المحاضرة التاسعة: ديناميات التحول في المسرح العربي: جدلية الاستنبات، الرقابة، والتأصيل الهوياتي

مقدمة: أركيولوجيا الظاهرة المسرحية في السياق العربي

لا يمكن قراءة تاريخ المسرح العربي باعتباره مجرد سردية كرونولوجية لتطور الفنون الأدائية، بل هو في جوهره سجل حي للصدمة الحضارية، والتحولات السوسيوسياسية، وصراع الهوية الذي خاضته المنطقة العربية منذ منتصف القرن التاسع عشر. إن دخول "فن المسرح" بشكله الأوروبي (العلبة الإيطالية، النص الدرامي، الفصل بين المؤدي والمتفرج) لم يكن تطوراً عضوياً نابعاً من الداخل بقدر ما كان "استنباتاً" لمنتج ثقافي وافد في تربة تمتلك ذائقتها السمعية والفرجوية الخاصة (الحكواتي، خيال الظل، المقامات).[1]

تهدف هذه الدراسة البحثية المستفيضة إلى تفكيك طبقات هذا التطور، متجاوزة السطح التاريخي إلى العمق النقدي والتحليلي. سنناقش كيف تحول المسرح من "نقل" و"تقليد" ساذج للنصوص الغربية، إلى "تمصير" و"اقتباس" ذكي حاول ردم الهوة مع الجمهور، وصولاً إلى مرحلة "المسرح السياسي" و"المقاومة الثقافية" التي اصطدمت بجدران الرقابة القانونية الصارمة (مثل قانون العقوبات المصري 1937 وظهير 1934 المغربي). كما سنفرد مساحة تحليلية واسعة للرؤية النقدية للدكتور علي الراعي، الذي شرح بمشرط الناقد الخبير أمراض "المسرح التجاري" وانتصر لـ "الكوميديا الشعبية" و"المرتجلة".

الجزء الأول: صدمة التأسيس وسياسات "الاستنبات" (1847-1900)

1.1 الريادة الشامية: بين التغريب والخطابة التبريرية

يُجمع مؤرخو المسرح على أن "مارون النقاش" (1817-1855) هو الأب الشرعي للمسرح العربي بشكله الغربي. لكن قراءة تجربته تكشف عن "قلق التأسيس". عندما قدم مسرحية "البخيل" لموليير عام 1847 في منزله ببيروت، لم يكتفِ بالعرض، بل سبقه

بخطبة طويلة حاول فيها تبرير هذا الفن الجديد أمام مجتمع محافظ، واصفاً إياه بأنه "للنصح والعبرة" وليس مجرد لهو، ومستخدماً مصطلحات تراثية مثل "الذهب الإبريز" ليضفي شرعية لغوية وأخلاقية على فنه [2]،.[3]

تميزت مرحلة النقاش وتلاميذه (سليم النقاش، أديب إسحاق) بسمات تأسيسية:

1. **النقل والترجمة:** الاعتماد شبه الكلي على الريبرتوار الفرنسي (موليير، راسين).
2. **الغنائية المفرطة:** إدراكاً منهم لطبيعة الذائقة العربية "السمعية" الطربية، قاموا بتطعيم العروض الدرامية بوصلات غنائية وموسيقية كثيفة، حتى كاد الغناء يطغى على الدراما. كان هذا "التنازل" الفني ضرورياً لجذب جمهور اعتاد مجالس الطرب.[1]
3. **الاعتماد على النخب:** كان المسرح في بدايته نشاطاً نخبوياً موجهاً للطبقات القادرة على استيعاب هذا الشكل الفني الجديد، وغالباً ما قُدمت العروض في بيوت الأعيان أو القناصل.[2]

1.2 أبو خليل القباني: معركة التقاليد والهجرة القسرية

في دمشق، كانت تجربة "أبو خليل القباني" (1833-1903) أكثر تجذراً في التراث وأكثر صداماً مع المجتمع. استلهم القباني مسرحه من "ألف ليلة وليلة" وحكايات "هارون الرشيد"، محاولاً صنع مسرح غنائي عربي. لكنه اصطدم بحائط صد ديني واجتماعي عنيف.[4]

- **إشكالية التشخيص:** اعتبر المحافظون أن "التشخيص" (التمثيل) هو نوع من الكذب والمحاكاة المحرمة.
- **أزمة "الصبيان":** نظراً لمنع النساء من التمثيل، اضطر القباني للاستعانة بفتيان أمردين لأداء أدوار النساء، وهو ما استغله خصومه لاتهامه بإفساد الأخلاق والترويج للرذيلة.

