المسرح الحديث في البلدان الإسلامية*

محيي الدين باشطارزي

د. سمية زباش
جامعة الجزائر (الجزائر)

Dans ses Mémoires, ou plus exactement dans l'Etude consacrée au théâtre dans les pays islamiques, Mahieddine Bachetarzi constate que ce théâtre, comporte trois genres parfaitement distincts. Ces genres sont, par ordre chronologique :

- Le théâtre populaire, Le théâtre religieux., Le théâtre moderne.

En effet, la traduction que je propose porte sur le troisième genre, qui s'intitule : « Le théâtre moderne dans les pays islamiques ». Dans ce chapitre, Bachetarzi affirme dés le début, que le théâtre dans les pays de l'islam, présente les mêmes caractéristiques.

d'un caractère uniforme. En quelque langue qu'il soit écrit, arabe, turque ou persan, il s'inspire du théâtre européen, et on peut le diviser en trois étapes:

- étape de la traduction.
- étape de l'adaptation qui consiste à substituer le milieu, et les personnages européens, par un milieu et des personnages musulmans.
- l'œuvre originale fondue sur la structure du théâtre européen. Elle s'inspire de divers sources : la vie locale, l'histoire, les légendes arabes et persanes, mais surtout des contes des « milles et une nuits », qui restent la source principale du théâtre de cette étape.

عرف المسرح الحديث في جميع **بلدان العالم الإسلامي** الخصائص نفسها. وهي خصائص يمكن أن نجملها فيما يلي:

– نشأ **المسرح الحديث** على يد المسرحيين الهواة.

– نما في ظروف صعبة، ولم يتمكّن من تكوين جمهور؛ لأنه كان يلقى المعارضة دائما من الأوساط الإسلامية المحافظة.

– لم يكن يتوفر، ومنذ زمن بعيد، إلا على بعض الإمكانات الهزيلة. فقد كانت القاعات المسرحية، تفتقر إلى التجهيزات اللازمة، والديكور رديء ومثير للسخرية، دون أن ننسى المستوى الثقافي الضعيف للممثلين، الذي كان يصل في بعض البلدان – مثل **تركيا** في القرن التاسع عشر– إلى مستوى الأمية.

– تخلّص هذا المسرح بسرعة، من محتواه المطلبي، والوطني، والثوري الذي تسبّب له في اضطهاد الحكومات، أو المستعمرين.

لقد تميّز رصيد (Répertoire) هذا المسرح، بطابع مماثل أيضا. وأيا كانت اللغة التي كُتب بها، سواء العربية، أو التركية أو الفارسية، فهو مستوحى، في العموم، من المسرح الأوروبي. ويمكن تقسيمه إلى ثلاثة أنواع:

1- المسرح الذي يقوم على **الترجمة** الحرفية البسيطة.

2- المسرح الذي يقوم على **الاقتباس**، ويستبدل البيئة، والشخصيات الأوروبية ببيئة، وشخصيات إسلامية. ولكن هذا **الاقتباس**، تطوّر من مجرد تغيير بسيط (غالبا ما يتعذّر على الجمهور فهمه) إلى مستوى الدراسة الواعية للمجتمع المسلم.

3- المسرح الذي يقوم على **التأليف الأصيل**، المبني على نظام المسرح الأوروبي. وهو مسرح، يستلهم الحياة المحلية وأحداث التاريخ، والأساطير العربية، والفارسية. ومع ذلك، تبقى حكايات "**ألف ليلة وليلة**"، والقصائد الملحمية القديمة، هي المصدر الرئيسي لهذا النوع من المسرح.

تاريخ المسرح الحديث في بلدان العالم الإسلامي

يمكن أن نطلق على هذا العنصر: "تاريخ بقعة الزيت"؛ لأن المسرح الحديث استطاع خلال قرن من الزمان، أن يمتد تدريجيا إلى كل بلدان العالم الإسلامي، انطلاقا من بلاد **الشام** حيث كانت نشأته، مرورا **ببحر قزوين**، وصولا إلى **المحيط الأطلسي**.

مهد المسرح الحديث:

بيروت:

في عام 1848، قدم اللبناني "مارون النقاش" (1817-1855) الذي عاش عدة سنوات في إيطاليا، عرضا لمسرحية "**البخيل**" في بيته. وهي مسرحية شعرية اقتبسها عن "**بخيل**" **موليير**. وبهذا تصبح مسرحية "**البخيل**" بمثابة الأسلوب الذي سيطبع المسرح في كل بلدان العالم الإسلامي؛ أي تغيير الحدث ليتلاءم مع بيئة مسلمة.

بعد ذلك بسنوات، أنشأ "النقاش" قاعة للمسرح بالقرب من بيته. وفي سنة 1850، قدّم مسرحيته "**أبو الحسن المغفل**" التي استلهما من حكايات "**ألف ليلة وليلة**"، ثم مسرحية "**الحسود السليط**" التي اقتبسها عن مسرحية "**ترتوف**" (Tartuffe)، وهي غنائية هزلية.

توفي "مارون النقاش" في سنة 1855.

وهنا لابد من الإشارة إلى أن مسرحنا العربي الحديث، خرج من هذه التجربة الأولى.

قد يبدو هذا الحكم متناقضا مع ما قلته آنفا، من أن المسرح لا يمكن أن ينشأ من مبادرة فردية. ولكن لا أجد أي تناقض في ذلك، إذ لا ننسى أن "مارون النقاش" كان يعيش في "بيروت"، في أجواء حركة النهضة العربية التي تطوّرت بكثافة لتصبح، على حد تعبير **عبد الجليل**: "هذا الفيض من الحياة، الذي يشبه غليان المياه الطافحة". واندفاعه نحو هذه الحركة الجماعية، هو الذي قاده إلى **المسرح**.

وفي وسعي أن أسوق الدليل على ذلك، من تاريخ المسرح الحديث نفسه. فهناك كاتب تركي، عاش بعيدا عن حركة النهضة، بل بعيدا عن كل حركة ثقافية، وقام بنفس التجربة التي قام بها **النقاش** تماما، ولكن عمله ظل بلا أثر، ولا مستقبل.

ففي سنة 1858، أي بعد عشر سنوات فقط من بدايات النقاش، كان هناك رجل يدعى "**ميرزا فتح علي خوند زاده**"، أصله من "**كاراجا- داف**" (Qaradja-Dagh) عمل في الجيش الروسي، وتدرّج في المراتب العسكرية إلى

أن بلغ رتبة نقيب. استطاع أن يطّلع على المسرح الأوروبي أثناء تواجده في إحدى الحاميات بـــ "تفليس". ونشر في هذه المدينة، ستّ مسرحيات كوميدية، كتبها كلها باللهجة التركية، وهي:

- **المولاه إبراهيم** أو **الكيميائي**.
- **السيد جوردان عالم النبات الباريسي في الكاراه- باف والدرويش ماست علي شاه، الساحر الشهير**.
- **ديوان الباي**
- **البخيل**
- **الوكلاء**
- بالإضافة إلى حوارية تاريخية تجري أحداثها أثناء حكم الشاه عباس.

ومن المحتمل أن يكون هذا الكاتب، لا يعرف شيئا عن مارون النقاش، ولا عن **النهضة** نفسها. لذلك تم نسيان هذه الكوميديات الستّ عند ظهورها.

ولكن الحجة التي سقتها من التاريخ مزدوجة. فبعد حوالي 12 سنة، عثر "ميرزا جعفر"، الذي ولد أيضا في كاراجا-داف (في سنة 1832) في **إيران**، على الكتاب السيئ الحظ، في إحدى الخزائن. فقرأه، وترجمه إلى الفارسية. ثم نشره في الفترة من 1871 إلى 1874. ولم يكن هذا الرجل "المنعزل" الثاني أكثر حظا من السابق، لذا لم يُقرأ الكتاب، لا من **الأتراك** ولا **الفرس**. ونحن اطلعنا عليه بواسطة المستشرق الفرنسي الكبير "باربيي دو مينيار" (Barbier de Meynard)، الذي يرجع إليه الفضل في اكتشافه، ونشر نصوصه. فقد قام "ألفونس سيليار" (Alphonse Cilliere)، وهو ملحق بوزارة الخارجية، بنشر ترجمة كاملة للكتاب، إلى اللغة الفرنسية في عام 1888.

لم يكن الكاتبان، "خوند زاده"، و"ميرزا جعفر"، معروفين كثيرا في ذلك العهد. كما هو حال تاريخ نشأة المسرح التركي الذي يعود إلى...عام 1859. وهو العام الذي نشرت فيه مسرحية للتركي "**إبراهيم سيناسي**" (1826-1871) بعنوان: "**زواج الشاعر**"، وهي كوميديا من فصل واحد.

وبعد ذلك بسنوات قليلة، وفي ظل حكم الشاه ناصر الدين دائما، عرفت الحركة الثقافية ازدهارا كبيرا على يد الإيرانيين في **القوقاز**. فقد قاموا بإنشاء مسرح حديث، وتقديم مسرحيات تتناول تاريخ **إيران** القديمة، نذكر من بينها: (Gavei Ahenger) و"نادر شاه أفشار" (Nadir-Chah-Afchar)، و"أغا محمد خان غاجار"... إلخ. ومن أبرز الكتاب في هذا المجال: "**ميرزا مالكوم خان**".

وإذا استثنينا الممثلة التركية الأولى والوحيدة، "**غوهر خانون**" (Goher Khanoun)، الملقبّة بـــ "**كيبوتي خانون**"،[1] فإن الأدوار النسائية، كان يؤديها ممثّلون رجال إلى عام 1923.

تواصلت في **تركيا**، الحركة التي مهّد لها "إبراهيم سيناسي". فقد نشر "**علي حيدر**" (1836-1914) في عام 1866 مسرحيتين بعنوان: "**مغامرة برويز**"، و"**أرصاص الثاني**". وفي عام 1867 افتتح مسرح "خديك باشا" (Gedikpasa) بأسطمبول، وهو المسرح الأول الذي ظهر على خشبته ممثلون أتراك، كانوا يتلقون أجرا وفق عقد. ثم أصبح مركزا للدراما التركية. وكان على رأس إدارته "أغوب فارتوفياف" (Agop Vartovyav) الملقب بـــ "غولو أغوب" (Gullu Agop) (1840-1902). وهو من أصل أرمني، اعتنق الإسلام في سنة 1882.

