Journal of the Faculty of Arts (JFA)

Volume 81 | Issue 4 Article 9

10-1-2021

Inherited and immigrant dialectics in the Egyptian performance theatre

Tamer, Fayez
Faculty of Arts, Cairo University, tamerfayez722@yahoo.com

Follow this and additional works at: https://jfa.cu.edu.eg/journal

Part of the Arabic Language and Literature Commons

Recommended Citation

Fayez, Tamer, (2021) "Inherited and immigrant dialectics in the Egyptian performance theatre," *Journal of the Faculty of Arts (JFA)*: Vol. 81: Iss. 4, Article 9.
DOI: 10.21608/jarts.2021.59144.1057
Available at: https://jfa.cu.edu.eg/journal/vol81/iss4/9

This Original Study is brought to you for free and open access by Journal of the Faculty of Arts (JFA). It has been accepted for inclusion in Journal of the Faculty of Arts (JFA) by an authorized editor of Journal of the Faculty of Arts (JFA).

ديالكتيكية الموروث والوافد في المسرح الاستعراضي المصري
"دراسة في مسرح علي الكسار"(*) (*)

د. تامر فايز
أستاذ الأدب الحديث والأدب المقارن المساعد
قسم اللغة العربية- كلية الآداب- جامعة القاهرة

الملخص

تبحث هذه الدراسة في قضية إشكالية بطبيعتها، وهي قضية نشأة المسرح المصري، لاسيما المسرح الاستعراضي. إذ تبنى الدراسة على فرضية مفادها أن نشأة المسرح العربي عمومًا، والمصري خصوصًا، جاءت متأثرة بالتيارين الفكريين الأكثر جلاء في منتصف القرن التاسع عشر في مجالات الفكر والثقافة العربية عمومًا. والمقصود في هذا السياق هو تيارا الأصالة والمعاصرة بوصفهما تيارين فكريين مؤثرين بطبيعتهما على الإبداع العربي بمختلف تشكيلاته.

لقد أنتج هذا ما سمي في هذه الدراسة بديالكتيكية الوافد والموروث في المسرح الاستعراضي المصري؛ حيث تجلت البنى الشكلانية والمضمونية لنصوص تلك المسرحيات معتمدة في تشكيلها على تلك الديالكتيكية/ الجدلية بين الموروث العربي والوافد الغربي، وهو ما فرض على هذه الدراسة تحليل هذه المسرحيات بهدف الكشف عن تلك الديالكتيكية/ الجدلية المتجلية بين المكونين التراثي والغربي، والفاعلينِ في تشكيل تلك النصوص من الناحيتين الجمالية والمضمونية. وبناء على ما سبق، فإن هذه النشأة المركبة للمسرح الاستعراضي المصري، خاصة مسرح علي الكسار، قد فرضت على الباحث استخدامَ منهجية مركبة تنطلق من تحليل جوانب هذه المسرحيات الاستعراضية من الناحية الشكلية والمضمونية من جانب، وإعمال مفهوم الديالكتيكية المعتمد في هذه الدراسة من جانب ثان.

(*) **مجلة كلية الآداب جامعة القاهرة المجلد (٨١) العدد (٨) أكتوبر ٢٠٢١.**

Abstract:

This study examines an inherently problematic issue, namely the origin of Egyptian theater, especially the vaudeville theater. The study hypothesizes that the formation of the Arab theater in general, and the Egyptian theater in particular, was influenced by the two most prominent intellectual trends in the mid-nineteenth century in the fields of Arab thought and culture in general. In this context, the trends of authenticity and modernity, as intellectual trends, are inherently influencing Arab creativity in its various forms. This produced is called the western elements and heritage dialectic of the Egyptian vaudeville theater; where the formal and substantive structure of the texts of these plays was evident, relying in their formation on a dialectic/controversy between the Arab heritage and the western elements. Thus, the study seeks to analyze these plays in order to unveil the dialectic/controversy between the heritage and western elements, which are the actors that shaped these texts in both aesthetic and substantive terms. In view of the above, this complex formation of the Egyptian vaudeville theater, especially Ali Al-Kassar's Theater, has forced the researcher to use a complex methodology that proceeds from the analysis of the formal and substantive aspects of these vaudeville plays, on the one hand, and the application of the concept of dialectic adopted in this study, on the other.

(١)

نشأ المسرح الاستعراضي المصري في خواتيم القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وهي فترة عجَّت بكثير من المتناقضات والمتغيرات التي أثرت على جوانب الحياة كافة والعلوم الإنسانية – ومن بينها الأدب – على وجه الخصوص.

كانت أبرز المتغيرات التي حدثت في هذه الفترة متمثلة في سيطرة تيارين أساسيين على المناحي الفكرية: يتبدى أولهما– داخل الوطن العربي– في تعارض تياري الأصالة والمعاصرة في معظم عناصر ومكونات الفكر والثقافة العربية. ويظهر ثانيهما جليًّا في أوروبا، وهو شيوع النزعتين العلمية والأنطولوجية؛ في مجالات البحثين: الطبيعى والإنساني على السواء.

وكانت مسألتا النزعة العلمية والأنطولوجية، التي تعني في هذا السياق البحث عن الأصول أو الجذور[١]، من أهم بواعث ومحركات بدايات أو جذور أزمة تياري الأصالة والمعاصرة التي انتشرت في الوطن العربي إبَّان القرن التاسع عشر؛ إذ مال أنصار تيار الأصالة إلى مسألة البحث الأنطولوجي عن كافة جوانب الفكر والثقافة، بينما – وفي الوقت ذاته – مال أنصار تيار المعاصرة إلى استخدام الأفكار والمناهج العلمية وتطبيقها عمليًّا في كثير من المجالات، لاسيما فيما يخص مجالات العلوم الإنسانية.

وقد ترتب على شيوع هاتين النزعتين أن راجت "وكثرت الكتب التي تبحث في أصول الأشياء والنظم الاجتماعية والأديان، متجهة إلى تفسير كل الظواهر تفسيرًا علميًّا ماديًّا"[٢].

ولئن كان البحث في أصول وتشكل المسرح الاستعراضي في مصر يعني البحث في هوية المسرح المصري– حيث يمثل المسرح الاستعراضي جزءًا محوريًّا من نشأة المسرح العربي بوجه عام– فإن هذا يفرض على هذه الدراسة استخدام منهجية مركبة تجمع بين الاتكاء على مفهوم الديالكتيكية من ناحية، والتحليل الشكلي/ الجمالي والمضموني لنصوص المسرح الاستعراضي من

ناحية ثانية. وهو ما يكشف بدوره عن جدلية الموروث والوافد من الناحية الأنطولوجية من جانب، ومن الناحية الجمالية والمضمونية لنصوص هذه المسرحيات من جانب آخر.

لقد انقسمت آراء معظم النقاد المسرحيين العرب حول نشأة المسرح العربي منذ نشأته في منتصف القرن التاسع عشر؛ فمنهم من رأى أنه وافد من الغرب، وأنه فن دخيل على الثقافة العربية، وأنه "ظاهرة اجتماعية لم يعرفها الشرق العربي إلا منذ أواسط القرن الماضي، وقد قامت هذه الظاهرة بفعل تلك الوافدات التي انطلقت من الشاطئ الأوروبي إلى الشاطئ الأسيوي والإفريقي من البحر الأبيض المتوسط، وهي وافدات حملت تيارات الذهن واتجاهات الأدب والفنون والاجتماع بأوروبا، ووجدت لها أصداء في المجتمع العربي، بعد أن هفت واعيته إلى استقبال كل جديد وافد، بتأثر التطور الزمني وبفعل توثق الروابط الاقتصادية بين الشرق والغرب منذ أوائل القرن الماضي، ثم ازداد تأثر الشرق، ولاسيما مصر ولبنان، بهذه الوافدات بازدياد انجذابها إلى أوروبا وأخذهما بانتحال نحلها والسير في فلكها"(٣).

أما الفريق الثاني فقد مال باتجاه النشأة الأكثر عربية للمسرح المصري؛ حيث رأوه نابعًا من فنون عربية قديمة ومتوارثة، خاصة فنون الفرجة الشعبية؛ تلك التي تتلخص في خمسة أنواع أساسية، هي "التعزية، والمحبظون، والقره قوز، وخيال الظل، ورواية السيرة الشعبية"(٤).

ويمكن لقارئ تاريخ نشأة المسرح العربي ملاحظة أن هذا الانقسام أنتج إشكاليات عديدة كانت لها تأثيراتها الواضحة على مجالات تذوق وفهم ونقد المسرح العربي على اختلاف أشكاله. إذ ظل المسرح يدعى بالمرسح أو بالرواية لفترة طويلة، وقد تجلى ذلك في استخدام بعض النقاد "مصطلحات الرواية والرواية التمثيلية والرواية التشخيصية مقابلات دلالية لمصطلح المسرحية(٥).

أما ثانية الإشكاليات فتتمثل في سعي النقاد إلى البحث عن حل لهذه الازدواجية التي تميز شكل المسرح العربي والمصري خاصة؛ وقد وجدوها في

صيغة نقدية توفيقية ترى في فرضيتها العميقة أن الشكل الأدبي المسمى بالمسرح غربي المنبع، لكنه تعرض إلى تأثيرات من التراث العربي "بشقيه: التراث الرسمي والتراث الشعبي"(٦). وبذلك أضحى المسرح لدى هؤلاء النقاد عربيًّا بشكل غربي؛ إذ "استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطار التي استعارها من تراث الفرجة الممتدة جذوره في التاريخ العربي"(٧).

ورغم ما يتبدى من انفراجة في إشكالية ازدواجية الموروث والوافد في المسرح العربي؛ فإن الإشكالية تظل ماثلة، بل وتصبح أكثر صعوبة وتعقيدًا في حالة دراسة أو محاولة فهم المسرح الاستعراضي؛ حيث يضم كثيرًا من العناصر والمكونات التي تعمق من إشكالية البحث عن هوية هذه العناصر، أو حتى التوصل لمفهوم ثابت لماهية أو هوية المسرح الاستعراضي. فلم يستقر النقاد على تعريف واضح ومحدد له؛ فقد عرَّفه أحد النقاد عبر معادلته نقديًّا بالمسرح الغنائي قائلاً "المسرحيات الغنائية والاستعراضية هي نوع من المسرحيات يتم خلاله الجمع بين الغناء والحوار خاصة المسرحيات التي يطلق عليها الاستعراضية، ويكون نسيجها الدرامي هنا مبني على عدد كبير من الأغاني والقليل من الحوار، وإن كان فيكون بسيطًا. وبالتالي فإن معظم أبطالها يكونون من فناني الغناء والاستعراض على عكس باقي الأنماط المسرحية الأخرى"(٨).

ومن النقاد من وسع دائرة الفهم في تعامله مع ماهية المسرح الاستعراضي، فرآه أحد الأشكال الفنية الفكاهية التي ظهرت بعد الحرب العالمية الأولى والتي تطورت تدريجيًّا من ناحية الشكل؛ فبدأت بما يسمى " الفرانكو– آراب، وكان عبارة عن مسرحيات قصيرة تؤدى بلغة هي خليط من العربية والفرنسية، وتتخللها بعض الألحان والرقصات، يلاحظ أن هذا اللون من المسرحيات كان فريدًا في بابه ولا مثيل له في البلاد الأخرى.

وأول من ابتكر هذا اللون من التمثيل هو نجيب الريحاني، إذ قدم في

سنة ١٩١٦ في مقهى الأبي دي روز – وكان يقع في شارع الألفي في الدور الأرضي في المبنى الموجود به الآن كازينو شهرزاد – مسرحية ذات فصل واحد باسم تعاليلي يا بطة متخذًا لنفسه فيها شخصية كشكش بك، العمدة المتلاف زئر النساء. وقد لاقى هذا اللون من التمثيل إقبالاً شديدًا، شجع الريحاني على الاستمرار فيه، وتقديم روايات جديدة أخرى من نفس اللون، مثل : بلاش أونطه، وبكره في المشمش إلخ. مع إدخال شخصيتين جديدتين في هذه الروايات، هما: زعرب تابع كشكش بك الخاص، وأم شولح حماته"(٩).

وقد أشار الناقد صلاح الدين كامل إلى أن هذا النوع من المسرحيات قد أعجب علي الكسار فسارع إلى مجاراة الريحاني بعد قليل "على مسرح كازينو دي باري – مكان سينما ريتز الآن –... متخذًا لنفسه شخصية عثمان عبد الباسط النوبي، الطيب القلب، الحِمَقِي الذي إذا جرؤ شخص على التفوه أمامه بلفظ بربري، سارع بالرد عليه محتدًّا: إخرس، بربري في عينك!"(١٠).

يكمل صلاح الدين كامل رصده لتطورات شكل المسرح الاستعراضي؛ فيرى أن الفرانكو– آراب قد تطور "إلى الاستعراض "الريفيو" المليء بالألحان الجماعية، واشتهرت المسرحية الأولى من هذا النوع، وهي: حمار وحلاوة، واستمر تمثيلها شهورًا، وشاهدها الكثيرون مرارًا حتى حفظ البعض ألحانها عن ظهر قلب! وقيل: إن الريحاني قد اقتنى من أرباحها عزبة سماها بهذا الاسم. وتطور "الريفيو" إلى الكوميدي الموسيقية musical comedy، وهي روايات فكاهية كاملة تتخللها الألحان الفردية والثنائية والجماعية. ودخل في هذا المضمار معهما – أي مع الريحاني والكسار– بعد فترة من الوقت الممثل القديم الخفيف الظل محمد بهجت متخذًا لنفسه شخصية زقزوق الرجل المرح "الهليهلي"! وقد ساعد رواج هذه المسرحيات ذات الألحان العديدة المنوعة على ظهور الموسيقار الكبير سيد درويش؛ إذ يدين لها كما تدين له ولا شك بما نالت ونال من نجاح"(١١).

وقد أطلق رشاد رشدي على هذا النوع من المسرحيات "المسرحية

الموسيقية" مشبهًا إياها بما سماه عرض المنوعات؛ وهو "عرض يتألف من فصول قصيرة مختلفة الألوان، يتضمن أغلبها الغناء والرقص والإضحاك، ولم تكن هناك أية محاولة لربط الفصول أو الأجزاء المختلفة التي يتشكل منها العرض بخيط واحد أو قصة"(١٢).

ولما كانت هذه التعريفات قد تفاوتت من ناحية الإيجاز أو الإطناب المعلوماتي عن المسرح الاستعراضي، مما يشير لبدائية فهم النقاد لطبائعه، فإن بعض العناصر المشتركة بينها تشير لهوية هذا النوع من المسرحيات، مثل: ضرورة الجمع بين الحوار الدرامي والغناء والموسيقى، وقد تضاف إليهم الاستعراضات الراقصة، وهذا نفسه ما احتواه مسرح علي الكسار، ذلك الذي تتحدد هويته على وجه الدقة عبر مفهومين أساسين بلورهما ناقدان: يرى أولهما أن نمطًا من هذه المسرحيات "يقوم بتقديم قصة درامية لتمثيل الجانب الدرامي، ويتم توظيف الموسيقى والاستعراض والغناء كفواصل درامية بين الأحداث؛ حيث تلعب دورًا هامًّا في تأكيد وتدعيم النسيج الدرامي للقصة"(١٣).

وقد ابتعد الناقد هنا عن مسرح علي الكسار في عنصر واحد فحسب، وهو تحديد الشكل الأدبي الذي تتخذه هذه المسرحيات؛ فوضع كلمة الدراما – التي قد تعادل لدى المتلقي "التراجيديا" – بدلاً من كلمة الكوميديا، غير أن المؤرخ والناقد المسرحي سيد علي إسماعيل فهم، أثناء حديثه عن المسرحية الأولى التي ألفها علي الكسار، وهي "اللي في الدست تطوله المغرفة"، مسرحه الاستعراضي بوصفه نوعًا من أنواع "استعراض المناظر، وهو عمل فني استعراضي مكون من فصلين ومجموعة كبيرة من المناظر العربية والإفرنجية – وهذه المناظر كانت تتغير بين فترة وأخرى – وقام بأداء هذا الاستعراض أربعون ممثلاً وممثلة؛ حيث غنى مصطفى أمين، وقدم القطع المضحكة علي الكسار، ومثل فيه جلبي فودة، ولينا إيديال"(١٤).