- **الوشاية والفرمان:** انتهى هذا الصراع بوشاية إلى السلطان العثماني عبد الحميد الثاني، الذي أصدر فرماناً بإغلاق مسرح القباني، مما اضطره للهجرة إلى مصر عام 1884، حاملاً معه تقاليد المسرح الشامي ليغرسها في التربة المصرية الخصبة حينها [4]،[5].

1.3 مصر كحاضنة: الخديوي إسماعيل ومشروع "أوربة" القاهرة

لم يكن ازدهار المسرح في مصر مصادفة، بل كان جزءاً من مشروع سياسي وثقافي قاده الخديوي إسماعيل الذي أراد أن يجعل مصر "قطعة من أوروبا".

- **البنية التحتية:** أنشأ الخديوي "دار الأوبرا" (1869) و"مسرح الكوميديا الفرنسي" في حديقة الأزبكية، مما وفر بنية تحتية لم تكن موجودة في الشام [6]،[7].
- **يعقوب صنوع (موليير مصر):** في هذه البيئة، ظهر يعقوب صنوع كأول رائد للمسرح المصري "العامي". اختلف صنوع عن الشوام في استخدامه لغة الشارع المصري، وناقش قضايا اجتماعية حارقة (تعدد الزوجات، غلاء المهور، الفساد الإداري). ورغم دعم الخديوي له في البداية، إلا أن جرأته في نقد الحاشية والسياسات الخديوية أدت سريعاً إلى إغلاق مسرحه ونفيه، ليدشن بذلك تاريخاً طويلاً من العلاقة المتوترة بين المسرح والسلطة في مصر [8]،[9].

الجزء الثاني: من الترجمة إلى التمصير.. استراتيجيات تبيئة النص (1900-1920)

مع مطلع القرن العشرين، تجاوز المسرح العربي "صدمة البدايات" وبدأ يبحث عن لغة مشتركة مع الجمهور العريض، وليس فقط النخبة. هنا برزت إشكالية "النص": كيف نجعل موليير يتحدث لغة الحرافيش في القاهرة؟ وكيف نحول التراجيديا الإغريقية إلى دراما مفهومة للمواطن العربي؟

2.1 جدلية المصطلحات: النقل، الاقتباس، التمصير

تشير الدراسات النقدية [10] إلى تمايز دقيق بين ثلاث عمليات فنية سادت هذه المرحلة:

1. **الترجمة (النقل):** وهي النقل الأمين للنص الأصلي لغةً ومعنى، وقد سادت في البدايات وتسببت في اغتراب الجمهور (مثل ترجمات أديب إسحاق لمسرحيات راسين).
2. **التمصير (Egyptianization):** وهو عملية "تبيئة" شاملة للنص. يتم الاحتفاظ بالهيكل الدرامي والحبكة، لكن يتم تغيير الأسماء، الأماكن، العادات، وحتى الدوافع النفسية للشخصيات لتصبح "مصرية" صميمة. نجح نجيب الريحاني وبديع خيري في هذا ببراعة، حيث حولوا مسرحيات الفودفيل الفرنسية إلى نصوص تبدو وكأنها ولدت في حواري القاهرة.
3. **الاقتباس (Adaptation):** وهو مرحلة أكثر حرية، حيث يأخذ المؤلف "التيمة" أو "الفكرة" العامة من نص أجنبي، ثم ينسج حولها نصاً جديداً تماماً يختلف في مساره وحلوله الدرامية عن الأصل.

2.2 دراسة حالة: جورج طنوس ومسرحية "الشعب والقيصر" (1905)

تمثل مسرحية "الشعب والقيصر" التي عربها جورج طنوس عن فولتير عام 1905، لحظة مفصلية في تاريخ "الاقتباس السياسي".

