احمد ابو خليل القباني

الفن المسرحي

الدكتور جميل نصيف
مدرس قسم اللغة العربية

الخلاصة :

احمد ابو خليل القباني احد ثلاثة رواد عرب اقاموا منذ منتصف القرن الماضى بداية لحركة مسرحية عربية بجانبيها الادبي والتكنيكي . ولهذا السبب يحظى القباني باهتمامي الخاص وانا ادرس ظاهرة المسرح في حياتنا الثقافية المعاصرة . ولما كان مسرح القباني ، لاسيما جانبه الادبي ، قد جلب انتباه عدد من الباحثين العرب فقد رأيت من الضرورى عرض آراء هؤلاء الباحثين بالقباني ومناقشة هذه الآراء . ومن هذه الآراء ما يتعلق بتحديد التاريخ الذي بدأ فيه القباني ممارسة نشاطه المسرحي. أما الجانب الآخر ، وهو الاهم ، فيخص تحديد القيمة الفنية لادب القباني ، لاسيما وان القباني اعتمد على القصص الشعبي العربي وعلى حكايات الف ليلة وليلة بالذات . وبعد ان قمت بالرد على اتهام الدكتور محمد نجم للقباني بعدم معالجته فنيا للحكايات التي وقع اختياره عليها من بين حكايات كتاب الف ليلة وليلة رأيت ان من الضرورى القيام بعرض موجز لهيكل الحكاية ومقابلته بعرض موجز ايضا لهيكل المسرحية وكشفت من خلال ذلك عن دور القباني بمسرحة نص الحكاية بما ينم عن ادراك ملحوظ لاهم متطلبات مسرحة نص ملحمي بتحويله الى نص درامي .

مقدمة :

لابد لكل باحث ، وهو يقرر الخوض في اوليات المسرح ، في هذا البلد العربي او ذاك ، ان يطرح على نفسه السؤال التالى :- متى وكيف نشأ المسرح في بلد عربي بعينه ؟ يطرح هذا السؤال عندما يتصدى باحث لدراسر ظاهرة المسرح في لبنان أو في سوريا أو في مصر أو في العراق ...

أو في أي بلد عربي آخر هيأته ظروفه المادية والتاريخية لممارسة زيادة معترف بها في مختلف ميادين النهوض الاجتماعي والحضاري لتاريخنا الحديث .

واذا كان كتاب (ارزة لبنان) لمؤلفه نيقولا النقاش الذى صدر منذ أواخر الستينات من القرن الماضى ، قد وفر ـ الى حد بعيد ـ للباحث ، عربيا كان أم غير عربي ، الاجابة عن الشق المتعلق من هذا السؤال بلبنان ، فحدد لهذه البداية هناك تاريخا واضحا ودقيقا لا يكاد يرقى اليه شك ، فان افتقار الحركات المسرحية في عدد آخر من البلدان العربية كسوريا ومصر والعراق الى مثل هذا المصدر ، جعل مهمة الباحث في الاجابة عن الجوانب المتعلقة بها من هذا السؤال ، شاقة فعلا ان لم نقل غير ممكنة اذا ما التزمنا الدقة .

لقد عرف العالم العربي عصر نهضته في القرن التاسع عشر ، وقد كان وراء هذا التحديد لقيام عصر النهضة العربية جملة عوامل تاريخية واجتماعية وسياسية ، لسنا هنا بصدد التعرض اليها ، خوفا من الخروج على اهداف البحث المكرس لمعالجة بدايات الحركة المسرحية في سوريا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وعلاقة هذه البداية بالشيخ احمد ابي خليل القباني،أحدثلاثة رواد للمسرح العربي ظهروا في فترة واحدة تقريبا،وبصورة متعاقبة ومتلاحقة ، في ثلاثة اقطار عربية ارتبطت مع بعضها بروابط ثقافية واجتماعية ملموسة ، وشكلوا ثلاث ظواهر مسرحية عربية متمايزة استطاعت ان تلقي ، بدرجات متفاوتة ، كل من جانبها بذرة صالحة في تربة اجتماعية كانت مهيئة عموما لاحتضان هذه البذرة ورعايتها وحمايتها وتوفير الحد الادنى من المناخ الضرورى لنمائها مما ساعد الحركة المسرحية على الانطلاق فيما بعد لتعم العالم العربي ، كما نراها اليوم على ابواب الانتقال من مرحلة التلمذة على التراث الاجنبي وتقليده ، الى مرحلة تحقيق الاصالة القومية

والمحلية ، هذه الاصالة التي هى اليوم هدف كل الاطراف المسرحية ومطمحها النبيل في جميع الاقطار العربية .

رواد المسرح العربي الثلاثة هم : مارون النقاش (لبنان) ، والشيخ احمد ابو خليل القباني (سوريا) ، ويعقوب صنوع ابو نظاره (مصر) . اما القباني فيمتاز على زميليه في كونه اكثر الثلاثة تفاعلا مع الحركة المسرحية الوليدة ، واغناهم احاطة بدائرة واسعة من الفنون الشقيقة للحركة المسرحية والمكملة لها ـ كالموسيقى والغناء وفن الرقص ونظم الاغاني وتلحينها وما الى ذلك . واذا كانت فترة اشتغال النقاش في المسرح ضمن حدود لبنان ، اذ لم نسمع عن رحلات فنية قام بها النقاش الى بلد آخر خارج لبنان ، عربيا كان هذا البلد أم غير عربي ، واذا كانت فترة اشتغال يعقوب صنوع في المسرح مقصورة على موسمين مسرحيين لم تتعد حدود البلد المصري في الفترة بين ١٨٧٠ ـ ١٨٧٣ ، فان اشتغال القباني في المسرح قد غطى اكثر من ربع قرن بالتأكيد ، فضلا عن انه قد تعدى حدود البلد السورى الى مصر ، لا كزائر وحسب بل وكمستوطن يؤسس فرقة مسرحية ويدرب ممثلين ويلحن الاغاني ويدرب المغنين ويخلق حركة مسرحية غنائية عرفت بها المدن المصرية الكبيرة وعدداً من قرى الريف المصري كذلك ، هذه الحركة التى كان لها ابعد الاثر في واقع الحركة المسرحية العربية فيما بعد .

اما كيف بدأ القباني نشاطه المسرحي في سوريا ، وما هي طبيعة الظروف التي اقتلعته من جذوره البيئية المحافظة في مثل هذا الوقت المبكر من تاريخنا الحديث ، فيهجر مهنة القبانة بل ويبيع قبانه وضيعته وحتى دار سكناه ليبني مسرحا بما تجمع لديه من مال كان يشكل ، حسب المعايير الاقتصادية لذلك الوقت ، ثروة كبيرة ، خاطر بها بعد ان خاطر بسمعته في نظر ذلك المجتمع المتزمت المتخلف فهذا ما لا يكاد يعرف عنه الباحث

الحديث ما يكفي للقطع برأى محدد • ولقد عبر عن حيرة الباحث امام قلة المعلومات ان لم نقل انعدامها ، هذه المعلومات المتعلقة بهذه البداية ، كل الذين تناولوا هذه الظاهرة في عالمنا العربي عموما وفي سوريا على الاخص • وكل الذي نعثر عليه هو قول باحث كالدكتور محمد يوسف نجم : « اننا لا نعرف للتمثيل تاريخا في سوريا قبل ظهور احمد ابي خليل القباني حوالى سنة ١٨٦٥م (١٢٨٢هـ) »[١] وحجة الدكتور نجم في ذلك ، على ما يبدو ، ما جاء في كتاب خطط الشام لمؤلفه الاستاذ محمد كرد علي الذى يقول : « بيد ان العصر الاخير لم يضن على الشام بتجلي الاداب الرفيعة فيه ، فقام فيها سنة ١٢٨٢هـ ، وفي دمشق ايضا ، رجل من ابنائها هو السيد احمد ابو خليل القباني ••• فانشأ دارا للتمثيل ، وبدأ يضع روايات تمثيليـــة وطنية ، من تأليفه ونظمه وتلحينه ••• »[٢] .

