المسرح عند قدماء المصريين

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

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

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

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

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

وفى بلاد اليونان نفسها نما فن المسرح فى أثينا كفن شعبى بل كنظام من نظم الدولة ، إلى جوار أسرار الديانة فى ضاحية « أيلوزيس » المجاورة لأثينا . وهذه الأسرار هى التى يعترف الإغريق بأنها نزحت إليهم من مصر وأدت إلى اختلاط أسطورة « إيزيس » بأسطورة « ديميتر » ربة الخصب والإنتاج ولم تتحول تلك الأسرار قط إلى فن مسرحى ولا اتخذت صورته : بل ظلت ترتل أو تقص داخل المعابد المغلقة . وقد اكتشفت بالفعل عدة تماثيل ومعابد للآلهة المصرية « إيزيس » فى أنحاء متفرقة من بلاد الإغريق ومن بينها جزيرة « ديلوس » الصغيرة التى تغطى المعابد سطحها كله .

وفى الحق أن الصورة Forme هى التى تميز فنًّا أدبيًّا عن غيره ، فتشهد بوجوده أو عدم وجوده . ولذلك لا يكفى أن نعلم أن المصريين القدماء قد كانت لهم أسطورة أو أساطير دراماتيكية لنستنتج أنهم قد عرفوا فن المسرح ، وذلك ما لم نتأكد من أن هذه الأسطورة قد أخذت صورة المسرحية ومثلت أمام جماهير الشعب دون أن يكتفى بترتيل الكهان لها داخل المعابد المغلقة أثر موكب شعبى يضج أمام المعبد أو حوله . ومسألة الصورة ليست أمراً هيناً وبخاصة فى فن المسرح الذى نعرف أنه لم يستقم للإغريق إلا بعد أن نما وازدهر فنا الشعر الغنائى والملاحم ، وعندئذ

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

ولكنه إذا كان المصريون القدماء لم يصلوا إلى فن المسرح ولم يهم عندهم هذا الفن برغم وجود مضمونه الأسطورى حتى يصبح فنًّا إنسانيًّا واجتماعيًّا منفصلا عن الدين وخارجاً عن نطاق الكهان والمعابد المغلقة . . . فإن من الخير أن نبحث عن أسباب ذلك الجمود وسر تقدم الإغريق القدماء فى هذا المجال حتى أصبحوا رواد ذلك الفن وواضعى أسسه وحتى اضطررنا نحن المصريين المحدثين أن نأخذه عن الغرب الذى أخذه بدوره عن أولئك الإغريق القدماء .

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

والواقع أن العقلية اليونانية قد تميزت بشىء خطير هو جماع ما يسمى بالمعجزة الإغريقية، التى جعلت من ثقافتهم الأساس العام للحضارة الحديثة. وهذا الشىء هو الولع بالإنسان والإيمان به واتخاذه محوراً للحياة كلها بل وللآلهة نفسها، حتى سميت الثقافة الإغريقية القديمة — ولاتزال تسمى — بحق : « الإنسانيات ». وتفرع عن هذه الحقيقة العامة أن رأينا الإغريقى القديم يتصور آلهته على شاكلة الإنسان حتى ليعتبر دينهم القديم الدين « الناسوتى » Anthropomorphiste بأدق معانى الكلمة؛ فآلهتهم إن تكن ترمز لبعض قوى الوجود . . . كالضوء الذى يشتق من اسمه لفظ « زيس » Zeus كبير آلهتهم ، كما يمثل « رع » الشمس

عند قدماء المصريين إلا أن البون واسع بين تصور الشعبين لتلك الآلهة . فزيس عند الإغريق كائن له كافة خصائص الإنسان وما فيه من فضائل ورذائل وعواطف ومشاعر ونزعات خير وشر حتى لنراهم يقصون عنه أغرب القصص كتنكره فى شكل ثور رائع يطامن من ظهره لفتاة جميلة تسمى « أوربا » حتى إذا اطمأنت إليه الفتاة وامتطت ظهره دلف بها إلى البحر وخاض غماره ليهرب بها إلى الشاطئ الآخر حيث يعود إلى أصله أى بشراً سوياً يتزوج من الفتاة التى احتال لاغتصابها من ذويها . . . وكم له من مغامرات أشد جرأة حتى ملأ الدنيا أنصاف آلهة ، يعقبهم من الفتيات الجميلات اللائى يغتصبهن . . . وإذا كان هذا هو شأن كبير آلهتهم فما بالك بمن دونه من سكان الأوليمب !

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

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

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

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

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

المسرح والعرب القدماء

من المعلوم أن التراث الأدبي الذى خلفه العرب القدماء يتكون فى جاهليتهم من الشعر فحسب، وأما النثر فلم يصلنا منه إلا بعض جمل من سجع الكهان منثورة فى كتب الأدب، بل لقد ظل الشعر حتى فى العصور الإسلامية — أموية كانت أو عباسية أو أندلسية — ظل يكون الجانب الأكبر من التراث الأدبى، وذلك لأنهم لم يدخلوا فى الأدب من النثر إلا ما سموه « نثراً فنياً » أى نثراً منمقاً . . كالخطب والرسائل والمقامات والأمثال، ولذلك يتعين علينا أن نعتمد أولا على الشعر عندما نحاول أن نميز الخصائص الفنية لعبقرية العرب فى الأدب .

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

ومن البين أن هاتين الخاصتين لا تنتجان شعر الدراما الذى يقوم على الحوار المختلف النغمات، لا على الخطابة الرنانة، كما يقوم على خلق الحياة والشخصيات وتصور المواقف والأحداث لا مجرد الوصف الحسى الذى يستقى مادته من معطيات الحواس المباشرة ، ولا يلعب فيه الخيال إلا فى التماس الأشباه والنظائر

ومد العلاقات بين عوالم الحس المختلفة عن طريق اللغة بفضل التشبيهات والاستعارات والمجازات المختلفة .

