مدخل إلى المسرح العربي وأشكاله الشبيهة

ليست المسرحية مجرد نص أدبي فحسب، بل هي بالدرجة الأولى نص كتب ليعرض على الخشبة، ولم يكتب ليقرأ فقط، لهذا فالمسرح العربي الحقيقي هو المسرح المعروف بشكله الراهن وبتقنياته وجمالياته المعاصرة، ومختلف شروطه الأساسية المتمثلة في: النص المسرحي القابل للعرض، الخشبة أو الركح أي المكان الذي يمثل فيه العرض، والممثّلون الذين يؤدون الأدوار المسندة إليهم، والمخرج الذي يشخص النص تمثيلا على الخشبة، بحضور جمهور يتلقى المسرحية عيانا ومشاهدة، ويتفاعل مع العرض تفاعلا مباشرا دون وسائط، بالإضافة إلى الديكور العام للمشاهد التمثيلية، والموسيقى الغنائية التي قد تتخلل المشاهد. وبالتالي فلا يمكن النظر إلى المسرح كنص أدبي خاضع لمميزاته النوعية فحسب، بل هو فن جامع لعدة فنون أخرى كالأدب والموسيقى والرقص والرسم، وغيرها من الفنون، وهو نص بحاجة لأن يشخص ويمثل على خشبة المسرح، ولهذا قد يبدو النص أحيانا غير ضروري مقارنة مع العرض، الذي عادة ما يثري النص عن طريق ارتجال الممثلين أو إيعاز من المخرج.

وفقا لهذه الشروط المجتمعة يبدو أن المسرح نوع وافد من الغرب إلى الثقافة العربية، متوارث من الحضارة اليونانية، وهذا ابتداء من منتصف القرن التاسع عشر فقط، مما يعني أن عمر المسرح العربي قصير جدا مقارنة بالمسرح الغربي، الذي عرف مبكرا منذ ما قبل التاريخ في الحضارة الإغريقية خاصة، لهذا فقد استمد المسرح العربي مرجعياته ومختلف تقنياته من المسرح الغربي، الذي اقتبست منه التجارب المسرحية العربية الأولى إلى غاية عصرنا هذا، خاصة في مراحل تطوره الأولى، وقبل أن ينتقل من مرحلة الترجمة والاقتباس إلى مرحلة محاولة التأليف والإبداع .

أثار معظم الدارسين مسألة وجود المسرح بمفهومه وشروطه المعاصرة عند العرب قبل تجربة مارون النقّاش من عدمه قضية إشكالية صعب البتُّ فيها، حيث لا يمكن الوصول إلى نتيجة يقينية حولها، رغم أن الأدب العربي - شعراً ونثراً - عرف كثيراً من النصوص التي كان من الممكن أن تتحوّل إلى مسرحيات، كما عرف المجتمع العربي أشكالاً وأنواعاً من الفرجة التي تشبه المسرحية، حيث يمكن أن نُطلق عليها مصطلح: "ما قبل المسرحية والمسرح" أو الأشكال الشبيهة بالمسرحية. وحول هذه المسألة انقسم الدارسون إلى فريقين: يذهب الفريق الأول إلى أن العرب لم يعرفوا المسرح قبل مارون النقاش، وفريق ثان يذهب أصحابه إلى أنّ العرب قد عرفوا أنواعاً من الفرجة الشبيهة بالمسرح. يستدل الفريق الأول على رأيهم هذا بالنظر إلى تقنيات المسرح الغربي، الذي يشترط توفر عناصر المسرح الأربعة، المتمثلة في: النص المسرحي، خشبة المسرح، الممثل، والجمهور المتفرج، وهو بهذه العناصر لم يعرف في المجتمع العربي أبدا، قبل مسرحية "البخيل" لمارون النقاش، أي لم يعرف قبل منتصف القرن التاسع عشر وتحديدا سنة 1848م.

