميكرينيس المساعدة من داؤس . أما داؤس فكانت له رؤية مغايرة حيث قرر أن يخدع سميكرينيس ليثنيه عن الزواج بشقيقة كليوستراتوس . وعندئذ يحيط داؤس كل من خايرياس وخايريستراتوس علماً بأنه يخطط لخداع سميكرينيس من خلال اصطناع تمثيلية تراجيديا غير حقيقية عليه ، يعتمد فيها على قلب الحقائق . كان داؤس على يقين من نجاح خطته لأن جشع سميكرينيس سوف يعميه عن اكتشاف الحقيقة ، وقد عبر عن ذلك في الأبيات (٣٢٦-٣٢٧) بقوله :

ὃ βούλεται γὰρ μόνον ὁρῶν καὶ προσδοκῶν
ἀλόγιστος ἔσται τῆς τῆς ἀληθείας κριτής.

ولأنـه يرى فقط ما يريده وما يتمنـاه ،
فلن يكون قاضياً على درايـة كافيـة بالحقيقـة

ولأن سميكرينيس شخص مندفع ، متهور يسهل استثارته وخداعه ، فلن تكون لديه القدرة على الحكم الصائب والتمييز بين الحقيقة والخداع . وبهذا يعلن داؤس نفسه مؤلفاً للمسرحية المصطنعة ، بل ويقوم بالعديد من الأعمال التي يقوم بها الآن المنتج والمخرج والممثل .

في البداية يطلب داؤس من خايرياس وخايريستراتوس أداء تمثيلية تراجيدية (الأبيات ٢٢٩-٢٣٠) بقوله :

δεῖ τραγῳδῆσαι πάθος
ἀλλοῖν ὑμᾶς

ينبغي عليكما أن تقدما مأساة مفجعة

ثم يشرح لهما الحبكة الدرامية لهذه المأساة المصطنعة ، حيث يتظاهر فيها خايريستراتوس بالموت نتيجة لوقوع مكروه ألم بمنزله ، ثم يستكمل المؤلف داؤس رسم أدوار الممثلين وإعداد كل الأمور المساعدة في إخراج المسرحية بصورة جيدة ، فيذكر لهما أنه سيقوم مع خايرياس بالنحيب خارج المنزل وعرض جثة مزيفة أمام سميكرينيس . ولأن المؤلف داؤس قد اندمج في شرح تفاصيل مسرحيته المزعومة مباشرة دون أن يوضح لخايرياس وخايريستراتوس في البداية السبب في اختلاق هذه المأساة ، يسأل خايريستراتوس خايرياس في الأبيات (٣٤٦-٣٤٧) قائلاً :

μανθάνει ὃ λέγει;
أيعي ما يقول ؟

فيجيبه خايرياس :

μὰ τὸν Διονυσον, οὐ δῆτα
أجل وحق ديونيسوس ! هو كذلك .

وهنا يضطر داؤس لتوضيح السبب من هذه الحيلة وهو إقصاء سميكرينيس عن رغبته بالزواج من شقيقة كليوستراتوس وترغيبه في الزواج من شقيقة خايريستراتوس التي ستدعي أن ميراثها عن شقيقها سيكون ذا قيمة أكبر ، وعندئذ يجيبه خايريستراتوس : **νουνὶ μανθάνω** " **الآن فهمت** " (٣٥٢).

كان على داؤس مع إطلاعهم على هذه الحبكة الدرامية أن يستكمل فريق التمثيل المشارك في هذه المسرحية ، فيطلب من خايرياس أن يسند لأحد أصدقائه دور الطبيب ، على أن تكون له مواصفات خاصة ، فيسأله قائلا (٣٧٤-٣٧٥) :

ξενικόν τιν' οἶθ' ἰατρόν, Χαιρέα,
ἀστεῖον, ὑπολαζόνα ;

أي خايرياس ، أتعرف طبيباً من أهل المدينة

له هيئه أجنبية ، ويتسم بالغطرسة ؟

ولم يغفل داؤس كذلك عن اختيار الملابس والأدوات الملائمة لشخصية الطبيب المزيف ، وهي شعر مستعار ، عباءة ، عصا ، أما اللغة فينبغي أن تكون بلكنة أجنبية (الأبيات ٣٧٧-٣٧٩).

وقد أجمل داؤس السبب من كل تلك الاستعدادات في نهاية حديثة عن تلك المسرحية التي تسيطر فيها المأساة **πάθος** على أحداثها المزعومة . فيقول (٣٨٨-٣٩٠)[٨٦] :

ἔξει τιν' ἀμέλει διατριβὴν οὐκ ἀρρυθμον
ἀγωνίαν τε τὸ πάθος, ἂν ἐνεστῇ μόνον,
ὁ τ' ἰατρὸς ἡμῖν πιθανότητα σχῇ τινα.

