مجلة الفن المعاصر

أكاديمية الفنون
Academy of Arts

مجلة علمية فصلية محكمة

العدد السادس ـ صيف 2007

فينوس على قمة الزهور ـ سالفادور دالى ـ 1981

كرم مطاوع
حول الثقافة بروافدها

مدكور ثابت
جاء عصر كاميرا المراسلين

هناء عبد الفتاح
دور التظاهرات شبه المسرحية

حالة عمى
(مسرحية لماريو فراتى)

مجلة الفن المعاصر

AL.FANN AL.MOASER

فصلية علمية محكمة تصدرها أكاديمية الفنون

العدد السادس .... صيف ٢٠٠٧

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ.د عصمت يحيى

مدير التحرير
د. صلاح الراوى

مستشارو التحرير
أ. رتيبة الحفنى
أ. سعد أردش
أ. د . شوقى محمد
أ. د . صلاح قنصوه
أ. د . علياء شكرى
أ. د . علية عبد الرازق
أ. د . نبيل راغب

المستشار الفنى
أ.صلاح مرعى

سكرتير التحرير :
سلوى عبد العظيم

سكرتير التحرير التنفيذى :
إيمان مدوح

التصميم والإخراج الفنى :
هانى صبرى

الفن المعاصر

مجلة

AL.FANN AL.MOASER

المحتوى

و.. مسيرة لا تتوقف

رئيس التحرير

مقالات ودراسات

د. مدكور ثابت

9 جاء عصر كاميرا المراسلين .. إذن حل زمن دراسة السينما التسجيلية

كرم مطاوع

41 حول الثقافة بروافدها بين المشرق والمغرب

د. هناء عبد الفتاح

65 دور التظاهرات شبه المسرحية في تشكيل بدايات المسرح العربي

د. حسام محسب

89 الألعاب الشعبية في المناطق الحضرية

بحوث محكمة

د. وليد شوشه

103 الفيديو كليب بوصفه فن ما بعد الحداثة (بحث في النقد المعاصر)

د. جمال صالح

133 الرقص التركي

د. حسن يوسف ، د. أحمد بدوي

153 فن صناعة العاهات وفنون الأداء في التسول

دراسات مترجمة

هيلا كيمبر — ترجمة: د. على فطوم

179 الغناء وأمراض الجهاز الصوتى

انريكى جارثيا سانتوس — ترجمة: د. طلعت شاهين

185 فنون النار والكرنفال فى احتفالات المساء لخوان دى ثاباليتا

ماريو فراتى — ترجمة: د. سامى صلاح

195 حالة عمى أو (جهل أحمق)

ويظل .. فنًا معاصرًا

215 وآخرٌ قُبالهُ

أطروحات أكاديمية

221 تأثير أسلوب محمود رضا على الرقصات الشعبية

مصطلحات

237 الرمز

الحقيقة غاية .. والموضوعية سبيل

مدير التحرير

نصوص للتأمل

إرنست فيشر — د. صلاح قنصوه — د. نبيل على، د. نادية حجازى

د. فوزى فهمى — جورج سانتيانا — د. جابر عصفور

د. محمد رجب النجار

و.. مسيرة لا تتوقف

د. عصمت يحيى
رئيس الأكاديمية ورئيس التحرير

تمثل المجلة العلمية المحكمة واحداً من الأعمدة الأساسية التى تقوم عليها أية مؤسسة أكاديمية. وقد لعبت مجلة الفن المعاصر على مدار السنوات الماضية دوراً بالغ الأهمية فى حياتنا الأكاديمية سواء بما تنشره من دراسات وبحوث أعضاء هيئة التدريس، أو ما تنشره من ترجماتهم للأعمال العلمية التى يبدعها المتخصصون فى كل أنحاء العالم، وفى مختلف التخصصات الفنية والثقافية، انفتاحا على الإنتاج العلمى والثقافى والفنى العالمى . وهى نافذة عريضة يعود الفضل فى إتاحتها إلى واحد من كبار رجالات الأكاديمية وبنائيها العظام هو الأستاذ الدكتور فوزى فهمى الذى وضع أسس استراتيجية تطوير أكاديمية الفنون، هذا الصرح العلمى والثقافى والفنى الكبير الذى نشرف جميعا بالانتماء إليه، وهى استراتيجية لا يعنى إسهام كل منا فى تحقيقها إلا الإيمان بالروح المؤسسية التى تقود فى جوهرها إلى المضى قدما بخطوات منتظمة وواثقة.

ها هو العدد السادس من مجلتكم يصدر استئنافا لمسيرة إصدار أكاديمي نحرص جميعا على أن يكون رفيع المستوى علميا وفنيا، وملبيا لطموحات وأحلام أبناء الأكاديمية من العلماء والباحثين والمبدعين؛ طموحاتهم فى التعبير الحر الخلاق عن إبداعاتهم البحثية درسا وتحليلا علميا رصينا للظواهر الثقافية والفنية بمختلف تجلياتها، وأحلامهم فى أن تكون لهم جميعا مجلتهم المعبرة عن رؤاهم. نعم .. مجلتهم التى يدعمونها بإنتاجهم العلمى الرفيع، وقبل ذلك بالمشاركة الجادة والمسئولة فى صياغة فلسفتها وتوجهها العلمى والثقافى والفنى: فالحقيقة الراسخة هى أن هذه المجلة منكم ولكم ولكل باحث مبدع وقارئ مستنير.

بين يديكم هذا العدد من مجلتكم فى ثوب يبدو جديدا من حيث الشكل، ولننظر إليه جميعا بوصفه شكلا مقترحا. وبهذا المعنى الحقيقى فإن أى رأى / اقتراح يتناول ما تصورته هيئة التحرير إنما هو بالضرورة محل ترحيب، وله من الجدارة بالمناقشة ما يعكس الاحترام الواجب لمبدأ العمل الجماعى وروحه الخلاقة.

د. محمد يحيى

مقالات ودراسات

9 جاء عصر كاميرا المراسلين .. إذن حل زمن دراسة السينما التسجيلية

41 حول الثقافة بروافدها بين المشرق والمغرب

65 دور التظاهرات شبه المسرحية في تشكيل بدايات المسرح العربي

89 الألعاب الشعبية في المناطق الحضرية

نصوص للتأمل

لا يشرع الفنان أو الأديب فى عمله إلا إذا استغرق بكليته، بدرجات متفاوتة بين الفنانين والأدباء، فى رؤية فنية للعالم أو الواقع أو لجانب منهما. وهى التى تميز موهبة الفنان عن قدرات المتخصصين ومهاراتهم فى المجالات الإنسانية الأخرى، وتفرقه عما سواه. وهى بإيجاز، قدرة الفنان على الإحساس أو الشعور بقابلية العالم، والواقع، والوجود للتحول والتشكل والتبدل بالنسبة إلى الفنان.

وهى أقرب إلى عالم الطفولة التى تعد مرحلة التحرر التام للخيال، ومرونة التواصل مع العالم الخارجى، بشراً وأشياء وعلاقات. ويعبر عالم الطفولة عن رفض المعتاد والمبذول الذى اعتمدته مؤسسات الواقع الاجتماعى، واستقرت عليه، وهو العالم الذى لم تتم بعد قولبته أو إقراره.

وتمثل الرؤية الفنية بذلك النضارة الأصلية للعلاقة المباشرة بين الإنسان وسائر البشر والطبيعة قبل أن تقتحمها النظم والقواعد للتحكم فيها وضبطها.

فهى استعادة للطفولة الإنسانية قبل أن تغترب فى عالم ناضج سبق أن برمجه الكبار.

وهى عبور متواصل غدواً ورواحًا بين منظومة الوجود التى استقرت بدلالاتها وموضوعاتها كما يتداولها الناس فى سياقات الاتصال من جهة، وبين تشكيلات الخيال من جهة أخرى.

ومن ثم فهى المدخل إلى الإبداع، أو هى مهاده، وفيها يمكن أن

يعيد الفنان ابتكار وحدة فى المتنوع، وتماثلاً فى المختلف. كما يبادر إلى خلخلة الجمود والثبات فى الأشياء بتحطيم الألفة والاعتياد، ونزع الكثافة والغلظة من الوجود الخارجى، ليصبح ذروراً، أو عجينة تصاغ منها تكوينات شتى.

فحينئذ يعاد تصنيف العالم بكل مستوياته ومجالاته وتركيباته...إلخ.

وتشبه الرؤية الفنية، إذا شئنا مثالاً قريباً، ما نراه من أشياء خلف زجاج نافذة تنثال عليها قطرات المطر، فتبدو معه البنايات الراسخة وهى تتراقص وتتلوى، وتنبعج وتدق، وكذلك وجوه البشر نراها وهى تتضغط أو تستطيل، وتنحرف العلاقات بين الأشياء والمسافات.. فهكذا تستثار الرؤية الفنية لدى الأديب، فيتأمل الأمور جميعا، وقد فقدت ضرورتها وثباتها، وأصبحت طيعة مرنة بين يديه، مهيأة لأن يصنع منها ما يشاء..

وترتاد الرؤية الفنية مناطق مجهولة أو مساحات لا يملك الإنسان العادى الجرأة على اقتحامها بوعى. وقد تكون تلك المساحات وقائع، أو معارف، أو مشاعر مما قد يتغاضى عنها الناس بوعيهم اليومى المعتاد.

غير أن الفنان أو الأديب يواجه ذلك كله بتمزيق الحجب السميكة التى تتستر خلفها الموضوعات والعلاقات، وكأنها أمور قارة ناجزة، ومكتملة نهائية.