فقد لعب الأرمن دورا كبيرا في بدايات المسرح التركي. وبعدها بسنوات، وفي موسم 1873–1874 تحديدا، أصبحت فرقة مسرح "خديك باشا" (Gedikpasa) تتألف من سبعة ممثلين أتراك، وتسعة من الأرمن، وثماني ممثلات أرمينيات. كان الممثل الرئيسي من بين هؤلاء جميعا هو: "أحمد فهيم" (1857–1930).

قُدمت المسرحيات الأولى على خشبة هذا المسرح، وكانت مأخوذة، في مجملها، من رصيد المسرح الأوروبي، ترجمها الأرمني "كيورك أفندي أوغلو"، مثل مسرحية: "قيصر بورجيا" في سنة 1868، وكوميديات للكاتب الفرنسي "موليير".

كما قدمت في هذه الفترة أيضا، الكوميديات التركية الأولى. ومن بينها: "ليلى والمجنون" لـ "**مصطفى أفندي**"، و"الحلاق المخادع"، و"الاستقبال البارد"، و"سيدتي نائمة"، لـ "**علي باي**".

وفي سنة 1869، نشرت في **بيروت** مسرحيات "مارون النقاش" الثلاث.

وفي العام نفسه، قام "حبيب أصفهاني" في **إيران**، باقتباس مسرحية "كاره البشر" لـ "موليير" تحت عنوان: (Gosariche-Merdom-Goriz)، في حين اقتبس كل من "محمد حسّان خان سيني دول"، و"أنتيماد السلطان"، مسرحية "طبيب رغما عنه".

وتمتد "بقعة الزيت" إلى **مصر**.

ففي عام 1870، عمد "محمد عثمان جلال" (1829–1898)، الذي عمل مترجما في الحكومة منذ سن الخامسة عشرة من عمره، إلى ترجمة بعض المسرحيات الكلاسيكية الفرنسية، نذكر من بينها: "ترتوف"، و"النساء المتعالمات"، و"مدرسة الأزواج"، و"مدرسة النساء"، و"الغاضبون"، و"أستر"، و"إفيجيني"، و"ألكسندر"، و"السيد"، و"هوراس".

أما بالنسبة إلى الكوميديات، فقد كان يُجري عليها تغييرا في الحدث حتى يتلاءم مع البيئة المسلمة.

وقد كتب الأستاذ "يعقوب **لاندو**" عن هذه "التغييرات" يقول (ص. 99): "إن مثل هذه الطرائق المفاجئة في الاقتباس، دليل واضح على المستوى الثقافي الهابط للجمهور المصري الذي كان يحضر هذه العروض".

لكن، مع احترامي للأستاذ "**لاندو**"، إن حكمه هو الذي يبدو مفاجئا، وغير متوقع. وبما أننا من بين الكتاب الكثيرين، عرب ومسلمين، الذين قاموا بمثل هذه الاقتباسات "غير المتوقعة"، أجدني أسمح لنفسي باستعمال عبارته. علما بأنني لست، هنا، بصدد مناقشة القيمة الجوهرية لهذه "التغييرات"، ولكن وجهة النظر التي أبداها بشأن هذه التغييرات التي لا يخاطب بها سوى جمهور "هابط جدا". يبدو لي، في البداية، أنها إهانة بحق الجمهور المصري في هذه الفترة بالذات. وهو، في تصوري، جمهور يتألف خاصة من الشباب المثقفين الذين ساهموا في حركة النهضة، أي النخبة المثقفة في مصر. ثم إذا جارينا طرح الأستاذ "يعقوب **لاندو**"، سنقرر أن الجمهور الإنجليزي في عصر الإصلاح، أي في عام 1660، كان جمهورا "هابطا" أيضا. والعلاقة، هنا، أن هذا العصر، هو العصر الذي عمد فيه الكتاب الإنجليز إلى اقتباس أعمال **موليير**، وإجراء تغييرات عليها. ولا يتّسع المقام، هنا، لاستعراض كل هذه الاقتباسات، ولكن سنقف عند النماذج الأكثر شهرة منها.

فقد عدّ الاقتباس الذي قام به "ويليام ويشارلي" (1640– 1715) عن مسرحية "كاره البشر" من روائع الكوميديا الإنجليزية، اقتبسها تحت عنوان: "التاجر الصريح" (The Plain Dealer)، والترجمة الحرفية هي:

"اللاعب الوسيم" (Le Beau Joueur). حيث أصبح "ألسست" (Alceste)، الكابتن "مانلي" (Manly)، وهو ضابط في البحرية الإنجليزية. وأصبحت لـــ "أوليفيا" (Olivia)، (وهي سيليمان Célimène)، منافســـة، هـــي "فيـــديليا" (Fidilia) التي يدفعها حبّها للكابتن "مانلي"، إلى اللحاق به على ظهر سفينته الحربيـــة، متنكـــرة فـــي زيّ شـــاب. وتجري أحداث الفصل الثالث في قصر العدالة، حيث نشاهد تلك المُرافعة العجوز التي تشبه إلى حد كبير الكونتيسة "دو بامباش" (De Pimbêche) في مسرحية "المرافعون" لـــ "راسين". وأظن أن الأستاذ "**لاندو**"، سيقرّ بـــأن هـــذا الاقتباس يمكن أن يبدو "مفاجئا" بالنسبة إلى بعض الفرنسيين أيضا، كما كان الحال بالنسبة إلى اقتباسات المصـــري "عثمان جلال". ولكن هذا لم يمنع قط من أن يحظى هذا الاقتباس بنجاح باهر في انجلترا، ويظـــل محتفظـــا بهـــذه المكانة لفترة طويلة. فهل ينبغي أن نستنتج من هذا، أن أحفاد المتفرجين الذين يرتادون مسرح "شكســـبير"، كـــانوا يؤلّفون جمهورا "ذا مستوى هابط للغاية"، وعلى رأسهم جميعا ملكهم؟! لأنه يُروى أن الملك "جاك الثاني"، قد أعجب كثيرا بعرض "التاجر الصريح"، وقرّر أن يكافئ الكاتب "**ويشرلي**" بدفع كل ديونه.

لقد أوردت هذا كله، بهدف الدفاع عن المؤلفين، والجمهور العربيين، لا غير.

وإذا عدنا إلى **مصر**، نجد عدة مقتبسين آخرين، نذكر من بينهم، على الخصوص، "**نجيب الحـــداد**" (1867–1899)، الذي لا يقل شهرة عن "محمد عثمان جلال".

وفي العام نفسه، أي في 1870، قام شاب مصري يهودي يدعى "**يعقوب بن روفائيل صنوع**"، المعروف باسم "**جيمس صنوع**" (1839–1912)، مبدع الصحافة الفكاهية الساخرة في مصر، بتأسيس مسرحه الخاص. وكان يلقّب أيضا بـــ "**أبي نظّارة**"، وهو اسم المجلة الساخرة التي كان يديرها. لقد ألف **صنوع** اثنتين وثلاثين أو ثلاث وثلاثـــين مسرحية، ما بين مسرحيات درامية، وعروض مسرح العرائس، بعضها استلهمه مـــن أعمـــال مـــوليير، وأعمـــال الدراميين الإيطاليين. ولما كانت مسرحياته ممتعة، وبسيطة، فقد أحرزت نجاحا باهرا، منحه حينها لقـــب "**مـــوليير مصر**". كما فتح له الخديوي إسماعيل، الذي كان يشرّف عروضه بحضوره، أبواب مسرح **الأزبكية**. ولكن "صنوع" كان يحرص دائما على أن يقدم في عروضه الكوميدية مضمونا اجتماعيا، وثوريا. وهو أمر لم يكن يروق للخديوي دون شك.[2] فاضطره للنفي إلى فرنسا، بعد أن أغلق مسرحه في عام 1872. وهناك كتب صنوع مسرحيته "**موليير مصر وما يقاسيه**"، التي نشرت بعد وفاته، ولم تُعرض، في اعتقادي، أبدا.[3]

وفي **تركيا**، ارتفع صوت المؤلفين عاليا أيضا. ففي شهر أفريل من عـــام 1873 تعـــرض "ناميـــك كمـــال" (Namik Kemal) (1840–1888)، بطل الحرية المشهور، للنفي، بدوره، بعد عرض مســـرحيته التـــي تحمـــل عنوان: "**الوطن**، أو **سيلاستريا**".

وفي الوقت الذي بلغ فيه المسرح في **تركيا**، و**مصر** مرحلة الاحترافية، كان المسرح في **سوريا**، التي كانـــت تحت السيطرة التركية، مازال يسعى إلى تطوير نفسه، ولم يتجاوز عروض الهواة.

وفي عام 1875، قدم "**أديب إســـحاق**" (1856–1885) فـــي **بيـــروت**، اقتباســـه لمســـرحية "**أنـــدروماك**" (Andromaque) لـــ "راسين" مع بعض الألحان.

وفي العام التالي، وبالضبط في سنة 1876، هاجر "**سليم النقاش**"، ابن أخ "**مارون النقاش**"، و"**أديب إسحاق**" إلى **مصر**، برفقة ممثل سوري معروف، وهو "**يوسف الخياط**". وقدّموا في مدينة الإســـكندرية بعـــض العـــروض

المسرحية، نذكر من بينها: "**عايدة**" (Aida)، و"**الظلوم**" (le Tyran)، وهي دراما تتألف من خمسة فصول، بالشعر والنثر **(لسليم النقاش)**، و"**أندروماك**"، و"**شارلمان**". ثم اقتباس أديب إسحاق لمسرحية بعنوان: "**الباريسية الجميلة**"، لـ "الكونت **داش**" (comte **d'Ache**) الذي لم يسبق أن رأيت اسمه أبدا في رصيد المسرح الفرنسي.

وفي عام 1878، ترك "**يوسف الخياط**" مسرح الإسكندرية، ليلتحق بمسرح **الأوبرا** بالقاهرة، الذي دشّنه بتقديم عرض لمسرحية "**الظلوم**" لـ "سليم النقاش". وكانت النتيجة أن عُوقب "الخياط"، وفرقته بالطرد من مصر، والعودة إلى **سوريا**.

