

المسرح المصري

في القرن التاسع عشر

(١٨٨٢-١٧٩٩)

تأليف: فيليب سادجروف

ترجمة: عمرو زكريا عبدالله

تقديم: أحمد شمس الدين الحجاجي

1449

المسرح المصرى

فى القرن التاسع عشر

(١٧٩٩ - ١٨٨٢)

المركز القومي للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : 1449

- المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر (١٧٩٩ - ١٨٨٢)

- فيليب سادجروف

- عمرو زكريا عبد الله

- أحمد شمس الدين الحجاجى

- الطبعة الأولى 2010

هذه ترجمة كتاب :

The Egyptian Theatre In The Nineteenth Century (1799-1882)

By : P. C. Sadgrove

Copyright © P. C. Sadgrove 1996

First Published in England, 1996 by Ithaca Press, an imprint of Garnet

Publishing Ltd, UK. This Edition is Published

by arrangement with Garnet Publishing Ltd.

حقوق الترجمة والنشر بالعربية محفوظة للمركز القومي للترجمة .

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة . ت: ٢٧٣٥٤٥٢٤ - ٢٧٣٥٤٥٢٦ فاكس: ٢٧٣٥٤٥٥٤

El-Gabalaya St., Opera House, El-Gezira, Cairo

e.mail:egyptcouncil@yahoo.com Tel.: 27354524 - 27354526 Fax: 27354554

المسرح المصرى

فى القرن التاسع عشر

(١٧٩٩-١٨٨٢)

تأليف: فيليب سادجروف
ترجمة: عمرو زكريا عبد الله
تقديم: أحمد شمس الدين الحجاجى



2010

بطاقة الفهرست
إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية
إدارة الشؤون الفنية

ساجروف ، فيليب
المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر (١٧٩٩-١٨٨٢) / تأليف:
فيليب ساجروف؛ ترجمة: عمرو زكريا عبد الله؛ تقديم: أحمد
شمس الدين الحجاجى.
ط ١ . - القاهرة: المركز القومى للترجمة، ٢٠١٠.
٢٩٦ ص ، ٢٤ سم
١ - المسرح - مصر،
(أ) عبد الله ، عمرو زكريا (مترجم) .
(ب) الحجاجى ، أحمد شمس الدين (مقدم) .
(ج) العنوان
٧٩٢,٠٩٦٢

رقم الإيداع: ٧٦٦١ / ٢٠١٠
الترقيم الدولى: I.S.B.N. 978-977-704-015-0
طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

تهدف إصدارات المركز القومى للترجمة إلى تقديم الاتجاهات والمذاهب الفكرية المختلفة للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المركز .

المحتويات

7 تقديم، بقلم أ.د. أحمد شمس الدين الحجاجي
23 تصدير
27 الفصل الأول: مقدمة
39 الفصل الثاني: الدراما العربية التقليدية
42 القره قوز
47 المسرحيات الهزلية
61 الفصل الثالث: المسرح الأوروبى فى مصر
61 مسرح نابليون
66 أنشطة الهواة الأوروبيين المسرحية
69 الطهطاوى ومسرح باريس
74 تياترو القاهرة
75 المسرح الأوروبى: الإسكندرية والقاهرة
81 مسارح الإسكندرية: المسرح الأوروبى، زيزينيا، ومسارح أخرى ..
83 مسرح الكوميدي
86 الترجمات العربية الأولى
89 سيرك القاهرة
91 مسرحيات المدارس
91 مسرح الأوبرا الخديوى
99 النصوص العربية الأوبرالية
106 عابدة

110 مسرح القصر
111 تمثيلات الهواة الأوروبيين
120 علم الدين لمبارك
124 الإعانات الخديوية
141	الفصل الرابع: التجارب الأولى فى الدراما العربية يعقوب صنوع (جيمز سنّوا) ..
142 مسرح صنوع "سنّوا"
150 جمعية تأسيس التياترات العربية
154 محمد عثمان جلال
159 المسرح القومى العربى
161 (ليلى) للشيخ محمد عبد الفتاح
164 إغلاق مسرح صنوع "سنّوا"
168 مسرحيات صنوع
172 محاولة إحياء مسرح صنوع "سنّوا"
187	الفصل الخامس: المسرح العربى السورى فى مصر (١٨٧٦ - ١٨٨٢)
188 سليم النقاش والتياترو العربى
196 أديب إسحاق
202 يوسف الخياط
208 سليمان القرداحى
210 عبد الله نديم
220 إحياء مسرح الخياط
222 القرداحى وسلامة حجازى
241 الملحق الأول: قوانين المسرح
243 الملحق الثانى: حياتى بالشعر ومسرحى بالثر
259 الملحق الثالث: مشروع مسرح قومى
271 بيليو جرافيا

تقديم

بقلم/ أ.د. أحمد شمس الدين الحجاجي

هذا الكتاب "المسرح المصري في القرن التاسع عشر ١٧٩٩-١٨٨٢" تأليف فيليب سادجروف، نُشر عام ١٩٩٦، واحد من سلسلة الكتب التي أرخت للمسرح العربي في بداياته. بدأت هذه السلسلة بكتاب "المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤" للمرحوم طيب الذكر الدكتور محمد يوسف نجم^(١). كان هذا الكتاب ولا يزال رائدا لكل الدراسات التي قامت بالتأريخ للمسرح العربي، إذ فتح نافذة كبرى لعالم مغلق، وقد كان هذا العمل مختلفا عما قام به الدكتور محمود حامد شوكت في أطروحته عن "المسرحية في شعر شوقي" وكانت هذه أول أطروحة عن المسرح تقدم في جامعة القاهرة سنة ١٩٤٦، وقد طبعت في كتاب سنة ١٩٤٧، إلا أن اختلافاً كبيراً بين هذه الأطروحة وأطروحة محمد يوسف نجم، إذ إنها كانت دراسة مقارنة في فنية المسرحية، وهي بذلك تختلف كثيراً عن دراسة محمد يوسف نجم، فهي أول أطروحة تدرس تاريخ المسرح العربي لنيل درجة الدكتوراه في جامعة القاهرة سنة ١٩٥٥، وطبع في كتاب سنة ١٩٥٦. كان هذا الكتاب ولا يزال رائدا للدراسات التي قامت بالتأريخ للمسرح العربي.

لقد أُرهِق محمد يوسف نجم للحصول على معلومات تكشف تاريخ المسرح، فتابع معظم الصحف والمجلات التي ظهرت في تلك الفترة وتابع سجلات دار الأوبرا المصرية ومعظم الكتب التي كتبها الرحالة الأجانب عن مصر وعن المسرح العربي متابعة جادة. ربما يكون قد سقط منه خبر في صحيفة أو كتاب، ولكنه قام بعمله بدقة وإتقان. وبعد أن أُرُخ للحركة المسرحية في هذه الفترة قسّم الكتاب إلى قسمين:

القسم الأول تتبع فيه طلائع المسرح الأوروبى الحديث وأول إشارة إلى وجود مسرح فنى فى عهد الحملة الفرنسية على مصر، وتابع بعد ذلك اهتمام الغربيين المقيمين فى مصر بتمثيل بعض المسرحيات بلغاتهم، وأرخ بعد ذلك للمسرح العربى فى سوريا ولبنان، وانتقل بعدها إلى التأريخ للمسرح المصرى، وكانت آخر فرقة تحدث عنها هى فرقة جورج أبيض سنة ١٩١٢، وتكلم بعدها عن الفرق الصغيرة ومسرح الهواة.

وفى القسم الثانى قدم ثبوتا وملخصا عن المسرحيات المترجمة عن الفرنسية والإنجليزية والمسرحيات المعربة والممصرة والمؤلفة. ولم يتوقف عند هذا الحد وإنما قام بعمل خطير فنشر معظم هذه النصوص نشرت علمية دقيقة أفاد منها الباحثون، إذ سجلت أطروحات كثيرة للماجستير والدكتوراه تدرس هذه النصوص بالإضافة إلى دراسات حرة لباحثين جادين. فهذا الكتاب يعد الكشف الرائد لكل المهتمين بالمسرح ليعرفهم طريق المسرح الوعر فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، فهو الكتاب العمدة الذى لا يمكن الاستغناء عنه لكل دارسى المسرح الحديث.

ولقد أفادنى هذا الكتاب شخصياً، إذ أخذت فى عام ١٩٦٠ أسير فى درب موازٍ لدرب يوسف نجم متصوراً أن أكمل مسيرته فى محاولة دراسة تأريخ النقد المسرحى وتطوره فى مصر، وأدركت كم هو شاق البحث فيه، فقد فتحت أبواباً لم يكن هناك سبيل إلى قفلها. لقد كانت المصطلحات الخاصة بالمسرح حديثة وكان معظم المتحدثين عن المسرح أدباء، وكان المصطلح المسرحى غريباً عليهم. كانوا ينحتون لغة تقربهم من لغة المسرح الغربى، فمثلاً كانت كلمة conflict تترجم بكلمة "احتكاك العواطف". وفعلاً فإنها تعنى ذلك، غير أنهم وضعوا مصطلحاً خاصاً بها وهو "الصراع". وكان على محاولة فتح الطريق لمعرفة العلاقة بين المسرح العربى والفرق الأجنبية والفائدة التى تعود على المسرح من زيارتها والدور الذى لعبته فى الحياة المسرحية المصرية والفائدة التى استفادها المسرح منها. وكذلك الدور الذى لعبه المبعوثون فى تطوير الحركة المسرحية وعلاقة فنون الفرجة الشعبية بتشكيل المسرح المصرى. وتعددت المشكلات

وكان واضحاً أن هناك مشكلات كثيرة لمن يتعرض لدراسة هذه الفترة ومحاولة تفسيرها، منها: لماذا ظهر المسرح في القرن التاسع عشر عند العرب ولم يظهر قبل ذلك؟ وما موقف المسلمين من هذا المسرح؟ وما العلاقة بين المسرح والفنون الجديدة التي ظهرت معه في هذا القرن كالرواية؟ وما دور الفنون الشعبية في تشكيل المسرح المصري؟

وقد حاولت جاهداً في هذا البحث أن أحل بعض هذه المشكلات، وعجزت عن حل بعضها الآخر. وقد كان عنوان البحث ساعة التسجيل "النقد المسرحي في مصر منذ بدايته حتى مسرح شوقي" وكان على أن أحدد البداية، فكانت البداية في الأخبار والمقالات التي نشرت في صحيفة الأهرام أواخر ديسمبر ١٨٧٦ وأوائل يناير ١٨٧٧، وجعلتها البداية لتاريخ النقد المسرحي، ولم أهتم بما كُتِبَ عن مسرحيات غربية لم تترجم، فالبداية الحقيقية للنقد المسرحي العربي المصري كان مع بداية ظهور المسرح العربي في مصر في ديسمبر ١٨٧٦، وجعلت نهاية الفترة سنة ١٩٢٣، إذ إن مسرح شوقي ظهر والحركة المسرحية مزدهرة، فقد بدأت حركة المسرح حياة جديدة سنة ١٩٢٣، إذ إنه عام مهم في تاريخ المسرح والنقد المسرحي، فقد توفي محمد تيمور سنة ١٩٢٢، وهو رائد الكتابة المسرحية في هذه الفترة، كذلك توفي فرح أنطون في هذه السنة، وهو من أهم نقاد هذه المرحلة، وكون يوسف وهبي فرقته المسرحية في هذه السنة، وأخذ محمد عبد المجيد حلمي ينشر نقده المسرحي في جريدة كوكب الشرق في السنة نفسها. وعلى هذا فعام ١٩٢٢ هو نهاية مرحلة وعام ١٩٢٣ هو بداية مرحلة في النقد المسرحي. قد كان أملى أن تكتمل دراسة المسرح ونقده باستقصاء المرحلة التالية بعد ١٩٢٣، ويقوم الآن الأستاذ عمرو زكريا مترجم هذا الكتاب بكتابة أطروحته عن "النقد المسرحي في مصر ١٩٢٢ - ١٩٢٩" بكلية الآداب جامعة القاهرة. كما أتم الدكتور سامي سليمان دراسته عن "الخطاب النقدي والأيدولوجيا.. دراسة للنقد المسرحي عند نقاد الاتجاه الاجتماعي في مصر ١٩٤٥ - ١٩٦٧"، بالإضافة إلى محاولته التعرف على ظهور فن المسرح وفن الرواية في وقت واحد. فقد قدم دراسات

تصّب في العمق ولا تتوقف عند السطح، منها "تحولات المفاهيم النقدية البلاغية الوسيطة نتيجة تلقي المسرحية والرواية في النقد العربي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر". ودرس التمثل الثقافي وتلقى الأنواع الأدبية الحديثة في دراستين عن تلقي المسرحية ودراستين عن تلقي الرواية، كما قام بدراسة "تأثير النقد المسرحي الجمالي في ثلاثينيات القرن العشرين".

وهذا الكتاب المترجم "المسرح المصري في القرن التاسع عشر ١٧٩٩-١٨٨٢" واحد من الكتب التي ترسمت طريق يوسف نجم في كتابه في قسمه الأول، فقد سار على منهج الكتاب ودرس الدراما العربية التقليدية كالقره قوز والمسرحيات الهزلية، كما درس المسرح الأوروبي في مصر، ثم تناول المسرح السوري في مصر وتوقف عند عام ١٨٨٢، وكان توقفه هذا بسبب الثورة العراقية التي اعتبرها الضربة الختامية للمسرح، ولم يكن هذا مقنعا، فإنه بعد أن تبين المصريون طبيعة الاستعمار الإنجليزي وهدأت الأمور حتى استمر المسرح في النمو والتطور.

ويعد مؤلف هذا الكتاب واحدا من المستشرقين الذين تناولوا الأدب العربي، كانت حركة الاستشراق مفيدة فائدة كبرى في بدايتها، وهذه الكتاب يعد استمرارا لهذه الحركة التي اعتمدت على تقديم صور ثابتة لتاريخ المسرح العربي، وقد جاء هذا الكتاب متأخرا، فلم يقدم جديدا، إذ إنه جاء بعد كتاب قيم متميز، وهو كتاب "المسرحية في الأدب العربي الحديث" لمحمد يوسف نجم، فقد تابعه في المرحلة الزمنية للمسرح من بداية ظهور مسرح الحملة الفرنسية حتى ظهور المسرح الشامى.

توقف سادجروف في البداية عند الحديث عن المسرح الأوروبي وأضاف إلى ما كتبه يوسف نجم بعض الإضافات التي استقاها من الرحالة ومن بحث لي نُشر سنة ١٩٧٦ في "الجريدة الأمريكية للدراسات العربية" *American Journal of Arabic Studies* بعنوان "الفرق المسرحية الأوروبية وأصول المسرح المصري"، ولم يلتفت إلى التطور الذي أضفته في كتاب *The Origins Of Arabic Theatre*، عام ١٩٨١، وكانت إفادته قليلة، وكان ما كتبه مجرد أخبار تُذكر عن هذه الفرق ولم يحاول أن يتبين تأثير هذه

الفرق على المسرح المصرى، فهى لم تكن مجرد فرق تقدم مسرحيات أوروبية تنتهى بتسلية المتفرجين دون أن تترك أثرا، ولكنها كانت معلما للممثلين وللكتاب وللجمهور، ولقد قامت بدور مهم فى خلق متلقى المسرح وخلقت جمهورا كان نواة ارتكز عليها فى نشأته وتطوره، وعززت تقاليد المسرح المصرى كما أسهمت فى إبراز الممثل الناجح الفاهم، فقد كان سلامة حجازى يذهب ليشاهد مسرحية أجنبية ويعود فى الليلة نفسها ليتمثلها على مسرحه، وكان يلقى فى ذلك إعجابا من جمهور مشاهديه.

وقد قام جورج أبيض بالتمثيل مع فرقة فرنسية فى مسرحية "البرج الهائل" فأعجب به الخديو عباس حلمى فأرسله فى بعثة لدراسة المسرح فى فرنسا ليعود بعدها ليكون فرقة تمثيلية يشترك فيها معه شباب مصريون منهم عبد الرحمن رشدى وفؤاد سليم وكلاهما ارتبط بالمسرح من خلال الفرق الأجنبية. وقام جورج أبيض فى أول موسم له بتمثيل ثلاث مسرحيات كان الجمهور قد شاهد تمثيلها بالفرنسية وأعلنت الصحف استحسانها لما قام به جورج أبيض.

وقد أدت هذه الفرق إلى ظهور الناقد المسرحى العالم بأصول هذا الفن. والشىء اللافت للنظر أن بعض الفرق الأجنبية كانت تحضر معها بعض النقاد الأجانب لنقد المسرحيات التى كانت تمثلها فى هذه الفترة، وأسهمت فى تحديد الشكل المسرحى للفرق^(٢).

وقد أغفل الكتاب دور الفرقة الأجنبية وكان حديثه عنها خاليا من أى عمق، وعاد سادجروف إلى فكرة قديمة تعرض لها المستشرقون عندما كانوا يتحدثون عن علاقة العرب بالمسرح وكرر المقولة التى تقلل من شأن العرب ومن قدرة المخيلة عندهم، وفى الفصل الثانى يذكر أنه "كشف معظم كتاب النثر الفنى والشعراء العرب عن افتقار واضح إلى الخيال والملكة الخاصة فى أعمالهم، وكانت الروح الإبداعية اللازمة لتأسيس مسرح أدبى مفتقدة". والجدير بالذكر أن مثل هذه الآراء هى التى وجهتني لكتابة كتابى "العرب وفن المسرح". وقد وجدت الإجابة عن هذا السؤال فوق جبال كوريا

الجنوبية وأنا أعيش وأشهد الطقس الدينى للشامان، فقد كانت الآراء الغربية عن العرب تشغلنى، فقد "حول منطق تفكير هؤلاء الباحثين عن هذه الظاهرة إلى قضية وصلوا فيها إلى مجموعة من النتائج منها (أن الخلق الفنى فى الأدب العربى ناقص التكوين، وأن المخيلة الخالقة لدى العرب منعدمة، وأنهم عجزوا عن رؤية الكل لأنهم وقفوا عند الجزء. وكذلك انعدام إحساسهم المأساوى بالحياة مما جعلهم يعبرون عن المواقف دون تصويرهم إياها) ويتضح من هذه الآراء أن البحث فى موضوع المسرح والعرب تحول من دراسة للأسباب التى أدت إلى عدم وجود مسرح عربى إلى النيل من العرب أنفسهم"^(٣). وبالتأمل الشديد تبين لى أن لكل أمة فنونها الشعبية، وأن كثيراً من الأمم ذات الخيال الخصب لها فنونها الشعبية مثل الصين والهند وبلاد فارس ليس لديها مسرح بالشكل الغربى، وأن المسرح الذى يمكن أن يبنى على أسطورة خاصة بإله الخصب، يمكن أن يتطور حين تجد ظروف تساعد على انسلاخ المسرح من الأسطورة، فالشعوب التى لا تؤمن بأسطورة إله الخصب وليس لها الظروف الملائمة لظهوره فى عقائدها لن يظهر فيها مسرح شعيرى يمثل قصة هذا الإله وهو يصارع قوى الشر ثم يموت فى صراعه ويعود إلى الحياة مرة ثانية. وقد وجدت هذه الأسطورة فى بلاد اليونان فى أسطورة الإله باكوس ووجدت أيضاً فى مصر القديمة فى أسطورة أوزوريس ومقتله. ولقد تطورت الأسطورة فى بلاد اليونان وأدت إلى ظهور مسرح وذلك مع ظهور الديمقراطية فى أثينا فى القرن الخامس الميلادى، إذ أصبح الإنسان حراً ومن حقه أن يعبر عن رأيه فى القضايا الدينية فى مجتمعه، ولم يحاكم أحد كاتباً مسرحياً على رأيه الدينى فى المسرحية، بينما لم تتطور تمثيلية أوزوريس الدينية ليقوم الفنان المبدع بالتعبير عن نفسه فى تمثيلها، فالعقيدة قوية ولا يمكن للإنسان الخلاص منها، فالمجتمع المصرى مرتبط بالعقيدة بقوة، واستمرت تمثيلية أوزوريس عبادة مستمرة فى حياة الجماعة وثبتت فى أدائها الشفاهى الذى انتقل من جيل إلى جيل دون تغيير فردى يُذكر.

وعند التوقف لرؤية المعتقدات العربية وأساطيرها قبل الإسلام ما كان يمكن أن توجد أسطورة إله الخصب، فالأسطورة تُبنى على واقع الطبيعة وهى ابنتها، والصحراء لا تنجب مثل هذا الإله، إنه ينبت من واقع الأرض الخصبة ومشاهدة الطبيعة فكما يولد القمح ويموت، فإنه يعود للحياة من جديد، وكذلك الإله يولد ويموت ويُبعث للحياة. ومن هذه الدراما الطبيعية تتشكل الدراما الكونية لتتولد منها دراما الأسطورة وبعد ذلك يتخلق المسرح مع نمو الحركة الديمقراطية فى المجتمع. وطبيعى أنه ما كان يمكن أن تولد أسطورة إله الخصب (الإله المقتول) فى الصحراء، ولكن المجتمع ولّد فنونا أسهمت فى تشكيل المسرح بعد الإسلام، فحين ضعف العرب واختفى آخر فارس عربى مع نهاية الدولة الحمدانية عام ١٠٠٣م، وحين أصبح المجتمع العربى مفتوحا للغزاة والفاحين واستولى الصليبيون على معظم مناطق الشام بدأ الحلم يتولد عند العرب فى وجود بطل مُخلّص يخلصهم مما هم فيه، فولد بطل السيرة الشعبية وأصبح الراوى الشعبى الذى يتحدث عن بطل السيرة هو الممثل الذى يعرض للبطل ويقدمه بالتمثيل والغناء والعزف الموسيقى. واشتركت مع مسرح السيرة فنون أخرى ولدت فى المجتمع مثل خيال الظل والقره قوز ومسرح الارتجال. وحين تحول المجتمع عن فكرة البطل الفرد إلى البطل الجماعة بزغت الديمقراطية مع أول حركة أدت إلى استقلال مصر فى عهد على بك الكبير ثم تولى محمد على بناء الدولة الحديثة، وطوال هذه الفترة كانت الحركة الشعبية تُضرب ثم تعود للحياة لكنها نجحت فى تكوين مجلس نيابى سنة ١٨٦٦. وكان لابد أن يبرز المسرح تعبيراً عن الحركة الديمقراطية وتأكيداً للهوية المصرية، لذا ارتبط ظهور المسرح بالحركة الديمقراطية.

وقد تعرض الكاتب لفنون الفرجة الشعبية كالقره قوز والمسرحية الهزلية، ولم يستطع أن يرى أن كلمة القره قوز تنفصل عن خيال الظل فهما فنان وليساً فنا واحداً. وحين تعرض لهما لم يتوقف عند كتاب مهم عن مسرحيات خيال الظل التى قدمها وحققها إبراهيم حمادة، وقد وقع بذلك فى خطأ كبير بجعلهما فنا واحداً. ومع أنه اعتمد على كثير من النصوص المكتوبة بلغات أوروبية فإنه لم يمد يده إلى دراسات فى

المسرح التركي الشعبي؛ ليرى تمثيلات الأورتا أويونو Orta oiunu، وهي تمثيلات شعبية، وأول تاريخ لهذه التمثيلات هو القرن الثاني عشر كما يذكر نيقولاس ك. مرنوفيتش في كتابه "المسرح التركي" (٤). وكان لهذه التمثيلات قبول كبير عند الحكام الأتراك حتى إن بعض الفرق كانت تصاحب السلطان في معسكره لتسلية في أوقات الراحة من الحرب، وطبيعي إذا كانت هذه التمثيلات شعبية في الأرض التركية فهي بلا شك قد عرفت في الأرض العربية، إذ لم تكن بين تركيا والبلاد العربية حدود، فأسيا الصغرى مفتوحة على بلاد الشام، وما ذكره "إدوارد لين" عن المحبطين ومشاهدته لفرقة منهم في إحدى حفلات الزواج التي حضرها محمد علي باشا الذي كان يمارس تقليدا متبعا عند السلاطين الأتراك، ما ذكره لين عن المحبطين لم يكن يخرج عن وصف لتمثيلات الأورتا أويونو، وكذلك ما ذكره عن ملاعب أولاد رابية . إنه لم يستطع أن يدرك أنها استمرار للملاعب الأورتا أويونو، وللأسف فإن هذه التمثيلات لم تُدوّن لكنها أثرت في المسرح العربي، وتكشفت التأثير الشعبي القوي لفنون الفرجة الشعبية على المسرح العربي بما فيه من قره قوز وخيال الظل والفرق الجواله ورواية السيرة الهلالية، فما زال تأثير القره قوز حيا ظاهرا في شكل المسرح الكوميدي ومضمونه في الشخصية النمطية والنكتة. وكثيرا ما يظهر تأثير تداخل الجمهور مع الممثل في الأداء المسرحي، بالإضافة إلى دخول عناصر الارتجال في أداء الممثل ساعة تقديم النص المسرحي.

ولقد زادت قوة تأثير فنون الفرجة على المسرح بفن التعزية وهي التمثيلية الخاصة باستشهاد الحسين والتي كانت تؤدي حتى وقت قريب في إيران والعراق، ولقد أسهمت التعزية في ظهور المسرح الإيراني وحسن استقبال الأرض اللبنانية للمسرح. وكان لرواية السيرة الشعبية دور كبير في حركة المسرح، فالراوي قد ينشد شعر السيرة رواية أو غناء (وتعتمد قوة الشاعر الراوي على قدرته على تقمص حالة البطل وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة كأنها مرتبطة بهم برباط شخصي. وهنا ينتقل من الذاتية إلى الموضوعية، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة: الغناء والسرد والقص.

ولا يمكن أن نغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية المسرح، فقد قدم له الممثل والجمهور، كما قدم له الموضوع والبنية والنوع الشعري هو التأثير نفسه الذى أحدثته ألوان الفرجة الشعبية فى المسرح. ومن هنا فقد ظهر هذا التأثير فى المسرح منذ ظهوره فى العالم العربى. فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون الفرجة أن يتخلى عن تراث عريق من الغناء والسرد والقص الشعبى بالإضافة إلى الحكاية حتى ولو كان هذا الفن غريبا فى أصله، إذ إنه يعيش فى أرض عربية وعليه ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريبا إليها، أى إلى أشكال الفرجة الشعبية العربية^(٥). لم يخرج المسرح العربى حتى الآن من تأثير فنون الفرجة الشعبية فى شكله واعتماده على الغناء والسرد والحكى - حتى تكتمل الديمقراطية فى حياة المجتمعات العربية وعندها سيكون للمسرح العربى شكل آخر متغير عن الصورة التى هو عليها الآن. وطبيعى لم يتعرض سادجروف لأى شىء من ذلك فى تأثير فنون الفرجة الشعبية على المسرح العربى واكتفى برصد غير كامل وناقص لها، وتجاهل إلى حد كبير موقف الإسلام المؤيد للمسرح فى الأرض العربية من خلال موقفه من فنون الفرجة الشعبية والمسرحيات التى قدمت فى البلاد العربية. وكأى مستشرق أخذ يبحث عن الجزئيات متصورا أن يكون لها دور يغير تاريخ الحركة المسرحية، فذكر أن هناك مسرحية عربية كتبها إبراهيم دانيوس بالجزائر بعنوان " نزهة المشتاق وغصة العشاق فى مدينة تريباق فى العراق" عام ١٨٤٧، وأيا كان فإن ذكره لها محاولة منه لأن يوضح سبق أو معاصرة هذه المسرحية لمسرح مارون النقاش، والمسرحية مطبوعة بالحجر وقد وجدها المؤلف فى مدرسة اللغات الشرقية بباريس، وهى لم تمثل أو تخرج إلا فى صورة ضيقة، وكثير من المسرحيات التى لم تمثل والتى وجدت مطبوعة لم تخرج عن كونها مسرحيات ناقصة لا تعبر عن فن مسرحى متكامل. فريادة مارون النقاش تكمن فى تأثيره المتسع على العاملين فى المسرح وحتى مسرحيته "هارون الرشيد" التى قدمها فى بداية مشواره الفنى كانت سببا فى استلهاهم سعد الله ونوس مسرحيته "الملك هو الملك" وهذا ما يمثل الريادة وقوة التأثير.

وتناول سادجروف بعد ذلك التجارب المسرحية الأولى فى الدراما العربية عند يعقوب صنوع أو جيمز سنوا ومحمد عثمان جلال ولم يأت فيه بجديد ولم يحلل أياً من هذه النصوص ولم يحاول أن يظهر طبيعة مسرحهما باستثناء حديثه عن مسرحية "ليلى" للشيخ محمد عبدالفتاح مُسمياً إياها تراجيدياً ولا أعرف لماذا أسماها كذلك، فهو لم يطبق قواعد التراجيدياً على المسرحية، ولا أظن أن أحدا يتصور أن تظهر التراجيدياً مؤلفة فى هذا الوقت.

وتحدث بعد ذلك عن المسرح السورى فى مصر، فلم يخرج فيه عما كتبه يوسف نجم باستثناء حديثه عن عبد الله النديم. أما عن حديثه عن فرقة القرداحى وسلامة حجازى، فإنه لم تكن لسلامة حجازى فرقة باسمه فى ذلك الوقت، وبزغ نجمه بعد ذلك فى فرقة إسكندر فرح وقد تعلم الكثير منه، ثم أنشأ فرقة خاصة به سنة ١٩٠٥ .

وختُم الكتاب بثلاثة ملاحق:

الملحق الأول: منشور أرتين بك المشتمل على لوائح البوليس المتعلقة بالمسرح الإيطالى بالإسكندرية فى ١٦ أكتوبر ١٨٤٧ وهو منشور فى كتاب يوسف نجم ص ٢١-٢٢ . كما ذكره الدكتور فؤاد رشيد فى كتابه تاريخ المسرح العربى^(٦).

الملحق الثانى: حياتى فى الشعر مسرحى بالنثر لجيمز سنوا "أبو نضارة" وهذا الملحق منشور من قبل وأعاد نشره.

الملحق الثالث: مشروع مسرح قومى بقلم الأستاذ محمد أنسى ولويس فاروجيا.

* * *

والشئ الجدير بالذكر الذى من الخير أن نتوقف عنده أن هذا الكتاب مهم جداً للدارسين العرب؛ لنذكر شيئاً مهماً وهو أن حركة الاستشراق قد أخذت فى الاضمحلال والتدهور وأياً كانت خطيئة مستشرق من المستشرقين والتي كنا نتقبلها، غير أننا لم نعد الآن قادرين على تقبلها، فحركة البحث العلمى فى الأدب العربى قويت

وأصبح لدينا من الباحثين الجادين الأمناء القادرين على استقصاء الحقيقة من مصادرها، ولا أقول إننا لسنا بحاجة إلى مستشرقين ليدرسوا الأدب العربي، لكننا بحاجة إلى باحثين غربيين يدركون أننا إن لم نتفوق عليهم فلسنا بأقل منهم، وأن عليهم أن يتأثروا في فرض آرائهم عن أدبنا. إن كثيرا من علماء الاستشراق لم يستطيعوا أن يضعوا أيديهم عن كل أو معظم ما كتبنا حتى تكون نتائجهم مقبولة منا ومن غيرنا من الباحثين. وكان على سادجروف أن يدرك التطور العلمي والبحثي للباحثين العرب وأن يرجع إليها في لغاتهم الأصلية.

الجمعة ٦ مارس ٢٠١٠

الهوامش

- (١) محمد يوسف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث، دار الثقافة، بيروت ١٩٥٦ .
- (٢) أحمد شمس الدين الحجاجى: التقيد المسرحى فى مصر ١٨٧٦-١٩٢٣ . ص ١٨-٢٠ . مركز جامعة القاهرة للطباعة والنشر، ط٢، ٢٠٠١ .
- (٣) أحمد شمس الدين الحجاجى: العرب وفن المسرح، ص ٥-٦ . المكتبة الثقافية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٥ .
- (٤) al- Haggagi, Ahmed Shams al- Din: The Origins Of Arabic Theatre. General Egyptian Book Organization, 1981.
- (٥) أحمد شمس الدين الحجاجى: المسرحية فى الأدب العربى الحديث، ص ٢٣، كتاب الهلال، عدد ٥٣٨، أكتوبر ١٩٩٥ .
- (٦) فؤاد رشيد: تاريخ المسرح العربى. سلسلة كتب للجميع، عدد ١٤٩، فبراير ١٩٦٠ .

مقدمة المترجم

فى العصر الحديث الذى رصده المؤرخون فقرروا أنه بدأ مع الحملة الفرنسية على مصر عام ١٧٩٩، ثم مع حكم طيِّب الأثر "محمد على" باشا رحمه الله، والمصريون يواجهون فكرة سائدة امتدَّت على كل أصعدة حياتهم، وهى فكرة الاستيراد من الآخر، الغرب الأوروبى، ومحاولة محاكاته فى كل مواقفهم الحياتية، ومدعاة ذلك وضع الأنا فى مرآة مقعرة تصغرها فتجعلها تتضاعل أمام ذاتها، بل وتنسى أنويتها وتتلاشها تماما أمام كل نسق معرفى تقابله من إنتاج الآخر، ذلك الذى تضعه فى مرآة محدبة تُضخِّمُهُ، حتى وصلت هذه الأنا إلى حد التصديق بأن هذا الآخر هو الـ "عالمى" إذا ما استعرنا تعبير المغفور له "غالى شكرى"^(١)، ويصبح الموقف أكثر توتُّراً مع محاولة أخرى هى أسلمة هذه الأفكار المستوردة؛ كيلا يشعروا بالذنب الذى دائماً ما يؤرق عواطفهم الحساسة إزاء الدين، فهم - المصريون المحافظين - قومٌ يؤرِّقهم الدينُ عاطفياً لا عقلياً أيماً تأريق، ويكون من نتائج ذلك تشويه هذه الأفكار وابتسارها، فما بالك إذا كان أى من هذه الأفكار غير متأصل تماماً فى حضارتهم. ولتُلاحظ أنك لا يمكن أن تقول بفكرة الحضارة المصرية الخالصة، فقد توزَّعت ما بين فرعونية وفارسية ورومانية وقبطية وإسلامية، بل إنها اصطبغت فى كل مرحلة بطابع الوافد عليها.

فكرة المسرح فى مصر من هذه الأفكار المبتسرة التى حاول المصريون ولا يزالون يحاولون محاكاتها ففشلوا فشلاً ذريعاً، لأنهم لم تنطو مشاعرهم على حب فن المسرح، بل اتخذوه وسيلةً للغايات التعليمية والأخلاقية، شأن نظرتهم الأخلاقية النفعية لكل الفنون الراقية على امتداد أزمانهم العربية، وليس لإشباع رغباتهم من هذا الفن الراقى الذى يحوى فى طياته كلُّ الفنون، فاختلفوا بذلك عن الإغريق من أهل أثينا القديمة

الذين نشأ المسرح فى بلادهم؛ لدواعٍ دينية ليس هنا مجال الحديث عنها^(٢)، بل إن ما أريد قوله هو أن فكرة المسرح نشأت وفقاً لمتطلبات شعب أثينا، ومن ثم كانت مرآة صادقة عكست حياته عكساً واقعياً صادقاً لا زيفَ فيه، أما فى مصر، فلماذا نشأ فن المسرح؟ ليس إلا ما قلته من اتخاذه وسيلة لتحقيق غايات نفعية تغذى مشاعر الناس الأخلاقية والدينية والقومية، ولو كان المسرح فكرة متأصلةً فى عقول المصريين لكان قد دفعهم إلى الضغط على الحكومة؛ كى تساعدهم فى إنمائه، لكن هذا لم يحدث ألبتة.

كان الخديو ييسط يده بالإعانات المالية من جيبه الخاص بسخاء لصالح الفرق الأجنبية الوافدة من البلاد الأوروبية، ويقبضها قبضاً عن الفرق المحلية. وربما كان داعى القبض عن المساعدة والإعانة ما حدث من مسرح المغفور له "يعقوب صنوع"، الذى شجعه الخديو إسماعيل بادئ بدءٍ، ثم ما لبث "صنوع" أن استخدم هذا المسرح أداةً للتعريض بالخديو وحكومته وأفراد حاشيته من الإنجليز على وجه الخصوص، وعلى يد الخديو الذى مدح صنوعاً من ذى قَبْلُ ولَقَبَهُ بِـ "موليير المصرى"، تمَّ إغلاق مسرح "صنوع" إغلاقاً أبدياً، وذلك بإيعاز من "درانيت بك" Drahnet Bey مدير المسارح الخديوية كما سيوضح لك الأستاذ فيليب فى الفصل الرابع من هذا الكتاب. وهكذا انتهى أمر المسرح المصرى المحلى الذى لم يلبث إلا عامين فحسب، حاول عبرهما المساهمة فى حلِّ المشكلات الاجتماعية والسياسية التى كانت تغصُّ بها وتعجُّ حياة المصريين من الطبقات الدنيا. وبإغلاق مسرح "صنوع" تمَّ إغلاق باب التفكير فى إعانة الحكومة لأمر التمثيل، إذ كيف تطمئن إلى فنٍّ يجلب عليها سخط الناس وغضبهم ويؤلَّبهم ضدها؟ وكان من الواضح جداً رغبة الحكومة عن إنشاء مسرح مصرى، فكان من دلائل ذلك تشجيعها وفود الفرق الشامية، تلك التى لم تستطع أن تكون مرآة لحياة الشعب.

حتى بعد انتهاء حكم الخديو "إسماعيل" باشا لم يكن من المخطط إنشاء مسرح مصرى، بل إنَّ هذه الفكرة جاءت بالصدفة المحضة عندما كان الخديو "عباس حلمى الثانى" يشاهد مسرحية من مسرحيات إحدى الفرق الفرنسية فى القاهرة، فأعجبه أداء

"جورج أبيض" التمثيلي، فجاء قراره وقتيا أن يرسل "أبيض" لدراسة فن التمثيل في فرنسا، ولكن ليس على نفقة الحكومة المصرية، بل من جيبه الخاص. ثم لما عاد من بعثته قرر الخديو أن يساعده على افتتاح التمثيل العربي بمبلغ "لا ينقص عن ٥٠٠ جنيه ولا يزيد عن ١٠٠٠ جنيه؛ لمساعدة التمثيل العربي"^(٣)، وهي إعانة قررتها الحكومة مرة واحدة ولم تكررهما بعد ذلك، بل إنها ما لبثت أن تخلت عن فرقة جورج أبيض "الوطنية" مليا، فكان من شأن ذلك أن "جورج" لما عجز عن دفع رواتب أفراد فرقته تعطل بالمرض تارة فتوقف عن التمثيل، ولم يستطع التعطل تارة أخرى، فانضم بفرقته إلى فرقة الشيخ "سلامة حجازي" وفرقة "عكاشة". كل هذا والحكومة لا تلتفت إلى المسرح المحلي، وهي في الوقت نفسه تشجع الفرق الأجنبية الوافدة بالمال والذهب وكل أصناف الهدايا، وسوف يعرض عليك الأستاذ فيليب هذه الأفكار ويريك كيف كانت النفقات جد باهظة في سبيل المسرح الأوروبي الوافد.

هذا الكتاب الذي بين يديك لا يحتاج إلى مقدمة، لكني أحببت أن أعرض عليك هذه الفكرة في السطور الفائتة ما دمنا في إطار تقديم كتاب يتناول نشوء المسرح المصري وارتقاءه وانحطاطه ثم أفوله ما بين عامي ١٧٩٩ و١٨٨٢ .

عمرو زكريا عبدالله

١٩ أغسطس ٢٠٠٨

هوامش التقديم

(١) غالى شكرى: إنهم يرقصون ليلة رأس السنة، مقال "نحن والنموذج الآخر" ص ٤٤٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦ .

(٢) انظر على سبيل المثال لا الحصر دائرة المعارف البريطانية، مادة "فن المسرح":
Encyclopaedia Britannica. vol. 18, The Art Of Theatre, pp.523- 35, The University of Chicago.

(٣) جريدة مصر ١٢ مارس ١٩١٢ .

تصدير

إن المؤرخ لبواكير المسرح المصري الحديث يواجه أزمة النقص الشديد في المصادر ومادة البحث، وما تنتهي إليه كتابته هو تقديم صورة نصف كلية عن النشاط الدرامي في هذا البلد، حيث كان المسرح العربي الحديث على وشك أن يضرب بجذوره القوية. ومن بين كتاب المسرح المبكرين كان يعقوب صنوع (جيمز سنوا) (*) المصري، والذي خَلَّفَ مذكراته التي لا تبلغ سوى قليل من الصفحات، وقد تمَّ جمع بعض كتابات السورى "أديب إسحق" والمصري "عبدالله نديم"، إلا أن هذه التجميعات والمذكرات تنشغل انشغالا هامشيا بالأنشطة المسرحية التي تشكل جزءاً صغيراً من السيرة السياسية والصحافية لهذين الرجلين. وفي القاهرة تم الاحتفاظ بمجموعات من الجرائد المكتوبة بلغات أوروبية، والمنشورة في مصر منذ العقد السابع من القرن التاسع عشر، والتي ربما ألفت الضوء على هذه الفترة الغامضة، إلا أن أكثر هذه الجرائد قد فُقدَ أو تَمَزَّقَ في السنوات الأربعين الأخيرة. واستخدام الجرائد مصدراً لبحث ما من الممكن أن يعطى - للأسف - تاريخاً شبه دقيق للمسرح الأوروبى في مصر منذ عام ١٨٦٨ والمسرح العربى منذ حوالى عام ١٨٧٦ . على الرغم من إشاراتنا الموجزة إلى المسرح، فإن الصحافتين الأوروبية والعربية في مصر تبقى مصدراً أساسياً. وفي كثير من الحالات تُعَدُّ هذه التقارير الصحافية الموجزة، والتي تكون في سطور قليلة، باحثى المسرح، لأنها تذكر فحسب اسم المسرحية ومكان وزمان عرضها، وعلى نحو أكثر قليلاً، اسم مؤلفها. وحتى لو استخدم كاتب هذه السطور بعض هذه الدوريات، فإنها - بسبب الإهمال والتلف التدريجى - لن تكون صالحة للباحثين فى المستقبل، إن قيمة الجرائد والمجلات فى التاريخ الثقافى والاجتماعى حتى يومنا هذا لم تقدر حق قدرها فى كثير من مكاتب الشرق الأوسط.

إن المسرح الأوروي في مصر- بصرف النظر عن عمل صالح عبدون عن "عايدة" ل فيردى - لم يلفت الانتباه الأكاديمي حتى يومنا هذا. أما المسرح العربي في القرن التاسع عشر فقد لاقى التفاتاً عظيماً في السنوات الأربعين الماضية، وبصرف النظر عن العمل الرائد ل جاكوب لاندواو "دراسات في السينما والمسرح عند العرب" (كاثام ١٩٥٨ و فيلادلفيا ١٩٦٩)، وعمل يوسف أسعد داغر "معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨-١٩٧٥" (بغداد ١٩٧٨)، فإن محمد يوسف نجم في كتابه "المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤" (بيروت ١٩٥٦ و ١٩٦٧ و ١٩٨٠) قد قام بالدراسة الوحيدة المهمة عن العروض المسرحية في هذه الفترة. إن نصوص كثير من مسرحيات هذه الفترة مفقودة وحيكاتها مجهولة. قدم نجم خدمة لا تقدر بثمن بنشره مسرحيات الكتاب المسرحيين القادة في هذه الفترة: إبراهيم الأحمد، ومارون النقاش، وسليم النقاش، وأحمد أبو خليل القباني، والمصريين محمد عثمان جلال، ويعقوب صنوع "جيمز سنوا". وقد أعادت دار مارون عبود للنشر (دار مارون عبود) نشر إعدادات أديب إسحق لشارلمان و"أندروماك" عام ١٩٧٥ .

تكشف هذه الدراسة أنه كانت هناك عروض عديدة ومسرحيات مكتوبة أكثر من تلك التي كشف عنها نجم، وأنه كانت هناك على الأقل مجموعة أخرى نشيطة على خشبة المسرح المصري، هي "الاتحاد الوطني". أما عن المصري يعقوب صنوع "جيمز سنوا" فقد لاقى اهتماماً أكثر ككاتب مسرحي وصحافي في أعمال إبراهيم عبده، ونجوى عانوس، وأيرين جيندزير، وعبد الحميد غنيم، وشمويل موريه، ورغم ذلك فإن القليل هو المعروف عن مسرحه العربي (التياترو العربي)، والذي قدم عروضاً بالقاهرة من عام ١٨٧٠ إلى عام ١٨٧٢ .

وقد تمت كتابة السيرة الذاتية لواحد من أعظم ممثلي ومطربي مصر - سلامة حجازي - بأقلام محمد فاضل، ومحمود الحفنى، وجورج طنوس، إلا أن كل هذه المصادر يختلط عليها تاريخ أول عروضه المسرحية. قام عديد من الباحثين، من بينهم "السيد عطية أبو النجا"، و"عطية عامر"، و"أحمد بيبرس"، و"سعد الدين دغمان"،

و"جوزيف خويرى"، و"إسماعيل محفوظ"، و"متى موسى"، و"ت.أ. بوتينسييفا"، و"على الراعى"، و"عبد المعطى شعراوى"، و"عبد الرحمن ياغى"، قام كل هؤلاء بتناول النصوص المنشورة من مسرحيات صنوع "سنّوا"، وأسرة النقاش، وجمال، بالتحليل النقدي.

ومن بين الدراسات الأكثر حداثة زمنيا والمكتوبة بالإنجليزية تأتي دراسة محمد الخزاعى "تطور الدراما العربية المبكرة ١٨٤٧-١٩٠٠" المنشورة فى لندن عام ١٩٨٠، ودراسة مصطفى بدوى "الدراما العربية المبكرة" المنشورة فى كمبريدج عام ١٩٨٨، وهما دراستان تُلقيان نظرة على الأشكال المحلية ما قبل الحديثة من الدراما العربية، وتعرضان نقد هذه المسرحيات الحديثة الأولى، مشيرتين إلى استلهام مؤلفيها من المسرح الفرنسى أو الأوبرا الإيطالية.

والكتاب الذى بين يدي القارئ محاولة لإتمام هذه الدراسات وإضافة إليها من خلال تقديم حوايات المسرحين الأوروبى والعربى فى مصر - بقدر ما هو مستطاع - فى القرن التاسع عشر وحتى ثورة عرابى.

فيليب سادجروف

مانشستر ١٩٩٦

الفصل الأول

مقدمة

تحاول هذه الدراسة أن تسجل تاريخ المسرح الأوروبي العربي منذ عام ١٧٩٩ حتى عام ١٨٨٢، وهي تورد تاريخ المسرح الأوروبي في مصر في مجمل مختصر، لتضع ظهور المسرح العربي في سياقه. ومن المحتم أن يكون فن تعيين خطوط زمنية ثابتة أمراً تعسفياً في أى بحث. فمن السهل تبرير التاريخ الأول ١٧٩٩، إذ إنه كان، وفي حدود ما نعلم، تاريخ أول ظهور للمسرح الأوروبي الذي أدخلته إلى مصر قوة الحملة الفرنسية العسكرية بقيادة نابليون للترفيه عن الجالية الفرنسية. فقد كانت جالية التجار الأوروبيين في مصر في القرن الثامن عشر وما قبله - قبل وصول الفرنسيين - أصغر من أن تدعم مسرحاً، حتى مسرحاً من الهواة، وكان عام ١٨٨٢ عام الثورة العراقية والاحتلال البريطاني، وقد أدى إلى توقف الحركة المسرحية باللغة العربية لعدة سنوات، ومنع الكثيرين ممن كانوا منخرطين في تأسيس المسرح العربي في مصر من الاستمرار في أنشطتهم.

قبل أن يُبنى مسرح فرنسي للهواة عام ١٧٩٩ بالقاهرة لتسلية قوة الغزو العسكرية الفرنسية، لم يكن المصريون على علم بثراء الدراما الغربية الكلاسيكية أو الحديثة. كانت هناك بمصر أشكال شتى من دراما الشارع الفجة، ومسرح خيال الظل (القره قوز "العين السوداء" أو "خيال الظل") وعروض الدمى والمهرجين وفناني التمثيل الصامت والممثلين المتجولين (أولاد رابية). كانت كوميديات الأخيرين تحمل أقرب شبه بالدراما الحديثة، وتذكرنا قصصها البسيطة التي تحكيها بفن التمثيل

الصامت أو الكوميديا الارتجالية الإيطالية، وحل عقدة القصة واضح منذ البداية، لكنه مع ذلك يرحب به جمهور مفعم بروح الفكاهة والضحك والتصفيق. كانت هذه الكوميديا فى أغلب الأحيان ذات طبيعية تهكمية، إذ إنها موجهة ضد البيروقراطية التافهة الجشعة من جامعى ضرائبها، ممن ينهبون الفلاحين ويروعونهم. كان الكثير من هذه العروض يُقدم فى ميدان الأزبكية بالقاهرة، الذى كان ليظل مركز الترفيه فى المدينة. وقد قابل معظم الأوروبيين والمسلمون الأتقياء أنشطة مثل هؤلاء الممثلين بالاستنكار بسبب سوقية فنهم المطردة.

وفى تاريخ المسرح المصرى الحديث فى هذه الفترة، كان المسرح الأوروبى الذى يقدم بالفرنسية أو الإيطالية هو الأسمى، وكانت السلطات تعطى الأسبقية له لا للمسرح العربى الوليد؛ فكانت المسارح تبنى فى القاهرة والإسكندرية لعرض الدراما الأوروبية والأوبرا، والحكومة تبذل مبالغ هائلة لدعم الفرق الزائرة الآتية من أوروبا. وُجد المسرح لتسلية الجاليات الأوروبية الكبيرة والسائحين الأوروبيين وللترفيه، بدرجة أقل، عن المصريين المتفرنجين والطبقة الحاكمة التركية. ويبدو أن المسرح العربى قد خصصت له مساحة فى المسارح الكبرى حين لم يكن هناك عرض أوروبى بديل، بعد تأسيسه حوالى عام ١٨٧٠، وأنه كان عليه أن يفسح المكان لغيره. وكان على فرق المسرح العربية أن تتنافس الفرق الأوروبية من أجل الإعانات المالية، ولكنها جاءت دائما فى المركز الثانى. الواقع أنه ربما كانت معارضة درانيت، مدير المسارح الخديوية ومتعهد العروض المسرحية الأوروبية، هى ما وضع النهاية للتجربة الأولى فى المسرح العربى التى قام بها يعقوب صنوع "جيمز سنوا".

ويبدو أنه كان هناك تفاعل جد ضئيل بين المسرحين الأوروبى والعربى، فيما عدا الظهور النادر لممثلة مصرية على خشبة المسرح الأوروبى عام ١٨٥٢ أو ١٨٥٤، أو حتى المحاولة الأكثر غرابة التى قام بها مستشرق أوروبى حاول أن يكتب دراما عربية. إلا أن وجود المسرح قد أوضح على أية حال للنخبة من العامة المحيطين الذين كان حماسهم يتزايد، مزايا الفنون المقدمة على خشبة المسرح، ومهد بذلك الطريق لمولد

المسرح العربى فيما بعد، فقد كان الأعيان من الأتراك والمصريين ورجال الحاشية وضباط الجيش يُشاهدون فى المسرح الأوروبى منذ بواكيره. بل لعل الوالى محمد على (١٨٠٥ - ١٨٤٩)، الذى كان يتكلم التركىة فقط، هو أول من قام بتعريف علماء المسلمين بالمسرح الأوروبى، وبإصلاحاته فى التعليم تزايدت أعداد من يمكنهم تقدير المسرح الأوروبى وفهمه. كانت أعداد المصريين الذين يحضرون العروض الأوروبىة، سواء من الطبقة المتعلمة أو غيرها، صغيرة. ربما كانوا يفهمون قدرًا كبيرًا مما يسمعون، وكان بعضهم يستخدم فى الواقع مترجمين شفاهيين، وقد شارك الخديوى سعيد - ابن محمد على الأصغر الذى تكلم بالفرنسية - أباه فى الحماس للأوبرا الأوروبىة.

بعد الاحتلال الفرنسى القصير الأجل، قُدِّم المسرح الفرنسى مرة أخرى فى أواخر العقد الثالث من القرن التاسع عشر بالإسكندرية، على أساس من الهواية. ظلت عروض الهواة المسرحية باللغتين الفرنسىة والإيطالية، فى مسارح شيدت خصيصًا، فى العقد الرابع من القرن التاسع عشر، تقوم بتسليّة الجاليات الأوروبىة بالقاهرة والإسكندرية. كان أول موسم أوبرا مسجل فى عام ١٨٤١، ومنذ ذلك التاريخ فصاعدًا كانت تقام مواسم سنوية منتظمة بفرق محترفة زائرة. ويحلول العقد الخامس من القرن التاسع عشر كان المسرح الأوروبى قد أصبح شبه محترف، وطبقًا لمشاهدى عيان معاصرين، لم يكن مستوى هذه العروض المبكرة عاليًا بوجه خاص. كانت المسارح مضطرة إلى تقديم عدد يصل إلى ستين عملاً مختلفًا فى الموسم الواحد، ولم يسمح هذا العدد للفنانين بإبراز مواهبهم. وفى العقد السابع من القرن بُنيت أول مسارح للمحترفين على مستوى عالٍ: مسرح زيزينيا وفيتوريو ألفييري وروسينى وفيتوريو إيمانويل بالإسكندرية، والكوميدي والأوبرا ومسرح الحفلات الموسيقية "كونسرت" بالأزبكية بالقاهرة.

ومنذ العقد السابع من القرن قُدِّمَت أيضًا عروض كثيرة فى مقاهٍ للحفلات الموسيقية، وكانت جماهير المسارح مغرمة بوجه خاص بالأعمال الأكثر خفة: الأوبريتات، والكوميديات، والهزليات، والمسرحيات الهزلية. ولهذا السبب لم يكن مسرح

"الكوميدي" يتمتع بشعبية كالأوبرا بين أوساط السكان المحليين واليونانيين واليهود؛ فلم ترقهم أعماله الجادة من مسرحيات كلاسيكية وأعمال درامية. ظل المسرح حكراً على الفرق الإيطالية والفرنسية، وعلى الرغم من حقيقة أن اليونانيين كانوا هم الجالية الأجنبية الأكبر عدداً فإنه نادراً ما وجدت عروض بتلك اللغة، وكانت الجماهير في الأغلب من الطبقة الوسطى. وفي العقد الثامن من القرن كان هناك فيض من عروض الهواة المسرحية، وتكونت عدة جمعيات درامية نشطة من الهواة بين الإيطاليين والفرنسيين والجاليات الناطقة بالإنجليزية بمدينة الإسكندرية بوجه خاص.

كان هناك مشروعان أوروبيان لإنشاء مدارس دراما بالقاهرة والإسكندرية، ولم يلق أي منهما الدعم الخديوي المنشود لضمان نجاحه. كتبت بمصر هزليات ومسرحيات تهكمية ذات موضوعات محلية بالفرنسية والإيطالية لملء أمسيات الترفيه. ولعل وقع هذه المسرحيات وفكاهتها قد جذب انتباه الكاتب المسرحيين المصريين الأول وأدى بهم إلى كتابة أول أعمال تهكمية درامية باللغة العربية. إلا أن التهكم في أي شكل على المسرح، سواء باللغات الأوروبية أو العربية، سرعان ما قمع؛ إذ كانت لعهد التحرر الفكري في عصر إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) حدوداً. فمنذ عام ١٨٧٧ حتى عام ١٨٨٠، حين كانت مصر تواجه أزمة مالية حادة، انتهت المواسم المنتظمة بالأوبرا ومسرحي الكوميدي وزيزينيا، وفي عام ١٨٨٠ عادت مواسم الأوبرا إلى الحياة، على الرغم من أن دار الأوبرا لم تكن تعرض أوبرا، بل كوميديات ومسرحيات هزلية وأوبريتات وباليه كوميدي.

انحصر ارتباط الحكومة في أول الأمر في عام ١٨٤٧ في إصدار قواعد تنظيم السلوك في المسارح لمنع اضطراب الأمن. ظل الحال على هذا النحو إلى أن جاء عهد إسماعيل، حيث أنفق هذا الحاكم المصري مبالغ طائلة من أجل إنشاء مسارح تابعة للدولة؛ ليكشف لضيوفه عند افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ عن مستوى الحضارة الذي حققه بلده. كما أنشأ إسماعيل على نفقته الخاصة، بعد أن عقد العزم على "أوربة" بلده، السيرك ومسرح الكوميدي والأوبرا و"الهيبودروم". أنفق الخديو مبالغ طائلة

على المسارح التي حُدِّت مواقعها تحديداً جيداً، وأقيمت عروض في قصوره الخاصة في كثير من الأحيان؛ لتسلية الخاصة. كان بإمكان القاهرة في ذلك الوقت أن تنافس العواصم الأوروبية الرئيسية بدار الأوبرا الخاصة بها، وكان نخبة مطربي وراقصي ومخرجي أوروبا يظهرون على خشبة مسرحها، وما إن أنشئت المسارح الخديوية في مصر حتى أصبحت تعتمد بشدة على إعانات الخديوي المالية. وقد بلغت مصروفات دار الأوبرا والكوميدي في سنيها الأولى ما وصل إلى ما ينيف على دخلها أربع مرات، وغطى الخديو الفرق. ومع هذه التكاليف المبدئية الهائلة على المسرح الأوروبي، لم يكن من الغريب أن يتوقع المؤيدون للمسرح العربي، الذي كان يُدارُ بميزانية أكثر تقتيراً بكثير، إعانات سخية من الوالي، لكن توقعاتهم لم تتحقق.

لم يؤد افتتاح المسرح الفرنسي خلال الاحتلال الفرنسي وافتتاح مسرح الهواة الفرنسي عام ١٨٢٩ إلى بزوغ مسرح عربي حديث أو معاصر، ولم يغير عادات البلد، كما كان نابليون يأمل، فلم يكن بين السكان المحليين الأصليين من يقلد الفرنسيين في أول الأمر، وكان الكثيرون لا يزالون يعتبرون المسرح رجساً. وكانت الحياة الأدبية في مصر في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر في كساد. سمح تأسيس مطبعة باللغة العربية ببولاق (١٨١٩ - ١٨٢٠) بنشر أعمال مترجمة تقنية وعلمية وعسكرية، ولم يتم في البداية طبع أعمال أدبية معاصرة أو حتى كلاسيكية. تساءل "ميتشو"، الزائر لمصر في عهد "محمد علي"، حول المشهد الأدبي:

"عند حديثي عن رجال الأدب، فإن هذا يضارع حديثي عن أبيس، أو الأفاعي نوات الأجنحة، أو العنقاء، أو ما يرجع إلى الأزمنة التليدة... فهأنا لا يوجد شخص ينتج روحه أو كنوز عبقريته، كما لا يوجد شخص يسمح بنشر نثره أو أشعاره، وهكذا فالأدب فرع من الصناعة مهملٌ كليلٌ"^(١).

بينما يظل تصريح "ميتشو" مُبالِغاً فيه إلى حد ما، فإنه من الحق أن تلك الأعمال النثرية والشعرية المكتوبة كانت تتسم بأنها تقليدية للغاية، كما تكشف عن مغالاة في

الزخرف: إذ استخدمت المجازات والاستعارات والتوريات اللفظية والأساليب البلاغية - مثل الموازنات البلاغية والسجع والطباق... إلخ - إلى حد الإفراط، وكان السجع يُسْتخدَمُ في النثر على نطاق واسع، وكان الأدباء يتنافسون ليبرهنوا على براعتهم في استخدام وجوه البلاغة هذه لتسلية ذويهم. كان الأسلوب واللغة بالغى الأهمية، ولم يكن لمعنى النص ومحتواه هذه الأهمية. لم يؤد ابتكار مسرح أوروبي في مصر إلى إعداد ترجمات للأعمال الدرامية الأوروبية إلى العربية في "الفترة الذهبية" للترجمة في عهد محمد علي، كانت هناك بعض ترجمات قليلة للأدب، حيث كانت السلطة تريد ترجمات ذات طبيعة تقنية للقوات المسلحة والمدارس التقنية والطبية.

كان الكتاب العرب في بواكير عام ١٨٣٤، مثل رفاة رافع الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣)، في وصفهم لفرنسا ينظرون إلى المسرح، بنفس الأسلوب الذى ينظرون به إلى أدبهم الرفيع ذاته، على أنه مدرسة عظيمة، وأن دروساً فى الأخلاق يمكن أن تُعطى من خلال الكوميديا. وقد أبدت الصحافة العربية اهتماماً بالفوائد الاجتماعية للمسرح الأوروبى لأول مرة عام ١٨٦٨. حاولت جريدة "وادي النيل" أن تفسر للقراء العرب هذه الظاهرة الغربية "الدراما الأوروبية" وكان مدخل الصحافة العربية إلى الدراما الأوروبية والرواية - التى كانت أيضاً غير معروفة نسبياً للقراء العرب - أن تمتدح هذه الابتكارات الممتازة، وأن تبرز الفوائد الأخلاقية والتعليمية والتمديدية والممتعة، التى يمكن لهذين الجنسيتين الأدبيين أن يجلباه للعرب والأدب العربى. كان المسرح قادراً على أن يبعث الأحداث التاريخية والخيالية حياً أمام أعين المشاهدين، وكان هذا الاهتمام يخلق مناخاً يمكن أن يؤسس فيه المسرح العربى. فلما كتب الصحافيون العرب عن المسرح الأوروبى اتجهت أذهانهم إلى الحاجة إلى تأسيس مسرحهم العربى الخاص بهم، فعلى الرغم من أن المسرح العربى على النهج الأوروبى قد وجد منذ عام ١٨٤٧ ببلن، وأن المسرحية العربية الأولى قد نشرت بالجزائر عام ١٨٤٧، فإنه لم ينتج عن هذا تطور مماثل فى مصر.

بدأت الحركة المسرحية فى مصر بطريقة مختلفة من خلال ترجمة نصوص كلمات الأوبرا، لتجعل الأوبرا الإيطالية متاحة بشكل أكبر للجمهورين العربى والتركى. وكانت أول ترجمة من هذا النوع ترجمة أوبريت أوفينباخ Offenbach "هيلين الجميلة" La Belle Hélène التى نشرت عام ١٨٦٩، تحت إشراف الطهطاوى. و من الملائم أن يكون الطهطاوى، وهو أول من بذل الكثير حتى يُعرّف القارئ العربى بالحضارة الأوروبية، وهو أول من أعدّ ترجمة عمل درامى أوروبى وجعل هذا الابتكار الأدبى متاحاً للجمهور العربى. كان رفاعة قد كتب عن المسرح فى كتابه "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، وربما كان فى ذلك الوقت قانعاً بشكل عام بتراثه الأدبى ذاته، ولم يشعر بالحاجة إلى ترجمة الأدب الفرنسى إلى العربية، على الرغم من أنه ترجم وأشرف على ترجمة مئات الأعمال لمحمد على. وقد ترجم الكثير من نصوص كلمات الأوبرا فى تلك السنوات المبكرة قبل إنتاج أول مسرحية عربية. وحتى ذلك الوقت كانت ترجمة أوبرا فيردى Verdi "عايدة" Aida الوحيدة التى وضعت فى مكتبة. وقد نُشرَ الكثير من هذه الترجمات فى طبعات صغيرة محدودة، لم يُحتفظ بها، أو كانت ترجمات مخطوطة تبادلتها الأيدي بين جمهور الأوبرا. وقد ارتبط اسم إبراهيم المويلحى بصفته ناشراً و"محمد جلال" بصفته مترجماً فى هذا النشاط بترجمة "المحظية" لدونيتسى و"حلاق أشبيلية" لروسينى، وشجعت الصحف العربية الجمهور على شراء أول ترجمات للدراما الأوروبية.

بدأ المسرح المصرى بعد المسرح السورى بحوالى عشرين عاماً، بعد أن عرض "مارون النقاش" السورى أول مسرحية له ببلده بيروت عام ١٨٤٧. وقد مكّن النشاط المسرحى الأوروبى للهواة، عند نهاية قرن وبداية قرن آخر ووجود فرق أوروبية محترفة وزيارات قام بها عرب إلى أوروبا، مكّن أعضاء من النخبتين العربية والتركية من اكتساب ذائقة المسرح الغربى. بدأ المسرح العربى الحديث فى مصر بين عامى ١٨٦٩ و ١٨٧١ بالمسرحيات التهكمية التى كتبها يعقوب صنوع "جيمز سنوا" (١٨٣٩-١٩١٢)، فقد كتب أول نداء فى الصحافة العربية لابتكار مسرح عربى فى مصر فى أبريل ١٨٧٠. وقد تعلم صنوع حرفته من خلال دراساته لكتاب المسرح الأوروبىين،

"جولدوني" و"موليير" و"شريدان"، وخلال مشاهدته للمسرح الأوروبى فى حدائق الأزيكية. رَغِبَ صنوع "سَنُوا" فى أن يوسع جاذبيته إلى ما وراء النخبة الحاكمة المصرية والتركية، منفصلاً عن الخديو، أراد مسرحاً للمصريين، الذين لم يكن الفن المسرحى مألوفاً لهم، ولم يكن بإمكانهم فهم الأوبرا الإيطالية والكوميديات الفرنسية. ولكى يفعل هذا التمس مساعدة الخديو إسماعيل. ويبدو أن صنوعاً "سَنُوا" نجح جزئياً فى كسب رعاية الخديو؛ فقد حصل على امتياز باستخدام مسرح الأزيكية مجاناً، كما حصل على عطايا من أن لآخر، ولم يحصل على المرتب المنتظم الذى كان ممثوه يأملونه، ليضعهم فى مصاف ممثلى المسارح الخديوية. تلقى صنوع "سَنُوا" دعماً معنوياً كبيراً لجهوده من كبار الحاشية، مثل أمين القصر خيرى باشا، ووزير المالية إسماعيل صديق باشا.

كان أول عمل صنوع "أوبريتاً" شعرياً باللغة العامية العربية، بألحان شعبية فى أول الأمر. لعب أدوار النساء فى أعماله المسرحية رجالاً، كما كان الأمر فى الدراما العربية التقليدية، ومهمة تسجيل مسرح صنوع "سَنُوا" بدقة مهمة مستحيلة فى هذه الآونة بالذات، إذ إن المعلومات المتاحة قليلة. ولا بد من قبول تقرير صنوع "سَنُوا" نفسه الذى كرره أصدقاء فرنسيون فى باريس، على الرغم من أنه قيل بعد الأحداث بسنوات. وقد تَوَضَّحَ الموقف يوماً ما مصادر أوروبية وعربية، أو مذكرات رحالة وصحفيين مما تنشر بعد. ويبدو أن صنوعاً "سَنُوا"، حتى هذه اللحظة، قد لعب الدور الأول فى تأسيس المسرح العربى. وسوف نرى على أية حال أن صنوعاً "سَنُوا" شاطر آخرين أضواء المسرح، وربما يكون مصريون آخرون قد حجبوا الضوء عنه؛ إذ كانت ثمة خطة لتأسيس مسرح عربى قومى قد لقيت الدعم الذى سعت إليه.

فعلى الرغم من أن جمال الدين الأفغانى، داعية الإحياء المسلم الشهير، كان بمصر لفترة قصيرة، فإنه سرعان ما جمع صحبة من المعجبين من بين الشبان المثقفين، وكان تأثيره واسع المدى. كان صنوع "سَنُوا" جزءاً من هذه المجموعة، ويرجع الفضل إلى الأفغانى فى نصحه له أن يؤسس مسرحاً عربياً؛ لتعزيز الوعي السياسى

بين صفوف الشعب المصرى، كان الأفغانى قد حضر مسرحيات قدمها "سليم النقاش" (١٨٥٠-١٨٨٤) و"أديب إسحاق" (١٨٥٦-١٨٨٤). كان جلال، المُعدُّ المشهور لأعمال "موليير" و"راسين" و"كورنى"، أكثر نشاطاً فى المسرح فى العقد الثامن من القرن التاسع عشر مما عرف حتى الآن. لم يكن جزء من مسرحيته فحسب "الفخ المنصوب للطبيب المغصوب" أو "الطبيب رغم أنفه" عن مسرحية موليير "طبيب رغم أنفه" أول مسرحية تُنشرُ بمصر عام ١٨٧٣/١٨٧٤، ولكن إعداداته الأخرى أيضاً لمسرحيات موليير: "مريض الوهم" و"النساء العالمات" (النساء العلميات) و"مدرسة الأزواج" كانت إعدادات كُتبتُ وربما عُرِضتُ فى بواكير العقد الثامن من القرن. وكما كان الحال فى سوريا كانت حفلات نهاية السنة الدراسية بالمدارس والأمسيات الأدبية جزءاً مهماً من المشهد المسرحى لكلا المسرحين الأوروبى والعربى، فمن المرجح أنها أعطت الفرصة الأولى لكثير من الكتاب والممثلين البازغين لممارسة فنهم قبل أن يقدموا على المغامرة على خشبة المسرح المحترف. وكانت المدارس العربية تحاكي المدارس الأجنبية فى تنظيم هذه المناسبات، فقد وُجدَ عدد من مسرحيات تعليمية قصيرة عرضت بالعربية فى تلك المناسبات، وفى كل مدرسة من مدارس الجاليات الأجنبية والمدارس العربية، مثلما كانت هناك مسرحيات تُعرضُ بالفرنسية والإيطالية والإنجليزية.

بعد إغلاق مسرح صنوع عام ١٨٧٢، أعادت فرق سورية إحياء المسرح بعد ما يقرب من أربع سنوات. كان "سليم النقاش" و"أديب إسحاق" قائدى الفرقة السورية الأولى التى ظهرت بمصر. كان سليم - وهو ابن "مارون النقاش" مؤسس المسرح السورى - من الحكمة بحيث حصل على موافقة "درانيت بك" Draneht قبل أن يحضر إلى القاهرة. لكن سرعان ما ترك الاثنان الفرقة بين يدي واحد من ممثليها الأول وهو "يوسف الخياط". أضاف الخياط بعض مسرحيات كوميدية جديدة إلى برنامج الفرقة. وكان المصرى الوحيد الذى كتب مسرحيات وعرضها فى هذه الفترة هو "عبد الله نديم" (١٨٤٣-١٨٩٦) الذى أسهم فى صحف "النقاش" و"إسحاق". وعندما اضطرت فرقة "الخياط" إلى التخلّى عن أنشطتها لأسباب مالية فى ديسمبر ١٨٧٩، فإن المسرحيات

العربية الوحيدة التي شوهدت كانت تقريباً مسرحيات قدمتها مدارس أو جمعيات خيرية. وقد سَدَّ الثغرة أيضاً سورىٌ آخر، هو "سليمان الحداد" (١٨٢٩-١٩١٥). وقاد التجسيد الأخير لفرقة "النقاش" عام ١٨٨٢ سورىٌ آخر، هو "سليمان القرداحى"، فقد تَمَكَّنَ "القرداحى" من الاستيلاء على خيال الجمهور من خلال إقناع المطرب المصرى "سلامة حجازى" (١٨٥٢-١٩١٧) بأن ينضم إلى فرقته. استأثر "سلامة"، قبل أى ممثل آخر، بِلبُّ الجمهور، وجاء به إلى المسرح، وجعل الصحافيين العرب يفيضون فى التعبير عن إعجابهم به. ولولا الثورة العرابية لربما تَمَكَّنَ المسرح العربى، بعد كل ذلك الجهد، من أن يأخذ مكانه الصحيح فى الحياة الأدبية المصرية وعلى خشبة المسرح المصرى^(٢).

فى بواكير العقد الثامن من القرن كانت الصحافة المصرية، التى حظيت بشعبية، تخطو خطواتها الأولى، ويبدو أنها أعطت دعماً ضئيلاً للمسرح، على الرغم من أنه قد يثبت أنه من الضرورى مراجعة هذا الحكم إذا ما تمَّ كشف النقاب عن أعداد أخرى من أول جريدة مستقلة أصدرها "أبو السعود" وابنه "محمد أنسى"، وهى جريدة "وادي النيل". صاحب وصول الفرق المسرحية فى منتصف العقد الثامن من القرن التاسع عشر ازدهارُ الصحافة الشعبية بالإسكندرية والقاهرة. وقد أورد أصحاب الكثير من هذه الصحف السورىون، الذين كانوا فى أغلب الأحيان هم أنفسهم كتاباً مسرحيين، أوردوا تقارير عن الأنشطة الدرامية الأوروبية، وشجعوا المسرح العربى، وأشاروا- وإن كان ذلك بإيجاز نوعاً ما- إلى معظم أنشطته. وشجعت جريدة "الأهرام" المملوكة لسوريين على حضور المسرح الأوروبى. كانت تغطية الصحافة العربية للمسرح لا تزال متناثرة إذا ما قورنت بمقدار مساحة الأعمدة التى أعطتها الصحافة الأوروبية المحلية للمسرح الأوروبى بالإسكندرية والقاهرة. وطالبت جرائد "المحروسة" و"الأهرام" و"الوقت" بمنح الدعم لـ "يوسف الخياط" عندما حاول سُدَى أن يؤسس مسرحاً عربياً. كانت "المحروسة" مملوكة للمدير السابق لفرقة "الخياط"، وقد ارتبط "سليم النقاش" و"سليم تقلا" صاحب "الأهرام" و"الوقت" بالنشاط المسرحى فى بيروت. وكانت جريدة "الوقت" تأمل أن تنال فرقة "الخياط" دعماً من الحكومة يوازى الدعم الذى يناله المسرح

الأوروبي. ولقيت فرق سورية أخرى أيضاً دعماً من الصحافة؛ فقد روجت "المحرسة" و"الأهرام" لأنشطة "سليمان حداد"، وحملت جريدتا "الأهرام" و"مصر" أنباء عن "سليمان القرداحي". وبيزوغ المطرب البارز "سلامة حجازي" على المسرح بدأت الصحافة تقدم توصيفاتٍ أطول للعروض، وكانت تقارير الصحافة العربية تضاهي تقارير العروض الدرامية في الصحافة الأوروبية.

كان الصحافيون السوريون وصحافتهم في مصر داعمين متحمسين للمسرح العربي، وقد جاعوا في بلد له تقليد مسرحي عربي طويل، وطرحوا الأمر على أن المسرح بإمكانه أن يصلح العادات وأن يمنح الناس حكمةً تاريخيةً. وقُدِّرَ للصحف التي يملكها سوريون: "الأهرام" و"مصر" و"التجارة" و"الوقت"، والصحف المصرية: "الكوكب المصري" و"الوطن" و"الوقائع المصرية" و"الإسكندرية"، قُدِّرَ لها أن تصبح مدافعاً مفعماً بالحيوية عن هذه التجارب المسرحية. وقد انبهر الكُتَّابُ المصريون بقدرة المسرح على أن يُطْلِعَ الجمهورَ على أناس حقيقيين وأحداثٍ واقعية، فلم يكن مسرحهم الشعبيُّ قد حاول على الإطلاق أن يفعل هذا إلا على سبيل المزاح. وتعجَّب الصحافيون أشد التعجب مراراً وتكراراً من واقعية الدراما وما تثيره من عواطف في النظارة، بالإضافة إلى البهجة الحسية التي تمتع هؤلاء، وشعروا بأن دروساً أخلاقية يمكن تعلُّمها من تاريخ الماضي، واعتبروا المسرحَ أحدَ العوامل التي تؤدي إلى تقدم المجتمع.

هوامش الفصل الأول

(١) Michaud (1833- 5), 6, 301 .

(٢) تبقى مسرحيتان أخريان تنتميان لهذه الفترة مَجْهُولَتَيْنِ: المسرحية الغُفْلُ من اسم مؤلفها "فريد ووحيد والدُر النُضيد مع الملك الشامخ مَلِكِ الفرس"، المنشورة عام ١٢٩٧هـ (١٨٧٩ - ١٨٨٠). أمَّا المسرحية الأخرى فهي مسرحية محمد السكندري الإيادي ذات الفصول الخمسة، بعنوان "روايات أبي الفتوح، الملك الناصر" المنشورة حوالي عام ١٨٨٠ بالإسكندرية [Brockelman, 1942, supp. III, 266- 7 ويوسف أسعد داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨ - ١٩٧٥) ص ٤٤٧، رقم ٢٤١٥]. ولم يتم العثور على نسخ من هاتين المسرحيتين في المكتبات الكبرى المتخصصة في بريطانيا أو فرنسا أو الولايات المتحدة أو في المشرق. والمسرحية الثانية دراما شبه تاريخية بلغة عربية فصيحة عن الحروب التي دارت رحاها بين العرب والفرس، والتي حركتها مكائد الحاشية والمطامح الشخصية. يُسَجَّنُ عَدِيٌّ، الوريثُ الشرعي وابنُ أخى ملك العرب "هشام"، على يد عمِّه، وذلك عندما يُولدُ وريثُ للعرش. يهاجمُ عَدِيٌّ، الذي تزوج ابنة ملك الفرس على إثر فك سجنه كى يحارب مع العرب ضد الفرس، يهاجمُ عَدِيَّ عمَّهُ ويقتله. وعندما يحاول حموه الملك الفارسيُّ أن يَسُمَّهُ، فإنه يغتصب العرش الفارسي بإضافة إلى العربي.

الفصل الثاني

الدراما العربية التقليدية

قبل إدخال الدراما الأوروبية للمرة الأولى عام ١٧٩٩ على الأرجح على أيدي فرقة هواة تشكلت لتسلية قوات الحملة العسكرية الفرنسية، كانت هناك فقط أشكال تقليدية من الدراما العربية الشعبية موجودة في مصر^(١). ولم يكن المتفرجون قد شاهدوا الفن المسرحي بأشكاله الكلاسيكية أو أشكاله التالية في العصور الوسطى أو عصر النهضة. وحتى ظهور التجارب المسرحية التي قام بها "مارون نقاش" بسوريا في أواخر العقد الخامس من القرن التاسع عشر ونشر أول مسرحية عربية كتبها إبراهيم دانيوس "نزوة المشتاق وغصنة العشاق في مدينة طرياق في العراق" بالجزائر عام ١٨٤٧ لم تكن ثمة محاولة لمحاكاة المسرح الأوروبي في العالم العربي في العصور الوسطى، ولم تكن الأعمال المسرحية الإغريقية قد تُرجمت بعد إلى اللغة السريانية التي تُرجمت عنها الأعمال الإغريقية إلى اللغة العربية. كان هناك كثير من فروع المعرفة اليونانية الأخرى قد وصلت إلى العرب، ولكن لم يكن من بينها الدراما والآداب الرفيعة والتاريخ، وفي غرب أوروبا كانت المسارح قد أُغلقَت في القرن السادس عشر في بيزنطة. وبينما ظلت أشكالاً مختلفة من الكوميديا الساخنة البدائية باقية، كانت التراجيديات والكوميديات الكلاسيكيتان قد اختفتا على الأرجح عندما أجرت الدولة الإسلامية الجديدة أولى اتصالاتها بالإمبراطورية القديمة.

لم يكن إحياء المسرح العلماني في أوروبا - خلال عصر النهضة بعد قرون من العصور الوسطى والعصور الوسطى المتأخرة، عندما كانت تقدم عروض الدراما الدينية فحسب - له ما يوازيه في العالم العربي، وقبل القرن التاسع عشر بقرنين أو ثلاثة قرون، وهي فترة تطور المسرحيات القومية العظيمة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا، أبان معظم كُتّاب النثر الفني العرب والشعراء عن عوز واضح إلى الخيال والملكة الخاصة في أعمالهم، وكانت الروح الإبداعية اللازمة لتأسيس مسرح أدبي مُتقدِّد. كان هذا العصر في العالم العربي هو عصر الموسوعات والجمع والمعجمات الكبيرة والتنظيم العام للمعرفة. وقد بقي العرب طيلة قرون محافظين في حياتهم الأدبية مثابرين على عدد محدود من الأنواع الأدبية، ويرجع ذلك جزئياً إلى إحساسهم بأن اللغة العربية مقدسة، إنها اللغة المقدسة للقرآن، ولذلك يجب أن تظل مصونة من المؤثرات الأجنبية والتجديد. ساد التقليد فيما كان موجوداً من الأعمال الأدبية، وقد بالغ الراصدون الأجانب في بدايات القرن التاسع عشر عندما زعموا أنه لم تكن ثمة حياة أدبية في مصر. كان ثمَّ نشاط أدبي، لكنه في الغالب نشاط يحبذ الأجناس الأدبية التقليدية التي ظلت على حالها قرونًا، مع قليل من الأصالة. ونادراً ما عكست الأعمال الأدبية المشاعر الحقيقية لمؤلفيها، ولم تعكس كذلك الموقفين السياسى والاجتماعى فى البلد. وقد كانت ثمة أنواع فى الأدب العربى الكلاسيكى تتضمن بعض عناصر درامية، مثل المقامة (وهى نوع سردي نثرى مسجوع فيه حوار وشخصيات)، ولكن شكل المقامة كان فى المقام الأول عملاً بارعاً لغوياً ونحوياً يحكيه شخص واحد، متقيداً فى الحكمة وفى رسم الشخصيات. ولما كانت المقامة تأخذ شكل النادرة الكوميديّة، فإنها تركز على خداع ودهاء تمارسهما شخصيتها الرئيسية أبو الفتح الإسكندري أو أبو زيد السروجي.

فى حين لم تكن ثمة مسرحيات أو دراما بالمعنى الأوروبى مكتوبة قُصداً إلى عرضها على خشبة المسرح، فقد أخذت الدراما الشعبية أشكالاً متنوعة فى العالم العربى، وقد كشفت المنح الدرامية الحديثة النقاب عن الكثير من العروض الدرامية فى العالم الإسلامى بداية من القرن التاسع على الأقل. وقد استمرت بعض هذه الأشكال

التقليدية موجودة في مصر بعد نمو الأنشطة الدرامية الأوروبية التي ألهمت المسرح العربي البارز. كان ثمَّ تقليدٌ حى من "مسرح الظل" (القره قوز "العين السوداء" أو "خيال الظل" مسرحية الظل) واللَّذَيْنِ استخدم كلاهما اللغة العربية أو التركية واللهجة المصرية، واللَّذِينَ يعودان إلى العصر الفاطمى على الأقل. وقد اجتذبت العروض مع أنواع أخرى من التسلية مثل الدوسة والمحمل والمولد النبوى والمولد الأخرى (أعياد ميلاد الأولياء) والاحتفالات التي تقام بعد الغسق في شهر الصوم رمضان، اجتذبت العروض حشوداً من النظارة في الأماكن الشعبية بالقاهرة، وقد وفَّرَ القره قوز الترفيه في احتفالات شعبية أخرى وفي الاحتفالات العائلية، كالأختان أو حفلات الزواج، في بيوتات الأشراف. كانت الدوسة احتفالاً شعبياً سنوياً، حيث كان الشيخ المتصوف السعدى يمتطى صهوة جواده فوق أجساد مريديه المنبطحه أرضاً في اختبار للإيمان والجلد. ويؤدَّى هذا الاحتفال عادة في ميدان الأزبكية، كما تُقامُ احتفالاتُ الدراويش بالمولد النبوى - يوم ميلاد النبي في شهر ربيع الأول - قُرْبَ بيت تقيب السادات البكرية، رئيس رابطات الأخوة الصوفية. ولمثل هذه الاحتفالات كانت تنصب خيام متنوعة ومقصورات في ميدان الأزبكية؛ وتقدم عروض القره قوز في عدد من السرادقات يمكنها أن تتسع لأشخاص يتراوح عددهم بين الألفين إلى ثلاثة الآلاف^(٢). وكان "المحمل" احتفالاً شعبياً آخر، حيث تُقدَّمُ لِرِكْبِ الحجيج سنوياً بالقاهرة الكسوة الجديدة - غطاء الكعبة - لِتُؤخَذَ إلى مكة.

كانت الأزبكية مشهداً العديد من هذه الأحداث، واحدة من أكثر أحياء القاهرة السكنية حداثةً لحكام مصر لعدة قرون. وكان كثيرٌ من قصور البكوات وبيوت النوات من الأقباط والقادة الدينيين المسلمين قريبةً من بُحيرة الأزبكية، وحي النصارى (حارة النصارى) قريباً أيضاً من الأزبكية، وقد انتقلت البطريركية القبطية إليها عام ١٧٩٤ . وتغذى البحيرة قنوات من النيل في موسم الفيضان، وقد سار الكثير من الناس إليها للتجديف طلباً للاسترخاء. كانت الأزبكية المكان الذي انعقدت فيه الاحتفالات الشعبية الرئيسية، وهناك تطلق الألعاب النارية سنوياً عندما يُفتَحُ خزانُ الخليج (القنال) دلالةً

على ارتفاع منسوب النيل^(٣). ظلت الأزبكية زمناً طويلاً مركزاً لتسليّة القاهرة؛ فهناك يجلس الناس وينصتون للشعراء العرب الرواة في مقاهيها ومطاعمها المنتشرة على جانب البحيرة. ويظل محيط حدائق الأزبكية والشوارع المحيطة بها أحد مراكز حي المسارح في القاهرة حتى يومنا هذا. وقد عاش الحاكم التركي الذي تولى السلطة بعد الاحتلال الفرنسي (١٧٩٨-١٨٠١) "محمد خسرو باشا" هناك في "قصر الألفى" وهناك بنى "محمد على باشا"، الوالى منذ عام ١٨٠٥، قصراً كبيراً، وعقد "محمد على" في الأزبكية عام ١٨١٣ (الموافق المحرم ١٢٢٩ هجرية) الاحتفالات بزفاف ابنه "إسماعيل باشا"، وزفاف سكرتيه "محمد بك الدفتردار" على ابنته، واستمتع من حضروا هذه الاحتفالات التي امتدت أسبوعين، بكل ضروب التسلية وكل أنماط المُسلّين (أرباب الملاعب) مثل القره قوز والقمار والأراجيح والمشعوذين والمطربين ومغنى الشوارع (المفذلكن) والممثلين (الجابظية) والسائرين على الحبال المشدودة ولاعبى الأكرويات والقرادين والراقصين والراقصات (برامكة)^(٤).

كان هناك ملتقى آخر دائم في المدينة لمثل هذه الأحداث، وكان فضاءً واسعاً مفتوحاً يُسمّى "الرُميلة" عند سفح القلعة، وفي هذا المكان عام ١٨٢٣ كان الحمير والمحاربون والمشعوذون والممثلون مرئيين.

القره قوز

كان لاعب الظل في القره قوز يستخدم حاملاً مثل مسرح الدمى المتحركة الأوروبى، وبدلاً من خشبة مسرح مفتوحة يمتد قماش من القنب عبر هذا الحامل ويضاء من الخلف بسراج زيتى. يدفع لاعب الظل أشكالاً زاهية الألوان برأقة يبلغ طولها قدماً مصنوعة من الجلد على قماش القنب، بواسطة عصي توجّهها أدخلت في الأشكال. ويتحكم في الأشكال عادة لاعب واحد (المُقدّم) وفي بعض الأحيان يكون قد استأجر مُساعدين أو تلاميذ؛ لتحريكها^(٥). وقد يصاحبه في الاحتفالات الأكبر شأناً ثلاثة أو أربعة موسيقيين من ضاربي الدفوف ونافخى الفلوت والطبالين، ويستهل القره

قوز، الشخصية الرئيسية، التمثيل بتحية الجمهور، ويُنثى على الحكومة، ويعلن موضوع القطعة التمثيلية. ويتألف العرض من حوارات قصيرة مضحكة ورقصات ومشاهد مألوفة تتسم بإساءات فهم لغوية وضجيج وعنف وإمحاء جنسية كثيرة، كما في مشهد "بنش وزوجته جودي" Punch & Jugy في المسرح الإنجليزي. وفي بعض الأحيان تغيبت النساء عن الأماكن العامة عندما كانت تقدم عروض الفانوس السحري وعروض بنش العربية (عروض الدمى)، لأنها تُعرض مثل هذا الفجور المُطلق العنان^(٦). وهناك شخصيات تمثيلية مألوفة، القره قوز، الذي يُصوّر العرض مغسراته، فهو شخص شرس، وواسع الحلية ومتفاخر، على الرغم من أنه يكشف عن حكمة شعبية.

ويذكر المستعرب "إدوارد ويليام لين"، الذي أقام بمصر في الأعوام ١٨٢٥-١٨٢٨ و ١٨٣٣-١٨٣٥ و ١٨٤٢-١٨٤٩، أن عروض القره قوز في أغلب الأحيان كانت تقدم باللغة التركية.

"إن عروضهم، التي تكون بشكل عام، باللغة البذاءة، تقوم بين الفينة والفينة بالترفيه عن الأتراك المقيمين في القاهرة، لكنها بطبيعة الحال، ليست جذابة جداً بالنسبة لأولئك الذين لا يفهمون التركية"^(٧).

وقد شاهد المُبشّرُ الألماني "هاوسمان" عروضاً باللغة التركية بالقاهرة في العقد السابع من القرن التاسع عشر. وقد ألمح البعض إلى أن القره قوز لم يُعدّ إلى الظهور حتى حوالي العقد الثامن^(٨). كانت التركية لغة النخبة الحاكمة والأسرة الملكية وكبار ضباط الجيش حتى النصف الثاني من القرن التاسع عشر. وفي عام ١٨٧٩ كان هذا "العرض المثير للضحك للنكات المبتذلة والمشاجرات المحتدمة والإيماءات غير اللائقة" لا يزال منظرًا مألوفًا بالقاهرة، وبالفعل في معظم مدن الشرق^(٩). وظل على هذا النحو لعدة سنوات.

