مراجعات في الكتب

العناصر المسرحية في التراث الأدبي والشعبي العربي القديم

Shmuel Moreh, ***Live Theatre and Dramatic Literature in the Medieval Arab World,*** **Edinburgh: Edinburgh University Press, 1992, 205 + ix pp., Appendixes, Bibliography, Index.**

إعتبر معظم باحثي الأدب العربي الحديث حتى الآونة الأخيرة الرواية والقصة القصيرة والمسرح أجناسا أدبية حديثة دخلت إلى الأدب العربي في أعقاب الالتقاء بالثقافة الغربية منذ القرن التاسع عشر وبتأثير الأدب الغربي. وخلافا لهذا الرأي الذي دان به عادة باحثون ومستشرقون من الغرب، أصرّ بعض الباحثين العرب على أن مصادر هذه الأجناس الأدبية الحديثة تكمن في التراث الثقافي العربي والإسلامي. بيد أن هذا الإصرار لم يصدر على الغالب من منطلق علمي بحت، وإنما جاء بدوافع "قومية" غايتها التقليل من أهمية تأثير الثقافة الغربية على تطور الثقافة العربية، إلى حدّ اتهام الغرب بأنه "سلب" هذه الأجناس الأدبية في أطوارها الجنينية فيما سلبه من منجزات الثقافة العربية إبان التقاء هاتين الثقافتين في فترات مختلفة، كما حدث، مثلا، في الأندلس. فعلى سبيل المثال نشر توفيق الحكيم (١٨٩٩؟-١٩٨٧) مقالا يؤكد فيه أصالة الرواية في التراث العربي وممّا جاء في سياقه:

> ما هذا الذي نقوله عن تأصيل القصة والرواية في الأدب العربي مع أن القرآن الكريم عندنا فيه سورة القصص وفيه الآية الكريمة «نحن نقصّ عليك أحسن القصص». فإذا رجعنا إلى تأريخ القصة عندنا في الأدب العربي وجدنا أنها تسبق وجودها في الآداب الأوروبية بقرون طويلة. ولكن ذاكرتنا كما سبق أن قلتها هي ذاكرة الدجاج؛ فالدجاجة لا ترى ولا تتذكّر إلا حبّة القمح التي تصادفها قرب منقارها. كذلك نحن لا نرى القصة أو الرواية إلا اليوم وفي ظهورها وازدهارها منذ

الكرمل - أبحاث في اللغة والأدب، العدد ١٤ (١٩٩٣)، ص١٤٩-١٧٠.

القرن التاسع عشر (...) ولماذا كان الإسبان هم المنبع التاريخي لظهور الرواية الأوروبية؟ ربما كان ذلك لأن الأندلس هو الذي نقل إلى أوروبا ما وصل إليه من تراث الشرق[1].

وقد بات متفقا عليه في أوساط الباحثين والمستشرقين في الغرب أن الأدباء العرب ما كانوا ليلجأوا إلى مثل هذه الأقوال دفاعا عن تراثهم، لو لم تكن الثقافة العربية في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في دور الفقير المتلقي من مناهل الغرب. ولم يكن من الصعب الإشارة إلى اعتراف الأدباء العرب أنفسهم بتفوّق الثقافة الغربية على الثقافة العربية كما نجد، على سبيل المثال، في مقال مقتضب لميخائيل نعيمة (١٨٨٩-١٩٨٨) يحمل عنوان "فلنترجم":

الفقير يستعطي إذا لم يكن له من كدّ يمينه ما يسدّ به عوزه. والعطشان، إذا جفّ ماء بئره، يلجأ إلى بئر جاره ليروي ظمأه. ونحن فقراء وإن نتبجّح بالغنى والوفرة. فلماذا لا نسدّ حاجاتنا من وفرة سوانا، وذاك مباح لنا؟ وآبارنا لا ترويناً، فلماذا لا نرتوي من مناهل جيراننا، وهي ليست محرّمة علينا؟
نحن في دور من رقيّنا الأدبي والاجتماعي قد تنبّهت فيه حاجات روحية كثيرة لم نكن نشعر بها من قبل احتكاكنا الحديث بالغرب. وليس عندنا من الأقلام والأدمغة ما يفي بسدّ هذه الحاجات. فلنترجم! ولنجلّ مقام المترجم لأنه واسطة تعارف بيننا وبين العائلة البشرية العظمى، ولأنه بكشفه لنا أسرار عقول كبيرة وقلوب كبيرة تسترها عنا غوامض اللغة، يرفعنا من محيط صغير محدود، نتمرّغ في حمأته، إلى محيط نرى منه العالم الأوسع، فنعيش بأفكار هذا العالم وآماله وأفراحه وأحزانه. فلنترجم![2]

وفي السنوات الأخيرة، ومع تطوّر الدراسات في الأدب العربي القديم

---

١ توفيق الحكيم، "الرواية أصيلة في التراث العربي"، *الأخبار*، ٦ اغسطس ١٩٨٦، ص ٩. قارن جمال الغيطاني، "تراثنا القصصي"، *الأخبار*، ١٦ تموز ١٩٨٦، ص ٩.

٢ ميخائيل نعيمة، *الغربال*، القاهرة-بيروت، ١٩٥١، ص ١٠٤.

والحديث، بالإضافة إلى تزايد الوعي النظري لأهمية القوى المحرّكة الداخلية لكل نظام أدبي (literary system) مهما كان، ولصلاته بأنظمة ثقافية وغير ثقافية أخرى، لم يعد الباحثون يعزون آراء بعض الأدباء العرب حول تأصيل الأجناس الحديثة، إلى الحاجة إلى إعادة الاعتبار للثقافة العربية في مواجهتها مع الثقافة الغربية. وهكذا نشأت الضرورة لعدم إطلاق أقوال قاطعة وحاسمة في مجال تطور الأجناس (genres) والنماذج (types, models) الأدبية الحديثة، كما ازدادت القناعة بأن تطور مثل هذه الأجناس والنماذج لا يمكن أن يكون نتيجة لتأثير مصدر أدبي واحد دون غيره وإنما حصيلة مؤثّرات مختلفة داخل النظام الأدبي الشامل (polysystem) وخارجه. وتنقسم هذا المؤثرات إلى فئتين تحتوي الأولى منهما على مؤثّرات من داخل النظام الأدبي المعين، أي نتيجة التفاعل بين مستويات أدبية مختلفة كالمستوى الرفيع الرسمي مقابل المستوى الشعبي غير الرسمي. أما الفئة الثانية فتنطوي على مؤثّرات من خارج النظام الأدبي الشامل، أي تلك التي تترتّب على تفاعل هذا النظام مع أنظمة اجتماعية غير أدبية ومع أنظمة أدبية وثقافية أجنبية[٣]. وخلاصة القول إن التقليل من أهمية

---

٣ نستند في عرضنا للعلاقات بين الأجناس والنماذج الأدبية في الأدب العربي إلى نظرية الأنظمة التي نشأت في أعقاب أبحاث تينيانوب (Tynianov) وياكوبسون (Jakobson) في العشرينيات من هذا القرن ثم طُوّرت في السبعينات من قبل أيبن-زوهار (Even-Zohar). وتعتبر هذه النظرية الأدب نظاما ديناميا يتألّف من أنظمة متعدّدة حيث تخضع الأجناس والنماذج الأدبية المختلفة لتغيّرات مستمرة في مواقفها نتيجة للتصارع على السيطرة على مركز النظام. عن هذه النظرية راجع
I. Even-Zohar, "Polysystem Studies", *Poetics Today*, 11, 1 (1990).
عن الإمكانات المتوفرة في هذه النظرية لدراسة تأريخ الأدب العربي الحديث راجع ראובן שניר, "קוי יסוד בספרות הערבית על סף שנות האלפיים", **המזרח החדש** (בדפוס). وكذلك مقال صالحة باكير (Saliha Paker) عن عصر الترجمة وظهور الأجناس الأدبية الجديدة في الأدب التركي (١٨٥٠-١٩١٤) الذي يشبه بتطوره تطور الأدب العربي في تلك الفترة وذلك ضمن
Robin Ostle, *Modern Literature in the Near and Middle East 1850-1970*, London and New York: Routledge, 1991, pp. 17-44.
عن محاولة للنظر إلى الأدب العربي حسب منهج مماثل على مستوى النصّ راجع
I. M. Filshtinsky, "Tradition and Canon in Medieval Arabic Poetry", *Rocznik Orientalistyczny*, tom XLIII (Warszawa 1984), pp. 65-70.
وفي السنوات الأخيرة تزايدت الأبحاث العربية التي تنظر إلى تفاعل الثقافتين العربية والغربية بمصطلحات مماثلة أو قريبة منها. أنظر، على سبيل المثال، محمد

