الدراما في مصر القديمة

ا.د. فايزة صقر
أستاذ التاريخ القديم وحضارته
بكلية الآداب بدمنهور

عدد ٥٨ يناير ٢٠٢٢

الدراما في مصر القديمة

الدراما

الدراما في معناها الحديث هي قصة من الحياة الإنسانية يمثلها أشخاص يحاكون القصة في احداثها وملابسها ومضمونها.

وتعني واقعة ممثلة معناها يفعل Dramatos كلمة إغريقية، تنقسم الدراما إلى:

- تراجيديا المأساة
- كوميديا الملهاة
- خليط بين الأثنين

تعريف الدراما

أحد مصطلحات الأدب المسرحي، استخدم في العربية بلفظه الأصلي في القرن العشرين. يعود أصل الكلمة إلى اللغة اليونانية بمعنى الفعل، وقد استخدمها أرسطو في كتابه «فن الشعر» للدلالة على إحدى الوحدات الثلاث الرئيسية في العمل المسرحي، وهي الزمان والمكان والفعل (أو الموضوع أو الحكاية). وصارت تعني منذئذٍ. أيضاً أي نص مسرحي كُتب ليُعرض في المسرح وليشاهده الجمهور نابضاً بالحياة في أداء الممثلين. وبهذا المعنى تكون الدراما . إضافة إلى مكان العرض المسرحي والجمهور . أحد أهم ركائز الفن المسرحي theatre art. وهدف الدراما هو الإمتاع بالمعنى الجمالي فنياً وفكرياً، ويتم تحقيق ذلك بتحويل النص الدرامي إلى معادِله البصري والسمعي . الماثل أمام الجمهور طوال وقت العرض متطوراً بتناقضات الأفعال . في أداء الممثلين. ومن أبرز سمات العرض المسرحي أنه غير قابل للتكرار، مقارنة

بالعرض السينمائي أو التلفزيوني، ومن ثم تتولد خصوصية العرض المسرحي من حميمية التعايش بين الأداء الحي للممثلين والتلقي الحي لحظياً من قبل الجمهور، مما ينتج مِزاج العرض الخاص والمتغير في كل مرة. ومن حيث كون الدراما . في أحد معانيها . شكلاً فنياً ونتاجاً أدبياً وجوهراً لما هو درامي عامة، فهي تجسيد للماثل الكلي بتناقض أفعال شخصياته، بحيث يدرك الجمهور ما أمكن الحدث المركَّب، والذي ليس ضرورياً دائماً أن يكون تاماً مكتملاً في ذاته. وهذا يتعلق على نحو خاص بموقف الكاتب المسرحي من الواقع وأسلوب تعبيره عنه في نصه، بمعنى كيفية صياغته للتفاعل الذاتي والموضوعي في حكاية حيوية مؤثرة هي قوام العرض المسرحي.

إن أهم عناصر الدراما هي الفعل/الحكاية التي تتألف من مجموع أفعال مختلف الشخصيات. وانطلاقاً من ذلك ترصد الدراما الواقعية الأفعال البشرية كونها عند تحديد الهدف واتخاذ القرار متأثرة بجدلية الذاتي والموضوعي.

يذهب بعض الباحثين إلى أن مصر القديمة لم تتجاوز مرحلة الدراما الدينية. وأن الإغريق وحدهم هم الذين استطاعوا أن يتوصلوا إلى "الوضع المسرحي" الي ان قام كورت زيته في عام ١٩٢٨ بإعادة نشر وثيقة وإعطاها عنوان "نصوص درامية مصرية قديمة" وتوالت بعدها الوثائق التي القت الضوء بشكل كافيا عن المسرح المصري القديم. ولكي نتفهم المسرح المصري القديم علينا أن نتعرف على الحفلات الطقسية ثم الدراما الدينية.

رثاء أور

يعود نص رثاء أور إلى الألف الثالثة قبل الميلاد، ويحكي عن الصراع ما بين الآلهة المتنافسة على فرض سلطتها على المخلوقات البشرية على الأرض التي صارت مسرح معاركها الطاحنة، مما أدى إلى خراب مدينة أور ومقتل أهلها وبوار أراضيها. واللافت في هذا النص القديم أنه مؤلف من أربع فرق مسرحية الابتهال والتضرع تارة والندب تارة فالحوار يجعل الحالة

الدرامية والصراع الدرامي ملموسين، كما أنه يُظهر دوافع الشخصيات ويبيّن سماتها الخاصة والعامة، وهو الذي يبني سياق الفعل في بنية متكاملة، تتطابق مع جزئياته، بحيث يمكن القول إن الحوار الدرامي هو الدراما؛ والعنصر الأساسي فيه هي اللغة الدرامية التي ازدهرت في منطقة وادي الرافدين.

السيد والعبد

هي دراما أخرى في لغة شعرية غنية المفردات إيقاعية الموسيقى، تحكي فيها الفرقة الغنائية قصة الصراع وأفعال الآلهة ومآل البشر وأرضهم. ويعود النص الي مرحلة الحضارة البابلية وقد أثار نص«السيد والعبد» اهتمام الباحثين المسرحيين والمؤرخين بسبب بنيته الدرامية وموضوعه ومقولته الفكرية. يتضمن النص إرشادات إخراجية إلى المنظر المسرحي (الديكور) وتفاصيل أثاث القاعة في منزل شاعر البلاط، حيث تدور الأحداث بين العبد المثقف الذي يدوّن قصائد الشاعر حفراً في اللوحات وبين الشاعر الحائر في أمره ومستقبله بعد سقوط مدينته في الحرب. وقد كشفت التنقيبات الإثرية عن نموذجين لبقايا مسرح من وادي الرافدين تتألفان من مدرج عرضي يسمح بجلوس نحو ألف مشاهد، ومنصة حجرية عرضية أيضاً تقابل المدرج، ويفصل بينهما ممر بعرض مترين، في طرفيه بوابتان. وهذا يدل لاشك على وجود نصوص مسرحية أخرى كانت تقدم في مثل هذه المنشآت في ذلك العصر. وكلا النصين المذكورين لا يحمل اسم المؤلف، كما عرف في مصر القديمة.

وجدير بالذكر أن مصر الفرعونية قد أبدعت منذ الألف الثانية قبل الميلاد ظاهرة المسرحية الدينية التي كانت تعرض داخل المعابد، ويؤدي أدوارَها الكهنةُ أنفسهم. كما نظمت المواكب المسرحية الهائلة التي كانت تمثل انتصار المعبود حوروس (الخير) على أخيه ست(الشر). ويمتد الموكب على مسافة ٢٥كم براً ونهراً . في النيل وعلى ضفتيه . من مدينة منف إلى ميناء أبيدوس مما يشير الي ابداع تنظيم وتوجيه الجموع الهائلة "كومبارس" لعمل هذه المواكب الكبيرة.

الحفلات الطقسية

كان يقيمها الكهنة في المعابد وقد يشارك فيها بعض من الجمهور. وهي في مجملها مجموعة من الإيماءات والحركات الطقسية تصاحب المشاهد المسرحية في تسلسلها، فهي اذن رموز دينية على المشاهد ادراكها. مثال ذلك المشهد الخامس والعشرين من النص الدرامي الذي نشره كورت زيته حيث يقوم ساقي الملك بتقديم وجبة صغيرة للملك الذي يتم تتويجه قائلاً "انني أقدم لك عينيك فلتكن بها راضيا". فيرد رجال الملك راجيين "ضعها في وجهى". فهذه المفردات الغامضة يدركها المشاهد الذي يعي تماما رمزية الديانة المصرية القديمة. فالمعبود جحوتي يحمل إلى حورس عينة التي اقتلعها المعبود ست أثناء الصراع بين حورس وست. فقد طلب أبناء حورس الذين حضروا حفل التتويج أعادة عيون أبيهم إلى مكانها في وجهة. أذن هي في الأساس حفل لأقامه الشعائر والطقوس الدينية.

