ملف خاص ـ ١ ـ

ندوة التراث الشعبي

المسرح في التراث الشعبي

فاروق سعد

أقام اتحاد الكتّاب اللبنانيين في شهر آذار الماضي «شهر التراث الشعبيّ» الذي قدم فيه بعض الباحثين دراسات عن ألوان التراث الشعبي تقدّم «الآداب» في الصفحات التالية أهمّ نصوصها:

من البداية أقولُ لكم إنني لن أطيلَ الكلامَ مدافعاً في القضية التي طالما تصدى لها دون داعٍ كُلّ من تقصّى بدايات المسرح العربي. والقضية التي أعنيها هي تلك التي يُثيرُهَا السؤال المطروح دوماً: لماذا لم يعرف العرب المسرح؟ وكأن ثمّة حقيقة سابقة لهذا السؤال وهي أن العرب لم يعرِفوا المسرح أصلاً، ليُنطلق من خلالِها إلى إدانات جائرة بحق الإنسان العربي القديم لجهة ما خلّفَهُ من تراثٍ فكري وأدبي وفني. كالزعم مثلاً أن النظرة العربية بفكرتها الجبْرية عن الله والقَدر لا تستطيع بشكلٍ أن تُدرِكَ مَوْضُوع صِرَاعِ الفردِ أو أي صراعٍ بين الإرادة والواجب. وعلى هذا فهي عاجزة عن تمثل العنصر الدرامي. وإنّ المتعة بالمأساة، وهي أكثر أنواع التمثيل فَرْدِيَةً، تبدو للعربي في سلبيته الحسّية والفكرية سَخَافةً كبرى. ذلك أن بَطَلَهُ المثالي بنظرتِه العملية للحياة لا يَسْمَحُ بأن يُهزَمْ في معركة لا طائل وَرَاءَهَا، وهذا البطلا لا يتحدى القدر، بل يدور حَولَهُ ويُراوِغُهُ ولا يخطر للعربي مطلقاً أن يسعى لتقريرِ الخطوط الرئيسية في حياتِه ولا هو يتجه إلى أبعدِ من مرمى البصر. فهو يعنى بالتفاصيل، وبما هو زُخرفي فحسب... كما أن أسلُوبَ العرب في التفكير اسلوبٌ حماسي وهو يتنافى مع كل تطور سريع، الخ... مما لا ينطبق على الإنسان العربي في الماضي الذي كان له فيه دور فعّال في تاريخ الحضارة الإنسانية وتقدم البشرية.

ولن أرتضي لنفسي تلك القناعة التي رَسَّخها في نفوس الآخرين اكتشافُهُم أو تَحَقُّقُهُم في التراث العربي ولا سيما الشعبي منه من توافر ما أَسْمَوهُ مَلاَمِحَ أو ظواهِرَ أو مظاهِرَ مسرحية ـ لا فرق ـ فلست هنا لأقول: إذا لم يكن ما تُريدُ فأرد ما يكون، بل أعود للسؤالِ المطروح لأقول إنّه أصلاً سُؤالٌ في غير محله. ذلك أنه يقوم على مقياس لا يَصُح اعتِمَادُهُ دوماً في الزمان أو في المكان على السَّواء، بدليل أن المعيار الأرسطي الذي قام عليه الزعم بأن العرب في الماضي لم يعرفوا المسرح لم يصمد على حاله حتى اليوم، فقد لَحِقَ هَذَا المِعْيَارَ الكَثِيرُ من التعديل أو التطوير وأحياناً أُهمِل واستُغْنِيَ عنه تماماً حيث يبدو ذلك متجلياً في انتماءات عددٍ كبيرٍ من الأعمال المسرحية إلى المذاهب الفنية المختلفة التي خرجت عن المعيار الاتباعي الأرسطي والتي ظهرت منذ العصور الوسطى حتى اليوم. كما يتجلى ذلك في الأنواع المسرحية الأوروبية الشعبية كملهاة الفن Commedia dell'Arte والدينية كمسرحيات الأسرار الإلهية Mystères والمسرحيات اللاهوتية الأسبانية (أوتوساكر منتال) ولا أحد يُسلِّم اليوم بمراعاةِ المعيار الأرسطي في مسرح شكسبير وآرتو وبرخت ومايرهولد وفايس وبيسكاتور وبيتر بروك وَغَيْرِهِم من رواد المسرح. وَلَوْ صَحَّ أَحْيَانَاً اعتماد المعيار الأرسطي بحالته الأساسية أو المحولة أو المطمورة بالنسبة للمسرح الأوروبي فإنه من الإجحاف اعتمَادُهُ بالنسبة إلى التراث العربي ولا سيما الشعبي منه. فكما سُلِّم دون

حدل باعتبار كل من النو والكابوكي مسرحاً عند اليابانيين لمجردِ إنْتِمَائِهِ إلى فنون العرض رغم الاختلاف الكلي بل التناقض الجلي بين كل منهُما وبين المسرح بالمعيار الأرسطي فإن من حق العرب اعتبار ما سُمِّي لَدَيْهِم بالمظاهر مَسْرَحاً بالمعنى الشمولي المفسر لكلمة المسرح والذي أصبح مُسَلَّماً به اليَوْمَ الذي يستوعب إن لم يَنطبق على ما سمي مظاهرَ مسرحية عربية علماً بأن التراث العربي المسرحي حتى أول هذا القرن بِمُجمله كان شعبياً بالمعنى الفولكلوري المعروف.

ولا بد لي هنا من التنبيه إلى تبرير خاطىء ذهبَ إليه بعض من تناولوا قضية العرب والمسرح وهو الزعم بأن العرب لم يطلعوا على كتاب أرسطو (في الشعر) حيث وردت مَعَايِيرُهُ في المسرح في حين أن الواقع هو العكس. فكتاب أرسطو هذا نقله إلى العربية ابن سينا كما تَرجَمَهُ متى بن يونس ولخصه ابن رُشد وأُبرِزَ مراراً.

كذلك أجد من الضروري لفت النظر إلى أن المعيار الأرسطي المسرحي سواءً بشكله الأساسي أو بتحولاته وتطوراته فيما بعد يكان ينطبق تماماً على عدد كبير من ظليات خيال الظل على اختلاف أشكالِها من بابات وفصول ولعب ومساطر خيال.

أما بعد، فإنني سأتناول في محاضرتي هذه المسرح في تراثنا الشعبي على أساس المعيار المُعْتَمد اليَوْمَ تَفْسِيراً لِكَلِمة مَسْرَح، إنَّما مَعَ الأخْذ بالتَقْسِيمِ الأكاديمي لفنون العرض المسرحية بحيث أتناول على التوالي:

أولاً: فنون التمثيل المُبَاشِرِ وهي تشمل:

١ ـ عروض الفرد المؤدي أو المجموعة المؤدية: وهي تنقسم بدورِها إلى فئتين:
أ ـ فئة العروض التي يَغْلِبُ في تأديتها التعبير المسموع على التعبير المرئي.
ب ـ فئة العروض التي يَغْلِبُ في تأديتها التعبير المرئي على التعبير المسموع.
٢ ـ عروض المجموعة الممثلة.

ثانياً: فنون التمثيل غير المباشر، وهي تشمل:

١ ـ خَيال الظل.
٢ ـ مَسرح الدُمى.
٣ ـ صُنْدُوقُ الفُرْجَةِ.

ثالثاً: عروض الفُرْجَةِ وتشمل:

١ ـ عروض الفُرْجَةِ المستقرة.
٢ ـ عروض الفرجة المُتَجَوِّلَةِ وتشمل المواكب والزفات.

أولاً: فنون التمثيل المباشر:

كما ذكرت تشمل فنون التمثيل المباشر عروض الفرد المؤدي أو المجموعة المؤدية وعروض المجموعة الممثلة.

١ ـ **عروض الفرد المؤدي أو المجموعة المؤدية**: وهذه بدورها أُصَنِّفُها إلى فئتين:
أ ـ فئة العروض التي يَغْلِبُ في تأديتِها التعبير المسموح على التعبير المرئي أو الفرجة.
ب ـ فئة العروض التي يسودُ في تأديتِهَا التعبير المرئي أو الفرجة على التعبير المسموع أو القولي.

أ ـ **فئة العروض التي يغلِبُ في تأديتها التعبير المسموع على التعبير المرئي أو الفرجة** وهي العروض التي يقدِمُها كل من المقلد أو الحاكية، الحكواتي، المدّاح، مغني الموال، دروايش الصواري، المحبّظون، الأدباتية، القوالون. منها ما يكون الأداء فيها فردياً (المقلِّد، الحكواتي) وقد يكون الأداء فيها فردياً أو ثُنَائِياً أو جَمَاعِياً (مغنّو الموال، الأدباتية، القوالون) وقد يكون الأداء جَمَاعِياً دوماً (دراويش الصواري).

١ ـ المقلد أو الحاكية:

عرّف كورت بروفر Grut Prüfer المقلِّد في (موسوعة الدين والمعتقدات Encyclopedie of Religon and Etnies) بأنه «الذي يقلِّد خصائص اللهجات والأفراد». ورجَّحَ آدم ميتز Adam Metz أن يكون وجود هذا الحَشْد الكبير من اللهجات العربية المختلفة هو السبب في انتعاش المحاكاة في المدن. وهذا يكاد يتماثل مع ما ذهب إليه جوزف هوروفيتش Joseph Horovitz في مقدمتهِ لحكاية أبي القاسم البغدادي من أن أول آثار الفن الدرامي إنما وجدت في فن الحاكي أو المقلد.

وبالرجوع إلى المصدر الأساسي وأعني به التراث العربي نجد نُصُوصاً عَدِيدَةً تشير إلى التقليد والمحاكاة. من ذلك ما ذكره الجاحظ عن الحاكية (المقلد) في «البيان والتبيين» حيث أورد: «ومع إنَّا نجِدُ الحاكية يَحْكِي ألفاظَ اليَمن مع مخارِج كلامِهم، لا يُغادر من ذلك شيئاً وكذلك تكون حِكَايَاتُهُ للخراساني والأهوازيّ والزِّنجي والسِّندي والأحباش وغير

ذلك حتى تجده وكأنه أطبعُ منهم، فإذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جُمِعَتْ كلُّ طُرْفَةٍ في كل فأفاء في الأرض في لسانٍ واحدٍ. وتجدُه يحكي الأعمى بصور يُنْشِئُها لوجهِهِ وعينيه وأعضائِه لا تكادُ تجد من ألفِ أعمى واحِداً يجمع ذلك كُلَّهُ. فكأنه قد جمع جميع طُرق حركات العميان في أعمَى واحدٍ.

ولقد كان أبو دَبُّوبة الزِّنجي، مولى آل زياد، يقفُ بباب الكوخ، بحضرةِ المُكَارين فينهق فلا يبقى حمارٌ مريض ولا هرِمٌ حسير إلاّ نَهَقَ وقبل ذلكَ تَسْمَع نهيقَ الحِمَارِ على الحقيقةِ فلا تَنْبَعِثْ لذلك ولا يتحرَّكُ منها مُتَحَرِّك حتَّى كان أبو دبوبة يُحَرِّكُهُ. وقد كان جَمَعَ جميعَ الصور التي تجمع نهيقَ الحمار فَجَعَلها في نهيقٍ واحدٍ. كذلك كان في نُباحِ الكلاب».

وذكر المسعودي في (مروج الذهب) إن ابن المغازلي كان ببغداد يتكلم على الطريق ويقُصُّ على الناس بأخبار ونوادرَ ومضاحكَ وكان في نهاية الحِذْقْ لا يستطيع من يراه وَيَسْمَعُ كَلاَمَهُ إلاّ أن يضحك. ويحاكي ولا يدعُ حكايةَ إعرابي وَتُرْكِي ومكي ونجدي ونبطي وزنجي وسندي وخادم إلاّ حكاها ويخلُطُ ذلك بنوادر تضحك الثاكل وتصبي الحليم. وقد سمع المعتضد (الخليفة العباسي) بنوادره فأعجب بها وأمر بإحضاره بين يديه.

وكان أبو الورد على ما يروي الثعالبي في (يتيمة الذهر) من عجائب الدنيا في المطايبة والمحاكاة وكان يخدم مجلس الوزير المهلبي (القرن الرابع الهجري) ويحكي شمائل الناسِ وألسِنَتَهُمْ كما هي فيتعجَّب الناظر والسامع ويَضحك الثكلان.

وقد نبَّه بروفر Prüfer إلى شخص شاهَده عاش في القاهرة بين أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين واسمُهُ أحمد فهيم الفار، كان يتمتع بشهرةٍ شعبيةٍ واسعة لمهارته في محاكاة أصوات الحيوانات المختلفة ولقُدرَته في تصوير المشاهد المضحكة المتباينة وخاصة ما يتصل منها بحياة الحريم والفلاحين. وكان أحمد فهيم الفار هذا المعروف أيضاً باسم ابن رابية يعمَلُ مع فرقةٍ يبلغُ عدد أفْرادِهَا إثني عَشر كلُّهم من الرجال ويقومون أيضاً بأدور نسائية، وأشهر أدْوَاره فصل الطروخي وفصل الصعيدي وفصل الحجاز التي حفلت بتقليد اللهجات وأساليب النطق المختلفة.

ويذكر بروفر مقلداً آخر هو علي كاكا الذي كان يظهر في الموالد وفي السوق الأسبوعي في الميدان أسفل القلعة في القاهرة وهو ينتحل الشخصية التقليدية للفلاح الجلف الذي تغلب عليه البلاهة.

٢ ـ الحكواتي:

ذكر يعقوب لنداو Jacob Landau في كتابه (دراسات في المسرح والسينما عن العرب Studies in the Arabic Thearer and Cinema) أن نطاق المحاكاة قد اتسع ليشمل فن القصاصين في الشرق الأدنى وهم الذين تميزوا بِقُدْرَتِهِم الكبيرة على الملاحظة، ومَوْهِبَتِهِم الفذة في التقليد، ومن بَيْنِهِم جميعاً يُمثِّل المداح التركي أو المقلد أو الحكواتي العربي أهميةً فائقةً وكِلاهُمَا ظل حتى اليوم يُلهِبُ إحساسَ الجماهير بحكاويه المهتاجة المؤثرة التي كانت الإشارات وحركة الجسم تَتَخَلَّلُهَا، وترتبط فيها بالكلمات.

وقد وصف المسعودي إقبال العامة على سماع القصَّاصين فكتب في (مروج الذهب): «وتَفْقِدُ العامة في احتشادِها وجموعِها فلا تراهم الدهر إلاّ مُرْقلين إلى قائد دبٍ وضارب بدف على سياسة قرد أو متشوقين إلى اللهو واللعب أو مختلفين إلى مشعبذ متنمّس مُتَمَخرق أو مستمعين إلى قاصٍ كذَّاب يُنعَقُ بهم فيتبعون ويُصاح بِهم فلا يرتدعون».