اما الدكتور محمد مندور فيبدو في كتابه (المسرح النثري) اكثـر حذرا من زميله الدكتور محمد يوسف نجم ، واكثر التزاما بموضوعية البحث من المؤرخ الاستاذ محمد كرد علي وهو يتحدث عن نشأة المســرح العربي في سوريا • يقول الدكتور مندور : « واخذ اخواننا السوريون هذا الفن ونبغ منهم بنوع خاص احمد ابو خليل القباني الذى قيل انه التقط اصول هذا الفن منذ مشاهدته مسرحيات مثلتها فرقة فرنسية في احـدى مدارس دمشق ، كما قيل انه تعلم تلك الاصول من اللبنانيين الذين شاهدهم يمثلون في بيروت او في دمشق ••• وعلى أي حال فقد نشط القباني في تقديم هذا اللون من الفن للدمشقيين منذ سنة ١٨٧٨ حتى سنة ١٨٨٤ وهي السنة التي غادر فيها سوريا الى مصر ليستمر فيها نشاطه المسرحي »[٣] حتى عام ١٩٠٠ تقريبا • وهكذا نلاحظ ان الدكتور مندور لم يورط نفسه بتحديد بداية لمسرح القباني يفتقر لاقامتها الى ابسط الادلـــة والمعطيات التاريخية الثابتة • وهذا عين ما التفت اليه قبله الدكتور محمد يوسف نجم

الذي اقتفى في أول حديثه عن القباني ، أثر المؤرخ السوري الاستاذ محمد كرد علي وذلك عندما قال : « اننا لا نعرف للتمثيل تاريخا في سوريا قبل ظهور أحمد أبي خليل القباني فيها حوالي سنة ١٨٦٥م (١٢٨٢هـ) » • كما سبق لنا أن أشرنا في هامشنا رقم (١) غير انه سرعان ما تلافى ذلك من خلال سياق حديثه عنه • فبعد أن لخص استنادا الى المراجع القليلة المتيسرة لديه ، حياة القباني انتقل في الفقرة التالية الى الحديث عن نشأة مسرح القباني ، وهنا يستيقظ في نفس الدكتور نجم حس الباحث المدقق فيقول : « ونحن لا نعلم التاريخ الدقيق لاشتغال القباني بهذا الفن ، وان كانت بعض المراجع تعتقد انه بدأ سنة ١٢٨٢هـ » وهكذا يكون قد رد الدكتور نجم هنا على روايات المؤرخين التى تستند الى الظن والتخمين و « لا تقوم على وثاق علمية او حقائق مثبتة »[٤] •

واذا انتقلنا بعد ذلك الى كتاب « الادب المسرحي في سوريا » (دراسة في المسرحية العربية السورية منذ ابي خليل القباني الى اليوم) لمؤلفه السيد عدنان بن ذريل فسنجد فيما قاله عن نشأة مسرح القباني حماسا كثيرا وغيابا للموضوعية ولالتزام الحقائق التاريخية الثابتة فيما يقول ويقرر • يقول السيد عدنان بن ذريل :ـ « احمد ابو خليل القباني (١٨٣٣ـ١٩٠٢) رائد كبير من رواد الفن المسرحي في دنيا العرب ، انه مؤسس المسرح العربي ، السورى ، وباعث النهضة المسرحية في مصر ، حمل جذوتها معه من دمشق الى هناك ، انه دنيا وحده في الفن المسرحي ، وهو من هذه العبقريات الكبيرة التي قل أن يجود بها الزمان•••»[٥] ان مثل هذا الحماس، فضلا عن افتقاره الى ابسط مقومات البحث العلمي بل وتعارضه معها ، لا يخدم حركتنا المسرحية باتجاه وعيها لذاتها ، ومعرفة ماضيها وتشخيص واقعها ، المائل ورسم آفاق وسبل تقدمها في المستقبل ، هذا اذا لم يعمل على طمس معالم هذا القدر الضئيل من الحقائق المعروفة لدينا في الوقت الحاضر •

اما يعقوب م. لنداو المستشرق الاسرائيلي فقد نسي في غمرة اهتمامه بالكشف عن دور الطوائف من غير المسلمين في قيام نهضة مسرحية منذ منتصف القرن التاسع عشر ، انساه اهتمامه هذا تذكر دور احمد ابي خليل القباني في اذكاء جذوة المسرح العربي ، رغم وضوح دور القباني في مجال التأليف والاخراج والتمثيل ، وفي تلحين الاغاني ، بل وفي تفانيه بنكران الذات خدمة للمسرح . ففي كتابه « دراسات في المسرح والسينما عند العرب » لم نعثر ، والمؤلف يتحدث عن المسرح العربي في سوريا خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، على ذكر ولو بالاسم فقط للقباني كواحد من الذين اشتغلوا بالمسرح ، وحتى عندما ينتقل المستشرق الى الحديث عن الحركة في مصر ، خلال نفس الفترة ، فلا يأتي ذكر القباني الا عرضا ومن خلال حديثة عن اسكندر فرح الذى سافر الى مصر « حيث اشترك في فرقة اخرى يقودها مواطن سورى موهوب آخر ، هو خليل القباني »[٦] . هذا هو كل نصيب القباني من اهتمام المستشرق . اما مترجم الكتاب فيبدو ان شعورا بالذنب قد ساوره بعد ان أذهل القارىء وهو يتحدث عن موضوعية المؤلف واحاطته بمادة بحثه وسعة افقه وتوفره على مصادر بحثه وما الى ذلك من عبارات الثناء التي اريد لها على الارجح ، ان تكون جسرا يعبر عليها الكتاب ليصل الى ايدى القراء ، لذا بادر المترجم مشكورا فنصح القارىء في احد الهوامش بالرجوع الى كتاب الدكتور محمد يوسف نجم ، الذى يشتمل على دراسة وافية لمسرح القباني !

ومهما يكن من أمر ، فللقباني دور واضح ورائد في الحركة العربية في سوريا ايام ولاية مدحت باشا على دمشق حوالى سنة ١٨٧٨ ، وان اتجاه انظار الوالى وحاشيته الى القباني ، وهي تبحث عمن يستطيع الاضطلاع بمهمة حمل اعباء المسرح ليدل على ما للقباني آنذاك من يد في هذا الميدان الفني ومن مكانة ونفوذ في نفوس مواطنيه ، وهذا يعني بالتالى تاريخا مسرحيا

وامتدادا في الماضى • اما متى بدأ هذا التاريخ والى اين يمكن ان ينتهي هذا الامتداد لنشاط القباني فهذا ما لا يستطيع باحث اليوم ان يقطع به برأي ، استنادا الى ما يتيسر بين يديه من معطيات ووثائق يمكن اعتبارها قاطعة وثابتة •

ومهما يكن من امر أيضا فان كل ما قيل عن احتمال تأثر القباني بمسرحية تركية ممثلة او اكثر ، وعن تأثره بمسرح مارون النقاش في بيروت نفسها ، او خلال زيارة الفرقة اللبنانية التى واصلت حمل راية مسرح مارون النقاش وتقديم عروضها في هذه المدينة العربية او تلك ، وعن تأثره بمسرح مدرسي تضطلع به حركة تبشيرية أو كنيسة محلية وما الى ذلك ، فان كل هذا يمكن ان يكون صحيحا ويمكن ان يكون مجرد ظن لا أكثر • ذلك ان كلا من المسرح التركي والمسرح اللبناني (مسرح مارون النقاش وتلامذته) ، والمسرح المدرسي (التبشيري) والكنسي قد سبق اقدم بداية تحدد لاشتغال احمد ابى خليل بالمسرح وهى سنة ١٨٦٥ • ان الذى يحمل الباحثين على الاختلاف هو افتقارهم الى هذه المعطيات التاريخية الثابتة التى تجعلهم يطمئنون الى تحديد البداية بهذا التاريخ او ذاك •

ومن هنا يتبين لنا ان المؤرخين السوريين قد جرفهم حماسهم لمواطنهم السورى احمد ابى خليل القباني وراء المزايدة على هذه البداية حتى انتهى بهم المطاف في عام ١٨٦٥ ، هذا بينما رأينا باحثين عربا آخرين مثل الدكتور محمد يوسف نجم ولدكتور محمد مندور قد دفعهم التشدد في البحث عن المعطيات التاريخية التي لا يمكن لشك ان يرقى اليها ، نقول دفعهم الى الانسحاب حتى فترة ولاية مدحت باشا على سوريا حوالى سنة ١٨٧٨ ، نظرا لان هناك من الشواهد التاريخية ما يؤكد اشتغال القباني بالمسرح ، بل وما يؤكد تصدره للحركة المسرحية في سوريا آنذاك • اما فريق ثالث يمثلهم المستشرق يعقوب لنداو فقد ضحى بحق احمد ابى خليل القباني

القاطع في مشاركته بالريادة المسرحية في العالم العربي مع رائدين آخرين هما مارون النقاش (لبنان) ويعقوب صنوع (مصر) ، نقول ضحى بهذا الحق الصريح على مذبح الصراع العربي الاسرائيلي مما حمله على تجاهل القباني ، رغم ما له من وزن ، تجاهلا تاما • واذا تركنا يعقوب لنداو وكتابه الذى تناوله من الزاوية التى حددتها له اهداف الصراع الاسرائيلي العربي، فجاء منسجما مع مخططات الدعاية الاسرائيلية ـ الصهيونية ضد القضية العربية بين اوساط الرأي العام العالمي ، نقول اذا ما تركنا هذا الكتاب وصاحبه جانبا وعدنا الى الباحثين العرب الذين لم يكتفوا بالتنبه الى وجود القباني بل والتفتوا كذلك الى دوره الرائد في هذه الحركة ككل ، والى كونه المؤسس الفعلي والمطور كذلك لتيار كامل داخل هذه الحركة ـ واقصد بذلك المسرح الغنائي ، لوجدناهم ـ الباحثين العرب ـ منقسمين الى فريقين اثنين كما سبق لنا أن اشرنا سابقا • الفريق الاول ، وهم سوريون ، يؤكدون على ان اشتغال القباني بالمسرح انما يعود الى عام ١٨٦٥ وهم اذ يقررون ذلك يعجزون عن تقديم أي دليل يسند مثل هذا الرأي ، مما يسهل على باحثين آخرين ان يرفضوا الاخذ بهذا الرأى وقد سبق لنا أن اشرنا من الناحية الاخرى الى باحثين عرب آخرين ينسحبون في تحديدهم لبداية اشتغال القباني بالمسرح الى فترة ولاية مدحت باشا على دمشق • وتحديدهم هذا وان كان مشفوعا باسانيد تاريخية قاطعة الا انه مجحف بحق القباني لانه يسدل ستار النسيان على فترة كاملة من اشتغال القباني بالمسرح لا يعتبر عجزنا عن اقامة الدليل القاطع عليها مبررا للسكوت عنها • فلا يعقل أن تتجه أنظار السلطة الرسمية الى القباني بالذات دون أن يذكرنا ذلك بدور القباني في المسرح هذا الدور الذى برر تكليفه من قبل السلطة للاضطلاع بمهمة الاشراف على العمل المسرحي ، ومده بالعون المادى والدعم المعنوى من قبلها كما تشير الروايات التاريخية ، غير ان السؤال

