

المسرح .. التجارب الأولى

كما أشرنا في مكان آخر⁽¹⁾، إن وجود تقليد مسرحي محلي في العالم العربي، وما يعنيه ذلك في الحديث عن تطور المسرح العربي خلال القرن التاسع عشر والقرن العشرين، كان موضوعاً مثيراً للجدل في السنوات الحالية. وعلى الرغم من مقترحات ومن وجهات نظر مختلفة صاحبة أحياناً في تأكيد ادعاء وجوده، فإن الوقائع الأساسية من الصعب التشكيك فيها: فمن ناحية، من المستحيل إنكار وجود عدد من العناصر المسرحية في الثقافة الإسلامية والأدب العربي، وبوضوح مماثل أنه حتى أواسط القرن التاسع عشر لم يكن العالم العربي وطناً للتقليد المسرحي للنوع الموجود مثلاً في الحضارات الكلاسيكية، مثل اليونان وروما أو إنجلترا الإليزابيثية.

والمسرح العربي الحديث، وإلى حد بعيد أكثر من الشعر العربي الحديث وكتابة النثر - وكما أشار م. م. بدوي - هو «استيراد من الغرب»⁽²⁾، وعلى كل حال، فهو ليس فقط استيراداً من الغرب، ومن الضروري بعد فهم الحوادث التاريخية المحلية؛ لأنه دون وجوده من المستحيل فهم الطريقة التي استقبلت فيها الأشكال المستوردة، ونظر إليها من قبل السكان المحليين، وأيضاً لأن صدى التقليد المحلي يمكن أن نجده في أعمال أكثر المسرحيين جدياً (مثل توفيق الحكيم)⁽³⁾ حتى يومنا هذا. وعلى الرغم من أن معظم العلماء المسلمين ينظرون إلى المسرح على أنه لا يستحق الاهتمام العلمي أو حتى مكانة الأدب مطلقاً، لكن العالم الإسلامي الشرقي، الشيعة، كان لديهم تقليد ومسرحية

العاطفة الحزينة (تعزية) منذ القرن الثامن عشر على الأقل، وربما قبل ذلك بوقت. وكانت هناك ظاهرة «خيال الظل»⁽⁴⁾، وهي أقدم وأوسع انتشارًا، وإنها استيراد من الشرق الأقصى، وبشكل رئيس من الصين والهند التي جلبها التجار المسلمون نحو الغرب والتي وصلت حتى إسبانيا المسلمة.

يعود أول حديث عن مسرحية الظل إلى القرن الحادي عشر الميلادي، والمسرحيات الثلاث التي ألفها الخال بن دانيال (1310م) أثارت بشكل كبير الاهتمام البحثي⁽⁵⁾، ومكتوبة باللغة العربية الفصحى والعامية، وهي مزيج من الشعر والنثر الموزون الذي يشير إلى تطور شكل المقالة⁽⁶⁾، وتقدم صورة حية للطبقة السفلى من مجتمع القاهرة المعاصر، وبذلك هي تقدم مصدرًا ثمينًا من المعلومات للغويين والمؤرخين الاجتماعيين. وتنتهي المسرحية الأخيرة بمأدبة يحضرها الشاذون جنسيًا والمنحرفون من جميع الأنواع، وعلى الرغم من أن جميع المسرحيات الثلاث تعتنق مفهوم التوبة الأخلاقية، وعلى الرغم من أن هناك دون شك تضادًا في درجة التكلف، لكن أداء مسرحية الظل في القاهرة استمر حتى القرن العشرين حين بدأت صناعة السينما المحلية (والتلفاز فيما بعد) تمثل منافسًا جذابًا.

ووجد إلى جانب مسرحية الظل الأداء الحي في القرون الوسطى الإسلامية. ويختلف هذا الأداء عنه في اليونان وروما، وهو أبعد ما يكون عن التعبيرات الأدبية ذات المكانة، وكان في جوهره تعبيرًا عن الثقافة الشائعة. على سبيل المثال، في القرن الرابع عشر يصف الكاتب ابن الحاج (1336م) من شمال إفريقيا أداء يصبغ فيه الممثل وجهه، ويلصق لحية من الفرو، لابسا ثوبًا أحمر أو أصفر قبل أن يجوب الشوارع على حمار⁽⁷⁾. وكتب الرحالة الأوروبيين في أواخر القرن الثامن عشر والتاسع عشر تشير إلى أن هذه الأساليب لم



تتطور كثيرًا عبر القرون الخمسة اللاحقة. وعام 1780م شهد كارستن نيبور Carsten Niebuhr مسرحية هزلية في فناء منزل بالقاهرة. وفي عام 1815م شاهد Belzoni G مسرحيتين هزليتين: إحداهما تركّز بوضوح على زوجين عربيين يخدعان شخصًا أوروبيًا، ويقنعانه بأنهما غنيان⁽⁸⁾، بعد ذلك بقليل يصف المستشرق E. W. Lane عروض مسرحيات هزلية يقوم بها ممثلون متجولون يعرفون باسم «المحبذون» أو «أولاد ربيعة» (على اسم الممثل أبي ربيعة)⁽⁹⁾. واستمرت هذه العروض، التي لا مثل لها في معظم أرجاء العالم العربي، بشكل جيد بعد دخول الأشكال المسرحية المبنية على النموذج الغربي إلى مصر وسوريا نحو أواسط القرن التاسع عشر⁽¹⁰⁾.

وكما رأينا، كشف بحث حديث عن مسرحية عربية نشرت في الجزائر عام 1847م بعنوان «نزهة المشتاق وقصة العشاق في مدينة تريباق بالعراق»⁽¹¹⁾، وكتبت المسرحية بمزيج من الشعر والنثر، وأخذت مادتها بشكل كبير من كتاب «ألف ليلة وليلة» ومن كتاب ابن غانم المقدسي «كشف الأسرار عن حكم الحور والأزهار»⁽¹²⁾. وفي انتظار بحث أوسع يؤكد أو ينفي إذا كان يستحسن أن ينظر إلى هذا العمل على أنه آخر مثال للمسرح العربي التقليدي أم البشير الجديد.