ويبدو أن تلك المأساة ستصبح صراعاً ممتعاً
لا حد لـه ، إذا بدأت فقط ،
وحاز الطبيب على بعض القبول المطلوب .

أي أن الطبيب إذا أحسن القيام بدوره فسوف يستمتعون بذلك الصراع وبتفوقهم على سميكرينيس فائق الحيلة .

وهكذا يدرك داؤس كمؤلف أن ما يقدمه هو حيلة مسرحية ينبغي أن تلقى القبول والاستحسان ، على أن تماثل الحقيقة من أجل ضمان الإقناع وبالتالي متعة التفوق على سميكرينيس ، ويشاركه الجمهور في هذا الإدراك بحقيقة الأمور .

ويؤدي ذلك الانتقال بين أحداث المسرحية الأصلية واستعداد الشخصيات لتقديم مسرحية داخل المسرحية إلى كسر حدة الإيهام الدرامي ؛ كما يدعو داؤس الجمهور للتأمل في البناء الحقيقي للعرض المسرحي الذي يعد لتقديمه ، من خلال تلك النتيجة الحتمية التي مفادها أنهم سيتأملون في طبيعة القصة المصطنعة التي تقدم في المسرحية الأصلية .

ومع بداية الفصل الثالث يرفع داؤس الستار معلناً بدء فعاليات المسرحية الداخلية بإخبار سميكرينيس تلك الأخبار المفجعة عن ذلك المكروه الذي حل بخايريستراتوس وأنه على حافة الموت . وكان المشهد الذي قدمه الطبيب المزيف من المشاهد الكوميدية الصرفة ، وبخاصة أسلوبه في التعالي والغطرسة[٨٧] . وبينما كان الجمهور على علم بأن غطرسته كانت نوعاً من الخداع ، استجاب سميكرينيس مرتين لذلك الإيهام بقوله : **μανθάνω** " أفهم ذلك " (٤٤٢ ، ٤٤٦) . لقد أدرك الجمهور

أن مسرحية داؤس المزيفة قد لاقت نجاحاً لأن جشع سميكرينيس قد أعماه عن الحكم السليم على الحقيقة.

ومن الملاحظ أن المسرحية التي قدمها داؤس داخل المسرحية صنو للمسرحية الرئيسية ، فمثلما أغرى خبر وفاة كليوستراتوس الكاذب سميكرينيس على الزواج من ابنة أخيه سعياً للحصول على ميراثها، كان خبر وفاة خايريستراتوس الزائف في المسرحية التي أعدها داؤس مدبراً لإغواء سميكرينيس على الزواج من ابنة أخيه الأخرى طمعاً في الحصول على ميراثها الأكبر . وكذلك من الممكن أن نطلق على كلتى المسرحيتين مأساة تراجيدية **πάθος** لأنهما تتضمنان الموت المفاجئ لبطل المسرحية ، إلا أن الجمهور كان على دراية تامة بأن حدث الموت في كلتى المسرحيتين زائف وأنهما مسرحيتان كوميديتان(٨٨) .

د- المعارضات الساخرة المقتبسة من التراجيديا

تلعب المعارضات الساخرة المقتبسة من التراجيديا دورا هاما كعنصر من عناصر الميتاثياتر في كسر الإيهام المسرحي لدى الجمهور حين تذكره من وقت لآخر أنه يشاهد عملاً مسرحياً ولا ينبغي له أن يستغرق أو يندمج مع شخصياته . وعندما تقتبس شخصية في مسرحية بيتاً من مسرحية أخرى تسمى " إشارة ثانوية داخل العمل الدرامي" **Metadramatic Gesture** ، أما إذا ورد ذلك الاقتباس في مسرحية داخل المسرحية الرئيسية فإن تأثيره يصبح أعظم وأقوى ، وهو ما يظهر في مسرحية "الترس".

ولم يكتف مناندروس بذكر البيت الذي اقتبسه في المسرحية بل يذكر أيضاً اسم المسرحية التي يقتبس منها أو اسم مؤلف المسرحية ، ففي مسرحية "المحكمون" يعلن العبد أونيسيموس أن بامفيلي قد أنجبت طفلاً ، مقتبساً أحد أبيات مسرحية "أوجي" **Αὐγη** ليوريبيديس ، فيقول في الأبيات (١١٢٣-١١٢٤) :

φύσις ἐβούλεθ' , ἢ νόμων οὐδὲν μέλει·
γυνὴ δ' ἐπ' αὐτῷ τῷδ' ἔφυ.