موضع الخلاف بين الباحثين هو متى بالضبط وكيف بدأ القباني نشاطه المسرحي ؟ واذا كان عام ١٨٧٨ يعتبر متأخرا لهذا التحديد فان عام ١٨٦٥ قد يعتبر هو الآخر متقدما بالنسبة للقباني دون ان ينصرف هذا النفي بالضرورة الى بداية المسرح العربي الوطني في سوريا ككل • وفي مثل هذه الحالة لا يبقى امام الباحث ، والى حين توفر ادلة قاطعة ، الا ان يفترض تاريخا لهذه البداية يقع بين هذين الحدين الزمنيين •

واذا كان الحديث عن الدور الذى شغله القباني في تاريخ الحركة المسرحية في العالم العربي يحمل الكثير من المواقف الذاتية سلبا او ايجابا نظرا لافتقار الباحث نفسه الى الكثير من التفاصيل والشواهد التي أهملت في حينها لعدم تقدير معاصرى القباني لاهميتها آنذاك ، فان جانبا آخر من جوانب نشاط القباني المسرحي المتعدد الوجوه متمثلا بالمسرحيات التي ألفها خصيصا لتقدم على المسرح ، هذا الجانب قد وصلنا منه اهمه على الاقل[٧] وحول هذا الجانب وانطلاقا منه يمكن الحديث عن دور القباني وعن الاضافات التي ساهم بها في دفع الحركة المسرحية وادامتها وتطويرها •

لقد تناول هذا الجانب من حياة القباني الفنية ثلاثة باحثين عرب على الاقل هم :ـ الدكتور محمد يوسف نجم في كتابه القيم « المسرحية في الادب العربي الحديث »[٨] (١٨٤٧-١٩١٤) ، والدكتور مندور في كتابه « المسرح النثري »[٩] مع اشارة عابرة الى القباني في كتاب له آخر بعنوان « المسرح »[١٠] • اما ثالثهم فهو عدنان بن ذريل في كتابه « الادب المسرحي في سوريا »[١١] حيث كان فيه للقباني وتلامذته نصيب وافر من اهتمام المؤلف ونهج الكتاب ، ولا غرو فالمؤلف سورى والكتاب مكرس لتاريخ هذا الفن ومادته في سوريا بالذات وفي وقت أخذت فيه دنيا العرب تولي شيئا من الاهتمام بالحركة المسرحية وتقديرا للعاملين في ميدانها واعترافا بالطابع الحضارى لنشاطها •

واذا رجعنا الى دراسة الدكتور محمد يوسف نجم المسرحية في الادب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤) وهي اهم واشمل دراسة عربية في هذا الميدان حتى الآن ، امكننا حصر تقييمات الباحث لفن الشيخ احمد ابي خليل القباني فيما يأتي :-

« كانت حكايات الف ليلة وليلة احد المصادر الهامة التى اعتمد عليها القباني في كتابة مسرحياته فقد قرأنا له مسرحيتين ، كانتا في موضوعيهما نقلا صادقا لحكايتين من الليالى دون تحريف او انحراف »[١٢] وسيجد القارىء ان الباحث المحترم يكرر في اكثر من مناسبة امانة القباني الذى ينقل عنه نصا وروحا ، أو قل حسب لغة الباحث نفسه « دون تحريف أو انحراف » . وبعد ان يستعرض الدكتور نجم بايجاز شديد موضوع اولى مسرحيات القباني المقتبسة من الف ليلة وليلة هي « هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب » . يقول :-

« وهكذا نرى ان القباني لم يبذل جهداً في استخدام حوادث القصة في العمل المسرحي ومن ثم لم يحاول الافادة من هذه الحوادث في خلق موقف انساني يخرج بحكاية الليالي عن محيط الاستحالة واللامعقولية . فمشهد الحرمان الذي يعانيه كل من غانم وقوت القلوب ، حفاظا على عهد الرشيد او رهبة منه ، كان جديرا بان يكون محور المسرحية ، من حيث أحوال الشخصيات النفسية ، وتطور انفعالاتها وتصرفاتها ولكن القباني بعقليته المسرحية الساذجة البدائية ، لم يفطن اليه اذ كان همه منصرفا الى تأدية القصة الاصلية بمبالغاتها وحوادثها الكثيرة بايسر السبل ، متخذا من ذلك ذريعة ليقدم عددا من المقاطع الغنائية او الموشحات او الرقصات الشعبية التى بنى أسس مسرحه عليها[١٣] ـ ويجد القارىء كذلك ان الدكتور نجم يؤكد اكثر من مرة ان هم القباني كان منصرفا الى تسخير كل شيء كذريعة « ليقدم عددا من القطع الغنائية والموشحات او الرقصات الشعبية »[١٤] ـ

ويختم الدكتور محمد يوسف نجم حديثه عن مسرحية القباني « هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب » بقوله :ـ « ونرى ايضا في مسرحية القباني للقصة محاولة تكرار مشهد السجن الذى التزمه في كل مسرحية من مسرحياته تقريبا»(١٥) .

وعن اسلوب القباني يقول الدكتور نجم في معرض حديثه عن مسرحية الامير محمود نجل شاه العجم انه « كما هو في مسرحياته عامة يقوم على السجع الثقيل الممجوح ويعتمد على الشعر المأثور ، والامثال السائرة والحكم الشعبية السائدة »(١٦) .

واذا تركنا الدكتور محمد يوسف نجم الى بحث الدكتور محمد مندور المتعلق بالشيخ احمد ابى خليل القباني ، والذى ضمنه كتابه « المسرح النثري » فسنجد ان للدكتور مندور رأيا آخر عن القباني يختلف فيه مع الدكتور نجم اختلافا بينا . ففي رأي استاذنا مندور ان القباني « كان يحسن نظم الازجال والاشعار ويجيد ربط الحوادث في حبكة قصصية محكمة . وقد عمل على ان يقرب التأليف المسرحي من ادب اللغة الفصحى من جهة ، وان يقربه من الشعب من جهة اخرى ، وذلك بان يستمد موضوعاته من القصص الشعبية المنتشرة في طبقات الشعب وبخاصة قصص الف ليلة وليلة ... « وقد احتفظ في نثره بالسجع التقليدى ولكن في لغة واضحة الاستقامة »(١٧) .

وقد يبلغ اعجاب مندور باسلوب القباني حدا نسمع معه مثل الثناء التالى وهو يعقب على مشهد اقتبسه من احدى مسرحيات القباني نفسه فيقول :ـ « وواضح من هذا الحوار صياغته الادبية السليمة ومهارة القباني في الجمع بين الشعر والنثر جمعا يقترب فيه نغم الشعر من نغم النثر اقترابا قويا لا نكاد نحس بانتقال من احدهما الى الآخر »(١٨) وهذا تقييم لا يجرؤ

ان يحلم به أي من كتاب المسرح عندنا حتى في الوقت الحاضر • وواضح ان الدكتور مندور يختلف عن الدكتور نجم في هذا التناول التاريخي للظاهرة ، أي في اخذه بعين الاعتبار الظروف التاريخية التي احاطت بالظاهرة التي يتناولها بالدرس ، هذا بينما نحس ان الدكتور نجم يسقط من حسابه مثل هذه الحقيقة • ذلك ان الدكتور نجم اذ يلوم القباني بسبب هـذا « السجع الثقيل الممجوج » ينسى ان الادباء ، ايام القباني ، لم يروا بعد أي ضرورة للخروج على توشية اساليبهم بالسجع ، بل اعتبروا ذلك من ألصق الضرورات بالمتطلبات الفنية لاساليبهم الانشائية • غير اننا من الناحية الثانية لا نستطيع ان نقر الدكتور مندور على هذا التساهل الذى يبديه وهو يتناول ادب القباني فاذا كنا نعذره في عدم اعتبار سجعه منقصة ، لانه لم يعتبر كذلك في حينه ، فليس من حقه ، كما نعتقد ، ان ينساق وراء التحمس للقباني الى حد الحديث عن « مهارة القباني في الجمع بين الشعر والنثر جمعا يقترب فيه نغم الشعر من نغم النثر اقترابا قويا ••• » كما مر بنا • اننا نعتقد ان وراء تحمس الباحث المحترم ، تلك الرطانة العامية التي سادت كتابات المسرح في فجر ولادته على يد مارون النقاش ويعقوب صنوع واحمد ابى خليل القباني • واذا ما اخذنا هذا في الحسبان امكننا ان نتفهم موقف الدكتور مندور وهو يعتقد ان اسلوب القباني يتسم بصياغاته «الادبية السليمة» وان القباني نفسه « كان يحسن نظم الازجال والاشعار » ••• الخ •

