

المسرح في الوطن العربي فن أصيل أم وافد جديد؟

Theatre in the Arab world is an authentic art or a newcomer?

بختي صورية*

جامعة محمد بوضياف المسيلة (الجزائر)

bakhti.soriya@gmail.com

المعلومات المقال	المخلص:
تاريخ الارسال: 2021/11/03 تاريخ القبول: 2022/02./17	يعد المسرح فنٌ قديمٌ ارتبط ظهوره بالطقوس الدينية إلا أنه ما لبث أن أصبح فنا قائما بذاته، ويذهب معظم الكتاب الدارسين أن بدايته كانت عند الاغريق القدامى، وهذا لا يعني أنه لم يكن موجودا عند الشعوب الأخرى، والعرب على غرار هذه الشعوب لها تاريخ حافل بالتراث والتقاليد مثل طقوس العبادات والحكايات وخيال الظل والقراقوز.. الخ. وعمل الباحثون على استخراج مختلف ظواهر الفرجة الشعبية والوقوف عند العناصر الدرامية التي تحتويها محاولين بذلك تفنيد فكرة أن العرب لم يعرفوا فن المسرح وتعزيز الاتجاه نحو تأثير المسرح العربي انطلاقا من تلك الظواهر المسرحية والسؤال الذي يطرح نفسه هل تلك الظواهر والأشكال المسرحية، تصلح أن تكون أساسا لإقامة مسرح عربي متميز؟
الكلمات المفتاحية: ✓ المسرح العربي ✓ الظواهر المسرحية ✓ التراث	
Article info	Abstract :
Received 03/11/2021 Accepted 17/02/2022	<i>Theatre is an ancient art whose appearance has been associated with religious rituals, but soon became a stand-alone art, and most scholars argue that it began with the ancient Greeks, which does not mean that it did not exist among other peoples, and Arabs like these peoples have a history of heritage and traditions such as rituals of worship, storytellers, shadow fiction and qaraquz. etc. The researchers worked to extract the various phenomena of popular watching and stand by the dramatic elements contained in them, thus trying to refute the idea that Arabs did not know the art of theater and promote the trend towards the influence of Arab theater based on those theatrical phenomena and the question that arises is whether these phenomena and theatrical forms can serve as the basis for the establishment of a distinct Arab theater?</i>
Keywords: ✓ Arab Theater ✓ Theatrical phenomena ✓ Heritage	

. مقدمة

* المؤلف المرسل

من الملاحظ أنّ تاريخ المسرح العربي الحديث يمثل الأكثر إشكالية بين التواريخ الأدبية الفنية الحديثة، وهذه الإشكالية منشأها عدم وجود أدلة ملموسة في التراث العربي حتى عصر النهضة تؤكد وجود علاقة تربط العرب بالمسرح. والحقيقة أنّ موضعا كهذا لا يمكن الفصل فيه فصلا قاطعا، ولا يمكننا الوصول إلى حل يقيني، لأنّ عدم وجود نص مسرحي في تراث الأدب العربي لا يعني عدم وجود هذا الفن، وفي هذا الصدد نجد الكثير من الباحثين يرفضون فكرة أنّ المسرح فن غربي خالص، كما يرفضون فكرة أنّه لم يكن للعرب سابق معرفة به، حتى وفد إليهم في العصر الحديث، ولهذا نجدهم يرفضون التأريخ لنشأة المسرح العربي انطلاقا من تجربة مارون النقاش بترجمته وعرضه مسرحية (البخيل) سنة 1847، ويعتقدون أنّ المسرح فن له أشكال متعددة ليس الشكل اليوناني الذي رسخ قواعده "أرسطو" وتطور فيما بعد فقط، وفي هذا الصدد نجد علي الراعي يفند الرأي القائل أنّ ولادة المسرح العربي انطلاقا من الأشكال الغربية للمسرح باعتبار أنّ الفن المسرحي هو ذلك الفن الذي يقوم على النص المكتوب وأنّ المسرحيات المدونة هي النموذج الوحيد للمسرح» (الراعي، 1999، ص 65). ومن هنا فإنّ "علي الراعي" يرفض هذا التصور الضيق لفن المسرح العربي، ويشير إلى النواحي الدرامية في بعض الأشكال الأدبية والفنية، وأنّه توجد أشكال مسرحية في التراث، لهذا حاول الباحثون تقديم العديد من الدراسات التي تحاول تأكيد فكرة «الفن المسرحي موجود في كلّ مكان ومن قديم الزمان» (تمارا، 1990، ص 40).

2. المسرح العربي بين مؤيد ورافض :

إن آراء الدارسين الذين خاضوا غمار هذه المسألة، تشعبت بين مؤيد ورافض لوجود علاقة للعرب بالمسرح، فانقسم الباحثون إلى فريقين: الأول يؤكد بمعرفة العرب للفن المسرحي، والفريق الثاني يؤكد عدم المعرفة بذلك مستنديين في رأيهم على أسباب عديدة تقوم بذكرها فيما بعد.

نجد أنّ عز الدين جلاوي «يرجح نهضة الفن المسرحي الحديث في العالم العربي إلى منتصف القرن الماضي، ورائده الأول هو مارون النقاش (1817-1855)، والذي دفعت به ربح التجارة إلى الهجرة، فزار إيطاليا، وهناك شاهد تمثيل بعض المسرحيات، فشغف بذلك، ولما عاد إلى بيروت اتخذ هواية أدبية، وألف فرقة من الشباب، وفي سنة 1847 مثل معهم في بيته أول مسرحية له بعنوان (البخيل) بالعربية مترجمة عن موليير (Molier) ودعا إليها وجهاء المدينة، فعد بذلك أبو المسرح العربي» (جلاوي، 2007، ص 37).