ينطلق معظم المستشرقين من مركزية أوروبية، فيقيسون المسرح العربي وفق ما وصل إليه مسرحهم، وهي خطيئة أغلب المستشرقين الذين يطبقون بطريقة آلية المقولات والكشوفات في تاريخ وثقافة البلدان الغربية على الظواهر الملاحظة في تاريخ وثقافة البلدان الشرقية، وهذا حسب ما ذهب إليه المستعرب الروسي ن.أ. كوفراد.[i] ومعنى هذا أنهم ينظرون إلى المسرح العربي انطلاقا من مرجعياتم الثقافية والحضارية الخاصة، ووفق شروط هذا النوع في بيئتهم الخاصة، ولحسن الطالع أو لسوئه انحصرت بحوثهم في معظمها على الجانب التاريخي لنشأة وتطور المسرح العربي، وطبقوا عليه منهجا تاريخيا خالصا، ولهذا اتجهوا إلى القول إن المسرح العربي لا يزال في مرحلته الجنينية، وحين يعترفون بوجود مسرح عربي ينفون عنه الأصالة والعراقة، ويعتبرونه نسخة من المسرح الأوروبي.

لكن الرأي المنكر لعدم وجود المسرح في المجتمع العربي القديم ليس حكرا على المستشرقين فقط، بل هو رأي بعض الشرقيين الحداثيين أيضا، والذين تبنوا في تنظيرهم للمسرح العربي آراء وتفسيرات لا تختلف كثيرا عن آراء المستشرقين، بل هي صورة عنها، وربما أشد وطأة منها، ومنهم علي أحمد السعيد أدونيس في كتابه: فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة،[ii] حيث يقدّم أدونيس في البيان الخاص بالمسرح العربي تفسيرات ذات خلفية حضارية، ترتبط في معظمها بطبيعة الحضارة العربية الاسلامية وخصوصياتها المتنافية مع ظهور مسرح عربي، علل من خلاله أسباب غياب مسرح عربي قديم ومعاصر أيضا، وأهمّ هذه الأسباب من وجهة نظره هي:

- إن عالم المسرح هو عالم الإشكال والتساؤل، وقد نشأ العربي ضمن ثقافة دينية البنية، لا إشكال فيها، وثقافة الإنسان العربي هي ثقافة الإيمان لا التساؤل، بينما المسرح قلق كيان وقلق مصير، وهذا يعني أن الإنسان، مسرحيا، مركز الكون، غير أن الله، لا الإنسان، هو مركز الكون بحسب الثقافة التي نشأ فيها العربي، تاريخياً.

- المسرح، أصلا، يوناني، أي مدني، أي أنه يرتبط بالمدينة، والعربي -من وجهة نظر أدونيس- لم يؤسّس مدينة، أما المدينة التي أنشأها فقد كانت تنويعاً على الخيمة وثأراً منها في الوقت ذاته: أي أنها كانت قصراً وجارية وحديقة، ولم تكن وليدة وعي تنظيمي -حضاري، بل يمكن القول -على حدّ تعبيره- إنّ المدينة العربية المدنيّة، لم تنشأ حتى الآن.

- يضاف إلى هذا أنّ اللغة العربية هي لغة بيان وفصاحة، من حيث أنها لغة وحي إلهي، وأنها إنشاء وتمجيد. من حيث أنها لغة إعجاز وإيمان. واللغة المسرحية هي لغة التوتر والتناقض والقلق والصراع: إنها اللغة- الحركة.