- **السياق الثوري:** لم يكن اختيار طنوس اعتباطياً، فقد تزامنت المسرحية مع اندلاع الثورة الروسية الأولى (1905) والمطالبات المتصاعدة بالدستور في الدولة العثمانية ومصر. وجد طنوس في نص فولتير (الذي يتحدث عن اغتيال يوليوس قيصر دفاعاً عن الجمهورية) "معادلاً موضوعياً" للأحداث السياسية الساخنة [14]،[15]
- **المنهجية النقدية:** كتب طنوس مقدمة وتذييلاً للمسرحية، نظر فيهما لوظيفة المسرح، مؤكداً أن التعريب يجب أن يخدم "اللحظة الراهنة". لقد حول النص التاريخي إلى

"منشور سياسي" فني، مما جعل العروض في طنطا والإسكندرية تتحول إلى تظاهرات ثقافية نخبوية [16]،.[16]

- **الأثر:** أسست هذه التجربة لما يمكن تسميته "مسرح الإسقاط السياسي"، حيث يتم استخدام التاريخ كقناع لنقد الحاضر، وهي استراتيجية ستزدهر لاحقاً تحت وطأة الرقابة.

2.3 صعود المسرح الكوميدي: الريحاني والكسار

في مقابل المسرح الجاد (جورج أبيض) والمسرح الغنائي (سلامة حجازي)، برز تيار الكوميديا الاجتماعية ممثلاً في "نجيب الريحاني" (شخصية كشكش بيه) و"علي الكسار" (شخصية عثمان عبد الباسط).

- **النقد الاجتماعي:** لم يكن مسرح الريحاني مجرد إضحاك، بل كان نقداً لاذعاً للتغريب، وللفساد الأخلاقي، وللصراع الطبقي. اعتمد الريحاني على "التمصير" الكامل لنصوص فرنسية، لكنه أضاف إليها "النكهة المحلية" و"الارتجال المحسوب" الذي جعل الجمهور يشعر أن ما يراه هو مرآة لواقعه [17]،.[8]
- **علي الراعي والمسرح المرتجل:** أشاد الناقد علي الراعي بهذا النوع من المسرح (خاصة في كتابه "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني")، معتبراً إياه امتداداً شرعياً لـ "فنون الفرجة الشعبية"، ومدافعاً عنه ضد تهمة "التجاري" التي ألصقت به لاحقاً [18]،.[19]

الجزء الثالث: المسرح تحت وطأة الاستعمار.. المقاومة والرقابة في الشام والمغرب

لم يكن المسرح في بلاد الشام والمغرب العربي مجرد نشاط فني، بل كان ساحة "حرب ثقافية" ضد الاستعمار (الفرنسي تحديداً)، مما استدعى ردود فعل رقابية وقانونية عنيفة.

3.1 سوريا: من مقاومة التتريك إلى مقارعة الانتداب

في حمص ودمشق، تلازم ظهور المسرح مع الصعود القومي العربي.

- **الشيخ عبد الهادي الوفائي (1834-1910):** قدم نموذجاً فريداً لرجل الدين الفنان. استخدم المسرح "للإصلاح الاجتماعي" والعمل الخيري، حيث كان ريع مسرحياته (مثل "رعد" و"نسيم") يذهب للجمعيات الخيرية، مما ساعد في "تبييض" صفحة المسرح دينياً [20]، [21]،.[21]

- **محمد خالد الشلبي والمسرح السياسي:** يُعد الشلبي رائد المسرح السياسي المباشر. كتب مسرحيات نارية مثل "مظالم جمال باشا السفاح" و"جلاء الأتراك عن سوريا" (1919) التي عرضت في "النادي العربي". ومع دخول الانتداب الفرنسي، تحول مسرح الشلبي وفرقة "الشباب الوطني" إلى أداة تحريض علنية، مما أدى إلى صدامات مباشرة مع السلطات الفرنسية التي أغلقت المسارح واعتبرت العروض "تجمعات سياسية خطرة" [22]،.[22]

3.2 المغرب: المسرح كاستراتيجية ضد "الظهير البربري"

تأخر المسرح في المغرب قليلاً، لكنه ولد ولادة سياسية بامتياز في أحضان "الحركة الوطنية" التي تشكلت كرد فعل على "الظهير البربري" (16 مايو 1930) الذي أصدرته فرنسا لتقسيم العرب والأمازيغ قضائياً [23]،.[24]