لقد كان الدكتور مندور ، في الحقيقة ، كريما دائما مع الادباء العرب المجددين منهم بصورة خاصة ، لقدكان حماسه ، دائما ، كبيرا لهؤلاء بغض النظر عن مدى مساهمتهم في تحسين واقعنا الادبي وتطويره ، كما كان متحمسا للفصحى ولتجويد أساليبها وتطويرها ، متحمسا للالتزام بقواعـد واصول لغتها • لقد كان حماسه لمسرح شوقي يفوق كثيرا الاسهامة التي

أضافها هذا المسرح الى حركتنا المسرحية ، حتى لقد القى تبعة عدم تلمسنا لمثل هذه القيمة فيه الى عجز المسرح العربي بكل كوادره الفنية اليوم عن الكشف عن هذه القيمة التى يرى الباحث انها تنتظر من يرقى الى مستواها لاظهارها[١٩] . كذلك قل عن تحمسه لمسرح الحكيم ، هذا المسرح الذي بقي في رأيي حبيس ثرثرته الذهنية ، والذى كشف صاحبه عن تخلف دائم عن واقع حياتنا وهمومنا ، فهو لم يهتم بتفهم واقع المرحلة التاريخية والاجتماعية التى يجتازها عالمنا العربي ، قدر اهتمامه بالركض وراء كل تقليعة تظهر في الغرب ، وتقليد كل مذهب أو اتجاه قديم أو معاصر . لقد كان تحمس الدكتور مندور للحكيم يدفعه احيانا الى موقف يتناقض مع ما يقوله الحكيم نفسه عن مسرحه عامة او عن مسرحية معينة بصورة خاصة[٢٠] .

بالاضافة الى ذلك لقد ثمن الدكتور مندور بنوع خاص ادراك القباني « لكثير من المقومات الاساسية لفن المسرح مثل عنصر التشويق »[٢١] كما كان القباني في رأيه رائد تيار كامل داخل الحركة المسرحية ، وهو المؤسس الفعلي للمسرح الغنائي ، فالقباني في رأيه « صاحب الفضل في تثبيت اقدام هذا الفن في مصر ، وربما كان ذلك لانه لقي هوى وقبولا في نفوس المصريين ، وذلك لانه لم يكن فنا تمثيليا خالصا ، بل كان يجمع بين التمثيل والموسيقى والغناء والتلحين ، والراجح ايضا انه هو الذى بذر بذرة المسرح الغنائي في مصر ومهد الطريق للشيخ سلامة حجازى وسيد درويش وغيرهما ممن اشتغلوا بالمسرح الغنائي في مصر[٢٢] .

بقي من الباحثين الذين كرسوا قسطا ملحوظا من مؤلفاتهم عن المسرح العربي لدور القباني فيه مؤسسا ومطورا ، السيد عدنان بن ذريل مؤلف كتاب « الادب المسرحي في سوريا » ولقد لاحظنا ان السيد ابن ذريل لا يستطيع الحديث عن القباني ، دون ان يجرفه حماسه له فيأتي

كلامه عنه مجرد عبارات فخمة واحكام مطلقة عامة ، ومجردة ومبالغة • وكأني بالسيد عدنان بن ذريل يزايد امام الآخرين على الاشادة بالشيخ احمد ابي خليل القباني وبفضله على المسرح العربي ، وكأني به يخشى على نفسه من سبق الآخرين له في هذا المضمار ، فيختصر الطريق عليهم بطفرة واحدة ، يقطع بها طريق المزايدة على غيره •

يقول السيد عدنان بن ذريل في مطلع الباب الاول من الفصل الاول ، حيث يجري الحديث عن « ابى خليل القباني ـ فنه ، وادبه المسرحي » :ـ

« احمد ابو خليل القباني رائد كبير من رواد الفن المسرحي في دنيا العرب ، انه مؤسس المسرح العربي ، السورى ، وباعث النهضة المسرحية في مصر ، حمل جذوتها معه من دمشق الى هناك ، انه دنيا وحدها في الفن المسرحي ، وهو من هذه العبقريات الكبيرة التي قل أن يجود بها الزمان•••

لقد كان اديبا شاعرا ، موسيقيا ، جيد التلحين ، وهذه المواهب الفذة في التأليف ، والتلحين جعلت منه ذلك العملاق في الفن المسرحي •• » الخ •

والسيد عدنان بن ذريل يقتفي هنا اثر مواطنه الاستاذ محمد كرد علي الذى يقول ان المسرحيات التي الفها القباني ونظمها ولحنها ومثلها جاءت « دهشة الاسماع والابصار ، لا تقل في الاجادة من حيث موضوعها وازيائها ونغماتها ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب ••• »[٢٣] •

كما يقتفي اثر الدكتور محمد يوسف نجم عندما يقرر ان الموضوعات « في غالبيتها ، قصص عربي تاريخي ، وادبي شعبي ، وهو المتوارث في التراث العربي ، لا يحوره ، ولا يبدل فيه ، اللهم الا الشيء الطفيف ، لتسوية المشاهد ، وايجاد الفرص للغناء ••• »[٢٤] • لقد لاحظ عدد من الباحثين ان الاشخاص في مسرح القباني على العموم ملوك وامراء وقواد وجوار وأبطال ، وهذا صحيح رغم ان ابن ذريل يحاول جهده الدفاع عن القباني

كما يحاول ان يسبغ عليه ثوبا عصريا ، عندما يؤكد ان بين اشخاص القباني ايضا « السابلة والغوغاء والشحاذين ، واللصوص ، والتى يستعملها القباني في مواقف جدية وفكاهية لا تخلو من حس ديمقراطي وانساني مشبوب ... » ومع اننا لا ننكر الحس الانساني عند القباني الا اننا نتفق مع اولئك الباحثين الذين لاحظوا الطابع المحافظ لذهنية القباني . واذا كان التشبث باذيال المحافظة اليوم لا يشرف أديباً أو فنانا ، بل يدمغه بالتخلف عن العصر ويعيقه عن مشاركة ابناء شعبه في كفاحهم من اجل التغلب على حالة التخلف التي يعاني منها واقعهم ، فان هذه المحافظة لم تكن كذلك في ايام القباني . ان الطابع المحافظ في ذهنية القباني يبرز للعيان اكثر اذا ما قورن بزميليه وسلفيه « مارون النقاش » (لبنان) و « يعقوب صنوع » (مصر) لقد انطلق هذان الرائدان المسرحيان من ذهنية اجتماعية وفكرية تقدمية راجحة اذا ما قورنت بذهنية القباني الاجتماعية والفكرية ، فقد ساهما في معالجة هذا الجانب أو ذاك من حياة شعبهما الاجتماعية ، بهذه المسرحية أو تلك مما ألفا وقدما على خشبة المسرح . ولعل يعقوب صنوع اطول الجميع باعا في هذا المضمار[٢٥] .

أما تأكيد القباني على هذا النوع من الشخصيات وعلى القيم والمفاهيم التي « لم تكن سوى قيم المجتمع الاقطاعي الوسيط ، الذى لا يزال يعيش في ظل السلطان العثماني » فقد فسرها عدد من الباحثين منهم الاستاذ شاكر مصطفى مؤلف كتاب « القصة في سوريا » على انها « ارضاء للطبقة الحاكمة في سورية ومصر »[٢٦] .

حقا ان القباني لم ينطلق من ذهنية تسعى الى تغيير المجتمع ، نظـــرا لافتقار القباني الى نموذج اعلى يسعى الى تحقيقه من خلال العمل على تغيير العلاقات القائمة وابدالها بعلاقات من نوع آخر جديد ، كما لاحظنا ذلك عند مارون النقاش في مسرحية « البخيل » وكما يلاحظ عند يعقوب صنوع في عدد من مسرحياته ، هذا الكاتبان اللذان انطلقا من سعيهما الى تغيـــير

علاقات وعادات بالية بعلاقات وعادات وقيم جديدة تماما • لاشك ان الانتماء الاجتماعي ، والتربية البيتية والاجتماعية والثقافية وزيارة كل من مارون النقاش ويعقوب صنوع لاوربا واحتكاكهما بالحياة العامة هناك ، كل ذلك لعب دورا أساسيا في التكوين الذهني والفكرى عندهما ، بينما نجد القباني ، رغم تقدميته بالفطرة هذه التقدمية التى مكنته من تحدى تربيته الدينيـــة المحافظة ، ومن التمرد على وسط الكتاتيب وحلقات الجوامع التي تربى في وسطها ، فيغادرها الى حياة المسرح والفن عموما ، هذه الحياة التى كان ينظر اليها معاصرو القباني نظرة ملؤها الشك والريبة بل والازدراء ، نقول رغم ذلك لم يستطع القباني ان يتعدى الابعاد التى حددتها له جملـــة الظروف التاريخية والاجتماعية التي تحكمت في تكوينه النفسي والعاطفي والذهني • وهكذا فالقباني تقدمي قطعا من وجهة نظر عصره ، واذا ما قورن بمعاصريه الذين تربوا في البيئة والظروف التى احاطته ، غير انه من وجهة نظر اخرى وعلى ضوء ثقافة وتربية واحتكاك بوسط آخر ، كما حصل مع مارون النقاش ويعقوب صنوع ، يعتبر القباني ذهنيا واجتماعيا محافظا بل متخلفا • وهكذا فقد افتقر في رأيي الى الحس التاريخى كل من الاستاذ شاكر مصطفى ، وهو يعيب القباني لطبيعة شخصياته وافكاره ، وعدنان بن ذريل الذى اخطأ وهو يدفع عن مواطنه القباني هذه التهمة محاولا ان يلبسه ثوبا عصريا الآن فيتحدث عن استخدام القباني لشخصيات شعبية في مواقف جدية ، وفكاهية ، لا تخلـو من حس ديمقراطي وانسـاني مشبوب ••• افتقرا الى الحس التاريخي في تناول الظاهرة التي يقع اختيار احدهما عليها لدراستها •