طقسة فتح الفم

تعود طقوس فتح الفم في مصر القديمة إلى عصر ما قبل الأسرات. وكانت تجرى على تماثيل الآلهة قبل وضع الملابس عليها وتزيينها ثم وضعها في مكانها بالمعبد. وبمرور الوقت اكتسبت صيغ الطقوس منزلة روحانية ، وكانت تؤدي للمك المتوج منذ الاسرتين الأولى والثانية. ثم انتقلت لباقي فئات المجتمع. وتعتبر طقسة فتح الفم هي طقوس جنائزية كان قدماء المصريين يتبعونها بعد أن يتم تحنيط جسد المتوفي ويصبح مغطى تمامًا بلفائف التيل كانت تجرى عليه طقوس فتح الفم قبل وضعه في التابوت، ويكون ذلك في حضور الكهنة وأقاربه. ويقرأ الكهنة أثناء تلك الطقوس أدعية ونصوص محددة . وكانت عملية فتح الفم تؤدى بأداة يدوية خاصة على المومياء[١]. لوحة رقم (١)

دراما الرمسيوم

تعد بردية الرامسيوم التي عثر عليها كوبيل سنة ١٨٩٦، نموذجا صريحا

لمسرحية دينية يعتمد فيها على الأشخاص والحركات والحوار ولا تتضمن رموز أو ايحاءات غامضة. البردية تمثل احياء لذكرى تتويج الملك سنوسرت الأول من الأسرة الثانية عشرة بعد موت والده أمنمحات الأول. تتضمن دراما الرامسيوم ستة واربعين منظرا نذكر منها عدة ملاحظات على سبيل المثال. لوحة رقم (٢)

ملاحظات على برديات الرامسيوم أو دراما التتويج.

- دراما تتويج الملك سنوسرت الأول ربما ترجع إلى الألف الثالثة قبل الميلاد، أي انها موروث قديم منذ بداية الملكية في مصر القديمة.
- أن تتويج الملك هو تجسيد لأسطورة الصراع بين حور وست.
- الممثلون في دراما التتويج هم اشخاص مثل الملك والكهنة والموظفون وحاشية الملك واحيانا حيوانات رمزية كالثيران والماعز وأشياء رمزية اخرى مثل النباتات والخبز والأعمدة وموائد القرابين. إما الأدوار الأساسية فهي للمعبودات مثل جحوتي وست وحور وأوزير.
- وضوح الدور الرمزي والشعائر الدينية في سياق الدراما "عيني حور". مما يدل على ان الجمهور كان مدرك تماما لمفردات الديانة المصرية وهذا يفسر الجمل البلاغية القصيرة التي استخدمها الكاتب
- استخدم المؤلف صور توضيحية بجانب النص أو اسفل النص اذا كانت الكتابة عمودية قد تشير إلى المعنى الرمزي أو مكان حدوث الحوار أو صورة للمعبود المشار إليه في الحوار.
- اتسمت الدراما في مصر القديمة بالعبارات البلاغية المختصرة بعيدا عن الاستطالة الإنشائية.
- قد نجد ممثلا يقوم بعدة ادوار متنوعة.
- كان العرض المسرحي لا يهتم بتتابع الأحداث تاريخيا نظرا لان المتلقي كان يعي تماما احداث الاسطورة كان تكرار الغرض المسرحي يتجدد

بإضافة احداث جديدة لتؤدي غرض اساسي هو الاستمتاع وتجدد الاشباع الديني من الرواية الاسطورية.

- لم يحرص المؤلف على وحدة مكان العرض المسرحي فربما يتم عرض جزء من المسرحية في مكانها الاساسي مثل مدينة معينة مثلا. كما ان عرضها في المعبد كان يقتصر على نوعية معينة من المشاهدين.

الدراما المنفية "نص شباكا":

يرى زيته أن النص الذي يعود إلى عصر الملك شباكا "الأسرة الخامسة والعشرون"، هو مسرحية اسطورية تفسر خلق المعبود بتاح معبود مدينة منف وصراع قوي لاستعادة عرش مصر. وجدير بالذكر وجود عبارة تشير إلى أن الملك شباكا قام بنسخ النص مرة أخرى من مصدر أقدم منه وهو ما اعتاد عليه المصريون من الحفاظ على كتابات الأجداد.

وقد تبقى من النص الدرامي حوالي سبع عبارات من نص كان يتكون من اثنتي عشرة عبارة مكون من اربعة وستين عمودا فى المتحف البريطاني.

وسياق المسرحية يشير إلى زعامة مدينة منف و معبودها بتاح التي تعود إلى تأسيس الملكية في عصر الملك نعرمر مؤسس الأسرة الأولى. أما أهم مناظر الدراما المنتفيه هي.

١- تقسيم الأرضين بين حور وست.

٢- الحوار .. الدرامي بين حور وست وجب.

٣- منح حور عرش مصر.

٤- حوار جب امام تاسوع هليوبوليس معلنا انتصار حور.

٥- طقوس تتويج حور ملكا على البلاد.

يلاحظ ان الفكر الفلسفي لكهنة هليوبوليس"أون" يفرض نفسه علي الفكر الفلسفي لكهنة منف فنجد أن المعبود بتاح اله منف يتقمص دور معبود الشمس رع الذي يتخذ شكلا بشريا في كونه قاضي يحكم في شئون

البشر، فالمعبود بتاح هو في الاصل رمز لأصحاب الحرف والصناعات والفنانين أي أنه الصيغة البشرية للمعبود الاعظم رع فهو "بتاح العظيم هو قلب الآلهة ولسانهم".

دراما انتصار حور على ست في "معبود أدفو".

أن دراما انتصار الخير على الشر، و اقامة دولة العدل على يد المعبود حور وتأييد القضاة والمعبودات لهذا الحكم هي الفكرة السائدة في الدراما المصرية القديمة، و رغم أن المعبود المحلي لمدينة ادفو هو "حور بحدت"، أو "حور ادفو" هو المعبود السائد في دراما معبد ادفو إلا أن الدراما تستقي جذورها التاريخية من حور المتعارف عليه في الأسطورة المصرية حور وإيزة وأوزير.

وتمتاز هذه الدراما بوجود مناظر مرتبطة بالحوارات الدرامية رغم إن النصوص جاءت مختصرة مع وجود بعض التعليمات المسرحية وتتسم دراما أدفو:

- أن الفنان كان بارعا في نحت أحد عشر منظرا أيضاحيا لتفسير الحوار المقتضب.
- أن وجود النص ملاصقا للمنظر يشير إلى تطور الفكر الدرامي المرتبط بالأسطورة الدينية. لان تكرارإعادة الدراما بالحوار والمناظر هو تجسيد للحدث الديني الذي يستبشر به المصري القديم لتجديد فكرة العدالة وانتصار الحق.
- تدل المناظر على أن بعض المشاهد كانت تتم في مواقع بعيدة عن المعبد مثل البحيرة المقدسة للمعبد، حيث يظهر القوارب في المنظر.
- تكرار نص "اقبض بشدة ياحور" ربما يشير الي وجود فرقة من المنشدين المغنيين تردد هذه العبارة حين كان حور يصارع فرس النهر الذي يمثل المعبود ست.

