**مادة: فن المسرح**

**المرحلة الثانية/ الكورس الأول**

**تعريف المسرح:**

المسرح أو الفن الدرامي تأليف أدبي مكتوب بالنثر أو الشعر بطريقة حوارية، وهو موجه للقراءة أو العرض. ويستعين المسرح الدرامي بمجموعة من العناصر الأساسية أثناء العرض مثل: الكتابة والإخراج والتأويل والديكور والملابس. وتشتق كلمة دراما من الفعل والصراع والتوتر. وقد يكون المسرح في تاريخه القديم ناتجا عن الرقص والغناء.

**المظاهر الدرامية عند الاغريق**

كلمة " دراما" مشتقة من الفعل اليوناني القديم " درا" بمعنى ( أعمل)، فهي اذن تعني أي عمل أو حدث سواء في الحياة أو على المسرح.

نشأت الدراما الاغريقية عبر محاولات تلقائية :

**الاولى: أغاني الديثرامب الدينية :** وهي نوع من الإنشاد الذي كان يقوم به المحتفلون اثناء أعياد الاله ( ديونيزوس) ، وكلمة دثرام في اليونانية كلمة ذات مقطعين ( دو) وتعني اثنين ، و( ثرامبوس ) وتعني الضرب التوقيعي ، فكلمة دثرام بهذا المعنى تعني أما النظم ذو المقطعين أو الانشاد الذي يتخذ لع توقيعا خاصا..و ينسب بعض الدراسين هذا النوع من الانشاد الذي تردد فيه الناس قصة الاله أو على الاقل يمجدونه إلى ما يسمى بـ ( الأغنية العنزية) وهذا النوع أعطى للمأساة هذا الاسم[[1]](#footnote-1) . وتتمثل أغاني الديثرامب الدينية بعلاقة عمودية بارتباطها بعبادة الاله ( ديونيزوس) إله الخص والنماء عن الاغريق، حيث كان الاحتفال في بدايته يتمظهر بمظهر درامي حين يرتدي المحتفلون جلود الماعز؛ ليكسبوا ود الآلهة ويتقربوا إليها، فقد كانت المسرحية لا تعرض إلا في اعياد هذا الاله كطقس من طقوس عبادته.

**الثانية: الاغاني الجنسية: و** التي سادت في الكثير من الاحتفالات في معظم المدن الاغريقية .

 وتعددت المظاهر الدرامية التي كانت تعرض في المسرح الاغريقي القديم منذ بداية القرن الخامس قبل الميلاد، وهي: التراجيديا، المسرحية الساتورية، المايموس، الاعياد او الاستعراضات الديثرامبية، مسرح العرائس او العرائسي، الكوميديا.

1. **التراجيديا أو المأساة:**

 عرف أرسطو المأساة بأنها "**محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزين يختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات**"([[2]](#footnote-2))، وعليه فإن جوهر المأساة هو الفعل Action أو مجموعة الأفعال، وهي التي تقود الحكاية، بوساطة أشخاص/ شخصيات، حتى تصل إلى الهدف الذي وجدت من أجله وهو التطهير Catharsis. بمعنى آخر ارتكزت المأساة على العلامات السيمانطيقية، وأهملت كل ما يحول دون سيادة الملفوظات الدلالية داخل العمل، من أجل إيصاله للمتلقي. والفعل/ الأفعال يكون بمثابة الوحدة الكبرى في التراجيديا Tragedy، وهذا يتجلى أيضا باختصارها للحدث بوحدة زمكانية واحدة.

**أجزاء المأساة:** القصة( الحكاية )، الأخلاق( اي الشخصيات)، والفكرة، المنظر، الأناشيد والحوار. ويؤكد أرسطو على وجوب أن تكون المأساة:

* متوسطة الطول حتى لا تمل.
* أن تشتمل على بداية و وسط ونهاية.
* ذات وحدة الفعل ، اي وحدة الموضوع.
* لا تختلط عقدتها الأساسية بعقد ثانوية.
* لا تتألف أكثر من موضوع واحد، حتلا لا يتشتت انتباه المتفرج وتنصرف الأضواء عن البطل إلى أشخاص آخرين، ومن ثم يضعف الموضوع الأصلي.
1. **المسرحية الساتورية:** اختفت جماعة الساتيرز من الجوقة التراجيدية إى ظهورهم في نوع آخر من المسرحيات عرفت باسمهم ، ألا وهي المسرحية الساتورية، ولعل السبب في ظهورها يرجع إلى أن الشعب كان يحب شخصية الساتيرز ، فلما حرم ظهورهم في التراجيديا ثار وصاح باعلى صوته بأن العرض الذي اتوا لرؤيته لايمت بصلة للاله ديونيزوس، مما دفع براتيناس في نهاية القرن السادس ق.م. إلى اظهارهم من جديد في المسرحية الساتورية، وهي لاتختلف عن التراجيديا في شيء اللهم إلا أن وجود الساتيرز بها اكسبها روحا مرحة، لأن الضحك كان يختلط فيها بالشكوى، فقد كانت تحتوي على كثير من النكات النابية وان كان ذلك بطريقة اقل بكثير مما كانت عليه الحال في الكوميديا. ولهذا يمكننا أن نقول بأنها ملهاة دامعة. وكانت تستمد موضوعاتها من أساطير نفس الالهة والابطال الذين كانت تتعرض لهم التراجيديا، مع الفارق الذي تم شرح وهي اتصافها بالبهجة والمرح، كما أن الشخصيات فيها كانت تتصف بالجراءة والخفة، وتنتهي المسرحية دائما نهاية سعيدة. وبنجاح هذا النوع من العرض المسرحي صدر قانون يقضي على كل شاعر تراجيدي يشترك في المسابقات المسرحية بأن يقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية ومسرحية ساتورية. اي أنها احتلت المكانة الثانية بعد التراجيديا، لذلك بقيت قصيرة ولم يبقى لنا من هذا اللون من المسرحيات الساتورية إلا مسرحية واحدة كاملة وهي: الكيكلوبس ، ليوربيدس.
2. **المايموس:** ظهر كدراما في القرن الخامس ق.م.، و به اخذت لها دورا ومكانا كنوع أدبي، والمايموس ؛ يدخل الترفيه إلى نفس المتفرج الاثيني عبر طرح للأحداث اليومية، بصورة أدبية في حياة البشر، كما أستطاعت المايموس الدخول إلى كل من التراجيديا والكوميديا من غير ان تفقد طابعها الشعبي الحياتي اليومي ، وهو ما سمح بامتدادها في الآداب الاوربية مؤخرا. تطورت آداب المايموس بعد ذلك ، لتدخل أحداثها الضاحكة إلى متناقضات الحياة اليومية ، لذلك لم يستعمل هذا النوع من القناع الذي كان مظهراً أساسياً للشخصية المسرحية الاغريقية . ولم يرتدي الممثلون إلا الملابس العدية الحياتية، إبرازا للحياة بلا رتوش وإمعانا في إثبات الحياة, مُثلت النساء أدوار الجنس الناعم في دراما المايموس.انطلق تطور المايموس على يد سوفرون Szophron من أهالي سيراكوزا، ثم أدخل اكسنارخوس Xenarkhosz من بعده أهدافاً سياسية للمرة الاولى في أدب الميموس.
3. **الاستعراضات الديثرامبية:** وهي عبارة عن استعراضات تشترك فيها الجوقات الديثرامبية التي يتكون كل منها من خمسين شخصا يرقصون ويغنون بمصاحبة الناي والقيثارة. وكان هذه الجوقات نوعين:
* جوقات الاطفال ويشتركون فيها حتى سن الثامنة عشرة .
* جوقات الرجال ويشترك فيها من زاد سنهم على الثامنة عشرة وحتى سن الثلاثين.

وقد ظهرت المسابقات الديثرامبية في اثينا منذ نهاية القرن السادس ق.م. وكانت عبارة عن مسابقة بين عشائر اثينا، لأن كل عشيرة كانت تكون من بين أفرادها جوقة لتشترك في الاحتفالات، وكان يظهر في أعياد المدينة في القرن الخامس ق.م. عشر جوقات خمس للاطفال وخمس للرجال وكانت تقوم باستعراضاتها في المسرح، ولكن بيركليس انشا لها بناء خاصا تعرض فيه يعرف بـ ( الاوديون). وكانت هذه الاغاني الديرامبية الراقصة في القرن الخامس ق.م. تحسب تماما عن الاغاني البدائية التي نشان عنها التراجيديا، فلقد اصبحت هذه الاستعراضات الديثرامبية في القرن الخامس ق.م. نوما من المسرحية الغنائية الراقصة تعالج نفس الموضوعات التي تعالجها الماساة، وكانت تتميز بأن عنصر الموسيقى فيها يتغلب على عنصر الشعر، وعلى ذلك فقد كانت الاجادة فيها أكثر ما تكون للموسيقى واظهار عبقرية الموسيقيين. وهي اشبه ما تكون بالاوبرا الحديثة أو الكوميديا الغنائية.[[3]](#footnote-3)

 الحديث عن التراجيديا/الماساة ، هو حديث عن شقاء الانسان ،آلامه، معاناته، سقوطه في الرذيلة والخطأ، وكذلك شقائه، اذن المأساة تتناول كل ماهو انساني ، كل ماهو متعلق بشقاء الانسان وعذاباته وآلامه، وكيفية الخلاص من هذا الشقاء والألم وهذا ما يذهب اليه الارديس نيكول ( إن الماساة تتناول موضوع الالم ، واحيانا تتناول موضوع الرذيلة وفي كثيرة من الاحيان موضوع الشقاء وفي كثير من الأحيان أيضا، وان لم يكن بالضرورة ، موضوع الموت)[[4]](#footnote-4).

لكن هل ان مشاهدة الالم والشقاء وعذابات الآخرين هو ما يثير المتعة ؟؟ او بمعنى اخر ، هل ان الانسان مهما كان لونه او جنسه يتمتع بمشاهدة الألم والعذابات للأخر الذي يشاركه الحياة بمعناها الانساني، مجسدة على الخشبة؟ هذا التساؤل اجابنا عليه ارسطو مبكرا ، والتي تعتبر أولى الإجابات على ذلك( بأن المأساة، بإثارة مشاعر الرأفة والخوف فإنها تحدث فينا تطهيرا)[[5]](#footnote-5). وبما اننا نريد ان نتحدث عن التطهير واهدافه والغرض الرئيس منه، أسباب ظهوره كمفهوم وايضا تداوله، واثره على النظارة ، يجب علينا ان نعرف اولا ماهي التراجيديا؟ ولماذا ارتبط مفهوم التطهير بها، وليس بالملهاة مثلا؟

نستند بذلك الى علم النفس من خلال صعوبة معالجة المريض نفسيا ، بدون معرفة حياته والحوادث المهمة التي قادته لمراجعة طبيب نفسي، كذلك طفولته حتى يستطيع الطبيب ا، او المعالج النفسي ان يوصله لمرحلة (التطهير) .

**الأسس التي تقوم عليها المأساة**

1. الوحدات الثلاث: وحدة الفعل ثم وحدة الزمان، و وحدة المكان ، لكن الاخيرة لم تعرف إلا حينما قال بها (ف.ماجي V.Maggi ،عام 1550)، بأنها ناشئة من أن معظم المسرحيات اليونانية تحاكي فعلا تقع أحداثه في مكان واحد.
2. عظامية الأشخاص المسرحية ، إذ كان اليونان يحتمون أن تكون الشخصيات التي تقوم بصميم الموضوع من الآلهة أو انصاف الآلهة أو الملوك والملكات والأحراء والأميرات ، أو القادة ورجال الدين، وذلك لأن هؤلاء كانوا مصدر السلطات قديما، ومن ثم كانوا يصلحون لأن يكونوا طرازا و انماطا يقتدى بهم، فلا يعهد بدور خطير من أدوار المسرحية لشخصية صغيرة، أو من غمار الشعب، ويكتفي أن يعهد إلى هؤلاء بأدوار الرسل والخدم والرعاة وما إلى ذلك.
3. عظامية اللغة... فلا ينطق أحد بهجر أو الفاظ نابية لا تتفق وتلك الشخصية العظامية؛ و ان تكون المأساة شعرا رفيعا ذا أسلوب فصيح واضح يخاطب العقول قبل ان يخاطب العواطف.
4. وحدة المادة أو وحدة النغم: ذلك يخيم شبح الذعر والرأفة في جو المأساة كلها، فلا يحدث ما يبيحه الرومانسيون من أمور مضحكة أو ما شابهها بحجة التفريج عن أعصاب الجمهور من شدة الحزن والفزع، لأن التفريج في راي الكلاسكين يأتي عبر وسائل أخرى منها الاناشيد والرقص والمحاورات العقلية والشعر الجميل ، وليس الاضحاك.
5. أن يكون القضاء والقدر هما المحور الذي تدور حوله الحوادث ، والقضاء والقدر هنا هما اليد الخافية التي تحرك الإنسان دون ان يدري، ودون مشيئته ، وهما مع ذلك يمهدان الأسباب التي تجعل المأساة تقع دون أن يحس بطلها.
6. أن تكون المأساة إنسانية تعالج مشاكل المجتمع العامة لا مشاكل الأفراد الخاصة.
7. الفصول الخمسة في المأساة اختراع روماني صرف، ولعل له علاقة وطيدة بتلك الرباعيات والثلاثيات التي كان الكتاب اليونانيون إلى زمن اسخيلوس يتبعون نظامها، والرباعية عبارة عن موضوع واحد يقسمه الشاعر إلى أربع مآس تمثل كل منها في حفلة مستقلة، وكذلك الثلاثية، وقد خرق سوفوكلس على هذا النظام، وكان كلما انتقل من موقف في المأساة إلى موقف أجرى نشيدا أو حوارا تفسيريا بين الكورس وبين أحد الممثلين تمهيدا للموقف التالي، وهذا اشبه بالستار بين المشهد والمشهد أو الفصل والفصل في المسرح الحديث.
8. يحتم الكلاسيكيون ان لا تمثل مناظر القتل والعنف على المسرح، ولهذا انتقدوا سوفوكلس في إظهاره أوديب والدم يتدفق من عينيه، وفي إظهار البطل ( أجاكس) وقد جن وراح يضرب نفسه ، في نهاية مأساته، حتى يموت.

**التطهير**

 اول من استخدم مصطلح التطهير هو ارسطو كما اسلفنا سابقا في كتابه فن الشعر، ونجد بان مفهوم التطهير ارتبط ارتباطا وثيقا بالمأساة، وكذلك تطرقنا الى ان مصطلح التطهير هو مصطلح طبي، ، ولم يسبقه أي من فلاسفة اليونان الذين سبقوه مثل افلاطون ، ولكنهم تطرقوا الى هذا التأثير في ابحاثهم ، الا انهم لم يعطوه هذه الوظيفة الفعالة والايجابية كما فعل ارسطو، و من الجدير ذكره هو ان افلاطون قد انتقد ارسطو ،ويجد (من ضمن رفضه للمحاكاة واعتبر ان التأثير الذي يؤدي اليه الشعر والفنون هو تأثير سلبي ، لأنه يتأتى عن التمثل ويؤدي الى اضعاف المتلقي وليس العكس)[[6]](#footnote-6) ، مرجعية المصطلح الطبي ولدت اختلافات بتفسير مفهوم التطهير وهذا منطقيا ، كونه مبهما على مستوى الفنون، ولماذا تم استخدامه؟ ولماذا لم يستخدم ارسطو تعبير ( تنظيف او تنقية) وهما ايضا يرتبطان بالطب؟؟ لكن ارسطو حدد مصطلح التطهير كغاية للتراجيديا ، من حيث تأثيرها الطبي والتربوي على الفرد المواطن ، فقد ربط بين التطهير والانفعال الناتج عن متابعة المصير المأساوي للبطل. يذكر بإن ارسطو هو اول من استخدم مصطلح التطهير.

 وايضا نجد بان المستر لوكاس يذهب بعيدا عن طروحات ارسطو وسبب استخدامه لهذا المصطلح كهدف سامي للتراجيديا، بقوله(ان المأساة، التي هي ابعد من ان تكون –عملية غسل وتطهير-: هي وليمة حقه-وليمة من التجارب نتناول اطايبيها ما نشاء لما تثيره فينا من نهم إلى ملاحظة الحياة في صورة من اشد لحظاتها ألما)[[7]](#footnote-7).

نستشف من هذين الرأيين ، بان رفض افلاطون لوظيفة مفهوم التطهير الذي طرحه ارسطو، كونه لا يخلق متلقيا واعيا لما يدور حوله ، وانما تستعرض امامه كل شيء ومن ضمنها الحلول ايضا، أي متلقيا سلبيا ، باعتبار ان التطهير لا يتأتى من التمثل، وهنا يقصد به التمثيل ، او بمعنى اخر عن طريق تمثيل التراجيديات، كون ان المتلقي يعي تماما بان كل الذي يجري امامه هو تمثيل وليس حقيقة، وان كانت احدى اهم السمات الرئيسة لشخوص التراجيديا ، هي شخوص عظيمة وجليلة ، بعضها من الملوك والامراء وكذلك الاله، كل هذا ليس كافيا براي افلاطون كونه يأتي عن طريق التمثيل.

بينما يذهب تعريف ارسطو للتطهير كما تذكر مجد القصص (**تطهير النفوس من ادران انفعلاتها**)[[8]](#footnote-8) ،وهذه العملية بالتطهير لها تأثير ايجابي ومباشر على المتلقي، لأنه من خلال تجسديها امامه يستقي منها العبر والموعظة والحكمة، والشي الذي لابد من ذكره بقصدية ارسطو لاستخدام تعبير التطهير هو( ليس مجرد علاج ، فهو ايضا من الوسائل التي تٌحقق المتعة لدى المتلقي، فإلى جانب المتعة الجمالية التي ترتبط بالبناء الخيالي الذي تسمح به التراجيديا من خلال تحقيق المحاكاة والايهام المسرحي، هناك المتعة التي تتولد من عملية التطهير)[[9]](#footnote-9).

ودعما لراي افلاطون برفضه لمفهوم التطهير وفق ما طرحه ارسطو ، ابدى الفرنسي ديدرو غموض فكرة التطهير وكان هذا في القرن الثامن عشر ، لكنه اكد على التفسير الاخلاقي له، علما بإن مسرح القرن الثامن عشر قد غيب المنحى الطبي الذي طرحه ارسطو في التطهير، واذا اردنا ان نذهب مع ديدرو ، نجد انه ابتدأ من القرن السادس عشر اعطى للتطهير معنىً اخلاقيا دينيا واستخدم بمعنى تعليمي ، وكذلك ربط بمفهوم الخطيئة في الدين المسيحي[[10]](#footnote-10).

بينما نرى بان جيرالدي يقترب بعض الشيء من تفسير افلاطون بقوله(ان التطهير لا ينطبق على الرأفة والخوف في ذاتها، ولكن على العواطف الشبيه بها)[[11]](#footnote-11) ، وهذا الطرح او التفسير (قد) يتفق في جزئيه منه وان كانت ضئيلة مع راي افلاطون، بان التأثير الذي يأتي عن طريق الفنون هو تأثير سلبي ، لأنه يتأتى عن طريق التمثل ، وهنا جيرالدي اعاده بطريقة مغايرة بعض الشيء، من خلال التناص بالعواطف التي يراها النظارة ، أي ليس من خلال وظيفة التطهير في التراجيديا المجسدة امامه، واذا افترضنا بصحة هذان الرأيان ، بان التأثير يأتي عن طريق العواطف المشابه، عندها سنذهب بكامل قناعتنا مع ارسطو ، لان هذا ايضا ما يطرحه لمفهوم التطهير ضمناً، لان المشاعر والعواطف المجسدة في التراجيديا ، هي ليس فقط من اجل المتعة وانما لأخذ العبرة والدروس ، وايضا بهدف تعليمي هذا ما ذكرناه سابقا، ولعل هذا يقودنا الى عدم تكرار الاقدام لارتكاب الرذيلة في عدم توازن حياتنا وهذا ما يذهب اليه لسنج بقوله (اننا نفتقر على الاتزان في الحياة ، وان ثمة في طبائعنا إما كثيرا جدا ، وإما قليلا جدا، الرأفة والخوف ، وان ارسطو كان يؤمن بان تمثيل الامور المفجعة كفيل بان يزود اذهان النظارة بقدر ما من التوسط والاعتدال)[[12]](#footnote-12).

ونجد بان لسنج قد لخص لنا كل ما تطمح اليه التراجيديا كخطاب انساني ، والتي وضع لها ارسطو مفهوم التطهير كهدف سامي اعلى ، لان الهدف الحقيقي في التراجيديا هو تطهير النفس البشرية من المعاصي والموبقات، ولهذا التصق تعبير التطهير بالتراجيديا.