وعلى الرغم من أن بعض النصوص والتوصيفات التفصيلية للقره قوز متاحة من قرون سابقة، وأن "ياكوب" و"كالي" و"ليتمان" و"بروفر" و"تيمور باشا" قد جمعوا

نصوصاً عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فإن القليل معروف عن عروض القره قوز التي شوهدت في الفترة موضع البحث. وقد حاول "تالسو" أن يوضح أن القره قوز العثماني المتأخر استعار بعض المشاهد من مسرحيات موليير "طرطوف" و"البخيل" و"مقالب سكابان"، وقد يكون القره قوز المصري قد استقى من أعمال هذا الكاتب الدرامي وغيره من الكتاب الدراميين^(١٠). وعندما بدأ الجمهور المصري يتردد على المسرح الأوروبي منذ زمن الغزو الفرنسي، ربما تكون بعض مشاهد المسرح الأوروبي قد قُلت في بعض عروض القره قوز، إذ أصبح الأفندي (المصري المتفرنج) واحداً من الشخصيات التمثيلية في عرض القره قوز.

كانت عروض الدمى شائعة أيضاً في مصر، وعلى الأخص في شوارع القاهرة، وقد انطبق مصطلح القره قوز التركي تماماً على مسرح الدمى^(١١). وكان العرض يقدم على خشبة مسرح ضيقة جداً، وكان عارض الدمى يمكنه أن يتحرك عليه بسهولة. يختفى المؤدى في علبة خشبية، ويمكنه أن يرى كلاً من المسرح والنظارة عبر ثقب دون أن يكون مرئياً. وكانت الأشكال الخشبية البلاستيكية الصغيرة الرديئة الصنع تبدو من خلال فتحات في خشبة مسرح العلبة، ويتم التحكم فيها بواسطة أسلاك نحاسية تمر عبر ثقب في غطاء العلبة. وقد شاهد الكاتب الفرنسي الشهير "جيرار دي نيرفال" عام ١٩٤٣ شكلاً أكثر بدائية من الدمى التي تتحرك بخيوط (في الأزيكوية)، يقوم اللاعب بترقيصها بركبته^(١٢). ومثل لاعب الظل كان المُقدم يضيف على صوته نبرة حادة في حوار الشخصيات، بأن يضع أداة خاصة في فيه، وتبدأ الدمى العرض بأن تتثنى على بعضها البعض وتتشاجر بالتدريج وتنتهي بأن تضرب إحداها الأخرى مثلما في نظائرها البريطانية "بنش وجودي"^(١٣).

ويصف الرحالة الإنجليزي "سير جاردنر ويلكنسون" عروضاً من هذا البانش التركي "بنش التركية" رآها في شهر رمضان في العقد الخامس؛ وكان المركز الخاص لمثل هذه الأنشطة مقهى في الشارع الذي كان يعيش فيه الباشا محمد علي. في هذه العروض يعيد القره قوز أداء أعمال بطولية فذة يزعم أنه قام بها خلال حياته العملية.

ومن الواضح أن هذه العروض لم تلق استحسان "السير ويلكنسون" فقد كتب قائلاً:
"في هذه الدعايات التهكمية لم يرحم القره قوز لا المنزلة الاجتماعية ولا السن ولا الجنس،
وحتى تقديم شكوى إلى الحكومة كان مجون هذه العروض الشيطانية فاضحاً إلى حد
أنه كان يصدم جمهوراً إغريقيا رغم تَعَوُّدِهِ على مسرحيات "أريستوفانيس"^(١٤).
وقد تضمنت أشكال ترفيهٍ أخرى عناصرَ دراميةً. كان هناك مهرجون يقومون
بالترفيه عن الجماهير في مناسبات مثل مناسبة المَحْمَل:

"كان المهرجون الهزليون - النمط الأصلي لمهرجيننا
المتعارف عليهم في أوروبا - ينتقلون بين الأديار، وهم يلونون
سيما وجوههم بأشكال غريبة، ويتفوهون بسخافات مقصودة من
أجل الترفيه عن عامة الناس، وقد حُمِلَتْ بعض هذه الشخصيات
المسرحية ذات الأردية المتعددة الألوان على أكتاف رجال، وركب
الأخرون جمالاً، في حين جعل الأقل تميزاً منهم من أرجلهم
فرجاراً لهم، مثل "مارتيونس سكريبيروس" الشهير، وكانت
ملابسهم الغريبة ومظهرهم الطريف تفوق الوصف، لكن المهرج
الأساسي يرتدى معطفاً ذا غطاءٍ للرأس من جلد الغنم، وقد
ارتداه بصوفه عليه، وله شاربٌ عظيمٌ حجمه طوله ست بوصات
أو سبع على الأقل، مصبوغ بألوان متنوعة، ويبرز من كل جانب
مثل أعواد الكراث".

هكذا وصفهم "جيمز سان-جون" الرحالة البريطاني عام ١٨٣٣^(١٥). كان مهرجو
القاهرة أمهر المهرجين في مصر، وكانوا محبوبين من الناس، كانوا ناجحين على وجه
الخصوص في التنكر وفي اتخاذ أوضاع غريبة، تحفّل خطاباتهم بالنكات التي
يستحضرون فيها بطل تمثيلاتهم الهزلية، "الأمير قراقوش"^(١٦)، ساعد "صلاح الدين"
الأيمن وابنه الذي كان قد أصبح الموضوع الأبدي للنكات الشعبية بصفته مضرب المثل
في الغباء^(١٧). كان قراقوش رجلاً قديراً، لكنه افترى عليه كثيراً في سلسلة من النوادر

من قبيل "ابن مماتي". وفي مولد السيد البدوي بطنطا صيفاً كان يُشاهدُ مثل هؤلاء المنتكرين في الموكب الكبير يوم الجمعة الأخير من الاحتفال:

"يمر عديد من الفتيات مرتديات ملابس صبيية مُمتطياتِ صهواتِ خيولٍ، وبعض أولئك الذين يشاركون في هذه المساخر التنكرية أشخاص ينتمون إلى عائلات طبية، وكان بينهم أبناء أعضاء البرلمان. وفي مثل هذه المناسبة كان الأوزوبى يُقدّمُ بشكل كاريكاتيرى بصفته فناناً، كان يجلس على جحش مرتدياً قبعة طويلة وله لحية طويلة وهو يحدق فيما حوله بحثاً عن موضوعات بقلمه الذي يرسم به رسومات تخطيطية خيالية على لوحة هائلة الحجم، تتألف من مواد تُمثلُ أرخص أنواع الوقود في البلد. وكانت هذه الشخصية تنتزع ضحكاتٍ صاخبةً من الجمهور المحتشد، وكان القاضي أيضاً يظهر بعمامة يصل قطرها إلى ياردة تقريباً، في حين يركب خلفه الكاتبُ، أو السكرتير، جالساً على جحش ورأسه باتجاه الذئيل. وعندما يتحرك الموكب يعقد القاضي محاكماتٍ وهميةً في الأغلب لأشخاص مذنبين بتطبيق عدد مفرط من الزوجات، لأن الجنس الناعم، كما هو معروف جيداً، غير ظاهر للعيان، بأى حال من الأحوال، ويجب أن يُقالَ لهن المديحُ على النحو الوافى"^(١٨).

وكان من الممكن رؤية مثل هذا المهرج (حوالى عام ١٨٧٩)، في ذكرى المولد النبوى التى يُحتفل بها فى مساحة واسعة من الأرض، تمتد بين القاهرة وبولاق (ميناء النيل بالقاهرة)، حيث تُنصبُ حلقةٌ واسعة من الخيام. وبهذه الخيام أكشاك تضاء بالشمعدانات للعوالم والقره قوز وفرق الموسيقى العربية التى كان أداؤها، على وجه الخصوص، يبهج الجماهير الغفيرة. ومن بين ضروب الترفيه تشخيص الدمية التركية التى يقال لها "على كاكّا". كان هذا الشخص يؤدي مشاهد من عمل "رابيليه" بمساعدة

نساء وأطفال من المشاهدين، الذين كانوا يفرقون في الضحك الصاخب، كانت فكاهاته وإيماءاته فاحشةً بشكل لا يوصف. كان على كاكّا "من نوع مهرج السيرك، يقرعونه بالضربات ويغمرونه بالسخرية والنكات، لكنه ينتقم لنفسه بممارسته حرفته. ولا يدانى المشهد الذى يثير الخجل كل ما يمكن تصويره لخيال أكثر الناس انحطاطاً وتلوّناً" (١٩). كان الرقص أيضاً شكلاً شعبياً من أشكال الترفيه بالنسبة للمصريين والزائرين، وكان رقص الغوازي يأخذ شكل الأداء الإيمائى أو البالية، إذ يحكى قصصاً بسيطة عن العشاق (٢٠). وأحد أشهر العروض رقصة "النحلة" التى تقوم بها العوالم (وهن راقصات مصريات)، حيث تتظاهر الراقصة الصغيرة السن فيها بأن حشرة لدغتها وتتخذ من هذا مبرراً لخلع ملابسها (٢١).

المسرحيات الهزلية

كانت العروض الهزلية المرتجلة (التي يقدمها ممثلون رُحُل) أقرب الأشكال السابقة إلى الدراما الحديثة. وقد عُرِفَ ممثل الهزليات المصرى فى أغلب الأحيان حتى بواكير العقد الأول من القرن العشرين باسم "ابن رابية" (٢٢) وتُعرَفُ الفرقة باسم "أولاد رابية" ويسمىهم عبد الرحمن الجبرتي- المؤرخ المصرى "أرباب الملاعب" (٢٣)، ويسمىهم أيضاً "أهل الملاهى" وكانت إشارته المبكرة هذه إلى هؤلاء الممثلين عام ١٦٩٦م=١١٠٨هـ. ويقدم الرحالة الدانماركى "كارستان نيبور" وصفاً لمسرحية عرضها هؤلاء الفنانون، وقد شاهدها عياناً عام ١٧٦٣ (٢٤). وفى حفل زفاف إسماعيل باشا عام ١٨١٣ ظهر هؤلاء اللاعبون الذى سُمُوا بـ"الخبابضية" فى موكب تألف من طوائف مختلفة، وهم يصورون مهنهم فى سلسلة من لوحات تعلو عربات تجرها جياذ (٢٥). وقد وصف عالم الآثار الإيطالى "بيلزوني" عرضاً لمسرحيتين مضحكتين قدمهما مثل هؤلاء الممثلين فى حفل زفاف بشبرا، قريباً من القاهرة فى عام ١٨١٥:

"أخذت الفرقة أماكنها بكثير من النظام، وهم يشكلون
مدرجاً مستديراً، حيث كان الرجال معزولين عن النساء، وبعد

الرقص جاء العرض. كان موضوع العرض مُستَقَى من أحداث الحياة الاجتماعية، مثلما يحدث عندنا، لكنه يتسم ببساطة الأفكار العربية. وهو يدور حول حاجٍ يخاطب جمالاً ويريد الذهاب إلى مكة، ويكلفه بمهمة الحصول على دابةٍ تحمله. يذهب هذا للبحث عن تاجر جمال، ويعقد معه صفقة يخدم فيها التاجر والمسافر بضربة واحدة، إذ يعطى الجمالُ التاجرَ أقل من المبلغ الذى يتلقاه ويطلب من الآخر أكثر من المبلغ الذى اتفق معه عليه. ويحرص فى نفس الوقت ألا يتقابل البائع مع المشتري. وأخيراً يحضر الجمل مُغطى بفرش، كما لو كان جاهزاً للرحيل، لكن حين يريد الحاج امتطاء الحيوان يجده رديئاً لدرجة أنه يرفض أن يأخذه ويطلب بنقوده. ويتحول الأمر من مجرد كلام إلى التماسك بالأيدى، وعلى أصوات هذه المشادة يظهر تاجر الجمال الذى ينكر معرفته بالحيوان موضوع الخلاف. ويتبين أن الجمال النصاب ارتكب عملية احتيال ثالثة بأن أبدل بالجمل الجيد الذى كُفَّ بشرائه جملاً رديئاً. ونتيجة لهذا يتعرض للضرب المبرح ثم يلوذ بالفرار. ومع سذاجة هذه المسرحية فإنها حققت نجاحاً لدى الجمهور الذى استمتع بما لقيه الجمال النصاب من سخرية واستهزاء" (٢٦).

وبعد هذه المسرحية شاهد "بيلزوني" مسرحية عرضت على النحو التالى:

"الشخصية الرئيسية فى هذه المسرحية الهزلية مسافر أوروبى يقوم بدور المهرج، ويحدث أن ينزل هذا الأجنبى عند أحد الأعراب. وعلى الرغم من رقة حال هذا الأعرابى فإنه أراد أن يظهر بمظهر الغنى القادر، فأمر زوجته بذبح خروف؛ إكراماً لضيفه الأوروبى، وتظاهرت الزوجة بطاعة زوجها غير أنها عادت

فأخبرته بأن الأغنام تفرقت في المراعى ويلزم لإعادتها وقت طويل. وهنا طلب الزوج من زوجته ذبح أربع دجاجات، لكن الزوجة اعتذرت بأنها لا تستطيع الإمساك بالدجاج، فما كان من الرجل إلا أن طلب منها أن تشوى بعض الحمام، لكنها اعتذرت مرة أخرى بأن الحمام كُله طار. وفي النهاية اقتصرت مأدبة الأجنبي على اللبن الزبادى وخبز الذرة، وهو كل ما يملكه المضيف المحترم" (٢٦).

ويصف "لين" أيضاً هؤلاء الممثلين الكوميديين الذين رأهم عام ١٨٣٤:

"يقوم ممثلون يقال لهم "المحبطون" (٢٧) بمسرحيات هزلية متواصلة تثير الاستهزاء، ويجد المصريون فيها تسلية في أغلب الأحيان. ونادراً ما تستحق عروضهم الوصف، فهم يقومون بالتسلية وينالون التصفيق أساساً عبر نكات سوقية وأفعال فاضحة. والممثلون رجال وصبية فقط، ويؤدى رجل أو صبي دور امرأة مرتدياً زياً نسائياً" (٢٨).

ويقدم "لين" تقريراً عن مسرحية من هذا النوع، عُرِضَتْ أمام "محمد على"

والى مصر:

"كانت شخصيات المسرحية ناظرًا (والى منطقة) وشيخ بلد (أو رئيس قرية) وخادم هذا الأخير وكاتباً قبطياً وفلاحاً مديناً للحكومة وزوجته وخمسة أشخاص آخرين، ظهر اثنان منهم أولاً فى دور قارعى طبول والثالث عازف مزمار وظهر الاثنان الآخران فى دور راقصين. وبعد أن يقوم هؤلاء الخمسة بدق الطبول والعزف على المزمار والرقص، يدخل الناظر وباقى الممثلين إلى الحديقة، يسأل الناظر: "بكم يدين عوض بن رجب؟ عندئذ يجيب العازفون والراقصون الذين يلعبون الآن دور فلاحين بسطاء:

أُطْلِبُ من القبطى أن ينظر فى السُّجُلِ والكاتب القبطى يحمل فى زُنَّارِهِ محبرة، ويرتدى زى قبطى مُعَمَّمًا بِعِمَامَةٍ سوداءَ كبيرة. يسأله شيخ البلد: كم المكتوب على عوض بن رجب؟ فيجيب الكاتب: "ألف قرش"، فيقول شيخ البلد: "وكم دفع؟" فيجيب الكاتب: "خمسة قروش" فيقول مخاطبًا الفلاح: "يارجل، لماذا لا تحضر النقود؟" فيجيب الفلاح: "ليس لى شىء منها". فيصيحُ شيخُ البلد: "أطرحوه أرضاً". ثم يحضرون قطعة منتفخة من الأمعاء تشبه السوط، ويضربون بها الفلاح وهو يسترحم الناظر صائحًا: "وشرف ذيل حصانك، يا بيه! وشرف سروال زوجتك، يا بيه! وشرف عصاية رأس زوجتك يا بيه!" وبعد عشرين التماسًا من هذا القبيل ينتهى ضربه، ويُسحبُ إلى الخارج، ويُسجنُ. وسرعان ما تاتى زوجته وتسأله: "كيف حالك؟" فيجيب: "اعملى معروف يا زوجتى، خذى بعض الكشك وبعض البيض وبعض الشعريّة واذهبى بها إلى بيت الكاتب القبطى وناشدى كرمه أن يطلق سراحى". فتأخذ الزوجة هذه الأشياء فى ثلاث سلال إلى بيت القبطى وتسأل الناس هناك: "أين المعلم حنا الكاتب؟ فيجيبون: "ها هو يجلس هناك". فتقول له: "يا معلم حنا، اعمل معروف، واقبل هذه الأشياء، واعمل على إطلاق سراح زوجى". فيسألها: "من زَوْجِك؟"، فتجيبه: "الفلاح الذى يدينُ بألف قرش". يقول: أحضرى عشرين أو ثلاثين قرشًا لرشوة شيخ البلد. تمضى، ولا تلبث أن تعود وفى يدها النقود، وتعطيها لشيخ البلد فيقول الشيخ: "ما هذا؟" تجيبه: "خذها رشوة وأطلق سراح زوجى. فيقول: "جميل جدًا، اذهبى إلى الناظر". تنسحب لفترة قصيرة وتسود حواف جفنيها بالكحل، وتضع حنة جديدة على يديها وقدميها، وتذهب إلى الناظر تقول له: "مساء الخير يا

سيدى". فيسألها: "ماذا تريدين؟" فتجيب: "أنا زوجة عوض الذى يدين بألف قرش". فيسألها مرة ثانية: "ولكن ماذا تريدين؟" تجيبه قائلة: "زوجى مسجون وأنا فى عرض كرمك أن تطلق سراجه". وفيما هى تلحف فى هذا الطلب تبتسم وتظهر له أنها لا تطلب هذه الخدمة دون أن تكون راغبة فى منحه تعويضاً، يحصل على هذا التعويض وينحاز إلى جانب الزوج ويطلق سراجه. كانت هذه المسرحية الهزلية تُعرضُ أمام الباشا بهدف لفت انتباهه إلى سلوك هؤلاء الأشخاص الذين أوكل إليهم مهمة جمع الضرائب^(٢٨).

شاهد هذه التمثيليات الدرامية البسيطة أيضاً الموظف البريطانى "جون بورنج" الذى كان يرفع تقاريره إلى لورد "بالمستون" عن شئون مصر عام ١٨٣٩. أشار بورنج إلى أن هذه المسرحيات غير الناضجة كانت تتعلق عموماً بواحد من موضوعين من أكثر الموضوعات أهمية لهم، دينهم وفرض الضرائب عليهم. وقال بورنج: "تقدم الدرامات الدينية عادة مسيحياً كافرأ، تُمارسُ عليه عملية الهداية فى شكل عمليات ضرب قاسية بالعصا، ودائماً ما تنتهى العملية بانتصار العقيدة المحمدية، ويستسلم المسيحى الذى يعانى شيئاً فشيئاً، وبعد وفرة من الضربات يصل المسيحى إلى وفرة من الإيمان"^(٢٩). وقد شاهد "ماكسيم دوكام"، رفيق الروائى الفرنسى "جوستاف فلوبيير"، عرضاً بالقاهرة فى نوفمبر من عام ١٨٤٩ أثناء رحلته بمصر، فى حفل زفاف ابنة خادم حمام الخديوى عباس باشا، وقد شوهد فى هذا العرض ممثلان:

"كان أحدهما يتنكر فى زى امرأة غريبة الشكل والآخر يضع لحية طويلة وقد قوس ظهره مثل رجل بلغ المائة من عمره. كان هذان الشخصان يلعبان نوعاً من التمثيل البدائى يدور فيه سؤال مراراً وتكراراً من المرأة العجوز، عن العمر والألوية. وكان كل كلام يصدر عنها يثير ضحك الجميع. ولا يمكننى ترجمة ما

كانا يقولانه إذ إن لغتيهما وإشارتهما كانت من الفجاجة
والبذاءة لدرجة أن "أريستوفان" الطَّيِّبَ نَفْسَهُ كان وجهه يحمر
خجلاً إلى أن يصيبه نزيف في المخ".

أمتع هذا العرض النساء داخل البيت، وهن اللاتي كن يضحكن باستمتاع،
ويطلقن زغاريد إظهاراً لاستمتاعهن^(٣٠). لم يكن فلوبيير نفسه بهذا القدر من الحرص شأنَ
رفيقه في إعادة حكي المشهد، فهو يُقَدِّمُ لنا جزءاً من الحوار بين المريضة والطبيب:

- من بالباب؟ .. لا، لم أسمح لك بالدخول. مَنْ بالباب؟

- إنه...

- لا. من؟ من؟

- بغى!

- أوه، أدخلى طبعاً.

- ماذا يفعل الطبيب؟

- إنه في الحديقة.

- مع من؟

- مع حماره.. إنه ينكحه^(٣١).

كان من الممكن مشاهدة مثل هذه الهزليات المضحكة - التي نأمل أنها كانت أكثر
وقاراً - بعد نمو المسرح العربي بالأسلوب الأوروبي، حتى إن البنات في الحرملك
الملكى كن يقمن بأداء هذه الهزليات^(٣٢). وقد حضر "تشارلز وانر"^(٣٣) هزلية عربية
سانجة في شتاء (١٨٧٤ - ١٨٧٥) قام بعرضها بحارةً مصريون على متن مركب في
النيل. أدَّى البحارة أدوار أعيان متنوعين يعطون أو يتلقون رشاً، ويبدو أنه كان من
المعتاد أن يقوم بحارة المراكب بالترفيه عن المسافرين بهذه الطريقة. وقد شاهد

"هاربيت مارتينو" مثل هذا العرض في فبراير عام ١٨٤٧^(٣٤). وفي يناير عام ١٨٨١ شاهد المعلم الخصوصى بالقصر، "بُتُر"، دراما تركية في الليلة الأولى من الاحتفالات التي أقيمت لزواج نجل الخديوى إسماعيل- الأمير محمود- بحضور الخديو واثنى عشر موظفًا من موظفى البلاط. كان يصاحب العرض اثنان من الموسيقيين: واحدٌ للعزف على الفلوت والآخر على طبلتين على شاكلة وعائين مقوسين:

"لقد كان ضريبًا من الكوميديا غلب فيه الحوارُ على الأداء. أظهر المشهد الأول استئجار زوجة شابة بيتًا. كانت هذه الشابة ترتدى ثيابًا كلها من الحرير الأزرق وبصحبتها عجوزٌ شمطاء ترتدى ثيابًا كلها بلون قرمزي، وخادمة ترتدى ثيابًا كلها صفراء اللون، وقد صُوِّرتْ هيئَةُ البيتِ بِمَنْشَرٍ غسيلِ انسحبت النساء خلفه وإن بقين مرثيات بالطبع، وليس هذا مثل "حائط سناوت" فى مسرحية "بيرام وتسبا"^(٣٥). وبمجرد الاتفاق على الإيجار دخل الزوج مترنحًا [من أثر الخمر] أو غير قادر يتعثر تحت سلة كبيرة فارغة، وهى إشارةٌ إلى أمتعة العائلة. وعندما غادر مرة أخرى، تقدم يهودىٌ بشع الهيئة بصحبة قزم ذى لحية لا يكاد طوله يبلغ قدمين. كان اليهودىٌ دائنًا أتى يطالب بالدفع، وانتهت الأمر بعراك أغضب القزم، فراح يطوف حول المكان بسرعة بالغة على أربع وهو يهاجم السيدات بسرعة وخفة حركة قط. وفى منتصف العراك يدخل الزوج الثمل ويحزم اليهودى والقزم فى السلة ويجرهما حول الغرفة وهو يشكو من ثقل الأمتعة. وتلا ذلك مشهدان مُتَمَاتِلان أحدهما تركى والآخر فارسى، انتهىا على نفس المنوال، وفى النهاية واجه الزوج طابورًا من الدائنين، وأقرت الزوجة بتبذيرها ليفيقه هذا من الخمر ويعد بالدفع بوداعة، وتصل الكوميديا إلى نهايتها على نحو فاتر"^(٣٦).

هذه الأوصاف الموجزة هي كل ما نعرفه عن هؤلاء الممثلين الرحل في القرن التاسع عشر. كانت عروضهم تُقدَّمُ عامة في الاحتفالات الأسرية وأيام الأعياد التي يُشاهدُ فيها القره قوز. وكانت هذه المشاهد الكوميدية تتوفر في حفلات الزفاف على نفقة العريس، وتعرض أمام البيت أو في فناءه إذا كان كبيراً بما فيه الكفاية، بصفتها ترفيهاً للضيوف أثناء ليلة الحنة، وأحياناً أثناء النصف الأخير من اليوم الذي يسبقها، في حين ينسحب الخطيبان مع أقاربهما إلى داخل الحريم^(٣٧). ويبدو أنه إذا كان الحفل يتضمن مجموعة كبيرة من الفنانين فإنهم يعرضون في بيوت الأعيان والأغنياء لقاء أجر، رغم أنهم كانوا أحياناً في رمضان يعتمدون على كرم جمهور الحاضر في مكان عام^(٣٨).

وطبقاً لما يقوله "نيبور"، فقد يرى المرء فرقة مختلطة من المسلمين والمسيحيين واليهود، فقد كان من الواضح أن التمثيل على عكس المهن الأخرى لم يكن تخطط حدوده على أساس ديني. ولما كان أعضاء مهنة التمثيل بدون شك مُحْتَقَرِينَ من قِبَلِ المجتمع عموماً، فمن الطبيعي أنه لم توجد منافسة بين الطوائف الدينية للتحكم في عضويتها. وكان الرجال والصبية، على الأرجح، يؤدون أدوار النساء منعاً للإساءة إلى الأعراف الاجتماعية في مجتمع يتم فيه الفصل بين الجنسين بإدخال نساء في فرقة التمثيل. كان الممثلون يرتدون أحياناً زيّاً نسوياً، ويمكن افتراض أنهم استخدموا أيضاً مساحيق التجميل وربما الأقنعة.

وكان يروق لمعظم الممثلين تصويرُ مَحَنِ الجماهير المطحونة والهجوم على طبقة الموظفين الفاسدة والطبقات الحاكمة العليا المتجبرة، والضرائب المفرطة^(٣٩). بل إن مؤيديهم من الأغنياء ونوى السلطة والنفوذ رأوا في هذا تهكماً مسلياً غير ضار. وهناك الكثير من الإلماح الجنسي، بل حتى أشكال الأفعال الفاضحة، على الرغم من أنه يبدو أن العروض كانت تضم جمهوراً مختلطاً وإن كانت غالبية من الشباب^(٤٠). كان "أولاد رابية" يتهكمون على الطبقات الحاكمة؛ لسلبها المزارع وسرقة قطعان الماشية وللعقوبات الصارمة التي فرضوها من ضرب بالسياط أو إعدام رجل لأنه سرق

عشرين فضة أو شئقٍ شخص ما لأن المدير أو المأمور كان غاضباً^(٤١). كان العنف والضرب بالعصا والسجن وما إلى ذلك مما أُتزل بالمستضعفين سيئى الحظ من المقومات الشائعة لهذه التسلية. كانوا يسخرون من أولئك الذين فشلوا فى الدفاع عن شرفهم وأولئك الذين وثقوا ثقة شديدة فى خدمهم وعبيدهم، وغالباً ما استهدفت المسرحية الأوروبيين والأقليات الدينية من المسيحيين واليهود. كان الكثير من الموضوعات: الفكاهة السائدة والقدرة الجنسية والهجوم على الفساد وسب الأقليات والاستهزاء من سذاجة الرجل العامى موضوعات شائعة فى كل من القره قوز والهزليات، وربما دان كل واحد من هذين الشكلين الدراميين للشكل الآخر. وقد وجدت هذه الموضوعات صدئى لها فى المسرح المصرى العربى الساخر فى العقد الثامن من القرن التاسع عشر. كانت فكاهة هذه الهزليات أشبه بالتمثيل الصامت البريطانى أو تمثيل فنانى الشارع اليوم. وكانت هذه العروض تصاحبها الموسيقى وكان اشتراك المتفرجين موضع ترحيب وتشجيع. لم تفسح هذه المسرحيات الارتجالية مجالاً كبيراً لتطور الحكمة أو الشخصية، وغالباً ما قدمت تعليقاً أخلاقياً أو اجتماعياً. وقد قارنها "جيرار دى نيرفال" بـ"الأقوال الماثورة الفرنسية" كوميديات قصيرة تصور مبدأ أخلاقياً^(٤٢). لم يكن أكثر الراصدين الأوروبيين متأثرين بهذه العروض، فقد كتب "كلوت بك" المدير الفرنسى لمدرسة الطب المصرية منذ عام ١٨٢٧ حتى عام ١٨٤٩ قائلاً: "إن التمثيليات التى يعرضونها تخلو من الإثارة وتفتقد إلى الروح. هذه هى الطفولة الأولى للفن فى الشكل الأكثر بدائيةً والأقل جاذبيةً"^(٤٣). ولم يستحسن كثير من المتعلمين العرب الذين يشاركون معظم الأوروبيين الرأى هذه التسليات الشعبية ونظروا إليها باعتبارها لا تلائم العصر الحديث، ومن الأفضل أن تنمى من المشهد الاجتماعى. ويذكر "الجبرتى" أن "طوائف مهن الترفيه مثل الراقصات والقرادين والممثلين" كانوا من بين أشد الطوائف وضاعةً. واعتبر المسلمون هذه الأشكال من الترفيه لا أخلاقية، حيث إنها تشجع المسلم على أن يحول اهتمامه عن وظيفته الأولية، وهى التقوى الحقيقية^(٤٤). ويفرّق التربوى المصرى "على مبارك" فى روايته "علم الدين" المنشورة عام ١٨٨٢^(٤٥) بين المسرح الأوروبى و"أولاد رابية" المصريين، وينحاز إلى جانب النوع

الأوروبي. تصف شخصية من شخصيات روايته- الشيخ- المسرح التقليدي ويرى كيف يقلد "أولاد رابية" الأحداث الماضية والحالية وأدوراً مخترعة في بعض الأحيان أو متخيلية أو أحداثاً حدثت بالفعل^(٤٦). وقد يكون هذا التقليد مفيداً عندما يجعل الناس يضحكون ويكشف عن بذاءة فعل لا أخلاقي بطريقة مضحكة وهازئة. وقد يتعرف شخص على سوءات سلوكه، والتي رفض أن يتعرف عليها من قبل، وهي تعرض أمامه فيكف عن مثل هذا الفعل المنفر، رغم أن هذا نادراً ما يحدث. وشعر الشيخ أن هذا الفن يقوم على لغة صدامية وضعف عقل ورذيلة، مما يجعل أي شخص ذي عقل وإحساس ديني ولديه مثقال ذرة من الحياء أو الأدب يتجنبها. وقد فسدت أخلاق بعض الناس وتغيرت ممن غفلوا عن أخطارها؛ نتيجة لما رأوه وسمعوه في هذه التمثيليات. ولو أن هذه المسرحيات (اللعب) خلت من الأفعال الشائنة لما كان بها أذى لكنها في شكلها الحالي تستحق اللوم، ويجب رفضها. وانتهى عمل مبارك إلى أنه على الأتقياء أن يبتعدوا عن الأماكن التي يتردد عليها هذه الجماعات^(٤٧).

ولعل الضغوط الأوروبية قد أدت بالسلطات في ١٩٠٨ إلى أن تذهب إلى حد حظر القرقوز في القاهرة، فقد عبرت مقالة في الجريدة السكندرية "مانيفستي كوتيدي" عن أملها في أن تحظر هذه الهزليات غير المهذبة:

"ينتشر ضرب من التسلية العربية (الفانتازيا) في شوارع المدينة المزدهمة في أوقات الزفاف والمناسبات الأخرى، ويتصدر هذه التسلية شخصان يتظاهران بأنهما يقومان بأعمال أكروباتية باستخدام أكثر الإيماءات بذاءة وفحشا، ونحن واثقون أننا بإشاراتنا إلى الإزعاج (الذي يسببانه) سوف نراهما يختفيان^(٤٨).

هوامش الفصل الثاني

- (١) لمزيد من المعلومات عن المسرح الحى ومسرحية الخيال فى الإسلام فى العصور الوسطى، انظر: Shmuel Moreh's Live Theatre and Dramatic literature in the Medieval Arab World (Edinburgh, 1992) and his articles: "Live Theatre in Medieval Islam", Studies in Islamic Civilisation in Honour of Professor David Ayalon, ed. M. Sharon (Jerusalem/Leiden, 1986) and "The Shadow Play (Khayal al- Zill) in the Light of Arabic Literature", Journal of Arabic Literature, xviii (1987), 46- 61.
- Vyse (1840- 2), 2, 19. (٢)
- Ibid., 2, 18, n. 5. (٣)
- (٤) الجبرتي: عجائب الآثار فى التراجم والأخبار، ج٤، ص ١٩٨ .
- Anon. (1824), 188, and de Chabrol (1822), 443. (٥)
- Didier (1860), 353. (٦)
- Lane (1860), 397. (٧)
- Müller (1909), 341- 2. (٨)
- Anon., The Saturday Review (1879), 112. (٩)
- Adolphe Thalasso, "Molière et le Théâtre turc", La Revue Théâtrale (août 1904) (١٠) in Abul Naga (1972), 44.
- Clot Bey (1840), 2, 99. (١١)
- de Nerval (1980), 1, 170. (١٢)
- Niebuhr (1792), 1, 144, and de Chabrol (1822), 443. (١٣)
- Wilkinson (1843), 1, 270. (١٤)
- Saint- John (1834), 2, 303. (١٥)
- de Chabrol (1822), 444. (١٦)
- Forni (1859), 1, 153. (١٧)

- Michell (1877), 247. (١٨)
- (١٩) Charmes (1883), 180- 1، عن "على كاكّا" انظر:
- أحمد أمين، قاموس العادات والتقاليد المصرية، ط ٢، القاهرة، بدون تاريخ نشر، ص ٢٨٨ .
- Saint- John (1853), 2, 186. (٢٠)
- Forni (1859), 1, 406. (٢١)
- Moreh (1975), 113. (٢٢)
- (٢٣) Ibid., 111، والجبرتي، نفسه، ج٤، ص ١٩٨ .
- Niebuhr (1792), 1, 143- 4. (٢٤)
- (٢٥) الجبرتي: نفسه، ج٤، ص ١٩٨ .
- Belzoni (1821), 1, 29- 31. (٢٦)
- Dozy (1981), 1, 245 (٢٧) حيث يعرف "المحبّظ" على أنه ممثل الهزليات.
- Lane (1860), 395- 7. (٢٨)
- Bowring (1840), 144. (٢٩)
- Du Camp (1889), 30. (٣٠)
- Steegmuller (1983), 37- 8. (٣١)
- Chennells (1893), 2, 206. (٣٢)
- Warner (1904) quoted in Landau (1969), 52. (٣٣)
- Martineau (1876), 187. (٣٤)
- (٣٥) توم سناوت Tom Snout – سباك – كان واحداً من الحرفيين البسطاء الذين قدموا المسرحية القصيرة "بيرام وتسبيا" Pyramus and Thisbe فى مسرحية شكسبير "حلم ليلة فى منتصف الصيف" A Mid-summer Night's Dream. وفى المسرحية القصيرة يقدم "سناوت" دور "ول" Wall "أظرف حاجز".
- Butler (1887), 280- 1 and 299. (٣٦)
- Lane (1860), 172- 3, and de Nerval (1980), 1, 158. (٣٧)
- Niebuhr (1792), 1, 143. (٣٨)
- Martineau (1876), 187. (٣٩)
- Baedeker (1878), 21. (٤٠)
- Anon., al- Ustādh, 1: 21 (10 January 1893), 502. (٤١)
- de Nerval (1980), 1, 158. (٤٢)

Clot Bey (1840), 2, 99- 100. (٤٣)

al- Khozai (1984), 35. (٤٤)

(٤٥) علي مبارك: نفسه، ج٢، ص ٤٠٣-٤٠٤ .

Abul- Naga (1972), 44- 5. (٤٦)

(٤٧) إن مصطلح (فانتازيا) fantasia [وهو اسمٌ أطلق من قِبَل المصريين على كل ضروب التسلية، حيث يكون كل شيء ظريف مرح مرثيا أو مسموعاً] كان منطبقاً على هذه الأحداث، وهو مأخوذ من اليونانية (Klun- ziger, 1878, 188). ويعطى دوزى (Dozy (1981, 2, 283) تعريفاً للفانتازيا على أنها "حفلة موسيقية ليلية تُعزف فيها الموسيقى بالإضافة إلى الرقص".

Manifeste Quotidien (1874) quoted in La Finanza, 133, 31 May 1874. (٤٨)

الفصل الثالث

المسرح الأوروبى فى مصر

مسرح نابليون

عندما احتلت قوة الحملة الفرنسية مصرَ عام ١٧٩٨ بُذِلَ كلُّ جهدٍ لمقاومة الاكتئاب والحنين إلى الوطن فى صفوف الجيش، ولخلق هالة من الحالة العادية من خلال توفير التسلية الملائمة لكل أولئك الأجانب الذى جىء بهم إلى شواطئ مصر.

ومن المحتمل أن عدداً من العوامل قد حفَّزَ مجلس المديرين، السلطة التنفيذية الفرنسية، أن يشرعَ فى الحملة الفرنسية على مصر. وربما نظروا إلى الغزو بصفته سبيلاً إلى تسديد ضربة إلى إنجلترا لسد الطريق البرى إلى الهند، وبالتالي تهديد قبضة إنجلترا على ذلك البلد وتحدى التجار الإنجليز فى البحر الأحمر دون إثارة حرب أوروبية. وكانت هناك أيضاً بلا شك استجابة للتجار الفرنسيين؛ نظراً لسوء معاملة الممالك لهم. وقد أدَّى هذا إلى إرضاء متطلبات توسيع سيطرة الاستعمار الفرنسى الذى ضعُفَ بعد فقدان المستعمرات السابقة وعلى الأخص فى أمريكا الشمالية. وكان الاعتقاد أن يأتى مع الاستعمار ربح مصاحب له من الزراعة والتجارة المصرية. وقد ألح البعض أيضاً إلى أن مجلس المديرين كان يتخلص، من خلال الحملة، من "نابليون" الطمُوح ذى الشعبية، والجنرال الناجح إلى حد أبعد من اللازم.

وبعد احتلال القاهرة مباشرة يوم ٢١ يوليو ١٧٩٨ سرعان ما كانت فرقة موسيقية تُعزفُ وتُنظَّمُ حفلاتٌ موسيقية، وافتُتِحَ بالقرب من الأزبكية "ملهى تيفولى" وبه عزفُ للرقص ولعب القمار والقراءة ومقصف لتناول المرطبات^(١). وفى أكتوبر عام ١٧٩٨

اجتمعت مجموعة من بين العلماء المصاحبيين للجيش، لجنة الفنون، تتألف من "بلزك" و"ريجل" و"ريبو" و"ريدوتى"؛ لتأسيس جمعية من الهواة تهدف إلى إقامة مسرح (صالة عروض مسرحية) بالقاهرة^(٢). وفي ديسمبر طلب مندوبوهم أخشاباً؛ لبناء مسرح^(٣). وتقرر أن يعرض المسرح بعضاً من أكثر نخيرة المسرح الفرنسى إمتاعاً فى قاعة بُنيتُ بذوق رفيع، وخصصت جريدةُ الحملة " كورى ديچيبت " Courier d'Egypte، وهى أول جريدة مصرية، مساحةً لتغطية أنشطة جمعية هواة الدراما الفرنسية. وقد أوردت يوم ١٠ فبراير ١٧٩٩ خبراً عن العمل فى تشييد مسرح قرب بحيرة الأزبكية^(٤) فقد استخدم الفرنسيون المنطقة منطقة مساكن رئيسية لقوات الاحتلال. وأقام نابليون فى قصر الألفى، واحتل فرنسيون آخرون قصوراً أخرى. عاش الكثير من الأجانب من الإيطاليين واليونانيين فى المقام الأول فى المنطقة قبل الاحتلال وفى أثنائه^(٥). وفضلاً عن المسرح كانت أماكن ترفيهه أخرى قد فتحت أبوابها فى المنطقة المجاورة مثل الكباريات والمقاهى والمواخير؛ لتلبى احتياجات القوات.

وقد حظى كل مسعى لتسليّة المُبعدين عن وطنهم بدعم القائد الأعلى. كان "بونابرت" يفضل الممثلين المحترفين، فقد طلب من "مجلس المديرين" بباريس أن يرسل "فرقة ممثلين كوميديين" وفى نفس الوقت طلب "فرقة رقص باليه" ومتعهدي عروض مسرح العرائس من أجل الناس (ثلاثة أو أربعة على الأقل) ومائة امرأة فرنسية، وزوجات كل هؤلاء العاملين فى البلد وبعض تجار الخمور وبعض المقطرين. ولسوء الحظ كان على الحملة أن تبقى بدونهم؛ لأنهم لم يصلوا أبداً.

وقبل أن يعود إلى فرنسا مباشرة فى نهاية أغسطس ١٧٩٩ كتب "نابليون" تعليماته يوم ٢٢ أغسطس لخليفته "كليبِر":

**"لقد طلبت عدة مرات سلفاً فرقة من الكوميديين وسوف
أحرص بشكل خاص على إرسال فرقة إليك. فهذا البند ذو أهمية
كبيرة للجيش كما أنه وسيلة للبدء فى تغيير عادات البلد"^(٦).**

وفى يوم ٢٤ ديسمبر ١٧٩٩ نشرت الجريدة أول تقرير لها عن عرض مسرحى،
ربما الأول من نوعه فى مصر:

"لقد تَكُونَتْ فى القاهرة فرقةٌ دراميةٌ قَدِمَتْ فى ديسمبر
وسط تصفيق دائم من جمهور غفير مسرحيةً فواتير "موت
قيصر" ومسرحية "المتحذلقات" لموايير، وينبغى علينا أن نتقدم
بالشكر الجزيل للهواة الذين يشكلون هذه الفرقة، لأنهم جلبوا
لمواطنيهم مسرحاً ممتعاً حيث سوف يُمضى المرء من أن لآخر
بعض ساعات يتنوق فيها متعة الإعجاب بعروض لعظماء فنانينا،
وسوف يجد المرء من أن لآخر غبطة نافعة وسط متاعب الحرب
والأمور العامة"^(٧).

وقد دُمِّرَ المسرح الأول فى الانتفاضة الثورية فى ربيع عام ١٨٠٠، واحترق فى
أثناء الانتفاضة جانبٌ من ميدان الأزبكية احتراقاً كاملاً، ولذلك استُغِلَّت الفرصة؛
لتوسيع الشوارع للسماح للعربات التى تجرها جياد بالمرور.

وأعاد الجنرال "مينو" بناء المسرح وأسماه مسرح الجمهورية بالقرب مما يسمى
الآن بشارع غيط النبى^(٨). وفى يوم ٧ يناير ١٨٠١^(٩) أعلنت الجريدة أن الفرقة كانت
قد افتتحت قاعاتها الجديدة يوم ٣١ ديسمبر ١٨٠٠ بعرضى "فيلوكتيت"^(١٠)
و"التذكرتان"^(١١) و"مختطف چل"^(١٢). ولا نعرف ما إذا كانت الفرقة قد قدمت عروضاً
فى بحر هذه السنة أم لا. وكان السود (النوبيون من أهل البلد) من النظارة مسرورين
للغاية لرؤية شخصية الخادم "أركو" فى "التذكرتان"، فقد اعتبروه واحداً منهم.
وقد تلقى ممثل هذا الدور الكثير من التصفيق؛ لأدائه الممتع^(١٣). وكانت النخبة المصرية
واعية أيضاً بوجود المسرح ومن الأرجح أن بعضهم حضر العروض. ويصف
"عبد الرحمن الجبرتي" يوم ٢٩ ديسمبر ١٨٠٠م (١١ شعبان ١٢١٥هـ) المسرح
الذى كان الفرنسيون قد بنّوه بالأزبكية قرب "باب الهواء" والذى أسَمَوْهُ
بـ"المسرح الكوميدي":

"هُوَ عِبَارَةٌ عَنْ مَحَلٍّ يَجْتَمِعُونَ فِيهِ كُلُّ عَشْرِ لَيَالٍ لَيْلَةً وَاحِدَةً يَتَفَرَّجُونَ فِيهَا عَلَى مَلَاعِيبٍ يَلْعَبُهَا جَمَاعَةٌ مِنْهُمْ بِقَصْدِ التُّسْلَى وَالْمَلَاهِي، مَقْدَارَ أَرْبَعِ سَاعَاتٍ مِنَ اللَّيْلِ بِلُغَتِهِمْ، وَلَا يَدْخُلُ أَحَدٌ إِلَيْهِ إِلَّا بِوَرَقَةٍ مَعْلُومَةٍ وَهَيْئَةٍ مَخْصُوصَةٍ"^(١٤).

وأعطت جريدة "كوري ديچيپت" فيما بعد تفاصيل عن عرض أوبرا كوميديّة، كُتبت في مصر بقلم "تشارل-لوى بلزاك" (١٧٥٢-١٨٢٠)^(١٥) وهو مهندس معماري في الحملة:

"قامت الفرقة الدرامية يوم ١٥ يناير بتقديم مسرحية "المحامي باطلان"^(١٦) وأوبرا قصيرة جديدة بعنوان "الطحانان" من تأليف المواطن "بلزاك" كتبها بمصر، وهو عضو في بعثة الفنون والموسيقى، للمواطن ريجال، عضو في المعهد. والمسرحية حول سوء تفاهم يستغله منافس؛ للإيقاع بعاشقين، وتنتهي بإعادة الفتاة، وهي ابنة طحان، إلى شاب من طبقة أبيها بعد إفشال محاولات مؤثّق عقود عجز عاشق. ثمة سذاجة في انتصار هذا الحب البريء والرجوع إلى الحق والوقوف إلى جانب الميول الطبيعية"^(١٧).

كان هذا أول عمل يُكْتَبُ خصيصاً للمسرح المصري وأول إنتاج درامي لبلزاك. كتبت جريدة "كوري ديچيپت" عن ديكور المسرح المُثَمَّق الذي قام على التصميمات الدقيقة لمسرحية "الأب" Le Père، وهو مهندس معماري وعضو بالمعهد وواحد من فريق "فوفى" Fauvy، وهو علاوة على ذلك ضابط مهندس. وقد وجدت الجريدة التمثيل ممتعاً والممثلين واثقين من أنفسهم، كما اعتبرت جدة الموسيقى وذوقها الطيب مبهجة للغاية. وانتهت الأمسية بأبيات شعرية ثنائية مرحة عن الأخبار السارة التي جاءت من أوروبا^(١٧).

وفي نفس العدد حملت الجريدة أول إعلان موجز لها عن إنتاج مستقبلي مُصرَّحاً أن "الجمعية الدرامية تُقدِّم اليوم الموافق ٢٠ يناير "المدافعون"^(١٨) و"ميناء البحر"^(١٩). ولعل هذا الإعلان المنشور في الصحافة قد اجتذب فرنسيين وأوروبيين آخرين إلى العرض، ولكن من الممكن أن يكون قد قرئ فقط، إذا كان قد قرئ على الإطلاق، من جانب قلة من المشاركة. إلا أن أعضاء مهمين من الجالية التركية ومسيحيين شرقيين

وبضْعاً من نسائهم وعدداً من الزوج والزنجيات وقريينات الجنرالات الفرنسيين الجميلات الجركسيات والقوقازيات وكذلك نساء فرنسيات أقل جمالاً وأكثر حلاوة وجاذبية من الأخريات وبعض النساء الأوربيات الأخريات وعدداً كبير من الفرنسيين، كل هؤلاء حضروا العرضين، كادت العروض تحتل مكاناً من الجريدة مرةً أو مرتين كل عشرة أيام^(٢٠). ويصف العدد الأخير من جريدة "كوري ديچييت" مسرحيتين أخريين قامت الفرقة بتمثيلهما يوم ٣٠ يناير: "الأصم" أو "الفندق الممتلئ"^(٢١) و"الحزام السحري"^(٢٢) مع إعادة عرض لمسرحية "تذكرتان"، ونُوهِتْ بالعرض الأول على المسرح الذى قامت به ثلاث ممثلات فرنسيات فى مسرحية "الأصم". وقد رَحَّبَ الجمهورُ بهؤلاء السيدات بتصفيق حادٍّ وعالٍ، وأقرت الجريدة بأن الهواة كانوا يتلقون تدريبات يومية على الفن المسرحى، وبدا أن العديد من الممثلين وصلوا إلى درجة الكمال، وأن جميعهم استحقوا الثناء^(٢٣). لم تكشف شمس المسرح العربى التقليدى بظهور هذه الأنشطة، فقد أقام رئيس الطوائف القبطية "المعلم يعقوب" حفل عشاء يوم ١٠ فبراير ١٨٠١ للقائد الفرنسى وكبار الضباط، وعرضت بعده مسرحية كوميدية عربية^(٢٤).

وقد أوفى بونابرت بوعدده وأرسل فرقةً من الممثلين الكوميديين من باريس للترفيه عن القوات الفرنسية المحاصرة فى مصر. كان هؤلاء الممثلون على متن أسطول من خمس سفن يرافقها الأميرال الفرنسى "جانتوم"، وقد أسرتهم سفن حربية إنجليزية بجانب الساحل الأفريقى، ثم وافق لهم الأميرال البريطانى اللورد "كيث" أن يمضوا إلى وجهتهم^(٢٥).

وقد كتب الجنرال "مينو" قائد الإسكندرية إلى اللورد "كيث" يوم ٣١ يونيو ١٨٠١ قبل أن تستسلم القوات الفرنسية بوقت قصير وتغادر البلد يطلب إعادة الفرقة إلى بلدها رافضاً أن يدعهم يكملون رحلتهم إلى القاهرة:

**"أنتم تريدون يا سيدى اللورد أن تعيدوا إلى فرقة من الممثلين
كانت الحكومة الفرنسية تحاول إخالها مصرً ويشرفنى أن أخبركم
أن مشكلات الحرب ومخاطرها لا تتفق بتاتاً مع متع المسرح"^(٢٦).**

أنشطة الهواة الأوروبيين المسرحية

بعد تقديم العروض المسرحية للترفيه عن الجالية الأجنبية الكبيرة من الحملة الفرنسية، لا تظهر أول إشارة إلى المسرح الأوروبى فى مصر إلا بعد حوالى ثلاثين عاماً، أى فى عام ١٨٢٩، على الرغم من أن الجالية الأوروبية من التجار التى عادت مرة أخرى إلى حجمها الضئيل احتفلت حوالى عام ١٨١٤ احتفالاً كرنفاليا وأقامت حفلات راقصة^(٢٧). وربما كانت هناك مقاومة محلية من عناصر محافظة وَقَفَتْ فى وجه إعادة إحياء الدراما الأوروبية، وقد نشأ هذا عن ذكريات الحملة الفرنسية. فقد لاحظ الرحالة الإسكتلندى "ويليام ويلسون" حوالى عام ١٨١٩ أنهم "ينظرون إلى العروض المسرحية بصفقتها رجساً"^(٢٨). وكتب القنصل الفرنسى فى الإسكندرية يوم الثامن من نوفمبر ١٨٢٩ إلى "أمير پولينياك" قائلاً: إن المواطنين الفرنسيين المقيمين بالإسكندرية قد افتتحوا مسرحاً للهواة "تياتر فرانسى" Théâtre-Français (مسرح فرنسى) وكان ذلك فى مساء يوم الثالث من نوفمبر؛ للاحتفال بعيد ميلاد الملك الفرنسى. كان بعض الشبان والشابات من عائلات فرنسية محترمة قد قاموا بعرض مسرحيتى يوجين سكريب "المحامى باتلان" و"الذواقة المفلس" (١٨٢٩)، وسبق العرضان برولوج من الشعر المرسل كتبه أحد الممثلين، وكان القنصل قد دعا الفنانين الشبان المرافقين لعالم المصريات "شامبوليون" أن يرسموا الديكور، وقوبل العرض كله قبولاً طيباً؛ حيث إن الممثلين أثبتوا موهبة حقيقية، وقوبل كل شىء - الفرقة والزينات والمسرحيات - بتصفيق يمتزج بالنشوة. وضم الجمهور، علاوة على الأوربيين، بعض ضباط الباشا ومن المرجح أنهم أتراك وعديد من النساء المسلمات^(٢٩). وربما لا يكون هذا المسرح قد استمر طويلاً، ففى عام ١٨٣٣ كان الزائرون يشكون نقص أسباب الراحة والمتعة بالقاهرة. قال الأرسطقراطى الإنجليزى روبرت كيرزون: "لا يوجد هنا مسارح أو حفلات رقص أو حفلات أو اجتماعات ليلية أخرى"^(٣٠). ظلَّت القاهرة "مدينة مملَّة بصورة لافتة للنظر"، ففى كلمات رحالة آخر لم يكن بها مكانٌ واحدٌ للترفيه العام للفرنجة (الأجانب)، ولا فرقة مسرحية خاصة، ما خلا عشاءً فى مناسبة خاصة، ولا مقهى ولا قاعة بلياردو حيث يمكن لشخص يحظى بالاحترام أن يظهر"^(٣١).

كانت الإسكندرية أكثر حيوية وانتعاشاً، ففي عام ١٨٣٤ كان هناك مسرح تُعْرَضُ فيه مسرحيات فرنسية. وهناك أيضاً حفلات موسيقية للهواة من آن لآخر وحفلات راقصة يمولها مكتتبون^(٣١). في عام ١٨٣٧ ذكر الأمير "بوكر موسكاو" أنه كان بالإسكندرية مسارحُ فرنسية وإيطالية للهواة، وكانت الفرنسية الأولى هي الأفضل، وترجع نشأتها ودعمها إلى حماسة نائب القنصل الهولندي "رانيلين" الذي قال إنه "يستخدم كل الدهاء مثل تاليران مصغر، وأحياناً ما يبذل كل طاقته الشخصية في صورة مقلد ناجح لمحمد علي؛ ليجمع شمل فرقة المتطوعين المتمردين من الرجال". عندما كان "بوكر موسكاو" هناك كان المسرح الفرنسي مغلقاً، ولكنه أخرج عرضاً مسرحياً في بيت "ليسيبس" القنصل الفرنسي على شرفه، وتمَّ عَرْضُ واحدةٍ من أفضل مسرحيات "سكريب" وقام بأداء أدوار الشخصيات الأساسية مدام "فون فولفنجن"، و"جانين"، وهي "سان سيمونيه". وبرعت جانين أيضاً في المسرحية الفودفيلية "الممثل" التي كتبها "مورو" و"سورين"، وقد أثار أداءها الكاريكاتيري المضحكُ لسيدة إنجليزية الضحك؛ إذ إن العديد من المشاهدين كانوا يحتفظون في عقولهم بأصل هذه الشخصية الأكثر إثارةً للسخرية، والتي كانت تعيش في المدينة قبل ذلك بقليل. حضر "بوكر موسكاو" أيضاً حفلاً موسيقياً في مسرح إيطالي، حيث كان "بعض المطربين جديرين بالثناء بلا جدالٍ" وعلى الأخص سيدة، كانت ذات يوم موضع إعجاب "لورد بايرون" لم تكن جاذبيتها قد تأثرت بشدة من تعديت الزمن^(٣٢). وقد شرح "كلوت بك"، طبيب محمد علي الفرنسي، أن واحداً من هذين المسرحيين كان مكرساً "لعرض المسرحيات الفرنسية" والآخر "للأعمال الإيطالية"، وأضاف أن "هناك مسرحيات كُتِبَتْ بأيدي عدة هواة يعرضونها هم أنفسهم"^(٣٣). ويشير الكاتب والرحالة "جيمز سينت جون" أيضاً إلى تمثيلات هواة بالإسكندرية في أوائل العقد الرابع من القرن التاسع عشر في مسرحين صغيرين فيهما ديكورات ومناظر مسرحية. وعلى الرغم من عدم استخدام ممثلين محترفين، فإن العروض اعتُبرتُ أبعدَ ما تكون عن الازدراء. كان القائمون على أداء العروض إيطاليين وإيطاليات في الأساس، لكن بمشاركة الفرنسيين أيضاً^(٣٤).

وقد قدم أحد الباشوات ممن اندهشوا بالأفكار الأوروبية في منزله عرضاً لمسرحية ساخرة على نحو يثير الاستياء، عرضها شخص ضخم الحجم، تاجر محلي، أمام نخبة مدعوة من المجتمع السكندري^(٣٥). وقام بعض الأتراك والمصريين من الطبقات العليا، المتعلمة تعليماً أوروبياً، بتشكيل جزء من جمهور هذا المسرح الأوروبى فى مصر. وكان "محمد على"، قائد الجنود الألبانيين الذين أتى بهم العثمانيون إلى مصر عام ١٧٩٨ والذي وصل إلى السلطة عام ١٨٠٥، قد شكّل هذه النخبة المتعلمة الجديدة، وكان قد تسلم حكومة مُنْهَكَةً. وبعد أن عزز موقفه بالتدريج فى طول البلاد وعرضها، بذل الكثير من طاقته فى مغامرات عسكرية عبر البحار فى الجزيرة العربية والسودان واليونان وسوريا وغيرها، ولكى يُقَوِّى مؤسسته العسكرية الجديدة كان قد فتح مدارس؛ لتدريب رجاله ومصانعه ولتزويد جيشه الجديد بالمعدات. وكى يُزود هذه المؤسساتِ بالعاملين قام بتجنيد خبراء أوروبيين.

ومع افتتاح هذه المدارس العسكرية والتقنية وإرسال بعثات تعليمية إلى أوروبا، زاد، على استحياء، عدد المصريين والأتراك ممن كانوا مُلمِّينَ باللغة الإيطالية أو الفرنسية، وقادرين على تقدير المسرح الأوروبى. وكان أولُ مَنْ أُرسِلَ من الطلبة فى بعثات إلى أوروبا قد ذهبوا عام ١٨٠٩ وعام ١٨١٣ إلى "ليجهورن" و"ميلانو" و"فلورنسا" و"روما". وحتى العقد الثالث من القرن التاسع عشر كانت اللغة الإيطالية أكثر اللغات الأوروبية شيوعاً فى مصر. كانت لإيطاليا روابط تجارية قوية مع مصر منذ العصور القروسطية^(٣٦). وكانت اللغة الإيطالية، أو صيغة غير شرعية منها، قد أصبحت اللغة الإفرنجية التى تُعَلَّمُ فى مدارس الباشا العسكرية، وكان كثير من المُدرِّسينَ وضباط الجيش والأطباء والصيادلة العاملين فى جهاز الباشا العسكرى الذى أُعيدَ تنظيمُه إيطاليين^(٣٧)، وقد استُبدل بالضباط الهنود والمدرسين والخبراء الفنيين آخرون فرنسيون، قامت الحكومة الفرنسية بتوفيرهم. وأُرسِلت بعثات تعليمية بشكل متزايد إلى فرنسا، وظلَّ النفوذُ الفرنسى سائداً حتى حوالى عام ١٩٢٠ تقريباً فى مجالات التعليم المهنية والتقنية^(٣٨).

الطهطاوى ومسرح باريس

بصرف النظر عن النخبة الصغيرة، كان للمصريين المتعلمين فرصٌ قليلةٌ للتَّعَرُّفِ على شىءٍ من هذا العالم الترفيهى الجديد. كانت الجريدة الوحيدة "الوقائع المصرية" التى توزعتها العربية والتركية، والتى تأسست عام ١٨٢٨، هى الجريدة الرسمية التى تحمل فى الأساس أنباء عن الأمور الحكومية. وكان الوصف التفصيلى الوحيد للحياة الأوروبية المتاح باللغة العربية حتى عام ١٨٥٥ هو وصف "رفاعة رافع الطهطاوى" لباريس فى "تخليص الإبريز فى تلخيص باريز"، الذى نُشرَ بمطبعة الحكومة ببولاق عام ١٨٣٤م = ١٢٥٠هـ وأعيد طبعه عام ١٨٤٩م = ١٢٦٥هـ مع ترجمة تركية ظهرت عام ١٨٣٩-١٨٤٠م = ١٢٥٥هـ ببولاق. وأصدر "محمد على" تعليماته للمدرسين بقراءة هذا الكتاب على تلاميذهم. وربما كان للترجمة التركية انتشاراً أوسع من النسخة العربية، لأنها وُزعت على كل كبار موظفيه^(٣٩). أُرسِلَ الطهطاوى^(٤٠) (١٨٠١-١٨٧٣) - وهو خريج الأزهر المسجد والجامعة الكبيرة بالقاهرة- إلى باريس إماماً لأول بعثة تعليمية مصرية فى تلك المدينة منذ عام ١٨٢٦ حتى عام ١٨٣١، وهناك توفرت لديه الفرصة كى يزور أماكن الترفيه (مجالس الملاهى) مثل "الأوبرا" و"الأوبرا كوميك" و"تياتر طليانية" و"المسرح الفرانكونى" أو "السيرك" و"تياتر الكومت". فى الفصل السابع من كتابه، وهو الخاصُ بأماكن الترفيه (المنتزهات) فى باريس، يحاول الطهطاوى أن يصف لِنُ تَعُوْزُهُ الخبرةُ كيف تبدو المسارح حقاً، فالمسارح بالنسبة له أماكن "يلعب فيها تقليد سائر ما وقع فى الحياة:

**"وصورة هذه التياترات أنها بيوت عظيمة لها قبة عظيمة،
وفيهما عدة أنوار ، كل نور له (أوض) موضوعة حول القبة من
داخله، وفى جانب من البيت مقعد متسع يطل عليه من سائر هذه
الأرض بحيث إن سائر ما يقع فيه يراه من هو فى داخل البيت،
وهو منورٌ بالنجفات العظيمة، وتحت ذلك المقعد محل للآلاتية،**

وذلك المقعد يتصل بأروقة، فيها سائر آلات اللعب وسائر ما يُصنَعُ من الأشياء التي تظهر وسائر النساء والرجال المعدة للعب، ثم إنهم يضعون ذلك المقعد كما تقتضيه اللعبة، فإذا أرادوا تقليد سلطان مثلاً في سائر ما وقع منه وضعوا ذلك المقعد على شكل سراية، وصوروا ذاته، وأنشدوا أشعاره، وهلمَّ جراً. ومدة تجهيز المقعد يرخون الستارة لتمنع الحاضرين من النظر، ثم يرفعونها ويبتدئون اللعب، ثم النساء اللاعبات والرجال يشبهون العوالم في مصر، واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان لهؤلاء الناس كثير من التأليف الأدبية والأشعار، ولو سَمِعْتَ ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبدو به من التوريات في اللعب وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت لتعجبت غاية العجب...

وهذه السبكتاكلات يصورون فيها سائر ما يوجد، حتى أنهم قد يصورون فرق البحر لموسى عليه السلام.

وفي الليلة يلعبون لعبات... ثم إنهم بيتدون اللعب بالآلات الموسيقا... واللعبة التي تظهر في ورقة وتلصق في حيطان المدينة وتكتب في التذاكر اليومية^(٤١)(*).

ظنُّ الطهطاوى أوبرا باريس أعظم مكان للترفيه وأعظم (السبكتاكلات) في مدينة باريس المسماة (الأوبرة) [بضم الهمزة وتشديد الباء المكسورة وفتح الراء] وفيها أعظم (الآلاتية)، وأهل الرقص، وفيها الغناء على الآلات والرقص بإشارات كإشارات الخُرْس، تدل على أمور عجيبة. وعندما شاهد الأوبرا كوميك كتب يقول: "يغنى فيها الأشعار المغناة". كان في المسرح الإيطالي أحسن الموسيقيين، وهناك كان يتم إنشاد أشعار مرسله بالإيطالية^(٤٢). ووصف أيضاً بعض المسارح الباريسية الأصغر حجماً، التي تظهر في بعضها خيول وأفيال.

وهناك المسرح الفرانكونى بأفيااله التى تقوم بالأداء، والمسرح الأصغر، تياتر كومت، الذى يؤدى فيه الأدوارَ شبانٌ يسلون الأطفال بالسحر كما الساحر (الهاوى) فى مصر. وفى هذا التقرير وجد الطهطاوى مشكلة فى أن يجد مفردات عربية ترادف هذه المفاهيم الجديدة، ولذا أدخل فى اللغة العربية من الفرنسية مباشرة كلمة "تياتر" (مسرح) و"سبكتاكل" (مشهد مسرحى أو عرض) وأشار إلى الممثلين على أنهم "خيالى" وأشار إلى أن الأتراك كانوا يستخدمون سلفاً كلمة كوميديا (كُمدَة) (٤٣).

وكان لدى الطهطاوى انطباعٌ إيجابىٌ عن الممثلين والمسرح كليهما:

"وفى الحقيقة إن هذه الألعاب هى جدٌ فى صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبراً عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى وذم الثانية، حتى إن الفرنسيات يقولون: إنها تؤدب أخلاق الإنسان وتهذبها، فهى وإن كانت مشتتة على المضحكات فكف فيها من المبكيات. ومن المكتوب على الستارة التى ترخى بعد فراغ اللعب باللغة اللاتينية ما معناه باللغة العربية: "قد تصلح العوائد باللعب". واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم وفصاحة، وربما كان لهؤلاء الناس كثيرٌ من التأليف الأدبية والأشعار، ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يديه من التوريات فى اللعب، وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت، لتعجبت غاية العجب. ومن العجائب أنهم فى اللعب يقولون مسائل من العلوم الغربية والمسائل المشككة ويتعمقون فى ذلك وقت اللعب حتى يظن أنهم علماء، حتى الأولاد الصغار الذين يلعبون، تذكر شواهد عظيمة من علم الطبيعيات ونحوها". وبالجملة (فالتياتر) عندهم المدرسة العامة التى يتعلم فيها العالم والجاهل" (٤٤).

شعر الطهطاوى أنه لولا حقيقة أن المسرح فى فرنسا يحتوى على كثير من النزعات الشيطانية لأمكن اعتباره مؤسسة ذات نفع وفضيلة عظيمين، وأقر بأن الممثلين يحاذرون من الإغواءات المخزية. وعلى الرغم من أنه كان قد قال إن الممثلات (النساء اللاعبات) والممثلين يشبهون العوالم فى مصر، إلا أنه أقر بأنه لا يزال ثَمَّ فرق عظيم بين الممثلين والعوالم و"أهل السماع" ونحوهم^(٤٥).

وعلى الرغم من أن الطهطاوى قد قرأ فى باريس بعض أعمال الكاتب المسرحى الفرنسى راسين، فى كتاب مدرسى^{٤٦} عن الأدب الفرنسى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر، "محاضرات فى الأدب المقارن"، باريس عام ١٨٣٣، الذى كتبه "جان-فرانسوا ميشيل نوئيل" و"بيير-أنطوان^(٤٦) دى لابلاس" فإن اهتمامه بالمسرح الفرنسى لم يكن من القوة بحيث يحفزه على ترجمة الدراما الفرنسية إلى العربية أن عودته. وعلى الرغم من أنه كان توكل إليه أعمالٌ بشكل فعال بصفته مترجماً ومراجِعاً للترجمة العسكرية الفرنسية والأعمال التاريخية والقانونية والفلسفية والاجتماعية والعلمية والطبية والجغرافية، فإنه لم يعرف الكثير عن الآداب الفرنسية الرفيعة، وظل قانعاً بالعمل داخل نطاق تراثه الأدبى العربى. ويمكن أن يُفسَّرَ هذا جزئياً سبب ترجمة أعمال أدبية قليلة فى مدرسة الألسن بالقاهرة، التى أشرف عليها منذ عام ١٨٤٢ حتى عام ١٨٤٩. كان العامل الأساسى على أية حال هو أن السلطات لم تطلب من تلك المدرسة على الأرجح أن تقوم بعمل هذه الترجمات.

بحلول عام ١٨٤٠ كان فى مصر ما يقدر بتسعمائة وخمسين أوروبياً، منهم خمسة آلاف يونانى، وألفا إيطالى، وألف مالطى، وحوالى ثمانمائة فرنسى^(٤٧)، وفى نهاية القرن الثامن عشر، قُبِّلَ الحملة الفرنسية، لم يكن هناك أكثر من بضع مئات من الأوروبيين. وخلال فترة حكم "محمد على" كانت جالية أجنبية ضخمة قد دسَّنتْ لنفسها. وبخلاف المدرسين فى المدارس العسكرية والمدنية الجديدة كان الكثير من هؤلاء الأجانب يعملون فى مستودعات الأسلحة العسكرية وترسانات بناء السفن، وكان

البعض منهم تجاراً أو مغامرین، فی حین عمل الآخرون فی الصناعات الزراعیة الجدیة کتکریر السكر وتبییض الأرز أو صناعة المنسوجات. عاش معظم الأجانب فی الإسکندریة التي كانت قد أصبحت إحدى أعظم المراكز التجاریة الضخمة فی العالم.

كان عدد السكان الأوروبیین الصغیر، بالإضافة إلى الأتراك والمصریین والسوریین المهتمین قد أصبح کبیراً بما یکفی لدعم موسم أوبرا قصیر فی مصر. كان العرض الأوبرالی الإيطالی الأول المسجل فی الإسکندریة أوبرا دونیتسیٹی "إکسیر الحب" L'Elisir d'Amore یوم التاسع من أكتوبر ١٨٤١، قامت به علی الأرجح فرقة زائرة محترفة^(٤٨). وربما یكون هذا العرض قد قدمه أعضاء من نفس الفرقة التي ظهرت فیما بعد فی القسطنطینیة. ویبدو أن الأوبرا الإيطالیة قد عُرِضَتْ أولاً فی العاصمة العثمانیة خلال الكرنفال عام ١٨٣٩، ومنذ ذلك الحین فصاعداً كان هناك موسم سنوی منتظم فی هذه المدینة حتی عام ١٨٥٧، باستثناء أعوام ١٨٤٠ و ١٨٤٨ و ١٨٥٢ و ١٨٥٣ و ١٨٥٦. واستضافت "سمیرنا"، العاصمة الثانیة لتركیا بكل ما فی الكلمة من معنی، فرقة أوبرا زائرة فی الأعوام ١٨٤٠ و ١٨٤٢ وحتى عام ١٨٤٤ و ١٨٤٧ و ١٨٥١ ربما من خلال عناصر من نفس الفرقة التي كانت تعرض أعمالها بالإسکندریة والقسطنطینیة.

وفی عام ١٨٤٢ عُرِضَتْ علی الأقل ثلاث أوبرات فی الكرنفال بالإسکندریة: أوبرا ل. ریتشی "کیارا من روزیمبرج" وأوبرا دونیتسیٹی "لوتشیا من لامیرمور" وأوبرا بیلینی "مُتَطَهَّرُونَ من سکوزیا". وفی سبتمبر عُرِضَتْ أوبرا دونیتسیٹی "بلیزاریو"^(٤٩). كان الكرنفال معلماً مألوفاً من معالم المشهد الاجتماعی بالمدینة كما كان فی مدن أخرى فی البحر الأبيض المتوسط. وخلال الكرنفال فی العقد الخامس من القرن التاسع عشر كانت هناك مقامرة وحفلات راقصة وحفلات عشاء وحفلات تنکریة وحفلات موسیقیة ومسرحیات هزلیة خاصة فرنسیة وإیطالیة جیدة جداً^(٥٠).

تياترو القاهرة

زارت رحالة إنجليزية، وهي السيدة ديمر، في الأول من يناير عام ١٨٤٠ "مسرحاً صغيراً أنيقاً لكنه حارٌ بالقاهرة، جمع بين أنصاف هواة وأنصاف محترفين، حيث كانوا يمثلون مسرحية فودفيل إيطالية صغيرة. "كان الجمهورُ أطفً ما في العرض " وهو جمهور يتألف كلية من سيدات من نوات الملبس الشرقي، والجانب الأكبر من الشابات الحسنات يهوديات. "كانت أغطية رءوسهن مُرصَّعةً بحلى من الماس، وتدلى شعرهنّ المجدول على ظهورهن، ربما عشرون غديرة مزودة على نحو مُصنَّقٍ بقطع ذهبية"^(٥١). ويذكر "جيرار دى نيرفال" أنه كان هناك مسرحٌ فرنسى للهواة في عام ١٨٤٣ يعرف باسم "تياترو القاهرة"، وهو قاعة متواضعة في حديقة القنصل "روسيتى" بالضاحية الأوروبية بالقاهرة خلف الموسيقى، وقد رأى "دى نيرفال" مُلصقات مطبوعةً لهذا المسرح. كانت العروض تقدم بهدف جمع أموال لكثير من الفقراء والعمى من سكان المدينة، وكان المسرح يقع في نفس الزقاق الذى يقع فيه "فندق فاجهورن"، كان الدخول عبر ممر مظلم مُغطى انْفَتَحَ على الحديقة، وقد ذكَّرَ داخله "دى نيرفال" "بالصالات الشعبية الصغيرة البالغة الجمال" بفرنسا. قام بأداء الأدوار الرئيسية شبان من مرسيليا، ولعب دور الشخصية الرئيسية في مسرحية "سكريب" "حجرة الفنانين" "مدام بونوم"، السيدة المشرفة على غرفة المطالعة الفرنسية. وقد وصف "دى نيرفال" تركيب الجمهور في هذا العرض المسرحى الفودفيلى للهواة:

"كانت الصالة مليئة بالإيطاليين واليونانيين ممن يرتدون الطرابيش الحمراء ويثيرون ضجة كبيرة، وكان بعض ضباط الباشا يظهرون في الأوركسترا، كما كانت المقصورات حافلة بالسيدات، ومعظمهن بالملابس الشرقية. وبالتالي لم تشاهد العرض سيدة مسلمة إسلاماً حقاً."

كان الحضور يتألف من نساء يونانيات وأرمنيات ويهوديات ولكن "لم تحضر امرأة مسلمة واحدة بسبب ما يصوره العرض"^(٥٢) وربما أشار "ويلكنسون" أيضاً إلى

"مسرح القاهرة" هذا نفسه الذي كان قد أُنشىء قبل عام ١٨٤٣ بعام أو ما إلى ذلك، وكان قد أُبقيَ عليه عبر التبرعات التي كان يساهم بها الأوروبيون. وكان الممثلون، باستثناء المدير، من "الهواة". وكان المدير، الذي تقاضى راتباً، ممثلاً محترفاً. وبإمكان الزائرين غير المقيمين الحصول على تذاكرٍ مجاناً من المتبرعين أو من أصحاب الخانات^(٥٣). يُلْمَحُ "دى نيرفال" إلى أن فرق الأوبرا الإيطالية كانت تظهر أيضاً في القاهرة، وذلك حين يقول: "أثناء الموسم الموسيقي الإيطالي، كان يجب عليهم ألا يتأخروا عن الظهور"^(٥٤). والأرجح أنه كان ينتظر وصول الفرقة التي كانت تقوم في عام ١٨٤٣ بعرض أوبرا دونيسيتي "ثائر في جزيرة سان دومينجو" بالإسكندرية^(٥٥). وفي السنوات التالية كان من المعتاد بالنسبة للفرق الزائرة أن تعمل في مواسمٍ مسرحيةٍ بالقاهرة والإسكندرية كليهما. وقد مثَّلَ الرسام الفرنسي "فيليب جوزيف ماشيرو" مسرحيةً كوميديةً في هذا المسرح الصغير، أعنى تياترو القاهرة الذي كان يفتح أبوابه عادة حين تأتي فرقة لتقديم عروض فقط. وتفوق "ماشيرو" وصديقه "هسون" في المحاكيات الفكاهية وتصوير الشخصيات تصويراً تخطيطياً (اسكتشات)^(٥٦).

المسرح الأوروبى: الإسكندرية والقاهرة

كان من الممكن أيضاً الحصول مجاناً على تذاكرٍ للمسرح الصغير في الإسكندرية للزائرين. كان الممثلون في هذا المسرح أوروبيين وكانوا كلُّهم هواة أيضاً، باستثناء البريمادونة^(٥٧). كان المسرح يقع في المحطة التجارية (العُقيلة الجديدة) الإنجليزية الجديدة بميدان القناصل، وهنا كانت توجد فرقة إيطالية ما، يُدْفَعُ لها أجرهاً من اكتتابات المشتركين، تُؤدَّى من أن لآخر "أوبرا ما يستمر عرضها على نحو سىء، أو بضع مسرحيات كوميدية لجولدوني". وتتألف الفرقة الموسيقية من هواة، وربما كان معهم عازف كمان مشهور من "لاسكال"، و"ميلانو"، أو من "فينيسيا"، دار أوبرا فينيسيا الشهيرة^(٥٨). وفي العقد الخامس من القرن التاسع عشر، كان "بيترو أفوسكاني"، وهو مهندس معمارى إيطالى قام بزخرفة العديد من قصور الوالى، قد

اقترح أن يُشيد مسرحٌ بالإسكندرية، يمكن أن يضم أيضاً سوقاً للأوراق المالية ونادياً للسياح وقاعة محاضرات، ولم يتحقق أى شىء من هذا المشروع^(٥٩).

وفى نوفمبر من عام ١٨٤٤ قصد الحاكم نفسه للمرة الأولى عرضاً أوبراليا غنائياً فى المسرح الإيطالى بالقاهرة بمناسبة زواج ابنته "زينب" من "يوسف كمال باشا"، واستمتع به أيمًا استمتع إلى درجة أنه حضر ثلاثة عروض لأوبرا "جوهرة العذراء" لدونيتسيتى، وأوبرا "فيردى" التى كُتبت مؤخرًا، و"هيرنانى" وأوبرا روسينى "حلاق أشبيلية". وعندما شاهد العلماء والشيوخ العرض سرُّوا به جميعاً^(٦٠). استمتع "محمد على" بالعرض إلى درجة أنه طلب إعادة العديد من المقاطع وأمر بمكافأة الفرقة بمبلغ خمسمائة جنيه^(٦١). وفى يوم ٢٨ ديسمبر ١٨٤٤ قُدِّمت أوبرا دونيسيتى "ماريا من رودينز" بالإسكندرية^(٦٢). وبحلول عام ١٨٤٥ كانت هناك فرقتان إيطاليتان محترفتان لا تحظيان بحضور كبير فى القاهرة والإسكندرية:

أُنشئَ مَسْرَحَانِ صَغِيرَانِ فِي الإسكندرية والقاهرة ولم يكن لهما أى تأثير فى مصر ولم يثيرا أى نوع من الاهتمام. بالنسبة لمسرح الإسكندرية قامت فرقة من المطربين الإيطاليين بتقديم الريبوتوار الحديث وبعض أعمال "دونيتسيتى". أما فى القاهرة فقد قُدِّمت فرقة مسرحية إيطالية أيضاً مسرحيات كوميدية ودرامية مترجمة عن الفرنسية؛ لأن كتابنا الدراميين اليوم ينتشرون فى العالم أجمع، وحتى إسبانيا وإيطاليا حيث كانوا فى الماضى يجدون نماذج كثيرة تُحْتَدَى. والحق أننا لا نصادف كثيرًا من المسلمين ولا النصارى فى العروض التى تُقدَّمُ بمصر ولا نكاد نشاهد فى المقصورات دسنة من السيدات الأوروبيات بمظهر سىء، أما بخصوص السيدات من أهل البلد فنستطيع القول إنه حتى إذا كان المسلمون الرجال لا يُقبَلُونَ على المسارح إلا بأعداد قليلة، فإنهم لا يصحبون معهم نساءهم^(٦٣).

وقد أبدى الرسام "يوليوس كوينت" رأياً أقل إيجابية في الأوبرا الإيطالية بالإسكندرية حيث شاهد عرضين أوبراليين، "الجدّة" لـ "بلييني" و"كيارا من روزميرج" لـ "ريتشى"، وقد علق قائلاً: "كان ذلك سيئاً إلى درجة أنني لم أستطع البقاء هناك"^(٦٤). وكانت الإسكندرية قد انضمت إلى دائرة المدن المختارة في العالم والتي حظيت بموسم أوبرا منتظم، ولكن يبدو أن المدينة كانت عنصر جذب للفرق المسرحية الأقل شأنًا، وفي مكان آخر من العالم الناطق بالعربية حظيت المستعمرة الأجنبية في الجزائر المحتلة من جانب الفرنسيين بمباهج الأوبرا بشكل دورى منذ عام ١٨٣٧ فصاعداً، في الجزائر العاصمة أساساً على الرغم من إقامة مواسم قصيرة في "بون" و"وهران" منذ عام ١٨٤٢ حتى عام ١٨٤٤ .

ويقدر ما كانت هناك عروض هواة وعروض لفرق محترفة زائرة كانت هناك مسرحيات تعرض أيضاً في المدارس الأوروبية بمصر في احتفالات نهاية العام الدراسة تماماً كما هو الحال اليوم في كل من مصر وبريطانيا. ففي العقد الخامس من القرن التاسع عشر والعقود التالية، افتتحت إرساليات التبشير، مثل "الفرنسيسكان" واتباع "أليعازر" وأعضاء آخرون من الجاليات الأجنبية، عدداً من المدارس الخاصة، حتى إنه بحلول عام ١٨٤٦ قُدِّرَ عددٌ مثل هذه المدارس بتسع وخمسين مدرسة وفي يوم ١٥ أغسطس ١٨٤٦ عرض تلاميذ مدرسة "أخوات سان فينسان دي بول" (الإسكندرية) مسرحيتين قصيرتين، بالفرنسية على الأرجح. وكان الحفل تحت رئاسة رئيس الأساقفة (الكاثوليكي؟) والقنصل الفرنسي^(٦٥). وكانت المسرحيات المدرسية التي تُعرضُ في وقت الامتحانات، بصفتها جزءاً من احتفالات توزيع جوائز، قد أصبحت عنصراً أساسياً في المشهد المسرحي بين الجاليات الأجنبية والمحلية حتى نهاية القرن التاسع عشر.

وفي أكتوبر ١٨٤٧ كان المسرح الإيطالي الذي ظل كائناً في "العقيلة الجديدة" بالإسكندرية قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من المشهد المحلى إلى حد أنه صدرت لائحة (انظر الملحق الأول) تضعه تحت إشراف السلطات المحلية، وقد طُبِعَتْ هذه اللائحات باللغة الإيطالية، وأصدرها "آرتين بك"، وزير الخارجية، وأرسلت لتعميمها على جالياتهم

مع خطاب سيّارٍ موجه إلى القنصل البريطاني العام والقناصل الآخرين بلا شك. وقد أخطر الخطابُ كلَّ من له علاقة بالموضوع بأنه مادام المسرح الإيطالي كان مؤسسة عامة تحت دائرة اختصاص سلطة المجلس البلدى المحلى، فإن الخطاب موجهٌ لمنع أى إزعاج للأمن فى المسرح. ويُلْمَحُ "يعقوب لاندو"، مؤلف أول دراسة هامة عن المسرح العربى، إلى أن مثل هذه الاضطرابات قد صاحبت الحياة المسرحية "لبعض الوقت" ويعتقد أن الاضطراب كان ناجماً عن ومتوقعاً من الأهالى الذين كانوا يتمتعون بالحماية الأجنبية "بدلاً من أن يأتى من الأقلية المتعلمة من الأوروبيين المقيمين فى مصر"، ولكن يبدو أنه من المحتمل بنفس القدر أن يكون منْ تَسَبَّبَ فيه عناصرٌ غيرُ مرغوب فيها من بين الجالية الأجنبية ذاتها. وقد طُلِبَ من القناصل الأجانب أن ينبهوا مواطنيهم التابعين لهم إلى هذه القوانين^(٦٦).

وقد ذهب الكاتب الفرنسى "جوستاف فلوبيير" إلى المسرح الصغير (الأوبرا) بالإسكندرية؛ ليشاهد الأوبرا الإيطالية التى ألفها بللىنى "الجدّة" بعد وصوله مباشرة إلى مصر يوم ٢٢ نوفمبر ١٨٤٩ . وفى يوليو ١٨٥٠ شاهد المسرحية الهزلية "برونو المنافق" التى كتبها "الأخوان كونيارد" بالإيطالية^(٦٧). وفى بواكير العقد السادس من القرن التاسع عشر تظهر أولُ إشارةٍ لمساهمة مصرية أهلية فى أنشطة درامية أجنبية. ففى مسرح بالهواء الطلق بالإسكندرية عُرِضَتْ مسرحية إيطالية كانت البطلة فيها ممثلةً مصريةً سمراءَ الوجه ولكن بصوتها نبرة إيطالية^(٦٨). ربما كانت هذه الممثلة مسيحية أو يهودية؛ إذ إن الجالية المسلمة بآنت مبدئياً عازفةً عن السماح لنسائها بالظهور على خشبة المسرح.

وربما يكون هذا المسرح هو نفس البناء الهزيل الذى وصفه "آدلبرج" فى صيف عام ١٨٦٣، والذى قال إنه "رآه مبنياً على الرمال أمام قصر الإسكندرية". كانت فرقة فرنسية من الممثلين الجوالين تُعْرَضُ فى قطعة أرض دائرية مستديرة محاطة بالخشب ومُشَيِّدَةً تشييداً هزيباً، وقد أدخل أعضاء هذه الفرقة البهجة على الباشا بعروضهم التمثيلية التى امتزجت برقصات فقْدَرَهَا فوق كل شىء^(٦٩). سمع "آدلبرج" أصواتاً

متنافرةً من موسيقى سيئة وصيحات وكل ضروب الضجيج الذي انبعث من تدريباتهم التمثيلية، كما افتقد بنفس القدر أية بهجة من عرضهم المؤلم إلى حد العذاب الذي حضره. كان المغنى الأساسى يقوم بالترفيه عن الجمهور عن طريق مزج الرقص بالصفير فى غنائه: "كانت إحدى المسرحيات السيئة التى تعرض لتسلية جمهور القرى مع الرقص والموسيقى" (٦٩).

كانت هناك عروض أكثر لبناء أكثر ضخامة، فقد أعد الدكتور "فيسيتى" من "بادوا"، وهو طبيب عمل فى خدمة الحكومة، تصميمًا لبناء تذكارى لمحمد على قبلته الجالية الأجنبية بالإسكندرية، وكان هذا البناء يتضمن مسرحًا وكازينو وسوق أوراق مالية (٧٠).

ويحلول عام ١٨٥٢ أصبح المسرح، فى القاهرة، فضلاً عن حدائق الأزبكية والكنيسة، مكان اللقاء الأساسى للمجتمع الشرقى.

"إن المسرح الذى يقع فى قلب الحى الإفرنجى لا يفتح أبوابه إلا عند وصول فرقة إلى القاهرة، فتغنى فيه الأوبرا الإيطالية، وتؤدى فيه أيضاً الكوميديا والرقص، وقد عرضت فيه مسرحية يوجين سكريب "أدريان ليكوفريد"، وقد ترجمت إلى الإيطالية، ولم يكن العرض شيئاً كثيراً" (٧١).

وقد يكون هذا هو نفس المسرح الذى وصفه رحالة آخر بأنه يضم ممثلين هواة (٧٢). ويذكر رحالة آخر، ستاكويز، أنه كان بأوروبا كلامٌ كثيرٌ عن مسرح رائع بُنى بالقاهرة بإنعام من "سعيد باشا"، الذى حكم منذ عام ١٨٢٤ حتى عام ١٨٦٣، لكن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة.

الحقيقة أن الوالى لم يهتم به (المسرح) أبداً. كان عبارة عن تخت من الألواح الخشبية فى إحدى ممرات الأزبكية تستخدمها إحدى الفرق التى لم تتمكن من الاستفادة منها. وبعد وصول "ستاكويز" إلى القاهرة بوقت قصير، أغلق المسرح أبوابه ووجد الممثلون سيئو الحظ أنفسهم دون موردٍ مالى (٧٣).

بعد الاحتلال الفرنسي تدهور حال الأزيكية إلى أن أصبحت مستنقعا لبعض الوقت في العقد الرابع من القرن التاسع عشر، حين جفقت وزارة الأشغال الأميرية ماء البحيرة وزرعت طرقا مشجرة وأقامت نوافير، بأوامر من "محمد علي" يرجح أنها تهدف إلى منع انتشار الملاريا، وتحولت الحديقة إلى حدائق فسيحة (هايد بارك القاهرة).

وفي العقد الخامس من القرن التاسع عشر كان هناك أفضل الفنادق قرب الحى الأوروبى وكانت الاحتفالات العامة العديدة مثل فتح سد الخليج ومولد النبى عليه السلام وحفيده الحسين والإمام الشافعى والمواكب الصوفية والأذكار^(٧٤) لا تزال تنعقد هناك ويحضرها الخديو والأعيان والأمراء وكبار الموظفين والأشراف (من نسل الرسول عليه الصلاة والسلام) والعلماء وعامة الناس.

وفي الإسكندرية عُرِضَتْ أوبرا فيردى "إل تروفاتورى" / "اللقيط" Il Trovatore فى ربيع عام ١٨٥٥^(٧٥)، وفى عام ١٨٥٦ أصدر "سعيد باشا" توجيهاته بعرض الأوبرا والمسرحيات للحى الأوروبى قرب قصر "القبارى" بالإسكندرية كجزء من الاحتفاليات بذكرى تولية العرش^(٧٦).

تولدت لدى الخديوى "سعيد" فكرة احتفال يصور سجلات التاريخ المصرى وقام "بترو أفوسكانى"، فنانه المفضل بتزيين القصر وحديقته لهذه المناسبة. استمر الاحتفال ثلاثة أيام وليالٍ وتضمن ألعابا نارية وإضاءات^(٧٧). كان "سعيد" أول حاكم من أسرة "محمد علي" يتلقى تعليما فرنسيا، ويتكلم التركية والإنجليزية والفرنسية بطلاقة، رغم أنه لا يستطيع قراءة اللغة التركية^(٧٨). جعلت هذه الخلفية التعليمية المسرح الأوروبى أكثر قدرة على شق طريقه إليه أكثر مما كانت الحال عليه بالنسبة لأسلافه، فقد عرف "محمد علي" اللغة التركية فقط، فى حين عرف حفيده وخليفته "عباس" (١٨٤٩-١٨٥٤) التركية والعربية.