قصيدة بنتاؤر

خلّد شاعر البلاط الملكي "بنتاؤر" معركة رمسيس الثاني في ملحمة رائعة تصور لنا في أجمل مواقعها مشهدًا دراميًّا مثيرًا، وذلك حين وجد رمسيس نفسه وحيدًا في مواجهة مواتالي ملك الحيثيين. فقد شن الحيثيون على رمسيس هجومًا مباغتًا أثناء عبوره نهر العاصي و شطر قواته شطرين فتفرق جنوده في كل صوب وبقى هو وحده في مواجهة العدو.

فيحدثنا الشاعر بنتاؤر على لسان أعظم ملوك مصر الملك رعمسيس الثاني

ليس معي جندي ولا قائد.

مشاتي وقوات المركبات هجروني.

يا آمون العظيم..

لست الأب الذي يتخلى عن ابنه البار.

لقد حافظت على كل تعاليمك ونصائحك.

إنك لن تسمح لعدو أجنبي بالاقتراب من سيد طيبة العظيم.

من هم هؤلاء الآسيويون بالنسبة لك؟

رجال أشرار لا يعرفون الاله.

ألم أشيد من أجلك العديد من العمائر "المعابد"

إني أناديك يا أبي: أيا آمون في عُلاك.

إني وسط أعداء لا أعرفهم.

كل هذه البلدان تجمعت ضدي وجيوشي هجرتني.

لكني أناديك أيا آمون.

يا من أنت الأفضل..

من عشر ملايين جندي.

يا من أنت الأقوى..

من مئات آلاف من المركبات الحربية.

يا من أنت الأبرك..

من آلاف الإخوة والأبناء والأقارب وأهل البلاد.

في موضع آخر من الملحمة يستجيب آمون لرعمسيس

مد لي آمون اليد.

أطلق صرخة الفرح من صدورنا.

قال: أنا رب النصر أحب الشجاعة.

اضرب باليد اليسرى وحارب باليمنى.

ثم يصف رعمسيس مشهد الانتصار بعد ذلك فيقول:

أرى الألفي وخمسمائة مركبة حربية التي أحاطت بي

مسجاه .. مهشمة ..

منقلبة أمامي.

ألقيت بها في الماء فغاصت للقاع كما يغوص التمساح.

الجنود يتعثرون فوق بعضهم البعض

فأقتل منهم ما أشاء.

يصيحون في بعضهم البعض:

«هذا الذي بيننا ليس بشرًا.. إنه الإله بعل».

هذا الحوار المتبادل بين رعمسيس الثاني والمعبود آمون يعد منودراما عرفتها الادبيات المصرية القديمة اعتاد الملك ان يؤديها استعطافا لعون المعبود في الظروف الحالكة حين يصبح الملك مجرد جندي بشرا في مواجهة الأعداء

مسرحية الرياح الأربعة[٢]

يرد في مسرحية الرياح الأربعة حوار يصاحب حركات المحاكاة البهلوانية. ولكنها على هذا لم تبلغ المستوى المسرحي المعروف لاختفاء نصها – كما هو الحال في الكثير من المسرحيات – في النص رقم ١٦٢ من "متون التوابيت" الذي جاء موجزًا في نهايته، وحذفت منه أسماء أشخاص الحوار؛ ولم يعد في وضعه ذاك غيرتعويذة تتلى بعنوان "السيطرة على رياح السماء الأربع".

و نستطيع أن نلمح من مضمون النص وجود فتيات أربع يغنين – على التوالي أو معًا في توافق نغمي – مقطوعات أربع تفصح فيها كل واحدة منهن عن أنها تملك ريحًا من رياح الجهات الاربع الأصلية.

من هذه المقطوعات:

- (تقول الفتيات):
- لقد أعطيت هذه الرياح.

هذه هي ريح الشمال التي تسير سفن الايونيين.

و التي تمد ذراعيها حتى اطراف مصر.

و التي تغفو بعد أن تمنح اللذة لمن يريدها، كل يوم.

إن ريح الشمال هي ريح الحياة.

أعطيتها و انا أحيا بها.

- تقول (الفتيات):
- لقد أعطيت هذه الرياح.

ها هي ذي ريح الجنوب التي تهب في صورة سكان الجنوب.

و التي تحضر الماء الذى يبعث الحياة.

إن ريح الحياة هي ريح الجنوب.

أعطيتها و أنا أحيا بها.

و تندس فتاة تقوم بدون "عالمة" و تحاول ان تنتزع من الفتيات كنزهن الثمين، وتأخذ في خداعهن بالإفصاح عن قلقها من ألقابه:

- سلام يا رياح السماء الأربع.

افصحي لي عن أسمائك و أسم من أعطاك إياها.

و أكشفي لي عن حقك في السبق بها!

لقد تسلمتها من قبل أن يولد البشر.

و من قبل أن يقع الطائر في الشرك.

و من قبل أن يشد الحبل حول عنق الثور.

لقد طلبتها من سيد الرياح .
و هو الذى اعطاني اياها.
فإذا ما وجدت هذه الفتاة اللحوحة الرفض، أخذت تحاول انتزاع الكنز منهن، مستغلة فضول الفتيات، ثم نهمهن الى الطعام:[٣]

- تعالى في رفقتي لتشاهدي قاربي.
و أنزلك فيه
كلا ، إنني أستخدم قاربي
و هو يحملني إلى الميناء.
إن فطائري لا عدد لها

ثم يعرض دريوتون للنص الذي في كتاب نصوص التوابيت في إيجاز شديد و لقد كان من اليسير أن نظل نجهل إلى الابد باقي حوار هذا "الاسكتش" الرائع لولا منظر حفظ في مقبرة امير بني حسن، و هو خنمحوتبي الذى عاش في عصر سنوسرت الثاني (١٨٩٧ – ١٨٧٧ ق.م.) فقد ظهر منظر يؤكد ويوضح مسرحية الرياح الأربعة الغامض في نصوص التوابيت.
ففوق جدران هذه المقبرة نرى منظرًا لناووس أبوابه مفتوحة يضم تمثال الأمير، يجره أشخاص ستة و هم يصيحون: قدم الإله، تنتبهوا. و ثمة أشخاص خمسة ينشدون نشيدًا، كتب مطلعه على الناووس. لوحة رقم (٣) وهو:

"تتفتح أبواب السماء و يتجلى الإله"

وأمام الموكب خمس من المهرجات توشحن بإزار قصير و قد سرحن شعورهن على هيئة الأقماع المقطوعة الرؤوس، و هن يرقصن رقصة بهلوانية، و تتجه أربع منهن تجاه الموكب و هن يؤدين حركات مختلفة، فنرى إحداهن واقفة و قد مدت ذراعيها الى الامام، كما نرى

الثانية قد انثنت إلى الخلف و كأنها ستقفز قفزة خطرة، والثالثة حنت ظهرها الى الوراء و قد وضعت يمناها على منكبها الأيسر، و الرابعة تثني ركبتها واضعة يديها على رأسها، و قد أمسكت بشعرها خامسة ترفع قبضتها اليمنى كما لو كانت تهم بضربها. و تقرأ فوق رؤوس المجموعة الأولى من المهرجات كلمة "الريح"، كما نقرأ فوق رؤوس المجموعة التي الى اليسار هذه العبارة "تحت قدمي".