د. صلاح فضل

من كتابه (نظريتى فى فلسفة الفن ، دفاتر أكاديمية الفنون ٢٠٠٥ ص ص ٥٣ - ٥٥)

دور التظاهرات شبه المسرحية في تشكيل بدايات المسرح العربى

د. هناء عبد الفتاح
أستاذ بالمعهد العالى للفنون المسرحية

فكرة كتابة هذه الدراسة تنشأ عن إيمانى الكامل بأن المسرح العربى قد عرف ظاهرة المسرح ولم يقترضه من الغرب اقتراضًا كاملاً. والرأى القائل بأن العرب لم يعرفوا (المسرح) إلا بفضل الغرب. رأى غير منصف، وليس له دلائل علمية .

وإنما هو رأى ينظر إلى المسرح بعيون غربية ولا يحاول أن ينظر إلى المسرح عبر ثقافة أمته وتقاليدها وتراثها الفكرى والثقافى. لذلك فإننى على يقين تام بأن العرب قد عرفوا (المسرح) بوصفه ظاهرة أدبية وفرجوية (من الفرجة)، سواء على مستوى التراث الأدبى أو على مستوى الفرجة المسرحية، وفى كلتا الحالتين نكتشف بالدراسة والتحليل أن كلاً منهما يمتلك شكله ومقوماته وعناصره الأصيلة، التى كان يختلف فيها عن الظاهرة المسرحية عند مسرح الغرب والأوروبيين، سواء على مستوى المضمون أو المحتوى أو على مستوى الهموم والشكل والصياغة المسرحية ذاتها.

فى مصر تبدو (ظاهرة المسرح) متعددة المناحى، فمنها ظاهرة (المسرح المحترف) وهى ظاهرة شديدة التأثير فى المجتمع، ويحوى هذا المسرح تحت عباءته نوعين من المسارح: (مسرح الدولة المحترف) و(مسرح القطاع الخاص).

فى ظل وجود هذين المسرحين ينشأ مسرحان جديدان معارضان: (المسرح البديل) و (مسرح الهواة).

أما المسرح الأول - المسرح البديل - فمتمرد ثائر على صيغة الاحتراف فى العمل المسرحى، بل يقف بالمرصاد ضد قيود التقليدية، ويقف بالمرصاد ضد تقديم الثابت النمطى غير المتغير، وغير المعبر أحيانًا عن هموم مجتمعه ومشاكله - خاصة فى مصر وفى معظم أقطار الوطن العربى اليوم - هذا من جانب، ومن الجانب الآخر لا يعبر عن الأفكار والقضايا التى تطرحها الأوضاع الجديدة المتغيرة فى زمن عصر المبدع والمتفرج فى آن واحد.

أما (مسرح الهواة) فهو مسرح يقف بالضرورة بالمرصاد ضد وجود (مسرح النجم الواحد) وضد نمطية الفكر، ونموذج (المسرحية جيدة الصنع Well made play) وغيرها من سلبيات المسرح المحترف.

ويلقى على عاتق (مسرح الدولة) دوره فى البحث داخل تراثنا المسرحى عن مقومات للمسرح الجديد (الباحث)، الذى يتواصل مع مسرحنا الحديث، ويتزامن مع استمرار التأثر بميراثنا الأدبى القديم من جانب، والتعامل مع مشكلات الحاضر بكل زَخْمها ومواضيعها من الجانب الآخر.

على مسرحنا العربى إذن - فضلا عن البحث والتنقيب عن الأشكال والصيغ التراثية التى تمثل ثقافة الأمة - أن يستخلص (مسرحنا العربى الحديث) من هذه الأشكال المكتشفة مادة يتشكل منها مسرحنا المعاصر. وتستحيل هذه المواضيع والقضايا الاجتماعية والسياسية المعاصرة، مادة (دراماتورجية) تصب فى صياغة مسرحنا الحديث الذى يخاطب جمهور اليوم الهارب من أبواب المسرح؛ إما لأنه لا يفهم ما يقدم له فوق الخشبة؛ وإما لأن هذا المسرح لا يقدم له ما يمسه ويمس مشاكله وقضاياه.

أما مسرح (القطاع الخاص) أو ما يطلق عليه (المسرح التجارى) فعلى المسرحيين دراسته وتحليل ظاهرته، والوقوف عنده بشئ من التأنى والاختبار ليمكن استخلاص الأسباب التى تدفع بالجمهور العربى إلى مشاهدة عروضه التى تتسم فى معظمها بالفجاجة والسطحية وتغييب الوعى عند المتفرج كى لا يفكر أو يتأثر، وتقييم تلك العروض التى يقدمها بعض آخر من الفرق الخاصة التى تحاول أن تقدم عروضا مسرحية تبحث فيها عن مفردات الفكهة

" ... لقد قاربت على الستين وأنا أجرب (العقل)، فلم ينجح. أفلا يكون من الصواب أن أجرب (الجنون) مرة لعله يفلح؟!"

أبو العبر

الممثل والمخرج والمؤلف

بغداد - العصر العباسى الأول

(٧١٧ - ٨١٧)

والتسلية دون ابتذال أو استخفاف، وفى الوقت نفسه تطرح أمام المتفرج وجهة نظرها فى مشاكله وقضاياه؛ خاصة السياسية منها والاجتماعية. وتحليل هذه العروض فى القطاع الخاص هو محاولة للاقتراب من تعرّف ذوق المتفرج المصرى والعربى الذى يحب العروض الكوميدية ويلتصق بها أكثر، ويتجاوب معها أكثر من العروض المسرحية التى لا تؤمن بالفكاهة أو الضحك وتعده جريمة فى حق المتفرج، ومحاولة لتمييع ذوقه، وكأن الضحك جريمة، والفكاهة عمل غير شرعى!

وعلى الرغم من ذلك فإننا نلاحظ أن معظم عروض (المسرح التجارى) يعتمد فى وجوده الفنى على المسرحيات الكوميدية (الملاهى)، أو مسرحيات (الفارس)، ويتوسل داخل تكوينها الفنى - فيما يتوسل من أدواته- لاستقطاب جمهوره بمختلف الوسائل المثيرة لأحط أنواع الغرائز فى وعى المتلقى من جانب، وتعويده على استقبال نمط معين من العروض المسرحية المرتجلة، والزاخرة بالنكات و(القفشات) والضحك الرخيص من الجانب الآخر، وكأن المسرح صنو للضحك الخائب، والفكاهة قرين بالاستخفاف بعقول البشر.

وتعنى هذه الدراسة بالتعريف بتلك الأشكال الشعبية المسرحية الأولى، وبدايات الظهور التاريخى لفكرة (التظاهرات شبه المسرحية العربية الأولى) التى لعبت طوال سنوات دورًا مؤثرًا ومهمًا فى تأصيل ظاهرة المسرح المصرى والعربى، وهى على سبيل المثال لا الحصر: مسرح (أبو العبر) و(خيال الظل وبابات ابن دانيال) و(الأراجوز المصرى)، و(الحواة) و(المحبظاتية) و(مسرح التعزية)، و(حلقات الذكر) و(حلقات الزار)، و(الحلقات الصوفية) وغيرها من الأشكال والصيغ المسرحية الأولى. فضلاً عن الظواهر المسرحية التى تأثرت بالتراث الأدبى العربى ومن بينها: (مقامات بديع الزمان الهمذانى) و(الأعمال الأدبية عند الجاحظ) و(ألف ليلة وليلة) و(كليلة ودمنة) وغيرها من تلك الأشكال الأدبية وشبه المسرحية التى أسست بدورها فى تشكيل بدايات مسرحنا العربى، وأشكاله ومقوماته.

لم تكن هذه الأشكال المسرحية - شبه المسرحية منها والأدبية - وليدة تاريخ جديد، وإنما هى ميراث قد توارثناه عن آبائنا وأجدادنا، وتأثر بها المسرحيون الجدد فى وطننا العربى.

وإننى لأرى بوضوح - عبر دراستى - أنه حتى الآن، وعلى الرغم من تأثير هذا التراث الضخم والمهم فى عدد غير ضئيل من الأعمال الأدبية والمسرحية - سواء كانت أعمالاً قصصية أو روائية أو مسرحية - فإن هذا الرافد التراثى لم يفد منه المبدعون المسرحيون العرب الإفادة المرجوة ، فضلا

عن أنهم لم ينهلوا من مصادره الأولى بشكل حقيقى واعٍ.

أحاول فى دراستى - إذن - التأكيد على الدور الذى يمكن أن يقوم به (التراث العربى) - بوصفه مادة بالغة الثراء - والرابطة التى تصل ما يقدمه هذا التراث العربى بالهوية العربية الشعبية، المحرومة من ظاهرة المسرح معرفة ومشاهدة. إنه عالم غنى لا حدود له من الأفكار والأشخاص والأجواء و(التقاليد) و (العادات) و(المقومات) التى خلقت -ويمكن أن تخلق- أعمالاً درامية متكاملة بمختلف أنواعها: (المأساة - الملهاة - الفارس - الفودفيل - المونودراما). وأحاول كذلك فى هذه الدراسة أن أعيد اكتشاف بعض هذه النماذج التى يمكن أن تصلح مادة ثرية لخلق فن مسرحى خالص عربى الملمح والهوية.

ولا تسعى هذه الدراسة إلى تكريس إقليمية المسرح العربى، وارتداده إلى الوراء، فليس هذا بمقصدنا ولا هدفنا، وإنما تسعى هذه الدراسة أول ما تسعى إلى الوقوف بقوة بجوار الدعوة التى ترى فى الإفادة من تراثنا القومى حاجة لا ترفًا، ضرورة لا انغلاقًا. وهى فى نهاية الأمر محاولة للبحث عن الذات، بعد أن افتقدنا فى مسرحنا أصالته، وابتعدنا ابتعادًا تامًا عن قضايانا المصيرية التى تشكل حسّنا الوجدانى المعاصر. إننا بالوقوف بجوار هذا الرافد التأسيسى، إنما نشارك فى الدعوة التى تحاول تشييد بناء تأسيسى يقوم عليه (مسرحنا العربى المعاصر) الذى افتقدنا وجوده وتأثيره فى جمهوره منذ زمن طويل!

