الرواد الأوائل ومسألة تأصيل المسرح العربي

سمية زباش
جامعة الجزائر 02 (الجزائر)

Résumé

Cet article porte sur les efforts divers effectués par les premiers dramaturges arabes, afin d'introduire l'art dramatique dans la culture arabe. Il s'agit là des trois précurseurs de ce qu'on peut appeler le théâtre arabe : Maroun El-Naqqach (Liban), Abou Khalil El-khabbani (Syrie) et Ya'qub Sanou (Egypte).

En fait, l'histoire du mouvement théâtral dans le monde arabe, a débuté quand Maroun El- Naqqach a donné une représentation de « Albakhil », adaptation qu'il a faite en vers arabes de « l'Avare » de Molière. Après cette pièce, Al-Naqqach produit une deuxième pièce, intitulée, « Abou Al-Hassan Al-Moughaffal » inspirée des contes des « Milles et Une Nuits », première d'inspiration orientale. Mais cette première expérience s'est appuyée sur la base de traditions puisque les arabes ne possèdent pas une tradition théâtrale au même titre que les occidentaux.

En général, le répertoire du théâtre arabe, s'inspire du théâtre européen, et cela nous permet de distinguer trois étapes :

1- La traduction
2-L'adaptation, qui substitue au milieu et aux personnages européens un milieu et des personnages arabes.
3- L'œuvre originale, bâtie sur la structure du théâtre européen. Elle s'inspire de la vie locale, de l'histoire ou des contes populaires arabes, surtout des « Milles et Une Nuits ».

تعد مسألة تأصيل المسرح العربي من المسائل التي لقيت اهتماما خاصا من لدن الباحثين والنقاد المسرحيين العرب، فقد طرحت المسألة بشكل ملفت للنظر في مختلف الكتابات المسرحية الإبداعية والنقدية، الأمر الذي جعلها أمرا يتواتر ذكره في الخطاب المسرحي العربي على مدى قرن ونصف من الزمان هو عمر التجربة العربية لهذا الفن.

ورغم شيوع ظاهرة التأصيل بوجه بارز في ستينيات القرن العشرين، فإن حضور المسألة في الممارسة العربية للمسرح تعود إلى فترة الرواد الأوائل؛ إذ تكفي العودة إلى تجربة الرواد الثلاث، وتتبع تجليات الظاهرة عبر استنطاق ما تركه هؤلاء من نصوص مسرحية إبداعية ونقدية للتأكيد بأن مسألة التأصيل لم تكن وليدة اللحظة الراهنة، وإنما ترجع، في الأساس، إلى البدايات الأولى لنشأة هذا الفن ذاته في الثقافة العربية.

1. مارون النقاش (1817-1855).

تعد الخطبة الشهيرة التي افتتح بها رائد المسرح الأول "مارون النقاش" عرض مسرحيته الأولى "**البخيل**" (1847)[1] أوّل النصوص في هذا المجال. فهي، فضلا عن قيمتها التاريخية، تعد وثيقة فنية هامة لما تضمنته من آراء مختلفة حول المسرح كفن ووظيفته الاجتماعية والرسالة المتوخاة منه وغيرها من المسائل الهامة. يقول في ذلك: "وها أنا متقدم دونكم إلى قدّام، محتملا فداء عنكم إمكان الملام، مقدما لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبا والنجبا بهذا القطر، مبرزا لهم مرسحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا... "[2].

والمتأمل في نص الخطبة يلاحظ أن "النقاش" كان يدرك جيدا، ومنذ البداية، مدى خطورة المحاولة التي أقدم عليها في مجتمع تقليدي محافظ، لم تكن له معرفة سابقة بهذا الفن، اللهم إلا تلك الفنون التي عُرفت في الثقافة العربية الشعبية، والتي يطلق عليها البعض "الأشكال ما قبل مسرحية"[3] كخيال الظل، والكراكوز، والحكواتي، أو القوال، وغيرها من الأشكال التي ارتبطت في أذهان الكثيرين بالتسلية واللهو، بل والمروق عن الأخلاق والدين. فكيف لهم بهذا الوافد الجديد الذي ارتبط بالغرب/الكافر، الغرب/المستعمر والقاهر للذات العربية والمهدد لكيانها ومقومات شخصيتها.

لهذه الأسباب جميعها، ولتوجسه من إخفاق هذه التجربة/المغامرة لم يجرأ "مارون النقاش" على تقديم عرضه الأول "**البخيل**" أمام عامة الناس، وإنما قدّمه في منزله،

واقتصر جمهوره على طبقة خاصة من "الأسياد المعتبرين" و"أصحاب الآداب الموقرين" و"ذوي المعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائقة...". ولا يخفى ما يحمله هذا الخطاب من دلالة، فكأننا بالرجل يعتذر سلفا عما قد يترتب عن هذه التجربة الخطيرة، ويرجو العفو والحماية والعطف من هؤلاء الأسياد، أهل الحل والربط، الذين اقتصر عليهم عرضه، وإلا لماذا كل هذا الثناء والإطراء في شخصهم؟! ثم لماذا يسبل عليهم كل هذه الصفات التي ترفعهم إلى أعلى المقامات؟!. كما أن حصر التمثيل في دائرة أفراد العائلة، واتخاذ البيت كمكان للعرض، رغم أن المسرح فن الساحات العامة؛ لأنه احتفال شعبي ولقاء جماعي بالدرجة الأولى، يدل دلالة قاطعة على وعي الرجل بما قد ينجرّ عن هذه التجربة الخطيرة من عواقب غير محمودة، لذلك عمد إلى التعبير عن وعيه وإدراكه العميقين بالاختلافات الثقافية والحضارية بين هذا الفن من جهة، وبين خصائص الحضارة العربية من جهة أخرى. الأمر الذي دفعه إلى ضرورة إيجاد صيغة أو طريقة يمكنه بواسطتها أن يجعل هذا الفن الدخيل مقبولا ومرحبا به في مجتمعه. فراح يبرر اختياره لهذا الفن، وكيفية التعامل معه والأهداف المرجوة من ورائه، قائلا: "... على أنني عند مروري بالأقطار الأوروباوية، وسلوكي بالأمصار الإفرنجية، قد عاينت عندهم فيما بين الوسايط والمنافع، التي من شأنها تهذيب الطبايع، مراسحا يلعبون فيها ألعابا غريبة، ويقصون فيها قصصا عجيبة... ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح... وإذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين، كلتاهما تقرّ فيهما العين، إحداهما يسمونها **بروزه** وتنقسم إلى كوميديا ثم إلى دراما وإلى تراجيديا، ويبرزونها بسيطا بغير أشعار، وغير ملحنة على الآلات و الأوتار، وثانيتهما تسمى عندهم **أوبره**، وتنقسم نظير تلك إلى عبوسة ومحزنة ومزهرة، وهي التي في فلك الموسيقى مقمرة. فكان الأهم والألزم بالأحرى، أن أصنف وأترجم بالمرتبة الأولى لا الأخرى، لأنها أسهل وأقرب، وفي البداءة أوجب. ولكن الذي ألزمني لمخالفة القياس، وممارستي هذه المراس، أولا، لأن الثانية كانت لدي ألذ وأشهى، وأبهج وأبهى. ومن عادة المرء ألا يجود مما يبديه، إلا على ما مالت نفسه إليه. والمصنف حيثما يكون مناه، يطفح نحوه جود قريحته ونهاه. ثانيا حيث ظن المرء بالناس، كظنه بنفسه بلا التباس، فترجحت آرائي ورغبتي وغيرتي، أن الثانية تكون أحب من الأولى عند قومي وعشيرتي. فلذلك قد صوبت أخيرا قصدي، إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي".[4]

