

المسرح عند قدماء المصريين

نشر الدكتور لويس عوض كتاباً عن « المسرح المصرى » جمع فيه سلسلة من المقالات كان قد نشرها بجريدة الجمهورية وقد لخص فيه وناقش مجمل ما انتهى إليه علماء الآثار المصرية فى تنقيبهم عن أصول الفن المسرحى عند المصريين القدماء وكان اعتماده الأساسى على كتاب وضعه بالفرنسية الأب دريوتون الذى ظل سنوات مديراً لمصلحة الآثار المصرية والمتحف الفرعونى بالقاهرة واسم هذا الكتاب « المسرح المصرى » وقد صدر فى سنة ١٩٤٢ .

وعلماء الآثار مختلفون فى حديثهم عن المسرح عند قدماء المصريين وأولئك الذين يرجحون معرفة المصريين القدماء لهذا الفن وتبعية اليونان فى ابتكاره يعتمدون على بعض النصوص والنقوش التى اكتشفت على جدران المعابد وهم يحاولون إظهار عنصر الدراما فى ذلك المسرح العتيق القائم على الأساطير الدينية ويركزون الصراع الذى هو عنصر الدراما فيما تحمله أسطورة « أوزوريس » من صراع بين الشر والخير والحياة والموت والخير والاختيار والجريمة والعقاب . « فأوزوريس » إله الخير والحياة يدخل فى صراع عنيف مع « ست » إله الشر والفناء وينتصر إله الشر فى بادئ الأمر ولكن « حوريس » ابن « أوزوريس » ينتقم لأبيه وتتصافر « إيزيس » مع ابنها « حوريس » على الانتقام للحياة والخير . وعلى هذا الأساس يؤكد هؤلاء العلماء أن الفراعنة قد عرفوا فن المسرح واستقامت لهم أصوله باستقامة جوهره وهو الصراع أى الدراما .

والواقع أن المصريين القدماء كان لهم دين وكانت لهم أساطير وأن عنصر الدراما قد وجد فى تلك الأساطير ، وبذلك وجد ما يصلح مضموناً للفن المسرحى

ولكن ، هل اتخذ ذلك المفسون صورة هذا الفن ؟ وهل استطاع أن يتطور بحيث يتخلص من دائرة الدين الضيقة ويدلف إلى حياة الإنسان والمجتمع كما حدث عنا، الإغريق القدماء الذين أخذ عنهم العالم الأوربي الحديث صور هذا الفن وأصوله ؟

ذلك ما نشك فيه أكبر الشك . فأسطورة « إيزيس وأوزوريس » وغيرها من الأساطير يمكن أن تقص وأن تترتل في المعابد ويتناوب قصها وترتلها نفر من الكهان في دور العبادة المغلقة كما كان يحدث عنا، المصريين القدماء دون أن يتخذ ذلك صورة المسرحية التي ظهرت عند اليونان .

وفي بلاد اليونان نفسها نما فن المسرح في أثينا كفن شعبي بل كنظام من نظم الدولة ، إلى جوار أسرار الديانة في ضاحية « أيلوزيس » المجاورة لأثينا. وهذه الأسرار هي التي يعترف الإغريق بأنها نزلت إليهم من مصرو أدت إلى اختلاط أسطورة « إيزيس » بأسطورة « ديمتر » ربة الحبوب والإنتاج ولم تتحول تلك الأسرار قط إلى فن مسرحي ولا اتخذت صورته : بل ظلت تترتل أو تقص داخل المعابد المغلقة . وقد اكتشفت بالفعل عدة تماثيل ومعابد، للآلهة المصرية « إيزيس » في أنحاء متفرقة من بلاد الإغريق ومن بينها جزيرة « ديلوس » الصغيرة التي تغطي المعابد، سطحها كله .

وفي الحق أن الصورة *Forme* هي التي تميز فنّاً أدبياً عن غيره ، فنشهد بوجوده أو عدم وجوده . ولذلك لا يكفي أن نعلم أن المصريين القدماء قاما ، كانت لهم أسطورة أو أساطير دراماتيكية لنستنتج أنهم قد عرفوا فن المسرح ، وذلك ما لم نؤكد من أن هذه الأسطورة قد أخذت صورة المسرحية ومثلت أمام جماهير الشعب دون أن يكتفى بترتل الكهان لها داخل المعابد المغلقة أثر موكب شعبي يضيء أمام المعبد أو حوله . ومسألة الصورة ليست أمراً هيناً وبخاصة في فن المسرح الذي نعرف أنه لم يستقم للإغريق إلا بعد أن نما وازدهر فنا الشعر الغنائي والملاحم ، وعنا، ثم

أوبعد ذلك بقرون ظهر عندهم واستقام — على مراحل — الشعر التمثيلي الذى يتخذ صورة المسرحية بكافة مقوماتها، وبنيت المسارح وتعهدها الدولة كادور تربية رسمية تنفق عليها، بل وتدفع للمواطنين مكافأة على حضورهم فيها تعويضاً لهم عما يفوتهم من كسب نتيجة لانقطاعهم لمشاهدة المسابقات المسرحية طوال النهار خلال ثلاثة أيام متتابة فى مواسم بعض الأعياد، حيث يتبارى الشعراء وتنحت أسماء الفائزين فوق لوحات من الرخام وصل إلينا الكثير منها .

