لماذا لم يعرف العرب القدماء المسرح ؟

فى كتابه « الإسلام والمسرح » يتساءل الباحث التونسى محمد عزيزة عن الأسباب التى نهضت حائلاً بين المسلمين ومعرفة الفن المسرحى ، وفى الجواب عن هذا التساؤل يستعرض التعليلات التى قدمها عدد من الباحثين العرب ، ولكنه يبدى عدم اقتناعه بها . ثم يُثنّى بطرح السؤال التالى : « كيف يظهر المسرح فى حضارة ما ؟ » ، والجواب عنده هو أنه لا بد من الإيمان بالحرية الإنسانية أساسِ الصراع ، الذى لايمكن قيام مسرح بدونه حسبما تدل عليه التجربة الإغريقية . والصراع عنده إما صراع عمودى ، وهو صراع بين الإرادة البشرية والإرادة الإلهية ، وإما صراع أفقى بين الفرد والكيان الاجتماعى المفروض عليه ، وإما صراع ديناميكى ، أى الصراع بين العفوية البشرية والقَدَر ، وإما صراع داخلى ، أى صراع المتناقضات داخل نفس الفرد [(١)] .

وينتقل الأستاذ عزيزة للبحث عما إذا كان « يستطيع الرجل المسلم حسب حضارته ودينه أن يحيا واحدة من هذه الحالات

---

(١) انظر محمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ترجمة د. رفيق الصبان / سلسلة «المكتبة الثقافية » (عدد ٤٥٥) / ١٩٩٠م / ٩ ـ ٢١ .

الصراعية الأربع وأن يكتشف إمكانيات اللغة المسرحية » .

فأما بالنسبة للنوع الأول من أنواع الصراع المذكورة فيؤكد الباحث أنه غير متصوَّر على الإطلاق ، إذ ليس فى الإسلام إرادتان: إرادة للبشر وإرادة للخالق . وهو يستشهد على ذلك بأقوال بعض المستشرقين الذين يؤكدون أن الإسلام لايعترف للبشر بإرادة مستقلة ، إذ هم مجرد دُمًى يحرك الله خيوطها كيفما يشاء كما هو الحال فى مسرح العرائس . بل إن المسلم التقليدى يهرب من الكثير من العذاب والألم ومن مواجهة الكثير من المشاكل راتعاً فى بحبوحة من سعادة التوافق مع نظام الكون (١) .

ونفس الشيء ينطبق على النوع الثانى من الصراع ، فالمسلم عنده لايقدر على مواجهة مدينته وقوانينها وإلا عُدَّ كافرا (٢) . وحتى لو حدثت هذه المواجهة فإنها تظل منحصرة فى نطاق التمرد الفردى ، الذى يمكن أن يمنحنا شعراء غنائيين لاكتّابا مسرحيين (٣) . وهو هنا أيضاً إنما يتكئ على آراء المستشرقين الذين ينبغى أن تُؤْخَذ أقوالهم بحَذَر .

---

(١) المرجع السابق / ٢٢ ـ ٢٧ .

(٢) المقصود بالمدينة هنا المجتمع .

(٣) السابق / ٢٧ ـ ٢٩ .

أما النوع الثالث من الصراع فإنه يحتاج إلى أن يكون شعورنا بالتاريخ شعورا دراميا ، على حين أن التاريخ من وجهة النظر الإسلامية ليس دراميا بل دوريًا وأسطوريا ، فإن الله منذ زمن بعيد قد عقد ميثاقا مع المؤمنين أن يؤمنوا بأنه هو ربهم الأعلى ، وكانت استجابتهم لذلك فَرْحَةً ونشوة ، وبين كل حين وآخر يظهر نبى أو رسول ليذكّر الناس بهذا الميثاق . وعند المسلم فإن كل ما يحدث هو أمر مكتوب ، أى محتوم ، لكن الحتمية هنا حتمية متفائلة ، إذ إن كل ما هو مكتوب لم يُكْتَب إلا لسبب عادل مهما بدا لنا للوهلة الأولى على خلاف ذلك . أى أن العالَم فى نظر المسلم يقوم على الانسجام التام ، ومن ثم لا يعرف المسلمُ التناقضاتِ ولا الصراعات (١) .

وبهذا نصل إلى النوع الرابع والأخير من أنواع الصراع التى ذكرها الباحث . وهو يؤكد أنه ، بانتفاء الإرادة الإنسانية فى العقيدة الإسلامية التقليدية وذوبان المسلم فى الجماعة وتصوره اللادرامى للتاريخ ، تنتفى الفردية لدى المسلم ، وبانتفائها يستحيل حدوث أى صراع داخلى (٢) .

---

(١) السابق / ٢٩ ـ ٣١ .

(٢) السابق / ٣٢ .

والحقيقة أن عزيزة قد سُبِقَ إلى القول بأن العقيدة الإسلامية تتعارض مع الفن المسرحي للأسباب التى ذكرها ، فقد كتب الناقد الفرنسى جورج ألبير آستر فى ١٩٥٢م قائلا : « إن الدراما الحقة، والتراچيديا على وجه الخصوص ، تبدو على جانب من التعارض مع روح العقيدة الإسلامية . ذلك أنها تقتضى وجود مبدإ ثورى على نحو من الأنحاء ، كما أنها تبتعد عن العقيدة الدينية بعداً ما. وحين يصطدم الإنسان بالقَدَر يتجدد فى نفسه الأمل بأنه ربما سنحت فرصة لتغيير قَدَر محتوم بفعل من أفعال الإرادة الحرة (التراچيديا الحقة تنبع من الدين ، ولكنها لاتزدهر حتى توضع المقدسات نفسها موضع الشك والسؤال ...) . جوهر الدين الإسلامى فى التسليم والاستسلام . والنزعة الإنسانية العقيمة التى ينطوى عليها تقابلها نزعة الرضا والإذعان لمشيئة عالية . ومن ثم لم يتلاءم العنصر التراچيدى مع روح هذه العقيدة »[(١)] .

فأما بالنسبة للصراع الأول فمن غير المتصوَّر أن يفكر المسلم فى أن يدخل فى صراع مع الله سبحانه ، وإلا لما كان مسلماً .

---

(١) من المقتطفات التى ترجمها الحكيم من كلام نقاد مسرحياته المترجمة ، والتى ألحقها بمسرحية « السلطان الحائر » / مكتبة الآداب / ١٩٧٦م / ١٨٧ ـ ١٨٨.