التقاء الثقافة العربية مع الثقافة الغربية في ظهور وتطور الأجناس والنماذج الأدبية الحديثة لا يعني بالضرورة رفض المقولة التي تعزو تطوّر هذه الأجناس والنماذج لهذا الالتقاء دون غيره. إن مثل هذا الرفض يتجاهل القوى الداخلية في الأدب العربي، والتفاعلات المختلفة بين النماذج الأدبية الرسمية وغير الرسمية وانتقالها من هامش النظام الأدبي إلى مركزه وبالعكس[٤].

وقد بات مؤخرا بديهيا أن الصلات الثقافية بين الأدب العربي والأدب الغربي منذ القرن التاسع عشر لا يمكن فصلها عن الإطار الشامل لاتصالات الحضارة العربية مع حضارات أجنبية على مرّ العصور. فالحضارة العربية كانت قد اتصلت في الماضي، ولا سيما في العصر العباسي، مع حضارات أجنبية، كما وتُرجمت مؤلفات يونانية في مجالات مختلفة كالفلسفة وعلم المنطق والطب، ولكن مع تجاهل مطلق للأدب اليوناني الرفيع. وقد شغلت المفكرين العرب منذ القرن التاسع عشر مسألة غياب الشعر الملحمي في الشعر العربي[٥]، وتساءلوا لماذا لم يتأثر العرب بالأدب اليوناني على الرغم من أن تأثير هذا الأدب قد امتدّ إلى أمم عديدة أخرى مثل الهنود والفرس والأتراك. وحاول سليمان البستاني (١٨٥٦-١٩٢٥) تفسير عدم تبنّي الأدب العربي نماذج أدبية يونانية رفيعة كالشعر الملحمي، أو حتى عدم ترجمة ملاحم يونانية مثل ***الإلياذة***، باعتبارات دينية، أي لكونها وثنية في طبيعتها أو بسبب غياب مترجمين موهوبين أو لعدم إتقان

عابد الجابري، "الثقافة العربية اليوم ومسألة الاستقلال الثقافي"، ***المستقبل العربي***، أغسطس ١٩٩٣، ص ٤-١٤.؛ هشام شرابي، "المثقفون العرب والغرب في نهاية القرن العشرين"، ***المستقبل العربي*** أيلول ١٩٩٣، ص ٢٨-٣٥.

٤ ليس لاستخدام المصطلحين رسمي (canonized, official, high) وغير رسمي (non-canonized, unofficial, popular) في مقالنا أية وظيفة تقييمية وإنما يقتصر على استعراض النظرة المتغايرة في عصور مختلفة في النظام الأدبي العربي تجاه أجناس ونماذج أدبية مختلفة. عن هذا الموضوع دارت محاضرات ومناقشات المؤتمر الذي عقد في جامعة حيفا يومي ١٩-٢٠ من يناير ١٩٩٣. وستنشر الدراسات التي تستند إلى هذه المحاضرات في كتاب باللغة الإنكليزية.

٥ عن رأي يدعو إلى إعادة النظر في هذه المقولة التقليدية راجع
Adel Suleiman Gamal, "Narrative Poetry in Classical Arabic Poetry" in: A. H. Green, *In Quest of an Islamic Humanism, Arabic and Islamic Studies in Memory of Mohamed al-Nowaihi* (Cairo: The American University in Cairo Press, 1984), pp. 25-38.

الشعراء العرب اللغة اليونانية[٦]. وحاول علماء آخرون تفسير عدم ترجمة الملاحم اليونانية استنادا إلى قول الجاحظ (ت ٢٥٥/٨٦٨) :

> الشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل ومتى حُول تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب. لا كالكلام المنثور (...) لو حُولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن (...) إن الترجمان لا يؤدي أبدا ما قال الحكيم[٧].

ويقول الباحث محمد عبد الحي:

> لم تترجم الإلياذة والأوديسا كما لم يترجم من الأدب اليوناني شيء إلى العربية. وقد تحاشى العرب نقل تلك الآداب الشعرية إلى لغتهم، لأنهم كانوا يتبسطون في نقل النثر بينما يرون أن طبيعة الشعر لا تسمح بالخروج به من كيانه اللغوي الوزني الأصلي إلى كيان آخر[٨].

ويبدو أن تفسيرا أصلح لهذه المسألة يكمن في منزلة الأدب العربي في نفوس العرب في تلك الفترة وعدم كونه بحاجة إلى "استيراد" نماذج أدبية جديدة من ثقافات مجاورة لم تتمتع بتفوق ثقافي من وجهة نظر العرب، خلافا لما حصل في العصر الحديث. وهنا يدخل التفسير النفسي الذي يلمح إليه الأستاذ فون غرونباوم في دراساته عن إلتقاء الحضارتين العربية واليونانية وتفاعلهما[٩]، ذلك أن الأدب العربي كان في العصر العباسي أدبا حيويا ولم تنشأ

---

٦ راجع سليمان البستاني، ***إلياذة هوميروس***، القاهرة: دار الهلال، ١٩٠٤، ص ٦٥-٦٧. قارن البدوي الملثم، ***البستاني وإلياذة هوميروس***، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣، ٨١-٨٢؛
S. Moreh, *Modern Arabic Poetry 1800-1970*, Leiden: Brill, 1976, p. 129, n. 19;
D. Semah, *Four Egyptian Literary Critics*, Leiden: Brill, 1974, pp. 115-116.

٧ جاحظ، ***الحيوان***، القاهرة: الحلبي، ١٩٣٨، ج ١، ص ٧٥-٧٦.

٨ محمد عبد الحي، ***الأسطورة الإغريقية في الشعر العربي المعاصر***، القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٧، ص ١٥.

٩ راجع، على سبيل المثال
G. E. von Grunebaum, "Literature in the Context of Islamic Civilization". *Oriens*, vol.

فيه أية حاجة لاستعارة نماذج أدبية جديدة. فعلى سبيل المثال، لم يدخل الشعر الملحمي إلى الأدب العربي في تلك الفترة نظرا لأن الأدب العربي، الذي كان آنذاك في أوج تطوره، لم يكن محتاجا إلى هذا النموذج الشعري وليس لأسباب تتعلق بطبيعة هذا الشعر الذي يمجّد قيما دينية أو وطنية أو إنسانية، ويسرد مآثر بطل حقيقي أو أسطوري تتجسّد فيه هذه القيم. ولو كان الأدب العربي بحاجة إلى ذلك النموذج لما صعب عليه، شأن الإسلام بصورة عامة، أن يجد الطرق المناسبة "لإزالة جميع العناصر التي تعرّض للخطر قاعدته الدينية (...) ولطمس المظاهر الأجنبية لما يستورد مع رفض ما لا يمكن أن يتكيّف مع أسلوب تفكيره وشعوره"[١٠]. أما في القرون القليلة التي سبقت التقاء الثقافتين العربية والغربية فقد عانى الأدب العربي من فقدان حيويته تدريجيا، إذ تحجرّت نماذج الكتابة الأدبية الرسمية فيه ولم تعد تفي بحاجات جماهير المتلقين الذين أخذوا يفضّلون نماذج أدبية من المخزون غير الرسمي، كالحكايات والسير الشعبية والزجل. وأخذت هذه النماذج تحلّ محلّ النماذج الرسمية المتحجّرة مثل القصيدة والمقامة والرسالة التي هيمنت على الحلبة الأدبية العربية طيلة مئات السنين. وساهم الاتصال بالغرب في دفع القوى المحرّكة الداخلية إلى نقل نماذج أدبية من هامش النظام الأدبي إلى مركزه، كما ساهم في مرحلته الأولى في تلقيح نماذج قديمة بعناصر حديثة.