مارون النقاش (1817 - 1855م) وخلفاؤه:

قبل اكتشاف المسرحية الجزائرية كان ينسب تقليديًا فضل تأليف أول مسرحية عربية حديثة إلى اللبناني مارون النقاش، الذي ولد في صيدا، وانتقل مع عائلته إلى بيروت عام 1825م، وحصل على تعليم يجمع بين المهارات التجارية واهتمام بفنون مختلفة. وتعلم إضافة إلى العربية التركية

العثمانية والفرنسية والإيطالية، وعمل مدة موظفًا رئيسًا في إدارة الجمارك في بيروت، ثم أصبح رجل أعمال متجولًا، ليس فقط في سوريا ولبنان ومصر، ولكن أيضًا في إيطاليا، حيث تعرف عام 1846م على المسرح الإيطالي والأوبرا. وعند عودته إلى لبنان كتب، وأخرج ثلاث مسرحيات بالعربية التي كان لها بعض الحق في أن تدعى بأول مثال حقيقي للمسرح العربي «الحديث» من ناحية التركيز على العناصر الموسيقية في المسرح، وأيضًا في جمعها بين مواد وأساليب محلية ومستوردة. ولسوء الحظ وصلت مسيرة مارون النقاش المسرحية إلى نهاية مبكرة، حين سقط مريضًا في إحدى رحلاته العملية، ومات في طورس عام 1955م، ولكن مسرحياته جُمعت لاحقًا، وقام أخوه نقولا النقاش بنشرها تحت عنوان «أرزة لبنان» عام 1869م.

عرضت مسرحية مارون النقاش الأولى «البخيل» في منزله في نهاية عام 1847م أمام جمهور يضم عددًا من القناصل الأجنبية وأصحاب المقامات الرفيعة الآخرين. ويدل على طبيعة الحدث الجديدة أن المؤلف وجد أنه من المناسب أن يقدم لمسرحيته بكلمة يصف بها الوظيفة الحضارية للمسرح الأوروبي، ويشرح أيضًا تفضيله المسرح الغنائي الذي اعتقد أن الجمهور سيجده ملائمًا له. والمسرحية بحد ذاتها رائعة، ليس فقط لأنها منظومة كاملة شعرًا؛ وكونها غنائية بالكامل، ولكن أيضًا للمزج بين القدرات الصوتية العربية التي وجدها المؤلف مناسبة للاستخدام - خليط من العربية الفصحى والعامية اللبنانية، ولكن أيضًا إدخال بعض اللهجة المصرية، وأيضًا محاولة تقليد المتحدثين الأتراك مع عدم معرفة بالغة العربية نهائيًا. ودار جدل حول إلى أي مدى يدين النقاش لمسرحية موليير L'Avare حين كتبت هذه المسرحية. والمؤكد أنه على الرغم من أن المسرحية ليست ترجمة من المسرحية الفرنسية الأصلية بأي حال، لكنها تدين لها جوهريًا.



وعلى النقيض، فإن مسرحية مارون النقاش الثانية «أبو حسن المغفل» مستمدة ظاهرياً على الأقل من كتاب «ألف ليلة وليلة»، وتتحدث عن رجل أصبح خليفة مدة يوم واحد. (وهي فكرة استخدمها لاحقاً توفيق الحكيم)⁽¹³⁾ ومكتوبة بخليط من النثر والعربية الكلاسيكية، وقدمت أمام الحاكم العثماني عام 1850م، والمسرحية (التي يدعي بعض الناس أنها أول مسرحية عربية وليست البخيل) هي أهم بكثير من أن تكون اقتباساً بسيطاً من «ألف ليلة وليلة»، وذلك لأن النقاش لم يستخدمها فقط لعرض الفكرة الحلم والواقع، ولكن أيضاً أدخل فكرة الرومانسية وحتى النقد الاجتماعي (سبقت الإشارة إلى ذلك). ومسرحيته الثالثة «الحسود السليط» ربما تكون أكثر مسرحياته تناسقاً بنائياً. وتقع في القرن التاسع عشر، وعرضت على مسرح المؤلف بجانب منزله. وتتحدث الحكمة عن خطيب غيور في مكائد من الحب والزواج، وهي أيضاً مكتوبة بمزيج من الشعر والنثر المقفى، وتشمل استخدام جوقة يتغير دورها في المسرحية. وأثارت المسرحية جدلاً حول المصادر التي استقى النقاش منها مادتها: ويدعي Landau أنها مأخوذة من مسرحية موليير⁽¹⁴⁾ Tartuffe، وهو ادعاء لا يبدو مقبولاً، على الرغم من أنه يمكن تقريباً سماع صدى لعمل المؤلف الفرنسي Gentilhomme and Precieuses Ridicules Le Bourgeois

وضعت مسرحيات مارون النقاش الثلاث، مع مسرحيات يعقوب صنوع في مصر في وقت لاحق، بداية التطور للمسرح العربي على الأقل لنصف قرن مقبل. ومن بين السمات الأوضح لديها كان المزج بين العناصر الموسيقية والمسرحية والحبكات المعقدة، التي يؤدي فيها الخدم دوراً حيويًا وفضلاً واضحاً لموليير في المنهج العام في الكتابة المسرحية. كان موت مارون المبكر ضربة لتطور المسرح في سوريا، ولكن حماسه انتقل إلى أفراد من عائلته خاصة أخاه، نيقولا النقاش (1825 - 1894م) وابن أخيه سليم خليل النقاش

(1850 - 1884م) ، وإضافة إلى كتابة نيقولا مسرحيات، فإنه نشر مسرحيات مارون بعد وفاته، وأيضاً نشر دراسة عن المسرح، أما سليم فقد أنشأ فرقة مسرحية، وبغض النظر عن النقد الذي تعرض له، فإنها ضمت ولأول مرة ممثلات. وأخذ فرقته، بأمر الخديوي إسماعيل، إلى أوروبا، حيث قام، إضافة إلى عرض مسرحيات عمه، بعرض مقتبساته من أعمال كورنيل- Cor-neille وراسين Racine ومثلوا عايدة لفيردي Verdi التي غنيت بالنظم العربي الشائع آنذاك، ولكن لم يستمر نجاح إخراجه طويلاً، وعزز من ذلك المصلح الديني الأفغاني بوصفه صحفياً، ولاحقاً دخل في أحداث ثورة عرابي، وأجبر على مغادرة مصر بعض الوقت ولكن عاد فيما بعد.

أعمال سليم، التي استمرت على نهج المسرح الرومانسي الذي وضعه مارون، مثلت القليل، إذا كان هناك أي، من التوسع في أعمال عمه بالنسبة للأسلوب المسرحي، لكنه وضع سابقة بالنسبة إلى الهجرة من لبنان إلى مصر، وتبعه بقليل عدد من مواطنيه من بينهم نجيب حداد (1867 - 1899م) ويوسف الخياط (1900م) وسليمان القرداحي وأحمد القباني (1841 - 1902م) وأديب إسحاق (1856 - 1884م) وجورج أبيض وفرح أنطون. وكان الدافع للهجرة إلى مصر سبباً مزدوجاً: الأول، حرص الكتاب والممثلين المهاجرين على الهرب من اعتقال السلطات في سوريا، الذين يبدو كان من السهل التأثير عليهم بالنظرة الدينية: على سبيل المثال، أحمد القباني الذي أخرج عدداً من المسرحيات في دمشق، بعضها مأخوذ من «ألف ليلة وليلة»، استمتع في البداية برضا الحاكم، ولكن مسرحه أغلق عام 1884م، بعد شكوى من أن مسرحياته هرطقة. وفي الوقت ذاته، كانوا بلا شك منجذبين إلى المشهد الذي يستمتع به المسرح في مصر، والذي يحظى على الأقل برعاية الخديوي. والعلاقات مع السلطة في مصر أثبتت غالباً أنها



