9

المسرح.. التجارب الأولى

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

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

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

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

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

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

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

مارون النقاش (1817 - 1855م) وخلفاؤه:

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

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

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

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

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

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

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

دقيقــة مثل تلك التــي في سوريا. فرعايــة الخديوي إسماعيــل ليوسف خياط مثلًا انتهت تمامًا، على الأقل بعض الوقت، بعد عرض مسرحية «الزلوم» عام 1878م التــي احتوت على إشــارات إلى حكم الخديــوي الاستبدادي، واضطر خيــاط إلى الهــرب من مصــر مــدة. وتوضح كتابــات عن المســرح في مصر خــلال هذه الحقبة أن دخل العمل فيه لم يكن مجزيًا اقتصاديًا[15]. وكثير من هــؤلاء الذين عملــوا في المسرح كانت لهــم أعمال أخرى ســواءً باختيارهم أو بدافــع الحاجة، وغالبًا في الصحافة، وليس نادرًا مــع ميل سياسي. ويبدو أن الفــرق كانت «توقف» ويعاد تنظيمها بانتظام حذر. خياط، مثلًا، أسس فرقته الخاصــة عام 1976م مــن بقايا فرقة نظمهــا سليم النقاش وأديب إسحاق. وعــام 1882م أخــذت فرقــة خياط من قبــل سليمان القرداحــي، وقام خياط بمساعــدة المغني المشهور والممثل سلامة حجازي بإنشاء فرقة جديدة له؛ لأنه لم يستطــع منافسة فرقة القرداحي وفرقة القباني، وأخيرًا ترك المسرح. وفي بعض المناسبات، يبدو أن التنافس ينطوي على عنف: مثلًا، مسرح القباني في القاهــرة أحرقه الغوغاء عام 1900م، ويفترض أن ذلك حدث بتحريض من منافسي القباني المسرحيين. وفيما يخص العروض المسرحية يبدو أنها كانت تتألف من مزيج من الترجمة والاقتباس والمسرحيات الأصلية، والاقتباس كان من الكلاسيكيات الأوروبية (الفرنسية بشكل رئيس)، مثل مسرحيات كورنيل وراســين وموليير وفيكتور هوجو، وأيضًــا شكسبير. وكثير من المسرحيات كان لها لون ميلودرامي، واستمر استخدام الموسيقا بوصفها صفة مهمة لكثير من العروض المسرحية، وربما من الأفضل أن ينظر إلى كثير منها على أنها أوبريت أكثر من كونها مسرحًا. وأيضًا يستحق الاهتمام الاستمرار في استخدام تقليد بدأه مارون النقاس، وهو استخدام التراث الفولكلوري العربي الشائع، خاصة «ألــف ليلة وليلة» مصــدرًا للإلهام. وكما لاحظ كاشيــا Cachia[16] أن المسرح

الحـي في تلك الحقبـة كان في أيدي الممثلين المديريـن، الذين كان اهتمامهم الرئيس في المسرح منصبًّا على العروض، ونتيجة لذلك طبعت معظم الأعمال في تاريـخ لاحق، بالتأكيد إذا كان ذلك[17] فهـذا يضيف صعوبة كبيرة في بناء تاريخ موثق للمسرح في تلك الحقبة.