ومع ذلك فمن الممكن أن يقيم المسرحى الإسلامى عمله الفنى على الصراع بين الشيطان والله أو تمرّد الكافر على ربه . وقد صور القرآن الكريم صراعات كهذه فى بعض قصصه . صحيح أن الإرادة الإنسانية لا تنفصل عن الإرادة الإلهية ، لكن شاءت إرادةُ المولى جلَّ وعزَّ وحكمتُه أن يتمتع البشر بقدر من الحرية واستقلال الإرادة ، وإلاَّ لما كان هناك عصيان أو عصاة ولا كفر أو كفار . إن الله سبحانه وتعالى كثيرا ما يأمر عباده بأشياء وينهاهم عن أشياء ، ثم هم رغم ذلك يتصرفون على خلاف ما يريده منهم : إما عامدين وإما عن سهو أو ضعف . وفى هذه الخانة الأخيرة يدخل المؤمنون بسهولة بالغة دون أن يقدح هذا فى عقيدتهم : فمثلا فى غزوة أُحُد نَجِدُ أنه صلى الله عليه وسلم قد أمر الرماةَ المؤمنين أن يلزموا أماكنهم خلف إخوانهم المقاتلين لا يبرحونها مهما تكن الظروف ، سواء كُتِب النصر للمسلمين أو دارت الدائرة عليهم . لكنهم ما إن رأوا النصر وشاهدوا المقاتلين يبدأون جمع الغنائم من جيش الكفار المهزوم المنسحب حتى نَسُوا أوامره عليه السلام واندفعوا يجمعون الغنائم مع الجامعين ، مما كان من أثره أن تحولت المعركة لمصلحة الكفار ووقعت الهزيمة القاسية بالمسلمين واستُشْهِد منهم حمزة ذلك الاستشهادَ المأساويَّ المشهور . فها نحن

أولاء أمام صراع بين أوامر الرسول الذى يمثل السماء وبين الضعف البشرى الذى لم يستطع أولئك النفر من الصحابة أن يصمدوا له . وذلك الصراع وما ترتب عليه من آثار ، وبخاصة تلك الآثار النفسية التى لابد أن تكون قد حاقت بنفوس المتسببين فى تلك الهزيمة النكراء ، يمكن أن يكون مدار عمل مسرحى ناجح. وهذا يصدق أيضا على قصة الذين تخلفوا عن غزوة تبوك والانعكاسات التى جرّها ذلك التخلف على علاقاتهم بزوجاتهم وسائر أفراد المجتمع اليثربى ، بل وهرقل أيضا الذى أرسل إلى بعضهم يعرض عليه ترك الرسول واللحاق به واعداً إياه بألوان الحفاوة والترحيب والإكرام .

أما الصراع داخل المجتمع الإسلامى فإنه لم يتوقف يوماً : ففى عصر الرسول كان هناك صراعات بين المسلمين واليهود ، وصراعات بين المسلمين والمنافقين . وغبّ وفاته ﷺ تفجر صراع من لون آخر بين الأنصار والمهاجرين ، وإن لم يستمر طويلاً . وفى عهد عثمان ثار صراع عاتٍ رهيب بين الثوار وبين عثمان انتهى بقتله رضوان الله عليه . وفى عهد علىّ كان هناك صراع بينه وبين معاوية وأنصاره من جهة ، وبينه وبين الخوارج من الجهة الأخرى . وفى عهد الأمويين كيف يمكن أن ننسى الصراع بين

يزيد والحسين رضى الله عنه ، أو بين عبد الملك والزبيريين ، أو بين الأمويين والعباسيين ؟ وكذلك كيف ننسى ثورات بابك الخُرَّمى والمقنَّع الخراسانى والزنج والقرامطة .... إلخ فى العصر العباسى؟ ولا يهمنا هنا أيتحول المتمردون بتمردهم على الحكومة والمجتمع إلى كفار أم يبقون رغم تمردهم مسلمين . لايهمنا ذلك لأننا هنا لسنا بصدد فتوى فقهية بل بصدد عمل مسرحى . وها هى ذى عناصر الصراع الدرامى متوفرة فى مثل هذه الموضوعات التى يمكن أن تُتَنَاول كما هى أو يُكْتَفَى باستلهامها .

أما بالنسبة إلى النوع الثالث من الصراع فإن القول بأن الله ، حسبما جاء فى القرآن ، قد عقد ميثاقاً مع المؤمنين وأنهم قد تلقَّوْا هذا الميثاق بفرحة وحبور هو كلام غير دقيق ، إذ إن هذا الميثاق (لو أخذنا بالتفسير الذى يفسر الآية ١٧٢ من سورة « الأعراف » على هذا النحو) لم يُعْقَد مع المؤمنين ، وإلا لم يكن له معنى ، إذ إن أحداً لا يسمَّى مؤمنا إلا بعد أن يكون قد آمن ومن ثم لا تعود هناك حاجة إلى أخذ ميثاقه على الإيمان ، وإنما كان الميثاق مع الناس جميعاً . ثم إن بَعْثَ الرُّسُل بين حين وآخر ليذكّروا الناس بهذا الميثاق ليس له معنى إلا أن الناس من طبيعتهم نسيان هذا الميثاق ، أى الانحراف إلى الكفر أو على الأقل إلى العصيان .

كذلك فالزعم بأن المسلم لا يعرف الصراعات ولا التناقضات لأنه يؤمن دائماً بالقضاء والقدر ولأنه يعتقد دائماً بأن كل ما يقع له فى الدنيا لا بد أن يكون عدلاً مهما يَبْدُ الأمر بخلاف ذلك ، فإنه يدل على سذاجة وسطحية ، إذ المسلم إنسان كسائر الناس يرضى عن حظوظه ويسخط ، وتهدأ نفسه ويعصف بها الصراع ، ويقنع ويطمع ، وينجده إيمانه فى بعض المواقف ويتخلى عنه فى مواقف أخرى ... وهكذا . أما تصوره راتعاً فى بحبوحة من سعادة التوافق مع نظام الكون على الدوام فهو أمر يبعث على السخرية .

ثم إن حصر الصراع فى تلك الأنواع الأربعة التى ذكرها الأستاذ عزيزة هو تحجير لا مسوّغ له ، فألوان الصراع جدُّ كثيرة : إذ هناك الصراع بين العقل والعاطفة ، أو بين عاطفة وأخرى ، أو بين الرجل وزوجته ، أو بين الرجل وولده ، أو بين الجار والجار ، أو بين السيد والخادم ، أو بين الرئيس والمرءوس ، أو بين الحاكم وشعبه أو بينه وبين وزرائه ، أو بين أصحاب المهنة الواحدة ... إلخ ... إلخ . بل إنه ليس شرطا أن يكون هناك صراع فى المسرحية ، فقد يدور العمل المسرحى على إبراز التوتر الذى يصطلى به شخص ما فى موقف من المواقف مثلاً .