دقيقة مثل تلك التي في سوريا. فرعاية الخديوي إسماعيل ليوسف خياط مثلاً انتهت تماماً، على الأقل بعض الوقت، بعد عرض مسرحية «الزلوم» عام 1878م التي احتوت على إشارات إلى حكم الخديوي الاستبدادي، واضطر خياط إلى الهرب من مصر مدة. وتوضح كتابات عن المسرح في مصر خلال هذه الحقبة أن دخل العمل فيه لم يكن مجزياً اقتصادياً⁽¹⁵⁾. وكثير من هؤلاء الذين عملوا في المسرح كانت لهم أعمال أخرى سواءً باختيارهم أو بدافع الحاجة، وغالباً في الصحافة، وليس نادراً مع ميل سياسي. ويبدو أن الفرق كانت «توقف» ويعاد تنظيمها بانتظام حذر. خياط، مثلاً، أسس فرقته الخاصة عام 1976م من بقايا فرقة نظمها سليم النقاش وأديب إسحاق. وعام 1882م أخذت فرقة خياط من قبل سليمان القرداحي، وقام خياط بمساعدة المغني المشهور والممثل سلامة حجازي بإنشاء فرقة جديدة له؛ لأنه لم يستطع منافسة فرقة القرداحي وفرقة القباني، وأخيراً ترك المسرح. وفي بعض المناسبات، يبدو أن التنافس ينطوي على عنف: مثلاً، مسرح القباني في القاهرة أحرقه الفوغاء عام 1900م، ويفترض أن ذلك حدث بتحريض من منافسي القباني المسرحيين. وفيما يخص العروض المسرحية يبدو أنها كانت تتألف من مزيج من الترجمة والاقتباس والمسرحيات الأصلية، والاقتباس كان من الكلاسيكيات الأوروبية (الفرنسية بشكل رئيس)، مثل مسرحيات كورنيل وراسين وموليير وفكتور هوجو، وأيضاً شكسبير. وكثير من المسرحيات كان لها لون ميلودرامي، واستمر استخدام الموسيقى بوصفها صفة مهمة لكثير من العروض المسرحية، وربما من الأفضل أن ينظر إلى كثير منها على أنها أوبريت أكثر من كونها مسرحاً. وأيضاً يستحق الاهتمام الاستمرار في استخدام تقليد بدأه مارون النقاس، وهو استخدام التراث الفولكلوري العربي الشائع، خاصة «ألف ليلة وليلة» مصدرًا للإلهام. وكما لاحظ كاشيا⁽¹⁶⁾ Cachia أن المسرح

الحي في تلك الحقبة كان في أيدي الممثلين المديرين، الذين كان اهتمامهم الرئيس في المسرح منصباً على العروض، ونتيجة لذلك طبعت معظم الأعمال في تاريخ لاحق، بالتأكيد إذا كان ذلك⁽¹⁷⁾ فهذا يضيف صعوبة كبيرة في بناء تاريخ موثق للمسرح في تلك الحقبة.

يبدو أن رحيل هؤلاء الكتاب والممثلين إلى مصر أدى إلى خلو سوريا ولبنان من أي موهبة مسرحية تستحق الإشارة إليها، والنتيجة أن المسرح بوصفه تقليدًا حيًا اختفى من بلاد الشام حتى القرن العشرين. وفي تلك الأثناء، أنتجت مصر مسرحًا حيًا رائدًا في مجاله، ويرتبط اسمه دائمًا باسم مارون النقاش، بوصفه واحدًا من رواد المسرح العربي. جيمس صنوع (يعقوب صنوع) (1839م - 1912م)، هو مصري يهودي، درس في إيطاليا، ودرس في Ecole des Arts et Metriers، ومدرسة Ecole polytechnique في القاهرة، وكتب وأخرج عددًا من المسرحيات بالعامية العربية بين الأعوام 1870 و1872م تحت الاسم المستعار «أبو نظارة»، وبدأ اهتمام صنوع بالمسرح منذ وقت مبكر حين حضر، وقام بدور في عرض حي لفرقة أوروبية في حدائق الأزبكية، وتوافق إخراج المسرحي مع افتتاح دار الأوبرا المصرية التي بنيت للاحتفال بتدشين قناة السويس عام 1869م. ودفعت مؤلفاته الخديوي إلى أن يطلق عليه لقب «موليير المصري»، وقد يكون ذلك في جزء منه الرغبة في مقارنة فنية براعي موليير لويس الرابع عشر⁽¹⁸⁾. وليست جميع مسرحياته موجودة، التي بقيت في أغلبها كوميدية، وتدور حول العادات الاجتماعية للطبقة الوسطى والطبقات العليا المعاصرة وموضة تقليد العادات الأوروبية، وما إلى ذلك. ويمكن اعتبار مسرحية «موليير مصر وما يقاسيه» على أنها وجهة نظره، وقد لا يكون ذلك كله مؤكدًا، عن تأسيس المسرح العربي في مصر.



وهناك بعض الشكوك المتعلقة بأسباب الإقفال المفاجئ لمسرح صنوع عام 1872م. فالمتعارف أنه كان بسبب الانتقاد السياسي لشخص الخديوي، ولكن وكما أشار بدوي ليس بين المسرحيات الموجودة في هذه الحقبة أي مسرحية يمكن اعتبارها مدمرة سياسياً. وأياً كان السبب، فإن صنوع اتجه إلى الصحافة مدشناً سلسلة من الهجوم على السلطات من خلال عدد من المطبوعات، ومن ضمنها «أبو نظارة زرقاء»، وهي مجلة ساخرة تصدر بالعامية المصرية، وصدر منها خمس عشرة نسخة قبل أن تمنع. وفي منفاه في باريس استمر ينشر صحفاً ساخرة بشكل متقطع بالعربية والفرنسية من عام 1878 حتى عام 1910م، مهاجماً فساد وعدم أهلية العائلة الحاكمة المصرية، وفي الوقت نفسه يشجب الاحتلال البريطاني لبلده.