يبـدو أن رحيل هـؤلاء الكتاب والممثلـين إلى مصـر أدى إلى خلو سوريا ولبنـان مـن أي موهبة مسرحية تستحـق الإشارة إليهـا، والنتيجة أن المسرح بوصفـه تقليـدًا حيًّـا اختفى من بلاد الشـام حتى القـرن العشرين. وفي تلك الأثناء، أنتجت مصر مسرحًا حيًّا رائدًا في مجاله، ويرتبط اسمه دائمًا باسم مارون النقاش، بوصفه واحدًا من رواد المسرح العربي. جيمس صنوع (يعقوب صنـوع) (1839م- 1912م)، هو مصري يهـودي، درس في إيطاليا، ودرس في Ecole des Arts et Metriers، ومدرسة Ecole polytechnique في القاهرة، وكتب وأخرج عددًا من المسرحيات بالعامية العربية بين الأعوام 1870 و1872م تحت الاسـم المستعار «أبو نظارة»، وبدأ اهتمام صنوع بالمسرح منذ وقت مبكر حين حضـر، وقام بدور في عرض حـي لفرقة أوروبية في حدائـق الأزبكية، وتوافق إخراجه المسرحي مع افتتاح دار الأوبرا المصرية التي بنيت للاحتفال بتدشين قنـاة السويس عام 1869م. ودفعت مؤلفاته الخديـوي إلى أن يطلق عليه لقب «موليـير المصري»، وقد يكون ذلك في جزء منه الرغبة في مقارنة فنية براعي موليير لويس الرابع عشر[18]. وليست جميع مسرحياته موجودة، التي بقيت في أغلبهـا كوميدية، وتدور حول العادات الاجتماعية للطبقة الوسطى والطبقات العليا المعاصرة وموضة تقليد العادات الأوروبية، وما إلى ذلك. ويمكن اعتبار مسرحيـة «موليير مصر وما يقاسيه» على أنها وجهة نظره، وقد لا يكون ذلك كله مؤكدًا، عن تأسيس المسرح العربي في مصر.

وهنـاك بعض الشكوك المتعلقـة بأسباب الإقفال المفاجـئ لمسرح صنوع عـام 1872م. فالمتعارف أنه كان بسبـب الانتقاد السياسي لشخص الخديوي، ولكـن وكمـا أشـار بدوي ليس بـين المسرحيـات الموجودة في هـذه الحقبة أي مسرحيـة يمكن اعتبارها مدمرة سياسيًّا. وأيًّـا كان السبب، فإن صنوع اتجه إلى الصحافـة مدشنًـا سلسلـة مـن الهجوم علـى السلطات مـن خلال عدد مـن المطبوعات، ومـن ضمنها «أبو نظارة زرقاء»، وهـي مجلة ساخرة تصدر بالعامية المصرية، وصدر منها خمس عشرة نسخة قبل أن تمنع. وفي منفاه في باريس استمر ينشر صحفًا ساخرة بشكل متقطع بالعربية والفرنسية من عام 1878 حتى عام 1910م، مهاجمًا فساد وعدم أهلية العائلة الحاكمة المصرية، وفي الوقت نفسه يشجب الاحتلال البريطاني لبلده.

وأدى إقفال مسرح صنوع إلى توقف تام لمسيرة واعدة للمسرح المصري، ويذكر صنـوع أنـه مؤسـس المسـرح السياسـي الساخـر في مصـر، ويستحق ذلـك، وقـدم مساهمة مميزة إلى هـذا الفن من خـلال استخدامه الجريء للعامية المصرية (وهي مغايـرة لأسلوب مارون النقاش وآخرين، الذين عادة يستخدمون العربية الكلاسيكية، والذين كانوا أيضًا لا يرون بأسًا في استخدام السجـع)، ولاستخدامه ممثـلات لأول مرة على المسرح المصـري. وليست له خليفـة مباشرة؛ لأنه بحلول أواسط السبعينيات مـن القرن التاسع عشر كان المسـرح الحي قد انتقل إلى أيـدي السوريين. وفي تلك الأثنـاء، وبغض النظر عن تفضيل الجمهـور الذهاب إلى المسرح من أجل الموسيقا والميلودراما، فإن الأرض كانت قد هُيِّئت لمسرح «مصري» حقيقي من نوع آخر عبر جهود محمد عثمان جـلال (1829 – 1889م)، وهو طالب سابـق لرفاعة رافع الطهطاوي. ويختلـف جلال عن النقاش وصنوع وغيرهما من الرواد الأوائل في أنه لم يكن