ولهذا السبب بعينه سيكون من أوليات هذه الدراسة تحليلنا للتظاهرات المسرحية العربية الأولى بوصفها تظاهرات شبه مسرحية تمثل بذورًا ومكونًا تأسيسيًّ لمسرحنا العربى.

الظاهرة الأولى شبه المسرحية: (مسرح عبد الرحمن بن بشر) فى بغداد

إذا كان العرب فى عصرنا الحديث قد عدّوا المسرح رجسًا لا يلائم وقار العلماء المسلمين والديانة الإسلامية - كما يقول بعض النقاد العرب والبحاثة الأوروبيون محللين أسبابهم لاختفاء ظاهرة المسرح عند العرب - فلماذا احترفه (عبد الرحمن بن بشر) [1] أحد فقهاء بغداد الذى كان يجمع فرقته التمثيلية، ويقف فوق ربوة عالية، مستخدمًا إياها كخشبة مسرح ومكان يقف فوقه الراءون من المشاهدين والمتفرجين. وهذا المسرح المتجول أو المتنقل - مجازًا - يقع فى مواجهة الجامع الكبير فى بغداد. وكان عبد الرحمن بن بشر يجمعهم بعد صلاة الجمعة حيث يجتمع حوله المسلمون (المتفرجون) وقد اندس فيما بينهم الخليفة نفسه؛ ثم يأخذ عبد الرحمن فى مناقشة الخلفاء الراشدين والخلفاء الأمويين. وقد

(١) عبد الرحمن بن بشر: أحد فقهاء بغداد، ومؤرخ من مؤرخى زمن المهدى العباسى - العصر العباسى الأول (١٣٢- ٢٣٢ هجرية) أى (٧١٧ - ٨١٧).

هنا الممثلون بالطبع) ويقيم معهم حوارًا، وفى هذا الحوار نوع من تصفية الحساب، وتحليل لما قدموه لدولة الإسلام من مثالب وإيجابيات وسلبيات [٢]. فمن استحق منهم الجنة يدخله عبد الرحمن بن بشر إلى بوابة الجنة متجهًا إلى يمين خشبة المسرح، ومن استحق النار من العصاة منهم فى نظره، يدخله إلى شمال خشبة المسرح.

الظاهرة الثانية شبه المسرحية:

(مقامات بديع الزمان الهمذانى) و(رسالة الغفران)

كانت الدراما والروايات التمثيلية - والتى كانت عظيمة الأهمية عند العرب - تمثل لديهم الأخلاق والعادات التى تقدم خصيصًا فوق خشبات المسرح ليشاهدها الناس ويعتبروا بها، لكن العرب عرفوا المسرح ليس فى أبنية مسارح معمارية مشيدة بنيت خصيصًا لهذا الهدف؛ بل عرفوه فى أشكال أدبية (تمثيلية) متفرقة، يزخر بها إنتاجهم الأدبى - كما نرى - فى (مقامات الهمذانى) فى العصر الثالث البغدادى. فهذه المقامات هى أقرب ما تكون إلى الدراما المكتوبة التى ظهرت فى أوروبا فيما بعد.

أما (أبو العلاء المعرى) - نابغة الشعراء ورهين المحبسين - فقد وضع (رسالة الغفران) فى العصر الثالث البغدادى، وهو عمل أقرب ما يكون إلى (كوميديا دانتى الجيرى). ويقال إن (جحيم دانتى) متأثر تأثرًا كبيرًا بـ (رسالة الغفران) [٣] حيث ظهرت الأخيرة قبل الأولى بفترة زمنية طويلة.

أما فى مؤلَّف (مقامات الحريرى) لبديع الزمان الهمذانى [٤] فإن بطلا هذه المقامات: (عيسى بن هشام) و(أبو زيد) يشبهان إلى حد بعيد خدم كوميديات القرن السابع عشر والثامن عشر: (سكابان) و(فيجار) مرورًا بـ (سنغاريل) و(فرونستان).

وفى كتاب (الأغانى) يورد مؤلفه (الأصفهانى) أشكالاً تمثيلية أخرى وردت بذورها الأولى فى الكتب العربية القديمة. نذكر بعضًا منها وفقًا لما جاء فى (كتاب الأغانى) [٥] فى وصفه الدقيق لحفلة تمثيلية جرت فى أحسن القصور، وبطلتها جارية تدعى (جميلة) مع مغن هو (ابن سريج).

ومن ذلك ما ذكره (الشابشتى)، فى (الديارات)[٦]:

> **... أن المعتصم خلال فترة حكم العصر العباسى الثانى (٢٣٢- ٣٣٤ هجرية) عندما قام بختان ولده، قام بدعوة (السماجة) إلى قصره ليقيموا له بعض الألعاب -والسماجة هم ممثلون يقومون بتشخيص أحوال المسلمين - وكان المعتصم الخليفة يختلط بهم ويؤانسهم. فلما دخل عليه أخوه فى بعض الأيام، حذره من الاختلاط بهم أى بالمشخصين، خوفًا على حياته منهم فامتنع المعتصم، وأخذ يجلس**

(٢)
درينى خشبة: عن دراسة له فى مجلة (الرسالة) القاهرية عن كتاب (صهاريج اللؤلؤ).

(٣)
د.عائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ): جديد فى رسالة الغفران، إصدارات دار الكاتب العربى، بيروت.

(٤)
انظر مقامات الحريرى لبديع الزمان الهمذانى، وقارنها بمسرحية زواج فيجارو لبومارشيه، ومسرحيات البخيل وطبيب رغم أنفه لموليير.

(٥)
الأغانى للأصفهانى - الجزء الأول.

(٦)
د.على الزيدى: المسرحية العربية فى العراق، ص ١٢

فى شرفة القصر والسماجة يقومون بألعابهم فى ساحة القصر بعيدًا عن الشرفة التى كان يجلس فيها المعتصم وهم معه [٧].

وورد فى كتاب (سيدات القصر العباسى) للدكتور مصطفى جواد:

أن زوجة الخليفة المنتصر (٢٤٧ هجرية) قد استدعت السماجة ليقوموا ببعض ألعاب تشخيصهم - أى (مشاهد من تمثيلهم).

ويحدثنا تاريخ الأدب العربى عن فئة من الشعراء؛ اتصفوا بالمجون والتحامق والفكاهة. ولعل من أبرزهم: أبو العبر الأمير الشاعر المهرج؛ وهو أبو العباس بن أحمد بن عبد الله بن عبد الصمد بن العباس بن عبد المطلب الهاشمى، وكان يكنّى أيام جده بـ أبى العباس، ولكنه حين آثر سبيل الحمق والجنون، استعاض عن هذه الكنية بكنية هزلية هى أبو العبر - بفتح العين والباء - فغلبت عليه هذه التسمية واشتهر بها.

الظاهرة شبه المسرحية الثالثة: أولا (أبو العبر) شكل متطور من الكوميديا المرتجلة العربية.

يذكر الأب أنستاس مارى الكرملى فى كتاب (المساعد) ما يلى: "قال أحمد زكى باشا فى المقتطف ما مضمونه التالى:

"... كانت مدينة أبى جعفر المنصور جنة الدنيا فى عهد الرشيد والمأمون، وخصوصًا فى أيام المتوكل وكان فيها شاعر يسمى أبو العبر له أحوال عجيبة وأمور غريبة. وكان من المجان الذين يقل نظيرهم فى الدنيا. وقد تكلفت كتب التواريخ والأدب بشرح أموره. وكان يزيد فى كل سنة حرفًا فى اسمه حتى انتهى إلى: (أبى العبر طرد طيل طايرى بك بك بك)، وكان المتوكل يلبسه قميصًا من حرير ثم يرمى به فى المنجنيق ويقذف به إلى نهر دجلة، فمتى حذفه - قذفه - المنجنيق فى الهواء صاح: (الطريق الطريق)، تمامًا كما يقول العراقيون الآن: وسع وسع. وكما يقول البغداديون اليوم: (بالك بالك)، ثم يقع فى الماء فيأتى السُبَّاح (السباحون) ويستخرجونه من النهر. وكان فى أحد قصور المتوكل زلاقة (زحافة)، فكان الخليفة يأمره بالجلوس عليها، ومن هناك ينحدر أبو العبر ساقطًا من فوق الزلاقة حتى يقع فى البركة فيطرح الخليفة الشباك فيخرجه كما يخرج السمكة"[٨].

وأبو العبر الذى عاصر من خلفاء بنى العباس: الرشيد والأمين والمأمون والمعتصم والواثق والمتوكل، وأدرك أيام المستعين بالله - وهو العصر الأول من الدولة العباسية (سنة ١٣٢ - ٢٣٢ هجرية) - إنما عاصر عصر الإسلام الذهبى من حيث السياسة وحكم الدولة، ففيه نشأت أكثر العلوم الإسلامية، ونقلت أهم العلوم الأجنبية إلى اللغة العربية، ثم نقلها الأوروبيون فى مرحلة زمنية تالية عن الترجمة العربية إلى لغاتهم، لتكون أساسًا مهمًا فى تكوين حضارتهم وعلومهم

(٧) صدر نفسه.

(٨) أب أنستاس مارى كرملى: المساعد، حققه وعلق عليه وركيس عواد وعبد رحمن العلوجى د. ت، ١ ص ١٣٦

الحديثة فى الغرب.

لقد وصفت كتب الأدب سيرة أبى العبر بما يثبت - بما لا يدع مجالاً للشك - أنه كان يقدم فصولاً تمثيلية مضحكة، عبر مجونه وتحامقه وفكاهته. فهل يمكن أن توضع أعماله موضع التراث المسرحى (التمثيلى) العربى أم لا؟!