لقد اختلف الباحثون فيما بينهم وهم يحاولون تشخيص مستوى فهم القباني لطبيعة عمله المسرحي كمؤلف نصوص مسرحية • اما الدكتـور محمد يوسف نجم فقد انصرف همه ليذكر القارىء في مناسبة وغير مناسبة ان القباني « لم يبذل كبير جهد في استخدام حوادث القصة في العمـــل

المسرحي » وان همه كان « منصرفا الى تأدية القصة الاصلية بمبالغاتها وحوادثها الكثيرة بأيسر السبل »[٢٧] وعن مسرحية اخرى هي أنس الجليس يقول « وهكذا لا نجد فرقا كبيرا بين المسرحية والقصة ولا نشعر ان القباني بذل جهدا مذكورا في سبيل جعل المسرحية خلقا مسرحيا ، يخرج عن محيط التمهيد للاغاني والموشحات وتبرير ظهورها المتكرر على المسرح »• وقد ولع الدكتور نجم ولعا شديدا بالربط بين تعامل القباني مع نص القصة الاصلي ، وبين رغبة القباني في اشاعة الغناء والرقص خلال المسرحية[٢٨] •

واما الدكتور محمد مندور فيقف موقفا مغايرا تماما من هذه المسألة الخاصة بتراث القباني المسرحي فيقول في كتابه « المسرح النثري » ان القباني كان « يجيد ربط الحوادث في حبكة قصصية محكمة »[٢٩] والفرق بين الحكمين اوضح واكبر من ان يحتاج الى من يشير اليه ويدل القارىء عليه • وفي رأيي ان كلا من الباحثين المحترمين يتحمل تبعة موقف ذاتي لا يد للقباني ولا لمؤلفاته في تحديده•فالدكتور نجم في نفيه لتلمس أي جهد شخصي بذله القباني في تحويل النص الملحمي الى نص درامي فقد نفى بالنتيجة عن القباني أي تحسس لمتطلبات الكتابة المسرحية •وهذا موقف مجحف يغمط حق القباني وينافي الحقيقة • اما الدكتور مندور فقد بلغ تساهله مع القباني حدا ، وصف حبكة مسرحيته بانها محكمة ، وهذا لا يتوفر الا لكاتب مسرحي متمرس ، وليس القباني من ذلك في شيء • فالقباني بحكم ظروف تاريخية معروفة رائد مبتدىء في حركة مسرحية مبتدئة وكلاهما حصيلة اوضاع اجتماعية وتاريخية متخلفة لم تهيئها لعطاء اكبر من هذا العطاء الذى قدماه •

سأحاول الوقوف عند هذه المسألة بالذات ، مسألة الحس الدرامي عند القباني كما تعكسه مسرحياته التى وصلتنا عنه ، ذلك اننا نستطيع من خلال تحديد هذا الحس عند واحد من ثلاثة مؤسسين حقيقيين للمسرح العربي

ان نكشف عن الاصالة التي توفرت لهذه الحركة منذ فجرها الاول وما لهذه الاصالة من مسؤولية سلبية او ايجابية في التحكم في وتائر ووجهة تطـــور الحركة المسرحية في العالم العربي عموما • كما سأحاول الكشف عن طبيعة هذا التحمس الدرامي في ميدانين من ميادين الكتابة المسرحية ، ميدان تحويل النص الملحمي الى نص درامي أولا ، والتفات القباني الى أهميـة عدد من العناصر الضرورية في الكتابة المسرحية كعنصري التشويق والمفاجأة ثانيا • لقد انقسم الباحثون على انفسهم في تقييم انتاج القباني من خلال هـــذين الميدانين ، وللحديث عن مسألة هامة كتحويل النص الملحمي الى نص درامي يتعين علينا ان نستعرض الاعمال المسرحية التى استقى المؤلف موضوعاتها من قصص شعبي او قديم لكتب السير وكتاب الف ليلة وليلة وغيرها • يضم كتاب « الشيخ احمد ابو خليل القباني » وهو الكتاب الوحيد من نوعه المتوفر بين ايدينا ثماني مسرحيات للقباني ، هي كل ما استطاع الدكتور محمد نجم الحصول عليه ، كما يشير هو نفسه في مقدمـة الكتاب المذكور وبين هـذه المسرحيات نجد مسرحيتين اثنتين اخذت كل منهما حوادثها من قصة يعينها ، تستغرق عددا معينا من ليالى كتاب الف ليلة وليلة هما « رواية هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب » و « رواية هارون الرشيد مع أنس الجليس » هاتان المسرحيتان هما اللتان عناهما الدكتور نجم عندما قال :ـ « كانت حكايات الف ليلة وليلة احد المصادر التى اعتمد عليها القباني في كتابة مسرحياته » • فقد قرأنا له مسرحيتين كانتا في موضوعيهما نقـــلا صادقا لحكايتين من ا لليالى ، دون تحريف او انحراف[٣٠] • وقد تلقف هذا الرأي عن الدكتور نجم دارسون آخرون لتراث القباني نذكر منهـم السيد عدنان بن ذريل[٣١] •

تأتي هاتان المسرحيتان في مقدمة المسرحيات المنشورة في كتاب الدكتور نجم « الشيخ احمد ابو خليل القباني » سلسلة المسرح العربي ، دراســة

ونصوص • ولم يتطرق الدكتور نجم الى الاسباب التى حملته على ان يجعل نشر هذه المسرحيات بهذا التسلسل فتأتي « رواية هارون الرشيد مع الامير غانم ابن أيوب وقوت القلوب » الاولى ، بينما جاءت مسرحية رواية «هارون الرشيد مع انس لجليس » الثانية ••• وهكذا ، ولا ندرى ما اذا كان لتاريخ ظهور كل مسرحية على المسرح علاقة بهذا التسلسل ام لا ؟• واذا ما التزمنا بالترتيب الذى جاءت به مسرحيات القباني في الكتاب آنف الذكر أمكننا ان نقول بخصوص هاتين المسرحيتين ان الثانية تمتاز على الاولى بنضجها الملحوظ قياسا على ما تخدمه من معطيات تشير الى تعمق خبرة القباني في الكتابة المسرحية « هذه الخبرة التى ساعدت على تعمق حسه الدرامي واكتشافه لاهمية عدد من المقومات الاساسية التى تتطلبها الكتابة للمسرح » •

فالمسرحية الاولى :ـ « رواية هارون الرشيد مع الامير غانم وقوت القلوب » رغم ضعف تركيبها الدرامي بل وحتى غياب هذا التركيب ان اردنا الدقة لا يمكن اعتبارها رغم ذلك ، مجرد نقل صادق لحكاية من ليالى « الف ليلة وليلة » ، بل جاءتنا وهى تحمل اكثر من برهان على ادراك القباني لاهم مسؤوليات الكاتب المسرحي الذى يقدم على مسرحه عمل ملحمي • فالعمل الملحمي عمل ادبي يكتب ليقرأ ، بينما المسرحية ، قبل كل شىء ، عمل ادبي يكتب من اجل ان يمثل على خشبة المسرح • بكلمة اخرى ، العمل الملحمي أدب مقروء ، اما المسرحية فأدب قابل للتشخيص • وعلى هذه الحقيقة ترتبت جملة نتائج منها :ـ ميل النوع الاول الى الاستطراد والوصف والاطالة والمبالغة وعدم خشية الاستحالة ، خصوصا فيما يتعلق بالادب الملحمي القديم ومنه كتاب الف ليلة وليلة ، والاستحالة وما الى ذلك ••• كما ان منها :ـ تأكيد النوع الثاني (المسرحية) على القرب من الحياتية وتقديم علاقات بشرية ، والبعد عن السرد والاستطراد ، وعن كل ما لا يمكن تفسيره من قبل الممثلين ـ وهم بشر ـ على خشبة المسرح ، بل عن كل ما يعجز المسرح

عن تقديمه ضمن حدود امكاناته المتوفرة في مكان وزمان معينين ... الخ .