وأيا ما يكن الأمر فها هو ذا الباحث التونسى نفسه يذكر أن المسلمين قد عرفوا الفن المسرحى متمثلا فى « التعازى » الشيعية منذ القرن السابع الهجرى ، تلك التعازى التى كانوا يعيدون فيها تمثيل مأساة كربلاء وآلام الحسين عليه السلام . ولكن كأنه عزّ عليه أن ينكسر ذلك البناء النظرى الذى أقامه على أساس من عدم قابلية الإسلام بطبيعته للفن المسرحى ، إذ نراه يسرع إلى القول بأن الشيعة لم يكتشفوا المسرح إلا لأنهم انفصلوا عن الدين ، فقد نُسِبَتْ إليهم جريمة قتل عثمان ، كما أحسوا بالندم لشعورهم بأنهم مسؤولون بشكل ما عن مصرع علىٍّ ثم الحسين . لقد وُضِعوا خارج جماعة السُّنّة فاكتشفوا بذلك قوانين اللاانتماء القاسية ، وفقد التاريخ فى نظرهم براءته الأصلية وتلوث الميثاق الذى يربط بين الله وعباده ، ووجب عليهم مِنْ ثَمَّ أن ينظّفوا التاريخ من نتائج هذا الخطإ حتى يُبْعَث الإمام المختفى من جديد وينقذ العالم [١] .

وهذا كلام لا معنى له ، إذ من الذى قال إن الشيعة قد انفصلوا عن الدين ؟ إنهم على العكس من ذلك يعتقدون أنهم

---

(١) محمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ٤٠ ـ ٤٨ .

هم المسلمون الحقيقيون . وإذا صح أنهم يرون أنفسهم مسؤولين بشكلٍ ما عن مصرع عليّ والحسين ، فإنهم فى ذات الوقت يؤكدون أن المسؤولية الحقيقية إنما تقع على رأس الأمويين (السنيين) . وهذا الأمر صحيح إلى حد كبير مثلما أن العباسيين مسؤولون عن قتل كثير من أئمة الشيعة . فيا ترى لِمَ لَمْ يشعر أهل السنة بالشعور الذى نسبه الباحث إلى الشيعة بحيث يظهر عندهم الفن المسرحى كما ظهر عند هؤلاء ؟ بل لماذا تأخر ظهور المسرح لدى الشيعة كل هاتيك القرون التى تفصل بين مقتل عليّ والحسين والقرن السابع الهجرى ؟ وكيف نعلل على هذا النحو انتشار الفن المسرحى عند المسلمين سُنّةً وشيعةً فى العصر الحديث؟ وإذا كانت هذه « التعازى » الشيعية تنفيسا عن أهداف سياسية وقومية فارسية كما يقول محمد عزيزة ، فكيف نعلل إصدار الحكومة الإيرانية فى أوائل هذا القرن قانوناً بمنعها كما ذكر هو نفسه أيضاً ؟ (١)

وهناك من يرى أن الإسلام قد منع نقل المسرح الإغريقى القائم على الوثنية وآلهتها والصراع بين هذه الآلهة وبين

(١) المرجع السابق / ٤٨ ـ ٥٠ .

البشـر[١]. وهذا الكلام معناه أن المسلمين قد اطّلعوا على الأدب الإغريقى وما فيه من مسرحيات فوجدوها تخالف الإسلام فنفروا من ترجمتها. فهل عرف المسلمون المسرح الإغريقى حقا ؟ ليس هناك فى حدود علمى ما يدل على هذا ، بل لم يَسُقْ أحد من هؤلاء الباحثين أى نص يَذْكُر أو على الأقل يُفْهَم منه ولو على سبيل التأويل البعيد أن المسلمين قد قرأوا السرحيات الإغريقية[٢]. إنما هى مجرد دعوى مرسلة . ولو كان هذا حدث حقا لَذُكِرَتْ أسماء العلماء الذين اطّلعوا على الأدب المسرحى الإغريقى والظروف التى تم فيها ذلك الاطلاع ورأيهم فيما قرأوه منه . كل الذى نقرؤه هو أن المسلمين قد عرفوا مآسى اليونان وملاهيهم . يقول محمد عزيزة : « نعرف تماما أن الحضارة الإسلامية قد عرفت تماما التقاليد الهندية القديمة وكل مآسيها المقدسة . كما

(١) انظر د. محمد مندور / المسرح / سلسلة « فنون الأدب العربى » / ط٣ / دار المعارف / ١٧ ، والأدب وفنونه / دار نهضة مصر / ٦٦ ـ ٦٧ . وانظر إشارة إلى ذلك الرأى أيضاً فى مقدمة توفيق الحكيم لمسرحيته «الملك أوديب » / مكتبة الآداب / ١٩ ـ ٢٠ .

(٢) بل هناك عبارة لابن رشيق تدل على أن هذا الناقد الكبير (وهو من رجال القرن الخامس الهجرى) كان يظن أن الشعر اليونانى ينحصر فى تقييد العلوم ، أى لا مسرح ولا يحزنون . انظر ابن رشيق/ العمدة / تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد / المكتبة التجارية الكبرى / ١٣٥٣هـ ـ ١٩٣٤م / ١ / ١٣ .

عرفت أيضا بشكل أكثر عمقا كل الإرث اليونانى ، بل إنها كانت هى التى عرَّفَتْ بالفكر الهللينى (بفضل المترجمين والمعلقين العرب فى القرون الوسطى) ونشرته فى كل أرجاء الدنيا وخصوصاً فى العالم الغربى . وعندما نقول : «الفكر اليونانى» ، فإننا لا نعنى فلسفة أفلاطون وأفلوطين وأرسطو فحسب ، ولكن مسرح إيسخيلوس الكبير وسوفوكل وأوروبيديس. ومع ذلك فإننا نلاحظ أن المترجمين الذين أفاضوا بترجمة وشرح النصوص الفلسفية اليونانية لم يجدوا ضروريا أن يترجموا ولو بيتاً واحداً عن إيسخيلوس أو حوارا صغيرا من سوفوكل أو تأملا من أوريبديس »[١] . كما يقول أيضاً إن « العرب الذين ترجموا وعلّقوا بكثرة على أفلاطون وأرسطو قد عرفوا أيضاً النصوص المسرحية الكوميدية والتراچيدية التى أتت من اليونان » . ثم يتساءل قائلاً : « لِمَ لَمْ يحاول العرب أن يترجموا ولو من باب الفضول أبياتاً من المسرح اليونانى الشعرى؟ » ليجيب بـ « أن العرب الذين لم يفهموا الفكر المسرحى لم يَرَوْا فى هذه المآسى اليونانية إلا نصوصاً بسيطة موزونة وأشعاراً حوارية غريبة »[٢].

(١) محمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ٧ .
(٢) المرجع السابق / ٣٣ ـ ٣٤ .