ولكنه إذا كان المصريون القدماء لم يصلوا إلى فن المسرح ولم ينم عندهم هذا الفن برغم وجود مضمونه الأسطورى حتى يصبح فناً إنسانياً واجتماعياً منفصلاً عن الدارين وخارجاً عن نطاق الكهان والمعابد المغلقة . . . فإن من الخير أن نبحث عن أسباب ذلك الجرمود وسر تقدم الإغريق القدماء فى هذا المجال حتى أصبحوا رواد ذلك الفن وواضعى أسسه وحتى اضطرونا نحن المصريين المحاذين أن نأخذ به عن الغرب الذى أخذ به بدوره عن أولئك الإغريق القدماء .

والجواب على هذه الأسئلة لا نظن أن باستطاعتنا أن نجده إلا بالمقارنة بين عقلية المصرى القديم وطريقة تصويره لآلهته، وعقلية اليونانى القديم وطريقة تصويره هو الآخر لآلهته .

والواقع أن العقلية اليونانية قد تميزت بشيء خطير هو جماع ما يسمى بالمعجزة الإغريقية، التى جعلت من ثقافتهم الأساس العام للحضارة الحديثة. وهذا الشيء هو الولع بالإنسان والإيمان به واتخاذة محوراً للحياة كلها بل وللآلة نفسها، حتى سميت الثقافة الإغريقية القديمة — ولا تزال تسمى — بحق بـ « الإنسانية ». وتفرع عن هذه الحقيقة العامة أن رأينا الإغريق القدماء يتصور آلهته على شاكلة الإنسان حتى ليعتبر دينهم القديم الدارين « الناسوتى » Anthropomorphiste بأدق معانى الكلمة؛ فاللهتهم إن تكن ترمز لبعض قوى الوجود . . . كالضوء الذى يشتق من اسمه لفظ « زيس » Zeus كبير آلهتهم، كما يمثل « رع » الشمس

عند قدماء المصريين إلا أن البون واسع بين تصور الشعبين لتلك الآلهة . فزيس عند الإغريق كائن له كافة خصائص الإنسان وما فيه من فضائل وروايل وعواطف ومشاعر ونزعات خير وشر حتى لراهم يقصون عنه أغرب القصص كتذكركه في شكل نور رائع يطمأن من ظهره لفتاة جميلة تسمى « أوربا » حتى إذا اطمأنت إليه الفتاة وامتطت ظهره دلف بها إلى البحر وخاض غماره ليهرب بها إلى الشاطئ الآخر حيث يعود إلى أصله أى بشراً سوياً يتزوج من الفتاة التي احتال لاغتصابها من ذوبها وكم له من مغامرات أشد جرأة حتى ملأ الدنيا أنصاف آلهة ، يعقبهم من الفتيات الجميلات اللاتي يغتصبهن وإذا كان هذا هوشان كبير آلهتهم فما بالك بمن دونه من سكان الأولمب !

وأما المصريون القدماء — كمعظم الشرقيين — فقد تصوروا آلهتهم كقوى خارجة عن مجال الحياة الإنسانية ، مسيطرة على تلك الحياة . وإذا كانت ترمز لبعض قوى الطبيعة والحياة على نحو ما يرمز « ست » للشر و « أوزوريس » للخير و « إيزيس » للإنتاج فإن هذه الرموز لم تتخذ المعنى « الناسوت » ولذلك لم تتصف كل تلك الآلهة بصفة الإنسان الذي تتجمع فيه المتناقضات وتتصارع الفضائل والروايل ، وتتعدد المغامرات الدرامية الإنسانية ، ولم يشترك البشر مع الآلهة كما لم يشترك الاثنان مع قوة « الأنانكية » أى الضرورة أو الجبر الكوني على نحو ما حدث عند اليونان .

وإذا صحت هذه الحقائق — وهى صحيحة — كان من السهل أن نتصور كيف أمكن أن يتطور المسرح الإغريق من مجال الدين والآلهة وأساطيرهم إلى مجال الإنسان وحياته ومجتمعه ، وذلك لأن تلك الآلهة لم تكن في الواقع إلا بشراً وإن تضخمت أبعادهم وفاقت قوتهم وذكائهم قوة البشر وذكاءهم وأبعادهم . وأما عند المصريين القدماء فإن الهوة كانت محيطة بين عالم الآلهة وعالم الإنسان بحيث

لم يستطع أن يتخطاها الفن المسرحى حتى يفرض وجوده فى عالم الآلهة وعالم الأساطير .

