المسرح المصري
في القرن التاسع عشر

(١٧٩٩ - ١٨٨٢م)

تأليف : **فيليب سادجـــروف**

ترجمة : **د. أمين العيوطي**

تقديم و تعليق

د. سيد علي إسماعيل

وزارة الثقافة
المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية

دراسات في المسرح المصري

تصدر عن المركز القومي
للمسرح و الموسيقى و الفنون الشعبية

وزارة الثقافة

رئيس مجلس الإدارة
د. سامح مهران

رئيس التحرير
عبد القادر حميدة

مدير التحرير
محمد أمين عبد الصمد

سكرتير التحرير
أحمد محمد عبد الله

الإخراج الفني والتنفيذ
مركز المعلومات
محمد أحمد محمد
نيهال عباس إبراهيم
رباب شوقي فتوح
مي كمال حسن

الغلاف تصميم
الفنان محمد أبو طالب

فاكس ٧٣٦٠٩٢٨٧
الموقع على شبكة الإنترنت
www.ncl2.com

حضور التراث وتراث الحضور

عاشت مصر الدلالتين السابقتين، في تتابع غير مرتب، في فترات تاريخية، كان حضور مصر فيها فاعلاً في الحضارة الإنسانية، وبشكل نموذجاً لما يكون عليه الحضور المؤسس. ووجدنا سعياً من مفكري ومؤرخي الحضارات الأخرى، وراء نقل التجربة الحضارية المصرية، وأركانها من فنون وعلوم - بل ولا أبالغ أن أضيف " وعقائد " - لتكون إضافة لبناء حضاراتهم؛ كما حدث من اليونان والرومان اللذين سعى فلاسفتهم وأطباؤهم وعلماؤهم وراء دراسة أسباب ازدهار حضارة مصر الفرعونية، ثم توالت الحقب والعصور، وتتابعت فترات الازدهار والتراجع الحضاري الذي تسببت فيه قوى استعمارية تعمدت تراجعها، لكن المؤكد أن مصر عاشت في فترات التراجع الحضاري على تراث هذا الحضور؛ وأعني به أصداء هذا الدور المصري المزدهر في الفترات التي سبقت هذا التراجع. ولكن . . هل استمرت مصـــر معتمدة على " تراث الحضور " هذا ؟ أعتقد أن التوجه الحالي نحو تحديث أركان دولة الثقافة في مصر، وكذلك النهضة التي تشهدها مجالات الثقافة المختلفة، وعمليات الإحياء للعناصر الثقافية التي تمثلها الآثار والمخطوطات القديمة والفنون المصرية هو ما أعني به " حضور التراث " . . ولشد ما نكون احتياجاً إلى استمرار عمليات الإحياء هـــــــذه حتى تتوحد الدلالتان ، " رأس المقال "، وبخاصة إحياء تراث مسرحنا العريق.

وزير الثقافة

هذه ترجمة كتاب

THE EGYPTIAN THEATRE IN THE NINETEENTH CENTURY

(1799 – 1882)

P. C. Sadgrove

1996

m

للدكتور

سيد علي إسماعيل

قصة الترجمة

أيها القارئ الكريم .. تحمل الآن كتاباً مترجماً – لباحث إنجليزي من المبرزين في مجال الكتابة عن المسرح العربي - ما كنتُ أتصور أن يرى النور ذات يوم باللغة العربية، لولا جهود الأستاذ الدكتور **سامح مهران**، رئيس المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية .. ولهذا الكتاب قصة أودُّ أن أقصها عليك تسجيلاً للحقيقة والتاريخ.

في أحد أيام شهر ديسمبر ٢٠٠٥م، كنت أتفقد أرفف مكتبة جامعة الإمارات – عندما كنت مُعاراً إليها – وتوقفت برهة أمام كتابي ***تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر***، إذ لاحظت وجود كتاب آخر بجواره، فدفعني الفضول لمعرفة هذا الكتاب، وكانت المفاجأة .. إنه كتاب باللغة الإنجليزية عن المسرح المصري في القرن التاسع عشر (The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century)، لمؤلفه الدكتور فيليب سادجروف (Philip Sadgrove)، فالتهمت فهرسه التهاماً، حتى وقع بصري على عنوان الفصل الرابع الخاص بمسرح يعقوب صنوع. وعلى الفور بحثت في حواشي هذا الفصل عن مصادر ومراجع لم أطلع عليها، فلاحظت وجود بعض الاقتباسات المعاصرة لمدة نشاط صنوع في مصر، منقولة من بعض الدوريات، فأيقنت بأنني وقعت على كنز ثمين زودنيه هذا الكتاب.

استعرت الكتاب، وبدأت أتصفح أوراقه، فوجدته كتاباً قيماً لمن يريد التعرف إلى تاريخ المسرح المصري في القرن التاسع عشر، في المدة المحددة بـــ (١٧٩٩-١٨٨٢م). وبدأت رحلة البحث - عبر الإنترنت – عن مؤلف الكتاب الدكتور سادجروف، فحصلت على معلومات عنه، ولا سيما بريده الإلكتروني.

وبعد أيام قليلة تحدثت مع بعض الأصدقاء عن أُمنيتي في نقل هذا الكتاب إلى اللغة العربية، من أجل تقديمه والتعليق على بعض تفاصيله الدقيقة، ليكون مرجعاً للدراسات المسرحية العربية. فتحمس لي الزميل د.يحيى محمود – أُستاذ التاريخ الحديث المُعار بجامعة الإمارات - وأبدى رغبته في ترجمته، على أن أقوم بالتقديم والتعليق. وقبل أن يفتر حماسنا كتبنا رسالة إلكترونية إلى سادجروف، عرضنا فيها مشروع ترجمة الكتاب، طالبين إليه الإذن بالترجمة. وبعد فترة جاء رد سادجروف موافقاً على المشروع، ومنحني التصريح بالترجمة ومباشرة إخراج الكتاب في مصر، ووعد بالمساعدة في المشروع بأن يرسل الاقتباسات العربية الموجودة في الكتاب. كما أشار في رده بأنه أعطى تصريحاً بترجمة الكتاب منذ عدة سنوات إلى الأستاذ ألفريد فرج، ولكن الأمر توقف لأسباب غير معروفة. واختتم سادجروف رده بالثناء عليّ وعلى بعض مؤلفاتي، التي أفاد منها مؤخراً في كتاباته. وهذا نص الرسالة :

> " Dear Sayed and Yehya, I would be happy to give you the rights to translate my book. If I can help by providing Arabic quotations from Arabic sources in the original, I would be happy to do that. I gave Alfred Faraj permission to translate the book for the Egyptian Higher Council for the Theatre several years back, but I have heard nothing further and I have had no indication that anybody is pursuing that task. I recently used Sayed's book, *Tarikh al-Masrah fi Misr fi al-qarn al-tasiashar*, for something I was writing on Ahmad Abu Khalil al-Qabbani and found it very useful. Sayed is one of the few scholars, who has added significantly with his research to our knowledge of the period. If you can send me by email your full postal addresses I will send you copies of another book on the theatre that I have written. Best wishes, Philip Sadgrove ".

وبقدر سعادتي برد سادجروف كنت قلقاً من أن يكون ألفريد فرج قد خطا خطوات في ترجمة الكتاب، ولا سيما أن ألفريد فرج كان فارق الحياة قبل شهرين من وصول رد سادجروف. وبدأت أسأل وأتقصى حقيقة الأمر، حتى تبين لي أن مشروع ترجمة الكتاب من

قبل ألفريد فرج قُبر في مهده، ولم يتقدم خطوة واحدة. فأرسلت إلى سادجروف النتيجة التي توصلت إليها، فرد عليّ برسالة – باللغة العربية - في منتصف فبراير ٢٠٠٦م، يؤكد فيها التصريح بترجمة الكتاب، هذا نصها :

" سعادة الأستاذ الدكتور سيد علي إسماعيل شكراً جزيلاً لرسائلك التي وصلتني مؤخراً، مع تقديري لخطواتك التي تتصل بترجمة كتابي (المسرح المصري في القرن التاسع عشر). كما أشرت سابقاً، فقد أعطيت إذناً بالترجمة للمرحوم ألفريد فرج من أربع سنوات، إذ كانت فكرته تعتمد على مساعدة أستاذ - لسوء الحظ لا أتذكر اسمه - في جامعة ويستمنستر في لندن. وفي الحقيقة لا أعلم إن كان المشروع قد بُدئ فيه أم لا، لذلك فإنه يسعدني أن تقوم وزميلك بترجمة الكتاب مع استعدادي لتزويدكم بكافة المقتبسات العربية التي تضمنها كتابي حتى يسهل عليكم مشروع الترجمة، آملاً أن ترسلوا لي نسخة من الترجمة قبل أن يطبع الكتاب حتى أتمكن من قراءتها وسأقوم بإرسال مؤلفاتي في المسرح العربي خصوصاً ما يتصل بالمسرح المصري والجزائري واللبناني في نفس الفترة، لكني سأنتظر إرسال عنوانك البريدي إليّ لاحقاً. وسأكون أيضاً سعيداً بتلقي مؤلفاتك في المسرح مثل: المقالات عن نشاط الفرق المسرحية، مزاعم لويس عوض عن يعقوب صنوع، أُسرة اليازجي، قضايا المسرح عند يعقوب لاندو، إبراهيم رمزي، على عنواني البريدي ".

استجبت سريعاً لرغبة سادجروف، وأرسلت له جميع مؤلفاتي مع رسالة مطولة، أجتزئ منها هذه العبارات الخاصة بمشروع الترجمة :

"..... بخصوص كتابك وترجمته، ربما لم يتقدم به المرحوم ألفريد فرج ... لذلك أرجو منك إرسال المقتبسات العربية المستخدمة في كتابك حتى نشرع في مشروع ترجمته. كما أرجو إرسال الأجزاء الخاصة بفصل يعقوب صنوع ومحمد عبد الفتاح المنقولة من جريدة الجوائب - على الخصوص – لأن هذه الأجزاء لو كانت مصورة من أصل الجريدة فسيكون هذا رائعاً جداً جداً. لأنها أجزاء مهمة للغاية في فكرتي عن مزاعم صنوع عن مسرحه. ولعلك قرأت أو سمعت بهذه الفكرة التي كتبتها في كتابي: **محاكمة مسرح يعقوب صنوع**، ولعل عدم ذكرك لهذا الكتاب في الكتب التي تريدها مني، ما يشير إلى أن الكتاب لديك أو قرأته!! وهذه الفكرة أثارت جدلاً كبيراً بيني وبين الدكتور محمد يوسف نجم أخذت وقتاً طويلاً في جريدة *أخبار الأدب* ووصلت إلى حد الاحتدام الساخن في المناقشة. وهذا الجدال نشرته في ملحق كتابي: **مسيرة المسرح في مصر**. عموماً

هذه القضية كنت أرغب معرفة رأيك فيها، لأنك أحد المتخصصين الجادين ممن كتبوا عنها. حيث إنني أقوم بجمع كل الآراء التي كُتبت عن هذه الفكرة بعد صدور كتابي، كي أنشرها في كتاب آخر، وأتمنى أن يكون رأيك درة هذا الكتاب. وللعلم فالأجزاء المقتبسة من جريدة الجوائب والمنشورة في كتابك، كانت من أهم الأدلة التي استخدمها د.محمد يوسف نجم في الرد على قضيتي عن صنوع. ونشر نجم أيضاً مسرحية ***ليلى*** لمحمد عبد الفتاح، وأظنك أول من كتب عنها في دراسة منشورة في مجلة تركية. وهذه المقالة أيضاً أرجو إرسالها لأهميتها القصوى ".

كان رد سادجروف سريعاً – كعادته – حيث أرسل لي نسخاً من بعض مؤلفاته ودراساته الإنجليزية – ممهورة بإهداء لطيف - مثل: كتاب (The Egyptian Theatre in the Nineteenth Century) أو (المسرح المصري في القرن التاسع عشر) المنشور عام ١٩٩٦م، وكتاب (Jewish Contributions to Nineteenth Century Arabic Theatre) أو (الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر) بالاشتراك مع شاموبل موريه المنشور عام ١٩٩٦م، ودراسة (The Syrian Arab Theatre After Marun Naqqash) أو (المسرح العربي في سورية بعد مارون النقاش) المنشورة عام ١٩٨٧م، ودراسة (Leyla – The First Egyptian Tragedy) أو (ليلى .. أول مأساة مصرية) المنشورة عام ١٩٨٨م. وعلى الرغم من ذلك، لم يرسل سادجروف – حتى الآن - الاقتباسات العربية المستخدمة في كتابه – مشروع الترجمة – كما وعدني، ولم يرسل رأيه في قضية صنوع.

بدأ الدكتور يحيى محمود في ترجمة الكتاب، وأنهى تقريباً المسودة الأُولى لأحد فصول الكتاب – وهو الفصل الرابع الخاص بيعقوب صنوع - ودارت مناقشات كثيرة بيننا حول أدق التفاصيل، وإذا بظروف غير مواتية تضع العراقيل أمام إتمام الترجمة، حيث وجدت نفسي وحيداً ومسؤولاً عن المشروع برمته، فقمت بترجمة مقدمة الكتاب والفصل الأول بصورة إلكترونية، وأرسلت الترجمة إلى سادجروف ليبدي رأيه فيها، ولكنه لم يرد، فأرسلت إليه عدة رسائل – طوال أشهر – من غير أن أتلقى رداً منه. وفي فبراير ٢٠٠٧م، أرسلت إليه رسالة، قلت فيها :

" عزيزي الفاضل .. لقد أرسلت لك أكثر من إيميل في الفترة السابقة دون أن أتلقى رداً منك، ولعل المانع خير. وضمن رسائلي إليك رسالة كانت تحمل ترجمة الفصل الأول من كتابك : المسرح المصري في القرن التاسع عشر

– مشروع الترجمة بيننا – وكنت قد أبلغتك بأنني ترجمت هذا الفصل بصورة إلكترونية، وطالبتك في الرسالة بإبداء رأيك في الترجمة. وبمرور الوقت حدثت بعض الأمور أرغب في توضيحها لك. أولاً : أنني انتقلت من جامعة الإمارات إلى جامعة قطر مع بداية هذا العام، وهذا الانتقال أبعدني عن صديقي الدكتور يحيى محمود الذي كان يرغب في ترجمة الكتاب، وبالتالي أصبح من الصعب أن يقوم بالترجمة. ولكن شاء القدر في الصيف الماضي أن أتقابل مع الدكتور سامح مهران – رئيس المركز القومي للمسرح – وفي أثناء حديثنا علمت منه أن المركز مهتم بترجمة كتابك : المسرح المصري في القرن التاسع عشر – مشروع الترجمة بيننا – فأخبرته بأنني أقوم بترجمته الآن وقد أنهيت الفصل الأول، وأنني أحمل تصريحاً بالترجمة والتعليق من مؤلف الكتاب. فعرض عليّ أن يقوم المركز بالترجمة والنشر وأقوم أنا بالتقديم والنقد والتعليق، طالما أنني مفوّض رسمياً من قبلك بترجمة ونشر الكتاب، فوافقته على الفكرة ".

وبعد أقل من أسبوع، جاء رد سادجروف هكذا:

" د. سيد إسماعيل .. شكراً جزيلاً على إيميلك، أتمنى لك التوفيق في وظيفتك الجديدة في جامعة قطر، وأتفق معك على أن ترجمة كتابي ضمن مطبوعات المركز القومي للمسرح يعد علامة جيدة على حرص المركز على تنويع المصادر المطبوعة عن المسرح العربي، فشكراً جزيلاً لك أولاً وللمركز ثانياً، وأقدر لك حرصك على كتابة المقدمة وتحرير الترجمة وتنقيحها .... فلك الشكر مرة أخرى. صديقك د. فيليب سادجروف ".

اتفق المركز القومي مع العلامة الدكتور أمين العيوطي على ترجمة الكتاب، وبدأت المراسلات والاتصالات بيني وبين المركز والدكتور العيوطي، وكنت أتسلم الترجمة على أجزاء، وكل جزء كنت أقوم بالتعليق عليه حتى تسلمت الترجمة كاملة، ومن سمو أخلاق الدكتور العيوطي، أن سمح لي بالتصرف في إعادة صياغة بعض الجُمل والعبارات، من أجل إخراج الكتاب في أحسن صورة. ورغم هذه الثقة، إلا أنني عُدت إليه في بعض الأمور مستأذناً تعديلها، فوافقني على بعضها، وتحفظ على أخرى، فاستفدت من خبرته في أمور - لم أفطن إليها من قبل - سأذكر مثالين على دقته العلمية واهتمامه بقارئ الترجمات :

الأول، لاحظت أن الدكتور أمين العيوطي – في ترجمته – كتب اسم (جيمس) هكذا (جيمز)! فناقشته في الأمر، ولا سيما أن أغلب الترجمات العربية تكتب اسم (جيمس) بالسين لا بالزاي. فرد عليّ قائلاً : أعلم هذا الأمر ومدى انتشاره في الترجمات العربية، إلا أنني

أردت تصحيح الأمر، لأن الإنجليز ينطقون اسم (جيمز) بالزاي وليس بالسين، فأردت إصلاح الأمر بالإصرار على النطق الصحيح، بدلاً من النطق الشائع في الترجمات العربية، ليتعلم القارئ العربي نطق الأسماء بصورة سليمة كما ينطقها الإنجليز.

المثال الآخر، تمثل في رغبتي في وضع الاقتباسات العربية بنصوصها العربية الأصلية، كما نُشرت في الدوريات العربية، بدلاً من ترجمتها من الإنجليزية إلى العربية، طالما أن النص منشور باللغة العربية في الأصل. فمثلاً يقتبس سادجروف نصاً عربياً من جريدة *الوقائع المصرية*، فيكتبه مترجماً في كتابه باللغة الإنجليزية، فيقوم الدكتور العيوطي بترجمة النص الإنجليزي إلى اللغة العربية ! فاقترحت على الدكتور العيوطي أن أضع النص العربي – كما هو موجود في أصل الجريدة – بدلاً من ترجمته العربية لصورة النص كما كتبها سادجروف بالإنجليزية. لم يوافق الدكتور العيوطي – على رأيي هذا - موضحاً وجهة نظره بقوله : أردت أن أترجم قراءة الإنجليز وفهمهم لنصوصنا العربية ! فاحترمت رأيه واقتنعت به، ووجدت حلاً وسطاً، تمثل في ذكر ترجمة العيوطي في المتن، ووضع بعض النصوص – المتاحة – كما نُشرت في أصولها العربية في تعليقاتي ضمن الحواشي.

مؤلف الكتاب

بما أن هذا الكتاب هو أول كتاب يُترجم إلى اللغة العربية من تأليف فيليب سادجروف، كان لزاماً علينا التعريف بهذا المؤلف .. وُلد سادجروف عام ١٩٤٤م في مدينة ووربك بإنجلترا، وتلقى تعليمه الجامعي في جامعة أدنبرة (Edinburgh) بأسكتلندا، وحصل منها على درجة الماجستير في اللغة العربية عام ١٩٧٤م، وعلى الدكتوراه عام ١٩٨٣م في موضوع " ***تأثير الصحافة على تطور الأدب العربي في مصر: في الفترة من ١٧٩٨ - ١٨٨٢م*** ". وفي المجال الدبلوماسي، عمل سادجروف في وزارة الخارجية البريطانية من عام ١٩٦٣م إلى ١٩٧٠م، فكان نائب القنصل البريطاني بالإسكندرية في مصر عام ١٩٦٧م، وعمل بالقسم السياسي في السفارة البريطانية بلبنان والمملكة العربية السعودية من عام ١٩٦٨ إلى ١٩٧٠م.

وفي المجال الأكاديمي، عمل سادجروف محاضراً في قسم الترجمة بجامعة هريات وات (Heriot-Watt) بمدينة أدنبرة. كما عمل بقسم الدراسات العربية في جامعة أدنبرة وجامعة درهام (Durham)، ثم انتقل إلى قسم الدراسات الشرق أوسطية بجامعة مانشستر

(Manchester) منذ عام ١٩٩٠م، حتى أصبح رئيساً للقسم. وقد أشرف سادجروف على عدة رسائل للماجستير والدكتوراه في مجال الأدب العربي بصفة عامة، وفي مجال المسرح العربي بصفة خاصة، مثل رسالة الدكتوراه للدكتور حبيب غلوم " ***تأثير المتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على المسرح الخليجي*** عام ١٩٩٩م "، ورسالة الدكتوراه للمرحوم الدكتور فلاح كنعان حول المقارنة بين مسرح سعد الله ونوس وشكسبير. فضلاً عن مناقشته للعديد من رسائل الدكتوراه في المسرح اليمني والقطري والعماني بجامعة سيدني بأستراليا، وجامعة هل، وجامعة درهام، ومنها رسالة الدكتوراه المقدمة عن المسرح العربي للمرحوم - الممثل المسرحي السعودي - بكر الشدي عام ١٩٨٨م. إضافة إلى عمله محرراً لمجلة الدراسات السامية (Journal of Semitic Studies).

أما إنتاج سادجروف العلمي، فيتنوع بين تأليف الكتب ونشر الدراسات والمقالات. ومن أهم كتبه المؤلفة : ***المسرح المصري في القرن التاسع عشر*** (Egyptian Theatre in the Nineteenth Century (Reading 1996 and second edtion 2007)، ***الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر*** – بالاشتراك – (Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre (Oxford 1996)، تحرير كتاب ***تاريخ الطباعة والنشر في لغات الشرق الأوسط وبلدانه*** (History of Printing and Publishing in the Languages and Countries of the Middle East (Oxford 2005). وله تحت الطبع كتابان، ***تاريخ الصحافة المصرية في القرن التاسع عشر***، و***دور العرب في الحياة الثقافية في زنجبار*** من سنة ١٨٤٠ إلى ١٩٣٠م".

أما أغلب دراساته ومقالاته، فهي متعلقة بالقرن التاسع عشر في مجالي المسرح والصحافة، ومنها على سبيل المثال : ***المسرح العربي في سورية بعد مارون النقاش*** عام ١٩٨٧م، ***ليلى .. أول مأساة مصرية*** عام ١٩٨٨م، ***المسرح اليهودي العربي في بيروت*** ١٩٩٢م، ***الصحافة في مصر في عهد محمد علي*** ١٩٩٧م، ***الطيب صالح*** ١٩٩٧م، ***المؤسسات الثقافية في عصر محمد علي*** ١٩٩٨م، ***الصحافة الأوروبية في عصر الخديوي إسماعيل*** ٢٠٠٥م. وآخر أعماله كان الجزء الخاص عن الأدب العربي المنشور عام ٢٠٠٥م، والجزء الخاص عن المسرح العربي المنشور عام ٢٠٠٦م في الجزأين : الثالث والسادس من موسوعة " ***تاريخ كمبريدج للأدب العربي*** ".

نظرات في منهج الكتاب

عنوان هذا الكتاب هو " المسرح المصري في القرن التاسع عشر"، ولو كان الأمر بيدي لكتبته " تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر "؛ لأن إضافة كلمة (تاريخ) مناسبة – من وجهة نظري - لأن المؤلف كان اهتمامه بالتاريخ أكثر من اهتمامه بأي شيء آخر. كذلك كتابة عبارة (المسرح في مصر) – من وجهة نظري – أنسب من (المسرح المصري)، لأن المسرح - أو تاريخ المسرح – المذكور في مدة الدراسة – ١٨٨٢/١٧٩٩م – كان مسرحاً أوروبياً تم عرضه في مصر، ولم يكن مسرحاً ذا صبغة مصرية، لأن المسرح المصري بدأ في الظهور بعد المدة المحددة في هذا الكتاب.

وإذا نحينا عنوان الكتاب جانباً، سنجد المؤلف قسم كتابه إلى خمسة فصول وثلاثة ملاحق، وقد خصص عنواناً لكل فصل يدل على محتواه، عدا الفصل الأول الذي أطلق عليه تمهيداً. وهذا الفصل لم يكن تمهيداً للكتاب – بالصورة المعروفة لكلمة تمهيد - بقدر ما كان ملخصاً للكتاب؛ بحيث يستطيع القارئ أن يتعرف على موضوعات الكتاب بأكملها بمجرد قراءة الفصل الأول. وربما قصد سادجروف هذا الأمر، على اعتبار أن الكتاب موجه إلى القارئ الأجنبي، الذي يريد الاطلاع – بصورة سريعة – على تاريخ المسرح المصري مكتفياً بهذا التمهيد، وإذا أراد التفاصيل فسيجدها في بقية الفصول. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى ربما يُدرِّس سادجروف هذا الكتاب لطلابه، فكتب الفصل الأول بهذه الكيفية، ليكون بمثابة ملخص أو مراجعة نهائية للطلاب.

أما الفصل الثاني الموسوم بـ" الدراما العربية التقليدية "، فقد خصصه المؤلف للحديث عن : القره قوز، وخيال الظل، ومسرح الدمى، وأولاد رابية، والمحبظين .. إلخ تلك المظاهر الفنية العربية. ورغم وسم المؤلف هذه المظاهر بالعربية - بناءً على عنوان الفصل - إلا أنه لم يستطع التخلص من فكرة سيطرة المركزية الغربية، وأثرها على المشرق العربي ! لذلك شبه خيال الظل بمسرح الدمى الأوروبي، وشبه عروض القره قوز بعروض بنش (Punch) وزوجته جودي (Judy) في المسرح الإنجليزي، ووضع احتمالاً بأن يكون القره قوز المصري استقى موضوعاته من عروض مسرح الحملة الفرنسية في مصر أو من أعمال موليير وغيره، كما أن عروض " علي كاكا " مأخوذة من مشاهد رابيليه (Rabelaisian)، وعروض " أولاد رابية " تشبه التمثيل الصامت البريطاني، حتى رقص الغوازي في مصر عدّه شكلاً من الأداء الإيمائي أو من الباليه.

و" المسرح الأوروبي في مصر" كان عنوان الفصل الثالث – أكبر فصول الكتاب حجماً – وخصصه سادجروف للحديث عن أمور كثيرة متنوعة، من أهمها : تفاصيل عروض مسرح الحملة الفرنسية في مصر، وعروض المسارح الفرنسية والإيطالية في الإسكندرية، مثل زيزينيا وروسيني وفيتوريو إيمانويل والجراند أورينت ودرباني، هذا فضلاً عن دقته في تأريخ عروض مسرحي الكوميدي والأوبرا الخديوية، ناهيك عن حديثه حول مسرح القصر وسيرك القاهرة. ويتميز هذا الفصل بتوثيق عروض مسرحية لم نقرأ عنها في الدراسات السابقة والاطلاع على موضوعاتها، كذلك ذكر المؤلف لأسماء مسارح وصالات وقاعات - عروض الهواة الأوروبيين - لم نجدها في الأبحاث المنشورة من قبل، وهذا بفضل اعتماده على الدوريات الأجنبية المعاصرة – لمدة الدراسة - وأقوال الرحالة ووثائق عهد الخديوي إسماعيل.

ويؤخذ على هذا الفصل – وعلى جميع فصول الكتاب رغم قيمته التاريخية والعلمية – الاضطراب بين التقسيم الموضوعي تبعاً للعناوين الفرعية، والتقسيم التاريخي تبعاً للتسلسل الزمني. فعلى سبيل المثال نجد العنوان الفرعي الثاني – من عناوين هذا الفصل – موسوماً بـ" تمثيليات الهواة الأوروبية " وأحداثه تبدأ عام ١٨٢٩م، ثم نجد العنوان الفرعي الخامس عشر – من الفصل نفسه - موسوماً بـ" تمثيل الهواة الأوروبيين" وتبدأ أحداثه عام ١٨٧٣م. ورغم أن موضوع العنوان الخامس عشر هو تكملة لموضوع العنوان الثاني، إلا أن المؤلف وضع بينهما اثنى عشر عنواناً باثنى عشر موضوعاً جديداً لأحداث تدور بين عامي ١٨٣٤-١٨٧٢م، أي بعد تاريخ العنوان الثاني " تمثيليات الهواة الأوروبية"، وقبل تاريخ العنوان الخامس عشر " تمثيل الهواة الأوروبيين " ! وسبب هذا الاضطراب – الذي لا يقلل من أهمية الكتاب – أن سادجروف رتب صفحات كل فصل بصورة متسلسلة تاريخياً تبعاً لمدة الدراسة ١٧٩٩-١٨٨٢م، ثم وضع عناوينه الفرعية بعد ذلك؛ أي أن الأساس للتقسيم كان تاريخياً، ثم أتبعه بالتقسيم الموضوعي، لذلك وجدنا أكثر من عنوان فرعي يتعلق بالموضوع الواحد في الفصل الواحد.

أما الفصل الرابع " أولى التجارب في الدراما العربية " - الذي يُعد فصل الاكتشافات التاريخية للمسرح المصري - فقد اشتمل على جهود بعض المصريين وتجاربهم الرائدة في تاريخ المسرح العربي في مصر، أمثال: يعقوب صنوع – ولنا معه وقفة فيما

بعد – ومحمد عثمان جلال وترجماته المسرحية المجهولة، التي يعود لـــسادجروف فـــضل الإشارة إليها. ومحمد أنسي صاحب أول مشروع نظري لإنشاء المسرح القومي العربي في مصر، ويرجع أيضاً لسادجروف فضل اكتشاف هذا المشروع ونشره في ملاحـــق الكتـــاب. ومحمد عبد الفتاح مؤلف مسرحية "***ليلى***"، ويعود كذلك لسادجروف فضل اكتشافها والكتابة التفصيلية عنها.

آخر فصول الكتاب جاء بعنوان " المسرح العربي السوري في مصر"، وفيه تحـــدث المؤلف عن فرقة سليم النقاش، مروراً بجهود أديب إسحاق، وصولاً إلـــى يوســـف الخيـــاط وقيادته للفرقة. ثم عرج بحديثه إلى نشاط سليمان القرداحي وسليمان الحداد. وســـادجروف في هذا الفصل استطاع أن يضيف أعمالاً وفترات تاريخية – لهـــذه الأســـماء - لـــم تكـــن منشورة في أغلب الدراسات السابقة – على حد علمي – ورغم ذلك؛ يؤخذ علـــى المؤلـــف، في هذا الفصل، حديثه عن نشاط عبد الله النديم المسرحي - لأنه لا يتفق مع عنوان الفـــصل - بوصفه مصرياً لا سورياً.

وإذا نظرنا إلى ملاحق الكتاب الثلاثة، سنجد المؤلف نجح في إبـــراز قيمـــة كتابـــه بنشره للملحق الثالث، بخلاف نشره للملحقين الآخرين. فالملحق الأول - الخـــاص بلـــوائح البوليس المتعلقة بالمسرح الإيطالي بالإسكندرية عام ١٨٤٧م - لم يُنشر في هـــذا الكتـــاب لأول مرة؛ بل نشرته من قبل جانيت تاجر بالفرنسية عام ١٩٤٩م، ثم نشره يعقـــوب لانـــدو بالعبرية عام ١٩٥١م وبالإنجليزية عام ١٩٥٨م، ونشره أيضاً الدكتور محمد يوســـف نجـــم بالعربية عام ١٩٥٦م، ونشرته أخيراً اعتدال ممتاز بالعربية عام ١٩٨٥م. أما الملحق الثاني – الذي ترجمه من الفرنسية الدكتور حمادة إبراهيم - الخاص بمـــذكرات يعقـــوب صـــنوع "حياتي شعراً ومسرحي نثراً "، فقد نشر الدكتور إبراهيم عبده أغلب فقرات هذه المـــذكرات عام ١٩٥٣م، وكذلك الدكتور أنور لوقا عام ١٩٦١م، وكان من الممكن أن ترتفع قيمة هـــذا الملحق لو كان سادجروف نشره كاملاً، من غير أن يحذف منـــه الجـــزء الخـــاص بحيـــاة صنوع، مكتفياً بنشر الجزء الخاص بمسرحه. وهذا الـــرأي - الخـــاص بـــالملحقين الأول والثاني – يتلاشى تماماً أمام أهمية الملحق الثالث – الذي ترجمه أيضاً من الفرنسية الدكتور حمادة إبراهيم - وقيمته، لاشتماله على نص أول مشروع لإنشاء مسرح عربي قومي فـــي مصر عام ١٨٧٢م.

قيمة الكتاب

من العسير على أي باحث أو ناقد أن يُقييم هذا الكتاب أو أن يحدد قيمته العلمية، إلا إذا كان متخصصاً في تاريخ المسرح العربي عامة والمصري خاصة، وأن يكون هذا التخصص محصوراً في القرن التاسع عشر. ومن وجهة نظري، فإني أعد الدكتور سادجروف من المتخصص المرموقين في هذا المجال، بفضل دراساته القيمة التي تناولت تاريخ المسرح والصحافة في مصر في القرن التاسع عشر.

فمن المعروف أن كتابة تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، تعتمد أساساً على الدوريات والوثائق والنصوص المعاصرة لهذه المدة، إضافة إلى كتابات الرحالة ومذكراتهم. وهذا الأساس كان وفيراً في هذا الكتاب، الذي تفرد بالاعتماد على دوريات من الصعب الاعتماد عليها الآن، لفقدها وتهالكها. هذا فضلاً عن اعتماده على وثائق لم يلتفت إليها أغلب الباحثين، ناهيك عن النصوص المسرحية وبعض كتابات الرحالة، التي لم نقرأ عنها في دراسات سابقة.

ورغم أن الكتاب صدر باللغة الإنجليزية عام ١٩٩٦م، إلا أنني أزعم أن مؤلفه جمع مادته في أواخر ستينيات القرن الماضي، من المكتبات العامة في مصر ولبنان، عندما كان يعمل فيهما في المجال الدبلوماسي. وهذه المادة كانت أساس معظم دراساته ومؤلفاته المحصورة في القرن التاسع عشر، ولا سيما رسالته للدكتوراه " تأثير الصحافة على تطور الأدب العربي في مصر: في الفترة من ١٧٩٨-١٨٨٢م ". والدليل على ذلك أن فترة الكتاب المترجم هي عينها فترة رسالة الدكتوراه – وهي عينها فترة أغلب دراساته عن الصحافة والمسرح العربي - ومن غير المستبعد أن يكون الكتاب المترجم أحد مباحث أو فصول رسالة الدكتوراه التي قدمها سادجروف، حيث كتب فيها أكثر من مائة صفحة عن يعقوب صنوع وحده، كما أشار (ريوفن سنير Reuven Snir) في دراسته المنشورة (نحن عرب قبل أن نكون يهوداً We Are Arabs Before We Are Jews) (ص١٥، هامش ٥٨) عام ٢٠٠٥م.

هذا التميز في التخصص الصحفي والمسرحي، وهذا التحديد الزمني لهذين المجالين، كانا من أهم أسباب تألق سادجروف في كتابه المترجم هذا. وإذا أردت أن أضرب أمثلة لقيمة هذا الكتاب، وما أضافه إلى تاريخ المسرح في مصر، سيكون لزاماً عليّ أن أضع أغلب فقرات الكتاب في هذه المقدمة ! وتجنباً لهذه المهمة العسيرة، سأشير إلى بعض

الأُمور، التي أعتقد – من وجهة نظري – إنها تجسد القيمة العلمية التاريخية الحقيقية لهذا الكتاب، ومنها:

١ – كتابة تسجيل دقيق موثق عن الأنشطة والعروض المسرحية والفنية للجاليات الأجنبية في مصر، مثل: عروض مسرح نابليون في مصر أو مسرح الحملة الفرنسية، وعروض المسارح الفرنسية للهواة بالإسكندرية، وعروض المسرح الإيطالي بالإسكندرية أيضاً، وعروض تياترو القاهرة، وعروض مسرحي فيتوريو ألفييري (Vittorio Alfieri) وفيتوريو إيمانويل (Vittorio Emnianuele) بالإسكندرية .. إلخ.

٢ – إضافة أنشطة وعروض مسرحية وحقب تاريخية لبعض الفرق المسرحية العربية في مصر، لم تُذكر في معظم الدراسات السابقة، مثل: فرقة يعقوب صنوع – مع تحفظي على نشاطها المسرحي - وفرقة سليم النقاش، وفرقة يوسف الخياط، وفرقة سليمان القرداحي.

٣ – بيان الجهود المسرحية المجهولة لبعض الأعلام، أمثال: رفاعة الطهطاوي الذي ترجم مسرحية " ***هيلانة الجميلة*** ". وعبد الله أبو السعود الذي ترجم مسرحية " ***البخيل*** " ونشر في مطبعته مسرحية " ***الشيخ متلوف*** ". ومحمد عثمان جلال الذي ترجم مسرحيات " ***المفضلة*** " (*La Favorite*) لدونيزتي (Donizetti)، و" ***حلاق أشبيلية*** " (*The Barber of Seville*) لروسيني (Rossini)، و" ***الفخ المنصوب للحكيم المغصوب***" لموليير. وإبراهيم المويلحي صاحب المطبعة التي طبعت مسرحيات محمد عثمان جلال المجهولة. ومحمد عبد الفتاح مؤلف مسرحية " ***ليلى*** ".

٤ – نشر وثيقة - الملحق الثالث من ملاحق الكتاب - لأول مشروع لإنشاء مسرح قومي عربي في مصر، تقدم به محمد أنسي ولويس فاروجيه عام ١٨٧٢م. وهذه الوثيقة نُشرت في أصل الكتاب الإنجليزي لأول مرة، وكانت محفوظة في وثائق عهد الخديوي إسماعيل.

٥ – الاعتماد على مصادر ومراجع معاصرة لفترة الكتاب، ومن أهمها مذكرات ومشاهدات الرحالة، التي لم تُذكر في الدراسات المسرحية من قبل – على حد اطلاعي - مثل: مشاهد وانطباعات في مصر وفي إيطاليا عام ١٨٢٤م، وقصة المغامرات في مصر عام ١٨٤٩م، وليالي القاهرة ١٨٦٠م، ومائة يوم في الشرق ١٨٦٥م، وخمسة شهور في القاهرة وفي الصعيد ١٨٨٣م، وذكريات أميرة مصرية ١٨٩٣م، وحياتي في أربع قارات ١٩١٢م.

التعليقات

تمثل عملي المتواضع في هذا الكتاب – فضلاً عن مقدمته – في وضع بعض التعليقات في حواشيه السفلية بجانب العلامة (@) أو (@@) أو (@@@). وتنوعت التعليقات بين: التعريف ببعض الألفاظ والتعابير مثل: أولاد رابية، علي كاكا، البرامكة .. إلخ. وذكر بعض تراجم الأعلام، أمثال: باولينو درانيت باشا، عبد الله أبو السعود، ماريت باشا، علي فهمي رفاعة الطهطاوي .. إلخ. فضلاً عن تعليقات توضيحية لأقوال المؤلف، وأخرى لإظهار أمور وحقائق غابت في المتن، وثالثة للإشارة إلى أمور تكررت في دراسات سابقة، ناهيك عن التعليقات التصويبية لعبارات ذكرها المؤلف، وتعليقات أضافت جديداً لمتن الكتاب.

رؤية جديدة لمسرح يعقوب صنوع

يُعد الفصل الرابع الخاص بمسرح يعقوب صنوع - من هذا الكتاب – فصلاً مهماً، لأن سادجروف جاء فيه بمعلومات جديدة – رغم قلتها - لم تكن منشورة في دراسات عربية من قبل. وهذه المعلومات من الممكن استثمارها وتوجيهها في بحوث مستقبلية، من أجل الكشف عن غموض مسرح صنوع، ذلك الغموض الذي وقفت حياله موقفاً مخالفاً لجميع من كتبوا عن صنوع ومسرحه.

ففي عام ٢٠٠١م نشرت كتابي "***محاكمة مسرح يعقوب صنوع***". وفيه استبعدت ريادة صنوع للمسرح العربي في مصر، ولم استبعد وجوده الشخصي كما زعم بعضهم. كما أنني أكدت أن لصنوع نشاطاً محدوداً في الكتابة المسرحية عام ١٨٧٦م، عندما نشر مسرحية إيطالية بعنوان "***الزوج الخائن***"، واعتبرت أن هذا النشر لا يمثل ريادة مسرحية عربية لصنوع، لأن المسرحية منشورة باللغة الإيطالية، ولم تُمثل على خشبة المسرح. كذلك تحدثت عن قيام صنوع بنشر مسرحيته العربية "***موليير مصر وما يقاسيه***" في بيروت عام ١٩١٢م، وهي مسرحية لا تمنح صاحبها ريادة المسرح العربي في مصر، لأن نصوصاً عربية كثيرة نُشرت في مصر قبل هذا التاريخ. واعتبرت أن رائد المسرح العربي في مصر هو سليم خليل النقاش، بوصفه أول عربي يعرض المسرحيات باللغة العربية في مصر عام ١٨٧٦م.

هذا هو الأساس الذي بُني عليه كتاب المحاكمة، وقد اعتمدت فيه على أغلب الدوريات والوثائق والنصوص العربية - التي أُتيحت لي زمنذاك - ولم أجد فيها خبراً عربياً واحداً يشير إلى مسرح صنوع الذي دام عامين – كما ذكر صنوع - من ١٨٧٠ إلى ١٨٧٢م، بعكس ما وجدت من أخبار وأدلة وأقوال عربية صريحة تؤكد أن سليم النقاش هو رائد المسرح العربي في مصر، رغم أن مسرحه دام عدة أشهر فقط ! مع ملاحظة أنني لم أعتمد مذكرات صنوع وأقواله وأقوال أصدقائه، لما فيها من أكاذيب ومبالغات فندت أغلبها في كتاب المحاكمة، كما أنني درست وفندت أغلب الكتابات العربية المنشورة عن صنوع ومسرحه – التي اتيحت لي آنذاك – وخرجت بنتيجة واحدة، تتمثل في: أن أغلب ما كُتب عن صنوع ومسرحه، معتمد على مذكرات صنوع وأقواله وأقوال أصدقائه !

أثار كتاب المحاكمة ضجة نقدية واسعة النطاق، فكُتب عنه في عدة أقطار عربية لا سيما في الكويت والأردن فضلاً عن مصر بطبيعة الحال. والمجال لا يسمح هنا لذكر تفصيلات هذه الضجة بإيجابياتها وسلبياتها، أو ذكر ما تكبدته من مضايقات لأنني سبحت – في هذا الكتاب - ضد التيار ومازلت سابحاً ! واتذكر في هذا الوقت، تعليق الدكتور صلاح فضل قائلاً لي: " كنت شجاعاً والشجاعة لها ثمن لا بُدّ أن تدفعه ". ومهما كان الثمن الذي دفعته، والذي سأدفعه سعياً وراء الحقيقة، فإن النتيجة الإيجابية لكتاب المحاكمة تمثلت في أمر مهم - لم يلتفت إليه كثيرون - وهو أن الدراسات عن مسرح صنوع أصبحت – بعد نشر كتاب المحاكمة - دراسات مكبلة بالأغلال !

وهذه الأغلال تمثلت في وجوب البحث عن أدلة جديدة لوجود مسرح صنوع في مصر من عام ١٨٧٠ إلى ١٨٧٢م، وعدم الاعتماد فقط على مذكرات صنوع وأقواله وأقوال أصدقائه ! وبمعنى آخر يجب على أي معارض لما جاء في كتاب المحاكمة، أن يرد عليه بواسطة أدلة جديدة تثبت نشاط صنوع المسرحي – وتكون معاصرة لنشاطه في مصر – من غير الاعتماد على كل ما فنده كتاب المحاكمة، من كتابات عن صنوع ومسرحه! وهنا الإشكالية ؛ لأن كتاب المحاكمة فند أغلب ما كُتب عن صنوع، وأثبت أنها كتابات معتمدة على مصدر واحد وهو صنوع وأصدقاؤه. إذن الحل سيكون في البحث عن جديد يثبت نشاطاً مسرحياً لصنوع، وهنا كانت إيجابية كتاب المحاكمة، التي دفعت أغلب الدارسين إلى البحث عن الجديد، من غير الاعتماد على الدراسات السابقة المنشورة عن صنوع ومسرحه.

والنموذج الأبرز لهذه الإيجابية، هو الدكتور محمد يوسف نجم الذي دافع عن مسرح صنوع دفاعاً مستميتاً، معارضاً كتاب المحاكمة، وأجبرني على الدخول معه في معترك جدلي محتدم على صفحات جريدة *أخبار الأدب* عام ٢٠٠١م. ومهما يكن من أمر هذا الجدال، فقد أسفر عن نتيجة إيجابية - تُحسب لكتاب المحاكمة - وتتمثل في أن الدكتور نجم لم يرد على ما جاء في كتاب المحاكمة، بأي سطر من كتبه العديدة المنشورة عن صنوع ومسرحه ! وهذا يعني أنه لم يجد دليلاً واحداً في كل ما كتبه عن صنوع ومسرحه، يرد به على كتاب المحاكمة ! لذلك بحث د.نجم ونقب حتى وجد أدلة جديدة، ظنّ أنها لمسرح صنوع ! ورغم تفنيدي لهذه الأدلة والتشكيك في علاقتها بمسرح صنوع، فقد سعدت بها لأنها أدلة جديدة لم تكن منشورة في جميع الدراسات العربية المفندة في كتاب المحاكمة. وبناءً على ذلك، يكون كتاب المحاكمة نجح – بحقّ - في حث الدارسين على البحث والتنقيب عن الجديد في مسرح صنوع.

منذ عام ٢٠٠١م وحتى هذه الآونة وأنا أعيش في وهم بأن الدكتور محمد يوسف نجم، استطاع أن يأتي بأدلة جديدة - ظنّ أنها تتعلق بمسرح صنوع - لم تكن منشورة من قبل في أية دراسة سابقة. وعندما اطلعت على كتاب سادجروف – المترجم بين أيدينا الآن – اكتشفت إن أغلب الأدلة الجديدة التي اكتشفها د.نجم عام ٢٠٠١، اعتمد في اكتشافها وصياغة أفكارها ونقل نصوصها، من الفصل الرابع الخاص بمسرح صنوع، في كتاب سادجروف المنشور عام ١٩٩٦م، من غير الإشارة إلى الكتاب أو إلى صاحبه !

ولأهمية فصل مسرح صنوع في هذا الكتاب، علقت على كل جزئية فيه، إلى حدٍّ أن تعليقاتي في الحواشي فاقت - في بعض صفحات الكتاب - ما كتبه سادجروف في المتن. لذلك سأقف – هنا - عند بعض الأمور الخاصة في هذا الفصل، لما لها من أهمية كبرى في كشف النقاب عن نشاط صنوع الحقيقي في مصر، فيما يتعلق بمسرحه المزعوم. وربما أعود إلى هذه الأمور في دراسة أُخرى، أدرس فيها جهود سادجروف وغيره من الأجانب والمستشرقين والعرب، ممن كتبوا عن مسرح صنوع باللغات الأجنبية، أمثال: إيرين جندزير (Irene Gendzier)، ومتّى موسى (Matti Moosa)، وشاموبل موريه (Shmuel Moreh)، ومحمد الخزاعي وغيرهم.

الأمر الأول، الذي تنبه إليه سادجروف – كما تنبه إليه أكثر الباحثين – هو غموض مسرح صنوع وقلة المعلومات عنه التي تصل إلى درجة الشح ! ففي مقدمة الكتاب نجد

سادجروف يتعجب من كثرة الكتب والدراسات التي كُتبت عن مسرح صنوع، ورغم هذه الكثرة، فإن ما يعرفه عن هذا المسرح كان قليلاً ! ثم يعود مرة أُخرى – في الفصل الأول – ويؤكد أن مهمة تسجيل مسرح صنوع أمر مستحيل؛ لقلة المعلومات المتاحة، ولا مفر أمام أي باحث من الاعتماد على أقوال صنوع وأصدقائه في الكتابة عن تاريخ صنوع ومسرحه ! ثم يؤكد سادجروف هذه الأمور – في الفصل الرابع الخاص بصنوع – متعجباً من كثرة الكتابات عن مسرح صنوع، ورغم ذلك لم يجد تحديداً لنشاط صنوع المسرحي في مصر ! ويقرّ بأن تاريخ إغلاق مسرح صنوع وسببه غير واضحين بصورة دقيقة، وأنه لم يجد خبراً واحداً في الصحافة العربية والأجنبية يوضح سبب هذا الإغلاق ! لذلك كتب سادجروف أغلب فصله الرابع عن مسرح صنوع، معتمداً فيه – وبنسبة كبيرة - أقوال صنوع وأصدقائه.

الأمر الثاني، تمثل في الاضطراب الواضح والتناقض الكبير بين أقوال صنوع وأصدقائه، وما وجده سادجروف من أمور تناقض هذه الأقوال، وترسم تاريخاً مضطرباً لمسرح صنوع المزعوم. ومثال ذلك قول صنوع إن مسرحه أُقيم في الهواء الطلق بالأزبكية عام ١٨٧٠م، وقد تحقق سادجروف – تبعاً لوثائقه الرسمية – أن هذا المسرح هو مسرح الحفلات الموسيقية بالأزبكية الذي بدأ عمله عام ١٨٧٢م ! وبدلاً من أن يشك سادجروف في أقوال صنوع شك في وثائقه وأقرّ بأقوال صنوع ! وفي موضع آخر تتناقض الأقوال في تاريخ بداية مسرح صنوع، حيث قال صنوع إن مسرحه العربي بدأ عام ١٨٧٠م، ولكن سادجروف وجد مقالة منشورة في مجلة *الجنان* عام ١٨٧١م، تحث الحكومة المصرية على تأسيس المسرح العربي !! وأمام هذا التناقض وضع سادجروف احتمالاً بأن مسرح صنوع بدأ عام ١٨٧١م وليس عام ١٨٧٠م !

ويعضد سادجروف هذا الاحتمال، باحتمال آخر مفاده أن جمال الدين الأفغاني هو الذي نصح صنوعاً بتأسيس مسرحه. وطالما أن الأفغاني جاء إلى مصر عام ١٨٧١م، فمن المحتمل أن يكون مسرح صنوع بدأ في هذا العام، ولم يبدأ في عام ١٨٧٠م كما قال صنوع نفسه ! ويساند سادجروف هذا الرأي بإقراره بأنه لم يجد خبراً واحداً منشوراً عن مسرح صنوع في عام ١٨٧٠م. وعندما يصل سادجروف إلى عام ١٨٧٢م، وهو آخر أعوام نشاط مسرح صنوع – تبعاً لأقوال صنوع وأصدقائه – يصطدم بمشروع رسمي – مُقدم إلى الخديوي إسماعيل – لإنشاء مسرح عربي في مصر، من غير الإشارة إلى اسم صنوع أو

نشاطه المسرحي المزعوم ! فيتعاطف سادجروف مع صنوع، ويضع احتمالاً بأن بعض المصريين أرادوا حجب الضوء عنه وعن مسرحه !

وفي موضع آخر، حاول سادجروف أن يثبت علاقة مسرحية بين صنوع وبعض الأعلام المعاصرين، أمثال: محمد عثمان جلال، وإبراهيم المويلحي، وعبد الله أبو السعود، ومحمد أنسي، ومحمد عبد الفتاح، ممن لهم صحف ومجلات ونصوص مسرحية منشورة، ورغم ذلك لم يكتبوا كلمة واحدة عندما أُغلق مسرح صنوع، ولم يكتبوا كلمة واحدة عندما جاء سليم النقاش، وأقرت أغلب الصحف بأن النقاش هو مؤسس المسرح العربي في مصر! وأمام هذا التناقض وضع سادجروف احتمالاً آخر بأن هؤلاء الأعلام – المعاصرين لهذه الأحداث – لم يعودوا يبدون اهتماماً بالمسرح العربي !

الأمر الثالث، يتعلق بالشك في أقوال صنوع عن مسرحه، وهو شك أبداه كل دارس لمسرح صنوع من قبل. وسار سادجروف على الدرب نفسه، عندما شكك في عدد مسرحيات صنوع، وفي عدد جمهور بعض عروضه المسرحية، وكذلك في مبالغاته لبعض إنجازاته المسرحية. وهي أمور شكك فيها السابقون، ولكن سادجروف وصل إلى نتيجة مهمة - توافقت إلى حد كبير مع فكرتي في كتاب المحاكمة – عندما شكك في انفراد صنوع بريادة المسرح العربي في مصر وتأسيسه.

ورغم هذا الشك، آمن سادجروف إيماناً كبيراً بوجود أنشطة مسرحية لصنوع في مصر، تمت قبل سفره إلى فرنسا عام ١٨٧٨م، وهذا هو الجديد في الأمر! والحق يُقال، فإن ما طرحه سادجروف من أدلة لهذا النشاط – معتمداً بعض الدوريات العربية والأجنبية – كشف النقاب عن أمور كثيرة، كانت تؤرقني منذ صدور كتاب المحاكمة، وقد أوضحت أغلبها في تعليقات الكتاب. وسأكتفي هنا بالوقوف على أمثلة منها:

الخواجة جيمز الإنجليزي:

ذكرت أكثر من مرة – في كتاب المحاكمة – أنني لم أجد خبراً واحداً منشوراً في الصحف العربية – التي توفرت لي - به اسم يعقوب صنوع صراحة منذ عام ١٨٧٠ إلى ١٨٧٢م، وهي فترة نشاط مسرح صنوع، تبعاً لأقواله. والمتوقع عن كل رائد، ألا تصمت أمام ريادته الصحف والمجلات، ولا سيما وقت ريادته وتألقه، سواء بالمدح أو القدح. وأمام هذا الصمت استبعدت ريادة صنوع للمسرح العربي في مصر. وعندما قرأت كتاب

سادجروف، لاحظت أنه جاء بأقوال من صحف عربية وأجنبية، ظنّ أنها تتحدث عن مسرح صنوع. وعندما أمعنتُ النظر ورددته في هذه الأقوال، لاحظت أنها تتحدث عن عروض عربية لمسرحيات مترجمة لرجل إنجليزي اسمه جيمز ! وبفحص هذه الأقوال كما جاءت في نسخة الكتاب الإنجليزية، وجدت سادجروف يضع – في أغلبها - اسم [صنوع] بين قوسين معقوفين بعد اسم جيمز، دلالة على عدم وجود اسم صنوع في هذه الأقوال !!

والمعروف أن يعقوب صنوع كان يكتب اسمه بالحروف اللاتينية هكذا (جيمز سنوا James Sanua) واسم (جيمز James) وحده لا يعني شيئاً بالنسبة لنا؛ لأن المهم هو اسم (صنوع Sanua). ومن هذا المنطلق، اعتقد سادجروف – بحسن نية - أن هذه الأقوال تخص مسرح صنوع. وفي اتصال هاتفي مع سادجروف – يوم الأحد ٢٠٠٧/٤/٢٩ - سألته سؤالاً مباشراً: ألم تلحظ عدم وجود اسم صنوع في جميع الاقتباسات المستخدمة في كتابك؟ أجاب قائلاً: " نعم، لم أجد اسم صنوع صراحة، ولكنني وجدت اسم جيمز، ولا فرق عندي بين الاسمين لأنني أعتقد أنهما لشخص واحد وهو يعقوب صنوع ".

ومن أمثلة هذه الأقوال، أن سادجروف اعتمد في حديثه عن عروض صنوع المسرحية عام ١٨٧١م، على حوار مسرحية ***موليير مصر وما يقاسيه*** فيما يختص بعرض مسرحيته ***راستور وشيخ البلد والقواص***. ثم ربط سادجروف بين هذا القول، وخبر عن عرض مسرحية ***القواس*** نشرته جريدة *الجوائب* في يوليو ١٨٧١م، بوصفه العرض المسرحي العربي الأول في مصر، فظن سادجروف أن هذا العرض يخص مسرح صنوع. وللأسف لم يأتِ سادجروف بنص الخبر في كتابه. وبالنظر إلى أصل الخبر الذي نُشر في *الجوائب* بتاريخ ١٨٧١/٨/١٦، لاحظنا أنه يتحدث عن إنشاء تياترو لعرض المسرحيات العربية، وأول ليلة عرض كانت لمسرحية ***القواس*** ألفها أحد الإنجليز !

وهذا الخبر يُعد إشارة جديدة لوجود مسرح عربي في مصر تم افتتاحه في أغسطس ١٨٧١م. والمعروف أن صنوعاً قال إن مسرحه بدأ عام ١٨٧٠م، وهذا يعني أن هذا المسرح لا علاقة له بصنوع. كما أن الخبر يقول إن المسرحية المعروضة هي ***القواس***، وصنوع له مسرحية – تبعاً لأقواله – اسمها ***راستور وشيخ البلد والقواص***، والفرق بين الاسمين كبير. كما أن الخبر يؤكد أن مؤلف المسرحية هو إنجليزي ! فهل كان صنوع إنجليزياً ؟! من وجهة نظري، أن هذا الخبر يخص مسرحاً عربياً لأحد الإنجليز، ولا يخص صنوع. والحق يُقال، لقد شك سادجروف في الأمر، ولكنه لم يشك في كلام صنوع، بل شك

في الجريدة، قائلاً: " ويبدو أن هذه هي العمل نفسه في مسرحية صنوع، لكن صنوعاً لم يعترف بأنه حصل على المسرحية من مصدر إنجليزي. ومن الغريب أن المقال يسميها العرض الأول لذلك الموسم الصيفي، فصنوع وأصدقاؤه يصرحون في عدة مناسبات أنه بدأ نشاطه المسرحي في ١٨٧٠م ".

وفي موضع آخر جاء سادجروف بمقالة مهمة من جريدة *الجوائب* - في أغسطس ١٨٧١م - تحدثت عن عروض عربية قصيرة باللهجة العامية " كتبها السيد جيمز [صنوع]، أحد أعضاء جمعية تأسيس التياترات العربية في مصر". وهذه المقالة ظن سادجروف أنها تخص مسرح صنوع، رغم أن المقالة لم تذكر اسمه صراحة بل ذكرت اسم السيد جيمز، فوضع سادجروف اسم [صنوع] بين معقوفين – كما جاء في الاقتباس المنشور في الكتاب - لاعتقاده بأن اسم السيد جيمز، هو اسم صنوع ! وبالرجوع إلى أصل المقالة في نصها العربي لاحظنا أنها لم تكتب السيد جيمز، بل كتبت **الخواجة جيمز** !! والمعروف أن كلمة الخواجة تعني الأجنبي، فهل كان صنوع خواجة أو أجنبياً ؟!

الاحتمال الأكبر – من وجهة نظري – أن هذه المقالة تخص المؤلف الإنجليزي الذي تحدثنا عنه سابقاً، ولا سيما وأن المقالة في أصلها العربي المنشور في *الجوائب* بدأت بعبارة لم يذكرها سادجروف، جاء فيها الآتي: " قد ذكرنا سابقاً إنه أنشئ بمصر تياترو تجري فيه الألعاب والروايات العربية، وهذا تفصيل محاسنه .. إلخ "، وهذا يعني أن المقالة تتمة لحديث سابق عن التياترو العربي، وهو الحديث الخاص بالعروض المسرحية العربية للمؤلف الإنجليزي. والدليل على أن هذه المقالة لم تقصد صنوعاً، أنها ذكرت أن الخواجة جيمز عضو جمعية تأسيس التياترات العربية في مصر. ولو كان صنوع هو هذا العضو، لكان أقام الدنيا ولم يقعدها، ولكان ذكر الجمعية وتفاصيل تفاصيلها في صحفه ومذكراته، تبعاً لما هو معروف عنه من مبالغات وتضخيم للذات. وهذا الأمر أشار إليه سادجروف متعجباً من خلو المقالة من تضخيم لذات السيد جيمز.

وهكذا ذكر سادجروف إشارات واقتباسات أُخرى لعروض مسرحية عربية للخواجة جيمز، فجعلها عروضاً لصنوع، وفق رؤيته بأن الخواجة جيمز هو يعقوب صنوع. وحسماً لهذه الإشكالية سأذكر خبراً نشرته جريدة *الجوائب* – المهتمة بأخبار الخواجة جيمز – في ١٨٧٢/٣/٢٧، جاء فيه: ".. شرع في تهيئة التياترو العربي الكائن بالأزبكية وقد أعطي إنعام من حضرة الخديوي المعظم **لرجل من الإنكليز اسمه مستر جيمز** ليتولى ترتيبه

وتنظيمه فيقال إنه ألف حكايات مضحكة ترجمت إلى العربية وأن افتتاح هذا المحل يكون في أول صفر القابل .. إلخ ".

وهذا الخبر يؤكد أن الخواجة جيمز الإنجليزي هو المقصود في هذا الأقوال، وأنه ألف مسرحيات أجنبية تُرجمت إلى العربية وعرضها على المسرح. ولم نسمع أن صنوعاً كان يمثل مسرحيات مترجمة في بداية نشاطه المزعوم. وأخيراً نلاحظ أن الخبر يشير إلى أن المسرح العربي للخواجة جيمز سوف يفتتح بعد مارس ١٨٧٢م. والمعروف أن مسرح صنوع – تبعاً لأقواله – أُغلق عام ١٨٧٢م، فكيف يكون تاريخ الافتتاح هو تاريخ الإغلاق؟!

ماذا لو ... ؟

مما سبق يتضح، أن فكرة عدم ريادة صنوع للمسرح العربي في مصر - التي ناديت بها في كتاب المحاكمة - أصبحت راسخة الآن. ولكن الخلاف في حجم وقيمة نشاط مسرح صنوع، الذي يصر سادجروف على وجوده بوصف صنوع هو الخواجة جيمز، رغم عدم اقتناعي بوجود هذا النشاط وقيمته وتأثيره، لأن الخواجة جيمز ليس يعقوب صنوع. ولكن عدم اقتناعي لا يعني أنني أتغافل عما في كتاب سادجروف من إشارات وأقوال جديدة - منقولة من صحف عربية وأجنبية - تشير إلى وجود مسرح عربي للخواجة جيمز الإنجليزي، في أوائل سبعينات القرن التاسع عشر، وهي الفترة القلقة في تاريخ مسرح صنوع تبعاً لأقواله. وسعياً وراء الحقيقة، سأتبنى مؤقتاً فكرة وجود نشاط مسرحي لصنوع في مصر، وسأطرح عدة احتمالات – بناءً على هذا التبني - لعلها تفتح المجال أمامي وأمام الباحثين، لكشف النقاب عن غموض نشاط مسرح صنوع.

الاحتمال الأول: ***ماذا لو كان الخواجة جيمز الإنجليزي هو يعقوب صنوع*** **؟!** هذا الاحتمال يتفق مع بعض أقوال صنوع، إذ إن الخديوي منح تصريحاً للخواجة جيمز بإنشاء تياترو عربي، وصنوع زعم أن الخديوي أعطاه مسرحاً ليمثل عليه بالأزبكية. كما أن الخواجة عرض مسرحيات عربية باللهجة العامية، وهو الأمر الذي يتفق مع نوعية مسرحيات صنوع. ولكن في المقابل لا يتفق هذا الاحتمال مع تاريخ تصريح الخديوي للخواجة جيمز بافتتاح مسرحه عام ١٨٧٢م، والمعروف أن مسرح صنوع أُغلق عام ١٨٧٢م. كما أن الخواجة كان يمثل مسرحيات مترجمة إلى العربية، وهذا الأمر لا يتفق مع

عروض صنوع المؤلفة من قبله. هذا فضلاً عن أن الخواجة كان إنجليزياً، وهذا لا يتفق مع صنوع بوصفه مصرياً أو تحت الرعاية الإيطالية – كما جاء في أقواله - ناهيك عن كره صنوع للإنجليز والهجوم عليهم في صحفه عشرات السنين.

ولو كان صنوع إنجليزياً ما كان اختار فرنسا – عدوة إنجلترا – وطناً ثانياً له من عام ١٨٧٨م إلى وفاته عام ١٩١٢م، إلا إذا كان صنوع إنجليزياً بالفعل، ولم يكن مصرياً! أو أنه استغل تشابه الأسماء والاهتمام بالمسرح العربي، بينه وبين الخواجة جيمز، فسلب تاريخ الخواجة الإنجليزي وأضافه إلى تاريخه المصنوع ! وهذه الأُمور من الصعب التحقق منها، إذ إننا لم ننجح حتى الآن في إثبات نشاط مسرح صنوع، فما بالنا بالتحقق من جنسيته وأصوله، أو المقارنة بين تاريخه المصنوع في مذكراته، وبين تاريخ الخواجة جيمز الذي لا نعلم من أمره شيئاً ؟!

الاحتمال الثاني: ***ماذا لو كانت الصحف العربية المصرية ذكرت اسم صنوع صراحة مقروناً بشاطه المسرحي أثناء وجوده في مصر*** ؟! هذا الاحتمال تم حسمه من قبل في كتاب المحاكمة، لأنني لم أجد – فيما بين يدي من صحف عربية ومصرية متاحة – إلا ثلاثة أخبار: الأول، خبر جاء في جريدة *الأهرام* عام ١٨٧٨م للإعلان عن جريدة *أبو نظارة*، من غير أن تشير الجريدة إلى نشاط صنوع المسرحي. والثاني، مقالة نشرتها جريدة *التجارة* عام ١٨٧٩م، ذم فيها محمد عبده والأفغاني صنوعاً وجريدته، من غير الإشارة إلى نشاطه المسرحي. والثالث، خبر نشرته مجلة *الهلال* عام ١٩٠٩م عن قيام صنوع في باريس بنظم نشيد من ألحان وديع صبرا، ولم تشر المجلة إلى نشاطه المسرحي، بل قالت إنه معروف بشاعر الملك.

وهذا الاحتمال من الممكن قبوله في حالة ظهور عددي جريدة نزهة *الأفكار* عام ١٨٧٠م، لعلنا نجد فيهما صنوعاً ونشاطه المسرحي، ولا سيما أن صاحبا الجريدة هما محمد عثمان جلال وإبراهيم المويلحي، الذي بيّن سادجروف بأنهما كانا على علاقة مسرحية مع صنوع. أو ظهور بقية أعداد مجلة *وادي النيل* بعد عام ١٨٧١م، لعلنا نكتشف حقيقة نشاط صنوع المسرحي، لأن المجلة كانت مهتمة بجميع الأنشطة الفنية ولا سيما المسرح، وبخاصة أن صاحبها عبد الله أبو السعود من المسرحيين. أو ظهور وثائق ونصوص ومذكرات – لم تنشر من قبل - لبعض المعاصرين لهذه الفترة، لعلنا نجد أخباراً عن مسرح صنوع الغامض.

الاحتمال الثالث: *ماذا لو كان صنوع صادقاً في أنه أقام مسرحاً عربياً في مصر من عام ١٨٧٠ إلى ١٨٧٢م ؟!* هذا الاحتمال من الممكن قبولة، بعد تنقية أقوال صنوع – في مذكراته وصحفه - من أكاذيبه ومبالغاته، مثل: أن مسرحاً خاصاً له كان بالأزبكية، وأن الخديوي إسماعيل شجعه على إنشاء هذا المسرح، وأن عروضه كانت تقدم أمام الخديوي وحاشيته ووزرائه ... إلخ. وفي هذه الحالة يجب علينا أن نصدق أن صنوعاً قدم في عامين فقط مئات العروض المسرحية، مع غض الطرف عن عدم وجود أية مقالات منشورة لهذه العروض. ويجب علينا أيضاً أن نصدق أنه كان صاحب فرقة مسرحية، لم تهتم بها الصحافة ولم تنشر خبراً واحداً عنها. كذلك يجب علينا أن نصدق أن أعضاء هذه الفرقة كانوا من الممثلين والممثلات، بغض النظر عن عدم ذكر أسمائهم في الصحف، وعدم معرفتنا بأي فرد منهم. وأخيراً يجب علينا أن نصدق أن جمهور مسرح صنوع كان بالآلاف، بغض الطرف عن عدم وجود أية ملاحظة منشورة من أحد المشاهدين، أو من أحد الصحفيين.

هذا يعني صعوبة قبول هذا الاحتمال ! ورغم ذلك - فمن وجهة نظري – أن هذا الاحتمال هو أقوى احتمال من الممكن قبوله، حلاً لإشكالية غموض مسرح صنوع ! وقوة قبول هذا الاحتمال تأتي من خلال طرح عدة الأسئلة، منها: ما هي العروض المسرحية المصرية التي يصل عددها إلى المئات، ولم تهتم بها الصحف العربية والمصرية ولم تنشر عنها خبراً واحدا ؟! وما هي الفرقة المسرحية المصرية التي تقدم عروضاً مسرحية، ولم تذكر الصحافة اسماً واحداً من ممثليها ؟! ومن هو الممثل المصري الذي لا يهتم بما قدمه من فنون، بعد حل فرقته أو إغلاق مسرحه ؟! وما هي العروض المسرحية المصرية التي يصل عدد مشاهديها إلى الآلاف، ورغم ذلك لم يهتم مشاهد واحد أو صحفي واحد بوصف ما شاهده في الصحف ؟!

الإجابة عن هذه الأسئلة تتمثل – من وجهة نظري - في مقولة واحدة تقول: إن العروض الفنية التي قدمها يعقوب صنوع في مصر منذ عام ١٨٧٠م إلى ١٨٧٢م، هي عروض الشوارع، مثل عروض القره قوز وخيال الظل والحواة والمحبظين وأولاد رابية !! أليست هذه العروض كانت تقدم بالمئات، ولم تهتم بها الصحافة ؟! أيعرف أحد منا اسماً واحداً لصاحب عرض من هذه العروض ؟! أيعلم مشاهد واحد اسم ممثل من ممثلي هذه العروض ؟! أنشر ممثل من الممثلين مذكراته أو قصته مع هذه العروض، أو حكى عنها بأية صورة من الصور ؟! أليست هذه العروض يصل عدد مشاهديها إلى الآلاف، لأنها تُقام

في الشوارع والموالد والأعياد ؟! أهناك صحفي واحد - أو مشاهد واحد - نشر خبراً عن عرض من هذه العروض ؟! ألم يهتم المستشرقون والرحالة فقط بهذه العروض فسجلوها في كتاباتهم ؟! ألم تهتم الصحف الأجنبية بهذه العروض فتحدثت عنها خلافاً للصحف العربية ؟!

وأخيراً، ألا ينطبق كل هذا على مسرح يعقوب صنوع ؟! ألم يقل صنوع أن مسرحه أُقيم في الهواء الطلق بالأزبكية ؟! ألم يكتب صنوع مسرحيات قصيرة بسيطة باللهجة العامية – ولعباته التياترية – التي تتفق مع عروض القره قوز وخيال الظل والحواة والمحبظين وأولاد رابية ؟! ألم يقل صنوع أن عروضه البسيطة كان يحفظها الشبان – من الجمهور - ويمثلونها أمام أحبابهم ؟! ألم يأتِ صنوع في مذكراته – المنشورة في الملحق الثاني من ملاحق هذا الكتاب – بأقوال عن عروضه من جريدة القره قوز ؟! ألم تسخر جريدة (*L'Egypte*)، من سذاجة عروض مستر جيمز الفنية ؟! ألم يقارن المستشرق ولفريد سكاوين بلنت (Wilfred Scawen Blunt) بين عروض القره قوز الإنجليزي وبين عروض الدمى لصديقه صنوع، كما ذكر ذلك سادجروف ؟!

ألم يدرس د.علي الراعي نصوص مسرحيات صنوع، بوصفها نصوصاً شعبية كوميدية لمسرح القره قوز وخيال الظل، في كتابه " فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني" عام ١٩٧١م ؟! ألم يشر سادجروف إلى دراسة عطية أبو النجا عام ١٩٧٢م، الذي ذهب فيها بأن مسرحيات صنوع كانت نصوصاً ارتجالية ؟! ألم يكتب شامويل موريه ثلاث دراسات، ربط فيها عروض صنوع المسرحية بعروض خيال الظل والمحبظين وأولاد رابية: الأولى عام ١٩٧٣م بعنوان " المسرح العربي في مصر في القرنين الثامن والتاسع عشر" (ص١١٣)، والثانية عام ١٩٨٦م بعنوان " المسرح الحي في العالم الإسلامي في القرون الوسطى " (ص٦٠٩-٦١١). والأخيرة عام ١٩٨٧م بعنوان "يعقوب صنوع: صفاته الدينية وعمله في المسرح والصحافة وفقاً لأرشيف العائلة " (ص١٢١، ١٢٢). وأخيراً نجد دراسة المرحوم د.محسن مصيلحي " من الذي كتب مسرحيات يعقوب صنوع ؟ " عام ٢٠٠٥م، ذهب فيها بأن عروض صنوع هي عروض أولاد رابية.

وهذا الاحتمال كان يؤرقني منذ نشر كتاب المحاكمة، عندما أشار إليه الأستاذ أحمد حسين الطماوي – كاتب مقدمة كتاب المحاكمة – قائلاً: " إن المثقفين والمؤرخين ذكروا يعقوب صنوع بما يستحقه، ولو كان له مسرح معلوم لكتبوا عنه واستفاضوا في ذكره. وقد

يكون لصنوع مسرح محدود وغير ملحوظ لم تلتفت إليه الأنظار. ولم يجذب انتباه الصحفيين والكُتاب، فأهملوا ذكره، وهذا مجرد افتراض واحتمال ".

وإذا تقبل القارئ هذا الاحتمال، فربما يسأل قائلاً : ألا يُعد صنوع رائداً للمسرح العربي بما قدمه من عروض للقره قوز والمحبظين وأولاد رابية ؟! الإجابة على هذا السؤال، يُمكن استخلاصها من موقفين قام بهما أحد معاصري صنوع، وهو محمد أنسي. الأول، عندما نشر في مجلة *وادي النيل* عام ١٨٧٠م، مقالة عن مسرحية ***سميراميس***، التي عُرضت باللغة الأجنبية في الأوبرا الخديوية، واختتم المقالة بقوله: " ويا ليته يحصل التوفيق لتعريب مثل هذه التأليفات الأدبية وابتداع اللعب بها في التياترات المصرية باللغة العربية، حتى ينتشر ذوقها في الطوائف الأهلية ..".

وهنا نسأل: لماذا يتمنى الكاتب تمثيل مثل هذه العروض باللغة العربية ؟ أليست عروض صنوع عروضاً عربية ؟! أليس عام ١٨٧٠م هو أول أعوام نشاط صنوع المسرحي ؟! التفسير المنطقي لهذا التناقض، أن عروض صنوع لم تكن عروضاً مسرحية بالمعنى المعروف، بل كانت عروضاً هزلية ارتجالية للقره قوز والمحبظين. ولو كانت عروضاً راقية لأثبتها كاتب المقال، الذي تربطه علاقة مسرحية بصنوع كما ظن سادجروف. والموقف الآخر، عندما قدم محمد أنسي مشروعاً رسمياً للخديوي إسماعيل في مارس ١٨٧٢م لإقامة مسرح قومي عربي في مصر، ألم يكن هذا المسرح مقاماً بالفعل من قبل صنوع، ومازال يعمل وقت تقديم المشروع ؟! الإجابة المقبولة لهذا التناقض، أن مسرح صنوع كان مسرحاً عربياً هزلياً، يقدم عروضاً ارتجالية، ولا يرقى لمستوى المسرح المُقدم في المشروع.

وهناك دليل مهم، يؤكد قبول احتمال أن صنوعاً لم يقدم نشاطاً فنياً مسرحياً، يرقى إلى درجة الإنشاء والتأسيس، ويجعل منه رائداً للمسرح العربي في مصر! هذا الدليل يتمثل في الأقوال الصريحة والمنشورة التي ذكرت أن سليم النقاش هو مؤسس المسرح العربي في مصر عام ١٨٧٦م. ومن هذه الأقوال: ما ذكره سليم النقاش في مقدمة مسرحيته ***مي*** المنشورة عام ١٨٧٥م، بأنه سيخدم الخديوي إسماعيل " **بإدخال** فن الروايات في اللغة العربية إلى الأقطار المصرية ". وقول مجلة *الجنان* في يولية ١٨٧٥م " بأن الحضرة الخديوية السنية قد اهتمت **بإنشاء** روايات عربية .... ولذلك صممت على **إنشاء** الروايات العربية " وأن يقوم بهذه المهمة في مصر سليم النقاش. وأخيراً نجد مجلة *الجنان* في

أغسطس ١٨٧٥م، تنشر مقالة بقلم سليم النقاش قال فيها عن الخديوي إسماعيل: " .. بلغت فوق ما تمنيت من أفضال جنابه العالي وأحسن إليّ بقبول طلبي وذلك بأن **أدخل** فن الروايات باللغة العربية إلى الأقطار المصرية ".

ألا تُعد هذه الأقوال الصريحة والمنشورة، دليلاً على أن سليم النقاش، هو أول من أدخل وأنشأ المسرح العربي في مصر ؟! وهذا يعني أن صنوعاً لم يقدم مسرحاً عربياً ذا تأثير في إنشاء وتأسيس المسرح العربي في مصر، لأن مسرحه كان مسرحاً شعبياً ارتجالياً للقره قوز والمحبظين وأولاد رابية، بخلاف مسرح سليم النقاش الذي يضاهي المسرح الأوروبي، والذي استمر في صورة فرق مسرحية أخرى لم تتوقف، مثل فرقة يوسف الخياط وفرقة سليمان القرداحي وفرقة إسكندر فرح .. إلخ.

إذن ريادة سليم النقاش للمسرح العربي في مصر، كانت ريادة مؤثرة ! فقد أثرت فرقته المسرحية في البيئة المسرحية العربية في مصر، بوصفها أول فرقة عربية تعرض مسرحيات عالمية مترجمة أو معربة على مسارح مصرية معروفة، تحدثت عنها أغلب الصحف العربية في حينها، بعكس صنوع الذي لم نقرأ مقالة واحدة عن عرض من عروضه، ولم نعرف مسرحاً واحداً مثل على خشبته. أما أكبر تأثير لفرقة سليم النقاش – من وجهة نظري – فيتمثل في أنها البذرة الحقيقية لبداية المسرح العربي واستمراريته في مصر من عام ١٨٧٦م إلى أوائل القرن العشرين ! ففرقة سليم النقاش أخرجت فرقة الخياط، وفرقة الخياط أخرجت فرقة القرداحي وفرقة إسكندر فرح، والأخيرة أخرجت فرقة سلامة حجازي .. إلخ. أما صنوع فلا نعرف له بداية ولا نهاية ولا عروضاً ولا ممثلين ولا أثراً ولا تأثيراً !!

ومن هذا المنطلق، يحق لنا أن نصدق قول محمود واصف - في مقدمة مسرحيته ***عجائب الأقدار*** المنشورة عام ١٨٩٥م - " أن فن التشخيص بلغتنا العربية لم يدخل إلى بلادنا المصرية إلا منذ عهد قريب على يد طيب الذكر سليم أفندي النقاش ". وقول مجلة *الهلال* – ديسمبر ١٨٩٦م – " لم يدخل فن التمثيل العربي إلى هذه الديار إلا في أواخر حكم المغفور له الخديوي إسماعيل باشا، وأول من مثل رواية تشخيصية فيها المرحومان أديب إسحاق وسليم نقاش ". وقول جريدة *الأخبار* – في ١٩١٢/١/٤ – " هيهات أن ننسى الأديبين الكبيرين المرحومين سليم النقاش وأديب إسحاق اللذين أخرجا فن التمثيل إلى عالم الوجود في مصر ". وقول جورج طنوس – في كتابه *الشيخ سلامة حجازي وما قيل في*

تأبينه، المنشور عام ١٩١٧م – " ظهر التمثيل العربي في هذه الديار. وكانت نشأته الأولى في الإسكندرية على أيدي الأديبين الشهيرين إسحاق والنقاش ". وقول محمد تيمور عام ١٩١٩م – في كتابه *حياتنا التمثيلية* – " أتانا التمثيل ... وأول من جاءنا به قوم من فضلاء السوريين أمثال النقاش وأديب إسحاق والخياط ... ولقد نجحوا في بناء أساس ذلك الفن نجاحاً كبيراً ... وأنشئوا بأيديهم فن التمثيل في مصر".

وكذلك قول خليل مطران – في مجلة *الهلال* ١٩٢١/٢/١ – " المرحوم سليم النقاش ... أول من أنشأ فرقة للتمثيل بمصر باتفاق بينه وبين الحكومة ". وقول محمد فاضل في كتابه *الشيخ سلامة حجازي*، المنشور عام ١٩٣٢م – " كان ظهور هذا الفن في مدينة الإسكندرية، حيث كانت أصونة الأدباء إسحاق والنقاش والخياط مخيمة في ميدان المنشية ". وقول أحمد شفيق باشا في مذكراته عن التمثيل " ثم بدأت تفد على مصر بعض الفرق السورية، فكان ذلك منشأ المسرح العربي الأهلي، وأولى هذه الفرق هي فرقة سليم النقاش". وما جاء في عدد جريدة *الأهرام* التذكاري عام ١٩٥٠م " أما التمثيل العربي، فقد حمل لواءه إخواننا السوريون وعلى رأسهم سليم نقاش ". وقول عبد الرحمن صدقي في مجلة *الكتاب*، يناير ١٩٥١م " كانت بداية المسرح في مصر الحديثة في الشطر الثاني من القرن التاسع عشر على عهد الخديوي إسماعيل ... ثم كان على يديه مطلع التمثيل العربي ... حين وفدت فرقة للتمثيل العربي من لبنان قوامها سليم النقاش وأديب إسحاق ويوسف خياط ".

@@@@@@@

وفي الختام .. أشكر للدكتور فيليب سادجروف، لأنه جعلني أعود إلى صنوع مرة أخرى بأفكار جديدة، تفتح مجالات أُخرى للبحث والدراسة. آملاً أن يتبنى المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ترجمة بقية مؤلفات سادجروف في مجال المسرح العربي ونشرها، ليستفيد منها الباحثون والدارسون العرب.

والله ولي التوفيق

دكتور

سيد علي إسماعيل

الدوحة ٢٠٠٧/٨/١٢

شكر و تقدير

يواجه مؤرخ بواكير أيام المسرح المصري الحديث مأزق نقص شديد في مصادر البحث، ولا مناص من أن يكون ما ينتهي به المطاف إلى كتابته صورة نصف ناقصة للنشاط الدرامي في هذا البلد؛ حيث كان المسرح العربي الحديث على وشك أن يضرب بأقوى عروقه. فمن بين الكُتّاب المسرحيين الأُول خلَّف المصري جيمز صنوع (James Sanua يعقوب صنوع) وراءه مذكراته، وهي لا ترقى إلا إلى بضع صفحات (@). وقد جُمعت بعض كتابات السوري أديب إسحاق، والمصري عبد الله نديم. لكن هذه التجميعات تتعلق بالسياسة والصحافة، أكثر من تعلقها بالأنشطة المسرحية، التي جاءت بصورة هامشية في هذه التجميعات. وكان هناك مجموعات من الصحف المكتوبة باللغات الأوروبية،

(@) – وهذه الصفحات – أو المذكرات الخاصة بصنوع - نشرها سادجروف في الملحق الثاني من ملاحق هذا الكتاب. وهذه المذكرات نشرها من قبل – في مصر - الدكتور إبراهيم عبده عام ١٩٥٣م – بصورة متفرقة - في كتابه ***أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر***. ولي رأي خاص في هذه المذكرات، أقول فيه باحتمال أنها كُتبت قبيل وفاة يعقوب صنوع، أو كُتبت بعد وفاته - عام ١٩١٢م - من خلال أحد الأشخاص المقربين لصنوع، وبالأخص ابنته (لولي). والدليل على ذلك أنها مذكرات مخطوطة بدأت بمولد صنوع وانتهت بنفيه إلى فرنسا، وهي الأحداث نفسها التي بدأت وانتهت عندها مذكرات صنوع المنشورة في صحفه. وإذا تطرقنا إلى رأي د.إبراهيم عبده في هذه المذكرات - التي نشرها بنفسه - سنجده يشكك فيها قائلاً: " أخذنا على عاتقنا إذاعتها وتحقيق ما فيها من بيانات جانبت الصواب في قليل من الحوادث والتفاصيل ". وهذا يعني إنها جانبت الخطأ في كثير من الحوادث والتفاصيل. وفي موضع آخر يقول الدكتور: " ويؤرخ لنا أبو نظارة فيما يرويه عن فرقته سيرة المسرح المصري الأولى، وهي سيرة لا يعرفها المصريون، ومن حُسن طالع هذا التاريخ أن صاحبه عنى بتفاصيله وأتاح لنا أن نقف على كثير من أخباره المستخفية، والتي لم يذكرها مؤرخ من المؤرخين ". وربما يتساءل القارئ: لماذا لم يعرف المصريون سيرة مسرح صنوع؟! ولماذا لم يذكر المؤرخون تاريخ هذا المسرح ؟! وللمزيد عن هذا الأمر، انظر: د.إبراهيم عبده - أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر – مكتبة الآداب – ١٩٥٣، ص(١٧، ٢٦).

والمنشورة بمصر من ستينيات القرن التاسع عشر محفوظة في القاهرة، لكن معظمها قد فُقد ودُمر في الأربعين سنة الماضية.

ولسوء الحظ أن الصحف في هذه الفترة لا تأتي بأي تفصيل، بل يُعتمد عليها فقط في تأريخ شبه دقيق للمسرح الأوروبي في مصر من عام ١٨٦٨م، وللمسرح العربي من عام ١٨٧٦م (@)، فعلى الرغم من إشاراتها القليلة الدالة إلى المسرح، إلا أن الصحافة الأوروبية والعربية في مصر تظل المصدر الأول. وفي حالات كثيرة تثير هذه التقارير الصحفية الموجزة - التي تبلغ طولاً بضعة أسطر - شهية دارسي المسرح دون أن ترضيها بذكرها لمجرد اسم المسرحية، متى وأين عرضت؟ وفي أحيان أقل من ذلك، اسم مؤلفها. بل أن بعض الدوريات التي يستخدمها الباحث الحالي قد لا تكون متاحة للدارسين في المستقبل؛ بسبب الإهمال والتدهور. فلم تحظ قيمة الصحف والمجلات - بالنسبة للتاريخ الثقافي والاجتماعي حتى الآن - بالتقدير اللائق من جانب كثير من مكتبات الشرق الأوسط، التي ظلت متلكئة في جهودها للمحافظة عليها.

ولم يجتنب المسرح الأوروبي في مصر - بصرف النظر عن أعمال صالح عبدون عن " ***عايدة*** " فيردي (Verdi) - اهتماماً بحثياً كبيراً حتى الآن. وقد حظى المسرح العربي في القرن التاسع عشر باهتمام أعظم في الأربعين سنة الأخيرة. وبغض النظر عن العمل الرائد العام الذي كتبه يعقوب لاندو (Jacob Landau)، " ***دراسات في المسرح والسينما عند العرب*** " (شتهام ١٩٥٨م، وفلادليفيا ١٩٦٩م)، وكتاب يوسف أسعد داغر المرجعي " ***معجم المسرحيات العربية والمعربة ١٨٤٨ – ١٩٧٥م*** " (بغداد ١٩٧٨)، فإن محمد يوسف نجم في كتابه " ***المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ – ١٩١٤م***" (بيروت ١٩٥٦، ١٩٦٧ و١٩٨٠م) قام بالدراسة التاريخية الوحيدة - بالغة الأهمية - عن العروض المسرحية في هذه الفترة.

وقد فُقدت معظم نصوص مسرحيات هذه الفترة، وحبكاتها غير معروفة. وقد أدى نجم خدمة لا تقدر بثمن بنشره مسرحيات كُتَّاب المسرح في هذه الفترة ورواده من السوريين، أمثال: إبراهيم الأحدب، ومارون النقاش، وسليم النقاش، وأحمد أبو خليل القباني.

(@) – هذا القول من قبل سادجروف يُشير إلى حقيقة واقعية – أكدتها الصحف المعاصرة - بأن تاريخ المسرح العربي في مصر يبدأ من عام ١٨٧٦م، عندما جاءت فرقة سليم خليل النقاش من لبنان، لتعرض المسرح العربي لأول مرة في مصر. وهذا الأمر يخالف ما يُقال بأن يعقوب صنوع هو رائد المسرح العربي في مصر منذ عام ١٨٧٠م. وقد أوضحنا هذا الأمر بالتفصيل في مقدمة الكتاب.

ومن المصريين، أمثال: محمد عثمان جلال، ويعقوب صنوع. وقد أعادت دار مارون عبود ببيروت، نشر الأعمال التي قام أديب إسحاق بإعدادها، وهي: "***شارلمان***"، و"***أندروماك***" عام ١٩٧٥م.

وتوضح هذه الدراسة أنه كان هناك عروض ومسرحيات مكتوبة أكثر بكثير من تلك التي كشف عنها نجم، وأنه كان هناك فرقة مسرحية أخرى على الأقل نشطة في المسرح المصري، الاتحاد الوطني. وقد لقي من بين المصريين جيمز صنوع اهتماماً أكبر مما لقيه معظم الكُتَّاب، بصفته كاتباً مسرحياً وصحفياً، في دراسات: إبراهيم عبده، ونجوى عنوس، وإيرين جندزير (Irene Gendzier)، وعبد الحميد غنيم وشمويل موريه (Shmuel Moreh). ومع ذلك يظل القليل نسبياً معروفاً عن مسرحه العربي (التياترو العربي)، الذي كان يقدم عروضاً في القاهرة من ١٨٧٠م حتى ١٨٧٢م (@). وقد كتب محمد فاضل، ومحمود الحفني، وجورج طنوس سيرة واحد من أعظم ممثلي مصر ومطربيها، وهو سلامة حجازي؛ لكن كل هذه المصادر يختلط عليها الأمر فيما يتعلق بالتسلسل الزمني لعروضه الأولى.

وقد قام كثير من الدارسين، بما فيهم السيد عطية أبو النجا، وعطية عمر، وأحمد بيبرس، وسعد الدين دغمان، وجوزيف خوري، وعصام محفوظ، ومتّى موسى (Matti Moosa)، وتمارا ألكساندروفانا بوتنسيفا (T. A. Putynceva)، وعلي الراعي، وعبد المعطي شعراوي، وعبد الرحمن ياغي بدراسة نصوص مسرحيات صنوع وآل النقاش ومحمد

(@) – وتفسير هذا الأمر – أو هذا التناقض - أن أغلب الدراسات التي كُتبت عن مسرح صنوع، لم تُكتب إلا من خلال صنوع نفسه، لأنه كان المصدر الوحيد لهذه الدراسات. وقد أشار إلى ذلك الدكتور أنور لوقا في دراسته (**مسرح يعقوب صنوع**، مجلة المجلة، عدد ٥١، مارس ١٩٦١)، قائلاً: إنه وجد " دعاية شخصية مليئة بالمبالغات، بثها أصدقاء يعقوب صنوع على صفحات جرائدهم ومجلاتهم الصغيرة. وفيها يتناولون بالإطناب والتمجيد فصول سيرة أملاها صاحبها عليهم في مناسبات مختلفة أو قدمها لهم مدبَّجة بقلمه نثراً وشعراً وحواراً .. .. والمصدر الرئيسي لتلك الأخبار هو يعقوب صنوع نفسه. أدلى في باريس بأكثر من حديث عن مسرحه المصري الأول .. .. ثم فصَّل تلك الذكريات في محاضرة شاملة .. .. سنة ١٩٠٢ .. .. والحق أن جميع من حاولوا الكتابة عنه قد استمدوا معلوماتهم مما تيسر لهم من فقرات تلك المحاضرة .. .. نقل عنها جاك شيلي واقتبست من جاك شيلي السيدة جانيت تاجر .. .. وقد اعتمد الدكتور محمد يوسف نجم على هذين المرجعين الناقلين، وعلى الدكتور إبراهيم عبده الذي نقل أيضاً ". والجدير بالذكر في هذا المقام، أن الملحق الثاني – من ملاحق هذا الكتاب، الخاص بتاريخ مسرح صنوع – عبارة عن صورة أخرى لمحاضرة صنوع، المُشار إليها في حديث الدكتور أنور لوقا.

عثمان جلال وتحليلها نقدياً. ومن بين أحدث الدراسات عهداً دراسة محمد الخزاعي " تطور الدراما العربية المبكـــرة ١٨٤٧-١٩٠٠ " (لنـــدن، ١٩٨٤) (*The Development of Early Arabic Drama*)، وكتاب مصطفى بدوي " الدراما العربية المبكرة " (كيمبريـــدج، ١٩٨٨) (*Early Arabic Drama*) اللذين يلقيان نظرة على أشكال الدراما العربية الأصيلة قبل العصر الحديث، ويقدمان بحثاً نقدياً للمسرحيات العصرية المبكرة، ويضربان أمثلة لتوضيح إلى أي مدى استوحى مؤلفو هذه المسرحيات إلهامهم من المسرح الفرنـــسي والأوبـــرا الإيطاليـــة. والكتاب الذي بين أيدينا، محاولة لاستكمال هذه الدراسات والإضافة إليها – بالوقوف علـــى السجلات التاريخية للمسرح الأوروبي، والعربي في مصر، في القرن التاسع عـــشر حتـــى الثورة العُرابية - قدر الإمكان.

وأود أن أتقدم بالشكر لصندوق أبحاث كلية الآداب بجامعـــة أدنبـــرة (Edinburgh) ومركز الدراسات الإسلامية والشرق أوسطية بجامعة درهام (Durham)، ولجنة أبحاث كلية الآداب بجامعة مانشستر (Manchester)؛ لدعمهم المالي، الذي مكّن هذه الدراســـة مـــن أن تكتمل، وسهلت نشرها. وأنا مدين بوجه خاص لجهود الأستاذ تيم نبلـــوك (Tim Niblock)، والأستاذ نايجل فنسنت (Nigel Vincent) لتكفلهما بضمان أن يظهر هذا الإصدار مطبوعـــاً، وفي متناول القراء. والشكر واجب أيضاً لمرجريـــت جرينهـــالج (Margaret Creenhalgh) لمساعدتها في تحرير الكتاب.

فيليب سادجروف

مانشستر ١٩٩٦م

الفصل الأول

تمهيد

تحاول هذه الدراسة أن ترصد تاريخ المسرح الأوروبي والمصري العربي في الفترة من عام ١٧٩٩ إلى ١٨٨٢م. وهي تسجل تاريخ المسرح الأوروبي في مصر في مجمل مختصر، لتفرد مساحة أوسع للحديث عن ظهور المسرح العربي، رغم أنّ تعيين خطوط زمنية ثابتة لفن ما يُعد أمراً تعسفياً في أي بحث. فمن السهل هنا تبرير التاريخ الأول ١٧٩٩م، إذ إنه كان - في حدود ما نعلم - تاريخ أول ظهور للمسرح الأوروبي في مصر، والذي أدخلته قوة الحملة الفرنسية العسكرية بقيادة نابليون للترفيه عن الجالية الفرنسية. حيث 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 ١٨٨٢م عام الثورة العرابية والاحتلال البريطاني؛ مما أدى إلى توقف الحركة المسرحية باللغة العربية لعدة سنوات، ومنع الكثيرين ممن كانوا منخرطين في تأسيس المسرح العربي في مصر من الاستمرار في أنشطتهم.

وقبل أن يُبنى مسرح فرنسي للهواة في ١٧٩٩م بالقاهرة لتسلية قوة الغزو العسكرية الفرنسية، لم يكن المصريون على علم بثراء الدراما الغربية الكلاسيكية أو الحديثة، حيث كانت هناك بمصر أشكال شتى من دراما الشوارع الفجة، مسرح خيال الظل (قره قوز [العين السوداء] أو خيال الظل) (@) وعروض الدمى والمهرجين، وفناني التمثيل الصامت،

(@) – يُلاحظ هنا أن سادجروف يتحدث عن فنين: خيال الظل، والقره قوز، على أنهما فن واحد، على اعتبار أن خيال الظل في اللغة التركية يعني (القره قوز) أي التنديد بالوزير الأيوبي (قراقوش). وهذا الأمر سيتكرر أكثر من مرة في هذا الكتاب - لذلك وجبت الإشارة إليه – علماً بأن هذا الخلط بين الفنين ليس جديداً في الدراسات العلمية. وللمزيد عن هذا الأمر، يُرجع إلى: د.إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٣، ص(٦٢-٦٣).

والممثلين المتجولين (أولاد رابية) (@). وكانت كوميديات الأخيرين تحمل أقرب شبه بالدراما الحديثة؛ تذكرنا 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.

وكانت هذه الكوميديا في أغلب الأحيان ذات طبيعة تهكمية، إذ إنها موجهة ضد البيروقراطية التافهة الجشعة بجامعي ضرائبها الذين ينهبون الفلاحين ويرهبونهم. وكان الكثير من هذه العروض يقدم في ميدان الأزبكية بالقاهرة، الذي كان مركز الترفيه في المدينة. وقد قابل معظم الأوروبيين والمسلمون الأتقياء أنشطة مثل هؤلاء الممثلين بالاستنكار، بسبب سوقية فنهم المطردة.

وفي هذه الفترة من تاريخ المسرح المصري الحديث، كان المسرح الأوروبي الذي يقدم بالفرنسية أو الإيطالية هو الأسمى، والسلطات تعطي الأسبقية له لا للمسرح العربي الوليد. فكانت المسارح تُبنى في القاهرة والإسكندرية لعرض الدراما الأوروبية والأوبرا، والحكومة تبذل مبالغ هائلة لدعم الفرق الزائرة الآتية من أوروبا. وقد وجدت الجاليات الأوروبية والسواح الأوروبيون في المسرح وسيلة للتسلية وللترفيه، بدرجة كبيرة عن المصريين المتفرنجين والطبقة الحاكمة التركية.

(@) – **أولاد رابية:** فرقة جوالة كانت تُقدم – في عهودها الأولى - عروضاً هزلية في الشوارع والأفراح والمناسبات الشعبية، وموضوعات عروضها تتنوع بين قصص الماضي وأحداث الحاضر، بعد إعادة صياغتها بصورة هزلية ساخرة مبتذلة لإضحاك المشاهدين، معتمدة في ذلك الألفاظ الخادشة للحياء والأعمال الفاحشة. وربما حدث تطور ما في موضوعاتها وأدواتها الفنية فأصبحت عروضها في عام ١٨٦٩م توضع ضمن إعلان ضخم نشرته الصحف الرسمية عن الفقرات الفنية. وبعض المراجع تعد فرقة أولاد رابية إرهاصاً للمسرح، وأن فرقة أحمد فهيم الفار – الممثل الهزلي – كانت على شاكلتها. للمزيد، انظر: جريدة *الوقائع المصرية* ١٨٦٩/٣/٣١م، مجلة *وادي النيل* ١٨٦٩/٤/٢٣م، علي مبارك - علم الدين - الجزء الثاني - مطبعة جريدة *المحروسة* بالإسكندرية – ١٨٨٢م – ص(٤٠٣)، أحمد أمين - قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر – ط١ – ١٩٥٣ – (مادة ابن رابية أو أولاد رابية) – ص(٩)، د.نجوى عانوس – مسرح يعقوب صنوع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤م – ص(١٤، ١٥)، مانفريد فويديش ويعقوب لاندو - المسرح الشعبي العربي في القاهرة سنة ١٩٠٩م: أحمد الفار ومسرحياته الشعبية – سلسلة النشرات الإسلامية – عدد٣٨ – دار النشر: فرانتس شتاينر شتوتكارت – بيروت ١٩٩٣م، حبيب أبلا مالطي – الأحمق البسيط: رواية كوميدية – تحقيق وتقديم : شامويل موريه وموسى شواربه – سلسلة منشورات الكرمل – عدد٧ – حيفا - ١٩٩٧م – ص(٢٢، ٢٣).

ويبدو أن المسرح العربي قد خصصت له مساحة في المسارح الكبرى، حين لم يكن هناك عرض أوروبي، إلا أنه كان عليه أن يفسح المكان لغيره. وكان لزاماً على فرق المسرح العربية أن تنافس الفرق الأوروبية من أجل الإعانات المالية، ولكنها كانت دائماً متأخرة عنها. وفي الواقع ربما كانت معارضة درانيت (Draneht) (@) - المشرف على المسارح الخديوية ومتعهد العروض المسرحية الأوروبية - هي ما وضع نهاية للتجربة الأولى في المسرح العربي التي قام بها جيمز صنوع (@@).

ويبدو أنه لم يكن هناك تفاعل بين المسرح الأوروبي والعربي، فيما عدا الظهور النادر لممثلة مصرية على خشبة المسرح الأوروبي في ١٨٥٣م أو ١٨٥٤م، والمحاولة الأكثر غرابة التي قام بها مستشرق أوروبي؛ حينما حاول أن يكتب دراما عربية، إلا أن البدايات الأولى للمسرح العربي قد وضحت على يد نخبة من العامة المحليين، الذين كان حماسهم يتزايد في معرفة مزايا فنون مقدمة خشبة المسرح، ومهد بذلك الطريق لمولد المسرح العربي فيما بعد. فقد كان الأعيان من الأتراك، والمصريين، ورجال الحاشية، وضباط الجيش يشاهدون المسرح الأوروبي منذ بدايته.

ولعل الوالي محمد علي باشا (١٨٠٥-١٨٤٨م) - الذي كان يتكلم التركية فقط - هو أول من قام بتعريف علماء المسلمين بالمسرح الأوروبي، وبإصلاحاته في التعليم، تزايدت أعداد من يمكنهم تقدير المسرح الأوروبي وفهمه. وكانت أعداد المصريين الذين يحضرون العروض الأوروبية، سواء من الطبقات المتعلمة أم غيرها قليلة. وربما كانوا

(@) – **باولينو درانيت باشا:** بدأ عمله في مصر عام ١٨٣١م، في عهد محمد علي باشا، بوظيفة ضمن أشغال الأجزخانة بمستشفى الجهادية بأبي زعبل، وبمدرسة الطب تحت رئاسة المسيو فيجاوي. ثم رُقي إلى مساعد بمدرسة الطب، والتحق بخدمة سعيد باشا برتبة ميرلاي عام ١٨٥٣م. وعندما اهتم الخديوي إسماعيل ببناء المسارح، عين درانيت مديراً للمسارح في مصر. وللمزيد، انظر: دار المحفوظات العمومية بالقلعة - قلم الوزارات - ملف باسم (باولينو درانيت) تحت رقم (٧٠٨٥) - محفظة رقم (٢٧٥).

(@@) – هذا الرأي لم يوثقه سادجروف، ولم يثبت أن درانيت كان معارضاً لصنوع أو لمسرحه، أو أنه كان السبب في غلق مسرحه. فهذا الرأي لم يقل به أحد غير صنوع نفسه، عندما أشار إلى ذلك في حوار مسرحيته ***موليير مصر وما يقاسيه***، المطبوعة في بيروت عام ١٩١٢م. ولم ينجح أي باحث حتى الآن – حسب علمي – في إثبات هذا الرأي.

يفهمون قدراً كبيراً مما يشاهدونه (@)، فقد كان بعضهم يستخدم مترجمين شفاهيين، وقد شاطر الخديوي سعيد ابن محمد علي الذي يتكلم الفرنسية، حماسة أبيه للأوبرا الأوروبية(@@).

بعد الاحتلال الفرنسي القصير الأجل، قُدم المسرح الفرنسي مرة أخرى في أواخر العشرينيات من القرن التاسع عشر في الإسكندرية على أساس من الهواية. وظلت عروض الهواة المسرحية باللغة الفرنسية والإيطالية - في مسارح شيدت خصيصاً، في ثلاثينيات القرن التاسع عشر - تقوم بتسلية الجاليات الأوروبية في القاهرة والإسكندرية. وكان أول موسم أوبرا مُسجل في ١٨٤١م؛ ومنذ ذلك التاريخ فصاعداً كانت تقام مواسم سنوية منتظمة بفرق محترفة زائرة، وبحلول أربعينيات القرن التاسع عشر كان المسرح الأوروبي قد أصبح شبه محترف.

وطبقاً لمشاهدي عيان معاصرين، لم يكن مستوى هذه العروض المبكرة عالياً بوجه خاص، حيث كانت المسارح مضطرة إلى تقديم عدد يصل إلى ستين عملاً مختلفاً في الموسم الواحد، ولم يسمح هذا للفنانين بإبراز مواهبهم. وفي ستينيات القرن بنيت أول مسارح محترفين على مستوى عالٍ: مسرح زيزينيا (Zizinia)، وفيتوريو ألفيري (Vittorio Alfieri)، وروسيني (Rossini)، وفيتوريو إيمانويل (Vittorio Emmanuele) في الإسكندرية، والكوميدي والأوبرا ومسرح الحفلات الموسيقية بالأزبكية في القاهرة.

(@) – إن استنتاج سادجروف - بأن محمد علي باشا كان يشجع الفن المسرحي – هو استنتاج صحيح، رغم عدم توثيقه - في هذا الموضع، خلافاً لتوثيقه للأمر نفسه في موضع آخر - فإنني أتذكر حواراً دار بيني وبين الدكتور يحيى محمود – أستاذ التاريخ الحديث – روى لي أنه رأى وثيقة من عهد محمد علي باشا تدل على أن الباشا شاهد مسرحية عربية قدمها طلاب المدارس.

(@@) – لم يوثق سادجروف كلامه عن اهتمام سعيد باشا بالمسرح الأوروبي – هنا - ورغم ذلك أتفق معه في هذا الاستنتاج، حيث تحدثت جانيت تاجر عن اهتمام سعيد باشا بالمسرح في مصر، كما أنني تحدثت في دراسة سابقة عن وثيقتين عام ١٨٥٨م – في عهد سعيد باشا - إحداهما تتحدث عن وليمة ستقام في القلعة بأمر سعيد باشا، وكانت المعية السنية قد طلبت من كنيك بك أن يحضر فرقة تشخيصية للقيام ببعض التمثيل البهلواني لضيوف هذه الوليمة. والأخرى عبارة عن أمر من المعية السنية إلى كنيك بك بمنع حضور المشخصين؛ لأن الحفلة اقترب موعدها وأنها ليست من الفخامة بمكان. للمزيد انظر: جانيت تاجر (Jeannette Tagher) - طلائع المسرح الحديث في مصر (LES DEBUTS DU THEATER MODERNE EN EGYPTE)، المنشورة في كراسات التاريخ المصري عام ١٩٤٩م، المحفوظة بمكتبة الآباء الدومينكن بالقاهرة، ص(١٩٤)، د.سيد علي إسماعيل - تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨ – ص (١٨).

وفي ستينيات هذا القرن قُدمت أيضاً عروض كثيرة في مقاهٍ للحفلات الموسيقية. وكانت جماهير المسارح مغرمة بوجه خاص بالأعمال الأكثر خفة: أوبريتات، كوميديات، هزليات ومسرحيات هزلية. ولهذا السبب لم يكن مسرح الكوميدي يتمتع بشعبية مثل الأوبرا في أوساط السكان المحليين أو اليونانيين واليهود؛ فلم ترق لهم أعماله الجادة: المسرحيات الكلاسيكية، والأعمال الدرامية. وظل المسرح محمية الفرق الإيطالية والفرنسية؛ وعلى الرغم من حقيقة أن الإغريق هم الجالية الأجنبية الأكبر، فنادراً ما وُجدت عروض بتلك اللغة. وكانت الجماهير على الأغلب من الطبقة الوسطى. وفي سبعينيات القرن كان هناك فيض من العروض المسرحية للهواة، وتكونت عدة جمعيات درامية نشطة من الهواة بين الإيطاليين والفرنسيين والجاليات الناطقة بالإنجليزية، في الإسكندرية بوجه خاص.

وكان هناك مشروعان أوروبيان لإنشاء مدارس دراما بالقاهرة والإسكندرية؛ ولكن لم يلق أي منهما الدعم الخديوي المنشود لضمان نجاحهما، وقد كُتبت بمصر هزليات ومسرحيات تهكمية ذات موضوعات محلية بالفرنسية والإيطالية لملء أمسيات الترفيه. ولعل وقع هذه المسرحيات وفكاهتها قد جذب انتباه الكُتّاب المسرحيين المصريين الأوائل، وأدى بهم إلى كتابة أول أعمال تهكمية درامية باللغة العربية. غير أن التهكم في أي شكل على المسرح، سواء باللغات الأوروبية أو العربية، سرعان ما قُمع؛ إذ كان التحرر الفكري في عصر إسماعيل (١٨٦٣-١٨٧٩م) له حدود لا يتخطاها. وفي ١٨٧٧ إلى ١٨٨٠م حين كانت مصر تواجه أزمة مالية حادة، انتهت المواسم المنتظمة في الأوبرا ومسرحي الكوميدي وزيزينيا، وفي ١٨٨٠م عادت مواسم الأوبرا إلى الحياة، على الرغم من أن دار الأوبرا لم تكن تعرض أوبرا بل كوميديات ومسرحيات هزلية وأوبريتات وباليه كوميدي.

اقتصر ارتباط الحكومة في أول الأمر في ١٨٤٧م على إصدار قواعد تنظم السلوك في المسارح لتمنع اضطراب الأمن (@). وظلت الحال على هذا النحو إلى أن جاء عهد إسماعيل، حيث أنفق أموالاً طائلة من أجل إنشاء مسارح تابعة للدولة، ليثبت لضيوفه عند افتتاح قناة السويس في ١٨٦٩م مستوى الحضارة الذي حققته بلده. أنشأ إسماعيل على نفقته الخاصة، بعد أن عقد العزم على " أوربة " بلده: السيرك، ومسرح الكوميدي، والأوبرا، وحلبة سباق الخيل. وأنفق مبالغ هائلة على هذه المسارح التي حُددت مواقعها تحديداً جيداً. وأقيمت عروض في كثير من الأحيان لتسليته الخاصة.

(@) – تفاصيل هذا الأمر في الملحق الأول من ملاحق هذا الكتاب.

وكان بإمكان القاهرة أن تنافس العواصم الأوروبية الرئيسية بدار الأوبرا الخاصة بها، فقد كانت نخبة مغني وراقصي ومخرجي أوروبا يظهرون على خشبة مسرحها. وما أن أنشئت المسارح الخديوية في مصر حتى أصبحت تعتمد بشدة على إعانات الخديوي المالية. وقد بلغت مصروفات دار الأوبرا والكوميدي في عامهما الأول ما وصل إلى ما يفوق دخلهما أربع مرات، وغطى الخديوي الفرق. ومع هذه التكاليف المبدئية الهائلة على المسرح الأوروبي، لم يكن من الغريب أن يتوقع الداعمون للمسرح العربي - الذي كان يُدار بميزانية أكثر شحاً - إعانات سخية من الوالي، لكن توقعاتهم لم تتحقق.

لم يؤد افتتاح المسرح الفرنسي خلال الاحتلال الفرنسي، وافتتاح مسرح الهواة الفرنسي في ١٨٢٩م إلى ظهور مسرح عربي حديث أو معاصرة، ولم يغيرا عادات البلد، كما كان نابليون يأمل. فلم يكن بين السكان المحليين الأصليين من يقلد الفرنسيين في أول الأمر، ومازال الكثيرون حتى الآن يعتبرون المسرح رجساً. وكانت الحياة الأدبية في مصر في نهاية القرن الثامن عشر، وبداية القرن التاسع عشر في كساد تام (١)، ولكن بعد تأسيس مطبعة باللغة العربية ببولاق؛ تم طبع أعمال مترجمة تقنية وعلمية وعسكرية، ولم يتم طبع أعمال أدبية معاصرة أو حتى كلاسيكية.

كانت الأعمال النثرية والشعرية المكتوبة تتميز بأنها تقليدية للغاية، وتكشف عن مغالاة في الزخرف؛ إذ تستخدم المجاز، والاستعارات، والتوريات اللفظية، والأساليب البلاغية، مثل: الموازنات البلاغية، والسجع، والطباق .. إلخ إلى حد الإفراط. وكان السجع يُستخدم في النثر على نطاق واسع، وكان الأدباء يتنافسون ليثبتوا براعتهم في استخدام أوجه البلاغة هذه لتسلية أقرانهم. كان الأسلوب واللغة بالغي الأهمية، لا معنى النص. ولم يؤدِ ابتكار مسرح أوروبي في مصر إلى إعداد ترجمات للأعمال الدرامية الأوروبية إلى العربية، في الفترة الذهبية للترجمة في عهد محمد علي. ولكن كان هناك بضع ترجمات قليلة للأدب، لأن السلطة كانت تريد ترجمات ذات طبيعة تقنية، للقوات المسلحة وللمدارس التقنية والطبية.

كان الكُتّاب العرب، مثل رفاعة رافع الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣م) ينظرون إلى المسرح، حتى في ١٨٣٤م - بالأسلوب نفسه الذي ينظرون به إلى أدبهم الرفيع ذاته - على أنه مدرسة عظيمة، وأن دروساً في الأخلاق يمكن أن تُعطى من خلال وسيط الكوميديا. وقد

(1) – Michaud (1833-1835), 6, 301.

أبدت الصحافة العربية اهتماماً بالفوائد الاجتماعية للمسرح الأوروبي لأول مرة في ١٨٦٨م. وحاولت جريدة " *وادي النيل* " أن تفسر للقراء العرب هذه الظاهرة الغريبة - الدراما الأوروبية - وكان مدخل الصحافة العربية إلى الدراما الأوروبية والرواية - التي كانت أيضاً غير معروفة نسبياً للقراء العرب - أن تمتدح هذه الابتكارات الممتازة، وأن تبرز الفوائد الخُلقية والتعليمية والتمدينية والممتعة، التي يمكن لهذين الجنسين الأدبيين أن يجلباه للعرب وللأدب العربي.

كان المسرح قادراً على أن يبعث الأحداث التاريخية والخيالية حية أمام أعين المشاهدين. وكان كل هذا الاهتمام ليخلق مناخاً يمكن أن يؤسس فيه المسرح العربي. وحينما كتب الصحفيون العرب عن المسرح الأوروبي اتجهت أذهانهم إلى الحاجة إلى تأسيس مسرحهم العربي الخاص بهم. فعلى الرغم من أن المسرح العربي على النهج الأوروبي قد وُجد منذ ١٨٤٧م في لبنان، وأن المسرحية العربية الأولى قد نشرت في الجزائر في ١٨٤٧م (@)، إلا أنه لم ينتج عن هذا تطور مماثل في مصر.

بدأت الحركة المسرحية في مصر بطريقة مختلفة بترجمة نصوص كلمات الأوبرا، لتجعل الأوبرا الإيطالية متاحة بشكل أكبر للجمهور العربي والتركي. كانت أول ترجمة من هذا النوع ترجمة أوبريت أوفنباخ (Offenbach) " ***هيلين الجميلة*** " (*La Belle Hélène*)، التي نشرت في ١٨٦٩م، تحت إشراف الطهطاوي (@@). ومن الملائم أن يكون الطهطاوي،

(@) – من الواضح أن سادجروف يقصد **مارون النقاش** بقوله " إن المسرح العربي على النهج الأوروبي قد وُجد منذ ١٨٤٧م في لبنان ". أما قوله " إن المسرحية العربية الأولى قد نشرت في الجزائر في ١٨٤٧م"، فيقصد مسرحية " ***نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق*** "، تأليف إبراهام دانينوس. ويرجع لسادجروف فضل اكتشافها، ومن ثم نشرها عام ١٩٩٦م. وقد نشرها مرة أخرى – في الجزائر - مخلوف بوكروح عام ٢٠٠٣م. وللمزيد انظر: P.C. Sadgrove & Shmuel Moreh: Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre, Oxford: Oxford University Press, 1996.، إبراهيم دانينوس - نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق – تحقيق وتقديم: مخلوف بوكروح – المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية – الجزائر – ٢٠٠٣م.

(@@) – قول سادجروف بأن ترجمة أوبريت " ***هيلين الجميلة*** "، تمت " تحت إشراف الطهطاوي "، ربما يفسره القارئ بأن الطهطاوي لم يترجمها بنفسه. والحقيقة أن الطهطاوي هو الذي عرَّب مسرحية ***هيلانة الجميلة*** بأمر من الخديوي إسماعيل، كما ترجم أيضاً قطعاً تياترية أخرى، كما ذكرت ذلك صراحة مجلة *وادي النيل* عام ١٨٧١م. وذلك على الرغم من عدم ذكر اسم الطهطاوي على غلاف المسرحية عندما نُشرت. والنسخة المتبقية – وربما الوحيدة - من هذه المسرحية كانت محفوظة بدار

وهو أول من بذل الكثير حتى يلم القارئ العربي بالحضارة الأوروبية، هو أول من رتب ترجمة عمل درامي أوروبي، وجعل هذا الابتكار الأدبي متاحاً للجمهور العربي، وكان قد كتب عن المسرح في كتابه عن الحياة في فرنسا؛ وربما كان في ذلك الوقت، قانعاً بشكل عام بتراثه الأدبي ذاته، ولم يشعر بالحاجة إلى ترجمة الأدب الفرنسي إلى العربية، على الرغم من أنه ترجم وأشرف على ترجمة مئات الأعمال لمحمد علي.