ويروي غوستاف لوبون في كتابه «حضارة العرب» أنه زار حيّاً من أحياءِ يافا الشعبية في فلسطين ذات ليلة فشاهَدَ جمعاً عربياً من الحمّالين والنواتي والأُجراء الخ... يستمعون على نور مصباح إلى قصة عنترة بعناية. ويعلِّق لوبون بالقول: «فتراني أشك من نيل قصاص مثل ذلك النجاح لو أنشد جماعة من فلاحي فرنسا ما تيسر من شعر لامارتين أو شاتوبريان. وينقل لوبون عن أحد السائحين قَوْلَهُ: لينظر الإنسان إلى أبناء الصحراء أولئك حينما يستمعون إلى قِصَصِهِم المفضلة فهو يرى كيف يضطربون وكيف يهدأون وكيف تلمع عُيُونُهُم في وجوههم السمر، وكيف تنقلب دعَتُهُم إلى عنف وبكاؤهم إلى ضحك، وكيف تقف أَنْفَاسُهُم ويستردونها وكيف يقاسمون الأبطال سَرَّاءَهُم وضراءَهُم. حقاً إن تلك الروايات لمسرحيات وإن الحاضرين لممثلون أيضاً، وحقاً إن الشعراء في أوروبة مع نفوذ أشعارهم وسِحْرِ بَيَانِهِم وَجَمالِ وَصفِهِم لا يؤثرون في نفوس الغربيين الفاترة عُشر مِعشار ما يؤثر في نفوس سامعيه ذلك القاص الذي هو من الأجلاف، فإذا ما أحاط خَطَرٌ ببطل الرواية ارتجف السامعون وشهقوا قائلين: لا، لا، حَفِظَهُ الله، وإذا ما كان في حومة الوغي محارباً كتائب أعدائه بسيفه أمسكوا سيوفَهُم كأنهم

يريدون إنجادَهُ. وإذا ما كاد يذهب فريسة الغدر والخيانة قاطعوا وصرخوا قائلين: لعنة الله على الخائنين. وإذا ما قضى عليه أعداؤُه الكثيرون تأوهوا وقالوا: تغمده الله برحمته وفَسَحَ له في دار الإسلام... ويكون هتافُهُم وقتما يذكر القاص محاسن الطبيعة ولا سيما الربيع: «طيب طيب» ولا شيء يَعْدِلُ السرور الذي يبدو على ملامحهم عندما يصف القاص إمرأةً جميلة فتراهُم ينصتُون إليه إنصات من يكاد لُبُّه يطيرُ من الوجه وإذا ما أتم وصفه قائلاً: الحمد لله الذي خلَقَ المرأة» قالوا قول المعجب الشاكر: الحمد لله الذي خلق المرأة».

لقد كان القاص العربي فعلاً كما وصفه بدرو دي الكالا Pedro de Alcala ممثلاً يقوم بدور الكوميديا والمأساة، ولم يكن لدى القاص الوقت الكافي لتغيير ملابسه تبعاً لاختلاف الشخصيات التي ينطق بأدوارها، لذلك كان يكتفي بتغيير غطاء الرأس أثناء العرض للتعبير عن هويات الشخصيات أو قياسِها أو اعْمَارِها أو مَرَاكِزِها أو مِهَنها. وكان أحياناً يستخدم منديلاً أو عصاً يقلدَ بها الوحوش أو الطير وقد يستعين بزميل أو زميلين يُسَاعِدَانِهِ في تصوير الشخصيات أو يردّان عليه ببعض جمل الحوار أو بتقليد حركات معينة، وكان جُلّ اعتمادِهِ على الإلقاء معتبراً التلوين الصوتي وأحياناً تغيير اللهجات أساساً للتعبير عن الشخصيات والتمييز بينها. وقد لاحظ ذلك عَدَدٌ كبيرٌ من الرحالة الأوروبيين الذين زاروا الشرق، منهم الفريد أدمون بريم، عالم الحيوان والرحالة الألماني فوصف إلقاء حكواتي شاهده سنة ١٨٤٨ بقوله:

«إنها للوحات رائعةٍ فعلاً تلك التي يُفْرِدُهَا الحكواتي العربي أمام جُمْهُورِهِ. مع كل دقيقة تمر تصبح ألوانُهُ أكثر إشراقاً ووصفُهُ أكثر جرأة ولوحاتُهُ أكثرُ إتساعاً. فأنت تسمع ترداد الصوت الجبار لأحد أمراء المؤمنين أو التوسلات الذليلة التي يُطلِقُها رسل ملك الفرنجة أو نبوءات أحد المشايخ الحكماء أو بركات أحد الأولياء وهو يَلْفِظُها بطريقةٍ شعرية لا تخلو من الوقار والجبروت أو ثرثرة عجوز طاعنة في السن وأخيراً المناجاة الملتهبة لعاشق متيم يصف جمال حبيبتِهِ الذي ليس له مثيل وكيف يصفها؟! إنها عندَهُ كالبدر التمام ملاحةً وجمالاً وهي الكمال في الكياسةِ والتواضُع. أميرة ممشوقَةُ القَدِّ، فاتنة الروح عيناها كعيون الغزلان الرائعة... الخ».

ووصف الرحالة الروسي فاسيلي دانتشنكو الحكواتية الجوالين الذين شاهدهم في المغرب والجزائر فأورد في كتابه (بلاد الغروب الذهبي) بقوله:

«إنهم يتجولون في كل أنحاء الجزائر والمغرب في ثياب رثة عتيقة وأرجل حافية لكن تمعّنوا في هذه الوجوه: أنوفُهُم حادة كمنقار النسر وعيونهم ملتهبة وجباهُهُم مرتفعة. ولو تسنى لكاتب قديم وَصْفُهُمُ لقال فِيهِم: عَلَيْهِم طابع العبقرية الحقيقي، على الرغم من عدم مشاهدتي لمثل هذا الطابع على وجوه العباقرة. لِحاهُم طَوِيلةٌ سوداء منها الجعداء ومنها السِبْطَةُ الحريرِيَّةُ، وجوهُهُمُ تعتريها مسحة من الحزن وكأنهم يُغنّون كآبَتَهُم ومُعَانَاتَهُم الشخصية، أنوفُهُمُ ترتجف وأصوَاتُهُم تبكي. إن هذه الموشحات التي ترددها أصوات الباريتون والتينور هذه قد ترددت بنفس الطريقة منذ قرونٍ مضت في مدن اليمن السعيد الغامضة، في واحات درفور وكردخان بشمسها الساطعة، على ضفاف النيل وفي الأعشاش المنسية بمدينة طرابلس في القيروان المقدسة وفي الجنوب وصولاً إلى آخر قرية عربية على الحدود مع تشاد. إن شَجَنَ الشرق كُلَّه يَنْسَابُ في هذه الكلمات وألحَانِهَا المتوارثة عن شعوب وممالك دجلة والفرات البائدة منذ قديم الزمان.

ويبدو من سلسلة مقالات كتبها شفيق طبارة تحت عنوان (بيروت والبيروتيون في عصر إبراهيم باشا المصري) نشرت في مجلة (الأديب) سنة ١٩٤٣ «أن المقاهي في بيروت كانت تقدم عرضين كل ليلة: الأول ظلي تُقدم فيه فصول كركوز وعيواظ. والعرض الثاني يقدمه الحكواتي. والجدير بالذكر أن الدور التي بدأت تعرض أفلام السينما في لبنان منذ بدايات هذا القرن اعتمدت برنامجاً مشابهاً، فقد دَرَجَتْ على تقديم عرض رسوم متحركة عرف باسم المناظر تتلوه استراحة يليها عرض الفيلم. ويبدو أن الحكواتي كان في ذلك الوقت يستعين أحياناً بالربابة. ولنعد الآن إلى ما كتبه شفيق طباره في هذا السبيل: إنه يقول:

«وفيما ينتهي دورُهُ (أي عرض خيال الظل) يأتي القصَّاصُ (الحكواتي) فيحدِّث الحاضرين عن أبطال الحرب وأبطال الجود وأبطال الغرام فصولاً منقولة من سيرة عنترة بن شداد والزير المهلهل وأبي زيد الهلالي سلامة، ويوقع حَدِيثُه أحياناً في لباقة ولُطفِ أداءٍ على الربابة. وكانت هذه القصص محببة إلى قلوب الأهالي يتتبعون سَمَاعِ فُصُولِهَا بشغف شديد ويتشيعون لأولئك الأبطال، وكما تعلمون استمر الحكواتي في

تقديم عُرُوضِهِ خلال شهر رمضان في بيروت وصيدا وطرابلس حتى الستينات. ولا يخلو من ذكرهم أي كتاب من الكتب التي وضعت في تاريخ كلّ من هذه المدن».

لقد وصل الأمر بذلك الحكواتي الذي نعته بالممثل من كتبوا عنه من الأوروبيين والعرب إلى استخدام ما يشبه الديكور المسرحي إن لم يكن السنوغرافيا. ولا عبرة في أن يكون هذا الديكور وظيفياً. قد يكون كل من المسرح الصيني القديم والمسرح الحديث عموماً ديكوراً وظيفياً لذلك شأن في تقييمهما والإعجاب بهما لا التعجب منهما. ففي كتاب (القَصَّاص والمُذكِّرين) لابن الجوزي يرد ذكر القصاصين الذين أحدثوا إلباس المنبر الخرق الملونة كأنها المنثور وتعليق المصلي على الحائط فتضرب له المسامير في حائط المسجد. وهذا من جنس ستر الجدر بالأثواب فيوجد في القلوب هَيْبَةً للقائل أكثر من هيبة من هو على خشبة معراة فَيَقْرُبُ أمرُهُ.

ولم يتردد الحكواتية من استخدام الخضاب بمعنى الماكياج، فمن القصاص على ما ذكر ابن الجوزي من يتبخر بالزيت والكمون ليصْفَرَّ وَجهُهُ ومنهم من يمسك معه ما إذا شمَّه سال دَمْعُهُ.

لقد عُرف الحكواتي بتسميات مختلفة في الأقطار العربية. في العراق يسمونه (المحدث) وفي الجزائر يطلقون عليه تسمية (القوال) وفي تونس يدعونه (الراوية) أما تسمية الحكواتي فهي شائعة وتستعمل في معظم الأقطار العربية. إلاّ أنها الأكبر شيوعاً في سوريا ولبنان وفلسطين. والجدير بالذكر أن في الخليج العربي طائفة من الرواة الذي يروون ما يسمى (بالسوالف) جمع سالفة، وتعني ما سَلَف حُدُوثُهُ وهي لا تختلف عن الإطار الشعبي للحكايات.

ظل الحكواتي العربي، تحت أي اسم عُرِفَ به في كل زمانٍ ومكان، يعتمد على الإلقاء والتعبير الجسماني في إداء ما يرويه. ولا جدل في أن الإلقاء والتعبير الجسماني هما كُلُّ التمثيل وقوام الفن المسرحي.

٣ ـ المداح:

لعل الأستاذ محمد فهمي عبد اللطيف في كتابه (ألوان من الفن الشعبي) كان أول من ميَّز بين المداح والحكواتي ونبّه إلى استمرار وجودِهِ منفصلاً عنه، رغم أن المستشرق مارتينوفيتش Martinovitch قد ذكر قبله بحوالي نصف قرن في كتابه (المسرح التركي) أن المداح كَلِمة عَرَبِيَّةٌ كان لها ذلك المعنى في اللغتين العربية والتركية ثم بدأ استخْدَامها في معنى أعم من ذلك وأصبحت تعني الراوي الذي يقلد دون أن تكون هناك فكرة خاصة بالمديح. ولكن مارتينوفيتش لم يوضح ماهية فن المداح القديم بل اقتصر على المداح التركي الذي هو في الواقع حكواتي.

المداحون قديماً وحديثاً هم حكواتيةٌ يتفرغون للمديح، مادَّتُهُم التي يُلْقُونَها كُلُّها في مديح الأنبياء والأولياء والتحدث بمآثرهم ومناقبهم وفي العادة يفتتحون قِصَصَهُم ويَخْتُمُونَها بمدح النبي. وللمداحين في مصر في القرى مواسم يَنْتظِرُونَها ويحتشدون لها وهي مواسم الحصاد للزرع إذ تكون الدور عامرة والنفوس قريرة راضية وأبناء القرى أسمح ما يكونون بالرِّفْدِ لكل واحدٍ وبالعطاء لكل قاصد، حينئذٍ ترى مَوَاكِبَهُم في قرى الصعيد متواصلة فلا تشرق الشمس على قرية إلا وصَوت المداح يجلجل في جَنَباتِها، أما فيما دون هذه المواسم فقليلاً ما تقع العين على واحدٍ منها. يبدون أحياناً في أثوابٍ لائقة وقماشٍ مليح. قليلٌ منهم ما لا تكون له دابّة ينتقل عليها من قرية إلى قرية ويُحمِّلُها ما يجمع من عطايا المانحين. وللمداحين في إدائِهم طريقة لا يُشَارِكُهُم فيها غَيْرُهُم. هي أقرب ما تكون إلى طريقة الإنشاد والترتيل يعتمدون فيها على براعة التوقيع وحسن التقسيم أكثر مما يعتمدون على نداوة الصوت وطرب التنغيم. والدفّ هو الأداة الوحيدة التي يعتمدون عليها في ذلك، إنما ليس في جوانبه فتحات جلاجل أو صاجات، ومن ثمَّ كان هذا الدف أصمّ الصوت ليس بذي أثرٍ كبيرٍ في الطرب، وإنما الغاية منه ضبط التوقيع وتمثيل المعاني في الأداءِ. ومن المعروف عن العرب أنهم كانوا يستعملون الدف في إذاعة المحامد والمآثر، وشاع اسْتِعْمَالُهُ في الندب على الموتى واتخذته بعض الطوائف الصوفية لضبط حركات السير في مواكبها وحركات الذكر في محافلها. ومن القصص التمثيلية التي يُؤَدِيها المداحون وأغلَبُها شعري عامي نذكر (سارة والخليل وهاجر وإسماعيل) و (الجمل والغزالة) و (معاذ بن جبل) و (السيد البدوي وفاطمة بنت بري). إلاّ أن إقبال الفلاحين الشديد كان على قصة (أيوب لما ابتلي). تراهم يتابعونها بشغف ولهفة وقد جلسوا مطرقين والمداح يؤدي لهم قصة (أيوب لما ابتلي) على نقرات الدف.

٤ ـ مغني الموال :

الموالُ فنٌ قديمٌ أصيل في البيئات العربية، وهو في الأدب الشعبي كالرجز في الشعر العربي، قريب المآخذ سَهْل التناول، وغالباً ما يتخلل غناء الموال زَمر بالأرغول الذي هو كما تعرفون عبارة عن مزمار مصنوع من قصب الغاب ويتألف من قصبتين مستقيمتين مضمومتين معاً إحداهُما أطول من الأخرى، وفي كل منهما أُنبوبتان رفيعتان (البالوص) و (الركزة) لكل منها فتحة من أسفل. القضيب الطويل يستخدم في إحداث قرار متواصل أو في الدندنة. أما الأسطوانة القصيرة ففيها ستة ثقوب ينقل الزامر أَصَابِعَهُ عليها لتغيير النغمات، وغالباً ما يتضمن الموال قِصَصاً ذات طابع غرامي مأساوي.

وكان مغو الموال على ما يروي ابن أَيَاس في كتابه (بدائع الزهور في وقائع الدهور)، يتطارحون المواويل المتضمنة قصصاً مُغَنَّاةً في القاهرة وهم يجلسون على ما يسمى الدكة.

والجدير بالذكر أن إبن أياس ذكر ثلاثة من أعلام الموال في مصر زمن المماليك هم أبو سنة والمحوجب والمحلاوي. وفي القرن الماضي اشتهر أبو كراع وعبدالله لهلبها، وكان هذا الأخير على ما يذكر حيرم العمراوي في كتابه (الأدب الشعبي) يروي مواويلهُ ملوِّحاً بسيفه المُشْرعِ في يده وهو فوق جَوَادِهِ يروح ويجيء ويهرول به أمام أنظار الجماهير.

٥ ـ دراويش الصواري :

هي تسمية أطلقتها على جماعات الدراويش الذين يجتمعون في محافل الأوراد وفي حلقات الذكر حول الصواري في الموالد ومناسبات الاحتفالات الصوفية في عدد من البلاد العربية ولا سيما في مصر. والصواري جمع صارية وهي عبارة عن عمود من الخشب أشبه بصارية السفينة يُدق في الأرض ويُعلَّق في طرفه الأعلى عَلَم. وكان الفاطميون يتخذونه مُجَمِّعاً للجند ثم اتُّخِذَ في محافل الأوراد وحلقات الذكر على النحو الذي تقدم. وكان دراويش الصواري يتطارحون الأغاني في الهيام بالذات والجلالة والحديث عن سلوك الطريق في الوصول إلى الحقيقة والاتصال بالله وهم في حالة (تخمير) كما اصطلح على تسميتها أو يكونون في حالة غيبوبة ووجد أشبه بحالة من أفقدته الخَمرة الحقيقية الحِسَّ.

ويطلق عادة على ما يلقيه هؤلاء الدراويش تسمية أدوار التخمير، وهي غالباً ما تكون مرتجلة ويتجلى الطابع التمثيلي لهذه الأدوار فيما وصلنا من نصوص.