أما أصحاب الرأي الثاني، الذين يرون بعض الأشكال الفرجوية التقليدية تجليات للمسرح في التراث العربي، لكنها أشكال مسرحية ذات خصوصيات حضارية عربية خاصة، فهم ينظرون إلى المسرح من خلال هذه الأشكال، ولا يشترطون توفر العناصر الأربعة: المسرحية، الخشبة، الممثل، والجمهور معاً، فهم لا يشترطون وجود النص أو الخشبة، ويقتصرون على الممثل والمتفرج، أو على أحد هذه العناصر دون الأخرى، وتذهب المستعربة تمارا ألكسندروفا بوتيتسيفا في كتابها: ألف عام وعام على المسرح العربي، أن الظروف التاريخية الفريدة والتقاليد القديمة، والوسط السكاني وإيقاع الحياة، ونفسية ومزاج الشعب، كل هذه الأمور خلقت جوا خاصا تماما لفن المسرح. يمكن أن يكتفي بالممثل والجمهور كعنصرين أساسيين للفن المسرحي، بينما يمكن أن يغيب مؤلف النص، ويمكن أن تغيب الخشبة أو تستبدل، لكن لابد من وجود الشخص الذي يقوم بالعرض والشخص الذي يتلقاه، وهو الحال في الأشكال التقليدية العربية، التي أحصت تمارا العديد منها، كنصوص التعزية، احتفالات فصول السنة والأعمال الزراعية، طقوس استدرار المطر وما يتخللها من ألعاب شعبية، الفارس الشعبي والممثلون الجوالون، وكذلك المقامات وخيال الظل ومسرح الدمى وصندوق العجائب.. التي تعد أقرب الأشكال إلى المسرح.

وقد استعرض خليل الموسى في كتابه: المسرحية العربية الحديثة، أهم الأشكال الفرجوية الشبيهة التي تمثل مرحلة "ما قبل المسرحية والمسرح"، وهي كثيرة، أهمّها:

1- من بين صور الفرجة التي تعتمد على ممثلين وجمهور، مع تغييب للنص أو ارتجال له، واستبدال الخشبة بمكان مفتوح هو السوق، مثل أسواق العرب في الجاهلية، وما كان يحدث في سوق عكاظ من حضور بعض القبائل للفرجة والاستماع إلى شعرائهم ينشدون قصائدهم وتشجيعهم ضدّ شعراء القبائل الأخرى، وكان النابغة الذبياني -كما تروي كتب الأدب- يُدير تلك العروض، وينهيها بالحكم على هذا الشاعر أو ذاك.[iii] وقد يفسح المجال للسجال بين الشعراء أنفسهم، كما حدث مع الخنساء وحسان بن ثابت.

2- كما يمكن للحكواتي أو المداح أن يتخذ من الأسواق أو الساحات العامة ركحا، لتقديم مادته الحكائية، التي تكون غالبا نصا محفوظا، أمام جمهور من المتفرجين، يحاول إقناعهم بمضمون ومغزى حكايته، التي يمكنها أن تؤدي إلى التطهير أو التغيير، والحكواتي البارع هو الذي يشخص الحدث ويؤدي الحوارات باقتدار يستحضر مكنونات شخصياته، وهو إذ يفعل هذا يحقق صورة من صور مسرح الوان مان شو المعاصر الذي يعتمد على شخصية واحدة.

3- 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، ويهلّ الخليفة، وهو يرتدي طيلساناً أسودا ويمتطي جوادا من خيرة الجياد العربية، ويتبعه رجال الدولة والحرّاس، وهذا الموكب هو عرض مسرحي يتوافر فيه العرض (الممثل) والمتفرج، ولكنه يظلّ بلا نصّ، وخشبته هي الشارع أو الساحة أو غيرهما.

3- عاشوراء ونصوص التعزية: هي عروض تراجيدية تعيد على المتفرجين الذين يشتركون في الاحتفال، وهم من الطائفة الشيعية، تمثيل ما جرى عام 680 م في كربلاء بين جنود الحسين بن علي (ر) وجنود يزيد بن معاوية، حين استشهد الحسين وقُطع رأسه ومثّل بجثته، وهذا العرض من أهمّ العروض الاحتفالية القريبة من المسرح. يبدأ الاحتفال في العاشر من محرّم وينتهي في نهاية الشهر، ويرتدي فيه الممثلون والمتفرجون ثياب الحداد، وتكون المشاهد تراجيدية فعلية، ولذلك من الصعب إيجاد ممثّل يؤدي دور شمر بن ذي الجوشن قاتل الحسين، ليس لأنه يضرب بالحجارة وترمى عليه القاذورات في أثناء العرض، ولكن لأنه يبقى ملعوناً إلى فترة عند أهل القرية، وتتحول في هذا العرض شخصيتا الحسين ويزيد إلى شخصيتين تراجيديتين، تمثّل الأولى الشخصية الخيرة، وتقابلها الشخصية الثانية، ويذهب أحد الدارسين إلى أن عروض التعزية هي العروض الدرامية الوحيدة للشخصية التراجيدية في الأدب العربي الوسيط، بيد أن أدونيس يرى أنها مجرد احتفال خطبة أو شكل من أشكال الصلاة، ولكنها لا ترقى لأن تصبح مسرحاً.

