

دراسة الفن المسرحي في الأدب العربي القديم والحديث

عبدالأحد غيبي^١، أمير مقدم متقي^٢

١. أستاذ مشارك في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان
٢. أستاذ مساعد في فرع اللغة العربية وآدابها بجامعة الشهيد مدني بأذربيجان

(تاريخ الاستلام: ١٤٣٤/٨/٩ : تاريخ القبول: ١٤٣٥/١٢/٧)

ملخص المقال

هناك رأيان مختلفان في وجود المسرح و عدم وجوده في الأدب العربي القديم. رأي يذهب إلى وجود المسرح في الأدب العربي القديم و يعتقد أن العرب كانوا يعرفون أنواعاً من الفرجة في ماضيهم. أصحاب هذا الرأي يقدمون براهين لإثبات دعواهم مثل وجود الأسواق، مراسم التزيية، وجود بعض الفنون الشعبية كمسرح خيال الظل و... و هناك رأي آخر يرفض أصحابه وجود المسرح بعناصره المعروفة عند العرب في عصورهم الماضية. وكذلك أصحاب الرأي الأخير يقدمون الأسباب التي حالت دون وجود هذا الفن في القرون الماضية منها حياة الترحال للأمة العربية في العصر الجاهلي، عدم مشاركة النساء في التمثيل، و سوء ترجمة آثار اليونانيين في موضوع المسرح في العصر العباسي و... . هؤلاء النقاد يعتقدون أن المسرح من ثمار النهضة الحديثة. هذه المسرحيات التي كتبت في العصر الحديث تتبع اتجاهين رئيسين: الاتجاه القومي و الاتجاه الوطني. كعالمج كتاب المسرحية في ضوء هذين الاتجاهين موضوعات كالتاريخ، المجتمع، القضية الفلسطينية، حركات التحرر و الثورات العربية و... .

الكلمات الرئيسية

الأدب العربي الحديث، الأدب العربي القديم، المسرح.

مقدمة

منذ العصور القديمة وجدت الظواهر المسرحية عند الشعوب المختلفة، لأنّ الإنسان أراد أن يعبر عن نفسه و أن يكشف عن الغموض الذي يلفّ البيئة التي يعيش فيها، و لأنّ المجتمع البشري يدرج و يشب متغنياً بأحلامه ثم يأخذ بعدئذٍ في سرد أعماله، ثم يعمد آخر الأمر إلى تصوير أفكاره.

هنا مجموعة من التساؤلات تدور حول علاقة العرب بالفن المسرحي، ولعل إثارة هذه التساؤلات تعود إلى عدم وجود أدلة واضحة في التاريخ العربي تؤكد وجود علاقة تربط العرب بالمسرح؛ إذ خلا التاريخ العربي والحضارة العربية التي ازدهرت في العصر العباسي من عرض تمثيلي يؤكد معرفة العرب بهذا الفن، كما الحال عند الإغريق، الهنود القدامى و الصينيين.

إلا أن الحضارة العربية تركت مجموعة من الظواهر، و بعض الحكايات والمواقف المتناثرة في الكتب المتفرقة، و في أقوال الرواة المتناقلة عبر الأجيال، التي تنبئ إليها دارسو المسرح المحدثون عندما أعادوا قراءة التراث العربي، وهذا أدى بدوره إلى خلق إشكالية تشعبت فيها الآراء بين مؤيد و نافي، إذ انقسم الدارسون و الباحثون في علاقة العرب القدماء بالمسرح إلى فريقين: الأول يقول بعدم معرفة العرب للفن المسرحي، والثاني يؤكد تلك المعرفة، ويدفع كل فريق في سبيل ذلك بالعديد من الحجج.

أمّا الحقيقة فهي أنّ الظواهر المسرحية عند الأمة العربية قد تغيرت معالمها قبل منتصف القرن التاسع عشر الميلادي و لكنها لم تتقدم إلى صعيد مسرحيات الشعوب الأخرى كاليونانيين. فالمسرح العربي بشكله الحالي وجمالياته المعاصرة وبشروطه (الخشبة، النص، الممثل، الإخراج، الأزياء، الديكور، الموسيقى و...) جنس وافد منذ منتصف القرن التاسع عشر. و هذا الظهور للفن المسرحي بعناصره المعروفة في البلاد العربية هو نتيجة للاحتكاك الثقافي مع الغرب.

هذه المقالة استهدفت تناول تحولات المسرح العربي في أطواره المختلفة، فعلى هذا الأساس ساقط الكلام إلى الحديث عن حقيقة وجود هذا الفن وعدم وجوده في العصور

القديمة بشكل تحليلي، و قدّمت آراء النقاد والدارسين في هذا المجال. ثم انتقلت إلى العصر الحديث و اهتمّت بدراسة هذا الفن و ذكرت رواده و بيّنت اتجاهاته.

الفن المسرحي في الأدب العربي القديم

قبل أن ندرس وجود المسرح و عدم وجوده في الأدب العربي القديم يبدو من الضروري أن نتوقف عند آراء النقاد و الدارسين حول هذه القضية. و الاهتمام بهذه الآراء و النظريات يساعدنا في تقديم بحث شامل عن كشف حقيقة المسرح في الأدب العربي القديم.

هناك رأيان متناقضان تناقضاً تاماً حول وجود المسرح في المجتمع العربي قبل منتصف القرن الماضي. يعتقد أصحاب الرأي الأول أنّ الثقافة العربية لم تعرف المسرح قبل مارون النقاش، ويقدمون الأسباب التي حالت دون ذلك، وثمة رأي آخر يذهب أصحابه إلى أنّ العرب قد عرفوا أنواعاً من الفرجة ويقدمون مشاهد من ذلك.

أما أصحاب الرأي الأول فهم ينظرون إلى المسرح بتقنياته الغربية، ويؤكدون شروط وجود المسرح بعناصره الأربعة: «المسرحية (النص)، والخشبة، و الممثل، والمتفرج»، وهو بهذه العناصر كان غير معروف في المجتمع العربي قبل مسرحية «البخيل» لمارون النقاش. وبيّن هؤلاء النقاد الأسباب التي حالت دون وجوده، وهي كثيرة، وأهمها:

١. حياة الترحال التي كانت تعيشها شعوب المنطقة، في حين يتطلّب المسرح متفرجاً مستقراً، ولم يعرف العرب الاستقرار في مدن في الجاهلية، وشخصية العربي ذائبة في القبليّة، والمسرح يشترط الاستقرار أولاً و الشخصية المتميّزة ثانياً، وهذا السبب اجتماعي.
٢. عدم مشاركة المرأة في التمثيل، والمسرح يتطلّب ذلك، وقد كانت الأعراف والتقاليد تقف عائقاً إزاء هذا الشرط.

٣. سوء ترجمة كتاب «فنّ الشعر» لأرسطو في العصر العباسي، وهو الكتاب النقدي الهامّ الذي ظلّ ولا يزال مرتكزاً لفنّي المأساة والملحمة، وكان بعض المترجمين من السريان يجهل اللغة العربية، أو ليس ضليعاً في اللغة اليونانية، فلما توقف «متى بن يونس» عند مصطلح «التراجيديا» لم يجد ما يقابله في اللغة العربية، فنظر إلى السياق، فوجده يقوم على الحديث عن النبلاء، فانصرف إلى ترجمته بـ«المديح» ولما توقّف عند مصطلح «الكوميديا» ترجمه بـ«الهجاء»، فخلط المترجمون بين المسرح الشعري والشعر الغنائي، ولذلك فإنّ هذا

الخطأ الفاحش صرفهم عن ترجمة المسرح الإغريقي ظناً منهم أنّ ما عندهم من شعر يوازي ما عند الآخرين أو يماثله أو يتفوّق عليه، فانصرفوا عن ترجمة الأعمال المسرحية الخالدة التي درسها أرسطو في كتابه، من أمثال «أوديب ملكاً» و «الإلياذة» و «الأوديسة» (الموسى، ١٩٩٧، ص٧).