وقد تُرجم الكثير من نصوص كلمات الأوبرا في هذه السنوات المبكرة قبل إنتاج أول مسرحية عربية. وحتى ذلك الوقت كانت ترجمة أوبرا فيردي (Verdi) "***عايدة*** " (*Aida*) هي الوحيدة التي وُضعت في مكتبة (@). وقد نشر الكثير من هذه الترجمات في طبعات صغيرة محدودة، لم يُحتفظ بها، أو كانت ترجمات مخطوطة تبادلتها الأيدي بين جمهور الأوبرا. وقد ارتبط اسم إبراهيم المويلحي بصفته ناشراً ومحمد عثمان جلال (١٨٢٩/٣٠–١٨٩٨م) بصفته مترجماً في هذا النشاط بترجمة " ***المفضلة*** " (*La Favorite*) لدونيزتي (Donizetti)، و" ***حلاق أشبيلية*** " (*The Barber of Seville*) لروسيني (Rossini)، وشجعت الصحف العربية الجمهور على شراء أول ترجمات للدراما الأوروبية.

الكتب المصرية، وفُقدت مع الأسف! ولكن بياناتها المحفوظة تقول: ***هيلانة الجميلة***، رواية تياترية، بدون مؤلف، القاهرة، مطبعة بولاق، ١٢٨٥هـ، ٨٦ صفحة، دار الكتب. وفي حالة ظهور هذه النسخة، ستكون إضافة جديدة لجهود الطهطاوي في مجال الترجمة المسرحية، وستجعل منه صاحب أول ترجمة عربية لمسرحية أجنبية تُنشر في مصر. وللمزيد انظر: مجلة *وادي النيل* – السنة الرابعة – عدد٧١ – الجمعة ١٤ شوال ١٢٨٧هـ – الموافق ١٨٧١/١/٦م - ص(٤-٦)، دار الكتب والوثائق القومية، مركز الخدمات الببليوجرافية: الثبت الببليوجرافي للكتب المترجمة إلى اللغة العربية في القرن التاسع عشر – مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة – ١٩٩٨م.

(@) – هناك طبعتان نادرتان لهذه المسرحية، جاء على غلاف الطبعة الأولى الآتي: " ترجمة الأوبيرة المسماة باسم (عائدة)، تأليف المعلم غيزلنسوني وتوقيع الأوستة ويردي، مصنفة بأمر سعادة خديو مصر. تعريب العبد الفقير أبي السعود أفندي محرر صحيفة وادي النيل – الطبعة الأولى – بمطبعة جرنال وادي النيل بالقاهرة سنة ١٢٨٨ هجرية ". وجاء على غلاف الطبعة الثانية الآتي: " ترجمة اللعبة المسماة باسم (عائدة)، وهي قطعة تياترية من نوع الألعاب المعروفة باسم الأوبيرة (أي التصوير لحادثة تاريخية شهيرة)، تشتمل على مناظر معجبة ومراقص مستغربة، يتخللها أغاني موسيقية مطربة متوزعة على ثلاثة فصول وسبعة مناظر، تأليف المعلم غيزلنسوني وتوقيع الأوستة ويردي، مصنفة بأمر سعادة خديو مصر لقصد تصويرها في تياترو الأوبيرة بمصر القاهرة. وقد حصل اللعب بها بالفعل في الملعب المذكور في موسم (١٨٧١-١٨٧٢م)، تعريب العبد الفقير أبي السعود أفندي محرر صحيفة وادي النيل ".

بدأ المسرح المصري بعد المسرح السوري بما يقرب من عشرين عاماً، بعد أن عرض مارون النقاش السوري أول مسرحية له في بيروت في ١٨٤٧م. وقد مكن النشاط المسرحي الأوروبي للهواة عند نهاية قرن وبداية قرن آخر، ووجود فرق أوروبية محترفة، وزيارات قام بها عرب إلى أوروبا، أعضاء من النخبة العربية والتركية من اكتساب تذوق المسرح الغربي. بدأ المسرح العربي الحديث في مصر بين ١٨٦٩ و١٨٧١م (@) بالمسرحيات التهكمية التي كتبها جيمز صنوع (١٨٣٩-١٩١٢م)؛ فقد كُتب أول نداء في الصحافة العربية لابتكار مسرح عربي في مصر في إبريل١٨٧٠م (@@). وقد تعلم صنوع حرفته من خلال دراساته لكُتّاب المسرح الأوروبيين: جولدوني (Goldoni)، وموليير (Moliere)، وشريدان (Sheridan)، وخلال مشاهدته للمسرح الأوروبي في حدائق الأزبكية.

رغب صنوع أن يوسع جاذبيته إلى ما وراء النخبة الحاكمة المصرية والتركية، منفصلاً عن الخديوي؛ فقد أراد مسرحاً للمصريين، الذين لم يكن الفن المسرحي مألوفاً لهم، ولم يكن بإمكانهم فهم الأوبرا الإيطالية والكوميديات الفرنسية. ولكي يفعل هذا التمس مساعدة الخديوي إسماعيل، ويبدو أن صنوعاً نجح قليلاً في كسب رعاية الخديوي؛ فقد حصل على استخدام مسرح الأزبكية مجاناً، وعطايا من حين لآخر، وليس المرتب المنتظم الذي كان ممثلوه يأملون فيه، ليضعهم في مصاف ممثلي المسارح الخديوية، وتلقى صنوع دعماً معنوياً كبيراً لجهوده من كبار الحاشية، مثل أمين القصر خيري باشا (@@@)، ووزير المالية إسماعيل صديق باشا.

(@) – هذا نموذج من اضطراب الكتابة حول مسرح صنوع، الذي أشرت إليه في المقدمة. فصنوع قال في مذكراته بإنه بدأ مسرحه عام ١٨٧٠م، ولكن سادجروف وضع احتمالاً بأن هذه البداية كانت في عام ١٨٧١م. وهنا نجد تاريخاً ثالثاً لهذه البداية وهو عام ١٨٦٩م. وهذا يعني أن هناك ثلاثة أعوام من المحتمل أن صنوعاً بدأ فيهما مسرحه! والسر في هذا الاضطراب هو عدم وجود أدلة واضحة على بداية مسرح صنوع أو وجود هذا المسرح بصورة معلومة، إلا في مذكرات صنوع فقط.

(@@) – ربما يفهم القارئ خطأً أن سادجروف يقصد أن صنوعاً هو الذي كتب هذا النداء. والحقيقة التي يقصدها سادجروف أن مجلة *وادي النيل* هي أول صحيفة عربية مصرية نادت بابتكار المسرح العربي في مصر، وليس صنوعاً، وقد أشرنا إلى هذا النداء في المقدمة.

(@@@) – هذه المعلومات اعتمد فيها سادجروف على مذكرات صنوع – المنشورة في الملحق الثاني من ملاحق هذا الكتاب - وأقوال أصدقائه، وسنقف عند تفاصيلها في تعليقات الفصل الرابع الخاص بمسرح صنوع.

كان أول عمل لصنوع أوبريتاً شعرياً باللغة العامية العربية بألحان شعبية. وفي أول الأمر لعب أدوار النساء في أعماله المسرحية رجال، كما كان في الدراما العربية التقليدية. ومهمة تسجيل مسرح صنوع بدقة أمر مستحيل في هذه الآونة بالذات، إذ أن المعلومات المتاحة قليلة، ولا بد من قبول تقرير صنوع نفسه الذي كرره أصدقاء فرنسيون في باريس، على الرغم من أنه قيل بعد الأحداث بسنوات. وقد يوضح الموقف يوماً ما مصادر أوروبية وعربية، ومذكرات رحالة وصحفيين لم تظهر بعد (@). ويبدو أن صنوعاً، حتى هذه اللحظة لعب الدور الأول في تأسيس المسرح العربي، وسوف نرى على أية حال أن صنوعاً شاطر آخرين أضواء المسرح، وربما يكون هناك مصريون آخرون قد حجبوا الضوء عنه، إذ كانت هناك خطة لتأسيس مسرح عربي قومي لم تلقَ الدعم الذي سعت إليه.

فعلى الرغم من أن جمال الدين الأفغاني، الداعية الشهير، كان بمصر لفترة قصيرة، إلا أنه سرعان ما جمع رفقة من المعجبين من بين الشباب المثقفين، وكان تأثيره واسع المدى. وقد كان صنوع جزءاً من هذه المجموعة، ويرجع الفضل إلى الأفغاني في نصحه له أن يؤسس مسرحاً عربياً؛ لتعزيز الوعي السياسي بين الشعب المصري (@@). كان الأفغاني

(@) – من الواضح أن سادجروف - بوصفه مؤرخاً يحترم عقلية القارئ ويلتزم بمنهج صارم في توثيقه وتأريخه – يقرّ بأن مهمة كتابة تاريخ مسرح يعقوب صنوع في مصر، مهمة مستحيلة لأي باحث، وذلك بسبب شُح المعلومات وقلتها! وما أمام الباحث في حلّ هذه الإشكالية إلا الاعتماد على ما كتبه صنوع بنفسه عن مسرحه وتاريخ حياته، وأيضاً الاعتماد على ما كتبه أصدقاء صنوع في باريس عن مسرحه وحياته في مصر. ويأمل سادجروف في هذا الموضع – كما أتمنى أنا أيضاً – ظهور مذكرات أو مقالات صحفية، تكون قد كُتبت في فترة نشاط صنوع المسرحي في مصر. وفي حالة تحقيق هذه الأمنية سيظهر جلياً دور صنوع في مصر، ليبدأ الباحثون في كتابة تاريخ صنوع ومسرحه بصورة علمية دقيقة، بعيداً عن أكاذيب صنوع ومزاعم أصدقائه.

(@@) – علاقة صنوع بالشيخ جمال الدين الأفغاني في مصر حتى عام ١٨٧٨م، هي علاقة لم يذكرها إلا صنوع فقط في مذكراته وكتاباته الصحفية. وقد اعتمد سادجروف – وأغلب من كتبوا في هذا الشأن - على أقوال صنوع فقط. ولكنني وجدت دليلاً قوياً يثبت كذب صنوع في أقواله عن علاقته بالأفغاني في مصر. ففي عام ١٨٧٩م خطب الأفغاني - في مصر - خطبة عامة تحدث فيها عن موضوع " **تربية الأمم** "، موضحاً الأثر الإيجابي للصحف على الأمة العربية. وفي هذه الخطبة، ذم الأفغاني يعقوب صنوع وصحيفته ذماً شديداً، فقام الشيخ محمد عبده بنشر هذه الخطبة، وشرح ما فيها - في جريدة " *التجارة* " المصرية، عدد ١٣ بتاريخ ١٨٧٩/٦/٣ - حتى وصل في شرحه إلى صحيفة صنوع، قائلاً عنها وعن صاحبها: "**....** جرنال أبي نظارة. ذاك الجرنال الهزأة الذي لم يدع قبيحة من القبائح إلا احتواها ولا رذيلة من الرذائل إلا أحصاها. أتى من العبارات ما لا يستطيع السوقة وأدنياء الناس أن يأتوا به. وجعل ديدنه السب والثلب وثلم الأعراض وتمزيق حجاب الإنسانية والقدح في السير الشخصية بما لا يليق أن يتفوه به الصبيان، مما يفسد الأخلاق ويذيب ماء

قد حضر مسرحيات قدمها سليم النقاش (١٨٥٠-١٨٨٤م) وأديب إسحاق (١٨٥٦-١٨٨٤م).

كان جلال، المعد المشهور لأعمال موليير (Moliere)، وراسين (Racine)، وكورني (Corneille)، أكثر نشاطاً في المسرح في سبعينيات القرن التاسع عشر مما عرف حتى الآن؛ لم يكن جزء من مسرحيته فحسب " ***الفخ المنصوب للطبيب المغصوب***" عن مسرحية موليير "***طبيب رغم أنفه***" أول مسرحية تنشر في مصر في ١٨٧٤/١٨٧٣م، ولكن إعداداته الأخرى أيضاً عن موليير" ***مريض بالوهم***"، و" ***النساء العالمات*** "، و" ***مدرسة الأزواج*** "، كانت مسرحيات كتبت وربما عرضت في أوائل سبعينيات القرن.

وكما كانت الحال في سورية حيث كانت الأمسيات الأوروبية جزءاً مهماً من المشهد المسرحي لكلا المسرحين: الأوروبي والعربي، من المرجح أن ذلك أعطى الفرصة الأولى لكثير من الكُتّاب والممثلين البازغين لممارسة فنهم قبل أن يقدموا على المغامرة على خشبة المسرح المحترف. وكانت المدارس العربية تحاكي المدارس الأجنبية في تنظيم هذه المناسبات. فقد وجد عدد من مسرحيات تعليمية قصيرة عرضت بالعربية في تلك المناسبات، في كل من مدارس الجالية الأجنبية والمدارس التي تتكلم العربية، مثلما كان هناك مسرحيات تعرض بالفرنسية والإيطالية والإنجليزية.

الوجوه خجلاً وحياءً .... مع إنه لا يحتوى على سياسة ولا أخبار ولا مضحكات ولا فكاهات، بل هو محض الشتم واللطم .... ولم يكن ذلك من محرر هذا الجرنال الهزء البارد إلا لدناءة الطبع والميل إلى كسب الدنانير والدراهم .... ولقد تغالى منشئه في الوقاحة حتى أشار في كتاباته وخزعبلاته أن أبناء المجامع المقدسة ذات المقاصد العالية المبنية على محض الأدب والإنسانية هم مشاركوه في عمله هذا. حاشاهم حاشاهم أن تتدانى همتهم لهذه المقاصد السافلة فقد كذب وافترى واعتسف واعتدى". ومن الجدير بالذكر، إن أي باحث لا يستطيع أن يكتب عن علاقة الأفغاني بصنوع من غير أن يعتمد على أقوال صنوع في هذا الشأن، لأنه لن يجد مرجعاً أو مصدراً - معاصراً لفترة وجود صنوع في مصر - يتحدث عن هذه العلاقة. فعلى سبيل المثال، كتب الدكتور عبد الباسط محمد حسن كتاباً عن الأفغاني بعنوان " ***جمال الدين الأفغاني وأثره في العالم الإسلامي الحديث*** "، به أربع صفحات عن يعقوب صنوع وعلاقته بالأفغاني، اعتمد فيها الدكتور على مراجع معتمدة فقط على مذكرات صنوع وأقواله في صحفه. وهذا الأمر تكرر في أغلب الكتب التي تحدثت عن علاقة الأفغاني بصنوع. وللمزيد، انظر: د.عبد الباسط محمد حسن - جمال الدين الأفغاني وأثره في العالم الإسلامي الحديث - مكتبة وهبة - ط١ - ١٩٨٢ - ص(٢١٢-٢١٥). وللمزيد عن مزاعم صنوع حول علاقته بالأفغاني في مصر، انظر: د.سيد علي إسماعيل - ***محاكمة مسرح يعقوب صنوع*** – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠١ - ص(١٧٠-١٨٧).

بعد إغلاق مسرح صنوع في ١٨٧٢م، أعادت فرق سورية إحياء المسرح بعد ما يقرب من أربع سنوات. وكان سليم النقاش وأديب إسحاق قائدي الفرقة السورية الأولى التي ظهرت في مصر. وكان سليم، وهو ابن شقيق مارون النقاش مؤسس المسرح السوري، حكيماً عندما حصل على موافقة درانيت قبل أن يحضر إلى القاهرة. لكن سرعان ما ترك الاثنان الفرقة بين يدي واحد من ممثليها الأول وهو يوسف الخياط (؟ -١٩٠٠م). وقد أضاف الخياط بعض مسرحيات كوميدية جديدة إلى ريبرتوار الفرقة. وكان المصري الوحيد الذي كتب مسرحيات وعرضها في هذه الفترة هو عبد الله النديم (١٨٤٣-١٨٩٦م)، الذي كان يكتب في صحف النقاش وإسحاق.

وعندما اضطرت فرقة الخياط إلى التخلي عن أنشطتها لأسباب مالية في ديسمبر ١٨٧٩م، لم تكن هناك مسرحيات إلا التي قدمتها مدارس أو جمعيات خيرية، وسد هذه الثغرة سوري آخر، هو سليمان الحداد (١٨٢٩-١٩١٥م) كما قاد التجسيد الأخير لفرقة النقاش في ١٨٨٢م سوري آخر، هو سليمان القرداحي (؟ -١٩٠٩م)، الذي تمكن من الاستيلاء على خيال الجمهور من خلال إقناع المطرب المصري سلامة حجازي (١٨٥٢-١٩١٧م) بأن ينضم إلى فرقته، وقد استأثر سلامة، قبل أي ممثل آخر، لب الجمهور، وجاء بهم زرافات إلى المسرح، وجعل الصحفيين العرب يفيضون في التعبير عن إعجابهم. ولولا الثورة العرابية لاستطاع المسرح العربي أن يثبت وجوده، وأن يأخذ مكانه الشرعي في الحياة الأدبية المصرية، وعلى خشبة المسرح المصري (١).

في بواكير سبعينيات القرن كانت الصحافة المصرية - التي حظيت بشعبية - تخطو خطواتها الأولى، ويبدو أنها أعطت دعماً ضئيلاً للمسرح، وذلك على الرغم من

---

(1) – يظل هناك مسرحيتان من هذه الفترة مجهولتين: المسرحية مجهولة المؤلف " ***فريد ووحيد والدر النضيد مع الملك الشامخ ملك الفرس*** "، التي نشرت في ١٢٩٧هـ (١٨٧٩-١٨٨٠م)، ومسرحية محمد السكندري العيادي ذات الخمسة فصول " ***روايات أبو الفتوح الملك الناصر*** " (الملك الغازي المنتصر) التي نشرت حوالي ١٨٨٠م في الإسكندرية (بروكلمان (١٩٤٢م)، ملحق٣ ، ٢٦٦-٢٦٧ وداغرْ (١٩٧٨م) -٢٤٧-٢٤١٥). لم يعثر على أي نسخ من هاتين المسرحيتين في المكتبات المتخصصة الرئيسية في بريطانيا أو فرنسا أو الولايات المتحدة أو المشرق. والمسرحية الأخيرة مسرحية شبه تاريخية بالعربية الفصحى، عن الحروب بين العرب والفرس التي جرت بسبب دسائس البلاط والطموحات الشخصية. يودع عدي ولي العهد وابن أخ الملك العربي هشام السجن من قبل عمه عندما يولد ولي للعرش. وعند إطلاق سراح عدي زوج بنت ملك الفرس من السجن كي يقاتل في حرب بين البلدين، ينقلب على عمه ويقتله. وعندما يحاول خمون، ملك الفرس إينلدام أن يدس له السم ليغتصب عرشه ويستولى على العرش الفارسي علاوة على العرش العربي [المؤلف].

ضرورة مراجعة هذا الحكم إذا تم كشف النقاب عن أعداد أخرى من أول جريدة مستقلة أصدرها أبو السعود (@) وابنه محمد أنسي "*وادي النيل*" (@@). صاحب وصول الفرق المسرحية في منتصف سبعينيات القرن التاسع عشر ازدهار الصحافة الشعبية في الإسكندرية والقاهرة، وقد أورد الكثير من أصحاب هذه الصحف السوريون، الذين كانوا في أغلب الأحيان هم أنفسهم كتاب دراميين، تقارير عن الأنشطة الدرامية الأوروبية، وشجعوا المسرح العربي، وأشاروا - وإن كان ذلك بإيجاز نوعاً ما - إلى معظم أنشطته.

(@) – هو **عبد الله أبو السعود** - أو أبو السعود أفندي - التحق بمدرسة الألسن عندما كان جاويشاً، وتخرج فيها عام ١٨٣٨م، فحصل على رتبة الملازم الثاني، وأصبح مدرساً للغة العربية في مدرسة الألسن من عام ١٨٤٠ إلى عام ١٨٤٢م. ثم انتقل إلى مدرسة المهندسخانة كمدرس للغة الفرنسية حتى عام ١٨٤٣م. ثم عاد إلى مدرسة الألسن لتدريس علم الوراثة والشريعة، حتى عام ١٨٤٥م. وفي العام التالي التحق بديوان المدارس مترجماً للغة الفرنسية، ثم نُقل إلى المعية السنية ضمن كُتّاب مجلس الأحكام. وفي عام ١٨٥٥م تمت ترقيته إلى الدرجة الثالثة وأصبح معلماً ومترجماً بديوان عموم المدارس، ثم أستودع بالجهادية. وفي عام ١٨٦١م التحق مترجماً بقومسيون تركة إلهامي باشا نجل عباس باشا، بالإضافة إلى حصوله على رتبة يوزباشي بمدرسة الألسن. وفي عام ١٨٦٩م كان مترجماً بقلم الترجمة المصرية. وفي عام ١٨٧٧م انتقل إلى مجلس استئناف مصر، وظل به حتى توفى يوم ١٠/٢/١٨٧٨ بالقاهرة. وقد أنجب - من زوجته ابنة خليل أغا – ولدين هما محمد أنسي وأحمد عبد الوهاب أنسي. وقد أصدر مجلة وادي النيل عام ١٨٦٦م، هذا فضلاً عن مؤلفات كثيرة، تتنوع بين الترجمة والتأليف في مجالي الأدب والتاريخ، من أهمها: نظم اللآلي في السلوك ١٨٤١م، قناصة أهل العصر في خلاصة تاريخ مصر ١٨٦٤م، قانون المحاكمات والمخاصمات في المعاملات الأهلية ١٨٦٦م، الدرس المختصر المفيد في علم الجغرافية الجديد ١٨٦٩م، فرجة المتفرج على الأنتيقخانة الخديوية الكائنة ببولاق مصر المحمية ١٨٦٩م، أوبرا عايدة ١٨٧١م، الدرس التام في التاريخ العام ١٨٧٢م، ترقية الجمعية بالكيمياء الزراعية أو تدفق الجماعة لتطبيق الكيميا على الزراعة ١٨٧٣م، تاريخ الديار المصرية في عهد الدولة المحمدية العلية ١٨٧٥، فوائد جغرافية وتاريخية عن الديار المصرية، أرجوزة في سيرة محمد علي في ألف بيت من الشعر، منحة أهل العصر بمنتقى تاريخ مصر، ديوان شعري. وللمزيد عنه، انظر: دار المحفوظات العمومية بالقلعة – قلم الوزارات – ملف ٦٢٤٤، محفظة ٢٥٣.

(@@) – أتفق مع سادجروف في هذا الرأي، فمجلة *وادي النيل* صدرت عام ١٨٦٦م وتوقفت عام ١٨٧٢م في رأي عبد الرحمن الرافعي أو في عام ١٨٧٨م في رأي فيليب طرازي. ومهما يكن من أمر حقيقة هذا التاريخ، إلا أن فترة ظهورها تمثل توثيقاً دقيقاً للنشاط المسرحي في مصر، خصوصاً نشاط يعقوب صنوع المحدد بفترة (١٨٧٠-١٨٧٢م). وللأسف الشديد فإن المتاح من هذه المجلة مجلدان محفوظان في دار الكتب المصرية – وفي مكتبة معهد الدراسات الشرقية للآباء الدومينكان بالقاهرة – تبدأ أعدادهما في منتصف عام ١٨٦٨م وتنتهي في منتصف عام ١٨٧١م، وطوال هذه الفترة لم أجد خبراً مسرحياً واحداً يشير إلى نشاط صنوع المسرحي، رغم وجود إشارات مسرحية عديدة لآخرين! ولو ظهرت الأعداد المتبقية من هذه المجلة، فمن المؤكد أن حقائق أدبية ومسرحية جديدة ستظهر، وستتغير أحكام كثيرة كنا نعتقد صحتها، خصوصاً حقيقة مسرح يعقوب صنوع.

وشجعت جريدة " *الأهرام* " المملوكة لسورية على حضور المسرح الأوروبي، وكانت تغطية الصحافة العربية للمسرح مازالت متناثرة، إذا قورنت بمقدار مساحة الأعمدة التي أعطتها الصحافة الأوروبية المحلية للمسرح الأوروبي في الإسكندرية والقاهرة. وطالبت جرائد: *المحروسة*، *والأهرام*، *والوقت* بمنح الدعم ليوسف الخياط، عندما حاول سدى أن يؤسس مسرحاً عربياً، وكانت *المحروسة* مملوكة للمدير السابق لفرقة الخياط، وقد ارتبط سليم النقاش وسليم تقلا، مالك *الأهرام* و*الوقت* بالنشاط المسرحي في بيروت. وكانت جريدة *الوقت* تأمل أن تنال فرقة الخياط دعماً يوازي الدعم الذي يناله المسرح الأوروبي من الحكومة. ولقيت فرق سورية أخرى أيضاً دعماً من الصحافة؛ فقد روجت *المحروسة* و*الأهرام* لأنشطة سليمان الحداد، وحملت جريدتا *الأهرام* ومصر أنباء عن سليمان القرداحي. وبظهور المطرب البارز سلامة حجازي على المسرح بدأت الصحافة تعطي وصفاً أطول للعروض، وتقارير الصحافة العربية تشبه تقارير العروض الدرامية في الصحافة الأوروبية.

كان الصحفيون السوريون وصحافتهم في مصر داعمين متحمسين للمسرح العربي، وقد جاءوا من بلد له تقليد مسرحي عربي طويل، وطرحوا الأمر على أن المسرح يمكنه أن يصلح العادات، وأن يمنح الناس حكمة تاريخية. وقُدر للصحف التي يملكها سوريون: *الأهرام*، ومصر، *والتجارة*، *والوقت*، والصحف المصرية: *الكوكب المصري*، *والوطن*، *والوقائع المصرية*، *والإسكندرية* أن تصبح مدافعةً مفعمةً بالحيوية عن هذه التجارب. وقد بُهر الكتاب المصريون بقدرة المسرح على أن يطلع الجمهور على أُناس حقيقيين وأحداث واقعية؛ فلم يكن مسرحهم الشعبي قد حاول على الإطلاق أن يفعل هذا إلا على سبيل المزاح. وتعجب الصحفيون أشد التعجب مراراً وتكراراً من واقعية الدراما، وما تثيره من عواطف في الجمهور، والبهجة الحسية التي تمتع. وشعروا أن الدروس الخُلقية يمكن تعلمها من تاريخ الماضي، وأن المسرح أحد وسائل نقلها. واعتبروا المسرح أحد العوامل التي تؤدي إلى تقدم المجتمع.

الفصل الثاني

الدراما العربية التقليدية

قبل دخول الدراما الأوروبية للمرة الأولى عام ١٧٩٩م - على الأرجح على أيدي فرقة هواة تشكلت لتسلية قوة 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 في العصور الوسطى، أو عصر النهضة، أو أشكاله التالية. وإلى أن ظهرت التجارب المسرحية التي قام بها مارون النقاش في سورية في أواخر الأربعينيات من القرن التاسع عشر، ونشر أول مسرحية عربية كتبها إبراهام دانينوس ***نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق*** في الجزائر عام ١٨٤٧م (@)،

---

(1) - لمزيد من المعلومات عن المسرح الحي، ومسرح خيال الظل في الإسلام في العصور الوسطى، انظر كتاب شمويل موريه Shomuel Moreh ***المسرح الحي والأدب الدرامي في العالم العربي في العصور الوسطى*** (أدنبره، ١٩٩٢م) ومقالته ***المسرح الحي في الإسلام في العصور الوسطى***، دراسات في الحضارة الإسلامية، تكريماً للأستاذ الجامعي ديفيد أيالون (*David Ayalon*)، تحرير م. شارون (M. Sharon) (القدس/لايدن، ١٩٨٠م)، ***خيال الظل في ضوء الأدب العربي***، مجلة الأدب العربي، المجلد الثامن (١٩٨٧م)، ٤٦-٦١ [المؤلف].

(@) – أشار سادجروف في الفصل الأول - من هذا الكتاب - أن المسرح العربي الأوروبي الطراز نشأ في لبنان عام ١٨٤٧م. وهو يقصد بذلك مارون النقاش رغم عدم ذكر اسمه. وهنا نجده يصف عمل مارون بالتجارب المسرحية التي ظهرت في أواخر أربعينيات القرن التاسع عشر، من غير تحديد السنة، ثم نجده يؤكد أن أول مسرحية عربية نُشرت عام ١٨٤٧م في الجزائر هي ***نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق*** لمؤلفها إبراهام دانينوس. وربما يفهم القارئ أن هذا الرأي يُوحي بأن الريادة الحقيقية للمسرح العربي لم تكن على يد مارون النقاش - صاحب التجارب المسرحية العربية الأوروبية الطراز - بل كانت على يد إبراهام دانينوس مؤلف أول مسرحية عربية الطراز. وتجلية هذا الأمر، تتمثل في أن سادجروف نشر – بعد كتابه هذا مباشرة - كتاباً عام ١٩٩٦م بالاشتراك مع شامويل موريه Shmuel Moreh - الأستاذ بالجامعة العبرية - بعنوان ***الحركة المسرحية عند يهود البلاد العربية في القرن التاسع عشر***. وهذا الكتاب احتوى نصوصاً مسرحية عربية لمؤلفين من اليهود العرب في الجزائر وسورية، والدراسات المصاحبة لهذه النصوص تصف مؤلفيها بأنهم رواد المسرح العربي الحديث. وأول نص مسرحي منشور كان ***نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق*** لإبراهام دانينوس. وعلى الرغم من أن الكتاب ذكر صراحة إن هذه المسرحية تم اكتشافها من غير ذكر تاريخ لها أو مكان لنشرها، إلا أن الكتاب نشرها وذكر إنها أُلفت حوالي سنة ١٨٤٧م. وهذا التاريخ هو التاريخ المعروف لعرض مسرحية ***البخيل*** بوصفها الريادة العربية المسرحية المعروفة لمارون النقاش، إلا أن كتاب ***الحركة المسرحية عند يهود البلاد***

لم تكن الأعمال المسرحية الإغريقية قد ترجمت إلى اللغة السريانية، التي ترجمت عنها الأعمال الإغريقية إلى اللغة العربية.

كان هناك كثير من فروع المعرفة الإغريقية الأخرى قد أُتيحت للعرب، ولكن لم يكن من بينها الدراما والآداب الرفيعة والتاريخ. وفي أوروبا الغربية كانت المسارح قد أُغلقت في القرن السادس في بيزنطة. في حين ظلت أشكال متنوعة من التمثيل الإيمائي والتمثيل الكوميدي البدائي باقية وقد اختفت التراجيديا والكوميديا الكلاسيكيتان على الأرجح؛ عندما أجرت الدولة الإسلامية الجديدة أُولى اتصالاتها بالأمبراطورية القديمة.

لم يكن إحياء المسرح الدنيوي في أوروبا خلال عصر النهضة - بعد قرون من العصور الوسطى، والعصور الوسطى المتأخرة حين كانت تقدم عروض الدراما الدينية فحسب – له ما يوازيه في العالم العربي. وقبل القرن التاسع عشر بقرنين أو ثلاثة قرون - وهي مرحلة تطور الأعمال الدرامية العظيمة في فرنسا وإيطاليا وإنجلترا - كشف معظم كُتّاب النثر الفني العرب والشعراء عن افتقار واضح إلى الخيال والملكة الخاصة في أعمالهم، وكانت الروح الإبداعية اللازمة لتأسيس مسرح أدبي مفتقدة. كان هذا العصر في

العربية شكك في هذا التاريخ عندما تناول مسرحية ***البخيل*** مُشيراً إلى أنها مُثلت في بيروت عام ١٨٤٧م أو في فبراير ١٨٤٨م، كما جاء صراحة في الكتاب. ومن خلال هذا التشكيك ينتهي الكتاب إلى استنتاج مفاده، أن مارون النقاش لم يكن رائداً مسرحياً عربياً عام ١٨٤٨م، لأن عروضه كانت أوروبية الطابع، بعكس إبراهام دانينوس مؤلف أول مسرحية عربية الطابع عام ١٨٤٧م. وبذلك يستنتج قارئ الكتاب أن اليهود كانوا روادًا للحركة المسرحية العربية في القرن التاسع عشر. وفي عام ١٩٩٧م قال شامويل موريه صراحة في مقدمة مسرحية ***الأحمق البسيط***: " وبذا يكون إبراهام دانينوس قد سبق مارون النقاش منشئ المسرح العربي " **!** والجدير بالذكر في هذا المقام، أن مخلوف بوكروح أعاد تحقيق ونشر مسرحية ***نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق*** - عام ٢٠٠٣م في الجزائر - وفي تقديمه أكد على أن ريادة مؤلفها تتمثل في تأليفها ونشرها، من غير أن يتنكر لريادة مارون النقاش المعروفة، أو التلميح ليهودية إبراهام دانينوس. هذه وجهة نظري في هذا الأمر، وربما أكون مُصيباً فيها أو مخطئاً، وأتمنى أن أعود إلى هذا الأمر في دراسة مستقلة، أو أن يجتهد باحث آخر في تجليته، لربما نكتشف ريادة مسرحية جديدة كُنا غافلين عنها. وللمزيد انظر: P.C. Sadgrove & Shmuel Moreh: Jewish Contributions to Nineteenth-Century Arabic Theatre, Oxford: Oxford University Press, 1996.، حبيب أبلا مالطي – الأحمق البسيط: رواية كوميدية – تحقيق وتقديم: شامويل موريه وموسى شواربه – سلسلة منشورات الكرمل – عدد٧ – حيفا - ١٩٩٧م – ص(٢٤)، إبراهيم دانينوس - ***نزاهة المشتاق وغصة العشاق في مدينة طرياق في العراق*** – تحقيق وتقديم: مخلوف بوكروح – المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية – الجزائر – ٢٠٠٣م.

العالم العربي هو عصر الموسوعات والجمع والمعجمات الكبيرة والتنظيم العام للمعرفة. وقد ظل العرب طيلة قرون محافظين في حياتهم الأدبية، مثابرين على عدد محدود من الأنواع الأدبية، ويرجع ذلك جزئياً إلى شعورهم بأن اللغة العربية مقدسة، إنها لغة القرآن، ولذلك يجب أن تظل مصونة من المؤثرات الأجنبية والتجديد، فسادَ التقليد فيما كان موجوداً من الأعمال الأدبية.

وقد بالغ الراصدون الأجانب في بدايات القرن التاسع عشر عندما زعموا أنه لم تكن هناك حياة أدبية في مصر، فقد كان هناك نشاط أدبي، لكنه في الغالب نشاط يحبذ الأجناس الأدبية التقليدية التي ظلت على حالها قروناً، مع قليل من الأصالة. ونادراً ما عكست الأعمال الأدبية المشاعر الحقيقية لمؤلفيها، بل ولم تعكس الموقف السياسي والاجتماعي في البلد. وقد كان هناك في الأدب العربي القديم أنواع تحتوي عناصر درامية، مثل المقامة (وهي نوع سردي نثري موزون فيه حوار وشخصيات)، ولكن شكل المقامة كان في المقام الأول عملاً بارعاً لغوياً ونحوياً يحكيه شخص واحد، ضعيفاً في الحبكة وفي رسم الشخصيات، ولما كانت المقامة تأخذ شكل النادرة الكوميدية، فإنها تركز على خداع ودهاء تمارسهما شخصيتها الرئيسة أبو الفتح الإسكندري أو أبو زيد السروجي.

ولما لم تكن هناك مسرحيات أو دراما بالمعنى الأوروبي مكتوبة للعرض على خشبة المسرح، فقد أخذت الدراما الشعبية أشكالاً مختلفة في العالم العربي، وقد أزاحت المنح الدراسية الحديثة النقاب عن الكثير من العروض الدرامية في العالم الإسلامي منذ القرن التاسع على الأقل. وقد استمرت بعض هذه الأشكال التقليدية موجودة في مصر بعد نمو الأنشطة الدرامية الأوروبية التي ألهمت المسرح العربي الناشئ، فقد كان هناك تقليد حي من مسرح الظل (القره قوز "العين السوداء" أو خيال الظل "مسرحية الخيال" (@)) واللذين استخدم كلاهما اللغة التركية واللهجة المصرية، وهما يعودان إلى العصر الفاطمي على الأقل.

وقد اجتذبت العروض وأنواع أخرى من التسلية مثل: الدوسة، والمحمل، والمولد النبوي، والموالد الأخرى (أعياد ميلاد الأولياء)، والاحتفالات التي تقام بعد الغسق في شهر

(@) – يعود سادجروف إلى الحديث عن فني القره قوز وخيال الظل بوصفهما فناً واحداً، كما أوضحنا من قبل في تعليق سابق (ص٣٧). وسادجروف بذلك يسير وفق مدرسة ترى أن القره قوز في المجال التركي يعني خيال الظل في المجال العربي.

رمضان، حشوداً من المتفرجين في الأماكن العامة في القاهرة (@). ووفر " القره قوز" الترفيه في احتفالات شعبية أخرى، وفي الاحتفالات العائلية، مثل: الختان، أو حفلات الزواج في بيوت الأعيان. كانت الدوسة احتفالاً شعبياً سنوياً، حيث كان الشيخ المتصوف السعدي يمتطي صهوة حصان فوق أجساد مريديه المنبطحة على الأرض في اختبار للإيمان والجلد. ويؤدى هذا الاحتفال عادة في ميدان الأزبكية، مثلما تقام احتفالات الدراويش بالمولد النبوي، قُرب بيت نقيب السادات البكرية، رئيس رابطة الأخوة الصوفية. ولمثل هذه الاحتفالات تُنصب خيام متنوعة ومقصورات؛ وتقدم عروض " القره قوز" في عدد من السرادقات يمكنها أن تتسع لألفين إلى ثلاثة آلاف شخص (١). وكان المحمل (@@) احتفالاً شعبياً آخر، حيث تقدم لقوافل الحجيج سنوياً في القاهرة الكسوة الجديدة (غطاء الكعبة(@@@)) لتؤخذ إلى مكة.

وكانت الأزبكية مشهد العديد من هذه الأحداث، وواحدة من أكثر أحياء القاهرة تمديناً مقراً لحكام مصر لعدة قرون. وكان كثير من قصور البكوات وبيوت أعيان الأقباط

(@) – هذه الاحتفالات تحدث عنها علي مبارك، وأوضح أنها سوق رائجة لطوائف الشعوذة: من الحواة، وخيال الظل، والمراجحية. ووصف احتفالاً منها - رحبة باب اللوق - بأنه ساحة تجمع: أرباب الملاعب، والمشعبذين، والمخايلين، والحواة، والمتأففين، فيجتمع الناس للفرجة. للمزيد ينظر: علي مبارك – الخطط التوفيقية الجديدة لمصر القاهرة – المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية – ط١ – ١٣٠٦هـ (١٨٨٨م)، الجزء الأول ص(٩١، ٩٢)، والجزء الثالث ص(٦١).

(1) – Vyse (1840-2), 2, 19.

(@@) – يُقال إن أصل **المحمل**، كان الجمل الذي نقل متاع الرسول – صلي الله عليه وسلم، قبل الرسالة النبوية – عندما سافر إلى الشام، حيث امتاز الجمل عن باقي جمال القافلة، فسمي لذلك بالمحمل، ثم صار بعد ذلك تقليداً للجمل الذي يحمل الكسوة والهدايا المرسلة سنوياً إلى الحج مع القافلة، وسُمي محملاً على قبول التبرك. وقيل إن الملكة شجرة الدر، عندما أرادت الحج سنة ٦٤٥هـ صُنع لها تختروان مربع بقبة لحملها، وكُسي بالحلل فسمي بالمحمل. وقيل إنه أول محمل عُرف تاريخياً، ومن ثم صار تقليداً سنوياً حتى أوائل القرن العشرين. يرجع في ذلك إلى: محمد باشا صادق – دليل الحج للوارد إلى مكة والمدينة من كل فج – المطبعة الأميرية ببولاق مصر المعزية – ١٨٩٦م، نقلاً عن طبعة جديدة للكتاب من إعداد وتحرير محمد همام فكري، بدر للنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٩م، ص(٢٦٣).

(@@@) – **كسوة الكعبة** تتكون من: ثماني قطع من الحرير الأسود بطول الكعبة، وكل قطعتين بعرض جهة من جهاتها، وتُسدل القطع على جميع الجهات من أعلى إلى أسفل. وجميع القطع من أعلى، تشتمل على مساحة مزركشة بعرض ٧٠سم، مطرز عليها آيات قرآنية. هذا فضلاً عن ستارة كبيرة لباب الكعبة من الأطلس الأخضر مزركشة بالمخيش، وستر مقام سيدنا إبراهيم، وستارة باب المقام من الخارج وأخرى من الداخل. وللمزيد انظر: محمد باشا صادق، السابق، ص(٢٦١).

والزعماء الدينيين المسلمين قريبة من بحيرة الأزبكية، وحي النصارى (حارة النصارى) كان قريباً أيضاً من الأزبكية، وقد نقلت البطريركية القبطية إلى هناك في عام ١٧٩٤م. وتغذي البحيرة قنوات من النيل في موسم الفيضان، ويذهب الكثير من الناس إليها للتجديف طلباً للاسترخاء. وكانت المكان الذي تعقد فيه الاحتفالات العامة، وهناك تطلق الألعاب النارية سنوياً عندما يفتح سد الخليج (القنال) دلالة على ارتفاع منسوب النيل (١).

ظلت الأزبكية زمناً طويلاً مركز تسلية القاهرة؛ فهناك يجلس الناس، وينصتون للشعراء العرب والحكائين في مقاهيها ومطاعمها التي تنتشر على جانب البحيرة. ويظل محيط حدائق الأزبكية والشوارع المحيطة بها أحد مراكز حي المسارح في القاهرة إلى يومنا هذا. وقد عاش الحاكم محمد خسرو باشا هناك في قصر الألفي بعد الحملة الفرنسية (١٧٩٨-١٨٠١م)، وهناك بنى محمد علي باشا، الوالي منذ عام ١٨٠٥م، قصراً كبيراً.

وعقد محمد علي في الأزبكية في عام ١٨١٣م (محرم ١٢٢٩هـ) الاحتفالات بزفاف ابنه إسماعيل باشا، وزفاف سكرتيره محمد بك الدفتردار على ابنته، واستمتع من حضروا هذه الاحتفالات، التي امتدت أسبوعين، بكل أنواع التسلية وكل أنماط المسليين (أرباب الملاعب): القره قوز، والقمار، والأراجيح، وممارسي الألعاب السحرية، والمطربين، ومغني الشوارع (المفزلكين)، والممثلين (حباظية)، والسائرين على الحبال المشدودة (@)، ولاعبي الأكروبات، والقرادين والراقصين والراقصات (برامكة) (٢)(@@). وكانت المساحات الواسعة المفتوحة أسفل القلعة التي يطلق عليها الرميلة - حيث يمكن مشاهدة القرود والمصارعين والدجالين والممثلين - ملتقىً دورياً في المدينة لمثل هذه الأحداث (٣).

---

(1) - Ibid., 2, 18, n. 5.

(@) – السائرون على الحبال المشدودة، طائفة تُسمى **البهلوانية**، قال عنها أحمد أمين: هي " طائفة معروفة يمشون على حبال تُشد على عمد أو نحوها، مرتفعة على الأرض بنحو خمسة أمتار، ويمسكون في يدهم عصا من الذهب تكون عادة ثقيلة، لضبط موازنتهم. وقد بلغ بعضهم في ذلك حداً بعيداً من الإتقان، فهم يأتون بحركات غريبة على الحبال، بل قد يذبحون الخروف والشاة وهم واقفون عليها. وعادة تُستدعى هذه الطائفة في الأفراح الكبيرة كفرح أنجال إسماعيل باشا ". ***قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية*** - السابق - مادة (بهلوان) - ص(١٠٣).

(2) - al-Jabarti (1297), 4, 198.

(@@) – تُطلق كلمة **برامكة** أو **برمكي** على من يقوم بالأعمال الجنسية المشينة. ويُقال أيضاً أنهم من أصل البرامكة أيام عزهم في عصر هارون الرشيد، فلما نُكل بهم انضموا إلى المغنين والمغنيات، فسقطوا من أعين الناس ووصموا بهذه الشنائع. للمزيد، انظر: أحمد أمين - ***قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية*** - السابق - مادة (برمكي وبرامكة) - ص(٨٧).

(3) - Anon. (1824), 188 and de Chabrol (1822), 443.

القره قوز

كان لاعب الظل في القره قوز يستخدم حاملاً مثل مسرح الدمى الأوروبي، وبدلاً من مسرح مكشوف يمتد قماش من القنب عبر هذا الحامل، ويضاء من الخلف بسراج زيتي. ويضغط لاعب الظل أشكالاً زاهية الألوان، يبلغ طولها قدماً، مصنوعة من الجلد على قماش القنب بواسطة عصى توجهها أُدخلت في الأشكال. ويتحكم في الأشكال عادة لاعب واحد (المقدم)؛ وأحياناً يكون قد استأجر مساعدين أو تلاميذ لتحريكها. وقد يصاحبه في المناسبات الأكبر شأناً ثلاثة أو أربعة موسيقيين يعزفون على آلات: الرق، والناي، والطبلة.

ويستهل القره قوز - الشخصية الرئيسة - العرض بتحية الجمهور، ويثني على الحكومة، ويعلن موضوع التمثيلية. ويتألف العرض من حوارات كوميدية قصيرة، ورقصات ومشاهد مألوفة، تتسم بإساءات فهم لغوية، وصخب وعنف وغمز جنبي، تماماً مثلما في عروض بنش (Punch) وزوجته جودي (Judy) في المسرح الإنجليزي. وفي بعض الأحيان تغيب النساء عن هذه الأماكن، عندما تقدم عروض الفانوس السحري وعروض بنش العربية (عروض الدمى) لأنها تعرض مثل هذا الفجور المطلق العنان (١)، وهناك شخصيات مألوفة، القره قوز، الذي يصور العرض مغامراته، شخص مشاكس، واسع الحيلة ومتفاخر، على الرغم من أنه يكشف عن حكمة شعبية.

ويذكر دارس الثقافة العربية إدوارد ويليام لين (@) (Edward William Lane)، الذي أقام في مصر في (١٨٢٥-١٨٢٨م و١٨٤٢-١٨٤٩م)، أن عروض القره قوز في أغلب الأحيان باللغة التركية :

---

(1) - Didier (1860), 353.

(@) – **إدوارد ويليام لين** (١٨٠١-١٨٧٦م): مستشرق إنجليزي، وُلد بقرية هارفارد في ١٧/٩/١٨٠١م، ودرس بعض الوقت بجامعة كمبريدج ليصبح قسيساً، ولكنه ترك الدراسة لولعه بالدراسات الشرقية، وسافر إلى مصر وأقام فيها ثلاث سنوات (١٨٢٥-١٨٢٨م)، فتعلم العربية الفصحى واللهجة المصرية الدارجة، واختلط بعامة الأهالي مما شجعه على دراسة أحوالهم وطباعهم وعاداتهم. وعندما عاد إلى إنجلترا وجد من يدفعه إلى العودة إلى مصر مرة أخرى لكتابة كتاب عن أحوال وعادات الشعب المصري. وبالفعل عاد لين إلى القاهرة لمدة أخرى (١٨٣٣-١٨٣٥م) واستكمل فيها كتابه "عادات المصريين المحدثين وطباعهم " الذي نشر عام ١٨٣٦م. ثم اهتم لين لمدة عامين بنشر ترجمة إنجليزية لكتاب " ألف ليلة وليلة ". وقد زار لين مصر للمرة الثالثة، ومكث بها مدة سبع سنوات (١٨٤٢-١٨٤٩م)، اهتم فيها بجمع مواد معجمه العربي/الإنجليزي الشهير، الذي كرّس– فيما بعد - حياته من أجله، حتى وفاته في ١٠/٨/١٨٧٦م. للمزيد ينظر: د.عبد الرحمن بدوي – موسوعة المستشرقين – دار العلم للملايين – بيروت – ط٣ – ١٩٩٣ – ص(٥٢٣-٥٢٦).

إن عروضهم، التي تكون بشكل عام، بالغة البذاءة، تقوم مـن آن لآخـر بالترفيه عن الأتراك المقيمين في القاهرة، لكنها، بطبيعة الحال، ليست جذابة جـداً بالنسبة لمن لا يفهم اللغة التركية (١).

وقد شاهد المبشر الألماني هاوسمان (Haussman) عروضاً باللغـة التركيـة فـي القاهرة في ستينيات القرن التاسع عشر. وقد ألمح بعضهم إلى أن القره قوز لـم يعـد إلـى الظهور حتى حوالي السبعينيات من القرن التاسع عشر (٢). كانـت التركيـة لغـة النخبـة الحاكمة، والأسرة الملكية، وكبار ضباط الجيش حتى تاريخ متقدم في القرن التاسع عـشر. وفي ١٨٧٩م كان هذا " العرض المثير للضحك للنكـات الفجـة والمـشاجرات المحتدمـة والإيماءات غير اللائقة "مايزال منظراً مألوفاً في القاهرة، وبالفعل في معظم مدن الشرق(٣)، وكان يبقى لسنين عديدة.

وعلى الرغم من أن بعض النصوص والأوصاف التفصيلية للقره قوز متاحـة مـن قرون سابقة، وأن يعقـوب (Jacob)، وكـاهلي (Kahlé)، وليتمـان (Littman)، وبروفـر (Prufer)، وتيمور باشا قد جمعوا نصوصاً عند نهاية القرن التاسع عـشر وبدايـة القـرن العشرين، إلا أن القليل معروف عن عروض القره قوز التي شوهدت فـي المـدة موضـع البحث. وقد حاول تالاسو (Thalasso) أن يوضح أن القره قوز العثماني المتـأخر اسـتعار بعض المشاهد من مـسرحيات مـوليير "***طرطـوف*** " (*Tartuffe*) و" ***البخيـل***" (*L'Avare*) و"***مقالب سكابان*** " (*Les Fourberies de Scapin*)، وقد يكون القره قوز المصري قد اسـتقى من أعمال هذا الكاتب الدرامي، وغيره من الكُتّاب الدراميين (٤). وعنـدما بـدأ الجمهـور المصري يتردد على المسرح الأوروبي منذ زمن الغزو الفرنسي، قد تكون بعـض مـشاهد المسرح الأوروبي قُلدت في عروض القره قوز، إذ أصبح الأفندي (المـصري المتفـرنج) واحداً من الشخصيات المألوفة في العرض.

كانت عروض الدمى شائعة أيضاً في مصر، وعلى الأخص في شـوارع القـاهرة؛ وقد طبق مصطلح القره قوز التركي بالتساوي على مسرح الدمى (٥). وكان العرض يقـدم

(1) – Lane (1860), 397.
(2) - Muller (1909), 341-2.
(3) - Anon., *The Saturday Review* (1879), 112.
(4) - Adolphe Thalasso "Moliere et Ie théâtre turc", *La Revue theatrale* (aoüt 1904) in Abul Naga (1972), 44.
(5) - Clot Bey (1840), 2, 99.

على خشبة مسرح ضيقة جداً، حيث كان عارض الدمى يمكنه أن يتحرك عليها بسهولة. يختفي العارض في علبة خشبية، ويمكنه أن يرى كلا من المسرح والمتفرجين من خلال فتحات من غير أن يُرى. وكانت الأشكال الخشبية أو الجصية الصغيرة - الرديئة الصنع - تبدو من خلال فتحات في خشبة مسرح العلبة، ويتم التحكم فيها بواسطة أسلاك نحاسية، تمر خلال حزوز في غطاء العلبة.

وقد شاهد الكاتب الفرنسي الشهير جيرار دي نيرفال (Gerard de Nerval) في عام ١٨٤٣م شكلاً أكثر بدائية من الدمى التي تتحرك بخيوط (في الأزبكية) يقوم اللاعب بترقيصها بركبته (١). وشأن لاعب الظل كان العارض يضفي على صوته نبرة حادة في حوار الشخصيات بأن يضع أداة خاصة في فمه. وتبدأ الدمى تثنى على بعضها، وتتشاجر بالتدريج، وتنتهي بأن تضرب إحداها الأخرى مثلما في نظائرها البريطانية بنش وجودي(٢).

ويصف الرحالة الإنجليزي سير جاردز ويلكنسون (Gardner Wilkinson) عروضاً من " بنش التركية " رآها في شهر رمضان في أربعينيات القرن التاسع عشر؛ والمركز الخاص لمثل هذه الأنشطة مقهى في الشارع الذي يعيش فيه الباش أغا محمد علي. في هذه العروض يعيد القره قوز أداء أعمال بطولية فذة يزعم أنه أتاها خلال مجرى حياته العملية. ومن الواضح أن هذه العروض لم تلقَ استحسان الكاتب، فقد كتب ويلكنسون قائلاً: " في هذه الدعابات التهكمية لم يرحم القره قوز المنزلة الاجتماعية ولا السن والجنس، وحتى تقديم شكوى إلى الحكومة. كان مجون هذه العروض الشيطانية فاضحاً؛ إلى حد أنه ليصدم جمهوراً إغريقياً؛ رغم تعوده على مسرحيات أريستوفانيس" (٣).

وقد تضمنت أشكال ترفيه أخرى عناصر درامية. كان هناك مهرجون يقومون بالترفيه عن الجماهير في مناسبات مثل مناسبة المحمل:

> كان المهرجون الهزليون، النمط الأصلي لمهرجينا المتعارف عليهم في أوروبا، يتحركون بين الأولياء، وهم يلوون سيماء وجوههم بأشكال غريبة، ويتفوهون بسخافات مقصودة من أجل الترفيه عن عامة الناس، وقد حُملت بعض هذه الشخصيات المسرحية ذات الأردية المتعددة الألوان على أكتاف رجال، وركب الآخرون جمالاً، في حين جعل الأقل تميزاً منهم من أرجلهم فرجاراً لهم،

(1) - de Nerval (1980), 1, 170.
(2) – Niebuhr (1792), 1, 144, and de Chabrol (1822), 443.
(3) - Wilkinson (1843), 1, 270.

مثل مارتينوس سكريبيروس (Martinus Scriberus) الشهير. وتفوق ملابسهم الغريبة ومظهرهم الطريف الوصف؛ لكن المهرج الأساسي يرتدي معطفاً ذا غطاء للرأس من جلد الغنم، وقد ارتداه بصوفه عليه، وله شاربان هائلان في حجمهما، طولهما ست بوصات على الأقل، مصبوغان بألوان متنوعة، ويبرزان من كل جانب مثل أعواد الكراث.

هكذا وصفهم جيمز سينت جون (James Saint John) الرحالة البريطاني، في عام ١٨٣٣م (١). كان مهرجو القاهرة أمهر المهرجين في مصر ومحبوبين من الناس، وكانوا ناجحين على وجه الخصوص في التنكر، وفي اتخاذ أوضاع غريبة، تحفل خطاباتهم بالنكات التي يبجلون فيها بطل تمثيلياتهم الهزلية، الأمير قراقوش (٢)، ذراع صلاح الدين الأيمن، وابنه الذي كان قد أصبح الموضوع الأبدي للنكات الشعبية بصفته مضرب المثل في الغباء(٣). كان قراقوش رجلاً قديراً، لكنه افترى عليه كثيراً في سلسلة من النوادر من قبل ابن مماتي. وفي مولد السيد البدوي في طنطا صيفاً كان يشاهد مثل هؤلاء المتنكرين في الموكب الكبير في الجمعة الأخيرة من الاحتفال:

> يمر عديد من الفتيات مرتديات ملابس صبية ممتطيات صهوات خيول. وبعض أولئك الذين يشتركون في هذه المساخر التنكرية أشخاص ينتمون إلى عائلات طيبة، ويتضمنون أبناء أعضاء البرلمان. وفي مثل هذه المناسبة كان الأوروبي يقدم بشكل كاريكاتيري 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 تشكل أرخص أنواع الوقود في البلد. وكانت هذه الشخصية تنتزع ضحكات صاخبة من الجمهور. وكان القاضي أيضاً يظهر بعمامة مقياس قطرها ياردة تقريباً، في حين يركب خلفه الكاتب، أو السكرتير، جالساً على جحش ورأسه باتجاه الذيل. ويعقد القاضي محاكمات خيالية والموكب يواصل تحركه، أساساً بين أشخاص مذنبين بتطليق عدد مفرط من الزوجات، لأن الجنس الناعم، كما هو معروف، غير ظاهر للعيان، بأي حال من الأحوال، ويجب أن يكال لهن المديح على النحو اللائق (٤).

(1) - Saint-John (1834), 2, 303.
(2) - de Chabrol (1822), 444.
(3) – Forni (1859), 1, 153.
(4) – Michell (1877), 247.

وكان من الممكن رؤية مثل هذا المهرج (في ١٨٧٩م تقريباً)، في ذكرى المولد النبوي، التي يحتفل بها في مساحة واسعة من الأرض، تمتد بين القاهرة وبولاق (ميناء النيل بالقاهرة) حيث تنصب دائرة واسعة من الخيام. وبهذه الخيام أكشاك تضاء بالشمعدانات للعوالم، والقره قوز، وفرق الموسيقى العربية التي يبهج أداؤها على وجه الخصوص الجماهير الغفيرة. ومن بين وسائل الترفيه تشخصيص الدمية التركية التي يقال لها " علي كاكا " (@) كان هذا الشخص يؤدي مشاهد من عمل رابيليه (Rabelaisian) بمساعدة نساء وأطفال من المشاهدين، الذين كانوا يغرقون في الضحك الصاخب، وكانت فكاهاته وإيماءاته فاحشة بشكل لا يوصف. كان من نوع مهرج السيرك، يقرعونه بالضربات ويغمرونه بالسخرية والنكات، لكنه ينتقم لنفسه بممارسته مهنته. ولا يداني المشهد الذي يثير الخجل كل ما يمكن لخيال أكثر الناس انحطاطاً وتلوثاً تصوره (١).

" كان الرقص أيضاً شكلاً شعبياً من أشكال الترفيه بالنسبة للمصريين والزائرين، وكان رقص الغوازي يأخذ شكل الأداء الإيمائي أو الباليه، إذ يحكي قصصاً بسيطة عن العشاق (٢). وأحد أشهر العروض رقصة النحلة التي تقوم بها العوالم (وهن راقصات مصريات)، تتظاهر الراقصة الصغيرة السن فيها بأن حشرة لدغتها، وتستخدم هذا مبرراً لخلع ملابسها (٣).

(@) – يقول أحمد أمين - في قاموسه - عن شخصية (علي كاكا): " هو شخصية غريبة تدل على ولوع المصريين بعلاقاتهم الجنسية. فهي شخصية رجل يلبس الحذاء ويلبس في وسطه حزاماً يتدلى منه قطعة على شكل الآلة الجنسية في أضخم أنواعها. وكان هذا المنظر يثير ضحك النساء والرجال على العموم ضحكاً بالغاً. وكانوا يصنعون منه نماذج من الحلوى في الموالد ". وهذه الشخصية بهذا الوصف لها أصول فرعونية، فقد رأيتها مرسومة ومنحوتة في معابد الأقصر الفرعونية، وكانت نماذجها المجسمة تُباع للسياح. وقد دخلت شخصية علي كاكا مجال المسرح المصري، بوصفها شخصية فنية كوميدية مثلها مثل أصحاب الفصول المضحكة أمثال: كامل الأصلي، وأحمد فهيم الفار. وقد قام عزيز عيد بكتابة وتمثيل مسرحية باسم " ***علي كاكا*** "، كان يعرضها في كازينو دي باري أوائل القرن العشرين، وأصبحت هذه الشخصية - وبالأحرى هذه المسرحية - ملازمة لشخصية عزيز عيد الكوميدية عقوداً طويلة. وللمزيد، انظر: أحمد أمين - قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية - السابق - مادة (علي كاكا) - ص(٢٨٨)، جريدة الأخبار - الأساتذة والممثلون - عدد ٤١٨ - ١٩١٦/٩/١م، جريدة المقطم - المسارح والتمثيل - ١٩٢٣/٥/٢٣م، مجلة التياترو - عزيز أفندي عيد - ١٩٢٤/١١/١م.

(1) - Charmes (1883), 180-1. For ‘Ali Kaka, see Ahmad Amin, *Qamus al- ‘Adat wa’l-Taqalid wa'l-Ta'abir al-Misriya*, 2nd edn, (Cairo, n.d.), 288.

(2) – Saint-John (1853), 2, 186.

(3) – Forni (1859), 1, 406.

المسرحيات الهزلية

كانت العروض الهزلية المرتجلة (التي يقدمها ممثلون رُحل) أقرب السوابق إلى الدراما الحديثة. وقد عرف ممثل الهزليات المصري في أغلب الأحيان حتى بواكير العقد الأول من القرن العشرين باسم " ابن رابية " وتعرف الفرقة باسم " أولاد رابية " (١) ويسميهم الجبرتي – مدون الأخبار المصري (؟ - ١٨٢٥م/١٢٤١هـ) - " أرباب الملاعب "، ويسميهم أيضاً " أهل الملاهي " (المسليون) (٢)(@). وقدّم الرحالة الدانمركي كارستن نيبور (Carsten Niebuhr) وصفاً لمسرحية عرضها هؤلاء الفنانون، وقد شاهدها عياناً عام ١٧٦٣م (٣)(@@).

---

(1) – Moreh (1975), 113.

(2) - Ibid., 111, and al-Jabarti (1297), 4, 198.

(@) – أرجو ألا يُفهم من ذلك، أن الجبرتي أطلق على **أولاد رابية** هذه الأسماء، لأن هذا يعني أن عبارة أولاد رابية مذكورة في تاريخ الجبرتي. والحقيقة أن الجبرتي لم يذكر مطلقاً عبارة أولاد رابية، بل ذكر - على سبيل المثال: أرباب الملاعيب أو الملاعب، أرباب الملاهي، بهلوان الحبل، البهلوانيين، المفزلكين، المحبظين أو الحبيظية .... إلخ، وهنا يستنتج سادجروف أن أولاد رابية فرقة من هذه الفرق، وهذا الاستنتاج مقبول في حالة إثبات أن هذه الفرقة كانت موجودة أيام الجبرتي، لأن أقدم إشارة تحمل اسم ابن رابية - حسب علمي - هي إشارة جريدة *الوقائع المصرية* وإشارة مجلة *وادي النيل* عام ١٨٦٩م، وقد ذكرت ذلك في تعليقي السابق (ص ٣٨) عن أولاد رابية.

(3) – Niebuhr (1792), 1, 143-4.

(@@) – حول هذا العرض، قال نيبور: " لا يتوقع الإنسان أن يكون في مصر تمثيليات، والحق أن القاهرة فيها فرقة تمثيلية كبيرة تتكون من مسلمين ومسيحيين ويهود، يدل منظرهم على أن مثل هؤلاء الناس لا يربحون إلا القليل في هذه البلاد. وكان هؤلاء الممثلون يأتون إلى بيت كل من يستطيع دفع أجورهم على نحو ما، ويتخذون من الفناء الواسع بالبيت مسرحاً لهم، يصنعون في ركن منه ساترا يغيرون وراءه ملابسهم. ولما كان بعض الأوروبيين الذين أمضوا في مصر سنوات كثيرة لم يروا قط تمثيلية عربية، فقد اتفقوا مع هؤلاء الممثلين على أن يأتوا إلى بيت إيطالي متزوج ليعرضوا تمثيليتهم هناك. ولكن لا الموسيقى ولا الممثلون كانوا على ذوقنا. ولم أكن في ذلك الوقت أفهم ما يكفي من اللغة العربية، ولم أجد هناك جدوى في أن أطلب من البعض شرح مضمون التمثيلية لي لأنها كانت فعلاً رديئة جداً. وكان الدور الرئيسي فيها لأعرابية (كان يمثل الدور في الحقيقة رجل في ثياب النساء وكان يبذل جهداً كبيراً في تغطية لحيته) كانت تحتال على المارة جميعاً حتى يدخلوا خيمتها، ثم تستخدم أكثر الوسائل أدباً في تجريد الأجنبي من ثروته، ثم تأمر به أن يضرب وتطرده شر طردة. وكانت قد نهبت العديدين وبدا عليها أنها تتأهب لنهب طائفة كبيرة أخرى وإذا بأحد التجار الفرنسيين الشباب يضيق بهذه المناظر المضحكة، ويعبر عن رغبته في ألا يستمر في مشاهدتها. فلما بدأ واحد بالتعبير عن استهجانه لهذه الفرقة الرديئة، أراد بعض الباقين ألا يظهروا بمظهر من كان ذوقهم دون ذوقه، فأمروا الممثلين بالتوقف ولم تكن التمثيلية قد وصلت إلا إلى منتصفها أو أقل قليلاً ". كارستن نيبور – رحلة إلى بلاد العرب وما حولها: الجزء الأول، رحلة إلى مصر (١٧٦١-١٧٦٢م) – ترجمة د.مصطفى ماهر – المطبعة العالمية – ١٩٧٧م – ص(٣٣١، ٣٣٢).

وفي حفل زفاف إسماعيل باشا ١٨١٣م ظهر هؤلاء الممثلون الذين سموا بـ "الحببظية " في موكب يتألف من طوائف مختلفة، وهم يصورون مهنهم في سلسلة من لوحات تعلو عربات تجرها جياد (١). وقد وصف عالم الآثار بيلزوني (Belzoni) عرضاً لمسرحيتين كوميديتين قدمهما مثل هؤلاء الممثلين في حفل زفاف بشبرا – قريباً من القاهرة في عام ١٨١٥م:

> أخذت الفرقة أماكنها بكثير من النظام، وهم يشكلون مُدرجاً مستديراً، حيث كان الرجال معزولين عن النساء. وبعد الرقص جاء العرض. كان موضوع العرض مأخوذاً من أحداث الحياة الاجتماعية، مثلما يحدث عندنا، لكنه يتسم ببساطة الأفكار العربية وهو يدور حول حاج يخاطب جمّالاً، ويريد الذهاب إلى مكة، ويكلفه بمهمة الحصول على دابة تحمله. يذهب هذا للبحث عن تاجر جمال، ويعقد معه صفقة يخدع فيها بضربة واحدة التاجر والمسافر، إذ يعطي الجمال أقل من المبلغ الذي تلقاه، ويطلب من الآخر أكثر من المبلغ الذي اتفق معه عليه. ويحرص في الوقت نفسه ألا يتقابل البائع مع المشتري. وأخيراً يحضر الجمل مغطى بفرش، كما لو كان جاهزاً للرحيل، لكن حين يريد الحاج امتطاء الحيوان يجده رديئاً لدرجة أنه يرفض أن يأخذه ويطالب بنقوده. ويتحول الأمر من مجرد الكلام إلى التماسك بالأيدي. وعلى أصوات هذه المشادة يظهر تاجر الجمال الذي ينكر معرفته بالحيوان موضوع الخلاف. ويتبين أن الجمال النصّاب ارتكب عملية احتيال ثالثة بأن أبدل بالجمل الجيد الذي كلف بشرائه جملاً رديئاً. ونتيجة لهذا يتعرض للضرب المبرح، ثم يلوذ بالفرار. ومع سذاجة هذه المسرحية إلا أنها حققت نجاحاً لدى الجمهور الذي استمتع بما لقيه الجمال النصاب من سخرية واستهزاء (٢)(@).

وبعد هذه المسرحية شاهد بيلزوني مسرحية كانت كالآتي:

> الشخصية الرئيسة في هذه المسرحية الهزلية مسافر أوروبي يقوم بدور المهرج. ويحدث أن ينزل هذا الأجنبي عند أحد الأعراب. وعلى الرغم من رقة

---

(1) - al-Jabarti (1297), 4, 198.
(2) – Belzoni (1821), 1, 29-31.

(@) – تفاصيل هذا العرض، سبق ونشرها يعقوب لاندو، والدكتور علي الراعي. انظر: يعقوب لاندو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب – ترجمة أحمد المغازي – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٧٢ – ص(١٠٦)، د.علي الراعي – المسرح في الوطن العربي – سلسلة عالم المعرفة – الكويت – ١٩٨٠ – ص(٥٢، ٥٣).

حال هذا الأعرابي إلا أنه أراد أن يظهر بمظهر الغني القادر، فأمر زوجته بـذبح خروف، تكريماً لضيفه الأوروبي، وتظاهرت الزوجة بطاعة زوجها غيـر أنهـا عادت فأخبرته بأن الأغنام تفرقت في المراعي، ويلزم لإعادتها وقت طويل وهنـا طلب الزوج من زوجته ذبح أربع دجاجات، لكـن الزوجـة اعتـذرت بأنهـا لا تستطيع الإمساك بالدجاج، فما كان من الرجل إلا أن طلب منها أن تشوي بعـض الحمام. لكنها اعتذرت مرة أخرى بأن الحمام طار كله. وفي النهايـة اقتـصرت مأدبة الأجنبي على اللبن الزبادي وخبز الذرة، وهو كـل مـا يملكـه المـضيف المحترم (@).

ويصف لين أيضاً هؤلاء الممثلين الكوميديين الذين رآهم في عام ١٨٣٤م:

يقوم ممثلون يقال لهم " المحبظين "(١) ... بمسرحيات هزلية متواصـلة تثير الاستهزاء، ويجد المصريون فيها تسلية في أغلب الأحيان. ونادراً ما تستحق عروضهم الوصف. فهم يقومون بالتسلية وينالون التصفيق أساساً من خلال نكات سوقية وأفعال فاضحة. والممثلون رجال وصبية فقط. ويؤدي رجل أو صبي دور امرأة. مرتدياً زياً نسائياً (٢).

ويقدم لين تقريراً عن مسرحية من هذا النوع، عُرضت أمام محمـد علـي، والـي مصر:

كانت شخصيات المسرحية ناظراً (والي منطقة) وشيخ بلـد (أو رئـيس قرية) وخادم هذا الأخير، وكاتباً قبطياً، وفلاحاً مديناً للحكومة وزوجته، وخمـسة أشخاص آخرين، ظهر اثنان منهم أولاً في دور قارعي الطبول والثالـث عـازف مزمار والاثنان الآخران راقصان. وبعد أن يقوم هؤلاء الخمـسة بـدق الطبـول والعزف على المزمار والرقص، يدخل الناظر وبـاقي الممثلـين إلـى الحديقـة، ويسأل الناظر: "بكم يدين عوض بن رجب؟" عندئذ يجيب العازفون والراقـصون الذين يلعبون الآن دور فلاحين بسطاء: " اطلب من القبطي أن ينظر في سـجله" والكاتب القبطي يحمل في حزامه محبرة، ويرتدي زيّـاً قبطيـاً بعمامـة سـوداء كبيرة. يسأله شيخ البلد: " كم المكتوب على عوض بن رجب ؟ " فيجيب الكاتـب:

(@) – تفاصيل هذا العرض، سبق ونشرها يعقوب لاندو، والدكتور علي الراعي. انظر: يعقوب لاندو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب – السابق – ص(١٠٦، ١٠٧)، د.علي الراعي – المسرح في الوطن العربي – السابق - ١٩٨٠ – ص(٥٣).

(1) – Dozy (1981), 1, 245 defines *muhabbad* as a player of farces.
(2) – Lane (1860), 395-7.

" ألف قرش "، فيقول شيخ البلد: " وكم دفع ؟ " فيجيب الكاتب: " خمسة قروش " فيقول مخاطباً الفلاح: " يا رجل، لماذا لا تحضر النقود ؟ " فيجيب الفلاح: " ليس لدي شيء منها " فيصيح شيخ البلد: " اطرحوه أرضاً " . فيحضرون قطعة منتفخة من الأمعاء تشبه السوط ويضربون بها الفلاح وهو يسترحم الناظر صائحاً: " وشرف ذيل حصانك، يا بيه ! وشرف سروال زوجتك، يا بيه ! وشرف عصابة رأس زوجتك يا بيه ! " وبعد عشرين التماساً من هذا النوع، ينتهي ضربه، ويسحب إلى الخارج، ويسجن. وسرعان ما تأتي زوجته وتسأله: "كيف حالك ؟ " فيجيب: " اعملي معروف يا زوجتي، خذي بعض الكشك وبعض البيض وبعض الشعرية واذهبي بها إلى بيت الكاتب القبطي وناشدي كرمه أن يطلق سراحي ". فتأخذ هذه الأشياء في ثلاث سلال إلى بيت القبطي وتسأل الناس هناك: " أين المعلم حنا، الكاتب؟"، فيجيبون: " ها هو يجلس هناك " فتقول له: " يا معلم حنا، اعمل معروف، وأقبل هذه الأشياء، واعمل على إطلاق سراح زوجي ". فيسألها: "من هو زوجك ؟ ". فتجيبه: " الفلاح الذي يدين بألف قرش ". يقول: "احضري عشرين أو ثلاثين قرشاً لرشوة شيخ البلد ". تمضي، ولا تلبث أن تعود وفي يدها النقود، وتعطيها لشيخ البلد فيقول الشيخ: " ما هذا؟" تجيبه: " خذها كرشوة وأطلق سراح زوجي " فيقول: " جميل جداً، اذهبي إلى الناظر ". تنسحب لفترة قصيرة وتُسّدد حواف جفنيها بالكحل، وتضع حنة جديدة على يديها وقدميها، وتذهب إلى الناظر تقول له: " مساء الخير يا سيدي " فيسألها: " ماذا تريدين ؟ "، " أنا زوجة عوض الذي يدين بألف قرش ". فيسألها مرة ثانية: " ولكن ماذا تريدين ؟" تجيبه قائلة: " زوجي مسجون وأنا في عرض كرمك أن تطلق سراحه" وفيما هي تلح في هذا الطلب تبتسم وتظهر له أنها لا تطلب هذه الخدمة من غير أن تكون راغبة في منحه تعويضاً، ويحصل على هذا التعويض وينحاز إلى جانب الزوج ويطلق سراحه (@).

كانت هذه المسرحية الهزلية تعرض أمام الباشا؛ بهدف تنبيهه إلى سلوك هؤلاء الأشخاص، الذين أوكل إليهم مهمة جمع الضرائب. شاهد هذه التمثيليات الدرامية البسيطة أيضاً الموظف البريطاني جون بورنج (John Bowring)، الذي كان يرفع تقاريره إلى لورد بالمرستون (Palmerston) عن شئون مصر عام ١٨٣٩م. أشار بورنج إلى هذه المسرحيات غير الناضجة، التي كانت ترتبط دائماً بموضوعين من أكثر الموضوعات أهمية لهم: دينهم،

(@) – سبق وأشار يعقوب لاندو إلى فحوى هذا العرض، كما نشر تفاصيله الدكتور محمد يوسف نجم، ثم الدكتور علي الراعي. انظر: يعقوب لاندو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب – السابق – ص(١٠٧)، د.محمد يوسف نجم – المسرحية في الأدب العربي الحديث – دار الثقافة، بيروت – ط٢ – ١٩٦٧م – ص(٧٥، ٧٦)، د.علي الراعي – المسرح في الوطن العربي–السابق– ص(٥٣، ٥٤).

وفرض الضرائب عليهم. قال بورنج " تقدم الدرامات الدينية عادة مسيحياً كافراً، تمارس عليه عملية الهداية في شكل عمليات ضرب قاسية بالعصا، ودائماً ما تنتهي العملية بانتصار العقيدة المحمدية، ويستسلم المسيحي الذي يعاني شيئاً فشيئاً، وبعد وفرة من الضرب يصل المسيحي إلى وفرة من الإيمان" (١).

وشاهد رفيق الروائي الفرنسي جوستاف فلوبير (Gustave Flaubert)، ماكسيم دوكام (Maxime du Camp) عرضاً بالقاهرة في نوفمبر من عام ١٨٤٩م، أثناء رحلته إلى مصر، في حفل زفاف ابنة خادم حمام الخديوي عباس باشا، وكان في العرض ممثلان:

> كان أحدهما يتنكر في زي امرأة غريبة الشكل، والآخر يضع لحية طويلة وقد قوس ظهره مثل رجل بلغ المائة عام. كان هذان الشخصان يلعبان نوعاً من التمثيلية البدائية، يدور فيها سؤال مراراً وتكراراً من المرأة العجوز، عن العمر والأدوية، وكل كلام يصدر عنها يثير ضحك الجميع. ولا يمكنني ترجمة ما كانا يقولانه، إذ أن لغتهما وإشاراتهما كانتا من الفجاجة والبذاءة، لدرجة أن أريستوفان الطيب نفسه، كان ليحمر وجهه خجلاً إلى أن يصيبه نزيف في المخ !

أمتع هذا العرض النساء داخل البيت، واللاتي كن يضحكن باستمتاع، ويطلقن زغاريد ليظهرن استمتاعهن (٢). لم يكن فلوبير نفسه بهذا القدر من الحرص شأن رفيقه في إعادة حكي المشهد، فهو يعطينا جزءاً من الحوار بين المريضة والطبيب:

- من بالباب ؟ ... لا، لن أسمح لك بالدخول من الباب ؟
- إنه ...
- لا. من ؟ ... من ؟
- بغى !
- أوه ، ادخلي طبعاً
- ماذا يفعل الطبيب ؟
- إنه في الحديقة.
- مع من ؟
- مع حماره .. إنه ينكحه !! (٣).

---

(1) - Bowring (1840), 144.
(2) - Du Camp (1889), 30.
(3) - Steegmuller (1983), 37-8.

كان من الممكن مشاهدة مثل هذه الهزليات المضحكة - التي نأمل أن تكون أكثر وقاراً - بعد نمو المسرح العربي بالأسلوب الأوروبي، حتى أن البنات في الحرملك الملكي كن يقمن بأداء هذه الهزليات (١). وقد حضر تشارلز وارنر (Charles Warner) هزلية عربية ساذجة في شتاء (١٨٧٤- ١٨٧٥م) قام بعرضها بحارة مصريون على متن مركب في النيل. أدى البحارة أدوار أعيان متنوعين، يُعطون أو يتلقون البقشيش (٢)(@). ويبدو أنه كان من المعتاد أن يقوم بحارة المراكب بالترفيه عن المسافرين بهذه الطريقة.

وقد شاهد هاريت مارتينو (Harriett Martineau) مثل هذا العرض في فبراير ١٨٤٧م (٣). وفي يناير ١٨٨١م شاهد المعلم الخصوصي بالقصر بتلر (Butler)، دراما تركية في الليلة الأولى من الاحتفالات، التي أقيمت لزواج نجل الخديوي إسماعيل- الأمير محمود - بحضور الخديوي واثنى عشر من موظفي البلاط. كان يصاحب العرض اثنان من الموسيقيين: واحد للعزف على الفلوت، والآخر على طبلتين على شاكلة وعائين مقوسين.

> كان ضرباً من الكوميديا غلب فيه الحوار على الفعل. أظهر المشهد الأول استئجار زوجة شابة، بينما كانت هذه ترتدي ثياباً كلها من الحرير الأزرق، وبصحبتها عجوز شمطاء ترتدي ثياباً كلها بلون قرمزي، وخادمة ترتدي ثياباً كلها صفراء اللون، وقد مثل هيئة البيت بمنشر غسيل انسحب النساء خلفه، وإن بقين مرئيات بالطبع وليس هذا مثل حائط سيناوت في مسرحية "***بيراموس وثيبي***" (*Pyramus and Thisbe*) (٤)، وبمجرد الاتفاق على الإيجار، دخل الزوج مترنحاً وغير قادر يتعثر تحت سلة كبيرة فارغة تعني أمتعة العائلة. وعندما غادر مرة أخرى، تقدم يهودي بشع الهيئة بصحبة قزم ذي لحية، لا يكاد طوله يبلغ قدمين. كان اليهودي دائناً أتى يطالب بالدفع، وانتهت مشادة أغضبت هذا بشجار، راح القزم يطوف حول المكان بسرعة بالغة على أربع، وهو يهاجم

---

(1) - Chennells (1893), 2, 206.

(2) - Warner (1904) quoted in Landau (1969), 52.

(@) – الحديث عن هذا العرض، سبق ونشره يعقوب لاندو. انظر: يعقوب لاندو - دراسات في المسرح والسينما عند العرب – السابق – ص(١٠٨).

(3) – Martineau (1876), 187.

(4) - كان توم سناوت (Tom Snout) - وهو سباك - واحداً من الميكانيكيين البسطاء الذين قدموا مسرحية ***بيراموس وثيبي*** *Pyramus and Thisbe* القصيرة في مسرحية شكسبير ***حلم ليلة صيف***، وهو يمثل في المسرحية دور حائط ***أظرف حاجز*** [المؤلف].

السيدات بسرعة وخفة حركة قط. وفي منتصف النزاع يدخل الزوج الثمل، ويحزم اليهودي والقزم في السلة، ويجرهما حول الغرفة، وهو يشكو من ثقل المتاع، وتلي ذلك مشهدان بدائنين أحدهما: تركي والآخر فارسي، انتهيا إلى المنوال نفسه، ولكن في النهاية واجه الزوج طابوراً من الدائنين، وأقرت الزوجة بتبذيرها، ليفيقه هذا من الخمر، ويعد بالدفع بطريقة مروضة، وتصل الكوميديا إلى نهايتها على نحو فاتر (١).

هذه الأوصاف الموجزة هي كل ما نعرفه عن هؤلاء الممثلين الرُحَّل في القرن التاسع عشر. كانت عروضهم تحدث عامة في الاحتفالات الأسرية، وأيام الأعياد التي يُشاهد فيها القره قوز. وكانت هذه المشاهد الكوميدية تكثر في حفلات الزفاف، التي تكون على نفقة العريس، وتعرض أمام البيت أو في فنائه إذا كانت كبيرة 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 (٢). ويبدو أنه إذا كان الحفل يتضمن مجموعة كبيرة من الفنانين، فإنهم يعرضون لقاء أجر في بيوت الأعيان والأغنياء، رغم أنهم أحياناً في رمضان كانوا يعتمدون على كرم جمهور الحاضرين في مكان عام.

وطبقا لما يقوله نيبور (Niebuhr)، قد يرى المرء فرقة مختلطة من المسلمين والمسيحيين واليهود (٣)، فقد كان من الواضح أن التمثيل على عكس المهن الأخرى، لا يوجد فيه انتماء ديني، ولما كان أعضاء مهنة التمثيل من غير شك، محتقرين من قبل المجتمع عموماً، فمن الطبيعي أنه لم تكن ثمة منافسة بين الطوائف الدينية للتحكم في عضويتها. وكان الرجال والصبية يؤدون أدوار النساء منعاً للإساءة إلى الأعراف الاجتماعية في مجتمع يفصل فيه بين الجنسين، وكان الممثلون يرتدون أحياناً زيّاً نسوياً، ويمكن أن يكونوا قد استخدموا أيضاً مساحيق التجميل وربما الأقنعة.

وكان يروق لمعظم الجماهير تصوير محن الجماهير المطحونة، وهجوم الممثلين على طبقة الموظفين الفاسدة، والطبقات الحاكمة العليا المتجبرة، والضرائب المفرطة (٤)، وحتى مؤيدوهم من الأغنياء وذوي السلطة والنفوذ رأوا في هذا تهكماً مسلياً غير ضار.

(1) – Butler (1887), 280-1 and 299.
(2) – Lane (1860), 172-3, and de Nerval (1980), 1, 158.
(3) - Niebuhr (1792), 1, 143.
(4) - Martineau (1876), 187.

وهناك الكثير من الغمز الجنسي، بل حتى أشكال من الأفعال الفاضحة، على الرغم من أنه يبدو أن العروض كانت تضم جمهوراً مختلطاً، وإن كانت غالبيته من الشباب (١).

كان " أولاد رابية " يتهكمون على الطبقات الحاكمة لسلبها المزارع وسرقة المواشي، والعقوبات الصارمة التي فرضوها من ضرب بالسياط، أو إعدام رجل لأنه سرق ٢٠ فضة (بارة) أو شنق شخص ما؛ لأن المدير أو المأمور غضب. كان العنف والضرب بالعصا والسجن من العقوبات التي أنزلت بالمستضعفين سيئي الحظ من المقومات المشتركة في هذه التسلية. كانوا يسخرون من أولئك الذين فشلوا في الدفاع عن شرفهم، وأولئك الذين وثقوا ثقة شديدة في خدمهم وعبيدهم (٢)، وغالباً ما استهدفت المسرحية الأوروبيين والأقليات الدينية من المسيحيين واليهود.

وكان الكثير من الجوانب: الفكاهة السائدة، والقدرة الجنسية، والهجوم على الفساد، وسب الأقليات، والاستهزاء من سذاجة الرجل العامي موضوعات شائعة في كل من القره قوز والهزليات. وربما دان كل من هذين الشكلين الدراميين الشكل الآخر. وقد وجدت هذه الموضوعات صدى لها في المسرح المصري العربي الساخر في العقد الثامن من القرن التاسع عشر. كانت فكاهة هذه الهزليات أشبه بالتمثيل الصامت البريطاني، أو تمثيل فناني الشارع اليوم. وشأن هذه العروض كانت تصاحبها الموسيقى، واشتراك المتفرجين موضع ترحيب وتشجيع.

لم تفسح هذه المسرحيات الارتجالية مجالاً كبيراً لتطور الحبكة أو الشخصية، وغالباً ما قدمت تعليقاً أخلاقياً أو اجتماعياً، وقد قارنها جيرار دي نيرفال (Gerard de Nerval) بـ " الأقوال المأثورة " الفرنسية (كوميديات قصيرة تصور مبدأً أخلاقياً) (٣) لم يكن أكثر الراصدين الأوروبيين متأثرين بهذه العروض، فقد كتب كلوت بك (Clot Bey) - المدير الفرنسي لمدرسة الطب المصرية من عام ١٨٢٧م إلى عام ١٨٤٩م - قائلا: " إن التمثيليات التي يعرضونها تخلو من الإثارة وتفتقر إلى الروح، هذه هي الطفولة الأولى للفن في الشكل الأكثر بدائية والأقل جاذبية " (٤).

---

(1) – Baedeker (1878), 21.
(2) - Anon., *al-Ustadh*, 1:21 (10 January 1893), 502.
(3) - de Nerval (1980), 1, 158.
(4) - Clot Bey (1840), 2, 99-100.

ولم يستحسن كثير من المتعلمين العرب - الذين يشاركون معظم الأوروبيين الرأي - هذه التسليات الشعبية، ونظروا إليها بوصفها لا تلائم العصر الحديث، ومن الأفضل أن تزال من المشهد الاجتماعي. ويذكر الجبرتي إن " طوائف مهن الترفيه مثل الراقصات والقرادين والممثلين كانوا من بين أشد الطوائف وضاعة ". واعتبر المسلمون هذه الأشكال من الترفيه لا أخلاقية، حيث إنها تشجع المسلم على أن يحول اهتمامه عن وظيفته الأولية، وهي الورع الحق (١).

ويفرق التربوي المصري علي مبارك في روايته " ***علم الدين*** " المنشورة عام ١٨٨٢م بين المسرح الأوروبي 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 متخيلة، أو أحداثاً حدثت بالفعل. وقد يكون هذا التقليد مفيداً عندما يجعل الناس يضحكون، ويكشف عن بذاءة فعل لا أخلاقي بطريقة مضحكة وهازئة. وقد يتعرف شخص على سوءات سلوكه، التي رفض في السابق أن يتعرف عليها وهي تعرض، فيكف عن مثل هذا الفعل المنفر، رغم أن هذا نادراً ما يحدث.

وشعر الشيخ أن هذا الفن يقوم على لغة صدامية، وضعف عقلي ورذيلة، مما يجعل أي شخص ذي عقل وإحساس ديني، أو لديه مثقال ذرة من الحياء أو الأدب يتجنبها. وقد فسدت أخلاق بعض الناس وتغيرت شخصيتهم بعد أن 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، وضارة ويجب رفضها. وانتهى عمل مبارك إلى أنه على الأتقياء أن يبتعدوا عن أماكن ترتادها هذه الجماعات (٢).

ولعل الضغوط الأوروبية قد أدت بالسلطات عام ١٩٠٨م في القاهرة، إلى حد منع خطر القره قوز (٣). وقد عبرت مقالة في جريدة " *البيان اليومي* " (*Manifeste Quotidien*) بالإسكندرية عام ١٨٧٤م، عن أملها في أن تحرم هذه الهزليات غير المهذبة:

---

(1) - al-Khozai (1984), 35.

(2) - Mubarak (1299), 2, 403-4.

(3) – Abul-Naga (1972), 44-5.

يدور ضرب من التسلية العربية (الفانتازيا) (١) فـــي شـــوارع المدينـــة المأهولة في أوقات الزفاف والمناسبات الأخرى، ويتصدر هذه التسلية شخـــصان يتظاهران بأنهما يقومان بأعمال أكروباتية، باســـتخدام أكثـــر الإيمـــاءات بـــذاءة وتنفيراً. ونحن واثقون أننا بإشاراتنا إلى الإزعاج (الذي يسببانه) ســـوف نراهمـــا يختفيان (٢).

(1) - كان مصطلح فنتازيا (fantaziya)، وهو اسم عام أطلقه المصريون على أنواع التسليات التي يشاهد أو يسمع فيها أي شيء مرح، يطبق على هذه المناسبات، وهو مأخوذ عن الإغريقية (كلونزيجر Klunziger، ١٨٧٨، ١٨٨). ويعرفه دوزي (Dozy) (١٩٨١، ٢، ٢٨٣) بأنه أمسية " تعزف فيها الموسيقى ويحدث فيها رقص" [المؤلف].

(2) - *Manifeste Quotidien* (1874) quoted in *La Finanza*, 133, 31 May 1874.

الفصل الثالث

المسرح الأوروبي في مصر

مسرح نابليون

عندما احتلت قوات الحملة الفرنسية مصر في ١٧٩٨م بُذلت جهود كثيرة لمقاومة الاكتئاب والحنين إلى الوطن في صفوف هذه القوات، وكان ذلك من خلال توفير التسليات الملائمة لكل أولئك الأجانب الذي أُتي بهم إلى شواطئ مصر. ومن المحتمل أن عدداً من العوامل حفزت مجلس المديرين - السلطة التنفيذية الفرنسية - أن تشرع في الحملة الفرنسية على مصر. وربما نظروا إلى الغزو بصفته سبيلاً إلى تسديد ضربة إلى إنجلترا لسد الطريق البري إلى الهند، ومن ثم تهديد قبضة إنجلترا على ذلك البلد، وتحدي التجار الإنجليز في البحر الأحمر من غير إثارة حرب أوروبية. وكان أيضاً بدون شك رداً على سوء معاملة المماليك للتجار الفرنسيين.

وقد أدت الحملة لحد ما إلى إرضاء متطلبات توسيع سطوة الاستعمار الفرنسي، والذي ضعف بعد فقدان المستعمرات السابقة، على الأخص في شمال أمريكا. وكان الاعتقاد أن يأتي مع الاستعمار ربح مصاحب له من الزراعة والتجارة المصرية، وقد ألمح بعضهم أيضاً إلى أن مجلس المديرين كان يتخلص من خلال الحملة، من نابليون بونابرت (Napoleon Bonaparte) الجنرال الناجح ذي الشعبية الجارفة، والطموح الشديد.

وبعد الاستيلاء في ٢١ يولية ١٧٩٨م على القاهرة سرعان ما كان هناك فرقة موسيقية تعزف، ونُظمت حفلات موسيقية، وافتُتح بالقرب من الأزبكية تيفولي (Tivoli) وبه عزف للرقص ولعب القمار والقراءة، ومقصف لتتاول المرطبات (١)(@). وفي أكتوبر ١٧٩٨م اجتمعت مجموعة من بين العلماء المصاحبين للجيش، لجنة الفنون، تتألف من: بلزاك (Balzac)، وريجل (Rigel)، وريبو (Ripault)، وريدوتي (Redouté) لتأسيس جمعية

(1) - Charles-Roux (1937), 244.

(@) – هذه الأمور وصفتها بإسهاب جانيت تاجر في دراستها "طلائع المسرح الحديث في مصر"، السابق، ص(١٩٣-١٩٤).

من الهواة، ليديروا مسرحاً (صالة عروض مسرحية) في القاهرة (١). وفي ديسمبر طلب مندوبوهم أخشاباً لبناء مسرح (٢)، وتقرر أن يعرض المسرح بعضاً من أكثر ذخيرة المسرح الفرنسي إمتاعاً في قاعة بُنيت بذوق رفيع.

وخصصت جريدة الحملة "بريد مصر " (*Courier d'Egypte*) (@)، وهي أول جريدة مصرية (@@)، مساحة لتغطية أنشطة جمعية هواة الدراما الفرنسية، وقد أوردت في ١٠ فبراير ١٧٩٩م خبراً عن العمل في تشييد المسرح قرب بحيرة الأزبكية (٣) فقد استخدم الفرنسيون المنطقة، منطقة مساكن رئيسة لقوات الاحتلال، وأقام نابليون في قصر الألفي، واحتل فرنسيون آخرون قصوراً أخرى. وعاش الكثير من الأجانب من الإيطاليين واليونانيين في المقام الأول في المنطقة قبل وأثناء الاحتلال (٤). وفضلاً عن المسرح كانت أماكن ترفيه أخرى قد فتحت أبوابها في المنطقة المجاورة مثل: الكباريهات، والمقاهي، وبيوت الدعارة، لتلبي احتياجات القوات (@@@).

---

(1) - Luthi (1974), 90, n. 24, and Amer (1967), 16-17 from *Courier de l'Egypt*, 11, 20 vendemiaire, Vll[e] année de la République. 4.

(2) - Balzac's letter to Napoleon, dated27 frmaire (17December 1798) in de Taffanel, III, 382.

(@) – جميع أعداد هذه الصحيفة، وجميع أعداد صحف الحملة الفرنسية التي صدرت في مصر باللغة الفرنسية، تمت ترجمتها إلى اللغة العربية ونُشرت في كتاب: صلاح الدين البستاني - صحف بونابرت في مصر: ١٧٩٨/١٨٠١م - دار العرب للبستاني بمصر – ١٩٧١م.

(@@) – أول جريدة مصرية تصدر في مصر كانت جريدة **الوقائع المصرية** عام ١٨٢٨م. أما جريدة *Courier d'Egypte* فهي أول جريدة فرنسية تصدر في مصر عام ١٧٩٩م، ولم تكن جريدة مصرية.

(3) - *Courier de l'Egypt*, 27, 22 pluviôse, VLL[e] année de la Republiquc, 3, and Kilani (1959), 107.

(4) - Ibid., 52-3.

(@@@) – أحد هذه الأماكن، وصفته جريدة (*Courier d'Egypte*) - في عددها الثالث عشر عام ١٧٩٨م – قائلة: " نظراً لأن الفرنسيين الموجودين الآن في القاهرة، يحسون بحاجتهم إلى مكان للاجتماع، يستطيعون أن يجدوا فيه بعض الراحة خلال ليالي الشتاء الطويلة، فإن المواطن دارجيفيل (DARGEAVEL) قد تكفل بالقيام بمشروع نادٍ خاص، يقدم لهم فيه كل ملذات المجتمع. وذلك بعد أن حصل على موافقة القائد العام. ووقع اختياره على مترل وحديقة واسعة في حيّ الأزبكية يستطيع الفرنسي أن يجد فيه بعض الترفيه. وربما يكون فوق ذلك وسيلة لجذب سكان البلاد ونسائهم إلى الدخول في مجتمعاتنا، وتعليمهم عن طريق غير مباشر العادات والأذواق والمودات الفرنسية ". د. محمود نجيب أبو الليل - الصحافة الفرنسية في مصر منذ نشأتها حتى نهاية الثورة العرابية - ط١ - مايو ١٩٥٣م – من غير مطبعة أو ناشر - ص(٧٧، ٧٨).

وقد حظى كل مسعى لتسلية المغتربين بدعم القائد الأعلى. وكان بونـــابرت يفـــضل الممثلين المحترفين، فقد طلب من مجلس المديرين في باريس أن يرسلوا " فرقـــة ممثلـــين كوميديين " وفي الوقت نفسه طلب " فرقة رقص باليه " ومتعهدي عروض مسرح العـــرائس من أجل الناس (ثلاثة أو أربعة على الأقل) ومائة امرأة فرنسية، زوجات كل العـــاملين فـــي البلد وبعض تجار الخمور وبعض المقطرين. ولسوء الحظ كان على الحملة أن تبقى بدونهم لأنهم لم يصلوا أبداً. وقبل أن يعود إلى فرنسا مباشرة في نهايـــة أغـــسطس ١٧٩٩م كتـــب نابليون تعليماته في ٢٢ أغسطس لخليفته كليبر (Kleber):

> لقد طلبت سلفاً عدة مرات فرقة ممثلين كوميديين، وسوف أحرص بشكل خاص على إرسال فرقة إليك. فهذا البند ذو أهمية كبرى للجيش، وبصفتها وسيلة للبدء في تغيير عادات البلد (١).

وفي ٢٤ ديسمبر ١٧٩٩م نشرت الجريدة أول تقرير لها عن عرض مسرحي، ربما الأول من نوعه في مصر:

> لقد تكونت في القاهرة فرقة درامية، قدّمت في ديسمبر وسط تصفيق دائم من جمهور غفير مسرحية فولتير (Voltaire) "**موت قيـــصر**" (*La Mort de Cesar*) ومسرحية "***المتحذلقات***" (*Les Précieuses ridicules*) لموليير (Moliere). وينبغـــي علينا أن نتقدم بالشكر الجزيل للهواة الذين يشكلون هـــذه الفرقـــة، لأنهـــم جلبـــوا لمواطنيهم مسرحاً ممتعاً، حيث يستطيع المرء من آن لآخـــر أن يقـــضي بعـــض ساعات، يتذوق فيها متعة الإعجاب بعروض لعظماء فنانينـــا، ويـــشعر بالبهجـــة والسرور وسط متاعب الحرب والأمور العامة (٢).

وقد دُمر المسرح الأول في الانتفاضة الثورية في ربيـــع ١٨٠٠م واحتـــرق أثنـــاء الانتفاضة جانب من ميدان الأزبكية احتراقاً كاملاً، ولذلك استُغلت الفرصة لتوسيع الشوارع للسماح للعربات التي تجرها جياد بالمرور. وأعاد الجنرال مينو (Menou) بنـــاء المـــسرح، وأسماه مسرح الجمهورية (@).

---

(1) - Charles-Roux (1937), 244-6, and Napoleon I (1860), 5, 738.

(2) - *Courier de l'Egypt*, 8, 3 nivôsc (24 December 1799), 50, 4.

(@) – الاسم المعروف به هذا المسرح هو **مسرح الجمهورية والفنون**. وهذا المسرح هُدم أثناء ثورة القاهرة أيام الحملة الفرنسية، ولم نسمع عنه بعد ذلك. وعندما جاء الخديوي إسماعيل وأراد إعادة بناء الأزبكية بصورة حضارية، فكر في إعادة بناء مسرح حديقة الأزبكية، ضمن المنشآت الترفيهية، وعهد بذلك إلى المهندس فرانس. وهذا المهندس بنى مسرح الحديقة في المكان نفسه الذي كان مبنياً

وهذا المسرح كان يقع بالقرب مما يُسمى الآن شارع غيط النـــوبي (١)(@) وفـــي ٧ يناير ١٨٠١م (٢) أعلنت الجريدة أن الفرقة كانت قد افتتحت قاعتها الجديدة في ٣١ ديسمبر ١٨٠٠م بعـــروض: ***فيلوكتيـــت*** (*Philoctète*) (٣)، و***تـــذكرتان*** (*Les Deux billets*) (٤)، و(*Gilles ravisseur*)(٥) ولا نعرف ما إذا كانت الفرقة قدمت عروضاً أخرى في هذه السنة.

وكان السود (النوبيون من أهل البلد) من المـــشاهدين مـــسرورين للغايـــة، لرؤيـــة شخصية الخادم أرلكان (Arlequin) في" ***التذكرتان*** " الذي اعتبروه واحداً منهم. وقد اجتذب ممثل هذا الدور الكثير من التصفيق لأدائه الممتع (٦). وكانت النخبة المصرية واعية أيـــضاً بوجود المسرح، ومن الأرجح أن بعضهم حضر العروض. ويصف عبد الرحمن الجبرتـــي في ٢٩ ديسمبر ١٨٠٠م (١١ شعبان ١٢١٥هـــ) المسرح الذي كان الفرنسيون قد بنوه فـــي الأزبكية قرب باب الهوا والذي أسموه " المسرح الكوميدي " :

عليه مسرح الجمهورية والفنون - ربما كان موجوداً على هيئة أطلال - والدليل على ذلك أن وثيقة أمر الخديوي ببناء هذا المسرح كانت مؤرخة بـــ ٦/٥/١٨٦٩م، واشتملت على عبارة أن بناء المسرح يكون " بمحل التياترو القديم بالأزبكية ". وللمزيد انظر: دار الوثائق القومية - دفاتر المعية السنية - دفتر س١/١/٣٩ - ص(٩٥)، سليمان حسن القباني - بغية الممثلين - مطبعة جرجي غرزوزي بالإسكندرية – ١٩١٢م – ص(٣٢)، حسين شفيق - مذكراتي في التمثيل - جريدة النيل المصورة – ١٣/١١/١٩٢٤.

(1) – Kilani (1959), 66-7 and 107.

(@) – **غيط النوبي:** هو شارع بمنطقة الأزبكية خصصت فيه الحملة الفرنسية أبنية للبغاء والخلاعة، يدخلها الرجل نظير أجر معلوم، أو يدخلها بتصريح رسمي إذا كان من رجال الحملة الفرنسية. للمزيد ينظر: عبد الرحمن الجبرتي – عجائب الآثار في التراجم والأخبار – أحداث شهر جمادى الآخرة عام ١٢١٣ هـــ.

(2) - *Courier de l'Egypt*, 95, 12 nivôse, IX^e annéc do la République.

(3) - من الممكن أن تكون هذه هي التراجيديا التي كتبها جان – بايتست فيفان دي شاتوبرين (Jean-Baptiste Vivien de Chateaubrun) (١٦٨٦-١٧٧٥م)، أو المسرحية الشعرية ذات الفصول الثلاثة التي قلد فيها كونت أنطوان – فرانسوا – كلود فيراند (Comte Antoine-François-Claucle Ferrand) (١٧٤١-١٨٢٥م)، سوفوكليس (Sophocles)، أو الإعداد والترجمة اللذين قام بهما جان فرانسوا دي لاهارب (Jean Francois de la Harpe) (١٧٣٩-١٨٠٣م) شعراً في مسرحية من ثلاثة فصول [المؤلف].

(4) - This could be the two-act comic opera in prose by Louis-Pierre Claris de Florian (1755 – 94).

(5) - This could be the comedy by Thomas Hale (1740 – 80).

(6) - *Courier de l'Egypt*, 98, 30 nivose, IX^e année de la République, 4, n. 1.

إنه مكان يلتقون فيه كل عشرة أيام ليلة واحدة، ليشاهدوا هذه العروض المسرحية (الملاعب) التي تؤديها (تلعبها) مجموعة منهم من أجل التسلية، وتستمر هذه العروض (الملاهي) التي يؤدونها بلغتهم حوالي أربع ساعات بالليل. ولا يستطيع أي واحد أن يدخل من غير تذكرة (تدل على شخصيته) وما لم يكن مرتدياً ملابس بطريقة مميزة (١)(@).

وأعطت جريدة بريد مصر فيما بعد تفاصيل عرض أوبرا كوميدية، كتبت في مصر بقلم شارل لوي بلزاك (Charles Louis Balzac) (١٧٥٢-١٨٢٠م) (٢) وهو مهندس معماري في الحملة:

قامت الفرقة الدرامية في ١٥ يناير بتقديم مسرحية ***المحامي باطلان*** (٣) وأوبرا جديدة من تأليف المواطن بلزاك كتبها في مصر - وهو عضو في بعثة الفنون والموسيقى - للمواطن ريجال (Rigal)، عضو المعهد. والمسرحية عبارة عن سوء تفاهم يستغله غريمه للإيقاع بعاشقين، وتنتهي بإعادة الفتاة وهي ابنة طحان إلى شاب من طبقة أبيها، بعد إفشال محاولات موثق عقود عجوز عاشق. ثمة سذاجة في انتصار الحب البريء هذا والرجوع إلى الحق، والوقوف إلى جانب الميول الطبيعية (٤)(@@).

---

(1) - al-Jabarti (1297), 5, 200.

(@) – النص باللغة العربية كما جاء في كتاب الجبرتي: " وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشرة ليال ليلة واحدة يتفرجون به على ملاعيب يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي مقدار أربع ساعات من الليل وذلك بلغتهم ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة وهيئة مخصوصة ".

(2) - *Biographie universelle* (n.d.), 2, 701; *Dictionnaire de biographie française* (1929), 529, and *Nouvelle biographie génerale* (1855), 4, 330.

(3) - This could be the comedy in three acts by L'Abbe David Augustin de Brueys (1640 – 1723) and Jean Palaprat (1650-1721).

(4) - *Courier de l'Egypt*, 98, 30 nivôse, IX^{e} annee de la Republique, 3-4. this work was probably not published (Quemard [1827], 1, 167).

(@@) – جاء هذا الاقتباس في كتاب (صلاح الدين البستاني، صحف بونابرت في مصر: ١٧٩٨-١٨٠١م، السابق، ص ٣٥٩، ٣٦٠) هكذا: " مسرحية ***المحامي باتلان والطحانين*** (*L, AVOCAT PATELIN ET LES DEUX MEUNIERS*) وهي أوبرا صغيرة حديثة ألفت في مصر. كلمات المواطن بالزاك (BALZAC) عضو لجنة الفنون. الموسيقى للمواطن ريجيل (RIGEL) عضو المجمع. التمثيلية عبارة عن فهم خاطئ يستغله منافس لبث الخلاف بين عشيقين وينتهي الأمر برد ابنة أحد الطحانين إلى شاب في مستوى والدها مع القضاء على آمال موثق عجوز يهيم بحبها. إن في هذه التمثيلية شيئاً من السذاجة في انتصار الحب البريء والعودة إلى المساواة ". ومن الجدير بالذكر، إن الدكتور محمد يوسف نجم أشار إلى هذا العرض في كتابه "المسرحية في الأدب العربي الحديث"، السابق، ص(٢٠).

كان هذا أول عمل يكتب خصيصاً للمسرح المصري، وأول إنتاج درامي يقوم به بلزاك. كتبت جريدة " *البريد*" عن ديكور المسرح الرشيق الذي قام على التصميمات الدقيقة التي وضعها " لي بير" (Le Pere). وهو مهندس معماري وعضو المعهد وواحد من فريق فوفي (Fauvy)، وهو ضابط مهندس. وقد وجدت الجريدة التمثيل ممتعاً، والممثلين واثقين من أنفسهم، كما اعتبرت جدة الموسيقى وذوقها الطيب ممتعاً للغاية، وانتهت الأمسية بأبيات شعرية ثنائية مرحة عن الأخبار السعيدة التي جاءت من أوروبا.

وفي العدد نفسه حملت الجريدة أول إعلان قصير لها عن إنتاج مستقبلي، معلنة أن "الجمعية الدرامية تعرض اليوم ٢٠ يناير ***المدافعون*** (١) و***ميناء البحر*** " (٢) ولعل هذا الإعلان اجتذب فرنسيين وأوروبيين آخرين إلى العرض، وكذلك قلة من الشرقيين، فنجد أن أعضاءً مهمين من الجالية التركية، ومسيحيين شرقيين وبضعة من نسائهم، وعدداً من الزنوج والزنجيات، وقرينات الجنرالات الفرنسيين الجميلات الجركسيات والقوقازيات، وكذلك نساء فرنسيات أقل جمالاً ولكن أكثر حلاوة وجاذبية من الأخريات، وبعض النساء الأوروبيات الأخريات، وعدداً كبيراً من الفرنسيين حضروا العرضين (@)، وكانت العروض تقدم مرة أو مرتين كل عشرة أيام (٣).

ويصف العدد الأخير من جريدة بريد مصر مسرحيتين قامت الفرقة بتمثيلهما في ٣٠ يناير: " ***الأصم*** أو ***الأوبرج الممتلئ*** " (٤) و" ***الحزام السحري*** " (٥) وإعادة عرض ***تذكرتان***. ونوهت الجريدة بالعرض الأول على المسرح، والذي قامت به ثلاث ممثلات فرنسيات في مسرحية " ***الأصم*** ". وقد حيا الجمهور السيدات بتصفيق حادٍ وعالٍ، وأفادت الجريدة أن الهواة كانوا يتلقون تدريباً يومياً على الفن المسرحي، وبدا أن العديد من الممثلين

---

(1) - This is probably the farce by Racine.

(2) - this is probably the comedy by Nicholas Boinden (1686-1751) and Antoine Haudart de la Motte (1672-1731).

(@) – بالغ سادجروف – بعض الشيء - في احتمال حضور كل هذا الحشد المتنوع من المشاهدين، رغم قوله (ولعل) ! فالجريدة قالت صراحة: " لقد شهد هذه المسرحية عدد كبير من الوجهاء والأتراك في القاهرة كما شاهدها كثير من المسيحيين والسيدات الأوروبيات ". صلاح الدين البستاني، السابق، (٣٥٩، ٣٦٠).

(3) - G (allan)d (an XI), 2, 12-14, and *Courier de l'Egypt*, 98, 30 nivôse, IX^{e} annêe do la République. 4, n. 1.

(4) - This could be the comedy in prose in three acts by Pierre—Jean—Baptiste Choudard Dcsforges (1746-1806).

(5) - This could be the comedy by Jean—Baptiste Rousseau (1671-1741).

وصلوا إلى مرحلة الكمال، وأن جميعهم استحقوا الثناء (١). ولـم تحجـب هـذه الأنـشطة المسرح العربي التقليدي، فقد أقام قائد الطائفة القبطية المعلم يعقوب حفـل عـشاء فـي ١٠ فبراير ١٨٠١م للقائد الفرنسي وكبار الضباط، عُرضت بعده مسرحية كوميدية عربية (٢).

وقد أوفى بونابرت بوعده، وأرسل فرقة من الممثلين الكوميديين من باريس للترفيـه عن الحامية الفرنسية المحاصرة في مصر. كانوا على متن سفينة كبيرة، يرافقها الأميـرال الفرنسي جانثوم (Gantheaume)، وقد أسرتهم طـرادة بحريـة إنجليزيـة أمـام الـشاطئ الأفريقي، ووافق لهم الأميرال البريطاني اللورد كيث (Keith) أن يمضوا في سـبيلهم إلـى وجهتهم (٣). وقد كتب الجنرال مينو قائد الإسكندرية إلى اللورد كيث في ١٣ يونية ١٨٠١م قبل أن تستسلم القوات الفرنسية بوقت قصير وتغادر البلد، يطلب إعادة الفرقة إلـى بلـدها رافضاً أن يدعهم يكملون رحلتهم إلى القاهرة:

> أنتم تريدون يا سيدي اللورد أن تعيدوا إليّ فرقـة مـن الممثلـين كانـت الحكومة الفرنسية تحاول إدخالها إلى مصر، ويـشرفني أن أخبـركم أن مـشكلات الحرب ومخاطرها لا تتفق بتاتاً مع متع المسرح (٤)(@).

تمثيليات الهواة الأوروبية

بعد تقديم العروض المسرحية للترفيه عن الجالية الأجنبيـة الكبيـرة مـن الحملـة الفرنسية، لا تظهر أول إشارة إلى المسرح الأوروبي في مصر الإ بعد ثلاثين عاماً تقريبـا في ١٨٢٩م، على الرغم من أن الجالية الأوروبية من التجار التي عادت مرة أخـرى إلـى حجمها الضئيل احتفلت حوالي ١٨١٤م بالكرنفال، وأقامت حفلات راقصة (٥). وربما كانت هناك مقاومة محلية من عناصر محافظة في وجه إعادة إحياء الدراما الأوروبية، نشأت عن ذكريات الحملة الفرنسية.

---

(1) - *Courier de l'Egypt*, 100, 12 pluviôse, IX^e année de la Repubbque, 4.
(2) - Ibid., 102, 24 pluviôse, IX^e annêe de la République, 2.
(3) – Wilson (1803), 184.
(4) – Tagher (1949), 194, n. 3, from Rousseau.

(@) – هذه الرسالة نشرتها جانيت تاجر - من قبل - بتفصيل أكثر عام ١٩٤٩م. للمزيد، انظر: جانيت تاجر - طلائع المسرح الحديث في مصر – السابق – ص(١٩٤).

(5) - Light (1818), 9.

فقد لاحظ الرحالة الأسكتلندي ويليام ويلسون (William Wilson) في حوالي ١٨١٩م أنهم " ينظرون إلى العروض المسرحية بصفتها رجساً "(١) وكتب القنصل الفرنسي في الإسكندرية في ٨ نوفمبر ١٨٢٩م إلى أمير بولينياك (Polignac) قائلاً إن المواطنين الفرنسيين قد افتتحوا في الإسكندرية مسرحاً للهواة (المسرح الفرنسي) في مساء ٣ نوفمبر للاحتفال بعيد ميلاد الملك الفرنسي. كان بعض الشبان والشابات من عائلات فرنسية محترمة قد قاموا بعرض مسرحيتي يوجين سكريب (Eugene Scribe) " ***المحامي بطلان*** " و" ***الذواقة المفلس*** " (١٨٢٩م) وسبق العرضين استهلال بالشعر المرسل كتبه أحد الممثلين، وكان القنصل قد دعى الفنانين الشبان المرافقين لعالم المصريات شامبوليون (Champollion) أن يطلوا الزينات، وقوبل العرض كله قبولاً طيباً " حيث إن الممثلين أثبتوا موهبة حقيقية، وقوبل كل شيء الفرقة والزينات والمسرحيات بتصفيق يمتزج بالنشوة (@)، وضم الجمهور علاوة على الأوروبيين بعض ضباط الباشا يرجع أنهم أتراك، وعديد من النساء المسلمات "(٢).

وربما لم يستمر هذا المسرح طويلاً، ففي ١٨٣٣م كان الزائرون يشتكون من نقص ملذات الحياة في القاهرة، وقال الارستقراطي الإنجليزي روبرت كيرزون (Robert Curzon): " لا يوجد هنا مسارح أو حفلات رقص أو حفلات أو اجتماعات ليلية أخرى "(٣) وأصبحت القاهرة " مدينة مملة بصورة لافتة للنظر"، ففي كلمات رحالة آخر لم يكن بها "ولا مكان للترفيه العام للفرنجة (الأجانب) - ولا جمعية خاصة فيما عدا عشاء في مناسبة خاصة، ولا مقهى ولا قاعة بلياردو حيث يمكن لشخص يحظى بالاحترام أن يظهر "(٤).

كانت الإسكندرية أكثر حيوية، ففي ١٨٣٤م كان هناك مسرح تعرض فيه مسرحيات، وهناك أيضاً حفلات موسيقية للهواة من حين لآخر، وحفلات راقصة يمولها

---

(1) – Wilson (1847), 2, 309.

(@) – سبق وتحدثت جانيت تاجر – ونقل عنها الدكتور نجم - عن تفاصيل هذين العرضين. للمزيد، انظر: جانيت تاجر - طلائع المسرح الحديث في مصر – السابق – ص(١٩٥)، د.محمد يوسف نجم - المسرحية في الأدب العربي الحديث – السابق - ص(٢٠).

(2) - Letter from Consul Mimaut to the Prince de Polignac. dated Alexandria, 8 November 1829 in *Affaires étrangères, Correspodance consulaire*, carton Alexandrie 1828-30 in Douin (1935), 386-7, and two letters from Jcan-Francois Champollion to Champollion-Figeac, dated Alexandria. October and 9 November 1829 in Champollion (1986). 414 and 417.

(3) – Curzon (1955), 73.

(4) – Scott (1837), 1, 47, and 216.

مكتتبون (١). وفي ١٨٣٧م ذكر الأمير بوكلر موسكاو (Pueklcr Muskau) أنه كان يوجد مسارح فرنسية وإيطالية للهواة في الإسكندرية، وكانت الأولى هي الأفضل، وترجع نشأتها ودعمها إلى حماسة نائب القنصل الهولندي رينلاين (Reinlein)، الذي قال إنه " يستخدم كل الدهاء مثل تاليران (Talleyrand) مصغر، وأحيانا يبذل كل طاقة شخصيته مثل مقلد ناجح لمحمد علي، ليجمع شمل فرقة المتطوعين المتمردين من الرجال ".

وعندما كان بوكلر موسكاو هناك كان المسرح الفرنسي مغلقاً، ولكنه أخرج عرضاً مسرحياً في بيت " ليسبس" (Lesseps) القنصل الفرنسي على شرفه وعرضت واحدة من أفضل مسرحيات سكريب (Scribe)، وقام بأداء أدوار الشخصيات الأساسية: مدام فون ولفنجن (Von Wulfingen)، وجانين (Janin)، وهي سان سيمونيه (Saint Simonist) وبرعت جانين أيضاً في مسرحية أخرى، فودفيل " ***الممثل*** " الذي كتبه مورو (Moreau) وسورين (Sewrin)، وقد أثار أداؤها الكاريكاتيري المضحك لسيدة إنجليزية الضحك، إذ إن العديد من المشاهدين كانوا يحتفظون في عقولهم بأصل هذه الشخصية الأكثر إثارة للسخرية، التي كانت تعيش في المدينة قبل ذلك بقليل.