أما محمد عطية فيقول: «الآراء المنكرة لأصول المسرح العربي التراثية والتي تؤرخ لتجربة المسرح العربي ببداية الاحتكاك بالثقافة الأوروبية والمسرح الأوربي، هذه الآراء يدحضها أنّ ظهور المسرح العربي الحديث في القرن التاسع عشر لم يكن مقطوع الصلة بالتراث العربي بل وجدنا "النقاش" و"القباي" يؤسسان مسرحهما على أسس عربية، فلم ينشأ المسرح العربي الحديث غريبا عن أصوله التراثية، بل قام على دعائهما الراسخة في الوجدان العربي والضمير العربي» (عطية، دت، ص 49-50)، لأنّه من المعروف أنّ "مارون النقاش" و"أبو خليل القباني" وغيرهما من الرواد الأوائل كانوا متمسكين بالثقافة العربية، وذلك عبر «الاعتماد على الفنون الشعبية التراثية كالحكواتي والتعازي والسامر... ولقد تضمن مسرح القباني مثلا كلّ الشخصيات التراثية من عنتره، وامرئ القيس إلى سيف بن ذي يزن، وهارون الرشيد... الخ، إنّ هذا البعد التراثي كان يعكس حقيقة أمر إيجاد شرعية حضارية وتاريخية لهذا الفن» (مسكين، 1986، ص 29).

غير أنّ أصحاب الرأي الثاني من الباحثين يرجعون الأسباب التي حالت دون معرفة العرب للمسرح إلى ما يلي:

- إنّ الأراضي العربية كانت مهذا لظهور الأنبياء والرسل ولذلك نجدهم عرفوا الديانات السماوية اليهودية والمسيحية وغير السماوية كالمجوسية والوثنية، التي شاعت وانتشرت بقوة بين القبائل والعشائر العربية، «فصقلوا منحوتات تمثل بشرا وحيوانات أو مظهرا من مظاهر الطبيعة وعبدوها وعملوا على استرضائها وكونوا لها طقوسا واستعراضات، حيث أنّهم كانوا يطوفون بها ويتقربون إليها ويستنجدون بها في وقت السراء والضراء» (عمرون، 2006، ص 25)، غير أنّ هذه الطقوس

الدينية التي كانت تقام في مكة المكرمة في مواسم معينة لم تتغير على مر السنين، «إذ استقر الطقس التعبدي على حاله، فاجتمع الناس في موسم الحج حول البيت لأداء مناسكهم هو في الشكل أشبه بهاليل اليونان الذين أقاموا المسرح حول الإله "ديونيسوس" إله الكروم، إلا أن الأناشيد اليونانية الدينية وعاداتهم لهذا الإله تغيرت أشكالها وتطورت فيها العناصر الأساسية المكونة لها كالجوقة والممثلين والصراع والحبكة وغيرها، بينما طقوس العرب في الشكل والمضمون هي بلا شك شعائر تعبدية بعيدة عن النظرة الفنية والفكرية والفلسفية» (لمباركية، 2005، ص 15).

- من المعروف أن المجتمع العربي كان يعيش حياة البداوة والترحال، وهذا ما لا يتناسب مع الترف الحضاري، وهذا لأن المسرح «يفترض نوعاً من الحياة الاجتماعية ونوعاً من الاستقرار الحضاري، فالمسرح ليس إلا انعكاساً لحياة العصر، وهو مرتبط بكل ما له علاقة بهذه الحياة» (الأحمد، 1973، ص 33)، "فالمسرح شديد الارتباط بالمدينة بل هو نتاج التمدن والتحضّر" مما جعل الدارسين يعتبرونه فن المدينة نظراً لثرائها بمختلف الظواهر الاجتماعية، والأنماط السلوكية، وتنوع مستويات شخصياتها وغيرها مما يشكل المادة الأساسية للعمل المسرحي، وذلك عكس الريف والصحراء التي تكون فيها الحياة بسيطة خالية من العقد والتناقضات والصراعات، بالإضافة إلى ذلك فإن أماكن العرض المسرحي لا يمكن أن تكون إلا في المدن حيث التجمعات السكنية البشرية، والتعطش الثقافي، لذلك يرجع أصحاب هذا الاتجاه غياب المسرح العربي يعود أساساً إلى غياب المدينة.

ولكن هذا الطرح في اعتقادنا غير مقنع لأن الحياة العربية تغيرت وانتقلت من حياة البداوة إلى الاستقرار في ظل الدولة الأموية والعباسية، حيث أسسوا المدن كبغداد ودمشق وغرناطة وقرطبة، وبلغت الهندسة المعمارية أعلى درجات الإتقان والجمال، ولا نبالغ إذا قلنا أنها بلغت ما لم يبلغه العمران المعاصر، وقصر الحمراء بالأندلس شاهد على ما نقول. وذكروا أيضاً أن من بين أسباب عدم معرفة العرب للمسرح الموانع الاجتماعية التي تحول دون مشاركة المرأة في التمثيل في المجتمع العربي القديم، بل لا تزال هذه الحواجز قائمة حتى الآن بالنسبة إلى الكثير من المناطق وذلك باسم العادات والتقاليد التي كانت مسلطة على المرأة بل الكثير منها لا تزال إلى يومنا هذا، إلا أن المتأمل للمسرح العالمي ويعود إلى بداياته الأولى عندما كانت الأعراف الدينية والاجتماعية تحرم ظهور المرأة على خشبة المسرح بحيث أن الرجال كانوا يؤدون أدوار النساء و«هكذا كان الحال في المسرح الإغريقي والروماني، وهكذا أيضاً في المسرح الصيني حاز الممثلون الرجال ومن بينهم الممثل (ماي لأن) في النصف الأول من القرن العشرين على المجد والشهرة للقيام بأدوار النساء» (تمارا، 1990، ص 20)، وهذه التجربة تدحض هذه الحجّة المباشرة.

