اقرأ

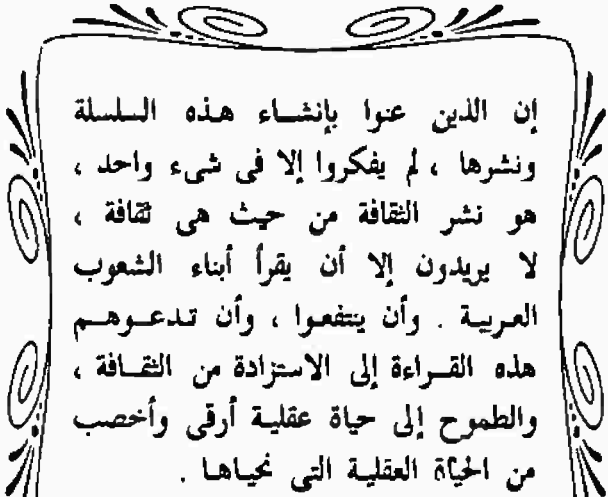
[٥٩٥]

رئيس التحرير : رجب البنا

أمين بكير

السير الشعبية في المسرح المعاصر

دار المعارف



الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

الإهـــداء

إلى قادة الكوماندوز الثقافى إلى الذين اقتحموا ميادين البحث والتطبيق فى علوم الفنون الشعبية ، إلى من علمونا أن نثقف أقلامنا ، لكى تصبح رماحًا ، لكى نحارب بها ، كما حاربوا بإبداعهم وبحوثهم .. كل خفافيش الجهالة والظلام .

فإلى الراحل العلامة الدكتور عبد الحميد يونس .

وإلى الراحل الجليل الأستاذ رشدى صالح . وفاروق خورشيد

أهدى هذا الجهد المتواضع .

والله أسأل التوفيق والسداد .

الجيزة – إمبابه

أغسطس ١٩٩٠

أمين بكير

مدخل

هذا الكتاب يبحث لا فى مجال الأدب والنقد ، ولكن يوضح لماذا اتجه معظم المبدعين المسرحيين فى مصر ، أو فى الوطن العربى فى السنوات الأخيرة لاستلهام عناصر التراث فى إبداعاتهم ، لا فى المسرح فحسب ، ولكن فى الرواية وفى القصة ، وفى مجالات إبداعاتهم المتنوعة ، ولعل إحساسى بهذا الاتجاه ، وقد لجأت إليه . أو أصبحت من السائرين فى ركابه والواقعين تحت تأثيره ، قد استفزنى وبشدة أن أعقد المقارنات بين الخطوات الحاسمة فى طريق تأصيل أشكال مسرحية ، تراثية مصرية ، وعربية تستمد كيانها الإبداعى من التراث . ولكن كل الذى تحقق فى هذا المجال ، حتى الآن ، إنما هو من قبيل الاحتفاظ بالشكل الغربى للمسرح ، وأما المضمون فإنما يكون لصيقًا بالتراث ، سواء كان عربيًا أو تراثًا مصريًا .

وإذا كانت هناك دراسات متفرقة قد تناولت توظيف عناصر التراث فى المسرح ، فإنما قد فعلت ذلك بصورة استعانات بالمفردات التى تصبغ العمل بالصبْغَة التراثية ، دون تحقيق روح النص التراثى ذاتها .. وإن كان هناك من العروض المسرحية التى تنطبق عليها هذه الخصيصة وهى (تقسيم فرعى يحمل عنصر التراث ، وكذلك عنصر الأسطورة) ، ويشترك فى نفس الوقت مع الملحمة فى بعض الملامح .

ولعل العناصر الملحمية والأسطورية والشعبية والدينية والصوفية وغيرها قد عَلِمْنا خَبرها بما تم تجريبه والخوض فى تلك التفريعات والمفردات . ولعله قد آن الأوان لكى نعرف حقيقة وجدية أن نتجه إلى التراث لكى نأخذ عنه لعمل صياغات مسرحية عصرية ، وإلى أى مدى قد أثرت الأعمال التى لجأ فيها كتابها ، وفيها النمط التاريخى والأسطورى والصوفى والشعبى والأدبى والدينى ، وإلى أى مدى أثرت هذه الأنماط على بناء المسرحية التراثية ، تلك التى تربط الملمح التراثى بالملمح الفنى ، وتتمثل فى توظيف الشخصية والنص واللغة ، والشكل التراثى توظيفًا فنيًا ، فهناك شخصيات مسرحية تراثية (تسجيلية) مثل (السيد البدوى) فى نص الدكتور رشاد رشدى ، (بلدى يا بلدى) وهناك (الحلاج) فى مأساة الحلاج للشاعر (صلاح عبد الصبور ، وهناك الحسين والسيدة زينب والسيدة سكينة) ، وكل تلك الشخصيات التسجيلية التى استحضرها كاتبنا المسرحى الشاعر عبد الرحمن الشرقاوى[1] ، وهناك أيضًا العديد من الأعمال التى حاولت محاكاة الظاهرة ، وكلها تتناول الشخصية التسجيلية بعد أن يستوحيها الكاتب من العناصر التراثية المتعددة ، ويعيد عرض واقعها التراثى فى شكل مسرحى ، دون أن يُحدث التحامًا بين الواقع التراثى والواقع الحاضر ، ويعتمد الكتاب على (البطل الشعبى) فى شكل اطار تسجيلى بإحضار الشخصيات لتوظيف العناصر التراثية على أن تكون قرية من شخصية

---

(١) مسرحية (الحسين ثائرا وشهيدا) .

البطل الملحمى . ولسنا فى مجال تقييم أو بصدد نقد تلك الأعمال ، وإنما وكما قلت إننى أحاول طرح الأشكال التى تم استخدامها ، لكى تكون بمثابة شعاع من ضوء ينير الطريق لكل من يأتى بعدنا من حفدة عشاق المسرح .. وكما شرحنا الشخصية التسجيلية فإنى أقدم فكرتى عن الشخصية (التعبيرية) فى الأعمال المسرحية التراثية ، وهى تلك التى يستوحيها الكاتب اسمًا ومضمونًا لتعبر عن الواقع الحاضر معتمدًا على التوظيف من خلال (الأنا الجمعية) الدائرة فى فلك التطهير والخلاص ، والشخصية التعبيرية إذن يستوحيها الكاتب بنفس اسمها ومدلولها التراثى ، ليعبر من خلالها عن الواقع الحاضر كما قلنا ، وكما استحضرها العديد من كتاب المسرح المعاصرين فى أنماط تراثية متعددة ، مثل النمط التاريخى والصوفى والدينى ، ولقد تواجدت هذه الأنماط فى العديد من الأعمال المسرحية ، وقدمت تلك الأعمال للناس منذ أن قدم توفيق الحكيم أهل الكهف عام ١٩٣٥ ، ولقد تعاقبت الأعمال بتعاقب الأجيال ، ولقد تم تجريب كافة الأشكال فى كل الأحوال المسرحية فعمد المبدعون على الترميز تارة والإسقاط تارة أخرى ، حتى فى المسرحيات الاجتماعية المعاصرة والتى قدمت باللغة العامية ، لم تسلم من أعمال الترميز والإسقاط . سواء باستحضار شخصيات من التاريخ ، أو بإرسال شخصيات من بيننا معاصرة لكى ترتدى مسوح شخصية تاريخية وتتحدث كما لو كانت وكنا معها فى عصر وزمان غير الذى نحيا فيه ، لذلك فإنى أعتبر هذا الكتاب وقفة تأملية فيما يحدث فى هذا الميدان ..

مقدمة

الدنيا بخير ما دام فيها أبطال يستحقون التقديس .. ولعل أبطال التاريخ هم أولئك الشجعان الذين لا يعرفون الخوف .. ومن لا يعرف الخوف .. لا يعرف الخطر ، فإنه يقدم على الخطر كما يقدم الحيوان الجاهل ، فلا فضل له فى الإقدام ، وإنما الفضل لمن يعرف الخوف ويعرف كيف يقهره ويتغلب عليه ، والسير الشعبية وحكاياتنا الموروثة فيها كثير من قصص هؤلاء الأبطال ، ومع اعترافنا بأن قصص البطولة قديمة وكذلك تقديس الناس لها قديم ، وإنه من الموثوق به ، أن كثيرًا من علماء الأجناس والأديان قد أكدوا فى أكثر من دراسة أن أقدم العبادات التى عرفها الناس على فطرة القبائل هى عبادة البطولة ، وظل معظم الناس على معرفة بتلك العبادة حتى فى عهود الحضارة الأولى .. فما كان أرباب اليونان الأقدمون إلا أبطالاً تقادمت عليهم عهود التاريخ وخرجوا من ذاكرة الأجداد والأسلاف ، والمؤرخين والحكائين والرواة ، وكل من ينقل الوقائع والأساطير والسير والحكايات من عصور غابرة إلى عصور حاضرة ، هم روادنا ومن بعض الرواةمن حكى للناس أن أصنام عرب الجاهلية فى الكعبة المشرفة ليسوا إلا تماثيل لقوم صالحين كانوا يطعمون الجياع ويجيرون الخائفين ويصلحون بين الخصوم .

وإن من بين المصريين قومًا نقلوا لنا أن أوزوريس هو النيل الذى يقترن بالأرض ، وأن (ست) هو البحر الذى يصب فيه النيل مياهه فيتوارى عن الأنظار ويغرق ، اللهم ذلك الجزء الذى تحتجزه الأرض وتمتصه فتصبح به خصبة ، ونقلوا لنا بأن أوزوريس هو المنبع الوحيد للخير والقوة الأزلية التى لا تهزمها العواصف وهو سبب الخصب والتناسل .

ولعلنا ندرك أنه من إلياذة هوميروس ، إلى ملحمة بنى هلال ، مسافة من الزمن والموقع واللغة والحوادث ، يتلاقى فيها (الطبع الآدمى) أيًا ما كان ، فما يزال الإنسان إنسانًا سليمًا ، ما دام فى طبعه إيمان بالبطولة ، وأن حبه للسير وللأبطال فى صدر التاريخ الإنسانى قد ملك عليه فؤاده ، إذن علينا أن نكون على قناعة إيمانية بالعظمة الإنسانية ، وبالإيمان الشديد كذلك ، بكل قصة حياة ، وما من قصة حياة تستحق أن تقرأ أو تسمع أو تشاهد على خشبة المسرح ، ما لم يكن فى الدنيا من يهمنا أمره فنهتم بطرحه ، وكل من يهمنا أمره فى هذا الكتاب هو البطل الشعبى الذى استدعاه الكُتاب حديثًا ، ليعتلى خشبات مسارحنا ، فمنهم من استحضر هذا البطل ، أو ذاك فى سمته الموصوف فى صفحات التاريخ بالحسنى وبالمعروف ، ومنهم من حاول ترميز أبطال التاريخ وخلع عليه صفات جعلته تائهًا ، بطلاً مصنوعًا باسم استحداث التراث فظلم المحدثون أجدادنا ، من اشتهروا بالحكى والنقل ، ثم ظلمنا أنفسنا .. وظلمنا ، وهذا هو المهم . التاريخ ، الذى لن يرحمنا لأننا لم نحافظ على أمانينا لغد مستنير لهذا الجيل القادم ، وهو عصر نخاله عصرًا عشناه

افتراضًا فى أخيلتنا ، ومع إعمال كل طاقات الخيال ، مع ذلك فلن نصدق أن الإنسان بإمكانه أن يحقق باختراعاته ما لم يكن يحلم به ، أو تخيله أو تصوره حتى أساطير الجن وحتى شطحات آلهة الوثنية .. ولأن كتابنا ، الذين تواجدوا فى عصر التكنولوجيا ، عصر التقدم العلمى ، الذى يأتى كل يوم ، بل كل ساعة ، بل كل دقيقة بجديد يذهل .. فى هذا الجو العلمى يحاول البعض من كتابنا أن يزيف التاريخ ، يتكر شخصيات على نسق الشخصيات التاريخية ، يُحدث عمليات إسقاط على التيمات أو الشخصيات الشعبية ، وهم أبطال عاشوا فى أفئدة ووجدان التاريخ ونقل عنهم المؤرخون ما وراه عنهم المنشدون والحكاءون ، ما يجعلنا نضع هؤلاء الأبطال فى أعلى مكانة وأسمى درجة ، فإذا بالذى يضيف فى عصر العلم مسحة حضارية على الشخصية الأسطورية أو الملحمية أو القادمة المستحضرة من السير الشعبية بعدا آنيا يجعلها شخصية تائهة متلنية لا تعبر عن تاريخنا التليد .. مشوهًا لتيماتنا الشعبية اعتمادًا على أننا تعوزنا المراجع والبحوث فى هذا الميدان ، الذى يعتبر فرعًا من التاريخ ، وعلى الرغم من أن لنا فى هذا الفرع الكثير من المخطوطات المبعثرة فى شتى بقاع الأرض ، وكنوزنا الفكرية ، التى تسربت فى غابر الأيام إلى أوروبا على أيدى قراصنة الدول الاستعمارية من تجار الكتب وهواة جمع المخطوطات الشرقية النادرة ، وهى ما تزال تملأ خزائن ومتاحف أوروبا ، لا يحصيها عد .. ونحن أصحاب الحضارة نتلهف ونبهر بما يجود به المستشرقون ، مما نشروه ، ونكتم

الأنفاس حينما تعلم ، من خلال المستشرقين أن هناك فى بلادهم من هذه الذخائر النفيسة الكثير ، والكثير جدًا ، الذى لم ينشر بعد . لا فى مطبوعات (ليدن) و (ليزج) أو (اكسفورد) أو (روما) .

والعجيب فى الأمر أن سلاطين البلاد الإسلامية إبان الحكم العثمانى قد حملوا كنوز الأقطار التى حكموها وما ملأ الخزائن التركية بأندر تلك النفائس التراثية .

ونحن .. جيل من بعد جيل ، منذ عصر الحكم العثمانى ، ومنذ الحملات الاستعمارية ونحن مبتورو الجذور عن تراثنا القومى ، الذى كان من الممكن أن نتبين من خلاله كياننا الأصيل الذى يملك مراجعة غيرنا ، والكارثة الأدهى أن كتابنا بما قد توافر لهم من هذا التراث يشوهونه بالإسقاط والترميز ، وإذا بهم يستنطقون شخصياتنا التاريخية ما لا يجرؤ على قوله أعتى أعدائنا ، كل هذا فى حالة من التمسرح تصل إلى مشاهدينا فى غير صدق ونجبر مشاهدنا ونحمله على تصديقنا واعتناق هذا التاريخ أو التراث المتمسرح .. فلا نصل بمسرحنا التراثى غير المتأصل إلى الإدراك لوجودنا المعاصر ولن يتم لنا هذا إلا إذا عبرنا بمسرحنا التراثى عن هذا الوجود الصادق المنشود .

وإذا كانت أساليب البحث فى لغة الإنسان قد تعددت ، وتنوعت مجالات الكشف عن أسرار اللغات الإنسانية وأصولها وعلاقاتها .. وتنوعت سبل السعى نحو معرفة اللغة التى تعلم بها الإنسان أسماء كل

ما فى الحياة ، وإن كانت مجالات البحث قد تشعبت كذلك ، إلا أننا لا نزال فقراء من حيث المراجع ، وأن اعتمادنا ما يزال منحسرًا فى دائرة مجلدات (الألف ليلة وليلة) أو خزانة الأدب . أو الأغانى لأبى الفرج الأصفهانى أو مروج الذهب أو بدائع الزهور .. والحق أقول إن هذا يعتبر نقطة من محيط تراث العرب الهائل المنقول بيد حكام العرب فى العصور الغابرة ، فلا أقل من أن تهتم الحكومات بأن تجمع كل تراثها الذى يخص شعبها ، فالتراث ملك الشعب ، من حقه أن يعلم عن أجداده كل شىء ، يعلم عن تاريخ أحداث الحياة عن تفرغها للمجالات العلمية ، من حقه أن يعلم كل شىء سواء مما سجله الأجداد على جدران المعابد ، أم ما بقى لنا من آثار تركها الإسلام خلال مراحل الحياة المتتابعة التى عايشها الإنسان .. منها ، ما وصلنا عبر حقب التاريخ سالمًا .. ومنها ما وصلنا ناقصًا ، وكذلك ما صار من هذه الأعمال أطلال ورموز .

ولعلنا لا نذهب فى اتهامنا إلى مداه أن اعترفنا أنه بالرغم من كل تلك المآسى التى حاصرت تراثنا ، إلا أن الرغبة الشديدة فى جمع مادة التراث الشعبى الأصيلة فى أقاليم البلاد ، الذى تفرزه موجة – الحفاظ على التراث – لكى تكون سجلاً فيما بعد يدرس من خلاله ما طرأ على الحياة الشعبية وقيمها وتراثها من الغير .. وإن اعتمد الباحثون على المواجهة الواقعية للمادة فى قلب بيئتها من اعتماد على التسجيل الصوتى ، وأن يسجل بالصور كل ما تبقى من مظاهر هذا التراث ، ما بقى منه معاصرًا حتى الآن و وأن يحرص جيل من الباحثين على تسجيل كل مادة (حسب ارتباطها بالمناسبة) التى تقال أو تقدم فيها ، ذلك مع التعرف الشخصى

على ما تبقى من الرواة والمداحين للسير الشعبية – كالرجال أو النساء المسنين فى كل الأقاليم ، والذين لديهم الخبرة بالمأثورات الشعبية ، وكذلك الاعتماد على الأطفال ، وعلى الذين نالوا حظًا من الثقافة المعاصرة من أهل القرى ، بحيث يكون لديهم القدرة أن يصبحوا جيل التواصل ، معبر الأمس إلى الغد بما يحفظونه ويلقنونه من حكايات شعبية تناقلتها الأجيال وأورثتها للأحفاد .

وأن يأخذ الكاتب المسرحى من أسباب تحقيق التراث وأصالة الحكايات والسير ، وأن يتعلم كيف يفك الرموز لا أن يضيف رموزًا بما يحدثه من إسقاطات على الحكاية الشعبية البسيطة فيشوه ما كان جميلاً ، ويطمس ما كان مفهومًا ، ولأن الكتاب يبحث فى أوجه الجمال والقبح فيما تم عرضه أو كتابته للمسرح فى هذا المجال ، ويحاول أن يبصر القارىء والمتخصص على حد سواء بجلاء الموقف ووضوح الصورة وحسن المقصد بلا تعقيدات أو تعال أو تزيد ولكن للإنصاف والتعريف والتبصر .

والله أسأل التوفيق والسداد ..

أمين بكير

نحو مسرح شعبى

لقد عرفت الدراما منذ القدم بأنها وسيلة من وسائل اكتساب المعرفة ، وتهذيب الوجدان ، وحل الصراعات الكامنة داخل النفس البشرية وبين الجماعات ، كما تعد الدراما الإبداعية من أهم أساليب تنمية القدرات على الإبداع .

ولعل معرفة رجل المسرح بأصول الدراما الإبداعية ومحاولة التعامل مع مفرداتها على اعتبار أن تجميع كل المفردات المتعارف عليها حيال تجمعها فى شكل (لعبة .. أو ملعبة) تأخذ شكلاً منظمًا يعتمد على التمثيل الإبداعى ، من هنا اتجه الفنان الشعبى إلى شكل من أشكال هذا التمثيل .