مسارح الإسكندرية: المسرح الأوروبى، ومسرح زيزينيا ومسارح أخرى

فى يوم السبت الموافق ٢٥ يونيو ١٨٥٩ أُعْلِنَ عن إعادة افتتاح المسرح الأوروبى بالإسكندرية (ولا يُعْرَفُ تَارِيخُ تَأْسِيسِهِ). كان قد أُعِيدَ بِنَاؤُهُ كَلِيَّةً وإِعَادَةَ طِلَائِهِ وإِضَاعَتَهُ بِالْغَازِ، وَقَدِمَتِ مَدَامُ "إِيزَابِيلُ كُوبَاسُ" و"جان زيمنس"، الراقصتان الأوليان بالمسرح الملكى الكبير بمدريد، أول عرض فيه من الرقص القومى الأسبانى. كان هذا المسرح مقابلا لقصر "كونت زيزينيا". قوبلت هذه العروض بالترحيب فى الجريدة الفرنسية المحلية، "لابرس إيجيبسيان" *La Presse Egyptienne* التى كتبت تقول: "إن مدينتنا للأسف قد هجرتها الفنون والتسلية"^(٧٩). وقد دمرت النيران المسرح الوحيد بالإسكندرية. وحتى عام ١٨٦٢ كان الممثلون الذين حضروا يقدمون عروضهم فى حجرات جمعية أدبية قرب سوق الأوراق المالية، وكانت صالونات هذه الجمعية مفتوحة لحفلات الرقص وحفلات الموسيقى^(٨٠). وقد بُنِيَ المسرحُ القُحْمُ فى "زيزينيا" أو "دار الأوبرا" فى شارع "لابورت دى روسيى" بالإسكندرية عام ١٨٦٢ على يد "أفوسكانى" لأجل المقاول اليونانى والقنصل البلجيكى "كونت ميناندر زيزينيا"؛ ليشكل مركزا لميدان جميل. كانت خشبة المسرح واسعةً جيدةً التنسيقِ تسمح بعروض الأوبرا الكبيرة، وكان المسرح يتسع لألفى شخص^(٨١) وقد هُدِمَ فى نهاية الأمر عام ١٩٠٧ و"مسرح سيد درويش" كائن الآن فى نفس هذا الموقع، وسرعان ما أصبح "مسرح زيزينيا" أهم مسرح فى المدينة يعرض فيه معظم الفرق الكبيرة المتنقلة. عُرضت فى الإسكندرية عام ١٨٦٢ تراجيديا من خمسة فصول بعنوان "جيرولاموسافونارولا"، التى كتبها "لويجى تشامبى"^(٨٢)، وشهدت الإسكندرية فى عام ١٨٦٣ عرضا للسيرك الفرنسى "سوتى"^(٨٣).

بحلول عام ١٨٦٥ كان هناك ثلاثة مسارح أخرى على الأقل فى الإسكندرية، فضلا عن مسرحى "زيزينيا" و"فيتوريو ألفييري" بالشارع الجديد *Strada Nuova*، والبناء الخشبي المزين بشكل رشيق فى مسرح روسيى فى "طريق النزهة" *Corso della Passeggiata*، وهو ملك "كونت دييانى"، مسرح "فيتوريو إيماويلي" بشارع المسلة (٤٣ شارع المسلة) *Via dell'Obelisko* ٤٣. على أية حال، كان مسرحان من هذه المسارح

يغلقان أبوابهما في وجه الجمهور ستة شهور من السنة^(٨٤). ويبدو أن الأنشطة المسرحية في القاهرة تركزت في نفس الوقت في حانات الخمر (مقاهى الحفلات الراقصة، مثل مسرح "الجراند أورينت" و"إل كازار"^(٨٥). كان هناك مسرح على وشك الاكتمال في نهاية مارس ١٨٦٤، كان ستُعبُّ عليه مسرحية "حلاق أشبيلية"^(٨٦).

وفي عام ١٨٦٨ انشغل "مسرح روسيني"، ويُعرفُ أيضا باسم "مسرح ديباني"، و"مسرح زيزينيا" في الشتاء بعرضين لفرقتين أوبراليتين إيطاليتين، وكانت كل شخصيات العرضين آتية من إيطاليا. كذلك عرض "روسيني" دراما وكوميديا لمجموعات مسرحية إيطالية. وانقسمت العامة من الأجانب في ولائها بين هذين المسرحين.

"كان عموم اليونانيين والمالطيين هم من عضدوا المسرح الأول وكان الإيطاليون هم من عضدوا الثاني، ووزع الإنجليز والألمان والفرنسيون أنفسهم بين الاثنين"^(٨٧).

كانت هناك، آنئذ، بالإسكندرية مسارحُ أخرى أصغر مثل "الكازينو والمقهى الكبير" بميدان محمد على، حيث يمكن للمرء أن يرى كل مساء، فنانيين فرنسيين وإيطاليين يعرضون الرقصات والأوبرات والأوبريتات والقصائد والأغاني الكوميديية"^(٨٨). وبمقهى باريس الكبير ب "شارع أناستاسي" كان الفنانون الفرنسيون والإيطاليون يقدمون حفلات موسيقية كل مساء وبمسرح آخر، مسرح لوكسمبورج، للحفلات الموسيقية الذي كان يعرف سابقا باسم "مسرح المنوعات"، وفي نفس الشارع كان مغنون من فرنسا وإيطاليا يعرضون كل مساء^(٨٩). وهناك مقهى آخر لتقديم الحفلات الموسيقية هو "البوقيهات الباريسية". وكان مقهى "السازار الغنائى" يقدم كل مساء مسرحيات هزلية وكوميديات وعروض صامته وأغاني. وفي العقد السابع من القرن التاسع عشر كان عدد كبير من هذه المقاهى التي تقدم الأغاني قد خرج إلى الوجود "في كل ركن وزاوية" بالإسكندرية والقاهرة إلى أن أُبطلَ القمار فيها، كانت هذه المقاهى تجتذب سيدات سيئات السمعة^(٩٠). كان مسرحا "ألفييري" و"فيتوريو إيمانويل" لا يزالان مفتوحين^(٩١).

كان عدد مقاهى الحفلات الموسيقية قد توسع أيضا فى القاهرة. كان هناك "كافيه كونسرت ديلدورادو"، فى شارع السفارة الفرنسية، خلف "أوتيل دى أورينت" شمال الأزيكية. كان هذا المقهى يعرض مسرحيات كوميدية ودرامية كل مساء. والكازينو، وهو مقهى حفلات موسيقية آخر، يمتلكه "زافاراتوز"^(٩٢) وكان فى بعض المدن الإقليمية ذات العدد الكبير من السكان أماكن للتسليه المحلية الخاصة بها. ومن الممكن مشاهدة أوبريتات ومسرحيات هزلية وفصول كوميدية كل مساء فى "جراند كافيه كونسرت دو جاردن" بالسويس، حيث تُعرض أيضا مختارات من الأوبرات الإيطالية والفرنسية وكان بالقنطرة على القنال مسرح غنائى حيث تقام عروض كل يوم أحد^(٩٣). لم يكن بالعاصمة فى ذلك الوقت مسرح وكان يلزم اتخاذ ترتيبات مؤقتة، وأقيم أول عرض لمسرحيتين هزليتين "بيانودى بارت" لـ "باريير" و"لورين جولس" و"إسهامات غير مباشرة" لـ "هنرى ثيرى" فى ديسمبر ١٨٦٨ فى غرفة أعدت لهذا فى قصر النيل^(٩٤).

مسرح الكوميدى Théâtre de la Comédie

كان الخديوى "إسماعيل" (١٨٦٣-١٨٧٩) مُصمماً على أن يقدم مسرحاً كجزء من خطته لإعداد المدينة لتسليه الأسر الملكية والنبل الأوروبيين ممن دُعوا لافتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩. مَوَّلَ "إسماعيل" مبنى مسرح الكوميدى الخشبي (أو المسرح الفرنسى) من خلال الحديقة الكائنة فى الناحية الجنوبية من ميدان الأزيكية، للاستخدام الخاص المقصور على الفرق الفرنسية.

"لما لم يكن لديه أسطول، فقد أراد أن يكون عنده مسرح مثل الأمراء الأوربيين، وعلى الفور أمر بإقامة قاعة جميلة صغيرة، لكن لطيفة، بالقرب من الأزيكية فى مدخل الموسيقى، مركز الحركة والحياة. كان فى ذلك اقتراب من الحضارة الأوروبية،

وإثبات أنه ليس ملكا بربريا بل ملكٌ مُتَّقِفٌ، صديقا للفنون والتقدم. وأرسل مبعوثين إلى أوروبا مُهَمِّتُهُمُ أن يحضروا له فرقة ممتازة وكانت "ليون" أول من حظى بشرف إرسال فرقة إليه^(٩٥).

وعلى غرار مسرح المنوعات ببباريس، فإن هذا المسرح كان مجهزا على نحو جيد ومريحا وأنيقا وشديد الزخرفة. فكان للمسرح مائة وستة عشر مقعدا، وستة وأربعون مقعدا للأوركسترا؛ وثمانى عشرة مقصورة للدرجة الأولى وثمانى عشرة مقصورة للدرجة الثانية. كانت أكشاك حريم القصر ذات مُصَبَّعَاتٍ سلكية؛ لمنع العيون المتطفلة. كان هناك باب خاص وسلّم خاص للخديو وأفراد حاشيته؛ للدخول عبر حديقة صغيرة خلف المسرح^(٩٦). وقد افتتح هذا المسرح يوم الرابع من شهر يناير ١٨٦٩ بأوبرا "هيلين الجميلة"، وموسيقى من تأليف "أوفينباخ"، ونص أوبرالى من تأليف "ميلاك"، و"هاليفى"، وقد عرض كل هذا أمام ولى العهد الأمير "توفيق"، وما يزيد على ثلاثمائة متفرج من موظفى الحكومة الكبار، والأوروبيين البارزين، والقناصل، والماليين، ورجال الأعمال، ورجال الصحافة. أحدثت الأوبرا التى أثارت نوبة من الحماس ببباريس نفس رد الفعل بالقاهرة. منح الخديو إسماعيل إعانة مالية كريمة للمخرج الأمريكى المتفرنس "ماناس"؛ ليتعهد بفرقة مسرحية من أكثر من ثلاثين فنانا من فرنسا؛ ويعرض مسرحيات من الأوبرا الهزلية، والكوميديا، والفودفيل^(٩٧). كانت المسرحيات من ذخيرة الفودفيل والسراى الملكية، وأوبريتات من مسرح المنوعات، والمسرحيات الغرامية. فى بداية أيامه، وأثناء العروض الشتوية، شغلت كل الجاليات الأوروبية بالمدينة هذا المسرح، وكلها فيما يبدو كانت على بعض الإلمام باللغة الفرنسية. كان الجمهور أساسا من الطبقة الوسطى ممن ارتدوا ثيابا تنتمى لإستابول (معاطف سوداء طويلة) وطربوشا، وكان القليل فحسب هو الذى ارتدى ثيابا شرقية. وشوهد ضباط مصريون هناك، كما شوهد بعض الوزراء المصريين^(٩٨).

كان إسماعيل - شأن سعيد - قد تلقى تعليما فرنسيا. وتحدث عادة بالفرنسية أو التركية، ولكنه أيضا كانت له بعض الأحاديث بالعربية. لقد كافح إسماعيل كى يجعل

مصر جزءاً من أوروبا، وكى يجعل القاهرة "باريس" أخرى، فقد عاد من رحلته لباريس عاقدا العزم على محاكاة "هاوسمان" ضمن خطته لتطوير القاهرة^(٩٩). كانت منطقة الأزبكية، بالإضافة إلى ضاحيتي "الإسماعيلية" و"عابدين" اللتين كانتا قريبتين منها وبُنِيَتًا من جديد، كانت هذه المناطق تُشكّلُ مدينةً أوروبية جميلةً فيها شوارعٌ واسعةٌ ومُعَبَّدَةٌ على نحو جيد، ومضاعة بمصاييح الجاز، وكان فيها محلات وفيلات^(١٠٠). وكان تأييده لمسرح "الكوميدي"، والمغامرات المسرحية الأخرى يُشاهد كجزء من محاولته أن يصبغ على مصر كل مظاهر الثقافة الأوروبية. كُتِبَ تقريرٌ عن إنشاء مسرح "الكوميدي" في الجريدة العربية "وادي النيل" التي كانت تصدر بالقاهرة. حيث أعلنت الجريدة أن إصلاحات كبرى من الممكن أن تجرى في حديقة الأزبكية. بُنِيَتِ النوافير، والممرات، والمقاهي، والمسارح (التياترات/ الملاعب) طبقاً لرسم تخطيطي قام به مُصوِّرٌ مناظرٌ طبيعيةٍ فرنسي^(١٠١). ولم يحدث أيُّ إصلاح في الميدان في عهدى "عباس" و"سعيد". كان لإسماعيل حديقة واسعة مبسوطة بأكمة وكهوف صناعية، وكانت تمر قناة ضيقة عبر الجسور في الحديقة. كانت هناك بحيرة لأجل الزينة، بالإضافة إلى العشب الأخضر، والشجيرات، وطرق للسير مظلة، والمقاهي البلدية والأوروبية، ومسارح في الهواء الطلق، وكان من الممكن لفرق عسكرية أن تُسْمَعَ. وعلى الجانب الغربي كانت هناك فنادقٌ ومطاعمٌ ومقاهٍ تقدم حفلات موسيقية.

في الثاني من أبريل عام ١٨٦٩ كانت هناك مؤامرة مدبرة لاغتيال الخديو في عرض الاحتفال الكبير بمسرح الكوميدي. وجد مدير المسرح - ماناس بك - عبوة ناسفة تحت كرسي جنابه بالمقصورة الملكية. اعترف مدير الفرقة مؤخراً بأن ما ارتكبه كان مُدَاعَبَةٌ عملية. أرسل إسماعيل المؤلفَ بجرمه إلى المنفى، حيث الموت المحتم بالنيل الأبيض، وطُردَ "ماناس" وهُدِّدَ بالموت إذا عاد. وخوفاً من أن تكون هناك محاولات اغتيال أخرى ناجحة أغلق إسماعيل المسارح، وتوقفت احتفالات القصر، وظلت القاهرة بعض الوقت كئيبة كالسويس^(١٠٢).

الترجمات العربية الأولى

على الرغم من وجود المسرح الأوروبي بمصر منذ عام ١٧٩٩، إلا أنه لم يكن قد كُتِبَ أو نُشِرَ أيُّ عملٍ درامى عربى فى عهد أسلاف الخديوى إسماعيل، ركزت حركة الترجمة الملحوظة منذ العقد الثالث من القرن التاسع عشر وما بعدها اهتمامها على الأعمال التقنية الفنية التى كانت مَعْنِيًا بها بالنسبة للمدارس الأوروبية الصناعية الجديدة أو القوات المسلحة المصرية، فى عهد إسماعيل، وحين فَتَحَتْ مسارحٌ أوروبيةً أكثرُ أبوابها، زاد عدد المصريين ممن قصدوا العروض المسرحية على نحو واضح، كان هذا التوجه المحلى الموسع نحو المسرح الأوروبى مُصَاحِبًا بنشر ترجمات بعض الأعمال الأوبرالية الأوروبية إلى اللغة العربية، وكان هذا ضروريا، لأنه على الرغم من أن عددا من أفراد الحاشية والنخبة المثقفة قد عرفوا الفرنسية والإيطالية (حيث كانت كلتا اللغتان تدرسان فى كثير من مدارس الحكومة) فإن عددا من العرب والأتراك الذين تابعوا أعمالا مسرحية أو أوبرالية، مما قُدِّمَ فى إحدى هاتين اللغتين، كان عدداً محدوداً.

كانت الترجمة الأولى للعمل الافتتاحى لمسرح الكوميديى هى "هيلين الجميلة"، والتي عُرِضَتْ فى أوروبا عام ١٨٦٤، طُبِعَتْ ترجمةُ هذه الغنائية ذات الفصول الثلاثة ببولاق يوم ١٧ من شهر رمضان عام ١٢٨٥ الموافق الأول من يناير عام ١٨٦٩، وذلك قبل العرض الأول بثلاثة أيام، ويبدو أن هذا هو العمل الدرامى العربى الأول الذى نُشِرَ بمصر، والترجمة الحرفية الأولى لعمل درامى أوروبى بمصر فى اللغة العربية، تمت الترجمة بأمر من الخديوى؛ ليطمئن من أن الحاشية ستتابع العمل على نحو جيد، فى يوليو ١٨٦٩ أخذ "درانيت بك" - مدير المسارح الخديوية - حق المبادرة بترجمة مزيد من الاوبريتات إلى اللغة العربية^(١٠٢).

كان "باولينو درانيت" - وهو يونانى - صيدليا وطيبيا للأسنان لدى محمد على باشا، ثم أصبح صيدليا ووكيلا عاما للخديو سعيد، وبعد ذلك مديرا للسكك الحديدية.

كان درانيت مديرا للمسارح الخديوية منذ عام ١٨٦٧^(١٠٤) حتى عام ١٨٧٩ . وفى خطاب لـ "خيرى باشا" ، كبير موظفى القصر، طالب "درانيت بك" بتفويض من الخديو؛ كى ينقل إلى العربية نصوصا من الروايات الغنائية الإيطالية، ولكى تعرض أثناء موسم الشتاء التالى بالقاهرة. كان مسرح الأوبرا الخديوى مفتوحا فى ذلك الشتاء، وأوضح "درانيت بك" أن هذه الترجمات كانت تقصد إلى تعليم المتفرجين: "... هذه النصوص الأوبرالية أو الأشعار عموما هى أعمال شعراء مبرزين، كما أنها مساعدة للعامّة، تسمح لهم بتفهمها والاستمتاع بجمالياتها". كتب درانيت:

"قبل فترة أرسل إلى "أحمد كايبتان" صندوقا به كُتَيْبَاتُ
إيطاليةً حول الأوبرات التى ستُعْرَضُ خلال موسم الشتاء القادم
وكنت أريد ترجمتها إلى اللغة العربية؛ ليعرفها الأشخاص الذين
سيشاهدون عروضها. وهذه الكتيبات هى بصفة عامة من تأليف
شعراء مرموقين وإطلاع الجمهور عليها هو خدمة لهذا الجمهور
يجعله يفهم ويتنوق ما فيها من جمال، وعلى ذلك فإننى أرجوكم
بعد استئذان صاحب السمو أن نطلبها من "أحمد كايبتان" كما
أرجوكم الاهتمام بهذا الموضوع الذى أراه مهما للغاية"^(١٠٥).

وخلال أسبوعين أو ثلاثة الأسابيع الأولى من شهر يناير من عام ١٨٦٩ أُرْجِئَتْ
أعمالٌ رسمية بأوامرٍ من الخديوى إسماعيل؛ كى تُشْغَلَ جميعُ المكاتب الحكومية
موظفيها ممن يعرفون الفرنسية فى ترجمة "العين المفقوءة" لـ "هيرفى"، والمسرحية
"زوجة ماردى جرا" لـ "إ.جرانچى"، و"لامبرت ثيبوست"، و"هيلين الجميلة"؛ لينتفع بها
الحريم وآخرون ممن لهم علاقة بالقصر الملكى، ممن عرفوا اللغة العامية فحسب، ولم
يستطيعوا متابعة هذه العروض الباريسية المحبوبة فى لغاتها الأصلية^(١٠٦).

تزايد عدد المسارح الأوروبية فى القاهرة على الأقل بصورة سريعة خلال العقد
السابع، حين زاد عدد السكان. ففى عام ١٨٦٨ كان هناك ما يُقَدَّرُ بمائتين وثمانين
ألف أوروبى وسورى فى مصر^(١٠٧)، مقارنة بحوالى تسعة آلاف قبل ذلك بثمان

وعشرين ستة. كان هناك ثمان وثمانون ألف أوروبى تقريبا فى الإسكندرية وحدها بغض النظر عن إجمالى عدد السكان فى المدينة والذى وصل إلى مائتى ألف نسمة، كان منهم خمس وعشرون ألفا من اليونان، وعشرون ألفا من الإيطاليين، وخمسة عشر ألفا من الفرنسيين، واثنان عشر ألف مالطى- إنجليزى، وثمانية آلاف المانى وسويسرى، وثمانية آلاف من جنسيات أخرى متنوعة، بالإضافة إلى نحو اثنا عشر ألفا من السوريين^(١٠٨). فى عام ١٨٧٣ وصف تقييم معتدل مجموع تسعة وسبعين ألفا وستمئة وستة وتسعين (٧٩٦٩٦) أجنبيا فى مصر، منهم سبعة وأربعون ألف وثلاثمئة وستة عشر (٤٧٣١٦) بالإسكندرية وتسعة عشر ألف ومائة وعشرون (١٩١٢٠) بالقاهرة وضواحيها وثلاثة عشر ألف ومائتان وستون (١٣٢٦٠) بالسويس وأماكن أخرى. تشكلت الإسكندرية من واحد وعشرين ألف يونانى، وسبعة آلاف وخمسمائة وتسع وثلاثين (٧٥٣٩) إيطاليا، وعشرة آلاف فرنسى، وأربعة آلاف وخمسمائة (٤٥٠٠) إنجليزى، وثلاثة آلاف نمساوى، وألف ومائتين وسبعة وسبعين (١٢٧٧) آخرين. وفى القاهرة كان هناك سبعة آلاف يونانى وثلاثة آلاف وثلاثمئة وسبع وستون (٣٣٦٧) إيطاليا، وخمسة آلاف فرنسى، وألف إنجليزى، وألف وثمانمئة نمساوى، وتسعمائة وثلاثة وخمسون آخرون، وفى منطقة السويس كان هناك ستة آلاف يونانى، وثلاثة آلاف إيطالى، وألفى فرنسى، وألف وخمسمائة نمساوى، وسبعمائة وستون آخرون^(١٠٩).

إن عدد السكان الأوروبيين الكبير فى الإسكندرية يفسر سبب تفاخر المدينة بالنشاط المسرحى أكثر من أية مدينة مصرية أخرى. بدأ التدفق الهائل للأوروبيين فى الازدياد فى عهدى "سعيد" و"إسماعيل"، وخاصة فى نهاية العقد السادس وبواكير العقد السابع؛ نتيجة للعروض المالية والتجارية، التى ارتبطت بازدهار القطن والمشروعات الصناعية والزراعية المتعددة. كانت النسبة العظمى من السكان الأوروبيين فى الإسكندرية من بين هؤلاء الذين قرروا الإقامة وقتا طويلا بمصر.

سيرك القاهرة

حملت الجريدة الرسمية "الوقائع المصرية" يوم ٢٩ من فبراير ١٨٦٩ إعلاناً عن "ملعب الأزيكية الكبير" أو السيرك الفرنسى "رانسى". بُنى السيرك على نفقة الخديو، وافتُتِحَ فى الحادى عشر من فبراير ١٨٦٩، واتسع لتسعمائة وخمسين متفرجاً^(١١٠).

أعلنت الجريدة - مشيرة إلى العرض الأول يوم الثانى عشر من فبراير - أنه ستكون هناك عروض كل ليلة فى سيرك "رانسى"، وأن هذه العروض تضم سبعين حيواناً^(١١١). قابل "تيودور رانسى" - مدير السيرك - الخديوى، الذى كافأه بديكورات وسبعة آلاف وسبعمائة فرنك؛ ليوزعها على ممثلى سيركه^(١١٢).

قُدِّمَ عددٌ من العروض بالسيرك والمسرح فى القاهرة، ولا شك أنه كان مسرح الكوميدي؛ للأعمال الخيرية، وقد غُطِّيتْ هذه العروض من قِبَلِ الصحافة العربية^(١١٣). فى مايو انتقل السيرك إلى الإسكندرية، حيث منحه السلطة المحلية موقعا مجانا فى حى إبراهيم باشا^(١١٤). وأصبح من عادة العديد من الفرق المسرحية أن تترك القاهرة فى نهاية أبريل وبداية مايو؛ فرارا من حرارة الصيف القاسية فى العاصمة إلى مناخ معتدل على الشاطئ. انتقل البلاط الملكى ووزارات الحكومة وكثير من المواطنين إلى الإسكندرية صيفا. عاد السيرك إلى القاهرة إلى السيرك (ملعب الخيول، أو ملعب البهلوان على الخيول) فى أكتوبر. وتراوح ثمن التذاكر من فرنك ونصف فرنك إلى خمسة فرنكات^(١١٥)، وفى يناير ١٨٧٠ خُفِّضَتِ الأسعار؛ للسماح بأكبر عدد من المتفرجين من الأغنياء والفقراء. وفى هذا الموسم الثانى، استمرت الفرقة فى تلقى مساعدات مالية من الخديوى^(١١٦).

لم يخلُ "مسرح القاهرة" من الانتقاد السياسى. قدم "سيرك رانسى" يوم ٢٥ ديسمبر ١٨٦٩ مسرحية صامئة "دعوة"، وهى المسرحية التى سخرت من زائر أوروبى مُهمَّ جاء إلى البلد، يُصوِّرُ مشهدُ مسرحى مُتَّقَنٌ "مغامرات لصحافى باريسى بالقاهرة"، وهو "إ. تارب" فى مسرحية "چولوا"، وهو ضيف الحكومة المصرية. فى هذا

المشهد يَمْتَطِي البطلُ حماراً، ويزور الأهرامات، ويتقرب إلى راقصة، ويطلب بعض العلاوات، ويرفض طوال الوقت أن يدفع أى مبلغ متحججا بقوله "أنا مدعوٌ". هذا الانتقاد المحلى لم يقابل استحسان "درانيت" مدير المسارح الخديوية، الذى وجده ركيكاً الذوق^(١١٧)، وكانت استجابته تجاهها سلبية، كما كانت استجابته بعد ذلك، حين غضب من انتقاد المسرحيات العربية الأولى ليعقوب صنوع "جيمز سنوا". فى صيف عام ١٨٧٠ قَدِّمَتْ فرقة من المشعوذين عازفة بحركات خفية فى اللعب- تحت رعاية اثنين من الإنجليز- عرضاً فى "السيرك"، وفى الإسكندرية^(١١٨). وهُدِمَ السيرك أخيراً فى صيف عام ١٨٧٢، وربما يرجع ذلك إلى أنه كان صغيراً جداً، ولم يتسع لـ"جماعة الفروسية"، كما أنه لم يكن مريحاً بالنسبة للمتفرجين^(١١٩).

بدأت جريدة "وادي النيل" فى نشر أخبار قصيرة عن المسرح تقريبا فى نفس الوقت والجريدة الرسمية "الوقائع المصرية"، وعلى الرغم من أن عدداً من أعدادها المبكرة افتقدت هذه المقالات، فإنها قد حملت هذه المقالات فى فترة مبكرة، وكانت كلتا الصحيفتين قد دفعت إلى نشر هذه الأخبار بأمر من الخديوى وحاشيته، وممن اهتموا بالمسرح اهتماماً واضحاً.

وقد أنفق الخديو مبالغ ضخمة فى هذا العام على "السيرك" و"مسرح الكوميدي"، ولكن الغريب أن كلتا الجريدتين لم تكتب تقريراً عن افتتاح المسرح الأخير. حملت الجريدة تقريراً جاء فيه أنه كان هناك عدد من ضروب التسلية لإمتاع الضيوف الذين حضروا مأدبة حفل زفاف "منصور باشا يكن" الابن الأكبر لأخى "محمد على" على "توحيدة" ابنة الخديو. بصرف النظر عن الأكروبات العربية، والسحر المصريين والأجانب، والرقص العربى والتركى، والموسيقى التى كانت من كل الأنواع، فإنه كان ثمة عددٌ من العروض المسرحية. كانت هناك جماعة مصرية تعرض "فصولاً درامية تقليدية" (ألعاب تقليد تياترو)، وقد قادهم الموسيقى "فاردهاد"، وقد قدمت هذه المجموعة أعمالاً مرتجلة مشابهة لتلك التى شاهدها "بلزوني" و"لين" فى مطلع القرن. ظهرت أيضاً الفرقة المسرحية الأجنبية "چاكومو"، وقُدِّمَتْ بعضُ المضحكات فى عرض الأراجوز^(١٢٠).

مسرحيات المدارس

فى شهر أغسطس كان هناك تقرير فى الجريدة عن تسليم الجوائز السنوية بالمدرسة الفرنسية "مدرسة إخوان المدارس النصرانية" فى الخرُنفش بالقاهرة، حكى الطلاب بعض الحكايات، وألقوا خطبا، ومثلوا مسرحيات قصيرة (تخليعات أو تياترات) أمام جمهور ضمَّ القنصل الفرنسى، والذوات، والأمراء. هذه المسرحيات القصيرة- التى يمكن للمرء أن يتصوَّر أنها قد عُرِضَتْ بالفرنسية - تضمنت "مواعظ"، و"حكما"، واعتبارات؛ بهدف تهذيب التلاميذ والجمهور المتفرج^(١٢١).

عُرِضَتْ مسرحية كوميدية ذات فصول ثلاثة باللغة الفرنسية بعنوان "أدونيس" كتبها مدرس فرنسى يدعى "لوى فاروجيا"، من خلال طلاب "مدرسة العمليات المصرية" ببولاق فى اليوم التالى لامتحاناتهم، والذى وافق الخامس عشر من نوفمبر ١٨٧٠ الموافق الحادى والعشرين من شهر شعبان. وكانت هذه المسرحية تُقصدُ إلى تدريب الطلاب على "الأعمال النبيلة وأداب السلوك"^(١٢٢). وفى صيف عام ١٨٧١ قُدِّمَتْ مسرحيات "بمدرسة دير الإخوة الفرنسية" بالإسكندرية^(١٢٣).

عُرِضَتْ كوميديات وتراجيديات فى هذه المناسبات، ومثلت تلميذات مدرسة "أخوات الرحمة الداخلية" Pensionnat des S urs de la Miséricorde بالإسكندرية مسرحية "أثالى" لـ"راسين" فى شهر أغسطس عام ١٨٧٢^(١٢٤). وفى صيف عام ١٨٧٤ تمَّ تقديمُ مسرحية فى "المدرسة الخيرية الإنكليزية بالقاهرة"^(١٢٥). وفى عام ١٨٧٦ كان هناك عرضٌ قُدِّمَ فى المعهد الإنجليزى بالإسكندرية^(١٢٦). ومما لا شك فيه أن مسرحيات أكثر بكثير من هذه المسرحيات المذكورة قد قُدِّمَتْ فى المدارس خلال تلك الفترة، إلا أنه ليست هناك معلومات متاحة عنها.

مسرح الأوبرا الخديوى

رتبَ للاحتفالات بافتتاح قناة السويس، ودعىَ عديد من الأسر الحاكمة فى أوروبا إلى هذه الاحتفالات. كانت هذه هى الفرصة أمام إسماعيل؛ كى يظهر بمظهر

ملك أوروبى مهما تكن التكلفة. وحيث إنه لم تكن هناك دار للأوبرا يُسْتَقْبَلُ المدعوونَ فيها أو تُعْرَضُ ضروب من التسلية، فقد قرر إسماعيل بناء دار للأوبرا تكون مقابلة لمسرح "الكوميدى" فى ضاحية الإسماعيلية بالأزبكية مستخدماً المهندس المعماري "أفوسكانى" فى بنائها. لم يكن أفوسكانى مسئولاً عن البناء فحسب، بل إنه كان مسئولاً عن كل شىء من تجهيزات المشاهد، بمساعدة مصممين للمسرح من إيطاليا، إلى إعداد برنامج لليلة الأولى. أعطيت تعليمات لبدء بناء مسرح "مؤقت" فى منتصف شهر أبريل من عام ١٨٦٩ وبنى فى موقع قصر الأمير "أزبك"، خلف تمثال إبراهيم باشا، وجامع "الأمير أزبك". كان القصر قد أصبح متجراً، وأصبح مهمل الشان، حتى هُدم؛ كى تُبنى عليه "الأوبرا" (١٢٧).

وطبقاً لما يقوله واحد من بطانة الخديو، فإن موقع دار الأوبرا وحديقة الأزبكية المجاورة له، قد أُحْرِزَ بطريقة مجردة من الضمير. وقد احتلت دار الأوبرا مكان بيوت عربية قديمة، وعُرِضَتْ تعويضات على المتنازلين سواء من الملاك أو المستأجرين الذين وافقوا على إخلاء بيوتهم، هُدمت المباني المهجورة، ورغم ذلك فقد رفض عديد من المستأجرين هذا العرض الذى كان سخياً على الإطلاق، وحينئذ أمر الخديوى إسماعيل بإشعال النيران فى هذه البيوت سرا، وعندما احترقت بعث التعزية للمستأجرين لحظهم السيء، ويجدد بسخاء عرضه التعويضى، الذى لاقى قبولا (١٢٨). كان معظم بناء الأوبرا من الخشب أُعدَّ الديكور والأثاث له فى خمسة أشهر بتكلفة وصلت إلى مائة وستين ألف جنيه مصرى، وكان يتسع لأشخاص يتراوح عددهم بين ثمانمائة وثمانمائة وخمسين، ولم تكن هناك شرفة رسمية، أو علوية، وبدلاً من ذلك كانت فى المسرح صفوف من المقصورات، بالإضافة إلى مقصورات ملكية تقع على كل جانب من جوانب المسرح، ومجاورة لخشبة المسرح (١٢٩).

وفى ليلة افتتاح "مسرح الأوبرا الخديوى" عُرِضَتْ أوبرا "ريجوليتو" لـ "فيردى". واتفق الخديو مع فيردى (١٣٠)؛ كى يكتب موسيقى مسرحية غنائية ذات موضوع مصرى؛ لتُعْرَضَ على هذا المسرح، ولكن هذا العمل المُكَلَّفَ به، "عايدة"، على عكس

الاعتقاد الشائع لم يكن مقصوداً عرضه في الافتتاح الكبير، إن خطاباً موجهاً إلى "درانيت" بالقاهرة، ومُعَدّاً لتوقيع فيردى في العاشر من أغسطس عام ١٨٦٩، يوضح أنه كان بادئ الأمر يفهم أنه سيقدم "ترنيمية"، وليس "أوبرا" تُعْرَضُ عند تدشين المسرح (١٢١).

وقامت الجريدتان "الوقائع المصرية" و"وادي النيل" بتغطية الافتتاح الذي قصده الخديو وضيوفه، بما فيهم الإمبراطورة "يوجيني" إمبراطورة فرنسا، وولي عهد بروسيا، وحاشية الخديوى، وبعض موظفيه (مأمورين)، وضباط من الجيش.

وربما كان للمراسلين الصحافيين مقاعدٌ مخصصة لهم في المسارح الخديوية منذ ذلك الوقت. دفع الخديو، من جيبه الخاص، في عام ١٨٧٢ على وجه التحديد ثمن مقعد نى مسند بالأوبرا؛ كي تستخدمه جريدة "وادي النيل"، وجرائد أخرى (١٢٢).

استُضِيفَ بعض فناني الأوبرا على اليخت الملكي "المحروسة" عند افتتاح القناة. وفي الإسماعلية، في وقت افتتاح قناة السويس، كانت تُعقدُ حفلات رقص، وعُرِضَتْ أشهرُ مسرحيات "أوفينباخ" الغنائية القصيرة، وهي "دوقة جرولشتاين الكبيرة"، و"اللحية الزرقاء"، و"هيلين الجميلة". كانت "هيلين الجميلة" أفضل عملٍ بالنسبة لإسماعيل. كذلك استُضِيفَ بعض الضيوف - مثل الإمبراطورة "يوجيني" - في مسرح الكوميدي، وزاروا الأهرامات (١٢٣). وبعد الافتتاح استُضِيفَ عدد كبير من الضيوف في الفنادق، وظل عددٌ منهم باقياً وغير راغب في الرحيل. وكانت فواتيرهم ونفقاتهم الإضافية تُدفعُ بانتظام. أكسبت هذه الضيافة السخية الخديو لقب "إسماعيل العظيم". انتشرت فضيحة استضافة الخديوى إسماعيل لهؤلاء الملوك عند افتتاح قناة السويس، لدرجة أن "لاروس" مدير المسرح الفرنسى "الكوميدي" كتب مسرحية هزلية بعنوان "هذا الوالى هو الذى يدفع" C'est le Vice-roi qui paie وقد عُرِضَتْ هذه المسرحية ليلة واحدة فقط، ولاقت نجاحات كبيرة، وأتذاك تمَّ منع عرضها وأُنبَ المخرجُ عليها (١٢٤).

في الموسم الأول للأوبرا الذي بدأ في الأول من نوفمبر ١٨٦٩ حتى الرابع عشر من مارس ١٨٧٠ قُدِّمَتْ سِتُّ وستون مسرحية غنائية إيطالية، كانت المشاهد والملابس بل كان العمل كله بوجه عام منقطع النظير، وتضمن فريقُ العمل في موسم ١٨٦٩ - ١٨٧٠ أشهرَ مطربي الأوبرا الإيطالية في ذلك الوقت: "جروسي"، و"قتيالي"، و"سارولتا"، و"لاجونا"، و"إيمًا رنتسي"، و"بوكولينى"، و"بارالبي"، و"بُلْتيرينى"، و"بارتولينى"، و"روسى جالى"، و"جالفانى"، و"فيورافانتى"، و"أجريتى"، و"بادوقانى"، و"قايرى"، و"بولى"، و"چانلى"، و"بويانوڤيتش"، و"سالابيرت"، و"مونچينى"، و"كاپول"، و"نودين". وفي المواسم التالية حضر إلى القاهرة أفضل فناني الأوبرا، وكان منهم بعض مغني الأوبرا الإيطالية المشهورين بغض النظر عن التكلفة، مثل "فانشيللى"، و"فريتشى" (١٨٧٤)، و"جاليتى"، و"چانكى"، و"مانچينى"، و"مازينى" (١٨٧٤)، و"ماوريل" (١٨٧٦-١٨٧٧)، و"ميديني"، و"پاندلفينى" (١٨٧٤)، و"پاتيرونو" (١٨٧٦) - (١٨٧٧)، و"پوتسونى"، و"إستانيو" (١٨٧٤)، و"إشتولس"، و"فيرجر" و"قالدمان". وكان قائد الأوركسترا والكورس هم "موتسيو"، و"كالدينى"، و"وچيفازينى چيرالدى". ومنذ عام ١٨٧١ حتى ١٨٧٧ كان قائد الأوركسترا هو "چوقانى بوتيزينى" ذائع الصيت. اختيرتُ "فرقة باليه" من أفضل الفرق في أوروبا؛ احتفالاً بافتتاح قناة السويس (١٣٥). عهد "درانيت" بعد ذلك إلى "مونبلييزير" الذى ذاع صيته بأنه "المعلمُ الأول لرقص الباليه في إيطاليا كلها"، وزادت فرقة الرقص إلى سبعين بعد أن كانت ثمانية وأربعين راقصا في الموسم الأول، وخلال المواسم الثمانية التالية لهذا الموسم كان هناك حوالى ثمانون عرضاً (١٢٦). كان البرنامج دائماً ما يتجدد مع الأعمال الجديدة، مثل "قُدَّاسُ الموتى" لـ "فيردى" و"لابوهم"، و"توسكا" و"مدام باترفلاي"، وثلاثتهم لـ "پوتشيني"، و"كافاليريا" لـ "ماسكانى"، و"أندريا شيرينيه" لـ "چوردانو"، و"سافو" لـ "ماسانى" (١٢٧).

وسرعان ما تقبلت الطبقات العليا المصرية فكرة الذهاب إلى الأوبرا ومسرح الكوميدى بانتظام، مثلما اعتادت أن تشجع المسرح الأوروبى بمصر منذ بداياته. ومع زيادة عدد المدارس الأجنبية منذ عهد "سعيد"، ومع إحياء النظام التعليمى التابع للحكومة تحت حكم "إسماعيل" زاد عدد المصريين والأتراك الملمين باللغات الأوروبية،

أو الذين انجذبوا نحو الثقافة الأوروبية في صورها المتعددة. وطبقا لبعض المصادر فإنه لم تكن كل النخبة المصرية تذهب إلى "الأوبرا" بإرادتها.

كتب الصحافي الفرنسي "جبرييل تشارم" أن أذان المصريين وجدت الموسيقى الأوروبية شجارا كريها. ولم يكن للباشاوات أى اختيار، فقد أمرهم "إسماعيل" بحجز مقصورة؛ تدعيما للأوبرا، والتي تكلفت رغم ذلك إعانة مالية ضخمة. فعل الباشاوات ما أمرهم به الخديو، إلا أنهم آثروا أن يتركوا مقصوراتهم خاوية، ورأوا ذلك أفضل من الجلوس والاستسلام لضجر الاستماع إلى موسيقى جميلة. وكان على كل باشا- حسب ثروته- أن يستضيف، بالإضافة إلى ذلك، أربع عشرة فنانة من "فرقة الباليه" ويكون مسؤولا عن تسليتهم والترفيه عنهم.

تعود الباشاوات أن يتناولوا العشاء مع الفنانين عند الأهرامات على ضوء القمر بعد عرض "عايدة" أو "هيلين الجميلة"، ثم يكون الإفطار فى "سقارة"، أو على "الذهبية" فى النيل، وبعد ذلك تنفجر سدادات زجاجات "الشامبانيا" الفلينية وسط مقابر الخلفاء (١٣٨).

كانت النساء المحظيات من الحريم متحمسات كأزواجهن حين كن يستمعن- وهن نصف نائمت إلى "أوبرا بوف" لـ"أوفينباخ". وقليل جدا من النساء المصريات هن اللائى قصدن هذه الحفلات بمفردهن بصرف النظر عن هذه الجماعة المتميزة. مؤلت أماكن التسلية الثلاثة (والتي مؤلت بواسطة الخديوى؛ "الأوبرا"، و"الكوميدي"، و"السيرك")، بحيث تقدم ضروب التسلية لزوجات المتفرجين المصريين والذين كان عددهم يتزايد، ففي هذه الأماكن كانت هناك مقصورات خاصة للحريم، بحيث تجلس فيها السيدات المسلمات. فى الأوبرا كانت هناك خمس مقصورات، ذات واجهة غطيت بكاملها بشبكة جميلة من الحديد (١٣٩).

مع تزايد عدد المصريين الذين قصدوا المسرح الأوروبى، شعرت جريدة "وادي النيل" بالحاجة إلى شرح معنى كلمة "دار الأوبرا" لقرائها الأقل معرفة بها بأنها "ملعب التخليعات التصويرية الممزوجة بالألحان الموسيقية". وعند الإشارة إلى إعادة افتتاح

مسرح "الكوميدي" للموسم الجديد، أطلقت الجريدة عليه "مَلْعَبُ التَّخْلِيعَاتِ المَضْحَكَةِ".
وفى إعلان عن "ألعاب فانتازيا"، أوضح المعلنون ماذا تعنى كلمة "التقليد".

مَنْ جُمَلَةُ الأَلْعَابِ الفَرِيبَةِ الَّتِي جَرَى لِعِبْهَا لَغَايَةُ الآنَ اللُّعْبُ
المُسَمَّى بِمَا مَعْنَاهُ قَفْصُ الجِسْمِ البَشَرِيِّ الرُّقَاصُ المَضْحَكُ وَهُوَ
كِنَايَةٌ عَنِ مَلْعَبٍ تِيَاثَرٍ يَجْرَى بِالإِشَارَاتِ لَا بِالتَّكَلُّمِ" (١٤٠).

كان من المعتقد أن عامة قراء الصحافة العربية على غير ألفة بالمسرح، ولذا
تعرضت الجريدة لبعض المشاكل عند شرح المصطلح، وبصرف النظر عن ساكني
المدينة الذين لم يكونوا قد زاروا المسرح أبدا، كان هناك عديد من القراء في الأقاليم
أو في أى مكان آخر في الوطن العربى حيث لم يكن المسرح الأوروبى معروفا.

وضع "إسماعيل" القاهرة على قدم المساواة مع العواصم الأوروبية الكبيرة، من
خلال بناء دار دائمة للأوبرا، وربما تمنى أيضاً أن يتنافس مع الحكام العثمانيين
الاسميين بالقسطنطينية، حيث أُحْيِيَ موسم الأوبرا الدائم عام ١٨٦٦ . كان هناك
سبب آخر وراء تشجيع الخديو للمسارح، وهو الحاجة إلى تقديم ضروب من التسلية
للسائحين الذين يتدفقون إلى مصر شتاءً.

كتب المراسل المصرى لجريدة "الجوائب" بإستانبول عن السائحين:

"هناك فائدة كبيرة للمصريين أثناء إقامتهم هنا وربما
خطرت هذه النقطة للخديو المستنير، فقد أعطى لهذا السبب
لمالكي المسارح مساعدة كافية بسخائه الوفير" (١٤١).

أشار المراسل المصرى لمجلة "الجنان" السورية إلى فوائد المسرح بمصر:

"من المعروف أن المسرحيات (الروايات التشخيصية) التي
تُسَمَّى بالعروض المسرحية (التياترات) من بين أهم الدلائل على
التقدم، وأحد أهم أسباب إصلاح العادات وغرس الحكمة
التاريخية في عقول الناس وقد أنفقت أموال كثيرة لتأسيسها

هنا، لكنها لا تزال مقصورة على اللغات الأجنبية وهناك الكثير من الفوائد تنجم عن هذا، فكثير من الأجانب الأغنياء يأتون إلى مصر لقضاء فصل الشتاء وهي أكثر البلاد ملائمة لهذا وعندما يأتون فإنهم ينفقون عشرات الآلاف من الجنيهات في البلد، وإذا لم يجدوا الأماكن الملائمة تماما للترفيه وحدائق جميلة ما جاؤا بأعداد وفيرة. وقد سمعنا الكثير منهم يقولون "لقد وجدنا في هذا البلد أسبابا للحظ والسعادة والصحة قد جعلتنا نأتي إلى هذا البلد معظم السنوات؛ لنقضى الشتاء". وينفق الممثلون بالمثل جزءاً كبيراً من رواتبهم هنا" (١٤٢).

في عام ١٨٦٩ بدأت جريدة "وادي النيل" بالقاهرة في تقديم معلومات أكثر عن أنشطة دار الأوبرا. تحدثت الجريدة قليلا عن العروض الأولى بصرف النظر عن مدح المغنيين لـ "ريجوليئو" لمهارتهم وبراعتهم (١٤٣). وصف صحافي أثر مشاهدة "سيميراميد" لـ "روسيني". لقد كان مكتوبا بشكل جيد لدرجة أن شكل الملكة "سيميراميد" يمكن تخيلها في هذه القطعة الأوبرالية.

لقد حكى قصة حياتها - كما يقول الصحافي:

وَتَحْكِي عَلَى لِسَانِ الْأَعْبِينِ وَاللَّاعِبَاتِ سِيرَتَهَا مَعَ تَصْوِيرِ
تَابِعَتَهَا وَأَرْبَابِ نَوَلَّتْهَا وَأَطْرَافِ قِصَّتِهَا بِمَا يَتَخَيَّلُ الْمُتَفَرِّجِينَ إِنَّهُ
عَيْنُ حَقِيقَتِهَا وَإِنْ شَاءَ اللَّهُ تَعَالَى فِيمَا بَعْدُ نَذْكُرُ لِلرَّاعِبِينَ زِيَادَةَ
تَفْصِيلٍ كَمَا هِيَ عَادَةٌ كِتَابَةِ الْغَازِيئَاتِ فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِزِيَادَةِ لُغْبَتِهَا
وَلَرُبَّمَا أَدْرَجْنَاهَا عَلَى سَبِيلِ الْأَنْمُودَجِ لِهَذِهِ التَّالِيفَاتِ الْأَدْبِيَّةِ فِي
صَحِيفَةِ وَادِي النَّيْلِ.

قدمت الجريدة قصص عدد من المسرحيات الغنائية بالتفصيل، بما فيها "سيميراميد" لـ "روسيني"، و"فاوست" لـ "جاوند"، إلا أنها ذكرت قليلا جدا أو لم تذكر شيئا عن عروض المسرحيات، وكان الكلام عن المسرحيات ينم عن نظرة تعتبرها تجديدا

ممتازاً، وطريقة للتعليم العام جديدة بالثناء؛ لأنها تجعل الناس يرون الأشياء في ضوءها الحقيقي فهي تصور الأحداث التي يقوم بها الإنسان أمام عينيه (لإدراكه)؛ حتى يكتسب الفضائل ويتجنب الرذائل، فضلاً عن فوائد جلية أخرى ومزايا مهمة^(١٤٤).

وطبقاً لمحرر أوروبي نقل "بيريت" Birht دون تغيير أن المسرح اختراع وخلق يستطيع المرء عبره أن يجمع بين متعة القلب والروح وكل الحواس الخارجية وعلى الأخص ذلك النوع من المسرح (اللعب) الذي يُقال له "الأوبرا" وهو وسيلة لتصوير بعض الأحداث التاريخية والأحداث العابرة تتخللها ألحان موسيقية وهي تجمع بهذه الطريقة بين مباحج الحواس الواضحة والخفية. وبعد سرد قصة أوبرا "فاوست" شرح الكاتب كيف كان النوع المسرحي مثيراً للعواطف فكل هذا يتكشف للعين بطريقة مذهشة جداً وعلى نحو غريب، حتى إن المتفرج (الناظر) يتخيل أن ما يراه حقا. وعند اكتمال أحداث المسرحية. فإننا نشعر بالحزن والظنى كما لو كنا مرضى أو أن محنة ما قد ألت بواحد من أقاربنا أو أعزائنا^(١٤٥).

لم يمر وقت طويل حتى استوحى الصحافيون العرب المسرح الأوربي، وطالبوا بإنشاء نظير عربي له. وعلى الرغم من أنه كان هناك عديد من المسرحيات العربية متأثرة بالمسرحيات الأوروبية في لبنان منذ عام ١٨٤٧^(١٤٦)، فإن هذه التجارب لم تظهر، ليتم إلقاء الضوء عليها والتعليق عليها في الصحافة المصرية. كتب "محمد أنسى" (؟ - ١٨٨٥/١٨٨٦م) (؟ - ١٣٠٣هـ) - ابن "عبد الله أبو السعود" رئيس تحرير جريدة "وادي النيل"، ومُدْرَس اللغات بمدارس الحكومية المصرية - مقالا في شهر فبراير من عام ١٨٧٠ عن دار الأوبرا بالقاهرة، جاء فيه أنه يأمل أن يمن الله بالنجاح والتوفيق على ترجمات هذه المنظومات الأدبية، وأن تُسْتَخْدَم بابتكار في المسارح المصرية (التيارات) باللغة العربية؛ حتى ينتشر نوقها في الطوائف الأهلية. لأن الأوبرا من جملة المواد التي أعانت على تمدين البلاد الأوروبية وساعدت على تحسين أحوالها المحلية^(١٤٧).

وتم إسداء الشكر للخديوى ووزرائه. يقول: "وَأَنْشُكْرُ مِنْ الْآنَ حَضْرَةَ الْخَدِيوِي الْأَفْخَمِ وَطَقْمَ وَزَرَائِهِ الْمَكْرَمِ حَيْثُ كَانُوا هُمُ السَّبَبَ الْأَعْظَمَ فِي أَنْ أُحْدِثُوا لَنَا هَذِهِ الْحَادِثَةَ الْجَمِيلَةَ وَالْبِدْعَةَ الْحُسْنَى الْمَقْبُولَةَ".

حمل تقرير آخر فى أبريل عن آخر مسرحية لموسم ١٨٦٩/١٨٧٠ بالأوبرا التماسا إضافيا:

وَعَسَى أَنْ يَسْعَوْا مِنْ الْعَامِ الْقَابِلِ فِي الْاسْتِعْدَادِ لِجَرَاءِ هَذِهِ التُّصَوِّرَاتِ الْعُظْمَى بِاللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ حَتَّى يَطَّلِعَ عَلَى هَذِهِ الْبِدْعَةِ الْأَدَبِيَّةِ الْجَدِيدَةِ وَيَتَمَتَّعَ بِهَذِهِ الْمَتْعَةِ الْعَصْرِيَّةِ الْمَفِيدَةِ مِنْ سَائِرِ أَهْلِ مِصْرِنَا الْخَوَاصِّ وَالْعَوَامِّ^(١٤٨).

النصوص العربية الأوبرالية

كانت الصحافة العربية، وعلى وجه الخصوص جريدة "وادي النيل"، فى تقاريرها المنتظمة عن الأنشطة المسرحية والأوبرالية الأوروبية فى مصر، تساعد على خلق مناخ يمكن من خلاله كتابة قطع درامية عربية وتمثيلها، على الرغم من أن هذه المسرحيات العربية الأولى لم تحاول محاكاة أعمال الأوبرا الإيطالية العظيمة، والتي كانت تُصوَّرُ فى الصحافة. اطمأنت الجريدة من خلال تنبيهها قراءها إلى الفوائد الاجتماعية التي يتم اكتسابها من المسرح، أن القراء كانوا على استعداد للاستجابة لتجارب الدراما العربية التي بدأت فى عام ١٨٧٠. وربما ساعدت هذه المقالات على تهدئة بعض الشكوك حول المسرح أو حول ظهور النساء على خشبة المسرح. لفت قارئ ما انتباه جريدة "وادي النيل" إلى ترجمات أعمال الأوبرا الأوروبية التي كانت قد ظهرت من قبل. فى نوفمبر من عام ١٨٧٠ نشرت الجريدة مقالا تحت عنوان "تجديد أدبى أو مسرحية مترجمة أو تقديم نوع جديد من الإنشاء فى اللغة العربية"، وهو مقتبس من خطاب مؤرخ بالثامن من نوفمبر مُوجَّه إلى رئيس التحرير "أبو السعود أفندى" من "مأمور

ضَبْطِيَّةٌ". لفت هذا المأمور، فى خطابه، الانتباه إلى نشر ترجمتين غنائيتين إيطاليتين مؤخرًا. كتب المأمور:

مَنْ حَيْثُ إِنَّ حَضْرَةَ الْعُمْدَةِ الْفَاضِلِ إِبْرَاهِيمِ الْمُوَيْلِحِيِّ (١٤٩)
قَدْ كَانَ سَبَبًا قَوِيًّا لِإِطْلَاعِ أَبْنَاءِ وَطَنِهِ بِوَاسِطَةِ صَرْفِ مَالِهِ
وَأَفْكَارِهِ فِي تَرْجُمَةِ وَطْبِعِ الْعَابِ التِّيَاثِرَاتِ وَمَا ذَاكَ إِلَّا لِفَرَضِ
نَشْرِهِا مَجَانًّا مِنْ قَبْلِهِ عَلَى كُلِّ مَنْ لَا يَدْرِي فِي اللُّغَاتِ الْأَجْنَبِيَّةِ
مَنْ أَبْنَاءِ وَطَنِهِ فَمَنْ ذَلِكَ قَدْ اسْتَحَقَّ أَنْ يُذَكَّرَ بِجُرْنَالِ وَاْدَى النَّيْلِ
حَيْثُ لِكُلِّ مُجْتَهِدٍ نَصِيبٌ وَلَا شَيْءَ أَفْخَرُ مِنْ تَكُونِ أفعالِهِ فِي
تَقْدِيمِ أَبْنَاءِ جِنْسِهِ ...

أراد المأمور أن يطمئن أن جهد المويلحي لن يذهب سدى دون الإعلان عنه، ومن ثم فإنه أرفق خطابه بنسخة من الترجمتين. أوضح مقال الجريدة- وكان مرفقا به الخطاب- أن المسرحيتين الغنائيتين كانتا قد تُرجمتا من الإيطالية إلى العربية، ونُشرتا فى كُتَيْبَيْنِ صَغِيرَيْنِ، وَطُبِعَتَا عَلَى نَفَقَةِ الْمُوَيْلِحِيِّ فِي مَطْبَعَتِهِ بِالْقَاهِرَةِ.

ولم يُذَكَّرَ اسْمُ الْمُتَرْجِمِ فِي كِلَا الْكُتَيْبَيْنِ، إِلَّا أَنَّ الْجَرِيدَةَ ذَكَرَتْ أَنَّهُ كَانَ "عَثْمَانُ جَلال" (١٥٠) وَهُوَ مُتَرْجِمٌ فِي دِيْوَانِ الْجِهَادِيَّةِ. رُبَمَا تَكُونُ هَاتَانِ التَّرْجُمَتَانِ مِنْ أَوْلِ تَرْجُمَاتِ "جَلال" لِأَعْمَالِ دَرَامِيَّةٍ، وَكَانَتْ تَرْجُمَاتِهِ لِأَعْمَالِ الْأُوبرَا مُسْتَوْحَاةً مِنْ "هَيْلَانَةَ الْجَمِيلَةَ" قَبْلَ ذَلِكَ بِعَامَيْنِ تَقْرِيْبًا. وَشَأْنُ التَّرْجُمَاتِ الْمُبَكَّرَةِ، كَانَتْ أَعْمَالَهُ الْمُتَرْجِمَةَ تَلْقَى الطَّلِبَ الْمُتَزَايِدَ مِنَ الْجُمْهُورِ الْعَرَبِيِّ فِي الْمَسْرَحِ الْأُورُوبِيِّ لِلتَّرْجُمَاتِ الْعَرَبِيَّةِ لِلأَعْمَالِ الْمَعْرُوضَةِ هُنَاكَ.

كان جلال (١٢٤٥-١٣١٦هـ) (١٨٢٩ / ١٨٣٠ - ١٨٩٨م) ابنا لموظف تركي وامرأة مصرية. كان- شأن يعقوب صنوع "جيمز سنوا" مؤسس المسرح العربي بمصر- ثمرًا للتعليم الحديث. درس فى مدارس الحكومة التى أسسها محمد على باشا فى "قصر العينى" و"أبو زعبل"، وأتم دراساته فى مدرسة الألسن التى كان مديرها "رفاعة رافع الطهطاوى". وفى هذه المدرسة تابع "جلال" دروس اللغات التركية

والفرنسية والإنجليزية، وقرأ أعمالاً أدبية بالفرنسية والعربية. وبعد تخرجه شغل عدداً من الوظائف الحكومية ك مترجم أو كمدرس.

قام "جلال" بترجمات متنوعة، وخاصة للنصوص العسكرية، أثناء عمله الرسمي. وفي عام ١٢٧٤هـ (١٨٧٥/١٨٧٨م) نشر على نفقته الخاصة ترجمة شعرية لـ "الأمثال" لـ "لافونتين" تحت عنوان "العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ". وكانت هناك طبعات إضافية من هذه الترجمة عام ١٢٧٥هـ (١٨٦٨/١٨٦٩م) و١٢٨٧هـ (١٨٧٠/١٨٧١). ونشر بعد ذلك ترجمة ممتازة لـ "بول وفيرجينيا" لـ "ج. هـ. برناردين دي سان بيير" عام ١٢٥٨هـ (١٨٦٨/١٨٦٩م) تحت عنوان "الأماني والمنة في حديث قبول وورد جنة"، والتي أعيد نشرها عام ١٢٨٨هـ (١٨٧١/١٨٧٢م) وفي مناسبات لاحقة. وفي أغسطس ١٨٧٠ نشر جلال جريدة أسبوعية سياسية قصيرة الأجل بالقاهرة، واسمها "نزهة الأفكار"، وكانت تُطبع كذلك بمطبعة المويلحي.

وتصف الصفحة الأخيرة من الكتيب الأول ترجمة ما بأنها "ترجمة لأوبرا مُثَلَّتْ من قبل في الليلة الأولى من ليالي مسرح الأوبرا ضمن عدد من المسرحيات الغنائية، وكان ذلك مساءً الثلاثاء الموافق الأول من نوفمبر ١٨٧٠، وربما كان هذا الموصوف هو ترجمة مسرحية "المحظية" لـ "جايتانو دونيتسي" (وقد عُرضت لأول مرة في أوروبا في ديسمبر ١٨٤٠)، وقام بكتابة نص الأوبرا الإيطالي "س. باري". افتتح الموسم الجديد بأوبرا القاهرة بهذا العمل يوم الخميس الموافق الثالث من نوفمبر أمام الخديو وابنيه "محمد توفيق" و"حسين باشا"، وعدد غفير من الذوات والوجهاء. وقد اقتبست الجريدة الصفحة الثانية من الكتيب، وهي عن الفن المسرحي:

قَدْ جُبِلَ الْإِنْسَانُ عَلَى حُبِّ الْاطَّلَاعِ عَلَى أَحْوَالِ الْأُمَمِ الْمَاضِيَةِ
مِنْ أُمُورٍ واقِعِيَّةٍ وَغَيْرِ واقِعِيَّةٍ، وَكَانَ ذَلِكَ لَا يُدْرِكُ إِلَّا بِالتَّوَارِيخِ
وَالسِّيَرِ وَالْحِكَايَاتِ، غَيْرَ أَنَّ الْقَوْلَ لَا يُوَدِّي عَيْنَ الْواقِعَةِ كُلِّهَا كَمَا
أَنَّ الْمَشَبَّهَ لَا يُعْطَى حُكْمَ الْمَشَبَّهِ بِهِ مِنْ كُلِّ وَجْهِ مَا لَمْ يَكُنْ تَقْلِيدًا.
والتَّقْلِيدُ لَا يَكُونُ إِلَّا بِاسْتِعْمَالِ أَشْخَاصٍ يَتَّبِعُونَ عَنْ رِجَالِ الْواقِعَةِ،

وهذه الأحوال لم تكن عندنا بل نظرناها عند غيرنا من الأوروبيين الذين اتخذوا التأثيرات وجعلوها سبباً قوياً لتمدن بلادهم، فإن التمدن عبارة عن تربية النفس وتهذيبها باتباع ما يستحسن من الأخلاق، ولا يتم لها ذلك إلا بإطلاعها على أخبار الأولين وسير الأمم المتقدمين، وحيث إنها وجدت في بلادنا وكثر الراغبون لها ولم يمنع البعض من الوصول إليها إلا باللغات الأوروبية وأن بعض المترجمين يتخذون مترجمين والترجمة الشفاهية في الواقعة الحالية لا تؤدي إلى حل المقصود؛ عزمنا على نقلها بلغتنا حرفاً بحرف كي يكون الناظر على بصيرة مما يراه.

وكان الكتيب الثاني يدعى "الليلة الثانية من تياترو الأوبرا"، وحملت الصفحة الثانية عنوان الأوبرا المترجمة "مزين شاويله"، بالإضافة إلى أوبرا لـ "جواكمو روسيني" (مكتوبة عام ١٨١٦) مع مسرحية غنائية صغيرة لـ "س. ستسبيني"، وقد تم العرض يوم الجمعة الموافق الرابع من نوفمبر. يشير مقال "وادي النيل" إلى حقيقة أن هذا العمل الأخير متشابه جداً وقصة "حلاق بغداد" في "ألف ليلة وليلة"، وانتهت إلى أن:

"ظهور هاتين القطعتين في الملابس العربية هو حادثة أدبية لا بأس بها وإدخال أسلوب من التأليف جديد في اللغات الشرقية وأساس قد يبنى عليه ويؤتى فيما بعد بما هو أصح منه" (١٥١).

اعتبرت الجريدة ترجمة هاتين المسرحيتين حدثاً أدبياً عظيماً، ومن ثم فقد أفردت لها مساحة كبيرة، وأكدت اهتمامها بهذه الأحداث، وبعد ذلك بأسابيع قليلة كان هناك مقال مطوّل عن الترجمة العربية لمسرحية أوفينباخ "هيلين الجميلة" التي طبعت في يناير ١٨٦٩:

"هذه الابتداعات الجديدة والاختراعات المفيدة كالتأثيرات وما أشبهها من أنواع المحدثات وجدنا ثم إحداث أسلوب جديد في عداد الأساليب الأدبية، وشاهدنا إيجاد حسن ترتيب مفيد في

جُمَلَةُ الْأَخْلَاقِ الْعَرَبِيَّةِ، وَإِنْ كَانَ اللَّعِبُ فِيهَا هُوَ بِاللُّغَاتِ الْأَجْنَبِيَّةِ
غَيْرَ أَنَّهُ لَا يَتَأَخَّرُ أَنْ يَسْرِي نَوْقَ هَذِهِ الْحَادِثَةِ التَّمَدُّنِيَّةِ وَالانْتِقَالَ
التَّحْسِينِيَّةِ إِلَى عُرُوقِ الطُّوَائِفِ الْأَهْلِيَّةِ وَتَعَلَّقَ بِأَذْهَانِ الْغَوَاةِ
الْمَحَلِّيَّةِ. وَيَعْدُ أَنْ يَكُونَ اللَّعِبُ بِهَا وَالتَّأْلِيفُ فِيهَا بِاللُّغَاتِ الْأُورُوبِيَّةِ
تَتَجَدَّدُ فِي اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ وَيُوجَدُ مَنْ يَنْتَدِبُ لَهَا وَيَنْتَخِبُ لِإِتْقَانِهَا
بَيْنَ أبنَاءِ هَذِهِ الْجِهَاتِ الْوَطَنِيَّةِ وَتَعْمُ مَزِيَّتُهَا وَتَمُّ فَضِيلَتُهَا لِسَائِرِ
الْبِلَادِ الْمَشْرِقِيَّةِ كَمَا حَصَلَ مِثْلُ ذَلِكَ فِي الْمَمَالِكِ الْغَرْبِيَّةِ وَالْبِلَادِ
الْأُورُوبِيَّةِ. كَيْفَ لَا وَهَا هُوَ قَدْ شَرَعَ فِي نَشْرِ هَذِهِ الْبِدْعَةِ الْجَلِيلَةِ
بِتَرْجَمَةِ اللَّعْبَةِ الْمُسَمَّاةِ بِاسْمِ "هَيْلِينَةِ الْجَمِيلَةِ"، وَانْتَشَرَتْ مِنَ الْعَامِ
الْمَاضِي فِي أَفْقِ الْأَدَبِيَّاتِ وَظَهَرَتْ فِي أَجْمَلِ حُلَلِ الْحِسَانِ
الْعَرَبِيَّةِ. اعْتَنَى بِتَعْرِيبِهَا بِأَمْرِ الْحَضْرَةِ الْخَدِيوِيَّةِ وَتَقْرِيْبِهَا لِإِفْهَامِ
غَوَاةِ تِلْكَ التُّصَوِّيرَاتِ اللَّعْبِيَّةِ الْأَدِيبِ الشُّهَيْرِ وَالْأُسْتَاذِ الْكَبِيرِ
حَضْرَةِ رِفَاعَةِ بَكِ أَفْنَدِي أُسْتَاذِ كُلِّ مَنْ لَهُ فِي الدِّيَارِ الْمِصْرِيَّةِ
مَعْرِفَةٌ بِالْعَرَبِيَّةِ وَبِاللُّغَاتِ الْأَجْنَبِيَّةِ، وَتَلَاهَا تَرَاجِمُ عِدَّةٍ قَطَعَ تِيَاثِرِيَّةُ
وَإِنْ كَانَتْ دُونَهَا فِي إِفَادَةِ الْفَرْصِ الْمَقْصُودِ غَيْرَ أَنَّهَا لَا تَخْلُو مِنْ
فَائِدَةٍ عَلَى الْعَامَّةِ تَعُودُ. وَهَلْ ذَلِكَ كُلُّهُ إِلَّا مَطَالِعُ هِلَالٍ قَدْ يَبْزُغُ
شَيْئًا فَشَيْئًا" (١٥٢).

وكانت هذه هي المرة الأولى التي صاحب فيها اسم رفاعه الطهطاوي ظهور
مسرح عربي بمصر. وكان من المعتقد من قبل أنه لم يشترك في ترجمة دراما. عمل
الطهطاوي وأشرف على ترجمة عدد من الأعمال التقنية للمدارس الحكومية المصرية.
وكانت أهم ترجمة له من الترجمات الأدبية بعيدا عن الشعر هي ترجمة "مغامرات
تليماك" لـ"فينلون"، التي نُشِرَتْ بِاللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي بَيْرُوتِ عَامِ ١٨٦٧ .

أعدت بعض ترجمات أخرى لأعمال درامية وأوبرالية أوروبية، إلا أنها لم تُنشر.
في أبريل ١٨٧١ ذكر مراسلُ جريدة "الجوائب" بمصر أن كثيرا من الوجهاء والأعيان

المصريين قد قصدوا "أوبرا القاهرة" و"مسرح الكوميدي". وقد شوهد هناك الذواتُ من الأتراك:

"كان بيد كل واحد منهم نصٌ بالعربية (يتضمن) ترجمة المسرحيات. وقد رأيت عبداً أسوداً ذا عمامة بيضاء وبيده ترجمة "نون جوان" (لموتسارت). كنت في تلك الأمسية في مقصورة (حجرة) مدير المسرح، وقال لي "لا شيء يسرنى أكثر من أن أرى أهل مصر مسرورين من هذه المسارح. لقد دخلوا - المصريون - عبر كل أبواب الحضارة، والمسرح يقدم الجانب المُرَّح منها" (١٥٣).

عرض أوروبيون أيضاً ترجمة أعمال أوروبية إلى اللغة العربية. كتب إيطالي - هو "دي مارشي" - إلى درانيت، مدير المسارح الخديوية، في أبريل عام ١٨٧١ زاعماً أنه بإمكانه ترجمة أوبرا إيطالية إلى العربية مستخدماً نفس الأوزان والبحور العروضية الأصلية. وقد تطلَّع إلى مساعدة مالية من الخديوي وتعهَّد بترجمة "القانون" Norma لـ"بليني" إلى الشعر العربي خلال ثلاثة أشهر بمساعدة شعراء عرب شبان. كذلك تمنى لو يُعَرَّبُ "عايدة" في نفس أوزان وبحور النص الشعري، ومن ثم يمكن غناؤها بالعربية (١٥٤). وليس من المعلوم ردُّ "درانيت" على هذا الاقتراح.

غطَّت "وادي النيل" افتتاح الموسم الجديد بأوبرا القاهرة (الملاعب التصويرية الأوروبية)، كما غطت افتتاح موسم "مسرح الكوميدي" الجديد في خريف ١٨٧٠ (١٥٥). وقد حملت إعلاناً باللغة العربية من إدارة الأوبرا عن تمثيل مسرحية "موسى" لـ"روسيني"، وأعطت موجزاً قصيراً عن القصة. لقد كانت قصة "موسى"، الواردة في العهد القديم والقرآن، معروفة للمصريين المسيحيين والمسلمين، وكانت خلفيتها المصرية عامل جذب آخر للجمهور المصري. كذلك وصفت الاستعراضات الراقصة في الصحافة، وكانت قصصُ هذه الرقصات، مثل "الإلياذة" و"براهما"، تُعدُّ من جديد (١٥٦). كانت لاصقات الأوبرا (تساوير الحوادث التاريخية المتخلَّلة بالألحان الموسيقية)

عامل جذب للمارة من العرب "رغم أنهم لم يكونوا يفهمون معنى الكلمات ولا يعرفون مغزاها".

"وقد أعلمت الجريدة قراءها بأن الأوبرا المعلن عنها، وهي أوبرا "المحظية" لـ"دونيسييتي"، هي قطعة مسرحية من ذلك النموذج من الأعمال الذي يُسمى "درام" وهي قصيدة شعرية تتضمن بعض الوقائع التاريخية (تُعرض) بطريقة مضحكة أو مبكية. وقد احتوت على ألحان موسيقية واستعراضات مسلية (تخليعات)، ورقص وفنون أخرى تُسلى قلب كل محزون" (١٥٧).

كُتِبَ تقريرٌ عن افتتاح الـ"هيبودروم" (محلُّ الملاعب الخيلية أو ملعب أوبودروم) والذي قصده الخديو عام ١٨٧١ وكان هذا البناء الجديد - وكان بلا شك ممولاً من قبل إسماعيل - قريبا من السيرك والأوبرا بشارع "الجميل" بميدان الإسماعيلية خلف مسجد "الكخية"، وقد بُني لاستعراضات الخيول. وكان هذا المبنى البيضاوي الشكل المفتوح في الهواء يتسع ليشمل ثمانية آلاف فرد (١٥٨). بدأ الـ"هيبودروم" يعلن عن عروضه في الصحافة العربية برسم دخول يتراوح بين نصف الفرنك والفرنكين. وطبقا لما تذكره الجريدة، فإن الفرقة التي كانت تؤدي العروض قدمت يومى الجمعة والأحد فى الساعة التاسعة مساء، وفق التوقيت العربى، عرضا من أمهر عروض الفروسية وأروجها.

وكما فى المسارح الأخرى، كانت تُستأجر حجرة للسيدات (الحريمات) اللائى ينتمين لبيوتات الذوات، حيث تختفى السيدات عن أعين الرجال خلف ستار مُضلع شيش (١٥٩).

اتفق "درانيت" مع سيرك "ديفيد جولاًومى"؛ كى يظهر فى الـ"هيبودروم". وفى خطاب مؤرخ فى شهر مايو ١٨٧٠ ذكر أنه كان يفكر فى أن يدفع لهم إعانة مالية قيمتها مائة وسبعون ألف فرنك عن الموسم الذى يبدأ فى الثامن عشر من أكتوبر وينتهى فى مايو (١٦٠). وبحلول عام ١٨٧٢ هُدم السيرك؛ لتوسيع الأوبرا. وفى هذا العام لم يكن هناك أى سيرك، حيث كان العقد قد أُلغى نهايةً الموسم السابق.

لم تأسف جريدة "لو نيل" Le Nil على هدمه، حيث وصفته كـ "أثر من الورق الملوك"، حيث كان صغيرا جدا بدرجة لا تسمح بتحركات فرقة الفروسية، كما أنه لم يكن مريحا بالمرّة للمتفرجين، إن "الهيبودروم" الذي بُنى في ظروف أحسن، كان فيه تحسن، ومع تجهيزه كانت الاستعراضات الليلية تُقدم بسهولة مثل نظيراتها النهارية^(١٦١). عندما بُنيت "حَلَبَة تَزَلُّج" عام ١٨٧٧ في هذا الموقع، أُغلق "الهيبودروم" بِضَع سنوات^(١٦٢). وقد باع الخديو "الهيبودروم" عام ١٨٧٩^(١٦٣)، وبحلول عام ١٨٨٠ أصبح إسطنبول لخيول الخديو.

عايدة

كان من النجاحات الكبيرة لأوبرا القاهرة في سنواتها المبكرة تمثيل "عايدة" لـ "فيردي" عام ١٨٧١. على الرغم من أن "چوزيبي فيردى" قد فوتح في باكورة عام ١٨٦٩ بأن يكتب أوبرا لمصر، فإنه استمر في الرفض، في يونيو عام ١٨٧٠ أُرسِلت أربع ورقات مطبوعة لـ "فيردي"، فيها موجز عن موضوع مصرى^(١٦٤). يدور الموضوع عن مصر القديمة، وتحكى الأوبرا قصة حب قائد الحرس المصرى "راداميس"، والأمة الإثيوبية الفتاة "عايدة" التى يظهر أنها كانت ابنة ملك تلك البلدة. غزت مصر إثيوبيا، وحشدَ ملك إثيوبيا "أموناسرو" جيشاً لمهاجمة مصر، وبإفشائه الأسرار العسكرية لـ "عايدة"، يُحكّم على "راداميس" بالإحراق حياً، ويموت أيضاً جنباً إلى جنب مع محبوبته. قدّم عالم المصريات الفرنسى "أوجست مارييت" - مفتش الآثار بمصر - القصة للخديو مع اقتراح بأنها قد تُشكّل الأساس لأوبرا رائعة حقاً. وبموجب العقد الذى اتفق عليه بين "مارييت" و"فيردي" والمُبرّم فى باريس يوم ٢٩ يوليو ١٨٧٠، كان على "فيردي" أن يكتب العمل "للمسرح الملكى بالقاهرة" Théâtre Vice Royal du Caire؛ كى يُعرَضَ فى يناير ١٨٧١^(١٦٥). وكان على الخديوى أن يُودِعَ تباعاً مبلغاً كبيراً قدره مائة وخمسين ألف فرنك ذهبى فى بنك "روتشليد" بباريس.

كان العمل المسرحي الأول قد توقّف بسبب الحرب الفرنسية البروسية التي اشتعل أوارها في ١٤ يوليو ١٨٧٠. تَأخَّرَ شَحْنُ الملابسِ والمَشَاهِدِ من باريس إلى القاهرة. وحوصرت باريس تماما في يناير ١٨٧٠، وكان ذلك متأخرا جدا لأن يسمح بتقديم أى عمل مسرحي خلال ذلك الموسم الأخير بالقاهرة. كان العرض الأول- الذي عقد فعليا يوم الأحد ٢٤ ديسمبر ١٨٧١ بالقاهرة قد لاقى نجاحا كبيرا. أصبحت "عايدة" أكثر أعمال "فيردي" شهرة، وواحدة من أكثر عمليّن أو ثلاثة أعمال مسرحية غنائية تُعرضُ في العالم. كانت أغنية كورس هذه الأوبرا "عظمة مصر" Gloria all'Egitto مختارة من النشيد القومي المصري^(١٦٦). كانت "عايدة" عملا لم يتكرر، إذ لم يُردْ أية عروض افتتاحية أخرى في مصر فيها أعمال جديدة تكون مخصوصة له. وبالافتتان برعايته "لعايدة"، أراد عديد من المؤلفين إهداء أعمالهم للخديو، إلا أنه عبر عن رغبته في أن تكون النجاحات مقدمة في القاهرة^(١٦٧).

تُرجمَ نص أوبرا "عايدة" لـ"غيزلنسوني" ونُشرَ بالقاهرة عام ١٨٧١م/ ١٢٨٨هـ على سبيل مساعدة أولئك الذين يقصدون العرض الإيطالي- بقلم مدير تحرير "وادي النيل" عبد الله أبو السعود^(١٦٨). هذه الترجمة العربية الأولى لتراجيديا "فيردي" الموسيقية ذات الفصول الأربعة كانت مُعَنَوَنَةً بـ"ترجمة اللُّعْبَةِ المسماة باسم عايدة". دفع مشروع هذه الترجمة- والتي من المفترض أنها تمت بناء على طلب البلاط- أبا السعود أن يصبح مشاركا في الأنشطة العربية المسرحية مؤخرا. أُنجِزَتِ الترجمة التركية من هذا العمل من أجل البلاط من الترجمة العربية. كتب "درانيت" بناء على طلب الخديو- إلى راسيك (أحمد راسخ أفندي)، رئيس تحرير الجريدة الرسمية التركية اللغة "روزنامة الوقائع المصرية"، طالبا منه ترجمة عاجلة، قبل خمسة أيام فقط من الافتتاح. تمت طباعة أربعمئة نسخة من "عايدة" بالتركية، وثلاثمئة بالعربية بمطبعة "وادي النيل" بالقاهرة.

وَتُرجمَ نصٌ مسرحية ماريير "البروتستانتيون الفرنسيون" الغنائية إلى اللغة العربية بأمر سمو الخديوي وطُبِعَ في نفس المطبعة، وكان عدد النسخ مائة وأربعين نسخة. كانت التكلفة الإجمالية للطباعة ألفين ومائتين وستة وسبعين فرنكا^(١٦٩).

فى عام ١٨٧٢ افْتُتِحَتْ منشأةٌ مسرحيةٌ أخرى بالإسكندرية أُطلقَ عليها اسم "الكازينو"، وهى التى كانت من قبلُ مقهى للفناء، وأصبحت تعرض أنثذ مجموعة مسرحية تمثل هزلياتٍ، وأعمالاً أوبرالية، وأوبرا- كوميك. إلا أن جامع الـ"جيد جينيرال" / "الدليل العام" Guide Général للمدينة، لم يكن متفائلا من مشهدها: "هى منشأة جديدة فى مدينة لم تحقق المشروعات المسرحية فيها نجاحاً"، ويبدو أن المسرح بالإسكندرية- على الرغم من ضخامة عدد الأوروبيين هناك- قد احتاج أيضا إلى التأييد المالى من الخدى وهو التأييد الذى سمح بتفعيل المشهد المسرحى بالقاهرة. لم يكن مسرح "زيزينيا" مثاليا منذ أن انتسب إلى "مالك جعل المتفرجين يدفعون ثمنا غاليا للتذكرة"(١٧٠).

منذ عام ١٨٧١ فصاعدا، أهملت الجريدة المصرية الرسمية "الوقائع المصرية" المسرحين الأوروبى والعربى كليهما. سيظل هناك موضع للتساؤل عما إذا كان هذا جزءا من سياسة مقررة تعبر عن رأى رئاسة التحرير أوحى بها خوف الخديو المتزايد من تأثير المسرح العربى التحريضى على العامة.

إن أعدادا من جريدة مصرية أخرى هى "وادي النيل"، والخاصة بهذا الوقت، ليست متاحة، ومن ثم فهناك فجوة فى التقارير العربية عن المسرح لعدة سنوات.

استمرت الأنشطة المسرحية بالقاهرة والإسكندرية، ففي صيف عام ١٨٧٢ ظهرت جماعة مسرحية إيطالية بالمسرح الموسيقى "مسرح الأزيكية" بحديقة الأزيكية، والذى وُجدَ تقريبا منذ عام ١٨٧٠. بُنى هذا المقهى الغنائى المفتوح فى الهواء بواسطة الحكومة على الطراز الصينى مع مقصورة للأوركسترا^(١٧١)، وكان هذا هو المكان الذى تمثل فيه الكوميديات الإيطالية، والعربية بعد ذلك، فى الصيف. كانت هناك أيضا مواسم منتظمة فى "مسرح الكوميدي"، و"الأوبرا". نالت الأوبرا سمعة مطبقة فى العالم الفنى. فى عام ١٨٧٠ كتب درانيت- مدير المسارح الخديوية- أنه أمل فى الموسم التالى أن يكون وضع مسرح الأوبرا بالقاهرة فى مستوى بل وفوق مستوى مسرح "پترسبوج الإمبريالى".

ومن أجل موسم ١٨٧٣ - ١٨٧٤ شكّل "درانيت" جماعة مسرحية لـ "مسرح الكوميدي"؛ كى تؤدى المسرحيات الغنائية، والهزليات، والكوميديات، والدراما والأوبرا كوميك، أما بالنسبة للأوبرا، فقد استخدم جماعة مسرحية ضخمة، كان مطربوها أفضل من كل الآخرين، إذا استثنينا "أدلينا پاتى"، و"كريستين نيلسون" (١٧٢)، ومن ثم رأى السائحون وسمعوا ما قد كان مقدما فى أحسن دور الأوبرا بأوروبا (١٧٣). لم يكن لـ "مسرح الكوميدي" ذلك النجاح المدوى الذى كان للأوبرا. وفى مذكرة ملحقّة بمشروع لإعادة تنظيم المسارح الخديوية، وربما كانت مكتوبة عام ١٨٧٣، وفيها عبّر الكاتب عن الدور الذى يلعبه هذا المسرح:

"فيما يختص بالكوميديا، لا أستطيع أن أقول شيئا فيما يتعلق بفائدة هذا المسرح وأهميته. لكننى ينبغى أن أشير إلى أنه من المستحيل إقامة مسرح فرنسى من الدرجة الأولى فى القاهرة، مسرح ذى شهرة كبيرة كما حدث بالنسبة لفن الأوبرا. ففى بلد لا يحب فيه الناس الأعمال الكلاسيكية، ولا تحب فيه الدراما ولا الكوميديات الجادة، بلد لا ينجح فيه إلا المسرحيات التى لا قيمة لها، وأخيراً فى بلد تضطر فيه إلى أن تعرض فى خلال ستة أشهر من خمسة وخمسين إلى ستين مسرحية مختلفة عدد كبير منها من ثلاثة فصول، فإن أى فنان مهما كانت مكانته لا يمكن أن يكون أداؤه أفضل من أداء الذين يعملون فى هذا الوقت، والذين يضطرون لحفظ أبوابهم بسرعة. كذلك أود أن أقول إن القليل جدا من اليونانيين والإسرائيليين والوطنيين أيضا لا يقبلون على الكوميديا إلا فى النادر كما أنهم لا يصحبون معهم أسرهم فى أغلب الأحيان. كما أن الأسر الإيطالية لم تعد تذهب إلى هذا المسرح. والأجانب من أمريكيين وإنجليز وألمان لا يترددون عليه إلا نادرا. ونتيجة لما سبق، فلن تتمكن الكوميديا من تحقيق مزيد من التطور" (١٧٤).

مسرح القصر

عُهِدَ إلى مجموعة من المسرح العثماني بتقديم عروض خلال الاحتفالات بزواج الأمير "توفيق" بـ"أمينة هانم أفندي"، و"خديجة هانم أفندي" من "حسن"، و"عين الحياة هانم" من "حسين"، وكلاهما من أبناء إسماعيل، و"فاطمة هانم أفندي" ابنة الخديو من الأمير "طوسون" ابن "محمد سعيد"، وذلك بـ"القصر العالى" منزل "أم إسماعيل" - المثل على النيل- بدأت احتفالات الزواج يوم الخامس عشر من يناير ١٨٧٣، واستمر أربعين يوما، عشرة أيام لكل زوجة، وَصَفَتْ "مسز تشينيلز" - وهى مربية أطفال إنجليزية- الممثلات المضحكات من التركيات المسلمات، واللائى شاهدتُهُنَّ يقدمن ضروب التسلية فى حرمك الخديو بمناسبة الخطوبة بقصر عابدين فى فبراير ١٨٧٣ (١٧٥).

هذه هى الإشارة الوحيدة فى فترة البحث إلى تقديم فرقة حديثة عروضاً باللغة التركية فى مصر، على الرغم من أن فرقا أخرى تتكلم التركية لابد وأنها قد جُلبت إلى مصر من إستانبول بواسطة الطبقات التركية الحاكمة فى مصر، وذلك فى مناسبات أخرى. بدأت الدراما التركية بإستانبول حوالى عام ١٨٧٤ قدمت العروض فى المناسبات بواسطة المطربين المصريين المشهورين، وهما عبده الحامولى (١٨٤٥- ١٩٠١) و"المظ"، من خلال فرقة "الفناجيلى الدمياطى للمزمار" (١٧٦)، إلى جانب مجموعات درامية وموسيقية أجنبية ومصرية، وساحرين ومهرجين، بالإضافة إلى أشهر الراقصات المصريات "صفية"، و"عائشة الطويلة". عرض الممثلون والمؤدون فى قاعة الاستقبال بالحرمك (١٧٧).

دعت الأسرة الخديوية أيضا فنانيين من المسارح الأوروبية بالقاهرة إلى قصورها من أجل التسلية الخاصة. فى موسم ١٨٦٨ - ١٨٦٩ قدمت مجموعة مسرحية فرنسية عروضاً على مسرح غير مجهز بقصر "قصر النيل". استُخدمت حجرة الاحتفال بالقصر للعروض المسرحية المناسبة فى عامى ١٨٧٣، و ١٨٧٤؛ لتسلية أفراد البلاط. فى عام ١٨٧٣ عُرِضَتْ هناك مسرحية هزلية فرنسية صغيرة بعنوان "صحبة الزهور"

وذلك بواسطة فرقة الأوبرا^(١٧٨) عندما ذهب الخديو وأفراد الحاشية إلى حمامات الكبريت في حلوان- وهي بعيدة عن القاهرة قليلا- في خريف عام ١٨٧١، كانت تتبعهم ضروب التسلية. عرضت فرقة "الهيودروم" هناك أسبوعين، ربما في سرادقات، كما فعلت فرق مسرحية وأوبرالية^(١٧٩). بُني مسرح في البهو الكبير بقصر الأميرة الأم "قصر العينى" عام ١٨٧٣^(١٨٠). عَرَضَ فنانون من "مسرح الكوميدي" مسرحية كوميدية بقصر عابدين أثناء مأدبة أقيمت في شهر فبراير عام ١٨٧٦^(١٨١). كانت رعاية بلاط القصر للمسرح شيئاً ضرورياً للغاية؛ لاستمرار المسرح. بعد وفاة ابنة الخديو الصغيرة الأميرة زينب (١٨٥٩ - ١٨٧٥) لم يَزُرِ الخديو ولا الأمراء ولا أىُّ من الحريم، ولا الموظفون بالقصر الأوبرا، حيث إنهم كانوا في حداد على الأميرة استمر من ١٩ أغسطس ١٨٧٥ حتى ١٠ يناير ١٨٧٦ كان هناك بيان يُقَدِّمُ إلى الخديوى عن أفعال الحريم والفنانين؛ وذلك للامتناع عن قصد كل أماكن التسلية، حتى ذهب جنابه واثنَيْنِ أو ثلاثة من أبنائه إلى المسرح^(١٨٢).