وأدى إقفال مسرح صنوع إلى توقف تام لمسيرة واعدة للمسرح المصري، ويذكر صنوع أنه مؤسس المسرح السياسي الساخر في مصر، ويستحق ذلك، وقدم مساهمة مميزة إلى هذا الفن من خلال استخدامه الجريء للعامية المصرية (وهي مغايرة لأسلوب مارون النقاش وآخرين، الذين عادة يستخدمون العربية الكلاسيكية، والذين كانوا أيضاً لا يرون بأساً في استخدام السجع)، ولاستخدامه ممثلات لأول مرة على المسرح المصري. وليست له خليفة مباشرة؛ لأنه بحلول أواسط السبعينيات من القرن التاسع عشر كان المسرح الحي قد انتقل إلى أيدي السوريين. وفي تلك الأثناء، وبغض النظر عن تفضيل الجمهور الذهاب إلى المسرح من أجل الموسيقى والميلودراما، فإن الأرض كانت قد هُيئت لمسرح «مصري» حقيقي من نوع آخر عبر جهود محمد عثمان جلال (1829 - 1889م)، وهو طالب سابق لرفاعة رافع الطهطاوي. ويختلف جلال عن النقاش وصنوع وغيرهما من الرواد الأوائل في أنه لم يكن

ممثلاً أو مديراً لأحد المسارح، ولكن باحثاً وشاعراً مع تدريب شامل في فن الترجمة، وحس واضح فيما يدخل في عملية الترجمة. وشملت ترجماته خمس مسرحيات لموليير، وثلاثاً لراسين، واثنتين لكورنيل، وأيضاً مسرحية من وضعه هي «الخدامين والمخدمين». وإضافة إلى المسرح نجده قد ترجم أيضاً «بول وفرجينيا» وحكايات Fables لفولتير. وكانت ترجماته تتوزع فيها بكثرة الأغاني والموسيقا التي كانت سمة للمسرح العربي منذ وقت مارون النقاش. وفي الوقت ذاته، ربما كان ذلك مدهشاً، لم يتردد في استخدام الزجل في كل ترجماته المسرحية، التي تمثل أحد أعلى الإنجازات «المصرية» التي كانت المسرحيات تخلع عنها غطاءها الفرنسي، وتلبس الأرواب العربية. وإذا كان تأثير مسرحياته غير مباشر كما كان متوقفاً، فإن ذلك ربما بسبب عدم وجود الحماس لدى الفرق السورية التي كانت تسيطر على المسرح في حياة جلال، وكانت المسرحيات بلهجة أجنبية. وسرعان ما حصلوا على شعبية بعد وفاته، خاصة «الشيخ مطلوب»، وهي نسخة ممصرة من Tartuffe التي استمرت شعبيتها بين الجمهور المصري منذ أول عرض لها في القاهرة عام 1912م.

وأكمل الأسس المسرحية التي وضعها محمد عثمان جلال عددٌ من المثقفين المصريين والسوريين. وأشهرهم العلماني فرح أنطون (1874 - 1922م)، وهو لبناني آخر مهاجر إلى مصر، وترجم كتاب نيتشه sprach Zarathustra وإيميل Emile لروسو، وأعمالاً لجوركي Gorky وأنطول فرانس Antole France وشاتوبراند Chateaubriand ولآخرين. وكان فرح أنطون مثل مارون النقاش وآخرين سبقوه مؤمناً بقوة بالوظيفة الحضارية للمسرح، وشمل نشاطه المسرحي ترجمات لمسرح وأوبريتات ألكسندر دوماس Alex- andre Dumas وكتاب مسرح آخرين، إضافة إلى مسرحية جديدة هي «مصر



الجديدة ومصر القديمة»، التي تتحدث فكرتها عن التأثير الغربي في المجتمع المصري المعاصر، وتوضح كتاباته أيضًا وعيًا حادًا بمشكلة «ثنائية اللهجة» في المسرح العربي.

يمكننا عند هذه المرحلة من تطور المسرح العربي أن نرى، على الرغم من أنه غير واضح، بداية انشطار بين الذوق العام والرغبة أكثر في تأسيس تقليد مسرح «أدبي». وطريق مهم في محاولة رفع معايير الأداء المسرحي قام بها جورج أبيض (1880 - 1959م)، وهو سوري نصراني استقر في الإسكندرية عام 1898م، ولفت انتباه الخديوي عباس حلمي الذي أرسله إلى باريس؛ للدراسة عند الممثل سلفيان. وعاد إلى مصر عام 1910م، وكوّن فرقته الخاصة التي تخصصت في التراجيديات والمسرحيات التاريخية بما في ذلك «عقدة أوديب» لسوفكليس Sophocles بترجمة فرح أنطون، وعلى الرغم من أن المشكلات المادية أجبرته فيما بعد على أن يتنازل للذوق العام، لكن أبيض كان مسؤولاً عن تعريف الجمهور المصري بفكرة المسرح الكلاسيكي، وكان يحضر عروضه من بين آخرين الشاب توفيق الحكيم⁽²¹⁾.

وبغض النظر عن محاولات أبيض إنشاء مسرح مصري «كلاسيكي»، لكن الجمهور استمر في تفضيل العروض الأقل جدية. وعام 1923م أسس يوسف وهبي، وهو ثري مصري ذو علاقات تركية درس الفن في إيطاليا، شركة «رمسيس»، وقدم سلسلة من المسرحيات معظمها ميلودراما، وكتب بعضها بنفسه، واستمرت الصعوبات المالية التي واجهت الجيل السابق من مديري المسرح تشغل هذا الجيل أيضًا، وعام 1926م، غادرت الممثلة فاطمة رشدي لتكوّن فرقته الخاصة، وأصبح وهبي مجبرًا على الدخول في مشاركة مع أبيض مدة، وعام 1933م تولى إدارة فرقة ترعاها الحكومة، وعلى الرغم

من منع الميلودراما، لكنها مع المسرحيات التاريخية صنعت الجزء الأكبر من ذخيرته المسرحية. قدم الآخرون حفلات مماثلة، تعتمد كثيراً على الموسيقى، ومن بين هؤلاء الإخوة عكاشة الذين كتب الشاب توفيق الحكيم لمسرحهم ست مسرحيات في عشرينيات القرن. وإلى جانب هذه التطورات، ظهرت أشكال أخرى من المسرح الشعبي الذي يجمع عناصر من المسرح الهزلي التقليدي مع أساليب كوميدية غربية، التي ربما أصبحت مألوفة من خلال وجود الفرق الأجنبية خلال الحرب العالمية الأولى. ومن بين هذه الفرق «المسرح الفرنسي - العربي» التي أنشأها السوري المولد عزيز عيد، وشخصية «كشكش بيه» التي اخترعها نجيب الريحاني، وتعني عمدة قرية مصرية، كان يتصرف بسذاجة قليلاً، ولكن بإحساس جوهري أساس جيد تجاه أحداث العالم والتطورات الاجتماعية. سخر النقاد منه إلا أن شعبيته استمرت كبيرة.