وليسمح لي القارئ أن أفتح قوسا هنا أيضا؛ لأن هذا الجدول الصغير الذي أستعرض فيه اتساع "بقعة الزيت"، يبيّن أن **تركيا، وإيران**، بعد **سوريا**، ولكن قبل **مصر**، لعبتا دورا هاما في تطور المسرح. **وهو ما يناقض تلك النظرية التي تشير عادة إلى أن المسرح الحديث في بلدان العالم الإسلامي، قد نشأ في بيروت على يد مارون النقاش، ونقله ابن أخيه سليم** النقاش **إلى مصر، حيث تطوّر هناك. وهذا** يقدم لنا رسما **بسيطا، وواضحا، ولكنه، مع الأسف**، ليس **صحيحا**. والتاريخ **يؤكد ذلك**.

تعد **تركيا** – كما يبدو– البلد الأكثر مواءمة في مجال المسرح. فقد تطور فيها المسرح تطورا ملحوظا؛ لأنه وجد حماة أقوياء، يعملون على نشره في مختلف الأقاليم، مثل "**أحمد وفيق باشا**"، الذي ترك منصبه كوزير في عام 1879. وعيّن حاكما لـ "بورصا" (Bursa). وهناك شيّد مسرحا، وكوّن فرقة من **طهران**. كما كان كاتبا أيضا. وله أربعة وثلاثون اقتباسا من أعمال كبار الكتاب المسرحيين من أمثال "موليير"، و"هيغو"، و"لابيش"، و"سكريب"، و"كزافيي دي مونتيبان" وغيرهم.

وحتى لا نعود إلى تركيا مجددا، يحسن بنا أن نذكر، هنا، بعضا من رجالاتها الذين شملوا المسرح برعايتهم، من أمثال: "**زيا باشا**" (Ziya Pacha)، حاكم "**أدانا**" (Adana) في حوالي عام 1878، و"**علي باي**" (Ali Bey)، حاكم "تريبيزوند" (Trébizonde) في حوالي عام 1890، و"**رضوان باشا**" (Ridvan Pacha) شيخ بلدية "أسطمبول"، الذي أصبح ابنه "**ريساد رضوان**" (Resad Ridvan) ممثلا فيما بعد.

إن عام 1882، كان حدثا هاما، وحزينا في تاريخ العالم العربي. فقد تم فيه احتلال الإنجليز **لمصر**، الذي استمر طيلة أربعين عاما.

ولكن هذا الاحتلال المخزي، أدى بطريقة غير مباشرة، إلى تحديث المسرح. الأمر الذي ساعد على تشكيل فرق مسرحية جديدة تحت إشراف مسرحيين نذكر من بينهم:

- "**سليمان القرداحي**" (توفي في سنة 1919)، سوري الأصل. يعدّ أوّل من أدخل العنصر النسائي إلى المسرح في **مصر**.
- "**أبو خليل القباني**" (سوري الأصل). كان تلميذا لـ "**مارون النقاش**". بدأ حياته المسرحية كهاو في مسرح "باب توما" **بدمشق** في حوالي عام 1865. وكان يتوفّر على ثقافة عربية عالية، فضلا عن ثقافته التركية. كما كان موسيقيا، ومغنّيا من الطراز الأوّل. قدم إلى **الإسكندرية** في عام 1884، ثم أقام **بالقاهرة**، حيث استطاع أن يُحصّل مصادر الثروة. ولكنه ترك الخشبة، والمسرح في عام 1900.

- "**إسكندر فرح**"، سوري الأصل. كوّن فرقة خاصة به، أطلق عليها اسم: "**الجوق المصري العربي**". استمرت الفرقة في النشاط المسرحي طيلة ثمانية عشر سنة.
- "**سلامة حجازي**" (1855–1917) الذي كان يلقب بـ "**كروان الشرق**". أعطى مكانة كبيرة للغناء في المسرح الدرامي. وكان أوّل من قام بجولات. كما يعدّ رجل المسرح العظيم الأوّل في العالم الإسلامي.

وفي العقدين الأوّلين من هذا القرن (19)، استطاع المسرح أن يجتذب إليه الشباب المصري الشغوف بهذا الفن الجديد، الأمر الذي دفع وزير المعارف إلى إصدار مرسوم في فيفري 1888، يقضي بمنع الطلبة من ممارسة المسرح، باعتباره "**عملا غير لائق**".

وفي نهاية هذا القرن (19)، كانت حمّى المسرح قد طالت، بعيدا عن **سوريا**، كلا من **تركيا**، و**إيران**، و**مصر**. ولكن أرى أنه غير قادر على الذهاب إلى أبعد من ذلك.

لقد أفرزت هذه الفترة جيلا رائعا من المؤلفين. نذكر من بينهم، بالإضافة، طبعا، إلى أولئك الذين سبق الحديث عنهم ما يلي:

في **تركيا**:

- "**أحمد مدحت أفندي**" (1844– 1912): عرف بكتابة المسرحيات الدرامية والكوميديات التي تتناول سلوك الأفراد وعاداتهم.
- "**شمس الدين سامي**" (Semsettin Sami) (1844– 1912): له ثلاث مسرحيات درامية.
- "**ريكايزاده محمود إكرام**" (Recaizade Mahmut Ekrem) (1847–1913): له الكثير من الدرامات، إحداها مأخوذة من مسرحية "**أتالا**" (Atala) للشاعر الفرنسي "**شاتوبريان**".
- "**محمد رفعت**" (Mehmet Rifat) (1851–1907)، و"**حسّان بدر الدين**" (Hassan Bedrettin) (1850–1911)، اللذان اشتركا معا في كتابة حوالي عشرين مسرحية.
- "**أبو زيا توفيق**" (Abuzzya Tevfik) (1849–1913).
- "**سامي باشا زاده سيزاي**" (Sami Pasazade Sezai) (1858–1936).
- "**عبد الحق حامد**" (Abdulhak Hamid) (1852–1937)، وهو شاعر متميز، ورجل دبلوماسي. كان متأثرا بـ "**شكسبير**".

في **إيران**:

يمكن أن نشير هنا إلى الشاعر "**ميرزا مالكوم خان**"، وهو من **أصفهان**. كتب عدة مسرحيات في عهد الشاه "ناصر الدين"، ولكنه تعرّض للنفي من **إيران** في عام 1890 بسبب آرائه الليبرالية.

أما بالنسبة إلى **مصر**، فإنه يمكننا أن نذكر، بالإضافة إلى ما سبق، الأسماء التالية:

- "**طانيوس عبده**"، وهو شاب يصغر "**نجيب الحداد**" بقليل. تُنسب إليه كتابة كثير من المسرحيات. كما اقتبس مسرحية "**هملت**" عن ترجمة فرنسية (1902).
- "**عبد الله النديم**": كتب في حوالي عام 1880، مسرحيتين سياسيتين، هما: "**الوطن**"، و"**العرب**".

- "**أحمد شوقي**" الشاعر الكبير، الذي كتب مسرحيته الأولى "**علي بك الكبير**" في نهاية القرن التاسع عشر عندما كان بفرنسا. ولكن لم تعرض إلا بعد ذلك بسنوات كثيرة. وينتمي "شوقي"، في الحقيقة، إلى الفترة التالية.

ولكن بعد عام 1900، سيعرف المسرح تطورا كبيرا جدا في بلاد العالم الإسلامي. لذا لن أقف، هنا، عند التفاصيل؛ لأنه ابتداء من هذه اللحظة أيضا، يمكننا الحديث عن "**المسرح العربي**" بشيء من الحقيقة. وهذا لا يعني أنه خلق فروقا أساسية بين مختلف المسارح في بلدان العالم الإسلامي، وليس لأن المسرح لم يكتسب في أي بلد من هذه البلدان طابعا وطنيا. أبدا. فقد ظل المسرح الحديث، هو نفسه في جميع بلدان العالم الإسلامي.

غير أن رقعته كانت محدودة بسبب حدوده اللغوية. ولئن لم يستطع المسرحين التركي والإيراني، التوسع خارج **تركيا وإيران**، فإن الأمر يختلف بالنسبة إلى المسرح في **مصر**؛ لأنه كان يستعمل اللغة العربية التي تتجاوز حدوده. لذلك استطاع أن ينتشر في جميع البلدان، التي تتحدّث اللغة العربية.

وسنبدأ أولا، بالمسرحين، التركي والإيراني، لنرى كيف أصبحا منعزلين، بسبب لغتيهما (التركية والإيرانية). 1900-1939

أما المسرح التركي، فإن القرن التاسع عشر يمتد بالنسبة إليه حتى عام 1923، أو على الأقل حتى عام 1914؛ لأن عام 1914 كان تاريخا هاما.

ففي هذا العام بالذات (1914)، قرر "**كامل باشا**" (Cemil Pacha) حاكم بلدية **أسطمبول**، إنشاء مسرح بلدي دائم، ومدرسة للفنون الدرامية والموسيقية. واستعان في ذلك بـ "**أندري أنطوان**"، رجل المسرح المعروف، ومدير مسرح "**الأوديون**" (l'Odéon) الذي قدم إلى **أسطمبول** في شهر جوان 1914. حيث وافق على إدارة **الكونسرفتوار العثماني** وتنظيمه. وقد ساعده في ذلك "**ريسات رضوان**".

وكان عدد الطلبة المتقدمين إلى الكونسرفتوار، لا يتجاوز 197 طالبا. لم يُقبل منهم غير 63 طالبا فقط. ولكن إعلان الحرب، اضطّر مدير الكونسرفتوار "**أندري أنطوان**" إلى العودة إلى فرنسا.

وأوّل عرض مسرحي قدمه مسرح أسطمبول البلدي، كان اقتباسا لمسرحية "**بيت الطين**" لـ "إميل فابر" (Emile Fabre)، قام به "**حسين سوات يلسم**" (Huseyin Suat Yalcm) في 20 جوان 1916.

أما أوّل مسرحية تركية أصيلة عُرضت على خشبة هذا المسرح، فهي مسرحية "**البومة**" لصاحبها "**حاليت فهري أوزانصوي**" (Halit Fahri Ozansoy).

وكانت العروض المسائية تخصص للرجال، أما عروض الصباح، فهي للنساء.

وفي عام 1918، ولأول مرة، تلتحق بعض الفتيات بالكونسرفتوار.

وقد شهد موسم 1920-1921 أوّل أعمال الممثل "**محسن أرتوغرال**" (Muhsin Artugral) (المولود في عام 1892)، والذي سيصبح، فيما بعد، من أكبر رجالات المسرح في **تركيا**.