- **ظهير 1934 والرقابة:** أصدرت الإقامة العامة الفرنسية ظهيراً في 1934 ينظم (ويقيد) التجمعات العمومية، بما فيها المسرح، خوفاً من تحولها لبؤر وطنية. هذا القانون دفع المسرحيين للعمل تحت غطاء "الجمعيات الرياضية" و"الكشفية" و"المدارس الحرة" [25]،.[26]

- **مسرح الهواة كواجهة نضالية:** تأسست فرق هواة مثل "فرقة ثانوية مولاي إدريس" بفاس (1923) و"جمعية الطالب المغربية" (1932). لم تكن هذه فرقاً احترافية

بالمعنى الفني، بل كانت خلايا وطنية تستخدم المسرح لتمرير رسائل مشفرة حول "الوحدة الوطنية" و"الهوية الإسلامية" و"التاريخ العربي المجيد" (مثل مسرحيات عن طارق بن زياد أو الأندلس) لتفادي مقص الرقيب الفرنسي الذي كان يتربص بأي تلميح سياسي مباشر [27]،.[27]

الجزء الرابع: التشريع والعقاب.. مأسسة الرقابة في مصر (1930-1950)

في مصر، اتخذت المواجهة بين المسرح والسلطة طابعاً قانونياً أكثر تعقيداً. لم تعد الرقابة مجرد قرار إداري من ضابط شرطة، بل تحولت إلى منظومة تشريعية صارمة، خاصة مع توتر الأوضاع السياسية في الثلاثينيات والأربعينيات.

4.1 قانون العقوبات رقم 58 لسنة 1937: سيف السلطة المسلط

يعد قانون العقوبات الصادر في 31 يوليو 1937 (والذي بدأ العمل به في أكتوبر 1937) نقطة تحول في تاريخ تقييد حرية التعبير في مصر.

- **المادة 201 (تجريم الخطاب الديني السياسي):** نصت المادة بوضوح على معاقبة أي شخص (ولو كان من رجال الدين) يلقي خطبة في مكان عبادة أو محفل عام تتضمن "قدحاً أو ذماً" في الحكومة أو القوانين أو المراسيم الملكية [28]، [29]،.[28] تم تمديد وتأويل هذه المادة لتشمل "المسرح" باعتباره "محفلاً عاماً"، مما جعل أي نقد سياسي على الخشبة يقع تحت طائلة القانون الجنائي، بعقوبات تصل للحبس والغرامة.
- **المادة 188 (نشر الشائعات):** عاقبت من ينشر أخباراً كاذبة أو أوراقاً تتضمن طعناً في أعمال الحكومة، وهو ما استخدم لمحاصرة النصوص المسرحية التي تتناول قضايا الفساد أو الأزمات السياسية باعتبارها "إثارة للرأي العام".[28]

4.2 الرقابة الانتقائية: حماية "التجاري" وقمع "الجاد"

يرصد الباحثون مفارقة عجيبة في عمل الرقابة المصرية في تلك الفترة:

- **التساهل مع الهزل:** كانت الرقابة تتغاضى عن الإسفاف، والنكات الجنسية، والتهريج في صالات "بديعة مصابني" ومسارح "الفودفيل" لأنها رأت فيها وسيلة "تلهية" للشعب وتنفيس عن الغضب المكبوت بعيداً عن السياسة.
- **التشدد مع الفكر:** في المقابل، كانت النصوص الجادة التي تحمل إسقاطات سياسية أو نقدًا اجتماعيًا عميقًا تواجه بالمنع أو الحذف تحت ذريعة "حماية المصالح العليا للدولة" أو "النظام العام" [30]،[31].
- **اقتراحات علي الراعي:** في نقده لهذا الوضع، اقترح الدكتور علي الراعي لاحقاً تعديلات قانونية، منها تحديد دقيق لمفهوم "مصالح الدولة العليا" حتى لا يكون سيفاً مسلطاً على رقاب المبدعين، وإعفاء كبار الكتّاب (مثل توفيق الحكيم) من الرقابة المسبقة [31]،[31].