٦ ـ المحبظون :

من الإشارات العابرة إلى المحبظين التي أوردها ابنُ أَيَاس في كتابه : (بدائع الزهور في وقائع الدهور) نخلص إلى أن الناس في عصر المماليك كانوا يستمتعون بالاستماع إلى المحبظين. وكان رئيس المحبظين محمد الريس. وإن الإقبال على فن المحبظين لم يكن مقصوراً على الجماهير بل أن كثيراً من الأمراء وبعض السلاطين قد أولوه اهتمامهم. وكان ما يلقيه المحبظون بالصيغة الغنائية الشعبية والبدوية، إلا أن المحبظين لم يقفوا عند إلقاء الأغاني بل كانوا يؤدون إلى جانبها أدواراً فكاهية وتندرية. ويبدو أن جوقات المحبظين كانت تتوسع في الإدلاء التندري التفكهي ولم يكن هَمُّهَا الأولُ الغِنَاءَ على المستوى الشعبي أو على المستوى البدوي بل كانت تخلط شيئاً بشيء. وكان الغالب الظاهر هذا الجانب التفكهي التندري.

ولعل أصدق مثل اليوم على جوقات المحبظين التي كانت منتشرة في سوريا ومصر زمن المماليك تلك الجوقات التي تُسمى (الصهبجية) وتسمى صَنْعَتُها بالصهبنة والتي في كل حي من أحياء القاهرة فرقة منها، وتعرِفها المدن المصرية الكبيرة شيئاً بكفورها المختلفة. وهذه الفرقُ تدعى في الأفراح والمواسم فتُحيي فيها الليالي ممتدة. وكل فرقة من الصهبجية لها أغانيها المخصوصة وأَدْوَارُهَا المتميزة التي كلها بلسان شعبي ثم لها بعد هذا رَجُلُهَا المتخصص في النادرة. ويذكر محمد قنديل البقلي أنه كان في القاهرة منذ زمن ليس بعيد مغن إسمُهُ الشيخ حمزة كان من هؤلاء المحبظين، وكان لا يعلو تختَه بين البَطانة التي تُسانِدُهُ إلاّ وعليه جبة وقفطان من ألوانٍ زاهية.. هذا إلى ما كان يحمله معه من عصا بديعة وساعة تكاد تكون في حجم المنبه. وكان هذا المغني بعد أن يؤدي غِنَاءَهُ من الأغاني الخفيفة يتبع هذا الغناء ببعض النوادر والفكاهات. وكان المحبظون يقدمون إلى جانب الأغاني والنوادر عروضاً تمثيلية سنأتي على ذكرها بعد قليل عندما تتناول عروض المجموعة الممثلة.

٧ ـ الأدباتية :

الأدباتي هو ذلك الفنان الشعبي الذي يُلقي حِكَايَتَهُ إما منفرداً أو مع واحد أو أكثر من زملائه متكسباً من المستمعين

قُوَتَه . ويبدأ شيخ الأدباتية المطلَع فيردون عليه ثم يمضي في إيراد ما عِنْدَهُ من فن منظوم وفي آخر كل مقطع يردون عليه بالمطلع ، ويؤدون هذا الشعر بما يبرز معاني الكلام ويصورون ما تتضمنه من دلالات بالحركة والإشارة المضحكة . وتدور معظم القِصَص التي يلقيها الأدباتية حول مشاكل اجتماعية ، من ذلك مثلاً متاعب زوج الاثنتين والمشاحنات بين الضرة وضرتها أو مشاكسات الحماة لزوجة ابنها أو لزوج ابنتها عن المماحكات بين الرجل وزوجته الغبية أو الزوج المخدوع الذي يكون آخر من يعلم بما يجري في بيته .

والأدباتية لا يتغنّون بالشعر ولكنهم يُؤَدُونَه أداءً يبرزون به معاني الكلام ويصورون ما يتضَمَّنَه من الدلالات ، مُستعينين على ذلك بالإشارات المضحكة والحركاتِ الخفيفة البارعة . ويصر الأدباتية على أن يكونوا مضحكين حتى في مظهرهم فهم يَطْلُونَ وُجُوهَهُم بمسحوق أبيض وقد يُخَطِّطُونَها بخطوط حمراء وصفراء ويرتدون ملابس خاصة بهم من سراويل وخلافها .

الأدباتية كما سَمَّاهُم أحمد تيمور باشا أو الأدبية كما دعاهم عبدالله النديم هم أشبه بأولئك الشعراء الهزليين الذين نشأوا في قرية فودوفيل في فرنسا الذين ينسب إليهم الفودفيل Vaudeville النوع المسرحي الشائع الذي يَحْمِلُ اسمَ قَريَتِهِم .

وقد حظي فنّ الأدباتية في مصر بنشر مقاطع منه في بعض المجلات المصرية الواسعة الانتشار في مصر والبلاد العربية التي كانت تصدر خلال النصف الأول من هذا القرن مثل الأستاذ والبعكوكة والمطرقة .

وأذكر أنّني قد شاهدت في حرش العرب (حرش بيروت) حيث كانت تقام احتفالات العيدين حتى الخمسينات مجموعة من الأشخاص يرتدون أزياء غريبة ويتطارحون الأغاني ولكنني يومها لم أستوعب شيئاً مما يغنونه ولعلهم أدباتية من الذين وجدوا في سوريا ولبنان وفلسطين واندثرت آثارهم .

ب ـ فئة العروض التي يسود في تأديتها التعبير المرئي على التعبير المسموع .

١ ـ العروض السركية :

عروض مُرَوِّضي الحيوان والبلهوانات والحواة والراقصات والراقصين .

بين تراث خيال الظل وصلنا ظِلِّيَتَان (الظلية هي تمثيلية خيال الظل) تستعرضان العروض الشعبية التي يسود في تأديَتها التعبير المرئي على التعبير المسموع ، هما (بابة عجيب وغريب) التي وضعها ابن دانيال و (لعبة التياترو) وهي أصلاً جزء من (لعبة علَم وتعادير) حيث تقدم العروض بمناسبة زِفَافِ علم إلى تعادير وتقدم ضمن عرضها إلاّ أنها أحياناً تعرض مستقلةً عنها .

وَتَحْفِلُ كل من البابة واللعبة المذكورتين بعروض لألعاب الحواة ومروضي الحيوانات ولراقصيها والمشعوذين والبلهوانات ، وهذه العروض وإن كانت مُعَدَّةً لتُنَفذ ظلِّياً ، فإنها تقدم صورة كاملة مطابقة لعروضها التي يقدمها البشر والحيوان في الأسواق والساحات الشعبية في القاهرة وغيرها من المدن العربية . فبابة عجيب وغريب تقدم سيناريو كاملاً لعروض سرك كامل بكل معنى الكلمة (حويس الحاوي ، حسون الموزون لاعب الأكروبات ووثاب البختياري البهلوان ، وشبل السبّاع مروض الأسود ، ومبارك مروض الأفيال ، وأبو العجب ملَعِّب الجدي ، وأبو القِطط مُروض الفئران والقِطط وزعبر الكلبي مروّض الكلاب ، والصانعة الراقصة المونولجست وناتو الراقص والمونولوجست وأبو الوحوش مرقِّص الدب ، وشُدقُم البلاَّع بالعَ السيوف وميمون القرّاد مرقص القردة .

وفي كتب الخِطَطِ (مثلاً خِطَط المقريزي وَخِطَط الشام لمحمد كرد علي والخطط التوفيقية الخ . .) والمدونات التاريخية (مثلاً بدائع الزهور ، النجوم الزاهرة الخ . .) وكتب الرحالة الأوروبيين إلى الشرق وَرُسُومُها الحرفية نَجِدُ تَفَاصيلَ وافيةً عروض الألعاب البلهوانية والخِفِّية والحيوانات المدرَّبة التي تُشاهد في الساحات العامة والمقاهي وغيرها من أماكن التجمع في المدن العربية دون استثناء ، من ذلك مثلاً ما ورد في خطط المقريزي :

«رحاب باب اللوق خمس رحاب يُطلق عليها كلها الآن رحبة باب اللوق وبها تجتمع أصحاب الحَلَقِ وأرباب الملاعب والحرف كالمشعبذين والمخابلين والحواة والمُتأفِفِينَ وَغَيْرِ ذَلِكَ فيحضر هنالك من الخلائق للفرجة ولعمل الفساد ما لا ينحصر كَثْرَةً» .

وفي موضع آخر من الكتاب يتناول المقريزي محلَّة بين القصرين في القاهرة يذكر أنه كانت تُعقد فيها عِدَّةُ حَلَقِ لقراءة السِّيَرِ والأخبار وإنشاد الأشعار والتفنُّنُ في أنواع اللَّعِب واللهو من أرباب المساخر فيصير مجمعاً لا يقدره ولا يمكن حكاية وصفه .

ومن كتب الرحالة نقرأ ما أورده جيراردي نيرفال في كتابه (رحلة إلى الشرق) عن مشاهدته للحواة وأصحاب هذه الألاعيب، كثيرون في القاهرة، وتراهم في الميادين وقد أحيطوا بدائرة من المتفرجين وفي الاحتفالات العامة وهم ينتزعون التصفيق من الناس بألاعيب كثيراً مَا تَكُونُ مبتذلةً.

٢ ـ السّماجات:

السَّمَّاجاتُ أصْلاً طَائِفَةٌ من المهجرين كانوا يلعبون في بغداد بين يدي الخليفة وَكُلٌّ منهم متنكر بصورة منكرة على ما ذكر الشابشتي في كتابه (الديارات) ولا نلبث أن نجد السّماحات في كتابي (لطائف الحكمة) للمسبجي و(الخطط) للمقريزي بين أرباب المساخر الذين يشتركون في المواكب الاستعراضية في الأعياد.

٣ ـ كركوز:

كركوز هذا ليس تلك الشخصية الشهيرة التي عُقِدَت لها بطولة عشرات اللعب والفصول في خيال الظل التركي وخيال الظل العربي في سوريا ولبنان وفلسطين والجزائر وتونس وليبيا. إنه كركوز بشري يقدم فناً من فنون العرض الشعبية في لبنان.

لم أجد أحداً ممن تناولوا التراث الشعبي اللبناني قد فَطِنَ إليه فتناوله أو على الأقل أشارَ إليه. وكل ما اجتمع لديّ من معلومات عنه سطور أوردها أمين الريحاني في كتابه (قلب لبنان) في مَعْرِضِ سرده لوقائع سهرة في منزل آل فرحات في قرية جاج في بلاد جبيل فوصف الريحاني عَرْضَ كَرَكُوزَ فيها مُلَمحاً إلى قيمته المسرحية. قال أمين الريحاني:

«ولم يقتصر بَرنَامجُ تلك الليلة على ما تقدمَ وَصْفُهُ من رقص وغناء، وكان كوكبا البيت شقيقة الدكتور وزوجته قد توارتا فَسكَنتِ الدار وسادَ السكُون. هي الفترة المألوفة بين الفصل والفصل في الرواية. فبتنا لذلك حائرين ومتوقعين شيئاً جديداً.

وكان ذلك الشيء الجديد، ودوت الدار، لدى ظهوره بالتصفيق والقهقهة. هوذا الكركوز: شيء متحرك في كيس أسود مشدود الوسط يميل ببطء يمْنَةً ويسْرَةً ويداه وهما في الكيس ممدودتان متحركتان. شيء مثير مضحك معاً كالمُفَزِّعة التي تنصب في الكروم. وصفقَ هذا الشَّيءُ يرقص ويهز رَأْسَهُ الضخم الذي هو نصْف جسمه ويحرك يديه القصيرتين ويدور على محوره كاللعبة الصينية.

قلت لجاري: ما أحذق ذلك الولد! وكنت قد ظننت أنهم ركّبوا في رأسه قفصاً ليكبروه فقال الجار مصححاً خطأي: هو شاب يجيد الرقص وقد وُضِع على رأسه طبق وأُلبس هذا الفستان الفضفاض المربوط فوق رأسه حتى قدميه. أما اليدان فهما عصا شُدّت تحت الفستان في الوسط وتدلّت الأرداف من طرفيها البارزين، فتهتّز كلما تلوى.

إنه حقاً لَكَرَكُوزٌ غريب، بل اختراع في المَسخَرات عجيب، ما رأيت قبلاً مِثلَهُ. ولكنه كما قيل لي شيء معروف شائع في ليالي الطرب اللبنانية، إنما ذلك لا يُنْقِصُ من قيمته المسرحية هواية في السخرية والفظاعة ولا أظنك تجد له مثيلاً في غير آلهة اليابان ولعب الصينيين.

«مثّل كركوز دَوْرَهُ وانصرف».

٢ ـ عرض المجموعة الممثلة:

يمكن تصنيف عروض المجموعة الممثّلة إلى ثلاث فئات حسب مَوْضُوعَاتِها الدرامية التي أضفت عليها طَابَعَهَا:

أ ـ العروض ذات الطابع الميلودرامي.
ب ـ العروض ذات الطابع الدرامي.
ج ـ العروض ذات الطابع الهزلي.

العروض ذات الطابع الميلودرامي:

وتتجلى بما اصطلح على تسميته بالتعزية، وهي العروض التي تقدم سنوياً بمناسبة ذكرى عاشوراء في عدد من الأقطار العربية.

ونكتفي بأن نورد بإيجاز الشكل الشعبي لهذا العرض:

تقام المنصّات ذات الأشكال الدائرية أو المربعة دون كواليس ودون ستارة، وذلك قبل الأول من شهر محرم بعدة أيام، وفي حالات نادرة فقط كانت توضع كواليس متوسطة بجانب المنصات الدائرية لتستر عمليات تبديل الملابس وفي أحيان أخرى تسقف المنصة تجنّباً لهطول الأمطار أثناء العرض باعتبار أنَّ محرَّم من أشهر التقويم القمري ويمر في كافة فصول السنة.

على هذه المنصات أو في وسط الساحة مباشرة أو حتى على منابر المساجد كان يتوزّع الممثّلون الرواة الذين يقصّون الأحداث التاريخية الدينية ويمتدحون أعمال الإمامين علي والحسين وأهل البيت عامة وكانت هذه الخطب تحمل صفة الموعظة والإرشاد والقِصة والغِناء، ثم

ينضم إلى الراوي الأول واحد آخر ويدور بينهما حوار. وبعد حين تتجمع بالقرب منهما ثُلَّةٌ كاملةٌ من الندّابين تُشبه الجوقة في المآسي اليونانية.

هذا هو عرض التعزية في شكلهِ الأصلي، ويستمر عدة ساعات على التوالي بينما يكون الجمهور قد تجمَّع في الساحات أو في الجوامع أو حول المنصة عند الصباح الباكر. الديكورات فيه وظيفية جداً فجريدة النخيل الموضوعة في برميل كانت تمثل غابة النخيل والطبق المملوء بالماء يمثل البحيرة. أما الدلو فيمثل نهر الفرات. وحتى هذه الأدوات البسيطة قد يُستغنى عنها فيوضع فوق المنصة شكل رمزي غير مفهوم، ولكن مقابل هذا كانت تستعمل أدوات حقيقية كثيرة مثل اللَفافَاتِ الورقية والسيوف والقرب المملوءة بالماء، أما الملابس فكانت مما هو متوفر.

وهنا لا بد من الإشارة إلى أن محي الدين باشي طرزي أحد مؤسسي المسرح الوطني الجزائري كان أوَّلَ من أكد السمة المسرحية لعروض التعزية، وعرّفها بأنها المأساة الحقيقية التي تُظهِّر المتفرجين، وذلك في مذكراته ودراسته للمسرح بين ١٩١٩ و ١٩٣٩. والجدير بالذكر هنا رفض باش طرزي الجري لفكرة مذهبية هذه العروض التي ألح عليها بعض المُسْتَشرِقينَ والبَاحِثِين ليبرروا عدمَ تَصْنِيفِهم لعروض التعازي العربية كَمَصْدَر من مصادر العروض الشعبية العربية بحجة أنها تعني الشيعة، بينما الأكثرية العربية هي على مذهب السنة. في حين أنّهُ مِنَ المُسلَّم بِهِ أصلاً أنَّ مجرد أيّ عرض يستقطب الجماهير بصرف النظر عن أدْيانها ومذاهبها ومعتقداتِها. ثم لو كان للمذهبية أيُّ أثر في هذا المجال لما استمرّت حتى اليوم الاحتفالات سنوياً بمولد الإمام الحسين بن علي في العديد من الأقطار العربية ولا سيما في مصر حيث المذهب السني هو السائد. وعذراً إذا سمحت لنفسي باعتماد التصنيف المذهبي هنا فلِلضَرُورةِ أحكَامُهَا. أو ليس الإمام الحسين الذي تحتفل بمولده الجماهير السنية المذهب في مصر وغيرها أياماً كل سنة ولا زالت حتى اليوم هوَ نَفْسَهُ الذي تدور حول مَصَرعِهِ أحداث التعازي؟.