حضر بوكلر موسكاو أيضاً حفلاً موسيقياً في مسرح إيطالي، حيث كان " بعض المطربين جديرين بالثناء بلا جدال " وعلى الأخص سيدة، كانت ذات يوم موضع إعجاب لورد بايرون (Byron)، والتي لم تكن جاذبيتها قد تأثرت بشدة من تعديات الزمن (٢) وقد شرح كلوت بك الفرنسي، طبيب محمد علي، أن واحداً من هذين المسرحين كان مكرساً "لعرض المسرحيات الفرنسية والآخر للأعمال الإيطالية" وأضاف "... كُتبت بأيدي عدة هواة يعرضونها هم أنفسهم " (٣) ويشير الكاتب والرحالة جيمز سينت جون (James Saint John) أيضاً إلى تمثيليات هواة في الإسكندرية في أوائل الثلاثينيات من القرن التاسع عشر، في مسرحين صغيرين بزينات ومناظر مسرحية. وعلى الرغم من عدم استخدام ممثلين محترفين، إلا أن العروض اعتبرت أبعد ما تكون عن الازدراء. كان القائمون على أداء العروض إيطاليين أساساً وإيطاليات، لكن بمشاركة الفرنسيين أيضاً (٤).

---

(1) – Scott (1837), 1, 47, and 216.

(2) - Puckler- Muskau (1845), 1, 123-4.

(3) - Clot Bey (1840), 2, 156.

(4) - Saint-John (1834), 2, 358, and (1853), 1, 88-9.

وقد قدم أحد الباشوات " أعجبته الأفكار الأوروبية " في منزله عرضاً لمسرحية ساخرة على نحو يثير الاستياء، عرضها شخص ضخم الحجم، تاجر محلي، أمام نخبة مدعوة من المجتمع الإسكندري. وقام بعض الأتراك والمصريين من الطبقات العليا والمتعلمة أُوروبياً، بتشكيل جزء من جمهور هذا المسرح الأوروبي في مصر. وكان محمد علي قائد فيلق الجنود الألبانيين - الذين أتى بهم العثمانيون إلى مصر في ١٧٩٨م والذي وصل إلى السلطة في ١٨٠٥م - قد شكل هذه النخبة المتعلمة الجديدة، وكان قد تسلم حكومة منهكة، وبعد أن عزز موقفه بالتدريج في طول البلاد وعرضها، بذل الكثير من طاقته في مغامرات عسكرية عبر البحار في الجزيرة العربية والسودان واليونان وسورية وغيرها. ولكي يُدعم مؤسسته العسكرية الجديدة فتح مدارس لتدريب رجاله، ومصانع لتزويد جيشه الجديد بالمعدات. ولكي يزود هذه المؤسسات بالعاملين قام بتجنيد خبراء أوروبيين (١).

وبافتتاح هذه المدارس العسكرية والتقنية، وإرسال بعثات تعليمية إلى أوروبا، زاد عدد المصريين والأتراك الذين كانوا ملمين باللغة الإيطالية أو الفرنسية، وقادرين على تقدير المسرح الأوروبي. وكان أول المبعوثين إلى أوروبا قد ذهبوا إلى ليجهورن وميلانو وفلورنسا وروما. وحتى العشرينيات من القرن التاسع عشر كانت اللغة الإيطالية أكثر اللغات الأوروبية شيوعاً في مصر. فقد كانت لإيطاليا روابط تجارية قوية مع مصر منذ القرون الوسطى (٢)، كانت اللغة الإيطالية أو صيغة غير شرعية منها، قد أصبحت اللغة الإفرنجية التي تُعلم في مدارس الباشا العسكرية، وكان الكثير من المدرسين وضباط الجيش والأطباء والصيادلة العاملين في جهاز الباشا العسكري الذي أعيد تنظيمه إيطاليين (٣) واستُبدل الضباط الهنود والمدرسون والخبراء الفنيون بفرنسيين، قامت الحكومة الفرنسية بتوفيرهم، وأُرسلت بعثات تعليمية بشكل متزايد إلى فرنسا، وظل النفوذ الفرنسي سائداً حتى حوالي ١٩٢٠م في مجالات التعليم المهنية والتقنية (٤).

الطهطاوي و مسرح باريس

بصرف النظر عن النخبة الصغيرة من البمعوثين، كانت فرصة المتعلمين المصريين قليلة في التعرف على عالم الترفيه الجديد هذا. حيث كانت الجريدة الوحيدة

(1) - Ibid I, 90-1.
(2) - Luthi (1974), 86.
(3) - Fakkar (1973), 45-6.
(4) – Vatikiotis (1980), 96-7.

العربية والتركية " *الوقائع المصرية* " التي تأسست في ١٨٢٨م، الجريدة الرسمية كانت تحمل في الأساس أنباء عن الأمور الحكومية، وكان الوصف التفصيلي الوحيد للحياة الأوروبية المتاح باللغة العربية حتى عام ١٨٥٥م، هو وصف رفاعة رافع الطهطاوي لباريس "*تخليص الإبريز في تلخيص باريز*"، الذي نشر في المطبعة الحكومية في بولاق في ١٨٣٤م/١٢٥٠هـ، وأُعيد طبعه في ١٨٤٩م/١٢٦٥هـ، مع ترجمة تركية ظهرت في ١٨٣٩-٤٠م/١٢٥٥هـ في بولاق، وأصدر محمد علي تعليماته للمدرسين بقراءة هذا الكتاب على تلاميذهم، وكان انتشار الصيغة التركية أوسع من الصيغة العربية، إذ أنها وزعت على كل كبار الموظفين (١).

أُرسل الطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣م) (٢) وهو خريج من الأزهر، إلى باريس إماماً لأول بعثة تعليمية مصرية من ١٨٢٦م إلى ١٨٣١م، وهناك توفرت لديه الفرصة لكي يزور أماكن الترفيه (مجالس الملاهي) مثل: الأوبرا، والأوبرا-الكوميدية، ومسرح الإيطاليين، والمسرح الفرانكوني أو السيرك، ومسرح الكومت. وفي الفصل السابع من كتابه عن أماكن الترفيه (المتنزهات) في باريس، يحاول أن يصف لغير المطلعين كيف تبدو المسارح حقاً. والمسارح بالنسبة له أماكن معروض فيها " محاكاة لكل ما يحدث (في الحياة) " (٣):

> هذه التياترات شكلها مثل البيوت العظيمة بقبة كبيرة ذات عدد من الطوابق، لكل طابق غرف (صناديق) تقع حول القبة من الداخل. وفي أحد جوانب البيت هناك خشبة مسرح (مقعد) تطل عليه كل هذه الصناديق، بحيث يستطيع أي واحد داخل البيت (القاعة) أن يرى كل ما يجري عليها، وهي تضاء بشمعدانات هائلة. وتحت خشبة المسرح تلك يوجد مكان للأوركسترا (الآلاتية)،

---

(1) - Heyworth—Dunne (1938), 266.

(2) - For al-Tahtawi, see: Israel Altman, *The Political Thought of Rifa'ah at-Tahtawi, A Nineteenth-Century Egyption Reformer*, Ph.D. dissertation, (University of California, 1976); Ahmad Ahmad Badawi, Rifa'a Rafi' al-Tahtawi (Cairo, Lajnat al—Bayan al ʻArabi 1959); Salih Majdi, *Hilyat al-Zaman bi-Manaqib Khadim al-Watan, Sirat Rif'a Rafi' al-tahtawi* (Cairo, Wizarat al-Thaqafa wa'l—Irshad al-Qawmi, 1958); a 1—Majlis al-A'la li-Ri'ayat al-Funun wa'l-Adab wa'l-Ulum al-Ijtimaiya, *Mihrajan Rifa'a Rafi' al-Tahtawi* (Cairo, 1960); Husayn Fawzi al-Najjar, aF—Najjar, *Rifa'a al-Tahtawi, Ra'id Fikr wa-Imam Nahda* (Cairo, a 1—Dar al—Misrya l'il-Ta'lif wa'l-Tarjama, 1966), Fathi Rifa'a *Lamha Ta'rikhiya an Hayat wa-Mu'allafat al-Shaykh Rifa'a Badawi Rafi' al-Tahtawi* (Ayn al—Shams, 1958); Jamal al—Din al—Shayyãl, *Rifa'a al-Tahtawi, Za'im al-Nahda al-Fikriya fi Asr Muhammad ʻAli* (Cairo, Dar al-Kutub al-Arabiya, 1945) and *Rifa'a Rafi' al-Tahtawi* 1801 - 1873 (Cairo, Dãr al-Ma'arif, 1958).

(3) - al- Tahtawi (1250), 87-9.

وتتصل خشبة المسرح تلك بممرات يُحتفظ فيها بباقي تجهيزات (مناظر) المسرحيات (اللعب) والأشياء الأخرى المعدة للظهور، والتي يوجد بها باقي الرجال والنساء (الممثلين) جاهزين للعرض، وهم يعدون هذه الخشبة حسبما تتطلب المسرحيات (اللعبة)، فإذا أرادوا أن يقلدوا كل ما يحدث للسلطان مثلاً، فإنهم يعملون خشبة المسرح تلك على هيئة قصر، ويقومون بتصويره، وهم يتلون شعراً عنه وهلم جرا. وعندما يعملون على إعداد المسرح، فإنهم ينزلون الستارة، ليحولوا دون رؤية الجمهور (الحاضرين)، ثم يرفعونها ويبدأون المسرحية ... وفي هذه العروض (سبكتكلات) يمكنهم بها تصوير (مثل هذه الأشياء) مثل البحر وهو ينشق ليدع موسى (يمر). والعرض يحدث بالليل، ويبدأ بآلات موسيقية. ويعلن عن المسرحية في إعلان (ورقة) يلصق على حوائط المدينة، ويكتب عنه في الجرائد اليومية (تذاكر يومية) (@).

ظن الطهطاوي أن أوبرا باريس هي أعظم مكان للترفيه، فيها أعظم الموسيقيين والراقصات، وفيها غناء يصاحبه الموسيقى، وأن " الرقص (الباليه) يُؤدى بإيماءات تشبه إيماءات الخُرس وتوحي بأشياء مدهشة "، وعندما زار الأوبرا كوميك كتب يقول " إن أشعاراً مسلية تُغنى" وبالمسرح الإيطالي أفضل الموسيقيين، وفيه تتلى أشعار مرسلة بالإيطالية (١) ووصف أيضاً بعض المسارح الباريسية الأصغر حجماً: تظهر في بعضها خيول وأفيال. وهناك المسرح الفرانكوني بأفياله التي تقوم بالأداء، والمسرح الأصغر،

(@) – النص العربي كما جاء في كتاب الطهطاوي: " وصورة هذه (التياترات) أنها بيوت عظيمة لها قبة عظيمة، وفيها عدة أدوار كل دور له (أُودْ) موضوعة حول القبة من داخله، وفي جانب من البيت مقعد متسع يطل عليه من سائر هذه (الأود) بحيث إن سائر ما يقع فيه يراه من هو في داخل البيت، وهو منور (بالنجفات) العظيمة، وتحت ذلك المقعد محل للآلاتية، وذلك المقعد يتصل بأروقة فيها سائر آلات اللعب، وسائر ما يصنع من الأشياء التي تظهر، وسائر النساء والرجال المعدة للعب، ثم أنهم يصنعون 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، وهلم جرا. ومدة تجهيز المقعد يرخون الستارة لتمنع الحاضرين من النظر، ثم يرفعونها ويبتدئون باللعب ... وهذه (السبكتاكلات) يصورون فيها سائر ما يوجد، حتى أنهم قد يصورون فرق البحر لموسى عليه السلام، فيصورون البحر ويجعلونه يتماوج حتى يشبه البحر شبهاً كلياً ... أنهم يبتدئون اللعب [ليلاً] بآلات الموسيقى، ثم يلعبون ما يريدون لعبه، واللعبة التي تظهر تكتب في ورق وتلصق في حيطان المدينة، وتكتب في التذاكر اليومية ليعرفها الخاص والعام ". رفاعة رافع الطهطاوي - تخليص الإبريز في تلخيص باريز – (نسخة مصورة من طبعة الكتاب عام ١٩٥٨م) - الهيئة الصرية العامة للكتاب – ١٩٩٣م.

(1) - Ibid, 88, and Awad (1986), 4.

مسرح كومت الذي يؤدي فيه الأدوار شبان يسلون الأطفال بالسحر، مثل الساحر (الحـــاوي) في مصر (@).

وفي هذا التقرير وجد الطهطاوي مشكلة في أن يجد مفردات عربية تـــرادف هـــذه المفهومات الجديدة، ولذا أدخل في اللغة العربية من الفرنـــسية مباشـــرة كلمـــات: " تيـــاتر" (مسرح)، و" سبكتاكل " (مشهد مسرحي / عرض)، وأشـــار إلـــى الممثلـــين علـــى أنهـــم "خـــيّالـــة " (@@)، وأشار إلى أن الأتراك كانوا يستخدمون سلفاً كلمة كوميديا (١). وكان لدى الطهطاوي انطباع طيّب عن كل من الممثلين والمسرح:

> في حقيقة الأمر إن هذه المسرحيات (ألعاب) أمور جـــادة فـــي أشـــكال فكاهية (هزل): فالمرء يتعلم عادة دروساً طيبة، لأنه يرى أفعالاً طيبـــة وشـــريرة تُمثل: الأولى تُمتدح والثانية تُدان، ولذا فإن الفرنسيين يقولـــون إنهـــم يـــصلحون الأخلاق، ويهذبون شخصيات الرجال. (والمـــسرحيات) تحتـــوي أشـــياء تثيـــر الضحك، وتستدر الدموع في العيون، وقد كتب على الستار الذي ينزل في نهايـــة العرض باللغة اللاتينية " العادات يمكـــن تحـــسينها بالمـــسرحيات " والممثلـــون (اللاعبون) والممثلات (اللاعبات) في مدينة باريس يتميـــزون بالرقـــة (الفـــضل) وسلاسة التعبير (فصاحة). وربما كتب هؤلاء الناس كتباً أدبية كثيرة وشعراً، فلو أنك سمعت الشعر الذي يستظهره الممثـــل، وكيـــف يظهـــر المغـــزى الـــداخلي (التوريات) للمسرحيات (اللعب) وحضور البديهة والزجر (التنكيت والتبكيت) في حواره، لأصابتك دهشة عظيمة. وإحدى الأعاجيب هـــو أنهـــم يستـــشهدون فـــي عروضهم، ويدخلون في مشكلات علمية وأمور معقدة أخرى غير عادية لدرجـــة

(@) – النص العربي كما كتبه الطهطاوي في كتابه: " وأعظم (السبكتاكلات) في مدينة باريس المسماة (الأوبرة) وفيها أعظم الآلاتية وأهل الرقص، وفيها الغناء على الآلات والرقص بإشارات كإشارات الأخرس، تدل على أمور عجيبة، ومنها (تياتر) تسمى: كوميك فيغنى فيها الأشعار المفرحة. وبها (تياتر) تسمى: (التياتر الطليانية) وبها أعظ (الآلاتية)، وفيها تنشد الأشعار المنظومة باللغة الطليانية، وهذه كلها من (السبكتاكلات) الكبيرة. وفي باريس (سبكتاكلات) أخرى وهي مثل تلك إلا أنها صغيرة. وهناك أيضاً (سبكتاكلات) يلعبون فيها الخيل والفيلة ونحوها، ومنها (التياتر) المسماة (تياتر فرنكوني) وفيها فيل مشهور بالألعاب الغريبة معلم تعليماً عجيباً. وكما أن أكبر (التياترات) الأوبرة فأصغرها (تياتر) تسمى: تياتر (الكمت) وهي معدة لتزاهة الصغار كالحاوي في مصر ".

(@@) – النص العربي كما كتبه الطهطاوي : " ولا أعرف اسماً عربياً يليق بمعنى (السبكتاكل) أو (التياتر) غير أن لفظ (سبكتاكل) معناه منظر أو منتزة أو نحو ذلك. ولفظ (تياتر) معناه الأصلي كذلك، ثم سُمي بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خيالياً، بل الخيالي نوع منها ".

(1) - al- Tahtawi (1250), 87-9.

بالغة العمق، حتى لتظن أنهم علماء، بل حتى الصغار الذين يؤدون يستشهدون بأدلة (شواهد) عظيمة من العلوم الطبيعية ... وباختصار فإن المسرح (التياتر) بالنسبة لهم هو نوع من المدرسة لعموم الناس، يعطي تعليماً لكل من المتعلمين وغير المتعلمين (١)(@).

وشعر الطهطاوي أنه لولا حقيقة أن المسرح في فرنسا يحتوي على كثير من إغراءات الشيطان، لأمكن اعتباره مؤسسة ذات نفع وفضيلة عظيمين. وأقر بأن الممثلين يحاذرون من الإغراءات المخزية. وعلى الرغم من أنه كان قد قال إن الممثلات (النساء اللاعبات) والممثلين يشبهون العوالم في مصر، إلا أنه أقر أنه ما زال هناك فرق عظيم بين الممثلين والعوالم وأهل الغناء (... السماع وموسيقى ورقص الدراويش) ومن على شاكلتهم (٢)(@@).

وعلى الرغم من أن الطهطاوي قد قرأ في باريس بعض أعمال الكاتب المسرحي الفرنسي راسين (Racine)، في كتاب مَدرسي عن الأدب الفرنسي في القرنين السابع عشر والثامن عشر، "محاضرات في الأدب المقارن" (*Cours de littérature comparée*)، باريس

---

(1) - Ibid., 88, and Awad (1986), 40.

(@) – النص باللغة العربية كما جاء في كتاب الطهطاوي: " فمن مجالس الملاهي عندهم محال تسمى (التياتر) و(السبكتاكل) وهي يلعب فيها تقليد سائر ما وقع، وفي الحقيقة أن هذه الألعاب هي جد في صورة هزل، فإن الإنسان يأخذ منها عبراً عجيبة، وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسيئة، ومدح الأولى، وذم الثانية، حتى أن الفرنساوية يقولون: إنها تؤدب أخلاق الإنسان وتهذبها، فهي وإن كانت مشتملة على المضحكات، فكم فيها من المبكيات. ومن المكتوب على الستارة التي تُرخى بعد فراغ اللعب باللغة اللاطينية ما معناه باللغة العربية: (قد تصلح العوائد باللعب) ... واللاعبون واللاعبات بمدينة باريس أرباب فضل عظيم، وفصاحة، وربما كان لهؤلاء الناس كثير من التآليف الأدبية والأشعار، ولو سمعت ما يحفظه اللاعب من الأشعار وما يبديه من التوريات في اللعب، وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت لتعجبت غاية العجب. ومن العجائب أنهم في اللعب يقولون مسائل من العلوم الغريبة والمسائل المشكلة ويتعمقون في ذلك وقت اللعب، حتى يظن أنهم من العلماء، بل الأولاد الصغار التي تلعب، تذكر شواهد عظيمة من علم الطبيعيات ونحوها ... وبالجملة (فالتياتر) عندهم كالمدرسة العامة، يتعلم فيها العالم والجاهل ".

(2) - al- Tahtawi (1250), 88-9.

(@@) – النص العربي في كتاب الطهطاوي، جاء هكذا: " ولو لم تشتمل (التياتر) في فرانسا على كثير من النزعات الشيطانية لكانت تعد من الفضائل العظيمة الفائدة، فانظر إلى اللاعبين بها فإنهم يحترزون ما أمكن عن الأمور التي يفتتن بها المخلة بالحياء، ففرق بعيد بينهم وبين عوالم مصر، وأهل السماع ونحوهم ".

١٨٢٣م، لجان فرانسوا ميشيل نوبـــل (Jean-Francois-Michel Noel) وبييـــر أنطـــوان دي لابلاس (Pierre Antoine de La Place) (١)، إلا أن اهتمامه بالمسرح الفرنسي لم يكن مـــن القوة بحيث يحفزه إلى ترجمة الدراما الفرنسية إلى العربية عند عودته.

وعلى الرغم من أنه كان يوكل إليه أعمال بشكل فعال بصفته مترجماً ومراجعـــاً - للترجمة العسكرية الفرنسية، والأعمال التاريخيـــة، والقانونيـــة، والفلـــسفية، والاجتماعيـــة، والعلمية، والطبية، والجغرافية - إلا أنه لم يعرف الكثير عن الآداب الفرنسية الرفيعة، وظل قانعاً بعمله في تراثه الأدبي العربي، ويمكن أن يفسر هذا جزئياً بترجمة بضعة أعمال أدبية في مدرسة اللغات في القاهرة، التي أشرف عليها من ١٨٤٢– ١٨٤٩م (@)، وكان العامـــل الأساسي على أي حال هو أن تلك المدرسة لم تطلب السلطات منها على الأرجـــح أن تقـــوم بمثل هذه الترجمات.

بحلول عام ١٨٤٠م كان في مصر ما يقدر بـــــ ٩١٥٠ أوروبيـــاً، مـــنهم ٥٠٠٠ يوناني، و٢٠٠٠ إيطالي، و١٠٠٠ مالطي وحوالي ٨٠٠ فرنسي (٢). وعند نهايـــة القـــرن الثامن عشر، قبل الغزو الفرنسي لم يكن هناك أكثر من بـــضعة مئـــات مـــن الأوروبيـــين. وخلال فترة حكم محمد علي كانت جالية أجنبية كبيرة قد تأسست. وبخلاف المدرسين فـــي المدارس العسكرية، والمدنية الجديدة، كان الكثير من هؤلاء الأجانب يعملون في الترســـانات العسكرية وترسانات بناء السفن، والبعض تجار أو مغامرون، في حين عمل الآخرون فـــي الصناعات الزراعية الجديدة مثل : تكرير السكر، وتبييض الأرز، أو صناعة النسيج. عاش معظم الأوروبيين في الإسكندرية التي كانت قد أصبحت أحد أعظم المراكز التجاريـــة فـــي العالم.

كان عدد السكان الصغير، بالإضافة إلى الأتراك والمصريين والسوريين قد أصـــبح كبيراً بما يكفي لدعم موسم أوبرا قصير في مصر. كان العرض الأوبرالي الإيطـــالي الأول المسجل في الإسكندرية أوبرا دونيزيتي (Donizetti) ***أكســـير الحـــب*** (*L'EIisir d'Amore*)

---

(1) - Ibid. (1973-7), 2, 191.

(@) – المدرسة المقصودة هي (مدرسة الألسن)، وقد اقترح الطهطاوي فكرة إنشائها على محمد علي باشا، وتم افتتاحها عام ١٨٣٥م - وليس ١٨٤٢م كما ذكر سادجروف – وتولى الطهطاوي نظارتها خمسة عشر عاماً، إلى أن أغلقها عباس باشا الأول عام ١٨٤٩م.

(2) - Clot Bey (1840), 1, ١٦٧.

في ٩ أكتوبر ١٨٤١م، قامت به على الأرجح فرقة محترفة (١)، وربما يكون قد قدمه أعضاء من الفرقة نفسها التي ظهرت فيما بعد في القسطنطينية. ويبدو أن الأوبرا الإيطالية قد عرضت أولاً في العاصمة العثمانية خلال الكرنفال في ١٨٣٩م، ومنذ ذلك الحين كان هناك موسم سنوي منتظم في تلك المدينة حتى ١٨٥٧م، باستثناء أعوام ١٨٤٠، ١٨٤٨، ١٨٥٢، ١٨٥٣، ١٨٥٦م. واستضافت سميرنا (Smyrna) المدينة الثانية في حدود تركيا ذاتها، فرقة أوبرا زائرة في الأعوام ١٨٤٠، ١٨٤٢، ١٨٤٤، ١٨٤٧، ١٨٥١م ومن الأرجح أنّ بها عناصر من الفرقة نفسها التي كانت تعرض في الإسكندرية والقسطنطينية.

وفي ١٨٤٢م عُرض على الأقل ثلاث أوبرات في الكرنفال في الإسكندرية: أوبرا ريتشي (Ricci) "***كيارا من روزمبرج*** " (*Chiara di Rosembergh*)، وأوبرا دونيزيتي (Donizetti) "***لوتشيا من لامرمور*** " (*Lucia di Lammermoor*)، وأوبرا بيلليني (Bellini) "***متطهر من سكوزيا*** " (*Puritani di Scozia*)، كما عُرض في سبتمبر أوبرا دونيزيتي "***بليزاريو*** " (*Belisario*) (٢). كان الكرنفال مَعلماً منتظماً من معالم المشهد الاجتماعي في المدينة مثلما كان في مدن أخرى في البحر الأبيض المتوسط، وخلال الكرنفال في أربعينيات القرن التاسع عشر كان هناك قمار، وحفلات راقصة وحفلات عشاء وحفلات تنكرية وحفلات موسيقية، ومسرحيات هزلية خاصة فرنسية وإيطالية جيدة جداً (٣).

تياترو القاهرة

زارت رحالة إنجليزية وهي السيدة ديمر (Damer)، في ١ يناير ١٨٤٠م مسرحاً صغيراً أنيقاً لكنه حار " في القاهرة، يجمع بين الهواية والاحتراف، حيث كانوا يمثلون مسرحية هزلية إيطالية صغيرة ". كان ألطف ما في العرض الجمهور " الذي يتألف كلية من سيدات ترتدين زياً شرقياً، والجانب الأكبر من الشابات الحسناوات يهوديات. كانت أغطية رؤوسهن رائعة بزينات من الماس، يتدلى شعرهن المضفور على ظهورهن، ربما عشرون ضفيرة مرصعة بكثافة بعملات ذهبية " (٤). ويذكر جيرار دي نيرفال إنه كان هناك مسرح فرنسي للهواة في ١٨٤٣م يعرف باسم تياترو القاهرة، قاعة متواضعة في حدائق القنصل

(1) - Loewenberg (1955), 744.
(2) - Ibid., 735, 765, 772 and 776.
(3) – Yatec (1843), 1, 131-2.
(4) - The Hon. Mrs Damer (1841), 2, 164-5 and 237.

روسيتي (Rosetti) في الحي الأوروبي من القاهرة خلف الموسكي، وقد رأى دي نيرفال ملصقات مطبوعة عن هذا المسرح. كانت العروض تقدم بهدف جمع أموال لكثير من الفقراء، وفاقدي البصر من سكان المدينة.

والمسرح يقع في الحارة نفسها التي يقع فيها فندق واجهورن (Waghorn)، والمدخل من خلال ممر مظلم مغطى يؤدي إلى الحدائق، وقد ذكّر داخله دي نيرفال "بالصالات الشعبية الصغيرة البالغة الجمال " في فرنسا. قام بأداء الأدوار الرئيسية شبان من مرسيليا، ولعب دور الشخصية الرئيسة في مسرحية سكريب (Scribe) "***ورشة الفنانين***" (*La Mansarde des artistes*) مدام بونوم (Madame Bonhomme)، السيدة المشرفة على غرفة المطالعة الفرنسية. وقد وصف دي نيرفال تركيب الجمهور في هذا العرض المسرحي الهزلي للهواة:

> كانت الصالة مليئة بالإيطاليين واليونانيين الذين يرتدون الطرابيش الحمراء، ويثيرون ضجة كبيرة، وكان بعض ضباط الباشا يظهرون في الأوركسترا، كما كانت المقصورات حافلة بالسيدات، معظمهن بالملابس الشرقية. وبالتالي لم تشاهد العرض سيدة مسلمة بحق.

كان الحضور يتألف من نساء يونانيات وأرمنيات ويهوديات، ولكن " لم تحضر امرأة مسلمة واحدة بسبب ما يصوره العرض " (١)(@) وربما يشير ويلكنسون (Wilkinson) أيضاً إلى مسرح القاهرة نفسه، هذا الذي قد أنشئ قبل ١٨٤٣م بعام أو ما إلى ذلك، وكان يعتني به من اكتتابات من بين الأوروبيين. وكان الممثلون باستثناء المدير، من " الهواة " وكان المدير الذي يتقاضى راتباً ممثلاً محترفاً، ويمكن للزائرين، غير المقيمين، الحصول على تذاكر من المكتتبين، أو من أصحاب الخانات (٢). ويُلمح دي نيرفال إلى أن فرق الأوبرا الإيطالية كانت تظهر أيضاً في القاهرة حين يقول " أثناء الموسم الموسيقي الإيطالي، كان لا يجب أن يتأخروا عن الظهور" (٣) والأرجح أنه كان ينتظر وصول الفرقة التي تقوم

---

(1) - de Nerval (1980), 1, 162-4.

(@) – سبق وأن وصفت جانيت تاجر، والدكتور نجم هذا العرض. والغريب أن الرحالة قال – عند نجم – أن نساء مسلمات حضرن العرض، بخلاف ما ذكرته جانيت تاجر، وسادجروف بأن العرض لم تحضره امرأة مسلمة واحدة! للمزيد، ينظر: جانيت تاجر - طلائع المسرح الحديث في مصر – السابق – ص(١٩٦)، د.محمد يوسف نجم – السابق – ص(٢٠، ٢١).

(2) – Wilkinson (1843), 2, 173 and 263.

(3) - de Nerval (1980), 1, 162-4.

في ١٨٤٣م بعرض أوبرا دونيزيتي "***ثائر في جزيرة سان دومينيجو*** " (*Il Furioso nell'Isola di San Domingo*) (١) بالإسكندرية، وقد أدى الرسام الفرنسي فيليب جوزيف ماشيرو (Philippe Joseph Machereau) كوميديا في هذا المسرح الصغير، تياترو القاهرة الذي كان يفتح أبوابه عادة حين تأتي فرقة لتقديم عروض فقط. وتفوق ماشيرو وصديقه هسون (Husson) في المحاكات الفكاهية، وتصوير الشخصيات تصويراً تخطيطياً (إسكتشات) (٢).

المسرح الأوروبي : الإسكندرية و القاهرة

كان من الممكن أيضاً الحصول على تذاكر للمسرح الصغير في الإسكندرية مجاناً للزائرين. وكان الممثلون في هذا المسرح أوروبيين وكلهم هواة أيضاً، باستثناء المغنية الأولى (٣). ويقع المسرح في المصنع الإنجليزي الجديد (مستوطنة التجارة) في ميدان القناصل، وهنا كانت توجد فرقة إيطالية، يدفع لها أجرها من اكتتابات المشتركين، تنتج من آن لآخر " أوبرا ما يستمر عرضها على نحو سيء، أو بضع مسرحيات كوميدية لجولدوني (Goldoni). وتتألف الفرقة الموسيقية من هواة. وربما معهم عازف كمان مشهور من لاسكالا (La Scala)، ميلانو (Milan)، أو من فينيس (Venice)، دار أوبرا فينيس الشهيرة(٤). وفي أربعينيات القرن التاسع عشر، كان بيترو أفوسكاني (Avoscani Pietro)، وهو مهندس معماري إيطالي قام بزخرفة العديد من قصور الوالي، قد اقترح أن يُشيَّد مسرح في الإسكندرية، يمكن أن يضم أيضاً سوقاً للأوراق المالية ونادٍ للسياح، وقاعة محاضرات، ولم يتحقق أي شيء من هذا المشروع (٥).

وفي نوفمبر ١٨٤٤م ذهب الوالي نفسه للمرة الأولى إلى عرض أوبرالي غنائي في المسرح الإيطالي بالقاهرة، بمناسبة زواج ابنته زينب من يوسف كمال باشا. واستمتع كثيراً إلى درجة أنه حضر ثلاثة عروض لأوبرا "***جوهرة العذراء***" (*Gemma di Vergy*) لدونيزيتي، وأوبرا فيردي التي كتبت مؤخراً و"***هيرناني***" (*Ernani*) وأوبرا روسيني "***حلاق أشبيلية***" وعندما شاهد أوبرا "***جوهرة العذراء***" كان يصحبه كل هيئة رجال الدين المسلمين

(1) – Loewenberg (1955), 748.
(2) - Carré (1956), 1, 268.
(3) - Wilkinson (1843), 2, 173.
(4) - Bevan (1849), 36.
(5) – Tagher (1949), 310.

العلماء والشيوخ، وسرّوا جميعاً بالعرض (١). استمتع محمد علي بالعرض إلى درجة أنه طلب إعادة العديد من المقاطع، وأمر بمكافأة الفرقة بمبلغ ٥٠٠ جنيه (٢). وفي ٢٨ ديسمبر ١٨٤٥م قدمت أوبرا دونيزتي "***ماريا من رودينز***"(*Maria di Rudenz*) في الإسكندرية (٣). وبحلول ١٨٤٥م كان هناك فرقتان إيطاليتان محترفتان لا تحظيان بحضور كبير في القاهرة والإسكندرية :

> مسرحان صغيران تم إنشاؤهما في الإسكندرية والقاهرة، لم يكن لهما أي تأثير في مصر، ولم يثيرا أي نوع من الاهتمام. بالنسبة لمسرح الإسكندرية قامت فرقة من المغنيين الإيطاليين بتقديم الريبرتوار الحديث، وبعض أعمال دونيزيتي بطريقة محتملة. أما في القاهرة فقد قدمت فرقة مسرحية إيطالية أيضاً مسرحيات كوميدية ودرامية مترجمة عن الفرنسية، لأن الكتاب الدراميين اليوم ينتشرون في العالم أجمع، وحتى أسبانيا وإيطاليا، حيث كانوا في الماضي يجدون نماذج كثيرة تحتذى. وفي الحقيقة لا نصادف كثيراً من المسلمين ولا النصارى في العروض التي تقدم في مصر، ولا نكاد نشاهد في الألواج دستة من السيدات الأوروبيات بمظهر سيء، أما بخصوص السيدات الوطنيات فنستطيع القول إنه حتى إذا كان المسلمون الرجال لا يقبلون على المسارح إلا بأعداد قليلة، فإنهم لا يصحبون معهم نساءهم (٤).

وقد أبدى الرسام جول كوينَّت (Jules Coignet) رأياً أقل استحساناً بالأوبرا الإيطالية في الإسكندرية حيث شاهد عرضين أوبراليين: "***الجدة ليليني***" (*La Norma*) "و***كيارا من روزمبرج***" (*Chiara di Rosembergh*) لريتشي (Ricci)، وقد علق قائلاً: "كان ذلك رديئاً إلى درجة لم أستطع البقاء هناك" (٥). وكانت الإسكندرية قد انضمت إلى دائرة المدن المختارة في العالم التي حظيت بموسم أوبرا منتظم، ولكن يبدو أن المدينة استطاعت أن تجتذب فقط الجانب الأقل شأناً من أوروبا، وفي مكان آخر من العالم الناطق بالعربية حظيت المستعمرة الأجنبية في الجزائر المحتلة من جانب الفرنسيين بمباهج الأوبرا بشكل دوري من ١٨٣٧م فصاعداً، في الجزائر أساساً على الرغم من إقامة مواسم قصيرة في بون (Bone) ووهران (Oran) من ١٨٤٢م إلى ١٨٤٤م.

---

(1) – Forni (1859), 2, 597.

(2) - خطاب من أفوسكاني (Avoscani) إلى صديقة جاتزاريني (Gazzarrini)، بتاريخ ٢٠ ديسمبر ١٨٤٤م في مكتبة س.م.لي روا في (Tagher) (١٩٤٩)، ٣٠٩ [المؤلف].

(3) – Loewenberg (1955), 794.

(4) – Schoelcher (1846), 308.

(5) - Carré (1956), 1, 362 from an entry in Coignet's Journal, dated 18 January 1845.

وبقدر ما كانت هناك عروض هواة وعروض لفرق محترفة زائرة، كانت هناك مسرحيات تعرض أيضاً في المدارس الأوروبية في مصر في احتفالات نهاية العام الدراسي، تماماً كما هو الحال اليوم في كل من مصر وبريطانيا. ففي الأربعينيات من القرن التاسع عشر والعقود التالية، افتتحت إرساليات التبشير، مثل: الفرنسيسكان (Franciscans)، وأتباع لعازر (Lazarists)، وأعضاء آخرون من الجاليات الأجنبية، عدداً من المدارس الخاصة، حتى أنه بحلول عام ١٨٤٣م قُدر عدد مثل هذه المدارس بـ ٥٩، وفي ١٥ أغسطس ١٨٤٦م عرض تلاميذ مدارس أخوات سان فينسان دي بول (Saint Vincent de Paul) مسرحيتين قصيرتين، بالفرنسية على الأرجح في الإسكندرية. ورأس الحفل رئيس الأساقفة (الكاثوليكي) والقنصل الفرنسي (١). وكانت المسرحيات المدرسية تعرض في وقت الامتحانات، أو بصفتها جزءاً من احتفالات توزيع الجوائز، لتصبح عنصراً أساسياً في المشهد المسرحي بين الجاليات الأجنبية والمحلية حتى نهاية القرن.

وفي أكتوبر ١٨٤٧م كان المسرح الإيطالي بالإسكندرية قد أصبح جزءاً لا يتجزأ من المشهد المحلي، إلى حد أنه صدرت لائحات (انظر الملحق الأول) تضعه تحت إشراف السلطات المحلية، وقد طبعت هذه اللائحات باللغة الإيطالية، وأصدرها آرتين بك (Artin Bey)، وزير الخارجية، وأرسلت لتعميمها على جالياتهم، مع خطاب دوري إلى القنصل البريطاني العام، وقناصل آخرين بلا شك. وقد أخطر الخطاب كل من يهمه الأمر أنه: حيث إن المسرح الإيطالي كان مؤسسة عامة تحت دائرة اختصاص سلطة المجلس البلدي المحلي، فإن الأخير ينوي منع أي إزعاج للأمن في المسرح (@).

---

(1) - خطاب من الأخت ريجاس (Reygasse) إلى الأخت سالفير (Salvayre)، بتاريخ ١٠ إبريل ١٨٤٧م في الإسكندرية، مجموعة خطابات تحض على الفضيلة خاصة بطائفة الإرسالية التبشيرية (باريس)، ١٢، ٢٥٧ في لوثي (١٩٧٤م)، ٢٤٩، رقم٣ [المؤلف].

(@) – اللائحة المقصودة هنا، هي منشور أرتين بك المشتمل على لائحة البوليس الخاصة بالمسرح الإيطالي بالإسكندرية، الصادرة في ١٦/١٠/١٨٤٧م. وقد نشرها سادجروف في الملحق الأول من ملاحق هذا الكتاب. ومن الجدير بالذكر إن بنود هذه اللائحة تم نشرها أكثر من مرة – قبل أن ينشرها سادجروف – فقد نشرتها جانيت تاجر أولاً، ثم الدكتور نجم، ثم يعقوب لاندو، ثم اعتدال ممتاز. للمزيد انظر: جانيت تاجر – السابق – ص(١٩٧)، د.محمد يوسف نجم – السابق – ص(٢١، ٢٢)، يعقوب لاندو – دراسات في المسرح والسينما – السابق – ص (١١١-١١٣)، اعتدال ممتاز – مذكرات رقيبة سينما – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٥ – ص(٢٧، ٢٨).

ويلمح يعقوب لاندو (Jacob Landau)، مؤلف أول دراسة مهمة عن المسرح العربي إلى أن مثل هذه الاضطرابات قد صاحبت الحياة المسرحية " لبعض الوقت "، ويعتقد أن الاضطراب - وكان متوقعاً - تسبب فيه الأهالي الذين يتمتعون بالحماية الأجنبية " بدلاً من أن يأتي من الأقلية المتعلمة من الأوروبيين المقيمين في مصر"، ولكن يبدو أنه من المحتمل بالقدر نفسه أن يكون من تسبب فيه عناصر غير مرغوب فيها من بين الجالية الأجنبية ذاتها، وقد طُلب من القناصل الأجانب أن ينبهوا مواطنيهم التابعين لهم إلى هذه اللوائح (١).

وقد ذهب الكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير (Gustave Flaubert) إلى المسرح الصغير (الأوبرا) بالإسكندرية، ليشاهد الأوبرا الإيطالية التي ألفها بيليني (Bellini) ***الجدة*** بعد وصوله إلى مصر مباشرة في ٢٢ نوفمبر ١٨٤٩م. وفي يولية ١٨٥٠م شاهد المسرحية الهزلية " ***برونو المنافق*** " (*Bruno le fileur*) التي كتبها الأخوان كونيار (Cogniard) بالإيطالية (٢). وفي أوائل الخمسينيات من القرن التاسع عشر ظهرت أول إشارة إلى اشتراك محلي مصري في أنشطة درامية أجنبية، فقد عرض في مسرح بالهواء الطلق مسرحية إيطالية كانت البطلة فيها ممثلة مصرية سمراء الوجه، ولكن بصوتها نبرة إيطالية (٣)(@). كانت هذه الممثلة على الأرجح مسيحية أو يهودية، إذ أن الجالية المسلمة مبدئياً عازفة عن السماح لنسائها بالظهور على خشبة المسرح (@@).

---

(1) - Artin Bey's circular to Sir Charles A. Murray, British agent and consul—general, dated 16 October 1847 in FO 141/13.

(2) – Flaubert (1986), 43 and 211, and (1910), 1, 266.

(3) – Regnault (1855), 438.

(@) – هذا العرض، سبق وأن وصفته جانيت تاجر بصورة أكثر تفصيلاً، ونقل عنها الدكتور نجم. للمزيد، ينظر: جانيت تاجر – السابق – ص(١٩٧)، د.محمد يوسف نجم – السابق - ص (٢٢، ٢٣).

(@@) – من الجدير ذكره أن أغلب المراجع تقول إن منيرة المهدية هي أول ممثلة مصرية مسلمة تعتلي خشبة المسرح منذ عام ١٩١٥م. والحقيقة – من وجهة نظري - أن السيدة **لطيفة عبد الله** – بطلة فرقة السرور لصاحبها ميخائيل جرجس – هي أول ممثلة مصرية مسلمة تقوم بالتمثيل المسرحي في أواخر القرن التاسع عشر، وهي أيضاً أول سيدة مصرية مسلمة تؤلف مسرحية عربية وتنشرها على نفقتها الخاصة عام ١٨٩٣م، وهي مسرحية ***الملكة بلقيس***. وللمزيد انظر: د.سيد علي إسماعيل - الملكة بلقيس تأليف لطيفة عبد الله – سلسلة نصوص مسرحية – عدد١١ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – عدد خاص – ٢٠٠١م.

هذا المسرح هو البناء الهين نفسه الذي وصفه آدلربرج (Adlerburg) في صيف عام ١٨٦٣م، الذي قال إنه رآه مبنياً على الرمال أمام قصر الإسكندرية، حيث كانت فرقة فرنسية من الممثلين الجوالين تعرض في قطعة أرض دائرية مسيجة بالخشب، ومشيدة تشييداً هزيلاً، وقد أدخل أعضاء هذه الفرقة البهجة على الباشا بعروضهم التمثيلية التي امتزجت برقصات " قدرها فوق كل شيء. " سمع آدلربرج أصواتاً متنافرة من موسيقى هزيلة وصيحات، وكل أنواع الصخب الذي يصدر من تدريبهم، كما افتقد بالقدر نفسه أية بهجة من عرضهم المؤلم إلى حد العذاب، كان المغني الأساسي يقوم بالترفيه عن طريق مزج الرقص بالصفير في غنائه؛ فكانت إحدى المسرحيات السيئة التي تعرض لتسلية جمهور القرى مع الرقص والموسيقى (١).

كانت هناك عروض أكثر لبناء أكثر ضخامة، فقد أعد الدكتور فيسيتي (Visetti) من بادوا (Padua)، وهو طبيب في خدمة الحكومة، تصميماً لبناء تذكاري لمحمد علي قبلته الجالية الأجنبية بالإسكندرية، كان يتضمن: مسرحاً، وكازينو، وسوق أوراق مالية (٢). وفي القاهرة كان المسرح قد أصبح - بالإضافة إلى حدائق الأزبكية والكنيسة - مكان اللقاء الأساسي للمجتمع الشرقي:

> إن المسرح الذي يقع في قلب الحي الأفرنجي لا يفتح أبوابه إلا عند وصول فرقة إلى القاهرة، فتغنى فيه الأوبرا الإيطالية، وتؤدي فيه أيضاً الكوميديا والرقص، وعروض تتناول موضوعات الساعة، وقد عُرضت فيه مسرحية يوجين سكريب (Eugene Scribe) "***أيدريان ليكوفرير***" (*Adrienne lecouvreur*)، وقد ترجمت إلى الإيطالية، ولم يكن العرض سيئاً كثيراً (٣).

وقد يكون هذا هو المسرح نفسه الذي وصفه رحالة آخر بأنه يضم ممثلين هواة (٤). ويذكر رحالة آخر، ستاكويز (Stacquez)، أنه كان بأوروبا كلام كثير عن مسرح رائع بُني في القاهرة من خلال إنعام سعيد باشا، الذي حكم من ١٨٥٤ إلى ١٨٦٣م، لكن هذا أبعد ما يكون عن الحقيقة. الحقيقة أن الوالي لم يهتم بـ (المسرح) أبداً، حيث كان عبارة عن تخت من الألواح الخشبية في أحد ممرات الأزبكية، تستخدمها إحدى الفرق التي لم تتمكن من

(1) – Adlerburg (1867), 1, 56-9.
(2) – Odescalchi (1865), 235.
(3) – Aveling (1855), 285.
(4) - Didier (1860), 371.

الاستفادة التامة منها، وبعد وصول ستاكويز إلى القاهرة بوقت قصير، أغلق المسرح أبوابه، ووجد الممثلون سيئو الحظ أنفسهم من غير مورد مالي (١)(@).

بعد الاحتلال الفرنسي تدهور حال الأزبكية إلى أن أصبحت مستنقعاً لبعض الوقت في ثلاثينيات القرن التاسع عشر، حين جففت وزارة الأشغال الأميرية الماء، وملأت البحيرة وزرعت طرقاً مشجرة، وأقامت نافورات، بأوامر من محمد علي، يرجح أنها تهدف إلى منع انتشار الملاريا، وتحولت الحديقة إلى حدائق فسيحة (هايد بارك القاهرة the Hyde Park of Cairo). وفي الأربعينيات من القرن التاسع عشر كان هناك أفضل الفنادق قرب الحي الأوروبي. والاحتفالات العامة العديدة، مثل: فتح سد الخليج، وموالد النبي وحفيده الحسين، والإمام الشافعي، والمواكب الصوفية، والأذكار (٢) مازالت تعقد هناك، ويحضرها الخديوي والأعيان والأمراء وكبار الموظفين والأشراف (من نسل الرسول) والعلماء وعامة الناس.

وفي الإسكندرية عرضت أوبرا فيردي "***لاترافياتا***" (*Il Trovatore*) في ربيع ١٨٥٥م (٣)، وفي ١٨٥٦م أصدر سعيد باشا توجيهاته بعرض الأوبرا والمسرحيات للحي الأوروبي قرب قصر القباري بالإسكندرية، كجزء من الاحتفاليات بذكرى توليه العرش (٤). تولدت لدى الخديوي سعيد فكرة احتفال يصور سجلات التاريخ المصري، وأمر أفوسكاني (Avoscani)، فنانه المفضل بتزيين القصر وحديقة القصر لهذه المناسبة. استمر الاحتفال ثلاثة أيام، وتضمّن ألعاباً نارية وإضاءات (٥). كان سعيد أول حاكم من أسرة محمد علي يتلقى تعليماً فرنسياً، ويتكلم التركية والإنجليزية والفرنسية بطلاقة، رغم أنه لا يستطيع قراءة اللغة التركية (٦). جعلت هذه الخلفية التعليمية المسرح الأوروبي أكثر قدرة على شق طريقه إليه عما كان عليه بالنسبة لأسلافه، فقد عرف محمد علي اللغة التركية فقط، في حين عرف حفيده وخليفته عباس (١٨٤٨ – ١٨٥٤م) التركية والعربية.

---

(1) – Stacquez (1865), 43-4.

(@) – حديث الرحالة ستاكويز (Stacquez) عن هذا المسرح، وصفته بصورة أكثر تفصيلاً، جانيت تاجر في دراستها " طلائع المسرح الحديث في مصر "، السابق، ص(١٩٨-١٩٩).

(2) - Incessant repetition of certain words or formulas in praise of God, often accompanied by music and dancing.

(3) – Loewenberg (1955), 903.

(4) – Abdoum (1972), 147.

(5) - Tagher (1949), 310-11.

(6) - Heyworth- Dunne (1938), 313.

مسارح الإسكندرية : زيزينيا وغيرها

في يوم السبت ٢٥ يونية ١٨٥٩م أُعلن عن إعادة افتتاح المسرح الأوروبي بالإسكندرية (ولا يعرف تاريخ تأسيسه) كان قد أعيد بناؤه كلية، وأعيد طلاؤه وإضاءته بالغاز، وقدمت مدام إيزابيل كوبا (Isabel Cubas) وجان زيمينز (Jean Ximenez)، الراقصتان الأوليتان في المسرح الملكي الكبير في مدريد، أول عرض فيه من الرقص القومي الأسباني، وكان هذا المسرح يقوم مقابل قصر الكونت زيزينيا (Zizinia) (@). قوبلت هذه العروض بالترحيب في الجريدة الفرنسية المحلية *الصحافة المصرية* (*La Presse Egyptienne*) التي كتبت تقول: " إن مدينتنا للأسف قد هجرتها الفنون والتسليات " (١) وقد دمرت النيران المسرح الوحيد بالإسكندرية، إذ أن الممثلين الذين جاءوا إلى الإسكندرية في ١٨٦٢م كانوا يقدمون عروضهم في حجرات الجمعية الأدبية قرب سوق الأوراق المالية، فتفتح صالوناتها للحفلات الراقصة والحفلات الموسيقية (٢).

وقد بني المسرح الفخم في زيزينيا أو دار الأوبرا في شارع دي لابورت دي روزيت (de La Porte de Rosette) بالإسكندرية في ١٨٦٢م، بناه أفوسكاني للمقاول اليوناني والقنصل البلجيكي كونت ميناندر زيزينيا (Menandre Zizinia) بشكل مركز ميدان جميل. كانت خشبة المسرح واسعة جيدة التنسيق، تسمح بعروض الأوبرا الكبيرة، والمسرح يتسع لألفي شخص (٣)، وقد هدم في نهاية الأمر عام ١٩٠٧م، ويقوم مسرح سيد درويش الآن في الموقع نفسه (@@)، وسرعان ما أصبح زيزينيا أهم مسرح في المدينة تعرض فيه

(@) – **الكونت زيزينيا** (١٧٩٣-١٨٦٨م): هو قنصل جنرال دولة بلجيكا في الإسكندرية، وأحد أكبر تجار الإسكندرية في منتصف القرن التاسع عشر. وقد وافته المنية في أوائل يونية عام ١٨٦٨م بمنزله بمنطقة رمل الإسكندرية، عن عمر يناهز الخامسة والسبعين. للمزيد، انظر: جريدة *الجوائب* - عدد ٣٤٣ - ٩/٦/١٨٦٨م.

(1) - La Presse Egyptienne, 1, 17, Thursday 23 June 1859.

(2) - Stacquez (1865), 26.

(3) – Baedeker (1877), 223; lott (1867), 2, 249, and François-Levernay (1869), 109.

(@@) – هناك تفاصيل أخرى عن **مسرح زيزينيا** - ذكرها المرحوم سمير عوض – ومنها، أن المسرح بني في موقع يواجه حالياً سينما أمير بطريق الحرية بالاسكندرية، وكان يملكه الكونت زيزينيا فى السنوات الأولى من افتتاحه، ثم آلت ملكيته إلى بنك الأنجلو إجبشيان بالإسكندرية، وتعاقب عليه الأمير طوسون فالأمير يوسف كمال. وأجريت على المسرح إصلاحات جوهرية في ١٨٨٢م، وأعيد بناء أجزاء منه لتوسيع رقعة الصالة. وقد أغلق عام ١٩١٠م، ولم يكن يسمح لأية فرقة باستغلاله إلا بإذن من الأمير يوسف كمال، وظل على هذا الحال حتى أزيل البناء عقب الحرب العالمية الأولى. للمزيد، انظر: قاموس المسرح - تحرير وإشراف د. فاطمة موسى - الجزء الثاني - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ط١ – ١٩٩٦م – ص(٧٥٢).

معظم الفرق الكبيرة، وقد عرضت في الإسكندرية في عام ١٨٦٢م تراجيديا من خمسة فصول " ***جيرولامو سافونارولا*** " (*Gerolamo Savonarola*)، التي كتبها لويجي كيامبي (Luigi Ciampi) (١) وشهدت الإسكندرية في ١٨٦٣م عرضاً للسيرك الفرنسي سكوتي (Scoutie) (٢).

بحلول عام ١٨٦٥م كان هناك ثلاثة مسارح أخرى على الأقل في الإسكندرية، فضلاً عن مسرحي: زيزينيا وفيتوريو ألفييري (Vittorio Alfieri) في الشارع الجديد، والبناء الخشبي المزين بشكل رشيق لمسرح روسيني (Teatro Rossini) في طريق المرور، ملك كونت ديباني (Debbané)، ومسرح فيتوريو إيمانويل (Vittorio Emnianuele) في شارع السلسلة (٤٧ شارع السلسلة) كان مسرحان من هذه المسارح يغلقان أبوابهما، على أية حال أمام الجمهور (٣). ويبدو أن الأنشطة المسرحية في القاهرة تركزت في الوقت نفسه في بارات (مقاهي للحفلات الراقصة)، مثل: مسرح الجراند أورينت (Grand Orient)، والكزار (El Cazar) (٤) وكان هناك مسرح على وشك الاكتمال في نهاية مارس ١٨٦٤م، كان سيعرض عليه " ***حلاق أشبيلية*** " (٥).

وقد شُغل مسرح روسيني - ويعرف أيضاً باسم مسرح ديباني (Debbané) - ومسرح زيزينيا في الشتاء بعرضين لفرقتين أوبراليتين إيطاليتين، وجاء فريقا المسرحيتين من إيطاليا وانقسم السكان الأجانب في ولائهم بين هاتين المسرحيتين، كان اليونانيون والمالطيون هم من دعموا الأولى، والإيطاليون هم من دعموا الثانية، وقسم الفرنسيون والألمان والإنجليز أنفسهم بين الاثنتين (٦). كان هناك، في هذا التاريخ مسارح أخرى أصغر بالإسكندرية. الكازينو والمقهى الكبير (٢٨ ميدان محمد علي)، حيث يمكن للواحد أن يرى كل مساء، فنانين فرنسيين وإيطاليين يعرضون الرقصات والأوبرات والأوبريتات والرومانسيات والأغاني الكوميدية (٧).

وبمقهى باريس الكبير بشارع أنستازي (Anastasi) كان الفنانون الفرنسيون والإيطاليون يقدمون حفلات موسيقية كل مساء. وبمسرح آخر، مسرح لوكسمبورج

(1) - Bigiavi (1911), 128.
(2) - Stacquez (1865), 53.
(3) – Odescalchi (1865), 244; Millie (1868), 42; Delpuget (1866), 10, and Lott (1867), 2, 253.
(4) - Gardey (1865), 103.
(5) – Black (1865), 32.
(6) - Francois-Levenay (1868), 103 and (1869), and Millie (1868), 25.
(7) - Ibid., 5; François- Levernay (1869), 107, and Baedeker (1877), 223.

(Luxembourg) للحفلات الموسيقية (الذي كان يعرف سابقاً باسم مسرح المنوعات)، بالشارع نفسه كان المطربون الفرنسيون والإيطاليون يعرضون كل مساء (١). وكان هناك مقهى آخر لتقديم الحفلات الموسيقية هو " البوفيهات الباريسية " وكان مقهى الكزار الغنائي يقدم كل مساء مسرحيات هزلية وكوميديات وعروضاً صامتة، وأغانٍ (@). وفي الستينيات من القرن التاسع عشر كان عدد كبير من هذه المقاهي التي تقدم الأغاني قد خرج إلى الوجود " في كل ركن وزاوية " بالإسكندرية والقاهرة إلى أن أبطل القمار فيها، كانت هذه المقاهي تجتذب سيدات سيئات السمعة (٢) كان مسرحا ألفيري وفيتوريو إيمانويل مازالا مفتوحين (٣).

كانت مقاهي الحفلات الموسيقية قد توسعت أيضاً في القاهرة، فكان هناك مقهى إلدورادو (Eldorado) للحفلات الموسيقية، في شارع مستشارية السفارة الفرنسية، خلف فندق الشرق شمال الأزبكية، وكان يعرض مسرحيات كوميدية ودرامية كل مساء. وأيضاً الكازينو وهو مقهى حفلات موسيقية آخر، يمتلكه زافاراتوز (Zavaratoz) (٤). وكان في بعض المدن الأقليمية الكثيفة السكان نوع من أماكن التسلية المحلية الخاصة بها. ومن الممكن مشاهدة أوبريتات ومسرحيات هزلية وفصولاً كوميدية كل مساء في مقهى الحديقة للحفلات الموسيقية بالسويس، حيث تعرض أيضاً مختارات من الأوبرات الإيطالية والفرنسية. وكان بالقنطرة على القنال مسرح غنائي، تقام فيه عروض كل يوم أحد (٥). لم يكن بالعاصمة في ذلك الوقت مسرح وكان يلزم لذلك اتخاذ ترتيبات مؤقتة، وأقيم أول عرض لمسرحيتين هزليتين ***بيانو بيرثا*** (*La Piano de Berthe*) لباريير (Barriére) ولورين جولي (Lorin Jules) " و***إسهامات غير مباشرة*** " (*Les Contributions indirectes*) لهنري ثييري (Henri Thiéry) في ديسمبر ١٨٦٨م في غرفة أعدت لهذا في قصر النيل (٦).

---

(1) - Millie (n.d.), 69.

(@) – هناك وثيقة مؤرخة في ١٩ شوال ١٢٨٥هـ (١٨٦٩م) تفيد هذا الأمر؛ لأنها تتحدث عن بناء كشك للموسيقى من أجل نزهة المتفرجين بواسطة مسيو باكش في حديقة النزهة بالإسكندرية بدائرة والدة الخديوي إسماعيل. للمزيد، ينظر: دار الوثائق القومية - دفاتر المعية السنية - دفتر س١/١/٣٩.

(2) - Francois—Levernay (1869), 107, and Lott (1867), 1, 301.
(3) - Francois—Levernay (1868), 103, and Millie (1868), 31.
(4) - Francois—Levernay (1868), 171, and (1869), 171, and Baedeker (1877), 250.
(5) - Ibid., 259 and 297.
(6) – Douin (1933-41), 2, 106.

المسرح الكوميدي

كان الخديوي إسماعيل (١٨٦٣ – ١٨٧٩م) مصمماً على أن يوفر مسرحاً، كجزء من خططه لإعداد المدينة للترفيه عن الملوك والنبلاء الأوروبيين المدعوين للافتتاح العظيم لقناة السويس في ١٨٦٩م، فقام بتمويل بناء المسرح الكوميدي من الأخشاب (أو المسرح الفرنسي) (@) بجوار الحديقة على الطرف الجنوبي من ميدان الأزبكية، للاستخدام الخاص للفرق الفرنسية:

> فلما لم يكن عنده أسطول، فقد أراد أن يكون عنده مسرح مثل الأمراء الأوروبيين. وعلى الفور أمر بإقامة قاعة جميلة صغيرة، لكن لطيفة، بالقرب من الأزبكية في مدخل الموسكي، مركز الحركة والحياة. وكان في ذلك اقتراب من الحضارة الأوروبية، وإثبات أنه ليس ملكاً بربرياً، وإنما ملك مثقف، صديق للفنون والتقدم. وأرسل إلى أوروبا مبعوثين مهمتهم أن يحضروا له فرقة ممتازة، وكانت ليون أول من أرسل فرقة إليه (١).

وعلى غرار مسرح المنوعات في باريس، كان هذا المسرح مجهزاً تجهيزاً فاخراً ومريحاً ومترفاً، وعلى أحدث طراز.احتوى الدار على ١١٦ مقعداً، و٦٤ مقعداً أماميا بالصالة، و١٨ مقصورة حضرة، و١٨ مقصورة درجة أولى، و١٨ مقصورة درجة ثانية، وكانت مقصورات حريم البلاط مزودة بحواجز من القضبان، لتصد العيون المتطفلة، وهناك باب خاص وسلم يدخل منهما الخديوي وحاشيته من خلال حديقة صغيرة خلف المسرح (٢).

(@) – هذا المسرح بُني على بقايا سراي (منزل) أحمد طاهر باشا بن طاهر باشا الكبير، وعندما تم افتتاحه لم يكن معروفاً باسم **المسرح الكوميدي** أو **المسرح الفرنسي**، بل كان يُطلق عليه اسم **التياترو المصري** أو **تياترو مصر**، وذلك بناء على أقوال جريدتي الوقائع المصرية والجوائب. أما مجلة وادي النيل فهي التي أطلقت عليه اسم **الملعب الأوروباوي** ثم اسم **التياترو الفرنساوي**. أما الوثائق الرسمية فكانت تطلق عليه في عام ١٨٧٥م اسم **الكوميدي فرانسيز**. وللمزيد انظر: جريدة الوقائع المصرية ١٨٦٩/٢/٨، جريدة الجوائب ٣و٢٤/٣/١٨٦٩، مجلة وادي النيل ٣٠/٤/١٨٦٩ و٨/١٠/١٨٦٩، دار الوثائق القومية – درج ٤١٦ – تركيبة ٩، ميخائيل شاروبيم بك – الكافي في تاريخ مصر القديم والحديث – المطبعة الكبرى الأميرية ببولاق مصر المحمية – ط١ – الجزء الرابع – ١٩٠٠م – ص(١٤٦).

(1) – Vingtrinier (1899), 5.

(2) - de Perrières (1873), 116; Dãr al—Watha'iq, 'Ahd Ism'il 127, document 80/5; Gffard (1883), 72, and Chennells (1893), 2, 117.

افتتح هذا المسرح في ٤ يناير ١٨٦٩م (@) بأوبرا " ***هيلين الجميلة*** " بموسيقى أوفانباخ (Offenbach) ونص كلمات أوبرالي كتبه ميلهاك (Meilhac) وهاليفي (Halévy) بحضور ولي العهد توفيق، وأكثر من ٣٠٠ مشاهد، وكبار موظفي الحكومة، والأوروبيين البارزين والقناصل، ورجال المال والأعمال، والعاملين بالصحافة.

كانت الأوبرا التي أثارت حماساً وصل إلى حد الجنون في باريس لتحدث الأثر نفسه في القاهرة. أعطى إسماعيل منحة مالية سخية للمخرج الأمريكي " المتفرنس" ماناس (Manasse) ليتعاقد مع فرقة مسرحية، تتألف من أكثر من ثلاثين فناناً في فرنسا لهذا المسرح، لتقدم عروضاً أوبرالية وكوميدية وهزلية (١). كانت المسرحيات من ذخيرة المسرحيات الهزلية، والقصر الملكي والأوبريتات من مسارح المنوعات. وفي بداية حياة هذا المسرح، في العروض الشتوية، امتلأ بجاليات المدينة الأوروبية التي كانت فيما يبدو على بعض معرفة باللغة الفرنسية، كان الجمهور في أغلبه من الطبقة الوسطى، يرتدون معاطف المناسبات الرسمية الطويلة السوداء والطربوش، وقلة منهم ترتدي الرداء الشرقي، وكان بالإمكان مشاهدة ضباط مصريين هناك وبعض الوزراء المحليين (٢)(@@).

كان إسماعيل شأنه شأن سعيد قد نال تعليماً فرنسياً، وعادة ما يتحدث بالفرنسية أو يتكلم التركية، ويلقى خطباً بالعربية أيضاً، وقد حاول أن يجعل مصر جزءاً من أوروبا والقاهرة باريساً ثانية، فقد عاد الخديوي من رحلة إلى باريس عاقداً العزم على أن يقلد هاوسمان (Haussmann) في خططه لتنمية القاهرة (٣). كانت منطقة الأزبكية والإسماعلية المجاورة التي شيدت حديثاً ومناطق عابدين لتشكل مدينة أوروبية حسنة المنظر (@@@)،

(@) – هناك تاريخ آخر – ربما يكون الأنسب - لافتتاح المسرح الكوميدي في مصر، وهو ١٨٦٨/١/٤م. انظر: إلياس الأيوبي - تاريخ مصر في عهد الخديوي إسماعيل باشا - المجلد الأول - مطبعة دار الكتب - ١٩٢٣ – ص (٢٩١).

(1) – Douin (1933-41), 2, 103-10, and Ravaisse (1896), 10.

(2) - Giffard (1883), 71-2.

(@@) – ومما يُضاف إلى هذه المعلومات، أن البرنس دوغال ولي عهد إنجلترا عندما زار مصر في يناير ١٨٦٩م، حضر مع زوجته عرضاً مسرحياً أُقيم بالمسرح الكوميدي، الذي أُطلق عليه وقتئذ اسم التياترو المصري. للمزيد ينظر: جريدة الوقائع المصرية ١٨٦٩/٢/٨.

(3) - Anon., (1880), 49.

(@@@) – جاء في تقرير بيردسلي قنصل الولايات المتحدة إلى وزارة الخارجية الأمريكية بتاريخ ١٨٧٢/١١/٩، أن الخديوي إسماعيل قرر " ألا يجعل القاهرة عاصمة ملكه فحسب، بل أن يجعلها عاصمة تليق بمصر، لذلك أنفق أموالاً كثيرة وبدأ الجهود في همة قلما يتحلى بها أمير شرقي، فعكف على العمل في الخمس سنوات الأخيرة، لتجميل هذه المدينة التي يمكن تفضيلها اليوم على عدة عواصم أوربية ". للمزيد ينظر: جورج جندي، جاك تاجر - إسماعيل كما تصوره الوثائق الرسمية - مطبعة دار الكتب المصرية – ١٩٤٧م - ص(١٨٣، ١٨٤).

بشوارع عريضة ممهدة وشوارع تلفيها الأشجار مضاءة بالغـاز، وحوانيـت وفـيلاّت (١) ويمكننا رؤية دعمه لمشروعاته، الخاصة بالمـسرح الكوميـدي، ومـشروعاته المـسرحية الأخرى كجزء من محاولته أن يسبغ على مصر كل مظاهر بهرجة الثقافة الأوروبية.

نُشر خبر إنشاء المسرح الكوميدي في الجريدة التي تصدر في القاهرة باللغة العربية "*وادي النيل*"، حيث أعلنت الجريدة أن إصلاحات كبرى سوف تجرى في حدائق الأزبكيـة، وإنّ نافورات وممرات ومقاهٍ ومسارح (تياترات / ملاعب) سوف تبنى طبقاً لتصميم وضعه بستاني مناظر طبيعية (٢)، ولم يكن أي شيء قد حدث لتحسين الميدان فـي عهـد عبـاس وسعيد. وقد أمر إسماعيل بتخطيط حديقة كبيرة بها تل صناعي ومغارات، وشق الحديقة قناة ضيقة تعبرها قناطر، وفي الحديقة كان هناك بحيرة تزينها، وعـشب أخـضر وشـجيرات وممرات طويلة، ومقاهٍ محلية وأوروبية، ومسارح في الهواء الطلق، ويمكن سـماع فـرق موسيقية عسكرية فيها، وفي الجانب الغربي قامت فنادق ومطـاعم ومقـاهٍ تقـدم حفـلات موسيقية.

في ٢ إبريل ١٨٦٩م كانت هناك مؤامرة مزعومة لاغتيال الخديوي فـي عـرض احتفالي كبير بالمسرح الكوميدي، قد تضع نهاية لشخصية ملكية مرموقة، حيث وجد مـدير المسرح، ماناس بك، قنبلة تحت مقعد صاحب السمو في المقصورة الملكية، اعترف متعهـد الحفلات فيما بعد أنها كانت مداعبة خادعة، ارتكبها ليقوم باكتشافها، ويضع المكافـأة فـي جيبه. كان الخديوي سيرسل مدبر هذه الجريمة إلى المنفى - أو الموت المؤكد - في النيـل الأبيض، ولكن لكونه رعية (مواطناً غير مسلم) نُفي ماناس وهُدد بالموت إذا عاد، ولخوفـه من أن يؤدي ما حدث إلى محاولات اغتيال أكثر نجاحاً، أمر إسماعيل بـإغلاق المـسارح، وتوقفت أنشطة القصر، وأصبحت القاهرة فترة من الزمن مملة شأن السويس (٣)(@).

---

(1) - McCoan (1878), 51.

(2) - *al-Jawā'ib*, 10 November 1868.

(3) – McCoan (1889), 89-90.

(@) – هذا الاستنتاج ربما يكون منطقياً بعض الشيء، ولكن الحقيقة خلاف ذلك. فحادثة محاولة اغتيال الخديوي إسماعيل لم تؤثر سلباً على الأنشطة الفنية والمسرحية في مصر في ذلك الوقت، خصوصاً أنشطة المسرح الفرنسي. فعلى سبيل المثال – في الفترة من إبريل إلى سبتمبر ١٨٦٩م – وجدنا عدة إعلانات منشورة في - الصحف المصرية - عن إستمرار مختلف الأنشطة الفنية والمسرحية، مع تحديد أماكن عرضها، وأيضاً تحديد أوقات عرضها نهاراً وليلاً. كذلك وجدنا عدة إعلانات خاصة بالمسرح الفرنسي تثبت استمرار نشاطه الموسيقي والمسرحي حتى عام ١٨٧٦م. هذا بالإضافة إلى وجود عدة وثائق تثبت – في هذه الفترة – وصول فرقتين مسرحيتين: الأولى فرنسية، والأخرى إيطالية. للمزيد انظر: مجلة وادي النيل ٢٣ و١٨٦٩/٤/٣٠، جريدة الوقائع المصرية ١٨٦٩/٥/٦، دار الوثائق القومية – درج ٤١٦ – تركيبة ٩.

الترجمات العربية الأولى

على الرغم من وجود المسرح الأوروبي في مصر منذ عام ١٧٩٩م، لم يكتب أو ينشر عمل درامي عربي واحد خلال فترات حكم أسلاف إسماعيل، وقد ركزت حركة الترجمة المهمة - من عشرينيات القرن التاسع عشر فصاعداً - على التوسع التقني للقوات العسكرية المصرية. وفي فترة حكم إسماعيل أدى فتح المزيد من المسارح الأوروبية أبوابها في القاهرة والإسكندرية إلى تزايد عدد المصريين الذين يحضرون العروض بشكل حاد، وأدى هذا التوسع للحضور المحلي في المسرح الأوروبي إلى نشر ترجمات لبعض الأعمال الأوبرالية إلى العربية. كان هذا ضرورياً، لأنه على الرغم من أن الكثير من حاشية البلاط، والنخبة المتعلمة كانوا يعرفون الفرنسية والإيطالية (حيث إن اللغتين تدرسان في كثير من مدارس الدولة)، إلا أنّ أعداد العرب أو الأتراك الذي يمكنهم أن يتتبعوا عرضاً مسرحياً، أو أوبرالياً بلغة من هاتين اللغتين كانت بالضرورة محدودة.

كان أول مثل لهذه الترجمة هو العمل الذي افتتح به المسرح الكوميدي " ***هيلين الجميلة***" عن مسرحية أوفنباخ التي تحمل العنوان نفسه، والتي عرضت أولاً في أوروبا في ١٨٦٤م وطبعت ترجمة هذا الأوبريت الذي يتألف من ثلاثة فصول في بولاق في ١٧ رمضان ١٢٨٥هـ (١ يناير ١٨٦٩م) قبل العرض الأول لها بثلاثة أيام، ويبدو أن هذه كانت أول ترجمة حرفية لعمل درامي أوروبي إلى العربية (١). تمت الترجمة بأمر من الخديوي، ليضمن أن الحاشية يمكنها أن تتبع العرض. وفي يولية ١٨٦٩م، أخذ درانيت بك المشرف على المسارح الخديوية المبادرة بتشجيع ترجمة مزيد من نصوص الأوبرات إلى العربية.

كان باولينو درانيت (Paolino Draneht) صيدلياً وطبيب أسنان لمحمد علي، ثم صيدلياً وخادماً عاماً لسعيد، وفيما بعد مديراً للسكك الحديدية. وكان مشرفاً على المسارح الخديوية من ١٨٦٧ إلى ١٨٧٩م (٢)(@) وطلب في خطاب موجه إلى خيري باشا - أمين

(1) – Douin (1933-41), 2, 104.

(2) – Ninet (1979), 71; de Perrières (1873), 126-7, and Auriant, ii (1927), 40, N. 1.

(@) – تقلد باولينو درانيت باشا وظيفة (تفتيش التياترات/الملاعب) عام ١٨٦٩م وليس عام ١٨٦٧م كما جاء في المتن. ولكنه في عام ١٨٦٧م حصل على النيشان العالي العثماني من الرتبة الثالثة. انظر ذلك في: جريدة الوقائع المصرية ١٨٦٧/٩/٢٣، مجلة وادي النيل ١٨٦٩/٤/٣٠.

القصر - تفويضاً من الخديوي بأن يترجم إلى العربية ملء صندوق من نصوص كلمات أوبرات، لتعرض في الموسم الشتوي القادم في القاهرة، حيث كان مسرح الأوبرا الخديوي سيفتتح ذلك الشتاء، وشرح درانيت أن هذه الترجمات يُقصد بها تعليم الجمهور، وأن هذا سوف يكون خدمة للجمهور لتمكينهم من فهم جمالها والاستمتاع بها، كتب درانيت يقول:

> قبل فترة أرسلت إلى أحمد كابيتان صندوقاً به كتيبات إيطالية حول الأوبرات التي ستعرض خلال الشتاء القادم. وكنت أريد ترجمتها إلى اللغة العربية، ليعرفها الأشخاص الذين سيشاهدون عروضها. هذه الكتيبات هي بصفة عامة من تأليف شعراء مرموقين، واطلاع الجمهور عليها هو خدمة لهذا الجمهور، يجعله يفهم ويتذوق ما فيها من جمال، وعلى ذلك فإنني أرجوكم بعد استئذان صاحب السمو أن نطلبها من أحمد كابيتان، كما أرجوكم الاهتمام بهذا الموضوع الذي أراه مهماً للغاية (١)(@).

وخلال أسبوعين أو ثلاثة من يناير ١٨٦٩م تم تعليق الأعمال الرسمية فعلياً بأوامر من إسماعيل في كل المكاتب الحكومية تقريباً، حتى يستخدم أولئك العاملون الذين يعرفون الفرنسية في ترجمة ***العين المفقوءة*** التي كتبها هرفيه (Hervé) وفودفيل " ***زوجة ماردي جرا*** " (*La Mariée de mardi gras*) التي كتبها جرانجيه (Grange) ولامبير ثبوست (Lambert Thiboust) و" ***هيلين الجميلة*** " (*La Belle Helène*) وروائع أخرى وأعمال مهمة لأوفنباح إلى العربية، من أجل استخدام سيدات الحريم وأخريات في بلاط الوالي اللاتي كن يعرفن فقط اللهجة المحلية، ولا يمكنهن متابعة عروض هذه الأعمال المفضلة بلغتها الأصلية (٢).

تزايد عدد المسارح الأوروبية على الأقل خارج القاهرة بسرعة خلال عشرينيات القرن التاسع عشر مع اتساع رقعة السكان، وفي ١٨٦٨م كان عدد السكان الأجانب يقدر بـ ٢٨٠٠٠٠ أوروبي وسوري في مصر (٣) بالمقارنة مع ٩٠٠٠ قبل ذلك بثمان وعشرين

---

(1) - Letter dated Paris, 27 July 1869, from Draneht to H.E. Khairy Bey in Dar al-Watha'iq, Ahd Isma'il 127, document 80/5.

(@) – وتوضيحاً لهذا الخطاب، وجدت وثيقة تحمل أمراً من الخديوي إسماعيل في أكتوبر ١٨٦٩م، بخصوص دفع نفقات طباعة ألف وخمسمائة (كتاب فصل تياترو)، المترجمة إلى العربية والتركية. وقد تم توزيع أغلب النسخ والباقي تم حفظه بقصر النيل. انظر ذلك في: دار الوثائق القومية – دفاتر المعية السنية – دفتر س١/١/٤١.

(2) – McCoan (1889), 86. and Weigall (1915), 96.

(3) – Schölch (1972), 277, N. 69.

سنة. كان هناك بالتقريب ٨٨٠٠٠ أوروبي في الإسكندرية وحدها، من بين هؤلاء ٢٥٠٠٠ يوناني و٢٠٠٠٠ إيطالي و١٥٠٠٠ فرنسي و١٢٠٠٠ مالطي إنجليزي و٨٠٠٠ ألماني وسويسري و٨٠٠٠ من جنسيات مختلفة، بالإضافة إلى ما يقرب من ١٢٠٠٠ سوري (١) وفي عام ١٨٧٣م أعطي تقدير أكثر محافظة عدد ٧٩٦٩٦ من الأوروبيين في مصر، منهم ٤٧٣١٦ في الإسكندرية، و١٩١٢٠ في القاهرة وضواحيها و١٣٢٦٠ في السويس وأماكن أخرى، ووصل الرقم في الإسكندرية ٢١٠٠٠ يوناني و٧٥٣٩ إيطالياً و١٠٠٠٠ فرنسي و٤٥٠٠ إنجليزي و٣٠٠٠ نمساوي و١٢٧٧ من جنسيات أخرى، وفي القاهرة كان هناك ٧٠٠٠ يوناني و٣٣٦٧ إيطالياً و٥٠٠٠ فرنسي و١٠٠٠ إنجليزي، و١٨٠٠ نمساوي، و٩٥٣ من جنسيات أخرى، وفي منطقة السويس كان هناك ٦٠٠٠ يوناني، و٣٠٠٠ ايطالي، و٢٠٠٠ فرنسي و١٥٠٠ نمساوي، و٧٦٠٠ من جنسيات أخرى (٢).

ويفسر عدد السكان الكبير في الإسكندرية سر تفاخرها بنشاط مسرحي أكبر من أي مدينة مصرية. وقد حدث تدفق الأوروبيين الهائل - في عهدي سعيد وإسماعيل - على الأخص في نهاية الخمسينيات من القرن التاسع عشر، وأوائل الستينيات من القرن التاسع عشر؛ نتيجة للفرص التجارية والمالية العظيمة التي ارتبطت بازدهار القطن، وعديد من المشروعات الصناعية والزراعية. ومن بين أولئك الأوروبيين الذين قرروا البقاء لزمن طويل؛ كان المستوطنون في الإسكندرية هم الغالبية.

سيرك القاهرة

تضمنت الجريدة الرسمية "*وادي النيل*" في يوم ٢٩ فبراير ١٨٦٩م إعلاناً عن ملعب الأزبكية الكبير (سيرك الأزبكية العظيم) أو السيرك الفرنسي رانسي. كان السيرك قد أنشئ على نفقة الخديوي، وافتتح في ١١ فبراير ١٨٦٩م ويتسع لخمسين مشاهداً (٣)(@). أعلنت الجريدة وهي تنشر خبراً عن العرض الأول في ١٢ فبراير أنه سوف يكون هناك

(1) – Sachot (1868), 41.
(2) - *al-Jawâ'ib*,688, 25 March 1874.
(3) – Luqã (1961) quoted in Ghunaym, (1966), 89.

(@) – من الجدير بالذكر، إن جريدة الوقائع المصرية لم تطلق اسماً محدداً على هذا السيرك، عندما نشرت عنه أول خبر، واكتفت بوصفها له **بمحل للألعاب الخيلية**، وأن العاملين به من أوروبا. أما افتتاح السيرك فكان يوم ١٨٦٩/٢/٥، وقد حضره الخديوي إسماعيل من الساعة الرابعة عصراً إلى منتصف الليل. انظر: جريدة الوقائع المصرية ١٨٦٩/٢/٨.

عروض كل ليلة من ليالي سيرك رانسي، تتضمن ٧٠ حيواناً (١). وقد قابل ثيودور رانسي (Theodore Rancy)، مدير السيرك، فيما بعد الخديوي الذي منحه وساماً و ٧٧٠٠ فرنك، ليقوم بتوزيعها على لاعبيه (٢). قُدم عدد من العروض بالسيرك (@) والمسرح بالقاهرة دون شك في المسرح الكوميدي، من أجل أعمال الخير وغُطيت أخبارها في الصحافة العربية(٣).

انتقل السيرك إلى الإسكندرية حيث وفّرت له السلطات المحلية موقعاً مجانياً في حي إبراهيم باشا (٤). أصبحت عادة كثير من الفرق المسرحية أن تغادر القاهرة في أواخر إبريل أو أوائل مايو، للهرب من حرارة صيف العاصمة الجاف القاسي إلى الطقس الأكثر اعتدالاً على الساحل. كان القصر ووزراء الحكومة وكثير من المواطنين العاديين ينتقلون إلى الإسكندرية لقضاء فترة الصيف. عاد السيرك إلى القاهرة (ملاعب الخيول أو ملاعب البهلوانات على الخيول - حلبة سباق الخيل) في أكتوبر، وتراوحت أسعار التذاكر ما بين فرنك ونصف وخمسة فرنكات (٥). وفي يناير ١٨٧٠م (@@) خفضت هذه الأسعار، كي يزيد

---

(1) - *al- Waqā'i al-Misriya*, 273, 18 February 1869, and 276, 29 February 1869.
(2) - Ibid., 291, 29 April 1869.

(@) – من الملاحظ أن السيرك في هذا الوقت، كان يتمتع برعاية خاصة من قبل الدولة. فقد وجدنا صفحة كاملة من جريدة *الوقائع المصرية* – **بعنوان ألعاب سيرك المسيو رانسي**، بتاريخ ١٨٦٩/٣/٣١ – بها وصف تفصيلي عن بروجرام السيرك اليومي مع ذكر أسماء اللاعبين واللاعبات، وشرح لبعض الألعاب التي تقدم. فعلى سبيل المثال نجد من أسماء اللاعبين: كولون كارلو، وبسير، أرتيزيلي، بوني، تيودور لوابان، كلون أكس، جبريل، أكين، فيلبس، أرسين لوايال، لياك، جوي، كودور لويال. ومن أسماء اللاعبات: ماربيتا، ناتالي، برتيوله، مدام أرسين لوبان، مدام بوني، ليونتين، مدام ديك. أما الألعاب التي تقدم، فمنها: الرقص فوق الحصان، قفز الحصان فوق المانع، الصعود على مجموعة كراس مائلة، لعب القرود على ظهور الخيول، ألعاب بالإشارة، تدوير البرانيط بالعصا، كلاب مدربة، النط فوق القماش، النفاذ من الإطارات، امرأتان ممسوختان ... إلخ.

(3) - Ibid., 290, 26 April, and 292, 6 May 1869.
(4) - Ibid. 295, 17 May 1869.
(5) - Ibid. 328, 17 October, and *Wadi al-Nil*, 24, 8 October 1869.

(@@) – قبل هذا التاريخ أعلنت مجلة *وادي النيل* – في ١٨٦٩/١٢/٥ – وجريدة الوقائع المصرية – في ١٨٦٩/١٢/٩ – تحت عنوان ***من ملعب البهلوان الخيالي الفرنساوي الكائن بالأزبكية تحت إدارة الخواجة رنسي***، عن عرض ألعاب فنطزية، ومنها لعبة ***قفص الجسم البشري الرقاص المضحك***، وهو تمثيل بالإشارات أي بانتومايم. كما ذكر الإعلان أسماء الممثلين وأدوارهم. فمثلاً قام المسيو بتا بتمثيل شخصية ضاحكة ساخرة، وقام فلسبي بتمثيل قفص الجسم البشري، وقام فريدريك بتمثيل شيخ مسن، وقام كريوبست بتمثيل الساحر، وسالون بتمثيل الطبيب. هذا فضلاً عن ألعاب السيرك المعتادة، ومنها: رقص الأزهار وسباع جبال أطلس وألعاب الخيل.

عدد المشاهدين من الأغنياء والفقراء، وفي الموسم الثاني ظلت الفرقة تتلقى منحة مالية ضخمة من الخديوي (١).

لم يكن مسرح القاهرة يخلو من تهكم سياسي، فقد قدم سيرك رانسي في ٢٥ ديسمبر ١٨٦٩م عرضاً صامتاً، "**ضيف** " (*Un invite*) يسخر من زائر أوروبي مهم جاء إلى البلد، صور إسكتش مقنع بشكل خفيف مغامرات قام بها في القاهرة صحفي باريسي: إي. تارب (E.Tarbe) من جريدة *جلواز* (*Gaulois*) نزل ضيفاً على الحكومة المصرية، تذهب الشخصية الرئيسة لامتطاء حمار، ويزور الأهرامات، ويعترض طريق راقصة، ويحادثها ويطلب حذاء برقبة، وهو يرفض طول الوقت أن يدفع ما تتطلبه رحلته على طول الطريق، مردداً " أنا مدعو".

لم يلقَ هذا التهكم المحلي استحسان درانيت - المشرف على المسارح الخديوية - الذي وجد فيه ذوقاً رديئاً (٢)، وكان قد استجاب لهذا بشكل سلبي، مثلما كان يستجيب فيما بعد متجهماً لمسرحيات جيمز صنوع الأولى (@)، وفي صيف ١٨٧٠م قدمت فرقة من الممارسين لألعاب السحر (العارفين بالحركات الخفية في اللعب) تحت قيادة اثنين من الإنجليز عروضاً في السيرك وفي الإسكندرية (٣). هدم السيرك في النهاية في صيف ١٨٧٢م، ربما لأنه كان أصغر من أن يحتوي فرقة خيالة وغير مريح للمشاهدين (٤).

بدأت جريدة " *وادي النيل* " تنشر موضوعات عن المسرح - في وقت تزامن تقريباً مع الجريدة الرسمية " *الوقائع المصرية* " - رغم أنه يمكن أن تكون قد تضمنت الكثير من مثل هذه الأخبار قبل ذلك، حيث إن الكثير من أعدادها الأولى مفقودة، ومن المرجح أن يكون الخديوي قد حفز كلا الجريدتين العربيتين على أن تنشر هذه المادة، وأخبار البلاط واهتمامه الواضح بالمسرح، وكان الخديوي قد أرسل سَلَفاً مبالغ ضخمة في تلك السنة إلى السيرك والمسرح الكوميدي، لكن من الغريب أن أيا من الجريدتين لم تنشر أخباراً عن

---

(1) - Ibid., 41, 10 January 1870, and Douin (1933-41), 2, 472.

(2) - Note dated Cairo, 26 December 1869, from Draneht bey in Dar al-Wathá'iq, 'Ahd Isma'il 127, document 80/5.

(@) – استنتاج سادجروف لموقف درانيت بالنسبة للسيرك ربما يكون منطقياً لأنه اعتمد على وثيقة يُستنتج منها ذلك. أما ربط هذا الاستنتاج بموقف درانيت بالنسبة لمسرحيات صنوع، فليس من المنطق في شيء لأنه لم يعتمد على أية وثيقة أو إشارة تُشير إلى هذا الموقف، كما سيتضح فيما بعد.

(3) - *al- Waqä'i al-Misriya*, 365, 7 July 1870.

(4) - *Le Nli, 16, 24*, July 1872.

افتتاح الأخير، وتضمنت الجريدة تقريراً مفاده أنه في مأدبة حفل زفاف منصور باشا يكن وتوحيدة ابنة الخديوي قُدم عدد من التسليات للترفيه عن الضيوف، وفضلاً عن ألعاب أكروبات عربية، وسحرة مصريين وأجانب، ورقص عربي وتركي، وموسيقى من كل الأنواع، كان هناك عدد من العروض المسرحية، حيث كان هناك مجموعة مصرية تؤدي (ألعاب تياترو تقليدية) بقيادة فرهد (Farhad) الموسيقي، وعرضت على الأرجح مسرحيات مرتجلة شبيهة بتلك التي شاهدها بيلزوني ولين في أوائل القرن، وظهرت أيضاً فرقة جياكومو (Giacomo) المسرحية، وعرضت بعض كوميديات (ألعاب مضحكات) في عرض قره قوز (١)(@).

مسرحيات المدارس

حملت الجريدة في أغسطس تقريراً عن توزيع الجوائز السنوية في المدرسة الفرنسية، مدرسة أخوان المدارس النصرانية (مدارس الفرير المسيحية) في الخرنفش بالقاهرة. حكى التلاميذ بعض القصص (حكايات) وألقوا خطاباً، وأدوا مسرحيات قصيرة (تياترات) أمام جمهور، كان منه القنصل الفرنسي والأعيان (الذوات) والأمراء. تضمنت هذه المسرحيات القصيرة الفرنسية في أغلب الظن : نصائح روحية (مواعظ)، وأقوالاً مأثورة (حكماً)، وتأملات (اعتبارات)، من أجل تهذيب التلاميذ والجمهور (٢).

(1) - *Wadi al-Nil*, 1, 23 April 1869.

(@) – يُفهم من هذه الفقرة أن الألعاب المذكورة بها، تمت في حفل الزفاف المذكور، وقد وثق سادجروف هذه المعلومات معتمداً على عدد مجلة **وادي النيل** في ١٨٦٩/٤/٢٣. وعندما عدت إلى هذا العدد وجدت إعلاناً منشوراً تحت عنوان ***عن بيان الملاعب وأوقاتها نهاراً وليلاً***، وليس لهذا الإعلان علاقة بحفل الزفاف. والغريب أن سادجروف لم يعطِ هذا الإعلان الاهتمام المناسب، رغم ما يتضمنه – الإعلان - من أمور مهمة. فمثلاً يثبت هذا الإعلان أن **فرقة مصرية تقوم بتقليد ألعاب التياترو**، وقد وضع سادجروف احتمالاً بأن هذه الفرقة من المحبظين، وهذا يعني وجود احتمال آخر بأنها فرقة مسرحية مكتملة بدليل وجودها وسط هذا الكم من الفنون، وتعلن عنها الصحف الرسمية. كما يثبت هذا الإعلان عروضاً **لابن رابية**، ناهيك عن ذكر حفلات عبده الحامولي وألمظ وسكينة الوردانية والليسي والقفطانجي، بالإضافة إلى شرح كثير من الفنون وذكر أسماء أصحابها، مثل: القره قوز، وخيال الظل، والعزف على الناي من قبل أحمد النايلتي وفرقته، والفن الدمياطي من قبل محمد الفناجيلي، ولعب الخيول من قبل الهوارة، والبهلوان العربي على الحبل من قبل أم الشعور، وألعاب الحواة من قبل محمد شكري، والرقص العربي من قبل الغوازي ... إلخ. ومن الجدير ذكره أن هذا الإعلان بنصه، نشرته جريدة *الوقائع المصرية* في ١٨٦٩/٣/٣١، أي قبل عدد مجلة *وادي النيل* الذي اعتمد عليه سادجروف بثلاثة أسابيع، وهذا يدل على أنه إعلان فني، ولا علاقة له بحفل الزفاف.

(2) - Ibid., 18, 27 August 1869.

وقدم تلاميذ مدرسة العمليات المصرية (مدرسة الفنـــون والمـــواد الميكانيكيـــة) (@) مسرحية كوميدية من ثلاثة فصول بقلم مدرس فرنسي لـــويس فاروجيـــه (Louis Farrugia) في بولاق في يوم امتحانهم الثلاثاء ١٥ نوفمبر ١٨٧٠م (٢١ شعبان) كانت المسرحية تهدف إلى إعطاء التلاميذ تمريناً (فـــي الأعمـــال النبيلـــة لآداب الـــسلوك) (١)(@@). وعرضـــت المسرحيات في صيف ١٨٧١م في مدرسة دير الأخوة الفرنساوية (مدرسة الفرير الفرنسية) في الإسكندرية (٢) وقد عرضت المسرحيتان الكوميديتان في هذه المناسبات، حيث عـــرض تلاميذ مدرسة أخوات الرحمة بالإسكندرية مسرحية لراسين في أغسطس ١٨٧٢م (٣) وفـــي صيف ١٨٧٤م عرضت مسرحية بالمدرسة الإنجليزية (المدرسة الإنجليزيـــة الخيريـــة) (٤) بالقاهرة، وفي عام ١٨٧٦م كان هناك عـــرض تـــم تقديمـــه فـــي المدرســـة الإنجليزيـــة بالإسكندرية(٥). ومن الواضح أن أعمالاً مسرحية أكثر مما نشرت الجريدة أخبارها عرضت خلال هذه الفترة ولا تتوفر عنها معلومات (@@@).

(@) – اسم هذه المدرسة هو (مدرسة الفنون والصنائع)، وكانت في الأصل مدرسة حربية خصوصية أسسها محمد علي باشا عام ١٨٣٩م، وأول ناظر لها كان يوسف حاكيكيان. وقد أعاد إنشاء هذه المدرسة الخديوي إسماعيل عام ١٨٦٨م، بعد أن جعلها قسمين: الأول للعلوم الحربية، والآخر للعلوم الملكية. للمزيد انظر: وزارة المعارف العمومية – التقرير النهائي للجنة الجامعة – المطبعة الأميرية بالقاهرة – ١٩٢١م - ص (٥٣، ٥٤).

(1) - Ibid., 59, Friday 24 Sha'bãn (18 November), and 64, 5 December 1870.

(@@) – هناك معلومات أخرى يمكن إضافتها في هذا المقام، ومنها: أن المسرحية كانت بعنوان ***أدونيس*** أو ***الشاب العاقل المجتهد في تحصيل العلم الكامل***، وقد ألفها لويس فاروجيه مدرس اللغة الفرنسية بمدرسة العمليات المصرية، وقد درّب طلابه على تمثيلها وحفظها، وعرضها على منضدة بفناء المدرسة. وقام بتمثيل هذه المسرحية، الطلاب: محمد فهيم، ومحمد رشاد، وأحمد شوقي، وأحمد عبد الوهاب أنسي، ومحمد وهبي، ومحمد فاضل، ونيازي، ونديم، وشاكر. انظر: مجلة وادي النيل ١٨/١١/١٨٧٠ و٥/١٢/١٨٧٠.

(2) - *al-Janna*, 121, 20 September 1871.
(3) - *Le Nli*, 30, 27 August 1872.
(4) - *al-Jinan*, 17, I september 1874.
(5) - *La Finanza*,196, 24 August 1876.

(@@@) – صدق سادجروف في استنتاجه هذا، فهناك معلومات يمكن إضافتها في هذا الشأن، ومنها: تمثيل مسرحية باللغة الفرنسية قدمتها المدرسة الحربية الخديوية عام ١٨٧٣م، من تأليف سعيد نصر مدرس اللغة الفرنسية بالمدرسة، ونشرتها مجلة *الجنان* البيروتية باللغة العربية، بعد أن ترجمها أحمد نظمي الطالب بالمدرسة. وهذا العرض قام بتقديمه خمسة طلاب، مثلوا أسلحة المدرسة المختلفة، وراح كل طالب يعرض بالتمثيل تعريف سلاحه وأهميته وقيمته وفائدته بالنسبة لبقية الأسلحة الأخرى. إضافة إلى وجود إعلان من مدرسة دير السانطة بالإسكندرية عام ١٨٧٩م، يبين أن طلبة المدرسة سيمثلون " عدة روايات شائقة ويتلون بعض الخطب الرائعة والمحاورات الفائقة ". انظر: مجلة *الجنان* – بيروت - ١٥/١٠/١٨٧٣ – ص (٦٨٧)، ١/١١/١٨٧٣ – ص (٧٣٧- ٧٣٨)، جريدة *التجارة* - السنة الثانية - عدد ٥٧ - ٥/٨/١٨٧٩ - ص(٢).

مسرح الأوبرا الخديوية

أقيمت ترتيبات الاحتفالات بافتتاح قناة السويس التي دُعي إليها الكثير من الأسر الحاكمة في أوروبا، وكانت هذه فرصة لإسماعيل حتى يبدو مثل ملك أوروبي مهما كلّفه الثمن، وحيث إنه لم يكن هناك دار أوبرا تكفي لاستقبالهم والترفيه عنهم، فقد قرر إسماعيل أن يبني داراً مقابل المسرح الكوميدي في منطقة الإسماعيلية في الأزبكية، مستخدماً المهندس المعماري أفوسكاني. لم يوكل إلى أفوسكاني البناء فقط، ولكن كل شيء من الأثاثات إلى المناظر المسرحية بمساعدة مصممي المسارح الإيطاليين، وصولاً إلى بروجرام حفلة الليلة الأولى. وقد صدرت التعليمات ببدء بناء المسرح "المؤقت" في منتصف إبريل ١٨٦٩م، وبنى في موقع قصر الأمير أزبك خلف تمثال إبراهيم باشا ومسجد الأمير أزبك، فقد كان القصر قد أصبح متجراً، وكان في حالة مهملة حتى هدم لتبنى الأوبرا (١).

وطبقاً لرجل من رجال بلاط الخديوي، تم الحصول على موقع الأوبرا وحدائق الأزبكية المجاورة بطريقة تتميز بانعدام الذمة، فقد كانت قد شغلت ببيوت عربية قديمة مكتظمة بشكل خانق، عُرضت تعويضات للتنازل عنها، وأخلى ملاك العقارات أو المستأجرون الذين قبلوا مساكنهم، وهدمت المباني المهجورة، ورفض كثير من المستأجرين العرض الذي لم يكن سخياً على أية حال، وعندئذ أمر إسماعيل أن تضرم النيران في المنازل سراً، وعندما احترقت عن آخرها أرسل تعازيه للمستأجرين في محنتهم، وجدد عرض التعويض بسخاء، وهو ما قبله السكان (٢). بُنيت دار الأوبرا التي شيدت من الخشب على نطاق واسع، وزينت وأثثت في خمسة شهور متكلفة ١٦٠٠٠٠ جنيه مصري، بمقاعد تتسع لـ ٨٠٠ إلى ٨٥٠ شخصاً، ولم يكن بها مقاعد شرفة أولى (ألواج)، أو مقاعد شرفة عليا (بلكون)، فبدلاً من ذلك كان بها صفوف من المقصورات بمقصورات ملكية في كل جانب من الدار بجوار خشبة المسرح (٣).

---

(1) – Abdun (1975), 45-50.

(2) – Butler (1887), 61.

(3) - de Perriêres (1873). 126-7, and Auriant, ii (1927), 40, N. 1.

وفي ليلة افتتاح مسرح الأوبرا الخديوي في نوفمبر ١٨٦٩م عرضت أوبرا فيـــردي (Verdi) "***ريجوليتو*** " (*Rigoletto*) (@) وكان إسماعيل ليتعاقد مع فيردي (١) لكتابة موسيقى أوبرا ذات لحنٍ دالٍ مصري يعرض هناك، لكن هذا العمل الذي كلفـــه بـــه بـــشكل خـــاص "***عايدة***" لم يكن مقصوداً للافتتاح الكبير، على عكس الاعتقاد الشائع، ويوضح خطاب موجـــه إلى درانيت في القاهرة - كتبت مسودته ليوقعها فيردي فـــي ١٠ أغـــسطس ١٨٦٩م - أن الاتصال الأول به تم لكتابة " ترنيمه " لتعرض عند افتتاح المسرح (٢) وغطـــت الجريـــدتان العربيتان الافتتاح الذي حضره الخديوي وضيوفه، بما فـــي ذلـــك الأمبراطـــورة أوجينـــي (Eugenie) أمبراطورة فرنسا، وولي عهد بروســـيا، وحاشـــية الخـــديوي، وبعـــض كبـــار الموظفين وضباط الجيش (@@)، وربما كان لمراسلي الصحف أماكن مخصصة لهـــم بـــشكل منتظم في مسارح الخديوي منذ هذه المدة، فمـــن المؤكـــد أن الخـــديوي كـــان يـــدفع مـــن مخصصاته الخديوية لمقعد أمامي في الأوبرا لاستخدام جريدة *وادي النيل* وجرائد أخرى(٣).

قام بعض فناني الأوبرا أيضاً بالترفيه على اليخت الملكي، " المحروســـة " لافتتـــاح القناة، ففي الإسماعلية - في وقت الافتتاح - عقدت حفلات راقصة، عرضـــت أوبريتـــات

(@) – أوضحت مجلة *وادي النيل* أن افتتاح الأوبرا الخديوية كان في الأول من نوفمبر ١٨٦٩م، ولم يتم الافتتاح بعرض مسرحي، بل بقصيدة غنائية باللغة الفرنسية من تأليف أديب فرنسي في مدح الخديوي إسماعيل، قام بإلقائها الممثلون والممثلات وهم ملتفون حول صورة الخديوي الموضوعة وسطهم على منضدة. وكانت القصيدة تحمل رموزاً تمثل صفات الخديوي مثل: العدل، والحلم، والشهرة. أما أوبرا ***ريجوليتو*** فقد تم عرضها في اليوم التالي – ٢/١١/١٨٦٩ – وللأسف لم تُعرض بصورة كاملة، إذ شب حريق أثناء تمثيلها، مما جعل الممثلون يهرولون خارج المسرح خوفاً من الحريق. للمزيد عن ذلك، انظر: مجلة وادي النيل – ٥ و١٢/١١/١٨٦٩، جريدة الوقائع المصرية ١٠/١١/١٨٦٩.

(1) - There are numerous studies on Verdi and *Aida*, *see* in particular Saleh Abdoun's *Genesi dell' Aida* (Parma, 1871) and his (Salih 'Abdün), Safahat fi Ta'rikh Upira al-Qahira-Ayidah wa-Mi'at Sham'a (Cairo, 1975).

(2) – Walker (1962), 278.

(@@) – استنتاج سادجروف بأن جريدتي *الوقائع المصرية* و *وادي النيل* غطتا حضور هذه الشخصيات لافتتاح الأوبرا، ربما يكون مقبولاً، لأن من غير المعقول أن يحضر الخديوي مثل هذه المناسبة وحده، خصوصاً وأن بناء الأوبرا كان من أجل حضور هذه الشخصيات. ولكن الواقع الملموس من خلال وصف مجلة *وادي النيل* ليوم الافتتاح الذي تم فيه إلقاء القصيدة الفرنسية، وليوم عرض أوبرا ***ريجوليتو*** الذي لم يتم بصورة كاملة، لاحظنا أن المجلة ذكرت في اليوم الأول أن أمير إيطاليا وزوجته هما من حضرا هذه المناسبة فقط. أما ***ريجوليتو*** فلم تذكر المجلة اسماً واحداً بخلاف الخديوي إسماعيل ممن حضروا تمثيلها. انظر: مجلة وادي النيل–٥و١٢/١١/١٨٦٩، جريدة الوقائع المصرية١٠/١١/١٨٦٩.

(3) - Dar al-Watha'q, Ahd Isma'il 127, document 80/4.

أوفنباخ الشعبية " ***دوقة جيرولستاين العظيمة*** " (*La Grande Duchesse de Gerolstein, Barbe-Bleue*) و" ***هيلين الجميلة*** "، وكانت ***هيلين الجميلة*** العمل المفضل لدى إسماعيل. واستمتع الضيوف مثل الامبراطورة أوجيني أيضاً بالمسرح الكوميدي، وقاموا بزيارة الأهرامات (١) وظل عدد من الضيوف باقياً بعد الحدث في الفنادق غير راغبين في الرحيل وفواتيرهم ونفقاتهم الإضافية تدفع بانتظام، وقد أكسب هذا الكرم السفيه للخديوي لقب "إسماعيل الرائع "، وأصبحت فضيحة استغلال كرم الخديوي الواضح عند افتتاح قناة السويس هائلة إلى درجة أن لاروز (Larose) مدير المسرح الفرنسي (الكوميدي) كتب مسرحية هزلية " ***أن الوالي هو من يدفع*** " (*paie C'est le Vice-roi qui*) وعرضت هذه المسرحية ليلة واحدة فقط بنجاح عظيم، أوقفت بعدها ووجه لوم إلى المدير (٢).

وفي أول موسم أوبرالي من ١ نوفمبر ١٨٦٩م إلى ١٤ مارس ١٨٧٠م قُدم ستة وستون عرضاً من الأوبرا الإيطالية، وكانت المناظر المسرحية والأزياء والعروض بوجه عام على قدر لا يضاهى من الروعة، وتضمن فريق التمثيل في ١٨٧٠/١٨٦٩م أشهر مغني الأوبرا الايطالية في ذلك الوقت: جروسي (Grossi)، وفيتالي (Vitali)، وساروليتا (Sarolta)، ولاجونا (Lagona)، وإيما رينزي (Emma Renzi)، وباراجلي (Baragli)، وبولتريني (Bulterini)، وبارتوليني (Bartolini)، وروسي جالي (Rossi Galli)، وجالفاني (Galvani)، وفيورافانتي (Fioravanti)، وأرجيتي (Agretti)، وبادوفاني (Padovani)، وفايرو (Vairo)، وبوللي (Bolli)، وجيانيللي (Giannelli)، وبوجا نوفيتس (Bujanovitch)، وسالابرت (Salabert)، ومونجيني (Mongini)، وكابول (Capoul)، وناودين (Naudin).

وفي مواسم لاحقة جاء إلى القاهرة قمم أخرى من فناني الأوبرا بمن فيهم بعض أشهر مغني الأوبرا الايطاليين في ذلك الوقت، بغض النظر عن التكاليف: فانسيلي (Fancelli) وفريتش (Fricci) (١٨٧٤م)، لا جاليتي (la Galletti) وجيانكي (Gianchi) ومانجيني (Mangini) وماسيني (Masini) (١٨٧٤م)، وموريل (Maurel) (١٨٧٦–١٨٧٧م)، وميديني (Medeni) وباندولفيني (Pandolfini) (١٨٧٤م)، وباتيرنو (Patierno) (١٨٧٦–١٨٧٧م)، وبوتزوني (Pozzoni) وستاجنو (Stagno) (١٨٧٤م)، وستولز (Stolz) وفيرجر (Verger) وموزيو (Muzio) وكالديني (Caldini) وجيفاسيني (Gevasini) وجيرالدي (Giraldi).

(1) – Abdun (1975), 22 and 48.
(2) – Chaillé-Long (1912), 35.

ومن ١٨٧١ إلى ١٨٧٧م كان قائد الأوركسترا بوتيسيني (Bottesini) الشهير، واختيرت فرقة باليه من أفضل الفرق في أوروبا لإحياء افتتاح قناة السويس (١) وتعاقد درانيت فيما بعد مع مونبليزير (Monplaisir) الذي اشتهر بأنه راقص الباليه الأول في كل إيطاليا، وزاد عدد فرقة البالية من ٤٨ راقصاً في الموسم الأول إلى ٧٠ (٢). وخلال كل من الثمانية مواسم التالية كان هناك عادة ثمانون عرضاً، وكانت ذخيرة المسرحيات تتجدد بأعمال جديدة مثل: "**لابوهيم** " (*La Bohème*) لبوتشيني (Puccini)، و"**توسكا** " (*Tosca*) " و**مدام بترفلاي** " (*Madame Butterfly*) و**كافاليريا** (*Cavalleria*) لماسكاجني (Mascagni)، و" **أندريا شينييه** " (*Andrea Chénicr*) لجيوردانو (Giordano)، و" **سافو** " (*Sapho*) لماسانيت (Massanet) (٣).

سرعان ما تقبلت الطبقات المتوسطة العليا فكرة حضور الأوبرا والمسرح الكوميدي، مثلما تقبلوا حضور المسرح الأوروبي منذ بدايته بأعداد قليلة، ومع توسيع عدد المدارس الأجنبية منذ عهد سعيد، ومع إعادة إحياء نظام التعليم الحكومي في عهد إسماعيل؛ تزايد عدد المصريين والأتراك الملمين باللغات الأوروبية، أو الذين لديهم ميل إلى الثقافة الأوروبية في أشكالها العديدة. وطبقاً لبعض المصادر لم يذهب كل المصريين إلى الأوبرا بإرادتهم.

فقد كتب الصحفي الفرنسي جابرييل تشارم (Gabriel Charmes) أن أذن المصريين وجدت الموسيقى الأوروبية صخباً غير مقبول، ولم يكن لدى الباشوات اختيار، إذ كان إسماعيل يصدر إليهم الأوامر بتأجير مقصورة لتمويل الأوبرا، التي كانت تكلف رغم هذا إعانة هائلة، وقد فعلوا هذا لكنهم فضلوا أن يتركوا المقصورات خاوية، بدلاً من الخضوع لملل الاستماع إلى موسيقى رائعة. كان على كل باشا بالإضافة إلى هذا وطبقاً لثروته أن يأخذ على عاتقه مسئولية رفاهية أربعة عشر فناناً من فرقة الباليه، وقد أدوا هذه المهمة بمروءة أكبر. اعتاد الباشوات أن يتناولوا طعام العشاء عند الأهرامات في ضوء القمر بعد عرض " **عايدة** " أو " **هيلين الجميلة** " ثم الإفطار عند سقارة أو على الدهبيات - مراكب تبحر في النيل - وبعد ذلك كانت سدادات زجاجات الشامبانيا (champagne) تتفجر وسط مقابر الخلفاء (٤).

(1) – Abdoun (1971), 149; Bigiavi (1911), 122 ؛ Butler (1887), 61; and Chaillé-Long (1912), 35-6.
(2) - Letter to Riaz (Riysd) dated Paris, June 1870 in Dar al-Watha'q, Ahd Isma'il 127, document.
(3) – Abdoun (1971), 149.
(4) – Charmes (1883), 155-7.

وكانت سيدات الحريم المفضلات متحمسات مثل أزواجهن، وهن يستمعن " نصف نائمات " إلى أوبرا أوفنباخ. وفضلاً عن هذه المجموعة الثرية كان القليل جداً من النساء المحليات يحضرن، وكانت أماكن الترفيه الثلاثة الأوبرا والكوميدي والسيرك مؤثثة، لتلبي احتياجات زوجات هذا الجمهور المحلي المتزايد، إذ كان بها جميعاً مقصورات خاصة بالحريم للسيدات المسلمات، كان بالأوبرا خمس مقصورات مثل هذه غطيت واجهاتها كلها بشبكة حديدية دقيقة (١).

ومع تزايد أعداد المصريين الذين يحضرون المسرح الأوروبي، شعرت جريدة "*وادي النيل*" بالحاجة إلى تفسير معنى كلمات " دار الأوبرا " لقرائها الأقل معرفة، فوصفتها بأنها مسرح لإيماءات خيالية تمتزج بألحان موسيقية (ملاعب التخيلات التصويرية الممزوجة بالألحان الموسيقية). وفي إشارة إلى إعادة افتتاح المسرح الكوميدي مؤخراً للموسم الجديد أسمته الجريدة " مسرحاً للإيماءات الكوميدية " (ملاعب التخيلات المضحكة)(@). وفي إعلان عن ألعاب فانتازيا (ألعاب مسلية) فسر المعلنون ما يعنيه التمثيل الايمائي:

> من بين العروض الغريبة التي قدمت حتى الآن ذلك الذي يعرف باسم صندوق الجسم البشري المسلي الراقص (قفص الجسم الرقاص المضحك) وهو يعني مسرحاً يعمل فيه الأداء بالإيماءات لا بالكلام (٢)(@@).

---

(1) – Chennells (1893), 1, 87-8, and de Leon (1882), 182.

(@) – النص العربي المنشورة بمجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٨٦٩/١١/٥، جاء هكذا : " في ليلة الاثنين الماضي حصل أول الافتتاح مع غاية النجاح لنوع التياترو المسمى بالأوبيره (بضم الهمزة في أوله يليها واو ساكنة ثم باء موحدة فارسية مفخمة أي ملعب التخليعات التصويرية الممزوجة بالألحان الموسيقية) وكان قبل ذلك قد افتتح نوع التياترو المسمى باسم تياترو الكوميدية (أي ملعب التخليعات المضحكة) ".

(2) - *al-Waqā'i al-Misriya*, 332, 10 November 1869, and *Wadi al-Nil*, 28, 5 November, and 32, 3 December 1869.

(@@) – النص العربي المنشورة بمجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٨٦٩/١٢/٣، جاء هكذا : " (من جملة الألعاب الغريبة التي ما جرى لعبها لغاية الآن) اللعب المسمى بما معناه (قفص الجسم البشري الرقاص المضحك) وهو كناية عن ملعب تياترو يجري بالإشارات لا بالتكلم (بيان الأشخاص التي تجري اللعب المذكور) شخص مسخرة مضحك: المسيو بنتا، شخص مصور قفص جسم بشري: المسيو فلسبي، شخص رجل هرم: المسيو فرسدريق، شخص سحار: المسيو كريويست، شخص طبيب: المسيو سالون، بنت شابة ظريفة : الست آنا ".

كان من المعتقد أن عامة جمهور قراء الصحافة العربية غير معتادين على المسرح، ولذا فإن الجرائد أخذت على عاتقها تفسير المصطلحات الفنية، وفضلاً عن سكان المدينة الذين لم يكونوا قد ذهبوا أبداً إلى المسرح، كان هناك الكثير من القراء في الأقاليم، أو أماكن أخرى في العالم العربي، حيث كان المسرح الأوروبي غير معروف.

كان الوالي قد وضع القاهرة على قدم المساواة مع العواصم الأوروبية العامة ببناء دار أوبرا دائم، وربما رغب أيضاً أن ينافس سادته العثمانيين بالاسم فقط في القسطنطينية التي كانت قد أعادت إحياء موسم الأوبرا المنتظم بها في ١٨٦٦م، وأحد الأسباب الأخرى التي قيلت عن دعم الخديوي للمسارح هو الحاجة إلى توفير الترفيه لسيل السياح المطرد الذين يقضون الشتاء في مصر، فقد كتب مراسل جريدة *الجوائب* التي تصدر بالعربية في أسطنبول يقول:

> هناك فائدة كبرى للمصريين أثناء إقامتهم هنا، وربما خطرت هذه النقطة للخديوي المستنير، فقد أعطى لهذا السبب مالكي المسارح مساعدة كافية بسخائه الوفير (١).

وقد أشار المراسل المصري لمجلة " *الجنان* " السورية إلى مزايا المسرح في مصر قائلاً:

> من المعروف أن المسرحيات (الروايات التشخيصية) التي تسمى بالعروض المسرحية (التياترات) من بين أهم الدلائل على التقدم، وأحد أهم أسباب إصلاح العادات، وغرس الحكمة التاريخية في عقول الناس، وقد أُنفقت أموال كثيرة لتأسيسها هنا، لكنها مازالت مقصورة على اللغات الأجنبية، وهناك الكثير من الفوائد تنجم عن هذا، فكثير من الأجانب الأغنياء يأتون إلى مصر لقضاء فصل الشتاء، وهي أكثر البلاد ملاءمة لهذا. وعندما يأتون فإنهم ينفقون عشرات الآلاف من الجنيهات في البلد، وإذا لم يجدوا الأماكن الملائمة تماماً للترفيه، وحدائق جميلة، ما جاءوا بأعداد وفيرة، وقد سمعنا الكثير منهم يقول : " لقد وجدنا في هذا البلد أسباباً للحظ والسعادة والصحة "، وهو إذ يضم إلى ذلك مناخاً ممتازاً وموسم شتاء جميلاً، قد جعلنا نأتي إلى هذا البلد معظم السنوات لنقضي الشتاء، وينفق الممثلون بالمثل جزءاً كبيراً من رواتبهم هنا (٢).

---

(1) - *al-Jawâ'ib*, 513, 12 April 1871.
(2) - *al-Jinan*, 6, 15 March 1875.

وفي ١٨٦٩م بدأت جريدة "*وادي النيل*" تعطي مزيداً من المعلومات عن أنشطة دار الأوبرا. فقد كانت قد قالت القليل عن العروض الأولى، بغض النظر عن الثناء على المغنيين في "***ريجوليتو***" لمهارتهم وبراعتهم (١) وصف أحد الصحفيين تأثير رؤية أوبرا روسيني "***سميراميس***" (*Semiramide*) فقد كانت مكتوبة بشكل جيد للغاية، لدرجة أن شكل الملكة سميراميس "يمكن تخيلها في هذه الأوبرا" وقال إن حياتها تُروى :

> بشفاه الممثلين والممثلات، وحاشيتها وأناس دولتها، وجوانب قصتها توصف بشكل يجعل المشاهدين يتخيلون أنها حقيقية، وسوف يحصل أولئك (القراء) الذين يرغبون في الحصول على تفصيلات إضافية، في المستقبل إن شاء الله كما هي العادة بين الكُتّاب في الصحف الأجنبية، عن جوهر العرض، وسوف ننشر بشكل غير مسبوق إنشاءات أدبية كاملة في الجريدة "*وادي النيل*" إذا كلل الله مهمتنا بالنجاح (@).