فالطبيعة التي لا تعير القوانين اهتماماً قد رغبت(ذلك) ؛
وقد خُلِقَت المرأة لذلك . (٨٩)

عندئذ يعقب أونيسيموس على ذلك ، مذكرا الجمهور بأن هذا البيت مقتبس من مسرحية "أوْجي" ، فيخاطب سميكرينيس في الأبيات (١١٢٤-١١٢٦) بقوله :

τί μῶρος εἶ ;
τραγικὴν ἐρῶ σοι ῥῆσιν ἐξ Αὐγης ὅλην
ἂν μή ποτ' αἴσθῃ, Σμικρίνη.

يا لك من أبله ! أي سميكرينيس .
سوف أرتل لك من مسرحية "أوْجي" ذلك الخطاب التراجيدي كاملاً
إذا لم تكن قد استوعبت الموقف.

وفي مسرحية "الترس" يقتبس مناندروس أربع فقرات من مسرحيات تراجيدية ، ويقدمها بطريقة ساخرة . وعلى الرغم من أن جمهور مناندروس يستطيع التعرف بسهولة على تلك الاستشهادات ، إلا أنه يذكر في كل مرة اسم الشاعر الذي اقتبس منه البيت ، وهؤلاء الشعراء هم : أيسخيلوس ، كاركينوس ، يوريبيديس ، خايريمون. حتى أن سميكرينيس الذي وقع في حيرة من أمره يسأل داؤس في البيت (٤١٤) قائلاً:

γνωμολογεῖς, τρισάθλιε ;

أيها التعس ، أتذكر حِكَماً أو أقوالاً مأثورة ؟

فمن أجل التمهيد لسميكرينيس كي يتقبل أكذوبة موت خايريستراتوس يختار داؤس اقتباساته بعناية من أبيات تراجيدية كالأقوال المأثورة التي تعبر عن تغير الحظ من طيب إلى سيء ، فيستشهد في البيت (٤٠٧) بأحد أبيات مسرحية **Σθενεβοῖα** المفقودة ليوريبيديس(٩٠) ، حيث يقول :

οὐκ ἔστιν ὅστις πάντ' ἀνὴρ εὐδαιμονει.

لا يوجد شخص يحظى بالسعادة على الدوام

وفي البيت (٤١١) يستشهد بأحد أبيات مسرحية **Αχιλλεύς** ' للشاعر خايريمون[٩١]، وهو من شعراء الكوميديا الوسطى ، يقول فيه :

τύχη τὰ θνητῶν πράγματ', οὐκ εὐβουλία

ربة الحظ وليس النصح السديد هي التي تتحكم في شئون الفانين

ثم يستشهد في البيتين (٤١٢-٤١٣) بأحد أبيات أيسخيلوس[٩٢] ، يقول فيهما :

θεὸς μὲν αἰτίαν φύει βροτοῖς,

ὅταν κακῶσαι δῶμα παμπήδην θέλῃ.

إن الإله – إذا شاء أن يحل الشر على منزل بجميع من فيه ،

يخلق سببا (لدمار) سكانه من البشر الفانين

وفي الأبيات (٤١٧-٤١٨) يستشهد بأحد أبيات الشاعر كاركينوس[٩٣] ، وهو أيضاً من شعراء الكوميديا الوسطى ، حيث يقول :

ἐν μιᾷ γὰρ ἡμέρᾳ

τὸν εὐτυχῆ τίθησι δυστυχῆ θεός.

ففي يوم واحد

يحيل الإله الرجل السعيد تعيساً

ومن خلال هذه الاستشهادات يدرك سميكرينيس أن الربة " تيخي" قد وضعت نهاية مأساوية غير متوقعة لحياة خايريستراتوس . ولكن لأن داؤس الخبيث كان على يقين من أن فاجعة خايريستراتوس غير حقيقية ، نجده يلمح في البيت الأخير من استشهاداته إلى إمكانية انقلاب حظ سميكرينيس الذي يخطط له .

خاتمة :

وهكذا اهتمت الدراسات الحديثة بنشر الشذرات الكاملة لبعض شعراء الكوميديا الوسطى ، ثم تحليلها والتعليق عليها ، كما كان لها أهمية كبرى في إبراز مدى اهتمام شعراء الكوميديا الوسطى بالأنماط الشخصية الجديدة التي ظهرت في المجتمع الأثيني في تلك الفترة مثل الطباخ ὁ μάγειρος ، و"العشيقة" ἡ ἑταίρα ....وغيرهما. تلك الشخصيات التي كان لشعراء الكوميديا الوسطى الفضل في أنها أصبحت من الشخصيات الناطقة على المسرح ، بعد أن كانت تتحلى بالصمت في مسرحيات أرستوفانيس.