وحين نقارن هذا المشهد بالنص المذكور من قبل يتضح لنا أنه تصوير للمسرحية المسماة "الرياح الاربع" و تعبير عن "حل عقدة" تلك الاغنية التمثيلية. فلقد لجأت هذه الغاضبة – بعد ان أخفقت في الاستيلاء على الرياح بالحيلة – إلى القوة، و أفلحت أخر الامر في ضرب الفتيات الأربع اللاتي أمسكن بها.

ثم استحال ما كان أولا ترفيها إلى شعائر دينية، إذ أن المشهد يمضي هنا أمام تمثال الميت لتستطيع روحه التي تمثلها "العالمة" الخامسة الإمساك بزمام رياح الجهات الأربع الأصلية و تستطيع بها أن تعيش الى الأبد.

و لكن الكتابة التي تعلو الناووس الذي يطوفون فيه بتمثال خنمحوتبي تكفي في الرد على هذا السؤال، و هي: "يقاد التمثال الى المعبد"

ملاحظات على المشاهد الدرامية في المسرح المصري القديم والمسرح اليوناني القديم.

لا شك أن نشأة المسرح في مصر القديمة موغلة في القدم كما انها تسبق نشأته عند الإغريق اذ أن الدراما المنفية تعود إلى ٣٤٠٠ ق.م. وفي المقابل فأن اقدم دراما يونانية مثل دراما "اجا ممنون" تعود إلى ٤٩٩ ق.م. ولكن يرى البعض أن الدراما المصرية ارتبطت بالديانة وحين

اختفت الطقوس الدينية اختفى معها المسرح في حين أن المسرح اليوناني استقل عن المقدس الديني لذلك استمر وتطور. هذا الرأي يرد علية بالمزيد من البحث حول النصوص الحوارية الدنيوية التي اتسمت بها الحضارة المصرية القديمة فحوار رعمسيس الثاني "المنو دراما" يعكس تطور درامي عرفه المسرح الحديث مؤخرا وهكذا.

ومع أن التراجيديا كانت من إبداع الديمقراطية الأثينية، إلا أنها جاءت ديمقراطية العرض أرستقراطية الموضوع، تحرص على نشر نموذج الإنسان المثالي ومثله العليا خيرًا وجمالاً. على أن المسرح في أثينا الديمقراطية لم يكن في حقيقته مسرحًا شعبيًا، فجمهوره من الفئات الحاكمة وجوائز يمنحها موظفون يخضعون في تصرفاتهم أساس للاعتبارات السياسية. ولم يكن هناك مسرح شعبي حقيقي غير المسرح الإيمائي "بانتوميم" المحروم من إعانة الدولة. فارتبط بجماهير الشعب، حيث استمد موضوعاته من حياة البسطاء الناس وواقعهم، ومال إلى الترفيه عنهم لا لتربيتهم تثقيفهم. ولذلك فقد كان غزير المادة متنوع الموضوعات، غير أن تراثه كله قد ضاع للأسف. وأغلب الظن أن هذا المسرح الشعبي كان أسبق على التراجيديا، وارتبط برقصات السحر الرمزية، وشعائر الصيد والغذاء والجنازة. ويخرج تحليله بأن "مسرح الاحتفالات" كان في حقيقته "مسرحا دعائيا يخدم الدولة ويسير على سياستها ويتحيز لها. فهو مسرح سياسي جعل من الشاعر مساويًا للعراف الكاهن في عصور ما قبل التاريخ، يقدم التراجيديات في احتفالات الدولة بوصفها التفسير الرسمي للأساطير القومية.

واذا كان سر نجاح الملوك يكمن في تلبيتهم لمطالب الروح الشعبية وادخالهم لنظم مبنية على مشاعر وحاجات شعبية، فقد استغل حكام اليونان الدين كما استغله الملوك لاجتذاب الشعب للدولة الجديدة. ولم تلبث التراجيديا أن كشفت عن أفضل وسيط لربط الدين بالسياسة، إذ هي الوصلة بين الدين والفن، وبين ما هو معقول وما هو غير معقول. أي أنها كانت السبب الواصل

بين العقيدة التراجيدية وبين التقديس الديني. وقد أسفر التحام النزعة العقلانية بالنزعة المحاكية للطبيعة عن ظهور الدراما الواضحة الدوافع والاتساق وتلونت القصة التمثيلة وتعددت شخصياتها. واضطر المخرجون مع هذا التعدد إلى أن يكلوا إلى الممثل الواحد تمثيل شخصيتين أو ثلاثة، وقد يجمع الممثل الواحد بين شخصية رجل وشخصية أمرأه[٤]تتفق الدراما المصرية والدراما اليونانية في نشأتها المبكرة انها تنتسب إلى الفكر الديني وتروج للعقائد الأسطورية السائدة بما فيها من اخلاقيات الضمير الإنساني من سيادة الخير والعدل بتأييد من القضاة الاله. الشخصيات المحورية في كل الدرماتين هم آلهة أو انصاف آلهة وبشر يمتازوا بالبطولات الخارقة.

كان يتم تكرار عرض الدراما الدينية في الاعياد والمناسبات الدينية لأثارة معاني الخير والعدل الإلهي لدى الجمهور. كل الدرامتين تضم احداث حزينة ومؤلمة منها قتل أوزير ومقتل "أجاممنون" التي ألفها "إيسكليس."

ولكن الأحداث الحزينة لا تكون خاتمة الدراما لان انتصار حور على ست هو النهاية المرضية للجمهور والفكر المصري. اما الاحداث الحزينة فهي في سياق الدراما لاستفزاز مشاعر الحزن لدي الجمهور المتلقي. اما الخاتمة في المسرح اليوناني فهي تقود إلى انتقام الآلهة وهي خاتمة ترضي المشاهد في كل الاحوال.

تميزالمؤلف المسرحي المصري باختيار العبارات المقتضبة والقصيرة. على عكس المؤلف اليوناني الذي برع في الجمل المطولة ذات المعاني البلاغية العميقة.

اقدم ممثل في التاريخ

يعود اقدم ممثل في التاريخ إلى الأسرة الثامنة عشرة عثر على لوحة تعود للأسرة الثامنة عشرة في منطقة ادفو سنة ١٩٢٢، و ذلك في حفائر المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة. حيث تنسب لشخص يدعى "إمحب". وكان يعمل في بداية حياته تابعا لممثل متجول

يشرح فيها جولاته المسرحية مع استاذا من النوبة الي أواريس حيث اتخذ الفن مهنة وصار محترفًا لفن الإلقاء والحوار امام الجمهور. ومعه عبارات النص فنذكر منه:

"كتب ذاك الذي يتبع سيدة في كل جولاته دون ضعف في الأداء ولقد كنت ارد على سيدي في كل أدواره: فاذا "قام بدور" الإله كنت "اقوم بدور" الحاكم، واذا "امات أحييت". ويلاحظ أن لوحة الممثل المتجول "إمحب"، كانت مهداه للمعبود حور صاحب الدور الرئيسي في الدراما المصرية.