لكن السؤال هو : من أين أتى الأستاذ الباحث بهذا الكلام ؟ إنه للأسف لم يذكر لنا المرجع الذى نقل عنه ، بل اكتفى بسوق هذا الرأى كأنه مسألة بديهية ، مع أنه بكل تأكيد ليس كذلك. ترى لو اطّلع العرب على مسرحيات اليونان أكان متى بن يونس ، عند نقله كتاب «البويطيقا» لأرسطو ، سيخطئ فى ترجمة مصطلحى « التراچيديا » و «الكوميديا» فيستعمل لهما لفظى « المدح » و « الهجاء » مما ضلل ابن رشد فى شرحه لهذا الكتاب فأخذ يطبق كلام أرسطو عن فنى « التراچيديا » و « الكوميديا » على المدح والهجاء فى الشعر العربى ؟[1] ليس ذلك فحسب ، بل إنه لم يحدث أن نبّه أحد من النقاد ومؤرخى الأدب والمترجمين العرب قبل العصر الحديث إلى هذا الخطإ . وليس لهذا من معنى عندى إلا أنهم لم يقرأوا هذه النصوص . بل إنهم لم يشاهدوا شيئا منها ، وإلا لذكروا ذلك ، وهو ما لم يحدث . وكيف يحدث و«الأدب التمثيلى كان قد أصابه ضعف شديد جدا فى بلاد اليونان نفسها بعد انتقال مراكز الثقافة إلى مصر وبلاد الشام والمستعمرات اليونانية فى صقلية وجنوب إيطاليا ، وازداد ضعفا فى جميع أنحاء العالم

(١) انظر فى ذلك د. محمد مندور / المسرح / ١٧ ، والأدب وفنونه / ٦٧ ، ومحمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ٧ ـ ٨ .

فى العصر الرومانى ، وتلاشى تماما بعد انتشار المسيحية إلى أن أيقظته المسيحية مرة أخرى فى القرن العاشر الميلادى » ؟ [١] إذن فالقول بأن المسلمين نفروا من المسرح لأنه ، كما قرأوه فى التراث اليونانى ، كان مرتبطا بالآلهة الوثنية وصراعهم مع البشر هو قول غير صحيح . ثم لو افترضنا جدلاً أنه صحيح ، فلماذا لم ينقل العرب ملاهى اليونان وهى تخلو من الوثنيات ؟

ومن الباحثين من يقول إن الإسلام ، الذى يحرم النحت والتصوير ، لم يكن ليَرْحُبَ صَدْراً للتمثيل [٢] . وهو رأى بَيِّن التهافت ، فإن التمثيل شىء ، والتصوير والنحت شىء آخر . وهذا إن كان الإسلام حقا يحرّم هذين الفنين التشكيليين لذاتهما لا للمحاذير التى كانت ترتبط بهما عند بزوغ شمسه والمتمثلة فى الخوف من عودة العرب ، الذين كانوا آنذاك حديثى عهد بالشرك، إلى الارتكاس فى حمأة الوثنية . وأيا ما يكن الأمر فقد عرف المسلمون التصاوير والمنحوتات على نطاق واسع ، وهذا أمر معروف

---

(١) انظر محمد عبد الرحيم عنبر / المسرحية بين النظرية والتطبيق / الدار القومية للطباعة والنشر / ١٩٦٦م / ٢٨ ؛ ومحمد كمال الدين / العرب والمسرح / كتاب الهلال (العدد ٢٩٣) / مايو ١٩٧٥م / ١١ .

(٢) انظر فى ذلك د. محمد مندور / المسرح / ١٨ ، ومحمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ١٠ .

لا حاجة به إلى برهان . كذلك كان فى زمن الخليفة العباسي المهدى واعظٌ صوفىّ كان من عادته الخروج يومى الاثنين والخميس من كل أسبوع إلى ظاهر بغداد فيجلس بين يديه عدد من الناس يمثّل كلٌّ منهم خليفةً أو صحابيا ويخاطب هو كلاً ذاكراً أعماله فى سبيل الإسلام والأمة ، ثم يقول فى نهاية الكلام: « اذهبوا به إلى أعلى عليين » ، ثم ينادى الذى بعده ... وهكذا . كما كان هناك خيال الظل ، الذى شاع بين العامة والخاصة وافتتن به بعض ملوك المسلمين حتى إنه اصطحبه معه إلى الحج[1] . وهذا غير « التعازى » الشيعية ، التى تقدم الحديث عنها .

ولنفترض بعد ذلك كله أن كل التعليلات التى تُرجِع عدمَ ظهور المسرح عند العرب إلى التحريمات الإسلامية هى تعليلات صحيحة ، فإن السؤال الذى ينبثق فى الذهن للتوّ واللحظة هو : ولماذا لم يعرف العرب قبل الإسلام هذا الفن ولم يكن عندهم هذه الموانع الدينية ، إذ كانوا قوما وثنيين كاليونان ، كما أنهم لم

---

(١) انظر « صهاريج اللؤلؤ » للسيد محمد توفيق البكرى / مطبعة الهلال / ١٩٠٦م/ ٢٥٨ ـ ٢٥٩ (من هوامش الشنقيطى والمصرى على الكتاب) .

يكونوا يجدون فى النحت والتصوير أى حرج ؟ (١)

إن بعض الباحثين يجدون فى اللغة العربية ذاتها عائقاً أمام ظهور الفن المسرحى ، فهى فى رأيهم لغة متجمدة لا تلائم المتطلبات الداخلية للُغَة الدراما . ذلك أنها حين تعبّر عن تجربة ما تلجأ إلى القوالب المحفوظة لفظاً ومعنى ، ولا تهتم بنقل التجربة كما يعيشها صاحبها ويحس بها . وقائل هذا ، وهو الأستاذ عزيزة ، يستشهد ضمن ما يستشهد به بكلمة للمستشرق الفرنسى جاك بيرك ، الذى يقول : « إن الفعل العربى يُعِير نفسه لأرض الرجال أكثر مما يعود إليها ، ومادته تختلف دائما عن لغة الحياة اليومية ، والشارات التى يعتمد عليها تهمل اليومى الشائع وتظل وفيّة لأصلها لا تهبط عنه » ، ثم يعقب على ذلك بقوله : « اللغة إذن بقيت بستانا للمعانى والرموز ، أى للتجربة المعبَّر عنها وليست المعاشة (٢) مباشرة . لذلك فكل حب عندما ينتقل إلى الشعر يصبح حزينا ، وكل بطولة كبيرة ، وكل عظمة نبيلة ، حتى لو

---

(١) هذا إذا كان لابد أن تكون بدايات المسرح عندهم دينية كما عند اليونان مثلا ، رغم أننا قد بينا أن الصراع أوسع كثيراً من أن يقتصر على الصراع بين الإرادة الإلهية والإرادة البشرية .

(٢) الصواب « المعيشة » (من « عاش ـ يعيش » لا من « أعاش ») .