أما أصحاب الرأي الثاني يعتقدون أنّه «لم تخلُ أمة من الأمم من المسرح و التمثيل، مهما تكن ظروفها، و الذي جرى أنّ أمةً قد طورت ظروفها الملائمة... ظواهرها المسرحية، وأنّ أمةً أخرى لم تستطع ذلك. غير أنّ التمثيل و المسرح كانا موجودين بوجود الإنسان و بوجود رغبته في الاحتفال و التقليد.» (ابوشنب، ١٩٦١، ص٤) هؤلاء النقاد يرون بعض التجليات المسرحية بأشكالها الاحتفالية في التراث العربي فهم ينظرون إلى المسرح من خلال هذه الأشكال، ولا يشترطون وجود العناصر الأربعة (المسرحية، الخشبية، الممثل، المتفرج) معاً، فهم -مثلاً- لا يشترطون وجود النص أو الخشبية، ويقتصرون على الممثل والمتفرج، أو على أحد هذه العناصر دون الأخرى. أهمّ ما يراه أصحاب هذا الرأي من الأشكال، وهي كثيرة ولكن أهمّها:

١. أسواق العرب في الجاهلية، وأهمّها ما كان يحدث في سوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة و الاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى، و كان النابغة الذبياني -كما تروي كتب الأدب- يُدير ذلك العرض و ينهيه بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك (المصدر نفسه، ص٨).

٢. خروج الخليفة بدءاً من عصر الرشيد للصلاة يوم الجمعة بأعظم مظاهر الخلافة، يتقدّم الموكب فرقة من المشاة تحمل الرايات، وفرقة الموسيقى والفرسان، ثم يظهر بعد ذلك أرباب الدولة، ويهّل الخليفة، وهو يرتدي طيلساناً أسود ركباً جواداً من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحراس، وهذا الموكب هو عرض مسرحي يتوافر فيه العرض (الممثل) والمتفرج، ولكنه يظلّ بلا نصّ، و خشبته هي الشارع أو الساحة أو غيرهما (الراعي، ١٩٨٠، ص١٩).

٣. عاشوراء ونصوص التعزية: هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين الذين يشتركون في الاحتفال، - وهم من الطائفة الشيعية - تمثيل ماجرى عام ٦٨٠م في كربلاء بين

جنود الحسين بن علي (عليه السلام) و جنود يزيد بن معاوية، حين أستشهد الحسين (عليه السلام) وقُطع رأسه و مُثل بجثته، وهذا العرض من أهم العروض الاحتفالية القريبة من المسرح (الموسى، ١٩٩٧، ص٩).

٤. مسرح خيال الظل: ويسمى أيضاً طيف الخيال^١ و كذلك يطلق اسم «البابات» على التمثيليات التي يعرضها صاحب خيال الظل، و مفرده «بابة». هذا المسرح أقرب ما ينتمي إلى المقامة، فالتشابه يجري بينهما في اللغة والفكاهة وأحوال الشخصيات، ولغة مسرح خيال الظل لا تختلف كثيراً عن لغة المقامة.

وأهم من برز في تأليف البابات محمد بن دانيال (١٢٤٨ - ١٣١١ م)، وهو طبيب مصري قدم ثلاث بابات لخيال الظل بالشعر والنثر المصنوع المقفى، وقد كتبت هذه البابات بهدف عرضها في خيال الظل، وهي أقرب الأشكال إلى المسرح، فشخصياتها كوميدية، وهدفها تقديم التسلية والضحك، وينتابها غير قليل من ألفاظ البذاءة، وتتوافر الشروط الأربعة فيها بنوع ما: النص، الخشبة، الممثل، المتفرج.

٥. المقامات: و كذلك يرى بعض النقاد و الأدباء أن أصول مسرح الظل تعود إلى فنّ المقامة وعدوا المقامة لوناً مسرحياً و أنّها في أصلها أدب تمثيلي (المصدر نفسه، ص١٠). و أمّا النقطة الهامة التي تلفت النظر فهي أنّ المقامة وضعت للتعليم لا للفرجة، ولكن البابة وضعت للفرجة، وهذه قضية تختلف بين ظل الخيال والمقامة. وهذا الأمر يجعل ظل الخيال أقرب إلى المسرحية من المقامة.

هذه كانت آراء النقاد و الدارسين في إثبات وجود المسرح و عدم وجوده في الأدب العربي القديم، و أمّا الحقيقة فهي أنّ التاريخ لم يحفظ لنا شيئاً عن وجود شيء من الدراما عند العرب في عصره الوثني، و لعل مرد ذلك أن الوثنية العربية لم تكن وثنية أصيلة إذ هي في الواقع صورة مشوهة من دين قائم على التوحيد هو دين ابراهيم و اسماعيل، و لذلك لم تتكون لها تقليد عميق كما كان الشأن لدي الوثنيات الأخرى (باكثير، ١٩٩٧، ص٢٢).

١. نوع من التشخيص المسرحي تؤديه الظلال التي يلقي بها على ستارة شفافة مرئية أمام المتفرجين.

يمكن أن يخطر في الأذهان أن مناسك الحج مثلاً يمكن أن تعدّ صورة من صور الدراما لتمثيل ذكريات إبراهيم الخليل و سيرة زوجته هاجر أم إسماعيل! و لكن يجب علينا أن ننسى وجوه اختلاف بين هذه المناسك و بين المراسم الدينية التمثيلية عند الشعوب الأخرى. لأنّ هذه المراسم يقوم بتمثيلها فئة من الناس، في حين أنّ المناسك العربية يهتم بها جميع أفراد الأمة يعني أنّهم لا يشاهدون طائفة منهم تقوم بتمثيل هذه الذكريات بينما الآخرون يتفرجون عليهم و يتسلون بهم من وراء هذا التمثيل كما تفعلها الشعوب الأخرى.

و كذلك العامل الرئيسي الآخر الذي يبعد هذه المناسك العربية بأن تكون فنّاً تمثيلاً هو أنها ليس فيها دور معلوم لأفرادها وكل واحد منهم لا يقوم بدور معين، بل تقوم الأمة كلها بالتمثيل؛ بينما توزّع الأدوار المختلفة في الطقوس الدينية عند الشعوب الأخرى و كل فرد يلعب دوراً معيناً يختص به. و في ضوء هذا يمكن القول بأنّ هذا العامل لم يساعد على خلق مسرح عربي (المصدر نفسه، ص ٢٢).

و مما لا شك فيه أنّ ظاهرة مناسك الحج التي لا نعرف لها بديلاً عند الأمم الأخرى مردّها إلى هذا الدين القيمّ دين التوحيد الذي يجعل التقديس لله وحده ولا يعترف بتقديس من سواه. و لذلك تعذر عند العرب وجود التمثيل بمعناه المعروف لدى الأمم التي تدين بتعدد الآلهة و تقديسها و إسناد الصفات البشرية إليها.

و إذا لم يوجد المسرح عند العرب في جاهليتهم فأحرى أن لا يوجد لديهم بعد الإسلام الذي قضى على تلك الوثنية العربية و أعاد إليهم دين التوحيد كأصفي و أنقى ما يكون التوحيد. و هذا الأمر (عدم وجود الفن التمثيلي في العصر الإسلامي) يرجع -كما أشرنا- إلى أنّ تقديس الأشخاص من مظاهر الوثنية، و إلى أنّ نشأة الدراما في ظل المعابد الوثنية كانت تقوم على تقديس الأشخاص من الملوك و الأبطال، و بما أنّ الإسلام ينهى عن ذلك نهياً شديداً، فعلى هذا الأساس نشاهد أنّ الفنّ المسرحي و التمثيلي ما ترعرع في العصر الإسلامي.