وفي العام نفسه، **ظهرت أول امرأة تركية على خشبة المسرح**، وكانت تدعى "**عفيفة**". وقد تسبب لها ذلك في كثير من المشاكل، **حتى الشرطة نفسها كانت تنظر إليها نظرة سيئة**. رغم أن **المجلس البلدي في أسطمبول، قد اعترف رسميا في عام 1921 بحقّ النساء في الظهور على خشبة المسرح**. ومن بين أشهر الممثلات آنذاك: "**سنية**" (Seniye)، و"**بيديا**" (Bedia)، و"**مواحيت**" (Muvahhit)، و"**سزية**" (Saziye) .

ولكن هذه لم تكن سوى البداية؛ لأن الدفعة القوية، والحقيقية للمسرح التركي كانت عن طريق الثورة في عام 1923. يقول "ميتن أند" (Metin And): "منذ إعلان الجمهورية في عام 1923، أصبحت كلمة "**مسرح**" تحمل معنى جديدا في تركيا. كما أصبح المسرح الغربي، جزءا لا يتجزأ من الحياة الثقافية فيها.

فقد عمل مسرح أسطمبول البلدي والمسرح الوطني، وهما مؤسستان هامتان تشرف عليهما الدولة، على تطوير الفن الدرامي بشكل مستمر".(ص.90).

كما عمل "**كمال أتاتورك**"، منذ استلامه السلطة، على تشجيع الممثلين الشباب.

نحن هنا، إزاء إعادة تنظيم كامل للمسرح، وبداية عهد جديد بالنسبة إليه.

ففي عام 1927، استطاع "**محسن أرتورغال**"، يمنح الكونسرفتوار العثماني، بمجرد استلامه لإدارته، دفعة قوية. يقول "ميتين أند" في ذلك: "ويستحق **محسن أرتروغال** مكانة خاصة في تاريخ المسرح التركي، لأنه أوّل من سعى إلى إنشاء مسرح وطني في تركيا".(ص. 92).

ولقد تكلّلت هذه الجهود بالنجاح. ففي البداية قُدّمت مسرحية للألماني "ستريندبرغ" (Strindberg) أمام ثلاثة متفرجين لا غير. ثم أخذ الأمر يتطوّر تدريجيا من موسم إلى آخر كما يتحدّد ذلك في ما يلي:

- موسم 1927– 1928: 400.30 متفرجا.
- موسم 1928– 1929: 973.50 متفرجا.
- موسم 1929– 1930: 831.66 متفرجا.
- موسم 1930– 1931: 394.69 متفرجا.

كما نشير هنا، إلى أن موسم 1961–1962، بلغ فيه عدد المتفرجين ما بين 305 و320 متفرجا.

ولكن سنبقى في العهد الماضي حتى عام 1939.

والمسرحية التي شدّت إليها الأنظار آنئذ، هي مسرحية "**هملت**"، التي قُدّمت في عام 1927.

وفي عام 1936 أُنشئت مؤسستان مسرحيتان، إحداهما مسرح للأطفال، والأخرى كونسرفتوار تابع للدولة بـ "**أنقرة**"، كانت تُقدم فيه الدروس بالمجان، كما كان يتكفّل بكل النفقات الخاصة بالتلاميذ.

أما بخصوص الممثلين المسرحيين الثلاثة الذين أحرزوا أكبر النجاحات المادية قبل عام 1939، فهم:

- "**إبن رفيق أحمد نوري**" (Ibnurrefik Ahmet Nuri) (Sekinzinci)، الذي كتب حوالي عشرين مسرحية، أغلبها اقتباسات من رصيد المسرح الفرنسي الحديث.
- "**مصعب زاده سلال**" "Musahipzade Celal) (1870– 1959)، وله الكثير من الكوميديات التي استمدّها، في معظمها، من الفلكلور المحلي.
- "**سيوات فهمي باسكوت**" (Cevat Fehmi Baskut) (ولد عام 1905)، عُرف بكتابة كوميديات الطبائع، أو المؤامرات.

لقد كان الرصيد المسرحي يتّسم بتنوع كبير، بحيث قُدّم عدد كبير من الاقتباسات من المسرحيات الغربية. غير أن "متين أند" يذكر أنه تمّ تقديم تسعة وثلاثين عملا إبداعيا أصيلا في الفترة من 1929 إلى 1939. كانت كلّها على نمط المسرح الغربي، وتتعلق بكل الأنواع المسرحية التي يمارسها، بدءا من المسرحيات الفكرية– (درامـا

اللاشعور مثل مسرحية "**النهر الذي يصعد إلى المجرى**"، لصاحبها **جودت قدرت** Cevdet Kudret، 1929)، والكوميديات الخفيفة – (مثل مسرحية "**اثنين في اثنين**" للمسرحي **غالب أركان**، 1939، التي يتناول فيها استحالة بقاء المرء لمدة أسبوع كامل دون أن يقوم بإطلاق كذبة)– مرورا بالمسرحيات العاطفية، ودرامات الأسرة، وصراع الأجيال، وصعوبة التكيف مع العادات الجديدة، ودراسة أوضاع المرأة التركية، ونقد الآراء القديمة. وثمة مسرحية أخرى لـ "**كمال ندير غولر**" (Cemal Nadir Guller) تتناول الصراع العائلي الذي يثيره ميل أحد الشباب إلى المسرح، ويعود تاريخها إلى عام 1939. وهي مسرحية تحمل عنوان "**عار العائلة**". ومن بين المؤلفين المسرحيين الذين تتردد أسماؤهم كثيرا في هذه القائمة: "**ناظم حكمت**"، و"**سدفت قدرت**" (Cedvet Kudret)، و"**ودات ندين تور**" (Vedat Nedin Tor)، و"**رسات نوري غونتكين**" (Resat Nuri Guntekin). أما المسرح الشعري، فقد اختص في تقديمه "**فاروق نافض كامبال**" (Faruk Nafiz Camhbel)، و"**حاليت فاهري أوزانسوي**". وكما نلاحظ، فإن هناك الكثير من الأسماء.

أما **إيران**، فقد كانت بعيدة عن امتلاك مثل هذا الثراء في النتاج المسرحي. ويرجع ذلك إلى تأخّر مسرحها.

فحتى عام 1927، لم تكن **طهران** تمتلك إلا قاعة واحدة للمسرح، وهي قاعة "**الفندق الكبير**" (Grand Hôtel) التي تضم 600 مقعد.

"كانت تشتمل على خشبة صغيرة، وديكور بدائي لا يتغير أبدا. ويتكوّن هذا الديكور من أُطر منفصلة، تمّ رفعها على أعمدة عالية شُدّت إليها لوحة رُسمت فوقها، بلون أحمر فاقع، غرفة من دون باب، ولا نافذة. ومن الجهة الأخرى، توجد حديقة تتجوّل في ممراتها بعض الشخصيات. كما نستطيع أن نرى أيضا بعض العصافير.

"ولما كانت الغرفة بدون باب، فقد كان على الممثّل، أن يزيح أحد الأُطر من طريقه، كي يتسنى له الدخول إلى الخشبة. الأمر الذي يؤدي، لا محالة، إلى قلب جزء من الغرفة، أو الحديقة. وإذا مرّ أحد خلال الكواليس، فإن المتفرجين الذين يجلسون في القاعة سيلمحون ساقيه يعبران الخشبة. ويظلّ الديكور، هو نفسه ولا يتغيّر أبدا، سواء كان الحدث يجري في قصر، أو في شارع.

"أما الإضاءة، فإننا لا نجد فوق المسرح سوى مصباحين أو ثلاثة. ولم يكن للفنانين مقصورات، مما يضطرهم إلى تغيير ملابسهم على خشبة المسرح، التي تفتقر إلى التدفئة خاصة في فصل الشتاء. كما أن كوّة الملقّن، كانت موضوعة بطريقة تجعل المتفرجين يسمعونه، قبل الممثّل نفسه.

"كل الفرق كانت تقدم عروضها المسرحية في مثل هذه الظروف المزرية".[4]

فمن هي تلك الفرق يا ترى ؟.

لقد كانت الفرق تتألّف من الممثلين الهواة لا غير.

" ففي عام 1911–12 قام **السيد** "**عبد الكريم خان**" بتنظيم المسرح الوطني في **طهران**، حيث قُدمت فيه مسرحيات مترجمة من الرصيد المسرحي الأوروبي. ثم عادت إدارة هذه الفرقة، فيما بعد، أي في سنة 1921–1922، إلى موظف بوزارة المالية، وهو **السيد ناصر** الذي أطلق عليها اسم: "كوميديا إيران".

ولما كانت هذه الفرقة تتألف من موظفي الوزارة، فقد حرص المشرفون عليها على رفع المستوى الاجتماعي للممثلين.

وقد انفصلت السيدة "**أغابابوف**" (Agababoff) عن هذه الفرقة، وكانت ممثلة فيها، وأنشأت فرقتها الخاصة. وقدمت أعمالا لدراميين موهوبين من الشباب، من أمثال: "شهرزاد" (Chehrsad)، و"**سيد نفيسي**" (Said Nefesi). ولكن في أي ظروف؟! ومن المؤكد أن الممثلين لم تكن تعوزهم الموهبة، ولكن هذه الموهبة تحتاج إلى من يصقلها. فالمبادئ الأولية للعمل منعدمة بالنسبة إليهم، بحيث لا يجد رجل إيراني من القرن السابع عشر أي حرج في الظهور على المسرح بلباس أسود. وفي البداية كان الممثلون في فرقة "كوميديا إيران"، يؤدون جميع الأدوار بثيابهم اليومية. وهذا أفضل.

ولكن في عام 1927...

"بدأ الإصلاح الحقيقي والكبير للمسرح الإيراني، مع تأسيس "المسرح الزرادشتي" (Théâtre Zoroastrien) .

فقد قام السيد أرباب أفلاطون كيخوزروف شاروخ، تحت رعاية **أرباب كيخوزروف شاروخ**، بإنشاء مؤسسة مسرحية أطلق عليها "شباب طهران الزرادتشيين". وكان الهدف من هذه المؤسسة، هو تقديم عروض لفائدة المدرسة الزرادشتية.

"كما شيّد أعضاء هذه المؤسسة بالقرب من الهيكل الزرادشتي، قاعة للعروض على الطراز الإيراني، تسعُ 400 متفرج. قُدّمت فيها مسرحيات لمؤلفين كلاسيكيين إنجليز، خصوصا **شكسبير**. ويذكّرنا أداء الممثّلين، وأزياؤهم في هذه المسرحيات، بالمسرح الشعبي.