تمثيلات الهواة الأوروبيين

بصرف النظر عن المسرح الاحترافى، يبدو أنه كانت هناك أنشطة درامية للهواة وسط الجالية الأوروبية. فى أبريل ١٨٧٣، كان هناك مشروع لتأسيس جمعية درامية بالإسكندرية، لتقديم أربعة وعشرين عرضاً سنوياً فى مسرح جديد بالإسكندرية- فى قاعة ميدان البورصة، وكان هذا المسرح مستخدماً فى عام ١٨٧٢. يدفع الأعضاء خمسة فرنكات كاشتراك شهري بالإضافة إلى خمسة فرنكات مقابل الدخول^(١٨٣). قدمت مجموعة أخرى من الهواة أول عروضها فى نفس المسرح فى اليوم الثانى والعشرين من يوليو ١٨٧٤. وكان اسم هذه المجموعة "جمعية باولو فيرارى لهواة الدراما". حملت الجمعية اسم باولو فيرارى (١٨٢٢ - ١٨٨٩) الرائد المسرحى المعاصر حينها. عملت هذه الجمعية بنشاط عدة سنوات، وقدمت فى فصل الشتاء عدة حفلات شهرية باللغة الإيطالية. قدم رئيس الجمعية لإسماعيل مشروع تأسيس "مسرح باولو

فيرأى لمحبي التمثيل" بالإسكندرية، كذلك قدم مشروع تشكيل جمعية مسرحية تحت رعاية ولي العهد "الأمير توفيق"؛ وذلك لتأسيس مدرسة دائمة للموسيقى والمسرح بالمدينة. وعد الخديو بدعمه المشروع، إلا أن ذلك الوعد لم يثمر شيئاً قط^(١٨٤). فى أغسطس من عام ١٨٧٤ تشكلت جمعية أخرى إيطالية من محبي التمثيل المسرحى وهى "جمعية الشباب مُحِبِّي الدراما"، والتي خططت لتقديم مسرحيتين بالبورصة^(١٨٥).

فى يناير عام ١٨٧٦ كان هناك مشروع لتشكيل رابطة مسرحية جديدة بالإسكندرية، هى "جمعية محبي الدراما المصرية"؛ لتقديم عروض بالإيطالية والفرنسية^(١٨٦). فى هذا العام قدمت جمعيتان مسرحيتان أخريان جديدتان كانتا نشيطتين- وهما "اتحاد جماعة محبي الدراما" وجمعية محبي الدراما المتحدة" مسرحيات إيطالية^(١٨٧). كانت هناك جمعية أخرى تحت الرئاسة الشرفية للقنصل الإيطالى، وكان لها صالونها الخاص الذى كانت تتم العروض فيه. وقد تشكلت هذه الجمعية فى فبراير ١٨٧٧ باسم "جمعية محبي الدراما"^(١٨٨)، وكان لها مقر خاص لاجتماعاتها، وعملت بانتظام حتى عام ١٨٧٩. بدأت "جمعية محبي الدراما المصرية" عروضها بالإيطالية فى سبتمبر ١٨٧٧^(١٨٩). تكونت أول جمعية مسرحية للهواة بالقاهرة "جمعية لأورورا لمحبي الدراما" فى نوفمبر ١٨٧٨ تعهدت هذه الجمعية بأن تدفع لمالك مقهى "الدورادو" مبلغ ستة آلاف فرنك مقابل التمتع باستخدام المكان، إلا أن النار أتت على "الدورادو" فى يناير ١٨٨٠^(١٩٠).

كانت أول جمعية مسرحية إنجليزية هى "نادى الإسكندرية للهواة المسرحيين"، والذي بدأ عروضه بمسرحيات مؤداة بالإنجليزية فى مايو ١٨٧٩^(١٩١). وبعد عام، فى مايو ١٨٨٠، بدأت مجموعة أخرى من المسرحيين الهواة بالقاهرة، هى "جمعية ترامنتو لمحبي الدراما"^(١٩٢). كذلك قدمت جمعية مسرحية إيطالية أخرى "جمعية المستقبل لمحبي الدراما" عرضاً مسرحياً فى أبريل عام ١٨٨١^(١٩٣).

بحلول عام ١٨٧٣ أصبح من عادة بعض الفنانين من الفرق الأوروبية نقل أعمالهم إلى بورسعيد عندما تنتهى المواسم فى القاهرة والإسكندرية^(١٩٤). والقليل هو المعروف

عن المسارح هناك، باستثناء ما هو معروف عن خطة في يناير ١٨٨٢ لبناء مسرح جديد على أرض تابعة لشركة قناة السويس "بوغاز السويس". كان عدد قليل من الأوروبيين يعيشون في بورسعيد وهذا العدد وصل إلى ثلاثة آلاف وستمئة واثنين وسبعين نسمةً من مجموع السكان الذي بلغ عشرة آلاف ومائتين وخمس وخمسين نسمةً عام ١٨٧٤، فكان منهم ألف وأربعمائة وأربعة وخمسون يونانياً، وسبعمئة وخمسة وعشرون فرنسياً، وستمئة وخمسة عشر إيطالياً^(١٩٥).

ظل مسرح "زيزينيا" نشيطاً في تقديم عروض المسرحيات الفرنسية والأوبرا الإيطالية في فصلي الشتاء والربيع خلال العقد الثامن. وفي الشتاء عندما لم تكن هناك فرقة منتظمة تظهر على المسرح، عرضت مجموعاتٌ من الهواة فيه وفي "مسرح روسيني". بحلول عام ١٨٧٧ كان "زيزينيا" يُغلقُ أوقاتاً متتالية، حتى في فصل الشتاء. في أواخر العقد الثامن وبواكير العقد التاسع لم تكن هناك فرق مسرحية تستمر أوقاتاً طويلة، وكان الممثلون الذين ظهروا نُورَ المستوى الفني^(١٩٦).

قُدِّمَتْ أيضاً عروضُ الكوميديا والموسيقى بواسطة الفرق المسرحية والهواة على "مسرح ألفييري". كان مسرح "فيتتوريو ألفييري" بالإسكندرية مسرحاً صغيراً استغلته مجموعات مسرحية إيطالية، وكان هذا المسرح في ذلك الوقت يقع في الطابق الأول من منزل بـ "شارع أناستاسي"^(١٩٧). في عام ١٨٧٥ كان "جراند كازينو" بميدان "محمد علي" بالإسكندرية لا يزال يقدم مسرحيات من نوع الأوبرا كوميك، ومسرحيات غنائية قصيرة مضحكة، وفودفيل. وبحلول عام ١٨٧٧ أصبح الكازينو مجرد مقهى غناء، ومقهى وضيعة للرجال فقط^(١٩٨). استمرت الفرق الأوروبية في تلقي الإعانات المالية من الحكومة. وأُشيع عن فرقة فرنسية كانت تقدم مسرحيات من نوع الأوبرا كوميك على مسرح "زيزينيا" عام ١٨٧٤ أنها تلقت إعانة مالية مقدارها خمسة وعشرون ألف فرنك؛ كي تظهر بالقاهرة^(١٩٩).

استمرت المواسم المسرحية في الصيف بمسرح الحديقة "مسرح الأزيكية"، مع فرق إيطالية وفرنسية. وعندما واجهت مصر أزمة مالية لم تكن هناك مواسم شتوية في

عامى (١٨٧٧-١٨٧٨) و(١٨٧٨-١٨٧٩) أو (١٨٧٩-١٨٨٠) على مسرحيين من مسارح الحكومة: الكوميدي، والأوبرا. فى شتاء (١٨٧٧-١٨٧٨) تمت إصلاحات داخلية بالأوبرا. كان الأمر بتشكيل فرقة عام ١٨٧٧ تمثل العروض الكوميدية الفرنسية وبالبايه متأخرا جدا، ومن ثم كان من المستحيل تعيين فنانيين مبرزين وعلى أعلى مستوى فى أوروبا^(٢٠٠). عادة ما ذهب المشرف على المسارح الخديوية شخصيا إلى أوروبا للتعاقد مع ممثلى الموسم التالى.

قُدِّمَتْ عروضٌ مسرحيةٌ للهواة على نحو مناسبى فى ملتقى جديد، هو "نادى إنترناشيونال" بالرملة بالإسكندرية^(٢٠١). كان المسرح الأول الجديد والذى ظل عدة سنوات- وهو مسرح بوليتيما^(٢٠٢)- قد افتُتِحَ بمدينة الإسكندرية يوم ٢١ يونيو من عام ١٨٧٦. فى مايو من عام ١٨٧٧ فُتِحَ مسرح جديد آخر بالإسكندرية هو "تياترو لابلولو" بمقهى باراديزو أبوابه، وفيه كانت تعرض دراما وأوبرا إيطالية خلال فصل الصيف^(٢٠٣). بحلول شهر نوفمبر ١٨٧٧ أصبح مسرح "فيتتوريو ألفييري" بالإسكندرية معروفا باسم "تياترو جولدوني". كان مسرح آخر- هو "تياترو روسيني"- يُطَلَقُ عليه من قبل "مسرح المنوعات"^(٢٠٥)، وكان متخصصا فى عرض الأوبرا الإيطالية، وقد ظل هذا المسرحُ لبعض الوقت أنشطَ مسرحٍ بالإسكندرية. كان مسرح جديد فى الهواء الطلق- مسرح الدورادو الذى أسسه "نانو" فى "شارع الدورادو"- قد افتُتِحَ فى الميناء فى أكتوبر ١٨٧٨، وكان المقهى القديم الحامل هذا الاسم قد دمرته النار^(٢٠٦). من عام ١٨٧٩ كانت هناك قاعة جديدة منتظمة للعروض المسرحية والرقص... إلخ- تلك كانت "صالة سثورارى" بشارع "كولم" بالإسكندرية، وهى الصالة التى عرفت من قبل ب"فيلودرامتيكا"^(٢٠٧). وآخر مسرح بُنِيَ فى هذه الفترة كان مسرح "بوليتيما" بالإسكندرية، والذى بُنِيَ فى أبريل عام ١٨٨١ بشارع "العطارين" خلف مكتب البريد النمساوى وكان هذا المسرح قد بُنِيَ على طراز مسارح "بوليتيما" بباريس وفلورنسا ومدريد. وكان يستوعب ألفى متفرج، وكان من الممكن استخدامه كسيرك تُعْرَضُ فيه ألعاب الفروسية، أو كمسرح للأوبرا والكوميديا^(٢٠٨). افتُتِحَ مسرحٌ جديدٌ بالأزبكية

بالقاهرة هو "مسرح إسماعيل" بمبنى "نانا" يوم ٢٥ أكتوبر ١٨٧٧ بدون أية إعانة مالية من الحكومة. بعث "كليمنتي بوراى" و"فيليبو چانيمونا" مؤسساً ومديراً "مسرح إسماعيل" دعوة إلى الخديو يوم الخميس الموافق ٢٥ أكتوبر لحضور حفل الافتتاح. بدأ الحفل بترنيمة الانتصار ليعقوب صنوع "مولير المصرى" وهو الصحافى العربى ومؤسس المسرح العربى-؛ تخليداً لذكرى إبراهيم باشا والد الخديو، وتبع ذلك أوبرا لـ"فيردى". كان عمر هذا المسرح قصيراً جداً، ففى حوالى يوم ٩ ديسمبر بديء فى هدمه (٢٠٩).

كان هناك مقهى للغناء والحفلات الموسيقية بـ"أوتيل دى أورينت" و"كافيه إيجيبيا" المقابل لأوتيل "شبرد". وبحلول عام ١٨٨٠ كانت مقاهى الهواء الطلق بالأزبكية قد حلت محلها مقاهى عربية (٢١٠).

كانت لا تزال هناك إعلانات متفرقة عن المسرحيات المدرسية فى الصحافة، وربما ظهرت هذه الإعلانات أقل انتظاماً حيث إنها أصبحت من الأحداث العادية. قام تلاميذ "معهد كيريونى" بالإسكندرية بتمثيل مسرحيات بالفرنسية والإنجليزية فى شهر أغسطس عام ١٨٧٨ (٢١١). فى نفس الشهر عُرِضَتْ مسرحية كوميدية فى حفل تسليم الجوائز بالمؤسسة الفرنسية للبنات الخاصة بمدام "شوقى" Chauvin. بعد عامين قدمت هذه المدرسة مسرحية كوميدية فرنسية بهذه المناسبة نفسها يوم ٢٧ أغسطس عام ١٨٨٠ (٢١٢). بدأ طلاب "كلية القديسة كاترين" Collège Sainte-Catherine بالإسكندرية فى عقد جلسات أدبية منتظمة فى عام ١٨٧٩ يوم الأحد الأول من كل شهر، حيث عرضت مسرحيات بالإيطالية والفرنسية، وفى حفل تسليم الجوائز يوم الثالث من أغسطس ١٨٨٠ قُدِّمَتْ مسرحية غنائية قصيرة. فى يوم ١٣ فبراير عام ١٨٨١ قدم التلاميذ أمسية مسلية؛ تكريماً لراعى الأرض المقدسة. وكانت من مواد البرنامج مسرحيتان هزلتان فيهما تهريج كثير، إحداهما بالإيطالية، والأخرى بالعربية بعنوان "أبو نواس" (٢١٢) وهى عن الشاعر والماجن العباسى المشهور. فى "المدرسة المسيحية الداخلية" بالرملة بالإسكندرية عُرِضَتْ مسرحية فى حفل توزيع الجوائز يوم ٣ أغسطس

من عام ١٨٧٩ أمام أثرياء المدينة، وفي يوليو من العام التالي قُدِّمَ عرضٌ آخرٌ. وفي الثالث من أغسطس عام ١٨٨١ قدمت هذه المدرسة- والتي عرفت بمدرسة الفرير- مسرحية فرنسية في حفل توزيع الجوائز^(٢١٤).

كتبت الصحافة العربية تقريراً عن بعض هذه الحفلات التي عقدتها مدارس الإرساليات التبشيرية والجاليات الأجنبية، وكان هناك عدد من الأطفال العرب في المدارس من المسيحيين والمسلمين كليهما. كان كل الصحافيين في الجرائد والمجلات العربية في ذلك الوقت من المسيحيين السوريين، وكان عديد من أطفالهم يقصدون هذه المدارس. حملت جريدة "الكوكب المصري" بالقاهرة تقريراً عن عرض لمسرحيات فرنسية وإيطالية بمدرسة "تيراً سانتا" (الأرض المقدسة) Terra Santa بالإسماعيلية يوم ١٣ أغسطس ١٨٧٩^(٢١٥). خططت بنات مدرسة "إيكول ليبر جراتوت" (المدارس الحرة المجانية) Ecole Libres Gratuites لتمثيل مسرحية كوميدية في عيدهن يوم ٢٩ ديسمبر بالإسكندرية^(٢١٦). قدم تلاميذ مدرسة "لازاريس كوليديج" (كلية أتباع أليعازر) Lazar-ist college بالإسكندرية عرضاً درامياً في حفل توزيع الجوائز يوم ٣١ يوليو ١٨٨٠. في ١١ مايو ١٨٨١ قدم التلاميذ عرضاً كوميدياً وأوبرا كوميك، وقفلوا مثلما فعل تلاميذ مدرسة "سانت كاترين"، حيث شكلوا رابطة أدبية ذات اجتماعات شهرية للآباء والتلاميذ، وفي حفل توزيع الجوائز في يوليو من عام ١٨٨١ قُدِّمَتْ مسرحيةٌ غنائيةٌ صغيرة^(٢١٧). مُنِّتْ بمدرسة "الفرير" بالقاهرة مسرحيةٌ في حفل توزيع الجوائز يوم ١٠ أغسطس ١٨٨٠^(٢١٨). أيضاً عُرِضَتْ مسرحياتٌ بـ"مدرسة البنات العازرية"، وفي حفل توزيع الجوائز بمدرسة دار الأيتام بالإسكندرية في أغسطس ١٨٨١^(٢١٩). وفي "المدرسة التُّوِينِيَّة" في المنشية بالإسكندرية مُنِّتْ مسرحياتٌ ومحاويرات بعد امتحانات المدرسة يوم ٤ سبتمبر ١٨٨١^(٢٢٠). وفي كفر الزيات بالدلتا عُرِضَتْ مسرحيةٌ إيطالية ومحاويرات أدبية وفصول مضحكة باللغة الفرنسية في عام ١٨٨١ في حفل تسليم الجوائز بمدرسة الراهبات الفرنسييسكان للبنات^(٢٢١). وعلى الرغم من كل هذه المسرحيات المدرسية، فإن المسرح لم يكن منظوراً إليه نظرة محمودة من جانب كل

الأوروبيين. رأت "مارى واتلى" - مبشرة إنجليزية - أن التأثيرات الأجنبية على مصر كانت سلبية: "أنا أسفة أن أقول للأغلبية الكثيرة إنه ليس هناك من شك فى أنهم - الأجانب - فعلوا أشياء تضر مصر أكثر مما قد تنفعها. لقد ضربوا مثلاً سيئاً جداً لأهالى البلد، من شربهم الخمر، وكل أنواع السلوك الردىء^(٢٢٢). وكان من بين التأثيرات الضارة الواردة فى تقرير مارى "المسارح" التى أضرت كثيراً. فى موسمى شتاء (١٨٨٠ - ١٨٨١) و(١٨٨١ - ١٨٨٢) أعطت الحكومة لـ "السيد لاروس" حق تشغيل الأوبرا مع إعانة مالية تسعة آلاف جنيه مصرى؛ لتقديم برنامج فيه كوميدى وفودفيل ومسرحيات غنائية قصيرة ورقص باليه كوميدى. ونادراً ما استُغلت الأوبرا ومسرح الكوميدي ثلاثه مواسم منذ موسم (١٨٧٦ - ١٨٧٧)، باستثناء العروض الخيرية وعروض الهواة. خَلَفَ الرسامُ "ليوبولدو لاروس" "درانيت" عام ١٨٧٩، وكان "لاروس" أمين مهمات المسرح فى زمن "عايدة"^(٢٢٣) ثم كان بعد ذلك مديراً لـ "مسرح الكوميدي". وكان درانيت قد لحق بالخدوى إسماعيل فى المنفى عام ١٨٧٩^(٢٢٤). ووفقاً لما يقوله "لين- پول" فقد كان إحياء هذه المسارح أقل نجاحاً، ويصف "پول" عام ١٨٨١ القاهرة أنها مدينة لها دار للأوبرا وليس فيها أحد يغنى وليس هناك مسرحٌ يمثل فيه أحدٌ. وينتقد بشدة الطريقة الطائشة لمحاولات ملء المسارح التى لم يُردُّ أحدٌ حضورها^(٢٢٥).

مع أفول النشاط المسرحى بالمسارح الخديوية، كان للصحافة العربية المستقلة - التى بدأت تزدهر فى مصر منذ عام ١٨٧٦ - فرصةٌ ضئيلة لكتابة التقارير عن الدراما الأوروبية، لقد طبعت أخباراً عن حفلات الرقص الخيرية وعن عروض الباليه والعروض المسرحية النادرة فى الأوبرا، ومسرح الكوميدي، ومسرح الخديوى، ومسرح زيزينيا، وقد عُرِضَتِ المسرحياتُ بواسطة جاليات أجنبية كالجالية الفرنسية والجالية الإيطالية والجالية المجرية والجالية المالطية، والجالية اليونانية والجالية اليهودية؛ بغرض جمع المال لفقراء الجاليات أو للمدارس والمستشفيات. أمل المحررون أن يشجعوا قراءهم أن يقصدوا هذه الأحداث ويساهموا فيها^(٢٢٦).

بعد إشارات موجزة في الصحافة تُنوّه بوصول فرق أوروبية جديدة إلى زيزينيا أو الأوبرا^(٢٢٧)، أحست جريدة "الوقت" السكندرية في ديسمبر ١٨٨٠ بالحاجة إلى تحديد المصطلحات التي تستخدم في مختلف أنواع المسرحيات (الروايات) "مثل الأوبرا التي كلها أغاني، والأوبريت التي تتضمن جزءا كلاميا وجزءا غنائيا، والكوميديا التي لا توجد بها أغانٍ لكنها تجمع بين الجد والفكاهة، والتراجيديا التي يوجد بها جريمة قتل". ومن بين هذه الأجناس فضّل الكاتب الكوميديا؛ بسبب "موضوعها الممتاز وما تتضمنه من الفائدة الأخلاقية للناس". ثم مضت الجريدة في تقديم وصف تفصيلي عن مسرحية كوميديية هي "أبناء كوراللي" لـ"أ. ديلبيت"^(٢٢٨). في عام ١٨٨١ كتبت "الأهرام" السكندرية مقالا عن الفنان التراجيدي الإيطالي الكبير "إرنستوروسى" (١٨٢٧-١٨٩٦) قبل عرضه التمثيلي بالإسكندرية، طالبة من العرب تقديم الدعم للعرض؛ لأنه سوف يثبت أنه غنى بالمعلومات، وخاصة لأن اللغة الإيطالية كانت لغة عامة الناس (أعنى أغلب الأجانب) ^(٢٢٩).

وكتبت "الأهرام" تقريرا عن أنشطة الفرق الأوروبية بمسرح "روسينى" في صيف ١٨٨١، وبمسرح "زيزينيا" في فصل الخريف^(٢٣٠). وفي وقت لاحق من هذه السنة قدمت الصحيفة وصفا مطولا لقصتي أوبرا "فاوست"، والمسرحية الغنائية الكوميديية "مارتا" لـ"إيمى ميلان"^(٢٣١). أخبر مراسل صحيفة "المحروسة" السكندرية بالقاهرة القراء أنه قصد إلى كتابة تقرير عن عروض الفرق المسرحية الأجنبية بالأوبرا، ولكنه قال: "إن مدير الفرقة لم يجد مقعدا لمراسل جريدة عربية، وفي هذا احتقار لأهميتنا وازدراء لما نكتب". وعلى أية حال فقد قرر أن يتوجه إلى هناك على نفقته الخاصة^(٢٣٢). وبصرف النظر عن تشجيع الاهتمام للجمهور المتكلم العربية في المسارح، فإن جريدتى "الأهرام" و"المحروسة" قد كتبتا تقارير عن العروض كجزء من تسجيل أنشطة البلاط، حيث كان الخديو وحاشيته والوزراء غالبا ما يقصدون المسارح. دائما ما كانت أنباء المسرح تُطبع كإنباء جديدة. لم يكن في الصحافة العربية شيء كصفحة أدبية منتظمة أو حتى عمود مُخصّص للمسرح، كما كان الحال في الصحافة الأوروبية المحلية.

كان هناك عدد من الجرائد المسرحية المكتوبة باللغات الأوروبية. ظهرت الجريدة الإيطالية الفنية الأدبية والمسرحية "لا كيتارا" (القيثارة) La Chitarra التي ظهر منها عددان أو ثلاثة أعداد فقط^(٢٣٣). ظهرت جريدة "إل فوليناتورى" (الشاجب العنيف) Il Fulminatore في أكتوبر ١٨٧٧ بالإسكندرية، وهي جريدة إيطالية.. انتقادية.. فكاهية.. مسرحية، وقد اختفت بعد ثلاثة أو أربعة أعداد فحسب^(٢٣٤). ظهرت جريدة أخرى أسبوعية.. فكاهية.. مسرحية في الإسكندرية أيضا في فبراير ١٨٨٠، هي جريدة "لا لوتشى إيتريكا"^(٢٣٥) (الضوء الكهربائي) La Luce Elettrica. في أكتوبر ١٨٨١ ظهرت بالقاهرة جريدة فرنسية انتقادية.. مسرحية.. أسبوعية هي جريدة "لو دارابوك" Le Darabouk. ظهرت هذه الجريدة فحسب أثناء موسم الأوبرا، ونشرت في صفحتها الأولى صورا للفنانين بدار الأوبرا، وهي فكرة جديدة مبتكرة أكدت نجاحها. أعاققت الأحداث السياسية المضطربة لعام ١٨٨٢ حياة هذه الجريدة، ولكنها ظهرت مرة أخرى في ديسمبر ١٨٨٢^(٢٣٦). ظهرت جريدتان أخريان انتقاديتان.. فكاهيتان.. مسرحيتان في هذه الفترة، هما: جريدة "لا روندينيللا" (الخطأ الصغير) La Rondi- nella وكانت تصدر بالإسكندرية باللغتين الفرنسية والإيطالية، وجريدة "لا سينتينيللا" (الحارس) La Sentinella التي صدرت فقط أثناء موسم الشتاء^(٢٣٧).

كانت كل هذه الجرائد تقريبا ذات طبيعة وقتية، فكانت تظهر فحسب أثناء موسم الشتاء المسرحي، وفي بعض الأحيان كانت تدوم أسابيع قليلة فقط. أشارت الجريدة الإيطالية السكندرية المشهورة "لافينانتسا" (المالية) La Finanza إلى أن الظهور الموسمي لهذه الجرائد كان ظاهرة تتكرر على نحو دائم عاما بعد عام في نفس الوقت هذا الوقت بالقاهرة وقالت الجريدة "لكن الجزء الأعظم من هذه الجرائد يأفل غالبا في منتصف الطريق"^(٢٣٨). لم يؤد ظهور كل هذه الجرائد المسرحية إلى نشر جريدة عربية مسرحية، وكان العدد القليل من عروض المسرحيات العربية- باستثناء وقت "جيمز سنوا" يعقوب صنوع- ضمن له ظهور مجلة بالكاد. ولم تقد أية جريدة إلى ظهور أى شكل من النقد الدرامى فى الصحافة العربية. وبينما كانت الصحافة الأوروبية المحلية

سخية في تعليقاتها على المسرح الأوروبى المحلى، كانت الصحافة العربية نادرا ما تتجاوز عبارة المدح الرقيقة للمسرح الأوروبى أو العربى. وبالفعل كان كثير من الأخبار فى الصحافة العربية عن المسرح أقل بكثير من عبارتين. وإذا تعاضمت بلاغتها عن العمل، فإنها كانت عادة ما تقدم قصة القطعة المسرحية، ولا تعلق أبدا على العمل أو التمثيل والإخراج.

علم الدين لـ « مبارك »

لم يكن الصحفيون فحسب، بل كان آخرون أيضا قد أولوا اهتمامهم بالمسرح فى كتاباتهم. كان منهم "على باشا مبارك" (١٨٢٤ - ١٨٩٣) وزير الأشغال العمومية فى روايته التعليمية الكبيرة "علم الدين". كان مبارك مُصلِحًا متحمسًا، وكان حريصًا على نقل المعرفة الأوروبية إلى الشعب المصرى. تلقى مبارك تعليمًا حديثًا، ودروسًا فى مدارس باريس العسكرية، ثم عمل بعد ذلك فى نظارة المعارف لعدة سنوات. فى "علم الدين" توجه مبارك إلى تلاميذ المدارس الحديثة، يعرض تقدم الحضارة الغربية عبر عدد من المسامرات حول موضوعات مختلفة تتصل كلها برباط قصصى مفكك. إن "علم الدين" المكتوبة فى العقد السابع هى قصة مستشرق إنجليزى يصطحب معه إلى أوروبا شيخًا أزهرى كان قد ساعده فى القاهرة، وهو "علم الدين" وابنه "برهان الدين". يعمل الإنجليزى كمرشد لهما، ويخبرهما عن مختلف الأشياء التى يقابلانها هناك.

فى الجزء الثانى من كتابه، والذى نُشرَ فى نهاية فترة هذه الدراسة بالإسكندرية فى يونيو ١٨٨٢م (١٢٩٩هـ) وطُبِعَ بجريدة "المحروسة"، هناك فصل (المسامرة السابعة والثلاثين) عن المسارح (التياترات). وفى هذه المسامرة يُعطى "مبارك" التوصيف الأكثر تفصيلاً للمسرح باللغة العربية حتى ذلك التاريخ، ومهما كان بعد المسافة بين المرء والمسرح، فإن هذا الوصف يستطيع أن يجعله يتصوره. دعا الإنجليزى الشيخ "علم الدين" وابنه إلى المسرح "التياتر". يطلب الشيخ من الإنجليزى أن يصف له المسرح. يقول الإنجليزى إن المسرح يلتقى فيه الناس، فيشاهدون أنواعًا مختلفة من المسرحيات

(الألعاب) التي اختيرت من أعمال أشهر المفكرين والشعراء والبلغاء، وفي بعض الأحيان يصور المسرح الحرب والمنازلات، وفي بعض الأحيان يعرض وقائع الحب والانفصال والعوزة التي تُلمُّ بالناس، من الأمراء والملوك والمحيين والفقراء، أو غيرهم. تمثل المسرحيات أحداثاً في الكتب الدينية، كيوم القيامة أو وصف الطوفان، وأحياناً تهتم المسرحيات بالإنسان وصفاته الشخصية، كالشرف، والشح، والرفق، والحد، والكبرياء... إلخ. ويمكن أن تُمثّل كل هذه الأحداث بطريقة جادة، ثم بطريقة مضحكة، أو تستبقى نفس المزاج. وأحياناً تستخدم المسرحيات اللغة العادية، بينما تستخدم في أحيان أخرى النثر مع الشعر أو الشعر فقط. وقد يغنى الممثلون مُصاحِبِينَ بِأَلَاتٍ موسيقية أو قد تتضمن المسرحيات الخطابة والحوار فقط. وقد تمثل خشبة المسرح (الملعب) الفصول الأربعة، محاكاةً مكانَ الحدث. فإذا مُثِّلَ مشهدٌ فيه أنهار، وأشجار، وبيوت، وجسور، فإن المكان يُصوَّرُ (على خشبة المسرح) بهذا الشكل، مثلما لو كان مشهد في الصحراء، فإنه يعرض على الخشبة الجبال والصخور والطيور والحيوانات المتوحشة، أو البحر والأمواج والسفن، ويتزيّن الممثلون (اللاعبون) بالملابس المناسبة، ويأخذون على عاتقهم الظهور والتصرف بطريقة مناسبة وأدوارهم. توصف الحروب بدقة، فتدور رحاها في المعركة، وتكون الحرب بالسيوف والرايات المنصوبة والحوار التي يتم العبور عليها. كل هذا من شأنه أن يجعل النظارة يتخيلون- بمشاهدة كل ذلك- أنهم يشاهدون الحقيقة.

وتستمر العروض- كما يقول الإنجليزي- حتى منتصف الليل. غالباً ما تتكون المسرحية من عدة فصول مع برهة قصيرة للاستراحة، ويُشارُ إلى ذلك عند إسدال الستار. وفي المسرح غرفٌ للاستراحة، وفيها يستطيع المرء أن يشرب القهوة أو أن يدخن، على حين ينصرف النظارة (المتفرجون) إلى الشرب أو إلى الحديث، ويذهب آخرون إلى خارج المسرح. وأثناء البرهة تُجهزُ الخشبةُ لفصل جديد أو مسرحية جديدة. وبعد الفاصل يدق الجرس ليدعُو الناسَ للعودة إلى مقاعدهم (محلّاتهم)، ويرفَعُ الستار (٢٣٩).

ثم يمضى "مبارك" بعد ذلك لوصف تاريخ المسرح. كان المسرح عند القدماء - كما يقول - ينعقد في مكان فسيح، ويحاط بأعمدة ودرابزينات مغطاة بأقمشة مضادة لتقلبات الجو. وقد اتسع هذا المسرح لعشرين ألف شخص جالسين على درجات سلمية، وكل درجة أعلى من التي تليها وهناك منفصل؛ لتيسير المرور. كان المسرح منقسماً إلى جزئين: جزء طويل حيث تجلس فيه الأوركسترا، وآخر مستدير للتمثيل، ويتضمن أماكن الممثلين حيث يغيرون ملابسهم ويستعدون للتمثيل. الآن المسارح مبانٍ مشهورة، مؤسسة بنفقات ضخمة، قال "مبارك": تم إنفاق مائتي ألف كيس من النقود على أوبرا باريس. كان التمثيل عند القدماء يتم بالنهار، أما الليل فكان - كما يقول مبارك - مخصصاً كي يستريح الناس بعد العمل، فالمرء يجب أن يسترخى بعد جهد العمل. لم تكن المسارح مشهورة في أوروبا حتى بداية القرن السادس عشر. وقد أتاحت المسارح لعديد من العلماء والشعراء أن يكسبوا رزقهم. فقد يكون في المسرح مائتان وخمسون موظفاً، من الرجال والنساء كليهما. وإذا احتاج المسرح مساندة، فإن الحكومة الغربية قد تساعد بمبالغ مالية تصل إلى أكثر من آلاف الأكياس من النقود سنوياً. قال مبارك إنه كان في أوروبا كثيراً من المسارح في المدن الكبيرة والصغيرة، بل وفي القرى، وفي الخيام أو في أماكن مغطاة بالأخشاب. وكان من الممكن لأي شخص أن يدخلها: الغنى أو الفقير، العظيم أو الوضيع. كانت التذكرة حسب "الدرجة"، فكانت المقاعد الأرضية أعلى من التي تعلوها. كانت المقصورات الخاصة (الحجرات المخصصة) أكثر في سعرها من المقاعد (الدكة)، وتتراوح الأسعار ما بين نصف الفرنك والعشرين فرنك (٢٤٠).

وكان من الممكن أن يخدم المسرح الدين، فقد يصف النعيم والجحيم.. إلخ. قال الشيخ إن هذا ليس ضرورياً للمسلمين؛ لأن المرء لا يستطيع تقليد هذه المشاهد. ويعتف المسرح الموسر - كما يقول الإنجليزي - والطغاة المتمردين، إنه يخمد التشوق إلى الشر، ويستثير المرء إلى الأعمال الجيدة والخيرة. إنه يوسع العقل والفهم: هو أفضل حافز للخير والفضيلة والصراحة والنجاح. وهو يشجع الناس على أن يكفوا عن الأعمال التي تستحق اللوم.

أنشأ الإنجليزي حديثاً مسهباً عن فوائد المسرح التي ملأت صفحات عدة من الكتاب؛ كي يقنع الشيخ. وصف المسرح كمدرسة للكشف عن الأحداث الخفية السرية. إن المبادئ الأخلاقية لمعظم الناس الذين يذهبون إلى المسرح تتحسن- كما قال- رغم أن البعض يبقى على عاداته القديمة، إلا أنها تتحسن مع مرور الوقت. كان المسرح مؤثراً خصوصاً في الشباب والنساء. إنه يصف الحظ والقدرة، ويهيئ الإنسان لمجاهتهما. لقد كان المسرح هو القناة التي تدفقت عبرها مياه المعرفة والعلم من الأعلى إلى الأسفل، ومن المتعلمين والقادة إلى الجهال والعوام^(٢٤١).

عندما سأل الإنجليزي ابن الشيخ أيهما أكثر إرضاءً: المسرح الأوربي أم أولاد رابية (كوميديا دي لارتا العربية)، أشار "برهان الدين" إلى الاختلاف الواسع بينهما^(٢٤٢). قال الإنجليزي إن أولاد رابية كانوا قوماً مجردين من الأخلاق القويمة والمعرفة والنضج؛ لأنهم اجتذبوا السفلة والعوام من الناس، وهؤلاء ضعاف العقل، بينما كانت طائفة التياترو الغربي من المتعلمين والمتقنين ثقافة مرضية، وممن اكتسبوا عدداً من فنون المسرح وأدابه.

كانت كل الأعمال المسرحية مكتوبة في كلمات عذبة وتعبيرات لطيفة مرضية. وفي النهاية ذكر الشيخ أن المسرح يُقوِّم الأخلاق وأنه من بين أغراض التربية العامة^(٢٤٣).

كان كثير من العروض المسرحية أو الأوبرالية يُقدَّمُ بالإيطالية أو الفرنسية. ويبدو أنه كانت هناك مسارح وجمعيات للهواة تقدم الدراما أو الأوبرا الإيطالية، وكانت أكثر من الفرنسية. وكانت الجالية الإيطالية أكثر قليلاً من الجالية الفرنسية، وكانت اللغة الإيطالية هي اللغة المشتركة بين بعض الجاليات الأخرى، وبحلول عام ١٨٨١ كان عدد السكان الأجانب تقريباً على النحو التالي: سبعة وثلاثين ألفاً وثلاثمائة وواحد (٣٧٣٠١) يوناني، وثمانية عشر ألفاً وستمائة وخمسة وستين (١٨٦٦٥) إيطاليًا، وخمسة عشر ألفاً وسبعمائة وستة عشر (١٥٧١٦) فرنسيًا، وثمانية آلاف واثنين وعشرين (٨٠٢٢) نمساويًا مجريًا، وستة آلاف ومائة وثمانية عشر (٦١١٨) بريطانيًا. وكان من بين أكثر الكُتَّاب المسرحيين شهرةً: "كارلو جولدوني"، و"باولو فيراري"،

و"ليوبولدو مارينكو"، و"فيتوريو ساردو"، و"لودوفيكو موراثوري"، و"ألكسندر دوماس"، وكانت أعمال الكُتَّاب المسرحيين الفرنسيين تُقدَّمُ في لغتها الأصلية- الفرنسية- أو في الترجمة الإيطالية.

كانت دار الأوبرا بمواسم الأوبرا الإيطالية فيها قد وُضعتِ اللغةُ الإيطالية كفنًّا للغة الفرنسية- وهي اللغة التي استخدمت بادئ بدء على "مسرح الكوميدي"- إلا أن الإيطالية تراجعت أمام الفرنسية في كل مكان من مصر، وتنافست اللغتان لبعض الوقت على الأسبقية في كون إحدَيْهِمَا اللغة المشتركة بين الجاليات الأجنبية، وفي مصالح الحكومة. وبحلول العقد السابع حلت الفرنسية محلَّ الإيطالية بوصفها لغة العلاقات القنصلية والتجارية، وكان المشروع الفرنسي في جملته مسؤولاً عن إنشاء قناة بحرية عبر السويس^(٢٤٤). كانت الفرنسية اللغة الأجنبية الأولى في المدارس الحكومية والخاصة- وحتى المدارس الإيطالية واليونانية أوَّلت الفرنسية أسبقيةً. لا بد وأن نتذكر أيضا أن عددا من اليونانيين، والسوريين، والمالطيين، والأرمن، وغيرهم، كانوا مُلمِّينَ بالفرنسية والإيطالية، عبر تعليمهم في المدارس المحلية، حيث كانت هاتان اللغتان وسيطتي التعليم، وربما تكلم بعض من هؤلاء الناس واحدة من كلتا اللغتين كما يتكلمون لغتهم الأم. ومهما كان يحدث في المجتمع عامة، كانت اللغة الإيطالية لا تزال تحتفظ بمكانتها الكبيرة في المسرح.

الإعانات المالية الخديوية

كان الخديو ينفق مبالغ مالية طائلة؛ لإعانة المسرح الأوروبي بمصر خلال العقد الثامن. يعرض الجدول التالي إيرادات ومصروفات مسرحيين من المسارح الخديوية، هما مسرح "الكوميدي"، و"الأوبرا"، منذ عام ١٨٦٩ حتى عام ١٨٧٧، والإيرادات والمصروفات مقربة إلى أقرب عدد صحيح^(٢٤٥).

الكوميدي Comedie			الأوبرا Opera			الموسم
مقدار العجز	المصروفات	الإيرادات	مقدار العجز	المصروفات	الإيرادات	
٤٢٧٨٢٣	٥٤.٤٠٥	١١٢٥٨٢	-	-	٢٣.١٩٦	١٨٧٠/١٨٦٩
٤٣٦٩٢.	٥٤٢٢٥٤	١.٥٣٣٤	١٢٣٩٥١٣	١٥٢٣.٧١	٢٨٣٥٥٨	١٨٧١/١٨٧٠
-	-	-	١٣٢٦٨٦٩	١٦٤٥١١.	٣١٨٢٤١	١٨٧٢/١٨٧١
١٧٨.٤٣	٢٩١٤٧٢	١١٣٤٢٩	١.٢٧٤٨٥	١٣.٩٥٤٨	٢٨٢.٦٣	١٨٧٣/١٨٧٢
٢٧٣٨٧٢	٣٧٣٨٧٢	٩٧٩٦.	١٢٣٩٢٢٤	١٥٣٩٢٢٤	٢٦٢٩٢٧	١٨٧٤/١٨٧٤
*	*	*	*	*	*	
١٦١٢.	٢٤٣.٧٦	٨٦٧٤٦	٨٤٨٣٨.	١١.٨٣٨.	٢٨٧٢٨٣	١٨٧٥/١٨٧٤
*	*	*	*	*	*	
-	-	٩٧.٨٤	-	-	٢١٧.٩٧	١٨٧٦/١٨٧٥
-	-	٥٢٧٧٢	-	-	١٧٤٥١٤	١٨٧٧/١٨٧٦
* بالتقريب						بالفرنك

تُقدِّم هذه الأرقام فكرةً عن الإعانات المالية التي حافظت على المسارح مفتوحةً، والتي كانت مدفوعة من جيب الخديو الخاص فضلاً عن الميزانية الحكومية. كانت هناك إشاعة عام ١٨٧١ أن الخديو قد أنفق أكثر من أربعمئة ألف جنيه صافية من جيبه الخاص؛ لإنشاء مسارح بالقاهرة، بلغت تكاليف إنشاء الأوبرا حوالي ثلاثة ملايين فرنك^(٢٤٦)، وليس من المعلوم ما قد أنفقه الخديو على إنشاء مسرح "الكوميدي"

و"السيرك"، و"الهيبودروم"، و"مسرح الأزيكية"، وكل ما يبدو أنه قد بُني على نفقته، كذلك أفادت الأوبرا مباشرة من المساعدة المجانية من عدد من زوائد مقررات الحكومة. كانت فرقة الخديو العسكرية دائما ما تتوجه إلى المسارح، وفي أوبرا "عايدة" وقطع مسرحية أخرى كانت مجموعة عسكرية من الجيش المصرى تظهر على خشبة المسرح^(٢٤٧). بصرف النظر عن الإعانات المالية المُقدَّمة للأوبرا والكوميدي، فإن مساعدات مالية أخرى قد قُدِّمت من الخديوى لمسارح أخرى، مثل "السيرك". كذلك أعان الخديو افتتاح "عايدة" بباريس.

وسواء ظلت هذه الأرقام تحت كبح شديد حتى نهاية عصر إسماعيل، فإن الموقف المالى أصبح حادا وغير معروف. إن الاقتراض الهائل الذى دُفِعَ ثمنا لمشروعات إسماعيل المتنوعة؛ من أجل فرَنجةِ مِصرَ والسعى وراء إمبراطورية إفريقية، هذا الاقتراض جلب لمصر إفلاسا ماليا.

منذ عام ١٨٧٥ حتى عام ١٨٧٩ كانت هناك أزمة مالية، فُرِضَتْ لجنة مراقبة أوروبية على ماليات مصر. لم يتضح أن مسرح "الكوميدي" كان له موسم كامل بعد موسم (١٨٧٦ - ١٨٧٧)، واستخدمت "الأوبرا" قليلا لثلاثة مواسم من عام ١٨٧٧ حتى عام ١٨٨٠؛ وربما كان ذلك بسبب المقتضيات المالية. فى لائحة الميزانية لعام ١٨٨٠ كان هناك فحسب مبلغ سبعمائة وخمسة وثلاثين (٧٣٥) جنيها مصريا مخصصة للإنفاق على المسارح، كما ورد فى بند وزارة الأشغال العمومية. وفى عامى ١٨٨١ و١٨٨٢ كان المبلغ المخصص أربعمائة جنية مصرى. وعلى نحو جلى كانت المسارح لا تزال تحصل على دعم الخديوى مباشرة عندما بدا احتمالا بعيدا أن الأنشطة المسرحية أصبحت على نحو مفاجئ قادرة على الإيفاء بالمالية. فى موسم ١٨٨٠ - ١٨٨١ قدمت وزارة الأشغال العمومية إعانة مالية تقدر بتسعة آلاف جنية مصرى لموسم الشتاء بالأوبرا وساهمت تبرعات تذاكر المسرح بستة آلاف جنية مصرى أخرى^(٢٤٨).

وبصرف النظر عن الإعانات المباشرة، فإن أموالا طائلة تم تبذيرها على الفنانين من قِبَلِ جمهور قَدْرُهُمُ حق قدرهم. وتعليقا على تقارير الصحف فإن البلجيكية الرائدة

صاحبة الصوت الندى "مارى ساس" قد استلمت أربعين ألف فرنك من حفلة ليلة خيرية بالقاهرة، قال بيان فى عام ١٨٧٢: "وصلت الإيرادات إلى نحو ستة آلاف فرنك، ولم يتجاوز حفل م.نودين الخيرى هذا الرقم رغم أنه كان فى العام الماضى أكثر إيرادات. كان "إيميليو نودين" (١٨٢٣ - ١٨٩٠) مغنياً بصوت الصادح. فى عام ١٨٧٤ جلبت الليلة الخيرية لمغنية الأوبرا البوهيمية "تريزا شتولز" (١٨٢٤ - ١٩٠٢) خمسة آلاف وستمئة وخمسة وثلاثين فرنكا، وذلك كأعلى إيرادات لهذا الموسم. كانت "شتولز" فى القاهرة؛ لتغنى "هزل القدر"، وعايدة لـ "فيردى" و"رقصة بالقناع"^(٢٤٩). قالت "مسز تشينيلز" فى عام ١٨٧٢: "بالإضافة إلى الرواتب، والنفقات الأوبرالية العديدة، فإن كبار الممثلين قد تلقوا عند وصولهم هدايا سخية من الخديو وأزواجه وبناته المتزوجات؛ لأن جنابه تواق إلى جذب المواهب من الطراز الممتاز إلى القاهرة"^(٢٥٠). ربما حدث مثل ذلك فى كل موسم. ومع بواكير عام ١٨٥٧ قَدِمَ يهود القاهرة لممثلة فرنسية يهودية زائرة، هى "راشيل" Rachel عقدا ماسيا غالبا^(٢٥١). فى يناير ١٨٨٢ كتبت الأهرام تقريراً أن هدايا قد مُنحت لممثلة أوبرا، هى مادموازيل "فرناندون"، حيث وهبتها الأميرة "هانم أفندى" سواراً يُقدَّر بثلاثمائة جنيه مصرى، ووهبتها "نازلى هانم" رصيفة تُقدَّر بسبعين جنيهاً. ومنحها أحد الأرسقراط خاتماً قيماً، ووهبتها الأميرة "عين الحياة" زوج الأمير "حسين" عقدين لا يقدران بثمن^(٢٥٢).

كانت هذه الهدايا الممنوحة من الأسرة الحاكمة إلى الممثلين الرواد نموذجية بكل معنى الكلمة. كل هذه المبالغ الطائلة التى أُنفقت على المسرح الأوروبى تعرض أمام الناظرين وعلى نحو صحيح شُحَّ الخديو فى تمويل المسرح العربى فى سنواته المبكرة.

هوامش الفصل الثالث

- (١) Charles- Roux (1937), 244.
- (٢) Luthi (1974), 90, n. 24 وعطية عامر (١٩٦٧) ص ١٦-١٧ عن 20, 11, Courier de l'Egypte, vendemiaire, VIIe Année de la République, 4.
- (٣) خطاب بلزاك Balzac إلى نابليون Napoleon المؤرخ بـ ٢٧ ديسمبر ١٧٩٨ في: de Taffanel, III, 382.
- (٤) Courier de l'Egypte, 27, 22 pluviôse, VIIe Année de la République, 3 ومحمد سيد كيلاني (١٩٥٩) ص ١٠٧.
- (٥) Ibid, 52- 3.
- (٦) Charles- Roux (1937), 244- 6, and Napoléon 1 (1860), 5, 738.
- (٧) Courier de l'Egypte, 8, 3 nivôse (24 December 1799), 50, 4.
- (٨) كيلاني: نفس المرجع ص ص ٦٦-٦٧, ص ١٠٧.
- (٩) Courier de l'Egypte, 95, 12 nivôse, IXe Année de la République.
- (١٠) يمكن أن تكون هذه المسرحية مأساة لـ"جان باتيست فيفيين دي شاتوبريان" (١٦٨٦-١٧٧٥)، أو يمكن أن تكون محاكاة شعرية في ثلاثة فصول لـ"سوفوكليس" Sophocles للكونت أنطوان فرانسوا كلود فيراند (1741- 1825) Comte Antoine- François Claude Ferrand, أو تعديلاً وترجمة لـ"سوفوكليس" لـ"جان فرانسوا دي لهارب" (1739- 1803) Jean- Francois de la Harpe, وهي أيضاً شعرية في ثلاثة فصول.
- (١١) يمكن أن تكون هذه المسرحية أوبرا كوميك نثرية في فصلين لـ"لوي- بيير كلاري دي فلوريان" Louis- Pierre Claris de Florian (1755- 1794).
- (١٢) يمكن أن تكون هذه المسرحية مضحكة لـ"توماس هال" Thomas Hall (1740- 1780).
- (١٣) Courier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 4, n.1.
- (١٤) الجبرتي: عجائب الآثار في التراجم والأخبار ج٥، ص ٢٠٠.
- (*) وقد نقلنا هذه الفقرة عن نسخة مطبعة الجماميز (بدون تاريخ) ج٢، ص ١٤٩. [المترجم]
- (١٥) Biographie universelle (n.d.), 2, 701; Dictionnaire de biographie française (1929), 529, and Nouvelle biographie générale (1855), 4, 330.

- (١٦) يمكن أن تكون هذه مضحكة نثرية في ثلاثة فصول لـ "لابي ديفيد أوغسطين دي بريي" L'Abbé David Augustine de Brueys (1640- 1723) و"جان بالابرا" Jean Palaprat (1650- 1721).
- (١٧) Courrier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 3- 4. ومن الأرجح أن هذا العمل لم ينشر (Quémard, 1827, 1, 167)
- (١٨) يمكن أن تكون هذه هزلية لـ "راسين" Racine.
- (١٩) من الأرجح أن هذه مضحكة "نيقولا بواندي" Nicholas Boinden (1686- 1851) و"أنطوان هودار دي لا موت" Antoine Houdart de la Motte (1672- 1731).
- (٢٠) G (allan) d (an XI), 2, 12- 14, and Courrier de l'Egypte, 98, 30 nivôse, IXe Année de la République, 4, n.1.
- (٢١) يمكن أن تكون هذه مضحكة نثرية في ثلاثة فصول لـ "بيير جان بابتيست كودار ديسفورج" Pierre- Jean- Baptiste Choudard Desforges (1746- 1806).
- (٢٢) يمكن أن تكون هذه مضحكة لـ "جان بابتيست روسو" Jean Baptiste Rousseau (1671- 1741).
- (٢٣) Courrier de l'Egypte, 100, 12 pluviôse, IXe Année de la République, 4.
- (٢٤) Ibid., 102, 24 pluviôse, IXe Année de la République, 2.
- (٢٥) Wilson (1803), 184.
- (٢٦) Tagher (1949), 194, n. 3, from Rousseau.
- (٢٧) Light (1818), 9.
- (٢٨) Wilson (1847), 2, 309.
- (٢٩) خطاب من "قتصل ميمو" Consul Mimaut إلى أمير بولونيا the Prince de Polignac, مؤرخ بالإسكندرية اليوم الثامن من نوفمبر ١٨٢٩ في- Affaires étrangères, Correspondance con- sulaire, carton Alexandrie 1828- 30 in Douin (1935), 386- 7 فرانسوا شامبوليون" Jean- Francois Champollion إلى "شامبوليون- فيجي" Champollion- Figeac, مؤرخ بالإسكندرية الأول أكتوبر، والآخر اليوم التاسع من نوفمبر ١٨٢٩، انظر: Champol- lion (1986), 414 and 417.
- (٣٠) Curzon (1955), 73.
- (٣١) scott (1837), 1, 47 and 216.
- (٣٢) Pückler- Muskau (1845), 1, 123- 4.
- (٣٣) Clot Bey (1840), 2, 156.
- (٣٤) Saint- John (1834) , 2, 358, and (1853), 1, 88- 9.
- (٣٥) Ibid., 1, 90- 1.
- (٣٦) Luthi (1974), 86.

Fakkar (1973), 45- 6. (٢٧)

Vatikiotis (1980), 96- 7. (٢٨)

Heyworth- Dunne (1938), 266. (٢٩)

(٤٠) عن الطهطاوى، انظر:

Israel Altman, The Political Thought of Rifa'ah Rafi' at-Tahtawi, A Nineteenth-Century Egyptian Refomer, Ph.D. dissertation, (University of California, 1976).

- أحمد أحمد بدوى: رفاة رافع الطهطاوى، القاهرة، لجنة البيان العربى ١٩٥٩ .

- صالح مجدى: حلية الزمان بمناقب خادم الوطن، سيرة رفاة رافع الطهطاوى، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومى ١٩٥٨ .

- المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية: مهرجان رفاة رافع الطهطاوى، القاهرة، ١٩٦٠ .

- حسين فوزى النجار: رفاة الطهطاوى، رائد فكر إمام نهضة، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٦٦ .

- فتحى رفاة: لمحة تاريخية عن حياة ومؤلفات الشيخ رفاة بدوى رفاة الطهطاوى، عين الشمس، ١٩٥٨ .

جمال الدين الشيال: رفاة الطهطاوى، زعيم النهضة الفكرية فى عصر محمد على، القاهرة، دار إحياء الكتب العربية، ١٩٤٥ . ورفاعة رافع الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٢)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٨ .

(٤١) الطهطاوى: تخلص الإبريز فى تخلص باريز (١٢٥٠هـ)، ص ٨٧ : ٨٩ .

(*) وقد اعتمدنا على نسخة دار الهلال، ص ١٣٣ . [المترجم]

(٤٢) نفسه، ص ٨٨، وانظر أيضاً: Awad (1986), 40

(٤٣) الطهطاوى: نفسه ص ٧٨ : ٧٩ .

(٤٤) الطهطاوى: نفسه ص ٨٨، وانظر أيضاً: Awad (1986), 40

(٤٥) الطهطاوى: نفسه ص ٨٨ - ٨٩ .

(٤٦) Ibid. (1973- 7), 2, 191.

(٤٧) Clot Bey (1840), 1, 167.

(٤٨) Loewenberg (1955), 744.

(٤٩) Ibid., 735, 765, 772 and 776.

(٥٠) Yates (1843), 1, 131- 2.

(٥١) The Hon. Mrs Damer (1841), 2, 164- 5 and 237.

(٥٢) de Nerval (1980), 1, 162- 4.

- Wilkinson (1843), 2, 173 and 263. (٥٣)
- de Nerval (1980), 1, 162- 4. (٥٤)
- Loewenberg (1955), 748. (٥٥)
- Carré (1956), 1, 268. (٥٦)
- Wilkinson (1843), 2, 173. (٥٧)
- Bevan (1849), 36. (٥٨)
- Tagher (1949), 310. (٥٩)
- Forni (1859), 2, 597. (٦٠)
- (٦١) خطاب من "أفوسكاني" Avoscani إلى صديقه جازوريني Gazzorini مؤرخ باليوم العشرين من ديسمبر ١٨٤٤ في: the Bibliothèque privée de S. M. le Roi in Tagher (1949), 309.
- Loewenberg (1955), 794. (٦٢)
- Schoelcher (1846), 308. (٦٣)
- Carré (1956), 1, 362 from an entry in Coignet's Journal, dated 18 January 1845. (٦٤)
- (٦٥) خطاب من "الأخت ريجاسي" Soeur Reygasse إلى "الأخت سالفير" Soeur Salvayre ، مؤرخ باليوم العاشر من إبريل ١٨٤٧ بالإسكندرية "أتباع قنُسنت"، ضمن مجموعة خطابات تحض على الفضيلة، وهي خطابات خاصة بمجموعة إرسالية تبشيرية. la Congrégation de la Mission (Paris), 12, 257.
- انظر: Luthi (1974), 249, n. 3
- (٦٦) نشرة أرتين بك Artin Bey إلى السير تشارلز. أ. مورري Sir Charles A. Marray القنصل العامل البريطاني. وهذه النشرة مؤرخة باليوم السادس عشر من أكتوبر ١٨٤٧ في: FO 141/13.
- Flaubert (1986), 43 and 211, and (1910), 1, 266. (٦٧)
- Regnault (1855), 438. (٦٨)
- Adlerburg (1867), 1, 56- 9. (٦٩)
- Odescalchi (1865), 235. (٧٠)
- Didier (1860), 371. (٧١)
- Aveling (1855), 285. (٧٢)
- Stacquez (1865), 63- 4. (٧٣)
- (٧٤) هذه التريديدات المتوالية لكلمات بعينها أو صيغ في الثناء على الله، غالباً ما تكون مصاحبة بالموسيقى والرُّقص.
- Loewenberg (1955), 903. (٧٥)
- Abdoun (1972), 147. (٧٦)

- Tagher (1949), 310- 11. (٧٧)
- Heyworth- Dunne (1938), 313. (٧٨)
- La Presse Egyptienne, 1, 17, Thursday 23 June 1859. (٧٩)
- Stacquez (1865), 26. (٨٠)
- Baedeker (1877), 223; Lott (1867), 2, 249, and Francois- Levernay (1869), 109. (٨١)
- Bigiavi (1911), 128. (٨٢)
- Stacquez (1865), 53. (٨٣)
- Odescalchi (1865), 244; Millie (1868), 42; Delpuget (1866), 10 and Lott (1867), (٨٤)
2, 253.
- Gardey (1865), 103. (٨٥)
- Black (1865), 32. (٨٦)
- Francois- Levernay (1868), 103 and (1869), and Millie (1868), 25. (٨٧)
- Ibid., 5; Francois- Levernay (1869), 107, and Baedeker (1877), 223. (٨٨)
- Millie (n.d.), 69. (٨٩)
- Francois- Levernay (1869), 107 and Lott (1867), 1, 301. (٩٠)
- Francois- Levernay (1868), 103 and Millie (1868), 31. (٩١)
- Francois- Levernay (1868), 171 and (1869), 171, and Baedeker (1877), 250. (٩٢)
- Ibid., 259 and 297. (٩٣)
- Douin (1933- 41), 2, 106. (٩٤)
- Vingtrinier (1899), 5. (٩٥)
- de Perrières (1873), 116 (٩٦) ، دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٨٠/هـ .
- Giffard (1883), 72, and Chennells (1893), 2, 117.
- Douin (1933- 41), 2, 103- 10, and Ravaisse (1896), 10. (٩٧)
- Giffard (1883), 71- 2. (٩٨)
- Anon., (1880), 49. (٩٩)
- McCoan (1878), 51. (١٠٠)
- (١٠١) الجوائب، ١٠ نوفمبر ١٨٦٨ .
- McCoan (1889), 89- 90. (١٠٢)
- Douin (1933- 41), 2, 104. (١٠٣)
- Ninet (1979), 71; de Perrières (1873), 126- 7, and Auriant, ii (1927), 40, n. 1. (١٠٤)

- (١٠٥) خطاب مؤرخ بباريس يوم السابع والعشرين ١٨٦٩ من درانيت Drahnet إلى خيرى بك، موجود فى دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠ .
- (١٠٦) McCoan (1889), 86, and Weigall (1915), 96.
- (١٠٧) Schölch (1972), 277, n. 69.
- (١٠٨) Sachot (1868), 41.
- (١٠٩) الجوائب، عدد ٦٨٨، ٢٥ مارس ١٨٧٤ .
- (١١٠) أنور لوقا: تاريخ التمثيل العربى، مقتبس فى كتاب عبد الحميد غنيم، "صنوع رائد المسرح المصرى"، (١٩٦٦) ص ٨٩ .
- (١١١) الوقائع المصرية عدد ٢٧٣، ١٨ فبراير ١٨٦٩، وعدد ٢٧٦، ٢٩ فبراير ١٨٦٩ .
- (١١٢) نفسه، عدد ٢٩١، ٢٩ أبريل ١٨٦٩ .
- (١١٣) نفسه، عدد ٢٩٠، ٢٦ أبريل، وعدد ٢٩٢، ٦ مايو ١٨٦٩ .
- (١١٤) نفسه، عدد ٢٩٥، ١٧ مايو ١٨٦٩ .
- (١١٥) نفسه، عدد ٣٢٨، ١٧ أكتوبر، وانظر أيضاً: وادى النيل، عدد ٢٤، ٨ أكتوبر ١٨٦٩ .
- (١١٦) نفسه، عدد ٤١، ١٠ يناير ١٨٧٠، Douin (1933- 41), 2, 472.
- (١١٧) ملاحظة مؤرخة بالقاهرة فى السادس والعشرين من ديسمبر ١٨٦٩ من "درانيت بك" فى دار الوثائق عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠ .
- (١١٨) الوقائع المصرية، عدد ٣٦٥، ٧ يوليو ١٨٧٠ .
- (١١٩) Le Nil, 24, 16 July 1872.
- (١٢٠) وادى النيل، العدد الأول، ٢٣ أبريل ١٨٦٩ .
- (١٢١) نفسه، عدد ١٨، ٢٧ أغسطس ١٨٦٩ .
- (١٢٢) نفسه، عدد ٥٩، الجمعة ٢٤ شعبان (١٨ نوفمبر)، وعدد ٦٤، ٥ ديسمبر ١٨٧٠ .
- (١٢٣) الجنة، عدد ١٢١، ٢٠ سبتمبر ١٨٧١ .
- (١٢٤) Le Nil, 30, 27 August 1872.
- (١٢٥) الجنان، عدد ١٧، أول سبتمبر ١٨٧٤ .
- (١٢٦) La Finanza, 196, 24 August 1876.
- (١٢٧) صالح عبود: صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة، ص ٤٥ - ٥٠ .
- (١٢٨) Butler (1887), 61.
- (١٢٩) de Perrières (1873), 126- 7, and Auriant, ii (1927), 40, n. 1.

- (١٣٠) هناك دراسات عديدة حول "عايدة" Aida، انظر: Saleh Abdoun's *Genesi dell' Aida* (Parma, 1971)، صالح عبدون: صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة، عايدة ومئة شمعة، (القاهرة ١٩٧٥).
- (١٣١) Walker (1962), 278.
- (١٣٢) دار الوثائق: عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٤/٨٠ .
- (١٣٣) صالح عبدون: صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة، ص ٢٢، ص ٤٨ .
- (١٣٤) Chaillé- Long (1912), 35.
- (١٣٥) Abdoun (1971), 149; Bigiavi (1911), 122; Butler (1887), 61; and Chaillé- Long (1912), 35- 6.
- (١٣٦) خطاب من رياض مؤرخ بباريس فى يونيو ١٨٧٠، موجود فى دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة.
- (*) لم يذكر المؤلف رقم الوثيقة. [الترجم]
- (١٣٧) Abdoun (1971), 149.
- (١٣٨) Charmes (1883), 155- 7.
- (١٣٩) Chennells (1893), 1, 87- 8, and de Leon (1882), 182.
- (١٤٠) الوقائع المصرية، عدد ٢٣٢، ١٠ نوفمبر ١٨٦٩، وادى النيل عدد ٢٨، ٥ نوفمبر، وعدد ٣٢، ٣ ديسمبر ١٨٦٩ .
- (١٤١) الجوائب، عدد ٥١٣، ١٢ أبريل ١٨٧١ .
- (١٤٢) الجنان، عدد ٦، ١٥ مارس ١٨٧٥ .
- (١٤٣) وادى النيل، عدد ٢٩، ١٢ نوفمبر ١٨٦٩ .
- (١٤٤) نفسه، عدد ٥٢، ١٧ فبراير ١٨٧٠، وعدد ٥٥، ٢٨ فبراير ١٨٧٠ .
- (١٤٥) نفسه، عدد ٥٦، ٤ مارس ١٨٧٠ .
- (١٤٦) حول تاريخ المسرح السورى المبكر انظر مقالى: "The Syrian Arab Theatre after M?r?n", Arch?v orentàln?, 55, 3, (1987), 271- 83.
- (١٤٧) وادى النيل، عدد ٥٥، ٢٨ فبراير ١٨٧٠ .
- (١٤٨) نفسه، عدد ٥٦، ٤ مارس ١٨٧٠، وعدد ٥٥، ١٨ أبريل ١٨٧٠ .
- (١٤٩) وُلِدَ إبراهيم المويلحى (١٨٤٦-١٩٠٦) بالقاهرة، وهو ابن لتاجر. دُرِسَ فى الأزهر، ثم سار على درب الأسرة، حيث عمل فى تجارة الحرير، أسس المويلحى مطبعته الخاصة عام ١٨٦٨، لمزيد من التفاصيل، انظر:
- يوسف راميتش: أسرة المويلحى وأثرها فى الأدب العربى الحديث، القاهرة، ١٩٨٠ .
- إبراهيم المويلحى، الهلال، عدد ١٤، أول أبريل ١٩٠٦، ص ٢٨٣- ٢٨٤ .

(١٥٠) لم يُعثرُ على هذه الكتيبات في أيّ من كتب التجميعات الأجنبية أو المصرية الخاصة بالكتب العربية.
درس جلال (١٨٢٨-١٨٩٨) في مدارس الحكومة المصرية، وتخرج من مدرسة الألسن، حيث كان تلميذاً للطهاوي، عرف جلال التركية والفرنسية والإنجليزية، وقد عمل مترجماً في مكاتب عدة من مكاتب بريد الحكومة، لمزيد من التفاصيل انظر:
- على مبارك: الخطط التوفيقية الجديدة، ص ١٧، ص ٦٢-٦٥، القاهرة ١٣٠٤-١٣٠٦هـ.
- عبد الحميد حمدي: رجال التاريخ ٦٠٠٠- محمد بك عثمان جلال، السياسية الأسبوعية ٢٣ أبريل ١٩٢٧.

(١٥١) وادي النيل، عدد ٥٨، ٢٠ شعبان ١٢٨٧هـ (٧ يناير ١٨٧١).
(١٥٢) نفسه، عدد ٧١، ١٤ شوال ١٢٨٧ (٧ يناير ١٨٧١).
(١٥٣) الجوائب، عدد ٥١٣، ١٢ أبريل ١٨٧١.
(١٥٤) خطاب مؤرخ بالقاهرة، ٢٢ أبريل ١٨٧١، وقد وردَ في 3-52, (1971) Abdoun
(١٥٥) وادي النيل، عدد ٥٢، ١٨ أكتوبر ١٨٧٠.
(١٥٦) نفسه، عدد ٧١، ٤ يناير ١٨٧١، وعدد ٧٣، ١٣ يناير، وعدد ٨٤، ٢٤ فبراير ١٨٧١، وعدد ٨٩، ١٧ مارس ١٨٧١.

(١٥٧) نفسه، عدد ٥٤، ٢٥ أكتوبر ١٨٧٠.
(١٥٨) نفسه، عدد ٧٣، ١٣ يناير ١٨٧١، وعدد ٧٥، ٢٠ يناير، و Murray- (1880), 207.
(١٥٩) وادي النيل، عدد ٨٤، ٤ ذو الحجة ١٢٨٧ (٢٤ فبراير)، وعدد ٨٥، ٢٧ فبراير ١٨٧١.
(١٦٠) خطاب مؤرخ بميلانو يوم الرابع والعشرين من مايو ١٨٧٠ من "درانيت بك" إلى رياض باشا، دار الوثائق عهد إسماعيل ١٢٧.

(١٦١) Le Nil, 24, Tuesday 16 July 1872.

(١٦٢) La Finanza, 260, 10 November 1877, and Baedeker (1878), 231.

(١٦٣) Réforme, 161, 23 June 1879.

(١٦٤) Osborne (1978), 124, and Wecheberg (1974), 144.

(١٦٥) Abdoun (1971), 8- 9.

(١٦٦) Osborne (1978), 127; Toye (1962), 154 and 405; Walker (1962), 363; and

Wechsberg (1974), 151.

(١٦٧) خطاب مؤرخ بالقاهرة، ٢٧ أكتوبر ١٨٧٢ من "درانيت بك" إلى مدموازيل كلاودين كاتشي Mlle Clau-

dine Cacchi. يوجد في: Abdoun (1971), 121.

- (١٦٨) تخرج أبو السعود (١٨٢٠-١٨٧٨) في مدرسة الألسن، وقد ملك زمام الفرنسية والإيطالية، وقد عمل في مكتب الترجمة الرئيسي. the Translation Bureau. انظر: "أبو السعود المصري الشاعر"، دائرة المعارف، (بيروت ١٨٧٧) ج٢، ص ١٦٩، وانظر أيضا: خير الدين الزركلي: معجم الأعلام (بيروت ١٩٧٩) ج٤، ص ١٠٠.
- (١٦٩) خطاب رقم ١٤٤ مؤرخ بالقاهرة، ٢٠ ديسمبر ١٨٧١، وخطاب رقم ١٦٢ مؤرخ بالقاهرة، ٣١ يناير ١٨٧٢ من درانيت بك إلى خيرى باشا، موجودان في:
Abdoun (1971), 101- 2 and 109- 10.
Francois- Levernay (1872), 184- 5. (١٧٠)
- Le Nil, 23, 9 July 1872; Francois- Levernay (1872), 274; and Baedeker (1878), 256. (١٧١)
- (١٧٢) خطابات مؤرخة على التوالي بميلانو يوم الرابع والعشرين من مايو ١٨٧٠ من درانيت بك إلى رياض باشا خازن الخديوى، وبميلانو يوم الحادى عشر من يوليو ١٨٧٣ إلى باروت بك Barrot Bey، السكرتير المفوض بالمراسلات الأوروبية، دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧ .
(١٧٣) الجواب، عدد ٥٦٧، ١٠ يناير ١٨٧٢ .
(١٧٤) دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ١/٨٠ .
- Le Nil, 48, 31 December 1872; Didier (1860), 353, and Chennells, (1893), 1, (١٧٥)
263- 4.
- (١٧٦) استُخدمت آلات موسيقية بلدية في مواكب العرس.
(١٧٧) قسطندى رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربى، ص ٢٨-٢٩، القاهرة ١٩٢٧ .
أحمد شفيق: مذكراتى فى نصف قرن. ج١، ص ٦٨-٧٢، القاهرة، ١٩٣٤ .
- Chennells, (1893), 2, 84- 5; Douin (1933- 41), 2, 106 and 111, and La Finanza, (١٧٨)
71, 14 February 1874.
(١٧٩) الجنان، عدد ٢١، أول نوفمبر ١٨٧١،
Le Nil, 51, 21 January 1873. (١٨٠)
La Finanza, 45, 24 February 1876. (١٨١)
Chennells (1893), 2, 272- 3. (١٨٢)
Le Nil, 62, 8 April 1873. (١٨٣)
La Finanza, 157, 1 July 1874, and 298, 13 December 1874. (١٨٤)
Ibid., 194, 13 August 1874. (١٨٥)
Ibid., 18, 23 January 1876. (١٨٦)
Ibid., 106. 6 May, and 193, 20 August 1876. (١٨٧)
Ibid., 40, 19- 20 February 1877; 53, 3- 4 March 1878, and 117, 17 May 1878. (١٨٨)

- ibid., 211, 12 September 1878. (١٨٩)
- ibid., 281, 28 November 1878, and 9, 13 January 1880, and Moniteur Egyptien, (١٩٠)
276, 28 November 1878.
- Moniteur Egyptien, 100, 27- 8 April 1879. (١٩١)
- La Finanza, 106, 8 May 1880. (١٩٢)
- L'Egypte, 12 April 1881. (١٩٣)
- Le Nil, 69, 27 May 1873, and Moniteur Egyptien, 46, 24 February 1881. (١٩٤)
- (١٩٥) الأهرام، عدد ١٢٩٩، ١٤ يناير ١٨٨٢ .
La Finanza, 63, 17 March 1875.
- Baedeker (1877), 223, and Moniteur Egyptien, 53, 3 March 1882. (١٩٦)
- La Finanza, 267, 7 November 1874, and 6, 9 January 1875; Francois- Lever- (١٩٧)
nay (1872), 185; Baedeker (1878), 204, and Bigiavi (1911), 121.
- La Finanza, 57, 10 March 1875; and Baedeker (1877), 223. (١٩٨)
- La Finanza, 295, 10 December 1874. (١٩٩)
- ibid., 240, 16 October 1877, and 289, 14 December 1877. (٢٠٠)
- ibid., 180, 7 August 1875. (٢٠١)
- ibid., 146, 22 June 1876. (٢٠٢)
- ibid., 115. 20- 1 May 1877. (٢٠٣)
- ibid., 268, 20 November 1877. (٢٠٤)
- ibid., 274, 27 November 1877. (٢٠٥)
- Francois- Levernay (1872), 314; Baedeker (1877), 250, and La Finanza, 196, (٢٠٦)
18- 19 August 1878.
- Moniteur Egyptien, 40, 16- 17 February 1879. (٢٠٧)
- (٢٠٨) L'Egypte, 14 April 1881، الأهرام، عدد ١٢٦٦، ٥ ديسمبر ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٤٣٨، ١٥
ديسمبر ١٨٨١ .
- (٢٠٩) La Finanza, 244, 21- 2 October 1877, and 285, 9- 10 December 1877
مؤدَّخ بالقاهرة يوم ٢٤ ٨ ١٨٧٧ في دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٨٠/٥ .
- Baedeker (1877), 250, and Charmes (1883), 155- 7. (٢١٠)
- La Finanza, 205, 29 August 1878. (٢١١)

- Moniteur Egyptien, 193, 20 August 1878, and 204, 29- 30 August 1880. (٢١٢)
- Ibid., 107, 6 May 1879; 183, 6 August 1880, and 38, 15 February 1881. (٢١٣)
- (٢١٤) الوقت، عدد ٦٧٣، ٤ أغسطس ١٨٧٩، Moniteur Egyptien, 175, 28 July 1880، إسكندرية، عدد ١٤١، ٤ أغسطس ١٨٨١، والأهرام، عدد ١١٧٠، ٤ أغسطس ١٨٨١ .
- (٢١٥) الكوكب المصري، عدد ١٤، ١٥ أغسطس ١٨٧٩ .
- Moniteur Egyptien, 299, 27 December 1879. (٢١٦)
- Ibid., 180, 3 August 1881; 113, 14 May 1881; L'Egypte, 14 May, and Moniteur (٢١٧) Egyptien, 179, 1 August 1881.
- (٢١٨) الوقت، عدد ٩١٣، ١١ أغسطس ١٨٨٠ .
- (٢١٩) الأهرام، عدد ١١٨٠، ١٨ أغسطس ١٨٨١ .
- (٢٢٠) إسكندرية، عدد ١٤٥، ٩ سبتمبر ١٨٨١ .
- (٢٢١) نفسه، عدد ١٦٢، ٢ مارس ١٨٨٢ .
- Whately (1879), 175- 6. (٢٢٢)
- Le Moniteur Egyptien, 187, 11 August 1880, and Abdoun (1971), 142, n. 68. (٢٢٣)
- Ninet (1979), 71. (٢٢٤)
- Lane- Poole (1881), 56. (٢٢٥)
- (٢٢٦) مصر، عدد ٨، ٣٠ فبراير ١٨٧٨، وصدى الأهرام، عدد ٥٩٩، ٥ أبريل ١٨٧٩، والوقت، عدد ٧٩٥، ١٣ فبراير ١٨٨٠، والمحروسة، عدد ٦٤، ١٣ أبريل ١٨٨٠، والكوكب المصري، عدد ٩٤، ٢٥ فبراير ١٨٨١، والأهرام، عدد ١٠٨٥، ٢١ أبريل ١٨٨١، وإسكندرية، عدد ١٦١، ٢١ فبراير ١٨٨٢ .
- (٢٢٧) التجارة، عدد ٣، ٧٩ سبتمبر ١٨٨٠، والوقت، عدد ٩٣١، ١١ سبتمبر ١٨٨٠، والوطن، عدد ١٤٩، ١٨ سبتمبر ١٨٨٠، والأهرام، عدد ١١٥٨، ٢١ يوليو ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٣٦٣، ٢٠ أغسطس ١٨٨١، (٢٢٨) الوقت، عدد ٩٨٤، أول ديسمبر ١٨٨٠ .
- (٢٢٩) الأهرام، عدد ١٠١٢، ٢١ يناير ١٨٨١، ومقتبس في: al- Haggagi, 1975, 84
- (٢٣٠) الأهرام، عدد ١١٢٠، ٣ يونيو ١٨٨١ .
- (٢٣١) نفسه، عدد ١٢٤٥، ١٠ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٤٧، ١٢ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٧٦، ١٥ ديسمبر ١٨٨١ .
- (٢٣٢) المحروسة، عدد ٤١٢، ٨ نوفمبر ١٨٨١ .
- (٢٣٣) La Finanza, 29 November 1874، والزمان، عدد ١٢٧، ٢٢ يونيو ١٨٨٢ .
- (٢٣٤) La Finanza, 30 October 1877، والزمان، عدد ١٣٠، ٢٦ يونيو ١٨٨٢ .

- La Finanza, 25 February 1880. (٢٣٥)
- Munier (1930), 8, and Moniteur Egyptien, 9 December 1882. (٢٣٦)
- Egyptian Gazette, 22 June 1883. (٢٣٧)
- La Finanza, 244, 11 October 1874. (٢٣٨)
- (٢٣٩) على مبارك: علم الدين، ج٢، ص ٣٩٨-٤٠٠، القاهرة، ١٢٩٩هـ. ولناقشة هذا الخطاب، انظر:
- ناجي نجيب: رحلة علم الدين للشيخ على مبارك، ص ٩٢-١٠١، بيروت، ١٩٨٢ .
- (٢٤٠) نفسه، ج٢، ص ٤٠١-٤٠٣ .
- (٢٤١) نفسه، ج٢، ص ٤١١-٤١٩ .
- (٢٤٢) نفسه، ج٢، ص ٤٢٤ .
- (٢٤٣) نفسه، ج٢، ص ٤٠٥-٤٠٦ .
- Sachot (1868), 37- 41. (٢٤٤)
- (٢٤٥) دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ١/٨٠، ووثيقة ٤/٨٠ .
- (٢٤٦) الجوانب، عدد ٤٩٧، ٨ فبراير ١٨٧١ .
- Chennells (1893), 1, 221- 2. (٢٤٧)
- La Réforme, 193, 2 February 1880 Moniteur Egyptien, 77, 31 March 1882, and (٢٤٨)
Le Courrier Egyptien, 27, 9 April 1881.
- Escudier's paper L'Art musical, 11 April 1872 in Walker (1962), 369, n. 1, and (٢٤٩)
418.
- Chennells (1893), 1, 221- 2. (٢٥٠)
- Jewish Chronicle, 8 May 1857, 997. (٢٥١)
- (٢٥٢) الأهرام، عدد ١٢٠٧، ٢٤ يناير ١٨٨٢، انظر أيضاً:
al- Haggagi, 1975, 88.

الفصل الرابع

أولى التجارب فى الدراما العربية

يعقوب صنوع "جيمز سنّوا"

كان المسرح الأوروبى هو ما ألهم الكُتّاب العرب، فى كل من سوريا ومصر؛ ليبدؤوا شكلا جديدا من النشاط الدرامى، وينفصلوا من الدراما العربية التقليدية، بما فيها من المسرحيات الهزلية المرتجلة و"خيال الظل"، وليؤسسوا للدراما بوصفها جنسا أدبيا فى اللغة العربية. كان النشاط الدرامى الأوروبى للهواة وعروض المدارس وزيارات الفرق الأوروبية لمصر ورحلات العديد من العرب إلى أوروبا كلها عوامل أدت إلى أن يكتسب أبناء النخبة العربية والتركية تَذَوُّقَ المسرح الغربى. وجعلت المسرحيات الفرنسية والإيطالية والأوبرات التى شوهدت فى مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر سكانَ المدن العرب فى الإسكندرية والقاهرة يدركون عجائب المسرح، على الرغم من أن التأثير جاء تدريجيا. كان رجال حاشية محمد على يكتبون ويتكلمون التركية، لغة هذا الحاكم الألبانى (التركى) وعائلته، وفى منتصف القرن كانت سيطرة اللغة التركية قد تدهورت لصالح اللغات الأوروبية والعربية^(١). كان الخديو إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩) أول حاكم يعطى دعما هاما للمسرح الأوروبى بتمويله لتشيد قاعات ومنح إعانات مالية لفرق زائرة، ولعل هذا الدعم السخى هو ما أدى بـ يعقوب صنوع "جيمز سنّوا"^(٢)، مؤسس المسرح العربى فى مصر^(٣)، إلى الاعتقاد بأن الخديو سوف يكون سخيا بنفس القدر بالنسبة للفرق العربية.

وقد كُتِبَ الكثير عن "جيمز سنّوا" أو "يعقوب روفائيل صنوع". ومع ذلك فلم تكن ثمة محاولة تعطى بيانا تاريخيا عن نشاطه المسرحى. كان "سنّوا"، الذى عرف فى

أغلب الأحيان باسمه المستعار، أبو نضارة، صحافيا لكن أيا من الجرائد التي أشرف على تحريرها أو التي ساهم فيها غير متاح لها حتى تلقى ضوئا على أنشطته. ولد صنوع "سنّوا" بالقاهرة عام ١٨٣٩ لأبوين يهوديين. وأُرسل إلى إيطاليا، إلى ليفورنو التي كان أبواه قد هاجرا منها، على نفقة أخى إسماعيل الأمير "أحمد يكن" الذى عمل له أبوه مستشارا؛ ليدرس موادا متنوعة، تتضمن اللغات والأدب الإيطالى والاقتصاد السياسى والقانون الدولى والعلوم الطبيعية والفنون الجميلة والنحت والموسيقى والرسم^(٤). أقام هناك سنتين (١٨٥٣-١٨٥٥) وعند عودته قام بتدريس اللغات الأوروبية والعلوم لأطفال الخديو والباشوات والأغنياء، كان بزعم المعجبين به شاعر قصر إسماعيل^(٥). وفى أواخر العقد السادس اكتسب خبرة كصحافى مستقل أسهم بمقالات للنشر فى الصحف العربية والإيطالية والإنجليزية والفرنسية.

وفى عام ١٨٦٨ بدأ يقوم بالتدريس فى مدرسة المهندس خانة فى القاهرة، وبقي هناك لثلاث سنوات^(٦). وكان أيضا مفتشا فى المدارس المصرية الحكومية.

مسرح صنوع «سنّوا»

يقول صنوع "سنّوا" إن حضوره الحفلات الموسيقية فى الهواء الطلق بمقهى بحدائق الأزبكية فى صيف ١٨٧٠ أوحى إليه بكتابة مسرحيات بالعربية. فى هذا المقهى قامت فرقة فرنسية من موسيقيين ومغنين وممثلين وفرقة مسرحية إيطالية بتسليّة الجالية الأوروبية. قصد صنوع "سنّوا" كل عروض هذه الفرقة التى لم يكن لديه مشكلة فى تتبعها. أعطته الهزليات والكوميديات والمسرحيات الدرامية والأوبريتات التى عرضت فى مقهى واسع، وهو بلا شك المسرح الخديو للحفلات والموسيقى بحديقة الأزبكية، أعطته فكرة ابتكار مسرحه العربى الخاص به. وربما كان مسرح الحفلات الموسيقية الذى يستخدم حصريا للعروض الصيفية قد أنشئ عام ١٨٧٠، فهو ليس مدرجا فى قائمة المسارح التى افتتحت عام ١٨٦٩. آمن "صنوع سنّوا" أن مسرحا أوروبا، تقدم فيه المسرحيات بالإيطالية والفرنسية، لم يكن ذا قيمة للشباب المصرى.

ويقول "إيمى فينترينييه" إنه أراد بصفته موظفاً في التعليم العام بمصر "مسرحاً عربياً"، بمسرحيات مأخوذة من تاريخ البلد، تعيد إلى الذاكرة العادات الأخلاقية العربية والعادات المصرية، ويعتقد "فينترينييه" أن صنوعاً "سنّوا" شرع في العمل فخلق مثل هذا المسرح في وقت مبكر من عام ١٨٦٩ تقريباً أثناء تدريسه بمدرسة المهندسين خانة^(٧). وقبل أن يشرع في كتابة أعماله الخاصة، كان قد قرأ أعمال الكاتب المسرحيين الأوروبيين، ولا سيما أعمال كاتب المسرح الفرنسيين والإيطاليين، وكان قد درس بشكل جاد "جولدوني" و"موليير" و"شريدان" في لغاتهم الأصلية^(٨). كانت أعمال "جولدوني" على الأخص مُحَبَّبَةً إلى المسرح الأوروبي في مصر، ويبدو أن مسرحيات "موليير" كانت تعرض من آن لآخر، وأعمال الكاتب الإنجليزي نادراً ما كانت تعرض، إذا عرضت على الإطلاق، في مصر وقد درس خلال إقامته في إيطاليا الأدب الإيطالي وربما قرأ أعمالاً من الدراما الإيطالية^(٩). وعلم نفسه الكتابة للمسرح بترجمة وإعداد مسرحيات أجنبية، من المرجح أنها لهؤلاء المؤلفين، إلى اللغة العربية، ولم يُكْتَبِ البقاء لأي من هذه الإعدادات. وعندما شعر أنه وصل إلى حد الكفاءة في الفنون المسرحية، كتب أول أوبريت له من فصل واحد بالعربية الدارجة "غنائية في اللغة العامية" لحنّت أبياتها الشعرية الثنائية بموسيقى من الفنون الشعبية مُعَدَّةً بشكل خاص. دارت أحداث هذه المضحكة التي لم يُحْفَظْ مَخْطُوطُهَا، عن مغامرات أمير أوروبي يحاول أن يصل إلى حريم أحد الباشوات في مقابل رهان. أعطى "صنوع" "سنّوا" أجزاء من المسرحية لحوالي عشرة من تلاميذه، أخذ صبي دور امرأة في المسرحية^(١٠). ولما أحرز مسرحه تقدماً ظل فريق تمثيله مؤلفاً من طلبته الذكور، علّم الصبية (الأولاد) والفتيات (البنات) الذين لم يشاهدوا مسرحاً من نى قبل التمثيل (التشخيص)^(١١) وربما جعل المنظر الذي تجرى عليه الأحداث في دوائر القصر لتستميل الخديو وحاشيته ويكسب بذلك رعايتهم.

يرى الناقدان المصريان أنور لوقا ونجوى عانوس^(١٢) أن هذه المسرحية كانت تسمى أيضاً لعبة (راس تور)^(١٣) و"شيخ البلد"^(١٤) والقواس^(١٥) أو "كوميديا القواس و"شيخ البلد وراس تور"^(١٦) ويعتقد أنور لوقا أن غزوة "راس تور"، التي توصف بأنها

مسرحية تَهَكُّمُ من المتملقين المتبجحين^(١٧)، هي عنوان آخر لأوبريت صنوع "سنّوا" الأول. ويبدو هذا محتملاً، رغم أنه لا يمكن إثباته حتى يُعْتَرَّ على نص المسرحية. ويمكن أن يكون رأس تور (رأس الثور) إشارة إلى الأمير الأوروبى "ستنتيريللو" وشيخ البلد هو الباشا العجوز، وكان هو/ هي من خدع الأمير الأوروبى، إذ دعاه إلى القيام بزيارة سرية إليها انتهت بأن يقبض عليه الباشا الذى هدد بأن يلقي بكليهما إلى التماسيح. وكان صنوع "سنّوا" قد أعطى هذه المسرحية عنواناً إيطالياً "مغامرة ستنتيريللو فى القاهرة"، و"ستنتيريللو" فى الأصل ذو شخصية مُقَنَّعةٍ من "لوسكافى" فى الكوميديا دى لارتا، تطورت إلى الشخصية الرئيسية لكثير من المسرحيات الكوميدية الإيطالية التى عرضت بالقاهرة. وبصفته شخصية ذات قناع أبدى سذاجة طبيعية وكان جشعاً وكسولاً، وصفاته شبيهة بصفات القره قوز. كان أحياناً الخادم، وأحياناً السيد، وكانت صورته الرئيسية هى غياب سنّه الأمامى العلوى. وإحدى القصص المكررة المتعلقة بشبيهة جداً بقصة صنوع "سنّوا"، فقد أعطت إحدى الأميرات "ستنتيريللو" موعداً، بالتواطئ مع زوجها. وصل أربعة رجال وقبضوا عليه فى حين راح الأمير يهدده بسكين صيد ضخمة. واستعطفه "ستنتيريللو" طالباً الرحمة^(١٨). وقد قصت "إيميلين لوت"، مربية أحد أبناء إسماعيل، قصة مشابهة عن نبيل إيطالى شاب تنكّر فى زى امرأة وتمكن من الدخول إلى حريم الأميرة "ناظلى هانم"، ابنة محمد على، ووقع فى غرامها^(١٩). وربما تكون هذه القصة وقصص أخرى شبيهة، متداولة بين الجالية الأوروبية، قد وفرت خط القصة الرئيسى لمسرحية صنوع "سنّوا".

ومن المحتمل أن صنوعاً "سنّوا" قام بعرض هذه المسرحية وأعمالاً أخرى بشكل خاص بعدد محدود من الناس، قبل أن يأتى بفرقتة إلى مسرح عام. فقد سجّل كاتب مقال فى مجلة "ساتر داى ريفيو" عام ١٨٧٩ ملاحظة جاء فيها:

"أما وهو يمتلك سهولة جديرة بالملاحظة فى تحسين فن الإنشاء فى كلا النثر والشعر فى لغته العربية، بالإضافة إلى قدرة عظيمة على الإلقاء المسرحى، فإنه (سنّوا) قد ابتكر نوعاً من الدراما استخدمه ليتلوّه على جمهور مختار من أصدقائه.

وسخرية هذه التلاوات اللاذعة وروح الفكاهة فيها، واستثارة
العواطف الحقيقة التي تنوعت بها، سرعان ما جعلتها معروفة
على نطاق أوسع، واجتذبت، من بين آخرين، الخديو السابق
(إسماعيل) الذي كان حاضرا مرارا وتكرارا في "أمسيات" أبو
نضارة وأسبغ عليه لقب "بومارشيه المصرى" (٢٠).

يستدعى مصدر آخر إلى الذاكرة أن أوبريت صنوع "سنّوا" عرض أمام جمهور
من الباشوات والبكوات الذين بهروا إلى درجة أنهم أوصوا بأن يعيد المؤلف المسرحية
في حفل موسيقى بحدائق الأزبكية (٢١).