وقد حدا مؤخرا الإدراك بالتفاعلات الداخلية والخارجية في الأدب العربي وبينه وبين آداب وأنظمة ثقافية واجتماعية أخرى، ولا سيما بين النماذج الأدبية الرسمية وغير الرسمية، بعدد من باحثي الأدب العربي القديم (مثل يوسف سدان من جامعة تل أبيب) والحديث (كمؤلف الكتاب الذي نحن بصدده) إلى إمعان النظر في تلك النقاط التي تفصل الأدب القديم عن الأدب الحديث، وبخاصة في القرون السابع عشر، والثامن عشر والتاسع عشر. وكان من نتيجة الدراسات التي أجريت في هذا المجال تأكيد الاستمرارية بوصفها سمة جوهرية

XX (1967), pp. 1-14; idem, *Medieval Islam*, Chicago: The University of Chicago Press, 1953, pp. 258-347. Cf. M. M. Badawi, *Early Arabic Drama*, Cambridge: Cambridge University Press, 1988, p. 3.

١٠. Von Grunebaum, *Medieval Islam*, p. 321

في علاقة الماضي بالحاضر، خلافا لآراء سابقة[11]، وكذلك التخلّي عن اعتبار بعض النماذج الأدبية العربية غير "شرعية" أو غير مناسبة للبحث العلمي. وقد أثبتت دراسات أولية في نقاط الالتقاء بين الأدب القديم والحديث أن الطريق قد مُهّدت في الأدب العربي قبل الاتصال بالثقافة الغربية لاستيعاب نماذج أدبية حديثة.

ويقول شموئيل موريه في تصديره لكتاب "المسرح البشري الحي والأدب المسرحي في العالم العربي في القرون الوسطى"، الذي صدر بالانكليزية، إن اهتمامه بموضوع المسرح العربي في القرون الوسطى نشأ في أعقاب دراسة مسرح يعقوب (جيمس) صنوع (أبو نظارة) (١٨٣٩-١٩١٢) وهو من أبرز أعلام المسرح العربي في القرن التاسع عشر. والسؤال الذي واجهه موريه في تلك الدراسة دار حول ما إذا كان إنتاج صنوع المسرحي مستوحى بصورة مباشرة وكاملة من المسرح الأوروبي، أو أنه كان يستند أيضا إلى التراث المسرحي الشعبي المصري. وفي محاضرة ألقاها موريه في مؤتمر المستشرقين التاسع عشر في باريس عام ١٩٧٣ عرض مواد تأريخية تشير إلى أن المحبّظين الذين ذكرهم المستشرق الإنكليزي إدوارد لين (١٨٠١-١٨٧٦)[12] كانوا نشيطين في القرون التي سبقت القرن التاسع عشر. ومن هنا اتّسع نطاق البحث إلى استقصاء جذور المسرح العربي الحديث، ولا سيما المسرح السوري الذي أنشأه مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥) في بيروت عام ١٨٤٨ والمسرح المصري الذي أسّسه يعقوب صنوع في القاهرة عام ١٨٧٠، مع التركيز على التراث المسرحي الشعبي العربي القديم، وعلى المؤثّرات المختلفة في ظهوره، مثل المؤثّرات اليونانية والمسيحية والسورية واليهودية. ويبدو أن هذا المسرح الشعبي كان امتدادا للتراث المسرحي الشرقي الذي تطور لدى العرب قبل مسرح خيال الظلّ ومسرح العرائس وعروض التعزية.

في الكتاب ثمانية فصول تنقسم إلى مقدمة وجزئين، يعالج أولهما تأريخ

---

١١ أنظر، على سبيل المثال

Hamilton A. R. Gibb, *Studies on the Civilization of Islam* (ed. S. J. Shaw & William R. Polk), London: Routledge & Kegan, 1962, pp. 245-319.

١٢ E. W. Lane, *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London and New York, 1954, pp. 395-397.

نشاطات التسلية والترفية في المجتمع العربي القديم ويدور الجزء الثاني حول المسرح العربي في القرون الوسطى. ويستعرض المؤلف في المقدمة الخلفية العامة للمسرح العربي القديم، منذ وصول المسرح الهلّيني إلى المنطقة في أعقاب الفتوحات اليونانية والرومانية. ثم يحلل نظرة الديانتين اليهودية والمسيحية إلى الفن المسرحي. فعلى الرغم من رفضهما للتراث المسرحي الوثني ومحاولة أقطابهما الروحيين ثني رعاياهم عن ارتياد المسارح، لم تختفِ المظاهر المسرحية في المنطقة وتدلّ على ذلك خرائب المدرّجات المسرحية التي اكتشفت في العراق وسوريا ولبنان والأردن وإسرائيل ومصر وشمال إفريقيا، كما تؤكد ذلك الحملات العنيفة في المصادر اليهودية والمسيحية القديمة على فن المسرح وجذوره الوثنية، وتحذيرها مما ينطوي عليه من خطر على نفوس المؤمنين. وبعد ظهور الإسلام لم تختفِ المظاهر المسرحية عند العرب على الرغم من رفض الديانة الجديدة لها، شأنها شأن اليهودية والمسيحية، بل احتفظت بطقوس وثنية تتعلق بالخصب، اكتسبت في عهد الإسلام معاني تأريخية وفولكلورية. ونظرا لخلوّ القرآن والحديث من أية إشارة إلى نشاطات مسرحية، يحاول المؤلّف أن يستقصي مثل هذه الإشارات إلى المسرح الوثني في الأدب العربي القديم ولدى الشعراء العرب القدامى مثل حسان بن ثابت (ت ٥٤ / ٦٧٤؟) وجرير (ت ١١٠ / ٧٢٨). ويستند أيضا إلى ذكر كلمة "ملعب" عند الكندي والمقريزي، حيث كانوا "يجتمعون فيه ويلعبون"، ليستنتج استمرارية التراث المسرحي الوثني في العصر الإسلامي أيضا، بل ارتياد هذه الملاعب من قبل العرب. وطبقا للمسعودي اشتهر في عهد الخليفة عثمان بن عفان (ت ٣٥ / ٦٥٥) ممثل يهودي كان يعرض "أنواعا من السحر والخيالات وأعمالا من السخرية".