وأعطت الجريدة بالتفصيل قصص عدة أوبرات بما في ذلك "***سميراميس***" لروسيني و"***فاوست***" لجونود (Gounod) لكنها قالت القليل أو لا شيء عن عرض الأعمال. كانوا يتكلمون عن المسرحيات على أنها تجديد ممتاز، وطريقة للتعليم العام جديرة بالثناء، لأنها تجعل الناس يرون الأشياء في ضوئها الحقيقي، فهي تصور الأحداث التي يقوم بها الرجل أمام عينيه (لإدراكه) حتى يكتسب الفضائل ويتجنب الرذائل، فضلاً عن فوائد جليلة أخرى ومزايا مهمة (٢) وطبقاً لأحد السائحين الأوروبيين، بيروت (Birut) فإن المسرح اختراع وخلق يستطيع المرء بواسطته أن يجمع بين متعة القلب والروح، وكل الحواس الخارجية، وعلى الأخص ذلك النوع من المسرحية (اللعب) الذي يقال له "الأوبرا"، وهو وسيلة لتصوير بعض الأحداث التاريخية والأحداث العابرة، تتخللها ألحان موسيقية، وهي تجمع بهذه الطريقة المتعددة الأنواع مباهج الحواس الواضحة والخفية، وبعد سرد قصة أوبرا "***فاوست***" شرح الكاتب كم كان الجنس المسرحي موحياً، فكل هذا يتكشف

---

(1) - *Wadi al-Nil*, 29, 12 November 1869.

(@) – نص هذا الاقتباس المنشور بالعربية في مجلة وادي النيل بتاريخ ١٨٧٠/٢/١٧، جاء هكذا: " وتحكي على لسان اللاعبين واللاعبات سيرتها مع تصوير تبعتها وأرباب دولتها وأطراف قصتها بما يتخيل للمتفرجين إنه عين حقيقتها وإن شاء الله تعالى فيما بعد نذكر للراغبين زيادة تفصيل كما هي عادة كتبة الغازيتات فيما يتعلق بزبدة لعبتها ولربما أدرجناها على سبيل الأنموذج لهذه التأليفات الأدبية في صحيفة وادي النيل ".

(2) - Ibid., 52, 17 February 1870, and 55, 28 February 1870.

للعين بطريقة مدهشة جداً، وعلى غرار غريب حتى أن المتفرج (الناظر) يتخيل أنه يراه حقاً " وعندما نرى أحداث المسرحية على هذا النحو "، فإننا نشعر بالحزن والضنى كما لو كنا مرضى، أو أن محنة ما قد أصابت واحداً من أقاربنا أو أعزائنا (١).

لم يمضِ وقت طويل قبل أن يلهم المسرح الأوروبي الصحفيين العرب أن يطالبوا بخلق نظيره العربي. فعلى الرغم من أنه كانت هناك عروض لدراما عربية تأثرت غربياً في لبنان منذ ١٨٤٧م (٢) إلا أن هذه التجارب لا يبدو أنها وجدت صدى لها أو تعليقاً عليها في الصحافة المصرية، فقد كتب محمد أُنسي (؟ - ١٨٨٦/١٨٨٥م [؟ - ١٣٠٣هـ])، وهو ابن رئس تحرير مجلة "*وادي النيل* " عبد الله أبو السعود، ومدرس اللغات في المدارس الحكومية المصرية – كتب مقالاً يحمل هذه السمة في فبراير ١٨٧٠م عن دار الأوبرا بالقاهرة، قال فيه أنه يأمل أن يكتب الله النجاح لترجمة هذه الإنشاءات الأدبية (نصوص كلمات الأوبرا) ولاستخدامها الخلاق في المسارح المصرية (تياترات) باللغة العربية، حتى ينتشر تذوقها بين الجاليات المحلية، لأن الأوبرا من بين المواد المحبوبة التي ساعدت في نشر الحضارة في البلدان الأوروبية، وساعدت في تحسين ظروفها المحلية (٣)(@) وقال إن الخديوي ووزراءه يُشكرون، إذ أنهم كانوا السبب الرئيسي في جلب هذا الحدث الجميل (الأوبرا)، وهذا الاستحداث (البدعة) الممتاز والمقبول (@@).

---

(1) - Ibid., 56, 4 March 1870.

(2) - For a history of the early Syrian theatre, *see* my article " The Syrian Arab Theatre after Märun Naqqash (the 1850s and the 1860s)", *Archiv orentalni*, 55, 3, (1987), 271-83.

(3) - *Wadi al-Nil*, 55, 28 February 1870.

(@) – النص المنشور بالعربية - لهذا المعنى - في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٨٧٠/٢/٢٨، جاء هكذا: " أن ذوقية الملاعب التياترية قد أخذت في الانتشار بالديار المصرية في هذه الحقبة العصرية وهي بدعة حسنة وطريقة للتربية العمومية مستحسنة من حيث ما يترتب عليها من تفتيق الأذهان وتصوير أحوال الإنسان للعيان حتى تكتسب فضائلها وتجتنب رذائلها إلى غير ذلك من الفوائد الجميلة والعوائد الجليلة ويا ليته يحصل التوفيق لتعريب مثل هذه التأليفات الأدبية وابتداع اللعب بها في التياترات المصرية باللغة العربية حتى ينتشر ذوقها في الطوائف الأهلية فإنها من جملة المواد الأهلية التي أعانت على تمدين البلاد الأوروبية وساعدت على تحسين أحوالهم المحلية ".

(@@) – النص المنشور بالعربية - لهذا المعنى - في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٨٧٠/٣/٤، جاء هكذا: "ولنشكر من الآن حضرة الخديوي الأفخم وطقم وزرائه المكرم حيث كانوا هم السبب الأعظم في أن أحدثوا لنا هذه الحادثة الجميلة والبدعة الحسنة المقبولة التي نجد فيها من اللذات ما يعين على علو النفس إلى أرفع الدرجات ويمد الروح بألذ المؤنات وسنجني كلنا فيما بعد من تأثيرها العام أجمل الثمرات ".

وحمل تقرير صدر في إبريل عن العرض الأخير الذي قدم في موسم ١٨٧٠/١٨٦٩م في دار الأوبرا التماساً آخر: ربما سيحاولون الإعداد للسنة القادمة لتقديم هذه التصويرات التي تشبه المسرحيات (التصويرات اللعبية) باللغة العربية، حتى يتسنى لباقي أهل مصرنا من الطبقات العليا إلى الجماهير أن ترى هذا التجديد الأدبي، وأن تستمتع بهذه البهجة المعاصرة (١)(@).

نصوص الأوبريتات العربية

على هذا النحو كانت الصحافة العربية بتقاريرها المنتظمة عن الأنشطة الأوبرالية والمسرحية في مصر تُسهم في خلق مناخ يمكن للأعمال الدرامية أن تكتب وتعرض فيه. على الرغم من أن هذه المسرحيات العربية الأولى لم تحاول تقليد الأوبرات الإيطالية العظيمة الشأن التي وصفتها الصحافة، فقد ضمنت الجريدة بتوجيه انتباه قرائها إلى الفوائد الاجتماعية التي يمكن كسبها من المسرح، أنهم كانوا جاهزين للاستجابة للتجارب الدرامية العربية التي بدأت في ١٨٧٠م. ولعل هذه المقالات قد أسهمت في تهدئة بعض الشكوك التي راودت دوائر محافظة معينة عن المسرح، أو عن ظهور النساء على خشبة المسرح، فقد وجه أحد القراء انتباه "*وادي النيل*" إلى ترجمات الأوبرات الأوروبية التي ظهرت. ففي نوفمبر ١٨٧٠م نشرت الجريدة مقالاً بعنوان "بدعة أدبية وقطعة تعريبية أو إدخال أسلوب جديد من التأليف في اللغة العربية" واستشهدت بخطاب مؤرخ في ٨ نوفمبر ١٨٧٠م موجه إلى رئيس التحرير أبو السعود أفندي من مأمور الضبطية. وجه المأمور الانتباه في خطابه إلى نشر صيغتين من أوبرات إيطالية بالعربية مؤخراً .. وكتب قائلاً:

---

(1) - Ibid., 56, 4 March 1870, and 5, 18 April 1870.

(@) – النص المنشور بالعربية - لهذا المعنى - في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٨/٤/١٨٧٠، جاء هكذا: " قد كانت ليلة الجمعة الماضية آخر ليلة لعب فيها في ملعب التياترو بمصر القاهرة اللعبة المشهورة باسم **(الملكة كرينولين)** وبها اختتام موسم التياترو في هذا العام وعسى أن يسعى من عام قابل في الاستعداد لإجراء هذه التصويرات اللعبية باللغة العربية حتى يطلع على هذه البدعة الأدبية الجديدة ويتمع بهذه المتعة العصرية المفيدة من سائر أهل مصرنا الخواص والعوام وعلى الله حسن الختام ".

... حيث إن السيد إبراهيم المويلحي (١)(@) كان مسئولاً بدرجة كبيرة عن تنوير مواطنيه باستخدام ماله وأفكاره، كي يترجم ويكتب ويطبع مسرحيات (ألعاب التياترات) ليوزعها مجاناً على كل واحد لا يعرف اللغات الأجنبية، شعرت أن هذا يستحق ذكره بجريدة "*وادي النيل*" حيث إن كل شخص مثابر يجب أن ينال جزاءه، فليس هناك شيء أكثر روعة من امرئ تسهم أعماله في دفع أبناء أمته على تحقيق التقدم (@@).

أراد مأمور الشرطة أن يضمن ألا يذهب عمل المويلحي سدى من غير الإعلان عنه، وضمن الخطاب نسخة من الترجمتين، وأوضح مقال الجريدة الذي صاحب هذا الخطاب أن العملين الأوبراليين قد ترجما من الإيطالية إلى اللغة العربية، ونشرا في كتيبين صغيرين، طُبعا في مطبعة المويلحي بالقاهرة على نفقته الخاصة. لم يذكر اسم المترجم في

---

(1) - ولد إبراهيم المويلحي (١٨٤٦-١٩٠٦م) في القاهرة، وهو ابن أحد التجار درس في الأزهر ثم التحق بتجارة العائلة في الحرير. أسس مطبعته الخاصة به في ١٨٦٨م [المؤلف]. لمزيد من التفاصيل انظر: Yusuf Ramitsh, *Usrat al-Muwaylihi, wa-Atharuha fi'l-Adab al-Arabi al-Hadith* (Cairo, 1980); ''Ibrahim Bik al-Muwaylihi …", *al-Hilal*, 14, 7, (1 April 1906), 383-4, and Ibrãhim Mouelhy, ''Ibrahim El Mouelhy Pasha. Les Mouelhy en Egypte", Cahiers d'histoire egyptienne (1950), 317.

(@) – **إبراهيم المويلحي (١٨٤٤-١٩٠٦م):** عمل في طفولته بمتجر والده، وتلقى علوم اللغة والأدب على يد عطار أزهري بجوار متجر أبيه. وعندما اشتد عوده، أسس مع آخرين جمعية المعارف الأدبية التي اهتمت بنشر الكتب التراثية مثل: تاج العروس، وأسد الغابة، ورسائل بديع الزمان، وسلوك الممالك. كما أنشأ المويلحي مطبعته الخاصة، وأصدر مع محمد عثمان جلال جريدة *نزهة الأفكار* عام ١٨٧٠م، التي توقفت بعد عددها الثاني، كما أصدر في نابولي جريدة *الخلافة*، وعندما توقفت أصدر جريدة *الاتحاد*، التي احتجبت أيضاً، فانتقل من إيطاليا إلى فرنسا وبلجيكا وأصدر مجموعة من الصحف مثل: *الأنباء والرجاء*. وفي لندن ارتبط بجمال الدين الأفغاني وأصدر جريدة *عين زبيدة*. وعندما عاد إلى مصر أصدر صحيفتي *مصباح الشرق والمشكاة*. للمزيد، ينظر: مقالة أحمد حسين الطماوي - مجلة القافلة - مايو ويونية ١٩٩٠م. ومقالة د.علي شلش - جريدة الشرق الأوسط - عدد ٤٨١٠ بتاريخ ١٩٩٢/١/٢٩م.

(@@) – النص المنشور بالعربية - لهذا الاقتباس - في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٨٧٠/١١/١٤، جاء هكذا: "من حيث إن حضرة العمدة الفاضل إبراهيم المويلحي قد كان سبباً قوياً لاطلاع أبناء وطنه بواسطة صرف ماله وأفكاره في ترجمة وطبع ألعاب التياترات وما ذاك إلا لغرض نشرها مجاناً من قبله على كل من لا يدري في اللغات الأجنبية من أبناء وطنه فمن ذلك قد استحق أن يذكر بجرنال وادي النيل حيث لكل مجتهد نصيب ولا شيء أفخر ممن تكون أفعاله في تقدم أبناء جنسه وبناء عليه لزم تحريره بأمل درجه بالجرنال المذكور بحسب ما يستحق حتى لا يضيع أجر عمله ".

الكتيبين، لكن الجريدة صرحت أنه كان عثمان جلال (@)(1)وهو مترجم في وزارة الدفاع (ديوان الجهادية). وهاتان الترجمتان هما على الأرجح أول ترجمتين لأعمال درامية قام بترجمتهما جلال، والعملان الأوبراليان الوحيدان اللذان قام بترجمتهما مستوحياً نشر ***هيلانة الجميلة***. وهذان العملان كان ليُلبّيان طلب الجمهور العربي الذي يحضر المسرح الأوروبي لصياغات عربية للأعمال المعروضة.

كان جلال (١٢٤٥-١٣١٦هـ [١٨٢٩/١٨٣٠-١٨٩٨م]) (@@) ابن أحد الموظفين الأتراك وأمه مصرية، وشأنه شأن جيمز صنوع مؤسس المسرح في مصر، كان نتاج تعليم

(@) – النص المنشور بالعربية - لهذا المعنى - في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٤/١١/١٨٧٠، جاء هكذا: "وتصفحنا قطعتي التياترو المترجمتين من أصلهما باللغة الإيطالية المبعوثتين لنا برفقة خطاب سعادة مأمور الضبطية فإذا هما مجلدتان صغيرتان وكراستان في الثُمن مطبوعتان حسبما هو مكتوب في آخرهما وكما هو غيبا يعلم (بمطبعة السيد إبراهيم المويلحي بالخليج المرخم) ولم يكتب عليهما اسم مترجمهما حتى كانت ترجع مسئولية الترجمة عليه ويعود فخرها إليه ويكون الحكم على ذلك العمل كما هي العادة هو عين الحكم عليه والظاهر أن الذي ترجمهما هو حضرة أخينا الفاضل محمد عثمان أفندي المترجم الآن بديوان الجهادية ".

(1) - لم يعثر على هذه الكتيبات في أي من مجموعات الكتب العربية المصرية أو الأجنبية. درس محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨م) في المدارس الحكومية المصرية، وتخرج في النهاية من مدرسة الألسن، حيث كان أحد طلاب الطهطاوي. وكان يعرف التركية والفرنسية والإنجليزية. وقد شغل لمدة وظائف حكومية كمترجم [المؤلف]. لمزيد من التفاصيل انظر:
Ali Mubarak, *al-khitat al-Tawfiqiya al-Jadida* (cairo, 1304-6), 17, 62-5; 'Abd al-Hamid Hamdi [23 April 1927], "Rijal al—Ta'rikh 6. Muhammad Bey 'Uthman Jalal", *al-Siyasa al-Usbuiya* 2, 59, 10-11, 22, and M. Sobernheim, ''Muhammad Bey 'Othman al—Djalal", the Encyclopaedia of Islam (1936), 3, 686.

(@@) – ولد محمد عثمان جلال في بني سويف عام ١٨٢٨م، وتعلم في مدرسة الألسن، وعين عام ١٨٤٤م عضواً بقلم الترجمة العلمية، ثم في الديوان العالي أيام حكم محمد علي باشا. وفي عهد سعيد باشا أخذه كلوت بك مترجماً بمجلس الطب. وفي عهد الخديوي إسماعيل عمل في ديوان الواردات وترقى إلى رتبة بكباشي. وظل يتدرج في الوظائف الحكومية حتى أصبح قاضياً بالمحكمة المختلطة. وكانت وفاته يوم ٢٨/١٢/١٨٩٨. ومن أهم آثاره الأدبية: إصداره لجريدة نزهة الأفكار عام ١٨٧٠م – وتوقفت بعد العدد الثاني - ومسرحية ***الفخ المنصوب للحكيم المغصوب*** عام ١٨٧١م، ومسرحية ***الشيخ متلوف*** عام ١٨٧٣م. وكتاب " الأربع روايات من نخب التياترات " عام ١٨٩٠م، وهو كتاب يجمع أربع مسرحيات هي: ***الشيخ متلوف، والنساء العالمات، ومدرسة الأزواج، ومدرسة النساء***. وكتاب " الروايات المفيدة في علم التراجيدة " عام ١٨٩٣م، وهو كتاب يجمع ثلاث مسرحيات هي: ***أستير، وأفيجينيا، والإسكندر الأكبر***. وكتاب به مسرحية ***الثقلاء*** عام ١٨٩٦م. هذا بالإضافة إلى تعريبه كتاب العيون اليواقظ للافونتين، ورواية بول وفرجيني، وكتاب التحفة السنية في لغتي العرب والفرنسوية، وتأليفه لكتاب السياحة الخديوية. للمزيد، انظر: مجلة الأدب والتمثيل – الجزء الأول – إبريل ١٩١٦م.

حديث (@)، فقد درس في مدارس الدولة التي أسسها محمد علي باشا في قصر العيني وأبي زعبل، وأكمل دراسته في مدرسة اللغات (مدرسة الألسن) التي كان يديرها رفاعة رافع الطهطاوي، وقد درس في هذه المدرسة مفردات دراسية في اللغات التركية والفرنسية والإنجليزية، وكأن يقرأ أعمالاً أدبية بالفرنسية والعربية، وبعد تخرجه شغل عدداً من الوظائف الحكومية كمترجم أو مدرس، وقد قام بعدة ترجمات، على الأخص لنصوص عسكرية خلال مجرى حياته المهنية، ونشر في عام ١٢٧٤هـ (١٨٥٨/١٨٥٧م) على نفقته الخاصة ترجمة شعرية لحكايات لافونتين (La Fontaine) الأخلاقية بعنوان " العيون اليواقظ في الأمثال والمواعظ " وظهرت طبعات أخرى من هذا الكتاب في ١٢٧٥هـ (١٨٥٩/١٨٥٨م) و١٢٨٧هـ (١٨٧١/١٨٧٠م) ونشر فيما بعد ترجمة متألقة " بول وفيرجينيا " ١٢٨٥هـ (١٨٦٩/١٨٦٨م) بقلم ج.هـ برناردين (J. H. Bernardin) دي سان بيير (de Saint Pierre) بعنوان " الأماني والمنة في حديث قابول وورد جنة " الذي أعيد طبعه في ١٢٨٨هـ (١٨٧٢/١٨٧١م) وفي مناسبات تالية نشر جلال في ١٨٧٠م جريدة سياسية أسبوعية في القاهرة لم تستمر طويلاً "*نزهة الأفكار*" وطبعت أيضاً في مطبعة المويلحي.

وصفت الصفحة الأخيرة من الكتيب الأول بأنه " ترجمة الأوبرا التي (عرضت) في الأمسية الأولى من الأوبرات (التي قدمت) على مسرح الأوبرا يوم الثلاثاء ١ نوفمبر ١٨٧٠م "، وهي على الأرجح ترجمة أوبرا جيتانو دونيزتي (Gaetano Donizetti) التي عرضت لأول مرة في أوروبا في ديسمبر ١٨٤٠م وكان نص كلمات الأوبرا قد كتبه سي.باري (C.Barri) وقد افتتح الموسم الجديد بالأوبرا في القاهرة بهذا العمل يوم الثلاثاء ٣ نوفمبر أمام الخديوي وابنه محمد توفيق وحسين باشا وعدد كبير من الوجهاء، واستشهدت الجريدة بالصفحة الثانية من الكتيب عن الفن المسرحي:

> لدى الإنسان حب استطلاع طبيعي عن حال الأمم السابقة، سواء كانت حقيقية أو متخيلة، وتعرف (المعلومات) عن هذا من خلال التواريخ فحسب أو السير الذاتية أو الحكايات، وعلى الرغم من أن الكلام لا يمكنه أن يوصل الحقيقة الدقيقة ... فهذا الفن ليس تقليداً، إنه بالأحرى تقليد يستخدم ممثلين (أشخاصاً)

(@) – لا أتفق مع سادجروف في هذه المساواة بين محمد عثمان جلال وبين يعقوب صنوع. والدليل على ذلك أن سادجروف عندما وثق معلوماته عن محمد عثمان جلال في الهامش السابق، وجد وفرة من المصادر والمراجع القديمة والمعاصرة التي تحدثت عن جلال. وهذه الوفرة شبه منعدمة بالنسبة لصنوع، وكل ما يمكن أن يُقال عن صنوع لابد أن يكون صنوع هو مصدرها الوحيد، ومن هنا كانت المساواة بينهما غير منطقية.

يقومون مقام ناس الحدث الفعلي. لم يحدث هذا بيننا لكننا شاهدناه بين الأوروبيين الذين بدءوا المسرحيات وجعلوها قوة ذات نفوذ لكي يُحضّروا بلادهم، لأن الحضارة تتضمن تدريب وتعليم الروح، كي تتبنى الأخلاق الحميدة، ولا يمكن عمل هذا إلا من خلال اطلاع " الأرواح " على المعلومات المتعلقة بالقدماء وتواريخ الأمم المتقدمة. وحيث إن (المسرح) قد تأسس في بلدنا، وهناك الآن كثير يرغبون في أن (يروه) والعقبة الوحيدة التي تمنع البعض من الذهاب إليه هو استخدام اللغات الأوروبية، وبعض المشاهدين يستخدمون مترجمين، ولكن حيث إن الترجمة الفورية الشفهية لا توفي باحتياجاتهم، قررنا أن نترجمها كلمة كلمة إلى لغتنا، حتى يتمكن المتفرج من إبقاء عينه (على العمل) (@).

سمى الكتيب الثاني " الليلة الثانية من الأوبرا " وحملت الصفحة الثانية عنوان الأوبرا المترجمة " ***مزين شاويليه*** " (حلاق أشبيلية) (*Il Barbiere di Siviglia*) أوبرا جياكيمو روسيني (Gioacchimo Rossini) (كتبت في ١٨١٦م) مع نص سي. ستسبيني (C.Stesbini) وعرضت يوم الجمعة ٤ نوفمبر، وأشار المقال المنشور في *وادي النيل* إلى حقيقة أن هذا العمل كان شبيهاً جداً بقصة **حلاق بغداد** في ألف ليلة وليلة وخُتم المقال:

إن ظهور هاتين المسرحيتين في ثوب عربي حدث أدبي مهم، وتقديم لنمط جديد من الإنشاء في صحائف الشرق، وأساس يمكن البناء عليه، وقد يؤدي إلى أعمال أكثر كفاءة (١)(@@).

(@) – النص المنشور بالعربية - لهذا الاقتباس - في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٤/١١/١٨٧٠، جاء هكذا: "قد جبل الإنسان على حب الاطلاع على أحوال الأمم الماضية من أمور وقعية وغير وقعية وكان ذلك لا يدرك إلا بالتواريخ والسير والحكايات غير أن القول لا يؤدّي عين الواقعة كلياً كما أن المشبه لا يعطي حكم المشبه به من كل وجه ما لم يكن تقليداً والتقليد لا يكون إلا باستعمال أشخاص ينوبون عن رجال الواقعة وهذه الأحوال لم تكن عندنا بل نظرناها عند غيرنا من الأوروباويين الذين اتخذوا التياترات 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 المتقدّمين وحيث إنها وجدت في بلادنا وكثر الراغبون لها ولم يمنع البعض من الوصول إليها إلا باللغات الأوروباوية وأن بعض المتفرجين يتخذون مترجمين والترجمة الشفاهية في الواقعة الحالية لا تؤدي جل المقصود عزمنا على نقلها بلغتنا حرفاً بحرف كي يكون الناظر على بصيرة مما يراه ".

(1) - *Wadi al-Nil*, 58, 20 Sha'ban, 1287 (15 November) (1870).

(@@) – النص المنشور بالعربية - لهذا الاقتباس - في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٤/١١/١٨٧٠، جاء هكذا : " فظهور هاتين القطعتين في الملابس العربية هو حادثة أدبية لا بأس بها وإدخال أسلوب من التأليف جديد في اللغات المشرقية وأساس قد يبنى عليه ويؤتي فيما بعد بما هو أصح منه ".

اعتبرت الجريدة ترجمة هاتين المسرحيتين حدثاً أدبياً كبيراً، إذ أنها أفـــردت لهمـــا مساحة كبيرة، وحافظت على هذا الاهتمام، وبعد بضعة أسابيع - بعد ذلك - ظهـــر مقـــال طويل عن الترجمة العربية لأوبرا أوفنباخ " ***هيلين الجميلة*** " طبع في يناير ١٨٦٩م :

> لقد اكتشفنا ابتكار جنس أدبي جديد، فقد شهدنا ابتكاراً طيباً، وسيلة نافعة لتدبر الأخلاق العربية. وعلى الرغم من أن العرض كان بلغات أوروبية، فلم يمض وقت طويل حتى تغلغل تذوق هذا الحدث الذي يؤدي إلى التحضر، وهذه الوسيلة الناجحة في شرايين الجاليات المحلية وعقول المتحمسين المحليين. ولما كانت قد كتبت وعرضت بلغات أجنبية كان لابد أن يعاد كتابتها باللغة العربية؛ وقد عهد بهذه المهمة إلى شخص من الدوائر الوطنية، وعُين ليقوم بها بمهارة. فقد أصبحت جدارة المسرح وفضيلته معروفتين بين الأمم الشرقية الأخرى، مثلما حدث في الممالك الغربية، في البلاد الأوروبية ... انتشر هذا الاستحداث الممتاز بترجمة مسرحية (لعب) أولا اسمها " ***هيلينا الجميلة*** " وقد وزعت في السنة الماضية بين المنتجات الأدبية " أدبيات "، وظهرت في أجمل شكل. وبأمر من الخديوي، فإن رجل الآداب الشهير والمعلم العظيم رفاعة بك أفندي تولى مهمة الترجمة، ليجعلها مفهومة لمحبي هذه المسرحيات (التصورات اللعبية). وقد تلاها ترجمات لعدة أعمال مسرحية، وعلى الرغم من أنها أقل (كفاءة) من هذه (الترجمة الأولى) إلا أنها لم تخل من فائدة لعموم الناس. وكل هذا (النشاط) أشبه بظهور الهلال الذي يصل إلى اكتماله بالتدريج (١)(@).

---

(1) - Ibid., 71, 14 Shawwal, 1287 (7 January 1871).

(@) – النص المنشور بالعربية - لهذا الاقتباس - في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٨٧١/١/٦، جاء هكذا: "هذه الابتداعات الجديدة والاختراعات المفيدة كالتياترات وما أشبهها من أنواع المحدثات وجدنا ثم إحداث أسلوب جديد في عداد الأساليب الأدبية وشاهدنا إيجاد حسن ترتيب مفيد في جملة الأخلاق العربية وإن كان اللعب فيها هو باللغات الأجنبية غير أنه لا يتأخر أن يسري ذوق هذه الحادثة التمدنية والانتقالة التحسينية إلى عروق الطوائف الأهلية وتعلق بأذهان الغواة المحلية وبعد أن يكون اللعب بها والتأليف فيها باللغات الأوروبية تتجدد في اللغة العربية ويوجد من ينتدب لها وينتخب لإتقانها بين أبناء هذه الجهات الوطنية وتعم مزيتها وتتم فضيلتها لسائر البلاد المشرقية كما حصل مثل ذلك في الممالك المغربية والبلاد الأوربية. كيف لا وها هو قد شرع في نشر هذه البدعة الجليلة بترجمة اللعبة المسماة باسم **هيلينة الجميلة** وانتشرت من العام الماضي في أفق الأدبيات وظهرت في أجمل حلل الحسان العربيات اعتنى بتعريبها بأمر الحضرة الخديوية وتقريبها لإفهام غواة تلك التصويرات اللعبية الأديب الشهير والأستاذ الكبير حضرة رفاعة بك أفندي أستاذ كل من له في الديار المصرية معرفة بالعربية واللغات الأجنبية وتلاها تراجم عدة قطع تياترية وإن كانت دونها في إفادة الغرض المقصود غير أنها لا تخلو عن فائدة على العامة تعود وهل ذلك كله إلا مطالع هلال قد يبلغ شيا فشيا ".

كانت هذه هي المرة الأولى التي يرتبط فيها اسم رفاعة رافع الطهطاوي بظهور المسرح العربي في مصر؛ وقد كان يُظن من قبل أنه لم يرتبط بترجمة الدراما. فقد عمل على العديد من الأعمال التقنية وترجمتها لمدارس الدولة المصرية؛ وترجمته الأساسية ذات الطبيعة الأدبية، فضلاً عن الشعر، كانت ترجمة " ***مغامرات تليماك*** " التي كتبها فنيلون (Fénelon) ونشرت بالعربية في بيروت عام ١٨٦٧م.

وحدثت ترجمات أخرى لأعمال مسرحية أوروبية وأوبرات وأوبريتات لكنها لم تنشر. فقد قال مراسل جريدة " *الجوائب*" في إبريل ١٨٧١م إن كثيراً من الأعيان المصريين والهنود والأجانب " عجم " وآخرين حضروا أوبرا القاهرة والمسرح الكوميدي. وقد شوهد الأعيان الأتراك " الذوات " هناك:

> ... كان بيد كل واحد منهم نص بالعربية (يتضمن) ترجمة المسرحيات. وقد رأيت عبداً أسود بعمامة بيضاء وبيده ترجمة " ***دون جوان*** " (*Don Juan*) لموزار (Mozart) كنت في تلك الأمسية في مقصورة (حجرة) مدير المسرح، وقال لي : لا شيء يسرني أكثر من أن أرى أهل مصر مسرورين من هذه المسارح. لقد دخلوا (المصريون) من خلال أبواب الحضارة، والمسرح يوفر الجانب المُرَوِّح منها (١).

وكان هناك أوربيون أيضاً قد عرضوا ترجمة أعمال أوروبية إلى العربية. كتب أحد الإيطاليين، دي ماركي (de Marchi) إلى درانيت، المشرف على المسارح الخديوية، في إبريل ١٨٧١م، يزعم أنه يستطيع أن يترجم الأوبرا الإيطالية إلى العربية مستخدماً نفس أوزان الشعر مثل الأصل. طلب مساعدة مالية من الخديوي، وتعهد بترجمة " ***نورما*** " (*Norma*) لبلليني (Bellini) إلى الشعر العربي خلال ثلاثة أشهر بمساعدة شعراء عرب شبان. وأبدى رغبته أيضاً في أن يترجم " ***عايدة*** " إلى العربية بالأوزان نفسها كما في نص كلمات الأوبرا، حتى يمكن أن تغنى بالعربية (٢). ولا تعرف استجابة درانيت لهذا.

قامت " *وادي النيل* " بتغطية موسم الأوبرا الجديد في أوبرا القاهرة (الملاعب التصويرية الأوروباوية) والمسرح الكوميدي في خريف عام ١٨٧٠م (٣) وحملت عنواناً

---

(1) - *al-Jawâ'ib*, 513, 12 April 1871.

(2) - Letter dated Cairo, 22 April 1871 in Abdoun (1971), 52-3.

(3) - *Wadi al-Nil*, 52, 18 October 1870.

بالعربية من إدارة الأوبرا عن عرض لأوبرا روسيني "***موسى***"، وأعطت مختصراً موجزاً للقصة. كانت قصة العهد القديم والقصة الإسلامية عن موسى وهو يقود العبرانيين من مصر مألوفة لكل من المسيحيين والمسلمين المصريين، وكانت مناظر المشهد المسرحي لتشكل جاذبية أخرى للجمهور المصري، وقامت الصحافة أيضاً بوصف عروض الباليه، كما روت قصص باليهات مثل "***الإلياذة***" (*Iliad*) و"***براهما***" (*Brahma*) (١).

وكانت ملصقات الأوبرا (تصويرات الحوادث التاريخية المتخللة بالألحان الموسيقية) تجتذب المارة إلى الأوبرا "رغم أنهم لم يكونوا يفهمون معنى الكلمات ولا يعرفون مغزاها" أخبرت الصحيفة قراءها أن الأوبرا المعلن عنها، أوبرا "***المفضلة***" (*La Favorite*) لدوينزتي (Donizetti) هي "قطعة مسرحية، ذلك النموذج من الأعمال الذي يسمى دراما، وهي قصيدة غنائية تتضمن تصوير بعض الأحداث التاريخية (تعرض) بشكل مسل أو حزين، وتضم موسيقى عروضاً ورقصاً، وفنوناً أخرى تريح قلب كل شخص حزين" (٢)(@).

---

(1) - Ibid., 71, 4 January 1871; 73, 13 January; 84, 24 February 1871; md 89, 17 Maich 1871.
(2) - Ibid., 54, 25 October 1870.

(@) – هذا الإعلان مرّ عليه سادجروف سريعاً، ولم يشر إلى أهميته بوصفه أول إعلان منشور في الصحف المصرية لفحوى إعلان مُعلق على الجدران في الشوارع، عن عرض سيقام في الأوبرا. ولذلك سنذكر هنا نص هذا الإعلان كما نُشر بالعربية في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ٢٨ و٣١ أكتوبر ١٨٧٠م: "(مصر القاهرة في يوم ٣ شعبان سنة ١٢٨٧هـ، التياترات المصرية الحادثة بمدينة القاهرة المحمية في هذه الحقبة العصرية، افتتاح ملعب الأوبرا (أي تصويرات الحوادث التاريخية المتخللة بالألحان الموسيقية). في موسم سنة ١٨٧٠م - سنة ١٨٧١م، شاهد كل إنسان في هذه الأيام الحاضرة بشوارع مدينة القاهرة مُعلقاً على الحيطان والجدران صورة إعلان يتميز للعيان بغرابة شكله ويستوقف المارة ببداعة طبعه وشغله يقول لسان حال إنسان وقف عليه وحدق النظر إليه مع كونه لم يفهم من ألفاظه معناه ولم يعلم فحواها :

ولم أفهم معانيها ولكن شجت قلبي فهيجني شجاها

وذلك أنه مطبوع باللغة الإيطاليانية على فرخ من الكاغد طويل عريض وشكل من حروف الطبع غريب مستقبض يتضن أنه بأمر الحضرة الخديوية العلية سيفتح اللعب في تياترو الأوبرا الكائن بالأزبكية فى يوم الأحد الآتي أول شهر نوفمبر القابل بتصوير اللعبة المشهورة عند الطوائف الأوروباوية باسم (***لافاووريته***) أي (***المحظية***) وهي عبارة عن قطعة تياترية من نوع القطع المسماة باسم (درام) (أى قصيدة شعرية تتضمن تصوير بعض الوقايع التاريخية بطريقة مضحكة أو مبكية) منقسمة إلى أربعة فصول يتخللها ألحان موسيقية مع بعض تخليعات أخرى مسلية ورقص وعزف من بعض القيان أي الراقصات الأفرنكيات وغير ذلك من الفنون التي تسلي قلب كل محزون ...".

ونقلت الجريدة في حينه نبأ افتتاح حلبة سباق الخيل "محل الملاعب الخيّالية " في ١٨٧١م، التي حضرها الخديوي. كان هذا المبنى الجديد، الذي دفع تكاليفه الخديوي بلا شك قرب السيرك والأوبرا، في شارع الجميل بحي الإسماعيلية خلف جامع الكخيا، كان معداً لعروض الخيل. وكان هذا الأستاد الواسع البيضاوي الشكل قادراً على استيعاب ٨٠٠٠ شخص (١). وبدأت حلبة سباق الخيل في الإعلان عن عروضها في الصحافة العربية بأسعار دخول تتراوح ما بين نصف فرنك وفرنكين. والفرقة التي تقوم بالعرض آنذاك تؤدي عروضاً في يومي الأحد والجمعة من التاسعة حسب التوقيت العربي، طبقاً للجريدة "هي أروع وأمهر (عروض الفروسية) الممكنة " وكان في الإمكان تأجير مقصورة (حجرة) للسيدات (الحريمات) من بيوت الأعيان، حيث تختفي السيدات عن أعين الرجال خلف ستارة من الرقائق المتحركة " شيش " (٢).

كان درانيت قد تعاقد مع سيرك ديفيد غوليوم (David Guillaume) ليظهر هناك. فقد قال في خطاب مؤرخ في مايو ١٨٧٠م إنه كان يفكر في أن يدفع لهم إعانة مالية مقدارها ١٧٠٠٠٠ فرنك في الموسم من ١٨ أكتوبر إلى مايو (٣). وبحلول عام ١٨٧٢م كان السيرك قد هدم ليسمح بتوسيع الأوبرا. ولم يكن السيرك ليوجد في تلك السنة، لأن العقد قد ألغي بنهاية الموسم السابق. ولم تأسف جريدة " *النيل*" على زوال ما وصفته بأنه أثر من ورق مُعَجن، أصغر من أن يحتوي فرقة فروسية، وغير مريح للغاية بالنسبة للمشاهدين. كانت حلبة سباق الخيل، التي بنيت في ظروف أفضل، بإمكانها أن تقدم فيها عروض ليلية بنفس سهولة العروض النهارية (٤). وعندما بنيت حلبة للتزحلق في الموقع في ١٨٧٧م، كانت حلبة سباق الخيل قد أغلقت من عدة سنين (٥). وبيعت حلبة سباق الخيل في النهاية من قِبل الخديوي في يونية ١٨٧٩م (٦). وبحلول عام ١٨٨٠م كانت قد أصبحت حظيرة لخيول الخديوي.

---

(1) - Ibid., 73, 13 January 1871, and 73, 20 January, and Murray (1880), 207.

(2) - *Wadi al-Nil*, 84, 4 Dhu'l-Hijja, 1287 (24 February), and 85, 27 Frbruary 1871.

(3) - Letter dated Milan, 24 May 1870 from Draneht Bey to Riyad Pasha. Treasurer to the Khedive in Dar al-Watha'iq, 'Ahd lsma'il 127.

(4) - *Le Nil*, 24, Tuesday 16 July 1872.

(5) - *La Finanza*, 260, 10 November 1877, and Baedeker (1878), 231.

(6) - *La Reforme*,161, 23 June 1879.

عايدة

كان عرض أوبرا " ***عايدة*** " لفيردي واحداً من أعظم نجاحات السنوات الأولى لأوبرا القاهرة في ١٨٧١م. فعلى الرغم من أن الاتصال بجيوسبي فيردي (Giuseppe Verdi) كان مبكراً في ١٨٦٩م ليكتب أوبرا لمصر، إلا أنه ظل يرفض. وفي يونية ١٨٧٠م أُرسل إليه موجز في أربع صفحات مطبوعة عن موضوع مصري (١). كانت الأوبرا، التي يقع منظر مشهدها المسرحي في مصر، تحكي قصة حب قائد الحرس المصري راداميس، للأَمة الأثيوبية عايدة، التي تبين أنها ابنة ملك ذلك البلد. كانت مصر قد غزت أثيوبيا، وحشد الملك الحبشي، أموناسرو جيشاً ليهاجم مصر. وبعد أن أفشى راداميس أسراراً عسكرية لعايدة، يُحكم عليه بالموت حياً بالإضافة إلى محبوبته. وكان أوجيست ماريت (Auguste Mariette) (@)، عالم الآثار المصرية، مفتش الآثار في مصر، قد قدم القصة إلى الخديوي، مع اقتراح بأنها تصلح أساساً لأوبرا رائعة حقاً. وبمقتضى العقد المبرم بين ماريت وفيردي في باريس في ٢٩ يولية ١٨٧٠م كان على فيردي أن يكتب العمل لوالي القاهرة ليعرض في يناير ١٨٧١م (٢). وكان على الخديوي بدوره أن يودع المبلغ الهائل الذي يبلغ ١٥٠٠٠٠ فرنك ذهب في بنك روتشيلد (Rothschild) في باريس.

تعطل العرض المسرحي الأول بسبب الحرب الفرنسية – البروسية التي اندلعت في ١٤ يناير ١٨٧٠م. فقد تأخر شحن الأزياء والمناظر المسرحية من باريس إلى القاهرة. استسلمت باريس في النهاية في يناير ١٨٧١م، وهو وقت متأخر إلى درجة لا تسمح بعرض أثناء الموسم الجاري في القاهرة. وجاء العرض الأول، الذي أقيم في يوم الأحد ٢٤ ديسمبر ١٨٧١م بالقاهرة ظفراً باهراً. أصبحت الأوبرا أكثر أعمال فيردي شعبية وواحدة من أوبرتين أو ثلاثة تعرض من آن لآخر بشكل بالغ في العالم. وقد اختير لحن كورس " عظمة

---

(1) – Osborne (1978), 124, and Wechsberg (1974), 144.

(@) – ماريت باشا، كان مديراً للأنتخانة المصرية (الآثار المصرية)، ومؤلف كتاب " قناصة أهل العصر في خلاصة تاريخ مصر " بالفرنسية، ونقله عبد الله أبو السعود إلى العربية بأمر نظارة المعارف، وطبع عام ١٢٨١هـ. وتوفي ماريت عام ١٨٨٢م. وكانت له منزلة رفيعة، فبعد وفاته قررت الحكومة المصرية صرف معاش كبير لابنتيه صوفي ولويز مدى الحياة، سواء كانت إقامتهما في مصر أو في أي بلد آخر! للمزيد، انظر: دار المحفوظات العمومية بالقلعة، قلم الوزارات، محفظة رقم (٢٧٤).

(2) – Abdoun (1971), 8-9.

مصر " نشيداً وطنياً مصرياً (١). وكان ليصبح عرضاً وحيداً، فلم يشأ الخديوي أن يكون هناك حفلات افتتاح أخرى في مصر لأعمال جديدة مهداة إليه. فقد أراد مؤلفون موسيقيون آخرون، وقد اجتذبهم تبني الخديوي " ***لعايدة*** " أن يهدوا إليه أعمالهم. لكنه أعرب بشكل مطرد عن رغبته أن تعرض في القاهرة الأعمال الناجحة الراسخة فحسب (٢).

وقد ترجم ونشر نص كلمات الأوبرا التي كتبها جيزلانزوني (Ghislanzoni) في القاهرة في ١٨٧١م (١٢٨٨هـ)، على سبيل مساعدة أولئك الذين يحضرون العرض الإيطالي، بواسطة مدير تحرير *وادي النيل*، عبد الله أبو السعود (١٨٦٨م) (٣). وقد حملت هذه الصيغة العربية الأولى لمأساة فيردي الموسيقية عنواناً " ترجمة الأوبرا المسماة باسم عايدة ". ولعل مهمة القيام بهذه الترجمة التي تمت على الأرجح بناء على طلب من القصر، قد أوحت إلى عبد الله أن يصبح مرتبطاً فيما بعد بأنشطة مسرحية عربية. فقد تمت ترجمة تركية للقصر من العربية للعرض. إذ كتب درانيت بناء على طلب من الخديوي إلى راسيك (أحمد راسخ أفندي) رئيس تحرير الجريدة الرسمية التي تستخدم اللغة التركية " *روزنامة* مصرية "، يطلب منه أن يقوم بترجمة عاجلة قبل خمسة أيام فقط من حفلة الافتتاح، وطبعت ٤٠٠ نسخة من "***عايدة***" بالتركية وثلاثمائة بالعربية في مطبعة " *وادي النيل* " بالقاهرة. وترجم أيضاً نص كلمات " ***البروتستنتيون الفرنسيون*** " التي كتبها مايربير (Meyerbeer) إلى العربية بأمر من صاحب السمو. وطبعت في المطبعة نفسها من ١٤٠ نسخة. وبلغ إجمالي تكاليف الطبع ٢٢٧٦ فرنك (٤).

وفي ١٨٧٢م افتُتحت مؤسسة مسرحية أخرى بالإسكندرية، الكازينو الذي كان فيما سبق مقهى للحفلات الغنائية. وأصبحت تقدم الآن فيه مسرحيات هزلية وأوبريتات وأوبرات كوميدية. لكن جامع " الدليل العام " للمدينة لم يكن متفائلاً بمستقبل مبشر لها. " هذه جديدة أيضاً في مدينة لم تحقق المشروعات المسرحية فيها نجاح". ويبدو أن المسرح بالإسكندرية،

---

(1) – Osborne (1978). 127; Toye (1962), 154 and 405; Walker (1962), 363; and Wechsberg (1974), 151.

(2) - Letter dated Cairo, 27 october 1872 from Draneht Bey to Mlle Claudine Cacchi in Abdoun (1971) 121.

(3) - كان أبو السعود (١٨٢٠-١٨٧٨م) خريجاً من مدرسة اللغات، وكان ضليعاً في الفرنسية والإيطالية. وقد عمل في مكتب الترجمة [المؤلف]. انظر:
"Abu'l- Su'üd al- Misri al-Sha'ir", *Da'irat al-Ma'arif* (Beirut, 1877), 2, 169, and Khayr al-Din al-Zirikli, *al-A'lam* (Beirut, 1879), 4, 100.

(4) - Letters no. 141 dated Cairn, 20 December 1871, and no, 162, dated Cairo, 31 January 1872 from Draneht Bey to Kairi (Khayri) Pasha in Abdoun (1971), 101-2 and 109-10.

على الرغم من عدد السكان الأوروبيين الأكبر، كان بحاجة أيضاً إلى منحة الحماية الخديوية. ولم تكن زيزينيا مثلاً أعلى إذ أنها تنتمي إلى " مالك جعل المرء يدفع ثمناً غالياً إلى حد ما (للتذكرة) " (١).

ومن ١٨٧١م فصاعداً تجاهلت الجريدة الرسمية المصرية " *وادي النيل* " كلاً من المسرح الأوروبي والعربي. ويطرح هنا التساؤل نفسه هل كان هذا جزءاً من سياسة مقررة تعبر عن رأي رئاسة التحرير (@) أوحى بها خوف الخديوي المتزايد من تأثير المسرح العربي التحريضي (@@)؟ لن نجد إجابة لأنه ليست هناك نسخ متاحة من جريدة *وادي النيل* من حوالي هذا التاريخ، ولذا فإن هناك فجوة في التقارير العربية عن المسرح لعدة سنوات.

---

(1) - François-Levernay (1872), 184-5.

(@) – أختلف مع سادجروف في هذا الأمر؛ لأن جريدة *وادي النيل* – في هذه الفترة - تجاهلت الحديث عن المسرح بسبب أعمال البناء والترميم والزخرفة للمسارح. فقد اطلعت على عدة وثائق – في عامي ١٨٧١ و١٨٧٢م – تثبت هذا الأعمال ومنها: ترميم الأوبرا والمسرح الكوميدي بواسطة مسيو جران، وتركيب فوانيس الإضاءة بالغاز للأوبرا بواسطة مسيو قرنفيل، وتركيب أقمشة هندية للأوبرا بواسطة المسيو فينول، وتركيب ستائر حديدية للأوبرا بواسطة مسيو بنتانلي، وإضاءة ملعب الخيل (الأوبيودروم) بالغاز بواسطة جنوار، وأعمال الزخرفة والنقوش الفنية بالتياترات بواسطة زوكارللي، وأعمال الدهان للتياترات والسيرك، وأعمال الزخرفة الخاصة بلوج الخديوي بالسيرك بواسطة الخواجة بادويس، وفك السور المركب حول السيرك وإرساله إلى عابدين. انظر هذه الوثائق في: دار الوثائق القومية – درج ٤١٦ – تركيبة ٩.

(@@) – يقصد سادجروف – متأثراً بما هو شائع – أن الخديوي إسماعيل كان السبب في منع الصحف من الحديث عن المسرح العربي بسبب تأثير مسرحيات يعقوب صنوع التحريضية. وإذا كنت قد أوضحت في تعليقي السابق بأن المنع كان بسبب أعمال الترميم والزخرفة في المسارح، إلا أنني أضيف إلى ذلك، أن الصحف لو وجدت أنشطة مسرحية لسارعت في إثباتها والحديث عنها، خصوصاً أنها كانت تنبش وتنقب عن أي مادة في هذا الخصوص. والدليل على ذلك أن مراسل مجلة *الجنان* البيروتية، كتب تقريراً عن مظاهر التمدن في القاهرة – نشرته المجلة في ١٨٧١/٤/١ – وعندما كتب في تقريره عن الفنون في القاهرة لم يجد غير حفلات الغناء، خصوصاً حفلات المطربة ألمظ. كذلك وجدت أن جريدة *الوقائع المصرية* تحدثت – في ١٨٧١/٦/٨ – عن مظاهر الفن في الأزبكية فلم تجد منها غير الحفلات الموسيقية. كما قامت الجريدة أيضاً - في ١٨٧٢/٥/٧ – بالإعلان عن بيع مسرحية عربية مطبوعة في أحد محلات الموسكي، وأخيراً وجدت الجريدة – في ١٨٧٢/١٠/٢٩ – تتحدث بإسهاب عن عرض مسرحي مدرسي أُقيم في المدرسة الحربية. فلو وجدت هذه الدوريات أية أخبار عن المسرح لكانت أثبتتها بدلاً من الاهتمام ببيع مسرحية، أو بعرض تفصيلي عن مسرحية مدرسة. والأغرب من ذلك أن هذه الفترة تمثل أزهى فترات نشاط مسرح صنوع – كما زعم صنوع في أقواله – فأين هذا النشاط أمام هذه الأخبار الموثقة ؟

استمرت الأنشطة المسرحية في القاهرة والإسكندرية، ففي صيف عام ١٨٧٢م ظهرت فرقة إيطالية في مسرح الحفلات الموسيقية (مسرح الأزبكية) في حديقة الأزبكية، الذي ظل باقياً منذ ١٨٧٠م على الأقل. وقد بني هذا المقهى الذي يقدم حفلات غنائية في الهواء الطلق من جانب الحكومة على الطراز الصيني بسرادق به فرقة موسيقية (١). وكان المكان الذي عرضت فيه كوميديات إيطالية وعربية فيما بعد في الصيف. وكانت هناك مواسم منتظمة في المسرح الكوميدي ودار الأوبرا، فقد كسبت الأوبرا سمعة عالية في العالم الفني. كتب المشرف على المسارح الخديوية، درانيت، في ١٨٧٠م أنه يأمل " أن يكون وضع مسرح الأوبرا بالقاهرة في مستوى - بل وفوق مستوى - مسرح بيترسبورج الامبريالي (Impériale Pétersbourg) ". وشكل درانيت لموسم ١٨٧٤/١٨٧٣م أربعين فرقة للكوميديا، لتعرض أوبريتا ومسرحية هزلية وكوميديا ودراما وأوبرا كوميدية؛ وتعاقد للأوبرا مع فرقة عملاقة كان المغنون بها يفوقون كل المغنين الآخرين، إذا استثنينا أديلينا باتي (Adelina Patti) وكرستين نيلسون (Christine Nilsson) (٢)، حتى يتمكن السواح من مشاهدة وسماع ما كان يعرض في أفضل دور الأوبرا في أوروبا (٣). ولم ينل المسرح الكوميدي نجاحاً باهراً مثل ذلك الذي حققته الأوبرا. ففي مذكرة ملحقة بمشروع إعادة تنظيم المسارح الخديوية - ربما كُتبت في عام ١٨٧٣م - أعرب الكاتب عن تحفظات على دور هذا المسرح :

> فيما يختص بالكوميديا، لا أستطيع أن أقول شيئاً فيما يتعلق بفائدة هذا المسرح وأهميته. لكنني ينبغي أن أشير إلى أنه من المستحيل إقامة مسرح فرنسي من الدرجة الأولى في القاهرة، مسرح ذي شهرة كبيرة كما حدث بالنسبة لفن الأوبرا. ففي بلد لا يحب فيه الناس الأعمال الكلاسيكية، ولا تحب فيه الدراما ولا الكوميديات الجادة، بلد لا ينجح فيه إلا المسرحيات التي لا قيمة لها، وأخيراً في بلد نضطر فيه إلى أن يفرض خلال ستة أشهر من ٥٥ إلى ٦٠ مسرحية مختلفة عدد كبير منها من ثلاثة فصول، فإن أي فنان مهما كانت مكانته لا يمكن أن يكون أداؤه أفضل من أداء الذين يعملون في هذا الوقت، والذين يضطرون لحفظ أدوارهم بسرعة. كذلك أود أن أقول إن القليل جداً من اليونانيين

(1) - *Le Nil*, 23, 9 July 1872; François-Levernay (1872), 274; and Baedeker (1878), 256.

(2) - Letters dated Milan, 24 May 1870 from Draneht Bey to Riyad Pasha, Treasurer to the Khedive, and Milan, 11 July 1873 from Draneht Bey to Barrot Bey, Secretary for European Correspondence in Dar al-Watha'iq, 'Ahd Ismãil 127.

(3) - *al-Jawã'ib*, 567, 10 January 1872.

والإسرائيليين ومن الوطنيين أيضاً لا يقبلون على الكوميديا إلا في النادر، كما أنهم لا يصحبون معهم أسرهم في أغلب الأحيان. كما أن الأسر الإيطالية لم تعد تذهب إلى هذا المسرح. والأجانب من أمريكيين وإنجليز وألمان لا يترددون عليه إلا نادراً. ونتيجة لما سبق، فلن تتمكن الكوميديا من تحقيق مزيداً من التطور (١).

مسرح القصر

أُجري تعاقد مع فرقة مسرح عثمانية، لتقدم عروضاً خلال الاحتفالات بزواج الأمير توفيق باشا من أمينة هانم أفندي، وزواج خديجة هانم أفندي من حسن، وزواج عين الحياة هانم أفندي من حسين، وكل منهما ابن لإسماعيل، وفاطمة هانم أفندي، ابنة الخديوي والأمير طوسون، ابن محمد سعيد، وذلك بالقصر العالي، بيت أم إسماعيل الذي يطل على النيل. بدأت احتفالات الزواج في ١٥ يناير ١٨٧٣م واستمرت أربعين يوماً، عشرة أيام لكل زواج. وقد وصفت السيدة تشينلز (Chennells) وهي مربية إنجليزية، الكوميديين الذين رأتهم يرفهون عن حريم الخديوي في حفل الزواج بقصر عابدين في فبراير ١٨٧٣م (٢) وهذه هي الإشارة الوحيدة في تلك الفترة إلى فرقة حديثة تقدم عروضاً باللغة التركية في مصر، على الرغم من أن فرقاً أخرى ناطقة باللغة التركية لابد أنها جلبت من أسطنبول لحفلات أخرى مثل هذه الحفلات من جانب الأسر الحاكمة في مصر، فقد كانت الدراما التركية الحديثة قد بدأت في أسطنبول في ١٨٤٧م تقريباً. وقدم عبده الحامولي، المطرب المصري الشهير (١٨٤٥–١٩٠١م) وألمظ وفرقة المزمار (٣) التابعة للفناجيلي الدمياطي، وفرق درامية موسيقية أجنبية ومصرية وسحرة ولاعبو أكروبات وأشهر راقصتين مصريتين صفية وعائشة الطويلة عروضاً في الاحتفالات. وقدم الممثلون عرضاً في قائمة الاستقبال الخاصة بالحريم (٤).

كانت عائلة الخديوي قد دعت أيضاً فنانين من المسارح الأوروبية بالقاهرة إلى قصورها لتسليتها الخاصة. فقد قدمت فرقة فرنسية عروضاً في مسرح مرتجل في قصر النيل. استخدمت حجرة الحفلات الموسيقية في هذا القصر لعروض مسرحية في مناسبات خاصة في ١٨٧٣ و١٨٧٤م للترفيه عن الحاشية؛ ففي ١٨٧٣م قدمت فرقة الأوبرا مسرحية

(1) - Dar al-Watha'iq, 'Ahd Ismãil 127, document 80/1.
(2) - *Le Nil*, 48, 31 December 1872;Didier(1860), 353. and Chennells.(1893), 1, 263-4.
(3) - A nativ musical instrument used in bridal processions.
(4) - Rizq (1937), 28-9 and Shafiq (1934), 1, 68-72.

هزلية فرنسية قصيرة " ***باقة الزهور*** " (*Le Bouquet*) وعزفت الموسيقى (١). وعندما ذهب الخديوي والحاشية إلى الحمامات الكبريتية في حلوان، على مشارف القاهرة، في خريف ١٨٧١م، تلى ذلك حفلات ترفيهية. وقدمت فرقة حلبة سباق الخيل عروضاً لمدة أسبوعين، في سرادقات على الأرجح، كما كانت الفرق الأوبرالية والمسرحية تفعل (٢).

وأنشئ مسرح في فناء قصر الأميرة الأم الكبير في القصر العالي في ١٨٧٣م (٣). وقدم فنانون من المسرح الكوميدي في فبراير ١٨٧٦م مسرحية كوميدية في قصر عابدين في إحدى الولائم (٤). كانت رعاية البلاط ضرورية للحياة المسرحية، وبعد موت ابنة الخديوي الصغرى، الأميرة زينب (١٨٥٩–١٨٧٥م) لم يقم الخديوي ولا أي من الأمراء، ولا أي من الحريم، ولا موظفوه - الذين كانوا في حداد من ١٩ أغسطس ١٨٧٥م حتى ١٠ يناير ١٨٧٦م - بزيارة الأوبرا. قدم بيان إلى الخديوي عن الضرر الذي أصاب الفنانين من هذا الامتناع الكامل عن كل أماكن اللهو، ولذا ذهب إلى المسرح ذات ليلة مع اثنين أو ثلاثة من أبنائه (٥).

تمثيل الهواة الأوروبيين

فضلاً عن المسرح الاحترافي، يبدو أنه كان هناك عدة أنشطة درامية للهواة بين الجالية الأوروبية، ففي إبريل ١٨٧٣م ظهر مشروع لتأسيس جمعية محبي الدراما بالإسكندرية، لتقدم أربعة وعشرين عرضاً في السنة في مسرح جديد بالإسكندرية في صالة دائرة البورصة التي كانت تستخدم في ١٨٧٢م. كان الأعضاء يدفعون اشتراكاً قيمته خمسة فرنكات في الشهر، بالإضافة إلى أجر دخول قيمته خمسة فرنكات (٦) قدمت جماعة هواة باولو فيراري للدراما - الفيلها مونيكا (the Societa Filarmonica Drammatica Paulo Ferrari) أول عرض لها في المسرح نفسه بالإسكندرية في ٢٢ يولية ١٨٧٤م. وقد سميت الجمعية باسم باولو فيراري الذي كان كاتباً درامياً إيطالياً رائداً معاصراً. ظلت هذه الجمعية

(1) – Chennells (1893), 2, 84-5; Douin (1933-41), 2, 106 and 111, and *La Finanza*, 71, 14 Februay 1874.
(2) - *al-Jinan*, 21, 1 November 1871.
(3) - *Le Nil*, 51, 21 January 1873.
(4) - *La Finanza*, 45, 24 Februry 1876.
(5) – Chennells (1893), 2, 272-3.
(6) - *Le Nil*, 62, 8 April 1873.

نشطة لعدد من السنوات، وقدمت عدة عروض في الموسم الشتوي كل شهر باللغة الإيطالية. قدم رئيس الجمعية لإسماعيل مشروعاً لبناء مسرح باولو فيراري الدرامي – الفيلها مونيكا بالإسكندرية، وتشكيل جمعية تحت رعاية ولي العهد الأمير توفيق لتأسيس مدرسة دائمة للموسيقى والدراما بالمدينة. وعد الخديوي بدعم المشروع، ولكنه لم يصل إلى حيز التنفيذ(١). وفي أغسطس ١٨٧٤م تشكلت جمعية محبي دراما إيطالية أخرى. جمعية شباب محبي الدراما، التي اعتزمت تقديم عرضين في سوق الأوراق المالية (٢).

في يناير ١٨٧٦م كان هناك مشروع لتشكيل رابطة جديدة بالإسكندرية، جمعية محبي الدراما المصرية، لتقدم عروضاً بالفرنسية والإيطالية (٣). وفي تلك السنة نشطت جمعيتان أخرتان في المدينة، اتحاد جماعة محبي الدراما، وجمعية محبي الدراما المتحدة (٤) وقدم كلاهما أعمالاً إيطالية. وكانت هناك جمعية أخرى تحت الرئاسة الشرفية للقنصل الإيطالي ولديها صالونها الخاص للعروض، تشكلت في فبراير ١٨٧٧م تحت اسم جمعية الدراما – الفيلها – مونيكا (٥)، ولها مكان اجتماعاتها الخاص بها، وظلت تؤدي وظيفتها بانتظام حتى ١٨٧٩م. بدأت جمعية محبي الدراما المصرية عروضها بالإيطالية في سبتمبر ١٨٧٧م (٦). وفي القاهرة تشكلت أول جمعية هواة درامية، لورورا (l'Aurora الفجر) في نوفمبر ١٨٧٨م، تعهدت بأن تدفع لمالك مقهى إلدورادو (Eldorado) للحفلات الموسيقية ٦٠٠٠ فرنك ليكون المكان تحت تصرفها المطلق. دمرت النيران في النهاية مقهى الإلدورادو في يناير ١٨٨٠م (٧). وكانت أول جمعية إنجليزية من هذا النوع في نادي الإسكندرية المسرحي للهواة الذي بدأ عروضه بمسرحيات باللغة الإنجليزية في مايو ١٨٧٩م (٨) وبعد ذلك بسنة، في مايو ١٨٨٠م بدأت جمعية هواة أخرى بالقاهرة، فرقة

---

(1) - *La Finanza*, 157, 1 July 1874. and 298, 13 December 1874.

(2) - Ibid., 194, 13 August 1874.

(3) - Ibid., 18, 23 January 1876.

(4) - Ibid., 106, 6 May, and 193, 20 August 1876.

(5) - Ibid., 40, 19-20 February 1877; 53, 3-4 March 1878, and 117, 7 May 1878.

(6) - Ibid., 211, 12 September 1878.

(7) - Ibid., 281, 28 November 1878, and 9, 13 January 1880, and *Moniteur Egyption*, 276, 28 November 1878.

(8) - *Moniteur Egyption*, 100, 27-8 April 1879.

ترامونتو (Tramonto الغروب) للفيلها – مونيكا (١). ثم قدمت جمعية إيطالية أخرى، جمعية المستقبل لمحبي الدراما عرضاً في إبريل ١٨٨١م (٢).

بحلول عام ١٨٧٣م أصبحت عادة لبعض المشتغلين بالعروض من الفرق الأوروبية أن يأخذوا عروضهم إلى بورسعيد، عندما تنتهي المواسم في القاهرة والإسكندرية (٣). ولا يعرف الكثير عن المسارح هناك، فيما عدا أنه في يناير ١٨٨٢م، كان من المزمع إنشاء مسرح جديد على أرض تملكها شركة قناة السويس (بوغاز السويس). كان ببورسعيد جالية أوروبية قليلة العدد ٣٦٧٢، من مجموع سكان يصل إلى ١٠٢٥٥ في ١٨٧٤م، من بينهم ١٤٥٤ يوناني، و٧٢٥ فرنسي، و٦١٥ إيطالي (٤).

ظل مسرح زيزينيا نشطاً بالإسكندرية بعروض مسرحيات فرنسية، وأوبرا إيطالية في الشتاء والربيع في السبعينيات من القرن التاسع عشر (@). في الشتاء، عندما لم يكن هناك فرقة منتظمة في المسرح، غالباً ما عرضت جمعيات هواة هناك. وفي مسرح روسيني، وبحلول ١٨٧٧م كان يغلق من آن لآخر، حتى في الشتاء. وفي أواخر السبعينيات من القرن التاسع عشر والثمانينيات لم يكن هناك فرق لفترات طويلة، والفنانون الذين يظهرون من نوعية متدنية (٥). وكانت عروض الكوميديا والموسيقى يقدمها أيضاً فرق مسرحية وهواة بمسرح ألفييري، ومسرح فيتوريو ألفييري (Vittorio Alfieri) بالإسكندرية كانت تستغله فرق مسرحية إيطالية، وكان يقع في ذلك الوقت في الطابق الأول في بيت في شارع أناستازي (Anastasi) (٦). وكان الكازينو المفتخر (أو مسرح الكازينو المفتخر the Grand Thé du Casino)، في ميدان محمد علي بالإسكندرية مازال يقدم أوبرا كوميدية، وحفلات غنائية كوميدية ومسرحيات هزلية؛ وبحلول عام ١٨٧٧م أصبح مرة أخرى مجرد

---

(1) - *La Finanza*, 106, 8 May 1880.
(2) - *L'Egypt*, 12 April 1881.
(3) - *Le Nil*, 69, 27 May 1873, and *Moniteur Egyption*, 46, 24 Fbruary 1881.
(4) - *al-Ahram*, 1299, 14 January 1882, and *La Finanza*, 63, 17 March 1875.

(@) – هناك وثيقة مفيدة في هذا الشأن، عبارة عن موافقة من خيري باشا إلى محافظ الإسكندرية، بخصوص إرسال الموسيقى العسكرية إلى تياترو زيزينيا بالإسكندرية يوم ١٨٧٤/٩/١٩، بمناسبة عرض مسرحي إيطالي سيقام بالمسرح. للمزيد ينظر: دار الوثائق القومية - درج رقم ٤١٦ - تركيبة رقم ٩ – ص(٢).

(5) – Baedeker (1877), 223, and *Moniteur Egyption*, 53, 3 March 1882.
(6) - *La Finanza*, 267, 7 November 1874, and 6, 9 January 1875; François-Levernay (1872), 185; Baedeker (1878), 204, and Bigiavi (1911), 121.

مقهى للحفلات الغنائية للرجال فقط (١). استمرت الفرق الأوروبية تتلقى الإعانات المالية من الحكومة؛ وسرت إشاعة أن فرقة فرنسية تلقت ٢٥٠٠٠ فرنك لتظهر في القاهرة (٢).

استمرت المواسم المسرحية في الصيف بمسرح الحديقة - مسرح الأزبكية - بفرق إيطالية وفرنسية. ولما كانت مصر تواجه أزمة مالية لم تقم مواسم شتوية في ١٨٧٨/١٨٧٧م، ١٨٧٩/١٨٧٨م أو ١٨٨٠/١٨٧٩م بالمسرحيين التابعين للدولة، الكوميدي والأوبرا. كانت دار الأوبرا ترمم في شتاء ١٨٧٨/١٨٧٧م. وصدر الأمر بتشكيل فرقة في ١٨٧٧م لتعرض كوميديا فرنسية وباليه في وقت متأخر. ولذا كان من المستحيل ضم فنانين جيدين من أوروبا (٣). وعادة ما يذهب المشرف على المسارح الخديوية بنفسه إلى أوروبا ليوقع عقوداً مع عارضين للموسم القادم.

قدمت عروض مناسبات مسرحية في ملتقى جديد، النادي الدولي بالرملة بالإسكندرية (٤). فقد افتتح المسرح الأول الجديد لعدة سنوات، مسرح البوليتياما (Politeama) (٥) في تلك المدينة في ٢١ يونية ١٨٧٦م. وفي مايو ١٨٧٧م كان مسرح جديد قد فتح أبوابه بالإسكندرية، مسرح أبوللو (Apollo) بمقهى الباراديزو (Paradiso) وعرضت به أوبرا ودراما إيطالية خلال الصيف (٦). وبحلول نوفمبر ١٨٧٧م كان مسرح ألفييري فيتوريو قد أصبح معروفاً باسم جولدوني (Goldoni) (٧). وتخصص مسرح آخر، مسرح روسيني، الذي كان يسمى قبل ذلك مسرح المنوعات (٨) في الأوبرا الإيطالية. وأصبح هذا لمدة أكثر مسارح الإسكندرية نشاطاً. وافتتح مقهى جديد للحفلات الموسيقية، الإلدورادو (Eldorado)، يديره نانو (Nano) في شارع الألدورادو في الميناء في أكتوبر ١٨٧٨م، وقد دمر المقهى القديم الذي يحمل الاسم نفسه في حريق (٩)(@).

---

(1) - *La Finanza*, 57, 10 March 1875; and Baedeker (1877), 223.
(2) - *La Finanza*, 295, 10 December 1874.
(3) - Ibid., 240, 16 October 1877, and 289, 14 December 1877.
(4) - Ibid., 180, 7 August 1875.
(5) - Ibid., 146, 22 June 1876.
(6) - Ibid., 115, 20-1 May 1877.
(7) - Ibid., 268, 20 November 1877.
(8) - Ibid., 274, 27 November 1877.
(9) - François-Levernay (1872), 314; Baedeker (1877), 250, and *La Finanza*, 196, 18-19 August 1878.

(@) – لم تكن المقاهي الغنائية والموسيقية في الإسكندرية قاصرة على الجاليات الأجنبية فقط، بل كانت هناك المقاهي العربية أيضاً. مثال على ذلك مقهى بلبل لصاحبة خشادور إبراهيم الذي افتتح في يولية ١٨٧٩م، وكان مقراً لعمل المطربين، خصوصاً المطرب محمد نديم الآلاتي. للمزيد ينظر: جريدة التجارة - السنة الثانية - عدد ٤٤ - ١٧٨٩/٧/١٧ - ص(٣).

ومن ١٨٧٩م ظهرت قاعة جديدة تقدم بانتظام عروضاً مسرحية وحفلات راقصة ورومانسيات إلخ، وهي صالة ستوراري (Storari) في شارع كولم (Column) بالإسكندرية. عرف أيضاً باسم مسرح محبي الدراما (١) وكان المسرح الأخير الذي بني في هذه الفترة هو مسرح بوليتياما بالإسكندرية، الذي كان في طور البناء في إبريل ١٨٨١م بشارع العطارين خلف مكتب البريد النمساوي. وقد بني على طراز مسرح البوليتياما في باريس وفلورنس ومدريد، وكان يسع ٢٠٠٠ مشاهد، ويمكن استخدامه سيركاً لألعاب الفروسية، أو مسرحاً للأوبرا والكوميدي (٢)(@).

وافتتح مسرح جديد بالأزبكية في القاهرة. مسرح إسماعيل بمبنى نانا (Nanna) في ٢٥ أكتوبر ١٨٧٧م بدون أي إعانة مالية من الحكومة. وقد وجه مؤسساه كليمنتي بوراتي (Clemente Buratti) وفيليبو جيانيمونا (Filippo Gianimona) خطاباً إلى الخديوي إسماعيل في ٢٥ أكتوبر يدعوانه إلى حفل الافتتاح في الليلة الأولى. افتُتح الحفل بترنيمة انتصار كتبها جيمز صنوع، موليير المصري (الصحفي العربي ومؤسس المسرح العربي) (@@)، في ذكرى والد الخديوي الشهير، إبراهيم، وتلاها أوبرا لفيردي. عاش هذا المسرح فترة

(1) - *Moniteur Egyption*, 40, 16-17 February 1879.

(2) - *L'Egypte*, 14 April 1881; *al-Ahram*, 1266, 5 December 1881, and *al-Mahrüsa*, 438, 15 December 1881.

(@) – أعلنت جريدة الأهرام يوم ١٨٨٢/١/١٩، بقرب وصول جوق أوبرا إيطالي ليقدم على مسرح البوليتياما ثلاثين عرضاً.

(@@) – مقولة سادجروف إن جيمز صنوع كتب **ترنيمة** – قصيدة أو أغنية – افتتاح هذا المسرح في أكتوبر ١٨٧٧م، لا تُعد دليلاً على نشاط صنوع المسرحي، لأن صنوعاً – في هذه المقولة - لم يكتب مسرحية بل كتب قصيدة. وللأسف الشديد لم يقتبس سادجروف النص المكتوب كما جاء في المراجع التي نقل منها، بل كتبه بمعناه متأثراً بما كتبه صنوع عن نفسه. وهنا يبرز سؤال يقول: هل المراجع التي اعتمدها سادجروف في هذا الموضع كتبت اسم جيمز صنوع صراحة أم كتبت اسم **(جيمز)** فقط؟ وهناك فرق كبير بين الاسمين كما أوضحنا في مقدمة الكتاب. وفي ظني أنها كتبت جيمز، ولم تذكر كلمة صنوع. والدليل على ذلك اعتراف سادجروف نفسه – في حديثه معي - بأنه لم يجد اسم صنوع صراحة في المراجع التي اعتمد عليها في كتابه هذا، ولكنه وجد اسم جيمز، لأنه يعتقد أن الاسمين لشخص واحد هو صنوع. وإذا انتقلت بالقارئ إلى الدليل الأقوى الذي يثبت أن سادجروف كتب هذه المعلومات – بنية حسنة - متأثراً بما هو شائع عن صنوع، سنلاحظ أنه كتب عبارة بين قوسين وصف فيها صنوعاً بأنه (الصحفي العربي). وأظن أن هذه العبارة لم تذكرها المراجع، لأنها لو كانت مذكورة ستثير إشكالية كبيرة في مدى مصداقية هذه المراجع. والدليل على ذلك أن صنوعاً لم يعمل بالصحافة ولم يُعرف بالصحفي إلا عندما أصدر جريدته (أبو نظارة) في **مارس ١٨٧٨**، فكيف تصف المراجع صنوعاً بالصحفي العربي في **أكتوبر ١٨٧٧؟!**

قصيرة؛ ففي ٩ ديسمبر بدئ في هدمه (١). كانت هناك مقاهٍ للحفلات الموسيقية في فندق الشرق والمقهى المصري المواجهين لفندق شبرد (Shepheard). وبحلول ١٨٨٠م كانت مقاهي الحفلات الموسيقية قد استبدلت بمقاهٍ عربية (٢).

كان هناك إعلانات متفرقة عن مسرحيات مدرسية في الصحافة؛ ظهرت هذه على الأرجح بشكل أقل انتظاماً، إذ أنها أصبحت أحداثاً عادية، فقد عرض طلبة معهد تشيريوني (Cerioni) بالإسكندرية مسرحيات باللغة الفرنسية والإنجليزية في أغسطس ١٨٧٨م (٣). وفي الشهر نفسه عرضت مسرحية كوميدية في حفل توزيع الجوائز في مؤسسة مدام شوفان (Chauvin) الفرنسية للبنات. وبعد ذلك بسنتين عرضت هذه المدرسة كوميديا فرنسية في الاحتفال نفسه في ٢٧ أغسطس ١٨٨٠م (٤). وبدأت طالبات معهد القديسة كاترين (Saintc Catherine) بالإسكندرية في عقد جلسات أدبية بانتظام في ١٨٧٩م في الأحد الأول من كل شهر، تعرض فيها مسرحيات بالإيطالية والفرنسية. وفي حفل توزيع الجوائز في ٣ أغسطس ١٨٨٠م عرضت أوبرا قصيرة. وفي ١٣ فبراير ١٨٨١م عقدت الطالبات أمسية ترفيهية لراعي الأراضي المقدسة، ومن بين فقرات البرنامج " هزليتان يتسمان بالتهريج " إحداهما بالإيطالية والأخرى بعنوان " ***أبو نواس***" (٥) عن الشاعر العباسي الشهير الماجن. وعرض البيت المدرسي للمعاهد المسيحية بالرملة مسرحية في حفل توزيع الجوائز في ٣ أغسطس ١٨٧٩م أمام أعيان المدينة، وفي يولية من السنة التالية قدم عرضاً آخر. وعرضت هذه المدرسة، التي تعرف باسم مدرسة الفرير (Frères) مسرحية فرنسية في مناسبة توزيع الجوائز (٦).

نشرت الصحافة العربية تقريراً عن بعض هذه العروض في مدارس الجاليات والتبشير الأجنبية، حيث كان عدد من الطلبة العرب بهذه المدارس، مسلمون ومسيحيون. وكان أكثر الصحفيين في الصحافة العربية في ذلك الوقت سوريين ومسيحيين، والكثير من أطفالهم منتظمون في هذه المدارس. وقد حملت جريدة القاهرة " *الكوكب المصري*" تقريراً

(1) - *La Finanza*, 244, 21-2 October 1877. and 285, 9-10 Decemher 1877, and a Letter dated Cairo 1877 in Dar al- Watha'iq, Ahd Isma'il 127, document 80/5.
(2) - Baedeker (1877), 250, and Charmes (1883). 155-7.
(3) - *La Finanza*, 205, 29 August 1878.
(4) - *Moniteur Egyption*, 193, 20 August 1878, and 204, 29-30 August 1880.
(5) - Ibid , 107, 6 May 1879; 183, 6 August 1880, and 38, 15 February 1881.
(6) - *al-Waqt*, 673, 4 August 1879; *Moniteur Egyption*, 175, 28 July 1880; *Iskandariya*, 141, 4 August 1881, and *al-Ahram*, 117, 4 August 1881.

عن عرض المسرحيات بالفرنسية والإيطالية بمدرسة " الأرض المقدسة " بالإسماعيلية في ١٣ أغسطس ١٨٧٩م (١). وقررت الطالبات الصغيرات " بالمدارس الحرة المجانية " عرض مسرحية كوميدية في عيدهم في ٢٩ ديسمبر بالإسكندرية (٢).

وقدم تلاميذ معهد النازيين بالإسكندرية عرضاً درامياً في حفل توزيع جوائزهم في ١٣ يولية ١٨٨٠م. وفي ١١ مايو ١٨٨١م قدموا عرضاً لمسرحية كوميدية وأوبرا كوميدية؛ وشأن طالبات " القديسة كاترين " كانوا قد شكلوا مجمعاً أدبياً باجتماعات شهرية مفتوحة للطلبة والآباء. وفي حفل توزيع جوائزهم في يولية ١٨٨١م قدمت أوبريت صغيرة (٣). وعرضت مدرسة الفرير بالقاهرة مسرحية في حفل توزيع جوائزها في ١٠ أغسطس ١٨٨٠م، وعرضت مسرحيات أيضاً في مدرسة البنات العازرية، وفي حفل توزيع الجوائز في مدرسة الأيتام بالإسكندرية في أغسطس ١٨٨١م (٤).

وفي مدرسة التوانية بالمنشية عرضت مسرحيات وحواريات بعد امتحانات المدرسة في ٤ سبتمبر ١٨٨١م (٥). كما عرضت فصول كوميدية وحواريات بالفرنسية في الدلتا بكفر الزيات في ١٨٨١م (٦) في حفل توزيع الجوائز بمدرسة بنات الأخوات الفرنسيسكينيات (٧). ورغم كل هذه المسرحيات المدرسية، لم يكن المسرح ينظر إليه نظرة حميدة من جانب كل الأوروبيين. فقد شعرت ماري واتلي (Mary Whately) وهي مبشرة إنجليزية، أن التأثيرات الأجنبية كانت سلبية في البلد: " يؤسفني أن أقول أنه لا يوجد شك في أنهم (الأجانب) ينزلون، في الأغلب، ضرراً أكثر مما يقدمون نفعاً .... في مصر. إنهم يقدمون مثلاً حزيناً للأهالي بشربهم، وكل طرقهم السيئة ". وبين التأثيرات الشريرة ضمنت " المسارح ... التي ألحقت (بهم) أذى شديداً " (٨).

أعطت الحكومة للسيد لاروز (Larose) الحق في إدارة الأوبرا مع إعانة مالية قدرها ٩٠٠٠٠ جنيه مصري، ليقدم برنامجاً كوميدياً، وأوبريتاً، ومسرحية هزلية، وباليه

(1) - *al-Kawkab al-Misri*, 14, 15 August 1879.
(2) - *Moniteur Egyption*, 299, 27 December 1879.
(3) - Ibid., 180, 3 August 1881; 113, 14 May 1881; 14 May, and *Moniteur Egyption*, 179, 1 August 1881.
(4) - *al-Waqt*, 913, 11 August 1880.
(5) - *al-Ahram*, 1180, 18 August 1881.
(6) - *Iskandariya*, 145, 9 September 1881.
(7) - Ibid. 162, 2 March 1882.
(8) – Whately (1879), 175-6.

كوميدي في الموسم الشتوي ١٨٨٠/١٨٨١م (@). كانت الأوبرا والكوميديا نادراً ما استخدمتا في المواسم الثلاث منذ ١٨٧٦/١٨٧٧م، فيما عدا لعروض خيرية وهواة. فقد خلف الرسام ليوبولدو لاروز (Leopoldo Larose) الذي كان حارساً على مواد المسرح في وقت عرض " ***عايدة*** " (١)، وفيما بعد مديراً لمسرح الكوميديا – خلفاً لدرانيت، إذ كان درانيت قد تبع الخديوي إسماعيل إلى منفاه في نابولي عام ١٨٧٩م (٢)(@@). وطبقاً لما قاله لين بوول (Lane Poole) فإن إحياء هذين المسرحين كان أقل نجاحاً؛ فقد وصف القاهرة في ١٨٨١م بأنها مدينة بها دار أوبرا لا يغني بها أحد، ومسرح لا يمثل به أحد. وانتقد الطريقة المستهترة التي بذلت فيها محاولات لملء مسرح لا يريد أحد ملأه (٣).

عندما اضمحل النشاط المسرحي في المسارح الخديوية، تضاءلت فرصة الصحافة العربية المستقلة التي كانت قد ازدهرت في مصر منذ ١٨٧٦م في نشر تقارير عن الدراما

(@) – توجد وثائق حول هذا الأمر، تبين أن منافسة الحصول على امتياز الأوبرا في هذا الموسم كانت محصورة بين شخصين: الأول موسى بك المدير السابق لمصلحة البريد المصرية، والآخر مسيو لاروز أمين مخازن التياترات. فموسى بك كتب تعهداً في طلبه للامتياز بأنه سيقدم روايات إيطالية، وبعض حفلات الباللو، وعشرة أوبرات جديدة. وفي مقابل ذلك يطلب تسليم الأوبرا له مجاناً مع جميع أدواتها من ملابس ونوت موسيقية وديكورات. هذا بالإضافة إلى مساعدة الحكومة له بمبلغ ٢٥٠ ألف فرنك. أما مسيو لاروز فيطلب امتياز الأوبرا بجانب قيامه بعمله الحكومي بوصفه أمين مخازن التياترات، بالإضافة إلى ١٠% من إيراد الأوبرا. كما طالب أيضاً بأن يكون منوطاً بإدارة التياترات الخديوية بالقاهرة، بما فيها الكوميدي الفرنسي مع حقه في تأجيره أو تأجير الأوبرا. وفي مقابل ذلك قدم تصورين لنشاط الأوبرا الفني في حالة حصوله على الامتياز: الأول، تقديم روايات كوميدية فرنسية وفودفيل وأوبريت، مع حفلة باللو بها ٣٧ من الراقصات الأجنبيات. والآخر، يقدم فيه البرنامج الأول بدون حفلة الباللو، وفي حالة تقديم الأوبريت، يتعهد بتقديمه بصورة لم يسبق لها مثيل في مصر من حيث الديكور والملابس والأدوات الجديدة، وسيتبرع بهذا كله في النهاية لمخازن الأوبرا. للمزيد عن هذا الأمر، انظر: دار الوثائق القومية - مجلس الوزراء - نظارة الأشغال - محفظة (٢/١).

(1) - *Le Moniteur Egyption*, 187, 11 August 1880. and Abdoun (1971), 142, N. 68.

(2) – Ninet (1979), 71.

(@@) – الوثائق الخاصة بباولينو درانيت باشا – مدير المسارح الخديوية - تفيد بأنه سافر من مصر إلى نابلولي في إبريل ١٨٧٩م لعلاج ابنته بإذن من الخديوي إسماعيل. ولكن الظروف السياسية في مصر أجبرت توفيق باشا على نفي والده الخديوي إسماعيل إلى نابلولي في يونية ١٨٧٩م، فاستقبله في نابلولي درانيت باشا وقدم له خدماته لعدة أيام قليلة وفاءً لمكانة الرجل وأفضاله عليه. وهذا الموقف من قبل درانيت باشا كان السبب في رفته من وظيفته في مصر. للمزيد انظر: دار المحفوظات العمومية بالقلعة - قلم الوزارات - ملف باسم (باولينو درانيت) تحت رقم (٧٠٨٥)، د.سيد علي إسماعيل - المسرح في مصر في القرن التاسع عشر – السابق – ص(٨٦-٩٢).

(3) - Lane-Poole (1881), 56.

الأوروبية؛ إلا أنها نشرت أخباراً عن حفلات رقص خيرية، وعن العروض المسرحية والأوبرالية النادرة الحدوث بدار الأوبرا، والمسرح الكوميدي، ومسرح الأزبكية، ومسرح زيزينيا، التي قدمتها جاليات أجنبية مختلفة، مثل: الجاليات الفرنسية، والإيطالية، والهنغارية، والمالطية، واليونانية، واليهودية، لجمع أموال لفقراء جالياتهم أو للمدارس والمستشفيات. ومن الواضح أن رؤساء التحرير كانوا يأملون أن يشجعوا قراءهم على حضور هذه الأحداث والإسهام فيها (١).

فبعد إشارات قصيرة في الصحافة تُنبه إلى وصول فرق أوروبية جديدة لمسرح زيزينيا أو الأوبرا (٢) شعرت جريدة " *الوقت* " بالحاجة إلى تعريف الاصطلاحات المستخدمة لمختلف نماذج المسرحيات (روايات) مثل: الأوبرا التي كلها أغان، والأوبريت التي تتضمن جزءاً كلامياً وجزءاً غنائياً، والكوميديا التي لا يوجد بها أغان، لكنها تجمع بين الجدية والفكاهة، والتراجيديا التي يوجد بها جريمة قتل. ومن بين هذه الأجناس فضل الكاتب الكوميديا " بسبب موضوعها الممتاز، وما تتضمنه من (الأدبية) الفائدة الأخلاقية للناس ". ثم مضت الجريدة تعطي وصفاً تفصيلياً لكوميديا كانت تقدم آنذاك، " ***أبناء كورالي*** " (*Le Fils de Coralie*) التي كتبها أ.ديلبت (A.Delpit) (٣). وفي ١٨٨١م نشرت جريدة " *الأهرام* " بالإسكندرية مقالاً عن الكاتب الإيطالي العظيم إرنسكو روسي (Ernesco Rossi) (١٨٢٧–١٨٩٦م) قبل تقديم عرضه في الإسكندرية، تطلب فيه من العرب أن يدعموا العرض، لأنه سوف يثبت أنه غني بالمعلومات، خصوصاً وأن اللغة الإيطالية هي لغة عامة الناس (أي معظم الأجانب) (٤).

ونشرت الأهرام تقريراً عن الفرق الأوروبية التي تعرض في مسرح روسيني في صيف ١٨٨١م، وعلى مسرح زيزينيا في الخريف (٥). وفيما بعد في السنة نفسها أعطت وصفاً تفصيلياً لقصص أوبرا " ***فاوست*** " وعن أوبرا إيميه ميلانت (Aimé Maillant) الكوميدية " ***مارتا*** " (٦) واطلع مراسل جريدة " *المحروسة* " في القاهرة القراء أنه كان ينوي

(1) - *Misr*, 30, 8 February 1878; *Sada al-Ahram*, 599, 5 April 1879; *al-Waqt*, 795, 13 February 1880; *al-Mahrusa*,64, 13 April 1880; *al-Kawkab al-Misri*, 94, 25 February 1881; *al-Ahram*, 1085, 21April 1881, and *Iskandariya*, 161, 21February 1882.

(2) - *al-Tijara*, 79, 3 September 1880; *al-Waqt*, 931, 11 September 1880; *al-Watan*, 149, 18 September 1880; *al-Ahram*, 1158, 21 July 1881, and *al-Mahrusa*, 363, 20 August 1881.

(3) - *al-Waqt*, 984, 1 December 1880.

(4) - *al-Ahram*,1012, 21 January 1881 quoted in al-Haggagi 1975, 84.

(5) - *al-Ahram*, 1120, 3 June 1881.

(6) - Ibid, 1245, 10 November 1881; 1247, 12 November 1881, and 1276, 15 December 1881.

نشر تقرير عن عروض الفرق الأجنبية في دار الأوبرا، لكنه قال إن " مدير الفرقة ... لم يجد مقعداً لمراسل جريدة عربية ... محتقراً أهميتنا، وازدراء لما نكتبه " وفي هذه الحال قرر أن يحضر على حسابه الخاص (١). وفضلاً عن إرضاء اهتمام جمهور القراء العربي بالمسرح، ربما تكون *الأهرام* و*المحروسة* قد نشرتا تقارير عن العروض من سجلهم عن أنشطة القصر، إذ أن الخديوي وحاشيته ووزراءه حضروا المسارح في أغلب الأحيان. ففي الصحافة العربية لم يكن هناك شيء اسمه صفحة أدبية منتظمة، أو حتى عمود مخصص للمسرح، كما هي الحال في الصحافة الأوروبية المحلية.

كان هناك عدد من الصحف المسرحية باللغات الأوروبية. فقد ظهر الوسيط المسرحي والأدبي والفني الإيطالي *الجيتار* (*La Chitarra*) الذي ظهر منه عددان أو ثلاثة فقط في ١٨٧٤م (٢)(@). وظهرت جريدة *الهجوم اللاذع* (*Il Fulminatore*) وهي جريدة نقدية، فكاهية ومسرحية، في أكتوبر ١٨٧٧م بالإسكندرية؛ واختفت بعد ثلاثة أو أربعة أعداد(٣). وظهرت جريدة أسبوعية أخرى فكاهية ومسرحية " *الضوء الكهربائي* " (*La Luce Elettrica*) (٤) في المدينة في فبراير ١٨٨٠م. وفي أكتوبر ١٨٨١م صدرت بالقاهرة جريدة أسبوعية مسرحية تهكمية باللغة الفرنسية " *الدربوك*" (*Le Darabouk*). صدرت أثناء موسم الأوبرا، ونشرت في صفحتها الأولى صوراً شخصية للفنانين في دار الأوبرا، وهو تجديد أكد نجاحها. ولكن عطل ظهورها أحداث الاضطرابات السياسية في ١٨٨٢م، لكنها عادت إلى الظهور في ديسمبر ١٨٨٢م (٥). وظهرت جريدتان أخرتان، فكاهيتان ونقديتان ومسرحيتان في هذه الفترة " *العصفور الصغير*" (*La Rondindlla*) بالفرنسية والإيطالية

(1) - *al-Mahrusa*,412, 8 November 1881.

(2) - *La Finauza*,29 November 1874. and *al-Zaman*, 127, 22 June 1883.

(@) – كانت هناك محاولة – لم تتم - لظهور أول صحيفة للتمثيل في مصر عام ١٨٦٩م، أشار إليها الدكتور خليل صابات - وآخرون – قائلاً : " لم يكن في وسع أي سلطة حكومية حتى ناظر الخارجية أن يشير برأي في منح الترخيص [لأي صحيفة] دون الرجوع إلى الخديوي. يدلنا على ذلك عدة وثائق من بينها وثيقة من ناظر الخارجية بعدم الموافقة على إصدار جريدة فنية للأدب والتمثيل (لإسكندر بانوتس) نظراً لتغيب الجناب الخديوي " وقد أحال الوثيقة إلى (محفوظات دار الوثائق: دفتر ٥٧٣ معية تركي ص١٧٦ رقم٨ في ١٤ صفر ١٢٨٦ هجرية، الموافق ١٨٦٩/٥/٢٧). للمزيد ينظر: د.خليل صابات ود.سامي عزيز ود.يونان لبيب رزق – حرية الصحافة في مصر ١٧٩٨/١٩٢٤م – مكتبة الوعي العربي – ١٩٧٢م – ص(٢٧).

(3) - *La Finauza*, 30 October 1877, and *al-Zaman*, 130, 26 June 1883..

(4) - *al-Zaman*, 25 February 1880.

(5) – Munier (1930), 8 and *Moniteur Egyption*, 9 December 1882.

بالإسكندرية. و" *الحارس*" (*La Sentinèlla*) اللتان صدرتا فقط أثناء الموسم الشتوي. كانت كل هذه الجرائد ذات طبيعة وقتية، تصدر فقط أثناء الموسم المسرحي الشتوي، وتستمر أحياناً بضعة أسابيع (١).

وقد لاحظت الجريدة الإيطالية الرائجة " *المال* " (*La Finanza*) – التي تصدر في الإسكندرية - أن الصدور الموسمي لمثل هذه الجرائد كان ظاهرة دائمة التكرار سنة بعد سنة في الوقت نفسه في القاهرة. قالت الجريدة " لكن الجانب الأكبر من انهيار الجرائد الجديدة، غالباً في منتصف الموسم " (٢). ولم يؤد ظهور كل هذه الجرائد المسرحية إلى نشر جريدة مسرحية عربية؛ ولم يكن عدد العروض المسرحية العربية الصغير ليبرر بالكاد مثل هذه المجلة : " لا ولم يؤد إلى أي شكل من النقد المسرحي في الصحافة العربية"، وفي حين كانت الصحافة الأوروبية المحلية لا تضن بتعليقاتها على المسرح الأوروبي المحلي، نادراً ما ذهبت الصحافة العربية إلى أبعد من جملة إطراء دمثة للمسرح الأوروبي أو العربي. وكانت معظم الفقرات في الصحافة العربية، في حقيقة الأمر، عن المسرح لا تعدو أكثر من جملتين في الطول. وإذا أفاضت في الفصاحة عن عرض ما. كان ذلك عادة لكي تسرد قصة المسرحية، ولا تعلق أبداً بشكل معادٍ على العرض أو التمثيل أو الإخراج.

رواية مبارك " علم الدين "

لم يوجه الصحفيون فقط انتباههم إلى المسرح في كتاباتهم، ولكن آخرون أيضاً، من هؤلاء علي باشا مبارك (١٨٢٤-١٨٩٣م) (@)، وزير الأشغال العامة، في روايته المثقلة بالجانب التعليمي " ***علم الدين***" ؟ كان مصلحاً متحمساً وحريصاً على نقل المعرفة الأوروبية إلى الجمهور المصري. فقد تلقى تعليماً حديثاً، ودرس في المدارس العسكرية في باريس، ثم

(1) - *Egyptian Gazette*, 22 June 1883.
(2) - *La Finauza*, 244, 11 October 1874.

(@) – معظم المراجع العربية تقول بأن علي مبارك وُلد عام ١٨٢٣م، ولكن سادجروف يقول بأن ميلاده كان في عام ١٨٢٤م، وهو التاريخ الصحيح. فقد ذكر علي مبارك بأن ميلاده كان في رمضان سنة ١٢٣٩هـ، وهذا الشهر يوافق مايو ١٨٢٤م. للمزيد، انظر: تاريخ حياة المغفور له علي مبارك باشا، استخرجها الدكتور محمد دري بك الحكيم من كتاب الخطط التوفيقية المطبوع في سنة ١٣٠٦هـ – طبع بالمطبعة الطبية الدرية الكائنة بحارة السقائين بمصر المحمية – سنة ١٣١١ هجرية – ص(٣).

عمل في وزارة التعليم لعدة سنوات. وفي ***علم الدين*** الموجهة إلى تلاميذ المدارس الحديثة، يعرض تقدم الحضارة الأوروبية خلال عدد من الأحاديث " مسامرات " عن موضوعات مختلفة مرتبطة بخط قصصي مفكك. والقصة، التي تجري أحداثها في الستينيات من القرن التاسع عشر، قصة مستشرق إنجليزي يأخذ معه إلى أوروبا شيخاً أزهرياً قدم له مساعدة في القاهرة، علم الدين وابنه برهان الدين. ويقوم الإنجليزي بدور مرشدهما فيخبرهما عن مختلف الأشياء التي تواجههما.

وفي المجلد الثاني من كتابه الذي نُشر في نهاية مدة هذه الدراسة بالإسكندرية في يونية ١٨٨٢م (١٢٩٩هـ) بمطبعة المحروسة، هناك فصل (مسامرة ٢٧) عن المسارح (التياترات) في هذا الفصل يعطي مبارك أكثر وصف تفصيلي للمسرح ظهر بالعربية حتى ذلك التاريخ، ومهما كان بُعد المسافة التي عاشها القارئ عن المسرح، لأمكنه أن يتخيله. فالشيخ يسأل الشخص الإنجليزي أن يصف له المسارح، فيقول الإنجليزي: إن المسرح مكان يلتقي فيه الناس، ليروا أنواعاً مختلفة من المسرحيات " ألعاب " مختارة من أعمال مثقفين مشهورين وشعراء وبلاغيين. أحياناً تصور الحرب والمبارزات، وأحياناً تعرض أحداث الحب والانفصال والفقر التي تنزل بالناس، سواء كانوا أمراء أو ملوكاً أو عشاقاً، أو فقراء أو آخرين. وتمثل أحداثاً في كتب دينية مثل البعث أو وصف الطوفان، وأحياناً تهتم بالصفات الشخصية. مثل: الشرف، الجشع، التحمل، البغضاء، الغرور، إلخ. ويمكن عرض هذه الأشياء بطريقة جادة ثم بطريقة فكاهية، أو يمكن الحفاظ على الحالة المزاجية نفسها على امتداد العمل.

وفي بعض الأحيان تستخدم المسرحيات اللغة المألوفة، في حين أنها تستخدم أحياناً النثر والشعر أو الشعر فقط. ويمكن أن تغنى بمصاحبة آلات موسيقية، أو يمكنها أن تتضمن مجرد الخطابة والحوار. وخشبة المسرح (الملعب) يمكنها أن تصور مواسم السنة، وتحاكي مكان الحدث. وإذا صورت منظراً به أنهار وأشجار وبيوت وقناطر، فالمكان يُصور على هذا الشكل (على خشبة المسرح)؛ وبالمثل لو كان المنظر في الصحراء، فإنها تظهر جبالاً وصخوراً وطيوراً وحيوانات برية، أو بحراً بأمواج وسفن. وينتحل الممثلون (اللاعبون) الأزياء (الملابس) الملائمة والمظهر، والسلوك. وتصور الحروب بدقة والممثلون يدورون في المعركة، يقاتلون بالسيوف، ويرفعون بيارقهم ويعبرون الخنادق. والحاضرون من الجمهور يتخيلون، حين يرون كل هذا أنهم يشاهدون الحقيقة.

ويقول الإنجليزي إن العروض تستمر حتى منتصف الليل. وغالباً ما تقع المسرحية في عدة فصول، مع فاصل زمني (برهة) للراحة، يدل عليه نزول الستارة. وبالمسرح غرف للراحة، يمكن للمرء أن يشرب قهوة أو يدخن فيها، هذا هو المكان الذي يذهب إليه المتفرجون لتناول مشروب أو تبادل حديث. وآخرون يغادرون إلى خارج المسرح. وأثناء الفاصل تُعد خشبة المسرح لفصل جديد أو مسرحية جديدة. وبعد الفاصل يدق جرس ليعلن للناس أن يعودوا إلى مقاعدهم (محلات) وترفع الستارة (١).

مضى مبارك يصف تاريخ المسرح، قائلاً : إن المسرح كان يعقد بين القدماء في مساحة واسعة، تحيط بها أعمدة وحواجز مغطاة بقماش ضد الجو. وكان المسرح يتسع لـــ ٢٠٠٠٠ تقريباً يجلسون على مصاطب، تعلو كل واحدة منها التالية، بينهما فاصل يسهل المرور. وكان المسرح مقسماً إلى جزأين: أحدهما طويل تجلس فيه الفرقة الموسيقية والآخر مستدير للمسرحية، ويضم أماكن للممثلين لتغيير أزيائهم والاستعداد للعرض، وقال إن المسارح الآن أبنية مشهورة، مشيدة بتكاليف باهظة، وقد أُنفق على أوبرا باريس ٢٠٠٠٠٠ كيس نقود وكان العرض يقدم بالنهار، والآن يقدم بالليل، حسبما شرح. وهذا ملائم، إذ أنه الوقت الذي يستريح فيه الناس من العمل. والإنسان يجب أن يستريح بعد عناء العمل.

ولم تكن المسارح شائعة في أوروبا حتى بداية القرن السادس عشر، وقد مكنت الكثير من المثقفين (العلماء) والشعراء أن يكسبوا عيشهم. ومسرح، مثل الأوبرا يمكن أن يوظف ٢٥٠ موظفاً رجالاً ونساء. وإذا احتاج إلى مساعدة فإن الحكومة الغربية تساعده بمبالغ من المال، تصل إلى آلاف أكياس النقود في العام. وقال إن بأوروبا مسارح كثيرة، في المدن الكبيرة والصغيرة، حتى في القرى في خيام أو أماكن مغطاة بالخشب. ويمكن لأي واحد أن يدخل، الأغنياء والفقراء، والعظماء والمتواضعون، والتذكرة حسب الطبقة، فالطابق الأسفل يكلف أكثر من الطابق الثاني. والمقصورات الخاصة (الحجرات المخصوصة) تكلف أكثر من المقاعد (الدكات)، وتتراوح الأثمان من نصف فرنك إلى ٢٠ فرنكاً (٢).

ويمكن للمسرح أن يكون في خدمة الدين، إذ يمكنه تصوير الجنة والنار، إلخ. وقال الشيخ إن هذا لم يكن من الضروري للمسلمين، لأن الرجل لا يمكن أن يحاكي مثل هذه

(1) - Mubãrak (1299), 2, 398-400. For a discussion of this discnrse, *see* Najib (1983) 93-101.
(2) - Ibid., 401-3.

المناظر. وقال الإنجليزي إن المسرح يمكنه أن يوبخ الأغنياء والطغاة المتمردين، وهو يسكت شهوة الشر، ويمكنه أن يحفز الإنسان إلى الفعل الصالح والإحسان، وهو يوسع أفق العقل والفهم، " هو ... أفضل حافز للخير والفضيلة والصراحة والنجاح. وهو يشجع الناس على أن يكفوا عن الأعمال التي تستحق اللوم، وأن يجدوا خصائص المودة لطيفة ". وأطنب الإنجليزي في فوائد المسرح التي تملأ صفحات عدة من الكتاب، ليقنع الشيخ. ووصف المسرح بأنه مدرسة للكشف عن الأحداث الخفية والسرية. وقد تحسنت مبادئ أخلاق معظم الناس الذين يذهبون إلى المسرح، على الرغم من أن البعض ظلوا سائرين في غيهم القديم، لكن حتى هؤلاء قد ينصلح حالهم مع الزمن. وكان المسرح مؤثراً بوجه خاص في الشبان والشابات. فهو يصور الحظ والقدر ويعد الإنسان لمحاربتهما، وهو القناة التي تنساب من خلالها مياه المعرفة والعلم من الأعلى إلى الأدنى، من العلماء والقادة إلى الجهلاء والجماهير (١).

وعندما سأل الإنجليزي ابن الشيخ عما كان ألطف، المسرح الأوروبي أم " أولاد رابية" (الكوميديا المرتجلة العربية) أبدى ملاحظة عن البون الشاسع في الاختلاف بينهما(٢). قال الإنجليزي إن " أولاد رابية " محرومون من الصفات الحميدة والمعرفة والكمال، لأنهم يجتذبون الوضعاء والعوام وضعفاء الذكاء، في حين أن الناس (طائفة) في المسرح (الغربي) متعلمون أحسنت تربيتهم، بعد أن اكتسبوا كثيراً من الفنون والأخلاق (الأدب) من المسرح. وأضاف أنه ما من شيء يقولونه في دوائرهم ليس مأخوذاً من أعمال تلائم تهذيب الأخلاق والعادات، تمكن المرء من التمييز بين الطيب والخبيث والشرير والصحيح، لحماية ما يستحق الثناء، وللحفاظ على مسافة بعيداً عما يستحق اللوم. وكل الأعمال المسرحية كتبت بكلمات حلوة وتعبيرات ناعمة سارة. وليس بالمسرح شيء يقال أو يفعل يخلو من الإخلاص وينقصه الكمال، ويبدي الشيخ في الخاتمة ملاحظة أن المسرح يهذب الأخلاق، وأنه من بين أشياء التعليم العام (٣).

كان معظم العروض المسرحية والأوبرالية تقدم بالإيطالية أو الفرنسية. ويبدو أنه كان هناك مسارح وجمعيات هواة تعرض دراما وأوبرا بالإيطالية أكثر مما يعرض بالفرنسية. فقد كانت الجالية الإيطالية أكبر قليلاً من الفرنسية، وكانت الإيطالية اللغة

(1) - Ibid., 411-19.
(2) - Ibid., 434.
(3) - Ibid., 405-6.

الإفرنجية لبعض الجاليات الأخرى، وحوالي ١٨٨١م قدر عدد السكان الأجانب كما يلي: ٣٧٣٠١ يوناني، ١٨٦٦٥ إيطالي، ١٥٧١٦ فرنسي، ٨٠٢٢ نمساوي هنغاري، ٦١١٨ إنجليزياً (@). ومن بين أكثر كتاب المسرح شعبية كارلو جولدوني (Carlo Goldoni)، وباولو فيراري (Paulo Ferrari)، وليوبولدو مارينكو (Leopoldo Marenco)، وفيتوريو ساردو (Vittorio Sardou)، ولودوفيكو موراتوري (Ludovico Muratori) والأخوان إسكندر دوماس (Alexandre Dumas). وكانت أعمال الكُتّاب الفرنسيين تعرض بالفرنسية الأصلية أو بترجمة إيطالية.

وضعت دار الأوبرا - بمواسمها من الأوبرا الإيطالية - اللغة الإيطالية على مستوى يوازي الفرنسية، التي كانت تستخدم أساساً في الأعمال المعروضة في المسرح الكوميدي، لكن في طول مصر وعرضها تراجعت الإيطالية أمام الفرنسية. ظلت اللغتان تتنافسان بعض الوقت لتحقيق التفوق بصفتهما اللغة الإفرنجية للجاليات الأجنبية ولمصالح حكومة معينة. وبحلول عام ١٨٨٠م كانت الفرنسية قد حلت محل الايطالية بصفتها لغة القنصليات، والعلاقات التجارية جزئياً، وبفضل المشروع الفرنسي كلياً، إنشاء القناة البحرية خلال السويس (١). كانت الفرنسية هي اللغة الأجنبية الأولى التي تدرس في المدارس الخاصة والتابعة للدولة، وحتى المدارس الإيطالية واليونانية أعطت أولوية للغة الفرنسية. ولابد أن نتذكر أيضاً أن كثيراً من اليونانيين والسوريين والمالطيين والنمساويين وآخرين كانوا على دراية بالفرنسية والإيطالية من خلال الدراسة في مدارس محلية، حيث كانت هاتان اللغتان هما وسيط التعليم، وربما كان بعض هؤلاء الناس يتكلمون واحدة من هاتين اللغتين بصفتها اللغة الأم. ومهما كان ما يحدث في المجتمع عامة، كانت الإيطالية ما تزال تحتفظ بمكانتها في المسرح.

(@) – هناك فرق كبير بين أعداد الأجانب المذكورة هنا لعام ١٨٨١م، وإحصاء عام ١٨٨٢م، الذي ذكره علي مبارك في كتابه " الخطط التوفيقية الجديدة ". فعدد الأجانب عام ١٨٨٢م كان ٢٢٤٢٢ موزعاً كالتالي: الأروام ٧٠٠٠، والفرنسيون ٥٠٠٠، والإنجليز ١٠٠٠، والنمساويون ١٨٠٠، والألمان ٤٥٠، والعجم ٤٠٠، والإيطاليون ٣٣٦٧، والأوروبيون من أجناس مختلفة ٢٣٠، والعرب والمغاربة ٣١٧٥. وليس لدينا أي تبرير لهذا الفرق بين الإحصائين، سوى الخطأ في النقل أو في الطباعة، خصوصاً وأن سادجروف اعتمد كتاب علي مبارك " الخطط التوفيقية ". للمزيد انظر: علي مبارك – الخطط التوفيقية الجديدة – السابق – الجزء الأول – ص(٩٩).

(1) - Sachot (1868), 37-41.

الإعانات الخديوية المالية

كان الخديوي ينفق مبالغ مالية ضخمة ليعين المسرح الأوروبي في مصر خلال السبعينيات من القرن التاسع عشر. والجدول التالي يوضح دخل المسرحين الخديويين ومصروفاتهما - الكوميدي والأوبرا - من ١٨٦٩م حتى ١٨٧٧م مقربة إلى أقرب عدد صحيح من الفرنكات (١).

الموسم	الأوبرا			الكوميدي		
	الايرادات	المصروفات	العجز	الايرادات	المصروفات	العجز
٧٠/١٨٦٩	٢٣٠١٩٦	-	-	١١٢٥٨٢	٥٤٠٤٠٥	٤٢٧٨٢٣
٧١/١٨٧٠	٢٨٣٥٥٨	١٥٢٣٠٧١	١٢٣٩٥١٣	١٠٥٣٣٤	٥٤٢٢٥٤	٤٣٦٩٢٠
٧٢/١٨٧١	٣١٨٢٤١	١٦٤٥١١٠	١٣٢٦٨٦٩	-	-	-
٧٣/١٨٧٢	٢٨٢٠٦٣	١٣٠٩٥٤٨	١٠٢٧٤٨٥	١١٣٤٢٩	٢٩١٤٧٢	١٧٨٠٤٣
٧٤/١٨٧٣	٢٦٢٩٢٧	١٥٣٩٢٢٤	١٢٣٩٢٢٤	٩٧٩٦٠	٣٧٣٨٧٢	٢٧٣٨٧٢
٧٥/١٨٧٤	٢٨٧٢٨٣	١١٠٨٣٨٠	٨٤٨٣٨٠	٨٦٧٤٦	٢٤٣٠٧٦	١٦١٦٢٠
٧٦/١٨٧٥	٢١٧٠٩٧	-	-	٩٧٠٨٤	-	-
٧٧/١٨٧٦	١٧٤٥١٤	-	-	٥٢٧٧٢	-	-

تعطي هذه الأرقام فكرة عن الإعانات المالية اللازمة للإبقاء على المسارح مفتوحة، التي كانت على الأرجح تدفع من مخصصات الخديوي، لا من ميزانية الإدارة. وقد سرت إشاعة في ١٨٧١م أن الخديوي قد أنفق أكثر من ٤٠٠٠٠٠ جنيه إسترليني من جيبه الخاص لإنشاء المسارح في القاهرة. وقدرت تكاليف الأوبرا بحوالي مليون فرنك (٢). ومن غير المعروف ما أنفقه الخديوي على بناء الكوميدي والسيرك وحلبة سباق الخيل ومسرح

(1) - Dar al- Watha'iq, Ahd Isma'il 127, document 80/1 and 80/4.

(2) - *al-Jawa'ib*, 497, 8 February 1871.

الأزبكية، التي يبدو أنها كلها بنيت على نفقته (@). وأفادت الأوبرا أيضاً بشكل غير مباشر من مساعدة مجانية من عدد من الزائد من المقررات الحكومية، فكانت فرقة الخديوي العسكرية الموسيقية حاضرة هناك على الدوام، وفي أوبرا " ***عايدة*** " وعروض أخرى كان جنود من الجيش المصري تضخم المواكب على خشبة المسرح (١) وفضلا عن الإعانات للأوبرا والكوميدي، أعطى الخديوي إعانات مالية ضخمة لمسارح أخرى، مثل السيرك. بل أن إسماعيل أعان حفل افتتاح " ***عايدة*** " في باريس.

وليس من المعروف إذا كانت هذه الأرقام قد كبح جماحها قرب نهاية حكم إسماعيل، بعد أن أصبح الموقف المالي حاداً. فقد أدى الاقتراض الهائل لدفع تكاليف مشروعات إسماعيل المختلفة و" أُوْرَبَة " البلد، والسعي وراء إمبراطورية أفريقية إلى إفلاس البلد مالياً. فكان هناك من ١٨٧٥ إلى ١٨٧٩م أزمة مالية، وفرضت لجنة مراقبة دولية على الأوضاع المالية المصرية. ولا يبدو أن المسرح الكوميدي قد أتم موسماً كاملاً بعد ١٨٧٧/١٨٧٦م، ولم تستغل الأوبرا استغلالاً كافياً لثلاثة مواسم من ١٨٧٧ إلى ١٨٨٠م، ربما بسبب الضرورات المالية. وفي مرسوم ميزانية ١٨٨٠م كان هناك فقط مبلغ ٧٣٥ جنيهاً مصرياً مخصصة لصيانة المسارح في بند وزارة الأشغال العامة، وفي ١٨٨١م كان ٤٠٠ جنيه مصري. كان واضحاً بجلاء أن المسارح ما تزال تتلقى دعماً من الخديوي مباشرة، إذ يبدو من غير المحتمل أن تكون الأنشطة المسرحية قد أصبحت فجأة قادرة على الوفاء بالتزاماتها المالية. ففي موسم ١٨٨١/١٨٨٠م وفرت وزارة الأشغال العامة إعانة قدرها ٩٠٠٠ جنيه مصري لموسم الأوبرا الشتوي، واشتراكات التذاكر تساهم بـــ ٦٠٠٠ جنيه مصري أخرى (٢)(@@).

(@) – لمعرفة تكاليف بناء هذه المنشآت الفنية، التي بُنيت على نفقة نظارة المالية والخاصة الخديوية، انظر: دار الوثائق القومية – دفاتر المعية السنية – دفتر س١/١/٤١، ودرج رقم ٤١٦ – تركيبة٩، وكتابي: تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر – السابق – ص(٣١-٥٠).

(1) – Chennells (1893), 1, 221-2.

(2) - *La Reforme*, 193, 2 February 1880 *Moniteur Egyption*, 77, 31 March 1882, and *Le Caurrier Egyptien*, 27, 9 April 1881.

(@@) – هناك وثيقة مفيدة في هذا الشأن، تفيد أن مجلس النظار في جلسته بتاريخ ١٨٨٢/٣/٢، رأى أن الحالة المالية لا تسمح باستمرار صرف مبلغ ٩٠٠٠ جنيه المخصصة لإعانة التياترو، وفي مقابل ذلك ستمنح الحكومة التياترات لمن يريد تأجيرها، إضافة إلى الملابس والديكورات. للمزيد ينظر: دار الوثائق القومية - مجلس الوزراء - نظارة الأشغال - محفظة (٢/١).

وفضلاً عن الإعانات المباشرة أغدق جمهور - يقدر الفن المسرحي حق قدره - بسخاء على الفنانين. ففي تقارير الصحف أن مغنية السوبرانو البلجيكية الأولى ماري ساس (Marie Sass) قد تلقت ٤٠٠٠٠ فرنك من ليلة خيرية بالقاهرة، وقال تصريح في ١٨٧٢م "إن أعلى الإيرادات تبلغ حوالي ٦٠٠٠ فرنك. وحفل م.نادين الخيري، الذي كان واحداً من أكثر الحفلات الخيرية إنتاجاً لم يتجاوز هذا الرقم ". (إميليو نادين Emilio Naudin (١٨٢٣-١٨٩٠م) مغنية تينور (tenor) إيطالية مشهورة).

وفي عام ١٨٧٤م كانت الليلة الخيرية التي أحيتها مغنية الأوبرا الجميلة من بوهيميا تيريسا ستولز (Teresa Stolz) (١٨٣٤-١٩٠٢م) قد جلبت لها ٥٦٣٥ فرنك. كانت بالقاهرة لتغني أوبرا فيردي ***هزل القدر***، و***عايدة*** وقالت السيدة تشينلز (Chennells) في ١٨٧٢م (١) "بالإضافة إلى مرتبات وتكاليف الأوبرات المختلفة، تلقى الفنانون عند رحيلهم هدايا فخمة من الخديوي وزوجاته وبناته المتزوجات. فصاحب السمو راغب في جذب مواهب من الطراز الممتاز إلى القاهرة " (٢) كانت هذه الممارسة تحدث في كل موسم.

ففي أوائل ١٨٥٧م قدم يهود القاهرة لفنانة يهودية فرنسية زائرة، راشيل (Rachel)، عقداً من اللؤلؤ غالي الثمن (٣). وفي يناير ١٨٨٢م نشرت " *الأهرام*" خبراً أن هدايا أعطيت لفنانة أوبرا، الآنسة فرناندون (Fernandon)، فقد أعطتها الأميرة هانم أفندي سواراً قيمته ٣٠٠ جنيه مصري، وأعطتها الأميرة نازلي هانم نوطاً كبيراً قيمته ٧٠ جنيه. وأعطاها أحد الأرستقراطيين خاتماً ثميناً، وأعطتها الأميرة عين الحياة، زوجة الأمير حسين قلادتين لا يقدران بثمن (٤). كانت هذه هي الهدايا النموذجية نوعاً ما، التي تعطيها الأسرة المالكة للفنانين البارزين. كل هذه الهدايا الكبيرة التي أنفقت على المسرح الأوروبي تضع مدخل الخديوي الشحيح نوعاً ما إلى تمويل المسرح العربي في سنواته الأولى في منظوره الصحيح.

---

(1) - Escudier's paper *L'Art musical*, 11 April 1872 in Walker (1962), 369, n. 1, and 418.

(2) – Chennells (1893), 1, 221-2.

(3) - *Jewish Chronicle*, 8 May 1857, 997.

(4) - *al-Ahram*, 1307, January 1882, and al-Haggagi (1975), 88.