وعلى أية حال فإن المسيحية قد حطمت الديانة المصرية القديمة وحلت محلها فى نفوس كثير من المصريين ، ثم جاء الإسلام ففضى على ما تبقى من آثار تلك الديانة وأصبح دين الغالبية الساحقة للمصريين ، وحمل الإسلام معه اللغة العربية والثقافة العربية بل والفنون العربية . وإذا صح أن الثقافة هى التى تصنع الإنسان كان من الحق أن نقرر أن مصر الحديثة عربية وأن التراث الأدبى والثقافى الذى تربي بفضل الأجيال المتعاقبة هو التراث العربى .

وتقرير هذه الحقيقة يقتضينا أن نترك مصر القديمة الذى انفصلت عنها مصر الحديثة لتصبح عربية ، ونأخذ فى النظر فيما إذا كان العرب القدماء قد عرفوا شيئاً عن المسرح أو ما يشبهه وهل خلفوا شيئاً يمت إلى هذا الفن بصلة فى التراث الأدبى الذى تلقيناه عنهم أم لا ؟ وإذا لم يكن ؟ فلماذا وبخاصة إذا ذكرنا أنهم نقلوا إلى لغتهم فى العصر العباسى الكثير من التراث العقلى لليونان كالفلسفة والعلوم ، وكان من الممكن أن ينقلوا أيضاً الأدب اليونانى بما فيه الأدب التمثيلى وبأصلوه عندهم فنستمر فى مزاولته بدلاً من أن تأخذه عن الغرب فى القرن التاسع عشر ونظل نتعثر فيه إلى يومنا هذا لأنه فن دخيل على حياتنا العقلية والفنية لم ينبعث عن حياتنا انبعاثاً تلقائياً ولم يتأصل فى تراثنا تأصلاً ثبت الزمن جلوره .

المسرح والعرب القدماء

من المعلوم أن التراث الأدبي الذي خلفه العرب القدماء يتكون في جاهليتهم من الشعر فحسب، وأما النثر فلم يصلنا منه إلا بعض جمل من مسجع الكهان منشورة في كتب الأدب، بل لقد ظل الشعر حتى في العصور الإسلامية - أموية كانت أو عباسية أو أندلسية - ظل يكون الجانب الأكبر من التراث الأدبي، وذلك لأنهم لم يخلوا في الأدب من النثر إلا ما سموه « نثراً فنياً » أى نثراً منمقاً . . . كالحطاب والرسائل والمقامات والأمثال ، ولذلك يتعين علينا أن نعتد - أولاً على الشعر عندما نحاول أن نميز الخصائص الفنية لعبقرية العرب في الأدب .

والدراسة المقارنة للشعر العربي القديم وغيره من أشعار الأمم الأخرى تظهر بوضوح أن الشعر العربي يتميز بخاصيتين كبيرتين هما : النغمة الخطابية والوصف الحسي، وذلك بحكم البيئة ونوع الحياة. فالرجل العربي القديم في صحرائه الجرداء المنبسطة المترامية الأطراف كان رجل ملاحظة دقيقة يتناول التفاصيل، ولم يكن رجل خيال محلق كسكان الجبال والغابات حيث يسبح الخيال إلى القسم أو ينطلق بين الدروب الكثيفة الأشجار ، فيتصور أنواعاً من الكائنات التي لا يراها ويخلق بخياله ضروباً من الحيوانات الأسطورية والقصص الخارقة وهو رجل يقول الشعر لينشئه وكأنه يلقي خطباً تهز المشاعر لا مجرد ناقل لفكرة أو إحساس .

ومن البين أن هاتين الخاصيتين لا تنتجان شعر الدراما الذي يقوم على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصوير المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسي الذي يستقي مادته من معطيات الحواس المباشرة ، ولا يلعب فيه الخيال إلا في التماس الأشباه والنظائر

ومد العلاقات بين عالم الحسن المختلفة عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات المختلفة .

ولقد يقال : إن العرب القامءاء قءاء كانت لهم آلهة وأوثان كما أنهم قءاء عرفوا أو تصوروا عالم الجن والشياطين التى تخيروا لها وادياً خاصاً بها هو « وادى عبقر » وأقاموا علاقة بين الشعراء والشياطين ، حتى أصبح لكل شاعر شيطانه الملهم ولذلك سىى الممتازون منهم عباقرة أى أولئك الذين مسهم طيف من وادى عبقر . ولقد يقال أيضاً إن فى هذا ما يشبه ربات وأرباب الشعر والفن عند الإغريق ، ولكننا نلاحظ أن أساطيرهم لم تم على نحو ما نمت أساطير اليونان ، بل الظاهر أنها لم تتوفر لها عناصر الدراما التى توفرت لأساطير المصريين القامءاء ، ولذلك لم يصلنا شىء يفيد أنهم قءاء اتجهوا نحو فن مسرحى أو ما يشبهه كما حدث عند الفراعنة ، وذلك لأنهم لم يصلوا إلى صوت الدراما فحسب ، بل لأنهم ظلوا بعيدين عن مضمون الدراما أيضاً ، وهو الصراع الذى أشرنا إلى وجوده فى أساطير الفراعنة .