ويحوي الجزء الأول من الكتاب، الذي يشتمل على ثلاثة فصول، استعراضا لتأريخ نشاطات التسلية والترفيه والمزاح واللهو في المجتمع العربي: فعلى الرغم من نظرة الحديث النبوي السلبية إلى التهريج والمزاح ("النهي عن المزاح"، "كل لهو يلهو به الرجل فهو باطل إلاّ رميه بقوس وتأديبه لفرسه وملاعبته أهله") تتحدث المصادر القديمة عن لعّابين محترفين كانوا يلعبون على كرّج (كلمة فارسية تشير إلى عصا ذات رأس شبيه برأس الفرس يتظاهر اللعّاب بركوبها). ولم تذكر المصادر العربية تفاصيل عن هذه اللعبة بيد أن موريه يحاول توضيح دور الكرّج في المجتمع العربي القديم من خلال المقارنة مع المجتمع

الفارسي ومع الطقوس التي كانت رائجة في الديانة الشامانية وهي ديانة بدائية من ديانات شمالي آسيا وأوروبا. وتتميّز هذه الديانة بالاعتقاد بوجود عالم محجوب، هو عالم الآلهة والشياطين وأرواح السلف، وبأن هذا العالم لا يستجيب إلاّ للشامان، وهو كاهن يستخدم السحر لمعالجة المرضى ولكشف المخبأ وللسيطرة على الأحداث. هكذا يستنتج المؤلّف أن اللعب على الكرّج، أو على القصَبة، كما يرد في بعض المصادر، اشتمل في المجتمع العربي على عناصر مسرحية مثل الرقص والغناء. إلا أن أي مصدر قديم لم يذكر أن اللعب على الكرّج كان يرافقه حوار من أي نوع، ممّا يفسح المجال لنقد النظرة التي ترى في مثل هذه النشاطات مسرحا بالمفهوم الغربي الشائع لهذا المصطلح. ومع ذلك، فقد شملت نشاطات اللعب، سواء على الكرّج أو سواها، عناصر شبه مسرحية، هذا بالإضافة إلى أن كلمتي "لِعْب" و"لعّاب" أصبحتا فيما بعد المصطلحين الأساسيين للعروض المسرحية، كما أن المؤرّخين العرب استخدموا كلمة "ملعب" للإشارة إلى آثار المدرّجات المسرحية القديمة. وكانت المصطلحات المستعملة للنشاطات المسرحية حتى في القرن التاسع عشر مشتقّة من الجذر "ل ع ب". وإلى جانب اللعّابين، تذكر المصادر القديمة المخنّثين وهي كلمة تشير إلى من كانوا على صورة الرجال وأحوال النساء، ولكنها كانت تستخدم أيضا بمعنى الممثل المسرحي.

وفي فصل آخر من هذا الجزء يتحدث موريه عن السماجة، وهي كلمة يدلّ معناها القاموسي على القبح، ولكنها كانت تشير أيضا في المصادر القديمة إلى اللعّابين المتقنّعين والمتنكّرين. وقد عثر موريه في المصادر القديمة على ما يربط بين الكرّج والسماجة، إذ وجد في ***النقائض*** قولا لجرير:

لقد أمسى البعيث بدار ذلّ وما أمسى الفرزدق بالخيارِ
جلاجل كرّج وسبال قِرد وزند من قُفيرة غير وارِ

ويقول الشارح أبو عبدالله محمد بن العباس اليزيدي (ت ٣١٠/٩٢٢) إن جريرا يسخر من الفرزدق لكونه سماجة. ويشكل ذلك، كما يقول موريه، أقدم مصدر يستخدم المصطلح "سماجة" مرادفا للممثل المسرحي، ويضيف أن طقوسا مسرحية، مثل طقوس الاستسقاء التي كان يشترك فيها ممثلون مقنّعون، كانت

رائجة بين العرب منذ العصر الجاهلي، كما كانت شائعة لدى أمم أخرى. وقد ذُكِر "أصحاب السماجة" منذ القرن التاسع وحتى القرن الحادي عشر فيما يتعلّق باحتفالات النيروز في العراق ومصر. ويأتي ذكر السماجة أيضا مرادفا لوجه المسخرة لدى ابن سينا (ت ٤٢٩/١٠٣٧) في شرحه لكتاب ***فن الشعر*** لأرسطو. ومن خلال المواد التي يستند إليها يحاول المؤلف أن يربط بين السماجات والتمثيل المسرحي، إذ يستنتج أن أصحاب السماجة كانوا يحاكون في نشاطاتهم البشر والحيوان، وكانوا يُذكرون في المصادر القديمة مع الحكايات والخيال، كما نجد لدى المقريزي: "التماثيل والمضاحك والحكايات والسماجات"، وكذلك أهل الأسواق الذين يطوفون الشوارع "بالخيال والسماجات والتماثيل". وبعد القرن الحادي عشر امتنع المؤرّخون العرب عن استخدام المصطلح "سماجة" إلاّ إذا اقتبسوا من مصادر قديمة، ولكن الممثلين المقنّعين استمروا في تلك الفترة أيضا في نشاطاتهم في المجتمع العربي، مع أنه لا تعرف تسميتهم منذ القرن الحادي عشر حتى القرن التاسع عشر حين أخذوا يعرفون باسم "مهرجين". وفي رواية ***ذات الخدر*** لسعيد البستاني (ت ١٩٠١) يُذكر ممثل من هذا النوع يسمّى علي كاكا. ويختم موريه هذا الفصل بقوله إن المصطلحين "مسخرة" و"مهرج" كانا مرادفين ويعنيان مضحكا أو ممثلا مقنعا وأن كليهما انتقل إلى اللغات الأوروبية. ولا يخفى على قارئ هذا الفصل ميل المؤلف إلى الربط بصورة غير مباشرة بين أصحاب السماجات القدماء وبين الممثلين في المسرح الحديث وذلك ليثبت الجذور القديمة للمسرح العربي الحديث.

ويعالج الفصل الأخير من الجزء الأول المضحكين (أو المضاحكة) والمساخر (أو المساخرة) الذين كانوا معروفين في المجتمع العربي منذ صدر الإسلام. ولم يكتف هؤلاء المضحكون والمساخر بتسلية الحاكم ومنادمته، وإنما سخروا من أعدائه وأحيانا وجّهوا النقد للحاكم الذي كان بلاطه مسرحا لهم. ويقول موريه إن من الصعوبة بمكان التمييز بين المضحك وبين الحاكية الذي كان يروي الحكايات، نظرا لأن المضحك أيضا كان يروي الحكايات. وقد أصبح المضحكون من الندماء المفضّلين لدى الخلفاء الذين كانوا يمنحونهم حظوات سخية تعبيرا عن تقديرهم لهم. وقد عُثِر ضمن مخلّفات الخليفة المتوكل بعد اغتياله (٢٤٧/٨٦١) أن نفقاته شملت خمسمائة ألف درهم لتغطية خدمات مضحكين، وحتى ضرّاطين محترفين. ويشار إلى أن الاحتراف الأخير كان مشهورا في صفوف الطبقات

الراقية في المجتمع العربي القديم، وكانت بين محترفيه النساء أيضا. وفي إحدى المخطوطات في المتحف البريطاني ذُكرت مغنية اشتهرت أيضا كضرّاطة محترفة (ص ٧٩، ملاحظة ١٥). واشتهر أيضا في بلاط الخليفة المعتصم (ت ٢٢٧/ ٨٤٢) المضحك والضرّاط علي بن الجنيد الإسكافي. وقد تميّز المضحكون بخصوصيات مختلفة مثل الصفاعنة، أي المهرّجين الذين كانوا يتصافعون لغرض إثارة الضحك بين المشاهدين. والصفادمة، أي أولائك الذين كانوا يصفدون أنفسهم بسلاسل حديدية ويحاولون فكّها. ويرى موريه في جميع هذه النشاطات التهريجية مظاهر مسرحية واضحة، لأن المضحكين لم يكتفوا بالإضحاك، بل كانوا يحاكون شخصيات معروفة، كحسين بن شعرة الذي كان معروفا كمضحك المتوكل وكان يستهدف في هزله أحمد بن طولون، ورُوي عنه أنه "أخرج حكايته في تزمّته وكلامه". ويتّضح من المصادر القديمة أن العبارة "أخرج حكاية" وعبارات مختلفة مثل "أخرج وجوها"، كانت تستعمل للإشارة إلى محاكاة تصرّفات البشر وطريقة كلامهم. وكانت نشاطات المضحكين شائعة في المجتمع العربي إلى حدّ أن الرحّالة البريطاني ألكسندر راسيل (Alexander Russell) كتب في منتصف القرن الثامن عشر أنه ما من رجل ذي مقام رفيع إلا وله مضحك في حاشيته.

