Articles in Press

Abu Khalil al-Qabbani in Ottoman Syria: Theatre, Power, and the Politics of Cultural Reform in the Nineteenth Century

Firas Khaled Al-Raymouni ،Yahya Salim Issa ، Ahmed Abdel Hafeez Al-Hattab ،Mariana Muhammad Amin Al-Alawneh

PII: 1726.2024

DOI: https://doi.org/10.35192/jjoas-h.1726.2024

Reference: JJOAS-H 1726.2024

To appear in: Jordan Journal of Applied Science-Humanities Science Series

Received Date: 01 Mar 2024

Revised Date: 26 May 2024

Accepted Date: 12 Jun 2024

Please cite this article as: Al-Raymouni, F. K., Issa, Y. S., Al-Hattab, A. A. H., & Al-Alawneh, M. M. A. (in press). Abu Khalil al-Qabbani in Ottoman Syria: Theatre, Power, and the Politics of Cultural Reform in the Nineteenth Century. *Jordan Journal of Applied Science – Humanities Series*. Advance online publication. https://doi.org/10.35192/jjoas-h.1726.2024

This is a PDF of an article that has undergone enhancements after acceptance, such as the addition of a cover page and metadata, and formatting for readability. This version will undergo additional copyediting, typesetting and review before it is published in its final form. As such, this version is no longer the Accepted Manuscript, but it is not yet the definitive Version of Record; we are providing this early version to give early visibility of the article.

Please also note that, during the production process, errors may be discovered which could affect the content, and all legal disclaimers that apply to the journal pertain.

Articles in Press

Articles in Press

Abu Khalil al-Qabbani in Ottoman Syria: Theatre, Power, and the Politics of Cultural Reform in the Nineteenth Century

تجربة أبو خليل القباني المسرحية في سوريا وعلاقتها بالسلطة العثمانية الحاكمة في القرن التاسع عشر

Firas Khaled Al-Raymouni[1*] ،Yahya Salim Issa[1] ،Ahmed Abdel Hafeez Al-Hattab[2] ،Mariana Muhammad Amin Al-Alawneh[2]

[1]The University of Jordan, Amman, Jordan.

[2]Ministry of Education, Amman, Jordan.

alramounifiras@gmail.com*

Abstract

This study examines the theatrical experience of Abu Khalil al-Qabbani (1833–1903) in nineteenth-century Syria and analyzes its relationship with the ruling Ottoman authority. Al-Qabbani sought to develop an indigenous Arab theatrical form by drawing on folk tales, historical figures, and performance techniques closely aligned with popular taste and local cultural memory. However, these innovations provoked strong opposition from conservative religious and social forces, who incited the Ottoman administration against him, ultimately leading to censorship, the closure of his theatre, and the burning of his stage. Using a historical-analytical approach to Qabbani's surviving plays, archival accounts, and contemporary press reports, the study explores the intellectual and aesthetic content of his work and the political, religious, and social attitudes it generated. The findings show that al-Qabbani's theatre functioned as a site of cultural reform and early public pedagogy, challenging dominant moral and political discourses and testing the limits of artistic freedom under Ottoman rule. The study has two main implications. First, for applied humanities and theatre practice, it highlights how drama can operate as a form of soft resistance and cultural negotiation in contexts of imperial control and religious conservatism. Second, for educational studies, it offers a historical model for integrating theatre into curriculum and cultural policy as a tool for critical citizenship, aesthetic education, and heritage-based arts education in the Arab world today.

Keywords: Applied Humanities, Literature, Abu Khalil al-Qabbani, The Ottoman Authority, Arab Theater.

الملخص

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على تجربة الرائد المسرحي السوري أبو خليل القباني (١٨٣٣ – ١٩٠٣م)، وعلاقتها بالسلطة العثمانية الحاكمة في القرن التاسع عشر، حيث عبرت هذه التجربة عن حالة من المد والجزر بين القباني والسلطة الحاكمة فرضتها طبيعة الظروف السياسية والاجتماعية، ورغم أن القباني قد أولى القالب المسرحي العربي عنايته من خلال العودة إلى الحكايات الشعبية والشخصيات التاريخية واستخدام التقنيات المسرحية القريبة من وعي الناس وأذواقهم؛ إلا أن ذلك لم يرق للرجعية العربية، التي لم تكتف بتحريض الباب العالي للسلطنة العثمانية عليه وإيقاف مشروعه، بل ذهبت إلى أبعد من ذلك، إمعاناً منها في الإساءة له، فأحرقت مسرحه، وسيتم في هذه الدراسة التركيز على المضامين الفكرية والجمالية لمسرحيات القباني وطبيعة المواقف

Articles in Press

السياسية والدينية والاجتماعية منها. ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تعنى بالمسرح ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

الكلمات المفتاحية: الإنسانيات التطبيقية، الأدب، أبو خليل القباني، السلطة العثمانية، المسرح العربي.

المقدمة

لقد شكلت تجربة القباني المسرحية ظاهرة حضاريّة شكلت حضورا متقدما في طور النهضة العربية الحديثة في المشرق العربي، وتحديدا في بلاد الشام ومصر، فهي تمتاز ببعدها الثقافي لكونها الأكثر تفاعلاً مع الحركات المسرحية الوليدة، والأغنى إحاطة بدائرة واسعة من الفنون الشعبية المكملة لها مثل الموسيقى والزجل والغناء وفن الرقص، و قدرته على الإجادة في ربط الحوادث في حبكة مسرحية محكمة، ورغم ما أشيع عن القباني تأثره بالمسرح التركي أو بالعروض اللبنانية التي شاهدها في بيروت أو في دمشق أو ما قيل عن تأثره بالمسرح المدرسي التبشيري والكنسي، إلا أنه يبقى صاحب الريادة في الحركة المسرحية السورية على الرغم من كل ما قيل عنه، وهذه التجربة الفريدة التي أبدعها القباني، امتد تأثيرها إلى أرجاء الوطن العربي الكبير، وامتاز القباني بتفاعله مع الثقافة ذاتيّاً ومجتمعيّاً، وبما يجلو جوهر الثقافة العربية وتفاعلها مع الآخر ومكوّناته الثقافية، من هنا فقد تم تناول تجربته المسرحية من قبل النقاد والباحثين بكافة تفاصيلها الفنية والجمالية.

مشكلة الدراسة وأسئلتها

ويمكن أن يدرك المتتبع لسيرورة المسرح العربي ولمسألة استنباته في التربة العربية، بأن النداءات المتتالية لتأسيس مسرح عربي، لم تكن لتسلم من المضايقات والمواقف المعادية لفن المسرح، والتي كانت تهدف في مجملها إلى طمسه وتثبيط الجهود الساعية إلى نشره على نطاق واسع.

أسئلة الدراسة

وفي ضوء ذلك، جاءت هذه الدراسة للوقوف على علاقة القباني بالسلطة العثمانية الحاكمة في زمنه وأثرها في تجربته الفنية، وذلك من خلال محاولة الإجابة عن السؤالين التاليين:

١. ما علاقة تجربة أبي خليل القباني المسرحية بالسلطة العثمانية الحاكمة في القرن التاسع عشر؟
٢. ما القيم الاجتماعية والفكرية والفنية في تجربة أبي خليل القباني المسرحية في سوريا؟

أهداف وأهمية الدراسة

أهداف وأهمية الدراسة

أهداف الدراسة

تهدف الدراسة إلى التعرّف على:

١. علاقة تجربة أبي خليل القباني المسرحية بالسلطة العثمانية الحاكمة في القرن التاسع عشر .
٢. القيم الاجتماعية والفكرية والفنية في تجربة أبي خليل القباني المسرحية في سوريا .

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في كونها تسلّط الضوء على موضوع لم يأخذ حقه في البحث بالشكل الوافي، حيث ستتناول المضامين الفكرية والجمالية لمسرحيات الرائد المسرحي السوري أبي خليل القباني، وطبيعة المواقف السياسية والدينية والاجتماعية منها. ويمكن لهذه الدراسة أن تحقق الفائدة للعاملين في مجال المسرح من مؤلفين ومخرجين ونقاد، وكذلك تقديم الفائدة للمؤسسات الأكاديمية التي تُعنى بالمسرح، ككليات ومعاهد الفنون الجميلة.