وعلى أية حال ، وحتى لو افترضنا أن العرب الجاهليين قءاء كانت لهم أساطير وأن الإسلام قءاء قضى عليها ولم تفلت من سطوته غير بعض الإشارات ، فإننا مع ذلك نعود فنقرر أنه لا يكتفى أن توجه الأساطير وأن يوجه المضمون بل لا بد من وجود الصورة التى يتميز بها نوع من الفنون عن نوع آخر . وليس هناك أى دليل يفيد أن عرب الجاهلية قءاء عرفوا فن المسرح وصورته ، بل ولا فن الملاحم بمعناها الدقيق ، وذلك بالرغم من أنه قءاء كانت لهم أيام وحروب شهيرة فلمهم لم يصوغوا تلك الأيام والحروب أو بعضها فى صورة ملاحم ، بالرغم مما نعتز به فى شعرهم من قصائد تصف الحروب والمعارك وذلك لأن الشعر العربى لم يصبح يوماً شعراً موضوعياً منفصلاً عن قائله خالصاً للفن فى ذاته على نحو ما حدث عنه اليونان فى الملاحم والمسرحيات ، وذلك لأن الشعر العربى ولد وظل شعراً غنائياً فغنته فى

وصفه للمعارك التي خاضها لا يقص ملاحم موضوعية ولا ينحى ذاته عن شعره ، بل يفخر و يباهى بشجاعته ليحظى بإعجاب عبلة وحبها كما يتغنى بالسيوف التي لمعت كبارق ثغرها المتبسّم ، وذلك بينما نقرأ ملاحم هوميروس فلا نلمح خلالها أى شبح للشاعر أو أية إشارة إلى شخصه . وأبو تمام لا يقص ملحمة عندما يتحدث في قصيدته الشهيرة عن فتح المعتصم لعمورية ، بل يمدح خليفته ويظهر مقدرته الفنية في وصف حريق المدينة الذي غادر فيها بهم الليل وهو ضحى . والمتنبى لا ينظم ملاحم عندما يتحدث عن حروب سيف الدولة ودفاعه عن ثغور العرب ضد الروم ، بل يمدح أميره وهو واقف تمر به الأبطال كلمى هزيمة ووجهه وضاح و ثغره باسم . بل والبارودي نفسه لا ينظم ملاحم كريت وغيرها بل يفخر ويعتز بشجاعته و يباهى بها . وهكذا يتضح أن كل هذه القصائد وأشباهاها لا تتوفر فيها خصائص الملاحم الموضوعية التصويرية بحيث نستطيع أن نقرر أن الشعر العربي لم يعرف الملاحم كما لم يعرف شعر الدراما حتى ظهر خليل مطران فكتب قصائده الموضوعية الطويلة الرائعة عن « فتاة الجبل الأسود » و « الجنين الشهيد » وغيرها .

ولقد يقال أيضاً إن العرب قد عرفوا أنواعاً من القصص التي صاغوها من التاريخ الواقعي أو الأسطوري لشرح كثير من أمثالهم السائرة التي نجدها في كتاب الميداني مثلاً . . . مثل قصة غضب النعمان ورضاه التي تدور حول المثل المعروف « إن غداً لناظره قريب » والقصة التي تدور حول « لأمر ما جدد قصير أنفه » وغيرها ، كما عرفوا أو تصوروا قصصاً أخرى أعطوها صورة المقامات وجمعوا فيها بين القصص والحوار ، ولكننا لا نستطيع أن نرى في كل ذلك فناً قصصياً أو فناً دراماتيكياً بالمعنى الأوربي الحديث الذي تقوم فيه تلك الفنون على أسس ومقومات ثابتة يرعاها كتابنا المحدثون بعد أن أخذوا تلك الفنون عن الغربيين فأخذوا يكتبون القصص والمسرحيات .

وعلى أية حال فإنه إذا كان العرب قد عرفوا ألواناً من القصص كما طالعوا

في القرآن عدداً من القصص الدينية، وإذا كانوا قد نظموا قصائد في وصف المعارك والحروب يمكن أن تشبه الملاحم من قريب أو من بعيد . . . فإنه من المؤكد أنهم لم يعرفوا فن الدراما في صورته التي خلقها اليونان أو في أية صورة أخرى مشابهة، كما أن عبقريتهم الفنية ونوع خيالهم لم تكن مواتية لهذا الفن المركب . . . وليس من شك في أن هذه الحقائق قد كانت من بين الأسباب التي حالت بينهم وبين نقل ذلك الفن إلى لغتهم مع ما نقلوا في العصر العباسي من ثقافة اليونان .