وربما حدث في تلك الفترة أن أعطى صنوع "سنّوا" مخطوط الأوبريت العربى إلى
صديق حميم له هو "خيرى باشا"، رئيس تشريفات الخديو إسماعيل، وطلب إليه أن
يقدمه إلى الخديو ليطلع عليه. وطلب من "خيرى" أن يذكر الخديو أنه كان قد وعد، قبل
اعتلائه العرش، أن يساعد صنوعاً "سنّوا" فى إرشاد مواطنيه إلى طريق التقدم
والحضارة العسيرة، وربما كانا قد ناقشا مفهوم المسرح العربى عندما كان صنوع
"سنّوا" يقوم بتدريس أبناء الخديو. كان صنوع "سنّوا" يأمل فى أن يؤسس الحاكم
مسرحا للمصريين الذين كانوا على غير ألفة بالفن الدرامى، والذين عجزوا عن فهم
أعمال الأوبرا الإيطالية والمضحكات الفرنسية التى أقام الخديو من أجلهما مسرحين.
قرأ خيرى باشا المسرحية على إسماعيل وحصل على تصريح بإقامة عرض لها فى
المسرح الخديو للحفلات الموسيقية بحديقة الأزبكية (٢٢). اعترف صنوع "سنّوا" فيما بعد
بدينه لخيرى باشا فى مقدمته لإحدى مسرحياته:

"إنه بفضل إحسانكم ورعاية رفعتكم النبيلة استطعت، رغم
العقبات الجمة، أن أحاول تأسيس "المسرح العربى" (٢٣).

ويبدو أنه ليس هناك صحة لقصة الصحافى الإنجليزى "بلانشارد جيرولد" أن
الخديو منحه قطعة أرض فى حدائق الأزبكية؛ حتى يقيم مسرحا صغيرا فى الهواء
الطلق على طراز بلده وأن يقوم بتسليّة أصدقائه القاهريين (٢٤)، وفى ليلة العرض

الأولى، فى وقت ما من صيف عام ١٨٧٠، كانت المقصورات والمقاعد الخلفية فى صالة المسرح ممتلئة، وأكثر المشاهدين وقوفاً لا جالسين، وقد حضر العرض، طبقاً لصنوع "سنّوا"، كل الحاشية، بما فى ذلك ربما الخديو والوزراء والدبلوماسيون الأوروبيون بإجمالى ما يزيد عن ثلاثة آلاف شخص، وربما يكون هذا العدد مضخماً حيث إن صنوعاً "سنّوا" كان ميالاً إلى التتميق حين يصف إنجازاته.

تحدث صنوع "سنّوا" بإيجاز قبل بدء المسرحية ليقدم الممثلين ويشرح للحضور فوائد المسرح وماهية المسرحية بالضبط. ولما كان من الواضح أنه قلق من جهل الجمهور المصرى بفن المسرح، فإنه قام بشرح موضوع الأوبريت ومغزاه الاجتماعى والأخلاقى. وألقى أيضاً خطبة بعد المسرحية مباشرة ليفسر أموراً قد تكون قد بلبت الجمهور. اعتذر صنوع "سنّوا" عن مواطن ضعف العرض، طالباً من الجمهور أن يتذكر أن هذه كانت أول تجربة مسرحية تقدمها فرقة عربية فى مصر. ولم يكن صنوع "سنّوا" بحاجة إلى أن يقلق لأن الجمهور كان متحمساً إلى درجة أنه طالب وأعطى مدونات لمشاهد كاملة^(٢٥).

شجع نجاح العرض الأول صنوعاً "سنّوا" على الاستمرار. كان لابد له أن يكون، شأن مولير، ضليعاً فى كل الأعمال الخاصة بتنظيم فرقته. كان مخرجاً، ومؤلفاً، ومعلماً، ومشرفاً على الملابس، ومُلقِّناً، ومُطفئاً للشموع، ومذيعاً، وممثلاً "لا يضاهى فى كل أدواره كفلاح أو عامل متواضع، أو أب، أو رجل ثقيل الظل أو ساخر"^(٢٦). وفى حين كان يقوم بتقديم إعادة عروض لعمله الأول، فقد قرر أن يقدم ممثلات لفرقته. وجد صعوبة فى إيجاد مرشحات ملائمت، لكنه وجد فى آخر الأمر فتاتين جميلتين كلاهما من بيت متواضع. وفى أقل من شهر من التدريبات المكثفة استطاعتا أن تقرأ وأن تؤديا بسهولة الأدوار الثانوية التى كتبت خصيصاً لهما. لم تكن العائلات على الأرجح تسمح لنساء مسلمات بالظهور على المسرح، ولذا استخدم فتاتين مسيحيّتين أو يهوديتين على الأقل كما يبدو من اسمهما: ماتيلدا وإيزا. أحدث ظهورهما إحساساً بالإثارة فى النفوس فى مسارح القاهرة وفى بضعة شهور أصبحتا نجمتى الفرقة، وهما تتعلمان معاً أدواراً أطول وأكثر أهمية^(٢٧).

وبعد أربعة شهور من ظهورهما الأول عام ١٨٧١^(٢٨) قام الخديو، وقد حفزه حماس الجمهور، بدعوة الفرقة للظهور على مسرحه الخاص بالقصر الملكي بقصر النيل، وأرسل الخديو دعوات لكل الشخصيات الهامة في المدينة والقصر. قدمت الفرقة ثلاث مسرحيات كتبها صنوع "سنّوا" من فصلين "آنسة على الموضة"، التي تعرف أيضا باسم "البنات العصرية"، و"غندور مصر" أو "العايق المصرى" و"الضرتين". وقد وصف صنوع "سنّوا" هذه المسرحيات بأنها مضحكات ذات ذائقة أخلاقية. فى "آنسة على الموضة" يتخلى كلاً الخاطبين عن البطلة "صيف" ^(٢٩)؛ بسبب سلوكها المتدلل ويُنْتَقَدُ تقليدها الذى لا يُمَيِّزُ للسلوك الغربى. اضطر صنوع "سنّوا" إلى تغيير النهاية وأن يجد لها زوجا ليرضى الجمهور. ويقال إن "الآنسة العصرية" قدمت فى مئة عرض متتالٍ ^(٣٠). ورد ذلك فى مقال يرجع تاريخه إلى سبتمبر ١٩٠٦. غير أن صنوعاً "سنّوا" يقول إنها قدمت فى عشرين عرضاً متتالياً. وبعد أن شاهد الخديو المسرحيتين الأوليين اللتين استمتع بهما، استدعى المؤلف وقال له أمام وزرائه والحاشية:

"علينا أن نعترف لكم بخلق مسرحنا القومى. إن
كوميدياتكم وأوبريتاتكم ودراماتكم وتراجيدياتكم قد أطلعت
شعبنا على الفن الدرامى. أنت موليرنا المصرى وسيبقى
اسمك" ^(٣١).

ولعل ذاكرة صنوع "سنّوا" قد نمّقت هذا التصريح الذى أدلى به إسماعيل، إذ إنه يعطى انطباعاً بأن صنوعاً "سنّوا" قد قدم سلفاً عدداً من المسرحيات الكوميديّة والأوبريتات والمآسى قبل هذا العرض. وقد كتب صنوع "سنّوا" إلى "دى طرازى"، مؤرخ الصحافة العربية، أنه كان قد كتب "مسرحيات درامية وأوبريتات ومآسى فى خمسة فصول" ^(٣٢)، على الرغم من أنه لا توجد مآس بين مخطوطاته الباقية حتى الآن.

كان هذا الحدث ذا مغزى هائل للشاعر؛ إذ أقرّ بموهبته واعترف بها رأس الدولة ^(٣٣)، بل وأكد عليها. وبعد أن شاهد الخديو آخر المسرحيات "الضرتين"، تَغَيَّرَتْ نَبْرَتُهُ؛ فهذه المسرحية الهزلية القصيرة تحكى قصة أحمد الذى يقرر أن يتخذ زوجة

ثانية بعد خمس عشرة سنة من الزواج. والزوجة الأولى، صبيحة، تحاول أن تُحوّل الزوجة الثانية، فاطمة، إلى خادمة لها، ويدفع عراك الزوجتين الزوج إلى نبذ كليهما على الرغم من أن صنوعاً "سنّوا" يدعه يردّ الزوجة الأولى؛ لكي يرضى الجمهور. وكانت استجابة الجمهور لمشهد معين غالباً ما يؤدي بالمؤلف إلى إعادة كتابة فقرة لكي يرضى متطلبات الجمهور، ليكسب احتضاناً أعظم. كانت ملاحظات الممثلين المرتجلة تجعل الدار تدوى بالتصفيق ثم تدمج في النص لتكسب نفس رد الفعل في العرض التالي، وربما اعتبر إسماعيل موقف العمل ضد تعدد الزوجات في التنافس بين الزوجتين نقداً لسلوكه الشخصي. فقد استدعى الخديو المؤلف مرة وقال له ساخراً: "إذا لم يكن لديك، يا مولير، القدرة الكافية على إرضاء أكثر من امرأة، فلا يجب عليك أن تُقلّ من شأن ذوق الآخرين" (٣٤).

ويقال إن هذا الهجوم على تعدد الزوجات، أفقده في آخر الأمر رعاية الباشوات. وربما أسقط صنوع "سنّوا" هذه المسرحية من برنامج مسرحياته فيما بعد؛ حمايةً لمسرحه، وتقبّل نصيحة أعضاء الحاشية الأوروبيين الذين اقترحوا عليه أن يستبعد هذه المسرحية. غير أن ثلاثة وخمسين عرضاً متتالياً منها قدمت (٣٥)، وكانت لا تزال تعرض في السنة الثانية من نشاطه بعنوان آخر، "الحشاشين" وكان في هذه الصيغة من المسرحية، التي عرضت مرات عديدة لتسلية الباشوات والبكوات والأفندية، ممثل واحد يؤدي دور الزوج (٣٦).

في ٢٣ مارس ١٨٧١ جاء جمال الدين الأفغانى الفيلسوف الشهير والداعية الإسلامى إلى الإحياء بعد طرده من إستانبول ويقال إنه نصح صنوعاً "سنّوا" أن يؤسس مسرحاً عربياً شعبياً؛ لتعزيز الوعي السياسى العام لدى العامة وحيث إن الأفغانى لم يلتق بصنوع "سنّوا" فى زيارته الأولى فى يوليو ١٨٦٩، فإن حقيقة لقائهما عام ١٨٧١ تضيف دعماً لاحتتمال أن عروض صنوع "سنّوا" المسرحية الأولى على مسرح عام قدمت فى صيف ١٨٧١، لا كما يُذكر عام ١٨٧٠ فإذا كان مسرحه بدأ فعلاً عام ١٨٧٠، كما يزعم، فإن الصحافة العربية فى مصر تجاهلت شهور نشاطه الأولى.

وعندما التقيا، حثَّ الأفغانى على أن يجند مواهبه بصفته كاتباً مسرحياً فى قضية الإصلاح. واقترح أن يحول الكاتب المسرحى هذه الوسائل الناجحة إلى أداة للتعليم العام^(٣٧). ويوحى "ويلفريد سكاون بلونت" الإصلاحى الإنجليزى الراديكالى، مصدر هذه القصة، أن الأفغانى وتلميذه المصرى، محمد عبده، بعد أن رأيا صنوعاً "سنّوا" يمتلك حضور بديهية وظرفاً شجاعاً على أن يبدأ عرض دى ينشر الأفكار السياسية بين الطبقات الدنيا، متخذاً مظهر التسلية. وكان "بانس" العرض يظهر على هيئة شخصية ترتدى نظارة تشبه على الأرجح صنوعاً "سنّوا"، وتدعى أبو تضارة^(٣٨). ويظل أمراً غامضاً ما إذا كان "بلونت" يخلط أنشطة صنوع "سنّوا" المسرحية بعرض دى أو إذا كان صنوع "سنّوا" قد أراد عرض دى أيضاً ليوصل آراءه إلى الطبقات الأقل تعليماً. كان صنوع "سنّوا" واعياً بقيمة المسرح. ففى إحدى مسرحياته تصرّح إحدى الشخصيات قائلة: "إن هدف المسارح هو "التمدن والتقدم وتهذيب السلوك". وقد أخبر صنوع "سنّوا" أصدقاءه الفرنسيين، عندما كان فى المنفى فيما بعد فى باريس، بأن الحاجة إلى نشر آرائه التحريرية هى ما حفزه إلى افتتاح مسرحه"^(٣٩).

كانت هناك أيضاً عناصر خارج مصر تشجع الخديو على تأسيس مسرح باللغة العربية. فقد اقترحت مجلة "الجنان" البيروتية التى تديرها عائلة البستاني فى مايو ١٨٧١ على بعض أعضاء الحكومة المصرية أن يؤسسوا مسرحاً باللغة العربية^(٤٠). وهذا دليل آخر يوحى بأن صيف ١٨٧١ قد يكون تاريخ ميلاد المسرح المصرى. وقد كان المسرح العربى فى بيروت موجوداً لمدة تتأخر أربعة وعشرين عاماً. ولا بد أن محررى "الجنان" قد شعروا بأن مصر أيضاً سوف تفيد من أن يكون بها مسرحها الخاص بها. كانت "الجنان" تباع فى طول الشرق الأوسط وعرضه، بما فى ذلك مصر وإستانبول.

قدمت عروض أخرى عام ١٨٧١ بقصر النيل. فقد عرضت فرقة صنوع "سنّوا" مسرحيته الكوميديّة "لعبة راس تور وشيخ البلد والقواس" أمام الخديو^(٤١). ربما كان هذا هو العرض الذى وصفته جريدة إستانبول التى تصدر بالعربية "الجوائب" بأنه "الأمسية الأولى" للمسرح العربى فى يوليو ١٨٧١ التى حضرها ألف شخص وطبقاً

للجريدة فإن عددا من المسرحيات أُرسِلَ إلى مصر لهذا العرض من عدد من الأماكن، وعلى الأخص من بيروت، لكن اختيرت مسرحية تسمى "القواس (للأمسية) كتبها إنجليزى^(٤٢)، ويبدو أن هذه هي نفس مسرحية صنوع "سنّوا"، لكن صنوعاً "سنّوا" لم يعترف بأنه حصل على المسرحية من مصدر إنجليزى، ومن الغريب أن المقال يسميها العرض الأول لذلك الموسم الصيفى، فصنوع "سنّوا" وأصدقائه يصرحون فى عدة مناسبات أنه بدأ نشاطه المسرحى عام ١٨٧٠^(٤٣). وإنه لذو دلالة أن يبدو أن عددا من الكتاب المسرحيين السوريين كانوا يتنافسون؛ ليوفروا المسرحية لهذا العرض. وليس هناك ذكر لهذه العروض فى الجريدة الرسمية المصرية، "الوقائع المصرية"، ولا فى المجلة العربية القاهرية الوحيدة "روضة المدارس المصرية".

جمعية تأسيس التياترات العربية

يبدو أنه من الأرجح أن الصحيفة العربية المستقلة "وادي النيل" تضمنت تقارير عن المسرح العربى، إذ إن رئيس تحريرها عبد الله أبو السعود وابنه محمد أنسى كان كلاهما مرتبطا بالحياة المسرحية العربية، ومما يؤسف له أن أعدادا قليلة للغاية من هذه الجريدة متاحة فى هذه الأعوام، ويقدم مقال فى أحد الأعداد القليلة الباقية حتى الآن وصفاً لعروض ذلك الشهر من المسرح العربى وهو مقال خالٍ من تضخيم الذات التى تتضمنها أوصاف صنوع "سنّوا"، ومن الأفضل اقتباس هذا المقال كاملاً:

نجاح التياترات باللغة العربية بالديار المصرية

فى هذه الحقبة العصرية

"فى ليلة الخميس الماضى ٩ جمادى الأولى صار اللُعبُ
بالثلاثِ قطعِ التياترية العربية التى صار لعبها بتياترو "قنسر"
داخل حديقة الأزبكية، وذلك بسراى قصر النيل العامرة أمام
الحضرة الخديوة وكان على جميع الحاضرين علامات السرور

لسريان نوق تلك الألعاب الأدبية بالديار المصرية وظهور نجاح تلك المادة التمدنية. وقد ابتدئ بهذو القطع الوجيزة باللغة العربية الدارجة لقصد تسهيل التمرين على الشبان المتشبهين بإجراء تلك الألعاب، وحيث ظهر عليهم علامات النجاح فى هذه القطع الصغيرة السهلة تأليف الخواجة جمس أحد أعضاء جمعية تأسيس التياترات العربية بمصر، وهو جار التمرين على قطعتين أدبيتين عربيتين أخريين أهم من ذلك من قبيل ما هو جار بالبلاد الأوروبية المتقدمة فى هذا الفن إحداهما اسمها البخيل على أنموذج الكوميديا الفرنسية المسماة بهذا الاسم تأليف موليير الشاعر الفرنساوى الشهير، والأخرى تسمى بالجواهرجى عربية الأصل من تأليف بعض الشبان المصريين، وغيرهما من التأليف الأدبية العربية الجديدة، وذلك تحت إدارة جمعية تأسيس التياترات العربية المذكورة، ولعلهما تحظيان بالتشريف بالإجراء بين يدى الحضرة الخديوة العلية؛ تشجيعاً لهذه الجمعية المستجدة فى هذه الأيام الأخيرة بالديار المصرية تحت حمى سعادة الباشا ناظر المالية، حتى يتم نجاح هذه المادة البهية وتكون من جملة المواد التمدنية التى ظهرت فى عصر الحضرة الخديوة الإسماعيلية أعزها الله^(٤٤).

تقدم هذه الفقرة بعض المعلومات ذات القيمة عن بواكير المسرح العربى، فهى الإشارة الوحيدة عن هذه الجمعية لتأسيس مسرحيات عربية، فصنوع "سنوا" وأصدقائه يتكلمون عادة عن مسرح صنوع "سنوا" فحسب فى تلك السنوات القليلة الأولى للدراما العربية فى مصر. ففى حين يظل زعمه (صنوعاً) من أنه "لا أحد قبله قدم فى مصر مسرحاً عربياً بلا منازع"^(٤٥)، فمن الواضح أن الأنشطة المسرحية التالية كانت بمجهود تعاونى أكبر بكثير، كان هو فى الضوء الرئيسى، ولا يجب التقليل من

دور صنوع "سنّوا" إلا أنه ليس من الواضح أن آخرين كانوا مرتبطين بهذا. وقد أبدى أحد كتّاب سيرة صنوع "سنّوا"، "بول دي بينيير"، ملحوظة جاء فيها أن صنوعا "سنّوا" لم يكن بالغ التواضع فيما يتعلق بإنجازاته:

يبدو أنه هو فحسب المُعدُّ كلُّ شيء، والمرشد للكل، والمتنبئُ
مسبقاً بكل شيء، وهذه مبالغات شعرية سطحية مما ينبغى ألا
نؤيها انتباهاً. (٤٦)

كان راعى المجموعة "إسماعيل صديق باشا"، وزير المالية، لكن من غير المعروف ما إذا كان قد منح المسرح دعماً مالياً أو أنه وفّر له فقط الدخول على دوائر الخديو. كان الوزير حليفاً ثميناً للمسرح العربي الجديد فقد كان واحداً من أعظم الوزراء نفوذاً في البلاد وقد جمع ثروة شخصية طائلة، وكانت والدته مرضعة إسماعيل، وكبير الاثنان مثل أخوين. لم يكن يتكلم سوى العربية^(٤٧)، وهو ما قد يفسر جزئياً دعمه للمسرح العربي كما شجعه آخرون من كبار الموظفين، مثل "عمر باشا اللطيف"، الذي كان وزير البحرية^(٤٨).

وقد وسع الخديو إسماعيل في مرحلة ما مدى مساعدته لصنوع "سنّوا" ومنح الفرقة حق استخدام مسرح الأزيكية مجاناً (ربما مسرح الحفلات الموسيقية). وكان ممثلو صنوع "سنّوا" يأملون في أن يكون لهم راتب منتظم من الدولة. كانوا قد تلقوا عطايا من الخديو بعد عرض "القواس وشيخ البلد وراس تور"، حيث كان الخديو قد أعطى صنوعاً "سنّوا" مائة جنيه قسمها بينهم جميعاً. وإذا اعتبرنا تاريخ المسرح الذي صور مسرحياً في مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" انعكاساً لأحداث واقعية فإن الممثلين رفضوا أن يعرضوا أعمالاً ما لم يحصلوا على نفس الأجر الذي يحصل عليه ممثلو دار الأوبرا والمسرح الكوميدي؛ لأن ما كانوا يتقاضونه في مسرح صنوع "سنّوا" ضئيل للغاية^(٤٩)، ووجد صنوع "سنّوا" بعض الممثلين، عشرين ممثلاً من التقليديين ("لاعبين") من مسرح الشارع (أولاد البلد)، ليحلوا محل أولئك الذين يهددون بالإضراب^(٥٠).

ومن الأرجح أن عرض "البخيل والقوأس" كان أول مظاهر لاتجاه جديد في مسرح صنوع "سنّوا": حيث عرض ترجمات عن الفرنسية والإيطالية والإنجليزية. وقد صرّح صنوع "سنّوا" أنه في السنة الثانية من مسرحه قام وأصدقائه بعرض ترجمات عن الفرنسية ترجمها هؤلاء الأصدقاء، بالإضافة إلى مسرحيات أصلية. أصبح المشاهدون أكثر تمييزاً، فقد كانوا يريدون أن يروا أعمالاً "جادة"، ولذا تمت ترجمة العديد من المسرحيات ذات هذه الطبيعة؛ لإرضاء الجمهور. وهكذا بدأ المسرح العربي يشبه المسرح الأوروبي على مدى الأعمال التي يعرضها، والتي تتراوح بين الكوميديا والجادة^(٥١). وفي حين أن مؤلف "الجواهرجي" مجهول، فإن مترجم "البخيل" كان عبد الله أبو السعود^(٥٢)، رئيس تحرير "وادي النيل"، وهو لا يشير إلى دوره كمترجم في المقال الذي كتبه عن العرض في جريدته. ولعل هذه الترجمة التي لم يبق منها أي نسخ كانت أول عمل باللغة العربية الفصحى يُعرض على المسرح المصري، فمعظم أعمال صنوع "سنّوا" باللهجة المصرية. وربما كانت ترجمة حرفية لموليير على نحو أكثر من العمل ذاته الذي كتبه الكاتب المسرحي السوري مارون النقاش قبل ذلك ببضع سنوات.

والمقال الذي كُتب في "وادي النيل"، ولعله أول تقرير في الصحافة العربية بمصر عن هذا الجنس الأدبي الجديد على اللغة العربية، مقال نموذجي ومثال على تناول الصحافة للمسرح بعد ذلك - ففي حين حملت الصحافة الأوروبية في مصر مراجعاتٍ دراميةً قياسية، تُعلّق على وتنتقد العمل الدرامي والإخراج والتمثيل والمناظر المسرحية والموسيقى وما إلى ذلك، اقتصرَت التقارير باللغة العربية على فقرات ثناء وعلى مجرد الخطوط الخارجية للمسرحية. وحملت الصحافة قليلاً من الدعاية التي ترفع من شأن المسرح العربي، وكانت التقارير الصحافية في أغلب الحالات فقراتٍ ثانويةً من ثلاثة أو أربعة سطور.

محمد عثمان جلال

كان العديد من الترجمات يردُّ إلى صنوع "سنّوا" لتعرضها فرقته، ويستدعى صنوع "سنّوا" ذلك إلى ذاكرته:

"عندما كان لى مسرحى فى القاهرة، كان أحدُهم يحمل
إلى، فى نفس الأسبوع ترجمات "البخيل" و"مريض الوهم"
و"طرطوف"؛ كى تعرض" (٥٣).

أقر "جول باربييه" فى مقال نُشرِ عام ١٨٧٣ بالقاهرة فى جريدته المسرحية "الأزيكية" بأن هاتين الترحمتين الأخيرتين من "موليير" قام بهما محمد عثمان جلال (٥٤). كان جلال هو الذى ترجم نصي الأوبرتين عام ١٨٧٠. وكان جلال يقوم بإعداد الكثير من الأعمال الدرامية الأوروبية وصياغتها باللهجة المصرية الدارجة ووضَعَهَا فى إطار منظر محلى، ومَصَّرَ القصة والشخصيات. لم تبق الترجمة التى قدمها جلال لصنوع "سنّوا" الخاصة بمسرحية "مريض بالوهم" التى كتبها "موليير" عام ١٦٧٣ ونشر إعداده لمسرحية "طرطوف" التى كتبها "موليير" عام ١٦٤٤ غفلاً من الاسم تحت الحروف الأولى م.ع.ج. بعنوان "الشيخ متلوف" بالقاهرة فى مطبعة "وادي النيل" التى كان يملكها عبد الله أبو السعود عام ١٨٧٣م / ١٢٩٠هـ مع إهداء إلى "حسين باشا كامل" مدير ديوان الإنشاء. كان هذا الإعداد صياغة نثرية بوزن "رجز"، والرجز صنف من الوزن فى الشعر يستخدم للقصص الشعرى و"الطقاطيق" أو الأناشيد القصيرة.. وقد حثه على ترجمتها "على مبارك" ناظر المعارف. وبتمصير جلال العَمَلَ يصبح الكاهن الفرنسى، طرطوف، شيخاً مسلماً "وفقيهاً" (مقرئاً) اسمه "متلوف" فى القاهرة القرن التاسع عشر. وتبين المسرحية كيف يفتضح أمر رجل الدين المنافق هذا بصفته سكيراً شهوانياً أكولاً غير مراعى لمشاعر الآخرين وتؤدى بنا حقيقة أن كلا من جلال وأبو السعود نشطُ فى نشر وترجمة المسرحيات إلى الاعتقاد بأنهما ربما كانا عضوين فى جمعية تأسيس المسرح العربى.

وقد نشرت مجلة "روضة المدارس" القاهرية التي كانت تصدر كل أسبوعين بالعربية، ويرأس تحريرها الطهطاوى، فى ثلاثة أعداد من مايو حتى يوليو ١٨٧١ جزءاً من نص مسرحية محمد أفندى عثمان^(٥٦) (جلال). كانت هذه المسرحية إعداداً لمسرحية موليير "طبيب رغم أنفه" التي كُتبت فى عام ١٦٦٦ تحت عنوان "الفخ المنسوب للحكيم المفضوب" فى جزء من المجلة يحمل عنوان "كتاب النكات وباب التياترات". كانت هذه المرة الأولى التي نُشِرت فيها مسرحية فى مجلة عربية سواء فى مصر أو فى سوريا، ولم تتكرر هذه التجربة لمدة تقارب عشر سنوات، ولا شك أن فورة الحماسة الأولى للمسرح العربى الجديد كانت قد أدت إلى هذا النشر.

وربما عرضت بعض مسرحيات أخرى أعدها جلال فى تلك الفترة. وبحلول مايو ١٨٨٠ وطبقاً لجريدة "لو مونيتور إيجبسيا" Le Moniteur Egyptien القاهرية كان جلال ذائع الصيت كمترجم لمسرحية موليير "النساء العالمات" (النساء العليمات) التي كتبت عام ١٦٧٢ و"مدرسة الأزواج"^(٥٧). كانت مسرحية "النساء العالمات" مسرحية طليعية عن دور النساء فى المجتمع، وما إذا كان يجب أن يقتصر دورهن على إدارة البيت أو لا. و"العليمات" الثلاثة هن الزوجة "ستهم" (فيلامينت) وأختها "بيزادا" (بيليس) وابنتها "هنا" (أماندا). تريد "ستهم" أن تزوج ابنتها الأخرى "منى" (هنرييت) إلى مدرسهن الساذج، إدريس (تريسوتين)، تقاوم "منى" هذا بدعم من أبيها "رشوان" (كريسال). فى مدرسة الأزواج يحاول النساء تحطيم قيودهن، فى حين يحاول الرجال (ظاهرياً على أسس أخلاقية) أن يبقينهن فى الحريم، وطبقاً لقسطندى رزق، كان الخديو قد شاهد مسرحية مارون النقاش "أبو حسن المغفل" و"البخيل" للنقاش أو أبو السعود و"أنيس الجليس" و"الطبيب رغم أنفه" و"الشيخ متلوف" و"النساء العالمات"^(٥٨) وقد ترجم المسرحيات الثلاثة الأخيرة "جلال" على الأرجح، ولم تنشر الترجمات الثلاثة لموليير وترجمة جلال "مدرسة النساء" حتى ١٨٨٩-١٨٩٠ فى مجموعة بعنوان "الأربع روايات من نخب التياترات". وحيث إنه لم تعرض واحدة من هذه المسرحيات، طبقاً لمعلومات متاحة، فى أواخر عام ١٨٧٠ وأوائل العقد التاسع من القرن، فمن المعقول أن نفترض أنها عرضت فى هذه الدورة الأولى للمسرح العربى.

نُشِرَتُ مسرحيةٌ أخرى لموليير "الأرامل" (روايات الثكالى) مترجمة بالشعر الدارج فى القاهرة ١٨٦٩-١٨٧٠ (١٣١٤هـ). وفى عام ١٨٩٣-١٨٩٤ (١٣١١هـ) أصدر جلال ترجمة مباشرة بالزجل لثلاث تراجيديات للكاتب المسرحى الفرنسى "جان راسين" فى مجلد بعنوان "الروايات المفيدة فى علم التراجيديا"، وتضمنت هذه المجموعة "إستر" (إستر اليهودية) و"إيفيجينى" (إيفيجينيا) و"الإسكندر الأكبر". وقام أيضا بترجمات (لم تنشر) لمسرحيات راسين "أتالى" و"كورنى" "السيد" باللهجة المصرية^(٥٩).

ومن الجائز لنا أن نقول إن كثيرا من هذه الترجمات التى قام بها جلال اكتملت فى تلك السنوات المبكرة للمسرح العربى، حيث إن الإشارة إليه فى "لومينيتور إيجيبسيا" تشير إليه بوصفه مترجما "لكثير من المسرحيات الأخرى أو الأعمال الفرنسية التى لم تُسهمُ قليلاً فى سمعته الأدبية".

وقد أكد المستشرق الإيطالى "كارلو نالينو" عام ١٩١٣ أن أيا من مسرحيات جلال لم يُعْرَضْ على المسرح العربى، وربما كان "نالينو" يشير إلى فترة ما بعد نشرها فى العقد الأخير من القرن التاسع عشر. ويؤكد نالينو أيضا أن هذه المسرحيات التى كتبت باللهجة المحلية لم يتقبلها العامة؛ لأن الجمهور كان يريد فحسب عملا باللغة الفصحى^(٦٠). وربما يكون هذا التصريح صحيحا أيضا فيما يتعلق بهذه الفترة اللاحقة، ويبدو أن الجمهور، على أية حال، قد رَحَّبَ بأعمال اللغة الدارجة فى وقت هذه التجارب المبكرة. وربما أثر نجاح مسرحيات صنوع "سنّوا" التى كُتِبَتْ باللغة العامية على اختيار جلال لهذه اللغة بصفتها وسيطا لأعماله. وقد اختلفت إعدادات جلال بهذا الشكل عن الإعدادات السورية العربية لهذه الأعمال الكلاسيكية الفرنسية، التى يبدو أنها كانت أساسا باللغة الفصحى، فعلى خلاف الترجمات السورية، لم تُلَحَّنْ مسرحيات جلال موسيقيا ولم تتضمن أغاني.

وقد نسب "تشارلز ريد" على سبيل الخطأ، فى حفل عشاء أقامه عشاق "موليير" بباريس فى يناير ١٨٨٧، إلى صنوع "سنّوا" ترجمة "موليير":

"لقد ترجم موليير، وجعله محبوبا، وبفضله أصبح رجلنا
العظيم محبوبا لدى الفلاحين، وهم يتنوقون مثلنا أوجه جمال
"طرطوف" و"كاره البشر"^(٦١).

وحيث إن صنوعاً "سنوا" نفسه لم يزعم أنه قد ترجم موليير، يحق لنا أن نعتبر
هذه المقولة خطأ، أو أنها منسوبة بشكل أكثر ملاءمة لجلال. فقد كانت مسرحيات
"موليير" قد عُرِضَتْ على المسرح الأوروبى بالقاهرة، رغم أن ذلك لم يكن كثيرا جدا؛
ففى موسم ١٨٦٩ - ١٨٧٠ كانت "طرطوف" قد عُرِضَتْ على المسرح الكوميدى^(٦٢).
ومن الأرجح أن صنوعاً "سنوا" وزملاءه كانوا قد درسوا مسرحيات الكاتب المسرحى
الفرنسى العظيم أثناء قراءاتهم للأدب الفرنسى وهم تلاميذ مدارس، وربما سَمِعَ أولئك
الذين كانوا يعرفون التركية مثل "جلال" عن نجاح إعدادات كوميديات "موليير" بالتركية
على مسرح إستانبول فى العقد الخامس من القرن، وربما قرروا أن يتَّبِعُوا النُّمُودَجَ
التركى.

كان مسرح "الكوميدى" يُسْتَخْدَمُ لعروض مسرحيات صنوع "سنوا" عام
١٨٧٢^(٦٣). شاهد الخديو وأعيانُ آخرون هناك عرضا للمسرحية الكوميدية ذات
الفصلين "لعبة حلوان والعليل" أو "العليل" والمسرحية الكوميدية ذات الفصلين "الأميرة
الإسكندرانية". استمتع الجمهور بهاتين المسرحيتين. هُنَا "إسماعيل باشا صديق"
و"خيرى باشا" و"عمر باشا اللطيف" صنوعاً "سنوا" على عمله الممتع^(٦٤). تستخدم
المسرحية الأولى مَرَضَ إحدى الشخصيات "حبيب"؛ لتدافع عن الأساليب الطبية
الحديثة ضد الأطباء المشعوذين الذين يزعمون أنهم يشفون بتلاوة آيات من القرآن
أو استدعاء الجن. والمسرحية تُنْتِجُ على حمامات المياه الساخنة التى أُسْسَهَا الخديو
إسماعيل فى حلوان. بعد أن يفقد "حبيب" أخاه يفقد طَعْمَ الحياة، ويَعِدُّ بأن يُزَوِّجَ ابنتَهُ
لِمَنْ يجد علاجاً لمرضه. والمسرحية الثانية نَقْدٌ للطبقة الوسطى من المصريين؛ لمحاكاتهم
الأوروبيين دون تمييز ويصيبون العلاقات الأسرية بالضرر نتيجة لهذا^(٦٥). تتأثر "مريم"،
وهى ثرية مصرية، بالأساليب الغربية وتُصِرُّ على أن تتزوج ابنتها، عديلة، من رجل

فرنسى "فيكتور"، يَتَنَكَّرُ "يوسف" مَحْبُوبُ الابنة المصرىُّ فى هيئة "فيكتور" ويتزوج الفتاة قبل أن يُفْضَحَ أمرُهُ فى وقت متأخر على يد والد "فيكتور" الحقيقى، وقد عُرِضَتْ "الأميرة الإسكندرانية" لأكثر من ستين مرة^(٦٦).

وبعد أكثر من سنة بعد عروضه الأولى، عرض صنوع "سنوا" "الحشاشين" و"أبو رضا البربرى" ومعشوقته تُسَمَّى كعب الخير" وكوميديا جديدة "البورصة المصرية" أو "البورصة" أو "بورصة مصر"^(٦٧). والمسرحية الثانية كوميديَّةٌ أيضاً، تعرف بـ "لعبة البربرى" (النوبى) أو "لعبة أبو رضا"^(٦٨). وهى تُعَالِجُ مَسْأَلَةَ ممارسة زواج المصلحة من خلال (صانعة الزيجات). إن "رضا"، الخادم، مُتَّيِّمٌ بالطباخة، كعب الخير، التى ترتاب فى إخلاصه، تحاول "الحاجة مبروكة" أن تَلْمُ شَمْلَهُمَا، وتحاول فى الوقت ذاته أن تُتِمَّ زواج سيدتهما "بنبه"، من أحد التجار. وتبين "بورصة مصر" كيف أن الزيجات القائمة على اعتبارات مالية، أى أسعار البورصة، يمكن أن تفشل. يُوعَدُ "حليم"، شاب ثرى، أن يتزوج "لبيبة"، ابنة صاحب البنك "سليم"؛ من أجل نصيبها من شركة أبيها، رغم أنها تحب "يعقوب"، وهو موظف صغير قليل الشأن. وحين يكون عقد الزواج على وشك التوقيع، يمهد شخص ما لحليم للظن أنه فقد أمواله فى البورصة؛ وتحت تأثير اعتقاده أن "حليماً" قد أفلس، يقرر "سليم" أن يزوج ابنته لـ "يعقوب". ويصف عمل آخر لصنوع "سنوا"، ربما كتبه ليضع نهاية تجربته المسرحية، "موليير مصر وما يقاسيه"^(٦٩) أو "جيمز وما يقاسيه" أو "موليير مصر أبو نضارة" المتاعب التى صادفها فى تأسيس المسرح العربى فى مصر، من خلال تفاعل صنوع "سنوا" وممثليه عند التدريبات على التمثيل. عُرِضَتْ هذه المسرحية ذات الفصلين كل ليلة لشهرين فى السنة الثانية لفرقته، ونالت شعبية إلى حد أن الشباب من النظارة حفظوا النص عن ظهر قلب وعرضوه أمام زملائهم^(٧٠).

كان المسرح العربى (الملهى العربى) لا يزال نشطاً فى أبريل ١٨٧٢ كتب مراسل "الجوائب" بالقاهرة عن تَوَسُّعِ المسرح وَتَحَسُّنِهِ، وأعلن أن مسرحية عربية (تمثيلية) ستعرض فى أبريل بمسرح الكوميدي. وهناك إشارة غامضة نوعاً ما إلى حقيقة أن

الجمهور كان سعيدا أن الفرقة قد استغنت عن راقصات من بيروت^(٧١) وربما كان وجود هؤلاء الفتيات، وهو تسلية إضافية، قد ساء الجمهور، فمن الصعب تخيل أى دور لهؤلاء الفتيات فى المسرحيات المتاحة لنا اليوم.

المسرح القومى العربى

كان "درانيت بك" مدير المسارح الخديوية، معارضاً أنشطة صنوع "سنّوا" المسرحية وقد عبّر عن رأيه لإسماعيل، بعد أن شاهد عرضاً لفرقة صنوع "سنّوا" فى أحد القصور الملكية، بأن صنوعاً "سنّوا" أفأقُ ("خباص")^(٧٢). ومهما كانت أسبابه لمعارضة صنوع "سنّوا"، فإنه لم يُعادِ فكرة المسرح العربى من ناحية المبدأ. ففى يوم ٢٠ أبريل ١٨٧٢ كتب خطاباً إلى "خيرى باشا" يؤيد فيه مشروع "إنشاء مسرح قومى عربى" وهو الذى أعدّه محمد أنسى ولويس فاروجيا، وهو مدرس لغة فرنسية فى مدرسة الفنون والصنائع (أُنظِرِ المُلْحَقَ التَّالِثَ). ذكر "درانيت" فى هذا الخطاب أنه بعد أن تحدث إلى الخديو عدة مرات فى هذا الأمر لم يستخلص إجابة ولما كان "خيرى باشا" مهتماً بالمشروع، فإن "درانيت" أمل أن يعرضه الباشا على إسماعيل.

كان هدفُ المشروع تأسيسَ أكاديمية للفن المسرحى، وهو مشروع لم يتحقق حتى عام ١٩٢٠. كان محمد أنسى، ابن عبد الله أبو السعود، مدير مطبعة "وادي النيل"، وكان قد عمل، شأن أبيه، فى قسم الترجمة بالحكومة، وكان يساهم بانتظام فى جريدة "وادي النيل"، وكان نشيطاً فى الصحافة خلال أغلب سنّى العقد الثامن. وربما كان عضواً فى الجمعية المسرحية التى عرضت مسرحيات عربية عام ١٨٧١، ومن المحتمل أنه ساعد أباه فى ترجمة أوبرا "عايدة"^(٧٣). ولا نعرف الكثير عن المؤلف الإيطالى المشارك فى المشروع، فيما عدا كوميديته المكتوبة بالفرنسية والتى عرضت بمدرسته فى نوفمبر ١٨٧٠، وهى التى تحمل عنوان "أدونيس".

كان القصدُ من مشروع المسرح القومى العربى وُضِعَ المسرح العربى على قدم المساواة مع المسرح الأوروبى فى مصر. وكان المبلغ المطلوب لإنشاء فرقة قومية

ومدرسة مسرحية مائة وخمسة عشر ألف فرنك، وكان هذا مبلغاً ضئيلاً نسبياً مقارنة بالمليون ونصف المليون فرنك الذي أنفق على الأوبرا، أو نصف المليون فرنك الذي أنفق على مسرح الكوميدي عامي ١٨٧٠-١٨٧١. كان الاقتراح ينقذ محاولات أخرى مبكرة لإنشاء مسرح عربي، ربما في إشارة إلى محاولة صنوع "سنوا" عام ١٨٧٠. وقد كان "درانيت" هو الذي أوحى إلى أنسى بالاقتراح؛ ليصل إلى الإمساك بزمَام المسرح العربي، وبذا يستبعد صنوعاً "سنوا" على نحو فعال. وقد اشترط الاقتراح أن يدمج المسرح القومي في إدارة "درانيت" التي تتحكم في المسارح الأوروبية. واقترح نموذج مسرح بديل لكوميديات صنوع "سنوا" المستوحاة محلياً. واقترح أنه لا بد أن تُعرض في أول الأمر مترجمات ثم أعمال مؤلفة بعد ذلك.

لم يكن "درانيت" وآخرون في البلاط يستحسنون نشاط صنوع "سنوا" في المسرح المطلق العنان الذي كان يبالغ في انتقاد الأعراف الاجتماعية والملكية وأخلاقيات البلاد، وفي ظل هذا المشروع يكون من الضروري إخضاع كل الأعمال المكتوبة محلياً للجنة للموافقة عليها، وبذا تتأسس رقابة حكومية على المسرح، وكانت مثل هذه الأعمال تؤكد بشكل أكبر على الأدب الكلاسيكي، وتؤكد أن الشعر العربي الخالد سوف يلحن موسيقياً، وهو ما يؤدي إلى ابتعاد آخر أبعد مدى من أعمال صنوع "سنوا" العامية الساذجة.

انتهى المشروع بإعطاء "محمد أنسى" حق إعداد فكرة عن إنشاء مسرح عربي قبل ذلك ببعض الوقت:

"ولكى نكون عادلين، ينبغي علينا أن نقول إن فكرة تصور خلق مسرح عربي ودراسة ووضع أسس هذا الشكل ترجع إلى (م.م. أنسى) وقد كان دائماً ما يطرح السؤال عن المشروع في جريدته" (٧٤).

وهذا زعم قاطع إلى حد ما بأن صنوعاً "سنوا" لم يكن في النهاية أول من شرع في فكرة خلق مسرح عربي، وأنه يجب الاعتراف بفضل "أنسى" في هذا الشأن، وليس

من المعروف الدور الذي لعبه "أنسى" على وجه الدقة. وقد أضيفت هذه الملحوظة لمعارضة إدعاءات صنوع "سنّوا" أنه المؤسس الوحيد للمسرح وربما المتلقى الوحيد لدعم الحكومة. ومن الواضح أيضا أن جريدة "وادي النيل" لعبت دورا فعالا في غرس بذور فكرة مسرح عربي. ويظهر "خيرى باشا" مرة أخرى كمحرك أولي في كل المحاولات لتأسيس مسرح عربي. ولسوء الحظ لم يوجد أى سجل عن استجابة الخديو، على الرغم من أنه يمكن افتراض أنها كانت استجابة سلبية، حيث لم تتأسس أى مدرسة للمسرح. إن بحثا أكثر نفاذاً في الوثائق الرسمية ربما يُظهر لنا مادة أكثر ومعلومات أوفر عن هذا الاقتراح.

ظلت الصحافة الأوروبية في مصر تروج لأنشطة صنوع "سنّوا". ففي ١١ مايو ١٨٧٢ نشرت جريدة "مصر" القاهرية مقالا طويلا يتنى عليه. ذكر المقال أن صنوعاً "سنّوا" كتب خمس مسرحيات (روايات) "لقيت تقدير الجميع". وواصلت الجريدة قولها: "إننا نأمل أن يحتضن الخديو المعظم (صنوعاً) بشكل متزايد، إذ إن كل ما خرج من هذا المكان (المسرح العربي) قد أكد منافعه الأدبية والإمتاعية أيضاً"^(٧٥). وليس في الإمكان تفسير سبب إشارة الجريدة إلى خمس مسرحيات فقط، إذ إنه، طبقاً لتسجيل صنوع للأحداث طبقاً للتسلسل التاريخي، فإنه قد عرض حتى ذلك التاريخ عشر مسرحيات على الأقل.

مسرحية الشيخ محمد عبد الفتاح (ليلى)،

كتب واحد من أصدقاء صنوع "سنّوا" المُقربين وهو الشيخ محمد عبد الفتاح المصري^(٧٦) - كان أستاذاً بالأزهر - مسرحية من ثلاثة فصول "نزهة الأدب في شجاعة العرب المبهجة للأعين الذكية في حديقة الأزيكية". ونشرت عام ١٨٧٢ (١٢٨٩هـ)، وأُعلن عن نشرها في الصحف المحلية، وكان هذا في حقيقة الأمر، أول ذكْر للمسرح العربي في الجريدة الرسمية "الوقائع المصرية". وكانت نسخ المسرحية متاحة من المؤلف في الموسيقى لقاء فرنك للنسخة. وذكر الإعلان أسباب طبع المسرحية:

قَدِ ارْتَقَتِ الْأَيَّامُ فِي التَّمَدُّنِ فِي زَمَنِ سَعَادَةِ الْخُدِيِّ
 الْمُعْظَمِ حَتَّى بَلَغَتْ مَا لَا يَبْلُغُهُ غَيْرُهَا مِنَ الْأُمَمِ السَّابِقَةِ وَمِنْ جُمْلَةِ
 التَّمَدُّنِ وَجُودُ التِّيَاثِرَاتِ خُصُوصًا التِّيَاثِرُ الْعَرَبِيُّ الْجَارِي مَجْرَاهُ
 فِي حَدِيقَةِ الْأَزْبِكِيَّةِ، وَلَمَّا كَانَ جَمِيعُ النَّاسِ مُجِدِّينَ فِي تَحْصِيلِ
 التَّمَدُّنِ شَرَعْنَا فِي طَبْعِ لُغْبَةٍ وَنَشَرِهَا عَلَى جَمِيعِ الْمُحِبِّينَ لِلْوَطَنِ
 لِيَزِيدَ التَّمَدُّنُ (٧٧).

وقد عُرِضَتْ هذه المسرحية، التي عرفت على مستوى أكثر شعبية باسم "ليلي" على
 صنوع "سنوا"، الذي اعتبرها جيدة جداً عند تمثيلها على خشبة مسرح بواسطة طلاب
 الأزهر، وقد قُدِّمَتْ على مسرح الأزبكية عام ١٨٧٢ الذي كان يُعْرَفُ آنذاك باسم
 "المسرح القومي"، أمام جمهور ضمَّ وزراء مصريين وعلماء وشعراء من الرواد (٧٨) وذلك
 للاحتفال بافتتاح حدائق الأزبكية لفصل الصيف. كان مسرح الهواء الطلق في الأزبكية
 يعمل في موسم الصيف فقط، وكان السيرك ومسرح الكوميدي ودار الأوبرا تفتح في
 منتصف سبتمبر تقريبا حتى منتصف مارس أو بواكير أبريل. عُرِضَتْ المسرحية أكثر
 من مرتين؛ استجابةً لطلب النظارة، ويبدو أن المسرحيات كانت تعرض لفترة قصيرة
 على مسرح الأزبكية ولا تكاد تكفي النقاد الأوروبيين كي يكتبوا مراجعاتهم لها:

"أخشى أنني عرّفتُ "ليلي" من الأفيشات (فالقطة المسرحية
 التي تُعْرَضُ على مسرح الأزبكية تُعْرَضُ على نحوٍ سريع)، وفي
 هذه الحالة سيقصر تقريرى على الكتيب/ النشرة؛ لأن أى
 تراجميها جيدة ينبغى بطبيعة الحال أن تلقى انطباعاً ذا
 حفاوة" (٧٩).

والمسرحية التي تركز أحداثها بشكل مفكك على مسرحية "ميروب" لـ "فولتير"
 (التي كُتِبَتْ عام ١٧٤٣) تدور أحداثها حول محارب شاب، الشاطر حسن، الذي يطلب
 يد ابنة شيخ بدوي (ليلي). يوافق الشيخ على شرط أن ينجح المحارب في هزيمة قبيلة
 مجاورة تُعاديهم. ويفعل الرجل هذا، ويريد زعيم القبيلة الأخرى أيضا "الأمير عمران"

الزواج من ليلي، وعندما يُرْفَضُ طَلَبُ خطبة "عمران"، فإنه يهاجم قبيلة "ليلى" ويهزمها ويُعَدِمُ "حسناً" حين ترفض "ليلى" الزواج منه. تتظاهر "ليلى" بعد ذلك بقبول هذا الخاطب الثاني زوجاً لها، لكنها تقتله بخنجر عندما يتعانقان، ثم تقتل نفسها. عندما عرضت المسرحية ظن الجمهور أن الممثلين قد قُتِلُوا فعلاً.

"إن الرجل الشعبي الساذج الذي يشاهد العرض، قد اعتادَ على الزيجات التي يختم صنوع "سنّوا" مسرحياته بها، ولا يدرك شيئاً من عمليات الانتحار والقتل فهو يعتقد أن ذلك حدث بالفعل وولجأ من ثم إلى قوات البلدية في الحديقة، فيحصل أفرادها في الوقت الذي جعل فيه الأب، وقد أحاطت به الجثث الثلاث، وينعى مصابه الأليم ويشكو من أنه ليس هناك مَنْ يُدَافِعُ عنه وكمية من حمام الدم وعمليات الثأر التي تكاد أن تستهدفه. ويُسدّل الستارُ وقد بلغت به الانفجالات قممتها، وجعل النظارة يصيحون صيحة رجل واحدٍ مطالبين بعرض آخر لمسرحية "ليلى" في اليوم التالي" (٨٠).

والمسرحية تسترعى الانتباه لعدة اعتبارات، حيث يبدو أنها كانت أول تراجيديا تُعْرَضُ بالعربية في مصر. وكانت المسرحية الأولى التي يكتبها طالبٌ ينتمي لنظام تعليمي إسلامي تقليدي. أما "أبو السعود" و"جلال" و"صنوع" "سنّوا" فقد كانوا جميعاً نتاجَ نظامٍ تعليميٍّ غربيٍّ أو مُستَغْرِبٍ.

وعلى الرغم من أنها العمل الوحيد الذي بقي، فقد لا تكون، على أية حال، العمل الدرامي الوحيد الذي كتبه أزهري. فصنوع "سنّوا" يذكر أن عدة شيوخ أزهريين كتبوا عدداً من المسرحيات المقبولة، ويذكر "جون نينيه"، وهو صحافيٌّ سويسريٌّ وصديقٌ للقوميين المصريين، أن صنوعاً "سنّوا" وجد عدداً غير قليل من المحاكين بين طلاب الأزهر (٨١).

إغلاق مسرح صنوع «سنّوا»

يظل زمن وسبب نهاية أنشطة صنوع "سنّوا" المسرحية بالدقة غير واضحين. كان آخر عرض على الأرجح في خريف ١٨٧٢ حيث عرّض على مسرح الكوميدي الذي كان يُفتَح عادة في موسم الشتاء فقط، وطبقاً لصنوع "سنّوا" فإن الخديو خول له، بعد أكثر من مائتي مسرحية قدمتها فرقته، أن يعرض ثلاث مسرحيات على مسرح الكوميدي في أمسية الحفل. وكانت الفرقة حتى ذلك الوقت تعرض بانتظام يومين أسبوعياً على المسرح الفرنسي^(٨٢) وربما على مسرح الحفلات "كونسرت" بالأزبكية. ويصف صنوع "سنّوا" ما أدّى إلى إغلاق مسرحه:

وفي العام التالي، وبالتحديد بعد مائتي عرض أحسن الجمهور استقبالهم، شرفني الخديو بأن طلب مني أن أعرض ثلاث مسرحيات أخرى في حفل ساهر على مسرح الكوميدي فرانسيز (القاهرة). وقد قُوبِلت فرقتي بالتصفيق الجنوني من الجماهير، وحتى من سُمُو الخديو نفسه، ولكن كانت هناك قُبَعَاتٌ ضخمة (إنجليزية) في الصالة، أعداء التقدم والحضارة. غاظهم أن يشاهدوا "جول پول" عُرْضَةً للسخرية والاستهزاء، و"جوزيف بروردم" (فرنسا) أعظم قدرة، وكالعادة بحكم انحيازهم إلى البلاط، أوعزوا إلى الخديو بأن في مسرحياتي (التي قمتُ بعرضها في ذلك المساء) تلميحات وإشارات خبيثة تتعلق بشخصه وحكومته. وعليه فقد أمر بإغلاق مسرحي أمام سخط الجماهير واستيائها"^(٨٣).

وليس من المعروف أي المسرحيات على وجه الخصوص قد أزعجت لآلء القانسوات البيضاء من الشعر المستعار من عظماء الجالية الإنجليزية. فيقال إن الإنجليز تقدموا بشكوى وأبلغوا حليفهم عنه، الوزير العظيم الشأن، "نوبار باشا"، الذي كان يشاركهم حنقهم ونقل تعليقاتهم إلى الخديو. ولتهدئة "ألبيون" راعى مصر

وصديقها، أُقْصِي صنوع "سَنُوا"، وأُغْلِقَ مسرحه بعد ذلك بقليل^(٨٤). ويقدم صنوع "سَنُوا" صورة هزلية ساخرة إنجليزية في مسرحيته الهزلية ذات الفصل الواحد "السواح والحمار" التي يسخر فيها من رجل إنجليزي، جون پول، الذي يحاول أن يستأجر حماراً، ويكون موضع سخرية واستهزاء بسبب لكنته العربية الملحونة. ولا توجد أية تفاصيل عن أي عرض لهذه المسرحية الصغيرة ذات الورقتين بين متعلقاته. ومن المسرحيات التي لاتزال نصوصها باقية، يكاد يوجد عمل يمكن اعتباره ناقدًا للخديو وحكومته؛ فهو يثني على الخديو إسماعيل وعلى إنجازاته في حقيقة الأمر، في عدة مناسبات. ويُسَلَّمُ صنوع "سَنُوا" بأن مسرحيات ذات طابع سياسي كانت مما أدى بمسرحه إلى الزوال:

"ولكن حينما أردت أن أبين لسموه ما حققه مسرحي والممثلون من تقدم، عرضت أمام سموه مسرحيات جادة، ومسرحيات درامية من تأليف كبار كُتَّابِ الغُربِ تتضمن تمجيداً للعدالة والحرية، وهجوماً على الاستعباد والظلم. حينئذ أُسْدِلَ الستارُ على مسرحي للأبد، وتمت تصفية الفرقة"^(٨٥).

ويذكر "مارتين"، رئيس تحرير الجريدة الفرنسية "إيلاستراسيو"، أن عدة عوامل تضافرت فأدت إلى إغلاق مسرح صنوع "سَنُوا":

"ولكن حينما أراد (صنوع) "سَنُوا" أن يجعل من المنصة منبراً ليوجه منه النقد والسخرية للعادات الفاسدة المنتشرة في بلاط الخديو وحينما عرض مسرحية من تأليفه بعنوان "الوطن والحرية" وحينما سار مشايخ الأزهر على نهج صنوع "سَنُوا" واقتنوا آثاره بتأليف وعرض مسرحيات عربية، فقد أُصْدِرَ قرارٌ بإلغاء المسرح الجديد"^(٨٦).

لم يشير "مارتين" أدنى إشارة إلى محاولة إنجليزية للعمل على إغلاق مسرح صنوع "سَنُوا". إن الإلماع إلى هجوم قام به صنوع "سَنُوا" على أعراف البلاط ربما

يشير إلى هجومه على مسألة تعدد الزوجات فى مسرحية "الضرتين". ومع ذلك فإن ما أثاره الأمر من اضطرابات فى الشهور القليلة الأولى من مسرحه كان عليه أن يهدأ بحلول عام ١٨٧٢. ويؤيد "بارون دى فو" وجهة نظر "مارتين" فى استنتاجه أن المسرح أغلق حين أقدم صنوع "سنّوا" على "نقد تعدد الزوجات والإنذار بسرقات بعض الموظفين"^(٨٧). وربما كانت مسرحية "الوطن والحرية" واحدة من المسرحيات الثلاث التى عرضت فى الليلة الأخيرة على مسرح الكوميدي، ولا يُعرفُ أىُّ شىءٍ عن هذا العمل فيما عدا أنه استُقبلَ استقبالاً جيداً^(٨٨). وقد صرح صنوع "سنّوا" فيما بعد أن المسرح العربى أُغلقَ عندما ذكر فى بعض مسرحياته أن "أصحاب الفخامة الذوات" (طبقة الأتراك الحاكمة) لا يجب أن يعاملوا الفلاحين بقسوة، بل يجب أن يسعوا جاهدين من أجل تقدم وحرية المصريين"^(٨٩). لا توجد تقارير فى الصحافة المصرية المعاصرة توضح الأسباب الدقيقة لإغلاق مسرح صنوع "سنّوا".

ومن الممكن أن تكون أسباب مالية أيضاً كانت عاملاً هاماً أسهم فى إغلاقه، ففى مسرحيته "موليير مصر وما يقاسيه" يخبرنا صنوع "سنّوا" كيف كان ممثله على شفا أن يرفضوا أن يمثلوا؛ لأنهم لم يكونوا يتسلمون رواتب منتظمة. وأخبرهم صنوع "سنّوا" أنه سيذهب إلى قصر عابدين ليطلب من صديقه، خيرى باشا، أن يكلم الخديو أن يمنحهم مرتبات من المال الملكى^(٩٠). ففضلاً عن مبلغ المائة جنيه الوحيد الذى دفعه لهم الخديو، لم يردّ إسماعيل لصنوع "سنّوا" ما كان قد أنفقه على المسرح، ولذا اضطر صنوع "سنّوا" أن يدفع ديون المسرح من جيبه الخاص بأن باع كل ما يملك^(٩١). يقول "جيرولد" إن صنوعاً "سنّوا":

"... قد وُعدَ بإعانة مالية لدعم مسرحه، وفى انتظار هذه المساعدة، كان قد خفض أسعار الدخول، ولذا فإن عمله لم يعد عليه بفائدة. فلم يكون الساخر القوى يتوقع أن يكون حامياً لعمله، وبعد صراع، أسدل الستار للمرة الأخيرة وكم كان حزن ناصريه من الفقراء"^(٩٢).

عندما بدأ صنوع "سنّوا" مسرحه فإنه خلق عدداً من الأعداء فى القصر والذين يمكن أن يكونوا قد خططوا لإغلاق مسرحه. فعندما أمر الخديو "على مبارك"، ناظر المعارف، أن يزيد راتب صنوع "سنّوا" بصفته مدرسا فى المهندس خانة، عمل الوزير الضنين على فصل صنوع^(٩٣). ويقرر صنوع "سنّوا" فى مسرحيته "مولير مصر وما يقاسيه" أنه فصل من وظيفته فى اليوم الذى اشتغل فيه بهواية المسرح وعمل فى كتابة مسرحياته، ووجد نفسه فى متاعب حقيقية، ويقول "دى بينير" مؤلف كتاب "انتقاد مصر، ألوم أبى نضارة" إن هذا الفصل وقع بعد قمع المسرح، فهجره تلاميذه وتوقف عمله. إن صنوعاً "سنّوا" خلق أعداءه، وبدافع الغيرة منه بدؤوا يهاجمونه فى الصحافة^(٩٤).

كان مبارك ناظراً للمعارف على فترات متقطعة منذ عام ١٨٦٨ وحتى أغسطس ١٨٧٢، لكنه ظل مستشاراً للوزارة بعد هذه الفترة. تظن الناقد، "نجوى عانوس" أن "مبارك" ربما قد نظر إلى المسرح، وعلى الأخص ظهور النساء على المسرح، بصفته بدعة قد تبعد أذهان الناس عن صالح الأعمال^(٩٥)، لكن "مبارك"، على أية حال، كان أبعد ما يكون عن السلبية فى روايته "علم الدين" وقد شجع "جلالاً" على ترجمة مسرحية "طرطوف".

عارض درانيت بك، مدير المسارح الخديوية، أيضاً أنشطة صنوع "سنّوا" المسرحية، كما عارض بشدة تأسيس المسرح العربى من جانب صنوع "سنّوا"، ويصرح صنوع "سنّوا" واصفاً "درانيت" بأنه ألد أعدائه حيث إن الأخير يتفوق عليه فى المكر^(٩٦). وربما يكون "درانيت" قد خشى أن تقل رعاية الخديو للمسرح الأوروبى بنمو المسرح العربى، فلا بد أن زيادة أعداد العروض العربية تعنى انخفاضاً مناظراً فى عدد الأعمال المعروضة فى مسارح الدولة الثلاثة: الأوبرا والكوميدي ومسرح كونسرت. ومع تمثيل أكثر من مائتى مسرحية عربية فى عامين، فإن انتهاكات كثيرة قد وقعت فى ميدان المسرح الأوروبى.

ويذكر صنوع "سنّوا" أن أعداءه كانوا قد بدؤوا في الهجوم عليه على الأرجح في الصحافة الأوروبية المحلية، فقد انتُقدَ في مقال نُشرَ في الجريدة الإيطالية L'Avvenire d'Egitto بالإسكندرية؛ لعدم اتباعه قواعد اللغة ولاستخدامه العربية العامية في مسرحياته. وردَّ صنوع "سنّوا" بأن اللغة العامية هي، في نهاية الأمر، ما يستخدمه كل الناس، حتى المتعلمون في حياتهم اليومية. شعر صنوع "سنّوا" بأن الكوميديا يجب أن تعكس الحياة، وأن اللُّغة على المسرح يجب أن تكون اللُّغة التي يستخدمها الجميع. وطبقا للترجمة التي صاغها لهذه القصة في مسرحيته "مولير مصر وما يقاسيه" فإن ممثلي صنوع "سنّوا" اتهموا الصحافي الإيطالي بالحقد على الكاتب المسرحي، ودَعَوْا الإيطالي أن يُريَهُمْ مسرحية عربية كتبها هو. كان العمل- المقال- ضحما ومكتوبا بأسلوب نَحْوِي رَتَّانٍ غريب. مات الممثلون ضحكا عندما قرؤوا المقال وردوه إلى كاتبه^(٩٧). وربما كان الصحافي هو "دي مارشي" الذي كان قد أبدى رغبته في أن يترجم أوبرا إيطالية إلى العربية.

مسرحيات صنوع (سنّوا)

إنَّ عددَ المسرحيات المعروضة على وجه الدقة في هذين الموسمين الأوَّلين من المسرح العربي أمرٌ يدعو إلى التخمين، فصنوع "سنّوا" يزعم أنه قد قدَّم ما يزيد عن مائتي عَرْضٍ في سنتين بما في ذلك اثنتين وثلاثين مسرحيةً كتبها هو^(٩٨)، وذكر أيضا قيامه بعرض مائة وستين^(٩٩) عرضا لمسرحيات عربية متنوعة^(١٠٠) شملت ثلاثين مسرحية كتبها هو، وهو رقم استشهد به أيضا. وكان جمهور المسارح الخديوية يتألف من الخديو والحاشية والوزراء وحجاب القصر والإدارة والهيئات القنصلية والجهات الرسمية والجيش والجاليات الأجنبية والرحالة، ويتألف مسرح صنوع "سنّوا" الصغير من "البرجوازيين وصغار التجار والموظفين وعامة الناس والطلاب"^(١٠١). ومن بين هذه المسرحيات نيف وثلاثون مسرحية يذُكَّرُ صنوع "سنّوا" أنه كتبها وعُرِضَتْ على مدى سنتين، وهناك ثمانية نصوص متاحة فقط اليوم. فلم يُنشرَ أيُّ من النصوص حتى ذلك

الوقت، فيما عدا ترجمتين لمسرحيتين إيطاليتين، وإلى أن صدرت طبعة بيروت من مسرحياته لم يكن قد طُبِعَ من مسرحياته غير مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه" الصادرة ببيروت عام ١٩١٢، وربما أعيدت كتابة هذه المسرحية خلال إقامته بفرنسا. ويعتقد الناقد "أبو النجا" أن هذه المسرحيات الاثنتين والثلاثين يمكن تقليصها إلى حوالي عشر مسرحيات صغيرة وأن باقى مسرحياته إما مسرحيات نقدية ساخرة عنيفة أو مسرحيات قصيرة مأخوذة من نفس الأعمال أو مسرحيات ارتجالية^(١٠٢). يرى دارسان آخران أيضا "لوقا" و"نجم"^(١٠٣) أن عددا أقل من المسرحيات قد كتبت. وقد أقرَّ صنوع "سنوا" أنه كتب وعرض العديد من المسرحيات الكوميديّة والهزلية ذات الفصل الواحد^(١٠٤). مثل "السوّاح والحمّار"، وثلاثة أعمال قصيرة عُرِضَتْ ومسرحية "البخيل" فى يوليو من عام ١٨٧١ .

وبصرف النظر عن المسرحيات الطويلة المذكورة آنفا، عُرِضَتْ أيضا فى هذه الفترة مسرحيته الكوميديّة "الصدّاقة: أعنى زواج الست وردة من ابن عمها". وتتعلق المسرحية بسلسلة من مكائد العشاق التي يتظاهر فيها شاب مصرى بأنه تاجر إنجليزي؛ ليختبر مدى وفاء حبيبته وتنتهى بالزواج. ربما تكون هذه هى المسرحية التي تُسَمَّى بالفرنسية "جزاء الوفاء"^(١٠٥). ويعطى إبراهيم عبده- مؤرخ الصحافة العربيّة- عناوين مسرحيات أخرى كتبها صنوع "سنوا"، فهو يُدرِّجُ فى القائمة مسرحيتين: مَسْرُحِيَّة "زوجة الأب" التي تهاجم العجائز الذين يتزوجون فتيات شابات، ومسرحية "زُبَيْدَة" التي تنتقد النساء الشرقيات اللائى يُقَلَّدْنَ بشكل أعمى نظيراتهنّ الغربيات^(١٠٦). ويقدم "عبده" مجموع ثلاثين مسرحية على الأقل من هذه الحقبة المبكرة.

ويقتصر صنوع "سنوا" فى مسرحياته الكوميديّة التي كُتِبَتْ فى هذه الفترة على معالجة مختلف الموضوعات الاجتماعيّة؛ الحب والزواج وتعدد الزوجات ومساوئ نظام الجريمة. وكذلك مخاطر استعارة العادات وأساليب السلوك الأوروبيّة دون اعتبار وبسرعة مفرطة. وشخصيات هذه المسرحيات المضحكة عادة ما تكون من الطبقة الوسطى أو فوق الوسطى من المصريين والأجانب: أطباء ومصرفيين وتجار وحتى

الأمراء والباشوات. كانت هذه المجموعة الاجتماعية هي التي تُشكّلُ جملة جمهوره، رغم أنه كان مزعوماً أن جمهوره كان أوسع من ذلك، حيث يتراوح ما بين الفلاحين والعمال والوزراء^(١٠٧). وقد نال معظم جمهوره نصيباً لا بأس به من التعليم وبعضهم تلقى تعليمه في أوروبا، وكانوا يعيشون في رَغَدٍ ولديهم القدرة على توظيف خُدّام في منازلهم. وهُم لا همّ لهم إلا أنفسهم كلية ولم يهتموا بالمشكلات السياسية والاجتماعية في بلدهم. وبعكس هؤلاء كانت الدوائر البرجوازية التي ترددت على مسرح صنوع "سنّوا" في تلك الحقبة. وعلى الرغم من أن بعض شخصيات صنوع "سنّوا" من صغار الكُتّبة أو موظفي البنوك، فإن تصويره لهؤلاء الأدنى منزلةً محايدٌ بشكل عام أكثر من كونه متعاطفاً معهم^(١٠٨).

إن المعجبين بصنوع "سنّوا" في فرنسا- وكان مصدرهم دون أدنى شك صنوعاً "سنّوا" نفسه- أشاروا إشارات عديدة إلى الانتقادات السياسية التي انطوت عليها مسرحياته، تلك المسرحيات التي أُنجِرتُ بنفقات سادات مصر- الطغاة الظالمين-، وزعم المعجبون بصنوع "سنّوا" أن مسرحياته نشرت أفكاراً عن حب الوطن، وكرامة الإنسان، والعدالة، ورفع الحماية:

"في الواقع، سَمَحَتْ له المنصّةُ بملاحقة الحكومة، وفساد الموظفين، فعن طريق حدوتة ذكية، كان يكشف المتآمرين ويفضح لصوص المال العام، ويسخر من الطغاة الوطنيين والأجانب سواء بسواء، كما كان يتعاطف مع آلام الشعب من الأغنياء، ويطالب بتطبيق حقوق الإنسان وكان ذلك هو موضوعه الأثير، وذلك لصالح الضعفاء والمعدمين"^(١٠٩).

وإذا كان يستخدم مسرحه، كما قال أصدقائه، لنقد أفعال الخديو، فإن مسرحياته الكوميديّة، إذا كان ذلك كل ما كتبه والذي اعتبره معظم مشاهديه ترفيحاً غير ضار على الأرجح، قد أُعْطِيَتْ وزناً أكبر مما تستحقه لأول وهلة. يقول "جون نينيه": [إن صنوعاً "سنّوا" كان متنكراً تحت ستار الاستعراض الفكاهي اللاذع] ففي

مسرحياته نراه قد "سخر من كل الأشكال المعاصرة لإفراط الأسرة الحاكمة". ويزعم "جيرولد" أن صنوعاً "سنوا" [صوب كل سهامه إلى جشع وزيف وعدم إخلاص الموظفين المصريين .]ويقول إن صنوعاً "سنوا" قد اصطدم بموظفي الحكومة الذين كانوا، بصفتهم أدوات الخديو "طغاة وقامعين للشعب"^(١١٠)، كان كلا من "جيرولد" و"نينيه" يرددُ على الأرجح أقوالَ صنوع "سنوا" نفسه عن مسرحه، ومن المؤكد أن صنوعاً "سنوا" زعم الكثير بشأن جدارة مسرحياته الاجتماعية، التي تراوحت حسب أقواله بين "المسرحية الهزلية التي تُنزلُ العقابَ بالرنذيلة وبين الكوميديا المنتقدة للشخصيات والأخلاقيات والدراما التي تُلهمُ المشاعر النبيلة والتراجيديات التي تُمجّدُ أعمالَ البطولة وتحيي الذكريات الوطنية"^(١١١).

يقول "فينترينيه" في بحثه التاريخي القصير عن مسرح "أبونضارة" إن صنوعاً "سنوا" كتب في موضوعات متنوعة:

"من ناحية أخرى كان الكاتب يُنوعُ في موضوعاته ابتداءً من "الفارس" الصارخ و"الفودفيل" الهادئة، حتى الدراما والتراجيديات الرهيبة التي كانت تُلقي الرعبَ في قلوب النظارة، كان يُضحكُ الجمهور ويسليه ويجولُ به في دروب الفانتازيا والخيال، وفجأة يُغيّرُ الطابع والهدف، ثم ينتقل إلى الهجوم على الجريمة ومعاقبتها والثأر للمظلوم والقصاص من الظالم والسخرية من الماكزين وعبيد المتع الحسية والأجانب الجشعين الذين جاؤوا من أقصى الأرض؛ ابتغاء الجاه والثراء"^(١١٢).

وربما يكون قد توقف عند مرحلة ما عن كتابة مسرحيات وطنية وعاد إلى كوميدياته الجاهزة المألوفة. ففي "موليير مصر" يقول أحد الممثلين "حبيب لصنوع": لم تعد تكتب لنا مسرحيات تذكر كلمات الحرية والوطنية والمناظرات القومية وليس ثم حديثٌ عن الاستقلال^(١١٣).

كتب صنوع "سنّوا" مسرحياته ممتزجة فيها الفصحى بالعامية، دون أن يصل إلى العامية النقية التي تستخدمها الهزليات المصرية الحديثة، كما استخدم الحوار بمهارة مثبتا إمامه باللغة وموضوعات الحديث التي يتطرق الفلاحون والبرجوازيون والمجتمع الرفيع إليها. وأصبح ممثلوه ماهرين في محاكاة شخصيات شعبية شتى. كان "مترى" مشهورا بتصوير الفلاح، و"حبيب" بتصوير التاجر، و"إسطفان" بتصوير "الوغد"، و"عبد الخالق" بالمهرج الهزلي، و"حنّين" بالأوروبي^(١١٤). كما استنسخ بشكل أصيل اللكنات المتنوعة، مثل اللكنات النوبية للخدم في "أبي رضا البربري وكعب الخير"، ولكنة "تريزا" الأوروبية في "البورصة المصرية"، ولهجة "نعمة الله السورية" في "الصدّاقة". ويستمدُّ الكثير من كوميديات مسرحياته من اللكنات الغربية لشخصياته غير العربية^(١١٥). وكثير من مسرحياته الباقية تتضمن أغاني أو أشعارا قصيرة غالبا تأتي كتقديم لفصل من فصول المسرحية أو في نهاية المسرحية لكن هذه الأغاني مجرد تنميق ولا تقلبُ مسرحياته مسرحيات موسيقية أو أعمالاً أوبرالية.

عندما انغلق مسرح صنوع "سنّوا"، ربما استمر شكل من النشاط المسرحي العربي، ولكن ليس في مسارح الدولة. وقد حملت مجلة "روضة المدارس" تقريرا في أكتوبر من عام ١٨٧٢ أن مسرحيات أصلية، ربما كانت بالعربية، عُرضت أثناء الامتحانات في مدارس الدولة الخصوصية والتجهيزية (المدارس الخاصة والإعدادية)^(١١٦). وبالمقارنة بالمدارس السورية يبدو أنه كان هناك مسرحيات أقل بكثير تُعرض في المدارس المصرية، وذلك طبقا للصحافة المصرية التي كانت تنشر تقارير بين الفينة والفينة عن احتفالات الامتحانات آخر العام الدراسي وتوزيع الجوائز.

محاولات إحياء مسرح صنوع «سنّوا»

كان صنوع "سنّوا" نشيطا في مجالات أخرى بعد أن كفَّ المسرح العربي عن أنشطته. ففي عام ١٨٧٢ أسس صنوع "سنّوا" جمعية ثقافية تُسمى "محفل التقدم". وعندما أُغلقَت هذه الجمعية عام ١٨٧٣ تشكَّلت جمعية أخرى لِتَحِلَّ محلَّها، وهي جمعية

"محبى العلم والأوطان"^(١١٧). وقد أُوقِفَتْ بأمرٍ من الخديو. ويعتقد "نجم" أن نشاطه السياسى وعلاقته بالأفغانى وارتباطه بالجمعيتين كانت كُلهَا عَوَامِلَ أساسيةً قادت إلى إغلاق مسرحه، ولكن من الواضح، أن الجمعيتين تأسستا فى وقت متأخر جدا لتسهما فى إنهاء مسرحه^(١١٨). وعلى الرغم من انشغاله بأمرٍ أُخرى فإنه لم يتَّخَلَّ عن فكرة إحياء المسرح المصرى. فقد أوردت الجريدة الفرنسية "النيل" تقريراً فى ربيع عام ١٨٧٣ أن صنوعاً "سنوا" كان ينوى أن يعيد افتتاح مسرحه، وهكذا فإن صنوعاً "سنوا" لابد أنه اعتبر إيقاف مسرحه نكسة مؤقتة فقط:

"من أجل مواساتنا (بمناسبة ختام الموسم الشتوى) وعدنا الأستاذ جيمز سنوا بأن يُعيدَ فى الموسم الصيفى افتتاحَ مسرح الأزيكية العربى، ومن حسن الحظ أن غيَّرَ الأستاذ سنوا من مشروعاته وآرائه، وكَرَّسَ اهتمامه على معرض فيينا العالمى الذى ينوى أن يدُلِّى بوصفه باللغة العربية للمواطنين"^(١١٩).

ويبدو أن هذه الجريدة، بقراءة ما بين السطور، كانت قلقة أن تؤدى إعادة افتتاح المسرح العربى إلى متاعب؛ ربما لأنه قد واجه من قبلُ معارضة بالغة للغاية فى دوائر الحكومة. فالمقال يقرر فى تنهيدة تدل على الراحة أن صنوعاً "سنوا" قد غيَّرَ رأيه. وكانت قطاعات أُخرى من الصحافة الأوروبية أكثر تشجيعاً. فقد طالب "جورج باربييه" فى جريدته المسرحية "الأزيكية" عام ١٨٧٣ بإعادة افتتاح مسرح صنوع "سنوا". وأثنى على خالق المسرح العربى الذى قوبلت مسرحياته بحماس من جانب جمهور مفعم بالحيوية:

"هذه المؤلفات (مسرحيات صنوع وآخرون) لا تريد سوى العرض فماذا ينقصها من أجل ذلك؟ كل شيء، وماذا تبقى لذلك؟ لا شيء تقريباً. يكفى فى رأينا جمع عدد كافٍ ومناسب لتكوين جمعية درامية، تتأسس برعاية أمير مصرى، ويقوم المشتركون بتحديد المصروفات، وهى ليست باهظة، وبخاصة إذا ساهمت

رعاية وجهاء القوم في تخفيضها. ألا تستطيع مثلاً أن تقوم بالمحاولة هذا الصيف وذلك بوضع قاعة مسرح الكوميدي تحت تصرف الأستاذ صنوع "سنّوا"؟ ولا ينبغي أن يُطلبَ منه إلا دفعُ أجور الممثلين. ومن المؤكد أن الاشتراكات التي تُحصَلُ مقدماً تفي بهذا الغرض. الأستاذ صنوع "سنّوا" رجل لا يسعى إلى مكاسب شخصية. كل ما يريده هو أن تكفل مجهوداته بالنجاح في البداية ولا تظل عقيمة. الممثلون موجودون، والنظارة موجودون، فلماذا لا تنجح؟ أصبح الأوروبيون أنفسهم في النهاية يجدون متعة في هذه العروض. من الممكن ترجمة المسرحيات العربية إلى الفرنسية والإيطالية، بحيث يتمكن المشاهدون من فهم الألفاظ التي تصعب عليهم ولا شك أن الأشخاص الذين لهم إلمام بالعربية، لن يلبثوا أن يزدادوا معرفة بها. نرجو أن تُبدّلَ في هذا الصدد مجهوداتٌ جديدةً، وأن يتأسس المسرح العربي في نهاية الأمر" (١٢٠).

وكان على "باربييه" أن يدعم محاولات إعادة افتتاح مسرح صنوع "سنّوا" مرة أخرى بعد ذلك ببضع سنوات. كان من الواضح أن ثمّة مدرستين فكريتين في الجالية الأوروبية تجاه مسرح صنوع "سنّوا" العربي. كان هناك مَنْ يعارضه ويعارض وجوده وكان هناك آخرون مثل "باربييه" ممن كانوا يأملون في أن تتشكل جمعية درامية مثل تلك التي وعد بها "إسماعيل صديق باشا" قبل ذلك بسنة أو زهائها. إن التبرع لهذه الجمعية قد زوّد المسرح العربي بأساس مالي قوى. وليست هناك أية إشارة إلى أن خطط صنوع "سنّوا" لإحياء المسرح أثمرت عن شيء. ففي عام ١٨٧٤ زار صنوع "سنّوا" العواصم والمدن الأوروبية الرئيسية، وكان قد عهد إليه بهذه الزيارة بصفتها مهمة شبه رسمية. وأثناء وجوده في إيطاليا أخذ استعداداه لعرض ثلاث من مسرحياته بالإيطالية في "جنوة". كان قد كتب ثلاث مسرحيات بالإيطالية عن العادات المصرية،

فكانت ناجحة للغاية فى المسارح الإيطالية الرئيسية فى الشرق (فى تركيا) وفى إيطاليا ذاتها أيضا^(١٢١). وهناك أعداد بالإيطالية لمسرحية "الأميرة الإسكندرانية" تُسمى "الأرستقراطية الإسكندرانية" وكوميديا ذات فصل واحد "الزوج الخائن" وكوميديا إيطالية ذات ثلاثة فصول "فاطمة". وقد عُرِضَتْ هذه المسرحية الأخيرة عام ١٨٧٠، بالعربية على الأرجح، وقدمت أيضا بالفرنسية^(١٢٢). وقد احتفظت عائلته بمخطوط هذه المسرحية المترجمة إلى الإيطالية والفرنسية. وأثناء وجوده فى فرنسا وإيطاليا وألمانيا، قرأ أعماله المسرحية على عديد من مديرى المسارح وعلى بعض رجال الأدب المبرزين. ونصح الجميع أن يواصل عمله مؤكدين له أن عرض مسرحياته لابد وأن يثير اهتماما حيويا فى أوروبا ووعد أيضا بدعم مالى^(١٢٣).

عندما عاد صنوع "سنّوا" من إيطاليا تسببت الطبيعة الثورية لقطعة كان قد كتبها شعرا فى أبيات ثنائية فى التنافر بينه وبين الخديو. كان صنوع "سنّوا" قد كتبها عن رحلته وقدمها للخديو، معتقدا أنه سيرحب بها، وبدلا من ذلك شنّ الخديو حربا على صنوع "سنّوا"؛ لأنه قد تكلم بصراحة وحرية. وفيما بعد سخر صنوع "سنّوا" من مشاعر الخديو شعراً^(١٢٤):

لا أريد نشر الحضارة فى بلدى

هكذا يقول الخديو بأعلى صوته

إن الحرية تفسد أخلاق شعوب الشرق الطيبة بأسرها

إنك بتمثيلك وتلاميذك وخطبك

تدفع الرعايا الطيبين إلى الثورة

وخاصة بهذا المخطوط^(١٢٤).

بعد هذه الواقعة تمكّن "خيرى باشا" صديق صنوع "سنّوا" وخاتم الملك من أن يقنع الخديو إسماعيل بأن صنوعاً "سنّوا" كان مواطناً مخلصاً، ومن ثمّ أُعيدَ السماحُ

له بدخول دوائر القصر. وفي عام ١٨٧٥ نشر أحد معجبيه "جول باربييه" مسرحية "الأرستقراطية الإسكندرانية" بمطبعته الخاصة. وفي المقدمة نشر "باربييه" مقاله من "الأزبكية" الذي أشرنا إليه آنفا يطالب فيه بإعادة افتتاح المسرح العربى. وأهدى صنوع "سنوا" نفسه هذا الإعداد الإيطالى إلى "خيرى باشا"؛ شاكرا له رعايته له فهو الذى مكَّنه من أن يؤسس مسرحا عربيا. وأقرُّ بأنه اضطر إلى أن يرضخ تحت العبء (المالى) الثقيل الذى تطلبه إدارة مسرحه، الذى كان أعظم من أن يتحملة وحده، ولذا فإنه أغلق مسرحه. قال صنوع "سنوا" إنه متأكد أنه بعد أن أبرز الفكرة الآن، فإن آخرين سيحذون حذوه ويجنون المكاسب. قال إنه قد قرر أن يركز مجهوداته على إعداد ترجمات لأعماله للمسرح الأوروبى. وطبقا للمقدمة فإن هذه الترجمة الإيطالية للمسرحية قد عُرِضَتْ سلفا بالإسكندرية والقاهرة وأن نجاح العرض شجعه على ترجمة بعض مسرحياته الأخرى (١٢٥).

نشر "باربييه" مسرحية صنوع "الزوج الخائن" بالقاهرة عام ١٨٧٦. كان لا يزال لديه داعموه فى الصحافة الأوروبية المحلية، فقد نشرت مجلة "جابلين" الانتقادية سيرته عام ١٨٧٦ ونوّهت بأن محاولته الجريئة لخلق مسرح عربى قد تكلفت بالنجاح الباهر (١٢٦). وقد بقيت نصوص مسرحيات أخرى واحتفظت عائلته فى باريس بنسخة من حوار بالفرنسية لم يُنشر، وبعد ذلك بسنوات عام ١٨٩٠، نشر صنوع "سنوا" قصة حب بعنوان "لوكاندة بابل" وهى مسرحية قصيرة كُتبت فى ست لغات. وليس من الواضح ما إذا كان أى من هذه المسرحيات الثلاث إعدادات عن مسرحيات عربية من ذخيرته المسرحية الخاصة به فى تلك السنين الأولى أم لا؟ وفى عام ١٩١١ نشر صنوع "سنوا" بباريس مسرحية قومية تؤيد العثمانيين "السلاسل المحطمة" وكانت بالفرنسية (١٢٧).

ولما كان نشيطا بوصفه صحافيا منذ عام ١٨٥٨، فإن صنوعا "سنوا" كان قد نشر، حوالى عام ١٨٧٤، جريدته الانتقادية الأولى. ففي مارس ١٨٧٣ أصدر جريدتين فى القاهرة: جريدة متعددة اللغات بعنوان "الثرثار المصرى" (لو باقارد إيجيپسيا)

Le Bavard Egyptien والجريدة العربية "أبو نضارة زرقا". وقد حظيت الأولى بتوزيع واسع النطاق حتى قُمِعَتْ؛ لمهاجمتها الحكومة^(١٢٨). وكرّست الأخرى، وهي جريدة مصورة، أعمدتها بشكل خاص تقريبا لنقد الحكومة، مما أغضب الخديو وقاد إلى نفي صنوع "سنّوا" وقُمِعَتْ بعد أقل من شهرين. أُلْقِيَ القبضُ على صنوع "سنّوا" ونُفِيَ يوم ٣٠ يونيو عام ١٨٧٨، وكان ذلك طبقا لـ"نينيه"؛ بسبب تهكمه على البلاط وبسبب مسرحياته^(١٢٩). وعلى الرغم من أن نشاطه المسرحي كان قد انتهى قبل ذلك بست سنوات، فإنه يبدو أن مسرحه كان عاملا مهما من عوامل طرده.

وبإغلاق مسرح صنوع "سنّوا" عام ١٨٧٢ انتهت المرحلة الأولى من مراحل المسرح العربي المصري، وبعد ذلك كان السوريون هم الذين احتكروا المسرح العربي. وعلى الرغم من أن كثيرا ممن ارتبطوا بالمسرح المبكر، صنوع "سنّوا" و"جلال" و"المويلحي" و"أنسى" و"عبد الفتاح" و"أبو السعود"، كانوا لا يزالون أحياء عندما وصلت الفرق المسرحية السورية الأولى عام ١٨٧٦، فإن هؤلاء المصريين لم يبدوا اهتماما فعّالاً بالمسرح العربي. لم يكن الخديو إسماعيل قد أعطى تجشيعا كافيا لمشروعاتهم المسرحية، ولذا فإنهم قرروا دون شك أن يوجهوا اهتمامهم إلى أمور أخرى. وكان الممثلون السوريون والكتاب الدراميون يَتَلَقَّونَ أغلبية الدعم الرسمي في ذلك الحين بدعم من الصحافة الخاصة التي كان يسيطر عليها سوريون.

هوامش الفصل الرابع

(١) Landau (1969), 56.

(٢) عن صنوع، انظر:

- إبراهيم عبده: أبو نظارة، القاهرة، ١٩٥٣ .

- الصحفى الثائر، مدرسة السياسة، مطابع روز اليوسف (١٩٥٥).

- نجوى إبراهيم عانوس: مسرح يعقوب صنوع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ ،

- يعقوب صنوع، لعبة التياترية (تحرير: نجوى عانوس) القاهرة، الهيئة المصرية، ١٩٨٧،

M.M.Badawi, "The Father of modern Egyptian theatre: Ya'qūb San'?", Journal of Arabic Literature, xvi (1985), 132- 45; Irene L. Gendzier, The Pratical Visions of Ya'q?b San?' (Cambridge, Harvard University Press, 1966).

- عبد الحميد غنيم: صنوع، رائد المسرح المصرى، القاهرة، ١٩٦٦ .

Richard Gottheil, "James Sanua", Jewish Encyclopedia, xi (1965), 50- 1, 66- 7; -

Jacob Landau, "Ab? Nadd?ra", The Encyclopedia of Islam, 1 (1960), 141- 2,

"Ab? Nadd?ra, an Egyptian Jewish nationalist", The Journal of Jewish Studies,

iii: 1 (1952), 30- 44, and "L'Ebreo Sanua: nazionalista egiziana", La Rassegna

Mensile, xix: 7 (Rome, July 1953), 291- 301; Bernard Lewis, "The Sheikh with

blue spectacles", The Jewish Chronicle, supplement, lxciv (April 1939), 1- 2.

- أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، المجلة، عدد ٥، ١٥ مارس ١٩٦١، ص ٥١ - ٧١،

- أحمد المغازى: يعقوب صنوع والمسرح المطلوب، مجلة المسرح، عدد ٢٨، فبراير ١٩٦٧، ص ٥٥ - ٥٩،

Matti Moosa, "Ya'qūb Sanū' and the rise of Arab drama in Egypt", Internana-

tional Journal of Middle Eastern Studies, 5: 4 (1974), 401- 33; Shmuel Moreh, "

Ya'q?b Sanū': his religious identity and work" in Shimon Shamir (ed.), The Jews

of Egypt (London, 1987), 111- 29, 244- 64 and "New light on Ya'qūb Sanua's

life and editorial work through his Paris archive" in Ami Elad (ed.), Writer, Cul-

ture, Text Studies in Modern Arabic Literature (Fredericton, York Press Ltd.,

1993), 101- 15.