كانت هذه العواطف فى التجربة المعاشة مختلفة تماماً »[1].
وهذا كلامٌ أقلُّ ما يوصَف به أنه كلام فارغ ، ومن الواضح أن قائله غير مطلع على الأدب العربى ذى التاريخ الطويل الغنى المتنوع الثمار والأزهار ، وإلا فهل غزَل امرئ القيس مثلاً يشبه غزل عنترة ؟ وهل غزل ابن أبى ربيعة والأحوص يشبه غزل جميل وابن ذَريح ؟ وهل غزل بشار وربيعة الرَّقّىّ يشبه غزل ابن الأحنف ؟ وهذه أمثلة قليلة من ميدان النسيب وحده . ولقد وَسِعَ اللسانُ العربى شعرُه ونثرُه جميعَ الأفكار والمعانى والعواطف والأحاسيس على اختلاف ألوانها وشياتها ، وهو مملوء بالقصص والحوارات من كل جنس ولون ، فلماذا يضيق بطبيعته عن فن المسرح بالذات ؟ ثم ها هى ذى لغتنا العبقرية الجميلة قد عرفت قديماً تمثيليات خيال الظِّل مثلا ، وحديثاً المسرحيات الشعرية والنثرية مترجمة وموضوعة ، وهو ما يدل على سخف هذا التعليل الذى يتابع فيه الأستاذ الباحث مزاعم فريق من المستشرقين الذين يطلقون القول على عواهنه لا يمحّصونه ، لأن هدفهم هو إفقاد العرب والمسلمين ثقتهم بأنفسهم وثقافتهم ولغتهم .

وللدكتور محمد مندور تعليل آخر يردّ به عدم معرفة العرب

(١) محمد عزيزة / الإسلام والمسرح / ٣٥ ـ ٣٧ .

المسرحَ إلى طبيعة العبقرية العربية ، التى يؤكد أنها لا تلائم هذا الفن المركّب [١] . بيد أننا نفاجأ به بعد ذلك يهاجم من يقولون بهذا الرأى من المستشرقين الذين كان يردّده وراءهم كرينان الفرنسى وهولما الفنلندى ، قائلاً إن رأيهم هذا ينطلق من نزعة عنصرية أثبت العلماء خطأها وتهافتها ، إذ ليس هناك جنس يتمتع بملكاتٍ خاصة به ثابتة لا تتحول ، وكذلك ليس هناك جنس متفوق على جنس آخر تفوقاً فطريا [٢] .

وقد كنا نود لو أن الدكتور مندور قد بين لنا السبب فى تراجعه عن ذلك الرأى بل مهاجمته له وحملته على من يقولون به من المستشرقين ، لكنه للأسف لم يفعل ، وكأنه لم يكن يوماً من مرديه .

وكان توفيق الحكيم قبل مندور من أنصار هذا الرأى أيضا ، فقد كتب فى سنة ١٩٣٣م رسالة إلى طه حسين حَمَلَ فيها على العرب واتهم أدبهم بالفسيفسائية والافتقار إلى البناء والتركيب ، ثم أرجع ذلك إلى قلة صبرهم وجريهم المحموم وراء اللذة السريعة ،

---

(١) د. محمد مندور / المسرح / ١٧ .

(٢) د. محمد مندور / الأدب وفنونه / ٦٥ ـ ٦٦ .

ومن ثم لم ينقلوا شيئا من الملاحم أو المآسى أو القصص [١] . غير أننا ، فى مقال له بمجلة « المسرح » فى يناير ١٩٦٤م ، نسمعه يقول شيئا آخر مناقضا ، إذ يصف الحضارتين الفرعونية والعربية بأن أساسهما التركيب والتركيز فى التعبير الفنى لا التحليل ، مضيفاً أنه من هاتين الحضارتين قد نبع عنده الإحساس التركيبى الذى يناسبه القالب المسرحى . أما لماذا لم يعرف المصريون القدماءُ والعربُ المسرحيةَ رغم ذلك فسببه أنهم « وجدوا ما هو أكثر تركيزا وتركيبا من المسرحية ، وهو الشعر » [٢] .

أما د. عز الدين إسماعيل فيقول إن « العقلية العربية نزاعة إلى التجريد لا التفصيل » ، على حين أن الدراما تستلزم « عرْض تفصيلات الحياة وجزئياتها لتركيب كلٍّ تتمثّل فيه الوحدة التى تجمع الشتات » ، على أن تكون هناك « عملية اختيارٍ لما هو جوهرى من هذه الأحداث واستغناءٍ عن التفصيلات غير الجوهرية » ، وأن يتوفر للكاتب « الإدراك المأساوى للحياة » بحيث يجمع بين الإحساس الحادّ بالمأساة والتفكير العميق فيها حتى تتحقق « المزاوجة بين مشاعر القلب ومدركات العقل » ،

---

(١) توفيق الحكيم / مصر بين عهدين / مكتبة الآداب/ ١٩٨٣م / ٢١٦ ـ ٢٢٠ .
(٢) توفيق الحكيم / ملامح داخلية / مكتبة الآداب / ١٩٨٢م / ٨٤ .

ويستطيع رصد الصراع الإنسانى وإدراك ما تنطوى عليه الحياة من تناقض بحيث يمكنه أن يقدم بناء فلسفيا يفسّر لنا فيه الحياة والأشياء ، وهو ما كان يفتقر إليه الشاعر العربى [١] . أما فى العصر الحديث فقد اختلف الأمر كما قال ، إذ « اتسع نطاق حسّ (الأديب العربى) وتجربته حتى شمل عصره فى مجمله فتمثلت فى نفسه أزمته مرتبطة بأزمة بلاده وبأزمة الإنسانية جمعاء ... لقد تمثلت أمام الأديب درامية الحياة وتقاطُب الأضداد فيها فنبَّه ذلك فيه حِسَّه المأساوى » . ثم يضيف قائلا إن « الأزمات التى مرت بها مصر والعالم العربى على مدى العصور كانت خميرة طيبة تفتحت عن ذلك النوع من الاستبصار والإدراك الشامل للحياة فى شتى جوانبها وفى ترابطها . ومن جهة أخرى كان عصرنا هذا هو عصر النهضة بالنسبة لمصر والعرب والشرق الإسلامى كلّه . وفى عصور النهضة تبرز ألوان مختلفة من الصراع والقلق الخصب الخلاق . وهذا وحده كاف للفت الأديب لفتا قويا إلى تيارات الحياة التى تتلاطم من حوله ظاهرة على السطح أو خافية فى الباطن . واستيعاب الأديب لهذه التيارات يمدّه بالمادة الأولية اللازمة لأى

---

(١) د. عز الدين إسماعيل / قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر / سلسلة «الألف كتاب» (٤١٢) / ٤٨ ـ ٥١ .

تعبير درامى » . ثم يخلص عقب ذلك إلى أننا « نستطيع أن نقول إن ضرورة التعبير الدرامى فى أدبنا الحديث إنما نشأت هنا ومن أرضنا ولدواعٍ فرضتها ظروف حياتنا » ، بيد أنه يسارع موضحا أننا رغم ذلك لا يمكننا أن ننكر أن « الشكل الذى أخرج فيه أدباؤنا ذلك التعبير الدرامى ، وهو هنا الشكل المسرحى ، يدين بفنيته للمسرحيات الأوروبية »[١] .