هكذا توصل بعض النقاد لماهية المسرح الاستعراضي من ناحية العرض، غير أن الهوية النصيَّة له لا تزال في حاجة إلى بحث وتحليل لفهم

طبائع تشكله، والمؤثرات التي أسهمت في تكوينه بالشكل الذي ظهر عليه، خاصة في مرحلة النشأة.

(٢)

تتطلب مسألة فهم طبائع تشكل المسرح الاستعراضي في مصر، خاصة عند علي الكسار، إعمال مفهوم الديالكتيكية/ الجدلية الفلسفية بمعناه السائد في فترة نشأة المسرح الاستعراضي المصري. فكما سبقت الإشارة، فإن كثيرًا من التيارات الفنية والفكرية اشتركت في نشأة فن المسرح عمومًا، والمسرح الاستعراضي خصوصًا في هذه الآونة، فجعلته غربي الشكل عربي الإطار والمحتوى.

فإذا كان للمتلقي/ الناقد أن يفهم أن ما تبقى من فنون ومسرودات عربية قديمة، وكذلك روافد غربية حديثة قد اجتمعا على تشكيل هوية المسرح في طور تشكله، فإن الجذور الفلسفية لهذه النشأة المركبة إنما يمكن فهمها على أن ما وقع من دخول أشكال أدبية وفنية جديدة إلى الوطن العربي هو نوع من أنواع التطور الناتج عن التفاعل بين هذين العنصرين "الموروث والوافد".

وإذا أمكن المقاربة بين هذه العلوم الإنسانية – والأدب جزء منها– والمفاهيم العلمية، لاسيما الخاصة بالعلوم الطبيعية، وهو ما سعى إليه علماء ونقاد القرن التاسع عشر، فإن الجذور الفلسفية لهذا النوع من أنواع التطور في الفنون والآداب العربية إنما يتأتى من ضرورة التعويل على عنصرين بالغي الأهمية، وهما: فهم التطور الذاتي بين هذه العناصر المتناقضة زمنيًّا/ من الناحية التاريخية، ونوعيًّا/ من ناحية الجنس أو النوع. وكذلك من حيث الواقع الحي الذي أنشأ أو أسهم في تشكيل طبائع هذا التطور. وهذا نفسه ما عبر عنه "لينين" بقوله "ولأجل إدراك جميع تفاعلات العالم من حيث حركتها الذاتية، من حيث تطورها العفوي، من حيث واقعها الحي، ينبغي إدراكها من حيث هي وحدة من الأضداد. إنَّ التطور هو نضال الأضداد"(١٥).

وتنقسم حركة التطور الديالكتيكي هذه إلى نوعين "التطور بوصفه نقصانًا

وزيادة، بوصفه تكرارًا، والتطور بوصفه وحدة الأضداد، ازدواج ما هو واحد، إلى ضدين ينفي أحدهما الآخر، وعلاقات بين الضدين. مع المفهوم الأول عن الحركة، تبقى في الظل الحركة الذاتية، قوتها المحركة، مصدرها، سببها،(...) أما المفهوم الآخر فهو يحملنا خاصة على معرفة مصدر الحركة الذاتية. المفهوم الأول جامد عقيم جاف. المفهوم الثاني طافح بالنشاط والحياة. فقط المفهوم الثاني يعطينا مفتاح الحركة الذاتية لكل ما هو موجود؛ فقط المفهوم الثاني يعطينا مفتاح القفزات، والانقطاع في الاستمرار، وتحول الشيء إلى ضده، وتدمير ما هو قديم وولادة ما هو جديد"(١٦).

ولما كان العلم ومفاهيمه يتعاملان بصرامة مع الظواهر الطبيعية؛ فيقضيان حتمًا بضرورة انتصار أحد الطرفين/ الضددين على الآخر، كما يؤكدان على أهمية موت القديم مقابل ميلاد الجديد، فإن الظواهر الأدبية لا تتسم بطبيعتها النسبية بمثل هذه الحديَّة. لذلك فإن نوعًا من أنواع الهرمونية الديالكتيكية هو الذي يحكم طبيعة العلاقة بين الأطراف المتناقضة أو المتصارعة– الموروث والوافد– من أجل التطور.

تقضي هذه الهرمونية الديالكتيكية بأن يتم التعامل مع المسرح الاستعراضي المصري في هذه الفترة المبكرة باعتباره بنية أصغر متولدة عن بنية أكبر هي المجتمع، ومولِّدة – أو بتعبير آخر حاوية– لبنيتين صغيرتين ممتزجتين بداخلها تضمان الطرفين المتصارعين (الوافد والموروث).

وهو ما يعني ضرورة التعامل مع عناصر المسرح الاستعراضي باعتبارها عناصر مهجنة ما بين التراثي العربي والوافد الغربي دون فصل بينهما؛ ذلك أن الفصل بين المؤثرين يؤدي حتمًا إلى تفتيت النص وإعادته إلى مكوناته الصغرى التي قد لا تنتمي– حال تفريقها – إلى الشكل الكامل أو الجلي للمسرح الاستعراضي.

(٢-١)

لقد تركت العديد من المؤثرات تأثيراتها على سياقات التأليف والعرض

المسرحيين بوجه عام، وعلى شخصية علي الكسار بوصفه ممثلاً ومؤلفًا مشاركًا على وجه الخصوص في بدايات القرن العشرين. ويمكن تقسيم هذه المؤثرات إلى شقين: يشير أولهما إلى عمق التأثير العربي الموروث، ويسهم ثانيهما في تعميق الروافد الغربية على الفن والفنان من جانب آخر.

فمن ناحية المؤثرات العربية، كانت الأشكال الأدبية العربية في خواتيم القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين مسيطرة على مجالات التأليف والفنون بوجه عام؛ حيث كان الشعر لا يزال يحتل موقع الصدارة ضمن منظومة الأنواع الأدبية الرسمية، بينما تحتل السيرة الشعبية المنزلة الأولى ضمن أشكال التعبير الأدبي الشعبي/ غير الرسمي. وكان لذلك أبلغ الأثر على وجود مؤثرات تراثية متبقية على استقبال المسرح – وبقية فنون الأدب الحديث– في هذه الآونة، تمثلت بشكل واضح – من ناحية المضمون – في استلهام التراث العربي بقصصه الشعبي وتاريخه وأساطيره، ومن حيث التشكيل الفني في بقاء الحكي والسرد والغنائية ضمن بنية الخطاب المسرحي.

يضاف إلى هذا أن علي الكسار نفسه – الذي اشترك في تأليف هذه المسرحيات، عبر التنقيح والتعليق، وقام ببطولة معظمها– كان واعيًا بفنونه التراثية بشكل واضح؛ فقد قام بالتمثيل بعد انفصاله عن كازينو دي باري مع جوقته وجوقة أمين صدقي على خشبة "محل فاسولاكي الذي كان يقدم عروضًا للأراجوز بشارع عماد الدين"(١٧)، ومن المحتمل أنه كان يشاهد هذه العروض. كما أنه كان يتميز بالقدرة على الارتجال، وهي من أهم سمات المسرح الشعبي المصري؛ حيث ولد "في أحضان التمثيل المرتجل، بدأ حياته الفنية بتقليد زملائه من الطباخين النوبيين. ثم انتقل من هذا إلى التمثيل المرتجل أمام الجماهير الشعبية في حي السيدة زينب، وذلك في فرقة ألفها الكسار وأسماها فرقة دار التمثيل الزينبي، وكانت تقدم فصولاً مرتجلة"(١٨).

يضاف إلى ذلك أن علي الكسار كان "يحرص دائمًا على أن تكون الصلة بينه وبين جمهوره قوية وعميقة، وعلى أن يكون بين عيني جمهوره، وفي

أن – على حد تعبير زكي طليمات – ولا يبالي بعد ذلك بالوسيلة، وعما إذا كانت تعتبر خروجًا على الأداء التمثيلي في فنه الرفيع، أو لا تعتبر، فإذا اتضح له أن الكلمات التي وضعها المؤلف لم توفق في إضحاك الناس، فإنه لا يتردد في أن يرتجل ما يعتقد أنه يضحكهم. وكان أول ممثل فكاهي في مصر يبادل جمهوره – وهو على خشبة المسرح – النكتة بأنكت منها وأعجب، يأتي هذا ارتجالاً، وفي خلال الدور الذي يجري على لسانه، وتعليقًا على مواقف التمثيل. وقد كان الناس يظنون أنه يوزع بعض أعوانه بين مقاعد المتفرجين لكي يناوشوه بالكلمات، ليندفع في إلقاء النكات لأنهم كانوا لا يصدقون أن ممثلاً أميًّا – لا يقرأ ولا يكتب – له سرعة بديهة بهذا القدر الذي كان يظهر به أمام جمهوره"(١٩).

أما المؤثرات الغربية التي تحكمت في تشكل هذه الديالكتيكية داخل المسرح الاستعراضي فهي كثيرة ومتنوعة، منها ما يخص التأليف المسرحي عامة، وشخصية الكسار خاصة. ومن المؤثرات الغربية تبرز الفرق الأجنبية والترجمة والتعريب وفنون الاستعراض والغناء غير العربية.

أما عن الفرق الأجنبية الوافدة على مصر فترجع أهميتها "إلى الدور الكبير الذي لعبته هذه الفرق في تقديم صورة كاملة عن الفن المسرحي للجمهور والناقد والممثل. فقد قامت بدور المعلِّم الموجه للفن المسرحي بالنسبة للفرق المسرحية والنقاد. وقد رأينا كثيرًا من الممثلين يهتمون بهذه الفرق، مثل الشيخ سلامة حجازي، ويتابعون أداء المسرحيات التي كانت تمثل في الأوبرا، كما أن كثيرًا من النقاد كان أداء الممثلين الأجانب بالنسبة لهم الميزان النقدي الذي يقوِّمون به عمل الممثل"(٢٠).

ويؤكد "توفيق الحكيم" على هذه الحقيقة التاريخية بقوله "لقد رأيت سيد درويش بعيني يأتي معنا إلى تياترو الكورسال ليشاهد جوقة الأوبرا الإيطالية تعرض توسكا ومدام بترفلاي لبوتشيني والبلياتشو لليون كافيللو! فقد كانت دار الأوبرا في هذا الوقت ترفًا يستطيعه سائحونا ولا تطيقه جيوبنا، وكان المسيو

دالياني – صاحب الكورسال– بارًا بالفقراء أمثالنا من مجانين الفن! فكان يستقدم لنا فرقًا متواضعة تغذينا وتعلمنا بقليل من النفقة"(٢١).

أما عن حركة الترجمة والتعريب فقد ازدهرت "واهتم أدباء العربية بالترجمة للمسرح منذ وقت مبكر. وانصبت جهود المترجمين على اللغة الفرنسية أولاً، ثم على اللغة الإنكليزية. وقد ترجم أيضًا بعض المسرحيات عن اللغات الأخرى: كالإيطالية والتركية"(٢٢). أما التعريب فقد ازداد للدرجة التي جعلت روز اليوسف تشكو من "كثرة المسرحيات المعربة وقتئذ داعية الكتاب إلى كتابة مسرحيات مؤلفة محلية"(٢٣).

ورغم أن علي الكسار كان أميًّا لا يعرف القراءة والكتابة، واتهمه البعض أنه لم يكن على علم بالمسرح الأجنبي(٢٤)، فإنه كان قادرًا على اكتساب بعض من المهارات الغربية في فن التمثيل عن طريق محاكاة الممثلين الأجانب؛ حيث بدأ حياته في بعض الفرق المختلطة؛ فجوق الأوبريت الشرقي، الذي عمل فيه الكسار، لصاحبه مصطفي أمين كان يعجُّ بالممثلين والممثلات الأجانب(٢٥)، كما أنه عاش فترة من الزمان لم يكن التمثيل فيها "قاصرًا على لون بعينه، بل كانت المسارح المختلفة تعرض ألوانًا شتى، من مآسي tragedy إلى ملهاة comedy إلى أوبرا وأوبريت، وهكذا كان الجو المسرحي جوًّا نابضًا بالحيوية والنشاط"(٢٦)؛ مما شجع علي الكسار على إنشاء فرقته الكوميدية مدفوعًا بالنجاع الذي أصاب فرقة نجيب الريحاني(٢٧).

وفيما يخص حالة الغناء والموسيقي، فقد كان الغناء "أكثر الفنون انتشارًا لقربه من الشعب وسهولته عليه، فهو لكي يتلقاه وينفعل به؛ فهو ليس في حاجة إلى تثقيف أو تخصص كالأدب أو تلقين كالعلم، فقد كان يلتقطه من أفواه أصحابه ويروح يردده لاسيما المعبر عنه المتضمن آلامه وآماله"(٢٨). ورغم انتشار الأغاني الشعبية المصرية التي تلمست قضايا الشعب المصري حتى بروز مشارف القرن العشرين، فإن كثيرًا من المؤثرات الغنائية والاستعراضية الغربية كانت قد دخلت عليها وغيرت بعضًا من تشكيلاتها بما لا ينسخ من

الصبغة العربية الشعبية القابعة فيها. فالقباني "وبالرغم من أن ما أتى به ... هو فن لا تتوفر فيه شروط الأوبريت تمامًا بمفهومه الغربي، إلا أنه قدم مطبخًا عربيًّا مشرقيًّا للأوبريت فيه الإنشاد والموشحات ورقص السماح، وقد حاول تفجير الموسيقى العربية من الداخل، فثمة تمثيل وغناء ورقص"(٢٩).

وكما تطورت حالة الغناء عبر حركة ديالكتيكية بين الوافد والموروث، فإن الرقص والموسيقي قد صاحباه في الأمر ذاته؛ ففي "الرقص اتجهت إلى التشكيلات الجماعية التي تعبر عن فكرة، وتؤدى بإيقاعات مرسومة ومدروسة وميزانسين محدد على أساس تعبيري، بهذا ينتقل الرقص من هز البطن لمجرد الإثارة الجسدية. وفي الموسيقى اتجهت إلى التأليف القائم على الفورم الفني؛ أي الشكل المدروس، والمكتوبة بالنوتة؛ أي باللغة الموسيقية والمعزوف على الأوركسترا. بهذا تنتقل الموسيقى من التأليف البدائي القائم على مجرد استخدام أنغام مكررة ومتعاقبة تعزف على التخت بلا رابط فني. وفي الغناء اتجهت إلى الحوار الفني والأداء الكورالي؛ أي الذي يشترك فيه كورس، والأداء الأوركسترالي، والتوزيع، والهرموني"(٣٠).

هكذا فهم العرب – والمصريون خاصة – عبر مرونتهم في استقبال عناصر جديدة لفنون الاستعراض عامة، أهمية إدخال الموسيقى والرقص على فن المسرح الوافد "إزجاء لبضاعتهم هذه، الثمينة المستوردة، وتمكينًا لها من البقاء"(٣١).