الإسلام حين جاء صادم كل المخلفات الوثنية و فرغ الجزيرة العربية من كل ما يخالف الإسلام و التوحيد الأصفي، و كذلك نلاحظ أنّ الإسلام قد تعرض لعدد من المساومات بشأن بقاء بعض الأصنام، و التخويف من هدمها، و لقد كان فتح مكة إشارة البدء في هذا

كله، و كان من النداءات التي وجهت بحسم: «من كان يؤمن بالله و اليوم الآخر فلا يترك في بيته صنماً إلا كسره، أو أحرقه، و ثمنه حرام، فلم يبق من كل ذلك إلا ما له صلة بشعيرة الحج، وما يرتبط بإبراهيم و إسماعيل، فقد رفض التصفيق و الصفير و ما كان صلاتهم عند البيت إلا مكاء و تصدية، و رُفضت أشياء وراء ذلك مثل طقوس الذبح و النَّسي و... إلخ.» (بدوي، ١٩٩٨، ص ١٠٦)

يثبت مما درسنا أنّ العرب كانوا معذورين بأن يكون لهم مسرح في العصر الإسلامي، ذلك لأنّ قضية التوحيد و ما فيها من تجريد كانت لا تساعد على خلق مسرح، ثم إنّ الإسلام قد أضاء في النفوس هذه القضية الأساسية، و ركز عليها تركيزاً شديداً. و إضافة إلى ما سبق ذكره أنّ المسيرة العربية كانت تخلو من الموضوعات التي دفعت الشعوب الأخرى إلى النظم و الكتابة فيها، فما كان عندهم لم يتجاوز المواسم التي تتفق مع البداوة، و مع ارتباط الأحاسيس بالكعبة، و الرغبة في عدم الاستقرار و التعامل مع الشخصيات المتكررة لا المتميزة (المصدر نفسه، ص ١٠٧).

على أنّنا نشهد نوعاً من الدراما عند مسلمي الشيعة من العرب و الفرس الذي يتّكى على تقديس أشخاص من أهل البيت كالحسين بن علي (عليه السلام)، غير أنّ هذه المسرحية بقيت في نطاق محدود و لم تتطور و لم تنفصل عن الشعائر الدينية. و لكن يمكن القول إنّ هذا المسرح الشيعي بهذا النشوء الناقص لعلّه يكون هو المظهر الوحيد للمسرح العربي الإسلامي الذي نستطيع أن نقارنه بمسرحيات الشعوب الأخرى.

من جانب آخر يعلم كل باحث أنّ التراث الأدبي الذي خلفه العرب القدماء يتكوّن في العصر الجاهلي من الشعر فحسب، و أما النثر فلم يصل منه إلا شيء قليل من سجع الكهنة منثوراً في كتب الأدب، و يمكن القول إنّ الشعر ظلّ يكوّن الجانب الأكبر من التراث الأدبي حتى العصر الحديث.

وهذا النتاج الأدبي الذي يشمل قسماً ضخماً من التراث الأدب العربي يتميز بخاصيتين كبيرتين هما: النغمة الخطابية و الوصف الحسي، و هاتان الميزتان ناتجتان عن البيئة و نوع الحياة للإنسان العربي. فالرجل العربي القديم في صحرائه البسيطة كان رجل ملاحظة دقيقة يتناول التفاصيل و لم يكن رجل خيال محلق كسكان الجبال و الغابات، حيث يسبح الخيال إلى القمم أو ينطلق بين الدرب الكثيفة الأشجار.

و من المعلوم أنّ هاتين الخاصيتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة كما يقوم على خلق الحياة، الشخصيات و تصور المواقف و الأحداث (مندور، ١٩٨٩، ص١٧).

و لقد يقال إنّ العرب القدماء كانت لهم آلهة و أوثان كما أنّهم قد عرفوا أو تصوروا عالم الجن و الشياطين التي تخيروا لها وادياً خاصاً بها هو «وادي عبقر» و أقاموا علاقة بين الشعراء و الشياطين، و تعتبر هذه القصة شيئاً من الأسطورة عند العرب في العصر الجاهلي.

و لكننا نلاحظ مما سبق أنّ أساطير العرب لم تنم على نحو ما نمت أساطير اليونان، بل يبدو أنّها لم تتوفر لها عناصر الدراما و لاسيّما الحوار و الشخصيات، و لذلك لم يصلنا شيء يدل على أنّهم قد اتجهوا نحو فن مسرحي أو ما يشبهه.

و إنّنا حتى لو فرضنا أنّ العرب الجاهليين قد كانت لهم أساطير و أنّ الإسلام قد قضى عليها و لم تفلت من سطوته غير بعض الإشارات فإننا مع ذلك نقول إنّّه لا يكفي أن توجد الأساطير و أنّ يوجد المضمون، بل لابدّ من وجود الصورة التي يتميز بها نوع من الفنون عن نوع آخر، و ليس هناك أي دليل يفيد أنّ عرب الجاهلية قد عرفوا فن المسرح و صورته.

هنا يطرح سؤال وهو كيف يبرّر وجود أيام و حروب شهيرة للعرب في جاهليتهم؟ و كيف لا يعتبر هذا شيئاً من فن التمثيل؟ علينا أن نقول لأنّ هذه الحروب و المعارك ما استخدمها العرب في صورة ملحمة و تمثيل، و لأنّ الشعر العربي لم يصبح شعراً منفصلاً عن قائله خالصاً للفن في ذاته على نحو ما حدث عند اليونان في الملاحم و المسرحيات. (المصدر نفسه، ص١٨) على سبيل المثال، حينما يصف عنتره المعارك الذي خاضها لا يقص ملاحم موضوعية و لا ينحي ذاته عن شعره، بل يفخر بشجاعته و يسوق الكلام إلى الحديث عن ذاته و حبه إلى حبيبته. و الشعراء من مثل عنتره كثيرون ممّن مادام الشعر ما تجاوز عن إطار ذاتهم.

حينما تنتقل إلى العصر العباسي و نبحث عن إمكانية وجود المسرح في هذا العصر نجد أنّ هذه الإمكانية تتخلّف ذلك لأنّ العرب فتحوا عقولهم و قلوبهم على الحضارتين الفارسية و الهندية - علماء و أدباً- على نحو ما هو معروف مثلاً من كتاب «الفهرست» لابن النديم،

فإذا جئنا إلى الحضارة اليونانية وجدناهم يعبّون من علومها، و لكنهم يديرون وجههم عن الأدب، و ليس المعني هذا أنهم رفضوا هذا العلم عن جهل به، ذلك لأنّ الثابت أنّهم اختبروه، فهناك نصوص تؤيد على أنّهم تعرّفوا على ما سمعوه، و أنّهم تعرّفوا على بعض الأعمال المسرحية، و ترجموا طرفاً منها، و لكنهم تجاوزوا مفاهيم هذا الأدب، و كانوا يرون أنّها لا تُرضي إلا عقليات النساء و الأطفال (بدوي، ١٩٩٨، ص ١٠٧).

كما أشرنا فيما سبق إنّ العرب نقلوا في العصر العباسي فلسفة اليونان و بخاصة فلسفة أرسطو إلى اللغة العربية، و بالرغم من أنّ مؤلفات أرسطو التي نقلوها كانت تضم كتاباً عن «فن الشعر» تحدث الفيلسوف عن أنواع الشعر المختلفة من غناء إلى ملاحم إلى دراما، و بخاصة عن التراجيديا التي وصل إلينا كل ما كتبه عنها، فليس لدينا ما يدلّ على أنّهم قد نقلوا أو حاولوا أن ينقلوا شيئاً من مآسي كبار شعراء الإغريق، و لذلك ضلّوا حتى في ترجمة لفظي التراجيديا و الكوميديا اللتين ترجمهما «متى بن يونس» بلفظي المدح و الهجاء.