ولعل انتكاسة الدراما المصرية بعد العصر الفرعونى ، واختفاء ما كان يعرض من تلك الدرامات أمام الجمهور علنًا ، نجد أن الكهنة قد قاموا بأداء فن المسرح داخل المعابد وتحول الفنان الشعبى بعد مطاردة السلطة له إلى الانخراط فى سلك المحبظين الشعبيين[1] ، وإن كانت قد تباعدت مواعيد اشتراكهم فى الاحتفالات العامة واقتصر نشاطهم على المناسبات الدينية فقط .

---

(١) جماعة من المؤدين الذين اشتهروا بالتشخيص فى القصور .

ولقد مرت على الفنان الشعبى مواقف خالدة فى ماضيه العريق ، ولعل التحدث عن البطل الشعبى والمسرح الشعبى لا ينفصل عن حركات التحرير فى أى مكان ، أو ثورات الكفاح الشعبية ، التى قامت بها الشعوب وبخاصة شعب مصر ، ببسالة وإقدام وروعة تصميم ، وهو تاريخ له مفاخر كثيرة يجب أن يعيها كل مصرى ، ومن هذه المفاخر أن الفنان الشعبى التلقائى ، قد ناضل بالكلمة ، لم يتلق أو يلقن تلك الكلمة فى المدارس أو المعاهد التى تدرس الفنون الشعبية .

إن الفنان الشعبى عرف فضل (شعبه) على الحضارة والإنسانية من قديم ، احترم ما أسدته بلاده للشعوب العربية من آثار جليلة ، خلد الزمان ذاكراها .

وشعبنا عشق الحرية فهب الفنان الشعبى من أهله وعشيرته للدفاع المجيد بكل ما عرف من فنون القول ، والحركة والفن التلقائى ليدافع عن استقلاله ، وكانت صور مقاومته للطغاة بالفن رائعة ومؤثرة ، وكانت درسًا للأجيال الذين هم على ضوء الماضى تمكنوا من أن يتفهموا حاضرهم .

وعلى ضوء تراث الأجيال وتفهم تلك الأجيال بتعاقبها لمآثر كل تلك البطولات للبواسل من أبناء الشعب ، والذين رفعهم الشعب إلى أعلى مراتب الإجلال والإكبار ، الذى وصل فى بعض الحالات إلى حد التقديس ، وهذا يدلنا على أن وراء هذا كله فلسفة وإن كانت غير مكتوبة ، وإنما فلسفة محققة ومعاشة ، وصارت طريقة حياة ، لذا تجد

أن المصرى الأصيل يعيش الصدق ، يطرح فى صدق كل ما يشعر به ويسمع ويصدق كل ما يقال له ، لهذا يمكن القول بأن (السامر) فى الأرياف والتجمعات الشبابية أو جلسات الشيوخ العارفين أو المغرمين بالتقليب فى الكتب ذات الأوراق الصفراء ، كتب الطب الشعبى بالأعشاب ، وكتب الحكماء وكتب الأحاديث ، يمكن أن نقول بأن شعب مصر له خصال يمكن أن نطلق عليها الثقافة الجماعية ، فالكل يشترك فى إخراج العمل الفنى ، بينما ثقافة العصور الأخرى ممثلة فى أفراد معدودين فى كل عصر وفى كل بلد ، وهذا ما جعل المصريون يعرفون منذ القدم تنظيم العمل الفنى ، واستخدام المساعدين والانتفاع بهم بطرق متنوعة ، وبالتخصص فى القدرات الفردية ، والجمع بينهما ، وقد بلغوا فى ذلك شأوًا رفيعًا ، كذلك كانت مهارة المصريين فى التربية الفنية تدل على أنهم قوم لا يرضون بغير صفة التفوق فى كل ما يفعلون سواء فيما يتعلق بالطب أو النحت أو الرسم ، وحتى فى المواد التعليمية ، ولقد استوعبنا كذلك كشخصية مصرية لها مميزاتها كل عاديات الأزمات ، النصر والهزيمة ، الازدهار والانحلال ، الصلابة والتسيب ، العزة والقهر .. وتخطت الشخصية المصرية كل تلك المحن ، فلقد اراد المصرى مع كل تلك الأزمات والمحن أن يضرب المثل على أنه أبدًا لا يموت من حقق ذاته ، وعاش حياته ، واضاف إلى الإنسانية وأضفى عليها ، ومصر من فرط عشقها للحياة تجاهلت الموت كما حدث فى قصة (أوزوريس) ، الذى قتله أخوه (ست) ، ومزق أشلاءه ووزعها على الأمصار ، فلم تعترف زوجته إيزيس بهذا الموت وجمعت أشلاء زوجها ،

وحاكمت كل البشرية على موت هذا الزوج الرمز للحياة نفسها . فبعثت الحياة والنماء باسم هذا الميت ، الذى صار رمزًا للحياة بعد ما أعطته إيزيس هذه الحياة فى خلود أعماله ونفعها للإنسانية بشموليتها ، وإذن أبناء مصر قد لا يعترفون بالمآسى لأنهم لا يعترفون بالموت ؛ وأن الموت عندهم خلود ، ثم بعث من جديد ، إن التراجيديا عند مصر إذن تتمثل فى ذبح الثيران وتقديمها قرابين ، ولكن الكبار العارفين ، قد قالوا حتى فى تلك الشعيرة العرفية كلمتهم . فقد نهوا بسطاء الناس عن فعل ذلك ، وأوصوهم بعدم تقديم القرابين ودعواهم التى أعلنوها للناس ، هى أن أعمالكم الطيبة أحسن عند الآلهة من القرابين .. واقيمت الاحتفالات الشعبية ، وتولى الفنان الشعبى بأعماله التلقائية تفسير هدايات الكبار العارفين ، إذن فللفنان الشعبى دور فى إيجاد مسرح له ، وهو المسرح الشعبى المصرى ، الذى كان يتحلق عامة الناس حوله فى الساحات الشعبية ، وفى الأسواق ، وفى أماكن التجمعات السكانية للصناع والزراع والتجار ، ولاشك بأن رياح التطوير التى تهب من البلدان المجاورة ، من كل الشعوب ، على الشعوب فتأثر تلك البلدان بتلك ، وهكذا دواليك فإن نال المسرح الشعبى من أنظمة الحكم هنا ، وجدنا له صدًى تأثيرًا وتأثرًا هناك وكذلك تتأثر أشكال ومضامين الحياة فى الأمصار والأقطار ، وضمن تلك المضامين الفن الشعبى ، الذى يأتى فى مقام محمود وسابق للمضامين السياسية . إذ أن المسرح هو الذى يمهد للسياسة أن تدخل مقتحمة بالتحليل والتفسير حياة الناس ، شارحة لهم واقع حياتهم .. والفن والسياسة توأمان متشابهان ، حتى فى توأمتهما

للألم ، والمسرح الشعبى وإن كان قد اضطر فى بداياته أن يلبس جلدًا فوق جلده كى يناضل السلطة ، فتارة يجلد حكام البلاد بالهجاء من خلف خيالات الظل والبابات التى يصوغها نقدًا لاذعًا لكل مظاهر الحياة ، وما القراقوز كذلك إلا وسيلة من تلك الوسائل الشعبية التلقائية التى توجه بها الفنان الشعبى إلى نقد كافة الأوضاع الاجتماعية ، التى لا تعجبه . كاستيلاء السلطة المتمثلة فى الشرطى الطامع فى زوجة الفلاح البسيط حين تلجأ للشرطة لتحميها من اعتداء الزوج العصبى المزاج ، الحاد الطباع ، الذى يضرب زوجته ، فإذا بالحامى يكون هو الحرامى ، وهنا يطل الفنان الشعبى إطلالة الناقد والناصح والهادى والمطهر والبلسم الشافى بفن بسيط غير معقد .

ولعل انتقال عرائس خيال الظل من بلاد الصين إلى بلادنا عن طريق بلاد الهند وبلاد فارس ودلفت لمصر عن طريق دمشق ، ثم انتقل فن خيال الظل من مصر إلى بلاد المغرب العربى ، وكانت العرائس فى تلك الفترة تقدم التراث الشعبى وتسخر من الحكام ، فكان الناس يلتفون حولهم إذ كانت لهذه العرائس الظلية فلسفة باختيارها أبطالا ومعارك داخل السير الشعبية ، وكانت العرائس تقدم هذا التراث الشعبى إذن فى كل مكان تحل به .

ولما كان الفاطميون فى مصر يعشقون الفنون بشكل مبالغ فيه ، باعتبار أن الفنون وبخاصة الرقص والغناء باعتبارها أعلى مظاهر الأبهة ، فأصبحت الفنون جميعها من أميز ما يميز هذا العصر ، إذ كان الفنانون أنفسهم قد طلبوا فيما بينهم بأن يصنفوا أنفسهم فى شكل طوائف بالشكل الآتى :

١ – المداحين	٢ – المنشدين
٣ – الدراويش (المتصوفة)	٤ – الأدباتية
٥ – القصصيين	٦ – العوالم
٧ – الآتية	٨ – الصهبجية

ومنذ أن عرف الإنسان الوجود ، وعرفه الوجود عاش موصولاً ببيئته ، التى لافكاك له منها . وكادت أن تكون صلته ببيئته أوثق من صلته بأسرته ، فهو كما ينسب إلى أسرته ينسب إلى بيئته ، غير أنه ينمو فى أسرته موصولاً بآحاد وينمو فى بيئته موصولاً بأعداد .

وعلى قدر تلك الصلات تأتى الحقوق ، فإذا الحقوق التى عليه لمن حوله عامة تربى على الحقوق التى عليه لمن حوله خاصة ، وإذا هو حين يكبر فى أحضان البيئة العامة التى هى الوطن ، نراه قد انتزع من أحضان البيئة الخاصة التى هى الأسرة ، وإذا تفكيره لبيئته الخاصة يكون جزءا من تفكيره لبيئته العامة – (وطنه) – وينسى الفنان الشعبى ذاته فى خدمة مجتمعه ، كل حسب عطائه من خلال ما يميزه من فن .

طائفة المداحين :

والمداحون .. الذين هم أهل المدائح ولهم شأن عظيم فى نفوس الناس ، لهم احترامهم وتقديرهم ، ولهم كل التقديس بشكل خاص من لدن العامة ، البسطاء إذ هم ممن يمدحون الرسول ﷺ فالمدائح تعمل على تطهير القلوب ، وتغسلها من الأدران ، وتجعل كل من يستمع إلى تلك المدائح النبوية فى حالة من الوجد الدينى والتوحد مع الإيقاع النغمى ،

وإذن فتلك المدائح تمثل أحد أشكال الدراما الشعبية المصرية .. وللمداحين لون يميزهم فى أداء مديحهم . فعندما نسمع على طريقتهم لقصة أيوب الذى صبر كل هذا الصبر العظيم ، فإذا بالناس تنتفع بالقصة وتندمج مع الإنشاد وتترحد كما قلنا فى وجد ، فإذا بالدموع تنهمر من مآقى المتجمعين حول المداحين الذين يجدلون مديح الرسول بقصص الأنبياء الآخرين ..

طائفة المنشدين :

وهم جماعة من الفنانين المتجولين الذين يهيمون على وجوههم بحثًا عن مواعيد وأماكن تواجد الناس الحريصين على التجمع فى موالد أولياء الله الصالحين . كالسيد البدوى رضى الله عنه ، وسيدى أبى العباس المرسى ، وسيدى إبراهيم الدسوقى ، وإسماعيل القنائى ، وسيدى الرفاعى ، وسيدى الحسن وأخيه سيدنا الحسين ، والطاهرة المكرمة السيدة زينب ، والسيدة نفيسة ، والسيدة سكينة وكل أهل بيت رسول الله ، وهم كثيرون على امتداد أرض الوطن ، ولا يعلم مواعيد أى مولد إلا هؤلاء المنشدون لكثرة ما تدربوا على هذا الأمر ، وكانت تلك الموالد هى مجال ارتزاقهم ، وكذلك كانت أسباب الارتزاق الأعياد الدينية .

ولعل أهم ما يميز تلك الجماعة أنها لا تبتكر ألحانًا جديدة لما ينشدون ، فاللحن القديم يعزف والكلمات تقال فى شكل زجلى متجانس فى نهايات حروفه وقوافله وإذن . فهذه الجماعة تغنى أو تنشد أو تشدو بألحان سابقة التلحين لاغنيات يحفظها الناس عن ظهر قلب ،

ويوظفون الكلمات الزجلية كما قلنا على صياغات لحنية مطروقة ومتداولة وما تزال هذه طريقتهم حتى فى أيامنا هذه .

ويغلب على أعمال هذه الفئة من الفنانين صفة التطريب إذ يعتمدون على حلاوة الصوت وطلاوته وقوة تأثيره على المستمعين ..

طائفة الدراويش المتصوفة

وهم أهل الوجد ، أهل الطرب والغناء التبتل فى حب رسول الله ﷺ .

ولقد اشتهرت جماعة الدراويش المتصوفة باستعمالهم للصوارى والرايات للإعلان عن أماكن تواجدهم ، وتجمعاتهم والأماكن التى يختارونها فى الموالد أو فى الأسواق وفى أماكن التجمعات الحرفية .

وأهم ما يميز تلك الجماعة هو أنهم ينشدون الأوراد التى بها يستغيثون بالله سبحانه وتعالى داعين متبتلين راجين دفع البلاء عن المسلمين .

وجماعة الدراويش المتصوفة تعتمد على فلسفة خاصة ، وقوام تلك الفلسفة هو قانون (التصوف) والذى يقوم على سبعة من العناصر التى لابد أن تتوفر فى أى شخص يرغب فى الانضمام إليها وهى كالتالى :

١ – التوبة
٢ – الورع
٣ – الزهد
٤ – الفقر
٥ – الصبر
٦ – التوكل
٧ – الرضا

ومن فلسفتهم أنهم دائمًا يغنون (الفناء فى الغناء) أى أن يغنى المتصوف فيما ينشد حتى يختل توازنه تمامًا ويسقط على الأرض فى حالة من حالات الإغماء أو التشنج ، عندها يمكن أن يطلق على هذا الشخص بأنه قد فنى فى النغمات ، التى أوصلته إلى تقبل النفحات السماوية بالتطهر ، وأوصلته إلى تلك الدرجة السامية من العطاء النورانى ، بهذا تستريح قلوب ونفوس جماعة (المتصوفة .. أو الدراويش المتصوفين) وإذن يمكن أن نقول بأن المسرحيين الشعبيين قد استغلوا هذا الشكل فى الأعمال المسرحية الدينية ولعل أشهر من استخدم هذا الأسلوب هو الموسيقار الفنان (سليمان جميل) فى المسرحية التجريبية (حكايات صوفية) ، ومن قبله استخدم هذا الأسلوب الموسيقار كمال بكير ، حين قام بإعداد الألحان الرائعة فى رائعة الراحل عبد الرحمن الشرقاوى (الحسين ثائرًا وشهيدًا) أو (ثأر الله) .

وهناك السيرة النبوية (رجال الله) التى قدمت أخيرًا على أحد مسارح الدولة .

طائفة الأدباتية :

والأدباتية هم جماعة من فقراء الفنانين الجوالين يتميزون بخفة الظل فى إلقائهم بالنكات الحريفة ، وتكون غالبًا مصاغة بالجناس الكامل ، أو مصاغة بطريقة الزجل الفكاهى ، إذ تعتمد كلماتهم على قلب كل الأشياء والمعانى والكلمات بأن تدخل للفارقات اللفظية التى تفجر الضحكات فى عفوية وفى تلقائية ، وهم أهل (القافية) التى يعشقها

كل غير ذى غضب قريب إذا مازج به وسط أتون القافية فكما يضحك على الناس ، لابد أن تضحك الناس عليه والأدباتى هو المايسترو الذى ينظم حتى جرعات الغضب ، ذلك بجانب اختيار رءوس (القفشات) وبعد أن يضحك المتحلقين حول الأدباتية ، ترق قلوبهم لحالهم فإذا بهم يغدقون العطاء لهم طواعية .

وكل فريق من أولئك الأدباتية لا يزيد فى العدد عن شخصين أو ثلاثة أفراد على أكثر تقدير ، ويقودهم (شيخ الأدباتية) والذى يستخدم فى توصيل الكلمات الموقعة بالنقر على الطبلة (الدربكة) ، وغالبًا ما يكون فى أردية غريبة ملفتة للأنظار مثل السروال الإسكندرانى والصدارى بلون السروال ، وعلى رأسه غطاء رأس مزود بشراشيب ثقيلة مثبتة بحبل غير طويل يكفى لإدارة الشراشيب ، مع دفع الرأس فى كل حركة دائرية للأمام أو للخلف أو فى حالات التجلى حينما يشتد الانفعال حيال ذكره لسيرة الحموات المفتريات .

ويوزع الأديب الادباتى حواره المسموع بين الحضور باستهلالة شيخ الأدباتية :

- أنا الأديب الأدباتى باشتكى منك ياحماتى
- أنا الأديب الأدباتى روحى يخرب بيتك يا حماتى
- أنا الأديب الأدباتى ، طهقتينى يامراتى

ويقوم السنيدة بترديد مفتتح القول ، والسنيدة هما الشخصان أو الثلاثة أشخاص قوام أعضاء الفرقة. وللأدباتية طريقة تميزوا بها فى إطار الفن

الشعبى ، فلهم مقدرة فائقة على اجتذاب الناس . فما إن يبدأ الشيخ بنقر الطبل حتى يتحلق الناس حوله وما إن يرد أعضاء الفرقة مفتتح القول حتى يزداد هذا التحلق ويشارك الحضور بالتصفيق تارة وبالتعليقات تارات أخرى .. وما إن يبدأ هذا الجمع المتحلق فى استفزاز (الأدباتية) سواء بالتعليق أو (بالتريقة) ، حتى يكون هذا مدخلاً مناسبًا للأدباتى بتوجيه ضرباته النقدية بدءا من مناطق العفة ووصولاً إلى الرأس ، الذى يكون مستهدفًا ، ويصب الأدباتى صياغاته النقدية فى تلك الرءوس التى تنفعل وتشتعل فتهتز إيمانا بما يقال ، والذى يقال نقد لاذع للأوضاع الاجتماعية والسياسية ، وحين يصل أمر النقد والتعليق على الأحداث الجارية والأمور السارية فى الحكام وأمر الشعب وأمور الأقوات . هنا .. تنشق الأرض لكى تلفظ من بطنها رجال الشرطة بالعصى هجومًا لا رحمة فيه ولا هوادة إلا بعد أن يتفرق شمل الناس ، وبالتالى يهرب الأدباتية خوفًا من هذا البطش الذى يطاردهم فى كل مكان يحلون فيه .