وما يلاحظ، هنا، هو إلحاح "النقاش" على شرح دوافعه إلى اختيار النوع الثاني أي "**الأوبرا**" (المسرح الغنائي) رغم أن المنطق يفرض عليه اختيار النوع الأول أي

"**البروزه**" (المسرح النثري) لسهولته كما أشار هو ذاته إلى ذلك، إلا أنه فضّل النوع الصعب مؤكدا أن اختياره هذا لم يكن اعتباطيا، وإنما أملته ضرورة اجتماعية خاصة وهي مراعاة ميول الجمهور العربي الذي سيقدم له هذا الفن، وذوقه الفني، لاسيما وأن الأوبرا تقوم، أساسا، على الغناء والموسيقى والشعر، وهي عناصر أساسية في الثقافة العربية، الأمر الذي يجعلها، في نظره، أكثر قربا من الذوق العربي، ومن ثم أكثر حظا في النجاح والقبول إذا ما قورنت بنظيرتها " **البروزه**".

إن اختيار "النقاش" لهذا اللون المسرحي يعبّر في الحقيقة عن وعي الرجل وإيمانه بضرورة الملاءمة بين خصائص هذا الفن "الدخيل" ومعطيات الثقافة العربية، وهو ما عبّر عنه حين قال بأنه يريد أن يبرز لهم، أي "للأسياد المعتبرين"، من مدعويه "مرسحا أدبيا وذهبا إفرنجيا مسبوكا عربيا"، أي أنه قام بصياغة مادة أجنبية مستوردة صياغة عربية تلائم الذوق والتكوين العربيين؛ لأنه كان يدرك أن تقديم المسرحيات الغربية بحرفيتها، سيجعلها تبدو غريبة، ومن ثمة لن تلقى أي تجاوب لدى المتفرج العربي في تلك الفترة. لذلك حرص "النقاش"، شأنه شأن بقية الرواد ممن جاءوا بعده، على إدخال تعديلات على هذه المسرحيات، وتكييفها بما يتلاءم مع البيئة الشرقية وخصائصها. ولا عجب، بعد ذلك، إذا وجدناه يمزج في المسرحية الواحدة بين الشعر والنثر والموسيقى وغيرها من عناصر الثقافة العربية. وهذا الحرص من "النقاش" على الملاءمة بين خصائص الفن المسرحي وميول قومه، إنما هو في الحقيقة تعبير عن هاجس التأصيل الذي يشغل رائد المسرح العربي الأول. وقد عدّ "سعد الله ونوس" ما فعله الرواد "واحدة من ظواهر الصحة في بدايات المسرح العربي القديم"[5].

والملاحظ أن محاولة "النقاش" تبرير اختياره لنوع مسرحي بعينه من خلال الاستجابة للذوق الشخصي، لم يكن كافيا، في نظره، مما دفعه مرة أخرى إلى البحث عن مبرر أكثر إقناعا لهذه التجربة في مجتمعه المحافظ. فكان المبرر الأخلاقي هو الأساس الذي ارتكز عليه في تمرير رسالته الحضارية إلى قومه. كما لم تفته الإشارة إلى أهمية هذا الفن باعتباره وسيلة من الوسائل الكفيلة بتحقيق الازدهار، ناهيك عن مزاياه الأخرى، وما أكثرها، "لأنه بهذه **المراسح** تتكشف عيوب البشر. فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر. وعدا اكتساب منها التأديب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظا فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة... ويتمتعون بالنظارات المعجبة، والتشكلات المطربة. ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرحة، والوقائع المسرة المبهجة. ثم يتفقهون بالأمور العالمية، والحوادث المدنية.

ويتخرجون في علم السلوك ومنادمة الملوك. وبالنتيجة فهي جنة أرضية، وحافلة سنية. فأرجوكم أن تصغوا لها وتسمعوا. وهذا ضرب منها فتمتعوا."[6]

إن "النقاش" في حرصه على الترغيب في هذا الفن، والتأكيد على غايته الأخلاقية لم يكن يخرج في ذلك عن مواقف أغلب رواد النهضة العربية الحديثة الذين بذلوا جهودا محمودة في هذا المجال، فكثيرا ما تحدثوا عن فوائد هذا الفن وقدرته الفعالة على الإصلاح والتوجيه والتوعية، مؤكدين، بوجه أخص، على عدم منافاته للأخلاق والدين، مجتنبين بذلك كل مصادمة مع ما هو سائد من قيم وعادات. وعلى رأس هؤلاء جميعا "رفاعة رافع الطهطاوي" (1801– 1873) الذي يقول في وصفه لمسارح باريس: "فمن مجالس الملاهي عندهم، مجالس تسمى التياتر... والسبكتاكل. وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبرا عجيبة وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة ومدح الأولى وذم الثانية حتى أن الفرنساوية يقولون: إنها تؤدب أخلاق الناس وتهذبها."[7] كذلك هو الشأن بالنسبة إلى "خير الدين التونسي" (1800– 1889) الذي يرى أن "التياطرات" من "المجامع المعدة لتهذيب الأخلاق"[8]. أما "أحمد فارس الشدياق" (1804– 1888) فهو يرى أن المسرحيات تعلم "المحامد والمكارم" إلا أن النساء يتعلمن منها العشق وخيانة الزوج[9]. وترجع "تازك سابايارد" السبب في هذا الحكم إلى "أن الشرقيين قاسوا الفن إجمالا بمقاييس الأخلاق. ثم أنهم لم يكونوا قد عرفوا، بعد، فن المسرح ليكتسب رجالونا مقاييسه الفنية"[10].

وبهذا أصبح فن المسرح وممارسته، مظهرا من مظاهر الحضارة ووسيلة من الوسائل الفعالة لتحقيق التقدم والازدهار للشعوب. ومن ثم فإن غرسه في التربة العربية، بات ضرورة لابد منها لاسيما في هذه المرحلة بالذات من تاريخ أمتنا العربية.

غير أن تأكيد أغلب رجالات النهضة، ورواد المسرح، إلا في القليل النادر، على أهمية هذا الفن، والدعوة إلى ضرورة الاستفادة منه لم يمنعهم من التنبيه إلى بعض المسائل التي يجب مراعاتها عند نقل هذا الفن. ويتعلق الأمر، هنا، ببعض خصائص هذا الفن ومميزاته التي تجعل ممارسته وفقها صعب تقبلها في المجتمع العربي المسلم، لذلك فإن رواد هذا الفن لم ينسخوا التجربة المسرحية نسخا بل حاولوا، وفي كثير من الأحيان، تطويعها وإكسابها نكهة بيئتهم وخصوصيتها. وفي هذا دلالة على مدى وعي هؤلاء وإدراكهم العميقين بشروط البيئة وذهنية المتفرج الذي يتوجهون إليه، وهو ما حرص النقاش على تأكيده سواء في نص خطبته، كما رأينا سلفا، أو في ما تلاها من

مسرحيات[11]. أعني بذلك احترامه لعادات شعبه وقيمه، بحيث لم يشأ أبدا مهاجمتها، وعمد إلى تجنب كل ما من شأنه أن يدخله في صدام مع ثقافته وبيئته العربيتين. واقتصر في نقله لهذا الفن على ما بدا له قريبا من ذوق أهله وميولهم. فكان أن قام، كما لاحظنا، بالمواءمة بين هذا الفن وخصائص الثقافة العربية. وفي هذا التوجه نوع من التعبير عن الرغبة في تأصيل هذا الفن.