- اعتبار أن اللغة العربية لغة بيان وفصاحة، فهي غير صالحة للمسرحية لفقدانها المرونة والليونة، هذا من جهة، ومن جهة ثانية غياب اللغة العربية الواحدة المفهومة من قبل الجميع وخاصّة مع توسع الرقعة الجغرافية للحضارة العربية الإسلامية ضمها العديد من الأمصار والأجناس، «فالكثير من الشعوب والقبائل التي دخلت ضمن سلطة الخلافة والتي لم تندمج بالعرب تماماً لم تعرف وعلى الأغلب لا تعرف حتى الآن اللغة العربية» (تمارا، 1990، ص 21)، ولكن حين العودة إلى عصر النهضة وما عرف هذا العصر من نهضة في الأجناس النثرية (المقال- الخطابة- الترجمة) فغدت اللغة مرنة طيعة على أيدي الكثير من الأدباء أمثال "جبران خليل جبران" و"محمود درويش" و"أديب إسحاق" وسواهم، قد استطاعوا في بعض أعمالهم أن يرتفعوا إلى الخلق الفني حيث أبدعوا في الشعر والقصة، وكتابات "توفيق الحكيم" دليل آخر على قدرة اللغة العربية التي تلاءمت مع المقال والخطابة والزوايا والشعر أن تتلاءم مع المسرح والمسرحية، إذا اللغة هي أداة في يد المؤلف يستطيع أن يطوعها كما يشاء، إذا كان هذا المؤلف خلاقاً.

- كما أنّ الملاحظ أنّ فن المسرح في بداياته الأولى في أي بلد من البلدان «لم يطمح في الانتشار والفهم في كلّ المناطق دفعة واحدة، ومن قبل كافة طبقات الشعب مباشرة، ففي أوروبا كانت هناك أساليب معينة لتكييف اللّغة مع الظروف المحلية، فهناك العروض المدرسية وعروض القصر والأعيان، وعروض السوق، وكانت العروض المسرحية تمثل باللغة اللاتينية وباللهجات المحلية أيضاً» (تمارا، 1990، ص 22)، فلماذا يخضع تاريخ المسرح العربي فقط لمشكلة اللّغة؟

- استمرار واهتمام العرب بالشعر «وبإلقائه في الأسواق والمساحات العامة وقصور الولاة والسلاطين وخيم شيوخ القبائل، وكان الشعر من بين أهم الوسائل التي استخدمها الخلفاء والحكام في الدعاية لأنفسهم ومهاجمة خصومهم» (عمرون، 2000، ص 30)، ولعلّ سبب تمسك العرب بالشعر وصرف نظرهم عن المسرح لأنّ مواضيع النصوص المسرحية للحضارتين اليونانية والرومانية أغلبها قائمة ومركزة على تعداد الآلهة وصراع الإنسان مع الغيبيات، بينما الديانة الإسلامية ديانة توحيدية ولكن الحياة العربيّة كما أشرنا سابقاً مليئة بالأحداث والمواقف كان بإمكانها أن تذكّي المسرح.

- سوء ترجمة كتاب "فن الشعر" لأرسطو: من المتفق عليه أنّ العرب اطلعوا على ثقافات الأمم التي سبقتهم وترجموها إلى لغتهم غير أنّهم في بادئ الأمر لم يترجموا الإبداعات المسرحية عن الحضارة الإغريقية والحضارة الرومانية، رغم ترجمتهم للكثير من العلوم الإنسانية، وقد أدى هذا إلى طرح العديد من التساؤلات عن سبب إهمال المترجمين والفلاسفة والأدباء العرب الأدب المسرحي؟ كما ترى تمارا الكسندروفنا: «أنّ تلك الفصول من كتاب "فن الشعر" التي تتناول البحث في الفن المسرحي، أنّها لم تهمل ولم تسقط، بل فهمت فهما خاطئاً وترجمت على الأساس الخاطئ، وفهم اللسانيون واللغويون العرب شرح "الحوارات الشعرية" للكلمة الثانية أي "الشعرية" فقط وترجمت بمفهوم أقرب إلى الذهنية والثقافة العربيّة باستبدال مصطلح الدرامي "كوميديا" بمعنى "الهجاء" وكلمة "التراجيديا" بمصطلح "المدح"، أمّا النصوص المسرحية لم تحظ بالاهتمام بسبب تصنيفها في حقل القصائد الشعرية، وبأنفة وعزة وكبرياء فضل واستحسن العرب إبداعهم الشعري الأصيل» (تمارا، 1990، ص 13).

وبسبب هذا الخطأ انصرف هؤلاء الفلاسفة عن ترجمة الأعمال المسرحية الخالدة التي درسها "أرسطو" في كتابه أمثال "أوديب ملكا"، "الإلياذة"، "الأوديسة" وكان على العرب أن ينتظروا عصر النهضة لمعرفة هذا الفن الجديد القديم. المسرح جزء لا يتجزأ من طبيعة كلّ شعب، فقد ولد المسرح مع الإنسان بحكم أنّ الميل إلى التمثيل والتشخيص سجية وغريزة طبيعية فيه، وهكذا يكون المسرح قد «بدأ عند العرب كما بدأ عند غيرهم من الأمم، فكرة بسيطة وممثلاً فرداً ومسرحاً بدائياً وجمهور غير مقيد، إنّ الدراما العربيّة لها سمات تنتمي إلى خصائص العرب الاجتماعية والنفسية والثقافية، وليس لنا بالضرورة أن نطبق عليها قواعد الدراما المصرية أو اليونانية أو غيرها من القواعد الدرامية» (كمال الدين، 1975، ص 61-62). إنّ المسرح ليس بناية خشبية وطقوس تستسقى مرجعيتها من المفهوم الأرسطي للمسرح بل هو النظر إلى الظاهرة المسرحية في جوهرها كتمثيل وتشخيص.

وهذا الطرح يدعمه "يوسف إدريس" فيؤكد «حين نتكلم عن المسرح نقصد ذلك المكان العالي ذا القبوة والخشبة والممثلين والروايات، هذا مسرح صحيح، ولكنه ليس كلّ المسرح، فللمسرح أشكال متعددة ليس هذا النوع سوى إحداها فقط مجرد شكل واحد تطور على يد الإغريق».