 وقد نكون مغالين بهذا التشابه ، لكننا نرتكز بهذا كون ان مصطلح التطهير مرتبط اصلا بالطب، وقد يكون استخدام ارسطو لهذا المصطلح راجعا لمهنة أبيه ، الذي كان طبيبا. بالأساس من مفردات الطب وتعني التنقية والتطهير Katharsis الكلمة اليونانية والتفريغ على المستوى الجسدي والعاطفي ، وقد ارتبط المعنى الطبي القديم لهذه الكلمة بكلمة فارماكوس Pharmakos التي كانت تعني في البداية العقار والسم في نفس الوقت، أي معالجة الداء بالداء، واثارة ازمة جسدية او انفعالية بواسطة علاج له نفس طبيعة المرض من حيث الخطورة. [[13]](#footnote-13)

 تطورت التراجيديا اليونانية مع انتقال الحياة اليونانية من الحياة القديمة الى الحياة المدنية ؛ ومن المؤكد بأن كل تطور يساهم بظهور إرهاصات جديدة، وربط المؤرخ الفرنسي (جان بيير فرنان) هذا التطور ببنية التراجيديا اليونانية والبنية السياسية والاجتماعية والفكرية للحضارة اليونانية في فترة تبلور هذا النوع من القرن الخامس قبل الميلاد. لان هذه الفترة تميزت بالانتقال والتحول من الثقافة القديمة الأسطورية والغيبية إلى قيم المدينة الوليدة ، فقد عكست التراجيديا التساؤلات التي طرحها المواطن حول نظام جديد لا يعرفه تماما، بل ذهب فرنان الى ابعد من ذلك بإشارته الى دخول التطهير على التراجيديا اليونانية بممارسات اجتماعية كانت تتم باليونان قبل ظهور التراجيديا، وتقوم على نفس مبدأ علاج الداء بالداء والخلاص منه بالنبذ ولكن على مستوى اجتماعي.[[14]](#footnote-14)

والشخصيات ليست سوى علامات إعلامية لترسيخ الفعل/ الحدث، مع الإشارة إلى أنه ليست الشخصية هي المهمة، بل فعلها. ففعل ارتكاب أوديب للخطيئة: قتله لأبيه وتزوجه أمه وإنجابه منها، هذه الأفعال ضد الإرادة الإلهية، وهذا ما تريد أن تصل إليه المأساة، لأن ما قام به أوديب أفعال رذيلة، حتى لو كان خطأ غير مقصود، وإذا كان مقصودا كما في مسرحية برومثيوس مقيداً عندما سرق النار وأنزلها إلى الأرض. فهو أيضا تجاوز للإرادة الإلهية، ومن ثمّ يصبح الهدف جليا من الفعلين (فعل أوديب، وبروميثوس)، ما يساعد المتلقي ليستمد الحكمة والموعظة منهما. وما يهمنا في هذه الأفعال هو كيفية تجسديها، حيث كثرة الشخصيات التي تقوم بالأفعال، وكل ذلك يتجسد عن طريق الأقنعة، لا شخصيات قائمة بذاتها (ممثلين)، بل الأقنعة هي التي تشير إليها، والممثل ليس سوى الحامل لعلامة الشخصية القناع Mask، إذ هو الثابت الوحيد في حين الأقنعة/ الشخصيات متغيرة.

يشكل الفعل العلامة الكبرى في المسرح الإغريقي، لأن المأساة تحاكي الأفعال، والأفعال تكمن في الحوار المسرحي الذي استندت إليه الدراما الإغريقية بشقيها المأساة والملهاة، وهذا ما يؤكده أرسطو بقوله: إن "قوة المأساة تظل حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين"([[15]](#footnote-15)).

وفي ضوء ذلك يكون النص الدرامي القوة التي ترتكز عليها المأساة، وبهذا فليس من الضروري تجسيدها، بل بقراءتها أيضا، يتم إنجاز هدفها بتوعية الآخر، عبر تبنيه الابتعاد عن تلك الأفعال التي تقف ضد الإرادة الإلهية؛ ولعل هذا من أهم الأسباب التي دعت الدراما الإغريقية ألا تعطي أهمية للعناصر المسرحية الأخرى، حتى تظل العلامات اللغوية متحكمة في الخطاب المسرحي. وهذا ما يؤكده تركيب النص، فالحبكة Plot تتكون من حدث واحد وليست مجموعة أحداث. من أجل عدم التداخل بالأحداث والموضوعات، ومن ثمّ منع تقويض الهدف الجوهري، أي التطهير. وكل الشخصيات/ الأقنعة، تعمل من أجل تعميق الهدف المأساوي الواحد، ولا تحيد عنه، في وقت يجب أن يبقى الفعل مركز الحدث، متسلسلا، متحد الحلقات لا يتجزأ، حتى لا ينفرط عقد (كليته ووحدته) أو يتزعزع كما يقول أرسطو. ولابد من وقفة تنبيه هنا على أن استخدامنا مصطلحي الشخصيات/ الأقنعة بهكذا ثنائية أو ازدواج هو بقصد التنبيه على علاماتية الشخصية (الدور) من جهة تعبيرها عن الحدث وتجسيده وعلى الصلة التعبيرية للأقنعة من جهة كونها أداتنا في متابعة الشخصيات بوصفها دوالا أو علامات بعينها.

وفي ضوء القراءتين الألسنية والسيميولوجية التي نتبعها هنا ، يمكننا تلمّس حقيقة أنّ المسرح الاغريقي قد شهد سيادة الملفوظات الدلالية على العناصر الأخرى في العرض المسرحي، على الرغم من أن نشأة التراجيديا كانت قد جاءت من الديثرامب Dithyrambe والرقص إلا أن الأناشيد [الملفوظات] بقيت مادته الأساس. وربما كان أمر سيادة الخطاب الديني في التراجيديا اليونانية هو ما حال دون إبراز العناصر الأخرى... [[16]](#footnote-16)

 لهذا ارتكزت التراجيديا على ثلاث وحدات Three Unities أساسية هي: (الفعل، الزمان، المكان)، وقسمت الشخصيات إلى أخيار وأشرار. والمحاكاة فيها، هي محاكاة للأفعال وليس للأشخاص، وتتركز على ما تحدثه تلك الأفعال من آثار نفسية عند الجمهورPublic، ببلوغ فعل (التطهر/ التطهير) عن طريق الأفعال الدنيئة التي تقف ضد الإرادة الإلهية، وهذا ما يؤكده أرسطو: "كان المحاكون إنما يحاكون أفعالاً، أصحابها بالضرورة إما أخيار أو أشرار"([[17]](#footnote-17)).

وهذا هو جوهر التراجيديا، منذ ممثلها الأول ثيسبس Thespis الذي كان يمثل شخصيات تاريخية أو أسطورية محاورا الجوقة، لإيصال الخطاب اللغوي.. وعندما كان الممثل الواحد كانت الوسيلة الوحيدة لإيصال الخطاب اللغوي هي القناع، الذي يمنحنا فرص اللقاء بتعدد الشخصيات داخل النص، فهو المصدر الوحيد لتمييز الشخصيات، وليس الممثل، إذ الممثل مجرد حامل للشخصية/ القناع، بعبارة أخرى بوصفه جسدا للقناع. فإنّ ما وصلنا هي الأقنعة، بوصفها شخصيات، ولا نستدل على أي إشارة عند أرسطو تشير إلى الممثل، أو التمثيل، بل بمقابل ذلك نجد إشارات كثيرة إلى الأقنعة وتعددها، وإلى وظيفتها، إن كانت داخل المأساة أم الملهاة.

لقد اندمجت شخصية الممثل مع شخصية الشاعر/ المؤلف، منذ عهد ثيسبس، كأول ممثل محترف، فلقد كان شاعراً إلى جانب كونه ممثلا، يؤدي ما ينظمه، فيما كان قبل ذلك الكورس هو من يجسد كل أحداث التراجيديا بمفرده. لقد جاء دخول ثيسبس ممثلا منفصلا عن الكورس، من أجل إراحة الكورس. كذلك ميز قائد الكورس من خلال القناع.. وبهذا [أي بدخول ثيسبس] يكون أول ظهور للممثل/ العلامة، وإن كان يتخفى خلف أقنعة ­ شخصيات متعددة، يفرضها الحدث...

 أما مسألة اندماج شخصية الممثل/ الشاعر المؤلف، فلم تقترن بثيسبس لوحده، بل كانت الأرضية التي تأسست عليها الدراما الإغريقية. لأنها في الأصل جاءت بوصفها مسابقة للشعراء، لأنه "...على الشاعر، عند النظم، أن يكون، قدر الإمكان، ممثلا. فمن خلال التعاطف الطبيعي يكون الأكثر امتاعاً وتأثيراً أولئك الذين هم تحت تأثير العاطفة الحقيقية"([[18]](#footnote-18)). ولهذا نجد تركيزا شديداً على عملية الإلقاء، وإظهار المشاعر لاستثارة الحس العاطفي للمتفرجين، ودور قائد الجوقة، ما هو إلا دور لتفعيل حالة الحوار، الحوار بين سائل ومجيب "ففي المسرح اليوناني حيث كان النص هو الأساس، والمهارة اللفظية هي المعيار في نجاح الممثل، كان الممثل يُسمى Hipoknites ­ الذي يُجيب"([[19]](#footnote-19))، لكسر الرتابة في عملية التقديم.

 وهذا ما أنجزه لاحقا أسخيلوس Eschyle بإضافة الممثل الثاني، ليحول المسرحية إلى وضوح في إبراز الصراع بين الطرفين، وذلك " ليجعل مسرحياته أقل جموداً، لكي يجعل الحبكة المملة تتحرك أفقيا على مستوى الحدث ورأسياً على مستوى الإثارة، فالممثل الثاني يأتي بأخبار طازجة ­ كما فعل (داريوس) وكما فعل الجاسوس في مسرحية سبعة ضد طيبة Seven Against Thebes = Septem، أو يقدم أوجه مختلفة للموقف بالنسبة للبطل­ كما فعل (أوقيانوس) و(إيو) في مسرحية برومثيوس Prometheus (460 ق.م)([[20]](#footnote-20)).

إنَّ حال التداخل في شخصية الممثل/ الشاعر المؤلف التي رافقت مسيرة كل من ثيسبس وأسخيلوس، ستشهد تحولا كبيرا مع سوفوكلس Sophcle، بفكه ذلك التداخل والاندماج، بعد أن فصل التمثيل عن التأليف، وكذلك بتقديمه الممثل الثالث. وهكذا يكون سوفوكلس "قد تنازل عن حق الشاعر في الظهور في عروضه وخرج من تعداد الممثلين وترك التشخيص للمحترفين الذين أصبحوا آنذاك أكثر عدداً وكفاءة"([[21]](#footnote-21))، ويرجع ذلك إلى قدرة سوفوكلس ويوربيديس التمثيلية التي لا يمكن مقارنتها مع أسخيلوس الذي يتمتع بمواهب كثيرة فهو "المؤلف، البطل المسرحي، المخرج، غورغراف ومصمم المناظر وكل هذه الوظائف، إضافة إلى موهبته العالية هي التي أعطته قوة بالمقارنة مع سوفوكلس الذي كان ممثلاً ضعيفاً وكذلك يوربيديس"([[22]](#footnote-22))، وطبعا جاء ذلك الضعف لصالح الممثل والتمثيل لاحقا.

وعلى الرغم من هذا التحول والتطور الكبير على مستوى التمثيل (تعدد الشخصوص داخل العرض)، ظل القناع/ الشخصية ملازما لوجه الممثل، فهو العلامة الأكثر حضوراً داخل المسرحية من جهة تميز شخصية من أخرى، ولم يذكر لنا تاريخ المسرح الإغريقي، عن ممثل قام يتجسيد شخصية واحدة طوال العرض المسرحي، بل إنه عادة ما كان يجسد من ثلاث الى أربع شخصيات في العرض المسرحي الواحد، عن طريق تعدد الأقنعة/ الشخصيات.

ولاستكمال القدرات التعبيرية، تشير قوة صوت الممثل، إلى مقدار مهارته بتجسيد الشخصية، وتعطى جوائز المسابقات التراجيدية في ضوء جودة الإلقاء. لقد كان للمسافة بين مكان لعب الممثلين ومكان جلوس الجمهور دور مهم في عملية الإلقاء. ولهذا، كانت المهارة "بطريقة استخدام الصوت: العالية أو المنخفضة أو المتوسطة، وبالإيقاعات التي تستخدم مع كل طبقة. وفي الواقع أن كل ما ذكر يشكل النقاط الثلاثة التي تجذب الانتباه: حجم الصوت، والتغير في طبقته، والإيقاع، والمتنافسون الذين يسعون وراء هذه النقاط هم في الغالب الذين يفوزون بالجائزة..."([[23]](#footnote-23)).

 وإذا كانت المهارة الصوتية تحدد الجائزة بوصفها سمة بعيدة عن المبالغة، فإن المبالغة هي السمة التي تتميز بها الأقنعة، حيث ترسم تعابير الوجه على الأقنعة بشكل بارز وواضح لتسهل عملية المشاهدة "فالتعبيرات الوجهية المضخمة في القناع، مثل وجه أوديب الدامي والمفقوء العينين، كان يوحي، بخطوط عريضة إيجازية، بالمواصفات الأكثر بروزاً للشخصية بالنسبة للجمهور المتجمع في الحلبة الدائرية الواسعة في المسرح اليوناني"([[24]](#footnote-24))، وبهذا تكتمل وسائل الإيصال، من خلال النص، القناع/ الشخصية، مهارة الصوت، المبالغة...

بذلك تشكل العلامات الصوتية، إحدى المرتكزات المهمة في عملية اشتغال الممثل/ الحامل للعلامة، ويكون الصوت والأقنعة جوهر العملية التمثيلية في المسرح اليوناني القديم (الإغريقي). ولم يعرف المسرح اليوناني الشخصيات النسائية، وكان الرجال يقومون بأدوار النساء، وقد يكون هذا أحد الأسباب التي أدت إلى ارتداء الممثلين الأزياء الطويلة، على عكس الزي اليوناني المعتاد، لإخفاء تقاسيم الجسد الذكوري، ما يسجل تعطيلا للجسد بوصفه علامة، في المسرح اليوناني، من خلال تحوير آني (لحظة العرض) للجسد الذكوري، نحو جسد أنثوي من خلال القناع/ الشخصية، لأن هدف التراجيديا الفعل/ الأفعال، وهذا ما يوجد بقوة في النص.

إذن، لم تحضر العلامات الجسدية في المسرح اليوناني، إلا من خلال الرقص، لكننا نتحدث عن جسد الممثل والعلامات التي يصدرها للمتلقي، بوصفه علامة، اكتفى هنا بوظيفة الحامل للعلامة، سواء كان حمله الأقنعة، بوصفها علامات إحالة أو إشارة إلى الشخصيات، أم تحوله إلى جسد أنثوي، حسب الشخصية التي يؤديها كما ذكرنا سابقا. وفي ضوء ذلك شكل الصوت أولى الضرورات التي ميزت المسرح اليوناني، فلقد "كان الصوت هو الشاغل الأول لأي ممثل تراجيدي يوناني، لأن الحركات والإيماءات كانت مقيدة وبسيطة، ولأن تعبيرات الوجه كانت مستترة وراء قناع، ولأن مسرحه الضخم لم يكن مكان الرؤية بقدر كبير"([[25]](#footnote-25)).

ومن ثمة فإن العلامات الصوتية تعبر عن كل التقلبات النفسية للشخصية، فالنغمة الصوتية تلعب دوراً مهما بإيصال روحية الفعل والحدث، وتؤثر في الجمهور: علامات الغضب، القوة، الضعف، العنف، البكاء. تصل إلى الجمهورعلامات لفظية تمتلك قوتها من خلال إلقاء الحامل/ الممثل، وتحكمه بالطبقة الصوتية، هارمونية الإلقاء كما هو الحال في الموسيقا، مهمتها إيصال الإحساس والمشاعر، حتى لو كانت متخفية خلف القناع.

لكن المسرح اليوناني انفتح على آفاق أخرى مع يوربيديس Euripie، يإضافة الممثل الثالث وتقليص الجوقة، ما شكل تغيرا جذريا في شكل الصراع، من صراع عمودي، إلى صراع أفقي، اهتم بالجوانب الإنسانية داخل المجتمع، فلقد حملت مسرحياته عواطف جياشة، وأعمال ميلودرامية، صورت الإنسان كما هو في الحياة، وأصبحت الشخوص تحاكي نظراءها من الجالسين بين الجمهور، تشبه كثيرا منهم، وساهم هذا التحول كثيرا بتعدد حضور الممثلين على المسرح (كأشخاص)، وكذلك بدأ يأخذ كثيرا من شخصيته الحياتية ويركبها على الشخصية المسرحية، مضيفا بعضا من خبراته الحياتية بشأن الشخصية التي يمثلها. .

 يذكر أن الممثل اليوناني (بولوس)، الذي كان يتمتع بشهرة كبيرة تفوق فيها عن أقرانه من حيث قوته الصوتية وأدائه المتقن، كان يستعان به في تمثيل التراجيديات المهمة، كان قد استخدم في تمثيله لشخصية ألكترا، الجرة التي تحتوي على رماد ابنه، الذي لقى حتفه قبل فترة، وكان يحبه حبا شديدا، وبسبب حزنه اعتكف عن ممارسة التمثيل. وعندما مثل شخصية ألكترا، وكان يتحتم عليها أن تحمل جرة يفترض أنها تحتوي على رماد أخيها أوريست، وتنثر رماده وهي تبكي، استثمر بولوس، حادثة ابنه، واستعان بالجرة التي تحتوي رماد ابنه، وأخذ ينثر رماده وكأنه رماد أوريست، وبدلا من التظاهر بالحزن، أصبح حزنا حقيقيا يملأ المكان. إنَّ توظيف المخزون الحياتي للشخصية، ولد أفعالا حقيقية تفجر فيها إحساس الممثل براكين من المشاعر المتدفقة على الخشبة([[26]](#footnote-26))، لأن مسرحيات يروبيديس طرحت قضايا إنسانية، حيث أصبحت عنده ألكترا، شخصية حياتية ملابسها رثة وتقوم بتنظيف البيت كزوجة، وتنتظر زوجها الفلاح، وهذه العلامة/ الشخصية حتما لها نظيرها داخل المجتمع. وبهذا يسجل أول حضور للعلامات النفسية في المسرح اليوناني، من خلال الاستفادة من تراكم المخزون الحياتي للممثل وتوظيفه لصالح الشخصية، ويكون يوربيدس "قد فاق أسلافه في تشجيع ممثليه بطريق غير مباشر، وخاصة في الأدوار الرئيسة غير التراجيدية لكنها مثيرة للشفقة، على أن يكونوا أكثر إنسانية وذلك ببناء تفسيراتهم للأدوار، في نطاق الحدود الشكلية، على أساس من خبرتهم الشخصية"([[27]](#footnote-27)).

  **بناء المسارح والمناظر في المسرح الإغريقي**

يعتبر المسرح الإغريقي- بدون شك- الأساس لجميع المسارح الأوربية الحديثة فاليونان هي أول البلدان الأوربية التي جعلت من الدراما فنا مسرحيا في مستوى الفنون الأخرى ، كما أصبح هذا المسرح الكلاسيكي نموذجا لجميع المسارح في العصور التالية لها.