لقد تابع "مارون النقاش" مشروعه لتأصيل هذا الفن وتجذيره في الثقافة العربية في أعماله المسرحية. ولئن اتخذت تجليات هذا المشروع التأصيلي في نص الخطبة المذكور آنفا، كما لاحظنا، شكل مراعاة الذوق العربي الميال إلى الموسيقى والغناء والطرب، أي تبني طريقة يستطيع من خلالها الملاءمة بين ما ثقفه من هذا الفن الوافد وبين خصائص الثقافة العربية، فإنه قد تجاوز ذلك إلى استلهام التراث العربي الشعبي، على وجه الخصوص، في مسرحيته الثانية: "**أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد**"[12] التي اعتمد في كتابتها على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة[13]. إذ يبدو أنه أدرك أن "المسرح الأدبي والذهب الإفرنجي المسبوك عربيا" لا يكفي وحده لبقاء هذا الفن الجديد، لذلك استعان بالمأثور الشعبي من قصص وحكايات، وأفاد من الشعر، والغناء، وكلها عناصر أساسية في الثقافة العربية، واستخدمها في مسرحياته التي تلت "البخيل". وهو ما عبر عنه "سليم النقاش" في قوله: "ولما رأى عدم ميل أبناء وطنه إلى الفن المفيد نظرا لعدم معرفتهم بمنافعه، زاده فكاهة فجعل في الرواية الواحدة شعرا ونثرا وأنغاما، عالما أن الشعر يروق للخاصة، والنثر تفهمه العامة والأنغام تطرب".[14] وبهذا ينتقل "النقاش" إلى مرجع هو أقرب إليه من "موليير"، أعني حكايات ألف ليلة وليلة، ثم إلى التاريخ والتراث العربيين.

ولعل ما يميز هذه المسرحية ويجعلها محاولة جريئة للقطع مع المنظومة المولييرية، إذا جاز لنا التعبير، هو الطابع الغنائي الذي صبغ به "النقاش" مسرحيته، وكأنه استهدف تمرير الصيغة المسرحية في قالب غنائي مألوف، مما جعله يخضع بذلك لمتطلبات التربية الجمالية والثوابت الذوقية لدى المتلقي العربي في تلك الفترة.[15] كما أن الملابسات التي رافقت عرض مسرحية: "**أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد**"، والتي نقلها لنا الرحالة الإنكليزي "دافيد أركيوهارت" الذي كان ضمن من حضروا هذا العرض، تؤكد لنا، مرة أخرى، كيف كان "النقاش" يضحّي بمقتضيات الفن في سبيل مقتضيات الذوق والثقافة. يقول "أركيوهارت": "13 من كانون الثاني سنة 1850، بعد انتهاء المجلس ذهبنا إلى المسرح. إن الرواية التي افتتح بها أوّل مسرح عربي، قد وضعها ابن

أحد أعضاء المجلس، وقامت بتمثيلها عائلة، وهي عديدة الأفراد، في بيتهم القائم في الضواحي.. كان موضوع الرواية المعلن عنها (هارون الرشيد وجعفر) وقيل أنها مكتوبة ببيان عربي رفيع تتخللها أشعار تنشد إنشادا... وضعوا لي ولأمين أفندي (فوتيل) في الصدر، ووضعوا مقعدا طويلا للقضاة، إلى الشمال. أما سائر المدعوين من ذوي الشأن، فقد أجلسوهم إلى اليمين. وتركت فسحة واسعة لإعداد الشبك والنراجيل. وكنا بين الفصول، نختلف إلى الديوانخانه، حيث تقدم لنا المرطبات. وبالرغم من أن الحفلة كانت طويلة، بل طويلة جدا. لم يغادرها أحدا من الحضور، بل كنت ترى على وجوههم إمارات البشاشة والمرح. وكوفئ المؤلف والممثلون بالهتاف والتصفيق. وفي ختام الفصل نثر علينا (جعفر) قبضات من الدراهم، إمعانا في تقمص دوره تقمصا صحيحا. وعلى الأثر أخذ الجمهور يرشق المسرح بوابل من الورود..."[16].

والمتأمل في هذه الفقرة، الشهادة، يلاحظ أنها وصف دقيق لأجواء العرض والطريقة التي تم بها. بحيث يخيّل إلينا وكأننا إزاء حفلة من حفلات السمر العربية، فهناك حديث عن "المرح والشبك والنراجيل" و"المرطبات"... وغيرها من مستلزمات الحفلة. ولعل هذا هو سبب نجاح هذا العرض الذي قوبل بعاصفة من "الهتاف والتصفيق"، بل نجاح "النقاش"، هذه المرة، في الوصول إلى جمهوره، وهو ديدنه، رغم أنه جمهور رسمي.

ولا تفوتنا الإشارة أيضا إلى تلك الهزلية القصيرة التي أوردها النقاش، بل أقحمها إقحاما في مسرحيته "أبي الحسن المغفل أو هارون الرشيد". رغم أنها لا تمت بصلة للمسرحية إطلاقا. وهو مما يتنافى مع قواعد هذا الفن. لكن إذا وضعنا نصب أعيننا أن الرجل يسعى إلى إيجاد أية وسيلة تساعده على إنجاح عرضه، حتى ولو ضحى بمتطلبات الفن في سبيل إرضاء جمهوره، نفهم سبب إيراده لهذه الهزلية في مسرحيته. يقول الرحالة "أركيوهارت": "وقد مثلت بين الفصلين الثاني والثالث هزلية قصيرة، يدور موضوعها حول زوج خانته زوجته، وقد كان الموضوع خطيرا جدا. وقد أقرّ بذلك المفتي السابق الذي تابع تطور الحوادث باهتمام زائد، ولم يتورع عن أن يكشف لأحد الطرفين عن خطط الطرف الآخر. والحقيقة أنه زجّ بنفسه في الحوادث وكأنه كان يقوم بدور الجوقة راثيا أو محبذا، وقد تنبه الزوج أخيرا عندما رأى في النافذة الجانبية، السيدة وعشيقها. بينما كان المفتي على كرسيه، ينتقد بشدة إجرام الزوجة وبلاهة الزوج. وقد قابل الجمهور هذه الحملة بعاصفة من الضحك، مما ساعد على نجاح هذه الهزلية نجاحا يعزى في المقام الأول إلى هذا الممثل الذي لم يدخله المؤلف في مسرحيته."[17]