لقد حاولت الكثير من الدراسات إبراز خصوصية الظاهرة المسرحية في البيئة العربيّة وتبيان ما يميزها عن المسرح الأوربي، وتثبت «أنّ العرب والشعوب الإسلامية عامة قد عرفت أشكالاً مختلفة من المسرح والنشاط المسرحي لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر» (إدريس، دت، 07)، وقد وقف الدارسون عند العديد من الظواهر المسرحية في التراث العربي مثل طقوس العبادات، والقصص والأخبار والأسمار، ومجالس اللهو وفي مواكب الخلفاء والمقامات، وحلقات الذكر الصوفية وعاشوراء وعيد المولد النبوي والحكواتي وخيال الظل، والحلقة... الخ.

ومن خلال تحليل هذه الأشكال التراثية توصل الباحثون إلى أنّها تحمل أهم شروط الظاهرة المسرحية، وهي الطابع الدرامي في العرض وطابع الفرجة في التلقي، «فإذا كانت الدراما هي فعل فتكون الدراما الشعبية هي ذلك الفعل الذي تقوم به الجماعة للتعبير من خلاله عن وجودها وموقفها وأفكارها... ولم يقتصر أداء الدراما الشعبية على الكلمة والحركة والإيماء بل تضمنت اللحن والنغم والرقص والتشكيل في الفراغ بالأجساد والألوان، كذلك لم ترتبط هذه العروض بمكان أو زمان بل تعددت محدودية المكان»، «وانطلقت بين جدران المعبد إلى الطريق الرحب والساحات والمقاهي وأفنية المنازل إلى كلّ موقع يجتمع فيه نفر من الجماعة تسعى لتسلية أو متعة أو معرفة» (حسين، 1993، ص 306).

وقد عمل الباحثون على استخراج مختلف ظواهر الفرجة الشعبية والوقوف عند العناصر الدرامية التي تحتويها بهدف إبطال فكرة أنّ العرب لم يعرفوا فن المسرح، وتعزيز الاتجاه نحو تأصيل المسرح العربي انطلاقاً من تلك الظواهر المسرحية التراثية.

ونجد "أمين العيوطي" قد وضع رزنامة مغايرة لما هو متعارف عليه بخصوص نشأة المسرح العربي ومراحل تطوره، فهو يرى «أنّ المسرح في الوطن العربي قد مرّ بثلاث مراحل وهي:

1- مرحلة انتشار الأشكال المسرحية الشعبية ممثلة في حواريات وهزليات وحلقات سمر وروايات شعبية في المقاهي والموائد والاعياد وفي خيال الظل والأراجوز والمقامات، إضافة إلى ما يحفل به التراث الأدبي من عناصر درامية.

2- مرحلة دخول المسرح الأوربي وتأثيره من خلال الترجمات والاقْتباس والتعريب والإعداد والتأليف وهي المرحلة التي بدأت مع تجربة مارون النقاش.

3- مرحلة البحث عن التأصيل للمسرح العربي بالعودة إلى أشكال التعبير المسرحي في التراث الأدبي وفي الفنون الشعبية لاستحداث مسرح عربي الهوية» (العيوطي، 1986، ص 190).

وصفوة القول ممّا سبق أنّ الشكل الغربي ليس هو الشكل الوحيد لفن المسرح وأنّ الكثير من فنون الفرجة الشعبية في التراث العربي تصلح أن تكون أساساً لإقامة مسرح عربي متميز.

فالكثير من الباحثين يرون أنّه من التعسف أن تطرح مثل هذه المسائل ويشككون في غياب المسرح عن الثقافة العربيّة الإسلاميّة معتبرين أنّ الشكل الغربي للمسرح هو الشكل الوحيد لفن المسرح، فهم يؤكّدون بأنّ فن المسرح موجود في كلّ مكان ومنذ أقدم العصور، ظهرت بدايته في الطقوس والاحتفالات الشعبية ومع مرور الزمن تحولت إلى عروض مسرحية، ويعززون رأيهم بالإشارة إلى الأشكال الشعبية التي يزخر بها التراث العربي، وهذا التصور لا يؤكده الباحثون العرب وحسب بل يقره حتّى بعض المستشرقين، وفي هذا الصدد تقول تمارا ألكسندروفنا: «إنّ الباحث ا.ي. كرىميسكي (A. I. Krimsky) يقول: الحكاية عوضت العربي عن العرض المسرحي لأنّ الحكاية تحتوي على بعض عناصر المسرحية لأنّ المواقف فيها تتميز عادةً بديناميكية الفعل والتشويق، أمّا الشّخصيات فتتميز بالتحديد والوضوح، وقد لا يكون من قبيل الصدفة أن تكون الحكايات ونقلها إلى خشبة المسرح أسهل من غيرها بكثير» (تمارا، 1990، ص 67)، وهذا يعني أنّ هذه الأشكال والظواهر المسرحية تتوافر على أهم عناصر المسرحية.

3. الظواهر المسرحية عن العرب:

إنّ الحديث عن الظواهر المسرحية عن العرب لا يعني تشابه هذه الظواهر وتكررها بالصفة نفسها في كل بلاد من بلدان الوطن العربي، ذلك أنّنا في الحقيقة نلاحظ في هذه المسألة وجود بعض الاختلافات بين البلدان العربيّة بقدر ما نلاحظ تشابهها فيها، وهذا شيء طبيعي مادام الأمر يتعلق بالتراث الشعبي الذي يفترض فيه حضور الخصوصية المحلية بقدر تحليه بالطابع القومي.