ممثـلًا أو مديـرًا لأحد المسارح، ولكن باحثًا وشاعـرًا مع تدريب شامل في فن الترجمة، وحس واضح فيما يدخل في عملية الترجمة. وشملت ترجماته خمس مسرحيـات لموليير، وثلاثًـا لراسين، واثنتـين لكورنيل، وأيضًـا مسرحية من وضعـه هي «الخدامين والمخدمين». وإضافة إلى المسرح نجده قد ترجم أيضًا «بـول وفرجينيا» وحكايات Fables لفولتـير. وكانت ترجماته تتوزع فيها بكثرة الأغـاني والموسيقا التي كانت سمـة للمسرح العربي منذ وقت مارون النقاش. وفي الوقـت ذاته، ربما كان ذلك مدهشًا، لم يتردد في استخدام الزجل في كل ترجماتـه المسرحية، التي تمثـل أحد أعلى الإنجـازات «الممصرة» التي كانت المسرحيـات تخلع عنها غطاءها الفرنسـي، وتلبس الأرواب العربية. وإذا كان تأثير مسرحياته غير مباشر كما كان متوقعًا، فإن ذلك ربما بسبب عدم وجود الحماس لدى الفرق السوريـة التي كانت تسيطر على المسرح في حياة جلال، وكانت المسرحيات بلهجة أجنبية. وسرعان ما حصلوا على شعبية بعد وفاته، خاصـة «الشيخ مطلوف»، وهـي نسخة ممصرة مـن Tarttuffe التي استمرت شعبيتها بين الجمهور المصري منذ أول عرض لها في القاهرة عام 1912م.

وأكمـل الأسسَ المسرحيـة التي وضعها محمـد عثمان جـلال عددٌ من المثقفـين المصريـين والسوريـين. وأشهرهـم العلماني فرح أنطـون (1874 – 1922م)، وهـو لبنـاني آخـر مهاجر إلى مصـر، وترجم كتـاب نيتشه sprach Zarathustra وإيميـل Emile لروسـو، وأعمالًا لجوركـي Gorky وأنطول فرانس Antole France وشاتوبرانـد Chateaubriand ولآخريـن. وكان فرح أنطون مثل مـارون النقاش وآخريـن سبقوه مؤمنًا بقـوة بالوظيفة الحضاريـة للمسرح، وشمـل نشاطه المسرحـي ترجمات لمسرح وأوبريتـات ألكسندر دوماس Alex-andre Dumas وكتـاب مسرح آخرين، إضافة إلى مسرحية جديدة هي «مصر

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

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

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

مـن منع الميلودراما، لكنها مـع المسرحيات التاريخية صنعت الجزء الأكبر من ذخيرته المسرحية. قدم الآخـرون حفلات مماثلة، تعتمد كثيرًا على الموسيقا، ومن بين هؤلاء الإخوة عكاشة الذين كتب الشاب توفيق الحكيم لمسرحهم ست مسرحيـات في عشرينيات القرن. وإلى جانب هذه التطـورات، ظهرت أشكال أخـرى من المسرح الشعبي الـذي يجمع عناصر من المسـرح الهزلي التقليدي مـع أساليب كوميدية غربية، التي ربما أصبحت مألوفة من خلال وجود الفرق الأجنبيـة خلال الحرب العالمية الأولى. ومن بين هذه الفرق «المسرح الفرنسي - العربي» التي أنشأها السوري المولد عزيز عيد، وشخصية «كشكش بيه» التي اخترعهـا نجيب الريحاني، وتعني عمدة قرية مصرية، كان يتصرف بسذاجة قليـلًا، ولكـن بإحساس جوهري أساسـ جيد تجاه أحداث العـالم والتطورات الاجتماعية. سخر النقاد منه إلا أن شعبيته استمرت كبيرة.