إن إدراج "النقاش" لهذه الهزلية القصيرة لم يكن اعتباطيا، وإنما كان مقصودا، والغاية منه هي إضفاء جو من المرح والفكاهة على "سهرته" المسرحية التي كان يخشى إخفاقها. فالمسرحية، كما يحدثنا الرحالة الإنكليزي "أركيوهارت"، كانت مطولة جدا، الأمر الذي قد يؤدي إلى ملل جمهور المتفرجين المسمّرين في أماكنهم لساعات طويلة، ومن ثم انصرافهم عن مشاهدة أو متابعة ما يحدث قبّالتهم، مما لم يعتادوا عليه، أعني بذلك المسرح كفن جديد وغريب بالنسبة إليهم، وهو ما دفعه، وهو العارف بطبائع الناس وأخلاقهم وعاداتهم في بيئته الشرقية، إلى البحث عن شيء يمكنه بواسطته أن يشد انتباه الجمهور، ويطرد الملل عنه ومن ثم تسليته. فكانت تلك الهزلية القصيرة وسيلته إلى ذلك. وأكثر من ذلك، فإن النقاش قد اختار لهذه الهزلية القصيرة "موضوعا خطيرا"، بل هو من الموضوعات المحظورة في مثل هذه البيئة الشرقية المحافظة، وهو موضوع "الخيانة الزوجية". الأمر الذي دفع المُفتي، وهو ممثل السلطة الدينية، إلى التدخل والمشاركة، بعفوية، في هذه اللعبة المسرحية، إذا جاز لنا أن نسميها كذلك، من خلال خلق نوع من الحوار بين جمهور الصالة والركح. وهو ما أدى، في الوقت ذاته، إلى نجاح هذه "الحفلة" ولكن على حساب النص المسرحي (الفن). وفي هذا دلالة واضحة على تضحية "النقاش" بالفن المسرحي في سبيل مقتضيات الذوق والثقافة.

وقد تبع "النقاش" في هذا التوجه التراثي أغلب الرواد اللاحقين منذ "أبي خليل القباني"، فعادوا، بدورهم، إلى التراث العربي يستلهمون منه مادة مسرحياتهم التي جسّدت في كثير من الأحيان، أمجاد العرب وبطولاتهم في مختلف فترات تاريخهم، كما بعثوا أيضا مختلف السير الشعبية. ولم تخل مسرحياتهم أيضا، من مختلف عناصر الثقافة العربية، بحيث جاءت حافلة بكثير من الأشعار العربية فضلا عن الألحان والأغاني التي تخللت ثنايا الأحداث المسرحية. كما حاولوا، ولاسيما من حيث الشكل، الاستفادة من التقنيات الفنية المعروفة في حكايات "ألف ليلة وليلة" أيضا كالتداخل الحدثي والتشويق والنوادر وكذا الفنون الشعبية المعروفة كالحكواتي والسامر... وغيرهما. كل ذلك بحثا عن إيجاد نوع من الانسجام والحميمية مع الذوق العام واستجابة لما يقتضيه الطبع والمزاج العربيين. وبهذا أصبح للمسرح، نصا كان أو عرضا، نوعا من التقاليد الخاصة التي يجب مراعاتها وعدم الحيدة عنها بالنسبة إلى كل من يروم الخوض في هذا المضمار. وقد بدا ذلك جليا في ما خلّفه هؤلاء الرواد من عروض ونصوص.

2. أحمد أبو خليل القباني (1833-1902).

وإذا جئنا إلى الرائد الثاني "أحمد أبي خليل" نجد أن مسرحه في شكله العام هو مسرح "الليالي"، أي المسرح الذي يستمد مادته من حكايات ألف ليلة وليلة. ولما كان الرجل من العارفين بالموسيقى والغناء العربيين، المتقنين لنظم الشعر[18]، وهي عناصر أساسية في الثقافة العربية، كما أسلفنا، فقد حرص "القباني"، بدوره، على إيجاد وسيلة أكثر نجاعة يمكنه بواسطتها شد انتباه الجمهور السوري "المحافظ"، آنئذ، إلى عروضه دون أن تفقده ممارسته لهذا الفن الجديد احترامه بين الناس وهو الشيخ الورع، شديد التدين لاسيما وأن المسرح كان في تلك الأثناء من البدع التي يجب محاربتها[19]، لارتباطه في الأذهان بالخلاعة والمجون[20]. كما أدرك "القباني"، أن مهمته صعبة، وأن ما أقدم عليه لم يكن بالأمر الهيّن، وأن نجاح تجربته رهين بنجاحه في الاقتراب من ذوق متلقيه وتكوينهم الثقافي. لذلك فقد جعل اهتمامه منصبا على بعض عناصر الثقافة العربية كالغناء والشعر والرقص وأولاها اهتماما خاصا في مسرحه، بل جعلها، في كثير من الأحيان، المبرر الأول لقيام المسرحية؛ "فقصة المسرحية، عنده، كما يقول علي الراعي، تقوم أساسا كي تنشئ المواقف التي يتغنى فيها البطل أو البطلة أو المجموعة، أو تخلق المناسبة التي يقدم فيها الرقص..."[21]. وهو ما أشار إليه أيضا محمود تيمور عندما قال: "كان أكبر ما يعنيه في التمثيل إتقان الألحان الموسيقية والغنائية والافتنان في توفير الرقصات الإيقاعية".[22]

وإلى جانب هذا فقد لجأ "القباني" إلى الاعتماد على المصدر الشعبي متمثلا في حكايات ألف ليلة وليلة وغيرها من الحكايات المعروفة في التراث الشعبي العربي، خاصة إذا علمنا أن حكايات "الليالي" بل الحكايات الشعبية، بعامة، عرفت انتشارا واسعا بين الناس في تلك الفترة، سواء كانت في شكل كتب تُتداول للقراءة أو في شكل ملاحم وسير شعبية يقوم بروايتها الشعراء الشعبيون في المقاهي[23]. وفضلا عن اختياره للمصدر الشعبي، فقد اتخذ "القباني" من المسرح الغنائي الشعبي قالبا لهذه القصص، مما جعل مسرحياته أقرب إلى الأوبيرات منها إلى المسرحيات كما هو متعارف عليه، على الأقل، إلى عصره، فقد كان مستعدا للتضحية بالفن في مقابل إرضاء جمهوره. ولا يخفى ما يعكسه هذا الاختيار من هم البحث عن أرضية مشتركة تضمن له نجاح التواصل بينه وبين جمهوره، وهو، عموما، الهدف الجوهري للمسرح.