1.3 أسواق العرب في الجاهلية:

اشتهرت الأراضي العربية بكثرة أسواقها وذلك لموقعها الاستراتيجي وكثرة الطرق التجارية التي تخترق أراضيها، وتنوعت هذه الأسواق ما بين التجارية والفنية، فقد كان للعرب قديما أسواق للمنافسة الأدبية والشعرية « يتبارون فيها بالقول الساحر والكلم البليغ كسوقي "عكاظ" و"ذي المجاز" إذ يستمتع المتلقي بالخطب والملاحم والقصائد» (لمباركية، 1972، ص14)، وكان يقبل على هذه الأسواق «رجال كثيرون وبعض النساء يتبارون ويحتكمون إلى شيخ كبير يعلوه الوقار وتجلله المهابة في قبة حمراء ضربت له، وهو الشاعر النابغة الذبياني» (الجاحظ، 1981، ص297)، فهذه الأسواق ملتقى فني ثقافي للإبداع الشعري العربي «له متفرجون وحكام يقيمون المواضيع والكلمات والنيرة الشعرية وموازن الشعر والإلقاء» (عمرون، 2000، ص26)، وكانت هذه القصائد إلى يومنا هذا مشاهدة ومعبرة عن واقع نفسي اجتماعي عاشته المجتمعات العربية «حيث نجد العرب اهتموا كثيرا بالشعر وفن الخطابة بإلقاء تمثيلي وأعطوها اهتماما خاصا، وكان لكل قبيلة شاعر أو خطيب بمثابة الناطق باسم القبيلة، وبطبيعة الحال يتطلب ذلك إلقاء على منصة أو خشبة ومتفرجين لأن الشاعر يعبر عن كيان قبيلته وأحلامها وطموحاتها وشجاعتها وكرمها» (عمرون، 2000، ص26).

إذا قد حوى تراث العرب منذ جاهليتهم فنونا عديدة منها المسرح الذي عرف من خلال هذه المراسيم الأدبية التي كانت تقام في هذه الأسواق من خلال إلقاء هذه القصائد والخطب والقصص التي «تتضمن أفكارا درامية توشك أن تكون أحيانا حوارا تمثيلا لا ينقصه غير الممثلين وخشبة المسرح المعروفة» (جلاوي، 2007، ص31)، ومن هنا نستنتج أن الشعوب العربية عرفت عملية الإلقاء بالمعنى المسرحي عن طريق الشعر، حيث يعطي الشاعر للكلمة قيمتها ونبرتها وانفعالها النفسي الداخلي والخارجي حسب معانيها وأهدافها مع التركيز على الحركة الجسمية والفعل السردى بحالة باطنية نفسية، ومن هنا يمكن القول بأنه عرض إلقاءي يتم حسب المعطيات الموجودة آنذاك النفسية والاجتماعية ولهذا فشاعر سوق عكاظ ممثل ما يسمى الآن بالمنولوج، ممثل واحد (الشاعر) ووجود المكان والزمان والنص والمتفرجون.

2.3 عروض التعزية:

يذهب الكثير من الباحثين إلى اعتبار الأشكال الدينية المسماة التعزية من أقدم الأشكال المسرحية في العالم العربي الإسلامي، هي تجسيد لحادثة مقتل الحسين وهي ذكرى دينية تعبدية وكذا ذكرى سياسية يحييها الشيعة من أنصار ابن أبي طالب- رضي الله عنه- في يوم عاشوراء من مطلع كل عام لذكرى موقعة كربلاء، يبدي فيها الشيعة ندمهم وسخطهم لمقتل الحسين وآل البيت، فالندم عندهم يتجسد في أنهم لم يقوموا بحماية آل البيت، أما السخط فيتمثل في الثورة على أهل السنة وتشريعاتهم (لمباركية، 1972، ص16)، فهذه الاحتفالات تصف خروج الحسين من المدينة حتى وصوله كربلاء، ثم مقتله فيها.

فالتعزية تقارن أحيانا بالتراجيديا الإغريقية، وفي هذا الصدد تقول الباحثة تمارا ألكسندروفنا: «هذه الأحداث مادة مشبعة بالدراما الحقيقية والتراجيديا، قدمت هذه الأحداث للمسرح العربي من فرقة دينية واحدة الشيعة» (تمارا، 1990، ص43)، وأضافت أيضا: "نأسف لعدم ولادة شكسبير عربي، كان باستطاعته تجسيد طباع أبطاله وسلوكهم في الشكل الفني للتراجيديا الدرامية، لما فيها من مؤامرات وقسوة وتعسف وشر» (تمارا، 1990، ص43).

فالتعزية حسب رأي هذه الباحثة «مادة خاما تصلح لأن توظف في الأعمال الدرامية وخاصة أنها طقوس موضوعة بشكل دقيق جدا ومليئة بالمعزى الدرامي الحقيقي والطباع المشوقة للشخصيات وتفاصيل قصصية، وطقوس العزاء عبارة عن موكب ديني فيه الكثير من العناصر المسرحية، يزود المشتركون في

الموكب بأدوات خاصة، فيحملون المشاعل والمصابيح والأجراس، كذلك لوحة الشمس أو الهلال ترفع على العمد... وكانت عروض التعزية توزع على ممثلين من سكان المدن من الحرفيين والباعة الذين كانوا يعودون لممارسة أعمالهم المعتادة بعد انتهاء العروض، وهذا يذكرنا بالديونيوسوس من الإغريق القدماء» (تمارا، 1990، ص46-47)، ويدوم هذا العرض عدة ساعات يرتدي

فيها الممثلون والمتفرجون ثياب الحداد ويقومون بحركات جسمية وإيمائية تعبر عن الأحداث التاريخية، وطقوس تتميز بالشدة والضرب على الجسم حتى سيلان الدم وخاصة عند المتفرجين غفرانا لثأورهم في مقتل الحسين، فتكون المشاهدة تراجيدية فعلية.

3.3 المقامات:

يرى الكثير من الباحثين أنّ المقامات تحوي على إمكانات دراسة كبيرة وتعد عملا تمثيلا لاحتوائها على بعض عناصر المسرحية من حوار وفعل درامي وصراع، وأحداث مرتبطة بزمان ومكان، وهذا ما أكدّه علي الراعي بقوله: «إنّ مقامات بديع الزّمان الهمداني فيها مسرحيات جنينية أجهضها الواقع العربي الذي يجرم التمثيل، فاكتفى أصحابها بأن يجعلوها على الورق تاركين للرّاي أو الخيال أن يقوم بدور الممثل» (الراعي، 1999، ص13)، وهناك من الباحثين من كتب بأنّها «مثلت في مرحلة كتابتها من قبل ممثل واحد، فهي أقرب ما يعرف اليوم بالمونودراما، ولكن لا يمكن تأكيد أو نفي هذه الزّواية وكل ما نستطيع تأكيده هو أنّ المقامات من أشهر الأجناس الأدبية في القرن العاشر الميلادي، يمكن نسبته إلى مصادر المسرح بشكل مباشر لأنّه يحتوي على بعض بدايات الحوار وبالتالي الأدب المسرحي» (تمارا، 1990، ص58).