ب ـ فئة العروض ذات الطابع الدرامي:

اكتشفت إحدى بعثات مركز الفنون الشعبية إلى الفيوم في مصر سنة ١٩٥٦ نصوصاً درامية شعبية مجهولة المؤلف تعود بدايتها إلى عشرات السنين قبلاً تقوم بتمثيلها بعض الفرق الشعبية المحلية الجوالة في القرى، أبرزها نصّ بعنوان (ساره وهاجر) وآخر بعنوان (سعد اليتيم) وقد نشرا في مجلة المسرح سنة ١٩٦٧.

النص الأول (ساره وهاجر) يروي جانباً من حياة النبي إبراهيم وينتهي بتلبيته نداء ربِّه بذبح ولده اسماعيل ثم يفتديه بكبش. والجدير بالذكر أن بين الشخصيات شخصية الملاك جبريل الذي لا يظهر في العرض بل يُسمع صوته فقط، ومن بين الشخصيات سكين إبراهيم الخليل التي يسمع صوتها دون أن تظهر في الحوار الختامي.

النص الثاني (سعد اليتيم) وَمَوْضُوعُهُ باقتضاب:

بدران ملك شرير يقتل شقيقه فاضل الأمير الطيب ولكن سعد ابن الأمير فاضل يثأر لمقتل والده ويعدم عَمَّهُ القاتل. والموضوع يُذَكِرُنا بترهة إيزيس وأوزيريس وموريس المصرية القديمة. والمشهد النهائي في هذه التمثيلية يذكرنا بخواتم المآسي اليونانية.

ج ـ العروض ذات الطابع الهزلي:

وأعني بها التمثيليات المضحكة التي هي من النوع الهزلي والتي يمكن أن تصنَّف ضمن ما اصطلح على تسميته باللغة الفرنسية Farces انتشرت هذه التمثيليات في شمالي أفريقيا وخاصة في الجزائر وفي مصر وفي شرقي البحر المتوسط في سوريا ولبنان وفلسطين.

وفي معجم برغرين Berggren (الدليل الفرنسي العربي العالي للمسافرين والفرنسيين وفي سوريا ومصر) Guide Francais - Arabe vulgaire des Voyageurs et Francs en Syrie et en Egypte المطبوع في باريس سنة ١٨٤٤ نجد ملخصاً لعدد من التمثيليات المضحكة التي تغلو في بعض المواقف الغرائبية. وتعرف هذه التمثيليات في أشكال تطلق عليها تسمية (لُعَب) وأحياناً تسمية (فصول).

وقد عُرفت العروض التمثيلية الهزلية في العراق أيضاً تحت اسم و«الأخبار» وهي عبارة عن محاورات يَتَخَلَّلُها عراك وتهريج. وعُرفت في مصر تحت اسم (الفصول المضحكة) وكانت جزءاً من عروض المحبظين في مصر الذي سبق وعرَّفنا بِهِم. ويروي الرحالة الدانمركي كارستين نيبر أنه شاهد تمثيلية من هذا النوع في القاهرة عام ١٧٨٠ وكان يؤدي الدور الرئيس فيها مُمَثل له لحية كبيرة. ويبدو أن هذا الممثل كان حريصاً عليها فأبى أن يحلقها رغم أن دَوْرَهُ كان دور سيدة

تستدرج إلى خيمتها المسافرين واحداً بعد آخر ثم تسلبهم أمتعتهم وتطردهم ضرباً بالعصا. وإذا كان هذا الممثل قد اقنع المخرج ـ طوعاً أو إكراهاً ـ بإخفاء لحيته فإن المُتفرجين لم يقتنعوا بالدور على ما يبدو إذ أنهم أكرهوا الممثلين على التوقف من منتصف العرض.

ويبدو أن هذه الفصول المضحكة كانت تعالج مشاكل من الحياة اليومية، من ذلك ما كان يتعرض له بعض الحجاج من أعمال الغش من تجار الجِمال الذين يَبيعُونَهُمُ الجمال للسفر بها إلى الحج كما يَخدَع اليوم بعض تجار السيارات أو أصحاب مكاتب السفر الناسَ فلا يؤمنون لهم السيارات أو وسائل السفر أو التسهيلات أو المقدمات التي وعدوهم بها. فقد روى لنا الرحالة الإيطالي بلزوني مشاهداته سنة ١٨١٥ لتمثيلية هزلية قدمتها فرقة تمثيل شعبية في شبرا، إحدى ضواحي القاهرة، تدور حول رجلٍ يريد أداء فريضة الحج ويذهب إلى راعي إبل ويطلب إليه أن يحصل له على جملٍ مناسب ليركبه إلى مكة ولكنه يغش الحاج فيطلب مبلغاً أكبر مما عرضه صاحب الجمل بينما يدفع له المبلغ الأقل ليحتفظ بالفرق لنفسه. ويغش صاحب الجمل هذا الراعي فيعطيه جملاً ضعيفاً. وفي النهاية يُكتشف الخداع فيهرب الراعي بعد علقة حامية. وقد لاحظ بلزوني أن الجمهور يدخل ويشاهد في وقت معلوم ولقاء رسم دخول زهيد.

ووصف المستشرق الإنكليزي أدوار لين وقائع فصل هزلي شاهده أيام محمد علي باشا تسعى فيه زوجة فلاح سُجن لعجزه عن تسديد ديونه وتنجح بعد تقديمها سلسلة من الرشاوي الرائجة الاستعمال في ذلك الزمان فالموظف يقبل برشوتها له بالطعام الذي هو بحاجة إليه وشيخ البلد الساعي لجمع النقود يرتضي أن يرتشى بالنقود التي همّه أن يجمعها ويكدسها، أما الناظر فلم يكن بحاجة لا إلى طعام ولا إلى مال وارتشى بجسد الفلاحة. من هنا كانت تلوح في هذه الفصول ما ينطوي عليه باطن الهزل من مآسٍ.

الأحداث والفصول الشعبية الهزلية بسيطة تَنتُج عن أخطاءٍ والتباساتٍ مضحكة كأن يَلْتَبِسَ الأمر على المدعو حسين تحت وطأة رغبتِه العارمة في زوجة معلّمه الضابط فيندفع يقبّلُ هذا الأخير ظَناً منه أن من يُقبّلهُ هو الزوجة المشتهاة. وكما في ملهاة الفن (كوميديا ديلا ارتي) فقد احتوت الفصول الهزلية على الكثير من التهريج والهجاء والمزاح الخشن والعِراك.

وقد لاحظ أدوار لين تشابهاً أيضاً بين شخصيات هذه الفصول ونماذج ملهاة الفن. فالخادم حسين يشبهُ ارلكينو، والأنثى تشبه كولومبينا، والأجنبي الأحمق المتبجح يشبه سركاموش، والتاجر الغني المتعجرف يشبه بنتالوني والجندي أو الضابط يقابله كابيتانو. وقد تطرق حسن الشطاوي في كتابه المنشور في هانوفر في السبعينات، حيث ابنية المسارح الحديثة في مصر، إلى فرقة المحبظين الذين كانوا يقومون بالتمثيل في ساحات القاهرة وبيوتها الخاصة عام ١٧٦٢ ولاحظ أنهم كانوا يُنشئون زوايا خلف منصة العرض تبدو على ما يشبه الكواليس يغيرون فيها ملابسهم ومكياجهم، وكانت منصة العرض من الخشب يحيط بها المتفرجون جلوساً ووقوفاً. ويبدو أن عروض الفصول الهزلية كانت شائعة في السودان إلاّ أنه لم يصلنا منها سوى وصف مشاهدة أدوار بريم لأحدِها في الخرطوم. وموضوع هذا الفصل باقتضاب كما شاهده بريم: دخل اثنان من العرب بملابس خيالية أحدهما مهرّج أهان الخليفة والقاضي وإمام الجامع بما يطلقه من تعليقات ونكات لاذعة عنهم والثاني شرطي. ويدور عراك بين المهرج والشرطي الذي يتقدم لاعتقاله وينتصر المهرج على الشرطي بفضل المساعدة التي يقدمها له الجمهور الذي لا يظهر أمام المتفرجين.

ثانياً : فنون التمثيل غير المباشر

المقصود بالتمثيل غير المباشر التمثيل الذي يؤديه الممثل البشري (أي اللاعب) بواسطة دمية يحركها بخيوط أو قفاز ينطقُ بصوتها (مسرح الدمى) أو بواسطة ظلال تعكِسُها خلف ستارة شُخُوص من الجلد أو الورق المقوى المقصوص يُحركها بقضبان وينطلق بأصواتها (خيال الظل) أو بواسطة رسوم شخصيات لمواقف وأشخاص وأحداث من الحكايات والسير الشعبية يشرحها ويروي وقائِعها اللاعب (العارض) وهو يُدِيرُها خلف عدسة مكبرة أمام أنظار المتفرجين (صندوق الفرجة).

١ ـ خيال الظلّ:

كاد عالم خيال الظل العربي يكون مهملاً أو مجهولاً إلا لدى قلة من الباحثين الذين تنبّهوا لأهميته الحضارية فأولوه عنَايَتَهم وخصوه بمقالات وكتب كان ويا للأسف عدد نسخها قليلاً وتم توزيعها ضمن نطاق محدود. وفضلاً عن ذلك فإن مُعظم هذه الكتابات كان باللغة الألمانية وهي لغة ليست معروفة إلاّ لدى عددٍ قليلٍ من الباحثين العرب فلم يُترجم ولم يعرَّف إلا بالقليل منها.

وعلى أي حال، فإن كتابات الباحثين عن خيال الظل العربي لم تلحظ تعدد أنواع خيَال الظل العربي والفروق بينها فتناولته وكأنه من نوع واحد هو الذي عُرف باسم (خيَال الظل) أو (خيَال الستارة) أو (خيال الإزار). ولقد اطلقتُ تسمية خيال الظل الشائع تمييزاً له عن الأنواع الأخرى التي مارسها العرب في أمكنة وأزمنة مختلفة وهي: (خَيال الرقص) أو (الخَيال الراقص) أو (خيال جعفر الراقص)، (خيَال الأزاد)، وما سمّيته (خيال الظل الآلي) والنوع الذي دَعَوْتُهُ (خَيَال الطرب). وافترض أن يكون العرب قد مارسوا خيال ظَلّ الأيدي منذ أيام الجاهلية القديمة.

خيَال الظل الشائع هو أقدم أنواع خيال الظل وأوسعها انتشاراً، وينطبق عليه تعريف أحمد تيمور باشا له بأنه «لعبة معروفة تُتخذ لها شُخُوصٌ من جلود يحرِّكها اللاعب أمام الضوء من وراء ستار فيظهر خيالها للرائي». ولا بد من استكمال تعريف تيمور باشا بالإشارة إلى أن تحريك الشخوص يكون بقضبان يُدخلها اللاعب في فتحات في أطراف وجذوع هذا الشخص. وقد قدم لنا ابن عربي في كتابه (الفتوحات المكية) شرحاً وافياً لتقنية هذا النوع وبرنامج عرضه. يقول ابن عربي: «من أراد أن يعرف حقيقة ما أومأنا إليه في هذه المسألة فلينظر في خَيال الستارة وصورِ ومن الناطقُ في تلك الصور عند الصبيان الصغار الذين بعدوا عن حجاب الستارة المضروبة بينهم وبين اللاعبِ بتلك الأشخاص والناطق فيها فالأمر كذلك في صور العَالَمِ والناس أكثرهم أولئك الصغار الذين فرضناهم فيعرفون من أينَ أتى عليهم. فالصغار في ذلك المجلس يفرحون ويطربون والغافلون يتخذونه لهواً ولعباً والعلماء يعتبرون ويعلمونَ أن الله ما نصب هذا إلاّ مثلاً. ولذلك يخرج في أول الأمر شخصٌ يسمى الوصاف فيخطُبُ خُطبةً يعظِّم الله فيها ويمجده ثم يتكلم عن كل صنفٍ من الصور التي تخرج بعده من خلف الستارة ثم يُعلم الجماعة أن الله نصب هذا مثلاً لعبده... الخ». ثم يغيب الوصاف. إلاّ أن الغزالي «في إحياء علوم الدين» يشير إلى نوع من أنواع خيال الظل يبدو أن شخوصه تحرك كما تحرَّك دمى الخيوط في مسرح الدمى، فهي تحرك بخيوط شعرية دقيقة لا تظهر في ظلام الليل ورُؤُوسها في يد حامل الخشبة وهو محتجب.

النوع الثاني من أنواع خيال الظل العربي هوخيال جعفر الراقِص نسبة إلى جعفر الراقص الذي أُرجح أن يكون مبتكر هذا النوع الظلي وذلك استناداً لما أورده الخفاجي في كتابه (شفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل) ولعل خيال جعفر الراقص هو نفسه خيال الرقص الذي ورد ذكره في مخطوطة كتاب (تاريخ السلاطين والعساكر) أو (تاريخ الملك الناصر) الموجودة في المكتبة الوطنية في باريس.

وقد ذكر الخفاجي اسم نوع من أنواع خيال الظل هو (خَيال الأزاد) دون أن يعرّف به. وعلى ما استنتج من المعنى اللُغوي للكلمتين المؤلفة منهما تسمية خَيال الأزاد فإن هذه التسمية تعني لغة الخيال الأبيض (الأزاد في المعجمات العربية تعني اللون الأبيض) ولا تختلف تقنية هذا النوع عن تقنية خيال الظِل الشائع إلاّ من حيث استعماله لَوْحَاتٍ مفرغة بأشكال تجمع بين كل أو بعض عناصر بشرية وحيوانية ونباتية وجمادية بدلاً من الشخوص المقصوصة بحيث أن العناصر المذكورة تظهر مضاءة بينما الخلفية تبقى مُظلمة، في حين أن في خيال الظل الشائع تظهر خلفية المشهد مضاءة وتظهر ظلال الشخوص معتّمة أو مُلونة.

النوع الرابع من أنواع خيال الظل هو الذي اطلقتُ عليه تسمية خَيال الظل الآلي، وأعني به ذلك الذي وصفه ابن حزم في رسالتِه (في الأخلاق والسير) حيث أورد: «أشبه ما رأيت بالدنيا خيال الظل وهي تماثيل مركبة على مطحنة خشب تدار بسرعة فتغيب طَائِفَةً وتبدو أخرى». ومن هذه الإشارة يظهر أن هذا النوع من خَيال الظل يعتمد خداع البصر وتحليل الحركة، تماماً حسب نظرية السينما حيث الحركة في الفيلم مؤلفة أصلاً من نقاط ثابتة هي الصور، واعتقد أن تسمية جهاز عرض خيال الظل الآلي بالمِطحنة لا تعود فقط إلى شكلهِ وطريقة تحريكه بل أيضاً نِسْبَةً إلى الطَحن وهي حشرة تحمل هذا الاسم وصفها ابن منظور في (لسان العرب) بأنها تطحن نفَسها بنفسِها في الأرض حتى تغيب فيها في السهل.