لكن الواحد يتساءل : لماذا يا ترى كان علينا أن نعرف المسرح الأوروبى أولاً حتى نكتب الدراما ونعرف التمثيل والمسرح؟ [٢] ثم إن الأمة العربية قد مرت قبلاً بألوان من المحن والصراعات : ابتداءً من الصراع القَبَلى فى الجاهلية ومروراً بالصراع بين الإسلام والشرك ثم الصراع بينه وبين المرتدّين والفرس والروم واغتيال عمر بن الخطاب وثورة قطاعات كبيرة من المسلمين على عثمان وقتلهم إياه والحرب التى دارت رحاها الطاحنة بين على ومعاوية وبين على والخوارج والتى انتهت بمقتله كرّم الله وجهه ... إلى الصراع مع النصرانية فى الأندلس والصراع مع الصليبيين

---

(١) المرجع السابق / ٥٧ ـ ٥٨ .

(٢) وهناك « التعازى » الشيعية التى تقدم الحديث عنها فى هذه الصفحات وكانت باللغة الفارسية .

والصراعات التى لم تكن تتوقف بين المماليك بعضهم وبعض وكذلك الصراع بين الحكم المملوكى والعثمانيين وبين العثمانيين والأوروبيين . أفمن المعقول أن هذا كلّه لم يوقظ أو لم يخلق فى نفس الإنسان العربى الإدراك المأساوى للحياة ؟ وهل من المعقول أيضا أن الأدب العربى بكل ضخامته وتنوعه وفنونه وأعلامه كان طوال تلك القرون يفتقر إلى هذا الإدراك المأساوى للحياة ؟ ثم ما القول فى أنه قد جاء على اليونانيين أنفسهم وكذلك الرومان عصورٌ ضَعُفَ فيها فن المسرح بل اختفى اختفاء تاما كأنه لم يكن؟ (١) أمن الممكن تفسير ذلك بأن الإدراك المأساوى للحياة قد فارق هاتين الأمتين عند ذاك ؟

أما الأستاذ توفيق الحكيم فمن رأيه أن المشكلة تتمثل فى افتقار العرب فى الجاهلية إلى عاطفة الاستقرار ، إذ كانوا قبائل رُحَّلاً لا يَبْقَوْن فى مكان ما إلا ريثما يختفى منه الكَلأُ أو تنضب المياه ، على حين أن المسرح بناء ضخم يحتاج إلى حياة مستقرة ومدن وعمائر وحياة اجتماعية موحدة مكتملة . وهو يقول إنه لا بد أن يكون العرب قد رأوا مسارح الرومان فى بلاد قيصر ، ولكنها لم تُوحِ إليهم بفكرة اجتلاب المسرح أو نقله واقتباسه

(١) وهو ما أشرنا إليه من قبل .

للسبب المذكور آنفا . هذا فى الجاهلية ، أما بعد الإسلام وقيام المدن واستقرارهم فيها فقد منعهم من ذلك أيضاً نظرتهم إلى الشعر الجاهلى على أنه المثل الأعلى للفن الشعرى ، حتى إنهم عندما اقتبسوا من غيرهم ألوان الفكر والآداب لم يحاولوا أن يقتبسوا شيئا فى مجال الشعر[١] . بل إنهم حين اتصلوا بالتراث المسرحى الإغريقى لم يكن بمستطاعهم أن يفهموه . ذلك أن « التراچيديا الإغريقية ما كانت حتى ذلك الحين تعتبر أدبا مُعَدًا للقراءة ... فقد كانت تُكْتَب لا للمطالعة بل للتمثيل . وكان المؤلف يعرف أن عمله سيُعْرَض على الناس ممثّلا فى مسرح ، فكان يجرد نصوصه وحواره من الشروح والملاحظات والمعلومات اللازمة للإحاطة بجوّ القصة اعتمادا على أن المشاهد سوف يدركها ببصره قائمة ماثلة عند الإخراج ... لهذا وذاك جعل المترجم العربى يقف حائرا أمام التراچيديا ، فهو يقلب بصره فى نصوص صمّاء يحاول أن يقيمها فى ذهنه نابضة متحركة بأشخاصها وأجوائها وأمكنتها وأزمنتها فلا يسعفه ذلك الذهن لأنه لم يَرَ لهذا الفن مثيلا فى بلاده »[٢] .

---

(١) مقدمة « الملك أوديب » / ٢٢ ـ ٢٦ .

(٢) المرجع السابق / ٢٢ ـ ٢٤ .

والذى يهمنا فى كلام الأستاذ الحكيم هنا هو قوله إن المسرح يحتاج إلى بناء ضخم وحياة عمرانية مستقرة . ولكننا نتساءل : ألم يكن من الممكن أن يكون للعرب فى الجاهلية مسرح بدائى يلائم حياتهم البدائية غير المستقرة ؟ ألم يكن من الممكن أن يمثلوا مسرحياتهم على الرمال ليلاً فى ضوء المشاعل مستعينين بخيمة تقوم بوظيفة الكواليس ، فإذا رحلوا إلى موضع آخر لم يعدموا الرمل يمثلون عليه مسرحياتهم المقتبسة من حياتهم وعقائدهم وأوضاعهم الاجتماعية وظروفهم المعيشية ، فبلادهم كلها رمال فى رمال ؟

وثمة تفسير آخر للدكتور محمد مندور أيضا يقوم على المقارنة بين الشعر العربى القديم وأشعار الأمم الأخرى ، هذه المقارنة التى يقول إنها قد أظهرته على أن الشعر العربى يتميز بخاصتين كبيرتين هما النغمة الخطابية والوصف الحسّى . وهاتان الخاصتان « لا تنتجان شعر الدراما ، الذى يقوم على الحوار المختلف النغمات لا على الخطابة الرنانة ، كما يقوم على خلق الحياة الشخصية وتصور المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسى الذى يستقى مادته من معطيات الحواس المباشرة ولا يلعب فيه الخيال إلا فى التماس الأشباه والنظائر ومدّ العلاقات بين عوالم الحس المختلفة

عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات المختلفة »[١] .