والمقامات عبارة عن حلقات من الحكايات المسجوعة تدور حول الماكرين والمحتالين الذين يستطيعون التغلب على كلّ مصاعب الحياة بفضل فصاحتهم ومهارتهم ودهائهم، وتقوم المقامة على المسامرات والأحاديث ممّا يسمح بالافتراض مسبقا بوجود المستمعين والمتفرجين. ولعلّ أكبر دليل على القيمة المسرحية للمقامات، التجربة الرائدة التي قام بها المخرج العربي "الطيب الصديقي" عندما حول مقامات بديع الزّمان الهمداني إلى عرض مسرحي رائع.

4.3 الحكواتي:

مع توسع الأراضي الإسلامية من شرق آسيا إلى شمال إفريقيا وبعض مناطق جنوب أوروبا، قدم من مختلف البلدان القصاصون والضحاكون «الذين كانوا يقدمون قصصهم أمام حشود من النّاس، ويستعين الحكواتي بزميل له أو زميلين يساعده في تصوير الشّخصيات أو يردان عليه ببعض جمل حوار الموضوع، أو بتقليد حركات معينة وبلغ عددهم بذلك خمسا» (كمال الدين، 1975، ص15)، وكان الكثير من النّاس يقبلون على مشاهدتهم ومساعدتهم والاستمتاع بحكاياتهم عن خصائص البشر والأجناس وتقليد أصوات الحيوانات، وكان هناك الكثير من المحاكين «من تفننوا في طرق الهزل يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ببغداد من الأعراب والخرسانيين والزّنوج والفرس والهنود والروم، ويحاكون العميان ويحاكون الحمير» (عمرون، 2000، ص30).

وعرف العرب أوّل الأمر أولئك الممثلين باسم "المحاكين" أي المقلدين، فكانوا في البداية يقلدون أصوات البشر والحيوانات «ثمّ تحول هذا التقليد إلى أداء دور ما أو لعبة ما أو عرض ما» (تمارا، 1990، ص60)، وسرعان ما أصبح أولئك المحاكين ليس مجرد مقلدين فقط بل رواة كذلك.

ويشير الباحثون أنّ هؤلاء الرّواة الجوالين كانوا يجوبون بلاد الشرق الإسلامي منذ قديم الزّمان، ولكن كان يطلق عليهم تسميات مختلفة «في تركيا كان الواحد منهم يسمى "المكلا" وفي الجزائر "القوّال" وفي مصر وسوريا "الحكواتي" وفي العراق "المحدث"، وكان يطلق عليهم في العهد العباسي "السماجة" وعلى سواحل الأطلس الوسطى "إيميان زين" وفي إيران "النقال" أو "التقليدي" وعند شعوب إفريقيا العربيّة "هُويوت"، ورغم اختلاف الأسماء إلّا أنّ مهنتهم جميعا كانت التمثيل» (تمارا، 1990، ص60).

وارتبط هذا الشكل المسرحي في الجزائر بمسرح الحلقة حيث يطلق على هؤلاء المحاكين اسم القوّال والمدّاح، وفي تحديد شخصية القوّال أو المدّاح يرى "عبد الحميد بورايو": «أنّ هذه التسمية تستخدم في الجزائر للدلالة على فئة من يؤدي المآثورات

الشعبية في الأماكن العامة والمناسبات الدورية، مثل الأسواق الأسبوعية والأعياد الدينية وطقوس تقديس الأولياء، حيث يقدم المداحون عروضهم في الأماكن التي تحتضن مثل هذه التظاهرات وفي الساحات العامة، إضافة إلى المقاهي وأحواش البيوت في مناسبات الأفراح» (تمارا، 1990، ص 63)، ويقول عن أصل التسمية: «فهي تعود إلى كون هؤلاء المداحون يحملون مادة غزيرة تتعلق بمدح الرسول- صلى الله عليه وسلم- والأنبياء وبعض الصحابة والأولياء الصالحين» (تمارا، 1990، ص 64).

وقد تختلط هذه التسميات وتختلف من منطقة إلى أخرى ومن بلد إلى آخر، غير أنّ «المدّاح والمقلد والحكواتي العربي هي أسماء تستخدم للدلالة عن فن القصاصيين الذين تميزوا بقدرتهم على عرض الحكايات وتقليد شخصها سواء في الحركة أم في الحوار» (كمال الدين، 1975، ص 79).

ومما سبق نستنتج أنّ العرب عرفوا عنصر التمثيل حيث أنّ المحاكين (القول أو المداح أو الحكواتي) يستخدمون الأداءات الحركية الجسمية حسب معنى الكلمة وأحيانا الإيماء والتلميح والإيحاءات، وعادة ما تتميز بالتشويق وديناميكية الفعل وتوتر الصراع، والدارس لهذه الظاهرة يلاحظ أنّها تتوفر على كلّ عناصر ومقومات العرض المسرحي حتّى ولم توجد هناك بناية مسرحية خاصّة لاحتضان هذا العرض بالمفهوم الغربي، لأنّ هذا الحاكي الشعبي قد كان في الحقيقة «يحمل المسرح على كتفيه، إنّهُ هو الذي يذهب إلى مكان العرض لا الجمهور، ثمّ يشكل من الفضاء الطبيعي فضاءه المسرحي... الذي يتحول أثناء العرض إلى فضاء مسرحي خاص، ومحترم من قبل الجمهور، وعندما ينتهي العرض تختفي الخشبة» (haddad,sa,p25).