الإطار العام للدراسة

الريادة المسرحية وموقف المجتمع العربي منها

منذ أن دخل المسرح الديار العربية، وقدّم الرائد مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥م) مسرحية *البخيل* في بيروت سنة ١٨٤٧م، داعيًا في كلمة مشهورة له الجمهور إلى صياغة هذا الذهب الإفرنجي في قالب عربي، وذلك لتقريبه من الذائقة العربية التي تستهويها الأغاني والرقصات والحكايات الشعبية، منذ ذلك الحين، ورواد المسرح

Articles in Press

يعيشون حياتهم بين مد وجزر مع السلطة. وإذا كانت تجربة النقاش هي الرائدة في تطويع هذا الفن لأسباب حضارية، تلبيةً لرغبة شريحة اجتماعية ميسورة، فإن الأمر بدأ ينحو باتجاه آخر مع الرائد السوري أبي خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٢م)، الذي أولى القالب العربي عنايته من خلال العودة إلى الحكايات الشعبية والشخصيات التاريخية والشعبية القريبة من الناس وأذواقهم؛ الأمر الذي لم يرق لمعارضيه الذين حرّضوا الباب العالي للسلطنة العثمانية عليه لإيقاف مشروعه، بل وذهبوا إلى أبعد من ذلك، إمعانًا منهم في الإساءة إليه، فأحرقوا مسرحه، وأطلقوا الأطفال خلفه يوبخونه.

ويمكن القول إن السلطة بكافة أشكالها، حينما شعرت بالمغزى التنويري لتجربة القباني، اتخذت هذا الموقف العدائي منه، وقد روى تلميذ القباني الفنان كامل الخلعي (١٨٨١-١٩٣١م) ما يعزز رؤية القباني التنويرية لفن المسرح حينما قال إن القباني كان يردد دومًا بأن: «التمثيل جلاء البصائر، ومرآة الغابر، ظاهره ترجمة أحوال وسير، وباطنه مواعظ وعِبر. فيه من الحِكم البالغة والآيات الدامغة ما يُطلق اللسان، ويشجع الجبان، ويصفي الأذهان ويرغِّب في اكتساب الفضيلة، ويفتح للبليد باب الحيلة، ويرفع لواء الهمم ويحركها إلى مسابقة الأمم، ويبعث على الحزم والكرم، ويلطف الطباع ويشنف الأسماع. وهو أقرب وسيلة لتهذيب الأخلاق ومعرفة طرق السياسة، وذريعة لاجتناء ثمرة الآداب والكياسة. هذا إذا تدرَّج فيه من ذكر الأحوال إلى ضرب الأمثال، ومن بيان المنهاج إلى الاستنتاج؛ ليرتدع الغر عن غيه وينزجر، ويجد العِبرة في غيره فيعتبر» (الخلعي، ٢٠١٢).

على الرغم من وجود ظواهر مسرحية عرفتها الحضارة العربية الإسلامية، كالمقامات ومواكب العزاء ورقص السماح وحفلات الذكر وخيال الظل، إلا أن الدراما كما نعرفها الآن، وكما عُرفت في الغرب، وكما عرفها روّاد الكتابة العربية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، هي فنٌّ لم تعرفه الثقافة العربية في السابق؛ لذا فبقدر ما كان لاستدعائه في الثقافة العربية وقع الدهشة والإبهار، فقد كان له، بالمثل، وقع الاستنفار والمعارضة في أوساط لم تَرَ فيه إلا إفسادًا للعامة، وتضييعًا لمكارم الأخلاق.

ورغم شيوع ظاهرة التأصيل للمسرح العربي بوجه بارز في ستينيات القرن العشرين، فإن حضور المسألة في الممارسة العربية للمسرح يعود إلى فترة الرواد الأوائل؛ إذ تكفي العودة إلى تجربة الرواد، وتتبع تجليات الظاهرة عبر استنطاق ما تركه هؤلاء من نصوص مسرحية إبداعية ونقدية، للتأكيد بأن مسألة التأصيل لم تكن وليدة اللحظة الراهنة، وإنما ترجع، في الأساس، إلى البدايات الأولى لنشأة هذا الفن ذاته في الثقافة العربية.

لقد شكّل المسرح العربي فنًا جديدًا وطارئًا في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية القديمة، وجاءت ولادته بين منتصف القرن التاسع عشر ونهايته ليعاني في بعض الأقطار العربية من مشكلات، لا سيما أن النظرة إليه أحيانًا كانت فسقًا وفجورًا أكثر من كونه وجهًا حضاريًا. ولا شك أن الريادة العربية المطلقة في الفن المسرحي تعود للرائد المسرحي الأول مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥م)، الذي افتتح عرض مسرحيته الأولى *البخيل* عام ١٨٤٧م بخطبة شهيرة، حيث شكّلت، فضلًا عن قيمتها التاريخية، وثيقة فنية هامة لما تضمنته من آراء مختلفة حول المسرح كفن ووظيفته الاجتماعية والرسالة المتوخاة منه وغيرها من المسائل الهامة. يقول في ذلك: «وها أنا متقدم دونكم إلى قدّام، محتملاً فداءً عنكم إمكان الملام، مقدمًا لهؤلاء الأسياد المعتبرين، أصحاب الإدراك الموقرين، ذوي المعرفة الفائقة، والأذهان الفريدة الرائقة، الذين هم عين المتميزين بهذا العصر، وتاج الألبّاء والنجباء بهذا القطر، مبرزًا لهم مرسحًا أدبيًا وذهبًا إفرنجيًا مسبوكًا عربيًا...» (النقاش، ١٨٦٩).

ومن الملاحظ أن النقاش قد أدرك جيدًا، ومنذ البداية، موقف أبناء المجتمع العربي من هذا الوافد الجديد الذي ارتبط بالغرب المستعمر، والقاهر للذات العربية ولكيانها وهويتها ومقومات شخصيتها، وعرف «مدى خطورة المحاولة التي أقدم عليها في مجتمع تقليدي محافظ، لم تكن له معرفة سابقة بهذا الفن، اللهم إلا تلك الفنون التي عُرفت في الثقافة العربية الشعبية، والتي يطلق عليها البعض الأشكال ما قبل مسرحية» (عزيزية، ١٩٨٨م)، كخيال الظل، والكراكوز، والحكواتي، وغيرها، والتي كان فيها شيء من الإسفاف والتسلية واللهو التي قد تتجاوز حدود الأدب والأخلاق والدين.

ولهذا، لم يجرؤ النقاش على تقديم عرضه الأول *البخيل* أمام عامة الناس، وإنما قدّمه في منزله، واقتصر جمهوره على طبقة خاصة من السادة وذوي الجاه والسلطان والمعرفة الفائقة والأذهان الفريدة الرائقة، وكأنه بذلك يعتذر مقدمًا عما قد يحدث نتيجة لهذه التجربة؛ لذلك نجده قد أثنى عليهم مرارًا، راجيًا منهم العفو والحماية والعطف بوصفهم أهل الحل والربط، الذين اقتصر عليهم عرضه. كما أن حصر التمثيل في دائرة أفراد العائلة، واتخاذ البيت مكانًا للعرض، رغم أن المسرح فن الساحات العامة؛ لأنه احتفال شعبي ولقاء جماعي بالدرجة الأولى، يدل على وعي النقاش بما قد تحدثه تلك التجربة من عواقب غير محمودة؛ لذلك نجده يبرر أسباب اختياره لهذا الفن، وكيفية التعامل معه والأهداف المرجوة من ورائه، قائلًا: «على أنني عند مروري بالأقطار الأوروباوية، وسلوكي

بالأمصار الإفرنجية، قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمنافع، التي من شأنها تهذيب الطبائع، مراسحًا يلعبون فيها ألعابًا غريبة، ويقصون فيها قصصًا عجيبة... ظاهرها مجاز ومزاح، وباطنها حقيقة وصلاح...» (النقاش، ١٨٦٩).

ومن المرجح أن النقاش قد أدرك الاختلافات الثقافية والحضارية بين هذا الفن من جهة، وبين خصائص الحضارة العربية من جهة أخرى، مما دفعه إلى ضرورة إيجاد صيغة أو طريقة يمكنه بواسطتها أن يجعل هذا الفن الدخيل مقبولًا ومرحبًا به في مجتمعه.

ومثلما كان الاشتغال بالمسرح مجازفة بالنسبة للنقاش، كان الأمر بالنسبة للرائد المسرحي السوري أحمد أبي خليل القباني لا يخرج عن ذلك أيضًا، فقد أدرك أن مهمته صعبة، وأن ما أقدم عليه لم يكن بالأمر الهيّن، وأن نجاح تجربته رهين بنجاحه في الاقتراب من أذواق متلقيه وتكوينهم الثقافي. ويرى نجم أن المسرح قد بدأ في سورية مع أبي خليل القباني، ويقول: «لا نعرف للتمثيل تاريخًا في سورية، قبل ظهور أحمد أبي خليل القبّاني فيها، حوالي سنة (١٨٦٥م/١٢٨٢هـ)، وإن كنا نعرف أنه كان من عادة مدارس الإرساليات في القرن الماضي، أن تقدم مسرحيات عربية يمثلها الطلبة، في نهاية العام الدراسي، ولابد أن دمشق قد شهدت شيئًا من هذا التمثيل» (نجم، ١٩٥٦).