حـدث تطـور مهم خـلال السنـوات الأخـيرة من القـرن التاسـع عشر والسنوات الأولى من القرن العشرين، ألا وهو تأسيس الجولات المسرحية ليس فقـط في المحافظات المصرية، ولكن أيضًا في الخـارج، في البلاد العربية وما وراءهـا، على سبيل المثال، أحمد القباني وسليمان الكرديبي عادا مع فرقهما إلى سوريـا، وأيضًا قدم القباني مسرحياتـه في احتفال شيكاغو عام 1892م، وزار القرداحي المعرض الكبير في باريس. وقام القرداحي عام 1908م بجولات في شمـال إفريقيا، ثم بعد ذلك بقليل جورج أبيض، وبعد وفاة القرداحي في تونـس عـام 1909م بقي أعضـاء من فرقتـه لإنشاء شركة جديـدة، مقدمين للتونسيين فرصتهم الأولى للمشاركة في الأداء المسرحي بأنفسهم.

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

والإسكندريـة، ولكن فكرة تطوير مسرح «عربـي» أو «مصري» حقيقي لم تكن قد استرعت اهتمام الكتاب البارزين في ذلك الوقت. كان هناك بالطبع بعض الاستثنـاءات لهذا التعميم، إضافة إلى مساهمـات عثمان جلال وفرح أنطون اللذين ذكرناهما سابقًا، ربما نذكر عبدالله النديم خاصة (1843 - 1896م)، وهـو كاتب غزير الإنتاج وشاعر، وأيضًا ناشـط سياسي قدم مساهمات مهمة لتطور أسلوب النـثر العربي[22]. وبوصفه مديـرًا للمدرسة الإسلامية الخيرية التي أُسست عام 1789م، كتب مسرحيتين بالعامية المصرية «العرب»، و«الوطن وطالـع التوفيق»، ولكن لسبب مـا لم يواصل نشاطه المسرحـي، ومثل كثير من زملائـه ومن بينهم صنوع، رجـع إلى الصحافة السياسية. وكاتب آخر بدا أنه علـى الأقل منجذبًـا إلى المسرح بسرعـة، وهو محمد لطفـي جمعة (1884م- 1953م). والتقـدم الحقيقـي «لنضـج» المسـرح العربـي الحديـث ربما يمكن إرجاعـه تاريخيًّا إلى حقبة الحـرب العالمية الأولى، حيث بـدأت مجموعة من كتاب المسرح العاملين في مصر بإنتاج عمل يظهر ليس فقط مستوى جديدًا من النضـج الفني، ولكن اهتمامًا بالوضع المعاصر لمصر، مع فهم واضح لمشكلات إنشـاء مسـرح «مصري» أو «عربـي». ومن بين ألمع أسماء هـذا الجيل أنطوان يزبـك[23] وإبراهيم رمـزي (1884 - 1949م) ومحمد تيمور(1892 - 1921م). وعلى الرغم من أنهم يشكلون «مجموعة» واضحة من خلال استخدام العامية المصريـة وتفضيلهـا علـى العربيـة «الفصحـى»، لكـن أعمال هـؤلاء الكتاب المسرحيين ووظائفهـم كانت مختلفة جدًّا من واحد لآخر. ولذلك من المناسب أن يناقش كل واحد منهم على حدة، ويعطى مساحة كافية من النقاش.

ومـن بين هـؤلاء الكتـاب المسرحيين فـإن إبراهيم يزبـك[24] هو الأغزر إنتاجًا سواء في عدد المسرحيات التي أنتجها، أو في أنشطته الأخرى. فإضافة

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

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

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

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

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

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

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

بالعاميـة، تقدمًا مهمًّا في وصف العلاقـات الإنسانية على المسرح المصري في أول عرضـ لها علـى المسرح عام 1925م. وبغض النظر عـن شعبية المسرحية دخـل الكاتب في غياهـب النسيان لسبب مـا، إلى أن «أعـاد اكتشافه» الناقد المصري محمد مندور[30] في وقت متأخر إلى حد ما، ونادرًا ما أعطيت أعماله الاهتمام الذي تستحقه.