وهذا ، كما يرى معنا القارئ ، تفسير يقوم على المجازفة والمبالغة الهائلة ، إذ متى قام د. مندور أو غيره بالمقارنة بين الشعر العربى وشعر الأمم الأخرى ؟ لاحظ : شعر الأمم الأخرى جميعا دون استثناء ! وهل يُعْقَل أن ينحصر الشعر العربى القديم طوال كل هاتيك القرون فى تينك الخاصتين لا يبرحهما ولا تبرحانه رغم الكثرة الهائلة لشعرائه واتجاهاته وعصوره وقصائده ؟ أترى بالله يصدق هذا الحكم على شعر الصعاليك مثلا ، أو على معلقات طرفة وزهير وامرئ القيس، أو على رثاء عبد يغوث ومالك بن الريب لنفسيهما أو رثاء أبى ذؤيب لأولاده وابن الرومى لابنه محمد والمتنبى لخولة ، أو على غزليّات ابن أبى ربيعة وكُثَيِّر وجميل وقيس والعباس بن الأحنف وابن زيدون ، أو على أشعار الخوارج ، أو على خمريات أبى نواس ، أو ميمية الحُطَيْئَة فى قصه الضيف الذى طرق أسرة أعرابى فقير منقطع فى قلب الصحراء مع أسرته ، أو أبيات الفرزدق النونية عن الذئب ، أو ميمية المتنبى عند مفارقته

---

(١) محمد مندور / المسرح / ١٤ ـ ١٥ .

سيف الدولة أو قصيدته فى الحمّى ، أو أبيات ابن خفاجة فى الجبل، أو أشعار المعرى بوجه عام ، أو قصائد البهاء زهير ، أو بُرْدَة البوصيرى ... إلخ ؟

إن هذا الحكم ظالم أفدح الظلم وصادر عن إحساس بالنقص تجاه ما لدى الآخرين سببه الضعف والتخلف اللذان مُنِيَتْ بهما الأمة العربية والإسلامية فى القرون الأخيرة ، وإن اتخذ شعورُ النقص صورةَ التعالى على تراث الأمة التى ينتمى إليها الإنسان والنفور منه . ولنفرض بعد ذلك كله أن الشعر العربى يعانى من هاتين الخصيصتين فعلا ، فهل كان ذلك ، لو صحّ ، بمانعه من أن ينتج مسرحاً زاعقاً على شاكلته يتناول القضايا التافهة تناولا سطحيا يخلو من العمق وتنوع الشّيات ؟

هذا ما وقع لى من أقوال الآخرين فى هذه القضية ، وذلك ما عنّ لى من رأى فى ذلك الذى قالوه . وإذا كان لا بد لى من الإدلاء بدلوى فى البحث عن السبب الذى منع العرب فى الجاهلية من معرفة المسرح فإنى على استحياء أسجّل الملاحظات التالية ، واعياً فى الوقت ذاته بأن المسألة من التعقيد والإيغال الزمانى والمكانى والاختلاف فى الظروف الاجتماعية والنفسية

والاقتصادية والثقافية والسياسية عن الظروف التى نعيش فيها بحيث يصعب تناولها على الباحث صعوبة غير قليلة :

ويبدو لى ، والله أعلم ، أن الظروف المعيشية القاسية التى كانت تسود الجزيرة بوجه عام والتى لم تكن تَدَعُ للعرب فرصة كافية لالتقاط الأنفاس قد منعتهم من توجيه اهتمامهم لمثل هذا الفن المعقد ، إذكانوا فى حِلٍّ وترحال شبه دائمين جريا وراء الكلإ والماء ، وكانت المعارك تشتعل بين قبائلهم لأتفه سبب .

كذلك كانت النزعة الفردية غالبة عليهم آنذاك فلم يعرفوا النشاطات الجماعية إلا فى أضيق نطاق وتحت إلحاح الحاجات الضرورية كالحرب وتنظيم القوافل مثلاً . والمسرح يحتاج إلى تضافر فى الجهود فى الإخراج والتمثيل وإعداد الملابس .

ثم إن التمثيل المسرحى يستلزم اختلاط الرجال والنساء ، وهو ما لم تكن النفسية العربية لتُسيغه . كما أنه لم يكن مقبولاً عندهم أن يقوم رجل بدور امرأة ، إذ كانوا ينظرون إلى الجنس اللطيف من عَلُ حتى إن كثيرا منهم كانوا إذا رُزِقوا إناثاً دفنوهن أحياءً . وإن البيت التالى ليعبر عن نظرة العربى القديم إلى المرأة :

كُتب القتل والقتال علينا وعلى الغانيات جرّ الذيول

وإن النزعة العربية إلى الإيجاز لاتتواءم مع ما تحتاجه المسرحية من توسع وتفصيل وتحليل .

كذلك فعدم وجود موادّ للتدوين يسهل الحصول عليها واستعمالها من شأنه أن يقف عائقاً دون ظهور المسرح ، إذ تحتاج المسرحية الواحدة إلى عشرات الصفحات . ولم يكن الورق معروفا للعرب إلا فى أضيق نطاق . وكلنا يعرف الطريقة التى دُوِّن بها القرآن الكريم والمواد التى سُجِّل عليها . ولولا أنه كتاب سماوى يقدسه المسلمون لما أمكن الحفاظ عليه فى مثل تلك الظروف ، وهو ما لم يكن ممكناً فيما نعتقد توافره لأى عمل أدبى طويل كالمسرحية .

وهناك سؤالان افتراضيان لا بأس من طرحهما هنا ، ألا وهما : هل كان الذوق العربى فى ذلك العصر ليُفكّر فى تغيير شكل القصيدة العربية بحيث يتواءم مع متطلبات المسرح ، من مثل تقطيع البيت الواحد فى كثير من الأحيان بين عدة أشخاص يتحاورون ؟ لقد كان على القصيدة العربية أن تنتظر عدة قرون قبل أن تعرف نظام الموشحات . ولا شك أن تقطيع البيت على النحو الذى نشاهده فى المسرحيات الشعرية هو خطوة أبعد من ذلك وأجرأ .

أما السؤال الثانى فهو : هل هناك يا ترى علاقة بين طبيعة العربى القديم الواضحة المباشرة وعدم ظهور فن المسرح بما يقتضيه من تخفّى الممثلين وراء أسماءٍ وشخصياتٍ غير أسمائهم وشخصياتهم ؟

وبعد ، فهذا ما خطر لى من تعليل لعدم معرفة العرب الجاهليين للمسرح . لكن ماذا عن العرب بعد الإسلام وقد اختفت بعض تلك الموانع التى حالت فى تقديرنا بين العرب وهذا الفن ؟ يبدو لى مرة أخرى ، والله أعلم ، أن الموانع الأخرى التى لم تزُل ، مثل عدم استساغة الاختلاط بين الرجاء والنساء أثناء التمثيل وتجاربه وكذلك نفور الرجال من القيام بأدوار النساء وميل الذوق العربى المثقف إلى الإيجاز ، إلى جانب اعتزاز العرب بشعرهم وتقاليده وإيمانهم بأنه لا يدانيه شعر آخر ، كل ذلك قد حال دون ترجمتهم للأعمال المسرحية اليونانية ، فضلاً عن التفكير فى تقليدها ، وذلك بافتراض اطّلاعهم عليها ، وهو ما ليس عندنا دليل عليه . ولعل كلام ابن رشيق الذى يؤكد فيه أن العرب أفضل الأمم ، وأن حكمتهم (أى فنهم الشعرى) هى أشرف الحِكَم لفضل اللسان على اليد [1] ، وأن لغتهم تمتاز عن

(١) انظر ابن رشيق / العمدة / ١ / ٧.