وعرفت الأندلس نوعاً ظلياً آخر، ويبدو أن هذا النوع كان من مفاخر أشبيلية. فقد ذكره الشقندي في رسالة (في فضائل أهل الأندلس) كآلة من آلات الطرب، وقد تكرر ذكر ذلك النوع في كتاب (متعة الأسمَاع في علم السَّمَاع) وهو جزء خاص بالموسيقى والغناء من كتاب (فصل الخطاب في مدارك الحواس الخمس لأولى الألباب) لأحمد التيفاشي، حيث ذُكر في معرض الحديث عن إزدهار الغِناء في أشبيلية أن بها عجائز مسنّات، يعلِّمن الغِناء لجوارٍ تُباع الجارية منهن بألف دينار مغربية وأكثر من ذلك وأقل على غنائِها لا وَجْهِهَا. ولا

تباع إلاّ ومعها دفتر فيه جميع محفوظاتها فيقرأ مشتريها ما في الدفتر ويعرض عليها منه ما أحب فتغنّيه بالآلة التي تُشترط لبيعها. وربما كانت محسنة في جميع الآلات وفي جميع أنواع الرقص والخيال ومعها آلتُها والجواري يطبلن ويزمرن فتسمى مُكَّملة وتُباع بعدة آلاف من الدنانير المغربية.

وقد افترضت أن يكون العرب في الجاهلية قد مارسوا خيال ظل الأيدي Ombromanie وقدموا عروضه في خيمهم وقد يكونون استمروا في ذلك بعد ظهور الإسلام ولا سيما في بواديهم حتى زمن متأخر. وخَيال ظل الأيدي هو من أبسط أنواع خيال الظل إلاّ أن هذا لا يعني أنه أبسَطُها تحريكاً، فعروضه تقوم على عرض الظلال التي تنشأ عن تكوينات قبضة اليد وأصابِعِهَا وما تحدثه من حركات وهي تتطلب عارضاً محترفاً بكل ما يتطلبه الاحتراف من خبرة ومهارة ودقة وابتكار.

وكما لم تلحظ كتابات الباحثين، تعددت أنواع خيال الظل فإن هذه الكتابات لم تميز أيضاً بين الأشكال العديدة للظليات العربية. فعمَمت عليها تسمية (بابة) التي عُرِفَت بها ظِليات ابن دانيال في حين أن العرب عَرفوا أيضاً أشكالاً أخرى من الظليات: منها ما هو (فصل) كالظليات في سوريا ولبنان وفلسطين وهي تشبه بشكلِها تلك التي عرفتْها تركيا في ظليات كراكوز. ومنها ما هو (لعبة) وهي التي شاعت في مصر وليبيا وتونس والجزائر ومراكش ومنها ما هو (مسطرة خيال) وقد وصلتنا منها واحدة للإسحاقي هي (منسادمة أم مجبر) ثم إنّ هذه الكتابات تركّزت حول علمٍ واحدٍ من أعلام خيال الظل العربي هو ابن دانيال الموصلي في حين أنه وصلتنا أخبار ونصوص ظليات عن أعلام يَبْدو أنهم لا يقلون عن ابن دانيال تمرساً وبراعة وإبداعاً، أعني بهم المخايلين المصريين الشيخ سعود وعلي النخلة وداود العطار المناوي وموسى الشاعر وحسن القشاش والمُخايل السوري الأصل رشيد بن محمود. وقد لاح لي مما خَلَّفَهُ المخايل اللبناني الأصل سليمان بن عبد اللطيف معماري وقد اشتهر باسم المعلم أبو عبد اللطيف من فصول مثلاً فصول: (العُرْسُ)، (كراكوزان وعيواظان)، (حجي ببا)، (شالالوب) أننا أمام أعمالٍ ظلية لا تقِل إن لم تَفُق بتقنيتها وجماليتها الأدبية والفنية البابات التي وصلتنا عن ابن دانيال. أما تقنيات خيال الظل الشائع وجماليته فلم تُعَالِجها تلك الكتابات إلا من نواح محدودة إذ وردت الإشارة إليها في كتابات الأوروبيين عن رحلاتهم إلى المشرق والمغرب العربيين في معرض أوصافهم العابرة للعروض الظلية.

وانجهت كتابات جورج ياكوب وآنوليتمان وكورت بروفر وبول كاله وأحمد تيمور باشا وفرديش كيرن وأوتوشبيس وأدمون سوسيه وويلهام هونرباخ وإبراهيم حمادة وعبد الحميد يونس وسلمان قطاية وحسين حجازي ومحمد عناني إلى بعض النصوص والموضوعات الظلية.

سبق وافترضت أن يكون العرب قبل الإسلام قد عرفوا خيال ظل الأيدي وقاموا بعروضه في خيمهم، فإذا صح هذا الافتراض يكون خيال ظل الأيدي أقدم الأنواع الظلية التي مارسها العرب.

وسواء صحت النادرة في (الأجوبة المسكنة) لأبن أبي عون و (الديارات) للشابشتي المنسوبة إلى جرير أم إلى دُعبل الخزاعي أم إلى عبادة ابن أحد طباخي الخليفة المأمون حيث قال: «والله لئن هَجَوْتَني لأظهرن أُمَّكَ في الخيال أو في الحكاية»، فالظاهر أن الهِجَاءَ كان من الأغراض الأساسية لخيَال الظل في القرون الثلاثة الأولى للهجرة إن لم يكن الغرض الأساسي الوحيد. ولعل الشعر الهجائي بالنمط الذي وصلنا عن جرير والأخطل والفرزدق ودعبل كان يستخدم في هذا المضمار، إنما لم يكن لخيال الظل من الأهمية والإنتشار ما كان له فيما بعد لأسباب واضحة وقوامُها التحولات في المعتقدات الدينية والتغييرات في الأوضاع السياسية والأحوال الاجتماعية والشؤون الاقتصادية التي عمت البلاد الإسلامية عامة والعربية خاصة في ذلك الزمان.

ومن الشعر المنسوب إلى ابن الحجاج، وهو أقدم شعر وصلنا ورد فيه ذكر البابة، يظهر أن البابة كانت أوَّلَ ما عُرِف من أشكالٍ ظليةٍ عند العرب منذ القرن الرابع الهجري على الأقرب.

ولا ريب أن العصر الذهبي لخيال الظل العربي كان في القرون الهجرية الخامس والسادس والسابع لما وصلنا من إشارات ونصوص تدل على انتشاره وشيوعه ورواجه خلالها.

فمن نصوص المسبحي في (لطائف الحكمة) والمقريزي في (الخطط) يظهر أن خيال الظل لم يكن يعرض في مصر في أماكن ثابتة (خيال الظل الثابت) أو متنقلة (خَيال الظِل المُتنقل) فحسب بل كثيراً ما كان المخايلون يستخدمون أيضاً

أدوات عرضه أو نماذج مكبرة عن شُخُوصِهِ للإعلان عن فرقهم وبرامجهم في مواكب واستعراضات مهرجانات الأعياد واحتفالات الختان والأعراس، وقد استمروا في ذلك حتى القرن الثالث عشر الهجري.

وفي الأخبار التي وصلتنا عن ديوان سِبْطِ بن التعاويذي وتاريخ الدول والملوك لابن الفرات وشفاء الغليل فيما في كلام العرب من الدخيل للخفاجي عن جعفر الراقص وخَيال جعفر الراقص أو الخيال الراقص، يظهر أنه كان لهذا النوع الظلي رواجٌ كبيرٌ إلى حد ارتقى بالمخايل الراقص جعفر إلى درجة عالية من الشهرة فعرف باسمه هذا النوع الظلي وبلغ جعفر من الثروة بفضل فنه حتى أصبح بُسْتانه مضرب المثل وموضوع قصيدة وصفية للشاعر ابن التعاويذي تشيد بما حفل به وحواه.

ومن وصف ابن الفارض لعروض خيال الظل في (التائية الكبرى) يبدو أن خيال الظل قد وصل إلى مستوى جمالي رفيع إلى حد جعل الشاعر الصوفي ينبهر به ويستوحي رموزه فيصفُه وصفاً تتعايش فيه الصور الحسية المبهجة للعين مع الرموز الصوفية المثيرة للخيال والمشوقة للنفس.

وبفضل ابن دانيال توطدت الصلة بين خَيال الظل والأدب، ولا عبرة في اقتحام العامية لغة ظلياته، فقد كانت موجهة إلى الجماهير الشعبية وكانت مادة العروض اليومية، وكان لا بد من أن تقدم الظليات العربية باللغة المحكية. شأنُها شأن ألوان المسرح الشعبي الأخرى. وكما هو حال معظم المسرحيات والأفلام التي تقدم اليوم للجماهير العربية.

ولكن هذا كله لا ينفي الاعتقاد بأن خيالَ الظل كان أيضاً من ملاهي أهل الحكم منذ أيام الفاطميين والأيوبيين كما هو ظاهر من خبر مشاهدة القاضي الفاضل له بدعوة من صلاح الدين الأيوبي.

لم يكن انتشار خيال الظل قاصراً على مصر وحدها بل شمل جزءاً كبيراً من البلاد العربية في شرق البحر المتوسط حتى اربل في العراق، كما يبدو من الخبر الوارد في وفيات الأعيان لابن خلّكان عن احتفالات مظفر الدين كوكبوري بعيد المولد النبوي هناك وتقديم عرض ظلي بهذه المناسبة. ولعل هذا الفن قد وصل إلى مستوى رفيع في الموصل، ولعل ابن دانيال تعلّم أو على الأقل اطلع على فنّ خيال الظل في الموصل في مطلع شبابه حتى خروجه منها إلى مصر. وقد يكون ابن دانيال قد نقل بعض أصوله معه إلى مصر حيث اطلع علي بن مولاهم الخيالي المخايل المحترف الذي قدم له باباته وقام بعرضها على الجماهير في القاهرة على ما ورد في نصوص باباته التي وصلتنا.

وكما وصل خيال الظل في انتشاره إلى العراق في المشرق العربي، فقد امتدّ إلى الأندلس في المغرب العربي إذ وردتنا أخبار عن نوعين يبدو أن الأندلس قد انفردت بهما هما خيال الظل الآلي وخيال الطرب أو الخيال الأشبيلي اللَّذَيْنِ أتينا على ذكرهما.

وقد استمر انتشار عروض خيال الظل في سوريا ولبنان وفلسطين ومصر والجزائر وتونس ومراكش وليبيا حتى مطلع هذا القرن، إلى أن اجتاحته الفنون السينمائية الوافدة. وهكذا عرف خيال الظل بعد جعفر الراقص وابن دانيال عدداً كبيراً من الأعلام الظلّيين أشهرهم: في مصر علي النخلة وداوود العطار المناوي وحسن القششا وأحمد محمود الدين الذين كانت نصوصهم موضع دراسة وتسجيل من المستشرقين كيرن وبورفر وكاله، وبرز في لبنان كل من رشيد بن محمود الدمشقي الذي سجل المستشرق أنوليتمان بعض فصوله في بيروت والحاج محمود الحارس الكراكيزي في طرابلس وأبو عزت الكراكوزاتي في صيدا، واشتهر في سوريا المعلم أبو عبد اللطيف اللبناني الأصل الذي أتينا على ذكره والذي كان يقدم فصوله في الساحل السوري بين طرطوس وجزيرة ارواد حيث قضى فترة طويلة من حياته التي انتهت في طرابلس في الستينات من هذا القرن. ومن المخايليين السوريين المشهورين صالح حبيب في دمشق ومحمد الشيخ ومحمد مرعي الدباغ في حلب وفي ليبيا عُرِفَ محمد الوسطي الذي سجَّل عنه هونرباخ بعض اللُّعَب الليبية.

وقد تجلت في التصميم التكويني Iconographie لشخوص خيال الظل العربي أسَالِيبُ بَعْض مدارس التصوير الإسلامي عامة والشعبية خاصة كالمدرسة المملوكية والمدرسة العثمانية مدارس التصوير الشعبية في أساليبها المتنوعة في سوريا وليبيا ومصر وتونس والجزائر. وقد لاحظت أنّ الشخوص الظلية التي اكتشفها بول كاله في مصر والتي هي حالياً من مقتنيات المتاحف الألمانية تشتمل على سمات متميزة مجهولة لمدرسة التصوير المملوكية لا نجدها حتى في منمنمات المخطوطات التي تُعتبر نماذج وافية لسمات هذه المدرسة. كما لاحظت أن الشخوص الظلية في متحف التقاليد الشعبية في حلب

ومتحف العظم في دمشق التي خلّفها الدباغ تجمع بين أسلوبي المدرسة العثمانية ومدرسة التصوير الشعبي العربي.

كما أظهر تنفيذ التصميم التكويني للشخوص الظلية ولا سيما شخوص مدرسة التصوير المملوكية المصرية مدى تطور فن الرسم بالقص Cut Paper عند العرب ذلك الفن الذي لم يقتصر عند العرب على الرسم بل تعداه إلى الخط (الخط بالقص).

وتظهر جلية روعة فرجة العروض الظلية العربية والمستوى السنيوغرافي للعرض والإيقونوغرافي للشخوص من مجرد العرض الظلي للشخوص الظلية المصرية التي تعود إلى المدرسة المملوكية أو السورية الشعبية التي تجمع بين سمات مدرستي التصوير العثمانية والشعبية العربية ولا سيما إذا كانت مساحة العرض تضم الشخوص البشرية أو الحيوانية إلى جانب الشخوص الجمادية ولا سيما التوحدات أي الديكور.

وكانت للأنواع الظلية على اختلافها دون استثناء صلة بالموسيقى فلا يمكن تصور عرض خيال الرقص أو خَيال جعفر دون موسيقى وَحَفِلَتْ نصوص خيال الظل الشائع كبابات ابن دانيال واللعب المصرية كلعب المنار القديم ولعب المنار الحديث وعلم وتعادير والتمساح بالإشارات إلى الآلات والأوزان والمقامات الموسيقية المستقلة أو المصاحِبة في العرض الظلي واستندت تسمية خَيال الطربِ إلى صلةِ هذا النوع الظلي بالموسيقى وما من فصل من فصول كركوز الحلبية أو فصول المعلم أبو عبد اللطيف إلاّ وفيه نقرات عود تطلع بين الفينة والفينة لتُعلن عن قدوم أو تحذّر من مقدور أو تنبيء عن هروب أو ملعوب.

ومن إشارة وردت في حكاية (علي شار وزمرد الجارية) في ألف ليلة وليلة يبدو أن بعض المخايلين كانوا يستخدمون (الماكياج) أو التنكر أو الأقنعة، ففي هذه الحكاية يرد على لسان زمرد الجارية أبيات منها في أحَدِ من تقدموا لشرائها (تروح بلحية من بعد أخرى كأنك بعض صناع الخيال).

ويبدو أن ممارسة مهنة المخايلة كانت رائعة فهي لم تقتصر على الرجال أو الغلمان بل كانت النساء يمارِسْنها أيضاً وقد تغزل بواحدة مِنْهُنَّ الوجيه المناوي وبأُخرى الشهاب الحجازي. ولعل تقديم عروض خيال الطرب الأندلسي كان قَصْراً على جوار مخايلات عازفات ومغنيات، وأتصور أن فتاة العنبر هي والدة أو إبنة أو زوجة الريس محمد المخايلي الذي أتى ابن أياس على ذكره كمخايل ومحبظ ولعل سبب تسميتها أنها كانت تقدم عروضها وهي متطيبة بالعنبر فتثير رائحتها إحساس الجمهور بأنوثتها المحتجبة عنه وراء الستار.

مما يلفت النظر أن مصدر العبرة والعظة في خيال الظل ليس موضوعات ظِلِّياته فحسب بل تقنيّته بالذات التي تفصح عنها تسمية خيال الظل التي أضحت ذات دلالة وجدانية تشير إلى قِصَرِ البقاء وحتمية نهائية الحياة. وقد عبَّرت عن ذلك عشرات الأبيات التي تفتتح وتختتم بها الظليات ومشاهدُها، ومن هنا على ما أظن كانت إجازة الفقهاء له كالشيخ إبراهيم البيجوري في حاشيته على شرح ابن قاسم وقد كان مفتياً للديار المصرية وفقيهاً مؤلفاً.