أهـم مساهمة قُدمت في هذه المرحلة لتطـور المسرح المصري، وبالتأكيد للمسـرح العربـي ككل، كانت من جانب محمد تيمـور (1892 – 1921م)، وهو أحـد أفراد عائلة أدبية متميزة، الذي سبـق أن شاهدناه بوصفه رائد القصة المصريـة القصـيرة الحديثة[31]. وعلى الرغم من أن موتـه المبكر أوقف عمله مأساويًّـا، لكـن أعمالـه الأولى تحمل تشابهًـا لافتًا مع أعمـال توفيق الحكيم المعاصـر لـه، وإن كان يصغره في السن قليـلًا (1898 – 1987م) الذي أصبح بعـد ذلك أعظم الكتاب المسرحيين في العـالم العربي حتى الآن. بعد أن أنهى محمد تيمور دراسته في مدرسة الخديوي عباس في القاهرة سافر عام 1911م إلى فرنسا، حيث درس القانون مدة ثلاث سنوات في باريس وليون: عمليًّا بدا معظم حماسه مكرسًا للأدب الغربي أكثر منه للقانون، وفي باريس بدأ يتردد على مسرح أوديون، مثيرًا رغبة في أن يكون ممثلًا أو كاتبًا مسرحيًّا.

وعند عودته إلى مصر بدأ سريعًا بتحويل حماسه إلى عمل، مُخْرِجًا أربع مسرحيـات كوميدية بالعامية المصرية بين الأعـوام 1918 – 1921م، مستمدًّا إلهامه من إيمانه بأنه من الضروري لرفع المعايير أن «يمصر» المسرح، وحاول أن يعالج أفكارًا اجتماعية ومحلية ذات علاقة بالجمهور المصري، وفي الوقت نفسـه، ناضـل لتجنب المعدات المسرحيـة الرخيصة التي شـاع استعمالها في المسرحيات الكوميدية لنجيب الريحاني، وغيره.

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

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

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

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

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

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

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

المسرحيـة عن امرأة تتزوج عددًا مـن الأزواج يبلغ تسعة، وجميعهم يريدونها مـن أجـل نقودها، والأخـير يعيش بعـد وفاتها ليكتشـف أنها توصـي بجميع أموالهـا للأعمال الخيرية أو لأصدقائهـا. ومن بين مسرحيات شوقي الأخرى «مصرع كليوباتـرا»، التي تُظهِر تأثرًا واضحًا بشكسبير، و«مجنون ليلى» التي تستمد موضوعها من القصة المعروفة للعاشقين الأمويين، قيس وليلى، في حين «عنـترة» مبنيـة على حياة البطل الجاهلـي الذي أوحى حبـه لعبلة بكثير من القصـص الشعبي. وعلى الرغم من أن مسرح شوقي الشعري ساهم قليلًا في تطـور المسرح المصـري الحديث، لكنه سرعان ما تبعه عـدد من الكتاب ومن أوضـح الأمثلة لهم: عزيز أباظـة (1898 – 1969م) وعبدالرحمن الشرقاوي (1920 – 1987م) وصلاح عبدالصبور (1931 – 1981م).

هناك القليل الذي ينبغي أن نذكره عن التطورات المسرحية خارج مصر خلال هذه الحقبة. ومن الواضـح أن الظروف السياسية والهجرات المرتبطة بها من سوريا ولبنان منذ منتصف القرن التاسع عشر جفَّفا المراكز الحضارية لهاتـين الدولتـين من إمكانية تطـور أي تقليد مسرحي دائم مـن البذور التي زرعها مارون النقاش وغيره. وهذا لا يعني بالطبع أن الاهتمام بالمسرح اختفى تمامًـا خارج مصر. فعـام 1917م، على سبيـل المثال، نشـر الشاعر والناقد المهجـري ميخائيل نعيمة[32] مسرحية بعنوان «الآباء والبنون» (وهو تعبير آخر عن صراع الأجيال)، وتقع أحداثها في محيط عائلة نصرانية تعيش في مدينة لبنانيـة في بدايـة القرن العشريـن. والعمل يحتوي علـى مجموعة معقدة من الشخصيات، قصد بها أن يمثل حاجة الجيل الأصغر لتخطي حواجز المجتمع التقليدي، ليس أقلها السماح للنساء الشابات باختيار أزواجهن، وبغض النظر

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

ملاحظات

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

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

obeikandl.com