فرق المنشدين

يجب أن نلاحظ أن هذه التمثيليات إنما وضعت لتمثل "طقوس دينية"، وأن كل كلمة فيها قد تحمل في ثناياها قصة يفهمها المتفرج العالم بها. وقد حدا هذا الاختصار في التعبير بعض الكتاب إلى الاعتقاد بأن هذه الوثائق التي نطلق عليها اسم "دراما"، ليست "دراما"، حقيقية. بل انها كتب ملقاه على المسرح ،وأعظم مثال لدينا في هذا الصدد ما نجده في المسيحية عندما يشير المسيح علية السلام إلى نفسه بقولة "إني أنا الحمل"، فهذه الجملة عند من يفهمونها تحمل في ثناياها تاريخ تضحية المسيح بنفسه. يضاف إلى ذلك أن أقدم "دراما مصرية" لدينا رغم ما سبقت الشارة إليه من أنها كانت ناضجة التكوين والوضع الفني. تلمح فيها ظهور بعض إصطلاحات فنية بين "الدراما المنفية"، و"دراما أدفو". إذ نجد أن الأخيرة أغنى في حوادثها و حوارتها عن سابقتها(٥).

أما في تركيب التمثيليات فإننا نجد كذلك الاختلاف بين المصرية والاغريقية. ففي "الدراما المصرية" يسرد الحوادث شخص واحد، فمثلا في "مسرحية ادفو"، نجد الملقن "هو الكاهن المرتل"، واحدًا. أما عند الاغريق فنجد أن الحوادث تغنيها فرق المغنيين، و إذا اتفق بوجود فرق المغنيين في "الدرما المصرية" فأنها تكون في المرتبة الثانية بالنسبة للممثلين، وتوظف فقط كما في

التمثيليات الحديثة لتسبغ جوًا على الحادثة التي تمثل. أما عند الإغريق فالحال هو العكس.

ويلاحظ في "الدراما المصرية" أن الحوار يعلو على الغناء و لا نستطيع أن نقطع بانة كانت هناك أجزاء تغني في "الدراما المنفية" أو "دراما التتويج" ولكن يظهر أنه كانت توجد فرقة مغنيين "كورس" في "تمثيلية ادفو". إذا كانت الأمور تقاس بأشباهها فإن إقامة العمود المقدس "جد" وهو من المناظر الهامة التي مثلت في "دراما التتويج" برهان قاطع على وجود الغناء والرقص في التمثيلية المصرية. لأنه قد عثر مؤخرا في مقبره "خيروف" على مناظر تمثيل هذا المنظر ومن أهم ممثلية المغنون والمغنيات والراقصون والراقصات. أما عند الإغريق فكان الغناء يعتبر روح التمثيلة.

المشاهد الدرامية المفجعة

وفي مصر نجد كل الحوادث الدراماتيكية الهامة تحدث على المسرح أمام النظارة، فنجد في الدراما المنفية "إزيس" و"نفتيس" تنقذان جسد "أوزير" من الماء وفي تمثليه التتويج نشاهد المبارزة بين حور وست على المسرح امام المتفرجين وكذلك ذبح ست وتمزيق اوصالة في اخر فصل من تمثلية ادفو. أما عند الاغريق فلم نجد شيئا يماثل هذا. ففي تمثليه اجمنون الثلاثية نجد ان تضحية ابنة للالهة قد وصفتها فرقة المغنيين ولم تزد، وكذلك نشاهد أن موت اجمنون قد حدث وراء ابواب مغلقة ونسمعة فقط يصبح قائلا إنه قد ضرب ضربة مميتة. نظرا لفظاعة المشهد أو يترك للمشاهدين للوصول إلى حقيقته، وكذلك نشاهد أن موت كليتمنسترا وحبيبها في تمثلية حاملات القرابين لم يحدث على المسرح فمصر إذا أقرب إلى التمثيل الحديث الواقعي من اليونان في تصوير الحوادث الجسام وتمثيلها على المسرح.

الرقص

الرقص أو بمعنى ادق اداء الحركات والايماءات اثناء الاحتفالات الدينية كان سائدا في الدراما المصرية إلى جانب الدراما اليونانية، ليس فقط من فرق

الراقصات، وانما ايضا المعبودات. فقد اتضح أن جحوتي في دراما التتويج ظهر على الجدران راقصا.

ونعرف من الرسوم أن الرقص كان يلعب دورا عظيما في الاعياد والاحتفالات الدينية المختلفة كما ذكرنا من قبل، وعند الاغريق كان رقص الفرقة (كورس) من الامور التي لا غنى عنها في الدراما.[٦]

الملقن

هو الشخص المكلف بتلقين النص للممثلين على المسرح، وهو يجلس في فجوة الملقن وهي فتحة مغطاة في مقدمة منصة المسرح. فمثلا في "مسرحية ادفو"، نجد الملقن "هو الكاهن المرتل"، منفردًا. أما عند الاغريق فنجد أن الحوادث تغنيها فرق المغنيين، و إذا اتفق أن وجدت فرق المغنيين في "الدرما المصرية" فأنها تكون في المرتبة الثانية بالنسبة للممثلين، وتستعمل فقط كما في التمثيليات الحديثة لتسبغ جوًا على الحادثة التي تمثل. أما عند الإغريق فالحال هو العكس.

الأقنعة

تتميز المعبودات المصرية ذات الجسم البشري ورأس حيوان أو طائر، لذا فأن الممثلون استعانوا بأقنعة مستعارة وتزخر المعابد بأقنعة مستعارة كانت تستخدم في مثل هذه الأحوال.

أما الدراما اليونانية فالممثل الواحد يستعين بعدة اقنعة لأشخاص الدراما مما يشير إلى استبدال الممثل اليوناني عن حركة عضلات الوجه أو التأثير التعبيري لملامح الوجه والعينين بأقنعة تخفي وجه. لذا كان لابد من أن يكون للفرقة الغنائية دورا اساسيا في سياق الدراما اليونانيةلانها تؤثر بأغانيها في نفسية المشاهد.. أما الممثل المصري فقد استخدم تعابير الوجه و فرق الغناء معا لإيصال فكرتة للمشاهد. لوحة رقم (٤)

. ويلاحظ أن بعض ممثلي مصر من الذين يقومون بدور إله في صورة حيوان كانوا يلبسون وجوها مستعارة. وإذا لم نجد ذلك مذكورا بصراحة في التعليمات

المسرحية فأننا نشاهده في الرسوم التي على جدران معبد إدفو وهي التي وضعت لتكون بمثابة إيضاحات للتمثيلية، فنرى فيها آلهة برؤوس حيوان يمثلون في الواقع شخصيات في الرواية، بضاف إلى ذلك أننا قد عثرنا على وجوه مستعارة لبنات آوي وأسود حقيقية. وهي موجودة الآن في المتحف المصري وغيره من متاحف العالم، و كذلك نعلم أن الوجوه المستعارة كانت تستعمل في الاحتفالات الدينية الأخرى. ويلاحظ في التعليمات المسرحية التي في "تمثليه التتويج" أن بعض الحيوانات المقدسة كانت تتقمصها بعض الآلهة، وكذلك بعض الطيور.