والمعروف أنّ الفن المسرحي بالمنظور الأرسطي يقوم على ثلاثية التمثيل والتشخيص والفعل، وهي الثلاثية التي نرى حضورها الواضح في العرض الذي يقدمه المدّاحون، فهم لا يكتفون بسرد الحوادث التي يروونها ولكنهم يعمدون إلى محاكاتها وتشخيص حركات أبطالها اعتمادا على الحوار على ألسنتها بطريقة فنية، ويستعملون وسائل بدوية بسيطة مثل العصا أو الحبل أو الدف لتساعدهم على تشخيص المشاهد، وتبقى الكلمات هي المادة الأساسية للتعبير بمساعدة حركات اليدين والرجلين وتقاسيم الوجه وتغيير الطبقات الصوتية حيث يقول يوسف حداد: «إنّهُ يقدم الشّخصيات كما هي ويصف حركاتها وسكناتها... ويعطي لكل شخصية صوتها وميزتها ويسجل توقفا زمنيا بين إجابات الشخصيتين مستعملا تنوع الطبقات الصوتية والحركات المختلفة... وعندما تكون المعركة دائرة بين بطلين معروفين لدى المتفرجين فإنّ الحاكي يعمد إلى لفت الانتباه إلى ذلك، ومع كلّ تغيير للشّخصية يغير صوته وعباراته ويسمي الذي يتكلم» (haddad,sa,p90).

فالحاكي ممثل موهوب يمتلك مواهبها وكفاءات فنية عالية تمكنه من تقديم عرض مسرحي مكتمل العناصر والمقومات، من موضوع يتمثل في القصّة الممثلة وطريقة عرضها بالانتقال بين ثنائية الحكى والتمثيل باستعمال الكلمة والحوار الافتراضي والحركة والموسيقى، إضافة إلى توفر أحد أهم مقومات المسرح ألا وهو الجمهور، ولكن الشيء الذي نقره أنّ تاريخ العرب الاسلامي، قد خلا من وجود المصطلحات الدالة على الظاهرة الدرامية مثلما هو معروف في المسرح الإغريقي والأوروبي، كمصطلح الممثل ومصطلح الدراما، لكن حركة التّقد المسرحي العربي قد وجدت في مصطلح الحكاية ما يشير إلى عدد من الأداءات الدالة على مختلف فنون الفرجة الشعبية في التراث العربي الإسلامي.

5.3 خيال الظل:

فن مارسه العرب ودخل مساحاتهم وقصورهم وأصبح عادة وتقليدا لدى الشعوب و«خاصة أيام الدولة العباسية، وفي عهد الفاطميين والمماليك وقد التف حوله الجماهير في المساحات العامة، وجلس الملوك والأمراء يستمتعون به في قصورهم» (عمرون، 2000، ص 41).

وقد تطور خيال الظل كثيرا وأصبح مشاعا بين النّاس وفي كلّ الأماكن والقصور وأيام الاحتفالات الدينية، فهو «مسرح متكامل، وقصص درامية كاملة تجري أمام المشاهدين كبارا وصغارا» (كمال الدين، 1975، ص 20)، ويعرفه إبراهيم حمادة في معجمه: «هو عبارة عن ستارة بيضاء رقيقة مشدودة على قوائم خشبية، ويقف المخالييون (اللاعبون) خلف ستارة، ومعهم

مجموعة دمي (الشخوص) المصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة في موضوع التمثيلية، وأحيانا على شكل حيوانات كالحمير والجمال أو أشياء جمادية كالسيف والأشجار والبيوت، ولهذه الشخوص مفاصل وثقوب يدفع فيها اللاعب عصية لتحريكها، وعند العرض تطفأ الأنوار في أماكن المشاهدين الذين يجلسون أمام الستارة، ويلصق اللاعبون عرائسهم بالستارة، ثم تضاء الأنوار خلف العرائس، وهنا يرى المتفرجون ظلالا واضحة من الجهة الأخرى، بعد ذلك يبدأ اللاعبون في تحريك الشخوص وأداء حوارها، كما يأخذون في الغناء والعزف والموسيقى تبعا للنص المسرحي الذي يروونه» (حمادة، 1994، ص 111)، ونستنتج من هذا التعريف أنّ خيال الظل أقرب الأشكال للمسرح، لأنّ التمثيل يتم عن طريق التجسيد، والشخصيات المسرحية تظهر ما وراء الستار مع وجود المتعة، الحوار، الصراع، الإيقاع، الزمان، المكان، الموسيقى، الإضاءة، الأزياء، الجمهور، ويعني باختصار توفر: النص والخشبة والممثل والمتفرج، ولعلّ الفرق بين المسرح وخيال الظل أنّ الحديث في خيال الظل يجري على ألسنة شخوص (الدمى) بينما في المسرح تجري الأحاديث على ألسنة الممثلين أنفسهم.

وقد برز هذا المسرح «منذ القرن الثاني للهجرة وبرز فيه محمد بن دانيال وقدم كثيرا من المسرحيات الظلية التي صورت العادات والتقاليد المسرحية من القرن السابع للهجرة وما بعده» (جلاوي، 2007، ص 35).

أما النصوص المسرحية التي كانت تقدم في عروض خيال الظل وهي ما تسمى "اليابات" فإنّ الباحثين العرب يؤكدون على أنّنا «لا نملك "يابات" مكتوبة إلا منذ عصر الظاهر بيبرس وهي "يابات" محمد بن دانيال الموصلي (1250-1310) التي يحتويها مخطوط في دار الكتب المصرية اسمه "كتاب طيف الخيال» (مندور، 2003، ص 25)، وهذه "اليابات" تعد دليلا قاطعا على معرفة العرب لفن المسرح قبل تأثرهم بالمسرح الأوروبي في العصر الحديث، وبالإضافة إلى توفر كلّ عناصر الفرجة المسرحية في عروض خيال الظل فإنّ هناك دليلا آخر على توفر النصّ المسرحي وهو الحلقة المفقودة في كثير من الكتابات التي تبنت فكرة غياب فن المسرح في التراث العربي القديم.