أما بالنسبة للكوميديا الحديثة ، فعلى الرغم من وجود عشرات الكتب والمقالات التي تحلل وتعلق على مسرحيات مناندروس وشذراته المتبقية ، إلا أن هناك بعض الاتجاهات الحديثة في الدراسات التي يحاول فيها النقاد والباحثون ، من خلال إعادة قراءة ما وصل من نصوص ، التركيز على بعض الأمور الثانوية داخل المسرحية وتحليل بعض الجوانب المتعلقة بالمسرحية للوصول إلى رؤية جديدة لما يمكن أن تكون عليه هذه المسرحيات. فاستمرار الجوقة في الكوميديا الحديثة ، طبقاً لما ذكر من أدلة وبراهين ، أمر لا جدال فيه ، ولكن البحث انصب على حقيقة الدور الذي باتت تلعبه والوظيفة التي أصبحت تؤديها في الكوميديا ؛ كما اهتمت الدراسات بالعلاقة بين مناندروس وجمهوره وبراعته في التعامل معه لجذب انتباهه واستثارة حماسته، وكيف أنه استطاع أن يحوله إلى جمهور فاعل وليس مجرد متلقي مستكين، فكان يبعث إليه ببعض الإشارات ، معتمداً على رغبة الجمهور وتشوقه للتعرف على مجريات الأحداث ، فيترجمها بدوره إلى بعض التوقعات لسلوك الشخصيات أو للدور الذي ستؤديه في المسرحية ، وإذا بمناندروس يخالف تلك التوقعات ، في كثير من

الأحيان ، ويقدم لهم نموذجاً جديداً مغايراً لتوقعاتهم ، مما يجعلهم منتبهين دائماً لمجريات الأمور وفي تشوق مستمر لما ستسفر عنه أحداث المسرحيات.

وكذلك كان استخدام مناندروس لعناصر الميتاثياتر ، التي غفل عنها النقاد من قبل ، استخداماً مميزاً يمزج فيه بين عناصر التراجيديا وعناصر الكوميديا، كالبرولوج الذي يتوجه فيه بخطاب مباشر للجمهور ، يستشف من خلاله رغبتهم في معرفة تفاصيل المسرحية ، مثلما هو الحال في مسرحية "الفظ" (البيت ٤٦):

ὄψεσθ' ἐὰν βούλησθε· βουλήθητε δε.

وسوف تشاهدونها إن رغبتم ذلك ، فلترغبوا إذن

وأيضاً كان لاستخدامه وسيلة عرض مسرحية داخل المسرحية أثره الكبير في كسر حدة الإيهام الدرامي ، بما في ذلك من تفهم الجمهور لحقيقة ازدواجية الدور الذي يؤديه الممثل الذي يتحول إلى ممثل ومؤلف في الوقت نفسه ، بل ومخرجاً أيضاً في بعض الأحيان ، مثل داؤس في مسرحية " الترس" .

وهكذا اهتمت الدراسات الحديثة بتطبيق النظريات والوسائل النقدية الحديثة على مسرحيات مناندروس ، مما فتح المجال لعدد من الدراسات النقدية الجديدة التي ساعدت على فهم العديد من الأمور التي كانت خافية على النقاد ، أو التي لم يتطرقوا إليها من قبل ، كما ساعدت على القراءة الصحيحة لمسرحيات مناندروس .

الحواشي :

[1] - NE.1128 a.

[2] - Athen.,Deipn. 8. 336d.

[3] - Caspo, E. (2001), From Aristophanes to Menander ? Genre Transformation in Greek Comedy [in M. Depew and D. Obbink , ed., Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society, 115-133. Harvard Univ], P. 115.

٤- حول الخلاف على هذا التقسيم ، انظر :

Janko, R. (1984), Aristotle on Comedy: Towards a Reconstruction of Poetic II. London, PP. 244-249.

[5] - Rostovtzeff, M. (1941), Social and Economic History of the Hellenistic World, vol. i, Oxford, P. 96.

[٦] - ومن هؤلاء الشاعر أنا كساندريديس الذي يعد من الرعيل الأول لشعراء الكوميديا الوسطي، وكان ينتمي إلى الجزء الشرقي من بلاد اليونان (رودس أو كولوفون) ، ثم حصل بعد ذلك علي حقوق المواطنة ؛ كما كان الشاعر أنتيفانيس أيضاً من شرق بلاد اليونان ولم يكن مواطناً أثينياً؛ أما الشاعر أليكسيس فكان من ثوري غرب إيطاليا. انظر :

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], P.398.