في منتصف القرن الخامس قبل الميلاد بدأ بناء المسارح وذلك عندما كثر عدد المتفرجين وزاد اقبالهم على مشاهدة التمثيل واصبح هناك ضرورة لتخصيص مكان كبير معين يتسع للجمهور لمشاهدة العرض المسرحي وبما أن الكورس هو اساس العرض سواء كوميديا أو تراجيديا، لذا اصبح هناك ايضا ضرورة لتخصيص مكان للكورس في المسرح عند بنائه ليقوم بدورة الذي غالبا ما كان يصحبه الموسيقى والغناء. وعندما فكر الإغريق في بناء أول مسرح اختاروا منحدر تل واستعمل قاع التل مكانا للكورس وكان دائريا يعرف باسم اوركسترا يوجد في وسطه مذبح لتقديم عليه القرابين ويعتبر هذا مكان للتمثيل. ويقابل ذلك منحنى التل الذي كان يخصص للمتفرجين. وهذا هو أول تصميم للمسارح التي عرفها اليونان وهكذا بدا بناء المسرح الإغريقي بتحويل الأرض الطبيعية الى حلقة دائرية للرقص ومكان مدرج للمتفرجين على شكل نصف دائري. ثم وضعت مقاعد خشبية على منحدر التل مواجهة للاوركسترا. وبما أن للتل أو المرتفع منحدر واحد يواجه مكان التمثيل ويمكن مشاهدة العروض منه، لذلك اصبحت هذه المقاعد لا تحيط بالاوركسترا بل أخذت شكلا نصف دائري....وفي عام 499 قبل الميلاد، اصبحت هذه المقاعد حجرية بدلا من خشبية وعندما بدا يقوم بالتمثيل في المسرحيات ممثلان أو ثلاثة، كان لابد من اقامة حجرة أو كوخ يعرف باسم سكين( skene) يستخدم كحجرة لخلع الملابس والآقنعة كما استعمل واجهة كمنظر ، ومن هذه الكلمة أخذت كلمة منظر (Sceno )ولا يمكننا ان نحدد بالضبط شكل الاسكين ، ولكن من المحتمل انه كان عبارة عن حائط غير مزخرف. وفي عام 425 ق.م. اصبح الاسكين عبارة عن بناء ثابت من الخشب في شكل شبه منحرف ضلعه الصغير مواجه للاوركسترا والثيترون وهو مكان المتفرجين ( الصالة) وهذا البناء مثبت على قاعدة خشبية على شكل شبه منحرف ايضا بمقدار المكان المخصص للتمثيل امام الجمهور ويرتفع عن الأرض قدما واحدا. ويتكون الاسكين من:

1. **اللوجيون:** وهو مكان الكلام( خشبة المسرح) ويستعمل للتمثيل ويعرف بالدور الأسفل وهو يرتفع قدما واحدا عن مستوى الارض على قاعدة مبنية من الخشب ثم اصبحت حجرية في أواخر القرن الخامس ق.م.
2. **براسكنيون :** وهو الحائط الخلفي للوجيون اي الضلع الصغير في شبه المنحرف وبه ثلاثة ابواب لدخول وخروج الممثلين وترمز إلى اماكن داخلية( مناظر داخلية) ، كل باب يرمز إلى مكان معين، فالباب الايمن يؤدي إلى غرفة الضيافة والباب الأوسط وهو أكبر الأبواب ويسمى الباب الملكي ويستعمل كمدخل لقصر، والباب الأيسر يمثل باب سجن أو صحراء ويستعمل كمنفى، كما يستعمل الجميع كمنظر خلفي.
3. **باراسكينيا:** وهو عبارة عن الجانبيين الأيمن والأيسر( الأضلاع الجانبية لشبه المنحرف) للبراسكينيون والاجزاء الجانبية له التي في مستوى اللوجيون، وتستعمل لدخول وخروج الممثلين وترمز إلى أماكن خارجية ( مناظر خارجية) كما كان كل مدخل منهم يمز إلى مكان معين يستعمل في المسرحية فالمدخل الأيمن إلى البحر اي خارج المدينة والمدخل الأيسر يؤدي الى الساحة او الميدان أي داخل المدينة.
4. **ابسكينون:** اي مكان الالات ويعرف بالدور العلوي ومكانه في أعلى البراسكينون فوق البواب ومحمل على الأقل على عمودين مثبته غي اللوجون وتوضع عليه الالات التي تستعمل في الخدع المسرحية.
5. **بارودوس:** وهو عبارة عن ممرين جانبيين يفصلان الاسكين عن الثيرون والاوركسترى من اليمين و اليسار ويستعملهما الكورس وبعض الجمهور للدخول والخروج وهم جمهور المقاعد الامامية مثل الاشراف والحكام على القوم.

هذا هو شكل المسرح الاغريقي الاول ، علما بان العصر الاغريقي مر بثلاث فترات من حيث بناء المسارح، الوصف السابق ما تم ذكره في اعلاه والتي تعرف بالاثيني الكلاسيكي، أما الفترة الثانية: وتعرف باسم الهيليني والتي تبدأ من القرن الرابع قبل الميلاد ، ولم يطرا عليها تغيرات كثيرة على شكل المسرح عن الفترة الاولى، وكل الذي حدث أن الاوركسترا اصبحت أما دائرة كاملة أو نصف دائرة. وأرتفع اللوجيون واجزاء الباراسكينيا( الاسكين) على اعمدة يتراوح ارتفاعها من 8 قدم إلى 12 قدم، كذلك تغير شكل الثيترون واصبح أكبر من النصف. أما التفرة الثالثة والتي تعرف باسم: الاغروروماني وظهرت عندما بدات الامبراطورية الاغريقية في الاضمحلال وتقابلت مع ازدهار الحضارة الرومانية ، واذا نظرنا لبناء المسرح في هذه الفترة نجدها احسن الفترات التي مر عليها المسرح الاغريقي من ناحية البناء وذلك بانتقال فن البناء والعمارة في التصميم من المسرح الروماني إلى الاغريقي كما نجد ان الثيترون أصبح4/3 دائرة وكذلك الاوركسترا، أما اللوجيون فمبني على قاعدة حجرية ارتفاعها 5 قدم بها ابواب وفتحات مواجهة للاوركسترا وتؤدي إلى مكان وغرف للحيوانات والمعدات التي تستعمل في المشاهد الرياضية، كما اصبح الاسكين يبنى من الحجر بدلا من الخشب و اصبح الحائط الخلفي للوجيون به نقوش وزخارف معمارية.

هذا شكل المسرح الاغريقي أو على الأصح شكل اول مسرح يبنى في العالم ، ومن هذا التصميم أخذ العالم تصميم بناء المسارح، وتطور بعد ذلك بناء المسارح على مر العصور ، لتساير كل عصر لكن يبقى الاساس دائما هو التصميم الاول الذي وضعه الاغريق[[28]](#footnote-28).

**المسرح الروماني**

 جاء المسرح الروماني امتدادا للمسرح الاغريقي، فقد سار على نظام المسرح الاغريقي وتتبع هداه، فمنذ البداية كان المسرح الروماني مسرحا دينيا كالمسرح الاغريقي- ولكن ظل هكذا لفترة قصيرة- لأن الرومان رأوا أن المسرح ليس إلا فنا قائما بذاته لا علاقة له بالدين ولا العقائد، ولا الاماكن الدينية. وبذلك انفصل المسرح عن الدين واصبح المسرح فنا يعتمد على الأسس التي وضعها الإغريق لفن المسرح. كما أصبح للتمثيل أماكن خاصة مستقلة لعمل العروض النفية، وللدين اماكنه الخاصة للطقوس الدينية. ومن الملاحظ أن المسرح أو العروض المسرحية كانت في عصر الرومان لخدمة الشعب ، وليست لخدمة الفن كالمسرح الاغريقي اي أن الفن المسرحي الروماني سخر لإرضاء الشعب ونزواته أكثر من الاهتمام بالناحية الفنية واصبحت العروض عامة تقدم لإرضاء الجمهور.

من ذلك راينا ان الرومان عندما بدءوا يفكروا في اقامة مسارح، اختفت الروح الدينية التي كانت تسيطر على المسرح في العصر الاغريقي، بالرغم من أن أول المسرحيات الرومانية كان الغرض منها تهدئة الإلهة، ثم أقيمت العروض في مناسبات أخرى مثل الاعياد الشعبية والاحتفالات الخاصة بالانتصارات الحربية، و الخ. وأخذت المناسبات التي تقام فيها العروض تزداد تدريجيا على العدد الرسمي المحدد لها على مر السنين حتى بلغت حوالي مائة يوم في العام سنة 354 ق.م، وتنقسم فترة المسرح الروماني إلى مرحلتين:

المرحلة الاولى: هي المرحلة الدينية ، وهي لا تختلف عن المرحلة الدينية في المسرح الاغريقي، فسارت على طريقة المسرح الاغريقي، وإذا جاز لنا أن نقول انها تقليد للفترة الدينية الاغريقية، لأن معظم الطقوس الدينية في كلا العصرين واحدة وأن اختلفت الالهة، ولكن الاختلاف الجوهري بينهما ان الفترة الرومانية لم تستمر لمدة طويلة كما استمرت الفترة الاغريقية، وذلك بسبب انفصال المسرح الروماني عن الدين وتخلص المسرح نهائيا من الناحية الدينية في وقت قصير بعكس الاغريق الذين استمروا في ربط المسرح بالدين لفترة طويلة حتى أنه في أواخر المسرح الاغريقي كانت المسرحية الدنيوية لها علاقة ولو بسيطة بالروح الدينية.

المرحلة الثانية: هي المرحلة التي بدأت في تقديم المسرحيات التراجيدية والكوميدية ففي سنة 340 ق.م أعتمد المسرح الروماني في عروضه في بادئ الامر على تراجم المسرحيات الاغريقية، ثم أُلفت بعد ذلك المسرحيات الرومانية، كما كتبت المسرحيات الكوميدية على طريقة المسرحيات الاغريقية. وكما اسلفنا سابقا الغرض من هذه العروض خدمة الجمهور، لذلك قدمت العروض الرياضية على انها عروض مسرحية، وكانت هذه العروض أول الأمر عبارة عن عروض فروسية ومصارعة ، ثم اتخذت شكلا دمويا، اي تطورت هذه الرياضة إلى قتل ودماء حقيقي، ومع ذلك وجود المسرحيات التراجيديا في ذلك الوقت كان الجمهور معجبا بالعروض الرياضية شغوفا بها لذلك فضلها عن التراجيديا، ونتيجة لذلك طغت العروض الرياضية على التراجيديا، واستمرت حتى أواخر العصر الروماني.

وفي القرن الثاني الميلادي تحولت المسرحيات الكوميدية( لكي ترضي الجمهور) إلى نوع آخر من التمثيل الكوميدي يسمى بالتمثيل الصامت( ميموس) و استمرت حتى القرن السادس الميلادي، وهي عبارة عن مسرحيات مضحكة الغرض منها الاضحاك فقط، ويقصد بكلمة( صامت) انها صامة من الناحية الفنية فقط، اي انها لا تعتمد على الأسس الدرامية في التأليف الكوميدي ، مع أنه يوجد بها حوار. وظهر بعد ذلك نوع آخر من هذه العروض يسمى( بننوميموس) وهي تمثيل فكاهي مصحوب بالرقص والغناء وعرض بعض المشاهد بحركات تعبيرية بمصاحبة الغناء أوتعبير عن الحوار ، والعرض من هذه الحركات الاضحاك ايضا.

التمثيل في المسرح الروماني: قام بالتمثيل في المرحلة الاولى اي المرحلة الدينية رجال الدين مثل الفترة الدينية في المسرح الاغريقي. أما في المرحلة الثانية وهي المسرحيات التراجيدية والكوميدية، فقد اختلف ذلك عنه في العرض الاغريقي، فقد اتسع المجال أمام عدد كبير من الممثلين ليتخصص كل منهم بأداء دور معين، بعد أن كان التمثيل الاغريقي يقتصر على ثلاثة ممثلين فقط يقومون بأداء جميع الادوار بتغير الاقنعة اي يظهر نفس عدد من الادوار يتميز كل دور عن الاخر بقناع معين، لذلك لم يستعمل القناع في المسرح الروماني، مما اتاح فرصة للممثل التراجيدي للتعبير عن الانفعالات المختلفة بوجهه، وبالتالي أدى ذلك إلى تقدم فن التمثيل التراجيدي.

ومن الملاحظ ، بأن الكاتب كان يأخذ دورا رئيسيا في التمثيل كما كان في المسرح الاغريقي، ولكن في أواخر هذا العصر أي في حوالي القرن الثاني قبل الميلاد، اصبح من الضروري تكوين فرقة مسرحية من العبيد، يشرف عليها مدير مسئول يستطيع طرد أو جلد أو اعدام من يشاء منهم، لذلك احتقر الناس مهنة التمثيل ولم يعد هناك احترام أو تقدير للممثل، مما كان يتمتع به في العصر الاغريقي، وكان عدد قليل جدا من الممثلين الذين يقومون بأدوار البطولة وهم من الرجال الاحرار، أو من العبيد الذين منحوا شرف مواطنين، واصبحوا احرارا، وقد زادت الحالة سوءا بظهور التمثيل الصامت ، وظهور المرأة على المسرح لأول مرة حيث ظهرت في أدوار العاهرات والمستهترات، كما كان يتخلل التمثيل الضرب والعنف والمبارزة، والعروض الرياضية التي تميزت بالعنف والمناظر الخليعة، كل ذلك لإشباع اهواء ورغبات الشعب الروماني، مما ادى إلى انهيار الفن المسرحي وانحطاط التمثيل، وقد بلغ هذه الانحطاط إلى درجة جعلت حياة الممثل على المسرح رخيصة، فكان يؤتى بالعبيد واللصوص والاسى والمحكوم عليهم بالإعدام، ويرمى بهم أمام الحيوانات المفترسة لالتهامهم والقضاء عليهم أمام الجمهور، او تقام بين هؤلاء العبيد مبارزات حقيقية تسفك بها الدماء على أنها عروض مسرحية يشاهدها النظارة ويعجبون بها ، من هذا نرى ان التمثيل فقط الذي انحط مستواه ، بل المشاهد ايضا التي تعرض انحطت إلى درجة كبيرة ، وكان على الممثل أن يجيد نوعا من أنواع الرياضة والفروسية بجوار التمثيل ، ويجيد التعبير بالوجه والآتيان بحركات مضحكة ، وفي مثل هذه المسرحيات ( الميموس) اتخذ الزنا مادة للضحك والسخرية والالفاظ الجارحة وسيلة لأضحاك الجماهير واعتمدت على الفكاهات الصامتة المبالغ فيها ، وكانت أهم الادوار عبارة عن شخصيات معينة تظهر في بعض المسرحيات الفكاهية مثل شخصية الرجل العجوز، والشاب المسرف، والعبد المحتال، والزوجة الغيورة، والزوجة الخائنة، والعاهرة الحمقاء، والزوجة المسكينة.

الملابس والاقنعة: حدد لكل نوع من المسرحيات ملابس خاصة مثل المسرح الاغريقي، فالملابس في المسرحيات التراجيدية في العصر الروماني، عبارة عن جلباب طويل يسمى( سيرامانا) وهو مثل الجلباب الذي استعمل في المسرحيات التراجيدية الاغريقية، أما الحذاء الذي استعمل في العصر الروماني يعرف باسم ( كريبيدا).

أما الملابس في المسرحيات الكوميدية ، فعبارة عن جلباب قصير مثل ملابس المسرح الاغريقي.

 واستعملت الاقنعة في المسرحيات الكوميدية فقط، ولم تستعمل في التراجيديا، وكان الغرض منها الاضحاك، وتميزت بتعبيرات مضحكة يغلب عليها الرسم الكاريكاتوري، ويعتبر( تيرانس) أول من قدم هذا النوع من الاقنعة وكان يسمى ( برسونا). وكان الممثل يرتدي باروكة شعر في المسرحيات التراجيدية والكوميدية على السواء وتسمى( جاليري) وهي مثل باروكة الشعر المعروفة حاليا. ومن أمثلة الاقنعة التي تعبر عن شخصيات ثابتة مضحكة، قناع شخصية( باكو) المغفل، وقناع شخصية العجوز الاصلع المضحك.

وفي الملابس كانت الالوان ترمز إلى السن ، فمثلا ارتدى الرجال المسنون الملابس البيضاء، والشباب الملابس الحمراء، والشخصيات الطفيلية اللون الرمادي، والعاهرات اللون الأصفر. كما حددت لون الباروكة الاعمار، فالشعر الابيض يرمز إلى التقدم في السن والشعر الاسود الشباب، والاحمر للعبيد.

الجمهور: كان جمهور المسرح الروماني غير ذواق للفن المسرحي الاصيل وكان لا يميل بطبعه إلى الدراما، بل يفضل العروض الرياضية والفروسية والمناظر الخليعة فهذا كان كل ما يجذبه إلى المسرح... ويعتبر جمهور هذا العصر اقل جمهورا من الناحية الفنية لي عصر مر وعليه المسرح وانحطاط ذوق الجمهور ساعد في انحطاط العروض التي قدمت اليه وكان الجمهور يذهب الى المسرح ليرى كل ما تتوق اليه نفسه وهذا ما جعل رجال المسرح يتبارون في تفسير ذلك بأبشع جوانح جمهور يمكن تصوره.. ومع ذلك كان معظم جمهور هذا العصر من الاثرياء الذين لاهم لهم إلا ارضاء شهواتهم وملذاتهم فكان بعضهم يدفع ثمن الحفلة المسرحية كاملة ليدخلها الجمهور بالمجان كوسيلة من وسائل اظهاره ثرائه. كما ظهرت فرق الهتافة من الجمهور المأجورين لإشعال الحماسة بين الجمهور.[[29]](#footnote-29)

أولا: العراق

أهم الأشكال ما قبل المسرحية ( اللاأرسطية ) في الحضارات الشرقية القديمة ينبغي التوقف عند الآتي :

 أولاً : التشابيه الرافدينية(\*) :

إرتبطت مظاهر ( الأداء التشبيهي ) في العراق القديم ( وادي الرافدين ) بالعقيدة الدينية التي كان يعتنقها العراقيون القدماء ، فكانت تلك المظاهر تتجسد في : أساطير الخليقة ، وطقوس الزواج المقدس ، ومواكب الحزن الجماعي ، وشدّدت تلك الشعائر أساساً على مبدأ ( الخصوبة ) بوصفه المحرّك الرئيس للممارسة الشعائرية ، وهذه الخصوبة في نظرهم كانت مهددة دوماً بقوى غيبية شريرة يعتقدون أنها دائماً تهدد وجودهم ، لذلك راحوا يبحثون عن سبل عملية توفر لهم الأطمئنان والحماية والتقرّب إلى الآلهة ، فوجدوا في السحر طريقاً لدفع الضرر عن حياتهم ووجودهم المُهدَّد ، فظهر السحر البدائي الذي يقوم على مبدأين أساسين : (3\*)

- الأول : هو قانون (التشابه ) ، ويعني أن الشبيه ينتج الشبيه ، أو أن المعلول يشبه علته ، ويستنتج الساحر من هذا المبدأ أن في أستطاعته تحقيق الأهداف والنتائج التي يريدها عن طريق محاكاتها أو تقليدها .

- الثاني : هو قانون ( الاتصال ) أو ( التلامس ) ، ويعني أن الأشياء التي كانت متصلة بعضها ببعض في وقت ما تستمر في التأثير بعضها في بعض من بعيد بعد أن تنفصل فيزيقياً ، ومن هذا المبدأ يستنتج أن كل ما يفعله لأي شيء مادي سوف يؤثر تأثيراً مماثلاً في الشخص الذي كان هذا الشيء متصلاً به في وقت من الأوقات سواء أكان يؤلف جزءاً من جسمه أو لا يؤلف .

هذان المبدآن شكلا في واقع الحال جوهر الممارسة السحرية التي كان سكان العراق القديم يُمارسونها في حياتهم اليومية لدرء الشر عنهم ، تلك الممارسة التي أنعكست على طقوسهم الدينية القائمة على تمثيل الآلهة بالبشر العاديين ، إذ " إن أهم ما يُميز الديانة العراقية القديمة ما يُعرف بصفة ( التشبيه ) أي تشبيه الآلهة بالبشر في هيئتها العامة وحياتها وحواسها وعلاقتها الاجتماعية ، غير أنها كانت تنفرد عن البشر بصفة الخلود ، لذلك مثل بعض الآلهة على هيئة آدمية مع أختلافات في التاج أو العرش ، والميزة الثانية هي ( الحيوية ) أي الاعتقاد بوجود الأرواح في المظاهر الطبيعية(4).

|  |
| --- |
|  |

**أكيتو- .. عيد الربيع البابلي ، جذوره ، أيامه ، عائديتهِ**

لم تكن أحاسيس وعواطف وأفراح سكان العالم القديم تختلف عما لدينا اليوم من مشاعر حين قدوم الربيع والخضرة والزرع والورود والثمار والنسيم المنعش المُعطر بروائح الزهور البرية التي تملأ الوديان والجبال والسهول والمراعي الخضراء التي ستطعم كل الكائنات الحية ، لِذا نعلم بديهياً أن كل شعوب العالم لا بد قد إحتفلت بقدوم الربيع بشكل من الأشكال .