وفي الجزء الثاني من الكتاب الذي يضم تحليلا للتراث المسرحي في العصور الوسطى، يكرّس موريه الفصل الأول للمصطلح "حكاية". وتشير المصادر القديمة إلى أن معنى هذا الكلمة كان أيضا التمثيل المسرحي، أو قطعة مسرحية، بالإضافة إلى معانيها القاموسية، من حديث ومحاكاة، التي مهدت الطريق لمثل هذا المعنى الجديد. ويورد المؤلف بعض الأمثلة لحكايات من المصادر القديمة وأغلبها تستهدف الهجاء ويرافقها الغناء والرقص. ويشذّ عن ذلك نصّ يرد في ***العقد الفريد*** لابن عبد ربّه يعتبره المؤلف وصفا لمسرحية ويعير ه أهمية كبيرة لمشابهته في المضمون والأسلوب وترتيب الأحداث واستخدام الكلمات ***رسالة في بني أمية*** للجاحظ. وتثبت مقارنة النصين، حسب موريه، أن هذا النص المسرحي شكل النواة لهذه الرسالة ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك ويقول إن "مسرحيات" من نوع الحكايات والخيال وليس فقط قصص شعبية شكلت النواة لبعض الرسائل والمقامات.

والسؤال الذي يطرح نفسه بهذا الصدد هو: هل بالإمكان اعتبار هذا النص

وصفا لمسرحية؟ ولمناقشة هذا السؤال لا بدّ من نقل الفقرة الأولى من هذا النصّ الذي أطلق عليها موريه عنوان "محاكمة الخلفاء":

> كان في زمن المهدي رجل صوفيّ، وكان عاقلا عالما ورعا فتحمّق ليجد السبيل إلى الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر وكان يركب قصبة في كل جمعة يومين: الاثنين والخميس، فإذا ركب في هذين اليومين فليس لمعلم على صبيانه حكم ولا طاعة. فيخرج ويخرج معه الرجال والنساء والصبيان، فيصعد تلا وينادي بأعلى صوته: ما فعل النبيون والمرسلون، أليسوا في أعلى عِلّيّين؟ فيقولون: نعم. قال: هاتوا أبا بكر الصديق. فأُخذ غلام وأجلس بين يديه، فيقول: جزاك الله خيرا يا أبا بكر عن الرعية، فقد عدلت وقمت بالقسط وخلفت محمدا عليه الصلاة والسلام فأحسنت الخلافة، ووصلت حبل الدين بعد حلّ وتنازع، ونزعت فيه إلى أوثق عروة وأحسن ثقة، اذهبوا به إلى أعلى عِلّيّين. ثم ينادي هاتوا عمرا! فأُجلس بين يديه غلام، فقال: جزاك الله خيرا أبا حفص عن الإسلام (...)

وهكذا تستمر هذه المحاكمة، كما يرد في النص، مع الخلفاء عمر وعثمان وعلي الذين يحكم عليهم الرجل الصوفي بالذهاب إلى "أعلى عِلّيّين من الفردوس"، ثم معاوية ويزيد اللذين يُبعثان إلى الدرك الأسفل من النار، "ولا يزال يذكر واليا بعد وال حتى بلغ إلى عمر بن عبد العزيز" وترد هنا محاكمة عمر الذي يُبعث إلى مصافّ الصديقين:

> ثم ذكر من كان بعده من الخلفاء إلى أن بلغ دولة بني العباس فسكت. فقيل له: هذا أبو العباس أمير المؤمنين، قال: بلغ أمرنا إلى بني هاشم، ارفعوا حساب هؤلاء جملة واقذفوا بهم في النار جميعا (ص ١٦٧-١٦٨).

ويرى موريه أن المسرحية التي جاء هذا النصّ وصفا لها كانت خالية من الحركة ولم يشترك فيها إلى جانب الرجل الصوفي إلا غلمان اقتصر دورهم على

الجلوس أمام الصوفي دون أن ينبسوا بكلمة. ويدلّ النصّ، طبقا لموريه، على مشاركة فعلية للمتفرّجين الذين كانوا يُجلسون "الخلفاء" في محاكمتهم أمام الصوفي. ويشار إلى أن ابن عبد ربّه امتنع عن تسمية هذا النص حكاية، إلاّ أن موريه يعتبره نصّا من هذا النوع لكونه غير متغيّر ولعرضه مرتين في الأسبوع، كما يعتبر الغلمان ممثلين محترفين. وليس من شك أن التحليل الوارد في الكتاب لهذا النص واعتباره وصفا لنوع من الأداء المسرحي، يندمجان في السياق العام لنظرة المؤلف الذي يحاول دعم الافتراض القائل بوجود تراث مسرحي عربي قديم. ومن جهة أخرى، ليس من المستبعد النظر إلى مثل هذا النص ليس كوصف لمسرحية وإنما في سياق ديني محض. إن العبارة التي تتكرر في النص "فأُخِذ غلام فأُجلِس بين يديه" قد تعني، كما يؤكد موريه، صيغة أدبية متعارف عليها تشير إلى الممثلين المحترفين، ولكنها قد تعني أيضا، استنادا إلى معناها الحرفي، إجلاس غلمان من بين المتفرجين، وفي هذه الحالة يكون النص أقرب إلى وصف عظة دينية يقدمها الرجل الصوفي منه إلى مسرحية. أضف إلى ذلك خلوّ هذا النص من تلك العناصر التي كانت شائعة في الحكايات المسرحية، مثل الرقص والغناء والارتجال والمزاح واللهو، كما أنه لم يشمل حوارا من أي نوع كان، وإنما حديثا منفردا على شكل موعظة يلقيها الرجل الصوفي شأنه شأن الواعظ في المسجد. وممّا يدعم ذلك ما يعرف عن الصوفية الذين كانوا يترددون على الأسواق ويعظون الجماهير بضرورة نبذ حياة الدنيا الفانية. وخلافا للنص الوارد لدى ابن عبد ربّه، يستعرض موريه في نفس الفصل نصا لا شك في جنسه الأدبي هو ***حكاية أبي القاسم البغدادي*** لمحمد بن أحمد أبو المطهّر الأزدي (ألفت كما يبدو نحو ٤٠٠/ ١٠٠٩-١٠١٠)؛ إذ أن هذا النص يتيح المجال للارتجال كما هو معروف من الملهاة المرتجلة (commedia dell'arte) التي ازدهرت في إيطاليا في القرن السادس عشر، وكان عمادها الارتجال أثناء التمثيل لا النص المكتوب.

أما الفصل السادس فيركّز على الحكاية التي تعتبر أدبا شعبيا وعلاقة هذا الجنس الأدبي بالأدب الرفيع المتمثل بالمقامة والرسالة اللتين تشتملان على حوار، وتقتربان بذلك من الكتابة المسرحية. ويقول موريه إن الحكاية تطورت كمسرح يشترك فيه ممثلون قبل تطور المقامة والرسالة، بل يعتبر تطورهما متأثّرا بالحكاية. وهنا يشدد موريه على ما يمكن أن يعتبر من أهم إنجازات

كتابه، وهو التأكيد على أن الأدب لم يكن في أية فترة مقصورا على الطبقات الراقية، وأن ما كانت تستمتع به الطبقات الشعبية هو أدب بكل معنى الكلمة، بل إن الأدب الرفيع في القرون الوسطى تطور من خلال التفاعل مع الأدب الشعبي. إن دائرتي الأدب الرفيع والأدب الشعبي متشابكتان بعض الشيء وهناك تفاعل مستمر بينهما، الأمر الذي لم يلتفت إليه حتى الآن معظم الباحثين. وممّا يقوله موريه بهذا الصدد:

> إن الحكاية بلغت مرحلة متقدمة من تطورها قبل ظهور المقامة والرسالة اللتين تستندان إلى الحوار لغرض التأثير المسرحي، وقد أثرت الحكاية كثيرا في نشوئهما. ولم يعر الباحثون حتى الآن اهتماما كبيرا لدور الحكاية في تطور الأدب العربي في القرون الوسطى، على الرغم من دورها الواضح في هذا المضمار. إن العديد من الأدباء والعلماء كانوا يحضرون عروضا كانت تقام في البلاط العباسي مثل حكاية عبّادة المخنّث (التي عرضت بحضور المتوكّل وندمائه، وبينهم أدباء مشهورون) وحكاية الخلنجي لعلّويه التي أصبحت مشهورة. ويدلّ قيام التوحيدي بمقارنة تصرف الصاحب بن عبّاد (ت ٩٩٥) مع تصرف ممثل السماجة الذي كان يحاكي العاهرات على أن هذه العروض تركت انطباعا على الأوساط الأدبية في العصر العباسي (ص ١٠٦).