[7] - Athen. Deipn. 8. 336d

[8] - Norwood, G. (1931), Greek Comedy. London, P. 38.

[9] - Hunter, R.L. (1983), Eubulus; The Fragments. Cambridge.

[10] - Arnott, W. G. ed. (1996), Alexis : The Fragments: A Commentary. Cambridge.

[11] - Ibid., PP. 13-14.

[12] - Ibid., P. 26.

[13] - Μωχαμεντ Α. Γκομπαρα. (1986), ὁ Κωμικὸς Ποιητὴς Φιλέμων, Πανεπιστήμιο ᾽ Ιωαννίνων.

[14] - Hunter, R.L. (1983), Op. Cit. ,P. 21.

[15] - Caspo, E. (2001), Op. Cit., PP. 121-122.

[16] - Handley,E.W. (1985), Op. Cit., PP. 399 ff.

[17] - Constantenides, E. (1965), The Characters of Greek Middle Comedy. Columbia.

[18] - Ibid, PP. 22 ff.

٢- عن العلاقة بين كاللیستراتوس وميلانوبوس ، انظر

Plutarchus, Demosth.13. 2-3.

[20] - Constantenides, E. (1965), Op. Cit., PP. 34 ff.

[21] - Handley, E.W. (1985), Op. Cit., PP. 410 ff.

[22] - Scodel, R. (1993), Tragic Sacrifice and Menanderian Cooking [in R. Scodel, ed., Theatre and Society in the Classical World,161-176.Univ.of Michigan], P. 162.

[٢٣] - عن أهمية وظيفة الطباخ ، انظر

Berthium,G. (1982), Les Rôles du Mageiros; étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèc ancienne, Leiden.

[٢٤] - عن شخصية الطباخ لدى بلاوتوس ، انظر

Lower, J.B.(1985), "Cooks in Plautus." CA 4 :75-102.

[25] - Athen., Deipn., 7.290 b.

[26] - Phaedrus, 265 e 1-4.

[27] - Hunter, R.L.(1985), The New Comedy of Greece and Rome. Cambridge, P.65 ; Scodel, R. (1993), Op.Cit., PP. 161-162 .

[28] - Constantenides, E. (1965), Op.Cit., P. 54 ff.

[29] - Henry, M. (1982), Menander's Courtesans and the Greek Comic Tradition. Frankfürt, PP. 33-34, 37-38.

[٣٠] – يقارن أجاممنون في الإلياذة (الكتاب الأول ، الأبيات ١١٣–١١٥)بين زوجته وعشيقته قائلاً:

ولتعلموا إذن أني أفضلها على كليتمنسترا–
زوجتي. فالفتاة ليست أقل منها شكلا
أو قدًّا أو فكراً أو أداءً لأي صنعة من الصنائع.
καὶ γάρ ῥα Κλυταιμνήστρης προβέβουλα
κουριδίης ἀλόχου, ἐπεὶ οὔ ἑθέν ἐστι χερείων,
οὐ δέμας οὐδὲ φυήν, οὔτ᾽ ἄρ᾽ φρένας οὔτέ τι ἔργα.

[٣١] - عن دور العشيقة في الكوميديا ،انظر

Flacilière,R.(1986). ὁ ῾Ερωτας στὴν ᾽Αρχαῖα῾ Ελλάδα , μεταφ. Α. Καπαντώνη,᾽ Αθῆναι.

[32] - Segal, E. (2001), Death of Comedy. Harvard Univ, P. 431.

[33] - Rothwell, K. (1992), "The Continuity of The Chorus in the Fourth-Century Attic Comedy." GRBS 33 .1 ,PP. 218-119.

[34] - Hunter, R.L.(1979),"The Comic Chorus in the Fourth-Century." ZPE 36, P. 23.

[35] - Caspo, E. (2001), Op.Cit., P. 126.

[36] - Slater, N. (1995), The Fabrication of Comic Illusion [in G.W. Dobrov, ed., Beyond Aristophanes, 29-45. Atlanta], P. 33.

[37] - Walton, M.J. and Arnott, P.D. (1996), Menander and the Making of Comedy. London, P. 50.

[38] - Nesselrath, H. –G. (1990), Die Attische Mittlere Komödie. Berlin, P. 335; Webster, T.B.L. (1970), The Greek Chorus. London, PP. 31 f.