والأدباتية مضحكون حتى من حيث المظهر ، فهم عادة ما يدهنون وجوههم باللون الأبيض ، ويضعون على الخدود لونًا فاقع الحمرة وكذلك على الشفاه ، ويخططون الحواجب باللون الأسود ، بشكل مبالغ فى ضخامته ، ويرتدون ملابس كثيرة الألوان بالرقع التى على السروال والصدارى .. وبالرغم من مرآهم القبيح هذا ، إلا أننا ندرك قيمة الجمال من خلال هذا القبح فى المظهر ، يمكن فى المعنى النقدى واظهارهم بكافة العاهات ، التى تملأ المجتمع ، بشكل يجعل المجتمع نفسه يخجل بأن يواجه نفسه بها ، فيأتى هذا الفنان (الشعبى) تحت مسمى

(الأدباتى) يجىء لكى يفجر الضحكات ، يعالج القصور فى التفكير ، يشعل الثورات ضد كل من هو ضد هذا الجمع السعيد به حوله ، على أن تبدأ الثورات فى رأيه بالناس أولاً وليست المسألة مسألة أحزان وأدران تمحى ببعض الضحكات ، وإنما يطالب الأدباتى أن يبدأ كل واحد منا نحن المتحلقين حوله إن كان يشكو من سطوة حماته بأن يلقنها درسًا فى الأدب لانتساه ، وإن كانت الأحزان أو الأدران من الزوجة فلتلقن الزوجة درسًا ولو بالضرب أو الطرد مع أمها من منزل الزوج الذى آن له أن يستأسد ، وكثير من هؤلاء الأدباتية يمتد نقده لأحوال العمالة ويرفض الاستعباد فى ما يقدم ، ويرفض الاستبداد ويرفض حتى عطايا الناس من القروش ، ويطلب منهم إيجاد فرصة عمل لهم بدلاً من تلك البهدلة ، وهذا هو الجانب الملفت للنظر فى حالهم ، على الرغم من أنهم لا يعرفون القراءة والكتابة ، وبرغم هذا فهم قادرون دائمًا على أن يصوغوا الأشعار بشكل فطرى وتلقائى ، ولهم ملكات إبداعية وإن كانت كل ثقافاتهم ثقافات سمعية ، مصدرها بسطاء الناس .

القصصيون :

وجماعة القصصيين يرتاد أفرادها المقاهى ، فهم طائفة معروفة سواء فى الريف أو فى الحضر ، جماعة القصصيين أولئك اشتهروا بالمسامرة فى المناسبات الدينية والأعياد ، والمسامرة الشفهية التى اشتهروا بها لها من الطقوس ما يجعل لها فى نفوس الناس المنزلة المحببة والمقربة ، فإذا بالناس يتبعون جماعة القصصيين أينما ذهبوا لكى يستمتعوا بإبداعاتهم .

ومن عادات (القصاص) أو (الحكاء) أو (الراوى) ، وكلها مسميات اشتقت لجماعة القصصيين ، ولنعد إلى عاداتهم بأن يجلسوا على المقاهى ، والتى غالبًا ما تكون بتلك المقاهى مصاطب مستطيلة[1] .

وكان الحكاء ، أو القصاص يختار أحد زبائن المقهى فيناوشه بالكلمات وكان الزبون يرد عليه مناوشة بمناوشة وتكون تلك المناوشات إعلانا عن وجود (قصاص) فى هذا المقهى أو ذاك ، فيتجمع الناس على جانبى المقهى جلوسًا ووقوفًا وعلى أسطح البيوت والتى كان معظمها لا يزيد فى القرى عن الدور الواحد وفى المدن عن الدورين أو الثلاثة على أكثر تقدير فى الارتفاع ، وأما المشربيات والشرفات فكانت لأصحاب البيوتات العريقة يشاهدون من خلالها من وراء الستر ما يدور أمامهم فى هذا التجمع والتوهج .

والحكاء (القصاص) ممثل شعبى تلقائى ، يروى قصص العناترة فى زمان قديم ، تدور معظم حوادثه ومعاركه لتروى قصص الحروب بين قطبى صراع ، يمثل القاص تلك المعارك بتقمصه لأشجع الأبطال ، ويحاكى سمت البطولة ، ويغدق فى الخيال ، ويجرى على لسانه كل من عباراته التفخيم والتعظيم ، ما يجعل المشاهد له يدخل فى دهاليز القصور ، وينتصب فى سيادين المعارك مشاركًا لا مشاهدًا ، وسرعان

---

(١) كانت المقاهى فى مدينة القاهرة تحرص على بناء تلك المصاطب بجانبى أضلاع المقاهى كأحد أسباب ارتياد الناس للمقهى المزودة بالمصاطب للفنانين والسمر .

ما يملك القاص أفئدة المشاهدين ويصور المعارك ويسرد الأحداث ، ويسوق العبر والحكم فيحدث التطهير فى صدور المتحلقين حوله بالصوت المعبر والجسور .

طائفة العوالم :

ومفردها (عالمة) وخصيصتها أن تحترف الواحدة منهن الغناء والرقص ، ومعظمهن فى القديم من الزمان كنَّ جوارى وقيانًا مغنيات راقصات ، سواء فى قصور الأمراء وشيوخ التجارة وسراة المجتمع العربى القديم .

ففى صدر التاريخ كانت هناك تجارة الجوارى والقيان المغنيات ، يتداولهن سراة المجتمع العربى كما قلنا ، ومنهن شهيرات قد غيرن ملامح العصر الذى عشن فيه ، مثل عريب المأمونية وعلية بنت المهدى ، وولادة القاهرية ، وعشرات ممن دخلن التاريخ ، بعشق الحكام لهن فامتلكن قلوب الرجال ، وامتلكن القصور وأصبحن لهن جوارى فى حريم السلطنات اللائى عشن فيها ملكات متوجات بعد أن أنجبن للسلاطين وللحكام أولادًا فصرن أمهات لحكام .

وهناك طبقة وسيطة منهن لم يغادرن (الكار) والكار أى الصنعة فى زمان تقذف العملات الذهبية تحت أقدام العوالم ، مما كان يجعلهن متمتعات بالشهرة ، وتلك الشهرة تأتى بالكسب المادى الذى لا يماثله أى كسب فى أية مهنة أخرى ، فكن أولا يحسن تغذيتهن ، ويسرفن

فى النفقات على الملابس وأدوات التزين ، واقتناء الذهب وامتلاك البيت الأمان والضمان من الزمان حين يقسو .

وللعوالم سمعة واسعة من قديم الزمان فى إقامة حفلات الزفاف ، أو الطهور أو المناسبات السعيدة ، ومنها حفلات السمر التى يستأجر الراغب فى إقامتها عددًا من العوالم لإحياء الليلة ، وكان يتم اختيار من أحسن تغذيتها حتى تكون مفاتن جسدها هى المذهبة لعقول الرجال ، الذين يطيب لهم الرقص حولهن أثناء رقصهن أو غنائهن . ومنهن من لم يزل على العهد القديم ، فى اتباع فطاحل الرجال من سراة هذا الشعب أو ذاك ، وهناك قصص من العشق فاقت حدود المنطق والمعقول وقعت بين صفوف تلك الفئة التى لم تزل تعيش بين ظهرانينا ، حتى الآن ..

طائفة الآلاتية :

ولقب (آلاتى) يطلق عادة على كل محترف عزفًا على إحدى الآلات الموسيقية ، ويمكن كذلك أن يطلق على كل صاحب صوت يملك ناصية الطرب الأصيل ..

والجمع للآلاتية هو (التخت) ، وهو مسمى يخص جماعة العازفين للموسيقى الشرقية ، ومعظم أهل طائفة (الآلاتية) ، قد ارتبطت حياتهم ومعيشتهم وتكويناتهم الأسرية بأقوى ما تكون مع طائفة العوالم ، لا من حيث المصاحبة بالعزف الموسيقى فقط ، وإنما يقتسمون الحياة كما يقتسمون النقوط ، فنجد أن معظم الآلاتية قد تزوجوا بالعوالم وأنجبوا آلاتية وعوالم نشئوا فى ظل هذا الجو بالتبعية ..

والآلاتية لا تجمع النقوط فقط ، وإنما تجمع قلوب كل الجدد ، والمحدثين فى هذا الكار لبسط الحماية أولاً ثم للاستيلاء على أكبر نسبة من النقوط بمحض إرادة الجدد حتى يتمكن تعليمهن على يد الآلاتى المخضرم فى الكار ، ثم سرعان ما تفهم اللعبة فتصير العالمة الصغيرة نجمة فى دنيا العوالم ، ويظل الآلاتى مكتشفًا للمواهب جيلاً من بعد جيل بذات المنهج ، الذى ما يزال يورث حتى الآن .

وفى القاهرة القديمة كانت مهنة الآلاتية ، هى من أكثر المهن كسبًا للمال ولحب الناس ، وكان الآلاتية يسكنون حسب الموقع الجغرافى لشعبية العازف ومدى جودته ومدى حب الناس له ، فإذا حظى بأكبر قدر من حب الناس فإن المقاهى التى كانت منتشرة فى الأحياء الشعبية تتبارى فى الإغداق على الآلاتى (وغالبًا ما يكون عازفًا ومغنيًا فى ذات الوقت) ، ويخرج (الصبيت) من تلك الفئة يجيد العزف على العود أو على الربابة وهو مغن أيضًا لكنه مغرق فى الشعبية ، أما عازف العود حين يغنى فإنما يلجأ إلى الشكل الأحدث من الأغنيات السائدة فى عصره .

وغالبًا ما يطلب الحضور أغانى بعينها منه ، فلا يملك إلا الإذعان تلبية لرغبة رواد المقهى وإلا كان عقابه الطرد من المقهى ، أو اعتداء زبائن المقهى عليه بالسب والضرب .. وإذن ، فالآلاتية هم (الموسيقيون) سواء كانت موسيقاهم مغرقة فى الشعبية . أو متطورة حسب الموضات التى تسود الأزمنة .. ومن تلك الفئة تخرج فئة من المطربين العازفين والتى نطلق عليهم آلاتية أيضًا .

طائفة الصهبجية :

وتعرف جماعة (الصهبجية) بأنهم من المغنين الذين انتشروا برغم قلة تمكنهم سواء فى العزف أو حتى طريقة أدائهم للموشحات أو القدود[1] ، وكانت تنحصر كل محاولاتهم فى غناء يتطلب مقدرة خاصة فى التجويد .

فأغنياتهم سابقة التلحين كانت تصل إلى المستمعين ركيكة وشائهة ، فهم يستهلون أغنياتهم بأغنيات مألوفة ، وبالألحان المعروفة وبعد اللجوء إلى محاولات التجويد ، أو التطريب ، كأن يدخلوا بعض الترايدات فى مد الصوت ومطه وإدخال كلمات بديلة للكلمات الأصلية ، تثير حماس المتحلقين حولهم ، لأن الكلمات البديلة تكون عن الحى أو القرية أو الأسرة وإذن يهتاج الناس فى استحسان ويطلبون المزيد من الإعادة ، لتلك الجزئيات التى تخصهم .

وأهل هذه الفئة أو هذا الكار أو تلك الجماعة معظمهم ممن يرتادون المقاهى ، لعرض فنونهم ومعظم جماعة الصهبجية ممن تتلمذوا على كبار المطربين ، فأول لمحة وفاء للأساتذة هو تقليد (الصهبجى) لهذا المطرب أو ذاك .

وبعض أولئك الصهبجية قد تعلم الغناء ، وبالذات غناء الموشحات ، وأصولها وأوزانها ، وامتلكوا حلاوة الصوت وطلاوة الأداء ، فاشتهروا

---

(١) القدود أغان حلبية صغيرة

في المقاهي الصغيرة وسرعان ما طارت شهرتهم إلى أكبر المقاهي ، ومن أكبر المقاهي إلى مجالس السمر وبيوت الأغنياء وسراة التجار ثم الوصول إلى القصور .

وكان استئجار الصهبجية بين سراة المجتمع إنما يعتبر مدعاة للتفاخر بينهم والإعلان عن بذخ الباذخين ، وكذلك يدل بارتفاع الذوق وتقدير الفن والفنانين ، وما الليالي التي يحييها الصهبجية إلا ليالي أنس وطرب .

والصهبجية كانوا يشتركون في الأفراح ، لا فرقة واحدة وإنما فرقتان في حفل العرس الواحد . إذ كانا يتباريان ، كل فرقة تحاول إثبات قدرتها بتقديم أحلى ما عندها ، ونجاح كل فريق إنما يرتبط بدرجة استحسان الجمهور المتحلق حولهم ، ويقوم الحضور بدور الحكام على الاستمرار لهذه الفرقة أو أن تتوقف تلك . ؟ !

وفي آخر الحفل إذا ما نفح صاحبه أجرًا أعلى للفرقة التي حكم الجمهور بإجادتها ، كان من نصيبها بعد هذا الأجر المرتفع معركة تسفر عن ضحايا ينتهي بهم الحال إلى المخافر (أقسام الشرطة والمستشفيات) إذ لابد أن تعتدي الفرقة الأقل إجادة على الفرقة الأكثر نجاحًا .

والصهبجية كانوا يستخدمون في بعض الفقرات ، كالغناء الفردي كأن يغني المطرب المنفرد بعض البشارف والموشحات الأندلسية ، ولعل كل تلك الجماعات والفئات والنوعيات من الفن الشعبي ، قد أسهمت على امتداد التاريخ الماضي بإثراء حياة الناس ، إذ كان الجمال متصدهم ، جمال الأداء وحسن التقديم ، وهم مع كل الأدباء والفنانين التلقائيين

قد كونوا مزاجًا خاصًا بأبناء شعب مصر ، وكل فن لصيق بالشعب فى أى قطر من الأقطار العربية الشقيقة ، التى تشترك معنا فى اللغة والحضارة وتنوع الفنون .. وكل هؤلاء وهؤلاء لا يجوبون الآفاق بقصد الكسب المادى كهدف واحد ، وإنما للإمتاع كذلك فمنهم من كان يقوم متطوعًا وحبًا ومعلمًا بلا أجر لمجرد حبه للفن الشعبى ، ويمكن أن تقول عن تلك الفئات جميعهم بأنهم أعرف الناس بما يشتجر فى الصدور ، فى قلوب المشاهدين الساعين إليهم أينما حلوا بقلوب العامة ، دائمًا ما تلتف حول صنع الحياة الأفضل ، توقدها أعاصير الحب إلى العدل ..

علاقات قديمة فى صياغات حديثة :

بالرغم من أن الأدب الشعبى وفنونه كانا مجهولين فى مصر لحقبة طويلة من الزمان ، إلا أن الباحثين ظلوا يلهثون فى ركاب الملوك وقصورهم ، لكى يستقوا خير تلك الآداب وهذه الفنون ، التى كان معظمها لا يخرج من قصور النبلاء والحكام ومراة الناس إلا لماما ، واستطاع الباحث أن ينبه الناس فى كل مكان عن تواجد وتوهج الفنون فى تلك الأماكن فطالب الناس فنانيهم إلى الاستمتاع بما يقدمون ، وأيدوا استعدادهم لدفع الثمن لتلك المتعة مهما كلفهم ذلك من ثمن .

والباحثون لا يزالون يحاولون تفسير ما يشاهدون من فن ، ولو تحت سنابك خيول وعجلات عربات الملوك لكى يصلوا إلى حقيقة الذوق الشعبى ، وأن يجعلوه ملحمًا بأهله ..

من هنا كانت استمرارية جوانب البحث الدائم نحو استنباط أشكال يمزج فيها وحدات تلك الجماعات لكي يطلق على التجربة تلو الأخرى (مسرح احتفالى ، أو مسرح السامر أو مسرح المصطبة أو مسرح الجرن ، والذى أصبح فيه الفنان الشعبى من أعمدته ، صار نجمًا لامعًا ، يلهث الكل وراء تحقيق أعمال تليق وكفاحه الممتد إلى قلب التاريخ العربى القديم ، وكان الأدب وسيلة من وسائل الحياة ، والتى بدونها يمكن أن تكون الحياة لا معنى لها ، وأنه فى نشأة أى فن عظيم أسرار ، تتخلله ابتداء من بواكيره الاجتماعية الغامضة حتى تتضح صورته الواعية ، التى تمثل السمة العامة لكل فن متطور .

وهذا ما يجعل النقاد المحترفين يتوقفون بين الحين والحين حتى يسطوا إلى هذه المقومات الصغرى ، التى هى بطبيعة الحال المسائل التى بدونها لا تقوم المسائل الكبرى الهائلة .

ولقد لجأ الكتاب فى السنوات الأخيرة إلى إحياء التراث القديم وتحقيقه فى صورة أعمال مسرحية ، يطرقون من خلالها أبواب السيرة والملحمة الشعبية ، واعتبروا أنهما عنصران أساسيان حين يرغب المبدع فى مجال المسرح الذى أشرنا إليه تحت مسمى السامر والاحتفال ، أو الفرجة الشعبية بكل ما تحمل هذه النوعيات جميعها من المتعة ، إن هذا الصنف القديم الحديث هو مسرح لا من أجل الطبقات الدنيا فقط . أو البرجوازية الصغيرة أو الكبيرة ، أو هو

مسرح سراة الناس من الحرفيين أو التجار ، أو هو مسرح سياحى يقدم للعرب فيه الغناء ، والعرى فى زى الراقصات ، فيحدث من وراءه دَغْدَغة الجزء الأسفل فى البشر .. دائمًا .. بل الاعتماد الحديث على هذا الصنف من المسرح ، وهو أكثر الفنون تأثيرًا على مشاهديه ، إذ التلاحم الحى بين ما يصدر من فوق خشبات المسارح إلى المشاهدين بكل نوعياتهم وكل فئاتهم وهو مسرح يعمد إلى الكسب المادى ، دون أن يحفل بقيمة المنتج المسرحى .. ذلك الذى يعيد صنع شرائح من حياتنا بشكل كاريكاتورى ! ؟ بينما مسرح آخر يطرح منظورًا آخر فيه جرعات من الصدق . مسرح صاغته عقول جيدة لكى تقدمه لعقول جيدة ، عقول تجيد استقبال الموروث على أنه آنى الفعل .. ولكى تورق زهور السعادة وإن كان قد كتب عنها فى القديم بأنها لا تورق فى الحلم ، وأن الإنسان القديم لم يكن متيقظًا لكى يستمتع بالسعادة ، وإنما كان يشرب حتى التلذذ أحيانا من كوب السأم المحرق لهذه السعادة ، التى لم توجد أبدًا .

والإنسان الآنى والمستقبلى خارج الحلم ، خارج إبداء السهد اليقظ ، يكون كالطائر المسافر ، بعد أن كان فى حالة إغفاء مخدرة ، شأنه شأن الحيوان الشتوى .

وهناك دائمًا نوعان من الناس : الذين يصنعون التاريخ ، والذين يعانون منه ، وللأسف فإن الإنسان قد أقام مزادًا لتاريخه ، وبالذات

رجال المسرح الذين لم يدركوا مدى أهمية أن يعيدوا التراث بشكل أمين ، لذا فالجيل الطالع يعانى من ذبذبة فى تاريخه ، وهو على حافة الهاوية دائمًا بين التاريخ الرسمى والتاريخ الثقافى ، وإقامة المزاد للتاريخ إنما أعنى بها عدم مراجعة صفحات التاريخ وإنشاء الأعمال على المشابهات أو المحاكاة .

ولم يعد بخاف على صناع هذا المسرح ، ما هو المطلوب للنهوض بالمسرح الشعبى فى ظل ما توفر لهم من مراجع فى هذا المجال الحيوى .