وقد رجح لي أنه كان للمتصوفين علاقات متشعبة وصلات وطيدة بفن خيال الظل لم تقف عند حدود وصفِه والاستشهاد به بل وصلت إلى حد استخدامِه من الصوفيين أنفُسِهم لشرح ونشر تصوُّراتهم وتعاليمِهم بين أَتْباعهم كابن الفارض في تائيَته الكبرى وابن عربي في (الفتوحات المكية) و (التدبيرات الآلهية) وعبد الوهاب الشعراني في (الطبقات الكبرى بلواقح الأنوار) و (لطائف المنن) والشيخ عبد الغني النابلسي في (ديوان الحقائق ومجموع الغرائب) ومن هنا اعتُبر بعض هؤلاء المتصوفين كالششتري والشيخ مصطفى الشازلي من أعلام فن خيال الظل العربي. لقد بلغت الظليات العربية المعروفة نُصُوصُها أو خلاصتها حتى اليوم حوالي تسعين ظلية بين بابة وفصل ولعبة ومسطرة خيال واحدة وصل البناء الدرامي في معظمها إلى مستوى رفيع سواء من حيث الفعل (حدثاً كان أم فرجة أم حبكة) والشخصيات (تقنية كانت أم درامية متعددة الأبعاد أم ذات بعد واحد) والكلام (منفرداً كان أم تجنبياً أم حواراً).

لقد انعكست على شاشات خيال الظل في المشرق والمغرب العربيين عبر حقب عديدة متواصلة من الزمن أَلْوَانُ الحياة في العالم العربي الشاسع على تنوعها وتعددها في جميع جوانبها السياسية والاقتصادية وتحوّلاتِها، فسجلت الظليات العديد من الأحداث والتحولات في تاريخ العالم العربي. من ذلك على سبيل المثال حدث تتويج المدعو الأمير أحمد العباسي خليفة كي يتسنى بالمقابل للظاهر بيبرس أن ينصب نفسه سلطاناً كما تلمح إلى ذلك بابة طيف الخيال

لابن دانيال واجتياح السلطان سليم الثاني العثماني مصر وإعدامُهُ طومان باي آخر سلاطين المماليك كما يروي ابن أياس في إحدى يوميات (بدائع الزهور) ومن ذلك أيضاً بعض أحداث الحملات الصليبية على مصر والتي تناولتها بصورةٍ مباشرة واقعية (لعب المنار القديم والحديث). واشتركت الظليات في تسجيل مقاومة الاستعمار الفرنسي للجزائر لدرجة أن السلطات الفرنسية منعت عروضه. وتناولت إحدى الظليات المصرية ثورة التعايش في السودان.

وأجد هذه المحاضرة مناسبة لأن ألفت نظر الباحثين في الأدب المقارن، خاصة والفن المقارن عامة من أجانب وعرب، إلى عالم خيال الظل العربي الحافل بالنماذج والمواقف والموضوعات المؤهلة لأن تكون مواد لأبحاثهم. من ذلك على سبيل المثال: النموذج الثنائي المقارن لكل من كركوز وعيواظ وسماتها المُتشَابِهةِ أو المُتَنَاقضة في الظليات التركية واليونانية وفي الظليات العربية في مواطنها المختلفة في لبنان وسوريا وفلسطين وليبيا وتونس والجزائر ومراكش المعقودة بُطُولَتُها لشخصيتي كراكوز وعيواظ. وعلى سبيل المثال أيضاً الشخصيات الثنائية في الظليات المصرية التي تناولها كيرن وبروفر وتيمور باشا وكاله كشخصيتي عمروس وزعرب في لعبة أبو جعفر وشخصيتي حردان وقرامبط في لعبة القهوة وشخصيتي عجوة وبزابيز في لعبة الحجية. ومن الموضوعات التي أقترحها للأدب المقارن موضوع الحمَّام في خيال الظل العربي، حيث كان مسرحاً لأحداث عدد من اللعب والفصول المصرية واللبنانية والسورية والتونسية والجزائرية التي حمل كل منها عنوان الحمال. ومن المواقف التي اقترحها للدراسة على ضوء الأدب المقارن موقف كركوز وهو لا يرد على عزيمة الدائن إلا بكلمة واحدة هي «شالالوب» وذلك في فصل شالالوب للمعلم أبي عبد اللطيف سليمان معماري اللبناني. هذا الموقف نجد شبهاً له في مهزلة المحامي باتلان التي اشتهرت في فرنسا في العصور الوسطى وفي التمثيليات والنوادر التي ظهرت في أمكنة وأزمنة مخالفة قبلها وبعدها. من ذلك نادرة عربية قديمة تُروى عن تنصل دائن من غريمه بالنباح جواباً عن أسئلته ومطالباته المتعددة.

يضاف إلى ذلك أنه ليس هناك نموذج تطبيقي أجدر من خيال الظل لدراسة العلاقة بين الفنون في الفن المقارن.

كما أجدُها مناسبة لِلَفْتَ نظر الأدباء والفنانين إلى ينبوع وحي أدبي وفني لإبداع أعمال فنية في الفنون الأدبية والمسرحية والسينمائية والتلفزيونية والأشرطة المرسومة، هذا الينبوع هو موضوعات خيال الظل ومواقفه ونماذجه وشخصياته.

أخيراً اطْرَحُ فن خيال الظل كمادة تستأهل التجديد والتطوير ليس في ميدان خيال الظل نفسه فحسب بل في فنون المسرح والسينما والتلفزيون، ذلك أنه طالما امتصت تلك الفنون رحيق فن خيال الظل في أطوار نشوئها أو نموّها فأضر بها أن تتجمّد بشذاه، وإنها أمثلةٌ تُحتذى أو تُكيَّف أو تُطوَّر أو يُقتبس عنها أو يُستوحى منها نصوص ظليات ابن دانيال والمعلم أبو عبد اللطيف ومواضيع الحمّام أو نماذج المقدم وأبو الرخَم في اللعب المصرية وبابا خوانِب في اللعب الليبية ورسوم الشخوص المصرية التي نشرها المستشرق كاله والشخوص التي خلفها الخليلاتي السوري محمد مرعي الدباغ. وإنها لأمثلة ونماذج تحتذى ويستفاد منها كل من أفلام لوته رينغر وتوبيرو أوفيجي الظلية وكذلك تقنيات وأجهزة العروض الظلية المتطورة التي أبدعها دومينيك سيرافين ولومارسيه دونوفيل وهنري ريفيار وكاران داش ورودولف ساليس وباسمان وبول فيار وَغَيْرُهُم من مطورّي خيال الظل في فرنسا وألمانيا وهولندا.

٢ ـ مسرح الدمى المتحركة:

لا فرق بين هذا المسرح والمسرح البشري إلاّ من حيث أن الشخصيات التي تظهر فيه تكون من الدمى، وهذه الدمى تحرَّك بوسيلتين: إما بأصابع اليد من داخِلِها المجوّف كالقفاز أو من خارجها بخيوط. وتُعرف الدمى التي تُحرَّك بالوسيلة الأولى (دمى القفاز) باعتبار أن اللاعب يلبس في يده قفازاً نصفه الأعلى الدمية التي يحركها من جوفِها. وتُعرف الدمى التي تُحرَّك بالوسيلة الثانية (دمى الخيوط) باعتبار أن اللاعب يحرك الدمية بواسطة خيوط متصلة برأسها وأطرافها وجذعها.

ومسرح الدمى تبعاً لمكان العرض هو على نوعين: مسرح الدمى المتنقل ومسرح الدمى الثابت.

ـ مسرح الدمى المتنقل:

مكانُ العرض فيه عبارة عن كشك يمكن نقله من مكان إلى مكان، وهو بدون جدار خلفي، وهو يكون إمَّا مفتوح السقف يرتفع عن الأرض بما يتجاوز قامة العارض بعدة

سنتمترات وهو الشائع لسهولة اعداده وقلة كِلْفته، أو يَكُونُ هذا الكشك مسقوفاً وفي جداره المواجه للمتفرجين فتحة بشكلٍ مستطيلٍ أشبه بالنافذة ترتفع عن الأرض بما يتجاوز قامة العارض بعدة سنتمترات وتُفتَح وتُغلق بستارةٍ تنحدر من أعلى إلى أسفل أو تنفتح وتغلق من الجانبين ويقف لاَعب أو أكثر داخل هذا الكشك للقيام بتحريك الشخوص.

- مسرح الدمى الثابت:

وهو مؤلف من طابقين مَفْتوحينِ على بعضِهما: الطابق الأرضي أرضيته خشبة المسرح المعدة للعرض وجِدَارُهُ المواجه للجمهور فيه فتحة مستطيلة تفتح وتغلق بستارة، والطابق العلوي عبارة عن شرفات تطل على الطابق الأرضي يقف خلفها اللاَّعِبُون الذين يقومون بتحريك الدمى بالخيوط.

وقد يكون المسرح الثابت كشكاً أي على شكل مسرح الدمى المتنقل، إنما يكون هذا الكشك مثبتاً في أرض صالحة العرض وجدرانه من الخشب أو من مواد صلبة.

إن ما وصل إليه خيال الظل من مستوى وما لاقاه من إقبال الجماهير من الأقطار العربية وانتشار على مدى قرون متوالية لا سيما بعد إجازة بعض الفقهاء له لم يفسح أمام مسرح الدمى إلا مجالاً ضيقاً للغاية، وقد لاحظه كوبان في كتابه (درع أوروبا) الذي نشره سنة ١٦٨٦. إن مسرح الدمى كان قبل الانتشار في القرن السابع عشر وظل هذا المسرح على هذه الحالة حتى سنة ١٩١١ كما يبدو من الإشارات إليه في كتابي (وصف مصر) لعلماء الحملة الفرنسية و (ليالي القاهرة) لديدبه.

وفي سنة ١٩١١ شاهد المستشرق كورت بروفر عروض مسرح الدمى في مصر وكتب عنه: «ولاعب الأراجوز الذي عرفه كاتب هذا المقال سنة ١٩١١ هو أحمد علي الخضري وهو يعيش في بولاق في حي الترجمان ومسرحُهُ الصغير أبسط من مسرح خيال الظل ويتكون من خُصٍّ من القماش يطوى بسهولة ولا يرتفع عن قامة الرجل إلاّ قليلاً والواجهة تنخفض بعض الشيء عن الجوانب الأخرى ويجلس اللاعب داخل الكشك ويحرك بأصابِعِه فوق الواجبة الدمى الخشبية الساذجة التي أُلبست قِطعاً من القماش الملون وظهرت حتى ركبِها. ولا يمكن أن يظهر في المسرح أكثر من شخصيتين في وقت واحد وهي تماثل في ذلك (القره غوز) التركي، ولكن إذا قارناها بمسرح خيال الظل المصري نجد أن نماذج هذه الشخوص تعاود الظهور في كل مسرحية إذا جاز لنا أن نُطلق على هذه الحواريات والمشاهد المفككة اسم مسرحيات، فنرى مثلاً الأراجوز وهو مهرج قاس غبي ولكنه ماكر ويشبه شخصيات بانش وكاسبرل وبوليشينل وهناك أيضاً شخصيات ثابتة أخرى تعتمد في الإضحاك على اللهجة الغريبة منها الجندي التركي الجعجاع والنوبي الساذج والقس الإيطالي أو اليوناني ثم المتسول السليط وبعض الشخصيات النسائية التي تنتمي لحي الأزبكية. وتتميز شخصية الأراجوز بذلك الصوت العالي الذي يظهر كأنه خارج من الأنف والذي يخرجه اللاعب على هذا النحو بالاستعانة بزمارة يضعها بين أَسْنَانِهِ كما يلبس الأراجوز طرطوراً. واللاعب مساعد يجلس بين النظارة ويشتبك مع الأراجوز في حوار حينما ينفرد هذا الأخير بالمسرح ويتجه بحديثه إلى الجمهور.

ومسرحية الأراجوز من الناحية الجمالية، وكعنصر في تطور الثقافة العربية، أقل أثراً من خيال الظل، فلا توجد نصوص مكتوبة، ولذلك فليس لهذا التقليد دوام. والنكات المرتجلة والحالة التي يكون عليها اللاعب تغير من ألفاظ القطعة دون حرج أو اضطراب. ويُرى الأراجوز أحياناً في الأسواق وفي حفلات الزواج عند الطبقة الشعبية.

ولم يكن وضع مسرح الدمى في شمالي أفريقيا (المغرب وليبيا وتونس) أفضل منه في مصر. إلا أن بعض شخصياته تلفت النظر. منها شخصية بوسعدى في مسرح الدمى في ليبيا والمغرب، وهو شاب طيب مرح يضع على وجهه قناعاً جلدياً وفوق رأسه قبعة يعلوها منقار طير وله لحية مصنوعة من وبر الجمل. واسماعيل باشا هو أكثر شخصيات مسرح الدمى في تونس شعبية.

ورغم أن مسرح الدمى قد انتعش وزاد انتشاره بعد تواري خيال الظل مع نهاية الحرب العالمية الأولى، فإنه ما لبث أن اضمحل بشكله الشعبي. وعندما عاد بعناية بعض وزارات الثقافة العربية كان قد افتقد أهم ما فيه وهو الارتجال.

فالواقع أنّ مسرح الدمى الشعبي العربي رغم حالته التي أتينا على ذكرها كان أبعد الفنون العرض الشعبية العربية أثراً في المسرح العربي المعاصر إن لم يكن الوحيد الذي ترك أثراً فعلياً لاحظه الدكتور علي الراعي فوصف أبو ريده بطل تمثيلية يعقوب صنوع (أبو ريده البربري ومعشوقته كعب الخير) أنه أراجوز طلا وجهه باللون الأسود كما فعل علي الكسّار فيما بعد إذ تكوّن من البشَرَة السوَّداء والقلب الطيّب

والروح المرحة واللسان السليط شخصية عثمان عبد الباسط وأصبح الأراجوز هو بربري مصر الوحيد الشخصية التي ارتبطت بمشاعر الجماهير. وأخذ عبد المنعم مدبولي بخلاف الدهاء وسلاطة اللسان وخفة الظل من الأراجوز الشعبي آليتُهُ بكل ما فيها من تكرار وتصرفات غير إرادية. أما محمود شكوكو فقد وضع على رأسه الطرطور المدبب وارتدى الجلباب المحزوم وأمسك بالعَصَا كي يصبح بالفعل أراجوزاً شعبياً.

٣ ـ صندوق الدنيا أو صندوق الفُرْجَةِ:

صندوق الفرجة تسمية عامية دارجة في لبنان وسوريا لما اصطلح على تسميته في الأقطار العربية باسم (صندوق الدنيا) أو (صندوق العجائب) وقد استعمل الشاعر الشعبي اللبناني عمر الزعني تسمية صندوق الفرجة عنواناً لإحدى قصائده العامية الانتقادية. وفي مصر يحمل صندوق الفرجة اسماً آخر هو (السفيرة عزيزة) نسبة إلى اسم ابنة الزناتي خليفة أحد أبطال تغريبة بني هلال، وهذه التغريبة تروي أنها أحبت يونس الأسير المصري. وتظهر صور السفيرة عزيزة في أشرطة صناديق الفرجة بين صور المواقف المعبرة عن أحداث الهلالية وعلى الأخص التغريبة فيها. ويبدو أن هذه الشخصية كانت محبوبة من الجماهير المصرية. ولعل ذلك بسبب كونِ حبيبها مصرياً. وكان العارضون يحرصون على إظهار صورها في جميع العروض لحمل المتفرجين على مشاهدة عروضِهم إلى أن جاء وقت وجد فيه العارضون أن من الأجدى اعتماد تسمية السفيرة عزيزة للإعلان عن عروضهم وعن أداة العرض (صندوق الفرجة) ثم أصبحت هذه التسمية تعتمد تسمية لأداة العرض بالذات أي الصندوق.

وصندوق الدنيا، كما هو معروف، عبارة عن شريط من الصور المرسومة يدور على بكرتين قائمتين على طرفي قاع الصندوق، وتتالى صور الشريط خلف عدسات زجاجية مكبرة تملأ فتحات مستديرة في واجهة الصندوق حيث ينكب عليها المتفرجون يحدقون من خلالها إلى ما يدور من صور داخل الصندوق.