أما في الدراما الإغريقية فنجد أن كل الشخصيات تلبس وجوها مستعارة وكل منها يمثل هيئة الشخص الذي ينتحل دوره جديًّا أو هزليًا. والظاهر أن الدراما المصرية كانت تمثل إما في المعبد أو بالقرب منه، وكان يمثل جزء منها على الأقل في سفينة أو سفن عائمة على النيل؛ ففي تمثليه التتويج يظهر أن الدراما كانت تمثل في اكثر من مدينة. وربما كان ذلك هو السبب في أن جزءا كبيرا كان يمثل على سفينة. يضاف إلى ذلك أن الحوادث الهامة مثل موت "أوزير" في الدراما المنفية والمعركة التي نشبت بين "حور" و"ست" في تمثليه أدفو قد حدثنا فعلا في النيل. ولكن لا نعلم إذا كان تمثيل الدراما المنفية في عدة مدن قد حدث في وقت واحد أو في أوقات متتابعة[٧]. واذا كان الإغريق قد ارتبط بالسماء خرافته وأساطيره، فقد كانت مسرحياته التراجيدية هي الأخرى ألصق بالعالم السماوي، فأبطالها أبناء آلهة سيماهم من سمات الكائنات الخالدة. هكذا كان هرقل على صورة الإله زيوس، كما كان أخيل على صورة الإله آريس.

وثمة صلة أخرى فحيث نرى في التراجيديا الإغريقية الآلهة في فرح نرى الأناس في حزن، ولكنه حزن من التسليم بالقضاء والرضى بالقدر، وقد يتحول هذا الاستسلام هنا إلى صراع بين عالم الأرض وعالم السماء، أي بين البشر والآلهة. و قد ينتهي بانتصار الأرض على السماء، حين يتضح جورها إلى حد الإحساس بالظلم كما في "كاسَّندرا"، أو إلى حد التضحية بالنفس عن

رضى كما في "أنتيجونا".

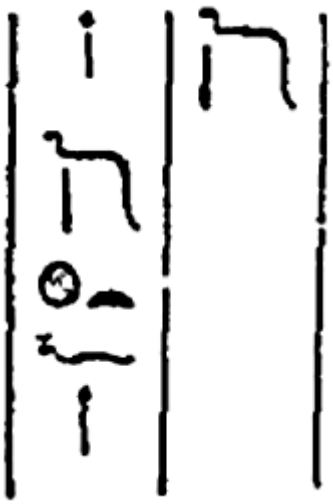
ويلاحظ أيضا أن أسماء شخصيات الدراما المصرية كانت واضحة في النص المسرحي بل كان اسم الشخص المتلقي للحوار يكتب في رأس العمود الذي يتضمن الحوار أي يحدد النص اسم المتكلم ورمزه واسم الشخص المخاطب ورمزه ويفصل بينهما العلامة التي تعني "تقال هذه الكلمات" مثلا: اقوال إيزة إلى جحوتي، أو اقوال جحوتي إلى حور.

وتأتي أقوال إيزيس إلى تحوتي، تحت العلامة الآتية:

وعلى هذا النحو نجد نص "شعائر تتويج سنوسرت الأول"، الذي يرجع تاريخه إلى الدولة الوسطى. أما في الدولة الحديثة نجد أن ناسخي النصوص الأكثر قدمًا كانوا يميلون إلى التحرر من هذه الطريقة،وعندما أعيد كتابة مخطوط قديم على جدران المقبرة الرمزية لسيتي الأول نقلت العناصر التي في قمة أعمدتها، غير أنها مع هذا اغفلت القيمة الايحائية لوضعها المتقابل، واكتفت بوضع أحدهما فوق الآخر:

تحوت .. ايبس ، إلى حور، الصقر

وثمة كتاب آخرون – مثل كتبة " طقس فتح الفم"، آثروا تسجيل ملاحظاتهم في يسر ووضوح، في عمود خاص وهذا ما جعلها على شكل بيانات أو ارشادات للتوجه المسرحي وبيان ذلك.



وهذا ما يشبه اضافة اسم المتحدث بالطريقة المألوفة الى الصيغة المبسطة. التي نجدها احيانا في بدايه الأعمدة بدلا من التعقيدات القديمة.

ونستطيع أن نؤكد أن هذه البيانات اليسيرة هي التي كانت مستخدمة في النصوص الدرامية إبان تلك الفترة، إذ أن ما تركته من أثر هو وحده الذي يفسر الاصلاحات التي أدخلها الكتبة عند نسخهم لنصوص الشعائر القديمة.

الخاتمة

كانت المسرحية الدينية المصرية هي مسرحية حقة بمدلولها الذي نعرفه اليوم، تحاكي فيها المحاكاة كلها أحداث الماضي بصورها ، كما يعتمد فيها على الأشخاص والحركات والحوار. وليس ثمة رموز يقصد بها إثارة إيحاءات معينة، لهذا كانت عرضًا مسرحيًّا لا عرضًا طقسيًّا. ونحن لا نعرف إلى اليوم – كما رأينا – غير القليل من الأدب الدرامي المصري القديم، فقد تعرفنا علي دراما " تتويج سنوسرت الأول" التي جاءت في نص لمخرج الدراما وفيها شرح للنصوص المقدسة. كما قرأنا نص "شباكا"، وهو نص لمخرج مسرحي)، ثم مشهد مسرحية حور الدينية وهو نص درامي خاص بحوار الممثلين.

وهذا النص الأخير قد انتهى إلينا عرضا، لأنه كان في ثنايا نص آخر يحكى تعويذة من التعاويذ، لهذا فإنا نميل إلى أنه قد تكون ثمة نصوص اخرى لقيت مثل هذا المصير. وهذا ما يحملنا على أن نفكر في الاهتداء الى مقتطفات من هذه النصوص في ثنايا التراث الأدبي أوالديني .

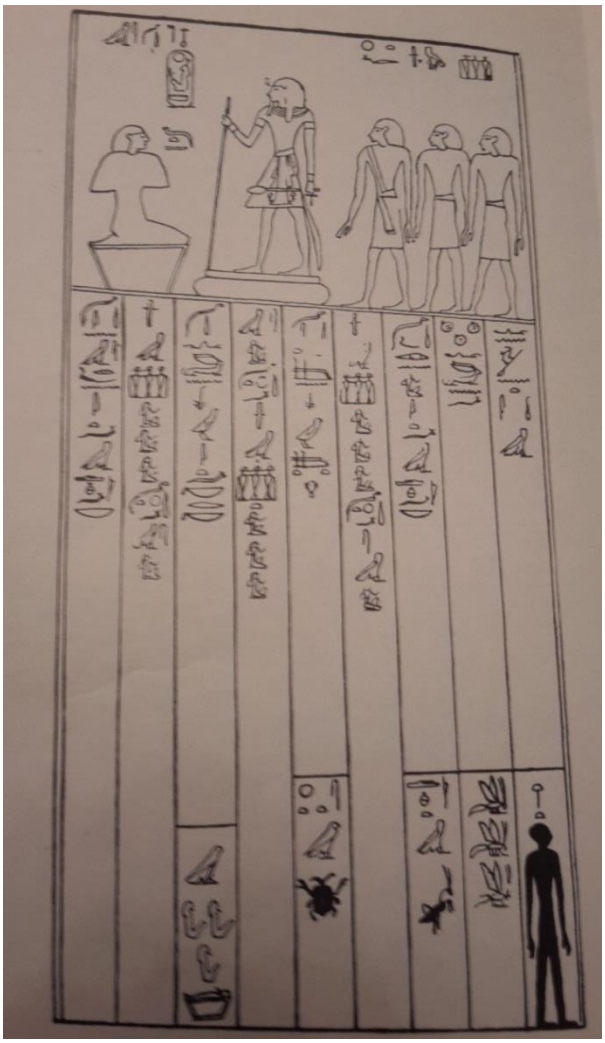
ولكن علينا – إذا شئنا أن ننتهي إلى نتائج جادة – أن نحدد أولاً المعالم التي نستطيع بها في اطمئنان أن نتبين الطابع الدرامي في النص المصري القديم، كما أن علينا أيضًا مراعاة الحالة التي نتوقع أن نجد

عليها هذه المقتطفات التي نسعى إلى بحثها.