لقد نقل العرب في العصر العباسي فلسفة اليونان وبخاصة فلسفة أرسطو إلى اللغة العربية، وبالرغم من أن مؤلفات أرسطو التي نقلوها كانت تضم كتاباً عن «فن الشعر» تحدث فيه الفيلسوف عن أنواع الشعر المختلفة من غناء إلى ملاحم إلى دراما وبخاصة عن التراجيديات التي وصل إلينا كل ما كتبه عنها . . . فليس لدينا ما يدل على أنهم قد نقلوا أو حاولوا أن ينقلوا شيئاً من مآسى كبار شعراء الإغريق كإيسكيلوس وسفوكليس وإيروبديدس، ولذلك ضلوا ضاللاً بعيداً حتى في ترجمة لفظي التراجيديات والكوميديا اللتين ترجمهما متى بن يونس بلفظي المدح والهجاء، عندما رأى أرسطو يعرف التراجيديات بأنها فن جميل يمتاز بالنبل وتمجيد البطولة بينما تهدف الكوميديا إلى نقد المثالب والعيوب . . . وضللت تلك الترجمة الخاطئة فيلسوفاً كبيراً كابن رشد فأخذ يطبق الأصول التي وضعها أرسطو للتراجيديات والكوميديات على المدح والهجاء العربيين ويتفنن في ضرب الأمثلة العربية للتدليل على تلك الأصول (راجع فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد للدكتور عبد الرحمن بدوي - مكتبة النهضة المصرية - القاهرة - ١٩٥٣) .

والذي لا شك فيه أن الدين الإسلامي قد حال دون ترجمة المسرح الإغريقي القائم على الوثنية وآلهها وأساطيرها إلى اللغة العربية، بينما لم يكن هناك أي تعارض بين هذا الدين والفلسفة الإغريقية . . . وبخاصة المنطق، بل إن المسلمين قد

استعانوا بذلك المنطق في تأييد الإسلام بحجج عقلية وفي محاجة خصومه والدفاع عنه .

ومن الباحثين والمفكرين من يذهب إلى أبعد من كل ذلك فيزعم أن الإسلام الذي حارب فن النحت وصنع التماثيل خوفاً من العودة إلى عبادة الأصنام لم يكن من المنتظر أن يبيع - وهو لا يزال قريب عهدا - بعصر الأصنام - ترجمة أو تأليف مسرحيات يخلق فيها كاتبوها شخصيات ، على نحو ما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام وتضل العباد فضلا عن مشاركة الله في قدرته على الخلق ، وإن تكن هذه الحجة الأخيرة غير مقبولة وذلك لأنه سواء أصبح أو لم يصبح أن الإسلام الصحيح يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر أولا يحرمه فإن صنعها يختلف بالبداية اختلافاً تاماً عن تصوير الشخصيات وتحريكها في المسرحية . ومن المعلوم أن الأصل الفلسفي العام لتصوير الشخصيات الروائية بل وخلق كافة ألوان الأدب إنما هو المحاكاة كما قال أرسطو لا الخلق من العدم ، أي محاكاة الطبيعة الخارجة من يدي الإله . ولقاء أسهب أرسطو في إيضاح هذا الرأي في كتاب الشعر ، ولذلك يصعب علينا أن نسلم بما يقال أحيانا من أن الإسلام قد رأى في التشخيص التمثيلي اليوناني تحدياً لقارة الله أو محاكاة له .

ولكنه أيضاً ما يكون الأمر فإنه لا مفر من أن نقرر أن العرب لم يستطيعوا أن يبتكروا فن المسرح بعقريتهم الخاصة ، كما أنهم لم ينقلوه إلى لغتهم عن اليونان كما نقلوا الفلسفة ، ولذلك لم نرث عنهم هذا الفن بين ما تلقينا عنهم من تراث أدبي مكتوب باللغة الفصحى ومحفوظ في بطون الكتب .

ولكنه إذا صح أننا لم نتلق الفن المسرحي عن الفراعنة ولا عن العرب كفن ملون متوارث ، فهلا يمكن القول بأن هذا الفن قد كان موجوداً في مصر والبلاد العربية قبل اتصالنا بالغرب وأخذنا عنهم ، وذلك في صورة بعض فنون السلية الشعبية التي كانت معروفة في مصر والعالم العربي ولا تزال لها بعض البواقي كفن

خيال الظل والأراجوز ، على نحو ما نجد أن الشعب قد كتب لنفسه وبلغته العامية الملاحم التي لم يجدها في أدبه الفصيح فاخترعها على نحو ما فعل في قصص عنتر وأبو زيد الهلالي وغيرهما ؟

فنون المسرح الشعبية

خيال الظل - الأراجوز - صندوق الدنيا

لقد ظللنا حتى السنوات الأخيرة نشهد في البلاد المصرية فنوناً شعبية تشبه المسرح أو السينما الحديثين ومن أهمها خيال الظل الذى يسمونه بالإنجليزية Shabsw Play أى مسرح الظل وبالفرنسية L'ombre chinoise أى الظل الصينى . وتسمى التمثيلات التى يعرضها صاحب خيال الظل باسم « البابات » ومفرده « بابة » .