من جانب آخر إنّ المحاولة لأجل توظيف هذا الأدب بمفاهيم جديدة لم تكن مطروحة في هذه الفترة، و من المعروف أنّ سيادة فكر أسطوري بالمفاهيم القديمة كان معناه البؤس في وجه النظام السائد، و كان معناه سيادة العبودية الاجتماعية على الطبقات (المصدر نفسه، ص ١٠٨).

و لكنه علينا أن نعترف أنّ العرب لم يتمكنوا أن يبدعوا فن المسرح، كما أنّهم لم ينقلوا إلى لغتهم عن اليونان كما نقلوا الفلسفة، و لذلك لم يرث العرب عن أجدادهم هذا الفن. و على رغم من أنّنا ما رأينا الفن المسرحي عند العرب القدماء و لكنه علينا أن نقرر أنّه كان عندهم نوعٌ من الفن يشبه الفن المسرحي، و هذا الفن كان موجود في كثير من البلاد العربية و ذلك لا على الصورة المعروفة في الغرب بل في صورة بعض الفنون الشعبية لأجل تسلية الناس التي كانت سائدة في العالم العربي كفن خيال الظل، القراجوز^١ و...

هذه الفنون الشعبية التي نشاهدها في بعض البلاد العربية كالمصرية فنون تشبه المسرح. و خيال الظل يمكن أن نعتبره من أهم هذه الفنون الشعبية. هذا الفن عُرف في كثير من

١ . القراجوز أو القراقوز كلمة تركية و هي تعني صاحب العيون السوداء.

البلاد العربية منذ زمن بعيد حتى ليزعم بعض المؤرخين أنه كان معروفاً في عصر الفاطميين (مندور، ١٩٨٩، ص٢٥).

أجمع كثير من الذين يثبتون وجود الفن المسرحي في المجتمع العربي القديم على أن (خيال الظل) ظاهرة مسرحية متطورة بل مسرح عربي حقيقي، قد وجد في التراث «و مسرح خيال الظل نمطان يختلف أحدهما عن الآخر اختلافاً يسيراً، فأما أولهما، فهو عبارة عن منصة توضع قبالة رحبة من الرحبات، و تكون هذه الرحبة بمثابة مكان النظارة والمنصة بمثابة المسرح. ولكنه ليس مسرحاً يؤدي إلى ما وراءه من حجرات، وإنما تستعرضه شاشة بيضاء وراءها مصباح كبير من مصابيح الزيت، وبين المصباح والشاشة، رسوم من الجلد تتحرك على قضبان، فتظهر ظلال هذه الرسوم على الشاشة أمام الناس.

أما النمط الثاني: فهو أكثر مرونة من الأول لأنه يستغني عن المصباح، ويستبدله بنار توقد من القطن والزيت، أما الرسوم فيحرك كلاً منها عودان من الخشب والرسوم هي أشخاص المسرحية بأسمائها و أخلاقها و أزيائها، ولكنها لا تقوم بذاتها، وإنما يحركها أفراد الفرقة، ويسبغون عليها الأوصاف، ويتحدثون على ألسنتها، ويستخلصون من العلاقات والأحداث العظة المطلوبة، وقد يتدخلون في سياق المسرحية سائلين أو مجيبين أو شارحين.» (يونس، ١٩٨٨، ص٤٦)

بعض النقاد المعاصرين و الكتاب المسرحيين يعتقدون أن خيال الظل فن مسرحي متكامل لاسبيل إلى إنكاره و ما يختلف به خيال الظل عن المسرح هو اعتماده على الدُمى بدلاً عن البشر. من هؤلاء النقاد و الكتاب يمكن الإشارة إلى أحمد زياد محبّك (محبّك، ١٩٨٤، ص٧٩) و علي الراعي (الراعي، ١٩٧٧، ص٢٨) و عادل أبوشنب (ابوشنب، ١٩٦١، ص١٧٩) و ...

وتشير الدراسات إلى أن أول من اشتغل في هذا الفن هو شمس الدين محمد بن دانيال (يوسف الخزاعي) المولود عام ٦٤٦هـ ١١٤٨م بأم الربيعين في الموصل، وقد هاجر إلى القاهرة في عصر الملك الظاهر بيبرس، بعد أن هجم التتر على المشرق، وكان في التاسعة عشرة من عمره، وفيها درس الطب، ثم اتخذ دكاناً يكحلّ به الناس، فسمي الحكيم شمس الدين، وقد عاش ابن دانيال في الأوساط الشعبية، وذاع صيته، وأنفق كل ما يجمعه على المجون، وتوفي في القاهرة عام ٧١١هـ -١٢١١م وترك لنا كتاب (طيف الخيال) وفيه ثلاث

مسرحيات هي (طيف الخيال) و (عجيب و غريب) و (المقيم و الضائع اليتيم) (قطاية، ١٩٧٢، ص٦٠).

محمد بن دانيال يعتبر أكبر أصحاب خيال الظل و أوسعهم شهرة، و الفنانون الذين تبعوا ابن دانيال كثيرون، منهم (الشيخ سعود علي النحلة) و (الشيخ داوود مناوي العطار) و ... هؤلاء الفنانون كتبوا آثارهم باللغة العربية العامية نظماً أو نثراً. و لا يمكن أن تعتبر هذه الآثار شيئاً من صميم فن الأدب المسرحي أو التمثيلي، لأنها في الواقع لا تعدو الاستعراضات الفكاهية الشعبية التي ربما كان الشعب يجد فيها شيئاً من الترويح و التنفيس عن محنه و صعوبات حياته و لكنها بداية في فنها.

و مما سبق نخلص إلى أن هذه الفنون الشعبية التي قد تشبه فن المسرح لم تخلق أدباً و لا خلقت تراثاً أدبياً و لكنها لا شك قد مهدت الفكر العربي للإقبال على فن المسرح. هناك بعض الفنون الشعبية الأخرى كالأراجوز و صندوق الدنيا التي لم تتجاوز إلا أن تكون فنوناً شعبية لا أكثر كخيال الظل.

الفن المسرحي في الأدب العربي الحديث

قلنا قبل هذا إنَّ العرب لم يتعرفوا على فن المسرحية التي كان الشعب اليوناني أول من أظهرها إلى الوجود. و أيضاً قلنا إنَّهم حينما أرادوا أن يترجموا بعض مصطلحات هذا الفن كالكوميديا و التراجيديا ما استطاعوا أن ينقلوها بالدقة أو ما تمكنوا من فهمها بشكل واضح. أما السؤال الوجيه الذي يمكن أن يُطرح في هذا المجال فهو: متى عرف العرب الفن المسرحي في صورته المعروفة عند الشعوب الأخرى؟

يقول مارون عبود عن نشوء الفن المسرحي عند العرب في كتابه (جدد و قداماء):
«المسرح عندنا صغير السن حديث الميلاد. نشأت مسرحياتنا الأولى لا هي عامية و لا هي فصيحة ثم صارت حتى التقعر في أواخر القرن التاسع عشر، شعرية مع عبد الله البستاني، و شعرية و نثرية مع أديب إسحق، و أخيراً مع نجيب الحداد. كانت مواضيعها مختلفة و لكنها كلها تمثل الطبقات العليا أو ما أشبهها من حوادث قديمة إلى أن جاء أحمد شوقي و نظمها شعراً رائعاً في مواضيع تاريخية أدبية. و نهض فرح أنطون بالمسرحية فجعلها شعبية استقى مواضيعها من الحياة العامة.» (عبود، ١٩٦٣، ص٢٩٩)

يشير مارون عبود في كتابه هذا أيضاً إلى أنّ هذا الفن دخيل من أوروبا على الأدب العربي فترجم ثم قُلد و لما برع أدباء العرب في تقليده تمكنوا من تأليفه حتى الإبداع: «فمسرحتنا طليانية فرنسية مع أبي المسرح اللبناني مارون النقاش، وفرنسية إنكليزية مع الذين جاؤوا بعده» (المصدر نفسه، ص ٢٠٠)

من أوائل القرن التاسع عشر للميلاد حدث الصدام بين العرب و الحضارة الأوروبية، و ارتفعت ستائر مسرح مارون النقاش في بيروت ذات يوم من عام ١٨٤٧م لتعرض مسرحية «البخيل» المستوحاة من قصة «موليير» لتبدأ أولى خطوات المسرح العربي الحديث (غنيمة هلال، ص ٢١٨) و سارت الأعمال الدرامية بعد ذلك في ثلاث مسارات رئيسة هي الترجمة، و الاقتباس، و المسرحيات المؤلفة.