ولم يخرج "القباني" عن تجربة "النقاش" فيما يتعلق بالمكان الذي قدم فيه عرضه الأوّل؛ أي أنه لم يجرأ، بدوره، على تقديم عرضه الأوّل أمام الجمهور[24]، تفاديا منه للعواقب الوخيمة التي من الممكن أن تنجر عن هذه المغامرة في مجتمع تقليدي كان يعاني من الجهل والسيطرة العثمانية، وبذلك يكون "اختيار المنزل، على حد تعبير محمد مسكين، هو اختيار منطقة أمان مؤقتة، وكذلك اختيار الغربة، لأن المسرح هو فن الساحات والناس وليس فن الاختناق وراء الجدران".[25]

ولئن كان "القباني" في أعماله المسرحية، خاصة تلك التي استمدها من حكايات "ألف ليلة وليلة"[26]، ناقلا وفيا للمصدر الذي امتاح منه مواضيع مسرحياته سواء من حيث الشكل أو المضمون، أي أنه قرأ التراث كما قرأته حكايات ألف ليلة وليلة دون أن يعطي لنفسه فرصة إعادة صياغة هذه القصص التراثية صياغة نقدية، فإن ذلك يرجع، دون شك، إلى خطورة التجربة التي أقدم عليها من جهة، والمحن التي لقيها من جراء اشتغاله بهذا الفن من جهة أخرى، الأمر الذي أملى عليه ضرورة إيجاد مسوغات منطقية تبرر اشتغاله بهذا الفن، أوّلا، ثم محاولة إيجاد أقصر السبل وأيسرها لإرساء دعائم هذا الفن وتأصيله، ثانيا.

ولا عجب، بعد ذلك، إذا لقيت عروضه إقبالا كبيرا، ومنذ العرض الأوّل، بحيث "لم يفاجأ الجمهور الدمشقي بهذا العمل الفني الجريء[27] بقدر ما أُعجب ودهش بهذه الكوميضة (الكوميديا) المحلية يقدمها مسلم عريق"[28]. ويوضح لنا "محمد كرد علي" هذا الإقبال والنجاح بصورة أكثر جلاء وعمقا، فيقول: "... فأنشأ، أي القباني، دارا للتمثيل وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه وتلحينه ويمثلها فتجيء دهشة الأسماع والأبصار لا تقل في الإجادة من حيث موضوعها وأزياؤها ونغماتها ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب... ووجه الفخر في أبي خليل أنه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية، ولم يذهب إلى الغرب لغرض اقتباسه، بل قيل له أن في الغرب فنا هذه صورته فقلده"[29]. والنص، كما نلاحظ، عبارة عن شهادة اعتراف، يقدمها أحد المثقفين المتنورين في ذلك العصر، ببراعة القباني وقدرته على إجادة هذا الفن والإبداع فيه. رغم أنه "لم ينقله عن لغة أجنبية، ولم يذهب إلى الغرب لغرض اقتباسه" كما هو الحال بالنسبة إلى "النقاش". كما يذكر إبراهيم الكيلاني بعض الطرائف عن إقبال الناس على مسرح القباني ومنها قوله: "ولم يكد أبو خليل القباني يمثل رواياته حتى فتن بها الدمشقيون على اختلاف طبقاتهم حتى صار الباعة وصغار التجار يقتطعون أول ما يقتطعون من دخلهم اليومي أجر الدخول أو لمشاهدة (القوميضا) الكوميدي حسب اللهجة الشامية

القديمة. وقد بلغ شغف العوام بالتمثيل أن أهملوا واجباتهم العائلية، وصار سكان النائية، تجنبا لأخطار المرور ليلا في الأزقة، يأتون زرافات منذ العصر، ويبيتون على أبواب المسرح حتى الصباح. وحدثني أحد المعمرين ممن أدركوا أبا خليل وشهدوا رواياته أن الناس كانوا يتناقلون، على سبيل التندر، خبر اللحام محمد البحصاص الذي باع قبر أبيه ليشاهد بثمنه روايات أبي خليل."[30]

ولكن هذا النجاح لم يعمر طويلا، فيما يبدو، فقد وقفت القوى الرجعية ضد "أبي خليل القباني" ومسرحه، وشنت عليه حملة شعواء، خاصة بعد انتهاء ولاية "مدحت باشا" صاحب الأفكار الليبرالية، على سوريا[31]، واتصلوا بالخليفة العثماني وحرّضوه ضد الشيخ الذي يفسد، في نظرهم، الأخلاق والدين عن طريق هذا الفن الوافد، وهو"فن المسرح". لقد عزفوا على وتر الفضيلة، لأنهم يدركون جيدا أنهم إن لم يفعلوا ذلك فإن أحدا لن يصغي إليهم أبدا. كما ساءهم أن يروا الأفكار الجديدة وهي تشق طريقها إلى الناس، فتزيح تدريجيا ظلام الجهل عن عيونهم، لذلك سعوا إلى الإجهاز على تجربة القباني، حتى لا يستفحل خطرها، وكان لهم ما أرادوا، فقد "صدرت الإرادة السنية إلى حمدي باشا والي الشام بمنع أبي خليل القباني من التمثيل وإغلاق مسرحه"[32]. ولم يقف بهم الأمر عند هذا الحد، فقد وجد خصومه الفرصة سانحة للنيل منه، فأغروا به صبية الأزقة وحفّظوهم بعض الأغاني والأشعار، ليشتموه بها، كلما قابلوه في الطريق.[33] الأمر الذي اضطره إلى الرحيل عن دمشق باتجاه مصر، حيث تابع هناك تجربته الرائدة بنجاح كبير، وبخاصة، في مجال المسرح الغنائي. ويحدثنا الدكتور "محمد مندور" عن ذلك النجاح فيقول: " ولعل القباني هو صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن في مصر (يقصد فن المسرح طبعا) وربما ذلك لأن فنه لقي هوى وقبولا في نفوس المصريين، وذلك لأنه لم يكن فنا تمثيليا خالصا بل كان يجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء. وكان القباني يجيد فني الموسيقى والغناء والتلحين والراجح أنه هو الذي بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر ومهد الطريق للشيخ سلامة حجازي وسيد درويش وغيرهما ممن اشتغلوا بالمسرح الغنائي في مصر."[34]

لقد كان المسرح، كفن، يشكل بالنسبة إلى هؤلاء الذين شرّعوا للنهضة العربية الحديثة، معلما من معالم "الجديد" الذي يبشرون به. ويحاولون ترسيخه في مجتمعاتهم، بل هو وسيلة من الوسائل الكفيلة بتحقيق مشروع تحديثي يقوم، أساسا، على الرغبة في تأكيد الذات واللحاق بركب المدنية... ولا يهم، بعد ذلك، إذا لم تكن مسرحياتهم تعبر عن أفكارهم وتعكس طموحاتهم السياسية والاجتماعية. ولم ترق، من الناحية الفنية، إلى

مستوى الفن المسرحي "الصحيح" أو"الحقيقي"[35]، لأن ما كان يشغلهم، في تلك الفترة بالذات، هو محاولة إرساء دعائم هذا الفن الجديد، وتجذيره في التربة العربية بأيسر السبل وأقصرها.

وبهذا فقد ارتبط شاغل التأصيل عند الرواد الأوّل، بضرورة تحقيق نوع من المواءمة بين هذا الفن الدخيل، وبين ما اعتبر مميزات الذوق العربي، وذلك من خلال إدخال تعديلات على هذا الفن تبعده، في كثير من الأحيان، عن نتاجاته التي ستتلاءم، نتيجة لهذه التعديلات، مع ميول الجماهير العربية وأذواقها. والهدف من ذلك كله هو إعطاء طابع أو صبغة عربية لهذا الفن تميزه عن غيره. ولعل في هذا الإجراء دليل واضح على الرغبة الأكيدة في تأصيل هذا الفن، وشكل من أشكال تحقيق هذا الشاغل الذي يتواتر ذكره في مختلف كتابات المسرحيين نقادا ومبدعين. يقول "سعد الله ونوس" عن مسألة التأصيل عند الرواد الأوائل: "كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطريا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس، وتمتد بين صفوفهم. ولهذا فإنهم، على الرغم من انطلاقهم من الصيغ الجاهزة، لم يحفظوا لها أي قدسية مدرسية. بل أخضعوها، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة، إلى إحساسهم الخاص بجمهورهم، وظروف هذا الجمهور، وكذلك نوعيته ومشاكله."[36]

3. يعقوب صنوع (1839-1912).