4- المقامات: يرى الدكتور إبراهيم حمادة أنّ أصول مسرح الظلّ تعود إلى فنّ المقامة، ويربط بعض الدارسين بين المقامة وفنّ المسرحية وعدّوا المقامة لوناً مسرحياً وأنها في أصلها أدب تمثيلي، ويذهب بعضهم إلى أن أهمّ ما في المقامة أن أبا الفتح الإسكندري بطل مقامات الهمداني هو ممثل حقيقي في المقامات، فهو يقوم في كل مقامة بدور مختلف عن الآخر، وهو إما أن يكون متسولاً أو أعمى أو مهرجاً أو شيخاً أو شاباً أو غير ذلك، ويمكننا اعتباره ممثّلاً كوميدياً، وقد استطاع الطيّب الصديقي أن يقدّم هذه الشخصية في مسرحيته: "بديع الزمان الهمذاني"، فنالت إعجاب النقاد، وقد قدّمها معتمداً على العناصر التقنية المعاصرة في المسرح الأوروبي.

لكن في المقابل ينفي أدونيس مسرحة المقامات، وينفي أن تكون أصولا للمسرح العربي، فهي ليست سوى ركام سردي لا صلة لها بالبعد المسرحي أو بالحساسية المسرحية، وبأن سوفوكليس أو شيكسبير أقرب إلينا، مسرحيا، من الهمذاني أو الحريري، وبريخت أو تشيكوف أقرب إلينا من مارون النقاش أو أبي خليل القباني. انطلاقا من هذا فإن الكاتب العربي الذي يطمح إلى الكتابة المسرحية يجب أن يكتب واعيا بأنه بلا ماض مسرحي، وأنه يبدأ في كتابته من الدرجة الصفر.

5- خيال الظلّ: ويسمى أيضاً طيف الخيال، وهو شكل فني قريب من المقامة، والتشابه بينهما في اللغة والفكاهة وأحوال الشخصيات وارد، ولغة مسرح خيال الظلّ لا تختلف كثيراً عن لغة المقامة، ويبدو تأثير لغة المقامة واضحاً في بنية البابة من حيث التعلّق بالصنعة اللفظية، ولكنّ لغة البابة تميل إلى السوقية في ألفاظها ومعانيها، وخاصة إذا وضعنا في الحسبان أن البابة تقدّم للمتفرجين من العامة في حين تقدّم المقامة للمتعلمين للقراءة، وهذا يعني أن البابة أقرب إلى روح الشعب من جهة وأقرب إلى الكوميديا من جهة أخرى، وإن كان

عنصر الفكاهة وارداً في الفنين معاً، ولكنه في المقامة أرقى لغة وأخلاقاً، وتقابل شخصية البابة شخصية أبي الفتح الإسكندري في مقامات الهمذاني وشخصية أبي زيد السروجي في مقامات الحريري.

أهم من برز في تأليف البابات محمد بن دانيال (1248- 1311م)، الذي قدم ثلاث بابات لخيال الظلّ بالشعر والنثر المصنوع والمقفى، وقد كتبت هذه البابات بهدف عرضها في خيال الظل، وهي: "طيف الخيال -غريب وعجيب- المتيّم"، وهي أقرب أشكال (ما قبل المسرحية والمسرح" إلى المسرحية والمسرح، فشخصياتها كوميدية، وهدفها تقديم التسلية والضحك، وينتابها الكثير من ألفاظ البذاءة، وتتوافر الشروط الأربعة فيها بنوع ما: النص -الخشبة- الممثل- المتفرج.