(٣)

لمَّا كانت العناصر السابقة تشير لعلاقة ديالكتيكية بين الوافد والموروث فيما يخص بعض عناصر العرض المسرحي، مثل: الموسيقى والغناء والرقص وغيرها، فإن التشكيل الجمالي للنص المسرحي الاستعراضي يشير لترسخ تلك العلاقة الديالكتيكية نفسها بين الموروث العربي التراثي والوافد الغربي، وهو ما يمكن تجليته في دراسة عناصر الشكل المسرحي من أحداث وزمان ومكان وشخصيات، وعناصر الموضوع من قضايا وموضوعات أساسية تتناولها هذه

المسرحيات. وقد اختارت الدراسة أربع مسرحيات لعلي الكسار تتجلى فيها ظاهرة العلاقة الديالكتيكية بين الموروث والوافد، وتمثل فترات متعاقبة لمسرحه، وتتنوع بين المؤلَّف والمعرَّب، وبين الفصيح والعامي، وهي مسرحيات:

المسرحية	المؤلِّف/ المُعَرِّب	سنة التأليف
أحلاهم	أمين صدقي	١٩٢٠م
الطمبورة	حامد أفندي السيد	١٩٢٥م
مفيش منها	بديع خيري	١٩٢٩م
عمرو بن العاص فاتح مصر	أحمد زكي وزكي إبراهيم	١٩٣١م

اعتمد معظم كتاب مسرح علي الكسار في مؤلفاتهم على كثير من المقومات الجمالية الشكلية التي تنتمي – في بعض منها – إلى بقايا النظرية الأرسطية الغربية أو النظريات الدرامية الغربية الحديثة، مازجين بينها وبين بعض المكونات الجمالية العربية الموروثة، وسعوا – عن عمد أو عن غير عمد – إلى تشكيل مسرحياتهم بناء على صيغة مزجية ديالكتيكية بين الوافد والموروث.

لقد اتخذت كل المسرحيات من الكوميديا طابعًا/ إطارًا عامًّا لتشكلها الجمالي، ورغم أن التراث العربي ممتلئ بالفكاهة في كثير من مسروداته القديمة: كالمقامة وألف ليلة وليلة وغيرهما من فنون الارتجال الشعبي كالأراجوز؛ حيث تضحك الناس "من الأراجوز، وما أن ترفع هذه الدمية ذراعها أو تطأطئ رأسها حتى ينفجر الناس بالضحك"[٣٢]، فإن شكل الكوميديا المتمثل في ثلاث من هذه المسرحيات يمزج – بالإضافة إلى ارتجال علي الكسار الذي عرف عنه – بين الشكل الكلاسي الإغريقي القديم للكوميديا وبعض أشكال الكوميديا المنبثقة أو المتطورة عنها، وهي الكوميديا ديللارتي وكذلك التراجيكوميديا، غير أن المسرحية الرابعة (عمرو بن العاص فاتح مصر) تتخذ صيغة أقرب إلى الدراما التاريخية، وقد بنيت متأثرة أيضًا بديالكتيكية التاريخ

العربي من ناحية والبناء الشكلي الغربي من ناحية ثانية.

لقد قُسمت معظم المسرحيات – موضع الدراسة – من حيث التشكيل الخارجي تقسيمًا شكليًّا ينتمي إلى الطريقة الغربية الكلاسيكية؛ تلك التي تقسم النصوص المسرحية إلى مجموعة من الفصول التي تتخللها بعض المشاهد أو الإظلامات، غير أن الفهم المصري لهذا التقسيم تبدى في الاقتصار على التشكيل الفصلي؛ لأنه كلما ازدادت الإظلامات والمشاهد بين الفصول كلما صعب على المؤلف الربط بين أجزاء النص المسرحي، وهو ما يعني، من جانب آخر، السعي إلى تعلم الشكل المسرحي على الطريقة الغربية الوافدة للوطن العربي آنذاك.

لذلك قسمت مسرحية "أحلاهم" (١٩٢٠م) إلى ثلاثة فصول أساسية يضم كل فصل منها جزءًا من بنية الأحداث، كذلك قسمت مسرحية "الطمبورة" (١٩٢٥م) إلى ثلاثة فصول أيضًا، وقسمت مسرحية "مفيش منها" (١٩٢٩م) إلى ثلاثة فصول تدور فيها أحداث المسرحية، بينما قسمت مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر" (١٩٣١م) إلى ثلاثة فصول أيضًا رغم اتخاذها لصيغة مسرحية تبتعد عن الشكل الكوميدي المتجلي في المسرحيات الثلاث السابقة، وتقترب من شكل الدراما التاريخية على الطريقة الشكسبيرية من حيث الشكل، أما مضمونها فيمزج بين التاريخين الروماني والعربي الإسلامي.

ومن ناحية الزمكان المسرحي فقد ظهر في كل المسرحيات المدروسة أن ثمة التزامًا بوحدتيهما على الطريقة الأرسطية الكلاسية؛ وذلك رغم أن أرسطو لم يتحدث "عنهما صراحة، إلا أن شراحه اعتبروهما أساسيين لأية مسرحية كلاسيكية"(٣٣).

ومن هنا فقد التزمت المسرحيات الثلاث الأولى بوحدتي الزمان والمكان بشكل جليٍّ. وأضحى هذان العنصران رافدين غربيين واضحين في تشكيل النصوص المسرحية. وإذا كان أمين صدقي لم يحدد في مسرحية "أحلاهم" الزمان والمكان بشكل واضح، مما يحيل إلى فهمه الأولي/البدائي في هذه الفترة

المبكرة لطبيعة بناء النص المسرحي؛ حيث ترك المكان والزمان مفتوحين، كصيغة كثير من النصوص الشعبية، للمتلقي أن يتتبعهما عبر توالى أحداث وفصول المسرحية، وهو ما يشير إلى عدم تخطيهما مفهوم الوحدة الأرسطي. أما حامد السيد فقد أشار منذ بداية المسرحية إلى وحدتى الزمان والمكان وبشكل محدد؛ إذ حدد مكان الحدث في فصله الأول بالخمارة والزمان بيوم العيد(٣٤)، وقد انتقل المكان في الفصلين التاليين إلى قصر الدون، ثم إلى السجن، إلا أنه ظل – مع الزمان – محتفظًا بالوحدة بالمفهوم الأرسطي الغربي؛ حيث لم تتغير المدينة الواحدة التي وقعت فيها أحداث المسرحية، كما لم تشر المسرحية لتخطي الزمان مفهوم الوحدة الأرسطي.

لم يختلف بديع خيري عن المؤلفين السابقين في مسرحية ما فيش منها في مسألة التمسك بوحدتي الزمان والمكان بشكل واضح؛ فحدد مكانه منذ الفصل الأول بأنه "صالون في منزل عثمان أفندي"(٣٥). وقد ظل المكان في الفصل الثالث على ما هو عليه، ولا يعد انتقاله في الفصل الثاني إلى قصر أنس الوجود هانم كسرًا لوحدة المكان إذ لم يشر لتغير المدينة، كما لم يلحظ المتلقى أن تخطيًا لوحدة الزمان قد تبدى في نص المسرحية، غير أن لمحة سردية بسيطة أشارت المسرحية من خلالها لمرور أكثر من يوم(٣٦)، لكن هذا فيما يخص الزمان الخارجي؛ الذي وقع قبل بدء الحدث المسرحي، إلا أن الزمن الداخلي لم يتخط المدة المحددة والتي يشار من خلالها إلى وحدة الزمان.

ويبدو أنه وصولاً لبدايات العقد الرابع من القرن العشرين – تحديدًا عام ١٩٣١م– عندما قدم أحمد زكي السيد وزكي إبراهيم مسرحيتهما "عمرو بن العاص فاتح مصر"، كانت الخبرة المسرحية لكتاب المسرح المصري قد بدأت في النضوج وتلقت ما هو أحدث من نظرية أرسطو الغربية، فسعيا – أي الكاتبان – إلى إحداث حراك في مسألة وحدتي الزمان والمكان، غير أن هذا يمكن أن يعود لعدة عوامل: أولها وضوح التأثير الشكسبيري كرافد غربي مؤثر على كتاب المسرح المصري بعد أن اكتملت ترجمات مسرحياته وعروضها على

خشبات المسارح العربية عامة والمصرية على وجه الخصوص آنذاك. وثانيهما، طبيعة هذه المسرحية التي لم تلتزم الحوادث الاجتماعية المتخيلة، لكنها اعتمدت على أحداث تاريخية حقيقية في معظمها، وهو ما يُحدث صعوبة لدى المؤلف في تكثيف الزمان والمكان التاريخيين بشكل يصلح للعمل الدرامي؛ لكن المسرحية تنقلت في أماكن حوادثها ما بين قرية الفارما في الفصل الأول ومدينة بلبيس في الفصل الثاني، ثم قصر المقوقس عظيم القبط في مصر. ومن ناحية الزمان، فإن ثمة حراكًا لمفهوم الوحدة الزمنية تبدى في الفصل الثالث في حوار المقوقس مع أهل قصره قائلاً " كونوا مطمئنين لأن الحالة اتحسنت ولا فيش خوف علينا مطلقًا، ثم كونوا على استعداد لأن النهاردة يمكن يجينا ضيوف من أكابر العرب"(٣٧).

وتشير كلمة النهاردة إلى مرور أكثر من يوم – على الأقل يوم سابق من الأحداث في المسرحية – وهو ما يكسر وحدة الزمان بمعناها الأرسطي المعروف.

***

ولا تنفصل مسالة الزمكان عن عنصر شكلاني آخر يشير إلى تطور الإدراك لمفهوم الشكل الأدبي المسرحي في هذه الفترة، ونقصد هنا الإرشادات المسرحية، فقد تخلى عنها تمامًا أمين صدقي في مسرحيته "أحلاهم" ١٩٢٠م، رغم دورها المعضد للإخراج المسرحي، وهو ما يشير إلى تأثير المسرودات العربية القديمة فيه؛ تلك التي كانت تدخل – كالسير الشعبية والليالي– في الموضوع بشكل سردي مباشر دون كثير من التمهيدات التي تقوم بدورها التعليمات في الدراما، وهو ما تركه أمين صدقي للجوقة الغنائية تقوم به.

لكن وصولاً لمسرحية "الطمبورة" لحامد السيد عام ١٩٢٥م، بدأ استخدام الإرشادات المسرحية بوصفها عنصرًا فاعلاً في إطار تقديم كثير من عناصر المسرحية، وهو في ذلك متأثر بالمسرحية الغربية التي عربها عن الإيطالية، ومن ثم كان التعريب مفيدًا له – كرافد غربي – في تقديم هذا العنصر الشكلي

وفهمه. وقد تخطى أمر التعليمات المسرحية التي تأتي في بدايات الفصول إلى نوع التعليمات التي تقع بين أجزاء الحوار الدرامي، ومنه ما قدمه في نهاية الفصل الثاني من مسرحيته معبرًا من خلالها عن أن شخصية جميل هي التي ستقدم اللحن القادم وليست الجوقة؛ وهو ما يلعب دورًا في الكشف عن عمق أزمة أو مأساة شخصية جميل لعدم تمكنه من الوصول إلى محبوبته(٣٨).

أما مسرحية "ما فيش منها" لبديع خيري، ورغم أنها ألفت بعد المسرحية السابقة بأربع سنوات، فإنها لم تستخدم التعليمات المسرحية بالحرفيَّة التي استُخدمت بها في المسرحية السابقة، حيث استخدم فيها التعليمات واقتصرت وظيفتها على تقديم المكان وصاحبه في بداية المسرحية دون أوصاف تفصيلية تساعد المخرج أو المتلقي على تخيل الجو المسرحي الذي تدور فيه الأحداث؛ ومن ثم الدخول في عملية الإيهام المسرحي.

ولم تختلف مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر" لأحمد زكي وزكي إبراهيم عام ١٩٣١م عن سابقتها؛ فقد كان استخدامها للتعليمات المسرحية مقصورًا على وصف مكان الأحداث، والتمهيد للحن الذي بدأت المسرحية به، وتغنَّي الجنود الرومان من خلاله بأبطالهم(٣٩).

وبهذا يتبدى أن قدرة حامد السيد على استخدام الإرشادات المسرحية بوصفها عنصرًا من العناصر المسرحية كانت أكثر مهارة وفهمًا لوظائفها بشكل يفوق سابقيه ولاحقيه ممن تحتويهم الدراسة، ومرد ذلك إلى أنه كان يتعامل مع مسرحية إيطالية يقوم بتعريبها، ومن الطبيعي أن يتأثر بمقوماتها وملامحها الفنية؛ وهو ما دعم إيجابية الرافد الغربي/ التعريب لديه في هذا العنصر الشكلي. أما بقية كتاب مسرح علي الكسار– موضع الدراسة – فكانوا أقرب من هذه الناحية إلى نصوص الأدب الشعبي العربي الموروث الذي كان يتغاضى في كثير من الأحايين عن المقدمات الاستهلالية المطولة للدخول في الحدث الأدبي: كفن المقامة والسير الشعبية والليالي وغيرها.

(١-٣)

تبرهن دراسة الحدث المسرحي على تجلى حركة ديالكتيكية الوافد والموروث داخل أحداث هذه المسرحيات؛ حيث تحوي كثيرًا من الروافد الغربية التي بدأت بوحدتي الزمان والمكان، وصولاً إلى ما يمكن أن يسمى بوحدة الحدث وصناعة الإطار الكوميدي الديلارتي كإطار عام للأحداث. يضاف لذلك بعض من الملامح الفنية الموروثة من قبل الثقافة العربية، والتي تتمثل في كثير من المسرودات والحكايات الفرعية، بل تحول المسرحية إلى حكاية مكتملة الأركان أحيانًا: كالحكايات العربية القديمة، والسير الشعبية العربية.

إن الحديث عن الروافد الغربية في الحدث المسرحي – لاسيما من ناحية الشكل – يُظهر أن السمة الأولى لهذه الروافد تتبدى في بقايا النظرية الأرسطية والوعي المتسرب منها لدى كل الكتاب موضع الدراسة؛ أولئك الذين تمسكوا بوحدة الحدث لاستكمال منظومة الوحدات الثلاث بمعناها الأرسطي. ووحدة الحدث في هذا السياق إنما تشير إلى وحدة القصة وعدم خروجها في تفريعات كثيرة تشتت انتباه المتلقي، ومن ثم يضيع الإيهام المسرحي، كما أنها تحتاج إلى مقدرة الكاتب على ربط الأحداث المسرحية ببعضها البعض(٤٠).

لقد سعى كتاب مسرح علي الكسار إلى الالتزام بوحدة الحدث قدر تمكنهم الفني واستيعابهم للنوع الفني الوافد على ثقافتهم؛ فحاول معظم الكتاب التمسك بمجموعة من العناصر الجوهرية داخل الحدث المسرحي، تلك التي تمثل خيطًا رفيعًا تمكنوا من خلاله من ربط أجزاء وعناصر أحداث مسرحياتهم. ففي مسرحية "أحلاهم" أبقى أمين صدقي على عناصر الدفاع عن بعض الفئات الاجتماعية: كالصعايده والمخدماتية والكمسارية وغيرهم طوال المسرحية، كما أنه تمكن من ربط نهايات الفصول ببدايات الفصول التالية عليها عبر وجود شخصية البواب المحورية؛ والتي تعد عنصرًا مشتركًا في كافة أركان الصراع في المسرحية.

وانتهى الفصل الأول بفهم المتلقى أزمة ابنة بكير بك التي ترغب في الزواج من شخص مثقف يتمكن من صياغة كتاب عن أهم مشكلات مصر

ليفتتح الفصل الثاني بحوار بين بكير بك وعامر أفندي حول المغربي الذي يرغب في الزواج منها، ويختتم الفصل الثاني بمشكلة بكير بك نفسه مع المتريسة التي كانت على علاقة به لتُحل هذه الأزمة في الفصل الثالث، ومن ثم يبدو العمل المسرحي متمسكًا بوحدة ومسار واحد، ربط فيه الكاتب بين أزمة الأب وأزمة الابنة دون أن يشعر المتلقي بتفرع الصراعات.

الأمر نفسه يتضح لدى حامد السيد في مسرحيته "الطمبورة"؛ إذا اعتمد في أحداثها – طوال الفصول – على مجموعة من العناصر الجوهرية التي صاغ من خلالها وحدة حدثه متأثرًا بالمسرحية الإيطالية التي عربها في "الطمبورة"، وهي: عناصر الحب والشرف العربي وعلاقة السلطة بالمحكومين، وكلها عناصر حكمت علاقات الشخصيات المسرحية من ناحية، ودعمت ترابط الأحداث المسرحية من ناحية ثانية.