الفصل الرابع

أولى التجارب في الدراما العربية

جيمز صنوع

كان المسرح الأوروبي هو من ألهم الكُتّاب العرب، في كل من سورية ومـــصر، أن يبدأوا شكلاً جديداً من النشاط الدرامي، منسلخين عن الدراما العربية التقليدية، المـــسرحيات الهزلية الريفية المرتجلة و" خيال الظل "، وأن يؤسسوا دراما بصفتها جنـــساً أدبيـــاً باللغـــة العربية. كان النشاط الدرامي الأوروبي للهواة، وعـــروض المـــدارس، وزيـــارات الفـــرق الأوروبية لمصر، ورحلات العديد من العرب إلى أوروبا كلها عوامل أدت إلى أن يكتـــسب أعضاء النخبة العربية والتركية تذوق المسرح الغربـــي. وجعلـــت المـــسرحيات الفرنـــسية والإيطالية والأوبرات التي شوهدت في مصر خلال النصف الأول من القرن التاسع عـــشر سكان المدن العرب في الإسكندرية والقاهرة يدركون عجائب المسرح، على الرغم مـــن أن التأثير جاء تدريجياً.

كان رجال حاشية محمد علي يكتبون ويتكلمون التركية، لغة هذا الحـــاكم الألبـــاني (التركي) وعائلته، وفي منتصف القرن كانت سيطرة اللغة التركية قـــد تـــدهورت لـــصالح اللغات الأوروبية والعربية (١). كان الخديوي إســـماعيل (١٨٦٣ - ١٨٧٩م) أول حـــاكم يعطي دعما مهماً للمسرح الأوروبي؛ بتمويله لتشييد قاعات ومنح إعانات مالية لفرق زائرة. ولعل هذا الدعم السخي هو ما أدى بجيمز صنوع (يعقوب صنوع) (٢)، مؤسس المـــسرح

(1) - Landau (1969), 56.

(2) - For Sanua, see Ibrahim Abduh Abu Nazzara (Cairo,1953) and al-Suhhufi al-Tha'ir, Madrasat al-Siyasa 8, Mattabi Ruz al-Yusyuf (n.p.,1955) Najjwa Ibrahim Anus, Masrah Ya'qub Sanu' (Cairo, al-Hay'a al-Misrya al Amma li'l-Kirab, 1984) and Ya qub Sanu, al-Lubat al –tiyatriya (ed- Najjwa Anus,) (Cairo, al-Hay'a al-Misrya 1987); M.M Badawia "The Father of modem Egyptian theatre: Yaqub Sanu'' journal of Arabic Literature, xvi (1985), 132-45; Irene L. Gendzier The Practical Visions of Yaqub Sanu (Combridge, Harvard Univeersity Press, 1966) Abd al-amid Ghunaym, Sanu Raid al- Mmasrah al-Misri (Cairo, 1966); Richard Gottheil, "James Sanua" Jewish Encyclopediia, xi (1965), 50-1 66-7; Jacop Laddau, "Abu Naddara ", The Enncylopdia of Islam, 1 (1960), 141-2 "Abu Naddara, an Egyptian Jewish natiiionalist ", The Journal of JewishStuudies, iii: 1 (1952), 30-44, and "L'Ebroeo Sanua: nazionaliista egiziianna'', La Rassegeegna Mennsile, xix: 7 (Rome,July 1953), 291-301; Bernard Lewwis, "The Sheikkh with blue

العربي في مصر (١)(@)، إلى الاعتقاد بأن الخديوي سوف يكون سخياً بالقدر نفسه بالنـــسبة للفرق العربية.

---

spectacles'', The Jewish Chronicle, supplement Ixciv (April 1939), 1-2; Anwar Luqua, "Masrah Ya'qup Sanu '',al-Majalla, 5:51 (15 March 1961), 51-71; Ahmed al-Maghhazi, "Yaqub Sanu Wa'I-Masrah al-Matlub" al-masrah, 38 (February 1967), 55-9; Matti Moosa Yaqub Sanu and the rise of Arab drama in Egypt'', International Journal of Middle Eastem studies m, 5:4 (1974), 401-33; Shmuel Moreh, "Yaqub Sanu: his religious identity and work'' in shimon shamir (ed), The Jews of Egypt (London, 1987), 111-29, 244-64 and "New light on Yaqub Sanua's life and editorial work through his paris archive'' in Ami Elad (ed.), Writer, Culture, Text Studies in Modern Arabic Literrature (Frederriction, York press Ltd, 1993), 101-15; ' Abd al – Muun im Subhi, "Yaqub Sanua, Raid al-Masrah al-Qawmi", all-Katib, 29 (August 1963), 99-113; Arlette Tadie "Naissance du theatre en Egypte: Yaqub Sanua '' Cahieres d'Etudes Arabes 4 (1990), 7-64; Ada van Diijk, "Abu Nazzara: The Power of Pen and Pencil'', Amsterdam Middle Eastem Studies, 42-58. His plays have been published by Dr Muhammed Yusuf Najm (1963), al-Masrah al-Arabi – Dirasat wa – Nusua. 3- Ya'qub Sannu (Abu Naddara) (Beiirut), with the texts of eight plays, Bursat Misr, al-Sadaqa, al-Amira al- iskandaranya, al-Durratayn and Mulyir Misr wa-ma Yuqqasihi; these are all the extant texts of his Arrabic plays.

(1) - Sanua, Seconde conference, 11, and anon., "Tarrjamma Hal Abi Nazzra …", Abou Naddara 11:2 (28 fevier 1887),9.

(@) – يُلاحظ أن سادجروف وضع عند اسم جيمز صنوع هامشاً – وهو الهامش قبل السابق - جمع فيه معظم المراجع التي تحدثت عن صنوع. وعندما كتب عبارة أن يعقوب صنوع " **مؤسس المسرح العربي في مصر** " وجدناه يعتمد في توثيقها على أقوال صنوع فقط! وكأنه لم يجد بين مراجعه ومصادره أي توثيق أو تأكيد بأن صنوعاً هو مؤسس المسرح العربي في مصر! ومن اللافت للنظر أن قول صنوع هذا يتصادم مع أقوال كثيرة تؤكد أن **رائد المسرح العربي في مصر هو سليم خليل النقاش**. ومن أمثلة هذه الأقوال: قول محمود واصف - في مقدمة مسرحيته ***عجائب الأقدار*** المنشورة عام ١٨٩٥م - " أن فن التشخيص بلغتنا العربية لم يدخل إلى بلادنا المصرية إلا منذ عهد قريب على يد طيب الذكر سليم أفندي النقاش ". وقول مجلة **الهلال** – ديسمبر ١٨٩٦م – "لم يدخل فن التمثيل العربي إلى هذه الديار إلا في أواخر حكم المغفور له الخديوي إسماعيل باشا، وأول من مثل رواية تشخيصية فيها المرحومان أديب إسحاق وسليم نقاش ". وقول جريدة **الأخبار** – في ١٩١٢/١/٤ – "هيهات أن ننسى الأديبين الكبيرين المرحومين سليم النقاش وأديب إسحاق اللذين أخرجا فن التمثيل إلى عالم الوجود في مصر ". وقول جورج طنوس – في كتابه ***الشيخ سلامة حجازي وما قيل في تأبينه***، المنشور عام ١٩١٧م – "ظهر التمثيل العربي في هذه الديار. وكانت نشأته الأولى في الإسكندرية على أيدي الأديبين الشهيرين إسحاق والنقاش". وقول محمد تيمور عام ١٩١٩م – في مقالته ***التمثيل في مصر***، المنشورة في كتابه ***حياتنا التمثيلية*** – " أتانا التمثيل ... وأول من جاءنا به قوم من فضلاء السوريين أمثال: النقاش وأديب إسحاق والخياط ... ولقد نجحوا في بناء أساس ذلك الفن نجاحاً كبيراً ... وأنشئوا بأيديهم فن التمثيل في مصر". وقول خليل مطران – في مجلة **الهلال** ١٩٢١/٢/١ – "المرحوم سليم النقاش ... أول من أنشأ فرقة للتمثيل بمصر باتفاق بينه وبين الحكومة ". وقول محمد فاضل في كتابه ***الشيخ سلامة حجازي***، المنشور عام ١٩٣٢م – "كان

وقد كُتب الكثير عن جيمز صنوع أو يعقوب روفائيل صنوع، ومع ذلك لـم تُبـذل محاولة تعطي تقريراً زمنياً عن نشاطه المسرحي. كان صنوع - الذي عُرف فـي أغلـب الأحيان باسمه المستعار أبو نضارة - صحفياً، لكن أيا من الصحف التـي أشـرف علـى تحريرها أو التي ساهم فيها غير متاح استطلاعها، حتى نلقي ضوءاً على أنشطته (@).

وُلد صنوع في القاهرة عام ١٨٣٩م لأبوين يهوديين. وأرسل إلـى إيطاليـا، إلـى ليفورنو (Livorno) التي كان أبوه قد هاجر منها، أُرسل على نفقة شقيق إسـماعيل الأميـر أحمد يكن. الذي كان أبوه مستشاراً له، وقد أُرسل ليدرس مواد متنوعة، تتـضمن اللغـات والأدب الإيطالي والاقتصاد السياسي والقانون الدولي والعلوم الطبيعية، والفنـون الجميلـة، والنحت والموسيقى والرسم (١)(@@). أقام هناك سنتين (١٨٥٣-١٨٥٥م) وعند عودته قـام

ظهور هذا الفن في مدينة الاسكندرية، حيث كانت أصونة الأدباء إسحاق والنقاش والخياط مخيمة في ميدان المنشية ". وقول أحمد شفيق باشا في ***مذكراته*** عن التمثيل " ثم بدأت تفد على مصر بعض الفرق السورية، فكان ذلك منشأ المسرح العربي الأهلي، وأولى هذه الفرق هي فرقة سليم النقاش". وما جاء في عدد جريدة **الأهرام** التذكاري عام ١٩٥٠م " أما التمثيل العربي، فقد حمل لواءه إخواننا السوريون وعلى رأسهم سليم نقاش". وقول عبد الرحمن صدقي عام ١٩٥١م " كانت بداية المسرح في مصر الحديثة في الشطر الثاني من القرن التاسع عشر على عهد الخديوي إسماعيل ... ثم كان على يديه مطلع التمثيل العربي ... حين وفدت فرقة للتمثيل العربي من لبنان قوامها سليم النقاش وأديب إسحاق ويوسف خياط". وللمزيد عن هذه الأقوال، انظر: د.سيد علي إسماعيل: محاكمة مسرح يعقوب صنوع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠١م - ص(٧٨-٨٨، ١١٥-١٣٥).

(@) – ملاحظة ذكية من سادجروف، فقبل أن يكتب عن نشاط صنوع، يُبدي شكه حول هذا النشاط، وينبه القارئ إلى أنه يتعجب من وفرة الكتابات المكتوبة عن نشاط يعقوب صنوع، ورغم ذلك لم يجد بهذه الكتابات – رغم كثرتها – ما يلقي الضوء على هذا النشاط! وسبب هذا التناقض أو هذا الشك – من وجهة نظري – راجع إلى أن صنوعاً هو المصدر الأساسي – إن لم يكن المصدر الوحيد - لأغلب الكتابات التي كُتبت عن نشاطه. وحول هذه الفكرة انظر: محاكمة مسرح يعقوب صنوع – السابق – ص(٤٣، ٩٦، ١٠٤-١٠٥، ٢٣٨، ٣٠١).

(1) - Abou Naddara (Septmber – October, 1907), 53, and Genddzier (1966), 17.

(@@) – هذه المعلومات لم يثبتها أي دارس لصنوع حتى الآن، ولم يقل بها أحد غير صنوع نفسه عندما كتبها في مذكراته، التي نشرها الدكتور إبراهيم عبده. وإذا نظر القارئ إلى توثيق هذه المعلومات في هامش سادجروف السابق، سيجد إنه اعتمد في توثيقها مرجعين: الأول صحف صنوع، والآخر كتاب إيرين جندزير (Irene L. Gendzier) ص١٧. وإذا نحينا جانباً صحف صنوع، ونظرنا إلى كتاب جندزير ص١٧، سنجد الجزء المعتمد عليه سادجروف موثقاً بهامش رقم ٥٢، وهذا الهامش اعتمدت فيه جندزير على ثلاثة مراجع: الأول مقالة لأحد أفراد عائلة صنوع وهو جوزيف صنوع المعتمد فيها على مذكرات صنوع، وسنتجنبه بالطبع. والمرجع الثاني هو كتاب ***معجم المطبوعات***

بتدريس اللغات الأوروبية، والعلوم لأطفال الخديوي والباشوات والأغنياء، ويزعم المعجبون به أنه كان شاعر القصر لإسماعيل (١)(@)وفي أواخر خمسينيات القرن اكتسب خبرة بصفته كاتباً صحفياً مستقلاً، أسهم بمقالات للنشر في الصحف العربية والإيطالية والإنجليزية والفرنسية. وفي ١٨٦٨م بدأ يقوم بالتدريس في مدارس البوليتكنيك (Polytechnique) (المهندسخانة) في القاهرة، وظل بها ثلاث سنوات (٢)(@@). وكان أيضاً ممتحناً في المدارس المصرية الحكومية.

العربية والمعربة لسركيس ص٣٤٩، وفي هذه الصفحة معلومات عن صنوع منقولة – كما ذكر صاحب المعجم - من كتاب ***تاريخ الصحافة العربية*** لطرازي. والثابت أن المعلومات المنشورة في كتاب طرازي كاتبها هو صنوع نفسه. أما المرجع الأخير الذي اعتمدت عليه جندزير فكان كتاب طرازي ***تاريخ الصحافة العربية*** **!!** وهكذا يتضح أن مصدر معلومات صنوع فيما كُتب عن صنوع، هو يعقوب صنوع نفسه **!!** وللمزيد عن هذا الأمر، انظر: د.إبراهيم عبده - أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر - السابق - ص(٢٠-٢٤)، يوسف إليان سركيس - معجم المطبوعات العربية والمعربة - مطبعة سركيس – ١٩٢٨م – ص(٣٤٩-٣٥٠)، فيليب دي طرازي - تاريخ الصحافة العربية – الجزء الثاني - المطبعة الأدبية ببيروت – ١٩١٣م – ص(٢٨١-٢٨٦)، إيرين جندزير (Irene L. Gendzier) - الرؤى العملية ليعقوب صنوع (The practical Visions of Ya'qub Sanu) – كمبريدج، جامعة هارفارد – ١٩٦٦م – ص(١٧، ١٥٥)، د.محسن مصيلحي – جيل بعد جيل – وزارة الثقافة – المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية – ٢٠٠٥م – ص(٢٩-٣٠).

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

(@) – هذه المعلومات مصدرها الوحيد صنوع وصحفه وما كتبه عنه أصدقاؤه. فقد اعتمد سادجروف في توثيق هذه المعلومات مرجعين: الأول مقالة جريدة (*Saturday Review*)، ومعلومات هذه المقالة منقولة من صحف صنوع الصادرة في فرنسا قبل عام ١٨٧٩م، هذا بالإضافة إلى أن كاتبها، أحد أصدقاء صنوع وكانت بينهما صلات أثبتها الدكتور إبراهيم عبده في كتابه ***أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية*** – السابق - ص(٢٢، ٢٣). والمرجع الآخر هو مقالة (baron de Vaux)، وهي مقالة منشورة في صحف صنوع عام ١٨٩٩م، وقد أثبت سادجروف ذلك في مراجع كتابه المترجم هذا.

(2) - Najm (1963), 209.

(@@) – لم يستطع أي باحث حتى الآن إثبات أن صنوعاً كان صحفياً قبل إصداره لجريدة **أبو نظارة** عام ١٨٧٨م، ولم يجد أي باحث مقالة واحدة كتبها صنوع قبل هذا التاريخ، وقد اعترف سادجروف بذلك في بداية الفقرة السابقة**!** والمعلومات المكتوبة في هذا الموضع – رغم توثيقها بكتاب الدكتور محمد يوسف نجم – إلا أنها منقولة من عدد - جريدة صنوع - **أبو نظارة** بتاريخ ١٨٦٩/٥/١٤، أي أن صنوعاً هو مصدرها الوحيد. أما اشتغال صنوع بالتدريس في مدرسة المهندسخانة، فهذا غير صحيح لأن صنوعاً هو صاحب هذا القول فقط، عندما كتبه في مذكراته المنشورة في كتاب د.إبراهيم عبده السابق ص(٢٠-٢٤). والأغرب أن صنوعاً نسى رأيه هذا وذكر نقيضه عندما نشر جزءاً من ترجمة حياته في صحفه بباريس، حيث قال في عدد صحيفته **أبو نظارة** ١٨٩٩/٥/٢٦،

مسرح صنوع

يقول صنوع (@) إن حضوره حفلاً موسيقياً في الهواء الطلق في مقهى بحدائق الأزبكية في صيف ١٨٧٠م أوحى إليه بكتابة مسرحيات بالعربية. في هذا المقهى قامت فرقة فرنسية من موسيقيين، ومغنيين وممثلين، وفرقة مسرحية إيطالية بالترفيه عن الجالية الأجنبية. حضر صنوع كل عروضها وكل ممثليها الذين لم يكن لديه مشكلة في تتبعهم. أعطت الهزليات والكوميديات والمسرحيات الدرامية والأوبريتات التي عرضت في مقهى واسع - بلا شك – أعطته فكرة ابتكار مسرحه العربي الخاص به. وربما كان مسرح الحفلات الموسيقية الذي يستخدم على وجه الخصوص للعروض الصيفية قد أنشئ في ١٨٧٠م، فهو ليس مدرجاً إلى قائمة المسارح التي افتتحت في ١٨٦٩م (@@).

آمن صنوع أن مسرحاً أوروبياً، حيث تقدم المسرحيات بالإيطالية والفرنسية، لم يكن أهلا للشباب المصري. وطبقا لكلام إيمه فينترينييه (Aimé Vingtrinier): " أراد بصفته

تحت عنوان **زهرة من تاريخ وطني الغالي ونبذة من ترجمة حالي:** " دخلت في مبادئ أمري مدرسة المهندسخانة المشهورة. وأقتبست من معلميها الفنون والآداب على أجمل صورة. ومنها انتقلت إلى مدرسة إنكليزية فتحوها بمصر البروتسطان. أتقنت فيها لغة المستر بول الخمران "، وفي هذا القول اعتراف صريح من صنوع بأنه كان تلميذاً في المهندسخانة، ثم تلميذاً في إحدى المدارس الإنجليزية.

(@) – عندما أراد سادجروف أن يتحدث عن مسرح صنوع، لم يجد توثيقاً يبدأ به هذا النشاط المسرحي إلا من خلال أقوال صنوع، فبدأ حديثه بقوله: يقول صنوع **!!** وهنا نسأل: لماذا حصل سادجروف على معلومات - منشورة وموثقة - عن النشاط المسرحي في مصر منذ عام ١٧٩٩م، ورغم ذلك لم يستطع الحصول على خبر واحد لبداية مسرح صنوع، بوصفه رائداً للمسرح العربي في مصر ؟**!** .. مجرد سؤال.

(@@) – في هذا الموضع يتعجب سادجروف من التناقض بين أقوال الوثائق والدوريات، التي تثبت أن مسرح الحفلات الموسيقية بالأزبكية بدأ عمله عام ١٨٧٢م، وبين قول صنوع بأنه بدأ نشاطه على هذا المسرح عام ١٨٧٠م**!** وبالطبع لم يكذب سادجروف صنوعاً، فشك في نفسه وفي وثائقه وفي دورياته، ووضع احتمالاً بأن هذا المسرح **ربما** كان موجوداً عام ١٨٧٠م، بناءً على قول صنوع، رغم تأكده من أن هذا المسرح لم يكن موجوداً ضمن قائمة المسارح التي افتتحت عام ١٨٦٩م**!** وتفسير هذا التناقض يتمثل في أمرين: الأول أن صنوعاً كتب تاريخ مسرحه بنفسه، دون أن يكون لهذا التاريخ أي سند. والآخر أن صنوعاً له نشاط مسرحي متواضع للغاية، لا يعدو أن يكون شبيهاً بفن الحواة والمحبظين وأولاد رابية - كما أوضحنا في المقدمة - وهي مظاهر فنية شعبية لم تلتفت إليها الصحافة، ولم تهتم بتدوين وتسجيل أنشطتها المبتذلة.

موظفاً في التعليم العام - في مصر - مسرحاً عربياً، بمسرحيات مأخوذة من تاريخ البلد، تعيد إلى الذاكرة العادات العربية والأخلاق والعادات المصرية ". وتعتقد فينترينييه أن صنوعاً شرع في العمل، فخلق مثل هذا المسرح في وقت مبكر من ١٨٦٩م (@) تقريباً أثناء تدريسه بمدرسة البوليتكنيك (١)(@@).

وقبل أن يشرع في كتابة أعماله هو، كان قد قرأ أعمال الكُتّاب المسرحيين الأوروبيين، وعلى الأخص أعمال كُتّاب المسرح الفرنسيين والإيطاليين، وكان قد درس بشكل جاد جولدوني (Goldoni)، وموليير (Moliere)، وشريدان (Sheridan)، في لغاتهم الأصلية (٢)(@@@) كانت أعمال جولدوني محببة على الأخص على المسرح الأوروبي في مصر، ويبدو أن مسرحيات موليير كانت تعرض من آن لآخر، وأعمال الكُتّاب الإنجليز نادراً ما تعرض، إذا عرضت على الإطلاق في مصر. وقد درس خلال إقامته في إيطاليا

(@) – هذا القول عبارة عن استنتاجات لا صحة لها، فلم يكن صنوع مدرساً، ولم يكتب مسرحيات معتمدة على تاريخ مصر – والمسرحيات المنسوبة إليه، والتي نشرها د.نجم تشهد بذلك – ولم يبدأ مسرحه عام ١٨٦٩م، بل – تبعاً لأقواله – بدأ في عام ١٨٧٠م! وهكذا نجد تاريخ صنوع يتضخم شيئاً فشيئاً، بفضل أصدقائه ممن يكتبون عنه، ويقوم صنوع بنشر هذه الكتابات في صحفه، فتتعدد المصادر والمراجع أمام الباحثين والدارسين، والحقيقة أن صنوعاً هو المصدر الأساسي لها.

(1) - Chelley (aout 1906), 24; Bessieres (1886), 38, and Vinngtrinier (1899), 5.

(@@) – يُلاحظ أن كافة المعلومات في هذا الموضع وثقها سادجروف بالاعتماد على ثلاث مقالات منشورة في صحف صنوع في التواريخ المبينة في هامشه، خصوصاً المقالة الأولى **موليير مصر** (LE MOLIERE EGYPTIEN) **لجاك شيلي** (JACQUES CHELLEY). وهذه المقالة في الأصل، كانت تغطية – من جاك شيلي - لمحاضرة ألقاها صنوع في باريس عن تاريخ مسرحه، فقام بكتابتها جاك شيلي، ومن ثم نشرها صنوع في صحيفته، فأصبحت مرجعاً أساسياً لأغلب الكتابات التي كُتبت عن مسرح صنوع منسوبة إلى كاتبها جاك شيلي، رغم أن صنوعاً هو مصدرها الرئيس. انظر: جريدة أبو نظارة – عدد ٦ - في شهر رجب سنة ١٣٢٤، وعدد ٧ - في الشهر الحميدى المبارك سنة ١٣٢٤ هـ (الموافق عام ١٩٠٦).

(2) - Speech of james Sanua to the Societe "La Cooperation des idees'' (16 Octobre 1906), 24, and Sanua, Ma vie, 9-12.

(@@@) – هذه المعلومات منقولة عن صنوع من خلال مقالة جاك شيلي السابقة، ومن مذكرات صنوع المنشورة في الملحق الثاني من هذا الكتاب.

الأدب الإيطالي، وربما قرأ أعمالاً من الدراما الإيطالية (١)(@). وعلم نفسه الكتابة للمسرح بترجمة وإعداد مسرحيات أجنبية، إلى اللغة العربية، تحتمل أن تكون لهؤلاء المؤلفين، ولم يُكتب 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 " لحنت أبياتها الشعرية الثنائية بموسيقى من الفنون الشعبية، معدة بشكل خاص.

دارت أحداث هذه الكوميديا التي لم يحفظ مخطوطها، عن مغامرات أمير أوروبي يحاول أن يصل إلى حريم أحد الباشوات في مقابل رهان. أعطى صنوع أجزاءً من المسرحية لحوالي عشرة من طلبته، وأخذ صبي دور امرأة في المسرحية (٢)(@@). ولما أحرز مسرحه تقدماً ظل فريق تمثيله مؤلفاً من طلبته الذكور، علم الصبية (الأولاد) والفتيات (البنات) الذين لم يشاهدوا مسرحاً أبداً التمثيل (التشخيص) (٣). وربما جعل المنظر الذي تجري عليه الأحداث في دوائر القصر، ليستميل الخديوي وحاشيته، ويكسب بذلك رعاياتهم(@@@).

---

(1) - Abou Naddara (Septmber – October, 1907), 53.

(@) – هذه المعلومات – لم يثبت صحتها حتى الآن وهي - منقولة من صحف صنوع. ويُلاحظ أن سادجروف يستخدم كلمات تدل على الترجيح والتخمين (يبدو، ربما)، وذلك لعدم وجود معلومات عن مسرح صنوع، خارج أقوال صنوع وما نُشر عن هذا المسرح في صحفه.

(2) - Abduh (1953), 214. For details of this piece, see the article by Chelley (aout 1906) 24, and Sanua, Ma vie, 9-12.

(@@) – هذه المعلومات – لم يُتحقق من صحتها حتى الآن وقد – اعتمد سادجروف في توثيقها على ثلاثة مراجع: الأول مذكرات صنوع المنشورة بالعربية في كتاب إبراهيم عبده، والثاني مقالة جاك شيلي المعتمدة على محاضرة صنوع، والأخير مذكرات صنوع المنشورة في الملحق الثاني من هذا الكتاب.

(3) - Vingtrinier (1899), 17, and - Najm (1963), 201.

(@@@) – معلومات هذه الفقرة بصفة عامة، معتمدة على ما ذكره صنوع في صحفه ومذكراته، ولم يثبت صحتها حتى الآن. ورغم ذلك فبها أمور لافتة للنظر. فمسرح صنوع لم يجد سادجروف ما يثبت بدايته، فكيف يحكم عليه أنه تقدم ؟! كما أننا نلاحظ أن صنوعاً يشرك معه شهوداً على مسرحه، وهم أعضاء فرقته المسرحية الأولى – أو تلاميذه – التي تشكلت عام ١٨٧٠م – تبعاً لأقوال صنوع - وهنا يبرز سؤال يقول: ألم يعش فرد واحد من هذه الفرقة - بعد غلق مسرح صنوع عام ١٨٧٢م كما قال صنوع – ليحكي أو ليكتب أو لينشر كلمة واحدة عن هذا المسرح؟! فالثابت – حتى الآن - عدم وجود مشاهد عربي أو مصري لهذا المسرح، ولم نجد إشارة عربية واحدة منشورة عن هذا المسرح بها اسم صنوع، لا في الدوريات ولا في المذكرات – المتاحة - طوال فترة النشاط المسرحي ليعقوب صنوع، وربما تظهر هذه الإشارة قريباً لنستطيع أن نحدد حجم مسرح صنوع وقيمته.

ويعتقد الناقدان المصريان: أنور لوقا ونجوى عانوس (١) أن هذه المسرحية كانت تسمى أيضاً "***لعبة راستور وشيخ البلد والقواص***" (٢) أو "***كوميديات القواص وشيخ البلد وراستور***" (٣) ويعتقد أنور لوقا أن "***غزوات راستور***" (٤) التي توصف بأنها مسرحية تتهكم من المتملقين المتبجحين (٥)، هي عنوان آخر لأوبريت صنوع الأول (٦). ويبدو هذا محتملاً، رغم أنه لا يمكن إثباته حتى يُعثر على نص المسرحية. ويمكن أن يكون راستور (رأس الثور) إشارة إلى الأمير الأوروبي ستنتيريللو (Stenterello) وشيخ البلد هو الباشا العجوز الذي تسلل الأمير إلى حريمه، إذ كان شيخ البلد هو اللقب المملوكي الذي يُعطى للباشا حاكم القاهرة، وبذلك يضع المسرحية في زمن المماليك. ويمكن أن يكون " القواص" هو الضابط السوري الشاب، الذي ارتدى زي فتاة، وتظاهر بأنه محظية في حريم الباشا العجوز، وكان هو/هي من خدع الأمير الأوروبي، إذ دعاه إلى القيام بزيارة سرية إليها، انتهت بأن يقبض عليه الباشا الذي هدد بأن يلقي بكليهما إلى التماسيح.

وكان صنوع ليعطي هذه المسرحية عنواناً إيطالياً" ***مغامرة ستنتيريللو في القاهرة***"، وستنتيريللو في الأصل دور شخصية مقنعة من توسكاني (Tuscany) في الكوميديا المرتجلة، تطورت إلى الشخصية الرئيسية لكثير من المسرحيات الكوميدية الإيطالية التي عرضت في القاهرة. وكان جشعاً وكسولاً، وصفاته شبيهة بصفات القره قوز. كان أحياناً الخادم، وأحياناً السيد، وملمحه الرئيس هو غياب أسنانه الأمامية العليا، وإحدى القصص المكررة المتعلقة به شبيهة جداً بقصة صنوع. فقد أعطت إحدى الأميرات ستنتيريللو موعداً، بالتواطؤ مع زوجها. وصل أربعة رجال وقبضوا عليه، في حين راح الأمير يهدده بسكين صيد ضخمة. استعطفه ستنتيريللو طلباً للرحمة (٧). وقد قصت إيميلين لوت (Emmeline Lott) - مربية أحد أبناء إسماعيل - قصة مشابهة عن نبيل إيطالي شاب، تنكر في زي امرأة، وتمكن من الدخول لحريم الأميرة نازلي هانم، ابنة محمد علي، ووقع في غرامها(٨).

---

(1) - Luqa (1961), 53, and Anus (1984), 68.

(2) - Sanua (1880) m 76.

(3) - Abduh (1953), 214 n.9 and Daghir (1956), 2, 1, 550, n. 11, give shakh al-balad as a separate play, urging parents to consider the opinions of their daughters on marriage.

(4) - Daghir (1956)),2,1,551n.14.

(5) - Najm (1963), 219.

(6) - Luqa (1961), 71; Abduh (1953), 214 n.7 and Daghir (1956), 2, 1, 551 n. 15

(7) - Sand (1915), 2,94-5.

(8) - Lott (1866),2,60-103.

وربما تكون هذه القصة وقصص أخرى شبيهة متداولة بين الجالية الأوروبية قد وفرت خط القصة الرئيس لمسرحية صنوع (@).

ومن المحتمل أن صنوعاً قام بعرض هذه المسرحية وأعمال أخرى بشكل خاص بعدد محدود من الناس، قبل أن يأتي بفرقته إلى مسرح عام. فقد سجل كاتب في مجلة *ساترداي ريفيو* (*Saturday Review*) في ١٨٧٩م ملاحظة جاء فيها :

> أما وهو يمتلك سهولة جديرة بالملاحظة في تحسين فن الإنشاد في كلا النثر والشعر في لغته العربية، بالإضافة إلى قدرة عظيمة على الإلقاء المسرحي، فإنه [صنوع] قد ابتكر نوعاً من الدراما استخدمه ليتلوه على جمهور مختار من أصدقائه. وسخرية هذه التلاوات اللاذعة وروح الفكاهة فيها، واستثارة العواطف الحقيقية التي تنوعت بها، سرعان ما جعلتها معروفة على نطاق أوسع، واجتذبت من بين آخرين، الخديوي السابق [إسماعيل] الذي كان حاضراً مراراً وتكراراً في " أمسيات " أبو نضارة، وأسبغ عليه لقب بومارشيه (Beaumarchais) المصري(١)(@@).

يستدعي مصدر آخر إلى الذاكرة أن أوبريت صنوع عرض أمام جمهور من الباشوات والبكوات الذين بهروا إلى درجة أنهم أوصوا بأن يعيد المؤلف المسرحية في حفل

(@) – هذه المعلومات في مجملها مأخوذة من أقوال صنوع في مذكراته - المنشورة في الملحق الثاني - وما نُشر في صحفه، بالإضافة إلى احتمالات وضعها الدارسون، مبنية على أسس واهية لمسرح صنوع المشكوك في حجمه وقيمته. فكفى بنا أن نلحظ عبارات الشك والتخمين وألفاظهما التي التزمها سادجروف، ومنها: ويعتقد فلان، ويبدو هذا محتملاً، لا يمكن إثباته، ويمكن أن يكون، ربما ..إلخ.

(1) - Anon, The Saturday Review (1879), 112, Pierre – Augustin Beaumarchais (1732-99) was the French author of the most successful comedy of the eighteenth century, *Le Mariage de Figaro.*

(@@) – أرخ سادجروف احتمال بداية ظهور مسرح صنوع في مصر، بناءً على قول كاتب مقال جريدة الستراداي ريفيو (*Saturday Review*)، ولكن هذا الاحتمال أصبح ضعيفاً أمام حقيقة أن هذا الصحفي ما هو إلا صديق لصنوع تربطهما علاقات وصلات أثبتها د.إبراهيم عبده في كتابه السابق ص(٢٢-٢٣). هذا بالإضافة إلى أن ما تحدث به هذا الصحفي عام ١٨٧٩م، ذكره ونشره صنوع في صحفه عام ١٨٧٨م. وبذلك يكون صنوع المنبع الأوحد لهذه المعلومات. والغريب أن سادجروف جاء في اقتباسه من الجريدة بأن الخديوي لقّب صنوعاً ببومارشيه مصر، رغم أن صنوعاً قال إن الخديوي لقّبه بموليير مصر! للمزيد انظر: محاكمة مسرح يعقوب صنوع –ص(٢٠١-٢٠٤).

موسيقي بحدائق الأزبكية (١)(@). وربما حدث في تلك المدة أن أعطى صنوع مخطوط الأوبريت العربي إلى صديق حميم له خيري باشا، رئيس تشريفات الخديوي إسماعيل. وطلب منه أن يقدمه إلى الخديوي ليطلع عليه .. وطلب من خيري أن يُذكّر الخديوي أنه كان قد وعد، قبل اعتلائه العرش، أن يساعد صنوع في إرشاد مواطنيه إلى طريق التقدم والحضارة الصعب، وربما كانا قد ناقشا مفهوم المسرح العربي عندما كان صنوع يقوم بتدريس أبناء الخديوي. كان صنوع يأمل أن يؤسس الوالي مسرحاً للمصريين، الذين لم يكن فن الدراما مألوفاً لهم، ولم يكن بإمكانهم فهم الأوبرات الإيطالية الفخمة، والكوميديات الفرنسية التي بنى لها الخديوي مسرحين، قرأ خيري باشا المسرحية على إسماعيل، وحصل على تصريح بإقامة عرض لها في مسرح الخديوي للحفلات الموسيقية بحديقة الأزبكية(٢)(@@). اعترف صنوع فيما بعد بدينه لخيري باشا في مقدمة لإحدى مسرحياته:

---

(1) - Memoires (unpublished), 2, quoted in Gendzier (1964), 84.

(@) – هذه المعلومة من الممكن أن تكون دليلاً حقيقياً على قيام صنوع بنشاط مسرحي في مصر، حيث إنها تشير إلى عرض مسرحي خاص أقامه صنوع أمام نخبة من علية القوم. ومع شديد الأسف اعتمد سادجروف نقل هذه المعلومة – في الهامش السابق - من مذكرات غير منشورة - *Memoires (unpublished)*- نقلاً عن مرجع لجندزير - quoted in Gendzier - منشور عام ١٩٦٤م، من غير ذكر لاسم المرجع الخاص بجندزير. وبحثنا عن مرجع جندزير هذا فلم نجده مطلقاً! فقد سجل سادجروف - في مراجع ومصادر كتابه – مرجعين فقط لجندزير: الأول كتابها السابق (الرؤى العملية ليعقوب صنوع The practical Visions of Ya'qub Sanu) المنشور عام ١٩٦٦م، والآخر دراستها (يعقوب صنوع والقومية المصرية James Sanua and Egyptian Nationalism) المنشورة في مجلة الشرق الأوسط بواشنطن عام ١٩٦١م، وقد اعتمد عليهما سادجروف كثيراً في كتابنا هذا. أما مرجع جندزير عام ١٩٦٤م فلم نجده ضمن مراجع كتاب سادجروف. وبحثاً عن الحقيقة، تصفحنا مراجع ومصادر كتاب جندزير (الرؤى العملية) الصادر ١٩٦٦، بحثاً عنه فلم نجد مرجعاً واحداً باسم جندزير في عام ١٩٦٤م !

(2) - Chelley (aout 1906), 24 and sannua (n.d), Ma vie 9. Landau (1969), 66 gives the impression that Sanua had his oown theatre in Cairo, but there is no evidence to support this. Anus (1984), 34 and others are wrong in thinking it was performed in the comedia theatre; they are unaware of the existence of this third theatre, the Theatre – Concert.

(@@) – هذه المعلومات المهمة التي تؤرخ لبداية مسرح صنوع في مصر، مصدرها الوحيد صنوع فقط، رغم أنها تتعلق بشخصيات مهمة مثل الخديوي إسماعيل وأحمد خيري باشا، اعتمد فيها سادجروف مقالة جاك شيلي المعتمدة على محاضرة صنوع، وعلى مذكرات صنوع، وعلى كتاب يعقوب لاندو Jacob M. Landau ***دراسات في المسرح والسينما عند العرب*** *STUDIES IN THE ARAB THEATER AND CINEMA*، الذي أقحم لاندو مسرح صنوع فيه معتمداً على كتاب الدكتور نجم. وهنا نطرح سؤالاً على المؤرخين المحدثين: هل هناك أية إشارة في الكتب أو المقالات أو المذكرات أو الدوريات أو الوثائق، التي تحدثت عن الخديوي إسماعيل أو خيري باشا منذ عام ١٨٧٠ إلى ١٨٧٨م، جاء فيها

إنه بفضل إحسانكم ورعاية رفعــتكم النبيلــة – أن اســتطعت - رغــم العقبات الجمة، أن أحاول تأسيس " المسرح العربي" (١)(@).

اسم يعقوب صنوع أو مسرحه أو علاقته بهما ؟! حتى الآن لم نجد هذه الإشارة فيما بين أيدينا من أوراق! ومن ثم يصبح صنوع – من وجهة نظرنا - الأساس الأوحد لنشاطه المسرحي العربي في مصر. وحول موقف لاندو من مسرح صنوع، انظر، كتابنا: محاكمة مسرح يعقوب صنوع - ص(٢١٨-٢١٩)، ودراستنا: قضايا المسرح العربي عند يعقوب لاندو – كتاب المؤتمر الدولي الثاني: المستشرقون والدراسات العربية والإسلامية – الجزء الثالث – ٢٠٠٦ – ص(١٠٩٥-١١٦٥).

(1) - Sanua (1875), vii.

(@) – هذا اعتراف صريح من قبل صنوع، لما قدمه له خيري باشا من خدمات في مجال تأسيس مسرحه العربي. وهذا الاعتراف ذكره صنوع في مقدمة مسرحيته الإيطالية **الأميرة الإسكندرانية** (*L'Aristocratica Alessandrina*) المطبوعة في مطبعة **صديقه** جول باربيه (Jules Barbier) بالأزبكية عام **١٨٧٥**م، وذلك بناءً على توثيق هذا النص في مراجع كتاب سادجروف في أصله الإنجليزي، ص٢٠١. وهذا الاعتراف – في ظاهره - يُعد دليلاً قوياً على أن صنوعاً كان له نشاط مسرحي عربي في مصر قبل عام ١٨٧٥م. وإذا نظرنا إلى قول صنوع سنجده يحمل معنيين: أولهما أنه أسس مسرحاً عربياً في مصر رغم العقبات الكثيرة التي قابلته. وهذا المعنى من الصعب تقبله لعدم وجود أدلة عليه غير أقوال صنوع وأصدقائه، بالإضافة إلى أنه يتعارض مع الكتابات المنشورة التي تبين أن سليم النقاش هو المؤسس الأول للمسرح العربي في مصر، وقد أوردنا أمثلة لهذه الكتابات في مقدمة الكتاب (ص ٢٩، ٣٠)، وفي تعليق سابق (ص١٥٤). والمعنى الآخر، أن صنوعاً حاول تأسيس المسرح العربي في مصر قبل عام ١٨٧٥م. وهذا المعنى غير مقبول أيضاً لأنه يتعارض مع كتابات منشورة توضح بجلاء، أن محاولة تأسيس المسرح العربي في مصر، جاءت من قبل سليم النقاش عام ١٨٧٥م. ومن أمثله ذلك، اعتراف سليم النقاش – قبل قدومه إلى مصر بعام - في مقدمة مسرحيته **ميّ** المنشورة عام ١٨٧٥م بأنه سيخدم الخديوي إسماعيل **"بإدخال** فن الروايات في اللغة العربية إلى الأقطار المصرية". وقول مجلة *الجنان* في يولية ١٨٧٥م "بأن الحضرة الخديوية السنية قد اهتمت **بإنشاء** روايات عربية .... ولذلك صممت على **إنشاء** الروايات العربية " وأن يقوم بهذه المهمة في مصر سليم النقاش. وأخيراً نجد مجلة *الجنان* في أغسطس ١٨٧٥م، تنشر مقالة بقلم سليم النقاش قال فيها عن الخديوي إسماعيل: " .. بلغت فوق ما تمنيت من أفضال جنابه العالي وأحسن إليّ بقبول طلبي وذلك بأن **أدخل** فن الروايات باللغة العربية إلى الأقطار المصرية ". ألا تُعتبر هذه الأقوال الصريحة والمنشورة، دليلاً على أن سليم النقاش، هو أول من حاول إدخال وإنشاء المسرح العربي في مصر! وربما لاحظ القارئ أن قول صنوع بأنه أسس – أو حاول أن يؤسس – مسرحاً عربياً في مصر، جاء منشوراً في مسرحية مطبوعة عام ١٨٧٥م، وهو العام نفسه الذي نُشرت فيه الأقوال التي تثبت أن سليم النقاش هو صاحب هذه المحاولة! أكانت هذه مصادفة أم أنها مقصودة من صنوع وصديقه جول باربيه؟! وبمعنى آخر، هل أراد صنوع وجول باربيه سلب حق التأسيس من سليم النقاش، فقاما بطبع المسرحية في عام ١٨٧٥م، وهو العام نفسه لمحاولة تأسيس المسرح العربي من قبل سليم النقاش؟! أم أن مسرحية ***الأميرة الإسكندرانية*** طُبعت بعد عام ١٨٧٥م – وربما طبعها جول باربيه - بعد سفر صنوع إلى فرنسا عام **١٨٧٨**م؟! والاحتمال الأخير، رغم عدم منطقيته، إلا أنه الحقيقة بعينها! فقد تم نشر مسرحية ***الأميرة الإسكندرانية*** بعد عام ١٨٧٨م وبعد سفر صنوع إلى

ويبدو أنه ليس هناك صحة لقصة الصحفي الإنجليزي بلانشارد جيرولد (Blanchard Jerrold)" أن الخديوي منحه قطعة أرض في حدائق الأزبكية، حتى يقيم مسرحاً صغيراً في الهواء الطلق على طراز بلده، وأن يقوم بتسلية أصدقائه القاهريين...." (١)(@).

وفي ليلة العرض الأولى، في وقت ما من صيف ١٨٧٠م، كانت المقصورات والمقاعد الخلفية في صالة المسرح ممتلئة، وأكثر المشاهدين واقفون لا جالسون. وقد حضر العرض - طبقاً لأقوال صنوع - كل الحاشية، بما في ذلك الوزراء والدبلوماسيون الأوروبيون بإجمال ما يزيد عن ٣٠٠٠ شخص. وربما يكون هذا العدد مُضخماً، حيث إن صنوعاً كان ميالاً إلى المبالغة حين يصف إنجازاته (@@).

تحدث صنوع بإيجاز قبل بدء المسرحية ليقدم الممثلين، ويشرح للحضور فوائد المسرح، وماذا كانت المسرحية بالضبط. ولما كان من الواضح أنه قلق من جهل الجمهور المصري بفن المسرح، فإنه قام بشرح موضوع الأوبريت ومغزاه الاجتماعي والأخلاقي.

فرنسا، ولم تُطبع عام ١٨٧٥م! والدليل على ذلك أن جول باربييه نشر - في مقدمة المسرحية - مقالة كتبها في جريدته *الأزبكية* عام ١٨٧٣م، تحدث فيها عن مسرح صنوع. وهذه المقالة اعتمدها سادجروف كثيراً – كما سنرى – وفيها يقول جول باربييه: " أيجب علينا أن نتذكر أن الشيخ **أبا نظارة**، قد قدم في موسمين اثنين، مائة وستين حفلة تمثيلية، ومثل اثنتين وثلاثين مسرحية، كتبها بنفسه .. إلخ". واللافت للنظر في هذا القول أن جول باربييه ذكر اسم " **أبا نظارة** "، وهو اسم الشهرة لصنوع الذي التصق به بعد إصداره لجريدته "أبو نظارة" ابتداءً من عام **١٨٧٨**م – عام صدور أول عدد من الجريدة – فكيف نصدق جول باربييه – صديق صنوع – بأنه نشر هذا الاسم عام **١٨٧٣**م، قبل أن يُشتهر به صنوع بأربع سنوات؟! وهكذا يتأكد لنا أن مسرحية ***الأميرة الإسكندرانية*** نُشرت بعد سفر صنوع إلى فرنسا عام ١٨٧٨م، وأن ما كتبه صنوع أو جول باربييه من أحداث في مقدمة هذه المسرحية، تُعتبر من الأمور المشكوك فيها.

(1) - jerrold (1879), 2, 217, Sanua's description of the first evening is in Sanua (n.d.), Ma vie, 9-12.

(@) – هذا الشك من قبل سادجروف في أقوال الصحفي (Blanchard Jerrold)، يثبت أن معلومات مغلوطة كثيرة دخلت تاريخ صنوع بصورة مبالغ فيها، خصوصاً أنها معلومات مبنية على أقوال صنوع نفسه. وبمعنى آخر، يقوم صنوع بكتابة سطر واحد عن نفسه، فيعاد نشر هذا السطر في صورة سطرين أو أكثر عن طريق أحد الأصدقاء، ومن ثم تتضاعف الأسطر بتناقلها بين الأصدقاء والدارسين. وهذا يفسر كثرة الأوهام والمبالغات والأكاذيب في تاريخ يعقوب صنوع.

(@@) – وتأكيداً على هذه المبالغات، أن عدد الأماكن المتاحة للجمهور في مسرح الأوبرا الخديوية – في هذا الوقت – كان ٨٥٠، وفي مسرح الكوميدي الفرنسي ٣٠٠، وذلك بناء على أقوال سادجروف السابقة – المعتمد فيها على الوثائق الرسمية - فما بالنا بمسرح الحفلات الموسيقية الذي يُعد أقل حجماً من هذين المسرحين !

وألقى أيضاً خطبة بعد المسرحية مباشرة، ليفسر أموراً قد تكون قد بلبلت الجمهور، واعتذر عن مواطن ضعف العرض، وطلب من الجمهور أن يتذكر أن هذه كانت أول تجربة مسرحية تقدمها فرقة عربية في مصر. ولم يكن بحاجة إلى أن يقلق، لأنه كان متحمساً إلى درجة أنه طالب وأعطى مدونات لمشاهد كاملة (١)(@).

شجع نجاح العرض الأول صنوع أن يواصل. كان لابد له أن يكون - شأن موليير - ضليعاً في كل الأعمال في تنظيم فرقته، كان مخرجاً، ومؤلفاً ومعلماً ومشرفاً على الملابس، وملقناً ومذيعاً وممثلاً " لا يضاهى في كل أدواره كفلاح أو عامل متواضع، أو أب، أو رجل ثقيل الظل، أو ساخر" (٢). وفي حين كان يقوم بتقديم إعادة عروض لعمله الأول، قرر أن يقدم ممثلات لفرقته، وقد وجد صعوبة في إيجاد مرشحات ملائمات، لكنه وجد في آخر الأمر فتاتين جميلتين، كلاهما من بيت متواضع. وفي أقل من شهر من التدريبات المكثفة استطاعتا أن تقرءا، وأن تؤديا بسهولة الأدوار الثانوية التي كتبت خصيصاً لهما. لم تكن العائلات على الأرجح لتسمح لنساء مسلمات بالظهور على المسرح، ولذا استخدم فتيات مسيحيات أو يهوديات على الأقل، كما يبدو من أسمائهن: ماتيلدا وليزا. وقد أحدث ظهورهما إحساسا بالإثارة في النفوس في مسارح القاهرة، وفي بضعة شهور أصبحتا نجمتي الفرقة، وهما تتعلمان معاً أدواراً أطول وأكثر أهمية (٣)(@@).

---

(1) - speech of James Sanua in Chelley (août1906), 24, and Sanua (n.d.), Ma vie, 10.

(@) – في هذه الفقرة يصف صنوع ليلة عرض أول مسرحية عربية له في صيف ١٨٧٠م. ذلك العرض الذي حضره آلاف المشاهدين وفي مقدمتهم حاشية الخديوي والوزراء والدبلوماسيون. وهنا نسأل: كيف لعرض كهذا تصمت أمامه كل الصحف العربية و لم تسجله وتصفه وصفاً دقيقاً، باعتباره أول عرض مسرحي عربي في مصر ؟! وبأي منطق تصمت عن ذكره جريدة *الوقائع المصرية*، وتكتب عن فرقة من الألعاب السحرية في يولية ١٨٧٠م؟ وبأي تبرير تصمت عن وصفه مجلة *وادي النيل*، وتهتم بوصف عرض مسرحي مدرسي في نوفمبر ١٨٧٠م ؟! السويغ المنطقي – من وجهة نظرنا – أن صنوعاً لم يقم بهذا العرض بهذا الوصف وبهذه الكيفية، وربما كان عرضه مُقاماً في الشوارع أمام المارة بوصفه من الحواة أو المحبظين أو من أولاد رابية. أو كان عرضاً مُقاماً في حفلة خاصة بين مجموعة من الأصدقاء، أو كان عرضاً بأية لغة أخرى غير اللغة العربية.

(2) - Vingtrinier (1899) 5; Abou Naddara (22 janvier 1887), 5, and Najm (1963), 198.

(3) - Speech of James Sanua in Chelly (août 1906), 24, and Najm (1963), 195.

(@@) – على الرغم من أن هذه المعلومات صادرة فقط عن صنوع، إلا أن حديثه عن الأثر الكبير الذي طرأ على مسارح القاهرة بسبب ظهور فتاتين ممثلتين ضمن أعضاء فرقته، لا يمكن تصديقه. والسبب في ذلك أننا لم نجد حتى الآن خبراً واحداً منشوراً في هذا الوقت يتحدث عن ظهور هاتين الفتاتين

وبعد أربعة شهور من ظهورهما الأول في ١٨٧١م (١) قام الخديوي، وقد حفزه حماس الجمهور، بدعوة الفرقة للظهور على مسرحه الخاص بالقصر الملكي بقصر النيل، وأرسل الخديوي دعوات لكل الشخصيات المهمة في المدينة والقصر. قدمت الفرقة ثلاث مسرحيات كتبها صنوع من فصلين وهي: "***آنسة على الموضة***"، و"***غندور مصر***" أو ***العايق المصري***، و"***الضرتين***" وصفها صنوع بأنها كوميديات ذات نكهة أخلاقية، ترتكز على عادات شرقية (٢)(@).

و"***الضرتين***" هي ما بقى من مخطوطات صنوع. وفي "***آنسة على الموضة***" التي تعرف أيضاً باسم "***البنت العصرية***" يتخلى كل الخاطبين عن البطلة صفصف بسبب سلوكها المتدلل، وتقليدها الذي لا يميز للسلوك الغربي المنتقد. اضطر صنوع إلى تغيير النهاية، وإيجاد زوج لها ليرضي الجمهور. ويقال أن "***البنت العصرية***" قدمت في ١٠٠ عرض متتالٍ (٣) ورد ذلك في مقال في سبتمبر ١٩٠٦م. غير أن صنوعاً يقول إنها قدمت

بوصفهما ممثلتين. فلو كان الأمر صحيحاً، لكانت الصحف تحدثت عنه، ودبجت المقالات الطوال لظهور أول ممثلة مصرية في تاريخ المسرح العربي في مصر! فهل حدث مثل هذا تصمت أمامه الصحف، ولا نجد أثراً له في أقوال وكتب ومذكرات كُتّاب هذا الزمان ؟! .. هذا السؤال من الممكن الإجابة عليه بإجابات ثلاث محتملة القبول: الأولى، أن هاتين الفتاتين من أعضاء فرق الحواة والمحبظاتية وأولاد رابية. والثانية، أنهما ضمن فرقة متواضعة كانت تقدم العروض باللغات الأجنبية. والأخيرة، أنهما من أعضاء فرقة خاصة كانت تقدم عروضها العربية في الحفلات الخاصة داخل البيوت.

(1) - Sanua, Jubilé,8.

(2) – Sanua (1880), 76 Vingtrinier (1899), 17says that Sanua gave only two playful works, full of verse and gaiety, on this occasion.

(@) – هذه المعلومات مصدرها الوحيد صنوع فقط، ورغم ذلك فإنها تثير سؤالاً مهماً يقول: هل يُعقل أن يقوم صنوع وفرقته المسرحية – عام ١٨٧١م - بتمثيل ثلاث مسرحيات في قصر الخديوي - وبدعوة منه وتحت رعايته - وفي حضور أهم شخصيات الدولة، ولا نجد خبراً واحداً منشوراً في الصحف عن هذه العروض؟! فأي مُسوغ من الممكن أن يُقبل لمجلة *وادي النيل* على أنها تجاهلت هذه العروض المسرحية، ونشرت مقالة عن افتتاح الملاعب الخيلية في يناير ١٨٧١م ؟! وأي تفسير من الممكن قبوله لتجاهل جريدة *الجوائب* لهذه العروض، وفي الوقت نفسه نجدها تنشر أخباراً عن عروض الأوبرا والكوميدي الفرنسي في إبريل ١٨٧١م ؟! وأي منطق من الممكن قبوله لتجاهل مجلة *الجنة* لهذه العروض، واهتمامها في الوقت نفسه بعرض مسرحي أُقيم في مدرسة الفرير بالإسكندرية في سبتمبر ١٨٧١م ؟! وأي حجة من الممكن قبولها لتجاهل مجلة *الجنان* لهذه العروض، واهتمامها في الوقت نفسه بعرض حفلات حلوان الترفيهية في نوفمبر ١٨٧١م ؟!

(3) - Speech "Mon Théâtre "by James Sanua at a "conférence littérire "at the société "La Coopération des idées ", Abou Naddara, 16 October 1902 quoted in Sanua (1912), 13.

في ٢٠ عرضاً متتالياً (@). وبعد أن شاهد الخديوي المسرحيتين الأولتين اللتين استمتع بهما، استدعى المؤلف وقال له أمام وزارته والحاشية:

> علينا أن نعترف لكم بخلق مسرحنا القومي. أن كومدياتكم وأوبريتاتكم/دراماتكم وتراجيدياتكم قد أطلعت شعبنا على الفن الدرامي. أنت موليرنا المصري وسيبقى اسمك (١)(@@).

ولعل ذاكرة صنوع لن تنسى هذا التصريح الذي أدلى به إسماعيل، إذ إنه يعطي تأثيراً بأن صنوعاً قد قدم سلفاً عدداً من المسرحيات الكوميدية، والأوبريتات والتراجيديات قبل هذا العرض. وقد كتب صنوع إلى الفيكونت دي طرازي - مؤرخ الصحافة العربية - أنه كان قد كتب " مسرحيات درامية وأوبريتات وتراجيديات في خمسة فصول " (٢). على الرغم من أنه لا توجد تراجيديات بين مخطوطاته الباقية حتى الآن.

كان هذا الحدث ذا مغزى هائل للشاعر، إذ أقر رأس الدولة - بل أكّد - موهبته (٣) ولكن بعد أن شاهد الخديوي آخر المسرحيات " ***الضرتين***"، تغيرت نبرته. فهذه المسرحية الهزلية القصيرة تحكي قصة أحمد الذي يقرر أن يتخذ زوجة ثانية بعد خمس عشرة سنة من الزواج. والزوجة الأولى صبيحة، تحاول أن تحول الزوجة الثانية فاطمة، إلى خادمة لها. ويدفع عراك الزوجتين الزوج إلى نبذ كليهما، على الرغم من أن صنوعاً يدعه يسترد

(@) – إذا كنا في تعليقنا السابق تعجبنا من تجاهل الصحف للعرض المسرحي الوحيد – في حالة إثبات حدوث هذا العرض - الذي قدمه صنوع داخل قصر الخديوي .. ألا يزداد تعجبنا هنا أكثر عندما نجد أن الصحف تجاهلت هذا الكم الهائل من عروض إحدى مسرحياته ؟! فهل يُعقل ألا نجد إعلاناً واحداً أو خبراً واحداً أو مقالة واحدة – مادحة أو قادحة – لعرض واحد من العروض - المائة أو العشرين – لمسرحية ***الآنسة العصرية*** أو ***البنت العصرية*** ؟! هذا التعجب من الممكن إزالته في حالة إقامة هذه العروض ضمن عروض الشوارع الفنية – الحواة، والمحبظاتية، وأولاد رابية - التي لا تهتم بها الصحف ولا تقيم لها وزناً.

(1) - خطبة صنوع في Chelly (Septembre 1906) ,29 وVingtrinier (1899) ,17. يقول حبيب في مسرحية ***موليير مصر وما يقاسيه*** (Najm، 1963، 219) إن صنوعاً أُطلق عليه اسم موليير بعد عرض القواس وشيخ البلد وراس تور في قصر النيل [المؤلف].

(@@) – تصريحٌ ومنحُ لقب من قبل الخديوي إسماعيل، يرقى إلى مرتبة الفرمان ومنح الأوسمة والنياشين، والغريب أننا لم نسمع به إلا من خلال أقوال صنوع فقط! أتصريح كهذا يصدره الخديوي أمام وزرائه وحاشيته تصمت عنه الصحف، ولا يأتي ذكره في كُتب التاريخ، بل يأتي ذكره فقط من خلال صنوع وحده ؟! .. مجرد سؤال !!

(2) - Moreh (1987), 116, and a speech of James Sanua in Chelly (août 1906), 24.

(3) - Vingtrinier (1899), 17.

الزوجة الأولى، لكي يرضي الجمهور. وكانت استجابة الجمهور لمشهد معين غالباً ما يؤدي بالمؤلف إلى إعادة كتابة فقرة، لكي يرضي متطلبات الجمهور، ليكسب تعاطفاً أعظم. كانت ملاحظات الممثلين المرتجلة تجعل الدار تدوي بالتصفيق، ثم تُدمج في النص لتكسب رد الفعل نفسه في العرض التالي. وربما اعتبر إسماعيل موقف العمل ضد تعدد الزوجات في التنافس بين الزوجتين نقداً لسلوكه هو نفسه. فقد استدعى الخديوي المؤلف مرة أخرى وقال له ساخراً: " إذا لم يكن لديك، يا موليير، القدرة الكافية على إرضاء أكثر من امرأة، فلا يجب عليك أن تقلل من شأن ذوق الآخريين " (١).

ويقال إن هذا الهجوم على تعدد الزوجات، أفقده في آخر الأمر رعاية الباشوات. وفيما بعد، ربما أسقط صنوع هذه المسرحية من ريبرتواره، لكي يقبلوا على مسرحه، متقبلاً نصيحة أعضاء الحاشية الأوروبيين الذين اقترحوا عليه أن يستبعد هذه المسرحية. غير أن ٥٣ عرضاً متتالياً منها قدمت (٢)، وكانت لا تزال تعرض في السنة الثانية من نشاطه بعنوان آخر، " ***الحشاشين*** " وكان ممثل واحد يؤدي دور الزوج بهذه الصيغة من المسرحية، التي عرضت مرات عديدة لتسلية الباشوات والبكوات والأفنديات (٣).

في ٢٣ مارس ١٨٧١م جاء جمال الدين الأفغاني الفيلسوف والداعية الإسلامي إلى الأحياء الشهيرة بعد طرده من أسطنبول. ويقال إنه نصح صنوعاً أن يؤسس مسرحاً عربياً شعبياً، لتعزيز الوعي السياسي العام لدى العامة. وحيث إن الأفغاني لم يلتق بصنوع في زيارته الأولى في يولية ١٨٦٩م، فإن حقيقة لقائهما في ١٨٧١م تضفي دعماً لاحتمال أن عروض صنوع المسرحية الأولى على مسرح عام قدمت في صيف ١٨٧١م، لا كما تذكر في ١٨٧٠م. فإذا كان مسرحه بدأ فعلاً في ١٨٧٠م، كما يزعم، فإن الصحافة العربية في مصر تجاهلت شهور نشاطه الأولى. وعندما التقيا هو والأفغاني، حثه الأفغاني على أن يجند مواهبه بصفته كاتباً مسرحياً في قضية الإصلاح. واقترح أن يحول الكاتب المسرحي وسيلة الترويح الناجحة إلى أداة للتعليم العام (٤)(@).

---

(1) - Speech of James Sanua in Chelley (Septembre 1906), 29, and Sanua (n.d.), Ma vie, 12.
(2) - Jerrold (1879), 2, 217-18, and speech of James Sanua in Chelley (Septembre 1906), 29.
(3) - Najm (1963), 205 and 217-18.
(4) - Gendzier (1961), 20 and (1966), 31.

(@) – قرأنا من قبل أن صنوعاً أوضح أن نشأة مسرحه العربي في مصر، كانت بسبب مشاهداته للعروض الفرنسية والإيطالية بمسارح الأزبكية. ثم قرأنا سبباً آخر - ذكره صنوع - بأن النشأة جاءت من تشجيع الخديوي إسماعيل له. ولم نجد دليلاً واحداً – حتى الآن – يعضد سبباً منهما. وفي هذه

ويوحي ولفريد سكاوين بلنت (Wilfred Scawen Blunt) الإصلاحي الإنجليزي المتطرف، مصدر هذه القصة، أن الأفغاني وحواريه المصري، محمد عبده، بعد أن رأيا صنوعاً يمتلك حضور بديهة سار، شجعاه على أن يبدأ عرض دمى ينشر الأفكار السياسية بين الطبقات الدنيا، متخذاً مظهر التسلية. وكان ينسق [القره قوز الإنجليزي] العرض ليظهر على هيئة شخصية ترتدي نظارة تشبه على الأرجح صنوع، وتدعى أبو نضارة (١) ويظل أمراً غامضاً ما إذا كان بلنت يخلط أنشطة صنوع المسرحية بعرض دمى، أو إذا كان صنوع قد أراد عرض دمى أيضاً، ليوصل آراءه إلى الطبقات الأقل تعلماً (@). كان صنوع مفتخراً بقيمة المسرح، ففي إحدى مسرحياته تُصرح إحدى الشخصيات قائلة: " إن هدف المسارح هو التمدن والتقدم وتهذيب السلوك ". وقد أخبر صنوع أصدقاءه الفرنسيين -

---

الفقرة، نقرأ سبباً ثالثاً بأن هذه النشأة جاءت بناءً على نصيحة الأفغاني **!!** وهذا السبب لم يأتِ من صنوع بل جاء من إيرين جندزير – بناء على توثيق الهامش السابق – وقد تبنى سادجروف هذا الرأي الذي يقول بأن صنوعاً تناقش مع الأفغاني بشأن نشأة المسرح عام ١٨٧١م. ولكن هذا التبني يتناقض مع تاريخ بداية مسرح صنوع - كما حدده صنوع - بعام ١٨٧٠م. وأمام هذا التناقض يضع سادجروف تاريخاً جديداً لبداية مسرح صنوع وهو عام ١٨٧١م، لأنه لم يجد خبراً واحداً منشوراً عن مسرح صنوع في عام ١٨٧٠م**!** وهكذا يتضخم تاريخ صنوع بأيدي دارسيه. فرأي جندزير بأن الأفغاني هو سبب نشأة مسرح صنوع، كان مجرد رأي لا أساس تاريخي أو توثقي له. وقد ذكرنا في تعليق سابق (ص ٤٦) أن الأفغاني نفى – في مقالة منشورة عام ١٨٧٩م - أية علاقة له بصنوع في مصر، بل ذمه ذماً شديداً. وإذا عدنا إلى رأي جندزير، سنجدها اعتمدت في تخريجه على عدة مراجع منها: كتاب يعقوب لاندو **دراسات في المسرح والسينما عند العرب**، ودراسة د.أنور لوقا **مسرح يعقوب صنوع**، وكتابا د.محمد يوسف نجم **المسرحية في الأدب العربي الحديث ومسرحيات يعقوب صنوع**، ومقالة زكي طليمات **كيف دخل التمثيل بلاد الشرق**. وهذه الكتب والدراسات أثبتنا – في كتابنا المحاكمة - أنها معتمدة على أقوال صنوع وأصدقائه. وللمزيد عن هذا الأمر، انظر: إيرين جندزير – السابق – ص(٣١، ١٥٨)، كتابنا: محاكمة مسرح يعقوب صنوع – ص(٢٠١-٢٥٠، ٢٥٧-٢٥٩).

(1) - Blunt (1911), 46.

(@) – أتفق مع سادجروف في غموض هذا الأمر، ولا أستبعد أن يكون نشاط صنوع المسرحي، متمثلاً في عروض القره قوز - كما أشار بلنت - أو الدمى أو المحبظاتية وأولاد رابية، خصوصاً وأن بلنت كان صديقاً لصنوع منذ عام ١٨٨١م، وكانت بينهما اتصالات ومقابلات، أثبتها شامويل موريه في دراسته " يعقوب صنوع: صفاته الدينية وعمله في المسرح والصحافة وفقاً لأرشيف العائلة " (Ya'qub Sanu': His Religious Identity and Work in the Theatre and Journalism, According to the Family Archive) المنشورة في كتاب "يهود مصر" (The Jews in Egypt) الصادر في لندن عام ١٩٨٧م، ص(١١٢، ١١٣، ٢٤٤، ٢٤٧).

عندما كان في المنفى (@) فيما بعد في باريس - أن الحاجة إلى نشر آرائه التحررية هي ما حفزه إلى افتتاح مسرحه (١).

كانت هناك أيضاً عناصر خارج مصر تشجع الخديوي على تأسيس مسرح باللغة العربية، فقد اقترحت مجلة "*الجنان*" البيروتية التي تديرها عائلة البستاني في مايو ١٨٧١م على بعض أعضاء الحكومة المصرية أن يؤسسوا مسرحاً باللغة العربية (٢). وهذا دليل آخر يوحي بأن صيف ١٨٧١م قد يكون تاريخ ميلاد المسرح المصري (@@). وقد كان المسرح العربي في بيروت موجوداً لمدة تناهز أربعة وعشرين عاماً. ولابد أن محرري "*الجنان*" قد شعروا أن مصر أيضاً سوف تفيد من أن يكون بها مسرحها الخاص بها، كانت "*الجنان*" تباع في طول الشرق الأوسط وعرضه، بما في ذلك مصر وأسطنبول.

(@) – مسألة نفي صنوع من مصر إلى باريس، مسألة شغلت أغلب الدارسين وأقروا بنفي صنوع بالفعل، رغم أن صنوعاً نفسه تناقض أمامها، فتارة يقول بنفيه من قبل الخديوي إسماعيل، وتارة أخرى يقول إنه سافر إلى باريس. وأقواله هذه جاءت من خلال محاوراته ولعباته التياترية المنشورة في صحفه. أما قوله الصريح في هذه المسألة فقد ذكره في مقدمة كتابه **البدائع المعرضية بباريس البهية**، عندما قال: " كل إنسان له مشرب لا يشبه الآخر وإن كان من أب وأم واحدة وكان مشربي القيام بالدفاع عن الإنسانية ولذلك لما لم يرضني الاستبداد الذي كان جارٍ بالديار المصرية هجرت أوطاني واخترت عاصمة باريس مستقراً ومسكناً وكان إذ ذاك في زمن معرض سنة ١٨٧٨م مضى عليه عشرون عاماً"، وهذا يعنى أن يعقوب صنوع لم ينف من مصر، بل سافر إلى باريس بمحض إرادته. ينظر في ذلك: جريدة أبو نظارة زرقا - عدد ١ - ١٨٧٨/٨/٧، وعدد ٧ - ١٨٧٨/٩/٢٢، وعدد ٤ - ١٨٧٩/٤/١١، وعدد ١٢ - ١٨٧٩/٦/٤، وعدد ٥ - ١٨٩٦/٥/١٤، الشيخ ج سانوا أبو نظارة - البدائع المعرضية بباريس البهية - باريس – ١٨٩٩م - ص(٥).

(1) - Najm (1963), 211, and Bessières (1886), 38.

(2) - Al-Jawa'ib, 519, 10 May 1871.

(@@) – اقتراح مجلة **الجنان** - في مايو ١٨٧١م - بتأسيس مسرح باللغة العربية في مصر، يُعد – كما ذهب سادجروف – دليلاً على عدم وجود هذا المسرح حتى مايو ١٨٧١. وهذا يعني أيضاً أن مسرح صنوع العربي لم يكن موجوداً حتى هذا التاريخ، رغم أن صنوعاً قال بأن مسرحه تأسس في عام ١٨٧٠م ! وأمام هذا التناقض وضع سادجروف احتمالاً بأن مسرح صنوع تأسس في صيف عام ١٨٧١م. ومن وجهة نظري، أن هناك عدة احتمالات أخرى لم يفكر فيها سادجروف، منها: عدم وجود نشاط مسرحي عربي لصنوع، أو وجود نشاط مسرحي لصنوع ليس باللغة العربية، أو وجود نشاط مسرحي عربي مبتذل لصنوع - كأنشطة الحواة والمحبظاتية وعروض أولاد رابية - لم تهتم به مجلة **الجنان** و لم تعده مسرحاً عربياً.

قدمت عروض أخرى في ١٨٧١م في قصر النيل. فقد عرضت فرقة صنوع مسرحيته الكوميدية لعبة " ***راستور وشيخ البلد والقواص***" أمام الخديوي (١). ربما كان هذا هو العرض الذي وصفته جريدة أسطنبول التي تصدر بالعربية " *الجوائب*" على أنه "الأمسية الأولى " للمسرح العربي في يولية ١٨٧١م التي حضرها ١٠٠٠ شخص، وطبقاً للجريدة فإن عدداً من المسرحيات أرسل إلى مصر لهذا العرض من عدد من الأماكن، وعلى الأخص من بيروت، لكن اختيرت مسرحية تسمى " ***القواس***" (للأمسية) كتبها إنجليزي (٢). ويبدو أن هذه هي العمل نفسه في مسرحية صنوع، لكن صنوعاً لم يعترف بأنه حصل على المسرحية من مصدر إنجليزي. ومن الغريب أن المقال يسميها العرض الأول لذلك الموسم الصيفي، فصنوع وأصدقاؤه يصرحون في عدة مناسبات أنه بدأ نشاطه المسرحي في ١٨٧٠م (٣)(@). ربما له دلالة أن يبدو أن عدداً من الكتاب المسرحيين السوريين كانوا يتنافسون ليوفروا المسرحية لهذا العرض. وليس هناك ذكر لهذه العروض في الجريدة

---

(1) - يشير صنوع إلى هذه المسرحيات بصيغة الجمع: " لما كوميديات القواس وشيخ البلد وراس تور عجبوا خديوينا إسماعيل عندما أعجبت مسرحية القواس وشيخ البلد وراس تور خديوينا إسماعيل" (Najm، 1963، 219) ويعتقد موريه (Moreh) أن هذا ربما يدل على أنه يشير إلى أكثر من مسرحية واحدة: (unpublished conference paper, 11, n.11) [المؤلف].

(2) - Al-Jawa'ib, 535, 16 August 1871.

(3) - Najm (1963), 195, and Chelley (août 1906), 25.

(@) – سبب حيرة سادجروف في هذه الفقرة، حول التناقض بين أقوال صنوع وبين خبر جريدة **الجوائب**، راجع – من وجهة نظري – إلى أن الخبر المنشور في جريدة **الجوائب** لا علاقة له بصنوع. فالخبر المنشور في **الجوائب** – بتاريخ ١٦/٨/١٨٧١ – يقول عن مصر: " ***وقد سرنا ما بلغنا من أخبارها أنه أنشئ فيها تياترو تنشد فيه الألعاب العربية. وللطفه قد حضر فيه الليلة الأولى نحو ألف نفس، ثم إنه وإن كان قد أرسل إلي مصر عدة روايات من جهات مختلفة خصوصاً من بيروت، إلا إنه انتخب له رواية يقال لها القواس ألفها أحد الإنكليز*** ". ولنا عدة ملاحظات على هذا الخبر: أولاً، أن الخبر يؤكد وجود مسرحيات عربية تُمثل على مسرح ما - لم يحدده الخبر – وقد اعتبره سادجروف مسرح قصر النيل، ولو كان هذا المسرح هو المقصود لأثبتته الجريدة لأنه مسرح قصر الخديوي. ثانياً، لم يذكر الخبر اسم الفرقة المسرحية أو اسم صاحبها، ولم يذكر اسم صنوع على الإطلاق، ورغم ذلك اعتبر ساجروف أن الخبر يخص مسرح صنوع. ثالثاً، الخبر يؤكد أن العرض المقصود كان عرض أول ليلة لهذه المسرحيات في أغسطس ١٨٧١م، والمعروف أن صنوعاً وأصدقاءه قالوا بأن مسرح صنوع بدأ عام ١٨٧٠م. رابعاً، الخبر يؤكد أن المسرحية المعروضة مؤلفها إنجليزي! فهل كان صنوع إنجليزياً ؟! وحقيقة الأمر – من وجهة نظري – أن هذا الخبر يخص عرضاً عربياً من عروض المحبظين وأولاد رابية، بدليل عدم ذكر اسم المسرح أو اسم الفرقة أو اسم صاحبها، لأن مثل هذه العروض تؤدى بصورة جماعية، وربما كان القائم عليها أحد الإنجليز ممن يقيمون في مصر ويجيدون الكتابة العربية.

الرسمية المصرية، " *الوقائع المصرية* "، ولا في المجلة العربية القاهرية الوحيدة " *روضة المدارس المصرية* ".

جمعية تأسيس التياترات العربية

يبدو أنه من الأرجح للغاية أن الجريدة العربية المستقلة " *وادي النيل* " تضمنت تقارير عن المسرح العربي، إذ إن رئيس تحريرها عبد الله أبو السعود وابنه محمد أنسي كانا مرتبطين بالحياة المسرحية العربية، ومما يؤسف عليه أن أعداداً قليلة للغاية من هذه الجريدة متاحة في هذه الأعوام. ويعطي مقال في أحد الأعداد القليلة الباقية حتى الآن وصفاً لعروض أخرى في ذلك الشهر للمسرح العربي، خالياً من تضخيم الذات التي تتضمنها أوصاف صنوع، ويستحق هذا المقال الاسترشاد به كاملاً :

نجاح المسرحيات " التياترات " باللغة العربية
في مصر في هذه الآونة

في يوم الثلاثاء ٩ جمادى الأول (٢٧ يولية) عرضت ثلاث مسرحيات، من المسرح العربي، التي كانت قد قدمت عدة مرات في مسرح القنسر [مسرح الحفلات الموسيقية بالأزبكية]، وقد أبدى كل الحاضرين ابتهاجهم للشعبية المتزايدة التي حظيت بها هذه المسرحيات الأدبية في مصر، وللنجاح الواضح لمثل هذا الأمر الذي يؤدي للتحضر: بدأت [الأمسية] بمسرحيات قصيرة بالعربية الدارجة، لتعطي هؤلاء الشبان [الممثلين] المتشبثين بعض الممارسة قبل عرض تلك المسرحيات (ألعاب) وعندما بدوا ناجحين في عروضهم القصيرة السهلة، التي كتبها السيد جيمز [صنوع]، أحد أعضاء جمعية تأسيس التياترات العربية في مصر، تدربوا بالإضافة إلى ذلك بعرض عملين أدبيين آخرين بالعربية، أكثر أهمية من العملين الأولين، ومثل تلك العروض التي تقدم في البلاد الأوروبية المتقدمة في هذا الفن. كان أحدهما يسمى " ***البخيل*** " شأن الكوميديا الفرنسية بهذا الاسم التي كتبها الشاعر الفرنسي موليير، والآخر يسمى ***الجواهرجي*** التي كتبت في الأصل بالعربية بقلم واحد من الشبان المصريين. وقد اتخذت الترتيبات اللازمة له تحت إشراف جمعية تأسيس المسرحيات العربية. ولعل المسرحيتين اكتسبتا الاحترام بعرضهما أمام الخديوي، مما يشجع هذه الجمعية (التي تأسست) مؤخراً تحت رعاية الباشا، وزير المالية، وهكذا سيكون نجاح هذا الأمر الرائع

كاملاً، ويصبح [المسرح] راسخاً، وأحد عوامل التحضر التي ظهرت في عهـد الخديوي إسماعيل. لعل الله يمنحه القوة (١)(@).

(1) - Wadi al-Nil quoted in al-Jawa'ib, 537, 27August 1871.

(@) – هذه المقالة المنشورة في جريدة *الجوائب* بتاريخ ١٨٧١/٨/٢٧، عدّها سادجروف وصفاً لعروض صنوع المسرحية. وبالرجوع إلى الأصل العربي لهذه المقالة لاحظنا اختلافات جوهرية تعكس حقائق تخالف ما ذهب إليه سادجروف، لذلك سنضع الأصل العربي هنا، ومن ثم نعلق عليه. قالت الجريدة: " قد ذكرنا سابقاً إنه أنشئ بمصر تياترو تجري فيه الألعاب والروايات العربية، وهذا تفصيل محاسنه على ما ذُكر في وادي النيل: **(نجاح التياترات العربية بالديار المصرية في هذه الحقبة العصرية):** في ليلة الخميس الماضي ٩ جمادى الأولى صار اللعب بالثلاث قطع التياترية العربية التي صار لعبها بتياترو **القنسر** داخل حديقة الأزبكية، وذلك بسراي قصر النيل العامرة أمام الحضرة الخديوية وكان علي جميع الحاضرين علامات السرور لسريان ذوق تلك الألعاب الأدبية بالديار المصرية وظهور نجاح تلك المادة التمدنية. وقد ابتدئ بهذه القطع الوجيزة باللغة العربية الدارجة لقصد تسهيل التمرين علي الشبان المتشبثين بإجراء تلك الألعاب وحيث ظهر عليهم علامات النجاح في هذه القطع الصغيرة السهلة تأليف **الخواجة جمس** أحد أعضاء جمعية تأسيس التياترات العربية بمصر، وهو جار التمرين علي قطعتين أدبيتين عربيتين أخريين أهم من ذلك من قبيل ما هو جار بالبلاد الأوروبية المتقدمة في هذا الفن إحداهما اسمها ***البخيل*** على أنموذج الكوميدية الفرنساوية المسماة بهذا الاسم تأليف موليير الشاعر الفرنساوي الشهير، والأخرى تسمى ***بالجواهرجي*** عربية الأصل من **تأليف بعض الشبان المصريين**، وغيرهما من التآليف الأدبية العربية الجديدة، وذلك تحت إدارة جميعة تأسيس التياترات العربية المذكورة، ولعلهما تحظيان بالتشريف بالإجراء بين يدي الحضرة الخديوية العلية تشجيعاً لهذه الجمعية المستجدة في هذه الأيام الأخيرة بالديار المصرية تحت حمى سعادة الباشا ناظر المالية، حتي يتم نجاح هذه المادة البهية وتكون من جملة المواد التمدنية التي ظهرت في عصر الحضرة الخديوية الإسماعيلية أعزها الله ". وملاحظاتنا على هذه المقالة، تتمثل في الآتي: **أولاً**، أبان سادجروف أن هذه المقالة لعروض مسرحية عربية أخرى لصنوع، رغم أن المقالة منذ بدايتها تؤكد أن محتواها هو تفصيل للخبر السابق الذي يتعلق بالنشاط المسرحي العربي للمؤلف الإنجليزي، وقد أوضحنا هذا الأمر في تعليقنا السابق. **ثانياً**، ذكرت المقالة أن العرض تم على مسرح القنسر (al Qansir) داخل حديقة الأزبكية بقصر النيل، وهذا المسرح ربما يختلف عن مسرح صنوع، لذلك **وضع سادجروف عبارة** بين قوسين معقوفين قال فيها إن هذا المسرح هو [مسرح الحفلات الموسيقية بالأزبكية]، ليؤكد للقارئ أنه مسرح صنوع، رغم أن المقالة لم تشر إلى ذلك. **ثالثاً**، المقالة تؤكد أن المسرحيات العربية المعروضة من تأليف **الخواجة جمس**، ولكن سادجروف كتب – في الأصل الإنجليزي للكتاب – **السيد جمس** (Mr James)، وكتب بعد اسم السيد جمس - بين قوسين معقوفين **[صنوع]**، وهذا يعني أن المقالة لم تذكر اسم صنوع مطلقاً، هذا بالإضافة إلى أن كلمة الخواجة تعني **الأجنبي** - ولا تعني السيد كما كتبها سادجروف – وهذا يعني أن المقالة تتحدث عن خواجة - أي أجنبي - فهل كان صنوع أجنبياً أو خواجة ؟ **رابعاً**، المقالة تؤكد أن الخواجة جمس يتدرب على مسرحيتين عربيتين من تأليف بعض الشبان، فهل كان صنوع يمثل - في بدايته - مسرحيات ليست من تأليفه؟ ووجهة نظري في هذا الأمر، أن هذه المقالة تتحدث عن رجل إنجليزي اسمه جيمز (الخواجة جيمز)، كان مغرماً بالمسرح العربي، وهو صاحب هذا النشاط، بدليل أن المقالة نصت في بدايتها أنها تفصيل لما سبق نشره عن النشاط المسرحي للإنجليزي المذكور سابقاً (الخواجة جيمز).

وتعطينا هذه الفقرة بعض المعلومات الثمينة عن بواكير المسرح العربي. فهي الإشارة الوحيدة الموجودة عن هذه الجمعية لتأسيس مسرحيات عربية. فصنوع وأصدقاؤه فقط يتكلمون عادة عن مسرح صنوع فحسب في هذه السنوات القليلة الأولى للدراما العربية في مصر. وفي حين يظل زعمه أن " لا أحد قبله قدم في مصر مسرحاً عربياً "(١)(@). بلا منازع، من الواضح أن الأنشطة المسرحية التالية كانت بمجهود تعاوني أكبر بكثير، كان هو فيه الضوء الرئيسي، ولا يجب التقليل من دور صنوع. إلا أنه ليس من الواضح أن آخرين كانوا مرتبطين بهذا. وقد أبدى أحد كتاب سيرة صنوع ، بول دي بينييه (Paul de Baignieres) ملحوظة جاء فيها أن صنوعاً لم يكن بالغ التواضع فيما يتعلق بإنجازاته (٢).

كان راعي المجموعة إسماعيل صديق باشا، وزير المالية، لكن من غير المعروف ما إذا كان قد أعطى المسرح دعماً مالياً، أو أنه وفر له فقط الدخول إلى دوائر الخديوي. 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، وكبر الاثنان مثل

---

(1) - Najm (1963), 200.

(@) – أتفق مع سادجروف في هذا الأمر، بالإضافة إلى وجهة نظري الخاصة، بأن عضو هذه الجمعية لم يكن جيمز سنوا (يعقوب صنوع)، بل هو الخواجة جيمز الإنجليزي. وهناك إشارة مهمة جداً – لم يلتفت إليها سادجروف – تبين أن **الخواجة الإنجليزي مستر جيمز** حصل من الخديوي إسماعيل على تصريح بتهيئة تياترو عربي في مارس ١٨٧٢م، وأنه شرع في ذلك بتأليف مسرحيات تمت ترجمتها إلى العربية. وهذه الإشارة نشرتها جريدة *الجوائب* في ١٨٧٢/٣/٢٧، ونصها يقول: " أما الملاهي الأفرنجية، أعني التياترات، فقد قرب أوان قفلها فلذا شرع في تهيئة التياترو العربي الكائن بالأزبكية وقد أعطي إنعام من حضرة الخديوي المعظم **لرجل من الإنكليز اسمه مستر جيمز** ليتولى ترتيبه وتنظيمه فيقال إنه ألف حكايات مضحكة ترجمت إلى العربية وأن افتتاح هذا المحل يكون في أول صفر القابل .." وهذا الخبر يشير إلى أن الخواجة جيمز الإنجليزي هو الذي أسس المسرح العربي – ربما بمساعدة جمعية تأسيس التياترات بوصفه عضواً فيها – وأنه يؤلف مسرحيات أجنبية تُرجمت إلى العربية لتُعرض على المسرح، ولم نسمع أن صنوعاً كان يمثل مسرحيات مترجمة في بداية نشاطه المزعوم. وأخيراً نلاحظ أن الخواجة جيمز الإنجليزي ليس المدعو جيمز سنوا (يعقوب صنوع)، لأن المسرح العربي للخواجة جيمز الإنجليزي سوف يفتتح بعد مارس ١٨٧٢. والمعروف أن مسرح صنوع – تبعاً لأقوال صنوع وأصدقائه – كانت نهايته عام ١٨٧٢م، فكيف يكون تاريخ الافتتاح هو تاريخ الإغلاق ؟!!

(2) - De Baignières (1886), 15-16.

أخوين، لم يكن يتكلم سوى العربية (١)، وهو ما قد يفسر جزئياً دعمه للمسرح العربي الـذي شجعه آخرون من كبار الموظفين، مثل عمر باشا اللطيف (@)، الذي كان وزير البحرية (٢).

وقد وسع الخديوي إسماعيل في مرحلة ما مدى مساعدته لصنوع، ومـنح الفرقـة استخدام مسرح الأزبكية مجاناً (ربما مسرح الحفلات الموسيقية). وكـان ممثلـو صـنوع يأملون في أن يكون لهم راتب منتظم من الدولة. وكانوا قد تلقوا عطايا من الخديوي، بعـد عرض " ***القواص وشيخ البلد وراستور*** " وكان الخديوي قد أعطى صـنوعاً مائـة جنيـه قسمها بينهم جميعاً. وإذا اعتبرنا تاريخ مسرحه الذي صُوّر مسرحياً في مسرحيته " ***مـوليير مصر وما يقاسيه***" انعكاساً لأحداث واقعية، فإن الممثلين رفضوا أن يعرضوا ما لم يحصلوا على الأجر نفسه الذي يحصل عليه ممثلو دار الأوبرا والمسرح الكوميدي، لأن مـا كـانوا يتقاضونه من صنوع ضئيل للغاية (٣). ووجد بعض الممثلين ليحلوا محـل أولئـك الـذين يهددون بالإضراب حوالي عشرين ممثلاً تقليديين (لاعبين) مـن مـسرح الـشارع (أولاد البلد)(٤) (@@).

ومن الأرجح أن عرض " ***البخيل***" و" ***القواس***" كان أول مظاهر لاتجاه جديـد فـي مسرح صنوع : عرض ترجمات من الفرنسية والإيطالية والإنجليزية. وقد صرح صـنوع أن في السنة الثانية من مسرحه قام هو وأصدقاؤه بعرض ترجمات من الفرنـسية ترجمهـا هؤلاء الأصدقاء، بالإضافة إلى مسرحيات أصلية. أصبح المشاهدون أكثر تمييزاً، فقد كـانوا يريدون أن يروا مسرحيات " جادة "، ولذا تمت ترجمة العديد من المـسرحيات لهـا هـذه الطبيعة لإرضاء طلب الجمهور. وهكذا بدأ المسرح العربي يشبه المسرح الأوروبـي فـي مدى الأعمال التي يعرضها، تتراوح من الكوميدي إلى الدراما الجادة (٥).

---

(1) - Hunter (1984), 145 and de Leon (1882), 108.

(@) – أظنه يقصد عمر باشا لطفي، الذي تقلد وزارة المالية فترة قصيرة عام ١٨٧٣م. علماً أن كلمة (اللطيف) كان يستخدمها صنوع كثيراً على سبيل المدح في كتاباته الصحفية.

(2) - Najm (1963), 232.

(3) - Ibid., 201, 212 and 219.

(4) - Ibid., 204.

(@@) – هذه المعلومات مأخوذة من مسرحية " ***موليير مصر وما يقاسيه*** "، وهي المسرحية العربية الوحيدة المطبوعة لصنوع في بيروت عام ١٩١٢م. وفي دراسة سابقة أوضحنا أن هذه المسرحية كتبها صنوع في باريس من أجل تثبيت زعمه بأنه مؤسس المسرح العربي في مصر. وللمزيد انظر كتاب: محاكمة مسرح يعقوب صنوع – ص(٤٢-٤٣، ٩١-٩٤، ٢٧٨-٢٧٩).

(5) - Speech of James Sanua in Chelley (September 1906), and Sanua, Ma vie, 12-13.

وفي حين أن مؤلف "***الجواهرجي***" ليس معروفاً، فإن مترجم "***البخيل***" عبد الله أبو السعود (١)، رئيس تحرير "*وادي النيل*"، لا يشير بكل تواضع إلى دوره بصفته مترجماً في المقال الذي كتبه عن العرض في جريدته (@). ولعل هذه الترجمة التي لم يبق منها أي نسخ كانت أول عمل باللغة العربية الأدبية يعرض في المسرح المصري، فمعظم أعمال صنوع باللهجة المصرية. وربما كانت ترجمة حرفية لموليير أكثر من العمل نفسه الذي كتبه الكاتب المسرحي السوري مارون النقاش قبل ذلك ببضع سنوات.

والمقال الذي كُتب في "*وادي النيل*" ولعله أول تقرير باللغة العربية عن هذا الجنس الأدبي الجديد باللغة العربية مقال نموذجي لتناول الصحافة للمسرح بعد ذلك (@@). ففي حين حملت الصحافة الأوروبية في مصر عروضاً درامية قياسية، تنقد وتعلق على العمل الدرامي والإخراج والتمثيل والمناظر المسرحية والموسيقى وما إلى ذلك، اقتصرت التقارير باللغة العربية على فقرات ثناء ومجرد الخطوط الخارجية للمسرحية. وحملت الصحافة قليلاً من الدعاية التي ترفع من شأن المسرح العربي، وكانت التقارير الصحفية في أغلب الحالات فقرات ثانوية من ثلاثة أو أربعة سطور.

محمد عثمان جلال

كان العديد من الترجمات ترد إلى صنوع لتعرضها فرقته. ويستعيد صنوع ذلك إلى ذاكرته :

> ... عندما كان لي مسرحي في القاهرة، كان أحدهم يحمل إلي، في نفس الأسبوع ترجمات ***البخيل*** و ***مريض بالوهم*** و ***طرطوف*** لكي تعرض (٢)(@@@).

---

(1) - Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Sanua (1875). ix.

(@) – لم نجد مقالة منشورة في مجلة *وادي النيل* – فيما بين أيدينا من أعداد متاحة - تتحدث عن مسرحية ***البخيل***. وللأسف لم يشر سادجروف إلى هذه المقالة، ولم يضع لها هامشاً للرجوع إليها.

(@@) – لم يشر سادجروف إلى هذه المقالة، ولم يضع لها هامشاً للرجوع إليها.

(2) - De Baigmières (1886), 12.

(@@@) – تبعاً لما بين أيدينا من إشارات منشورة في الدوريات، نقول: إن مسرحية ***البخيل*** أول من ترجمها - أو عربها - ومن ثم مثلها، كان مارون النقاش، في لبنان عام ١٨٤٧م. وأول من أتى بها مُعربة إلى مصر ومثلها أيضاً، كان سليم النقاش عام ١٨٧٦م. أما مسرحية ***المريض بالوهم***، فأول من مثلها باللغة العربية كان سليمان القرداحي عام ١٨٨٧م. وأما مسرحية ***طرطوف***، فأول من ترجمها - أو عربها - فكان محمد عثمان جلال عام ١٨٧٣م. وبناءً على ذلك نسأل: كيف تلقى صنوع ترجمات هذه المسرحيات قبل عام ١٨٧٢م ؟!

أقر جول باربييه (Jules Barbiers) في مقال نشره عام ١٨٧٣م في جريدة *الأزبكية* بالقاهرة (@) أن هاتين الترجمتين الأخيرتين من موليير قام بهما محمد عثمان جلال (١). كان جلال قد ترجم نصوص كلمات الأوبرتين ١٨٧٠م، وكان يقوم بإعداد الكثير من الأعمال الدرامية الأوروبية صاغها باللهجة المصرية الدارجة، ووضعها في إطار منظر

(@) – مقال جول باربييه الذي نشره عام ١٨٧٣م في جريدته *الأزبكية* بالقاهرة، والذي استشهد به سادجروف كثيراً، هو مقال مشكوك فيه – وقد أوضحنا طرفاً من هذا الشك في تعليق سابق (ص١٦٣، ١٦٤) – فبالبحث وجدنا جريدتين باسم الأزبكية : الأولى فرنسية صدرت في القاهرة عام ١٨٨٣م، والأخرى عربية صدرت في القاهرة أيضاً عام ١٩٠٣م. وبناء على ذلك فجريدة جول باربييه لا علاقة لها بهاتين الجريدتين، إلا إذا كانت الجريدة الفرنسية هي المقصودة، ويكون تاريخ جريدة جول باربييه عام ١٨٨٣م وليس ١٨٧٣م، وأن الاختلاف بين التاريخين كان من الأخطاء المطبعية. وهناك احتمال آخر بأن جول باربييه لم يكن صاحب جريدة الأزبكية، لأنه – في الواقع – صاحب مطبعة السنترال بالأزبكية، فربما كان يصدر نشرات من مطبعته، اعتبرها الدارسون جريدة صادرة من مطبعته بالأزبكية. ومهما يكن من أمر حقيقة هذه الجريدة، فإن المرجح عدم وجود جريدة باسم الأزبكية صدرت عام ١٨٧٣م. وبناءً على ذلك، يقوى احتمال الشك في كل ما كتبه جول باربييه عن صنوع ومسرحه، خصوصاً وأن ما نشره جول باربييه - عن صنوع ومسرحه - في هذه الجريدة المزعومة، لم يصلنا إلا من خلال مذكرات صنوع المنشورة في الملحق الثاني من ملاحق هذا الكتاب، ومن خلال ما كتبه جول باربييه في مقدمة مسرحية ***الأميرة الإسكندرانية***، كما سيأتي لاحقاً. انظر: د.محمد يوسف نجم – السابق – ص(٩٠)، محمود إسماعيل عبد الله - فهرس الدوريات العربية التي تقتنيها الدار - الجزء الأول - مطبعة دار الكتب – ١٩٦١م - ص(١٥)، جريدة (الزمان) - عدد ١٣٠ - ١٨٨٣/٦/٢٦، نقلاً عن : د.أحمد المغازي - الصحافة الفنية في مصر : نشأتها وتطورها - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٨- ص(٨٨)، د.نجوى عانوس - مسرح يعقوب صنوع - الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٤ – ص(٧٢)، د.لويس عوض - تاريخ الفكر المصري الحديث - الجزء الأول - مكتبة مدبولي – ١٩٨٦ – ص(٢٨٢).

(1) - Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Sanua (1875), ix. For a detailed study of Jalal's plays, see Carol Beth Bardenstein, M. Jalal's Nineteenth-Century Translations of French Drama and Fiction: Transformation and Reception into the Egyptian Literary Tradition, Ph.D. dissertation (The University of Michigan, 1991); Muhammad Kamal al-Din, "Muhammad Uthman Jalal wa'l-Masrah al-Kumidi ", al-Masrah wa'l-Sinima, 57 (September 1968), 61-4; Khozai (1984), 276-344; Albert Socin, Zur Metrik einiger in's Arabische ubersetzter Dramen Moliére's (Leipzig, 1897) and his "Bemerkkungen zum neuarabischen Tartuffe ", Zeitschrift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft xlvi (1892), 330-98; Karl Vollers, "Der neuarabisches Tartuffe ", Zeitshnift der Deutschen Morgenlandischen Gesellschaft, 45 (1891), 36-96, and Huda Wasfi, "al-Shaykh Matluf bayn Mulyir wa-Muhammad Uthman Jalal ", al-Masrah, 1 (January 1964), 29-31, and "Uthman Jala et Moliére affinités satiriques ", in Rencontres méditerranéennes de Provence, Le Miroir égyptien (Marseilles, Laffitre J., 1984). Najm has republished his al-Shaykh Matluf, al-Nisa al-Alimat, Madrasat al-Azwaj, Madrasat al-Nisa, al-Thuqala, and al-Mukhaddimin in al-Masrah al-Arabi-Dirasat wa-Nusus. 4. Muhammad Uthman Jalal (Beirut, 1964).

محلي، وقصر القصة والشخصيات. لم تبق الترجمة التي قدمها لصنوع لمسرحية "**مريض بالوهم**" التي كتبها موليير عام ١٦٧٣م، ونشر إعداده لمسرحية "**طرطوف**" التي كتبها موليير عام ١٦٤٤م غفلاً من الاسم تحت الحروف الأولى م.ج بعنوان "**الشيخ متلوف**" بالقاهرة في مطبعة "*وادي النيل*" التي يملكها عبد الله أبو السعود في ١٨٧٣م، (١٢٩٠هـ) مع إهداء إلى حسين باشا كميل مدير ديوان الإنشاء. كان هذا الإعداد صياغة نثرية بوزن "الرجز"، والرجز صنف من الوزن في الشعر يستخدم للقصص الشعري و" الطقاطيق" أو الأناشيد القصيرة .. وقد حثه على ترجمتها علي مبارك وزير التعليم (١). وفي تمصير العمل يصبح الكاهن الفرنسي، طرطوف شيخاً مسلماً و" فقيهاً " (مقرئاً) متلوف في قاهرة القرن التاسع عشر. وتبين المسرحية كيف يفضح رجل الدين المنافق هذا بصفته سكيراً شهوانياً أكولاً غير مراعٍ لمشاعر الآخرين، وتؤدي بنا حقيقة نشاط جلال وأبو السعود في نشر وترجمة المسرحيات إلى الاعتقاد بأنهما ربما كانا أعضاء في جمعية تأسيس المسرح العربي.

وقد نشرت مجلة "*روضة المدارس المصرية* " في القاهرة - التي كانت تصدر كل أسبوعين بالعربية، ويرأس تحريرها الطهطاوي (@) - في ثلاثة أعداد من مايو إلى يوليو ١٨٧١م جزءاً من نص مسرحية لمحمد أفندي عثمان (جلال) (٢). كانت هذه المسرحية إعداداً لمسرحية موليير "**طبيب رغم أنفه** " التي كتبت في عام ١٦٦٦م تحت عنوان "**الفخ**

(1) - Mubarak 17 (1304), 64.

(@) – لم يكن رفاعة رافع الطهطاوي رئيساً لتحرير مجلة **روضة المدارس المصرية**، بل كانت المجلة تحت نظارته بوصفه ناظر قلم الترجمة بديوان المدارس، وهذا المعنى منشور على غلاف المجلة. أما رئيس التحرير فكان ابنه **علي فهمي رفاعة الطهطاوي**، الذي وُلد عام ١٨٤٨م، وعمل أول الأمر مبيضاً في قلم الترجمة بديوان المدارس، ثم مدرساً للإنشاء واللغة التركية في مدرسة المساحة والمحاسبة، ثم مدرساً للإنشاء والأدبيات في مدرسة الألسن والإدارة، ثم محرراً لمجلة روضة المدارس المصرية وناظراً لمطبعة المدارس عام ١٨٧٣م، ثم مدرساً في المكاتب الأهلية، ثم وكيلاً للمدرسة التجهيزية، ثم مأموراً لإدارة المطبوعات، ثم ناظراً لمدرسة دار العلوم عام ١٨٧٨م، ثم وكيلاً لديوان المعارف، وأُنعم عليه بالرتبة الثالثة (البكوية) عام ١٨٧٩م. وأخيراً تقلد منصب باشكاتب مجلس شورى النواب بالإضافة إلى وكالته للمعارف حتى عام ١٨٨٢م، حيث أُحيل على المعاش، ومات عام ١٩٠٣م. ومن مؤلفاته المطبوعة: رقم العلم في رسم القلم، وقدوة الفرع بأصله وحب الوطن وأهله، وحسن الصحابة في شرح أشعار الصحابة. للمزيد انظر: دار المحفوظات العمومية بالقلعة - قلم الوزارات - محفظة رقم (١٢٦٥).

(2) - Rawdat al-Madaris al-Misriya, 2:3 (Friday, 15 Safar 1288) (5 May 1871), 1-4;5 (Saturday, 15 Rabi I (3 June 1871), 5-8;7 (Monday, 15 Rabi II (4 July 1871), 9-12.

المنصوب للحكيم المغصوب " في جزء من المجلة يحمل عنواناً " كتاب النكات وباب التياترات " (@). كانت هذه المرة الأولى التي نشرت فيها مسرحية في مجلة عربية سواء في مصر أو سورية، ولم تتكرر هذه التجربة لمدة تقارب عشر سنوات، ولاشك أن ثورة الحماسة الأولى للمسرح العربي الجديد أدت إلى هذا النشر.

وربما عرضت بعض مسرحيات أخرى أعدها جلال في هذه الفترة، وطبقاً لجريدة " *المرقاب المصري* " (*Moniteur Egyptien*) كان جلال ذائع الصيت في مايو ١٨٨٠م بصفته مترجم مسرحية موليير " ***النساء العالمات***" (***النساء العليمات***) التي كتبت في ١٦٧٢م و" ***مدرسة الأزواج***" (١) كانت مسرحية " ***النساء العالمات***" مسرحية طليعية عن دور النساء في المجتمع، وما إذا كان يجب أن يقتصر دورهن على إدارة البيت أو لا. و" العليمات " الثلاث هن الزوجة ستهم (فيلامينتي) (Philaminte) وأختها بيزادا (بيليس) (Bélise) وابنتها هنا (أماندا) (Armande). تريد ستهم أن تزوج ابنتها الأخرى منى (هنريت) (Henriette) إلى مدرسهم الساذج، إدريس (تريسوتين) (Trissotin)، وتقاوم منى هذا بدعم من أبيها رشوان (كريسال) (Chrysale).

في ***مدرسة الأزواج*** يحاول النساء تحطيم قيودهن، في حين يحاول الرجال - ظاهرياً على أسس أخلاقية - أن يبقينهن في الحريم. وطبقاً لقسطندي رزق، كان الخديوي قد شاهد مسرحية مارون النقاش " ***أبو حسن المغفل***" و" ***البخيل***" للنقاش أو عبد الله أبو السعود و" ***أنيس الجليس***" و" ***الطبيب رغم أنفه*** " و" ***الشيخ متلوف*** " و" ***النساء العالمات***"(٢) وقد ترجم المسرحيات الثلاث الأخيرات جلال على الأرجح. ولم تنشر الترجمات الثلاث

(@) – كنت أظن أنني أول من اكتشف الجزء المنشور من مسرحية ***الفخ المنصوب للحكيم المغصوب***، لمحمد عثمان جلال، فأعدت نشره عام ١٩٩٨م في كتابي " تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر " (ص٩٥-١٢١). بعد ذلك أدعى الدكتور محمد يوسف نجم - في جريدة *أخبار الأدب* (عدد ٤٠٢ بتاريخ ٢٠٠١/٣/٢٥) - بأنه المكتشف الأول لهذا النص - ولكنه تكاسل عن نشره - دون وجود دليل على إدعائه !! والحقيقة المكتشفة أخيراً، أن سادجروف هو صاحب حق هذا الاكتشاف، حيث أشار إلى هذا النص عام ١٩٨٨م في دراسته (ليلى .. أول مأساة مصرية – Leyla The First Egyptian Tragedy) المنشورة في مجلة (Osmanli Arastirmalari) بأسطنبول.

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

(2) – Rizq، (1937)، 20. " ***أنس الجليس*** " على الأرجح بقلم السوري أبو خليل القباني. وهي ترتكز على الليلة الخامسة والأربعين من الليالي العربية. كانت أنس الجليس أمة جميلة آثار زواجها غضب الأمير محمد بن سليمان بحيث أدى إلى اعتقال والد زوجها، الوزير الفضل [المؤلف]، ينظر:
(Daghir (1978), 179, n.434, and Badawi (1988), 61).

لموليير وترجمة جلال لـ" ***مدرسة النساء***" إلا عام ١٨٨٩-١٨٩٠م في مجموعة بعنوان ***الأربع روايات من نخب التياترات***. وحيث إنه، وطبقاً لمعلومات متاحة، لم تعرض أي واحدة منهن في أواخر ١٨٧٠م وأوائل ثمانينيات القرن، فمن المعقول أن نفترض أنها عرضت في هذه الدورة الأولى للمسرح العربي.

نشرت مسرحية أخرى لموليير " ***الأرامل***" (***رواية الثكالى***) مترجمة بالشعر الدارج في القاهرة ١٨٩٦-١٨٩٧م (١٣١٤هـ). وفي ١٨٩٣-١٨٩٤م (١٣١١هـ) أصدر ترجمة مباشرة بالزجل لثلاثة تراجيديات للكاتب المسرحي الفرنسي جان راسين (Jean Racine) في مجلد بعنوان " ***الروايات المفيدة في علم التراجيديا*** "، وتضمنت هذه المجموعة ***إستر*** (*Esther* إستر اليهودية) و***أفيجيني*** (*Iphigénie*) و***الإسكندر الأكبر***. وقام أيضاً بترجمات (لم تنشر) لمسرحيات راسين (Racine) ***أتالي*** (*Athalie*)، وكورنيّ (Corneille) ***السيد*** (*Aihalie Le Cid*) باللهجة المصرية (١). ومن الجائز لنا أن نقول إن كثيراً من هذه الترجمات التي قام بها جلال اكتملت في السنوات المبكرة للمسرح العربي، حيث إن الإشارة إليه في " *المرقاب المصري*" تشير إليه بصفته مترجماً " لكثير من المسرحيات الأخرى أو الأعمال الفرنسية، لم تضف قليلاً إلى سمعته الأدبية ".

وقد أكد المستشرق الإيطالي كارلو نايلينو(@) (Carlo Nailino) أن أياً من مسرحيات جلال لم تعرض في المسرح المصري، وربما يشير نايلينو إلى فترة ما بعد نشرها في تسعينيات القرن.ويؤكد نايلينو أيضاً أن هذه المسرحيات التي كتبت باللهجة المحلية لم يتقبلها الجمهور، لأن الجمهور كان يريد عملاً باللغة الأدبية فقط (٢). وربما يكون هذا التصريح صحيحاً أيضاً فيما يتعلق بهذه الفترة اللاحقة، ويبدو أن الجمهور، على أية حال، قد رحب بأعمال باللغة الدارجة في وقت هذه التجارب الأولى .. وربما أثر نجاح مسرحيات صنوع

(1) - Sobernheim (1896), 125, and Hajjaj (1934), 83.

(@) – **كارلو الفونسو نايلينو** (١٨٧٢-١٩٣٨م): مستشرق إيطالي، تعلق بدراسة اللغة العربية، فالتحق بجامعة تورينو ودرس على يد المستشرق إيتالو بتسي. كما تعلق بدراسة علم الفلك عند العرب فأصدر كتابه الشهير (علم الفلك). ومن كتبه أيضاً (اللغة العربية في لهجتها المصرية)، وقد دعته الجامعة المصرية القديمة عام ١٩٠٩م، لإلقاء مجموعة من المحاضرات في تاريخ الفلك عند العرب باللغة العربية. وقد شغل كرسي اللغة العربية في معهد نابولي الشرقي وفي جامعة بلرمو، وكرسي تاريخ الإسلام في جامعة روما. كما أشرف على مجلة الدراسات الشرقية، وأصبح مديراً لمعهد الشرق بإيطاليا، كما كان عضواً في مجمع اللغة العربية بالقاهرة. للمزيد انظر: د.عبد الرحمن بدوي – موسوعة المستشرقين – السابق – ص(٥٨٣-٥٨٧).

(2) - Nallino (1913), iv-v and 486.

التي كتبت باللغة العامية على اختيار جلال لهذه اللغة بصفتها وسيطاً لأعماله (@). وقد اختلفت إعدادات جلال بهذه الطريقة عن الإعدادات السورية العربية لهذه الأعمال الكلاسيكية الفرنسية، التي يبدو أنها كانت أساساً باللغة الأدبية، فعلى خلاف الترجمات السورية، لم تلحن مسرحيات جلال موسيقياً، ولم تتضمن أغانٍ.

وقد نسب تشارلز ريد (Charles Read)، في حفل عشاء أقامه عشاق موليير في باريس في يناير ١٨٨٧م، إلى صنوع خطأ أنه ترجم موليير:

> لقد ترجم موليير، وجعله محبوباً، وبفضله أصبح رجلنا محبوباً لدى الفلاحين، وهم يتذوقون مثلنا أوجه جمال "***طرطوف*** " و" ***كاره البشر*** " (١).

وحيث إن صنوعاً نفسه لم يزعم أنه قد ترجم موليير، يحق لنا أن نعد هذه المقولة خطأ، أو أنها منسوبة بشكل أكثر ملاءمة لجلال. فقد كانت مسرحيات موليير قد عرضت في المسرح الأوروبي بالقاهرة. رغم أن ذلك لم يكن كثيراً جداً. ففي موسم ١٨٦٩-١٨٧٠م كانت "***طرطوف***" قد عرضت بالمسرح الكوميدي (٢). ومن الأرجح أن صنوعاً وزملاءه كانوا قد درسوا مسرحيات الكاتب المسرحي الفرنسي العظيم أثناء قراءاتهم للأدب الفرنسي وهم طلبة مدارس، وأولئك الذين كانوا يعرفون التركية مثل جلال، ربما سمعوا عن نجاح إعداد كوميديات موليير بالتركية لمسرح أسطنبول في أربعينيات القرن، وربما قرروا أن يتبعوا النموذج التركي (٣)(@@).

كان مسرح الكوميدي يستخدم لعروض مسرحيات صنوع في ١٨٧٢م. وقد شاهد الخديوي وأعيان آخرون هناك عرضاً لكوميديا ذات فصلين "***لعبة حلوان والعليل*** " والكوميديا ذات الفصلين " ***الأميرة الإسكندرانية*** " وقد استمتع الجمهور بهاتين المسرحيتين.

(@) – لا أتفق مع سادجروف في هذا الرأي، لأن محمد عثمان جلال عندما نشر **كتاب النكات وباب التياترات**، قال في مقدمته: " لا أزال أجهد نفسي، وأعمل براعي وطرسي، حتى أجمع كتاباً لم يسبقني إليه أحد، ولم يكن ظهر في هذا البلد ". ولو كان لصنوع – أو لمسرحياته – أي تأثير لأشار إليه جلال في هذه المقدمة. وللمزيد، انظر: مجلة روضة المدارس المصرية – عدد ٣ – ٥/٥/١٨٧١.

(1) - Abou Naddara, 11:1 (Saturday, 22 janvier 1887), 5.
(2) - Douin (1933-41), 2, 472.
(3) - Abul Naga (1972), 44.

(@@) – لم نعلق على المعلومات السابقة الخاصة بمحمد عثمان جلال، بسبب أُسلوب سادجروف المعتمد على التخمين أو الافتراض الذي يؤدي إلى أكثر من معنى. ومن أمثلة ذلك قوله: تؤدي بنا حقيقة .. إلى الاعتقاد، فمن المعقول أن نفترض، يحق لنا أن نعتبر، من الجائز، من الأرجح، وربما، يبدو .. إلخ.

وهنأ إسماعيل باشا صديق وخيري باشا وعمر باشا اللطيف صنوعاً على هذا العمل الممتع(١)(@). تستخدم المسرحية الأولى مرض شخصية حبيب، لتدافع عن الأساليب الطبية الحديثة ضد الأطباء المشعوذين الذين يزعمون أنهم يشفون بتلاوة آيات من القرآن، أو استدعاء الجن .. فبعد أن يفقد حبيب أخاه، فإنه يفقد تذوقه للحياة، وبعد أن يزوج ابنته لم يجد علاجاً لمرضه. والمسرحية الثانية نقد للطبقة الوسطى من المصريين لمحاكاتهم الأوروبيين دون تمييز، ويصيبون العلاقات العائلية بالضرر نتيجة لهذا (٢). تنتحل مريم، وهي ثرية مصرية، الأساليب الغربية وتصر على أن تتزوج ابنتها، عديلة، رجلاً فرنسياً فيكتور. يتنكر يوسف حبيب ابنة المصري في هيئة فيكتور، ويتزوج الفتاة قبل أن يفضح أمره في وقت متأخر والد فيكتور الحقيقي. وقد عرضت "***الأميرة الإسكندرانية***" أكثر من ستين مرة (٣)(@@).

وبعد أكثر من سنة بعد عروضه الأولى، عرض صنوع "***الحشاشين***" و"***أبو ريده البربري وحبيبته كعب الخير***" وكوميديا جديدة "***البورصة المصرية***" أو "***بورصة مصر***"(٤). والمسرحية الثانية كوميديا تعرف أيضاً بـ"***لعبة البربري***" (النوبي) أو "***لعبة أبو ريده البربري***" (٥) تتناول ممارسة زواج المصلحة من خلال الخاطبات. أبو ريده، الخادم، متيم بالطباخة، كعب الخير، التي تشك في إخلاصه. تحاول الحاجة مبروكة أن تلم شملهما، وأن تحقق زواج سيدتها، بمبة، من أحد التجار.

وتبين "***بورصة مصر***" كيف أن الزيجات القائمة على اعتبارات مالية، أي أسعار البورصة، يمكن أن تفشل. حليم، شاب ثري، يقتنع أن يتزوج لبيبة، ابنة صاحب بنك، سليم، من أجل دوطتها، رغم حقيقة أنها تحب يعقوب، وهو موظف متواضع. وحين يكون عقد

---

(1) - Najm (1963), 201.

(@) – هذه المعلومات مأخوذة من حوار مسرحية ***موليير مصر وما يقاسيه***، ولم يثبت صحتها حتى الآن، حيث إن مصدرها صنوع.

(2) - Moosa (1983), 59-61.

(3) - Sauna (1875), viii.

(@@) – هذه المعلومة ذكرها صنوع في مذكراته المخطوطة، ولم يحصل أي دارس حتى الآن على خبر أو إعلان يخص تمثيل مسرحية ***الأميرة الإسكندرانية***، التي يزعم صنوع أنها مُثلت أكثر من ستين مرة أثناء نشاطه المسرحي المزعوم من عام ١٨٧٠ إلى ١٨٧٢م، علماً أن المسرحية نُشرت عام ١٨٧٥م، وأوضحنا في تعليق سابق (ص ١٦٣، ١٦٤) أنها ربما نُشرت بعد عام ١٨٧٨م.

(4) - Daghir (1956), 2, 1, 550 n.4.

(5) - Najm (1963), 205 and 213.

الزواج على وشك أن يُوقع، يفضي شخص ما إلى حليم أنه فقد أمواله في البورصة. وتحت تأثير اعتقاده أن حليم قد أفلس، يقرر سليم أن يزوج ابنته ليعقوب. ويصف عمل آخر لصنوع، ربما كتبه قرب نهاية تجربته المسرحية، "***موليير مصر وما يقاسيه*** " أو "***موليير مصر أبو نضارة*** " (١) المتاعب التي صادفها في تأسيس المسرح العربي في مصر، من خلال تفاعل صنوع وممثليه في أحد التدريبات. عرضت هذه المسرحية ذات الفصلين كل ليلة لمدة شهرين في السنة الثانية لفرقته، ونالت شعبية إلى حد أن الشباب من الجمهور حفظوا النص عن ظهر قلب، وعرضوه أمام أصدقائهم (٢)(@).

كان المسرح العربي (الملهى العربي) ما يزال نشطاً في إبريل ١٨٧٢م، كتب مراسل "*الجوائب*" بالقاهرة عن توسع المسرح وتحسينه، وأعلن أن مسرحية عربية (تمثيلية) ستعرض في إبريل بمسرح الكوميدي. وهناك إشارة غامضة نوعاً ما إلى حقيقة أن الجمهور كان سعيداً أن الفرقة قد استغنت عن راقصات بيروت (٣)(@@) وربما كان وجود

---

(1) - Sauna (1880), 76, and Chelley (août 1906), 25.

(2) - Najm (1963), 193 and 222.