[39] - Arnott, P.D.(1989), Public and Performance in The Greek Theatre. New York, P. 92; Rothwell, K. (1992), Op.Cit., PP. 210-211.

[40] - MacDowell, D.M.(1990), Demosthenes : Against Meidias. Oxford, PP. 236-243.

[41] - Rothwell, K. (1992), Op.Cit., P. 215.

[42] - Pol. 3. 1273 b 4; 1276 b 4.

[43] - كان عدد أفراد الجوقة لدى أيسخيلوس اثني عشر عضوا ، وقد قمن بدور بنات دناؤوس الخمسين . أنظر

Trendall, A.D. and Webster, T.B.L. (1971), Illustrations of Greek Drama. London, P.69 .

[44] - Hunter, R.L.(1979), PP. 34 ff.

[45] - قارن مسرحية "المحكمون" لمناندروس (الأبيات ١١، ٣٣–٣٥)، ومسرحية "الفتاة حليقة الشعر" (الأبيات ١١، ٧١–٧٢).

[46] - Walton, M.J. and Arnott, P.D. (1996), Op. Cit., P. 50.

[47] - Ibid, P. 52.

[48] - Handley, E.W. (1996) The Conversations of the Comic Stage and their Exploitation by Menander [in E. Segal,ed., Menander, Plautus and Terence, 27-41. Oxford], PP. 31-32.

[49] - Katsouris. A.(1976), "Menander Misleading his Audience." LCM 1 ,P. 100 ; Turner, E.(1979), "Menander and the New Society of his Time." CE 54, P. 119.

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

[51] - Gratwick, A.S. (1982), The Cambridge History of Classical Literature II Latin Literature . Cambridge, P. 105.

ويختلف براون مع هذا الرأي ويتساءل لماذا نعتبره شخصية واحدة ظهرت ثمان مرات بدلا من كونها ثمان شخصيات مختلفة السلوك تحمل نفس الاسم ؟ ولذلك فهو يرى 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 قناعه ، مثلما هو الحال في مسرحية "المحكمون" **Επιτρέποντες** ' التي ترتكز أحداثها على شخصية خاريسيوس وزوجته بامفيلي، 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 . ولذلك لا نعلم إذا ما كان ظهور خاريسيوس مرتديا قناعه قد أضاف شيئا لمعرفة الجمهور المسبقة للسمات المميزة لهذه الشخصية . إذن فنحن لسنا بحاجة 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 .

Brown, P.G. (1987) "Masks, Names and Characters in New Comedy." Hermes 115, P. 183.

[52] - Handley, E.W. (1996), P. 27.

[53] - Brown, P.G. (1987), Op.Cit., PP. 187-188.

[٥٤] -ويستخدم قناع الفتاة المزيفة للعشيقة أو المحظية التي سيتم اكتشاف أنها ابنة لشخص يتمتع بحقوق المواطنة.

[55] - 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), Op.Cit., P. 190.

[56] - MacCary, W.T. (1972) "Menander's Soldiers: Their Names, Roles and Masks." AJP 93, P.281.

[57] - Brown, P.G.(1993), "Love and Marriage in Greek New Comedy." CQ 43.1, P.190.

[58] - Arnott,W.G. (1981), "Moral Values in Menander." Philologus 125, P. 226.

[٥٩] - أحمد عتمان (١٩٩٢) ، قناع البريختية والشيوعية:دراسة في المسرح الملحمي.آيجيبتوس– القاهرة .ص ١٨،١٩.

[٦٠] - ابراهيم حمادة (١٩٩٤) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . مكتبة الأنجلو– القاهرة . فقرة ٦٤ .

[٦١] - عن استخدام عناصر الميتاثياتر في الكوميديا الرومانية ، انظر
سيد صادق (٢٠٠٠) ، الاتجاهات الحديثة في دراسات الكوميديا الرومانية . الكتاب السنوي الرابع للجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية .كلية الآداب–جامعة القاهرة . ص ٤٤٢–٤٧٦.

[62] - Gutzwiller, K. (2001), "The Tragic Mask of Comedy : Metatheatricality in Menander." CA 19, PP. 101,103-104.

[٦٣] - عن حديث النفس عند أرستوفانيس ، انظر

Goldhill,S.(1991), The Poet's Voice.Cambridge, PP. 167–222 ; Hubbard,T.K. (1991), The Mask of Comedy. Ithaca.

[64] - Bain, D. (1977), Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama. Oxford, P. 21.

[65] - Slater, N.W. (1985), "Play and Playwright References in Middle and New Comedy." LCM 10 , P. 105.