واذا ما اخذنا هذه الحقيقة بنظر الاعتبار ونحن نقارن بين النص المسرحي « رواية هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب » وبين نصها الملحمي ، كما نقله الينا كتاب الف ليلة وليلة ، وجدنا ان القباني قد راعى العديد من مستلزمات تحويل النص الملحمي الى نص درامي . فقد التفت قبل كل شيء الى ضرورة تخليص النص المذكور من هذا الميل الى الاستطراد ، الذى تعشقه مؤلف او مؤلفو كتاب الف ليلة وليلة ، وهى سمة اصيلة عبر من خلالها هذا المؤلف او المؤلفون عن تحسس فطرى اصيل لمستلزمات العمل الملحمي .ففي نص المسرحية لا نجد حتى ولا اشارة الى مشكلة العبيد كظاهرة بارزة في حياة المجتمع التى صورتها حكايات الف ليلة وليلة :ـ وضع العبيد القانوني والاجتماعي ،طبيعة العلاقات الذهنية التى تربطهم باسيادهم ، والتي صور الكتاب من خلالها هذه العلاقة وتاريخ كل عبد بسيده تقريبا ، وقد عبر القباني ، من خلال تجاهله لكل هذا عن تحسس صادق ـ عن وعي أو بدون وعي ـ لواحد من أهم متطلبات مسرحة النص الملحمي . كما ان القباني من الناحية الثانية قد استغنى ، عن عرض وجود الامير غانم في بغداد ، وكيف استأجر دارا أقام فيها مع بضاعته ، ولا ما كان يحمل من بضاعة ، وما اذا كان قد ربح أم خسر وكيف كان يتعامل مع تجار بغداد ، وما الى ذلك ، استغنى عن العرض المباشر بأسطر قليلة اجراها على لسان البطل ، وشكلت اطارا للحدث . وهذا ايضا صحيح لانه لو حصل العكس لأثقل المسرحية بموضوع جانبي هي في غنى عنه ، لانه كفيل بمزاحمة الموضوع الاصلي الذى وقع اختيار القباني عليه وهو يعالج موضوعه الذى استقاه من هذه الحكاية . الحكاية واحدة غير ان كاتبا مسرحيا يستطيع ان يستقي منها اكثر من موضوع واحد ، لاكثر من مسرحية واحدة ـ بالضبط مثلما كانت اسطورة اغريقية ما في ملحمة اغريقية،

واحدة ايضا الا ان الكاتب المسرحي الاغريقي استطاع ان يستقي منها – من هذه الاسطورة الواحدة ، مواضيع لاكثر من مسرحية واحدة •

يتميز العمل الدرامي عن العمل الملحمي بميل الاول الى التركيز والتكثيف والى البقاء في حدود الموضوع الذى وقع اختيار المؤلف عليه لمعالجته • اما النص الملحمي فيميل الى الاستطرادات الجانبية ، والى معالجة الخطوط المجاورة ، حتى يبلغ الامر أحيانا تعادل عدد من الخطوط في أهميتها لدرجة ، يصعب معها على القارىء ، ان يميز بين الرئيس منها وبين الفرعي • ومن خلال اطلاعنا على مسرحية الشيخ احمد ابي خليل القباني « رواية هارون الرشيد مع الامير غانم وقوت القلوب » وهي بالتأكيد ليست أحسن مسرحياته ، من حيث نضجها البنائي ، لاسيما اذا ما قورنت بمسرحية له أخرى ، استقى موضوعها من كتاب الف ليلة وليلة كذلك هى « رواية هارون الرشيد وانس الجليس » ، نقول ، من خلال اطلاعنا على هذه المسرحية اقتنعنا أن القباني قد أقدم على مسرحة النص الملحمي الذي استعاره من كتاب الف ليلة وليلة وهو على علم على الاقل ، بعدد من متطلبات هذا العمل ومستلزماته • اما انه لم يستطع ان يصل بهذا العمل في مثل هذه الفترة المبكرة من تاريخنا حد الكمال فمسؤولية ذلك لا يتحملها القباني ، بل تتحملها المرحلة الاجتماعية والحضارية من حياة المجتمع العربي الذى عاش فيه • وبناء على ذلك نستطيع ان نقول ان فضل ما في هذه المسرحية والمسرحيات من حسنات يعود للقباني نفسه ، اما مسؤولية ما فيها من عيوب فتقع على عاتق المجتمع الذى لم يهيء للقباني ما كان في حاجة اليه ، ليبدع ويطور •

فكيف راعى القباني هذه المستلزمات وماهي تطبيقاتها التي عكستها نظرته الى المسرح ؟

١ – كان نص الف ليلة وليلة ، على اعتباره نصا ملحميا ، قد اهتم بالرجوع

ببطله الى نقطة قديمة جدا في تاريخ حياته .. الى والده الذى كان قد تهيأ للسفر بحملة تجارية الى بغداد ، والذي توفي قبل أن يبدأ هذه الرحلة التى تعين على غانم تنفيذها على اعتباره امتدادا طبيعيا لأبيه .

٢ ـ وصول غانم الى بغداد ، ونزوله في دار مؤجرة ، وخروجه بالبضاعة الى السوق ، وما لقيه من التجارة وكيف ربح ، وكم ربح .

٣ ـ مشهد الدفن الذي حضره غانم عند مشاركته في تشييع جثمان تاجر توفي وهو في بغداد ، مع الاطالة في عرض هذا المشهد .

٤ ـ مشهد غانم في التربة المسورة داخل المقبرة ، والاطالة في وصف مخاوف غانم من العبيد ، وحديث العبيد عن اشتهائهم للحم البيض من البشر ثم تطرق كل منهم الى تاريخ عبوديته ، وكيف قاده سلوكه المشاكس الى ان يصبح واحدا من الخصيان .

٥ ـ الحديث عن البنج (التخدير) وكيف تم التخلص منه .

٦ ـ مشهد هروب غانم بعد أن انكشف أمر علاقته مع (قوت القلوب) ، للرشيد . واهتمام النص الملحمي بأدق تفاصيل هذا الهروب وكيفية التخفي .

٧ ـ اطالة النص الملحمي في وصف تطواف غانم ومرضه ، وعودته الى بغداد فاقدا للوعي تقريبا ، ورميه عند باب المارستان وكيف التقطه أحد المحسنين من سكان بغداد ، اشفاقا عليه من موت محتم داخل هذا المارستان .

٨ ـ مشهد التعرف في النص الملحمي شديد الاطالة[٣٢] .

واذا ما عدنا الى النص المسرحي فاننا نجد ان القباني قد قرر معالجة خط واحد من بين الخطوط العديدة التى صادفها في هذه الحكاية من كتاب الف ليلة وليلة . وهذا الخط هو التقاء غانم بقوت القلوب وكيف أحبها

وأحبته ، وكيف وقف الخليفة هارون الرشيد عقبة في طريق هذا الحب ، وكيف تم حل هذه المشكلة لصالح الحبيبين بعد أن تحملا شيئاً من المرارة والعناء •

تتألف المسرحية من خمسة فصول • تزاح الستارة في الفصل الاول عن الامير غانم يبحث عن مكان يقضي فيه ليلته بعد ان تعذر عليه دخـــول المدينة • وهنا تدخل جماعة من العبيد تحمل الصندوق الذى يضم قوت القلوب ، يغادر العبيد المقبرة ، يفتح غانم الصندوق فتستفيق قوت القلوب • وبعد حوار قصير يدعوها غانم لمصاحبته الى داره • وفي الفصل الثاني تزاح الستارة عن قصر الملك الذى يضم قبرا تقف عنده امرأة عجوز • وفي هذا الفصل يخبرنا القباني ، عن طريق شخصياته طبعا ، بالحيلة التي دبـرت لايهام الملك بان هذا القبر يضم رفاة محظيته قوت القلوب ، ثم اقامة الملك عند هذا القبر وسماعه بينما كان يتظاهر بالنوم ، حديث الجاريتين اللتين قامتا على راحته ، هذا الحديث الذى عرفه بحقيقة الخديعة لتى دبرت ضده من قبل الست زبيدة وقهرمانتها (العجوز) ، ثم أمر الملك بقتل العجوز والمجيء بقوت القلوب والشاب الامير غانم اليه • اما في الفصل الثالث فتزاح الستارة عن بيت غانم في بغداد وبجانبه قوت القلوب تشاركه الاستمتاع بسماع شجي الالحان وتبادله كؤوس الشراب ، وفي نهاية هذا الفصل يداهم عسكر الملك بيت غانم الذى نجا بالهرب ويلقى القبض على قوت القلوب التى اخذت مخفورة الى قصر الملك • وفي الفصل الرابع ترفع الستارة عن السجن الذى زجت فيه قوت القلوب وقد اخرجت منه لتمثل بين يدي الرشيد تمهيدا لقتلها ، غير ان الرشيد يقتنع ببراءتها وبراءة غانم معا تجاهه فيأمر بالافراج عنها وبالبحث عن غانم لمكافأته•وفي الفصل الخامس تزاح الستارة عن احدى غرف بيت واحد من تجار بغداد ، وفيها صاحب الدار وغانم وأحد الخدم • وفي هذا الفصل يتم لقاء قوت القلوب بغانم وبأمه واخته فتنة • ويمثل الجميع

بين يدى الملك الذى يسبغ نعمه على الجميع ، على قوت القلوب بأن تنازل عنها لغانم ، وعلى فتنة بأن جعل منها زوجا له .

وهكذا نلاحظ ان القباني قام بجهد واضح في مسرحة النص الملحمي، وذلك بتخليصه من العديد من الصفات الملحمية القائمة على اتساع الرقعة المكانية للحدث ، وعلى تعدد خطوطه وتشعب قصته . كما بذل جهدا واضحا في تشذيب الحكاية وتخليصها من العـــديد من الحوادث الاستطرادية . فأحداث المسرحية تجري كلها في مدينة بغداد وفي أربعة أمكنة منها فقط ، في المقبرة ، وفي بيت غانم ، وفي قصر الملك ، وفي بيت واحد من تجار بغداد ، كما انه لم يبق من الاحداث التى صادفها في الحكاية الا على ما له علاقة بعلاقة غانم بقوت القلوب ، والا على ما من شأنه تسهيل او عرقلة تطوير هذه العلاقة والتغلب على العقبات التى تعترض سبيلهما بالزواج والعيش معا عيشة طبيعية سعيدة .