وتحت تأثير خيال الظل، بدأ القباني، نحو عام ١٨٦٥م، التفكير في مشروعه المسرحي. وحينما كان يخلو إلى غرفته، كان ينهمك في تقليد علي حبيب، مستعيدًا ما علق في ذهنه من حوار. وأثناء ذلك، بدأ يفكر، بصورة جادة، في مرحلة أكثر عملية؛ فجمع رفاقه وقال لهم: «نحن نشاهد الخيالات المصنوعة من الجلد، التي يحركها ويقوم بجميع أدوارها شخص واحد. وهذه الأعمال متعبة جدًا، وإن دلت فإنما تدل على براعة فائقة، واستعداد عظيم، وإرادة قوية وصلبة... ومع مرور الأيام نختار القصص العربية والتاريخية والإسلامية الطافحة بالتوجيه والمواعظ والعبر والشجاعة والفداء والتضحية، ومن ثم نضيف إليها من يغني ويطرب، ومن يرقص السماح ويبدع، ونقيم الحفلات المبدئية في قاعات البيوت الكبيرة» (المالح، ١٩٨٤).

ومما يُذكر أنه حينما بدأ القباني بإقامة حفلاته الفنية في دارة أبيه في باب سريجة، طرد الأب ابنه أحمد ورفاقه من المنزل، رافضًا ما يقومون به. فلجأ أحمد إلى خاله، وراح يغني ويرقص كلما دُعي إلى حفل، حتى ذاع صيته وصيت ألحانه في دمشق كلها.

كانت نظرة المجتمع قاسيةً إلى أهل الطرب من الموسيقيين والمطربين والفنانين عمومًا، بسبب المعتقد الديني؛ وظل المحافظون يعدّونهم من أحط الناس. واستمر ذلك حتى السنوات الأولى التي تلت جلاء المستعمر الفرنسي عن سورية عام ١٩٤٦م، وكانت شهاداتهم غير مقبولة في المحاكم، أسوة بكشّاشي الحمام ومتعاطي الكحول والمخدرات. وإلى جانب الحياة الفنية الدنيوية، قامت حياة فنية دينية أخرى قوامها الفرق الدينية المتصوفة، مثل: الشاذلية، والمولوية، والقادرية، والرفاعية، والنقشبندية، والجباوية، وغيرها، التي اقتصرت حلقات أذكارها على المدائح النبوية والتغني بالذات الإلهية. ولم تستخدم هذه الفرق في حلقات أذكارها من الآلات الموسيقية سوى آلات الإيقاع الخالية من الصنوج (الشريف، ٢٠١١م).

وحينما ذاعت شهرة القباني بين الناس، سمع به الوالي العثماني صبحي باشا، الذي تولّى ولاية سورية بين عامي ١٨٧٠ و١٨٧١م، فشجع القباني على الاستمرار في مشروعه المسرحي، والخروج بمسرحياته إلى الجمهور متحدّيًا الجهل. وجاءت دعوة القباني للخروج من إطار مسرح الهواة إلى مرحلة متقدمة من الاحتراف؛ إذ «لما كلّفه صبحي باشا بتأليف فرقة مسرحية، قام بالعمل على خير وجه، ولاقت هذه الفرقة، التي كانت تضم جورج ميرزا وإسكندر فرح، نجاحًا كبيرًا» (إسماعيل، أ، ٢٠١٧).

وفي الوقت الذي نالت فيه تجارب القباني الثناء من السلطة الحاكمة، لم يحظَ بالثناء نفسه من الصوفيين ورجال الدين، ولا سيما حينما قدّم مسرحية أخرى بعنوان «عطرشان وورد الجنان»، التي «سرعان ما أثارت ردود فعل غاضبة من قبل بعض رجال الدين؛ كونها جسّدت شخصية السلطان المملوكي نور الدين الزنكي، الذي كان بمثابة ولي من أولياء الله في عيون بعض متصوفة دمشق. ووفقًا لما تنقله جريدة ثمرات الفنون، فقد تضمنت الحملة تأليف قصيدة في هجائه وتحريض الكراكوزانية على سرقة المسرح، مما كبّد القباني خسائر مالية اضطرته إلى إيقاف نشاطه لمدة ثلاث سنوات» (خلف، أ، ٢٠١٨م).

وبعد أن صُرف الوالي صبحي باشا عن ولاية سورية، جاء بعده عدد من الولاة الذين ناصروا القباني إعجابًا بفنه، إلا أنهم تفاوتوا في مستوى التشجيع وتباينوا في دوافعه. فبينما كان بعضهم يشجعه نصرةً للفن ونهضةً للبلاد وتغذيةً للعقول وتنويرًا لها، كان آخرون يشجعونه لغايات سياسية، هدفها إشغال الشعب. وقد استمرت تلك المرحلة في مسيرة القباني ما يقرب من عشر سنوات، قضاها في تقديم مسرحياته في الخانات والبيوت.

ولما آلت ولاية دمشق إلى الوالي مدحت باشا بين عامي ١٨٧٨ و١٨٧٩م، استبشر الناس خيرًا؛ لكونه من أصحاب المواقف العظيمة في الدعوة إلى الحرية والعدل والمساواة. وحينما شاهد كثرة المقاهي التي تُمثَّل فيها حكايات الكركوز، «انتقد وجهاء دمشق وعلماءها على هذا المستوى المنحط، ولامهم لإقبالهم على مشاهدة مناظر مخجلة واستماع ألفاظ بذيئة. وسألهم: ألا يوجد في دمشق أناس يستطيعون إقامة مسرح تُمثَّل فيه الروايات الأدبية؟ فأجابوه بأن الشاب أحمد القباني يقوم بتمثيل بعض الروايات في سهرات خاصة مع فريق من أصحابه في بيوت دمشق، وهو خير من يفي بالغاية المتوخاة. فأمر بإحضاره، فخشي عاقبة الأمر وظن أنه قضى لا محالة، وأنه ذهب ضحية واشٍ وشى به. وكانت الناس تؤخذ بالشك والريبة في عهد السلطان عبد الحميد. ولما كلّفه بتمثيل رواية ليشاهدها بنفسه، ارتد إليه روعه واطمأن على حياته. فامتثل للأمر، وشرح له بأن التمثيل يحتاج إلى مسرح وأدوات تمثيلية لا بد منها، فأمر بأن يُعطى من بلدية دمشق تسعمئة ليرة ذهبية لهذه الغاية» (الجندي، ١٩٥٤).

وبعد الدعم الذي قدمه الوالي مدحت باشا، استأجر القباني قطعة أرض في باب توما، وراح يدرّب رفاقه من هواة التمثيل على تقديم رواية «عايدة». وحضر مدحت باشا الافتتاح، فأبدى إعجابه وسروره بولادة مسرح القباني في دمشق. ثم قدّم القباني، وبنجاح، أول عرض مسرحي متكامل في دمشق عام ١٨٧١م، وهو مسرحية «الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح». وقد أنجز خلال سنوات عمله عشرات العروض المسرحية والغنائية، وتوسع في نشاطه مستفيدًا من دعم مدحت باشا، مما جعل معارضيه يعدّون ذلك تحديًا للتحفظات الدينية والرفض المجتمعي للمشتغلين بالمسرح من الرجال، وأصرّوا على النظرة الدونية إليهم. ومن هنا يمكن فهم مدى خطورة الخطوة التي خطاها القباني بعد ذلك.

ولكي يقدّم القباني الأدوار النسائية في مسرحه، استعان بممثلتين من لبنان وبفتيان مُرْد من سورية. وكان الوالي معجبًا ببراعة القباني في التمثيل، ومسرورًا بهذا النجاح الذي كان وليد اقتراحه. وقد ابتسم الدهر للقباني، فكان مغتبطًا بإقبال الجمهور على مشاهدة التمثيل. وأصبح المتنفذون في دمشق وأتباعهم يدخلون مسرح القباني دون أن يدفعوا بدل الدخول، وكان القباني يقابلهم بالبشاشة والترحاب، رغبةً منه في تنوير الأذهان وإعلامهم بأن التمثيل يدعو إلى مكارم الأخلاق والمبادئ القويمة. وقد دام التمثيل سنةً وأحد عشر شهرًا، وكانت الواردات تسدّد النفقات فقط، دون أن يجني القباني شيئًا من الأرباح (الجندي، ١٩٥٤).

وقد تطلّب ظهور المرأة المباشر على خشبة المسرح تحديًا مضاعفًا من القباني؛ لخلق وعي مجتمعي يميّز بين المرأة الممثلة التي تبدع، والمرأة الساقطة التي تستعرض. وهنا تكمن العلاقة الجدلية بين المرأة والتحفظات السائدة في المجتمع العربي الإسلامي. وفي مذكراتها، كتبت مريم سماط، وهي إحدى رائدات المسرح الأوائل ممن عملن مع القباني في عدد من عروضه، قائلة: «إنما كانت التبعة في ذلك على إفراط الأوانس في تبرجهن، ومغالاتهن في سفورهن وزينتهن، مما يلقي الشك والريبة في خلد الصالحين من الأدباء، ويولج البشر والسرور في أفئدة ذوي القلوب المريضة من عشاق الغزل وفُساق النظر» (الرحبي، ٢٠١٦م).