تبدأ حكاية أعياد الربيع في أرض الرافدين منذ أزمنة بعيدة يقول بعض العلماء والمؤرخين أنها تقع بين ( الألف الرابع والخامس ق . م ) ، وبعض المصادر تقول أن السومريين والساميين إحتفلوا به منذ عصر ( أريدو -5300 ق. م ) وبالذات في جنوب بلاد ما بين النهرين وبإسم ( زاكموك Zag-mug ) . وكان يُحتفل به مرتين في العام الواحد ، في الربيع والخريف .
أما الساميون الذين سكنوا العراق القديم قبل وأثناء وبعد السومريين فقد إختاروا له تسمية ( أكيتو ) وتعني : ( الحياة ) والمشتقة من تسمية أقدم هي :
( a-ki-ti-se-gur-ku ) .

كلمة أكيتو كانت تسمى أو تُلفظ عند بعض الساميين ( حِجتو ) وذلك في اللغة الأكدية والعربية لاحقاً ، أما في اللغة السريانية الآرامية فلا تزال كلمة ( حج ) تعني الإحتفال أو الحفلة . وفي اللغة البابلية القديمة كانوا يسمون هذا العيد ( ريش شاتم ) ، ريش تعني : رأس ، و شاتم تعني : سنة . وفي لغة ( السورث ) المحكية لحد اليوم في العراق من قِبَل الكلدان لا نزال نقول : ( ريش شاتة ) رأس السنة ، لاحظ تقارب هذه الألفاظ مع العربية !!.
هذا العيد كان معروفاً منذ الأزمنة العتيقة لبلاد ما بين النهرين في مدن مثل ( أريدو ، أور ، لجش ، كيش ، أوروك ) ، وكما ذكرنا كان واحداً من عيدين رئيسيين ( زاكموك وأكيتو ) . زاكموك هو عيد الإحتفال بحصاد الشعير ، كذلك هو عيد الإعتدال الخريفي المتزامن مع موسم قطف التمور ، وكان الإحتفال به يجري في الخامس عشر من شهر أيلول من كل عام ، ويرمز لقدسية نخلة بلاد الرافدين ولتجدد وخصب الأرض المتمثلة بشعائر الجنس في ( الزواج المقدس ) ورمزه الإله السومري ( دموزي ) وزوجته ( أنانا ) واللذين تم إقتباسهما في شخصية الإله ( تموز ) وزوجته ( عشتار ) عند البابليين ، ولاحقاً تم الإستعاضة عنهما في شخصية الإله ( مردوخ ) وزوجته ( صربانيتوم ) أثناء الإحتفال بعيد الأكيتو في بابل .
كان أكيتو في جذوره القديمة الأولى عيداً شعبياً لجز صوف الماشية والأغنام ، وكان يُحتَفَل به بين شهري آذار ونيسان ، ويُمثل رأس السنة الجديدة ( الإعتدال الربيعي ) ، ثم أصبح من المتعارف عليه الإحتفال بهِ في اليوم الأول من شهر نيسان كل عام في إقليميَ الوسط والجنوب من بلاد النهرين ، بينما لا توجد دلائل على معرفة هذا العيد في الأقليم
الشمالي ( آشور ) قبل سنة ( 1200 ق . م ) ، وذلك حين قام الملك الآشوري ( تيكولتي نينورتا الأول 1214 - 1208 ق . م ) بعد غزوه وتدميره لمدينة بابل بسرقة تمثال الإله مردوخ ونقلهِ ضمن غنائم الحرب إلى بلاد آشور في شمال العراق ، مما حفز الشعب الآشوري على الإحتفال بهذا العيد لأول مرة إقتداءً وتقليداً لإحتفالات البابليين به .
وحول هذه النقطة يقول الكاتب الآثاري ( هاري ساكز ) في كتابه ( قوة آشور ) : [ كانت بلاد بابل مصدر ومركز حضارة بلاد الرافدين ، وكانت العاصمة بابل مركزاً دينياً ذا قداسة كبيرة ، وإن سلب ونهب بابل في العالم القديم يمكن تشبيهه بسلب الفاتيكان أو القدس أو مكة في وقتنا هذا ] إنتهى .

في مطلع ( الألف الثاني ق . م ) ( 1894 - 1595 ق . م ) زمن السلالة العمورية البابلية الأولى ( سلالة الملك والمُشَرِع حمورابي الذي كان سادس ملوكها ) تم إلغاء الإحتفال بعيد ( زاكموك ) ، وإقتصرت الإحتفالات على عيد الأكيتو فقط .
وهكذا راح البابليون يحتفلون بعيد الأكيتو في اليوم الأول من شهر نيسان ( نيسانو ) والذي يعني : العلامة ، وفي العربية ( نيشان ) لأنها العلامة أو النيشان على حلول فصل الربيع والإعلان عن ولادة الحياة ورمزاً للخصب وحَبَل الأرض بكل ما هو أخضر .. وهو لون الحياة .
كان الإحتفال بهذا العيد يستمر لمدة ( 11) يوماً متواصلة ، وقد يسأل القارئ عن : لماذا الرقم ( 11 ) في عدد أيام الإحتفال هذا !، والجواب مشروح بدقة في مقال للكاتب والمؤرخ المعاصر السيد ( حبيب حنونا ) والمنشور في مجلة ( المنتدى ) التي كانت تصدر في مشيكان لأكثر من (35) سنة ، العدد 33 لسنة 1998 حيث يقول الكاتب ( بإختصار وتصرف ) : [ لاحَظَ الإنسان في بادئ الأمر أن دورات الطقس والمناخ تتكرر وتُعيد نفسها كل إثني عشر دورة من دورات القمر تقريباً ، فسمى تلك الفترة ( سنة . سنتة . شنتة ) إكراماً لإله القمر ( سن ) ، فقسموها إلى أربعة فصول وسموها بمسمياتها : ( الربيع ) وهو أول فصول السنة وكرسوه للإله ( مردوخ ) الإله الحكيم ورب الكون . يليه فصل ( الصيف ) وكرسوه للإله ( ننورتا ) إله الرياح الجنوبية ورب القنوات والسدود والري ، ثم فصل ( الخريف ) وكرسوه للإله ( نابو ) إله الكتابة والحكمة وإبن الإله مردوخ ، ثم فصل ( الشتاء ) وكرسوه للإله ( نركال أو نرجال ) وهو إله الموت والعالم الأسفل ، معتقدين أن الشمس تكون في منازل تلك الآلهة خلال تلك الفصول .
أما الأشهر الأثني عشر فكانت أشهراً قمرية يبدأ كل منها مع ميلاد قمر جديد ، وإعتبروا الأول من نيسان هو عيد رأس السنة ، لكنهم أدركوا بعد فترة زمنية طويلة أن عيد رأس السنة الذي إعتادوا أن يحتفلوا به في الربيع بدأ يتراجع تدريجياً إلى الوراء بحيث أصبح يقع ضمن فصل الشتاء !!، ثم بعد فترة زمنية أخرى أصبح يقع ضمن فصل الخريف !!، وإستنتجوا من كل ذلك أن الطقس والمناخ تتحكم به منازل الشمس في الكون ، وإن دورات القمر ليست لها علاقة بذلك ، وأن السنة القمرية لا تتطابق مع السنة الشمسية ، وأن هناك إختلاف بينهما هو أحد عشر يوماً ، ومن أجل أن تتناغم الفصول التي تتحكم بها الشمس مع التقويم القمري ، أعادوا صياغة التقويم القمري بإضافة أحد عشر يوماً ما بين نهاية شهر آذار وبداية شهر نيسان ، وأصبحوا يحتفلون بتلك الفترة كرأس أو بداية للسنة الجديدة .
ثم بعدها أدخلوا شهراً إضافياً بعد كل ثلاثة سنوات قمرية ، فإعتبروا السنة الرابعة ذات ثلاثة عشر شهراً ، لكي يكون التقويمان الشمسي والقمري متكافئين ( ولا يزال اليهود لحد الأن يستعملون مثل هذا التقويم الذي إقتبسوه من البابليين أثناء تواجدهم في الأسر ) !.
وبعد أن شاع إستعمال التقويم المُعَدَل أخذ سكان ( بيث نهرين ) يحتفلون بعيد رأس السنة في الأول من نيسان من كل عام ولغاية الحادي عشر منه ، وكانت البداية في بابل ، ولهذا أطلقوا عليها تسمية ( السنة البابلية ) ، ومن بابل إنتقلت إلى ( آشور ) ثم شاعت في كل المدن الرئيسية في بلاد الرافدين ، لا بل تعدت إلى أقوام وشعوب أخرى في المنطقة في عهودٍ لاحقة ، مثل الفرس والأكراد الذين يحتفلون بعيد نوروز في الحادي والعشرين من شهر آذار ( وهو الأول من نيسان حسب التقويم البابلي الأول ) . وفي العراق كانت السنة المالية حتى عهد قريب تبدأ في الأول من نيسان .
لا نعلم بالضبط تأريخ أول مهرجان من مهرجانات رأس السنة ، إلا أنه كان يُحتَفل بهِ في بدايات الألف الثالث قبل الميلاد إستناداً إلى ما ورد في بعض المدونات السومرية ] إنتهى الإقتباس .

لا زال النظام القديم للسنة الرافدية موجوداً في تكوين ( الأبراج ) الذي أوجدهُ البابليون ، لهذا نرى أن برج ( الحمل - نيسان ) هو أول الأشهر والأبراج في شهور السنة البابلية .
إستمر البابليون يحتفلون بعيد أكيتو حتى بعد سقوط الدولة الكلدانية الوطنية الأخيرة في بابل على يد قورش الفارسي سنة ( 539 ق. م ) ، والمؤسف أنه عبر مئات السنين وما وصل إليه حال العراق بين مد وجزر الغزوات والإحتلالات وأنواع التسلط الدولي والإستعماري والنكبات من كل نوع ، ضاع معنى عيد الأكيتو ، وكان يُحتفل به بصورة خاصة ومتواضعة قد تكون في بعض السنوات الحبلى بالظلم شبه معدومة !. علماً أن بعض الحكومات الإسلامية في تأريخ العراق كانت قد حَرَمَت وَمنعَت الإحتفال بهِ لإعتبارهِ عيداً وثنياً !. بينما إستمر الإحتفال به عند أقوام أخرى مثل الفرس والأكراد رغم إسلامهم !!، وكما يعرف الجميع فإن مسألة التحليل والتحريم تأخذ دائماً
الصفة الإنتقائية والمزاجية في سلوك الدولة الإسلامية ، لِذا شاعت تسمية ( نوروز ونيروز ) بينما إختفت تسمية ( اكيتو ) وإقتصرت على مسيحيي العراق والشام من السكان
الأصليين الذين أصبحوا قلة قومية ودينية مقموعة ومُهمشة ومُحاربة مما أدى إلى إنكماش وضمور في أغلب ما يخص كيانهم وحجمهم .

كانت الإحتفالات بهذا العيد تجري في كل المدن التابعة للدولة البابلية يومذاك ، وأضحت من الأهمية والضخامة بحيث كانت تُقام في كل معابد الدولة البابلية التي وصل عددها في زمن الملك الكلداني نبوخذ نصر إلى (1179) معبداً دينياً !. لكن أهم الإحتفالات كانت تلك التي تجري في العاصمة بابل وبعدها تنتقل إلى بقية المدن التابعة للدولة البابلية .
أحياناً كان يُلغى هذا العيد ولا يُحتفل بهِ في بعض السنوات ، بسبب الحروب أو إحتلال العدو للبلاد أو غياب الملك أو غياب الإله مردوخ الذي تم سرقته ونقله لعدة سنوات إلى بلاد آشور بعد أن قام الآشوريون بغزو بابل ، لهذا كانت سنوات من هذا القبيل بمثابة كارثة قومية ووطنية للبلاد !.

قبل الخوض في تفاصيل وطقوس هذا العيد سنلقي الضوء على بعض التفاصيل والأمور المعرفية التي لها علاقة بعيد الأكيتو :

\* الإله مردوخ البابلي :
هو الإله الوطني لبلاد بابل وشفيعها ، ولَقَبهُ ( الخنشا ) أي : صاحب الأسماء الخمسين التي خلعتها عليهِ الآلِهة بعد إنتصاره على التنين الأنثى تيامات التي كانت تُمثل الفوضى الكونية .
مردوخ هو إبن الإله الَذكَر ( أيا ) والإلهة الأنثى ( ذامكينا ) ، وزوجته هي الإلهة ( صربانيتوم ) ويعني إسمها : الفضية . أما إبنه فهو الإله الشاب ( نابو ) إله الحكمة والكتابة .
مردوخ كان يُلفظ في الأكدية ( مار دوكو ) ، ويفسره بعض الآثاريين إلى ( مار ) وتعني : السيد ، و ( دوكو ) بمعنى : الكون ، أي ( سيد الكون ) ، ونلاحظ أن كلمة ( مار ) لا زالت مستعملة عند مسيحيي العراق والشام كلقب للقديسين والأساقفة والمطارنة ، كقولنا : ( مار ابراهيم ) بمعنى ( سيدنا ابراهيم ) و ( مار بطرس ) بمعنى ( القديس بطرس ) وهكذا .
يُمثل الإله مردوخ كوكب ( المشتري - جوبيتر ) وسماه البابليون ( نبيرو ) ، ويعني في اللغة البابلية : ( المعبر ) ، وهو واحد من أسمائهِ الخمسين ، أما حارس مردوخ فكانت الأفعى الحمراء شروشو . ورمز مردوخ هو الثور، واسم مردوخ يعني : ( عجل الشمس ) ، ويُمثل مردوخ رب الأرباب وسيد السماء والأرض وملك كل الآلهة .
في الطقوس الدينية البابلية لم يكن أحد يجرؤ على مناداته بإسم ( مردوخ ) لقداستهِ !، بل كانوا ينادونه ( بيل أو بيلي ) وهي لفظة أكدية تعني "الرب" أو "السيد" سيدي ، وكانوا يُنادون زوجته صربانيتوم ( بيليتيا أو بيليثا ) أي : سيدتي .
يظهر مردوخ في تماثيله وهو يحمل ( العصا والدائرة ) ويرمزان للحياة والقدرة على منحهما ، كذلك يرمزان لحيازة السيادة على مجتمعين ونظامين : الرعوي الذكوري والزراعي الأمومي ، فالعصا تُمثل عضو الذكورة ، والحلقة تُمثل فرج الأنثى .
ولا زال الأحبار المسيحيين الرعاة من الأساقفة والمطارين في العراق يستعملون عصا في نهايتها العليا دائرة ، وهي رمز القيادة وعلامة الراعي ، ونلاحظ هنا عمق التواصل التأريخي في موروثات بلاد ما بين النهرين .

يقول الرحالة والمؤرخ ( هيرودوتس ) أنه يُقدر وزن تمثال الإله مردوخ الذي كان في الطابق السفلي من برج أو زقورة بابل بِ ( 26 طناً ) من الذهب الخالص !!!، وقد رآه بعينهِ سنة ( 458 ق . م ) !!. وأعتقد شخصياً أن هناك نوع من المبالغة في هذه المعلومة .
أما مهجع الإله مردوخ في الطابق العلوي ( الأنتمينكي ) من الزقورة البابلية التابعة لهيكل مردوخ فلم يكن يضم أي تمثال له ، وفيه دائماً إمرأة فائقة الجمال لخدمته !، ولم يكن يحق لأحد الدخول في ذلك البرج العلوي . وكانت مسيرات إحتفالات الأعياد وخاصةً الأكيتو تطوف حول البرج ، كذلك كان يفعل الحجاج الذين يزورونه من كل أطراف المملكة البابلية . وهذا يُذكرنا بحج وطواف المسلمين حول الكعبة !!.

الإله البابلي تموز :
إسمه السومري ( دموزي ) وعند البابليين الساميين ( تموز ) ، وهو مثل زوجته عشتار كان إلهاً للخصب وتجديد الحياة .
واحدة من أسباب شهرته وعبادته يومذاك كانت بسبب زواجهِ من الآلِهة عشتار ( الزهرة - نجمة الصباح ) آلهة الجمال والجنس والإخصاب والحب والعشق والشبق والحرب أيضاً ، والتي قامت كل الشعوب والأقوام القديمة بإقتباس شخصيتها وعبادتها وأعطوها تسميات محلية مختلفة ، لكنها تبقى في الأصل عشتار البابلية وإينانا السومرية .
و"إكراماً للإله تموز ، جعلوا من إسمه شهراً من أشهر السنة في التقويم الأكادي ، وهو الشهر الرابع من السنة السامية القديمة التي كانت تبدأ بشهر نيسان" .
اسطورة الإله تموز من ضمن الأساطير التي تتناول الموت المؤقت لبعض الآلِهة ، والتي ترمز لدورة الطبيعة السنوية عبر فصولها التي تتماوت في الشتاء لكنها لا تموت .. كما هي الآلِهة أو كما في حالة الإله تموز ، وكان لمثل هذه الأساطير وقع درامي مؤثر جداً على شعوب العالم القديم ، وربما كانت بعضها المُحَفِز الرئيسي لظهور المسرح في العراق القديم ، كونها تتزاحم وتضج بشخوص الصراع الدرامي !. لكل ذلك يعتقد البعض أن المسرح البابلي هو أقدم مسارح العالم ، ومنهُ بالذات أخذَ المسرح اليوناني القديم بداياتهِ الدرامية ال ( ديونسيوسية ) .

قصيدة أسطورة الخلق البابلية :
عنوانها البابلي هو ( إينوما إيليش ) وتعني ( عندما في الأعالي ) .
تدور أكثر حوادث هذه الأسطورة الشعرية حول الإله مردوخ وكيف أصبح أعظم كل الآلهة .
مُختصر أسطورة الخلق البابلية :
تتكون هذه الأسطورة الشعرية من نحو الف بيت جاءت في سبعة الواح نختصرها كما يلي :
(( في الأصل لم يكن هناك سماء ولا أرض ، فقط ( كاوس ) محيط الماء والفوضى الأولية والعماء الكوني والركود والصمت والخواء ، وإلهين قديمين بِدائِيَين هما ( أبسو ) الإله الذَكَر للمياه العذبة ، و( تيامات ) الآلهة الأنثى ( التنين أو الهولة ) للمياه المالحة وحاملة لوح المصائر ، ونتيجة لتزاوج هذين الإلهين فقد وُلد أول زوجين من الآلهة ( لخمو ولخامو ) اللذان ولدا ( أنشار وكيشار ) ، وهذان أنجبا الإله ( آن ) أو ( أنو ) الذي أولد الإله ( أيا ) على صورته .
يقوم الإله ( أيا ) بالقضاء على جَده الإله ( أبسو ) لأن أبسو أراد تدمير نسل الآلِهة الشابة من أحفادهِ بسبب ضجيجهم الذي بدأ يُزعجه وزوجته تيامات ، ثم من نسل ( أيا ) يولد الإله العظيم ( مردوخ ) .
بعدها تقوم الإلهة ( تيامات ) بإحداث ثورة عنيفة ضد كل الآلهة إنتقاماً لزوجها ( أبسو ) ، ولإنها أساساً كان قد أغضبها وأقلق راحتها صخب تلك الآلهة الشابة من أحفادها ، لِذا قررت إفناءهم وإستئصال نسلهم ومن ثم التنعم بالراحة !، وتروح تُحضر لمعركة فاصلة كبرى وتقوم بولادة جيش ( 12 وحشاً ) من نوعية الآلِهة الفاتكة الكاسرة المخيفة !!، فيخاف الإله ( أيا ) وكذلك ( أنكي ) ويتراجعان ويرفضان خوض الصراع والحرب ضد ( تيامات ) !، وهنا يبرز دور الإله الشاب ( مردوخ ) الذي يتطوع للحرب بغية الحصول على السلطة العليا في مجمع الآلِهة .
يتسلح مردوخ بالقوس والسهام والمطرقة الإلهية والبرق والشبكة والطوفان والرياح الأربعة .
يجري النزال الكوني الرهيب بين مردوخ وتيامات ، وبعد عدد من المناوشات المخيفة الخطيرة والكر والفر ينتصر مردوخ ، ويقوم بتشتيت وقتل جيش التنينة تيامات وسجن من تبقى منهم ، ثم يشق جسد تيامات نصفين "كما تُشق الصدفة" ليخلق نظاماً كونياً تكون السيادة فيهِ للذَكَر ، ويصنعُ السماء وقبتها المُرصعة بالنجوم من نصف جسد تيامات العلوي ، ومن النصف الآخر يصنع الأرض ، ثم يروح يُنظم عالم الآلهة والكون ، و يُتابع عمليات الخلق الأخرى .
لكل ذلك يقوم مجمع الآلِهة بتتويجهِ سيداً على الآلِهة السماوية وعلى الأرض ، ويتنازل له خمسون إلهاً عن أسمائهم وصفاتهم وقدراتهم )).