حدث تطور مهم خلال السنوات الأخيرة من القرن التاسع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين، ألا وهو تأسيس الجولات المسرحية ليس فقط في المحافظات المصرية، ولكن أيضاً في الخارج، في البلاد العربية وما وراءها، على سبيل المثال، أحمد القباني وسليمان الكردوبي عادا مع فرقهما إلى سوريا، وأيضاً قدم القباني مسرحياته في احتفال شيكاغو عام 1892م، وزار القرداحي المعرض الكبير في باريس. وقام القرداحي عام 1908م بجولات في شمال إفريقيا، ثم بعد ذلك بقليل جورج أبيض، وبعد وفاة القرداحي في تونس عام 1909م بقي أعضاء من فرقته لإنشاء شركة جديدة، مقدمين للتونسيين فرصتهم الأولى للمشاركة في الأداء المسرحي بأنفسهم.

وعلى الرغم من أن المسرح أصبح في السنوات الأولى من القرن العشرين جزءاً لا يتجزأ من حياة المجتمع الأوروبي والمجتمع المتأثر بأوروبا في القاهرة



والإسكندرية، ولكن فكرة تطوير مسرح «عربي» أو «مصري» حقيقي لم تكن قد استرعت اهتمام الكتاب البارزين في ذلك الوقت. كان هناك بالطبع بعض الاستثناءات لهذا التعميم، إضافة إلى مساهمات عثمان جلال وفرح أنطون اللذين ذكرناهما سابقاً، ربما نذكر عبدالله النديم خاصة (1843 - 1896م)، وهو كاتب غزير الإنتاج وشاعر، وأيضاً ناشط سياسي قدم مساهمات مهمة لتطور أسلوب النثر العربي⁽²²⁾. وبوصفه مديراً للمدرسة الإسلامية الخيرية التي أسست عام 1789م، كتب مسرحيتين بالعامية المصرية «العرب»، و«الوطن وطالع التوفيق»، ولكن لسبب ما لم يواصل نشاطه المسرحي، ومثل كثير من زملائه ومن بينهم صنوع، رجع إلى الصحافة السياسية. وكاتب آخر بدا أنه على الأقل منجذباً إلى المسرح بسرعة، وهو محمد لطفي جمعة (1884م - 1953م). والتقدم الحقيقي «لنضج» المسرح العربي الحديث ربما يمكن إرجاعه تاريخياً إلى حقبة الحرب العالمية الأولى، حيث بدأت مجموعة من كتاب المسرح العاملين في مصر بإنتاج عمل يظهر ليس فقط مستوى جيداً من النضج الفني، ولكن اهتماماً بالوضع المعاصر لمصر، مع فهم واضح لمشكلات إنشاء مسرح «مصري» أو «عربي». ومن بين ألع أسماء هذا الجيل أنطوان يزبك⁽²³⁾ وإبراهيم رمزي (1884 - 1949م) ومحمد تيمور (1892 - 1921م). وعلى الرغم من أنهم يشكلون «مجموعة» واضحة من خلال استخدام العامية المصرية وتفضيلها على العربية «الفصحى»، لكن أعمال هؤلاء الكتاب المسرحيين ووظائفهم كانت مختلفة جداً من واحد لآخر. ولذلك من المناسب أن يناقش كل واحد منهم على حدة، ويعطى مساحة كافية من النقاش.

ومن بين هؤلاء الكتاب المسرحيين فإن إبراهيم يزبك⁽²⁴⁾ هو الأغزر إنتاجاً سواء في عدد المسرحيات التي أنتجها، أو في أنشطته الأخرى. فإضافة

إلى كتابة اثنتي عشرة مسرحية جديدة كتب روايات، وترجم أعمال شكسبير، وشو Shaw، وشيردان وإبسن Sheridan and Ibsen. وترجم آخرين موضوعات مختلفة مثل التاريخ، وعلم الاجتماع، والقيم، وقام بكل ذلك وهو يعمل بدوام كامل موظفًا حكوميًّا. ومن بين جميع أنشطته، فإن نشاطه بوصفه مسرحيًّا هو الذي ثبت أهميته، كما أكد بدوي، ولا يمكن وصفه فقط بأنه مؤلف «أول مسرح كوميدي اجتماعي مصري حقيقي» (دخول الحمام مش زي خروجه 1915م)، ويمكن أيضًا أن يقال عن «أبطال المنصورة» (1915م) أنه «أخرج أول مسرحية تاريخية لها صفة أدبية في الأدب العربي الحديث»⁽²⁵⁾.

ومثل كثير من الرواد الأوائل للمسرح العربي يبدو أن اهتمام رمزي بالمسرح تطور، جزئيًّا على الأقل، خلال مدة دراسته في الغرب، على الرغم من أنه بعكس معظم معاصريه، لم تكن تجربته في الغرب في فرنسا، ولكن في إنجلترا، حيث درس عمل الاجتماع، وتشمل أعماله أربع مسرحيات كوميدية اجتماعية، وثلاث مسرحيات جادة، وست مسرحيات تاريخية ما عدا واحدة تتحدث كلها عن مصر الفاطمية أو الإخشيدية أو المملوكية - والاستثناء هو مسرحية «إسماعيل الفاتح» التي تتعامل مع إخضاع الخديوي المصري إسماعيل للسودان في القرن التاسع عشر.

ومن ضمن مسرحيات رمزي الكوميدية الاجتماعية، الأولى «دخول الحمام مش زي خروجه» التي حلها مصطفى بدوي بإسهاب. وتقع في ظروف غير محتملة الوقوع في حمام عام في القاهرة في حي بولاق الفقير، فتتحدث الحبكة عن مدير الحمام اليأس، أبي حسن، وزوجته المغرية الجريئة، زينب، التي بمساعدة حارس الحمام، ناشقي، تنجح في استغلال ضعف عمدة البلدة تجاه النساء، فتسرق نقوده. وعلى الرغم من أن هذا النوع من الحالات



استخدم في بعض المناسبات من قبل كتاب مسرحيين سابقين، لكن الثقة التي تعامل بها إبراهيم رمزي مع المتطلبات المسرحية للحبكة ورسم الشخصيات لم يكن مسبقاً، ضامناً نجاح المسرحية في كل عرض لها، ويمكن أخذ فكرة عن الفكاهة وسرعة البديهة في المسرحية من خلال بعض الصفحات التي ترجمها بدوي إلى الإنجليزية⁽²⁶⁾ (للقراء الإنجليز كما هو موجود في الكتاب الأصلي « المترجمة »). وتتميز المسرحية بأنها تنتمي إلى المجتمع المصري المعاصر في وقت ارتفع فيه معدل التضخم الذي حدث بسبب الحرب، والذي أدى إلى زيادة الجريمة والفساد، وتتميز بمعالجتها موضوع الفلاحين القادمين إلى المدينة، مثال محدد على موضوع « القرية مقابل المدينة»، الذي كثيراً ما يظهر في معظم الأدب العربي الحديث، وسبقت مناقشته مرات عدة في الفصول السابقة المتعاملة مع الأدب المتخيل أو الروائي⁽²⁷⁾. وخلفاء هذا النوع من السيناريو، والدعابة المصرية المميزة في «دخول الحمام مش زي خروجه» يمكن أن نجدهم في عدد لا يحصى من المسلسلات والأفلام التلفازية التي اشتهرت بها مصر، وصدرت للبلاد العربية.