يعدّ «محمد عثمان جلال» في مصر واحداً من أخصب المقتبسين الموهوبين حقاً. إنّه قد كرس حياته كلها للاقتباس من المسرحيات الفرنسية إلى العربية فترجم مسرحيات عديدة عن موليير و راسين و لافونتين. و في لبنان ظهر الكاتب المسرحي «نجيب الحداد». كانت ترجمات هذا الكاتب اللبناني أمينة و لم تكن اقتباساً. و يمكن القول إنّ مسرحية «فولتير»، «أوديب» أو «السر الهائل» أن تكون أول أعمال الحداد في الترجمة. ثم بدأت بعد ذلك المسرحيات العربية الأصيلة (المؤلفة) تحت أنماط متميزة منها: المسرحيات التاريخية، المسرحيات السياسية، المسرحيات الرمزية، الدراما، التراجيديا، الكوميديا و ...

مارون النقاش نفسه يمثل مرحلتين في عمله المسرحي: في المرحلة الأولى مثل الاقتباس حتى أدرك سرّ الفن المسرحي فانتقل إلى المرحلة الثانية و هي التأليف. لقد ترجم النقاش - كما أشرنا- في بداية أمره رواية «البخيل» للآديب الفرنسي «موليير» ثم تصرف بلغتها كان يليق بالعربية ثم مثّلها مع أصدقائه عام ١٨٤٨. و بعدها كرّر سفره إلى إيطاليا بحكم أعماله التجارية وكان يزاول زيارة المسارح هناك في أوقات الفراغ، حتى أتقن الفن المسرحي خلال مشاهداته إياه في الغرب. و بعدما لاقت مسرحية البخيل الاستحسان اقتبس من قصة ألف ليلة و ليلة تمثليات. و أخذ يمثّلها فكان بعمله هذا أول رائد عربي لفن التمثيل (البقاعي، ١٩٩٠، ص ٢٥٥).

نستنتج مما سبق أنّ مارون النقاش أول من جعل الحجر الأساس لبناء فن التمثيل في الأدب العربي، ويقول جرجي زيدان في هذا الصدد: «إنّ مارون النقاش هو نفسه مؤسس فن التمثيل باللغة العربية. فقد سافر إلى إيطاليا، و حضر تمثيل الروايات فأدهشه ما في ذلك من اللذة و الفائدة بتمثيل العبرة حتى يراها الناس رأي العين و خطر له أن ينقل هذا الفن إلى العربية لفائدة أبناء وطنه.» (زيدان، كتاب الهلال، ١٩٥٧، عدد ٧٢)

إنّ فن التمثيل العربي قد ابتدأ في سوريا التي كانت تشمل عندئذ سوريا الحالية و لبنان و فلسطين و الأردن. و لكن هذا الفن لم يتطور و لم يترعرع في البلاد السورية بل انتقل إلى مصر لعدة أسباب: منها أنّ مصر كانت قد وصلت إلى نوع من الاستقلال الذاتي عن الحكم التركي بجعله و تعصبه و ظلمه، حتى أصبحت تبعيتها لتركيا تبعية شكلية (مندور، ١٩٨٩، ص٢٧).

و استطاعت مصر بفضل هذا التحرر أن تفتح أبوابها للحضارة الإنسانية التي آلت إلى الغرب، و أن تأخذ بأسباب تلك الحضارة، مما رفع مستواها المادي و الثقافي فتمت ثروتها و ازداد عدد سكانها و تفتحت أذهانها إلى تلقي فن جديد كالفن المسرحي. و بفضل هذه الإمكانيات المتوفرة و الجو السياسي و الاجتماعي الحر نزع رواد فن التمثيل إلى مصر حاملين معهم هذا الفن. و كانت أول فرقة وفدت إلى مصر هي فرقة سليم النقاش ابن أخي مارون.

بعد مدة أتت فرقة سورية أخرى إلى مصر. و هي كانت فرقة أحمد أبو خليل القباني السوري التي أتت مصر في سنة ١٨٨٤. و يمكن القول إنّ القباني هو صاحب الفضل في تثبيت أقدام هذا الفن في مصر و ربما كان ذلك لأنّ فنّه لقي القبول في نفوس المصريين، و ذلك لأنّه لم يكن فناً تمثيلاً خالصاً بل كان يجمع بين التمثيل و الموسيقي و الغناء. و الراجح أنّه هو الذي بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر و مهدّ الطريق للشيخ سلامة حجازي و سيد درويش و غيرهما ممن اشتغلوا بالمسرح الغنائي في مصر (المصدر نفسه، ص٤٠). القباني كتب بدوره عدداً من مسرحيات منها «هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب»، و «الأمير محمود نجل شاه العجم»، و «عنترة»، و «عظيمة».

علينا أُلّا ننسى أنّ رواد المسرح العربي منذ مارون النقاش فالقباي قد كانوا يكتبون كثيراً من أعمالهم المسرحية شعراً ، وذلك له جذور في الفكرة التي كانت سائدة عندئذ في العالم العربي باعتبار الشعر المظهر الأساسي إن لم يكن الوحيد للأدب. وهذا المسرح الشعري أول ما ظهر، ظهر عند «خليل إليازجي» الذي كتب بالشعر مسرحية «المروءة و الوفاء» و قدمت على مسرح بيروت عام ١٨٨٨، ثم كانت نقلة أحمد أبوخليل القباني من دمشق إلى مصر سنة ١٨٨٤، وكانت نقلة التعريب و التمصير إلى عالم العربية و الإسلام، و كانت النقلة من العامية إلى الفصحى حين تراوح السجع مع الشعر (بدوي، ١٩٩٨، ص١٠٩).

ثم جاء الدور الحاسم للمسرح الشعري حين تتكون الفرقة القومية للتمثيل عام ١٩٣٥ بقيادة الشاعر الكبير هو «خليل مطران». هذا الشاعر المسرحي قام بترجمة عدد من مسرحيات شكسبير و انضم إلى الجماعة التي اشترطت بأن يكون ما يقدم بالفصحى.

بعد خليل، قام أحمد شوقي بالريادة الحقيقية للمسرح الشعري، فقدّم ست مسرحيات هي «قيس و ليلى، عنتره، قمبيز، كيلوبترا، أميرة الأندلس، و علي بك الكبير». و الشاعر في هذه المسرحيات يعتمد أساساً على التاريخ و يراعي مشاعر الطبقة العليا من المجتمع في هذه الفترة. تتبلور الغنائية المفترطة في هذه المسرحيات حيث إن كثيرين يميلون أن يسموها الشعر المسرحي لا المسرح الشعري.

جدير بالذكر أنّ المسرح الشعري كان وراء تطور الشعر في هذه الفترة التي توجّهت بالنصوص الجيدة التي كتبها بعد ذلك نازك الملائكة و بدر شاكر السياب و... يعني نستطيع أن نقول إنّ ظهور الشعر الحر بالإضافة إلى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢ كان نجدة حقيقية للمسرح الشعري، فعلى الرغم من أنّ القائمين على الثورة لم يلتفتوا إلى المسرح في أول الأمر إلا أنّه سرعان ما كانت لها أكثر من التفاتة، و ذلك حين رأت أن يكون المسرح في خدمة العصر بقضاياها السياسية و الاجتماعية، و حين تأكد بعض الشعراء أن المسرح هو الوسط الأمثل للشعر، و هو أقرب السبل إلى النفع الاجتماعي، بالإضافة إلى قدرته على تقديم أكثر من مستوى للواقع، و إلى نفاذه إلى الواقع (المصدر نفسه، ص١١٣).