ويمكن القول إن قيام المرأة بالتمثيل في مسرحيات أبي خليل القباني يعبر عن مدى احترامه للمرأة، التي لا يقل دورها عن دور الرجل في عملية التنوير الفكري للمجتمع. وجاءت هذه الدعوة لتأخذ المرأة مكانتها الثقافية والتنويرية.

لكن نجاح القباني لم يعمّر طويلًا؛ إذ لم تطل ولاية مدحت باشا لأكثر من عامين، فتسلّم الولاية بعده، للمرة الثانية، الوالي أحمد حمدي باشا. وفي عهده بدأت الأصوات تتعالى، ولا سيما من بعض رجال الدين المتزمتين الذين اعتادوا دومًا قيادة الدهماء من العامة ضد كل ما هو جديد. وانبرى من هؤلاء شيخ يدعى سعيد الغبرة، وكان تقي الدين الحصني أكثر وضوحًا حين ذهب إلى أن الشيخ الغبرة كان: «يشن الغارة على قمع البدع غير المرضية، المخالفة للشرع، وقد شد الرحيل مرارًا لعاصمة الدولة الإسلامية لرفع الكثير منها التي ظهرت في دمشق، على الأخص كوميديا التمثيل للروايات. فلما وصل الخبر إلى السلطان عبد الحميد، صدر أمره بإبطالها وإلغائها، وقد انتقل مؤسسها أبو خليل القباني الدمشقي إلى مصر، ومثّلها هناك، وقد كثر من بعده فن التمثيل العربي في مصر، وبرع فيه كثير من أهلها الذين تلقوا هذا الفن عنه» (الحصني، ١٩٢٨).

وبقيت المؤامرات والدسائس تُحاك ضد القباني ومسرحه، وضد كل المتنورين في سورية. وبتسلّم الوالي فاضل باشا الولاية من بعده، بدأ مشروع القباني المسرحي بالتقهقر؛ لأن هذا الوالي كان ضعيفًا، وقد وجدت وشايات أعداء القباني لديه آذانًا صاغية. ونظرًا إلى ذلك، «بدأ القباني يترضى هذه الفئة بالمال والرشوة، وبإعطائهم بطاقات دائمة يدخلون بها المسرح من غير أجرة، إسكاتًا لهم وإخراسًا لأفواههم (...)، ولم تقتصر هذه الرشوات على تلك الفئة من أبناء البلاد والزكونية والقبضايات أمثال: أبو قاعود، وأبو زطام، وأبو اصطيف، بل تعدتهم إلى الشيوخ الانتهازيين المرتزقين الذين لا يراعون إلاً ولا ذمة، فصاروا إذا ما بدا منه قصور في هذا الباب أثاروا الدهماء عليه من

سواد الأمة وسوقتها باسم الدين (...)، فانقسم الناس في هذا السبيل إلى قسمين: قسم بجانب القباني يناصره ويسانده، وهو الطبقة الراقية المثقفة في البلاد، وقسم يناهضه ويعاكسه، وهي طبقة الرعاع والجامدين والرجعيين. فاشتد الأمر على القباني، وعظم الكرب، وحار في أمره. وكانت المهاترات والتراشق بالحجارة والشتائم توجه إليه وإلى أنصاره كلما أبصره خصومه صبحًا ومساءً» (كنعان).

ونتيجة لاستفحال حالة الضعف التي ظهر عليها الوالي فاضل باشا، عمّ الفساد والاضطراب في الشام، واهتم الوالي بتثبيت مركزه وإشغال أهل الشام عنه بغيره، فأشعل النزاع القائم بين جماعة القباني ومريديه وبين خصومه وحساده.

ولما رأى معارضو القباني أنهم لا قدرة لهم على تقويض أركان مسرحه ومنع صاحبه من مزاولة العمل، نظرًا إلى دفاع الرأي العام الواعي والمثقف عنه، ألّفوا وفدًا برئاسة الشيخ سعيد الغبرة. ولما وصل الوفد إلى دار الخلافة، مكث فيها مدة يحتال للوصول إلى مقر السلطان؛ إذ أزمع رفع شكواه ضد الشيخ الذي يفسد الأخلاق والدين عن طريق هذا الفن الوافد. وقد روى الخلعي هذه الحادثة، إذ ذهب إلى أن بعض مشايخ الشام قدموا تقريرًا إلى دار الخلافة الإسلامية، قالوا فيه: «إن وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية، وتراه على الناس خطبًا جليلًا ورزءًا ثقيلًا؛ لاستلزامه وجود القيان، ينشدن البديع من الألحان بأصوات توقظ أعين اللذات في أفئدة من حضر من الفتيان والفتيات، فيمثل على مرأى الناظرين ومسمع من المتفرجين أحوال العشاق، وما يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق، فتطبع في الذهن سطور الصبابة والجنون، وتميل بالنفس إلى أنواع الغرام والشجون والتشبه بأهل الخلاعة والمجون» (الخلعي).

ولا يبدو هذا التفسير مقنعًا، ولا سيما أن مقاهي الشام في تلك الفترة كانت تنتشر فيها بكثرة حكايات الكركوز التي اشتملت على كثير من البذاءة والألفاظ المكشوفة.

لكن عمر وصفي، الذي عمل ممثلًا في فرقة القباني في فترة حكم الوالي مدحت باشا الداعم لمشروع القباني، ذهب إلى رواية مختلفة، قائلًا: «فقد ذهبت النساء إلى رجال الشريعة يشكون أزواجهن؛ لأنهم يتغيبون عن البيت، واشتكى أصحاب العمل من أن العمال أخذوا يهملون في العمل ويتغيبون عن المصانع لمشاهدة التمثيل. وزادت الشكوى، فاجتمع علماء المدينة وأرسلوا (...) إمام الأئمة إلى إسطنبول لرفع الشكوى إلى الأعتاب السلطانية. ووصل الشيخ إلى إسطنبول، ولكنه لم يتجه بشكواه إلى القصر السلطاني، بل انتهز فرصة صلاة السلطان في أحد المساجد يوم الجمعة، فدخل مع المصلين. ولم تكد تنتهِ الصلاة حتى سمع الناس رجلًا يبكي ويولول ويصيح: أنقذوا الشام... أدركوا دمشق، أنقذوا إخوانكم المسلمين من الفسق والفجور! وقبض، طبعًا، على الرجل فورًا، وأُخذ إلى مركز البوليس للتحقيق معه، فأخذ يبث شكواه ويصف ما آلت إليه دمشق من الانحطاط الخلقي، مهولًا في ذلك ما أمكن» (إسماعيل، أ).

وما كان من السلطان إلا أن أصدر أمرًا بمنع القباني من التمثيل في الشام. كما منح موقف السلطة السياسية معارضي مشروع القباني التبرير للإجهاز على مسرحه وحرقه، وأغروا به صبية الأزقة، وحفّظوهم بعض الأغاني والأشعار ليشتموه بها كلما قابلوه في الطريق، مما اضطره إلى الرحيل من دمشق باتجاه مصر، حيث تابع تجربته الرائدة بنجاح كبير، ولا سيما في مجال المسرح الغنائي.

لقد بقي القباني ينشد التقرب من السلطة من خلال أغاني التمجيد والثناء والدعاء للسلطان، إلا أن ذلك لم يشفع له حينما تحرك معارضوه ضده. ورغم أن القباني لم يقدّم في مسرحه سوى شخصيات الأمراء والملوك، ولم يعبّر إلا عن قيم المجتمع الإقطاعي الوسيط الذي كان سائدًا في ظل السلطان العثماني، فإن السؤال يظل قائمًا: «إذا كانت المسرحيات التي قدمها القباني لا تعبر إلا عن قيم ومفاهيم مجتمع إقطاعي رجعي يترنح أمام ضربات برجوازية متنورة في طور التكوين، فلماذا قاد ممثلو المجتمع الأول، المجتمع الرجعي بتركيبه الإقطاعي الديني، الهجوم العنيف على تجربة القباني، إذ إن الذي حمل المضبطة إلى الآستانة ليس أحد ممثلي البرجوازية المتنورة، وإنما هو الشيخ سعيد الغبرا، الذي جمع تواقيع معظم أعيان دمشق آنذاك، وذلك في الوقت الذي كانت قد بدأت فيه موجة الإرهاب الحميدي تغيب في السجون وفي قيعان البوسفور مجموعات من الشبان الأحرار، يمثلون فعلًا برجوازية بازغة من شقوق مجتمع إقطاعي يتصدع» (ونوس، ١٩٩٦).

ومن المؤكد أن الرجعية وقفت بشراسة ضد تجربة القباني المسرحية، متذرعةً بالأسباب الأخلاقية؛ إذ شكّل الشيخ الغبرا أداة من أدوات الإطاحة بالقباني ومشروعه، فقد «كان له جسارة في الأمور ودأب عظيم، وكان يخيّل له أنه من كبار العلماء المدرسين» (البيطار، ١٩٦٣). ورغم تعدد التفسيرات لأسباب الهجوم على مشروع

القباني، فإن الدوافع الأخلاقية لم تكن إلا قناعًا يخفي أسبابًا أخرى، وهو ما يؤكد حتمية الصدام بين عناصر الرجعية وولادة المسرح، ويرد ما لاقاه القباني إلى ملابسات شخصية.