(@) – هذه المعلومات لم يثبت صحتها حتى الآن، ولم ينجح أي دارس في الحصول على خبر واحد يؤكدها، علماً بأن صاحب هذه المعلومات هو يعقوب صنوع، الذي ذكرها في مقدمة مسرحيته، قائلاً: " أقص عليكم يا كرام. ما قاسيته في إنشاء التياترو اللي أسسته منذ أربعين عام. على أيام إسماعيل اللي في ذلك الزمان. كنت عنده من أعز الخلان. تارة تضحكوا. وتارة تبكوا. وتارة تشكروا. وتارة تشكوا. من الرواية الآتي شرحها يا حضرة القارئ. ترسو على حقيقة التياترو العربي وكيفية أفكاري. الرواية دي أمام ذواتنا الكرام. صار لعبها ليلاتي مدة شهرين تمام. حتى أن أذكى الشبان على ظهر قلبهم حفظوها. وعملوا عليها سهرات وأمام أحبابهم لعبوها ". موليير مصر وما يقاسيه: رواية تمثيلية هزلية بقلم الشيخ يعقوب صنوع المشهور بأبي نظارة المصري، شاعر الملك ومؤسس التياترات العربية في وادي النيل - بيروت - المطبعة الأدبية – ١٩١٢م - ص(٣).

(3) - Al-Jawa'ib, 580, 11April 1872.

(@@) – فهم سادجروف أن ما كتبه مراسل جريدة **الجوائب** في هذه الفقرة يخص مسرح صنوع العربي، ولكنه تعجب من غموض كلام المراسل الذي أبان أن الفرقة استغنت عن راقصات بيروت. وسبب الغموض – من وجهة نظري – راجع إلى خلو مسرح صنوع من الرقص والراقصات، إذا سلمنا بوجود مسرح عربي لصنوع. والحقيقة أن كلام المراسل لم يقصد به مسرح صنوع بل يقصد المسرح العربي للخواجة جيمز الإنجليزي، وأن كلامه هذا له علاقة بكلام سابق نشرته جريدة **الجوائب** في ١٨٧٢/٣/٢٧، جاء فيه: "شرع في تهيئة التياترو العربي الكائن بالأزبكية وقد أعطي إنعام من حضرة الخديوي المعظم لرجل من الإنكليز اسمه مستر جيمز ليتولي ترتيبه وتنظيمه ..... وكان مكاتب الجنان المتنقل قد طلب من الحكومة إنشاء تياترو على أن يجلب إليه راقصين وراقصات يلعبون فيه فلم تأذن له. فيا لها من خيبة شملته وصاحب الجنان، مع أن صاحب الجنان أقام نفسه مقام واعظ ونذير، فالظاهر أن وعظ الناس بواسطة الراقصات من جملة مخترعاته. ولولا ذكر التياترات لما تصديت لفضح مأمورية مكاتبه المتنقل ".

هؤلاء الفتيات، وهو تسلية إضافية، قد ساء الجمهور، فمن الصعب تخيل أي دور لهؤلاء الفتيات في المسرحيات المتاحة لنا اليوم.

المسرح القومي العربي

كان درانيت بك المشرف على المسارح الخديوية، ضد أنشطة صنوع المسرحية، وقد عبر عن رأيه لإسماعيل، بعد أن شاهد عرضاً لفرقة صنوع في أحد القصور الملكية، بأن صنوعاً أفاق (خباص) (١)(@). ومهما كانت أسبابه لمعارضة صنوع، لم يكن معادياً لفكرة المسرح العربي من ناحية المبدأ. ففي ٢ إبريل ١٨٧٢م كتب خطاباً إلى خيري باشا يؤيد فيه مشروع إنشاء مسرح قومي عربي الذي أعده محمد أنسي ولويس فاروجيه، وهو مدرس لغة فرنسية في مدرسة الفنون المهنية (انظر الملحق الثالث). ذكر درانيت في هذا الخطاب أنه بعد أن تحدث إلى الخديوي عدة مرات في هذا الأمر لم يستخلص إجابة، ولما كان خيري باشا مهتماً بالمشروع، فإن درانيت يأمل أن يعرضه الباشا على الخديوي إسماعيل.

كان المشروع أن تُنشأ أكاديمية فنون مسرحية، وهو خطة لم تتحقق حتى عام ١٩٣٠م (@@). ومحمد أنسي هو ابن عبد الله أبو السعود، مدير مطبعة "*وادي النيل*"، وكان قد عمل، شأن أبيه، في مصلحة الترجمة الحكومية، وكان يساهم بانتظام في جريدة "*وادي النيل* "، ونشيطاً في الصحافة خلال معظم سبعينيات القرن. وربما كان عضواً في الجمعية

---

(1) - Moosa (1974), 428, and Najm (1963), 201.

(@) – هذه المعلومات لم يثبت صحتها حتى الآن، و لم يذكرها إلا صنوع فقط. وقد اعتمد فيها سادجروف على حوار مسرحية ***موليير مصر وما يقاسيه***، وعلى دراسة إنجليزية لمتى موسى بعنوان **يعقوب صنوع وظهور المسرح العربي في مصر**، اعتمد فيها صاحبها على مذكرات صنوع.

(@@) – يقصد سادجروف هنا، زكي طليمات عندما أنشأ أول معهد حكومي للتمثيل المسرحي في مصر والعالم العربي عام ١٩٣٠م. ومما يجدر ذكره – في هذا المقام – وجود عدة محاولات خاصة سابقة في مصر، من أهمها: محاولة جورج أبيض عندما افتتح معهداً خاصاً لتدريس فن الإلقاء والتمثيل عام ١٩١٧م. ومحاولة عبد الرحمن رشدي عندما قدم للملك فؤاد الأول مشروعاً متكاملاً عن إنشاء معهد للتمثيل المسرحي والسينمائي عام ١٩٢٣م. ومحاولة ويصا واصف بك عام ١٩٢٤م عندما حاول إنشاء مدرسة للفنون الجميلة والتمثيل. ومحاولة عبد العزيز حمدي الذي افتتح معهد التمثيل الأهلي عام ١٩٢٧م. ومحاولة محمود عبد المجيد الذي افتتح معهداً للتمثيل والموسيقى برمل الإسكندرية عام ١٩٢٩. وللمزيد انظر كتابنا: تاريخ المعهد المسرحي بدولة الكويت – الكويت - دار قرطاس للنشر – ١٩٩٩م – ص(١-٨).

الدرامية التي تعرض مسرحيات عربية في ١٨٧١م، ومن المحتمل أنه ساعد أباه في ترجمة أوبرا " ***عايدة*** " (١). ولا نعرف الكثير عن المؤلف الإيطالي المشارك في المشروع، فيما عدا أن إحدى كوميدياته التي كتبت بالفرنسية عرضت في مدرسته في نوفمبر ١٨٧٠م، وهي ***أدونيس***.

كانت النية من مشروع المسرح العربي وضع مسرح عربي على مستوى المسرح الأوروبي نفسه في مصر. وكان المبلغ المطلوب لإنشاء فرقة قومية ومدرسة مسرحية ١١٥٠٠٠ فرنك، مبلغاً لا يعتد به نسبياً إذا قورن بنصف مليون فرنك أنفقت على المسرح الكوميدي في ١٨٧٠م. كان الاقتراح ينتقد محاولات أخرى لإنشاء مسرح عربي، ربما في إشارة إلى مسرح صنوع في ١٨٧٠م، وقد كان درانيت هو من أوحى إلى أنسي بالاقتراح، ليصل إلى التحكم في المسرح العربي، وبذلك يستبعد صنوعاً على نحو فعال، فقد اشترط الاقتراح أن يدمج المسرح القومي في إدارة درانيت التي تتحكم في المسارح الأوروبية، واقترح نموذج مسرح بديلاً لكوميديات صنوع المستوحاة محلياً، واقترح أنه لابد أن تعرض في أول الأمر ترجمات ثم أعمال أصلية (@).

لم يكن درانيت وآخرون في البلاط يستحسنون نشاط صنوع في المسرح المطلق العنان، الذي كان يبالغ في انتقاد الأخلاقيات الاجتماعية، وأخلاقيات البلاط (@@). وفي ظل هذا المشروع يكون من الضروري إخضاع كل الأعمال المكتوبة محلياً للجنة للموافقة عليها، وبذلك تتأسس رقابة حكومية على المسرح. وكانت مثل هذه الأعمال لتؤكد بشكل

---

(1) - Abdoun (1971), 96-7.

(@) – يوضح سادجروف – في هذه الفقرة - أن المشروع ينتقد محاولات أخرى لإنشاء مسرح عربي في مصر، ويضع احتمالاً بأن هذا الانتقاد كان موجهاً لمسرح صنوع. ومن وجهة نظري أن هذا الانتقاد كان موجهاً لمحاولة **الخواجة جيمز الإنجليزي**، لأنه الوحيد الذي حصل على موافقة الخديوي بإنشاء المسرح العربي، وقد نشرت جريدة **الجوائب** هذا المعنى وأوضحناه من قبل. هذا بالإضافة إلى خلو المشروع – كما هو منشور في الملحق الثالث من ملاحق هذا الكتاب – من اسم صنوع. ولا أعلم لماذا أقحم سادجروف اسم صنوع أكثر من مرة في حديثه عن هذا المشروع، بالرغم من خلو المشروع من هذا الاسم ؟! فقول سادجروف إن المشروع اقترح نموذج مسرح بديلاً لكوميديات صنوع، يوحي للقارئ أن المشروع تحدث عن صنوع وعن مسرحياته، وهذا مخالف لنص المشروع المنشور في الملحق.

(@@) – هذه المعلومات لم يثبت صحتها حتى الآن، وقد ذكرها صنوع في مذكراته ومسرحيته ***موليير مصر وما يقاسيه***.

أكبر على الأدب الكلاسيكي، وأن الشعر العربي الخالد سوف يلحن موسيقياً، وهو ما يؤدي إلى ابتعاد آخر أبعد مدى من أعمال صنوع العامية الساذجة (@).

واختتم الاقتراح بأن نُسب إلى محمد أنسي فضل تصور فكرة خلق مسرح عربي قبل ذلك ببعض الوقت.

> ولكي نكون عادلين، ينبغي علينا أن نقول إن فكرة تصور خلق مسرح عربي، ودراسة ووضع أسس هذا الشكل ترجع في الحق إلى م.م.أنسي. وقد كان دائماً فيما يتعلق بباقي المشروع، يطرح السؤال في جريدته (١).

وهذا زعم قاطع نوعاً ما أن صنوعاً لم يكن في النهاية منشئ فكرة خلق مسرح عربي، ويجب الاعتراف بفضل أنسي في هذا الشأن. وليس من المعروف الدور الذي لعبه أنسي على وجه الدقة. وقد أضيفت هذه الملحوظة لمعارضة ادعاءات صنوع أنه المؤسس الوحيد للمسرح، وربما المتلقي الوحيد لدعم الحكومة (@@). ومن الواضح أيضاً أن جريدة *وادي النيل* لعبت دوراً فعالاً في غرس بذور فكرة مسرح عربي. ويظهر خيري باشا مرة أخرى كمحرك أول في كل المحاولات لتأسيس مسرح عربي. ولسوء الحظ لم يوجد أي سجل عن استجابة الخديوي، على الرغم من أنه يمكن افتراض أنها كانت استجابة سلبية، إذ لم تنشأ مدرسة مسرحية. وربما يكشف بحث أكثر دقة في سجلات المحفوظات الرسمية معلومات أخرى عن هذا الاقتراح (@@@).

(@) – ربما يفهم القارئ من هذه العبارة أن المشروع قصد مسرحيات صنوع العامية. والحقيقة – كما ذكرنا في تعليقنا قبل السابق – أن اسم صنوع لم يُذكر في المشروع مطلقاً، وأن الإشارة الخاصة بالمسرحيات العامية، ربما كانت تشير إلى المسرحيات العامية الخاصة بالخواجة جيمز الإنجليزي، لأن أقوال الصحف – التي تحدثت عن هذا الخواجة، كما جاءت في مقدمة الكتاب (ص٢١-٢٤) وفي تعليقاتنا السابقة (ص١٧٣-٢٢٦) – ذكرت أن مسرحياته العربية كانت تمثل بالعامية.

(1) - Dar al-Watha'iq, Ahd Isma'il 127, document 80/5.

(@@) – نتيجة منطقية توصل إليها سادجروف – بعد طول تردد أمام التناقضات المثيرة بين أقوال صنوع وبين ما هو منشور من أقوال الدوريات والوثائق – فسادجروف يعترف أن صنوعاً لم يكن صاحب إنشاء المسرح العربي في مصر، ولم يكن المؤسس الوحيد له. وهذه النتيجة جاءت بفضل وثيقة لم تكن منشورة من قبل. وهذا الأمر يدفعنا إلى البحث عن وثائق أخرى، لعلها تجلي لنا صورة أسطورة صنوع، التي نسجها صاحبها وأصدقاؤه ببراعة وإتقان.

(@@@) – مع الأسف لم أحصل على معلومات تخص هذا الاقتراح، ولكنني وجدت اقتراحاً آخر تقدم به أرنست ويلكنسون - في ١٨٨٢/٢/٢١ – عندما طلب تحديد امتيازه في إدارة الأوبرا الخديوية، حيث قدم عدة اقتراحات منها: بث الشعور الوطني في نفوس المصريين بتقديم روايات تاريخية مترجمة

ظلت الصحافة الأوروبية في مصر تروج لأنشطة صنوع. ففي ١١ مـــايو ١٨٧٢م نشرت جريدة " مصر " (*L'Egypte*) القاهرية مقالاً طويلاً يثنى عليـــه .. ذكـــر المقـــال أن صنوعاً كتب خمس مسرحيات (تياترات) " لقيت تقدير الجميع ". وواصلت الجريدة قولهـــا : "إننا نـــأمل أن يحتضن الخديوي المعظم [صنوع] بشكل متزايد، إذ أن كل ما خرج من هذا المكان [المسرح العربي] قد أكد فائدته الأدبية مثلما هو مسل وممتع " (١). وليس في الإمكان تفسير لماذا تشير الصحيفة إلى خمس مسرحيات فقط، إذ أنه، طبقاً لتسجيل صنوع للأحداث حسب التسلسل الزمني، قد عرض حتى ذلك التاريخ عشر مسرحيات على الأقل (@).

مسرحية الشيخ محمد عبد الفتاح " ليلى "

كتب واحد من أوثق أصدقاء صنوع، الشيخ محمد عبد الفتاح المـــصري (٢)، وهـــو أستاذ بالأزهر، مسرحية من ثلاثة فصول " ***نزهة الأدب فـــي شـــجاعة العـــرب المبهجـــة للعيون الذكية في حديقة الأزبكية*** " ونشرت في ١٨٧٢م (١٢٨٩هـــ) (@@) وأعلـــن عـــن

إلى العربية، وروايات تختص بالتاريخ المصري، لتعليم أبناء مصر تاريخهم وتاريخ الشعوب والأمم الأخرى. كما تعهد بأن يقدم فرقة تمثيلية مصرية وطنية صميمة، لا دخل للممثلين الأجانب فيها، وسيشجع المؤلفين المصريين بإعطاء مكافأة مجزية لكل مصري يقدم له مسرحية مؤلفة مصرية .. مع الأسف تم رفض هذا المشروع الوطني. وللمزيد عن هذا الأمر، ينظر: دار الوثائق القومية - مجلس الوزراء - نظارة الأشغال - محفظة (٢/١).

(1) - Al-Jawa'ib, 587, 28 May 1872.

(@) – مقالة جريدة (*L'Egypte*) التي تحدث عنها سادجروف في هذه الفقرة، لم تتحدث عن صنوع ومسرحه كما فهم سادجروف. فهي مقالة نشرتها جريدة **الجوائب** نقلاً عن جريدة (*L'Egypte*). والثابت من تعليقاتنا السابقة (ص ١٧١، ١٧٣، ١٨٣) أن **الجوائب** كانت مهتمة بأخبار المسرح العربي الخاص بالخواجة جيمز الإنجليزي. والدليل على ذلك أن المقالة لم تذكر اسم صنوع مطلقاً، بدليل أن سادجروف وضع اسم [صنوع] بين قوسين معقوفين ليشير إلى أن اسم صنوع لم يكن مذكوراً في المقالة. كما وضع أيضاً عبارة [المسرح العربي] بين معقوفين أيضاً، للدلالة على أن المقالة لم تذكر هذه العبارة. ولو كانت المقالة تتحدث عن صنوع ومسرحه ما تعجب سادجروف في تعليقه عليها فيما يخص عدد المسرحيات، لأن هذا العدد مخالف لمنطق من يعتقد أن المقالة تتحدث عن صنوع ! وبناءً على ذلك نقول: إن هذه المقالة إما أنها تتحدث عن عروض مسرح الخواجة جيمز الإنجليزي، وإما أنها تتحدث عن عروض للمحبظين أو أولاد رابية.

(2) - For a biography of Abd al-Fattah and a discussion of his play, see my article "Leyla – the First Egyptian Tragedy ", Osmanli Arastirmalari, vii-viii (1988), 161-76.

(@@) – هذه المسرحية أعاد نشرها الدكتور محمد يوسف نجم عام ٢٠٠٢م، في محاولة منه لإرجاع صنوع إلى عرشه المسرحي المنهار؛ نتيجة للنقاش المحتدم بيننا المشار إليه في مقدمة الكتاب. وقد حصل نجم على نسخة المسرحية – المُعاد نشرها – بمساعدة صديق كريم لم يذكر اسمه، قائلاً – في جريدة *أخبار*

نشرها في الصحف المحلية، وكان هذا في حقيقة الأمر، أول ذكر للمسرح العربي في الجريدة الرسمية " *الوقائع المصرية* ". وكانت نسخ المسرحية متاحة من المؤلف في الموسكي لقاء فرنك. وذكر الإعلان أسباب طبع المسرحية:

> في عهد صاحب الفخامة الخديوي. حققت البشرية تقدماً في الحضارة (التمدين) حتى حققت [مصر] أكثر من الأمم السابقة. وأحد شواهد الحضارة هو وجود مسرحيات، وبوجه خاص ظهور المسرح العربي الذي يعرض الآن في حديقة الأزبكية. وحيث إن كل واحد يثني على تحقيق الحضارة، فقد شرعنا في طباعة مسرحية (لعبة) ونشرناها [لفائدة] الجميع الذين يحبون وطنهم، لكي نزيد الحضارة (١)(@).

الأدب بتاريخ ٢٠٠١/٦/١٠: " وقد وفقني الله بعد جهد جهيد ومساعدة من صديق كريم إلى العثور على نسخة من تلك المسرحية ". وبعد عام واحد فقط نشر الدكتور نجم نسخة المسرحية دون ذكر اسم هذا الصديق أو الإشارة إلى مساعدته الكريمة، مدعياً أنه يملك النص منذ فترة !! وأظن أن الصديق الكريم هو - مؤلف كتابنا هذا - (فيليب سادجروف)، لأنه أول من كتب دراسة قيمة عن نص هذه المسرحية وتمثيلها عام ١٩٨٨م، هذا فضلاً عن صداقته لنجم التي أشار إليها – بكرم أخلاقه - في حديثه الهاتفي معي. للمزيد ينظر: هامش المؤلف السابق، جريدة *أخبار الأدب* - عدد ٤١٣ - ٢٠٠١/٦/١٠، محمد عبد الفتاح المصري – [لعبة ليلى] نزهة الأدب في شجاعة العرب – تحقيق وتقديم: د.محمد يوسف نجم – دار صادر، بيروت – ٢٠٠٢م – ص(١٢).

(1) - Al-Waqa'i al-Misriya, 455, 7 May 1872.

(@) – نص الإعلان في أصله العربي كما نشرته جريدة **الوقائع المصرية** في ١٨٧٢/٥/٧، يقول تحت عنوان (صورة إعلان وارد): " قد ارتقت الأيام في التمدن في زمن سعادة الخديوي المعظم حتى بلغت ما لا يبلغه غيرها من الأمم السابقة ومن جملة التمدن وجود التياترات خصوصاً التياترو العربي الجاري مجراه في حديقة الأزبكية ولما كانت جميع الناس مجدين في تحصيل التمدن شرعنا في طبع لعبة ونشرها على جميع المحبين للوطن لزيادة التمدن ويكون أخذ النسخ من محل محمد أفندي عبد الفتاح الكائن بالموسكي بحارة الأفرنك بجوار الخواجة كمواره التاجر وثمن النسخة الواحدة فرنك واحد واللعبة الذي صار طبعها حينئذ تسمى ***ليلة*** وأن الحضور لآخذ النسخة ابتداء من الساعة واحدة لغاية الساعة ٥ من النهار". ويُلاحظ أن محمد أفندي عبد الفتاح المذكور في الإعلان هو صاحب محل لبيع الكتب، وليس مؤلف المسرحية محمد عبد الفتاح المصري، ولكن تشابه الأسماء جعل سادجروف يعتقد أن بائع الكتب هو المؤلف. وفي دراسة سابقة، أوضحت بالدليل الفرق بين محمد أفندي عبد الفتاح صاحب المكتبة، ومحمد عبد الفتاح المصري مؤلف المسرحية، والشيخ محمد عبد الفتاح المدرس بالمدارس العربية في فرنسا صديق صنوع في فرنسا. للمزيد، انظر: د.سيد علي إسماعيل - مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠-١٩٣٥م: فرق المسرح الغنائي (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٣م – ص(٥٦٣-٥٦٩).

وقد عُرضت هذه المسرحية، التي عرفت على مستوى أكثر شعبية باسم (***ليلى***) على صنوع، الذي عدّها جيدة إلى حد أن طلبة الأزهر عرضوها على مسرحه. قدمت على مسرح الأزبكية في ١٨٧٢م الذي عرف في هذا الوقت باسم المسرح القومي، أمام جمهور ضم وزراء مصريين، وطلاب علم، وشعراء مرموقين (١)(@) للاحتفال بافتتاح حدائق الأزبكية بمناسبة الصيف. كان مسرح الهواء الطلق في الأزبكية يعمل في موسم الصيف فقط، بينما السيرك ومسرح الكوميدي ودار الأوبرا يتم فتحهم في منتصف سبتمبر تقريباً حتى منتصف مارس أو أوائل إبريل. عرضت المسرحية أكثر من مرتين بطلب الجمهور. ويبدو أن المسرحيات كانت تعرض بمسرح الأزبكية لفترة قصيرة لا تكاد تكفي النقاد الأوروبيين لكتابة عروضهم.

> وقت للتفكير، وأخشى أنني عرفت ***ليلى*** من الإعلانات (الأفيشات) وفي هذه الحالة سأكون مضطراً لكتابة تقريري من النشرة (البروشور) لأن أي تراجيديا جيدة ينبغي بطبيعة الحال أن تقابل بآيات التكريم والحفاوة من الصحافة (٢).

والمسرحية التي ترتكز أحداثها بشكل مفكك على مسرحية فولتير (Voltaire) **ميروب** (*Mérope*) (التي كتبت في عام ١٧٤٣م) تدور أحداثها حول محارب شاب، الشريف حسن، الذي يطلب يد ابنة شيخ بدوي (ليلى). يوافق الشيخ على شرط أن ينجح المحارب في هزيمة قبيلة معادية مجاورة. ويفعل الرجل هذا، ويريد زعيم قبيلة أخرى أيضاً الأمير عمران الزواج من ليلى. وعندما يرفض طلب خطبة عمران فإنه يهاجم قبيلة ليلى ويهزمها، ويعدم حسان حين ترفض ليلى الزواج منه. تتظاهر ليلى عندئذ بقبول هذا الخاطب الثاني زوجاً لها، لكنها تقتله بخنجر عندما يتعانقان، ثم تقتل نفسها. عندما عرضت المسرحية ظن الجمهور أن الممثلين قد قتلوا فعلاً.

> إن الرجل الشعبي الساذج الذي يشاهد العرض، وقد تعود على الزيجات التي يعتمد فيها مستر جيمز دائماً إلى ختم مسرحياته بها، لا يدرك شيئاً من عمليات الانتحار والقتل، فهو يعتقد أن ذلك حدث بالفعل يلجأ إلى قوات البلدية في الحديقة، فيصل أفرادها في الوقت الذي وقف فيه الأب، وقد أحاطت به الجثث

(1) - Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Chelley (août 1906), 25, and the speech of James Sanua in Chelley (September 1906), 29.

(@) – هذه المعلومات منقولة من أقوال صنوع وأصدقائه، خصوصاً مذكرات صنوع المنشورة في الملحق الثاني من ملاحق هذا الكتاب.

(2) - Le Nil, 21, 25 June 1872, 2.

الثلاث، ينعي مصابه الأليم ويشكو من أنه ليس هناك من يدافع عنه، وكمية من حمام الدم وعمليات الثأر التي تكاد أن تستهدفه. ويسدل الستار، وقد بلغ به الانفعالات قمتها، وجعل المشاهدين يصيحون صيحة رجل واحد مطالبين بعرض آخر لمسرحية "***ليلى***" في اليوم التالي (١)(@).

والمسرحية تسترعي الانتباه لعدة اعتبارات. يبدو أنها كانت أول تراجيديا تعرض بالعربية في مصر. وكانت المسرحية الأولى التي يكتبها خريج من النظام التعليمي الإسلامي التقليدي. فقد كان أبو السعود وجلال وصنوع جميعاً نتاج نظام تعليمي عربي أو مستغرب. وعلى الرغم من أنها العمل الوحيد الذي بقى، قد لا تكون على أية حال، العمل الدرامي الوحيد الذي كتبه أزهري. فصنوع يذكر أن عدة شيوخ أزهريين كتبوا عدداً من المسرحيات يمكن تزكيتها، ويذكر جون نينيت (John Ninet)، وهو صحفي سويسري وصديق لصحفيين مصريين، أن صنوعاً وجد مقلدين غير قليلين بين طلبة الأزهر (٢).

إغلاق مسرح صنوع

يظل موعد وسبب نهاية أنشطة صنوع المسرحية بالدقة غير واضح (@@). كان آخر عرض على الأرجح في خريف ١٨٧٢م حيث إنه قُدم على مسرح الكوميدي، الذي كان

---

(1) - Ibid, 23, Tuesday 9 July 1872, 2.

(@) – هذا الاقتباس – من وجهة نظري – يُعد من أهم الأدلة التي تثبت أن مسرحية "***ليلى***" لمحمد عبد الفتاح المصري، تم تمثيلها بالفعل في يوليو ١٨٧٢م. والسؤال الآن: هل صنوع هو ممثلها؟! أعتقد أن ممثلها هو الخواجة جيمز الإنجليزي، بدليل أن الاقتباس لم يذكر اسم صنوع بل ذكر اسم جيمز (James). والدليل الدامغ على أن الخواجة جيمز الإنجليزي هو من قام بتمثيلها، ما كتبه المؤلف محمد عبد الفتاح في مقدمة مسرحيته ***ليلى***، قائلاً: ".. لما أبصرت جواهر التمدن قد انتظمت في سلك المعالي، وتعاقبها الدر الثمين منثوراً على بساط الليالي، وبرزت أهل المعارف في ميدان التصانيف. وجال جواد فكرهم الصافي في حومة التصانيف. خصوصاً صديقنا الرئيس **جمس** المعتبر "، ولم يقل صنوعاً أو يعقوب صنوع أو جيمز سنوا ! .. انظر: مقدمة لعبة ليلي – السابق.

(2) - Sauna (1875), vii, and Ninet (1883), 128.

(@@) – نتفق مع سادجروف في هذا القول، ونضيف عليه أن جميع الباحثين - ممن كتبوا عن مسرح صنوع - لم يحددوا تاريخ بداية نشاط صنوع المسرحي إلا بالاعتماد على أقوال صنوع، كما أنهم لم ينجحوا في تحديد تاريخ نهاية هذا النشاط وسببه إلا بالاعتماد على أقوال صنوع. أليس غريباً هذا ؟! كيف لا نستطيع أن نحدد بداية ونهاية نشاط رائد من الرواد، إلا بالاعتماد على أقواله هو فقط ؟! الحقيقة – من وجهة نظري – أن هذه الريادة مشكوك في تاريخها وقيمتها وفي صاحبها، وتحتاج إلى دراسات كثيرة لكشف النقاب عن غموضها المريب.

يُفتح عادة في موسم الشتاء فقط. وطبقاً لصنوع فإن الخديوي رخص له، بعد أكثر من مائتي عرض قدمتها فرقته، أن يعرض ثلاث مسرحيات على مسرح الكوميدي في أمسية حفل مسرحي خاص. وكانت الفرقة حتى ذلك الوقت تعرض بانتظام يومين في الأسبوع في المسرح الفرنسي (١)(@). ربما مسرح الحفلات الموسيقية بالأزبكية. ويصف صنوع ما أدى إلى إغلاق مسرحه:

> وفي العام التالي، وبالتحديد بعد مائتي عرض أحسن الجمهور استقبالها، شرفني الخديوي بأن طلب مني أن أعرض ثلاث مسرحيات أخرى في حفل ساهر على مسرح الكوميدي فرانسيز (القاهرة). وقد قوبلت فرقتي بالتصفيق الجنوني من الجماهير، وحتى من سمو الخديوي نفسه. ولكن كانت هناك قبعات ضخمة (إنجليزية) في الصالة، أعداء التقدم والحضارة. (غاظهم أن يشاهدوا "جون بول" (John Bull) عرضة للسخرية والاستهزاء، وجوزيف برودم (فرنسا) (Joseph Prudhomme) أعظم قدرة، وكالعادة بحكم انحيازهم إلى البلاط، أوعزوا إلى الخديوي بأن في مسرحياتي (التي قمت بعرضها في ذلك المساء) تلميحات وإشارات خبيثة، تتعلق بشخصه وحكومته. وعليه، فقد أمر بإغلاق مسرحي أمام سخط الجماهير واستيائها (٢).

---

(1) - Najm (1967), 90.

(@) – هذه المعلومات – كما أشار سادجروف في هامشه - منقولة من كتاب الدكتور محمد يوسف نجم **المسرحية في الأدب العربي الحديث** (ص٩٠). وبالاطلاع على هذه الصفحة – وما قبلها - وجدنا الدكتور نجم يأتي بأقوال عن مسرح صنوع نشرتها أكثر من جريدة أجنبية مثل l'Egypte & L'Avvenire d'Egitto وبالاطلاع على هوامش الدكتور نجم، لاحظنا أنه لم يطلع على أصل هذه الصحف بل نقل معلوماتها عن طريق مقالة جانيت تاجر **طلائع المسرح الحديث في مصر**. ومقالة جانيت معتمدة اعتماداً كبيراً – في حديثها عن صنوع - على مقالة جاك شيلي المنشورة في صحف صنوع عام ١٩٠٦م، ومقالة جاك شيلي ما هي إلا ترجمة لمحاضرة صنوع عن مسرحه، ألقاها في فرنسا عام ١٩٠٢ في إحدى المناسبات. أي أن صنوعاً أصل المعلومات التي نقلها جاك شيلي التي اعتمدت عليه جانيت تاجر الذي أخذ عنها الدكتور نجم ! وبناءً على ذلك نجد – كالعادة - أن صنوعاً هو أصل المعلومات الخاصة بتاريخه وبمسرحه المزعوم. علماً بأن أقوال هذه الصحف خالية تماماً من ذكر صنوع، وخالية تماماً من أسماء المسرحيات، ومعانيها تدل بأنها تتحدث عن عروض عامة كعروض المحبظين أو أولاد رابية، وأكبر الظن أنها كانت تتحدث عن عروض الخواجة جيمز الإنجليزي. وللمزيد عن هذا الأمر، ينظر: محاكمة مسرح يعقوب صنوع – ص(٢٠٩-٢١٣).

(2) - Sauna, Ma vie, 12, and in a slightly different version in a speech by him in Chelley (September 1906), 29.

وليس معروفاً أي مسرحيات على وجه الخصوص أزعجت لآلئ القلنسوات البيضاء من الشعر المستعار من عظماء الجالية الإنجليزية. فيقال إن الإنجليز تقدموا بشكوى وأبلغوا عنه حليفهم، الوزير الأعظم الشأن، نوبار باشا، الذي كان يشاركهم حنقهم، وأنه نقل تعليقاتهم إلى الخديوي. ولتهدئة ألبيون (Albion) حامي مصر وصديقها، فصل صنوع، وأغلق مسرحه بعد ذلك بقليل (١).

ويقدم صنوع صورة هزلية ساخرة للإنجليزية في مسرحيته الهزلية ذات الفصل الواحد " ***السواح والحمار*** " التي يسخر فيها من رجل إنجليزي جون بول، الذي يحاول أن يستأجر حماراً، بسبب لكنته العربية المكسورة السخيفة، ولا توجد أي تفصيلات عن أي عرض لهذه المسرحية الصغيرة التي كتبت من صفحتين بين متعلقاته. ومن المسرحيات التي مازالت نصوصها باقية، لا يكاد يوجد عمل يمكن اعتباره ناقداً للخديوي وحكومته، فهو يثني على الخديوي إسماعيل في حقيقة الأمر، في عدة مناسبات، وعلى إنجازاته. ويسلم صنوع بأن مسرحيات ذات طابع سياسي هي التي أدت إلى وفاة مسرحه:

> ولكن حينما أردت أن أبين لسموه ما حققه مسرحي والممثلون من تقدم، عرضت أمام سموه مسرحيات جادة، ومسرحيات درامية من تأليف كبار الكتاب العرب، تتضمن تمجيداً للعدالة والحرية، وهجوماً على الاستعباد والظلم. حينئذ أسدل الستار على مسرحي للأبد، وتمت تصفية الفرقة (٢)(@).

ويذكر مارتين (Martin)، رئيس تحرير الجريدة الفرنسية، *ايلاستراسيون* (*Illustration*)، أن مجموعة من العوامل أدت إلى إغلاق مسرح صنوع :

> ولكن حينما أراد (صنوع) أن يجعل من المنصة منبراً يوجه منه النقد والسخرية للعادات الفاسدة المنتشرة في بلاط الخديوي. وحينما عرض مسرحية من تأليفه بعنوان " ***الوطن والحرية*** "، وحينما سار مشايخ الأزهر على طريق

---

(1) - Vingtrinier (1899), 28.

(2) - Sauna, Jublié, 8.

(@) – جميع المعلومات السابقة منقولة من أقوال صنوع، ولم يثبت صحتها حتى الآن.

صنوع، واقتفوا آثاره بتأليف وعرض مسرحيات عربية (@)، فقد أصدر الوالي قراراً بإلغاء المسرح الجديد (١).

ولا يعطى مارتين أي إشارة إلى محاولات إنجليزية للعمل على إغلاق مسرح صنوع. وقد تشير الإشارة إلى هجوم قام به صنوع على أخلاقيات البلاط، في هجومه على تعدد الزوجات في " ***الضرتين*** ". ومع ذلك فإن ما أثاره هذا الأمر من غبار في الشهور القليلة الأولى من حياة مسرحه لابد أن يكون قد هدأ بحلول عام ١٨٧٢م. ويؤيد البارون دي فو (Baron de Vaux) وجهة نظر مارتين في استنتاجه أن المسرح أغلق حين أقدم صنوع على " نقد تعدد الزوجات والتنديد بسرقات بعض الموظفين " (٢). وربما كانت مسرحية ***الوطن والحرية*** واحدة من المسرحيات الثلاث التي عرضت في الأمسية الأخيرة بمسرح الكوميدي، فلا يعرف أي شيء عن هذا العمل فيما عدا أنه استقبل استقبالاً جيداً (٣) وقد صرح صنوع فيما بعد أن المسرح العربي أغلق عندما ذكر في 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" (٤) ولا توجد تقارير في الصحافة المصرية المعاصرة توضح الأسباب الدقيقة لإغلاق مسرح صنوع (@@).

(@) – هذا الكلام منشور في كتاب فرنسي، أصدره بول دوبنيير صديق صنوع عام ١٨٨٦م. والغريب أن المتحدث يزعم أن مشايخ الأزهر ساروا على طريق صنوع في تأليف المسرحيات! فقد زعم صنوع من قبل أنه مثّل مسرحية ***ليلى*** لمحمد عبد الفتاح، فانتقل هذا الزعم من صنوع إلى أصدقائه فضخموا الأمر وقالوا بأن صنوعاً كان نبراساً لمشايخ الأزهر في التأليف المسرحي ! وهكذا يتضخم تاريخ الرجل، ويصبح أسطورة بفضل ما بذره من بذور وهمية، أصبحت أشجاراً وثماراً على يد من كتبوا عنه!

(1) - De Baignières (1886), 14.

(2) - De Vaux (1886), 31.

(3) - Bessières (1886), 38, Abul Naga (1972), 77 believes Muhammad Abd al-Fattah wrote this play.

(4) - Anon., "Tarjamat Hal Abi Nazzara ", Abu Naddara, 11:2 (28 February 1887), 9.

(@@) – ملاحظة جيدة من قبل سادجروف، ونضيف عليها هذه التساؤلات: أمن المعقول أن مسرح صنوع الذي يشاهدة الآلاف، يُغلق دون أية إشارة عن هذا الغلق في الصحف العربية والأجنبية ؟! أيعقل أن الخديوي إسماعيل يصدر أمراً بإغلاق مسرح صنوع، من غير نشر هذا الأمر في الصحف ؟! ألم يتأثر أي صحفي أو صاحب جريدة أو مشاهد - واحد من آلاف مشاهدي مسرح صنوع أمام هذا الغلق - فيكتب كلمة في أية صحيفة عن هذا الإغلاق ؟! هل مات جميع أفراد فرقة صنوع المسرحية موتاً فجائياً بعد غلق المسرح، ولم يعش فرد واحد يحكي لنا عن هذا المسرح وتاريخه وسبب غلقه ؟! الإجابة من وجهة نظري، أن هذا المسرح لا وجود له إلا في خيال صنوع وأصدقائه. أو أنه مسرح لا قيمة له، فلم تهتم به الصحافة من حيث تسجل بدايته أو نهايته أو نشاطه، لأنه مسرح للحواة أو للمحبظين أو لأولاد رابية.

ومن الممكن أن تكون أسباب مالية أيضاً كانت عاملاً مهماً أسهم في إغلاقه .. ففي مسرحيته "***موليير مصر وما يقاسيه***" يخبرنا صنوع كيف كان ممثلوه على شفا أن يرفضوا أن يمثلوا، لأنهم لم يكونوا يتسلمون رواتب منتظمة. وأخبرهم صنوع أنه سيذهب إلى قصر عابدين ليطلب من صديقه، خيري باشا، أن يكلم الخديوي أن يمنحهم مرتبات من مخصصاته (١). ففضلاً عن مبلغ المائة جنيه الوحيد الذي دُفع لهم، لم يرد إسماعيل لصنوع ما كان قد أنفقه على المسرح، ولذا اضطر صنوع أن يدفع ديون المسرح من جيبه الخاص بأن باع كل ما يملك (٢) قال جيرولد (Jerrold):

> إن صنوعاً .. قد وُعد بإعانة مالية لدعم مسرحه، وفي انتظار هذه المساعدة، كان قد خفض أسعار الدخول، ولذا فإن عمله لم يعد عليه بفائدة. فلم يكن الساخر القوى ليتوقع أن يكون حامياً لعمله، وبعد صراع، أنزل الستار للمرة الأخيرة، وكم كان حزن عملائه الفقراء (٣).

عندما بدأ صنوع مسرحه، فإنه اكتسب عدداً من الأعداء في البلاط الذين يمكن أن يكونوا قد خططوا لإغلاق مسرحه. فعندما أمر الخديوي علي مبارك، ناظر المعارف (وزير التعليم)، أن يزيد راتب صنوع بصفته مدرساً في المهندسخانة، عمل الوزير الغيور على فصل صنوع (٤). ويقر صنوع في مسرحيته "***موليير مصر وما يقاسيه***" أنه فُصل من وظيفته في اليوم الذي اشتغل فيه بهواية المسرح، وعمل في كتابة مسرحيته، ووجد نفسه في متاعب حقيقية، ويقول دي بنيير (de Baignières) مؤلف "مصر الساخرة ألبوم أبو نضارة" أن هذا الفصل حدث بعد قمع المسرح. فهجره تلاميذه وتوقف عمله. فقد كسب أعداءً، وبدافع الغيرة بدأوا يهاجمونه في الصحافة (٥). كان مبارك وزيراً للتعليم على فترات متقطعة بين ١٨٦٨م وأغسطس ١٨٧٢م، لكنه ظل مستشاراً للوزارة بعد هذه الفترة. وتحدس الناقدة، نجوى عنوس أن مبارك ربما قد رأى المسرح، وعلى الأخص ظهور

---

(1) - Najm (1963), 219 and 221.

(2) - Anon., "Tarjamat Hal Abi Nazzara ", Abu Naddara, 11:2 (28 February 1887), 9 and Najm (1963), 220.

(3) - Jerrold (1879), 217.

(4) - Najm (1963) 209-10.

(5) - De Baignières (1886), 14 and Najm (1963), 209.

النساء على المسرح، بصفتة بدعة قد تشتت أذهان الناس عن الأعمال الصالحة (١)(@). لكن مبارك، على أية حال كان أبعد ما يكون عن السلبية في روايته " ***علم الدين*** " وقد شجع جلال على ترجمة " ***طرطوف*** ".

عارض درانيت بك أيضاً أنشطة صنوع المسرحية، وهو المشرف على المسارح الخديوية، عارض بشدة تأسيس المسرح العربي من جانب صنوع. ويصرح صنوع، وهو يصفه بأنه ألد أعدائه أنه تمكن من أن يتفوق عليه في المكر (٢). وربما يكون درانيت قد خشى أن تقل رعاية الخديوي للمسرح الأوروبي بنمو المسرح العربي، فلا بد أن زيادة أعداد العروض العربية تعني نقصاً مناظراً في عدد الأعمال المعروضة في مسارح الدولة الثلاثة: الأوبرا والكوميدى ومسرح الحفلات الموسيقية، ومع ما يزيد عن مائتي عرض للمسرحيات العربية على مدى سنتين لابد أن تعديات حدثت سلفاً في مجال المسرح الأوروبي (@@).

ويذكر صنوع أن أعداءه كانوا قد بدأوا في الهجوم عليه في الصحافة، على الأرجح في الصحافة الأوروبية المحلية. فقد انتقد مقال في الجريدة الإيطالية "*مستقبل* مصر " (*L'Avvenire d'Egitto*) - نشر في الإسكندرية - صنوعاً لعدم اتباعه قواعد النحو والصرف، ولاستخدامه العربية العامية في مسرحياته، وردّ صنوع أن اللغة العامية هي في نهاية الأمر، ما يستخدمه كل الناس، حتى المتعلمين في حياتهم اليومية، وأنه يشعر أن الكوميديا يجب ان تعكس الحياة، وأن اللغة يجب أن تكون اللغة التي يستخدمها الجميع. وطبقاً للترجمة التي صاغها لهذه القصة في مسرحيته " ***موليير مصر وما يقاسيه*** " فإن

---

(1) - Anus (1984), 47.

(@) – علاقة علي باشا مبارك بمسرح صنوع، علاقة لا أساس لها من الصحة ولم يثبتها أي باحث حتى الآن. فهذه العلاقة ذكرها صنوع في مذكراته وفي مسرحيته ***موليير مصر وما يقاسيه***. والغريب أن بعض الباحثين أضافوا احتمالات وتوقعات كثيرة حول هذه القصة، فزادوا الأمر غرابة وطرافة.

(2) - Najm (1963), 200-1.

(@@) – عداوة باولينو درانيت باشا لصنوع ومسرحه، عداوة لم يتحدث بها إلا صنوع في مسرحيته ***موليير مصر وما يقاسيه***، وهي عداوة لم يثبتها أي بحث حتى الآن. ومن وجهة نظري أن هذه العداوة إحدى مزاعم صنوع الكثيرة، لأن درانيت باشا الذي سعى لغلق المسرح العربي لصنوع – كما يزعم صنوع – هو نفسه درانيت باشا الذي سيمد يد العون لسليم خليل النقاش – اللبناني – كي يدخل ويؤسس المسرح العربي في مصر عام ١٨٧٦م، كما سنرى فيما بعد.

ممثلي صنوع اتهموا الصحفي الإيطالي بأنه يحقد على الكاتب المسرحي. ودعوا الإيطالي أن يريهم مسرحية عربية كتبها هو، كانت المسرحية بشعة، كتبت بأسلوب أجرومي متكلف غريب. أُغرق الممثلون في الضحك عندما قرأوها وطوحوها عائدة إليه (١)وربما كان الصحفي هو دي مارشي (de Marchi) الذي عرض من قبل أن يترجم أوبرا إيطالية للغة العربية.

مسرحيات صنوع

لا يسلم عدد عروض المسرح العربي التي قدمت في هذين الموسمين بالضبط من التخمين، فصنوع يزعم أنه قد قدم أكثر من مائتي عرض في سنتين، بما في ذلك اثنتين وثلاثين مسرحية كتبها هو (٢)، ومائة وستين (٣) مسرحية عربية متنوعة (٤)، وكان جمهور المسارح الخديوية يتألف من الخديوي والحاشية والوزراء، وأمناء القصر، والإدارة والسلك القنصلي، والجهات الرسمية والجيش، والجالية الأجنبية والمسافرين، ويتألف مسرح صنوع الصغير من " البرجوازيين وصغار التجار والموظفين وعامة الناس" (٥)(@).

ومن هذه المسرحيات الثلاثين ونيف التي يقول صنوع أنه كتبها والتي عرضت على مدى سنتين، هناك ثمانية نصوص متاحة فقط اليوم (@@)، فلم ينشر أي من النصوص،

---

(1) - Ibid., 199-200 and 209.

(2) - Speech of James Sanua in Chelley (September 1906), 29; Sanua, Seconde conférence, 11; Sanua, Ma vie, 3; Parthenis, Egyptian publicist quoted in Bonneval (1906), 33, and Vingtrinier (1899), 28.

(3) - Karagoz, 6 Mau 1876, and Jules Barbier, L'Esbekieh (1873) quoted in Chelley (août1906), 25.

(4) - Sauna (1875), vii, and Sanua, Seconde conférence, 11.

(5) - Vingtrinier (1899), 17.

(@) – هذا الاقتباس مهم جداً، لأن كاتبه أحد أصدقاء صنوع، وقام صنوع بنشره في صحيفته بباريس، ومن المؤكد أن هذا الصديق سمع هذا الكلام من صاحبه صنوع. فالاقتباس يحدد جمهور مسرح صنوع الصغير، بأنه يتكون من صغار التجار والموظفين وعامة الناس. أليس هذا الجمور هو الجمهور الذي يشاهد عادة عروض الحواة والمحبظين وأولاد رابية، لأنه بالقطع يختلف عن جمهور المسارح الخديوية الكبرى، المكوّن من الخديوي والحاشية والوزراء .. إلخ. أليس هذا دليلاً على أن عروض صنوع المسرحية - ربما - كانت عروضاً للحواة والمحبظاتية وأولاد رابية.

(@@) – هذه النصوص نشرها الدكتور محمد يوسف نجم عام ١٩٦٣م، وهناك شكوك كثيرة حول صحة نسبتها إلى صنوع. وحول هذا الأمر، ينظر: محاكمة مسرح يعقوب صنوع – ص(٢٤٢-٢٥٠)، د.محسن مصيلحي – جيل بعد جيل – السابق – ص(٢٣-٥٤).

فيما عدا مسرحيتين إيطاليتين (@)، في ذلك الوقت وحتى طُبعت طبعة بيروت من مسرحياته لم يكن قد طبع سوى " ***موليير مصر وما يقاسيه*** " في بيروت في ١٩١٢م، وربما أعيدت كتابة هذه المسرحية أثناء وجوده في فرنسا. ويعتقد الناقد أبو النجا أن هذه الأعمال الاثنتين والثلاثين يمكن تقليصها إلى حوالي عشر مسرحيات صغيرة، وأن باقي مسرحياته إما مسرحيات نقدية ساخرة عنيفة ومسرحيات صغيرة، مأخوذة من الأعمال نفسها أو مسرحيات ارتجالية (١)(@@). ويعتقد دارسان آخران أيضاً: لوقا ونجم (٢) أن عدداً أصغر من المسرحيات كتب. وقد أقر صنوع أنه كتب وعرض العديد من المسرحيات الكوميدية والهزلية ذات الفصل الواحد، من بينها أوبريت من فصل واحد مثل " ***السواح والحمار*** " وثلاثة أعمال قصيرة أيضاً عرضت مع " ***البخيل*** " في يولية (٣).

وفضلاً عن المسرحيات الأصول المذكورة آنفاً، عرضت أيضاً مسرحيته الكوميدية " ***زواج الست وردة وأبن عمها*** " في هذه الفترة، وتتعلق المسرحية بسلسلة من مكائد العشاق التي يتظاهر فيها شاب مصري بأنه تاجر إنجليزي ليختبر وفاء حبيبته وتنتهي بزواج ثلاثي. وقد تكون هذه هي المسرحية التي تسمى بالفرنسية " ***مكافأة الوفاء*** " (٤) ويعطي إبراهيم عبده. وهو مؤرخ الصحافة العربية عناوين مسرحيات أخرى كتبها صنوع، فهو يدرج في القائمة مسرحيتين صغيرتين، " ***زوجة الأب*** "، التي تهاجم العجائز الذين يتزوجون فتيات شابات، و" ***زبيدة*** " التي تنتقد النساء الشرقيات اللاتي يقلدن بشكل أعمى

(@) – المسرحيتان المنشورتان – فقط - ليعقوب صنوع في مصر، هما: ***الأميرة الإسكندرانية*** عام ١٨٧٥م – وقد أوضحنا في تعليق سابق (ص١٦٣، ١٦٤) إنها ربما نُشرت بعد عام ١٨٧٨م – ومسرحية ***الزوج الخائن*** عام ١٨٧٦م. وهاتان المسرحيتان لا يمكن اعتبارهما دليلاً على ريادة صنوع للمسرح في مصر، لأن المسرحيتين منشورتان باللغة الإيطالية، وناشرهما هو جول باربييه صديق صنوع! ولا نعرف – حتى الآن - لماذا نشر صنوع مسرحياته باللغة الإيطالية ؟! ألم يقل إنه رائد ومؤسس المسرح العربي في مصر، فلماذا لم ينشر مسرحياته بالعربية ؟! هذا بالإضافة إلى عدم وجود أي دليل – حتى الآن - على تمثيل هاتين المسرحيتين. وبناءً على ذلك يمكن القول إن صنوعاً نشر مسرحيتين إيطاليتين أثناء وجوده في مصر، ولم يكن رائد الكتابة المسرحية العربية في مصر، لأن الطهطاوي ومحمد عثمان جلال وأبو السعود أفندي ومحمد عبد الفتاح سبقوه في هذا المضمار.

(1) - Abul Naga (1972), 90.

(@@) – نتفق مع هذا الرأي، لأنه يعضد احتمال قيام صنوع بعروض فنية ضمن أنشطة الحواة والدمى والمحبظاتية وأولاد رابية، التي تعتمد على المواقف والنصوص الارتجالية.

(2) - Luqa (1961), 53, and Najm (1963), 2.

(3) - Speech of James Sanua in Chelley (September 1906), 29.

(4) - Najm (1963), 214, and Karagoz, 6 May 1876 quoted in Sanua, Ma vie, 15.

نظيراتهن الغربيات (١)، مسجلاً عدداً كلياً يبلغ على الأقل ثلاثين مسرحية من هـذه الفتـرة المبكرة.

ويقتصر صنوع في مسرحياته الكوميدية التي كتبت في هذه الفترة علـى معالجـة مختلف الموضوعات الاجتماعية في النظام الاجتماعي التقليدي. وكذلك مخـاطر اسـتعارة العادات وأساليب السلوك الأوروبية دون اعتبـار وبـسرعة مفرطـة. وشخـصيات هـذه المسرحيات عادة ما يكونون من الطبقة الوسطى أو الطبقة الوسطى العليا مـن المـصريين والأجانب. أطباء، ورجال بنوك، وتجار، وحتى أمراء وباشوات. كانـت هـذه المجموعـة الاجتماعية التي تشكل غالبية جمهوره، رغم زعم أن جمهوره كان أوسع مدى، يتراوح مـا بين الفلاحين والعمال والوزراء. (٢) معظمهم نال حظاً طيباً من التعلـيم، وبعـضهم تلقـى تعليمه في أوروبا، وهم يعيشون في رغد، ولديهم القدرة على توظيف خدم في منازلهم. وهم لا هم لهم إلا أنفسهم كلية، ولا يبدون مهتمين بالمشكلات السياسية والاجتماعية في بلـدهم. ويعكس هؤلاء على الأرجح الدوائر البرجوازية التي كان صنوع يرتادها في هـذه الفتـرة. وعلى الرغم من أن بعض شخصيات صنوع من كبار الكتبـة أو مـوظفي البنـوك، إلا أن تصويره لهؤلاء الأدنى منزلة محايد بشكل عام وغير متعاطف (٣).

ومعجبو صنوع في فرنسا، مصدرهم بلا شك صنوع نفسه (@)، فهم يقولـون: فـي الواقع، سمحت له المنصة بملاحقة رذائل الحكومة، وفساد الموظفين. فعن طريـق حدوتـة ذكية، كان يكشف المتآمرين ويفضح لصوص المال العام. ويسخر مـن الطغـاة الـوطنيين والأجانب سواء بسواء. كما كان يتعاطف مع آلام الشعب ضد الأغنياء والمتخمين، ويطالب بتطبيق حقوق الإنسان - تميمته الكبرى وموضوعه الأثيـر - وذلـك لـصالح الـضعفاء والمعدمين (٤).

واذ كان يستخدم مسرحه كما قال أصدقاؤه لنقد أفعال الخـديوي، فـإن مـسرحياته الكوميدية، إذا كان ذلك كل ما كتبه، والذى اعتمده معظم شاهديه ترفيهاً غير ضـار علـى

---

(1) - Abduh (1953), 214.

(2) - Chelley (août 1906), 25.

(3) - Moosa (1983), 57 and 63.

(@) – نتيجة سادجروف هذه، تؤكد قولنا بأن تاريخ حياة يعقوب صنوع ونشاطه مصدرهما الوحيد هو صنوع نفسه، ومن الصعب على أي باحث أن يؤكد معلومات صنوع، بمراجع أو مصادر معاصرة لهذه المعلومات !

(4) - Vingtrinier (1899), 5.

الأرجح، قد أعطيت وزناً أكبر مما تستحقه لأول وهلة. يقول جون نينـــت (John Ninet) إن صنوعاً متنكراً تحت ستار الاستعراض الفكاهي الغليظ " سخر من كل أشكال إفراط عائلـــة الوالي " ويزعم جيرولد (Jerrold) أن صنوعاً وجه كل سهامه إلى جشع وزيف وسوء نيـــة الموظفين المصريين" ويقول إن صنوعاً قد " ضرب موظفي الحكومة الذين كانوا، بـــصفتهم أدوات الخديوي، طغاة الشعب " (١)كان جيرولد ونينت يرددان على الأرجح أقوال صـــنوع نفسه عن مسرحه، ومن المؤكد أن صنوعاً زعم الكثير لجدارة مسرحياته الاجتماعية، التـــي تراوحت حسب أقواله بين " المسرحية الهزلية التي تنزل العقاب بالرذيلة حتـــى الكوميـــديا النقدية للشخصيات والأخلاقيات والدراما التي تلهم المشاعر النبيلة والتراجيديات التى تصور أعمال البطولة وتحيي الذكريات الوطنية " (٢).

وقال فينتريير (Vingiririere)، في تاريخه القصير لمسرح أبي نضارة أن صـــنوعاً كتب عن موضوعات شتى :

> من ناحية أخرى كان الكاتب يُنوع في موضوعاته ابتداءً مـــن "الفـــارس" الصارخ و" الفودفيل " الهادئة، حتى الدراما والتراجيديا الرهيبة التي كانت تلقـــي الرعب في قلوب المشاهدين. كان يضحك الجمهور ويسليه، ويجول به في دروب الفانتازيا والخيال. وفجأة يغير الطابع والهدف. ثم ينتقل إلى الهجوم على الجريمة ومعاقبتها والثأر للمظلوم والقصاص مـــن الظـــالم والمـــستغل، والـــسخرية مـــن الماكرين وعبيد المتع الحسية، والأجانب الجشعين الذين جاءوا من أقصى الأرض ابتغاء التخمة والثراء. (٣).

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 هناك كلام عن الاستقلال " (٤).

كتب صنوع مسرحياته مزيجاً من اللغة العربية الكلاسيكية والعامية، مـــن غيـــر أن يصل إلى العامية النقية التي تستخدمها المسرحيات الهزلية المـــصرية الحديثـــة، واســـتخدم الحوار بمهارة تؤكد إلمامه باللغة، وتناول الموضوعات التـــي يتطـــرق الفلاحـــون إليهـــا،

(1) - Bessières (1886), 38; Ninet (1883). 128, and Jerrold (1879), 217.
(2) - Sauna (1875), vii.
(3) - Vingtrinier (1899), 17.
(4) - Najm (1963), 211.

والبرجوازيون والمجتمع الرفيع. وقال فينتريير (Vingiririere): وأصبح ممثلوه ماهرين في محاكاة شخصيات شعبية شتى. كان ميترى مشهوراً بتصوير الفلاح، وحبيب بتصوير التاجر وإستفان بتصوير الوغد، وعبد الخالق بالمهرج الهزلي وحنين بالأوروبي (١)(@) واستنسخ بشكل أصيل اللكنات المتنوعة، مثل اللكنات النوبية للخدم وأبي ريدة البربري وكعب الخير، ولكنة تيريزا الأوروبية في البورصة المصرية، ولهجة نعمة الله السورية في " ***الصداقة*** ". واستمد الكثير من كوميديا مسرحياته من اللكنات الغريبة لشخصياته غير العربية (٢). وكثير من مسرحياته الباقية تتضمن أغنية أو أشعاراً قصيرة تجئ في بداية المسرحية أو في نهايتها. لكن هذه الأغاني مجرد تنميق، ولا تحول مسرحياته إلى مسرحيات موسيقية أو أوبرات.

عندما أُغلق مسرح صنوع، ربما كان هناك شكل من النشاط المسرحي العربي، لكن ليس في مسرح الدولة. وقد حملت مجلة "*روضة المدارس المصرية* " تقريراً في أكتوبر ١٨٧٢م أن المسرحيات الأصلية، ربما بالعربية، عرضت أثناء الامتحانات في مدارس الدولة الخصوصية والتجهيزية (المدارس الخاصة والأعدادية) (٣) وبالمقارنة مع المدارس السورية يبدو أنه كان هناك مسرحيات أقل بكثير تعرض في المدارس المصرية، طبقاً للصحافة المصرية التي كانت تنشر تقارير من حين لآخر عن احتفالات الامتحانات وتوزيع الجوائز.

محاولات إعادة إحياء مسرح صنوع

كان لصنوع أنشطة ومجالات أخرى بعد أن كشف المسرح العربي عن أنشطته. ففي ١٨٧٢م أسس جمعية ثقافية، محفل التقدم. وعندما أغلقت هذه الجمعية في ١٨٧٣م تشكلت جمعية أخرى، جمعية محبى العلم والأوطان، لتحل محلها (٤). وقد أوقفت بأمر من

---

(1) - Ibid., 195.

(@) – الأسماء الواردة هنا - على أنها أسماء ممثلي فرقة صنوع المسرحية – هي أسماء شخصيات مسرحية ***موليير مصر وما يقاسيه***، ولم يثبت حتى الآن أن اسماً من هذه الأسماء كان ممثلاً في هذه الفترة، أو كان على علاقة بصنوع.

(2) - Moosa (1983), 62-5.

(3) - Rawdat al-Madaris al-Masriya, 3, 16 (end of Sha'ban, 1289 (1 November 1872).

(4) - Gendzier (1966), 42, and Sanua, Ma vie, 3.

الخديوي (@). ويعتقد نجم أن نشاط صنوع السياسي، وعلاقته بالأفغاني، وارتباطه بالجمعيتين، كانت كلها عوامل أساسية أدت إلى إغلاق مسرحه، ولكن من الواضح أن الجمعيتين تأسستا في وقت متأخر جداً (١). وعلى الرغم من انشغاله بأمور أخرى، فإنه لم يتخلّ عن فكرة إحياء المسرح المصري. فقد أوردت الجريدة الفرنسية، " *النيل* " تقريراً في ربيع ١٨٧٣م أن صنوعاً كان ينوي أن يعيد افتتاح مسرحه، وهكذا فإن صنوعاً قد اعتبر إيقاف مسرحه نكسة مؤقتة فقط:

> من أجل مواساتنا (بمناسبة ختام الموسم الشتوي) وعدنا جيمز سنوا بأن يعيد في الموسم الصيفي افتتاح مسرح الأزبكية العربي. ومن حُسن الحظ أن غيّر جيمز من مشروعاته وآرائه، وكرّس اهتمامه على معرض فيينا العالمي الذي يريد أن يقوم بوصفه باللغة العربية للمواطنين (٢)(@@).

ويبدو أن الجريدة، بقراءة ما بين السطور، كانت قلقة أن يؤدي إعادة افتتاح المسرح العربي إلى متاعب، ربما لأنه قد واجه سلفاً معارضة بالغة للغاية في دوائر الحكومة. فالمقال يقرر بتنهيدة تدل على الراحة أن صنوعاً قد غيّر رأيه، وكانت هناك أقسام أخرى من الصحافة الاوروبية أكثر تشجيعاً. فقد طالب جول باربييه (Jules Barbier) في جريدة *الأزبكية* (*L'Ezbekieh*) المسرحية في ١٨٧٣م بإعادة افتتاح مسرح صنوع. وأثنى على مبتكر المسرح العربي الذي قوبلت مسرحياته بحماس من جانب جمهور مفعم بالحيوية :

> هذه المؤلفات (مسرحيات صنوع وآخرين) لا تريد سوى العرض، فماذا ينقصها من أجل ذلك ؟ كل شيء. وماذا تبغي لذلك ؟ لا شيء تقريباً. يكفي في

(@) – لم نجد بحثاً واحداً – حتى الآن - استطاع أن يثبت بدليل واحد أن صنوعاً كوّن محفل التقدم أو جمعية محبي العلم والأوطان، و لم نجد خبراً واحداً معاصراً للأحداث يشير إلى هذا الموضوع. ويصعب على أي باحث الحديث عن هذا الموضوع بعيداً عن أقوال صنوع، لأنها المصدر الوحيد.

(1) - Najm (1963), s and w.

(2) - Le Nil, 61, Tuesday, 1 April 1873.

(@@) – هذا الاقتباس نقله سادجروف من عدد جريدة *النيل* الفرنسية، الصادر في ١٨٧٣/٤/١. ويُلاحظ فيه ذكر اسم (James Sanua) تارة، واسم (James) تارة أخرى. وفي اعتقادنا أن كلمة (Sanua) غير موجودة في العدد – وللأسف لم نستطع الحصول عليه – حيث قام بكتابتها سادجروف بصورة تلقائية، لاعتقاده أن الخبر يخص صنوع لا غيره. والدليل على ذلك أن هذه الجريدة اعتمدها سادجروف كثيراً - خصوصاً في هذه الفترة - عندما نقل منها إشارتي تمثيل مسرحية ***ليلى*** لمحمد عبد الفتاح، وكانت الجريدة تشير إلى اسم (James) فقط – أي الخواجة جيمز الإنجليزي - و لم تشر إلى اسم (Sanua). ويتأكد هذا الظن من خلال حوار سادجروف معي، عندما أكد لي أنه لم يجد خبراً صريحاً منشوراً به اسم صنوع، ولكنه وجد اسم جيمز.

رأينا جمع عدد كاف ومناسب لتكوين جمعية دراميـــة، تتأســـس برعايـــة أميـــر مصري. ويقوم المشتركون بتسديد المصروفات، وهي 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 صـــنوع. ولا ينبغي أن يطلب منه إلا دفع أجور الممثلين. ومن المؤكد أن الاشـــتراكات التـــي يتم تحصيلها مقدماً تفي بهذا الغرض. الأستاذ صنوع رجل لا يسعى إلى مكاســـب شخصية. كل ما يريده هو أن مجهوداته التي تكللت بالنجاح في البدايـــة لا تظـــل عقيمة. الممثلون موجودون، والمتفرجون موجودون، فلماذا لا ننجح؟ الأوربيـــون أنفسهم أصبحوا في النهاية يجدون متعة في هذه العروض، ومن الممكن ترجمـــة المسرحيات العربية إلى الفرنسية والإيطالية، بحيث يتمكن المشاهدون مـــن فهـــم الألفاظ التي تصعب عليهم، ولا شك أن الأشخاص الذين لـــديهم معرفـــة باللغـــة العربية، لن يلبثوا أن يزدادوا معرفة بها. نرجو أن تبذل في هذا السبيل مجهودات جديدة، وأن يتأسس المسرح العربي في نهاية الأمر (١)(@).

وكان باربييه ليدعم محاولات إعادة افتتاح مسرح صنوع مرة أخرى بعد ذلك ببضع سنوات. كان من الواضح أن هناك مدرستين فكريتين في الجالية الأوروبية تجـــاه مـــسرح صنوع العربي، كان هناك من يعارضه، وآخرون مثل باربييه يـــأملون بكـــل وضـــوح أن تتشكل جمعية درامية، مثل تلك التي وعد بها إسماعيل صديق باشـــا قبـــل ذلـــك بـــسنة أو زهائها. كانت أوصاف هذه الجمعية تضع المسرح أكثر اعتماداً على أسس مالية .. ولـــيس هناك أي إشارة إلى أن خطط صنوع لإحياء المسرح أثمـــرت. ففـــي ١٨٧٤م زار صـــنوع عواصم المدن وبلدان أوروبا الرئيسية، في مهمة شبه رسمية، وأثناء وجـــوده فـــي إيطاليـــا أجرى ترتيبات لعرض ثلاث من مسرحياته بالإيطالية في جنوا (Genoa). حيث كـــان قـــد كتب ثلاث مسرحيات بالإيطالية عن العادات المصرية، وكانت ناجحة للغاية فـــي المـــسارح الإيطالية في الشرق (في تركيا) وفي إيطاليا ذاتها أيضاً (٢)(@@).

---

(1) - Sauna (1875), x.

(@) – العبارة الأخيرة تؤكد أن المسرح العربي لم يتأسس في مصر حتى عام ١٨٧٣م، وهذا يعني أن مسرح صنوع – في حالة إثبات وجوده وتأثيره – لم يكن مسرحاً عربياً ذا أثر يذكر في تاريخ مصر. وربما هذه النتيجة تُفسر لنا لماذا لم نجد أية كتابات عربية عن نشاط صنوع حتى الآن.

(2) - Abduh (1953), 38-9; Sanua (1890), 4, and Vingtrinier (1899), 28, Landau (1969), 66 mistakenly believes these plays were written before the Arabic plays.

(@@) – المعلومات السابقة معتمدة على أقوال صنوع وأصدقائه، ولم يثبت صحتها حتى الآن، وقد فندناها وأوضحنا عدم مصداقيتها في كتابنا: محاكمة مسرح يعقوب صنوع – ص(٤٠، ١٤٤-١٤٦).

وهناك إعداد بالإيطالية لمسرحية " ***الأميرة الإسكندرانية*** " تسمى " ***الأرستقراطية الإسكندرانية*** "، وكوميديا من فصل واحد " ***الزوج الخائن*** " وكوميديا إيطالية في ثلاثة فصول " ***فاطمة*** ". عرضت هذه المسرحية الأخيرة في ١٨٧٠م، ربما بالعربية، وقدمت أيضاً بالفرنسية (١). وقد احتفظت عائلته بمخطوط مترجم إلى الإيطالية والفرنسية. وأثناء وجوده في فرنسا وإيطاليا وألمانيا، قرأ أعماله المسرحية لعديد من مديري المسارح، ولبعض رجال الأدب البارزين .. ونصحه الجميع أن يواصل عمله، مؤكدين له أن عرض مسرحياته لابد أن يثير اهتماماً حيوياً في أوروبا، ووُعد أيضاً بدعم مالي (٢).

وعندما عاد صنوع من إيطاليا، تسببت الطبيعة الثورية لقطعة كتبها شعراً في الغربة بينه وبين الخديوي. كان صنوع قد كتبها عن رحلته وقدمها للخديوي، معتقداً أنه سيرحب بها. وبدلاً من ذلك شن الخديوي حرباً على صنوع، لأنه قد تكلم بصراحة وحرية. وفيما بعد سخر صنوع من مشاعر الخديوي شعراً :

لا أريد نشر الحضارة في بلدي
هكذا يقول الخديوي بأعلى صوته
إن الحرية تفسد أخلاق شعوب الشرق الطيبة بأسرها
إنك بممثليك وتلاميذك وخطبك وكتابتك
تدفع الرعايا الطيبين إلى الثورة
وبخاصة بهذا المخطوط (٣).

بعد هذا الحدث تمكن خيري باشا صديق صنوع، وحامل أختام الخديوي من أن يقنع الخديوي إسماعيل أن صنوعاً كان مواطناً مخلصاً، وأعيد السماح له بدخول دوائر البلاط. وفي ١٨٧٥م نشر أحد معجبيه، جول باربييه مسرحية " ***الأرستقراطية الإسكندرانية*** " في مطبعته الخاصة. وفي المقدمة نشر باربييه مقالاً من " *الأزبكية* " الذي أشرنا إليه آنفاً، يطالب فيه بإعادة فتح المسرح العربي. وأهدى صنوع نفسه هذا الإعداد الإيطالي إلى خيري باشا، شاكراً له رعايته التي مكنته من أن يؤسس مسرحاً عربياً. وأقر بأنه اضطر إلى أن يرضخ تحت العبء (المالي) الثقيل الذي تطلبه إدارة مسرحه، الذي كان أعظم من أن يتحمله وحده، ولذا فإنه أغلق مسرحه .. قال صنوع إنه متأكد أنه بعد أن بذر الآن الفكرة،

(1) - Abduh (1953), 214.
(2) - Sauna (1875), viii.
(3) - Sauna (août1908), 34.

فإن آخرين سيحذون حذوه ويجنوا الفائدة. قال إنه قد قرر أن يركز مجهوداته على إعداد ترجمات لأعماله للمسرح الأوروبي. وطبقاً للمقدمة فإن هذه الترجمة الإيطالية للمسرحية قد عرضت سلفاً في الإسكندرية والقاهرة، وأن نجاح العرض شجعه أن يترجم بعض مسرحياته الأخرى (١).

وقد نشر باربييه مسرحية صنوع " ***الزوج الخائن*** " في القاهرة في ١٨٧٦م. وكان صنوع ما يزال لديه داعموه في الصحافة الأوروبية المحلية، فقد نشرت مجلة " *القره قوز*" الساخرة – لصاحبها (جابلان Jablin) - سيرته في ١٨٧٦م ونوّهت بأن محاولته الجريئة لخلق مسرح عربي قد تكللت بالنجاح الباهر (٢)(@). وقد بقيت نصوص مسرحيات أخرى، واحتفظت عائلته في باريس بنسخة من حوار بالفرنسية لم يُنشر، وبعد ذلك بسنوات في ١٨٩٠م، نشر صنوع قصة حب " ***فندق بابل*** " وهي مسرحية صغيرة في ست لغات. وليس من الواضح ما إذا كان أي من هذه المسرحيات الثلاث السالف ذكرها إعدادات عن مسرحيات عربية من الريبرتوار الخاص به في هذه السنين الأولى أم لا؟ وفي ١٩١١م نشر في باريس مسرحية قومية تؤيد العثمانيين " ***السلاسل المحطمة***" أو " ***النير المكسور*** " بالفرنسية (٣).

ولشدة نشاطه الصحفي بصفته صحفياً منذ ١٨٥٨م، فإنه نشر، في حوالي ١٨٧٤م، جريدته التهكمية الأولى (@@). ففي مارس ١٨٧٨م أصدر جريدتين في القاهرة، جريدة متعددة اللغات " *النميمة المصرية* " والجريدة العربية " *أبو نضارة زرقا*" وقد حظيت الأولى

---

(1) - Gendzier (1966), 45, and Sanua (1875), viii.

(2) - Karagoz, 6 May 1876 quoted in Chelley (août1906), 25.

(@) – المعلومات السابقة معتمدة على أقوال صنوع وأصدقائه – وهي منشورة في مذكرات صنوع في ملحق الكتاب الثاني - و لم يثبت صحتها حتى الآن.

(3) - Gendzier (1966), 40, and Moosa (1983), 53.

(@@) – لم يظهر دليل واحد على أن صنوعاً كان يعمل بالصحافة قبل عام ١٨٧٨م. كما أنه لم يصدر أية صحيفة قبل صحيفته ***أبو نظارة*** عام ١٨٧٨م. والغريب أن سادجروف لم يوثق كلامه هذا في أي من الهوامش. والحقيقة أن هذه الإدعاءات نشرها صنوع في صحفه على أنها منقولة من صحف أخرى تحدثت عنه – من باب المجاملة – مثل جريدة الحاضرة التونسية التي كتبت مقالة عن صنوع عام ١٨٩٦م، جاء فيها عن صنوع: إنه كان " من سنة ١٨٥٨م ملازم التحرير ناشر المقالات الرنانة في الصحف الإخبارية بالأقطار الشرقية والغربية بكل من اللغات العربية والإيطاليانية والإنكليزية والفرنسوية وفي سنة ١٨٧٦م أصدر صحيفة فكاهية هزلية سماها ***الثرثارة المصرية*** في لغات ثمانية ". جريدة ***أبو نظارة*** ١٤/٥/١٨٩٦.

بتوزيع واسع النطاق، حتى مُنعت لمهاجمتها الحكومة (١)(@). وكرست الأخيرة، وهي جريدة مصورة، أعمدتها بشكل خاص تقريباً لنقد الحكومة، الذي أغضب الخديوي، وأدى إلى نفي صنوع. ومنعت بعد أقل من شهرين. وقبض على صنوع ونفي في ٣٠ يونية ١٨٧٨م، طبقاً لنينت (Ninet)، لسخريته من البلاط وبسبب مسرحياته (٢). على الرغم من أن نشاطه المسرحي كان قد انتهى قبل ذلك بست سنوات، فإن مسرحه لا يبدو من المحتمل أن يكون عاملاً له مغزاه في طرده (من مصر).

بإغلاق مسرح صنوع في ١٨٧٢م انتهت مرحلة المسرح العربي المصري، وبعد ذلك كان السوريون هم من يحتكرون المسرح العربي. وعلى الرغم من أن كثيراً ممن ارتبطوا بالمسرح المبكر، صنوع وجلال والمويلحي وأنسي وعبد الفتاح وأبو السعود كانوا ما يزالون أحياء، عندما وصلت الفرق المسرحية الأولى في ١٨٧٦م، إلا أن هؤلاء المصريين لم يعودوا يبدون اهتماماً نشطاً بالمسرح العربي، فلم يكن الخديوي إسماعيل قد أعطى تشجيعاً كافياً لمشروعاتهم المسرحية، ولذا فإنهم قرروا دون شك أن يوجهوا اهتمامهم إلى أمور أخرى (@@). وكان الممثلون السوريون والكُتّاب الدراميون ليتلقوا أغلبية الدعم الرسمي في ذلك الوقت، بدعم من الصحافة الخاصة التي يسيطر عليها سوريون.

---

(1) - La Finanza, 59, 10-11 March and 29 March 1878, and Abduh (1953), 40 and 44.

(@) – توضيحاً لهذه العبارة نقول: إن جريدة ***أبو نظارة*** صدرت في مصر في مارس ١٨٧٨م، ولم يصدر صنوع غيرها من الصحف في مصر. أما جريدة ***النميمة المصرية***، فربما المقصود بها ***الثرثارة المصرية***، وهي جريدة لا وجود لها، كما بيّنا في تعليقنا السابق. أما منع الحكومة لجريدة ***أبو نظارة***، فهذا كلام صنوع وحده، ولم يثبت أي بحث - حتى الآن – هذه المصادرة.

(2) - Ninet (1883), 128, and Sanua, Ma vie, 4.

(@@) – تبرير مقبول - نوعاً ما - من سادجروف، ولكنه غير مقنع وغير منطقي! فصنوع .. إذا كان أسس مسرحاً عربياً، وكان معاصروه شهوداً على ذلك، أمثال: محمد عثمان جلال، وأبو السعود أفندي، ومحمد أنسي، ومحمد عبد الفتاح .. فكيف يصمت صنوع ومعاصروه أمام قدوم أول فرقة مسرحية عربية إلى مصر عام ١٨٧٦م، وقول صاحبها – سليم خليل النقاش ومعظم الصحف في ذلك الوقت – بأن هذه الفرقة هي أول فرقة مسرحية عربية تعرض المسرحيات باللغة العربية في مصر، وأن صاحبها – سليم النقاش – هو مؤسس المسرح العربي في مصر، وهو أول من أدخل المسرحيات باللغة العربية في مصر ؟! من المؤكد أن سادجروف يعلم هذه الإشكالية منذ البداية، فأراد أن يمهد لها بتبريره هذا.

الفصل الخامس

المسرح العربي السوري في مصر

(١٨٧٦ – ١٨٨٢م)

توقف النشاط المسرحي باللغة العربية، وذلك بعد انتهاء عروض المسرحيات العربية في صيف ١٨٧٢م. وكادت هذه العروض أن تكون نهاية المسرح المصري الذي يقوم على تنظيمه وكتابته مصريون لبعض الوقت. وفي ١٨٧٦م جاء أول تدفق لفرق مسرحية سورية قُدر لها أن تسيطر على المشهد المسرحي حتى نهاية القرن. وقد توافق وصول الفرق المسرحية السورية مع نمو الصحافة العربية التي يديرها مهاجرون سوريون في مصر. فقد أدى إلغاء احتكار الحكومة للمنتجات الزراعية في عهد سعيد إلى تدفق الأوروبيين الذين يتوقون إلى الاتجار، مصحوبين بحشد كبير من السوريين المسيحيين والمالطيين (١). كانت النزاعات الدموية الضروس بين المسيحيين والدروز في لبنان في ١٨٦٠م عاملاً قوياً في تشجيع موجة الهجرة. وترك معظم المهاجرين السوريين سورية في ١٨٧٠م، لأن اقتصادها المتخلف لم يكن قادراً على استيعاب كل الطلبة الذين يتلقون تدريباً في المدارس هناك (٢).

وسرعان ما وجد الصحفيون السوريون أنفسهم في مصر، حيث كان الخديوي إسماعيل قد أعطى إعانات سنوية لبعض الصحف الدورية العربية البارزة في بيروت، *الجنان* النصف شهرية التي تأسست في ١٨٧٠م، وشقيقتها جريدة " *الجنة* " (٣). وقد ظهرت أول جريدة منتظمة يسيطر عليها سوريون في مصر، " *حديقة الأخبار*" في الإسكندرية في ١٨٧٣م (٤)(@). وفي عام ١٨٧٦م تأسست أشهر جريدة سورية " *الأهرام* " في الإسكندرية

(1) – Ninet (1883), 123.

(2) - "Abna Suriya fi Misr wa'l-*Mufid*", Thamarãt al- 375, 3 April 1882, 1 in Cioeta (1979), 197.

(3) - Abduh (1942), 14.

(4) - Le Nil, 17 June 1873.

(@) – جريدة " *حديقة الأخبار* " صدرت في بيروت عام ١٨٥٨م، ولم تصدر في الإسكندرية عام ١٨٧٣م كما ذكر سادجروف، علماً بأن سادجروف في آخر دراساته صحح هذا الأمر، وذكر إن جريدة *حديقة الأخبار* صدرت في يناير ١٨٥٨م، وكانت تغطي الأمور السياسية والتجارية والعلمية والأدبية والتاريخية. للمزيد، انظر: فيليب دي طرازي – تاريخ الصحافة العربية – الجزء الأول – المطبعة الأدبية – بيروت – ١٩١٣م – ص(٥٥)، فيليب سادجروف – بحث (الصحافة الأوروبية في مصر في عهد الخديوي إسماعيل The European Press in Khedive Ismâ'îl's Egypt)، قدم في الندوة الدولية الثانية في باريس عن (تاريخ الطباعة والنشر بلغات وبلاد الشرق الأوسط History of Printing and Publishing in the Languages and Countries of the Middle East) في الفترة من ٢-٤ نوفمبر ٢٠٠٥، ص(١٣).

على يد الأخوين تقلا، وتبعتها جريدة يومية "*صدى الأهرام*". نشرت هذه الصحافة المملوكة لسوريين عدداً متزايداً من التقارير عن النشاط المسرحي، على النقيض من الإشارات التي كانت تنشرها الصحف من آن لآخر في أوائل سبعينات القرن. أظهر الكثير من رؤساء التحرير والصحفيين اهتماماً شديداً بالمسرح، وكان بعضهم قد كتب مسرحيات في شبابهم في بيروت، وكان آخرون ليصبحوا نشطين في الحركة المسرحية في مصر.

وفى بواكير ١٨٧٥م جاءت الدلائل على أن إحياء المسرح العربي في مصر كان وشيكاً. فقد نشر مكتب مجلة بيروت في القاهرة "*الجنان*"، تقريراً جاء فيه أن نجاح المسرح الأوروبي في مصر قد ألهم العرب أن يستنسخوه (@) قالت المجلة :

> لقد أبدى فخامة الخديوي اهتماماً على امتداد عدد من السنين في كتابة 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 المأثورة، ويدركون إمكانيته على إصلاح العادات التي تحتاج إلى إصلاح، وقدرته على إطلاعهم على الأحداث التاريخية سوف يفهمون الهدف من المسرح، ويثنون على أولئك الذين أدخلوه. ونحن نعتقد أنه أمر حيوي (للناس) أن ينشغل بالهم بهذا الأمر، وأن من الواضح أنه في سبيله للتنفيذ (١).

(@) – كلام سادجروف في هذه الفقرة يدل على أن مصر شهدت مسرحاً عربياً ممثلاً بصورة منتظمة ولكنه مات، ومن ثم جاءت مرحلة إحيائه. وهذا الكلام غير دقيق؛ لأننا لم نشهد هذا المسرح المنتظم، وكل ما وجده سادجروف من قبل، كان عبارة عن عروض عربية متقطعة غير منتظمة، وليست لها ملامح واضحة، ولا نعرف أصحابها على وجه الدقة بخلاف الخواجة جيمز الإنجليزي. والدليل على ذلك أن مراسل مجلة *الجنان* كتب تقريراً عن رغبة المصريين في استنساخ المسرح الأوروبي. وربما قصد سادجروف بهذا الكلام نشاط صنوع المسرحي الذي لم نجد أدلة عليه سوى كلام صنوع وأصدقائه.

(@@) – هذا دليل على أن المعروف من المسرح العربي حتى عام ١٨٧٥م، يتمثل في المسرحيات المطبوعة باللغة العربية – مثل: ***الفخ المنصوب للحكيم المغصوب*** لمحمد عثمان جلال، ***وعايدة*** لأبو السعود أفندي، ***وليلى*** لمحمد عبد الفتاح – من غير الإشارة إلى مسرحيات عربية ممثلة. ولو كان نشاط صنوع موجوداً، ما كانت أنكرته المجلة.

(@@@) – دليل آخر على عدم وجود مسرحيات عربية ممثلة بصورة منتظمة في مصر قبل عام ١٨٧٥م. ولو كان نشاط صنوع موجوداً لبادرت المجلة في إثباته، أو على أقل تقدير، تحدث عنه.

(1) - "Misr", al-Jana, 6, 15 March 1875, 195-6.

سليم النقاش و " التياترو العربي "

استطاع السورى سليم النقاش إقناع الخديوي، من خلال مساعي درانيت الحميدة(@)، أن يدعم تكوينه فرقة مسرحية محترفة في بيروت : كان سليم النقاش (١) (١٨٥٠-١٨٨٤م) ابن أخ الكاتبين الدراميين نقولا ومارون النقاش، رائدي المسرح السوري (@@). وقد درس الفرنسية والإيطالية في المدرسة، وعمل في بيروت في مصلحة الرسوم الجمركية، وأسهم أيضاً في الصحافة اللبنانية. وما أن أتم فريقه تدريبه تماماً حتى نوى أن يأتي إلى مصر ويبدأ من جديد نشاطاً مسرحياً عربياً، وربما كان الهدف إنشاء مسرح خاص لفرقة النقاش في مصر. وقد أصدرت جريدة " *الجوائب*" تقارير من بعض الجرائد في الإسكندرية أن الخديوي كان قد أمر بإنشاء مسرح في القاهرة، وآخر في المنصورة في وجه بحري، وأن

(@) – ذكر صنوع وأصدقاؤه أن درانيت باشا كان وراء إغلاق المسرح العربي لصنوع، خوفاً من نجاح المسرح العربي وانتشاره على حساب المسرح الأوروبي. والسؤال الآن: كيف يفعل درانيت باشا هذا، وبعد أربع سنوات يشجع فرقة سليم خليل النقاش البيروتية للقدوم إلى مصر لإدخال المسرح باللغة العربية فيها ؟!

(1) - Salim al—Naqqãsh was a Christian from Beirut. *See* Ibrahim Hamada, "*Ayida* hayn Virdi wa'l-Naqqash", *al-Majalla*, 6, 69 (Cairo, October 1962), 67-72; Matti Moosa, "Naqqash and the rise of the native Arabic theatre in Syria", *Journal of Arabic Literature*, 3 (1972), 106-17, and Niqula Yusuf, *A'lam min al-Iskandariya* (Alexandria, Mansha'at al-Ma'arif 1969), 464-9 and "Salim, al-Naqqash, Ra'id al-Sihafa wa'l-Masrah", al-Adib, 25, 10 (1 October 1966), 2-6. Najm has republished his plays *'A'ida, Mayy, al-Kadhub, Ghara'ib al-Sudaf, and al-Zalum in al-Masrah, al-'Arabi: Dirãsat wa-Musus.5. Salim al-Naqqash* (Beirut, 1964).

(@@) – ربما لا يتفق القارئ مع سادجروف في وضع نقولا النقاش مع شقيقه مارون النقاش في سلة واحدة للريادة المسرحية. ومما يؤيد وجهة نظر القارئ، أن نقولا النقاش رجل قانوني أكثر من كونه مسرحياً، حيث كتب ثلاث مسرحيات – هي: الشيخ الجاهل، والموصي، وربيعة – مقابل ترجمته وتأليفه لأكثر من خمسة عشر كتاباً في القانون، مثل: قانون الأراضي، وقانون الجزاء، وقانون أصول المحاكمات، وقانون التجارة، ورسالة في القانون، وقانون الأبنية، وقانون تشكيلات المحاكم. وعلى الرغم من ذلك، فمن المحتمل أن سادجروف يكون محقاً في اعتبار نقولا من الرواد المسرحيين، وذلك بناءً على دراسته (المسرح العربي في سورية بعد مارون النقاش The Syrian Arab Theatre After Marun Naqqash) المنشورة في مجلة (Archiv orientalni) مجلد ٥٥ عام ١٩٨٧م.

العروض بهما ستكون باللغة العربية (١)(@). ولسوء الحظ لم يُشيد أي من هذين المسرحيين مطلقاً، ولا يعرف عنهما أكثر من هذا.

تأخرت فرقة النقاش في بيروت لتفشي الكوليرا، وحظر دخول المسافرين مصر نتيجة لذلك. كان يجب أن تصل إلى القاهرة في سبتمبر ١٨٧٥م، ووصلت الأزياء مصر قبل الممثلين بزمن طويل، وكانوا قد تدربوا عليهما، وعرضوا استعداداً لرحلتهم مسرحيات مارون النقاش " ***البخيل*** " و" ***هارون الرشيد*** " و" ***السليط الحسود***". ومسرحيتي سليم " ***عايدة*** و ***ميّ*** " ولكي يرضوا الجماهير المصرية كانوا قد تعلموا في بيروت ألحاناً مصرية علمهم إياها بطرس شلفون (٢)(@@). وأخيراً بعد تأخير طويل، وصلت الفرقة إلى مصر في ديسمبر ١٨٧٦م. ونقلت جريدة الأهرام بالإسكندرية نبأ وصول الممثلين والممثلات في مقال عن المسرحيات العربية، رحبت فيه الجريدة بوصول الدراما العربية إلى مصر، جاء فيه :

---

(1) - al-Jawa'ib, 755, 16 June 1875.

(@) – حديث سادجروف هنا جاء بصورة عامة، فأضاع الحقيقة التاريخية، بغير عمد. فلم يكن قصد الخديوي إنشاء مسرح لفرقة سليم النقاش، بل كان قصده إنشاء مسرح للنقاش يعرض فيه المسرحيات باللغة العربية في مصر لأول مرة، بصورة منتظمة. والأدلة على ذلك كثيرة، ومنها: حديث سليم النقاش في مقدمة مسرحيته **ميّ** المنشورة عام ١٨٧٥م – قبل قدومه إلى مصر بعام واحد – بأنه أراد خدمة الخديوي إسماعيل " بإدخال فن الروايات في اللغة العربية إلى الأقطار المصرية". كذلك ما أخبرتنا به مجلة *الجنان* – في يولية ١٨٧٥م – بأن الخديوي إسماعيل مهتم بإنشاء مسرحيات عربية، وقد وقع اختياره على سليم النقاش للقيام بهذه المهمة. كما أخبرتنا المجلة نفسها – في أغسطس ١٨٧٥م – بأن الخديوي إسماعيل صرح لسليم النقاش بإدخال " فن الروايات باللغة العربية إلى الأقطار المصرية ". أليست هذه الأقوال أدلة على أن مصر لم تعرف العروض المسرحية العربية المنتظمة من قبل ؟! أو أن ما تم عرضه قبل قدوم سليم النقاش لا يعدو أكثر من عروض متقطعة لا قيمة لها، كعروض الحواة والمحبظين وأولاد رابية؟! وربما السؤال الملح الآن: أين يعقوب صنوع أمام هذا كله ؟! ألم يكن موجوداً في مصر، وكان على وفاق كبير مع الخديوي، تبعاً لأقواله في مذكراته؟! فكيف يقف صنوع مكتوف الأيدي أمام سليم النقاش الذي يسلب منه حق ريادة وتأسيس وإنشاء المسرح العربي في مصر ؟! وأين كتابات وردود معاصرو صنوع من هذا الأمر، أمثال: محمد عثمان جلال، وأبو السعود أفندي، ومحمد أنسي، ومحمد عبد الفتاح ؟!

(2) - Shalfun (1906), 117.

(@@) – لم تتعلم فرقة سليم النقاش الألحان المصرية في بيروت، بل في الإسكندرية بمصر. قال في ذلك بطرس شلفون: "جاء سليم النقاش وأديب إسحاق إلى الإسكندرية سنة ١٨٧٦م، وكنت يومئذ فيها فدعاني النقاش إلى تعليم الجوق فن التلحين على الأنغام المصرية فأجبت طلبه مجاناً، فعلمتهم ثلاثة أشهر". بطرس شلفون - التمثيل العربي - مجلة *الهلال* - السنة ١٥ - الجزء الثاني - ١/١١/١٩٠٦ - ص(١١٧).

غني عن القول أن عرض (تشخيصات) المسرحيات كان أحد الوسائل الأولية لدمج المجتمع وتقوية بنائه ... وعلاوة على ذلك أن كل البلاد المتحضرة تعطي هذا الأمر اعتباراً بالغاً، وتشجع الوسائل للوصول (بالمسرح) إلى الكمال. ولذا فإن من دواعي سرورنا أن نرى أن بعض شبابنا العربي قد أصبحوا مرتبطين بهذا المجال، وانغمسوا فيه، ودرسوا 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 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 حكمته كل العارفين بفنه (@).

تحدثت المقالة عن مهارة الممثلين، وشعر الكاتب أنه واثق من أن عروض الفرقة سوف تسر 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) (١) وكما حدث في مقالات سابقة عن المسرح، كان التأكيد على جوانب التمدين للمسرح، فقد كان كثير من الصحفيين الأوائل يرون أنفسهم مصلحين ومعلمين، يبذلون أقصى جهدهم، ليصلوا بمواطنيهم إلى مستوى الحضارة الأوروبية. وكان الأخوان

(@) – نص هذا الاقتباس المنشور باللغة العربية في جريدة الأهرام، جاء هكذا: " لأمر غني عن البيان أن تشخيص الروايات يعد في الوسائل الأولى التي بها أدمجته الهيئة الاجتماعية وأحكم نظامها وما تم عن هذا المبدأ الحسن من الفوائد الجلية يقصدنا عن الإسهاب في الشرح لتثبيت ما أوردناه فضلاً عن أن جميع البلاد المتمدنه توالي هذا العمل أتم مراعاة وتسهل السبل لإتقانه. وبناء على ذلك يسرنا أن نرى وأبنائنا نحن العرب شباباً أقدموا إلى ساحة هذا المضمار وخاضوا في جوانبه وتعلموا جميع أبوابه وأدركوا ما أدركوا بحزم اقترن بالثبات وأحكموا ما أحكموا بجهاد قومته الفطنة فرجعوا إلينا فوارس محنكة. وكان ممن نبغ فيهم وحاز قصب السبق بينهم ذاك الفتى اللبيب والحاذق الأديب سليم أفندي نقاش الذي تلقى هذا الفن عن عمه المرحوم الخواجا مارون النقاش مبدع هذا العلم في الأقطار السورية ويسرنا الآن أن نعلن بأنه حضر في هذه الأثناء إلى مدينتنا الإسكندرية مع رفقته المؤلفة من رجال ونساء ليقد للجمهور ثمرة تعبه مؤملاً أن يكون سعيه مشكوراً ".

(1) - Anon., ‘‘al—Riwayat al-’Arabiya’’, *al-Ahram*, 20, 16 December 1876.

تقلا رئيسا تحرير " *الأهرام* " مهتمين بوجه خاص بالمسرح، فقد كتب سليم تقلا عدة مسرحيات بالعربية (@) عندما كان مدرساً بالمدرسة البطريركية ببيروت.

وقد أوردت جريدة " *المرقاب المصرى* " (*Moniteur Egyptien*) تفاصيل الفرقة:

> تتألف هذه الفرقة من اثنى 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 جدداً، وبعض الممثلات. وهي مهمة صعبة في سورية وبعد عامين أو ثلاثة أعوام من التدريبات الشاقة استطاع أن يحقق هذه النتيجة المرضية(١)(@@).

ومهما كانت الصعوبات التي واجهها، ليجد ممثلاته الأربع في بيروت، فمن الأرجح أن الأمر كان ليصبح أكثر صعوبة في مصر. فقد كان المصريون ما يزالون ينظرون إلى مهنة التمثيل بازدراء، فكان المسلمون المحافظون على دينهم بكل صلابة ما يزال ضميرهم غير راضٍ عن مهنة التمثيل، فلم يدخلوا المسارح الأوروبية في القاهرة والإسكندرية، حيث يرون الرجال يختلطون بالنساء السافرات بدون تمييز أمام أعين الجميع، فبالنسبة لمعظم المصريين كان من المشين لنسائهم أن يشتركوا في الفرقة (٢).

كان من المنتظر أن يكون عرضهم الأول " ***هارون الرشيد*** " الذي كتبه مارون النقاش عم سليم النقاش (والذي عرض على المسرح لأول مرة في يناير ١٨٥٠م في بيروت) وغالباً ما يذكر العنوان القصير لا العنوان الكامل " ***أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد*** ". كانت هذه المسرحية مؤسسة على قصة " النائم واليقظان" التي حكتها شهرزاد في الليلة المائة والثالثة والخمسين من " ألف ليلة وليلة ". وهي قصة رجل من العوام - أبو الحسن - الذي يقع ضحية لخدعة من الخليفة هارون الرشيد، وتحقيقاً لحلم يقظة يصبح أبو الحسن خليفة لبغداد ليوم واحد، ويفشل كخليفة، ويعاد إلى بيته الأصلي في حالة تخدير. وأثناء عمله خليفة يقنعونه بأن يسمح بزواج أخيه سعيد من الفتاه دعد، التي كان أبو الحسن

(@) – منها مسرحية " ***أيوب البار***"، و" ***متريدات*** ". انظر: لويس شيخو - تاريخ الآداب العربية – الجزء الثاني – ص(١٣٠).

(1) - *Le Moniteur Egyptien*, 17 December 1876, from Khoueiri (1978), 168, and (1984), 93.

(@@) – هذه التفاصيل من خلال هذا الخبر المنشور، ذكرها جانيت تاجر عام ١٩٤٩م، للمزيد، انظر: جانيت تاجر - طلائع المسرح الحديث في مصر – السابق – ص(٢٠٠، ٢٠١).

(2) – Lott (1867), 1, 94, and Rizq (1937), 21.

نفسه يريد الزواج بها. وقد لحنت كلمات المسرحية جزئياً، وعرضتها فرقة سليم في بيروت. وكان من المنتظر أن تعرض في مسرح زيزينيا بالإسكندرية في يوم السبت ٢٣ ديسمبر في الساعة الثامنة والنصف مساء. كان هذا أول عرض لمسرحية بالعربية في الإسكندرية، ففي حين اقتصر النشاط المسرحي على القاهرة في زمن صنوع، أصبح الآن يتبادل بين القاهرة والإسكندرية، وهو يعكس بذلك أهمية الإسكندرية بصفتها مركزاً تجارياً حكومياً.

وعدت " *الأهرام* " أن تصدر معلومات أكثر عن هذا الحدث في أعمدتها، أو في أعمدة شقيقتها الصحفية " *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 في أن يقوم بعرض مسرحيات، وبسبب ضغط المساحة من أجل الأخبار الرسمية. لم تنشر الجريدة هذا النبأ حتى فبراير في ختام العرض. قد أعلنت إحدى المكتبات المحلية مكتبة السوري حبيب غرزوزي عن بيع كتاب مارون النقاش "***أرزة لبنان***"، وكذلك بيع مسرحيتيه " ***السليط الحسود***" و" ***البخيل*** " (١).

وعرضت فرقة سليم المعروفة باسم " التياترو العربي" يوم الخميس ٢٨ ديسمبر عملاً آخر من ريبرتوارها، والذي يرجح أنه عُرض لأول مرة في ١٨٥١م ***السليط الحسود***. تحكي هذه الكوميديا الموسيقية قصة التنافس على طلب يد فتاة للزواج، يفشل مسعى سمعان - وهو شاب متشائم – في الزواج من ابنة مدرسه راحيل، وعن طريق سلوكه الأحمق يدفعها إلى يدي منافسه. تكتشف خطة سمعان الغيورة وهو يدس السم للزوجين المتزوجين حديثاً، لكن يُغفر له. أصدرت " *الأهرام* " نبأ عن العرض، ونال العرض استحسان الجمهور إلى حد أنه ما أن أعلن الموعد حتى حدث اندفاع على المسرح، وبيعت كل المقاعد. عزفت الفرقة الموسيقية ألحاناً شتى، ثم رفعت الستارة ليلقي سليم على الأرجح خطبة، يثني فيها على الخديوي وحاكم الإسكندرية. تفوق الممثلون على أنفسهم، وتأثر الجمهور تأثراً شديداً، ونقلت الأهرام تقريراً جاء فيه أن المسرح كان مزدحماً في هذه المسرحية مثلما كان في ليلة الفرقة الأولى.

(1) - *al-Ahram*, 21, 23 December 1876, and *al- Waqa'i al-Misriya*, 696, 11 February 1877.

أعيد عرض " ***هارون الرشيد*** " في يوم السبت ٣٠ ديسمبر (١)، وعلقت الجريدة قائلة إن العرض كان في أساسه عرضاً متقناً يثبت تحسناً تدريجياً في العرض، وكفاءة متزايدة للممثلين، وكما يحدث في معظم التقارير الصحفية المعاصرة عن المسرح العربي، نقل التقرير مجرد التفصيلات الضئيلة عن العرض، ولم يكد يذكر أداء الممثلين كل على حدة في هذه التقارير، ولم يذكر أي شيء مهم عن المسرحية نفسها، أو العرض، أو التمثيل، أو الموسيقى، أو المناظر المسرحية، كان الكاتب متأكداً أن عروضهم سوف تكتسب ثناء أكبر في المستقبل، وتمنى لهم النجاح مرة أخرى.

إن مسرحية سليم ذات الثلاثة فصول " ***ميّ وهوراس*** " التي تأسست على تراجيديا كورنيّ (Corneille) " ***هوراس*** " (التي عرضت لأول مرة في ١٦٤٠م) كانت ستعرض يوم السبت ٦ يناير ١٨٧٧م (٢) وكان هذا الإعداد نثراً أو شعراً قد كُتب في تمام ١٨٦٨م وقُدم في بيروت في ١٨٧٥م وكان سليم قد أضاف فيما بعد بعض الأغاني شعراً. وكانت بعض الألحان لأغنيات فرنسية شعبية مثل " الشعب الفرنسي"، و"مالبروك" (*Malbrouk*) (مارلبورو *Marlborough*) يذهب إلى الحرب. كان سليم قد التزم بالقصة الأصلية، واحتفظ بشجاعة بالإشارات 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 بين ألبا وروما تقسم العائلة، فالفتاة الرومانية ميّ (كاميل Camille) مخطوبة لألبان كورياس (Alban Kuryas)، وأخته ملكة (سابين Sabine) مخطوبة لشقيق ميّ هوراس، وفي مبارزة فردية يقتل هوراس كورياس، ثم يقتل شقيقته ميّ، لأنها تظل وفية لخطيبها. وقد أعلن حبيب غرزوزي في الصحافة عن بيع طبعة بيروت من هذه المسرحية بفرنك ونصف، وكذلك طبعة من ترجمة سليم لـ (***عايدة***) فيردي بفرنكين (٣).

عرضت " ***عايدة*** " العربية في هذا الموسم القصير، وفي ١٨٧٥م كان سليم قد نشر في بيروت إعداداً لها من خمسة فصول في نثر موزون (سجع) وشعر، من نص كلمات لتراجيدياه الأوبرالية، التي اتخذت منظراً لها مصر. وحافظ في ترجمته على بعض موسيقى

(1) - *al-Ahram*, 22, 30 December 1876, and 24, 13 January 1877 in Khoueiri (1978), 169 and (1984), 94.

(2) - *al-Ahram*, 23, 6 January 1877.

(3) - *al- Waqa'i al-Misriya*, 696, 11 February 1877.

فيردي مضيفاً إليها بعض ألحان شعبية عربية، رغم أنه غيّر بعض المناظر المسرحية، وحذف الإشارات إلى الآلهة المصرية القديمة إيزيس وأوزوريس، وفسّر سليم في المقدمة أنه قام بالإعداد لأنه كان قد رأى عرضاً لـ" ***عايدة*** " أثناء زيارته لمصر في تلك السنة. تبدأ الترجمة المنشورة بإهداء شعري إلى راعي سليم، الخديوي إسماعيل، وتتضمن أيضاً إهداء إلى ج. أنطونيادس أحد سكان الإسكندرية، يصفه سليم بأنه أحد المحسنين إليه، ولا ينسى أن يطري على الخديوي إطراء مفرطاً مرة أخرى يؤكد فيه أنه جاوز الإسكندر وتشوسروس (Chosroes) وقيصر في أعماله.

وأعيد عرض " ***ميّ*** " فيما بعد في مايو، ومسرحية أخرى علاوة على ذلك من ريبرتوار الفرقة في بيروت، وعرضت مسرحية حبيب مسك " ***الكذوب***" (١). وتتعلق هذه الكوميديا التي كتبت من ثلاثة فصول، والتي تأسست على مسرحية كورني ***الكذاب*** (التي عرضت لأول مرة في١٦٤٣م) بمحاولات شابين. ديب (دورانتي Dorante) وسعيد (السيب Alcippe) أن يكسبا يدي محبوبتيهما، ديب يقع في غرام هند (كلاريس Clarice) بعد أن يقابلها، ويأسر لبها هي وأختها سلمى (لوكريس Lucrêce) بأكاذيبه. تشتعل غيرة سعيد، الذي وُعد بسلمى، عندما يسمع ديب يكذب عن إنجازاته مع الفتاتين، ويتحداه إلى مبارزة. وفي النهاية يطرد ديب لأكاذيبه وتتزوج هند بآخر، سليم، وتتزوج سلمى سعيد. كانت هذه المسرحية قد ترجمت شعراً ونثراً من جانب السوري، حبيب مسك، عن الصيغة الإيطالية، ثم راجعها سليم الذي أضاف عليها موسيقى. وعرضت أول مرة في بيروت في ديسمبر ١٨٧٥م.

شجعت جريدة " *الأهرام*" الناس على حضور ما كان على الأرجح العرض الأخير الذي تقدمه فرقة النقاش ذلك الموسم، في يوم الأحد ١١ فبراير على مسرح زيزينيا، حيث دعت الجمهور إلى مسرحية " ***الظلوم وعلي***" (٢) وهي من المحتمل مسرحية لسليم النقاش، وتسمى أيضاً " ***سليم وأسماء وعلي***" وهي قصة رومانسية في بلاط عربي. لكن الإشارة إلى ***علي*** مضللة نوعاً ما. وليس من المعروف ما إذا كان " ***علي***" هو عنوان مسرحية

(1) - *al-Ahram*, 25, 19 January 1877. The play was published in Alexandria and Cairo in 1913. Little is known of Habib Musk. He translated two other plays: Alfred de Musset's *Lorenzaccio* as al-Khill al-Wafi, performed in Beirut by al-Naqqash, and an Italian play as *al- 'Ilm al-Mutakallim aw Kayd al-Hasud*, performed in 1887.

(2) - It was published in Alexandria in 1891 and then in 1902, in Beirut in 1897 and in Cairo, n.d.

قصيرة أخرى أم لا ؟ فليس هناك شخصية في "***الظلوم***" تدعى علياً (١). وفيها شاب، سليم، يحب فتاة يتيمة، أسماء. وأسماء في حقيقة الأمر هي ابنة أحد السلاطين. عندما ولدت، قام أحد الوزراء الذي يدرك أن السلطان يرغب في ولد، بإبدالها بولد، إسكندر، ولا تكتشف الحقيقة حتى نهاية المسرحية، عندما يتزوج سليم أسماء. وقد كتبت المسرحية في خمسة فصول، بالعربي الفصيح، مع استخدام نثر مقفى وشعر مع فقرات تُغنى.

كانت فرقة سليم أول فرقة سورية تعرض في مصر، فلم يسبق أن رأى جمهور مصري من قبل تجربة مسرحية سورية (@)، على الرغم من أن المسرح السوري العربي كان موجوداً لمدة ثمانية وعشرين عاماً، أطول بكثير من المسرح في مصر. ويمكننا فقط تخمين أسماء معظم الاثنى عشر ممثلاً والأربع ممثلات في الفرقة، فيما عدا أديب إسحاق ويوسف الخياط وسليمان القرداحي (@@). وربما كان شقيق يوسف، أنطون، عضواً وسعيد وباربارا وسعدة وميريام وهند ولبنى وإبراهيم الخادم ويوسف رعد وممثل اسمه المالك جزءاً من الفرقة في بيروت، ولعلهم كانوا جزءاً من الفرقة في مصر.

كان أول تقييم نقدي للفرقة في الجريدة الإيطالية " *المال* " (*La Finanza*) التي كانت أكثر موضوعية قليلاً من الصحافة العربية، على الرغم من أنها أثنت على جهود سليم:

> أدى الرجال بما يكفي من الطبيعية واللامبالاة، لكن لا يمكن للمرء أن يقول الشيء نفسه عن النساء اللائي ينقصهن المرونة في حركاتهن، ربما لأنهن مازلن مبتدئات (٢).

---

(1) - *al-Ahram*, 28, 10 February 1877.

(@) – أشرنا في مقدمة الكتاب (ص٢٩، ٣٠)، وفي تعليق سابق (ص١٥٤)، إلى أن معظم من كتبوا عن بداية المسرح العربي في مصر، ذكروا أن فرقة سليم خليل النقاش هي أول فرقة أدخلت المسرح العربي إلى مصر. ولأن هذه الحقيقة تتعارض مع تبني سادجروف لمسرح صنوع المزعوم، ذكر في حديثه هنا أن فرقة سليم النقاش هي أول فرقة سورية تعرض المسرحيات السورية في مصر. أي أنه استبدل – دون عمد - كلمة عربية بالسورية تجنباً لهذا التعارض.

(@@) – لم نجد معلومات صريحة – في هذه الفترة - تؤكد أن سليمان القرداحي كان ممثلاً بفرقة سليم النقاش، فهذا الرأي ذكره توفيق حبيب عام ١٩٢٨م. وهناك رأي آخر يقول بأن القرداحي جاء من سورية بصحبة زوجته التي افتتحت مدرسة في الإسكندرية، وكانت المدرسة تقيم عروضاً مسرحية مدرسية، مما شجع القرداحي على احتراف التمثيل، وهذا الرأي ذكره عمر وصفي عام ١٩٢٦م. ينظر في ذلك: عمر وصفي - التمثيل منذ ٤٠ سنة - مجلة روز اليوسف - عدد ٢٠ - ١٩٢٦/٣/٢٤ - ص(١٤)، توفيق حبيب - تاريخ التمثيل العربي - مجلة الستار - عدد ١٥ - ١٩٢٨/١/٩ - ص(٢٣).

(2) - *La Finanza*, 303, 30 December 1876.

ويزعم نيفيل باربور (Neville Barbour) في مقال عن المسرح كتب في ١٩٣٥م، دون أن يذكر مصدره، أن سليم النقاش قدم ترجمات أخرى لمسرحيات أوروبية خلال موسمه في الإسكندرية، بما في ذلك تراجيديا راسين "***أندروماك***" (*Andrümak*) و"***فيدرا***" (*Fidra*) و"***شارلمان ملك فرنسا***" (*Sharlumãn Malik Faransa*) و"***زنوبيا***" (*Zénobie*). وينسب لسليم وصديقه أديب إسحاق الفضل في إعداد هذه الأعمال، وبعث الحياة فيها بالأغاني (١)(@).

ويمكن أن تكون "***فيدرا***" ترجمة إبراهيم الأحدب التي كانت قد عرضت في بيروت في فبراير ١٨٧٦م. في دراما "***فيدرا***" التي عرضت لأول مرة في ١٦٧٧م، فإن فيدرا بعد أن تسمع أن زوجها ثيسي قد مات، تكشف عن حبها لربيبها (ابن زوجها من امرأة أخرى)، هيبوليت، ويصدها. يعود ثيسي، على أية حال، ويُخبر زيفاً أن ابنه حاول أن يلوث زوجة أبيه، فيضرع إلى نبتون أن يصب جم انتقامه على ابنه، وفيما بعد يقتل وحش بحري هيبوليت. وعندما تسمع فيدرا نبأ موته، تعترف بذنبها وتشرب السم.

ومن المرجح أن تكون مسرحية "***زنوبيا***" التي كتبها - عام ١٦٤٧م - فرانسوا هيدبلان (François Hédelin) والأب دوبنياك (d'Aubignac) (حوالي ١٦٠٤م إلى حوالي ١٦٧٣م) قصة الملكة زنوبيا، ملكة الجالية الرومانية في بالميرا (Palmyra) من ٢٦٧-٢٧٢ق.م، التي أعلنت استقلالها عن روما، واستولت على مصر، وهزمت تقريباً كل آسيا الصغرى، وهزمها أرليان (Aurelian) وأسرها وأخذها إلى روما.

وهناك عمل آخر ربما يكون قد عرض في هذا الموسم، وهو ترجمة لمسرحية مايربير (Meyerbeer) وهو أوبرا "***الأفريقية***" التي كتب نص كلماتها يوجين سكريب (Eugene Scribe) وعرضت لأول مرة في أوروبا ١٨٦٥م. وكان هذا العمل قد ضُمّن في

---

(1) – Barbour (1935-7), 174.

(@) – لا أتفق مع سادجروف في اعتماده على مقالة باربور المنشورة عام ١٩٣٥م- والقول بأن فرقة سليم النقاش عرضت مسرحيات: ***فيدرا*** و ***زنوبيا*** .. إلخ – لأن مقالة باربور، رغم ريادتها، كانت عبارة عن تغطية عامة للمسرح المصري منذ صنوع إلى نجيب الريحاني، كتبها في أربع عشرة صفحة فقط، اعتمد فيها مراجع ومصادر لم تكن – في أغلبها – معاصرة للموضوعات المعالجة في المقالة، ناهيك عن عدم توثيقه لأمور كثيرة. وربما السبب في اعتماد سادجروف مقالة باربور في هذا الموضع، هو رغبته في إفادة القارئ بتفاصيل مسرحيات ***فيدرا*** و***زنوبيا*** ... إلخ.

موسم الأوبرا الإيطالية في القاهرة والإسكندرية منذ ١٨٦٩م (@). وتحكي " ***الأفريقية*** " قصة رحلة فاسكو دا جاما (Vasco da Gama) إلى أفريقيا ويعود بأمة، سيليكا (Seilika) (الأفريقية التي يرد اسمها في العنوان)، التي يقع في حبها .. وتضحي بحياتها في آخر الأمر، حتى يتمكن فاسكو من الزواج بحبيبته السابقة. كانت هذه الأوبرا محبوبة للغاية في أوروبا.

ويقال أيضاً إن النقاش قد أعد مسرحية " ***ميتريدات*** " لراسين (١). على الرغم من أن أصل الترجمة العربية للتراجيديا قام بإعداده على الأرجح سامي القصيري، وعرضت في بيروت في إبريل ١٨٧٧م. والنص الذي بقى هو الترجمة التي أعدها السوري أحمد أبو خليل القباني. يهزم بومبي (Pompey) ميتريدات، عدو روما اللدود. وإذ يظن ولداه: فارناس (Pharnace) وزيفاريس (Xiphares)، أنه مات فإنهما يريدان أن يتزوجا زوجة الملك مونيم (Monime)، وإذ يعتقد ميتريدات أن كليهما قد خانه، فإنه يأمر بموتهما .. ينحاز فارناس إلى الرومان، ويصاب ميتريدات بجرح بالغ، وفي الفصل الأخير يبارك زواج مونيم وزيفاريس.

أديب إسحاق

كان سليم قد دعا السوري أديب إسحاق، إلى أن ينضم إليه، وأن يصل ليساعده في كتابة مسرحيات، وليخرج ويمثل مع الفرقة، حيث كان إسحاق قد تعاون مع النقاش في إعداد الفرقة في سورية (٢). ولد إسحاق (١٨٥٦-١٨٨٤م) (٣) في دمشق، كان يتكلم

(@) – لا يوجد أي مبرر لإقحام سادجروف تمثيل مسرحية " ***الأفريقية*** " لفرقة سليم النقاش، بغض الطرف عن قوله (ربما) ! فهذه المسرحية لا يوجد دليل واحد على قيام سليم النقاش بتمثيلها، بل ولم يذكرها باربور، الذي اعتمد سادجروف مقاله، وأوضحنا هذا الأمر في تعليقنا السابق.

(1) – Najm (1967), 97.

(2) – Ishaq (1909), 7.

(3) - Adib Ishaq was an Armenian Catholic from Damascus. His family moved to Beirut. He was one of the first contributors to the Beirut newspaper *Thamarat al-Funun*; he later edited *al-Taqaddum*. For a detailed study of Ishaq, see Naji 'Allush, *Adib Ishaq al-Kitabat al-Siyasiya wa'l-Ijtimãiya* (Beirut, 1978); 'Isa Fattuh, *Adib Ishaq-Ba'ith al-Nahda al-Qawmiya* (Damascus, 1976) and U. Rizzitano, "Adib lshaq", *Encyclopaedia of Islam*, 2nd edn (1973), 4, 111-12. The texts of his plays *Sharluman* and *Andrumãk* first appeared in his *Muntakhabnt* in Alexandria in 1885, and were republished in Beirut in 1975. The text of *Sharluman* was published in his collected works, al-Durar, in 1909 in Beirut. *Sharluman* is said to be adapted from a work by Victor Hugo (Daghir [1978], 342, n. 1671) or by Casimir Delavigne (Abul Naga [1972], 886). *Andrumãk* was published in Cairo in 1898 and 1905.

التركية والفرنسية. ولما كان لديه استعداد أدبي، فإنه كتب الشعر وهو مراهق. وشأن سليم كان قد عمل في مصلحة الجمارك في بيروت، ثم في مكتب البريد. اختلط بالأوساط الأدبية في تلك المدينة، وكان نشطاً في جمعياتها الثقافية. وقد كان أيضاً صحفياً في بيروت، أحصى عدة كُتّاب دراميين سوريين من بين معارفه، وكان قد كتب مسرحية في بيروت "***الحادثة الصينية***" مع أعضاء من جمعية " زهرة الآداب " (١).