ذلك موضوع لابد من الوقوف عنده لتلمس ما قدمه أبو العبر، وهل يصح أن يكون جزءًا لا يتجزأ من وضع التراث المسرحى العربى؟!

لقد كان أبو العبر - كما يتبين من نسبه - أميرًا من أمراء البيت العباسى فى أيام مجد العباسيين وعزهم. ولكن بنى العباس لم يكونوا كلهم من أهل اليسر والثراء، بل كان من بينهم الفقراء الذين يعتمدون فى معاشهم غالبًا على رضى الخليفة عنهم، ويرتزقون مما يخصصه لهم من بيت المال، أو من هبات يجود بها عليهم حينًا بعد حين. وكان أبو العبر مثل أبيه، من هؤلاء الأمراء/ الفقراء.

لقد أدركت أبا العبر حرفة الأدب؛ فنظم الشعر وكتابة الرسائل، وألف الكتب الجدية منها والهزلية وقد ذكرت المراجع خمسة كتب منها:

- كتاب الرسائل.
- جامع الحماقات وحاوى الرقاعات.
- كتاب المنادمة وأخلاق الخلفاء والوزراء.
- كتاب نوادره وأماليه.
- كتاب أخباره وشعره.

وقد جمع أبو العبر بجوار إجادته قوة الحافظة إتقان كثير من الصناعات. قال البرمكى:

"لم أر أحفظ منه لكل عين ولا أجود شعرًا. ولم يكن فى الدنيا صناعة إلا وهو يعملها بيده حتى لقد رأيته يعجن ويخبز"[٩].

وقد ظل أبو العبر زمانًا طويلاً يأمل أن يكافئه الخلفاء لما تميز به شعره من جودة وقوة الحفظ، وذكاء القلب، فضلا عما يمت إليهم من صلة القربى، فيهون عليه عناء العيش وتنفسح له موارده، ولكن أمل أبى العبر خاب!!. لقد نهج منهج الجد فى حياته وشعره حتى بلغ الخمسين من العمر، فما جاد عليه وعلى نظرائه باب التكسب. ولقد رأى حين يئس من انفراج الشدة أن يلوذ بالقناعة، إلا أن القناعة طال أمدها حتى طفحت به الحاجة ونفد منه الصبر. وكان يحدث نفسه قائلا:

"لقد قاربت على الخمسين وأنا أجرب العقل فلم ينجح. أفلا يكون من الصواب أن أجرب الجنون مرة لعله يفلح. إن أردت السعادة فعليك

(٩) ابن النديم : الفهرست - جـ١ صفحة ١٥٢.

بأحد أمرين: إما أن تعيش عاقلاً وسط عقلاء، أو مجنونًا وسط مجانين. إما أن تعيش عاقلاً وسط مجانين، أو مجنونًا وسط عقلاء، فذلك هو العذاب بعينه. وقد عشت طويلاً بين مجانين فشقيت، فخير لى أن أجن مثلهم وأعيش عيشتهم وأضحكهم وأضحك معهم"[١٠].

ويبدو أن لأبى العبر نظرية فى الحياة طبقها على شعره وعلى سلوكه.

"... كان يرى - مثلا - أن الشعر جيد يعجب الناس بجودته، وبارد يضحكهم ببرودته، وفاتر يتوسط اللونين يسئم الناس بثقله. وحيث إنه لم يستطع أن يصل بشعره إلى منزلة الجودة، فالأحرى به أن ينحدر إلى الشعر البارد. وهكذا حتى فى أسلوب حياته تحول مهرجًا متحامقًا خليعًا"[١١].

إننا نستطيع بدراسة نصوصه وصيغه التمثيلية بمختلف أشكالها التى كان يقوم بتأليفها وتنفيذ أزيائها وأدائها وفقًا لإمكانياتها الفنية المطلوبة، والتى تقترب -كما قلت - من شكل أقرب ما يكون للكوميديا المرتجلة الشعبية العربية، التى سبقت الكوميديا ديلارتى التى تؤرخ تاريخيًا بمنتصف القرن السادس عشر بإيطاليا، بينما ما اقترحه أبو العبر، وما قدمه فى بغداد، يعود إلى القرن التاسع الميلادى. وقد ذكرت المصادر التى اعتمدها الباحث الدكتور مرزوق فى المصدر ذاته على لسان محمد أبى رجاء - وكان قريبًا من أسرته - ما قاله:

"... نشطت يومًا لأبى العبر فصرت إليه، فإذا هو قاعد فى ماء أشد ما يكون من الحر، وعلى رأسه سمورية، وحواليه جماعة يكتبون عنه. وقام المسملى من القوم فجلست استمع، فقال له واحد: يا أبا العبر، لم صار دجلة أعرض من الفرات والقطن أبيض من الكمأة؟! فقال: لأن الشاة ليس لها منقار، وذنب الطاووس أربعة أشبار. وقال آخر: لم صار العطار يبيع اللبد، وصاحب السقط يبيع اللبن؟! قال أبو العبر: لأن المطر يجىء فى الشتاء والمنخل لا يقوم به الماء... ومر له فى مثل هذا من الجهالات ما لا يعلمه إلا الله"[١٢].

وفى كتاب الأغانى للأصفهانى نكتشف تأكيدًا على هذه الشخصية التمثيلية النادرة فى تاريخنا المسرحى القديم:

"إن أبا العبر كان يجلس فى مجلس يجتمع حوله المجان (جمع ماجن) يكتبون عنه، فكان يجلس على سلم وأمامه بالوعة فيها ماء وحمأة، وبيده قصبة طويلة، وعلى رأسه خف، وفى رجليه قلنسوتان، ومستملية فى بئر (جردل لحمل الماء من البئر يحمله شخص) وحوله ثلاثة يدقون بالهواوين (جمع هون) حتى تكثر الجلبة للسماع، ويصيح مستمليه من البئر فيملى عليه وعليهم، فإن ضحك أحد منهم قام أعوانه، فصبوا على رأس الضاحك ماء من البالوعة إن كان وضيعا، أو رشوا عليه ما بالقصبة من مائها إن

(١٠) حمد أمين : أبو العبر - مجلة الثقافة المصرية العدد ١٦ عام ١٩٣٦.

(١١) مرزوق فرج مرزوق : أبو العبر - الأمير الشاعر المهرج، مجلة الجامعة المستنصرية، العدد الثانى ، عام ١٩٧١ ص ٧٦.

(١٢) طبقات الشعراء ، ص ٢٤٣.

كان ذا مروءة. ثم يستمر أبو العبر فى هذا الشأن إلى أن ينفض المجلس، فلا يخرج أحد منه حتى يغرم درهمين"[١٣]

ويذكر د. مرزوق فى كتابه عن أبى العبر:

"... أنه وجد من الناس حشدًا يجتمعون حوله فى دائرة ويشهدون تمثلياته الهزلية، ويصغون إلى شعره الأحمق، وحواره المختلق المؤلف المرتجل"[١٤]

ولعل ما كتبه أحمد أمين فى مقاله السالف الذكر ما يلقى الضوء على شخصية أبى العبر دراميًا فيروى المؤلف على لسان بطلنا أبى العبر نفسه:

"... إن لى بيتًا رفيعًا هو بيت الخليفة نفسه، وبهذا البيت استحق الخلافة، وفى يد الخليفة القناطير المقنطرة من الذهب والفضة يبعثرها هنا وهناك! فلماذا أحرم حتى من القليل منها؟! فهذا عالم يجد ويكد ولا يجد ما يسد رمقه. وهذه أم الرشيد تبلغ غلتها فى العام مائة وستين مليونا من الدراهم، وهذا مؤلف ينفق عمره فى تأليف كتاب أو كتب، ولا يجازى على ما فعل!! وهذه جارية تعجب الرشيد فيأمر يحيى البرمكى أن يشتريها له بمائة ألف دينار. وهذا سخيف يذكر نادرة تضحك الخليفة، فيمنحه المال بالهيل والهيلمان، وهذا ناصح ينصحه، فيبعده ويقصيه، وهذا شاعر يمدحه، فيجعله فوق البشر ويمنحه من المال ما يشاء. وهذا الرشيد يرضى عن جاريته ذات الخال يومًا، فيحلف أنها لا تسأله فى ذلك شيئًا إلا فعل!"[١٥].

ويتابع أبو العبر حديثه - على لسان راويته - قائلا جملته الفلسفية الشهيرة:

... إن الجنون أنواع، فنوع منه فى البيمارستان، ونوع فى قصور الخلفاء، ونوع موزع على سائر الناس، غير أن الأول يبعث على الرحمة، والثانى يبعث على النقمة، والأخير يبعث على الإشفاق!

وعندما مات أبو العبر فى سنة خمسين ومائتين من الهجرة مات ميتة قاسية، حيث قام بالانتحار راميًا نفسه من سطح كان بائتًا عليه، وذلك قبل توجهه إلى قصر ابن حبير فى بغداد، لأخذ أرزاقه.

إن فى موته تراجيديا مسرحية - إن جاز لى استخدام هذا التعبير- فهذا الشيخ الضاحك الهازل المتحامق، خيره زمانه بين أن يضحك أو أن يبكى، فآثر الضحك. وكان (التمثيل الهزلى) درعه أمام عبث الحياة والزمن الذى كان شاهدًا على عبثهما!

إن تعليقات أبى العبر وقوة حافظته وقدرته على تقمص كل شخصية وارتدائه رداءها و قناعها، ومحاولة جلبه الناس -وهم المتفرجون هنا - بتوسله مجموعة من الإمكانيات المتاحة له، للإعلان عن عروضه التمثيلية التى يسخر بها من الخلفاء، ومن

(١٣)
الأصفهانى : الأغانى - جـ٣، ص ٣٣٤.