"أما الأدوار المسرحية النسائية، فقد كان يؤديها الرجال".[5]

وقد عمل المدير، السيد "**أرباب أفلاطون كيخوزروف شاروخ**"، على تحسين مسرحه. وبغية تنميته وتطويره، عمد إلى ترجمة عدد لا بأس به من أعمال "شكسبير"، كما كتب عدة مسرحيات أصيلة. الأمر الذي أدى إلى ثورة حقيقية في مجال المسرح. حيث فقدت القاعة القديمة، أي "**الفندق الكبير**"، جمهورها كلّه، ووجدت نفسها مضطرّة إلى مواكبة التجديد... إلى حد ما.

وفي عام 1932، أسّس المخرج "**كرمان شاهي**" صاحب الموهبة الكبيرة، قسما للفن الدرامي.

وكان **رصيد** هذه الفرق، يشتمل في غالبيته على المسرحيات المترجمة. ولكن الملاحظ هنا، أن المسرح الإنجليزي، كان يحظى بحصة الأسد مقارنة بالمسرح الفرنسي.

فهذا "رزفاني"، يعطينا قائمة بثلاث وأربعين مسرحية، قُدمت كلها في الفترة ما بين1917 و1933. من بينها: أوبرا، ودراما موسيقية، وتسع أوبيرات، وست كوميديات، وثمان درامات، وأحد عشرة ترجمة من المسرح الفرنسي (خاصة مسرح موليير ولابيش، ولكن أيضا: مسرحية "**سالومي**" للكاتب "**أوسكار وايلد**")(من تقديم **شهرزاد رضا**، 1927- وكذا مسرحية "**المئذنة**" لـ "**ريشبان**" Richepin (من تقديم **شهرزاد رضا** أيضا، في عام 1927)- و"**توباز**" لـ "**مارسيل باتيول**" (Marcel Pagnol) (من تقديم "**نوشين**" (Nouchin)، في عام 1933). وترجمة عن الأرمينية (لمسرحية "**ناموس**" Namous، قامت بها **شهرزاد رضا**، في عام 1927).

وأرى أن هناك ثلاث مسرحيات فارسية، تدل عناوينها على موضوعات تتكرر في جميع الأقطار الإسلامية، وهي: "**العباسة**" (دراما لشهرزاد رضا، 1932)- و"**كوميديا ليلى والمجنون**" (لفكري، 1932)- و"**مجنون ليلى**"

(لـ "توربتي" Torbti 1930). ولكن مسرحتي "**مجنون ليلـى**" أصبحتا... أوبيرهاتـات! إذ يبـدو أن الأوبيـرات (Opérette)، كانت تحظى بإعجاب كبير في إيران.(**رزفاني**، ص. 135).

وهذا ما أشار إليه "رزفاني" في قوله: "وقبل الحرب بسنوات قليلة، كتب الملحن "**حـاجي–بـاقلي**" (Hadji-Begli) عدة أوبيرهاتات، استوحاها من الحياة الاجتماعية، ومن تاريخ إيران، مثـل أوبيـرات "**الشـاه عبـاس**"، وغيرها.

"وقد ترجمت أوبيراته، التي تحمل عنوان: "**تاجر الأقمشة**" إلى عدة لغات".

وهكذا يُنفض الغبار على "**الأخوند زاده**" (Akhond- Zade)، وتُقدم مسرحياته (في 28 جانفي 1921 على وجه التحديد، في المسرح الوطني لمدينة "**باكو**".(رزفاني، ص. 135).

فقد عُرضت مسرحيته "**وزير لانكوران**" (Visir de Lenkoran) على سبيل المثال، في باريس، على مسرح "السيدة **ديولافوا**" (Mme Dieulafoi) في عام 1900. وأظن أنها كانت في ترجمتها الفرنسية.

وإذا ألقينا نظرة عامة على المسرح المصري في فترة انتشاره الكبير، أي من عام 1900 إلى عام 1939، نلاحظ أنه تميّز بسيطرة ثلاثة رجال عليه، بحيث أعطاه كل واحد منهم، تباعا، بصمته الخاصـة. وهـم : **سلامة حجازي**، و**جورج أبيض**، و**يوسف وهبي**.

لقد كان رسمي الصغير مبسّطا بالتأكيد. رغم اعتقادي أنه يُقدم الخط العام، بل "الخط الفقـري" – إذا جـاز التعبير– لتطور المسرح المصري، شريطة، مضاعفته ابتداء من عام 1916، بخط آخر مواز له سيبيّن لنا اجتيـاح **المسرح الشعبي**، أو بالأحرى، "**المسرح الشعبي الجديد**"، للمسرح العربي الحديث، مع **نجيب الريحاني**، ثـم **علـي الكسار**.

مع بداية القرن العشرين، كان **سلامة حجازي** قد بلغ ذروة شهرته. وفي عام 1905، تسـلّم إدارة مسـرح **القاهرة**، وأسّس فرقته العظيمة، التي كانت تقد عروضها في القاهرة شتاءا، وفي والإسكندرية صـيفا. وفـي عـام 1908، قام رفقة فرقته بجولة إلى المشرق، زار خلالها عدة عواصم عربية منها **بيروت**، و**دمشق**، و**بغداد**... إلـخ. ولكن في عام 1909، سقط الشيخ "سلامة حجازي" فريسة المرض في **سوريا**، الأمر الذي اضطره إلـى تنصـيب مساعده "**عبد الله عكاشة**"، مديرا للفرقة.

وبعد عودته إلى **القاهرة** بأشهر، استعاد الشيخ "سلامة حجازي" مكانته. وفي عام 1913، اشترك مع شـاب جديد، كان في الثالثة والثلاثين من عمره، ولكن بداياته كانت رائعة، هو **جورج أبيض**.

قام الشيخ "**سلامة حجازي**" بعدة جولات أخرى، زار خلالها **تونس** عشية الحرب العالمية الأولـى (1914). ولكن يبدو أنه لم يتماثل للشفاء نهائيا، فقد تدهورت صحته مجددا، الأمر الذي اضطره إلى ترك المسرح فـي عـام 1916، وتوفي في العام الموالي أي في 1917.

لقد كان لـ "**سلامة حجازي**" تأثير أساسي في تاريخ **المسرح المصري**. لذا نجد "**محمد تيمور**" الـذي شـهد بعض عروضه دون شك، يحرص في كتابه "**حياتنا التمثيلية**"، على تقديم هذه الشخصية المسرحية البارزة، ولكـن دون إخفاء مواطن الضعف في فنه. يقول في ذلك:

"لم يكن الشيخ **سلامة حجازي**، وإن علا شأنه، ذا دراية بالفن، تؤهله لرفع مناره والبلوغ به الأمر الذي لم يصل إليه أحد بعدُ. لهذا نراه في أطواره الثلاثة، لم يقدّم شيئا فنيا ذا قيمة كبيرة، اللهم إلا في عهده الأخير. ولكنه كان يحب المسرح كثيرا...

"حتى أفضل مسرحياته، مثل "**ابن الشعب**" و"**نتيجة الرسائل**" و"**عواطف البنين**" و"**الجرم الخفي**"، كانت كلها روايات مترجمة، لا قيمة لها من الناحية الفنية. غير أن الشيخ لم يقصّر في إخراج هذه الروايات على الشكل الذي يتطلّبه الفن. فكان يصرف من أجلها ما في جيبه من مال...

"أجل كان الشيخ يحب التمثيل كثيرا. ألم نجده في مسرح المنصورة يمسك بيده مطرقة عامل المسرح، ليدقّ بها مسمار منظر من المناظر في مسرحية "**العذراء المفتونة**"، ولم يكن له فيها دور يمثله.

"وإذا لحّن لحنا غراميا، شممت منه أرج الحب. وإذا لحن لحنا دينيا، دخلت في نفسك الهيبة والجلال إذا سمعته.(أو يجبرك على السجود إكبارا للذات الإلهية).

إن هذا النص يوضح أن الرصيد المسرحي للشيخ "**سلامة حجازي**"، كان يضم، إلا نادرا، مسرحيات من تأليفه. فقد كان يركز على الكوميديات والدرامات الموسيقية، التي لا علاقة لها بالأوبيرهاتات، أو الأوبرات، ولكنها كوميديات ودرامات تقوم على إدراج بعض الألحان، والأغاني الموسيقية في ثناياها. وهذا ما فعلتُه، بالضبط، رفقة أصدقائي فيما بعد في الجزائر.

كما نرى أيضا، أن "سلامة حجازي" كان أوّل من أولى عناية خاصة بإخراج المسرحيات، وتقديمها في وقت كانت فيه، إلى ذلك الحين، مجهولة.

وفي الأخير، نرى أن الرجل عمل على تطوير الفن الدرامي بصوته المدهش. فقد كان منشدا، وملّحنا. وهو ما يؤكد اللامبالاة "الأصلية" للجمهور العربي بالفن الدرامي الصحيح، بحيث لم ينجح أحد، ومنذ زمن بعيد، في جعله يستسيغه دون تحليته بشيء من الألحان، والموسيقى.

في تلك الأثناء – إذًا– كان **جورج أبيض** قد عاد إلى **مصر**. وُلد في بيروت في سنة 1880، وهو من أصل مسيحي. تلقى تعليمه في اللغتين العربية والفرنسية في مسقط رأسه، ثم غادر لبنان في سن 19 إلى القاهرة، أي في سنة 1899. هنا أظهر اهتمامه الشديد بالتمثيل، وكشف عن ميوله المسرحية اللافتة للانتباه. الأمر الذي حدا بالخديوي عباس الثاني، إلى إرساله إلى باريس لمتابعة دراسته على نفقته. وهناك دخل "جورج أبيض" إلى الكونسرفتوار في قسم الممثل الفرنسي الكبير "**سيلفان**" (Sylvain).

وفي عام 1911، عاد "جورج أبيض" إلى القاهرة، رفقة مجموعة من الممثلين الفرنسيين. وقدم على مسرح **الأوبرا**، عدة عروض مسرحية، باللغة الفرنسية، من بينها "**أوديب الملك**"، و"**عطيل**"، و"**لويس11**"، لقيت كلها نجاحا كبيرا. غير أن الزعيم الوطني الكبير "سعد زغلول"، الذي كان آنذاك ناظرا للمعارف، طلب منه أن يقدم عروضه باللغة العربية، حتى يتسنى له مخاطبة الشعب المصري مباشرة. فلبّى طلبه، وألّف فرقة مسرحية عربية ضمّت كبار الممثلين في ذلك العصر، من بينهم **عبد الرحمن رشدي**، و**أحمد فهيم**، و**محمد بهجت**، و**عزيز عيد**، إلخ. وقد استهلّت الفرقة عملها بتقديم مسرحية شعرية من فصل واحد للشاعر الكبير "**حافظ إبراهيم**"، وهي، "**جريح بيروت**"،

ثم تبعتها مسرحيات مترجمة إلى اللغة العربية الفصيحة لمسرحيين من أمثال موليير، وراسين، وكورناي، و شكسبير.