وقد تمكن كسابقه من ربط فصول المسرحية ببعضها البعض؛ فقد انتهى الفصل الأول بحب الدون لكاترين واصطحابها إلي القصر وتزويجها عنوة من عثمان لتحق للحاكم تبعًا للقانون، بينما يفتتح الفصل الثاني باعتراض الماركيز وقاطني قصر الدون على جعل كاترينا مركيزة بالقصر، ومن ثم ينتهي الفصل الثاني ويبدأ الفصل الثالث بمحاولة جميل – محبوب كاترين – الوصول إليها داخل القصر، غير أنه يسجن مع عثمان وتسعى كاترين لإنقاذهما، وتنتهي المسرحية بوعد الدون لهم بتحريرهم جميعًا، لتبدو الأحداث منطقية ومترابطة للمتلقي.

وتأتي مسرحية "مافيش منها" لبديع خيري معتمدة على تيمتين جوهريتين في بناء أحداثها، هما: صراع عثمان من أجل الزواج، والبحث عن الحقيقة، وهما تيمتان مسيطرتان على أحداث فصول المسرحية التي ينتهي أولها بتأجج صراع عثمان الداخلي الذي يرغب في التخلص من سخافات فيفي هانم صاحبة البرنيطة التي أكلها حصانه فوقفت عائقًا دون إتمام زواجه من زوجته التي اختارها، ليقضي عثمان الفصل الثاني بحثًا عن برنيطة بديلة، غير أن فيفي

هانم ظلت معادية له في الفصل الثالث راغبة في إفساد زيجته لتنتهي المسرحية كسابقتيها بعفو زوج مدام فيفي وأهل زوجته عنه لتتم الزيجة على خير.

أما مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر"، فقد سعى مؤلفها جاهدًا للتمسك بوحدة الحدث عبر محاولة ربط الفصول ببعضها عبر التمسك بتيمة حب الإسلام للسلام ومعاملته للأقباط بالحسنى كما أوصى النبي (ص)، وتخليص أهل مصر من ظلم الرومان. غير أن الكاتب لم يتمكن من السيطرة على كثرة التفصيلات التاريخية التي احتوتها المسرحية؛ فأفقدت النص التكثيف والتركيز اللازمين لأي عمل مسرحي.

(٣-٢)

وإذا كانت وحدات الحدث والزمان والمكان تمثل روافد غربيَّة في معظم المسرحيات المدروسة، فإن معظمها كان قد اتخذ إطارًا كوميديًّا يشبه أحيانًا بعض السياقات الكوميدية التي احتوتها ألف ليلة وليلة- خاصة مسرحية "ما فيش منها" لبديع خيري – غير أن مسرحيتين أخريين كانتا قد اتخذت بشكل أوضح صيغة الكوميديا ديللارتي، وهما مسرحيتا "أحلاهم" و"الطمبورة"، واتخذت مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر" شكل التراجيكوميديا؛ إذ لم تكتمل فيها عناصر التراجيديا بمعناها الأرسطي.

أما عن الكوميديا ديللارتي فقد كان لها وجودها المؤثر والواضح على كثير من المؤلفين المصريين؛ حيث يرى محمد يوسف نجم أن بعض مسببات الإضحاك في المسرحيات الهزلية في هذه الفترة المبكرة يمكن تفسيرها عبر وقوع بعض الكتاب المصريين على بعض من عناصر الإضحاك هذه "في مسرحيات الملهاة الإيطالية المرتجلة (commedia dell arte) على شيء من هذا القبيل"[٤١].

وهو نوع من الكوميديا نشأ باعتباره "كوميديا شعبية نبعت من جذور إيطالية كشجرة باسقة امتدت فروعها لتغطي إسبانيا وفرنسا وتركت في مسرحهما بصمات باقية على مر الدهر"[٤٢]. ولذلك فمن الطبيعي – خاصة مع

وجود فرق أجنبية فرنسية وإيطالية في مصر في هذه الفترة – أن يقع عليها مؤلفو المسرح المصري وأن يتأثروا بها، خاصة أنها أصبحت موضع احتكاك مباشر عند مشاهدة جماهير المسرح المصري ومؤلفوه ونقاده لها على خشباته(٤٣).

يدعم هذا الرأي أيضًا أن الكوميديا ارتبطت في المسرح المصري بالعامية، وهو الأمر نفسه الذي كان موجودًا في كثير من الحضارات الغربية – ومنها الإيطالية – ولذلك فإن الربط بين الكوميديا والعامية هو أمر مشترك بين الثقافتين الغربية – الإيطالية خاصة – والعربية منذ فترات مبكرة.

ويشير أحمد عتمان إلى أن الكوميديا ديللارتي صارت "فنًّا جادًّا وتجسيدًا قويًّا للتمرس على أيدي رجال ونساء ذوي موهبة عالية وعزيمة قوية... حقًّا أن كوميديا ديللارتي نبعت من أحداث هزلية تقليدية، ولكنها فيما عدا ذلك تعتمد على الأشكال الأدبية الأخرى. فهي دون تردد أو خجل استعانت أو استعارت واختصرت أو زودت فيما استعارت على نحو أوسع مما حدث في مسرح المثقفين، ولولا كوميديا ديللارتي – وبالمسرح الرسمي فقط – كان مسرح عصر النهضة سيصبح كائنًا بلا حياة أو حياة بلا معني. كما أنها هي التي خلقت جيلاً من الممثلين صار قدوة لبقية الأجيال في قوة عزيمته وحيويته. فالكوميديا ديللارتي هي فن الممثل بلا جدال، فهو في هذا الفن المحور الذي يعتمد عليه كل شيء"(٤٤).

يستنبط مما سبق أن الكوميديا ديلارتي تعتمد على عنصرين أساسيين، هما: فن الممثل، خاصة الذي يقوم بالدور الرئيس، والأحداث الهزلية التقليدية، بالإضافة إلى أشكال أدبية أخرى، وهذا ما ينطبق على معظم مسرحيات علي الكسار – موضع الدراسة – إن لم يكن كلها. ففيما يخص فن الممثل، فإن جمهور مسرحيات علي الكسار كان يأتي العروض مدفوعًا بعنصرين أساسيين: الغناء والممثل الكوميدي، وبرهان ذلك أن معظم ما كتب عن هذه العروض حين عرضها في وقتها يشير إلى الممثل الأساسي في العرض، وقد يكون معه

الملحن، في شكل من الكتابة النقدية التي يمكن أن تسمى بنقد الدعاية، ومنه – على سبيل المثال لا الحصر– الإعلان الخاص بافتتاح مسرح الماجستيك، وعرض مسرحية جديدة لأمين صدقي بطولة علي الكسار؛ حيث يقول الإعلان "سيحتفل قريبًا بافتتاح تياترو الماجستيك، إدارة حضرتي أمين أفندي صدقي وعلي أفندي الكسار بعد أن أصلح إصلاحًا جعله من أجمل المسارح المصرية رواء، وأبدعها نظامًا وأكثرها اتساعًا، وسيبدأ العمل فيه بتمثيل رواية جديدة من قلم الكاتب الروائي الشهير أمين أفندي صدقي مبدع فن الكوميدي الفكاهي في مصر، وسيمثل أهم أدوارها الممثل الفكه القدير علي أفندي الكسار، الذي لم يظفر ممثل شرقي بما ظفر هو به من إعجاب الشعب وحبِّه"[٤٥].

ولا يخفى على متلقي مسرحيات علي الكسار أن طبيعة الأحداث المتناولة في معظمها هي من النوع الهزلي التقليدي بجماع أفعال الحدث المسرحي وطبائع الشخصيات التي قامت بهذه الأفعال. فقد اعتمدت مسرحية "أحلاهم" لأمين صدقي في أحداثها على مجموعة من المفارقات والمفاجآت الكوميدية التي تشكل الحدث المسرحي؛ فالأزمة منذ البداية هي أزمة بكير بك مع ابنته التي تفرض شروطًا غريبة كي تتزوج، وباستخدام تقنية المفاجأة تتحول لأزمة بكير بك نفسه عند حضور المرأة التي كانت على علاقة به، فيضطر إلى مراوغتها باعتبارها عدوةً له؛ ومراوغة العدو من أبرز المواقف التي تشكل الكوميديا[٤٦]، ورغم شعوره بالمأساة؛ فإن المسرحية تنتهي بنهاية سعيدة له ولابنته حيث تتزوج هي من المغربي المقلَّد / زقزوق رغم فقره، وينجو بكير من فعلته مع هذه المرأة التي كانت تطارده.

تتشابه مسرحية "الطمبورة" مع هذا الإطار البنائي للكوميديا ديللارتي؛ إذ تقوم على مجموعة من الأحداث الهزلية باستخدام مجموعة من التقنيات التي تبدأ بتقنية التخفي من الدون ليقع في حب كاترين التي تتزوج من عثمان في إطار تمثيلي كوميدي؛ حيث يتزوجها رغمًا عنه لإرضاء الدون، وعندما يستجمع قواه يلقى في السجن. ورغم مأساة كاترين وحبيبها جميل وعثمان، فإن

النهاية تأتي سعيدة بنجاتهم جميعًا من السجن بوعد الدون وإتمام قصة حب جميل وكاترين.

أما مسرحية ما فيش منها لبديع خيري فإنها تتشابه مع سابقتيها في الإطار الهزلي، وتقترب في الآن ذاته من هزليات التراث الشعبي العربي، حيث تشترك مع إحدى قصص الليالي في تيمة المعاناة بسبب الزواج أو الزوجة، أو صراع الرجل مع المرأة؛ ففي الليالي "وابتداء من الليلة الأولى حتى الليلة الواحدة بعد الألف كان الصراع دائرًا بين الرجل والمرأة" (٤٧) .

والقصة المقصودة في هذا السياق هي قصة معروف الإسكافي، التي تقوم على معاناته من زوجته التي أوقعته في كم هائل من المفارقات، لم يتمكن من الإفلات منها إلا عبر استخدام العنصر الخيالي/ الجن الذي نقله من مكان إلى آخر(٤٨). أما في المسرحية، فإن عثمان قد عاني كما عاني الإسكافي، لكن خلاصه كان عبر استخدام تقنية التكشف؛ حيث خرج المتر الذي يحب فيفي هانم مناديًا إياها بحبيبتي وهو ما برَّأ عثمان أمام زوج فيفي وأهل زوجته(٤٩).

وبذلك فإن هذه المسرحية تمكنت عبر مؤلفها من صياغة ديالكتيكية ما بين التيمة العربية والشكل الغربي الكوميدي الديللارتي، فخرجت بهذا الشكل الكوميدي الساخر؛ وإن كان العنصر الشعبي العربي أكثر بروزا في هذا التفاعل الديالكتيكي عن العنصر الغربي، إلا أنهما شكلا معًا نوعًا من الحركة الجدلية المنسجمة التي " تتطلب المضي إلى الآخر من غير ضياع الأول، مما يحقق وحدة الذات والآخر، بما يعني أن الحركة الجدلية تتخطى الطريحة ونقيضها، وتحتفظ بما هو قابل للحياة، أي بما هو من قبيل الحقيقة. وكل ذلك يميز الحركة الجدلية بحركة لولبية مطردة كتقدم واتساع"(٥٠).

أما مسرحية "عمرو بن العاص فاتح" مصر فإنها تبتعد عن هذا الشكل الكوميدي وتتجه ناحية الشكل المأسلهاوي؛ حيث تعتمد على أحداث تاريخية جادة، يعاني فيها المصريون جراء حكم الرومان الظالم، مما يدفع عمرو بن العاص لفتح مصر وتخليص أهلها من هذا الظلم، والدخول في مجموعة من

الغزوات لتحرير الأراضي المصرية. وكل هذا إنما يشير إلى الجانب المأساوي في المسرحية، لاسيما حالة القهر الذي عانى منه المصريون جراء حكم الرومان. لكن المسرحية – رغم ذلك – تنتهي نهاية سعيدة بعقد المصالحة بين عمرو بن العاص والمقوقس عظيم القبط، لتتغنى الجوقة بالصلح بين العرب والرومان قبيل ذهاب عمرو بن العاص إلى الإسكندرية(٥١).

وبذلك تتحول المسرحية من شكل المأساة إلى شكل المأسملهاة؛ تلك التي تمثل نوعًا وسطًا لا يراه أرسطو "متصلاً بالمأساة أو بالكوميديا"(٥٢)، ذلك أن الشخصيات – خاصة البطل – تتحول حالتهم من الشقاء إلى السعادة؛ وبذلك "لن يحدث التأثير التراجيدي الصحيح؛ لأن النهاية ستكون سعيدة، وهذا ما لا يميل إليه أرسطو"(٥٣).

(٣-٣)

لم تتوقف الروافد الغربية في تفاعلها أو ديالكتيكيتها مع الموروثات السردية والشعرية عند حد تشكيل الحدث المسرحي؛ فالشخصيات المسرحية أيضًا اعتراها هذا المزج الديالكتيكي، وإن كان التأثير الغربي أوضح في تشكيلها.

فالشخصية الكوميدية تبعًا لمفهومها الغربي الأرسطي القديم تعني "محاكاة لأشخاص أردياء؛ أي أقل منزلة من المستوى العام. ولا تعني الرداءة هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعًا خاصًّا فقط، هو الشيء المثير للضحك، والذي يعدُّ نوعًا من أنواع القبح، ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ أو الناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألمًا أو أذى"(٥٤).

وليس بالضرورة أن يكون النقص أو القبح في هذه الشخصيات الكوميدية شيئًا متعمدًا، إنما على الإنسان أن يشهد أنَّ "في هؤلاء أناسًا جديرين بالعطف والتسامح، وأن السخرية أو الهزأ بهم لا تدل إلا على سوء نية الساخر وعدم توفر الخير فيه"(٥٥).

وكما ينطبق أمر تشكل الشخصيات على كوميديا المسرح الغربي، فإنه ينطبق، في الآن ذاته، على كثير من أبطال المسرودات العربية القديمة؛ فماذا فعل بطل المقامة الحلوانية حتى يقع فيما وقع فيه من استهزاء وسخرية على يد الحجامين؟! وماذا فعل معروف الإسكافي في زوجته – داخل ألف ليلة وليلة – حتى يسخر منه الجميع بداية من زوجته حتى يرق الجن لحاله؟!

وفي المسرحيات المدروسة تتميز بعض الشخصيات بسمات اختارها لها مؤلفها لتجعلها أهلاً للسخرية منها؛ ففي مسرحية "أحلاهم" تجد شخصية زقزوق الفكاهية الذي وقع في مجموعة من المواقف الساخرة في حواره مع السائحات الفرنسيات، ولم يكن عيبه هنا إلا الجهل بلغة الآخر، ورغم ذلك أصبح شخصية تستثير الضحك والسخرية لدى المتلقي(٥٦).

وفي مسرحية "الطمبورة" تتحول شخصية عثمان إلى شخصية فكاهية عبر المفارقة التي وضعه فيها المؤلف، ونقصه هنا يتبدى في احتياجه للمال. فقد تزوج من كاترين دون أن يعلم من هي! وذلك رغم أنه يعرف قصة حبها لجميل ويدافع عن هذه القصة ويؤمن بها. لكن الجهل والعوز هما ما سببا سخرية المتلقي منه وتحويله إلى شخصية فكاهية.