لقد عدّ المحافظون المسرح بدعةً يجب إبطالها، وكان رجال الدين يشهرون سلاح البدعة في العهد العثماني، ولا سيما في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، بغية تحقيق أهداف معينة. فقد كان نظام الحكم العثماني أوتوقراطيًا، وكانت بنية النظام الاجتماعي فيه، ولا سيما بعد انتهاء عهد الفتوحات وتوزيع الإقطاعات على الجيش، بنيةً إقطاعية متخلفة ترتكز على تحالف وثيق بين كبار الإقطاعيين ورجال الدين. وكان الإقطاعيون يمدون رجال الدين بكل ما يحتاجونه من نفوذ مادي ومعنوي، كي يقدموا لهم التبرير الأيديولوجي الذي يضمن استقرار النظام الإقطاعي القائم.

ويؤكد لوتسكي ذلك بقوله: «رجال الدين الإسلامي، في العهد العثماني، دعامة النظام الإقطاعي، وكان كبار الإقطاعيين يهبون العقارات الكبيرة إلى المؤسسات الإسلامية لدعم هذا النظام. وفي فترة قوة الدولة العثمانية واستقرارها، لم يكن هذا التحالف يكلف أي عناء أو يطرح صعوبات خاصة، ولكن بدأ الإشكال حين أخذ التفكك والفساد، نتيجة عدد من العوامل التاريخية، ينخران جسد الدولة، وبالتالي النظام الإقطاعي الذي تقوم عليه... وحين أجبرت الضرورة التاريخية دولة بني عثمان على الاختيار بين أن تنهار أو تتجاوز نظامها الإقطاعي المتفسخ بعدة إصلاحات حديثة وشبه برجوازية، شكّل رجال الدين معارضة شرسة قاومت كل التحديث، ورفعت راية البدعة في وجه كل تغيير يمكن أن يمس النظام الإقطاعي القائم» (لوتسكي، ١٩٧١).

وهذا يذكرنا بالعصور الوسطى في أوروبا، وبالدور الذي أداه رجال الدين ورجال السياسة في اعتبار المسارح تهديدًا شيطانيًا للمسيحية، خاصةً أن المتحولين الجدد واصلوا الحضور. فقد وصف آباء الكنيسة، مثل تاتيان وترتليان وأغسطين، المسرح بأنه أداة للفساد، في حين اعتُبر التمثيل خطيئة؛ لأن تقليده للحياة كان يُعدّ سخرية من خلق الله. ومُنع الممثلون الرومان من الاتصال بالنساء المسيحيات أو العبيد أو ارتداء الذهب، ونُبذوا رسميًا من الكنيسة، وحُرموا من الأسرار المقدسة، بما في ذلك الزواج والدفن، وشُوّهت سمعتهم في جميع أنحاء أوروبا. وحُذّر رجال الدين، لعدة قرون بعد ذلك، من السماح للممثلين المتجولين بأداء أعمالهم ضمن نطاق سلطتهم (أصلان، ١٩٧٠).

وبذلك، رسخت سلطة رجال الدين إمكان تدخلهم في شؤون الدولة وعرقلة التقدم في مختلف الميادين، تحت مسميات شتى، لتحقيق أغراضهم السياسية والاجتماعية الهادفة إلى وقف انهيار الطبقة الإقطاعية التي تحالفوا معها، والحيلولة دون نمو البرجوازية التي بدأت تكتسح أسواق المدن وتتمدد في أوصال الجهاز الحكومي، ولا سيما بعد منتصف القرن التاسع عشر.

ووفقًا لذلك، استشعر رجال الدين الخطر الكامن في تجربة القباني، ولا سيما في الظاهرة المسرحية ذاتها، لا في الأفكار التي كان يلقيها المشخّصون على الخشبة. وذهب سعد الله ونوس إلى وجود ثلاثة عوامل رئيسة أدت إلى الوقوف ضد مشروع القباني، هي:

العامل الأول: إن ظهور المسرح كان جزءًا من حركة التنوير التي رافقت صعود البرجوازية في المجتمع.

العامل الثاني: يرتبط بالطابع الاجتماعي للظاهرة المسرحية؛ فقد تميز الرواد الأوائل للمسرح العربي بإدراك عميق لشروط البيئة وذهنية المتفرج الذي يتوجهون إليه، وكانت الرجعية تلاحظ ذلك بانزعاج، فلم يرق لها.

أما العامل الثالث فيتعلق بأخطر عناصر الظاهرة المسرحية، وهو التشخيص؛ فالنظم الإقطاعية الدينية تعتمد في سيطرتها على تأكيد الحدود الصارمة بين الطبقات. فتقديم شخصية هارون الرشيد على المسرح في صورة رجل عادي، ربما كان يلثغ أو يبالغ في الأداء أو تصدر عنه حركات مضحكة، جعل أولي الأمر يتنبهون إلى أن ما ينطبق على الرشيد ينطبق على سواه. وإذا تجرؤوا اليوم وشخّصوا الخليفة، فما الذي يمنعهم غدًا من تشخيص أعيان دمشق وحكام السلطنة والعلماء أنفسهم؟ ويمكن، بالتشخيص، أن يجعلوا منهم أضحوكة، بل أن يتعلم الناس التطاول عليهم (ونوس، ١٩٩٦).

ويرى الباحثون أن القباني استلهم من التراث ما يعبّر عن أمجاد العرب وبطولاتهم، وأن مسرحياته لم تخلُ من مختلف عناصر الثقافة العربية؛ إذ حفلت بكثير من الأشعار العربية، فضلًا عن الألحان والأغاني والنوادر ومختلف الفنون الشعبية التي تخللت ثنايا الأحداث المسرحية، فجاءت نابعةً من وجدان الشعب وضميره الجمعي، وملتصقةً بهمومه وتطلعاته.

Articles in Press

القيم الاجتماعية والفكرية والفنية في مسرحيات القباني

ألهمت مسرحيات خيال الظل وفواصله القبانيَ التوجهَ نحو تقديم شخصيات إنسانية حية تنبض بالحياة والحركة، إضافةً إلى تأثره بالفرق الأجنبية التي كانت تقدم مسرحياتها الاجتماعية والأخلاقية في باب توما بدمشق. وقد قدم القباني، من خلال فرقته، كثيرًا من المسرحيات المؤلفة أو المعدة أو المترجمة، وكان من بينها: «هارون الرشيد مع الأمير غانم»، و«هارون الرشيد مع أنس الجليس»، و«الأمير محمود نجل شاه العجم»، وكلها مقتبسة من حكايات «ألف ليلة وليلة»، ومسرحية «عنترة» المقتبسة مما يردده الناس من حكايات شعبية عن البطل والشاعر المعروف.

أما المسرحيات المقتبسة عن المسرح الغربي، فقد حاول القباني التصرف فيها بما يلائم جمهوره، ومن هذه المسرحيات: «لباب الغرام أو الملك متريدات»، المقتبسة من مسرحية للكاتب الفرنسي جان راسين، و«الخل الوفي»، المترجمة عن ألفريد دي موسيه، و«عايدة»، المترجمة عن الإيطالية. وبالرغم من أن القباني تصرف في هذه المسرحيات وعدّل في بنائها الفني، فإنه حافظ على أسماء الشخصيات والأحداث، واستخدم الشعر والغناء واللغة القريبة من الجمهور.

ومن الملاحظ أن مسرحيات القباني تشابهت مع مسرحيات مارون النقاش من ناحية اختلاط الشعر بالنثر، «ولكن الفرق بينهما هو أن الشعر في مسرحيات النقاش كان ضعيفًا، مختل الأوزان، تتداخل فيه البحور، وفي مسرحيات القباني، في أغلب المواضع، شعر رصين جزل، ويستخدم الشعر الذي يلائم الحالات النفسية التي يعيشها أبطال المسرحية، فلا خلل في الأوزان ولا تداخل بين البحور، حتى نجده قد نهل من مناهل الشعر العربي القديم؛ فتارة تجد بيتًا وكأنه للمتنبي، وثانية كأنه لبشار، وثالثة كأنه لأبي العلاء المعري» (أطيمش، ١٩٧٧م).