ولكن الشيء الذي سيحدث لجورج أبيض فيما بعد في الجزائر، كان قد حدث له من قبل. فقد لقيت عروضه المسرحية اهتماما لدى نخبة من المثقفين القلائل، في حين أنها لم تلق أي صدى لدى الأغلبية الساحقة من الجمهور في ذلك العصر. لذا لم يكن نشاطه قابلا للاستمرار. فما كان منه إلا أن اشترك مع الشيخ "سلامة حجازي" في تأليف فرقة جديدة بعد ضمّ الفرقتين معا تحت اسم: "**حجازي وأبيض**".

وهو اتحاد غريب، بين رجلين من طبيعتين مختلفين. ولكنه كان مفيدا – مع ذلك– لكليهما. فقد أجبر هذا التحالف "جورج أبيض"، على تقديم عروضه باللغة العامية. وقامت الفرقة الجديدة "حجازي وأبيض" بكثير من الجولات عبر مختلف المدن، لقيت خلالها نجاحا كبيرا. واستمر نشاطها المسرحي الناجح حتى سنة 1914.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن سنوات الحرب الأربع لم تكن، مع ذلك، دون نشاط بالنسبة إلى المسرح المصري. فقد شهدت ميلاد أوّل فرقة مسرحية للهواة، وهي: "جمعية أنصار التمثيل" التي ضمّت **محمود تيمور**، و**زكي طليمات**، و**سليمان نجيب**، و**محمد عبد القدوس**، وكلّها أسماء سيصبح أصحابها من أشهر رجالات المسرح في الوطن العربي.

بعد سنة 1918، ألف **جورج أبيض** فرقة خاصة به، وقام بجولات أخرى قادته هذه المرة، إلى سوريا، ولبنان، وفلسطين، وتونس، والجزائر كما شهدنا ذلك في سنة 1921.

كان **جورج أبيض** يحافظ دائما على البصمة الكلاسيكية التي ثقفها من أستاذه الممثّل الكبير "**سيلفان**". فهو رجل، عُرف بتمثيله للتراجيديا، والمسرح النبيل، وباللغة العربية الفصيحة المتأنّقة. أما تمثيله باللغة العامية، فقد اضطر إليه اضطرارا. لذلك لا عجب، إذا كان تمثيله في الأدوار الكوميدية ضعيفا، وهو ما أشار إليه الدكتور "**محمد مندور**" في كتابه الآنف الذكر، حين آخذه على عدم درايته باختيار الأدوار التي تناسبه. ولكنه كان يفضل – فيما يبدو – التراجيديات الكلاسيكية الفرنسية، أو الشكسبيرية.

لهذا فقد أفادته المسرحيات المترجمة أكثر بكثير من المسرحيات المؤلّفة، ومن بينها مسرحية، "**أوديب الملك**" التي ترجمها "**فرح أنطون**" عن **سوفوكليس**، و"**عطيل**" التي ترجمها "**خليل مطران**"[6]، و"**لويس الحادي عشر**" التي ترجمها إلياس فياض، وغيرها. كما قام بتمثيل مسرحية أصيلة من تأليف "فرح أنطون"، وهي "**صلاح الدين الأيوبي**". ومن المحتمل أيضا، أن يكون قد قام بتمثيل مسرحيات لـ "**محمد تيمور**" (1892–1921) لاسيما إذا أخذنا في الاعتبار تواريخ ظهورها، ومنها "الهاوية" (1921) التي تتألف من أربعة فصول، و"عبد الستار أفندي" (1918)، و"العشرة الطيبة"، و"العصفور في القفص" (1918). وتتألف كلّها من أربعة فصول. أما بالنسبة إلى رصيد المسرحيات العربية، فإن **محمد تيمور** يذكر مجموعة من المسرحيات، دون أن يشير إلى أسماء مؤلفيها، مثل "**قلب المرأة**"، وهي دراما أتاحت له إبراز موهبته التمثيلية الفذّة، و"**مصر الجديدة**"، وهي الكوميديا التي كان فيها تمثيله "ضعيفا"، حسب "محمد تيمور"، وكذا مسرحية "**في سبيل الوطن**". وربما تكون المسرحية نفسها التي سيقدمها الجزائري "**مانصالي**" في سنة 1922. لا أدري، فهناك كثير من المسرحيات التي تحمل العنوان نفسه في رصيد

المسرح العربي الحديث، وحتى التركي أيضا. وهو ما يؤكد ما أشرت إليه آنفا، من أن رصيد المسرح في البلدان الإسلامية **واحد**.

سنحاول الآن أن نرسم الخط الجانبي لمخطّطنا، أي تأسيس مسرح هزلي سيتطور باتجاه المسرح الشعبي.

ففي سنة 1915، قام أحد ممثلي فرقة "جورج أبيض"، واسمه **عزيز عيد** الذي قدم إلى مصر من سوريا في مطلع سنة 1900، بإنشاء فرقة جديدة تتألف من **ستيفان روسيتي**، و**حسن فائق**، و**نجيب الريحاني**، وممثلتين، إحداهما مسلمة وهي: **منيرة المهدية**.

وقد استهلّت فرقته عملها بعرض مسرحية مقتبسة عن الفودفيل (vaudeville) الفرنسي المشهور لـ "جورج فيدو" (Georges Feydeau) بعنوان: "خلي بالك من أميلي" (occupe toi d'Amélie)، ولكنني لا أعرف اسم المقتبس.

ولكن هذه الفرقة لم تدم طويلا، فقد تم حلّها في ظرف سنة، وأصبح لكل من عزيز عيد، ومنيرة المهدية، ونجيب الريحاني فرقته الخاصة.

أخذ **نجيب الريحاني** (1891–1949) على عاتقه ضرورة الاهتمام بالمسرح الشعبي. واستهلّ عمله في سنة 1916، بتقديم كوميديا موسيقية قصيرة لـ "أمين صدقي"، تناولت موضوعا مستمدا من حياة الفلاحين الذين يقعون فريسة أقطاب المال في مصر.

لقي "نجيب الريحاني"، وفرقته نجاحا سريعا، وازداد هذا النجاح خاصة عندما ابتدع شخصية **كشكش باي** الشهيرة، التي عُرف بها فيما بعد، بحيث أصبح الجمهور لا يميّز بين الممثل، والشخصية.

ومن أبرز الكتاب الذين اعتمد الريحاني على مسرحياتهم، كاتبان، هما: **أمين صدقي**، الذي أمدّه بواحدة من أنجح مسرحياته، وأعني بها: "حما وحلاوة"، وبديع خيري، في رائعته الهزلية "حسن، كوهن، ومرقص". وقد كان هذين المؤلفين، يُدرجان بعضا من الكلمات في نصوصهما. وذلك بطلب من الريحاني دون شك، لإشاعة جو الفكاهة.

وهكذا استمر المسرح المصري بهذا النشاط حتى ثورة عام 1919، التي أدت إلى إيقافه فجأة.

وفي عام 1923، أنشا **يوسف وهبي**، وهو شاب لم يتجاوز عمره آنذاك 27 سنة، فرقة مسرحية، واستقر في **مسرح رمسيس**.

ولد **يوسف وهبي** في أسرة ميسورة الحال، تعود إلى أصول تركية، ولكنه كان يشعر بانجذاب شديد نحو فن المسرح، منذ المرحلة الدراسية الأولى. غير أن ذلك لم يكن يروق لوالده، الأمر الذي دفعه للرحيل إلى إيطاليا، وميلانو، حيث التحق هناك بمدرسة الفن الدرامي، وتتلمذ على يد الممثل الإيطالي المشهور "**شيانتوني**" (chiantoni) الذي انصرف إلى التدريس في نهاية مشواره المسرحي. ولم يعد إلى القاهرة إلا بعد وفاة والده، في حوالي سنة 1920.

ومما لا شك فيه، أن **يوسف وهبي** قد استفاد في بدايات حياته المسرحية من علاقاته الكثيرة. فضلا عن أنه جاء في فترة مناسبة جدا بالنسبة إليه، فقد كان "نجيب الريحاني" آنذاك في أمريكا، وتفرّغت "منيرة المهدية" للغناء، أما "جورج أبيض"، فقد أفل نجمه. فما كان منه إلا أن أبرز موهبته الفذّة التي كانت عاملا رئيسيا في نجاحه.

وقد استطاع **يوسف وهبي** في غضون ثلاث سنوات، أن يحظى بمكانة مرموقة، وسمعة طيبة لدى جمهوره. ولكن النجاح المعنوي، لا يكفي لوحده، ولا يغطّي النفقات الكثيرة. لذا فقد أمر وزير المعارف العامة بإدماج الفرق وإشراف الوزارة عليها، لاسيما بعد أن لاحظ الحالة المزرية التي آلت إليها. وهكذا، أصبحت "**الفرقة القومية**" التي تكفلها الدولة تحمل اسم "**الفرقة المصرية**"، وأسندت إدارتها للشاعر **خليل مطران**، بينما أسندت الإدارة الفنية **ليوسف وهبي**.

ونظرا للطابع الرسمي للفرقة الجديدة، فقد عمد **يوسف وهبي** في البداية إلى عرض مسرحيات تراجيدية، مثل: "**أندروماك**"، و"**أنتيغون**"، اللتين ترجمهما الأديب الكبير "طه حسين". ولكن ذوقه جعله يعود على الفور، إلى تقديم مسرحيات أكثر حداثة، معتمدا في ذلك على ترجمات لعدة مؤلفين فرنسيين، من أمثال: "لوفيدان" (Levedan)، و"بارنستاين" (Bernstein)، و"فيدو" (Feydeau)، و"تريستان برنار" (Tristan Bernard). كما عرض أيضا بعض المسرحيات الميلودرامية لمؤلفين مصريين، ثم عمد، فيما بعد، إلى تقديم مسرحيات من تأليفه، مثل: مسرحية "أسرار القصور"، ومسرحية كوميدية بعنوان: "أيام الحرب"، لقيت نجاحا كبيرا. الأمر الذي دفعه إلى كتابة عدد لا بأس به من المسرحيات الأخرى، أغلبها بالعامية المصرية. فقد كان يسعى إلى تطوير مسرح مصري أصيل. لذا كان يقلّل تدريجيا من اعتماده على الاقتباس من المسرحيات الأوروبية.