وفي سياق نفس الفصل يتطرق المؤلف بالتفصيل إلى المقامة، وبعد أن يستعرض مقوّماتها يقول إنها تشتمل على محاكاة الحوار المسرحي الوارد في الحكاية. ويستند موريه إلى تحليلات عبد الحميد يونس وعلي الراعي الخاصة بالعناصر المسرحية في المقامات، ليستنتج أن المقامة هي في أصلها نص يحاكي الحوار والمبنى في الحكاية. أما بالنسبة للرسالة، فيعتبرها موريه، شأنها شأن المقامة، فرعا من تطور الحكاية في القرن الحادي عشر. ويستند موريه إلى مقارنة نص "محاكمة الخلفاء" الآنف الذكر الذي يعتبره حكاية مع ***رسالة في بني أمية*** للجاحظ وإلى تحليل ***رسالة التوابع والزوابع*** لابن شهيد (ت ٤٢٦/ ١٠٣٤) و***رسالة الغفران*** لأبي العلاء المعري (ت ٤٤٩/١٠٥٩)، ويقول إن ابن شهيد والمعري تأثّرا

بالمظاهر المسرحية الشعبية ضمن الحكايات لدى كتابة رسالتيهما. وخلافا لباحثين آخرين، يميل موريه إلى التأكيد على أن الحكاية كانت نصا مسرحيا كتب لغرض التمثيل المسرحي. ويشير إلى أنه لم يكن هناك حد فاصل بين أدب مسرحي وبين مؤلفات كتبت لغرض التمثيل الفعلي، إذ أن المصطلحات "حكاية"، "خيال"، "بابة"، "خيال الظل"، "مقامة"، "رسالة"، "سمر" و"قصة" استخدمت بصورة مترادفة أو شكلت أسماء مختلفة لأجناس أدبية متشابكة. ويختم المؤلف هذا الفصل بثمانية استنتاجات هي كما يلي:

أولا ، الحكاية استخدمت نموذجا للمقامة وخيال الظل.

ثانيا، المصطلح "مقامة" استخدم أيضا للإشارة إلى نص مسرحي كتب لغرض التمثيل الحي الفعلي.

ثالثا، هناك دلائل تشير إلى أن **رسالة التوابع والزوابع** كتبت لغرض الإلقاء وربما لغرض التمثيل الفعلي.

رابعا، منذ القرن الحادي عشر استخدمت المصطلحات "خيال"، "مقامة"، "رسالة"، "حكاية"، "محاورة" و"حديث" للإشارة إلى النصوص المسرحية التي كتبت لغرض الإلقاء أو التمثيل الفعلي.

خامسا، إن هذه المصطلحات قرنت بمؤلفات مختلفة طبقا لطولها ولمستوى أسلوبها. فالخيال على سبيل المثال تميّز بلغته العامية وبالسخرية والمجون في حين أن المقامة تميزت بقصرها وأسلوبها الرفيع.

سادسا، كان رؤساء الفرق المسرحية يؤلفون مسرحيات بشرية أو مسرحيات خيال الظل لغرض التمثيل أو كانوا يطلبون من مسرحيين محترفين أن يزوّدوهم بمثل هذه النصوص.

سابعا، إن الفعل "روى" استخدم من قبل ابن دانيال بمعنى عرض خيال الظل.

ثامنا، كان ابن سينا مطلعا على مظاهر المسرح الشعبي الذي كان رائجا في عصره، واستخدم بعضا من مصطلحاته في ترجمة ***فن الشعر*** لأرسطو. من ناحية أخرى استخدم ابن رشد، الذي حاول تطبيق أسلوب أرسطو في النقد على الشعر العربي، المصطلح "هجاء" للملهاة والمصطلح "مديح" للمأساة.

وفي الفصل التالي يعالج موريه التشويش الحاصل في تفسير مصطلحات تتعلق بخيال الظلّ وتوصل إلى أن المصطلح "خيال" لم يستعمل اختصارا لخيال

الظل، بل استخدم مرادفا للحكاية والتمثيل والنشاط المسرحي البشري الحي. ومن النصوص التي يوردها موريه ولا تترك مجالا للشك في صحة ما يقوله النص التالي من **مدخل** ابن الحاج (ت ١٣٣١/٧٣٢):

> إن بعض المخايلين من أهل اللهو واالعب إذا عملوا الخيال بحضرة بعض العوام وغيرهم في بعض الأوقات، يخرجون في أثناء لعبهم لعبة يسمونها بابة القاضي، فيلبسون زيّه من كبر العمامة وسعة الأكمام وطولها وطول الطيلسان، فيرقصون به ويذكرون عليه فواحش كثيرة ينسبوها (كذا في الأصل! - ر.س.) إليه فيكثر ضحك من هناك ويسخرون به ويكثرون النقوط عليهم بسبب ذلك (ص ١٢٩).

ويستغلّ موريه هذا التمييز بين المصطلحين لدعم نظريته التي تنصّ على وجود مسرح بشري في المجتمع العربي الإسلامي في القرون الوسطى منفصلا عن مسرح خيال الظل. وفي سياق الفصل يعالج المؤلف مصطلحات مختلفة تتعلق بالخيال مثل "لَعبة" إشارة إلى المسرحية، خلافا لكلمة "لُعبة" التي تشير إلى الدمية. أما المصطلح "إخراج"، فكان يستخدم ليشير إلى العرض المسرحي ويدعم موريه ذلك بواحد وعشرين نصا رتبت بتسلسل تأريخي، منذ بداية القرن العاشر وحتى القرن الخامس عشر. وفي نهاية الفصل يعالج موريه الخيال في الأندلس، مؤكدا أن المسرح الإسلامي هناك تأثر كثيرا بالمسرح المسيحي رغم أن جذوره تكمن في المشرق الإسلامي كما يستفاد من مصطلحاته وطريقة التمثيل التي كانت متّبعة فيه.

أما الفصل الأخير من الكتاب فيعالج المرحلة الأخيرة من تطور المسرح العربي والتقاء التراث المسرحي العربي القديم مع بوادر المؤثرات الغربية في القرن التاسع عشر. ويركز موريه في هذا الفصل على مصطلح جديد ظهر في هذا المضمار منذ القرن الخامس عشر، هو "المحبّظون"، وكان يستخدم للإشارة إلى الممثلين في المسرح البشري وليس لمسرحيات خيال الظل. وقد بقي هذا المصطلح مستعملا حتى القرن التاسع عشر وحتى بعد نشوء المسرح الحديث المتأثر بالمسرح الغربي. ومن بين مسرحيات المحبّظين اكتشفت مخطوطة

لمسرحية كاملة من هذا النوع هي ***مسطرة خيال منادمة أم مجبر*** لعبد الباقي الإسحاقي (ت ١٦٦٠). وخلافا للباحث محمد زكريا عناني الذي اعتبر هذه المسرحية من مسرحيات خيال الظل، يرى موريه أنها كُتبت للتمثيل البشري. وفي ختام الفصل يعالج موريه تشابك التراث المسرحي العربي القديم مع المسرح الغربي الحديث في شخصية المسرحي المصري يعقوب صنوع الذي يشكل همزة وصل بين القديم والجديد. ويختم موريه كتابه بتفنيد الرأي السائد بأن الإسلام كان العقبة الرئيسية لعدم ظهور المسرح في المجتمع الإسلامي ويقول:

> كان المسرح موجودا في العالم العربي؛ ولدينا نصوص مسرحية ووصف لعروض مسرحية. إن المشكلة ليست في غياب المسرح ولكن بعدم تطوره إلى فن رفيع، ومهما يكن التفسير لذلك فلا يمكن أن يكون الإسلام أو ما يسمى بالعقلية العربية مسؤولين عن ذلك (...) ليس هناك أي مجال للشك في أن العالم العربي في القرون الوسطى كان أغنى بكثير من حيث الثقافة المسرحية ممّا كان يُعتقد حتى الآن (ص ١٦٣).