الجزء الخامس: الدكتور علي الراعي.. المشرط النقدي وتشريح "المسرح التجاري"

لا تكتمل دراسة مراحل المسرح العربي دون التوقف طويلاً عند المشروع النقدي الضخم للدكتور علي الراعي، الذي أعاد صياغة المفاهيم النقدية، وفرض مصطلحاته على الساحة الثقافية.

5.1 تفكيك أسطورة "المسرح التجاري" و"الجمهور عاوز كده"

شن الراعي حرباً نقدية بلا هوادة على ما أسماه "المسرح التجاري"، وهو ذلك المسرح الذي ساد (خاصة منذ السبعينيات، ولكن جذوره تعود لفرق الصالات في الثلاثينيات والأربعينيات).

- **السمات:** عرف الراعي المسرح التجاري بأنه مسرح يعتمد على "النجم الأوحد"، و"الإفيه" الجنسي أو السياسي المبتذل، وتفكك البنية الدرامية لصالح "الاسكتشات" الضاحكة. إنه مسرح "الاستهلاك" السريع الذي لا يترك أثراً في الوجدان [32]،.[33]
- **خرافة "الجمهور عاوز كده":** فند الراعي هذه المقولة الشائعة، معتبراً إياها "شعاراً زائفاً" يرفعه منتجو المسرح التجاري لتبرير رداءة ما يقدمون. جادل الراعي بأن الجمهور المصري والعربي ذكي، ويمتلك ذائقة فطرية تميز الجيد من الرديء، بدليل إقباله الكاسح على عروض نجيب الريحاني "الجادة في كوميديتها" أو عروض المسرح القومي في عصره الذهبي [34]، [35]،.[36]

5.2 الانتصار لـ "الكوميديا المرتجلة" و"المسرح الشعبي"

في كتابه التأسيسي "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني"، قام الراعي بعملية "رد اعتبار" لفنون الفرجة الشعبية التي احتقرها النقاد الأكاديميون المتأثرون بالغرب.

- **الأصالة في الارتجال:** ميز الراعي بين "الارتجال الفوضوي" في المسرح التجاري، وبين "الارتجال الخلاق" في الكوميديا الشعبية (الكوميديا ديلارتي، خيال الظل، الريحاني). رأى أن الارتجال عند الريحاني والكسار كان وسيلة للتفاعل الحي مع الجمهور، ولتجديد العرض يومياً بناءً على أحداث الساعة، وهو ما يمنح المسرح "حيويته" و"راهنيته" [18]،.[19]
- **الريحاني كنموذج:** اعتبر الراعي أن نجيب الريحاني يمثل القمة التي وصل إليها المسرح الشعبي المصري، حيث استطاع أن يمزج بين "الإضحاك" و"النقد الاجتماعي المرير"، مقدماً "مسرح الدم والدموع" (الميلودراما) في قالب كوميدي إنساني رفيع، بعيداً عن ابتذال مسرح الصالات [37]،.[31]

5.3 بين "المسرح الجاد" و"مسرح التسلية"

رفض الراعي التقسيم الصارم بين مسرح "نخبوي جاد" ومسرح "جماهيري هزلي". كان يدعو إلى "مسرح ثالث" (على غرار سينما العالم الثالث)، مسرح يكون "جاداً في فكره" و"شعبياً في أدواته". مسرح يخاطب "الشعب" لا "النخبة"، لكنه يحترمه ولا يستخف بعقله. انتقد يوسف وهبي أحياناً لغرق مسرحه في الميلودراما الزاعقة والمباشرة، لكنه احترم فيه قدرته على جذب الجمهور لقضايا أخلاقية [31]،.[38]

الجزء السادس: ما بعد 1952.. "مسرح الدولة" وسؤال التأصيل

شكلت ثورة يوليو 1952 في مصر، وحركات الاستقلال في العالم العربي، منعطفاً حاسماً. انتقل المسرح من "مبادرات فردية" أو "تجارية" إلى "مشروع دولة".