وفي مسرحية ما فيش منها لبديع خيري تظهر شخصية جمعة؛ التي تشير إلى ديالكتيكية البناء المزدوج بين العيوب الخِلقية التي جعلته – وهو خال العروسة – موضعًا للسخرية، وهو الأمر الذي نص عليه أرسطو، كما أن هذا العيب ورد في ألف ليلة وليلة أيضًا في حكاية الأحدب مع المباشر والنصراني واليهودي؛ وهي الحكاية التي تفرعت منها حكاية مزين بغداد، وقد تسبب النقص أو العلة الجسدية في إطعام زوجة الخياط له عبر المقابلة عن طريق الصدفة، ثم يموت وتتوالى المفارقات بعد أن توقفت السمكة في حلقة، لتنتهي الحكاية بأنه ظل حيًّا يرزق(٥٧). فالجامع بين شخصية الأحدب في الليالي وشخصية جمعة في مسرحية علي الكسار هو وجود علة جسدية لدى كل منهما جعلته موضعًا للسخرية والإضحاك، ويصعب على المتلقي أن يحسم ما إذا

كان المؤلف هنا قد تأثر بالتراث الشعبي أم بفهم الكوميديا الغربية التي كانت منتشرة في مصر آنذاك، إنما ديالكتيكية الوافد مع الموروث يمكن أن تبرر المسألة من الناحيتين: التاريخية والجمالية.

ولئن كانت مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر" تميل إلى الجانب الدرامي، فإن الفكاهة لدى الشخصيات لم تكن ببعيدة عنها لاتخاذ المسرحية شكل المأسلهاة، وهو ما يدلل على وجود بعض اللمحات الكوميدية التي يمكن الإمساك بها لدى شخصية عبد الله خادم عمرو بن العاص؛ وهي – أي الكوميديا – نابعة من جهله باللهجة الصعيدية لأهل مصر عندما دخلها مع الفاتحين من المسلمين. يتبدى هذا في حواره مع مرقص المصري الصعيدي.

مرقص: (يدخل): سعيدة.

عبدالله: سعيدة مين، إنت أعمى بنواضرك مش عارف تميز بين عبد الله وبين سعيدة، شايفني قدامك لابس طرحة؟!

مرقص: لع، أنا باحييك، باسلم عليك.

عبد الله: آه ، باللسان بتاعكم يعني.

مرقص: أيوه.

عبد الله: طيب سعيدة ورحمة الله وبركاته، وحضرتك تبقى مين بالصلا ع النبي؟

مرقص: محسوبك مرقص عبد المسيح بن حنا بن مينا بن عبد السيد بن غبريال بن ..."(٥٣).

(٣-٤)

أما أهم المؤثرات العربية الموروثة والمتجلية في محتوى التشكيل الجمالي لهذه النصوص المسرحية فتتمثل في عنصرين أساسيين: يتجلى أولهما في عنصر الارتجال الشعبي وقطع الإيهام، الذي كان يظهر في المسرحيات عبر بعض المقاطعات التي يقوم بها الممثلون في قلب الحدث المسرحي؛ إذ ورد

ذلك في مسرحية "أحلاهم" أثناء حديث زقزوق مع البواب لائمًا إياه موجهًا كلامه للجمهور:

زقزوق: (من الخارج): متعرفش ازاي يا نخ أنت. أمال بواب أيه جتك الفت (للمتفرجين) شوف الراجل بقى له كام سنة بواب وقال مش عارف فين بيت الخواجه توم"(٥٨).

تتجلى التقنية نفسها في مسرحية "الطمبورة" في حديث عثمان مع بتلاس:

عثمان: مش راخ أخد المية جنيه؟

بتلاس: بالطبع.

عثمان: خلاص أنا أسيب أبوها (للجمهور) أهه بالميت جنيه دول ندور على الولد جميل وناخده ونسافر على مصر أحسن من البلاد الزفت دي"(٥٩).

ورغم أن كثيرًا من النقاد يتعاملون مع المقاطعة وكسر الإيهام المسرحي عبر مناهج نقدية غربية في الأساس كمنهج برتولد بريشت الألماني في مسرحه الملحمي، أو بيراندیلو الإيطالي في نظريته المسرح داخل المسرح، فإن تجربة كسر الإيهام متجذرة في التراث المسرحي العربي، وعلى وجه الخصوص فيما يسمى بمسرح الحكواتي الذي اتبع أصحابه "أسلوب كسر الإيهام المسرحي، وذلك عن طريق استخدام وتطوير أسلوب الحكواتي؛ فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور، يروي ويجسد المشاهد بواسطة أدوات بسيطة ومكشوفة لتجسيد مشاهدها، فتحقق بذلك إزالة الحاجز التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجه، سواء من ناحية مكان العرض أو من ناحية الواقع الاجتماعي، ويحقق كذلك إلغاء المسافة بين الممثل والقاعة"(٦٠).

***

أما العنصر الثاني من المؤثرات التراثية العربية فهو المتمثل في الحكي والسرد داخل هذه النصوص؛ فبالإضافة إلى أن المسرحيات تحولت إلى حكايات مكتملة الأركان لها بداية ووسط ونهاية كحكايات وسير التراث الشعبي

العربي، فإن السرد في حد ذاته ليس من طبيعة المسرح؛ حيث يؤدي أحيانًا إلى تعطيل سير الحدث الدرامي، وتعريج مسار الخط المتوالي الذي ينبغي أن يسير الحدث المسرحي خلاله.

تجلى السرد في مسرحية "أحلاهم" من خلال حوار بين عامر وبكير حول بنات الثاني اللائي سيأتين من الخارج، وقد وضعت ابنته الكبيرة شروطًا دقيقة لاختيار زوجها، وكيف أنه لا يوافق على معظم أفكارها التقليدية(٦١).

ورغم أن هذا النوع من السرد قد يكشف عن بعض ملامح الشخصيات التي لم تظهر على خشبة المسرح بعد فيصبح المتلقي على علم بسمات هذه الشخصيات وردود أفعالها تجاه الأحداث المسرحية، فإنه في الوقت نفسه يشغل حيزًا من الفضاء النصي الدرامي؛ إذ كان يمكن للمتلقي أن يتعرف على سمات هذه الشخصيات عبر الفعل/ الحركة الدرامية دون السرد.

وفي المسرحية نفسها يسرد الخواجة خوارلمبو ما وقع له لدعبس وهو ما يطيل مساحة الحوار بينهما بشكل يعطل تقدم الصراع الدرامي في المسرحية؛ إذ شغل الحوار بينهما صفحتين كاملتين من صفحات المسرحية، كان يمكن اختصارهما، بتقديم المعلومة بجمل تقريرية مباشرة أو عبر تمثيلها دراميًّا، وهو الأوفق في حالة الكتابة المسرحية(٦٢).

وفي مسرحية "الطمبورة" يظهر السرد في حوار جميل مع عثمان؛ حيث يحكي له كيف عرف ما جرى لهما وكيف وصل إلى القصر بملابس عسكرية لإنقاذ محبوبته(٦٣). وهو سرد ضروري في إطار تطور الحدث المسرحي؛ إذ يضفي نوعًا من المنطقية على تراتب الحدث المسرحي؛ إذ كان يمكن أن يقع المتلقي في فجوة اللافهم أو اللامنطقية في تطور الحدث حول كيفية عودة جميل من التيه إلى القصر الذي فيه محبوبته وعثمان.

ولم تخل مسرحية ما فيش منها من السرد والحكي؛ حيث يسرد عثمان لخادمه شحتوت قصة فرعية يسعى المؤلف من خلالها إلى تبرير ما سيقع فيه عثمان من مشكلات بعد ذلك، وكيف جُرحت يده، وهو ما استدعى تعاطف

الخادم شحتوت معه. وقد كانت حكاية قصيرة لم تعطل سير الحدث الدرامي، ولم تستغرق مساحة نصية واسعة في قلب الحوار الدرامي(٦٤).

وقد ازداد السرد نسبيًّا في مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر"، نظرًا لاعتماد مؤلفيْها على أحداث تاريخية؛ وهو ما يعني عدم قدرتهم على التكثيف والتركيز اللازمين أو حتى تحويل الحدث التاريخي القصصي إلى حوار درامي.

ففي الفصل الأول يسرد أبو ميامين حكاية فرعية لعمرو بن العاص عن تعذيب هرقل ملك الروم لأخيه مينا، وهو ما جعله يتألم مما يسمع(٦٥). وتفيد هذه الحكاية المسرودة في جانبين أساسيين: أولهما إظهار سمة من سمات شخصية عمرو بن العاص الذي يتألم لألم الآخرين ولا يرضى عن الظلم، وثانيهما، تبرير فتح المسلمين لمصر بعد ازدياد تعذيب الرومان لهم، مما يجعل الحدث التاريخي، ومن بعده الحدث المسرحي، مبرَّرًا إلى حد كبير.

يتكرر السرد في الفصل نفسه ليؤدي الوظيفة نفسها؛ حيث يتجلى ذلك في حوار حنا المواطن المسكين مع عمرو بن العاص واصفًا له مدى العذاب الذي تعرض له المصريون من محتلي بلدهم قبل أن يفتحها المسلمون(٦٦).

(٤)

يكتمل فهم ديالكتيكية الوافد والموروث في تشكيل العناصر الجمالية المسرحية عبر دراسة لغة مسرحيات علي الكسار، وهي دراسة تنقسم إلى شقين: أولهما دراسة الأشعار الغنائية أو ما يسمى في المسرح الاستعراضي بعنصر الغناء. وثانيهما يرتبط بتجلي بعض الظواهر اللغوية التي تشير إلى عمق هذه الحركة الديالكتيكية في لغة المسرحيات.

إنَّ الغناء في مسرح علي الكسار لا ينفصل عن حالة تلك العلاقة الجدلية القائمة آنذاك بين المسرح والغناء سواء في مصر أو خارجها؛ حيث إن "الموسيقى فن منتشر بطبيعة الحال في كل أنحاء المعمورة؛ فإنك لا تجد أمة لا تعرف الموسيقى. والتمثيل في البلاد الأجنبية مرتبط كل الارتباط بالموسيقى،

فإنك لا تجد رواية تمثل على مسرح بغير أن يكون لها موسيقى، سواء كانت هذه الرواية أدبية أو هزلية"[٦٧].

وكان علي الكسار يختار لتلك الأشعار الغنائية أفضل الملحنين، حيث أبدع أمين صدقي في الاستعراضات، وقام سيد درويش بتلحين أشعار مسرحية "أحلاهم" التي استمر عرضها عدة أشهر من فبراير حتى أكتوبر[٦٨]. وقد نال استحسان النقاد على هذه الألحان رغم هزلية المسرحية[٦٩]. أما مسرحية "الطمبورة" فقد لحنها زكريا أحمد، وقام إبراهيم فوزي بتلحين مسرحية عمرو بن العاص[٧٠].

أما عن البنية اللغوية والتشكيل الفني الذي تتخذه هذه الأشعار الغنائية، فإنه يضم في طياته ملامح الأوبريت الغربي بالإضافة إلى بعض ملامح الشعر الشعبي العربي، لاسيما فن المربعات الشعرية الذي كان معروفًا بفن الواو في مصر.

وفيما يخص الأوبريت فهو نوع مشتق من الأوبرا الهزلية، وكان الشعب اليوناني هو أول من استخدم الغناء مع التمثيل[٧١]. وقد سعى الملحنون المصريون إلى استخدام ما يسمى باللحن الدال في ألحانهم[٧٢]، والمقصود به في هذا السياق اللحن المحتوي على دلالة محددة بدليل أنهم – أي المؤلفون– كانوا يعطون لكل لحن عنونًا محددًا يتلاءم مع نوعية الفئة التي كُتب اللحن من أجلها، مثل، المخدمين والكمسارية وغيرهما، وهو ما جعل "نقولا الحداد" يرى أن ميزة من أهم مميزات الموسيقى العربية تتمثل في "تعدد الأنغام فيها، بحيث يتسنى للملحن الاختيار بسهولة، وفي وسعه أن يتحاشى الضرب على وتيرة واحدة"[٧٣].

وبالفعل يجد المتلقي في مسرحية "أحلاهم" افتتاحًا شعريًّا غنائيًّا للمسرحية دون تمييز في الغناء بين المذهب والدور[٧٤]؛ حيث يشترك الجميع في الغناء دون انفراد أحدهم واشتراك الآخرين معه. لكن الملاحظ في بداية هذا الأوبريت أنه يتخذ شكل المربع الشعري المعروف في صعيد مصر آنذاك، حيث إن

"المربعَ مربعٌ، فإنه يتكون من أربعة أضلاع، أي أربعة أشطر، تكوِّن بانفصالها واتصالها بيتين من الشعر تتطابق فيهما قافيتا الشطر الأول والثالث أو تتشابه، وكذلك الأمر بالنسبة للشطر الثاني والرابع"(٧٥).

لحن اللوترية

الستات:

فوتي بنا يا دلعدي يا مريا نسرح أنا وانت بلوتريه

حاعمل أيه ياختى البركة في البهوات دول والأفندية(٧٦).

وإذا كان المربع السابق قد اتخذ شكلاً غنائيًّا على لسان الجوقة لدى أمين صدقي، فإن بديع خيري استطاع أن يصوغه في شكل حوار بين الشخصيات في مسرحيته ما فيش منها.

الفلاحين: يانهار الهنا والعز.

عثمان: يانهار الغم.

الفلاحين: والأكل الطعم أبو وز.

عثمان: كلتو السم"(٧٧).

أما أهم الظواهر اللغوية التي احتوتها مسرحيات علي الكسار، والتي تشير إلى ديالكتيكية الوافد والموروث، فتتمثل في ظاهرتين أساسيتين، هما:

أ- تضمين المسرحيات الكثير من الألفاظ العربية التراثية، وكذلك الألفاظ الأجنبية الدخيلة والمعرَّبة.

ب- التناص مع القرآن الكريم والأمثال أو التعبيرات الشعبية.

لقد امتلأت المسرحيات بالألفاظ الأجنبية الدخيلة على اللغة العربية والتي تتراوح ما بين أسماء الدول وأسماء الشخصيات وألفاظ الترحيب وغيرها من الألفاظ اللغوية.

والأمثلة على ذلك كثيرة، ومنها: في مسرحية "أحلاهم" (لوتريه -

سويسرا– الكمريرات)، وفي مسرحية "الطمبورة" (واشنطن – أمريكا – ميرسي)، وفي مسرحية مافيش منها (الهند – زنجبار– ألفرنكة) وفي مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر" (أوركاديوس– البرلفكيتوس– أرمانوسة) (٧٨).

أما الألفاظ العربية التراثية والتي تتمثل أيضًا في أسماء الشخصيات وغيرها من الألفاظ الفصحى المأثورة فتتجلى فيما يلي: في مسرحية "أحلاهم" (هيكل مقدس– زينب – نسوة)، وفي مسرحية "الطمبورة" (جميل– عثمان – سجان)، وفي مسرحية ما فيش منها (خديجة – مباركة – ستيته)، وفي مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر" (الراهب – عمرو بن العاص– مزين البلد)(٧٩).

أما عن ظاهرة التناص فقد تناصت المسرحيات مع كثير من التعبيرات الفرنسية، ففي مسرحية "أحلاهم" تظهر عبارات، مثل:

(gamelle) Ah mon Dieu quelle course!
quelle course
Mais ne vous emballez donc pas
comme ça, vous ne voyez pas que c'est
le 1er II.
Alors nous y sommes.

***

Ah ! ce vieux coquin ! pas de
farceur, pas de rosse.

(٨٠).

وكذلك يمكن العثور على اللغة الفرنسية مرة أخرى في مسرحية "الطمبورة" ولكنها معربة بأصواتها نفسها إلى العربية، مثل (بردون – مدمازيل

– مرسي) [٨١].

كما أن بعض المسرحيات تضمنت تناصًا مع القرآن الكريم والأحاديث النبوية ، مثل مسرحية : مافيش منها (بسم الله الرحمن الرحيم – ما شاء الله)، ومسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر" (وكفى بالله شهيدًا– إن الله يأمركم أن تؤدوا الأمانات إلى أهلها وإذا حكمتم بين الناس أن تحكموا بالعدل) [٨٢] .

هكذا أضحت المسرحيات مزجًا ديالكتيكيًّا ما بين اللغات العربية والفرنسية والألفاظ الأجنبية والمعربة والفصحي الموروثة، مما جعلها مثالاً جليًّا على جدلية الوافد والموروث من الناحية اللغوية.