ولم تكن البابات تمثل فى دور ثابتة معدة لذلك بل فى خيام متنقلة من الخيش أو أحواش تسور بالخشب ، وكان التمثيل يجرى على ستار من القماش الأبيض الخفيف الذى تنعكس عليه من الخلف ظلال عرائس من الورق المقوى أو الجلد المضغوط وقد وضع خلف تلك العرائس مصباح يعكس ظلالها على الستار . والعرائس مكونة من أعضاء تتحرك بواسطة مفاصل وقد علقت تلك العرائس واتصلت بها وبأجزائها المختلفة خيوط تتجمع فى يد صاحب الخيال وبفضائها يحرك تلك العرائس حسبما يشاء ، ووفقاً لمقتضيات الحوار الذى يلقيه صاحب الخيال التابع خلف الستار فيسمعه المشاهدون ، ويرون الصور المتحركة التى تصاحبه ، وأحياناً كان صاحب البابة يلتقى بمفرده الحوار كله مع تلوين صوته وتغيير نغماته تبعاً لتغير الشخصيات ، وأحياناً أخرى كان يستعين بمساعد له يلتقى جانباً من الحوار .

ولقد عرف خيال الظل فى مصر الإسلامية وفى غيرها من البلاد العربية والشرقية منذ زمن بعيد فى القرون الوسطى ، حتى ليزعم بعض المؤرخين أنه كان

معروفاً في عصر القاطمين ، ولكننا لا نملك بابات مكتوبة إلا منذ عصر الظاهر بيبرس ، وهي بابات محمد بن دانيال الموصلى التى يحتويها مخطوط في دار الكتب المصرية اسمه « كتاب طيف الخيال » .

واقعد تناول بعض المستشرقين الألحان وبخاصة جورج يعقوب وبول كاله هذا الفن وهذا المخطوط بالبحث والدرس والنشر ، كما تناوله غيرهما من الباحثين في تاريخ الفنون العربية والشرقية وراحوا يستقصون نشأته التاريخية ويتعقبون آثاره القديمة في بلاد الشرق المختلفة فأرجعه بعضهم إلى الصين وربما كان هذا هو سبب تسميته في اللغة الفرنسية بالظل الصينى ، بينما أرجعه البعض الآخر إلى الهند بل وأخذ بعض علماء الآثار يبحثون له عن أصول في مصر الفرعونية القديمة .

وعلى أية حال فإن الذى يعيننا من هذا الفن وتاريخه هو ما انتشر منه في مصر الإسلامية ، لنرى إلى أى حد مهد هذا الفن الجمهور المصرى والعربى لمشاهدة التمثيلات ، وما هى الفكرة التى يمكن أن يكون هذا الفن قد خلفها عند هذا الجمهور ، وإلى أى حد أثرت ولا تزال تؤثر على النظرة التى ينظر بها الجمهور المصرى والعربى إلى فن التمثيل الحديث أو التشخيص كما كان يسميه العوام .

هذا ولقد عرض الدكتور فؤاد حسنين على في كتابه « قصصنا الشعبى » لبابات ابن دانيال وتاريخه وما يتصل به مستعيناً بأبحاث المستشرقين الألمان الذين نقبوا — كما قلنا — عن أصول هذا الفن التاريخية كما حاولوا أن يثبتوا تأثره ببعض فنون الأدب العربى الفصيح وبخاصة فن المقامة عند الحريرى والهمدانى ، وإن يكن يلوح لنا أن هذه الأبحاث لم تصل به إلى يقين وذلك لتضارب المصادر القديمة حيث نرى بعضها يزعم أن محمد بن دانيال هذا قد توفى سنة ٦٠٨ هـ بينما يزعم البعض الآخر أن وفاته كانت في سنة ٧١٠ هـ وإن كانت نفس المصادر قد اتفقت على بعض الوقائع المتعلقة بحياة ابن دانيال كقولهم إنه من أهل الموصل نشأ ، وأنه رحل إلى مصر بعد غارة التتار على العراق وأنه استقر في القاهرة حيث

فتح محلا للكحالة في باب الفتوح، وإلى جوار هذا العمل الطي كان يزاول خيال الظل أو طيف الخيال كما كانوا يسمونه أحيانا، وأنه قد خلف لنا بعض البابات مثل بابة « طيف الخيال أو الأمير وصال » وبابة « عجيب وغريب » وبابة « المتيم » .

وبمراجعة ما نشر من هذه البابات أو نصها الكامل في المخطوط نجد أنها كانت مسرحيات أو بابات اجتماعية مرحة، فطيف الخيال أو الأمير وصال تدور حول مشكلة الزواج والخاطبة أم رشيد التي تتولى تزويج الأمير وصال. وبابة عجيب وغريب استعراض لحياة ونشاط أرباب المهن المختلفة في أسواق القاهرة وطرقاتها ودورها ابتداء من عجيب الدين الواعظ وخطبته المنبرية، إلى حويش الحاوي وعود الشرماط ضارب الرمل وصاحب المنال وشبل السباع مروض الوحوش وزغير الكلبي وغيرهم، حيث نرى كلا منهم يتحادث عن مهنته ويفاخر بها ويدعو إليها ويظهر ما فيها من نبل وتفوق. وذلك بينما تتحدث بابة المتيم كما ينم اسمها عن الغرام وما يصحبه من غيرة وخصام يرمز له المؤلف بنقار الديكة ونطاح الكباش وصراع الثيران .