(١٤)
المرجع نفسه : هامش رقم ١٣ .

(١٥)
العصر العباسى الأول (سنة ١٣٢- ٢٣٢ هجرية) والرشيد أحد خلفاء العباسيين فى تلك الفترة الزمنية من الخلافة. أما يحيى البرمكى فكان وزيره، ومستشاره المقرب إليه فى تلك الفترة الزمنية التاريخية.

الفقراء على السواء، من المتعبين، ومن نفسه، فضلاً عن نصوصه المؤلفة والفورية، وعروضه التى كانت تعرض فوق خشبة مسرح الطريق، أو فوق سفح جبل أو تل من التلال، وجلساته مع الأصحاب والرفاق التى تذكرنا بـ (السامر الريفى) وفلسفته الخاصة فى الحياة، ومجونه وجنونه، وتذكرنا هذه المقومات والصفات كذلك، بسمات (الكوميديا الشعبية المرتجلة العربية). وبدراسة نصوصه وظاهراته التمثيلية، يكون بمقدورنا الوصول إلى الجذور الأولى التى شكلت مقومات الشكل الشعبى المرتجل للمسرحية العربية، وللبذور الأولى للتمثيل عامة فى تاريخ مسرحنا العربى وبداياته. فالفنان الشعبى المرتجل هو ذلك الفنان القادر على لعب مختلف الأدوار وصياغتها فوق خشبة المسرح.

كان أبو العبر يمثل فى العصر العربى الذهبى أيام الرشيد وجعفر البرمكى. والملاحظ لهذه التجربة يكتشف تواصلاً لوجود هذه الشخصيات نفسها (الرشيد والبرمكى) فى القصص الشعبى (ألف ليلة وليلة). وكأن السخرية من تلك الشخصيات على لسانه هى امتداد غير مباشر لوجودها فى النص الشعبى مجهول المؤلف (ألف ليلة وليلة).

ومن الجدير بالذكر أن نجد أبا العبر يكون فى هذه التمثيليات التى يشخصها ممثلاً ومخرجًا، وكان مؤلفها قبل كل شىء. بل كان مسئولاً عن اختيار المكان والكواليس والمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار) كما نقول بلغة المسرح اليوم.

إن أبا العبر - فى رأيى - هو إمكانية ثرية تثرى وجود ظواهر بدايات (المسرح العربى) وتؤكد وجوده، وهو يمثل رافدًا جوهريًا فيه، علينا دراسته، ومعرفة موقعه فى خريطة هذا المسرح وتاريخه الفنى.

إن أردت السعادة فعليك بأحد أمرين: إما أن يحيا المرء عاقلاً وسط عقلاء، أو مجنونًا من بين مجانين؛أما أن يحيا المرء عاقلاً وسط مجانين، أو مجنونًا وسط عقلاء، فذلك هو العذاب بعينه. وفى قول آخر: فذلك هو الجنون بعينه. (...) وقد عشت طويلاً بين مجانين فشقيت! فخير لى أن أجن مثلهم وأعيش عيشتهم وأضحكهم وأضحك معهم!!

أبو العبر

الممثل والمخرج والمؤلف

ثانيا: المقامات

وأعنى بها مقامات بديع الزمان الهمذانى[١٦]. وهى الأولى من نوعها والأكثر أصالة فى الأدب الذى يقترب فى صياغته ومحتواه من الأدب المسرحى التمثيلى. ولا أريد فى هذه الدراسة أن أتطرق إلى المقامات من الوجهة النقدية التحليلية لهذا العمل الأدبى فهو موضوع مطروق. فمن الدارسين من أراد لها أن تكون فرعًا من فروع الأدب

(١٦) بديع الزمان الهمذانى : المقامات - أوائل القرن السادس الهجرى أى الربع الأخير من القرن الثانى عشر الميلادى.

-بالمفهوم الكلاسيكى القديم- وآخرون ينظرون إليها كفن قائم بذاته هو فن المقامة الذى ابتدعه بديع الزمان الهمذانى والذى اشتقه من جلسات الأدباء وسهراتهم، ومبارزاتهم اللسانية، ومبارياتهم الرياضية. وثمة من يحاول أن تكون المقامات عبارة عن فن من فنون الأقصوصة، أو القصة، بمفهومها الحديث، وهو بذلك يسد الثغرة فى تاريخ الأدب العربى، ويبرهن على أن العرب عرفوا القصة.

لقد وجد منذ فترة قصيرة من يريد للمقامات أن تكون مسرحية ذات فصول متعددة تجرى فى أمكنة مختلفة. وهذا أقرب شكل للمقامات التى هى - فى رأيى - شكل مسرحى أقرب ما يكون للشكل المسرحى المتعارف عليه حديثًا.

إن المقامات - كما هو معروف - مؤلفة من أربعين مقامة، وكلها ذات بناء متشابه واحد على العموم. ففيها دومًا شخصان، أحدهما: عيسى بن هشام وهو الذى يروى المقامات وتبدأ دومًا على هذا النحو:

"حدثنا عيسى بن هشام وقال". ومن خلال المقامات نلاحظ أن عيسى رجل ميسور الحال، يقوم بأعمال التجارة، وهو بسبب ذلك يتنقل من بلد إلى آخر. إلا أننا نلاحظ أن حب السفر والترحال هو الذى يدفعه إلى تلك الحال. إنه يحب الشعر والأدب ويتذوقهما تمامًا، ويبحث بشغف عن الطريف والجديد فيهما. وتقوده المصادفة أو بالأصح يقوده فضوله إلى أمكنة مختلفة. فتقع له أحيانًا مغامرات غريبة، كما يحدث له فى (المقامة الأسدية). ولكنه غالبًا ما يقع تحت تأثير سحر (أبى الفتح الإسكندرى) وبيانه الذى يتنكر كل مرة فى زى مختلف. وفى آخر المقامة يتنبه عيسى إلى الرجل. فإذا به هو أبو الفتح: فيعاتبه على تعاسته وإكديته).

والواقع أن أبا الفتح يقوم بحركاته تلك عن عمد وقصد وحب وعشق. فهو من هذا النوع الذى كثر وجوده فى البلاد الإسلامية حوالى القرن العاشر الميلادى، وهم الذين يسمون (بنى ساسان) أو (المكدين) [١٧] وأصل الاسم أن دولة (بنى ساسان) الفارسية قد سقطت أمام الفتح العربى، فتشردت تلك العائلة المالكة النبيلة، وأصبح منهم من هو شحاذ متسول. بل وأمعن العرب فى تحقيرهم، فأطلقوا على كل شحاذ منهم اسم (ساسان). ولكن هؤلاء الشحاذين ذوو صلة خاصة فى تاريخهم القديم بالأشراف من قومهم، وكانوا يتمتعون بثقافة جيدة، وكانوا ذوى حساسية للكلمة الفنية. كما أن كلمة (كمد) المطلقة عليهم هى فارسية، وتعنى أيضًا (الشحاذ) أو (المتسول). ومن هذا الأصل أخذت هذه التسمية وأطلقت على هذا النوع من (الشحاذين)، وهم أناس

(١٧) د. مصطفى الشكعة : بديع الزمان، ص ٣٢٢.

أذكياء ذوو لسان على هذا النحو زلف (طلق)، يتقنون صنعة الكلام، ويحفظون الشعر، وذوو بديهة سريعة، وذكاء حاد، ومكر وخبث، وحب للمغامرات، والإيقاع بالناس، والتشرد، والترحال.

كل هذه السمات موجودة فى شخصية أبى الفتح الإسكندرى، ولكن الذى يهمنا من زاوية الرؤية المسرحية هى كونه (يتقمص) شخصيات أخرى، ويقوم بأدائها خير أداء. و(التقمص) حالة تمثيلية خالصة لا يقوم بها إلا الأداء المسرحى الخالص، وهذا ما يقوم به أبو الفتح فى هذه المقامات. إنه يؤلف مسرحية صغيرة يقدم مشاهدها مستغلاً المجتمع كجمهور وممثلين وجوقة.

وسنعرض فى هذه الدراسة سمات بعض الشخوص التى يمثلها أبو الفتح ويرسم مؤلفها بديع الزمان الهمذانى ملامحها فى مقاماته، ففى (المقامة الإزارية) نراه رجلا قد لف رأسه ببرقع حياء، ونصب جسده، وبسط يده، واحتضن عياله، وتأبط أطفاله، وهو يقول بصوت يدفع الضعف فى صدره، والحرص فى ظهره. أليست هذه بصورة من الصور التى تحتاج إلى قلم كاتب مسرحى بارع يرسم بدقة شخوصه المسرحية . إن هذه المقامة شكل من أشكال الكوميديا الخالصة التى يمكن أن تكون (فارس). أما المقامة (السجستانية)، فنرى فيها أبو الفتح يقول:

"رجل على فرسه، محتنق بنفسه، قد ولانى قذاله، وهو يقول من عرفنى ومن لم يعرفنى فأنا أعرفه بنفسى؛ أنا باكورة اليمن. دفعت إلى مكاره، نذرت ألا أدخر عن المسلمين نفعها، ولا بد لى أن أخلع ربقة هذه الأمانة من عنقى إلى أعناقكم، وأعرض دوائى هذا فى أسواقكم!"

وفى المقامة (الأصفهانية) نراه قد تنكر بزىّ إمام جامع، ومضى يهب فى الصلاة:

"... وتقدم الإمام إلى المحراب، فقرأ فاتحة الكتاب بقراءة حمزة (وهى إحدى طرق قراءة القرآن) مده وهمزه، وبنى الفم المقيم المقعد فى القافلة".

وتارة إذا به على شكل محارب فى المقامة الفزازية:

"... راكب تام الآلات، يوم الأثلات، يطوى منشور الفلوات."