... ...

قبل عام 1900، كانت الممثلات المسرحيات اللواتي حللن محل الرجال الذين كانوا يقومون بالأدوار النسائية، من اليهوديات والمسيحيات. رغم أن **يعقوب صنوع** كان قد عثر في حي السيدة زينب بالقاهرة، ومنذ 1880، على فتاتين، قام بتعليمهما بعض المبادئ المسرحية، وخلال أشهر استطاع أن يستعين بهما في مسرحياته.

فقد رأينا على سبيل المثال، "**منيرة المهدية**" في فرقة "عزيز عيد".

وفي سنة 1923، التحقت فتاة مسلمة بفرقة "يوسف وهبي"، وهي فتاة لا تتحدث غير اللغة العربية. ولكن هذا لم يمنعها من إظهار مواهب خارقة، بل ستصبح أوّل ممثلة تراجيدية مسلمة كبيرة. وهي **فاطمة رشدي**.

و"فاطمة رشدي"، هي أوّل ممثلة مسرحية عربية يرتبط اسمها بأدوار عظيمة، مثل أدائها لدور كليوباترا في مسرحية "**مصرع كليوباترا**"، للشاعر الكبير "**أحمد شوقي**" (1868–1932). وبهذا تكون قد خدمت المؤلفين الكبار، بشكل رائع.

كانت "**فاطمة رشدي**" صديقة للممثل **عزيز عيد** في فرقة **رمسيس**، ثم تزوجته. وقد شكّل هذا الثنائي الرائع **رشدي–عزيز عيد**، ثنائيا مسرحيا فريدا أيضا، وهو ما ساعد على تطوير مواهبهما معا. فلم تمض سوى سنوات قلائل حتى غادرا معا فرقة **رمسيس** وألّفا فرقتهما الخاصة.

فقد اتجه **عزيز عيد** إلى الكوميديا الخفيفة، ولكن في حوالي سنة 1934 أو35، لا يسعني هنا تحديد التاريخ بالضبط، توفي "**عزيز عيد**" فجأة، وهو لم يتجاوز بعدُ الخمسين سنة من عمره.

إنها نهاية أمل كبير. وستكون أيضا، نهاية لنجاحات "**فاطمة رشدي**".

وأنا أتتبّع مسيرة **فاطمة رشدي، وعزيز عيد**، تجاوزت تاريخ 1930. وهو عام تميّز، مع ذلك، بحدث هام، تمثّل في إنشاء أوّل مدرسة للفن الدرامي، تولى إدارتها **زكي طليمات** الذي تلقى دراسته **بالأوديون** بباريس في سنة 1924. وكان **طه حسين** يقوم بتدريس مادة تاريخ المسرح في هذه المدرسة.

أعترف أنني أفتقر مرة أخرى إلى التواريخ – آه! كم يصعب العثور عليها! – كي أحدد بالضبط، بدايات **علي الكسار** المسرحية. ذلك لأن هذا الأخير لابد أن يُكتب اسمه على "الخط الجانبي" الذي وضعته، أعني بذلك خط "المسرح الشعبي الجديد"، على أثر **نجيب الريحاني**.

وعبارة "على أثره" ليست صحيحة تماما؛ لأن "كشكش باي" لم يخسر – في الحقيقة– شيئا من حظوته لدى الجمهور بظهور "علي الكسار"، الذي راح ينافسه، مبدعا بدوره شخصية شعبية لقيت نجاحا كبيرا، وهي شخصية "**باربارن**" (Barbarin). كما كان يعتمد في كتابة المسرحيات التي يمثلها أيضا، على **أمين صدقي**، وكذا المؤلف الغزير الإنتاج **زكريا أحمد**.

كان لهذا المسرح المصري، إشعاع كبير. فقد تحدثت فيما سبق عن مختلف جولاته في الجزائر. رغم أن هذا، مع الأسف! "لا يُكسب ما يكفل له العيش".

وإزاء هذه الوضعية التي آل إليها المسرح المصري، فكّر أحد أصدقاء الفن الدرامي الكبار، ألا وهو **نجيب الهلالي**، الذي كان وزيرا للمعارف آنذاك، في إنشاء لجنة للتكفل بدراسة كل المشاكل التي يعاني منها المسرح. دعا إليها مجموعة من رجالات الأدب من أمثال خليل مطران، وطه حسين، وحافظ عفيفي، ومحمد العشماوي، وخليل ثابت. كما استدعت الفرقة "**إميل فابر**" مدير فرقة "**الكوميدي فرنسيز**" إلى القاهرة.

وبعد تحرّ جاد، توصّل "إميل فابر" إلى مجموعة من النتائج، أوّلها ضرورة استعمال اللغة العامية، ثم إرسال أكبر عدد ممكن من الشباب إلى الخارج، خاصة منهم الذين يرغبون في التدرب على تقنيات المسرح.

ولكنه لم يستغرب التطور البطيء للمسرح عند العرب، فقد أشار إلى الضربة القاضية التي تلقاها المسرح من السينما في فرنسا، رغم أن وجوده يعود إلى قرون خلت. فما الذي سيفاجئنا في المسرح المصري الوليد، الذي مازال لا يقوى على الوقوف على قدميه كما يجب، أمام السينما التي جاءت لمنافسته في حوالي سنة 1930.

عند انتهائي من كتابة هذا الفصل، شعرت بإحساس – صعب !– وهو أنني لم أتحدث بما فيه الكفاية عن الأعمال الدرامية. كما لاحظت في الوقت ذاته شيئا غريبا، **وهو أن التواريخ الكبرى في تاريخ المسرح الفرنسي، هي تواريخ للعروض المسرحية الأولى. أوّل عرض لمسرحية "السيد"، وأوّل عرض لمسرحية "المتحذلقات"، و"زواج فيغارو"، و"هرناني"، فكل عرض يفتح مجالا جديدا، ويغيّر شيئا ما في عالم المسرح.**

أما في المسرح العربي، فإن التواريخ الكبرى هي بالأحرى، تواريخ تأسيس الفرق المسرحية.

لماذا يا ترى؟.

أعتقد أن مرد ذلك، إلى سببين هما:

1) إن المسرح العربي لا يمتلك – أو لم يكن يمتلك في العصر الذي ندرسه– جمهورا يهتم بالنص في المسرحية. فهو جمهور يهتم بـ "العرض"، وتتوقف أهمية هذا الأخير على القيمة التي تحظى بها الفرقة، ومديرها، وهذا أمر طبيعي.

2) (والسبب الثاني نتيجة للسبب الأول): إما أن المؤلفين كانوا يكتبون مسرحياتهم باللهجة العامية ولم يكونوا يهتمون بمسألة الطباعة، الأمر الذي يؤدي إلى زوالها... أو أنهم كانوا يعالجون نصا باللغة العربية الفصيحة، مع العلم أنه لا ينبغي في هذه الحالة، أن يعوّلوا كثيرا على المداخيل، وأن يلتفتوا بطبيعة الحال إلى الطباعة. فقد تحدثت آنفا عن الصدى الذي لقيته مسرحية **كليوباترا** لأحمد شوقي على يد الممثلة **فاطمة رشدي**، ولكنه يظل حدثا استثنائيا. كما أعتقد أن ذيوع صيت **توفيق الحكيم**، و**محمود تيمور** وحتى **شوقي**، كان عن طريق النشر خاصة. لذا لابد من القيام بدراسة أدبية حول الإنتاج الدرامي الذي تم نشره، بالموازاة مع تاريخ المسرح.

ولا يمكنني، بطبيعة الحال، القيام بذلك هنا، لأنني أردت ببساطة أن أرسم مخططا لنشاط الخشبة لا غير. ولكن عند بلوغي هذه النتيجة المذهلة، التي تتناول المسرح المصري إلى حدود سنة 1939، لم أذكر سوى أكثر المؤلفين شهرة. من أمثال **محمود تيمور** (ولد في سنة 1894، وهو أخ محمد تيمور)؛ لأنه إذا كان روائيا كبيرا قبل 1939، فهو لم يستهل حياته كمؤلف مسرحي، إلا بعد سنة 1940. ولكن **توفيق الحكيم** (الذي ولد في سنة 1898) نشر مسرحية "**شهرزاد**" في سنة 1934. وهي ليست مسرحيته الأولى.

أما **طانيوس عبده**، و**خليل مطران**، فقد قدّما ترجمات لبعض مسرحيات "شكسبير". في حين قام **ميخائيل نعيمة** بنشر مسرحيته التي تحمل عنوان: "**الآباء والبنون**". وكان عمره حينها، لا يتجاوز الثالثة والعشرين عاما، أي في سنة 1917.

وهناك أيضا **بشر فارس** (ولد في 1906)، ومسرحيته "**مفرق الطرق**" (ترجمت إلى الفرنسية بعنوان: « quand les chemins divergent » (1938).

لم يكن في وسعي أكثر من ذكر بعض الأسماء، من بين أخرى كثيرة. ولكن الفضل الكبير في ذلك، إنما يرجع إلى الأستاذ **لاندو** الذي وضع قائمة بأسماء المؤلفين الدراميين العرب، مع تواريخ نشر مسرحياتهم، وتواريخ كتابتها أيضا في أغلب الأحيان. وهذا ليس بالأمر الهيّن!

أما بالنسبة إلي، فإن الشيء الوحيد الذي أطمح إليه، هو تنبيه فضول القارئ، وحثّه على أن يستعلم جيدا حول هذا الجيل من الدراميين العرب.

وهكذا، أصبح المسرح المصري بطل الفن الدرامي بالنسبة إلى بقية بلدان العالم العربي، والفضل في ذلك يعود إلى كبار الممثلين الذين سبقت الإشارة إليهم، والذين عملوا على تنظيمه، وتحديثه، وإتقانه فنيا.

وإذا اتجهنا نحو الشرق، نلاحظ أن "بقعة الزيت" لا يمكن أن تتسع كثيرا، لأن بلدان المنطقة لا توفر لنا غير القليل من المصادر.