أما تجربة الرائد الثالث للمسرح العربي الحديث، في هذا الصدد، أعني بذلك "يعقوب صنوع"[37]، فإنها لم تخرج عن التوجه الذي بدأه "النقاش" وتبعه فيه بقية الرواد ممن جاءوا بعده. فقد حرص، بدوره، على تحقيق نوع من التواصل مع جمهوره، الأمر الذي دفعه إلى إدخال بعض التعديلات على مسرحياته مراعاة منه لمقتضى الحال، حتى وإن كان ذلك على حساب الفن.

وعلى الرغم من اعترافه بإعجابه وتأثره الشديدين بالمسرحيات الأوروبية التي كانت تقدمها الفرق الأجنبية على مسرح "الكوميدي فرانسيز" بالأزبكية. وعلى الرغم من اعترافه بدراسته لكبار الأدباء المسرحيين الأوربيين من أمثال "كارلو غولدوني" (Carlo Goldoni) (1707- 1793)، و"موليير" (Molière) (1622- 1973) وغيرهما.[38] فإن هذا لم يمنع "صنوع" من أن يعلن، ومنذ البداية، عن رغبته العميقة في إنشاء وتأسيس مسرح مصري باللغة العربية يتحدث عن الشعب المصري وإليه، في وقت كان فيه المصريون لا يعرفون من هذا الفن إلا ما كانت تقدمه الفرق الأجنبية للأوروبيين

المقيمين بالقاهرة. وقد استطاع أن يستغل علاقته بالخديوي إسماعيل وأن يقنعه بجدوى المسرح، وهو، أي الخديوي، الذي فتح دارا للأوبرا وأسس مسرحا تعرض فيه الفرق الأجنبية أعمالها. وقد بلغ من إعجاب الخديوي به أن قال له: "نحن ندين لك بإنشاء مسرحنا القومي، فإن كومیدیاتك وغنائياتك ومآسيك، قد عرّفت الشعب على الفن المسرحي فاذهب، فإنك موليير مصر، وسيبقى اسمك كذلك أبدا."[39]

لقد حظي "صنوع" بتسهيلات ما كان ليحلم بها كل من "النقاش" و"القباني"، وعاش في ظروف وأجواء، جعلته لا يكترث بالحكايات والسير الشعبية والغناء كما هو الشأن بالنسبة إلى سابقيه، فقد انصب جل اهتمامه على مواضيع معاصرة اجتماعية وسياسية، تخص الطبقات الشعبية العريضة في معاناتها من ظلم السلطة الحاكمة وتعسفها. هذا على مستوى مضمون العروض المسرحية التي كان يقدمها. أما على مستوى الشكل، فقد تجلى ذلك في تضمين عروضه الكثير من الأشعار والأغاني والنوادر والنكات الشعبية والفكاهة والهزل وغيرها من الوسائل التي من شأنها إشاعة روح البهجة والمرح. ومما ساعده على ذلك، استخدامه لأساليب الارتجال المعروفة في الكوميديا الشعبية المصرية مثل الأراجوز[40] والحكواتي[41] وغيرهما.

كما عرفت عروضه، فضلا عن ذلك، نوعا آخر من الارتجال، وهو تدخل الجمهور في أثناء العرض (التمثيل) مما يؤدي إلى تغيير بعض المشاهد تبعا لرغبة الجمهور. ويحدثنا "صنوع" عن ذلك في كتابه: "حياتي شعرا ومسرحي نثرا.. " فيقول: ".. كان هناك دائما من المتفرجين من يخاطبون الممثل أو الممثلة على المسرح قائلين للواحد: سنرى إن كنت ستدعه يخطف منك حبيبتك.. أو للأخرى: إنك تخطئين في تفضيل هذا (العايق) المغفل على ذلك الشاب الغني العاقل الذي يموت في غرامك".[42] وكان "صنوع" يجد نفسه مضطرا لتلقين الممثلين ردودهم على الجمهور، كما يلقنهم كلمات المشاهد التي تتغير نتيجة لرغبة الجمهور؛ إذ كان الممثلون، آنئذ، حديثي العهد بالتمثيل، ولا يستطيعون ارتجال أدوارهم إلا بالاستعانة به، يقول "صنوع": "وكنت من مكمني وراء الكواليس ألقن الممثلين ردودهم، وأحيانا كان يطول تجاذب أطراف الحديث بين منصة المسرح والجمهور. وفي نهاية كل حفلة، كان الجمهور يستدعيني على المسرح، وسواء شئت أو لم أشأ، كان لابد من أن أقول شيئا مضحكا وجديدا للنظّارة."[43] ولاشك أن مثل هذا التفاعل بين الركح والصالة، والذي لا يخلو من حميمية خاصة، كفيل بتوفير قدر من النجاح لهذه العروض التي تخاطب الناس وتصور معاناتهم بلغة قريبة منهم شكلا ومضمونا. ذلك أن "صنوع" كان يدرك أن المسرح فرجة، بالدرجة

الأولى، يشارك فيها الجميع. ومن ثمة كان تأكيده على دور الجمهور في خلق هذه الفرجة وإنجاحها. ولا يهم بعد ذلك إذا لم تلتزم عروضه بما اعتاد عليه فن المسرح عند أهله من الغربيين من نظام خاص، تقتضيه العروض المسرحية كما عُرفت في بلاد الغرب.

إن تأسيس مسرح عربي في تلك الفترة لم يكن أمرا هيّنا، فقد وصف لنا "صنوع" معاناته ونضاله في سبيل ذلك في مسرحيته الأخيرة "موليير مصر وما يقاسيه"[44] قائلا: "يعني ما يصحش إلا واعمل تياترو لأولاد العرب، ما نبني منه إلا خف، وبيتي انخرب، وأنا مالي ومال دي الشبكة اللي زي الطين، اللي ما طرح فيها بركة رب العالمين. كنت راجل مرتاح متهني، وكانت العيون بعيدة عني، اليوم اللي دخلت تياترات وانشغلت في تأليف الروايات، رفعت وانسليت وانتلف حالي، وتركني التلامذة، وتعطلت أشغالي وبقي لي عوازل وعدوين.. لكن أنا أتحمل كيد وغيظ الأعادي، على شان خاطر أولاد بلدي."[45] ولا عجب إذا مُنع "صنوع" من التمثيل وأُغلق مسرحه[46]، كما أُغلق مسرح "القباني" من قبل. ذلك أن المسرح، والمسرح دون غيره من الفنون الأخرى، "ظاهرة اجتماعية تتجاوز، على حد قول محمد مسكين، علاقة الإنسان بالورق، لتؤسس علاقة الإنسان بالإنسان، أي علاقة الناس بالناس، وهاته العلاقة لا تتم إلا عبر زمان ومكان معينين، أي عبر حضور في الزمان والمكان، لهذا كان المسرح دائما يفرض التجمع، والتجمع مشاركة وحوار"[47]، ولكن "المجتمع العربي، آنذاك، وكما شكلته السلطة العثمانية، كان تحت تأثير عقل جمعي (ومازال حتى الآن) يرفض رأي الآخر خاصة إذا اتخذ هذا الرأي طبيعة غير مألوفة كالمسرح"[48] لها أهميتها وخطورتها في التواصل، ومن ثم، التغيير.