وفى آخر المقامة يستطرد قائلا:

"... فحدر لثامه عن وجهه، فإذا به والله شيخنا أبو الفتح الإسكندرى فما لبث أن قال:

توشحت أبا الفتح
بهذا السيف مختالاً
فما تصنع بالسيف
إن لم يك قتالاً
فضح ما أنت حليت
به سيفك خلخالاً

وفى المقامة (المكفوفية) نراه يقوم بدوره أحسن قيام أمام نظارة من الناس:

"... فإذا هناك قوم مجتمعون على رجل يستمعون إليه، وهو يخبط الأرض عصًا على إيقاع لا يختلف، وعلمت أن مع الإيقاع لحنًا، ولم أبعد لأنال من السماع حظًا أو أسمع من الفصيح لقطًا، فما زلت بالنظارة، أزحم هذا وأدفع ذاك، حتى وصلت إلى الرجل، وسرحت بالطرف منه إلى حزقة كالقربى أعمى مكفوف، فى شملة صوف، يدور كالخدروف متبرنسًا بأطول منه، معتمدًا على عصا فيها (جلاجل)، يخبط الأرض بها على إيقاع (غنج)، بلحن هزج، وصوت شنج، من صدر حرج يقول:

يا قوم قد أثقل دينى ظهرى
وطالبتى طلقى بالمهر
أصبحت من بعد غنى ووفر
ساكن قفر وحليف فقر

وهكذا نرى فى شخصية أبى الفتح الإسكندرى ذلك الممثل الكوميدى العربى فى مراحله الأولى وبداياته والتى تؤكد أن التمثيل كان فى زمنه ظاهرة فنية للنقد والتعبير عن الظواهر الاجتماعية، والعيوب التى زخرت بها النماذج الإنسانية التى كانت تمثل آنذاك المجتمع العربى بسماته وصفاته آنذاك.

إن شخصية أبى الفتح الإسكندرى تماثل فى وجودها شخصيات (مسرح التمثيل المرتجل) أو (الكوميديا ديلارتى الشعبية) فى أوروبا. لقد ظهرت مقامات الحريرى كاملة فى أوائل القرن الثالث عشر. واحتلت مكانًا مرموقًا حتى طبقت شهرتها آفاق الفكر والأدب فى العالم الإسلامى، وانبثق منها تيار ظل متتابعًا ومستمرًا حتى غمر اتجاهات النثر.

ولحق ابن دانيال وتمثيليات مسرحه (خيال الظل) فى الربع الأخير من القرن السابع الهجرى - النصف الثانى من القرن الثالث عشر الميلادى- لقد استلهم ابن دانيال من المقامات الكثير، وأخذ المؤلفون الذين جاءوا من بعده يقلدون الحريرى وينسجون على منواله. ونذكر من بينهم على سبيل المثال لا الحصر السرقسطى والحسن بن صافى والزمخشرى- وقد كتب الأخير خمسين مقامة تستهدف الوعظ والإرشاد- وغيرهم كثيرون ممن قلدوا المقامات، وحاكوها فى القرنين الحادى عشر الميلادى، حتى أصبح الفن المقامى - فن المقامة - ظاهرة أدبية يعشقها الأدباء. لهذا سوف يتأثر ابن دانيال فى تمثيلياته المعروفة بـ (البابات) تأثرًا واضحًا بهذه المقامات ، كما قلت سابقًا. حتى إن (البابات الدانيالية) تنزع فى شكلها وتراكيبها إلى العناصر الأدبية التأسيسية فى المقامة عند (الحريرى). خاصة أن ابن دانيال كان شاعرًا وناثرًا، ويملك موهبة الخلق والابتكار. وهكذا وضعت المقامات أساسًا من أسس بدايات كوميديا عربية خالصة.

مسرح الظل أو خيال الظل

فلنتوقف أمام هذه الظاهرة شبه

المسرحية العجيبة، وهى ظاهرة بدأت مختبئة وراء (الظل)، لتظهر بقوة عبر الظلال إلى جوهر الحقيقة، فتستحيل من مجرد ظاهرة شبه مسرحية إلى ظاهرة مسرحية متكاملة.

وخيال الظل - لغويًا - اصطلاح عربى شائع، اتخذ معناه المستقل، وانصهر فى ضمير الشعب وحياته التعبيرية اليومية حتى اكتسب دلالة خاصة لا يمكن أن تحرمه إياها قسوة السلامة اللغوية، عندما تطالبه بالوضع العكسى، ليكتسب الصحة اللغوية الدقيقة، والمفهوم الطبيعى لمعطياته، وتجعله "ظلا" للخيال، لأن المقصود من المخايلة هو الصورة اللفظية التى يعكسها الخيال المادى أمام الضوء الخلفى. وقياسًا على هذا سمى شمس الدين ابن دانيال مصنفه الذى ضمنه تمثيلياته الظلية الثلاث اسم تمثيليته الأولى (طيف الخيال). وبهذا نسب الظاهر إلى الباطن وجعل الأهمية للبقعة المنعكسة على الشاشة، ولا يمنع ذلك من تقبل هذا الوضع المعروف؛ إذا نظرنا إلى (الظل) بوصفه النتيجة المرغوبة فى هذه العملية الفنية، ونسبنا إليه الخيال. وربما كان هذا تأكيدًا لأهمية (الظل)، وأنه الهدف الأساسى فى العملية، كما لو كنا ننسب مجهولاً إلى معلوم.

أشار بعض المتصوفين المسلمين إلى (مسرح الظل) ملقبين إياه بـ (ظل الخيال) أو (خيال الظل) أو (خيال الستار)، وقارنوا بين العالم وبين المشهد من وراء (الظل). ليعبروا من خلاله عن العلاقة التى تربط البشر بالذات الإلهية. كان مسرح (خيال الظل) عبارة عن حاجز خشبى بعرض الصالة. يفصل المشاهدين المصفوفين عن اللاعبين (الممثلين)، ويرتكز هذا الحاجز، ويرتفع فوقها حتى قبيل السقف بقليل. وفى وسطه -على بعد متر ونصف المتر من الأرض - فتحة طولها نحو المتر، وعرضها متر ونصف المتر تقريبًا[18] وقد شدت عليها ستارة من القماش الأبيض الرقيق الشفاف، ومن داخل المسرح - جهة اللاعبين - ثبت مفرغ من الخشب ليحمل الدمى المشتركة فى اللعب. وفوق الأرض صندوق كبير يحوى مجموعة من شخوص العروض التمثيلية، وهى عبارة عن أشكال طول كل منها حوالى قدم: مصنوعة من جلد الحيوان الصلب على هيئة الشخصيات المشتركة فى موضوع التمثيلية. وأحيانًا على

... إن الجنون أنواع، نوع منه فى البيمارستان(*) ونوع منه فى قصور الخلفاء، ونوع منه موزع على سائر الناس، غير أن الأول يبعث على الرحمة، والثانى يبعث على النقمة، والأخير يبعث على الشفقة)

أبو العبر

الممثل والمخرج والمؤلف

* المقصود بها مستشفيات الأمراض العقلية (المؤلف)

شكل حيوانات كالحمير والكلاب والماعز، "و "أشياء جمادية كالبيوت والأشجار وغيرها من العناصر التى نطلق عليها بلغة التقنية المسرحية الحديثة (أثاث - ديكور). ولهذه الشخوص الجلدية مفاصل وثقوب نفذت بقدر، ولغرض محقق، يدفع اللاعب فيها عصيه لتحريكها، وتمثيل الشخصية المذكورة فى النص. كما أن بعضًا منها مثبت على قضيب حديدى رفيع أو سلك صلب. وعند العرض تطفأ أنوار الصالة وتغلق الأبواب ثم تثبت الشخوص فى القضيب الخشبى، فتغدو ملتصقة بالشاشة، ثم يضاء من داخل المسرح مصباح زيتى أو مجموعة من الشموع تحبس أنوارها بواسطة حواجز أو (بناطيل)[١٩] تمكن الضوء من أن يتركز على الشاشة. وعندئذ تظهر ظلال الشخوص على الشاشة، وتنعكس من الجهة الأخرى فيراها المتفرجون واضحة، فيبدأ اللاعبون تحريكها بعصيّهم وهم يؤدون بأصواتهم الجهيرة حوار القصة التمثيلية، وتتبادل الشخوص الحوار والحركات كما يتبادل الممثلون فوق خشبة المسرح حوارهم ومواقفهم، وفى بعض الأحيان تصاحب اللعب نغمات موسيقية يقدمها المساعدون.

ويصف العلامة أحمد تيمور باشا الظاهرة شبه المسرحية (خيال الظل) فيقول:

"... وهذا هو الأب - صاحب الفرقة ومديرها - شيخ عجوز رقيق الحال، حاضر البديهة، سريع النكتة، ذكى لماح، يحفظ تمثيليات عديدة لمخايلين سابقين"

(يعنى الرواد الأوائل لمسرح "خيال الظل") ويستطرد أحمد تيمور باشا قائلا :

"ويروى هذا الشيخ كثيرًا من فن الشعر، والنوادر القديمة، ويتحدث فى طلاقة عن أخبار البخلاء والطفيليين والمكدين، وله معرفة بفن الحديث، والأصول اللازمة لقرض الشعر والغناء، كما أن له ولعًا خاصًا بالحكايات الشعبية والأحاجى والزجل، وخبرة بنفوس المتفرجين وأهوائهم، وهو الذى يؤلف القصة التمثيلية، ويلقنها العاملين معه، وغالبًا ما يشترك فى صنع الشخوص، وتحديد سماتها".