(٥)

لا تقتصر ديالكتيكية الوافد والموروث في مسرحيات علي الكسار المدروسة على عناصر التشكيل الجمالي في المسرحيات فحسب، بل إنها امتدت للمضامين أيضًا، فاحتوت على بعض القضايا التي تشير إلى ارتباط المسرحيات بالقضايا الوطنية المصرية آنذاك، وبعض القضايا المتسربة من الثقافة الغربية الوافدة والتي كان للمفكرين العرب إسهام واضح في تجليتها للأوساط الثقافية المصرية في هذه الآونة.

ومن المعروف أن علاقة العرب عامة والمصريين خاصة بالمسرح لم تكن في البداية بهدف مناقشة القضايا المهمة في حياة الأمة، حيث يرى زكي طليمات أن "العربي قد أقبل في أول أمره على دور التمثيل باعتبار أن التمثيل مجاز إلى الترفيه وإلى تزجية الوقت، وليس من أجل أن يتعمق الحياة، ويطالع أصداء نفسه فيما يجري فوق المسرح"[٨٣].

ومع مرور الوقت أصبح المؤلفون والنقاد يتفهمون وظائف المسرح في معالجة القضايا الإنسانية التي تمس جزءًا من حياة الناس؛ فأدرك أحد النقاد في مقال له بجريدة مصر عام ١٩٢٥ أن "الكسار أفندي، وهو الممثل الهزلي الخفيف الروح الذي يحبه عامة الشعب كثيرًا، قد برز في ميدان التأليف الهزلي

هو وزكي أفندي إبراهيم، وكانت تحفتهما الأولى العبد الكداب: قطعة وطنية حماسية ملأى بالدروس النافعة، ولقد كان إعجاب النظارة على اختلاف درجاتهم بها دالاً على أنهم تفهموا مغزاها ووقفوا على مرماها"(٨٤).

وبالفعل يلحظ المطالع لهذه المسرحيات أن ثمة اهتمامًا واضحًا بقضيتين أساسيتين: أولهما الاهتمام بالفئات الشعبية المدحورة والمهمشة، كالكمسارية والمخدماتية وغيرهما، وثانيهما – والتي لا تنفصل عن القضية الأولى – القضية الوطنية والدفاع عنها بصور متعددة.

أما القضية التي يمكن أن يلمح المتلقي فيها بعض المؤثرات للوافد الغربي الذي تسرب فكريًّا في هذه الآونة، فهي اهتمام هذه المسرحيات بقضية العنصرية أو ما يسمى بالتمييز العنصري، لاسيما على أساس اللون.

بالنسبة للقضايا الأولى/ المحلية، فتتجلى في ثلاث مسرحيات، هي: أحلاهم وما فيش منها وعمرو بن العاص فاتح مصر. وفي المسرحية الأولى يبرز منذ البداية هدف أمين صدقي من الاهتمام ببعض الفئات، مثل: فئة بائعات اللوتارية، اللائي يعبرن – عن طريق الغناء – منذ بداية الفصل الأول عن حاجتهن للمال مهما كانت الطريقة، حتى وإن كانت عبر التعبير عن جمالهن، رغم استهتار الأفندية بهن؛ وهو ما أدخلهن في صراع غنائي مع الأفندية، عبرن فيه عن رغبتهن في تكسب رزقهن دون مشاكل، لتخرج المسرحية من هذا بضرورة الحفاظ على عفَّة البنت المصرية وشرفها؛ فهي هيكل مقدس لا يجوز الاقتراب منه.

ولا ينتهي الفصل الأول من المسرحية حتى تعبر فئة أخرى عن أزمتها، وهي فئة المخدمين، تلك الفئة التي تعبر عن سوء حالها، خاصة بعد الحرب التي أدت إلى ازدياد سوء أحوالهم.

إحنا يا سدنا الأفندي المخدمين

مين زيينا شاف غلب وبهدلة مين(٨٥).

وفي مسرحية ما فيش منها تعبر فئة الشيالين عن رفضها لكثير من الأشياء التي لا تحتاجها العروسة، ولكنهم – رغم تحصلهم على أجرتهم – يعبرون عن عدم مقدرتهم التدخل في هذه الشئون.

وبدال ترابيزة السفرة جايبين شلتة وطبلية

وصدق من قال في قديم الأمثال

الدقة تقول للدقة عمر الفلح ما يترقى

القصد يا حاج إمام مالناش في المسألة حشرة"(٨٦).

أما مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر" فقد قدمت قضية الفئة المهمشة لكن بصورة مختلفة، وهي صورة غياب العدالة والسعي إلى تحقيقها. لقد تحول الشعب المصري على يد الحكم الروماني الجائر إلى فئة مهمشة؛ حيث أُجبر المصريون على دفع كثير من الضرائب الباهظة بالقوة، رغم عدم مقدرتهم على الدفع. وقد أدى هذا بدوره إلى ضياع العدالة من ناحية، والترحيب بالفتح العربي الإسلامي لمصر – من قبل المصريين – من ناحية ثانية.

تجلى هذا في الفصل الأول من المسرحية عبر صراع بين الراهب " أبو ميامين" وقائد الجند الروماني؛ حول مسألة أخذ جزء من نذور الدير بالقوة لصالح الجيش الروماني.

ويبدو في المسرحية غياب العدالة وتهميش المصريين في عهد الاحتلال الروماني أكثر جلاء في وصف حنا/ المواطن المقهور لسوء حال مصر قبل فتحها علي يد المسلمين بقيادة عمرو بن العاص.

حنا: كل الناس اللي جم فتحوا مصر قبلكم كانوا بينهبوا اللي ورانا واللي قدامنا، ويظلمونا ويسخرونا ويدوسوا على مزروعاتنا ويدبحوا مواشينا ويخربوا بيوتنا، ويا ويل اللي كان يستجري يقول لهم بم"(٨٧).

تُظهر المسرحية كيف أن العدالة قد تحققت، وأن وضع المصريين قد تحول من التهميش إلى الصدارة على يد الفاتحين؛ حيث بدأ عمرو بن العاص

يطبق مبدأ الشورى بعد النصر على الرومان، وهو ما يعد رافدًا عربيًّا موروثًا من الثقافة العربية الإسلامية.

تشير المسرحية من ناحية أخرى، إلى وطنية القضية المتناولة، أو ما يسمى بقضية الوحدة الوطنية، والتي ساوى من خلالها الفاتحون العرب بين أقباط مصر والفاتحين من المسلمين.

(١-٥)

يتجلى الرافد الغربي في مضامين وقضايا هذه المسرحيات عبر ظهور قضية غربية المنبع، وهي قضية العنصرية أو التمييز العنصري. ويلحظ المتتبع لهذه القضية أن "التفرقة بين البشر على أساس الجنس أو اللون أو العقيدة، شيء قديم عرفته عصور التاريخ كلها"(٨٨).

وهي قضية ادعاها كثير من الشعوب ذات الأصول غير العربية؛ مثل: الرومان واليهود واليابانيون وهتلر "ولا تزال الكنيسة الهولندية في جنوب إفريقيا تعتنق مثلها باسم الدين؛ إذ تدعي أن الرجل الأسود من جنس كتب الله عليه الذلة والعبودية لأنه من سلالة كوش الذي حقت عليه لعنة أبيه نوح ... ولا يزال دعاة الفكرة الاستعمارية أيضًا يدعونها وهم يتصورون أن العنصر الأوروبي هو أسمى العناصر وأكثرها تفوقًا، ومن ثم عليه أن يخرج باقي البشر من ظلمات الجهالة والتأخر إلى نور الحضارة والعلم، أو بمعنى آخر، من حقه أن يستعمر وأن يستغل وأن ينهب خيرات الشعوب"(٨٩).

لقد استغل كتَّاب مسرح علي الكسار النزعة الوطنية التي كانت سائدة آنذاك بفعل الاحتلال وغيره، بالإضافة إلى لون بشرة بطل مسرحياتهم "بربري مصر علي الكسار"، لمناقشة هذه القضية رغبة في الرد على الادعاءات الغربية في القرن التاسع عشر، والتي تهدف إلى استعمار الوطن الإفريقي بدعوى التخلف الفكري والهمجية، وغيرها من الدعاوى المزعومة.

ومن هنا عرَّب حامد السيد مسرحية "الطمبورة" عن الإيطالية ليستخدم

الغربي في الرد على ادعاءاته عبر تطعيمه بالفكر العربي، مستغلاً الصراع الغربي العربي في المسرحية بين المركيز الرافض لزواج الدون من امرأة تعمل بالغناء، وإحضار رجل بربري أسود الوجه إلى القصر.

المركيز: فضيحة وبس، مش مصيبة إن الدون يجيب أسود الوش ده هنا ويساويه بي أنا المركيز ترانولي ابن عمه، ويدي له لقب مركيز ويجيب واحدة مغنية من السكة ويساويها بمراتي ويديها لقب مركيزة"(٩٠).

يتكرر تجلي فكرة العنصرية – داخل المسرحية – في حوار بدرو لإقناع عثمان بالجواز وسؤاله عما إذا كانت الزوجة بيضاء أم سوداء اللون؟! ليأتي ردُّ عثمان مشيرًا لعدم التفرقة لدينا، أي في الفكر العربي، على أساس اللون.

بدرو: أبدًا، واللي بتحبها دي سودا ولا بيضة؟

عثمان: من دا على دا. ماهو عندنا الاتنين زي بعض ما تقدرش تفرق أسود من أبيض أبدًا"(٩١).

ولكي تؤكد المسرحية على أثر الرافد الغربي في مناقشة قضية العنصرية على أساس اللون، فإنها تُبدي لفظة "سُود أمريكا" في الحوار بين الدون وكاترين عندما كان يحاول إقناعها بالزواج من عثمان.

كاترين: ولكن موش تقولي بس، مين جوزي ده اللي بتقول عليه؟ شكله أيه؟ جنسه أيه؟

الدون: دلوقت تشوفيه. هو واحد كده أسمر اللون يظهر إنه من سود أمريكا"(٩٢).

ولا تنتهي المسرحية إلا بلحن الختام الذي يعبر عن تمسك العربي بشرفه، في حالة من حالات الدفاع الأدبي عن الذات مقابل دعاوى العنصرية المتسربة من الغرب، ومن ثمَّ نصره الله في النهاية، واستطاعت الشخصيات أن تتحرر من السجن بوعد من الدون.

(٢-٥)

أما مسرحية "مافيش منها" لبديع خيري فقد تناولت قضية العنصرية معتمدة على عنصرين أساسيين، هما: وجود شخصية عثمان/ البربري أيضًا في هذه المسرحية، ووطنية بديع خيري التي عرفت عنه؛ حيث كان "عضوًا في إحدى الجمعيات الفدائية ضد الإنجليز... كما كان سعد زغلول يعرف لبديع خيري فضله في تأثير ثورة ١٩١٩، وقد زاره مرة في المسرح، ولما انتهى التمثيل قابله وأثنى عليه"(٩٣).

وفي المسرحية تتناقش الشخصيات حول زواج عثمان، دون أهمية – بالنسبة لهم – لجمال الزوجة من عدمه؛ حيث يكفي أنها وافقت على الزواج من بربري أسود الوجه، لتدافع عنه المسرحية من خلال وصفه بالمتيسر وصاحب الرزق الوفير.

فرحانة: ويا ترى حلوة العروسة يا شحتوت؟

شحتوت: حلوة وحشة هي مش كتر خيرها كمان اللي رضيت تتجوز عريس بربري زي ده.

فرحانة: بربري لكن عقبال الحبايب، مرشوش وكسيب ومالك وقته.

شحتوت: هو من جهة كدة – صحيح سبحان العاطي، إسود الوش– أقل سعر بيطلع له من شركة السباخ اللي هو عامل فيها وكيل بعشرين تلاتين أربعين أهيف"(٩٤).

ويتكرر الحديث عن مسألة سواد اللون في حوار شخصية جمعة مع عثمان وشحتوت، مما يثير غضب عثمان. ولا تنتهي المسرحية دون أن تتطرق للقضية نفسها عبر ربطها بالدعاوى الغربية التي تربط بين لون الوجه ورداءة التفكير؛ وذلك على لسان شخصية الأطرش/ أحد أقرباء العروسة، تعليقًا منه على تأخر عثمان عن الفرح، مما أثار غضبه عليه.

الأطرش (داخلاً): حقيقة جنس البربري مايبيضش عقله، أهو لون وشه،

لون مخه (لا يرى أحدًا)" [٩٥].

وانتصارًا من المسرحية لعثمان المتضرر من فكرة العنصرية، تتكشف الحقيقة لأهل العروسة في نهاية المسرحية، لتتم الزيجة ويفرح الجميع بالتحول من تعقيد المسألة لإتمامها على وجه حسن.

هكذا يظهر أن مضامين هذه المسرحيات تحوي من القضايا ما يشير إلى الروافد العربية التي ترتبط فيها المسرحيات بمشكلات المجتمع المصري: كقضايا الدفاع عن الفئات المهمشة وقضية غياب العدالة والسعي إلى تحقيقها، كما أنها تحوي قضايا ذات رافد أو فكر غربي لتكشف حقيقتها وتثبت سلبيتها وتخطيء دعواها، وهي قضية العنصرية؛ لتمثل المسرحيات في مجموعها، وعبر تشكلها المضموني حالة من حالات الديالكتيكية بين العربي والغربي المضموني.

(٦)

تخلص هذه الدراسة إلى نتيجة كلية تتفرع منها مجموعة من النتائج الفرعية، مفادها أن مسرحيات تلك الفترة – خاصة المسرحيات الاستعراضية – الواقعة بين أواسط القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين يمكن فهمها عبر ديالكتيكية/ جدلية الوافد والموروث، سواء من ناحية التشكيل الجمالي أو المضموني. وهو ما يتطلب التعامل مع العناصر المكونة للنص أو العرض المسرحيين بناء على ما تحويه من روافد عربية وغربية دون فصل بينهما؛ وذلك عبر إعمال آلية الفهم الديالكتيكي؛ أي الجدلي، لتفاعل هذه العناصر مع بعضها البعض لتشكيل العمل المسرحي.

وقد ظهر في هذه الدراسة أن ثمة مجموعة من المؤثرات العامة أسهمت في تشكيل المسرح الاستعراضي المصري عامة، ومسرح علي الكسار على وجه الخصوص، مثل: الترجمة والتعريب والفرق الأجنبية الوافدة وما تحمله من عروض مسرحية استعراضية وغيرها.

وظهر أن ثمة حركة ديالكتيكية جلية في بناء عناصر الشكل المسرحي في مسرح علي الكسار؛ إذ تراوح الشكل الأدبي لهذه المسرحيات بين الكوميديا العربية الشعبية المستمدة من المقامات والليالي، والكوميديا ديللارتي الإيطالية، والشكل التراجيكوميدي الغربي القديم. كما أن بقايا نظرية أرسطو الدرامية بدت جلية لاسيما في تمسك كتاب مسرح علي الكسار بوحدات الحدث والزمان والمكان داخل النصوص المسرحية. وظهر أن السرد والحكي – بوصفهما عنصرين عربيين موروثين – أديا أدوارًا متنوعة في بناء مسرح علي الكسار، خاصة أن بعضهم اعتمد على حوادث تاريخية، مثل مسرحية "عمرو بن العاص فاتح مصر"، وهو ما أدى إلى عدم تمكنهم من مسرحة كثير من المعلومات التي رغبوا في تضمينها داخل النصوص المسرحية.

وظهر أيضًا أن تطورًا واضحًا تجلى في فهم الكتاب لشكل العمل المسرحي عبر توالي السنوات، فلم يظهر ما يسمى بالإرشادات المسرحية في المسرحية الأولى "أحلاهم" لأمين صدقي التي كتبت عام ١٩٢٠، وبدأت الإرشادات المسرحية تظهر في المسرحيات التالية تباعًا، وتؤدي مجموعة من الوظائف المتنوعة التي تخدم المتلقي للنص تارة، ومخرج العرض تارة أخرى.