وفيما يخص الأسلوب ومعالجة الفكرة الأساسية، فعلى المستوى الأول تقف «دخول الحمام مش زي خروجه» بوصفها عالماً بحد ذاته بين مسرحيات رمزي التاريخية، التي قد تكون «أبطال المنصورة» أفضل مثال لها. وربما الذي يربطهم إضافة إلى قوة أسلوب الكاتب - أنه لا يمكن أخذ أي نوع منها بناء على ظاهره تماماً؛ فكما أن روح المرح في «دخول الحمام مش زي خروجه» تخفي سلسلة جادة من النقد الاجتماعي، فإن الإطار التاريخي لـ «أبطال المنصورة» يخفي إشارة واضحة إلى مآزق مصر المعاصرة. وهذا الأسلوب في استخدام الماضي للتمثيل للحاضر نجده يتكرر في دراستنا الأدب العربي الحديث. وفي

حالة مسرحية رمزي التي بعكس مسرحياته الاجتماعية الكوميديّة مكتوبة بالعربية الفصحى، ويدور الحدث حول الحرب الصليبية السادسة التي يقودها الملك لويس التاسع ملك فرنسا عام 1248م، والصراع العظيم الناجح للمصريين لإخراج الغزاة الصليبيين من مصر، وفي المشهد الأخير نجد السلطان الجديد توران شاه، الذي نصب حديثاً، ولكن سلطته المطلقة يحدّها سريعاً قواده الذين يجبرونه على التسليم بأن عصر السلطة المطلقة انتهى. والعلاقة بين هذه المسرحية والوضع المعاصر يكشف نفسه دون حاجة إلى تعليقات الكاتب الواضحة في تقديم العمل، وليس بمستغرب أن نجد أن السلطات البريطانية منعت المسرحية نحو ثلاث سنوات من تأليفها حتى عام 1918م.

والعضو الثاني في هذا المسلسل المسرحي هو أنطوان يزبك⁽²⁸⁾، وكان «كسوري مصري»، يكمل تقليداً ولم يؤدّ فقط دوراً مهماً، ولكن أيضاً جوهرياً في تطور المسرح المصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وعمله الرسمي المحاماة، عمل يزبك بعض الوقت مع جورج أبيض الذي درس معه في بيروت، وأدت فرقته مسرحية يزبك «عاصفة في البيت» في دار الأوبرا المصرية عام 1924م. ويعرف أنه أحد رواد الميلودراما المصرية الناجحة، وأشهر أعماله «الذهبية» (1925م)، التي تتحدث عن علاقة جنرال متقاعد مع أمينة المصرية وامرأة أوروبية «نورسكا» التي يتزوجها بعد أن يطلق زوجته الأولى. وفكرة العلاقة بين الرجال المصريين أو العرب عمومًا والنساء الغربيات كانت بلا ريب شائعة في الأدب العربي الحديث، خاصة في الروايات والقصص القصيرة في معظم مراحل تطوره⁽²⁹⁾، ولأن اختلاف العرف الجنسي لمجتمع الشرق أوسطي والأوروبي يقدم أرضاً خصبة للكتابة الروائية والقصصية وللتأمل الكتابي أيضاً. وفي كل الأحوال قدمت مسرحية يزبك، التي كتبت





بالعامية، تقدمًا مهمًا في وصف العلاقات الإنسانية على المسرح المصري في أول عرض لها على المسرح عام 1925م. وبغض النظر عن شعبية المسرحية دخل الكاتب في غياهب النسيان لسبب ما، إلى أن «أعاد اكتشافه» الناقد المصري محمد مندور⁽³⁰⁾ في وقت متأخر إلى حد ما، ونادرًا ما أعطيت أعماله الاهتمام الذي تستحقه.

أهم مساهمة قُدمت في هذه المرحلة لتطور المسرح المصري، وبالتأكيد للمسرح العربي ككل، كانت من جانب محمد تيمور (1892 - 1921م)، وهو أحد أفراد عائلة أدبية متميزة، الذي سبق أن شاهدناه بوصفه رائد القصة المصرية القصيرة الحديثة⁽³¹⁾. وعلى الرغم من أن موته المبكر أوقف عمله مأساويًا، لكن أعماله الأولى تحمل تشابهًا لافتًا مع أعمال توفيق الحكيم المعاصر له، وإن كان يصغره في السن قليلًا (1898 - 1987م) الذي أصبح بعد ذلك أعظم الكتاب المسرحيين في العالم العربي حتى الآن. بعد أن أنهى محمد تيمور دراسته في مدرسة الخديوي عباس في القاهرة سافر عام 1911م إلى فرنسا، حيث درس القانون مدة ثلاث سنوات في باريس وليون: عمليًا بدأ معظم حماسه مكرسًا للأدب الغربي أكثر منه للقانون، وفي باريس بدأ يتردد على مسرح أوديون، مثيرًا رغبة في أن يكون ممثلًا أو كاتبًا مسرحيًا.

وعند عودته إلى مصر بدأ سريعًا بتحويل حماسه إلى عمل، مُخرِّجًا أربع مسرحيات كوميدية بالعامية المصرية بين الأعوام 1918 - 1921م، مستمداً إلهامه من إيمانه بأنه من الضروري لرفع المعايير أن «يمصر» المسرح، وحاول أن يعالج أفكارًا اجتماعية ومحلية ذات علاقة بالجمهور المصري، وفي الوقت نفسه، ناضل لتجنب المعدات المسرحية الرخيصة التي شاع استعمالها في المسرحيات الكوميدية لنجيب الريحاني، وغيره.

كتبت أول مسرحيات محمد تيمور «عصفور في القفص» عام (1918م) في الأصل بالعربية الفصحى، ولكنها حُوِّلت بعد ذلك إلى العامية المصرية، وتحدث عن شاب من عائلة غنية تزوج من ممرضته الشرقية ماجريت، مفضلاً الحرية والفقير على تحكم والده الثري الاستبدادي البعيد عنه، وتنتهي المسرحية بمصالحة بين الابن والأب. والمسرحية مثال واضح للفكرة العالمية للصراع بين الأجيال، وفي الوقت نفسه، غنية بروح الدعابة المصرية، ومن جانب آخر تقف في خط مباشر منحدر من مسرحيات جيمس صنوع.