(ألا يذكرنا هذا الشيخ بشخصية أبى العبر وبسمات الكوميديا المرتجلة التى يمتلك مبدعوها تفاصيل خصائص فن فنانى "خيال الظل"، وألا يذكرنا هذا "الريس" الشيخ - مدير الفرقة - بإحدى أدوار المخرج الأساسية: وهى "رسم أدوار المسرحية وفقًا لممثليه اللاعبين وتحديد ملامح شخصياتهم؟!) ويكمل العلامة أحمد تيمور توصيفه قائلاً:

"هذا الأب الريس قد تمكن لكثرة أسفاره وتنقلاته من الاضطلاع على أحوال بعض البلاد العربية ومدنها وقراها، ومن معرفة مسالكها وطرقها وعادات أهلها وطبائعهم. وكانت مهمة الأب "الريس" - (المؤلف

(١٩)
بناطيل: جمع بنطلون وهى عبارة عن قطع من القماش الأسود أو أى ألوان داكنة يمكن بالاستعانة بها أن تغطى مصادر الإضاءة وأحيانا تسمى "براقع" .

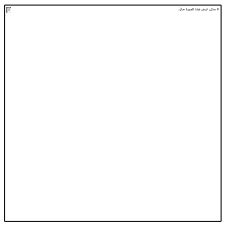
والمخرج فى شخص واحد) - فى اللعبة التمثيلية، هى تحريك الشخوص التى تقوم بالأدوار الرئيسية فى التمثيليات، ويتحاور بلسانها فى خبرة ومهارة، ويحاول - إن وسعه الجهد - أن يقلد فى صدق الشخصيات الممثلة والواقعة فى الحياة، ويعبر عن محادثاتها فى تناغيم صوتية مختلفة الطوابق، ويحاكى ضروب سلوكها، بتحريك أجزاء الدمية فى مهارة ، كما لو كانت هذه الدمية بشرًا مصغرًا"(٢٠)

فى هذه الفرقة أو الجماعة التمثيلية يوجد فرد ثان هو الابن الصغير الذى يساعد (الريس) فى تمثيلياته، ويتأهل بكل مزايا (الأب - الريس) استعدادًا لأن يرث صنعته بكل ما فيها من حرفية وفن، ويقوم بتحريك الدمى مع والده، ويكسبها من صوته الصغير ودرايته الخاصة واقعية، وفى بعض أوقات فراغه يقرض الشعر، ويقول النكتة، ويلقى الزجل. أما أخته التى تصغره فتؤدى الأدوار النسائية، وهى ذكية لماحة فى التقاط أحاديث الإناث، وتفرق بين حركات المصريات وبين الأجنبيات وبين المحجبات، بل وبين أنواع مهنهن، وتقلد أصواتهن المميزة فى مختلف المناسبات، كما أنها سريعة البديهة والذاكرة فى حفظها للأدوار التى تتلقاها، وتعرف كيف تماشى (الدمية) التى تتزامن فى لعبها مع الحوار التمثيلى المنفعل. أما الرجلان الآخران فأحدهما يدق الطبلة ويصدر منها النقرات التى ترقص عليها العرائس أو تنفعل فى دويها. فضلاً عن أن هذا الإيقاع يساعد فى تنظيم عملية دخول اللاعبين/ الممثلين إلى خشبة المسرح. ويمهد فى تنظيم المخارج، ويساعد على خلق حالة من التوتر الدرامى، عندما تتعقد أحداث المسرحية وموضوعها. أما الآخر فإنه يعزف على آلة وترية تشبه العود. ويمتاز بصوت جهورى، يستعين به اللاعبون/ الممثلون/ المخايلون وقت الحاجة المسرحية وضروراتها، كما يقوم بمساعدة (الأب) فى تصميم شخوصه، وتلحين قصائده وأشعاره. وكثيرًا ما يشترك الأفراد فى ترديد الأغانى التى لها جماهيريتها وشعبيتها، وإلقاء الأناشيد، وتصوير أصوات المجاميع التى تحتاجها تمثيليات هذا المسرح أو - بتعبير أدق - تلك الظاهرة التمثيلية شبه المسرحية (خيال الظل).

وإذا ما تركنا هذا (المسرح الظلى) الثابت وفرقته العاملة، وجدنا مسرحًا آخر لـ (خيال الظل)، لكنه من النوع البسيط المتنقل الذى يسهل به أداء عروض متعددة فى أكثر من مكان طوال الليل. إنه يشبه الكشك الخشبى، غير أنه يتكون من قوائم خشبية تترابط ببعضها البعض بواسطة مفصلات تمكن من طى ضلوع (المسرح الكشك) وحمله.

ويصف أحمد تيمور باشا آلية مسرح

(٢٠) أحمد تيمور باشا - التصوير عند العرب" صفحات ٢٠٢ الكتاب صادر فى عام ١٩٤٥ .



ومواطنه الأول:

(... إن أقدم ما نعرف عن خيال الظل يعود إلى بلاد الهند).

ويرى فريق آخر من الباحثين أن منشأ خيال الظل يعود إلى بلاد الصين، ويذهبون إلى أنه قد ارتحل منها إلى بلاد الهند، وإلى الجزر الجنوبية منها ومن بينها جاوه، ثم إنه حدثت هجرة ثانية من الصين إلى أواسط آسيا، أى إلى العالم الإسلامى والعربى، ومن ثم انطلق إلى أوروبا ومنها إلى أمريكا. ومن القائلين بصينية الظاهرة التى أطلق عليها شبه/ المسرحية (خيال الظل) بعض الباحثة الذين يقومون فى أبحاثهم بدراسة أصول هذه الظاهرة، فضلاً عن بعض المراجع على شكل كتب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر المستشرق "ج. م. لاندو" ومرجعه المهم الذى يتناول تاريخ هذه الظاهرة ويعود بها إلى أصولها الأولى، فى رأيه:

"... وطبقًا للآراء المتواترة تعتبر الصين موطنًا لـ خيال الظل، حتى أن تسمية هذه اللعبة الممتعة بـ الظل الصينى قد جرت فى أوروبا لوقت طويل".

وممن يميلون إلى هذا الرأى من العرب الدكتور زكى محمد حسنى الذى يقول فى أحد تعليقاته:

"... الأرجح أن "خيال الظل" قد نشأ فى الشرق الأقصى، وانتقل منه إلى الهند، فإيران، فالأقطار العربية، فتركيا، ثم إلى البلاد الغربية"(٢٤).

وإذا كان زوال (خيال الظل) أى المخايلة الآن من الهند، ووجوده فى الصين، لا يدل على مولدها الصينى، فإننا نميل إلى الرأى القائل بأن الصين هى قاعدة الاكتشاف، كما هى قاعدة الانطلاق؛ حيث بدأت عملية الزحف الأولى متجهة إلى الهند، ومن هناك غزا خيال الظل مجموعات الجزر الجنوبية التى تولت عن الهند رعايته، والمحافظة عليه حتى الوقت الحالى. ثم قامت منه غزوة ثانية إلى اليابان التى رحبت به ومزجته بتقاليدها العامة فى التفكير والتشكيل. أما الغزوة الثالثة فقد اتجهت إلى أواسط آسيا، ثم إلى بعض البلاد الإسلامية والعربية.

إن آراء الباحثين فى أصل المخايلة -سواء القائلين بهندية موطنه أو القائلين بصينية نشأته- تكاد تجمع على أن الصين هى مصدر هجراته إلى العالم الإسلامى ثم الأوروبى. ولعل أقرب المصادر إلينا ما ذكره جورج يعقوب فى كتابه (أثر الشرق فى الغرب - خاصة فى القرون الوسطى). وعن الصين أيضًا أخذت أوروبا الفن المسرحى المعروف بـ (الظل الصينى)، الذى استغلته جماعة الرومانتيكيين فى ميونيخ وكانت تمثل ألعاب خيال الظل وتعنى بإخراجها، ومن ثم أخذت تسعى لترقيتها ونموها (٢٥).

(٢٤) . زكى محمد حسنى: تصوير عند العرب، ص ٢٠٣، هامش ٣٠.

(٢٥) . إبراهيم حمادة: مرجع سابق، ص ص٣٦-٣٧.

الهجرة إلى العالم العربى

إن أقدم الإشارات العربية التى دلت وردت عن (خيال الظل) المصرى، ترجع إلى آخر العصر الفاطمى، ولا يعنى هذا التحديد الدقيق لمعرفتنا بـ (لعبة الخيال)، ولكن يعنى تقريب النقطة التى يمكن البدء منها فى البحث عن تاريخ هجرته إلينا فى مصر. فقد ذكر بول كالا مدير المعهد الشرقى بجامعة بون أنه قد:

... "حضر صلاح الدين الأيوبى عرضًا لـ (خيال الظل) مع وزيره القاضى الفاضل وذلك فى عام ٥٦٧ هجرية- ١١٧١ ميلادية"[٣٦].

وقد أورد هذه الواقعة من قبله ابن حجه فى (ثمرات الأوراق) والغزولى فى (مطالع البدور) وهى أن :

... "أخرج صلاح الدين الأيوبى من قصور الفاطميين من يمارس تقديم (خيال الظل) ليقدمه أمامه وأمام القاضى الفاضل، فقام عند الشروع فيه بالاستئذان، وذلك خوفًا من رفض القاضى له، فقال له السلطان صلاح الدين: إن كان حراما فما تحضره. وكان القاضى الفاضل حديث عهد بخدمة السلطان قبل أن يلى السلطنة، فما أراد أن يكدر عليه، فقعد إلى آخره (آخر عرض خيال الظل)، فلما انقضى قال له السلطان: كيف رأيت ذلك؟، فقال القاضى الفاضل: رأيت موعظة عظيمة، رأيت دولا تمضى ودولا تأتى!