عبد الرحمن الشرقاوي هو أول شاعر من موكب هؤلاء الشعراء الذي طمح إلى التجديد في الشعر و رغب في إحياء الدراما. استطاع عبد الرحمن إلى حد بعيد أن يقترب من البناء

الدرامي الجيد، ومن تصوير الحياة و هي في صميم الحدث، و كذلك تمكن أن يتجاوز إلى حد كبير روح الفئائية في المسرح العربي و في الوقت نفسه أن يبتعد عن المصادفات، و اقترب من لغة الناس.

على الرغم من أن شعراء مصر و سوريا و لبنان كانوا رؤاد المسرح الشعري ولكن علينا ألا ننسى دور الفلسطينيين في هذا المضمار الذين كان لهم مكانة واضحة في المسرح العربي و تطوره خاصة حين وظّفوه لخدمة قضيتهم، فهم ابتداء تحركوا في ظلال التاريخ العربي القديم، حين كتب «برهان الدين العبوشي» مسرحية شعرية اسمها (شبح الأندلس) عام ١٩٤٩، و حين كتب محمد حسن علاء الدين مسرحية شعرية عن امرئ القيس، و ... أما الذي مال إلى القضية الفلسطينية ميلاً مباشراً و ملحوظاً فقد كان «معين بسيسو»، وذلك حين جعل أعماله كلها في خدمة قضية وطنه فلسطين على نحو نشاهد في مسرحياته هذه: «الصخرة، العصافير تبني أعشاشها بين الأصابع، مأساة جيفارا و ...». و أخيراً سميح القاسم هو الذي ساعد معين بسيسو في هذا الميدان بمسرحية ساطعة. و مثل هذا فعل هارون هاشم رشيد و الآخرون...

و من الشعراء الآخرين الذين ألقوا مسرحيات شعرية يمكن الإشارة إلى محمد زيتون صاحب مسرحية «ميلاد النبي»، و عزيز أباطة مؤلف مسرحية «قيس و ليلي»، و رثيف خوري كاتب مسرحية «ثورة بيدبا» و ... و نستطيع القول إن هذه المسرحيات كلها تدور في جو تاريخي أسطوري. ولكن من المسرحيات التي تستمد من واقع تاريخي تراثي و إنساني يمكن الإشارة إلى «فتح الأندلس» لفؤاد الخطيب و «أغنية الرياح الأربع» لعلي محمود طه و «قدموس و بنت يفتاح» لسعيد عقل و ...

أما بالنسبة للمسرح المنثور فعلياً أن نقول إن النثر بعد أن طغى على لغة المسرح في بلاد العالم المختلفة، وكذلك امتدّ هذا الطغيان إلى الأدب العربي، و بخاصة بعد أن أخذت تظهر فيه القصة و الأقصوصة النثريتين، حتى لنرى الشاعر أحمد شوقي نفسه يكتب إحدى مسرحياته و هي «أميرة الأندلس» نثراً، بالرغم من أن موضوعها تاريخي كموضوعات مسرحياته الشعرية الأخرى.

و منذ سنة ١٩٢٠م أخذت المسرحيات النثرية تكثر و أخذت تطفئ على المسرحيات الشعرية. و إذا كنا لا نزال نرى بعض الشعراء مثل عزيز أباظة يواصلون كتابة المسرحيات الشعرية فقد نرى إلى جوارهم عدداً كبيراً من الشيوخ و الشبان الذين أنتجوا عشرات - إن لم نقل مئات- المسرحيات النثرية. و ربما كان توفيق الحكيم و محمود تيمور أكثر أدباء العرب إنتاجاً لتلك المسرحيات و أوسعهم شهرةً، كما أنّهما أحرص أدباء العرب على نشر إنتاجهم الأدبي و إعادة طبعه باستمرار و السهر عليه و على ترجمة بعضه إلى اللغات الأجنبية ، و هما أديبان يجمعان بين فن القصة و فن المسرحية حتى لتختلط أحياناً بعض معالم الفنين عندهما في العمل الأدبي الواحد (مندور، ١٩٨٩، ص١٤٦).

و بعد توفيق الحكيم و محمود تيمور أخذ يظهر عدد من الكتاب الذين يؤلفون للمسرح و يجمعون بين القصة و المسرحية و يكتب بعضهم باللغة العربية الفصحى و بعضهم باللغة العامية و يجمع عدد منهم بين العامية و الفصحى. و أحمد باكثير من أكثر هؤلاء الأدباء إنتاجاً.

اتجاهات المسرح العربي الحديث

نريد في هذا القسم من المقالة أن نبحث عن اتجاهات المسرح العربي ضمن اتجاهين: الاتجاه الوطني، و الاتجاه القومي. لأن هذين الاتجاهين يغلبان على الاتجاهات الأخرى في المسرح العربي. و على الرغم من صعوبة تواجه البحث عند تعيين حدود فاصلة بين هذين الاتجاهين فهما يتداخلان أحياناً إلى درجة يصعب التمييز بين هذا و ذلك، لكننا نجتهد أن نأتي بدراسات يقل فيها التداخل و يكثر فيها الوضوح.

أ) الاتجاه الوطني

و لعل أبرز ما في المسرحية من سمات أنّها ذات طابع اجتماعي بطبيعة تكوينها «فهي في تأليفها تمثل مجتمعاً صغيراً، و هي في هدفها تنقل صورة حية للمجتمع». (علي عمر، ١٩٦٧، ص٢٠٣) و مهمة المسرح إذن الخروج بالتجربة إلى واقع الحياة، لأنّه لا يمكن له أن يعيش على تجارب ذاتية.

و من هنا نقلت لنا المسرحية الكلاسيكية روح عصرها، مُثلاً وقيماً و عادات و تقاليد، فكانت المسرحية اليونانية هي المجتمع اليوناني نفسه، آلهة و أساطير و سجلاً للحروب و الفكر و الفلسفة. و نقلت المسرحية الرومانسية معاناة مجتمع عصرها بما فيه من ظلم و طغيان فكانت شخصيتها متشحة بسمات من الحزن و الألم (جناري جمعة، ٢٠٠٤، ص ١١).

نستنتج مما سبق أنّ المسرح لا يمكن أن ينفصل عن القيم الفكرية، و الاجتماعية، و السياسية، و الاقتصادية، و النفسية التي يعيش فيها، لأنّه و إن كان عملاً فردياً فهو يَصوّر الجماعة بحركاتها و متطلباتها.

أما بالنسبة لمهمة الكاتب المسرحي فعلياً أن نتذكر أنّ مهمته هو أن يعبر أكثر من غيره عن حالة تشتت التفكير الذي عانى منها كتاب معاصرين له إذ أنّ عليه أن يخاطب الجمهور، ذلك الجمهور الذي يستجيب إلى عمله استجابة واسعة تحت تأثير روح اللحظة القائمة (المصدر نفسه، ص ١٢).

أما هذه المهمة التي تحدثنا عنها فهل المسرح العربي استطاع أن يقوم بها وهل استطاع كاتبوه أن يعكسوا واقع المجتمع العربي؟

الحقيقة هي أنّ النماذج المسرحية العربية تراوحت بين التوجه إلى تلبية الحاجات البدائية للجمهور، و الحرص على التسلية المجردة، و بين المحاكاة ما يولد على ساحة المسرح العالمي المتقدم من اتجاهات و تيارات، و بين نقل صورة غير سليمة للواقع العربي بدافع التملق للسلطة أو العمل لحسابها، و بين التوجه الجاد إلى قضايا المجتمع العربي، و نقاط الارتكاز الايجابية فيه التي تصبح فتياً لتفجير طاقاته الكامنة و خلق روح التمرد فيه للارتقاء به إلى مستوى أفضل (المصدر نفسه، ص ١٤).