وقد راجع إسحاق "***أندروماك***" (*Andrümãk*) (كتبت في ١٦٦٧م) والتي عرضت في أمسية خيرية، بعد وصوله إلى الإسكندرية، وأضاف إليها أشعاراً جديدة في ١٨٧٥م وعمره ١٩ عاماً. وكان قد ترجم المسرحية ذات الفصول الخمسة في نثر مقفى بطلب من القنصل الفرنسي في بيروت (٢). وقد استقى القصة من ميثولوجيا الإغريق القديمة. تقع أندروماك أسيرة عندما يقتل زوجها هكتور (Hector) وهو يدافع عن تروي (Troy)، ولكي تنقذ ابنها عليها أن تتزوج المنتصر بيروس (Pyrrhus)، ولكي تظل مخلصة لزوجها عليها أن تضحي بابنها. تقرر أن تموت، لكن أورست يقتل بيروس قبل أن تقدم على هذه الفعلة. والنص يزكي استخدام بعض الأغاني التركية.

كتب إسحاق "***شارلمان ملك فرنسا***" (*Charlemagne, King of France*) عندما وصل إلى الإسكندرية. وتتضمن هذه المسرحية التراجيدية ذات الفصول الخمسة التي كتبت باللغة العربية الأدبية، نثراً وشعراً، تتضمن أغانٍ. وهي ترتكز على مسرحية هنري دي بونييه (Henri de Bornier) (١٨٢٥-١٩٠١م) "***ابنة رولان***" (*La Fille de Roland*) وهي مأخوذة عن ملحق "***أغنية رولان***" (*Chanson de Roland*) التي عرضت لأول مرة في فبراير ١٨٧٥م (٣). وهي إذ تتعلق بالحروب بين الفرنجة والعرب الذين فتحوا الأندلس، تروي قصة البطل الشجاع، جيرال (Jiral) الذي ينقذ فتاة صغيرة، بيرتا (بيرت Birt)، التي حاول زعيم سكسوني أن يخطفها. وهي ابنة رولان، وحفيدة شارلمان. ويزوجها شارلمان لجيرال، لكن جيرال، المحطم القلب، يهجر الفتاة، ويصحب أباه غانلون (Ghanlun)، الذي خان شارلمان، إلى فلسطين.

---

(1) – Ishãq (1909), 6.

(2) - Ibid., 7 and 21.

(3) – Daghir (1956), 2, 1, 112.

وعندما كان أديب إسحاق في الإسكندرية كتب مسرحية ثالثة من خمسة فصول ***غرائب الاتفاق في أحوال العشاق*** ولا شك أن فرقة النقاش عرضتها (١) ويبدو أن هناك خلطاً ما بين هذه المسرحية ومسرحية كتبها النقاش، يقال إنه أكملها في ٥ مارس ١٨٧٧م وهي " ***غرائب الصدف***" وقد نشرها فيما بعد في الإسكندرية شقيق النقاش، يوسف (٢). وتقع أحداث هذه المسرحية في الهند. تصبح لويزا (Luwizä) مخطوبة لجنرال إنجليزي سير شارل (تشارلز Charles). ويقع في غرامها أمير هندي سينيكرام (Sinikram)، الذي يقبض عليه في مؤامرة لتحرير الهند من الحكم الإنجليزي. ويموت ويطلق سراحها، وتتزوج الإنجليزي فيما بعد، يقتل سينيكرام خطيبها السابق الغائب، الأميرال الفرنسي ألبيرت (ألبير Albirt) الذي تزوج شقيقة تشارلز.

وقد قيل أن مخطوط مسرحية أديب سرق من بيته في الحدث بالقرب من بيروت، ويرجح أن تكون مسرحية إسحاق أعدت عن ترجمة لرواية " ***الباريسية الحسناء***" (*La Belle Parisienne*) (٣) التي كتبتها الكونتيسة راسين، وهو اسم مستعار للفايكونتيسة دي بوانويو دي سان مارس (آن جابرييل دي سيستيرم دي كوتيرا Anne Gabrielle de Cisternes de Courtiras). كانت الكونتيسة داش قد كتبت عدة روايات عاطفية، وقد نشرت هذه الرواية في ١٨٦٤م. ويرجح أن تكون هذه المسرحية وأعمال أخرى باللغة العربية الفصحى، لأن اللهجة المصرية كانت غريبة عن هذه الفرقة السورية، وكان هذان الكاتبان السوريان يجدان صعوبة كبيرة في أن يكتبا باللهجة المصرية العامية.

واصلت " *الأهرام* " تشجيعها لهذا المشروع. كان أحد المواطنين السوريين سليم حموي، قد كتب خطاباً إلى الجريدة، في السنة الثانية للفرقة، يفسر فيه معنى الكوميدي ليقنع القراء أن يحضروا المسرحيات :

> الكوميديات مسرحيات توصل الجد من خلال الكوميدي. ففيها أحداث حدثت بالفعل تحاكي، حتى يتعلم الإنسان دروساً مدهشة منها. إن المشاهد يرى ما حدث في أحداث غريبة، فيحاكي الطيب ويتجنب ويرفض الرديء، حيث إنه رأى الثناء الذي يجزل للفعل الجدير بالثناء واللوم الذي يقع على الفعل الشرير.

---

(1) – Zaydãn (1970?), 2, 96, and Ishaq (1909), 7.

(2) – Landau (1969), 66-7.

(3) - Ishaq (1909), 7 and 10. Ishaq's translation of the novel *al-Barisiya al-Hasna*' was published in Beirut in 1884, though it had been made much earlier.

وهكذا تتهذب أخلاق الرجل، ويتقدم إلى ذرا آداب السلوك والصلاح، وقد قيل إن الملوك تعلموا السلوك الحميد من هذه المسرحيات (١).

وتواصل الخطاب في العدد التالي:

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

وصف حموي كيف يمكن للمسرح أن يصور بكل صدق حدثاً، فعلى خشبة المسرح يمكن رؤية الحاكم جالساً في مكان يليق بمكانته، محاطاً بالحاشية وهم يقدمون فروض الطاعة إليه، ويصبح الجمهور مختلطاً عليه الأمر حول الواقع، ويبدأ يصدق أن الممثل (الشخص) هو حقاً السلطان المُحاكَى، ولكي يسحق أي نميمة فارغة عن فسوق مهنة التمثيل، فإن حموي – دون شك - أشار إلى أن معظم الممثلين والممثلات (لاعبات) على خلق، وأذكياء وفاضلون، وكل الممثلات يجب أن يكنّ على علم بالأدب، وأن يكن منغمرات في الدواوين الشعرية والعلوم الرياضية. وأشار حموي إلى كتب رحلات رفاعة بك الطهطاوي وسليم دي بسطروس (٢) ليؤكد صدق قول المسرح، وطمأن القارئ إلى أن سليم النقاش كان يبذل قصارى جهده بكل جدية ليصل إلى الكمال (٣)، وقال حموي أنه يأمل أن ينشر بحثاً في الموضوع في مطبعته؛ مطبعة الكوكب الشرقي (٤) ولم يظهر هذا البحث مطلقاً.

قامت الجريدة الرسمية أيضاً " *الوقائع المصرية* " بتشجيع جهود النقاش، ولكن ليس قبل أن ينتهي الموسم تقريباً. كتب حبيب غرزوزي في الجريدة يثني على سليم لهذه الأعجوبة التي أسعدت المثقفين بصفة عامة، سواء الأجانب أو الأتراك أو المصريين أو السوريين، ولم ير ميزة في إهمال العرب للمسرح، حيث يعتبره الأوروبيون مدرسة لتدريس

(1) - *al-Ahram*, 22, 30 December 1876.

(2) - He was referring to Rifa'a Rafi 'al—*Tahtawi's Takhlis al-Ibriz ila Talkhis Bariz* and to Salim's *al-Nuzha al-Shahiya fi 'l-Rihla al-Salimiya* (Beirut, 1856) on his trip to Erupe in 1855.

(3) - *al-Ahram*, 23, 6 January 1877.

(4) - Ibid., 24, 13 January 1877.

مبادئ الأخلاق، ولم يجد الجمهور صعوبة في فهم المسرحيات التي عرضت، مثل " ***هارون الرشيد*** " و" ***الكذوب*** " و" ***ميّ*** " و" ***عايدة*** " (١).

وعلى الرغم من كل هذا التشجيع من الصحافة، والإعانات من الخديوي إسماعيل ومساعدة عدد من كبار رجال الحكومة مثل عمر باشا حاكم الإسكندرية (٢) إلا أن إسحاق قرر في وقت ما في ١٨٧٧م أن يكف عن أنشطته المسرحية، ويبدو من تقارير الصحافة أن هذه الفرقة كانت ناجحة، رغم تصريحات عدم استحسان صدرت عن كُتّاب مثل باربور (Barbour) ونجم (٣)(@) وطبقاً لمعاصرهم، سليم عنحوري فإن " عقبات ثارت نتج عنها أن ألغيت عروض". أصبح أديب مفلساً (خالي الوفاض) (٤) وقد ألمح البعض إلى أن نصيحة جمال الدين الافغاني هي ما أقنع الاثنين أن يتركا المسرح، وأن يصبحا صحفيين (٥) كان إسحاق قد أُرسل إلى القاهرة بخطاب تقديم إلى الأفغاني، وسرعان ما أصبح واحداً من حواريه، وبمساعدته أخذ دكاناً في باب الشعرية (٦)، وجهز مطبعة وشرع في إصدار جريدة أسبوعية " مصر" في يولية ١٨٧٧م.

ظل سليم النقاش مهتماً بالمسرح، كتب ومثل في مسرحية أخرى " ***المقامر*** " ويمكن أن تكون واحدة من المسرحيات التي عرضت في الأوبرا بالقاهرة (٧). سافر النقاش إلى القاهرة في يولية، وذكر نبأ في جريدة إسحاق " مصر " أن سليماً كان يأمل أن يحصل على تصريح من الحكومة بعرض مسرحياته في أحد مسارح القاهرة، على الأرجح في موسم الشتاء القادم. وأكدت الجريدة أن الحكومة سوف تمنح التصريح. أثنى الصحفي - الذي كان ربما إسحاق نفسه - على مسرحيات سليم، لكونها حافلة بالأقوال المأثورة، والأغاني المؤثرة، والشعر الرقيق الممتاز. وذكر إن روح الفكاهة في مسرحياته لها جانب جاد، وأطلق على مسرح سليم " سوق عكاظ " العصر الحديث - كان " عكاظ " السوق الذي يعقد قرب مكة في فترة ما قبل الإسلام ويرتاده شعراء مشتركين في مباريات شعرية - ووصف سليماً بأنه أديب متفوق في هذا الفن :

---

(1) - *al-Waqa'i al-Misriya*, 696, 11 February 1877.
(2) - di Tarrazi (1913-33), 2, 106, and *al-Jawa'ib*, 846, 7 March 1877.
(3) – Barbour (1935-7), 174; Najm (1967), 4; and Mutran (1921), 470.
(@) – ويُضاف إليهما أيضاً يعقوب لاندو، الذي قال بسقوط جميع مسرحيات سليم النقاش وأديب إسحاق، مما جعلهما يتجهان إلى الصحافة. انظر: يعقوب لاندو – السابق – ص(١٢٨).
(4) - al-Anhuri (1885), 179-80.
(5) - Najm (1967), 95.
(6) - al-Anhuri (1885), 179-80.
(7) - Landau (1969), 245, n. 389, and Mutrãn (1921), 470.

فهو أول .. العرب الذي أسس مسرحاً منظماً (@) ... وقد كان قصد الأفندي أن يدع هذه (الفرقة) تعرض في القاهرة في خدمة الخديوي النبيل، وقد جاء إلى هذه المدينة ليحقق هدفه لأن المجتمع المصري عربي، وفرقة المسرح العربي بلا شك أكثر فائدة له من المسرح الأوروبي.

وشأن المقال الذي نُشر في "*الأهرام*"، حاول هذا المقال أن يقنع الحكومة والجمهور بفضائل المسرح، قال إن هذا الفن كان أحد أسباب تقدم المجتمع الإنساني، ففي أوروبا كان أحد متطلبات المجتمع، بل إن المسارح ظلت مفتوحة حين كانت باريس محاصرة من جانب البروسيين في ١٨٧١م. وهناك فوائد جمة من المسرح. قالت الجريدة إنه عرض عام لأخطاء البشرية وجدارتها، أنه يبين معرفة العالمين وجهل غير العالمين، وأن الأحداث تصور بشكل يمكن للمتفرج تخيلها بعد ذلك، كصورة لا يمكن أن تُمحى، مطبوعة على ذهنه. لم تكن الصورة فقط التي تبقى مع المتفرج، لكن الصوت الحي أيضاً له تأثير هائل على المستمع. وشرح المقال كيف أنهم يجنون فوائد من هذه الانطباعات، لأنه من الواضح أن أي واحد يرى شخصاً يقتل يتأثر بطريقة مختلفة عن شخص سمع فقط عن الجريمة (١) وربما أعلنت أعداد لاحقة من الجريدة عن بيع نسخ من مسرحياته "***ميّ***" و"***عايدة***" كجزء من حملة إحضار فرقة سليم إلى القاهرة، بأسعار مخفضة إلى فرنك واحد (٢).

وربما عرض صنوع المصري كوميديا جديدة من فصل واحد كتبها هو في ٢ أغسطس ١٨٧٧م في مسرح الأزبكية في محاولة منه لإحياء مسرحه، في وقت خلقت فيه فرقة النقاش المناخ الصحيح، وقد عرض صنوع هذه المسرحية "***مغامرة ستينتيريللو في القاهرة***" (*Stenterello's Adventure in Cairo*) أمام حشد من الجمهور، ويبدو أنها ترجمة إيطالية لمسرحيته العربية الأولى عن مغامرات أمير أوروبي في الحريم، وقد قوبلت بعدم استحسان عام وصفير من الجمهور، ورأى مراسل جريدة "*المال*" (*La Finanza*) أن صنوعاً أخطأ في محاولة أن يصلح عادات الحريم على المسرح. وعلى الأخص في مصر، حيث كانت هذه العادات موضع توقير. ففي مسرحية صنوع العربية عبرت فتاة في الحريم

(@) – هذه العبارة رددها أغلب من كتبوا عن بداية المسرح العربي في مصر – كما بيّنا في تعليقاتنا السابقة – وهي تعني أن سليم النقاش هو أول عربي يؤسس مسرحاً منظماً باللغة العربية في مصر. وبناء على ذلك نسأل: أين مسرح صنوع من هذه العبارة، وأين صنوع نفسه أمام هذا الكلام المنشور عام ١٨٧٧م، أثناء وجوده في مصر ؟!

(1) - Misr, 2, 6 July 1877.

(2) - Ibid., 4-7, 20 July—10 August 1877.

عن شكواها من أوجه الحرمان في حياة الحريم. شعرت الجريدة أن صنوعاً كان عليه أن يكتب كتاباً عن الموضوع بدلاً من ذلك، كان عليه أن يعرف أنه عندما يكون المرء ضيفاً في بيت واحد آخر، فإن عليه واجبات لياقة معينة (١).

كتب صنوع إلى الجريدة فيما بعد عن ملاحظات المراسل، يشرح أنه لم يكن لديه النية في أن يقوم بتهكم لاذع عن عادات البلد الحميمة وأعرافها. قبلت الجريدة ملاحظاته، لأن صنوعاً، طبقا للجريدة، كان رجلاً ذا إدراك سليم، ومشغولاً على الدوام بتقدم مصر الثقافي (٢). وليس من المعروف ما إذا كان قد عُرضت ترجمات أخرى إلى الإيطالية قام بها صنوع على المسرح الأوروبي في مصر أم لا؟ ترجم صنوع أيضاً أول أوبريت له إلى الفرنسية، لكن صديقاً له فقدها، عندما كان يؤلف لها الموسيقى (٣). وعلى الرغم من أنه ظل في مصر حتى يونية ١٨٧٨م، إلا أنه فيما يبدو لم يلعب دوراً في إحياء الدراما العربية في أواخر سبعينيات القرن التاسع عشر، وبعد هذا الصد لم تعد له علاقة بالمسرح (@).

يوسف الخياط

يبدو أن سليم النقاش فشل في مسعاه لجمع أموال لفرقته، وتسلم قيادة الفرقة، تحت الاسم نفسه " التياترو العربي"، واحد من أبرز ممثليها، يوسف الخياط (؟ - ١٩٠٠م) وهو مواطن سوري (٤). أصبح الخياط مشهوراً لمهارته في أداء أدوار النساء، وظل يسند أدوار نساء لصبية لأنه لم يستطع أن يجد ممثلات ليؤدينها، رغم أن الصبية كان يصعب عليهم

---

(1) - *La Finanza*, 180, 5/6 August 1877.

(2) - Ibid., 190, 18 Auguct 1877.

(3) - Chelley (août 1906), 24.

(@) – لا أظن أن الحديث السابق يخص مسرح صنوع، بل يخص مسرح الخواجة جيمز الإنجليزي. وللأسف أن سادجروف لم يأت بالنص المنشور في جريدة (*La Finanza*) لنعلم هل نصت هذه الجريدة على اسم صنوع أم كتبت اسم جيمز فقط؟ والأغرب من ذلك أن سادجروف قرأ ردّ صنوع على الجريدة، وهذا يعني أن هناك مقالة كتبها صنوع عن نشاطه المسرحي ومنشورة في الجريدة، وهذه المقالة تُعتبر المقالة الوحيدة التي تثبت نشاط صنوع في هذه المدة، ورغم أهميتها أشار إليها سادجروف ولم ينشر نصها، ربما لخلوها من اسم صنوع! والدليل على ذلك أن صنوعاً وأصدقاءه لم يقولوا بأنه حاول التمثيل بعد عام ١٨٧٢م.

(4) - Little is known about al-Khayyat, apart from references to him in the standard works on the theatre.

التمكن من هذه الأدوار. ساعده أخوه، أنطون، الذي لعب أدواراً مهمة (١) وكان في نية سليم أن يعود للانضمام للفرقة لو أثبت الخياط نجاحه (٢).

وكانت أولى المسرحيات التي عرضتها الفرقة تحت قيادة الخياط في ذلك الخريف هي الكوميديا التي كتبها بشارة ميرزا "***صان الجميل***" وقدمت على مسرح زيزينيا بالإسكندرية يوم السبت ٢٢ سبتمر ١٨٧٧م مما كان مدعاة سرور عظيم للجمهور، وأعيد عرضها في اليوم التالي. كانت تلك المسرحية قد عرضت عدة مرات في بيروت في ١٨٧٥، ١٨٧٦م وقد كانت جريدتا "*الأهرام*" و"مصر" مرة أخرى هما اللتان قامتا بمعظم تغطية الفرقة. أبدت *الأهرام* أملها أن يجعل الله المشروع يزدهر، حتى يستجيب الناس بالحضور (٣) وأعيد عرض هذه المسرحية نفسها في سبتمبر، أمام جمهور صغير هذه المرة بسبب الحرارة الخانقة. في يوم الجمعة ٢ نوفمبر (٤) قدمت مع كوميديا ***البخيلان*** مجهولة المؤلف (٥) وفي ٣ نوفمبر عرضت الفرقة كوميديا أخرى مجهولة المؤلف "***البخيل والشيطان***" (٦).

وكانت الفرقة ستقدم عرضاً آخر في يوم الجمعة ٢٣ نوفمبر (٧). وقدم العرض النهائي على مسرح زيزينيا في ١٠ يناير ١٨٧٨م لجمع أموال للجمعية الوطنية لمساعدة جرحى الحرب المصريين في الحرب التركية الروسية (١٨٧٧-١٨٧٨م). تضمنت الأمسية ترفيهاً موسيقياً ويانصيباً ومسرحية عربية من فصل واحد "***الحكيم المغصوب***"، وربما كانت هذه إعداد محمد عثمان جلال عن مسرحية موليير "***طبيب رغم أنفه***"، التي نشرت لأول مرة في ١٨٧١م؛ وإذا كانت كذلك فقد كانت المرة الوحيدة في تلك السنين المبكرة التي عرضت فيها مسرحية لمؤلف مصري من قبل فرقة من الفرق السورية. قدمت فرقة الخياط خدماتها للمجتمع مجاناً (٨) وكانت كل المسرحيات التي قدمت في هذا الموسم القصير تحت قيادة الخياط، جديدة على مخزون الفرقة من المسرحيات، ولا يُعرف عنها شيء سوى عناوينها.

---

(1) – Shafriq (1934), 1, 57; Mutran (1921), 470, and Jirjis Nahhas in Ishaq (1886), 235.
(2) - *al-Janna*, 769, 27January 1878.
(3) - *al-Ahram*, 61, 28 September 1877, and *Misr*, 14, 1 October 1877.
(4) - *al-Janna*, 742, 5 October 1877.
(5) – Najm (1967), 103 from *al-Ahram*, 65, 27 October 1877.
(6) – Daghir (1978), 193, n. 525.
(7) – Najm (1967), 103 from *al-Ahram*, 66, 2 November 1877.
(8) - *Misr*, 27, 6 January 1878.

ثم انتقلت الفرقة إلى القاهرة، وربما قدمت عروضاً في طريقها في مدينة دمياط والزقازيق في الدلتا، يرجح أن تكون أول عروض مسرحية في مصر خارج القاهرة والإسكندرية (١). صحب الخياط فرقته إلى القاهرة بتشجيع من الخديوي، فقد كان إسماعيل قد أصدر أمراً أن تفتح الأوبرا لعرض مسرحياتهم. كانت هذه هي المرة الأولى التي تقدم فيها مسرحيات عربية في مسرح مصر الأول. عرضت الفرقة في ٩ فبراير ١٨٧٨م "***هارون الرشيد*** " على مسرح الأوبرا بحضور الخديوي، وقدمت بعد ذلك بأسبوع " ***الظلوم***" أو " ***الطاغية*** " من الأرجح أنها عنوان آخر لمسرحية سليم النقاش " ***الظلوم*** " (٢).

عادت الفرقة إلى الإسكندرية بعد موسم قصير، حيث قدمت كوميديا وهزلية عربية على مسرح زيزينيا يوم الثلاثاء ٢٦ فبراير، لجمعية القديس يوحنا الكاثوليكية الخيرية اليونانية، من أجل فقراء الجمعية. ومن المحتمل أن تكون هذه الكوميديا قد عرضت بدلاً من مسرحية " ***الأخوان المتحاربان*** "، وهي ترجمة أخرى لمسرحية راسين " ***الأخوان العدوان*** " (*La Thébaide ou les frères ennemis*)، التي كانت تنوي أن تقدمها أمام الجمعية (٣). ففي يوم السبت ٢ مارس كان من المفروض أن تعرض كوميديا في ثلاثة فصول " ***الجبان*** " أو ما أسمته *الأهرام* " ***الجنان*** " (الفردوس Paradise) (٤) ويرجح أن يكون أحد هذين العنوانين خطأ مطبعياً، وكان هذا آخر عرض للفرقة في موسمها الأول.

بدأت الفرقة أنشطتها مرة أخرى في خريف ١٨٧٨م، وفي هذه الأثناء فتح الخياط متجراً للكتب - مكتبة الإسكندرية في منطقة المنشية في وسط البلد بالإسكندرية قرب مسرح زيزينيا (٥) ربما - ليضيف إلى دخله في أشهر الصيف. واصلت " *الأهرام* " تغطيتها للمسرح في الخريف وانضمت إليها شقيقة جريدة "مصر" " *التجارة* ". كانت جريدة *التجارة* اليومية قد تأسست في مايو ١٨٧٨م من جانب إسحاق والنقاش، فقد قام الأفغاني بمصالحة الاثنين (٦). ولم يكن لإسحاق علاقة قوية بالنقاش حين غادر الإسكندرية، وخططت الفرقة لتقدم يوم الثلاثاء ٢٩ أكتوبر على مسرح زيزينيا " ***الأخوان المتحاربان*** "، ربما كان هذا عنواناً بديلاً آخر لهذا الإعداد عن مسرحية راسين ثم تتبعها بمسرحية هزلية. تتناول

(1) - Barbour (1935-7), 174.
(2) - Abul Naga (1972), 111.
(3) - *al-Jnuna*, 769, 27 January 1878, and *al-Ahram*, 83, Saturday 2 March 1878.
(4) - *La Finanza*, 49, 27 February 1878; *Misr*, 33, 1 March 1878, and *al-Ahram*, 83, Saturday 2 March 1878.
(5) - *Misr*, 39, 12 April 1878.
(6) - al-Anhuri (1885), 180.

تراجيديا راسين التاريخية الصراع بين أخوين على عرش طيبة وقد قدمت هذه المسرحية لجمع أموال للجمعية الخيرية الأرثوذكسية اليونانية (١) وبحلول ديسمبر كانت الفرقة قد انتقلت إلى القاهرة مرة أخرى، حيث أعيد عرض المسرحية نفسها على مسرح الكوميدي في ٢٣ ديسمبر (٢).

كتب جبرييل شارم (Gabriel Charmes) بحماس عن عرض لتراجيديا ***الأخوان المتحاربان***، التي كان قد رآها على مسرح الكوميدي: " لقد استمتعت أنا شخصياً لدرجة أنني لم أندم لحظة أن فاتتني المسرحيات الهزلية والكوميدية السابقة ". وهو يعطي وصفاً منفرداً نابضاً بالحياة عما يمكن أن يكون عليه أي عرض نموذجي لهذه الفرقة :

.. وقفوا هناك يشاهدون بلايا هذين الابنين من أبناء أوديب، التي كانت نزاعاتهما تستدر دموع كل العالم المتحضر. لم يكن الممثلون مستوعبين في أدوارهم بشكل يسمح بتوقفهم من آن لآخر حتى في منتصف خطاب مهيب عنيف، ليستديروا باتجاه مقصورة الوالي ليدندنوا أغنية على شرف الباشا، مصحوبة بحركة رأس بالغة الغرابة، وفي النهاية عندما يموت إيتوكليز (Eteocles) وبولينيس (Polynices) - الذين حملا علاوة على ذلك اسمين عربيين - بطريقة مأساوية للغاية، فإن الفرقة الموسيقية وقد تملكها حرج بطيء غير معروف من أجل اللياقة الأدبية، أو ربما لاعتبار ما في غير محله، شرعت تعزف بحركة سريعة نشيد "المارسيلييز" (Marseillaise)، وربما كان ذلك طريقة للإشارة إلى أن المسرحية من أصل فرنسي، وسقط الأخوان على أصوات " دم غير نقي " وبعد التراجيديا جاءت الكوميديا، وقد استعيرت من مخزون مسرحيات القصر الملكي، كان موضوعها بلايا وقاد قطار يفاجئ زوجته متلبسة بالخيانة، لكن العرب لديهم تقدير عظيم لكرامة الفن، لدرجة أنه لا يمكنك أن تضع أمام جمهور عريض بلوة تدعو للأسى تخص وقاد قطار بسيط .. ولذا فإنهم بناء عليه، استبدلوه بجنرال إيطالي بصفته عضو مجلس شيوخ روماني، وهو ما لم يسمح بأي شك في مكانته وجنسيته، ولم أر مطلقاً شيئاً أكثر كوميدية من هذا الجنرال – عضو مجلس الشيوخ - في 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

(1) - *al-Ahram*, 118, 25 October 1878, and *al-Tjara*, 114. 24 October 1878.

(2) - *Misr*, 26, 26 December 1878.

مدرستنا، وأن جهود إسماعيل باشا أن يؤقلم الأدب الفرنسي في مصر قد أنتجت تأثيرات مدهشة (١).

فى أوائل يناير، أوردت الجريدة القبطية " *الوطن* " نبأ أن الفرقة قد قدمت من وقت قريب عرضاً، تضمن أغانٍ عربية وموسيقى وشعر (قصائد) (٢). وفي يوم الاثنين ٦ يناير ١٨٧٩م عرضت الفرقة مسرحية عربية من ثلاثة فصول أمام الخديوي ووزرائه، وأثنت جريدة " مصر " على الخياط لقدرته التمثيلية (٣)، وعنوان هذه الكوميديا غير معروف. وقدمت الفرقة - وهي ما تزال في القاهرة دون شك - في ١٢ يناير مسرحيات أكثر إدهاشاً أمام الخديوي والعديد من موظفي الحكومة. علقت " *الوطن* " قائلة: " إن كل واحد فسر حضور الخديوي على أنه إشارة واضحة، ودليل رائع على أن فخامته كان يشجع الشرقيين في مشروعاتهم وأعمالهم، وليس هناك شك أنه أنعم بعطفه على كل أولئك المشتغلين في هذا المشروع الممتاز بكرمه المعهود " (٤)، ولعل هذه الملاحظة تشير إلى أن الخياط كان يتلقى دعماً مالياً من الخديوي كما تلقى النقاش قبله.

وحوالي ٢١ يناير كانت الفرقة قد انتقلت إلى الأوبرا، حيث حضر الخديوي وعائلته ووزراؤه عرضاً لمارون النقاش " ***هارون الرشيد*** " (٥) الذي كان قد أصبح مقياس قيمة في ريبرتوار الفرقة، فقد أعلن مراسل " *التجارة* " بالقاهرة أنه من الواضح أن الفرقة كانت ناجحة في المدينة، ورحب مراسل جريدة سكندرية أخرى بالقاهرة بكل حماس بالفرقة، وعبر عن اعتقاده بأن المسرح لم يكن فقط للضحك والتسلية، لكنه كان مدرسة عامة عظيمة، تقع فائدتها بين التسلية والحب، ولمس رئيس التحرير بالإسكندرية صدى هذه المشاعر، وأبدى ندمه أن الافتقار إلى المساحة منعه من الكتابة عن أنشطة الفرقة (٦).

وكان هناك زعم بأن عرضاً لمسرحية " ***الظلوم*** " حضره الخديوي في حفل بمناسبة بدء الموسم بالأوبرا في ٩ فبراير ١٨٧٩م 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 ٩ فبراير ١٨٧٩م بدار

(1) – Charmes (1883), 157-8.
(2) - *al-Watan,* 60, 4 January 1879.
(3) - *Misr*, 28, 9 January 1879.
(4) - *al-Watan,* 62, 18 January 1879.
(5) - *al-Ahram*, 131, 24 January 1879.
(6) - *al-Tijara*, 172, 22 January 1879, and *al-Iskandariya*, 29, 22 January 1879.

الأوبرا، وأن الدخل سيذهب إلى ممثلة الفرقة الأولى الست مريم. كان الشرير في المسرحية حاكماً مستبداً طاغية، والدراما تدور حول الفظائع التي يقترفها وسقوطه في النهاية، وتنتهي المسرحية بكلمات " أنني أعرف حجم خطئي إن الله يعيب الظلم وكل ظالم ".

وطبقاً لبعض التقارير، أدت هذه المسرحية إلى ترحيل الخياط وفرقته إلى سورية، أو على الأقل أمرها بأن تغادر القاهرة، ويقال إن الأوبرا أغلقت عندئذ في وجه الفرق المسرحية العربية حتى عام ١٨٨٢م (١). ويبدو أن هذه التقارير مخطئة، لأن فرقة الخياط كانت ما تزال تعرض في القاهرة في فبراير ومارس، وأعيد عرض " ***الظلوم*** " في ٢ إبريل(٢) وكانت المسرحية قد عرضت في الإسكندرية في فبراير ١٨٧٧م بفرقة النقاش بدون أن تلقى استياء الخديوي، في حدود ماهو معروف، واحتفظ الخياط بالمسرحية في مخزون مسرحياته حتى منتصف ثمانينيات القرن.

قدم العرض الأخير بالقاهرة يوم الأحد ٩ مارس بمسرحية سليم النقاش " ***ميّ وهوراس***" التي أضيفت إليها بعض " أجزاء جديدة وألحان مؤثرة ومشاهد رائعة (مناظر)"(٣). وفي الشهر نفسه عادت الفرقة إلى زيزينيا بالإسكندرية، وكانت ستقدم عرضها الأخير على مسرح زيزينيا في يوم الاثنين ٢١ إبريل بمسرحية " ***هارون الرشيد***"(٤). وعاد أديب إسحاق وسليم النقاش عودة قصيرة إلى المسرح في يوم الأحد ١٧ مايو بمسرح زيزينيا، حيث قدما أيضاً " ***هارون الرشيد*** " من أجل الخير للجنة مساعدة الجرحى في الحرائق في دمشق والموسكي بالقاهرة (لجنة إعانات المصابين بحريق الشام والموسكي). كان النقاش وإسحاق عضوين في هذه اللجنة، ويبدو أن العرض قدم بمبادرة من النقاش وعرضته مجموعة هواة. عمل النقاش ترتيبات الدعاية للحدث في الجريدتين اللتين كان يديرهما: " مصر " و" *التجارة* " طالباً دعم الصحافة الأوروبية للإعلان عنه. عزفت فرقة عسكرية في تلك الأمسية، وغنيت أغنيات من المغنية المشهورة

(1) - *al-Ahram*, 133, 7 February 1879, and *Misr*, 32, 7 February 1879.Some sources say that *al-Zalum* was- the first play to be presented by the troupe in Cairo (Shalfun 1906) 117, and Landau (1969), 65). Zaydan (1967), 2504, perhaps the source of this story, gives the year that it was first performed as 1878 and mistakenly calls the play *al-Mazlum*; Brockelmann (1942), Supp. III, 266, and Landau (1969), 245, n. 390, repeat the 1878 date.

(2) - *sada al-Ahram*, 598. 4 April 1879.

(3) - *al-Watan*, 69, 8 March 1879, and *Misr*, 44, 1 May 1879.

(4) - *al-Tijara*, 209, 31 March 1879, quoted in Abul Naga (1972), 111; *sada al-Ahram*, 608, 19 April 1879, and *al-Iskandariya*, 41, 17 April 1879.

(السيدة بزادة) (@)، وحضر العرض جمهور عريض تضمن حاكم الإسكندرية، مصطفى فهمي، وجمال الدين الأفغاني (١).

سليمان القرداحي

خلال الصيف كان هناك عدد من العروض المسرحية العربية بالإسكندرية، من بينها أول مسرحية من إخراج السوري، سليمان القرداحي، فقد عرضت المسرحية " ***حسن وحسان*** " يوم ١٠ يونية بمسرح ألفييرى (Alfieri) بالإسكندرية. وليس معروفاً من الذي قدمها ولا مؤلفها، رغم أنه من المحتمل جداً أن تكون مسرحية مدرسية (٢). ورد نبأ عن هذا في جريدة " *الوقت*" التي افتتحها الأخوان تقلا عندما كانت " *الأهرام* " معطلة مؤقتاً. نظم القرداحي (؟ - ١٩٠٩م) (٣) عرضاً لمسرحيتين إحدهما عربية والأخرى فرنسية في يوم الخميس ٣ يولية، ليؤديهما على الأرجح تلميذات بمدرسة زوجته للبنات (مدرسة البنات الوطنية) بشارع شريف بالإسكندرية بعد الامتحانات السنوية وتوزيع الجوائز. كانت زوجته كريستين قد أسست المدرسة في ١٨٧٧م وكان القرداحي ممثلاً في فرقتي النقاش والخياط، وكان بين الجمهور ضباط جيش وكثير من الأعيان المسلمين والمسيحيين (٤).

وفى الصيف التالي قدم عرضاً آخر بالمدرسة، فقدمت يوم الخميس ٥ أغسطس ١٨٨٠م مسرحية " ***تليماك*** " - ربما كانت إعداد السوري سعد الله البستاني - كانت ***تليماك*** التي نشرت في بيروت ١٨٧٠م بترجمة عربية، قد عرضت لأول مرة في بيروت في يولية ١٨٦٩م، كتبت مسرحية " ***مغامرات تليماك*** " في ١٦٩٩م رواية تعليمية للطالب الملكي دوق برجندي (Burgundy)، حفيد لويس الرابع عشر وولي العرش. يقوم تليماك برحلة بحرية بحثاً عن أبيه عوليس (Ulysses)، بصحبة الآلهة منيرفا (Minerva) متنكرة على هيئة منتور

(@) – اسم هذه المغنية كما كتبه سادجروف باللغة الإنجليزية جاء هكذا (al-Sayyida Bazada)، أي المطربة أو المغنية (السيدة بزادة)! وقال عنها إنها مشهورة. وبالبحث عن مطربة في هذا الزمن بهذا الاسم، أو يكون اسمها قريباً من الاسم الإنجليزي فلم أجد. وهناك احتمالان أولهما أن الاسم كُتب بصورة غير صحيحة، والآخر أن هذا الاسم كان يخص مطربة تركية كانت مشهورة في هذا الزمن.

(1) - *al-Tijara*, 239, 13 May; *Misr*, 43, 25 April, 44, 1 May, and 47, 24 May 1879; *La Reforme*, 156, 19 May 1879, and *al-Waqt*, 620, 19 May 1879.

(2) - Ibid, 635, 10 June 1879.

(3) - al-Qardahi's troupe was active in the 1880s and the 1890s. As a consequence of his sojourn in 1908 in Tunisia where he died, the first Tunisian dramatic group was farmed.

(4) - Habib (1928), 23; *al-Ahram*, 2 June 1877, and *al- Waqt* 652, 4 July 1879.

(Mentor)، وعلى جزيرة أوجيفي (Ogyvie)، تلقاهما حورية الماء كاليبو (Calypso)، تنفذ منتور تليماك من إغراءاتها.

قُدم العرض على مسرح زيزينيا لأن المدرسة لم تكن كبيرة بما يكفي لأن تسع الجمهور، وشاهد المسرحية: الخديوي توفيق، وأعضاء الحاشية، وحاكم الإسكندرية (١). وقدمت لجمع أموال للفقراء لحساب الجمعية اليونانية الكاثوليكية الخيرية بالإسكندرية، وتضمنت المسرحية كثيراً من الأغاني، وأشارت جريدة " *المرقاب المصري* " أن هذه لم تكن مثل مسرحية مدرسية متوسطة المستوى:

> حتى هذا اليوم كان توزيع الجوائز حافزاً للطلبة على إظهار مواهبهم واستعداداتهم الدرامية إلى حد ما، من خلال مسرحيات بسيطة ذات طابع خلقي لايملك " بيركوين" (Berquin) (٢) إلا أن ينحني لها احتراماً. وفي مساء الخميس شاهدنا على مسرح زيزينيا تجربة كانت من الجرأة بحيث أحدثت مفاجأة شديدة، ومع ذلك فقد حققت نجاحاً حقيقياً. حيث تخلت طالبات مؤسسة قرداحي عن عادات الروتين، مع تمسكهم بالخط الكلاسيكي القديم، واقتبسوا من مغامرات تليماك موضوع مسرحيتهم، واختاروا لعرضها منطقة مسرح زيزينيا الكبيرة .. قد ترون في ذلك تهوراً، لكنكم تذكرون المثل القديم الذي يقول " الحظ أو النجاح حليف الجريء ". إن آنسات المؤسسة هن اللائي واتتهن الشجاعة النادرة، والجرأة على تقديم المشاهد الرئيسة لرائعة أسقف كامبري، وذلك باللغة العربية، وقد شاهد سمو الخديوي هذا العرض الرائع بامتياز، وبهر سموه نبوغ خاص من صفاء النطق الذي يتمتع به هؤلاء الممثلات الصغيرات، اللائي بذلن طاقة تفوق سنهن، وذلك طوال خمسة فصول طويلة، وهن يعبرن عن عواطف ليست لديهن بعد، لحسن الحظ، أية فكرة عنها (٣).

لم يكن التياترو العربي، (فرقة الخياط) بمثل هذا النشاط في موسم شتاء ١٨٧٩م حيث كان راعي الفرقة الخديوي إسماعيل قد عُزل في يونية ١٨٧٩م، وربما كان خليفته توفيق أقل ميلاً لأن يمنح دعماً مالياً للمسرح العربي. كان العرض الوحيد الذي قُدم مقرراً

---

(1) - *al- Waqt*, 910. 7 August 1880, and *Le Moniteur Egyption*, 184, 7 August 1880. Sa'd Allah al-Bustani was editor of *al-Jinan, al-Janna and al-Junayna*. He had written the play for al-Madrasa al-Wataniya in Beirut where he was a teacher of French.

(2) - Arnaud Berquin (1747-91) was a French writer of influential works on the education of the young.

(3) - *Le Moniteur Egyption*, 185k 8/9 August 1880.

ليوم الخميس ٤ ديسمبر ١٨٧٩م بالقاهرة عندما قررت الفرقة أن تقدم ثلاثة أوبريتات ذات فصل واحد للاحتفال باعتلاء الخديوي الجديد العرش (١). وربما كان الخياط يأمل أن يواصل الخديوي الجديد الدعم المالي، الذي كانت فرقته تتلقاه من والده.

عبد الله النديم

احتكر السوريون المسيحيون المسرح العربي في مصر لمدة تتجاوز ثلاث سنوات، ولم يكسر هذا الاحتكار إلا السيد عبد الله النديم، أول مصري يكتب للمسرح العربي منذ ١٨٧٢م، حيث كان المصريون قد ثبطت همتهم عن توريط أنفسهم في المسرح، بعد الطريقة الحاسمة التي أُغلق بها مسرح صنوع. كان نديم (١٨٤٣-١٨٩٦م) (٢) قد تلقى تعليماً تقليدياً إسلامياً، وقد اكتسب شهرة كبيرة بصفته شاعراً وخطيباً، واختلط في شبابه بالأوساط الأدبية في الإسكندرية وطنطا، وقضى سنوات شاعراً جوالاً (أدباتي)، يقوم بتسلية أعيان القرى في حفلاتهم في الدلتا، وسُمي بالنديم لنجاحه في منادمة الأغنياء. وفي أوائل سبعينيات القرن التاسع عشر، حين كان يعمل عامل تلغراف في القصر العالي بالقاهرة مقر الأميرة أم الخديوي إسماعيل، وملتقى العديد من العروض المسرحية، انضم إلى الأوساط الثقافية بالمدينة، والتقى بأبرز أدباء العصر. كان قد أصبح في القاهرة شأن صنوع جزءاً من دائرة الأفغاني، وسافر في أوائل ١٨٧٩م إلى الإسكندرية بتعليمات من الأفغاني، لينضم

(1) - *al- Waqt*, 748, 1 December 1879.

(2) - Abd Allah Nadim was born in Alexandria, where he studied at the mosque of Shaykh Ibrahim. He was later an occasional student at al –Azhar. He knew no foreign languages. He made irregular contributions to the Arabic press. He was an active supporter of the nationalist army officers from 1879. For Nadim, *see* Ahmad ‘Atiyat Allah, *Abd Allah Nadim*, Silsilat al-I’larn 4 (Cairo, 1956); Gilbert Delanoue, ‘‘Abd Allah Nadim (1845-96) - Les idées politiques et morales d’un journaliste égyptien’’, *Bulletin d’Etudes Orientales de l'Institut Francais de Damas*, xvii (1961-2), 75-119; ‘Ali al-Hadidi, *‘Abd Allah al-Nadim, Khatib al-Wataniya* (Cairo, n.d.); ‘Abd al-Mun’im Ibrahim al-Dasuqi al-Jamai'i, *Abd Allah al-Nadim wa-Dawruhu fi'l-Haraka al-Siyasiya wa‘l- Ijtima'iya* (Cairo, 1980); Muhammad Ahmad Khalaf Allah, *‘Abd Allah al-Nadim wa-Mndhakkiratuhu al-Siyasiya* (Cairo, 1956); Hasan al-Maltawi, *al-Hurriya wa'l-Adala fi Fikr Abd Allah al-Nadim* (Cairo, 1981); Nafusa Zakariya Sa'id, *‘Abd Allah al-Nadim bayn al-Fushã wa'l-‘Ammiya* (Alexandria, 1966); Ahmad Samir, ‘‘Tarjamat Faqid Misr al—Sayyid ‘Abd Allah al-Nadim’’, in Nadim (1897), 1, 3-23. Part of the text of his play *al- Watan* is included in Nadim (1897-1901) 2, 33-63.

إلى أديب إسحاق وسليم النقاش لنشر مذاهب الأفغاني وأفكاره. بدأ يكتب مقالات لجريدتيهما " *مصر* " و" *التجارة* " وأصبح مهتماً بالمسرح من خلال اتصاله بالأخوين السوريين.

أسس النديم في إبريل ١٨٧٩م جمعية ثقافية اجتماعية وطنية (١) بالإسكندرية بنصح من صديقيه (الجمعية الخيرية الإسلامية). أُسست الجمعية لمساعدة فقراء المدينة، وأقامت هذه الجمعية مدرسة لأبناء الفقراء واليتامى في يونية ١٨٧٩م وأصبح نديم مديرها. قدم الطلبة في ٥ فبراير ١٨٨٠م مسرحية بالفرنسية، وأصدرت جريدة النقاش " *المحروسة* " (٢) نبأً عنها، وساعد نديم في تأسيس جمعية أدبية في المدرسة للطلبة، يمكنه من خلالها أن ينشر أفكاره ويعلم شباب مصر، أسست هذه الجمعية، جمعية الفنون والآداب في المدرسة في ٢٢ إبريل من جانب الطلبة لمكافأة الطلبة الناجحين، ولمساعدة الفقراء منهم، ولاستخدام المسرح للمناظرات والمسرحيات والمناقشات، وللحفاظ على حقوق الطلبة المدرسية. كانت الجمعية مفتوحة لأي طالب من أي مدرسة، ومن أي بلد أو عقيدة ورئيسها أحمد منيب (٣). كانت هذه أول جمعية درامية للهواة بين العرب في مصر. أراد نديم أن يألف طلبته هذا الجنس الأدبي الجديد (الدراما). أخرج نديم وأدار المسرح لمسرحيات قام بالتمثيل فيها جنباً إلى جنب مع الطلبة، وكان أيضاً كاتب الجمعية الدرامي.

أوردت " *المحروسة* " نبأً عن أحد عروض مسرحيات النديم " ***الوطن وطالع التوفيق*** " وهي تورية على اسم الخديوي توفيق. عرضت هذه المسرحية ذات الفصول الأربعة بالطلبة في فناء المدرسة يوم الاثنين ٢ إبريل أمام حشد من الجمهور، بما في ذلك أمراء وأعيان، وكان راعي المدرسة هو ولي العهد عباس. كانت المسرحية ناجحة إلى درجة أن الكثيرين طلبوا إعادة عرضها؛ حيث إنها أظهرت فضيلة الخديوي ووزرائه (٤). أعيد عرض المسرحية في ذلك الصيف في ١٢ يولية على مسرح زيزينيا أمام الخديوي وحاشيته، وافتتح نديم العرض بقصيدة مهداة إلى الخديوي، وكذلك تلى أشعاراً تثني على الوزراء: رياض باشا، فخري باشا، البارودي، علي مبارك، فوزي باشا، ومحمود باشا فكري. بيعت تذاكر هذا العرض بمجرد صدورها، وحقق نجاحاً هائلاً، وبهر توفيق إلى

(1) - *al-Tijara*, 19 April 1879 in al-Hadidi (n.d.), 85.

(2) - *al-Mahrusa*, 21, 7 February 1880.

(3) - Ibid., 71, 23 April 1880.

(4) - Taymür (1940) 16, and *al-Mahrusa*, 60, 7 April 1880.

درجة أنه منح الجمعيـــة مائة جنية، وُزع جزء من المال جوائز للطلبة النـــاجحين والبـــاقي للمحتاجين (١).

والمسرحية تهكم مستتر على ظروف البلد الاجتماعية والسياسية، وهي بلا حبكـــة، لكنها سلسلة من الحوادث بين شخصية الوطن المصورة في شكل بشري، والفلاحين وسكان المدن وموظفي الحكومة والبحارة وأحد الحجاج. وجميعهم يتجاهلون إصراره على أن كـــل أطفال مصر يجب أن يتعلموا لرفع مستوى المعيشة، وأخيراً يستجيب الوطني عزت، ويقرر أن يؤسس مدرسة لتعليم الأطفال. والمسرحية تدور حول تدهور مصر، وتهـــاجم الطغيـــان وسوء الحكم، وتكشف الظلم والفساد والضرائب الجائرة، وتدخل الأجانب في شئون مـــصر، ويوضح نديم أن من الضروري دراسة أسباب تقدم الأمم الأخـــرى، كمـــا يجـــب أن يفكـــر المصريون في الأعمال المجيدة التي قام بها أسلافهم، وأقام تبايناً بين قوة مصر سابقاً وبـــين عبوديتها الراهنة، وبين علم المصريين القدماء والجهل المتفشي اليوم، كما بيّن الجهود التـــي يجب أن تبذل للصعود من هذه الهاوية. كان الجديد في المسرحية الـــروح الوطنيـــة التـــي حـــاول نديم أن يفعم بها مواطنيه عن طريق كشف أنشطة الطبقـــة الحاكمـــة والمـــوظفين الأتراك التي تؤدي إلى التدهور، وتشجيع التوسع في نظام التعليم، وتعزيز الحاجة إلى العلم والمعرفة (٢). وقرب نهاية المسرحية هناك بعض الثناء على توفيـــق ووزرائـــه بـــصفتهم منقذين مأمولين للأمة. وصف نديم بنفسه، المسرحية فـــي جريدتـــه التهكميـــة " *التنكيـــت والتبكيت* " قال إنها تصور:

> وضعنا وما (قاسيناه) من الإذلال والإهانة، وما تحملنـــاه مـــن المظـــالم والمسئوليات (في ظل إسماعيل). وقد انتهى هذا بتولي سمو الخديوي الذي ســـاعد وزراؤه النبلاء أفكاره الطيبة وأهدافه الخيرية (وهي تصور) الجهود التي يبـــذلها رجاله لحماية الأمة، وللحفاظ على الوطن، وتوضح كيف استنارت العقـــول مـــن خلاله، لتؤدي إلى افتتاح جمعيات زاد من خلالها المعرفة، وعادت الثـــروة إلـــى البلد (٣).

---

(1) - *al-Waqt*, 894, 13 July 1880; Atiyat Allah (1956) 35; al-Hadidi (1959). 143-4; Muhammad Rif'at (1947), *Ta'rikh Misr al-Siyäsi fi'l-Azmina al-Haditha* (Cairo), ٥٠ quoted in al-Hadidi (1959), 134.

(2) - Ibid.. 121 and 134; Khalaf Allah (1956), 50, and Habib (1927), 22-3.

(3) - al-Tankit wa'l-Tabkit, 5, 10 July 1881.

كُتبت المسرحية باللغة العامية، رغم أن كلام الوطن والبدو باللغة الفصحى بسبب مكانتهم، وتتضمن المسرحية شعراً. حضر بتلر (Butler) عرضاً من عروض يولية - وهو معلم خاص بالبلاط، ولما كان فهمه قليلاً فقط فإنه- وجده مملاً نوعاً ما:

> كان أمراً رديئاً، أربعة فصول، طول كل فصل ساعة، بدون تغيير مناظر، ولا حبكة ولا حدث .. دخل في أول الأمر عجوز بلحية بيضاء (وطن) جلس على كرسي بين مزهريتي ورد، يئن ويغمغم لمدة ساعة، يدخل بعده شيخان ثريان بملابس محلية، يدخنان غليونين طويلين من الياسمين جلسا على كرسيين واحد إلى يمين وواحد إلى يسار العجوز ذي اللحية البيضاء وتحادثا لمدة ساعة، وعندما غادرا دخل فلاحان يتكئ كل منهما على عكازه في وضع مماثل، وتكلما أيضاً لمدة ساعة، تبعهما اثنان من حزب " مصر الفتاة " اللذين تكلما على النحو نفسه لمدة ساعة، كان خطابهما سياسياً كلية، وبدا مملاً بشكل يدعو إلى اليأس، وأعترف أنني هربت بعد الفصل الأول من هذه الدراما السامية جداً (١).

قام الطلبة أعضاء الجمعية بعرض مسرحية أخرى كتبها هو تسمى " ***النعمان***" أو " ***العرب*** "، على مسرح زيزينيا - على الأرجح في ١٨٨٠م - أمام الخديوي والأمراء والأعيان والمدرسين. أوضح في مسرحيته مزايا العرب والأعمال الفذة التي أنجزوها (٢). كان النعمان اسماً للعديد من الملوك العرب قبل الإسلام في الحيرة، وطبقاً لنديم فاضت هذه المسرحية بأسلوب أدبي جيد (بديع) ومقارنات ومجازات وبيان.

كان يوسف الخياط مازال يأمل في دعم مالي لأنشطته، ففي أغسطس ١٨٨٠م مُنح متعهد الحفلات الفرنسي لاروز (Larose) امتيازاً للأوبرا لموسم الشتاء القادم، وإعانة مالية بـ ٩٠٠٠ جنيه مصري. أثار هذا التخصيص - في وقت تخفيضات في المصروفات الحكومية - صيحة احتجاج في الصحافة. أعرب رؤساء تحرير جريدة *الوقت* عن أملهم في أن تكون هذه الإعانة المالية، إشارة إلى أن الدعم المالي في طريقه إلى فرقة الخياط. كان من الواضح أن كثيرين يريدون أن يروا إحياء فرقة مهنية عربية بعد فاصل ثمانية أشهر :

> لقد أسعد مواطنينا ذلك النبأ (نبأ الامتياز الذي حصل عليه لاروز) معتقدين أن (السلطات) ستتبع هذا بمنح الإذن بمساعدة إدارة "التياترو العربي" أيضاً. ومما أعطى دعماً لهذا الاعتقاد هو اهتمام الإدارة الحالية بتمهيد الطريق

(1) – Butler (1887), 137.

(2) - Nadim (1897-1901), 1, 8-9, and Khalaf Allah (1956), 51.

للتقدم والتعليم لنشر الفوائد، الذي أنفقت الحكومة من أجله المبلغ المذكور، ولكن يبدو أنه ليس مهماً تعليم الوطنيين أموراً ليس للغة العربية فيها نصيب! إن معظمنا لا يعرف لغات أجنبية جيداً، ومن المعروف أن الشخص الذي لا يعرف تلك اللغات يحتاج إلى هذه الفائدة أكثر من أولئك الذين يعرفونها، وفضلاً عن هذا فإن المسرح العربي مجهز بشكل أفضل وبتكلفة أقل، إنه يحتاج فقط إلى رُبع المساعدة التي توفر (للاروز) أو غيره، ونحن نعتقد أننا يجب أن نقول إن البلد عربية، وهذه البلد تستحق اعتباراً أكبر، ويستحق أبناؤها اهتماماً أكثر. لهذه (الأسباب) فإن كل واحد متأكد أن المجلس (الوزراء) سوف ينظر عاجلاً في الطلب الذي تقدم به يوسف أفندي الخياط، مدير " التياترو العربي " ونحن نعتقد أنه سوف يصدر تحويل للمدير ... سريعاً حتى يتمكن من أن يستدعي الفرقة (الكومبانية) وأن يجعلها جاهزة تماماً في الوقت المناسب (١).

كان من الواضح أن الخياط قد تقدم بطلب لمجلس الوزراء للحصول على مساعدة مالية، وقد حاز هذا الطلب على دعم جريدة " *الوقت* " بكل إخلاص، وتلقت الجريدة الكثير من الخطابات من قرائها - في طول مصر وعرضها - تدعم وجهة نظرها في هذا الأمر(٢)؛ ولم تحدث استجابة فورية من الحكومة.

أعطيت الجالية القبطية فرصتها للترفيه عن الخديوي، وفي ١٤ أغسطس ١٨٨٠م قدم طلبة مدرستها، مدرسة الجمعية الخيرية القبطية مسرحية " ***الملك المنصور*** " على مسرح زيزينيا أمام جمهور غفير، تضمن الخديوي وذو الفقار باشا وحاكم الإسكندرية. كُتبت المسرحية باللغة العربية الفصحى، وكانت على الأرجح قصة أمين القصر المشهور في الأندلس المنصور في ظل حكمه، على الرغم من التحكم الاسمي للخليفة الأموي إلا أن أسبانيا الإسلامية ظلت أمة عظيمة، وتوسعت مساحاتها على حساب المسيحيين، وقد ورد نبأ عن هذا في الجريدة القبطية الوحيدة " *الوطن* " (٣).

كما قدم طلبة مدرسة آخرون أيضاً - مدرسة محطة القباري - مسرحيتين أمام الخديوي، إحداهما بالفرنسية والأخرى بالعربية في ٢٧ أغسطس بصالون ستوراري (Storari) بالإسكندرية، كان أكبر الممثلين عمراً في الثانية عشرة، وكان مدير المدرسة

(1) - *al- Waqt*, 909, 4 August 1880.
(2) - Ibid, 926, 30 August 1880.
(3) - *al- Watan*, 144, 14 August 1880.

يوسف كالابا (١). وربما أدت الأنشطة الدرامية في مدرسة نديم إلى هذا الفيض من الأنشطة في مدارس أخرى، فقد شجع نديم الأقباط أن يشكلوا اتحادات (٢) حتى يمكنه أن يساعدهم على تقديم مسرحية.

أبلغت مجموعة درامية جديدة، تدعى الاتحاد الوطني، جريدة " *الوقت* " أنها تخطط لتقديم مسرحية " ***الشيخ البخيل الجاهل والوالي الكريم الفاضل*** " على مسرح زيزينيا في أكتوبر. وكل ما يُعرف عن هذه المجموعة هو أن أحد الممثلين كان حنا نقاش (@)، ربما قريب سليم النقاش. أعلنت المجموعة هذا في خطاب إلى الجريدة تقول فيه إن جرائد اللغات الأجنبية في مصر قد انتقدت المسرحيات العربية، مؤكدة أن التمثيل كان تخصصاً للأوروبيين، لكن هذه الجرائد لم تكن تعلم " أن أول المبتكرين في المسرح كانوا العرب " وقالت المجموعة :

> إن أي واحد واسع الاطلاع في التاريخ يعلم أن الممثلين الأوروبيين يقومون به فقط لأنه مهنة يستطيعون بها أن يكسبوا رزقهم، في حين إن الوطنيين يقدمون مسرحياتهم من خلال ألسنة أبنائهم وبناتهم الصغار، من أجل التدريب والتقدم، ومهارة كبارنا في ذلك (التمثيل) معروفة أيضاً وواضحة من المسرحيات التي قدمت منذ بضعة سنوات مضت (٣).

اغتنمت " *الوقت* " مناسبة إعادة افتتاح الأوبرا لموسم كامل للمسرح الأوروبي - لأول مرة منذ ثلاث سنوات - لتدفع بالتماس آخر لإحياء المسرح العربي. أعاد مقالها إلى الأذهان المقالات التي كتبها قيصر زينة في " *الأهرام* "، عن الحاجة إلى إصلاح تنظيم المسرح العربي، والتي أعربت عن الاهتمام بتدريب الممثلين والممثلات. كان زينة قد قال إن المسرحيات تقدم لا من أجل التسلية والمتعة فحسب، ولكن يمكن اشتقاق الفائدة منها، بالإضافة إلى ذلك، قال إنها درس للمشاهدين، يمثل لهم أحداث الماضي، ويصور الخير والشر. وأعرب الكاتب عن شعوره أنه لو كان لدى العرب حافز أكبر - ويمكنهم تحقيق

---

(1) - *al-Waqt*, 909, 4 August 1880.

(2) – Delanone (1961-2), 84.

(@) – **حنا النقاش** من الشخصيات المسرحية المغمورة، اُشتهر بتأليف وتمثيل الفصول المضحكة، التي كانت تُعرض بين فصول المسرحية أو في نهاية عرضها. وقد ارتبط فنه بفرقة القباني في مصر، في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، وقد طبع منتخبات أمين الحداد الصحفية. انظر: مجلة *الهلال* – يولية ١٨٩٤م، جريدة *الأخبار* ١٠/٢/١٨٩٧، جريدة *المقطم* ٣/٢/١٩٠٠.

(3) - *al- Waqt*, 937, 21 September, and 945, 2 October 1880.

متطلبات التمثيل - لكان لديهم نصيب أعظم في استخدام المسارح (١). وطالبت الجريدة الحكومة بمساعدة العرب أن ينافسوا الأجانب في هذا الفن، على الأقل في السنة القادمة، حيث إن المساعدة لم تكن ممكنة في تلك السنة (٢).

في نوفمبر ١٨٨٠م نشرت الجريدة نفسها مقالاً عن المسرح العربي، تساءل فيه كاتبه عن متى تُرى فرقة مسرح عربي ؟ ومتى يبذل العرب جهداً لدعم فرقة عربية ؟ وأعرب عن أمله في أن تحفز الأنشطة المسرحية (الأوروبية) في القاهرة والإسكندرية "احترام الذات بين سكان الثغر (الإسكندرية) حتى يساهموا (يمولوا) في الفرقة ليمكنوها من تقديم مسرحيات بلغتهم " (٣).

كان آخر عرض لفرقة الخياط في ديسمبر ١٨٧٩م. وفي يوم السبت ٩ إبريل ١٨٨١م بعد الامتحانات، وانعقاد المجلس العام بالمدرسة الكاثوليكية اليونانية - [مدرسة طائفة الروم الكاثوليك] في شارع كلوت بك بالقاهرة - قدم الطلبة أمام الأسقف وأعضاء الجالية البارزين مسرحيتين فرنسيتين، مسرحية تركية ومسرحية عربية، وعدداً من الحوارات الأدبية ربما بالعربية، وحيث إن القبطي تادرس وهبي (@) كان عندئذ مدرس فن

(1) - Ibid., 971, 8 November 1880.
(2) - Ibid., 977, 22 November 1880.
(3) - Ibid., 978, 23 November 1880.

(@) – **تادرس وهبي:** ولد بحارة زويلة بالقاهرة عام ١٨٥٦م – على وجه التقريب - وفي الخامسة من عمره التحق بمدرسة الأرمن بالأزبكية، فتلقى فيها مبادئ اللغة الفرنسية ودرس اللغة الأرمنية. وفي العاشرة من عمره التحق بمدرسة الأقباط الكبرى بالأزبكية، فتعلم فيها اللغتين العربية والإنجليزية. ثم تقدم للامتحان النهائي في اللغة العربية والمنطق والبيان، واللغة الفرنسية والإنجليزية، والهندسة واللغة الطليانية. فأجاد تادرس وهبي في الامتحان بشكل، جعل منه ظاهرة متميزة في الأداء والتحصيل، على أقرانه في المستوى ذاته، وكان يرأس لجنة الامتحان رفاعة الطهطاوي. وبعد أن تخرج بالمدرسة، عمل مترجماً بنظارة المعارف، ودرس اللغة القبطية على يد برسوم الراهب. كما التحق في هذه الفترة بالأزهر الشريف، حيث درس كثيراً من العلوم العربية والدينية، مثل الحديث والفقه والقرآن الكريم، الذي حفظه كاملاً، فكان – من وجهة نظري - أول قبطي مصري حاملاً للقرآن الكريم في العصر الحديث. بعد ذلك ترك تادرس وهبي خدمة الحكومة، وعمل مدرساً للغتين العربية والفرنسية بمدرسة الأقباط بحارة السقائين ثم ناظراً لها، ثم مديراً لمدرسة الأقباط الكبرى بالأزبكية، ثم ناظراً للمدارس القبطية، حتى أُحيل إلى المعاش عام ١٩١٦م، ومات عام ١٩٣٤م عن عمر يناهز الثامنة والسبعين. ومن أهم مؤلفاته: الدر الثمين في تاريخ المرشال طورين، والعقد الأنفس في ملخص التاريخ المقدس، وبهجة النفوس في سيرة أرتيبنيئوس، وتاريخ مصر مع فلسفة التاريخ، وعنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق، والأثر النفيس في تاريخ بطرس الأكبر ومحاكمة ألكسيس، وفنون الأدب. بالإضافة إلى كتيب به قصيدة مدح لبطرس غالي باشا، وديوانه الشعري، ومجموعة خطبه. وللمزيد انظر دراستنا: " تادرس وهبي بك .. قبطي أزهري حافظ للقرآن الكريم"، المنشورة في كتاب: عنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق – سلسلة تراث المسرح المصري – عدد١٢ – وزارة الثقافة – المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية – ٢٠٠٥ – ص(٧-٨٤).

الإنشاء والعلوم بالمدرسة وأنه ألقى كلمة في هذه المدرسة، فمن الممكن أن تكون المسرحية العربية عرضاً لمسرحيته "***بطرس الأكبر***" وقد عُرضت أيضاً بالمدرسة في ١٨٨٤م (١)(@).

فى ربيع عام ١٨٨١م قدمت الجمعية الخيرية الإسرائيلية عرضاً بدار الأوبرا في يوم الأحد ١٠ إبريل لجمع أموال لفقراء الجالية، وكان الخديوي قد أصدر أمراً بأن يستخدم المسرح. وعرضت مسرحية من ثلاثة فصول باللغة العربية "***حفظ العهود***"، وربما كانت ترجمة لمسرحية "***الظلوم***"، التي تُعرف أيضا باسم "***حفظ السوداد***". انتهت الأمسية بكوميديا من فصل واحد "***لا تنس إغلاق الباب***" وهي نفس الرسم التخطيطي [الإسكتش] الذي عرض في بيروت في مايو ١٨٧٨م. كان المسرح ممتلئاً، وكان من بين الأعيان الحاضرين علي مبارك وزير الاشغال العامة ووكيل وزارة التعليم عبد الله فكري. كان يوسف الخياط قد قام بتدريب الممثلين، وحيث إن جريدة "*الأهرام*" وصفتهم بأنهم بلا خبرة، فلا بد أن نستنتج أنهم لم يكونوا من فرقته، وقد ظهر الخياط بنفسه في الإسكتش (٢).

أعرب "*الأهرام*" عن أمله أن تجعل هذه المسرحية حكام مصر ميالين بكل الرضا نحو المسرح العربي، حتى يتمكن المسرح العربي من أن ينال نصيبه من استخدام مسارح القاهرة في الموسم القادم، لأن هذا الفن، مثلما ذكرت الجريدة و" الحضارة هما أفضل ترفيه للعقول، أفضل مدرس للناس، وأفضل وسيلة لمنع الأفعال المحرمة، وأفضل تعليم للأعمال الصالحة، ولا يمكن أن ينكر أحد أن المسرحيات هي أدوات الحضارة، وأحد أسباب النجاح المادي والخلقي (الأدبي)" (٣).

استغل الخياط فرصة هذه الدعاية، وقدم التماسين لفرقته: التماساً للخديوي، والتماساً لوزير الأشغال العامة علي مبارك. طلب فيهما مسرحاً صغيراً يمكنه أن يقدم فيه مسرحيات

---

(1) - *al-Ahram*, 1083, 16 April 1881; *al-Waqai' al-Misriya*, 1090, 17 April, and Najm (1967), 185. The play *Butrus al-Akbar* was produced in Cairo in 1884. Tadrus Wahbi had studied language and *fiqh* at al—Azhar. He worked as a translator in the Ministry of Education. His poetry was published in the press. For a biography of Wahbi, *see* Kahhala (1957-61) 3, 88; Hasan (1975), 371-3, and Graf (1944-53), 4, 155-6.

(@) – لم يعرض تادرس وهبي مسرحية ***بطرس الأكبر*** عام ١٨٨٤م، بل عرضها عام ١٨٨٦م، وعرض مسرحيته ***يوسف الصديق*** عام ١٨٨٤م، وعرض مسرحيته الأخيرة ***تليماك*** أو ***عجائب القدر*** عام ١٨٨٧م. وللمزيد انظر دراستنا السابقة: " تادرس وهبي بك .. قبطي أزهري حافظ للقرآن الكريم " - ص(٥٤-٥٨).

(2) - *al-Ahram*, 1077, 7 April 1881 and 1084, 20 April 1881, and *al-Watan*, 178. 9 April 1881.

(3) - *al-Ahram*, 1077, 7 April 1881.

باللغة العربية في الموسم القادم، وأعربت جريدة النقاش " *المحروسة*" عن أملها أن يُمنح هذا الطلب، لأن هذا سيرضي الوطنيين للغاية. طلب الخياط من الحكومة مبلغ ٢٠٠٠ جنيه حتى يتمكن من العرض في المسرح الصغير بالمسرح الكوميدي بالقاهرة، ويبدو أنه كان هنـــاك مسرح " جيب "، علاوة على القاعة الأساسية، وقد حول طلبه إلى لجنة المسرح التي تتألف من جيى لوساك (Gay Lussac) وأورنستين (Ornstein) والبك الكبيـــر. منحتـــه الحكومـــة استخدام المسرح، وإضاءة مجانية، وأزياء ومناظر مسرحية، لكنها لم تقدم عرضاً بالتمويل. لم ير الخياط أي مزية في هذا العرض، ورفضه، ولذا ظن الجميع أنه لـــن يكـــون هنـــاك مسرح عربي في موسم الشتاء القادم. كانت " *المحروسة* " متأكدة أن الحكومة قد توصـــلت إلى هذا القرار في عرضها بعد أن توصلت إلى استنتاج أنه لم يكن من مصلحتها أن تعرض عليه أكثر من هذا (١).

وقد عرض سوري آخر، وهو سليمان الحداد، شيخ الجاليـــة اليونانيـــة الكاثوليكيـــة بالإسكندرية، مسرحية " ***ميّ وهـــوراس*** " مع فرقة قام بتدريبها، على مسرح زيزينيـــا يـــوم السبت ٤ يونية (٢). ولد سليمان الحداد (١٨٢٩ – ١٩١٥م) (٣)(@) في لبنان، وتـــزوج ابنـــة

---

(1) - *al-Mahrusa*, 284, 22 April; 314, 7 June, and 320, 17 June 1881; *al-Ahram*, 1118, 1 June 1881 and L'Egypt, 1 June 1881.

(2) - *al-Mahrusa* 314, 7 June 1881.

(3) - Sulayman al-Haddad had been taught by members of al-Yaziji family. He contributed to the Arabic press. He was father of the Writers Najib and Amin al-Haddãd. For a biography of al-Haddad, *see* al-Ma'luf (1945), 2. 7-9. ٧-٩.

(@) – **سليمان الحداد:** هو صهر عائلة اليازجي - زوج ابنة ناصف اليازجي ونسيب إبراهيم وخليل اليازجي - وابن عمة سليمان القرداحي. بدأ حياته العملية في مصر مدرساً للغة العربية والفرنسية، ولكنه هوى التمثيل فترك وظيفته الحكومية، وانضم إلى فرقة يوسف الخياط عام ١٨٨٤م. واستمر يحترف التمثيل حتى عام ١٨٩١م عندما أصبح أحد أعضاء فرقة إسكندر فرح البارزين. وفي عام ١٨٩٢م شجعه ابن خالته سليمان القرداحي فكونا فرقة مشتركة لم تستمر طويلاً بسبب التنافس بينهما على أدوار البطولة. وبعد عام ألف الحداد فرقته الخاصة وبدأ التمثيل فى الأوبرا بمسرحية **صلاح الدين الأيوبي.** ولم تستمر هذه الفرقة إلا بضعة شهور. وبعد عام واحد استطاع الحداد أن يكون فرقة جديدة، ضمت: علي وهبى، وعمر وصفي، ونسيب حداد، ومحمد رياض حمودة، ورحمين بيبس، ومحمد مصطفى، وسيد أحمد، ومريم سماط، وكان افتتاحها يوم ١٩/٦/١٨٩٤ بمسرحية **لصوص البحر.** وبعد فترة اعتزل الحداد التمثيل وانحلت فرقته، وعاد مرة أخرى إلى مهنة التدريس. وفي عام ١٩٠٠م ألف مع مجموعة من الأصدقاء جمعية مرقاة التمثيل بالإسكندرية، ومن بعدها انضم إلى جمعية مجتمع التمثيل العصري. وفي عام ١٩٠٦م كوّن فرقة جديدة، سريعاً ما توقفت، فاشترك مع عزيز عيد في تكوين فرقة أخرى عام ١٩٠٧م، وبسبب عروضها الهزلية توقف الحداد عن التمثيل، واكتفى بدور مُعلم التمثيل والإلقاء المسرحي لممثلي الفرق الأخرى. وكانت فرقة جورج أبيض آخر فرقة عمل بها كمُعلم للتمثيل والإلقاء في عام ١٩١٢م.

شخصية أدبية شهيرة، ناصف اليازجي. انتقلت الأسرة إلى مصر في ١٨٧٣م حيث عمل سليمان تاجراً، ويبدو أنه اكتسب سمعة لا بأس بها كممثل في مصر، ربما في فرقة الخياط، رغم أنه ليس من المعروف بالتأكيد إلى أي فرقة كان ينتمي، وقد أدى الدور الرئيسي في هذا العرض. كان العمل بلا شك من أعمال سليم النقاش لا كما زعمت الجريدة التي تصدر بالفرنسية " لِيجِبت *L'Egypte*" من أعمال الحداد (١).

شهد صيف ١٨٨١م أيضاً آخر عرض لمسرحية عبد الله النديم " ***الوطن*** " (٢) وزار الخديوي توفيق مدرسة النديم في يوم ٩ يولية ١٨٨١م، وأوضح للنديم أنه يرحب بإعادة عرض المسرحية، ولذا عرضت يوم الخميس ١٤ يولية ١٨٨١م على مسرح زيزينيا في الذكرى الثانية لتولي توفيق العرش. قدم العرض طلبة من مدرسة خيرية " لتحث الناس على اتباع طريق الفضيلة، وأن يتعاونوا على القيام بواجبات الوطن ". وعلى الرغم من وجود الخديوي ووزرائه : رياض باشا، وعلي مبارك وزير الأشغال العامة، وحسين فكري وزير العدل، وعلي إبراهيم وزير التعليم، كان هناك لسوء الحظ، مشاهدون أقل من المتوقع (٣).

بذل حسين فهمي وأحمد رفعت، حاكم الإسكندرية ونائب رئيس الجمعية وآخرون كل ما في وسعهم ليحولوا دون بيع التذاكر، إذ نشروا شائعات أن كل الأماكن قد حجزت، كذلك حرضوا بعض التلاميذ القائمين بأدوار على أن يتغيبوا عشية العرض، على أمل أن يتسببوا في فشل المسرحية، كان هؤلاء الأعضاء في الجمعية الخيرية الإسلامية متورطين في مؤامرة ضد النديم، فقد كانوا أكدوا أن أنشطته في المدرسة كانت مجرد خدعة حتى يوسع دائرته، وثروته، كان رئيس مجلس الوزراء، رياض باشا، هو الذي حرض على هذا الأمر كله (٤).

---

(1) - *L'Egypte*, 12 May 1881 and 15 May 1881.

(2) - It has been asserted that 'Abd Allah Nadim wrote further plays; no details of these could be found in the primary sources. Daghir (1949), 293 refers to a play called *al- Waba' (The Epidemic)* put on in Cairo. Yusuf (1969), 239-40 says a third play, *Misr*, was performed at the Zizinia.

(3) - *al-Tankit wa'l-Tabkit*, 5, 10 July 1881; al-Hadidi (1959), 143-4; al-Hadidi (n.d), 103; *al-Ahram*, 1153, 15 July 1881; and *al-Iskandariya*, 140. 28 July 1881.

(4) - Nadim (1897-1901), 1, 9; *al-Tankit wa'l-Tabkit*, 6, 17 July 1881; and Delanoue (1961-2), 85.

نجحت المؤامرة، لأن النديم أعلن في صباح اليوم التالي ١٥ يوليـــة اســـتقالته مـــن الجمعية والمدرسة. أشار إلى أن عبء الخسارة المالية الذي تسبب فيه فشل المسرحية لا بد أن تتحمله الجمعية، وهكذا انتهت أنشطة النديم المسرحية في هذه المشادة المريرة، وقـــدمت جريدته الساخرة " *التنكيت والتبكيت* " تقريراً عن الأمر كله بالتفصيل، وكتب أحد أصـــدقاء النديم ومؤيديه، الشيخ حمزة فتح الله رئيس تحرير جريدة " *البرهان* " خطاب طمأنة وتأييـــد إلى " *التنكيت* " أثنى على النديم لنوعية التمثيل " الذي وصل إليه الأجانب " كما قال " بكثير من العمل الشاق وعلى امتداد زمني طويل " والأجانب مغرمون بالتمثيل، ليسلطوا الـــضوء على الأخلاق أو الأحداث الماضية، لأنهم عاجزون عن إدراكها من خلال كمـــال تخـــيلات العقل. فكل أعمالهم تقوم على أساس الرؤية؛ وهم لا يؤمنون بما لا يرونه، ولقد أخذ التمثيل مكانة بين العرب بالفعل في عصر دولتهم الذهبي، ووعد الشيخ حمزة أن يسهب فـــي هـــذه النقطة في جريدته في أقرب فرصة ممكنة (١).

كانت المسرحيات المدرسية تعرض أيضاً في الإسكندرية، فقـــدم طلبـــة المدرســـة البطريركية للروم الكاثوليك في ٢٤ يولية مسرحية " ***الابن الشاطر*** " أمام القنصل الفرنـــسي في صالون ستوراري بالإسكندرية في حفل الجوائز، وكان نـــاظر المدرســـة الأب نيقـــولا حمص (٢). عرضت مسرحية أخرى يوم الاثنين ١ أغـــسطس بعـــد الامتحانـــات بمدرســـة الأمريكان في الحي اليهودي بالإسكندرية، كتب المسرحية أحد المدرسين فتح الله صباغة(٣).

كان سليمان الحداد يخطط على مدى عدة شهور أن يقدم عرضاً آخر، وقد اضـــطر بشكل مستمر أن يؤجل العرض من أغسطس فصاعداً، لأنه كان مـــن الـــضروري إجـــراء إصلاحات واسعة لنظام الغاز في مسرح زيزينيا لتقليل مخاطر الحريـــق. عـــرض الحـــداد مسرحية " ***الغيور*** " أخيراً يوم الأربعاء ٩ نوفمبر. تضمنت الفرقة ممثلات وهو ما يبدو أنـــه كان لا يزال حدثاً غير عادي، لأنه اجتذب تعليقات كثيرة من الصحافة، ولـــسوء الحـــظ أن الكثير من المناظر المسرحية فُقدت وهو ما عزى - حسبما زعم - إلى خبث مـــن جانـــب المؤسسة التجارية التي كانت تقوم بتأجيرها وإلى إدارة المسرح (٤). وليس معروفـــاً مـــا إذا

(1) - Muhammad Rif'at (1947), *Ta'rikh Misr al-Siyäsi fi'l-Azmina al-Haditha* (Cairo), ٥٥ quoted in al—Hadidi (1959), 145, and Fath Allah (1881), 112-13.

(2) - *al-Ahram*, 1161, 25 July 1881.

(3) - Ibid., 1170, 4 August 1881, and *al-Iskandariya*, 141, 4 August 1881.

(4) - *al-Mahrusa*, 412, 8 November 1881, 413, 10 November, and *al-Ahram*, 1240, 31 October 1881.

كان الحداد لديه طموحات أن يشكل فرقته الخاصة به، فبعد ذلك بعدة سنوات، في ١٨٨٧م قام بتشكيل " الجوق الوطني المصري " وعمل فيما بعد مع فرق الخياط، وسليمان القرداحي، وإسكندر فرح السوري، والممثل المصري الشهير جورج أبيض، وكان ولداه نجيب وأمين سليمان الحداد، نشيطين في مجال المسرح (@).

إحياء مسرح الخياط

قام الخياط بمحاولة أخرى لإحياء المسرح العربي في أكتوبر، حيث اجتمع مع الخديوي توفيق ليناقش معه هذا الأمر، ويبدو أنه تلقى استجابة مرضية. كتب الخياط في جريدة " *المحروسة* " أنه قد سعى جاهداً لإحياء المسرح، تلبية لطلب كثير من عليه القوم ومحبي الأدب، وقد تلقى الآن تأييداً من توفيق. كانت الحكومة قد أتاحت له استخدام مسرح الكوميدي، وكان يأمل أن يرحب الأعيان وغيرهم بالمشروع، حتى يكتب له الحياة وينمو(١) وكان قد انقضى سنتان ونصف منذ أن قدمت فرقته عروضاً منتظمة.

عرضت فرقة الخياط على مسرح الكوميدي يوم الاثنين ١٤ نوفمبر ١٨٨١م تراجيديا " ***على الباغي تدور الدوائر*** " مع مسرحية هزلية (فارس/أضحوكة) " ***البخيل***

(@) – لا أظن أن **أمين الحداد** – المولود عام ١٨٦٨م - كان نشطاً في مجال المسرح، بل كان نشطاً في مجال الصحافة، حيث عمل محرراً في جريدة الأهرام، وأصدر مع آخرين صحيفة لسان العرب، وحرر جريدة السلام ومجلة أنيس الجليس وجريدة البصير. أما **نجيب الحداد** فكان أكثر الشخصيات نشاطاً في مجال الكتابة المسرحية ترجمة وتعريباً: ولد سنة ١٨٦٧م في بيروت ونشأ بها. وفي سنة ١٨٧٣م هاجرت أسرته إلى الإسكندرية وتلقى العلم في مدرسة الفرير والمدرسة الأمريكية. وفي سنة ١٨٨٢م قامت الثورة العرابية، فعادت الأسرة إلى بيروت، وتلقى العلم في المدرسة البطريركية للروم الكاثوليك، وتلقى آداب اللغة العربية وفنونها على خاليه الشيخين خليل وإبراهيم اليازجي. وفي سنة ١٨٨٣م عين أستاذاً للغتين العربية والفرنسية في مدرسة بعلبك. وفي سنة ١٨٨٤ سافر إلى الإسكندرية واشتغل بالتحرير في جريدة الأهرام. وفي سنة ١٨٩٤م أنشأ هو وشقيقه أمين الحداد، وعبده بدران جريدة لسان العرب اليومية، وتولى الكتابة في مجلة أنيس الجليس وغيرها من الصحف والمجلات، وكان دائم الكتابة والتأليف والترجمة ونظم الشعر حتى أصيب بمرض في الصدر فتوفى عام ١٨٩٩م. ومن أهم مؤلفاته وترجماته المسرحية والقصصية: الرجاء بعد اليأس، وفتح السودان، وعمرو بن عدي، وسينا، وعدل القيصر، وشهداء الغرام، وثارات العرب، وغرام وانتقام، والفرسان الثلاثة، وصلاح الدين الأيوبي، وفضيحة العشاق، والسر الهائل، ورجع ما انقطع، وغصن البان، وفرسان الليل، وحديث ليلة، ولورانزينو، والطبيب المغصوب، وميلادي، وفيدر، وزاييز، وبيرينيس، وأوديب، والسيد، وحمدان، وحلم الملوك، وعداوة الأخوين.

(1) - *al-Mahrusa*, 392. 4 October 1881 and 410, 29 October 1881.

واللصوص " وهناك ثلاث ترجمات على الأقل من العمل الأول، من الأرجح أنه مؤسس على مسرحية فولتير " ميروب " (*Mérope*) التي كتبت في سبعينيات وثمانينيات القرن التاسع عشر في بيروت، وربما كان المؤلف إما إبراهيم عوض الأربيلي، الذي كانت مسرحيته قد عرضت في بيروت في ١٨٧٣م، أو جبران بطرس، أو شيمون مويال. كانت هذه الترجمة عن وزير في صراع مع وريثي أحد الملوك (١) أعيد عرض المسرحية بعد يومين في ١٦ نوفمبر مع مسرحية هزلية أخرى " ***المضحك المبكى أو النجم ذو الذنب*** " كان الخديوي وأعضاء حاشيته وبعض الوزراء والأمراء حاضرين في هذا العرض (٢).

واصلت " *المحروسة* " حملتها لكسب تأييد حكومي أكبر للمسرح، وكانت الجريدة قد عبرت عن أملها أن يحصل الخياط على مساعدة من الحكومة، ليؤسس مسرحاً وطنياً مستقلاً تماماً " التياترو الوطني "، ثم يبني مسرحاً خاصاً للفرقة، أو يخصص لها مسرحاً. طلبت الجريدة 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 بتقبل الجمهور له تقبلاً غامراً، وهو ما لن يحدث حتى تتأصل عادة الذهاب إلى المسرح، وأن يصبح لهذا الفن حياة منظمة. كسب الخياط أيضاً تأييداً من جريدة *الأهرام* التي كررت طلبها أن يتلقى المسرح العربي نصيبه من رعاية الحكومة، لأن المبادئ الأولية التي تقوم عليها الحكومة تقتضي مساعدة كل مشروع يفيد الأمة والبلد (٣).

لم يكن كل هذا مجدياً، لأن الاعتبارات المالية أرغمت الخياط في النهاية أن يتخلى عن محاولته كما شرح في مقال في " *المحروسة* " فقد منع من تأسيس المسرح العربي على أساس متين، على الرغم من أن كل ما يحتاجه هو مبلغ هزيل، " بسبب الافتقار إلى مساعدة وطنية لا يمكن (للمسرح) أن يؤدي وظيفته في أي بلد أو بين أي شعب". وقد اتخذ قراره ألا يقدم أي عرض، ولكن " شخصاً يجب أن يطاع [الخديوي] عهد إليه أن يعرض " ***هارون الرشيد*** " لعرض واحد أخير بفرقة من الممثلين والممثلات "، وقد كانت هذه المسرحية جزءاً من مخزون مسرحياته. عندما عرضت الفرقة أخيراً في ربيع ١٨٧٩م كانت المسرحية كوميديا، ولم يكن الجمهور كما هو متوقع في الليلة الأولى، وكانت الدار ممتلئة

(1) - Ibid., 407, 25 October 1881; *al-Ahram*, 1237, 27 October 1881; *al-Mahrusa*, 418, 17 November 1881; Daghir (1978), 414, n. 2175, and Landau (1969). 244. n. 379a.

(2) - *al-Mahrusa*, 419, 18 November 1881.

(3) - Ibid., 407, 25 October 1881 and 419, 18 November 1881; *al-Ahram*, 1245, 10 November 1881 and 1252, 18 November 1881.

في العرض الثاني، وفي كلا العرضين أعطى النديم تأييده لمشروع الخياط المسرحي، وشجع كل الناس على تأييده (١).

انحلت فرقة الخياط، ولم يعاد تشكيلها حتى نهاية ١٨٨٤م، تكونت فرقة أخرى على بقايا الفرقة القديمة على يدي سليمان القرداحي، أُدرج فيها المطرب السوري، مراد رومانو، وبعض هواة الإسكندرية بما في ذلك علي وهبي، وكان لدى القرداحي نساء في فرقته، في بداية الأمر اختار زوجته زميلة له، ثم أضاف مغنية اسمها ليلى إلى فرقته. نشرت *الأهرام* مقالاً مطولاً لكسب دعم للقرداحي، فأعادت طرح تأييد مسرح عربي، ناقشت الأمر على أساس أن المسرح أفضل الطرق لأن يستعمل الإنسان حواسه، وأن يكتسب المعرفة " إنه مدرسة ما، يجتمع فيها الفكاهة والنوادر الذكية والتميز والمعرفة لأنها تهب فوائد ". ولا بد أن يوجه الحكام انتباههم إلى المسرح ويساعدوه، وعلى الأخص أولئك المختصون بالشئون العامة الذين يريدون أن يحسنوا النظام الاجتماعي، ليجلبوا التقدم للبلد، وأثنت الجريدة على القرداحي لأنه قد اختار أفضل المسرحيات، وأفضل الممثلين والممثلات، وقضى بعض الوقت لإعدادهم في بيته، وقد حضر كثير من الأعيان التدريبات، واقتنعوا أن الفرقة ستنجح، وعلى الأخص إذا ساعدتها الحكومة (٢).

القرداحي وسلامة حجازي

من الواضح أن الحكومة قررت أن تساعد الفرقة، إذ سمحت لها أن تقدم أول عرض لها على مسرح الأوبرا بالقاهرة. كانت الأوبرا قد استخدمتها لآخر مرة فرقة عربية (فرقة الخياط) في موسم ١٨٧٨/١٨٧٩م اختيرت مسرحية "***تليماك*** " التي عرضها القرداحي قبل ذلك بسنتين في مدرسة زوجته لعرض افتتاح الفرقة، وعرضت يوم الخميس ١٣ إبريل. تضمن الجمهور الخديوي وحاشيته والقناصل العامين والمحليين والأجانب بأعداد تكاد تكون متساوية (٣).

كانت الصحافة قد امتدحت بشكل مطرد مهارة الممثلين، لكنها نادراً ما أرجعت الفضل إلى ممثل معين، ولهذا السبب فإن قليلاً من الأسماء فقط من الممثلين المسرحيين

(1) - Ibid., 1270, 9 December 1881, 1289, 2 January, and 1292, 5 January 1882; *al-Mahrusa*, 438, 15 December 1881 and 449, 31 December 1881.
(2) – Habib (1928), 23, and *al-Ahram* 1342, 10 March 1882.
(3) - Ibid., 1369, 15 April 1882.

العرب الأوائل معروفة. وفي هذه المناسبة، ربما بسبب طبيعة الفرقة الاستثنائية " اختير عديد من الممثلين للثناء عليهم، ونال الشيخ سلامة حجازي اهتماماً خاصاً ". كان هذا العرض في حدود ماهو معروف، أول دور تمثيلي يقوم به حجازي، وعمره آنذاك ثلاثون عاماً في تدرجه المهني الطويل الشهير (١) وفي السنوات التالية فإنه - ربما أكثر من أي ممثل آخر - جاء بالجماهير مندفعة أفواجاً إلى المسارح، وربما كان العامل الوحيد - الأعظم أهمية - الذي أدى إلى تأسيس المسرح العربي الدائم بوصفه جزءاً من المشهد الأدبي.

ولد الشيخ سلامة حجازي في الإسكندرية، ولأنه جاء من أسرة فقيرة، فإنه حصل على تعليم ابتدائي فقط دفع مصروفاته شيخ صوفي، الشيخ سلامة، صديق لأبيه الراحل، وعندما توفى راعيه، أصبح الشيخ واحداً من طريقة سيده الصوفية الزاهدة. وجد في شبابه بسبب صوته الرائع وظيفة مؤذن، ومقرئ للقرآن والأذكار في الحفلات في البيوت الخاصة، كان بإمكانه أن يغني على مدى، من أعلى أصوات الرجال في الغناء (التينور) إلى الصوت الجهير الأول (الباريتون) بدون عناء : وما أن بلغ العشرين حتى كان قد اكتسب سمعة لصوته الذي يسترعى الانتباه، وكان مغنياً مشهوراً أيضاً (منشداً) للشعر في احتفالات أعياد ميلاد الأولياء المسلمين (الموالد) والاحتفالات الاسلامية " مواسم "، وفي مناسبات خاصة وعامة أخرى (٢). كان قد تعلم هذه الفنون من أبرز مطربي تلك الفترة الشيخ خليل محرم والشيخ أحمد اليسيرجي والشيخ كامل الحريري.

---

(1) - For Salama Hijãzi (1852-1917), *see* Muhammad Fadil, *al-Shaykh Salama Hijazi* (Damanhur, 1932); Mahmud Ahmad al-Hifni, *al-Shaykh Salama Hijãzi, Ra'id al-Masrah al-Arabi* (Cairo, 1968); Munir al-Hussami, ‘‘*al-Shaykh Salama Hijazi* 1855-1917”, *Minirfa*, 2 (Beirut, December 1924) 549; “Kayf Nasha’a Faqid al-Musiqa Wa'l- Ghina’ wa-Kayf Jahada fi Sabil Fannihi li-Munasabat Dhikrä al-Shaykh Salama Hijazi”, *Misr al-Haditha al-Musawwara*, 4:1 (9 July 1930), 12-13; Najib Shalfun, “Faqid Fann al-Tamthil al-Marhüm al-Shaykh Salama Hijazi”, al-Ikha’, 28-31, and 124-8; Jurj Tannus, *al-Shaykh Salama Hijazi wa-ma Qila fi Ta'binihi* (Cairo, 1917) and his ‘‘al-Shaykh Salama Hijãzi”, *al-Hilal*, xxvi, 2 (1November 1917), 186-9, and ‘Ala’ al-Din Wahid, “al-Shaykh Salama Hijazi bayn al-Munulujat wa’l-Qasa’id al-Shi’riya”, *al-Katib*, 20, 227-8 (March/ April 1980), 73-87. al-Hifni (1968), 63; al-Fayshawi (1953), 28, and others are wrong in thinking his first acting role was in February 1885.

(2) – al-Hifni (1968), 24, 28 and 33-4, and Barbour (1933-7), 177.

حضر في شبابه عروض الفرق الأوروبية بالإسكندرية برفقة أصدقائه السوريين المتعلمين المقيمين بالإسكندرية (١). وفي عام ١٨٧٥م، في الثالثة والعشرين غادر عالم قراءة القرآن، وأصبح مغنياً مسرحياً حسب التقليد، شأن المؤدين في العروض المسرحية المعاصرة مثل عبده الحامولي وألمظ ومحمد عثمان والوردانية. كانت هذه هي المهنة الدائمة التي اتبعها عندما أصبح أخيراً ممثلاً. وعندما جاء إسحاق والنقاش إلى القاهرة في ١٨٧٦م كان معروفاً بما فيه الكفاية، حتى أن إسحاق تعاقد معه، وحاول أن يقنعه أن ينضم إلى فرقته ليمثل ويؤدي أدواراً غنائية.

وطبقاً لكاتب سيرته، الحفني، فإن مديري الفرق المسرحية والأقارب والأصدقاء حاولوا جميعاً أن يقنعوه أن يظهر في المسرح، لكنه لم يرفض العرض فحسب، بل كان يغضب أيضاً عندما كان الأمر يناقش. ويقال إنه رفض لأن الناس عندئذ كانوا ينظرون إلى الممثل نظرة تحقير بالطريقة نفسها التي كان ينظر إليه بها في الماضي في بريطانيا. كان يشعر أن التمثيل مع فرقة من الممثلين سيكون وصمة عار في شرفه، إذ أن مهنة التمثيل كانت معروفة بفسادها الأخلاقي، وبالنسبة له بصفته مسلماً، كان التمثيل حراماً، خطيئة قاتلة(٢) لكن من الواضح أن القرداحي أقنعه أن يتغاضى عن اعتراضاته، ويقال إن أول ارتباط له بالمسرح كان في ١٨٨٠م عندما ظهر على المسرح وهو يغني بين الفصول، وعند نهاية عرض تقوم به فرقة أنطون الخياط في ميدان المنشية بالإسكندرية (٣)(@).

---

(1) - Ibid.

(2) – al-Hifni (1968). 50; Yusuf (1969), 426-7, and Butrus (1964), 28.

(3) – Karkur (1 October 1935), 20.

(@) – نشر الشيخ سلامة حجازي قصة بدايته المسرحية في مقالة مطولة بجريدة الأخبار في ١٩١٥/٧/٣، وهي قصة تتفق مع مضمون سادجروف وتختلف في بعض التفاصيل. وفيها قال الشيخ سلامة: "حملني على اختيار فن التمثيل ميل تولد في صدري، وأنا لا أزال مُنشداً قارئاً للقرآن الشريف. وذلك من ترددي على دور التمثيل الأفرنجية، مع بعض أصدقائي من كرام السوريين الخبيرين بأصول هذا الفن الجميل، وهم الذين كانوا يزينون لي أن أظهر على مرسح التمثيل، ليلة واحدة على الأقل. فلبيت طلبهم وقمت بتمثيل دورين معاً من رواية (ميّ)، مع جوق سليمان الحداد، وهما دور كورياس ودور الملك. وكان مراد الناس بتلذذ سماع صوتي، لا رؤية تمثيلي. فجاء الأمر على عكس ما أرادوا، لأن تمثيلي كان الغالب على صوتي. والسبب في ذلك أن أهل الإسكندرية كانوا قد سمعوا صوتي وألفوا إنشادي، أما تمثيلي فكان غريباً في أعينهم، كما كان غريباً عليّ أنا أيضاً. فقد طالما رأوني في النهار بجبة وقفطان وعمامة، أمشي الهويناء والسبحة بيدي وإذا بهم يروني ليلاً على ظهر المرسح، والسيف بيدي أسرح وأمرح تحت اسم البطل الهمام والأسد الضرغام كورياس، ثم رأوني في الفصل الثالث ظاهراً بالهيبة والوقار أمثل دور الملك. حين رأيت نفسي على كرسي الملك ووزراء

أمطرت عدة صحف سلامة حجازي بالمديح: اختارت جريدة " مصر " الشيخ سلامة من بين الممثلين، والذي كان يلعب دور تليماك، إذ أنه " سحر العقول برقة غنائه (إنشاد) ونعومة صوته، وكتبت " *الأهرام* " منتشية بالقدر نفسه:

> دهش الجميع بالطريقة التي برع فيها تليماك (الشيخ سلامة) في أداء دوره، بكوا حين كان يبكي، وسعدوا حين كان مسروراً وسعيداً، وأظهرت إيماءاته وحركاته في التمثيل أنه سيكون له دور بالغ الأهمية، المكان الأول في المسرح العربى، ناهيك عن غنائه الممتاز ورخامة صوته.

وغالباً ما صفق له الجمهور، وطلب منه عدة إعادات، ونال الشيخ محمود، الذي أدى دور غولوس (Ghulus) (عوليس؟ Ulysses) المديح أيضاً، كما نال أول ظهور للممثلة الخانوم حنينة حظه أيضاً في دور كاليبو (Calypso) (١).

قدم في العرض التالي يوم الأحد ١٦ إبريل مسرحية جديدة " ***الفرج بعد الضيق***"، التي أسست على حدث تاريخي، القصة قصة رجل عجوز، ناثان (Nathan)، الذي يثابر في بحثه ويجد ابنه أخيراً، كانت أدوار أخرى في المسرحية، أدوار الملك والملكة ووزيرهما وخادمهما والشخصيات ليست هي نفسها، لكن يمكن أن تكون تنويعاً على فكرة القصة الأساسية التي تجري أحداثها في زمن الحروب الصليبية، وتدعو إلى التسامح الديني، قصة اليهودى العجوز، ناثان الحكيم التي ترتكز على القصيدة الدرامية التي كتبها الألماني، جيتهولد إيفريم ليسنج (Gotthold Ephraim Lessing) عام ١٧٩٩م.

إن ناثان يفقد عائلته في مذبحة في غزة، ويتبنى الطفلة ريتشا (Recha)، وينقذ حياتها من بيت يحترق لأحد فرسان المعبد، ثم يطلب يدها للزواج فيما بعد، يتبين أن فارس

اليونان وعلماءها وكبار المملكة والخدم والحشم أمامي وحولي آمر وأنهي، ظننت أنني في منام. فقلت في نفسي ما قاله (أبو الحسن) يا ليتني أبقى نائماً إلى يوم القيامة. هذا وما انتهى التمثيل في تلك الليلة التي نلت فيها استحسان الكبار والأدباء، حتى شعرت بغبطة وسرور في نفسي، وأنست مني ميلاً إلى هذا الفن الجميل. ثم دعيت بعد أشهر قليلة إلى تمثيل ٤ ليال في الأوبرا الخديوية، بصحبة صديقي سليمان القرداحي. فلما وقفت لأول مرة على مرسح الأوبرا العظيم وأحلت نظري ورأيت مليك البلاد المغفور له توفيق باشا، ودرويش باشا المندوب السلطاني، وعرابي باشا ورجاله، ونُظار الحكومة ورجالها، وكبار كل أمة وطائفة في مصر من مصريين وسوريين وإسرائيليين، راعني الموقف وجرت إلى دهشة غريبة خشيت معها أن أفشل وأن يرتج عليّ، إلا أن الاستحسان كان يتلو الاستحسان، والهدية تتلو الهدية، والتنشيط للمثابرة على التمثيل من كل من عرفني ورآني، فاعتقدت حينئذ بشرف هذا الفن وفوائده لي ولبلادي ".

(1) - *Misr*, 16, 19 April 1882, and *al-Ahram*, 1369, 15 April 1882.

المعبد كونراد فون ستافن (Conrad von Stauffèn) وريتشا أخ وأخته وأبناء لشقيق صلاح الدين، أسعد، وعلى الرغم من أن هذا العنوان هو أيضاً العنوان الفرعي لمسرحية خليل اليازجي " ***المروءة و الوفاء*** " إلا أنها لا تبدو العمل نفسه، وقد عرضت أمام دار كاملة العدد في حضور الخديوي ووزرائه والقناصل الأجانب والتجار. امتدحت " *الأهرام* " مرة أخرى الأداء الممتاز للشيخ سلامة في غنائة لدور ناثان، وسُمع بعض الأوروبيين يبدون ملاحظة أنه حتى ممثلوهم لم يكونوا يرقون إلى مستواه، ومرة أخرى طلب الجمهور إعادات، وتلقى الشيخ محمود وهو يؤدي هذه المرة دور ابنه الأكبر شاروبيم (Sharubim)، التصفيق نفسه وطلبات إعادات شأن الشيخ سلامة لصوته الرخيم، وغنائه الممتاز، وتمثيله وفصاحته، كما أن ممثلاً آخر يظهر لأول مرة " الشيخ علي" في دور مسعود بن مسعود، أدى دوره بشكل طيب (١).

فى يوم الخميس ٢٠ إبريل عرضت مسرحية "***فرسان العرب***" التي كتبها نخلة قلفاط وإسكندر أبكاريوس (٢)، وكانت قد عرضت لأول مرة في بيروت في ١٨٧٥م، وهي تتناول إحدى الشخصيات المفضلة في الميثولوجيا العربية، الفارس الأسود النبيل عنترة. وتقص عن الحرب بين قبيلة عنترة، بنى عبس، والملك مسعود ابن مسعود. كانت المسرحية قد عرضت أمام جمهور مدعو إلى جلسة تدريب (اختبار) في اليوم السابق في ١٩ إبريل(٣).

وبعد ثلاثة أيام يوم الأحد ٢٣ إبريل عرضت الفرقة مسرحية من أربعة فصول ***زفاف عنتر*** أمام دار مكتظة، تتضمن أمراء ووزراء مثل : أحمد عرابي وزير الحرب والبحرية، وحسن باشا شريعي وزير الأوقاف، وسلطان باشا رئيس مجلس المبعوثين، وكثير من ضباط الجيش والأعيان والأجانب. ولما كانت كلتا المسرحيتين تتناول قصة عنترة، ربما كان هذان العنوانان البديلان يشيران إلى عمل واحد، وقد نال الممثل الذي أدى دور عنترة - ومن المرجح أن يكون سلامة حجازي – مديحاً بشكل خاص، لأدائه في مشهد المعركة عندما طرح الأبطال أرضاً. وصفت " *الأهرام* " كيف تزايدت رقته ورجولته

(1) - Ibid., 1369, 15 April 1882, and 1372, 18 April 1882.

(2) - Iskandar Abkaryus (?-1885), a Christian born in Beirut, had been living in Egypt since 1874. See Brockelmann (1938), Supp. II 768 and Shaykhu (1924-6), 2, 131-3. Nakhla Qalfat (1851-1905), a Beirut journalist, and student ol Iskandar, wrote several plays. See di Tarrazi (1913), 2, 63-5.

(3) - *Misr*, 16, 19 April 1882; *al-Ahram*, 1374, 20 April 1882, and Najm (1967), 108 from *al-Ahram*, 1376, 22 April 1882.

مع تزايد شجاعته، وتصاعدت طلبات إعادة كثيرة لأداء حجازي في الفصل الثالث. لعب الشيخ محمود دور الحاخام وأبدى المهارات نفسها التي أبداها في الأدوار الأولى. كانت هناك أدوار أخرى في المسرحية، وهي أدوار الملك قيس، وابنة عم عنتر المحبوبة عبلة التي لعبت دورها زوجة القرداحي كريستين. ويشتهر إخراج القرداحي في الأدوار التي أسندها للنساء في مسرحياته، فحتى ذلك الوقت كانت مثل هذه الأدوار يقوم بأدائها في أغلب الأحيان شبان صغار (١).

أقنع الجمهور القرداحي أن يعيد "***تليماك***" يوم الجمعة ٢٣ إبريل (٢) وفي يوم الأحد ٣٠ إبريل عرضت الفرقة "***فرسان العرب***" أخر عروضها للموسم بالقاهرة أمام جمهور من الأعيان، ومرة أخرى طلب الجمهور مراراً وتكراراً إعادات. شكر القرداحي بعد هذا العرض عرابي باشا لاهتمامه ووعده بمساعدة حكومية، التي أعطيت سلفاً جزئياً، حيث إن الحكومة قد تكفلت بتكاليف الإضاءة بالغاز في المسرح. كانت "*الأهرام*" واثقة أن الحكومة سوف تولي اعتباراً لمساعدة القرداحي (٣).

وفضلاً عن مسرحية محمد عثمان جلال التي نشرت في "*روضه المدارس المصرية*" في ١٨٧١م، ظهرت مسرحية أخرى في الصحافة الدورية. ففي إبريل ١٨٨٢م بدأت مجلة قاهرية جديدة "*مرآة الشرق*" في عددها الثاني في نشر نص رواية "***المروءة والوفاء***" أو "***الفرج بعد الضيق***" مع استهلال شعري كتبه مؤلف سوري ورئيس تحرير المجلة، الشيخ خليل اليازجي (٤). كانت المجلة مقسمة إلى ثلاثة أجزاء، والقسم الثاني مخصص للروايات والمسرحيات. كانت هذه أول مرة تكرس مجلة فيها قسماً كاملاً للأدب، كان الشيخ خليل قد كتب سلفاً ثلاث مسرحيات في لبنان، كانت هذه الدراما الأوبرالية - ذات الفصول الخمسة الأولى التي كتبت شعراً بأكملها - قد عرضت في بيروت في ١٨٧٨م، وتناولت التحول إلى المسيحية في فترة ما قبل الإسلام، في عهد الملك العربي لوخميد ملك الحيرة في العراق، النعمان بن المنذر. يقع بدوي مسيحي "حنظلة" الذي كان قد أكرم وفادة الملك من قبل، يقع ضحية لعادة بربرية كان الملك يعدم بمقتضاها كل الغرباء

(1) - Ibid., 1378, 25 April 1882; *Misr*,17, 26April 1882, and Habib(9January1928), 23.
(2) - *al- Ahram*, 1380, 27 April 1882.
(3) - Ibid., 1384, 2 May 1882.
(4) - Khalil al-Yaziji (1856-89) was the youngest son of the famous Syrian littérateur, Shaykh Nasif al-Yaziji. For a biography of Khalil al-Yãziji, *see* Zaydan (1970?), 2, 352-60, and "Mashahir al-Yazijiyin al-Lubnaniyin", *al-Athãr*, 2, 6 (Zahle, November 1912), 224-5.

الذين يفدون إلى بلاطه في يوم ما مشئوم من أيام السنة. يسمح لحنظلة أن يعود إلى بيته ليودع عائلته، وعندما يعود ليتقبل عقابه، فإن المثل الذي يضربه على الصدق المسيحي يؤدي إلى تحول الملك إلى المسيحية (١).

بعد عرضها يوم الأحد، غادرت فرقة القرداحي مباشرة إلى الإسكندرية، لتعرض على مسرح زيزينيا، حيث كانت العروض قد اكتتب فيها كثير من علية القوم المحليين. كانت الفرقة تنوي أن تعود إلى القاهرة فيما بعد استجابة لطلب الجمهور، لتعرض بعض المسرحيات الجيدة (٢) وفي يوم السبت ٢٠ مايو عرضت "***تليماك***" على مسرح زيزينيا، منحتها الحكومة خدمات فرقة موسيقية عسكرية خلال موسمها بالمسرح. استغلت "***الأهرام***" كل فرصة لتشجيع أهل الإسكندرية، ليضمنوا للفرقة النجاح نفسه الذي تمتعت به في القاهرة، فكان المسرح مكتظاً في الليلة الأولى، وبين الجمهور كان الحاكم ونائب الحاكم وكثير من علية القوم (٣). وفي يوم الخميس ٢٥ مايو عرضت "***فرسان العرب***" (٤) تبين أن هذا هو عرضها الأخير، إذ حال الموقف السياسي المتدهور دون عروض أخرى.

كان هناك لمدة ما شعور متزايد بالبغضاء تجاه النفوذ الأجنبي في مصر، وعلى الأخص تجاه أولئك الأجانب في الوظائف الحكومية عالية المرتبات، والرقابة المزدوجة لفرنسا وإنجلترا على أمور مصر المالية. كان الوطنيون، بقيادة ضابط الجيش أحمد عرابي يزدادون قوة، وكان النواب في المجلس الوطني الذي تشكل حديثاً قد رفضوا قبول حجة الحكومة؛ أن المراقبين الأجانب يجب أن يعدوا الميزانية، كانت حكومة شريف باشا قد استقالت وتشكلت حكومة أخرى ذات سمة وطنية ملحوظة، بمحمود سامى البارودي رئيساً للوزراء، وعرابي وزيراً للحرب، في فبراير ١٨٨٢م بدأ كبار الرأسماليين وآخرون يرجعون لفكرة التدخل، للمحافظة على الوضع القائم (٥). وفي ١١ إبريل اكتشفت مؤامرة تركية – جركسية لاغتيال عرابي ورفاقة، وفي ٢٠ مايو دبرت مظاهرة بحرية أنجلو – فرنسية أمام شواطئ الإسكندرية، لتوفر للخديوي فرصة لعزل الوزارة الوطنية، وهو ما

(1) - *Mir'at al-Sharq*, 2, 20 April 1882. It is nor known if the play was published in its entrety. for only one issue of the magazine with part of the text of the play is available. It seems likely that the 'Urabi revolt prevented its complete publication. It was later published in full in Beirut in 1884, and in Cairo in 1902.

(2) - *al-Ahram*, 1383, 1 May 1882.

(3) - Ibid., 1390, 9 May 1882 and 1400, 22 May 1882.

(4) - Ibid.. 1404, 26 May 1882.

(5) - *The Times*, 3 February 1882, 3, b-c.

طلبته مذكرة انجلو – فرنسية مشتركة في ٢٥ مايو. استقالت الوزارة، لكن احتجاج الجماهير كفل أن يعود عرابي إلى موقعه وزيراً للحرب.

بدأ المقيمون الأجانب، أوربيون وسوريون، يخشون على حياتهم، وشرعوا يغادرون البلد. اضطر القرداحي أن يلغي عروضاً أخرى كان مخططاً لها (١) وهكذا انتهت محاولة القرداحي الأولى أن يؤسس مسرحاً عربياً في مصر. وصل إلى الإسكندرية مفوض تركي في ٧ يونية لإجراء مفاوضات، لإعادة سلطة الخديوي. وفي ١١ يونية حدث شغب خطير من الأوربيين في الإسكندرية، حيث قتل حوالي خمسون شخصاً، أدى هذا إلى خروج جماعي للأوربيين والسوريين من البلد، كان بين النازحين سليمان القرداحي وخليل اليازجى وسليم النقاش وأديب إسحاق.

عندما رفض المصريون أن يتوقفوا عن تحصين الميناء يوم ١١ يولية فتحت فرقة بحرية النار على مدفعيات الشاطئ، وفي اليوم التالي سُوي الحي الأوروبي بالأرض. نزل جنود البحرية البريطانية إلى الأرض، وأحكموا سيطرتهم بالتدريج على الإسكندرية. لاذ الخديوي ووزراؤه باستثناء عرابي، بالأسطول البريطاني، وظل عرابي مع قواته خارج المدينة. عزل الخديوي أحمد عرابى بصفته وزيراً، لكن مؤيدي عرابي ظلوا صامدين، وهكذا بدأ ما سُمي بثورة عرابي. وسع البريطانيون ببطء سيطرتهم العسكرية على البلد، وأُعلن عرابي متمرداً ببيان رسمي في ٧ أغسطس. نزلت إلى البر قوة عسكرية بريطانية في منتصف أغسطس، لتعيد توطيد سلطة الخديوي، وقد هُزم الجيش المصري بقيادة عرابي هزيمة نكراء في نهاية الأمر عند التل الكبير في ١٣ سبتمبر، واحتُلت القاهرة في ١٥ سبتمبر حين استسلم عرابي.

بعد التمرد لم يعد هناك مسرح عربي في مصر لمدة سنتين حتى ١٨٨٤م، فقد تأثر كثير ممن لهم علاقة بالمسرح المصري بهذه الأحداث، كان النديم واحداً من أكثر الدعاة السياسيين نشاطاً للوطنيين منذ فبراير ١٨٨١م، وعندما حدث التمرد، أخذ مطبعته وتبع جيش عرابي يحض فرق العسكر المصرية على القتال ضد البريطانيين. عندما استعاد الخديوي سلطته، أصدرت الحكومة أمراً بالقبض عليه متهمة إياه بالدعوة إلى الثورة، والتحريض على ارتكاب مذبحة في الإسكندرية، والاشتراك في أعمال النهب وإحراق المدينة، وخصصت مكافأة مقدارها ألف جنيه لمن يقبض عليه حياً أو ميتاً (٢).

(1) - *al-Ahram*, 1409. 1 June 1882.

(2) - Atiyat Allah (1956), 70; al-Jami'I (1980), 105, and *al-Waqa'i al-Misriya*, 1483, 5 November 1882.

وبعد الانهيار المفاجئ اختفى النديم، حتى قبض عليه في النهاية في ١٨٩١م. وأثناء التمرد كان الشيخ سلامة قد هرب مع عائلته إلى رشيد، حيث وجد عملاً كمؤذن في مسجد زغلول، وشكل في الوقت نفسه فرقة موسيقية تعزف في القرى وفي النواحي المجاورة (١). عاد فيما بعد إلى الإسكندرية في ١٨٨٣م وشكل فرقة موسيقية، وقد زُعم أن جيمز صنوع حُكم عليه بالموت في منفاه في باريس لتأييده لأحمد عرابى في الصحف العربية التي كان ينشرها هناك (٢) بل إن المعتدلين المؤيدين للوطنيين رفض السماح لهم أن يعيدوا أنشطتهم في النشر. حاول أديب إسحاق أن يعود بعد الاحتلال البريطاني، لكنه نُفي إلى بيروت (٣). عاد سليم النقاش ومُنع هو الآخر من إعادة نشر جريدته، ولذا عاد إلى سورية وظل هناك حتى بداية ١٨٨٤م.

كانت أول فرقة عربية تقدم عرضاً بعد الثورة فرقة جديدة على المشهد المصري، فرقة الدمشقي الشيخ أبو خليل القباني، التي قدمت أول عروضها في يونية ١٨٨٤م (٤) ولم يعد يوسف الخياط تشكيل فرقة جديدة من السوريين والمصريين إلا في نهاية ١٨٨٤م، حيث قدمت أول عرض لها في ١٠ ديسمبر (٥). اختفى القرداحي من المشهد لمدة أطول، حيث كان قد غادر البلد أثناء الثورة، ولم يعد في ١٨٨٣م بسبب تفشي الكوليرا، وعندما عاد لم يكن قادراً على أن يعيد تكوين فرقته، مع ضم الشيخ سلامة، حتى خريف ١٨٨٥م (٦).

ظهر المسرح العربي الحديث في فترة صعبة من فترات التاريخ المصري، لم يكن نتاج جهود فرد أو فردين، لكن نتيجة لسلسلة من الأحداث وأعمال كثيرين، مصريين وسوريين، رواد ذكرت أو لم تذكر أسماؤهم، مديرين وممثلين في فرق مسرحية، وأطقم هواة منسجمة الأعضاء، ومترجمين ومعدين، وعلى مستوى أقل تواضعاً مدرسين وطلبة

(1) – al-Hifni (1968), 34. Hijazi later worked with the troupes of al-Khayyat, the Syrian Iskandar Farah, and the famous Egyptian actor George Abyad. He formed his own troupe. Despite paralysis in later life, he returned to the stage and remained active in the theatre right up to his death.

(2) – Hasan (1965), 68.

(3) - *al-Ahram*, 18 September 1882.

(4) - Najm (1967), 116 from *al-Ahram*, 1974, 23 June 1884.

(5) - Najm (1967), l05 from *al-Ahram*, 2088, 9 December 1884.

(6) - Shalfun (1906), 118; Karkur (1935), 19-20; and Najm (1967), 108 from *al-Ahram*, 2321, 21 September 1885. The performance of *Zifaf ʻAntar* given as 23 April 1883 in Daghir (1978), 311, n. 1444, should obviously read 23 April 1882. Shalfun (1906), 118 says that al-Qardahi returned with Shaykh Salama in 1884.

أسهموا جميعاً في نمو جمعيات درامية، أو في مسرح المدرسة والمجتمع الذي يوازيها في أهميتها.

وقد خلق تطور نظام التعليم الحديث في مصر على النموذج الأوروبي، ونمو مسرح أوروبي للمحترفين والهواة، ومولد مطبعة عربية مستقلة وطلب جمهور ناطق بالعربية لمترجمين للأوبرا الإيطالية في المسرح الخديوي المناخ الملائم لظهور (المسرح). وقد ظهر حين كان المجتمع المصرى ما يزال يعتاد على حرية التعبير عن الرأي، سواء كان ذلك من خلال المطبعة، أو المجالس البرلمانية الناشئة، ولأن المسرح شأن كل هذا، كان يحاول بين الحين والحين أن يتحدى السلطة والعادات المسلم بها، فقد اقتضى هذا حريته والترخيص له، كان هذا مصير مسرح جيمز صنوع وعبد الله النديم.