يضاف إلى ذلك أن عنصر اللغة، باعتباره مجلى كل العناصر الأدبية الأخرى، تضمن في طياته مزيجًا بين المؤثرات التراثية العربية والغربية التي تناص الكتاب فيها مع كثير من اللهجات وبعض اللغات الأخرى كالفرنسية.

وكانت اللغة الشعرية الممتزجة بالجوانب الموسيقية قد حملت أيضًا هذه الحركة الديالكتيكية العربية الغربية؛ إذ استلهمت أحيانًا شكل المربع العربي المعروف بفن الواو، وخرجت عليه أحيانًا، وتنوعت الأنغام والألحان الموسيقية عبر دخول سيد درويش وزكريا أحمد مجال التلحين آنذاك، وسعيهما – سيد درويش على وجه الخصوص – لإدخال أنماط موسيقية أخرى متنوعة دون اللحن الواحد أو ما يسمى بالوحايد في الموسيقى العربية. وهو ما يعني أن ثمة رافدًا غربيًّا في هذه الأشعار الغنائية، وهو ما يمكن اختصاره في شكل الأوبريت

الغربي الذي يؤديه أكثر من مؤدٍّ ويحتوي على أكثر من لحن موسيقي، والذي يعد تصغيرًا لشكل الأوبرا التي لم تُتَقبل في المجتمع العربي آنذاك.

أما من ناحية المضمون، فلم يبتعد عن هذه الحركة الديالكتيكية؛ حيث ضمت المسرحيات قضايا عربية المنبع وقومية واجتماعية الطابع؛ مثل الاهتمام بالفئات المهمشة ومناقشة قضية غياب العدالة، بالإضافة إلى قضية غربية ذات منبع غربي واضح، وهي قضية العنصرية، حيث كانت قد سادت الأوساط الغربية والعربية الثقافية على السواء في القرن التاسع عشر، وكان لزامًا على كتاب المسرح المصري، الذي يهتم دومًا بالقضايا الكبرى أن يعبروا عن رفضهم لهذه القضية التي ألصقت كثيرًا من السلبيات بالأفارقة بوجه عام.

***

الهوامش:

(*) ألقي هذا البحث في ندوة مهرجان المسرح العربي المعنونة بنقد التجربة – همزة وصل: المسرح المصري في نصف قرن (١٩٠٥– ١٩٥٢)، والتي عقدتها الهيئة العربية للمسرح في القاهرة، في الفترة من ١٠ حتى ١٦ يناير ٢٠١٩. وقد أجرى الباحث مجموعة من التعديلات على البحث بعد الندوة.

(١) لمراجعة المفاهيم المتنوعة لمصطلح الأنطولوجيا، يمكن الاطلاع على: ياسين حسين علوان، الأنطولوجيا في المصطلح والمفهوم والاستعمال الفلسفي، بيروت: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠١٩، ص ص ١٠–٢١.

(٢) محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط٣، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٧، ص ص ٥٦– ٥٧. وقد أشار المؤلف نفسه إلى أنه يمكن للمتلقي التعرف على تأثير الفلسفة الوضعية في الأدب والمذاهب الأدبية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في كتابه، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة: دار نهضة مصر، د.ت، ص ص ٩٠–١٠٩.

(٣) زكي طليمات، المسرح العربي في القرن العشرين، مجلة الهلال، العدد الأول، القاهرة: دار الهلال، يناير ١٩٥٥، ص١٨٠.

(٤) أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، العدد ٥٣٨، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٥، ص١٣.

(٥) سامي سليمان أحمد، التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٦، ص٥٠. وقد رصد محمد عناني هذه الظاهرة الاصطلاحية في معجمه للمصطلحات قائلاً عن مفهومي الدراما والمسرح "لم يكن لدينا هذا المفهوم الأدبي في مطلع القرن، وإن كان المسرح – دون الاسم– قائمًا بعدة أشكال رصدها كثير من الدارسين، وكان يطلق على الفرقة "الجوقة" أحيانًا، وعلى المسرحية اللعبة أو الرواية". يمكن مطالعة محمد عناني، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة، ط٣، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ٢٠٠٣، ص٥٨. ويمكن مطالعة الأمر نفسه عبر النظر إلى أغلفة المسرحيات التي كتبت حتى منتصف القرن العشرين في كثير من أرجاء الوطن العربي.

طالع، على سبيل المثال، غلاف مسرحية الحاكم بأمر الله لإبراهيم رمزي، القاهرة: مطبعة مجلة الشباب، ١٩١٥.

(٦) فائق مصطفى أحمد، مسرح الحكواتي، مجلة الأقلام، العدد ٣، بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد، مارس ١٩٨٣، ص٨٨.

(٧) أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، مرجع سابق، ص ١٢.

(٨) هشام جمال، نظم الإنتاج المسرحي، القاهرة: زيرو وان بيكتشرز للنشر،٢٠١٧، ص ٢٠. ويلتقي هذا النوع من المسرحيات – في بعض مكوناته وعناصره– مع ما رصده إبراهيم فتحي في معجمه تحت مسمى "المجلة المسرحية"، وهي تسمية اصطلاحية تتسم بالغرابة لا سيما في علاقتها بمحتواها، واصفًا إياها بأنها "نوع من العروض المسرحية الترفيهية، هي مزيج من الرقصات والأغاني والملاحظات الفكاهية. والمجلة المسرحية النموذجية تقدم أنواعًا من المحاكاة الهزلية وهجاء الأزياء الشائعة والأحداث الجارية والشخصيات العامة. وهي في المعتاد تفتقر إلى الحبكة، ولكنها باهرة المناظر والملابس إلخ". إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦، ص ٣١٢. يمكن أيضًا مراجعة ما ورد تحت اصطلاح "الكوميديا الغنائية" لدى فاطمة موسى، قاموس المسرح، الجزء الرابع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص١٣٤٦.

(٩) صلاح الدين كامل، لمحات من تاريخ مسرحنا، مجلة المجلة، العدد ١١١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس ١٩٦٦، ص٩٢.

(١٠) المرجع السابق، ص٩٢.

(١١) نفسه، ص ص ٩٢–٩٣.

(١٢) رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠، ص١٦٩.

(١٣) هشام جمال، نظم الإنتاج المسرحي، مرجع سابق، ص ٢٠.

(١٤) مسرح علي الكسار، دراسة سيد علي إسماعيل، الجزء الأول، ضمن سلسلة تراث المسرح المصري، رقم ١٢، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٦، ص٤٥. تابع سيد علي إسماعيل رصد ودراسة المسرحيات التي تتخذ من

الموسيقى عنصرًا أو مكونًا من مكوناتها التشكيلية في دراسات أخرى. راجع رصده الدقيق لحضور عنصر الغناء في كثير من المسرحيات العربية في القرن التاسع عشر، وذلك في دراسته: تاريخ المسرح في العالم العربي: القرن التاسع عشر، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦، صفحات: ١٧- ٣٢- ٤٢- ٩٥- ٢١٥- ٢٣١- ٢٤٧- ٢٥٠- ٢٦٣- ٢٩٦- ٣٠٨- ٣١٨- ٣٤٢- ٣٤٤. انظر أيضًا حديثه عن مسرحيات القباني في كتابه: مسيرة المسرح في مصر (١٩٠٠- ١٩٣٥): فرق المسرح الغنائي، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨، ص١٥.

(١٥) لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ترجمة دار التقدم (دون اسم مترجم)، موسكو: دار التقدم، ١٩٨١، ص٤٢٣.

(١٦) المرجع السابق، ص٤٢٣. أدرك "مراد وهبة" الأمر نفسه في دراسته عن الديالكتيك، حيث رأى أن "الديالكتيك يدور على التناقض، وعلى محاولة رفع هذا التناقض أو محاولة الإبقاء عليه، والتناقض، في المحاولتين، يدور على المطلق والنسبي". راجع: مراد وهبة، قصة الديالكتيك، سلسلة التنوير، الكتاب الرابع، القاهرة: دار العالم الثالث، ١٩٩٧، ص٧٤.

(١٧) مسرح علي الكسار، الجزء الأول، مرجع سابق، ص٥٢.

(١٨) نجوى عانوس، المسرح الضاحك: مسرح أمين صدقي، سلسلة كتاب الهلال، رقم ٤٦٦، القاهرة: دار االهلال، ١٩٨٩، ص٥٨.

(١٩) عبد الفتاح غبن، علي الكسار والمسرح الغنائي، مجلة الجديد، المجلد ٦، العدد١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧، ص٣١.

(٢٠) أحمد شمس الدين الحجاجي، النقد المسرحي في مصر(١٨٧٦- ١٩٢٣)، ط٣، القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ٢٠٠١، ص١٣. ويؤكد يوسف أسعد داغر على أن المسرحين: الفرنسي والإيطالي أديا دورًا محوريًّا في خلق جو مناسب لنشأة المسرح المصري آنذاك. انظر، يوسف أسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨- ١٩٧٥)، سلسلة المعاجم والفهارس (٢٠)، العراق: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨، ص٩٦.

(٢١) توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨، ص٤٦.

(٢٢) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، ط٢، بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٧، ص ١٩٥.

(٢٣) نجوى عانوس، المسرح الضاحك، مرجع سابق، ص ١٣٢.

(٢٤) انظر، صلاح الدين كامل، لمحات من تاريخ مسرحنا، مرجع سابق، ص٩٣.

(٢٥) انظر، مسرح على الكسار، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ص ٤٥- ٤٦.

(٢٦) محمود سامي أحمد، المسرح المصري، مجلة الرسالة، العدد ٨٦٧، القاهرة: أصدرها أحمد حسن الزيات، فبراير ١٩٥٠، ص٣٢٥.

(٢٧) انظر يوسف أسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨- ١٩٧٥)، مرجع سابق، ص٩٩.

(٢٨) نعمات أحمد فؤاد، الغناء المصري في قرن، مجلة المجلة، العدد ٦٥، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو ١٩٦٢، ص ٦٢.

(٢٩) عبد الفتاح قلعة جي، الأوبرا والأوبريت: من المنشأ الإيطالي إلى المطبخ العربي، وأوبرا بكين، مجلة الموقف الأدبي، العدد ٤٧٤-٤٧٥، دمشق: إصدارات اتحاد الكتاب العرب، أكتوبر ٢٠١٠، ص٢٤٤. وقد صاحب هذا المجهود للقباني وسيد درويش وغيرهما للاستفادة من الموسيقى الغربية، دعوة من المستشرقين عام ١٩٣٢م في مؤتمر عن الموسيقى العربية في معهد الموسيقى العربية، يدعون فيه إلى عدم التقليد الأعمى والاحتفاظ بالطابع الأصيل للموسيقى العربية. لمراجعة هذا يمكن مطالعة: إبراهيم خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، المكتبة الثقافية، العدد ٣٩٦، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ٧٩.

(٣٠) عبد الفتاح البارودي، في عالم الفن: أهمية المسرح الاستعراضي، مجلة الرسالة، العدد ١٠٢٢، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، أغسطس ١٩٦٣، ص٣٢.

(٣١) علي الراعي، المسرح العربي: المصيبة والأمل، مجلة المستقبل العربي، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، العدد ٤٠، فبراير ١٩٨٣، ص ١٤٠.

(٣٢) ألفريد فرج، دليل المتفرج إلى المسرح الذكي، كتاب الهلال، العدد١٧٩، القاهرة: دار الهلال، ١٩٦٦، ص٥٣.

(٣٣) تامر فايز، تحولات الشخصية التاريخية في المسرح المصري المعاصر: دراسة نقدية مقارنة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦، ص١٨٨.

(٣٤) انظر، مسرح علي الكسار، دراسة سيد علي إسماعيل، المجلد الثاني، القاهرة: مطبوعات مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨، ص ٩٥.

(٣٥) المرجع السابق، ص ٤٢١.

(٣٦) انظر، المرجع نفسه، ص٤٢٣.

(٣٧) نفسه، ص٥٦١.

(٣٨) يمكن الرجوع للمسرحية في المرجع السابق، ص ١٣٥.

(٣٩) انظر، المرجع نفسه، ص ٥٢٥.

(٤٠) انظر، رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: دراسة تحليلية للدراما أشكالها وتطورها، القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٩٢، ص٢٠ وما بعدها.

(٤١) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، مرجع سابق، ص٤٣٩.

(٤٢) أحمد عتمان، كوميديا ديللارتي أومسرح الارتجال، مجلة القاهرة، العدد ٥٧، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس ١٩٨٦، ص٧. وللتعرف على مزيد من المعلومات فيما يخص مصطلح الكوميديا ديلارتي يمكن مراجعة فاطمة موسى، قاموس المسرح، الجزء الرابع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦، ص١٣٤٦.

(٤٣) يرى يوسف إدريس أن الكوميديا ديللارتي ليست بعيدة عن المجتمع العربي لا سيما لوجود تشابه كبير بينها وبين السامر الشعبي المصري، وهو ما يدعم تقبل المسرح المصري لهذا النوع من المسرحيات آنذاك. يقول يوسف إدريس إن: " الكوميدا ديللارتي هي بنصها وفصها السامر الشعبي المصري. ذلك الشكل البدائي من حالات التمسرح الذي كان قائمًا وموجودًا منذ عصور ضاربة في القدم، والذي لا يزال موجودًا إلى يومنا هذا". راجع، يوسف إدريس، مقدمة مسرحية المهزلة الأرضية، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧، ص٧.

(٤٤) المرجع سابق، ص٩. يقارب علي الراعي بين هذا النوع من المسرحيات ونوع مسرحي ينتمي لبدايات المسرح العربي، ويجمع في تكوينه "العناصر التي يحتويها خيال الظل من موسيقى ورقص، وحادثة مسرحية وشخصيات وحوار، كما يشمل جرعة الحركات الماجنة والنكات البذيئة التي كانت من نصيب بعض العروض الظلية أيضًا. غير أن المرء يلمس هنا اقترابًا واضحًا من فن مسرح الشوارع الذي عرفته إيطاليا في عصر النهضة،

والذي سمي بالكوميديا المرتجلة". علي الراعي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، ضمن كتاب مسرح الشعب، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣، ص ٢٧.

(٤٥) المسرح المصري: الموسم المسرحي (١٩١٩-١٩٢٠)، تقديم أسامة أبو طالب، ضمن سلسلة توثيق التراث المسرحي، العدد رقم ٩، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢، ص٤٢٠.

(٤٦) انظر، إريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢، ص ٢٩٩.

(٤٧) ياسين النصير، المساحة المختفية: قراءات في الحكايات الشعبية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥، ص ٩٧.

(٤٨) لمراجعة التحليل التفصيلي لهذه الحكاية بما تحتويه من شكل مأسملهاوي، يمكن مراجعة، تامر فايز، التراجيكوميديا في ألف ليلة وليلة، مجلة الثقافة الشعبية، العدد٣٢، البحرين: مؤسسة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، ٢٠١٦، ص ص ٢٤-٦٣.

(٤٩) انظر المسرحية، ضمن مسرح على الكسار، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٤٦٧، وما بعدها.

(٥٠) نبيل أيوب، الجدلية والنقد الأدبي: أضواء نظرية ومقاربات عملية، مجلة المشرق، العدد رقم ١، بيروت: دار المشرق، يناير ١٩٩٤، ص١١٨.

(٥١) يمكن الرجوع إلى المسرحية، المرجع السابق، صفحات ٥٦٠، وما بعدها.

(٥٢) مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الجزء الأول، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣، ص ٧٦.

(٥٣) أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٨٣، ص١٣٧. وينبغي العلم هنا أن نص الكلام للمترجم يشرح فيه آراء أرسطو.

(٥٤) المرجع سابق، ص ٨٨.