ورغم أن القباني اعتمد في مسرحياته على الغناء والتلحين، فإنه يصعب توصيف مسرحياته بأنها تنتمي إلى المآسي أو الملاهي. وتبدو مسرحيات القباني، في تطورها الدرامي، «ذات تطور عرضي وسطحي، مثل حكاية خيالية. وتبدو لنا دوافع الشخصيات للفعل ضعيفة، وردود فعلها مفاجئة ومتبدلة، في حين أن حكم المؤلف عليها ثابت ومسبق، لا يترك مجالًا لإقناع أو لتصديق. أما نهايات مسرحيات القباني فتحفل بالمصادفات ذات الأثر الفكه على جمهورنا المعاصر، مثل مسرحيات فكتور هوغو الرومانسية (...). فالقباني نفسه كان مغرمًا بأداء تلك المواقف التراجيدية، تمامًا كما يزين النجم الكوميدي دوره في أيامنا بالنكات لينال التصفيق. ونمط مسرحيات أبي خليل القباني، بالتالي، نمط يصعب تحديده: فتارة يبدو ميلودراميًا، وأخرى ملهاويًا، وثالثة غنائيًا» (عصمت، ١٩٩٢م). لكنه يستلهم التراث بما يحمله من تجارب جاهزة؛ لبث العبرة والموعظة عن طريق التمثيل أو التشخيص.

ولا يكف القباني عن التأكيد على ضرورة أن يأخذ المسرح دوره الإصلاحي في التنوير والتثقيف لأفراد المجتمع؛ إذ إن «المسرح عنده منبر أخلاقي، يدعو من خلاله إلى تهذيب النفس والتمسك بالفضيلة والأخلاق الحميدة، وهو مرآة للواقع المعيش وعامل من عوامل الإصلاح، وذلك عندما يسلط الأضواء على الفساد الذي يسوس البلاد، بهدف تنوير المواطن ودفعه للقيام بعمل ما لتغيير هذا الواقع، ومحاولة بناء واقع أفضل» (الحمو، ١٩٩٩). وقد شكّلت هذه الرؤية مرتكزًا أساسيًا في مسيرة القباني، وظل يرددها أمام تلاميذه حتى أصبحت نموذجًا يُحتذى عند عدد من أعلام المسرح العربي.

لقد وجد القباني في المسرح مقومات فكرية وإبداعية تمكّنه من التعبير عن الهموم والقضايا التي تشغله؛ لذلك اتجه إلى «أن يؤسس مسرحًا عربيًا فصيحًا، يعرض من خلاله موضوعات تراثية مشرقة تحمل الكثير من الحكم والأمثال والنماذج الأدبية الرصينة، نثرًا وشعرًا، مزيّنة بأغانٍ وألحان عربية، ليواجه به العروض المسرحية الأجنبية، أو العروض العربية المعتمدة على نصوص مسرحية مترجمة أو معرّبة» (إسماعيل، ب، ٢٠١٧). كما توجه القباني نحو التراث العربي، الذي شكّل بالنسبة إليه مجالًا واسعًا للاستلهام المسرحي، واعتمد المرجعيات التاريخية في بعض مسرحياته. ولم يكتفِ بالتوظيف الخارجي للمعطى التاريخي، حدثًا كان أو شخصية، بل عمد إلى جعله جزءًا من بنية النص، لتحقيق أهداف فنية ودلالية تضفي، بالتأكيد، على الإبداع قيمة مضافة.

ونظرًا إلى المكانة الفنية التي وصل إليها القباني، اتجه السلطان العثماني إلى تكليفه بتشكيل فرقة مسرحية للمشاركة في معرض شيكاغو الكولومبي، تلبيةً للدعوة التي تلقتها السلطنة العثمانية في التاسع عشر من شباط عام ١٨٩١م من الرئيس الأميركي بنيامين هاريسون. وقد ألّف القباني فرقةً من ستين ممثلًا وعازفًا وراقصًا في أواسط عام ١٨٩٢م، وكان غالبيتهم الساحقة من ولاية سورية العثمانية. وأجرت الفرقة تدريباتها على أداء العروض الكوميدية والتراجيدية التي ستُقدَّم في شيكاغو، بعد أن التحق بها عدد من الفنانين من الولايات العثمانية الممتدة في فلسطين

Articles in Press

وسورية ولبنان وتركيا، إلى جانب بعض الغجر من بلاد النهرين وبعض البدو من الصحراء، على أن تُقدَّم العروض باللغتين العربية والتركية.

ومع بداية عروض الفرقة في شيكاغو، وزّع مسرح العوائد الشرقية دليلًا باللغة الإنجليزية على الجمهور، متضمنًا مقدمة تعريفية بالإمبراطورية العثمانية وفسيفسائها الدينية والعرقية، وتلخيصًا للعروض الثمانية التي انطوى عليها البرنامج الفني المتنوع. وقد راعت المقدمة الرؤية التقليدية المترسخة في ذهن الجمهور الغربي عن الشرق وعلاقته بالتاريخ التوراتي القديم؛ إذ كررت أنه لا يوجد بلد مثل تركيا بما تحويه من مظاهر تاريخ الدين والدنيا، فهي أرض الكتاب المقدس، حيث جرت جميع أحداثه. وأكدت أن الأدوات الموسيقية المستخدمة في العروض هي من النوع نفسه الذي كان يستخدمه الملك داود: القيثارة، والدف، والآلات الوترية الشبيهة بالقيثارة، والصنجات التي استُخدمت في الأيام القديمة عبر التاريخ. ولم تخلُ المقدمة من النزعة الفلكلورية التبسيطية التي دغدغت مشاعر قسم الأنثروبولوجيا في المعرض، بحرصها على تعداد أسماء الطوائف والإثنيات وطبيعة أزيائها، بل والمناطق التي ينحدرون منها (خلف، ب، ٢٠١٨م).

وقدّم القباني عددًا من مسرحياته في شيكاغو، مثل مسرحية «عرس دمشقي»، التي صورت البيئة الدمشقية بعاداتها، وتقاليدها، وفنونها، وطقوسها. كما قدّم مسرحية «عنتر بن شداد»، التي عرض من خلالها فرجةً مسرحيةً مليئة بالحركة والكوميديا، وتعتمد في مشاهدها على الترميز والاختزال، والأهم من ذلك كسر الجدار الرابع بين الخشبة والجمهور، مما أتاح تحقيق التفاعل بين الممثل والمتلقي. وكان هذا الأمر مستهجنًا عند المسرحيين والنقاد الأميركيين، الذين كان بعضهم يبدي في كتاباته التزامًا بالقواعد الصارمة للعلبة الإيطالية. كذلك قُدّمت مسرحية عن هارون الرشيد تناولت تفصيلًا مغايرًا لمسرحياته الأخرى، مستلهمًا من سيرة الخليفة العباسي ما يتناسب مع التوجهات الفلكلورية المرسومة للعروض. وقد أُدخل عنصر الدراويش، نظرًا إلى ما ينطوي عليه من إيحاءات فلكلورية تتناسب مع التوجهات الأنثروبولوجية للعرض.

لقد أكدت الدراسات التاريخية التي تناولت زيارة القباني الفنية إلى أميركا أن مسرحياته التي قدمها اتسمت بالاحترافية العالية، والإبهار البصري، والتقنيات المتطورة في التمثيل والأداء، والتوظيف الدرامي للموسيقا، فضلًا عن امتلاك القائمين عليها أدواتهم الفنية. كما قدم القباني للجمهور الأميركي مظاهر من ثقافتنا كان يجهلها. وانطلاقًا من فكره الإصلاحي التنويري، جاءت مسرحيات القباني محاولةً لتقديم الثقافة العربية الإسلامية وقيمها الخالدة والعظيمة، وهذا يعبر، بحد ذاته، عن انحيازه لتراثه العريق الذي حاول استلهامه وبعثه من أجل بناء مجتمع إنساني عصري يقوم على الأخلاق والقيم السامية.

ويمكن ملاحظة هذا التوجه في أول عرض مسرحي قدّمه القباني في مصر لمسرحية «أُنس الجليس» عام ١٨٨٤م، التي كتبها نثرًا وشعرًا، ووشحها بأغانيه وألحانه وبالحركات التوقيعية الموسيقية من رقص السماح، لتشكّل باكورة من بواكير الأوبريت المسرحي العربي الاستعراضي في مصر. وتماشيًا مع رسالته الأخلاقية، جاء استلهام التراث في مسرحية «أُنس الجليس» ليشكّل منهجًا تطبيقيًا عبّر من خلاله عن مهاراته الفنية.

استلهم القباني في هذه المسرحية «حكاية الوزيرين التي فيها ذكر أنيس الجليس»، الواردة في كتاب «ألف ليلة وليلة» ضمن الليلة الخامسة والأربعين حتى الليلة الحادية والخمسين. وقدّم قصة الجارية الجميلة أُنس الجليس، التي اشتراها الوزير الفضل بوصفها جاريةً مغنية، وأحضرها للوالي ابن سليمان، لكنه لم يسلّمها إليه، بل أبقاها في منزله مدةً من الزمن. فوقع في حبها ابنه علي نور الدين، فرضخ الأب مُكرهًا ووافق على زواجهما، متحملًا غضب الوالي عليه. وحينما علم الوالي بالأمر من الوزير ابن ساوي، غريم الوزير الفضل، غضب من وزيره، بينما هرب الحبيبان إلى بغداد، وقابلا الخليفة هارون الرشيد. وحين علم بقصتهما، أرسل رسالةً إلى الوالي يأمره بإقامة العدل، وانتهت المسرحية نهايةً سعيدة بلمّ شمل الزوجين ومعاقبة ابن ساوي على أفعاله.