وفضلاً عن الرقابة، كانت العقبة الرئيسة الأخرى ضد تطور مسرح عربي في هذه الفترة عقبة مالية، ففي أواخر سبعينيات القرن التاسع عشر كانت مصر تمر بأزمة مالية كبرى، ومع إغلاق المسارح الخديوية الأوروبية من خلال نقص التمويل، لم تكن اللحظة الملائمة أن تضطلع الحكومة المصرية بالالتزام الإضافي بدعم مسرح عربي محترف مالياً. فقد واجهت الفرق السورية التي نالت أنشطتها التشجيع في أول الأمر، واجهت جداراً من الصمت حين حاولت أن تقنع الحكومة أن تقيم مشروعاتها المسرحية على أساس مالي سليم، وفي صراعه من أجل الاعتمادات المالية المتاحة المحدودة، خسر المسرح العربي المعركة أمام المسرح الأوروبي الأقدم رسوخاً والمؤيد حكومياً. وكانت الثورة العُرابية التي أدت إلى الحرب، وإلى إغلاق المسارح، وإلى الهرب إلى الخارج، أو إلى اختباء معظم كُتّاب المسرح البارزين والممثلين هي الضربة الختامية.

ملاحق الكتاب

الملحق الأول

منشور أرتين بك المشتمل على لوائح البوليس

المتعلقة بالمسرح الإيطالي بالإسكندرية (@)

الإسكندرية في ١٦ أكتوبر ١٨٤٧م

إن المسرح الإيطالي الكائن في الميدان الكبير بالمدينة، بوصفه مكاناً عاماً، يجب خضوعه لقوانين الحكومة المحلية، تجنباً لحدوث أية مخالفات من الممكن وقوعها. وذلك تبعاً للقوانين المطبقة في البلاد الأوروبية، وفي القسطنطينية. وبناءً على ذلك نرجو من حضرتكم تعميم هذه اللوائح على موظفيكم، وتنبيههم بضرورة الخضوع لها. كما أرجو أن تُسرع بإرسال نسخة من هذه اللوائح إلى كل موظف.

مع فائق التقدير والاحترام.

إلى معالي السير تشارلز .أ. موراي
القنصل البريطاني العام في مصر بالإسكندرية

(@) – أشرنا في تعليق سابق (ص٩٤)، أن هذه الوثيقة لم تُنشر هنا لأول مرة، بل سبق نشرها أكثر من مرة. فقد نشرها جانيت تاجر أولاً، ثم يعقوب لاندو، ثم الدكتور نجم، ثم اعتدال ممتاز. والجدير بالذكر أن يعقوب لاندو قام بتحليل هذه الوثيقة في مقال له بالعبرية بعنوان "مشكلة بداءة المسرح في مصر" نُشر في يولية ١٩٥١م بمجلة (H.H.) بالقدس. للمزيد ينظر: يعقوب لاندو – دراسات في المسرح والسينما – السابق – ص (١١١).

لوائح المسرح التنظيمية

المسرح يقع تحت سلطة الحكومة المحلية القانونية

مادة ١: أي ممثل أو موظف آخر من موظفي المسرح يُبدي عدم احترام بوضوح سواء: بكلمة، أو فعل، أو أي وسيلة أخرى؛ سوف يُودع السجن عند نهاية العرض.

مادة ٢: أي شخص، بدون استثناء، يسمح لنفسه بأن يثير ضجيجاً في المسرح، والإخلال بالأمن بأي شكل، سوف يُطرد فوراً في المرة الأولى. وإذا وقعت الإساءة مرة أخرى؛ سوف يمنع من دخول المسرح مدى الحياة. وسوف يكون الفرد، أو الأفراد الذين ينحازون إلى مثير الشغب، خاضعاً لهذا الأمر التنظيمي.

مادة ٣: التدخين في المسرح ممنوع بكل جلاء. وسوف يُطرد أي شخص يخرق هذا الأمر التنظيمي.

مادة ٤: الصفير، أو قرع العصي، أو الدق بالأقدام، أو أي أفعال تثير ضوضاءً ممنوعة كذلك، وأي شخص يخرق (هذا الأمر التنظيمي) سوف يُطرد كما سلف أعلاه.

مادة ٥: سوف تتخذ إجراءات ملائمة لخطورة الفعل في كل الحالات غير المتوقعة في اللوائح التنظيمية الحالية.

مادة ٦: سوف يرابط ثمانية رجال شرطة بزيهم الرسمي، ورقيب شرطة في المنطقة المجاورة للمسرح، على استعداد لأن يستجيبوا بسرعة لأوامر رئيس شرطة معين.

الإسكندرية في ١٦ أكتوبر ١٨٤٧م

أرتين بك

الملحق الثاني (@)

حياتي شعراً (١) ومسرحي نثراً

الشيخ جيمز صنوع أبو نضارة .. شاعر الملك

طبعة جديدة منقحة وموجزة (@@)

مسرحي

(@) – هذا الملحق منشور – في أصل الكتاب – باللغة الفرنسية، وقد ترجمه الدكتور حمادة إبراهيم.

(1) - The biographical section, *Ma vie*, is not included here.

(@@) – مذكرات يعقوب صنوع المنشورة في هذا الملحق، تحت عنوان (*Ma vie en vers et mon theatre en prose*)، هي نفسها المحاضرة التي ألقاها صنوع في فرنسا عن حياته ومسرحه عام ١٩٠٢م، وهي أيضاً أصل مقالة جاك شيلي (JACQUES CHELLEY) المنشورة في صحيفة *أبو نظارة* عام ١٩٠٦م تحت عنوان (LE MOLIERE EGYPTIEN). وأصل محاضرة صنوع نُشر عام ١٩١٢م في كتيب صغير بفرنسا تحت عنوان (MA VIE EN VERS ET MON THEATRE EN PROSE)، كما قال بذلك متّى موسى (Matti Moosa) في دراسته " يعقوب صنوع وظهور المسرح العربي في مصر" (Ya'qub Sanu' and the Rise of Arab Drama in Egypt) عام ١٩٧٤م (هامش ٢، ص٤١٤). ومن هذا الكتيب نشر سادجروف الجزء الخاص بمسرح صنوع في هذا الملحق، رغم أن الدكتور إبراهيم عبده سبقه في نشر الكتيب – بصورة متفرقة – في كتابه " أبو نظارة إمام الصحافة الفكاهية المصورة وزعيم المسرح في مصر" عام ١٩٥٣م، وأيضاً نشر الدكتور أنور لوقا فقرات كثيرة منه في دراسته عن مسرح صنوع عام ١٩٦١م. وقد اعتمد معظم الدارسين العرب والأجانب فيما بعد على كتاب الدكتور إبراهيم عبده ودراسة د.أنور لوقا. واللافت للنظر أن سادجروف يقول عن مذكرات صنوع في هذا الملحق: إنها " طبعة جديدة منقحة وموجزة " !! ولا يمكن قبول كلمة (جديدة) لأنها مذكرات منشورة أكثر من مرة، ومن الممكن قبول كلمة (موجزة) لأنه حذف منها جانب السيرة الشخصية لصنوع المكتوبة شعراً، كما أوضح في الهامش السابق، أما كلمة (منقحة) فلا يمكن قبولها أيضاً، لأنها تعني التدخل في النص بالتعديل والإصلاح وإحسان النظر فيه !

في المحاضرة التي ألقيتها مؤخراً بجمعية تعاون الأفكار بباريس (١)، وبعد أن قمت بتمجيد فرنسا، والثناء على أمتها، والحديث عن أدب العرب، ودينهم، وعاداتهم، تحدثت أيضاً إلى جمهوري عن تاريخ المسرح العربي الذي قمت بتأسيسه في مصر.

أشكر لكم سيداتي وسادتي الحفاوة البالغة التي قابلتم بها كلمتي حول شعرائنا وعلمائنا وعاداتنا الشرقية. كما أرجو منكم مواصلة ترحيبكم، وسأكون شاكراً لكم ذلك. إن الحديث عن تاريخ مسرحي ليس بالأمر السهل؛ لقد جعلني هذا المسرح أذرف الكثير من دموع الفرح - هذا صحيح - ولكن أيضاً الكثير من دموع الألم.

لقد مضى على ذلك سنوات كثيرة. آه! ما أسرع مرور الأعوام! الله وحده هو الباقي، مالك الأكوان. لقد وُلد مسرحي فوق منصة مقهى موسيقي في الهواء الطلق، وسط حديقة الأزبكية الجميلة بالقاهرة. في ذلك العصر، عام ١٨٧٠م، كانت هناك فرقة فرنسية من الموسيقيين والمغنين والممثلين، وفرقة مسرحية إيطالية ممتازة (٢) تقدمان المتعة للأقليات الأوروبية. كنت أشاهد جميع هذه العروض التي تُقدم في هذا المقهى؛ لأن اللغتين الفرنسية والإيطالية لغتان أحبهما حباً شديداً، وكما أنني درست المؤلفين الدراميين في هاتين اللغتين؛ هل من الضروري أن أعترف؟ إذن إن العروض التي قُدمت على هذه المنصة من: فارصات، وكوميديات، وأوبريتات، ودرامات، هي التي أوحت لي بفكرة إنشاء مسرحي العربي. وقد أعانني الله تعالى على ذلك.

ولكنني قبل أن أشرع في تأسيس مسرحي المتواضع، قمت بدراسة جادة للمؤلفين الدراميين الأوروبيين، وبخاصة جولدوني، وموليير، وشيريدان، وذلك في لغاتهم الأصلية، أي الإيطالية والفرنسية والإنجليزية.

حينما شعرت أنني أصبحت على درجة من التمكن من الفن الدرامي، قمت بكتابة أوبريت من فصل واحد باللغة الدارجة؛ لأن العربية كاليونانية، فيها اللغة الأدبية واللغة الدارجة. وقد استعملت بعض الألحان الشعبية في الكوبليهات وقمت بتدريس الأوبريت

---

(1) - This lecture was given on 16 October 1902, presided over by M. Dehermes. It and the following note were also published in an article written by Jacques Chelley, editor-in-chief of *L'Avant-Scène*, which was first published as "Le Molière Égyptien", *Abou Naddara*, Paris, 6 août 1906, 24-5 and 7 September 1906, 29. Minor differences between the above version and that of Chelley are not recorded here.

(2) - In the Chelley version it reads *gentille* for *excellente*.

لمجموعة من الشبان الأذكياء، اخترتهم من بين تلاميذي. وقد ارتدى أحدهم الزي النسائي لأداء دور العاشقة.

بعد ذلك، توجهت إلى قصر سمو الأمير بعابدين، وقدمت المخطوط الخاص بالأوبريت إلى خيري باشا - أمين تشريفات صاحب السمو الخديوي إسماعيل باشا - راجياً من سيادته أن يقدمه مع خالص امتناني واحترامي إلى الخديوي، وأن يُذكّر سموه بأنه كان قد وعدني - قبل حلول عهده السعيد - أن يساعدني في الأخذ بيد المواطنين في طريق التقدم والحضارة الصعب.

أرجو إذن أن يتفضل سموه بأن يُشرّف برعايته السامية مسرحيتي المتواضعة، وأن يشجعني على إقامة مسرح من أجل المواطنين الذين لم يطلعوا بعد على الفن الدرامي، ولا يفقهون شيئاً من الأوبرات الإيطالية الكبرى والكوميديات الفرنسية الجميلة، التي من أجلها أنشأ حبيبهم الخديوي العظيم مسرحين عظيمين.

يبدو أن خيري باشا - الذي كان يكنّ لي وداً كبيراً - قد استغل بلاغته في توصيل رسالتي إلى سمو الخديوي، واستطاع أن يقرأ عليه الأوبريت الذي حظى بإعجابه، كما نجح في الحصول على الإذن بعرضه على مسرح الأزبكية.

كان هذا الخبر السعيد حافزاً لي، ولأفراد فرقتي على حفظ الأدوار بالنسبة لهم، وبالنسبة لي على إعداد محاضرتي حول فوائد المسرح ومزاياه.

كان افتتاح مسرحي حدثاً في القاهرة. ولم أنس تلك السهرة، بالرغم من الاثنين والأربعين (١) سنة التي تفصل بيننا.

منذ الثامنة، كانت جميع الأماكن في المقصورات والقاعة مشغولة. بل كان الواقفون من المشاهدين أكثر من الجالسين. رجال البلاط بأُسَرِهم، وجميع الوزراء، وجميع الدبلوماسيين الأوروبيين، كانوا حاضرين في تلك السهرة.

بدأ الأوركسترا بعزف السلام الخديوي، وإلقاء النشيد الوطني. ثم ارتفع الستار، فتقدمت أنا وحولي الممثلون إلى الجمهور. كان المشهد الذي كنت أراه أمامي طاغياً؛ وأنا لا أبالغ في ذلك. كان هناك أكثر من ثلاثة آلاف شخص رجالاً ونساءً من جميع الألوان، وفي ملابس من جميع أنحاء العالم. واستقبلنا سيل من التصفيق مصحوباً بصيحات إعجاب بجميع

(1) - Ibid. *trente-deux* for *quarante-deux.*

اللغات. وجعل قلبي يدق بقوة بحيث لم يمنعني من السقوط على الأرض إلا اثنان من الممثلين اعتمدت عليهما. وجاءت لحظة تقديم البرنامج، فاستجمعت قواي واستنفرت شجاعتي وأغلقت عينيّ بيديّ. لأن مشهد الحاضرين الهائل كان يخيفني. وبصوت واضح وقوي بدأت كلمتي.

شرعت بطبيعة الحال أكيل الثناء للخديوي، واصفاً سموه بباعث مصر، والمتمم للمشروع الحضاري الذي بدأه محمد علي باشا، مؤسس الأسرة الحاكمة لوادي النيل، إلخ، إلخ ... بعد ذلك أثنيت على فرقة الكوميدي فرانسيز وفرقة الأوبرا الإيطالية، وختمت كلمتي بشرح معنى كلمة مسرحية لجمهور المواطنين، ولخصت لهم تقريباً موضوع الأوبريت. كانت كلمتي تُقابل بالتصفيق. ليس من أجل قيمتها، وإنما بسبب الشيء الجديد الذي تتحدث عنه. ثم أسدل الستار وارتفع بعد عزف مقطوعة موسيقية تركية.

أما الممثلون، الذين طلب أحد أغنياء المشاهدين من إدارة المقهى تقديم مشروب لهم، فقد قاموا بأدائهم على خير وجه، بحيث أثاروا إعجاب الجميع، وقد طُلب منهم إعادة بعض المشاهد كاملة بين تصفيق الجماهير الحاد، وصيحات الإعجاب المجنونة، فكانت تلك أول مرة في حياتي أبكي فيها من شدة الفرح.

كان موضوع الأوبريت الذي قدمته، وهو فودفيل قصيرة، موضوعاً سهلاً للغاية. جميع الشبان الأوروبيين الذين كانوا يقومون بزيارة بلادنا كانوا يحلمون بشيء واحد: مغامرة في جناح الحريم. وهذا يعني أن يحقق نزوة إحدى المحظيات، ويتسلل إلى داخل القصر بمساعدة الأغا إلخ، إلخ. وأنتم تفهمون البقية. ومن النادر أن يزعم شاب أوروبي أنه قام بمثل هذه المغامرة. ولو حدث وتصادف أن قام أحدهم بها، فإنه لا يمكن أن يرويها لأحد إلا لتماسيح النيل وأسماك البوسفور الكبرى، لسبب بسيط وهو أن القصور مغلقة بإحكام، وعليها رقابة مشددة، بحيث لو جرؤ أي متهوّر على التسلل إليها فإنه لن يخرج منها حياً.

إذاً، كان بطل مسرحيتي أمير أوروبي تراهن بألف جنيه مصري - ستة وعشرين ألف فرنك - على أنه يكفيه شهر واحد يقيمه في مصر لكي يتمكن من التسلل إلى جناح الحريم. وقد قبل الرهان أحد أبناء الباشاوات. وبعد عدة أيام تلقى أميرنا رسالة رقيقة تخبره فيها إحدى نساء الحريم: إن عينيه الجميلتين أصابتا قلبها بنظراته الغرامية، إلخ .. باختصار، تخبره بأن يتواجد في مساء اليوم التالي بجوار الهرم الأكبر بالجيزة حيث سيجد خادمها الذي سيقوم - بناءً على أوامر منها - باصطحابه إليها. وفعلاً يذهب الأمير إلى

اللقاء الموعود، ويقوم الأغا بعصب عينيه حتى لا يعرف الطريق، ولا القصر الذي يقوده إليه، ثم ينطلق به على عربة يجرها جواد. وتظل العربة تسير ساعة كاملة بدت للأمير وكأنها يوم كامل عصيب من أيام الشتاء في أحد الأديرة. وحينما تصل العربة إلى المكان المحدد يعمد الخصيّ (١) إلى إنزال الأمير منها، وعيناه ما تزال معصوبتين، ويقوده عبر ممرات طويلة يتخللها هبوط وصعود، يعلم الله وحده كم من الطوابق، ثم يدخله إلى مخدع سيدة القصر، محظية الباشا، وينزع عنه العصابة ويذهب لإحضار سيدته.

إن كل ما أرويه لكم، سيداتي وسادتي، إنما يقوله الأمير في انتظار تلك التي اخترق قلبها وأحشاءها سهامُ نظراته. والممثل الناشئ الذي يلقي هذا المونولوج يجتهد في أدائه ويبالغ، مما جعل الجمهور يطلب إعادة المشهد ثلاث مرات. وكنت أنا في الكواليس ألقّنه المزيد من العبارات الطنانة.

وأخيراً وصلت مُنْية القلب. كان يقوم بالدور فتى سوري في السادسة عشرة من عمره، جميل الصورة، قامت أخواته بتزيينه وتلبيسه زي المرأة، كما برعن في عمل الماكياج له. وكان يحفظ دوره عن ظهر قلب. وقد شرع، أو بمعنى أصح شرعتْ، في الاعتراف بحبها العارم للأمير، كما رسمت له صورة قاتمة لحياة الحريم في القصر. وتوسلت إليه أن ينتزعها ويخلصها من هذه الحياة. وهنا بدأ المتفرجون الوطنيون يتذمرون. فقد أثارت حفيظتهم فكرة أن يقوم شاب أوروبي باختطاف امرأة مسلمة. غير أن الممثل الشاب، أي سيدة القصر، همس لهم قائلاً : " مهلاً، مهلاً، أيها الإخوة ! ".

وسرعان ما هدّأت هذه العبارة من روع المشاهدين، وبخاصة أنها قيلت بكل رقة وعذوبة، وجعلتهم يميلون إلى سماع المرأة، وهي تعترف بحبها للأمير.

أود، سيداتي وسادتي، أن أترجم لكم إلى اللغة الفرنسية الكوبليهات التي تغنّت بها العاشقة بمصاحبة الأوركسترا، فأنا أحفظها عن ظهر قلب؛ ولكن ترجمة الشعر العربي إلى النثر يفقده كل قيمته. وهنا ارتفعت أصوات العديد من الحاضرين قائلين : " ترجم يا شيخ، ترجم ولا حرج ".

> " هل أنت ملاك من الفردوس، أم مخلوق أرضي؟ هل صورك الله بهذا الجمال لكي تسبي نفسي وتفتن فؤادي، أم لإلهابهما بالحب وجعلهما يلهثان وراءك؟ هل هاتان عينان بشريتان، أم هما نجمان سماويان يبرقان في وجهك

(1) - Ibid. *Aga* for *eunuque*.

الذي تنكسف أمام جماله شمس النهار؟ بنظرة من نظراتك الرقيقة، العذبة الفاتنة جعلتني أكثر إمائك طاعة وخضوعاً، رأيتك فانطبعت صورتك المعبودة في حدقة عيني. سمعت صوتك الرخيم ونبراته العذبة التي ما تزال ترن في أذنيْ. أفكاري لا تفتأ تسعى وراءك .. لا أرى سواك في الليل والنهار (١). وأنت الذي يلوح لي في أحلامي. أنقذني يا ابن أوروبا النبيل! انقذني من هذا القصر الكئيب، من قبر الأحياء هذا. انتزع يمامتك من يدي هذا الباشا العجوز الذي يدنّس جسدها الغض بيديه الخشبيتين، ويُذبل زهرة خديها بقبلاته الباردة. انتشلني وخذني إلى بلدك، وأقسم لك بالله الذي صورك في هذه الصورة الجميلة الألوهية، بأنني سأسعد حياتك بمداعباتي وبقبلاتي وبمفاتني.

وسرعان ما احتضنها الأمير بين ذراعيه، وغطى جبينها بالقبلات. ولكن ها هو الباشا العجوز يقتحم الحجرة، ومن خلفه أربعة من الضباط، وهو يصيح بهم قائلاً: " قيدوا الجناة جاعلين ظهر كل منهما للآخر، وضعوهما في جوال مع حجر كبير وألقوا بهما في النيل. فتماسيحنا تحب اللحم الغض الطري ".

أعقب ذلك مشهد مؤثر، حينما ألقت العاشقة بنفسها على قدمي الباشا، وهي تعترف بذنبها، وتدفع التهمة عن الأمير. توسلت وتضرعت وبكت؛ لكن الباشا لا يلين ولا يرحم. بل يكرر أوامره للجنود الذين يقبضون على الجانيين ويقيدونهما كما أراد، دون السماح لهما بالعناق. ويقاوم الأمير ويهدد، ويصف الباشا " بالقاتل الذميم ". وتتضرع العاشقة إلى الله، وتبتهل إليه أن ينزلها مع حبيبها منزل الصدِّيقين.

ويسأل الجنود الباشا العجوز: متى يضعون العاشقين في الجوال لتقديمهما فريسة للتماسيح، فيرد الباشا قائلاً: " الآن فوراً " ثم يردف قائلاً: " لكن على الأمير أولاً أن يخبرنا لمن نعطي الألف جنيه التي فاز بها، لأنه كان قد راهن صديقي أحمد أنه يستطيع خلال شهر من الزمان أن ينجح في الوصول إلى جناح الحريم في مغامرة غرامية ".

وهنا صاح الأمير قائلاً: " حقاً، لقد فزت بالرهان، وأنا أقدمه هدية لك يا باشا، بل أضاعفه لك إذا رددت علي حريتي، ووهبتني هذه الأَمَة المستعبدة.

وهنا يُفتح باب الجناح، ويدخل بعض أصدقاء الأمير من الفرنسيين والمصريين، وهم يصيحون ويضحكون: " أحسنتم الأداء وبرعتم فيه ". وينزع الباشا لحيته البيضاء؛

(1) - Ibid. *c'est toi seul* for *c'est toi*.

فيتعرف الأمير على غريمه في الرهان والذي أوفى به. وتخلع الأَمَة الياشمك والمعطف؛ فإذا هي ضابط شاب ينطلق في ضحكة عالية. ويعتذر الباشا للأمير لأنه لعب عليه هذه اللعبة، وألقى في قلبه الرعب. ويدعوه إلى مأدبة غذاء على شرفه في حديقة القصر.

قمت بترجمة هذا الأوبريت إلى اللغة الفرنسية، وهو من فصل واحد، وأعطيته لأحد الأصدقاء لتلحينه؛ لكنه أخبرني بأنه فقده أثناء عملية نقل الأثاث بمنزله.

وقد كان نجاح هذا الأوبريت حافزاً لي على الاستمرار في هذا الطريق، وعدم التوقف. وكان من الضروري تكوين فرقة حقيقية تضم ممثلات نساء فعلاً، لا رجالاً متنكرين. وقد تم ذلك خلال تقديم الأوبريت القصير الذي أعجب الجمهور. وقد تمكنت من اختيار وضم فتاتين جميلتين فقيرتين وشريفتين في الوقت نفسه. استطاعتا في أقل من شهر تعلم القراءة، ونجحتا في حفظ الدورين القصيرين اللذين كتبتهما - بصفة خاصة - من أجلهما في مسرحياتي، وقد أحدث ظهورهما فوق المنصة تأثيراً عظيماً. كما كان التصفيق الذي قابلهما به الجمهور حافزاً لهما على الاستمرار وحفظ أدوار أكثر أهمية. وفي ظرف عدة أشهر، أصبحتا نجمتي المسرح الوليد فوق المنصة التي قدمت فوقها لمدة عامين، اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفي المتواضع. هذا بالإضافة إلى المسرحيات التي ترجمتها عن الفرنسية.

وبعد مرور أربعة أشهر من إنشاء هذا المسرح الوطني، دعاني الخديوي إسماعيل مع فرقتي؛ لتقديم عرض على مسرحه الخاص في القصر بقصر النيل. وبالفعل قدمنا ثلاث مسرحيات هي: ***آنسة على المودة***، و***الغندور في القاهرة***، و***الضرتان***. وجميعها كوميديات عادات وتقاليد ذات هدف أخلاقي.

بعد أن شاهد الخديوي المسرحيتين الأولتين، دعاني إليه وقال لي أمام وزرائه وكبار رجال البلاط: نحن مدينون لك بميلاد مسرحنا القومي. كوميدياتك وأوبريتاتك وتراجيدياتك عرفت شعبنا الفن الدرامي. أنت موليير مصر، واسمك سوف يبقى خالداً. لكنه بعد أن شاهد المسرحية الثالثة (***الضرتان***)، وهى تعالج موضوع تعدد الزوجات، لأن المرأتين زوجتا رجل واحد تسببتا في شقائه بسبب غيرتهما ومتطلبتهما، وحينما استمع إلى الفقرة الطويلة التي يلقيها الزوج، ويهاجم فيها تعدد الزوجات؛ لأنه السبب وراء الشقاق بل والجرائم التي تقع في إطار الأسرة، حينئذ تحولت سعادة الخديوي إلى غضب شديد، وقال لي بلهجة

ساخرة: " آه يا موليير، إذا كنت لا تتمتع بالقوة لإرضاء أكثر من زوجة فلا ينبغي أن تنفر الآخرين (١)".

ومن ناحية أخرى، فقد وجد رجال البلاط الأوربيون في كلمات الخديوي عبارة في منتهى الذكاء، ونصحوني بأن أحذف هذه المسرحية من سجل أعمالي؛ على الرغم من أنها عرضت ثلاث وخمسين مرة متتالية وبنجاح. وفي العام التالي، وبالتحديد، بعد أكثر من مائتي عرض ناجح، شرفني الخديوي بالسماح بعرض ثلاث مسرحيات أخرى على مسرح الكوميدى فرانسيز القاهري، وذلك في سهرة احتفالية. ولقد قوبلت فرقتي بموجات من التصفيق الحاد حتى من سموه. ولكن كان في القاعة بعض أصحاب القبعات الضخمة (٢) من أعداء التقدم والحضارة، تمكنوا من إقناع سموه بأن مسرحياتي تتضمن إشارات ذكية، وتلميحات خبيثة ضدّه، وضد حكومته. وعلى أثر ذلك أمر بإغلاق المسرح؛ بالرغم من سخط الجماهير وغضبها، لكنه أعيد فتحه في عهد ابنه وحفيده (@). وهو لا يفتأ يزدهر (٣) ويمكننا اليوم أن نضاهيه بأرقى المسارح في أوروبا. ومن ناحية أخرى، فإن كُتّاب المسرح من مصريين وسوريين يثبتون وجودهم. وهم يتميزون بإنتاجهم الرائع ولا يسعني إلا أن أحييهم من كل قلبي.

والآن، سيداتي وسادتي، اسمحوا لي أن أقص عليكم بعض الحكايات المثيرة التي حدثت لي خلال مسيرتي الفنية. ومن واجبي في البداية أن أقول لكم بأنني، بالنسبة لمسرحي، فأنا المدير والمؤلف، وفي بعض الأحيان الملقن.

---

(1) - Le Cheikh a changé les paroles textuelles du Khédive par celles-ci: "Si vous n'avez pas les moyens d'épouser plus d'une femme, etc." (Original note).

(2) - Englishmen.

(@) – هناك احتمالان لقول صنوع بإعادة فتح المسرح في عهد - الابن - الخديوي توفيق، وفي عهد – الحفيد – الخديوي عباس باشا حلمي الثاني: الأول، أن المقصود هو إعادة فتح مسرح صنوع، وهو احتمال غير وارد، لأن صنوعاً سافر إلى فرنسا عام ١٨٧٨م – في عهد الخديوي إسماعيل - وظل بها حتى وفاته عام ١٩١٢م. وهذا الاحتمال – للأسف - اعتمده د.لويس عوض في كتابه [تاريخ الفكر المصري الحديث من عصر إسماعيل إلى ثورة ١٩١٩م - الجزء الأول - مكتبة مدبولي - ط١ – ١٩٨٦م – ص(٢٨٣)]. والاحتمال الآخر، أن المقصود بإعادة المسرح، هو المسرح العربي بشكل عام من خلال انتشار الفرق العربية في مصر، مثل: فرقة سليم النقاش ويوسف الخياط وسليمان القرداحي وسليمان الحداد .. إلخ، وهو الاحتمال المنطقي والمرجح، والمناسب لسياق الكلام الوارد فيما بعد.

(3) - In the Chelley version it reads *il marche en avant* for *il prospère.*

ولنبدأ بالملقن. فقد حدث أنه لم يحضر في الموعد، ومن سوء الحظ كانت عيناي متعبتين، ولم أتمكن من القيام بعمله. ومن ثم فقد أعطيت مخطوط المسرحية لأحد الممثلين، ووقفت معه بين الكواليس، وأنا أقول له: " اقرأ المسرحية بصوت خفيض، ودع الممثل يتابعك ". غير أن الحيوان عمل العكس، وجعل يقرأ بعد الممثل. فقلت له وأنا أهزه بعنف: "أنت حمار". فما كان منه إلا أن أخرج رأسه فوق المنصة وقال للممثل: " لا تسرع هكذا يا أخي، ألا تعلم أن العجلة من الشيطان؟ دعني أولاً ألقّنك، ثم كرر من بعدي ". فضجت القاعة في قهقهة عالية، مما أثارني؛ فجذبت الممثل من أذنيه؛ فما كان منه إلا أن خرج من المنصة، وهو يلقي بالمخطوط في وجه الممثل. ونشبت بينهما معركة مما اضطرني إلى الصعود على المنصة للتفريق بينهما وسط صياح الجماهير وضحكاتهم. إن مثل هذا المشهد يمكن أن يسبب فضيحة لو حدث في مسرح أوروبي، لكنه في مسرحي الذي كان ما يزال في طور الميلاد، حقق نجاحاً كبيراً، حتى إن الجماهير، في الليلة التالية، أعربت عن رغبتها في رؤية هذا المشهد الكوميدي الذي أعجبها كثيراً.

وإليكم حكاية أخرى.

بعد أن قمت بتقديم العديد من الفارصات والكوميديات ذات الفصل الواحد، وجدت أن من واجبي أن أدعو إلى مكارم الأخلاق. وعليه، فقد كتبت مسرحية من فصلين بعنوان ***آنسة على الموضة*** بطلتها شابة لعوب تمشي مع أكثر من شاب في وقت واحد، وينتهي بها الأمر إلى أن يهجرها الجميع، وتندب حظها العاثر. هوجمت المسرحية، وطلب مني الجمهور الظهور فوق المنصة، فوجهت إليه هذا السؤال: ما الذي لم يعجبكم في المسرحية؟

وهنا انبرى شاب من الجمهور وقال: " أنت تعرف يا موليير أن الآنسة (صفصف) التي تؤدي دور الفتاة اللعوب، هي فتاة شريفة عفيفة لم تمشِ مع أحد خارج المسرح، فهي تستحق إذن أن تغفر لها التبذل الذي تجعلها تقوم به في المسرحية. وعليك أن تعثر لها على زوج جدير بها وبجمالها، وأن يكون المشهد الأخير من مسرحيتك مخصصاً لزواجها. وسوف نصفق لك، وإلاّ فلن نأتي إلى مسرحك مرة أخرى ".

اضطررت إذاً إلى إضافة مشهد إلى المسرحية، تعترف فيه الفتاة بأخطائها، وتعبر عن ندمها، وتتزوج وسط فرحة المشاهدين وغبطتهم. هل يجب أن أقول إن المسرحية لقيت نجاحاً باهراً عظيماً؟ يكفي أن أقول إنها عرضت أكثر من مائة (١) مرة متتالية.

---

(1) - Ibid. *vingt* for *cent*.

حكاية أخرى.

في عامه الثاني، بدأ مسرحي يشبه إخوانه المسارح الأوروبية. لأنني وأصدقائي لم نكتفِ بعرض الكثير من المسرحيات المؤلفة، وإنما قمنا بعرض مسرحيات مترجمة عن الفرنسية والإيطالية والإنجليزية. ومع كل فنحن الشرقيون أيضاً نحب الدعابة، وهذا ما يفسر نجاح الحادثة التي سأرويها لكم، والتي وقعت أثناء عرض إحدى كوميدياتي بعنوان : ***الغندور في القاهرة***. كان الممثل الذي يقوم بدور البطولة في حياته الخاصة مكروهاً من الممثلة، التي تقوم بدور العاشقة. غير أنه كان يحبها كثيراً لدرجة أنه تقدم لخطبتها. لكنني لم أكن أعلم شيئاً من ذلك كله، وإلا لكنت غيرت المشاهد الغرامية، التي جعلت الفتاة تقول فيها للفتى ما يأتي في أسلوب شاعري مؤثر:

" سل (١) نجوم المساء. إخوتك في الجمال، عن سهري الليالي. أنا أقضي ليلي ساهرة أتأملها، وأنا أفكر فيك أنت. يا نور عيوني يا من يهواه قلبي ويعبده فؤادي. آه! لو تعلم كم أحبك، لما فتنت غيري من البنات بنظراتك الساحرة وابتساماتك الملائكية. الرحمة ! الرحمة ! بعاشقتك التي تدعو آملة أن تصبح يوماً ما عبدة هواك. آه ! لو أنك هجرتني لمت كمداً. ومع ذلك فلو تأكدت أنك ستزور قبري، لتوسلت إلى العلي القدير أن يرسل إليَّ ملك الموت ليقبض روحي".

وهنا همس الممثل في أذن الفتاة قائلاً: " بارك الله في المسرح الذي أذل كبرياءك وأجبرك على أن تصرحي لي بحبك أمام آلاف المشاهدين ".

ونسيت الممثلة أنها على المنصة، وتملكها الغيظ مما سمعت. وانهالت بصفعة على وجه الممثل البائس، ثم توجهت إلى الجمهور وقالت وهي غاضبة: " عبارات الحب التي وجهتها قبل قليل إلى هذا الشاب التافه الأبله، لا تعبر عن حقيقة مشاعري نحوه، لأنني في الحقيقة أكرهه كُره العمى. ده مؤلف المسرحية، موليير مصر، هوّه اللي خلاني أقول الكلام ده ".

ونشبت مشادة عنيفة بين الممثلين غطاها تصفيق المشاهدين الذين طالبوا في العرض الثاني - على طريقتهم - بإعادة هذا المشهد الكوميدي. وقد كان ذلك فألاً حسناً لهذين الممثلين، فقد تزوجا بعد شهر واحد من هذه الحادثة، وسط فرحة الجمهور العارمة(٢) التي اعتقدت أن تكرار هذا المشهد الطبيعي أسهم في الوصول إلى هذه النتيجة السعيدة.

---

(1) - Ibid. *demande aux asters for interroge les asters.*

(2) - Ibid, *des spectateurs* for *du public.*

وإليكم الحكاية الأخيرة.

" ***ليلى***"، هي مسرحية تراجيدية كتبها واحد من أفضل أصدقائي، هو الشيخ محمد عبد الفتاح، وقد عرضت للمرة الأولى على مسرحي - الذي أصبح يعرف باسم " المسرح القومي" - وذلك أمام الوزراء المصريين، وعلماء البلاد وشعرائهم.

كانت مسرحية وطنية، وكان المشهد الأخير منها يمثل الشيخ - أي رئيس قبيلة عربية وهو شيخ مبجل - وهو يطالب بالثأر من عدوّه اللدود الذي قتل أمام عينيه أبناءه الأربعة. وتصادف أن الشرطيين اللذين كانا في ذلك المساء يقومان بالحراسة، كانا قرويين من صعيد مصر، دخلا الخدمة حديثاً. وحدث أن تقدم منهما متفرج خبيث وهمس لهما قائلاً: " لا يمكن أن تسمحا بوقوع مثل هذه الأعمال الإجرامية في حضوركما ".

وما أن سمع الشرطيان هذه العبارات حتى اندفعا نحو المنصة، وقبضا على الممثل الذي كان يؤدي دور الجاني. وهنا ضجت القاعة بالتصفيق والضحك، وصيحات الاستحسان التي فاقت كل وصف. ومن نافلة القول أن أضيف أن هذه الحادثة كانت سبب نجاح المسرحية.

آه ! لو كان من الضروري أن أروي جميع الحكايات والأحداث التي وقعت لمسرحي، للزم لذلك مجلد كامل. وفي مسرحيتي بعنوان " ***ابتلاءات موليير مصر*** " التي عرضت مرات عديدة، تحدثت عن جميع أنواع المحن التي كابدتها من الممثلين والموظفين الذين عملوا في مسرحي.

وإليكم آخر ما أسوقه في هذا الصدد. كان من بين المتفرجين عدد غير قليل دأبوا على مخاطبة الممثلين أو الممثلات أثناء التمثيل قائلين لأحدهم مثلا: " آه ! حانشوف بقه إذا كنت حتسيب الواد ده يخطف البنت اللي بتحبها ". أو يقول أحدهم لإحدى الممثلات: " إنتي غلطانة إنك فضلتي الواد العبيط المغرور ده على الواد الجدع الغني اللي بيموت فيكي ".

وجدير بالذكر إنني كنت وأنا مختبئ داخل الكواليس، ألقّن الإجابات للممثلين، وفي بعض الأحيان كان النقاش بين المنصة والجمهور يمتد طويلاً. وفي ختام كل عرض، كانوا يدعونني للصعود على المنصة حيث أضطر بشكل أو بآخر، أن أقول شيئاً جديداً يلقي البهجة في النفوس.

اليوم أصبح المسرح العربي في مصر مسرحاً عادياً كأي مسرح من مسارحكم في باريس، كما أن المؤلفين المسرحيين عندنا في تزايد مستمر.

والآن، اسمحوا لي أن أختم هذا الحديث عن المسرح بأبيات من الشعر من نظمي، ألقيتها في مأدبة عُشاق موليير، برئاسة السيد مونڤال (Monval)، تلك المأدبة التي حضرتها قبل خمسة وعشرين عاماً (١).

ربة الشعر، كفكفي دموعـــــك(٢)
دعي أرض مصـــــــــــــــــر
وتعالي ذوقي هنـــــــــــــــا
مفاتن الفكر الباريسي الراقـــي(٣)
سترين أكثر من شاعـــــــــــر
وأكثر من كاتب عظيـــــــــــم
زهرة الفنانين يحتفلـــــــــــون
بموليير، أستاذي العبقـــــري (٤)
عبري إذن عن عرفانـــــــــــك
نحو هذا الأستاذ العظيـــــــم (٥)
وقدمي على شرفـــــــــــــــه
إحدى قصائدك الشجيّـــــــــــة

(1) - This was held in 1889, in fact twenty-three years before.

(2) - The first two stanzas, below are taken from Abou Naddara, *Souhaits d'Orient à la France – La fête nationale du 14 juillet chez Abou Naddara*, Paris Imp. Lefebvre, and included in *Le Soupirs du proscrit prose et vers d'Abou-Naddara, chaër-el-molk*, Paris, Imp. Lefebvre, are excluded in *Mon Théâtre...* above:

Trève aux larmes, Muse chérie, Mon cœur me dit qu'à notre terre
Que tu répands la nuit, le jour, Reviendront tes fils de l'exil,
Sur les malheurs de ta partie, Pour batter et chasser l'Angleterre
L'Egypte, notre unique amour Qui ravage les bords du Nil.

In *Souhaits* …, 14, this line reads: *Mets donc un frein, Muse, à tes larmes.*

(3) - In *Souhaits...* , 14, this line reads: *Du rare Esprit parisien.*

(4) - In the version published in *Souhaits...*, 14, there follows the following verse:

Tu connais bien le grand Molière;
Tous tes succès, tu les lui dois.
En Orient, tu fus première
A le chanter devant des rois.

(5) - In *Souhaits...*, 14, this reads: *Envers ton maître glorieux.*

إلى فرنسا

أحييك يا وطن مولـــــــــــيير،
يا وطنا باركه الإلـــــــــــــه،
يا وطن التقدم، والنـــــــــــور،
والفكر، والعبقرية والشـــرف (١).
ما أكثر الأمم التي تديـــــــن لك
يا فرنسا المجيـــــــــــــدة
بنهضتها واستقلالهـــــــــــا
وحضارتهـــــــــــــا (٢)
ذات يوم، سأروي مجـــــــــدك
من فوق قمة الأهرامـــــــات (٣)
وأتغنى بالشكر والعرفـــــــان
لأبنائك المغاويـــــــــــــر.
في انتظـــــــــــــار ذلك
أتضرع إلـــــــــــــى الله
أن يسبغ عليك العـــــــــزّ (٤)
عشت يا فرنسا، يا وطنـــي الثاني
وأنا أشرب نخب صحتـــــــك.

هذه الأبيات المتواضعة ألهبت حماسة المستمعين الذين صفّقوا لي بحرارة بالغة فاقت كل ما أستحق.

أبو نضارة

---

(1) - In *Souhaits* …, 14, this reads: *De gloire, d'esprit et honneur*

(2) - Included in *Souhaits* …, 15, the following verse is not repeated in *Mon Théâtre*... above:

(3) - In *Souhaits*...,15, this reads: *Alors, du haut des Pyramides*

(4) - In *Souhaits*..., 15, this reads: *Pour ta paix, ta prospérité*
Aucune n'est reconnaissante;
Mais ma nation le sera
Lorsque ta main toute puissante,
Du joug anglais la sauvera!

تحت أيدينا عدد كبير من الصحف والجرائد الشرقية والغربية تتحدث عن مسرح الشيخ أبو نضارة، وتقدم تحليلاً لمعظم مسرحياته. وسنختار منها اثنتين كانتا تصدران في ذلك العصر في القاهرة، تحت إشراف زميلين فرنسيين هما جول باربييه وجابلان. ولنبدأ بـــ" *القره قوز* "، وهي صحيفة نقدية للسيد جابلان.

في عددها الصادر في ٦ مايو ١٨٧٦م، تقدم هذه الصحيفة السيرة الذاتية للشيخ، ثم تضيف قائلة:

" في عام ١٨٧٠م أقدم الشيخ على إنشاء مسرح عربي. وقد تُوج عمله الجريء بنجاح منقطع النظير. وينبغي أن نقول إنه تمكن من أن يؤلف ويعرض على مسرح الأزبكية اثنتين وثلاثين مسرحية نذكر منها: ***البورصة، الارستقراطية، الغندور، آنسة على المودة، ابتلاءات موليير مصر*** ... إلخ إلخ

والآن، إليكم ما يقوله زميلنا المعروف جول باربييه، عام ١٨٧٣م، في صحيفته *الأزبكية*:

" هل من الضروري أن نذكّر أن الشيخ قدم مائة وستين عرضاً خلال موسمين اثنين، وأنه عرض اثنتين وثلاثين مسرحية من تأليفه، بدءاً من الفارص ذي الفصل الواحد وحتى الدراما ذات الفصول الخمسة؟ وهل من الضروري أن نتحدث عن حماسة الجماهير التي كانت تشاهد لأول مرة الفن المسرحي، تعبّر بأعلى صوتها عن مشاعرها بسذاجة صبيانية؟

" ما زلت أرى هذا الجمهور بضجيجه وجلبته يضم كافة أطياف المجتمع المسلم، بدءاً من الوزير وحتى العامل البسيط. ما زلت أسمع تلك الضحكة المجلجلة تحيي عبارة جميلة، أو مزحة لطيفة، أو موقفاً مضحكا. لأن اللغة العربية غنية باللعب بالألفاظ والمُلح على اختلاف مستوياتها من راقية وفجة. نعم، يا له من جمهور جيد وما أسهل تحريكه وإثارته "!

كانت الانطلاقة رائعة، حتى إن الشيخ، موليير مصر، وجد من يقلده. فذات يوم تلقى مسرحية تراجيدية شعرية من تأليف أستاذ بجامعة الأزهر. كانت مسرحية رائعة قام بعرضها طلبة الجامعة نفسها، وحققت نجاحاً كبيراً.

بعد ذلك، قام محمد عثمان باشا بترجمة مسرحية " ***طرطوف***" لموليير مع تحويل الشخصيات النصرانية إلى شخصيات مسلمة. فأخرج لنا مسرحية مبتكرة

في متناول المصريين الذين عثروا فيها على نماذج يعرفونها. كما قام المؤلف نفسه بترجمة مسرحية " ***مريض الوهم***". وأخيرا ترجم أبو سعود المعروف مسرحية " ***البخيل*** ".

من خلال هذه المقالات التي كتبت في البلد نفسه، ودعمت بالوثائق، نعلم أن الشيخ أبو نضارة لم يعرف الشعب بالفن الدرامي وحسب، وإنما شجع مواطنيه أيضاً على تمصير مسرحياتنا، فبعد الدّفعة التي قام بها الشيخ، ترجم من مسرحنا الكلاسيكي مسرحيات درامية وتراجيدية. وتوالت هذه الترجمات مع المسرحيات العربية الأصلية على منصة المسرح القومي المصري الذي أصبح اليوم في قمة ازدهاره.

ومن الجدير بالذكر أن الصحف الإنجليزية مثل التايمز والديلي نيوز والستاندارد والبول مول جازيت، والسترداي ريفيو، إلخ، وهي معروفة بتحاملها على الشيخ بسبب هجومه على الاحتلال البريطاني لمصر، هذه الصحف أثنت عليه كدراماتورج، واعترفت به مؤسساً للمسرح العربي في مصر (١).

(1) - Printed as part of Cheikh J. Sanua Abou Naddara Chaer al-Mulk, *Derniers publications et notice bibliographique* at the Imprimerie Montgeronnaise, G. Denis, 84 Rue de Paris, Montgeron (Seine-et-Oise), December 1912.

الملحق الثالث (@)

مشروع مسرح قومي

بقلم السيدين محمد أنسي ولويس فاروجيه

القاهرة في ١٥ مارس ١٨٧٢م

إن إقامة المسارح ليست عملاً منعزلاً أو تعسفياً. إنه نتيجة لحاجة لا يمكن لأحد أن ينكرها، فالإنسان بعد أن وجد أو اخترع الأشياء الضرورية، كان عليه بطبيعة الحال أن يهتم بالأشياء الممتعة، فبعد العمل يكون الترويح، وبعد المتاعب الإجبارية التي تمليها الحياة المادية، تأتي المزايا العظيمة التي توفرها الحياة الروحية.

من بين هذه المزايا يأتي في المقام الأول حب الفنون، تلك الروائع الإنسانية التي تفتننا عن طريق جميع الحواس. فأيدينا الجسورة وهي تفتش في الطبيعة عثرت على ذلك المثل الأعلى الذي نسميه العمارة، وعيوننا الثاقبة، وهي تجوب الأفق توقفت مبهورة عند هذا المثل الأعلى الآخر الذي يُسمى التصوير، وآذاننا المرهفة وهي تمزج آلاف الأصوات، وصلت إلى إبداع هذه الألحان الشجية الرائعة التي تنقلنا وراء العالم إلى حيث الإلهة الساحرة التي نعبدها تحت اسم الموسيقى، بل إن أقدامنا نفسها، بخطواتها السريعة ذات الإيقاع المحسوب تقدم الشكر والعرفان لذلك الفن الذي يبهج الحواس وهو الرقص، وأخيراً فإن أفواهنا تبدع وتفرز على التوالي هذه النبرات السامية المؤثرة التي هي من فعل الأدب والشعر، هذا السرد الحقيقي أو الخيالي، وهذا النقد اللاذع أو الرقيق، وهذه النصوص الدرامية العظيمة الشهيرة، وهذه المُلح الفكهة من كوميديات الحياة المؤثرة، التي طوراً تشجينا وطوراً تضحكنا.

(@) – هذا الملحق منشور – في أصل الكتاب – باللغة الفرنسية، وقد ترجمه الدكتور حمادة إبراهيم.

ذلك المثل الأعلى للحق والجمال، ذلك العطر الفواح من بنات الشعر، ذلك الرحيق الإلهي، مجد الفكر والقلب، قد أفرز لنا روائع كبار المبدعين. والمسرح ما هو إلا بانوراما حيَّة للبطولات الإنسانية، والهيكل الأمثل الذي يلتقي عنده عُشاق الفنون الجميلة. إنه هيكل الرجال العظام المقدس، ومدرسة الشعوب الطبيعية. جميع الشعوب عرفت إلى حد ما مُتع المسرح، لأن المُتع من شأن كل زمان ومكان. إن جميع الأمم الراقية تملك هذا النوع من التربية الشعبية التي تبهج الجميع، كباراً وصغاراً، أغنياءً وفقراء، هل في ذلك مراء؟ إن هذه المدرسة الرائعة تمتعنا وهي تعلمنا، تروِّح عنا، وهي تسمو بنا، تهذب طباعنا وهي تلهينا.

أليس هدف المسرح هو أن يعلمنا - دون جبر أو ضغط - الأخلاق العالمية، وما تنشره من فضائل تتمثل في أبرز الملامح المستمدة من تاريخ كافة الشعوب، ما من شك في أننا نطالع في هذا الفن، ومن خلال نثر رائع أو شعر خالد، أبطال البشرية جمعاء وهم يسمون أو يسقطون، وهم يتألقون أو يأفلون. تتوالى أمام أعيننا سلسلة من رذائلنا وفضائلنا اللانهائية، مصادر مواهبنا ونقائصنا التي لا تنفد، باختصار مُجمل سائر هذه الرذائل التي ابتلى بها الإنسان في هذه الحياة. إن المسرح هو المرآه التي تنعكس عليها البشرية جمعاء بكل ما تتسم به من خير وشر، من طيب وخبيث، من رائع ومخزي، من صالح وفاسد. إن الإنسان ليس أمامه إلا أن يصبح أفضل حالاً، وأسمى منزلة، وهو يطالع النتائج الوخيمة التي يفرزها الشر، والآثار الباهرة التي تُجنى من عمل الخير.

إن إقامة المسارح إذن عمل عظيم، وهو عمل يعتمد على مبدأ أخلاقي. ومثل هذا المشروع الخطير لم يغب عن تفكير صاحب السمو الخديوي، بذكائه وأريحيته، وهو الذي أنجز الكثير من عظائم الأعمال في مصر. فبعد أن أهدى البلاد المؤسسات العظيمة، وبعد أن اكتسب حُب العالم بحسن ضيافته لكافة الأجانب، وعن طريق أعمال الخير التي أسبغها على الجميع، وبعد مشروعات التطوير والتجميل التي أنجزها في البلاد، ولم يسبقه بها أحد من أسلافه، لأننا نستطيع أن نقول، وهذا سيسجله التاريخ، إذا كان محمد علي باشا قد تمكن بالسلاح من إخضاع هذه المنطقة الجميلة، فإن إسماعيل باشا أراد أن يغزوها عن طريق مباهج الحضارة، لاقتناعه بأنه إذا كان الغزاة يستطيعون تأسيس الأسر الحاكمة، فإن الصالحين أقدر على ترسيخها وتدعيمها عن طريق حب شعوبهم واحترام العالم أجمع.

نقول بعد أن طوَّر عاصمة بلاده، القاهرة، عن طريق مئات المشروعات ذات النفع العام بشق الطرق، والشوارع الجميلة، وإقامة القصور الفخمة، والمنازل البديعة، بدلاً من تلك القديمة الكئيبة غير الصحية، وذلك بغرس الحدائق الغناء، والمتنزهات الجميلة، والجسور الرائعة، وإدخال المياه والغاز، وأخيراً بآلاف الأعمال التي لا مجال لحصرها هنا، نقول بعد إنجازه لكل هذه المشروعات العظيمة، أراد إسماعيل باشا الذي نلقبه بحق "العظيم"، أن يتم مجده بتخصيص بعض الآثار والمعالم للفن الدرامي. ما من شك في أن تولي قيادة مصر عمل مجيد، لكن المجد الذي ما بعده مجد، هو إقامة هذا الفن الذي يتميز بأنه فن يستهوي كافة الناس. أليس من أسباب الفخر أن يقول الإنسان يوماً ما: باسمى وبلساني جلب أبولّون هنا قيثارته! تلك أشياء لم يستطع إنجازها أي حاكم قبل إسماعيل باشا، ولن يتمكن أحد من إنجازها من بعده. ثمة منجزات لا تؤسَس سوى مرة واحدة في التاريخ.

وتنفيذاً لأوامر سموه وتحت رعايته، تم إقامة العديد من المنشآت المخصصة للترويح عن الجماهير وتسليتها في القاهرة. من ذلك السيرك ومضمار السباق اللذان يمارسان نشاطهما على خير ما يرام. كذلك فإن الأوبرا التي توافر لإنشائها كل أسباب الفخامة والأبهة والرقي، قد أتت ثمارها فعلاً، ودخلت عالم الخلود حينما قدمت أول عروض أوبرا " ***عايدة*** " بروعة ليس لها نظير. تلك الفتاة الساحرة التي راحت تتغنى بأمجاد مصر في طول البلاد وعرضها – كذلك فإن مسرح الكوميدي فرانسيز يستحق كل ثناء وتقدير لما قدمه من عروض مسرحية، وهو فرصة لتألق بعض الفنانين. بل هناك أيضاً كشك الموسيقى في حديقة الأزبكية الذي يجتذب هواة الموسيقى والغناء العربي.

وكما نرى، فإن الفن الدرامي، بكل أشكاله تقريباً، قد غرس في أرض الفراعنة القدماء وراح يزدهر يوماً بعد يوم. إن النجاح الذي يحققه أي مشروع يبرر إنشاءه. ومنذ زمن بعيد وجمهور المثقفين والصفوة يعبر عن شكره وعرفانه لفخامة الخديوي مؤسس الفنون الجميلة في مصر. أجل، إن جميع من يقدرون ما تقدمه الفنون للفكر الإنساني من ترويح، يقدمون جزيل الشكر والامتنان لسمو الخديوي لما قام به في عهده من تأسيس للفن المسرحي، وعهد بإدارة ذلك ورعايته إلى صاحب الفخامة " درانيت بك "، تلك العقلية الفذة المستنيرة، الذي كان أهلاً لثقة سمو الأمير حينما حظى بتقدير العالم أجمع.

ومن ناحية أخرى، فإن الشعب المصري كغيره من شعوب العالم، له عيون يرى بها، وآذان يسمع بها. كما أن اللغة العربية قادرة على خوض تجربة المسرح والتعبير عن

وسائل اللهو والتسلية. ولقد أثبت العرب في القرون الوسطى سعة علومهم ومعارفهم، وما قدموه في هذا المجال لخدمة الأجيال القادمة، مما يعد منجماً غنياً بالعلوم. هذا المنجم من الممكن استغلاله، لأنه إذا لم يكن العرب قد اخترعوا فن المسرح كما نفهمه اليوم، فإنهم في مقابل ذلك، قد برعوا في فنون الأدب والشعر وهما مصدر كل إبداع، والمنطلق على أي فن درامي، والنار المقدسة لأي فكر إنساني.

فضلاً عن ذلك، فإن البشر جميعاً يحبون " الجمال " و" الحقيقة ". ويعشقون العروض الفنية، ويبذلون بسخاء - وعن طيب خاطر - مقابل إعجابهم بالمبدعين وبالإبداع.

من الضروري إذن وضع خطة واضحة وعملية، ومن الضروري توفير المصادر الضرورية. وحينئذ يمكن أن نقول إن المسرح القومي قد تأسس في مصر. وتقريرنا سيساعد كثيراً على ذلك.

باختصار، وحتى تنجح هذه الخطة، رأينا من المناسب أن نقدم هنا أُسس هذه الخطة وتطوراتها، ولابد من الاهتمام بأمرين :

١ - الهدف من هذا المشروع.
٢ - الوسائل الكفيلة بإنجاحه.

أولاً: الهدف من المشروع

الهدف هو إقامة مسرح عربي يكون اسمه الرسمي هو المسرح القومي. ولما كانت رغبتنا الأكيدة هي قبل كل شيء، تحقيق الهدف، فقد تصورنا خطة سيوافق عليها الجميع.

إن مسرحاً عربياً حقيقياً هو نوع من الحداثة لسنا مؤهلين لها. فنحن لا نستطيع أن نتصرف كما في أوروبا. بل علينا في البداية أن نبدأ بمسرح مدرسي تكون مهمته مزدوجة أي أن يكوّن عناصر، أو يُعد فنانين، وفي الوقت نفسه يقدم عروضاً مسرحية. فالفنانون/الطلبة يحضرون محاضرات في الإلقاء وفي الأدب العربي وفي الموسيقى، إذا لزم ذلك! وفي الوقت نفسه يؤدون أدواراً في بعض المسرحيات. وبهذه الطريقة يمكن إعداد ركن مهم، على المدى الطويل، للفن المسرحي العربي. وصاحب السمو الخديوي الذي لا يتردد أمام أي تضحية فيما يتعلق بتثقيف الشعب، سوف يقر هذا المشروع بدون أدنى شك.

ثانياً: الوسائل التي سنستعملها لإنجاح المشروع

ليست كل وسيلة تكون صالحة لتحقيق نجاح أي مشروع. وفيما يتعلق بموضوعنا فإن الوسائل التي سنستعملها ستكون من نوعين: الوسائل الداخلية أو الضمنية، والوسائل الخارجية.

الوسائل الداخلية :

هذه الوسائل تتعلق بالمشروع في حد ذاته، وهي تتضمن: الإدارة العامة، والإدارة الخاصة، والفنانين، والأوركسترا، والموظفين، والريبريتوار (مسرحيات العرض).

١ - **الإدارة العامة**: كما أسلفنا، المسرح العربي سيتأسس تحت رعاية صاحب السمو الخديوي. وبناء على ذلك سيكون ملحقاً بالإدارة العامة للمسارح، وتحت إشراف الإدارة الخاصة لصاحب الفخامة درانيت بك. ومن ثم فإن الرقابة ستكون سهلة.

٢ - **الإدارة الخاصة**: هذه الإدارة سيتولاها مدير وريجيسير كفؤين. يعرفان البلد، ويجيدان اللغات، ويكونان متعمقين في الفن المسرحي. ولن نقول أكثر من ذلك في هذا الصدد.

٣ - **الفنانون**: بما أن مسرحنا سيكون مسرحاً / مدرسة، فمن البدهي أن الفرقة الأولى لن تكون ما يمكن أن تكون عليه في المستقبل. ومع ذلك فمن المهم أن يفوا ببعض الشروط قبل قبولهم. من ذلك أنهم سيكونون في حدود العشرين، وهو عدد كافٍ في البداية (ست بنات وأربعة عشر شاباً) يؤخذ في الاعتبار الجانب الأخلاقي وإجادتهم للغة العربية ولغة أجنبية، ويفضل اللغة الفرنسية، ورغبتهم في الخضوع للائحة التي نحن بصدد إعدادها. وستخصص لهم، كما سنرى فيما بعد، مرتبات تسمح لهم بالتفرغ لدراسة الفن المسرحي.

٤ - **الأوركسترا**: الجانب الموسيقى مهم جداً في المسرح. في البداية، يكون دور الموسيقى محدوداً، حيث ينحصر في عزف الافتتاحيات والاستراحات. ولكن بعد ذلك بقليل سيزداد هذا الدور. لأن دراسة الموسيقى الشفهية التي يتضمنها البرنامج الدراسي، من شأنها أن تدرب الطلبة على الغناء. كما إن تطبيق الموسيقى على مفردات اللغة العربية سيتم بصورة غير محسوسة، وسيعد الجمهور لشيء جديد من شأنه أن يحمسه. إن الهارموني أو النغمة التوافقية حتى في صورتها البدائية لا يمكن إلا أن تؤثر فينا. وما من شك في أن هذا سوف يصبح واقعاً معاشاً. وسوف يأتي اليوم الذي نندهش فيه من

أن كل هذه الصور من الجمال تم تجاهلها حتى ذلك اليوم، أليس من دواعي الفخر لسموه أن يرى هذا التحول العظيم يتم في عصره؟ ثم أليس من دواعي رضا سموه أن يرى بطانته والمحيطين به يصفقون لهذه القصائد العربية الخالدة، وهى تغنى بهذه الروعة وهذا الجمال؟

سيتكون الأوركسترا من الأفراد أنفسهم الذين يتكون منهم فرقة الكوميدي فرانسيز خلال الموسم المسرحي. وفيما عدا هذا الموسم، فإن قائد ونائب قائد الأوركسترا من الممكن أن يقوما بتدريس مادة الموسيقى، ثم من خمسة عشر موسيقياً، تُحدد مرتباتهم فيما بعد.

٥- **الموظفون**: لا يمكن لأحد أن ينكر أن كل مسرح لا بُد له من مراقبين وعمال تشغيل. كما أن من المناسب للإدارة أن تحتفظ طوال العام بالموظفين الذين تستخدمهم خلال الموسم المسرحي. وليس من المفيد أن نفيض الحديث في هذا الموضوع. كل ما يمكن أن نقوله هو أن مسرح/مدرسة لابد فيه من دروس: في الإلقاء، ودروس في الموسيقى، وفي الأدب العربي. وهذه الدروس لابد لها من أساتذة متخصصين. نضيف إلى ذلك أننا كنا مضطرين إلى اللجوء إلى مترجمين لتكوين الريبريتوار.

٦- **الريبريتوار**: يمثل جزءاً جوهرياً من أي مشروع مسرحي. وقد لا يكون هذا في حالة مشروع في طور التكوين. فالماضي هو الذي يعد مصادر المستقبل، وفي حالتنا فإن الماضي ليس موجوداً. وبالرغم من ذلك، وبفضل برنامج ذكي، لن يتأخر إعداد برنامج الريبرتوار. فإذا تفضل سمو الأمير وأعطانا الدفعة اللازمة للمشروع، فسنشرع في التنفيذ. وبصفة مبدئية سوف يتضمن الريبريتوار مسرحيات مترجمة، ثم مسرحيات مؤلفة ولا نفكر في البدء بتقديم مسرحيات محلية لم تخضع للرقابة. سوف نبدأ بمسرحيات مترجمة من الفرنسية أو الإيطالية، ثم تأتي المسرحيات المحلية، فضلاً عن ذلك، ستكون هناك لجنة من رجال الأدب والفن تجتمع مرة في الأسبوع، وتتكون على الأقل من ستة أعضاء من بينهم المدير والريجيسير، وتكون مهمتها مراجعة الأعمال المترجمة والموافقة إذا أمكن، على المسرحيات المحلية.

الوسائل الخارجية :

تتضمن الوسائل الخارجية: المكان، والملابس، والزمن، وحصيلة الدخول، والنفقات التي يحتاجها المشروع.

١ - **المكان**: المكان هو أبسط شيء. ونحن نعتمد في ذلك على المسرح الكوميدي، وعلى مسرح الأزبكية خلال الصيف. ولن يكون عملنا على حساب الكوميدي فرانسيز. لأننا، كما قلنا، نستطيع أن نتناوب العمل أثناء الموسم المسرحي. وبالإضافة إلى ذلك. فسوف يسر الإدارة أن تخصص لنا قاعة أو قاعتين للمحاضرات.

٢ - **الملابس**: كما هي الحال بالنسبة للمكان، سيكون الوضع بالنسبة للملابس. فسيكون من السهل على الإدارة أن تزودنا بالملابس التي في حوزتها فعلاً. أما بالنسبة للملابس الشرقية فسندبرها من حصيلة مرتبات الطلبة/الفنانين، لأنهم خلال الأشهر الستة الأولى لن يتقاضوا كطلبة إلا المرتبات نفسها. كما أنهم لن يحصلوا بالكامل على المبالغ المذكورة لاحقاً، إلا إذا حققوا تقدماً معيناً.

٣ - **الزمن**: ليس موضوع الزمن موضوعاً هيناً فهو يخضع لملابسات عديدة. ونستطيع القول بأنه بمجرد إقامة مسرحنا، سنقدم مسرحية واحدة أو مسرحيتين كل أسبوع. ثم نتدرج بعد ذلك. وسوف يرتبط الزمن أيضاً باللائحة التي ستوضع فيما بعد.

٤ - **الدخول**: ستصب حصيلة الدخول، بطبيعة الحال، في خزانة الحكومة. فحصيلة دخول المسرح العربي ستسير في الطريق نفسه، التي تسير فيه الدخول الأخرى، تحت إشراف ورقابة الإدارة. كما سيخضع كل شيء لنظام المحاسبة المعمول به في المسارح الأخرى. ومع ذلك فبالنسبة للمسرحيات المحلية، وعلى سبيل التشجيع، سوف تخصم بعض المكافآت التي سوف تحددها الإدارة العليا.

٥ - **النفقات التي يتطلبها المشروع**: وهنا نصل إلى أهم مسألة. فبعد الدراسة المستفيضة للمشروع، وللنفقات العامة والنفقات الخاصة، استطعنا أن نحدد هذه النفقات بمبلغ مائة وخمسة عشر ألف فرنك (١١٥,٠٠٠). وسيكون هذا المبلغ ضرورياً للبدء، وسيأتي بيان تفصيلي لبنود الصرف. ونحن لا نشك لحظة في أن سمو الخديوي، بعد اطلاع سموه على عملنا، سيوافق بما عُرف عنه من حُسن الرعاية، على رصد المبلغ الضروري لإقامة مشروع وطني يحمل اسمه. وينبغي أن نذكر أن هذا المبلغ سوف يتم تخفيضه بشكل كبير خلال الموسم المسرحي. والآن سنقدم بياناً تفصيلياً بتوزيع هذا المبلغ، وذلك بعد أخذنا في الاعتبار للأشخاص وللظروف في البلد الذي نعيش فيه :

	فرنك	في الشهر فرنك	في العام فرنك	الإجمالي فرنك
أ - الإدارة				
١-المدير	٦٥٠	٦٥٠	٧٨٠٠	
١-الريجيسير	٥٥٠	٥٥٠	٦٦٠٠	
				١٤,٤٠٠
ب - الموظفون				
١- مدرس الإلقاء	٣٠٠	٣٠٠	٣٦٠٠	
١-أستاذ الأدب العربي	١٠٠	١٠٠	١٢٠٠	
١- أستاذ الموسيقى (١)	١٠٠	١٠٠	١٢٠٠	
١- مترجم	٤٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
٢- ملقنين وناسخ	٧٥	١٥٠	١٨٠٠	
٢- المراقبون (٢)	٧٥	١٥٠	١٨٠٠	
٤- معين أماكن الجلوس	٧٥	٣٠٠	٣٦٠٠	
١- عهدة المخازن	١٥٠	١٥٠	٣٦٠٠	
١- عامل التذاكر	٧٥	٧٥	٩٠٠	
١- رئيس تشغيل الماكينات	١٥٠	١٥٠	١٨٠٠	
٤- عامل الماكينات	١٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
١- الكومسيونجى	٤٠	٤٠	٤٨٠	
				٢٦,٥٨٠
ج - الأوركسترا				
١- رئيس الاوركسترا (٣)	٥٠٠	٥٠٠	٦٠٠٠	
١- نائب الرئيس	٣٠٠	٣٠٠	٣٦٠٠	
١٠- الموسيقيون	٢٠٠	٢٠٠٠	٢٤٠٠٠	
				٣٣,٦٠٠
د - الفنانون				
٢- إناث (أدوار أولى) (٤)	٢٥٠	٥٠٠	٦٠٠٠	

(1) - ألغينا مرتبات أستاذ الموسيقى لأن رئيس الأوركسترا أو نائبه ممكن أن يقوم بهذا العمل.

(2) - خلال الموسم المسرحي سوف نوفر من عشرين إلى خمسة وثلاثين ألف فرنك من حصيلة الدخول، والأوركسترا وعمال الماكينات إلخ ..

(3) - ألغينا مرتبات أستاذ الموسيقى لأن رئيس الأوركسترا أو نائبه ممكن أن يقوم بهذا العمل.

(4) - المبالغ المتوفرة من مرتبات الطلبة / الفنانين سوف نستخدمها في شراء ملابس شرقية. وهذا شيء لابد منه.

٢- إناث (أدوار مختلفة)	٢٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
٢-إناث (كومبارس إلخ)	١٥٠	٣٠٠	٣٦٠٠	
٢- ذكور (أدوار أولى)	٢٠٠	٤٠٠	٤٨٠٠	
٤- أدوار ثانوية	١٥٠	٦٠٠	٧٢٠٠	
٢- أدوار مختلفة	١٢٥	٢٥٠	٣٠٠٠	
٦- بديل إلخ	١٠٠	٦٠٠	٧٢٠٠	
				٣٦,٦٠٠
هـ - النفقات				
١-نفقات متوقعة (١)	١٠٠	١٠٠	١٢٠٠	
٢-نفقات طباعة وكتب	٢١٨٣٣	٢١٨٣٣	٢٦٢٠	
				٣٨٢٠
		الإجمالي		١١٥,٠٠٠

الخلاصة :

أ - الإدارة	١٤,٤٠٠
ب – الموظفون	٢٦,٥٨٠
ج – الأوركسترا	٣٣,٦٠٠
د - الفنانون	٣٦,٦٠٠
هـ - النفقات	٣,٨٢٠
الإجمالي بالفرنكات	١١٥,٠٠٠

هذه الميزانية - كما أسلفنا - سوف يتم تخفيضها كثيراً لأسباب عدة. وبناء على ذلك كله، يكون المبلغ المطلوب اسمياً، وسيصبح فيما بعد تافهاً بفضل الدخول التي سنُحصّلها، بحيث أن التالي سينُسى الماضي، محققاً بذلك الرضا للجميع. وهذه هي حال بداية أي مشروع. فإن إقامة مسرح تتضمن جوانب مريرة، ولكن مع مرور الوقت فإن هذه المرارة ستتبعها حلاوة، ونحن واثقون من ذلك.

(1) - بما أن الإدارة العليا هي صاحبة القرار النهائي في هذا المشروع، فسنقوم بالإشراف على النفقات واستبعاد أي مخالفات في هذا الشأن.

ذلك هو المشروع الذي نراه منطقياً وعملياً بامتياز. وقد كان صديقي الحميم محمد أنسي أول من فكر فيه منذ فترة طويلة، غير أن بعض الظروف السيئة منعته من تحقيقه، ومن أجل الإنصاف، يجب أن نقول هنا إن فكرة تصور إقامة مسرح عربي ودراسة إمكانيات ذلك ترجع بالكامل إلى محمد أنسي. كذلك فقد كان كثير الحديث عن هذا الموضوع في صحيفته (@).

والآن تغيرت الأزمان وتعاونا بهدف واحد، هو خير هذه البلاد وتحقيق المجد لسمو الخديوي، بإنجاز مشروع خطير، وإقامة حداثة جديرة بمكانة سموه، بما كتبناه في هذا التقرير، الذي نتشرف بوضعه تحت رعاية رجال أكفاء. وقد كان من الممكن أن نعطيه أبعاداً أكبر؛ لكننا اكتفينا - في الوقت الحاضر - أن نضع خطوطه العريضة، وملامحه الضرورية. وإذا لم تحظَ خطواتنا بالموافقة، فيكفينا شرف المحاولة وحسن النوايا، أما إذا تمت الموافقة فإن الفضل في ذلك يرجع إلى سموه، فهو الذي أوحى به؛ بسبب الانطلاقة الكبرى التي حققها سموه للبلاد. فهو وحده القادر على إنجاح مثل هذه المشروعات.

(توقيع) محمد أنسي
مدير صحيفة وادي النيل

لويس فاروجيه
الأستاذ بمدرسة الفنون والصنايع

(@) – الصحيفة المقصودة هنا، مجلة " *وادي النيل* ". أما أقوال محمد أنسي المقصودة هنا، فقد أشرنا إليها وأوردنا أمثلة منها في المقدمة وفي تعليق سابق. ومثال على ذلك قوله في مجلة *وادي النيل* بتاريخ ١٨٧٠/٢/٢٨ : " أن ذوقية الملاعب التياترية قد أخذت في الانتشار بالديار المصرية في هذه الحقبة العصرية وهي بدعة حسنة وطريقة للتربية العمومية مستحسنة من حيث ما يترتب عليها من تفتيق الأذهان وتصوير أحوال الإنسان للعيان حتى تكتسب فضائلها وتجتنب رذائلها إلى غير ذلك من الفوائد الجميلة والعوائد الجليلة ويا ليته يحصل التوفيق لتعريب مثل هذه التأليفات الأدبية وابتداع اللعب بها في التياترات المصرية باللغة العربية حتى ينتشر ذوقها في الطوائف الأهلية فإنها من جملة المواد الأهلية التي أعانت على تمدين البلاد الأوروبية وساعدت على تحسين أحوالهم المحلية ".

المصادر والمراجع

أولاً: الوثائق

Dar al-Watha'iq, Cairo: Documents 'Ahd Isma'il

Public Record Office, London: Foreign Office documents F.O. 141/13

ثانياً: الكتب

Abdoun, Saleh [Salih 'Abdun] (1971), *Genesi dell' Aida,* Parma: Istituto di Studi Verdiani, 4

'Abdün, Salih (1975), *Safahat fi Ta'rikh Upira al-Qahira-Ayidah wa-Mi'at Sham* 'a, Cairo: al-Hay'a al-Misriya al-'Amma li'l-Kitab

'Abduh, Dr Ibrahim (1953), *Abü Nazzdra,* Cairo: Maktabat al-Adab

Abul Naga, El-Said Atia (1973), *Recherches sur les termes de théatre et leur traduction en arabe moderne,* Algiers: SNED

—— (1972), *Les Sources francaises du théatre égyptien [1870-1939],* Algiers: SNED Adlerburg, Comte Nikolai V. (1867), *En orient. Impressions et reminiscences,* St Pêtersbourg, 2 vols: Ministère des Finances

Amer, Attia (1967), *Lughat al-Masrah al-'Arabi,* Stockholm: Almqvist & Wiksell al-'Anhüri, Salim Rufa'il Jirjis (1302/1885), *Sihr Harut,* Damascus: al-Matba'a al-Hifniya

Anonymous (1880), *Egypt for the Egyptians: A Retrospect and a Prospect,* London: C. Brooks & Co.

—— (Moyle Sherer) (1824), *Scenes and Impressions in Egypt and in Italy*, London: Longman, Hurst, Rees, Orme, Brown and Green

'Anus, Najwa Ibrahim (1984), *Masrah Ya'qub Sanu'*, Cairo: al-Hay'a a1-Miriya al-'Amma li'l-Kitab

'Atiyat Allah, Ahmad (1956), *'Abd Allah Nadim*, Cairo: Silsilat al-I'lam

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), *Agypten: Handbuch für Reisende*, Leipzig: K. Baedeker

de Baignières, Paul (1886), *l'Egypte satirique*, Paris: Impr. de Lefebvre and (1878), *Egypt. Handbook for Travellers*, London: Dulau and Co.

Baybars, Ahmad Samir (l985), *al-Masrah al-'Arabi fi'l-Qarn* al-Tasi' *'Ashar*, Cairo: Maktabat Sa'id Rif'at

Belzoni, G. B. (1821), *Voyages en Egypte et en Nubie*, 2 vols., Paris: Librairie française et êtrangère

Bevan, Samuel (l849), *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

Brockelmann, 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

Butrus, Fikri (1964), *Fannanu'l-Iskandariya*, Cairo: al-Dar al-Qawmiya li'l-Tiba'a wa'l-Nashr

du Camp, Maxime (1889), *Le Nil (Egypte et Nubie),* Paris: Hachette

Carré, Jean-Marie (1956), *Voyageurs et écrivains francais en Egypte,* 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-François (1986), *Lettres et journaux écrits pendant le voyage d'Egypte,* 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), *Thamarat al-Funun, Syria's First Islamic Newspaper, 1875-1908,* Ph.D. dissertation, University of Chicago

Clot Bey, A.-B. (1840), *Aperçu général sur l'Egypte,* 2 vols., Paris: Fortin, Masson

Curzon, Robert (1955), *Visit to Monasteries in the Levant,* London: A. Barker

Daghir, Yüsuf As'ad (1950-72), *Masadir al-Dirasat al-Adabiya,* 4 vols., Sidon: Matba'at Dayr al-Mukhallis

—— (1978), *Mu'jam al-Masrahiyat al- 'Arabiya wa'l-Mu'arraba, 1848-1975,* Baghdad: Wizarat al-Thaqafa wa'l-Funün

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 Jerusalem en 1865,* Bordeaux: Impr. de E. Crugy

Dictionnaire de biographie francaise (1929) Paris: Librairie Letouzey et Ané

Didier, Charles (1860), *Les Nuits du Caire,* Paris: Hachette

Douin, Georges (1935), *L'Egypte de 1828 a 1830. Correspondance des consuls de France en Egypte,* Rome: la Reale societâ di geografia d'Egitto

—— (1933- 41), *Histoire du règne du khédive Ismail,* 4 vols., Rome/Cairo: la Reale societâ di geografia d'Egitto

Dozy, R. (1981), *Supplement aux dictionnaires arabes,* 2 vols., Beirut: Librairie du Liban

Dughman, Sa'd al-Din Hasan (1973), *al-Usül al-Ta'rikhiya li-Nash'at al-Drama fi'l-Adab al-'Arabi,* Beirut: Jami'at Bayrüt al—'Arabiya

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 Egypte,* Paris: Editions Entente

Forni, Giuseppe (1859), *Viaggio nell'Egitto e nell'alta Nubia,* 2 vols., Milan: D. Salvi e comp.

François-Levernay, E. (1868), (1869), (1872), *Guide-général d'Egypte,* Alexandria: Imprimerie Nouvelle

G(allan)d, A. (an XI), Tableau de l'Egypte pendant le séjour de l'armee francaise, 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

Ghunaym, 'Abd al-Hamid (1966), *Sanu'*, *Ra'id al-Masrah al-Misri,* Cairo: al-Dar al- Qawmiya li'l-Tiba'a wa'l-Nashr

Giffard, Pierre (1883), *Les francais en Egypte,* Paris: Victor Havard

Graf, Georg (1944-53), Geschichte der christlichen arabischen Literatur, 5 vols., Rome: Biblioteca apostolica vaticana

al-Hadidi, 'Ali (1959), 'Abd Allah Nadim, Journalist, Man of Letters, Orator, and his Contribution to the First Egyptian National Movement. Ph.D. dissertation, London University

—— (n.d.), *'Abd Allah al-Nadim, Khatibu al- Wataniya,* Cairo: Maktabat Misr

Hajjaj, Muhammad Kamil (1934), *Khawatir al-Khayal wa-Imla al-Wijdan,* Cairo: Matba'at al-Shams

Hasan, Muhammad 'Abd al-Ghani (1965), *'Abd Allah Fikri,* Cairo: al-Mu'assasa al-Misriya al-'Amma li'l-Ta'lif wa'l-Anba' wa'l-Nashr

—— and Dr ‘Abd al-’Aziz al-Dasuqi (1975), Rawdat al-Madaris: Nash’atuha wa-Ittijahatuha al-Adabiya wa’l-‘Ilmiya, Cairo: al-Hay’a al-Misriya al-’Amma li’l-Kitah

Heyworth-Dunne, James (1938), An Introduction to the History of Education in Modern Egypt, London: Luzac & Co.

al-Hifni, Mahmüd Ahmad (1968), *al-Shaykh Salama Hijazi, Ra’id al-Masrah al- ‘Arabi*, Cairo: Dar al-Katib al-’Arabi li’l-Tiba‘a wa’l-Nashr

Hunter, F. Robert (1984), *Egypt under the Khedives, 1805-1879,* Pittsburgh: University of Pittsburgh Press

Ishaq, ‘Awni (1886), al-Durar wa-Hiya Muntakhabat . . . Adib Ishaq Jama‘aha . . . Shaqiquhu ‘Awni Ishaq, Alexandria: Matba’at Jaridat al-Mahrasa

—— (1909), al-Durar wa-Hiya Muntakhabat . . . Adib Ishaq Jama‘ah . . . Shaqiquhu ‘Awni Ishaq, Beirut: al-Matba’a al-Adabiya

al-Jabarti, ‘Abd al-Rahman (1297/1879), *‘Aja’ib al-Athar fi Tarajim al-Akhbar 4* vols., Cairo: Bulaq

al-Jami’i, ‘Abd al-Mun’im Ibrahim al-Dasuqi (1980), *‘Abd Allah al-Nadim wa-Dawruhu fi’l-Haraka al-Siyasiya wa’l-Ijtimaiya*, Cairo: Dar al-Kitab al-Jami’i

Jerrold, W. Blanchard [ed.] (1879), *Egypt under Ismail Pasha,* London: S. Tinsley & Co.

Kahhala, ‘Umar Rida (1957-1961), *Mu‘jam al-Mu’allifin,* 15 vols., Beirut: Maktabat al-Muthanna

Khalaf Allah, Muhammad Ahmad (1956), *‘Abd Allah al-Nadim wa-Mudhakkiratuhu al-Siyasiya* Cairo: Matba’at al-Risala

Khoueiri, Joseph (1978), *Naissance et situation du théatre au Liban dans la seconde moitié du XIXe Siècle*, doctorat 3e cycle, Université de Paris VIII

—— (1984), *Théatre arabe. Liban, 1847-1960,* Louvain-la-Neuve: Cahiers theâtre Louvain

al-Khozai, Mohamed Ali (1984), *The Development of Early Arabic Drama 1847-1900,* London: Longman

Kilani, Muhammad Sayyid (1959), *Fi Rubu’ al-Azbakiya,* Cairo: Dar al-’Arab

Klunziger, C. B. (1878), *Upper Egypt: Its People and its Products,* London: Blackie & 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 Revrngton

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 (1866), *Harem Life in Egypt and Constantinople,* 2 vols., London: Bentley

—— (1867), *Nights in the Harem,* 2 vols., London: Chapman and Hall

Luthi, Jean-Jacques (1974), *Introduction* a *la littérature d'expression française en Egypte (1798-1945),* Paris: Editions de l'Ecole

McCoan, James Carlile (1878), *Egypt As It Is,* London: Cassell Petter and Galpin

Machut-Mendecka, Ewa (1984), *Wspotczesny dramat egipski lat 1870-1975 (Egyptian Contemporary Drama),* Warsaw: Panstwowe Wydawn Nauk

Mahfuz, 'Isam (1981), *Sinariyü al-Masrah al-'Arabi fi Mi'at 'Am,* Beirut: Dar al-Bahith

al-Ma'lüf, 'Isa Iskandar (1944-5), *al-Ghurar al-Ta'rikhiya fi'l-Usra al-Yazijiya,* 2 vols., Sidon: Matba'at al-Ruhbaniya al-Mukhallisiya

Martineau, Harriett (1876), *Eastern Life. Past and Present,* London: E. Moxon

Michaud, J. F., and B. Poujoulat (1833-5), *Conespondance d'Orient (1830-1831),* 7 vols., Paris: Ducollet

Millie, J. (n.d.), *Alexandrie,* 3rd edn

—— (1868), *Alexandrie d'Egypte et le Caire,* Milan, Imprimerie Civelli

Moosa, Matti (1983), *The Origins of Modern Arabic Fiction,* Washington: Three Continents Press

Mubarak, 'Ali (1299/1882), *'Alam al-Din,* 4 vols., Alexandria: al-Mahrusa

—— (1304), *al-Khitat al-Tawfiqiya li-Misr al-Qahira,* 20 vols., Bulaq

Munier, Jules (1930), *La Presse en Egypte (1799-1900): Notes et souvenirs,* Cairo: Imprimerie de l'Institut Francais

Murray, John (1880), *A Handbook for Travellers in Lower and Upper Egypt,* London: J. Murray

Nadim, 'Abd al-FattIh (1897—1901), *Sulafat al-Nadim fi Muntakhabat al-Sayyid 'Abd Allah al-Nadim,* 2 vols., Cairo: Matba'a Hindiya

Najib, Naji (1983), *Rihlat 'Alam al-Din li'l-Shaykh 'Ali Mubarak,* Beirut: Dar al-Kalima al-'Arabiya

Najm, Dr Muhammad Yüsuf (1963), *al-Masrah al- 'Arabi. Dirasat wa-Nusüs: Ya'qüb Sanu' [Abü Naddara],* Beirut: Dar al-Thaqafa

—— (1967), *al-Masrahiya fi'l-Adab al- 'Arabi al-Hadith, 1847-1914,* Beirut: Dar al-Thaqafa

Nallino, Carlo Alfonso (1913), *L'Arabo Parlato in Egitto,* Milan: U. Hoepli

Napoleon I (1858-69), *Correspondance de Napoleon I^er^*, 32 vols., Paris: Imprimerie Impériale

Naqqash, Salim Khalil (1875), *'A'ida,* Beirut: al-Matba'a al-Suriya

de Nerval, Gerard (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'Egypte, 1879-1882,* Paris: Editions du Centre national de larecherche scientifique

Nouvelle biographie ginérale (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, Carle (1873), *Un parisien au Caire,* Cairo: Librairie Nouvelle, Ebner & Cie.

Pückler Muskau, Prince (1845), *Egypt and Mehemet Ali,* 3 vols., London: T. C. Newby

Putynceva, T. A. (1977) (trans.), *Alf 'Am wa-'Am, 'ala'l-Masrah al-'Arabi,* Beirut: Dar al-Farabi

Quérard, J. M. (1827), *La France littéraire.* Paris: Firmin Didot père et fils

al-Ra'i, Dr 'Ali (1971), *Funun al-Kumidiya min Khayal al-Zill ila Najib al-Rihani,* Cairo: Kitab al-Hilal

—— (1968), *al-Kümidiya al-Murtajala,* Cairo: Kitab al-Hilal

Ravaisse, Paul (1896), *Ismail pacha, khédive d'Egypte (1830-1895),* Cairo: Impr. Nationale

Regnault, A[mable] (1855), *Voyage en Orient, Grèce, Turquie, Egypte,* Paris: P. Bertrand

Rizq, Qastandi (1937), *al-Musiqa al-Sharqiya wa'l-Ghina' al-'Arabi: Nasrat al-Khidiwi Isma'il li'l-Funun al-Jamila wa-Hayat 'Abduh al-Hamüli,* Cairo: al-Matba'a al-'Ariya

Rousseau, François (1900), *Kléber et Menou en Egypte depuis le depart de Bonaparte,* Paris: A. Picard et fils

Sachot, Octave (1868), *Rapport adressé* a *S.E. Monsieur Victor Duruy, ministre de l'instruction publique sur l'état des sciences, des lettres et de l'instruction publique en Egypte, dam la population indigène et dans la population europeenne,* Paris: Institut d'Egypte, 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 & Longnians

Sand, Maurice (1915), *The History of the Harlequinade,* London: Martin Secker

Sanua, James (1875), *L'Aristocratica Alessandrina,* Cairo: Typographia Jules Barbier

—— (1890), *Babel hotel-saynete en six langues, prose et vers,* Paris: Imp. Lefebvre

—— Cheikh James (1912), *Demières 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

Sanu', Ya'qub/James Sanua (1987), *al-Lu'bat al-Tiyatriya,* Cairo: al-Hay'a al-Misriya al-'Amma li'l-Kitab

Sanua, James (n.d.)., *Ma vie en vers et mon theatre en prose,* Montgeron: Imprimenie Montgeronnaise G. Denis

—— (le Cheikh Abou Naddara), *Seconde conferernce arabe* (at the Institut Rudy), Paris: Imp. Lefebvre

Schoelcher, V. (1846), *L'Egypte en 1845,* Paris: Pagnerre

Scholch, Alexander (1972), *Agypten den Agyptem!,* Zurich: Atlantis

Scott, C. Rochfort (1837), *Rambles in Egypt and Candia,* 2 vols., London: H. Colburn

Shafiq, Ahmad (1934-6), *Mudhakkrati fi Nisf* Qarn, 3 vols., Cairo: Matba'at Misr

Sha'rawi, 'Abd al-Mu'ti (1986), *al-Masrah al-Misri al-Mu'asir: Asluhu wa Bidayatuhu,* Cairo: al-Hay'a a1-Miriya al-'Amma li'l-Kitab

Sobernheim, Moritz (1896), *Madrasat el 'azwag: Comodie von Mohammad Bey 'Osman Galal,* Berlin: S. Calvary

Stacquez, Docteur (1865), *L'Egypte, la basse Nubie, et le Sinai,* Liege

Steegmuller, Francis, ed. (1983), *Flaubert in Egypt,* London: Michael Haag Ltd.

de Taffanel de la Jonquiere, C.E.L.M. (1899-1907), *L'Expédition d'Egypte, 1798-1801,* 5 vols., Paris: H. Charles-Lavauzelle

al-Tahtawi, Rifa'a Rafi' (1973-7), *al-A'mal al-Kamila,* 4 vols., Beirut: al-Mu'assasa al-'Arabiya li'l-Dirasat wa'l-Nashr

—— (1250/1834-5), *Takhlis al-Ibriz fi Talkhis Bariz,* Bulaq: Dar al-Tiba'a a1-Khidiwiya

di Tarrazi, Viconte Filib (1913-33), *Ta'rikh al-Sihafa al-'Arabiya, 4* vols., Beirut: al-Matba'a al-Adabiya

Taymur, Ahmad (1940), *Tarajim A'yan al-Qarn al-Thalith 'Ashar wa-Awa'il al-Rabi' 'Ashar,* Cairo: 'Abd al-Hamid Hanafi

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 Miffin 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

Yaghi, Dr ʻAbd al-Rahman (1980), *Fi'l-Juhud al-Masrahiya al-Ighriqiya al-Urubiya al-ʻArabiya (min al-Naqqash ila'l-Hakim),* Beirut: al-Mu'assasa al-'Arabiya li'l-Dirasat wa'l-Nashr

Yates, William H. (1843), *The Modern History and Conditions of Egypt,* 2 vols., London: Smith, Elder and Co.

Yüsuf, Niqula (1969), *Aʻlam min al-Iskandariya,* Alexandria: Mansha'at al-Ma'arif

Zaydan, Jurji (1970?), *Tarajim Mashahir al-Sharq fi'l-Qarn al-Thsi'ʻAshar,* 3rd edn, 2 vols., Beirut: Dar Maktabat al-Hayat

—— (1967), *Ta'rikh Adab al-Lugha al-ʻArabiya,* 2 vols., Beirut: Dar Maktabat al-Hayat

ثالثاً: الدراسات والمقالات

Abdoun, Saleh (1972), "Histoire de l'Opéra du Caire depuis sa fondation jusqu'à son incendie", *Bulletin annuel de l'Atelier d'Alexandrie,* Alexandria, 1, 53-7

ʻAbduh, Ibrahim (24 March 1942), "Sahm Misr fi'l-Sahafa al-Sharqiya", *al-Thaqafa,* Cairo, 4, 169, 13-16

Abou Naddara, q.v. James Sanua and is also the title of a French journal

Abul Naga, El-Sayed Attia (1972), "Le théatre arabe et ses origines", *Cahiers d'Histoire Mondiale*, Paris, xiv, 4, 880-98

Anonymous (26 July 1879), "An Arabic Punch", *The Saturday Review*, London, 48, 1, 112

—— (10 January 1893), "Fariq al-Tamthil al-'Arabi", *al-Ustadh*, Cairo, 1, 21, 501-3

—— (1 April 1937), "al-Masrah fi 'Ahd Isma'il", *al-Hilal*, Cairo, 6, xlv, 696

—— (31 November 1949), "Rijülitu yaftahu al-Ubira badalan min 'A'ida", *al-Ithnayn*, Cairo, n. 803

—— (1 July 1875), "al-Riwayat al-'Arabiya al-Misriya", *al-Jinan*, Beirut, 13, 442-4

—— (15 October 1875), "al-Riwayat al-Khidiwiya al-Tashkhisiya", *al-Jinan*, Beirut, 20, 694-6

—— (28 February 1887), "Tarjamat Hal Abi Nazzara, Khadim al-Hurriya", *Abou Naddara*, Paris, 11, 2, 9

Auriant (5 January 1927), "Méhémet Ali et les Grecs (1805-1848)", *L'Acropole*, Paris, ii, 24-43

Ballas, Shim'ün [Shimon Ballas] (1985), "ltlala 'ala Manhaj Muhammad 'Uthman Jalal fi'l-Tarjama", *al-Karmil*, Haifa, 6, 6-36

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'ban 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'Egypte" in *Description de l'Egypte ... Etat moderne*, Paris, 1809-22: L'Imprimerie impériale and Imprimerie royale, 2, 2, 361-526

Chelley, Jacques (1906), "Le Moliere égyptien", *Abou Naddara*, Paris, 6 aout, 24-5 and 7 septembre, 29

Daghir, Yusuf As'ad (1948-9), "Fann al-Tamthil fl Khilal Qarn", *al-Mashriq,* Beirut, 1948, 42, 434-60; 43, April/June 1949, 118-39 and 271-96

Dardiri, Dr Ibrahim (September 1975), "Ta'thir Abü Nazzara fi Tatwir al-Wa'y bi'l-Masrah", *al-Katib,* Cairo, 15, n. 174

Delanoue, Gilbert (1961-2), "Abd Allah Nadim (1845-1896) - Les idées politiques et morales d'un journaliste égyptien", *Bulletin d'Etudes Orientales de l'Institut Francais de Damas,* Damascus, xvii, 75-119

Fath Allah, Hamza (1881), "Riwlyat *al- Watan Wa-Tali' al- Tawfiq*", *al- Tankit wa'l-Tabkit,* Alexandria, 7, 24 July, 112-13

al-Fayshawi, 'Aba Allah (October 1953), "Salama Hijazi", *Sawt al-Sharq,* Cairo, 28

Gendzier, Irene L. (Winter 1961), "James Sanua and Egyptian Nationalism", *The Middle East Journal,* Washington D.C., 15, 1, 16-28

Habib, Tawfiq, "Ta'rikh al-Tamthil al-'Arabi", *al-Sitar,* Cairo, 11, 12 December 1927, 22-3 and 15, 9 January 1928, 23

al-Haggagi, A. A. (1975), "European Theatrical Companies and the Origin of Egyptian Theatre (1870-1923)", *American Journal of Arab Studies,* 3, 83-91

Hamada, Ibrahim (October 1962), "Ayida bayn Virdi wa'l-Naqqash", *al-Majalla,* Cairo, 6, 69, 67-72

al-Hijazi, Zakariya (12 August 1953), "al-Mumaththil al-ladhi Sakhira min Isma'il *al-Tahrir,* Cairo, 24, 28

Karkur, Yusuf (1 October 1935), "A'lam al-Musiqa - al-Shaykh Salama Hijazi", *al-Musiqa,* Cairo, 1, 10, 17-25

Laba (3 January 1856), "Impressari in Alessandria d'Egitto", *Scaramuccia,* Florence, n. 10

Landau, Jacob (Summer 1951), "On the Beginnings of the Theatre in Egypt" (in Hebrew), *Ha-Mizrah He-Hadash,* Jerusalem, 11, 4, 389-91

Luqa, Anwar (15 March 1961), "Masrah Ya'qub Sanu", *al-Majalla,* Cairo, 5, 51, 51-71

al-Maghazi, Ahmad (February 1967), "Ya'qab Sanu' wa'l-Masrah al-Matlub", *al-Masrah,* Cairo, 38, 55-9

Michell, R. L. N. (8 September 1877), "Letter from Egypt", *The Academy,* London, xii, 247

Moosa, Matti (1974), "Ya'qub Sanu' 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 Family's Archive in Paris and its Importance for the Study of Ya'qub Sanua's Work in Journalism and the Theatre", unpublished conference paper

—— (1987) "The Shadow Play *(Khayal al-Zill)* in the Light of Arabic Literature", *Journal of Arabic Literature,* Leiden, xviii, 46-61

—— (1987), "Ya'qub Sanu': His Religious Identity and Work", *The Jews in Egypt* ed. Shimon Shamir, London, 111-29, 244-64

Muller, W. M. (August 1909), "Zur Geschichte des arabischen Schattenspiels in Aegypten", *Orientalistiche Literaturzeitung,* Berlin, 12, 8, 341-2

Mutran, Khalil (1 February 1921), "al-Tamthll al-'Arabi wa-Nahdatuhu al-Jadida", *al-Hilal,* Cairo, 29, 5, 465-72

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), "A l'Italie - ode franco-italienne" in "Mes voyages en Italie", *Abou Naddara,* Paris, 31, 7, Sha'ban 1325, 53

—— (20 February 1880), "Muhawara bayn Sitti Zahra[h] wa-Sitti Bamba[h]", *al-Nazzarat al-Misriya,* Paris, 5, 76

Shalfun, Butrus (1 November1906), "al-Tamthil al-'Arabi", *al-Hilal,* Cairo, 15, 2, 117-18

Subhi, 'Abd al-Mun'im (August 1963), "Ya'qub Sanu', Ra'id al-Masrah al-Qawmi", *al-Katib,* Cairo, 29, 99-113

Tagher, Jeannette (1949), "Les debuts du théâtre moderne en Egypte", *Cahiers d'histoire* égyptienne, Cairo, 1, 2, 192-207

—— (1949), "Pietro Avoscani, artiste-decorateur et homme 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, Aime (January 1899), "L'Egypte au XIXe siècle - histoire d'un proscrit", *Abou Naddara,* Paris, 15 Ramadan 1316, 5, 17, 27-8 and 41; 25 mai 1899, n. 5, 54-3, 65 and 81

Wasfi, Huda (January 1964), "al-Shaykh Matlüf bayn Mulyir wa-Muhammad 'Uthman Jalal", *al-Masrah,* Cairo, 1, 29-31

Yüsuf, Muhammad (April, June, and September 1947), "al-Masrah al-Misri fi 'Asrihi al-Dhahabi (1875-1917)", *al-Haqiqa,* Cairo

رابعاً: الدوريات

Al-Ahram
Courrier de l'Egypte
Le Courrier Egyptien
L'Egypte
The Egyptian Gazette
La Finanza
(al)-Iskandariya
al-Janna
al-Jawa'ib
al-Jinan
al-Kawkab al-Misri
al-Mahrusa
Mir'at al-Sharq
Misr
Le Moniteur Egyptien
Le Nil
La Presse Egyptienne
Rawdat al-Iskandariya
Rawdat al-Madaris al-Misriya
La Reforme
Sada al-Ahram
al-Tankit wa'l-Tabkit
al-Tijara
Wadi al-Nil
al- Waqa'i al-Misriya
al-Waqt
al-Watan
al-Zaman

المُترجم في سطور

الاسم: أمين يس محمد العيوطي
الميلاد: ١٩٣٠/٢/١٥ الشرقية / مصر

التاريخ الوظيفي:

- مدرس لغة إنجليزية بالتعليم الثانوي ١٩٥١-١٩٥٨م.
- معيد بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها – كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٥٨-١٩٦٠م.
- عضو بعثة للحصول على درجة الدكتوراه في الأدب الإنجليزي ١٩٦٠-١٩٦٤م.
- مدرس بجامعة أسيوط، ثم أستاذ مساعد وأستاذ بجامعة المنيا ١٩٦٥-١٩٧٧م، مع التدريس بجامعة القاهرة والمعهد العالي للفنون المسرحية.
- أستاذ ورئيس قسم بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت ١٩٧٧-١٩٨٥م.
- أستاذ بقسم اللغة الإنجليزية وآدابها – كلية الآداب جامعة القاهرة ١٩٨٦م.

الدرجات العلمية:

- ليسانس ممتازة في الأدب الإنجليزي – كلية الآداب – جامعة القاهرة ١٩٥١م.
- ماجستير في الأدب الإنجليزي – كلية الآداب – جامعة القاهرة ١٩٥٧م.
- دبلوم في الدراسات الإنجليزية – جامعة ليدز – المملكة المتحدة ١٩٦١م.
- دكتوراه في الأدب الإنجليزي – جامعة ليدز – المملكة المتحدة ١٩٦٤م.

أولاً: دراسات ومقالات:

- دراسات ومقالات في المسرح والرواية والأدب في مجلات: (المسرح، الفكر المعاصر، الكاتب، العربي، الهلال، المصور، أخبار الأدب) ١٩٦٤ (لم تجمع).
- دراسات في المسرح، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٨٦م.
- فرقة المسرح العربي ومسيرة ربع قرن، شركة قايتباي للطباعة والنشر، ١٩٨٦م.

- دراسات في الرواية الإنجليزية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م.
- " جولة في أدب رحلات د. هـ. لورانس "، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد٢٢، سبتمبر١٩٩٣م.
- بين الرواية والمسرح، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (تحت الطبع).

ثانياً: ترجمات:

- أنطون تشيكوف، النورس، مجلة المسرح، القاهرة، ١٩٦٥م.
- ليونيد أندرييف، السبعة الذين شنقوا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٦٥م.
- جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠م.
- جيمز جويس، ستيفن. إعداد مسرحي، هيو لينارد عن صورة الفنان في شبابه، المسرح العالمي، الكويت، ١٩٧٤م.
- منفيون، المسرح العالمي، الكويت، المجلد السابق نفسه.
- كليفورد أودريس، الفتى الذهبي، المسرح العالمي، الكويت، ١٩٨٥م.
- كليفورد أودريس، السكين الكبير، المسرح العالمي، الكويت، ١٩٨٧م.
- فيرول سامز، الركض مع الفرسان، جزآن، روايات الهلال، مارس وإبريل ١٩٨٧م.
- د. هـ. لورانس، عشيق الليدي تشاترلي (عن الصيغة الأولى للرواية نفسها التي صدرت بعنوان الليدي تشاترلي الأولى)، روايات الهلال، ١٩٨٩م.
- توني موريسون، محبوبة، مركز الأهرام للترجمة والنشر ١٩٨٩م.
- آن تايلر، عشاء مع المشتاقين إلى الأهل، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩١م.
- تشارلز فريزير، الجبل البارد، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ٢٠٠٢م.

ثالثاً: روايات:

- الصمت والصدى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠م.
- ليالي الشمس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤م.
- ليل الطير الغريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢م.
- ونجمة الفجر لا تدفئ، روايات الهلال، ١٩٩١م.
- خمرية، روايات الهلال، ٢٠٠٢م.

(المُقدم / المُعلق) في سطور

الاسم: سيد علي إسماعيل علي
الميلاد: ١٩٦٢/٢/٨ القاهرة / مصر

التاريخ الوظيفي:

- مدرس مساعد بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة المنيا ١٩٩٣-١٩٩٤م.
- مدرس بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة المنيا ١٩٩٤-٢٠٠٠م.
- مدرس بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت ١٩٩٧-٢٠٠٠م.
- أستاذ مساعد بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة المنيا ٢٠٠٠-٢٠٠٦م.
- رئيس قسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة المنيا ٢٠٠٠-٢٠٠٢م.
- أستاذ مشارك بقسم اللغة العربية بكلية العلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة الإمارات العربية ٢٠٠٢-٢٠٠٦م.
- أستاذ بقسم الدراسات الأدبية بكلية دار العلوم جامعة المنيا ٢٠٠٦م وحتى الآن.
- أستاذ بقسم اللغة العربية بكلية الآداب والعلوم، جامعة قطر ٢٠٠٦ وحتى الآن.

الدرجات العلمية:

- الليسانس، قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٨٥م.
- الماجستير، قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٨٩م.
- الدكتوراه، قسم اللغة العربية، كلية الآداب جامعة عين شمس ١٩٩٤م.

أولاً: الكتب المنشورة:

- مسرحيات إسماعيل عاصم: الأعمال الكاملة، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٦م.
- إسماعيل عاصم في موكب الحياة والأدب، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٦م.

- قضية النص المسرحي بين الفصحى والعامية في مصر، مطبعة أبو هلال بالمنيا، ١٩٩٧م.
- مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة: الجزء الأول (المسرحيات المؤلفة)، مطبعة أبو هلال بالمنيا، ١٩٩٧م.
- الرقابة والمسرح المرفوض، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
- تاريخ المسرح في مصر في القرن التاسع عشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨م. (وطبعة أخرى عام ٢٠٠٥ بمكتبة الأسرة).
- تاريخ المسرح في العالم العربي في القرن التاسع عشر، مؤسسة المرجاح للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٩م.
- تاريخ المعهد المسرحي بدولة الكويت، دار قرطاس للنشر والتوزيع، الكويت، ١٩٩٩م.
- توظيف التراث العربي في المسرح المعاصر، (رسالة الدكتوراه)، دار قباء بالقاهرة، ودار المرجاح بالكويت، ٢٠٠٠م.
- مخطوطات مسرحيات محمد لطفي جمعة (الأعمال الكاملة)، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م.
- محاكمة مسرح يعقوب صنوع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- الملكة بلقيس: تأليف لطيفة عبد الله ١٨٩٣م، (دراسة)، سلسلة نصوص مسرحية، عدد١١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠١م.
- مسيرة المسرح في مصر ١٩٠٠-١٩٣٥م، الجزء الأول، فرق المسرح الغنائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.
- حافظ نجيب الأديب المحتال، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤م.
- مخطوطة مسرحية (أمانة الحب) تأليف إسكندرة قسطنطين الخوري عام ١٨٩٩م: نشر وتقديم ودراسة، سلسلة نصوص مسرحية، عدد ٥٤، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ديسمبر ٢٠٠٤م.
- عنوان التوفيق في قصة يوسف الصديق، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، عام ٢٠٠٥م.
- مسرحية (الآلهة) لأحمد زكي أبو شادي، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، عام ٢٠٠٥.

- الأزهر وقضية حمادة باشا، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، عام ٢٠٠٦م.
- مسرح علي الكسار (جزآن)، سلسلة تراث المسرح المصري – عدد ١٢ و١٣، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٦م.
- مخطوطات مسرحيات عباس حافظ، سلسلة تراث المسرح المصري – عدد ١٧، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٧م.

ثانياً: دراسات ومقالات:

- تاريخ نشاط الفرق المسرحية في أقاليم مصر ١٨٨٧-١٩٢٣م: دراسة نقدية وثائقية. كتاب: دراسات وبحوث المؤتمر العاشر لأدباء مصر في الأقاليم، سلسلة كتابات نقدية، عدد ٤٧، الجزء الثاني، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٦م.
- المسرح المصري المجهول: بداية مواسم الأوبرا الخديوية، مجلة المسرح، عدد ١٠١، إبريل ١٩٩٧م.
- المسرح في الأقاليم .. بيت المصراوي والأصالة والمعاصرة، مجلة آفاق المسرح، العدد الخامس، يولية ١٩٩٧م.
- المسرح المصري المجهول: الفخ المنصوب للحكيم المغصوب .. ريادة مسرحية مجهولة لمحمد عثمان جلال، مجلة المسرح، عدد ١١٢، مارس ١٩٩٨م.
- مصطفى ممتاز بين الفن والحياة، مجلة البيان، الكويت، عدد ٣٤٤، مارس ١٩٩٩م.
- صفحات مجهولة في تاريخ المسرح الكويتي، مجلة البيان، الكويت، عدد ٣٥٧، إبريل ٢٠٠٠م.
- إبراهيم رمزي بين عطاء المسرح وظلم الحياة، مجلة الكويت، عدد ٢٠٥، نوفمبر ٢٠٠٠م. ومجلة الكتاب والنشر، المجلس الأعلى للثقافة، العدد الأول، فبراير ٢٠٠٢م.
- المسرح العربي من منظور التأصيل، مجلة الوسطية، العدد السابع، سبتمبر ٢٠٠١م.
- مزاعم لويس عوض عن يعقوب صنوع، مجلد أبحاث مؤتمر (المشروع الثقافي للويس عوض)، سلسلة أبحاث المؤتمرات، عدد١١، ٢٠٠٢م.
- فتاة من جمهور المسرح تثير الرأي العام، مجلة آفاق المسرح، عدد ١٩، ٢٠٠٢م.
- الوثائق المجهولة للدكتور محمد صبري السربوني، المجلس الأعلى للثقافة، مجلة الكتاب والنشر، العدد الثاني، يوليو/ديسمبر ٢٠٠٢م

- أثر أسرة اليازجي في تاريخ الأدب العربي، مجلة وقائع تاريخية، مركز البحوث والدراسات التاريخية بكلية الآداب جامعة القاهرة، يونية ٢٠٠٤م.
- دور المرأة في الصحافة العربية، مجلة الضاد، جامعة الإمارات العربية، عدد ٦، يونية ٢٠٠٤م.
- أثر الوثائق في تغيير المفاهيم، كتاب أبحاث المؤتمر الدولي حول مناهج التجديد في العلوم الإسلامية والعربية، الجزء الثالث، ٢٠٠٥م.
- أسطورة المكان في الإمارات، كتاب مؤتمر البحوث السادس لجامعة الإمارات العربية، المجلد الثاني، ٢٠٠٥م.
- بداية المسرح التسجيلي في مصر، مجلة كلية دار العلوم جامعة القاهرة، عدد ٣٨، ٢٠٠٦م.
- نشأة مسرحة المناهج في مصر: مسرحية يوسف الصديق نموذجاً، كتاب سلسلة أعلام اللغة والأدب المعاصرين: اللغوي الأديب محمد حماسة عبد اللطيف، إعداد وتقديم د.محمد عبد الرحمن الريحاني، التيسير للطباعة والنشر، ٢٠٠٦م.
- قضايا المسرح عند يعقوب لاندو: المسرح في مصر نموذجاً، كتاب المؤتمر الدولي الثاني حول " المستشرقون والدراسات العربية والإسلامية "، المجلد الثالث، ٢٠٠٦م.
- الحياة الأدبية والثقافية في دول الخليج العربي في أوائل القرن العشرين، كتاب مؤتمر البحوث السابع لجامعة الإمارات العربية، المجلد الثاني، ٢٠٠٦م.
- وثائق منسية لأعلام عربية: أبو السعود أفندي، مجلة الضاد، جامعة الإمارات العربية، عدد ٨، مايو ٢٠٠٦م.
- توظيف الشخصية الدينية في المسرح، كتاب المؤتمر الدولي الثالث حول " العلوم الإسلامية والعربية وقضايا الإعجاز في القرآن والسنة بين التراث والمعاصرة "، المجلد الثالث، ٢٠٠٧م.
- أثر مسرحيات محمود أبو العباس على شخصية الطفل، مجلة البحرين الثقافية، عدد ٤٨، إبريل ٢٠٠٧م.

ثالثاً: أجزاء من كتب:

- عشرة موضوعات نُشرت ضمن (موسوعة المرأة عبر العصور)، التي أصدرتها الهيئة المصرية العامة للكتاب بوزارة الثقافة عام ٢٠٠٤م. وتوزعت هذه الموضوعات في المجلدات الأول والخامس والسادس والثامن والتاسع. ومن هذه الموضوعات: دور

المرأة في المسرح المصري، والصحافة النسائية العربية، ودور المرأة المصرية في الفنون التشكيلية. فضلاً عن تراجم: أمينة السعيد، وسهير القلماوي، وعائشة التيمورية، وعائشة عبد الرحمن (بنت الشاطئ)، ونبوية موسى، وهدى شعراوي.

رابعاً: مقدمات لكتب منشورة:

- مقدمة بعنوان " قيم جديدة لكتابات قديمة "، لكتاب الدكتور سمير سرحان " كتابات في المسرح "، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨م.
- مقدمة كتاب " الكوميديا في مسرح جمال عبد المقصود " لمحمد عبد الله نجم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.
- مقدمة كتاب " سمير سرحان مبدعاً وناقداً مسرحياً "، لنسرين فوزي خورشيد، مكتبة غريب بالقاهرة، ٢٠٠١م.
- مقدمة كتاب " المسرح المصري: الموسم المسرحي ١٩٢١ "، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م.
- مقدمة كتاب " المسرح المصري: الموسم المسرحي ١٩٢٢ "، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٢م.
- مقدمة كتاب " الأسلوب في مسرح جمال عبد المقصود "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣م.
- مقدمة كتاب " الموسم المسرحي ٢٠٠٣/٢٠٠٢ "، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٤م.
- مقدمة كتاب " المسرح المصري: الموسم المسرحي ١٩٢٣: الجزء الأول "، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٤م.
- مقدمة كتاب " المسرح المصري: الموسم المسرحي ١٩٢٣: الجزء الثاني "، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، ٢٠٠٥م.

خامساً: أبحاث في مؤتمرات:

- المؤتمر الدولي الأول " قضايا المسرح في العالم العربي "، كلية الآداب جامعة الاسكندرية، ١٩٩٦م.
- مؤتمر " محمد لطفي جمعة أديباً موسوعياً "، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م.
- مؤتمر " المشروع الثقافي للويس عوض "، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠١م.

- مؤتمر " البردي والمخطوطات العربية في أفريقيا "، معهد البحوث والدراسات الأفريقية بجامعة القاهرة، ٢٠٠١م.
- مؤتمر " العائلة والبيت في التاريخ "، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ٢٠٠٤م.
- المؤتمر الدولي " مناهج التجديد في العلوم الإسلامية والعربية "، كلية دار العلوم جامعة المنيا، ورابطة الجامعات الإسلامية، ٢٠٠٥م.
- مؤتمر " علاقة المسرح بالتربية وتنمية الذائقة الفنية من الطفولة حتى الشباب "، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية بالجمهورية العربية السورية، ٢٠٠٥م.
- المؤتمر الدولي " بادية الإمارات بين فاعلية الوثيقة ومنطق الرواية "، مركز الوثائق والبحوث، أبو ظبي، دولة الإمارات العربية، ٢٠٠٥م.
- مؤتمر " التراث الشعبي: وحدة الأصل والهدف "، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، دمشق، الجمهورية العربية السورية، ٢٠٠٥م.
- الندوة الفكرية لـ" مهرجان الكويت المسرحي الثامن "، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت، ٢٠٠٥م.
- مؤتمر " الإمارات والخليج العربي في النصف الأول من القرن العشرين "، مركز زايد للتراث والتاريخ، دولة الإمارات العربية، ٢٠٠٦م.
- المؤتمر الدولي الثاني " المستشرقون والدراسات العربية والإسلامية "، كلية دار العلوم جامعة المنيا، ورابطة الجامعات الإسلامية، ٢٠٠٦م.
- المؤتمر الدولي الرابع " تدبير الجودة في منظومات التربية والتكوين "، الجمعية المغربية لتحسين جودة التعليم بالاشتراك مع جامعة الحسن الثاني، مدينة الدار البيضاء، المملكة المغربية، ٢٠٠٧م.

n

m للدكتور سيد علي إسماعيل ٥

شكر وتقدير ٣١

الفصل الأول ٣٥

تمهيد ٣٧

الفصل الثاني

الدراما العربية التقليدية ٥١

القره قوز ٥٨

المسرحيات الهزلية ٦٣

الفصل الثالث

المسرح الأوروبي في مصر ٧٣

مسرح نابليون ٧٥

تمثيليات الهواة الأوروبية ٨١

الطهطاوي ومسرح باريس ٨٤

تياترو القاهرة ٩٠

المسرح الأوروبي : الإسكندرية و القاهرة ٩٢

مسارح الإسكندرية : زيزينيا و غيرها ٩٨
المسرح الكوميدي ١٠١
الترجمات العربية الأولى ١٠٤
سيرك القاهرة ١٠٦
مسرحيات المدارس ١٠٩
مسرح الأوبرا الخديوية ١١١
نصوص الأوبريتات العربية ١١٩
عايدة ١٢٨
مسرح القصر ١٣٢
تمثيل الهواة الأوروبيين ١٣٣
رواية مبارك " علم الدين " ١٤٣
الإعانات الخديوية المالية ١٤٨

الفصل الرابع

أولى التجارب في الدراما العربية ١٥١
جيمز صنوع ١٥٣
مسرح صنوع ١٥٧
جمعية تأسيس التياترات العربية ١٧٢
محمد عثمان جلال ١٧٦
المسرح القومي العربي ١٨٤
مسرحية الشيخ محمد عبد الفتاح " ليلى " ١٨٧
إغلاق مسرح صنوع ١٩٠
مسرحيات صنوع ١٩٦
محاولات إعادة إحياء مسرح صنوع ٢٠٠

الفصل الخامس

المسرح العربي السوري في مصر ٢٠٧

سليم النقاش و" التياترو العربي " ٢١١

أديب إسحاق ٢٢٠

يوسف الخياط ٢٢٦

سليمان القرداحي ٢٣٢

عبد الله النديم ٢٣٤

إحياء مسرح الخياط ٢٤٥

القرداحي و سلامة حجازي ٢٤٧

ملاحق الكتاب ٢٥٧

الملحق الأول ٢٥٩

الملحق الثاني ٢٦١

الملحق الثالث ٢٧٦

المصادر والمراجع ٢٨٧

المترجم في سطور ٣٠١

(المقدم / المعلق) في سطور ٣٠٣