كانت موضوعات خيال الظل موضوعات انتقادية اجتماعية سياسية، وكانت لها تأثير كبير على النفوس، فقد كانت تستمد من الأوضاع المحلية المواكبة للأحداث اليومية المعيشة ممّا جعله متنفسا للتعبير عن كره الناس للظلم والاستبداد، كما أنّ هذه الموضوعات ارتبطت بالوعظ والتعليم والتوجيه وليس للترفيه والتسلية فقط.

والجدير بالذكر أنّ هناك فنا آخر شبيها بخيال الظل وهو "القراقوز"، ولعلّ الفرق الوحيد بينهما يتمثل فيما يذكره "محمد مندور" من «أنّ عروض القراقوز لا يرى المشاهدون ظلالا تنعكس على الستار من الخلف مثلما نجد في خيال الظل، ولكن العرائس كانت تبرز من أعلى الشاشة وتقوم بحركاتها المصاحبة للحوار... وأنّ كلمة قراقوز كلمة تركية مركبة من لفظين أولها (قرة) ومعناها (أسود) وثانيهما (جوز) ومعناها (عين)، وعلى هذا النحو يكون معنى "قراقوز" هو (العين السوداء)» (مندور، 2003، ص 29-30)، أما علي الراعي فيرى «أنّ القراقوز هو استمرار لفن خيال الظل، وهذا الأخير وبعبارة أخرى امتد تأثيره إلى تركيا تحول هناك إلى شكل القراقوز، ثمّ انتشر في عموم البلدان العربيّة الإسلاميّة التي خضعت للخلافة العثمانية، وخاصّة بعدما أخذ نجم خيال الظل في الأفول بسبب القدرات الفنية والمادية الكبيرة التي يتطلبها، ممّا جعل فن القراقوز أكثر سهولة وأقل تكلفة وأقرب صيغة فنية ملائمة لذلك الزمان» (الراعي، 1999، ص 28-29).

لذلك نجد بعض الباحثين لا يرون فرقا بين خيال الظل والقراقوز، على أساس أنّ الخلافة العثمانية قد طبعت العديد من الفنون الشعبيّة العربيّة الإسلاميّة بصفة تركية.

وخلاصة القول أنّ مسرح خيال الظل وكذا القراقوز شكلا مسرحيا تراثيا مكتملا فنيا ومسرحيا يثبت معرفة الشعوب العربيّة بالفن المسرحي.

4. الخاتمة:

النتيجة التي نخلص إليها ممّا كلّ ما سبق أنّ العرب عرفوا عنصر التمثيل وعناصر الدراما في عروض الفرجة الفنية، واستمتعوا بها، وأنهم كانوا منفتحين على الإبداعات الإنسانية وثقافات الأمم والشعوب الأخرى، وأنّ فن المسرح ولد في أشكال مختلفة ومتعددة، وهذه الأشكال تحمل فلسفة وتصور الشعب لنفسه، وللعالم من حوله. والعالم العربي بنى لنفسه مسرحا عربيا يحمل سمات المجتمع العربي، ويمثل هويته ولغته وتاريخه وتكوينه الفكري والحضاري والروحي، واعتبار أنّ الشكل الغربي الأرسطي الصيغة الوحيدة التي تقاس بها كلّ أشكال المسرح عند الشعوب، نرى أنّها مغالطة كبيرة وتجاوزا في حق الشعوب العربية وتاريخها الفني والثقافي، ولذا نحن نرفض أن نكون أسرى النموذج الأرسطي وذلك بالرد على الآراء التي تزعم افتقار الحضارة العربية للمسرح.

7. قائمة المراجع:

- الأحمّد، سليمان الأحمّد، (1973) دراسات في المسرح العربي المعاصر، دمشق، سوريا، دار الأجيال، ط1.
- إدريس، يوسف، (د ت)، نحو مسرح مصري- مقدمة نقدية لمسرحية الفرافير، القاهرة، مصر، دار غريب للطباعة، د ط.
- تمارا، ألكسندروفا بوتيتسيفا، (1990)، ألف عام وعام على المسرح العربي، ترجمة: توفيق المؤذن، بيروت، دار الفرابي، ط2.
- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، (1981)، البيان والتبيين، بيروت، لبنان، دار إحياء التراث العربي، ج3، د ط.
- جلاوي، عز الدين، (2007)، النصّ المسرحي في الأدب الجزائري-دراسة نقدية-، الجزائر، مطبعة هومة، 2007، د ط.
- حسين، كمال الدين، (1993)، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، القاهرة، مصر، الدار المصرية اللبنانية، د ط.
- حمادة، إبراهيم، (1994)، معجم المصطلحات المسرحية والدرامية، القاهرة، مصر، منشورات مكتبة الأنجلو المصرية، د ط.
- الراعي، علي، (1999)، المسرح في الوطن العربي، الكويت، عالم المعرفة الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2.
- عطية، محمد، (د ت) مسرح خيال الظل مسرح عربي أصيل، مجلة المسرح، مصر، منشورات الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد 14، ص 49-50.
- عمرون، نور الدين، (2006)، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، الجزائر، شركة باتنة، ط1.
- العيوطي، أمين، (1986)، دراسات في المسرح، مصر، المكتبة الأنجلو المصرية، د ط.
- كمال الدين، محمد، (1975)، العرب والمسرح، مصر، مطبوعات دار الهلال، د ط.
- المباركية، صالح، (2005)، المسرح في الجزائر- النشأة والرواد والنصوص حتى سنة 1972، عين مليلة، الجزائر، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، ط1.
- مسكين، محمد، (1986)، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، مجلة الفصول الأربعة، منشورات رابطة الأدباء والكتاب والفنانين بالجمهورية العربية الليبية، العدد 34، السنة التاسعة، ص 29.
- مندور، محمد (2003)، المسرح، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د ط.
- Haddad, Youssef Rachid,(s.a) Art du compteur, art de l'acteur, art du spectacle, Rédaction Louvain, Arssand de lcampe, diffusion.