كما يعيد سلاتر تأكيد وجهة نظره تلك مرة أخرى في عام ١٩٩٥، انظر

Slater, N.W.(1995), The Fabrication of Comic Illusion [in G. W. Dobrov, ed., Beyond Aristophanes, 29-45. Atalanta]

[66] - Gutzwiller, K. (2001), Op.Cit., P. 105.

[67] - Raina, G. (1987), " L' Aspis di Menandro." Studi Offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino, 21-31. Pavia.

[68] - Hurst, A. (1990), Ménander et la Tragédie [in E. Handley and A. Hurst, eds., Relire Ménander , 93-122 Geneva] , P. 104.

[٦٩] - تؤول هذه الملاحظة بوضوح إلى إشارات أرستوفانيس المتعددة للعربة ذات العجلات . ففي مسرحية "النساء في أعياد الثيسموفوريا" **Θεσμοφοριάζουσαι** (البيت٢٦٥) يخرج أجاثون من منزله مستخدماً نفس العربة ، وعندما يريد العودة إلى داخل المنزل مرة أخرى يقول:

εἴσω τις ὡς τάχιστά μ' ἐσκυκλησάτω

فليحملني أحدكم على العربة إلى الداخل بأسرع ما يمكن

ومن المرجح أن يكون هذا البيت هو المرجع الذي استقى منه مناندروس كلماته، كما يؤيد هذا التماثل الشديد في تركيبة الجملة الافتراض بوجود علاقة نصية بين المشهدين .

[70] - Gutzwiller. K. (2001), Op.Cit., P. 107.

[٧١] - وربما تكون نفس العربة قد ظهرت في مسرحية "الترس". انظر

Halliwell. S.(1983)," The Staging of Menander Aspis 299ff." LCM 8, PP. 31-32.

[72] - Hurst, A. (1990), Op.Cit., P. 117.

[73] - Gutzwiller. K. (2001), Op.Cit., P.108.

[٧٤] - عن أهمية جغرافية المكان في مسرحية "الفظ" ، انظر

Lowe, N.J. (1996), Tragic Space and Comic Timing in Menander 's Dyskolos [in E. Segal, ed., Menander, Plautus and Terence, 65-78. Oxford.]

[75] - Gutzwiller. K. (2001), Op.Cit., PP. 114, 116.

[76] - Ibid., P. 124.

[77] - Scodel, R. (1993), Op.Cit., P. 167.

[٧٨] - كانت القرابين أيضا سبباً في إقامة حفلات الزواج في مسرحيتي "الطيور" و"السلام"لأرستوفانيس.

[79] - Scodel, (1993), Op.Cit., P. 168; Handley, E.W. (1996), P. 35.

[80] - Ibid., P. 120.

[٨١] - عن استخدام وسيلة مسرحية داخل المسرحية ، انظر

Hornby, R. (1986), Drama , Metadrama , and Perception. Cranbury, 31- 48 ; P. Pfister, M. (1988), The Theory and Analysis of Drama. trans. by J. Holliday. Cambridge, PP. 223-230.

[82] - Scafuro, A. (1997), The Forensic Stage. Setting Disputes in Graeco-Roman New Comedy. Cambridge, PP. 158f.,353.

[٨٣] - كانت مشاهد اصطحاب المتاع المملوءة بالنكات من المشاهد الافتتاحية الشائعة في الكوميديا القديمة ، مثلما هو الحال في مسرحية " الضفادع" (الأبيات ١- ٢٠).

[٨٤] - وعلى الرغم من أن الأحاديث الجانبية أو الحديث مع النفس كانت تستحوذ على تعاطف الجمهور مع سلوك الشخصية أو مع وجهة نظرها ، إلا أن رد فعل سميكرينيس من موت ابن أخيه قد بدد مثل هذا التعاطف ، ذلك السلوك الخالي من المشاعر الإنسانية لا يستثير التعاطف أو الخوف من تلك الشخصية . قارن

Arist., Poet. 13. 11-13.

[85] - Pfister, M. (1988), Op.Cit., P. 226.

[86] - Ibid, P. 229.

[٨٧] - ظهرت شخصية الطبيب المتغطرس في مسرحية "التوأم" Menaechmi لبلاوتوس (الأبيات ٩٠٩-٩٥٦).

Gutzwiller. K. (2001), Op.Cit., PP. 130-131.

[88] - Ibid., P. 132.

[٨٩] - قارن Eurip., fr. 920 N.

[٩٠] - قارن Eurip., fr. 661 N^2.

وقد استخدم أرستوفانيس هذا الاستشهاد من قبل في مسرحية الضفادع (البيت ١٢١٧).