تلك أقدم إشارة لدينا حتى الآن عن فن المخايلة (خيال الظل)، وإن كانت توجد إشارات أقدم منها، لكنها خارج نطاق مصر، فقد ورد عن مظفر الدين فى العراق (٥٤١ - ٦٣٠ هجرية) أنه كان يستعد كل عام للاحتفال بذكرى مولد النبى الكريم:

"فإذا كان أول صفر، زينوا تلك القباب بأنواع الزينة الفاخرة المتجملة، وتعد فى كل صوت من الأغانى، وصوت من (أرباب الخيال)، وأصحاب الملاهى. فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر، ويقف على قبة، ويسمع غناويهم ويتفرج على خيالاتهم، وما يفعلون فى القباب"[٣٧].

حدثت مشاهدة هذه العروض التمثيلية إذن عقب تولية صلاح الدين الأيوبى السلطنة. وانتهاء حكم الدولة الفاطمية، وكأنه كانت ثمة فرق ظلية خاصة تقيم فى قصور الفاطميين. تقصر نشاطها على تسلية الأمراء والأميرات من أبناء البيت المالك وضيوفهم والمقربين إليهم. ولكن المخايلة - بلا شك - قد نعبت أيضًا دورًا سياسيًا ودينيًا بتمثيلياتها العربية فى المجالات الجماعية لترويج الدعوة الفاطمية مثلما كانت تلعب أجهزة الدعاية الأخرى التى استحسن استغلالها بالبذل والعطاء.

وكان إعجاب صلاح الدين ووزيره بعروض (خيال الظل) فى فترة تأسيس

(٣٦)
بول كالا: مستشرق ألمانى ، جاء إلى مصر عام ١٩٠٦، واكتشف فى عام ١٩٠٩ بمصر مخطوطات مع شخص اسمه درويش القصاص، فيها أصول لروايات ظلية يرجع تاريخها إلى سنة ١٧٠٧م وتنتسب إلى الشيخ سعود وزميليه المنادى وعلى النحلة، وهما من أشهر مخايلى القرن الثامن عشر الميلادى. ونشر كالا كثيرًا من الأبحاث الخاصة بالمخايلة ومسرح خيال الظل، واقترن اسمه باسم جورج يعقوب فى العثور على نصوص خيال الظل التى نشرت باسم (لعب التمساح) و(منارة الإسكندرية القديمة).

(٣٧)
ابن خلكان - صاحب (وفيات الأعيان).

الدولة الأيوبية يعنى دلالتين مهمتين:

أولا: إن فن المخايلة قد وصل آنذاك إلى مرحلة من مراحل النضج والتطور، وكانت له نصوص تمثيلية جيدة التأليف والتنفيذ، تشجع على المشاهدة والتعليق، وتستحوذ على أديب فنان كالقاضى الفاضل.

ثانيا: إن (تمثيل الخيال) لم يكن مقتصرا على عرض الهزليات اللاهية، والفكاهية (الفودفيلية) فحسب، بل كانت له أهداف أسمى تتمثل فى استخدام الموضوعات الدينية، والقصص التاريخية الوعظية التى تؤثر فى نفوس المشاهدين.

لو أننا أعدنا النظر فى الإشارات الخاصة المتأخرة بعد صلاح الدين، لوجدنا كيف أن الضعاف من الحكام كانوا يشجعون هذا الفن ويقربون منهم أصحابه، أما المعتدلون فيتركونه متسللا بين عامة الشعب، يعرض مختلف مواضيعه المتسمة بطابعها الاجتماعى والأخلاقى من جانب، ومن الجانب الآخر كانت هذه التمثيليات تصور عربدة بعض قطاعات المجتمع فى صورة شعبية كاريكاتورية.

إننا نكتشف أنه فى عام ٩٠٤ هجرية بمصر أورد ابن إياس الحنفى:

... أن الملك الناصر أبو السعادات محمد بن الأشرف قايتباى، لما نزل إلى (الوطاق) نزل من أحضر أبا الخير - أحد العاملين فى ميدان خيال الظل آنذاك - ومعه (خيال الظل) وجوق مغانى العرب، و(برابوه) رئيس المحبظين، فأقام هناك ثلاثة أيام، وهو فى أرغد عيش، وقد خرج عن الحدود فى اللهو والخلاعة والانشراح".

أما الذين امتازوا من الحكام باستقامة الضمير والرغبة فى العناية بشئون الملك والدين وأخلاق الرعية، فكان من بينهم:

الظاهر بيبرس ومن بعده سيف الدين أبو سعيد جقمق العلائى الظاهرى الذى "رسم مرسوما بحرق شخوص (خيال الظل) جميعها وإبطالها" [٢٨].

ولكن هذا لا ينفى أن بعض (البابات) كانت تهدف إلى الغمز السياسى والنقد الاجتماعى المرير، وإلى عرض وعظيات تعليمية تخاطب الأحاسيس الطيبة فى الإنسان، أو تمثيل مختارات من الأحداث العارضة الجارية الضاحكة التى كانت تهم الرأى العام، سواء أكانت هذه العروض تصريحًا أم تلميحًا.

ومما نعرفه فى هذه المناسبة ما صنعه المخايل المصرى المجهول من تمثيليات يحاكى فيها واقعة شنق (طومان باى) وعرضها على (سليم الأول) مما كان له الأثر الطيب فى نفسه. ونجد أيضًا مدائح شعرية تطرى

(٢٨)
ابن اياس : بدائع الزهور - جـ ٢، ص٣٤٧.

التحليلية الأخلاقية. وفيها رمز لأهداف التصوف الصوفي. وقد نسب الأبشيهي في المستطرف توجيه الدين ضياء بن الحكيم أبيات شعرية يصف فيها خيال الظل:

رأيت خيال الظل أعظم عبرة
لمن كان في علم الحقائق راقي
شخوصًا وأصواتًا يخالف بعضها
لبعض وأشكالاً بغير وفاق
تجئ وتمضي بابة بعد بابة
وتفنى جميعا والمحرك باقي (٢٩)

وللأسف الشديد لم تصلنا أية نصوص من تلك التي قام عليها الفن الظلي في القصور، أو تلك النصوص الشعبية التي حفظها الفنانون المتجولون وقدموها فيما بينهم لتعبر عن آلامهم وهمومهم وآمالهم.

إلا أن أقدم ما وصلنا من نصوص ظلية كانت نصوص (خيال الظل) التي وضعها (شمس الدين بن دانيال) في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي، والملاحظ أنه كان يطلق على التمثيلية الظلية "بابة". وقد كان العرض الظلي الكامل - أي التمثيلية التي كانت تعرض في الحفل الواحد - يتكون من بعض مشاهد تمثيلية، كل مشهد منها يكون رواية صغيرة مستقلة ومنفصلة عن زميلاتها. ولما كانت تسمى وحدات الكتاب فصولاً وأبوابًا، أطلق على كل من هذه الروايات المكونة للعرض الكامل كلمة (باب). والملاحظ أن العامة كانت تميل في بعض الأحيان إلى تأنيث بعض الكلمات المذكرة، وإلحاق (تاء التأنيث) بآخرها، لذا ألحق العامة هذه التاء بالكلمة، فأصبح الباب التمثيلي يسمى (بابة تمثيلية)، وبمرور الزمن والاستعمال المتكرر اكتسبت الكلمة معناها وصارت "البابة" وتعنى (تمثيلية ظلية).

أما إذا راجعنا بعض البحوث اللغوية التي عنيت بدراسة الكلمات المعربة، ومعرفة أصولها وأسرارها، فسنجد بعض التفسير لها في كتاب (شفاء العليل وفيما ورد في كلام العرب من الدخيل) سنة ١٣٢٥ ميلادية، لمصنفه شهاب الدين أحمد الخفاجي(*).

لقد ورد في صفحة ٤٤ من كتاب شهاب الدين عند تعرضه لكلمة (بابة) أنها بمعنى (نوع) ومنه قولهم للعب (خيال الظل) بابة، كقول ابن عبد الظاهر:

إياكم أن تكروا جعفرا
ذاك الخيالي وأصحابه
فنيل مصركم له جعفر
مختلف يخرج في بابه

وفي قول آخر:

وأراد إطفاء السراج
بها فضاعفت التهابه
وحوى بها طوبى فصار
حديثنا في الناس بابه

وهكذا عرف العالم العربي للمرة الأولى

(٢٩)
المصدر نفسه. ص٣٣

(*)
ورد اسم هذا الكتاب ص٤٥ من كتاب (المعجمات العربية ببليوجرافية شاملة مشروحة) إعداد وجدي رزق غالي. تقديم د.حسين نصار. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧١ على النحو التالي: "(شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل) تصحيح وتعليق ومراجعة محمد عبد المنعم خفاجي، القاهرة، مكتبة الحرم الحسيني التجارية الكبرى،١٩٥٢".

مفردات لغة عرض مسرحى يقوم على النص وفنون الأداء التى تتقمصها (الدمى) نيابة عن محركيها الممثلين وراء الشاشة الظلية. ويبقى السؤال قائمًا: هل بمقدورنا كمسرحيين مصريين وعرب أن نعد هذه العروض الظلية شبه عروض مسرحية؟! هل بإمكانها أن تؤكد للدارس معرفة العرب للمسرح أو ظاهرة التمسرح؟! هل هذه الدراسة المتأنية بداية بأبى العبر العراقى مرورًا ببديع الزمان الهمذانى وصولاً إلى تمثيليات (خيال الظل) أو (البابات الظلية)، أن تؤكد لنا - دون أية شكوك- دعوتنا بأن العرب عرفوا ظاهرة المسرح؟!

هذه الأسئلة وغيرها تدفعنا يقينا للبحث الدؤوب العلمى عن ضالتنا المنشودة التى نسعى إلى تأكيدها، وهى أننا قد عرفنا هذه التظاهرة المسرحية من بذورها الأولى، وهو ما سنكشف عنه فى دراسات تالية.