ومن شريط صندوق للفرجة محفوظ في متحف الجمعية الجغرافية في القاهرة يلاحظ أن الرسوم فيه ليست مطبوعة بل مرسومة باليد، ويبدو أنها تعود إلى زمنٍ بعيد مما يحملني على الاعتقاد أن صندوق الفرجة عُرف قبل معرفة العرب بالمطبعة أو أن عارضي صندوق الفرجة لم يستعملوا الرسوم الشعبية المطبوعة إلا بعد اتساع انتشار الطباعة العربية أي منذ العشرينات من هذا القرن تقريباً. ويختلف صندوق الفرجة عن خيال الظل ومسرح الدمى في أنه يؤدي مواقف قصصية تروى على لسان شخص واحد أثناء إدارته شريط الصور في الصندوق، إلاّ أن الفنون الثلاثة (خيال الظل ومسرح الدمى وصندوق الفرجة) تتفق في أنها تقدم موضوعات شعبية بالوسيلة التعبيرية البصرية إمَّا بواسطة الظلال (خيال الظل) أو الدمى (مسرح الدمى) أو الصور (صندوق الفرجة).

والمواقف القصصية التي تُعرض بواسطة صندوق الفرجة تُضفي على هذا الفن مقومات خيال الظل ومسرح الدمى، ذلك أنه يمكن اعتبار هذه المواقف جزءاً لا يتجزأ من قصة الحوار التي تؤديها الظليَّة أو مسرحية الدمى المتحركة. وأعتقد أنَّ ثمة علاقةً ما بين صندوق الفرجة والأشكال المتطورة للفانوس السحري Lanterne Magique بأشكاله المختلفة التي مهدت لظهور فن السينما إن لم نعتبره في الواقع بدايات هذا الفن. وهذه الصلة هي التي تشكل حلقة الاتصال بالحالكة Chambre noire وأرجح أن تكون أوروبا قد عرفت صندوق الفرجة بعد العرب ولعل ذلك قد تم عن طريق الغجر. والغجر على ما ذكر غودور في مقال له في مجلة العالم المصري سنة ١٩٢٢ التي كانت تصدر بالفرنسية أنهم كانوا يحترفون جملة صنائع من جملتها الطواف بصندوق الدنيا. ولعل هؤلاء نقلوه إلى أوروبا في ترحالهم، ولعل بعض الرحالة الأوروبيين قد شاهدوا الغجر يعرضونه فنقلوا أحد صناديقِهِ معهم إلى بلادهم حيث انتشر وطُوِّر حتى وصل إلى ما يسمى بمسرح الصندوق Theatre à Boite في القرن الثامن عشر ثم إلى ما يسمى الفانوس السحري.

هنا لا يمكن تجاهل تأثر تطور مسرح الصندوق الأوروبي بالفانوس السحري أحد أنواع خيال الظل الصيني والذي يعتمد الإضاءة الاصطناعية في عرض الصور لا نور النهار كصندوق الفرجة العربي. من هنا يمكن القول إنه إذا اعتُبر مسرح الصندوق الأوروبي قد تطور إلى آلة التصوير الفوتوغرافي ثم آلة التصوير السينمائي وآلة التصوير التلفزيوني فإن صندوق الفرجة يعتبر أنه قد سلك اتجاهاً آخر فكان جهاز التلفزيون العارض هو الشكل المتطور لصندوق الفرجة ويأتي اليوم شريط الفيديو ليذكرنا بشريط صندوق الفرجة.

ويمكن التثبت من انتماء عروض صندوق الفرجة إلى التمثيل غير المباشر من خلال خاطرة لإبراهيم عبد القادر المازني أوردها في كتابه (صندوق الدنيا) وصف فيها صندوق الدنيا والعارض وعروضه، وهي خاطرة استهوت عدداً من معدّي كتب المطالعة العربية المدرسية فاختاروها لتكون في عداد نصوص هذه الكتب. وما يعنينا من هذه الخاطرة هنا ليست ذكريات الطفولة الحلوة التي يستهل بها المازني خاطرته بل وَصْفُهُ للعرض حيث يقول: ويخلع الرجل الحوامل عن كتفه ويقيمها أمامه ويرفع الصندوق (صندوق الدنيا) وَيَحُطُّهُ عليها فنزحف نحن بالدكة إليه وندني وُجُوهَنَا من العيون الزجاجية الكبيرة وننتظر فإن صَاحِبَنَا لا يعجّل. ويطول بنا النظر إلى لا شيء والإنتظار على غير جدوى فنرتد برؤوسِنَا عن عيون الصندوق ونرفع إليه وُجُوهُنَا الصغيرة فيبتسم ويبسط كفاً كالرغيف ويقول «هاتوا أولاً» فتندفع الأيدي في الجيوب تبحث عن الملاليم وأنصَافِهَا فتفوز بها أو تُخْطِئُهَا فتبيض وجوه وتسود وجوه وتلمع عيونٌ وتنطفيء عيون وتفترّ شِفَاه وتمطّ أخرى أو تتدلّى ويُقبِلُ المَعدمُ على الموسر يَسْتَسْلِفُهُ مليماً. ويعقُد السُعداء ويُقبِلون على الصندوق ويُطِلُّ الرجلُ من عينٍ في جانب الصندوق ويديرُ اليد فتبدو في عيوننا المشرئبة صور السفيرة عزيزة ربة الحسن والجمال أو عنترة بن شداد الذق كان يَهْزِمُ الجيش أوحدياً ويلوي بالصناديد أيما إلواء والزير سالم ويوسف الحسن.. ويكَف اللسان عن الوصف والتحديث واليد عن الإدارة والعرض فقد انتهى الدور».

ثالثاً: عروض الفُرْجَةِ الشعبية:

حفلت المناسباتُ الشعبيةُ العامة (الأعياد والموالد) والمناسبات الشعبية الخاصة (حفلات الختان والأعراس) بعروض الفرجة المستقرَّة وعروض الفرجة المتجولة (المواكب والزفات) التي كان يقوم بإعْدَادِهَا وتَنْظِيمِهَا مَجْمُوعَاتٌ من الفنانين الشعبيين المحترفين والمتخصصين في كل ما إصطُلح على تصنيفهِ اليوم ضمن الفنون الاستعراضية.

وكانت الجماهير الشعبية تشارك في هذه العروض بعضُها ارتجالاً والبعضُ الآخَرُ منها كانت له خبرة من مشاركات سابقة إنما على كلّ حال كان تدخُّلُ الجماهير لِلمشارَكة في هَذِهِ العُرُوض دَوْماً عفوياً تلقائياً. ويبدو أن منظمي هذه العروض كانوا يأخذون في الحسبان تدخل الجماهير في هذه المواكب والعروض فكانوا يحفظون لها أماكن وأدواراً فيها، وما من شك أن مشاركة الجماهير العفوية في المواكب والعروض تعود إلى ما قبل الإسلام، واستمرت دون انقطاع، ولكن هذه المشاركة لم تصل إلى الأَوْجِ إلاّ في أيام السلاجقة والمماليك ثم أخذت تتقلص قرناً بعد قرن حتى كادت تتلاشى آثارُها منذ منتصف هذا القرن لولا بعض المعالم الباقية في الأحياء الشعبية في بعض الأقطار العربية والتي تمكنت المراكز والمؤسسات المعنية بتوثيق الفنون الشعبية منذ الستينات بتسجيل بَعْضِهَا في مصر وسوريا والمغرب وتونس والجزائر وحالياً في دول الخليج.

وأجدها مناسبة لأذكِّر بتقرير الفنان الشعبي السوفياتي إيغور موسييف الذي كلفته الدولة اللبنانية في الخمسينات بدراسة الفنون الاستعراضية اللبنانية ولا سيما الرقص. لقد اطلعت على مقال نشره في الطبعة الفرنسية لمجلة (الثقافة والحياة) التي كانت تصدر في موسكو يومذاك عرض فيه إنطباعاته الإيجابية عنها ومقترحاته بشأنها. وللأسف بقي هذا التقرير حبراً على ورق، فالثقافة والفنون هما آخر ما يعني الحكم في لبنان في ماضينا الكئيب وحاضرنا البائس. ولازلت أعتقد أن تقرير موسييف لو أخذ طريقه إلى النشر والتنفيذ لكانت الفائدة جليلة سواء في النطاق التوثيقي لفنوننا الشعبية أم في المجال الإيحائي، أم في المجال التطويري، على كلٍ لن أتطرق إلى عروض الفرجة الموسيقية الشعبية (الرقص الشعبي الفردي والجماعي) لأنه أكثر إنتماء إلى تراثنا الموسيقي، لذلك فإنني سأقتصر في محاضرتي هذه على تناول عروض الفرجة المستقرة وعروض الفرجة المتجولة.

١ - عروض الفرجة المستقرة:

على ما أعلم، لم يتصد أي باحث حتى اليوم لتتبع عروض الفرجة المستقرة ودراستها من خلال تراثنا وتقييمها فولكلورية وحضارية رسمتها عروض الفرجة المستقرة ولم أسمّها الثابتة حتى لا يظن افتقاد هذه العروض للحركة أو التحريك فتضحي فنّاً تَشْكِيلِيّاً في حين أننا نتناول في محاضراتنا هذه المسرح في تراثنا الشعبي.

والمثال على عروض الفرجة الشعبية المستقرة نجده في كتاب (وفيات الأعيان) لابن خلّكان في المادة التي ترجم فيها لمظفر الدين كوكبوري أمير اربل الذي عاش بين ٥٤٩ هـ/ ١١٥١ م. و ٦٣٠ هـ/ ١٢٣٥ م حيث وصف احتفالاته بعيد المولد النبوي التي تبدأ من شهر المحرم من كل

سنة . وكانت هذه الاحتفالات من إعداد وتنفيذ فنانين شعبيين وموجهة للجماهير الشعبية ، يقول ابن خلكان :

«وأما احتفالُه ، أي مظفر الدين كوكبوري ، بمولد النبيﷺ فإن الوصف يُقصِّرُ عن الإحاطة به ، لكن نذكر طرفاً منه ، وهو أن أهل البلاد كانوا قد سمعوا بحسن اعتقاده فيه فكان في كل سنة يصل إليه من البلاد القريبة من إربل مثل بغداد والموصل والجزيرة وسنجار ونصيبين وبلاد العجم وتلك النواحي خَلْقٌ كثير من الفقهاء والصوفية والوعاظ والقراء والشعراء ولا يزالون يتواصلون من المحرم إلى أوائل شهر ربيع الأول ويتقدم مظفر الدين بنصب قباب من الخشب كل قبة أربع أو خمس طبقات ويعمل مقدار عشرين قبة وأكثر منها قبة له والباقي للأمراء وأعيان دَوْلَته لكل واحد قبة . فإذا كان أوَّلُ صفر زيّنوا تلك القباب بأنواع الزينة الفاخرة المتجمِّلة وقعد في كل قبة جوق من الأغاني وجوق من أرباب الخيال ومن أصحاب الملاهي ولم يتركوا طبقة من تلك الطباق حتى رتبوا فيها جوقاً ، وتبطل معايش الناس في تلك المدة وما يبقى لهم شغل إلا التفرج والدوران عليهم . وكانت القباب منصوبة من باب القلعة إلى باب الخانقاه المجاورة للميدان . فكان مظفر الدين ينزل كل يوم بعد صلاة العصر ويقف على قبة إلى آخرها ويسمع غِنَاءُهم ويتفرج على خَيالاتهم وما يفعلونه في القباب ويبيت في الخانقاه ويعمل السَّمَّاعُ فيها ويركب عقيب صلاة الصبح يتصيد ثم يرجع إلى القلعة قبل الظهر . هكذا يعمل كل يوم إلى ليلة المولد . وكان يَعْلَمُهُ سنة في ثامن الشهر وسنة ثاني عشر لأجل الاختلاف الذي فيه . فإذا كان قبل المولد بيومين أخرج من الإبل والبقر والغنم شيئاً كثيراً زائداً عن الوصف وزفها بجميع ما عنده من الطبول والأغاني والملاهي حتى يأتي بها إلى الميدان ثم يشرعون في نحرها وينصبون القدور ويطبخون الألوان المختلفة فإذا كانت ليلة المولد عَمِلَ السمَاعَات بعد أن يصلّي المغرب في القلعة . ثم ينزل وبين يديه من الشموع المشتعلة شيءٌ كثير وفي جملتها شمعتان أو أربع من الشموع الموكبية التي تَحمُل كل واحدةٍ منها على بغل من ورائها رجل يسندها وهي مربوطة على ظهر البغل حتى ينتهي إلى الخانقاه ، فإن كان صبيحة يوم المولد أُنزل الخِلَعَ من القلعة إلى خانقاه على أيدي الصوفية على يد كل شخص منهم بقجة وهم متتابعون كل واحد وراء الآخر فينزل من ذلك شيء كثير لا أتحقق عدده ثم ينزل إلى الخانقاه . .» .

ويروي أن أحد أرباب المساخر في مصر أراد أن يجدد في عروضه فربط طرف حبل بإحدى مآذن جامع السلطان حسن في القاهرة وربط الطرف الآخر في أعلى طباق قلعة القاهرة وانتظر مرور موكب محمَل الحج بالقرب من القلعة ومشى على الحبل بين أعجاب الجماهير وتهليلهم حتى إذا قَرُبَ من الميدان الذي بين القلعة والمسجد أخذ ينزل على حبل دقيق آخر كان قد ربطه في الحبل الأول وأخذ يقوم ببعض الحركات المضحكة وهو في طريقه إلى الأرض .

ويذكر أن السلطان قانصوه الغوري كانت له عناية خاصة بمولد سيدي إسماعيل الأنبابي ، فكانت تضرب في مولده الخيام تجاه بولاق ، ويقال إن هذه الخيام كانت تبلغ الخمسمئة ، وكان هذا الاحتفال الذي يدوم أسبوعاً شبه سوق حافلة بالبيع والشراء ، وإذا ما جنّ الليل استحالت تلك السوق إلى حفلات صاخبة بالألعاب عامرة بالغناء والإنشاد يهرع إليها القاهريون جميعاً فلا تكاد تجد قاهرياً إلا وهو مشارك في تلك الحفلات مشاركة على قدر استعداده .

وأتى عبد الرحمن الجبرتي في كتابه (عجائب الآثار في التراجم والأخبار) على وصف عرض من عروض الفرجة المستقرة بمناسبة ختان أحد أولاد الأمير عبد الرحمن بيك كاشف الشرقية سنة ١٨٠٠ ، وكان عرس الختان هذا على حد قوله مهماً عظيماً استمر عدة أيام لم يتفق نَظِيره لأحد من ولاة مصر ونصبوا في ديوان الغوري وقاتيباي الأحمال والقناديل وفرشوهما الفرش الفاخرة والوسائد والطنافس وأنواع الزينة ونصبوا الخيام على حوش الديوان وحوش السراية وعلقوا التعاليق بها مع خيام تركية واتصل ذلك بأبواب القلعة التحتانية إلى الرميلة والمحجر ووقف أرباب العكاكيز وكتخدا الجاويشية وإنمات المتفرقة والأمراء وباشجاويش الينركجية والعرب الخ . . . الجميع ملازمون للخدمة وملاقاة المدعوين وفي أوساطهم أبو اليسر الجنكي ملازم بديوان الغوري وأرباب الملاعيب والبهالوية والخيال بالخيشان وأبواب القلعة مفتوحة نهاراً وليلاً وأصناف الناس على اختلاف طبقاتهم واناسهم من أجراء وأعيان وتجار وأولاد بلد طالعين نازلين للفرجة ليلاً ونهاراً .