فالعراق كان يمتلك فرقة من الهواة تتألف من المدرسيين، وذلك منذ سنة 1921. كما أشار إلى ذلك **حقي الشبلي**، المدير الحالي للفرقة الوطنية.

كانت الفرقة تقدم عروضها في بغداد، خاصة أثناء الاحتفالات الدينية. وكانت هذه العروض عبارة عن تمثيليات قصيرة مستمدة من الحكايات، والخرافات العربية. وفي سنة 1927، نشهد لأول مرة ميلاد فرقة مسرحية عراقية محترفة تتألف من فنانين عراقيين (بغداديين)، تقدم عروضا مسرحية من مصر، وكذا ترجمات لمسرحيات إنجليزية، وفرنسية.

وفي عام 1934، استطاعت هذه الفرقة أن تقدم حوالي 120 مسرحية. غير أن لا وجود بين أصحابها لأي مؤلف عراقي.

ولكن منذ عام 1936، أخذت الدولة على عاتقها مهمة التكفل بهذه الفرق المسرحية.

وفي **الأردن**، يشير الأستاذ **لاندو** إلى **محمد ماميش**، مؤلف مسرحية "**الأسير**" التي صدرت في سنة 1933.

وأما في **المملكة العربية السعودية**، و**اليمن**، فلا وجود لشيء ذي بال. وما لدينا من أخبار تقول إنه عندما قامت مدرسة محترفة **بالمدينة** في عام 1910، بتقديم مسرحية ذات فكر "تقدمي"، لصالح عمل خيري، أثارت صخبا كبيرا. ولعل هذا ما دفع الكاتب، **علي أحمد باكثير** إلى طبع مسرحيته الأولى "**في عاصمة الأحقاف**" بالقاهرة. وهي مسرحية دعا فيها إلى ضرورة تعليم المرأة المسلمة.

ولكن في الغرب، كانت الأرضية أكثر ملاءمة لاستقبال هذا الوافد الجديد.

فقد أمكن للمسرح أن ينطلق في جولة جديدة إلى سيدي عقبة. كان ذلك في عام 1939، ولكن كان لابد أن تُتبع هذه الجولة بموجات كثيرة.

سأستهلّ خط السير هذا، بالقول إنني لم أعثر بالنسبة إلى **ليبيا**، على أي شيء، باستثناء انتقال مختلف الفرق المصرية المتعاقبة إليها. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: ألم تعمل هذه الفرق قط، على إنشاء فرقة من الهواة مثلا؟!. فالأمر يدعو إلى الحيرة حقا.

هذه فجوة، سأكون سعيدا بسدها.

أما بالنسبة إلى **تونس**، فإنني أدين بهذه المعلومات للسيد **محمود أصلان**، الذي يعود إليه الفضل في إرسال حوار لي عن السيد **حسن زميرلي**.

فتونس، المتجهة نحو المشرق دائما، والوفية بشدة للغة العربية الفصيحة – والتي كانت تنظر إلينا نحن الجزائريون، بشيء من الاستخفاف، وترى أننا متفرنسون– تستقبل لأول مرة المسرح المصري في سنة 1904[7]، مع الجولة التي قام بها **عبد الرحمن البغدادي**، والمعروفة بفرقة **كمال أفندي وز–وز**.

ولكن لا شيء يجمع بين "**وز–وز**" هذا، وظاهرتنا التي تحدثت عنها خلال سنة 1920، فهو ساخر سوقي أراد أن يزدهي بما استعاره من غيره. مع أن "الطاووس" الذي أخذ عنه اسمه، هو نفسه ممثل رديء. فقد كان هذا القبس الأوّل، الذي عكسه المسرح المصري، قليل الوميض. غير أن ذلك أدى إلى اليقظة، وبروز حركية لدى نخبة من الشباب المثقفين في تونس، من بينهم: **محمد بن تركية، وبشير الفورتي، ولارناوت**، ومحمد بورقيبة، شقيق رئيس الدولة التونسي، وبشير الخانقي، وسليمان صحراوي، ثم انضم إليهم فيما بعد **أحمد بوليمان**. لقد عمل هؤلاء الشباب، على إنشاء أوّل فرقة مسرحية عربية في تونس أطلق عليها اسم: "**النجمة**"، في سنة 1906. كما كانوا على اتصال بكل من سوريا ومصر، ويتلقون مسرحيات من هذين القطرين. وراحوا يسعون، تحت إدارة مخرج، إيطالي الأصل، إلى تقديم مسرحية "صدق الإخاء"، التي لم تر بعدُ النور، حيث وصلت في هذه الأثناء، وبالضبط في عام 1907 فرقة سليمان القرداحي المصرية (قبطي نُفي من مصر لأسباب سياسية). وقامت بتقديم مسرحيات لـ "هيغو"، و"شكسبير"، اقتبسها إلى اللغة العربية "نجيب الحداد". ولكن "الجرعة الغربية" كانت قوية جدا بالنسبة إلى جمهور لم يكن مستعدا جيدا لذلك. فقد لقيت هذه المسرحيات، بعض النجاح لدى نخبة ضيّقة من الجمهور حينذاك.

ولم يتسن لـــ "**القرداحي**" مواصلة جولته في بعض المدن التونسية بسبب المرض، مما اضطره للعودة إلـــى تـــونس العاصمة، حيث وافته المنيّة هناك في عام 1908.

وهكذا تشتّت فرقته. وفضّل بعض أعضائها البقاء في تونس العاصمة، والانضمام إلى فرقة "النجمة"، وتأليف فرقة جديدة تحمل اسم: "**الجوق المصري التونسي**"، التي قدمت مسرحية "**فرح أنطون**" الشـــهيرة: "**صـــلاح الـــدين الأيوبي**". ثم رحل المصريون فيما بعد. وحدث شقاق بين التونسيين أدى إلى انقسامهم إلى فرقتين اثنتين هما:

– فرقة "**الشهامة العربية**"، التي كانت تحت إدارة الدكتور "**حسّين بوحاجب**"، و"محمد بورقيبة".

– فرقة "**الأدب**"، التي كانت تحت إدارة القائد الوطني القديم "**عبد العزيز الثعـــالبي**"، والممثـــل التونســـي "**إبـــراهيم اللكودي**".

وفي عام 1911 قدمت فرقة "**إبراهيم حجازي**" إلى **تونس**. وأحرزت في هذه المرة نجاحا كبيرا. وفي عـــام 1914، وعشية الحرب العالمية الأولى، كان الانتصار الكبير بالنسبة إلى هذه الفرقة؛ لأن ممثليها المشهورين، كانوا يقدمون للجمهور التونسي كوميديات، ودرامات غنائية مأخوذة، بطبيعة الحال، من أعمال هيغو وشكســـبير، التـــي اقتبسها "نجيب الحداد" إلى اللغة العربية. ولكنها كانت غنائية في هذه المرة، مثل "هرناني"، و"عطيل"، و"السيد" التي جاءت بأصوات رائعة. وقد أدى إعجاب التونسيين بهذه الفرقة وما قدمته، إلى اعتماد رصيدها المسرحي فيما بعد.

لم يظهر إلى الآن غير كاتب مسرحي تونسي واحد، وهو **محمد جعيبي** بعمله الذي يحمل عنوان: "**الســـلطان عبد الحميد بين أسوار ييلديز**"، وناقد مسرحي واحد قدم تحليلا لهذه المسرحية، وهو "**حسان حسني عبد الوهاب**".

لا شك أن الحرب قد أحدثت "فجوة" في خارطة المسرح الحديث.

وفي عام 1919 قام كاتب تونسي جديد، وهو **علي الخزمي**، باقتبـــاس مســـرحية "الأصـــمّان" (les deux sourds) للكاتب المسرحي الفرنسي "لابيش". وقد أحرز "**أحمد بوليمان**" نجاحا كبيرا.

[1*] – هذا النص المترجم هو مبحث من الفصل الخامس من كتاب **محيي الدين باشطارزي**: "**مذكرات 1919–1939**" تتبع بـــ "**دراسة حول المسرح في البلدان الإسلامية**"، « **Mémoires 1919-1939** suivi d'**Etude sur le théâtre dans les pays islamiques** » الصادر عن المؤسسة الوطنية للنشر والتوزيع (SNED)، الجزائر، 1968. وعنوان المبحث في لغته الأصلية هو كالتالي: « **Le Théâtre Moderne Dans Les Pays Islamiques** »

[1] - Rezvani, p. 134- 135. لم يشر "**رزفاني**" في كتابه هذا إلى التاريخ الذي ظهرت فيه هذه الممثلة

[2] – وإذا بدا الخديوي إسماعيل باشا أقل ديمقراطية، فلا ينبغي أن ننسى، مع ذلك، أن الفضل يعود إليه في إنشاء المسارح الأولى في القاهرة. أولا، مسرح الكوميديا، ثم، مسرح الأزبكية، فمسرح الأوبرا، الذي تم تدشينه في سنة 1869 بمناسبة افتتاح قناة السويس، بتقديم عرض لأوبرا "عايدة" لـــ فردي" (Verdi).

[3]– لقد كتب الدكتور "**محمد يوسف نجم**" في كتابه "المسرحية في أدبنا الحديث..."، يقول: "من المؤسف أن يهتم "صنوع" في كوميدياته بعادات، وتقاليد المصريين غير المسلمين فقط؛ من إسرائيليين، وكاثوليك، وأورثوذوكس. على الرغم من أن زبائنه لم يكونوا من هؤلاء فقط. فهل يرجع ذلك لجهله بعادات وتقاليد المسلمين؟ أم أن احترامه لهؤلاء المتفرجين هو الذي دفعه إلى إضحاكهم على حساب الآخرين؟. فهو حزين جدا؛ لأن العراقيل التي أدت إلى الحدّ من حرية التعبير كانت تمنعه من مواصلة عمله".

[4] - Rezvani, p. 140-141.

[5] - Rezvani, p. 139- 140.

[6] – مسرحية "عطيل" ترجمها خليل مطران، وليس إلياس فياض كما يذهب إلى ذلك باشطارزي. ينظر محمد يوسف نجم، المرجع السابق، ص154.

[7] – لم تكن تونس تمتلك سوى مسرح واحد، وهو "**مسرح روسيني**" (Rossini)، الذي كان يستقبل خاصة الفرق الإيطالية. فالمسرح البلدي، الكائن بنهج "جيل فيري" (Jules Ferry)، والذي أصبح نهج الرئيس "الحبيب بورقيبة"، سوف يتم تدشينه في سنة 1906.