يشكل هذا الكتاب حلقة هامة في توضيح التفاعلات الداخلية والمؤثّرات الأجنبية على المسرح العربي المعاصر، ولا سيما على خلفية انقسام الباحثين حتى الآونة الأخيرة إلى فئتين: أولاهما تضمّ من يعتبر المسرح جنسا أدبيا جديدا دخل الى الأدب العربي في القرن التاسع عشر بتأثير الأدب الغربي، ووفقا لهذا الرأي تعتبر الحضارة العربية الإسلامية مسؤولة عن قطع استمرارية التراث المسرحي اليوناني والروماني في الشرق الأوسط. أما الفئة الثانية فتعتبر المسرح العربي تطورا مباشرا لظواهر مسرحية نشأت في التراث العربي القديم (ترد قائمة مراجع لهاتين النظرتين في ملاحظة ١ في صفحة IX من التصدير). ويستفاد من كتاب موريه أن محاولة كلا الجانبين أن يعزو هذا الجنس الأدبي إلى مصدر واحد، ليست إلا تعميما لا محلّ له. فالعرب، حسب موريه، كانوا قد طوّروا تراثا مسرحيا (أو بالأحرى مسرحا بشريا حيّا خلافا لمسرح خيال الظلّ) وذلك امتدادا، من نواحٍ عديدة ، للمسرح الشرق أوسطي ما قبل الإسلام. بيد أن مثل هذا التراث ما كان ليتطور إلى المسرح

الحديث دون الاتصال بالمسرح الغربي منذ القرن التاسع عشر.

إن المصادر العديدة التي يستند إليها موريه بما فيها مخطوطات لم تطبع بعد، والمواد التي استقاها منها، تستبعد الآن أية محاولة لتجاهل البنية التحتية الواضحة لعناصر غير قليلة في المسرح العربي الحديث، وبضمنها عناصر لم يخطر على بال أحد أنها غير منسوبة للتأثير الغربي. فعلى سبيل المثال، يتردّد كثيرا في الدراسات عن المسرح العربي المعاصر اسم المسرحي الألماني بيرتولت بريخت (Bertolt Brecht) (١٨٩٨-١٩٥٦) الذي ينسب إليه تأثير كبير على المسرحيين العرب المعاصرين. وقد تبين لي في سياق بحث أجريه حاليا عن تطوّر المسرح الفلسطيني[١٣]، أنه في إطار ما ينسب إلى تأثير بريخت ما يعرف باسم "منهج التأثير الاغترابي" (Verfremdungseffekte)، وهو من مناهج حركة المسرح الملحمي (epic theatre). إن هذه الحركة هي عبارة عن مذهب مسرحي يعتبر المضمون أهم من الشكل والحقيقة أهم من المجاز والإيهام المسرحي. أما الأسلوب الذي يدعو إليه هذا المذهب فهو قصصي وتعليمي، وتشمل وسائله المناجاة وخطب الجوقة وسرد الحوادث على لسان راوٍ. والجديد في هذه الحركة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى على يد بريخت والمخرج إرفين بيسكاتور (Erwin Piscator) (١٨٩٣-١٩٦٦)، أنها هجرت الحيل التقليدية لإيهام الجمهور بواقعية ما يشهده، وتركته يتمتع بنظرته النقدية. هذا ما أدى إلى استعمال "منهج التأثير الاغترابي" بقصد التخلّص من الإيهام المسرحي ودفع المتفرّجين إلى تبنّي نظرة نقدية حيال ما يجري على خشبة المسرح. ويطالب المتفرّج بأن يشاهد أحداث المسرحية بيقظة القاضي وموضوعيته، وألا يندمج في وقائع المسرحية، بل يبقى واعيا وقادرا على التساؤل، ومناقشة القضية المعروضة، وأن تكون لديه حرية التعليق على ما يجري فيصدر همهمة استحسان، أو زمجرة احتجاج ورفض. ويتمّ ذلك من خلال إرشاد الممثلين على تمثيل الشخصيات بصورة توضح لجمهور المتفرجين أن ما يشاهدونه لا يعدو

---

١٣ راجع ראובן שניר, "ראשיתו של התיאטרון הפוליטי הפלסטיני: **קרקאש** מאת סמיח אל-קאסם", **המזרח החדש** (בדפוס);

R. Snir, "Palestinian Theatre: Historical Development and Contemporary Distinctive Identity", *Contemporary Theatre Studies* (in press).

كونه مسرحية وليس واقعا حقيقيا[١٤]. ويتبين من كتاب موريه (ص ١٢٩ وملاحظة ٤٣ في صفحة ١٤٧) أن مثل هذا المنهج كان معروفا في التراث العربي القديم عندما كان الممثلون يرتدون لباس الشخصية التي كانوا يمثلونها، غير أنهم امتنعوا عن التعاطف معها كليا. هكذا يمكننا أن ننسب استعمال هذا المنهج في المسرح الفلسطيني المعاصر ليس فقط إلى تأثير المسرح الملحمي الغربي الحديث، وإنما إلى التراث الفولكلوري والشعبي العربي القديم أيضا، علما بأن اللجوء إلى مثل هذا التراث شائع للغاية في المسرح الفلسطيني منذ السبعينيات. ويكفي أن نشير إلى عناصر تراثية مثل الحكواتي وصندوق العجب والزجل والدبكة، التي تشكل محاور أساسية في هذا المسرح رغم صبغته الغربية.

هكذا يساهم هذا الكتاب المتميز بتعمّقه في تفهّم المصادر التراثية الشعبية التي يستلهمها المسرح العربي الحديث ويوظّفها منذ القرن التاسع عشر. والسؤال الذي يطرح نفسه هو: هل يكتفي الكتاب بهذا الاستنتاج، أم يرمي بصورة غير مباشرة إلى أبعد من ذلك. وهنا جدير بنا أن نقدم بعض الملاحظات التي تتصل أغلبيتها بالقضية الاصطلاحية. فالكتاب يحمل عنوانا إنكليزيا معناه "المسرح البشري الحي والأدب المسرحي في العالم العربي في القرون الوسطى"، كما يكثر المؤلف في سياق الكتاب من تكرار المصطلحات الإنكليزية التي بات استخدامها شائعا بالنسبة إلى المسرح الحديث، إلى حد أن القارئ قد يعتقد أن المسرح العربي هو جنس أدبي ولد في القرون الوسطى وأن القرن التاسع عشر لا يعدو أن يكون حلقة أخرى في تطوره. ونستطيع بعد قراءة الكتاب أن نجزم، ولا أخال موريه يناقض ذلك، أن المواد الواردة في الكتاب

---

١٤ عن هذا المنهج راجع مجدي وهبة، ***معجم مصطلحات الأدب***، بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٧٤، ص ١٤٠-١٤١؛ إبراهيم حمادة، ***معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية***، القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٥، ص ٢٢٥؛ محمد غنيمي هلال، ***النقد الأدبي الحديث***، القاهرة: دار نهضة مصر، ١٩٧٩، ص ٥٥٤-٥٥٥، ٦٠٢-٦٠٤؛ John Russell Taylor, *The Penguin Dictionary of The Theatre*, Middlesex: Penguin Books, 1984, p. 12. قارن صلاح عبد الصبور، ***وتبقى الكلمة***، بيروت: دار الآداب، ١٩٧٠، ص ١١٧-١١٨، حيث يقارن هذا المنهج بنظرية "الحائط الرابع" التي تنص على أننا نتخيل في المسرح "أننا نشهد الحياة الواقعة وأن حوائط المسرح الثلاثة هي حوائط الغرفة التي يدور فيها الفصل المسرحي بينما هذا الستار الذي رفع عن الممثلين هو الحائط الرابع".