وهكذا فإنه يمكننا القول إن مسألة التأصيل لم تكن أمرا طارئا في النقد المسرحي العربي وإنما تعود إلى بداية الممارسة العربية لهذا الفن. فقد اتضح لنا مما سبق مدى وعي الرواد وإدراكهم العميقين بخصوصية الثقافة العربية، لذا حرصوا كل الحرص على عدم مهاجمة أذواق مجتمعاتهم، أو التصدي لها، بل سعوا جاهدين إلى إرضاء الذوق العربي من خلال إيجاد نوع من المواءمة بين هذا الفن الوافد وخصائص الثقافة العربية، حتى ولو أدى ذلك في بعض الأحيان إلى التضحية بمتطلبات الفن وخصائصه في سبيل متطلبات الذوق.

الهوامش

[1] – ذكر هذا التاريخ في "أرزة لبنان"، لنقولا النقاش، (د.ط)، (بيروت: المطبعة العمومية، 1869)، ص338.

[2] – نقولا النقاش، أرزة لبنان، ص 15– 16.

[3] – هذا التعبير استخدمه كثير من دارسي المسرح العربي للإشارة إلى الأشكال المسرحية الشعبية. وعلى رأس هؤلاء الباحث المسرحي التونسي "محمد عزيزة" في كتابه: "الإسلام والمسرح"، ترجمة: رفيق الصبان، ص 52.

[4] – أرزة لبنان، ص 16.

[5] – سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، سلسلة "الكتاب الجديد"، (ط1)، (بيروت: دار الفكر الجديد، 1988)، ص 32.

[6] – أرزة لبنان، ص 18.

[7] – رفاعة رافع الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز أو الديوان النفيس في إيوان باريس، سلسلة "الأنيس"، (د.ط)، (الجزائر: موفم للنشر، 1991)، ص 169– 170.

[8] – خير الدين التونسي، أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك، تحقيق ودراسة د. معن زيادة، (د.ط)، (بيروت: دار الطليعة، 1978) ص 175.

[9] – أحمد فارس الشدياق، كشف المخبأ، ص308، نقلا عن د. نازك سابايارد، الرحالون العرب، وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة، (ط1)، (بيروت: مؤسسة نوفل، 1979)، ص123.

[10] – نازك سابايارد، المرجع نفسه، ص 123– 124.

[11] – لقد ألف مارون النقاش ثلاث مسرحيات هي على التوالي: "البخيل" (1847)، و"أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد" (1849)، و"الحسود السليط" (1853).

[12] – وهي "هزلية مضحكة ملحنة في ثلاثة فصول" قدمها النقاش هي الأخرى في بيته عام1849. ولقد أشار إليها محمد يوسف نجم، وعرّف بها في الفصل الرابع من كتابه: "المسرحية في الأدب العربي الحديث"، (سبق التعريف به)، ص367 وما بعدها.

[13] – وهي الحكاية التي ترويها شهرزاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة، والتي عرفت، بحكاية "النائم اليقظان". وقد أورد محمد يوسف نجم ملخصا لها في الفصل الرابع من كتابه: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 367.

[14] – محمد يوسف نجم، سليم النقاش، ص 38.

[15] – محمد مسكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة "الوحدة" (المغربية)، العددان (94 – 95)، يوليو– أغسطس، 1992، ص 15.

[16] – محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 53– 36– 37.

[17] – المرجع نفسه، ص 37.

[18] – ينظر في هذا الصدد، سعد الله ونوس، "بيانات لمسرح عربي جديد"، ص 72.

[19] – لقد ورد في كتاب: "أعيان دمشق في القرن الرابع عشر" للشيخ جميل الشطي، وفي معرض حديثه عن سعيد الغبرا، ما مفاده أن هذا الأخير" شد الرحيل إلى دار السلطنة العثمانية لدفع وإبطال كثير من البدع التي ظهرت في دمشق، ولاسيما تمثيل الروايات التي أضرّت بالأخلاق والأموال.. "، نقلا عن سعد الله ونوس، في بيانات لمسرح عربي جديد، ص 65.

[20] – يقول كامل الخلعي في كتابه: "الموسيقى الشرقي": "إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية، وتراه على الناس خطبا جليلا، ووزرا ثقيلا"، لأنه "يمثل على مرأى الناظرين ومسمع المتفرجين أحوال العشاق، وما يجدونه من اللذة في طيب الوصال بعد الفراق، فتطبع في الذهن سطور الصبابة والمجون، وتميل النفس إلى أنواع الغرام والشجون والتشبه بأهل الخلاعة والمجون"، نقلا عن سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص 62.

[21] – علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، "عالم المعرفة"، سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، بالكويت، (ط2)، (الكويت، دار الوطن، 1999)، ص71.

[22] – نقلا عن عبد الرحمن ياغي، في الجهود المسرحية الإغريقية الأوروبية العربية (من النقاش إلى الحكيم)، (ط.1)، (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1980)، ص 115.

[23] – يشير شاكر مصطفى، في كتابه: "القصة في سوريا"، في الصفحة43، إلى انتشار حكايات ألف ليلة وليلة والسير الشعبية في تلك الفترة، محصيا عدد المرات التي تم فيها طبع هذه القصص والسنوات التي طبعت فيها. ينظر أيضا كتاب: "القومية العربية في القرن التاسع عشر"، لتوفيق برّو، (د.ط)، (دمشق: مطابع وزارة الثقافة والإرشاد القومي، د.ت)، ص 143– 144.

[24] – يشير إلى ذلك "محمد يوسف نجم" في كتابه: المسرحية في الأدب العربي الحديث، (سبق التعريف به)، ص 65.

[25] – محمد مسكين، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، ص 16.

[26] – ونعني بها، على وجه الخصوص، مسرحيات: "هارون الرشيد" و"الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب" و"هارون الرشيد مع أنس الجليس" و"الأمير محمود نجل شاه العجم".

[27] – المقصود به، هنا، مسرحيته "وضّاح"، وتعد أول عرض يقدمه القباني أمام الجمهور العادي بـ "كازينو الطليان"، على اعتبار أن مسرحيته الأولى" ناكر الجميل" كان قد قدمها في بيت جده، واقتصرت على جمهور من الخاصة. ينظر في هذا الصدد، محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 65.

[28] – سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، (ط1)، (بيروت: دار الفكر الجديد، 1988)، ص 72.