(٥٥) زاهر شفيق، نوعان من الكوميديا، مجلة أصوات، العدد ١٠، بريطانيا، أكتوبر، ١٩٦٣، ص ٢١.

(٥٦) يمكن مراجعة الحوار في، مسرح على الكسار، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ص ١١٨ -١٢٠.

(٥٧) انظر، تحليل حكاية الأحدب مع الخياط والنصراني واليهودي تفصيليًّا لدى: تامر فايز، التراجيكوميديا في ألف ليلة وليلة، مرجع سابق، ص ص ٤٢-٤٧.

(٥٨) أمين صدقي، مسرحية أحلاهم، مسرح على الكسار، الجزء الأول، مرجع سابق، ص ١١٨.

(٥٩) مسرحية الطمبورة، تعريب حامد السيد، مسرح علي الكسار، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ١١٨.

(٦٠) سعيد طه، روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي، مجلة الأقلام، العدد ٨، بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد، أغسطس ١٩٨٠، ص١٢٦. وهذا نفسه ما سعى يعقوب صنوع إلى ترسيخه في مسرحه عبر مخاطبة الأراجوز، على سبيل المثال لا الحصر، لجمهور النظارة في مسرحية "الضرتين"، معلنًا لهم "أنه قرر إعادة الزوجة إلى عصمته إكراما لهم". علي الراعي، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ضمن كتاب مسرح الشعب، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣، ص ٢١٨.

(٦١) انظر، مسرحية أحلاهم، مرجع سابق، ص١١٢.

(٦٢) انظر، المرجع السابق، ص ص١١٦-١١٧.

(٦٣) انظر، مسرحية الطمبورة، مرجع سابق، ص ١٣٥.

(٦٤) انظر، مسرحية مافيش منها، مرجع سابق، ص ٤٢٨.

(٦٥) انظر، مسرحية عمرو بن العاص فاتح مصر، مرجع سابق، ص٥٣٣.

(٦٦) المرجع السابق، ص ٥٣٤.

(٦٧) محمد حسن السجيعي، الموسيقى والتمثيل، ضمن كتاب المسرح المصري الموسم المسرحي (١٩١٩-١٩٢٠)، مرجع سابق، ص٤٠٤.

(٦٨) أخر إعلان عثر عليه الباحث لعرض المسرحية كان في الأهرام بتاريخ ٧/٦/٤ أكتوبر ليعلن عن عرضها في العاشر منه؛ أي من أكتوبر. يمكن مراجعة هذا الإعلان في كتاب المسرح المصري، موسم (١٩١٩-١٩٢٠)، مرجع سابق، ص٤١٥.

(٦٩) انظر، محمد حسن السجيعي، الموسيقى والتمثيل، مرجع سابق، ص٤٠٤.

(٧٠) لمراجعة هذه المعلومات، يمكن مطالعة: إبراهيم زكي خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، مرجع سابق، صفحات: ٦٠-٧٠-٧٢.

(٧١) انظر، عبد الفتاح قلعة جي، الأوبرا والأوبريت: من المنشأ الإيطالي إلي المطبخ العربي وأوبرا بكين، مرجع سابق، ٢٣٩.

(٧٢) ذُكر هذا الاصطلاح بمعنى أن اللحن يحتوي على" لغة زاخرة بالتحولات البعيدة والتوترات الهارمونية والتلميحات والتضمينات اللحنية". يمكن مراجعة، سمحة الخولي، الأوبرا في فن القرن العشرين، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٤٥، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، نوفمبر ١٩٦٨، ص ٨٢.

(٧٣) نقولا الحداد، الغناء العربي الحاضر: شيء عنه، مجلة الهلال، العدد٢، القاهرة: دار الهلال، نوفمبر ١٩١٨، ص١١٢.

(٧٤) يشترك السنيدة مع المغني في أداء المذهب، بينما الدور يؤديه المغني بمفرده، وقد يساعده السنيدة أحيانًا. لمراجعة ذلك، انظر، نعمات أحمد فؤاد، الغناء المصري في قرن، مجلة المجلة، العدد ٦٥، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو١٩٦٢، ص٦٥.

(٧٥) عبد الرحمن الأبنودي، فن الواو بين المشرق والمغرب، مجلة الحياة الثقافية، العدد١٧٤، تونس: وزارة الثقافة، يونيو ٢٠٠٦، ص١٠.

(٧٦) مسرح علي الكسار، المجلد الأول، مرجع سابق، ١١١.

(٧٧) مسرح علي الكسار، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٤٣١.

(٧٨) يمكن مراجعة هذه الألفاظ والتعبيرات الأجنبية والمعربة في المسرحيات المذكورة على التوالي في المجلدين الأول والثاني من مسرح على الكسار، مرجعان سابقان، في الصفحات التالية- تبعًا لترتيب المسرحيات.١- ١١٢- ١١٤. ٢- ١٠٧- ١١٩- ١٣٢. ٣- ٤٢٥- ٤٥٦. ٤- ٥٢٧- ٥٣٦- ٥٤٩.

(٧٩) يمكن مراجعة هذه الألفاظ التراثية العربية في المسرحيات المذكورة على الترتيب، في المرجعين السابقين، في الصفحات التالية على التوالي: ١- ١١٠-١٣٢-١٥٠. ٢- ١٠٥-١٠٦- ١٤٦. ٣- ٤٣٦. ٤- ٥٣٠- ٥٣٣- ٥٤٩.

(٨٠) يمكن مراجعة مسرحية أحلاهم، ضمن مسرح على الكسار، المجلد الأول، مرجع سابق، صفحات: ١١٥-١١٩.

(٨١) انظر، مسرحية الطمبورة، مسرح على الكسار، المجلد الثاني، مرجع سابق، صفحات: ٩٧-٩٨-١٠٣.

(٨٢) يمكن مراجعة المسرحيتين في المجلد الثاني من مسرح علي الكسار، مرجع سابق، صفحات: على التوالي: ٤٢٦- ٤٣١- ٥٣٣- ٥٤٠.

(٨٣) زكي طليمات، المسرح العربي في القرن العشرين، مرجع سابق، ص ١٨١.

(٨٤) مدرسة الشعب: التمثيل الهزلي، بدون مؤلف، جريدة مصر، ١٢ مايو ١٩٢٥، ضمن سلسلة تراث المسرح المصري، رقم ١٧، الموسم المسرحي ١٩٢٥، تقديم رضا فريد يعقوب، الجزء الثاني، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠١٦، ص٣٣٧.

(٨٥) مسرحية أحلاهم، مسرح على الكسار، المجلد الأول، مرجع سابق، ص١١٣.

(٨٦) مسرحية ما فيش منها، مسرح علي الكسار، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٤٢٢.

(٨٧) مسرحية عمرو بن العاص فاتح مصر، مسرح علي الكسار، المجلد الثاني، مرجع سابق، ص ٥٣٤.

(٨٨) سعد زغلول، الإفريقي الأسود والتفرقة العنصرية، مجلة الثقافة، العدد ٤٩، القاهرة: إصدارت محمد فريد أبي حديد، يونيو ١٩٦٤ ص٣٦.

(٨٩) المرجع السابق، ص٣٦.

(٩٠) مسرحية الطمبورة، مسرح علي الكسار، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص ١٢٣.

(٩١) المرجع السابق، ص ١٢٧.

(٩٢) نفسه، ص١٣١.

(٩٣) يوسف فاخوري، بديع خيري: محاولة للتذكر، مجلة القاهرة، العدد٦٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس ١٩٨٦، ص٤٩.

(٩٤) مسرحية ما فيش منها، مرجع سابق، ص ٤٢٣.

(٩٥) المرجع السابق، ص ٤٥٥.

قائمة المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر:

مسرح علي الكسار، دراسة سيد علي إسماعيل، الجزء الأول، ضمن سلسلة تراث المسرح المصري، رقم ١٢، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية،٢٠٠٦.

مسرح علي الكسار، دراسة سيد علي إسماعيل، المجلد الثاني، القاهرة: مطبوعات مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨.

ثانيًا: المراجع:

الكتب العربية:

إبراهيم خورشيد، الأغنية الشعبية والمسرح الغنائي، المكتبة الثقافية، العدد ٣٩٦، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

إبراهيم رمزي، الحاكم بأمر الله، القاهرة: مطبعة مجلة الشباب، ١٩١٥.

إبراهيم فتحي، معجم المصطلحات الأدبية، تونس: المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، ١٩٨٦.

أحمد شمس الدين الحجاجي، المسرحية الشعرية في الأدب العربي الحديث، كتاب الهلال، العدد ٥٣٨، القاهرة: دار الهلال، ١٩٩٥.

ـــــــــ، النقد المسرحي في مصر(١٨٧٦– ١٩٢٣م)، ط٣، القاهرة: مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ٢٠٠١.

ألفريد فرج، دليل المتفرج إلى المسرح الذكي، كتاب الهلال، العدد ١٧٩، القاهرة: دار الهلال، ١٩٦٦.

المسرح المصري: الموسم المسرحي(١٩١٩–١٩٢٠)، تقديم أسامة أبو طالب، ضمن سلسلة توثيق التراث المسرحي، العدد رقم ٩، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢.

تامر فايز، تحولات الشخصية التاريخية في المسرح المصري المعاصر: دراسة نقدية مقارنة، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٦.

توفيق الحكيم، فن الأدب، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٨٨.

رشاد رشدي، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن: دراسة تحليلية للدراما أشكالها وتطورها، القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٩٢.

ـــــــــــ، نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، القاهرة: هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠.

سامي سليمان أحمد، التمثل الثقافي وتلقي الأنواع الأدبية الحديثة: تجربة النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، القاهرة: مكتبة الآداب، ٢٠١٦.

سيد علي إسماعيل، تاريخ المسرح في العالم العربي: القرن التاسع عشر، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٦.

ـــــــــــ، مسيرة المسرح في مصر (١٩٠٠- ١٩٣٥): فرق المسرح الغنائي، القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠١٨.

علي الراعي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، ضمن كتاب مسرح الشعب، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.

ـــــــــــ، فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني، ضمن كتاب مسرح الشعب، القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣.

فاطمة موسى، قاموس المسرح، الجزء الرابع، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٦.

محمد حسن السجيعي، الموسيقى والتمثيل، ضمن كتاب المسرح المصري الموسم المسرحي (١٩١٩-١٩٢٠)، تقديم أسامة أبو طالب، ضمن سلسلة توثيق التراث المسرحي، العدد رقم ٩، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠٢.

محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط٣، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٧.

ـــــــــــــــــ، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، د.ت.

محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤م)، ط٢، بيروت: دار الثقافة، ١٩٦٧.

مدرسة الشعب: التمثيل الهزلي، بدون مؤلف، جريدة مصر، ١٢ مايو ١٩٢٥، ضمن سلسلة تراث المسرح المصري، رقم ١٧، الموسم المسرحي ١٩٢٥، تقديم رضا فريد يعقوب، الجزء الثاني، القاهرة: المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠١٦.

مراد وهبة، قصة الديالكتيك، سلسلة التنوير، الكتاب الرابع، القاهرة: دار العالم الثالث، ١٩٩٧.

نجوى عانوس، المسرح الضاحك: مسرح أمين صدقي، سلسلة كتاب الهلال، رقم ٤٦٦، القاهرة: دار الهلال، ١٩٨٩.

هشام جمال، نظم الإنتاج المسرحي، القاهرة: زيرو وان بيكتشرز للنشر،٢٠١٧.

ياسين النصير، المساحة المختفية: قراءات في الحكايات الشعبية، الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥.

ياسين حسين علوان، الأنطولوجيا في المصطلح والمفهوم والاستعمال الفلسفي، بيروت: المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ٢٠١٩.

يوسف إدريس، مقدمة مسرحية المهزلة الأرضية، القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٧٧.

يوسف أسعد داغر، معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨- ١٩٧٥)،

سلسلة المعاجم والفهارس (٢٠)، العراق: وزارة الثقافة والفنون، ١٩٧٨.

الكتب المترجمة:

أرسطو، فن الشعر، ترجمة إبراهيم حمادة، القاهرة: مكتبة الأنجلو، ١٩٨٣.

إريك بنتلي، الحياة في الدراما، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٢.

لينين، المادية والمذهب النقدي التجريبي، ترجمة دار التقدم (دون اسم مترجم)، موسكو: دار التقدم، ١٩٨١.

مجموعة من المؤلفين، موسوعة المصطلح النقدي، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، الجزء الأول، ط٢، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٣.

ثالثًا: المقالات المنشورة في الدوريات العلمية والثقافية:

أحمد عتمان، كوميديا ديللارتي أومسرح الارتجال، مجلة القاهرة، العدد ٥٧، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس ١٩٨٦.

تامر فايز، التراجيكوميديا في ألف ليلة وليلة، مجلة الثقافة الشعبية، العدد٣٢، البحرين: مؤسسة الثقافة الشعبية للدراسات والبحوث والنشر، ٢٠١٦.

زاهر شفيق، نوعان من الكوميديا، مجلة أصوات، العدد ١٠، بريطانيا، أكتوبر، ١٩٦٣.

زكي طليمات، المسرح العربي في القرن العشرين، مجلة الهلال، العدد الأول، القاهرة: دار الهلال، يناير ١٩٥٥.

سعد زغلول، الإفريقي الأسود والتفرقة العنصرية، مجلة الثقافة، العدد ٤٩، القاهرة: إصدارت محمد فريد أبي حديد، يونيو ١٩٦٤.

سعيد طه، روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي، مجلة الأقلام، العدد ٨، بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد، أغسطس ١٩٨٠.

سمحة الخولي، الأوبرا في فن القرن العشرين، مجلة الفكر المعاصر، العدد ٤٥، القاهرة: المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، نوفمبر ١٩٦٨.

صلاح الدين كامل، لمحات من تاريخ مسرحنا، مجلة المجلة، العدد ١١١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس ١٩٦٦.

عبد الرحمن الأبنودي، فن الواو بين المشرق والمغرب، مجلة الحياة الثقافية، العدد ١٧٤، تونس: وزارة الثقافة، يونيو ٢٠٠٦.

عبد الفتاح البارودي، في عالم الفن: أهمية المسرح الاستعراضي، مجلة الرسالة، العدد ١٠٢٢، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، أغسطس ١٩٦٣.

عبد الفتاح غبن، علي الكسار والمسرح الغنائي، مجلة الجديد، المجلد ٦، العدد ١، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧.

عبد الفتاح قلعة جي، الأوبرا والأوبريت: من المنشأ الإيطالي إلى المطبخ العربي، وأوبرا بكين، مجلة الموقف الأدبي، العددان ٤٧٤-٤٧٥، دمشق: إصدارات اتحاد الكتاب العرب، أكتوبر ٢٠١٠.

علي الراعي، المسرح العربي: المصيبة والأمل، مجلة المستقبل العربي، العدد ٤٠، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، فبراير ١٩٨٣.

فائق مصطفى أحمد، مسرح الحكواتي، مجلة الأقلام، العدد ٣، بغداد: وزارة الثقافة والإرشاد، مارس ١٩٨٣.

محمود سامي أحمد، المسرح المصري، مجلة الرسالة، العدد ٨٦٧، القاهرة: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، فبراير ١٩٥٠.

نبيل أيوب، الجدلية والنقد الأدبي: أضواء نظرية ومقاربات عملية، مجلة المشرق، العدد رقم ١، بيروت: دار المشرق، يناير ١٩٩٤.

نعمات أحمد فؤاد، الغناء المصري في قرن، مجلة المجلة، العدد ٦٥،

القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، يونيو ١٩٦٢.

نقولا الحداد، الغناء العربي الحاضر: شيء عنه، مجلة الهلال، العدد٢، القاهرة: دار الهلال، نوفمبر ١٩١٨.

يوسف فاخوري، بديع خيري: محاولة للتذكر، مجلة القاهرة، العدد٦٢، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، أغسطس ١٩٨٦.