- عبد المنعم صبحي: يعقوب صنوع، رائد المسرح القومي، مجلة الكاتب، العدد ٢٩، أغسطس ١٩٦٢، ص ٩٩-١١٢ .

Arlette Tadié, "Naissance du theater en Egypte: Ya'qūb Sanū", Cahiers - d'Etudes Arabes, 4 (1990), 7- 64; Ada van Dijk, "Ab? Nazz?ra: The Power of Pen and Pencil", Amsterdam Middle Eastern Studies, 42- 58.

- د. محمد يوسف نجم: المسرح العربي... دراسات ونصوص، ٢- يعقوب صنوع (أبو نضارة)، بيروت، ١٩٦٢ .

وفى هذا الكتاب نصوص ثمانى مسرحيات: بورصة مصر- العليل (أو حلوان والعليل)- السواح والحمار- أبو رييدة وكعب الخير- الصداقة- الأميرة الإسكندرانية- الضرتين- مولير مصر وما يقاسيه. وهذا كل ما بقي من مسرحياته العربية.

(٢) Sanua, Seconde conference, 11. ومقال غفل من اسم المؤلف بعنوان "ترجمة حال أبي نظارة..." أبو نضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧).

(٤) أبو نضارة: سبتمبر- أكتوبر ١٩٠٧، عدد ٥٢، 17 Gendzier (1966).

(٥) Anon., The Saturday Review (1879), 112, and baron de Vaux (1886).

(٦) نجم: المسرح العربي، دراسات ونصوص، ٣- يعقوب صنوع، ص ٢٠٩، بيروت، ١٩٦٢ .

(٧) Chelley (août 1906), 24; Bessières (1886), 38, and Vingtrinier.

(٨) حديث يعقوب صنوع لجمعية "تعاون الأفكار" "La Coopération des idées" the Société يوم ١٦ أكتوبر ١٩٠٢، وهذا الحديث موجود فى: Chelley (août 1906), 24.

(٩) أبو نضارة (سبتمبر- أكتوبر ١٩٠٧)، ص ٥٢ .

(١٠) إبراهيم عبده: أبو نظارة، ص ٢١٤ .

- لتفاصيل حول هذه القطعة المسرحية، انظر مقال Chelley (août 1906), 24

Sanua, Ma vie, 9- 12.

(١١) Vingtrinier (1899), 17، ونجم: نفسه، ص ٢٠١ .

(١٢) أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، مجلة المجلة، القاهرة، عدد ١٥ مارس ١٩٦١، ص ٥٣ .

- نجوى عانوس: مسرح يعقوب صنوع، ص ٦٨ .

(١٣) Sanua (1880), 76.

(١٤) إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤ .

- يوسف أسعد داغر: مصادر الدراسة الأدبية، ج٢، ص ٥٥٠، رقم ١١ وقد تناول داغر مسرحية شيخ البلد كمسرحية منفصلة، تحثُ الآباء على أن يأخذوا فى اعتبارهم آراء بناتهم عند الزواج ويلتفتوا إليها.

- (١٥) داغر: نفسه، ص ٥٥٠، رقم ١٤ .
- (١٦) نجم: نفسه، ص ٢١٩ .
- (١٧) أنور لوقا: نفسه، ص ٧١ . إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤، رقم ٧ . داغر: نفسه، ص ٥٥١، رقم ١٥ .
- (١٨) Sand (1915), 2, 94- 5.
- (١٩) Lott (1866), 2, 60- 103.
- (٢٠) Pierre- August- "بيير- أوغسطين بومارشيه" Anon., The Saturday Review (1879), 112 (1732- 1799) *tin Beaumarchais* المؤلف فرنسي للمسرحية الكوميدية الأكثر نجاحاً في القرن الثامن عشر، وهي "زواج فيجارو" *Le Mariage de Figaro*
- (٢١) Mémoires (unpublished), 2, quoted in Gendzier (1964), 84.
- (٢٢) Chelley (août 1906), 24, Sanua (n.d.), Ma vie, 9.
- يعطى لاندوا Landau (1969), 66 انطباعاً بأن صنوعاً "ستوا" كان له مسرحه الخاص في القاهرة، إلا أنه ليست هناك إشارة تعضد هذا الرأي.
- أخطأت نجوى عانوس وآخرون في الاعتقاد بأن هذه المسرحية قد قدمت على مسرح الكوميدي *the Co- médie*، حيث إنه لم يُدرك وجود هذا المسرح الثالث وهو مسرح كونسرت. *the Théâtre- Concert*.
- (٢٣) Sanua (1875), vii.
- (٢٤) Jerrold (1879), 2, 217 يوجد وصف صنوع لليلة الأولى في 9- 12 Sanua (n.d.), Ma vie,
- (٢٥) حديث صنوع يوجد في 10. Chelley (août 1906), 24, Sanua (n.d.), Ma vie,
- (٢٦) 5 (1899), 5, Vingtrinier، نجم: المسرح العربي، دراسات ونصوص. ٢- يعقوب صنوع، ص ١٩٨ .
- (٢٧) حديث صنوع يوجد في: 24, Chelley (août 1906), ونجم، نفسه، ص ١٩٥ .
- (٢٨) Sanua, Jubilé, 8.
- (٢٩) Sanua (1880), 76.. يقول فينترينييه Vingtrinier(1899), p. 17 إن صنوعاً قدم فقط عمليتين مازحين ممثلين بالحيوية والمرح بهذه المناسبة.
- (٣٠) Speech "Mon theater" by James Sanua at a "conférence littéraire" at the Société "La Coopération des idées", Abou Naddara, 16 October 1902 quoted in Sanua (1912), 13.
- (٣١) حديث يعقوب صنوع في: 17. Chelley (août 1906), 29, Vingtrinier(1899), p.
- يقول حبيب- وهو واحد من شخصيات مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه"- إن صنوعاً دُعِيَ "موليير" Moliere بعد عرض مسرحية "القواس وشيخ البلد وراستور بقصر قصر النيل".
- (٣٢) Moreh (1987), 116، وحديث يعقوب صنوع في: 24, Chelley (août 1906),

- Vingtrinier(1899), p. 17. (٢٢)
- Chelley (septembre 1906), 29, and Sanua (n.d.), Ma vie, 12. (٢٤) حديث يعقوب صنوع فى:
- Chelley (septembre 1906), 29. (٢٥) وحدث صنوع فى: Jerrold (1879), 2, 217- 18
- (٢٦) نجم: مرجع سابق، ص ٢٠٥، وص ٢١٧ - ٢١٨ .
- Gendzier (1961), 20 and (1966), 31. (٢٧)
- Blunt (1911), 46. (٢٨)
- Bessières (1886), 38. و ٢١١، ص . (٢٩) نجم: نفسه،
- (٤٠) الجوانب: عدد ٥١٩، ١٠ مايو ١٨٧١ .
- (٤١) يشير صنوع إلى هذه المسرحيات على الجملة: "لأ كوميديا القواس وشيخ البلد وراستور عجبا خديونا إسماعيل". انظر نجم: نفس المرجع، ص ٢١٩ .
- يشير "موريه" Moreh إلى أن هذا ربما يشير إلى أنه كان يشير إلى أكثر من مسرحية واحدة. (ورقة بحث غير منشورة ص ١١).
- (٤٢) الجوانب، عدد ٥٢٥، ١٦ أغسطس ١٨٧١ .
- (٤٣) نجم: نفسه، ص ١٩٥، و ٢٥. Chelley (août 1906), 25.
- (٤٤) وادى النيل، وهى مقتبسة فى الجوانب، عدد ٥٣٧، ٢٧ أغسطس ١٨٧١ .
- (٤٥) نجم: نفسه، ص ٢٠٠ .
- (٤٦) de Baignières (1886), 15- 16.
- (٤٧) Hunter (1984), 145, and de Leon (1882), 108.
- (٤٨) نجم: نفسه، ص ٢٢٢ .
- (٤٩) نفسه، ص ٢٠١، ص ٢١٢، ص ٢١٩ .
- (٥٠) نفسه، ص ٢٠٤ .
- (٥١) حديث صنوع فى: Chelley (septembre 1906), 29, and Sanua, Ma vie, 12- 13.
- (٥٢) Jules Barbier, L'Esbeckieh (1873) quoted in Sanua (1875), ix.
- (٥٣) de Baignières (1886), 12.
- (٥٤) Jules Barbier, L'Esbeckieh (1873) quoted in Sanua (1875), ix. لدراسة مفصلة عن مسرحيات جلال، انظر: Carol Beth Bardenstein, M.Jal?'s Nineteenth- Century Translation of French Drama and Fiction: Transformation and Reception into the Egyptian Literary Tradition, Ph.D. dissertation (The University of Michigan, 1991).
- محمد كمال الدين: محمد عثمان جلال والمسرح الكوميدي، المسرح والسينما، عدد ٥٧، سبتمبر ١٩٦٨، ص ٦١ - ٤ .

Khozai (1984), 276- 344; Albert Socin, Zur Metrik einiger in's Arabische – überetzter Dramen Molière's (Leipzig, 1897) and his "Bemerkungen zum neu-arabischen Tartuffe", Zeitschrift der Deutschen Morgenl?ndischen Gesellschaft xlv (1892), 330- 98; Karl Vollers, "Der neuarabische Tartuffe", Zeitschrift der Deutschen Morgenl?ndischen Gesellschaft, 45 (1891), 36- 96.

– هدى وصفي: الشيخ متلوف بين موليير ومحمد عثمان جلال، المسرح، العدد الأول، يناير ١٩٦٤، ص ٢٩ – ٣١ .

Uthman Jalal et Molière affinités satiriques", in Rencontres méditerranéennes" – de Provence, Le Miroir égyptien (Marseilles, Laffitte J., 1984).

– وفي كتابه "المسرح العربي دراسات ونصوص"، ٤ – محمد عثمان جلال، أعاد محمد يوسف نجم نشر مسرحيات جلال: الشيخ متلوف، النساء العالمات، مدرسة الأزواج، مدرسة النساء، الثقلاء، المُخدِّمين.

(٥٥) على مبارك: الخطط التوفيقية لمصر القاهرة، ج١٧، طبعة بولاق، ١٢٠٤هـ، ص ٦٥ .

(٥٦) روضة المدارس المصرية، عدد ٢، الجمعة ١٥ صفر ١٢٨٨هـ/ ٥ مايو ١٨٧١، ص ١ – ٤، وعدد ٥، السبت ١٥ ربيع الأول/ ٣ يونيو ١٨٧١، ص ٥ – ٨، وعدد ٧، الاثنين ١٥ ربيع الثاني/ ٤ يوليو ١٨٧١، ص ٩ – ١٢

(٥٧) Moniteur Egyptien, 16/17 May 1880 and La Finanza, 18 May 1880.

(٥٨) قسطندي رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، ص ٢٠ . ومن المرجح أن تكون مسرحية "أنس الجليس" للسوري أبي خليل القباني، وهي مسرحية قائمة على الليلة الخامسة والأربعين من ليالي ألف ليلة وليلة. أنس الجليس جارية حسناء أثار زواجها غضب الأمير محمد بن سليمان، إلى حدِّ اعتقال زوجها، الوزير الفضل. انظر داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ١٧٩، رقم ٤٢٤، وBadawi (1988), 61.

(٥٩) Sobernheim (1896), 125، ومحمد كامل حجّاج: خواطر الخيال وإملاء الوجدان القاهرة، مطبعة الشمس، ١٩٣٤، ص ٨٣ .

(٦٠) Nallino (1913), iv- v and 486.

(٦١) Abou Naddara, 11- 1 (Saturday, 22 janvier 1887), 5.

(٦٢) Douin (1933- 41), 2, 472.

(٦٣) Abul Naga (1972), 44.

(٦٤) نجم: نفسه، ص ٢٠١ .

(٦٥) Moosa (1983), 59- 61.

(٦٦) Sanua (1875), viii.

- (٦٧) داغر: مصادر الدراسة الأدبية، ج٢، ص ٥٥٠، رقم ٤ .
- (٦٨) نجم: نفسه، ص ٢٠٥، ص ٢١٢ .
- (٦٩) Sanua (1880), 76, and Chelley (août 1906), 25.
- (٧٠) نجم: نفسه، ص ١٩٢، ص ٢٢٢ .
- (٧١) الجوائب، عدد ٥٨٠، ١١ أبريل ١٨٧٢ .
- (٧٢) Moosa (1974), 428. ونجم: نفسه، ص ٢٠١ .
- (٧٣) Abdoun (1971), 96- 7.
- (٧٤) دار الوثائق، عهد إسماعيل ١٢٧، وثيقة ٥/٨٠ .
- (٧٥) الجوائب، عدد ٥٨٧، ٢٩ مايو ١٨٧٢ .
- (٧٦) لبليوجرافيا حول عبد الفتاح ومناقشة حول مسرحيته، انظر مقالتي:....
- (٧٧) الوقائع المصرية، عدد ٤٥٥، ٧ مايو ١٨٧٢ .
- (٧٨) Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Chelley (août 1906), 25 وحديث صنوع
Chelley (septembre 1906), 29. في
- (٧٩) Le Nil, 21, 25 June 1872, 2.
- (٨٠) Ibid., 23, Tuesday 9 July 1872, 2.
- (٨١) Sanua (1875), viii, and Ninet (1883), 128.
- (٨٢) نجم: ١٩٦٧، ص ٩٠ .
- (٨٣) Sanua Ma vie, 12, and in a slightly different version in a speech by him in Chel-
ley (septembre 1906), 29.
- (٨٤) Vingtrinier(1899), p. 28.
- (٨٥) Sanua, Jubilé, 8.
- (٨٦) de Baignières (1886), 14.
- (٨٧) de Vaux (1886), 31.
- (٨٨) Bessières (1886), 38. ويحسب أبو النجا (1972), 77 أن محمد عبد الفتاح هو
كاتب هذه المسرحية.
- (٨٩) مقال غُفل من اسم كاتبه: ترجمة حال أبي نظارة، أبو نضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧)، ص ٩ .
- (٩٠) نجم: نفسه، ص ٢١٩، ص ٢٢١ .
- (٩١) مقال غُفل من اسم كاتبه: ترجمة حال أبي نظارة، أبو نضارة، ١١: ٢ (٢٨ فبراير ١٨٨٧)، ص ٩،
ونجم: نفسه، ص ٢٢٠ .

- Jerrold (1879), 217. (٩٢)
- (٩٣) نجم: نفسه، ص ٢٠٩ - ٢١٠ .
- (٩٤) 14, de Baignières (1886), ونجم: نفسه، ص ٢٠٩ .
- (٩٥) نجوى عانوس: نفس المرجع، ص ٤٧ .
- (٩٦) نجم: نفسه، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .
- (٩٧) نفسه، ص ١٩٩ - ٢٠٠، ص ٢٠٩ .
- (٩٨) حديث يعقوب صنوع في: Chelley (septembre 1906), 29; Sanua, Seconde conférence, 11; Sanua, Ma vie, 3; Parthenis, Egyptian publicist quoted in Bonneval (1906), 33, and Vingtrinier (1899), 28.
- (٩٩) Karag?z, 6 May 1876, and Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Chelley (août 1906), 25.
- (١٠٠) Sanua (1875), vii, and Sanua, Seconde conférence, 11.
- (١٠١) Vingtrinier (1899), 17.
- (١٠٢) Abul Naga (1972), 90.
- (١٠٣) أنور لوقا: مسرح يعقوب صنوع، مرجع سابق، ص ٥٣، نجم: نفسه، ص ٢ .
- (١٠٤) حديث يعقوب صنوع في: Chelley (septembre 1906), 29.
- (١٠٥) Karag?z, 6 May 1876, quoted in Sanua, Ma vie, 15. ٢١٤، ص ٢١٤ .
- (١٠٦) إبراهيم عبده: أبو نظارة، مرجع سابق، ص ٢١٤ .
- (١٠٧) Chelley (août 1906), 25.
- (١٠٨) Moosa (1983), 57 and 63.
- (١٠٩) Vingtrinier (1899), 9.
- (١١٠) Bessières (1886), 38; Ninet (1883), 128, and Jerrold (1879), 217.
- (١١١) Sanua (1875), vii.
- (١١٢) Vingtrinier (1899), 17.
- (١١٣) نجم: نفسه، ص ٢١١ .
- (١١٤) نفسه، ص ١٩٥ .
- (١١٥) Moosa (1983), 62- 5.
- (١١٦) روضة المدارس المصرية، عدد ٣، آخر شعبان ١٢٨٩هـ/أول نوفمبر ١٨٧٢م.

- Gendzier (1966), 42, and Sanua, Ma vie, 3. (١١٧)
- (١١٨) نجم: نفسه.
- La Nil, 61, Tuesday, 1 April 1873. (١١٩)
- Sanua (1875), x. (١٢٠)
- (١٢١) إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢٨ - ٢٩، 28، Vingtrinier (1899), 4, and Sanua (1890), 4, وقد ظن
لانداو Landau (1969), 66، خطأ أن هذه المسرحيات كُتبت قبل المسرحيات العربية.
- (١٢٢) إبراهيم عبده: نفسه، ص ٢١٤ .
- Sanua (1875), viii. (١٢٣)
- Sanua (août 1908), 34. (١٢٤)
- Gendzier (1966), 45, and Sanua (1875), viii. (١٢٥)
- Karag?z, 6 May 1876 quoted in Chelley (août 1906), 25. (١٢٦)
- Gendzier (1966), 40, and Moosa (1983), 53. (١٢٧)
- (١٢٨) La Finanza, 59, 10- 11 March and 29 March 1878، وإبراهيم عبده: نفسه، ص ٤٠، ص ٤٤ .
- Ninet (1883), 128, and Sanua, Ma vie, 4. (١٢٩)

الفصل الخامس

المسرح العربي السوري في مصر

بعد عروض المسرحيات العربية في صيف عام ١٨٧٢ تبع ذلك انقطاع في النشاط المسرحي باللغة العربية دام أربع سنوات، كادت هذه العروض أن تكون نهاية المسرح المصري الذي قام على تنظيمه وكتابته مصريون لبعض الوقت، وفي عام ١٨٧٦ جاء أول تدفق للفرق المسرحية السورية التي قُدِّر لها أن تسيطر على المشهد المسرحي حتى نهاية القرن، اتفق وصول الفرق المسرحية السورية ونُمو الصحافة العربية التي يديرها مهاجرون سوريون في مصر، فقد أدى إلغاء احتكار الحكومة للمنتجات الزراعية في عهد سعيد إلى تدفق الأوروبيون الذين يتدفقون للإتجار، مصحوبين بهجرة كبيرة من السوريين المسيحيين والمالطيين^(١)، كانت النزاعات الدموية الضروس بين المسيحيين والدروز في لبنان عام ١٨٦٠ عاملاً أسهم في تشجيع موجة الهجرة تلك وترك معظم المهاجرين السوريين سوريا عام ١٨٧٠ لأن اقتصادها المتخلف لم يكن قادراً على استيعاب كل الطلبة الذين يتلقون تدريباً في المدارس هناك^(٢).

وسرعان ما دُشِّنَ الصحافيون السوريون لأنفسهم في مصر في ذلك الوقت، وكان الخديو إسماعيل قد أعطى إعانات سنوية لبعض الصحف الدورية العربية البارزة في بيروت، "الجنان" النصف الشهرية التي تأسست عام ١٨٧٠، وشقيقتها جريدة "الجنة"^(٣)، وظهرت أول جريدة منتظمة يسيطر عليها سوريون في مصر، "حديقة الأخبار"، في الإسكندرية عام ١٨٧٣^(٤)، وفي عام ١٨٧٦ تأسست أشهر جريدة سورية "الأهرام" في الإسكندرية على يد الأخوين تقلا وتبعثها جريدة يومية "صدي الأهرام"، نشرت

الصحافة المملوكة سوريا عددا متزايدا من التقارير عن النشاط المسرحي بخلاف الإشارات التي تُرى في مجموعة من الصحف التي كانت تنشر في بواكير العقد الثامن. أظهر العديد من رؤساء التحرير والصحافيين اهتماما شديدا بالمسرح، وكان بعضهم قد كتب مسرحيات في شبابهم في بيروت، وكان بعضهم الآخر فعالا في الحركة المسرحية في مصر. وفي بواكير عام ١٨٧١ جاءت الدلائل على أن إحياء المسرح العربي في مصر كان وشيكا. فقد نشر مكتب مجلة بيروت في القاهرة "الجان" تقريرا جاء فيه أن نجاح المسرح الأوروبي في مصر قد ألهم العرب أن يستنسخوه. قالت المجلة:

"لقد أبدى فخامة الخديو اهتماماً على امتداد عدد من السنين بكتابة مسرحيات عربية ("الروايات التشخيصية") في مصر. وهذا (الاهتمام) مهم لأنه سيؤدي إلى نشر فوائد بين الأمة، لأن العرب يستطيعون أن يعتزوا بما يعتز به (ملوكهم). وهناك أمل أننا سوف نرى مسرحيات عربية في السنة القادمة في هذا البلد. وعندما يحضر الناس (المسرح) ويسمعون أمثاله الماثورة ويدركون إمكانيته على إصلاح العادات التي تحتاج إلى إصلاح وقدرته على إطلاعهم على الأحداث التاريخية فسوف يفهمون الهدف من المسرح ويثثون على أولئك الذين أدخلوه. ونحن نعتقد أنه لأمر حيوي (للناس) أن ينشغل بهم بهذا الأمر، ومن الواضح أنه في سبيله للتنفيذ"^(٥).

سليم النقاش والتياترو العربي

تبع هذا الاهتمام المتجدد على الأرجح من رحلة السوري سليم النقاش إلى مصر من سوريا والتي تمكن خلالها من إقناع الخديو، من خلال مساعي درانيت الحميدة، أن يدعم تشكيله فرقة مسرحية محترفة في بيروت. وسليم النقاش^(٦) (١٨٦٠ - ١٨٨٤) ابن أخي الكاتبين الدراميين نقولا ومارون النقاش، رائدى المسرح السوري، وقد درس

الفرنسية والإيطالية في المدرسة، ثم عمل في مصلحة الرسوم الجمركية في بيروت، وكان أيضا مساهماً في الصحافة اللبنانية. وما إن أتم تدريبه تماماً حتى شكل فرقة كان المقصود منها أن تنشئ مسرحاً خاصاً بفرقة النقاش في مصر. وقد أصدرت جريدة "الجوانب" تقارير من بعض الجرائد السكندرية أن الخديو كان قد أمر بإنشاء مسرح في القاهرة، وآخر في المنصورة في وجه بحري، وأن العروض بها ستكون باللغة العربية^(٧). ولسوء الحظ لم يشيد أي من هذين المسرحيين مطلقاً ولا يعرف عنها أكثر من هذا.

تأخرت فرقة النقاش في بيروت بسبب تفشي الكوليرا وحظر دخول المسافرين مصر نتيجة لذلك. كان يجب أن تصل إلى القاهرة في سبتمبر من عام ١٨٧٥، وصلت الأزياء في مصر قبل الممثلين بزمان طويل وكانوا قد تدربوا على التمثيل وعرضوا استعداداً لرحلتهم، مسرحيات مارون النقاش "البخيل" و"هارون الرشيد" و"السليط والحسود" ومسرحيات سليم "عايدة ومي" ولكي يرضوا الجماهير المصرية كانوا قد تعلموا في بيروت ألحاناً مصرية علمهم إياها بطرس شلفون^(٨). وأخيراً بعد هذا التأخر الملحوظ، وصلوا إلى مصر في ديسمبر من عام ١٨٧٦. ونقلت صحيفة الأهرام السكندرية نبأ وصول الممثلين والممثلات في مقال عن المسرحيات العربية. رحبت الصحيفة بوصول الدراما العربية إلى مصر:

"غنى عن القول أن عرض (الشخصيات) المسرحيات كان أحد الوسائل الأولية لدمج المجتمع وتقوية بنائه. وعلاوة على ذلك فإن كل البلاد المتحضرة تعطي هذا الأمر اهتماماً بالغا وتشجع الوسائل للوصول (بالمسرح) إلى الكمال. ولذا، فإن من دواعي سرورنا أن نرى أن بعض شبابنا العربي قد أصبحوا مرتبطين بهذا المجال، وانغمسوا فيه وأرسوا كل جوانبه (المسرح)، وفهموه من خلال مثابرتهم. وقد أتقنوا بمجهودهم الذكي وعادوا إلينا (في مصر) وقد اكتسبوا خبرة، وكان ألمعهم والأول من بينهم هو

الأديب الشاب، الماهر، الذكي "سليم أفندي نقاش" الذي تعلم هذا الفن من عمه المرحوم "مارون النقاش"، وبعد أن أخذ عنه هذا الفن فقد بذل قصارى جهده في أن يراجع دراسته وأن يكشف أسراره بعد دراسته في كتب الخبراء، وسرعان ما أثبت (المعرفة) التي اكتسبها من خلال تقديم العديد من المسرحيات في مدينة بيروت وأماكن أخرى، وقد أكد مهارته وصواب حكيمته كل العارفين بفنه".

تحدثت المقالة عن مهارة الممثلين وشعر الكاتب أنه واثق من أن عروض الفرقة سوف ترضى الجمهور، وعبرت الجريدة عن أملها في أن يرحب الجمهور بهذا المشروع ويشجعه بحضوره ويساعده بدعمه المعنوي حتى تؤثر هذه الفرقة الدرامية تأثيراً مرضياً في المهتمين بفتح الأبواب في البلدان العربية ليمكنوا هذا الفن من تحقيق النجاح بين كل شعب (عربي) (٩). وكما حدث في مقالات أسبق عن المسرح كان التأكيد على الجهات الحضارية للمسرح، كان كثير من الصحافيين الأول يرون دورهم بصفقتهم مصالحين ومعلمين يبذلون أقصى جهدهم ليصلوا بمواطنيهم إلى مستوى الحضارة الأوروبية، اهتم الأخوان "تقلا" رئيساً تحرير "الأهرام" بالمسرح اهتماماً خاصاً، فقد كتب سليم تقلا عدة مسرحيات بالعربية عندما كان مدرساً بالمدرسة البطريركية ببيروت.

قدمت جريدة "مونيتور إيجبسيا" تفاصيل عن الفرقة:

"تتألف هذه الفرقة من اثني عشر ممثلاً وأربع ممثلات، وستقوم بعرض بعض المسرحيات باللغة العربية على مسرح زيزينيا. وقد أراد مدير هذه الفرقة أن يواصل ما بدأه عمه مارون النقاش الشهير، وكان متأثراً بعمل عمه، وقد اختار ممثلين جديداً وبعض الممثلات وهي مهمة صعبة في سوريا، وبعد عامين أو ثلاثة أعوام من التدريبات الشاقة استطاع أن يحقق هذه النتيجة المرضية" (١٠).

ومهما كانت الصعوبات التي واجهها ليجد ممثلاته الأربع في بيروت فمن الأرجح أن الأمر كان أكثر صعوبة في مصر. كان السكان الأصليون لا يزالون ينظرون إلى مهنة التمثيل بازدراء، إذ استمرت تتسم بسمعة سيئة. كان المسلمون المحافظون على دينهم بكل صلابة لا يزالون عاجزين عن أن يقفوا بينه وبين ضميرهم ليدخلوا المسارح الأوروبية في القاهرة والإسكندرية حيث يرون الرجال يختلطون بالنساء السافرات رأى العين بدون تمييز؛ فبالنسبة لمعظم المصريين كان من المشين لنسائهم أن يشتركن في الفرقة^(١١).

كان من المنتظر أن يكون عرضهم الأول "هارون الرشيد" الذي كتبه "مارون النقاش" عم "سليم النقاش" (الذي عرض على المسرح لأول مرة في يناير من عام ١٨٥٠ في بيروت) وغالبا ما يذكر العنوان القصير لا العنوان الكامل "أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد". كانت هذه المسرحية قائمة على قصة "النائم واليقظان" التي حكها شهرزاد في الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة من "ألف ليلة وليلة". إنها قصة رجل من العوام "أبي الحسن" يقع ضحية لحيلة من الخليفة هارون الرشيد وتحقيقا لحلم يقظة يصبح أبو الحسن خليفة بغداد ليوم واحد. يفشل أبو الحسن كخليفة، ويعاد إلى موطنه الأصلي في حالة تخدير. وأثناء عمله خليفة يقنعونه بأن يسمح بزواج أخيه "سعيد" من الفتاة "رعد"، التي كان أبو الحسن نفسه يريد الزواج بها. وقد لحتت كلمات المسرحية جزئيا وعرضتها فرقة سليم في بيروت. وكان من المنتظر أن تعرض في مسرح زيزينيا بالإسكندرية في يوم السبت الموافق ٢٣ ديسمبر في الساعة الثامنة والنصف مساءً. كان هذا أول عرض لمسرحية بالعربية في الإسكندرية، ففي حين اقتصر النشاط المسرحي على القاهرة في زمن صنوع فقد أصبح الآن متبادلا بين القاهرة والإسكندرية وهو يعكس بذلك أهمية الميناء البحري المتواصلة بصفتها مركزا تجاريا حكوميا. وعدت الأهرام أن تحمل معلومات أكثر عن هذا الحدث في أعمدها أو في أعمدة شقيقتها "صدى الأهرام" اليومية وأعربت الجريدة في يوم العرض عن أملها في أن يساعد أولئك المهتمون هذا المشروع الجيد. كان سليم قد كتب إلى "الوقائع

المصرية" الجريدة الرسمية بالقاهرة يخبرها بوصول هذه الفرقة وعن نيته فى أن يقوم بعرض مسرحيات ولكن الجريدة لم تنشر هذا الخبر حتى شهر فبراير^(١٢) بسبب ضغط المساحة من أجل الأخبار الرسمية بالتزامن مع عرض المسرحية. أعلنت إحدى المكتبات المحلية، مكتبة السورى حبيب غرزوزى، عن بيع مسرحية مارون أرزة لبنان" وتضمن الإعلان نص المسرحية وعن بيع مسرحيته الأخيرتين "السليط والحسود" و"البخيل"^(١٢).

قدمت فرقة سليم المعروفة باسم "التياترو العربى" يوم الخميس الموافق ٢٨ ديسمبر عملا آخر من برنامجها البيروتى والذي يرجح أنه عرض لأول مرة فى عام ١٨٥١ وهو "السليط الحسود" أو "الحسود السليط". تحكى هذه المضحكة الموسيقية قصة التنافس على طلب يد فتاة للزواج. يحبط مسعى "سمعان" وهو شاب متشائم لزواج ابنه مُدْرَسِه "راحيل" ومن خلال سلوكه الأحمق يدفعها إلى يدي منافسه. تُكْتَشَفُ خطة سمعان الحقود حيث يدس السم للزوجين حديثى بالزواج لكن يُغْفَرُ له. أصدرت الأهرام نبأ عن العرض. نال العرض استحسان الجمهور إلى حد أنه ما إن أعلن عن الموعد حتى حدث اندفاع على المسرح. حُجزت كل المقاعد وعزفت الفرقة الموسيقية ألعانا شتى ثم رُفِعَ السُّتَارُ ليلقى سليم على الأرجح خطبة يثنى فيها على الخديو وحاكم الإسكندرية. تفوق الممثلون على أنفسهم وتأثر الجمهور تأثراً شديداً ونقلت الأهرام تقريراً جاء فيه أن المسرح كان مزدحماً فى هذه المسرحية مثلما كان فى ليلة الفرقة الأولى. أعيد عرض "هارون الرشيد" يوم السبت الموافق ٣٠ ديسمبر^(١٣) وعلقت الجريدة قائلة إن العرض كان فى جوهره عرضاً متقناً يثبت تحسناً تدريجياً فى العرض وكفاءة متزايدة للممثلين. وكما يحدث فى معظم التقارير الصحفية المعاصرة عن المسرح العربى نقل التقرير مجرد التفاصيل الضئيلة عن العرض، ولم يكذب يذكر تمثيل الممثلين كل على حدة فى هذه التقارير، ولم يذكر أى شىء ذى أهمية عن المسرحية نفسها أو العرض أو التمثيل أو الموسيقى أو المناظر المسرحية. كان الكاتب واثقاً من أن عروضهم سوف تلقى ثناء أكبر فى المستقبل وتمنى لهم النجاح مرة أخرى.

كانت مسرحية سليم ذات الثلاثة فصول "مى وهوراس" التي تأسست على مأساة كورنى "هوراس" (التي عرضت لأول مرة عام ١٦٤٠) قد عرضت يوم السبت الموافق ٦ يناير ١٨٧٧^(١٤) وكان هذا الإعداد نثرا أو شعرا قد كتب فى تمام عام ١٨٦٨ وقدم فى بيروت عام ١٨٧٥ وكان سليم قد أضاف فيما بعد أغانى شعرا. كانت بعض الألحان أغانى فرنسية شعبية مثل "الشعب الفرنسى" و"مالبروك (مالبورج) يذهب إلى الحرب". كان سليم قد التزم بالقصة الأصلية واحتفظ بشجاعة بالإشارات المشتركة إلى أسماء الآلهة الرومان. وحتى ذلك الحين كان المؤلفون يخشون من الإشارة إلى الآلهة الوثنية؛ خشية أن يعترض رجال الدين المسيحيون أو الشيوخ المسلمون على عرض مسرحياتهم فالحرب فى "ألبا" و"روما" تقسم عائلة، فالفتاة الرومانية "مى" (كامى) مخطوبة للألبانى كواريس وأخته مالكا (سابين) مخطوبة لشقيق "مى" "هوراس". فى مباراة فردية يقتل "هوراس" "كورياس" ثم يقتل شقيقته "مى" لأنها تظل وفية لخطيبها. وقد أعلن حبيب غرزوزى فى الصحافة عن بيع طبعة بيروت من هذه المسرحية بفرنك ونصف فرنك وكذلك نسخة من ترجمة سليم (لعايدة) فيردى مقابل فرنكين^(١٥).

عرضت "عايدة" العربية فى هذا الموسم القصير. وفى عام ١٨٧٥ كان سليم قد نشر فى بيروت مسرحيته المعدلة ذات الخمسة فصول فى نثر مسجوع وشعر من نص كلمات لتراجيديا أوبرالية اتخذت منظرا لها مصر. ويحافظ سليم فى ترجمته على بعض موسيقى فيردى مضيفا بعض ألحان شعبية عربية رغم أنه يغير بعض المناظر المسرحية ويحذف الإشارات إلى الآلهة المصرية القديمة مثل إيزيس وأوزوريس، ويفسر سليم فى المقدمة أنه قام بالإعداد لأنه كان قد رأى عرضا "لعايدة" أثناء زيارته لمصر فى تلك السنة. تبدأ الترجمة المنشورة بإهداء شعري إلى راعى سليم "الخدو إسماعيل" وتتضمن أيضا إهداء إلى "ج. انطونيات" أحد سكان الإسكندرية والذي يصفه سليم بأنه أحد المحسنين إليه ولا ينسى أن يطرى على الخديو إطراء مفرطا مرة أخرى مؤكدا أنه برز على "خسرو" و"قيصر" فى أعماله.

أعيد عرض "مى" بعد ذلك فى مايو ومسرحيةً أخرى علاوة على ذلك من برنامج الفرقة ببيروت، وهى مسرحية حبيب مسك "الكذوب" (١٦).

وتتعلق هذه المضحكة التى كتبت فى ثلاثة فصول وقامت على مسرحية كورنى "الكذاب" (التي نشرت لأول مرة فى عام ١٦٤٣) بمحاولات شابيين، ديب (دورانتى) وسعيد (ألسيب) للظفر بقلب محبوبتهما. يقع "ديب" فى غرام "هند"، ويقابلها، فيسلب قلبها وأختها "سلمى" بأكاذيبه. يشتعل الأمير "سعيد" خاطب "سلمى" غيرةً عندما يسمع أكاذيب "ديب" ويرى استغلاله للفتاتين، ويدعو "ديبا" للمنازلة، وفى النهاية يُنفى "ديب" لكذبه، وتتزوج "هند" من آخر هو "سليم"، وتتزوج "سلمى" من "سعيد". كانت هذه القطعة المسرحية فى الشعر والنثر، وقد ترجمت من رواية إيطالية بقلم "حبيب مسك"، وراجعها سليم النقاش الذى أضاف إليها الموسيقى، وقدمت لأول مرة ببيروت فى ديسمبر عام ١٨٧٥ .

شجعت صحيفة الأهرام الناس على التوجه للمسرح، فقد كان من المحتمل أن يكون آخر عرض لفرقة النقاش فى هذا الموسم يوم الأحد الحادى عشر من فبراير على مسرح "زيزينيا"، حيث وُعدَّ الجمهور أن يشاهد مسرحية "الظلوم وعلى". من المحتمل أن تكون مسرحية "الظلوم" (١٧) تراجيكوميديّة "دعجاء" لسليم النقاش، وسميت أيضا بـ"سليم وأسماء"، وهى عن مكيدة وقصة حب رومانسية عنيفة فى بلاط عربى، لكن تبقى الإشارة إلى "على" إشارة مضللة، فليس هناك شخصية فى مسرحية "الظلوم" تدعى "على" (١٨). وفى هذا المسرحية يحب شابٌ صغير - سلیمًا - بنتًا يتيمة "أسماء". و"أسماء" فى حقيقة الأمر ابنة أحد السلاطين. عندما ولدت، قام أحد الوزراء الذى يدرك أن السلطان يرغب فى ولد، بإبدالها بولد "الإسكندر" ولا تكتشف الحقيقة حتى نهاية المسرحية عندما يتزوج "سليم" "أسماء". وقد كتبت المسرحية فى خمسة فصول، باللغة العربية الفصحى، مع استخدام نثر مسجوع وشعر مع مقاطع مغناة.

كانت فرقة سليم أول فرقة سورية تعرض أعمالها فى مصر، فلم يسبق أن خُبرَ الجمهور مصرى من قبل تجربة مسرحيات سورية، على الرغم من أن المسرح السورى

العربي كان موجودا قبل ذلك بثمانية وعشرين عاما، أى بفترة أطول بكثير من المسرح العربي بمصر، ويمكننا فقط تخمين أسماء معظم الاثنى عشر ممثلا والأربع ممثلات فى الفرقة، بصرف النظر عن "أديب اسحق" و"يوسف الخياط" و"سليمان القرداحى". وربما كان شقيق "يوسف"، "أنطون"، عضوا فيها وربما كان آخرون من الممثلين وأخريات من الممثلات أعضاء وعضوات فيها- هم: "سعيد" و"باربرا" و"مريم" و"هند" و"لبنى". كان "إبراهيم الخادم" و"يوسف رعد" وممثل اسمه "الملك" جزءا من الفرقة ببيروت وربما شكّلوا جزءا منها فى مصر.

كان أول تقييم نقدى للفرقة فى الجريدة الإيطالية "لا فينانانتسا" La Finanza التى كانت أكثر موضوعية قليلا من الصحافة العربية، على الرغم من أنها أثنت على جهود سليم:

"أدى الرجال بما يكفى من الطبيعة واللامبالاة، لكن لا يمكن للمرأة أن تقول نفس الشيء عن النساء اللاتى كن تنقصهن المرونة فى حركاتهن ربما لأنهن مازلن مبتدئات وتحت التدريب"^(١٩).

ويزعم "نيفيل باربو" فى مقال عن المسرح كُتِبَ عام ١٨٢٥، دون أن يذكر مصدره، أن سليما قدم ترجمات أخرى لمسرحيات أوروبية خلال موسمه بالإسكندرية، بما فى ذلك مأساة جان راسين "أندروماك" و"فيدرا" و"شارلمان ملك فرنسا" و"زنوبيا". ويعزى إلى "سليم" وصديقه "أديب إسحق" الفضل فى إعداد هذه الأعمال وتزويدها بالأغاني^(٢٠). تمت ترجمة فيدرا بقلم "إبراهيم الأحدب" وهى الترجمة التى كانت قد عرضت فى بيروت فى فبراير من عام ١٨٧٦. فى دراما "فيدرا" التى عرضت لأول مرة عام ١٦٧٧، فإن "فيدرا" بعد أن تسمع أن زوجها "ثيزيه" قد مات، تكشف عن حبها لربيها "هيبوليت" ويصدها "ثيزيه" على أية حال ويخبر زيفا أن ابنه حاول أن يهتك عرض زوجة أبيه، فيضرع إلى "نبتون" أن يصب جام انتقامه على ابنه، وفيما بعد يقتل وحش بحرى "هيبوليت"، وعندما تسمع "فيدرا" نبأ موته، تعترف بذنبها وتشرب السم. ومن المرجح أن تكون مسرحية "زنوبيا" التى كتبها "فرانسوا هيدلين" رئيس دير

"أوبينيكا" (١٦٠٤-١٦٧٣) تدور حول قصة الملكة "زنوبيا"، ملكة المستعمرة الرومانية في "بالميريا" منذ عام ٢٧٦ ق.م حتى عام ٢٧٢ ق.م، وأعلنت "زنوبيا" استقلالها عن روما، واستولت على مصر وهزمت تقريبا كل آسيا الصغرى وهزمتها "أورليان" وأسرها وأخذها إلى روما.

وهناك عمل آخر ربما يكون قد عرض خلال هذا الموسم وهو ترجمة لأوبرا "ماير بير" وهو أوبرا "الأفريقية" التي كتب نص كلماتها "يوجين سكريب" والتي عرضت لأول مرة في أوروبا عام ١٨٥٦. وكان هذا العمل قد ضُمنَ في موسم الأوبرا الإيطالية في القاهرة والإسكندرية منذ عام ١٨٦٩ وتحكى "الأفريقية" قصة رحلة "فاسكو دا جاما" إلى أفريقيا الذي يعود بِأُمَّةٍ "سيليكاً" (الأفريقية التي يرد اسمها في العنوان)، التي يقع في حبها، وتضحى بحياتها في آخر الأمر، حتى يتمكن "فاسكو" من زواج حبيبته السابقة. كانت هذه الأوبرا محبوبة للغاية في أوروبا. وقال النقاش أيضا إنه قد أعد مسرحية "ميتريدات" لراسين^(٢١) (المكتوبة عام ١٦٧٣) رغم أن أصل الترجمة العربية للتراجيديا قام بإعداده على الأرجح "سامى القصيرى"، وعرضت في بيروت عام ١٨٧٧. والنص الذى لا يزال باقيا هو الترجمة التي أعدها السوري "أحمد أبو خليل القباني". يهزم "بومبى" "ميتريدات" - عدو روما اللدود-. ويتمنى ابناه "فارناس" و"زيفارس" - اعتقادا منهما أنه مات - الزواج من "مونيم" خطيبة الملك، ويعود الملك ويكتشف حبها "زيفارس"، ولظنه أن الاثنين قد خاناه، فإنه يأمر بموتهما. ينحاز "فارناس" إلى الرومان. ويُجرحُ "ميتريدات" جرحا خطيرا في المعركة الأخيرة لروما، حيث يفوز "زيفاس"، وفي المشهد الأخير يبارك زفاف "مونيم" و"زيفاريس".

أديب إسحق

كان سليم قد دعا السوري أديب إسحاق، إلى أن ينضم إليه ويشاركه في كتابة مسرحيات وليخرج ويمثل مع الفرقة. كان إسحق قد تعاون مع النقاش في إعداد الفرقة في سوريا^(٢٢). ولد إسحق (١٨٥٦-١٨٨٤)^(٢٣) في دمشق. كان يتكلم التركية

والفرنسية، ولما كان لديه استعداد أدبي، فإنه كتب الشعر وهو لا يزال في طور المراهقة، وكان سليم قد عمل في مصلحة الجمارك ببيروت، ثم في مكتب البريد، واختلط بالأوساط الأدبية في تلك المدينة وكان نشيطا في جمعياتها الثقافية. وقد كان أيضا صحافيا في بيروت، وكان قد كتب مسرحية في بيروت عنوانها "الحادثة الصينية" مع أعضاء من جمعية "زهرات الأدب"^(٢٤).

وقد راجع إسحق "أندروماك" (المكتوبة عام ١٦٦٧) والتي عرضت في أمسية خيرية بعد وصوله إلى الإسكندرية وأضاف إليها أشعارا جديدة. في عام ١٨٧٥ وكان في التاسعة عشر من عمره ترجم مسرحية ذات فصول خمسة إلى نثر مسجوع بطلب من القنصل الفرنسي في بيروت^(٢٥). وقد استقى القصة من أسطورة يونانية قديمة. تقع "أندروماك" أسيرة عندما يقتل زوجها "هكتور" وهو يدافع عن "تروى" ولكي تنقذ ابنها كان عليها أن تتزوج من الظافر "بيروس"، ولكي تظل مخلصا لزوجها ولا تضحي بابنها، تقرر أن تموت، لكن "أوريست" يقتل "بيروس" قبل أن تقدم على هذه الفعلة. والنص يسوغ استخدام عدة أغاني تركية. كتب إسحق "شارلمان ملك فرنسا" عندما وصل إلى الإسكندرية. وهذه المسرحية التراجيدية ذات الفصول الأربعة التي كتبت باللغة العربية الأدبية نثرا وشعرا كانت تتضمن أغاني، وهي تركز على مسرحية "هنرى دي بونيه" (١٨٢٥-١٩٠١) "ابنة رولان" وهي مأخوذة عن ملحق إضافي لـ "أغنية رولان" التي عرضت لأول مرة في فبراير من عام ١٨٧٥^(٢٦). وتتعلق هذه المسرحية بالحروب التي دارت رحاها بين الفرنجة والعرب الذين فتحوا الأندلس. تروى قصة البطل الشجاع، جيرال، الذي ينقذ فتاة صغيرة، بيرتا (بيرت)، والتي حاول زعيم سكسونى أن يخطفها ويغتصبها. وهي ابنة "رولان" وحفيدة "شارلمان". ويزوجها "شارلمان" لـ "جيرال"، لكن "جيرال"، المحطم القلب، يهجر الفتاة ويصحب أباه "غانلون" الذي خدع "شارلمان"، إلى فلسطين.

بينما كان أديب إسحق في الإسكندرية كتب مسرحية ثالثة من خمسة فصول "غرائب الاتفاق في أحوال العشاق" ولا شك أن فرقة النقاش قد عرضتها^(٢٧) ويبدو أن هناك خلطا ما بين هذه المسرحية ومسرحية كتبها النقاش، يقال إنه أكملها في

الخامس من مارس عام ١٨٧٧ وهي "غرائب الصدف" وقد نشرها فيما بعد فى الإسكندرية شقيق النقاش، "يوسف" (٢٨). وتقع أحداث هذه المسرحية فى الهند. تصبح "لويزا" مخطوبة لجنرال "سير تشارلز". ويقع فى غرامها أمير هندی "سينيكرام"، وهو الذى يقبض عليها فى مؤامرة لتحرير الهند من الحكم الإنجليزى. ويموت ويطلق سراحها وتتزوج الإنجليزى فيما بعد. يُقتل "سينيكرام" بيد خطيبها السابق الذى كان غائباً وقتاً طويلاً، وهو الأميرال الفرنسى "ألبير" الذى يتزوج أخت "تشارلز". وقد قيل إن مخطوط مسرحية "أديب" سرق من بيته بـ"الحدث" قريباً من بيروت. ويرجح أن تكون مسرحية إسحق أُعدتْ عن ترجمة لرواية "الباريسية الحسنة" (٢٩) التى كتبتها الكونتيسة "داش"، وهو اسم مستعار للفايكونتيسة "دى بوالودى سان مارس". كانت الكونتيسة "داش" قد كتبت عدة روايات عاطفية. وقد نشرت هذه الرواية عام ١٨٦٤ ويرجح أن تكون هذه المسرحية قد كُتبتْ وأعمالاً أخرى باللغة العربية الفصحى غالباً لأن اللهجة المصرية كانت غريبة بالنسبة إلى هذه الفرقة السورية، وكان هذان الكاتبان السوريان يجدان صعوبة شديدة فى أن يكتبتا باللهجة المصرية العامية.

واصلت الأهرام تشجيعها لهذا المشروع. كان أحد المواطنين السوريين "سليم حموى"، قد كتب خطاباً إلى الجريدة، فى الأسبوع الثانى للفرقة، يفسر فيه معنى الكوميديا؛ كى يشجع القراء أن يقصدوا المسرحيات:

"الكوميديات مسرحيات توصل الجد من خلال الضحك.
ففيها أحداث حدثت بالفعل تُحاكى حتى يتعلم الإنسان دروساً
مدهشة منها. إن المشاهد يرى ما حدث من أحداث غريبة،
فيحاكى الطيب ويتجنب ويرفض السوء، حيث إنه يرى الثناء
الذى يجزل الفعل الجدير بالثناء واللوم الذى يقع على الفعل
الشرير، وهكذا تنهذب أخلاق الرجل ويتقدم إلى أوج آداب
السلوك والصلاح وقد قيل إن الملوك تعلموا السلوك الحميدة من
هذه المسرحيات" (٣٠).

وتواصل الخطاب فى العدد التالى:

"مثلاً، لو أرادوا أن يطلعوا السلطان ويعطوه بالتفصيل
الأشياء الطيبة والشريرة التى تحدث له، فإنهم يصورون هذا على
خشبة المسرح أمام الناس العاديين والنبلاء، وهم يحاكون كل
شئ حدث له وما سمعوه عنه حتى يصدق المشاهد (الناظر)
تقريباً أن المشهد كان نون شك حدثاً حقيقياً بلا أوهام أو
نقائص".

وصف حموى كيف يمكن للمسرح أن يصور بكل صدق وأمانة حدثاً. فعلى خشبة
المسرح يمكن رؤية الحاكم جالساً فى مكان يليق بمكانته، محاطاً بالهاشمية وهم
يقدمون فروض الطاعة إليه ويصبح الجمهور مختلطاً عليه الأمر حول الواقع ويبدأ
فى الاعتقاد أن الممثل (الشخص) هو حقا السلطان، ولا ريب فى بطلان أى قول تافه
عن لا أخلاقية مهنة التمثيل، حيث يشير حموى- دون شك- إلى أن معظم الممثلين
والممثلات (لاعبات) أناس على خلق وأذكياء وفاصلون، وكل الممثلات يجب أن يكن على
علم بالأدب وأن يكن منغمسات فى الدواوين الشعرية والعلوم الحسابية. وأشار حموى
إلى كتابى الرحلات لـ"رفاعة بك الطهطاوى" و"سليم دى بسطرسى"^(٣١) ليؤكد صدق
قوله حول المسرح، وطمان القارئ أن سليم النقاش كان يبذل قصارى جهده بكل جدية
ليصل إلى الكمال^(٣٢). وقال "حموى" إنه يأمل أن ينشر بحثاً فى الموضوع فى مطبعته
مطبعة "الكوكب الشرقى"^(٣٣) ولم يظهر هذا البحث مطلقاً.

قامت الجريدة الرسمية أيضاً "الوقائع المصرية" بتشجيع جهود النقاش ولكنها
لم تستمر فى هذا التشجيع حتى انتهاء الموسم. كتب "حبيب غرزوزى" فى الجريدة
يثنى على "سليم" لهذه الأعجوبة التى أسعدت المثقفين بصفة عامة سواء الأجانب
أو الأتراك أو المصريين أو السوريين، ولم يرَ ميزة فى إهمال العرب للمسرح حيث
يعتبره الأوروبيون مدرسة لتدريس مبادئ الأخلاق، ولم يجد الجمهور صعوبة فى فهم
المسرحيات التى عرضت مثل "هارون الرشيد" و"الكذوب" و"مى" و"عايدة"^(٣٤).

وعلى الرغم من كل هذا التشجيع من الصحافة والإعانات من الخديو إسماعيل ومساعدة عدد من كبار رجال الحكومة مثل "عمر باشا لطفى" حاكم الإسكندرية^(٣٥)، فإنَّ "إسحق" قرر في وقت ما من عام ١٨٧٧ أن يكف عن أنشطته المسرحية، ويبدو من تقارير الصحافة أن هذه الفرقة كانت ناجحة على نحو هائل، وهذا مما يثبت بطلان ما قرره كتاب آخرون رأوا عكس ذلك مثل "باربو" و"نجم"^(٣٦) وطبقا لمعاصريهم، "سليم الأنهورى" فإن "عقبات ثارت نتج عنها أن ألغيت عروض الفرقة"، أصبح "أديب" فعلا "الخليل الوفى" وقد ألمح البعض إلى أن نصيحة "جمال الدين الأفغانى" هى ما أقنع الاثنين أن يترك المسرح وأن يصبحا صحافيين. كان "إسحق" قد أرسل إلى القاهرة بخطاب تقديم إلى الأفغانى وسرعان ما أصبح واحدا من حواريه وبمساعده أخذ دكانا فى "باب اللوق"^(٣٨) وجهاز مطبعة وشرع فى إصدار جريدة أسبوعية "مصر" فى يوليو من عام ١٨٧٧ .

ظل النقاش مهتما بالمسرح، فكتب ومثّل فى مسرحية أخرى "المقامر" ويمكن أن تكون واحدة من المسرحيات التى عرضت فى الأوبرا بالقاهرة^(٣٩). سافر النقاش إلى القاهرة فى يوليو، وذكر نبأ فى جريدة إسحق "مصر" أن "سليماً" كان يأمل فى أن يحصل على تصريح من الحكومة كى يعرض مسرحياته فى أحد مسارح القاهرة على الأرجح فى موسم الشتاء التالى، وأكدت الجريدة أن الحكومة سوف تنعم عليه بهذا التصريح. أثنى الصحافى الذى ربما كان هو نفسه "إسحق" على مسرحيات "سليم" لكونها حافلة بالأقوال المأثورة والأغاني المؤثرة والشعر الرقيق الممتاز. وذكر أن روح الفكاهة فى مسرحياته له جانب جاد وأطلق على مسرح سليم "سوق عكاظ" العصر الحديث. كان "عكاظ" السوق الذى يعقد قرب مكة فى فترة ما قبل الإسلام ويرتاده شعراء مشتركون فى مباريات شعرية، ووصف "سليم" بأنه أديب متفوق فى هذا الفن:

**"فهو من أول العرب الذين أسسوا مسرحا منظما، وقد كان
قصد الأندى أن يدع هذه (الفرقة) تعرض فى القاهرة فى خدمة
الخديو النبيل، وقد جاء إلى هذه المدينة؛ ليحقق هدفه لأن المجتمع**

المصري عربى، وفرقة المسرح العربى بلا شك أكثر فائدة له من المسرح الأوروبى."

وشأن المقال الذى نشر فى الأهرام، حاول هذا المقال أن يقنع الحكومة العزوف والجمهور بفضائل المسرح. قال إن هذا الفن كان أحد أسباب تقدم المجتمع الإنسانى فى أوروبا وهو أحد متطلبات المجتمع بل إن المسارح ظلت مفتوحة حين كانت باريس محاصرة من جانب البروسيين عام ١٨٧١ . وهناك فوائد جمة للمسرح. قالت الجريدة إنه عَرَضُ عامٌ لأخطاء البشرية ومحاسنها، إنه يبين معرفة العالمين وجهل غير المتعلمين. كما تُصَوِّرُ الأحداث بشكل يمكن المتفرج من تخيلها بعد ذلك، كصورة لا يمكن أن تمحى مطبوعة على ذهنه، ويتعذر محوها بسهولة. لكن الصوت الحى أيضا له تأثير هائل على المستمع. وشرح المقال كيف أنهم يجنون فوائد من هذه الانطباعات، لأنه من الواضح أن أى واحد يرى شخصا مقتولا يتأثر بطريقة مختلفة عن شخص سمع فقط عن الجريمة^(٤٠). وربما أعلنت أعداد لاحقة من الجريدة عن بيع نسخ من مسرحيته "مى" و"عايدة" كجزء من الحملة الإعلانية لإعادة فرقة "سليم" إلى القاهرة، وكانت النسخ تباع بأسعار مخفضة فرنك واحد للنسخة^(٤١).

وربما عرض "جيمز سنّوا" المصرى كوميديا جديدة من فصل واحد كتبها هو فى الثانى من أغسطس عام ١٨٧٧ فى مسرح الأزيكية، وذلك فى محاولة منه لإحياء مسرحه الخاص، وذلك حين خلقت فرقة النقاش المناخ الصحيح. وقد عرضت هذه المسرحية "مغامرة ستينتيريلو فى القاهرة" أمام حشد من الجمهور ويبدو أنها ترجمة إيطالية لمسرحياته العربية الأولى عن مغامرات أمير أوروبى فى الحريم. وقد قوبلت بعدم استحسان عام وصفير من الجمهور؛ لمنع عرضها. ورأى مراسل جريدة "لا فينانتسا" أن صنوعاً "سنّوا" أخطأ فى محاولة أن يصلح عادات الحريم على خشبة المسرح، وعلى الأخص فى مصر حيث كانت هذه العادات موضع توقيير، ففى مسرحية "سنّوا" العربية عبّرت فتاة فى الحريم عن شكواها من أوجه الحرمان فى حياة الحريم. رأت الجريدة أن صنوعاً "سنّوا" كان عليه أن يكتب كتابا عن الموضوع بدلا من

المسرحية. كان عليه أن يعرف أنه عندما يكون المرء ضيفا في بيت شخص آخر، فإن عليه واجبات لياقة معينة^(٤٢).

كتب صنوع "سنّوا" إلى الجريدة فيما بعد عن ملاحظات المراسل شارحا أنه لم يكن لديه النية في الهجوم على عادات البلد الحميمة وأعرافها. قبلت الجريدة ملاحظاته لأن "سنّوا"، طبقاً للجريدة، كان رجلا ذا عقل راجح ومشغول على الدوام بتقدّم مصر الثقافي^(٤٣). وليس من المعروف ما إذا كانت قد عرضت ترجمات أخرى إلى الإيطالية قام بها صنوع "سنّوا" على المسرح الأوروبى فى مصر. ترجم صنوع "سنّوا" أيضا أول أوبريت له إلى الفرنسية، لكن صديقا له، كان يضع لها موسيقاها، فقدّها^(٤٤)، وعلى الرغم من أنه ظل فى مصر حتى يونيو من عام ١٨٧٨، إلا أنه يبدو أنه لم يلعب دورا فى إحياء الدراما العربية فى نهاية العقد الثامن من القرن التاسع عشر، وبعد هذا الصدام لم تعد له علاقة بالمسرح.

يوسف الخياط

يبدو أن النقاش فشل فى مسعاه لجمع أموال لفرقته، وتسلم قيادة الفرقة، تحت نفس الاسم "التياترو العربى"، واحد من أبرز ممثليها، هو يوسف الخياط (؟ - ١٩٠٩) وهو مواطن سورى^(٤٥). أصبح الخياط مشهورا لمهاراته فى أداء أدوار النساء وظل يسند أدوار النساء إلى الصبية؛ لأنه لم يستطع أن يجد ممثلات يقمن بهذه الأدوار، ورغم أن الصبية وجدوا أنه من الصعب أن يتمكنوا من هذه الأدوار فقد ساعده أخوه، أنطون، الذى لعب أدوارا هامة^(٤٦). وكان فى نية سليم أن يعود للانضمام للفرقة لو أثبت الخياط نجاحه^(٤٧). وكانت أولى إحدى المسرحيات التى عرضتها الفرقة تحت قيادة الخياط فى ذلك الخريف هى المضحكة التى كتبها بشارة ميرزا "صنّع الجميل" وقدمت على مسرح زيزينيا بالإسكندرية يوم السبت الموافق ٢٢ سبتمبر من عام ١٨٧٧ كما كان ذلك مدعاة سرور عظيم للجمهور، وأعيد عرضها فى اليوم التالى. كانت تلك

المسرحية قد عُرضت عدة مرات في بيروت عامي ١٨٧٥، ١٨٧٦ . ومرة أخرى كانت جريدتا "الأهرام" و"مصر" هما اللتان قامتا بمعظم تغطية الفرقة. أملت الأهرام أن يجعل الله المشروع يزدهر حتى يستجيب الناس بالحضور^(٤٨). وأعيد عرض نفس هذه المسرحية في يوم ٢٩ سبتمبر، أمام جمهور صغير هذه المرة بسبب الحرارة الخانقة. في يوم الجمعة الثاني من نوفمبر^(٤٩) قدمت مع مضحكة "البخيلان" وهي مجهولة المؤلف^(٥٠). وفي الثالث من نوفمبر عرضت الفرقة مضحكة أخرى مجهولة المؤلف "البخيل والشيطان"^(٥١).

وكانت الفرقة ستقدم عرضاً آخر يوم الجمعة ٢٣ نوفمبر^(٥٢). وقُدّم العرض النهائي على مسرح زيزينيا في العاشر من يناير عام ١٨٧٨ لجمع أموال لـ"جمعية الإعانة الوطنية" لمساعدة جرحى الحرب المصريين في الحرب التركية الروسية (١٨٧٧-١٨٧٨). تضمنت الأمسية ترفيهاً موسيقياً و"يانصيب" ومسرحية عربية ذات فصل واحد "الحكيم المغصوب"، وربما كانت هذه من إعداد محمد عثمان جلال عن مسرحية موليير "طبيب رغم أنفه" التي نشرت لأول مرة في عام ١٨٧١ وإذا كانت كذلك فقد كانت المرة الوحيدة في تلك السنين المبكرة التي عرضت فيها مسرحية لمؤلف مصري من قِبَلِ فرقة من الفرق السورية. قدمت فرقة الخياط خدماتها لهذه الجمعية مجاناً^(٥٣). في يوم ٢٣ من ديسمبر كتب "جابريل شارم" بحماس عن عرض هذه المسأسة "الأخوان المتحاربين" التي شاهدها على مسرح "الكوميدي" ثم انتقلت الفرقة إلى القاهرة وربما قَدِّمَتْ عروضاً في الطريق في مدينتي دمياط والزقازيق بالدلتا، يرجح أن تكون هذه أول عروض مسرحية في مصر خارج القاهرة والإسكندرية^(٥٤). سحب الخياط فرقته إلى القاهرة بتشجيع من الخديو، فقد كان إسماعيل قد أصدر أمراً بأن تُفْتَحَ الأوبرا لعرض مسرحياتهم. كانت هذه هي المرة الأولى التي تُقَدِّمُ فيها مسرحيات عربية في مسرح الأوبرا بحضور الخديو. وقدمت الفرقة بعد ذلك بأسبوع مسرحية "الظلم أو الطاغية" ومن الأرجح أنها عنوان آخر لمسرحية سليم النقاش "الظلم"^(٥٥).

عادت الفرقة إلى الإسكندرية بعد موسم قصير، حيث عرضت مضحكة وهزلية عربية على مسرح زيزينيا يوم الثلاثاء الموافق ٢٦ من فبراير لـ "جمعية القديس يوحنا الرحوم الكاثوليكية الخيرية اليونانية" (جمعية القديس يوحنا الرحوم، من أجل فقراء الجمعية)، ومن المحتمل أن تكون هذه المضحكة قد عرضت بدلاً من مسرحية "الأخوان المتحاربين" وهي ترجمة أخرى لمسرحية راسين "الأخوة الأعداء" التي كانت الفرقة تتوى أن تقدمها أمام الجمعية^(٥٦). ففي يوم السبت الموافق الثاني من مارس كان من المفروض أن تعرض مضحكة ذات ثلاثة فصول "الجنان" أو ما أسمته الأهرام "الجنان"^(٥٧). ويرجح أن يكون أحد هذين العنوانين خطأً مطبعياً. كان هذا آخر عرض للفرقة في موسمها الأول.

بدأت الفرقة أنشطتها مرة أخرى في خريف عام ١٨٧٨ وفي هذه الأثناء فتح الخياط متجرًا للكتب، "مكتبة الإسكندرية" في منطقة المنشية في وسط البلد بالإسكندرية قرب مسرح زيزينيا^(٥٨) ربما ليضيف إلى دخله في أشهر الصيف. واصلت الأهرام تغطيتها الصحفية للفرقة في الخريف بالتعاون مع جريدة "التجارة" شقيقة جريدة "مصر". كانت جريدة "التجارة" اليومية قد تأسست في مايو من عام ١٨٧٨ على يد إسحاق والنقاش؛ إذعانا للأفغانى^(٥٩). لم يكن لإسحق علاقة قوية بالنقاش حين غادر الإسكندرية وخطت الفرقة لتقدم يوم الثلاثاء ٢٩ أكتوبر على مسرح زيزينيا "الأخوان المتحاربين". ربما كان عنواناً بديلاً آخر لإعداد مسرحية راسين وأُتبعَت هذه المسرحية بأخرى هزلية تتناول مأساة راسين التاريخية والصراع بين أخوين على عرش طيبة. وقد قدمت المسرحية لجمع أموال للجمعية الخيرية الأرثوذكسية اليونانية^(٦٠). وبحلول ديسمبر كانت الفرقة قد انتقلت إلى القاهرة مرة أخرى حيث أعيد عرض نفس المسرحية على مسرح "الكوميدي" يوم ٢٣ ديسمبر^(٦١).

كتب "جابريل تشارم" بحماس عن عرض مأساة "الأخوان المتحاربين" التي كان قد شاهد عرضها في مسرح "الكوميدي": "لقد استمتعت أنا شخصياً لدرجة أنني لم أندم لحظة أنني فاتتني المسرحيات الهزلية والكوميدية السابقة".

وهو يعطى وصفا منفردا نابضا أيضا بالحياة وممتعا لما كان عليه تمثيل هذه الفرقة:

"... وقفوا هناك يشاهدون بلايا هذين الابنين من أبناء
"أوديب"، اللذين كانت نزاعاتهما الدموية تستدر دموع كل العالم
المتحضر. لم يكن المثلون مستوعبين أنوارهم بشكل لا يسمح
بتوقفهم من أن لآخر حتى في منتصف خطاب مهيب عنيف
ليستديروا باتجاه مقصورة الوالى ليدندنوا أغنية على شرف
الباشا، مصحوبة بحركة رأس بالغة الغرابة. وفي النهاية عندما
يموت "ايتوكليز" و"بولينوس" اللذان حملا علاوة على ذلك اسمين
عربيين بطريقة مأساوية للغاية فإن الفرقة الموسيقية وقد تملكها
جرح بطيء غير معروف من أجل اللياقة الأدبية أو ربما لاعتبار
ما في غير محمله شرعت تعزف بحركة سريعة نشيد
"المارسيليز"، وربما كان ذلك طريقة للإشارة إلى أن المسرحية
من أصل فرنسى وسقط الأخوان على أصوات "دم غير نقي".
وبعد العرض جاءت المضحكة وقد استعيرت من مخزون
مسرحيات القصر الملكى، وكان موضوعها بلايا سائق قطار
يفاجئ بزوجته متلبسة بالخيانة، لكن العرب لديهم تقدير عظيم
لكرامة الفن لدرجة أنه لا يمكنك أن تضع أمام جمهور عريض
بلوى تدعوه للأسى تخص وقار سائق قطار بسيط. ولذا فإنهم
بناء عليه، استبدلوه بجنرال إيطالى بصفته عضو مجلس شيوخ
رومانى، وهو ما لم يسمح بأى شك فى مكانته وجنسيته. ولم أر
مطلقاً شيئاً أكثر إضحاكاً من هذا الجنرال- عضو مجلس
الشيوخ- فى مشهد حل العقدة المتأزم، وهو يمسك بسيفه مثل
شمعة رفيعة فوق رأس المذنبين. ومن المؤكد أن منظره لم يكن
منظر تهديد لهما بالقتل.

وهكذا فإننا نرى أن الفن العربي قد أفاد بشكل غريب من
مدرسة المسرح وأن جهود إسماعيل باشا فى أن يؤقلم الأدب
الفرنسى فى مصر قد أنتجت تأثيرات مذهشة^(٦٢).

فى أوائل يناير، أوردت الجريدة القبطية "الوطن" تقريراً جاء فيه أن الفرقة قد
قدمت مؤخراً عرضاً تضمن أغاني عربية وموسيقى وشعر (قصائد)^(٦٣)، وفى يوم
الاثنين الموافق السادس من يناير عام ١٨٧٩ عرضت الفرقة مسرحية عربية ذات ثلاثة
فصول أمام الخديو ووزرائه، وأثنت جريدة "مصر" على الخياط لقدرته التمثيلية^(٦٤)،
وعنوان هذه المضحكة غير معروف. وقدمت الفرقة، وهى لا تزال فى القاهرة دون شك
فى الثانى عشر من يناير مسرحيات أكثر إدهاشاً أمام الخديو والعديد من موظفى
الحكومة. علقت جريدة "الوطن" قائلة: "إن كل واحد فسر حضور الخديو على أنه إشارة
واضحة ودليل رافع على أن فخامته يشجع الشرقيين فى مشروعاتهم وأعمالهم وليس
هناك شك فى أنه أنعم بعطفه على كل أولئك المشتغلين بهذا المشروع الممتاز بكرمه
المعهود"^(٦٥)، ولعل هذه الملاحظة تشير إلى أن الخياط كل يتلقى دعماً مالياً من الخديو
كما تلقى النقاش قبله.

وبحلول يوم ٢١ يناير كانت الفرقة قد انتقلت إلى الأوبرا حيث حضر الخديو
وعائلته ووزرائه عرضاً لمارون النقاش هو "هارون الرشيد"^(٦٦) الذى كان قد أصبح
مقياس قيمة فى برنامج الفرقة، فقد أعلن مراسل "التجارة" بالقاهرة أنه من الواضح
أن الفرقة كانت ناجحة فى المدينة ورحب مراسل جريدة سكندرية أخرى بالقاهرة،
جريدة "الإسكندرية" بكل حماس بالفرقة وعبر عن اعتقاده بأن المسرح لم يكن فقط
للضحك والتسلية لكنه كان مدرسة عامة عظيمة تقع فائدتها بين التسلية والحب، وردد
رئيس تحرير "الإسكندرية" صدى هذه المشاعر وأبدى ندمه على أن الافتقار إلى
المساحة منعه من الكتابة عن أنشطة الفرقة^(٦٧).

وكان هناك زعم بأن عرضاً لمسرحية "الظلم" حضره الخديو فى حفل بمناسبة
بدء الموسم بالأوبرا فى التاسع من فبراير عام ١٨٧٩ أغضب فخامته بسبب إشاراته

إلى الظلم والظالمين، فقد كان إسماعيل يعتقد أن مثل هذه التعليقات إشارة إليه هو نفسه وإلى حكمه للبلد. كانت الأهرام قد أعلنت أن المسرحية ستعرض يوم الأحد التاسع من فبراير عام ١٨٧٩ بدار الأوبرا وأن الدخل سيذهب إلى ممثله الفرقة الأولى "الست مريم". كان بطل المسرحية حاكما مستبدا طاغية، والدراما تدور حول الفضاعات التي يقترفها وسقوطه في النهاية. وتنتهي المسرحية بكلمات "إننى أعرف حجم خطئى. إن الله يعيب الظلم وكل ظالم". وطبقا لبعض التقارير، أدت هذه المسرحية إلى ترحيل الخياط وفرقته إلى سوريا، أو على الأقل أمرها بأن تغادر القاهرة، ويقال إن الأوبرا أغلقت عندئذ في وجه الفرق المسرحية العربية حتى عام ١٨٨٢^(٦٨). ويبدو خطأ هذه التقارير، حيث ظلت فرقة الخياط تمثل عروضها بالقاهرة في فبراير ومارس، وأعيد تمثيل مسرحية "الظلم" في الثانى من أبريل^(٦٩).

قدم العرض الأخير بالقاهرة يوم الأحد الموافق التاسع من مارس وكان عرضا لمسرحية سليم النقاش "مى وهوراس" التي أضيفت إليها بعض أجزاء جديدة وألحان مؤثرة ومشاهد رائعة (مناظر)^(٧٠). وفى نفس الشهر، عادت الفرقة إلى زيزينيا بالإسكندرية وكانت ستقدم عرضها الأخير على مسرح زيزينيا فى يوم الاثنين ٢١ أبريل وهو "هارون الرشيد"^(٧١). وعاد أديب إسحق وسليم النقاش عودة قصيرة إلى المسرح فى يوم الأحد ١٧ من مايو بمسرح زيزينيا حيث قدما أيضا "هارون الرشيد" من أجل الخير للجنة مساعدة الجرحى فى الحرائق فى دمشق والموسكى بالقاهرة (لجنة إعانات المصابين بحريقه سوريا والموسكى). كان النقاش وإسحق عضوين فى هذه اللجنة ويبدو أن العرض قُدِّم بمبادرة من النقاش وعرضته مجموعة هواة ربما وليس بواسطة فرقة الخياط. عمل النقاش الترتيبات للدعاية للحدث فى الجريدتين اللتين كان يديرهما: "مصر" و"التجارة" طالبا دعم الصحافة الأوروبية للإعلان عنه. عزفت فرقة عسكرية فى تلك الأمسية وغنيت أغنيات فى الفن ألقته المطربة المشهورة "السيدة بزادة"، وقد حضر العرض جمهورٌ عريض تضمن حاكم الإسكندرية، مصطفى فهمى، وجمال الدين الأفغانى^(٧٢).

سليمان القرداحى

خلال الصيف كان هناك عدد من العروض المسرحية العربية بالإسكندرية من بينها أول مسرحية من إخراج السورى سليمان القرداحى، فقد عرضت المسرحية "مسرحية حسن حسّان" يوم العاشر من يونيو بمسرح الفييرى بالإسكندرية.

وليس معروفا من الذى قدمها ولا مؤلفها، رغم أنه من المحتمل جدا أن تكون مسرحية مدرسية^(٧٣). ورد نبا عن هذا فى جريدة "الوقت" التى كانت قد افتتحها الأخوان تقلا عندما كانت الأهرام معطلة مؤقتا. نظم القرداحى (?- ١٩٠٩) عرضا لمسرحيتين أحدهما عربية والأخرى فرنسية فى يوم الخميس الموافق الثالث من يوليو لتعرضهما على الأرجح تلميذات بمدرسة زوجته للبنات (مدرسة البنات الوطنية)^(٧٤) الكائنة بشارع شريف بالإسكندرية، بعد الامتحانات السنوية وتوزيع الجوائز. كانت زوجته "كريستين" قد أسست هذه المدرسة عام ١٨٧٧ كان القرداحى ممثلا فى فرقته النقاش والخياط. كان بين الجمهور ضباط جيش وكثير من أعيان المسلمين والمسيحيين^(٧٥).

وفى الصيف التالى عرضت المدرسة مسرحية أخرى يوم الخميس الموافق الخامس من أغسطس عام ١٨٨٠ هى مسرحية "تليماك"، والتى ربما كانت من إعداد السورى سعد الله بستانى. كانت "تليماك" التى نشرت ببيروت عام ١٨٧٠ بترجمة عربية، قد عرضت لأول مرة ببيروت فى يوليو ١٨٦٩. كتبت مسرحية "مغامرات تليماك" فى عام ١٦٩٩ كرواية تعليمية لدوق "بجندى"، حفيد لويس الرابع عشر وولى العهد. يقوم "تليماك" برحلة بحرية بحثا عن أبيه "عوليس"، بصحبة الإلهة "مينرفا" التى تتنكر فى هيئة شخص ناصح مخلص. التقيا على جزيرة "أوجيفى" بواسطة الحورية "كاليبسو". حفظ الشخص المخلص "تليماك" من إغراءاتها. وقد قُدّم العرض على مسرح زيزينيا لأن المدرسة لم تكن كبيرة بما يكفى لأن تسع الجمهور. عرضت أمام الخديو توفيق وأعضاء الحاشية وحاكم الإسكندرية^(٧٦) وقدمت أموال للفقراء لحساب الجمعية اليونانية الكاثوليكية الخيرية بالإسكندرية. تضمنت المسرحية كثيرا من الأغاني،

وأشارت جريدة "لومونيتور إيجيبسيا" أن هذه لم تكن مثل مسرحية مدرسية متوسطة المستوى^(٧٧).

"حتى هذا اليوم كان توزيع الجوائز حافزا للطلبة على إظهار مواهبهم واستعداداتهم الدرامية إلى حد ما من خلال مسرحيات بسيطة ذات طابع أخلاقي. لا يملك "بيركوين" إلا أن ينحنى لها احتراما. وفي مساء الخميس شاهدنا على مسرح زيزينيا تجربة كانت من الجرأة بحيث أحدثت مفاجأة شديدة ومع ذلك فقد حققت نجاحا حقيقيا. حيث تخلت طالبات مؤسسة قرداحى عن عادات الروتين مع تمسكهن بالخط الكلاسيكى القديم واقتبسن من مغامرات تليماك موضوعا لمسرحيتهن واخترن لعرضها منطقة مسرح زيزينيا الكبيرة. قد ترون فى ذلك تهورا لكنكم تذكرون المثل القديم الذى يقول "الحظ أو النجاح حليف الجري". إن أنسات المؤسسة هن اللانى وانتهن الشجاعة النادرة والجرأة على تقديم المشاهد الرئيسية الرائعة، وذلك باللغة العربية وقد شاهد سمو الخديو هذا العرض الرائع الممتاز وبهر سُمُوهُ نُبُوغُ خاص فى صفاء النطق الذى تتمتع به هؤلاء الممثلات الصغيرات اللانى يبذلن طاقة تفوق سنهن وذلك طوال خمسة فصول طويلة وهن يعبرن عن عواطف ليست لديهن أية فكرة عنها"^(٧٨).

لم يكن التياترو العربى، فرقة الخياط، بمثل هذا النشاط فى موسم شتاء ١٨٧٩ . كان راعى الفرقة الخديو إسماعيل قد عُزِلَ فى يونيو من عام ١٨٧٩ . وربما كان خليفته توفيق أقل نزوعا لأن يمنح دعماً ماليا للمسرح العربى. كان العرض الوحيد الذى قدم مقررا ليوم الخميس الرابع من ديسمبر من عام ١٨٧٩ بالقاهرة عندما قررت الفرقة أن تقدم ثلاثة أوبريتات ذوات فصل واحد للاحتفال باعتلاء الخديو الجديد العرش^(٧٩). وربما كان الخياط يأمل فى أن تشجع هذه الأمسية الخديو الجديد على الاستمرار فى تقديم الدعم المالى للفرقة كأبيه.

عبد الله نديم

احتكر السوريون المسيحيون المسرح العربى فى مصر لمدة تتجاوز الثلاث سنوات، وكان هذا الاحتكار قد انكسر على يدى السيد عبد الله نديم، أول مصرى منذ عام ١٨٧٢ يكتب للمسرح العربى. ربما كان المصريون قد ثبّطت همّتهم عن توريط أنفسهم فى المسرح بعد الطريقة الديكتاتورية التى أغلق بها مسرح صنوع "سنّوا". كان نديم (١٨٤٣-١٨٩٦) ^(٨٠) قد تلقى تعليماً تقليدياً إسلامياً، وقد اكتسب شهرة بصفته شاعراً وخطيباً واختلط فى شبابه بالأوساط الأدبية فى الإسكندرية ووطنياً وقضى سنوات عدة شاعراً جوالاً (أدبائى) يقوم بتسليّة أعيان القرى فى حفلات شربهم فى الدلتا. ودعى "نديم" لنجاحه فى تسليّة الأغنياء. وفى بواكير العقد الثامن من القرن التاسع عشر، حين كان يعمل موظفاً فى "القصر العالى" بالقاهرة مقر الأميرة أم الخديو إسماعيل وملتقى العديد من العروض المسرحية انضم إلى الأوساط الثقافية بالمدينة والتقى بأبرز أدباء العصر. كان قد أصبح فى القاهرة شأن صنوع "سنّوا" جزءاً من حلقة الأفغانى وسافر فى أوائل عام ١٨٧٩ إلى الإسكندرية بتعليمات من الأفغانى لينضم إلى أديب إسحق وسليم النقاش لنشر مذاهب الأفغانى وأفكاره. بدأ يكتب مقالات لجريدتهما "مصر" و"التجارة" وأصبح مهتماً بالمسرح من خلال اتصاله بالأخوين السوريين.

أسس نديم فى أبريل ١٨٧٩ جمعية وطنية اجتماعية ثقافية ^(٨١) بالإسكندرية بنصح من صديقيه (الجمعية الخيرية الإسلامية). أُسِّسَتِ الجمعية لمساعدة فقراء المدينة وفتحت أيضاً مدرسة لأبناء الفقراء واليتامى فى يونيو ١٨٧٩ وأصبح نديم مديرها. قدم الطلبة فى الخامس من فبراير عام ١٨٨٠ مسرحية بالفرنسية، وأصدرت جريدة النقاش "المحروسة" تقريراً عن العرض ^(٨٢) وساعد نديم فى تأسيس جمعية أدبية فى المدرسة للطلاب يمكنه من خلالها أن ينشر أفكاره ويعلم شباب مصر، أُسِّسَتِ هذه الجمعية، جمعية الفنون والآداب فى المدرسة فى يوم ٢٢ من أبريل بواسطة التلاميذ؛ لمكافحة الطلاب الناجحين ولمساعدة الفقراء منهم ولاستخدام المسرح للمناظرات

والمسرحيات والمناقشات وللحفاظ على حقوق الطلاب المدرسية. كانت الجمعية مفتوحة لأي طالب من أية مدرسة ومن أي بلد أو عقيدة ورئيسها كان "أحمد منيب"^(٨٢). كانت هذه أول جمعية درامية للهواة بين الفرق العربية في مصر. أراد نديم أن يألف طلبته هذا الجنس الأدبي الجديد: الدراما. أخرج نديم المسرحيات التي قام بالتمثيل فيها جنباً إلى جنب مع الطلاب وكان هو أيضاً كاتب الجمعية الدرامي.

أوردت المحروسة نبأ عن أحد عروض مسرحيات نديم "الوطن وطالع التوفيق" وهي تورية عن اسم الخديو توفيق. عرض هذه المسرحية ذات الفصول الأربعة الطلبة في فناء المدرسة يوم الاثنين الثاني من أبريل أمام حشد من الجمهور ضمّ الأمراء والأعيان. كان ولي العهد عباس نصيراً للمدرسة. كانت المسرحية ناجحة إلى درجة أن الكثيرين طلبوا إعادة عرضها. حيث إنها أظهرت فضائل الخديو ووزرائه^(٨٤). أعيد عرض المسرحية في ذلك الصيف يوم ١٢ يوليو على مسرح زيزينيا أمام الخديو وحاشيته. افتتح نديم العرض بقصيدة مهداة إلى الخديو وكذلك ألقى أشعاراً تُثني على الوزراء، رياض باشا، فخرى باشا، البارودي، على مبارك، فوزى باشا، ومحمود باشا فكرى. بيعت تذاكر هذا العرض بمجرد صدورها وحقق نجاحاً هائلاً. وانبهر توفيق إلى درجة أنه منح الجمعية مائة جنيه حيث ذهب جزء من المال كجوائز للطلاب الناجحين والباقي للمحتاجين^(٨٥).

المسرحية تهكّم مستتر على ظروف البلد الاجتماعية والسياسية وهي بلا حبكة، لكنها سلسلة من الحوادث بين شخصية الوطن المصورة في شكل بشري والفلاحين وسكان المدن وموظفي الحكومة والبحارة وأحد الحجاج. وجميعهم يتجاهلون إصراره على أن كل أطفال مصر عليهم أن يتعلموا لرفع مستوى المعيشة، وفي النهاية يستجيب الوطن "عزت" ويقرر أن يؤسس مدرسة لتعليم الأطفال. والمسرحية تدور حول تدهور مصر، وتهاجم الطغيان وسوء الحكم وتكشف الظلم والفساد والضرائب الجائرة وتدخل الأجانب في شؤون مصر، ويوضح نديم أنه من الضروري دراسة أسباب تقدم الأمم الأخرى، كما يجب أن يفكر المصريون في الأعمال المجيدة التي قام بها أسلافهم، وأقام

تباينا بين قوة مصر سابقا وبين عبوديتها الراهنة وبين علم المصريين القدماء والجهل المتفشى اليوم وبين الجهود التي يجب أن تبذل للصعود من هذه الهاوية، كان الجديد فى المسرحية الروح الوطنية التي حاول نديم أن يفعم بها مواطنيه عن طريق كشف أنشطة الطبقة الحاكمة والموظفين الأتراك مما يؤدي إلى التدهور، وتشجيع التوسع فى نظام التعليم وتعزيز الحاجة إلى العلم والمعرفة^(٨٦). وهناك، قرب نهاية المسرحية، بعض الثناء على توفيق وزيرائه بصفتهم مخلصين مأمولين للأمة. وصف نديم نفسه المسرحية فى جريدته التهكمية "التنكيت والتبكيث" فقال إنها تصور:

"حالتنا وما كنا فيه من الذل والإهانة وما تحملناه من المظالم والمغارم، ثم تخلصت بجلوس مولانا الخديو ومساعدة وزيرائه الكرام على أفكاره الحسنة ومقاصده الخيرية وما يعانى به رجاله من الاشتغال بحفظ الأمة وصيانة الوطن وما تنورت به الأفكار حتى اهدت لفتح الجمعيات التي بها تكثر المعارف وتعود ثروة البلاد"^(٨٧).

كُتِبَت المسرحية باللغة العامية رغم أن كلام الوطن والبدو باللغة الفصحى بسبب مكانتهم وتتضمن المسرحية شعرا.

قَصِدَ "بُتْر" - معلم خاص بالبلاط - واحدا من عروض مسرحيات شهر يوليو، ولأنه فهم القليل منه، فإنه وجده مُمِلًا إلى حدٍّ ما:

"كان أمراً رديئاً، أربعة فصول، طول كل فصل ساعة دون تغيير للمناظر، ولا حبكة ولا حدث.. دخل فى أول الأمر عجوز ذو لحية بيضاء (وطن) جلس على كرسي بين زهرتى ورد، يئن ويغمغم لمدة ساعة يدخل بعده شيخان ثريان بملابس محلية يدخلان غليونين طويلين من الياسمين جلسا على مقعدين واحد إلى اليمين وواحد إلى يسار العجوز ذى اللحية البيضاء وتحادثوا لمدة ساعة، وعندما غادرا دخل فلاحان يتكى كل منهما على

عكازه فى وضع مماثل وتكلما أيضا لمدة ساعة تبعهما اثنان من حزب "مصر الفتاة" تكلما على نفس النحو لمدة ساعة كان خطابهما سياسيا كله، وبدا مملا بشكل يدعو إلى اليأس وأعترف أنني هربت بعد الفصل الأول من هذه الدراما السقيمة جدا" (٨٨).

قام الطلاب أعضاء الجمعية بعرض مسرحية أخرى كتبها نديم بعنوان "النعمان" أو "العرب" على مسرح زيزينيا على الأرجح عام ١٨٨٠ أمام الخديو والأمراء والأعيان والمدرسين. أوضح نديم فى مسرحيته مزايا العرب والأعمال البطولية التى أنجزوها (٨٩). كان النعمان اسماً للعديد من الملوك العرب قبل الإسلام. وطبقا لما يقوله نديم فإن المسرحية فاضت بأسلوب أدبى (بديع) وتشبيهات تمثيلية وعبارات مجازية وبيان.

كان يوسف الخياط لا يزال يأمل فى دعم مالى لأنشطته. فى أغسطس ١٨٨٠ مُنِحَ متعهد الحفلات الفرنسى "لاروز" حق استخدام الأوبرا فى موسم الشتاء التالى بالإضافة إلى إعانة مالية بلغت تسعة آلاف جنيه مصرى. أثار هذا التخصيص وقت الانخفاض فى المصروفات الحكومية صيحة احتجاج فى الصحافة. أعرب محررو جريدة "الوقت" عن أملهم فى أن تكون هذه الإعانة المالية إشارة إلى أن الدعم المالى فى طريقه إلى فرقة الخياط. كان من الواضح أن كثيرين أرادوا أن يروا إحياء فرقة محترفة بعد فاصل زمنى دام ثمانية أشهر.

"لقد فرِحَ مواطنونا بذلك النبأ (نبأ الإمتياز الذى حصل عليه لاروز) معتقدين أن (السلطات) ستتَّبِعُ هذا بمنح الإذن بمساعدة إدارة القياترو العربى، ومما أعطى دعما لهذا الاعتقاد هو اهتمام الإدارة الحالية بتمهيد الطريق للتقدم والتعليم لنشر الفوائد، الذى أنفقت الحكومة من أجله المبلغ المذكور، فلا تُعَلِّمُوا الوطنيين أمورا ليس للغة العربية فيها نصيب! إن معظمنا لا يعرف لغات أجنبية جيدا، ومن المعروف أن الشخص الذى لا يعرف تلك

اللغات يحتاج إلى هذه الفائدة أكثر من أولئك الذين يعرفونها. وفضلاً عن هذا فإن المسرح العربى مجهز بشكل أفضل ويكلف أقل، إنه يحتاج فقط إلى ربع المساعدة التى توفر (للاروز) أو لغيره، ونحن نعتقد أننا يجب أن نقول إن مصر عربية، وهذا البلد يستحق اعتباراً أكبر ويستحق أبنائها اهتماماً أكثر. لهذه (الأسباب) فإن كل واحد متأكد أن المجلس (الوزراء) سوف ينظر عاجلاً فى الطلب الذى تقدم به يوسف أفندى الخياط، مدير "التياترو العربى"، ونحن نعتقد أنه سوف يصدر أمراً سريعاً حتى يتمكن من أن يستدعى الفرقة (الكومبانية) وأن يجعلها جاهزة تماماً فى الوقت المناسب" (٩٠).

كان من الواضح أن الخياط قد تقدمَ بطلب لمجلس الوزراء للحصول على مساعدة مالية، وقد وجد هذا الطلب تأييداً صادقاً وقلبياً من جريدة "الوقت" بكل إخلاص. وتلقت الجريدة الكثير من الخطابات من قرائها فى طول مصر وعرضها تؤيد وجهة نظرها فى هذا الأمر (٩١)؛ ولكن لم يكن هناك أى استجابة عاجلة من الحكومة.