[29] – محمد كرد علي، خطط الشام، الجزء الرابع، (دمشق: مطبعة الترقي، 1926)، نقلا عن سعد الله ونوس، في كتابه: "بيانات لمسرح عربي جديد"، ص72. غير أن حسني كنعان في مقاله: "أبو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية" المنشور بمجلة "الرسالة" في العدد (804)، 29 تشرين الثاني 1948، يرى أن القباني شاهد فرقة فرنسية في مدرسة العازارية في باب توما المسيحي في دمشق. ويذكر وصفي المالح في كتابه: "تاريخ المسرح السوري ومذكراتي"، (دمشق، 1984) أن والده حدثه عن تردده على مسرح القباني في الحي المذكور، الأمر الذي يناقض ما ذهب إليه محمد كرد علي في "خططه".

[30] – إبراهيم الكيلاني، "أبو خليل القباني المعلم العربي"، مجلة "العربي"، ع1، س1، كانون الثاني1948، ص48.

[31] – وعن قصة تشجيع الوالي مدحت باشا للقباني، ينظر أدهم الجندي، "العبقرية الشامخة.. أبو خليل القباني"، جريدة "الفيحاء" (السورية)، 12يوليو1952. ومحمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 66– 67.

[32] – لمعرفة قصة هذه الحملة ضد أبي خليل القباني يمكن الرجوع إلى إبراهيم الكيلاني، في كتابه السابق عن أبي خليل القباني، ص50. وقد نقلها أيضا محمد يوسف نجم في كتابه: "المسرحية في الأدب العربي الحديث"، ص67– 68. الأمر الذي اضطره للرحيل إلى مصر عام 1884 ليواصل مشروعه الفني هناك.

[33] – ومن بين الأشعار التي كانت تردد لإزعاج القباني وإغاظته، آنئذ، نذكر على سبيل المثال ما يلي:

أبو خليل النشواتي يا مزيف البنات
ارجع لكارك أحسن لك ارجع لكارك نشواتي
أبو خليل مين قال لك على الكوميضة من دلك
ارجع لكارك أحسن لك أرجع لكارك قباني
أبو خليل القباني يا مرقص الصبياني
ارجع لكارك أحسن لك أبو خليل القباني

هذه الأشعار من مقال حسني كنعان، بمجلة "الرسالة" (العدد811، 1949)، نقلا عن محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث، هامش الصفحة 70.

ومما كان يهزج له به أيضا:

أبو خليل يا بومة يا بومة اللغة المبرومة
أعطيني من ذقنك شعرة لأصلح ها التاسومة (الحذاء)

ويمكننا أن نتصور وقع هذا الكلام، والمعاملة السيئة، والتحقير المتعمّد، على فنان مرهف، وموسيقي مولع بالرقة كأبي خليل القباني، وتأثير كل ذلك عليه نفسيا واجتماعيا. ينظر في هذا الصدد، حسني كنعان، "أبو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية"، مجلة "الرسالة"، العدد (804)، 29 نوفمبر 1948. علي عقلة عرسان، وقفات مع المسرح العربي، دراسة، (د.ط)، (دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1996)، ص 71.

[34] – محمد مندور، المسرح، (سبق التعريف به)، ص 31.

[35] – المقصود بالمسرح "الصحيح" أو "الحقيقي" المسرح على النمط الغربي.

[36] – سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص 30.

[37] – كان يعرف بـ "أبي نظّارة" و"موليير مصر".

[38] – ينظر، في هذا الصدد، المحاضرة التي ألقاها صنوع بدعوة من جمعية "تعاون الأفكار" في سنة 1912، وقد نشرت في كتابه "حياتي شعرا ومسرحي نثرا" في عام 1912، ص 9 –11، نقلا عن، نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مسرح يعقوب صنوع، (د.ط)، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1984)، ص 32– 33.

[39] – نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، مسرح يعقوب صنوع، ص 33.

[40] – الأراجوز: نوع من العروض ينتمي إلى جنس مسرح الدمى، عرف في مصر، على وجه الخصوص، ويقوم هذا الفن، على النقد الاجتماعي اللاذع. أما شخصياته فهي شخصيات نمطية مثل شخصيات خيال الظل، إلا أنها جريئة في حديثها ونقدها. ينظر، في هذا الصدد على الأخص، كتاب: "فنون الكوميديا من خيال الظل.. إلى نجيب الريحاني"، سلسلة "كتاب الهلال"، العدد، 248 (القاهرة: دار الهلال، 1971)، ص52– 55.

[41] – الحكواتي: هو القاص الشعبي، تطلق عليه هذه التسمية في المشرق العربي، وعلى وجه الخصوص في سوريا ومصر، ويسمى في الجزائر "القوال". وهو نوع من العروض يقوم على ممثل واحد، يقوم بتقليد الأشخاص والأصوات ويعتمد على المحاكاة بالحركة والإشارات أيضا... ، لمزيد من التفاصيل ينظر، على وجه الخصوص، يعقوب لندو، "دراسات في المسرح والسينما عند العرب"، (سبق التعريف به)، ص40.

[42] – يعقوب صنوع، حياتي شعرا ومسرحي نثرا، ص19، نقلا عن نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، ص143. يذكر هذا أيضا محمد يوسف نجم في كتابه المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص85. وقد نقله عن كتاب الدكتور إبراهيم عبده، أبو نظارة، ص 32.

[43] – نجوى إبراهيم عانوس، مسرح يعقوب صنوع، ص 143.

[44] – هناك اختلاف بين الدارسين حول عدد المسرحيات التي كتبها "يعقوب صنوع"، فقد أشار "أسعد داغر" في معجمه إلى تسع عشرة مسرحية ومحاورة، ويضيف إليها "يعقوب لندو" في معجمه أربع مسرحيات أخرى. بينما يورد "محمد يوسف نجم" سبع مسرحيات وحوارية. ثم يذكر

أنه لم يصلنا من مسرحياته هذه سوى مسرحية عربية واحدة هي "موليير مصر وما يقاسيه" التي ظهرت في عام 1912. "وفيها، كما يقول "محمد يوسف نجم"، يبسط متاعبه في إدارة مسرحه، ويرد على النقاد والخصوم كما فعل "موليير" في مسرحيته (ارتجال فرساي)". ينظر كتاب: المسرحية في الأدب العربي الحديث 1847– 1914، ص (85). وقد خصها "محمد يوسف نجم" بدراسة في الكتاب نفسه، ص (432).

[45] – موليير مصر وما يقاسيه، ص 29. نقلا عن نجوى إبراهيم فؤاد عانوس، ص 38.

[46] – لقد أغلق مسرح صنوع عام 1872، أي بعد عامين من النشاط المسرحي، بأمر من الخديوي إسماعيل. ويرجع محمد يوسف نجم ذلك إلى الموضوعات التي كان يتناولها في بعض مسرحياته والتي كان ينتقد فيها الإدارة الحكومية، ويكشف النقاب عن مظالم إسماعيل والحكام في عهده، مما أثار حفيظة الخديوي عليه. ويضيف قائلا: "ولقد طفح الكيل عندما أخذ علماء الأزهر بتقليده، وألفوا مسرحيات عربية ومثلوها، فما كان من إسماعيل آنذاك إلا أن أمر بإغلاق مسرحه". ينظر كتابه: المسرحية في الأدب العربي الحديث، ص 91.

[47] – محمد مسكين، المسرح العربي بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، (سبق التعريف به)، ص 17.

[48] – المرجع نفسه، ص 18.