[91] - Chaer.fr.2 N^2.

[92] - Aesch. fr.162 N^2.

[93] - Carc.fr.N^2.

المراجـع

أولاً المراجع الأجنبية

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

Arnott, W.G. ed.(1996), Alexis: The Fragments: A Commentary. Cambridge.

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

Bain, D. (1977), Actors and Audience. A Study of Asides and Related Conventions in Greek Drama. Oxford.

Berthium,G. (1982), Les Rôles du Mageiros; étude sur la boucherie, la cuisine et le sacrifice dans la Grèc ancienne, Leiden.

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.

Caspo, E. (2001), From Aristophanes to Menander ? Genre Transformation in Greek Comedy [in M. Depew and D. Obbink , ed., Matrices of Genre : Authors, Canons, and Society, 115-133. Harvard Univ.]

Constantenides, E. (1965), The Characters of Greek Middle Comedy. Columbia.

Flacilière, R. (1986). ὁ Ἔρωτας στὴν Ἀρχαία Ἑλλάδα, μεταφ. Α. Καπαντώνη, Ἀθῆναι.

Goldhill, S. (1991), The Poet's Voice. Cambridge, PP. 167–222 .

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

Gutzwiller, K. (2001), "The Tragic Mask of Comedy : Metatheatricality in Menander." CA 19, PP. 101,103-104.

Halliwell.S.(1983),"The Staging of Menander *Aspis* 299ff."LCM 8, PP. 31-32.

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.

Hornby, R. (1986), Drama, Metadrama, and Perception. Cranbury.

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

Hunter, R.L.(1979), " The Comic Chorus in the Fourth-Century." ZPE 36, PP. 23-38.

: (1983), Eubulus ; The Fragments. Cambridge.

: (1985), The New Comedy of Greece and Rome. Cambridge.

Hurst, A. (1990), Ménander et la Tragédie [in E. Handley and A. Hurst, eds., Relire Ménander , 93-122 Geneva.]

Janko, R. (1984), Aristotle on Comedy : Towards a Reconstruction of Poetic II. London.

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

Lowe, N.J. (1996), Tragic Space and Comic Timing in Menander 's Dyskolos[in E. Segal, ed., Menander, Plautus and Terence, 65-78. Oxford.]

Lower, J. B. (1985), "Cooks in Plautus." CA 4 :75-102.

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.

MacDowell, D.M.(1990), Demosthenes : Against Meidias. Oxford.

Μωχαμεντ Α. Γκομπαρα. (1986), ὁ Κωμικὸς Ποιητὴς Φιλέμων, Πανεπιστήμιο ' Ιωαννίνων.

Nesselrath, H. –G. (1990), Die Attische Mittlere Komödie. Berlin.

Norwood, G. (1931), Greek Comedy. London.

P.Pfister, M.(1988),The Theory and Analysis of Drama. trans. by J. Holliday. Cambridge.

Raina, G. (1987), " L' Aspis di Menandro." Studi Offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magnino, 21-31. Pavia.

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

Rothwell, K. (1992), "The Continuity of The Chorus in the Fourth-Century Attic Comedy." GRBS 33 .1 ,PP. 218-119.

Scafuro, A. (1997), The Forensic Stage. Setting Disputes in Graeco-Roman New Comedy. Cambridge.

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.

Slater, N. (1995), The Fabrication of Comic Illusion [in G.W. Dobrov, ed., Beyond Aristophanes, 29-45. Atlanta.]

: (1985), " Play and Playwright References in Middle and New Comedy." LCM 10 , PP. 103-105.

: (1995), The Fabrication of Comic Illusion [in G. W. Dobrov, ed., Beyond Aristophanes, 29-45. Atalanta.]

Trendall, A. D. and Webster, T.B.L. (1971), Illustrations of Greek Drama. London.

Turner, E. (1979), " Menander and the New Society of his Time." CE 54, PP. 106-126.

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

Webster, T.B.L. (1970), The Greek Chorus. London.

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

ثانيا المراجع العربية :

أحمد عتمان (١٩٩٢)، قناع البريختية والشيوعية: دراسة في المسرح الملحمي. آيجيبتوس– القاهرة.

ابراهيم حمادة (١٩٩٤) ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية . مكتبة الأنجلو– القاهرة .

سيد صادق (٢٠٠٠) ، الاتجاهات الحديثة في دراسات الكوميديا الرومانية . الكتاب السنوي الرابع للجمعية المصرية للدراسات اليونانية والرومانية .كلية الآداب–جامعة القاهرة .ص ٤٤٢–٤٧٦.