وجدت الجالية القبطية فرصتها للترفيه عن الخديو وضيافته. وفى أغسطس ١٨٩٠ قدم طلبة مدرستها، مدرسة الجمعية الخيرية القبطية، مسرحية "الملك المنصور" على مسرح زيزينيا أمام جمهور غفير تضمن الخديو و"نو الفقار باشا" حاكم الإسكندرية. كتبت المسرحية باللغة العربية الفصحى وكانت على الأرجح قصة أمين القصر المشهور فى الأندلس "المنصور" (٩-١٠٠٢). وفى ظل حكمه، على الرغم من التحكم الاسمى للخليفة الأموى، فإن الأندلسيين ظلوا أمة عظيمة وامتدت مساحتها إقليمياً على حساب المسيحيين. ورد نبأ عن هذه المسرحية فى الجريدة القبطية الوحيدة "الوطن" (٩٢). قدم طلبة مدرسة أخرى أيضاً، مدرسة محطة القبارى، مسرحيتين أمام الخديو، إحداهما بالفرنسية والأخرى بالعربية يوم ٢٧ أغسطس بصالون "ستورارى" بالإسكندرية. كان أكبر الطلاب الممثلين فى الثانية عشرة من عمره وكان مدير المدرسة

"يوسف كالأبنة" (٩٣). وربما أدت الأنشطة الدرامية فى مدرسة نديم إلى هذا الفيض من الأنشطة فى مدارس أخرى، فقد شجع نديم الأقباط على أن يشكلوا اتحادات (٩٤) حتى يمكنه أن يساعدهم على تقديم مسرحياتهم.

أبلغت جماعة مسرحية جديدة، سمّت نفسها "الاتحاد الوطنى"، جريدة "الوقت" أنها تخطط لتقديم مسرحية "الشيخ البخيل الجاهل والوالى الكريم الفاضل" على مسرح زيزينيا فى أكتوبر. وكل ما يعرف عن هذه المجموعة هو أن أحد الممثلين كان "حنا نقاش"، وربما يكون هذا من أقارب "سليم النقاش". أعلنت الجماعة عن هذا فى خطاب إلى الجريدة تقول فيه إن الجرائد المكتوبة باللغات الأجنبية فى مصر قد انتقدت المسرحيات العربية، لكن هذه الجرائد لم تعلم "أن أول المبدعين فى المسرح كانوا العرب". قالت الجماعة:

"إن أى شخص مُطّلع على التاريخ لابد وأن يعرف أن الممثلين الأوروبيين يقومون به هم فقط؛ لأنه مهنة يستطيعون بها أن يكسبوا رزقهم، فى حين أن الوطنيين يقدمون مسرحياتهم على السنة أبنائهم وبناتهم الصغار من أجل التدريب والتقدم ومهارة كبارنا فى ذلك (التمثيل) معروفة أيضا وواضحة من المسرحيات التى قدمت منذ بضع سنوات مضت" (٩٥).

اغتنمت "الوقت" مناسبة إعادة افتتاح الأوبرا لموسم كامل للمسرح الأوروبى لأول مرة منذ ثلاث سنوات؛ لتدفع بالتماس آخر لإحياء المسرح العربى. أعاد مقالها إلى الأذهان المقالات التى كتبها "قيصر زينة" فى "الأهرام" عن الحاجة إلى إصلاح وتنظيم المسرح العربى وأعربت عن الاهتمام بتدريب الممثلين والممثلات. كان "زينة" قد قال إن المسرحيات تقدم لا من أجل التسلية والمتعة فحسب، بل إنه يمكن اشتقاق الفائدة منها. وبالإضافة إلى ذلك قال إنها درس للنظارة، يمثل لهم أحداث الماضى، ويصور الخير والشر، وأعرب الكاتب عن شعوره أنه لو كان لدى العرب حافز أكبر ويمكنهم من تحقيق متطلبات التمثيل لكان لديهم نصيب أعظم فى استخدام المسارح (٩٦). وطالبت

الجريدة الحكومة بمساعدة العرب أن ينافسوا الأجانب في هذا الفن، على الأقل في السنة التالية حيث إن المساعدة لم تكن ممكنة في تلك السنة^(٩٧).

في نوفمبر من عام ١٨٨٠ نشرت نفس الجريدة مقالا عن المسرح العربي تساءل فيه كاتبه عن الزمن الذي سوف تُكوَّنُ فيه فرقة مسرح عربي، وتساءل عن الوقت الذي يبذل فيه العرب جهدا لدعم فرقة عربية؟ وأعرب عن أمله في أن تحفز الأنشطة المسرحية (الأوروبية) في القاهرة والإسكندرية "احترام الذوات من سكان الثغر" (الإسكندرية) حتى يُمَوَّلُوا الفرقة؛ ليتمكنوا من تقديم مسرحيات بلغتهم^(٩٨).

كان آخر عرض لفرقة الخياط في ديسمبر من عام ١٨٧٩، وفي يوم السبت الموافق التاسع من أبريل عام ١٨٨١، بعد الامتحانات وانعقاد المجلس العمومي بالمدرسة الكاثوليكية اليونانية [مدرسة طائفة الروم الكاثوليك] في شارع كلوت بك بالقاهرة قدم التلاميذ أمام الأسقف وأعضاء الجالية البارزين مسرحيتين فرنسيتين، ومسرحية تركية ومسرحية عربية وعددا من الحوارات الأدبية ربما بالعربية وحيث إن القبطي "تادرس وهبي" كان عندئذ مُدرِّسَ فنِّ الإنشاء والعلوم بالمدرسة وحيث إنه قد ألقى كلمة في هذه المناسبة، فمن الممكن أن تكون المسرحية العربية، وهي "بطرس الأكبر"، كانت له هو، وقد عرضت أيضا بالمدرسة في عام ١٨٨٤^(٩٩).

في ربيع عام ١٨٨١ قدمت الجمعية الخيرية الإسرائيلية عرضا بدار الأوبرا في يوم الأحد الموافق العاشر من أبريل لجمع الأموال لفقراء الجالية، وكان الخديو قد أصدر تصريحاً بأن يستخدم المسرح، عرضت مسرحية من ثلاثة فصول باللغة العربية "حفظ العهد". ربما كانت هذه المسرحية تحريفاً لمسرحية "الظلوم" التي تُعرَفُ أيضا باسم "حفظ الوداد". انتهت الأمسية باسكتش مضحك من فصل واحد "لا تنس إغلاق الباب" وهو نفس الاسكتش الذي كان قد عُرضَ ببيروت عام ١٨٧٨: كان المسرح ممثلاً ومن بين الأعيان الحاضرين كان علي مبارك وزير الأشغال العمومية ووكيل وزارة المعارف، و"عبد الله فكرى". كان يوسف الخياط قد قام بتدريب الممثلين وحيث إن

"الأهرام" وصفتهم بأنهم بلا خبرة، فلا بد أن تستنتج أنهم لم يكونوا من فرقته. وقد ظهر الخياط نفسه فى الاسكتش^(١٠٠).

أعربت جريدة "الأهرام" عن أملها فى أن تجعل هذه المسرحية حكام مصر ميالين بكل الرضا نحو المسرح العربى حتى يتمكن المسرح العربى من أن ينال نصيبه من استخدام مسارح القاهرة فى الموسم القادم لأن هذا الفن (كما ذكرت الجريدة) و"الحضارة" هما أفضل ترفيه للعقول، وأفضل مدرسة للناس وأفضل وسيلة لمنع الأفعال المحرمة وأفضل تعليم للأعمال الصالحة ولا يمكن أن ينكر أحد أن المسرحيات هى أدوات الحضارة وأحد أسباب النجاح المادى والخلقى (الأدبى)^(١٠١). استغل الخياط فرصة هذه الدعاية وقدم التماسين عن فرقته: التماسا للخديو والتماسا لوزير الأشغال العمومية، على مبارك طلب فيهما مسرحا صغيرا يمكنه أن تقدم فيه مسرحيات باللغة العربية فى الموسم القادم. وأعربت جريدة النقاش "المحروسة" عن أملها فى أن يُمنَح الخياط هذا الطلب؛ لأن هذا من شأنه إسعاد الوطنيين للغاية. طلب الخياط من الحكومة مبلغ ألفى جنيه؛ حتى يتمكن من العرض فى المسرح الصغير بالمسرح الكوميدي بالقاهرة. ويبدو أنه كان هناك مسرح "جيب" هناك، علاوة على قاعة العرض الرئيسية. حوّل طلبه إلى لجنة المسرح التى تألفت من جاي- لوساس أورنشتاين وألبك الكبير. منحتة الحكومة حق استخدام المسرح وإضاءة مجانية وأزياء ومناظر مسرحية لكنها لم تقدم عرضا بتمويل. لم ير الخياط أية ميزة فى هذا العرض ورفضه، ولذا ظن الجميع أنه لم يكن هناك مسرح عربى فى موسم الشتاء التالى. كانت جريدة "المحروسة" متأكدة من أن الحكومة قد توصلت إلى هذا القرار فى عرضها بعد أن توصلت إلى استنتاج أنه لم يكن من مصلحتها أن تعرض عليه أكثر من هذا^(١٠٢).

عرض سورى آخر، سليمان الحداد، شيخ الطائفة اليونانية الكاثوليكية بالإسكندرية مسرحية "مى وهوراس". ولد الحداد^(١٠٣) (١٨٢٩-١٩١٥) فى لبنان وتزوج ابنة الأديب المشهور، "ناصر اليازجى". انتقلت الأسرة إلى مصر عام ١٨٧٣ حيث عمل سليمان تاجرا وكان قد اكتسب خبرة ككمثل ويبدو أنه ليس من المعروف

بالتأكيد إلى أي فرقة كان ينتمى، وقد أدى الدور الرئيسي فى هذا العرض^(١٠٤). كان العمل بلا شك من أعمال سليم النقاش لا كما زعمت الجريدة التى تصدر بالفرنسية "ليجيببت" من أعمال الحداد^(١٠٥).

شهد صيف عام ١٨٨١ أيضا آخر عرض لمسرحية عبد الله نديم "الوطن"^(١٠٦). زار الخديو توفيق مدرسة نديم يوم التاسع من يوليو عام ١٨٨١ وأوضح لنديم أنه يرحب بإعادة عرض المسرحية، ولذا عرضت يوم الخميس الرابع عشر من يوليو عام ١٨٨١ على مسرح زيزينيا، فى الذكرى السنوية الثانية لارتقاء توفيق العرش قُدِّمَ العرض بواسطة تلاميذ من مدرسة خيرية "لتحث الناس على اتباع طريق الفضيلة وعلى أن يتعاونوا على القيام بواجبات الوطن". وعلى الرغم من حضور الخديو ووزرائه بما فيهم رياض باشا، وعلى مبارك، وزير الأشغال العمومية، وحسين فكرى، وزير الحقانية، وعلى إبراهيم، وزير المعارف، إلا أنه كان هناك، لسوء الحظ، مشاهدون أقل من المتوقع^(١٠٧). بذل حسين فهمى، حاكم الإسكندرية وأحمد رفعت ونائب رئيس الجمعية وآخرون كل ما فى وسعهم ليحؤولوا دون بيع التذاكر، إذ نشروا شائعات أن كل الأماكن قد حُجِزَتْ وحرِّضُوا بعض التلاميذ القائمين بأدوار على أن يتغيبوا عشية العرض، على أمل أن يتسببوا فى فشل المسرحية، وقد تورط هذان الرجلان اللذان كانا ينتميان إلى الجمعية الخيرية الإسلامية فى مؤامرة ضد نديم، حيث أكدا أن أنشطته فى المدرسة كانت مجرد خدعة حتى يوسع حلقاته الفكرية^(١٠٨) وثروته. كان رئيس مجلس الوزراء، رياض باشا، هو الذى حرَّض على هذا الأمر كله.

نجحت المؤامرة، لأن نديما أعلن، فى صباح اليوم التالى الموافق ١٥ من يوليو، استقالته من الجمعية والمدرسة كليهما وأشار إلى أن عبء الخسارة المالية الذى تسبب فيه فشل المسرحية لابد أن تتحملة الجمعية. وهكذا انتهت أنشطة نديم المسرحية بهذه المعركة الحادة وقدمت جريدته الساخرة "التنكيت والتبكييت" تقريراً عن الأمر كله بالتفصيل. وكتب أحد أصدقاء نديم ومؤيديه، الشيخ "حمزة فتح الله" رئيس تحرير جريدة "البرهان" خطاباً يطمئن فيه على ما حدث ويؤيد نديماً. أثنى فتح الله على نديم

لنوعية التمثيل الذى، كما يقول، "لم تصل إليه الأجانب بلا سابقة عناء ومضى أزمان". والأجانب مغرمون بالتمثيل ليسلطوا الضوء على الأخلاق أو الأحداث الماضية، لأنهم عاجزون عن إدراكها عبر كمال تخيلات العقل، فـ "جميع أعمالهم مبنية على الحس والمشاهدة، لا يُصدّقون بما لم يروّهُ، ثم إنه قد وقع التشخيص من كثير من العرب فى عنفوان دولتهم". ووعده الشيخ حمزة أن يفيض فى هذه النقطة فى جريدته فى أقرب فرصة ممكنة^(١٠٩).

كانت المسرحيات المدرسية تعرض أيضا فى الإسكندرية، فقدم تلاميذ المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك يوم ٢٤ يوليو مسرحية "الابن الشاطر" أمام القنصل الفرنسى فى "صالون ستورارى" بالإسكندرية فى حفل تسليم جوائز المدرسة، وكان مدير المدرسة هو الأب "نيقولا هرمس"^(١١٠). عرضت مسرحية أخرى يوم الاثنين الأول من أغسطس بعد الامتحانات بمدرسة الأمريكان بالحى اليهودى بالإسكندرية. وقد كتب المسرحية أحد المدرسين "فتح الله سباجة"^(١١١).

كان سليمان الحداد يخطط على مدى عدة شهور أن يقدم عرضا آخر، وقد اضطر بشكل مستمر أن يؤجل العرض من أغسطس؛ لأنه كان من الضرورى إجراء إصلاحات واسعة لنظام الغاز فى مسرح زيزينيا؛ لتقليل مخاطر الحريق. عرض الحداد مسرحية "الغيور" أخيرا يوم الأربعاء الموافق التاسع من نوفمبر. تضمنت الفرقة ممثلات وهو ما كان لا يزال حدثا غير عادى؛ لأنه اجتذب تعليقات من الصحافة، ولسوء الحظ فإن الكثير من المناظر المسرحية افتقدت وهو ما عُرِي، حسبما زُعم، إلى المؤسسة التجارية التى كانت تقوم بتأجيرها، إلى إدارة المسرح^(١١٢) وليس معروفا ما إذا كان الحداد لديه طموحات أن يشكل فرقة الخاصة به. فبعد عدة سنوات، وبالتحديد فى عام ١٨٨٧ قام بتشكيل "الجوق الوطنى المصرى". وعمل فيما بعد مع فرق الخياط وسليمان القرداحى وإسكندر فرح السورى والممثل الشهير جورج أبيض. وكان ابنه نجيب وأمين سليمان الحداد، نشيطين فى مجال المسرح.

إحياء مسرح الخياط

قام الخياط بمحاولة أخرى لإحياء المسرح العربي في أكتوبر، اجتمع مع الخديو ليناكش الأمر ويبدو أنه تلقى استجابة مرضية. كتب الخياط في جريدة "المحروسة" أنه قد سعى جاهدا لإحياء المسرح؛ تلبية لطلب من كثير من علية القوم ومُحِبِّي الأدب وقد تلقى الآن تأييدا من "توفيق". كانت الحكومة قد أتاحت له استخدام مسرح "الكوميدي" وكان يأمل في أن يرحب الأعيان وغيرهم بالمشروع؛ حتى تُكْتَبَ له الحياة وينمو^(١١٣). كان قد انقضت سنتان ونصف السنة منذ أن قدمت فرقته عروضاً منتظمة.

عرضت فرقة الخياط على مسرح الكوميدي يوم الاثنين الموافق ١٤ من نوفمبر عام ١٨٨١ مأساة "على الباغي تدور الدوائر" بالإضافة إلى مسرحية هزلية (فارس/أضحوكة) بعنوان "البخيل واللصوص". هناك ثلاث ترجمات على الأقل من العمل الأول، ومن الأرجح أنه مؤسس على مسرحية فولتير "ميروب". وقد كتبت هذه الترجمات في العقد الثامن والتاسع من القرن التاسع عشر في بيروت. وربما كان المؤلف هو "إبراهيم عوض الإربيلي"، الذي كانت مسرحيته قد عُرضت ببيروت عام ١٨٧٣ أو "جبران بطرس" أو "شمعون مويال". كانت هذه الرواية تدور حول وزير كان في صراع مع وريثي أحد الملوك^(١١٤). أعيد عرض المسرحية بعد يومين في ١٦ نوفمبر مع مسرحية هزلية أخرى "المضحك المبكى أو النجم ذو الذنب". كان الخديو وأعضاء حاشيته وبعض الوزراء والأمراء حاضرين في هذا العرض^(١١٥). واصلت "المحروسة" حملتها لكسب تأييد حكومي أكبر للمسرح. كانت الجريدة قد عبرت عن أملها في أن يحصل الخياط على مساعدة من الحكومة ليؤسس مسرحاً وطنياً مستقلاً تماماً "التياترو الوطن" ثم يبنى مسرحاً خاصاً للفرقة أو يُخَصَّصَ لها مسرح. طلب من الحكومة مرة أخرى أن تهتم بمسرح الخياط "التياترو العربي" وأن تأخذ بعين الاعتبار مساعدته؛ لأن التمثيل، كما أشارت، فن يمكن أن ينتشر أو ينجح بمساعدة الحكومة فقط أو يتقبل الجمهور له تقبلاً غامراً، وهو ما لم يحدث حتى تتأصل عادة الذهاب إلى المسرح وأن يصبح لهذا الفن حياة منظمة. نال الخياط أيضاً تأييداً من جريدة

"الأهرام" التي كررت طلبها بأن يتلقى المسرح العربى نصيبه من رعاية الحكومة؛ لأن المبادئ الأولى التي تقوم عليها الحكومة تقتضى مساعدة كل مشروع يعود بالنفع على الأمة والبلد^(١١٦).

لم يكن كل هذا مجدياً؛ لأن الاعتبار المالية أرغمت الخياط فى النهاية على أن يتخلى عن محاولته، كما شرح فى جريدة "المحروسة" فقد مُنِعَ من تأسيس المسرح العربى على أساس راسخ، على الرغم من أن كل ما يحتاجه هو مبلغ هزيل بسبب الافتقار إلى مساعدة وطنية. لا يمكن (للمسرح) أن يؤدي وظيفته فى أى بلد أو بين أى شعب وقد اتخذ قراره ألا يقدم أى عرض، ولكن "شخصاً يجب أن يُطَاعَ [لخدو] عهد إليه أن يعرض "هارون الرشيد" لعرض واحد أخير بفرقة من الممثلين والممثلات وقد كانت هذه المسرحية جزءاً من مخزون مسرحيات عندما عرضت الفرقة أخيراً فى ربيع عام ١٨٧٩ عرضت المسرحية مرتين، المرة الأولى يوم ٣٠ ديسمبر عام ١٨٨١، وكان العرض الآخر ثانى أيام شهر فبراير من عام ١٨٨٢، وكان العَرْضَانِ على "مسرح الكوميدي" ولم يكن الجمهور كبيراً كما كان متوقفاً فى ليلة العرض الأول وكانت القاعة ممتلئة فى العرض الثانى وفى كلا العرضين أعطى نديم تأييده لمشروع الخياط المسرحى وشجع كل الناس على تأييده^(١١٧).

انحلت فرقة الخياط ولم يُعَدَّ تشكيلها حتى نهاية عام ١٨٨٤ تكونت فرقة أخرى على بقايا الفرقة القديمة على يدى سليمان القرداحى وأدرَجَ فى فرقته المطرب السورى "مراد رومان" وبعض الهواة من الإسكندرية بما فيهم "على وهبة". كان لدى القرداحى ممثلات فى فرقته، حيث كانت زوجته من هؤلاء الممثلات، ثم أضاف بعد ذلك مطربة تُدعى "ليلى" إلى فرقته. نشرت "الأهرام" مقالا مطولا لكسب تأييد القرداحى فأعادت طرح تأييد مسرح عربى. ناقش الأمر على أساس أن المسرح أفضل الطرق لأن يستعمل الإنسان حواسه وأن يكتسب المعرفة : "إنه مدرسة يجتمع فيها الفكاهة والنوادر الذكية والتميز والمعرفة لأنها تهب فوائد" ولا بد أن يوجه الحكام عنايتهم إلى المسرح ويساعدوه وعلى الأخص أولئك المختصين بالشئون العامة الذين يريدون أن

يحسنوا النظام الاجتماعى ليجلبوا التقدم للبلد. وأثنت الجريدة على القرداحى لأنه قد اختار أفضل المسرحيات وأفضل الممثلين والممثلات وقضى بعض الوقت لإعدادهم فى بيته. وقد حضر كثير من الأعيان التدريبات "تجربات" واقتنعوا أن الفرقة ستنجح وخصوصاً إذا شجعتهم الحكومة^(١١٨).

القرداحى وسلامة حجازى

كان من الواضح أن الحكومة قد قررت أن تساعد الفرقة؛ إذ سمحت لها أن تقدم أول عرض لها على مسرح الأوبرا بالقاهرة وكانت الأوبرا قد استخدمتها لآخر مرة فرقةً عربيةً (فرقة الخياط) فى موسم ١٨٧٨ - ١٨٧٩. اختيرت مسرحية "تليماك" التى عرضها القرداحى قبل ذلك بسنتين فى مدرسة زوجته بغرض افتتاح الفرقة وذلك يوم الخميس الموافق ١٣ أبريل. تضمن الجمهور الخديو وحاشيته والقناصل العموميين والمحليين والأجانب بأعداد تكاد تكون متساوية^(١١٩). كانت الصحافة قد امتدحت بشكل مطرد مهارة الممثلين المسرحيين لكنها نادرا ما أرجعت الفضل إلى ممثل معين، ولهذا السبب فإن قليلا من الأسماء من الممثلين المسرحيين العرب الأوائل معروفة. وفى هذه المناسبة، ربما بسبب طبيعة الفرقة الاستثنائية اختير عدد من الممثلين للثناء عليهم، ونال الشيخ "سلامة حجازى" اهتماما خاصا. كان هذا العرض فى حدود ما هو معروف أول دور تمثيلى يقوم به حجازى، وعمره ثلاثون عاما فى تدرجه المهنى الطويل الشهير^(١٢٠). وفى السنوات التالية فإنه ربما اجتذب أكثر من أى ممثل آخر الجماهير وجاء بها مندفعة أفواجا إلى المسارح، وربما كان هو العامل الوحيد الأعظم أهمية الذى أدى إلى تأسيس المسرح العربى الدائم كجزء من المشهد الأدبى.

وُلدَ الشيخ سلامة فى الإسكندرية، ولأنه من أسرة فقيرة، فقد تلقى تعليما ابتدائيا فقط. دفع مصروفات هذا التعليم شيخ صوفى، الشيخ سلامة، صديق والده الراحل وعندما توفى راعيه، أصبح الشيخ سلامة شيخ الطريقة الصوفية الزاهدة وقد وجد فى

شبابه، بسبب صوته الجميل، وظيفه مؤذن ومقرئ للقرآن ومنشد للأذكار فى الحفلات فى البيوت الخاصة. كان بإمكانه أن يغنى على مدى يتراوح بين الصادح والجهير الأول بدون عناء. وما أن بلغ العشرين حتى كان قد اكتسب سمعة؛ لصوته الذى يسترعى الانتباه وكان مغنيا مشهورا أيضا (منشداً) للشعر فى احتفالات ميلاد الأولياء المسلمين (الموالد) والاحتفالات الإسلامية "المواسم" وفى مناسبات خاصة وعامة أخرى^(١٢١). كان حجازى قد تعلم هذه الفنون من أبرز منشدى تلك الفترة: الشيخ خليل محرم والشيخ أحمد الياسرجى والشيخ كامل الحريرى.

قصد حجازى فى شبابه عروض الفرق الأوروبية المختلفة بالإسكندرية برفقة أصدقاء من بين السوريين المتعلمين المقيمين بالإسكندرية^(١٢٢). وفى عام ١٨٧٥، وكان فى الثالثة والعشرين من عمره هجر عالم قراءة القرآن وأصبح مغنيا مسرحيا حسب التقليد كشأن المؤدين فى العروض المسرحية المعاصرة مثل عبده الحامولى والمظ ومحمد عثمان والوردانية. كانت هذه هى المهنة الدائمة التى توخاها عندما أصبح ممثلاً. وعندما حضر إسحق والنقاش إلى القاهرة عام ١٨٧٦ كان الشيخ سلامة حجازى معروفا بما فيه الكفاية إلى حد أن إسحق اتصل به وحاول أن يقنعه أن ينضم إلى فرقتهما؛ ليمثل ويؤدى أنوارا غنائية. وطبقا لكاتب سيرته، "الحفنى"، فإن مديرى الفرق المسرحية والأقارب والأصدقاء حاولوا جميعا أن يقنعه بالظهور على خشبة المسرح، لكنه لم يرفض العرض فحسب بل غضب كذلك عندما كان هذا الأمر يناقش ويقال إنه رفضه؛ لأن الناس حينذاك كانوا ينظرون إلى الممثل نظرة لا تخلو من حط القيمة بنفس الطريقة التى كان ينظر إليها فى الماضى فى بريطانيا. كان حجازى يشعر أن التمثيل مع فرقة من الممثلين سيكون وصمة عار فى شرفه، إذ إن مهنة التمثيل كانت معروفة بفسادها الأخلاقى وبالنسبة له كمسلم، كان التمثيل محظورا كإثم مميت^(١٢٣)، رغم ذلك فإن القرداحى أقنعه أن يتغاضى عن اعتراضاته تلك ويقال إن أول انضمام له بالمسرح كان فى عام ١٨٨٠ عندما ظهر على المسرح وهو يغنى بين الفصول وعند نهاية العرض الذى تقوم به فرقة لـ "أنطون الخياط" فى ميدان المنشية بالإسكندرية^(١٢٤).

أمطرت عدة صحف حجازى بالمديح، فقد اختارت جريدة "مصر" الشيخ سلامة من بين أحسن الممثلين، حيث كان هو الذى يلعب دور تليماك لأنه "سحر العقول بركة غناؤه ونعومة صوته". وكانت الأهرام منتشية بنفس القدر:

دُهِشَ الجميع بالطريقة التى برع فيها تليماك (الشيخ حجازى) فى أداء دوره، بكوا حين يبكى وسعدوا حين كان مسروراً وسعيداً. وأظهرت إيماءاته وحركاته فى التمثيل أنه سيكون له دوراً بالغ الأهمية، هو المكان الأول فى المسرح العربى ناهيك عن غناؤه الممتاز ورخامة صوته.

وغالبا ما صفق له الجمهور، وطلب منه إعادة التمثيل مرات ومرات ونال الشيخ محمود، الذى أدى دور غولوس (عوليس؟)، المديح أيضا، كما نال أول ظهور للممثلة "الخانوم حنينة" حظه أيضا فى دور "كاليسو" (١٢٥).

قُدِّمَتْ فى العرض التالى، يوم الأحد الموافق ٢٦ أبريل، مسرحية جديدة "الفرج بعد الضيق" التى تأسست على حادث تاريخى، هى قصة رجل عجوز، ناثان، الذى يثابر فى بحثه عن ابنه ويجده أخيرا. كانت أدوار أخرى فى المسرحية هى أدوار الملك والمملكة ووزيرهما وخادمهما والشخصيات لم تكن متشابهة، ولكنها تنوعا على موضوع قصة العجوز اليهودى، "ناثان الحكيم"، والتى تدور أحداثها فى زمن الصليبيين وتدافع عن التسامح الدينى، وهى مؤسسة على القصيدة الدرامية (١٧٩٩) التى كتبها الألمانى، جيتهولد إيفريم ليسنج. إن "ناثان" يفقد عائلته فى مذبحه بغزة ويتبنى الطفلة "ريتشا"، وينقذ حياتها من بيت يحترق أحد فرسان المعبد ثم يطلب يدها للزواج فيما بعد، يتبين أن فارس المعبد "كونرادفون شتادفن" و"ريتشا" أخ وأخت وابنان لشقيق صلاح الدين، "أسد" وعلى الرغم من أن هذا العنوان هو أيضا العنوان الفرعى لمسرحية "خليل اليازجى" "المروءة والوفاء" فإنها لا تبدو نفس العمل. وقد عُرِضَتْ أمام مسرح كامل العدد فى حضور الخديو ووزرائه والقناصل الأجانب والتجار. مرة أخرى امتدحت "الأهرام" الأداء الممتاز للشيخ سلامة فى غناؤه لدور "ناثان" وأشار بعض الأوروبيين

إلى أنه حتى ممثلوهم لم يكونوا يرقون إلى مستواه، ومرة أخرى طالب الجمهور بإعادة التمثيل مرات كثيرة وتلقى الشيخ محمود وهو يؤدي هذه المرة دور ابنه الأكبر "شاروبيم"، نفس التصفيق وطلبات إعادات شأن الشيخ سلامة "لصوته الرخيم" وغناؤه الممتاز، وتمثيله وفصاحته، كما أن ممثلاً آخر ظهر لأول مرة هو الشيخ "على" فى دور "روميلوس"، أدى دوره بشكل طيب^(١٢٦).

فى يوم الخميس الموافق ٢٠ أبريل عرضت مسرحية "فرسان العرب" التى كتبها "نخلة قلفاط" و"إسكندر أبكارىوس"^(١٢٧)، وكانت قد طبعت لأول مرة ببسبوت عام ١٨٧٥، وهى تتناول واحدة من الشخصيات المفضلة فى الميثولوجيا العربية، الفارس الأسود النبيل، عنتره، وتروى قصة الحرب بين قبيلة عنتره، بنى عبس، والملك مسعود بن مسعود. كانت المسرحية قد عرضت أمام جمهور مدعو إلى حضور جلسة تدريب (اختبار) فى اليوم السابق الموافق ١٩ أبريل^(١٢٨). وبعد ثلاثة أيام أى فى يوم الأحد الموافق ٢٣ أبريل عرضت الفرقة مسرحية ذات فصول أربعة "زفاف عنتره" أمام مسرح مكتظ، ضم أمراء ووزراء مثل أحمد عرابى، وزير الحربية والبحرية، وحسان باشا شريعى، وزير الأوقاف، وسلطان باشا رئيس جمعية المبعوثين وكثير من ضباط الجيش والأعيان والأجانب. ولما كانت كلتا المسرحيتين تتناول قصة عنتره فلربما كان هذان العنوانان البديلان يشيران إلى عمل واحد. وقد نال الممثل الذى أدى دور عنتره- والمفترض أن يكون هو حجازى- مديحا بشكل خاص لأدائه فى مشهد المعركة عندما طرح الفرسان أرضا. وصفت "الأهرام" كيف تزايدت رفته ورجولته مع تزايد شجاعته وتصاعدت طلبات إعادة تمثيل الفصل الثالث أكثر من مرة. لعب الشيخ محمود دور "الربيع" وكشف عن نفس المهارات التى كانت قد كشف عنها فى المسرحيات السابقة. كان دوران آخران فى المسرحية هما دور الملك "قيس"، ودور "عبلة" ابنة عم عنتره ومحبوته- وقد لعبت "كرستين" زوجة القرداحى دور عبلة، واشتهرت إدارة القرداحى بإسنادها الأدوار النسائية فى المسرحيات إلى شبان صغار^(١٢٩).

شجع الجمهور القرداحى أن يعيد "تليماك" يوم الجمعة الموافق ٢٨ أبريل (١٢٠) وفى يوم الأحد ٣٠ أبريل عرضت الفرقة مسرحية "فرسان العرب" وكانت هذه المسرحية هى آخر عروضها للموسم بالقاهرة أمام جمهور من الأعيان وموظفى الحكومة الكبار. وتارة أخرى طالب الجمهور مرارا وتكرارا بإعادة التمثيل. شكر القرداحى، بعد هذا العرض، عرابى باشا لاهتمامه ووعدته هذا بمساعدة حكومية، كتلك التى أعطيت سلفا بطريقة جزئية، حيث إن الحكومة قد تكلفت بتكاليف الإضاءة بالغاز فى المسرح. كانت "الأهرام" واثقة من أن الحكومة سوف تقدم يد العون للقرداحى (١٢١).

وفضلا عن مسرحية محمد عثمان جلال التى نشرت فى "روضة المدارس المصرية" عام ١٨٧١، ظهرت مسرحية أخرى فى الصحافة الدورية، وفى أبريل من عام ١٨٨٢ بدأت مجلة قاهرية جديدة "مرآة الشرق" فى عددها الثانى فى نشر نص "روايات المروءة والوفاء أو الفرغ بعد الضيق" مع برولوج شعرى كتبه المؤلف السورى ورئيس تحرير المجلة، الشيخ "خليل اليازجى" (١٢٢).

كانت المجلة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء وكان القسم الثانى مخصص للروايات والمسرحيات. كانت هذه أول مرة يُكرسُ فيها قسمٌ كاملٌ للأدب. كان الشيخ خليل قد كتب سلفا ثلاث مسرحيات فى لبنان. كانت هذه الدراما الأوبرالية ذات الفصول الخمسة التى كتبت أولا شعرا بأكملها قد عرضت ببيروت عام ١٨٧٨ وتناولت التحول إلى المسيحية فى فترة ما قبل الإسلام فى عهد الملك العربى ملك الحيرة فى العراق، النعمان ابن المنذر. يقع أعرابى مسيحي "حنظلة"، الذى كان قد أكرم وفادة الملك من قبل، ضحيةً لعادة بربرية حيث كان الملك يعدم بمقتضاها كل الغرباء الذين يفدون إلى بلاطه فى يوم مشؤوم من أيام السنة. يسمح لحنظلة أن يعود إلى وطنه ليودع عائلته وعندما يعود ليتلقى عقابه، فإنه كان مثلا يضرب على صدق المسيحي مما يؤدي إلى تحول الملك إلى المسيحية (١٢٣).

بعد عرضها يوم الأحد رحلت فرقة القرداحى مباشرة إلى الإسكندرية لتعرض مسرحيتها على مسرح زيزينيا وقدمت التبرعات للعروض من قبل كثير من علية القوم

المحليين، كانت الفرقة تنوى العودة إلى القاهرة فيما بعد استجابة لطلب الجمهور الملح لتعرض بعض المسرحيات الجديدة^(١٣٤).

وفى يوم السبت الموافق ٢٠ مايو عرضت الفرقة "تليماك" على مسرح زيزينيا. منحت الحكومة خدمات فرقة موسيقية عسكرية خلال موسمها بالمسرح. انتهزت "الأهرام" كل فرصة لتشجيع أهل الإسكندرية على قصد مسرحيات هذه الفرقة، وذلك كى يضمن لها نفس النجاح الذى تمتعت به فى القاهرة. كان المسرح مكتظا فى الليلة الأولى وبين الجمهور كان الحاكم ونائب الحاكم وكثير من علية القوم^(١٣٥). وفى يوم الخميس الموافق ٢٥ مايو عرضت "الفرسان العرب"^(١٣٦). تبين أن هذا هو عرضها الأخير، إذ حال الموقف السياسى المتدهور دون عروض أخرى.

كانت هناك لفترة ما شعور متزايد بعدم الرضا تجاه النفوذ الأجنبى فى مصر، وعلى الأخص تجاه أولئك الأجانب فى الوظائف الحكومية عالية الرواتب والرقابة المزدوجة لفرنسا وانجلترا على موارد مصر المالية. كان القوميون، بقيادة ضابط الجيش "أحمد عرابى" يزدادون قوة، وكان النواب فى المجلس الوطنى الذى تشكل حديثاً قد رفضوا قبول حجة الحكومة أن المراقبين الأجانب يجب أن يُعدوا الميزانية. كانت حكومة شريف باشا قد استقالت وتشكلت حكومة أخرى ذات سمة وطنية ملحوظة، وكان محمود سامى البارودى رئيساً للوزراء، وعرابى ناظراً للحربية، فى فبراير ١٨٨٢. بدأ كبار الرأسماليين وآخرون يروجون لفكرة التدخل إبقاء على الوضع القائم^(١٣٧). وفى ١١ من أبريل اكتشفت مؤامرة تركية- جركسية لاغتيال عرابى ورفاقه. وفى ٢٠ من مايو دبرت مظاهرة بحرية أنجلو- فرنسية أمام شواطئ الإسكندرية لتوفر للخديو فرصة لعزل الوزارة الوطنية، وهو ما طلبته مذكرة أنجلو- فرنسية مشتركة فى ٢٥ من مايو. استقالت الوزارة، لكن احتجاج الجماهير كفل أن يعود عرابى إلى موقعه ناظراً للحربية.

بدأ الأجانب المقيمون، من أوريبيين وسوريين، يَخْشَوْنَ على حياتهم وشرعوا يغادرون البلد. اضطر قرداحى أن يلقى عروضاً أخرى كان قد خطط لها^(١٣٨) وهكذا

انتهت محاولة القرداحى الأولى ليؤسس مسرحا عربيا فى مصر. وصل إلى الإسكندرية مفوض تركى فى السابع من يونيو لإجراء مفاوضات لإعادة سلطة الخديو وفى ١١ من يونيو حدث شغب خطير من الأوروبيين فى الإسكندرية، حيث قتل حوالى خمسين شخصا، وأدى هذا إلى خروج جماعى للأوروبيين والسوريين من البلد، وكان من بين النازحين سليمان القرداحى، و خليل اليازجى، وسليم النقاش، وأديب إسحق.

عندما رفض المصريون أن يتوقفوا عن تحصين الميناء يوم ١١ من يوليو فتحت فرقة بحرية من الأسطول البريطانى النار على مدفعيات الشاطئ، وفى اليوم التالى سُوِّى الحى الأوروبى بالأرض ونزل جنود البحرية البريطانية إلى الأرض وأحكموا سيطرتهم بالتدريج على الإسكندرية. ولأذ الخديو ووزرائه، باستثناء عرابى، بالأسطول البريطانى وظل عرابى مع قواته خارج المدينة. عزل الخديو عرابى عن الوزارة لكن مؤيدى عرابى ظلوا صامدين وهكذا بدأ ما سُمِّي بثورة عرابى. وسع البريطانيون ببطء سيطرتهم العسكرية على البلد. أعلن عرابى بيانا رسميا فيه عصيان. فى ٧ من أغسطس نزلت إلى البر قوة عسكرية بريطانية فى منتصف أغسطس لتعيد توطيد سلطة الخديو. هزم الجيش المصرى بقيادة أحمد عرابى هزيمة نكراء فى نهاية الأمر عند التل الكبير فى ١٣ من سبتمبر وتم احتلال القاهرة فى ١٥ من سبتمبر حين استسلم عرابى.

بعد التمرد لم يعد هناك مسرح عربى فى مصر لمدة سنتين حتى عام ١٨٨٤، فقد تأثر كثيرون ممن لهم علاقة بالمسرح المصرى بهذه الأحداث. كان نديم واحدا من أكثر الدعاة القوميين نشاطا سياسيا منذ فبراير من عام ١٨٨١، وعندما حدث التمرد أخذت جريدته تتبع جيش عرابى وتسانده وتحض فرق العسكر المصرية على القتال ضد البريطانيين. عندما استعاد الخديو سلطته، أصدرت الحكومة أمرا بالقبض عليه متهمة إياه بالدعوة إلى الثورة والتمرد والعصيان والتحريض على ارتكاب مذبحه بالإسكندرية والاشتراك فى أعمال النهب وإحراق المدينة، وخصصت مكافأة مقدارها ألف جنيه لمن يقبض عليه حيا أو ميتا^(١٣٩). وبعد الانهيار المفاجئ اختفى حتى قبض

عليه فى النهاية عام ١٨٩١ وأثناء الثورة كان الشيخ سلامة قد هرب مع عائلته إلى رشيد حيث وجد عملاً كمؤذن فى مسجد زغلول، وشكّل فى نفس الوقت فرقة موسيقية صغيرة تعزف فى القرى وفى النواحي المجاورة^(١٤٠). عاد فيما بعد إلى الإسكندرية عام ١٨٩٣ وشكّل فرقة موسيقية. وقد زعم أن يعقوب صنوع "جيمز سنّوا" كان قد حُكِمَ عليه بالإعدام فى منفاه بباريس؛ لتأييده عرابى فى الصحف العربية التى كان ينشرها هناك^(١٤١)، بل إن مؤيدى عرابى المعتدلين من القوميين رُفِضَ السماح لهم بأن يعيدوا أنشطتهم فى النشر. حاول أديب إسحق أن يعود بعد الاحتلال البريطانى، لكنه نفى إلى بيروت^(١٤٢) وعاد سليم النقاش ومُنِعَ هو الآخر من إعادة إصدار جريدته ولذا عاد إلى سوريا وبقي هناك حتى بواكير عام ١٨٨٤ .

كانت أول فرقة عربية تقدم عرضاً بعد الثورة فرقة جديدة على المشهد المصرى، تلك كانت فرقة الدمشقى الشيخ "أحمد أبو خليل القبانى"، التى قدمت أول عروضها فى يونيو ١٨٨٤^(١٤٣). وهنا نصل إلى نهاية ١٨٨٤ حيث يعيد يوسف الخياط تشكيل فرقة جديدة من السوريين والمصريين قدمت أول عرض لها فى ١٠ من ديسمبر^(١٤٤). اختفى القرداحى من المشهد المسرحى بمصر لمدة أطول، كان قد غادر مصر أثناء الثورة، ولم يعد فى عام ١٨٨٣ بسبب تفشى الكوليرا لم يكن قادراً على إعادة تكوين فرقته والشيخ سلامة، حتى خريف ١٨٨٥^(١٤٥).

ظهر المسرح العربى الحديث فى فترة عصيبة من فترات التاريخ المصرى. لم يكن نتاج جهود فرد أو فردين بل نتاجاً لسلسلة من الأحداث وأعمال كثيرين من المصريين والسوريين، ومن الرواد سواء من المطربين أو غير المطربين، ومن مديرى المسارح والممثلين فى الفرق المسرحية وفرق الهواة ومن المترجمين والمعدّين، وكان المسرح نتاجاً على مستوى أكثر تواضعاً من المدرسين وتلاميذ المدارس، ممن ساهموا فى إنماء الجمعيات الدرامية المبكرة.

خلّق مناخ ظهور المسرح العربى بمصر من خلال تطوير التعليم الحديث فى مصر على غرار النموذج الأوروبى، ومن خلال نمو المسرح الأوروبى للهواة والمحترفين ومن

خلال ميلاد الصحف العربية المستقلة، ومن خلال إلحاح الجمهور المتكلم بالعربية الذى يتردد على المسرح الخديو من أجل ترجمات الأوبرا الإيطالية.

نهض المسرح حين كان المجتمع المصرى لا يزال معتادا حرية التعبير عن الرأى، سواء كان ذلك من خلال الصحافة أو المجالس النيابية الناشئة. ولأن المسرح مثل المجتمع، فقد كان يحاول بين الفينة والفينة أن يتحدى السلطة والعادات المُسلّم بها فقد اقتضى هذا حريته والترخيص له، كان هذا مصير مسرح يعقوب صنوع "جيمز سنوا" و"عبد الله نديم".

وفضلا عن الرقابة، كانت العقبة الرئيسية الأخرى ضد تطوير مسرح عربى فى هذه الفترة عقبة مالية، ففي أواخر العقد الثامن من القرن التاسع عشر كانت مصر تمر بأزمة مالية كبرى، ومع إغلاق المسارح الخديوية الأوروبية بسبب العوز إلى الدواعى المالية، لم تكن اللحظة ملائمة لأن تضطلع الحكومة المصرية بالالتزام مالياً بدعم مسرح عربى محترف، فقد واجهت الفرق السورية التى نالت أنشطتها التشجيع فى أول الأمر، جدارا من الصمت والنسيان حين حاولت أن تقنع الحكومة أن تقيم مشروعاتها المسرحية على أساس مالى سليم. وفى صراعه ونضاله من أجل الاعتمادات المالية المتاحة المحدودة، خسر المسرح العربى المعركة أمام المسرح الأوروبى المؤيد حكوميا.

وكانت ثورة عرابى، التى قادت إلى الحرب وإلى إغلاق المسارح وإلى الهرب إلى الخارج أو إلى اختفاء معظم كتاب المسرح البارزين والممثلين سواء خارج مصر أو داخلها، هى الضربة الختامية.

هوامش الفصل الخامس

- (١) Ninet (1883), 123.
- (٢) أبناء سوريا في مصر والمفيد، ثمرات الفنون، عدد ٢٧٥، ٣ أبريل ١٨٨٢، 197. Cioeta (1979), 197.
- (٣) إبراهيم عبده: سهم مصر في الصحافة الشرقية، الثقافة، عدد ٢٤ مارس ١٩٤٢، ص ١٢-١٦.
- (٤) Le Nil, 17 June 1873.
- (٥) مصر، الجنان، عدد ٦، ١٥ مارس ١٨٧٥، ص ١٩٥-١٩٦.
- (٦) سليم النقاش مسيحي من بيروت. انظر:
- إبراهيم حمادة: عايدة بين فيردى والنقاش، المجلة، عدد ٦٩، القاهرة، أكتوبر ١٩٦٢، ص ٦٧-٧٢.
- Matti Moosa, "Naqq?sh and the rise of the native Arabic theatre in Syria", Journal of Arabic Literature, 3 (1972), 106-17.
- نيقولا يوسف: أعلام من الإسكندرية، الإسكندرية، منشأة المعارف، ١٩٦٩، ص ٤٦٤-٤٦٩.
- سليم النقاش رائد الصحافة والمسرح، الأديب، عدد أول أكتوبر ١٩٦٦، ص ٢-٦.
- وقد أعاد محمد يوسف نجم نشر مسرحياته: عايدة، مي، الكذوب، غرائب الصدف، الظلوم. انظر كتابه: المسرح العربي دراسات ونصوص.. ٤- سليم النقاش، بيروت، ١٩٦٤.
- (٧) الجوائب، عدد ٧٥٥، ١٦ يونيو ١٨٧٥.
- (٨) بطرس شلفون: التمثيل العربي، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦، ص ١١٧.
- (٩) "الروايات العربية" مقال غفل من اسم المؤلف، الأهرام، عدد ٢٢٠، ١٦ ديسمبر ١٨٧٦.
- (١٠) Le Moniteur Egyptien, 17 December 1876, from Khoueiri (1978), 168, and (1984), 93.
- (١١) Lott (1867), 1, 94 وقسطندي رزق: الموسيقى الشرقية والغناء العربي، ص ٢١.
- (١٢) الأهرام، عدد ٢١، ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦ والوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧.
- (١٣) الأهرام، عدد ٢٢، ٢٣ ديسمبر ١٨٧٦، وعدد ٢٤، ١٣ يناير ١٨٧٧، في:
- Khoueiri (1978), 169, and (1984), 94.
- (١٤) الأهرام، عدد ٢٣، ٦ يناير ١٨٧٧.
- (١٥) الوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧.

- (١٦) الأهرام، عدد ٢٥، ١٩ يناير ١٨٧٧. وقد نُشِرَت المسرحية بالإسكندرية والقاهرة عام ١٩١٣. والقليل هو المعروف عن حبيب مُسك. وقد ترجم أيضا مسرحيتين أخريين: الأولى مسرحية Lorenzaccio لـ ألفريد دي موسيه "Alfred de Musset"، وعنوانها بـ "الخليل الوفي"، وقد عرضتها فرقة النقاش ببيروت، والمسرحية الأخرى إيطالية، وعنوانها بـ "العلم المتكلم" أو "كيد الحسود"، وقد عُرضت عام ١٨٨٧.
- (١٧) نُشِرَت هذه المسرحية بالإسكندرية عام ١٨٩١، ثم طبعت مرة أخرى عام ١٩٠٢. ونشرت أيضا ببيروت عام ١٨٩٧، وبالقاهرة، بدون تاريخ نشر.
- (١٨) الأهرام، عدد ٢٨، ١٠ فبراير ١٨٧٧.
- (١٩) La Finanza, 303, 30 December 1876.
- (٢٠) Barbour (1935-7), 174.
- (٢١) محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث (١٨٤٧-١٩١٤)، ص ٩٧، بيروت ١٩٦٧.
- (٢٢) عوني إسحاق: الدرر وهي منتخبات.. أديب إسحاق.. جمعها شقيقه عوني إسحاق، بيروت، المطبعة الأدبية، ١٩٠٩، ص ٦.
- (٢٣) كان أديب إسحاق كاثوليكيًا أرمنيًا من دمشق. انتقلت أسرته إلى بيروت. كان واحدا من أوائل المساهمين في صحيفة بيروت "ثمرات الفنون"، ثم حرّر بعد ذلك جريدة "التقدم". حول دراسة تفصيلية عن إسحاق، انظر:
- ناجي علوش: أديب إسحاق، الكتابات السياسية والاجتماعية، بيروت، ١٩٧٨.
- عيسى فتوح: أديب إسحاق باعث النهضة القومية، دمشق، ١٩٧٦.
- Rizzitano, "Adīb Ishōq", Encyclopedia of Islam, 2nd edn (1973), 4, 111- 12.
- ونصًا مسرحيته "شارلمان" و"أندروماك" ظهر أولًا في منتخباته بالإسكندرية عام ١٨٨٥، وأعيد نشرها ببيروت عام ١٩٧٥ نُشِرَ نصّ مسرحية في أعماله المجموعة "الدرر" ببيروت عام ١٩٠٩. ويُقال إن مسرحية "شارلمان" مُعدلة عن مسرحية لـ "فيكتور هوجو" Victor Hugo. داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ٢٤٢، رقم (١٦٧١) أو قد تكون تعديلًا لمسرحية لـ "سازيمير ديلافين" (Abul-) Casimir Delavigne (1972, 886) Naga وقد نُشِرَت "أندروماك" بالقاهرة عام ١٨٩٨ وعام ١٩٠٥.
- (٢٤) عوني إسحاق: مرجع سابق، ص ٦.
- (٢٥) نفسه، ص ٧، ص ٢١.
- (٢٦) يوسف أسعد داغر: مصادر الدراسة الأدبية، ج٢، ص ١١٢.
- (٢٧) جورجى زيدان: تراجم مشاهير الشرق في القرن التاسع عشر، ج٢، ص ٩٦، وعوني إسحاق: مرجع سابق، ص ٧.
- (٢٨) Landau (1969), 66- 7.

- (٢٩) عونى إسحاق: مرجع سابق، ص ٧، ص ١٠. نُشِرَت ترجمة إسحاق لرواية "الباريسية الحسنة" ببيروت، عام ١٨٨٤، رغم أن الترجمة كانت قد أُنجِزَت في وقت سابق للنشر.
- (٣٠) الأهرام، عدد ٢٢، ٢٠ ديسمبر ١٨٧٦ .
- (٣١) كان حموى يشير إلى كتاب رفاعة رافع الطهطاوى "تخليص الإبريز في تلخيص باريز"، وإلى كتاب سليم "النزهة الشهية في الرحلة السليمية" (بيروت ١٨٥٦) وهو عن رحلته إلى أوروبا عام ١٨٥٥ .
- (٣٢) الأهرام، عدد ٢٢، ٦ يناير ١٨٧٧ .
- (٣٣) نفسه، عدد ٢٤، ١٣ يناير ١٨٧٧ .
- (٣٤) الوقائع المصرية، عدد ٦٩٦، ١١ فبراير ١٨٧٧ .
- (٣٥) di Tarrāzi (1913- 33), 2, 106 والجواب، عدد ٨٤٦، ٧ مارس ١٨٧٧ .
- (٣٦) Barbour (1935- 7), 174. ونجم: مرجع سابق، ص ٤، وخليل مطران: التمثيل العربى ونهضته الجديدة، الهلال، عدد أول فبراير ١٩٢١، ص ٦٤٥-٤٧٢ .
- (٣٧) سليم روفائيل جرجس العنحورى: سحر هاروت، دمشق، ١٨٨٥، ص ١٧٩-١٨٠ .
- (٣٨) نجم: نفسه، ص ٩٥ .
- (٣٩) Landau (1969), 245, n. 389. وخليل مطران: مرجع سابق، ص ٤٧٠ .
- (٤٠) مصر، عدد ٢، ٦ يوليو ١٨٧٧ .
- (٤١) نفسه، عدد ٤، ٢٠ يوليو، وعدد ٧، ١٠ أغسطس ١٨٧٧ .
- (٤٢) La Finanza, 180, 5/6 August 1877. (٤٢)
- Ibid., 190, 18 August 1877. (٤٢)
- Chelley (août 1906), 24. (٤٤)
- (٤٥) القليل هو المعروف عن "الخياط" بغض النظر عن الإشارات الواردة عنه في الأعمال ذات القيمة العليا فى المسرح.
- (٤٦) أحمد شفيق: مذكراتى فى نصف قرن، ج١، ص ٥٧، خليل مطران: نفسه، ص ٤٧٠ . جرجس نحاس فى كتاب عونى إسحاق: مرجع سابق، ص ٢٣٥ .
- (٤٧) الجنة، عدد ٧٦٩، ٢٧ يناير ١٨٧٨ .
- (٤٨) الأهرام، عدد ٦١، ٢٨ سبتمبر ١٨٧٧، ومصر، عدد ١٤، أول أكتوبر ١٨٧٧ .
- (٤٩) الجنة، عدد ٧٤٢، ٥ أكتوبر ١٨٧٧ .
- (٥٠) نجم: نفسه، ص ١٠٢، عن الأهرام، عدد ٦٥، ٢٧ أكتوبر ١٨٧٧ .
- (٥١) داغر: معجم المسرحيات العربية والمعرية، ص ١٩٣، رقم ٥٢٥ .
- (٥٢) نجم: نفسه، ص ١٠٢، عن الأهرام، عدد ٦٦، ٢ نوفمبر ١٨٧٧ .
- (٥٣) مصر، عدد ٢٧، ٦ يناير ١٨٧٨ .

- (٥٤) Barbour (1935- 7), 174.
- (٥٥) Abul Naga (1972), 111.
- (٥٦) الجئة، عدد ٧٦٩، ٢٧ يناير ١٨٧٨، والأهرام، عدد ٨٢، السبت ٢ مارس ١٨٧٨ .
- (٥٧) La Finanza, 49, 27 February 1878، ومصر، عدد ٢٣، أول مارس ١٨٧٨، والأهرام، عدد ٨٣، السبت ٢ مارس ١٨٧٨ .
- (٥٨) مصر، عدد ٢٩، ١٢ أبريل ١٨٧٨ .
- (٥٩) العنحوري: مرجع سابق، ص ١٨٠ .
- (٦٠) الأهرام، عدد ١١٨، ٢٥ أكتوبر ١٨٧٨، والتجارة، عدد ١١٤، ٢٤ أكتوبر ١٨٧٨ .
- (٦١) مصر، عدد ٢٦، ٢٦ ديسمبر ١٨٧٨ .
- (٦٢) Charmes (1883), 157- 8.
- (٦٣) الوطن، عدد ٦٠، ٤ يناير ١٨٧٩ .
- (٦٤) مصر، عدد ٢٨، ٩ يناير ١٨٧٩ .
- (٦٥) الوطن، عدد ٦٢، ١٨ يناير ١٨٧٩ .
- (٦٦) الأهرام، عدد ١٣١، ٢٤ يناير ١٨٧٩ .
- (٦٧) التجارة، عدد ١٧٢، ٢٢ يناير ١٨٧٩، والإسكندرية، عدد ٢٩، ٢٢ يناير ١٨٧٩ .
- (٦٨) الأهرام، عدد ١٣٣، ٧ فبراير ١٨٧٩، ومصر، عدد ٣٢، ٧ فبراير ١٨٧٩ . تقول بعض المصادر إن "الظلم" كانت المسرحية الأولى التي عرضتها فرقة مسرحية بالقاهرة، انظر: بطرس شلفون: التمثيل العربي، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦، ص ١١٧، وانظر أيضا
- يذكر جورجى زيدان (مرجع سابق)، والأرجح أنه هو مصدر هذه القصة، أن عام ١٨٧٨ هو عام عرض هذه المسرحية لأول مرة، ويسمىها بطريق الخطأ مسرحية "المظلوم"، ويردد لاندau (Landau, (1969), (245 نفس هذا التاريخ.
- (٦٩) صدئ الأهرام، عدد ٥٩٨، ٤ أبريل ١٨٧٩ .
- (٧٠) الوطن، عدد ٦٩، ٨ مارس ١٨٧٩، ومصر، عدد ٤٤، أول مايو ١٨٧٩ .
- (٧١) التجارة، عدد ٢٠٩، ٣١ مارس ١٨٧٩، ومُقْتَبَسٌ في: Abul Naga (1972), 111، وصدئ الأهرام، عدد ٦٠٨، ١٩ أبريل ١٨٧٩، والإسكندرية، عدد ٤١، ١٧ أبريل ١٨٧٩ .
- (٧٢) التجارة، عدد ٢٣٩، ١٣ مايو، ومصر، عدد ٤٣، ٢٥ أبريل، وعدد ٤٤، أول مايو، وعدد ٤٧، ٢٤ مايو ١٨٧٩، La Réforme, 156, 19 May 1879، والوقت، عدد ٦٢٠، ١٩ مايو ١٨٧٩ .
- (٧٣) الوقت، عدد ٦٣٥، ١٠ يونيو ١٨٧٩ .
- (٧٤) كانت فرقة القرداحى فرقة نشيطة فى العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر. وكان من نتائج إقامته بتونس عام ١٩٠٨، حيث مات، أن تشكلت أول فرقة درامية تونسية.

(٧٥) توفيق حبيب: تاريخ التمثيل العربي، الستار، عدد ١١، ص ٢٢، والأهرام، ٢ يونيو ١٨٧٧، الوقت، عدد ٦٥٢، ٤ يوليو ١٨٧٩ .

(٧٦) الوقت، عدد ٩١٠، ٧ أغسطس ١٨٨٠، و Le Moniteur Egyptien, 184, 7 August 1880 سعد الله البستاني هو محرر "الجنان"، و"الجنة"، و"الجنة"، وكان قد كتب المسرحية لـ"المدرسة الوطنية" ببيروت، حيث كان يعمل فيها مدرسا للغة الفرنسية.

(٧٧) "أرنو بركووي" (1747- 1791) كاتب فرنسي، كانت أعماله ذات تأثير في تعليم الناشئة.

(٧٨) Le Moniteur Egyptien, 185, 8/9 August 1880.

(٧٩) الوقت، عدد ٧٤٨، أول ديسمبر ١٨٧٩ .

(٨٠) ولد عبدالله نديم بالإسكندرية، ودرس فيها في مسجد الشيخ إبراهيم، ثم أصبح لاحقا طالبا غير نظامي بالأزهر. لم يعرف لغات أجنبية، وقد ساهم بشكل غير منتظم في الصحافة العربية، وكان مؤازرا نشيطا لضباط الجيش القومي منذ عام ١٨٧٩ عن نديم، انظر:

- أحمد عطية الله: عبدالله نديم. سلسلة الأعلام، ٤، القاهرة، ١٩٥٦ .

Gilbert Delanoue, "Abd Allāh Nadim (1845- 96)- Les idées politiques et morales d'un journaliste égyptien", Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Français de Damas, xvii (1961- 2), 75- 119.

- على الحديدي: عبدالله النديم، كاتب الوطنية، القاهرة، بدون تاريخ نشر.

- عبد المنعم إبراهيم الدسوقي الجميعة: عبدالله النديم ودوره في الحركة السياسية والاجتماعية، القاهرة، ١٩٨٠ .

- محمد أحمد خلف الله: عبدالله النديم ومذكراته السياسية، القاهرة، ١٩٥٦ .

- حسن اللطاوي: الحرية والعدالة في فكر عبدالله النديم، القاهرة، ١٩٨١ .

- نفوسة زكريا سعيد: عبدالله النديم بين الفصحى والعامية، الإسكندرية، ١٩٦٦ .

- أحمد سمير: ترجمة فقيده مصر السيد عبدالله النديم.

إن جزءاً من مسرحيته "الوطن" متضمن في:

- عبد الفتاح نديم: سُلالة النديم في منتخبات السيد عبدالله النديم، ج٢، ص ٣٣-٦٢، مطبعة هندية بالقاهرة.

(٨١) التجارة، ١٩ أبريل ١٨٧٩، عن الحديدي: مرجع سابق، ص ٨٥ .

(٨٢) المحروسة، عدد ٢١، ٧ فبراير ١٨٨٠ .

(٨٣) نفسه، عدد ١٧، ٢٣ أبريل ١٨٨٠ .

(٨٤) أحمد تيمور: تراجم أعلام القرن الثالث عشر وأوائل القرن الرابع عشر، القاهرة، ص ١٦، ١٩٤٠ . والمحروسة، عدد ٦٠، ٧ أبريل ١٨٨٠ .

(٨٥) الوقت، عدد ٨٩٤، ١٢ يوليو، ١٨٨٠، وعطية الله: مرجع سابق، ص ٣٥. والحديدي: مرجع سابق، ص ١٤٣-١٤٤، ومحمد رفعت: تاريخ مصر السياسي في الأزمنة الحديثة، ص ٥٠. عن الحديدي: مرجع سابق، ص ١٣٤.

(٨٦) نفسه، ص ١٢١، ص ١٣٤، وخلف الله: نفس المرجع، ص ٥٠، وحبيب: نفس المرجع، ص ٢٢-٢٣.

(٨٧) التنكيت والتبكيث، عدد ٥، ١٠ يوليو ١٨٨١.

(٨٨) Butler (1887), 137.

(٨٩) عبد الفتاح نديم: نفس المرجع، ج١، ص ٨-٩. وخلف الله: نفسه، ص ٥١.

(٩٠) الوقت، عدد ٩٠٩، ٤ أغسطس ١٨٨٠.

(٩١) نفسه، عدد ٩٢٦، ٢٠ أغسطس ١٨٨٠.

(٩٢) الوطن، عدد ١٤٤، ١٤ أغسطس ١٨٨٠.

(٩٣) الوقت، عدد ٩٠٩، ٤ أغسطس ١٨٨٠.

(٩٤) Delanoue (1961- 2), 84.

(٩٥) الوقت، عدد ٩٣٧، ٢١ سبتمبر، وعدد ٩٤٥، ٢ أكتوبر ١٨٨٠.

(٩٦) نفسه، عدد ٩٧١، ٨ نوفمبر ١٨٨٠.

(٩٧) نفسه، عدد ٩٧٧، ٢٢ نوفمبر ١٨٨٠.

(٩٨) نفسه، عدد ٩٧٨، ٢٣ نوفمبر ١٨٨٠.

(٩٩) الأهرام، عدد ١٠٨٣، ١٦ أبريل ١٨٨١، والوقائع المصرية، عدد ١٠٩٠، ١٧ أبريل، ونجم: نفس المرجع، ص ١٨٥. أنتجت مسرحية "بطرس الأكبر" بالقاهرة عام ١٨٨٤ درس تادرس وهبي اللغة والفقهاء بالأزهر، وعمل كمترجم بنظارة المعارف. نُشر شعره بالصحافة آنذاك، حول بيليوغرافيا عن وهبي، انظر: عمر رضا كحالة: معجم المؤلفين، ج٣، ص ٨٨، ومحمد عبد الغنى حسن: نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية، ص ٣٧١-٣٧٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥.

(١٠٠) الأهرام، عدد ١٠٧٧، ٧ أبريل ١٨٨١، وعدد ١٠٨٤، ٢٠ أبريل ١٨٨١، والوطن، عدد ١٧٨، ٩ أبريل ١٨٨١.

(١٠١) الأهرام، عدد ١٠٧٧، ٧ أبريل ١٨٨١.

(١٠٢) المحروسة، عدد ٢٨٤، ٢٢ أبريل، وعدد ٣١٤، ٧ يونيو، وعدد ٣٢٠، ١٧ يونيو ١٨٨١، والأهرام، عدد ١١١٨، أول يونيو ١٨٨١.

L'Egypte, 1 June 1881. -

(١٠٣) المحروسة، عدد ٣١٤، ٧ يونيو ١٨٨١.

(١٠٤) تلقى سليمان الحداد تعليمه على يد أفراد أسرة اليازجى. وقد ساهم في الصحافة العربية. وهو أبو الكاتيب نجيب وأمين الحداد. حول بيليوغرافيا عن الحداد، انظر:

- عيسى إسكندر المعلوف: الغرر التاريخية في الأسرة اليازجية، ج٢، ص ٧-٩، مطبعة الرهبانية المخلصية.

L'Egypte, 12 May 1881 and 15 May 1881. (١٠٥)

(١٠٦) تمَّ التأكيد على أن عبدالله النديم كتب مسرحيات أخرى. ولم يتم التمكن من العثور على تفاصيل حول هذه المسرحيات في المصادر الأساسية. يشير داغر (نفس المرجع، ص ٢٩٣) إلى مسرحية "الوباء" التي قُدِّمت بالقاهرة. يذكر نقولا يوسف (أعلام من الإسكندرية، ص ٢٣٩ - ٢٤٠) مسرحية ثالثة هي "مصر" التي عُرِضت بمسرح زيزينيا.

(١٠٧) التنكيت والتبكييت، عدد ٥، ١٠ يوليو ١٨٨١ .

Al-Hadidi, 'Ali, (1959), 143- 4.

الحديدي، علي: عبدالله النديم كاتب الوطنية. ص ١٠٣، مكتبة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).
الأهرام، عدد ١١٥٣، ١٥ يوليو ١٨٨١، والإسكندرية، عدد ١٤٠، ٢٨ يوليو ١٨٨١ .

(١٠٨) عبد الفتاح نديم: مرجع سابق، ج١، ص ٩، والتنكيت والتبكييت، عدد ٦، ١٧ يوليو ١٨٨١ .

Delanoue (1961- 2), 85.

(١٠٩) محمد رفعت: تاريخ مصر السياسي في الأزمنة الحديثة. ص ٥٥، القاهرة، مقتبس في:

Al-Hadidi, 'Ali, (1959), 145.

وحزمة فتح الله: رواية الوطن وطالع التوفيق. التنكيت والتبكييت بالإسكندرية العدد السابع ٢٤ يوليو ١٨٨١، ص ١١٢-١١٣ .

(١١٠) الأهرام، عدد ١١٦١، ٢٥ يوليو ١٨٨١ .

(١١١) نفسه، عدد ١١٧٠، ٤ أغسطس ١٨٨١، والإسكندرية عدد ١٤١، ٤ أغسطس ١٨٨١ .

(١١٢) المحروسة، عدد ٤١٢، ٨ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ٤١٣، ١٠ نوفمبر، والأهرام، عدد ١٢٤٠، ٣١ أكتوبر ١٨٨١ .

(١١٣) المحروسة، عدد ٣٩٢، ٤ أكتوبر ١٨٨١، وعدد ٤١٠، ٢٩ أكتوبر ١٨٨١ .

(١١٤) نفسه، عدد ٤٠٧، ٢٥ أكتوبر ١٨٨١، والأهرام، عدد ١٢٣٧، ٢٧ أكتوبر ١٨٨١، والمحروسة، عدد ٤١٨، ١٧ نوفمبر ١٨٨١، ويوسف أسعد داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة ص ٤١٤، رقم ٢١٧٥ .

Landau (1969), 244, n. 379a.

(١١٥) المحروسة، عدد ٤١٩، ١٨ نوفمبر ١٨٨١ .

(١١٦) نفسه، عدد ٤٠٧، ٢٥ أكتوبر ١٨٨١، وعدد ٤١٩، ١٨ نوفمبر ١٨٨١، والأهرام عدد ١٢٤٥، ١٠ نوفمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٥٢، ١٨ نوفمبر ١٨٨١ .

(١١٧) نفسه، عدد ١٢٧٠، ٩ ديسمبر ١٨٨١، وعدد ١٢٨٩، ٢ يناير، وعدد ١٢٩٢، ٥ يناير ١٨٨٢، والمحروسة، عدد ٤٣٨، ١٥ ديسمبر ١٨٨١، وعدد ٤٤٩، ٣١ ديسمبر ١٨٨١ .

(١١٨) حبيب، توفيق: تاريخ التمثيل العربي. الستار بالقاهرة، عدد ١٥، ٩ يناير ١٩٢٨، ص ٢٣، والأهرام، عدد ١٣٤٢، ١٠ مارس ١٨٨٢ .

(١١٩) نفسه، عدد ١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢ .

(١٢٠) حول سلامة حجازى (١٨٥٢-١٩١٧)، انظر:

- محمد فاضل: الشيخ سلامة حجازى، دمنهور ١٩٣٢ .
- الحفنى، محمود أحمد: الشيخ سلامة حجازى، رائد المسرح العربى، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨ .
- منير الحُسامى: الشيخ سلامة حجازى، منيرغا، عدد ٢، بيروت، ديسمبر ١٩٢٤ .
- كيف نشأ فقيده الموسيقى والغناء وكيف جاهد فى سبيل فنّه لمناسبة ذكرى الشيخ سلامة حجازى، مصر الحديثة المصورة، عدد ٩ يوليو ١٩٣٠، ص ١٢-١٣ .
- نجيب شلفون: فقيده فن التمثيل المرحوم الشيخ سلامة حجازى، الإخاء، ص ٢٨-٣١، وص ١٢٤-١٢٨ .
- جورج طنوس: الشيخ سلامة حجازى وما قيل فى تأيينه، القاهرة، ١٩١٧ .
- جورج طنوس: الشيخ سلامة حجازى، الهلال، عدد أول نوفمبر ١٩١٧ .
- على الدين وحيد: الشيخ سلامة حجازى بين المونولوجات والقصائد الشعرية، الكاتب، عدد ٢٠، مارس/أبريل ١٩٨٠، ص ٧٣-٨٧ .
- الحفنى: الشيخ سلامة حجازى رائد المسرح العربى، ص ٦٣ .
- الفيشاوى: سلامة حجازى، صوت الشرق، القاهرة، عدد أكتوبر ١٩٥٢، ص ٢٨ .
- وكل هؤلاء الباحثين وغيرهم مُخطئون فى الاعتقاد بأن أول دور قدمه الشيخ سلامة كان فى فبراير ١٨٨٥ .

(١٢١) الحفنى: نفس المرجع، ص ٢٤، وص ٢٨، وص ٢٣-٢٤ .

Barbour, Nevill (1935- 7), "The Arabic Theatre in Egypt", Bulletin of the School of Oriental Studies, London, viii, 173- 87, 991- 1012

(١٢٢) نفسه.

(١٢٣) الحفنى: نفسه، ص ٥٠، وتقولاً يوسف: أعلام من الإسكندرية، ص ٤٢٦-٤٢٧، وفكرى بطرس: فنانون الإسكندرية، ص ٢٨ .

(١٢٤) يوسف كركور: أعلام الموسيقى، الشيخ سلامة حجازى، الموسيقى بالقاهرة، عدد أول أكتوبر ١٩٣٥، ص ٢٠ .

(١٢٥) مصر، عدد ١٦، ١٩ أبريل ١٨٨٢، والأهرام، عدد ١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢ .

(١٢٦) نفسه، عدد ١٣٦٩، ١٥ أبريل ١٨٨٢، وعدد ١٣٧٢، ١٨ أبريل ١٨٨٢ .

(١٢٧) إسكندر أبكارىوس (؟-١٨٨٥) مسيحي وأيد ببيروت، وكان قد عاش فى مصر منذ عام ١٨٧٤ . انظر: Brockelmann (1938), Supp. II, 768.

وقد كتب نخلة قلفاط (١٨٥١-١٩٠٥)، وهو صحافى بيروتى وتلميذ لإسكندر، مسرحيات عديدة، انظر: دى طرازى: تاريخ الصحافة العربية، ج ٢، ص ٦٣-٦٥ .

- (١٢٨) مصر، عدد ١٦، ١٩ أبريل ١٨٨٢، والأهرام، عدد ١٣٧٤، ٢٠ أبريل ١٨٨٢، و نجم: مرجع سابق ص ١٠٢، عن الأهرام عدد ١٣٧٦، ٢٢ أبريل ١٨٨٢ .
- (١٢٩) نفسه، عدد ١٣٧٨، ٢٥ أبريل ١٨٨٢، ومصر، عدد ١٧، ٢٦ أبريل ١٨٨٢، و حبيب: مرجع سابق، ص ٢٣ .
- (١٣٠) الأهرام، عدد ١٣٨٠، ٢٧ أبريل ١٨٨٢ .
- (١٣١) نفسه، عدد ١٣٨٤، ٢ مايو ١٨٨٢ .
- (١٣٢) خليل اليازجى (١٨٥٦-١٨٨٩) هو أصغر أبناء الأديب السوري الذائع الصيت الشيخ ناصيف اليازجى. حول بيلوجرافيا لـ "خليل اليازجى"، انظر: جورجى زيدان: تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر، ج٢، ص ٣٥٢-٣٦٠، وانظر أيضا: "مشاهير اليازجيين اللبنانيين" الآثار بزحلة عدد نوفمبر ١٩١٢، ص ٢٢٤-٢٢٥ .
- (١٣٣) مرآة الشرق، عدد ٢، ٢٠ أبريل ١٨٨٢، وليس من المعروف ما إذا كانت هذه المسرحية قد نشرت كاملة أم لا. ويبدو أن ثورة عربى منعت نشرها كاملة. ثم نُشرت مؤخرا كاملة ببيروت عام ١٨٨٤، وبالقاهرة عام ١٩٠٢ .
- (١٣٤) الأهرام، عدد ١٢٨٣، أول مايو ١٨٨٢ .
- (١٣٥) نفسه، عدد ١٣٩٠، ٩ مايو ١٨٨٢، وعدد ١٤٠٠، ٢٢ مايو ١٨٨٢ .
- (١٣٦) نفسه، عدد ١٤٠٤، ٢٦ مايو ١٨٨٢ .
- (١٣٧) The Times, 3 February 1882, 3, b-c.
- (١٣٨) الأهرام، عدد ١٤٠٩، أول يونية ١٨٨٢ .
- (١٣٩) أحمد عطية الله: مرجع سابق، ص ٧٠، والجميعى: عبدالله النديم ودوره فى الحركة السياسية والاجتماعية، ص ١٠٥، والوقائع المصرية، عدد ١٤٨٢، ٥ نوفمبر ١٨٨٢ .
- (١٤٠) الحفنى: مرجع سابق، ص ٣٤ . عمل حجازى لاحقا مع فرق الخياط، والسورى إسكندر فرح، وأيضا مع الممثل المصرى ذائع الصيت جورج أبيض، كون لنفسه فرقة خاصة به. ورغم الفالج الذى ألم به فى أخريات حياته، فإنه عاد لخشبة المسرح وبقي نشيطاً فى المسرح حتى وفاته.
- (١٤١) محمد عبد الغنى حسن: عبدالله فكرى، ص ٦٨ .
- (١٤٢) الأهرام، عدد ١٨ سبتمبر ١٨٨٢ .
- (١٤٣) نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث، ص ١١٦، عن الأهرام، عدد ١٩٧٤، ٢٣ يونيو ١٨٨٤ .
- (١٤٤) نجم: نفسه، عن الأهرام، عدد ٢٠٨٨، ٩ ديسمبر ١٨٨٤ .
- (١٤٥) بطرس شلفون: مرجع سابق، ص ١١٨، وكركور: مرجع سابق، ص ١٩-٢٠، ونجم: نفس المرجع، ص ١٠٨، عن الأهرام، عدد ٢٣٢١، ٢١ سبتمبر ١٨٨٥، كان عرض مسرحية "زفاف عنتر" ٢٣ أبريل ١٨٨٣ . طبقاً لما يذكره داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة، ص ٣١١، رقم ١٤٤٤، ومن البين أن تاريخ العرض هو ٢٣ أبريل ١٨٨٢ وليس ١٨٨٣ . ويذكر شلفون (نفس المرجع) أن القرداحى عاد مع الشيخ سلامة عام ١٨٨٤ .

الملحق (١)

نشرة أرتين بك المنطوية على قوانين البوليس
فيما يتعلق بالمرح الإيطالي بالإسكندرية.
الإسكندرية ١٦ أكتوبر ١٨٤٧

منشور

معاليكم:

إن المسرح الإيطالي الكائن بالعقيلة الجديدة فى الميدان الكبير بهذه المدينة بوصفه منشأة عامة، فيجب عليه بالتالى أن يخضع لقانون الحكومة المحلية فى الظروف المحلية من حيث تجنيبه أية مخالفات يمكن وقوعها كما هو معتاد ممارسته فى الحكومات الأوروبية، وكذلك فى القسطنطينية. ومن ثم نرجو من معاليكم تعريف موظفيكم بهذه الترتيبات، مع تنبيههم بوجوب خضوعهم لقوانين السلطات المحلية، وأتمنى أن توزع نسخة من هذه الترتيبات عليهم بصورة عاجلة، راجياً أن تنفذ على نحو تام، وعليه، سعادتكم بهذه الترتيبات، بينما أمر، لإظهار فائق تقديرى واحترامى.

إلى الميجل

السير ش.أ. مورى

القنصل العام لبريطانيا العظمى بمصر

الإسكندرية

قوانين المسرح

إن المسرح خاضع للسلطة القضائية للحكومة المحلية.

البند الأول: أى ممثل أو موظف آخر فى المسرح ممن يسيئون على نحو بيّن للجمهور سواء بالقول أو بالفعل أو بأية وسائل أخرى، سوف يتم وضعه فى السجن فى نهاية العرض المسرحى.

البند الثانى: أى شخص - دون استثناء - يتصرف بحرية من شأنها إحداث ضوضاء فى المسرح، وتعكير الصفو بأية وسيلة، سوف يطرد فوراً فى المرة الأولى، وإذا تكرر الإزعاج، فسوف يكون ممنوعاً من المسرح مدى الحياة. إن الفرد - أو الأفراد - الذى ينحاز لمثيرى الشغب، سوف يكون خاضعاً لهذا القانون أيضاً.

البند الثالث: التدخين فى المسرح ممنوع على نحو واضح، وأى امرئ ينتهك هذا القانون سوف يطرد.

البند الرابع: الصفير، والضرب بالعصا، والضرب بالقدم، أو أى أفعال ضوضائية أخرى، ممنوع أيضاً. ومن ينتهك هذا القانون سوف يطرد كما هو مذكور آنفاً.

البند الخامس: إن إجراءات تتناسب والعمل سوف تُتخذ فى كل الحالات غير المتوقعة فى هذا القانون.

البند السادس: سيقف ثمانية من رجال الشرطة موحدى الزى بالإضافة إلى شاويش، بالقرب من المسرح، وسيكونون على استعداد للاستجابة بسرعة لأوامر مدير الشرطة.

الإسكندرية ١٦ أكتوبر ١٨٤٧

أرتين بك

ملحق (٢)

حياتي بالشعر
ومسرحي بالنتثر

بقلم: الشيخ جيمز سنّوا أبو نضارة J. Sanua Abou Naddara

شاعر الملك Cha'r - el - Molk

كاتب أدبي ومحاضر وعالم بلغات كثيرة
طبعة جديدة معدّلة وملخصة

ملللسرحتى

في المحاضرة التي ألقيتها مؤخرا في باريس، في جمعية "تعاون الأفكار" "Coopération des Idées" وبعد أن مجدت فرنسا، واحتفت بشعبها وتحدثت عن الأدب والدين وتقاليد العرب، هكذا كنت أقص لمستمعي، تاريخ المسرح العربي الذي أسسته في مصر.

شكرا سيداتي، سادتي، على حسن انتباهكم لكلمتي الموجزة عن شعرائنا، وعلمائنا وتقاليدنا في الشرق. استمروا في عطف كرمكم وسوف أكون لكم معترفا بالجميل، لأن تاريخ مسرحي ليس من السهل أن يُحكى. هذا المسرح جعلني أذرف دموع الفرح، وهذا حقيقي، ولكن أيضا كثيرا من دموع الألم.

كان هذا منذ أكثر من أربعين عاما. أه! كم تمر السنوات سريعا! لا سرمدى سوى الله، سيد الكون! وُلِدَ مسرحي على خشبة مسرح في مقهى الموسيقى الكبير في

الهواء الطلق فى وسط حديقتنا الجميلة بالأزبكية فى القاهرة. فى ذلك الوقت، فى سنة ١٨٧٠، كانت هناك فرقة فرنسية جيدة من الموسيقيين والمطربين ومن ممثلى الكوميديا وفرقة إيطالية ممتازة للدراما تقدمان ضربوب التسلية للأقليات الأوروبية. كنت أحضر كل العروض فى مقهى الموسيقى تلك؛ لأن اللغتين الفرنسية والإيطالية لغتان محبوبتان لقلبي جدا وكنت قد درّستُ لكبار مؤلفى الدراما فى هاتين اللغتين. هل ينبغى أن أعترف؟ إذن، نعم، إن هذه الهزليات، والكوميديات، والأوبريتات والدرامات المقدمة على هذا المسرح هى التى ألهمتني فكرة خلق مسرحى العربى، وقد أعاننى الله على إتمام هذا الفعل.

ولكن قبل أن أبدأ فى خلق مسرحى المتواضع، درست بجدية مؤلفى الدراما الأوروبيين وخاصة "جولدوني"، و"موليير"، و"شيريدان" فى لغاتهم؛ أى بالفرنسية، وبالإيطالية وبالإنجليزية.

وعندما شعرت أننى مُتَمَكِّنُ بدرجة كافية فى الفن الدرامى، كتبت أوبريت من فصل واحد فى اللغة العامية؛ لأن اللغة العربية كما فى اليونانية لها اللغة الأدبية واللهجة الأقل رقيًا، ووفقتُ أحيانًا شعبية لمقاطع الأوبريت وعلّمت إياها لحوالى عشرة من الشباب الأذكىاء الذين اخترتهم من بين تلاميذى، ومنهم واحد ارتدى مثل امرأة ليقوم بدور العاشقة.

هذا، وقد توجهت لقصر سمو الأمير بغايدى وأعطيت النسخة الخطية من الأوبريت لخيرى باشا، أمين تشريفات صاحب السمو الخديو إسماعيل، وأنا أرجو من فخامته أن يقدمها مع تحياتى الموقرة لمعاليه وأن يقول له إنه تكرم ووعدنى، قبل ارتقائه السعيد سدنة العرش، إنه سوف يساعدنى لقيادة زملائى المواطنين فى طريق التقدم والحضارة العسير.

ليفضل معاليه إذن بتشريف مسرحيتى المتواضعة وتشجيعى لخلق مسرح للمواطنين، ممن لا إمام لهم بفن الدراما، ولا يفهمون شيئًا من الأوبرات الإيطالية الكبيرة والكوميديا الفرنسية الجميلة التى من أجلها شيد محبوبهم الخديو مسرحين باهرين.

ويبدو أن خيرى باشا، الذى كان يكنُّ لى ودًا كبيراً، قد استغل كل لباقته؛ ليوصل رسالتي لسيدة الجليل ونجح فى قراءة الأوبريت عليه، ولم يستهجنها، ونجح كذلك فى الحصول على تصريح بعرضها فى مسرح الموسيقى بحديقة الأزبكية.

هذا الخبر السارُّ، فرَّح ممثليَّ وفرَّحنى، وشجعنا لدراسة وحفظ الأدوار عن ظهر قلب، كما كان حافظاً لى على إعداد خطابى عن فوائد المسرح ومزاياه.

كان افتتاح مسرحى العربى حدثاً فى القاهرة. لا أنسى تلك الأمسية بالرغم من الاثنين والأربعين عاماً التى تفصلنا عنها.

منذ الثامنة، كانت المقصورات، والصالة ممتلئتين عن آخرهما، كان هناك مشاهدون واقفون أكثر من الجالسين. كان كل أفراد البلاط، والوزراء، والدبلوماسيون الأوروبيون متواجدين.

عزفت الأوركسترا القومية السلام الخديو وهى تغنيه. ثم رُفِع الستار، فكنت أقدم نفسى للجمهور وأنا محاط بالممثلين. كان المشهد أمام عيني، مهيباً. لا أبالغ فقد كان هناك أكثر من ثلاثة آلاف شخص، رجالاً ونساءً من كل لون، فى أزياء خاصة بكل البلاد. واستقبلنا رعد من التصفيق مع صيحات "برافو" فى جميع لغات برج بابل. كان قلبى يدق بشدة لدرجة أنه إن لم يكن اثنان من ممثليَّ قد قاما بمساندتي، كنتُ قد أُغْمِيَّ علىَّ. طالبوا بالخطبة المعلن عنها فى البرنامج. استجمعت كل ما لدى من شجاعة وأغلقت عينيَّ بيديَّ، لأن رؤية جمهور مستمعيَّ الضخم كان يخيفنى، وبصوت واضح وقوى بدأت خطبتي الطويلة.

قمت بالطبع، بمدح عظيم للخديوى داعياً إياه مصلحاً لمصر ومكماً للعمل الحضارى لمحمد على الكبير، ومؤسس الخلافة الحاكمة لوادى النيل إلخ.. إلخ.. وبعد ذلك، مجدت الكوميديا الفرنسية والأوبرا الإيطالية، وختمتُ خطابى وأنا أشرح لمستمعيَّ المواطنين ماهية القطعة المسرحية وأعطيتهم بالتقريب، موضوع الأوبريت الخاص بى. صفقوا للخطاب، لا من أجل استحقاقه، ولكن من أجل حداثة الشئ. ثم أُسْدِل الستار ثم ارتفع مرة أخرى بعد قطعة من الموسيقى.

كان ممثليّ، الذين بأمر من متفرج مصرى موسر، كانوا قد تناولوا زجاجة كبيرة من الكونياك (ثلاثة نجوم) من مقهى المسرح، قاموا بأدوارهم بثقة لدرجة أن كل الناس كانوا منبهرين من ذلك، تمت إعادة مشاهد بأكملها وهتفوا للفنانين وصفقوا لهم تصفيقا حادا، ومعى، كانوا محمولين بالنصر، كانت هذه أول مرة فى حياتى أبكى من الفرغ.

كان موضوع الأوبريت الخاص بى- وهو تمثيلية هزلية صغيرة - بسيطا جدا.

كل المسافرين من الشباب الأوروبيين الذين يزورون بلادنا، بلاد الشرق، ليس لهم إلا رغبة واحدة: الحصول على مغامرة الحرملك: أى الدخول فى نزوة مع جارية والدخول عن طريق الأغا الخاص بها فى السراى إلخ... إلخ... وأنتم تفهمون الباقي. فى حين أنه نادرا ما يفتخر أوروبى بالحصول على مغامرة كنتك ولو بالصدفة، إن حصل أحد على حظ كهذا، لا يستطيع أن يقصها إلا لتماسيح النيل وأسماك البوسفور الكبرى، لأن السراى محمية لدرجة أنه ويل للمتهور الذى يجرؤ على اختراقها فإنه لا يخرج حيا.

بطل مسرحيتى إذا كان أميرا أوروبيا، راهن على ألف جنيه مصرى، ستة وعشرين ألف فرنك، وعلى أن شهرا واحدا من إقامته فى القاهرة يكون كافيا له للتمكن من مغامرة الحرملك. راهنه ابنُ باشا على هذه المغامرة وبعدها ببضعة أيام، وصلت أميرنا دعوة عذبة مكتوبة بالفرنسية الزنجية حيث إن امرأة من الحرملك كانت تقول له إن عينيه الزرقاوين الجميلتين كانتا قد احترقتا قلبها بسهام نظراته العاشقة.. إلخ.. إلخ وباختصار، كانت تخبره أن يتواجد مساء الغد عند سفح أبى الهول عند الهرم الأكبر بالجيزة، حيث يقابل الخصى الخاص بها الذى أخذ أمرا أن يقوده إليها. الأمير يذهب للموعد فعلا والأغا يعصب عينيه؛ حتى لا يتعرف على الطريق ولا القصر حيث يقوده، ويسوط المكارى، تسير العربة ساعة تبدو للأمير وكأنها نهار يوم شتاء طويل وحزين فى دير. عند الوصول للمكان المقصود، يُنزلُ الأغا الأميرَ من العربة، وعيناه لا تزالان معصوبتين، ويقوده من خلال طرقات طويلة ويجعله يصعد وينزل. الله يعلم كم من الطوابق، ثم أدخله إلى المخدع الأنيق الخاص بسيدة السراى العظيمة، محظية الباشا، ثم خلع عنه عصابة العينين وذهب يبحث عن سيدته.

كل ما أحكيه لكم هنا، سيداتي سادتي، يقوله الأمير وهو في انتظار التي اخترقت سهام نظراته المغرمة قلبها وأحشائها، الممثل الشاب المبتدئ الذي كان يقول هذا المونولوج كان يؤدي الدور ويجتهد في أدائه ويبالغ لدرجة أنهم - النظارة - جعلوه يعيده ثلاث مرات وبما أنني كنت في الكواليس، كنت ألقنه في كل مرة عبارات طنانة. ها هي الجارية تصل. هي ولد جميل سوري ابن ستة عشر عاماً، كانت أخواته هن اللاتي قمن بإلباسه أزياء امرأة وقمن بعمل المكياج له بعبقرية. كان يحفظ دوره عن ظهر قلب. شرع يقول: أقصد شرعتُ تقول وتصرح بحبها الحار للأمير، فرسمت له صورة مفاجئة عن حياة الحرملك وترجته كي يختطفها ويخلصها من هذه الحياة. بدأ المتفرجون المواطنون في المهمة الحانقة، ففكرة أن أوروبيا يختطف مسلمة كانت تثير حنقهم، ولكن الممثل الشاب، سيدة الحرملك، ألقى عليهم هذه الكلمة: "رويدكم، يا إخوتي، رويدكم".