وإنه وإن يكن ابن دانيال يعتبر أكبر أصحاب خيال الظل وأوسعهم شهرة إلا أنه قد تلاه فنانون آخرون مثل الشيخ سعود والشيخ على النحلة والشيخ داود مناوي العطار الذين وصلنا مخطوط يضم بعض باباتهم وهو « كتاب الروض الوضاح في تهاني الأفراح أو اجتماع الشمل في فن خيال الظل » ومن باباته « لعب التماسح » و « لعب المنار أو حرب العجم » .

وهذه البابات كلها مكتوبة باللغة العامية نظماً أو نثراً مسجوعاً . وإنه لمن التجاوز الكبير أن نعتبرها داخلة في فن الأدب التمثيلي أو في فن المسرح لأنها في الواقع لا تعدو الاستعراضات الفكاهية الشعبية التي ربما كان الشعب يجد فيها شيئاً من الترويح والتنفيس عن محنة وشقاء حياته ولكنها بدائية في فنها .

وبالرغم من أن بعضها قد دون ووصل إلينا مخطوطاً إلا أنها أدخلت في باب الفلكلور منها في الأدب وتاريخه كما أن المخطوطات التي لدينا ربما كانت أقرب إلى الوثائق التاريخية منها إلى المؤلفات الأدبية الخليفة بأن تظل حية وأن يعاد طبعها لتطالعها وتنفع بها الأجيال المتعاقبة كجزء من تراث الأمة الأدبي الذي تتغذى به النفوس وتصل الأذواق وتنقف العقول على عكس ما سراه في أدبنا المصرى الحيايت كمسرحيات شوقي أو عزيز أباطة أو توفيق الحكيم أو محمود تيمور .

هذا هو خيال الظل كما عرف في مصر بنوع خاص ولكن كان هناك خيال ظل تركي يختلف بعض الشيء عن خيال الظل المصرى أو العربى في طريقة إخراجه فلم يكن المشاهدون يرون صوراً تنعكس على الستار من الخلف بل كانت العرائس تبرز من أعلى الشاشة وتقوم بحركاتها المصاحبة للحوار وكانت وظيفة الستار في هذه الحالة هى مجرد إخفاء ما يجرى وراءها حتى لا يقرب فن خيال الظل في هذه الحالة مما كان يعرف بالقرجوز .

وكامة قرجوز يختلف الباحثون في اشتقاقها ومدلولها الاصل للاحى فيقول البعض إنها كلمة تركية مركبة من لفظين أولهما « قره » ومعناها « أسود » على نحو ما نجد في لفظة قريمان التي يسمى بها في القاهرة الميادين الذى يقوم فيه السجى العام ومعناها الميادين الأسود ، وثانيهما لفظة « جوز » ومعناها « عين » وعلى هذا التفسير يكون معنى « القرعوز » هو « العين السوداء » ولكنهم يختلفون بعد ذلك في سبب تسميته بهذا الاسم فيقول البعض إنه سمي بالعين السوداء لأن الذين يقومون به من العجر والعجر سود العيون بينما يرجح البعض الآخر أنه سمي بالعين السوداء لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود فالقرجوز يقوم على الشكوى من الحياة ومخنها ومفاجئتها وتقلباتها ونقد أحوالها .

والراجح أن هذا الفهم الإنسانى الأخير هو الذى أوحى إلى المستشرق الألمانى الشهير ليتان بأن يبحث لماذا الفن عن اشتقاق تاريخى آخر فزعم أن لفظة

« قرجوز » تحريف تم تحت تأثير اللغة التركية لاسم « قرقوش » ومن المعلوم أن قرقوش هذا كان وزيراً في عصر الأيوبيين وأنه قد اشتهر بالظلم إن حقاً وإن باطلاً وساهم المؤرخ ابن ممانى في وصفه بهذه الشهرة حتى ذاع عند الجماهير أن قرقوش يمثل الظلم وأن حكم قرقوش هو حكم الظلم وبعد أن انقضى عصره أخذوا يتندرون به وينتقمون بالسخرية من مظالمه وما يشبهها وسماوا الفن الذى بشخص هذه السخرية وذلك الانتقام بقرقوش التى تحرفت كما قلنا إلى قرجوز حتى اختلطت بهذه اللفظة التركية المركبة .

وعلى أية حال فقد عرف في مصر حتى السنوات الأخيرة فن القرجوز أو الأراجوز في لهجة المدن التى امتدت إلى الريف بحكم قلب القاف الفصيحة همزة في لهجتنا الشعبية في المدن المصرية وهذا الفن لا يقوم على الصور والأطراف بل يمثل بواسطة دى من الخشب أو الجص متحركة الأعضاء وهى تتحرك بواسطة خيوط تشد من أسفل المنضدة الموضوعة عليها تلك الدى ويصاحب حركاتها حوار يلقيه صاحب القرجوز الذى ينغم صوته تبعاً لمقتضيات الموقف .