ولعل التعمق فى القضايا الجوهرية فى هذا المجتمع الإنسانى ، والتى نحاول أن نفهمها ، فالمسرح الشعبى الذى يساعد الناس على تحقيق التوازن الداخلى ، ويساعدهم كذلك على أن يفهموا أنفسهم ، وأن نفهم جميعنا العالم من حولنا ، لهذا يجب أن نبقى للمسرح دوره الهام والحضارى ، لكى يلعبه على امتداد المدى الطويل ، فى مقبل الأيام ، على أن يلبى ما لدينا دائمًا من احتياج لقدر من السياسة ، لكى يظل المسرح الشعبى مالكًا ، فى تناغم لأفئدة الناس ولو على سبيل الإسقاط ، ولو على غلالة التاريخ ، ولو استخدمنا المداحين والمنشدين والدراويش مع الأدباتية والقصصيين والعوالم والآلاتية والصهبجية ، فليس من المعقول أن يظل مسرح الثقافة الجماهيرية ، يقدم ما حفظناه عن ظهر قلب ، من أشكال وأفعال لمفردات الشكل

والمضمون الباهت المتدنى ، والمتردى للمسرح الشعبى الذى ترجو إحداث ثورة فيه تفتت صخور تلك النمطية .

وكما قال الناقد الأستاذ فؤاد دواره (.. المسألة ببساطة تتمثل فى حقيقة نظرة مؤسسة الدولة العليا للثقافة الجادة ، ودورها الحيوى الفعال فى بناء حياتنا الجديدة) . فإن لم تستقم هذه النظرة وتتحول من الاستهانة وعدم الاكتراث ، إلى الفهم العميق والتأييد الشامل ، والدعم السخى فسنظل نشيد قصورًا واهيةً فوق الرمال ، ونتحدث كثيرًا ولكن بلا جدوى ، عن أزمة الشباب وأزمة التطرف الدينى وأزمة انهيار القيم وأزمة أمية المتعلمين وأزمة الأزمات .. ولا حل لهذه الأزمات إلا بالعمل الثقافى الجاد المكثف والمخطط جيدًا .. وجهاز الثقافة الجماهيرية بكل نواقصه وسلبياته بمثابة الجسم الرئيسى الأساسى لهذا العمل الثقافى المنشود .. ومسرح الأقاليم بمثابة القلب من هذا الجسم .

ولعل غياب فلسفة ومنهج واضح لمسرح الثقافة الجماهيرية ، وبالتالى للمسرح الشعبى على شموله ، وهى تتمثل فى فردية التجارب التى تمت على طريق إحياء المسرح الشعبى المحاصر من عدة أوجه ، وأهم تلك الحضارات يكمن فى النقاط الآتية :

• عجز الاعتمادات وتناقصها عامًا بعد عام رغم استمرار العطاء لهذه النوعية !

• محاصرة مسرح الدولة لمسرح الأقاليم والتعامل معه بعنصرية عدائية ، فلا يمكن لفنان الثقافة الجماهيرية أن يقوم بإخراج أحد الأعمال للبيت الفنى للمسرح . برغم إثراء مسارح البيت الفنى للمسرح بأسماء وأعمال الكتاب الذين يتعاملون منذ بدايات اكتشافهم فى مسارح الثقافة الجماهيرية ، وعلى رأس كل هذا العدد يظل اسم يسرى الجندى ، محمد أبو العلا السلاموني ، سعد الدين وهبه ، وغيرهم مثل محفوظ عبد الرحمن وكرم النجار وأمين بكير وعبد الغنى داود وعلى سالم .. وكل تلك الكوكبة التى تم اكتشافها وتقديمها لأعمالهم فى بواكير عهودهم ..

المسرح الشعبى

علاقات وصيغ :

إن من أهم ما يتميز به الفنان الشعبى ، هو عدم قناعته بما يقع عليه حسه من صيغ موجودة بالفعل ، بالهيئة التى توجد بها ، فيحاول إعادة صياغتها من جديد ، من أطلال هذا العالم القديم ، ليظل عبق الموروث الشعبى مهيمنًا على الوجدان .

ولقد سيطر الموروث الشعبى إذ ظل خلفية أى من تلك الأعمال التى تصاغ على تلك الشاكلة أمدًا طويلاً ، لذلك ظلت مصر صاحبة الفلسفة المحققة والمعاشة ، باعتبارها طريقة حياة لا تعترف بالانفصام بين المكتوب والمعاش ، فعاشت رأيها بصدق كذلك .

والكتابة عن مصر وفنونها يحتاج إلى مجلدات ومجلدات .. لكن هذا الباب من هذا الكتاب وقد عولت على نفسى أن أخصصه للمقارنة بين صور الماضى حينما تستحضر للحاضر فى علاقات وصيغ للمسرح الشعبى ..

ففى القديم كان عند المصريين القدماء ثقافة جماعية ، فالكل يشترك فى إخراج العمل الفنى ، بينما ثقافة العصور الأخرى ممثلة فى أفراد معدودين فى كل عصر وفى كل بلد .. وفى مصر قديمًا عرف الإنسان

المصرى تنظيم العمل الفنى ، واستخدام المساعدين ، والانتفاع بهم بطرق متنوعة ، وكذلك عرف التخصص فى القدرات الفردية ، والجمع بينها .. وبلغ المصريون القدماء فى ذلك شأوًا عظيمًا ورفيعًا .. هذا ، ما وجدته الكشوف من المواد التعليمية المحفوظة ، ومن أمثلتها قوالب الجص من الطبيعة والنماذج التشريحية المختلفة ، المعروضة التى تبين للتلاميذ تطور العمل الفنى فى مختلف مراحل إنتاجه .. وقد اعترفت وأعلنت للدنيا بأسرها أنه لا يموت كل من حقق ذاته ، وعاش حياته ، واضاف إلى الإنسانية ، واضفى عليها مسحة من الجمال والعلم والمعرفة الشمولية .

لذلك نجد أن الكاتب المعاصر قد لجأ إلى عوالمه القديمة فى حلم وردى بأن تصبح حديثة فى شكل يجمع بين الأصالة والمعاصرة ، وأن يكون حريصًا على أن تكون حداثته نبراسًا ، سواء فى التناول أو فى طريقة الطرح لتلك المبتكرات فى مجال المسرح على وجه التخصيص ، إذ تغريه عوالم الخيال والبطولات وقصص الحب والدوران حول البطل الفرد المخلص ، والزعامات ، تجذبه كل تلك الشخصيات الغريبة والفريدة فى بطولاتها ، الرائعة فى عطائها من خلال عشق فياض تملك أفئدة هؤلاء الأبطال فى الزمن القديم ، فإذا بالكاتب المعاصر يعيد ذات الطرح ولكن بشكل يحمل هموم المرحلة الحديثة ، بكل ما جد فى حياتنا من تناقضات .

فبماذا تأتى تلك الأعمال من جديد .. إنها تأتى بالعمل التراثى فى شكل عمل سياسى . أى أن المبدع (يسيس) السيرة الشعبية لخدمة

إنسان العصر الحالى ، وبعد أن تصبغ شخصياتنا التراثية . مثل عنترة ، وأبى زيد الهلالى سلامة والزناتى خليفة وسيف بن ذى اليزن وعلى الزيبق ورابعة العدوية و وإخوان الصفا ، وكل تلك الحكايات والقصص عن الجوارى والفتيات المغنيات فى التاريخ الجاهلى ، لا تسلم من صبغة الإسقاط والتسييس والترميز ، فى حالة استحضارها لمشاهد اليوم ، بينما قد تفسد تلك الإسقاطات والترميزات هذه الأعمال القديمة الحديثة ، بحيث لا يمكن للمتفرج أن يعتنق شكل البطل (قديمًا) وفكره ، وحركته نحو تحقيق المكاسب (حديثًا) ، فيشتت ذهن متفرج اليوم ، لأن مناخ الأمس مخالف لمناخ اليوم ، لكن ذلك لا يعنى أن ننصرف عن تجديد وإعادة طرح تراثنا الفنى –الفلكلورى – والذى يعتبر من أعظم إنجازاتنا الحضارية الحديثة ، التى تربط القديم بالجديد المتجدد ، الوطن والمواطن ، الأدب والأدباء ، فإن تجديد وتحديث وحفظ هذا التراث العظيم من الاندثار ، وتعظيم شأن هذا التراث العربى ، الذى ننعم وننتفع به الآن معرض للضياع ، وعلى المحققين والكتاب أن يحفظوه ويجمعوه ويحققوه ويحدثوه بما يليق بأمة تعرف ما قدمت للحضارة والإنسانية من خدمات ، وبأن تراثنا يحتوى على جميع فروع المعرفة ، وبأن الحضارة الحديثة ارتكزت عليه فى جملة ما ارتكزت ، إذ عرفت دول عربية كثيرة ومنها مصر أنها لا يمكن أن تعيش متأخرة متخلفة ولها كل هذا التراث القديم ، العظيم والرائع ، ذلك لأن معرفتها بحضاراتها الماضية عامل قوى ، يدفعها إلى اللحاق بالأمم المتقدمة لكى تصل حاضرها بماضيها .

ولقد تأكد لنا بعد أن خضنا فى مصر بعض تلك التجارب فى إعادة طرح بعض يسير من السير الشعبية فى شكل أعمال مسرحية ، أو تليفزيونية ولم يتطرق الطرح إلى شكل الملاحم الشعبية بشكلها التراثى الأصيل ، وإنما كانت كل المحاولات التى أنجزتها العقلية المصرية أو العربية لم تتجاوز حدود (مناوشة) هذا التراث الضخم ..

والتراث يحمل الكثير من المعرفة ، ولكن لا يمكن أن تتأكد تلك المعرفة الواسعة إلا إذا استطاعت أن تطلع على ماساهم به أسلافنا من مشاركة وإبداع فى ميادين الفنون والعلوم .

والتراث الشعبى فى أى قطر عربى لا يمكن إعادة طرحه دون الاستفادة بما يحمله من فلسفة وهى فلسفة غير كل الفلسفات التى يعرفها الدارسون الأكاديميون ، ذلك أن الفلسفة الشعبية لا تحاول أن تقدم نفسها من خلال مخطوطات مسطورة أو كمراجع علمية جامدة .. وإنما تناقلت معظم كل تلك الحكايات الشعبية من بلد إلى بلد آخر ، ولقد وجدنا فى هذا المجال اهتمامًا يجمع التراث من قبل الأمة العربية ، أفرادًا وحكومات .

والتجديد فى التراث اعتمد على ما أبدعته قرائح العرب ، وهذا ما جعل الباحثين والمفكرين يعتمدون على مراجع ، ووثائق صادقة وحقيقية ، لا يمكن أن يرقى إليها الشك ، فقد ثبت أن الحضارة العربية الإسلامية من أعظم الحضارات التى عرفتها الإنسانية .

وإذن فالسير الشعبية وتراثنا من الملاحم والقصص الشعبى ، هى ما يمكن أن نطلق عليه (سياحة الوجدان) ، لأنها تمثل فى مجملها الصفاء الإنسانى فى حالة تناقلها . وحفظها وإعادة طرحها فى مناخ يمتاز بالحرية ، تأخذ السير الشعبية أعلى درجات النجاح إذ تعطى كل المتعة لكل من يشاهدها ، أو يسمعها ، أو يقرؤها ، إنها متعة الفن فى عيون البسطاء من أحرار الناس منذ النصف الأول من القرن التاسع عشر إذا ازدادت عناية الشعوب والحكومات بالفن الشعبى ، مما جعل القواعد الشعبية تنشط بفنونها وأفكارها وتقاليدها وتعابيرها ، وذلك منذ بداية الحملة الفرنسية وفى عهد محمد على ، على أعلى ما تكون الحميمة والإحساس بالغيرة على الوطن الأم .

والفنان الشعبى لا يعرف الدهشة لأنه دائم المراقبة لواقعه المحيط به ، وهو كذلك غير مأخوذ اللب أو مستغرق فى تأملاته إلى درجة قد تجعله بعيدًا عن ملاحظة الظواهر الاجتماعية والطبيعية المصحوبة بالدهشة ، أو بعنصر المفاجأة . فهو ملىء بالإيمان بأن نقد الواقع المحاط هو هدفه الأسمى .

ولعل من الأمور التى لا تحتاج إلى توضيح أن الذين أصدروا تراثنا فى شكل رائع يتسم بالعظمة كانوا علماء أجلاء ، يتمسكون بتعاليم الدين الحنيف ، لذلك نجد أن التراث القديم يتسم بالإيمانية ، وأنه يستدعى هذه الصور وينميها وينمقها ليقدمها مشذبة للقراء والدارسين نظيفة بلا أى شوائب ، وكذلك الحفاظ بأمانة على التراث الذى ينقله

أولئك العلماء من الموروث القديم إلى الحديث المعاصر لأزمنتهم .. وأما في عصرنا الحديث ، فقد تعامل الكتاب الناقلون عن السير الشعبية مع هذا التراث ، الذى عرفناه على خشبات المسارح مثل عنترة ، الزيبق ، أبي زيد الهلالي سلامة وغيرها .. عن هؤلاء أقول إنهم لم يؤدوا الأمانة كاملة فيما ينقلون ويؤلفون ، ولعل ما يميز القدامى بقديمهم ، أنهم لم يتركوا شاردة ولا واردة ، حتى وإن كان فيما ينقلون أدبًا مكشوفًا مثل حكاية (أبي الفضول الحمال) ، والبنات في الحمام أو أبي الفضول وزينة النساء من حكايات ألف ليلة وليلة ، والتي صاغ من تلك الحكايات الكاتب – الفريد فرج – مسرحياته التراثية من أمثال (حلاق بغداد) ، (على جناح التبريزى وتابعه قفة) ، (بقبق الكسلان) ، ومثل حكاياته من التراث الشعبي من أمثال (الزير سالم) وغيرها من الأعمال الأخرى .

ويمكن إذن أن تعدد مجالات الإبداع وكذلك نقاط الحصار ، وأهم نقاط الإبداع هي بالطبع محاولة خلق مناخ مسرحي ، كما اتفق المهتمون بالتراث من محققين ومبدعين على تسمية اهتماماتهم (بإحياء التراث العربي) ، والمتأمل لتلك التسمية يعرف أن التراث لا يعني أحياء شيء من موات ، وإنما اعتماد حياة من حياة .. ولعل إطلاق مسمى (تجديد التراث) تكون مناسبة للمرحلة التي نحن بصددها الآن ، وهي اللجوء منذ الستينات لتجديد التراث العربي في شكل مسرحي ، فعندما قدم لنا الدكتور رشاد رشدى(بلدى يا بلدى) ، مستلهمًا سيرة سيدى أحمد البدوى ، وحكايته مع امرأة تدعى فاطمة بنت برى ، وقد حذا في ذلك حذو كتابنا الرواد ، مثل توفيق الحكيم ، وعلي أحمد باكثير ، وبالتالي

حاكى الأستاذ الدكتور رشاد رشدى الدكتور سمير سرحان حين استلهم قصة ست الملك ، والدكتور عبد العزيز حموده حين استلهم قصة الظاهر بيبرس فى مسرحيته المعنونة بابن البلد ، وأتى جيل كامل من المبدعين من بعد ذلك لكى يعيدوا طرح السير الشعبية وهى كثيرة فى مسرحنا المصرى المعاصر والذى سبق الإشارة إليها ..

واهتداء بكل ما سبق طرحه نستطيع القول إذن ، بأن مبدعينا منذ أن تولوا غربلة التراث لكى يحصلوا على أهم ما ابتدعه الإنسان فى الحكايات الشعبية ، لكى يعبروا بها عن تخيلاته وتأملاته وتصوراته لتلك الحياة ، داخلها وخارجها ، فإن هذا المتجه ليؤكد لنا بأن كل تلك الحكايات الشعبية ، تتفرد بأنها ثرية بالمقولات الأخلاقية والفكرية ، اجتماعيًا وجماليًا ، وسواء كان هذا الثراء من واقع تلك الحياة أو من خلال إعمال الخيال فى أن يتجاوز ما هو فوق الحياة ، مبحرًا فى هذا الخيال فى بحار وعوالم مافوق تلك الطبيعة وتلك الحياة ، كذلك تعتبر الحكايات الشعبية ، التى استغلت فى تجسيدها كل المفردات السابق شرحها ، التى تعتبر المصادر الأساسية لكل المرويات لأنها تحمل فى طياتها ملامح التراث الشعبى أكثر مما تحمل أية مرويات أخرى من ذلك التراث الشفاهى ، المنقول جيلاً من بعد جيل ، ولأن تلك الحكايات تعتبر (فلكلور) ويفسر هذا المفهوم من لدن المبدعين فى هذا المجال على أنه ثقافة الشعوب الحية ، واعتبارها مصدرًا من مصادر الكشف عن أهم خصائص اللغات القومية للشعوب ، لأنها تساهم فى اكتشاف الموروثات الأدبية المتميزة ، وكذلك تجعل كل تلك الشعوب شغوفة باستقراء هذا

الماضى ، ولو عن طريق هذا الطرح المسرحى لاستخلاص قواعد العرف وجمال وأصالة التقاليد فى أصولنا التاريخية .

ولعل الاتجاه العلمى الحديث ، الذى سيطر فى الآونة الأخيرة ، والذى أثبت أن الحكايات الشعبية تعتبر وحدة أساسية من وحدات الثقافة الشعبية ، فاعتمد فى تحليلها على الاتجاه (البينيوى) ومن هنا يمكن (عن طريق العلم) أن نثبت أن الأسطورة والفكرالأسطورى من حيث أصله ومبدئه فكر (تقليدى) ، هذا لأنه عندما تحاول الأسطورة فهم الشكل الحاضر من الحياة الإنسانية ، فإنها لا تجد من الوسائل لتحقيق هذا الفهم إلا العودة للماضى ! ؟ فما يمتد جذوره فى الماضى البعيد .. فهو إذن ماض أسطورى كان هناك منذ الأزل ، موجود منذ أزمنة موغلة فى القدم ، وهو وحدة ثابتة متأصلة لاشك فيه ، وإذن أى تشكيك يرد أو أى تحريف يعمد إلى هذا التشكيك ، إنما يعتبر شيئًا محرمًا على المبدعين فى أى زمان وفى أى مكان ، فهو قد أصبح دلالة على قداسة ماضينا ، الذى عليه أن يعطى حاضرنا كل ما نحتاج إليه (ماديات) أو (نظمًا إنسانية) بقيمها وعبقها ، بجلاوة أجوائها المسرحية المتخيلة فى حالة التجسيد .

وإذن ؛ فعلينا أن نحافظ على القيم الدينية ، التى لا يجب أن تتغير أو أن تتبدل أو أن تخضع لطفرات أو أن تتوارى أمام أية انكسارات .

ونخلص من كل ما سبق أنه على المسرحيين أن يلزموا جانب الحذر فى حالة (مسرحة هذا التراث) من أساطير أو من حكايات أو سير

شعبية ، وأن نسوق الإسقاط من الماضى ونجسده فى الحاضر ، وأن نعمل على أن تبعث القيم الإنسانية ، الحضارية ، الاجتماعية وألاّ (نسخر هذا التراث) جريًا وراء تحقيق ضحكات رخيصة تطعن تاريخنا وأصالتنا فى مقتل .