ونستطيع أن نُلحق بعروض الفرجة المستقرة حفلات الذكر التي تحييها الفرق الصوفية بغاية أن يُوطِّد ذكر الله الإيمان في القلوب حتى اليقين وتصعيد الروح إلى المستوى الأرقى . ولكل فرقة صوفية طريقتها في هذا السبيل . من ذلك مثلاً ما

رواه سلمان قطاية عن مشاهدته لما يقدمه أصحاب الطريقة العيسوية (نسبة إلى عيسى بن أحمد) في تونس: أشعل البعض ناراً في حطب كثير حتى وصلت السِنَتُهَا على علوٍّ بِضْعَةِ أمتار ثم جلس على بعدٍ كبيرٍ وعلى الأرض بِضعة رجال معهم آلات عزف إيقاعية وبدأوا بأناشيد دينية ذات نغمة تشبه إلى حد كبير موسيقى الموشحات ثم برز الدراويش مرتدين أردية بسيطة للغاية وخشنة من الصوف حفاة الأقدام، وبعد دورات حول النار اصطفّوا على نسق أمام الجوقة وكان لهم رئيس يرقب حَرَكَاتِهِم ويشير عَلَيْهِم دوماً كلما خرج أحَدُهُمْ عن الإيقاع ويوحي إليهم كي يبدأوا حركة أخرى وتستمر الجوقة في الإنشاد وبينما يبدأ الدراويش بتكرار كلمة (هو) الها ممطوطة وبحشرجة حنجرية قوية وغريبة مع انحناءة بالجسم كُلِهِ للخلف بينما الهو خفيفة مع إنحناءة أمامية وتتغير أناشيد الجوقة كما تتغير كلمات الدراويش إلى (الله جليل) و(لك الحمد) وذلك بتناسق غريب مدهش دون توقف ودون كلل أو ملل.

وفي خاتمة المطاف أُخذ الدراويش بالحال، وإذا أحدهم يمسك بالجمر وَيَقْلِبُهُ على جسده وهو يصرخ وآخر يُشْرِعُ دبوساً كبيراً يُدخله في لسانِه وآخر من وجنة إلى أخرى دون أن تسيل سوى بضع قطرات من الدم أو شاب يقبل على احد أوراق الصبار الغليظة المليئة بالأشواك فيضَعُ منها على جسدِهِ العاري.

ولا زالت حتى الآن تُقام يومياً في ساحة جامع الفنا في مدينة مراكش من الساعة العاشرة صباحاً حتى العاشرة مساء عروض فرجة متنوعة تحلق حول كل منها مجموعة من المتفرجين جلوساً أو وقوفاً يؤلفون حلقات فرجة: حلقة حول شاعر شعبي مع ربابته. حلقة حول قرّاد يرقِّص قرداً أو حاوٍ يرقِّص ثعباناً أو مشعوذ يقدم عروضه. حلقة حول مجموعة من الممثلين يقدمون مواقف تمثيلية. وهذه العروض تنتمي إلى ما سمي مسرح البساط وهو مسرح شعبي مغربي قِوَامُه فِرَقٌ تقدم حَفَلاتِها في ساحات المدن والقرى فيقوم مناد بدعوة الناس الذين يحضرون ويجلسون على الأرض في شكل حلقات ويقوم فنان بمدِّ بِسَاطٍ على الأرض ويبدأون بألاعيبهم وأقاصيصهم ورواياتهم وأشعارهم.

وفي العراق ما يُعرف بالمسرح الاخباري، وهو شعبي محض، وفحوى عروضه أن شاعراً أو فناناً يأتي مع زميل له فيقفان في ساحة القرية أو البلد فيجتمع حَوْلَهُمَا الناس يسردان خبراً ما ثم يبدآن بالتعليق عليه نثراً وشعراً مقلدين أصحاب الخبر وأبطاله.

يمكن أن نصنف في فئة عروض الفرجة المستقرة التماثيل والدمى المتحركة ذاتياً التي صنعتها المهارات الشعبية، إلا أنني أستثني من هذه العروض التماثيل والدمى التي كانت مخصصة لفرجة الخاصة، كتلك الدمية الراقصة التي أُديرت في مجلس بدر بن عمار ووصفها في شعره. أما تلك التي كانت معروضة أمام أنظار الجماهير في القصور والدور والبساتين والساحات فهي التي أُصنفها ضمن عروض الفرجة المستقرة.

أنا أعلم كم سيثار من الجدل أو على الأقل التحفظات إن لم أجابه باعتراضات على هذا التصنيف، فتمثيل التماثيل أو الدمى المتحركة هو تمثيل آلي حركَاتُهَا محدودة بمكانها المرتبطة به والعنصر الانساني فيها مفقود.

ولكن يدور في ذهْني موقف نقاد الفن من مدن الألعاب وعلى وجه التحديد (ديزني لاند) في الولايات المتحدة والتي تنتمي إلى الفولكلور الاميركي. فلقد اجمعوا على انها تقدم عروض الفرجة المستقرة للجماهير الشعبية والتي تدخل في المسرح بالمعنى الشامل لفنون العرض المختلفة. أليست تلك التماثيل والدمى العربية المنصوبة على مرأى الجماهير ولفرجتها هي نماذج مصغرة عن تلك التي نُصِبت بعد مئات السنين في حدائق ديزني لاند؟ أما بالنسبة للآلية في حركة هذه التماثيل فإن تحريك صور صندوق الفرجة وهو آلي ومع ذلك صُنِّف كشكلٍ مسرحي وصنف في عداد التمثيل غير المباشر. فضلاً عن هذا فإن الكثيرين قد اعتبروا التمثيل عنصراً ضرورياً إن لم يكن وحيداً في المسرح. وما تقوم به التماثيل والدمى المتحركة ذاتياً هو التمثيل، ولا يتنزع عنه هذه الصفة آليَّتُهُ، شأنه شأن صور صندوق الفرجة المتحركة التي لم تخرج بها آلية إدارتها داخل الصندوق عن تصنيفها في عداد التمثيل غير المباشر. على كلٍ مَا ذَكَرْتُهُ لم يخرج عن حدود الظن ولم يتجاوزه إلى اليقين تاركاً لابحاثي في المستقبل أن توصلني إليه. واكتفي هنا بإيراد بعض الأمثلة لما حَفِلت به كتب التاريخ العربية من وصف لهذا النوع من عروض الفرجة المستقِرَّة. من ذلك ما ذكره الخطيب البغدادي في كتابه (تاريخ بغداد) عن صنم على صورة فارس يحمل في يده رمحاً يدور ما الريح نصب فوق قبة خضراء فوق الايوان. ومن ذلك أيضاً ما ذكره ياقوت في (معجم البلدان) عن دار الشجرة التي بناها الخليفة المقتدر وذكر أنَّهَا سميت بذلك نسبة لشجرة

من الذهب والفضة لكل غصن فروع مكللة بأنواع الجواهر على شكل الثمار وعلى أغصانها انواع الطيور من الذهب والفضة إذا مرّ الهواء عليها أبانت عجائب أنواع الصفير والهدير. من ذلك أيضاً ما ذكره النعيمي في (تنبيه الطالب والدارس) انه كان بباب الساعة في الجامع الأموي في دمشق ساعة عليها عصافير من نحاس ووجه حيّة من النحاس وغراب فإذا تمت الساعة خرجت الحيّة وصفّرت العصافير وصاحَ الغراب وسقَطت حصاة.

لقد كان إقبال الجماهير العربية على عروض الفرجة هذه شديداً واندمجت بعروضها اندماجاً ترك مفعوله في مخيلتها. وهكذا كانت تلك المقاطع التي فَعلَتْ بوصفِهَا في القصص الشعبي كالسير الشعبية والحكايات. ففي سيرة الملك الظاهر وصف لقاعتين تحتويان على أربعة لواوين في كل منها أربعة شخوص من النحاس الأصفر كل منها يحمل مقشة من الرصاص، وفي كل أربعٍ وعشرين ساعة تأتيه أسماء روحانية فيكنس الماء ويلقي ما يخرج منه إلى الأرض. كما يصف الحكواتي قاعة الوزير أحمد بن أباديس السبكي وكان إذا جلس فيها يأمر الخولي أن يدير السواقي، فإذا اندفع الماء وجرى ووصل إلى الأشخاص فتدور من ثقل الماء فإذا تحركت اللوالب والعقارب إلى ذات اليمين تجري المياه وتتمايل الأشجار وتهب الرياح إلى الأنهار فيطيب له المقام بتلك الدار.

وفي سيرة عنترة بالصيغة التي كان يرويها أبو المكارم تمثال لفارس من النحاس الأصفر إذا وصل إليه إنْسَانٌ يدور بسيفه مثل ريح الشمال فلو صادف سيفه هذا جبلا لقدَّه قطعتين.

٢ ـ عروض الفرجة المتجولة:

وأعني بها تلك المواكب والمسيرات الشعبية في مناسبات الحج والأعراس والختان والأعياد.

فقد جرت العادة في مصر في العصر المملوكي أن يُحتفل بدوران محمل الحاج مَرَّتَيْن في السنة مرة في الزيارة الرجَبية ومرة أخرى في شهر شوال. وكان هذا اليوم من أجمل احتفالات القاهرة إذ كان يخرج أرباب المساخر من بلهوانات ومهرجين ومصارعين في مقدمة الموكب وهم يرتدون ملابسهم التقليدية التي كانوا يظهرون بها في الحلقات، ومنهم من كان يسير على أرجلٍ خشبية قد ترتفع إلى ثلاثة أمتار تقريباً ويسدل عليه معْطفاً طويلاً يغطي الأرجل الخشبية ويلطخ بالمساحيق وجهه والجماهير المحيطة والمواكبة بين تهليل وتصفيق وضحك لهؤلاء الذين اطلقت عليهم تسمية عفاريت المحمل، حتى إذا تجاوزوا اماكن وقوفها لحق بها المتفرجون زرافات ووحداناً لينضموا إلى الموكب وَيُرَافِقُوه في مسيرته.

ويورد المقريزي في خططه نقلاً عن المسبِّحي عن احتفال الجماهير المصرية بعيد الخروج لسجْنِ يوسف بالجيزة فيصف بعض وقائع هذا الاحتفال ذاكراً أن العامة والسوقة طافت الأسواق بالطبول والبوقات يجمعون من التجار وأرباب الأسواق ما ينفقونه في مضيهم إلى سجن يوسف. ثم يشير المقريزي إلى الموكب الذي يتوجه إلى السجن بالتماثيل والمضاحك، والحِكَايات والسمَّاجات وقد استمرّ هؤلاء نحو الأسبوعين يَطْرُقُونَ الشوارع بالخَيال والسمَّاجات والتماثيل.

وفي مخطوطة محفوظة في المكتبة الوطنية في باريس بعنوان «تاريخ الملوك والعساكر» أو «تاريخ الملك الناصر» تعود إلى سنتي ٧٠٤ و٧٠٥ هـ ـ قرأتُ وصفاً لموكب مائي سلك نهر النيل في مناسبة الاحتفال بوفاء النيل، وقد تألف من حراريق اختلط على متونها فرق الفنانين من قارعي الطبول ونافخي الأبواق وعارضي خَيال الرقص (وهو من أنواع خيال الظل كما ذكرت) وأنواع المطربات وامتلأت الشخاتير بالمغاني.

وفي منطقة هاميلقار الواقعة في ضواحي مدينة تونس ينطلق موكب من المتدينين من الزاوية صاعدين جبل سيدي بو سعيد وهم يحملون الرايات الخفاقة. ومن بداية الطريق وحتى نهايته تسمع أصوات المزاهر وعزف القصب بينما يردد المداحون أدعية الثناء للولي الذي يسكن قمة هذا الجبل على ما يبدو، وكان بعض الأشخاص يمثلون مشاهد كوميدية مستمدةً موضُوعاتها من الحياة العادية وهم يرافقون الموكب المذكور.

ولفصول السنة والمواسم الزراعية مواكبُ في بعض الأقطار العربية. فمن اجل استدرار المطر كانت تنظم مواكب يحمل المشاركون فيها دمية خشبية مزينة بقطع ملّونة من القماش يطلقون عليها في تونس اسم «ام كتنبو» وفي الجزائر ام تلفونجا، وكانوا يدورون حولها يرقصون ويصلّون ليهطل المطر ويروي الأرض العطشى.

وقدم لنا ابن طولون في كتابه (مفاكهة الخلان في حوادث

الزمان) عرضاً لموكب ختان تجول في أحياء دمشق يوم الاثنين في التاسع عشر من جمادى الأولى سنة ١٩٢٦هـ/ ١٥١٩ م فذكر أنه «في ذلك اليوم كانت زفة الولد محمد بن الأزعر أحمد بن قبعية الحائك في الكتان، وكانت هائلة، عَزَم والِدُه فيها الشباب من حارات دمشق وضواحيها كالشاغور والقبيّات وكفر سوسا والمزّه والقابون وبَرزة وحرّستا واجتمعوا بالصالحية عند الجامع المظفّر بالعدد الكاملة والأقمشة المفتخرة وأعارتهم الحكام عدة خيول ملبسة قيل سبعة وجاءت الحراسْتَه معهم بِنَقرِهم مُلَبَسين وعمل بعض الحيّاك له نولاً محمولاً على دابتين بنسج فيه ونزلوا من الصالحية خلا النول المذكور على درب الشلبية وداروا دورة دمشق على باب الجابية ثم الشاغور ثم الشيخ رسلان ثم السبعة ثم مسجد القصب ثم حارة المزابل فوقع بينهم وبين أهلها بسبب أن من في الزفّة قيسية وأهل هذه الحارة يمنية وبينهما من العداوة ما لا يخفى، فخرج بعض ناس ولولا لطف الله لحصل شر عظيم ثم عادوا إلى الصالحية عن طريق الجسر ومعهم الطبول والزمور والمغاني والمخايلة وغير ذلك».

وقد استهوت مشاهد مواكب العرايس في ذَهَابِهِنَّ إلى الحمّام وإيَابِهِنَّ منه مؤلفي الظليات فادخلوا في ظليّة علم وتعادير فَضلاً يعرض موكب العروس علم في ذهابها وإيابها إلى الحمام وقد سجله بنصّه الحرفي المستشرق كورت بروفر في مطلع هذا القرن بكل ما يعرضه من فرجة ويدور فيه من غناء حواري. وقد استهوى هذا الفصل الجماهير ونال إقبالها الواسع لدرجة انه كان يعرض مستقلاً عن الظلية تحت عنوان لعبة الحمّام، وقد لخصها كل من المستشرق كيرن وأحمد تيمور باشا بسطورٍ نبهت رغم اقتضابها إلى شعبيتها وإقبال الجماهير عليها.

وقد لاحظت أن الزغاريد والأغاني التي تُخاطب بها المزغردات العروسين وافراد عائلتهما في مواكب وعروض الأعراس تضفي على زفة العروس جواً حوارياً بمعناه المسرحي الاحتفالي الكامل. ويمكن تتبع ذلك مثلاً في نصوص الزغاريد التي سجلها شفيق طبارة في مقاله (أغاني اللبنانيين الشعبية) الذي نشرته مجلة الأديب سنة ١٩٤٢.

فالمزغردة تخاطب العروس ثم العريس وبعدها توجه كلامَهَا إلى الحضور بعد أن تنتقل تخاطب والد العريس ثم أهل العروس ثم تغني للعروس في جلوتها وللعريس في زفته وتدخل مجموعة أشبه بالجوقة تنشد عند دخول العروس إلى بيت العريس.

ختاماً لا ريب أنكم لاحظتم أنّني قد اقتصرت في محاضرتي هذه على التعريف بفنون المسرح في تراثنا الشعبي وعرض لمحات عامة عن بعض معالمها دون التحليل والربط بين جوانبها التاريخية ومقوماتها الجمالية والتقنية إلا لماماً، وذلك باستثناء فن خيال الظل وإلى حد ما فن الحكواتي ومسرح الدمى وصندوق الفرجة. والسبب هو انه لم يُعرَف عن هذه الفنون حتى اليوم - على علمي - سوى تلك الاشارات العابرة التي وردت في كتب المؤرخين والرحالة وَأَتَيْتُ على ذكرها. وما عُثِرَ عليه حتى اليوم من نصوص مسرحية شعبية هو ضئيل للغاية لا أزعم أنني أشرت إلى جميعه وإن كنت في الواقع، على ما اعتقد، أتيت على ذكر مُعْظَمِهِ. ولعل أطاريح الجامعيين ودراسات الباحثين تتوصل ذات يوم إلى اكتشاف الجوانب المجهولة في فنون المسرح في تراثِنَا الشعبي، ذلك اليُنْبُوع الموحي المتدفق بالإلهام الفني والذي لا ينضب معينه على الدوام في كَل زمان ومكان.