هذه الكلمات التي قيلت بلغة فيها الدلال هدأت مشاعر الألم لدى المشاهدين وهياتهم للاستماع لتصريح الحب من السيدة للأمير.

كنت أود، سيداتي، سادتي، أن أترجم لكم بالفرنسية المقاطع المغناة بصوت العاشقة والمرفقة مع الأوركسترا، أنا أحفظها عن ظهر قلب، ولكن الشعر العربي المترجم بالثر يفقد كل مذاقه.

قال عدد من الحضور: "لا بأس، تُرجم أيها الشيخ".

فانسقت لرغبتهم وأسمعتهم التالي:

هل أنت ملاك من الفردوس أم كائن أرضي؟

هل خلقك الله بهذا الجمال لتسحر نفسى وتبهج قلبى أم كى تلهبهما بالحب وتجعلهما يتنهدان من بعدك؟ هل هاتان عينا إنسان أم نجمان سماويان يلمعان فى وجهك الذى يحجب بجماله نجم الصباح؟ بوحدة من نظراتك العذبة الحنون الفاتنة لهذه الدرجة، جعلتني الأكثر طاعة من عبيدك. لقد رأيتك وصورتك المعبودة انطبعت فى حدقة عيني، سمعت صوتك الملى نغماً ولهجتك العذبة لا تزال تدوى فى أذنى.

أفكارى تتبعك دون توقف، لا أرى سواك بالنهار وبالليل، أنت الذى تظهر لى فى أحلامى، أنقذنى، أيها الابن النبيل لأوروبا! أنقذنى من هذا السراى الحزين، هذا القبر للأحياء.

انزع يمامتك الخفاقة من يدى هذا الباشا العجوز الذى يدنس جسدها الشاب بلمساته الغير طاهرة ويذبل وردة خدها بقبلاته الباردة. اخطفنى وخذنى معك إلى بلادك وأنا أقسم لك بالله، الذى خلقك بهذا الجمال وهذه الألوهية، أن أبهج حياتك بتدليلى إياك، وبقبلاتى وبمفاتنى."

فضمها الأمير متحمساً بين ذراعيه وغطى جبينها بالقبلات. ولكن ها هو الباشا العجوز الذى اقتحم الحجرة فجأة، يتبعه أربعة ضباط وهو يصيح: "أوثقوا المذنبين فى ظهر بعضهما البعض. ضعوهما فى جوال مع حجر ثقيل وألقوهما فى النيل، فإن تماسيحنا تحب البشرية الشابة الطازجة".

يعقب ذلك مشهد مؤثر، فالجارية ترتدى عند أرجل الباشا، تعترف بخطئها وتبرىء الأمير وهى تترجى وتتوسل وتبكي. الباشا لا يرحم، يعطى أوامره للضباط الذين يقبضون على المذنبين ويربطونهما فى ظهر بعضهما البعض بدون أن يترك أحدهما يقبل الآخر. الأمير يعترض ويهدد ويتوعد ويلقب الباشا بـ: "القاتل القبيح". الجارية تغنى وتدعو الله أن ينزلها منزل المصطفين مع حبيبها.

الضباط يسألون الباشا العجوز فى أية ساعة يضعون العاشقين فى الجوال؛ ليقدموهما كفريسة للتماسيح. أجاب الباشا: "فى التو". "ولكن فليقل لنا الأمير أولاً: إلى من يجب علينا إعطاء الألف جنيه المصرية التى كسبها فى التو؟ لأنه كان قد راهن منذ شهر، فى النادى مع صديقه أحمد أن شهراً من الإقامة فى مصر يكفيه؛ لتكن لديه مغامرة فى الحرملك.

"حقاً"، صرخ الأمير، "لقد كسبت الرهان، وأهديه لك، يا باشا، وأضاعفه إذا أعدت إلى حريتى وهذه الجارية الرائعة".

فانفتح باب المخدع حينئذ وأصدقاء فرنسيين ومصريين للأمير يدخلون وهم يضحكون ويصيحون: "تم أداء الدور بمهارة!" وخلع الباشا لحيته الكبيرة البيضاء وتعرّف الأمير على الشخص الذي كان يراهنه؛ تخلصت الجارية من اليشمك الخاص بها وكذلك معطفها ويرى الأمير ضابطا شابا يضحك بقهقهة. الباشا يطلب الغفران من الأمير أن يكون قد قام بتمثيل هذا الدور عليه وإخافته ويدعوه لِيَتَرَأَسَ غداء جميلا فى حديقة القصر.

لقد ترجمت إلى الفرنسية هذه الأوبريت ذات الفصل الواحد وأعطيتها لصديق ليلحنها وقد فقدتها فيما كان ينقل أثاث بيته، كما قال لى. إن نجاح هذه القطعة، التى حدثتكم عنها شجعتنى ألا أتوقف عن طريق جيد كهذا، بل أستمر. كان لابد من تكوين فرقة حقيقية مع ممثلات من النساء لا من رجال متنكرين. وفى انتظار إتمام ذلك كنا نؤدى ونعيد أداء هذه الأوبريت الصغيرة التى طالما نالت إعجاب الجمهور. كان لى الحظ أن أعرّض على شابتين فقيرتين جميلتين وشريفتين كذلك. فى أقل من شهر، تعلمتا القراءة وكانتا تجيدان الأدوار الصغيرة التى كنت أولفها خصيصاً لهما فى مسرحياتى. إن ظهورهما على المسرح أثار ضجة وكان التصفيق الذى تم استقبَلتاً به وتحيتهما قد أعطى لهما شجاعة الاستمرار وتعلمتا أدواراً أكثر أهمية. فى بضعة أشهر، أصبحتا نجمتين للمسرح الوليد على الخشبة التى قَدِّمْتُ عليها، لمدة عامين، اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفى المتواضع. وذلك فضلاً عن المسرحيات المترجمة من الفرنسية التى كان يقدمها لى زملائى.

وبعد أربعة أشهر من الوجود لهذا المسرح القومى، دعانى الخديو إسماعيل مع فرقته لتقديم عرض فى مسرحه الخاص بقصر "قصر النيل". مُنَّتُ ثلاث مسرحيات: "الآنسة على الموضة"، و"الغندور فى القاهرة"، و"الضرتان". وكلها كوميديات من التقاليد الشرقية ذات هدف أخلاقى. بعد مشاهدته لأول اثنتين، استدعانى الخديو وقال لى أمام وزرائه وأعلى الشخصيات فى بلاطه: "نحن ندين لك بخلق مسرحنا القومى: الكوميديا والأوبريت والدراما الخاصة بك، إنك أطلعت شعبنا على أوليات فن الدراما.

أنت مولير المصرى الخاص بنا واسمك سوف يبقى خالداً". ولكن عندما رأى المسرحية الثالثة والتي تهاجم تعدد الزوجات؛ لأن الزوجتين لزوج واحد كانتا تجعلانه فى منتهى التعاسة بسبب غيرتهما ومطالبهما، وعندما استمع سموه إلى الخطبة الطويلة التى صدرت من الزوج ضد تعدد الزوجات وأنها مصدر الانفصال وأيضا الجرائم فى العائلات تحول مرحة إلى غضب فنادانى مرة أخرى وقال لى بنبرة ساخرة: "لنر يا مولير، إذا لم تكن تتمتع بالقدرة الكافية لإرضاء أكثر من امرأة، فلا يجب أن تُنْفَرَّ الآخرين".

وجدت حاشية معاليه من الأوربيين كلمات سيدهم الجليل فيها فطنة ونصحونى باستبعاد هذه المسرحية من جدولى المسرحى بالرغم من الثلاثة وخمسين عرضا المتواصلين التى سبق وحصلت على السماح بعرضهم واضطرت أن أنحنى لإنقاذ حياة مسرحى المسكين فى العام التالى. وبعد أكثر من مائتى عرض استقبلوا جيدا من الجمهور أعطانى الخديو جليل الشرف لأداء ثلاث مسرحيات أخرى فى مسرح الكوميدي الفرنسى بالقاهرة. فى سهرة احتفالية صُفِّقَ لفرقتى حتى من معاليه. ولكن كانت هناك شخصيات هامة بالقاعة، أقسمت بالعداء للتقدم والحضارة فأقنعت الخديو أنه فى مسرحياتى، كانت هناك تنويهات وتلميحات خبيثة ضده وضد حكومته فأمر ببناء على ذلك بإغلاق مسرحى مما أثار غضب الشعب، ولكن تمت إعادة افتتاحه فى عهد حفيده، فهو يتقدم ويمكن مضاهاته اليوم بأفضل المسارح الأوروبية. لا ينقصنا كُتَّابُ للمسرح مصريون وسوريون فهم يتميزون بإنتاجهم العظيم، فأهنئهم من كل قلبى.

والآن، سيداتى سادتى اسمحو لى أن أقص عليكم بعضا من نوادرى العجيبة. لابد أن أقول لكم إننى فى مسرحى كنت مديرا وممثلا بل وملقنا أيضا أحيانا.

فلنبداً بنادرة الملقن: كان منحرف المزاج، كان يفوته النداء وأنا للحظ السىء، كانت عيناي مجهدتين جدا فى ذلك المساء، ولم أكن أستطيع النيابة عنه. أعطيت النص المكتوب من مسرحية لواحد من ممثلى ووضعت نفسى معه واقفا بين الكواليس وأنا

أقول له: "اقرأ المسرحية بصوت منخفض وأترك الممثل يتبعك". الحيوان فعل العكس، كان يتبعه قلت له: "أنت حمار" وأنا أهزه بقوة، فأخرج رأسه على خشبة المسرح وقال للممثل: "لا تجر بهذه السرعة، يا أخى، ألا تعلم أن العجلة من الشيطان؟ اتركنى ألقنك، وكرراً بعد ذلك". وكان رد فعل كلماته، قهقهة عامة، هذا كدّرني لدرجة أنى شددت أذنى هذا التعيس بقوة، فعبر خشبة المسرح رامياً النص الكتابى للكوميديا فى وجه الممثل المسكين ووقعت بينهما مشاجرة واضطرت أن أخرج على خشبة المسرح؛ لفض النزاع بينهما مما كان تسلية كبيرة للمشاهدين، هذا الحدث العرضى كان يمكن أن يكون فضيحة على مسرح أوروبى، ولكن على مسرحى، الذى كان فى ذلك الوقت فى طفولته، فقد نال نجاحا كبيرا، وفى الليلة التالية رغب الجمهور رؤية هذا المشهد المضحك مرة ثانية وكان مفتونا به.

نادرة أخرى:

بعدهما كتبتُ وقدمتُ دعابات وكوميديات عديدة من فصل واحد، ظننتُ أنه من واجبى أن أقدم ما يهذب الأخلاق، فألفتُ مسرحية ذات فصلين: "الآنسة على الموضة"، حيث تظهر البطلة بدور غندورة وسبق لها مغازلة متقدمين للزواج مختلفين فى وقت واحد، فوجدت نفسها مهملة من الكل ومحكوما عليها بالعنوسة. فكانت النتيجة أنهم استهجنوا المسرحية واستدعوني على خشبة المسرح، سألت الجمهور: "قيم لم أنل رضاكم؟".

أجاب شاب: "أتعلم يا مولير؟" إن الآنسة صنفصف التى تلعب دور الغندورة هى شابة أمينة جدا، وهى لم تغازل أحدا خارج المسرح أبدا، هى تستحق إذن أن تسامحها على المغازلة التى جعلتها تقوم بها فى مسرحيتك، كان يجب عليك أن تجد لها زوجا يستحق أناقتها وجمالها، ليكن آخر مشهد فى الكوميديا الخاصة بك مخصصا لزواجها ونحن سوف نصفق لك، وغير ذلك، فإننا لن نضع أقدامنا فى مسرحك".

اضطرت إذن لإضافة مشهد للمسرحية حيث تعترف الغندورة بأخطائها، وتتوب وتتزوج، مما نال رضى المشاهدين، هل يجب أن أقول إن المسرحية قد نالت نجاحا كبيرا؟ حصلت بعد ذلك على أكثر من مائة عرض متوالٍ.

نادرة أخرى:

فى العام الثانى من وجوده، بدأ مسرحى يشبه إخوانه الكبار بأوروبا؛ لأنى وأصدقائى قدمنا على خشبته، ليس فقط الكثير من المسرحيات المبتكرة، ولكن أيضا ترجمات عن الفرنسية والإيطالية والإنجليزية، على نحو جيد، فنحن، الشرقيين، نحب جدا المزاح، وهذا ما سيفسر نجاح الحادث الذى سوف أقصه عليكم، والذى حدث فى واحدة من مسرحياتى الكوميديية بعنوان: داندى فى القاهرة. فى حياته الخاصة، أقصد الممثل الذى كان يقوم بأداء دور المحب، كان، على ما يبدو، ثقيل الظل بالنسبة للممثلة التى تقوم بأداء دور العاشقة أمامه، ولكنه كان يحبها بولع لدرجة أنه طلب يدها. لم أكن أعرف شيئاً عن هذا، وإلا كنت غيرت مشهد الحب الخاصة بالشابة التى، لا إراديا، أرغمتها على قول ذلك للشاب فى أسلوبنا الشعارى المؤثر:

"اسأل نجوم النيل، إخوتك فى الجمال، عن سهادى، إننى أقضى ليالىً دون راحة فى تأملها وأنا أفكر فىك، أنت الذى هو نور عيني، أنت الذى يحبه قلبى وتعبده نفسى. أه، لو تعلم كم أنت على غالى، كنت لا تفتن شابات أخريات بنظراتك الإلهية وابتساماتك الملائكية. الرحمة! ارحم يمامتك التى تفتح قلبها على رجاء أن تكون يوما أسيرة حبك! أه، لو هجرتنى لكنت أموت كمدا. ولكننى لو كنت واثقة أنك سوف تزور قبرى، لتضرعت إلى العلى القدير أن يرسل إلى ملاك الموت؛ ليقبض روحى".

حينئذ، همس لها الممثل فى أذنها: "مبارك هو المسرح الذى أحط من كبرياتك وأجبرك أن تقومى بتصريح حب جميل كهذا لى على مسمع من آلاف المتفرجين".

وحينئذ نسيت الممثلة أنها على خشبة المسرح وبما أنها كانت متكدره مما سمعته للتو، فقد انهالت بصفعة قوية على وجه الممثل المسكين، ثم قالت فى ثورة وهى تلتفت نحو الجمهور: "كلمات الحب التى وجهتها الآن لهذا الشاب المختل الأحمق ليست تعبيرا عن مشاعرى الحقيقية نحوه، لأنى أكرهه أكثر من العمى. إنه مؤلف الكوميديا موليرنا المصرى، الذى وضع هذه الكلمات الجميلة فى فمى".

نشبت مشادة حادة بين الممثلين، مغطاة بتصفيق المشاهدين، الذين طالبوا بإعادة هذا المشهد المضحك، فى العرض الثانى، حسب عادتهم. كان هذا فاتحة خير بالنسبة

لكلا الممثلين، فتزوجا بعد شهر من هذه الواقعة مما أسعد الجمهور كثيرا، ذلك الجمهور الذى ظن أن التكرار المستمر لهذا المشهد الطبيعى هو الذى ساهم بقوة فى هذه النتيجة السعيدة.

ها هي نادرتى الأخيرة:

"ليلى"، دراما مكتوبة بقلم أفضل زملائى، الشيخ محمد عبد الفتاح، عُرضت لأول مرة على مسرحى، الذى اكتسب اسم: "المسرح القومى"، أمام الوزراء المصريين، والعلماء وشعراء البلد.

الدراما كانت وطنية وكان آخر مشهد يمثل الشيخ، أى رئيس قبيلة عربية، شيخ موقر، كان ينادى بالانتقام من عدوه القتال، الذى كان يقتل أمام عينيه أولاده الأربعة. فحدث أن الشاويشين اللذين كان عليهما الخدمة فى هذا المساء، كانا فلاحين من صعيد مصر، حديثى التعيين فاقتربا منهما مازح من بين النظارة وقال لهما بصوت منخفض: "لا يجب أن تحتلوا أفعالا إجرامية كتلك التى ترتكب أثناء حضوركما".

وما أن سمع الشريطيان المبتدئان هذه الكلمات، حتى اندفعا على خشبة المسرح وألقيا القبض على الممثل الذى كان يؤدي دور الطاغية. فكانت قهقهات الضحك وتصفيق المشاهدين، ونداءات "البرافو"، مما لا يمكن وصفه. لا أحتاج أن أقول إن هذا الحدث كان سببا لنجاح الدراما.

أه، لو كان لى لابد أن أحكى كل النوادر ومغامرات مسرحى، لكنك أحتاج إلى مجلد كامل. فضلا عن ذلك، ففى مسرحيتى: "محن موليير المصرى" التى نالت عددا كبيرا من العروض، قلت كل ما ألتنى من ممثلى وموظفى ممن عملوا فى مسرحى.

أمر تفصيلى للختام: كان المشاهدون دائما ما يوقفون الممثل أو الممثلة على خشبة المسرح وهم يقولون مثلاً: "سوف نرى إن كنت ستترك هذا الولد يخطف منك حبيبتك"، وللأخرى: أنت مخطئة أن تفضلين هذا "الداندى" الأحمق على هذا الشاب الغنى والجاد الذى يكاد يموت حبا من أجلك".

كنت، وأنا مختبئٌ وراء الكواليس، ألقن ممثليّ الإجابات، وأحياناً ما كانت الدردشة بين خشبة المسرح والجمهور تطول. وفي نهاية كل عرض، كانوا - النظارة- يستدعونني على خشبة المسرح، وكان لابد لي، طوعاً أو كرهاً، أن أقول شيئاً مرحاً طريفاً للمشاهدين.

اليوم، المسرح العربي في مصر منتظم مثل واحد من أعظم مسارح باريس وعدد ممثلي الدراما يزداد يوماً بعد يوم.

والآن اسمحوا لي أن أكمل هذه الدردشة المسرحية بأشعاري في عشاء عُشاق موليير، برئاسة السيد "مونفال"، الذي حضرته منذ خمسة وعشرين عاماً.

ربة الشعر، كفكفي دموعك

ذرى أرض مصر

وتعالى تذوقى هنا

مفاتيح الفكر الباريسي الراقى

سترين أكثر من شاعر

وأكثر من كاتب عظيم

زهرة الفنانين يحتفلون

بموليير، أستاذي العظيم

عبرى إذن عن عرفانك

نحو هذا الأستاذ الجليل

وقدمى على شرفه

إحدى قصائدك الشجية.

إلى فرنسا

أحييك يا وطن موليير

يا وطننا باركه الرب

يا وطن التقدم والنور

والفكر والعبقرية والشرف

ما أكثر الأمم التي تدين لك

يا فرنسا المجيدة

بنهضتها واستقلالها وحضارتها

يوما ما سأروى مجدك

من فوق قمة الأهرامات

وأتغنى بالشكر والعرفان

لأبنائك الشجعان

فى انتظار ذلك

أتضرع إلى الله

أن يسبغ عليك العز

عشت يا فرنسا، يا وطنى الثانى

وأنا أشرب نخب صحتك.

هذه الأشعار المتواضعة حمست مستمعى الذين صفقوا لى بحرارة فوق كل

ما أستحق.

أبو نضارة

* * * * *

تحت أيدينا، عدد كبير من الجرائد والمجلات الشرقية والغربية التي تتحدث عن مسرح الشيخ "أبونضارة" وتعطى تقريراً عن غالبية مسرحياته، وسوف نختار منها اثنتين مما نشر في هذه الحقبة بالقاهرة تحت إشراف زميلينا الفرنسيين "جول باربييه" و"جابلان"، فلنبدأ بالـ "قره قوز" Karagoz، وهي صحيفة ناقدة للسيد "جابلان".

في العدد الخاص بصنوع بتاريخ ٦ مايو ١٨٧٦، كتبت هذه الصحيفة سيرة الشيخ الذاتية وأضافت:

في عام ١٨٧٠، تجرأ الشيخ وأقدم على خلق مسرح عربي (العمل الثالث عشر لـ Hercule). إن نجاحا باهرا قد توج محاولته الجرئية. وينبغي أن نقول، إنه ألف وعمل على أداء اثنتين وثلاثين مسرحية على خشبة مسرح الأزيكية، ونذكر من بين مؤلفاته: البورصة، الأستقراطية، الغندور، الأنسة على الموضة؛ محن مولير المصري، جزاء الوفاء، إلخ... إلخ..

والآن ها هو ما يقوله زميلنا "جول باربييه" عن المسرح العربي في عام ١٨٧٣ في صحيفته الأزيكية L'Ezbekie:

ينبغي أن نذكر أنه خلال موسمين، قدم الشيخ مائة وستين عرضاً، وأنه عمل على أداء اثنتين وثلاثين مسرحية من كتاباته بدءاً من الهزلية ذات الفصل الواحد إلى الدراما ذات الفصول الخمسة. ينبغي أن نحكى عن حماس المشاهدين الذين، لأول مرة، كانوا مُطَّلَعِينَ على سحر خشبة المسرح، فعبّروا عن مشاعرهم بصخب وبسذاجة صبيانية.

مازلت أراه، هذا الجمهور الصاخب، حيث كنا نجد كل فئات المجتمع الإسلامي بدءاً من الوزير إلى أبسط عامل. ما زلت أسمع هذه الضحكة الرنانة تحيي عبارة جميلة، أو مزاحاً، أو موقفاً كوميدياً، ولم تكن إلا القهقهة الطويلة؛ لأن اللغة العربية تعبر نفسها للعب بالكلمات بطريقة مدهشة، على اختلاف مستوياتها من راقية أو فجة. نعم، ياله من جمهور طيب وكم كان سهلاً للانقياد!

الانطلاقة كانت رائعة لدرجة أن الشيخ، موليير المصرى، وجد من يقلده. وصلته يوماً دراما من الشعر العربى مكتوبة بقلم أستاذ بجامعة الأزهر. كان هذا العمل ممتازاً لدرجة أنه تمَّ عرَضَ من قِبَلِ طلاب هذه الجامعة وحقق نجاحاً كبيراً.

وبعد ذلك، قام محمد عثمان باشا بترجمة مسرحية "طرطوف" لـ "موليير" وبَدَّل الشخصيات المسيحية بشخصيات مسلمة، وابتكر منها مسرحية غير تقليدية بالمرّة فى متناول المصريين الذين وجدوا فيها نماذج معروفة لديهم. ترجم لنفس المؤلف أيضاً "مريض الوهم" وأخيراً ترجم الذائع الصيت أبو السعود مسرحية "البخيل".

نرى من هذه المقالات المكتوبة فى ذات البلد والتي دُعِّمَت بالوثائق، أنه، ليس فقط الشيخ أبو نضارة هو الذى بدأ فى إطلاع شعبه على فن الدراما، ولكنه شجع أبناء وطنه على استمالة قلب الناس لمؤلفينا، لأنه منذ الدفعة التى قام بها، تُرجمت درامات وكوميديات كتأبنا الكلاسيكيين. وتناوبت هذه الترجمات، مع المسرحيات العربية المؤلفة، على خشبة المسرح القومى المصرى، الذى أصبح اليوم فى ذروته.

والجدير بالذكر أن الصحف الإنجليزية الكبيرة مثل "التايمز"، و"دايلي نيوز"، و"ستاندرد"، و"بول مول جازيت"، و"ساترداى ريفيو"، إلخ.. التى لم تتعاطف مع الشيخ بسبب حملته ضد الاحتلال البريطانى فى مصر، أثنت عليه ككاتب دراما واعترفت به كمؤسس للمسرح العربى فى مصر.

ملحق (٣)

مشروع مسرح قومي

بقلم الأستاذين

محمد أنسى ولوى فاروجيا

مُقدِّمٌ في القاهرة يومَ ١٥ مارس ١٨٧٢

إن إنشاء المسارح ليس حدثاً معزولاً أو اختيارياً. هو نتاج احتياج لا يجرؤ أحد على إنكاره. اضطر الإنسان، بعد أن وجد أو اخترع الأشياء النافعة، أن يهتم، بطبيعة الحال، بالأشياء الممتعة. بعد العمل، يأتي وقت الترويح، وتعقب الأتعاب الشاقة للحياة المادية المزايا العظيمة للحياة الروحية.

من بين هذه المزايا يأتي، في المقام الأول، حب الفنون الجميلة، هذه الأعمال الإنسانية العظيمة، التي تسحرنا عن طريق جميع الحواس. اكتشفت أيدينا الباسلة وهي تفتش في الطبيعة، هذا المثل الأعلى الباهر والذي نسميه فن المعمار؛ وتوقفت عيوننا الثاقبة، وهي تطوف بالأفق، بافتتان أمام هذا المثل الأعلى الآخر، الذي يسمى بالتصوير؛ كذلك فإن أذاننا المرهفة، وهي توفق آلاف الأصوات فيما بينها، انتهت إلى خلق هذه الألحان الإلهية المتناغمة التي تنقلنا إلى ما وراء هذا العالم، عندما قدمت تلك الإلهة الفاتنة التي نعبدتها تحت اسم الموسيقى؛ بل إن أرجلنا نفسها، وبخطى سريعة وموزونة، تمجد هذا الفن الذي ما هو إلا الرقص؛ وأخيراً فإن أفواهنا تخلق وتنتج

طورا فطورا هذه الألفاظ السامية والمؤثرة من الأدب والشعر، هذه الروايات الحقيقية أو الخيالية، هذا النقد اللاذع أو الرقيق، وهذه الدراما العظيمة والمشهورة، وهذه المُلحُ البارزة من كوميديا الحياة المؤثرة، التي أحيانا ما تؤثر فينا وتضحكننا أحيانا أخرى. هذا المثل الأعلى من الحق والجمال، هذا الطيب الفواح لعرائس الشعر والأدب، هذا الغذاء الإلهي وهذا المجد للفكر والقلب أتاح لنا فرصة تذوق تحف الأسياد العظام من المبدعين.

المسرح ليس إلا بانوراما حية للإقدام والبطولة الإنسانية، وهو المعبد الفائق حيث تواعد محبو الفنون الجميلة السامون. هذا هو المعبد المقدس للرجال العظام والمدرسة الطبيعية للشعوب. عرفت كل الشعوب تقريبا تسالى المسرح، لأن المتع هي ذاتها في كل الأزمنة وكل الأمكنة. وكل الأمم المتحضرة تملك هذا النوع من التربية الشعبية التي تبهج الكل، كبارا وصغارا، أغنياء وفقراء. هل يمكن أن يكون غير ذلك؟ هذه المدرسة الساحرة تسحرنا كما أنها تثقفنا، فهي تهذب أخلاقنا وتجعلنا أفضل، وتصحح، وهي تسلينا، خشونة تقاليدنا. أليس من أهداف المسرح أن يعلمنا، بدون عصا وبلا إكراه، الأخلاق العالية وفضائل تتمثل في أبرز الملامح المأخوذة من تاريخ كل الشعوب. إن هذا يكون، في الحقيقة، في نثر نتعلق به أو في أشعار خالدة. إننا نرى أبطال الأرض يسمون أو يسقطون، يتألقون أو يعيشون خاملين. إنه هنا، نجد سلسلة الأحداث، التي تتعاقب أمام أعيننا المندهشة، التي تعرض علينا رذائلنا وفضائلنا، كما نجد المنبع الذي لا ينضب لمواهبنا ونقائصنا، وباختصار، المجموع المدهش لكل هذه التقلبات الحياتية التي يحكم على الإنسان بها. المسرح هو المرآة التي تنعكس عليها الإنسانية كلها بما لديها من جيد عذب وما لديها من سيء كريه مرذول. لا يمكن إلا أن نصبح أفضل مع مشاهدة النتائج المهلكة للشر ونتائج الخير المبهرة والتي لا يمكن وصفها أو النطق بها.

خَلَقُ المسارح إذن عمل مفيد للغاية لأنه يجب أن يكون أخلاقيا. بالطبع، فإن موضوعا بهذه الأهمية لا يمكن أن يخفى على العقل البصير والعملى لمعالى الخديو

الذى قام بهذا الكم من الأشياء العظيمة فى مصر، بعد أن أنعم على البلاد بمنشآت سامقات، وبعد أن كسب التعاطف العالمى لاستضافته الكريمة المعطاءة لجميع الأجانب وبأعماله الحسنة التى عرف كيف ينشرها بين الكل؛ بعد أن أعاد تطوير وتجميل البلاد كما لم يستطع أحد ممن سبقوه، لأن التاريخ سوف يسجل له هذا الحق، لو أن محمد على استطاع الاستيلاء بالسلاح على هذه البقعة الجميلة، فإن إسماعيل باشا أراد أن يعيد الاستيلاء عليها عبر منافع الحضارة، مقتنعاً بأنه: لو أن الغزاة يعرفون تأسيس سلالة ملكية، فإن خيرى الإنسانية يعرفون أيضاً أنه من الأفضل أن يستحونوا على حب شعوبهم واحترام العالم أجمع.

بعد تطوير مصر وتحويل عاصمتها، القاهرة، بألاف الأعمال الزخرفية ذات الفائدة العامة، بشق عدد لا يحصى من الشوارع والبيادين الأخاذة، وبإقامة القصور الموسرة والبيوت الأنيقة الصحية بدلا من حجرات الجملون العتيقة، غير الصحية والمتصدعة، وكذلك بخلق حدائق غناء، ومنتزهات لطيفة، وجسور فخمة، وبإدخال المياه والغاز، وأخيرا بألاف الأعمال التى لا يمكن حصرها فى هذا الصدد.

نقول، بعد أن أتم إسماعيل باشا، الذى يحق أن نسميه "العظيم"، هذا الكم من الأعمال العظيمة، أراد أن يتوج قمة مجده بتكريس بعض الآثار لفن الدراما. لو كان مجداً لمعالیه أن يكون قد أتم عملاً فى مصر، فلسوف يكون أكبر مجد لها أن يكون قد افتتح فيها هذا الفن الإلهى الذى يستحق أن يسحر كل الناس. ألا يكون إطراء أن يمكننا القول يوماً ما: إنه الفضل لصوتى أن جلب "أبوللون" هنا قيثارته! لا أحد يستطيع أن يقوم بهذه الأشياء من بعده، لأنها ستكون قد أدت بالتمام. لا تؤسس بعض المنشآت سوى مرة واحدة، فبأوامر وعناية معاليه، تم بناء أكثر من صرح بالقاهرة مخصصة لتسلية الشعب، كملعب الخيل (الهيبودروم) والسيرك الخاصين بنا واللذين يعملان بكفاءة عالية. إن الأوبرا المبنية على أساس ثرى ومريح وأنيق جداً، أعطت مسبقاً نتائج مبهرة وخلدت نفسها، وهى تقدم بفخامة غير مسبوقه، "عايدة" Aida، ابنة البلاد الجميلة هذه التى ذهبت تغنى حول الأرض كلها عظمة بلادها. كذلك

فإن مسرح الكوميدي فرانسيز يستحق أيضا احترامنا؛ نظرا لمختلف المسرحيات التي أُدِّيت فيه ولبعض الفنانين الذين تميزوا فيه، والخلصة، لا يوجد ما لا يجذب هاوى الموسيقى والغناء العربى حتى فى كشك الموسيقى بحديقة الأزبكية.

كما نرى، فإن فن الدراما، بكل أشكاله تقريبا، مفروس فى أرض الفراغة العتيقة وهو يزدهر يوما بعد يوم. إن نجاح أى مشروع يبرر إقامته. ومنذ زمن طويل يكرم المثقفون والصفوة المؤسسَ الشهم للفنون الجميلة فى مصر. نعم، كل من كان لهم الحظ لفهم المزايا التى تجلبها لنا استراحة الفكر، يشكرون ألف مرة معاليه على أنه أسس فى عهده فن المسرح وائتمن الفكر البارز والمتنور لفخامة درانيت بك ، الذى كان أهل ثقة للأمير مستحقا تقدير كل الناس، على توجيهاته الإدارية ونجاحها.

ومع ذلك، لا توجد عملة بدون الوجه الآخر، شىء واحد يبدو غائبا من خطاب معالى الخديو الملك. نريد أن نتحدث عن المسرح العربى. تعطف معاليه لتشجيع عمل وطنى كهذا، حبا للبلاد.

نقول ذلك ، هنا، بتحسر؛ فإن رغبة معاليه لم تفهم وبالرغم من التشجيع بكل الأشكال، لم تسفر المحاولة عن شىء. كان لابد أن يحدث هذا لأكثر من سبب سهل فهمه. لنحدد قولنا ببساطة: إن العناصر التى كانت يجب أن تكون عوامل لنجاح هذا المشروع لم تكن أهلا لهذا العمل. وكذلك فإن خلق المسرح العربى شىء أسوأ من أن يعيش خاملا، ولن يستطيع أن يقوم مرة ثانية إلا بخطة أخرى ووسائل أخرى. تمت التجربة. لنذكر جيدا ضرورة، إرادة معاليه الكريمة، الخطة التى نقترحها: لترغب أن نزن جيدا، دون تحيز، أسبابنا، وبرامجنا ووسائلنا وسوف نقنع بسهولة بالحقيقة!

أولاً: نظن أنه مما لا فائدة منه، التصميم على قوائد مسرح عربى وعلى المساندة التى سوف يجدها من المسؤولين والقادة. لم يستطع معاليه أن يعزل الشعب المصرى من وليمة جوده، وفضلا عن ذلك، فإنه من الواضح للكل، أن معاليه سوف يخلق، أجلا أم عاجلا، مسرحا من هذا النوع، مهما كانت أفكار المتخصصين فى هذا المجال. الشعب المصرى، مثله مثل كل الشعوب الأخرى، له عيون لينظر وأذان ليسمع. اللغة

العربية تعير نفسها بشكل بديع لفن الدراما وشرح الأفكار. وهذا ما أثبتته العرب في العصور الوسطى بلباقتهم واتساع مدى معارفهم، معددين منجما خصبا للأجيال القادمة. هذا المنجم يمكن استغلاله بامتياز، لأنه لو كان غير معطى للعرب أن يؤلفوا الفن الدرامى، كما نفهمه اليوم، فإنهم قد استطاعوا، فى المقابل، أن يُنمُوا لأقصى درجة الأدب والشعر اللذين هما روحا عرائس الشعر نفسها، والنار المقدسة لكل فكر إنسانى. بالإضافة إلى ذلك، كل الناس يحبون الجمال والصدق، ويتعقبون المشاهد ويدفعون بسهولة ضريبة الإعجاب بالرجال العظام والأشياء العظيمة.

لنقم إذن بمحاولة بسيطة وعملية، أن نتبع خطة منطقية، فنجرؤ على خلق الموارد الضرورية بكل كرم، وسوف نستطيع أن نقول حينذاك إن المسرح القومى قد أُسسَ فى مصر. تقريرنا سوف يساعدنا على ذلك بقوة.

والخلاصة، فلكى تنجح هذه المحاولة الجديدة، رأينا أنه من المناسب أن نعطى لها فيما يلى الأساسيات والتطويرات. هناك نقطتان لابد أن توضع فى الاعتبار:

١- الهدف الذى نقتρχه على أنفسنا من هذا المشروع.

٢- الوسائل الكفيلة بإنجاحه.

١- الهدف الذى نقترخه على أنفسنا فى هذا المشروع:

الهدف الذى نقترخه على أنفسنا هو الخلق الكامل لمسرح عربى وسوف يأخذ رسميا اسم المسرح القومى. وحيث إن رغبتنا الأكثر إلحاحا هى، قبل كل شىء، إدراك الهدف، فقد تصورنا خطة سوف تنال رضا الجميع. إن مسرحا عربيا حقيقيا لهو شىء جديد لم نعهده من قبل، فلا نستطيع إذن أن ننتهج انتهاج أوروبا. يلزمنا فى البداية، تأسيس مسرح - مدرسة سوف يكون له الامتياز المزدوج فى إقامة موضوعات، وإعداد فنانيين وتقديم عروض فى الوقت ذاته. التلاميذ - الفنانيين سوف ينتظمون، إذن، حسب نظام حكيم، فى حصص فى الإلقاء، وفى الأدب العربى والموسيقى لو لزم الأمر. هذا أثناء أداء مسرحيات. وبهذه الطريقة، سوف نعد مسبقا عنصرا جادا من أجل الفن

الدرامى العربى، معاليه، الذى لا يتراجع أمام أى توضحية فيما يخص الثقافة الشعبية، سوف يؤيد، دون أدنى شك، هذا المشروع.

٢- الوسائل الكفيلة بإنجاحه:

ليست كل وسيلة جيدة لإدارة عمل وقيادته إلى خاتمة طيبة. بالنسبة لنا، فإن الوسائل التى سوف نستخدمها نوعان: الوسائل الداخلية والوسائل الخارجية.

الوسائل الداخلية: هذه الوسائل الداخلية تتعلق بالمشروع فى حد ذاته، وتتضمن هذه الوسائل:

- | | | |
|-------------------|-------------------|-------------|
| ١- الإدارة العامة | ٢- الإدارة الخاصة | ٣- الفنانون |
| ٤- الأوركسترا | ٥- الموظفون | ٦- الأرشيف |

١- الإدارة العامة: كما سبق وذكرنا، سوف يؤسس المسرح العربى تحت رعاية معاليه الرفيعة الشأن. سوف يكون، بالتبعية، ملحقاً بالإدارة العامة للمسرح وسوف يكون للإدارة الخاصة بجناب درانيت بك حرية التحكم والرقابة. ومن ثم سيكون أمراً سهلاً.

٢- الإدارة الخاصة: سوف نولّى مديراً وريجيسير (نائب مدير مسرح) ذوا كفاءة فى هذه الإدارة، عارفين بالبلد جيداً وباللغات ومتبحرين فى الفن المسرحى. لن نقول أكثر من ذلك فى هذا الصدد.

٣- الفنانون: بما أن مسرحنا سيكون مسرحاً - مدرسة، فإنه من البديهي أن الفرقة الأولى لن تكون ما يمكنها أن تكونه بعد ذلك فى المستقبل. إنه من المهم، بالرغم من ذلك، أن يوفى شبابنا الذين نتحدث عنهم بعض الشروط قبل قبولهم. سوف يكون عددهم عشرين، وهو عدد كافٍ للبداية (ست فتيات وأربعة عشر شاباً) وقبولهم سوف يتوقف على أخلاقهم، وعلى إمامهم باللغة العربية واللغة الأجنبية، الفرنسية كأفضلية، وعلى إرادتهم للخضوع للنظام الذى نحن فى صدد إعداده. سوف يكون لهم، كما سنرى أدناه، رواتب تسمح لهم أن يكرسوا ذواتهم للفن الدرامى.

٤- الأوركسترا: موضوع الموسيقى موضوع ضخم وذو أهمية فى المسرح. فى البداية، سوف يكون للأوركسترا دور محدود على نحو أكثر، وهو أن تقوم بتنفيذ افتتاحيات واستراحات. ولكن بعد فترة سوف تقدم منافسة ثمينة فى المسرحيات التى تدخل فيها الأغنية. هذا لا يمكن أن يتأخر. لأن حصة الموسيقى الشفهية المقيدة فى برامجنا، سوف تُعوّد تلاميذنا على الغناء مع تدريبهم أولاً على رباعيات [قطع تتضمن كل واحدة منها أربع جمل شعرية]، ثم الكورس وأخيراً الأوبريت. وسوف يتم تطبيق الموسيقى على الكلمات العربية بطريقة غير محسوسة وسوف يُعد شيئاً جديداً سوف يعلم الجمهور أن يتحمس جيداً. سوف يكون أمر واقع وسوف نتعجب حينذاك أن مقداراً كهذا من الجمال كان مجهولاً حتى هذا اليوم. ألا يكون مجد لمعالیه أن يرى تحولاً عظيماً كهذا يتحقق فى عهده؟ وألا يكون رضا عظيماً ونبيلاً لمعالیه أن يرى الجمهور يصفق لهذه الأشعار العربية الخالدة المغناة بذوق وأناقة؟ سوف يتكون الأوركسترا من نفس الأشخاص العاملين بالكوميديا أثناء الموسم المسرحى وخارج هذا الموسم، من رئيس، ونائب رئيس، وهما اللذان سوف يمكنهما أن يعطيا حصة الموسيقى الشفهية، ومن اثنى عشر موسيقاراً. أما عن رواتبهم فسوف تتحدد أدناه.

٥- الموظفون: لا أحد يمكنه معارضة أنه من الضرورى وجود عمال ومُرَكَّبِي الآلات فى المسرح. سوف يكون، بالطبع، مباح للإدارة أن تحتفظ طوال العام بنفس الموظفين الذين تستخدمهم أثناء الموسم المسرحى. ومن ثم، فمن غير اللازم أن نتوسع فى هذا الموضوع. سوف نقول فقط إنه، فى المسرح - المدرسة، اضطررنا لوضع حصة خطابة، وحصة موسيقى صوتية، وحصة أدب عربى. وهذه الحصص تتطلب وجود مدرسين مختصين. بالإضافة إلى ذلك، فإننا اضطررنا للجوء إلى مترجمين لتكوين الأرشيف.

٦- الأرشيف: الأرشيف الخاص بمجموعة الأعمال المسرحية، وهو جزء أساسى فى كل حقبة مسرحية وقد لا يكون هذا لازماً فى حالة مشروع لا يزال فى طور الخلق. إنه الماضى الذى يعد موارد المستقبل، وهنا، فالماضى لا يحسب. بالرغم من هذا

الفراغ، والفضل يرجع إلى برنامج ذكى، فلن يتأخر تشكيل الأرشيف، لو تفضل معاليه وأعطى أمر التنفيذ لمشروعنا، فلسوف نشرع فى العمل. فى البدء، سوف يكون الأرشيف مكوناً من مسرحيات مترجمة، ثم مسرحيات محلية. سوف نبدأ بمسرحية مترجمة، سواء عن الفرنسية أو عن الإيطالية، ثم سوف تأتى المسرحيات المحلية. وفضلاً عن ذلك، سوف تكون هناك لجنة من الأدباء والفنانين، الذين يجتمعون أسبوعياً وتتكون من ستة أعضاء على الأقل وفيما بينهم يحق التواجد للمدير والريجيسير، وسوف يكون من اختصاص هذه اللجنة مراجعة الترجمات وقبول المسرحيات المؤلفة محلياً.

الوسائل الخارجية: الوسائل الخارجية تتعلق بالمكان، والملابس، والوقت، والإيراد، والمصروفات التى يتطلبها المشروع.

١- **المكان:** المكان هو أبسط شىء. نحن نعتمد على مسرح الكوميدي وعلى مسرح حديقة الأزبكية أثناء الصيف. وعملنا لن يكون على حساب مسرح الكوميدي فرانسيز؛ لأنه، كما ذكرنا، سوف يمكن أن نتناوب أثناء الموسم المسرحى. وفضلاً عن ذلك، فإنه سوف يسعد الإدارة أن تخصص لنا صالة أو اثنتين للحصص.

٢- **الملابس:** كما هو الحال بالنسبة للمكان، سيكون الوضع بالنسبة للملابس. لا تجد الإدارة عناء لتوريد الملابس لنا وهى الملابس التى تقتنيها مسبقاً. أما بالنسبة للملابس الشرقية التى لا تمتلكها، فسوف يتم إمدادنا بها عن طريق الادخارات التى سوف تتراكم من رواتب التلاميذ - الفنانين، بما أنه، خلال الشهور الستة الأولى، لن يقبضوا كلهم بصفتهم تلاميذ، إلا نفس الرواتب ولن يقبضوا بالكامل المبالغ المخصصة أدناه إلا أولاً بأول مع ما سوف يحققونه من تقدم.

٣- **الوقت:** الوقت ليس شيئاً تافهاً. بالرغم من كونه خاضعاً لمجموعة من الظروف. نقول فقط، إنه تو ما يُقبل مشروعنا ويُنظَّم مسرحنا، سوف نقدم مسرحية أو اثنتين فى الأسبوع وسوف نتقدم تدريجياً. الوقت يخص أيضاً النظام الذى سوف يوضح فيما بعد ذلك.

٤- الإيراد: الإيراد، طبيعياً سوف يُصَبُّ في صناديق الحكومة. سوف يتبع إيراد المسرح العربى طريقة الإيرادات الأخرى تحت إشراف وتحكم الإدارة فكله سوف يكون فى مصير نفس نظام محاسبة المسارح الأخرى، لا نريد أن ننسى رغماً عن ذلك، أنه بالنسبة للمسرحيات المحلية وتحت بند التشجيع سوف تصرف مكافآت تحت الحساب سوف تحددها الإدارة العليا بنفسها.

٥- مصروفات يتطلبها المشروع: وصلنا إلى المسألة الرئيسية. بعد أن فكرنا بعقلانية فى هذا المشروع، وفى المصروفات العامة والمصروفات الخاصة، استطعنا أن نحدد مبلغ مائة وخمسة عشر ألف فرنك. هذا المبلغ سوف يكون ضرورياً للبداية وسوف يبرر استخدامه عبر التفاصيل التى سوف نوردها. إننا لا نشك أن معالى الخديو، العالم جيداً بمنهجيتنا فى الرؤية والعمل، سيتكرم كعطفه المعهود ويوافق على رصد المبلغ المطلوب من أجل المسرح، وهى نفقة سوف يتم تخفيضها إلى درجة كبيرة من خلال الإيرادات اللاحقة وعن طريق إيداع من خمسة عشر إلى عشرين ألف فرنك من الأوركسترا، ومركبى الآلات.. إلخ أثناء الموسم المسرحى.

سوف نعطى الآن تفاصيل توزيع هذا المبلغ بعد أن تأخذ فى الاعتبار الأشخاص، وظروف البلد الذى نحيا فيه.

ملحوظة	أ. الإدارة:	الشيك بالفرنك	بالشهر بالفرنك	بالسنة بالفرنك	المجموع بالفرنك
١	١ مدير. ١ نائب.	٦٥٠ ٥٥٠	٦٥٠ ٥٥٠	٧٨٠٠ ٦٦,٠٠	١٤,٤٠٠
ملحوظة ١	ب. الموظفون: ١ أستاذ خطاية (إنشاد). ١ مدرس أدب عربي. ١ مدرس موسيقى صوتية. ١ مترجم. ناسخان وملقنان. مراقبان. ٤ عمال مرشدون للمقاعد. ١ أمين مخزن أول. ١ كاتب. ١ رئيس مركبي الآلات. ٤ مركبي آلات. ١ وكيل بالعمولة.	٣٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ٤٠٠ ٧٥ ٧٥ ٧٥ ١٥٠ ٧٥ ٤٠٠ ٤٠	٣٠٠ ١٠٠ ١٠٠ ٤٠٠ ٧٥ ٧٥ ٧٥ ١٥٠ ٧٥ ٤٠٠ ٤٠	٣٦٠٠ ١٢٠٠ ١٢٠٠ ٤٨٠٠ ١٨٠٠ ١٨٠٠ ٣٦٠٠ ١٨٢٠ ٩٠٠ ١٨٠٠ ٤٨٠٠ ٤٨٠	٢٦,٥٨٠
ملحوظة ٣	ج. الأوركسترا: ١ رئيس أوركسترا. ١ نائب رئيس. ١٠ موسيقيين.	٥٠٠ ٣٠٠ ٢٠٠	٥٠٠ ٣٠٠ ٢٠٠	٦٠٠٠ ٣٦٠٠ ٢٤٠٠٠	٣٣,٦٠٠
ملحوظة ٤	د. الفنانون: فتاتان للأدوار الأولى. فتاتان للأدوار المختلفة. فتاتان (كومبارس، إلخ).	٢٥٠ ٢٠٠ ١٥٠	٥٠٠ ٤٠٠ ٣٠٠	٦٠٠٠ ٤٨٠٠ ٣٦٠٠	

	٤٨٠٠	٤٠٠	٢٠٠	شبابان ذكيان.	
	٧٢٠٠	٦٠٠	١٥٠	٤ أدوار ثانوية.	
	٢٠٠٠	٢٥٠	١٢٥	٢ دوار مختلفة.	
	٧٢٠٠	٦٠٠	١٠٠	٦ مشخصين غير متكلمين.	
٣٦,٦٠٠					
	١٢٠٠	١٠٠	١٠٠	هـ- المصروفات:	ملحوظة
٢٦٢٠	٢١٨,٣٣	٢١٨,٣٣		مصروفات طارئة (غير محسوبة، طارئة).	٥
				٢ مصروفات طباعة ومصروفات مكتبية.	
٣,٨٢٠	المجموع				
١١٥,٠٠٠	بالفرنك				

مراجعة وتقارير:

١٤,٤٠٠ بالفرنك

أ- الإدارة

٢٦,٥٨٠

ب- الموظفون

٣٣,٦٠٠

ج- الأوركسترا

٣٦,٦٠٠

د- الفنانون

٣,٨٢٠

هـ- المصروفات

١١٥,٠٠٠

المجموع الكلي في السنة

هذه الميزانية - كما أسلفنا - سوف تُخَفَّضُ كثيرا لأسباب عدة. وبناء على ذلك كله، يكون المبلغ المطلوب اسميا، وسيصبح فيما بعد تافها بفضل الدخول التي سنحصلها، بحيث إن اللاحق سيُنسى السابق، محققا بذلك الرضا للجميع. وهذه هي

حال بداية أى مشروع. فإن إقامة مسرح تتضمن جوانب مريرة، ولكن مع مرور الوقت فإن هذه المرارة ستتبعها عذوبة، ونحن على يقين من ذلك.

ذلك هو المشروع الذى نراه منطقيا وعمليا بامتياز. وقد كان صديقى الحميم "محمد أنسى" أول من فكر فيه منذ أمد بعيد. غير أن بعض الظروف السيئة منعتة من تحقيقه، وإنصافا له، يجب أن نذكر أن فكرة إقامة مسرح عربى مع دراسة إمكانيات ذلك إنما هى بالكامل فكرة "أنسى"، وقد كان كثير الحديث عن هذه الفكرة فى صحيفته.

اليوم تغيرت الأزمان، وكان تعاوننا بهدف واحد، هو خير هذه البلاد وتحقيق المجد لسمو الأمير، وذلك بإنجاز مشروع ذى شأ وجد خطير، وتحقيق حداثة تليق بمكانة معاليه، وذلك بما كتبناه فى هذا التقرير الذى نتشرف أن نضعه تحت رعاية رجال أكفاء. وكان من الممكن أن نعطيه أبعادا أكثر، إلا أننا اكتفينا - فى الوقت الحاضر - بوضع خطوطه العريضة، وملامحه التى لا مندوحة عنها. وإذا لم يحظ هذا المشروع بالموافقة، فيكفينا شرف المحاولة وحسن النية. أما إذا نال الموافقة، فإن الفضل يرجع فى ذلك إلى معاليه، فهو الذى أوحى به؛ بسبب الانطلاقة الكبرى التى حققها معاليه للبلاد، لأنه، فحسب، القادر على إنجاح مثل هذه المشروعات.

إمضاء.

محمد أنسى (مدير صحيفة وادى النيل)

لوى فاروجيا (مدرس بمدرسة الفنون والصنائع)

ببليوجرافيا

المحفوظات

- دار الوثائق، القاهرة، وثائق عهد إسماعيل.

المراجع العربية

- إسحاق، عونى: الدرر وهى منتخبات... أديب إسحاق... جمعها شقيقه عونى إسحاق. المطبعة الأدبية، بيروت، ١٩٠٩.
-: الدرر وهى منتخبات... أديب إسحاق... جمعها شقيقه عونى إسحاق. مطبعة جريدة المحروسة، الإسكندرية ١٨٨٦ .
- الجبرتى، عبدالرحمن: عجائب الآثار فى التراجم والأخبار. ٤ أجزاء، مطبعة بولاق، القاهرة ١٢٧٩هـ / ١٨٧٩م.
- الجميعى، عبد المنعم إبراهيم الدسوقي: عبد الله النديم ودوره فى الحركة السياسية والاجتماعية. دار الكتاب الجامعى، القاهرة ١٩٨٠ .
- الحديدى، على: عبد الله النديم كاتب الوطنية. مكتبة مصر، القاهرة (بدون تاريخ).
- الحفنى، محمود أحمد: الشيخ سلامة حجازى، رائد المسرح العربى. دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٨ .
- الرأعى، د. على: الكويديا المرتجلة. كتاب الهلال، القاهرة ١٩٦٨ .

- الرَّاعى، د. على: فنون الكوميديا من خيال الظلِّ إلى نجيب الريحاني. كتاب الهلال، القاهرة ١٩٧١ .
- الطهطاوى، رفاعة رافع: الأعمال الكاملة، ٤ أجزاء. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت (١٩٧٣-١٩٧٧).
-: تخليص الإبريز فى تخليص باريز، دار الطباعة الخديوية، بولاق (١٢٥٠ هـ - ١٨٣٤/١٨٣٥ م).
- العنحورى، سليم روفائيل جرجس: سحر هاروت، المطبعة الحفنية، دمشق ١٣٠٢ هـ - ١٨٨٥ م.
- المعلوف، عيسى إسكندر: الغرر التاريخية فى الأسرة اليازجىة، جزآن. مطبعة المرهبانية المخلصيَّة، صيدا ١٩٨١ .
- بطرس، فكرى: فنانو الإسكندرية. الهيئة القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤ .
- بيبرس، أحمد سمير: المسرح العربى فى القرن التاسع عشر، مكتبة سعيد رفعت، القاهرة ١٩٨٥ .
- تيمور، أحمد: تراجم أعلام القرن الثالث عشر وأوائل الرابع عشر. مطبعة عبد الحميد حنفى، القاهرة ١٩٤٠ .
- حجاج، محمد كامل: خواطر الخيال وإملاء الوجدان، مطبعة الشمس، القاهرة ١٩٣٤ .
- حسن، محمد عبدالغنى: عبد الله فكرى. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر، القاهرة ١٩٦٥ .
- ود. عبدالعزیز الدسوقى: روضة المدارس، نشأتها واتجاهاتها الأدبية والعلمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥ .
- خلف الله، محمد أحمد: عبد الله النديم ومذكراته السياسية. مطبعة الرسالة، القاهرة فى ١٩٥٦ .

- داغر: معجم المسرحيات العربية والمعربة (١٨٤٨-١٩٧٥). وزارة الثقافة والفنون، بغداد ١٩٧٨ .
- داغر، يوسف أسعد: مصادر الدراسات الأدبية. ٤ أجزاء، مطبعة دير المخلص، صيدا (١٩٥٠-١٩٧٢).
- دوغمان، سعد الدين حسن: الأصول التاريخية لنشأة الدراما فى الأدب العربى. جامعة بيروت العربية، بيروت ١٩٧٣ .
- دى طرازى، فيكومت فيليب: تاريخ الصحافة العربية، ٤ أجزاء. المطبعة الأدبية، بيروت (١٩١٣-١٩٣٣).
- رزق، قسطندى: الموسيقى الشرقية والغناء العربى، نصره الخديو إسماعيل للفنون الجميلة وحياة عبده الحمولى. المطبعة العصرية، القاهرة ١٩٣٧ .
- زيدان، جورجى: تاريخ أداب اللغة العربية، جزآن. دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٦٧ .
-: تراجم مشاهير الشرق فى القرن التاسع عشر. الطبعة الثالثة، جزآن. دار مكتبة الحياة، بيروت (١٩٧٠).
- شعراوى، عبد المعطى: المسرح المصرى المعاصر، أصوله وبداياته. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٦ .
- شفيق، أحمد: مذكراتى فى نصف قرن، ٣ أجزاء. مطبعة مصر، القاهرة (١٩٣٤-١٩٣٦).
- عامر، عطية: لغة المسرح العربى، استوكهولم ١٩٦٧ .
- عانوس، نجوى إبراهيم: مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤ .
- عبده، إبراهيم: أبو نظارة. مكتبة الآداب، القاهرة ١٩٥٣ .

- عبدون، صالح: صفحات فى تاريخ أوبرا القاهرة عايدة ومائة شمعة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٥ .
- عطية الله، أحمد: عبدالله نديم. سلسلة الأعلام، القاهرة ١٩٥٦ .
- غنيم، عبدالحميد: صنوع رائد المسرح المصرى. الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦ .
- كحالة، عمر رضا: معجم المؤلفين، ١٥ جزءاً. مكتبة المثنى، بيروت (١٩٥٧-١٩٦١).
- كيلانى، محمد سيد: فى ربوع الأزبكية. دار العرب، القاهرة ١٩٥٩ .
- مبارك، على: الخطط التوفيقية لمصر القاهرة، عشرون جزءاً. مطبعة بولاق ١٣٠٤ .
-: علم الدين، ٤ أجزاء. مطبعة المحروسة، الإسكندرية (١٢٩٩هـ/١٨٨٢م).
- محفوظ، عصام: سيناريو المسرح العربى فى مائة عام. دار الباحث، بيروت ١٩٨١ .
- نجم، د. محمد يوسف: المسرح العربى. دراسات ونصوص: يعقوب صنوع (أبو نضارة). دار الثقافة، بيروت ١٩٦٣ .
-: المسرحية فى الأدب العربى الحديث (١٨٤٧-١٩١٤). دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧ .
- نجيب، ناجى: رحلة علم الدين للشيخ على مبارك. دار الكلمة العربية، بيروت ١٩٨٣ .
- نديم، عبد الفتاح: سُلَافَة النديم فى منتخبات السيد عبد الله النديم، جزآن. مطبعة هندية (١٨٩٧-١٩٠١).
- نقاش، سليم خليل: عايدة. المطبعة السورية، بيروت ١٨٧٥ .
- ياغى، د. عبد الرحمن: فى الجهود المسرحية العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٨٠ .
- يعقوب صنوع/ جيمز سنوا: لعبة التياترية. الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٨٧ .
- يوسف، نقولا: أعلام من الإسكندرية. منشأة المعارف، الإسكندرية ١٩٦٩ .

المقالات العربية

- عبده، إبراهيم: سهم مصر فى الصحافة الشرقية. الثقافة بالقاهرة، عدد ٢٤ مارس ١٩٤٢ .

مقالات غفل من اسم كاتبها:

- الحجازى، زكريا: الممثل الذى سَخِرَ من إسماعيل. التحرير بالقاهرة، عدد ١٢ أغسطس ١٩٥٣ .

- الروايات العربية المصرية. الجنان ببيروت، عدد أول يوليو ١٨٧٥ .

- الروايات الكوميدية التشخيصية. الجنان ببيروت، عدد ١٥ أكتوبر ١٨٧٥ .

- الفيشاوى، عبد الله: سلامة حجازى. صوت الشرق بالقاهرة، عدد أكتوبر ١٩٥٣ .

- المسرح فى عهد إسماعيل. الهلال بالقاهرة، عدد أول أبريل ١٩٣٧ .

- المغازى، أحمد: يعقوب صنوع والمسرح المطلوب. المسرح بالقاهرة، عدد فبراير ١٩٦٧ .

- بلأص، شمعون: إطلالة على منهج محمد عثمان جلال فى الترجمة. الكرميل بحيفا، العدد السادس ١٩٨٥ .

- ترجمة حال ابى نظارة خادم الحرية. أبو نضارة بباريس عدد ٢٨ فبراير ١٨٨٧ .

- حبيب، توفيق: تاريخ التمثيل العربى. الستار بالقاهرة، عدد ١١، ١٢ ديسمبر ١٩٢٧، وعدد ٩، ١٥ يناير ١٩٢٨ .

- حمادة، إبراهيم: عايدة بين فيردى والنقاش. المجلة بالقاهرة، عدد أكتوبر ١٩٦٢ .

- داغر، يوسف أسعد: فن التمثيل فى خلال قرن. المشرق ببيروت عام ١٩٤٨، عدد ٤٢، ص ٤٣٤، وعدد ٤٣، أبريل - يونيو ١٩٤٩، ص ١١٨ - ١٣٩، وص ٢٧١ - ٢٩٦ .

- درديرى، د. إبراهيم: تأثير أبو نظارة فى التطور الواعى بالمسرح. الكاتب بالقاهرة، عدد سبتمبر ١٩٧٥ .
- ريجوليتو يفتح الأوبرا بدلاً من عايده. الاثنين بالقاهرة، عدد ٣١ نوفمبر ١٩٤٩ .
- سنّوا، جيمز: محاورة بين ستى زهره وستى بمبّه. النظارات المصرية بباريس، عدد ٢٠ فبراير ١٨٨٠ .
- شلفون، بطرس: التمثيل العربى. الهلال بالقاهرة، عدد أول نوفمبر ١٩٠٦ .
- صبحى، عبد المنعم: يعقوب صنوع رائد المسرح القومى. الكاتب بالقاهرة عدد أغسطس ١٩٦٣ .
- فتح الله، حمزة: رواية الوطن وطالع التوفيق. التنكيت والتبكيك بالإسكندرية العدد السابع ٢٤ يوليو ١٨٨١ .
- فريق التمثيل العربى. الأستاذ بالقاهرة، عدد ١٠ يناير ١٨٩٢ .
- كركور، يوسف: أعلام الموسيقى.. الشيخ سلامة حجازى. الموسيقى بالقاهرة، عدد أول أكتوبر ١٩٣٥ .
- لوقا، أنور: مسرح يعقوب صنوع. المجلة بالقاهرة عدد ١٥ مارس ١٩٦١ .
- مطران، خليل: التمثيل العربى ونهضته الجديدة. الهلال بالقاهرة، عدد أول فبراير ١٩٢١ .
- وصفى، هدى: الشيخ متلوف بين مولير ومحمد عثمان جلال. المسرح بالقاهرة، عدد يناير ١٩٦٤ .
- يوسف، محمد: المسرح المصرى فى عصره الذهبى. الحقيقة بالقاهرة، أعداد أبريل ويونيو وسبتمبر ١٩٤٧ .

الدوريات العربية

- الإسكندرية
- الأهرام
- التجارة
- التنكيت والتبكيث
- الجنان
- الجنة
- الجوائب
- روضة الإسكندرية
- روضة المدارس المصرية
- الزمان
- صدى الأهرام
- الكوكب المصرى
- المحروسة
- مرآة الشرق
- مصر
- وادى النيل
- الوطن
- الوقائع المصرية
- الوقت

Bibliography

Archives

Public Record Office, London: Foreign Office documents F.O. 14/13

Books

- **Abdoun, Saleh [S?lih 'Abd?n] (1971), Genesi dell' Aida, Parma: Istituto de Studi Verdiani, 4.**
- **Abul Naga, El-Saïd Atia (1973), Recherches sur les termes de théâtre et leur traduction en arabe moderne, Algiers: SNED.**
- **..... (1972), les Sources francaises du théâtre égyptien [1870- 1939], Algiers: SNED.**
- **Adleburg, Comte Nikolai V. (1867), En orient. Impressions et reminiscences, St Pétersbourg, 2 vols: Ministère des Finances.**
- **Anonymous (1880), Egypt for the Egyptians: A Retrospect and a Prospect, London: C. Brooks & Co.**
- **(Moyle Sherer) (1824), Scnes and Impressios in Egypt and in Italy, London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green.**
- **Aveling, Revd T.W.B. (1855). Voices of Many Waters, London: John snow.**
- **Awad, Louis (1986), The Literature of Ideas in Egypt, part 1, Atlanta: Scholars' Press.**
- **Badawi, M.M. (1988), Early Arabic Drama, Cambridge: Cambridge University Press.**

- Baedeker, K. (1877), *Égypte: Handbuch für Reisende*, Leipzig: K. Baedeker.
- de Baignières, Paul (1886), *l'Égypte satirique*, Paris: Impr. de Lefebvre and (1878), *Egypt. Handbook for Travellers*, London: Dulau and Co.
- Belzoni, G.B. (1821), *Voyages en Égypte et en Nubie*, 2 vols., Paris: Librairie française et étrangère.
- Bevan, Samuel (1849), *Sand and Canvas: A Narrative of Adventures in Egypt*, London: C. Gilpin.
- Bigiavi, E (1911), *Noi e l'Egitto*, Livorno: Tip. S. Belforte E. C.
- *Biographie universelle* (n.d.), 2nd edn, Paris: chez Madame C. Desplaces.
- Black, Archibald P. (1865), *A Hundred Days in the East*, London: F. Shaw & Co.
- Blunt, Wilfred Scawen (1911), *Gordon at Khartoum; Being a Personal Narrative of Events*, London: S. Swift and Co. Ltd.
- Bowring, John, *Report on Egypt and Candia addressed to the Right Honourable Lord Viscount Palmerston (1840)*, (Parliamentary Papers Reports from Commissioners, XXI), London.
- Brokelmann, Carl (1937- 49), *Geschichte der arabischen Literatur*, 5 vols., Leiden: E.J. Brill.
- Butler, A.J. (1887), *Court Life in Egypt*, London: Chapman and Hall.
- du Camp, Maxime (1889), *Le Nil (Égypte et Nubie)*, Paris: Hachette.
- Carré, Jean- Marie (1956), *Voyageurs et écrivains français en Égypte*, 2 vols., Cairo: Impr. de l'Institut français d'archéologie orientale.
- Chaillé- Long, C. (1912), *My Life in Four Continents*, London: Hutchinson and Co.
- Champollion, Jean- Francois (1986), *Letters et journaux écrits pendant le voyage d'Égypte*, Guernsey; Christian Bourgois Editeur.
- Charles- Roux, F. (1937), *Bonaparte: Governor of Egypt*, London: Methuen & Co.

- Charmes, Gabriel (1883), *Five Months at Cairo and in Lower Egypt*, London: Richard Bentley & Son.
- Chennells, Ellen. (1893), *Recollections of an Egyptian Princess (Zeyneb) by her English Governess*, 2 vols., Edinburgh: W. Blackwood.
- Cioeta, Donald J. (1979), *Thamarât al-Funūn, Syria's First Islamic Newspaper, 1875- 1908*, Ph.D. dissertation, University of Chicago.
- Clot Bey, A- B (1840), *Apercu général sur l'Égypte*, 2 vols., Paris: Fortin, Masson.
- Curzon, Robert (1955), *Visit to Monasteries in the Levant*, London: A. Barker.
- Damer, The Hon. Mrs G.L. Dawson (1841), *Diary of a Tour in Greece, Turkey, Egypt and the Holy Land*, 2 vols., London: Henry Colburn.
- Delpuget, David (1866), *Les Juifs d'Alexandrie, de Jaffa et de Jérusalem en 1865*, Bordeaux: Impr. de E. Crugy.
- *Dictionnaire de biographie française* (1929) Paris: Librairie Letouzey et Ané.
- Didier, Charles (1860), *Les Nuits du Caire*, Paris: Hachette.
- Douin, Georges (1935), *L'Égypte de 1828 à 1830. Correspondance des consuls de France en Égypte*, Rome: la Reale società di geografia d'Egitto.
- (1933- 41), *Histoire du règne du khédivé Ismail*, 4 vols., Rome/Cairo: la Reale società di geografia d'Egitto.
- Dozy, R. (1981), *Supplément aux dictionnaires arabes*, 2 vols., Beirut: Librairie du Liban.
- Fakkar, Rouchdi (1973), *L'influence Française sur la formation de la presse littéraire en Egypte au XIX siècle Aux origines des relations culturelles contemporaines entre la France et le monde arabe*, Paris: Geuthner.
- Flaubert, Gustave (1910), *Notes de voyage*, 2 vols., Paris: L. Conrad.
- (1986), *Voyage en Égypte*, Paris: Editions Entente.

- Forni, Giuseppe (1859), *Viaggio nell'Egitto e nell'alta Nubia*, 2 vols., Milan: D Salvi e comp.
- Fracois- Levernay, E. (1868), (1869), (1872), *Guide- général d'Egypte*, Alexandria: Imprimerie Nouvelle.
- G(allan)d, A. (an XI), *Tableau de L'Égypte pendant le séjour de l'armée française*, 2 vols., Paris: Cérioux.
- Gardey, L. (1865), *Voyage du Sultan Abd-ul-Aziz de Stamboul au Caire*, Paris: E. Dentu.
- Gendzier, Irene L, (1966), *The Practical Visions of Ya'qub Sanu'*, Cambridge: Harvard University Press.
- Giffard, Pierre (1883), *Les français en Egypte*, Paris: Victor Havard.
- Graf, Georg (1944- 53), *Geschichte der christlichen arabischen Literatur*, 5 vols., Rome: Biblioteca apostolica vaticana.
- al-Had?d?, 'Alî (1959), 'Abd All?h Nad?m, Journalist, Man of Letters, Orator, and his Contribution to the First Egyptian National Movement, Ph.D. dissertation, London University.
- Heyworth- Dunne, James (1938), *An Introduction to the History of Education in Modern Egypt*, London: Luzac & Co.
- Hunter, F. Robert (1984), *Egypt under the Khedives, 1805- 1879*, Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Jerrold, W. Blanchard [ed.] (1879), *Egypt under Ismail Pasha*, London: S. Tinsley & Co.
- Khoueiri, Joseph (1978) *Naissance et situation du théâtre au Liban dans la seconde moitié du XIX Siècle*, doctorat 3e cycle, Université de Paris VIII.
- (1984), *théâtre arabe. Liban, 1847- 1960*, Louvain-la-Neuve: Cahiers théâtre Louvain.

- al-Khozai, Mohamed Ali (1984), *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900*, London: Longman.
- Klunziger, C.B. (1878), *Upper Egypt: Its People and its Products*, London: Blachie & Son.
- Landau, Jacob M. (1969), *Studies in the Arab Theater and Cinema*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Lane, Edward William (1860), *The Manners and Customs of the Modern Egyptians*, London: J. Murray.
- Lane- Poole, Stanley (1881), *Egypt*, London: S. Low, Marston, Searle & Rivington.
- de Leon, Edwin (1882), *Egypt under its Khedives*, London: Sampson Low, Marston, Searle, and Revington.
- Light, Henry (1818), *Travels in Egypt, Nubia, Holy Land, Mount Libanon, and Cyprus, in the Year 1814*, London: Rodwell and Martin.
- Loewenberg, Alfred (1955), *Annals of Opera*, 2 vols., Geneva: Societas Bibliographica.
- Lott, Emmeline (1886), *Harem Life in Egypt and Constantinople*, 2 vols., London: Bentley.
- ìì (1867), *Nights in the Harem*, 2 vols., London: Chapman and Hall.
- Luthe, Jean-Jacques (1974), *Introduction à la littérature d'expression française en Egypte (1798- 1945)*, Paris: Editions de l'École.
- McCoan, James Carlile (1878), *Egypt As It Is*, London: Cassell Petter and Galpin.
- Machut- Mendecka, Ewa (1984), *Współczesny dramat egipski lat 1870- 1975 (Egyptian Contemporary Drama)*, Warsaw: Państwowe Wydawn Nauk.
- Martineau, Harriett (1876), *Eastern Life, Past and Present*, London: E. Moxon.

- Michaud, J. F., and B. Poujoulat (1833- 5), *Correspondance d'Orient (1830-1831)*, 7 vols., Paris: Ducollet.
- Millie, J. (n.d.), *Alexandrie*, 3rd edn.
- ìì.. (1868), *Alexandrie d'Égypte et le Caire*, Milan, Imprimerie Civelli.
- Moosa, Matti (1983), *The Origins of Modern Arabic Fiction*, Washington: Three Continents Press.
- Munier, Jules (1930), *La Presse en Égypte (1799- 1900): Notes et souvenirs*, Cairo: Imprimerie de l'Institut Français.
- Murray, John (1880), *A Handbook for Travellers in Lower and Upper Egypt*, London: J. Murray.
- Nallino, Carlo Alfonso (1913), *L'Arabo Parlato in Egitto*, Milan: U. Hoepli.
- Napoléon I (1858- 69), *Correspondance de Napoléon 1er*, 32 vols., Paris: Imprimerie Impériale.
- de Nerval, Gérard (1980), *Le Voyage en Orient*, 2 vols., Paris: Garnier- Flammarion.
- Niebuhr, Carsten (1792), *Travels through Arabia, and Other Countries in the East*, 2 vols., Edinburgh: R. Morison and Son.
- Ninet, John (1979), *Lettres d'Égypte, 1879- 1882*, Paris: Éditions du Centre national de la recherché scientifique.
- *Nouvelle biographie générale* (1855), Paris: Firmin Didot Frères.
- Odescalchi, Luigi de' Conti (1865), *L'Egitto antico illustrato e l'Egitto moderno*, Alexandria: Tipografia Anglo- Egiziana.
- Osborne, Charles (1978), *Verdi*, London: Macmillan.
- de Perrières, Carls (1873), *Un parisien au Caire*, Cairo: Librairie Nouvelle, Ebner & Cie.

- Pückler Muskau, Prince (1845), *Egypt and Mehemet Ali*, 3 vols., London: T.C. Newby.
- Quérard, J.M. (1827), *La France littéraire*, Paris: Firmin Didot père et fils.
- Ravaisse, Paul (1896), *Ismail pacha, khédive d'Égypte (1830- 1895)*, Cairo: Impr. Nationale.
- Regnault, A [mable] (1855), *Voyage en Orient, Grèce, Turquie, Égypte*, Paris: P. Bertrand.
- Rousseau, François (1900), *Kléber et Menou en Égypte depuis le départ de Bonaparte*, Paris: A. Picard et fils.
- Sachot, Octave (1868), *Rapport adressé à S.E. Monsieur Vicor Duruy, ministre de l'instruction publique sur l'état des sciences, des lettres et de l'instruction publique en Égypte, dans la population indigène et dans la population européenne*, Paris: Institut d'Égypte, MS. 6876.
- Saint- John, James Augustus (1834), *Egypt and Mohammed Ali*, London: Longman, Rees, Orme, Brown, Green & Longman
- (1853), *Isis; an Egyptian Pilgrimage*, 2 vols., London: Longman, Brown, Green & Longmans.
- Sand, Maurice (1915), *The History of the Harlequinade*, London: Martin Secker.
- Sanua, James (1875), *L'Aristocratie Alessandrina*, Cairo: Typographie Jules Barbier.
- (1890), *Babel hôtel- saynete en six langues, prose et vers*, Paris: Imp. Lefebvre.
- Cheikh James (1912), *Dernières publications et notices biographiques*, Paris (includes article "Mon Théâtre", 9- 16).
- (n.d.), *Jubilé littéraire et retraite du doyen des publicistes arabes*, Montgeron: Imprimerie Montgeronnaise G. Denis.

- Sanua, James (n.d.), *Ma vie en vers et mon théâtre en prose*, Montgeron: Imprimerie Montgeronnaise G. Denis.
- (le Cheikh Abou Naddara), *Seconde conférence arabe* (at the Institut Rudy), Paris: Imp. Lefebvre.
- Schoelcher, V. (1846), *L'Égypte en 1845*, Paris: Pagnerre.
- Schölch, Alexander (1972), *Égypten den Ägypten!*, Zurich: Atlantis.
- Scott, C. Rochfort (1837), *Rambles in Egypt and Candia*, 2 vols., London: H. Colburn.
- Sobernhiem, Moritz (1896), *Madrast de 'azwag: Comédie von Mohammad Bey 'Osmân Galî* Berlin: S. Calvary.
- Stacquez, Docteur (1865), *L'Égypte, la basse Nubie, et le Sinai*, Liège.
- Steegmuller, Francis, ed. (1983), *Flaubert en Egypt*, London: Michael Haag Ltd.
- de Taffanel de la Jonquière, C.E.L.M. (1899- 1907), *L'Expédition d'Égypte, 1798- 1801*, 5 vols., Paris: H. Charles- Lavauzelle.
- Toye, Francis (1962), *Giuseppe Verdi: His Life and Works*, London: V. Gollancz.
- Vatikiotis, P.J. (1980), *The Modern History of Egypt*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Vyse, Howard (1840- 2), *Operations Carried on at the Pyramids of Gizeh in 1837*, 3 vols., London: J. Fraser and J. Weale.
- Walker, Frank (1962), *The Man Verdi*, London: J.M. Dent & Sons Ltd.
- Warner, Charles D. (1904), *My Winter on the Nile among Mummies and Moslems*, Boston: Houghton Mifflin and Company.
- Wechsberg, Joseph (1974), *Verdi*, London: Weidenfeld and Nicolson.
- Weigall, Arthur E.B.P. (1915), *A History of Events in Egypt from 1798 to 1914*, London: W. Blackwood and Sons.

- **Whately, Maria L. (1879), Letters from Egypt to "Folks at Home", London: Seeley, Jackson & Halliday.**
- **Wilkinson, Sir J. Gardner (1843), Modern Egypt and Thebes, London: J. Murray.**
- **Wilson, Sir Robert Thomas (1803), History of the British Expedition to Egypt, London: T. Egerton.**
- **Wilson, William R. (1847), Travels in the Holy Land and in Egypt, 2 vols., London: Longman, Brown, Green and Longmans.**
- **Yates, William H. (1843), The Modern History and Conditions of Egypt, 2 vols., London: Smith, Elder and Co.**

Articles

- **Abdoun, Saleh (1972), "Histoire de l'Opéra du Caire depuis sa foundation jusqu'à son incendie", Bulletin annuel de l'Atelier d'Alexandria, 1, 53- 7.**
- **Abou Naddara, q.v. James Sanua and is also the title of a French journal.**
- **Abul Naga, El-Sayed Attia (1972), "Le théâtre arabe et ses origins", Cahiers d'Histoire Mondiale, Paris, xiv, 4, 880- 98.**
- **Anonymous (26 July 1879), "An Arabic Punch", The Saturday Review, London, 48, 1, 112.**
- **Auriant (5 January 1927), "Méhémet Ali et les Grecs (1805- 1848)", L'Acropole, Paris, ii, 24- 43.**
- **Barbour, Nevill (1935- 7), "The Arabic Theatre in Egypt", Bulletin of the School of Oriental Studies, London, viii, 173- 87, 991- 1012.**
- **Bessières, Jean (1886), article in La France, quoted in " L'Egypte satirique", Abou Naddara, Paris, 10, 9, 38.**

- Bonneval (September/October 1906), article in *Athénée de France*, quoted in "L'oeuvre de cinquante ans d'Abou Naddara", *Abou Naddara*, Paris, 30, 7, Sha'bān 1324, 33.
- Cachia, Pierre (July 1982), "The Theatrical Movement of the Arabs", *Middle East Studies Association Bulletin*, Tucson, xvi, 1, 11- 23.
- de Chabrol (1822), "Essai sur les moeurs des habitans modernes de l'Égypte", in *Description de l'Égypte à l'état moderne*, Paris, 1809- 22; L'Imprimerie impériale and Imprimerie royale, 2, 2, 361- 526.
- Chelle, Jacques (1906), "Le Molière égyptien", *Abou Naddara*, Paris, 6 août, 24- 25 and 7 septembre, 29.
- Delanoue, Gilbert (1961- 2), "'Abd Allāh Nadīm (1845- 1896)- Les idées politiques et morales d'un journaliste égyptien", *Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Français de Damas*, Damascus, xvii, 75- 119.
- Gendzier, Irene L. (Winter 1961), "James Sanua and Egyptian Nationalism", *The Middle East Journal*, Washington D.C., 15, 1, 16- 28.
- al- Haggagi, A.A. (1975), "European Theatrical Companies and the Origin of Egyptian Theatre (1870- 1923)", *American Journal of Arab Studies*, 3, 83- 91.
- Laba (3 January 1856), "Impressari in Alessandria d'Egitto", *Scaramuccia*, Florence, n. 10.
- Landau, Jacob (Summer 1951), "On the Beginings of the Theatre in Egypt" (in Hebrew), *Ha-Mizrah He-Hadash*, Jerusalem, 11, 4, 389- 91.
- Michell, R.L.N. (8 September 1877), "Letter from Egypt", *The Academy*, London, xii, 247.
- Moosa, Matti (1974), "Ya'qūb San' and the Rise of Arab Drama in Egypt", *International Journal for Middle Eastern Studies*, Cambridge, 5, 4, 401- 33.

- Moreh, Shmuel (juillet 1973), "The Arabic Theatre in Egypt in the Eighteenth and Nineteenth Centuries", *Etudes arabes et islamiques: Actes du XXIXe congrès international des orientalistes*, Paris, xxix, 109- 13.
- (1986), "Live Theatre in Medieval Islam", *Studies in Islamic Civilisation in Honour of Professor David Ayalon*, ed. M. Sharon, Jerusalem/Leiden.
- "Sanua Famil's Archive in Paris and its Importance for the Study of Ya'qūb Sanua's Work in Journalism and the Theatre", unpublished conference paper.
- (1987) "The Shadow Play (Khayāl al-Zill) in the Light of Arabic Literature", *Journal of Arabic Literature*, Leiden, xviii, 46- 61.
- (1987), "Ya'qūb Sanū': His Religious Identity and Work", *The Jews in Egypt* ed. Shimon Shamir, London, 111- 29, 244- 64.
- Müller, W. M. (August 1909), "Zür Geschichte des arabischen Schattenspiels in Aegypten", *Orientalistische Literaturzeitung*, Berlin, 12, 8, 341- 2.
- Ninet, John (January 1883), "Origin of the National Party in Egypt", *The Nineteenth Century*, London, xiii, 71, 117- 34.
- Prüfer, Curt (1935), "Drama [Arabic]", *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, vol. 4, Edinburgh, 872- 8.
- Sanua, James [Abou Naddara] (September/October, 1907), "Al'Italie- ode franco- italienne" in "Mes voyages et Italie", Abou Naddara, Paris, 31, 7, Sha'bān 1325, 53.
- Taher, Jeannette (1949), "Les débuts du théâtre moderne en Egypte", *Cahiers d'histoire égyptienne*, Cairo, 1, 2, 192- 207.
- (1949), "Pietro Avoscani, artiste- decorateur et home d'affaires", *Cahiers d'histoire égyptienne*, 1, 4, 306- 15.

- de Vaux, Baron (1886), article in Gil blas, quoted in Abou Naddara, Paris, 10, 2, 1886, 7.
- Vingtrinier, Aimé (January 1899), "L'Egypte au XIXe siècle- histoire d'un proscrit", Abou Naddara, Paris, 15 Ramad?n 1316, 5, 17, 27- 8 and 41; 25 mai 1899, n. 5, 54- 3, 65 and 81.

Periodicals

Courrier de l'Egypte.

Le Courrier Egyptien.

L'Egypte.

The Egyptian Gazette.

La Finanza.

Le Moniteur Egyptien.

Le Nil.

La Presse Egyptienne.

La Réforme.

المؤلف فى سطور :

فيليب سادجروف:

بريطانى الجنسية، يشغل منصب رئيس قسم دراسات الشرق الأوسط بجامعة
مانشستر منذ عام ٢٠٠٤ .

شغل وظائف عدة فى بعض البلدان العربية مثل مصر ولبنان والمملكة العربية
السعودية، كما حاضر فى عدد من الجامعات الأوروبية.

ومن المجالات التى يهتم بها سادجروف الأدب العربى الحديث وعصر النهضة
والصحافة العربية والمسرح العربى.

ومن أهم أعماله كتابه "المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر (١٧٩٩-١٨٨٢)"،
وكتاب آخر بعنوان "الإسهامات اليهودية فى المسرح العربى فى القرن التاسع عشر".

المترجم فى سطور:

عمرو زكريا عبد الله عبد العاطى

مصرى الجنسية مولود فى ٢٧ مايو ١٩٨٢، وحصل على ليسانس الآداب من قسم اللغة العربية بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ٢٠٠٣، ويعد الآن لنيل درجة الماجستير فى الآداب عن بحث بعنوان "النقد المسرحى فى مصر (١٩٢٣-١٩٣٩)".

الإنتاج العلمى:

من إنتاجه العلمى "مفهوم القراءة الوجودية فى كتاب ما الأدب" لـ جان بول سارتر، وهو ورقة بحث مقدمة فى مؤتمر مئوية سارتر بالمجلس الأعلى للثقافة عام ٢٠٠٥، وله أيضاً "دراسة بنيوية لنونية ابن زيدون الأندلسى" قدمت ضمن أعمال مؤتمر قضايا المصطلح الأدبى بكلية الآداب جامعة القاهرة عام ٢٠٠٤، وله أيضاً عدد من الترجمات، منها مقال بعنوان "النظرية والنقد ما بعد الكولونيالية" وهو مقال ضمن كتاب "النظرية الأدبية"، تأليف هانز بيرتر (٢٠٠٥) وهو مقدمٌ لمجلة فصول، وأيضاً كتاب "المجاز" الذى سيصدر عن المركز القومى للترجمة.

المقدم فى سطور:

أحمد شمس الدين الحجاجى

- ولد فى الأقصر عام ١٩٣٥

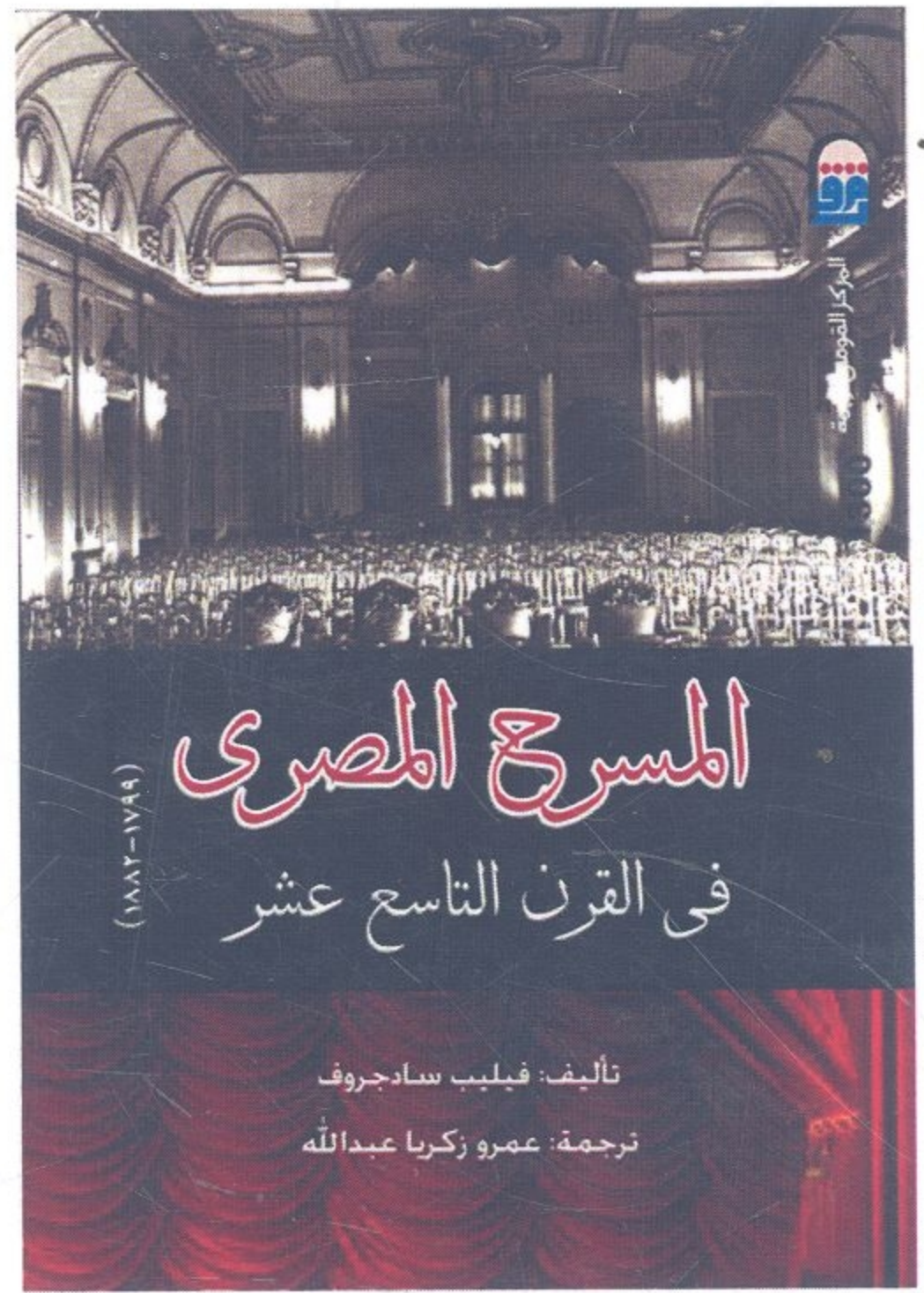
- أستاذ الأدب العربى - قسم اللغة العربية - كلية الآداب - جامعة القاهرة.

الإشراف اللغوى : حسام عبد العزيز

الإشراف الفنى : حسن كامل



باستخدام مصادر لم يتم استغلالها من قبل
يقدم فيليب سادجروف وصفاً شاملاً للتاريخ
الباكر للمسرح في مصر منذ وقت الحملة
الفرنسية العسكرية على مصر، والتي قادها
نابليون بونابرت عام 1798 وحتى الاحتلال
البريطاني عام 1882. وتتفحص دراسته
الأشكال التقليدية من الدراما العربية المحلية،
ونمو المسرح الأوروبي في مصر في باكورة
العقد الثامن من القرن التاسع عشر. كما
يتناول بالدراسة مشروع إنشاء مسرح قومي.
وأخيراً، فإن هذه الدراسة تحكي قصة الفرق
الشامية المهاجرة والتي كان عليها أن تلعب
دوراً حاسماً في تدشين تقليد مسرحي
جديد. كذلك يركز المؤلف على الكاتب
القومي يعقوب صنوع، وعلى رواد مسرحيين
مصريين آخرين أقل شهرة منه.



Bibliotheca Alexandrina



0742633