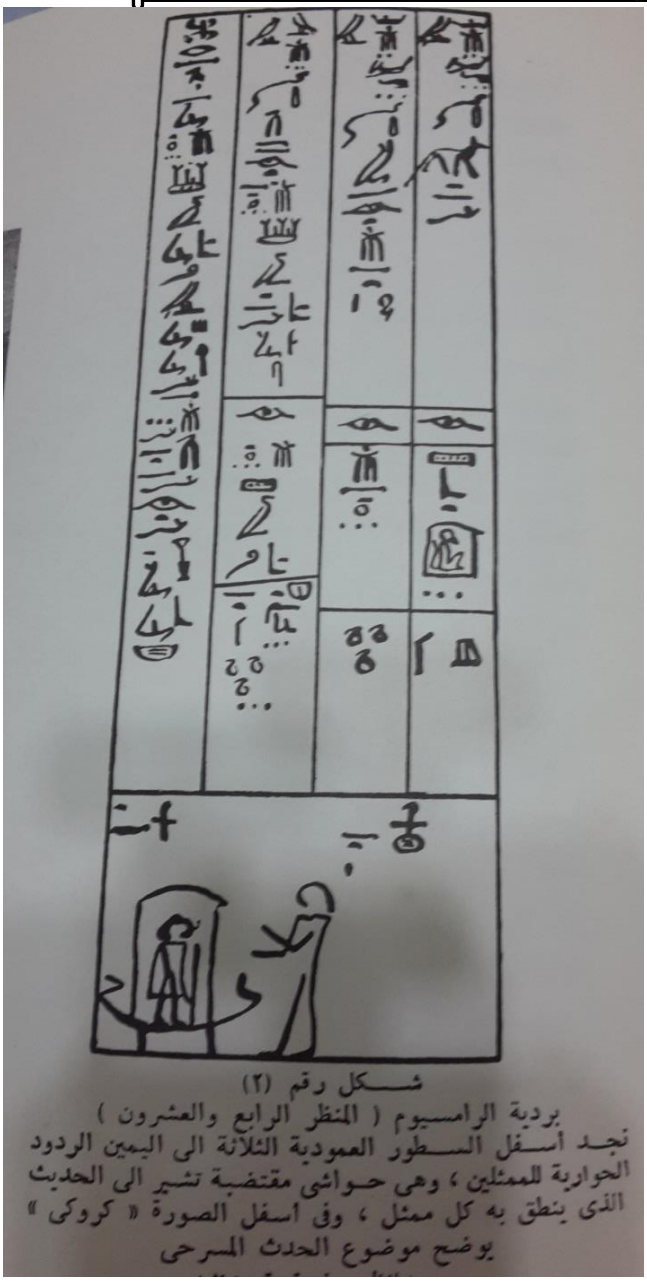
نذكر منها علي سبيل المثال منظر ذكره يونكر يمثل ثلاثة من الراقصون يؤدون رقصة "المو"أمام مقبرة ويرتدي كل منهم قناع المعبود أنوبيس انظر اللوحة رقم (٥)[١١].

وكذلك ذكر capart في نقش ظهر علي جدار مقبرة ترجع الي عصر الاسرة السادسة بالجيزة ومحفوظ بالمتحف البريطاني حيث يظهر شخص برأس أسد يتوسط خمسة من الصبيان يؤدون حركات منتظمة، انظر اللوحة رقم (٦)[١٢].

وجدير بالذكر ان احتفالات عيد "حب سد" كان يشارك فيها جموع من البشر "كومبارس" وليس الملك وكبار رجال الدولة فقط فيظهر ثلاثة من الرجال بوجه أسد وأجساد مترهلة يؤدون رقصة أثناء الاحتفال في مقبرة "خيرو أف" بالعساسيف وترجع الي الاسرة الثامنة عشرة،انظر اللوحة رقم (٧)[١٣].