ملاحظة : هناك ترجمتان لقصيدة الخلق البابلية ، واحدة - وهي الأقدم -للدكتور الراحل طه باقر ، والثانية لثنائي الأب البير أبونا والدكتور وليد الجادر .
==========
\* فعاليات أيام عيد الأكيتو البابلي :

الأيام الأربعة الأولى كانت مُخصصة لطقوس الحزن وتطهير وتنظيف المعابد وهي طقوس في غاية الدقة والأهمية ، لأن المجتمع البابلي كان يعتقد ويؤمن أن إهمال الطهارة والنظافة أمرٌ بالغ الخطورة وقد يفسح المجال لدخول وتسرب الكثير من العفاريت الشريرة وتسلطها على البشر والكائنات الحية . وربما كانت فكرة بدائية أولية عن الجراثيم والفيروسات !!.
قبل فجر اليوم الثاني يحضر الكاهن الأعلى ( شيشكالو ) إلى معبد الإله مردوخ ( الإيساكيلا - البيت الشامخ ) ، وبعد أن يغتسل بخزين ماء النهرين العظيمين دجلة والفرات يؤدي صلاته الخاصة أمام تمثال مردوخ ثم يسمح لبقية الكهنة بالدخول للقيام بواجباتهم الدينية المختلفة وتقديم الصلوات والإبتهالات للإله العظيم .

في اليوم الثالث يأتي الكثير من الحرفيين ( نجارين وحدادين وصباغين وصاغة ذهب وفضة ) لعمل تماثيل وعربات ورموز مختلفة لخدمة الإحتفالات كما نفعل اليوم بالضبط في التحضير لمهرجاناتنا وكرنفالاتنا الوطنية والدينية الشعبية .

في اليوم الرابع يُعلِن الكاهن الأكبر ( الشيشكالو ) بدء الإحتفالات الشعبية الكرنفالية الرسمية العامة ، ويقوم مع جوق الممثلين والممثلات ( موميلو وموميلتو ) بقراءة أحداث قصة الخلق وتفاصيلها المؤثرة .
بعدها يتسلم الملك صولجانه من الكاهن الأكبر ، ويذهب إلى مدينة ( بورسيبا ) حيث يعيش الإله ( نابو ) إبن الإله مردوخ ، وهي على مبعدة ( 17 كلم ) من بابل ، حيث يقضي ليلة واحدة في ( أي زيدا ) وهو معبد الإله ( نابو ) ، وفي الصباح يطلب مساعدة الإله ( نابو ) في مهمة تحرير أبيهِ الإله ( مردوخ ) من أسرهِ وأغلالهِ في عالم الظلام الكوني ، ويدعوه للمجيء معه إلى بابل .
ملاحظة : الإله ( نابو أو نبو ) كان الإله القومي للكلدان ، ونسبة إليه وتيمناً بإسمه تسمى عدد من ملوكهم ، مثال : ( نبو نصر ) و ( نبو بلاصر ) و ( نبوخذ نصر ) .

في فجر اليوم الخامس المسمى بيوم ( التكفير ) ، ينهض رئيس الكهنة منذ الصباح الباكر ، ويتطهر بالماء المقدس لدجلة والفرات المحفوظ داخل المعبد، ثم يفتح أبواب المعبد لبقية الكهنة ليقوموا بتقديم وجبة الفطور لتمثالَي الإله مردوخ وزوجتهِ صربانيتوم .
بعد تقديم الصلوات والقرابين يقوم الكهنة بحمل مشاعل ومحارق الطيب لتطييب وتطهير أجواء المعبد ، كذلك تجري طقوس تطهير المعبد بماء دجلة والفرات ، ثم تقرع الطبول وتتعالى أصوات الكهنة في دعاء جماعي مهيب ، وتوقد المجامر والمباخر وتُنار أرجاء المعبد ، ويقوم فريق خاص من الكهنة بمسح أبواب المعبد المقدس بزيت السدر ( النبق ) .
ثم يقومون بذبح شاة والطواف بها في أرجاء المعبد ، ثم مسح جدران المعبد المقدس بدمها ، وهو نوع من الإعتقاد يُسمى ( الإستبدال أو البديل "بوخو" ) ويعتبر من الفروض الأساسية للتعزيم ، ويُعَبِرُ عن عملية إنتقال الذنوب البشرية إلى جسد الشاة المذبوحة ، والتي سيتم فيما بعد رميها لماء النهر الجاري الذي سيجرفها ويجرف معها كل ذنوب السنة المنصرمة وما حملت من مساوئ وأوزار وخطايا وذنوب !.
وعلى غرار ذلك فعل اليهود لاحقاً كإقتباس من بابل ، حيث كانوا يسوقون كبش فدائهم إلى الصحراء ويقومون بقذفهِ من مرتفع ما في عيد الكفارة ، وكما في عيد الأكيتو البابلي ، كان يستغرق عيد ( الفصح ) اليهودي أحد عشر يوماً أيضاً !.
بعدها يصل الملك إلى بابل قادماً من مدينة بورسيبا وبصحبتهِ الإله ( نابو ) حيث سيتركه عند بوابة ( أُوراش ) في الجانب الجنوبي الشرقي ، ويتوجه لوحدهِ إلى بوابة معبد الإيساكيلا ، حيث يقوم رئيس الكهنة بنزع كل شاراتهِ الملكية مؤقتاً ، وهي ( التاج والصولجان والحلقة والسيف ) .
داخل المعبد ينحني الملك بكل تواضع ورضِا لكبير الكهنة ( الشيشكالو ) الذي يصفعه بقوة على خدهِ ، ثم يسحبه بشدة من كلتا أذنيه ويُجبره على الركوع أرضاً أمام مذبح الإله مردوخ !، ويقوم الملك - روتين سنوي - بتقديم إعترافهِ أمام الإله مردوخ مؤكداً لهُ أنه حكم الدولة والشعب البابليين بكل محبة وصلاح وعدل ومساواة ، ولم يقم بأي عمل يضر بمصالح بابل أو يُغضبُ إلهها المحبوب مردوخ ، وإنه قام بصيانة ودعم أسوار بابل الشهيرة !.
وهنا يهمس الكاهن للملك : لا تقلق .. سيستجيب الإله مردوخ لصلواتك ويُعلي ويُبارك سلطانك ويسحق كل أعدائك .
ثم يصفعهِ ثانية على خده بقوة أشد من المرة الأولى !، والتي من المفروض أن تُسبب إنهمار دموع الملك ، وهذا يعني رضى الإله . ثم يُعيد الكاهن الأكبر إلى الملك شاراتهِ الملكية بعد تطهيرها بالماء المقدس .
كانت هذه الطقوس سنوية ثابتة ومهمة جداً ورمزاً لتواضع الملك وتذكيره بأنه من البشر الفانين وليس من معدن الآلِهة الخالدة ، كذلك تعني تجديد سلطة الملك الأرضي على مملكة بابل وتنزيههِ من كل خطيئة أو نقيصة قد تقف في طريقهِ كملك للحق والعدالة ! .
في المساء ، يُجلب إلى المعبد ثور أبيض يقوم الملك بذبحهِ بسكين التضحيات على مذبح المعبد ويرفعه كتقدمة للإله ، حيث كان تقديم التضحيات من أهم مظاهر العبادة في بابل .

اليوم السادس ، يوم الأمل والرجاء .
حيث كانت تبدو طلائع مواكب المدن البابلية القادمة للمشاركة في الإحتفال ، يتقدمها موكب الإله ( نابو ) إبن مردوخ ، وعادةً كانت تفدُ بابل مواكب مدن يتراوح عددها بين 35 إلى 40 موكباً أهمها مدن أوروك ونيبور وأور وأريدو ، ولكل مدينة إلهها الخاص ، بعض المواكب كان يأتي عن طريق البر ، وبعضها عن طريق السفن في نهر الفرات .
كذلك يقوم الإله ( نابو ) بزيارة إله الحرب ( ننورتا ) في معبدهِ الخاص ، ويتفقان على خطة لقتال إلهين من آلهة الظلام في محاولة لتحرير والدهِ مردوخ ، ويقومان بتنفيذ الخطة فيما بعد بكل نجاح .
وشيئاً فشيئاً يزداد هياج الشعب وغضبه وعنفوانَ مشاعره وقلقه وشغبه حين كانت تمر عربة الإله مردوخ بجيادها ولكن بلا سائق في شوارع المدينة التي تضج بالناس الذين سلبتهم قوى الشر والظلام معبودهم وإلههم مردوخ !. وكانت العربة الفارغة بلا سائق ترمز لفوضى الكون قبل أن يقوم مردوخ بتنظيمهِ .

في اليوم السابع يقوم الإله ( نابو ) إبن مردوخ بتقديم طقس معين يرمز إلى مشاركتهِ في تخليص مردوخ من أسر العالم الأسفل .
ثم يقومون بتقديم تمثيلية - إفتراضية - تُصور موت الإله مردوخ وإنتقالهِ إلى السماء ، ويخرج الناس عن بكرة أبيهم باكين منتحبين ممزقين ملابسهم وباحثين في كل الطرقات عن إلههم مردوخ ، وتسود الفوضى وطابع المآساة بينهم !، كذلك يخرج مع الشعب الكاهن الأكبر متبوعاً بمئات الكهنة باحثين عن الإله مردوخ الذي خانه وجرحهُ الخائن ( بعل - حتيتي ) !.
يزداد صراخ وعويل النسوة وهنَّ يُشاهِدنَ كاهنات المعبد وجوقة الممثلين المقدسة ينضمون للمأتَم الشعبي الكبير في شوارع العاصمة بابل ، وتقوم النسوة بتمزيق ملابسهن وإلقاء التراب على رؤوسهن وتجريح وجوههن بأظافرهن وهن يحرضن الشعب على إيجاد الخائن ( بعل - حتيتي ) والفتك بهِ !!. وهذا يُذكِرنا بشخصية ( يهوذا الأسخريوطي ) الذي خان السيد المسيح ، كما تُذكِرنا هذه الجموع الباكية الحزينة بمراحل درب الصليب وكذلك بطقوس الحزن في عاشوراء بسبب مقتل الحسين الشهيد .
أما الكهنة فيطوفون في شوارع المدينة صارخين : يجب العثور على الماء العجائبي المقدس ( حالزاكو ) الذي سيعيد الحياة لمردوخ !.
وبعيداً عن تلك المشاهد ، تقوم مجموعة من الكهنة بتنظيف تمثال الإله مردوخ وبقية تماثيل الآلِهة وإلباسهم حلة جديدة تحضيراً ليوم الغد السعيد .. يوم قيامة الإله المعظم .

في اليوم الثامن ( يوم القيامة ) - ويُعتبر أهم أيام الأكيتو وأكثرها فرحاً - يسير موكب الكهنة وهم يحملون ( الماء العجائبي المقدس ) إلى باب قبر الإله مردوخ في معبد ( الأتيمننكي ) في برج بابل أو الزقورة ، ويَصِِلون إلى حيث تفترش الأرض الكاهنة الكبرى وهي تبكي وتنوح موت سيدها مردوخ ، وينطلق صوت الكاهن الأكبر :
أخرج يا بعل ( يا سيد ) .. أن الملك بإنتظارك .
وبعد أن يسقيهِ الكهنة الماء العجائبي المقدس تعود له الروح والحياة ، ويخرج تمثاله من القبر إلى حيث ينتظره الكهنة والآلِهة الأخرى الذين يقومون بإستقباله وتهنئتهِ بمناسبة قيامته المجيدة من بين الأموات ، ويأخذ مكانه في غرفة الأقدار ( دوكو ) وتتزاحم الآلِهة لتجديد ولائها لهُ ومنحهِ السلطة المطلقة وترديد أسماءهِ الخمسين ، وأثناء ذلك يقوم الملك تواضعاً بوظيفة رئيس الحجاب ، وكعادة مردوخ كل سنة يُملي شروطه على مجمع الآلِهة ، بينما جموع الشعب الصارخة خارج المبنى تُرعِد إحتفالاً بعيد قيامة مردوخ :
ها قد قام مردوخ العظيم من بين الأموات !!!.
وتبدأ تماثيل الآلهة مع جموع الشعب مسيرتها في شوارع المدينة ، وتبلغ ذروة الإحتفال والصخب والبهجة قمتها حين يصل تمثال ( صاربنيتوم ) زوجة مردوخ وهي تتقدم موكبها العظيم حاملة بين ذراعيها تمثالاً لطفل صغير !، ومُحاطة بمجموعة من الكهنة والكاهنات المقدسات ، والكل يُنشد ويرقص ويشرب ، ومن الجهة المقابلة يتقدم موكب ( عشتار ) إلهة الحب والجنس والحرب والشبق والمعارك والبطولات ، واقفة على جسد أسد كبير وعلى رأسها تاج الذهب والجواهر ، وهي تتقلد سلاح القوس والكنانة والسهام .

في اليوم التاسع يقوم الملك بقيادة مركبة الإله مردوخ المصنوعة من الذهب ، تتبعها عربات بقية الإلِهة ، يخترقون شارع الموكب متجهين إلى نهر الفرات تصحبهم فرق المغنين والموسيقيين والراقصين وحاملي الأعلام ، وبعد التطواف على جانب النهر يسير بهم الموكب العظيم إلى الميناء النهري ليركب الجميع السفن البابلية المختلفة الأحجام والأنواع التي ستقلهم إلى بيت الإحتفالات أكيتو ، بينما يقوم الملك البابلي بدور الدليل لتمثال الإله مردوخ ، وبعد وصولهم وإستقرارهم في حدائق المعبد الواسعة ، يُعطي الملك أوامره لتبدأ الفرقة المقدسة بإنشاد التراتيل الطقسية التي تتكلم عن المعبودة الرائعة عشتار ، وعن أيا والد مردوخ وغيرهم من الآلهة الكبار ، ويكون مسك الختام بترتيلة أخيرة على شكل سؤال وجواب للآلهة الوافدة من مدنها ومعابدها البعيدة ، وسبب تركها لمعابدها وقدومها إلى بابل ؟ ، ويكون جواب الكل : لأننا نُريد أن نكون مع الإله مردوخ في عيده .

في اليوم العاشر ، كان الملك يُقدم يده للإله مردوخ راجياً منه النهوض معه ، وكانت هذه الشعيرة بالذات من الثوابت المهمة جداً في طقس عيد الأكيتو السنوي ، وهي تعبير ورمز لإقرار ومباركة الإله مردوخ لشرعية حكم الملك على بلاد بابل لسنة أخرى .
ويتم تمثيل مقاطع حية من ملحمة الخليقة ، ثم تُقام إحتفالات وعروض مسرحية درامية شهيرة لبعض الأساطير التي كان يلعب الإله مردوخ الدور الرئيسي فيها .
بعدها يذهب مردوخ - كعادته كل سنة - للإقتران بعروسه ( صربانيتوم ) ، إذ كان الجنس من ضمن الطقوس الضرورية الثابتة في ( الزواج المقدس ) المرتبط بعيد الأكيتو ، وكان ذلك يتم في مخدع مردوخ الخاص في الطابق الأعلى من الزقورة البابلية ، أما المضاجعة الفعلية فكان يقوم بها سنوياً الملك مع إحدى كاهنات المعبد لإتمام وضمان تلقيح وخصوبة الأرض والحياة للسنة الجديدة المباركة .
ملاحظة مهمة جداً :
كان لأخذ الملك يد الإله مردوخ أهمية قصوى وخطيرة ، وضرورة مشدد عليها في بلاد بابل ، وأي ملك لا يقوم بأخذ يد الإله مردوخ لم يكن يُعترف بهِ ملكاً شرعياً على ( كل ) بلاد ما بين النهرين ، بل كان سيكون ملكاً محلياً فقط ، لأن بابل كانت تعتبر مصدر السلطة الشرعية في كل بلاد ما بين النهرين حتى أثناء سنوات التسلط العسكري عليها من قبل الآشوريين أو الفرس أو غيرهم . ولتوضيح هذه الملاحظة أكثر نعود لكتاب ( قوة آشور - ص 134 ) حيث يروي المؤلف هاري ساكز ما حصل بعد فترة إحتلال الجيش الآشوري لبلاد بابل في تلك الفترة : [ في عام ( 729 ق . م ) أخذ الملك الآشوري ( تجلا تبريزر الثالث ) يد الإله مردوخ البابلي ـ أي رافقهُ - في إحتفالات السنة الجديدة في بابل ، وبهذا مُنِحَ الملكية على بلاد بابل ، وهي وظيفة لم يحصل عليها أي ملك آشوري خلال أربعة قرون ] .
أما الكاتب الكلداني الشماس كوركيس مردو ، فيقول في كتابه ( الكلدان والآشوريون عبر القرون ) ص 160 بتصرف : [ لم يكن أمام الآشوريين إلا الإعتراف بالثقافة البابلية ، والإقرار بأولوية كبير الآلِهة البابلية ( مردوخ ) ، وهذا ما فعله الملوك الآشوريين الذين بسطوا هيمنتهم في زمنٍ ما على بابل ، ومنهم سركون الثاني ومن قبله تغلث بيلاصر الثالث وشلمنصر الخامس ، حيث حملوا لقب الملوكية على بابل بعد إدائهِم الطقس المُتبَع ، وهو قيام الملك بقبضِ يَدَي بيل ( تمثال الإله البابلي مردوخ في معبده إيساكيلا ) ] .

في اليوم الحادي عشر تجتمع كل الآلهة في معبد الإيساكيلا لتقديم الولاء مرة أخرى لمردوخ بمناسبة إنتصارهِ وقيامهِ بتنظيم الكون ، ولتثبيت الوعد الذي قطعوه له في اليوم الثامن . كذلك كان يتم في هذا الإجتماع تقرير مصائر البشر ومدينة بابل !. وكان هذا التجمع شبيهاً بما يسمى اليوم بالبرلمان .

في اليوم الثاني عشر تُبذَلُ المآدب العامة الباذخة لكل من في المدينة من بشر ، وتُقام الإحتفالات الصاخبة المُعربدة على أصوات الموسيقى والغناء والرقص وتقديم الخمور البابلية الشهيرة .
وإلى عام جديد وعيد أكيتو سعيد في السنة القادمة .
==========
أسباب عيد الأكيتو :
\* الترحيب والإحتفال بالطبيعة والإبتهاج بقدومها وبخيراتها الموسمية ، ويتلخص ذلك في رموز أسر الإله تموز الذي يتم الإستعاضة عنه بالإله مردوخ في أيام الأكيتو ، وغيابه لنصف سنة في عالم الأموات الأسفل ، ومن ثم بعثه وقيامته ، وهذا يحدث كل سنة ويرمز للطبيعة وحلول الشتاء وموت الزرع والخضرة ومن ثم عودتهما في فصل الربيع والصيف .
\* إحتفالاً بإنتصار الإله مردوخ على الإلهة التنينية تيامات ، وقيامه بخلق وتنظيم الكون . وهو رمز رائع لمقاومة أزلية القوى العدمية المتصدية لحركة الكون بُغية إعادتهِ إلى حالته السكونية الأولى .
\* إعادة تتويج الملك الأرضي ، وتجديد صلاحيته وسلطته ، حيث كان ملوك وحكام بلاد ما بين النهرين يعتبرون أنفسهم وكلاء أو مستأجري أرض الإله ، ويتعين عليهم تجديد عقد الإيجار من الإله كل عام وتحديداً في عيد الأكيتو ( رأس السنة ) .
وحتماً لن ننسى السبب الإقتصادي ، حيث كانت مدينة بابل تزدحم بالزوار من كل المدن الأخرى كما هي الحال اليوم في شهور الحج للمدن الدينية المقدسة لكل الأديان ، وما يصرفه الزوار من مبالغ طائلة كل عام .
==========
إحتفالات بعض الشعوب والأقوام بعيد الربيع :
مع محاولة متواضعة مخلصة لإيجاد العائدية التأريخية لهذا العيد ، لأن الكل يَدَعونَ شرف ذلك ، والحق هو السبب الأول الذي دعاني لكتابة هذا البحث :

\* عيد ( نيروز ) الفارسي
يُعتبر يوم 21 آذار العيد القومي ويوم الإعتدال الربيعي ورأس السنة الفارسية في إيران ، وتُعطل فيهِ كل الجهات الحكومية والأهلية إعتباراً من 20 آذار ولمدة خمسة أيام ، والمدارس والجامعات لمدة أربعة عشر يوماً .
وأثناء هذا العيد تُخفف الأحكام عن المساجين ، ويَصطَلِح الناس فيما بينهم وينسون أحقادهم وخِلافاتهم ، ويُطعمُ الفقراء والمحتاجين ، وتُزارُ قبورُ الموتى وتُكَرَمُ أرواحهم ، فهو عيد الإنسانية والفرح وإيقاظ مشاعر الرحمة في قلوب البشر ، وهذا رائع حقاً .
يقول الكاتب وليم الخازن في كتابهِ ( الحضارة العباسية ) ، بتصرف : [ في زمن العباسيين تم إعتبار عيد الربيع عيداً رسمياً ، وبإسم ( نيروز ) ، ولم يكن ذلك يعني بالضرورة أن هذا الإحتفال كان فارسياً !، لأن الفرس إقتبسوا فكرة هذا العيد خلال قرون السيطرة الفارسية على العراق بعد سقوط مملكة الكلدان في بابل ( 539 ق.م ) ، بدليل أنه في
زمن العباسيين كانوا يُطلقون على هذه المناسبة أحياناً تسمية "الربيع الشامي" ، وفي مصر أطلقوا عليه تسمية "نيروز القبطي" ] .
أما الكاتب سليم مطر فيقول في كتابه الشهير ( الذات الجريحة ) : [ يبدو أن الإيرانيين ، حتى قبل إحتلالهم للعراق وإسقاطهم للدولة البابلية سنة ( 539 ق . م ) ، ظلوا يقتبسون الحضارة العراقية من كتابة ولغة وفنون وعلوم وأفكار دينية ، ومن جملة الأمور التي إقتبسها الإيرانيون كان التقويم البابلي وتقسيم السنة ، وبالذات ( عيد السنة العراقية ) ، وأطلق الإيرانيون على هذا العيد العراقي تسمية ( نيروز ) وتعني : اليوم الجديد ، ويُشير إلى هذه الحقيقة جميع من كتبوا عن تأريخ إيران ، ومنهم المؤرخ الشهير ( آرثر كريستنسن ) في كتابهِ ( إيران في عهد الساسانيين ) ] .