ولعله من الميسور على بعض الكتاب المعاصرين ، بعد كل التجارب ، وبعد كل هذا اللجوء إلى التراث سواء بالأخذ من الأساطير أو من الحكايات والسير الشعبية أن نلجأ إلى هذه الكنوز ، باحترام شديد ومن خلال قداسة ، وكذلك من خلال العمق فى اختيار ما ينفع الناس .

ولذلك . يجب أن ننظر إلى هذا التراث نظرة متأنية ، لأنه يكشف عن طبيعة حياة الإنسان المصرى ، أن يتيح للمبدع المصرى أن ينهل من نبع لا ينضب ، فإنه إن ارتمى فى أحضان تلك الحضارة ، فلن نضن عليه إن أحسن الاختيار ، إن أجاد الروى فى حالة الأخذ ، والدقة فى حالة العطاء ، إن رأى فى الأسطورة والحكاية أو السيرة الشعبية أصدق تعبير عن فلسفة حضارة الإنسان ، أن يعتبرها الشكل الجمالى الذى يمده بالأحاسيس وبالصور وبخيالات ، والعقائد التى كانت سائدة فى الأذهان فى أزمان أجدادنا .

وحتى إن كانت الأساطير والحكايات والسير تنتمى إلى أشكال الحضارات القديمة ، التى ترجع إلى مراحل سابقة على الفلسفة والعلم ، فى وقت كان يسيطر التفكير التأملى على الإنسان فى جنبات حياته .. إلا أن الحكايات أو الأساطير كانت قادرة على أن تمزج أحاسيس الماضى

والحاضر فى بوتقة واحدة ، وأن تصهرهما لكى يعيد المبدعون خلق أساطير حديثة متطورة فى ضوء إخضاع الجانب الجمالى لخدمة تجارب الإنسان المعاصر .

قصص الوجدان الشعبى :

يقال : إن قصص البطولات قد أخذت من حياتنا كل مأخذ ، قبل نصف قرن وأصبحت قصص البطولات هذه من فلكلور شعبنا العظيم .

ولعلى أنبه القارىء الكريم إلى أن كلمة فلكلور قد أطلقت على أمور مختلفة فهى تعنى (التراث) الشعبى ، أى أنها آداب وعادات وتقاليد ، وتعنى أيضًا العلم الذى يبحث فى هذا التراث الشعبى ، ومعنى الكلمة قد يحدده تاريخها وتاريخ استعمالها ، فإن أول من استخدم هذا التعبير هو (ج توماس) فى خطاب أرسله منذ أكثر من مائة عام أو يزيد إلى مجلة (آثينام) الإنجليزية وقبل هذا التاريخ بعشرات قليلة من السنين . كان علماء أوروبا قد بدءوا يدرسون التراث الشعبى فعلاً .

وهناك قواعد معينة نستطيع أن نحكم بها على ما هو فن شعبى . بعد الغوص والدراسة فى كثير من المراجع والبحوث المتخصصة فى هذا المجال .

ونستطيع القول بأن هناك فنًا شعبيًا ، وآخر غير شعبى ؟ ! أما ما يصدق عليه المسمى – بالفن الشعبى – فهو أن يتصف هذا الفن بالعراقة والتوارث ، وكذلك زاوية تجهيل الفنان المبدع له ، كما أنه لابد أن يكون أسلوبه متداولاً فى الجماعة الشعبية .. إذ لابد من أن نميز

بين مرحلة معروفة فى التاريخ ، بأنها مرحلة حضارة ، وبين مرحلة أخرى ما قبل هذا التاريخ وهى فى الغالب تكون مرحلة أكثر توحشًا وأقل حضارة .

وحضارة مصر يبلغ عمرها الآن سبعة آلاف سنة ، استخدم المصريون فيها كل الوسائل الثقافية المختلفة لتسجيل نشاطاتهم الفكرية والعلمية والفنية ، سواء بالنحت أو بالنقش أو التصوير أو العمارة أو الكتابة .

ولذلك يسهل على الدارسين أن يعقدوا مقارنات بين تراثنا المعاصر والتراث الفرعونى ؟

أما قبل ذلك – وخاصة قبل استخدام الكتابة – فالميدان يتحمل التخمين ، ذلك لأن جهد العلماء هو أن يعتمدوا على ما يجدونه مطمورًا فى الأرض من أدوات صيد أو فلاحة أو عمل ، أو بقايا أكواخ أو آنية بدائية ، وهذه وحدها لا تعطينا صورة حقيقية لنشاط الإنسان القديم العاطفى ، ومعنى هذا أنه باستخدام الكتابة وضع الأساس لخلق الدراسة العلمية فى أى عصر من العصور بعد ذلك .

وهنا . تقفز إلى الأذهان حقائق أخرى وهى أن هناك فى الوقت الحاضر بعض المجتمعات البدائية مثل (النوير ، الايبو ، البوشمان ، التاندى) .. وكلها تعيش فى أفريقيا ، وهناك مجتمعات أخرى فى أمريكا الجنوبية وأستراليا ، هذه المجتمعات – وإن اختلفت آراء علماء الاجتماع على تسميتها بشكل عام – إلا أنها مجتمعات بدائية تتميز بكل ما فى تاريخها من عصور سحيقة ، هذه المجتمعات بالطبع لها فنونها ، موسيقاها ،

أساطيرها ، حفلاتها ، نقوشها وتماثيلها .. فما هو مكان هذه الفنون بالنسبة لجذور الفنون الشعبية فى المجتمعات المتحضرة .

ولعلنا نتفق أول ما نتفق على عبارة المجتمعات البدائية فالمفروض أن كل جماعة بشرية تعيش بوسيلة الصيد والقنص دون غيرها ، إنما تعيش الحياة التى كنا نحن المصريين – على سبيل المثال – نزاولها منذ آلاف السنين ، وعلى ذلك فنحن نعتبر مثل هذا المجتمع بدائيًا ، بينما – أفريقيا – كلها حتى الآن ، ونحن منها بالطبع تمثل حضارة هى توءم حضارتنا.. كما نلاحظ فى بعض (الماسكات) لوجوه شيوخ القبائل أوالكبار العارفين أو ذوى القوة والسلطان فى السحر والعلم ، نلاحظ هنا فى مصر بعض أعمال التصوير والنحت التى خلقها الإنسان البدائى ، سواء فى أفريقيا أو مصر هنا على وجه التخصيص ، والرومان على جدران معابدنا ومعابدهم ، وقبل ذلك بنحو عشرين ألف سنة فى أسبانيا حين سجل رجل الكهف ورجل الغابة هنا أو هناك . سجلوا حركات المطاردة فى الرسوم فوق جدران الكهوف القديمة ، إنما ليؤكدوا لنا نحن المعاصرين بأن محاولات التعبير عن الحركة والرصد بالرسم على الجدران كانت خيالاً خصبًا ، ثم جاء الإنسان الذى يصف بالكلام تلك الرسوم ويترجم تلك الكلمات إلى أساطير سواء فى أسبانيا أو فى روما أو فى مصر ، ولعل أسلوب الكلمة قد تحمل فى القديم مشاق التعبير الواضح الذى يفهمه الجميع الفلاح والتاجر ، الطبيب والخادم ، الصانع والمهرج ، وحتى رجل الدين فى الزمن الغابر ، وتتساوى مع شعوب آسيا وأواسط أفريقيا وأستراليا وأمريكا الجنوبية وأهل المناطق النائية الباردة ، ولنا فنوننا

الشعبية مثل ما لهذه البلدان من فنون وتراث ، ولنا كذلك أغانينا مثل مالها ، موسيقانا رقصاتنا عماراتنا المصرية القديمة ، والأهم من ذلك لنا لغتنا .. والتى ليست لنا المقدرة نحن المصريين على استخدامها إلا فنيًا .. فالهيروغليفية ليست لغتنا الأولى ولا الثانية ولا الثالثة وإنما هى لغتنا السياحية .

وبما أن فنوننا فى معظمها مرتبطة بالسحر وبالمعتقد الدينى ، لأننا كنا ومازلنا نخشى ظواهر الطبيعة ، ولعل طقوس تلك الشعوب من أهم ميادين بحث العلماء فى مجال الفولكلور ، لأنها أكبر الأبواب التى تقودهم إلى تصور حياة تلك الشعوب الفكرية ومن هنا يمكن أن نضع أساس لقيمة جوهرية فى الفن الشعبى بصفة عامة ، فسكان الواحات على سبيل المثال باعتبارهم بدائيين بالنسبة لسكان الوادى ، الذين تأثروا بالتراث الفرعونى ، حافظوا على قيمة هذا التراث ، وأبدعوا على نهجه ، فإذا بفنونهم وبيوتهم تشبه ما أبدعه الفراعنة فى العمارة ، خالطوا الفراعين مخالطة شديدة ، وعلى هذا ففنونهم الشعبية عميقة الجذور ، ممتدة إلينا من أعماق الماضى ، متطورة مع التاريخ عبر آلاف السنين والأجيال ، تنتقل فنونهم القولية من لسان إلى لسان ، ومن جيل إلى جيل ، فهى باقية ، وهى توضح وحدها حقيقة التاريخ الحقيقى والمتطور للشعوب ، لذلك تعتبر دراسة الفولكلور ، والتى ظهرت مع ظهور القوميات كائنات فى انتظار البعث ، ليكون لها حق الحياة والتطور ، فهل معنى هذا أن الفنون الشعبية فى أى بلد تعتبر قومية خاصة تنفرد بها تلك البلد ، ويختص بها هذا الشعب أو ذاك . أبدًا ، فكما نعلم أن

دراسة الفن الشعبى قد ظهرت مع العلوم الاجتماعية الحديثة ، والتى يبلغ عمرها نحو مائتى عام ، بعد الثورة الصناعية فى العالم . وأن تاريخ الفنون الشعبية فى كل أمة ، لها هذا التاريخ . فإنما يعتبر أن تلك الفنون الشعبية عريقة وقديمة قدم تاريخ الحضارة نفسها .

فهناك نوعان رئيسيان فى الفنون الشعبية ، النوع الأول لا تكاد تظهر فيه (فكرة القومية) أو الانتماء (للهوية) وهذا هو الفن القديم ، والنوع الآخر تبدو فيه فكرة الوطنية وهو الفن الحديث حداثة وجود فكرة الوطنية فى وجداناتنا ، أو تشابه الفنون فى البلدان المختلفة له أصل ، فإما أنه نابع من جذور أبعد المجتمعات البدائية زمنًا ، ثم افتراقها ، وهذا أمر غير محتمل وغير معقول لأسباب كثيرة وجوهرية ، أو ما احتفظت به الأمة وظلت على عهده فلم يندثر .

أما فى مجال تشابه الفنون والموروث والأساطير أو الحكايات الشعبية بجانب شكل الفنون الشعبية والداعى إلى نمط آخر يدعو إلى الترابط فى - المجتمعات القومية - وهو سبب غير الأصل الواحد ، ولكى يكون الأمر أكثر وضوحًا فإن الفن فى مصر لا يوجد منه نوع دون غيره فى بلد دون غيرها ، وذلك بسببين :

السبب الأول : أن كل المجتمعات البشرية قد مرت بتجارب مماثلة أو متقاربة وخاصة فى مراحل تاريخها الأولى ، ولذلك نلاحظ أن سكان أواسط أفريقيا يصاحبون العمل بالغناء . وكذلك يفعل أبناء صعيد مصر ،

وكذلك يفعل الزنوج فى أمريكا الجنوبية . والعبيد كانوا يفعلون ذلك فى عهد الدولة الرومانية ، أو الزنج فى عهد الدولة الإسلامية .

ولكن قد يكون ربط العمل لدى هؤلاء وهؤلاء بالترفيه والترويح عن النفس بالغناء الجماعى ، أو الغناء الفردى ينبع أساسًا من فلسفة (وداونى بالتى كانت هى الداء) لكنها فى الحقيقة تمثل ظاهرة إنسانية فى مجموعها ..

والسبب الثانى : احتياج الناس للتنفيث ، ومن هذا الاحتياج ابتدع (فن الفركوز) من احتياجات شعبية ، فهل يمكن أن تتلاصق وتتشابه الظروف والاحتياجات لكل الشعوب فى وقت واحد وتصبح الإرادة الشعبية الجماعية صارخة تطلب وجود هذه الدمى كوسيلة للتنفيث عن المتاعب والهروب النقدى خلف الصوت المستعار ، الذى يشتم فى الحكم وفى الحكام وينقد النقد اللاذع لكل مظاهر السلبيات فى الحياة .. هل يمكن القول بأن احتياجات أى شعب يمكن أن تتلاصق كما قلنا بالضرورة وبهذه الدقة المتناهية ليصبح من اللازم ظهور (أراجوز) فى كل مجتمع مثل :

ظهور أغنيات العمل الجماعية أو الفردية . ! ؟

فإذا رددنا إلى التاريخ خاصية تواجد التبادل الثقافى مع التبادل التجارى ، لكان الأمر ميسور الوصول إلى الأذهان ، وهو الأمر الذى حدث على امتداد طول التاريخ ، والذى أدى إلى هجرة أساليب الفن ووسائله من بلد إلى آخر .

وليس هدفًا حضاريًا بالطبع أن تقدم فنون الموروث الشعبى كما هى أو كما كانت فى صورتها القديمة أو فى عهدها القديم ، وأن تقديم نسخة من الفنون الشعبية الخام ، وإنما تطور الفنون شكلاً وموضوعًا جعل خاصية التشابه تكاد توصلنا إلى الإيمان بوجود الازدواجية فى هذا المجال الحيوى .

وحول معنى التراث العربى ، وهو أصل كل الحضارات ، وهو منبع كل معرفة ، نجد أن العرب أنفسهم قد تناسوه بعد أن دخلوا مع بعضهم البعض فى حروب طاحنة ، فأقعدتهم عن التطور حينًا من الدهر ، كان الغرب فيها قد استفاد من تطاحنهم واختلافهم الشديد ، وبالتالى تخلفهم الأشد . وقد تقلصت الفتوحات الإسلامية وانكمشت بلاد العرب ولم يبق لها إلا أن تتغنى بماضيها البعيد . والذى كان سعيدًا فى يوم مضى واندثر ، ولم يبق إلا التراث يأخذ منه المبدع المسرحى لكى يعمل فيه الإسقاطات الآنية هجومًا على سلبيات الحكومة هنا .. أو هناك . ويشجب سلبية الشعب من خلال أعماله المسرحية ، ويصبح الشعب على وتيرة المسرح التراثى ، المسرح الشعبى . مسرحًا يناوش التراث .

واستفاد المبدع المصرى والعربى ، كما استفاد المبدع فى دول أوروبا من الأسطورة للتعريف فى مجال العلوم الاجتماعية أو علوم الحضارة ، التى لا تخرج عن كونها تدور حول الخوارق ، أى صفات الالهية وبطولات الممتازين من الناس ، وهناك أساطير إغريقية وأساطير فرعونية

ثم هناك الحدوتة الشعبية ، والموروث الأكثر حداثة وهكذا نجد أن اللجوء إلى التيمات الشعبية فى المسرح فى السنوات العشرين الأخيرة قد سجل معدلاً عاليًا جدًا ، وكذلك مسرح القصص الشعبى حين لجأ كل من نجيب سرور وشوقى عبد الحكيم فى الأخذ من بهوت (قرية الشاعر المخرج الكاتب نجيب سرور) أخذ منها شخصيته التى ألبسها ثوب النضال السياسى وجعل منها شهداء للوطنية ، كذلك فعل شوقى عبد الحكيم فى نصوصه عن « حسن ونعيمة » وجو السياسة الريفية وجو الفانتازيا ومسلك مسرح العبث على تيمات شعبية وأساطير فرعونية ، ولا أدل وأجلى من أعظم عمل مسرحى يتصل بالتراث الدينى المتغلغل فى وجدان المسلمين فى مشارق الأرض ، ومغاربها – سورة أهل الكهف – تلك التى حولها كاتبنا المبدع المسرحى الرائد توفيق الحكيم إلى عمل مسرحى يشهد له بالريادة ، أولئك الذين عاشوا أعمارهم واهبين حياتهم إلى هدف كلنا قد شعرنا به حين انطلق المقذوف – الفلكلورى – من عمق موروثاتهم الريفية كى يتفجر فى العاصمة .

وبالفعل أحدث الفن الشعبى فى العاصمة دورًا هائلاً تجاوز حدود الوطن ليشبه ، من ثم إخواننا العرب بما فيه من أصالة وعمق وإثراء فى الرؤى .. والآن .. وقد أصبح الفن الشعبى ، أو الموروث الشعبى الذى حلمنا به يومًا أصبح سفيرًا لبلادنا فى بلاد الفرنجة ، سفيرًا فوق العادة .

أما فى مجال المسرح التراثى الغنائى فلقد ذكر لنا أستاذ النقد فى

مصر الدكتور محمد مندور تغمده الله برحمته فى كتابه (المسرح النثرى)[1] ، إذ دلنا على نقطة كانت غريبة على مسرحنا التراثى أو لم تكن واضحة للعاملين فى الحركة المسرحية وبالذات فى المسرح التراثى وتلك هى : أن الكاتب الناقد محمد تيمور قد اقتبس أوبريت (العشرة الطيبة) من نص فرنسى بعنوان (ذو اللحية الزرقاء) .

جعل حوادثها تاريخية أسطورية تجرى فى عصر المماليك ، بعد أن كتب أغانيها زجلاً (بديع خيرى) ولحن أغانيها وألف موسيقاها (سيد درويش) ، فكيف تغلب محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) على مشكلة طبيعة الحضارتين المصرية والأوروبية ، وكيف استطاع أن يرتد بأحد النصوص المسرحية الفرنسية إلى دائرة شرقية إذ رسم الاطار الشرقى ، المملوكى واختار أسماء الأبطال (حمص أخضر) ، (أم السعد) ، (الوالى) ، (الأمير) ، (ست الدار) لكى تقدم مسرحًا شرقيًا أصيلاً من خلال هذا الإعداد ، كما هو معروف أنه يلزم لكل تراجيديا غنائية (أوبريت) عدة أهداف لابد أن يبرزها الكاتب فى هذا الصنف من المسرح .

١ - القصة : (وهى حدوتة الأوبريت)

٢ - هيكل البناء المسرحى : الشخصيات ، تشريح الشخصيات ، علاقة الشخصيات بالمجتمع الذى تتنازع فيه تلك الشخصيات ، فاعلية

---

(١) الدكتور محمد مندور (المسرح النثرى) .

هذه الشخصيات فى هذا بالمجتمع ، هل هى فاعلة – أو هل مفعول لها ، هل هى قاهرة لصروح الاستعباد ، أم هى التى تستعبد بقوتها حتى تسود وتسيطر ، ومن ثم يكون لها حق تغيير المناخ المناسب لحياة أولئك المطحونين ولامتلاك زمام حياتهم ، وتولى مقاليد أمورهم وإدارة الحياة فى مناخ هم صانعوه بالعدل المستند إلى القوة ، فى ظل إطار من الغنائية أو الشمولية للحياة نفسها ، بما فيها من فكاهة وفجاجة وترفيه ودموع ورقص وغناء وأحلام وآمال ، وهذا ما يجعل كلمة « الهيكل البنائى » للنص التراثى ، والقائم على أحد الحواديت الشعبية ، أو المأخوذ من الأساطير القديمة المحقق للهدف الأسمى للكاتب ، وهو تحقيق روح الحضارة ، التى يجب أن ينتمى إليها النص التراثى المراد إعادة طرحه فى زمن معاصر .