6.1 مأسسة المسرح: زكي طليمات والفرق القومية

لعبت الدولة دوراً مركزياً في هذه المرحلة. تأسست معاهد الفنون المسرحية (بجهود زكي طليمات)، وأنشئت "فرقة المسرح القومي" و"مسرح التلفزيون". أصبح الفنان "موظفاً" لدى الدولة، مما حرره من ضغط شباك التذاكر (المسرح التجاري)، لكنه وضعه تحت سقف الرقابة السياسية للنظام الجديد [6]،.[39]

6.2 نكسة 1967 ومسرح "التسييس"

أحدثت هزيمة 1967 زلزالاً في الوعي المسرحي. لم يعد "التمصير" أو "الاقتباس" كافياً. ظهرت الحاجة لـ "مسرح عربي" يتحدث عن الهزيمة، القمع، والديمقراطية.

- **سعد الله ونوس:** دشن مرحلة "مسرح التسييس" (وليس المسرح السياسي فقط)، داعياً لكسر الجدار الرابع وإشراك الجمهور في "حفلة سمر من أجل 5 حزيران".

- **التأصيل (Heritage/Turath)**: برز تيار "التأصيل" الذي دعا إليه يوسف إدريس (نحو مسرح عربي) وتوفيق الحكيم (قالبنا المسرحي). الفكرة هي العودة للأشكال الفرجوية العربية (السامر، الحلقة) واستلهام بنيتها لتقديم مسرح معاصر لا يقلد الغرب [10]،[40].

خاتمة: استخلاصات ومسارات المستقبل

إن القراءة الفاحصة لمراحل المسرح العربي تقودنا إلى عدة استخلاصات جوهرية:

1. **دينامية "الاستنبات والمقاومة"**: لم يكن المسرح العربي مجرد "نسخة" باهتة من المسرح الغربي، بل خضع لعمليات تحوير وتبيئة مستمرة (عبر التمصير، والاقتباس، واستلهام التراث) جعلته يكتسب ملامح خاصة، وإن ظلت هجينة.
2. **أثر الرقابة في التشكيل الجمالي**: لعبت القوانين القمعية (ظهير 1934، قانون 1937) دوراً "سلبياً-إيجابياً"؛ فقد قمعت المسرح المباشر، لكنها دفعت المبدعين لابتكار لغة "الرمز" و"الإسقاط التاريخي"، مما أثرى الجماليات المسرحية (كما في مسرحيات ألفريد فرج وسعد الله ونوس).
3. **انتصار "الهامش"**: رغم هيمنة "المسرح التجاري" في فترات الانفتاح، إلا أن "المسرح الجاد" و"مسرح الهواة" (الذي دافع عنه علي الراعي) ظل هو الحامل الحقيقي لشعلة التطور والتجريب.
4. **الراهنية**: لا تزال إشكاليات "الهوية" و"الجمهور" و"الرقابة" تحكم الإنتاج المسرحي العربي اليوم، مما يجعل العودة لتراث الرواد (الريحاني، القباني، الوفائي) ودراسات النقاد (الراعي) ضرورة حتمية لفهم الحاضر واستشراف المستقبل.

جدول: القوانين والتشريعات المؤثرة في مسار المسرح العربي

الدولة	القانون/الحدث	السنة	الأثر المباشر على المسرح	التداعيات الفنية والسياسية
سوريا (العثمانية)	فرمان إغلاق مسرح القباني	1884	هجرة المسرحيين الشوام إلى مصر	انتقال مركز الثقل المسرحي للقاهرة، وبدء النهضة المسرحية المصرية.
المغرب (الحماية)	الظهير البربري	1930	اندلاع المقاومة الثقافية	استخدام المسرح كأداة للوحدة الوطنية والوعي الديني.
المغرب (الحماية)	ظهير تنظيم التجمعات	1934	تقييد المسرح العام	الهروب إلى "مسرح الهواة"، الجمعيات المدرسية، والرمزية التاريخية.

الدولة	القانون/الحدث	السنة	الأثر المباشر على المسرح	التداعيات الفنية والسياسية
مصر (الملكية)	قانون العقوبات (مادة 201)	1937	تجريم النقد السياسي والديني	تراجع المسرح السياسي المباشر، اللجوء للإسقاط التاريخي، وازدهار الكوميديا "الآمنة".
سوريا (الانتداب)	مراسيم "لافال" (Laval Decree)	1934	رقابة صارمة على المحتوى (سينما/مسرح)	تصاعد المسرح التحريضي السري، والمواجهة المباشرة في الشارع.