\* عيد ( نوروز ) الكردي
يوم 21 آذار هو العيد القومي وعيد رأس السنة الجديدة عند الأكراد . وفي كردستان العراق يتم تعطيل كل المؤسسات الرسمية والأهلية في هذا اليوم إعتباراً من 20 آذار ولمدة أربعة أيام ، ويتم إيقاد شعلة نوروز في كل المدن الكردية ، والتي يُسمونها شعلة ( كاوة الحداد ) .
وبخلاف بقية الشعوب فإن عيد نوروز الربيعي يعني عند الأكراد ذكرى قومية ليوم تحررهم من الظلم والعبودية !، حتى وإن كان ذلك من خلال ملحمة رمزية خرافية شعبية ( كاوة الحداد ) يعتقد بعض الكتاب والمحللين إنها مُقتبسة من إحدى قصص أسطورة ( الشاهنامة ) الفارسية ! .
تقول الأسطورة الكردية ( بإختصار ) : كان هناك ملك آشوري شرير إسمه ( الضحاك ) !!، وفي مصادر أخرى يقولون أنه كان من ملوك الفرس !، والذي بسبب شروره الكبيرة - ومنها ذبحه لأطفال الكرد- تغيب الشمس وترفض أن تشرق ثانية !، وحتماً غيابها أدى إلى موت الحياة النباتية وجوع البشر ، وبعد كذا وكذا من الأحداث الدرامية يبزغ نجم
بطل قومي كردي إسمه ( كاوة الحداد ) ، الذي سيشعل النار في قلعة الضحاك ويقوم بقتلهِ ، عندئذٍ فقط تشرق الشمس ثانيةً !!، ويعود للأرض خصبها ورونقها وإخضرارها ، وبهذا تصبح نار قلعة الضحاك رمزاً لعيد النوروز الكردي !.

الحق هي ملحمة خرافية جميلة جداً ، لولا أن الأكراد صدقوا هذه الميثولوجيا لدرجة الإعتقاد بحقيقة وقوعها وبتأريخيتها رغم ( لا واقعية ) أحداثها !!، لِذا يصبح من السخرية إستعمالها كحجة لإسناد عنادهم وإصرارهم على عائدية عيد الربيع لهم !.
يقول ( ياقوت الحموي ) في كِتابه ( معجم البلدان ) : [ تدعي العجم أن الملك الضحاك كان له ثلاثة أفواه ، وست أعين ، وقد مَلَكَ الف سنة إلا يوماً واحداً ونصف يوم !، ثم أسَرَهُ ( أفريدون ) وحبسه في جبل ( زنباوند ) ، والعجم يعتبرون يوم أسر الضحاك عيداً ، وهو المهرجان ] !!.
وبعد كل ذلك يطلب الأخوة الأكراد مِنا أن نصدق أن عيداً عمره عدة آلاف من السنين الحضارية هو من صنيعتهم !!!؟ علماً بأنه لم يكن للأكراد أي ذكر في التأريخ يوم كان هذا العيد يُحتَفَلُ به في بلاد ما بين النهرين !!، لأنهم آخر الأقوام التي نزحت إلى العراق في أوقات لاحقة وحديثة نسبياً !.
موضوعي المطروح اليوم ليس تحاملاً أو هجوماً عنصرياً أو طائفياً على أحد كما سيدعي البعض حتماً كمحاولة لتسطيح الموضوع وتسفيه ما هو مطروح ، بل حقيقة إستََفَزَها إدعاء البعض لعائدية هذا العيد لهم ، ومنهم الأخوة الأكراد الذين كردوا الكثير مما ليس لهم في القرنين الماضيين ، وهذه أمور من المفروض أن يكون صَمام أمانِها النزاهة ومعقولية الإدعاء وثبات الحجة ! ، ومن الخطأ التعامل مع التأريخ على مبدأ الشاعر : ولكن .. تؤخذ الدنيا غلابا !.

\* عيد الربيع الشامي
وحول ذلك يقول الكاتب أنيس فريحة في كتابهِ ( دراسات في التأريخ ) : [ يبدو أن هذا العيد إنتقل إلى سوريا مع إنتقال معظم الميراث السومري إلى الساميين ] .
ونحنُ نعرف أن السوريين إحتفلوا بهذا العيد منذ أزمان بعيدة تسبق أي شعب آخر عدى شعب وسط وجنوب العراق ، وكانت واحدة من الشواهد الصارخة على إقتباسهم هو أنهم حولوا إسم الإله الرافدي ( دموزي - تموز ) في هذا العيد إلى إسم ( أدون - السيد ) !، ومنهم إنتقل الإسم إلى الإغريق تحتَ تسمية ( أدونيس ) !.

\* كذلك يحتفل به اليزيديون في شمال العراق تحت تسمية ( سري صال ) في الأربعاء الأول من شهر نيسان ، ويسموه عيد ( الملك طاووس ) الذي هو نفسه الإله العراقي القديم ( تموز ) البابلي زوج الإلهة عشتار ، وهذا ما تقوله كل الكتب ، بنفس الوقت يرمز الملك طاووس إلى ( جبرائيل ) أيضاً !.

أيضاً يحتفل بهذا العيد سريان العراق المسيحيين في ألأول من نيسان . كذلك الصابئة المندائيين في العراق ، والذين تفرعوا تأريخياً عن الكلدان نسبة إلى مراسيمهم الدينية التقليدية المعتمدة على طقوس التطهر - الصباءة - والإغتسال بماء النهر الجاري . وأيضاً المانِيين .. وهو يوم صلب نبيهم ( ماني البابلي ) . كذلك يحتفل به تركمان العراق ، وأغلب الناس في العراق ويسموه ( دورة السنة ) .
وقد عُثر على لوح طيني سومري يعود للألف الأول قبل الميلاد مكتوب عليه التفاصيل الكاملة لإحتفالات عيد الأكيتو في العراق القديم .

ذكريات طفولتي تقف عند أول سنة عَرَفتُ ومَيزتُ فيها هذا العيد ، كنتُ في السادسة من عمري ، وأذكر أن والدتي أخذتنا يومها إلى ( بارك السعدون ) الشهير القريب من القصر الأبيض في بغداد والذي كان مخصصاً لضيافة كبار الزوار الرسميين والدبلوماسيين للدولة .
لا زلتُ أحتفظ لحد الأن بالصورة الفوتوغرافية الوحيدة لنا في ذلك اليوم السعيد ، وتظهر في الصورة إلى جانبنا سلة طعامنا في عيد الربيع ( السمبوسك والبيض والبطاطة المسلوقان والعمبة الهندية وساندويجات البتيتة جاب واللسانات وأنواع الطرشي والمخلل والطماطم والكرفس والمعدنوس والرشاد والكراث والخس والفواكه والمكسرات ) .
كانت الكثير من العوائل البغدادية تقوم في هذه المناسبة بسفرات إلى مناطق قريبة من بغداد مثل ( سلمان باك ، الحلة وبابل ، بعقوبة وبساتينها الشهيرة ومنطقة الهويدر ، أبو غريب ، تل عكركوف ، ملوية سامراء ) ، وغيرها الكثير من الأماكن الجميلة التي لا تحضرني أسماؤها الأن .

\* أما اليونانيون القدماء فقد إحتفلوا بعيد الربيع من خلال أسطورة تقول بأنه كان للأرض ربة أو آلِهة حزنت لأن رب العالم الأسفل خطف إبنتها !، فلما حزنت أجدبت الأرض ومنعت الزرع والثمار ، فضج البشر مشتكين لآلِهة الأولمب التي حَكَمَت على رب العالم الأسفل بإعادة تلك الأبنة لمدة ستة أشهر من كل عام ! وصدف موعد عودتها في الربيع حيث تخضر أمها الأرض سعادةً بعودة إبنتها إليها !.
وكما نرى … هي نسخة كاربونية لنغمة رافدية فيها بعض تحوير من أسطورة الإله ( تموز ) البابلي ، ومن يقرأ عن أساطير الإغريق واليونان يعرف أن معضمها مُقتبس من أساطير بلاد ما بين النهرين ، والتي إنتقلت إليهم عبر الكنعانيين والفينيقيين ، والعبريين لاحقاً .

\* عيد شم النسيم المصري
في ويكيبيديا الموسوعة الحرة ، تقول كل المعلومات المنشورة هناك : [ أن عيد شم النسيم المصري يرجع الإحتفال بهِ إلى نحو ( 2700 ق. م ) ، وبالتحديد إلى أواخر الأسرة الفرعونية الثالثة . وله تسمية أقدم هي عيد النيروز القبطي .
وترجع تسمية ( شم النسيم ) إلى الكلمة الفرعونية "شمو" وهو عيد كان يرمز عند قدماء المصريين إلى بعث الحياة ، وكانوا يعتقدون أنه أول الزمان وبداية خلق العالم ] .
وكما بينت في متن المقال ، فإن إحتفال العراقيين القدامى بهذا العيد يعود للفترة الواقعة بين الألف الرابع والخامس ق . م ، وهذا يجعل الإحتفالات بهذا العيد في منطقة وسط وجنوب العراق أقدم تأريخاً من أي إحتفال آخر بهذا العيد .

\* عيد الربيع ( أكيتو ) الآشوري
أما عن الأشوريين !، فيتطلب الأمر مني توضيح العقدة التأريخية الحاصلة بين الآشوريين والكلدان البابليين لفهم الإشكال الحاصل بين الشعبين اليوم ، والذي أكبر أسبابه التأريخية إنهاء الكلدان لكيان الدولة الآشورية إلى الأبد سنة 612 ق. م ! ، والتي بسببها لا زال الآشوريون يحملون كل أنواع الضغينة تجاه أخوتهم في الدين من الكلدان البابليين رغم مرور بضعة آلاف من السنين على تلك الأحداث التأريخية !!.
والحق مللنا قراءة وسماع ومشاهدة إلحاح الأخوة الآشوريين ومناكداتهم وتزويراتهم البائسة الدائرة في أفلاك عديدة منها إدعاؤهم عائدية هذا العيد التأريخي لهم في كل وسائل إعلامهم ! .
وكل ذلك لعمري نكتة فجة تفتقد الظرافة ، وقرار غير عقلاني يخلو من الموضوعية والمسؤولية ، وسرقة تأريخية مُخجلة تماماً رغم أنها ليست أول سرقة تُشين الأخوة الآشوريين ، وليست أول مناكدة وتحرش معاصر لهم بالكلدان البابليين ، والظاهر أن تبعيتهم الثقافية والحضارية التأريخية لبابل والكلدان ، وعدم غفرانهم لهم بسبب نهاية دولتهم آشور على أيدي الكلدان ، قد سببت لهم عقدة نفسية تأريخية يأبى الأخوة الآشوريون فهمها وإخمادها في نفوسهم رغم مرور أكثر من 2500 سنة !!، وقد صدق الكاتب ( د. جون أوتس ) في كِتابه ( بابل تأريخ مُصور ) حين قال ( بتصرف ) : [ بعد إنتهاء غزو بابل من قبل الملك الآشوري - تكولتي ننورتا الأول - نقل الآشوريون المتعطشون للحضارة البابلية أعداداً كبيرة جداً من الألواح المسمارية البابلية إلى بلادهم آشور ، بوصفها غنائم حرب ، وبقيَ الإهتمام الآشوري المفرط ببابل وتناقضاتهم معها يُثير المتاعب لمملكة آشور الشمالية طيلة القرون الستة اللاحقة ] .
وهذا لوحده يقول لنا أن الآشوريين لم يكن يهدأ بالهم حتى حين كانوا يُحققون إنتصارات عسكرية على بابل ، كونهم أدركوا أن بابل قد إنتصرت عليهم عبر كل التأريخ في كل شيء آخر ، ورغم أنها رزحت تحت نير إحتلالاتهم العسكرية زمناً طويلاً ، لكنها أنهتهم في النهاية وأخرجتهم من التأريخ عقوبة لهم على كل سلبياتهم وحسدهم لبابل خلال قرون عديدة ، والتي كان من نتائجها تخريبهم ونهبهم لبابل عدة مرات ، لكن بابل كانت تقوم من خرابها ورمادها كطائر الفينيق وبكل عناد وضراوة وإصرار على متابعة دورها كحضارة أعطت العالم أولى إشعاعات الفكر الإنساني .
المؤلف والآثاري ( هاري ساكز ) ألَفَ كتابه ( قوة آشور ) لتبيان عظمة الأمبراطورية الآشورية ، ويقول في ( ص 10 ) : [ أمضيتُ أكثر من نصف حياتي في دراسة الآشوريين ، وسيلحظ القارئ فوراً بأني في الواقع أحب الآشوريين ] .
ولكن مع كل هذا الحب يبقى المؤلف ( هاري ساكز ) مُخلصاً لقول وتسجيل الحقيقة العلمية ، ولا يملك إلا أن يتعجب من بعض تصرفات وسلوك الأشوريين ومحاولاتهم التأريخية المتكررة للتزييف والسرقة من الكيان البابلي وأولها ما قاله عن سرقة عيد الأكيتو :
على ( ص 296 ) يقول ( بتصرف ) : [ أحد الإحتفالات كان يُسمى ( أكيتو ) ، ويُترجَم غالباً ب ( عيد رأس السنة ) ، وقد استخدمت هذه الترجمة لأن العيد أصبح كذلك في مدينة بابل ، وكان يُعقد في الأيام الأولى من الشهر الأول ( نيسان ) من السنة ، وفي بابل كان يحتوي على تلاوة قصة الخليقة بأكملها ، وهي تمثيل المبارزة الطقسية بين إله المدينة ( يقصد مردوخ ) وبين تيامات المخلوق البدائي وهي إمرأة وتنين ، والزواج المقدس ، ومراسيم أُعدت لضمان رفاهية المدينة للسنة المقبلة ، وتتويج الملك الأرضي
مجدداً. ولكن ليس من المفروض أن نرى عيد الأكيتو في بلاد آشور كنسخة لما هو عليهِ في بابل بكل التفاصيل !. مع إشارات قوية إلى أن معظم ما كان يحدث مُشابهاً لعيد الأكيتو في بابل ، وقد لا يُمثل ذلك تقليداً آشورياً قديماً ، ولكنه تأثير حديث نسبياً من بابل ] !!.

وعلى ( ص 389 ) يقول الكاتب نفسه : [ إن معظم الأصناف الأخرى من الكتابة التي وجدت في بلاد آشور هي إما مُقتبسة بشكل مُباشر من بابل وهي حالة معظم النصوص تقريباً التي قد تُعد أدبية في المعنى الضيق للكلمة ، وإما أمثلة وجدت في بلاد آشور لأنواع من النصوص المعروفة من بلاد بابل ] !.

وعلى ( ص 392 ) وتحت عنوان "نصوص مُقتبسة مباشرةً من بلاد بابل" يقول المؤلف : [ أن الأصناف الكتابية التي تم ذكرها حتى الأن أما تطورت في بلاد آشور أو أن تأليفها تم في بلاد آشور وفق نماذج بابلية . وما عدى ذلك ، فإن غالبية النصوص المُكتشفة في بلاد آشور كانت إقتباساً مُباشراً من بلاد بابل ] !!؟ .

وعلى ( ص 398 ) يقول : [ إن أنواع النصوص التي وجدت في مكتبات الملك ( آشور بانيبال ) تقدم دليلاً جيداً على الأدب المدرسي المُستخدم في بلاد آشور ، وهو بالدرجة الأولى من أصل بابلي ] !!.

وعلى ( ص 403 ) أضحكني قول المؤلف : [ إن أهم أساطير الألف الأول في بلاد الرافدين كانت ( أسطورة الخليقة ) التي تركزت حول إحتفال رأس السنة الجديدة في بابل ، وقد أخذ الآشوريون هذه الأسطورة ، إلا أن هذا خلق لهم مشكلة لاهوتية ! ، لأنهم كانوا قد إدعوا أن إلههم القومي ( آشور ) كان مُسيطراً على العالم !، وهو إدعاء يتعارض علانية مع اللاهوت البابلي الخاص بسيادة الإله مردوخ !، وقد عالج الآشوريون هذه المشكلة بالإستعاضة عن الإله مردوخ بالإله آشور في أسطورة الخلق الآشورية ] !!!.

وعلى ( ص 404 ) يقول المؤلف عن سرقة الآشوريين لملحمة كلكامش البابلية : [ ولا نعرف الهدف الفعلي من وجود ملحمة كلكامش في بلاد آشور ؟، فليس هناك سبب يدعونا إلى الإفتراض بأنها كانت تُستخدم في الطقوس ، ولا يُمكن أن تُستخدم في التمثيل الدرامي ، وقد يُخَمَنْ أنها كانت تُتلى لمجرد التسلية والترفيه في حفلات البلاط ، ولكن لا يوجد دليل قوي يؤيد ذلك ] !.
وهنا يتبادر إلى أذهاننا أن ذلك كان تصرف حرامي سرق بسبب حسدهِ فقط ، ولم يُفكر : هل سيكون بإمكانهِ إستعمال المادة المسروقة !؟.

أما الكاتب فراس السواح ، فيقول في كتابهِ ( مغامرة العقل الأولى ) وعلى ( ص 377 ) : [ الإله آشور هو كبير آلِهة الآشوريين ، وهو صورة طبق الأصل عن الإله البابلي "مردوخ" ، وقد قام الآشوريون بتبديل إسم مردوخ إلى آشور في معظم الأساطير التي ورثوها ] !.

وفي كتاب ( قاموس الآلِهة والأساطير ) يقول مؤلفوه الثلاثة ص 24 : [ والملفت للنظر أن الإنتاج الأدبي في العصر الآشوري بمراحله الثلاث القديم والوسيط والحديث كان عقيماً ، وذلك لأن كل ما عُثر عليه في العاصمة آشور وفي نينوى في مكتبة العاهل الآشوري آشور بانيبال كان مدوناً بعد العصر البابلي القديم ، ومنسوخاً من أصول بابلية قديمة ممهورة بأسماء كاتبيها ] .

ولنتمعن في المعنى الدلالي الكبير للكاتب الآثاري ( جان بوتيرو ) في فقرة
من كِتابهِ ( بلاد الرافدين ) ترجمة الأب البير أبونا ، بتصرف : [ منذ سنة (1750 ق . م ) أصبحت بابل العاصمة السياسية ثم الثقافية للبلاد ، وبابل تُمثل بصورة إعتيادية النصف الجنوبي وحدهُ من حدود بلاد الرافدين . أما بلاد آشور فقد كانت دائماً خاضعة ثقافياً لبابل ، وعلى إختلاف نُظمها السياسية اللاحقة ، وخلال إزدهار عواصمها بالتتابع ( آشور وكالخو وخرسباد ونينوى ) ] .