والقرجوز فن أقرب إلى التهريج الشعبي من خيال الظل . والظاهر أن تمثيلياته لم تكن إلا مرتجلة أو محفوظة ، ولذلك لا نظن أنه قد دون منها شيء أو ألفتمثيليات تكون كل منها وحدة متماسكة على نحو ما أشرنا فيما سبق عند حديثنا عن بابات خيال الظل ، وهو فن لم يكن يثير غير الضحك ولا نظن أنه كان يسعى إلى أن يحرك مشاعر أو ينبه تفكيراً .

وإذا كنا لم نستطع أن ندخل خيال الظل وباباته في مجال المسرح أو الأدب التمثيلي ، فإننا من باب أولى لا نستطيع أن نفعل ذلك مع تهريج القرجوز .

وأخيراً يأتى صندوق الدنيا الذى كان يحمله صاحبه على ظهره هو و « الدكة » التى يجلس عليها المشاهدون ويطوف به الشوارع والحارات والقرى وكلما لمح من قريب أو بعيد سرباً من الأطفال، أو أشباه الأطفال وضع

صندوقه على الحامل وأمامه « الدكة » ونادى الأطفال وأشباههم لكي يسرعوا إلى رؤية « السفيرة عزيزة » وغيرها من عجائب الأرض ، ويخف إليه المشاهدون بعد أن يدفعوا ملائيمهم ويجلسون على الدكة ويسدل على رؤوسهم الستارة حتى لا يختلس معهم أحد ممن لم يدفع الملائم النظر إلى ما يعرض من أعاجيب ، ومن خلال فتحات زجاجية يرى المشاهدون عدة صور ملونة تتعاقب أمام أبصارهم المشدوهة وصاحب الصندوق يفسر ما يروونه ويعلق عليه تعليقات مثيرة تستحث المتكلمين حول الصندوق قائلاً « شوف يا سيدى وادى السفيرة عزيزة اللي جمالها ماخطرشى وعينها اللي زى الفنجان وبقها اللي زى خاتم سليمان » ثم « وادى يا سيدى كمان عنتر بن شداد اللي قتل الفرسان وأدهش الأنام وكل ده عشان عيلة ذات الدلال والجمال » . . . إلخ .

ومن الواضح أنه ليس هناك أى شبه بين صندوق الدنيا وفن المسرح وهو إذا كان يشبه شيئاً فربما يصح أن يقال إنه يشبه السينما شيئاً بعيداً .

وهكذا نخلص إلى أن الفنون الشعبية التى قد تشبه فن المسرح لم تخلق أدباً ولا خلفت تراثاً أدبياً واكنها لاشك قد مهدت العقول والحواس للإقبال على فن التمثيل بل والسينما اللذين أخذناهما عن الغرب بعد أن اتصلنا به وتأثرنا بثقافته وفنونه وإن كنا نخشى أن يكون تأثير هذه الفنون الشعبية على نظرة الجمهور إلى المسرح ثم إلى السينما قد كان تأثيراً سيئاً وربما رجع إليه السبب فى أن جمهورنا العربى والمصرى لم يستطع حتى الآن أن يتخلص تخلصاً تاماً من نظرة الاستخفاف وأحياناً الازدراء لذين الفنين وذلك بينما نرى أن فن التمثيل قد نشأ عند اليونان تحت تأثير الدين وفى ظل الدين ، وحتى عند ماخرج من نطاق الدين إلى نطاق الحياة المدنية ظل محتفظاً باحترام الجماهير والدولة بل أصبحت دوره من المؤسسات الرسمية التى ترعاها الدولة وتحرص على ارتياد جميع المواطنين لها حرصاً حمل الدولة على أن لاتجعل مشاهدته مجانية فحسب بل أن تدفع للمواطنين

مكافأة على حضوره لتعرض بعض أو كل ما يفوتهم من كسب وبخاصة وأن حفلات التمثيل كانت تقام في مباريات تدوم ثلاثة أيام ينحصر كل يوم منها لشاعر وتمثل له طوال النهار ثلاثة تراجيديات متتابعة ثم مسرحية هزلية كانوا يسمونها Satyre.

ولربما كانت هذه الظروف التاريخية من الأسباب الأساسية التي تفسر تعثر فن التمثيل في بلادنا حتى اليوم وعجزه عن أن يحظى بإقبال الجماهير وعن أن يتأصل في أدبنا كفن جاد رفيع . وإذا كانت الطبقات المثقفة المتطورة لم تعد تنظر إلى المسرح كتشخيص أو كدور للهو والعبث بل والفساد فإنه لا تزال هناك طبقات كثيرة من المحافظين بالمدن والأرياف لم تتغير نظرتها أو لم تكمل تغيير وإلى الآن لا تزال ترى من العار أن يعمل أبناءها وبخاصة بناتها في دور المسارح أو السينما .