بقيت حقيقة يقتضينا الانصاف ان نلفت الانتباه اليها ، هي ان الصراع في هذه المسرحية ضعيف وان القباني مع جهده الملحوظ في تشذيب النص الملحمي ، الا انه لم يفعل شيئا من عنده من شأنه ان يذكي الصراع ويزيده حدة ، غير انه ان لم يفعل هذا في مسرحيته الاولى التي استقى موضوعها من احدى حكايات الف ليلة وليلة ، فقد فعله في مسرحية اخرى استلهـــم موضوعها من حكاية اخرى من نفس الكتاب هي « رواية هارون الرشيد مع انس الجليس » .

تتألف هذه المسرحية هى الاخرى من خمسة فصول ، الا ان القباني قد ادخل فيها اصطلاحا تكتيكيا لم يكن موجودا في المسرحية السابقة ، وذلك بأن قسم الفصول الى اجزاء يقوم الجزء هنا ، كما هو واضح ، مقام المشهد في لغة المسرح الشائعة . غير ان القباني قام باكثر من ذلك فهو في هـــذه المسرحية لم يكتف لمسرحة النص الملحمي ، بان خلصه خارجيا من معظم

سماته الملحمية الخاصة ، التي تتعارض مع الطبيعة الخاصة للنص المسرحي ، كما فعل في المسرحية السابقة ، بل تعدى ذلك الى فعل ما لم يفعله هناك • فالذى اضافه هنا هو انه حور في هذا النص المسرح بما يخدم الطبيعة الدرامية في اذكاء الصراع وتكثيف الحدث وتحقيق التوازن بين كفتي الصراع •

فالشخصيات الرئيسية في كل من النص الملحمي والنص المسرحي هي :ـ ابن سليمان والي الرشيد على البصرة ، وزيراه : المعين بن ساوى والفضل بن خاقان ، ثم انس الجليس ، وعلي نورالدين ، وهو ابن الفضل ابن خاقان • هذه هى الشخصيات الرئيسية التى تشارك مباشرة في ادارة كفتي الصراع • وهناك شخصيات اخرى :ـ نعيم زوج الفضل ، والشيخ ابراهيم القائم على شؤون بستان الخليفة ، والخليفة ووزيره جعفر والنخاس وغيرهم •

والمهم هنا ان نشير الى هذا الفرق الجوهرى بين النص الملحمي لحكاية الف ليلة وليلة وبين النص المسرح• ففي الحكاية يأمر ملك البصرة وزيره الفضل بن خاقان ، بشراء جارية له ويزوده بالمال الضرورى لذلك ويعثر الوزير على الجارية المطلوبة فيتورط معها ولده مما اضطره الى اهدائها اليه أملا في الحصول على واحدة غيرها يقدمها للملك • وبعد فترة من الزمن يموت الفضل بن خاقان ويبقى بعده ولده علي نورالدين ليبذر ما ترك له والده من ثروة على اصدقاء السوء • ولما لم يبق ما يستعين به على ضرورات الحياة يقرر بيع انس الجليس • وهكذا يصطدم علي نور الدين لاول مرة بالوزير الثاني ، المعين بن ساوى ، الذى اراد الاستيلاء على الجارية ، وبعد مشادة بين الاثنين يقرر الاخير ان يشي بأمر الجارية الى ملك البصرة وكيف ان عليا نور الدين قد استولى على جارية السلطان الى غير ذلك •

اما القباني فقد اعاد صياغة الحدث بشكل ينم عن حس درامي دقيق ،

كما ينم عن قدر واف من الادراك لمتطلبات الصياغة الدرامية • فمنذ المشهد الثاني من الفصل الاول يحضرنا المؤلف للصـــراع الذى سينشب بين الوزيرين :ـ بين الفضل بن خاقان وبين غريمه المعين بن ساوى• أما المشهد الثالث من نفس الفصل فيتألف بكليته من مونولوج نسمعه من المعين بن ساوى عندما يبقى وحده على المسرح ، وفي هذا المونولوج تكشف الشخصية عن نفسية وعن اخلاقية تذكرنا بنفسية واخلاقية اياجو ، الشـــخصية الشكسبيرية الشهيرة • ولا ينتهى الفصل الاول الذى تتوالى مشاهده القصيرة التي تبلغ اربعة وعشرين مشهدا حتى تكون الجارية قد تم شراؤها ، كما تم تورط علي نورالدين بالدخول فيها ، واضطرار أبيه لتزويجه منهـــا ، وافتضاح الامر لابن سليمان ملك البصرة ، وامره بالقاء القبض على الفضل بن خاقان وولده علي نورالدين ونجاة الاخير مع انس الجليس بأن هربا الى بغداد • وقد كان للمعين بن ساوى اليد الطولى في احداث الفصـــل الاول • فهو الذى فضح أمر غريمه امام الملك ، ففوت عليه فرصة العثور على جارية اخرى يعوض بها الملك عن انس الجليس ، وهكذا تتميـــز شخصية المعين بن ساوى المسرحية على شخصيته الملحمية بسرعة الحركة وبالفعالية والمبادرة وبقوة الشخصية ، فهو في المسرحية لم ينتظر الى ان يهان ويضرب ويلطخ بالوحل ، قبل ان يتحرك • كما انه لم يتحرك ضد علي نورالدين الذى هو دونه شأنا ومكانة ، بل تحرك ضد الفضل بن خاقان زميله في الوزارة ومنافسه في الحظوة لدى ملك البصرة •

وهكذا استطاع القباني ان يضفي على مسرحيته حيوية درامية بفضل ما أدخله عليها من تغييرات جوهرية تتمثل بالابقاء على الفضل بن خاقـان حياً لتتعادل كفتا الصراع بينه وبين غريمه المعين بن ساوى ، هذا من ناحية ، ومن الناحية الاخرى فان القباني ، بفضل الخبرة المسرحية التي تعلمها من خلال تجربته الشخصية اخذ يدرك ، بجلاء اكبـــر ، أهميـــة تخليص

الشخصيات نفسها من سماتها الملحمية مع التأكيد على تلك السمات التي تبرز خصائصهم الفردية كبشر ، مع الكشف عن الدوافع البشرية نفسها ، الامر الذى اقنعه بتطوير شخصية المعين بن ساوى على اساس دراماتيكي بحت .

لقد كان جديرا بالدكتور محمد يوسف نجم ، ومن بعده السيد عدنان ابن ذريل ، أن يلتفتا الى هذا الجهد الشخصي الذي بذله القباني في مسرحة النص الملحمي الذى يقع اختياره عليه ، قبل ان يورط احدهما نفسه بالقول :ـ « وهكذا لا نجد فرقا كبيرا (والكلام هنا عن مسرحية « هارون الرشيد وانس الجليس ») بين المسرحية والقصة ، ولا نشعر ان القباني بذل جهدا مذكورا في سبيل جعل المسرحية خلقا مسرحيا ، يخرج عن محيط التمهيد للاغاني والموشحات وتبرير ظهورها المتكرر على المسرح » .

واذا كان الدكتور محمد يوسف نجم قد فاته ان يلتفت لعدد من المقومات الاساسية التى يتطلبها العمل الدرامي ، فلم تستوقف نظره ، وهو يعالج تراث القباني ، واذا كان السيد عدنان بن ذريل الذى رضي لنفسه أن يكون ظلا باهتاً للدكتور محمد يوسف نجم ، فلم يتميز مؤرخ الشيخ احمد خليل القباني ، الا بحماسه العاطفي للاخير فجاء حديثه عن القباني غارقا بالمبالغة والانشائية ، فلم يلتفت هو الآخر الى ما يستحق المدح أصلا عند القباني ، فان للدكتور محمد مندور موقفا آخر مغايرا لموقفهما .

يقول الدكتور مندور وهو يتحدث عن مسرحية القباني « رواية الامير محمود بن شاه العجم » :ـ « وفي هذه المسرحية وغيرها من مسرحيات القباني نحس بادراك سليم لكثير من المقومات الاساسية لفن المسرح مثل عنصر التشويق » وبعد ان ينتهي الباحث من عرض تلخيصه للمسرحية المذكورة يقول :ـ

« ومن هذا الملخص السريع نتبين مدى استخدام القباني لعنصر

التشويق في مسرحيته ، وهو عنصر يجذب الجمهور جذبا قويا »[٣٤] .

واذا كان الدكتور مندور قد ركز في حديثه عن عنصر التشويق عند القباني في مسرحية « رواية الامير محمود نجل شاه العجم » سعيا منه وراء الاختصار ، فبأمكان القارىء ان يتلمس ذلك في جميع مسرحيات القباني تقريبـــا .

ففي مسرحية « رواية هارون الرشيد مع الامير غانم بن ايوب وقوت القلوب » يهيىء القباني مشاهدي المسرحية للتغيير المفاجىء الذي سيطرأ على حياة بطل المسرحية .

غانم :ـ اسمعنا بمفردك شيئا من الانشاد .

نديم :ـ أمرك يا ذكي العقل والارشاد .

أحسنت ظنك بالايام اذ حسنت ولم تخف سوء ما يأتي به‌القدر

غانم :ـ اعوذ بالله اني تشاءمت من هذا الانشاد .