لقد فرض التراث نفسه على خيال القباني، فوجد فيه ضالته، وشكّل بذلك رافدًا حيويًا للفنون المختلفة التي كان يعتمدها في مسرحه. وحينما عُرضت مسرحية «أُنس الجليس» على جمهور الإسكندرية الغفير، تولد لدى المشاهدين الإعجاب ببلاغة الموضوع، الذي لم يتخلَّ فيه عن تعاليم دينه الإسلامي وقيمه الخُلقية، ولم يضحِّ بعاداته وتقاليده العربية. وقد عزز هذا الالتزام بمعطيات رسالته قدرةَ القباني على امتلاك أدوات الكتابة المسرحية البسيطة والمباشرة والواضحة، التي كانت أقرب ما تكون إلى السهل الممتنع. وبدا ذلك واضحًا من خلال حواراته النثرية وأشعاره التي استخدمها في مسرحياته، فجاءت مناسبةً لذوق الجماهير العربية المسلمة وتطلعاتها الاجتماعية، بوصفها جماهير بسيطة متشوقة إلى سماع الحكم والمواعظ والعبر، ولم تألف رؤية الجوانب السمعية والبصرية للمسرح العربي وتذوقها.

إن انحياز القباني إلى إحياء التراث في مسرحه دفعه نحو مواجهة الثقافة الغربية بالثقافة العربية، عندما قدم معالجة واعية لمسرحية «متريدات»، محولًا معانيها إلى أشعار عربية أصيلة، وذلك في مسرحية «لباب الغرام»، التي جاءت بمثابة أوبريت جيد في نثره وشعره. وإذا كان القباني قد أثبت قدرته الشعرية في أعماله السابقة، فإنه في مسرحية «لباب الغرام» تفوق على نفسه وأظهر مهارة عالية في تطويع النص العالمي للبيئة العربية المحلية، بما يتوافق مع رؤيته لوظيفة المسرح، وانطلاقًا من رسالته المسرحية ورغبته في إرضاء جمهوره بما يستحسنونه من فنون.

وفي مسرحية «قوت القلوب مع غانم بن أيوب»، التي كتب القباني معظم أشعارها وموشحاتها وأغانيها، قدم نصًا تخييليًا ذا عقدة غرامية استلهمها من حكايات «ألف ليلة وليلة». وتتناول المسرحية قصة غانم الذي خرج من الشام للتجارة، ولما وصل العراق حقق كثيرًا من الأرباح والمكتسبات المادية. لكن صديقه التاجر عبد الغفار مات في الطريق، واضطر غانم إلى دفنه في أحد قبور بغداد. وعندما انتهى الدفن، عاد المشيعون إلى المدينة، بينما تأخر هو في البكاء على صديقه وتأمل الموت. ولما عاد، وجد أبواب المدينة قد أُغلقت، مما دفعه إلى العودة إلى المقبرة، وصار يندب حظه العاثر:

"إلهي سيدي مولاي كن لي

فقد فارقت خلاني وأهلي

أغثني سيدي فسواك من لي

أتيت لبابك العالي بذلّي

فإن لم تعفُ عن ذنبي فمن لي" (إسماعيل، ب).

وفجأة يرى غانم مجموعةً من العبيد يحملون صندوقًا ويضعونه داخل المغارة. وبعد ذهابهم، ينزل غانم من فوق الشجرة التي كان يتستر بها، ويتجه نحو الصندوق معتقدًا أن فيه كنوزًا وأموالًا، لكنه يجد داخله الجارية الحسناء «قوت القلوب»، جارية الخليفة هارون الرشيد، فيهيم بها عشقًا. ومع تسلسل الأحداث، تكتشف الجارية ما حل بها، وتخبر غانم بأنها جارية الخليفة هارون الرشيد، وأن زوجته زبيدة أرادت التخلص منها بسبب غيرتها، وفي محاولة للتفرد بالخليفة. ويسوقها قدرها إلى حكاية جديدة مع غانم، فتعجب فيما بعد بشجاعته وأخلاقه السامية، ويحب كل منهما الآخر، ويقرران الزواج.

وفي مشهد آخر، تقيم زوجة الخليفة مأتمًا لقوت القلوب، التي أحبها الخليفة حبًا جنونيًا إلى درجة إهماله واجبات الدولة. وما إن يعود هارون الرشيد من رحلته ويفاجأ بخبر موت قوت القلوب، حتى يبكيها بكاءً حارًا ويعلن الحداد في البلاد. وتشفق الجارية «جليلة» على الخليفة بعد حالة الحزن التي تنتابه، فتخبره بحقيقة ما قامت به زبيدة، وأن الجارية الحسناء قد ذهبت مع عشيقها غانم إلى الشام. فيغضب الخليفة لذلك، ويطلب من جعفر ومسرور إحضار الجارية قوت القلوب وقتل غانم، ولو كان في باطن الأرض؛ لأنهما ارتكبا خطيئة الوصال غير الشرعي:

"الملك: يا جعفر، قد علمت بالخبر اليقين، وظهر لي ما خفي على العين، وعرفت ما جرى لقوت القلوب، وأرشدني للحقيقة علّام الغيوب، وظهر لي ما دبّرته تلك العجوزة الغادرة والخائنة الماكرة؛ فقد فعلت بجاريتي ما فعلت، وصنعت بها ما صنعت، وقالت إنها في هذا القبر دُفنت، فاذهب وفتش عن غانم بن أيوب، وأوقع به الكروب، واقتله بلا مهل، وأحضر جاريتي على عجل، وإن لم تجده فاكتب لعامل الشام أن يقتله ويذيقه الإعدام. جعفر: أمرك أيها الهمام، سأسير من الآن، وأفتش عن ذاك المهان، وأوقع به الذل والهوان" (إسماعيل، ب).

وعندما أُحضرت الجارية الجميلة قوت القلوب، قام الخليفة بسجنها وقرر إعدامها. وحين حان وقت ذلك، وُضع على عينيها غطاء لتنفيذ الحكم. وهنا بدأت تناجي حبيبها غانم وتصفه بالشرف وبراءة حبهما، فسمعها الخليفة وفك أسرها، وطلب منها أن تسأله ما تريد. فاختارت الزواج من حبيبها غانم، فقبل الخليفة. وسعت جاهدةً إلى البحث عنه، بعد أن عبث الخليفة بممتلكات أسرته في الشام، حتى توصلت إلى عشيقها غانم، الذي وجد بدوره أمه وأخته، وقررا الزواج بمباركة الخليفة. وأراد الخليفة بدوره أن يتزوج أخت غانم الحسناء «فتنة»، فكانت الفرحة عارمة، وحظي غانم وقوت القلوب بكثير من الأعطيات والمنح، وعمت حياتهما الحب والسعادة.

في هذه المسرحية، لم يقتبس القباني بيتًا واحدًا من أبيات حكاية الليالي، واستعاض عن ذلك بكثير من أشعاره المؤلفة، وبقليل من أشعار القدماء والمعاصرين المقتبسة، أمثال: قيس بن ذريح، وطرفة بن العبد، وليلى الأخيلية، وابن الرومي، ومحمد بن داود الظاهري، وأبي العتاهية، والمفتي فتح الله، والأفوه الأودي، وعلي بن الجهم، وحسام الدين الحاجري، وكمال الدين بن النبيه، وعائشة التيمورية. وكان يتأنى في صياغة أعماله المسرحية، ويتأمل

في اقتباساته الشعرية، بحيث يكون الاقتباس مناسبًا للموقف الدرامي، ودالًا عليه دلالة قوية، ومؤثرًا في جمهوره تأثيرًا وجدانيًا. وإذا كان الاقتباس لا يفي بذلك، عمد القباني إلى تطويعه بصورة فنية شعرية، حتى يجعل العمل دالًا وفق رؤيته الدرامية. وكان يحول المعنى النثري في حكاية الليالي إلى حوار شعري في المسرحية، بعد تهذيبه وتشذيبه مما يجرح الروح العربية الإسلامية، وكل ذلك جاء بما يتوافق مع رسالته المسرحية التنويرية (إسماعيل، ب).

وإذا كان معارضو القباني قد هاجموه لأنه قدم شخصيات رفيعة الشأن، كهارون الرشيد، بصورة تحط من شأنها، فإن ذلك لا يتوافق مع آليات الاشتغال على التاريخ من وجهة نظر المبدع المسرحي؛ فمهمة الكاتب المسرحي هنا ليست تسجيل الأحداث التاريخية، وإنما تقديم منتج إبداعي يتخذ من الماضي وسيلةً لمعاينة الحاضر، مستعينًا بخبرته الإنسانية في استحضار جوهر التاريخ بما يتلاءم مع طبيعة المشكلات المعاصرة.