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

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

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

ولقد يقال أيضاً إن العرب قد عرفوا أنواعاً من القصص التى صاغوها من التاريخ الواقعى أو الأسطورى لشرح كثير من أمثالهم السائرة التى نجدها فى كتاب الميدانى مثلا . . . مثل قصة غضب النعمان ورضاه التى تدور حول المثل المعروف « إن غداً لناظره قريب » والقصة التى تدور حول « لأمر ما جدع قصير أنفه» وغيرهما ، كما عرفوا أو تصوروا قصصاً أخرى أعطوها صورة المقامات وجمعوا فيها بين القصص والحوار ، ولكننا لا نستطيع أن نرى فى كل ذلك فنّاً قصصيّاً أو فنّاً دراماتيكيّاً بالمعنى الأوربى الحديث الذى تقوم فيه تلك الفنون على أسس ومقومات ثابتة يرعاها كتابنا المحدثون بعد أن أخذوا تلك الفنون عن الغربيين فأخذوا يكتبون القصص والمسرحيات .

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

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

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

والذى لا شك فيه أن الدين الإسلامى قد حال دون ترجمة المسرح الإغريقى القائم على الوثنية وآلهتها وأساطيرها إلى اللغة العربية ، بينما لم يكن هناك أى تعارض بين هذا الدين والفلسفة الإغريقية ... وبخاصة المنطق ، بل إن المسلمين قد

استعانوا بذلك المنطق فى تأييد الإسلام بحجج عقلية وفى محاجة خصومه والدفاع عنه .

ومن الباحثين والمفكرين من يذهب إلى أبعد من كل ذلك فيزعم أن الإسلام الذى حارب فن النحت وصنع التماثيل خوفاً من العودة إلى عبادة الأصنام لم يكن من المنتظر أن يبيح — وهو لا يزال قريب عهد بعصر الأصنام — ترجمة أو تأليف مسرحيات يخلق فيها كاتبوها شخصيات ، على نحو ما يخلق النحاتون تماثيل تشبه الأصنام وتضل العباد فضلا عن مشاركة الله فى قدرته على الخلق ، وإن تكن هذه الحجة الأخيرة غير مقبولة وذلك لأنه سواء أصح أو لم يصح أن الإسلام الصحيح يحرم صنع التماثيل على نحو مطلق مستمر أولا يحرمه فإن صنعها يختلف بالبداهة اختلافاً تاماً عن تصوير الشخصيات وتحريكها فى المسرحية . ومن المعلوم أن الأصل الفلسفى العام لتصوير الشخصيات الروائية بل وخلق كافة ألوان الأدب إنما هو المحاكاة كما قال أرسطو لا الخلق من العدم ، أى محاكاة الطبيعة الخارجة من يدى الإله . ولقد أسهب أرسطو فى إيضاح هذا الرأى فى كتاب الشعر ، ولذلك يصعب علينا أن نسلم بما يقال أحياناً من أن الإسلام قد رأى فى التشخيص التمثيلى اليونانى تحدياً لقدرة الله أو محاكاة له .

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

ولكنه إذا صح أننا لم نتلق الفن المسرحى عن الفراعنة ولا عن العرب كفن مدون متوارث ، فهلا يمكن القول بأن هذا الفن قد كان موجوداً فى مصر والبلاد العربية قبل اتصالنا بالغرب وأخذنا عنهم ، وذلك فى صورة بعض فنون التسلية الشعبية التى كانت معروفة فى مصر والعالم العربى ولا تزال لها بعض البواقى كفن

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

obeikandl.com

فنون المسرح الشعبية

خيال الظل ـ الأراجوز ـ صندوق الدنيا

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

وبالرغم من أن بعضها قد دون ووصل إلينا مخطوطاً إلا أنها أدخل فى باب الفلكلور منها فى الأدب وتاريخه كما أن المخطوطات التى لدينا ربما كانت أقرب إلى الوثائق التاريخية منها إلى المؤلفات الأدبية الخليقة بأن تظل حية وأن يعاد طبعها لتطالعها وتنتفع بها الأجيال المتعاقبة كجزء من تراث الأمة الأدبى الذى تتغذى به النفوس وتصقل الأذواق وتثقف العقول على عكس ما نراه فى أدبنا المصرى الحديث كمسرحيات شوقى أو عزيز أباظة أو توفيق الحكيم أو محمود تيمور .

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

وكلمة قرجوز يختلف الباحثون فى اشتقاقها ومدلولها الاصطلاحى فيقول البعض إنها كلمة تركية مركبة من لفظين أولهما «قره » ومعناها « أسود » على نحو ما نجد فى لفظة قرميدان التى يسمى بها فى القاهرة الميدان الذى يقوم فيه السجن العام ومعناها الميدان الأسود ، وثانيهما لفظة « جوز » ومعناها « عين » وعلى هذا التفسير يكون معنى « القرجوز » هو « العين السوداء » ولكنهم يختلفون بعد ذلك فى سبب تسميته بهذا الاسم فيقول البعض إنه سمى بالعين السوداء لأن الذين يقومون به من الغجر والغجر سود العيون بينما يرجح البعض الآخر أنه سمى بالعين السوداء لأنه ينظر إلى الحياة بعين سوداء أو من خلال منظار أسود فالقرجوز يقوم على الشكوى من الحياة ومحنها ومفاجئاتها وتقلباتها ونقد أحوالها .

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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