وعلى ذلك ، يمكن القول بأن محمد تيمور حاول أن يستنبط من حكاية (صاحب اللحية الزرقاء) والتى تحتوى على صراع الأقوى مع الضعفاء وانتصار الضعفاء بالحب بعد أن ملكوا قوة الحق ، فتحقق العدل وسادت الحياة الحب ، إذن فقد كتب تيمور أوبريت (العشرة الطيبة) ، وظلم نفسه أو ظلمه من قال : إن العشرة الطيبة (مقتبسة) إنها اسطورة ، ومن حق الكاتب أن يحصل على تيماته من تراث الموروث الشعبى الخاص بأمته ، ولقد اختار تيمور عصر الاستعمار التركى لمصر ، واستحضر أمامنا شخصيات مصرية كما سبق وإن ذكرت ست الدار وحزنبل وحمص أخضر فى إطار عربى شديد الأصالة ، يبحث فى الحب ، العدل ، السلام ، وإذن فإن لمحمد تيمور فضل الريادة فى مجال المسرح

التراثى ، أو مسرح الأسطورة ، المعدة لتكون أنموذجا للمسرح الشعبى الغنائى كما كان لتوفيق الحكيم فضل الريادة فى دراما الصور الدينية ومسرحيات التراث الإنسانى مثل ، (أهل الكهف) السلطان الحائر وشمس النهار وإيزيس واوزوريس من الموروث الشعبى العربى ، وقد اعتمد كل من الكاتبين الكبيرين على جو ألف ليلة وليلة ، وهو المغرق فى الخيال الشرقى الأصيل .

من أجل هذا قد استعرضنا كل ما سبق فى هذا الباب ، لكى يكون الكاتب المزمع لطرق أبواب التراث على علم بأدواته قبل أن يدخل إلى عالم الفلكلور والأدب الشعبى وتحقيق التراث ، فإن هذا العالم صعب ، يحتاج إلى المران العملى ، إلى الخبرة والتجربة وللثقافة الموسوعية ، الأكاديمية .. وإن أخذت صفة الشمولية وصولاً للأفضل .

الفلسفة الشعبية :

لم تعمد الفلسفة الشعبية إلى تقديم نفسها من خلال المخطوطات المسطورة أو المراجع العلمية الجامدة .. وإنما تناقلت معظم كل تلك الحكايات الشعبية من بلد إلى آخر .

وإذن ، فالسير الشعبية هى ما يمكن أن نطلق عليه بالفعل رحلات الوجدان الشعبى بشكل شافاهى ، بسيط ، غير معقد .. إنها الصفاء الإنسانى كما قلنا آنفًا ، وهى تراخى الحرية فى أرض تسود فيه تلك الحرية ، فنجد الفلسفة الشعبية تأخذ شكل المتعة الشعبية الوجدانية ، إنها متعة العيد فى عيون البسطاء من أحرار الناس ، من يحلو لهم أن يفلسفوا سيرهم

الشعبية التي هي إرثهم ، كنزهم الثمين ، وأن يصوغوا على نهجها الكثير من الحكايات الشعبية المعاصرة مثل أعمال الشاعر الراحل نجيب سرور ، حين استحضر التراث وفلسفه وسيسه في أعماله (قولوا لعين الشمس) و (يابهية وخبريني) و (ياسين وبهية) ، وهو حينما جعل من بهوت تلك القرية الصغيرة مسرحًا للأحداث ، وجعل من ياسين هو كل شعب مصر الذى قصم ظهره الاستعمار والضغط السياسى ، والضيم الاجتماعى والغربة عن ناسه وبلده ، وحين جعل من بهية ، هى مصر ، هى الأم ، هى الوطن ، هى كل الحب ، هى مخطوبة الود فى كل مجال ، فى كل مكان وزمان .. ولعل مسرحيات الشاعر نجيب سرور ، هى أحسن النماذج التى يمكن أن نطلق عليها مقولة إنها مسرحيات الفلسفة الشعبية . فقد صاغها رجل مسرح فى المقام الأول ، وشاعر استشعر هموم جيله وممثل كتب كل الأدوار بغية أن يقوم هو بالأداء لتلك الأدوار ، أى أنه أعطى لكل الأدوار حقها الكامل فى الطرح والتواجد والتوهج والتألق .

وفى مسرح نجيب سرور الشعبى بجانب الفلسفة الشعبية ، تلك الخصيصة من الخيال الخصب والرمز الفنى ، ولعل جزئية الخيال لديه هى أول ما يستوجب الوقوف لدى هذا الشاعر المخرج الممثل ، فلديه المقدرة على طرح مسرحى يمتاز كما قلنا بالخيال المفرط ، والرمز الجميل والصراع فى أعنف صوره بين القاهر والمقهور ، وكلها مدلولات شارحة للعوالم التى تنبع من رأس هذا المبدع الذى لا يبارى فى روعة حواره وقوة بناء شخصياته ، بطرح الوجدان العاطفى ، ففى مسرحه يصطرع

الخيال مع العواطف ، فهما فى مسرحه السبيل للأدب المسرحى الشعبى الفلسفى ، الذى كان من الممكن أن يسيطر وأن يسود لولا ما ألم بالشاعر من فقدان للثقة ، ولولا خيانة الأصدقاء والزوجة ، حولا خيانة حتى قواه العقلية له .

وإذا ما استبعدنا الحديث عن وسائل الإقناع فى مسرح نجيب سرور الشعبى ، الذى يحمل فلسفة أبناء الشعب حين يناقشون قضاياهم وآمالهم ، حين يناقشون أعداءهم ويطالبونهم بالحياة والحرية وبالوجود الحقيقى ، فإننا يمكن أن نقرر وبلا أدنى حرج بأن مسرح هذا المسرحى إنما يتسم بصفتى الأصالة والجمال، وإذن فمسرح هذا الرجل قد كتب بذاته لذاته صك البقاء لكى يتزاحم على أعلى مراتب الوجود والخلود داخل وجدانات كل من يتصف بالتذوق أو المتلقى الواعى .. إنه مسرح عنيف فى نقده ، مقنع فى فلسفته ، قوى فى تأثيره ، مثلما الريح الحارة التى تشدو بأغنيات الرثاء ، التى لا تطرب إلا المكلومين ، فيستجيبون لها ، وينفعلون بها ، وتجعلهم يتوقون لمعرفة كنه المغلقات والمحرمات من المعرفة .

ويقطع ذات الدرب معه كل الشعراء الذين أدلوا بدلوهم فى مسرح السيرة أو الأسطورة أو الحكايات الشعبية من أمثال الشعراء ، فاروق جويدة ، وأحمد سويلم ، ومحمد إبراهيم أبو سنة ، وفاروق شوشة ، وأخيرًا محمد أبو دومه ، ومهران السيد ..

ولقد قطع كل هؤلاء أوعر الطرق وصولاً إلى ميادين الحقيقة الجلية الواضحة ، حتى لا يضل أحدهم طريقه نحو ساحة التبشير ، حتى يكونوا شهود عيان على عصرهم ، شراح عدل ، وشاجبين بالمسرح الشعرى لكل فلسفات القهر ، أو العهر أيا ما كان مصدرها السلطوى .

وإذا كانت فلسفة كل الأعمال المسرحية التى قام بإبداعها أولئك الشعراء المجددون ، لا تخرج عن كونها (ردود أفعال) ، ولم تمكن أى مبدع مهما كانت قدرته أن يحول مسرحه إلى (فعل) إنما يرجع ذلك إلى سببين .

السبب الأول : هو عدم الخروج من رحاب التراث وخصيصة اختيار (البطل الشعبى) كوكيزة أو محور يدور كل العمل على طرحه للقضايا .

والسبب الثانى : هو أن الكاتب يبدع عمله المسرحى ، ويغرق فى طرح الفلسفات الشعبية ويحيط عمله بالكثير من الترميز والإسقاط السياسى ، ليؤكد فى النهاية بأن عمله لا يخرج عن كونه (رد فعل) ، إذ لا يملك أن يطرح الفعل على المسرح إلا من خلال كتيبة من المرتزقة المسلحين ، فيأمرهم بالقتل الجماعى لكل من يخرج عن ناموس الحياة ، وأن تستحضر كل أعدائه فى كل ليلة لكى يردى الآلاف وراء الآلاف داخل صالة المسرح ، وهذا بالطبع ضرب من خيال مجنون عنّ لى أن أطرحه من خلال تلك الجزئية عن مسرح (ردود الأفعال) ، والذى يحاكى حياتنا جميعًا ، فلسنا نملك إلا هذا ..

أهمية أن يكون لدينا
مسرح شعبى متطور

من المعروف لدى الدارس بأن فترات التحول الكبرى فى حياة الإنسان والإنسانية . كان المسرح دائمًا فى المركز الأول من اهتمام المجتمع ، ذلك أن مثل هذه الفترات تحمل دائمًا مخاضًا قائمًا على الصراع الدرامى بين قيم بالية ، وقيم أخرى جديدة يعمل على أن يستشرفها .. ذلك هو مسرح مستقبل أى أمة ، لأن المسرح سباق دائمًا إلى أن يعكس الصراع القائم بين القديم والجديد ، فى أى زمان وعلى أى أرض ، أن يطرح أمام أنظار مشاهديه ما هو عدو للحياة ، وكل ما ينى تلك الحياة ، ولذلك فالمسرح بطبيعته وسيلة فعالة للمعرفة ، ولا يقتصر على مجرد الترفيه ، ولا ينبغى له ذلك . وإذا كان (هوارس) ، قد نص على أن الإمتاع هو أحد الأهداف المرجوة من الفن ، إلى جانب الإفادة ، فإن فن المسرح يتخذ المتعة وسيلة فقط .. أو بمعنى آخر ، إن فن المسرح يوظف عناصر الفرجة ، بعضها أو جميعها فى العرض المسرحى لخدمة هدف أساسى ، هو رسالته الثقافية والاجتماعية والسياسية ، لذلك فإن الأعمال المسرحية الرائدة فى هذا المضمار سوف تقوم بهذا الدور التاريخى ، الذى يلعبه المسرحيون ، وفى مسار الرحلة العظيمة .. كان المسرح هو أداة الناس لإدراك الحقيقة الكلية لحياتهم ، لا إدراك جانب واحد مجرد منها ،

ولقد كانت المضامين الفكرية والاجتماعية المزدحمة فى خضم زخم المشاكل الحياتية ، اليومية للمواطن .. تعثر حتى على نفسها ، تلتقط الأنفاس ، تتطهر ، تتفاعل ، تتغير ، تغسل همومها تنجلى عقولها ، كل ذلك يحدث فى حميمية متبادلة ، وتحت أضواء المسرح الكاشفة ، كحقيقة مبلورة بالحدود الأدبية الراقية ، ويظل المسرح يلعب هذا الدور الخطير والطليعى ، فيوحى للناس بكل القيم المثالية ، لما ينبغى عليه استشرافاتنا للمستقبل الأفضل ، فى إطار من الروعة والجمال وعمق الطرح الأدبى فى آن واحد .. وأهمية أن يكون لدينا مسرح شعبى متطور لن تأتى من فراغ ، ولن يأتى هذا المسرح ولا هذا التطور من فراغ ، كذلك لا يأتى من نقل أشكال غربية ، وأن نفلسف كل ما هو شبيه بمناخنا ، وكل قريب من مشاكلنا ونعربه ونسطحه ، فيصبح بفضل شطارة الناقل وفهلوته أقرب ما يكون للمسرح الشعبى .

لكن الخوف من أن يكون النقل مسخًا أو هو لفن بلا هوية فيصبح الفنان الناقل أعدادًا ، أو ترجمة أو تمصيرًا يصبح مضللاً ، ومتهمًا بالخيانة العظمى لا لمسرحنا الشعبى فى مصر ولكن لحركة التاريخ المصرى ، ولمصر بشكل أعم وأشمل فالفنان رسالة ، ومسيرته قد تطول .. وقد تقصر .. غير أنها مليئة بالعثرات .. وعليه أن يتخطاها جميعها فى مثابرة ، يتخطاها لتأدية رسالته ، ومن هنا تنبع مسئولية الفنان تجاه مجتمعه ، ومدى التزامه بها .

وعندما تذكر كلمة « فن المسرح » ورسالته ، فيقفز إلى الأذهان أسئلة

ثلاثة تتحدد الإجابة عنها من خلال ثلاث كلمات : لمن ؟ ولماذا ؟ وكيف ؟

وكل ذلك يدور فى تلك الفلسفة والصياغة التى لا قيام لرسالة المسرح بشكل خاص . والفن بشكل عام بدونها .

فمنذ نشأة المسرح .. وهو يمارس وجوده وفاعليته مع الناس ، ويستلهم منهم الموضوعات والمشاكل فى صدق وعمق بصيرة مستهدفًا قيمًا ومبادىء ترقى بالناس وبالمجتمع نحو رحابات أنبل وأقدس وأسمى ، وفن المسرح يتميز بتلك الخصيصة الشعبية ، والتى تمثل دفعًا حيويًا ، وديناميكية خاصة ، ينفرد بها دون سائر الفنون الشقيقة ، من هنا تأتى أهمية وخطورة فاعليته .. إن أحسن توظيفه فى إطار المسئولية الشعبية تجاه المسرح ومسئولية المسرح تجاه الشعب ، فإذا قدر الشعب تراثه القديم ، الذى كشف عن طبيعة حياة الإنسان المصرى ، المبدع المصرى فى ارتمائه فى أحضان الحضارة التى ينتمى إليها ، ذلك لأنه قد رأى فى الحكاية الأسطورية القديمة أصدق تعبير عن فلسفة حضارة الإنسان ، إذا اعتنقها على كونها الشكل الجمالى الذى يمده بالأحاسيس والصور والخيالات ، وكذلك يسبغ اعتناقه للعقائد التى كانت سائدة فى أذهان من كتبوه وتركوها تراثًا غاليا جاء إلينا فى زماننا من الزمن القديم .

وتأكيدًا لقول المتخصصين بأنه لم يعد من الصعب تمييز الأسطورة عن غيرها ، ذلك لأن الأولى تتركز حول تصور الواقع ، وإن كان تصورًا خارقًا ، وتقترن دائما بالطقوس التى تمثلها .

وإذا أردنا أن نحدد مجال حكايات الخوارق التى تفسر بمنطق الإنسان البدائى ظواهر الحياة والطبيعة والكون والنظام الاجتماعى وكذلك بأوليات المعرفة ، وكل الحكايات والسير الشعبية التى تنزع فى تفسيرها إلى التشخيص (التمثيل) ، وتنأى بجانبها عن التعليل والتحليل ، تسترعب الصورة القديمة للمجتمع البدائى ، التى وقعت فيه أحداث الحكاية أو السيرة أو حتى الأسطورة ، وقد تسترعب حتى شكل المادة .

وكما قال الدكتور عبد الحميد يونس[1] ، إن الحكاية والسيرة الشعبية والأسطورة كل ذلك عند الإنسان البدائى تعتبر عقيدة لها طقوسها ، فإذا ما تعرض المجتمع الذى تتفاعل معه الأسطورة لعوامل التغيير ، تطورت الأسطورة أو السيرة بتطور هذا المجتمع . وقد تتبدد تحت وطأة عناصر ثقافية أقوى فتنفرط عقدتها ، وتنحدر إلى سفح الكيان الاجتماعى ، أو هى تترسب فى اللا شعور . وتظل فى الحالين عقيدة أو ضربًا من ضروب السحر ، أو ممارسة غير معقولة ، أو شعيرة اجتماعية ، ولعل هذا ما يجعلها تتحول فى بعض الأحيان إلى مادة خام . يعيد الكاتب صياغتها فى قالب الحكاية الشعبية ، ذلك لأن محاولة إخضاعها للشكل الأسطورى بخصائصه التى ترتد بالصائغ حتى إلى عالم (الميثولوجيا) ، إذ تقوم على العقيدة والشعيرة الدينية والشكل التمثيلى كذلك ، فإذا ما تحولت أية أسطورة عن علم (الميثولوجيا) ، فإنها سوف تصبح (حكاية شعبية) ، وإن الحكاية الشعبية تعنى

---

(١) الأسطورة والفن الشعبى (المركز الثقافى الجامعى ١٩٨٠) .

(الدوران فى فلك الفن الشعبى) ، والدوران فى هذا الفلك لابد أن يستخدم كل المفردات السابق ذكرها آنفا أى أنها لابد أن تعبر عن اهتمامات شعبية ، وأن تصاغ فى لغة ليفهمها الشعب ، وتخرج فى تلك الحالة عن علم الأساطير ، إذ تصبح مادة رئيسية استحدث وجودها ، وكل نهضة حياة من المأثور الشعبى ، وتنتقل من تلك الحالة الأسطورية إلى حالة أخرى اسمها الحالة (الفلكلورية) وللفلكلور علم قائم بذاته ، وهو ينقسم إلى أربعة ميادين رئيسية هى :

١ – المعتقدات والمعارف الشعبية .

٢ – العادات والتقاليد الشعبية .

٣ – الأدب الشعبى .

٤ – الثقافة المادية والفنون الشعبية .

فهل حينما لجأ الكتاب المعاصرون من أمثال توفيق الحكيم ، ورشاد رشدى ، وألفريد فرج ، ويسرى الجندى ، وعبد العزيز حمودة ، ومعين بسيسو ، وغيرهم ممن عملوا على محاولة إيجاد مسرح شعبى ، هل لجأ كل منهم إلى استخدام علم الفلكلور الشعبى وفضله عن الميثولوجيا ، والتى يتم تعريفها بأنها علم الأساطير ، وإن لجئوا إلى بعض من المداخل الأربعة الأساسية ، التى يقوم عليها تحقيق المسرح الشعبى والتى تلخص فى :

١ – المشاركة الجماعية (الظاهرة الاجتماعية) .

٢ – نوعية الموضوعات (الظاهرة الطقسية أو الدينية) .

٣ – ملاءمة الموضوع للبيئة (مد جسور الفكر ببساطة للجمهور) .

٤ – كسر النمطية (إتاحة فرص للتجريب) .

فهل استخدم الكتاب المبدعون فى هذا المجال ، هل استخدموا تلك العناصر الأساسية بشكل مؤثر وعلمى وفعال .

إن الذى حدث هو التعميم ولم يكتشفوا الحلقة المفقودة بعد .. واعتقدوا بأن مسرحهم إنما جاء بمثابة (الموضة الجديدة) متوهمين بأنها ستحل محل الموضة القديمة من الإبداع المسرحى السائد ، والذى يجب أن يتراجع أمام مسرحهم الحديث ، الذى يحمل أصالة الماضى ومعاصرة الحاضر واستشراق المستقبل !

ولعل توجه المبدعين العرب منذ أن لجأ الكاتب يوسف إدريس إلى شكل السامر المسرحى ، والفرجة الشعبية فى مسرحيته (الفرافير) ، وقد تحول الأمر إلى ظاهرة مسرحية مصرية وعربية عالية النبرة ، حاولت أن تستأسر بالمتجه المسرحى .