يتوفر النص في المقامات كما في البابات سواء أكان للهمذاني أم للحريري أم لابن دانيال أم لسواهم، وهي نصوص وضعت لغرض ما، فالمقامة وضعت للتعليم لا للفرجة، وهذه قضية تختلف بين المسرحية والمقامة، وإن كانت المسرحية عند أرسطو للتطهير والتغيير، ولكنّ التطهير فيها يكون من خلال الفرجة والعرض على الخشبة، والتطهير اقتراب من التعليم، ولكن البابة وضعت للفرجة، وهذا ما يجعلها أقرب إلى المسرحية من المقامة، وليس معنى ذلك أن البابة مسرحية خالصة، فقد ظلّ فيها من فنّ المقامة الكثير، كطغيان السرد والصنعة اللفظية واللغوية.

يذكر باسم سليمان في مقاله: عندما أضعنا ظل ابن دانيال، بأن بعض المستشرقين برهنوا على قدم خيال الظل في التراث العربي، ومنهم العبري ساموبل موريه في مقالته: العرب والمسرح، الذي يقول إن آراء المثقفين والمسرحيين العرب ذهبت إلى إتباع آراء المستشرقين في أوائل القرن 20م على أن العرب عرفوا المسرح عبر خيال الظل والدمى ولم يعرفوه بشريا، لكن ساموبل موريه يقدم الأدلة التي تثبت ممارسة العرب في تراثهم للمسرح البشري، وهذه الأدلة مبثوثة في كتب التراث، ومنها ما ورد في كتاب المستطرف في كل فن مستظرف للابشيهي، الذي أورد أبياتا شعرية تسمي خيال الظل، يقول فيها صاحبها:

رأيت خيال الظل أعظم عبرة لمن في علم الحقائق راقي

شخوصا وأصواتا يخالف بعضها لبعض وأشكالا بغير وفاق

تجئ وتمضي بابة بعد بابة وتفنى جميعا والمحرك باقي

وتنقل إحدى الأخبار التي تعود إلى القرن الثالث الهجري أن دعبل الخزاعي أراد هجاء أحد المخنثين لكنه تراجع عن ذلك، بعد أن رد عليه قائلا: والله لأن هجوتني لأخرجن أمك في الخيال،[iv] ويقصد خيال الظل.

يتناول مارفن كارلسن في كتابه: نظريات المسرح، مرحلة مفصلية في تاريخ المسرح العربي في العصر المملوكي من خلال بابات ابن دانيال، التي حققها ابراهيم حمادة سنة 1961، في كتابه: خيال الظل وبابات ابن دانيال،[v] لكنه لم ينقلها بأمانة وحرفية فقد مارس عليها رقابة أخلاقية، عندما قام ببتر معظم أجزاء البابة لما فيها من فحش في الألفاظ، وغيب عن القراء جوهرة مسرحية. وقد سمى مارفن كارلسون وقبله وليم هسلي ابن دانيال بأرسطو فان العرب، وهذا بسبب التشابه بين أسلوبيهما الفاحش والبذئ، ويرى كارلسون بأن لا أحد في الغرب استطاع نسخ البنية المعقدة والمركبة لأرسطو فان، مستغربا وجودها عند ابن دانيال بهذه التفاصيل. ويستنتج في الأخير بأن العرب اطلعوا على المسرح الاغريقي مبكرا وبشكل أكبر، وقد دعم استنتاجه هذا برأي لأوليفر أوفرين مفاده أن مسرحيات مينائدر كانت ضمن المناهج التعليمية في القرون الوسطى العربية.

[i]- تمارا ألكسندروفا بوتيتسيفا، **ألف عام وعام على المسرح العربي**، تر: توفيق المأذون، مجلة أدب ونقد، العدد15، سبتمبر 1985م.

[ii]- أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن: بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة**، دار العودة، ط1، بيروت، 1980 م.

[iii]- ينظر خليل الموسى، **المسرحية في الأدب العربي الحديث: (تـأريـخ - تنـظـيـر - تـحليـــــل)** ، ص 8

[iv]- ينظر باسم سليمان، **عندما أضعنا ظل ابن دانيال**، ضفة ثالثة، يناير 2022.

[v]- ابراهيم حمادة، في كتابه: خيال الظل وبابات ابن دانيال، 1961،