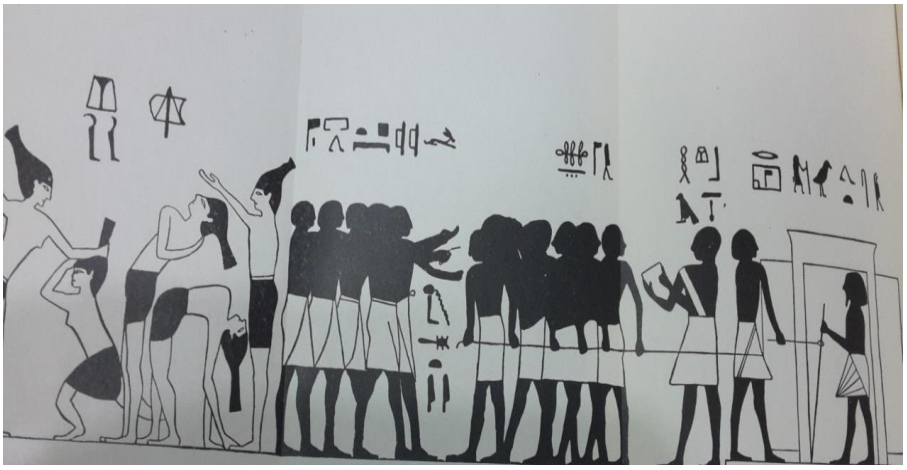


لوحة رقم (١)
طقس فتح الفم

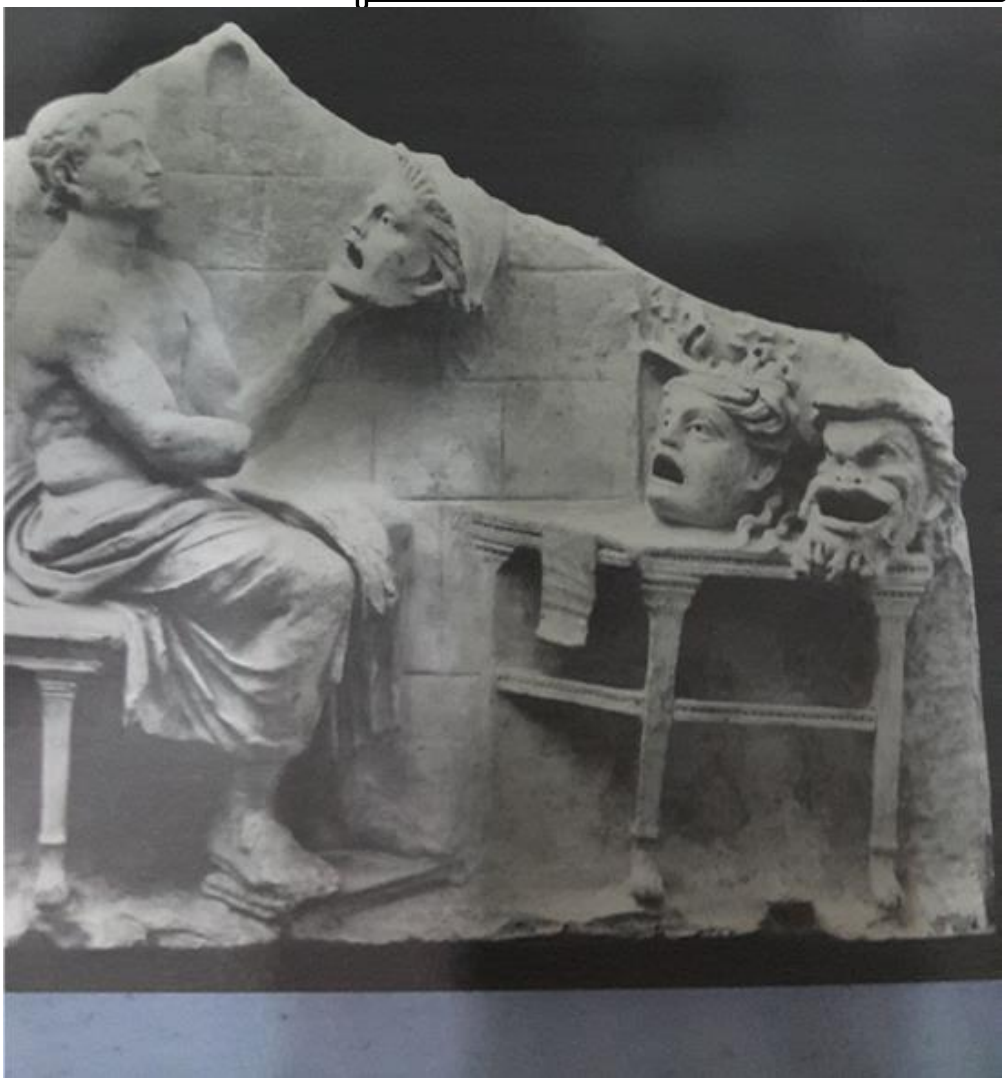


شـــكل رقم (٢)
بردية الرامسيوم (المنظر الرابع والعشرون)
نجد أسفل السطور العمودية الثلاثة الى اليمين الردود الحوارية للممثلين ، وهى حواشى مقتضبة تشير الى الحديث الذى ينطق به كل ممثل ، وفى اسفل الصورة « كروكى » يوضح موضوع الحدث المسرحى

لوحة رقم (٢)
بردية الرامسيوم

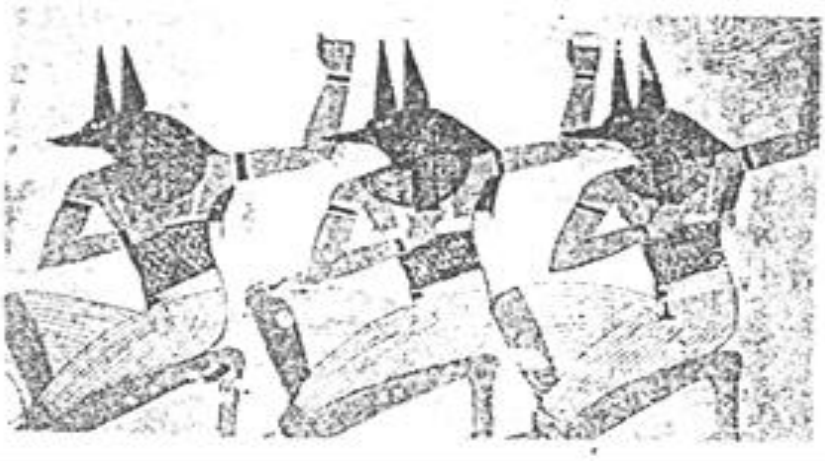


لوحة رقم (٣)
منظر مقبرة خنم حوتب فى جبانة بنى حسن يمثل عرضا لمسرحية الرياح الأربعة



لوحة رقم (٤)
تمثال "ميناندر."

هذا النقش البارز المتأغرق المحفوظ بجامعة برنستون هو للمعبود ميناندر جالسا أمام منقذه وفي مواجهته ثلاثة من الأقنعة النمطية وهو يحمل في احدى يدية قناعا للشاب وعلى المنضدة قناعان آحادهما لامرأة حبيبة والآخر ربما والد الشاب[٨].

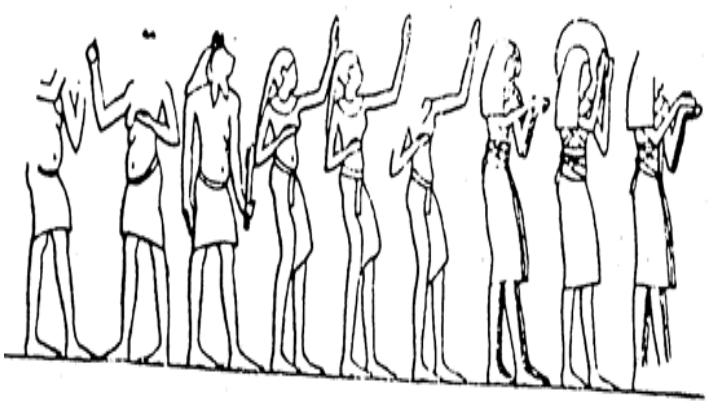


ثلاثة راقصو

0, p.5.

شخصية برأس أسد تتوسط خمس من الصبية، نقش على جزء من جدار محفوظ بالمتحف البريطاني، يرجح أنه كان يخص مقبرة من عصر الأسرة السادسة من الجيزة.

-Capart, J., Note sur un Fragment de Bas-relief au British Museum, in: BIFAO 30, 1931, p.76.



- ثلاثة رجال بوجه الأسد وأجساد مترهلة يؤدون رقصة أثناء احتفال عيد " الحب سد"،
- نقش من مقبرة "خيرو أف" بالعساسيف، الأسرة الثامنة عشر.

المراجع:

(١) سليم حسن، مصر القديمة، الآدب المصري القديم، ص ١٨.

(٢) إتيين دريوثون المسرح المصري القديم، ، ترجمة ا.د. ثروت عكاشة، ١٩٨٩. ص ١٥:١٧

(٣) إتيين دريوثون، المسرح المصري القديم، ترجمة ا.د. ثروت عكاشة، ١٩٨٩. ص ١٥:١٧

(٤) ثروت عكاشة، الإغريق بين الأسطورة والأبداع، القاهرة، ١٩٧٨.

(٥) سليم حسن، مصر القديمة، الأدب المصري القديم، ص.٥٤.

(٦) سليم حسن، مصر القديمة، الأدب المصري القديم، ص.٥٤.

(٧) سليم حسن، مصر القديمة، الأدب المصري القديم، ص.٥٤.

(٨) ثروت عكاشة، الإغريق بين الأسطورة والأبداع، القاهرة، ١٩٧٨. ص.٢٥٢.

(٩) ا.د. ثروت عكاشة، المسرح المصري القديم، ١٩٨٨.ص ٦٩-٧٦.

(١٠) المشهد الخامس والعشرين من النص الدرامي لزيتة.

(١١) Junker, H.,Der Tanz des Mw.w, in: MDAIK 9, 1940, p. 5.

(١٢) Capart,J., Note sur un Fragment de Bas-relief au British Museum, in: BIFAO 30, 1931,p. 76.

(١٣) Fakhry, A., A Note on the Tomb of Kheruef at Thebes, in: ASAE 42, 1943, Taf.40.