وللعلم فإن أغلب الآلِهة الآشورية هي في الأصل آلِهة بابلية ما عدى الإله آشور الغريب - غير سامي - والشوباري الأصل . حتى الإلهة البابلية عشتار إقتبسوها من بابل حوالي سنة ( 1500 ق . م ) وزوجوها ( عنوة ) لإلههم آشور !!!، وهي معلومة طريفة تدعوني للإبتسام كلما تذكرتها !!.
تحت يدي العشرات من آراء الكتاب العالميين في موضوع السرقات الآشورية من بابل ، ولكن … البحث طويل جداً ولا يحتمل المزيد .

يستعمل آشوريو اليوم نفس التصرفات والسلوكات والنُهَج الخاطئة التي مارستها قبلهم بعض الشعوب والأقوام أمثال العرب والأكراد والأتراك والفرس ، في محاولة مسعورة لا ضابط لها ، لأشوَرَة التأريخ المحلي الرافدي ، ومنه أشورة عيد الربيع ( الأكيتو ) !.
برأيي الشخصي هذا ناجم عن جهل أو تجاهل وكلاهما يُشين ويُعيب الأخوة الآشوريين الذين يُحاولون اليوم وبكل ما يملكون من دهاء وخبث سياسي في العراق وخارجه تهميش الكلدان على كل الأصعدة ، حتى لو كان ذلك بالتزوير والكذب واللعب على حبال المسؤولين من العرب والأكراد في سبيل تحقيق ذلك !، وأكثر ما يُغيضهم اليوم هو أن نسبة عدد الكلدان العراقيين هي 75 ٪ من مجموع المسيحيين العراقيين في الداخل والخارج ، بينما يؤلف الآشوريون والسريان بقية ال 25٪ من العدد الإجمالي ، وهذا لا يُتيح لهم أي فرصة في البرلمان العراقي إلا إذا كانت مفروضة ومزورة ومحمية من قبل المسؤولين العرب والأكراد ، وقد حقق الأشوريون ذلك من خلال طُرق ملتوية لم تعتمد العدالة والنزاهة ، والتي رافقتها خدماتهم لبعض الظَلَمَة من المسؤولين والمتنفذين المهتمين بمصالحهم الخاصة فقط !، بينما لا زال الكلدان رغم تفوق عددهم لا يملكون أي مقعد في البرلمان !!!، فأين العدالة والحقوق في كل ذلك ؟.
أعتقد في ما ذكرتُ من أدلة ، كفاية لإثبات أن هذا العيد ( أكيتو ) ليس له أية عائدية للأقوام الآشورية ، وهم مُقتبسين ليس إلا !.

# يوم الحجة ـ حجتوـ عيد الربيع العراقي

في يوم الربيع تتمكن عشتار (الهة الانوثة) من تخليص تموز (اله الذكوره) من العالم السفلي، ليعود الى الحياة ويخصب عشتار ويجلب الى الارض الربيع والخضرة

كان الإعتقاد السائد أن سبب إنبعاث الطبيعة في نيسان(الذي يصادف حاليا يوم 21 آذار، وهو يوم المنقلب الربيعي، وتبناه الأيرانيون بأسم عيد نيروز). هو يوم خروج (تموز،اله الخصب والذكورة) إلى الأرض بعد صراعه مع الآلهة الشرّيرة ثم انتصاره عليها، وزواجه من الإلهة (عشتار،آلهة الانوثة والخصب). ان انبعاث الحياة المتمثلة ببداية الربيع، وقد سُمّيَ هذا العيد بالسومرية " خجيتي زيغوركو" (الحجة الصغيرة) أي (العيد الصغير) .. أماّ بالأكدية(البابلية الآشورية) فكان يسمّى "ريش- شاتين" أي رأس السنة... وعلمياً يعتبر اليوم شهر نيسان البداية الحقيقيّة لدورة الحياة الطبيعية على الأرض كونه في نيسان تبدأ الطبيعة بالتجدد والإنبعاث، وليس في كانون الثاني.

وفي المدن العراقية (بابل ، نينوى وباقي المدن...)، اعتبرت ملحمة "إينوما إيليش"(عندما في العُلى)، التلاوة الطقسية المُجَسِّدة لخلود سيّد الآلهة، وخلق الحياة. وكانت تُتلى في معبد الإله مردوخ (إيساغيلا = البيت الشامخ) في اليوم الرابع من "آكيتو" التي كانت تدوم طوال إثني عشر يوما بعد ليلة إستواء الليل بالنهار.

البرنامج الاحتفالي

 كانت احتفالات رأس السنة العراقية (البابلية - الآشورية) (آكيتو ـ حجتو) تقام بدءاً من أوّل ليلة الإعتدال الربيعي (تساوي الليل مع النهار)، وتتخللها الصلوات والتمثيليات الدينية الضخمة على شكل مهرجانات سنوية يشارك فيها الشعب من كافة الطبقات، فيما يستعمل الكهنة نماذج تمثل الآلهة، كمجرّد وسيلة تعبير ليس إلاّ، وكانت احتفالات آكيتو تجري وفقاً للبرنامج التالي :

1-  من اليوم الأوّل إلى الثالث : تطهير النفوس؛ في هذه الفترة يقوم كاهن الإيساغيلا(بيت مردوخ) بتلاوة طقوسٍ حزينة، بمشاركة كهنة المعبد، ويرد عليهم المشاركون من الشعب بترانيم باكية تعبّر عن خوف الإنسان من المجهول، لذلك يتّجه الكاهن الاعلى كلّ صباح إلى الإيساغيلا لطلب الغفران من مردوخ، راجياً إياه حماية بابل، مدينته المقدّسة وسُمّيت هذه الصلاة : سرّ إيساغيلا.

2- اليوم الرابع : في الصباح، يسير كلّ شيء كما في الأيام الثلاثة الأولى، وفي المساء كانت تُتلى ملحمة الخلق "إينوما إيليش" (عندما في العُلى) بالكامل، لتحكي عن بدء الكون وتكوّن الفصول وإتحاد قوّة كافة الآلهة في الإله مردوخ بعد انتصاره على التنين تيامات وتعتبر تلاوة هذه الملحمة، تحضيراً لطقوس خضوع ملك بابل أمام مردوخ، في اليوم الخامس من آكيتو.

3- اليوم الخامس : يوم الخضوع  لملك بابل أمام الإله مردوخ، حيث سيدخل الملك الإيساغيلا برفقة الكهنة، ويتجهون نحو المذبح، فيدنو الكاهن الأعلى للإيساغيلا من الملك آخذاً دور الإله مردوخ،  ويبدأ بتجريده من حليّه وصولجانه وحتّى تاجه، ثمّ يصفع الملك بقوّة حيث يركع الأخير ويبدأ بتلاوة الغفران وإعلان خضوعه لمردوخ  قائلاً: " أنا لم أخطيء يا سيّد الكون، ولم أهمل أبداً جبروتك السماوي..." ويردّ عليه الكاهن بدَور مردوخ : " لا تخف ممّا يقوله مردوخ، فسوف يسمع صلواتك ويوسّع سلطانك، ويزيد عظمة  مُلكك..."

وبعدها يقف الملك فيعيد اليه الكاهن حليّه وتاجه ثم يصفعه مرّة أخرى بقوّة على أمل أن يذرف الملك دموعه، لأنّ ذلك سيعبّر عن المزيد  من الخشوع لمردوخ والإجلال لسلطانه. وعندما يقوم الكاهن بإعادة التاج إلى الملك، إنّما يعني ذلك تجديد السلطة من الإله مردوخ، وبذلك سيعتبر نيسان تجديداً ليس للطبيعة وللحياة فحسب، بل لنظام الدولة كذلك. وهكذا ستجعل هذه المراسيم أعظم وأرهب الشخصيات في ذلك الزمان (ملوك بابل ونينوى)، ترضخ للإله الأعظم، وتعيش لحظة تواضع مع عامّة الشعب من كافّة الطبقات، مما سيؤدّي إلى تضرّعاتٍ يشارك بها الشعب بأكمله، ليثبت إيمانه أمام جبروت الله...  وبعد نزوله إلى بيته الأرضي (بابل)، وتجديده لسلطان ملكها، يبيت الإله مردوخ في "جبل العالم السفلي"، وهو برجٌ مؤلّف من 7 طوابق، عُرف في التوراة ببرج بابل، وفيه بيت مردوخ، أو"إيساغيلا" (كما سيسكن الله في "جبل" حسب التوراة، مزامير:74 : 2). ففي هذا اليوم من تقليد آكيتو يكون الإله مردوخ قد دخل بيته ويفاجأ بالآلهة التي سيتعارك معها ويؤسَر في الجبل، بانتظار وصول إبنه الإله نابو الذي سينقذه من "العدم" ويُعيد مجده.

4- اليوم السّادس : وصول الإله نابو، برفقة أعوانه من الآلهة الشجعان القادمون من نيبور وأوروك وكيش وأريدو (مدن في جنوب العراق الحالي)، بواسطة المراكب، (كانت الآلهة المرافقة لنابو متمثلة بتماثيل رمزية توضع في مراكب صُنعت خصّيصاً لهذه الذكرى)... وهنا يبدأ الشعب بالسير بأعداد هائلة وراء الملك باتجاه الإيساغيلا حيث مردوخ الأسير، مرنمين أغنية مطلعها: "هوذا القادم من بعيد ليعيد المجدَ إلى أبينا الأسير".

5- اليوم السّابع : نابو يحرّر الإله مردوخ في اليوم الثالث من الأسر، حيث كانت الآلهة الشريرة قد أغلقت باباً كبيراً وراء مردوخ بعيدَ دخوله بيته، وتعارك مردوخ معها، لحين مجيء نابو الذي سيكسُرالباب الصلب، وتبدأ معركة بين الفريقين ينتهي بها الأمر إلى انتصار الإله نابو وتحرير مردوخ.

6- اليوم الثامن : بعد تحرير الإله مردوخ، تجمَّع تماثيل الآلهة، في غرفة الأقدار(أوبشو أوكينا)، حيث من المتوقّع أن تجتمع الآلهة لتقرّر مصير مردوخ، وينتهي الأمر بتجميع قوى جميع هذه الآلهة لتوهَب مجدداً إلى الإله مردوخ وهنا يأتي الملك راجياً كلاّ من الآلهة للسير مع مردوخ إكراماً له، وهذا التقليد يدلّ على خضوع كافّة الآلهة إلى سيدها مردوخ ، الوحيد في مرتبته.

7 - اليوم التاسع : يسير موكب النصر إلى "بيت آكيتي"، وهو المكان الذي يُحتفَل به بانتصار مردوخ - في بدء الخليقة - على التنين تيامات (آلهة المياه السفلى) ويقع "بيت آكيتي" (يسميه آشوريّو نينوى "بيت إكريبي" إي " بيت الصلاة" بالآشورية القديمة) على بعد حوالي 200 متر خارج سور المدينة، حيث الأشجار الغريبة المزينة، والمسقيّة بعناية فائقة لتليق بمستوى الإله الذي يُعتبر واهب الحياة في الطبيعة ويعبّر هذا التقليد (موكب النصر) عن مشاركة عامّة الشعب بالفرحة بتجدد سلطان مردوخ (آشور)، وتدمير قوى الشر التي كادت أن تتحكّم بالحياة منذ البدء.

8- اليوم العاشر : بعد الوصول إلى "بيت آكيتي"، يبدأ الإله مردوخ بالإحتفال مع آلهة العالمين العلوي والسّفلي (توضع تماثيل الآلهة حول طاولة كبيرة ، بشبه وليمة) ويعود إلى قلب المدينة للإحتفال بزواجه من الآلهة "عشتار" في المساء، حيث تتحد الأرض مع السماء. وتطابقاً مع زواج الآلهة، يطبَّق هذا الزواج على الأرض كذلك، فيقوم الملك بتمثيل هذا الزواج مع كبرى كاهنات الإيساغيلا حيث يجلسان سويّة على العرش أمام الشعب ويبدآن بتبادل الأشعار الخاصّة بهذه المناسبة، على أنّ هذا الحب هو الذي سيولّد الحياة في الربيع .

9- اليوم الحادي عَشَر : في هذا اليوم تعود الآلهة برفقة سيدها مردوخ (آشور)  لتجتمع في بيت الأقدار (أوبشو أوكينا) الذي اجتمعت فيه في اليوم الثامن للمرّة الأولى، إنّما هذه المرّة تجتمع لتقرير مصير الشعب، شعب مردوخ (بلاد النهرين) .  وفي الفلسفة القديمة في بلاد النهرين يعتبر الخَلق بشكلٍ عام، تعهداً بين الأرض والسماء على أن يخدم الإنسان الآلهة حتى مماته، وبالتالي لا تكمل سعادة الآلهة إلاّ بسعادة الإنسان الذي يخدمها لذا سيكون مصير الإنسان السعادة ولكن شرط أن يخدم الآلهة ... إذاً سيقرّر مردوخ مع الآلهة عهداً جديداً لبابل ويصعد عائداً إلى بيته العلوي (السماء) .

  10- اليوم الثاني عشر : وهو اليوم الأخير من آكيتو، حيث تعود الآلهة إلى معبد سيدها مردوخ ، (تعاد تماثيل الآلهة إلى المعبد) وتعود الحياة اليومية إلى بابل ونينوى...  وباقي المدن العراقية .

المراجع :

• "بابل والكتاب المقدّس"، فريديريك ديلليتش – ترجمة إيرينا داوود، دمشق 1987

• “The Histories”, By Herodotus

• “They Wrote On Clay”, By Edward Chierra, University Of Chicago - 1938

• “Unger’s Bible Hnadbook”, By Merril F.Unger, Chicago – 1967

• “Everyday Life in Babylon and Nineveh”, By G.Conteneau

• “Ancient Near East Texts Relating the Old Testament”, By James Prichard

ثانياً : الطقوس الجنائزية الفرعونية:

هي الوجه السري غير المعلن من الاحتفال الذي كان يقيمه المعبد والكهنة سنويا للإله أوزوريس وذلك بعد موته وأنبعاثه من جديد ، إذ أعتمدت العقيدة الدينية للمصريين القدماء على تقديس عناصر الطبيعة مثل الشمس والقمر وبقية المظاهر الطبيعية الأخرى ، بل إن أسطورة ( الخليقة المصرية ) تقوم أساساً على ما يُطلق عليه بـ ( التاسوع المقدس ) كما ورد في أسطورة ( هليوبولس ) التي تمثل أشهر أساطير الخلق المصرية ، ويتكوّن هذا التاسوع على النحو الآتي : (5)

رع أو الشمس / شو أو الهواء / تفنوت أو الرطوبة / جب أو الأرض / نوت أو السماء / أوزيريس أو النيل / إيزيس أو الأرض المخصبة / ست أو الصحراء / نفتيس أو الأرض القاحلة .

خوّلت العقيدة المصرية القديمة الكهنة القيام بالطقوس الجنائزية التي تمثل بدورها نوعاً من الأسرار الدينية التي كان لا يطلع عليها إلا الكهنة أنفسهم لأنها ارتبطت بالإله ( أوزوريس ) ، وكانوا يقيمونها في المعبد ، " والتمثيل الدرامي للأسطورة كان أوضح ما يكون في علاقته بأوزريس ، فهناك نص من الأسرة الثانية عشرة يصف قتالاً على سطح بحيرة بين أوزريس وأعدائه ، ويمثل المنظر مرسى منطقة ( أبيدوس ) حيث يتم تصوير موت الإله ودفنه ، ثم يعقب ذلك انتصاره وعودته ليطرد أعدائه "(6) ، الأمر الذي أشَّر وجود شعائر دينية ذات طبيعة ( مُحجّبة ) يجري فيها إحياء ذكرى العثور على ( أوزوريس ) الذي تعرّض إلى خديعة من شقيقه الإله (ست) إله الصحراء إذ قام بقتله وتقطيع أوصاله ونثرها في البلاد ، فما كان من أخته وزوجته ( إيزيس ) إلا البحث عنه وتجميع تلك الأوصال وإعادتها للحياة مؤقتاً لتتصل به جنسياً فتلد منه ابنه الإله ( حورس ) الذي لم يسلم هو الآخر من شر الإله ( ست ) فأرسل له عقرباً ليلدغه وهو نائم بعد أن أخفته ( إيزيس ) عن ست ، لكن الأخير قام بالاهتداء إليه وقتله ، فتبكيه إيزيس بكاءً مرّاً ، فيرق لحالها الإله ( تحوتي ) وزير إله الشمس وإله المخطوطات وكتب السحر ، ويعيد الحياة للطفل ( حورس ) الذي يكبر ويخوض معركة شرسة ضد ست وأعوانه فينتصر عليه أخيراً ويعيد الحياة لأبيه ( أوزوريس ) ، فقد " آمن المصريون ... بأن أوزيريس ذو أصل مقدس ، وأنه كابد الموت والتمثيل بجسده على أيدي قوى الشر ، وأنه بعد صراع جبار ضد هذه القوى قد نهض مرة ثانية ، وأنه قد صار منذ ذلك الحين ملك العالم السفلي وقاضي الموتى ، وأنه بسبب من تفوقه على الموت فان المستقيمين كذلك يمكنهم أن يقهروا الموت ، ولقد رفع المصريون أوزيريس إلى مكانة مبجلة في السماء بحيث أصبح يكافئ رع ، إله الشمس ، بل يتفوق عليه في قضايا معينة " (7)، وهذه المكانة المقدسة لأوزيريس فرضت على المعبد الفرعوني وكهنته الاحتفال السنوي بموته وأنبعاثه إلى الحياة من جديد ، وقد كان الاحتفال ذا وجهين الأول سرّي وغير مُعلن ( مُحجَّب ) وهو الجزء الأهم من الطقس الجنائزي لا يُقيمه سوى كهنة المعبد ، والثاني مُعلن يشترك فيه عامة الناس إلى جانب الكهنة أنفسهم .

ثالثاً : ( الناتيافيدا ) الهندية(\*\*\*) :

نشأت ( الناتيافيدا = الدراما ) الهندية في ظل الطقوس والشعائر الدينية التي كان يُمارسها معتنقو الديانات القديمة كالهندوسية ، والبوذية ، والجاينية ، إذ تنوعت العقيدة الدينية لدى الهنود القدماء بتنوع الطوائف التي استوطنت رقعة واسعة من الأرض " متباينة في أجوائها ومناخها واقتضى هذا التباين في الأجواء الطبيعية أن يختلف سكانها في أجسامهم وطبائعهم وأيضاً في أتجاهاتهم وعقائدهم وطقوسهم الدينية "(8)، وقد أظهرت المادة الإثنوغرافية المتوافرة عن الحضارة الهندية أن هذه البلاد كان يستوطنها أقوام يطلق عليهم ( الشعب الدارفيدي ) وهم السكان الأصليون للبلاد قبل أن تقوم القبائل الآرية بغزو الهند عام 1500 ق . م لتستقر فيها ، إذ سيطروا على البلاد وجلبوا معهم " آلهتهم ودياناتهم وحاربوا السكان الأصليين وحاولوا التخلص من جميع آثارهم الدينية والعقائدية بشتى الوسائل – ولكنهم لم يستطيعوا – ذلك لأنهم تشربوا من حضارة وادي نهر الهند ، واقتبسوا من السكان الأصليين لبلاد الهند معظم مزاياهم الدينية ، كما أدخلوا كثيراً من آلهتهم في صميم عقائدهم الدينية وصبغوها بالصبغة الآرية "(9)، فقد شهدت الهند ديانات متنوعة قبل مجيء الآريين لها ، لذلك نجد أن الهنود قد عبدوا آلهة عديدة مثل : الآلهة الأنثى ، وآلهة الفروج وآلهة أخرى تشبه الإله سيفا عند الآريين .

المسرح في الشرق: الهند

* ناتيا شاسترا Natyashastra أو نظرية الدراما السنسكريتية :

يُعدُّ كتاب ( ناتيا شاسترا Natyashastra) لمؤلفه ( بهاراتا Bharata ) من المؤلفات التي قننت لنظرية المسرح السنسكريتي ، ويُرجح أن تاريخ تأليفه يعود إلى قبل ولادة السيد المسيح ، أو ربما بعد ولادته بقليل ، وبالتأكيد فإن هذا الكتاب لم يأتِ من فراغ ، بل ربما سبق تأليفه الأطلاع على العديد من المسرحيات المتنوعة التي ألهمت ( بهاراتا ) التوصل إلى قوانين الدراما السنسكريتية " وإنا لنجد في هذا المؤلف قوائم تضم أوفى التفاصيل في العرض المسرحي ، من الأزياء ، والمكياج ، إلى حركات العنق ومقلة العين ، ومن المواقف والخطة الدرامية ، والمشاهد الممنوعة ( فالأكل والزنا والموت مشاهد غير لائقة في التمثيل المسرحي ) ، إلى مختلف أوضاع الجسم وهيئاته الراقصة ( ومنها وضع بهلواني بارع يقتضي من الراقصة التي تؤديه أن تضع رأسها بين ساقيها ، ووجهها مرتفع إلى أعلى ) . وقد حدد بالكتاب كل الألوان الحرفية المسرحية ، مع جميع الشروح والتعليقات " (10)، وتعتمد الدراما السنسكريتية على مرجعيات أساس أبرزها :

* مرجعيات ملحمية وأسطورية متصلة بملحمتي ( الرامايانا ) و ( المهابهاراتا ) .
* مرجعيات واقعية تتصل بالأحداث العصرية أو الأحداث التاريخية القريبة .
* مرجعيات شعبية تستمد مادتها الأساس من القصص الشعبي السائد آنذاك .