كُتّاب المسرح العربي في اتجاههم الوطني اهتموا بالتاريخ و المجتمع العربي لأنّهم من وراء عملهم هذا استهدفوا إثبات أصالة الشعب العربي التي تستمد من تاريخه و تقاليد و آدابه. ونحن في بحثنا عن الاتجاه الوطني في المسرحيات العربية مُضطرونّ إلى أن نتناول هذا الاتجاه ضمن محورين هما: التاريخ و المجتمع.

- التاريخ

مثمنا عمد الأوروبيون إلى إحياء ماضيهم عندما أفاقوا من ظلمة القرون الوسطى فبعثوا الثقافة الإغريقية و جعلوا منها أساساً لنهضتهم، فقد اتجهت عواطف بعض الكتاب في القرن التاسع عشر و مطلع القرن العشرين نحو التاريخ العربي لأسباب قومية و سياسية و اجتماعية. «إنّ الأساس في النهضة الصحيحة هو الإحساس بالكرامة، و هذا الإحساس يستيقظ و يتساعد معتزلاً إلى آباء و أجداد و ماضٍ تتباهى و نعتز به و نعتني بأمجاده في تلك الأيام التي تفتقر فيها الهمم و تجيش فيها الآمال، لاستخلاص العبرة و استلهام الطريق للخلاص نشداناً لمستقبل متحرر.» (يوسف نجم، ١٩٦٧، ص ٢٩٣)

من هنا استمد المسرح العربي بشكليه النثري و الشعري موضوعاته في قسم من نماذجه من التاريخ القديم و الجديد، و اتجه الكتاب المسرحيون في موقفهم من التاريخ اتجاهات شتى: فريق منهم ذكر النوابغ و الأبطال و عرض أمجادهم و مآثرهم، و فريق تعرض للمآثر من وقائع العرب و أخبارهم و ...

نرى أنّ أحمد شوقي في هذا الموقف يركز على فترات الضعف التاريخية التي كانت مسرحاً للفوضى و الظلم، و خلل البنية الاجتماعية للمجتمع المصري، فعلى هذا الأساس يختار فترة انتهاء استقلال مصر و سقوطها تحت سيطرة الرومان في مسرحية (مصرع كيلوباترا)، و زمن انحطاط العثماني المملوكي و قهر الشعب العربي في مصر في مسرحية (علي بك الكبير). (غنيمة هلال، في النقد المسرحي، ص ١٠١) قد اتخذ شوقي في مسرحياته الأخرى (عنتر، و مجنون ليلى، و قمبيز) هذا الموقف التاريخي.

و كذلك عزيز أباظة استمد موضوعات عدد من مسرحياته من تاريخ العرب. من مسرحياته هذه يمكن الإشارة إلى (قيس و لبنى، و العباسة، و الناصر، و غروب الأندلس). و على سبيل المثال مسرحية (غروب الأندلس) تقدم رصداً لمسببات انهيار الحكم العربي في الأندلس (جندياري جمعة، ٢٠٠٤، ص ١٨).

و جدير بالإشارة أنّ الأندلس كانت موضوعاً للكثير من المسرحيات العربية منها: (أميرة الأندلس) لشوقي، و (سقوط غرناطة) لفوزي المعلوف، و (فتح الأندلس) لفؤاد الخطيب. و من الأدباء الذين جعلوا التاريخ مادة رئيسة لإنشاء المسرح نستطيع أن نشير إلى عبد الرحمن الشرفاوي، علي أحمد باكثير، ألفريد فرج و

- المجتمع

إنّ المسرح ظاهرة اجتماعية، يرتبط بالمجتمع الذي يولد فيه ويعبر عنه. منذ نشأ هذا الفن كان معياراً حقيقياً لحضارة المجتمع و مدنيته، و كان سجلاً تاريخياً للفلسفات و التيارات السياسية و الاجتماعية.

في الحقيقة إنّ النشاطات المسرحية في البلاد العربية خاصة في مصر كانت فردية مبتعدة عن العلاقة الجذرية الموضوعية بين المسرح و الجمهور. عندما حدثت الثورة عام 1952، أعادت للشعب العربي في مصر إحساسه بكيانه الاجتماعي. و هذا هو الزمن الذي كان ميلاد المسرح فناً جماعياً معبراً عن روح الشعب و تطلعاته (المصدر نفسه، ص ٢٨). من الكتاب الذين يلمع اسمهم في قمة إنشاء المسرح الاجتماعي يمكن الإشارة إلى محمود تيمور و توفيق الحكيم، و قد كتب محمود تيمور مسرحيات تستشفي مضامينها من واقع حياته المعاصرة مثل مسرحية (المخبأ رقم ١٣) و (عروس النيل) و غيرها. في هذه المسرحيات سلوك شخصيات تيمور تنبع من مجتمعها الذي تنشأ فيه لا من سلوكها و أخلاقها الشخصية.

و كذلك توفيق الحكيم يستمد كثيراً من موضوعات مسرحياته من واقع الحياة و المجتمع كما نشاهد في مسرحيات (الأيدي الناعمة، لو عرف الشباب، الصفقة بين يوم و ليلة و ...)

(ب) الاتجاه القومي

لم تظهر القومية العربية بمفهومها الحديث في أقلام الكتاب العرب و في قصائد شعرائهم بصورة واضحة إلا قبيل الحرب العالمية الأولى عندما أحس العرب بثقل وطأة الحكم التركي الذي كان يسيطر على معظم بلادهم، و خاصة منذ ظهرت في الأتراك تلك النزعة العنصرية الداعية إلى تترك العنصر الخاضعة للدول العثمانية، و منها العنصر العربي و ما يقتضيه ذلك من القضاء علي كيان العرب و لغتهم و آدابهم (باكثر، ١٩٩٧، ص ٤١).

و كذلك الأمة العربية في أقطارها المختلفة شهدت كل أشكال النضال ضد الاستعمار لا سيما في الربع الأخير من القرن التاسع عشر إذ ظهرت محاولات للنضال ضد التخلف، ثورات و انقلابات، و صراعات حادة بين اليمين و اليسار، كما شهدت محاولات للتوحيد

القومي، و انتكاسات مريرة لهذه المحاولات، و حصلت بعض التطبيقات الاشتراكية، و هزائم و ردّات.

كل هذه الحوادث والكوارث الأخرى التي واجهتها الأمة العربية سبب لظهور الروح القومية بين الناس خاصة بين المثقفين منهم. وكذلك كان الشعراء والكتاب فئة تأثروا بهذه الحوادث و المحنات، و كانت آثارهم مرآة صافية تعكس المصائب التي عانت منها الأمة العربية.

و الحديث عن القومية العربية في دراستنا للفن المسرحي يسوقنا إلى أن نطرح هذا السؤال: هل استطاع المسرح العربي بين الأجناس الأدبية الأخرى أن يواكب مسيرة الأمة العربية في صعودها و انتكاسها؟ يبدو من الضروري في الإجابة عن هذا السؤال أن يقال إنّ هناك قضايا قومية عديدة استلهمها الشعراء و الكتاب في آثارهم، و لكن القضية الفلسطينية و قضية حركات التحرر و الثورات العربية محوران احتلّا مكاناً بارزاً بين تلك المسائل القومية في المسرح العربي. و من هنا هذه المقالة استهدفت أن تهتم بهاتين المسألتين في دراسة الاتجاه القومي للمسرح العربي.