وحاول الكتاب المسرحيون مصريون وعرب أن يعيدوا أشكالاً قالوا عنها بأنها قديمة ، وإن كانوا لم يشاهدوها ، وأيضًا وبكل أسف لم يقرءوا عنها إلا أنهم قدموا العديد من الأشكال المسرحية مثل مسرح الحلقة ، البساط ، السامر ، الحكواتى ، المتلد ، المقهى ، وقدموا من خلال هذه الأشكال أنماطًا لأعمال مسرحية تتسم بالتمسرح والاحتفاليات وفى اعتقادهم بأنهم قد حققوا نجاحًا فى طرح هذه الأشكال .

والسؤال .. هل ما تم تقديمه على الساحة المسرحية (هروبًا إلى تلك الأشكال ، يمكن أن يسمى مسرحًا شعبيًا ؟ .. وما أهمية أن يكون لدينا مسرحٌ شعبى متطور .

ومن المقولات التى سنوردها لأصحاب الآراء الآتية ، يمكننا أن نستنبط مدى نجاح .. أو فشل ما هو ممهور بالأساليب المسرحية الشعبية .

يقول الدكتور يوسف إدريس :

(إن كل مسرح مصرى لا يتطور من (السامر) الشعبى وافد ودخيل ولا مستقبل له ، التجربة الأوروبية فى المسرح وافدة ودخيلة ولا مستقبل لها ، وهى لا تتجاوز أن تكون شكلاً (محليًا) لهذا الفن العظيم ، فهى إذن ، تجربة غير ملزمة لنا ، لأن فن المسرح ليس له شكل عالمى) .

ويقول الدكتور أمين العيوطى :

(إن الدعوة لمسرح احتفالى ، هى دعوة امتدت فى الأرض العربية من البحر إلى النهر على امتداد ثلاثة عقود تقريبًا ، ولم تكن هذه الدعوة إلى خلق مسرح عربى قلبًا وقالبًا رفضًا لشكل المسرح الغربى ، أو رغبة فى الانفلات من التبعية الثقافية لأوروبا فحسب ، بل كانت ، فى أحد جوانبها ، رفضًا للرأى القائل : إن العرب لم يعرفوا المسرح ، وتأكيدًا للأشكال المسرحية التى عرفها العرب بالفعل على امتداد تاريخهم الطويل منذ الجاهلية حتى الآن ، ويقول الدكتور على الراعى :

إن المتوكل كان يكن ودًّا خاصًّا لجماعة من الممثلين الهزليين ، وقد أطلق عليهم (السماجة) بتشديد الميم ، وهم قوم يحاكون حركات بعض الناس ، ويمثلونهم فى مظاهر مضحكة ، إيناسًا للناس .

ويقول أيضًا[1] نقلاً عن الباحث المسرحى (شريف خازندار) ، بأن الخليفة المتوكل كان أول من أدخل الألعاب والمسليات والموسيقى والرقص إلى البلاط ، وأنه كان يميل إلى التهريج والأغانى الهزلية ، ومن ثم أصبحت قصور الخلفاء مكانًا للتجمع والتبادل الثقافى مع البلدان الأجنبية ، وكان ثمة ممثلون يأتون من الشرقين الأدنى والأقصى ، ليقدموا تمثيلياتهم فى قصور الخلفاء ، كما كان المسافرون العائدون من أسفار طويلة يقصون على الخلفاء من أخبار أسفارهم ما يسلى ويدهش .

ويقول أيضًا :

إن العامة كانوا يجدون تسليتهم المحببة عند القصاصين الجوالين أولئك الذين يقصون عليهم نوادر الأخبار وغرائبها ، وكان هناك من المضحكين تفننوا فى طرق الهزل ، يخلطونه بتقليد لهجات النازلين ، وقد يحاكون فى ذلك العميان أو الحمير .

ويقول الدكتور عادل قرشولى :

(إنه يحق لنا أن نتساءل : كيف نسعى ، إذن ، جاهدين لإثبات وجود المسرح فى تراثنا العربى ، هل نعتبره وسيلة للتسلية أو الاستعراض

---

(١) المسرح فى الوطن العربى (عالم المعرفة) الكويت العدد (٢٥) .

كالغناء ، والرقص ، وجلوس الخليفة على العرش ، وخروجه للصلاة في موكب حافل برهانًا قاطعًا على وجود المسرح لقرون طويلة قبل منتصف القرن التاسع عشر ، ونحن نؤكد في الوقت نفسه أن مبدأ التشخيص عن طريق البشر ، كان محظورًا من أصله وأن تلك الأشكال المسرحية لم تتطور إلى فن مسرحي ، كما حدث في أجزاء أخرى من الأرض . ألا تتشابه محاولتنا تلك عندئذ إجراء عملية قيصرية لامرأة تعرف مسبقًا أنها ليست حبلى ! ؟ ولو سلمنا أن المتوكل كان قد بنى بالفعل مسرحًا بدائيًا يمثله (السماجة) ومتفرجه الوحيد المتوكل فما الذي يعنيه هذا الاكتشاف الخطير على الصعيد التطبيقي ؟

إننا إذا اتبعنا المنطق القائل بسرقة (برتولد برشت) للحكواتي العربي ، واعتماد (ارتو) على المسرح الشرقي دون تحديد لهذا الشرق ، كان لابد لنا من القول : إن المتوكل كان أيضًا في واقع الأمر ، هو أول من استخدم المسرح الإيطالي المغلق في أشد صوره صرامة ، وذلك قبل تطوره في أوروبا بما يزيد على سبعة قرون ، وحين نتوصل إلى هذه النتيجة ، ألا ينبغي ، حتى نكون تراثيين ، أن نطرد الجمهور من المسرح ، لكي يستطيع السماجة العرب المعاصرون تقديم ملاهيهم لمتفرج واحد هو الحاكم ؟ ولماذا يحاول بعض المسرحيين العرب المبدعين تطوير مشاربهم المسرحية لكسر جدران المسرح المطلق ، وإيجاد تواصل بين الخشبة والصالة ؟ ألا يعلمون بذلك أنهم ضد معطيات التراث ؟

وما الملحمة والسيرة الشعبية والأسطورة إلا متجهات مسرحية ، لجأ إليها واهتم بها على اعتبارها من التراث الشعبي والدراسات الفلكلورية

والانثروبولوجية ، خاصة فى مجال الإبداع الفنى والأدبى ، وفى مجال المسرح الشعبى المعاصر على وجه التحديد ، والذى قدمته كوكبة من مبدعينا ذكرناهم قبلاً بأنهم بداية من توفيق الحكيم ، وعلى أحمد باكثير ، ورشاد رشدى ، ويسرى الجندى ، وعبد العزيز حمودة ، ومعين بسيسو ، وعبد الكريم برشيد ، وعلى عقلة ، عرسان وغيرهم ومن طرقوا أبواب التراث العربى والشعبى .. الملحمى والأسطورى ، وقد ظنوا جميعهم بأنهم بأعمالهم الحديثة والقديمة ربما سدوا منابع الأمية المسرحية ، ولربما ظنوا أيضًا بأنهم قد ابتعدوا عن المنهج (الألفبائى) ، ولكن بالمعنى الحضارى أيضًا قد أعلنوا عن أمية أوطانهم وجعلوا من مواطنيهم ، من خلال ما أبدعوه فى مسرحياتهم الشعبية أو الأسطورية أو الملحمية أو السياسية الاجتماعية .. قد جعلوا من مواطنيهم جماعة من المصفوفين فى آخر طوابير الدنيا ، وبأنهم شعوب كل حياتهم ردود أفعال ، ولهذا تعود أعداؤنا أن يكتبوا التاريخ وحدهم ، ثم يقدموه لمن كتب عنهم لكى يقرءوه ، بل ويقرروه على طلاب العلم فى تلك البلاد .

من هنا كان من حقنا أن نرفض قولبة الغرب وفكر الغرب ، من هنا كان لنا أن نعلن بإصرار عن إيجاد مسرح شعبى متطور ، فهل تحقق هذا الشكل لهذا المسرح ؟ .

ولعل اهتمام الذين حاولوا فى هذا الميدان مشكورين قد اهتموا بما يحمل فى جوهره كل الرغبة فى إحياء القديم والتأصيل ، والتأكيد على الشخصيات القومية فى كل وطن صاغ حكاياته الشعبية مسرحًا .. !

وأما فى مصر .. فقد بدأ الاهتمام بالشخصية القومية صاحب أول الحضارات الإنسانية وأعظمها على الإطلاق ، ولعل فى حكاياتنا الشعبية القديمة كنوزًا رائعة لم يقترب منها الكثير من المبدعين ، ومن هذا الباب فى هذا الكتاب المتواضع ، الذى لا أرجو من وراء تقديمه سوى الإفادة فى مجال البحث أن يعلم البعض منا الآخر ما يعلمه . وكما قال لنا وساق الأمثلة الرائعة (الدكتور محمد رجب النجار)[1] من خلال أبواب كتابه بأبًا كاملاً عن الحكايات الشعبية المصرية والتى غاب عن كتابنا أن يطرقوها . وهى مقتبسة عن كتاب باحث ميدانى استقصى الحفاظين لتلك القصص أجملها فى التراث العربى .

ولقد أورد فى هذا الكتاب بعضًا من نماذج من الحكايات الشعبية الشفوية فى مصر نستشهد بها فى تلمس (تيمات حديثة لتحقيق الشكل المنشود للمسرح الشعبى المصرى) .

ويقول الدكتور محمد رجب النجار فى مقدمة هذا الباب :

من المعروف أن قصص الشطار واللصوص تشغل فى التراث الشعبى المصرى حيزًا كبيرًا وقديمًا ، يعود فى قدمه إلى مصر الفرعونية ، الأمر الذى دفع الباحثين إلى القول تعميمًا إن التراث العربى يدنى فيما لديه من قصص عن الشطار واللصوص إلى البيئة المصرية وحدها وانسحب هذا التعميم فيما كتب عن قصص الشطار فى ألف ليلة فى السير الشعبية

---

(١) عالم المعرفة العدد ٤٥ حكايات الشطار والعيارين .

خاصة ، ولعل الكتاب حين أورد عن قصص (الإخوة الحاقدين) و (العبد والسيد) ، و (سبع الليل) ، و (الملك واللص) ، وقد صنفها الباحث المصرى تصنيفاً يتراوح بين الحكايات الخرافية ، وحكايات الواقع الاجتماعى ، وكذلك حكايات المعتقدات والحكايات المرحة ، وهى نصوص تلقى من الاهتمام ما هو جدير بها ، وما من شك من أن هناك من القصص الشعبى ما لم يتناولها المبدعون المسرحيون ، الذين ظلوا يدورون فى فلك الزير سالم كالفريد فرج ، ورابعة العدوية ، وعنترة بن شداد ، وعلى الزيبق للكاتب يسرى الجندى ، والسيد البدوى لرشاد رشدى ، والظاهر بيبرس لعبد العزيز حمودة .. ، أما حكايات الشعراء مثل أمين زيدون والأميرة ولادة لفاروق جويدة وعنترة لأحمد سويلم وغيرها من الأعمال التى تم الولوج إليها فلم تأت إلا بما أتت به ذات الحكايات القديمة .

ولعل اللافت للنظر فى تلك الحكايات الشعبية التى تدعو الكتاب إلى الالتفات إليها . هى لأنها حكايات يتجاوز أبطالها جيل على الزيبق ، ودليلة المحتالة بألاعيبها .

على أن هناك من كتب عن الملاحم الشعبية مثل حكاية (أيوب وناعسة) ، والتى تنتمى إلى الحكايات التى تنشد فى الريف وصلاحية هذه الحكايات باعتبارها مادة قديمة لعمل متجدد ، حسب ظروف صياغته فى زمن يتطلب التحديث فى دعة وسلام لمواكبة الجارى من الأمور السياسية ، وكذلك هناك شوقى عبد الحكيم ومسرحه التراثى ،

الذى يدور فى فلك الملوك والصعاليك ، ولكن بوجهة نظر سياسية أو اشتراكية واقعية .

ولعل من أقدم وأهم ما ابتدعه الإنسان هو الحكاية الشعبية التى عبر بها عن تخيلاته وتأملاته ، كذلك تصوراته للحياة ، داخلها وخارجها ، فالحكايات الشعبية فى هذا الميدان ، وهذا ما تأكد لنا من خلال استقصائنا للكتب التى تبحث فى هذا الأمر الهام ، ثرية بالمقولات الأخلاقية والفكرية اجتماعيًا وجماليًا ، وفى حكاياتنا الشعبية القديمة كانت تتوفر سبل الخيال أكثر منها خيال تجسيدها على خشبة المسارح حديثا ، بعد أن تناولها الكتاب المعاصرون بالحذف والتحقيق واستبعاد التلقائية الشعبية ، التى كان يعبر بها الشعبيون عن آرائهم بل ومواقفهم تجاه ما يجرى من أحداث .

فهناك مناطق للحرب وللطعان بالكلمات ، ليس بالسيوف أو الخناجر كما حاول تجسيدها المستحدثون ، والحكايات الشعبية التلقائية الموروثة القديمة كنا نرى فيها ثورات » تهب من أفواه الشعراء ، الحكائين ، القصصيين فألهبوا بتلك الثورات أخيلة العامة ، فانتقلت من كونها ثورات كلام إلى ثورات أفعال ، وليست ردود أفعال كما صنعت فنوننا الشعبية الآنية ، وكلها تدور فى فلك (الشكل الأنتيكة) واستبقينا الفنان الشعبى المتمثل فى (شاعر الرباب) كما هو وكأنه إنسان بدائى فى الشكل وفى طريقة الأداء .. استبقيناه بلا تطوير منهجى أو علمى ، فى تراث لا يشك أحد فى عظمته ، ولا يشك أحد فى أنه هو (عرق الذهب) الذى كان

علينا أن نصوغ من مادته الخام الغالية النفيسة أحلى ما يمكن أن نزين به صدر أى عصر من عصور مصر .. ! ؟

ولكننا بهرنا بشكل (البساط) أو (السامر) أو (الحكواتى) ، ولربما طرحنا خصوصياتنا القومية المتأصلة من خلال تجميع كل المفردات كخيال الظل ، وعرائس الدمى المتحركة ، واستخدمنا المنشدين والحكائين والقصاصين والرواة والمنشدين والعوالم والآلاتية والصهبجية ، ولربما نجحنا فى أن نرسم صورة لمتفرج اليوم عن فنون الأمس .. لكن الذى لم يحدث هو أننا لم نلتفت إلى أن المسرح باعتباره (بنية تركيبية) لا يمكن فى شكله الذى شرحناه إلا أن يكون مصريًا ، وأننا فشلنا فى أن نكون إلا أن ننظر ، وأن نكون تنظيريين فقط ..

وإن تمكنا فى بعض الأحايين على صعيد الممارسة من أن نحول بعض الأعمال التراثية إلى مسرح له شكل مسرح عربى نصًا وعرضًا ، وقد استفاد بعض الدارسين من الأشكال من خلال التنظيرات والبحوث والممارسات ، لكن الأمر سيظل كما هو ، وهو أننا ما زلنا نبحث فى بنية العمل المسرحى التراثى ، فى صيغته المعاصرة ، وسيظل المسرحيون يمسرحون التاريخ ويمسرحون التراث لأمد طويل ، ولسوف لا تقتصر بحوث المجددين فيما أرى على التراث المصرى أو العربى فقط ، بل إنهم سوف يحاولون مصريًا وعربيًا ، استنباط أشكال وصيغ جديدة من الأدب والفن الأفريقى ، وسوف يحاولون ربط الأفارقة وآدابهم وحكاياتهم بالأساطير العربية والبابلية واليونانية باعتبار أنها فلسفة مصورة (حية) متحركة وملتصقة بالوجدان الشعبى كذلك .

ولن ينتصر فى رأيى من أن المدخل الحقيقى لإيجاد الصيغة العربية للمسرح هى العودة إلى بنية وفنية « السامر » و « الحكواتى » و (السماجة) .

ويقول الدكتور عادل قرشولى تحت عنوان (بين التأثير والتأصيل)[1] كان الفرافير ليوسف إدريس أقرب إلى الكوميديا ديللارتى منها إلى السامر ، ولم تأخذ « مقامات » الصديقى[2] فى بنيتها المسرحية الكلية شكل المقامة ، بل استخدمت المقامة مادة ، ومصدرًا فى بنية مسرحية مغايرة لبنيتها الأصلية ، اقتربت من بنية (المسرح الشامل ، ولم تكن العملية المونتاجية فى مسرحية (ديوان الزنج) لعز الدين المدنى منفردة فى استخدام الاستطراد ، « وحفلة سمر » لسعد الله ونوس لا تختلف فى تقنيتها عن تقنيات استخدمها بيراند يللو ، وبيتر فايس ، وتجارب روجيه عساف فى مسرح الحكواتى ، قريبة من تجارب « مسرح الشمس » و ,المسرح الحى » والتجارب الأمريكية اللاتينية الكثيرة .

والدكتور قرشولى فيما ذكره صحيحًا .. فماذا يعنى هذا ، هل يمكن أن يشكل اتهامًا ما ؟ هل نخضع هؤلاء لمحاكمة ندينهم فيها بالخيانة

---

(١) مقال منشور بمجلة المسرح القاهرية العدد الخامس عشر فبراير ١٩٩٠ . الدكتورعادل قرشولى ناقد وشاعر سورى أستاذ الأدب العربى فى جامعة لينرج بألمانيا .

(٢) الطيب الصديقى كاتب مسرحى مغربى يمارس الكتابة والإخراج .

الفنية العظمى ؟ ، رغم معرفتنا الأكيدة لما قدموه للمسرح العربى من عطاءات ؟ كلا ، إن هؤلاء الذين ذكرت على سبيل المثال لا الحصر يعيشون فى العصر ، لا خارجه ، وهم يجرون تجاربهم المسرحية فى بيت زجاجى معقم ببخار التراث والتقاليد الفنية العربية المقطرة .

وأنا من المؤمنين كذلك بما أورده الناقد الدكتور عادل قرشولى ، وأضيف أن كلاً من أستاذنا الجليل توفيق الحكيم ، والكاتب الذى حاكاه فى مسرحه (على أحمد باكثير) وكلاً من الدكتور رشاد رشدى ، وعبد العزيز حمودة ، وفوزى فهمى ومن بعدهم ، كل الذين لجئوا للتراث أنهم جاءوا برؤية « شيفونية تراثية » ، فلم يصدق المتفرج المصرى مسرحهم على أنه مسرح مصرى أو عربى ، وإنما مسرح محاكاة لما سبق .