وتحليلها لا تشكل قاعدة كافية لاعتبار المسرح العربي استمرارية لم تنقطع منذ أيام الجاهلية وحتى هذه الأيام، كما قد يوحي بذلك العنوان واستعمال المصطلحات الحديثة بالنسبة للنشاطات "المسرحية" الشعبية. ولتوضيح ذلك يمكن أن نقدم اللوحة التالية التي تصوّر التفاعلات الداخلية والخارجية في النظام الأدبي العربي من الوجهتين التأريخية والمتزامنة (لا تطمح هذه اللوحة بأي شكل من الأشكال إلى تصوير التفاعلات المتزامنة والتطورات التأريخية في الأدب الغربي إذ لا يأتي ذكره ضمن هذه اللوحة إلا من حيث تأثيره على الأدب العربي):

	المستوى الأدبي	العالم الغربي	العالم العربي	التفاعل المتزامن (synchronic)
القرون الوسطى	رسمي	مسرح كلاسيكي	(المقامة، الرسالة)	داخل النظام الأدبي العربي
	غير رسمي	"مسرح" شعبي	"مسرح" شعبي	
العصر الحديث	رسمي	مسرح حديث	مسرح حديث	خارج النظام ثم داخله
	غير رسمي	"مسرح" شعبي	"مسرح" شعبي	
التطور التأريخي (diac-hronic)	رسمي	استمرارية	ولادة جنس جديد	
	غير رسمي	استمرارية	استمرارية	

وكما يستفاد من اللوحة أعلاه، كان المسرح بمفهومه الغربي غائبا عن الساحة الثقافية العربية في القرون الوسطى واقتصر التفاعل المتزامن بين الأجناس

والنماذج الأدبية الرسمية وغير الرسمية على داخل النظام الأدبي العربي، لا سيما من حيث تطور المسرح. كذلك لا نستطيع أن نتحدث عن تطوّر تأريخي واستمرارية خطية مباشرة بين "المسرح" الشعبي، أي بين العناصر المسرحية في التراث الأدبي والشعبي في العالم العربي في القرون الوسطى، وبين المسرح العربي الحديث، كالاستمرارية بين الشعر العربي القديم والحديث، وإنما هناك ولادة جنس أدبي جديد في النظام الأدبي العربي بتأثير الأدب الغربي. أي خلافا للتفاعل المتزامن الداخلي بين المستويين الرسمي وغير الرسمي في القرون الوسطى، نشأ في القرن التاسع عشر تفاعل متزامن خارجي بين الأدبين العربي والغربي. وقد ساعد المسرح الشعبي الذي كان شائعا في المجتمع العربي على تهيئة المناخ لتقبّل المسرح الحديث من قبل المتلقّين، ثم دعم مركزه في النظام الأدبي العربي. أما هذا الجنس الحديث فقد استلهم بدوره "المسرح" الشعبي القديم ووظّف عناصره في مراحل تبلوره وتميّزه عن المسرح الغربي. من جهة أخرى، لم ينفرد المجتمع العربي القديم بعناصر مسرحية شعبية دون المجتمعات البشرية الأخرى، بل هناك مجتمعات كان "المسرح" الشعبي شائعا فيها في القرون الوسطى وما بعدها إلى جانب المسرح الكلاسيكي. ويمكن أن نجد لدى أمم أخرى معظم النشاطات التي يذكرها موريه في إطار المسرح الشعبي العربي بالإضافة إلى نشاطات أخرى[١٥].

ويبدو أن هذا الالتباس الاصطلاحي الذي حاولنا توضيحه من خلال اللوحة أعلاه، كان من الممكن تفاديه من خلال التأكيد على الفارق بين المسرح الحديث والمظاهر المسرحية في التراث العربي القديم وعدم الاكتفاء بإضافة كلمة "حي" إلى كلمة "مسرح". إن هذا الكتاب لم يعالج المسرح العربي القديم كجنس أدبي وفني متميّز، بل عالج المظاهر المسرحية الشعبية في التراث العربي القديم. وفضلا عن ذلك، إن قراءة الكتاب لا تترك مجالا للشك في أن المسرح العربي الحديث هو فن جديد لم يسبق له مثيل قبل القرن التاسع عشر، شأنه شأن الرواية والقصة القصيرة. وقد نشأت جميع هذه الأجناس الأدبية نتيجة للاتصال بالثقافة الغربية منذ القرن التاسع عشر ولا يناقض ذلك القول إن الحياة الثقافية والأدبية العربية كانت مهيّئة عشية القرن التاسع عشر لولادة

---

١٥ راجع، على سبيل المثال Taylor, pp. 62-63 ("church drama"), 68-69 ("commedia dell'arte"), 135 ("hroswitha"), 182-183 ("medieval theatre").

أو لاستيعاب هذه الأجناس الجديدة التي لم تكن موجودة كأجناس أدبية متميّزة قبل ذلك. ولا نستطيع أن نستبعد إمكان ولادة هذه الأجناس أو أجناس شبيهة بها في الثقافة العربية بصورة مستقلّة على خلفية التطورات الداخلية في النظام الأدبي العربي في القرون التي سبقت القرن التاسع عشر. بيد أن الاتصال بالثقافة الغربية عجّل ولادة هذه الأجناس التي استلهمت بدورها عناصر مختلفة من التراث العربي الشعبي. لذا لا نستطيع أن نتحدث عن مسرح عربي قبل القرن التاسع عشر، إذ أن كلمة "مسرح" تستعمل في النقد الحديث للفن المسرحي بمعناه الحديث، كما لا نستطيع أن نتحدث عن روايات أو قصص قصيرة عربية قبل القرن التاسع عشر. بعبارة أخرى، إن نشوء المسرح والرواية والقصة القصيرة يشكل قفزة نوعية في تطوّر الأدب العربي، وذلك خلافا للشعر الذي كان موجودا في الأدب العربي كجنس أدبي متميّز منذ أيام الجاهلية.

ولم تأت هذه الملاحظات الهامشية لتقلل من قيمة هذا الكتاب وإنما لتوضيح المسألة الاصطلاحية التي قد يواجهها القارئ البسيط خلافا للقارئ المتمرّس. إن هذا الكتاب، شأنه شأن كتاب موريه عن الشعر العربي الحديث، سيصبح دون شك لبنة مركزية في البحث العلمي في مجال الأدب العربي. وبعد قراءة هذا الكتاب لا يمكن تجاهل تأثير التراث المسرحي العربي الشعبي القديم على المسرح العربي الحديث، إلى جانب تأثير المسرح الغربي. وللكتاب ملحقان أحدهما نصّ "محاكمة الخلفاء" من كتاب ***العقد الفريد*** لابن عبد ربّه الذي سبق وتطرّقنا إليه آنفا. وتأتي ترجمة هذا النص بكامله وتحليله في الفصل الخامس من الكتاب. أما الملحق الثاني فيحوي نصّ ***مسطّرة خيال مناذمة أم مجبر*** مع ترجمة كاملة للإنكليزية. ومصدر كلمة "مسطرة" مبهم ولا يستبعد موريه أن تكون مشتقّة من كلمة mostra الإيطالية بمعنى الاستعراض المسرحي. وللكتاب أيضا قائمة مراجع شاملة تحوي كتبا ومقالات ومخطوطات، وكذلك فهرس أعلام ومواضيع. وقد أرفقت بالكتاب رسومات فارسية وتركية تصور نشاطات شبه مسرحية مختلفة من العهد الإسلامي، علما بأن رسومات عربية من هذا النوع غير موجودة. ومما يؤسف له كثرة الأخطاء المطبعية في الكتاب ونأمل أن تصحّح في طبعته الجديدة.

رؤوبين سنير (جامعة حيفا)