- القضية الفلسطينية

فلسطين تعدّ النقطة المركزية في المعركة القومية الشاملة التي تخوضها الأمة العربية في معركتها التحررية ضد إسرائيل التي تمثل رأس الحربة للحركة الصهيونية و الإمبريالية العالمية التي تدافع بشراسة عن مصالحها في نهب ثروات البلدان المختلفة.

إنّ أهمية القضية الفلسطينية في الأدب القومي هي أنها جعلت حجماً ضخماً من هذا الأدب ينصب في فلسطين لأنها خلاصة للقضية العربية عموماً. و هي محور رئيس في تأسيس حقيقة مهمة في الأدب العربي، و هي أهمية الوحدة العربية و تفجر الشعور و الوعي القوميين عند الإنسان العربي (جنداري جمعة، ٢٠٠٤، ص٤٩).

تناول المسرح العراقي القضية الفلسطينية أكثر من البلاد العربية الأخرى. و ظهرت عدة أعمال مسرحية تدور حول الصراع العربي الصهيوني من أجل تحرير فلسطين منذ بداية الخمسينات من القرن العشرين. فقد كتب ابن الشرارة مسرحية (فلسطين المجاهد)،

و كتب حسن أحمد الأسدي مسرحية (مأساة فلسطين)، و ألف عبدالله زكي (كهف التحرير) و أنشأ خليل الهنداوي (بنادق في القنيطرة) و ...

من الكتاب الفلسطيني أول من اهتم بهذه القضية «برهان الدين العبوشي». هذا الكاتب الفلسطيني كتب ثلاث مسرحيات شعرية هي (وطن الشهيد، شبح الأندلس و الفداء). تناول الكاتب في المسرحية الأولى الصراع العربي الإسرائيلي، و في الثانية معركة جنين و في الثالثة فكرة الفداء و الدفاع عن أرض الوطن حتى الشهادة (المصدر نفسه، ص ٥٠).

من الكتاب الآخرين الذين اهتموا بهذه القضية الإسلامية العربية وأنشأوا مسرحيات في هذا الاتجاه نستطيع الإشارة إلى خالد الشواف (الأسوار)، علي حلمي، محمود شعبان، محمد هداية، عدنان مردم بك و ...

- حركات التحرر و الثورات العربية

من محاور التوجه القومي في المسرح العربي حرب التحرير الجزائرية التي حظيت باهتمام كتاب المسرح. و في العراق ظهرت مسرحيات عديدة حول هذه الحرب التحريرية التي انتهت بانتصار الثورة الجزائرية. فقد كتب عبداللطيف الدليشي مسرحية (استقلال الجزائر)، و كتب أحمد حمودي السامرائي مسرحية (إلى الجزائر) و ألف نورالدين الفارس مسرحية (طريق آخر) و ... (الطالب، ١٩٧١، ص ١٦٠)

من كتاب المسرح الآخرين الذين جعلوا قضية التحرر الجزائري موضوعاً لمسرحياتهم نستطيع أن نشير إلى يحيى عبدالحميد مؤلف مسرحية (المقاتلون)، و محمود السعدني صاحب مسرحية (فيضان النبع)، و مصطفى الحلاج كاتب مسرحية (الغضب)، و عبدالرحمن الشرقاوي منشئ مسرحية (مأساة جميلة ١٩٥٩) و ...

و قد ظهرت مسرحيات أخرى اهتمت بالحروب و الثورات التحريرية في أرجاء الوطن العربي. إنَّ الجهة القومية لهذه المسرحيات لا يتحدد ضمن أطر ضيقة بل يمتد إلى آفاق الرؤية الإنسانية الرحبة، و يتفاعل مع البشر خارج حدود الوطن العربي في عصر النهب الإمبريالي (جندي جمعة، ٢٠٠٤، ص ٥٦).

نتائج البحث

نستنتج مما سبق أنّ العرب قد عرفوا أشكالاً مختلفة من الفرجة لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر. وهنا إشارات واضحة تدلّ على أنّ المسلمين أيام الخلافة العباسية قد عرفوا شكلاً واحداً على الأقل من الأشكال المسرحية وهو مسرح «خيال الظل» الذي كان معروفاً في ذلك العصر وكان يعتمد على السخرية والهزل، و الذي قطع شوطاً بعيداً نحو النضج الحقيقي.

و رغم أنّ بعض النقاد و الكتاب المسرحيين يُلحّون على أنّ خيال الظل مسرح قبل المسارح الحديثة وأنّ البلاد العربية قد عرفت نوعاً من أنواع الدراما حققت شرط المسرح، و مفهومه بوصفه يقوم على تقديم حدث غير حقيقي يمثله أشخاص يتمصون الأدوار سواء كانوا أناساً أم دُمى - إضافة إلى أنها ساهمت في زرع التقاليد المسرحية وهيأت النفوس لاستقبال الفن المسرحي فيما بعد- و لكنه من المعترف عليه أنّ هذه النشاطات و الأعمال لم تتطور إلى فن مسرحي كما حدث عند اليونانيين و الشعوب الأخرى. و الحقيقة هي أنّ الفن السرحي بمفهومه الحديث و بعناصره المعروفة و قوانينه المشهورة ما كان معروفاً عند الأمة العربية و لكنه فن دخيل على الأدب العربي حيث تسرّب إليه من الغرب مع التيارات الثقافية و الفكرية في أثناء النهضة العلمية و الأدبية في البلاد العربية.

المصادر والمراجع

١. أبوشنب، عادل (١٩٦١م). مسرح عربي قديم. دمشق: وزارة الثقافة، ط١.
٢. باكثير، علي أحمد (١٩٩٧م). فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
٣. البقاعي، شفيق (١٩٩٠م). أدب عصر النهضة. بيروت: دارالعلم للملادين، ط١.
٤. بدوي، عبده (١٩٩٨م). نظرات في الشعر العربي الحديث. كويت: دارقبا، ط١.
٥. جنداري جمعه، ابراهيم (٢٠٠٤م). النص المسرحي العربي و نكسة حزيران. دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ط١.
٦. الراعي، علي (١٩٨٠م). المسرح في الوطن العربي. كويت: سلسلة عالم المعرفة ٢٥.
٧. _____ (١٩٧٧م). المسرح عند العرب. مجلة العربي، العدد ٢٢٥.
٨. زيدان، جرجي (١٩٥٧م). الهلال و بناء النهضة العربية. القاهرة: عدد ٧٢، مارس.
٩. الطالب، عمر محمد (١٩٧١م). المسرحية العربية في العراق. النجف: مطبعة النعمان، ط١.
١٠. عيود، مارون (١٩٦٣م). جد و قدماء، بيروت: دارالثقافة، ط٢.
١١. علي، عمر مصطفى (١٩٦٧م). الواقعية في المسرح المصري. منشورات دارالكتب الجامعية، مطبعة الشاعر، ط١.
١٢. غنيمي، هلال محمد (١٣٧٣ش). ادبيات تطبيقية. ترجمه مرتضى آيت الله زاده، انتشارات اميركبير.
١٣. _____ (د ت). في النقد المسرحي. القاهرة: دار نهضة مصر، لامطبعة.
١٤. قطاية، سلمان (١٩٧٢م). المسرح العربي من أين و إلى أين. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.
١٥. محبّك، أحمد زياد (١٩٨٩م). خيال الظل. مجلة الكويت، العدد ٢٥.
١٦. الموسى، خليل (١٩٩٧). المسرحية في الأدب العربي الحديث. منشورات اتحاد الكتاب العرب.
١٧. مندور، محمد (١٩٨٩م). المسرح. القاهرة: نهضة مصر.
١٨. يوسف، نجم محمد (١٩٦٧م). المسرحية في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار الثقافة، ط٢.
١٩. يونس عبدالحميد (١٩٨٨م). خيال الظل مسرح قبل المسارح الحديثة. كتاب العربي، الكتاب ١٨.