رابعاً : الأوبرا الصينية (\*\*\*\*) :

تمثل ( الأوبرا ) الصينية الشكل الأدائي الأساس من بين الأشكال ما قبل المسرحية ( اللاأرسطية ) التي نشأت في الصين ، فعلى الرغم من التأثيرات الجمالية ( الإسطاطيقية ) التي مارستها الهند في الفنون الصينية بفعل المُبشرين البوذيين الذين نشروا الديانة البوذية في الصين ، أستطاع المسرح الصيني وعبر قرون عديدة أن يحقق جمالياته الخاصة به ، تلك الجماليات المُستمدة أيضاً من مرجعيات دينية وأسطورية شكّلت المخيلة الأنثروبولوجية للشعب الصيني .

مارس الدين إلى جانب الطبيعة الاجتماعية للصينيين القدماء تأثيره المباشر في الفن الصيني عموماً والدراما بشكل خاص ، فقد كانت طبيعة المجتمع الصيني زراعية مدينية ، ومن ثم فإن الاحتفالات الاجتماعية والسياسية كانت لا تخرج عن الصبغة الزراعية المرتبطة بالأرض مثل احتفالات الخصب ، ودورة الفصول ، والاحتفال بذكرى الأسلاف ، وفي هذه الاحتفالات كلها يؤدي الإمبراطور دور الوسيط السحري بين السماء ذات العطاء الزاخر بوصفه يحكم الأرض بأمرها ، وبين الأرض التي تنتج سبل المعيشة والحياة ، لذلك نجد أن الفن الصيني قد تمثّل تلك العلاقة في الاحتفالات المُقامة ، فنجده قد " أرتبط بتجربة شعورية تتوخى المشاركة الكونية ، وهذه على كل حال تجربة مرتبطة بالمسار الأعمق للفكر الصيني ... وهي مشاركة تتكون في بعض مصادرها من البوذية ، وترتبط بعض مصادرها الأخرى بتلك النزعة من الطمأنينة الصينية"(11).

تُعدّ المسرحيات الحربية والمدنية رئسيتين في المسرح الصيني إذ نجد أن الحربية تزخر بشخصيات القادة المخلصين ، والأباطرة الأمجاد ، وموظفي الحكومة العقلاء ، وكل هؤلاء يكافحون قوى الخيانة ، والعدوان ، أما المدنية فإنها تهتم بسعادة البيت أو شقاءه ، وطاعة الأبناء ، وإخلاص الزوجات ، وتأثير الأشباح والأرواح في حياة عامة الناس ، وغالباً ما يكون الصراع واحداً في أغلب المسرحيات ، ففي الحربية نجد الصراع بين الخير والشر إذ " يتصارع الاثنان وفق خطة معينة ( الذروة ) ، ويقتل الشر( حل العقدة ) ، أما المسرحية المدنية ، فإن شخصية ما (أ) تستغل وتخدع شخصية أخرى (ب) ، ومن ثم تقاسي (ب) ( الذروة ) ، وتظهر شخصية (ج) فتزيل سوء التفاهم أو تمحي الخطأ ، ( حل العقدة ) ... وتتميز المسرحيات الصينية بإدراك عميق للفضيلة ، والبطل فيها دائماً إمرأة تغوي الرجال ، وتسبب قدراً كبيراً من الأذى والضرر للهيئة الاجتماعية التي تضم الأسرة المحترمة "(12)، وتضم هذه المسرحيات شخصيات تقليدية تحدد طبيعة أداء الممثل وأزيائه وماكياجه إذ نجد أن الممثلين الذين يقومون بأدوار الرجال يُسمون ( شنك ) (13).

المسرح في الشرق: النو الياباني\*:

تعود أصول مسرح ( النو ) الياباني إلى العقيدة الدينية اليابانية والأسطورية على وجه التحديد ، إذ أدّت الديانتان ( الشنتوية ) و ( البوذية ) دوراً كبيراً في تكوين المرجعيات الأنثروبولوجية له ، إذ تشير المادة الإثنوغرافية المدونة في كتاب ( الكوجيكي ) أو ( سجل الأحوال القديمة ) الذي كُتب عام 712 م(14)، ويروي وقائع عديدة عن التاريخ الياباني القديم الحافل بالأساطير والحكايات الموغلة في القدم ، إلى أن نشوء المسرح يعود إلى الأسطورة التي تتحدث عن آلهة الشمس ( أماتيراسو أو ميكامي Amaterasu-O-Mikomi )\*\* ، وهذه الأسطورة تعني أن الآلهة هي مصدر المسرح الياباني ، بمعنى أن قوانينه وجماليته لا تخرج عن نطاق التعاليم المقدسة التي ترتبط بالآلهة كونها راعية للمسرح وخالقة له ، وتكشف هذه الأسطورة عن ثلاث صور رئيسة من صور فن المسرح الياباني السائدة هي: ( 15)

1. العنصر العقائدي الخيالي الذي أقترن بمسرح ( النوه ) الياباني .
2. العنصر السخري المميز لمسرح ( كابوكي ) من ملامح المسرح الحديث .
3. عنصر الرقص ، وهو جزء حيوي أساسي في كل الفنون الدرامية اليابانية .

تكشف هذه العناصر الثلاثة إلى جانب الطبيعة الجمالية التي يتمتع بها المسرح الياباني ، طبيعة الديانات اليابانية القائمة على عبادة الأرواح وقوى الطبيعة وخاصة الشمس إذ تكون – بحسب أسطورة الخلق المسرحي اليابانية – مركزاً في حدث الأسطورة الذي يكشف أيضاً عن ماهية الممارسة المسرحية عبر فعل السخرية والتسلية ومن ثم إعادة النور للعالم ، ما يحدد الطبيعة الأخلاقية والجمالية للمسرح الياباني ، ولمعرفة مدى تأثير هذه المرجعيات الأنثروبولوجية في هذا المسرح لابد أولاً من معرفة المبادئ العامة في الديانة اليابانية .

أثّر النظام الطبقي في اليابان على الوضع المسرحي بشكل كبير ، فعلى الرغم من وجود الأشكال المسرحية المتعددة التي كانت نتاجاً للطبقات الشعبية كمسرح ( الكابوكي ) مثلاً ، كان الشكل الأبرز في المسرح الياباني يتمثل في نتاج الطبقة الأرستقراطية المسمى مسرح ( النو No ) ويمزج هذا الشكل بين الرقص والغناء والدراما ، ويعود تاريخ مسرح النو إلى القرن الرابع عشر إذ بلغ أوج تطوره على يد ( كانامي كيوتسوجو ) وأبنه ( زيامي موتوكيو ) ، إلا أن اللغة المكتوبة بها المسرحيات المنسوبة لهما تعود إلى أكثر من قرنين من هذا الوقت ، وتعني كلمة ( نو No ) مهارة أو إنجازاً وهو من الطقوس الشنتوية التي كان يُمارسها اليابانيون ، تلك الطقوس التي بدأت راقصة ولكن بمرور الوقت دخل العنصر الدرامي فيها ، كما أثرت احتفالات البلاط في نشوئه ومختلف " لعب التنكر والرقصات الشعبية . وقد كان غرض نو هو تسلية العامة في ساحات المعبد ، ثم عندما تعهدهم ( السامورايSamurai ) ، أو النبلاء في القرن الخامس عشر ، كانت تعرض بممثلين يتقاضون إعانة في القصور والمعابد ، أو القرى ، أو حتى في المهرجانات التي تُقام في الأماكن المقدسة في أبعد المقاطعات ، وبعد ذلك صارت في المقام الأول تسلية أرستقراطية "(16)، وظلت هذه المسرحيات تتوالد لقرون طويلة حتى بلغت أكثر من مائتين وخمسين مسرحية ، وتتوزع هذه المسرحيات القصيرة التي تشبه مسرحيات الفصل الواحد الغربية على خمسة أنواع رئيسة(17).

الأشكال ما قبل المسرحية في الحضارة العربية – الإسلامية

تنبثق الأشكال ما قبل المسرحية ( اللاأرسطية ) في الحضارة العربية – الإسلامية من ( الفرجة )\* المسرحية الناتجة عن الممارسات الأحتفالية والطقسية التي تمارسها الشعوب بمختلف لغاتها وهوياتها الإثنية ، إذ تخضع أشكال الفرجة لمؤثرات بيئية ونفسية تتحكم بشكل إنتاجها ، لذلك نجد أن هذه الأشكال ظلت محكومة بمرجعيات أنثروبولوجية تتصل بطبيعة الديانات التي عرفتها الحضارة العربية – الإسلامية ، قبل ظهور الإسلام وبعده ، علاوة على المؤثرات المحليّة التي أدّت دوراً في إنضاج هذه الأشكال في البلدان الأخرى التي فتحها الإسلام مثل : تركيا وإيران والصين والهند ، وتندرج ضمن مفهوم ( الفرجة )\*\* الممارسات الطقسية جميعها التي كان يقيمها العرب في الجاهلية علاوة على الأمم الأخرى قبل دخول الإسلام إليها كالاحتفالات الدينية وصلوات الأستسقاء والألعاب والكرنفالات وطقوس الزواج ومواسم الحصاد وحلقات السمر ، وفي البلاد العربية كانت حلقات الزجل والحكواتي والقرّاداتي والسامر والبساط وسلطان الطلبة وحلقات الذكر والمولوية والزّار والتعزية ، هي المصادر الأهم للفرجة العربية التي كانت مثار جدل واسع بين المستشرقين والعرب على حدٍّ سواء فيما إذا كانت أشكال الفرجة هذه " عناصر مولِّدة للمسرح أو مسرحاً بالفعل "(18)، لذلك وجد الباحثان أن هؤلاء ينقسمون على ثلاثة آراء:

* + الأول : يرى أن أشكال الفرجة هذه على الرغم من إحتوائها على عناصر درامية ، ليست مسرحاً ، وهم يقيسون في ذلك على النموذج الدرامي الأرسطي .
	+ الثاني : يرى أن هذه الأشكال الفرجوية تمثل مسرحاً خالصاً يضم كل عناصر( التمسرح ) التي تتقاطع مع النظرة الدرامية الأرسطية ، ويرون أنه ليس من الصواب القياس على النموذج الأرسطي ، بل ينبغي البحث في جماليات هذه الأشكال وأستنباط قوانينها الدرامية الخاصة .
	+ الثالث : يرى أن هذه الأشكال مظاهر شبه درامية ، أو هي نواة مولِّدة للمسرح ، لكن أغلبها لم يتطور إلى الشكل الدرامي الأرسطي المعروف لأسباب منها ذاتية وأخرى موضوعية ، وهم يُصدرون في أحكامهم عن النموذج الأرسطي أيضاً بوصفه مقياساً للنوع الدرامي .
* الفرجة العربية قبل الإسلام :

رأى الباحثون من العرب والمستشرقين عدم وجود مظاهر فرجوية كبيرة يُعتد بها قبل الإسلام ، ويعود السبب الأساس لذلك الغياب إلى أندثار معظم الحضارات العربية التي نشأت قبل الإسلام ، كما " أن الشعور الديني لدى العرب في العصر الجاهلي لم يكن قد إهتدى إلى موضوعه الحقيقي ، بل كان قلقاً مضطرباً ، لا ثبات له في النفوس ولا تكامل . ولا غرو بعد ذلك أن تخلو مخلفات ذلك العصر من الآثار الفنية التي تعكس العقيدة ، أو تتأثر بها وتصدر عن روحها " (20)، لذلك ليس بمستغرب ألاّ نجدَ أشكالاً من الفرجة العربية التي تلبي حاجة ( التمسرح ) عند الإنسان العربي ، ولكن مع ذلك يستطيع الباحث أن يشير إلى طائفة من الفنون الأدائية المرتبطة بحياة الإنسان العربي في العصر الجاهلي مثل : (22)

الأسواق الأدبية وتشتمل على الفنون الآتية :

أ – الخطابة .

ب – الشعر :

1. تهاليل الطواف في الحج .
2. الأستسقاء :
3. المنافرة :
* الفرجة العربية بعد الإسلام :

نبعت الفرجة العربية بعد الإسلام من التنوع الحضاري الذي أوجده الدين الجديد ، فعلى الرغم من أن الجزيرة العربية كانت موطناً لهذا الحدث الكبير الذي غيّر مسار البشرية ، إلا أن الحركة التطورية للإسلام بإتجاه الحضارات الأخرى التي كانت قائمة آنذاك منحته هذه الأهمية ، فتاريخ الإسلام " يُمثّل حلقة الوصل في المجرى الحضاري والتاريخ الإنساني العام ، فقد ورث الحضارات البشرية القديمة في وادي الرافدين ووادي النيل والهند والصين وإيران واليونان والرومان ، وصبّها في قالبه الحضاري الخاص ، ومن ثمّ عاد وأعاد الأمانة إلى الحضارة الغربية الجديدة بعد أن أفل نجمه وتدهورت مكانته التاريخية والحضارية . وبهذا يكون الإسلام ناقلاً للتجارب المادية والمعنوية للإنسان القديم إلى إنسان اليوم (22)، لذلك يمكن القول إن الإسلام مارس نوعاً من المثاقفة التي تنوّعت على أشكال ثلاثة : أولها ( المثاقفة العفوية ) القائمة على قناعة غير المسلمين بمباديء الإسلام عبر الاتصال الدائم الذي تم عن طريق العلاقات التجارية وإستيراد الأيديولوجيات ، إذ كان ظهور الإسلام في مكّة كمركز تجاري وديني محققاً لشروط هذه المثاقفة ، أما الشكل الثاني فهو ( المثاقفة القسرية ) التي نشأت عن السياق أو الوضعية التي خلقها الإسلام في مختلف المجتمعات التي قام بفتحها ، وكان ذلك مرهوناً بمبادرة الجماعات والأفراد على تقبّل الإسلام بوصفه ديناً جديداً في مبادئه وأفكاره وقيمه ، والشكل الثالث من أشكال المثاقفة هو ( المثاقفة الإجبارية ) التي نشأت عن طريق الفتوحات الإسلامية التي عدّت كل من لا يدخل في الدين الجديد من ( أهل الذّمة ) ، أي من غير المسلمين الذين يجب عليهم دفع ( الجزية ) مقابل سكنهم في دار الإسلام وحمايتهم ، إذ جرى تذويبهم بمرور الزمن في المجتمع الإسلامي من خلال القوانين التي كانت تُسن لتنظيم العلاقة بين المسلمين الفاتحين والذّميين ، وقد كمنت أهمية هذه المثاقفة في أن الإسلام أستطاع أن يمنح هذه الشعوب تفسيرات جديدة للكون والعالم ، بمعنى أنه وفّر منظومة فكرية متكاملة تجيب عن الأسئلة التي تشغل الإنسان ، تلك الأسئلة التي تتعلق بوجود الإنسان وكينونته وعلاقته بالعالم القائم ، ولفهم أشكال الفرجة العربية بعد الإسلام لابد من معرفة أصول الإسلام نفسه أولاً ، لأن هذه الأصول تمثل المرجعيات الأنثروبولوجية لكل الشعائر والطقوس الدينية في المجتمعات الإسلامية جميعها التي أنتجت لنا أشكالاً متنوّعة من الفرجة ، لذلك فقد قام الإسلام على الأصول الآتية :( التوحيد ، والعدل ، والمعاد ، والنبوّة ، والإمامة [[30]](#footnote-30)\* ) .[[31]](#footnote-31)

1. - سرحان، سمير، تاريخ الدراما: البداية الحقيقية، مجلة المسرح المصرية، ع 15، مارس 1965. [↑](#footnote-ref-1)
2. - أرسطو، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، لبنان، [د.ت]. ، ص 18. [↑](#footnote-ref-2)
3. - سكر، أبراهيم ، ألوان الدراما في المسرح الاغريقي، مجلة المسرح المصرية،ع 23،نوفمبر 1965. [↑](#footnote-ref-3)
4. - **نيكول(الارديس) علم المسرحية-ترجمة دريني خشبة-دار سعاد اصباح –الكويت القاهرة-الطبعة الثانية 1992- ص181** [↑](#footnote-ref-4)
5. - **المرجع السابق-ص181** [↑](#footnote-ref-5)
6. -المعجم المسرحي –سبق ذكره –ص 130. [↑](#footnote-ref-6)
7. - **علم المسرحية-سبق ذكره-ص200.** [↑](#footnote-ref-7)
8. - **مدخل الى المصطلحات والمذاهب المسرحية-ص 15.** [↑](#footnote-ref-8)
9. - **المعجم المسرحي-سبق ذكره-ص131.** [↑](#footnote-ref-9)
10. - **االمصدر السابق- ص130 وما بعدها.** [↑](#footnote-ref-10)
11. - **علم المسرحية-سبق ذكره-ص181** [↑](#footnote-ref-11)
12. - المرجع السابق. [↑](#footnote-ref-12)
13. - **ينظر-الياس(ماري) وقصاب حسن(حنان)- المعجم المسرحي-مكتبة لبنان نشارون-الطبعة الاولى 1997-ص130** [↑](#footnote-ref-13)
14. - **المعجم المسرحي-مرجع سابق- ص134** [↑](#footnote-ref-14)
15. - أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص 21. [↑](#footnote-ref-15)
16. - شرجي، أحمد ، سيميولوجيا الممثل، الممثل بوصفه علامة وحاملا للعلامات، دار عدنان/ بغداد، دار صفحات/ سوريا، 2013. [↑](#footnote-ref-16)
17. - أرسطو، فن الشعر، مصدر سابق، ص7-8. [↑](#footnote-ref-17)
18. - كول توبي، شينوير، هيلين كريش، الممثلون والتمثيل تاريخ التمثيل، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة- المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق ن 1997، ص 34. [↑](#footnote-ref-18)
19. - إلياس، ماري، حسن، حنان قصاب، المعجم المسرجي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون،ط1، 1997 ، ص 47. [↑](#footnote-ref-19)
20. - ديور، إدوين، فن التمثيل من الآفاق والأعماق، تر: مركز اللغات والترجمة، وحدة الاصدار مسرح(27)، القاهرة، 1998، ج 1، ص 40. [↑](#footnote-ref-20)
21. - نفسه، ص 48. [↑](#footnote-ref-21)
22. ­ B. hunning , De opkomst van modern theater, van traditie tot experiment, International theater Bookshop, Amsterdam,1983,P 2. [↑](#footnote-ref-22)
23. - ديور، إدوين، فن التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 57. [↑](#footnote-ref-23)
24. - كول توبي، شينوي، هيلين كريش، الممثلون والتمثيل تاريخ التمثيل، تر: ممدوح عدوان، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، دمشق، 1997 ، ص 17. [↑](#footnote-ref-24)
25. - ديور، إدوين، فن التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص 78-79. [↑](#footnote-ref-25)
26. - ينظر، كول، توني، وشينوي، هيلين كريش، الممثلون والتمثيل، مصدر سابق، ص 41. [↑](#footnote-ref-26)
27. - ديور، إدوين، فن التمثيل من الآفاق والأعماق، مصدر سابق، ص63. [↑](#footnote-ref-27)
28. - إلهامي حسن ،المسرح الاغريقي، بناء المسارح و المناظر، مجلة المسرح، مصر، ع العاشر، السنة الاولى، اكتبور 1964. [↑](#footnote-ref-28)
29. - حسن، إلهامي، المسرح الروماني، الملابس والاقنعة، مجلة المسرح ، مصر، ع33 ، عام 1966. [↑](#footnote-ref-29)
30. [↑](#footnote-ref-30)
31. \*\* - **أ.م.د. محمد حسين محمد حبيب، م.م. ياسر عبد الصاحب براك، الأشكال ما قبل المسرحية ومرجعياتها الأنثروبولوجية**

**( التعزية أنموذجاً )، بحث مشترك** [↑](#footnote-ref-31)