نتائج الدراسة

أسفرت الدراسة عن عدد من النتائج، أهمها:

١. يُعد مسرح القباني مسرحًا فرجويًا وأداةً فاعلة في المشروع التنويري، ويحمل في مضامينه الفكرية عددًا من القيم الاجتماعية والفكرية السامية. إلا أن معارضيه وخصومه من أبناء المجتمع ورجالات السلطة تنبهوا إلى خطورة مسرحه ودوره التعليمي، مما جعلهم يشنون عليه حملة شرسة أدت إلى تعطيل مشروعه الثقافي.

٢. ازدهر مشروع القباني في الوقت الذي كفلته فيه السلطة السياسية، مثل سلطة مدحت باشا، إلا أن المؤامرات والدسائس بقيت تُحاك ضد القباني ومسرحه وضد كل المتنورين في سورية، من قبل خصومه الذين شنوا عليه حملة شعواء.

٣. نتيجةً للأفكار المحافظة العربية، تعطّل مشروع القباني المسرحي، رغم خلوه من أي إسفاف وابتذال، ورغم أن تجاربه انتصرت للسلاطين والأمراء. إلا أنهم سرعان ما استغلوا الهجمة الشرسة على مشروع القباني من قبل خصومه، في محاولة لإشغال الناس بذلك والتخفيف من الاضطرابات التي صارت تقوم ضدهم في الولايات العثمانية.

٤. يمكن القول إن مشروع القباني بات مثار قلق للسلطة العثمانية الحاكمة ولرجال الدين، ولا سيما بعد أن أدرك القباني شروط البيئة وطبيعة ذهنية المتفرج الذي يتوجه إليه، وإمكان التأثير فيه؛ فأصبح مسرحه مثار قلق على الصعد السياسية والاجتماعية والثقافية.

التوصيات

يوصي الباحثون بما يأتي:

١. ضرورة إنشاء ورش ومحاضرات حول آليات استلهام التراث وتوظيفه في المسرح.

٢. ضرورة فهم الذاكرة التراثية من الداخل فهمًا موضوعيًا، وتفسيرها تفسيرًا سياسيًا واجتماعيًا واقتصاديًا وثقافيًا ونفسيًا، ومن ثم إعادة قراءة التراث على ضوء الحاضر، بما يتوافق مع تناول قضايا اللحظة الراهنة، في محاولة لتأصيل المسرح العربي.

قائمة بأهم أعمال أبي خليل القباني

١. ناكر الجميل.
٢. هارون الرشيد.
٣. عايدة.
٤. الشاه محمود.
٥. أنس الجليس.
٦. عنتر بن شداد.
٧. السلطان حسن.
٨. أبو جعفر المنصور.

Articles in Press

٩. الأمير محمود نجل شاه العجم.
١٠. حيل النساء.
١١. عفيفة.
١٢. لباب الغرام.
١٣. هارون الرشيد مع أُنس الجليس.
١٤. هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب.
١٥. قوت القلوب.
١٦. مسرحية متريدات.
١٧. ملتقى الخليفتين.
١٨. الولادة.
١٩. الشاه محمود.
٢٠. درويش.
٢١. مصباح.
٢٢. قوت الأرواح.
٢٣. عطرشان وورد الجنان.
٢٤. عايدة.
٢٥. الأمير سعيد.
٢٦. الشيخ وضاح.
٢٧. مسرحية عرس دمشقي.
٢٨. مسرحية الخل الوفي.
٢٩. عطرشان.
٣٠. ورد الجنان.

الشكر والتقدير

يتوجه الباحثون بخالص الشكر إلى المراجعين ورئيس التحرير على تعليقاتهم القيّمة بشأن المسودة الأولية لهذه الورقة البحثية. كما يعربون عن تقديرهم للجامعة الأردنية ووزارة التربية والتعليم لتسهيلهما عملية جمع البيانات. وتظل جميع الأخطاء أو أوجه القصور المتبقية مسؤوليتهم الكاملة.

الإقرارات الأخلاقية

أُجري هذا البحث وفقًا لمبادئ النزاهة البحثية والأخلاقيات العلمية. ونظرًا إلى عدم وجود مشاركين في هذه الدراسة، لم تكن هناك حاجة إلى الحصول على موافقة مسبقة أو اتباع إجراءات أخلاقية خاصة بالمشاركين. ومع ذلك، جرى التعامل مع جميع مصادر ومواد البحث بمسؤولية، وبما يضمن حقوق الملكية الفكرية. كما تم الالتزام بمبادئ الدقة والشفافية والمصداقية؛ لضمان سلامة النتائج.

بيان توافر البيانات

تتوفر مجموعات البيانات التي جُمعت وحُللت خلال هذه الدراسة عند الطلب من الباحثين.

التمويل

لم يُتلقَّ أي تمويل لإجراء هذا البحث.

Articles in Press

تضارب المصالح

يؤكد الباحثون عدم وجود أي تضارب في المصالح.

مساهمة الباحثين

- وضع الباحثون تصور الدراسة وصمموها، وجمعوا البيانات وحللوها.
- كتب الباحثون المسودة الأولى للمقال.
- راجع الباحثون النص وحرروه، واعتمدوا النسخة النهائية للنشر.

الموافقة على النشر

يوافق الباحثون على تقديم هذه الورقة البحثية للنشر، وينتظرون قرار هيئة التحرير بعد استكمال عملية التحكيم، كما يوافقون على نشرها. ويؤكدون أن هذا العمل لم يُنشر سابقًا، ولم يُقدَّم إلى أي مجلة أخرى للنظر في نشره.

المراجع

إسماعيل، سيد علي. (٢٠١٧أ) .*تاريخ المسرح في العالم العربي: القرن التاسع عشر* .مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

إسماعيل، سيد علي. (٢٠١٧ب) .*جهود القباني المسرحية في مصر* .مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

أصلان، أوديت .(١٩٧٠) .*فن المسرح* (ج. ١). مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر.

أطيمش، محسن .(١٩٧٧) .*الشاعر العربي الحديث مسرحيًا* .منشورات وزارة الإعلام؛ دار الحرية للطباعة.

البيطار، عبد الرزاق .(١٩٦٣) .*حلية البشر في تاريخ القرن الثالث عشر* (م. ٣، ج. ٢). مجمع اللغة العربية.

الجندي، أدهم .(١٩٥٤) .*أعلام الأدب والفن* (ج. ١). مطبعة مجلة صوت سورية.

الحصني، محمد أديب آل تقي الدين .(١٩٢٨) .*منتخبات التواريخ لدمشق* (م. ٣، ج. ٢). المطبعة الحديثة.

الحمو، حورية محمد .(١٩٩٩) .*تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق* .منشورات اتحاد الكتاب العرب.

الخلعي، محمد كامل .(٢٠١٢) .*كتاب الموسيقى الشرقي* .مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة.

خلف، تيسير. (٢٠١٨أ) .*من دمشق إلى شيكاغو: رحلة أبي خليل القباني إلى أمريكا ١٨٩٣م* (ط. ١). دار السويدي للنشر.

خلف، تيسير. (٢٠١٨ب) .*نشأة المسرح في بلاد الشام: من هشاشة القانون إلى فتاوى التحريم* (ط. ١). الهيئة العربية للمسرح.

الرحبي، دلع. (٢٠١٦). السياسة والدين في مسرح أبي خليل القباني .*مجلة الجديد*، (١٨)، ٥٨.٦١–

عصمت، رياض. (١٩٩٢). أثر ألف ليلة وليلة على المسرح العربي .*مجلة العربي*، (٤٠٣)، ٣٤.٣٧–

الشريف،صميم.(٢٠١١). *الموسيقا في سوريا: أعلام وتاريخ*. الهيئة العامة السورية للكتاب/وزارة الثقافة السورية.

عزيزية، محمد .(١٩٨٨) .*الإسلام والمسرح* (رفيق الصبان، مترجم؛ ط. ١). منشورات عيون المقالات.

كنعان، حسني. (١٩٤٨، ٢٩ تشرين الثاني). أبو خليل القباني باعث نهضتنا الفنية الحديثة .*مجلة الرسالة*، .(٨٠٤)

لوتسكي، فلاديمير بوريسوفيتش .(١٩٧١) .*تاريخ الأقطار العربية الحديث* (عفيفة البستاني، مترجمة). دار التقدم.

المالح، وصفي .(١٩٨٤) .*تاريخ المسرح السوري وذكرياتي* .وزارة الثقافة.

نجم، محمد يوسف .(١٩٥٦) .*المسرحية في الأدب العربي* .دار بيروت للطباعة والنشر.

النقاش، نقولا .(١٨٦٩) .*أرزة لبنان* .المطبعة العمومية.

ونوس، سعد الله .(١٩٩٦) .*الأعمال الكاملة* (المجلد ٣). الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع.

Articles in Press