لسوء الحظ، وبسبب وجود منافسة مع أشكال ترفيهية مرغوبة أكثر، فشلت «عصفور في القفص» في حيازة نجاح كبير في شباك التذاكر. وفي محاولة لجذب جمهور أفضل، ألف تيمور مسرحية أخرى أبسط هي «عبدالستار أفندي» (1918م)، تحكي قصة موظف من الطبقة الوسطى، يحمل الاسم نفسه، وتسيطر عليه زوجته السليطة، نفيسة، وابنه المتدلل والعاطل عفيفي، والعمل يشترك مع «عصفور في القفص» في فكرة صراع الأجيال، على الرغم من أننا نجد الابن في «عبدالستار أفندي» يضطهد أفراد الأسرة الآخرين. وعلى كل حال، وبغض النظر عن المميزات الواضحة للعمل، وموهبة المؤلف في التشخيص الدرامي، لكن المسرحية فشلت مرة أخرى في إرضاء الجمهور.

اتجه محمد تيمور محبباً بعيداً عن المسرح، مكرساً معظم أوقاته للقصة القصيرة والأنشطة الأدبية الأخرى، بما في ذلك تحرير دورية السفور، وأنتج فقط مسرحيتين «الإشارة الطيبة»، وهي نوع من الأوبرا الهزلية بالعامية العربية نثراً وشعراً، ومقتبسة من الكوميديا الفرنسية Barbe-Blue مع موسيقا من تلحين سيد درويش، وعمل أخير هو «الهاوية» التي أكملها قبل وفاته بوقت قصير عام 1921م. والمسرحية الأولى منهما «الإشارة الطيبة» التي



ترسم طفيان الحكم المملوكي في مصر، لم تكن أكثر نجاحًا من سابقتها؛ كونها نقدت كثيرًا لهجومها على المؤسسة التركية في مصر. والمضحك، أن مسرحيته الرابعة «الهاوية»، عرضت بعد وفاته بنحو شهرين، وبدا أن الكاتب حصل على قدر من النجاح المسرحي، والمسرحية، التي ينظر لها على أنها أفضل ما كتب المؤلف، ترسم حياة شاب أرسقراطي يخسر كل شيء - زوجته وثورته، وأخيرًا حياته - نتيجة إدمان الكوكايين، وعلى الرغم من أن الفكرة الرئيسة ترتبط بوضوح بمشكلات إدمان المخدرات بين أفراد الأرسقراطية المصرية، لكن بعض جوانب العمل قُرئت على أنها لنصرة تحرير المرأة، أو على الأقل لمعاملتها بالحسنى.

وبغض النظر عن النجاح المحدود لمسرحيات محمد تيمور بالنسبة إلى جاذبيتها للجمهور، التي لم تكن قادرة على منافسة الإمتاع البسيط وغير المتطلب فكريًا لمسرحيات نجيب الريحاني وغيره، ولكن كانت لها أهمية كبيرة من ناحية الأسلوب والمفهوم، فهي تعمق مفهوم «المسرح المصري» أكثر من أي كاتب آخر استطاع أن يعمل ذلك، مثبتًا أن المشكلات الاجتماعية المعاصرة والجادة يمكن معالجتها على المسرح باللهجة العامية.

سيطر على المرحلة اللاحقة من تطور المسرح المصري شخص توفيق الحكيم، وكتب بين أعوام 1921م و1926م أكثر من ست مسرحيات بالعامية العربية لمسرح الأخوين عكاشة الشعبي. وسوف نتحدث عن هذه المسرحيات وأعمال الحكيم الدرامية اللاحقة في الفصل المقبل، ولنعطي خلفية عن الموضوع ربما يجدر بنا أن نلاحظ أن عشرينيات القرن الماضي في مصر كانت زمنًا لشك كبير واتجاهات متضادة تجاه المسرح والنشاط المسرحي. على سبيل المثال، حين عاد توفيق الحكيم إلى مصر عام 1928م من دراسته

في باريس وجد أن كثيرًا من زملائه المسرحيين مفلسون. وفي الوقت نفسه كانت هناك دلالات على أن الحكومة المصرية بدأت تحس بقيمة المسرح الجاد، فقدمت الجوائز والبعثات الدراسية للمصريين لدراسة المسرح في أوروبا، حوافز وصلت أوجها عام 1930م مع تأسيس مدرسة الفنون المسرحية تحت إدارة زكي طليمات. وعامل آخر يصب في مصلحة تطور المسرح المصري في ذلك الوقت، كان ازدياد الاهتمام الذي يظهر أحيانًا في المشاركة المباشرة في المسرح من قبل أفراد متعلمين من المجتمع المصري، ومن بينهم مثقفون بارزون، من أبرزهم بلا شك طه حسين الذي كتب عن المسرح الكلاسيكي اليوناني وترجم قطعًا منه: ودعم الشاعر الكلاسيكي الجديد أحمد شوقي أيضًا هذا الجنس الأدبي الذي سبق أن عمل في المسرح شائبًا، مؤلفًا عام 1893م مسرحية بعنوان «علي بك الكبير» (أعيدت كتابتها ونشرها لاحقًا عام 1932م)، وعاد شوقي إلى المسرح عام 1928م، وألف في السنوات الأخيرة من حياته مسرحية كوميدية («الست هدى»، نشرت بعد وفاته)، ومسرحية نثرية («أميرة الأندلس» 1932م)، ومجموعة من خمس مسرحيات شعبية جميعها مبنية على شخصيات تاريخية أو أسطورية، وتشمل «مصرع كليوباترا» (192م)، و«مجنون ليلي» (1931م)، و«قمبيز» (1931م)، و«علي بك الكبير» (1932م)، و«عنترة» (1932م). وبغض النظر عن روعة لغتها وفكرتها، فإن مسرحيات شوقي بشكل عام اشتهرت لعامل الشعر فيها بدلًا من ميزات المسرحية، ورسم المؤلف للشخصيات أقل تطورًا من شخصيات رمزي ويزبك ومحمد تيمور، ومن الصعب مقاومة التأثير بشاعر كلاسيكي جديد يحاول في مجال المسرح، بدلًا من مسرحي يكتب شعرًا. وأكثر المسرحيات إمتاعًا هي بلا شك «الست هدى» التي تقدم لنا ظاهرة ممتعة وغير عادية لمسرحية مكتوبة بشعر عربي فصيح، يتحدث عن حي الطبقة العاملة في القاهرة، وتتحدث





المسرحية عن امرأة تتزوج عددًا من الأزواج يبلغ تسعة، وجميعهم يريدونها من أجل نقودها، والأخير يعيش بعد وفاتها ليكتشف أنها توصي بجميع أموالها للأعمال الخيرية أو لأصدقائها. ومن بين مسرحيات شوقي الأخرى «مصرع كليوباترا»، التي تُظهر تأثرًا واضحًا بشكسبير، و«مجنون ليلي» التي تستمد موضوعها من القصة المعروفة للعاشقين الأمويين، قيس وليلى، في حين «عنترة» مبنية على حياة البطل الجاهلي الذي أوحى حبه لعلبة بكثير من القصص الشعبي. وعلى الرغم من أن مسرح شوقي الشعري ساهم قليلًا في تطور المسرح المصري الحديث، لكنه سرعان ما تبعه عدد من الكتاب ومن أوضح الأمثلة لهم: عزيز أباظة (1898 - 1969م) وعبدالرحمن الشرفاوي (1920 - 1987م) وصلاح عبدالصبور (1931 - 1981م).