نديم :ـ استمع الى الباقي يا حسن الرأي والسداد :

وسالمتك الليالي فاغتررت بها وعند صفو الليالي يحدث الكدر

بعد ذلك يداهم جند الخليفة بيت غانم الذى فر منه قبل ذلك بقليل ، ولا وجودلمثل هذا المشهد في اصل النص الملحمي ، بل اخترعه القباني اختراعا واضافه الى مجرى احداث المسرحية لما له من اهمية دراماتيكيـــه اقتضتها مستلزمات العمل المسرحي نفسه ، لا مجرد ايجاد مبررات شكلية لاشاعة الغناء في المسرحية ، كما ظن الدكتور محمد يوسف نجم خطأ . وفي مسرحية اخرى « رواية هارون الرشيد مع انس الجليس » يخطو القباني خطوة كبيرة الى الامام في ميدان العمل المسرحي ، واتقان عدد اكبر من مستلزماته :ـ كاثارة الصراع ، والتأكيد على الدوافع الانسانية ، والربط بين خلق الشخصية وفعلها ، وما الى ذلك ، الامر الذى مكن القباني من ان يقترب

بمشاهديه من جوهر عمله المسرحي منذ الصحفات الاولى • وقد استخدم لذلك عددا من الحيل المسرحية المعروفة :ـ كالاخبار على لسان الشخصيات، والمونولوج الداخلي ، والايحاء اللغوى الاضافي بما سيحدث او التلميح بذلك مسبقا لتهيئة المشاهد والخ •••

فعندما ينصح النخاس الفضل بن خاقان في المسرحية الاخيرة ، بان يحتفظ بالجارية في بيته فترة من الزمن تسترد خلالها نضرتها ورونقها الذى ذهب به عناء السفر ، يكون المشاهد قد أثيرت شكوكه لما يمكن ان يترتب على هذه النصيحة من مضاعفات • وتتحول هذه الشكوك الى ما يشبه اليقين بما يمكن ان يحدث عندما يسمع الحوار التالى بين نعيم وزوجها الفضل بن خاقان :ـ

نعيم :ـ وما تفعل بولدك ايها الرئيس ، اذا قامت عندنا انس الجليس •

الفضل :ـ نحجبها عنه مدة الاقامة ، كي لا يراها ونقع في الندامة •

انس الجليس :ـ لم يا مولاي تقع في الندامة ، اذا رآني ولدك صاحب الفخامة ؟

الفضل :ـ اعلمي يا انس الجليس ، ان لي ولداً ربيص ، اسمه علي نور الدين ، وهو افسق من الشياطين ••• الخ •

وهكذا يترك القباني مشاهديه وجها لوجه مع كامل الاحتمالات التي ينطوي عليها الحدث• والخلاصة فان مسرح القباني ، كأي مسرح بدائي ، ولد مسرحا فرضيا ، وبقى مسرحا فرضيا ، غير ان الباحث المدقق يستطيع ان يكتشف بسهولة جهد القباني في محاولة التغلب على هذه الفرضية ، وذلك من خلال محاولته الكشف عن دوافع فعل شخصياته ، ومن خلال محاولة اتقان حبك الاحداث ، وتبريرها ، وكذلك من خلال الاقتراب من المعقولية بقدر ابتعاده عن الاستحالة واللامعقولية • غير ان كل ذلك بقي في حدود جهد يبذل وفي حدود احساس بضرورة بذل المزيد من هذا الجهد •

لقد كان تعامل القباني مع موروثنا من القصص الشعبي ذا شقين :ـ الاول يتعلق بصياغة الموضوع ، اما الثاني فيتعلق بالذهنية التي يتبناها • وقد رأينا ان القباني كان واعيا تماما لطبيعة الذوق التى تميز صياغة الموضوع ملحميا عن صياغته دراماتيكيا ، ومن هنا اختلافنا مع الدكتور محمد يوسف نجم الذى فاته ان يلتفت الى ذلك • اما ما يتعلق بالشق الثاني أي الجو الذهني والاخلاقي لمورثنا من القصص الشعبي فلم يستطع القباني التخلص من التبعية التي وجد نفسه حبيسة فيها ••• تبعيته للقيم الذهنية وللنظرة الى العالم وللدستور الاخلاقي لهذا الموروث • انها ذهنية فرضية ، ونظرة الى العالم غيبية ، واخلاقية قديمة ومحافظة واتباعية • ولعل هذه الحقيقة هى التي حجبت عن الدكتور محمد يوسف نجم طبيعة الجهد الذى بذله القباني لتطويع النص الملحمي واخضاعه لمستلزمات العمل المسرحي •

لقد كان القباني رائدا كبيرا من رواد مسرحنا ، واليه كرائد يعود الفضل في كل ما حقق من منجزات في هذا الميدان ، وعلى الظروف الاجتماعية وعلى المرحلة التاريخية التي كان يجتازها مجتمعه تقع مسؤولية كل ما لم يستطع تحقيقه •

الهوامش

(١) الدكتور محمد يوسف نجم ، « المسرحية في الادب العربي الحديث » (١٨٤٧ـ١٩١٤) دار الثقافة ، بيروت ـ لبنان ، الطبعة الثانيـــة ١٩٦٧ ، ص٦١ •

(٢) المصدر السابق ، ص٦٢ •

(٣) الدكتور محمد مندور ، « المسرح النثري » دار نهضة مصر للطبـع والنشر ، ص١١ •

(٤) هامشنا رقم (١) ، ص٦٣ •

(٥) عدنان بن ذريل ، « الادب المسرحي في سورية » (دراسة في المسرحية العربية السورية منذ ابي خليل القباني الى اليوم) ، ص١٣ •

(٦) يعقوب م• لنداو • « دراسات في المسرح والسينما عند العرب » ترجمـة وتعليق ـ أحمد المغـازي ، للهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٢ ، ص١٣٧ •

(٧) ذكر (شاكر مصطفى) في ـ القصة في سورية ـ (ص١٨٤ـ١٩٥) : ان للسيد احمد ابى خليل القباني ما يقرب من خمس وعشرين مسرحية ، كما ذكر (يوسف اسعد داغر) في ـ مصادر الدراسة الادبية ـ (ص٦٤٢ = ٦٤٥) في الجزء الثانى اكثر من خمسين ·· انظر « الادب المسرحي في سوريا » ، للسيد عدنان بن ذريل ، ص ١٧ ·

اما الدكتور محمد يوسف نجم فنقرأ له في مقدمته التي وضعها للكتاب الذى ضم مسرحيات القباني قوله « ويضم هذا الكتاب ثماني مسرحيات للقباني ، هي كل ما استطعت الحصول عليه من مسرحياته التى بلغ عددها حوالى ١٥ مسرحية » · (انظر ـ الشيخ احمد ابو خليل القباني ، اختيار وتقديم :ـ الدكتور محمد يوسف نجم ، سلسلة : المسرح العربي ، دراسات ونصوص ، دار الثقافة بيروت · ص : و ، ز) ·

(٨) هامشنا رقم (١) ·

(٩) هامشنا رقم (٣) ·

(١٠) الدكتور محمد مندور ، « المسرح » ، سلسلة ـ فنون الادب العربي، الفن التمثيلي ، دار المعارف ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٣ ·

(١١) هامشنا رقم (٥) ·

(١٢) هامشنا رقم (١) ، ص٣٧١ ·

(١٣) المصدر السابق ، ص٣٧٢ـ٣٧٣ ·

(١٤) المصدر السابق ، ص٣٧٤ـ٣٧٥ ·

(١٥) المصدر السابق ، ص٣٧٣ ·

(١٦) المصدر السابق ، ص٣٧٦ ·

(١٧) هامشنا رقم ٣ ، ص١٢ ·

(١٨) المصدر السابق ، ص١٣ ·

(١٩) الدكتور محمد مندور ، مسرحيات شوقي ، مكتبة نهضة مصر ، الطبعة الثالثة ، ص٥٣ ·

(٢٠) الدكتور محمد مندور ، » مسرح توفيق الحكيم « الطبعة الثانية ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ص١٥٦ ·

(٢١) هامشنا رقم ٣ ، ص١٣ ·

(٢٢) هامشنا رقم ١٠ ، ص٣١ ·

(٢٣) هامشنا رقم ١ ، ص٦١ ·

(٢٤) هامشنا رقم ٥ ، ص١٩ ·

(٢٥) بامكان القارىء الكريم ان يتأكد من ذلك بالرجوع الى مسرحيات يعقوب صنوع ، وعلى الاخص مسرحيات « الضرتان » و « العليل » و « بورصة مصر » التى ضمها كتاب الدكتور محمد يوسف نجم في سلسلة المسرح العربي ، دراسات ونصوص ، « يعقوب صنوع » دار الثقافة ـ بيروت ٠

(٢٦) هامشنا رقم ٥ ، ص٢١ ٠

(٢٧) هامشنا رقم ١ ، ص٣٧٢ ٠

(٢٨) المصدر السابق ، ص٣٧٤ ٠

(٢٩) هامشنا رقم ٣ ، ص١٢ ٠

(٣٠) هامشنا رقم ١ ، ص٣٧١ ٠

(٣١) هامشنا رقم ٥ ، ص١٩ ٠

(٢٢) راجع « حكاية التاجر وابنه غانم وبنته فتنه » في كتاب « الف ليلة وليلة » الليلة الثانية والخمسون وما بعدها ٠

(٣٣) هامشنا رقم ١ ، ص٣٧٤ ٠

(٣٤) هامشنا رقم ٣ ، ص١٣ ، ١٥ ٠