غيرها من اللغات باحتكار المجاز الذى يعدّه رأس البلاغة (١)، يعضّد ما نقول . وينبغى أن ننبّه إلى أن الوضع آنذاك كان يختلف تماماً عنه الآن ، فقد كان العرب فى تلك العصور يؤمنون بتفوقهم ولا يشعرون بما نشعر به الآن نحو الغرب من القلّة والدونية .

ثم مرت القرون وتغيرت الأحوال وجرت مياه كثيرة فى النهر وأفاق العرب والمسلمون فى العصور الحديثة على اقتحام الغرب لديارهم وسيطرتهم عليهم مما سبب لهم صدمة هائلة أفقدتهم توازنهم وقضت على إحساسهم السابق بتفوقهم فأخذوا يشعرون أنهم ينبغى أن يقعدوا منه مقعد التلميذ من أستاذه . وكان مما اتجه الأدب العربى إليه من ألوان الأدب الغربى ليقلده فنُّ المسرح (٢) . لقد طامنت الأوضاع الجديدة من كبرياء العرب القديمة ولم يعودوا يرون شعرهم أفضل الشعر وبلاغتهم سيدة البلاغات .

إلا أن العرب قد عرفوا رغم ذلك قبل العصر الحديث بعض الأشكال التمثيلية والمسرحية التى مهدت الطريق أمام هذا الفن

---

(١) المرجع السابق / ١ / ٢٣٦ .

(٢) ابتداء من منتصف القرن الماضى على يد مارون النقاش ، الذى ألف مسرحية «البخيل» ومثّلها وبعض أصدقائه فى بيته ببيروت سنة ١٨٤٨م ، وحضرها فناصل المدينة وأعيانها .

لكى يصبح جزءا من أدبهم : من ذلك ما كان يفعله أحد المتصوفة فى زمن المهدى ، إذ كان يأتى برجال يجلسون بين يديه واحداً بعد واحد ويخاطب كلاً منهم بوصفه هذا الصحابى أو ذاك الخليفة ... إلخ ، مما أشرنا إليه آنفا . ومنه أيضا تقليدُ المغازلى القصّاص الذى كان يعيش فى زمن المعتضد العباسى (أواخر القرن الثالث الهجرى) للشخصيات المختلفة كالأعرابى والزنجى مقدّما من حياتهم مشاهد صادقة ، وكذلك ما كتبه ابن محرز الوهرانى (من رجال القرن السادس الهجرى) عن « يوم القيامة » فى ثلاثة عشر مشهداً على شكل حلم يرى فيه المؤلف نفسه وكأن القيامة قد قامت فصحا من قبره وذهب إلى أرض المحشر . وكل ذلك فى أسلوب فكاهى مسجوع . وقد سجّل بعض الرحالة الأجانب ما شاهدوه فى مصر من مسرحيات فكاهية باللهجة العامية يقدّمها الحكواتيون فى الأماكن العامة أو بيوت الكبراء ، وبعضها يرجع إلى ما قبل الحملة الفرنسية على مصر ، وبعضها يعود إلى عهد محمد على . وهناك نصان مسرحيان اكتُشِفا حديثا : أحدهما بعنوان « سارة وهاجر » ، والثانى بعنوان « سعد اليتيم » ، وهما بالشعر العامى ، وما زالا يقدمان حتى اليوم فى قرى الفيوم فى الاحتفالات الشعبية . وينبغى ألاننسى تمثيليات « خيال الظل »

لابن دانيال (من رجال القرن السابع الهجرى) ، وهى مسرحيات حقيقية ، وإن كان أشخاصها من الدُّمَى التى تُحرَّك من وراء ستار فتظهر ظلالها عليه بتأثير ضوء المصباح أو الشمس من خلفها ، وكذلك الأراجوز وصندوق الدنيا ، وهو شئ أشبه بالتلفاز ولكن على نحو جدّ بدائى (١) ... إلخ .

ومن هنا فإننا لا نوافق تماما الأستاذ محمود تيمور ، الذى يقول إن « نشأة المسرحية فى لغة الضاد ترتدّ إلى قرابة سبعين عاما ... وإذن فهذه المسرحية دخيلة فى مجتمعنا الراهن ليس لنا فى شأنها أوضاع وتقاليد توارثناها فيما توارثنا من أدبنا

---

(١) انظر محمد كمال الدين / العرب والمسرح / ١٤ ـ ٢٠ ، ٩٩ ـ ١٠١ ، ١٤٩ـ ١٦٨. وهناك بحث لرشيد بن شنب يدور حول الأعمال ذات الصبغة المسرحية التى كانت موجودة فى بعض أنحاء العالم العربى قبل ظهور المسرح بشكله الأوروبى عنوانها « فكرة المسرح والطقوس الإسلامية » ، وهى دراسة ملحقة ببحث محمد عزيزة عن « الإسلام والمسرح » . وفى الفصلين الأولين من كتاب د. على الراعى « فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى » كلام مفصل عن بعض الأشكال التمثيلية (كتاب الهلال ـ عدد ٢٤٨ / سبتمبر ١٩٧١م / ٣٤ ـ ٨٣) ، وكذلك فى الصفحات ١٠٦ ـ ١١٤ من كتاب سعد الدين حسن دغمان « الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى » (ط. جامعة بيروت العربية / ١٩٧٣م) . والملاحظ أن هذه الأعمال هى أعمال شعبية تصطنع اللهجة العامية ، ممّا يمكن أن يُعَدّ دليلاً على أن الذوق العربى المثقف لم يكن يجد نفسه فيها كما أشرنا قبلا .

العربى» [١] . وحجته فى ذلك قوله إنه « ليس بين أيدينا من أسانيد العلم وشواهد التاريخ ما يشير إلى أن العرب قد عالجوا هذا الضرب من الأدب » [٢] . وقد تبين لنا فيما مضى من صفحات أنه كانت هناك أشكال حوارية ربما لا تنطبق عليها قواعد الفن المسرحى كما عرفه الغرب ، لكن أحداً لا يستطيع مع ذلك أن ينكر أنها أشكال تمثيلية . وبعض هذه الأعمال مكتوب بالفصحى، وبعضها باللهجة العامية كما رأينا . وقد يكون عذر المرحوم تيمور أن الدراسات التى كشفت عن هذه الكنوز الفنية فى أدبنا السابق على العصر الحديث لم تكن تكاثرت إلى الحد الذى يلفت نظر باحث مثله ، بيد أن ذلك لايسوّغ قبولنا المطلق لما يقول .

---

(١) محمود تيمور / دراسات فى القصة والمسرح / مكتبة الآداب / ٢٦٧ ـ ٢٦٨ .
(٢) نفس المرجع / ٢٦٧ .