ولعل المتشابهات المشتركة فى كل ما أبدعه المسرحيون فى هذا المجال هو ما تنطبق عليه سمات لأشكال الفرجة فى الآونة الأخيرة ، وأنها تعتبر أساسًا نظريًا وفكريًا لجماعة من المفكرين المسرحيين ، كما اشتهر عند أصحاب المسميات (الاحتفالية) و (السرادق) ، و (العربة) ، و (السامر) ، و (مسرح القهوة) ، و (مسرح الساحة) ، و (مسرح الشارع) ، وكلها تدور فى تلك الفرجة الشعبية والفرجة الفنية التى تضم باقة من مصادر التراث الشعبى والتاريخى والعقائدى والحضارى ، وكلها تدعو إلى الإمتاع ، وإن اختلفنا حول الشكل أو المضمون لهذا الإمتاع أو الإبداع ، ولكن ، هل نجح هذا المسرح فى إرساء دعائم شكل جديد ومعاصر يعيش بداية فى قلب القرى ، ثم

ينزح إلى المدن ؟ ، وهل أقدم كل هؤلاء الكتاب على (إبداع) مسرحى من خلال أنموذج يدرب القدرات ويثرى عملية (التخيل) ، لكى تخلق المناخ الجيد لطبقة جديدة مثقفة من المبدعين ، والمتذوقين للمسرح الجديد هذا .. والإجابة أنه .. لم يتواجد بعد ، وبالتالى يصبح السؤال الذى يحتاج إلى إجابة من نوع آخر . يفهمه المتخصص فى مجال النقد قبل مجال الإبداع وهو : هل الهدف من وراء مبحثنا هذا ، من خلال هذا الكتاب ، أو غيره من الدراسات أو المحاضرات فى حلقات الدرس ، التى تدور فى هذا المضمار ، هل الدعوة للاهتمام بالتراث تكمن فى الجمع والتصنيف والعرض والدراسة .. فقط .. ؟

اعتقد أن الإجابة بالنفى ، ذلك لأننا لابد أن تكون لدينا الرغبة فى التعرف على كياننا وكينونتنا ، الهدف ، هو أن ندرس زاوية الأصالة فنيًا ، لكى تؤدى فى النهاية إلى كشف حقيقة ضمير الشعب ، كل شىء عن حكاياته ومأثوراته ، وأن نجمع كل البيانات عن نفسية الشعب وسلوكه وخصائصه الفلكلورية والثقافية ، وأن يعمل المبدع حين تدعوه الحاجة إلى الأخذ من التراث على أن يكون غير ما كان السابقون ، بأن يجنح إلى جوانب التنوير والبعد عن الضلالة والتضليل .

حكايات .. وعلاقات :

هل ينكر أحد أن قصة (على بابا والأربعين حرامى) من أحسن القصص التى قدمت من خلال وسائل الإعلام سواء كانت الإذاعة ، التى قدمت تلك القصة قبل ثلاثين عامًا فى صورة درامية غنائية رائعة ،

وما تزال تذاع حتى اليوم ، هذه القصة على الرغم من أنها قدمت كذلك (في إعداد تليفزيوني) ، والاستعانة بالصورة الأدبية الغنائية الاستعراضية في أعمال فنية عالية المستوى مثل (الباليه) وكل السبل الأخرى ، التي تعرض وتفسر وترجم قد ساهمت في غرس قيم الجمال أو الإخاء والصدق ، أو الأمانة . أو الإخلاص .

هذه القصة لها قصة أغرب من عناصرها الأساسية ، فحكاية علي بابا والأربعين حرامي منذ أن قام المستشرق الفرنسي (أنطون جلال) بترجمتها على اعتبارها إحدى القصص المأخوذة عن مجلدات (ألف ليلة وليلة) ، وهي المعروفة لدى جميع المستشرقين تعتبر من الخرافات التي لها عناصر في الشرقين الأدنى والأقصى ، فأعلن بعض المستشرقين بأن علي بابا أصلها (تركي) ، وزعم آخر بأنها ليست تركية ويؤكد انتماءها إلى التراث (الأرمني) ، وشجب ثالث هذا الرأي ليؤكد بأن علي بابا لها أصل (صيني) ، وجاء مؤخرًا الباحث الفرنسي (ميشيل بالك) ، الذي كان ينقب في التاريخ عن القصص التي تحوي العجائب والغرائب في الشرقين الأدنى والأقصى ليؤكد الزعم القائل بأن (علي بابا) أرمنية الأصل ، وأما آخر التطورات التي حسمت هذه القضية على الباحث في أدب الخيال الشعبي ، فقد . أكد أن (علي بابا) هي من إبداعات الخيال العربي[1] ، وأنها وقعت في مصر ، وفي العصر العباسي شأنها شأن الكثير من

---

(١) الدوحة (سبتمبر ١٩٨٣) مقال الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف

القصص التى أبدعتها العقلية الشعبية المصرية ، التى تعالج من خلالها قضايا الصراع بين الخير والشر .

ولعل ذاكرة القارىء ما تزال محتفظة بتفاصيل قصة على بابا والأربعين حرامى الإذاعية على الأقل ، ولا حاجة لتلخيصها أو إعادة شرحها .

ولعل انتقالنا إلى ظاهرة العلاقات والحكايات العربية تجرنا إلى ما يحدث كثيرًا فى القصص الشعبية حين يقع البطل فى مأزق حرج لا تجدى فيه الشجاعة وحدها ، وعندئذ لابد من الحيلة .. ، وفى تاريخ الأدب الشعبى المصرى حكايات وحكايات عن دليلة المحتالة (مقدمة درك مصر) ، والفتى صاحب الحيل ، المتفوق فى استخدام الدبابيس الحربية وفنون الحرب والطعان واسع الخيال والذكاء (على الزيبق) .

وهناك أبو زيد الهلالى الذى كان يجمع بين القوة والحيلة ، وإذن فالشجاعة فى جانب الحيلة كانتا تشكلان الشخصية التراثية المصرية .

ولعل فى سيرة الأميرة ذات الهمة وابنها عبد الوهاب ، نرى صاحب الحيلة شخصًا آخر غير البطل الشجاع ، وهو يحتال للبطل وينقذه بالحيلة من المهالك و وأحيانًا لا يستمع إليه البطل ويهزأ بداية فيقع فى المحظور .. فهناك شخصية نوردها على سبيل أنها موجودة فى حكايات شعبية مصرية تمتاز بالحيلة الواسعة والذكاء الذى يغلب شجاعة الأبطال المغاوير .. ، تلك هى شخصية (أبو محمد البطال) والذى يصفه الباحثون والمؤرخون على أنه صاحب الحيل (الإيجابية) لأن ثمة صاحب حيلة آخر ، يستخدم حيله للإيقاع

بقومه لصالح الأعداء مثل شخصية (عقبة) المنافق الذى يضمر الكفر ويتظاهر بالإسلام ، يتقرب إلى ملك الروم عدو المسلمين ويدبر له الحيل للتغلب على الجيش الإسلامى ، الذى يقوده البطل الشجاع (عبد الوهاب) ابن الأميرة ذات الهمة ، فهو يماثل من يطلق عليهم فى العصر الحديث (طابور خامس) أو (عميل للأعداء) ، أو (جاسوس) ، مثل هذه الشخصيات تستوجب من الباحث بأن تقدم بشكل عربى أصيل لتدور فى فلك الأعمال المسرحية تصاغ ، ويصاغ من خلالها علاقات مع حكايات عن هذا المجتمع (الجديد) ، الذى ننشده من خلال طرح هذا المجتمع (القديم) بدلا من الدوران فى نمطية (الزيق) ، و (عنترة) ، و (الظاهر بيبرس) ، وكل الذى استحدث وقدم من التاريخ لكى يعرض فوق خشبات مسارحنا سواء فى العاصمة أو فى الأقاليم ، وغياب العلاقات والحكايات التى تهم أهل الريف .. أو أهل الحضر .. فأنا من المؤمنين بضرورة إيجاد سلم اجتماعى حتى للمشاهد .. فهل ما يقدم على سبيل المثال من أعمال للأطفال يلائم طبائع أبناء الريف أو الحضر فى مصر ؟ ، هل المجتمع الصينى أو اليابانى أو الغربى على عمومه يمكن أن يؤاخى على سبيل المثال بالمناخ العلمى أو الثقافى ، أو الاجتماعى لهذه الدول كما يحدث فى مصر .. ! ؟ إن المعادلة ستكون صعبة وغير مقبولة ، وإذن علينا أن نربى أذواق الأجيال ، كل حسب بيئته ، كل حسب درجة تلقى العلم ونسبة الأمية ، وغاية المراد أن نفصل بين عروض يمكن أن تقدمها الثقافة

الجماهيرية فى مسارح قصور الثقافة وبين ما يعرض حتى فى بيوت (الثقافة) ، فهناك فرق واقعى بين (البيت وبين القصر) ، وكذلك هناك فرق بين الفرق المسرحية المحلية التى فى عواصم المحافظات تلك التى يطلق عليها فرق نموذجية ، وأخرى غير نموذجية ، وهنا فى العاصمة الأم أو فى أية عاصمة ثانية وثالثة للجمهورية يفصل المسرحيون ، أو أنهم يجب أن يفصلوا بين مستويات الفرق ، وبالتالى بين ما يمكن أن تقدمه هذه الفرق من أعمال ، فهل تقدم فى النجوع والكفور فكر الحكيم ومسرحه الذهنى ، وتقدم فرافير يوسف إدريس ، وأنت الذى قتلت الوحش لعلى سالم المأخوذة من (أوديب) ، وتقدم (عطا الله) المأخوذة عن عطيل ، وكذلك تقدم الأعمال التجريبية والرمزية والعبثية على أيدى شباب يحاولون التجريب فى مجتمع نسبة الأمية فيه يصل إلى سبعين بالمائة ، وهذا أمر يستوجب من الأجهزة المعنية وقفة للتقييم ، وإعادة النظر فى سياسة وفلسفة وجدوى العروض التى تقدم فى تلك الأماكن ، ولنعد إلى المزيد من العلاقات والحكايات التى نوردها فى هذا الباب فأقول .

لابد من وجود علاقات وحكايات تتسم بالحيوية ، تتسم باهتمامات غير ظاهرة التراث والحكايات القديمة المكررة ولتطلق إلى نوعية يطلق عليها فى القديم (القناصة) ، والتاريخ يدلنا على (قناصة) ، كانت من أحسن النساء وجهًا وأعدلهن قامة ، وأشد بأسًا من الأبطال الرجال ..

تقيم فى حصن أقيم على جبل شامخ ، وتحت يدها خمسة آلاف من الفرسان المغاوير ، كانت تقطع ورجالها الطرق على القوافل التجارية المغادرة أو الداخلة إلى البلاد ، كانت تستلب الأموال وتأسر الرجال ، فإذا لاح لها من بينهم شاب مليح تتزوج به ثلاثة أيام ، وفى اليوم الرابع تقتله ، ولما كانت غاراتها تمتد إلى مكة والعراق فقد عزم عبد الله[1] ، أو عبدالوهاب أن ، يسير إليها هذا البطل الشعبى على رأس ألفى فارس من رجاله ، وعندما تعلم خبر وصول البطل إليها ترسل (القناصة) إلى البطل رسولاً يعلمه بأنها سوف تلتقى به فى الميدان ، لتكون كافة عموم الناس بالميدان شاهدة على ما يدور بينها وبين البطل المغوار ، وأنها ستلتقى به سيفًا لسيف ، وحينما يلتقى الخصمان تسدد إليه القناصة طعنة نجلاء تكاد تردى البطل المغوار قتيلاً ، ثم تضرب الجواد الذى يمتطيه البطل المجروح ، فتجعل الحصان يقفز من تحت راكبه ، فيقع البطل ليقبل التراب رغمًا عنه فتأمر رجالها بالقبض عليه وإيداعه السجن أسيرًا فإذا بتذمر يدب فى صفوف رجال البطل ، فتصرخ فى رجاله بأنها على أتم استعداد لمنازلة أى من الفرسان ، ويتقدم إلى مبارزتها الكثير ، ولكنها كانت تتغلب عليهم وتقتل البعض منهم وتأخذ البعض الآخر أسرى وكان من بين هؤلاء الأسرى (أبو محمد البطال) ، الذى أسعف البطل المجروح

---

(١) اسم البطل صاحب المكائد ، وهو بطل شعبى على غرار الزيق ، وإن كان يفوقه خيالاً وذكاء فى الإيقاع بغريمه وبخاصة من النساء ! ؟

بعد أن أمرت القناصة أن يعالج لكى يعاود منازلتها ، لأنها من قوم تأبى شجاعتهم أن يقتلوا فارسًا جرح جرحًا قاطعًا فى نزال ، ويبرز (أبو محمد البطال) من بين الأسرى ويقوم كما قلنا بمهمة إسعاف البطل ، ويسر إليه بأنه ما كان له أن يبدو بهذا الصلف والعناد أمام تلك القناصة التى اشتهرت بين العواصم والأمصار بالقوة والاقتدار فى الحرب وهزم فطاحل الأبطال ، فأمره البطل أن يخيط له جرحه ، ويحسن ضماده حتى يبرأ من هذا الجرح المؤلم فى أقل وقت ممكن ، فيتفرغ للإطاحة بتلك المرأة التى استشرى خطرها على البلاد والعباد .. وهنا يرق قلب (أبو محمد البطال) للأمير الجريح الجسد مطعون الكرامة ، فيقسم له بأن يساعده فى التئام الجرحين معًا ، وأنه سوف يعمل الحيل كأفتك ما تكون الأسلحة وبالفعل يمارس أبو محمد البطال ممارسة الحيلة وراء الأخرى ، فيتقرب إلى القناصة بالشعر الذى يمدح فيه بطولتها وإقدامها وشجاعتها ويرفعها إلى أعلى السماكين ، وفى الوقت الذى تقربه القناصة إلى مجلسها وتبعد عنه وعن صاحبه (عبد الوهاب) صفة الأسرى ، وتأمر بإتمام علاج (عبد الوهاب) وتقرب (أبو محمد البطال) من مجلسها حتى يسمع أهلها أفضل المديح فى بطولتها فتزهو مختالة فى الوقت الذى يجهز فيه عبد الوهاب ، وهو يتمائل للشفاء خططًا يرسمها اهتدات بما ينقله أبو محمد البطال من أسرار يعرفها ، ويتيقن منها بتجسسه على عدد القوات وعدتهم ، وأماكن تعسكرهم ومواعيد الراحات ، ومواعيد النوم وأضعف القوات ذمة وهكذا نقل أبو محمد البطال كل ما يجعل أميره

(عبد الوهاب) يغير على معسكرات (القناصة) ، ويرديهم قتلى بقيادته في معركة ينتصر فيها (الطابور الخامس) أى الذكاء والتلصص والتجسس بأقوى ما تكون أسلحة القتال فى أيدى الرجال ويحسن إحكام القيادة والخطط .

انتصر عبد الوهاب ، وماتت القناصة ، وانتهت أسطورة قطع الطرق واستلاب الأموال ، وقتل الرجال والقرصنة وبهذا الجانب ، الذى لم يطرق فى علاقات أو فى حكايات قديمة حديثة ، أى أن أمثال تلك الحكايات لم تستقدم كما استقدم من التراث على الزيق المصرى ، لم يستفد مبدعونا من شخصية على بابا المصرى ، وبيبرس المصرى ، والقناصة المصرية ، وعبد الوهاب المصرى ، وأبو محمد البطال المصرى ، كل تلك العلاقات والحكايات التى بدأنا من خلالها نأخذ بأسباب الظاهرة المسرحية المصرية ، منذ وقت غير بعيد ، وإن كان لم يزل هناك ما لم نعرضه على مسارحنا من تلك الحكايات ، التى تأخذ من أسباب تواجد حكاياتها الشعبية وعلاقاتها مع عصور قديمة فى صياغات شعرية ، قام بإبداعها كوكبة من الشعراء ، الذين أرادوا أن لا تكون من إبداعاتهم فى مجال القصيدة فقط ، وإنما أعملوا أفكارهم فى طرح دراميات شعبية فى قالب شعرى جيد . من هؤلاء الشعراء المجددين الشاعر المسرحى أحمد سويلم ، الذى نشرت له دار المعارف مسرحيته (إخناتون) ونشرت له فى سلسلة كتاب المواهب مسرحيته الشعرية جيدة المستوى (شهريار) ، وله تحت الطبع بالهيئة المصرية العامة للكتاب مسرحية

(عنترة) ، وكذلك الشاعر المسرحى محمد إبراهيم أبو سنة ، وفاروق جويدة ، ومهران السيد ، وفتحى سعيد ، لهم إبداعات فى مجال المسرح الشعرى ، ولعل ذلك التواجد يؤكد أن الساحة المسرحية لا ، ولن تخلو من إبداعات فى مجال المسرح الشعرى على أيدى كل تلك الكوكبة التى اتجهت إلى تحقيق التراث فى أقرب وأعظم وأجل أشكاله ألا وهو المسرح الشعرى ، فلم نخل الساحة بعد أن رحل عنا كل من العملاقين الكبيرين فى هذا المجال صلاح عبد الصبور ، وعبد الرحمن الشرقاوى .

فعلى يد الجيل الذى تسلم الراية من جيل العمالقة نشك فى أنه سيكون لنا إبداعات تبقى لمسرحنا الشعرى وجوده ، وترتفع بهذا الوجود وتحدث وتطور . فكلهم عاشق للتراث وللسيرة الشعبية ، وكلهم يحاول أن يكون صديقًا صدوقًا للمسرح الشعرى ، يأخذ بيده من العثرات ، ويرتفع بأسباب الإبداعات التراثية فى علاقات وحكايات شعبية غير نمطية .

وغاية ما نحلم به لنا وللمسرح الأخذ بأسباب السير ، والحكايات الشعبية شعرًا أو نثرًا كل ما يمكن أن يكون فى مقبل الأيام انطلاقة عملاقة لوجود مسرح مصرى حقيقى ..

والله أسأله التوفيق والسداد . .

فهرس

صفحة

- الإهداء ٥
- مدخل ٧
- مقدمة ١١
- نحو مسرح شعبى ١٧
- طائفة المداحين ٢٢
- طائفة المنشدين ٢٣
- طائفة الدراويش – المتصوفة ٢٤
- طائفة الأدباتية ٢٥
- القصصيون ٢٨
- طائفة العوالم ٣٠
- طائفة الآلاتية ٣١
- طائفة الصهبجية ٣٣
- علاقات قديمة فى صياغات حديثة ٣٥
- المسرح الشعبى (علاقات وصيغ) ٤١

صفحة

- قصص الوجدان الشعبى ٥٠
- الفلسفة الشعبية ٦٠
- أهمية أن يكون لدينا مسرح شعبى متطور ٦٥
- حكايات وعلاقات ٨١

الهوامش والمراجع

- المسرح النثرى – الدكتور محمد مندور
- الأسطورة والفن الشعبى – الدكتور عبد الحميد يونس – المركز الثقافى الجامعة ١٩٨٠
- مقالات نشرها المؤلف فى مجلات عربية ومصرية مثل المتندى ، الثقافة القاهرية
- مقال محمد فهمى عبد اللطيف (مجلة الدوحة سبتمبر ١٩٨٠)
- المسرح فى الوطن العربى (الدكتور على الراعى) – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – العدد (٢٥)
- حكايات الشطار والعيارين (الدكتور محمد رجب النجار) – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – العدد (٤٥)
- مقالات منشورة بمجلة المسرح القاهرية – العدد – الخامس عشر – فبراير ١٩٩٠ للدكتور عادل قرشولى

رقم الإيداع	١٩٩٤ / ٤٧٧٨
الترقيم الدولى	ISBN 977 - 02 - 4542 - 9

١ / ٩٢ / ٣٤٧

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)