هناك القليل الذي ينبغي أن نذكره عن التطورات المسرحية خارج مصر خلال هذه الحقبة. ومن الواضح أن الظروف السياسية والهجرات المرتبطة بها من سوريا ولبنان منذ منتصف القرن التاسع عشر جفًا المراكز الحضارية لهاتين الدولتين من إمكانية تطور أي تقليد مسرحي دائم من البذور التي زرعها مارون النقاش وغيره. وهذا لا يعني بالطبع أن الاهتمام بالمسرح اختفى تمامًا خارج مصر. فعام 1917م، على سبيل المثال، نشر الشاعر والناقد المهجري ميخائيل نعيمة⁽³²⁾ مسرحية بعنوان «الآباء والبنون» (وهو تعبير آخر عن صراع الأجيال)، وتقع أحداثها في محيط عائلة نصرانية تعيش في مدينة لبنانية في بداية القرن العشرين. والعمل يحتوي على مجموعة معقدة من الشخصيات، قصد بها أن يمثل حاجة الجيل الأصغر لتخطي حواجز المجتمع التقليدي، ليس أقلها السماح للنساء والشابات باختيار أزواجهن، وبغض النظر

عن الطبيعة الواعدة للموضوع، لكن المؤلف تنقصه الموهبة لرسم الشخصيات المطلوبة لبناء مسرحية جيدة حول مثل هذه الفكرة، وفشل في حل مشكلة اللغة المستخدمة، والنتيجة أن الحوار غريب وغير مقنع ومزيج من العامية والفصحى. وكاتب لبناني آخر مهتم بالمسرح هو سعيد تقى الدين (1904 - 1960م) الذي قضى معظم حياته في الفلبين، وأشهر مسرحياته «الولا المحامي»، التي ظهرت عام 1924م. وفي شمال إفريقيا، وكما لاحظنا سابقاً، سمحت جولات الفرق المصرية ببعض النشاط المسرحي المحلي، وفي شمال إفريقيا وأماكن أخرى جلب المستعمرون معهم تقليد المسرح الأوروبي والأداء الذي كثيراً ما أدى إلى الترجمة والاقْتباس والمحاكاة في البلاد العربية. ولا نجد في أي مكان خارج مصر في هذه الحقبة محاولة مركزة ومعقولة لإنشاء تقليد مسرحي وطني قبل تلك التي حاولها محمد تيمور وزملاؤه. ومن خلال جهودهم، وعلى الرغم من بقاء بعض المشكلات، هيأت أرضية العمل للمسرح أخيراً ليدخل في مسار الأدب العربي - وهو موقع تمّ من خلال جهود أكثر الكتاب المسرحيين العرب تميّزاً توفيق الحكيم.



ملاحظات

- 1 See EAL, s.v. 'theatre and drama, modern'.
- 2 M. M. Badawi, *Early Arabic Drama*, Cambridge, 1988, p. 7.
3 - انظر ص 293-306
- 4 A number of other Arabic terms were also used, including *khayāl al-izār* and *khayāl al-sitāra*. See Landau, J. M., *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Philadelphia, 1958; also S. Moreh, 'The Shadow Play' (*Khayāl al-ẓill*) in the light of Arabic literature', *JAL* 28 (1987), pp. 46-61.
- 5 *Three Shadow Plays*, ed. Paul Kahle, prepared by Derek Hopwood and Mustafa Badawi, Cambridge, 1992. See also Badawi, *Early Arabic Drama*, pp. 12-24.
6 - انظر ص 27
- 7 S. Moreh, EAL, II, p. 767, s.v. 'theatre and drama, medieval'.
- 8 J. M. Landau, *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Philadelphia, 1958, p. 50.
- 9 See E. W. Lane, *Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London, n.d., pp. 395-6.
- 10 See Shmuel Moreh, *Live Theater and Dramatic Literature in the Medieval Arab World*, Edinburgh, 1992, especially pp. 152ff.
- 11 Edited by S. Moreh and P. C. Sadgrove, Oxford, 1996.
- 12 Paris, 1820. French translation by M. Carcin de Tassy, *Les oiseaux et les fleurs, allégories morales d'Aziz-Eddin Elmocaddesi*, Paris, 1821.
13 - انظر ص 306
- 14 See Moosa, *Early Arabic Fiction*, p. 29.
- 15 Badawi, *Early Arabic Drama*, p. 50.
- 16 Landau, *Studies in the Arab Theatre and Cinema*, p. 59.
- 17 For the nineteenth-century Egyptian theatre generally, see P. Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, Reading, 1996.
- 18 Cachia, 'The Arab world', in Ostle, *Modern Literature in the Near and Middle East*, p. 37.
- 19 The fate of Tawfiq al-Hakim's early plays in colloquial Arabic (for which, see Chapter 10 below) is a case in point.
- 20 See Badawi, *Early Arabic Drama*, p. 32.
- 21 *Ibid.*, p. 33.
22 - انظر الفصل العاشر.
- 23 On this, see Philip Sadgrove, *The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century*, Reading, 1996, *passim*.
24 - انظر ص 180-182
- 25 I have been unable to discover precise dates for Yazbak's birth or death.
- 26 For a more detailed account, see Badawi, *Early Arabic Drama*, pp. 74-101. Badawi draws attention on p. 75 to the confusion that has arisen over a play, *al-Mu'tamid ibn 'Abbād*, written in 1893 by another author of the same name.

- 27 M. M. Badawi, 'Arabic Drama: early developments', in *Modern Arabic Literature*, ed. M. M. Badawi, Cambridge, 1991, pp. 345-7.
- 28 M.M. Badawi, *Early Arabic Drama*, pp. 80-4.
- 29 See, for example, above, p. 111.
- 30 For a fuller account, see Badawi, *Early Arabic Drama*, pp. 120-33.
- 31 - لمثال واضح انظر عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم ص 191-192.
- 32 Muḥammad Mandūr, *al-Masrah al-Nathri*, Cairo, 1959, p. 71.
- 33 Muḥammad Taymūr has been extensively studied by Ed de Moor in *Un Oiseau en cage*, Amsterdam, 1991; see also Badawi, *Early Arabic Drama*, pp. 101-20. For his short stories, see above, pp. 109-11.
- 34 For whose poetry, see above, pp. 63-4.
- 35 See Badawi, *Early Arabic Drama*, pp. 134-7.

